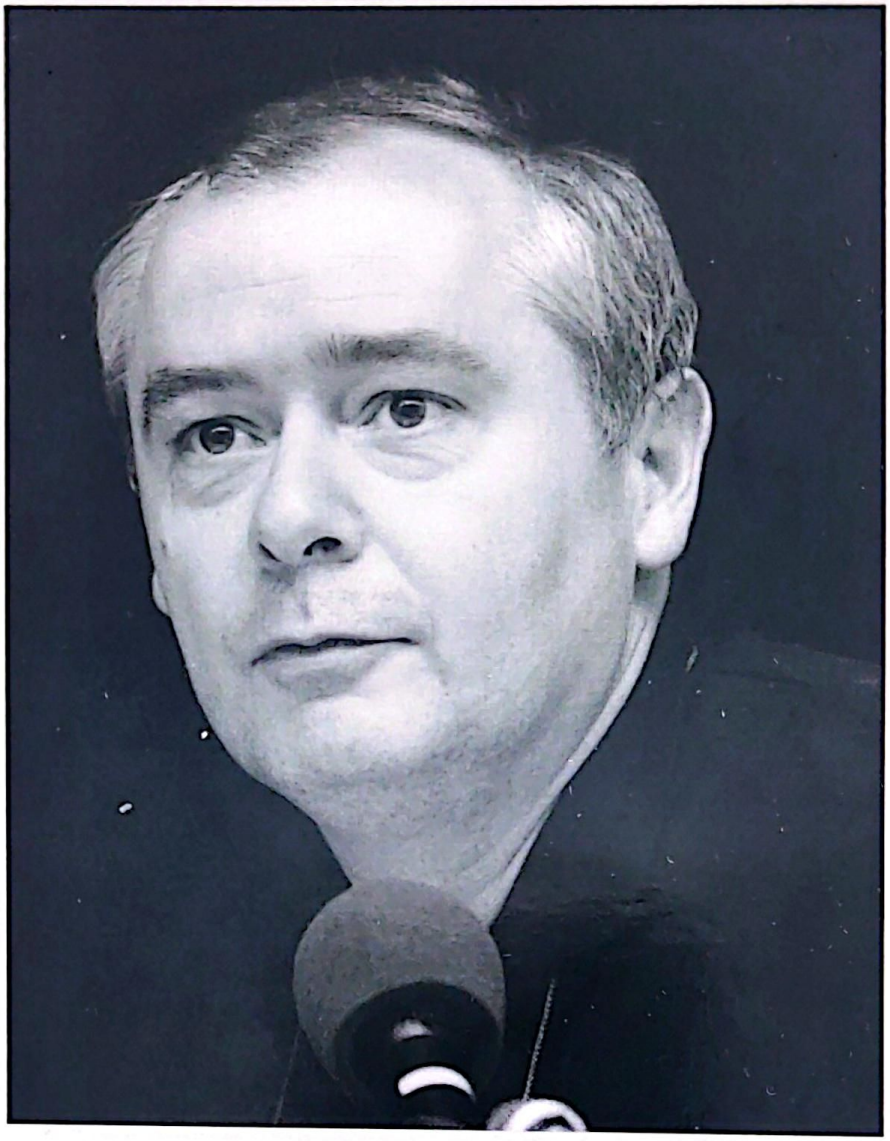
ميشيل كولو



الشِّعر والمَنْظَر

من الرومنطيقيّة إلى أيّامنا

ترجمته عن الفرنسيّة

ندى عيسى

نبذة عن المؤلّف

ميشـــيل كولـــو، المولـــود في 1952، شاعر فرنسيّ ومنظّر للكتابة الشعرية وناقد، عمل أستاذاً للأدب الفرنسيّ الحديـــث في جامعـــة الســـوربون الجديـــدة، وصدرت له في دراســـة الشّـــعر كتب عديدة منهـــا: الأفق الخيـــاليّ، والشـــعر الحديـــث وبنْية الأفق، والمادّة- الانفعال، والفكر- المنْظـــر، ونحـــوَ جغرافيـــة أدبيّـــة، ومجموعات شـــعريّة منها: طالع من النسيان، وكاوســـموس (فوضى- كون)، والمتحرّك الثابـــت. عُنيَ في أبحاثه بمختلف صنـــوف المناظر، طبيعيّـــة كانـــت أو مدموغة بتدخّل البـــشر، مقفرة أو مأهولة، منتشرة في الريف أو في الصحـــراء أو في قلب المدينة. في دراسات متبحّرة ومرهفة، تجمع المعرفة الجماليّة إلى براعة النّقد، يرينا كيف أصبح المنْظر انطلاقاً من الرومنطيقيّـــة أحد أبرز موضوعات الأدب والفنّ، وأكثرها إيحاءً.

نبذة عن المترجمة

نـــدى عيســـى باحثـــة ومترجمة من سورية، من مواليد 1983، حصلت عـــلى دكتـــوراه في علـــوم اللغة من جامعـــة ليـــون الثانيـــة عـــام 2015 (اختصاص في السّـــيمياء الأدبيّة). تقيـــم وتعمل حاليّـــاً في مدينة ليون بفرنسا.

ميشيل كولو

الشّعر والمَنْظَر

من الرومنطيقيّة إلى أيّامنا

ترجمته عن الفرنسية

ندى عيسى

راجع الترجمة ونقّحها

كاظم جهاد

© دائرة الثقافة والسياحة - مشروع «كلمة»
بيانات الفهرسة أثناء النشر

PQ433 .C65125 2019
Collot, Michel, 1952-
الشِّعر والمَنْظَر: من الرومنطيقيّة إلى أيّامنا / تأليف ميشيل كولو ؛ ترجمة ندى عيسى ؛ مراجعة كاظم جهاد. - ط. 1. - أبوظبي : دائرة الثقافة والسياحة، كلمة، 2019.
427 ص. ؛ 21 سم.
ترجمة كتاب: Paysage et poésie du romantisme à nos jours
تدمك: 978-9948-38-020-7
1- الشعر الفرنسي- القرن 19- تاريخ ونقد. 2- الشعر الفرنسي- القرن 20- تاريخ ونقد. 3- المناظر الطبيعية في الأدب. أ- عيسى، ندى.
ب- جهاد، كاظم. ج- العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسي:
Michel Collot
Paysage et poésie du romantisme à nos jours
© Editions Corti, 2005

الشّعر والمَنْظَر

من الرومنطيقيّة إلى أيّامنا

المحتوى

مقدّمة المُراجِع 9
مقدّمة المؤلّف 15

القسم الأوّل
مسارات

1– المواقع الرومنطيقيّة والوصف الشعريّ 29
2– تفضية الذات 57
3– الأفق والخيال 83
4– أزمة المنظر 101
5– تحوّلات الشكل 125
6– تشويش الأشكال 145
7– تجريد الأشكال 173
8– عودة التجسيم 197

القسم الثاني
مقاربات

1- بين الفوضى والكوسموس 221

2- بادئة البوادئ 253

3- حضور الماضي المستمرّ 277

4- راصدو الأفق 295

5- في جوارِ ما لا يُدرَك 325

6- الانفتاح على العـ(و)ـالم 351

7- ظاهراتيّة للفضاء الشعريّ 379

خاتمة – تجديد الأواصر 401

ثبت المصطلحات (عربيّ–فرنسيّ) 405

ثبت المصطلحات (فرنسيّ–عربيّ) 417

«لأنّكِ كنتِ أنا
أقدرُ أن أنظر إلى حديقةٍ دون أن أفكّرَ بشيءٍ آخر،
وأن أتخيّرَ نظراتي،
وأذهبَ لملاقاةِ نفْسي».

جول سوبرفييل

Jules Supervielle

«بصبرٍ على الأرض ينقشُ من أجلِ الغيوم.
رسّامٌ لا يرى الجمالَ الذي يَرسمه
ويُعيد رسمَه من أجل السّماء الكبيرة الشفّافة
التي لا تعرف حتّى أن تنظر إليه أو تغتبطَ به».

أندريه فرينو

André Frénaud

مقدّمة المُراجِع

من محاسن النقد الجديد، الذي تصاعدت أعماله في فرنسا وانتشر منها إلى باقي أوروبّا وعديد البلدان الأخرى، منذ نهايات النصف الأوّل من القرن العشرين، أنّه سلّط الأضواء على مظاهر من الكتابة الشعريّة والأدبيّة بعامّة، ما كانت تحظى من قبلُ إلّا بمعالجات جزئيّة. من هذه المظاهر الفضاء الذي ينخرط فيه النصّ، وعلاقة الذات المبدعة بالإطار الأليف، وبالمادّة، وكلا الموضوعين لقي تحليلات باهرة في مؤلّفات الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار Gaston Bachelard التي كتبها بموازاة أبحاثه العلوميّة وخصّ بها الخيال الشعريّ باعتباره خيالاً ماديّاً وحركيّاً[1]. كما جاءت كتابات الرعيل المجايل لباشلار أو الذي تلاه، من السويسريّين مارسيل ريمون Marcel Raymond وجورج بوليه Georges Poulet وجان ستاروبنسكي Jean Starobinski إلى الفرنسيّين جان بيار ريشار Jean-Pierre Richard ورولان بارت Roland Barthes وسواهما، لتضيف إلى معالجة النصوص الأدبية في علاقتها بالعالَم والفضاء والإطار

(1) انظر كتابَيه «الأرض وأحلام يقظة الإرادة- بحث في خيال القوى» و«الأرض وأحلام يقظة الرّاحة- بحث في صوَر الحميميّة»، الصّادرين في هذه السلسلة بترجمة قيصر جليدي ومراجعة كاتب هذه السطور.

الحيويّ تقصيّات نقديّة أخرى كاشفة. وفي امتداد هذا الاهتمام كرّس معاصرنا الشاعر وأستاذ الأدب الفرنسيّ ميشيل كولو Michel Collot (المولود في 1952) لحضور المَناظر في الأدب جملة دراسات معمّقة مكتوبة بشغف وتبحّر. من هذه الكتب: **الأفق الخياليّ** *L'Horizon fabuleux* (1988)، و**المادّة-الانفعال** *La Matière-émotion* (1997)، و**الشعر الحديث وبنْية الأفق** *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (1989، ط جديدة 2005)، و**الفكر-المنْظر** *La Pensée-Paysage* (2011) و**نحو جغرافية أدبيّة** *Vers une géographie littéraire* (2014)، وكتابه المترجم هنا والصادر في 2005. وله أيضاً مجموعات شعريّة عديدة يمنح في الكثير من نصوصها للمَناظر وللعلاقة بالفضاءات والأماكن بعامّة حضوراً معتبراً: **طالع من النسيان** *Issu de l'oubli* (1997) و**كاوسموس (فوضى-كون)** *Chaosmos* (1997) و**تشجيرات** *Arborescences* (2002) و**المتحرّك الثابت** *Immuable mobile* (2002).

عنيَ ميشيل كولو في أبحاثه بمختلف صنوف المناظر، طبيعيّة كانت أو مدموغة بتدخّل البشر، مقفرة أو مأهولة، منتشرة في الريف أو في الصحراء أو في قلب المدينة. يرينا كيف أصبح المنظر انطلاقاً من الرومنطيقيّة أحد أبرز موضوعات الشعر وأكثرها حركيّة. وكذلك كيف أنّ المنْظر لم يكن في مختلف أطوار الشّعر المعنيّ بحضوره ساكناً، بل هو أبعد ما يكون عمّا يُدعى في الرّسم[1] «طبيعة جامدة». فقد فرضت المَناظر على تفكير الشعراء والكتّاب وعلماء الجماليّات والنقّاد حركيّة فائقة وأجبرتهم على استحداث

(1) على امتداد هذا الكتاب، آثرنا استعمال المفردتين «رسم» و«رسّام»، اللتين صارتا أكثر شيوعاً في النقد التشكيليّ المكتوب بالعربيّة، على استخدام «تصوير» و«مصوّر»، تفادياً لكلّ لبس ممكن مع التصوير الفوتوغرافيّ وسواه.

فكرٍ للبصريّات وللعلاقة بالمحسوسات يبطّن بالأصل أعمال المبدعين، ويتمخّض في آثار الفلاسفة والنقّاد عن مفهومات إجرائيّة فاعلة. وفي الشعر، تعرب النظرة المصوّبة إلى جمال المناظر أو إلى مظاهرها المقلِقة عن قوّة اختراقٍ وإرادةٍ في النفاذ، وعن فكرٍ يستنطق الجماد ويعمل جاهداً على اكتناه لغز الأشياء.

في هذا الكتاب، حتّى يقبض المؤلّف على تحوّلات شعريّة المَناظر في الأدب الفرنسيّ، وفي الشعر بخاصّة، كان عليه أن يُحِلّ هذا الأدب في سياقه الاجتماعيّ والثقافيّ، أي أن يُخضعه إلى قراءة تاريخانيّة وجماليّة في آنٍ معاً. هكذا يرينا تطوّر حساسية المنظر عند بعضِ آباء الأدب الفرنسيّ الحديث، من شاتوبريان Chateaubriand إلى سينانكور Senancour فجان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau، وصولاً إلى هوغو Hugo وبودلير Baudelaire ورامبو Rimbaud. وهو يقرأ نموّ حساسية خاصّة بالمَنظر في النثر الشعريّ وفي الشعر بالارتباط مع تطوّر مماثل في أعمال كبار الرّسّامين.

يخصّ كولو هنا تطوّر فكرة المنظر ودخوله المشهد الشعريّ وتسيّده له في بعض المواضع بدراسة آفاقيّة متماسكة وثريّة، تغطّي القسم الأوّل من هذا الكتاب. ثمّ يقدّم في القسم الثاني دراسات متوالية يعنى كلّ منها بعمل كاتب أو شاعر بذاته، يحلّله من خلال علاقته بالمناظر وعبرَ ما يتأسّس فيه من شعريّة للفضاء. وفي هذا كلّه، لا يكتفي بالإبانة عن تطوّر معالجة المنظر وتحوّلاته، بل يرينا انعكاس ذلك على لغة الشاعر أو الكاتب، فإذا بها هي عينها تخضع إلى سلسلة تحوّلات بفضلها يصنع كلّ مبدع أو تيّار إبداعيّ منظوريّته أو «منْظَريّته» الخاصّة إن جاز التعبير.

تتوقّف هذه الدراسات[1] عند أعمال لفيف من أهمّ شعراء المنْظر أو مستلهميه في المشهد الأدبيّ المعاصر، مع عودة في أولى هذه القراءات إلى هوغو روائيّاً وشاعراً. من فيكتور هوغو إلى فرانسيس بونج، فرينيه شار، فجوليان غراك، ففيليب جاكوتيه، فإدوار غليسان، فميشيل دوغي، يرينا كولو بعض أهمّ تجليّات المنظر المرئيّ وقد صار منظراً إبداعيّاً، ويُوقفنا على عدد من أهمّ مظاهر العمل الذي تقوم به اللّغة على المنظر وعلى نفسها لتنقلنا من المشهد الواقعيّ إلى ما يمكن دعوته **المشهد المكتوب**. ويمكن القول إنّ الأدباء الذين يحلّل أعمالهم هم جميعاً شعراء، فالروائيّ المعاصر الوحيد الذي تتناوله إحدى دراساته هذه، ألا وهو جوليان غراك، هو نفسه ناثر بروحِ شاعرٍ وبقدراته.

وليس تنحصر مساعي المؤلّف في الإبانة عن كتابة المنظر هذه في الشعر الفرنسيّ، بل تزخر دراسته هذه بفوائد عديدة، منها كشفها عن آثار المناظر على تطوّر الشعر نفسه. فمنذ الرومنطيقيّة، شكلّ تناول المنظر في النثر والشعر مناسبة للخروج من الذات والانفتاح على الخارج، أي على الفضاء، يعانقه الشاعر في حركيّته، وفي ماديّته وموضوعيّته. ومع عودة الغنائيّة في الشعر الفرنسيّ في العقود الأخيرة المخصّص لها أغلب القسم الثاني من هذا الكتاب، نرى كيف أنّ غنائية المنظر وما يمكن دعوته، باقتباس عنوان مجموعة شعرية شهيرة لفرانسيس بونج، **الانحياز للأشياء** *Le Parti pris des choses* قد مكّنا هذا الشعر من أن يتجاوز الذاتية الضيّقة والتجريدية المحضة اللّتين حبس فيهما مقارباته ولغته طيلة عقود من السنوات.

(1) بالاتّفاق مع المؤلّف، وتفادياً لصعوبات فنيّة، اقتصرنا في القسم الثاني من هذه الترجمة، من بين أربع عشرة دراسة، على سبع دراسات مخصّصة لبعض أهمّ الشعراء والكتّاب وأشهَرهم. أمّا القسم الأوّل من الكتاب فمترجَم هنا بكامله.

كما أنّ من حسنات هذا الكتاب أنّه يوقفنا على ما يشترطه الانفتاح الشعريّ على المناظر من مصاهرة بين الشعر وأخواته الأثيرات: الفلسفة والفنون التشكيليّة بخاصّة. فلا مقاربة للمنظر ممكنة أو ناجعة من دون تفكيرٍ صريحٍ أو ضمنيّ بالأماكن، واشتغال على النظرة وعلى الإدراك الحسّيّ، وعلى ما دعاه باشلار الخيال الماديّ، هذه المبادئ والحركيّات التي تقيم في صميم الظاهراتيّة وعِلم نفْس الإبداع والجماليّات. وبالقدْر ذاته، لا شعريّة للمناظر يمكنها الاستغناء عن مواكبة حيّة واستلهاميّة لما شهدته مقاربات المنظر من تطوّرات وتحوّلات في الرسم والنحت ومختلف أشكال معالجة الصّورة.

عبر هذه القراءة التضافريّة أو المتعدّدة الميادين، يرينا كولو أنّ مثل هذه المقاربات الشعريّة لعناصر المنْظر وحركيّته، وإن يكن ساكناً، ولمختلف مكوّنات الفضاء، إنّما تصدر عن حيويّة وعن انهماك شديدين. فما يثيره تأمّل المنظر شعريّاً والانصهار فيه من جذل ووجد وانخطاف (extase)، يصير، كما يكتب كولو المفردة بالرجوع إلى أصلها الاشتقاقيّ (ek-stase)، نقول يصير إلى فعلِ تخارُجٍ أو خروجٍ من الذّات. والأمر نفسه في الانفعال (émotion)، هذه المفردة-الحركيّة البالغة الحضور في أبحاثه وقراءاته للشعراء. اشتقاقيّاً، يرتبط الانفعال (s'émouvoir)، بالحركة (se mouvoir). وكما أكّد عليه الشاعر السنغاليّ بالفرنسيّة ليوبولد سيدار سنغور، الذي يستشهد به ميشيل كولو في إحدى محاوراته، إنّ الشاعر المنفعل، أي المتأثّر بمَنظرٍ أو مَشهدٍ أو حدثٍ ما، إنّما ينطلق «في حركة نابذة للمركز، تقوم بها الذّات نحو الموضوع»، تاركةً نفسها «تُحمَل على أمواج الآخر». ولا حاجة للقول إنّ حركيّة الانفعال والعاطفة هذه ليست

حكراً على اللّغة الفرنسيّة. ففي العربيّة تحمل المفردة «انفعال» أثرَ الفعل، وفي «العاطفة» انعطافٌ نحو الموضوع أو تعاطفٌ معه. وتقول العرب «جاشت نفسي إلى الشيء» و«جاشت بذِكر فلان»، و«اهتزّت نفسي لهذا المشهد»، وسواها من تعابير تفيد الحراك والاندفاع والاضطراب.

هذا كلّه أملى تنوّع المقاربات في قراءة كولو للنصوص، فتضافرت لديه المعاينات النحوية والاشتقاقية والبلاغية والشعرية والفلسفية، الظاهراتيّة بخاصّة، والجماليّة وسواها. كما أنّ الأفق السياسيّ، من تحوّلات التاريخ الفرنسيّ كما تنعكس في آداب فرنسا وفنونها إلى الفكر ما بعد الاستعماريّ عند المارتينيكيّ إدوار غليسان، لا يغيب عن تحليلاته. بهذا كلّه يشكّل الكتاب نوعاً من تاريخ نقديّ وفكريّ وجماليّ لتطوّر تصوّرات المنْظر ومفاهيمه ومعالجاته في الأدب الفرنسيّ والفرانكفونيّ الحديث.

محرّر السلسلة

كاظم جهاد

مقدّمة المؤلّف

أتُرانا نشهد، عاجزينَ، «موت المنظر»؟ كانت المرّة الأولى التي يطُرح فيها هذا السؤال دون مواربةٍ في العام 1983، خلال ندوة[1] أبدى المساهمون فيها قلقاً إزاء موضوع المنظر إلّا أنّها شكّلت علامة فارقة باستعادة اهتمام شديد فيه، ما فتئ يتأكّد منذ ذلك الحين.

تزامنت عودة المنظر هذه إلى واجهة تفكير المجتمع الغربيّ مع تنبّهه للتهديدات التي تثقل على البيئة، غير أنّها لا تنحصر بالهمّ البيئيّ (écologique) أو الخيار البيئويّ (écologiste). إذ ليس المنظر مجرّد وسط طبيعيّ، بل ثروة ثقافيّة ذات قيم ودلالات متعدّدة تخصّ الفرد مثلما تخصّ الجماعة. ورهانات المنظر اقتصاديّة واجتماعيّة بقدر ما هي وجدانيّة، أي بيئيّة بالمعنى الأوسع لبيئيّات رمزيّة (écologie symbolique).

وعليه، يثير المنظر منذ ربع قرن مطلباً اجتماعيّاً متزايد الإلحاح والتنوّع، يجهد المعنيّون بالمَناظر[2] (paysagistes) في إرضائه، إضافة إلى اهتمام خاصّ

(1) فرانسوا داغونيه (محرّر)، **موت المنظر؟**، شان فالون، 1982.

François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ?*, Champ Vallon, 1982

(2) كان يمكن الكلام هنا عن «المَناظريّين» لولا ثقل التسمية، والمقصودون هم المصمّمون والمعماريّون والتقنيّون الذين يعنون بتشذيب المناظر الطبيعيّة أو بإنشاء مناظر اصطناعية =

من لدن العديد من العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة، بدءاً بالجغرافيا وانتهاءً بتاريخ الفنّ، ومروراً بعلم الجناسة (ethnologie) وعلم الاجتماع وعلم النّفس وعلم الإناسة (anthropologie) والاقتصاد والتاريخ والفلسفة[1]. ويبدو من الضروريّ اليوم تكافل جميع هذه الميادين بغية الإحاطة بمختلف جوانب المنظر. فهو ظاهرة متعدّدة الأبعاد ونقطة تقاطع حقيقيّة لمساهمات الطبيعة والثقافة، والتاريخ والجغرافية، والفرد والمجتمع، والواقع (réel) والمتخيّل (imaginaire) والرمزيّ (symbolique)[2].

طويلاً بقي علماء الأدب متراجعين نوعاً ما في هذا النقاش المعاصر حول المنظر، وذلك بفعل استمرار أنموذج نظريّ ومبادئ منهجيّة موروثة من البنيويّة. إذ أدّى احترام مبدأ «انغلاق النصّ»[3] وتفضيل القراءة المحايِثة (immanence) إلى إقصاء الاهتمام بالسياق (contexte) والمرجع (référent) من حقل الدراسات الأدبية. وكان من شأن تقليص حقل الدراسة هذا أن اختزلَ تعقّد العمليّات الأدبية بصورة جعلته يتلقّى احتجاجات حادّة قادت إلى تجاوزه مع بدايات ثمانينيّات القرن الماضي.

= من حدائق عمومية ومنتزهات وما إليها. كما تُطلق التسمية على الرسّامين الذين يركّزون عملهم على تصوير المَناظر، ريفيّة كانت أو مدينيّة. (المُراجِع)

(1) من أجل جردة لهذه الأبحاث انظر: ألان روجيه (محرّر)، **نظرية المنظر في فرنسا** (1974– 1994): Alain Roger, (éd.), *La Théorie du paysage en France* (1974-1994), Champ Vallon, 1995.

(2) لقد سعيت إلى تشجيع هذه المقاربة المتعدّدة الاختصاصات في كنف **جمعيّة أفق منظر** (Association Horizon Paysage) وكلّ من جامعتَي باريس العاشرة والثالثة، ضمن إطار الحلقات الدراسيّة المستمرّة منذ عام 1995، وأيضاً خلال ندوتين صدرت أعمالهما عن منشورات أوسيا (Ousia, coll. Recueil): **رهانات المنظر** (*Enjeux du paysage*)، 1997، و**المنظر: راهن الأبحاث** (*Le Paysage : état des lieux*)، 2001.

(3) شاعت في فرنسا نظريات عن ضرورة قراءة النصّ في ذاته بصفته بنية مغلقة، دون إحالته على خارجه، سواء من ناحية التاريخ أو سيرة كاتبه أو إلى الوضع الاجتماعيّ. (المُراجع)

هكذا شهدت تلك الفترة عودة قضايا حان إيجاد حلول جديدة لها، كتلك المتعلّقة بالذات (sujet) والإحالة (référence)، بعيداً عن ترسيمات (schémas) التعبير التقليديّة والمحاكاة (mimésis) التي تعرّضت، عن حقّ، للانتقاد في المرحلة السابقة.

ضمن هذا الإطار، كان لسؤال المنظر في الأدب أن يُطرح بدوره وفق أسس جديدة، مفضياً منذ ما يقرب من عشرين عاماً إلى أبحاث متعدّدة، وهو ما تدلّ عليه العديد من الندوات وفرق البحث وأعداد الدوريّات[1]. فضلاً عن أنّ الكتّاب أنفسهم لم يكفّوا يوماً عن ربط ممارستهم وتفكيرهم بأفقٍ ما[2]. وعلى الرغم ممّا شهدناه منذ خمسينيّات القرن الماضي من نزعة «استبطانيّة (intériorisation) في الشعر الفرنسي»، فإنّ شعراء كباراً من أمثال أندريه دو بوشيه (André du Bouchet) وإيف بونفوا (Yves Bonnefoy) وفيليب جاكوتيه (Philippe Jaccottet) آثروا المنظر كموضوعٍ متواتر (motif) ومكان حياةٍ وعمل. ولم تغب زعزعة الحدود بين النثر والشعر عن الرواية المعاصرة، إذ برز نمط أدبيّ يتمثّل في «السرد الشعريّ»، بفضل ما مُنح للوصف من أهميّة وللمنظر من دور، إذ غالباً

(1) انظر بشكل خاصّ «مناظر» في أدب، العدد 61، 1986 وكتابة المنظر في مجلّة العلوم الإنسانية، العدد 209، يناير–مارس 1988، وفرانسواز شينيه (محرّرة)، المنظر وشبكاته، لارماتان، 1996، وآفاق الشعر الحديث، ر.ي.ت.م، العدد 15، باريس العاشرة، 1997، ومناظر رومنطيقيّة، أيدولون، العدد 54، جامعة بوردو الثالثة، 2000:

«Paysage», *Littérature*, n°61, 1986; «Ecrire le paysage», *Revue des Sciences humaines*, n°209, jan-mars 1988; Françoise CHENET (dir.), *Le Paysage et ses grilles*, L'Harmattan, 1996; «Horizons de la poésie moderne», RITM n°15, Paris X, 1997; «Paysage romantiques», *Eidôlon* n°54, Université M. de Montaigne, Bordeaux III, 2000.

(2) هذا ما حاولت إثباته في ما يخصّ الشعر في كتاب الأفق الخياليّ: *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988.

ما رُفع هذا الأخير إلى مرتبة شخصيّة حقيقيّة عند كتّاب من أمثال غراك (Gracq) أو سيمون (Simon) أو لو كليزيو (Le Clézio).

وهكذا نجد أنّ أزمة المنظر في المجتمعات المعاصرة والتشكيك المتكرّر بجدواه من قبل الحداثة الفنيّة والأدبية قد ترافقا بالتعمّق في الأسئلة التي يطرحها والقيم التي يثيرها، وبتجديد لمقاربته التي يبدو اليوم أنّها تسفر عن معرفة أعمق وعن نهضة حقيقيّة. لذا لم يعد الأمر، في ما يخصّ المنظر الأدبيّ، منحصراً في الاستمرار في طرح إشكاليّات قديمة كـ «الشعور بالطبيعة»، أو القيام بتحقيقات تهدف إلى التعرّف على إطار مذكور في نصّ ما وتعيينه جغرافيّاً، مخاطرين بذلك بإغفال خصوصيّة عمل الخيال وبتشجيع مسعىً إقليميّ أو حتّى استعادة سياحيّة للمنظر.

لا يتطلّب منّا الابتعاد عن هذه التخمينات التقريبيّة وتفادي الهفوات سوى أن نعود قليلاً إلى تاريخ كلمة «منظر» وتعريفها.

كلمة «منظر» (*paysage*) ناتجة عن إلصاق لاحقة لغويّة بكلمة (*païs*) (*paese, pais*)[1] (التي تشكّلت منها *paesaggio* و*paisaje*)، لكنّها على ما يبدو لم تظهر في اللغات المتحدّرة من اللاتينيّة (langues romanes) قبل القرن السادس عشر[2]، وقد استُعملت بدايةً من قبل الرسّامين للإشارة إلى اللّوحات الطبيعيّة. حتى أنّ هذا المعنى كان الوحيد الذي أقرّه عام 1549 قاموس إتيين (Estienne) الفرنسي-اللاتيني، لكنّه ترافق بسرعة

(1) حسب السياق، تدلّ المفردة pays، وهي الشكل الحاليّ لـ pais، على بلاد وبلدة ومنطقة. (المُراجِع)

(2) لا أتطرّق هنا إلى التاريخ الأكثر تعقيداً لأسرة الكلمات المندرجة من كلمة *landschaft* التي ظهرت في الألمانيّة القديمة منذ القرن الثامن وكانت أكثر اتّصالاً بالمعنى السياسيّ للوحدة الإقليميّة، مع العلم أنّها لم تكتسب معناها الحديث إلاّ في القرن السادس عشر، بالتزامن مع ظهور المفردتين *landskip* الفلمنديّة و *landscape* الإنكليزيّة.

باستعماله الأكثر انتشاراً اليوم: «امتداد من منطقة تستطيع العين الإحاطة به في مجمله»[1]. باكراً اقترن إذَن المعنى الحقيقيّ (sens propre) بالمعنى المجازيّ (sens figuré)، فكان اقتراناً وثيقاً بحيث لم يكن من فصل بين المنظر «الواقعيّ» و«تجسيمه»[2] (figuration). وتكمن ميزة المنظر في كونه يحضر دوماً- و-مسبقاً باعتباره تشكيلاً (configuration) «للمنطقة» (pays).

مهما تكن الأسبقيّة الفعليّة لدلالة أو للأخرى[3]، فمن المدهش أن يتزامن استحداث هذه الكلمة مع إعلاء المنظر في الرّسم الأوروبيّ الذي ينزع فيه إطار المشهد أكثر فأكثر إلى احتلال مساحة أكبر في اللوحة إذ يصل أحياناً إلى حجب المشهد أو الشخوص التي يفترض أنه يشكّل خلفيّة لها، كما نرى في أعمال باتينير (Patinir) في نهاية القرن الخامس عشر. لسنا بصدد منح الصدارة للرّسم في تكوين الوعي بالمنظر[4]، على مثال مناصري «الأفننة»[5] («artialisation»)، لكن لا يسعنا إلّا ملاحظة العلاقة الوثيقة التي تجمع، في التاريخ وفي اللغة الأوروبيّين، ظهور إدراك حسيّ معيّن «للمنطقة» وتمثيلها التشكيليّ (représentation picturale).

---

(1) وفقاً لتعريف قاموس لاروس (Larousse).

(2) تدلّ المفردة figuration على التشكيل وعلى التجسيم، وفي لغة الفنّ التشكيليّ تُستعمل بهذا المعنى الأخير مقابل التجريد abstraction. (المُراجِع)

(3) يتأخّر اعتماد الكلمات أو المعاني في القواميس لفترة، حسب الحالات.

(4) يدافع ألان روجيه في **الموجز في المنظر** (غاليمار، 1997) بشكل خاصّ عن هذا الطرح الذي يعتبر أنّ المنظر لم يظهر بهذه الصيغة إلّا من خلال تمثيلاته في الرّسم والتصوير الفوتوغرافيّ.
Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997

(5) كلمة «artialisation» استحدثها الفيلسوف مونتين (Montaigne) للتعبير عن المفهوم الفلسفيّ لتدخّل الفنّ في تغيير الطبيعة، وهو مفهوم قام ألان روجيه (Alain Roger) بإيضاحه في كتابه السابق الذكر **الموجز في المنظر**. (المترجمة)

لا يشكّل المنظر المنطقة، وإنّما طريقة في رؤيتها أو في رسمها بما هي «مجموع» (ensemble) منظَّم إدراكيّاً أو جماليّاً: وهو لا يكمن حصراً في الموضع (*in situ*) ولكن أيضاً دوماً-و-مسبقاً في المنظور (*in visu*) وفي الفنّ (*in arte*). لا يمكن بلوغ حقيقته إلّا من خلال إدراك حسيّ أو تمثيل أو كليهما. وعليه، لا يتطلّب فهم «منظرٍ» في الفنّ أو في الأدب أو تقييمه مقارنته بمرجعه المحتمل («امتداد منطقة») بل التفكير في كيفيّة «الإحاطة به» والتعبير عنه.

هكذا يتخطّى المنظر كلّ تعيين جغرافيّ وكلّ تموقُعٍ حياتيّ. لنأخذ مثلاً هركول سيغيرس (Herucle Seghers) الذي لم يغادرً قطّ هولندا حسب ما عُرف عنه، فيما كانت غالبيّة رسومه المحفورة عبارة عن مناظر جبال. كما أنّ المنظر ليس حصراً أو بالضرورة طبيعيّاً، فما ريف روما، الذي حظي لوقت طويل باهتمام وامتياز فنيّين وأدبيّين، سوى مجالٍ نحتته قرون طويلة من الحراثة والزراعة. ولنا أن نرى في أكثر المدن اصطناعيّة «منظراً حضريّاً»، كما في جداريّة أثر الحكومة الصالحة (*Effets du bon gouvernement*) التي تعتبر من أوائل البانوراميّات في أوروبّا، وتمتلك مكانة لا تختلف عن مدينة سيينا (Sienna) وريفها المحيط. وعليه، وإلى كون المنظر لا ينحصر برقعة أو بمنطقة ما، فما يلهمه من «شعور» ليس حتماً أو فقط متّصلاً بـ«الطبيعة».

يتطلّب المنظر، في المقابل، وجود ذات فاعلة (sujet)، ولا يصبح أيّ موقع منظراً إلّا في المنظور (*in visu*)، فهو لا يتجلّى بصفته «مجموعاً» إلّا من خلال زاوية رؤية (point de vue) لا بؤرة (foyer) أخرى لها سوى الذات. هذا ما يجعل المنظر يتميّز عن الامتداد (étendue) كمفهوم

موضوعيّ أو هندسيّ أو جغرافيّ. هو فضاء مدرَك حسيّاً أو متصوَّر، أو كلا الأمْرين، وبالتالي فهو ذاتيّ (subjetctif) حتماً. يظهر هذا البعد الثنائيّ من خلال أحد مكوّنات المنظر، ألا وهو الأفق (horizon). الأفق خطّ متخيّل (إذ لا نجده على أيّ خريطة) يعتمد تخطيطه في الوقت نفسه على عوامل موضوعيّة (كالتضاريس والتجسيمات المحتملة) وعلى زاوية نظر الذات.

ليس من العرَضيّ ظهور المنظر في أوروبّا في عصر النهضة (Renaissance) الذي شهد التأكيد على الفرد. إذ نراه يرافق في مجال الرّسم انطلاقة البورتريت أو الصورة الشخصيّة (portrait) وتطوّر المنظور (perspective)، وذلك قبل أن يُشدّد العلم والفلسفة على الفصل بين «العقل» (*res cogitans*) و«الامتداد» (*res extensa*)[1]. فهل شكّل تمثيل المنظر، ذو الصلة الوثيقة بزاوية رؤية الذات، ملاذَ تصوُّر إنسانيّ التمركز (anthropocentrée) بات مستبعداً من حقل العِلم؟ فالمنظر يستثمر جميع المكوّنات الذاتيّة لولادة مشتركة[2] (co-naissance) مع العالم لم يعد بمقدور المعرفة (connaissance) الحديثة للكون أخذها على عاتقها، وهي تشتمل على الإحساسات (sensations) والإدراكات الحسيّة (perceptions) والانطباعات (impressions) وحتّى على الوجدانيّات (affections)

(1) يعود التعبيران إلى ما يُعرَف بالثنائية الديكارتية، إذ كان ديكارت يرى أنّ الإنسان مركّب من عنصرين منفصلين متمايزين هما العقل، وتتمثّل ماهيّته في التفكير، والجسم، وتتمثّل ماهيّته في الامتداد. (المُراجِع)

(2) تقوم فكرة الولادة المشتركة، التي اقترحها بول كلوديل (Paul Claudel)، على أنّ معرفة العالم وأشيائه لا يمكن أن تتم إلّا من خلال ارتباطاته بالذات التي تولّده بمنحها للأشياء أدوات للتأثير في حركتها، لتولد بذلك هي أيضاً. وبذا تكون معرفة العالم هي ولادته مع الذات، أي إنتاجه من خلال فعل مشترك بينه وبينها. (المترجمة)

والانفعالات (émotions) والتخيّلات (imaginations).

يمنح التقليد الغربيّ الأولويّة للبصر بين الحواسّ، لكنّ هذا لا يعني اختزال المنظر إلى مشهد صرف. لأنّه يتجلّى لبقيّة الحواس على حدّ سواء، ويعني الذات بكليّتها، جسداً (corps) وروحاً (âme). لا يتراءى المنظر فحسب بل يكون محسوساً (sentir) وشعوريّاً (ressentir). إذ تقاس المسافة فيه بالسمع والشمّ من خلال شدّة الأصوات وحسب دوران التيّارات الهوائيّة وانتشار الروائح، وأمّا القرب، فيُختبَر من خلال الخاصيّة اللمسيّة لإطار معيّن، ونعومة ضوء ما، ومذاق لُوَينٍ ما. تتواصل كلّ هذه الإحساسات فيما بينها وفقَ تراسُل الحواسّ (synethésie) وتسبّب انفعالات، وتحرّض مشاعرَ، وتوقظ ذكريات، مثلما يحدث مع تغريد السمنة في منتزه مونبواسييه (Montboissier) وعطر الأزهار المحبّب لأوبرمان (Obermann).

وبذا لا تكون تجربة المنظر بصريّة وحسب، إذ تتضمّن البانوراما نفسها شيئاً من اللامرئيّ يرسم الأفق حدوده ويستدعي سدّ نواقص النظر عن طريق عمل الخيال أو اندفاع الحركة. بعكس الصورة الساكنة، المنظر فضاء يُجاب، على الأقدام أو بالعربة أو في الحلم، فالحلم سياحة وتجوُّل (*re-extravagare*).

تعدّديّة الأبعاد الخفيّة للمنظر هذه لا تبرزها الفنون البصريّة إلّا إيحاءً، لكنّها تجد تعبيراً مميّزاً عنها في الأدب. واعتبارها جزءاً لا يتجزّأ من تصوّر المنظر في الصين منذ بداياته قد يعود إلى كون هذا التصوّر قد تشكّل من خلال الشعر بالقدر ذاته الذي تشكّل فيه من خلال الرّسم، لا بل أكثر. ذلك أنّ مفاهيم كـ «الفكرة-المشهد» والـ«الشعور-المنظر»

(*ch'ing ching*)[1] خَطّت باكراً في التقليد الصينيّ هذا التبادل العميق بين الباطن والخارج الذي لم يعبّر عنه بالكامل في أوروبّا إلّا مع قدوم الرومنطيقيّة. يتّضح بذلك أنّ المنظر الرومنطيقيّ جوانيّ (intérieur) وبرانيّ (extérieur) على حدّ سواء، بحكم أنّه أصبح من «أحوال النّفس».

بين الأجناس الأدبيّة، يبدو الشعر، والشعر الغنائيّ على وجه الخصوص، قادراً على التعبير بالتحديد عن هذه المكوّنات الذاتيّة لتجربة المنظر[2]. إذ يقابل التعبيرُ الغنائيّ (énonciation lyrique)، بصيغة المتكلّم، تبئيرَ (focalisation) المنظر على زاوية رؤية ذاتيّة. استطاع باختين (Bakhtine) التأكيد على أنّ الرؤية (vision) التي يطرحها الشعر تختلف جذريّاً عن الرؤية في الرواية، وذلك تحديداً لكون العالم فيه مدركاً حسيّاً من الباطن كأفق للوعي الشعريّ، بينما يستطيع الراوي دوماً في الرواية اتّخاذ زاوية رؤية خارجيّة نوعاً ما تسمح له بتعيينٍ أكثر موضوعيّة

---

(1) أعتمد هنا الترجمة التي اقترحها فرانسوا شينغ (François Cheng) في مقال «سماء–أرض–إنسان»:

«Ciel-Terre-Homme» *Le Nouveau recueil*, n°36, «Sentiment paysage», sept.-nov. 1995.

انظر أيضاً، في خصوص موضوع الصلة بين المنظر والشعر الصيني، فرانسوا جوليان، القيمة التلميحيّة:

François Jullien, *La Valeur allusive*, PUF, 2003.

(2) هذا ما أشار إليه برناردان دو سان بيير (Bernardin de Saint Pierre): «يتفوّق الشعر كثيراً على الرسم في وصف المنظر لأنّه يصوّر للنّفس الموضوعات (objets) التي لا يصوّرها الرسم إلّا للأعين» (الكتاب الأول من **تناغمات الطبيعة**، الكتاب الأوّل، ضمن **الأعمال المنشورة بعد وفاة المؤلف**:

Les Harmonies de la Nature, livre premier, *Œuvres posthumes*, tome II, Paris, Ledentu, 1840, p. 115.

لشخوصه داخل «محيطهم»[1].

توضّح هذه الثنائيّة، التي قد تبدو جازمة، التقاربات بين الشعر الغنائيّ والمنظر بصفته أفقاً وثيق الارتباط بزاوية رؤية ذاتيّة ومنفتحاً على جميع احتمالات اللامرئيّ (invisible). إذ يميل الوصف الروائي إلى التشديد على العناصر المرئيّة من المنظر، بينما يبعث الاستحضار الشعريّ على التخيّل والإنصات إلى الوقع الجوّانيّ للمشهد البرّانيّ أكثر ممّا يوفّر للرؤية. ذلك أنّ الاستحضار الشعريّ يعبّر عن مناخ [2](*Stimmung*) يجمع، في صبغة أو نغميّة وجدانيّة واحدة، جوّ المنظر والحالة النفسيّة للذّات ووقع القصيدة[3].

مخالفاً المقولة الهوراسيّة الشهيرة «كما يكون الرسم، يكون الشعر» (*ut pictura poesis*)، يكشف الصوت الغنائيّ ما هو غير مرئيّ من المنظر بفضل موسيقيّة القصيدة، التي تعكس وقعه الوجدانيّ، وبفضل الاستعارة التي تتجاوز المرئيّ (visible) بإشراعها لحقل الرؤية الثاني، ألا وهو الخيال (imagination). ظلّت دراسة المنظر في الأدب تابعة لأنموذج تصويريّ طال تحكّمه بالبلاغة الوصفيّة، ونحن في هذا العمل نؤْثر

---

(1) ميخائيل باختين، **جماليّات الإبداع اللّفظيّ**، ترجمه إلى الفرنسيّة أ. أكوتوريه:
Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. Frse. A. Acouturier, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1984, p. 104-110..

(2) الكلمة الألمانيّة «شتيمونغ» Stimmung غير قابلة في الحقيقة للترجمة، ويورد المؤلّف في مكان آخر من هذا الكتاب (انظر أدناه الفقرة المعنونة «حقل الشعر») تعريفات لها آتية من شبيتسر وسواه. وهي تدلّ عموماً على مناخ أو جوّ نفسيّ ينشأ من تلاحم الذات والمنظر أو الذات وموضوع تأمّلها بعامّة. (المُراجِع)

(3) لمزيد من المعلومات حول هذا المفهوم المثمّن في النظريّة الأدبيّة الألمانيّة انظر كتابنا «المادّة–الانفعال»:
La Matière-émotion, Paris, PUF, 1997, p. 34-35.

أنموذجاً بعيداً عنه كلّ البعد، ألا وهو شعريّة الاستحضار. يجدر رغم ذلك الإشارة إلى أنّ وصف المنظر بالتحديد نادراً ما يلتزم بقواعد الوصف الحيّ[4] (*ekphrasis*) أو المحاكاة (*mimésis*) التي يُفترض أنّها موضوعيّة. كما نجده، منذ القرن الثامن عشر على الأقلّ، يستعين غالباً بموارد الشعر من إيقاعات وصور وتعبيريّة غنائيّة، حتّى صار يُعَدّ واحداً من مواضع انطلاق النثر الشعريّ. وهذا ما يدفعنا هنا إلى دراسة بعض النصوص التي تنتمي إمّا للسرد الشعريّ أو للرواية-القصيدة وتُظهر على أفضل وجهٍ شعريّة المنظر اللاغية للحدود بين الأجناس الأدبيّة.

لا يمنع تمركز المنظر الشعريّ حول زاوية رؤية ذاتيّة امتلاكه لفضاء (espace) وصيرورة (devenir) جمعيّين. لذا توجِب دراسته اقترانَ ثلاثة مساعٍ وتمفصلها.

الأوّل يسعى لاستعراض تاريخ المنظر بصفته موضوعاً متواتراً في الأدب والشعر الفرنسيّين منذ القرن الثامن عشر حتّى الحقبة المعاصرة التي تسترعي اهتمامنا بشكل خاصّ. أي تحديد الخطوط العريضة للإطار الاجتماعيّ والفكريّ والثقافيّ الذي سمح بتنمية وعيٍ بالمنظر يشكّل الأدب والشعر أحد أشكال تعبيره التي تنبغي مقارنتها بتمثيلات أخرى، فنيّة كانت أم علميّة. ولن يسعنا سوى اقتراح لوحة أوّلية يبقى اكتمالها منوطاً بتضافر كفاءات متعدّدة، لكن لا مندوحة منها لاستخلاص الرهانات الأدبيّة تحديداً للمنظر وخصائص معالجته الشعريّة.

---

(4) يستخدم الكثير من النقّاد اليوم المصطلح *ekphrasis* لتسمية كلّ وصف لفظيّ لمنحوتة أو لوحة أو أيّ عمل فنّيّ آخر، وتبعتْهم في ذلك بعض المعاجم الحديثة، قاصرةً المصطلح على هذا المعنى الضيّق. والحال أنّه يدلّ عند البلاغيّين على وصف الأشياء والشخوص والمواضع وسواها وصفاً حيّاً وكاملاً يحيط بها من كلّ جهاتها. (المُراجِع)

وسوف نستكمل تحقيقنا التاريخيّ والثقافيّ بمقاربة ظاهراتيّة (phénoménologique)، على ضوء ربط المنظر للجسد والنفس معاً في تجربة الذات، في محاولة جديدة للإحاطة بالأسس الحسيّة للمنظر الشعريّ، سواء ما يرتبط منها بالحسّ (sensoriels) وبتراسل الحواسّ (synesthétiques)، والإحساس الحركيّ (kinesthésiques) والإحساس الشامل (cénesthésiques)، ووقع هذه الأمور كلّها الوجدانيّ وامتداداتها في المخيال. للقيام بذلك سنستلهم منهجيّات النقد الموضوعاتيّ (thématique)، باعتبار أنّه الوحيد الذي رفع مفهوم المنظر نفسه إلى مصاف الأدوات النقديّة والنظريّة.

سيسمح لنا النقد الموضوعاتيّ بالولوج إلى حساسيّة في المنظر تسهم في أعمق معاني العمل وتكون وثيقة الارتباط بجماليّته التي يبقى علينا فيما بعد استجلاء خياراتها ودراسة وسائلها. قد يتجلّى خيار الشكل في نمطِ تعبيرٍ (modalité énonciative) أو تنسيق عروضيّ (dispositif prosodique) أو طباعيّ (typographique)، أو بنية بلاغيّة (structure rhétorique) أو تركيبيّة (syntaxique)، غير أنّه يصوغ في جميع الحالات المنظر الشعريّ وينبئ بدلالته. وعليه، ستشكّل شعريّة المنظر هدف دراستنا. ونظراً لمدى تحرّر أشكال الشعر الحديث وتنوّعها، اخترنا أغلب الأحيان دراسة مبدعٍ بذاته كلّ مرّة، وذلك بهدف احترام خصوصيّة كلّ كاتب، مع مراعاةً الحوار الذي يفرض نفسه بين الأعمال المطروحة.

يشكلّ المنظر في الشعر، كما في كلّ سياق آخر، مكاناً مشاعاً يخصّنا جميعاً وفضاء حريّة ممنوحاً لحساسيّة كلّ منّا وإبداعه. وبذا يهيّئ أرضيّة مشتركة تمكّن الفرد من التواصل الحقيقيّ مع الجماعة دون التخلّي عن ذاته، وفيها تكمن صيرورة الحضارة بصفتها نتاجاً جماعيّاً.

القسم الأوّل

مسارات

1
المواقع الرومنطيقيّة والوصف الشعريّ

أُطلقَ نعت «رومنطيقيّة» على مناظر عديدة حتّى قبل الولادة الرسميّة للمذهب «الرومنطيقيّ» (romantisme) إذ استخدم المصطلح للدلالة على حساسيّة المنظر قبل ارتباطه بتعريفِ فنّ شعريّ أو مذهب جماليّ. وكان تطوّره مثالاً جيّداً على تكوّن المنظر تاريخيّاً وفق إيقاع التنقّل المعقّد بين التجربة وتمثيلها وترجمتها اللغويّة. قد يثير ظهوره بدايةً في مقاطع وصفيّة دهشتنا لكوننا كثيراً ما نربط الوصف الأدبيّ بالمذهبين الواقعيّ والطبيعيّ، وننسى أنّ «الجنس الوصفيّ» كان أوّلاً جنساً شعريّاً و أنّه اختلط نوعاً ما بـ«الأثر الرومنطيقيّ» («l'effet romantique»).

يتزامن نوعاً ما ظهور الرومنطيقيّة والمنظر والوصف والنثر الشعريّ في الأدب الفرنسيّ، وهو تزامن يجبرنا على إعادة النظر ببعض الأفكار السائدة في ما يتعلّق بالتاريخ والنظريّة الأدبيّين. من بين هذه الأفكار نجد تأويلاً يلقى رواجاً كبيراً اليوم ويرى في الرومنطيقيّة بزوغ تصوّر وممارسة ذاتيّي الإحالة (auto-référentiel) للكتابة، المحوَّلة هنا إلى

مطلق (Absolu)[1]. ومنها أيضاً فرضيّة شكلانيّة عن الوصف تختزله إلى عمليّة «توظيفِ مخزون معجميّ»[2]، إضافة إلى تقييم لتطوّر العلاقات بين النثر والشعر، يقوم على اعتبار ابتكار النثر الشعريّ (prose poétique) وقصيدة النثر (poème en prose) سبباً في تدهور الشعر، بينما نرى نحن فيه بالعكس سبب بلوغ الشعر الفرنسيّ ذروات جديدة.

من المنظر الرومنطيقيّ...

لم يظهر نعت «رومنطيقيّ» (*romantique*) في اللغة والأدب الفرنسيّين إلّا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، وكان ذلك وفقاً للأنموذج الإنكليزي (*romantic*) المتَّبع مسبقاً منذ قرن. وقد اعتمد رواجه في أوروبا بشكل خاصّ على نشر كتاب **فصول** (*Saisons*) لتومسون (Thomson) وترجمته. تشكّل هذا النعت من كلمة **رواية** (*roman*) للحديث عن كائنات أو موضوعات توحي بعالم الخيال. كانت كلمة رومانسيّ (*romanesque*) موجودة في الفرنسيّة، وهذا ما قد يفسّر تأخّر تقبّلها لنظيرتها الإنكليزيّة التي فرضت نفسها كترجمة لمستويات جديدة من المعنى.[3]

---

(1) هذه إحدى الفرضيّات الأساسيّة التي يدافع عنها فيليب لاكو لابارت (Philippe Lacoue-Labarthe) وجان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy) في كتابهما **المطلق الأدبيّ**:
L'Absolu littéraire, Le Seuil, collection «Poétique», 1978.

(2) فيليب هامون، **مدخل إلى تحليل الوصفيّ**، هاشيت الجامعيّة، 1981 (أعيد نشره تحت عنوان: **في الوصفيّ**، 1993):
Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du Descriptif*, Hachette Université, 1981 (repris sous le titre *Du descriptif*, HU, 1993).

(3) لا يزال هذا الخلط بين دلالتَي المفردتين «رومانسية» و«رومنطيقية» شائعاً للأسف في العربية. والحال أنّ المفردة الأولى تدلّ على شخصيّة روائيّة وعلى طبع مغامر متشبّه بعوالم أبطال الروايات، بينما تدلّ الثانية على شخص أو عنصر له صلة بالتيّار الأدبيّ المعروف بالرومنطيقيّ. (المُراجِع)

استُعملت كلمة «رومنطيقيّ» في وقت مبكّر لوصف المناظر بقدر ما استعملت لوصف الشخوص، بعكس كلمة «رومانسيّ». ولهذا السبب اعتبر البعض أنّها رديفة لكلمة «الخلاّب»[1] («le pittoresque»)، وإن كان ذلك من باب المقاربة البحتة. وقد ابتكرت الإنكليزيّة كلمة رومنطيقيّ، رغم احتوائها على كلمة «خلاّب»، من باب حاجتها للتعبير عن خاصيّة محدّدة في المنظر غائبة في المثال التصويريّ الكلاسيكيّ. وظهر في استعمالات هذه الصفة الجديدة على مدى القرن الثامن عشر تشديد أخذ يزداد وضوحاً على الانطباعات والانفعالات وأحلام اليقظة (rêveries) التي تثيرها المناظر القادرة على التأثير بقوّة في الحساسيّة والخيال. وتستعمل هذه الصفة بشكل خاصّ للحديث عن مواقع بريّة وجليلة تمتلك جاذبيّة ممزوجة بالهول رافقت صعود جماليّات السموّ[2] (esqthétique du sublime).[3]

لم ينتظر الإنكليز في الواقع اكتشاف جبال الألب للاحتفاء بعظمة مرتفعات (*Highlands*) إسكتلندة (Ecosse) أو ماتلوك (Matlock). هنالك إذَن صلة وثيقة بين ابتكار نعت «رومنطيقيّ» وظهور حساسيّة

---

(1) للمفردة pittoresque علاقة اشتقاقيّة بالكلمة peinture (رسم، تصوير)، فهي تُطلَق بالأصل على ما هو جذّاب أو خلّاب أو طريف بحيث يستحقّ أن يُرسَم. (المُراجِع)

(2) تُستخدَم المفردة sublime اسماً وصفة، وتدلّ على السّامي والرفيع والخارق، أي على كلّ ما يحتلّ مرتبة عالية في سلّم القيم الجمالية والأخلاقيّة والروحيّة، وما من شانه أن يثير الإعجاب غير المتناهي والتأثّر العميق. (المُراجِع)

(3) انظر بالادين سان جيرون، **ليكن نور**:

Baldine Saint Girons, *Fiat lux*, Quai Voltaire, 1993 (diffusion Vrin).

وأيضاً دليل معرض **المنظر ومسألة السموّ**، 1997:

Catalogue de l'exposition *Le Paysage et la question du sublime*, Réunion des musée nationaux / ARAC, 1997.

جديدة تجاه المنظر لا تنفصل بدورها عن تحوّل مجتمعيّ وأخلاقيّ وجماليّ. كان المنظر الكلاسيكيّ يمثّل إشادة بسلطان العقل، وذلك من خلال الأولويّة المعقودة للشكل والحدّ، فجاءت الصفة «رومنطيقيّ» لتشكّل سعياً لتسميةِ بُعد جديد للمنظر فيه تخطٍ لكلّ الحدود واستدعاء لشيء من الفوضى، كما أنّ فيه تحفيزاً أكثر للخيال والوجدان. هذا ما يفسّر الصعوبة المواجَهة، منذ القرن الثامن عشر، في تقديم تعريف دقيق لدلالة هذا المصطلح، بحكم أنّها دلالة ضمنية أكثر من كونها صريحة.

يتوافق مصطلح «رومنطيقيّ» بما لا ريب فيه مع تجربة وجماليّات جديدة للمنظر في تواريخه الأولى في اللغة والأدب الفرنسيّين، التي تُستعمل جميعها للحديث عن منظر طبيعيّ أو أدبيّ أو فنيّ. يتحدّث مثلاً واتليه (Watelet) عام 1774 عن فنّ الحدائق، واصفاً نوعاً من الأثر يخرج عن النماذج التصويريّة والأدبيّة الكلاسيكيّة، ويضيف لتصنيفَي الخلاّب والشعريّ فئة الرومانسيّ (romanesque) معرّفاً إيّاه كالتالي: «يبدو أنّ الحقل الرومانسيّ أوسع من الحقل الشعريّ [...] فهو يضمّ بالفعل كلّ ما تمّ تخيّله من قبل وكلّ ما لا يزال في المستطاع ابتداعه بعد [...]. كما أنّ الأفكار الرومانسيّة [...] تظلّ أكثر إبهاماً وأكثر شخصيّة [...] وتنزع لهذه الأسباب بشكل مباشر إلى تشويش المخيّلة».[1]

يستعيد رينيه لوي دو جيراردان (René-Louis de Girardin) بدوره هذا التقسيم الثلاثيّ في مقالة بعنوان «عن تكوين المناظر» (*De la composition des paysages*) ولكنّه يستبدل مصطلح رومانسيّ برومنطيقيّ:

(1) واتليه، مقالة في الحدائق، باريس، 1774.

Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774.

«حالة كهذه تجمع، وسط أشياء الطبيعة المذهلة، أبهى تأثيرات المنظور الخلاّب وكلّ عذوبة المشهد الشعريّ. يفترض بالوضع «الرومنطيقيّ» أن يكون هادئاً ومعزولاً، لكن دون أن يصل حدّ الشراسة أو البريّة، وذلك حّتى لا يصيب النفس فيه أيّ تشتّت وحتّى تستطيع الاستسلام بالكامل لعذوبة شعور عميق»[1].

تلازمَ استيراد نمط الحدائق على الطريقة الإنكليزيّة مع استجلاب الكلمة التي يشعر الماركيز دو جيراردان بضرورة تبرير استخدامها في الحاشية: «آثرت الكلمة الإنكليزيّة «رومنطيقيّ» على الكلمة الفرنسيّة «رومانسيّ» لأنّ هذه الأخيرة إنما تدلّ على السرد الخياليّ في الرواية وأمّا الأولى فتدلّ على الحالة وعلى الانطباع الخلاّب الذي نتلقّاه منها»[2]. هكذا تجسّد صفة «رومنطيقيّ»، منذ ظهورها في اللغة الفرنسيّة، علاقة وجدانيّة بالعالم تجد التعبير الأمثل عنها في مجالين تظلّ وطيدة الصلة بهما، ألا وهما فنّ المنظر وتجربته.

نستطيع ملاحظة هذه الصلة الوثيقة عند لوتورنور (Letourneur)، مترجم شكسبير(Shakespeare) الأوّل إلى الفرنسيّة، الذي يلجأ عام 1776 إلى صورة منظر يطلق هو نفسه عليه صفة «رومنطيقيّ»، في سعي للفت انتباه قرّائه إلى العظمة المتعذّر تعريفها لعبقرية الكاتب المتعدّدة الأشكال:

---

(1) رينيه لوي دو جيراردان، **عن تشكيل المناظر** (1777)، الفصل الخامس عشر «عن سلطة المناظر على حواسّنا، وبالنتيجة على أنفسنا»، طبعة جديدة، تحقيق ميشيل كونان:
René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages* (1777), ch. XV, «Du pouvoir des Paysages sur nos sens, et par contrecoup sur notre âme», rééd. De Michel Conan, Champ Vallon, 1992, p. 99.

(2) المرجع السابق.

«لا يمكن حصر قراءة شكسبير والتأمّل فيه بقلب المدينة أو على كنبة الاسترخاء. على من يريد معرفته بحقّ، الشرود في الريف، في محاذاة شجر الصفصاف بقرب الكَفر، والغوص في كثافة الغابات، وحتّى تسلّق قمم الصخور والجبال. وهناك، من هذه القمم، إنْ هوَ وجّه نظره إلى البحر الشاسع أو ركّزه على المنظر الأثيريّ و«الرومنطيقيّ» للغيوم، سيشعر حتماً بما كانت عليه عبقريّة شكسبير، تلك العبقريّة التي ترسم كلّ شيء وتحرّك كلّ شيء».[1]

ويضع المترجم المصطلح بالخط المائل موضّحاً فيما بعد في الحاشية ما يميّزه عن مصطلح الخلاّب: «عندما يكون العقيق (الوادي الصغير) خلاّباً فحسب، فهو يشكّل نقطة امتداد تمنح مادّة للرسّام وتستحقّ من الفنّ أن يلاحظها ويُظهرها. لكن عندما يكون «رومنطيقيّاً»، نشعر برغبة في الاستراحة فيه وسرعان ما يُشجي الخيال الجمهور بمشاهد ممتعة».

تشكّل أعمال شكسبير وحدها، ككلّ إبداع أدبيّ أو فنيّ كبير، عالماً بذاته، نشعر كما لو أنّ ولوجه يعتمد على استعادة الطريق الذي يقود من تأمّل منظر ما إلى ابتداع عالم خياليّ. ويعتمد تحقيق ذلك على الحياد عن الدروب المحروثة، والابتعاد عن أماكن الحضارة للمغامرة في أراضٍ وفضاءات مجهولة، تعادل في اتّساعها وعزلتها «العبقريّة» ذاتها. المنظر الرومنطيقيّ هو هذا الذي يستدعي بعذريّته الخيالَ، وفق حركة مماثلة لحركة الخلق نفسه.

هكذا تظهر أيضاً الأماكن التي يختارها روسو (Rousseau) لنزهاته وأحلام يقظته، إذ نراها منعزلة وبريّة، لا تقيم أيّ حجاب بين الفرد

(1) لوتورنور، الآثار الكاملة لشكسبير، ج 1، 1776، ص 108
Letourneur, *Œuvres de Shakespeare*, t.I, 1776, p. CVIII.

والطبيعة، ولا أيّ عائق أمام اندفاع مخيّلته. وهو ما جعله يفضّل بحيرة بيين (Bienne) على بحيرة جنيف (Genève): «إنّ ضفاف بحيرة بيين أكثر «بريّة ورومنطيقيّة» من ضفاف بحيرة جنيف، وذلك لقرب الصخور والأحراج التي تحدّها من الماء، دون أن يجعلها ذلك أقلّ اشراقاً».[1] هذه هي المرّة الوحيدة التي يستعمل فيها روسو صفة «رومنطيقيّ» بلا تفريق كبير بينها وبين صفة «رومانسيّ» التي يستعملها فيما بعد للحديث عن نفس الضفاف في نهاية النزهة الخامسة، حيث يختبر الحالم الوحيد انصهاراً كاملاً بين الوعي والمنظر، بين المتخيّل والواقع:

> «في خروجي من حلم يقظة طويل وعذب، وإدراكي لما يحيطني من خُضرة وأزهار وطيور، ومُجيلاً نظري بعيداً نحو الضفاف الرومانسيّة التي تحدّ مياهاً صافيّة بلّوريّة، رحت أقرن كلّ هذه الأشياء المحبّبة بخيالاتي. وأخيراً، بعد أن رُددتُ بقدرٍ ما إلى نفسي وإلى ما كان يحيط بي، لم أستطع تعيين مكان الفصل بين الأخيلة والحقائق».

يعود روسو ليستعين في نهاية النزهة بالمصطلح المولَّد، الذي فرض نفسه عليه بلا شكّ للتشديد على ما للمنظر بذاته ولطابعه البريّ من إسهام في يقظةِ خيالٍ يجد امتداده هنا في بُعد تأثّريّ وانفعاليّ من حلم اليقظة الرومنطيقيّ، أكثر ممّا يجده في سيناريو تخييلٍ وحدث روائيّين. بذا يصبح المنظر جوّانيّاً بكليّته من خلال توجيه الانفعال والخيال له. وكان جيراردان قد لاحظ هذه العلاقة الحميمة مع المنظر عند صديقه روسو ووصفها بـ «الرومنطيقيّة»: «كانت تعرّجات الصخور والشوح والعرعر

(1) روسو، خواطر المتنزّه المتوحّد، 1781، النزهة الخامسة:
Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1781, Cinquième promenade.

[...] تستدعي لمخيّلته الخصبة الحالات الرومنطيقيّة في منطقة طفولته المحبوبة».[1]

يؤكّد التعريف الأوّل لنعت «رومنطيقيّ»، في الطبعة الخامسة لـ **معجم الأكاديميّة** (*Le Dictionnaire de l'Académie*)، عام 1798، هذا الرابط بين الرومنطيقيّة والمنظر والمتخيَّل، إذ لم يكن يُستعمل يومذاك بالفرنسيّة إلّا للتعبير عن مواقع قادرة على تشجيع اندفاع للمخيّلة يشبه الاندفاع المحرِّك للخيال الأدبيّ:

> «رومنطيقيّ: تعني عادةً الأماكن والمناظر التي تستحضر للمخيّلة وصف القصائد والروايات. ويقال حالة رومنطيقيّة، طابع رومنطيقيّ».
>
> يختصر هذا التعريف تماماً التفاعل بين التجربة والتمثيل المحرّك لتكوين المنظر الرومنطيقيّ الذي لم يُمنح هذه التسمية لما «يستحضره» من عمل الروايات فحسب، وإنّما لما «يستدعيه» من عمل للمخيّلة أيضاً. وتكمن في «الوصف» الشعريّ أو الروائيّ أمثل ترجمة أدبيّة له.

... إلى الوصف الشعريّ

قد يفاجئ هذا الامتياز الذي نمنحه هنا للوصف القارئَ المعاصر الذي يربطه عادةً بالمذهبين الواقعيّ والطبيعيّ، وغالباً ما يُغفل أنّ «الجنس الوصفيّ» كان قبل كلّ شيء جنساً شعريّاً.[2]

---

(1) رينيه لوي دو جيراردان، رسالة إلى الكونتسيا دو فاسي، يوليو 1778 (مقتطفة من رسالة ستانيسلاس جيراردان إلى السيد موسيه باتيه):

René-Louis de Girardin, Lettre à la comtesse de Vassy, juillet 1778 (recueillie dans *Lettre de Stanislas Girardin à M. Musser-Pathay*, Paris, P. Dupont, 1824).

(2) انظر مثلاً المدخل «وصفيّ» **Descriptif** في الموسوعة أو دفاع سان لامبير عن الشعر =

وتظهر الكوكبة الجامعة للرومنطيقيّة والمنظر والشعر والوصف جليّاً بعد مرور ثلاثة أعوام على طبعة الأكاديميّة، في صفحات شهيرة يكرّسها لها شاتوبريان (Chateaubriand) في عبقريّة المسيحيّة (*Le Génie du Christianisme*). إذ يقرّ فيه تعريف شعريّة جديدة، مسيحيّة وعصريّة، في قطيعة مع النماذج القديمة والكلاسيكيّة، معتمداً على تثمين المنظر باعتباره تعبيراً عن «الطبيعة الحُرّة»، من خلال دفاع متحمّس عن الجنس الوصفيّ.

يأخذ شاتوبريان على الشعراء القدماء إخضاع استحضار الطبيعة إلى الوجود والنشاط البشريّين: «لا شكّ في ما خلّفه لنا هؤلاء من لوحات بديعة للأشغال والعادات ويُسْرِ الحياة الريفيّة، ولكن قلّما تلمح في كتاباتهم لوحات الريف والفصول وحوادث السماء التي أشبعت الإلهام الحديث»[1]. كان المنظر، لدى الشعراء والرسّامين الكلاسيكيّين على حدّ سواء، مجرّد خلفيّة لوحة تشغل مقدّمتَها بالضرورة شخوص بشريّة أو أسطوريّة، بحيث لا يوصف المنظر أبداً بذاته ولذاته. إلّا أنّ هذا بعينه هو تعريف الوصف ووظيفته لدى شاتوبريان:

«كان ما ندعوه بالشعر الوصفيّ غريباً بالكامل على القدماء، حتّى أنّ وصف شعراء تغنّوا بالطبيعة مثل هيسيودس (Hésiode)

= الوصفيّ في «خطبة» **الفصول**، ضمن مختارات فيليب هامون، **الوصف الأدبيّ**:
Saint Lambert, «Le Discours préliminaire» aux *Saisons* (dans l'anthologie de Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Macula, 1991).

(1) شاتوبريان، **عبقريّة المسيحيّة** (1801)، القسم الثاني، الكتاب الرابع، الفصل الأول «كيف تحجّم الميثولوجيا الطبيعة»:
Chateaubriand, *Génie du Christianisme* [1801], Deuxième partie, Livre IV, ch. 1 «Que la mythologie rapetissait la nature», Garnier-Flammarion, 1966, t. I, p. 313 et suivantes.

وثيوقريطس (Théocrite) وفيرجيل (Virgile)، لا يقترب أبداً من مفهومنا نحن للوصف».

«صدم» هذا الحكم القاطع «بعضهم»، ممّا اضطّر شاتوبريان للإجابة في الحاشية على الاعتراضات المحتملة على قصره للوصف على مجال تصوير المنظر:

«كلّ ما نريده هو توضيح معنى كلمة «وصفيّ» المذكورة، كي لا تُفسَّر بغير ما نمنحه لها من معنى [...] لا يمكننا بالطبع إنكار وجود آثار وصفيّة للشعراء القدماء، خاصّة إذا ما وسّعنا مفهوم الوصف، وفهمنا منه توصيف الملابس أو الوجبات أو الجيوش أو المراسم، إلخ. لكنّ هذا النوع من الوصف يختلف عمّا نعتبره نحن وصفاً. ذلك أنّ القدماء صوّروا بشكلٍ عامٍّ العادات، أمّا نحن فنصّور الموضوعات والأشياء. هكذا يصف فيرجيل البيت الريفيّ، ويصف ثيوقريطس الرعاة، أمّا تومسون فيصف الغابات والبراري. في كلّ مرّة أتى فيها الإغريق والرومان على ذكر منظر، كان ذلك ليملأوه بشخوص ويُحدِثوا على عجلٍ خلفيّة لوحة، ولكنّهم لم يعملوا يوماً على تمثيل الأنهار والجبال والغابات في جلائها وعريها كما نفعل نحن».

يأخذ شاتوبريان بعين الاعتبار الانتقادات التي غالباً ما كانت توجّه للشعر الوصفيّ. ونجد أصداء لهذا عند مارمونتيل (Marmontel) مثلاً في باب كلمة «وصفيّ» من «الموسوعة»[1] حيث يلوم معاصريه الذين لا يصفون للإمتاع أو للتثقيف، بل «يصفون من أجل الوصف، لا بل

(1) يقصد دائرة المعارف التي أشرف عليها ديدرو Diderot ودالامبير D'Alembert في الفترة بين 1751 و1772. (المُراجِع)

يصفون بعدما سبق أن وصفوا، متنقّلين من موضوع إلى آخر دون أن يكون لذلك تبرير سوى حركة النظر والذهن». يعترف شاتوبريان بأنّ ثمّة في أيّامه «إسرافاً في استعمال النوع الوصفيّ»، إلّا أنّه يدافع عنه «كأداة إضافيّة بالمتناول ومن شأنها أن توسّع حيّز استعمالات الصور الشعريّة».

ذلك أنّ تتبيع الوصف لسرد حدثٍ أو لاستدلالٍ ما، واختزال المنظر إلى خلفيّة مشهد ريفيّ أو أسطوريّ، يحرمان الكتابة والخيال من مواردهما اللامتناهية. لذا كان «من الصعب تصديق افتقار القدماء لنفاذ البصر في ملاحظة الطبيعة أو للموهبة في رسمها، ما لم يكن هنالك سبب قويّ قد أعماهم عن ذلك». يتجلّى السبب في الأولويّة التي مُنحت للشخوص، الإنسانيّة والإلهيّة على حدّ سواء، والتي حالت دون الإدراك الحسيّ المجرّد للطبيعة عبر تقليص دورها وأبعادها إلى محض زينة:

> «كانت الاستهانة بالطبيعة وإفقار حقيقتها هما العيب الأكبر والأوّل للميثولوجيا. [...] إذ احتشد العالم فيها بأشباح أنيقة انتَزعت من الخليقة جاذبيّتها وعظمتها وعزلتها وسوداويّتها.
>
> لم يكن لمشهد العالَم أن يمنح الإغريق والرومان ما يمنحه لنا نحن أنفسنا من انفعالات. فبينما نرى نحن في شعاع الشمس الغاربة الممتدّ، مضيئاً تارةً غابة معتمة، وداخلاً طوراً في تماس ذهبيّ مع أقواس البحار المتدحرجة، نرى فيه معجزةَ الخلق التي تخطّها لنا في كلّ صباح حوادث النور الخلّابة، رأى القدماء في كلّ مكان مجرّد أداة أوبراليّة ذات نمط واحد».

وللمفارقة، يعتقد شاتوبريان أنّ المسيحيّة هي التي خلّصت الأرض والسماوات من جمهرة صغار الآلهة أولئك، وسمحت أخيراً بإدراك

الطبيعة بكلّ ما في تجرّدها وألوهيّتها من عظمة:

«كان علينا انتظار المسيحيّة لتأتي وتطرد حشود المخلوقات الخرافيّة والآلهة والحوريّات لنعيد للمغارات سكونها وللغابات أحلام يقظتها. اكتسبت البراري في ظلّ عبادتنا طابعاً أكثر شجناً وإبهاماً وسموّاً؛ ترتفع قبب الغابات وتكسّر الأنهارُ جرارَها الصغيرة حتّى لا تسكب إلّا مياه مَهاوي قمم الجبال: إنّ الربّ الحقيقيّ، بولوجه أعماله، منح عظمته للطبيعة».

يقوم المنظر الرومنطيقيّ على «غياب الوجوه»، فهو عبارة عن «عزلة» أو «خلاء» يسمح للفرد الحسيّ بالانفراد بالطبيعة والخالق. ويتعدّى المنظر حدود المشهد المرئيّ، الذي فضّلته الكلاسيكيّة، مضمراً وكاشفاً لعمق سحيق برّانيّ وجوّانيّ في آن واحد، طبيعيّ وما فوق طبيعيّ على حدّ سواء:

«فلتتوغّل في هذه الغابات الأمريكيّة القديمة قدم العالم، يا للسكون العميق في تلك الخلوات عند استراحة الريّاح! يا للأصوات المجهولة لحظة قيام الرياح! كلّ ما حولك ساكن في ثباتك، وما إن تأتي بخطوة حتّى يتنهّد الكلّ مرّة واحدة. ترمي الظلال بثقلها، عند اقتراب الليل، يتناهى إلى مسمعك عبور قطعان الحيوانات البريّة في الظلمات، وهمس الأرض تحت قدميك، وبضع صواعق تجعل البراري تجأر: الغابة في اضطراب والأشجار تهوي ونهر ما يجري أمامك. ها هو القمر يطلع أخيراً من الشرق. تمرّ بجذوع الأشجار، ويبدو كأنّه يجول أمامك بين قممها كئيباً يجاري عينيك. يجلس المسافر على جذع سنديانة منتظراً النهار، يراقب تلاحق كوكب الليالي والظلماتِ والنهر، ويشعر بالقلق والاضطراب بانتظار المجهول، وإذا بمتعة عارمة

وخوف كبير يختلجان في صدره كما لو كان بصدد ملاقاة السرّ الإلهيّ. إنّه منعزل في عمق الغابات، لكنّ فكر الإنسان يوازي مساحات الطبيعة، وليس لعزلات الأرض مجتمعةً أن تضاهي اتّساعَ واحدٍ من أحلامِ يقظةِ قلبه».

يجمع هذا النصّ الرائع كلّ خصائص تجربة المنظر الرومنطيقيّة التي تولّد علاقة وجدانيّة وروحانيّة قائمة على «المجهول» بين الإنسان والطبيعة. إذ يجسّد النصّ، لا بل يدشّن ممارسة وصفيّة مختلفة تماماً عن تلك التي ستغلب من بعدُ في الرواية الواقعيّة والطبيعيّة، ممارسة تعتمد الإصرار على زاوية رؤية المتأمِّل والتفاعل الوجدانيّ للمتكلِّم أو المعبِّر (énonciateur) باستبعاد أيّ مطمح موضوعيّ لصالح التعبير عن حقيقة ذاتيّة بشدّة. يحرّض الوصف الرومنطيقيّ في النثر كلّ الموارد الشعريّة، من الموازنة إلى تكرار الكلمات والإيقاعات والأصوات والاستعارات والتشبيهات في سبيل الإيحاء بما «بيننا وبين الصحاري» من «تناغم ينبو عن الوصف»، وبكلّ ما يحرّك الانفعال في المنظر ويحفّز المخيّلة عبر تخطّيه للبصر.

يتوافق سينانكور (Senancour) مع شاتوبريان حول عدم إمكان الفصل بين الرومنطيقيّة والمنظر والوصف. وفي معرض الحديث عن مواقع الألب الأثيرة لدى أوبرمان (Obermann)[1] كان أوّل من استعمل

(1) سينانكور، أوبرمان (طبعة 1840)، الرسالة السابعة والثمانون، فوليو، غاليمار، ص 437. وقد قام ب. ديديه حديثاً بإعادة تحقيق طبعة 1804 (شامبيون، 2002).

Senancour, *Obermann* (version de 1840), lettre LXXXVII, Folio, Gallimard, p. 437. La version de 1804 a été rééditée récemment par B.Didier (Champion, 2002).

كلمة «الرومنطيقيّة». ونراه «يكتفي» عمداً في مقالته حول الجنس الوصفيّ «ببضع ملاحظات حول الأسلوب المناسب لتصوير مواقع الطبيعة وحوادثها» كما لو كان الوصف محصوراً بالمناظر[1].

يعود الكاتب عدّة مرات إلى معنى «التعبير المعمّم حديثاً في فرنسا»، ذي «القيمة»[2] «المجهولة» نوعاً ما من لدن قُرّائه، إضافة إلى كونها في تطوّر سريع[3]. يفرّق سينانكور بوضوح في «المقطع الثالث» من كتابه المعنوَن، أوبرمان (*Obermann*)، بين تعبير «الرومنطيقيّ» وقرينه «الرومانسيّ»: «يأسر الرومانسيّ المخيّلات المتّقدة والمزهرة، فيما يكفي الرومنطيقيّ وحده للنفوس العميقة، ذات الحساسيّة الحقّة. إذ تفيض الطبيعة بالأثر الرومنطيقيّ في المناطق البسيطة، إلّا أنّ وجود زراعة على المدى الطويل يفسدها في الأراضي الهرمة، خاصّة في السهول التي يطوِّع الإنسان كلّ أجزائها بسهولة»[4]. يفترض الأثر الرومنطيقيّ محو كلّ علامات الزراعة الهرمة، فهو لا يظهر سوى في المناظر وقلوب البشر القريبين من الطبيعية الأصليّة:

> «أيّها البشر البدائيون، المرميّون في كلّ أصقاع الزمن الباطل، إنّكم تتعارفون كي تحفظوا أثر الأشياء الطبيعيّة، وتتفاهمون بلغة لا يعلمها العامّة مطلقاً، حين تتجلّى شمس أكتوبر في ضباب الغابات المصفرّة؛

(1) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مجلّة **ميركور دو فرانس**، عدد سبتمبر 1811، أعيد نشره في أوبرمان، مرجع سبق ذكره، ص 503.

«Du style dans les descriptions», *Mercure de France*, septembre 1811.

(2) المرجع السابق، ص 507.

(3) لا يتوانى سينانكور عن الإشارة في حواشي طبعة عام 1840 من كتابه **أوبرمان** إلى «تغيّر مفهوم كلمة رومنطيقيّ منذ كتابة هذه الرسائل» (مرجع سبق ذكره، ص 182).

(4) المرجع السابق.

حين يسيل خيط ماء ويهبط في مرج أشجار مغلق عند أفول القمر [...]»[1].

يسمح الابتعاد عن الزراعة والأماكن المشاعة في المجتمع بإرساء حميميّة أكبر بين الفرد والطبيعة. من هنا يُفهم تميُّز المواقع التي «تمنح فيها الطبيعة، عبر وسائط مستقلّة عن الإنسان وصناعته، تعبيراً حسيّاً عن التناغم العامّ الرابط بين الأشياء»[2]. يذكر أوبرمان «الجمال الرومنطيقيّ للأراضي التي لم يُخضعها الإنسان بعد»[3]، وعلى رأسها النواحي التي أقام فيها روسو، مثل وادي ترافير (Travers): «يملك هذا الوادي الغائر في الجورا (Jura) طابع الكِبر والبساطة، فهو بريّ ومأهول، هادئ و«رومنطيقيّ» في آنٍ معاً. وبالرغم من عدم وجود بحيرة فيه إلّا أنّه أثّر فيّ أكثر من ضفاف النوشاتل (Neuchâtel) وحتّى أكثر من جينيف. فيه تبدو الأرض أقلّ خضوعاً للإنسان»[4]. يستخدم سينانكور هذا الموقع ذاته كمثال عن «الأثر الرومنطيقيّ» في حاشية مقاله عن «الأسلوب في الأوصاف»، مستنداً إلى كلامٍ لدوسوسير[5] (De Saussure):

«لا يشبه الأثر الرومنطيقيّ أبداً ما نراه عموماً في مكان آخر، وهو بذلك يصعق المخيّلة بشكل مفاجئ شأنه شأن الأحداث الاستثنائيّة وغير المتوقّعة في رواية. أخبرني دوسوسير الشهير، الذي لم يفتأ يراقب

(1) المرجع السابق، ص 183.

(2) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مرجع سبق ذكره، ص 503.

(3) **أوبرمان**، مرجع سبق ذكره، الرسالة السابعة والسبعون، ص 389.

(4) **أوبرمان**، الرسالة الرابعة، مرجع سبق ذكره، ص 74.

(5) هوراس بينيديكت دوسوسور Horace-Bénédict de Saussure (1740–1799): عالم سويسريّ بالفيزياء والجيولوجيا والطبيعيّات، وضع أبحاثاً عديدة في جبال الآلب وخصوصاً الجبل الأبيض (مون بلون). (المُراجِع)

الجبال، أنّه لم يرَ في حياته ما هو أكثر رومنطيقيّة من وادي موتييه (Moutier)، وهو وادٍ كبير قريب من بيينا (Bienne)».[1]

يعود استدعاء بقع كهذه للوصف إلى كونها أراضي مجهولة من الأكثريّة، وغير مستكشفة في الغالب، لا بل هي غير مسمّاة في بعض الأحيان. إذ «يجهل» أوبرمان، على سبيل المثال، الكثير من «القمم التي يلمحها»[2] من قمّة الجنوب (Dent de Midi). بيد أنّ سينانكور لا يعتبر الوصف مجرّد تسمية شيء غريب، وإنّما محاولة للتعبير عمّا يحدثه من «أثر» وما يثيره من أحاسيس تصعب صياغتها، في كشفٍ لعلاقة لا لبس فيها تجمع الذات والعالم: «ليست هذه الرسائل «رواية» [...] إذ نجد فيها أوصافاً: من النوع المفيد في تحسين فهم الأشياء الطبيعيّة واستعادة إضاءات، طال إغفالها، لـ«روابط الإنسان مع ما يسمّيه جماداً»»[3]. لا تنحصر شعريّة هذه الأوصاف في طابعها الغنائيّ، بل ترتبط أيضاً بإعادة ابتكار الكاتب للّغة فيها باستمرار في محاولة لترجمة غرابة مناظر الجبال الشاهقة وعذريّتها: «الأثر الرومنطيقيّ هو كمثْلِ رنين أصواتِ لغةٍ لا يعرفها جميع البشر، فتغدو غريبة»[4].

ينبغي للوصف الشعريّ إذَن الابتعاد عن كلّ أعراف الجنس الوصفيّ، بدءاً من الكلمات النادرة، مروراً بالإطناب الثمين وانتهاءً بالاستعارات المنمّطة المحبّبة لدى شعراء القرن الثامن عشر، بحكمِ أنّها تعيق عمل الخيال:

(1) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مرجع سبق ذكره، ص 507.

(2) أوبرمان، مرجع سبق ذكره، الرسالة السابعة، ص 94.

(3) «معاينات»، أوبرمان، مرجع سبق ذكره، ص 52.

(4) أوبرمان، مرجع سبق ذكره، ص 183.

«علينا الحرص على تفادي الصور التي باتت مكرورة والتعابير المكرّسة في العلوم أو المستعارة من الفنون، كصور المياه البلّوريّة، أو بساط الخُضرة، أو الغيوم المشابهة لندَف الصوف أو شبكات الحرير. إنّ هذه الصور التي تجسّد أشياء هي أقلّ قيمة من تلك التي تسعى إلى التعبير عنها إنّما تصغّر الطبيعة وتجرّدها من سِحرها على حدّ قول شاتوبريان في حديثه عن الأفكار الأسطوريّة المكرّرة كثيراً بدورها»[1].

ينبغي عدم التردّد في تفضيل استخدام «المصطلحات العاديّة» عندما تكون «كافية لتدلّ بالإصبع» على ما نريد إظهاره[2]. ولا شكّ أنّ خيار النثر قد فرض نفسه على سينانكور، الذي نلحظ إدراجه لمقاطع منظومة في كتابه ألدومن (*Aldomen*)، كما على الكثيرين، وذلك سعياً لإبطال آليّات البيت الشعريّ التي كانت تجرّ معها استخدام المفردات غير الدقيقة والمعمّمة للشعر الكلاسيكيّ.

إنّ وصفَ المنظر الرومنطيقيّ يناسبه «الأسلوب» الذي يعبّر عن «التلاؤم»[3]، أي عن «التناغم الرومنطيقيّ»[4] السائد بين مكوّناته وتوافقه مع قلب الإنسان. وقد خُصّص استعمال الصور التشبيهيّة لنسج شبكة التوافقات السرّية هذه:

«على الجنس الوصفيّ أن يتضمّن التشبيهات التي تستدعي بالضرورة دراسة موضوع الوصف العامّ، أي القوانين الطبيعيّة والظواهر التي تبين فيها الروابط مع الإنسان، وهي في الغالب غير

(1) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مرجع سبق ذكره، ص 509.

(2) المرجع السابق، ص 506.

(3) المرجع السابق، ص 509.

(4) أوبرمان، مرجع سبق ذكره، ص 183.

مباشرة لكن حقيقيّة ولا تحصى»[1].

يجب على الوصف، حتّى في النثر، لا بل خصوصاً في النثر، أن يحرّك كلّ الموارد الموسيقيّة للشعر من إيقاع وتناغم وجناس، بغية ترجمة تناغمات منظر معيّن وترجيعاته:

«ليست خُضرة مضائق جبال القوقاز كخضرة وديان البييفر (Bièvre) أو الأوبون (Eaubonne). ولئن لم يختلف صوت العندليب بذاته في تغريده على ضفاف الدون (Tanaïs) عنه وسط المروج المطمورة بمياه اللوار (Loire)، إلّا أنّه مغاير في موضع آخر: إذ نكون هنا أمام شدو الطائر البهيّ الذي يملأ الغابات، ونكون هناك أمام نغم سعيد ورقيق وسطَ جمال الصحراء القاسي. وبالمثل، لا يفيد الحديث عن همس الأمواج في إسماع أصوات تضارب أمواج المحيط على سفوح الماجلّان (Magellan). كما أنّه ليس للجمل القصيرة المفكّكة بعبارتها الشجيّة التي قد تصف عاصفة على الجروف المظلمة للأوركاد (Orcades) أن تصف بأيّ شكل من الأشكال إعصاراً في السهول الشاسعة للبنغال (Bengale)»[2].

لقد أجاد سينانكور الإنصات للمنظر واستطاع نقله إلى مسامعنا أكثر من أيّ كاتب آخر. فهو يمنح السمع امتيازاً وظيفيّاً في الإدراك الحسيّ للعمق وفي مسح المسافات. تسمح لنا هذه الحاسّة الحميميّة التي تحملنا بعيداً بالوصول إلى معنىً مستشعَر فحسبُ ويظلّ غير منفصل عن الإحساس:

(1) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مرجع سبق ذكره، ص 510.

(2) «عن الأسلوب في الأوصاف»، مرجع سبق ذكره، ص 506.

«جعلت الطبيعة في الأصوات التعبير الأقوى عن الطابع الرومنطيقيّ. فالأماكن والأشياء المذهلة تدرَك بالسمع خصوصاً دون الحاجة إلى الكثير من السمات ووفق طريقة فعّالة. [...] إذ يبدو أنّ البصر يسترعي اهتمام العقل أكثر من القلب، بمعنى أنّنا نعجب بما نراه ولكنّنا نحسّ إحساساً بما نسمع. [...] وهكذا تترك الأصوات التي تولّدها الأماكن السّامية انطباعاً أعمق وأبقى من أشكالها. لم أشعر يوماً أمام لوحةٍ بحضور جبال الألب كما أشعر به مع هبوب ريح آتية حقّاً من جبال الألب»[1].

كثيراً ما تتكرّر التدوينات السمعيّة في أوصاف سينانكور ويعود ذلك إلى الطابع الموسيقيّ لجُمَله بإيقاعها ونغمها اللذين يوحيان بعظمة المنظر وعمق الأحاسيس التي يحرّكها: «إنّ نغم الأصوات الذي يجمع بين امتداد غير محدود وحركة محسوسة، ومبهمة، هو ما يعطي للنفس هذا الإحساس باللانهائيّ»[2]. بِذا حلّ الأنموذج الموسيقيّ محلّ الأنموذج التشكيليّ الذي غلب على الجماليّات الكلاسيكيّة. ويقوم تصوّر الأنموذج الموسيقيّ للعالم بدوره على التناغم الكونيّ، أي على التوافق بين العناصر الطبيعيّة من جهة وبين الإنسان والكوسموس[3] (cosmos) من جهة أخرى.

وعلى الأرجح تشكّل الرسالة السابعة الشهيرة من كتاب «أوبرمان» لسينانكور إحدى قمم المنظر الرومنطيقيّ والوصف الشعريّ، كما أنّها تخطّ حدوده. إذ يشرع الراوي في صعود «قمّة الجنوب» متخلّياً عن دليله

(1) أوبرمان، مرجع سبق ذكره، ص 185.

(2) أوبرمان، الرسالة الواحدة والستّون، مرجع سبق ذكره، ص 311.

(3) نستعمل كلمة «كوسموس» بالعربيّة كترجمة لكلمة «cosmos» الفرنسيّة، لتفادي الخلط مع كلمة «كون» («univers»)، وأيضاً للتعبير عن الكوسموس كـ«نظام كونيّ» مقارنة بالفوضى («chaos»). (المترجمة)

ومتخلّصاً من جميع ملحقات هويّته الاجتماعيّة، كساعته ونقوده وملابسه، ليمسي بدءاً من تلك اللحظة حرّاً مثل طبيعة القمم البكر ويتمكّن فيها من «تنفّس هواء بريّ، بعيداً عن الإفرازات الاجتماعية». يطوف بنظره مغامراً في مساحة الارتفاع المجهولة وغير القابلة للسبر:

«كان النّهار شديد الحرّ، والأفق داخناً والوديان بخاريّة. وكانت انعكاسات الثلوج الساطعة تنير الأجواء الدنيا. إلّا أنّ صفاءً مجهولاً بدا في أساس الهواء الذي تنفّسته. عند هذا العلوّ، لا انبعاث لروائح الأماكن المنخفضة، لا حوادث ضوئيّة تأتي لتعكير العمق السماويّ المبهم الدّاكن أو لتجزئته. لم يظهر لونها أزرق سماويّاً فاتحاً كذلك الذي يغلّف السهول بلطفٍ ويُسوّر بمزيجه المحبّب الناعم الأرضَ متيحاً للأعين أن تتوقّف عنده وترتاح».

أمام عمق الأفق وصفاء الجوّ وكثافة الضوء تواجه عينا الراوي امتحاناً عسيراً: «مع أنيّ لم أجتزْ إلاّ ثلوجاً قليلة، فإنّني لم أتّقِها، فأَتعبَ سطوعُها عينيّ وألهبتْهما انعكاسات شمس الهاجرة على سطحها الجليديّ فلم يعد بمقدورهما تمييز الأشياء». يصير هذا السطوع السماويّ الشديد باهراً، ويدلهمّ، فتنفتح هاوية تتخطّى المرئيّ ولا تُسبر إلّا بعين الخيال:

«يتوه البصر بفعل الأثير الضبابيّ في الرحاب غير المحدودة؛ يبحث عن عوالم وشموس أخرى وسط سطوع الشمس والثلوج كما لو كان تحت سماء الليل الشاسعة؛ ومتخطّياً نيران النهار المتأجّجة في الجوّ يلجُ عالماً ليليّاً».

لا يقدّم هذا المنظر نشوة البانوراما وإنّما يحتجب بزيادة الشفافيّة أو نقصانها: «تعالت الأبخرة على مهلٍ من الثلوج وشكّلت غيوماً تحت

قدميّ. وإذ بسطوع الثلوج لم يعد يرهق عينيّ وبالسماء تغدو أقتمَ وأعمق. وإذ بضباب يغطّي جبال الألب». هنا يكون على السمع أن ينوب عن البصر، سوى أنّه سرعان ما يصطدم بحدوده الخاصّة أمام سكونٍ له نفسُ صفاقة السماء والضباب:

«ظهرت نقطة سوداء في أغوارها وصعدتْ بسرعة باتجاهي مباشرةً؛ عقاب الألب الجارح، بأجنحته المبلولة ونظرته الشرسة؛ كان يبحث عن فريسة لكنّه ما إن رأى بشراً حتّى انطلق هارباً مطلقاً صرخته المشؤومة واندفع مختفيّاً بين الغيوم. تردّدت هذه الصرخة كثيراً فيما بعد؛ لكن بحدّيّة ودون أيّ امتداد، كمثلِ الكثير من الصرخات المعزولة في السكون الكونيّ. عاد بعدها الصمت المطلق؛ كأنّ الصوت بذاته كفّ عن الوجود والخصائص الصوتيّة للأجسام مُحيت من الكون».

يصبح المنظر المتمرّد على سطوة الحواسّ متعذّراً على الوصف فهو يتحدّى قدرات اللغة والمخيّلة:

«ليس بمقدوري إعطاؤكم فكرة عن هذا العالم الجديد ولا التعبير عن ديمومة الجبال بلغة السهول [...] لم تعرف الوديان الصاخبة السكون يوماً؛ سطوة الثبات تلك لا نجدها سوى على القمم الباردة، ديمومة جليلة ليس لأيّ لغة أن تعبّر عنها ولا لأيّ خيال أن يبلغها».

منظر المرتفعات السّامي هذا غير مسموع وغير مرئيّ، كما أنّه عصيّ على الوصف وعلى التخيّل. يُلزم الأثر الرومنطيقيّ في الواقع الراويَ هنا بالسكوت، وذلك رغم كلّ ما يبذل من جهود لتعريفه وكلّ ما يجنّد من

أدوات أسلوبيّة لوصفه. ويواسي الراوي نفسه باستحضار مثال جان جاك روسو:

«تعرفون قصّة انتظار رجال الدوفينيه (Dauphiné) الذي باء بالخيبة يوم ذهبوا يجمعون الأعشاب مع جان جاك. فقد وصلوا إلى قمّةٍ ذات موقع جدير بتحريض عبقريّة شعريّة، وانتظروا منه مقطعاً أدبيّاً شديد االبلاغة. ولكنّ كاتب **جولي** (*Julie*) جلس على الأرض وراح يلعب ببعض عيدان العشب دون أن ينبس ببنت شفة».

لكن أليس هذا الصمت، الملائم وحده لسكون القمم، هو بعينه أفق الشعر الحديث الذي يجيد تحميل العبارة بترجيعاتٍ تتخطّى كلماتها، بعيداً عن الإفراط في البلاغة أو السعي إلى إتخام العبارة «باستخدام» كامل «المخزون المعجميّ» للّغة؟

يشكّل المنظر في الواقع أحد أهم نقاط انطلاق ما اصطلح على تسميته «النثر الشعريّ» الفرنسيّ وتطويره. إذ لاحظت مدام دو ستايل (Madame de Staël) ظهور: «نوع جديد من الشعر في الأعمال النثريّة [...] وهو تأمّل الطبيعة من خلال ما تولّده عند الإنسان من أحاسيس»[1]. وقد استطاع النثر مواجهة تحدّي المنظر الرومنطيقيّ للكتابة أكثر من النظم الكلاسيكيّ غير القادر على التحرّر من شروطه العروضيّة والمعجميّة والبلاغيّة ليبذّ «الطبيعة الحرّة». إذ رغم كلّ ما أنتجه الجنس الوصفيّ من قصائد منظومة لم تعد مقروءة اليوم، كان النثر في الربع الأخير من القرن الثامن عشر هو الذي احتضن نهضةَ القصيدة الفرنسيّة وتحوّلَها. وغالباً ما

(1) مدام دو ستايل، **في الأدب**:
Madame de Staël, *De la littérature* (Dunod-Garnier, 1998, p. 354).

تألّقت شعريّة النثر في وصف المنظر، كما يشهد لنا التباين، في «أوبرمان»، بين مقاطع التفكّر النثريّة المضجرة وفقرات الوصف التي تبلغ ذروات شعريّة صعُبت مضاهاتها.

شدّد فيليب هامون (Philippe Hamon) مرّات عديدة على التقارب بين الوصف والشعر[1]. إلّا أنّه فسّره على ضوء أنموذج نظريّ مُعدّ استناداً إلى عيّنات روائيّة واقعيّة وطبيعيّة لا تتوافق بنظري مع الوصف الرومنطيقيّ. يعتمد هذا التقارب على الاشتغال على اللّغة، وهو ما يتجلّى في النثر أكثر من أيّ جنس آخر. ذلك أنّ مقاطع الوصف في النثر تشكّل شواهد على البراعة يُظهر فيها الكاتب كلّ موارد حرفته. يفعّل الوصف إذَن تلك «الوظيفة الشعريّة»[2] التي يتلخّص فيها الشعر لدى بعض المنظّرين.

بسرعة مفرطة يستنتج المنظّر أنّ التشديد على شكل العبارة يُمارَس على حساب وظائف الإحالة والانفعال. وكان رهان فيليب هامون في نظريّته عن الوصف قائماً على تعليق سؤال المحاكاة المتكرّر. بيد أنّ أوائل المنظّرين والمتمرّسين في الوصف الرومنطيقيّ، كما رأينا، لم يكفّوا عن ربطه بالمنظر بصفته موضوعاً (ثيمة) مميّزاً. وقد واجهوا نداء المنظر وتحدّيه بإعادة النظر

(1) نجد هذا مثلاً في مقدّمة مختاراته: **الوصف الأدبيّ**، منشورات ماكولا، 1991 وفي مقاله عن «العمل الشعريّ» في **أطلس الآداب**، *موسوعة أونيفيرساليس*، 1990، ص 45:
Préface à l'anthologie de *La Description littéraire*, Macula, 1991; et article sur «L'œuvre poétique» de *l'Altlas des Littératures*, Encyclopeadia Universalis (1990, p. 45).

(2) ميّز عالم السيميائيّات الروسيّ رومان ياكوبسون Roman Jakobson بين وظيفة الكلام الشعرية ووظائفه التواصليّة الأخرى. ففي الشعر وفي كلّ إنشاء يتوخّى الخصائص الشعريّة تتمثّل الوظيفة الشعرية في كون اللّغة تعنى بأبعادها الماديّة أو الجماليّة من تجانسات صوتيّة وموازنات بنائيّة وسواها بقدر عنايتها بالدلالات، وأحياناً أكثر منها. فالشفرة اللغويّة هنا تمارس عملها على ذاتها وليس على فحواها وحدها. (المُراجِع)

بالأعراف البلاغيّة للجنس «الوصفيّ»، وبالتخلّي عن البيت الشعريّ لصالح النثر، كما أنّهم حاولوا اختلاق «لغة جديدة». لا يمكن فصل هذا الاشتغال على الأشكال واللغة عن الرغبة في التعبير عن حساسيّة ورؤية للعالم جديدتين.

وعليه، ليست التدوينات العديدة، التي يتركّز فيها الوصف الرومنطيقيّ مثلاً على زاوية رؤية الذات المتأمّلة والواصفة معاً، مجرّد مبرّرات اصطناعيّة. ذلك أنّها تُرسّخ كتابة النصّ وقراءته في تجربة المنظر التي تجمع الأنا بالعالم عبر الكلمات. بعيداً عن تجنيد أيّ ملكة لغويّة محضة، يستند الواصف على «الولادة المشتركة» للعالَم والأنا، ونراه يصطدم دوماً بالمجهول في القلب البشريّ والكون مواجهاً بذلك ما يتعذّر وصفه. تضاف إلى ذلك عدم قدرة الوصف الرومنطيقيّ على الاكتفاء باستكشاف حقل معجميّ سبق تعيينه، لأنّ عليه المجازفة من خلال الصورة بقطع تشاكُل[1] (isotopie) العبارات.

ويساهم اللجوء إلى الصور التشبيهيّة في شعريّة الوصف الرومنطيقيّ الذي يُسقِط، شأنه شأن الشعر كما عرّفه ياكوبسون (Jakobson)، مبدأ التكافؤ (équivalence) على محور التلاحق (succession). يمتاز النثر الشعريّ بشكل خاصّ بالمتوازيات التركيبيّة والتكرار المعجميّ والصوتيّ والعروض الناظمة جميعها لإيقاع الجملة واقترابها من البيت الشعريّ. وقد استطاع شاتوبريان أكثر من غيره تنسيق موسيقى اللغة هذه المحاكية للنغم المرئيّ، والتناغمات الصوتيّة والترجيعات الوجدانيّة للمنظر:

(1) التشاكل (isotopie) : مصطلح استعير من علم الكيمياء للدلالة على مفردات أو عناصر تتكرّر في النصّ وتمنحه تجانساً أو تُحلّه في جوّ دلاليّ ما وتمكّن من فهمه حتّى في حالة قراءة جزئيّة له. (المُراجِع)

«كان النهر يسيل تارةً عند قدميّ ويضيع في الغابة، ويعاود طوراً الانبثاق من لمعان كوكبة تتردّد في كنف الليل. على الضفة الأخرى من النهر، يغفو صفاء القمر بين أعشابٍ سبسبٍ؛ وتحرّك النسمات أشجار سندر لتتبعثر هنا وهناك مشكّلة جزراً عائمة من الظلال على بحر ضوء القمر الهامد. قريباً يكاد السكون والسكينة يعمّان لولا تساقط بضع أوراق أو عبور ريح مباغتة أو أنين البومة السمراء، وبعيداً نسمع خرير الشلّال المتقطّع يمتدّ في سكون الليل من صحراء إلى صحراء في زفيرٍ وسط الغابات الموحشة»[1].

ليس الهدف من توظيف الموارد الموسيقيّة للغة استعراضَ حرفة الكاتب بل ترجمة كلّ ما لا ينتمي إلى المرئيّ أو الدلالة المنطقيّة في تجربة المنظر. وتُنتج هذه الموارد، في النثر كما في الشعر، دلالة من الصعب فصلها عن حركة الدوالّ، ومن الصعب أيضاً تعريفها على غرار معنى المنظر الذي يصعب فصله عن خواصّه الحسّيّة. وإذ نراها محمّلة ببعد تعبيريّ محايث في التعبير نفسه، نجدها تسيّر انفعالاً شديداً ولكن غير قابل للتحديد كما في «المناخ» (*Stimmung*): اللفظ العزيز على الرومنطيقيين الألمان والذي يدلّ في آنٍ واحد على جوّ المنظر وعلى صبغته الوجدانيّة ونغميّة القصيدة. تصعب ترجمة هذا المصطلح ذي الأصل الموسيقيّ والذي كثيراً ما ينقل إلى الفرنسيّة بـتعبير «النغميّة الوجدانيّة»، لكن نستطيع اقتراح مصطلح «التناغم»، المبشّر في مجال دراسة الشعر الرومنطيقيّ، لأنّه يجمع بين عدد من الخصائص الأساسيّة للمنظر الرومنطيقيّ، لما ينشئه بشكل خاصّ من توافق بين عناصر العالم البرّانيّ والوعي البشريّ وترجيعات القصيدة.

(1) شاتوبريان، **عبقريّة المسيحيّة**، مرجع سبق ذكره، القسم 1، الكتاب 5، الفصل 12، ج 1، ص 184.

تخلق موسيقيّة الوصف انتظاماً وجدانيّاً أكثر منه منطقيّاً، ومكانيّاً أكثر منه زمانيّاً. إذ تقوم بتفعيل سيمياء انفعال، لا حركيّة فعل، ولذا فهي تعادل وقفة في السرد -إذا كان بقي في النصّ شيء منه-، أو في الاستدلال. فهي تعلّق أولويّة التلاحق المنطقيّ أو الزمانيّ، وتفضي، مثل الشعر، إلى تحييز (spatialisation) للعبارة، يسمح بإدراك شموليّ له كما في اللّوحات.

توحي التردّدات الموجودة بين عنصر جملة وآخر، في عمل شاتوبريان، بعمق مكانيّ إلى جانب نوع من القصاء (lointain) الجوّانيّ. إذ تحتاج الموسيقى، حسب سينانكور، إلى مدى مكانيّ تدوّي فيه. ذلك ما يفسّر ولعه الذي يشاطره مع آخرين بـ«أنشودة الأبقار»[1] (Ranz des vaches) وترجيعات الألحان في أرجاء الهواء الطلق. ونراه يستخدم التدوينات السمعيّة لتنسيق مقاطع الوصف ومختلف مستويات المنظر:

> «سمعنا ارتعاش شجر السندر وتساقط أوراق الحور: ردّدت أشجار الصنوبر همساً بريّاً؛ كانت أصوات رومنطيقيّة تهبط الجبل؛ أمواج ضخمة تتدحرج على الشاطئ. وإذ بالبومة الصمعاء تَشرع بأنينها تحت صخور المغارات؛ وما إن توقّفت حتّى ضعُفت الأمواج وساد سكون شديد»[2].

جاء الوصف الرومنطيقيّ كاستجابة لنداء المنظر، وهو، كالموسيقى والشعر الحديثَين، فنّ مكانيّ أكثر منه زمانيّاً. إذ هو يتخلّى عن الحدث لحساب الانفعالات وأحلام اليقظة، معلّقاً بذلك سير السرد والاستدلال

(1) تقليد احتفاليّ سويسريّ يرافق اصطحاب قطعان الأبقار إلى مراعي جبال الألب في الصيف. (المترجمة)

(2) أوبرمان، مرجع سبق ذكره، الرسالة الثالثة والستّون، ص 314.

كما سنرى لاحقاً بشكل واضح في الرواية-القصيدة عند فيكتور هوغو (Victor Hugo) والسرد الشعريّ الحديث. ينشئ تحييز النثر الشعريّ هذا معادلة بين الكون الأصغر (microcosme) الذي هو النصّ والكون الأكبر (macrocosme) الذي هو العالم، ويعبّر عن تفضية الذات (espacement du sujet)، أي امتدادها ضمن تجربة المنظر الانخطافيّة والتخارجيّة (ek-statique)[1]، لتُوازي أبعاد الكون.

(1) المفردة آتية من extase وهي حالة الانخطاف والوجد كما عند المتصوّفة. وبإبراز المؤلّف شقّي الصفة ek - statique يُرجعها إلى أصلها الاشتقاقي الذي يفيد الخروج من الذات. (المُراجع).

2
تفضية الذات[1]

يفترض الحديث عن «رومنطيقيّةٍ» منظرٍ ما استمراريّة بين المتخيّل والواقع، وبين الباطن والخارج. تدلّ هذه الصفة، كما رأينا، على الانطباع الذي يختبره الناظر (spectateur) بقدر ما تدلّ على خاصيّة في العالم. نجد تلخيصاً لهذا الترجيع الوجدانيّ في عبارة أمييل (Amiel) الشهيرة: «المنظر، أيّاً كان، هو حالة نفْسٍ»[2].

نال هذا التعريف الكثير من التأويلات الأحاديّة الجانب، اختصرته إلى تعبير عن أولويّة الذاتيّة يُحيل العالم إلى منظر جوّانيّ، أي إلى مجرّد مرآة للأنا. وكان حصر المنظر في دائرة الجوّانيّة (sphère de l'intériorité) هو ما أدانته الواقعيّة، ومن بعدها الأدباء الحديثون، بصفته «توهّماً غنائيّاً» («illusion lyrique») أو «مغالطة وجدانيّة» («pathetic fallacy») لأنّه يضع الأنا في

(1) التفضية (espacement) من الفضاء، وتفيد هنا اتّساع الذات وخروجها من ذاتها لتلتحم بالمنظر أو تستوعبه. (المُراجِع)

(2) أمييل، يوميّات، 31 أكتوبر 1852، الطبعة الكاملة تحت إشراف ب. غانيوبان و ف. م. مونييه، لاج دوم، لوزان، ج 2، 1978، ص 295.

Amiel, *Journal intime*, 31 octobre 1852; édition intégrale sous la direction de B. Gagnebin et Ph. M. Monnier, l'Age d'Homme, Lausanne, tome II, 1978, p. 295.

مركز عالم ينفي برّانيّته (extériorité) وغيريّته (altérité).

إلاّ أنّ ما تنشئه الرومنطيقيّة من توافق بين المنظر وحالة النفس ثنائيّ الدلالة. ذلك أنّها لا تفترض إسقاط الوجدان على العالم وحسب وإنّما استقبال وعي الذات هديرَ العالم أيضاً. لنلاحظ مثلاً ما يُسِرّ به ستندال (Stendhal): «كانت المناظر تلامس [أوتارَ] نفسي كقوس»[1]. وتبتعد الرومنطيقيّة عن حبس الذات في الجوّانيّة بل إنّها تُشرعها إلى تأثيرات الخارج. تعبّر أوجيني دو غيران (Eugénie de Guérin) عن ذلك بقولها: «تمتدّ روحي على ما تبصره»، وتكمل: «تتغيّر كالآفاق وتأخذ شكلها»[2].

تستبق الرومنطيقيّة بذلك إعادة التعريف الحديثة لروابط الوعي والعالم، المتناولين من الآن فصاعداً كطرفَي علاقة وليس كجوهرين منفصلين كالـ«الامتداد» (*res extensa*) و«العقل» (*res cogitans*). لأنّ الوعي يتشكّل ككائن في العالَم، والعالَم بدوره لا يوجد إلّا بالنسبة لذاتٍ ما، إذ تتفضّى (s'espacer) الذات بينما يُستبطَن (s'intérioriser) العالم كمنظر.

يبيّن هذا الرابط بشكل مثاليّ بنية أفق المنظر. إذ يرتبط المنظر،

---

(1) ستندال، **حياة هنري برولار**، كلاسيكيّات غارنييه، 1953، ص 16. انظر أيضاً في «مذكّرات سائح»: «أحبّ المناظر البهيّة، فهي تشابه أحياناً في تأثيرها قوساً تلامس ببراعة أوتار كمنجة جهيرة؛ إنّها تخلق إحساسات عظيمة وتزيد من سعادتي وتعينني على الشقاء» (**رحلات في فرنسا**):

Stendhal, Vie d'Henri Brulard, Classiques Garnier, 1953, p. 16. Voir aussi les *Mémoires d'un touriste* [...] (*Voyages en France*, V. del Litto éd., Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 501).

(2) أوجيني دو غيران، **يوميّات وشذرات**، تحقيق تريبوتيان:

Eugénie de Guérin, *Journal et fragments*, éd. Trébutien, Paris, Didier, 1864, p. 263.

بصفته أفقاً، بزاوية رؤية الذات، ويختلط بحقل رؤيتها. يوضّح شليغل (Schlegel) أنّه «لا وجود للمنظر بحدّ ذاته إلّا في عين ناظره»[1]. أي أنّه لا ينتمي للواقع الموضوعيّ، فالأفق خطّ متخيّل لا نجده على أيّ خريطة. لكنّنا نلاحظ من جهة أخرى أنّ تخطيطه يعتمد على عوامل فيزيائيّة وموضوعيّة كتضاريس البقعة والعقبات الطبيعيّة والإنشاءات البشريّة. وعليه، يواري الأفق عن الذات جزءاً كاملاً من المنطقة المُتأمَّلة يتعدّى الحدود المرئيّة للمنظر، مشكّلاً عتبة لبُعد غير مرئيّ يتخطّى مقدرات الذات. فإنْ باشرت هذه الأخيرة بالحركة في محاولة لترى أبعد من ذلك، تراجع الأفق كلّما اقتربت منه مثبتاً برّانيّة المنظر الحتميّة. يخطّ الأفق في الوقت نفسه صلة وصل وحدّاً فاصلاً يتعذّر عبوره بين الأنا والعالم، لينسج بينهما علاقة ذات طبيعة مزدوجة، حميميّة وغيريّة. أعتقد أنّ هذه المفارقة تقيم في قلب الجماليّات الرومنطيقيّة للمنظر وأنّها تساهم في حداثته، بمعنى أنّ المنظر يعبّر عن الذات إلّا أنّه يتخطّاها ويُشرعها بذلك إلى بُعد مجهول من قبَلها ومن قبَل العالم.

أحاول من خلال تركيزي على المنظر تناول العلاقات بين الرومنطيقيّة والحداثة بطريقة مختلفة كليّاً عمّا ينجز اليوم تحت مسمّى تصوّر للفنّ والأدب يجعلهما كتيمَين غير مُحيلَين على غيرهما. فمثلاً يُظهر فيليب لاكو-لابارت (Ph. Lacoue-Labarthe) وجان لوك نانسي (J.-L. Nancy) رؤية أحاديّة الجانب رغم كونها محقّة، في سياق استرعائهما الانتباه إلى النظريّة

(1) أ. و. شليغل، نظريّة الفنّ، تذكره إليزابيت ديكولتو بترجمتها في رسم المنظر، الخطاب النظريّ والتجديد التشكيليّ في الرومنطيقيّة الألمانيّة، دو ليرو، 1996، ص 325.

A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre*, cité et traduit par Elisabeth Décultot, dans *Peindre le paysage, Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Du Lérot, 1996, p. 325.

الأدبيّة للفترة الأولى من الرومنطيقيّة الألمانيّة. ونراهما يشدّدان على تفكّريّة الأدب الرومنطيقيّ الذي يمثّل نفسه أكثر ممّا يمثّل العالم وأكثر ممّا يعبّر عن الذات. يسعى الكاتبان بذلك للنأيّ بنفسيهما عن صورة مسبقة للرومنطيقيّة امتازت بـ «العاطفيّة الدافقة» أو «الحنين الضبابيّ للأقاصي»[1]. إلّا أنّ التفكير الرومنطيقيّ بالعمل الفنّيّ لا ينفصل برأيي عن محاولة إعادة تعريف العالم والذات[2]، التي تنبع بشكل خاصّ من تجربة المنظر وفكرته غير القابلتين للاختزال إلى «الدفق العاطفيّ» أو «الحنين الضبابيّ».

سأحاول تبيين ذلك من خلال استعراض متلاحق وسريع لحقول الفلسفة والشعر والرّسم. سيشمل الأمر عرض بعض النقاط المشتركة برأيي بين هذه الحقول المختلفة من الفنّ والفكر الرومنطيقيّين. وسأكتفي بعدّة أمثلة بدت لي مهمّة، خصوصاً من النتاج الفرنسيّ والإنكليزيّ والألمانيّ. ذلك أنّ الرومنطيقيّة هي حركة أوروبيّة بامتياز، سمحت، على غرار عصر النهضة، بتشكّل بؤر لفكر وحساسيّة أوربيّين، كان المنظر من أهمّها.

---

(1) هذه إحدى الفرضيّات الأساسيّة التي يدافع عنها ف. لاكو لابارت وج. ل. نانسي في كتابهما **المطلق الأدبيّ**، مرجع سبق ذكره، ص 8.

(2) هنالك دراسات حديثة أعادت إحلال هذه المحاولة في قلب الفكر الرومنطيقيّ. انظر بشكل خاصّ ش. لوبلان، ل. مارغانتان، أ. شيفير، **الشكل الشعريّ للعالم، منتخبات من الرومنطيقيّة الألمانيّة**، كورتي، 2003.

Ch. Le Blanc, L. Margantin, O. Schefer, *La Forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*, Corti, 2003.

كان من المفارقة ارتباط إعلاء قيم الذاتيّة في الفلسفات السابقة أو المصاحِبة لصعود الرومنطيقيّة بزعزعةٍ وانزياحٍ لمركز الذات التي وجدت في تجربة المنظر فرصة تجلّ وصياغة مميّزة. إذ تنطوي هذه التجربة على علاقة ما قبل تفكريّة (préréflexive) مع العالم، تُخرج الذات الرومنطيقيّة من موضع السيادة والجوّانيّة الذي منحتها إيّاه تفكريّة الكوجيتو الديكارتيّ، لتُشرعها إلى الخارج. وهكذا «تضيع» الذات، وفق صيغة متكرّرة، في اكتشافها لمنظر يترامى على مدّ النظر. وقد كان لهذا الإشراع تجليّات متعدّدة وتأويلات فلسفيّة متنوّعة ومتعارضة في الكثير من الأحيان.

يُترجَم هذا الإشراع خصوصاً من خلال التكرار والتشديد على الاستعارات المكانيّة التي تعبّر عن «تفضية» الذات الرومنطيقيّة. إذ تُشكّل تجربة المنظر في لحظات أوجها تخارجاً (*ek-stase*) حقيقيّاً. وكأنّ الذات تخرج من نفسها لتمتدّ على كلّ الفضاء المحيط في شيء من كلّيّة الحضور (ubiquité) التي قد تكون ممتعة أو مدوّخة. هذا الفيض هو ما يختبره مثلاً سان برو (Saint-Preux) أمام بانوراما جبال منطقة الفاليه (Valais):

> «يمنح الأفق للعين أكثر ممّا تستطيع احتواءه من موضوعات: لا أدري ما يجعل هذا المشهد سحريّاً وما فوق طبيعيّ حتّى يأسر الروح والحواسّ هكذا؛ ينسيك كلّ شيء، ينسيك نفسك ولا تعود تعرف أين أنت»[1].

(1) روسو، هيلويز الجديدة:

Rousseau, La Nouvelle Héloise, I, Lettre 23; collection Folio, Gallimard, t. I, 1993, p. 125.

إلّا أنّ مدّ النّفْس (*extensio animi*) هذا لا يحتاج بالضرورة محيطاً جليلاً، بدليل ما كان جان جاك روسو (Rousseau) يختبره يوميّاً أثناء تنزّهه في الغابات القريبة للإيرميتاج (Ermitage):

> «وفيما تاهت روحي في هذه الرحاب لم أكن في حالة تفكير أو تفكّر أو تفلسف. شعرت، في شيء من اللّذة، بثقل هذا العالم يضنيني، واستسلمتُ في افتتان لارتباك هذه الأفكار الكبرى، وأحببتُ التيهان عبرَ خيالي في المكان؛ قلبي، الذي ضاق بحدود الكائنات، لم يكن مرتاحاً، كنت مختنقاً في العالم ووددت لو أنّني أندفع في اللانهائيّ. أظنّ أنّي لو كشفت كلّ ألغاز الطبيعة لكنت في حالة أقلّ لذّة من هذه النشوة المدوّخة التي لم ترتدع روحي عن تسليم نفسها لها»[1].

والحقيقة أنّ الذات «المفتونة» في نشوة المنظر هذه ليست بعيدة عن فقدان صوابها، إذ نرى سينانكور (Senancour) مثلاً يتحدّث عن «هذيان الامتداد» (délire de l'extension) الذي عاش هو «نشوته» و«غوايته»[2]، لكنّه ظلّ يرى فيه مخاطرة الاستلاب (dépossession) والتشتّت (dispersion): «كيف لا نشعر بأنّ القلب المسكون بالخارج يجد في داخله خواءً متعذّراً على التعريف [...] ونفوراً من وجودٍ أفسده الكثير

---

(1) روسو، الرسالة الثالثة لمالزيرب، السادس والعشرون من فبراير 1762، في **خواطر المتنزّه المتوحّد**، تحقيق ه. روديه:

Rousseau, «Troisième Lettre à Malesherbes», 26 janvier 1762; dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. H. Roddier, Classiques Garnier, 1960; p. 246-247.

(2) سينانكور، «الخاطرة الأولى»، **خواطر في طبيعة الإنسان**، تحقيق ج. ميرلان:

Senancour, «Première rêverie», *Rêveries sur la nature de l'homme*, éd. J. Merlant, Droz, 1939, t. I, p. 19.

من الامتداد كما لو أنّه ضاع وتبدّد في العالم؟»[1].

يقترب هذا من تعريف إرفين شتراوس (Erwin Straus) لتجربة المنظر التي تتميّز بإلغاء كلّ ركيزة[2]. ذلك أنّ انفعال الذات بالمنظر يُخرجها من نفسها. وليست حركة الوعي التخارجيّة الصرفة تلك بالضرورة ذات طبيعة صوفيّة؛ إذ ترتبط في الغالب عند روسو، بجسمانيّة واضحة، بتجربة المشي التي تؤْثر نوعاً من الانتباه العائم وشيئاً من الوعي النصفيّ: «قلبي المتنقّل بين الأشياء يتوحّد ويتماهى مع ما يفتنه، يحيط نفسه بصور ساحرة، ومن لذّة الأحاسيس يَسكر. [...] أجول في ما يشبه النشوة، مسلّماً حواسي وقلبي لكلّ هذه المتعة»[3].

ليس التأمّل الرومنطيقيّ ساكناً البتّة، كما أنّه لا ينحصر بالإدراك البصريّ للمنظر. إذ غالباً ما يترافق باختراق للفضاء ويُثير في النفس حركةً، أي اندفاعاً للفكر والمخيّلة. ويمتدّ في حلم يقظةٍ هو أيضاً تجوال، بل هذيان: فالكلمة «حلم» (*rêver*) آتية من كلمة «تجوال» (*re-extravagare*). وليس صدفةً أن يكون «التنزّه» (*promenade*) و«حلم اليقظة» (*rêverie*) عند روسو شبه قابلين للتبادل. إذ يلغي حلم اليقظة بدوره التمييز بين الذات والموضوعات التي «تتوحّد بها وتتماهى معها». وهكذا تجتاح الظواهر البرّانيّة، في وضع التلقّي هذا، الوعي الذي بات خالياً الآن: «كان مدّ الماء وجزره وخريره المتواصل، المتعاظم من

(1) المرجع السابق، الخاطرة الرابعة، ص 75.

(2) عن معنى الحواسّ (1935)، ترجمه إلى الفرنسيّة جيروم ميلون، غرونوبل، 1989، ص 378–383.
Du Sens des sens (1935), trad. frse., Jérome Million, Grenoble, 1989, p. 378-383.

(3) روسو، الاعترافات، الكتاب الرابع:
Les Confessions, livre IV, *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et H. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 162.

حينٍ لحينٍ، هذا كلّه كان يلطم بلا كللٍ أذنيّ وعينيّ، ويحرّك ما أخمدته فيّ أحلام اليقظة»[4].

تنطوي تجربة حلم اليقظة هذه على أهميّة كبيرة عند الشعراء الرومنطيقيّين بصفتها مسلكاً نحو شيء من اللُّحمة مع العالم. إذ يلاحظ شيلي (Shelley) أنّ «من يختبر ما نسمّيه حلم اليقظة يشعر كما لو أنّ طبيعته تذوب في العالم المحيط أو كأنّ كينونته قد امتصّته. فيفقد قدرته على التمييز»[5]. ونرى بودلير (Baudelaire) يحتفي بهذا العجز عن التفريق بين الأنا والعالم في بداية «صلاة اعتراف الفنّان» (*Confiteor de l'artiste*) *قبل* أن يأسف على تلاشيه فيما بعد: «ما أعظم متعة أن يغوص نظرك في رحاب السماء والبحر! [...] كلّ هذه الأشياء تفكّر عبري وأنا أفكّر عبرها (لأنّ الأنا سرعان ما تتبخّر في عظمة حلم اليقظة!)»[6]. ونلاحظ أنّ شعريّة حلم اليقظة عند باشلار توضّح دروس الرومنطيقيّة: «حلم اليقظة الشعريّ هو حلم يقظة كونيّ. [...] يمنح للذات لا-ذاتاً هي ملكيّة الذات، أي لا-ذاتاً ذاتيّة»[7].

يجد تأرجح الحدود بين الأنا واللّا-أنا أحد أصوله في فكر السموّ وجماليّاته، خصوصاً تلك التي ازدهرت في إنكلترا على مدى القرن الثامن عشر. وقد نجحت بالدين سان جيرون (Baldine Saint Girons) بإظهار

(4) روسو، «النزهة الخامسة»، **خواطر المتنزّه المتوحّد**، مرجع سبق ذكره، ص 68.

(5) «مقالة في الحياة» في: **نثر شيلي**، ص 174، يذكره جان بيرّان، **بنيات المتخيّل عند شيلي**:
Essay on Life, in Shelley's Prose, p. 174. Cité par Jean Perrin, Les *Structures de l'imaginaire shelleyen*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 739.

(6) بودلير، **سأم باريس، الآثار الكاملة**، ج 1، البليّاد، 1975، ص 278.
Baudelaire, Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, tome I, Pléiade, 1975, p. 278.

(7) غاستون باشلار، **شعريّة أحلام اليقظة**، المنشورات الجامعية الفرنسية، 1960، ص 12.
G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1960, p. 12.

مساهمة الفلاسفة الإنكليز الحاسمة في إزاحة هذا المفهوم نحو الطبيعة والتجربة الحسيّة، بعد أن اعتبره لونجينوس (Longinus) ومترجمه بوالو (Boileau) من اختصاص الذهن (intellect) والبلاغة[1]. أمّا الجماليّات الكانتيّة (Kantienne)، فتميل على العكس إلى إرجاع السموّ حصريّاً إلى «الفكر، حسب استطاعتنا إدراك تفوّقنا على الطبيعة فينا، وبالتالي على الطبيعة خارجنا»[2]. ثمّ لقيت أولويّة الذات على الموضوع، والمعقول على الحسّيّ، تكريسها من خلال المثاليّة الألمانيّة التي اعتُبرت منبعاً أساسيّاً للرومنطيقيّة بصفتها إشادة بالأنا المطلقة. لكنّني أعتقد أنّ فكر كانْت (Kant) وفيخته (Fichte) وحتّى هيغل (Hegel) بعيد عن جماليّات المنظر الرومنطيقيّة. لأنّها استقت بالأحرى وحيها من **فلسفة الطبيعة** (*Naturphilosophie*) التي تميل إلى إدراج الذات في العالم وإلغاء التمييز بين الحسّيّ والرّوحيّ.

كان تلاميذ شيلينغ (Shelling)، أكثر من شيلينغ نفسه، هم من نقلوا للشعراء والرسّامين مبدأ يقوم على توافق معمّم بين بُنى العالم وبُنى الفكر البشريّ، ويساهم في الحياة الكونيّة. يكتب بادر (Baader): «يعيش كلّ فرد حسب نسبة اقترابه من «الكلّ» (Tout) وبالتالي بقدر ما ينتزعه تخارُج ما من فرديّته»، ويضيف: «لا شيء في الإنسان معزول أو منفصل عن العالم»[3]. يوضّح هذا الاتّحاد في الجوهر مدى تلاحم الخارج والباطن

(1) بالادين سان جيرون، ليكن نور، مرجع سبق ذكره.

(2) نقد ملكة الحُكم، فصل «تحليل السّامي»، ترجمة أ. رونو:
Critique de la faculté de juger, Analytique du sublime, trad. A. Renaud, Garnier-Flammarion, 2000, p. 247.

(3) يذكره ألبير بيغان، الروح الرومنطيقيّة والحلم:
Cité par A. Béguin, dans *L'Ame romantique et le rêve* (1939), Corti, 1967, p. 67.

والنفسيّ والجسمانيّ. ويعتبر ستيفنز (Steffens) أنّ «العالم البرّاني بذاته أحد مظاهر كينونتنا الجوّانيّة»[1].

بدت أهميّة ما قدّمه شوبنهاور (Schopenhauer)، بالمقارنة مع هذه التأمّلات العشوائيّة نوعاً ما، كامنة في نقله لمعالجة العلاقة بين الأنا والعالم إلى مستوى التمثيل. ويعبّر ذلك عن ميل ظاهراتيّ في فكره يستبق الارتباط الذي أقامه هوسيرل (Husserl) بين فعل التفكير (Noèse) ومحتوى التفكير أو موضوعه (Noème): «يشمل العالم باعتباره تمثيلاً [...] نصفين أساسيّين ضروريّين لا فصل بينهما. النصف الأوّل هو الموضوع [...] والثاني هو الذات»[2]. تطمح نظريّته حول التأمّل الجماليّ إلى تعليق الإرادة، وبالتالي الفرديّة، وهي بذلك تنقل هذه العلاقة إلى مستوى تطابق كلّيّ بين الذات والموضوع. ويلفتنا اتّخاذها لتجربة المنظر نقطة انطلاق[3] وغالباً أنموذجاً أيضاً:

> «عندما نُشبع وعينا بالتأمّل الساكن لموضوع طبيعيّ في اللحظة الحاضرة، كمنظر أو شجرة أو صخرة أو صرح أو غيرها [...] نغور فيه ونتوه (*verliert*)، كما يقول بعمق الألمان. [...] ننسى فرديّتنا وإرادتنا ولا ندوم إلّا كذات صرفة، مرآة صافية للموضوع، بحيث يتمّ كلّ شيء وكأنّ الموضوع موجود بذاته دون من يدركه حسيّاً، وكأنّ من

(1) المرجع السابق، ص 72.

(2) العالم بصفته إرادة وتمثّلاً:

Le Monde comme volonté et comme représentation, PUF, 1966, p. 28.

(3) يخطّ شوبنهاور (Schopenhauer) عام 1803، في يوميّات رحلة: «أعتقد أنّ المنظر الذي نحدّق به من قمّة الجبال يساهم كثيراً في إشراع آفاقنا إلى العالم. فالعالم المنظور من الأعلى مشهد غاية في الروعة والغرابة لدرجة يستطيع فيها مواساة من تطارده الأحزان» (ترجمة م. ريمون):

Journal de Voyage, traduction M. Raymond, Mercure de France, 1988, p. 219.

المستحيل التفريق بين الذات والحدس اللذين يختلطان في كائن واحد، في وعي واحد مشغول ومشبع بالكامل برؤية واحدة وحدسيّة. [...] فليس الموضوع سوى تمثيل للذات؛ من ناحية أخرى، يتشرّب موضوع الحدس الذاتَ، فتستحيل هي هذا الموضوع نفسه»[1].

ينتج هذا الالتحام من حركة ثنائيّة يجذب من خلالها الموضوعُ اهتمامَ الذات التي تنفتح بدورها إليه. وتتحدّد العبقريّة حسب شوبنهاور «من خلال الوجهة الموضوعيّة التي يتّخذها الفكر، خلافاً للوجهة الذاتيّة المفضية إلى الشخصيّة»؛ تكمن العبقريّة في «القدرة على المداومة في الحدس الصرف والتلاشي فيه»[2]. إلّا أنّ «ما يشجّع ويسّهل هذا الاندفاع الموضوعيّ للنفس هو الموضوعات البرّانيّة التي في متناولنا وفيض جمال الطبيعة التي تنادينا وتبدو وكأنّها ترغمنا على تأمّلها». فهي التي «تنتزعنا، ولو للحظة، من الذاتيّة»، هي التي «تفتننا وتنقلنا إلى حالة المعرفة الصرفة» حتّى أنّ واحدنا «يكفّ عن أن يكون فرداً» و«يصبح ببساطة عين العالم الوحيدة»[3].

حقل الشعر

تبدو الغنائيّة الرومنطيقيّة للوهلة الأولى بعيدة كلّ البعد عن هذه الموضوعيّة وهذا البرود، وذلك بصفتها تعبّر عن الأهواء (passions) البشريّة. لكن عندما يلتفت الشاعر الغنائيّ إلى المنظر فذلك ليس دوماً لإسقاط مشاعره الشخصيّة عليه، وإنّما ليُفلت في الغالب من سيطرتها.

(1) **العالم بصفته إرادة وتمثّلاً**، مرجع سبق ذكره، ص 235.

(2) المرجع السابق، ص 240.

(3) المرجع السابق، ص 255.

أفَما كان اللورد بايرون (Byron)، ولعلّه أكثر الشعراء الرومنطيقيّين شغفاً، يقول: «اقتلاع نفسي من أنايَ (من هذه الأنانيّة اللعينة!)، هذا ما كان دوماً دافعي الأوحد، دافعي الحقيقيّ والأصدق للكتابة»[1]. وقد سمح له السفر واكتشاف مناظر جديدة بالخروج من ذاته لينفتح على العالم. يستشهد شوبنهاور بمقطع معبّر جدّاً بهذا الخصوص من **أسفار تشايلد هارولد** (*Pèlerinage de Childe Harold*):

«لستُ أحيا في نفسي، لكنّي أصير
بضعةً ممّا يحيط بي، والجبال
تثير في نفسي عطفاً ومشاركة وجدانيّة»[2].

يشكّل المنظر حيّز تبادل ثنائيّ الاتّجاه بين الأنا التي تتوضّع (من الموضوعيّة) (s'objective) والعالم الذي يُستبطَن: «أليست الجبال والأمواج والسموات بضعة منّي ومن روحي، كما أنّي بضعة منها؟»[3]. ومن المفارقة أن يبعث الانفعال الشديد الذي يولد من هذا التبادل على الراحة لأنّه ينتزع الذات من حدود وعذابات الأنا:

---

(1) رسالة مذكورة في مقدمة ر. مارتان (R. Martin) لترجمته لـ: **أسفار شايلد هارولد** (*Childe Harold's Pilgrimage*) للورد بايرون:

Byron, *Le chevalier Harold (Childe Harold)*, Introduction, traduction et notes par Roger Martin, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1949, p. 30.

(2) **أسفار تشايلد هارولد**، النشيد الثالث، المقطع 72، مرجع سبق ذكره، ص 207، الترجمة العربيّة بتصرّف عن: **أسفار شيلد [كذا!] هارولد**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى، 2007.

(3) المرجع السابق، النشيد الثالث المقطع 75، ص 207. (الترجمة العربيّة عن المرجع السابق، بتصرّف).

«في مثل هذه اللّحظات إذ يكون الشعور بالوحدة أضأل ما يكون
يستيقظ في نفوسنا الشعور باللانهائيّ؛
حقيقة تنفذ في أعماق كياننا،
ومن «الأنا» تطهّرنا؛ إنّها نغمٌ
هو روح الموسيقى وينبوعها، ولنا يكشفُ
عن الانسجام السرمديّ ويفيض بالسِّحر»[1].

ينطوي الانسجام الناشئ بين حالة النفس والمنظر، شأنه شأن الغنائيّة، على بُعد وجدانيّ (*feeling*) وموسيقيّ في آنٍ واحد، فهو يمنح للقصيدة نغمها (*tone*)، بما للـ«نغم» من معنيين متعارف عليهما[2]. في هذا إعادة تفعيل للفكرة القديمة القائلة بـ«انسجام» العالم، ليس وفقاً لتأمّل ميتافيزيقيّ بقدر ما يكون ذلك على أساس تجربة انفعاليّة وتعبير شعريّ. وهو ما يتجلّى في استعمال الرومنطيقيّين الألمان لكلمة «شتيمونغ» (*Stimmung*) التي تصعب ترجمتها إلى الفرنسية لما تحمله من مفاهيم تميل اللغة الفرنسيّة إلى فصل بعضها عن بعضٍ بسبب طابعها التحليليّ. يشير هذا المصطلح إلى «مناخ» أو «جوّ» (atmosphère) يغلّف الموضوعات والذوات ويصبغ المنظر وحالة النفس معاً، إذ «يرى الألمانيّ»، حسب شبيتسر (Spitzer)، في «الشتيمونغ» «اختلاطاً عميقاً بالمنظر الذي يُحرّكه بدوره الشعور البشريّ؛ نحن هنا أمام وحدة غير قابلة للفصم يندمج فيها الإنسان والطبيعة»[3]. إلّا أنّ هذه الكلمة تمتلك أيضاً معنى موسيقيّاً

(1) المرجع السابق، النشيد الثالث المقطع 90، (الترجمة العربيّة عن المرجع السابق، بتصرّف).

(2) تدل المفردة tonalité عند استخدامها في مجال الرسم على الصبغة أو اللّون، وفي مجال الموسيقى على النغم. (المُراجِع)

(3) ليو سبيتزر، **الأفكار الكلاسيكيّة والمسيحيّة عن انسجام العالم:**
Léo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, The Johns Hopkins University Press, 1963, p. 5.

يجمع بين فكرة التوافق الصوتيّ (consonance) وفكرة التوافق الوجدانيّ (concordance affective)، ملخّصةً مظهرَي الغنائيّة التي تربط نغميّة القصيدة بوقعها الانفعاليّ. وهذا ما يسمح لشتيغر (Staiger) باتّخاذ «الشتيمونغ» مفهوماً مركزيّاً في تصوّره للغنائيّة بوصفها «تشابكاً» للذاتيّ والموضوعيّ[1].

يولد الجوّ الموسيقيّ والوجدانيّ الذي يميّز القصيدة الغنائيّة من لقاء بين الأنا والعالم والكلمات. هو نوع من الذاتيّة المتفشيّة تمرّ من قطب إلى آخر دون أنّ ينفرد بها أيّ من هذه الأقطاب الثلاثة، بحيث لا يكون الشاعر نفسه مصدره الحصريّ أو سيّده، بل فقط وسيطاً أو ناقلاً له. ويعرّفه لامارتين (Lamartine) بكونه «أداة صوتيّة للإحساسات والمشاعر والأفكار» التي يحرّضها فيه «تأثّره الشديد نوعاً ما بالأشياء البرّانيّة أو الجوّانيّة». تستقرّ الذات الغنائيّة في نقطة العبور بين الباطن والخارج، بين اللغة والمنظر. من المؤكّد إذَن أنّ في الغنائيّة الرومنطيقيّة تعبيراً عن حساسيّة معيّنة، إلّا أنّها ليست محض جوّانيّة كما أرادها هيغل وإنّما تتضمّن قابليّة التأثّر بالعوامل البرّانيّة: «كلّ نسمة، كلّ شعاع، مؤاتيّاً كان أم مهلكاً/ يُحدث في روحيَ البلّوريّة لمعاناً واهتزازاً»، كتب هوغو (Hugo) في أوراق الخريف (*Les Feuilles d'automne*).

نستطيع إلى حدّ ما القول إنّ الشاعر لم يعد أكثر من أداة وديعة في يد العالم: «اجعليني أكون قيثارتك»، يطلب شيلي(Shelly) إلى ريح الغرب، «كما تكون الغابة». ويهتزّ الشاعر لانسجام العناصر التي يجمعه بها نفْس

(1) إميل ستايغر، **المفاهيم الأساسيّة للشعريّة** (1946)، ترجمه إلى الفرنسيّة ر. سيليس:
Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* (1946), traduction française, R. Célis, Lebeer-Hossmann, 1990.

النغم الوجدانيّ والموسيقيّ:

«إنّ صخب ألحانك الجبّارة
ينتزع منّا كلينا [أنا والغابة] نغماً خريفيّاً عميقاً
لذيذاً رغم أساه. أيّتها الروح العاتية، كوني
روحي. كوني أنا، يا ريحاً هوجاء!»[1]

يشابه هذا التوحّد الكامل للذّات الغنائيّة بالكوسموس استلاباً يشعر شيلي بتهديده عندما يحدّثنا عن أوّل مرّة رأى فيها جبال الألب: «ما عرفت أو تخيّلت يوماً ما قد تكون عليه الجبال. حينما بزغت فجأة عند الأفق برحابتها، حرّكت فيّ هذه القمم الهوائيّة شعوراً بنشوة الدهشة يقارب الجنون»[2]. ويحاول في القصيدة التي يخصّصها للجبل الأبيض (Mont Blanc) تحليل هذا الشعور التخارجيّ البحت على أنّه نتيجة حركة ثنائيّة يقوم بموجبها الفكر البشريّ بإسقاط ذاته في المنظر، خاضعاً في الأوان ذاته لتأثيره وسيطرته:

«... عندما تتأمّلك عيناي
أبدو، وكأنيّ في نشوة غريبة وعظيمة
أتبع أحلام يقظة خيالي المتحرّر
من فكريَ البشريّ الذي، طوعاً،
ينضح ويتلقّى سيلَ تأثيرات
ويواصل تبادلاً دون انقطاع

(1) أنشودة الريح الغربيّة، 1819 / *Ode to the West Wind*, 1819.

(2) رسالة إلى ت. ل. بيكوك، في 22 يوليو 1816، في رسائل ب. ب. شيلي:
Lettre à T.L. Peacock, du 22 juillet 1816, in *The Letters of P. B. Shelley*, The Clarendon Press, Oxford, 1964, tome I, p. 497.

مع عالم الأشياء الجليّ حوله».[1]

تولد القصيدة من هذا التفاعل بين الفكر والأشياء، وتنشأ في ملتقى تدفّق هاتين الطاقتين، الكونيّة والنفسيّة، الشديدتَي الاختلاط، لتكون بذلك نشيدَ العالم بقدر ما هي نشيد الإنسان:

«عالم الأشياء الأزليّ
يتدفّق في الفكر، ويدحرج أمواجه السريعة
مظلمةً تارةً وبرّاقةً طوراً، تعكس الظلمة آناً
وتشعّ روعةً آناً، هناك، حيث الينابيع السريّة
التي يولد منها اتّقاد الفكر الإنسانيّ
ليُسهِمَ بدفقه، - بصوتٍ ليس كلّيّاً صوتَه».[2]

بكلمات مشابهة، وإن تكن أقلّ سموّاً، يتحدّث وردزوورث (Wordsworth) عن الـ«تبادل اللّاواعي» (*unconscious interchange*)[3] بين الذات والعالم ضمن أكثر علاقاتهما ألفة، أي الإدراك الحسيّ: «توازن، تفاعل نبيل بين الباطن والخارج»[4]. ويصبح هذا التواصل في التجربة الشعريّة مشاطرة حقيقيّة: «لطالما عجزت عن التفكير في الأشياء الخارجيّة بصفتها وجوداً خارجيّاً، ولطالما تواصلت مع كلّ ما رأيته كأمر لا ينفصل

(1) «الجبل الأبيض» في شيلي، **قصائد**، بتصرّف عن ترجمة م. ل. كازاميان:
«Mont Blanc», in Shelley, *Poèmes*, traduction M.-L. Cazamian, modifiée par nos soins, Aubier-Montaigne, 1960, p. 75.

(2) عن ترجمة م. ل. كازاميان، بتصرّف، مرجع سبق ذكره، ص 73.

(3) المستهلّ [1850]، الكتاب الأوّل، البيت 562:
The Prelude [1850], Livre I, vers 562, Oxford, The Clarendon Press, 1959, p. 35.

(4) المستهلّ [1850]، الكتاب الثالث عشر، الأبيات 375–376، مرجع سبق ذكره، ص 477.

عن طبيعتي اللامادّيّة الخاصّة، بل ويلازمها»[1].

حقل الرّسم

لا يغيب هذا التبادل بين المكوّنات الذاتيّة والموضوعيّة للمنظر عن الرّسم الرومنطيقيّ كما نظّر له وعمل به مثلاً كارل غوستاف كاروس (Carl Gustav Carus) وكاسبار دافيد فريدريتش (Caspar David Friedrich)[2]. يرى كلاهما أنّ فنّ المنظر يقتضي إثارة الوجدان من خلال معرفة دقيقة وشبه علميّة للظواهر الطبيعيّة. إذ يعتبر كاروس أنّ «المنظر تعبير عن حياة القلب من خلال تمثيل لحظة من الحياة الطبيعيّة للأرض»[3] التي منحها اهتمامه كفنّان وكعالم. وأمّا فريدريتش فلا يتطلّب من الرسّام «تصوير ما يبصر أمامه فحسب ولكن أيضاً ما يبصر في نفسه»[4]. دون أن يعني ذلك تجاهل العالم البرّانيّ وإنّما اشتراط استبطان عناصره:

> «عليك أن ترى بأمّ عينيك وأنّ تنقل بأمانةٍ الموضوعات كما تبين لك؛ فلتنقلها إلى اللوحة حسب الانطباع الذي تولّده فيك»[5].

---

(1) ذكره جون أ. هايدن في طبعته لـ **قصائد** وردزوورث:
cité par John Hayden dans son édition de W. Wordsworth, *Poems*, Penguin, 1977, p. 978.

(2) نجده أيضاً في قلب تأمّلات بودلير في المنظر. انظر الفصل اللاحق، «الأفق والخيال».

(3) كاروس، **تسع رسائل في رسم المنظر** (1815– 1824)، في ك. غ. كاروس، ك. د. فريدريتش، **في رسم المنظر في الرومنطيقيّة الألمانيّة**:
Carus, *Neuf Lettre sur la peinture de paysage* (1815-1824), in C.G. Carus, C.D. Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, 1983, p. 79.

(4) فريدريتش، **نصوص مختارة**، المرجع السابق، ص 170.

(5) المرجع السابق، ص 154.

تعكس رسوم فريدريتش حسّ ملاحظة عالياً ودراسة تكاد تكون طبيعيّة لأشكال النباتات والجماد بشكل خاصّ. ونلاحظ في الغالب أنّ المعطيات في رسوماته نُقلت بأمانة ودقّة، رغم ما طرأ عليها من تبدّل بسبب إدراجها في سياق يمنحها وقعاً انفعاليّاً. وهكذا فإنّ قامة السنديانة العارية، التي زيّنت رسماً في نويبرانبورغ (Neubranburg) في الثالث من شهر مايو من عام 1805 [1]، تظهر مجدّداً وبحذافيرها تقريباً بعد خمسة عشر عاماً في لوحة **شجرة الغربان** (*Arbre aux corbeaux*)[2] الشهيرة.

تقوم قوّة تأثير هذه اللوحة على تحالف نوع من الواقعيّة المغالية (hyperréalimse) والتعبيريّة (expressionnisme) قبل ظهور الاصطلاحَين. وينتج الطابع التعبيريّ عن اجتماع عدّة مواضيع متواترة في المنظر، كلّ منها شديد الواقعيّة بذاته، تعطي في انتظامها في مجموعٍ انطباعاً شاملاً مأساويّاً وفنطازيّاً. إذ يوحي طيران الغربان بحركة الريح تهزّ الأغصان الجرداء، كما تتعارض شفافيّة السماء السابحة في الشفق مع قتامة التلّة التي يختلط بها الجزء الأدنى من الشجرة.

يرتكز الوقع الوجدانيّ لهذا المنظر جزئيّاً على توظيف رمزيّة واضحة وجامعة إلى حدّ ما، مثل رمزيّة الموت الممثّلة هنا بالشجرة الشتويّة والغربان والتلّة الداكنة في تباينها مع سطوع السماء التي قد توحي بالانفتاح على العالم الآخر. لكنّه يرجع بشكل خاصّ إلى استعمال شديد التعبيريّة للبنى المكانيّة نفسها، بدءاً ببنية الأفق التي تربط المنظر بزاوية رؤية ذاتيّة. ويظهر هذا الرابط هنا، كما في العديد من لوحات فريدريتش، من خلال تداخل

(1) المتحف الوطني (Nasjionalgalleriet)، أوسلو.

(2) متحف اللوفر (Musée du Louvre)، باريس.

بين مقدّمة اللوحة وخلفيّتها يعطي انطباعاً بتقريب الأفق مع تمدّد مبالغ فيه للشجرة التي يتجذّر جذعها قريباً منّا وتضيع أعلى أغصانها في البعيد.

ويلاحَظ أنّ الخطّ الذي يشطر اللوحة إلى اثنين ويقطع الجذع تقريباً عند جزئه الأعلى هو ما اكتفى فريدريتش بالإيماء إليه في رسمه التخطيطيّ على أنّه الأفق دون أن يُعنى برسمه. تُظهر هذه الإشارة مدى اهتمامه بالأفق الذي يرتسم عليه موضوعه، وبالتالي بزاوية الرؤية التي سمحت له باكتشافه وحدّدت انطباعه عنه. يقوم فنّ فريدريتش على توليف هذين المعطيين الأساسيّين لكلّ إدراك حسيّ، بحيث يمنح المنظر بعداً ذاتيّاً حتّى في غياب الشخوص البشريّة أو صعوبة تمييزها.

يتجلّى ذلك بشكل مثاليّ في لوحة **الراهب على الشاطئ** (*Le Moine au bord de la mer*)، التي لا تقلّ شهرة عن لوحة **شجرة الغربان**، إذ تبدو قامة صغيرة يسحقها غياب الخطّ الوسيط عند الأفق، تحت ثقل سماء هائلة[1]. لا شكّ في مدى حداثة هذه اللوحة التي لطالما قورنت بالرّسم التجريديّ، إذ يعتبر كاندينسكي (Kandinsky) أنّ فريدريتش يمثّل «بداية الرّسم التجريديّ». ولكنّها تجريديّة غنائيّة مثلما أنّ أعماله الأخرى تتّصف بواقعيّتها الدقيقة. ويرى كاروس (Carrus) أنّ «الحسّ الباطنيّ للفنّان في هذه اللوحات قد توضّع (من الموضوعيّة) (s'objectiver)»[2] بحيث لم يعد الانفعال محمولاً عبر سردٍ ولا عبر خطابٍ، وإنّما يندرج ضمن كيفيّة العمل ومادّته نفسهما.

مع ذلك لا يشكّل اختيار تقنية ما للفنّان الرومنطيقيّ سوى طريقة

(1) قصر شارلوتنبرغ (Charlottendburg)، برلين.

(2) المرجع السابق، ص 94.

لتفعيل قدرة خلق «الطبيعة الطابعة» [1](*natura naturans*). ويعتقد كاروس أنّ الوظيفة الأساسيّة لفنّ المنظر هي «تمثيل نغميّة الحياة الوجدانيّة من خلال نقل ما يقابلها من نغميّة في الحياة الطبيعيّة»[2]. يمكننا هنا تبيّن «المناخ» (Stimmung) مجدّداً، إلّا أنّ هذا التوافق بين النغميّة الوجدانيّة والمنظر يقوم لدى كاروس على توافق موضوعيّ وكلّيّ بين الحياتين البشريّة والطبيعيّة. على أنّ مراحل التطوّر الطبيعيّ الأربع الأساسيّة (نموّ، فنضج، فتلف، ففناء) تتلاءم مع المشاعر الأوّليّة للاندفاع والراحة الداخليّة والأسى والخمول. ونلاحظ أنّ توظيف هذه التوافقات لا يغيب عن عمل فريدريتش والكثير من الفنّانين، لا سيّما وأنّه أنتج في بداياته مجموعة لوحات مرسومة بحبْر السبيدج (sépia) تربط دورة الفصول بمراحل عمر الإنسان، ونجد فيها مثلاً أطفالاً يلعبون في بيئة ربيعيّة[3] ورجلاً مسنّاً يشقّ طريقه بصعوبة وسط منظر شتويّ[4].

آثر فريدريتش فيما بعد على هذه الرمزيّة المفرطة في الوضوح إيحاءات أكثر حذاقة. وهكذا نجد أنّ تبدّلات الصبغة الوجدانيّة في مجموعة لوحات أوقات النهار الأربعة، التي أنتجها في بداية 1820، قد ارتبطت حصراً بتباينات إضاءة الجوّ المحيط[5]. وتولّد هذه اللوحات جوّاً هوائيّاً

(1) الطبيعة الطابعة هي الله، والمطبوعة هي مخلوقاته. يحيل تقليد فلسفيّ هذا التمييز إلى توما الإكوينيّ، وثمّة من يحيله إلى أرسطو عبر شرح ابن رشد له. (المُراجِع)

(2) المرجع السابق، ص 70.

(3) متحف كونستهاله (Kunsthalle)، هامبورغ.

(4) المتحف الجديد (Neue Pinakothek)، ميونيخ (تلفت اللوحة، ونجد صورة لها في و. فوغان، «الرسم الرومنطيقيّ الألمانيّ»):
W. Vaughan, *German Romantic Painting*, Yale University Press, p. 84.

(5) «الصباح» و «المساء»؛ «الظهر» و«بعد الظهر» (متحف ولاية ساكسونيا السفلى، هانوفر).
Le Matin et Le Soir; Midi et L'Après-midi (Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum).

ووجدانيّاً على حدّ سواء. لا يختلف كاروس عن فريدريتش في اهتمامه بالظواهر الجويّة التي لا يمكن فصلها برأيه عن المناخ الانفعاليّ: «أكثر تمثيلات المنظر الطبيعيّ ملاءمة لانفعالات قلبي هي تلك المتعلّقة بحال الطقس. لا بل يمكننا القول إنّ تغيّرات صبغة الجوّ تتجلّى في حياة الطبيعة مثل تغيّرات المزاج في حياة النفس»[1].

بذلك تكون دراسة الطبيعة بتمعّن هي ما يسمح لرسّام المناظر بالتعبير عن كلّ فويرقات الحياة الوجدانيّة. حتّى أنّ كاروس يقترح الاستعاضة عن مصطلح «منظر» نفسه بمصطلح «*Erdlebenbild*»: صورة حياة الأرض. إذ تُحيل هذه الصورة على الحياة الجوّانيّة بقدر ما تُحيل على الواقع البرّانيّ مجتمعَين في ما يسمّيه «الحياة الجوّانيّة للأشياء» أو تجربة حياة الأرض (*Erdlebenerlebnis*).

هكذا تتوضّح لا ضرورة منْح الشخوص البشريّة دوراً مركزيّاً في المنظر لضمان ترجيعه الوجدانيّ. ذلك أنّ الفاعل، بكلّ ما للمفردة (sujet) من معانٍ [(الذّات أو الفاعل والموضوع)]، في لوحة المنظر، هو الانفعال المتدفّق بين الذات والعالم، والذي قد ينبع من المنظور أو من تشكيل الموقع أو نوعيّة البيئة المحيطة أو تلوّن الضوء، بقدر ما قد ينبع من حضور بشريّ. وغالباً ما يقتصر هذا الحضور في لوحات فريدريتش على قامات تضيع في هولِ أفقٍ غير متناهٍ. يعبّر تفاوت النِّسَب هذا عن إغراق الكائن البشريّ في عالم يتخطّاه، إلّا أنّه يساهم فيه: «نحن أيضاً، كتب كاروس، خاضعون لقوانينه [...] التي تجرفنا رغم كلّ مقاومة، وتجبرنا، لما لديها من قوّة غامضة، على النظر نحو دائرة أحداث طبيعيّة هائلة، فتنتزعنا من

(1) المرجع السابق، ص 74.

أنفسنا غارسةً فينا شعوراً بالصغر والضعف»[1].

تفقد شخوص فريدريتش ذاتيّتها عند إدراجها في المنظر. وحتّى عند اكتسابها مساحةً وحجماً مهمّين في اللوحة تظلّ غالباً مجرّد قامات. نراها من الخلف أو، في أفضل الأحوال، بشكل شبه جانبيّ ممّا يجرّدها من وجوهها وفرديّتها. وأظنّ أنّ هذا الوضع يعبّر عن حركة انفعال نابذة، تُخرج متأمّل المنظر من ذاته[2]: «أيّ مشاعر تستولي عليك في تسلّقك أعالي الجبال، وأنت تتأمّل السلاسل الطويلة وسيل الأنهار والمشهد العظيم المشرَع أمامك؟ تستغرق في تأمّلات صامتة وتضيع أنت نفسك في لانهائيّة الفضاء، وتشعر بالهدوء الخالص والنقاء يجتاحان كيانك، فتنسى أناك»[3].

تتفضّى الذات وتتكونَن (من الكون) (s'universalise) في التفاتها إلى العالم. تتحوّل إلى نظرة خالصة وتُمحى ردودها الوجدانيّة الشخصيّة لصالح شعور كونيّ بمتناول الجميع. والشخص المرسوم المُدير لنا ظهره لا يحوّل نظرنا عن اللوحة، بل يدعونا، بالعكس، لولوجها والتماهي مع هذا الحضور المجهول الهويّة في تجسيده لزاوية رؤية بإمكاننا تبنّيها. هذا ما

---

(1) المرجع السابق، ص 64.

(2) ترى إليزابيت ديكولتو (Elisabeth Décultot) في حضور هذه الشخوص في مقدمة اللوحة إشارة لانعكاسيّة (*réflexivité*) في أعمال فريدتريش قد تكون تمثيلاً في المنظر لفعل تكوينه ذاته. ولكنّ فريدريتش يحدّ هذا الفعل بالنظر ويمتنع مثلاً عن إظهار شخوصه وهي ترسم بالزيت أو بالقلم، وأعتقد أنّ في ذلك تشديداً على طابعه المتعدّي أي المحيل على غيره، أكثر ممّا على طابعه الانعكاسيّ. فهو لا يعرض وجوهها وإنّما أجسادها، فيعبّر بذلك عن موقف يعني حياتها الجسمانيّة والانفعاليّة أكثر مما يلزم نشاطها العقليّ.

(3) كاروس، الرسالة الثانية، مرجع سبق ذكره، ص 64. ويمكن تقريب هذا القول من لوحة فريدريش الشهيرة **مسافر يتأمّل بحراً من الغيوم** (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) (كونستهاله، هامبورغ).

يقوله شوبنهاور في عبارته الشهيرة: «يعيرنا الفنّان عينيه للنظر إلى العالم»[1].

بيد أنّ ما تسمح لنا هذه الشخوص برؤيته من ذاتها هو ما لن تستطيع هي إبصاره يوماً: قفاها، وهو الجزء الأكثر كموداً من كيانها الجسمانيّ. إذ تساهم هذه الشخوص في المنظر بالجسد، لا فقط حسيّاً أو وجدانيّاً وإنّما أيضاً جسمانيّاً. ويمنع ارتباط حالة النفس بحالة الجسد وعي الذات من إدراكها بوضوح. هكذا يتحدّد المنظر المرئيّ بنطاقين لامرئيّين، الأوّل هو الأفق الذي توجّه نحوه الشخصيّة نظرها والثاني هو جسدها. وهكذا تكون الذات في لوحات فريدريتش في إزاحة للمركز مضاعفة، أوّلاً من خلال مسار النظر الذي يوجهّها نحو الأفق، وثانياً من خلال الكتلة الجسمانيّة التي تعرّض نفسها لبصر الآخر، فتتوارى من ناحية عن نظرها الخاصّ، ومن ناحية ثانية عن وعيها بشكل جزئيّ.

يشكّل خيال الشخصيّة الكامد النقطة العمياء التي تتوسّع انطلاقاً منها رؤيتها ورؤيتنا، وتشير برأيي إلى دور اللاوعي في تجربة المنظر وفنّه. وليس اللّاوعي الرومنطيقيّ، كما نعلم، معطىً جوانيّاً أو فرديّاً صرفاً، فهو العقدة الغامضة التي تتّصل عبرها أكثر أجزاء النفس خفاءً بالكوسموس. ونأخذ هنا على سبيل المثال قول كاروس: «إنّ الجزء اللاواعي من الكائن الحيّ هو ما يربطه مباشرة بالحياة العامّة التي تُكوِننه إلى حدّ ما [...] بمعنى أنّ كلّ حركات الكون تعبره وتشارك فيه»[2].

يعتبر هذا التصوّر للّاوعي ما قبل فرويديّ (pré-freudienne)، إلّا أنّ الكثير من المشكّكين بفرويد استعادوه نوعاً ما، مثل يونغ (Jung)

(1) العالم بصفته إرادة وتمثّلاً، مرجع سبق ذكره، ص 251.

(2) يذكره أ. بيغان، مرجع مرجع سبق ذكره، ص 140.

وحتّى دولوز (Deleuze) وغواتاري (Guattari). يرى هؤلاء في الاندفاع (pulsion) انبثاقاً «لعمق كثافة الأرض»، أي «الذاكرة الحيويّة الكونيّة (bio-cosmique) الكبرى»[1]. ويبقى هذا، في جميع الأحوال، تصوّراً بليغاً بشكل خاصّ للرسّامين والشعراء المحدثين. إذ يكتب أراغون مثلاً في حديثه عن «الشعور بالطبيعة» الذي يسيطر على فلّاح باريس في حدائق بُوت شومون (Buttes-Chaumont): «الطبيعة هي لاوعيي»[2].

يرى كاروس أنّ «حياتنا اللاواعية هي شرط تحقّق المعنى الكونيّ»، ولا شكّ في مساهمتها في وقْع مناظر فريدريتش التي شدّدنا كثيراً على طابعها الحُلميّ (onirique). حتّى أنّه هو نفسه أسرّ بكون بعض لوحاته آتية من أحلامه الليليّة. وغالباً ما تُرافق المتأمِّلَ، في أشهَر لوحاته الليليّة، شخصيّةٌ أخرى تظهر باعتبارها قرينه أو ظلّه[3]، ويعمّق حضورُها غموضَ المشهد الذي يستنطق اللّغزين التوأمين، العالم واللاوعي.

نشهد في هذه اللّوحات الصيرورة المناظريّة (devenir-paysage) للشخوص وربّما للرسّام نفسه. وكان فريدريتش قد كتب لأحد أصدقائه: «لكي أستطيع رؤية الطبيعة وسماعها بامتلاءٍ عليّ أن أكون في حالة تناضح (osmose) مع محيطي. عليّ أن أصبح من نفس المادّة المكوِّنة لغيوم منطقتي

---

(1) ضدّ أوديب، 1972:

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Minuit*, 1972, p. 191 et 225.

(2) فلّاح باريس، فوليو، غاليمار، ص 108. بخصوص هذه العبارة المستوحاة من شيلينغ، انظر «منظر باريس» في الفصل الخامس:

Le Paysan de Paris, collection Folio, Gallimard, p. 108.

(3) انظر اللّوحتين: رجلان يتأمّلان القمر، ورجلان في الشفق:

Deux hommes contemplant la lune (Dresde, Gemäldgalerie). *Deux hommes au crépuscule*, Heldenheim, collection Voith.

وجبالها لكي أستطيع أن أكون ما أنا عليه»[1].

إنّ تناضح الأنا والعالم هذا في «مادة-انفعال»[2] واحدة لَيستبق بعض مظاهر الفنّ والفكر الحديثَين. تحضرني هنا خصوصاً إعادة تعريف الظاهراتيّة للوعي بصفته كائناً في العالم، مثل فرضيّات وينيكوت (Winnicott) التي تحدّد انبثاق الإبداع في نطاق انتقاليّ بين الأنا واللّا-أنا، والفرضيّات المعاصرة التي تعتبر المنظر مساحة انتقال أو توسّط، أي موضع تبادل بين الإنسان وبيئته[3]. ويسمح هذه التناضح بولادة غنائيّة لا تكتفي بالتعبير عن المشاعر الشخصيّة وإنّما تُخرج الذات المنفعلة من ذاتها، في حركة للجسد والروح توحّدها وطاقات الكون. تقترب هذه الغنائيّة أحياناً من «غنائيّة الواقع» التي جاهر ريفيردي (Reverdy) بانتمائه إليها في إعادته تأويل الإرث الرومنطيقيّ[4].

وصحيح أنّ وحدة الأنا والعالم هذه قد تكون استندت في الحقبة الرومنطيقيّة على فرضيّة، ميتافيزيقيّة في النهاية، تقول بوحدة كونيّة عميقة، ذات أصداء دينيّة ومثاليّة قد تبدو لنا الآن باطلة. لكنّها استندت أيضاً على معاينة دقيقة للظواهر الطبيعيّة وخاصّة على تجربة جسمانيّة ووجوديّة

(1) رسالة يذكرها شارل سالا، كاسبار دافيد فريدريتش والرسم الرومنطيقيّ:
Charles Sala, dans *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, Terrail, 1993, p. 198.

(2) أستعير هنا التعبير من رينيه شار الذي ابتكره في شذرة من مجموعته الشعريّة الطاحونة الأولى (*Moulin premier*). انظر دراستي المادّة-الانفعال، 1997:
La Matière-émotion, collection Ecriture, PUF, 1997.

(3) انظر خصوصاً أ. بيرك، أسباب المنظر، 1995:
A. Berque, *Les Raisons du paysage*, Hazan, 1995.

(4) قفّاز شعر الخيل، ملاحظات (1927)، فلاماريون، 1968، ص 15. انظر الفصل الذي خصّصتُه لهذا المفهوم في المادّة-الانفعال، مرجع سبق ذكره، ص 205-214.
Le Gant de crin, notes (1927), Flammarion, 1968, p. 15.

تبقى في متناولنا، هي تجربة المنظر. فسواءً في الحسّ أو الانفعال، تشارك الذات بجسدها وروحها في ما أسماه ميرلو بونتي (Merleau-Ponty) «بدن العالم». إنّ هنا تجربة من أكثر التجارب شيوعاً وحيويّة، ويجب العمل على ترسيخها.

إلّا أنّ الفنّ والفكر الحديثَين غالباً ما ابتعدا عنها بانحباسهما في انغلاق النصّ أو العمل. وقد خاطرا بذلك بترك العالم دون ميراث، فريسة لعقلنة موضوعيّة وتابعاً لقوانين اقتصاد هي في قطيعة مع الروابط الرمزيّة والاجتماعيّة والبيئيّة بين الإنسان والمنظر. يحاول اليوم الكثير من معاصرينا تدارك هذا الانفصال من خلال العودة إلى المنظر، بغية إيجاد علاقة مفقودة مع العالم الحسيّ ما زال بوسع بعض الأعمال الرومنطيقيّة مساعدتنا في إعادة ابتكارها.

3
الأفق والخيال

مع مجيء الرومنطيقيّة أصبح المنظر جنساً تصويريّاً مهمّاً وملهِماً إلى حدّ كبير للكتّاب والموسيقيّين، لأنّه يسمح للفنّان بالتعبير، من خلال صورة للعالم، عن أكثر مشاعره حميميّة وانفعالاته أمام الكوسموس.

تمّ التشكيك لاحقاً بهذا الانخراط الذاتيّ، بدءاً من 1830 وخصوصاً من منتصف القرن، على أنّه توهّم غنائيّ، أي إسقاط اعتباطيّ ومغالِط للوجدان الإنسانيّ على الطبيعة، يؤدّي إلى تجاهل واقعها نفسه وغيريّتها. ومن باب الوفاء للواقع، شرعَ الفنّانون والكتّاب باقتراح تمثيل أكثر موضوعيّة للمنظر يجهد في اختزال تدخّلات الذّات إلى مجرّد زاوية رؤية، حياديّة بقدر المستطاع.

أبى شاعر بمقام بودلير ألّا يردّ على هذه الجماليّات الواقعيّة التي نالت تدريجيّاً حظوة عند الجمهور والنقّاد. ولقد دفعه تأثّره الشديد في شبابه بما اكتشفه من مواقع غرائبيّة لمسته في العمق إلى رفض تجريد المنظر من ترجيعاته الجوّانيّة، وأصدائه في الذاكرة وامتداداته في المُتخيَّل.

ذلك ما يفسّر وفاءه لرومنطيقيّة شبابه التي كان مع ذلك يتبيّن

بوضوحٍ زوالها المحتّم:

«ما أجمل الشمس في أوّل شروقها
كمثْلِ تفجُّرٍ يُحيّينا!
- ما أسعد من يستطيع أن يودّعها بحُبٍّ
عند غروبها الأخّاذ أكثر من الحلم!
أذكُرُ!... رأيتُ كلّ شيءٍ، الزهرَ والينبوعَ وأثلامَ الحقل
يُغشى عليها تحت مرآها كقلبٍ يخفق...
- لنَجرِ نحو الأفق، تأخّرَ الوقت، لنسرعْ
كي نلتقط على الأقلّ شعاعاً مائلاً!
لكنّني عبثاً أطارد الإله المبتعد...»[1]

لم يكفّ بودلير عن توضيح النداء الرومنطيقيّ للأفق والدفاع عنه في وجه «الضفادع» و«الحلازين»[2] الواقعيّة النزعة والتي تفضّل برودة الليل ورطوبته على روعة الشفق. الأفق كلّيّ الحضور في أعمال بودلير، ونجده في قصائده بقدر ما نجده في مقالاته النقديّة. فأيّاً يكن موضوع كتاباته، من الموسيقى إلى الرّسم، نراه يبصر في أوبرا فاغنر (Wagner) وفي لوحات دولاكروا (Delacroix) «ارتسامَ» «أفقٍ رحب»[3]. كما نراه يختتم مجموعته

(1) «غروب الشمس الرومنطيقيّ»، الحطام، أزهار الشرّ، في الآثار الكاملة، حقّقها ومهّد لها وهيّأ حواشيها ك. بيشوا:
«Le coucher du soleil romantique», *Les Epaves, Les fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1975, p. 149.

(2) يستخدم الكاتب هنا مفردتين من الأبيات الأخيرة لقصيدة بودلير التي استشهد بمقاطع منها أعلاه. (المترجمة)

(3) «ريشار فاغنر وأوبرا تانهاوزر في باريس»، في الآثار الكاملة:
«Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», dans *Œuvres complètes*, texte établi, =

الشعريّة أزهار الشرّ (*Les fleurs du mal*) بنداء المجهول الذي يُخرج «آفاق» السفر من «إطارها»، فيما يفتتح مجموعته سأم باريس (*Le Spleen de Paris*) باستحضار «الغيوم هناك»، تلك «الغيوم الرائعات».

أظنّ أنّ الأفق في جميع هذه النصوص يجترح منظوراً لرؤية تحثّ على القول، لأنّها تبعث على الحلم. ولا بدّ أنّ الرومنطيقيّة التي حبّذت المنظر بين مجمل مواضيعها هي التي منحت بودلير هذا الامتداد للمرئيّ نحو لامرئيّ يكون في متناول الخيال وحده. وهو إرث يضطلع به الشاعر، لا بل يتبنّاه كي يُحسن مواجهة واقعيّة معاصريه أو شكلانيّتهم. لكنّه يعيد الاشتغال عليه لتفادي بعض تجاوزات الرومنطيقيّة وعقباتها، بحيث يُغْنيه ويعيد توجيهه على نحوٍ يمهّد للحداثة.

سأركّز في هذا الفصل على الرهانات الجماليّة لحضور الأفق. أمّا ترجيعاته النفسيّة، التي شدّد عليها جورج بوليه (Georges Poulet) في دراسته حول بودلير[1]، فأعالجها لاحقاً في سياق كتابات بودلير عن الرّسم التي تتناول الأفق باعتباره عنصراً محسوساً من التمثيل التصويريّ للواقع، وفي الوقت نفسه بما هو بنية أكثر عموميّة تضع هذه الكتابات أسسها النظريّة. إلّا أنّني أجد تقاطعاً بين هذا التنظير والمعطيات الأساسيّة لشعريّة بودلير التي سأحاول مقاربتها في إعادة قراءة لمقطع من «قصيدة الحشيش» (*Poème du haschich*) على ضوء مفهوم بنْية الأفق. أظنّ أنّ باستطاعة هذا المفهوم المستعار من الظاهراتيّة توضيح العديد من جوانب

= présenté et annoté par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome II, 1976, p. 784.

(1) انظر خصوصاً تحليله لروابط الأفق بالحنين في الشعر المتشظّي (*Poéie éclatée*)، المنشورات الجامعية الفرنسية PUF، 1980، ص 24 وما يليها.

تفكير بودلير في موضوع الأفق المتواتر هذا بفرادته ومثاليّته.

في نصّ شهير من مجموعة مقالاته المعرض الجماعيّ للعام 1846 (*Salon 1846*) يتنبّه بودلير لانحطاط الرومنطيقيّة ويحاول الدفاع عنها وشرحها من خلال العودة إلى جذورها وتحديد ما يشكّل جوهرها: «عندما نتحدّث عن الرومنطيقيّة فإنّنا نتحدّث عن الفنّ المعاصر - أي عن الحميميّة والروحانيّة واللّون والتطلّع إلى اللانهائيّ التي يعبّر عنها كلّ ما تحويه الفنون من وسائل»[1]. وتُظهِر الإحالة على الأفق برأيي هذه القيم الأساسيّة للفنّ الرومنطيقيّ، التي نجدها بعد عدّة سطور في مقارنة بودلير، على طريقة مدام دو ستايل (Madame de Staël)، بين العبقريّة المتوسطيّة الكلاسيكيّة ورومنطيقيّة شعوب الشمال:

> «الجنوب الفرنسيّ ذو نزعة طبيعيّة، لأنّ الطبيعة فيه جميلة وواضحة لدرجة أنّ الإنسان لا يجد شيئاً يبدعه أجمل ممّا يراه، فكلّ ما يرغبه ماثل أمامه: هنا، الفنّ في الهواء الطلق، وعلى بعد مئات الفراسخ شمالاً، أحلام المرسم العميقة ونظرات الخيال الغارقة في آفاق رماديّة»[2].

يؤدّي هذا التوزيع الجغرافيّ، القابل للنقاش، إلى انقسام جماليّ أساسيّ يوجّه كلّ تفكير بودلير حول الرّسم، بين معالجة فنّية تكتفي بنقل «ما نراه» وأخرى تُعمّق المرئيّ بفضل «أحلام المرسم العميقة» و«نظرات الخيال». ويتمتّع هذا النوع من الفنّ في نظر بودلير بفرَص أكبر للتحقّق في «آفاق» الشمال «الرماديّة»، التي ترهن كلّ شيء، بدءاً باللّون، بـ«الرغبة»

(1) «ما هي الرومنطيقيّة؟» («Qu'est-ce que le romantisme?»)، مكتبة البليّاد/غاليمار Pléiade/Gallimard، 2، ص 421.

(2) المرجع السابق.

و«الإبداع»، ممّا في السّطوع المتوسطيّ الذي يحثّ على الرؤية أكثر ممّا قد يدفع على «التكهّن». فالأفق ليس سوى بُعد من المرئيّ يتخطّى مقدرات الحواسّ وحدها ويجترح، عند حدود المرئيّ، حقلَ رؤيةٍ ثانياً يُمنَح لعين العقل. هو بالتالي نداء لاعتناق «الروحانيّة» التي يطالب بها بودلير الفنّ الرومنطيقيّ والفنّ الحديث ويضعها في مواجهة كلّ من النّزوعات «الطبيعيّة» و«الماديّة» و«الوضعيّة» لفنون الجنوب الفرنسيّ:

«الجنوب قاسٍ ووضعيّ كما في عمل دقيق لنحّات؛ أمّا الشمال المعذَّب والقلق فيجد عزاءه في الخيال [...].

فأيّاً يكن صفاء رفائيل (Raphaël)، فهو ليس سوى فكر ماديّ ينشد على الدوام الصلابة؛ أمّا العفريت رامبرنت (Rambrandt) فهو مثاليّ قدير يحرّض على الحلم والتكهّن في ما هو أبعد»[1].

يعني تحويل الرّسم إلى «نحت» اختزال المرئيّ إلى الملموس، أي إلى ما يمكن الإمساك به، وحبسه داخل إطار ما، في حين يحفر فيه تدخّلُ الخيال «عالماً آخر» لا يسمح سوى بـ«التكهّن» به. وتلازم «أمْثَلَة» (من المثال والمثاليّ) الموضوع و«روْحنته» (من الروحانيّة) إشراعه إلى «اللانهائيّ»، دون أن يتناقض ذلك مع «الحميميّة» بصفتها شرطاً جماليّاً مُلزِماً بدوره في نظر بودلير. ذلك أنّ الذاتيّة المبدعة هي التي تمنح الموضوعَ عمقاً لامتناهياً يتوغّل في خيال الناظر بدوره:

«ليس رامبرنت مجرّد ملوِّن، بل مبدعُ تناغم. فكم سيكون التأثير عظيماً والرومنطيقيّة رائعة إذا أفلح ملوِّن قدير بتصوير أثمنِ مشاعرنا

(1) المرجع السابق.

وأحلامنا بصبغة مناسِبة للمواضيع»[1].

نلاحظ هنا أنّ بودلير يطالب بصبغة «مناسِبة للموضوعات»، أي الموضوعات المصوّرة في اللّوحة، إلى جانب قدرتها على «تصوير أثمن مشاعرنا وأحلامنا». وتنتج «الحميميّة» التي ينزع إليها الشاعر من تبادل بين قيم الذات وقيم الموضوع، أي من تنافذٍ (compénétration) للباطن والخارج. ذلك أنّ عظمة لوحة ما تفترض «إدراكاً حميميّاً للموضوع» (موضوع التمثيل) كما توجب «استعادة الفكرة الحميميّة للفنّان»[2]. ويعتبر بودلير الربط بين الذاتيّ والموضوعيّ مثال الفنّ الحديث: «كيف يرى التصوّر الحديث الفنَّ الخالص؟ هو خلقُ سِحر إيحائيّ يتضمّن الموضوع والذات معاً، أي عالم الفنّان البرّانيّ والفنّان نفسه»[3].

يشكّل المنظر أنموذجاً رفيعاً لهذا الاقتران الضروريّ بين الباطن والخارج، لأنّه محدّد بزاوية رؤية الذات للعالم. ويكمن «خطأ» من «ينحنون إجلالاً للواقع البرّانيّ» في إساءتهم فهم هذا المعطى الجوّانيّ. فالفنّان الواقعيّ يصوّر «ما يراه، لا ما يحلم به»[4]، كما ينسى أنّ المنظر لا يتكشّف إلّا من خلال زاوية رؤية هي بالضرورة ذاتيّة: «أريد تمثيل الأشياء كما هي، أو كما قد تكون عليه، وكأنّني لا وجود لي. أي الكون بلا إنسان»[5]. أمام

---

(1) المرجع السابق.

(2) «أوجين دولاكروا» («Eugène Delacroix»)، بليّاد Pléiade, 2، ص 432–433.

(3) «الفنّ الفلسفيّ» («L'art philosophique»)، بليّاد، 2، ص 598.

(4) «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافيّ»، **المعرض الجماعيّ للعام 1859** : («Le public moderne et la photographie», *Salon de 1859*)، بليّاد، 2، ص 619.

(5) «سلطة الخيال» («Le gouvernement de l'imagination»)، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بليّاد، 2، ص 627.

هذا الإغراء المنعوت بالـ«وضعيّ»، يؤكّد بودلير أهميّة «النظرة الفرديّة»[1] ويدعم الفكرة القائلة إنّه «لا قيمة لموقع طبيعيّ إلّا في الشعور الآنيّ الذي يجيد الفنّان إحلاله فيه»:

> «لا يعتمد جمال ما ندعوه منظراً، من مجموع أشجار وجبال ومياه وبيوت، عليه هو نفسه وإنّما عليّ أنا، وعلى الفكرة أو الشعور اللذين أجمعهما به. ويكفي باعتقادي القول إنّ أيّ رسّام مناظر لا يجيد ترجمة شعور في مجموع ماديّ من نبات أو جماد، ليس بفنّان»[2].

بيد أنّ ذلك لا يعني مواجهة الموضوعيّة المزعومة للواقعيّة بذاتيّة صرفة؛ إذ يجب على «الشعور» بكامله الانتشار في الموضوع، أي أن «يُترجَم» في «مجموع مادّة». وتنتج «المادّة-الانفعال» للّوحة من تلاحم موادّ العالم وما توقظه في نفس «المتأمّل» من «انطباع شعريّ»[3]. يبقى أن «يستخرج» المتأمّل «التشبيهات والاستعارات والصّور الرامزة أو الأمثولات (allégories)» من «الكتلة الإيحائيّة المتناثرة في الفضاء»[4]. وإذا كان «المنظر من صنع الخيال»، فذلك بفعل «الإيحاءات» التي يتضمّنها. إذ «تتضمّن مشاهد الطبيعة الحاضرة أحلام يقظة مذهلة»[5].

لا يعني رسم الفنّان «ما يحلم به» انصرافه عمّا يرى، وإنّما تمديده له عبر فعل الرؤية الثاني، أي الخيال، في ما يشبه الحلم-الرؤية. نذكر هنا تفريق إدغار ألان بو (Poë) بين «الخيال» المبدع (*imagination*) والخيال

---

(1) **سهام ناريّة** (*Fusées*)، الحادي عشر، بلياد 1، ص 658.

(2) «المنظر» («Le paysage»)، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بلياد، 2، ص 660.

(3) المرجع السابق، ص 664.

(4) المرجع السابق، ص 660.

(5) المرجع السابق، ص 665.

الفنطازيّ (*fancy*) المنتج للوحات خياليّة. إذ يستعير الخيال عناصر الواقع، من «صور وعلامات»[1]، ليعيد توزيعها في تمثيل جديد وفريد. فليس من شأنه ابتكار عوالم أخرى ولكن إعادة خلق عالمنا وإظهار وجه آخر له أو نسخة أخرى منه: «كي يثمر العمل عن لوحة جيّدة، مخلصة وموازية للحلم الذي ولّدها، عليه إنتاجها كعالم»[2]. ويتبع الفنّ حركة الكون ذاتها «الناتجة عن تتابع حركات خلقٍ تكون فيه الحركة اللاحقة مكمّلة لسابقاتها»[3]. وبذا لا يعود الخيال يتعارض والواقع بل إنّه يساهم في إعادة الخلق المتواصلة المحرّكة له. ولا تعود حقيقة الفنّ محدودة بتصوير واقع جامد ومحصور أبداً؛ إذ يُعيد الخيال الممكنَ إلى الواقع، ويكشف «في المتناهي عن اللّامتناهي»[4]: «الخيال سيّد الحقيقيّ، والممكنُ إنّما هو مقاطعة من مقاطعات الحقيقيّ. فالخيال يقترن باللانهائيّ اقتراناً بديهيّاً»[5].

يجد هذا الانفتاح للممكن واللانهائيّ في الأفق أحد مواضيعه المتواترة أو استعاراته الأثيرة. إذ يشكّل الأفق، الواقع على الحدود بين المرئيّ واللامرئيّ، نوعاً من النطاق الانتقاليّ بين الموضوعيّ والذاتيّ، بين الآنيّ والافتراضيّ، بين الواقع والمتخيّل. فيه تجد النظرة امتدادها في حلم يقظة، أو حتّى في رؤية، كما يحصل مع من يتأمّل طويلاً لوحات بودان (Boudin) البحريّة:

---

(1) «سلطة الخيال»، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بليّاد، 2، ص 627.

(2) المرجع السابق، ص 626.

(3) المرجع السابق.

(4) بخصوص دولاكروا، انظر «في الدين والتاريخ والخيال» («Religion, histoire, fantaisie»)، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بليّاد، 2، ص 636.

(5) بودلير، «ملكة المَلكات» («La reine des facultés»)، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بليّاد، 2، ص 621.

«كلّ تلك الغيوم بأشكالها الفنطازيّة والمضيئة، والظلمات الفوضويّة، والأرجاء الخضراء والورديّة، المعلّقة والمضاف بعضها إلى بعض، ذلك الأتون الغائر وتلك القبب السماوية بالسّاتان الأسود والبنفسجيّ، المجعّد أو الملفوف أو الممزّق، وآفاق المعدن الذائب تلك في حِدادها أو سيلانها، كلّ ذلك البهاء وتلك الأعماق تصاعدت في النهاية إلى دماغي كالمشروب المدوّخ أو الأفيون النافذ»[1].

وبالمثل، كلّ لوحة محمّلة بالأحلام نستطيع مقارنتها بأفقٍ، كما في لوحة **أوفيديوس بين السكوثيّين**[2] (*Ovide chez les Scythes*) التي أعجبت بودلير كثيراً: «فيها يغوص الفكر مستمتعاً برفق وشهيّة كما لو كان يغوص في السماء، وأفق البحر، والعيون المتفكّرة، في اندفاعٍ خصبٍ ومترعٍ بأحلام اليقظة»[3].

ويشكّل المنظور إحدى البنى الأساسيّة الأخرى للفضاء التصويريّ، ذات الصلة الوثيقة بالأفق، ومثْلَه يستنهض الخيال، إذ يبدو وكأنّه يدعو النظر لملاقاة اللامرئيّ من خلال المشهد المرئيّ. «يجترح» دولاكروا في لوحاته «جادّات واسعة لأكثر المخيّلات ترحالاً»[4]، ويكبر «عمق المنظور»

---

(1) «المنظر»، بليّاد، 2، ص 666.

(2) تصوّر لوحة دولاكروا هذه الشاعر اللاتينيّ أوفيديوس (أوفيد) بين السكوثيّين، وكان الإمبراطور أغسطس قد نفاه لسبب غير معلوم إلى مدينة تومي (كونستانتا حاليّاً، في شرق رومانيا)، الواقعة على ضفاف البحر الأسود، وكانت المنطقة يومذاك (بدايات القرن الميلاديّ الأوّل) مسكونة من قبل برابرة (السّكوثيّون وسواهم). (المُراجِع)

(3) «في الدين والتاريخ والخيال»، بليّاد،2، ص 636.

(4) «أوجين دولاكروا»، بليّاد،2، ص 431.

في منقوشات ميريون (Méryon) «بفكرِ المآسي المصوّرة فيها»[1]. كالأفق، يدعو المنظور إلى التكهّن بما يواري عن البصر. تكمن في هذا خاصيّة أساسيّة للنظرة الفنيّة التي يجب أن «تبصر أولاً المتجلّي للرؤية وأن تتكهّن أيضاً بالمستتر»[2]. وفيما يُظهر النحتُ «الكثير من الجوانب مرّة واحدة»، مضيّعاً بذلك عمق الموضوع[3]، يحدّد الأفق والمنظور ما هو متجلّ للرؤية ويفرضان رؤيته من زاوية حصريّة، فلا يغلقان الفضاء التصويريّ بل يضاعفانه بجانب خفيّ ممنوح لانهائيّاً لعمل الخيال.

تنظّم أيضاً جدليّة النهائيّ واللانهائيّ والمرئيّ واللامرئيّ هذه تعريف بودلير للرمز الذي، رغم ارتباطه بالإخفائيّة، لا يفترض بالضرورة الإحالة على عالم خلفيّ وإنّما يُظهر في حدود عالمنا عمقاً غير متوقّع: «في بعض حالات النفس التي تكاد تكون خارقة للطبيعة، يظهر عمق الحياة بكامله في المشهد أمام أعيننا، مهما يكن عاديّاً. فيصير رمزها»[4].

يشير ميشيل دوغي (Michel Deguy)، في تعليقه على هذا القول الشهير، إلى صيغة «تكاد تكون» التي تبقي على «العمق» في دائرة «الحياة» الطبيعيّة وتُدخل التعالي في المحايثة: «ليس المقصود هو الخروج من هذا العالم، وإنّما تجلّي المحايثة في بعدها الملغز الخاصّ [...] إنّ جانباً آخر يظهر باعتباره من هذا الجانب، ههنا؛ جانب لم نكن نخمّنه يصبح الآن معطىً- ممنوعاً كشيء نتقاسمه»[5]. وفي الحقيقة، إنّ هذه البنية الرمزيّة للعالم

(1) «المنظر»، بليّاد،2، ص 667.

(2) «البورتريه»، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بلياد،2، ص 655.

(3) «لِمَ يُضجرنا النحت؟»، **المعرض الجماعيّ للعام 1846**، بلياد، 2، ص 487.

(4) **سهام ناريّة** (*Fusées*)، 11، بليّاد 1، ص 659

(5) م. دوغي، **أفعال**:

M. Deguy, *Actes*, coll. Le Chemin, Gallimard, 1966, p. 256.

البودليريّ الذي يبعث على التكهّن، «من هذا الجانب، ههنا»، بـ«جانب آخر»، «معطى» و«ممنوع» في آنٍ واحد، هي بنية تشابه بنية الأفق الحاضرة بقوّة برأيي في الحداثة الشعريّة والمؤثّرة في الإدراك الحسيّ للمكان والزمان بقدر ما تؤثّر في آليّة عمل الدلالة.

لقيت نتائج هذه البنية معالجة موسّعة في قصيدة «الحشيش»: «وتتطوّر مع ذلك هذه الحالة الغامضة والمؤقتة في الذهن، حيث يتجلّى عمق الحياة، المثقلة بمشاكلها العديدة، بكلّيته في المشهد أمام أعيننا مهما يكن طبيعيّاً وبديهيّاً- ليصبح أوّلُ ما يصلنا من الأشياء رمزاً معبّراً»[1]. وذلك بمعنى أنّ إعداد بنية الأفق يحيل «أوّل ما يصلنا من الأشياء» على كامل العالم، على «عمق الحياة بكلّيته»، فينتشر «المشهد» البرّانيّ في الفضاء الجوّانيّ ويصبح المرئيّ ذا معنى ويكتسب صفةَ «رمز معبّر». هنالك لوغوس (logos) محايِث للحسّيّ، وإذا كان بودلير يُحيل إلى نظريّات «التماثل (Analogie) الكليّ» فذلك بهدف توضيح اعتباره أنّ هذه الرمزيّة تتجسّد في الخواصّ المحسوسة للأجسام والموضوعات نفسها: «استطاع فورييه (Fourrier) بفضل تماثلاته، وسويندبورغ (Swedenborg) بفضل توافقاته، التجسّد في النباتات والحيوانات التي يقع عليها نظرنا، وبدل التعليم عبر الصوت يثقّفاننا من خلال الشكل واللّون».

يقترن فيض الدّلالات الناتج عن تجربة تناول المهلوِسات بإثارة الحواسّ وخصوصاً بتعميق الحسّ بالمكان والزمان:

> «ينبسط الحشيش إذَن على الحياة كلّها كبرنيق سحريّ، يصبغها بالجلال ويكشف عن عمقها كلّه. مناظر مخرّمة، آفاق هاربة، مَشاهد

(1) بليّاد، 1، مرجع سبق ذكره، ص 430.

مدنٍ ابيضّت من قتامة العاصفة الشاحبة، أو أضاءها اتّقاد الشمس المشتدّ عند الغروب؛ عمقٌ للمكان، وأمثولة عن عمق الزمان».

يحيل استحضار «الأفق الهارب» على توسّع العمق المكانيّ الذي يميّز عالم «الفراديس الاصطناعيّة»، كما يميّز العالم المصوَّر. بتأثيرٍ من المهلوِس، «تنفذ العين في اللانهائيّ»، فنلج، حتّى بين جدران أكثر الغرف ضيقاً، «آفاقاً مذهلة»، في «ديورامات[1] مدهشة»[2]. لكنّ بنية الأفق تخصّ أيضاً الإدراك الحسيّ للزمن، فكما أنّ بإمكان موضوع بسيط استحضار العالم بأكمله من أفق لآخر، بإمكان لحظة واحدة أن تكشف عن «عمق الحياة». عين العقل تبصر أبعد من الحاضر بكثير: «تنظر بمتعة حزينة عبر السنين القاصية وتتوغّل بجرأة في آفاق لانهائيّة»[3]. إنّ بنية الأفق المشتركة هذه هي ما يسمح لـ«عمق الفضاء» بأن يصير أمثولة (allégorie) محتملة لعمق الزمان.

إنّ آليّة العمل الأليغوريّة أو الصانعة للأمثولات هذه، التي تُظهر كلّ شيء على أنّه آخر، إنّما تمتدّ بالطبع إلى اللغة التي يسمح الحشيش باكتشافها من جانب غير مألوف: «في حضرة أوّل جملة من كتاب تقع عليه أعينكم، تنتصب أمامكم كلّية الكون بوضوحٍ باهرٍ غير متوقَّع؛ وإذ بنحو اللّغة العقيم نفسه يستحيل شيئاً يشبه الشعوذة الاستحضاريّة»[4]. تماثل تجربة كهذه في قيمتها الإعداد للاستخدام الشعريّ للغة، الذي يقوم على إيقاظ

(1) الديوراما (diorama) بورتريت كامل للشخص يصوّره في منظر أو في إطاره الطبيعيّ. (المُراجِع)

(2) المرجع السابق، ص 392، 423، 430.

(3) المرجع السابق، ص 432.

(4) المرجع السابق، ص 433.

أفق جديد للمعنى في أكثر الكلمات بساطة.

وعليه، يتّضح أنّ الأفق في نظر بودلير ليس مجرّد موضوع متواتر (motif) بين موضوعات أخرى، لأنّ ما يعيره إيّاه من اهتمام ناقداً وشاعراً يغطّي الرهانات الجماليّة والشعريّة الكبرى. كما يقوده نحو الحدس ببنية أفق حقيقيّة تتحكّم بتجربة المكان والزمان، بقدر ما تتحكّم بآلية العمل «الرمزيّة» أو «أليغوريّة» للدلالة. وتشير إعادة التأويل هذه للأفق إلى التزام بالرومنطيقيّة وإلى تحفّظ عليها في آنٍ واحد. بمعنى أنّ رفض بودلير لحصر الطموح الفنّيّ بنقلِ ما نبصره، ليس من باب التخطّي إلى عالم آخر غير مرئيّ ومتعالٍ، وإنّما البحث في بنية المرئيّ نفسها عن مبدأ تعميقٍ وتجديدٍ مستمرّ.

يبدو، رغم ذلك، أنّ الحيلة وحدها هي ما يسمح بولوج هذا العمق من المرئيّ: حيلة المخدّر أو حيلة الفنّ. ولا يفتأ بودلير يتلافى الطبيعة، بعكس الطبيعيّة، وبعكس الرومنطيقيّة التي تحمّسَ لها كمصدر لكلّ إبداع. إذ أخذت مناظر بودلير، مع مرور الوقت، تميل تدريجيّاً نحو طابع اصطناعيّ صريح، وقد حاول الكاتب نفي سمتها الوهميّة. تشكّل أكثر قصائد **اللّوحات الباريسية** («Tableaux parisiens») إدهاشاً «منظراً رهيباً» تحرّكه «نار شخصيّة»، يبدو وكأنّها على صورة الفنّان وطموحاته الكبرى. لكنّ نهاية القصيدة تُظهر أنّنا ببساطة أمام حلمٍ هو وليد ثمالة يتبدّد معها ليخلّفا وراءهما الواقع المرير للمحيط اليوميّ. ونلاحظ في «المنظر» الذي يدشّن هذا القسم المضاف إلى الطبعة الثانية من **أزهار الشرّ** (*Fleurs du mal*)، أنّه ليس فيه من «سماوات رحبة تبعث على الحلم بالأبديّة»، وأنّ كلّ ما فيه يتبع الإرادة الخلّاقة للشاعر القادر على إبدال ما يدركه حسيّاً بمنظر

متخيّل هو نتاج صرف لنشاطه الإبداعيّ:

«وعند مجيء الشتاء بثلوجه الرتيبة،
سأغلق كلّ الأبواب والمصاريع
لأبنيَ في الليل قصوريَ الخياليّة
وأحلمَ بالآفاق الزّرق [...]
وعبثاً يعصف الهيجان عند زجاج نافذتي
فأنا لن أرفع عن مِقرأي جبهتي
لأنّني سأكون حينَها غارقاً
في متعةِ استحضار الربيعِ بمحضِ إرادتي،
مُطْلِعاً من قلبي شمشاً، وصانعاً
من بنات أفكاري اللّاهبات أجواءً دافئات»[1].

يعني إغلاق «الأبواب والمصاريع» القطيعة مع الخارج، للانغلاق على فضاء جوّانيّ هو فضاء النفس والفنّ في آنٍ واحد، بما يقود للتخليّ عن العمق والمنظور. ويدفع إبطال البعد الثالث هذا إلى إعادة النظر بالتوهّم الغنائيّ والواقعيّ أيضاً. فعوض أن يُشرع المنظر نافذة إلى العالَمين الجوّاني والبرّانيّ، يَؤول في هذه الحالة إلى مجرّد لوحة مرسومة، أي مجرّد زينة. يتحدّث بودلير عن «الأمراء الأتراك الذين كانوا يطلبون في بعض الأحيان من الرسّامين لوحات تصوّر جناحات قصور مزيّنة بأثاث فخم ومشرعة إلى آفاق وهميّة»، ويأتي ذلك في معرض توضيحه موضوع قصّة لأسلينو (Asselineau) بعنوان «الكذبة» («Le Mensonge»)[2]. كالكثيرين في نهاية القرن التاسع عشر، كفّ شاعرنا عن الاعتقاد باستطاعة الفنّ إدخالنا إلى

(1) المرجع السابق، ص 82.

(2) «الحياة المزدوجة. شارل أسلينو» (*La double vie.* Charles Asselineau)، بليّاد، 2، 89.

حقيقة الكون والقلب البشريّ، فهو لا يتعدّى كذبة جميلة تمنحنا «آفاقاً وهميّة» محضة.

دفع وعي بودلير الحادّ بمحدوديّة الوجود البشريّ إلى إعادة تفعيل المعنى الاشتقاقيّ لكلمة «أفق»، واسترداد ما للحدود من مزايا. ولكنّه لا يتنازل كليّاً عن «التطلّع إلى اللانهائيّ»، هذه المشغلة الأساسيّة في الفنّ الرومنطيقيّ، بل يدرجه في إطار محدّد بعناية. إذ نراه يمتدح لوحة **النوارس الصغيرة** (*Les petites Mouettes*) لبينغيي (Penguilly) في سلسلة مقالاته **المعرض العالميّ للعام 1859** (*Salon 1859*): فيها يظهر «صفّان من الصخور» نلمح من بينها «لازورد السماء والمياه الحادّ»، «مشكّلَين باباً مشرعاً إلى اللانهائيّ»[1]. ويستقي بودلير من هنا قانون الإدراك الحسيّ الذي يحيله فيما بعد ناموساً للفنّ: «كلّما ضاق اللانهائيّ بدا أعمق». كما يستند إليه مجدّداً في رسالة كتبها إلى فريس (Fraisse) يشيد فيها بمزايا الشكل الثابت والمحدّد للسونيتات (sonnets): «هل سبق أن لاحظت أنّك لو لمحت قطعة من السماء عبر شبّاك أو من بين مدخنتين أو صخرتين أو أعمدة رواق، تكوّن فكرة أعمق عن اللانهائيّ ممّا لو كنتَ تنظر إلى بانوراما كبيرة من أعالي الجبال؟»[2].

يشكّل الأفق (horizon) إذَن، كما في معناه الاشتقاقيّ، تسويراً للبصر داخل حدود غير قابلة للاختراق، وبالتزامن يمنح أفضل صورة ممكنة عن اللّانهائيّ: «هنالك ستّة أماكن أو سبعة تمثّل للإنسان شعاع اللانهائيّ. وما

(1) «في الدين والتاريخ والخيال»، بليّاد، 2، ص 653.

(2) رسالة إلى فريس في 18 فبراير 1860، مراسلات، تحقيق ك. بيشوا:
Correspondance, édition établie par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1973, p. 676.

المشكلة في كونه لانهائيّاً مصغّراً، إذا كان يكفي للإيحاء بفكرة اللانهائيّ الكلّيّ؟»[1]. يُحدث بودلير هنا تصحيحاً حاسماً للجماليّات الرومنطيقيّة يتناسب وانبثاقَ ميلٍ كلاسيكيّ للحدود والأشكال الثابتة يتقاسمه ومعاصريه، مثل غوتييه (Gautier). ويتناسب هذا الميل أيضاً مع ابتكار حداثة تتقصّى آثار الجمال الأبديّ في الزائل والمبتذل اليوميّين. يمثّل هذا تدشيناً لحداثة تعي حدود الشرط البشريّ دون التخلّي عن إشراعه إلى اللانهائيّ، وإن يكن مجرّد لانهائيّ جماليّ. وهي حداثة انتقاديّة تجاه الرومنطيقيّة رغم إخلاصها لحدسها المؤسِّس.

يشكّل مفهوم «اللانهائيّ المصغّر»، العزيز على بودلير، نوعاً من التسوية بين الرومنطيقيّة والحداثة. إلّا أنّها ككلّ التسويات، ضعيفة وغير مستقرّة، لأنّ جاذبيّة العمق ونداء اللانهائيّ لا يكفّان عن التأثير بحساسيّة بودلير. وقد تكون بداية «صلاة اعتراف فنّان» التعبير الأمثل والأعمق عن الرغبة الرومنطيقيّة في الالتحام التامّ بالكوسموس، التي تحرّك فنّ المنظر الرومنطيقيّ:

> «آه كم هي نفّاذةٌ نهايات أيّام الخريف! تنفذ فينا حتّى الألم! فبعض الأحاسيس لذيذة، وليس لإبهامها أن يقصي حدّتها. لا سِنانَ أشدّ بتراً من اللّانهائيّ.
>
> ما أعظمها متعةً أن يغوص نظرك في شساعة السماء والبحر! يا لها من وحدة، يا له من صمت، يا لنقاء الزرقة الأوحد! عند الأفق شراع متراجِف يحاكي بصغره وعزلته استعصاء حياتي على الشفاء، ولحن تلاطم الأمواج الرتيب، كلّ هذه الأشياء تفكّر عبري وأنا أفكّر عبرها (لأنّ الأنا سرعان ما تتبخر في عظمة حلم اليقظة!)».

(1) قلبي عارياً، 31 (*Mon cœur mis à nu*, XXXI)، بليّاد، 1، 696.

لكنّ نهاية القصيدة تقابل جذلَ هذه المشاركة الوجدانيّة (*einfülung*) بعودة قاسية إلى الوعي الواضح بحدود الأنا والفنّ:

«وها هو عمق السماء يضنيني الآن ونقاؤها يكدّرني، وبرود البحر وثبات المشهد يستفزانّني... آه! هل علينا أن نتألّم إلى الأبد ونهرب من الجمال؟ أيتها الطبيعة الآسرة بلا رحمة، يا خصماً دائم النصر، دعيني بسلام! كفّي عن إثارة رغباتي وكبريائي! فدراسة الجمال نزال يصرخ فيه الفنّان مذعوراً قبل هزيمته».

إنّ معاينة الفشل القاطع هذه لكلّ محاولة استحضار غنائيّة أو تمثيل مُحاكاتيّ للمنظر تُدخلنا مباشرةً في حقبة الحداثة.

4
أزمة المنظر

كان بودلير أفضل من وضّح في فرنسا رهانات المنظر وأوّل من تيقّظ لعجز الفنّان أمام تحدّيه للتمثيل. وكان بذلك يختبر ويجسّد بالشكل الأمثل العبور الصعب من رومنطيقيّة منفتحة على كلّ الإغراءات والمحاولات الحالمة بتجاوُز حدود الفنّ إلى حداثة وجدت نفسها في مواجهة كلّ ما هناك من خواء وتمنُّع في ذلك الأفق الذي لا ينفكّ يهرب مثلَ تعالٍ خالٍ أبداً أو وهميّ.

ولم يكن من شأن هذا سوى استهلال أزمة ستتعمّق في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتؤثّر خصوصاً على الاشتغال الفنّيّ والشعريّ على المنظر. في تلك الأثناء، ومنذ الرومنطيقيّة، كان المنظر قد تحوّل إلى جنس وموضوع متواتِرَين، لا يفتأ يستحضرهما الرسّامون والشعراء، ولكنّهما صارا في الغالب يُستحضَران على سبيل المُساءلة والنقد، لا بل حتّى الإقصاء من قبَل مَن يستحضرونه أنفسهم.

إنّ كبرى الملَكات المتّصلة بإعلاء الرومنطيقيّة لشأن المنظر كانت أوّل ما شكّك به علناً خصوم الرومنطيقيّة المنتهية. إذ اعتبر هؤلاء أنّ الخيال

يقتصر على المخْيال، وبِذا يصير المنظر، شأنه شأن الأفق، خداعاً بصريّاً. كما أنّ التوافق بين المنظر وحالة النفس لا يتعدّى سراباً ينتجه وعي نرجسيّ في إسقاطه لصورته على عالم يختزل دوره إلى مرآة. ومن هنا نفضي إلى أكثر التوهّمات الغنائيّة والميتافيزيقيّة خطورة، وهي المغالطة الوجدانيّة (*pathetic fallacy*)، كما يقول رَسكِن (Ruskin).

تعتقد الأنا الرومنطيقيّة أنّ بإمكانها التوسّع إلى أبعاد الكون، ناسيةً محدوديّتها وواقع العالم وغيريّته. فهي تنسب إلى الطبيعة مشاعر ليس باستطاعتها الإحساس بها إلّا بشرط امتلاكها روحاً. ويؤدّي تقديس المنظر إلى الحلوليّة وإلى لاعقلانيّة جامحة. وهكذا فالمنظر أبعد ما يكون عن فرصة لمعرفة العالم والأنا لأنّه ينطوي على إساءة فهم ويغذّي الجهل.

على هذه الانتقادات، التي استمدّت تبريرها من الجنوحات الباطنيّة نوعاً ما للرومنطيقيّة، استند المشروع الواقعيّ في سعيه إلى مقاربة أكثر موضوعيّة، لا بل علميّة للمنظر، تعيده إلى حالته الطبيعيّة الصرفة وتخلّصه من الخدَع التي أساءت إلى حقيقته المجرّدة. كان المقصود هنا محاربة تحيّز زاوية النظر المغالية في الذاتيّة، وتصحيح تحريفات المنظور، بالتسلّح بالمعاينات والمعلومات، حسبَ منهجٍ للوصف دقيقٍ يبتعد كلّ البعد عن الشعريّة.

ولا تخفى علينا نتائج هذه النزعة في النصوص نفسها، إذ قليلاً ما نجد وصفاً رومنطيقيّاً يضاهي بفنطازيّته أو غنائيّته وصف بارادو (Paradou) مثلاً في خطيئة الأب موريه[1] (*La Faute de l'abbé Mouret*)، والطبيعيّون

(1) رواية للكاتب الفرنسيّ إميل زولا Émile Zola، رائد المدرسة الطبيعيّة naturalisme في الرواية ومنظّرها الأساسيّ. صدرت الرواية في 1875. (المُراجِع)

أنفسهم هم أوّل من يعترفون بـ«خداعهم». لا يستطيع الأدب والفنّ إيجاد تعبير كامل وتامّ لواقع يفلت من قبضة اللّغة والتمثيل. لا الوصف الواقعيّ ولا الاستحضار الغنائيّ ليبلغا بالضرورة حقيقة منظر. إذ إنّ حقيقة نصّ ما لا تكمن في تطابق غير مرجّح مع أنموذج برّانيّ، وإنّما فقط في خاصيّته بصفته نتاجاً فنّيّاً.

لقد رأينا أنّ كلمة «منظر» دلّت منذ بداياتها على موضوع اصطناعيّ، وهذا البعد الاصطناعيّ هو ما ذكّر به خطّ حداثة معيّن ومنحه قيمة بهدف الحطّ من الطموحات الميتافيزيقيّة للرومنطيقيّة وإدانة الادّعاءات العلميّة للطبيعيّة. يترافق نقد التوهّمات الغنائيّة والواقعيّة بترويج المناظر الاصطناعيّة وليدة الفنّ أو الحلم أو المخدّر التي كان بودلير سبّاقاً إليها.

بِذا يبتعد المنظر كلّ البعد عن إشراع نافذة ومنظور إلى العالمين البرّانيّ والجوّاني، ولا يتعدّى لوحة مرسومة على قماشة مشدودة لإخفاء هوة الواقع السحيقة. يشهد تطوّر المنظر المصوّر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تقليصاً تدريجيّاً للبعد الثالث، في تطبيق ملموس داخل فضاء اللوحة لاستغناء الفنّ الحديث عن كلّ قصديّة خارج عالمه الخاصّ[1]. ونرى أنّ المنظور يأخذ بالتضاؤل في الأعمال الواقعيّة نفسها فيُقيم المنظرَ عموديّاً في اقتران واضح بشاقوليّة اللوحة. ومن المدهش كم يمسّ استئصال المنظور هذا أقاصي المنظر أو خلفيّة اللّوحة التي لا تعود

(1) انظر بهذا الخصوص ج. مونييه، «آكام وتلال: صورة تشكيليّة في الفنّ الحديث»، قراءة المنظر، قراءة المناظر:

G. Monnier, «Buttes et coteaux : une figure picturale de l'art moderne», *Lire le paysage, lire les paysages*, collection Travaux XLII, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1984, p. 231-240.

تتيح المجال لأيّ نقطة تَلاشٍ[1]. نجد ضمن هذا السياق أنّ الموجة العالية في مقدّمة لوحة كوربيه[2] (Courbet) الشهيرة تمحو كليّاً خطّ الأفق الذي يكاد يختلط بذروتها. بذلك يُختزَل المنظر إلى بُعدين اثنين وإلى تعارض بين منطقتين ملوّنتين يصطدم بهما النظر. ولكون هذا الأخير يُمنَع بهذه الشاكلة من الفرار نحو أدنى عمق متخيّل أو ميتافيزيقيّ، تراه يلفي نفسه في مواجهة ماديّة اللوحة بعينها: معجون ألوانٍ سميك يقدّمه إليه الفنّان بفظاظة على أنّه الواقع الأوحد لهذه اللوحة «البحريّة» التي لم تعد كلّيّاً بحريّة.

يَنتج عن تسطيح المنظر هذا شجب زاوية الرؤية والجزء الذي يخصّ الذات في تنظيم المنظر. إذ لم يغب الإنسان عن مشهد المنظر فحسب بل صار عاجزاً عن التحكّم به وفقَ قوانين الرؤية المألوفة عنده. إنّه لَيصعب على العين استدلال طريقها في المناظر الغابيّة في لوحات كوربيه، وعبثاً تبحث عن أثر حضور أو إدراك حسيّ بشريّين. فهي تجد نفسها أمام «مجموع مادّيّ من نبات وجماد» مجرّد من «الإحساس»، القمين وحده بتحويله إلى «منظر»، حسب بودلير[3].

---

(1) حسب معاجم النقد التشكيليّ خطّ التلاشي (ligne de fuite) أو نقطة التلاشي، ويُعرف أيضاً باسم نقطة الفرار، هو المحور الشاقوليّ الذي تنتهي إليه كلّ الخطوط المتوازية في الواقع لدى إسقاطها في المنظور. فمثلاً نقاط التلاشي للخطوط الأفقية المتوازية تقع على خطّ الأفق. (المُراجِع)

(2) لوحة الموجة (*La Vague*)، 1869، متحف ليون (Musée de Lyon). يحتفظ متحف أورسيه (Musée d'Orsay) بنسخة أخرى من اللّوحة بعنوان **البحر العاصف** (*La Mer orageuse*). انظر شرح سيلين فليشو (Céline Flécheux)، «هل تعتبر الموجة منظراً؟» («La Vague est-elle un paysage?»)، في **المنظر ومسألة السموّ**، مرجع سبق ذكره، ص 137–148.

(3) «المنظر»، **المعرض الجماعيّ للعام 1859**، بليّاد، 2، ص 660.

تدريجيّاً بات المنظر يصبح صعب التبيّن، حتّى حين تظهر فيه شخوص بشريّة تبدو مثله مجرّدة من التجسيم (dé-figurées). نجد في التعبيريّة (impressionnisme) ميلاً لإذابة محيط المنظر والشكل البشريّ، بنثرِ ما لا يحصى من لمسات الريشة التي يفترض أنّها تنقل «الانطباع» الأقرب إلى الحسّ الصرف، لا بل إلى التسجيل البصريّ منه إلى النظر الفاعل المتأثّر أو المتأمّل. أمّا التنقيطيّة (pointillisme) فتفجّر المنظر في ذرّات مضيئة متجاورة، في حين تذهب الوحشيّة (fauvisme) إلى اختزاله إلى حركة لونيّة حرّة من البقع ذات الألوان الصارخة، وتجرّده التكعيبيّة (cubisme) من كلّ عنصر خلّاب وتستخرج منه الأشكال البسيطة والخطوط الأساسيّة. وكانت المثابرة في اشتغال موندريان (Mondrian) وكاندينسكي (Kandinsky) على المنظر انطلاقاً من الانطباعيّة، وراء ابتكار التجريد.

يبدو المنظر عند منعطف الفنّ الحديث هذا وكأنّه قد «غاب حقّاً عن النظر». وفيما كان يشكّل الجنسَ التصويريّ الأساسيّ في الرومنطيقيّة والواقعيّة والانطباعيّة نراه وقد فقد أهميّته في التكعيبيّة، كما نرى طليعة فنّاني القرن العشرين تنبذه علانية في الكثير من الأحيان بسبب ارتباطه المفرط بتقليد التجسيم (figuration) وبتصوّر محاكاتيّ (mimétique) للفنّ.

لكن ليس لنا أن نرى في أزمة المنظر هذه المعادل لاندثاره المحض، بل هي بمثابة مساءلة لقوانين تمثيله الكلاسيكيّ التقليديّة، وأوّلها المنظور، أكثر منها تشكيكاً بالمنظر بذاته، هو الذي لم يكفّ عن إلهام الكثير من الفنانين. ويمكن حتّى أن نتساءل إن لم تكن هذه الأزمة قد ساعدت في خلاص المنظر من الأعراف التي كانت تجبره على البقاء ساكناً مثل صورة،

فراح يكشف عن إمكانات لم يكن الرّسم الغربيّ قد استثمرها، ليتمكّن الفنّ والأدب الحديثان من استجلائها بِحرّية.

يعتبر التقليد الغربيّ المنظر من فئة التمثيل، بمعنى أنّه واقع برّانيّ في متناول النظر يتوجّب على الفنّ والأدب نقله بأكبر قدر ممكن من الأمانة وبما يملكان من وسائل التجسيم أو الوصف. وفي الحقيقة ما كنّا لندهش من اختفاء المنظر من الرّسم والأدب الحديثَين لو أنّه اقتصر على هذا النقل حقّاً، لكننا لا نجد مثيلاً له في أيّ مكان، لا في العالم المعيش ولا في العالم الفنّيّ.

لقد رأينا منذ المعاني الأولى لكلمة «منظر» في اللغات الأوروبيّة عند أواسط القرن السادس عشر كيف بات واضحاً أنّ المنظر لا يمثّل المكان الواقعيّ أو الفعليّ وإنّما المكان كما يصوغه الفنّان أو كما تصوغه زاويةُ رؤيةٍ ذاتٍ تدركه حسيّاً. وبذلك يكون واقعاً جوّانيّاً بقدر كونه برّانيّاً، أي ذاتيّاً بقدر كونه موضوعيّاً. ويُظهر الأفق هذا الالتباس التكوينيّ في المنظر[1]، بحيث تختلط حدوده بحدود حقل الرؤية، ولكنّه يُشرع في الوقت نفسه المنظرَ إلى مكان آخر غير مرئيّ، يدعو إلى الترحال والخيال.

يبعث المنظر بصفته أفقاً على التكهّن أكثر ممّا يبعث على الإدراك الحسيّ، فهو ليس معطى موضوعيّاً ثابتاً يكفي نقله، بل ظاهرة تتغيّر حسب زاوية الرؤية المتبنّاة، ويعاد تأويلها، ليس فقط وفقاً لما تراه الذات، وإنّما لما تشعر به وما تتخيّله. على الفنّ والأدب استكشاف هذا اللامرئيّ المتضمّن في المرئيّ بصفته «قرينه وعمقه»[2].

(1) انظر مقدّمة هذا الكتاب.

(2) ميرلو بونتي، المرئيّ واللامرئيّ، غاليمار، 1964، ص 195.

Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, p. 195.

لا يعني ذلك إعادة إنتاج المنظر أو وصفه، وإنّما إنتاجه وإعادة وصفه. لنتذكّر مثلاً أنّ أولى المناظر المصوّرة كانت عبارة عن «مناظر وهميّة» يطلق فيها الفنان لخياله العنان. فالأفق الخياليّ أو «المنظر المتخيّل» للشعراء ليس بالضرورة خيالاً بحتاً وإنّما استجابة لدعوة الأفق في كلّ منظر إلى تعدّي ما هو مرئيّ مباشرة.

نفهم إذَن كيف للمنظر أن يكون حاضراً في عمل فنّيّ دون أن يكون متمثَّلاً فيه بالمعنى الاعتياديّ للكلمة. يتخلّص الفنّ المعاصر من قيودِ محاكاةٍ مزعومةِ الموضوعيّة ومن أوهامها، محرّراً بذلك التعبير عن المكوّنات الذاتيّة للمنظر. فحتّى إذا لم يعد المنظر مجسَّماً (figuré) يمكن أن يكون معاد التجسيم (*refiguré*) حسب زاويةِ رؤيةِ ذاتٍ مبدعة، أو مشكّلاً (configuré) وفقاً لنظام لم يعد فيه شيء من «الواقع»، بل هو يسلّم علانية بغنائيّته أو خياليّته، وبرمزيّته أو جماليّته.

كان لإعادة ابتكار المنظر هذه عدّة وجهات ممكنة أبصرت النور مع نهاية القرن التاسع عشر وقادت عمل الفنانين والكتّاب على مدى القرن العشرين.

ويعتبر «تحويل» (*transfiguration*) المنظر عبر الصورة والمتخيَّل أوّل طرُق إعادة خلقه الحديثة. هنا يكون الفنّان أو الشاعر حرّاً في تصويره لنفسه كما يحلو أو يطيب له، بما أنّه لم يعد يستطيع تجسيمه. أي أنّه لا يحبسه في تكوين أوحد وثابت، بل يُشرعه إلى جميع صوره الممكنة في الخيال أو الكتابة. وهكذا يكفّ السراب والخداع البصريّ عن أن يكونا عائقاً ليصبحا أنموذجاً لفنّ يقدّر قيمة طابع المنظر المتغيّر، وينتج صورة تعدّديّة ومتبدلّة عنه كما في المِشكال. تأتي التباينات المدهشة في الموضوع المتواتر

الواحد بمثابة تعبير عن قابليّة المنظر هذه للتحوّل وفق تغيّرات الإضاءة، وحوادث الجوّ وحركيّة الحواسّ. قد يستولي المخيال على طواعية المنظر ليصوغه وفق أحلام الفنّان، وهو ما لم يتوانَ عنه الرمزيّون والسرياليّون[1]. يؤدّي تحويل المنظر إمّا إلى إعادة إشراع منظورِ تعالٍ أو إلى ولوجِ عالم اللّاوعي المجهول، في تراوح بين الفنطازيّ والاستيهاميّ.

تنطوي هذه الطريق على مخاطرة هروب الشعراء والفنانيّن مجدّداً من المنظر الواقعيّ إلى عالم خلفيّ أو عالم متخيّل محض، وبذا يبدلون التوهّم الغنائيّ أو المحاكاتيّ بخدَع أخرى، حلُميّة أو ميتافيزيقيّة. ومقابل إغراء الصورة هذا ينهض توجّه حداثيّ مناوئ للصور (iconoclaste)، يُبطِل كلّ الصور الممكنة للمنظر في الفنّ ويرفضها باعتبار أنّها لا تتعدّى الحيَل والتمويهات. غالباً ما يظهر المنظر الحديث، بعد تجريده من زينته، «مجرّداً من التجسيم»، ومتحرّراً من سطوة الرّسم والكتابة لا سيّما وأنّ هذين، بمواجهة هذا التجرّد، يتخليّان بدورهما عن صورَهما التقليديّة وحيَلهما البلاغيّة[2]. في مدرسة لمعالجة المنظر كهذه، يخضع الفنّان لتقشّف يظهر بالشكل الأمثل في التنقية التدريجيّة للّغة التصويريّة في أعمال سيزان (Cézanne). إذ نرى، في لوحاته المائيّة الأخيرة بشكل خاصّ، كيف يترك للمساحات البيضاء أن تكمل إيقاع الخطوط والبقع الملوّنة التي تختزل منظراً يقدَّم لنا بهذه الشاكلة على أنّه غير قابل للتمثيل، ومع ذلك هو حاضر أكثر من أيّ وقت مضى.

قد يؤدّي هذا التجرّد إلى «التجريد» دون أن يستثني شكلاً تعبيريّاً

(1) انظر الفصل الخامس في هذا الكتاب.

(2) انظر الفصل السادس في هذا الكتاب.

جديداً. يبدو «الإنسان غائباً»، يقول سيزان، ومع ذلك حاضر «بكليّته في المنظر»[1]. إنّ اختصار المنظر إلى حركة إشارات وخطوط مختارة بحرّية ومنظمّة على سطح اللوحة، يسمح للفنّان بوضع توقيعه الخاصّ، أي شفرة عبقريّته المبدعة. إذ يظهر الفنّان نفسه بوجه جديد عبر إعادته تجسيم المنظر وفق تشكيل مبتكر، ويعيش تجرّده الخاصّ أمام المنظر المنزوع التجسيم أو المشوّه (défiguré) على هذا النحو. نرى مثلاً أنّ محاولات أوغست ستريندبرغ (August Strindberg) في الرّسم لا تنفصل عن اكتشافاته القلقة لأغوار النفس البشريّة، وقد تكون لوحاته البحريّة أوّل المناظر التجريديّة في تاريخ الرّسم الغربيّ. تقوم هذه اللوحات على المواجهة العنيفة في الغالب بين منطقتي السماء والبحر المتباينتين لونيّاً، وتظهر فيهما حركة السكّين المتشنّجة على معجون الألوان السّميك، عاكسة بذلك اختلاجات الفنّان. بذا تصبح المادّة انفعالاً، ويصير من الممكن للتجريديّة أن تكون غنائيّة، لا بل حتّى أحد أقوى محرّكات التعبيريّة كما في مناظر مونك (Munch) ونولده (Nolde).

آثرَ فنّانون آخرون الإمكان الذي يقدّمه التجريد في تأليف المنظر على هيئة «تكوين» شكليّ ولونيّ محض. يُكثر كاندينسكي (Kandinsky) في بدايات القرن الماضي من «الارتجالات» و«التكوينات» التي تستقي مواضيعها المتواترة من المنظر دون احترام تنظيمه، إذ تعيد توزيعها على اللوحة وفق إيقاع تشكيليّ أو موسيقيّ بحت. بذا تبقى غنائيّة جدّاً، خصوصاً عبر الحركة التي تمنعها من التصلّب في بنية مغالية في المطابقة

(1) كلام نقله جواكيم غاسكيه في كتاب سيزان، بيرنهايم الأصغر:
Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim jeune, 1921, p. 83.

والجمود. سيقود ما سعى إليه كاندسكي من دقّة هندسيّة بعد الحرب إلى محو كلّ إيحاء بالموضوع المتواتر وإلى قطيعة كاملة مع المنظر. ونجد مساراً شبه مماثل عند موندريان (Mondrian)، إذ تتجلّى في لوحاتها منذ عشرينيّات القرن الماضي بداية مغامرة تجريديّة جذريّة.

لا شكّ أنّ هذه القطيعة كانت حاسمة لمستقبل الفنّ في القرن العشرين، إلّا أنّنا يجوز لنا اليوم اعتبار الخطوة السابقة في عمل هؤلاء الفنّانين على القدر ذاته من الخصوبة. إذ لم يتجرّدوا من كلّ إحالة على العالم، بل عرفوا استلهام أشكال وألوان من المنظر لاستخلاص بنيته العميقة وإيقاعه الأساسيّ. ولقد جدّد عدّة فنّانين الأواصر مع هذه المحاولات في خطوة مثمرة، ليبتكروا عند مطلع القرن «تصوير الطبيعة التجريديّ»[1].

إنّ الموارد الجديدة التي ينالها التعبير الحديث، الذي لم يعد تعبيراً تجسيميّاً (figurative)، عن المنظر، نقول ينالها بحكم آليّات تشويه (défiguration) المنظر وإعادة تجسيمه (refiguration) وتحويله (transfiguration) وتشكيله (configuration)، هذه الموارد سوف يستفيد منها الشعراء، هم الذين لم يكتفوا يوماً بوصفٍ قائم على المحاكاة، ويستكشفونها على طريقتهم وبالأدوات الخاصّة بفنّهم.

ونجد أنّ تجريبات رامبو (Rimbaud) مثلاً سبق أن وظّفت هذه الآليّات. فهو يستخدم أغلبها، تباعاً أو تزامناً، في بداية سبعينيّات القرن التاسع عشر، دون أن يكون استهلك أيّاً منها في نهاية مساره الخاطف.

(1) انظر نهاية الفصل السابع في هذا الكتاب.

آرتور رامبو

كان المنظر في قلب مشروع رامبو الوجوديّ والشعريّ، وهذا ما يشهد له حضوره في «الأشعار» (*Poésies*) الأولى بقدر ما يشهد له البوح الذي يفتتح به قصيدة «حرب» («Guerre») من **الإشراقات** (*Illuminations*):

«بضع سماوات أرهفن في الطفولة نظري: وجميع الأمزجة لوّنَّ مرآي. تحرّكتِ الظواهر»[1].

يوحّد نثر رامبو بدقّةٍ مصير الذات بتأثيرات سماء ليست مادّية ولا فلكيّة، وذلك بفضل التجريد والتكثيف. تصبح السماء ببساطة ظاهرة جويّة وتبدو بفضل قوّة التجربة الانفعالية كأنّها لطالما صاغت حساسيّة الشاعر وطبعه. إلّا أنّ التشديد هنا على هذا التوافق بين «مظهر» المنظر وهيئة الشاعر ليس سوى إقصاء له نحو ماضي الطفولة البعيد والمنصرم. إذ نراه يتنحّى في بقيّة القصيدة لصالح منفى مراهقٍ على هامش عالم الراشدين والمعايير الاجتماعية والوجدانيّة، فارضاً عليه حرباً بلا رحمة.

لقد قاطع رامبو الغنائيّة الرومنطيقيّة والإلهام الباريسيّ لبداياته الشعريّة، منتقداً، منذ ربيع 1871، مناظرهما الأثيريّة، ومقارناً إيّاها على سبيل السخريّة بماديّة البرجوازيّ الفجّة. إذ لا يعترف البرجوازيّ بجاذبيّة اللامرئيّ السماوية، ولا يعتقد سوى بما يراه، فيُخضع أكثر النباتات شعريّة

(1) «حرب» في إشراقات، **الآثار الكاملة**، حقّقها ومهّد لها وهيّأ حواشيها أ. آدم، مكتبة البليّاد، غاليمار، 1972 (تختصر فيما بعد إلى آثار)، ص 146. للترجمة العربيّة: آرتور رامبو: **الآثار الشعريّة**، ترجمها عن الفرنسيّة وهيّأ حواشيها ومهّد لها بدراسة كاظم جهاد، منشورات الجمل، آفاق للنشر والتوزيع، 2007.

«Guerre», *Illuminations*, dans *Œuvres complètes*, Edition établies, présentée et annotée par A. Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 146.

إلى استخدام طبيّ، لا بل صناعيّ بحت:

«هكذا، دائماً صوب اللّازورد المظلم،
الذي يرتجف فيه بحر الزبرجد،
ستعمل في مسائكَ الزنابق،
الحقَنُ الباعثة على الجذل هذه!
في حقبتنا حقبة الساغو هذه،
إذ تكون النباتات كلّها عاملةً،
سيشرب الزنبق القرفَ المزرقّ
في أناشيدك الدينيّة! [...]
زنابق! زنابق! لم نعد لنرى زنابق!»[1].

ابتعد رامبو تدريجيّاً في سعيه إلى «الحداثة المطلقة» عن الشعور الرومنطيقيّ بالطبيعة، ليبني منظراً مدينيّاً لن يتوانى عن الاحتفاء بطابعه الاصطناعيّ والخياليّ المحض وعن شجبه في آن واحد:

«سماوات بلّور رماديّة. مخطّط غريب لجُسور، بعضها مستقيم والبعض الآخر محدّب، وفئة أخرى تنحدر نازلةً أو مائلة الزوايا على الجسور السابقة، وهذه الأشكال تتكرّر في المسالك الأخرى المضاءة من القناة، ولكنّها جميعاً من الامتداد والخفّة بحيث أنّ الضفاف، المزحومة بالقباب، تنخسف وتضؤل. [...] الماء رماديّ وأزرق، مديدٌ كمثل لسان بحر. من كبد السماء يهبط شعاع أبيض ويبدّد هذه الملهاة»[2].

(1) «ما يقال للشاعر»، آثار، ص 57. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).
(2) «الجسور» في إشراقات، آثار، ص 133–134. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

يتحوّل الأفق نفسه إلى مسرح لإسقاطات أشكال عديدة من «أوبرا عجيبة» فيما «توجّه يد خبيرة معزفَ الحقول»[1]. على الخشبة حشد من شخوص تعود لِحقَبٍ وأشعارٍ شديدة التنوّع في «ديكور» رسمَه أشهر الفنّانين:

«في البساتين والمماشي المتاخمة للمندريس، تمدّد الشعّالات ألوان المغيب الخضر والحمر. حوريّات لهوراس يعتمرن قلنسوات [من عهد] الإمبراطوريّة الأولى، - ودبكات سيبيريّة وصينيّات لبوشيه»[2].

يبدو العمق مستبعداً من هذا العالم السطحيّ بالكامل، في إقصاء للمنظور يختزل المنظر إلى مجموعة من «اللوحات الملوّنة»[3] (*painted plates*) وتلتجئ الأقاصي إلى أعلى اللوحة:

«في الشارع الرئيسيّ القذر نُصِبت الأكشاك، وقُطِرت القوارب إلى البحر الصاعد إلى أعلى كما في الرسوم المحفورة»[4].

لا يضيّع مؤلّف **الإشراقات** أيّ فرصة للتشديد على الطابع الخياليّ لمناظره التي تتميّز بجغرافية وهندسة أماكن (طبوغرافيا) مستحيلتَي التحقيق أو التمثيل. إذ «يمتدّ» «مجاله» مثلاً «على شواطئ وهبتها أمواجٌ لا مراكب فيها أسماء إغريقيّة وسلتيّة وسلافيّة قاسية الوقع»[5]: «بعد

(1) «مساء تاريخيّ» في **إشراقات، آثار**، ص 150. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(2) «عيد شتاء» في **إشراقات، آثار**، ص 142. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(3) نشير هنا إلى أنّ تعبير «لوحات ملوّنة» كان يفترض أن يكون جزءاً من عنوان **إشراقات**، في إحالة إلى أحد معاني كلمة *illuminating* بالإنكليزيّة العائد إلى تذهيب صفحات نصوص المخطوطات القديمة. (المترجمة)

(4) «بعد الطوفان» في **إشراقات، آثار**، ص 121. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(5) «طفولة» في **إشراقات، آثار**، ص 122. (ل ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

الطوفان» «نصبت السيّدة فلانة آلة بيانو في جبال الألب» و«بُنِيَ فندق «السبلنديد» في فوضى جليد القطب وظلامه»[1].

إلّا أنّ هذا التغريب ليس سوى الوجه الآخر لتحوّل مذهل للمنظر، الذي يصبح في تشويهه وفي تغيير موضعه مكاناً سحريّاً لشعريّة من نوع جديد. إنّ جعْل الشاعر «نفسه رائياً» يوجب عليه أن يصبو بطموحاته إلى اكتشاف آفاق مجهولة، بالصورة التي يُعبَّر فيها عن هذا الاكتشاف ويصاغ فيها للمرّة الأولى بكلّ سعته في **المركب السكران** (*Le Bateau ivre*). لم يكن رامبو عند تأليفه لهذه القصيدة قد رأى البحر يوماً. ممّا دفع بعض النقّاد إلى استنتاج أنّه لم يتمكّن من معالجته إلّا لأنّه قرأ عنه في مكان آخر. وبرّروا ذلك بكلّ ما تدين به القصيدة لقراءات رامبو المتعدّدة في صغره، حتّى اعتُبرت النتاج المحض لتناصٍّ مشحون: اعتُبِرَت نصّاً، أي آلة نصوصيّة طاحنة، حيث لا شيء سوى النصّ، في سيرورة دائريّة لا تحيل فيها الكتابة بأيّ شكل سوى على نفسها أو على كتابات أخرى، ضمن حشويّة هائلة يجد فيها نوع من الحداثة ضالّته[2].

لكنّ «المركب السكران» ليس نصّاً، بل قصيدة ومنظر: إنّها «قصيدة/ البحر». ومن يعتقدون بضرورة مشاهدة البحر كي تكون لنا رؤية عنه

---

(1) «بعد الطوفان» في **إشراقات**، آثار، ص 121. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(2) دافع جان لوي بودري (Jean-Loui Baudry) بشكل خاصّ عن هذه الفرضيّة في «نصّ رامبو» («Le texte de Rimbaud»)، في العددين 35 و36 من مجلّة كما هو (*Tel Quel*)، خريف–شتاء 1968–1969. أحيل هنا إلى تناولنا المفصّل لهذه الفرضيّة في مقال لي حول «رامبو ومسألة المعنى»، في العدد 29 من مجلّة **اللغة والأدب الفرنسيّين**، جامعة طوكيو، مايو 2004، ص 359–377:

Michel Collot, «Rimbaud et la question du sens», dans la *Revue de Langue et de Littérature françaises*, n. 29, Université de Tokyo, mai 2004, p. 359-377.

لم يفهموا شيئاً من طموح الرائي في بلوغ اللامرئيّ. فنحن نستطيع تخيّل البحر حتّى لو لم نكن قد رأيناه بعد، كما يفعل شاعر السابعة الذي يمتزج لديه عرض البحر بفضاء الحلم[1]. كما أنّ المنظر الذي لا يفرّق المركب بين «مشاهدته له» أو «حلمه به»[2]، هو بالطبع متخيّل، مسكون بـ «أرخبيلات كواكبيّة»، ويجمع في «اللّازورد الأخضر» البحرَ والكواكب. وافتراض أنّ رامبو قد استقى من قراءاته العديد من الصور التي تساهم في هذا المزيج لا يفسّر كيف تمكّن من تأليفها في قصيدة ومنظر لا مثيل لهما ويمتلكان انسجامهما الخاصّ.

كيف ننتقل يا ترى من العين التي تقرأ إلى اليد التي تخطّ؟ يتطلّب ذلك اجتياز جسد وعالم تصبح فيه الكلمة بدناً (chair). لا يمكن للمقروء أن يتّخذ شكلاً في قصيدة جديدة إلّا إذا تجسّد في بدن شاعر حيّ ومتوجّع وتوّاق. ولا يتمّ ما ندعوه بالتطعيم (la greffe) في التناصّ مباشرةً بين نصّ وآخر، بل بوساطة معيشٍ وتجربةٍ موظَّفَين في القراءة وفي الكتابة. فإذا كان باستطاعتنا ملاحظة قراءةٍ ما في كتابة شاعر ما دون أن تكون مجرّد علامة تميُّزٍ محضٍ، فهذا يدلّ على الأثر الذي تركته فيه. بمعنى أنّها كان لها ترجيعٌ في حقل تجربته بكامله وأنّ عودتها في نصّه لا تحدث إلّا بثمنِ تحوّلٍ، لا نصيٍّ فحسب، وإنّما وجوديّ أيضاً.

لهذا السبب ليس يكفي نقد المصادر، الذي يحيل النصّ على خارج النصّ، كما لا تكفي نظريّة التناصّ، التي تعتبر انزياحهما نتاج النصيّة

(1) انظر قصيدة «شعراء السابعة» («Les poètes de sept ans»)، آثار، ص 43–45، خصوصاً الأبيات 52–64. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره، ص 269 وما يليها).

(2) البيت 33: «رأيت الشمس الواطئة»، والبيت 37: «حلمت بالليل الأخضر»، من قصيدة «المركب السكران».

البحت. إنّ تخيّل رامبو للبحر في «المركب السكران» ينبع من تجربته بأكملها، وهي ليست فقط تجربة قارئ كبير للشعر وروايات المغامرات والرّحلات. وحتّى لو لم يكن رأى البحر فهو يعرف الماء والضوء، وقد حلم على ضفاف «برَك» منطقة الأردين (Ardenne) التي يذكرها في نهاية القصيدة كأنّها أنموذج مصغّر عن الفضاء الأوقيانوسيّ. يخلق عملُ الخيال «قصيدةَ البحر» من خلال منظر واقعيّ ومن خلال معيش يبدّلهما هذا العمل مستنداً مع ذلك إليهما. لا تنفصل في الحقيقة تجربة الفضاء عن الرواية العائليّة، حيث انطلاق «مركبٍ بهشاشة فراشات نوّار» يستبق أحلامَ حريّة «طفل يفعمه الحزن» لأنّه «مقرفص» قرب المياه «السوداء الباردة» عند الغسق، قرب أمّ في كدر أزليّ من هجران الأب[1].

تتبلور كلّ هذه الانطباعات والوجدانيّات المختلطة لدى الاحتكاك بصور وتعابير ملتقاة في الكتب فتخلق منظراً غير مسبوق. إنّ انعتاق القصيدة من قوانين التمثيل ومتطلّباته، وتحرّرها من أنموذج الوصف الذي يوثقها إلى المرئيّ والواقعيّ، يسمح لها بتبديل شكل المنظر. وذلك من خلال تقنيّة اللعب على الاستعارات الممهدّة للسرياليّة، استعارات تربط الحقائق الأكثر تباعداً، دون أن تكفّ هي ذاتها عن التحوّل:

«ارتطمتُ، لو تدرون، بفلوريداتٍ عجيبة
تجمع بالأزهار عيونَ فهودٍ يغطّيها جلدٌ بشريّ!
وأقواس قزح ممطوطةٍ كأعنّة
تحت الأفق البحريّ بقطعانٍ خضراء-زرقاء!»[2].

(1) انظر الأبيات 93–96 من «المركب السكران»، آثار، ص 69. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره)، وتحليلي لهذه القصيدة في كتابي **الأفق الخيالي**، مرجع سبق ذكره، ج 1، ص 198–201.

(2) الأبيات 45–48 من «المركب السكران»، **آثار**، ص 67. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

وسيمتدّ هذا التبدّل الشكليّ الدائم للمنظر عند رامبو على الكثير من قصائده اللاحقة، مرافقاً لأقلّ تغيير في المزاج أو الطقس:

«ثمّ غيّرت العاصفة السماء، حتّى المساء.
كانت تلك بلداناً سوداً وأسماكاً وبحيرات،
صفوفَ أعمدةٍ تحت الظلمة الزرقاء، محطّات»[1].

تُظهر تغييرات «الديكور» المستمرّة هذه كليّة القدرة الخلّاقة للشاعر الذي يبدو قادراً على تعديل المنظر حسب مراده، وذلك بتبديل الواقع المحيط بصورة أكثر ملاءمة لرغباته أو لنزوات خياله: «كنت أرى بصورة صريحة مسجداً محلّ معمل»[2]. وهكذا يكون رامبو أوّل من ركّب على العالم الواقعيّ عالماً ما فوق واقعيّ يتنوّع حسب مصادفات المتخيَّل والكتابة أو ضروراتهما. وكان أيضاً أوّل من شجب مخاطر هذا الهروب السهل الذي يحرم المنظر والشعر من انغراسهما في الواقع. يطلّ هذا النقد في آخر قصائده الموزونة وفي خلفيّة المناظر اللامعة من **الإشراقات** أيضاً، ونراه دون مواربة في **فصل في الجحيم** (*Une Saison en enfer*) يؤدّي منطقيّاً إلى التذكير بسلطة الواقع:

«وحاولت ابتكار أزهار جديدة وكواكب جديدة وأجساد جديدة ولغات جديدة. خلتني حائزاً قدرات ما فوق طبيعيّة. والآن! صار ينبغي أن أدفن خيالي وذكرياتي! مجد جميل لفنّانٍ وراويةٍ، تذروه الرياح!

(1) «دمعة»، آثار، ص 72. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).
(2) «هذيانات 2، خيمياء الكلمة» في **فصل في الجحيم**، آثار، ص 72. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

«أنا! أنا الذي حسبتني مجوسيّاً أو ملاكاً، معفيّاً من كلّ أخلاقيّة،
ها أنا معاد إلى الأرض، مع واجب ينبغي البحث عنه، والواقع الخشن
لأعانقه! أنا الفلّاح!»[1].

يدعو الشاعر هنا إلى الكفّ عن تفضيل البلاد المحلوم بها على البلاد الفعليّة، فاليد الحاملة لليراع بالغة الخفّة، تطير وتضيّع الاحتكاك بالأرض. يد الفلّاح الحاملة للمحراث أفضل، فهي تبقينا قريبين من الأرض. ليس المنظر سوى صورة، لذا يجب عدم التردّد في رفض تقديسه وفي تشويهه بغية بلوغ جوهر حقيقته.

إنّ سهولة التحويل الشكليّ هنا يقابلها تقشّف التجريد الممنهج والمنظّم، يبدأ في الأشعار الموزونة الأخيرة التي تتمسّك بأساسيّات العروض والبلاغة وتختصر المنظر إلى بضع سمات أساسيّة. لا ينشد الشاعر تزيين وجه الأرض وإنّما كشف وجهها العاري، إذ يكفّ عن تغطية سطحها ببساط براقّ ليسبر غور باطنها. كانت هذه القصائد في أصل الميل إلى العناصر، وخصوصاً الافتتان بمملكة الجماد، افتتان ستتعاظم أهميّته وتتعدّد أشكاله في الشعر الفرنسيّ في القرن العشرين[2]. وهكذا، يُحرم المنظر «المسلَّمُ للنسيان» من زينة البلاغة والنبات، مفسحاً المجال لبروز ركيزة الأرض واستعصاء الوجود لذاتٍ هي نفسها مشوّهة:

«إن كنت أشتهي فلن أشتهي

(1) «وداع» في **فصل في الجحيم**، آثار، ص 116. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(2) انظر الفصل السادس، وأطروحة آن غوريو: **مخيال الحجر في الشعر الفرنسيّ في القرن العشرين**، جامعة باريس الثالثة، 2001:

Anne Gourio, *L'imaginaire de la pierre dans la poésie française du vingtième siècle*, Université de Paris III, 2001.

إلّا التراب والأحجار.
دن! دن! دن! دن! إنني أتغذّى من الهواء
والصخر والأرض والحديد [...]
الحصى التي يكسرها فقير،
الأحجار العتيقة أحجار الكنائس،
الحصى، بنات الطوفان،
أرغفة منشورة في الوديان الرماديّة!»[1].

لكنّ المغالاة في هذا التشويه الجذريّ تقضي على المنظر والشاعر والشعر. وهي بالطبع مرتبطة بسلوك ونزعة انتحاريّين يتوضّحان أكثر بفضل التناول النقديّ في نصّ «خيمياء الكلمة»:

«كنت أحبّ الصحراء والبساتين المحروقة والمخازن الذاوية والمشروبات الفاترة. كنت أتجرجر في الأزقّة العطنة، ومغمض العينين أهبني للشمس، إلاهة النار.

«-أيّها الجنرال، إن كان على متاريسك الخربة مدفع هرم، فلتنسفنا بكتل ترابٍ يابس. إلى زجاج المخازن الرائعة! إلى الصالونات! اجعل المدينة تلتهم غبارها. أكسد الميازيب. املأ مقاصير السيّدات بذرور ياقوتٍ لاهب...»

«آه! يا للذبابة الثملة في مبولة النزل، عاشقة زهر لسان الثور، التي يذيبها شعاع!»[2].

مع نهاية التقشّف غير البريء من الساديّة والمازوشيّة الذي أحال

(1) «أعياد الجوع»، آثار، ص 83. (للترجمة العربيّة، كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).
(2) «هذيانات 2، خيمياء الكلمة» في **فصل في الجحيم**، آثار، ص 109. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

المنظر والذات جماداً، حتّى صار من الصعب تبيّنهما، نجد حضور الوعي بضرورة إعادة الشكل الإنسانيّ لهما. وليس ذلك بإعادة الوجه الذي ألفناه لهما ولكن بعزل بعض عناصرهما وإعادة ربطها في تشكيل جديد. ولا تنفي إعادة التجسيم هذه تشويه المنظر والذات السابق، بل تستند عليه لتجديد وجهَيهما كليّاً.

وهكذا تقترح قصيدة «بربريّ» لوحة لا تتبع أنموذجاً جغرافيّاً واقعيّاً ولا سابق لها في تاريخ الفنّ:

«بكثيرٍ بعد الأيام والفصول، والكائنات والبلدان،
العلَم الذي هو من لحم نازفٍ على حرير البحار والأزهار القطبيّة
(هذه ليست موجودة)»[1].

يُظهر لنا الشاعر هنا منظراً غير قابل للتمثيل فارضاً بديهيته ومبطلاً لاوجوده. إذ يُقرن في الحقيقة وقائع جدّ متباعدة وغير متوافقة في ما بينها. فلو كان «العلَم» علمَ سفينة فباستطاعته فعلاً أن يطوف على «البحار» التي قد تشبه في لمعانها «الحرير»، لكنّ من المستبعد أن نجد علَماً مصنوعاً من «اللّحم النازف» أو أن تنبت أزهار على سطح بحر «قطبيّ». وكلّ محاولة لحلّ هذه التناقضات ستبوء بالفشل طالما تمسّكنا بمنطق الإحالة [على مرجع ما]. من هنا مسارعة الشاعر إلى توضيح عدم وجود هذه الكيانات الخياليّة: «هذه ليست موجودة».

ولئن كان الشاعر يُبطل على هذه الشاكلة كلّ إحالة وصفيّة إلّا أنّه يفرض علينا بالمقابل الحضور الملحّ لهذا المنظر المستحيل الذي يُستحضَر حرْفيّاً مرّة ثانية قبل أن يُصار إلى تنميته وتفسيره في بقيّة القصيدة:

(1) «بربريّ»، إشراقات، آثار، ص 144. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

«نعومات!
الدفّاقات الماطرة في رشقات الصقيع الفضيّ، - نعومات! - نيران مطر رياح الألماس يلقيه قلب الأرض المتفحّم تحت أنظارنا أبداً. - يا للعالم! -».

إن كان محيطنا المألوف قد صودر حقّاً، لا بل دُمِّر بيدٍ بربريّة، فيبدو أنّ «عالماً» جديداً يبزغ من حطامه. وإن كان الكوسموس قد أُعيد إلى حالة الفوضى، فإنّ بقاياه المشتّتة تتجمّع لتأليف منظر ليس بِعديم الانسجام. تقوم بنية هذا المنظر في الواقع كليّاً على تحالف عدّة عناصر في تضادّ: الماء والنار، الحرّ والبرد، الأحمر والأبيض. ولا جدوى من البحث قرب إيسلندة عن مرجع جغرافيّ لهذا المنظر المتناقض الذي يمتلك تناغماً دلاليّاً لا محاكاتيّاً. لطالما شكّل الماء والضوء في شعر رامبو عنصرَي الحياة اللّذين يسمحان في وحدتهما بتجديد الحبّ وإعادة خلق العالم[1].

ومع أنّ الذات لا تتدخّل في صياغة هذه الجمل الاسميّة، تأخذ الغنائيّة بالظهور أكثر فأكثر في تعابيرها من خلال استخدام صيغة التعجّب، وإنشاء إيقاع دلاليّ وتركيبيّ وبلاغيّ وعروضيّ يجعل من هذا النثر قصيدة موسيقيّة بشكل خاصّ:

«آه يا نعومات، يا عالم، ويا موسيقى! هنا حيث تعوم الأشكال والعرق الناضح والأعين والشَّعر. والأدمع البيض الفائرة - يا للنعومات! - والصوت الأنثويّ الجائل في أغوار البراكين والمغاور القطبيّة».

إنّ اقتحام الجسد والصوت الأنثويّين لهذا المنظر الجليديّ الناريّ

(1) انظر تحليلي في **الأفق الخيالي**، مرجع سبق ذكره، ج 1، ص 163.

إنّما يؤكّد عنفه و«نعومته» الإيروسيّين. يُمزَّق الجسد والكوسموس واللوغوس إرباً إرباً ليسهل اقتران هذه الأركان الثلاثة بحركة تكوين ثانية، شعريّة، تعيد جمع أعضائها المتناثرة في خلق «حبّ جديد» آتٍ من عالم آخر ولغة غير مسبوقة.

تعبّر معالجة موضوع المنظر في أشعار رامبو الموزونة الأخيرة وفي **الإشراقات** تعبيراً مثاليّاً عن أزمة التجسيم الرومنطيقيّة والواقعيّة وتنبئ بتوجّهَي الحداثة المتنافسَين: فمن جهة، الرغبة في انكفاء الفنّ على فضائه الخاصّ وعالمه الخياليّ بحيث يستعيض عن الإحالة بالإحالة إلى الذات؛ ومن جهة أخرى، محاولة تخطّي قوانين التجسيم والتمثيل الكلاسيكيّة بغية إدراك عمق غير قابل للتمثيل ولا مجال لتحويله إلى صور مجسَّمة.

بعد فترة، عاش مالارميه (Mallarmé) هذه المعضلة التي اجتاحت الكثير من الأعمال الأنموذجيّة في الحداثة الشعريّة والفنيّة. يقول الشاعر: «الطبيعة موجودة، لا داعي لأن نضيف إليها شيئاً»[1] وهو نبذ حازم للمحاكاة الطبيعيّة، غالباً ما فُسّر على أنّه رفض لكلّ إحالة على العالم. ولكن، حتّى إذا لم تعد الإحالة تمرّ بطرُق التجسيم المباشر، تظلّ هي المقصد الأخير للشعر الذي يتوجّب عليه «منح الأصالة لبقائنا»[2]. وذلك ليس لكي ينقل العالمَ كما جمّدته عادات فكرنا وإدراكنا الحسيّ، وإنّما كي يخلقه مجدّداً وفق تكوين جديد، يعيد تجسيمه على صورة الشاعر: «يبقى كلّ الفعل المتاح، أبداً وحصراً، في فهم الروابط النادرة أو المتكاثرة في

(1) مالارميه، «الموسيقى والآداب»، **الآثار الكاملة**، تحقيق ب. مارشال:
«La Musique et les lettres», *Œuvres complètes*, édition B. Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome II, 2003, p. 67.

(2) «في الشعر» («Sur la poésie»)، مجلّة **الصّرعة** (*La Vogue*)، 18 أبريل 1886، مستعاد في **الآثار الكاملة**، المرجع السابق، ص 657.

غضون ذلك؛ نبْسط العالم وفق حالة جوّانيّة ونمدّده تبعاً لإرادتنا»[1].

حين لا ينصرف الفنّ والشعر الحديثان بكلّ بساطة عن المنظر لمصلحة تجريد بحت أو شكلانيّة جذريّة، نراهما يتناولانه وفق مقاربتين هما في تنافس وأحياناً في تلازم. وتقوم المقاربة الأكثر شيوعاً، والأكثر قبولاً، بعدما فقدت كلّ قيمة تخريبيّة، على اتّباع النقد والسخريّة مستعرضةً اصطلاحات التمثيل الكلاسيكيّ الرومنطيقيّ أو الواقعيّ، بقصد تبيين حدوده بشكل أفضل. ونجد المثال الأنسب في لوحة **الوضع الإنسانيّ** (*la condition humaine*) (1935)[2] لماغريت (Magritte) التي يظهر المنظر فيها كمثْلِ صورة داخل صورة. إنّ هتْك أسرار صناعته، بكلّ ما فيها من سذاجة واصطناعيّة، هو بالنتيجة إتلاف صورته إلى الأبد[3].

لكنّ ماغريت نفسه يُبطل نظام المحاكاة في لوحات أخرى ليقترح رؤية غير مسبوقة للمنظر، تناقض علناً قوانين البصريّات والفيزياء، لكن تفرض نفسها مع ذلك في شيء من الهيمنة الملتبسة. وهذا مثال جدير بالاهتمام عن المقاربة الثانية للمنظر التي تحوّله أو تعيد تجسيمه، في تشكيل بعيد عن كلّ محاكاة ولكنّه يملك قوّة تعبير لا ريب فيها.

سيتركّز اهتمامنا في الشعر الحديث على تجليّات هذا التوجّه الثاني،

---

(1) «الموسيقى والآداب»، المرجع السابق، ص 68.

(2) مجموعة سيمون سبيرير (Simon Spierer)، جنيف (Genève).

(3) انظر أيضاً [للفّنان نفسه] لوحة «مفتاح الحقول» («La clé des champs»)، 1936، مجموعة متحف تيسن بورمنيسا (Thyssen-Bormenisza)، مدريد (Madrid).
[مجازيّاً، يدلّ تعبير «مفتاح الحقول» عند الفرنسيّين على التحرّر والالتحام بالطبيعة والخروج إلى العالَم. ولا شكّ أنّ لوحة ماغريت المذكورة، بنافذتها المكسورة المطلّة على منظر طبيعيّ تحمل حتّى في كسورها انعكاسات له، توحي بارتباط وثيق بمعنى التحرّر والإفلات وكسر العوائق. (المُراجِع)]

المنتج الوحيد لمناظر جديدة. لكننا سنرى أنّه يحتمل الشكّ ويأخذ دوماً بعين الاعتبار النقد والتريّبات التي باتت تثقل على فنّ يستسهل الغنائيّة والمحاكاة في تناوله للمنظر.

5
تحوّلات الشكل

تباينَ نصيب المنظر في كلّ من مجالَي الرّسم والشعر. وغالباً ما استعاد الرسّامون القريبون من الحركة طرق التجسيم المغرقة في الكلاسيكيّة، سوى أنّهم يخضعونها لعنان خيالاتهم المطلق. هكذا استعاد المنظور مكانته، لكن بدل إشراع نافذة على العالم البرّانيّ، بات يفتحها على مشهد آخر تنعكس فيه أكثر استيهامات الفنّان حميميّة. وبحكم أنّ المنظر يبقى صورة لا تنفصل عن زاوية رؤية ذاتيّة، فهو يحتمل تحويلاً من هذا القبيل، يستثمر بُعده المتخيَّل إلى حدّ تغييب واقعه عن النظر في بعض الأحيان وإحالته محض حلم أو وهم.

يشغل المنظر في الأدب السرياليّ مكاناً كثيراً ما يختلف باختلاف أجناس وأنواع الكتابة، واختلاف الكتّاب والفترات. ويظهر في الشعر، أكثر من أيّ مكان آخر، التوتّر المحرّك لممارستين وتصوّرين عن السرياليّة، التي تُؤوَّل حيناً على أنّها ما فوق واقعيّة (supra-réalisme) وحيناً آخر على أنّها واقعيّة مُغالية (super-réalisme).

يميل التوجّه أو الطور «المثاليّ» للحركة إلى وضعِ منظر ذهنيّ محض،

جوّانيّ أو اصطناعيّ ووليد الخيال وحده، منظر ما فوق واقعيّ بل ما فوق طبيعيّ، بمواجهة المنظر المبتذل للتجربة اليوميّة، المرفوض باعتباره أنموذجاً لفنّ محاكاتيّ وسطحيّ في «واقعيّته». وهذا التوجّه لطالما نافسه توجّه آخر، يرى على العكس في المنظر والتجربة الحسيّة منبعين من منابع الإبداع الأدبيّ والفنّيّ، يجترحان من خلال الواقع نفسه أفقاً لا ينضب لعمل الخيال، قادراً على ولوج مستوى رفيع، لا بل سام، من الواقع.

وغالباً ما نرى هذين التوجّهين المتنافسين ضمن حقبة واحدة، أو عند كاتب واحد، بل وفي نصّ واحد. كما قد نراهما في تلاحق يعكس التطوّر الأدبيّ أو الفنّيّ أو الآيديولوجيّ للحركة أو لفاعليها. هكذا يؤكّد إيلوار (Eluard)، عام 1926، في **تمهيد خفايا حياةٍ، أو الهرم البشريّ** (*Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*)، بوضوح على كليّة قدرة الخيال التي تمنح وحدها للشاعر رؤى «لاواقعيّة»، «صافية» من كلّ إحالة على الواقع الحسّيّ: «أغراني لغزٍ لا تلعب فيه الأشكال أيّ دور. واجتذبتني سماء غريبة ناصلة الألوان أُقصيت منها الطيور والغيوم. أصبحت عبداً لملَكة البصر الصرفة، عبداً لعينيّ اللاواقعيّتين العذراوين، الجاهلتين للعالم ولنفسيهما»[1]. حتّى أنّ إيلوار يذهب في كلمة التعريف بالمجموعة الشعرية نفسها إلى الجزم بكون «النصوص السرياليّة لا علاقة لها بالعالم الحسّيّ»[2].

من هنا لا يبدو غريباً أن يكون المنظر، بـ«طيوره» و«غيومه»، نادر الحضور في قصائد إيلوار الأولى. ونراه يعاود الظهور في أشعاره المكتوبة

(1) خفايا حياة أو الهرم البشريّ، الآثار الكاملة، حقّقها وهيّأ حواشيها مارسيل دوما ولوسيان شيلير: *Les Dessous d'une vie ou La pyramide humaine, Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968, tome I, p. 201.

(2) المرجع السابق، ص 1388.

في ثلاثينيّات القرن الماضي، إذ يقترح الشاعر، المهتدي إلى الاشتراكيّة وإلى «البداهة الشعريّة»، «إظهار» العالم بطريقة جديدة ومختلفة. «ما كنت لأكتب اليوم المقدّمة التي كتبتها عام 1926 لـخفايا حياة...»، هذا ما يسرّ به إيلوار عام 1937 متحفّظاً على «الرؤى القديمة الأولى»[1] (*Premières vues anciennes*). يكفّ الشاعر عن مواجهة الخيال بالإدراك الحسيّ، جاعلاً من هذه الرؤية الثانية امتداداً طبيعيّاً لـ«حياة» الحواسّ «المباشرة»:

> «يواصل جميع الرسّامين السرياليّين، وهم شعراء، [...] جهودهم لتحرير الرؤية، وجمع الخيال بالطبيعة، وتناول كلّ ما هو ممكن بصفته واقعيّاً، وذلك كي يبيّنوا لنا أنْ لا ثنائيّة بين الخيال والواقع، وأنّ كلّ ما في وسع الإنسان تصوّره وإبداعه إنّما يجد منبعه في الشريان نفسه، ومادّته المكوّنة هي نفسها في بدنه ودمه والعالم الذي يحيط به. هم يعلمون أنْ لا شيء بين مَن يَرى وما يراه سوى التواصل»[2].

يقع المنظر على مسافة متساوية من الذات والموضوع، من الواقع والمتخيّل، ويضعه التباسه عند تقاطع توجّهين للسرياليّة أوّلهما «مثاليّ» والثاني «مادّيّ». ومن هنا يأتي تناقض الكثيرين من ممثّلي الحركة ومفسّريها في تناوله. سأكتفي بمثالَي بروتون (Breton) وأراغون (Aragon) اللذين نجد في أعمالهما وفكرهما تنوّعاً كبيراً في الموضع والوظيفة اللذين قد ينتهي إليهما المنظر، ممّا يكشف عن توتّر جوّانيّ وتطوّر مشترك بين الكاتبَين وكامل الحركة السرياليّة.

---

(1) الرؤى القديمة الأولى (*Premières vues anciennes*)، مرجع سبق ذكره، ص 550.

(2) البداهة الشعريّة (*L'Evidence poétique*)، مرجع سبق ذكره، ص 516.

في «المحاكَمة» المقامة لـ«الموقف الواقعيّ»[1]، كانت السرياليّة في طور ولادتها تميل إلى رفض شهادة التجربة الحسيّة. إذ «لا يمكننا» حسب بروتون «الاكتفاء بالإحالة على حواسّنا، وذلك لطبيعة معطياتها التي لا تتعدّى شعريّاً مستوى المقبول»[2]. إنّ ارتباط المنظر ارتباطاً شديداً بالإدراك الحسيّ والتقليد الواقعيّ لَيدفع إلى نبذه لصالح تشويش منظَّم لكلّ الحواسّ[3]: «لا يستجيب هذا العالمُ لمطامح الفكر إلّا نسبيّاً [...] الورود زرقاء هذا الصيف، والخشب زجاجيّ. والأرض المسربلة بالخضرة تتساوى والأشباحَ في انعدام تأثيرها عليّ»[4].

تنزع السرياليّة مع نهاية البيان الأوّل (Le premier *Manifeste*) إلى إبدال «العالم الواقعيّ» بعالم متخيّل صرف، فيما كان يفترض بها حلّ التناقض بين الحلم والواقع. بيد أنّ أراغون يقترح في السنة ذاتها في موجة أحلام (*Une Vague de rêves*) تعريفاً مختلفاً لما فوق الواقع الذي يتناوله بالأحرى كأفق سعيٍ دائم إلى توليف المتخيّل والواقع:

---

(1) بروتون، **الآثار الكاملة**، طبعة مارغريت بونيه، المجلّد 1، بليّاد:
Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1988, p. 313.

(2) بروتون، «مقدّمة للخطاب حول تضاؤل الواقع»، **الآثار الكاملة**، المجلّد 2، بليّاد:
Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité», *Point du jour*, Œuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Gallimard, 1992, p. 275.

(3) أحد «شعارات» رامبو أو مطالباته للشاعر، في الرسالة الثانية من «رسالتَي الرائي» اللّتين أرسل الأولى منهما في 13 مايو 1871 إلى معلّمه جورج إزيامبار Georges Izambard, والثانية -وهي المقصودة هنا- إلى صديقه الشاعر بول دوميني Paul Demeny في 15 مايو 1871. (المُراجِع)

(4) بروتون، **بيان السرياليّة** (*Manifeste du surréalisme*)، **الآثار الكاملة**، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص 346.

«نستطيع بالفعل تبيّن ماهيّة ما فوق الواقع. لكنّ إدراك مفهومه غير ممكن إلّا بالتوسّع، فهو في أفضل الأحوال مفهوم هارب كالأفق أمام السائر، ويرتبط كالأفق ما بين الفكر وما لن يبلغه يوماً. عندما التمس الفكر الارتباط بالواقع الذي يشمل فيه دونَ تمييزٍ كلّ ما هو موجود، قابله بشكل طبيعيّ بالارتباط باللّاواقع. وكان عليه تخطّي هذه الثنائيّة حتّى يتصوّر ارتباطاً أعمّ، يحتوي كلا الطرفين، ألا وهو ما فوق الواقع.

«ما فوق الواقع هو ارتباط يشمل فيه الفكر المفاهيم، هو الأفق المشترك للأديان ومختلف مناهج السّحْر، هو الشعر والحلم والجنون والسُّكر والحياة الهزيلة»[1].

أعتقد أنّ هذا التصوّر الحركيّ والجدليّ أكثر مطابقة للتوجّه العام للسرياليّة التي يُفترض بـ«أوانيها المستطرقة» السماح بتيّار ذي اتجاهين: المتخيّل الذي يميل لأن يصبح واقعيّاً، والواقع نفسه بصفته دعوة للخيال.

منظر باريس

لا يمنع ما سبق كون انشغال أراغون بالـ «عالم الواقعيّ» ميّزه على الفور عن رفاقه وسرعان ما فصله عن السرياليّة ذاتها. ويظهر هذا الانشغال بوضوح في **فلّاح باريس** (*Le Paysan de Paris*) من خلال أوصاف تنتهك صراحةً الحظر الذي سنّه بروتون في «البيان الأوّل». وتعبّر بالتأكيد هذه الأوصاف الدقيقة، لا بل المهووسة والمفرطة الواقعيّة أحياناً، عن «هبة الملاحظة» تلك التي حرص السرياليّون على انتقادها في

(1) أراغون، موجة أحلام، الآثار الشعريّة:

Aragon, *Une Vague de rêves, Œuvre poétique*, Livre-Club Diderot, tome II, 1974, p. 236.

الكاتب[1]. إلّا أنّ الكثير منها يغيب عن الأنموذج الواقعيّ ويساهم، لما فيه من غنائيّة، لا بل من حُلميّة شديدة، في الخاصيّة الشعريّة الحقّة لنثر أراغون.

يتعلّق الأمر بشكل رئيسيّ بما يكرّسه من وصف لمنتزه بوت شومون (parc des Buttes Chaumont) المتناوَل كـ«منظر» حقيقيّ، في قلب المدينة، يتضمّن التعبير عن «الإحساس بالطبيعة»[2]. تشكّل صفحات الوصف والمنظر هذين انفتاحاً ضمن سياق السرد، المغلق حتّى ذلك الحين في مساحة «المسارات» الباريسيّة المحدودة. إذ بدل استكناه المعنى في التدوينات اللانهائيّة التي تغطّي المدينة بشبكة متينة من العلامات المشفّرة، ينبغي ابتكاره من خلال عناصر طبيعيّة ومن خلال أكثر معطيات الحساسيّة مباشريّة: الإحساسات والانطباعات والانفعالات والعواطف. إنّ هذا التوظيف الحسيّ والوجدانيّ هو ما يحوّل المساحة المدينيّة إلى منظر وما يعطي للأوصاف نغميّتها الغنائيّة.

تبيّن هذه الأوصاف دفاع الكاتب المحتدم لصالح التجربة الحسيّة. ونراه منذ المقدّمة يقارن المنطق المفاهيميّ المجرّد والمنفصل عن الجسد بمزايا «معرفة حسيّة» بل شهويّة للعالم[3]. لا يسعى أراغون إلى حسّيّة اختزاليّة، بل ينشد تخطّي ثنائيّة الحواسّ والعقل، اللذين «لا يمكن تصوّرهما منفصلين»، ويدعم فكرة القدرة على توليد المعنى عن طريق الحسّيّ: «مقابل كلّ خطأ للحواس ثمّة إشراقات مدهشة للعقل»[4].

(1) فلّاح باريس (*Le paysan de Paris*)، فوليو، غاليمار، ص 108 (اختصاراً: فلّاح).

(2) «الشعور بالطبيعة في بوت شومون»، هو عنوان قسم كامل من الكتاب.

(3) فلّاح، ص 12–13.

(4) فلّاح، ص 14 و15.

وتشكّل «الميثولوجيا الحديثة» التي يرحّب بها نوعاً من الظاهراتيّة الشعريّة، فعوضاً عن نبذ ما يبدو لحواسّنا مجرّد مظهر، ينبغي أن نتوجّه إلى مساءلة دلالته وصياغتها، أي استخراج «لوغوس» جديد من الظاهرة، يجمع الحسيّ والعقليّ.

في أثر بودلير، يسند أراغون إلى الخيال مهمّة «منح معنىً دقيق للتعابير الفطريّة»[1]. ضمن هذا التصوّر يكفّ عمل الخيال عن كونه في قطيعة مع التجربة ليندرج في امتدادها. حتّى أنّ أراغون ذهب إلى الحديث عن «خيال الحواسّ»[2]، مشرّعاً بذلك الطريق إلى مسعى يستند إلى هذه المقترحات، دون أن يلتفت عن العالم الواقعيّ، ليبتكر ما فوق الواقع، كما نجد مثلاً عند جوليان غراك (Julien Gracq):

> «في الأعمال التي يقال إنّها من صنع الخيال لا يقلّ دور الذاكرة باعتقادي أهميّة عن دورها في عمل واقعيّ؛ بل أكثر من ذلك! كلّ العناصر «حاضرة» في عمل من صنع الخيال- لكن كلّ ما في الأمر أنّها معادٌ تركيبها بطريقة مختلفة. [...] ولا يسعنا إضافة أيّ شيء بخصوص الكاتب إن نحن قلنا إنّ الأشياء «تخاطب الخيال»»[3].

بذلك يستعيد الشاعر الارتباط العميق بالجذور الرومنطيقيّة للسرياليّة. يبدأ نصّ أراغون «الإحساس بالطبيعة في بوت شومون» باقتباس عن شيلينغ: «الفكرة الناظرة» (*Ausschauende Idee*). ليست الفكرة منفيّة في السماء البعيدة المنال للمعقول بل بإمكانها التجلّي في الحسّيّ. إنّنا أمام «مثال

(1) فلّاح، ص 14–15.

(2) فلّاح، ص 14.

(3) «بعينين يقظتين»، تفضيلات:
«Les yeux bien ouverts», *Préférences*, Corti, p. 67-68.

الأفق» المستتر في الأماكن والموضوعات الأكثر ألفة والذي يمكن لنظرة الكاتب الفطنة أن تكشف عنه:

«شعرت في بعض الأماكن، وفي حضرة عدّة مشاهد، بأثرها الكبير فيّ دون أن أكتشف سبب هذه الغبطة. وكان لأشياء اعتياديّة، بلا ريب، طبيعة ملغزة، فتغرقني في اللّغز. [...] وعند تبدّل شكل شيء أمام عينيّ، لم يكن يكتسب هيئة الأمثولة أو طابع الرمز، أو يعبّر عن فكرة بقدر ما كان هو الفكرة ذاتها. وهكذا يروح يمتدّ بعمق في كتلة العالم»[1].

من محايثة المعنى للحسّيّ يستمدّ الوصف أو الصورة الشعريّان وظيفة تأويليّة معتبرة، إذ يسعيان لـ«معرفة المحسوس»[2]، وهذا ما يشكّل أيضاً حسب أراغون طموح ميتافيزيقا متصالحة مع الفيزياء ومع السلوك الطبيعيّ. معرفة كهذه لا يمكن أن تكون إلّا سوى ولادة مشتركة (co-naissance): ينتج «الإحساس بالطبيعة» عن الرابط بين الوعي بالعالم الذي يحاول أراغون تحديده مستلهماً شيلينغ:

«يدنو العالم من وعيي تدريجيّاً ومن حين لحين. وهذا لا يعني البتّة أنّه ممنوح لي. فأنا الذي منحته لنفسي من خلال نقطة انطلاق اخترتها له [...]. وضرورته تولد منّي. وهكذا تكون الطبيعة بأكملها أداتي [...]. بذلك تبدو لي التجربة الحسيّة بمثابة آليّة الوعي، أمّا الطبيعة فنعلم ما تؤول إليه: الطبيعة هي لاوعيي»[3].

(1) فلّاح، ص 140–141.

(2) فلّاح، ص 237.

(3) فلّاح، ص 152–153.

تدفع هذه العبارات الصادمة، ولكن الشديدة الوضوح أيضاً، على الالتباس ويمكن تأويلها بطرق مختلفة: إمّا بمعنى إعادة تعريف ظاهراتيّة للوعي باعتباره «كائناً في العالم» أو بمعنى مثاليّة متعالية تزوّد الذات بالقدرة على «منح العالم لنفسها». يتجلّى هذا الالتباس في تناول المنظر الذي يفترض به إظهار ترابط الوعي والعالم، إذ ينبثق المعنى مباشرة من الحسّيّ. ومن بين كلّ الفنون، ينمّي فنّ الحدائق هذا الوعي بالحواسّ، إذ نرى أراغون يمتدح بشدّةٍ كرافت (Kraft) الذي «عرف كيف يمنح الحدائق بُعدها المثاليّ» و«صمّمها كقصائد»[1]. وهكذا نجد في منتزه بوت شومون أنّ «كلّ ذرّة من الفضاء في النهاية تحمل معنى» وأنّ «كلّ هواء المنظر ممزوج بالفكرة»[2].

لكن حين تتجسّد هذه الفكرة، وليدة الايحاءات الحسّيّة للمنظر، في وجه امرأة وجسدها، تنزع المرأة إلى استلحاق الكون بأكمله، لا بل إلى حجبه:

> «امرأة، لكنّك تشغلين حيّز كلّ شكل [...]. بديل فاتن أنت، خلاصة عالم مذهل، خلاصة للعالم الطبيعيّ، وأنت من تولد من جديد حين أغمض عينيّ. أنت الجدار وتجويفه. الأفق والحضور. السلّم وقضبان الحديد. الخسوف الكامل. الضوء. [...] وهكذا يزول الكون في نظري تدريجيّاً ويذوب في حين يعلو من أعماقه طيف ساحر وترتقي امرأة عملاقة ارتسمت أخيراً، تتجلّى في كلّ مكان دون أن يفصلها عنّي شيء في أصلب جوانب العالم الموشك على النهاية»[3].

---

(1) فلّاح، ص 180–181.

(2) فلّاح، ص 206.

(3) فلّاح، ص 207.

نجد هنا التباس الصورة السرياليّة: فحيناً تلخّص في داخلها الواقع الذي تصوّره والذي ينتجها، وحيناً تبدله إلى خيال محض تنوب عنه. بصورة سحريّة، يحلّ شبح أو استيهام محلّ العالم الواقعيّ:

«يعْظم كيان المرأة العظيم. العالم هو الآن صورتها الشخصيّة [...]. ويستتر ذلك الواقع المبهم الهارب ويُختزل إلى مكمِّل بسيط للصورة. أيّتها الجبال، لن تكوني يوماً غير القصيّ من هذه المرأة، وأنا إن كنت هنا فلكي يكون لها جبهة تسند عليها كفّها. [...] ها هي تتعاظم. وهو ذا مظهر السماء قد تغيّر من هذا النموّ السّحريّ»[1].

يصير الوحي رؤيا قياميّة والغنائيّة الكونيّة صوفيّة، في احتفال بنهاية العالم وإلغاء للذّات في الموضوع الذي تعشقه. ولا يعود حضور السرياليّة يشكّل احتفاءً بالواقع والتجربة الحسيّين بل يصبح، على العكس، نفياً محضاً لهما.

هذا هو إغواء الخلق أو الغنوص لدى السرياليّة: إبدال عالمنا بعالم آخر، يكون نقطة سامية أو صورة محضة تتخطّى حدود المنظر. نجد هذا الإغواء عابراً في **فلّاح باريس**، وسرعان ما سينحّي أراغون غواية ما فوق الواقع لصالح «العالم الواقعيّ». وعندما عاد إلى المنظر قاربه بحسّ شديد الطبيعيّة [نسبة إلى المدرسة المعروفة بهذا الاسم]، مقتدياً بالفنّانين الفرنسيّين الذين «تحلّوا» حوالى عام 1830 «بشجاعة القطيعة» مع الرومنطيقيّة ومع «المنظر المؤلَّف، ليصوّروا تبعاً للطبيعة»[2]. وذلك لدرجة أنّ أراغون، في اعتناقه

(1) **فلّاح**، ص 207–208.

(2) أراغون، «أربعة قرون من المناظر»، في **كتابات حول الفنّ المعاصر**:
Aragon, «Quatre siècles de paysages», dans *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981, p. 103.

للواقعيّة الاشتراكية، سيقتنع بأنّ مناظر كيريكو (Chirico) الميتافيزيقيّة الخياليّة الخالصة، التي كثيراً ما راقت السرياليّين، ليست سوى وليدة مخيّلة الفنّان وحدها، وبأنّها، بـ«شوارع مدنها الخياليّة المزيّفة» المسكونة بأشباح، وبـ«منظوراتها المغالية»، لا يمكنها أن تكون إلّا «رجعيّة» مثل مؤلّفها[1]...

التغريب في الرّسم

يبدو بروتون بدوره، رغم تصريحاته الحازمة في «البيان الأوّل»، متناهَباً بين التطلّع لما فوق الواقع وضرب من التعلّق بواقع حسيّ. إذ يظهر تردّد خصوصيّ في كتاباته حول الرّسم، بين توجّه «مثاليّ» يضع «المنظر الجوّانيّ» أو «العقليّ» للفنّان في مواجهة كلّ صيغة محاكاة للعالم البرّانيّ، وتعريف للسرياليّة بكونها واقعيّة عليا تسمح لنا ببلوغ أسس الواقع نفسها.

وقد اعترف منذ عام 1921 باشتمال منهج ماكس إرنست (Max Ernst) على هذه الحركة المزدوجة، من انخراط في الواقع وابتعاد عنه، التي توجّه ممارسة بروتون ذاتها وتفكيره النقديّ. وفيما رفض ميل الرمزيّين والتكعيبيّين أنفسهم إلى التجريد، دافع عن عدم قدرة الفنّ على القطيعة مع الحسيّ: «إنّ منظراً لا يحوي على أيّ عنصر أرضيّ ليس في متناول خيالنا. وحتّى إذا كان في متناوله، فنحن لا نعترف له مسبقاً بأيّ قيمة وجدانيّة ونمتنع عن استحضاره»[2]. مع ذلك لا يتمثّل الأمر بالنسبة إلينا في «الخضوع لقوانين منظورٍ ما» وإنّما بالسعي إلى «بلوغ واقعَين متباعدين، دون أن نخرج من حقل تجربتنا، وإلى استمداد شرارة من تقاربهما؛ إذ نضع

(1) «الفضاء» («L'espace»)، المرجع السابق، ص 100.

(2) «ماكس إرنست»، مقدّمة بروتون لمعرض مايو 1921 في مكتبة «اللّا مثيل له» Librairie du Sans pareil, الآثار الكاملة، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص 245.

في متناول حواسّنا صوراً مجرّدة تأتي بنفس كثافة الصور الأخرى وبنفس بروزها؛ ونتخلّى عن كلّ نسق إحالة لنتغرّب في ذاكرتنا»[1].

يحتفظ المنظر بـ«ذكرى» المنطقة ويغرّبنا في آنٍ واحد من خلال حركة استعارة تشكيليّة أو شعريّة، في الصورة أو في الكولاج، تنقلنا من واقع إلى آخر مهما كانا متباعدين. فهو يشكّل الفضاء الانتقاليّ بامتياز، فضاء لقاء وتبادل بين الواقع والمتخيّل، والجوّانيّ والبرّانيّ، والذات والموضوع. لم يكفّ تانغي (Tanguy) عن مساءلة هذا النطاق المتحرّك، وسرعان ما أذهلت مناظره شبه التجريديّة بروتون. وهي مناظر تُختزل في الغالب إلى أفقٍ خاوٍ ترتسم فيه أشكال متغيّرة تبدو وكأنّها تطوف في العدم بين الأرض والسماء. لسنا هنا أمام تجسيم أو تشكيل للمنظر الذي يظهر بالأحرى كمثْلِ فضاء محتمل، شرط لإمكان قيام الأشكال، وهو بمثابة العمق المطلق الذي تبرز منه وتتلاشى فيه.

لكنّ بروتون تأخّر في التعرّف على هذه الوظيفة التوليديّة للمنظر عند تانغي. إذ تستعيد النصوص الأولى التي يكرّسها له الخلاف القديم مع الواقعيّة وذلك لأهداف سجاليّة، وتؤدّي إلى تحرير المتخيّل من كلّ تجذّر في التجربة، مع أنّ بعض الصياغات تضفي على هذه الاستقلاليّة درجاتٍ وفويرقات. في مقدّمته لكتالوغ معرض **إيف تانغي وموضوعات أمريكا** (*Yves Tanguy et Objets d'Amérique*) في **الغاليري السرياليّ** عام 1927، يميل بروتون للتفريق الجذريّ بين الفنّ السرياليّ للفنّان وكلّ صيغة طبيعيّة. ويبين منحى تفكيره بادئ ذي بدء عبر الاقتباس الاستهلاليّ

(1) المرجع السابق، ص 245–246.

من رامبو: «مملكة الزهر في تنوّعٍ إلى حدّ ما/ كمثْلِ سدّادات أباريق»[1]. ينتقد بروتون كلّ من يبحثون عن شبه للقامات الشبحيّة التي تسكن لوحات تانغي بموضوعات واقعيّة. وإن كان الرسّام نفسه يقرّ باستلهامه الموضوعات الواقعيّة، فلا يفيد هذا التقارب إلّا كمُبعِدٍ يسمح بتقدير غرابة الموضوعات التصويريّة غير المحدّدة، إذ لا مجال للتعرّف فيها سوى على نداء المجهول:

«إنّ من يرون في مكان أو آخر من لوحاته ما يشبه الحيوان، أو ما يبدو وكأنّه شجيرة، أو شيئاً مثل الدخان، سيستمرّون بطبيعة الحال في الاستقواء وتعليق كلّ آمالهم على ما يسمّونه الواقع. ولا يستنكر تانغي الحضور الضروريّ في اللّوحة لهذه العناصر «المباشرة» نوعاً ما، التي تسمح بمنح عناصر أخرى دلالتها المستترة. فهو يمنحها على الأرجح قيمة مقارنة، بصفته لا يزعم الحكم على الأشياء ولا يطالب بالحكم عليها إلّا بمقياس أشياء العالم، لا حتّى بمقياس الأشياء المتعارف عليها. يسمح له هذا الاقتران، الذي يسعى للحفاظ عليه، بالمغامرة إلى أبعد ما بوسعه، مستخرجاً لنا من المجهول صوراً لا تقلّ محسوسيّة عن تلك التي تصلنا من المعلوم»[2].

يفضي هذا التحفّظ على موضوعات تجربتنا المشتركة ببروتون إلى الطعن في ملاءمة مفهوم «المنظر» نفسه، الذي يضعه بين مزدوجتين قبل

(1) رامبو، «ما يقال للشاعر عن الأزهار»، آثار، ص 57. (ترجمة كاظم جهاد، مرجع سبق ذكره).

(2) بروتون، «إيف تانغي»، نصّ أعيد نشره في كاتالوغ معرض **إيف تانغي**، مركز جورج بومبيدو، 1982:

«Yves Tangy», texte reproduit dans le Catalogue de l'exposition *Yves Tanguy*, Centre Georges Pampidou, 1982, p. 92-93.

استبعاده بالكامل لصالح «الأشكال الصرفة» و«عالم ذهنيّ» لا ينيره سوى «ضوء ذاتيّ»:

«ما هي بالضبط صور كهذه؟ عند الحدود التي يمتنع فيها الفكر عن كلّ استعارة خارجيّة وحيث لا يستمدّ الإنسان حججاً إلّا من وجوده الخاصّ، في مجال الأشكال الصرفة هذا الذي يودي بنا إليه كلّ تأمّل [...] عمّا ترانا نبحث وما ترانا سنجد؟ يُطرح هذا السؤال مع تشديد خاصّ على تانغي الذي يبدو أنّه ليس لشيء أن يصرف انتباهه عن «منظر» ما. [...] ليس هنالك من مناظر. بل ليس هنالك من أفق. ليس هنالك، من الناحية الفيزيائيّة، سوى ريبتنا التي تحيط بكلّ شيء.

[...] إنّ الضوء الذاتيّ العارم الغامر للوحات تانغي هو الذي يجعلنا أقلّ وحدة في أقلّ الأماكن وحشة [...]. وحيث لا يرى الكثيرون سوى الموقع الأثير للتحوّلات المظلمة والباهرة، تكون هذه أوّل لمحة غير أسطوريّة لامتداد كبير من العالم الذهنيّ الذي يقف وراء تكوّنها»[3].

ضمن مقال عن «أحدث توجّهات الرّسم السرياليّ» صدر في عدد شهر مايو 1939 من مجلّة **لو مينوتور** (*Le Minotaure*)، تؤكّد إشارة إلى فنّ تانغي على «مثاليّة نزاهته وجدّته» لأنّه «بطبيعته يفلت من كلّ مساومة» مع فنّ تجسيميّ أو واقعيّ[4]. وعليه، كان منطقيّاً أن يستعيض تمهيد بروتون لكتالوغ معرض «إيف تانغي» في غاليري **بوشيه ميبور** (Bucher-Myrbor) عام 1938، نقول يستعيض عن الخطاب النقديّ بسرد خياليّ تتحاور فيه

(3) نفسه.

(4) المرجع السابق، ص 124.

مخلوقات لا تقلّ خياليّة عن تلك التي تسكن عالم الرسّام[1]. وهكذا، لا يعود بإمكان الشاعر الذي استبعد كلّ محاكاة، تقليد الرسّام أو وصف لوحاته، وإنّما يذهب إلى اللعب على المتخيّل والوهم على طريقته.

شكّل كلّ من الحرب والمنفى منعطفاً حاسماً في فكر بروتون الذي واجه «واقعاً عسيراً ينبغي معانقته»[2] وكان في الوقت نفسه مأخوذاً بروائع العالم. إذ كفّ بروتون عن المقارنة بين الفنّ والطبيعة، وبدأ على العكس يلحظ في الطبيعة قدرة على الخلق يستطيع الرّسم والشعر استلهامها بحريّة، دون مساسٍ باستقلالهما. وقد دفعه اهتمامه المتزايد بالفنطازيّ الطبيعيّ إلى الإقرار بما يدين به فنّ تانغي للمنظر وإدراكه الحسيّ، إضافة إلى أساسيّاتهما التي تتجلّى فيه كنوع من المنظر الأوليّ.

وهكذا يصبح الفنّان السرياليّ جزءاً من امتداد التشكيل المستمرّ الذي يحرّكه، دون أن يخضع لمعطيات العالم الطبيعيّ. بمعنى أنّه، إن لم يُعِد إنتاج الأشكال الثابتة لـ «الطبيعة المطبوعة» (*natura naturata*) فهو يقترن بحركة «الطبيعة الطابعة» (*natura naturans*). لن يعود دوره متمثّلاً في مساجلة الواقع بل في التوصّل إلى وفاق معه يسمح بإخصابه: لقد صارت السرياليّة واقعيّة مغالية، وما فوق الواقع تصعيداً للواقع بالمعنى الخيميائيّ للكلمة. وهذا ما نستشفّه من الصفحة الجميلة المكرّسة لتانغي عام 1941 في **نشأة السرياليّة ومنظورها الفنّيّان** (*Genèse et perspective artistiques du surréalisme*):

---

(1) المرجع السابق، ص 117.

(2) هذا التعبير مستعار من رامبو، يرد في القصيدة «وداع» («Adieu») في نهاية عمله الشعريّ **فصل في الجحيم** (*Une saison en enfer*). (المُراجِع)

«ترتبط ملَكة بسط الخيال الفنّي بعلاقة وثيقة جدّاً بتنوّع ظواهر الكوسموس [...] يُبقي عقل تانغي على اتصاله الدائم مع المغناطيسية الأرضيّة. وتتمتّع الكائنات-الموضوعات المبتكرة كليّاً، التي تشغل لوحاته، بوفاقاتها الخاصّة التي تترجم بأحسن الطرق -أي بغير حَرفيّة- كلّ ما يمكن أن يكون موضوع انفعال في الكون. وتجدر رؤيتها على أنّها نواتج أكثر الخصائص تنوّعاً ممّا هو موجود. [...] نستطيع القول أنّها تحقّق توافقاً تامّاً مع عالم الإدراكات الحسيّة، دون تقديم أيّ تنازل له»[3].

ليس من المدهش ضمن هذه الرؤية الجديدة أن يفرض الأفق، بعدما كان أُلغيَ بقرار نظريّ في مقال عام 1927، يفرض عودته بصفته عتبة نقديّة يستطيع المنظر الحسّيّ في كلّ لحظة التحوّل عندها إلى المتخيّل، ويستطيع الفنّان من خلالها إعادة خلق العالم الحسيّ ليصنع منه عالمه الذهنيّ: «يعيد تجلّي تانغي في الضوء النبتونيّ للعِرافة تدريجيّاً شدّ حبل الأفق المقطوع. لكنّ الأفق يكون معه أفقاً جديداً، ينتظم حوله في العمق منظر لم يعد فيزيائيّاً بل صار ذهنيّاً»[4].

تُظهر تلميحات بروتون إلى «العِرافة» (voyance) وإلى «المغناطيسيّة الأرضيّة» استعادة روابطه مع الجذور الرومنطيقيّة للمنظر وللسرياليّة. وتجتمع هنا كلّ الشروط ليكشف عمّا «يستره تانغي ويجليه»، ألا وهو القدرة التوليديّة للمنظر، أي القوّة الإنشائيّة (poiétique) للأفق. كما نراه يعترف أخيراً في مقال نشر بالإنكليزيّة عام 1942 في مجلّة رؤية (*View*)، أنّ «كلّ لوحات» الفنّان «توضّح» «خطّ الأفق الدقيق»، كما أنّ هذا الخطّ

(3) المرجع السابق، ص 127.

(4) نفسه.

يرسم علامة وصل بين الذات والموضوعات، التي يهيّئ لها عمق المنظر فضاء استيعاب وتجلّ يلعب دور رحم حقيقيّة. يحدّث بروتون أسطورة الأمّهات الفاوستيّة (faustien)، مستعيداً إيّاها على ضوء التحليل النفسيّ وعلم نفس الشكل، اللّذين يجعلان من الرابط بين الذات والموضوع المقام الأصليّ لكلّ إدراك حسيّ ولكن أيضاً لكلّ خلق:

«كان من الضروريّ للرسم والشعر، كلّ في مجاله الخاصّ، صبّ اهتمامهما يوماً على إيجاد الطريق المؤدّي إلى الأمّهات، إلى أعمق الأعماق. ويجدر تبيين ما يستند إليه منهج مماثل في بعض النظريّات العلميّة في عصرنا: كالتحليل النفسيّ الذي أحدث ثورة في المعرفة عبر توضيح الانخراطات اللّاواعية للأنا وللموضوعات، ونظريّة الغشتالت (*gestalttheorie*) التي أحدثت ثورة في الإدراك الحسيّ بجعلها الأنا والموضوعات تابعة للروابط القائمة بينها»[1].

من هنا يستطيع بروتون التشديد على الصلة الأكيدة بين الفنّ ذي المظهر الأكثر تجريديّة والتجربة الملموسة تماماً، إلى جانب تأكيد الطابع غير المسبوق كليّاً لإبداعات الفنّ، التي لا تقلّ حركيّة عن المنظر ذاته في اقترانها بتحوّلات حياتنا الوجدانيّة المستمرّة. كشاطئ يتناوب البحر على تغطيته وتعريته مغيّراً حدوده ومبدّلاً الموضوعات الأكثر تبيّناً المتناثرة على ضفّته، - كلّ الأشكال في تكوّن وتحوّل دائمين:

«ظلّ الموضوع، حتّى وصول تانغي، وباستثناء بعض الانتهاكات الخارجيّة التي تعرضّ لها، متمايزاً وسجينَ هويّته. مع تانغي ندخل للمرّة الأولى في عالمِ كُمونٍ كلّيّ [...] فإذا بالبحر ينحسر، كاشفاً على

(1) المرجع السابق، ص 117.

مدّ النظر الشاطئَ حيث تزحف تكوينات من نوع جديد، وتنتصب ويرتكز بعضه على بعض، وفي بعض الأحيان تنغرس أو تتطاير، دون أن نجد لها معادلاً مباشراً في الطبيعة، ولم تتلقَّ حتّى اليوم، والحق يقالّ، أيّ تأويلٍ لفظيّ يلائمها.

ينبغي أوّلاً أن نقطع الطريق على أيّ التباس، بالإشارة إلى أنّنا، في حضرة هذه التكوينات، لسنا في المجرّد وإنّما في قلب المحسوس نفسه. [...] تمنح الحياة الوجدانيّة للمراقب قبل كلّ شيء نقاط ذروة ومواضع انجراف، يوضّحها قليل من الضوء. يتغيّر المنظر الجوّانيّ كلّ دقيقة: إذ لا يتألّف من موضوعات بسيطة ومستقلّة وسهلة التبيّن وإنّما من بصمات تنصهر فيها بصمات أخرى»[1].

بيد أنّ تزايد ثقة بروتون وإعجابه بالقوّة التوليديّة للفنّ والطبيعة يضعه أمام التكذيب القاسي لهما بفعل دمار الحرب وفظائعها. ومنذ تلك اللحظة سنلقى في أجمل المناظر، وحتّى أكثرها بريّة، أثر جراح التاريخ التي لن تستطيع روائع الطبيعة أو الفنّ محوها أو إشفاءها. يحدّثنا الشاعر في بداية **اللّغز 17** (*Arcane 17*) عن نزهة على سواحل غاسبيزيا (Gaspésie)، مستعيداً صلته بممارسة الوصف التي سبق أن أدانها، ليمنحنا استحضاراً شديد الثراء بالتعارضات المنسجمة لموقع بيرسيه (Percé) وصخرة بونافونتور (Bonaventure). إذ يتحوّل المنظر من خلال سلسلة صور تجعل منه في البدء سيمفونيّة تتوافق فيها إيقاعات الطبيعة وألحانها، ثمّ محيطاً مذهلاً، لا بل ما فوق طبيعيّ:

«لقد أمكن الكلام عن سيمفونيّة بخصوص المجموع الصخريّ الذي يطلّ على بيرسيه، إلّا أنّها صورة لا تستقي قوّتها إلّا في اللحظة

(1) المرجع السابق، ص 117–118.

التي نكتشف فيها كيف تقترن استراحة الطيور بتعرجّات هذا السور ذي النتوءات، بحيث يتراكب الإيقاع العضويّ ببالغ العُسر على الإيقاع اللاعضويّ كما لو أنّه بحاجة ليدعّم نفسه به حتّى يستمرّ. [...] ترتسم مختلف طبقات الرواسب المتحجّرة [...] بخطّ طباشيريّ مدهش في غليان دائم (أفكّر بغطاء السرير المطويّ، ذي البياض نفسه، وذي النسيج المخرّم، وأتذكّر ذهولي لأزهاره الكبيرة عند استيقاظي حين كنت طفلاً). كم من المدهش أن تكون الطيّات المطبوعة على التربة عبر الزمن هي نفسها مقْفزاً للحياة بكلّ ما فيها من تحفيزات: انبثاق طيور البحر ودنوّها عن قربٍ وشرودها الباذخ!»[1].

ولكن عاجلاً، وكلّما اقترب الزائرون من الجزيرة الصغيرة، يتبدّد السِّحر، وينفيه تذكير عنيف بنظام الواقع الجسمانيّ والتاريخيّ:

«لكنّ شوطاً قد قُطِعَ: لم تختفِ فقط الزخرفة الاستيهاميّة الملقاة على هذا الصندوق الهائل، الأحمر والأسود بأقفاله الزرق، والطالع لتوّه من البحر، بل أيضاً التوزيع الموسيقيّ الذي لا ينفصل عنه. [...] تنطبق العينان كما في أعقابِ انبهار. [...] ويندفع الموكب الخياليّ في شقٍّ ينفتح ويأخذ في الاتّساع عند سفح الصخرة ليكشف، بلمح البصر، عن القلب المعذّب، قلب أوروبّا العجوز الدّافق الذي يرفد سيول الدم المسفوك هذه. أوروبا المظلمة، التي صارت بلحظةٍ قاصية جدّاً. وأمام ناظريّ تتشكّل الآن الخثرات الحمر الواسعة بلون الصدأ، مع بقع ذهبيّة غائطيّة وسط شلالات من مراصد ومراوح زوارق زرق»[2].

(1) **اللغز 17**، في **الآثار الكاملة**، طبعة م. بونيه، تحت إشراف إتيين–ألان أوبير:
Arcane 17, dans *Œuvres complètes*, édition de M. Bonnet, publiée sous la direction d'Etienne-Alin Hubert, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, Gallimard, 1999, p. 37-38.

(2) المرجع السابق، ص 40.

يرمز الثلم الفاغر عند سفح الصخرة إلى تمزّق الوعي الحديث المجبر على التنازل عن كلّ آماله الوهميّة أمام عقبة البربريّة الرهيبة التي عرفتها الإنسانيّة. لكنّ طلوع النهار يبدّد هذه الظلمات، كاشفاً للبصر تلاحمَ طبقاتِ منظرٍ وتاريخ تسند الأكثر عتمة ودمويّة بينها الطبقات الأكثر نوراً، وتبدو ضروريّةً لصرح الحضارة:

«ورغم ذلك، من تحت هذا الحجاب ذي الدلالة الكالحة يشرق مع الشمس وجه آخر. فكلّ هذه الأخاديد المنتظمة، والطبقات الجيولوجيّة الموزّعة في نجاد متموّجة ومدارج متقطّعة، والمنخفضات المفاجئة والنتوءات الخارجة عن التوقّع أحياناً، والمساحات المتراوحة بين الورديّ والأرجوانيّ والتي توازن مساحات أخرى زرقاء في ما وراء البحار بفضل الشواطئ العرضيّة المظلمة تارةً والمتوهّجة طوراً، هذه الأشياء كلّها تصوّر بأفضل نحوٍ بنية الصرح الثقافيّ الإنسانيّ عبر التشابك الشديد لأجزائه المكوّنة. [...] والحضارة واحدة، بمعزل عن التضاربات غير المتعذّرة على الحلّ للمصالح التي تُلغمها، كهذه الصخرة التي يقبع على قمّتها بيت الإنسان»[1].

بفعلِ إيمانٍ بالإنسان وبقدرة الصور الشعريّة التي تحوّل هذا المنظر المؤسف إلى أمثولة مؤاسية، يواظب بروتون، على مقربة من الهاوية، على استهداف النقطة السامية التي ستسمح له ببلوغ قمة ما فوق الواقع، وشيء من «الأبديّة»[2] من خلال تجارب التاريخ. لا يشاطره جميع معاصريه في الحقيقة تفاؤله، فأغلب الشعراء الفرنسيّين الذين بدأوا الكتابة في سنوات الحرب وما بعد الحرب قد وجدوا أنفسهم في مواجهة لغة شديدة التقشّف ومنظر جماد متغوّر ومشوّه.

(1) المرجع السابق، ص 40–41.

(2) المرجع السابق، ص 44.

6
تشويش[1] الأشكال

فرضت الحرب العالميّة الثانية على الشعر الفرنسيّ عودة مفاجئة إلى «واقع صعب ينبغي معانقته من جديد» بعد عقدين سيطرت عليهما نزعة ما فوق واقعيّة. وقد شخّص غايتان بيكون (Gaétan Picon) منذ عام 1947 [2] هذه «الواقعيّة الجديدة» التي تنتهج مسارين أساسيّين، سيوجّهان على الدوام مساعي الشعراء الفرنسيّين في فترة ما بعد الحرب التي تشكّل أيضاً بداية صراعات أخرى (الحرب الباردة وإنهاء الاستعمار). هنالك مسار شعر ملتزم في خدمة المقاومة أوّلاً ثمّ في خدمة الثورة والاستقلال. وهنالك شعر للمحسوس، عبّرت عنه بشكل خاصّ الإنتاجات اللافتة الأولى لبونج (Francis Ponge) وغيلفيك (Guillevic) وفولان

(1) في ميدان اللغّة الأدبيّة والرسم يتحقّق التشويش أو التشويه المقصود (défigurer) عن طريق نزع صفة التجسيم (dé-figurer) عن الأشكال، وصولاً إلى التجريد المحض الذي يخصّه المؤلّف بفصل قادم. من هنا ينبغي أن يحمل «تشويش المنظر» في هذا الكتاب دوماً معنى الابتعاد عن التجسيم. (المُراجِع)

(2) مقال أعيد نشره في كتابه **بانوراما الأدب الفرنسيّ الجديد** (1951)، طبعة ثانية:
Panorama de la nouvelle littérature française (1951), réed. Gallimard, 1976, p. 199 et p. 242.

(Follain)[1]، وتأسيس مدرسة روشفور (L'Ecole de Rochefort) ومن ثمّ ظهور شعر للأوّليّات (poésie de l'élémentaire) عند بونفوا (Bonnefoy) ودو بوشيه (Du Bouchet) وجاكوتيه (Jaccottet) وغيرهم.

كان فيليب جاكوتيه أحد الفاعلين الأساسيّين في الشعر الفرنسيّ ما بعد الحرب وراصديه النّبيهين، وقد كتب في سياق تقييمه عام 1968: «لم يسبق للكلام في الشعر أن اشتمل على هذا القدر من اتّساعٍ وتنوّعٍ وكثافةٍ وعمقٍ «للواقع»»[2]. إذ يميّز في أعمال معاصريه «الشغف بـ «الأشياء»، بالأشياء البسيطة، الصلبة» ويقارنها بضعف الأيديولوجيّات التي أثبت التاريخ إخفاقها الدامي: «تلك التي بُني منها العالم الريفيّ» ولكن أيضاً «الواقع البريّ، غير الزراعيّ، الأوّليّ»[3].

هذا «الشغف بما هو بدائيّ، بما هو خام، بما هو أوليّ» بشكل خاصّ يمنح المنظرَ مكانة مهمّة وطابعاً جديداً بعيداً عن المظاهر الباذخة التي كانت قد وهبته إيّاها كلّ من الصورة السرياليّة ومخزون الصور الوطنيّة. نزع السرياليّون، كما رأينا، إلى إبدال شكل المنظر بصورة مطابقة لأحلامهم ورغباتهم، كما جعلوا فنّهم في خدمة المقاومة، طامحين بذلك إلى إدراك الواقع الأليم للبلاد المحتلّة. إلّا أنّ سعيهم لطرد الغريب منها، خلق لها وجهاً مثاليّاً وخصوصاً قوميّاً، ومهّد لأسطورة «المنظر الفرنسيّ» الجماعيّة

---

(1) الانحياز للأشياء (*Le Parti pris des choses*) لفرانسيس بونج و«أرض ماء» (*Terraqué*) لأوجين غيلفيك صدرا عام 1942، و«استخدام الوقت» (*Usage du temps*) لجان فولان عام 1943.

(2) محاورة ربّات الإلهام (*L'Entretien des Muses*)، غاليمار، 1968، ص 300.

(3) المرجع السابق، ص 302.

التي جسّدت سِحر البلاد ومزاياها. ولقد حدّد أراغون بشكل خاصّ المعالم الأساسيّة لهذا الوجه، وذلك على سبيل المثال من خلال مقارنة عذوبة الأرياف الفرنسيّة المزهرة وأسماء قراها بفظائع الحرب ووحشيّة المحتلّ:

«آه شهر الإزهار شهر التحوّلات
أيّار الخالي من الغيوم وحزيران المطعون
لن أنسى يوماً أزهار الليلك والورود
ولا تلك التي أبقى عليها الربيع في طيّاته [...]

لن أنسى يوماً حدائق فرنسا
الشبيهة بكتب القداديس من القرون الغابرة
ولا ضوضاء الليالي أو لغز الصمت
الورود على طول الدرب
تكذيب الأزهار في مهبّ الذعر
للجند المارّين على أجنحة الخوف»[1].

وهكذا تصيّر الكناية كلّ عنصر طبيعيّ مستدعىً إلى محكمة التاريخ رمزاً للمجتمع القوميّ وفي بعض الأحيان الناطق الرسميّ باسمه. إذ نسمع شكوى «غابة فرنسيّة صغيرة»[2] في قصيدة لسوبرفييل (Supervielle) عبر

(1) «أزهار الليلك والورود»، عينا إلزا، الآثار الشعريّة:
«Les Lilas et les roses», *Les Yeux d'Elsa*, dans *L'œuvre Poétique*, Livre Club Diderot, 1974-1981, tome XI, p. 136.

(2) «الغابة الصغيرة»، في قصائد فرنسا البائسة، 1939–1945، الآثار الشعريّة الكاملة، تحت إشراف ميشيل كولو:
«Le petit bois», *Poèmes de la France malheureuse, 1939-1945*, édition publiée sous la direction de M. Collot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996, p. 414.

شخصنة للمنظر المتحدّث بفصاحة تشبه فصاحة الشاعر المناضل.

لن يطول أمد هذه الأسطرة الوطنيّة للمنظر بعد الحرب، إلّا في سياق الوحي «القوميّ» الذي دأب أراغون على ممارسته ومحاولة الإعلاء من شأنه لدى الكتّاب والفنّانين المقرّبين من «حزب المعدومين»[1] (Parti des fusillés)[2]. يتحدّث أراغون عن «شدّة تأثّر قلبه» عند اكتشافه للوحة لجيرار سانجيه (Gérard Singer) في المعرض الجماعيّ للعام 1953، تمثّل سهل لاون (Laon) حيث شارك هو نفسه في المعارك عام 1918. إذ وجد في هذا «المشهد الرحب والموغل» كلّ «عمق البلاد» و«عظَمة فرنسا، بتنوّعها وشدوها، على مرّ القرون، بدءاً من أقاصي[3] جان فوكيه (Jean Fouquet) من بلدة تَور (Tours) في القرن الخامس عشر [...] وحتّى هذا النّور الحديث مع مونيه (Monet)»[4]. يغوص الناظر ضمن «عظمة المنظر» فيما «تتسامى فوقه كلّ الأرض وكلّ تاريخ فرنسا»: «لا بدّ أنّه منظر وحسب.

(1) تسمية أطلقها على الحزب الشيوعيّ الفرنسيّ زعماؤه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية والاحتلال النازيّ لفرنسا، لكون الآلاف من مناضلي الحزب تعرّضوا أثناءهما إلى الإعدام أو الترحيل إلى معسكرات العمل الجماعيّ الإجباريّ. (المُراجِع)

(2) إنّ حالة الشعراء الناطقين بالفرنسيّة المناضلين لإزالة الاستعمار عن بلدانهم مختلفة، بمعنى أنّهم لا يستطيعون بشكل عامّ الاستناد إلى تقليد ما لإعادة بناء هويّة قوميّة يبقى عليهم امتلاكها أو إعادة امتلاكها. يمرّ ابتكار منظر دالّ على بيئتهم باستبعاد كلّ الكليشيات الغرائبيّة والاستعماريّة التي أُلصِقت ببلدانهم. وتمرّ إزالة الاستعمار عن المنظر هذه أيضاً بتجريده أوّلاً من الأشكال السابقة، بتخطّي الحدود القوميّة والتحوّل بذلك إلى أفق لقسم كامل مضطَهد من البشريّة. انظر في هذا الكتاب الفصل المكرّس لإدوار غليسان (Edouard Glissant) بعنوان «الانفتاح على العـ(و)ـالم».

(3) تحتوي لوحات فوكيه على عناصر قاصية بالمقارنة مع العناصر المصوّرة في منظور أقرب. (المترجمة)

(4) أراغون، «جيرار سانجيه»، في **كتابات حول الفنّ المعاصر**، فلاماريون، 1981، ص 125–127.
Aragon, «Gérard Singer», dans *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981, p. 125-127.

بكلّ ما يحويه، بهدوئه وواقعه، من وعيّ قوميّ»[1].

يعني الدفاع والتعبير عن إحياء المنظر في الرّسم استعادة الروابط مع تقليد فرنسيّ قديم، وبالتالي مقاومة الإمبرياليّة الأمريكيّة التي تهدّد بضياع ذاكرة البلاد وهويّتها:

«شكّل القرن التاسع عشر فترة جرْد كبير للطبيعة الفرنسيّة، ويبدو للأسف أنّ هذه المغامرة الطويلة توقّفت في أيّامنا، لدرجة أنّ انحياز أحد شبابنا اليوم للمنظر يرتبط تحديداً بإحياء هذا الشعور القوميّ، وذلك ضمن أوضاع النصف الثاني لبداية القرن العشرين، حيث يظهر السعي للإشادة بحسنات هجران السيادة الوطنيّة، وحيث لا تكفي رؤية العقل بعد الآن لخشية جرجرة وطننا على طريق الهلاك الوشيك للمنظر الفرنسيّ هذه»[2].

هكذا يعزو أراغون إلى برنار بوفيه (Bernard Buffet) الشاب أنّه استطاع بالأدوات الفنيّة الحديثة ابتكار «مناظر أنموذجيّة»، أي «أنموذجيّة لزمننا ولبلادنا»[3].

إلّا أنّ شعريّة جديدة للمنظر اختارت بُعَيد الحرب في فرنسا وجهة معاكسة لهذا الاحتواء الآيديولوجيّ ولكلّ تبديل شكليّ أو نمذجة. وقد دفعت الحرب الشعراء الذين باشروا الكتابة في ذلك الحين إلى إعادة النظر في جميع الصور والأفكار الشائعة بدءاً من المطابقة الجوهريّة بين الأرض

---

(1) نفسه.

(2) «عمر المنظر أربعة قرون وعمر برنار بوفيه أربعة وعشرون عاماً»..

(«Le paysage a quatre siècles et Bernard Buffet, vingt-quatre ans»)، المرجع السابق، ص 98.

(3) المرجع السابق، ص 100.

والوطن، بين المنطقة والمنظر. لقد أصبح من الصعب التعرّف على المنظر بعد أن شوّهه القصف وعتّم عليه التباس القيم المرتبطة به. إذ لم تتغنَّ حكومة فيشي (Vichy) بفضائل التأصّل إلّا تسهيلاً لتسليم تراب فرنسا لجزمة المحتلّ. وهكذا طمر رغد الحقول المزروعة الظاهر همجيّة المجازر الوضيعة التي أجاد غيلفيك استحضارها ببساطة فعّالة:

«امضِ بين الأزهار وانظرْ
في آخِر المرج المقبرة الجماعيّة.
لا تتعدّى المائة، لكنّها مكدّسة،
بطن حشرة ضخمة إلى حدّ ما
بأرجل من كلّ صوب.
يُعرف الجنس من الحذاء،
غارت النظرات بلا ريب.
- تلك النظرات هي أيضاً
كانت تفضّل الزهر»[1].

أنّى لنا أن نتعرّف على وجه «فرنسا الوديعة» في هذه الأرياف المدمّرة والمغتصبة؟ بعيداً عن إثارة الخشية أو الأمل بنظام جديد، يبقى مشهدها أكثر ارتباطاً بذكرى خسارة كبيرة وعودة إلى الفوضى. شكلّت تجربة الهزيمة للكثيرين صدمة غير قابلة للزوال، أسقَطت طويلاً على المنظر ظلّ أسى وتيه جذريّين. يروي أندريه دو بوشيه كيف وجد نفسه في السادسة عشرة مرميّاً على الطرقات جارّاً درّاجته ومتأبطّاً قاموساً، وكيف أحسّ

(1) «المقابر الجماعيّة»، أحكام تنفيذيّة، في أرض ماء متبوعاً بـ أحكام تنفيذيّة:
«Les Charniers», *Exécutoire, dans Terraqué* suivi *d'Exécutoire*, collection Poésie/ Gallimard, 1968, p. 241

بأنّ العالم الذي عاش فيه قد انهار على الفور. ويسِرّ عام 1983 أنّه منذ ذلك الحين يكتب «للعثور على علاقة مفقودة»[1]. أدّى فقدان جميع المرجعيّات السياسيّة والاجتماعية والثقافيّة إلى انحلال الثقة بهذا العالم وأدنى إيمان بالإنسان. تكشف هذه المحنة عن الوجه الخفيّ للمنظر، بحيث تتجلّى غرابة مقلقة خلف مظهر الأرياف الفرنسيّة المنظّم والهادئ.

طويلاً سيحمل المنظر ندوب تلك الفوضى وذلك العنف. أكيد أنّه يستطيع في بعض الأحيان توفير ملجأ ضمن ملاذ طبيعيّ للفرد على هامش المأساة الجماعيّة. لكنّ هذا الملجأ لا يتضمّن بالضرورة نسيان التاريخ، فقد يصبح أيضاً حيّزاً لاستحداث أمل جديد. وقد بنى شار (Char) المقاوم «ضريحه المضادّ» في امتداد الأحراش البريّة، وفي احتكاك دائم مع طبيعة آسرة ولامبالية على حدّ سواء. كما نرى زوران موسيك (Zoran Music) الناجي من معسكر داشو (Dachau) [للاعتقال الجماعيّ] يَشرع برسم مناظر طفولته الوديعة أو هضاب توسكانا (Toscane)، إلّا أنّنا نلمح تحت خطوطها المتناغمة أكوام الجثث التي أمكنه رؤيتها ورسمها في ساحة المعسكر المشؤومة. ورغم عدم تمكّنه من تخصيص مساحة للجثث في اللوحة إلّا لاحقاً، سمح له المنظر حتّى ذلك الحين بالتعبير عن هذه الفظاعة وتعزيمها من خلال تكفينها بالسلام.

تلك هي ازدواجية المنظر بعد المعركة. فهو يحمل آثار جرح سيطول أمد التئامه ولكنّه يشكّل علاجه الأوّل. لقد اضطرّ فرانسيس بونج، الملتحق بحامية في روان (Rouen)، إلى الهرب أمام الاجتياح الألمانيّ بعد أن شهد الحريق المروّع لمستودعات نفط المدينة الذي سكنَ مِن بعدُ ذاكرته. وكان

(1) في حوار مع مونيك بيتيون، ملحق لوموند للكتب، 13 يونيو 1983.
Dans un entretien avec Monique Pétillon, *Le Monde des livres*, 13 juin 1983.

عليه أن يجوب طرقات فرنسا طيلة شهر ونصف الشهر، مختلطاً بنزوح الأهالي الجماعيّ، قبل تسريحه والالتحاق بعائلته في شامبون سور لينيون (Chambon sur Lignon). خلال ذلك، التقى بونج الشيوعيّ ذو التربية البروتستانتيّة، بقسّ خاض معه نقاشات لاهبة عن الوضع التاريخيّ. ولكي يتحرّر من فيض الانفعالات ذاك، استعاد عادته في الكتابة على «كرّاسة جيب صغيرة».

لأيّ موضوعٍ كرّس يا ترى كلّ جهوده ومخزونه المحدود من الورق خلال شهر؟ لم يكرّسه لسرد الأحداث الكارثيّة التي عاشها لتوّه، أو «لتأمّلاته حول الوضع السياسيّ لفرنسا وللعالم في تلك اللحظة التاريخيّة الغاية في الأهميّة»، وإنّما لوصف غابة صنوبر صغيرة قريبة من بيته. «يعود غريزيّاً» إلى هذا الموضوع، الذي يبدو عديم الأهميّة، لأنّه الوحيد الذي «يحوز بالكامل على اهتمامه»[1].

ليس هذا الانحياز للمنظر بالمقبول سياسيّاً، وبونج المناضل الذي التحق باكراً بالمقاومة يدرك ذلك تماماً. لكنّ «متعة غابة الصنوبر» تجرفه بما فيها من راحة للجنديّ المرهق، وخصوصاً بما فيها من تحدّ للشاعر. يبرّر بونج هذا الخيار الغريب بحجج سياسيّة وشعريّة في آنٍ معاً. إذ لا يقلّ لقاؤه بالطبيعة من جديد أهميّة عن ذكرياته عن الحرب، التي شرع بعد فترة بسردها ولكن سرعان ما «انقطع» عن ذلك.

يعتبر بونج أنّ استعادة الصلة بالمحيط هي ما يسمح للإنسان بإيجاد روابط أكثر انسجاماً مع نفسه ومع الآخرين. فهو يعثر في غابة الصنوبر

(1) «تذييل كرّاسة غابة الصنوبر» سعار العبارة، الآثار الكاملة، تحت اشراف ب. بونيو:
«Appendice au *Carnet du bois de pins*», *La Rage de l'expression, Œuvres complètes* sous la direction de B. Beugnot, tome I, op. cit., p. 405.

على أنموذج نباتيّ لمجتمع يستطيع الفرد فيه النموّ دون أن يتعارض ذلك مع اندماجه بالكامل في الجماعة. تُمدّد تجربة المنظر الانحيازَ للأشياء، إذ تساهم في إعادة ابتكار الفكر الإنسانيّ وخاصّةً في تجديد اللغة الشعريّة. لا يحيل المنظر لدى بونج إلى صورة جاهزة عن البلاد ولا ينقل خطاباً نمطيّاً عن الهويّة القوميّة، بل ينتمي، كالشيء المحسوس، إلى عالم ما زال مجهولاً وصامتاً يجبر الشاعر على إعادة ابتكار لغته الخاصّة في محاولة لترجمة غرابته المألوفة:

«لتظهري يا غابات الصنوبر، ولتنجلي في الكلام. فلا أحد يعرفك. [...]

في شهر آب من عام ولجتُ ألفةَ غابات الصنوبر 1949. في تلك الفترة، حظيت تلك الأشكال الفريدة من العنابر والأفنية والأسواق الطبيعيّة بفرصة الخروج من صمت عالم الموت واللاملحوظ، لتدخل عالم الكلام [...]».

كانت العودة إلى المنظر، لدى الكثير من الشعراء الذين بدأوا الكتابة بعد الحرب، بمثابة طريقة لاستعادة «علاقة مفقودة» مع العالم، المثقل آنذاك بتهديد الإبادة الكاملة، والذي أخذت السرياليّة تنصرف عنه شيئاً فشيئاً لعدم قدرتها على تحويله أو تبديله لصالح اللّواذ في العوالم الماورائيّة، عوالم الباطنيّة والخيال. وقد سمحت العودة المطروحة إلى التجربة الحسيّة والمحسوسة بالإفلات من قبضة الآيديولوجيّات والتجريدات المسيطرة: «نحن الذين نعيش محاطين أكثر فأكثر بالأقنعة والخطاطات الذهنية، والمختنقين في ما تبنيه حولنا من سجن، نجد في نظرة الشاعر المنجنيق

الذي يطيح بهذه الجدران معيداً لنا، ولو للحظة، الواقع، ومعه فرصة الحياة»[1].

يمنح المنظر والشعر انفتاحاً على العالم، الذي بات يفتقر للمعتقدات والآمال، إلّا أنّه انفتاح بلا غور: فالمنظر الذي دمّرته الحرب يكشف للشعراء «هاوية الواقع»[2]، واقع مشوّه بكلّ ما لهذه الكلمة من دلالات. وهو قبل كلّ شيء مجرّد من الصور التي كانت تمنحه سحراً ودلالة وهميّين. كان أحد دوافع إيف بونفوا (Yves Bonnefoy) للقطيعة مع السرياليّة متّصلاً بـالصورة المصقولة لذاتها والتي «تشوّش وجه مكاننا»[3]. ولن يكفّ الشاعر عن تعميق إدراكه ونقده للحركة التي تدفعنا وتدفعه إلى تفضيل مكان آخر بعيد الاحتمال ومتخيّل على الهُنا. كما أنّ فيليب جاكوتيه يتّهم كلّ كتابة مفرطة الصور بإشغالنا عن الحقائق الأساسيّة لوجودنا:

> «حيثما كانت الأشياء مباشرة القرب، هي وامتلاؤها (أي الوجود إن أردنا)، وحيثما كانت كثافة الواقع شديدة، باستطاعة التعبير، لا أن يكون أقلّ كمالاً أو أقلّ دقّة، وإنّما أكثر بساطة، أي أن تقلّ فيه عناصر الجمال المرئيّ، والصور والجناس [...]. وعلى العكس من ذلك، حيثما اشتدّت كثافة الصور، ملنا إلى الظنّ أنّها كذلك لتغطّي خواء ما»[4].

---

(1) فيليب جاكوتيه، **محاورة ربّات الإلهام**، مرجع سبق ذكره، ص 301.

(2) فيليب جاكوتيه، «كلمة شكر لجائزة رامبير»، **صفقة سرّيّة**، غاليمار، 1987، ص 289.
Philippe Jaccottet, «Remerciement pour le prix Rambert», *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 289.

(3) إيف بونفوا، **محاورات في الشعر**:
Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 83.

(4) فيليب جاكوتيه، **محاورة ربّات الإلهام**، مرجع سبق ذكره، ص 35.

يبرز المنظر بعد تجريده عمقاً سحيقاً غير قابل للتحويل إلى صورة أو للاختزال في دلالة. وينقطع هؤلاء الشعراء الرافضون للصوّر عن كلّ تزيين، ويحطّون قشرة الأرض ليبلغوا ركيزتها من الصوّان. تشهد كتاباتهم لإعجابهم المشترك بالجماد، كما نرى في مسّلات غيلفيك الحجريّة[1] (menhirs) أو حصاة بونج أو «حجارة» بونفوا «المكتوبة» أو جبل أندريه دو بوشيه. كان ألبير كامو (Camus) قارئاً لبونج ومنجذباً بدوره لعالم الجماد هذا، الذي رأى فيه تعبيراً عن عالم بلا بشر يقتصر على العظمة المأساويّة والعبثيّة لصمته المتعنّت[2].

إن كانت هذه المناظر تبدو مشوّهة ومفتقرة للمعنى، فهذا يرجع أيضاً لكونها في الغالب مقفرة، وتشكّل في غالبيّتها «مناظر بوجوه غائبة»، فقدت هيئتها البشريّة بما أنّ الإنسان لم يعد يشكّلها على صورته. ويعود إيثار المناظر الأكثر بريّة إلى كونها تخرجنا من الرؤية البشريّة الشكل (anthropomorphique) أو الإنسانيّة التمركز (anthropocentrique) للعالم: «أغادر إلى الخارج»، ينوّه أندريه دو بوشيه، «هناك حيث ما من إنسان»[3]، وتستهويه سلطة الجماد لأنّها تبدو بعيدة عن الجنس البشريّ:

---

(1) يشير المؤلّف هنا إلى عناصر طبيعيّة متواترة الحضور في أعمال هؤلاء الشعراء. والمنهيرات Les menhirs: تسمية آتية من اللغة البروتونيّة، لغة السّلتيّين في فرنسا، وهي مركّبة من *maen* (حجر) و*hir* (طويل). وهي تُطلق على أحجار شبيهة بأنصاب، يتراوح طولها بين نصف متر وثمانية عشر متراً، يُرجّح أنّ القدماء كانوا يخلعون عليها دلالات سحريّة أو دينيّة وطقوسيّة، تُشاهد نماذج باقية منها في الهند وفي كولومبيا، وثمّة الكثير منها في منطقة البروتاني الفرنسيّة. (المُراجِع)

(2) رسالة إلى بونج بتاريخ 27 يناير 1943، نُشرت في العدد 45 من **المجلّة الفرنسيّة الجديدة** (*NRF*, n°45, juillet-septembre 1956, p. 386-392)

(3) **يوميّات 1952–1956**:

Carnets 1952-1956, Plon, 1990

«الإنسان الذي عبرْتُه
والذي أستند إليه
كما نستند إلى صخرة
أمام
الطبيعة
العمياء»[1].

لكنّ نزع الصفة البشريّة هذا عن المنظر لا يدلّ بالضرورة على مسعىً ضدّ إنسانويّ. «فالقفر أيضاً يؤكّد الإنسان»، كما كتب أراغون في الحديث عن «مناظر» برنار بوفيه «المقفرة» التي يعتبرها «أكثر إنسانيّة لأنّها مهجورة». وقد يكون الإنسان في هذه المناظر «أكثر حضوراً لأنّه غير مصوَّر» فيها. ذلك إن أيّ تصوير له قد ينتهي إلى أن يُرجع إليه صورة جامدة عنه. في المناظر المشوّهة تختبر الذات الحديثة تشويهها الخاصّ، وإذ كفّت عن تأمّل وجهها الغائب صارت مدعّوة إلى تخطّي نفسها نحو ممكنها وآتيها. وهكذا يلتفت بونج نحو الموضوعات والمناظر الأقلّ بشريّة، آملاً في تأسيس نزعة إنسانيّة جديدة:

«إنّ أيّة حصى، هذه مثلاً، وقد لمستها قبل أيّام من مجرى وادي الشفّة[2]، يبدو لي أنّ باستطاعتها إثارة تصريحات غير مسبوقة وعلى قدر كبير من الأهميّة. [...] وهنا تحظى هذه الممارسات بردود أفعال لامبالية وإنكار لأيّ فائدة تُجتنى منها، لأنّه ليس فيها شيء من الإنسان، كما يقولون. ما الذي فيها إذَن؟ ما فيها هو الإنسان المجهول

(1) المرجع السابق، ص 9.
(2) وادٍ قريب من مدينة «بلَيدة» في الجزائر. (المُراجِع)

حتّى اليوم من قبَل الإنسان. [...] إنّه إنسان المستقبل»[1].

يستعيد الإنسان ذاته في المنظر وعبره، فيكتشف بذلك من جديد أنّه «شيء أكثر ماديّة في النهاية» و«أفضل ارتباطاً بالعالم» ممّا في اعتقاد التقليد الغربيّ[2]. وقد يعارض هذا المسعى مثاليّة الدين المسيحيّ، إلّا أنّه يعبّر عن تديّن عميق في ما يطمح له من ربطٍ للإنسان بالحياة الكونيّة، أي «قرنه بالكوسموس». يستحضر بونج إيماءة بوسان (Poussin) الشهيرة في الساحة العموميّة وهو يقبض على حفنة التراب التي يُختزَل إليها في نظره بُطلان العمارة الرومانيّة وكلّ عمل بشريّ، وباستعادة هذه الإيماءة يعبّر بونج عن ريبته من التاريخ، وفي الأوان ذاته عن ثقته بمادّة وطبيعة مُؤلّهة لأنّها مصدر تجديد للفكر:

«في معرض حديثنا عن التاريخ، أذكر امرءاً قبض على حفنة من التراب وقال: «هذا كلّ ما نعرفه عن تاريخ الكون. لكنّه شيء ندركه، نبصره، أي نمسك به، ونقبض عليه بأيدينا.»

كم من إجلال في هذه الكلمات! [...]

إنّ في لمس الإنسان للتراب عفويّة شديدة، شعوراً مباشراً بالألفة، تعاطفاً، لا بل إجلالاً، شبْه بنويّ.

لأنّها المادّة بامتياز.

وأيّ شيء أجدر بالعقل من إجلال المادّة؟»[3]

---

(1) بونج، «منهجي الإبداعيّ»، **طرائق، الآثار الكاملة**، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص 526.
«My creative method», *Méthodes, Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 526.

(2) «الهمس» («Le murmure»)، **طرائق، الآثار الكاملة**، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص 627.

(3) بونج، «الأرض» («La terre»)، **شذرات** (*Pièces*)، **الآثار الكاملة**، ج 1، مرجع سبق ذكره، ص 749–750.

على أنقاض العالم القديم، يمكن إعادة بناء منظر جديد على أرض مستوية: على الفنّان «أن يقيم ورشة، يصلح فيها العالم، قطعة قطعة، كيفما جاءه»[4]. إلّا أنّ الفنان ليس له هنا من مرشد، فقد اختفت الوجوه الحامية، التي كانت تمنح العالَم والفنّ معنىً. والأمر لا يقتصر على السماء الخالية منذ الموت المعلن لله، وإنّما يمتدّ أيضاً إلى التاريخ الذي كان الغرب قد وضع فيه كلّ آماله فحصدَ خيبة دمويّة. بإمكاننا افتراض أنّ المنظر سمح للشعراء بأن يعيدوا، ضمن الفضاء والمحايَثة، إشراع الأفق المغلق داخل بُعد المقدّس والتاريخ. إذ كان من شأن الارتياب من العقائد والآيديولوجيّات تشجيع محاولة العودة إلى التجربة الحسيّة الأكثر ملموسيّة، بغية إعادة تأسيس المعنى عبرَ المنظر.

نستطيع المجازفة بتقريب هذا الوضع من بروز المنظر في فنّ تصوير عصر النهضة، الذي تزامن حسب غالبيّة مؤرخيّ الفنّ مع تضاؤل العقائد الدينيّة، بمعنى علمنة الفضاء وردّ الاعتبار للتجربة الحسيّة. ذلك أنّ تراجع الشخوص والمشاهد المقدّسة، التي كانت تشغل مقدّمة اللوحة، من شأنه أن يتيح حيّزاً أكبر للمنظر، الذي كان مُبعداً نحو الخلفيّة. وهذا ما سنراه فيما بعد في تأويل أندريه دو بوشيه لإحدى لوحات بوسان.

بيد أنّ علمنة الفضاء تلك في عصر النهضة ترافقت بإعلاءٍ للفرد الذي بات أهلاً لتخليد وجهه في بورتريه، كما بات باستطاعته فرض نفسه بؤرة للمنظور. في حين أنّ الذات الحديثة غدت أكثر إشكاليّة، إذ فقدت تدريجيّاً ثقتها بهويّتها وجُرّدت من سيادتها، حتّى لم يعد بمقدورها أن تكون مركزاً لمنظر ما. لم تعد تستطيع تحميل المنظر بالدلالات أو حالات النفس التي

(4) بونج، «الهمسة»، مرجع سبق ذكره، ص 627.

تفترض وجود عالم جوانيّ، لا بل كفّت هي ذاتها عن الوجود إلّا من خلال الحركة التي تُخرجها من نفسها. صارت الظاهراتيّة الوجوديّة تعرّفها من خلال وجودها في العالم. هكذا يعبّر مقال شهير لسارتر (Sartre)، صدر أوّلاً عام 1938 وأعيد نشره في **مواقف** (*Situations*) عام 1947، عن فكرة القصديّة لهوسيرل (Husserl) عبر هذه الصور اللافتة:

> «لا يملك الوعي «باطناً»، فهو ليس سوى خارج لنفسه. [...] فلتتخيّل [...] سلسلة تشظيّات متّصلة تقتلعنا من أنفسنا، دون أن تتيح لـ«أنفسنا» فرصة التشكّل في أعقابها، لا بل ترمي بنا على العكس أبعد منها، في غبار العالم الجافّ، على الأرض القاسية، وسط الأشياء. [...] ترمي بنا فلسفة التعالي على قارعة الطريق، وسط التهديدات، وتحت نور مبهر. الوجود، كما يقول هايدغر (Heidegger)، هو الوجود في العالم. وينبغي أن نفهم هذا «الوجود في» بمعنى الحركة. فالوجود تشظٍّ في العالم، أي الانطلاق من عدم العالم والوعي من أجل الانفجار على حين غرّة وعياً في العالم»[1].

وهكذا يشكّل المنظر للفرد الحديث الفرصة الوحيدة للعودة إلى الينابيع. إذ اختار الكثير من الشعراء الفرنسيّين في خمسينيّات القرن الماضي وستينيّاته العيش في الريف، مثل جاكوتيه الذي أقام في غرينيان (Grignan) وبونفوا في فالسانت (Valsaintes) ودو بوشيه في تروويناس (Truinas). غير أنّ الأمر في نظر غالبيّتهم لا يعني عودة حنين إلى الأرض، أو إلى حالة أسطوريّة للطبيعة، وإنّما محاولة لإعادة ابتكار الرابط المفقود

(1) «فكرة أساسيّة من ظاهراتيّة هوسيرل: القصديّة»، **مواقف**:
«Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité», *Situations* I, Gallimard, 1947, p. 30-31.

بين استنبات الفكر من جهة والحقول من جهة أخرى. وقد نلحظ هنا شيئاً من البيئيّة في هذا السلوك، لكن بمعناها الأقوى أي البيئيّات الرمزيّة التي تصل بين همّ الموطن وهمّ الفكر. لذا، فإن بدا هؤلاء الشعراء بعيدين عن المستجدات المباشرة والآيديولوجيّات المسيطرة، فهم يستبقون حركة عميقة ومؤثّرة في تاريخ الفكر والمجتمع على مدى النصف الثاني من القرن العشرين.

يندرج مسعى هؤلاء تحت ردّ الفعل على ميل فنيّ وأدبيّ حديث فقد تواصله مع الطبيعة والواقع الحسّيّ. إذ في حين يروّج الرسّامون الباريسيّون للتجريد، نرى آخرين يستقرّون في الريف لاستعادة الارتباط بالمنظر ضمن صيغة تبتعد عن التجسيم والتمثيل. وهكذا يقطع نيكولا دو ستايل (Nicolas de Staël) علاقته بالتجريديّة التي رافقت بداياته، ليكرّس نفسه بشكل أساسيّ للمنظر. ونعثر في لوحات ورسوم مرحلته الأخيرة على البنية العامة لبعض المواقع التي ألهمتها. إلّا أنّها محمّلة بكثافة حسيّة ووجدانيّة هائلة تعود إلى حركيّة الخطّ أو عنفوان اللّون، البعيدة قدر الإمكان عن الواقعيّة، والتي تتصادم وتستثار عبرها حمرة السماء وصفرة التربة معاً. هذا هو الحال أيضاً عند تال كوت (Tal Coat) وأوليفييه دوبريه (Olivier Debré) اللّذين ينطلقان من معاينة دقيقة وصبور لموضوع المنظر المتواتر، ثمّ يخرجان منها بتخطيط يحرّكه حضور في العالم لا يندرج في خانة التمثيل[1].

(1) انظر أيضاً أعمال بازين (Bazaine) وأوباك (Ubac) كما يحلّلها أندريه فرينو (André Frénaud)، في العدد المخصّص لبازين من مجلّة ما وراء المرآة (*Derrière le miroir*)، ع 23، 1949، وأوباك وأسس فنّه:

Ubac et les fondements de son art, Maeght, 1985, p. 26.

أمكن الحديث عن طابع «تجريديّ للمنظر» في أعمال هؤلاء الفنّانين، كما في أعمال الكثير من الشعراء الفرنسيّين بعد الحرب، حيث يُختزل المنظر إلى بضع بقع لونيّة، أو بضعة خطوط حرّة التنظيم لكنّها ذات كثافة شعوريّة عالية. وقد يحصل ألّا يبقى سوى خطّ الأفق وحده، فيكفي لتحقيق علاقة بين المكوّنات الثلاثة الأساسيّة لأيّ منظر: الأرض، السماء وزاوية رؤية الذات التي تُختصَر بنظرة محضة. يتفوّق العمق هنا على أيّ صورة، وهذا ما ينتهي إليه التخلّي عن التجسيم الذي يمارسه هؤلاء الشعراء والفنّانون كمثْل تقشّف ضروريّ.

وهم يرفضون أساليب الرّسم المجسّم بقدر رفضهم للحيَل البلاغيّة التي من شأنها إبدال المنظر بالصورة. يعتبر بونفوا أنّ «حيّز الشعر» الحديث من الآن فصاعداً هو «الأرض اليباب» التي يستدعيها إليوت (Eliot)، أي الأرض المهجورة من كلّ توهّم غنائيّ وميتافيزيقيّ. ويبقى أن يصمّم الشاعر على مواجهة مشهد هذا العالم المجرّد من كلّ حضور وكلّ أمل:

> «يتبدّد هنا كلّ مستقبل وكلّ غرض. يلتهم العدمُ الموضوعَ، ونؤخذ في مهبّ لهب لا ظلّ له. لا إيمان يسندنا بعد الآن، ولا صيغة، ولا أسطورة، فأكثر النظرات عمقاً تنكفئ إلى اليأس. لنبقَ مع ذلك أمام هذا الأفق الخالي من الصور، المفرّغ من ذاته»[1].

والأفق هو ما يبقى من المنظر عند التخلّص من كلّ الزوائد، إذ ننتهي إلى المنظر المجرّد من التجسيم، المختزل إلى ذلك الخطّ الأساسيّ. إذ يحدّد

(1) إيف بونفوا، «فعل الشعر وحيّزه»، **اللامحتمل**:
Yves Bonnefoy, «L'Acte et le lieu de la poésie», *L'Improbabale*, Mercure de France, 1959, p. 172.

الخطّ العلاقة غير القابلة للفصل بين الذات والعالم، كما يُشرع المرئي إلى اللامرئيّ والممكن. لذا فهو يشكّل أيضاً موضع احتمال الانقلاب وعتبة بزوغ يوم جديد على الشاعر أن يلازمها كحارس ليليّ أو راصد:

«فلنعدَّ شوطنا ظافراً[1]، إن جاز القول. لأنّ تغييراً هو حقّاً بصدد الحدوث. يدور الكوكب الحزين، كوكب ما هو موجود، جانوس الأصليّ هذا، يدور حول نفسه، ببطء ولكن بين الفينة والفينة يكشف لنا عن وجهه الآخر. [...] وأنا مستعدّ [...] للمصادقة إلى أبعد حدّ على «هنا والآن» هذين، وإن يكونا قد أصبحا بالفعل نوعاً من «هناك» و«من زمن منصرم»، وما عادا موجودين، سُرِقا منّا، ومع ذلك فهما [...] الملْك الوحيد الممكن تصوُّره، والحيّز الوحيد الذي يستحقّ اسم مكان»[2].

كان هذا هو التوجّه المشترك لما نشده العديد من الشعراء المهتمّين بالمنظر بعد الحرب. لكنّ كلّاً منهم يطبّق عليه وجهة نظر فريدة. نستطيع تمييز توجّهين رئيسيّين في أعمال الكبار منهم. نرى أندريه دو بوشيه يرسّخ تشويش المنظر بتشويشٍ مماثلٍ في اللغة، من خلال تقطيع الرؤيّة والعبارات، بهدف الإفضاء إلى نوع من عمقٍ سحيقٍ للواقع واقتياد الكلام إلى تخوم الصمت. ونرى إيف بونفوا وبحدّ أدنى فيليب جاكوتيه يحاولان بالأحرى إعادة تجسيم المنظر واللغة، في سعي إلى موافقة المعنى والحسّ، وإعادة خلق وحدة لا تمثّل تشكيلاً منغلقاً على نفسه وإنّما منفتحاً على إعادة تأليف مستمرّة.

(1) التعبير مستعار من رامبو، يرد هو أيضاً في القصيدة «وداع» («Adieu») في نهاية عمله الشعريّ فصل في الجحيم (*Une saison en enfer*). (المُراجِع)

(2) إيف بونفوا، المرجع السابق.

يأتي كلا هذين التركيبين على صورة شعريّات المنظر المتنوّعة. أعاد بونفوا ترميم كنيسة دير مهجورة لتصبح مسكنه، مستعيداً على أرض الواقع ما يظهر في أعماله من سعي أو غواية في إبدال تعالي الآلهة المحتجبة بتعالي «مكانٍ حقيقيّ»، أو «بلدِ أعماقٍ» (arrière-pays) لا يكفّ مع ذلك عن انتقاد طابعها الوهميّ، قبل أن يترك بلا تردّد هذه «العتبة» الآيلة إلى «سراب». وقد سكن كلّ من أندريه دو بوشيه وفيليب جاكوتيه في منطقة الدروم (Drôme) لكن في سفحين مختلفين للجبل نفسه الذي جمعهما و«باعد بينهما»[1]. إذ سكن جاكوتيه في قرية متوّغلة في ظلّ قصر للماركيزة دو سيفينييه (la marquise de Sévigné)، وسط مناظر جنوب الدروم المدروسة والمزروعة، التي كانت ما زالت تحمل آثار الحضارة الإغريقيّة-اللاتينيّة. أمّا دو بوشيه فقد عاش طويلاً في حظيرة قديمة على هامش الطريق في ضيعة متفرّقة البيوت هُجرت مع مرور الوقت، أمام تضاريس شديدة العظمة.

بيد أنّ ما يمدّ هذه المناظر بالمعنى بشكل خاصّ إنّما هو أعمالهما. وسأكتفي في ما يخصّ هذه البانوراما بمثالين، أستعيرهما من دو بوشيه وفيليب جاكوتيه، يعبّران تماماً عن هذين الجانبين من شعريّة المنظر اللّا-تجسيميّ.

(1) لقد عنوَن جاكوتيه تحيّة إجلال لدو بوشيه كالتالي: «يفصلنا جبل»:
«Une montagne nous sépare» (paru dans *L'Ire des vents*, n°6-8, 1983, et repris dans *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 266).

أوريون[1] والأفق

كـرّس دو بوشيه نصّاً للوحة بوسان التي ألهمت الكثيرين من معاصرينا أيضاً، بينهم شار (Char) وكلود سيمون (Claude Simon)[2]، وعنوانها **أوريون الأعمى باحثاً عن شروق الشمس** (*Orion aveugle à la recherche du soleil levant*). في هذا النصّ يربط دو بوشيه بين صعود المنظر في فنّ الرّسم وتراجع الشخوص الإلهيّة: «يسهّل ابتعاد الآلهة [...] في عمل بوسان، ظهور الأشياء، ومن بينها ظهور بلاد مجهولة، هذه الشجرة المنتقاة لإيراقها وحده»[3]. «تتوارى ديانا (Diane) في الأعالي» تاركةً قامة بشريّة عملاقة تجتاح صدارة اللوحة، ألا وهي قامة أوريون التي يرى فيها دو بوشيه رمزاً لعلاقة جسديّة تماماً مع العالم:

> «يندحر الإله آنئذٍ أمام هذا الوجه البشريّ الغامض، الوسيط بين الكائن والأشياء، والذي نستطيع أن نرى فيه تجسّد الوفاق الغريزيّ الأوّل بين الإنسان وطبيعة بلا آلهة»[4].

---

(1) أوريون (Orion): كوكبة نجوم يذكرها بهذا الاسم هوميروس في **الأوذيسة** وهوراس (هوراتيوس) في **الأناشيد**. وهي مصوّرة في الميثولوجيا الإغريقية على هيئة صيّاد يتباهى بقدرته على قتل كلّ صنوف الحيوانات. وفي إحدى تنويعات أسطورته يقتله عقرب. (المُراجِع)

(2) لوحة بوسان موجودة في متحف المتروبوليتان في نيويورك :
(Metropolitean Museum de New York). انظر رينيه شار، **عطور صيّادة**، وكلود سيمون، أوريون الأعمى:
René Char, *Aromates chasseurs, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 516, et Claude Simon, *Orion aveugle*, collection Les Sentiers de la création, Skira, 1970.

(3) أوريون، منشورات ديرول (Deyrolle)، 1993، ص 13–14. يستعيد هذا الكتيّب بتصرّف نصّاً صدر تحت عنوان «في لوحة لبوسان» («Sur un tableau de Poussin»)، في مجلّة **براهين** (*Preuves*)، العدد 101، 1959.

(4) المرجع السابق، ص 14.

إنّ ما يصدم الشاعر هنا هو أنّ هذا الجسد الهائل يبدو في مسيره مختلطاً بالمنظر الذي يصعب تمييزه عنه: «ليس سوى شجرة سائرة بين الأشجار» وخطوته «كالغيمة تتخطّى غابات وخلجاناً وجبالاً»[1]. تميل الشخصيّة المجسّمة هنا إلى التلاشي في الخلفيّة التي تجسّد هي قوّتها. هكذا يكون أوريون الإنسان-المنظر الذي يحتضن في امتداده الأفق الذي يتوجّه نحوه: «هو ليس سوى الإسقاط العموديّ لذاك العمق الذي يبرز منه الجبل، حاوياً الدرب الذي يوطأ والأفق الذي سبق أن بلغته ذراعه»[2]. ويُلغي عمى العملاق نفسه المسافة التي تفرضها ممارسة النظر، لصالح مقاربة تلمسيّة يتوحّد فيها البطل مع محيطه. يصوّر أوريون الأعمى بذلك انغماس الذات في طبيعة تنجو في خاتمة المطاف من كلّ تجسيم ومن كلّ تسمية:

> «هذه الطبيعة الضخمة التي يمنحها الرسّام، ذات لحظة، ملامح ويعيرها اسماً، حتّى ترتسم، وتنبثق، هي في الوقت نفسه ألوهة زائلة – عمياء من قبلُ، وفاقدة لاسمها: هي الطبيعة التي، فور تسميتها، تضيع في الرحابة التي لا اسم لها: النّهار»[3].

يتبيّن إذَن أنّ دو بوشيه ليس معنيّاً بتشكيل المنظر بقدر ما يعنيه ما يلوح فيه من عمق لا يختزَل في أيّ تجسيم، وما يمثّل تحديّاً للكتابة وللرسم معاً. من هنا في أعماله أهميّة بضعة مواضيع متواترة، كالأفق الذي لا يكمّل شكل المنظر بل يغوّره في خواء السماء أو الجبل، حيث تنبثق من جديدٍ

(1) المرجع السابق، ص 11 و13.

(2) المرجع السابق، ص 21.

(3) المرجع السابق، ص 19–20.

أسس الأرض العارية. وهي تمثّل العنصر في حالته الخام، أي الذي لم يعرف بعد أيّ دلالة:

«انبثاق «عدم» (بلا اسم)... صامت. تحت تأثيرِ نصلٍ يقلّب التربات المفلتة من قبضة التعيين- أو تحتَ سمائه»[1].

لكن كيف نعبّر عن «طبيعة بلا اسم»؟ الحقّ إنّ تجربة المنظر السحيقة الغور هي دعوة فعّالة لإعادة ابتكار اللغة، وانتزاعها من المفهوم حتّى نصنع منها «لغة-رسماً» قادرة على التعبير عن كثافة الإحساس. ومثلما يستطيع نظر الرسّام، في كسره التشكيلَ التقليديّ للمنظر، عزلَ «فِلذة من الجبل» حتّى تسطع في المدى الشاغر على اللوحة أو على الورق، يفكّك الشاعر الاستمراريّة التركيبيّة والبلاغيّة للجملة ليخلّص الكلمة من التتابع المنطقيّ ويتركها تصدح في بياض الصفحة بشكل مختلف، حَرْفيّاً وبجميع المعاني:

«الجبل،
الأرض التي امتصّها النهار، دونَ
أن يتحرّك الجدار.
الجبل مثل خللٍ في النفَس
جسد النهر الجليديّ»[2].

تبدو أداة التعريف التي ترافق ذكر الجبل وكأنّها تحيلنا إلى واقع مألوف

(1) «ملاحظات بخصوص سيغيرس»، العابر:
«Notes devant Seghers», *L'Ephémère*, n°2, 1967.

(2) «بحدّ المنجل»، في الحرارة الشاغرة:
«Du bord de la faux», *Dans la chaleur vacante*, collection Poésie, Gallimard, p. 12.

أو إلى فكرة عامّة في متناول الكلّ. بيد أنّه ليس في السياق ما يسمح بالتعرّف على هذا الجبل أو بتحديد موضعه في مكان محدّد. أمّا الفكرة الشائعة عن الجبل فتكذّبها أوّلاً جملة البدل الملحقة بالمفردة: «الجبل، الأرض التي امتصّها النهار»، حيث العنصر الأكثر كموداً وصلابة ينحلّ في العنصر الأكثر شفافيّة ولاملموسيّة. ويكذّبها ثانيّاً استخدام صورة تشبيهيّة تقارنها بما يختلف عنها وما ليس بالإمكان في المطلق تصويره: «خلل في النّفَس». تشير بالتالي أداة التعريف هنا في شيء من المفارقة إلى واقع يتخطّى كلّ تعريف أو تمثيل.

إلّا أنّ هذه الأداة تفرض «حضورها» في فضاء الصفحة كما في فضاء المنظر. يجري كلّ شيء في الحقيقة كما لو أنّ الشاعر يحدّثنا عن جبل نبصره أمام أعيننا في الوقت نفسه الذي يبصره هو فيه، ببديهية مبعَدة عن كلّ تدقيق. كما أنّ التركيب النحويّ اسميّ هنا ولا يتضمّن تفريقاً بين مسند ومسند إليه كما في الجملة الفعليّة. تشيع هذه الصياغة في أسلوب كتابة الملحوظات أو وصف «الأشياء المنظورة»، وتشير بشكل عامّ إلى ظاهرة دون إخضاعها إلى حكم أو تحليل. إذ تكتفي بالإيحاء بعلاقة ما قبل إسناديّة لمنظر لا تتمايز فيه الذات عن الموضوع، بل يمتزج جسدها بـ «بدن العالم». فلا نعرف مثلاً إن كان «النفَس» المذكور هنا مرتبطاً بحركة الهواء، أو بالشاعر المنقطع الأنفاس من صعود الجبل أو ندرة الأوكسجين في القمم. كما أنّ «النهر الجليديّ» بدوره يجعل لنفسه «جسداً».

يقترح تعبير كهذا حضوراً للعالم لا ينفصل عن حضورٍ في العالم ولا يُختزَل إلى تمثيل. ولا ينتج «أثر الحضور» هذا عن دلالات الكلمات بقدر ما ينتج عن طريقة تقديمها. فهي تكتسب في حلّها من ترابطها المنطقيّ

منظوريّة ووقْعاً إضافيّين، خاصّةً «الجبل»، الذي يعُزَل مرّتين ببياض طباعيّ، فيكون معلَّقاً في فراغ الصفحة، كما لو في سماء تنتشر في خلفيّته. يخلق تكرار التراكيب والتنظيم الثلاثيّ للعبارتين إيقاعاً يستحضر دون شكّ إيقاع المسير.

وهكذا يتخلّى دو بوشيه عن التجسيم والتشكيل ليعيد ابتكار لغة شعريّة متشظّيّة، بإمكانها كشف بُعد آخر للمنظر، يخفى على التمثيل ولكنّه مفتوح على التجربة الحسيّة وتترجمه الخصائص المادّية للنصّ.

مناظر بوجوه غائبة

يملك فيليب جاكوتيه إزاء التشويش الحديث للمنظر أو نزع تجسيميّته موقفاً مختلفاً وملتبساً بعض الشيء، كما يظهر في عنوان مجموعته الشعريّة **مناظر بوجوه غائبة** (*Paysages avec figures absentes*)، حيث يعبّر حرف الجرّ عن صلة لا تزال قائمة مع الوجوه أو التجسيمات التي تبقى حاضرة نوعاً ما في غيابها نفسه. نراها تسكن مناظر جاكوتيه التي ما تفتأ تستحضرها وإن يكن ذلك من أجل إلغائها: «يخيّل لنا دوماً أنّ هذه الغياض مسكونة، ولو بغياب»[1].

ما زالت أرجاء غرينيان تحوي بعض آثار الحضارة القديمة لمقدّسات وثنيّة تختلط فيها الآلهة بقوى الطبيعة:

> «على مقربةٍ تنتصب كنيسة صغيرة، كانت في السابق معبداً صغيراً؛ وبإمكاننا حتّى اليوم أن نرى في كنيسة القرية المجاورة مذبحاً لتكريس الحوريّات التي كانت توقّر في هذا المعبد. يبدو استحضار هذا النقش

(1) **مناظر بوجوه غائبة** (*Paysages avec figures absentes*)، غاليمار، 1970، ص 37.

الذي امّحى أكثر من نصفه كافياً ليبيّن أنّ مصدر النداء الذي سمعته قصيّ جدّاً، آتٍ من زمن مستحيل التخيّل نوعاً ما، حيث كان يُعتقد أنّ الآلهة تسكن الينابيع والأشجار والجبال»[1].

لكنّ هذه النقوش نادرة وباتت غير مقروءة فلا يمكنها تسليم مفتاح الرسالة التي توجّهها للشاعر مناظر غرينيان، من قريب أتت أم من بعيد. وإذا كانت تبعث بصورة لا يمكن مقاومتها ذكرى اليونان القديمة وآلهتها المحتجبة، فما هذه إلّا صور قد تخفي حقيقة أكثر غموضاً وبديهيّة، تعود إلى ماضٍ سحيق، لكن تحضر في الظواهر الأكثر آنيّة:

«كما لو أنّ حقيقة نطقتْ منذ أكثر من ألفَي عام في أماكن مماثلة، تحت سماء قريبة إلى حدّ ما، وعبّرت عنها أعمال قيّض لي رؤيتها أو قراءتها [...] قد استمرّت في الكلام، لا في أعمالٍ، وإنّما في مواقع [...] قد يكون في هذا مبالغة في التحديد؛ ولكي أكون دقيقاً تماماً، فإنّ عليّ، بعد أن استحضرتُ صورة اليونان، أن أمحوها، ولا أبقي إلّا على الأصل، أو على العمق: ثمّ عليّ أن أُقصي هذه الكلمات هي أيضاً؛ لأعود، أخيراً، إلى العشب، إلى الحجارة، إلى دخانٍ يجول اليوم في الجوّ، وغداً يكون قد اختفى»[2].

على الشاعر محو كلّ آثار العبادات والثقافات هذه ورفض كلّ إغراء الصوَر حتّى يبلغ عمقاً يغوص فيه ومنه ينهل كلُّ وجه:

«لم تكن هذه المناظر إذَن [...] متاحف معروضة لفضول الآثاريّ، ولا معابد مفتوحة لعبادة حلوليّة [...] بدا لي ببساطة أنّها لا تزال تخفي

(1) المرجع السابق، ص 25.

(2) المرجع السابق، ص 30.

[...] القوّة التي وجدت في ما مضى تعبيرها في هذه الآثار، والتي كان لي بدوري أن آمل أن أستقبلها وأحاول جعلها مرئيّة من جديد. وقد يكون غياب الآثار البائنة للألوهة عنها هو ما يجعل الألوهة فيها تستمرّ في الكلام بهذا القدر من المواظبة والصفاء»[1].

لا يتّخذ المقدّس بالنسبة للوعي الحديث سوى أشكال المظاهر الحسّيّة. على هذه الشاكلة «ظهر» لهولدرلين (Hölderlin)، «في حين لم يتوقّعه مطلقاً، في العالم أو عبر العالم. [...] كان ما يأتي لملاقاته في بعض أشكال العالم المرئيّ هو المجهول، اللامرئيّ، اللانهائيّ»[2]. يرى جاكوتيه في هذا أيضاً مبدأ «حقبة للنظر جديدة»، يعبّر عنها الرّسم الحديث عبر تخليصه للمنظر من كلّ الأشكال المجسّمة التي أثقله بها فنّ النهضة، معيداً إيّاه إلى تجرّده وإلى حقيقته الأصليّين:

«عندما كنت أشاهد مناظر سيزان (Cézanne)، حيث بإمكاني العثور على تلك التي تحيط بي، كنت أقول في سرّي [...] إنّ نعمة الأصل أكثر حضوراً فيها، إذ ليس فيها سوى الجبال والمنازل والأشجار والصخور، وقد غادرتها الوجوه [...] لم يعد هنالك من مَشاهد اليوم، لم يعد هنالك من وجوه، لكنّ ذلك لا يحيل الفضاء قفراً»[3].

لكن كيف الولوج عبر الكتابة إلى حقيقة المنظر هذه في ابتعاده عن كلّ وجه؟ يسلك جاكوتيه طرقاً شديدة الاختلاف عن أندريه دو بوشيه، ربّما

(1) المرجع السابق، ص 32.

(2) المرجع السابق، ص 140–141.

(3) المرجع السابق، ص 33–34.

باستثناء قصائده القصيرة في مجموعته الشعريّة أجواء (*Airs*)، المستوحاة من الهايكو (*hai-ku*). فمع أنّ الإضمارات فيها أقلّ عنفاً إلّا أنّها تمنح مكاناً كبيراً للمساحات البيضاء وللمسكوت عنه. لكن كتابة جاكوتيه بصورة عامّة، في الشعر كما في النثر، أكثر ترابطاً واستدلاليّة، وهي تنشد إعادة تجسيم المنظر واستعادة الوحدة المفقودة بين الإنسان والعالم. غير أنّها لا تنغلق أبداً في تشكيل جامد وتشكّك باستمرار في أشكالها الخاصّة كي تتلاءم مع واقع متغيّر، لا بل هارب[1].

يتوصّل الشاعر في النهاية، عبر التنقّل بين الشكل المجسَّم وتشويشه، إلى تحديد شكل المنظر في ما يشبه «نيغاتيف» الصورة. وتصبح إعادة التجسيم المتواصلة هذه ضرورة بسبب الواقع المتحرّك والمعقّد للمنظر الواقع خارج متناول أيّ صيغة: «يدهشني دوماً من يعتقد بإمكان استنفاد منظر ما»[2]. إنّ المنظر لا ينضب، وهذا ما يجعله يبقى منبعاً للشعر، فهو دعوة لإعادة ابتكار دائمة للتعبير. ومن هنا لا يمثّل هذا اللّجوء إلى المنظر تراجعاً البتّة. فهذه العودة إلى الينابيع تتيح فرصة تجديد أكيد، إذ تمكّن من استعادة معنىً مخطوطٍ في التجربة الحسيّة التي كثيراً ما همّشها توّجه كامل للفنّ المعاصر آثر التجريد المفرط. ذلك أنّ المنظر يتغيّر مع كلّ نظرة تشكّل فرصة لإشراع أفق آخر وخلق أشكال جديدة.

(1) أحلّل جميع هذه الإجراءات في دراستي عن جاكوتيه في الفصل الخامس من القسم الثاني من هذا الكتاب.

(2) جاكوتيه، «لم يُقلْ بعدُ كلّ شيء»، 1995:

Tout n'est pas dit, Le Temps qu'il fait, 1995, p. 23.

7
تجريد الأشكال

بحلول خمسينيّات القرن العشرين اختُتمت مرحلة إعادة البناء التي لحقت الحرب العالميّة الثانيّة، كما ابتعدت «مهمّة إصلاح العالم» عن المشهد الأدبيّ والفنّيّ. فسيطر طوال عقدين متتالين على هذا المشهد همّ اللغة التي ستصبح، حسب بعض أنصار النصّانيّة والشكلانيّة، الموضوع الأساسيّ لكتابة غير مُحيلة على سواها ولا ترى في المنظر، في أفضل الحالات، سوى حافز لممارسات معرفيّة، وفي أسوأ الحالات، أنموذجاً لآيديولوجيّا «تمثيلٍ» أو محاكاةٍ يتوجّب رفضه.

ولا بدّ أنّ دور التغيير السريع والعميق اقتصاديّاً واجتماعيّاً في فرنسا خلال الثلاثين سنة المجيدة[1] لم يكن ضئيلاً في تطوّر الفكر والممارسات الأدبيّة. فبعد تدهور الحضارة الريفيّة، فقد المدينيّون المتزايدون في العدد الاحتكاك مع الأشياء المحسوسة ومع البيئة الطبيعيّة. بدأت ثقافة جماهيريّة تزوّدهم بعلامات هي غير قادرة على تحميلها معنى، وبات النمو

(1) «الثلاثون سنة المجيدة» تسمية تُطلق على فترة الانتعاش الاقتصاديّ والتحرّر الاجتماعيّ التي شهدتها فرنسا وأغلب الدول النامية بين نهاية الحرب العالمية الثانية في 1945 والعام 1973. (المُراجِع)

التقنيّ يحرمهم من الاحتكاك المباشر بالعناصر الأوليّة، إضافة إلى أنّ وسائل الإعلام توفّر لهم صوراً عديدة، مبتورة لا بل مزيّفة ستُحِلّ سريعاً عالماً افتراضياً محلّ الواقع.

تضافر هذا التضخّم المعمّم للعلامة مع صنميّة للدّالّ (signifiant)[1] في العالم الفكريّ والأدبيّ. أصبحت اللسانيّات البنيويّة تلعب دوراً فاعلاً في حقل العلوم الإنسانيّة وتفرض أنموذجاً نظريّاً سيخضع له طويلاً كلّ من فكر وممارسة الكتابة. كما أنّ إعادة اكتشاف الشكلانيّين الروس وترجمتهم ستدعّم هذا الأنموذج البنيويّ. فبعد سنوات سيطرت عليها الوجوديّة ونظريّات الالتزام، جاءت هذه النصوص لتحثّ النقّاد والكتّاب على إعادة محورة اهتمامهم على «أدبيّة النصّ». وغالباً ما تمّ تأويل تعريف ياكوبسون (Jakobson) للوظيفة الشعريّة، عن خطأ، على أنّه تعريف للشعر الذي يتميّز بالتشديد على شكل الرسالة على حساب إحالتها أو دلالتها أو كلتيهما.

كانت التجليّات الأوضح لتعزيز قيمة الدّال هي صعود الشعر الصوتيّ والشعر المرئيّ، المولودين في خمسينيّات القرن العشرين، ونشوء مدرسة الأوليبو[2] (Oulipo) ومجلّة كما هو (*Tel Quel*) الشعريّتين عام 1960. ضمن

(1) أي الأهميّة المعقودة للكلمات (الدوالّ) في أبعادها الماديّة وخصائصها الصوتية والتشكيليّة على حساب دلالاتها أو بمعزل عنها. (المُراجِع)

(2) الأوليبو Oulipo : مختصر *L'Ouvroir de littérature potentielle* (محترَف الأدب الكُمونيّ)، وهو اسم حمله تيّار عالميّ نشط في فرنسا خصوصاً وضمّ أدباء وعلماء رياضيّات وصارت تمثّله جمعيّة بالاسم نفسه أسّسها في 1960 عالم الرياضيّات الفرنسيّ فرانسوا لوليونيه (François Le Lionnais) والشاعر والكاتب الفرنسيّ ريمون كنو (Raymond Queneau), وكان من أبرز أعضائها الروائيّ الفرنسيّ جورج بيريك (Georges Perec) والروائيّ الإيطاليّ إيتالو كالفينو (Italo Calvino). وكان نشاطها يتمثّل في وضع نصوص فرديّة أو جماعيّة تقوم على رهانات وعوائق شكليّة ولغويّة حافزة على الإبداع ولا تخلو من الدعابة والابتكار. (المُراجِع)

هذه الحركة الشكلانيّة لم يعد للمنظر أن يكون سوى تعلّة لألعاب لغويّة متنوّعة. يبْسط برنار هيدسيك (Bernard Heidsieck) حول فادوتس (*Vaduz*) منظراً صوتيّاً ومرئيّاً تُختزل فيه أسماء البلاد إلى دوالّ عديمة المعنى والمرجع تماماً:

«في كلّ الأنحاء كواباوسيّون
في كلّ أنحاء فادوتس ويتشيتيّون
في كلّ أنحاء فادوتس بيتي-ريفيرزيّون
يافابانيّون
في كل الأنحاء يابانيّون
في كلّ أنحاء فادوتس كوريّون جنوبيّون
كوريّون شماليّون
في الأنحاء قامتشاداليّون»[1].

مع ذلك يتطلّب هذا التشخيص بعض التفريق. فأولويّة اللغة لا تُفرَض فجأة كما أنّها لا تمنع توجّهات أخرى من الاستمرار. تعزّزت هذه الأولويّة بشكل خاصّ بدءاً من عام 1965، لتشغل مقدّمة المشهد النظريّ حتى نهاية السبعينيّات، لكنّها لا تلخّص مجمل الممارسات الشعريّة. إذ استمرّ المنظر، رغم عدم ملاءمة هذا السياق، في لعب دور بالغ في الشعر، في مواضع وأعمال لم نكن لنتوقّعه فيها بالضرورة.

في سعيي إلى الإحاطة بمكانة المنظر هذه في النتاج الشعريّ للستينيّات والسبعينيّات لن أتوقّف عند عمل شعريّ محدّد أو آخر، بل إنّني أفضّل القيام ببعض الاستقصاءات في مجلّتين استحوذتا على المشهد الأدبيّ

(1) ب. هيدسيك، «فادوتس»، أعاد نشرها ه. شوبان، **الشعر الصوتيّ العالميّ**:
H. Chopin, *Poésie sonore internationale*, J.-M. Place, 1979, p. 107.

والشعريّ خلال هذه الفترة، هما **كما هو** (*Tel Quel*) و**العابر** (*L'Ephémère*). امتلكت هاتان المجلّتان قيمة المرجع في أعين مؤرّخي الأدب المعاصر، فكلّ منهما تمثّل جانباً أو توجّهاً من الشعريّة الحديثة. ترتبط مجلّة **كما هو** في نظرنا خصوصاً بظهور النصّانيّة والشكلانيّة، أمّا **العابر** فتجمع كتّاباً يلتمس الشعر بالنسبة لهم واقعاً خارج اللغة، بل في ما وراء اللغة. لكنّ هذا التضادّ ليس بذلك الوضوح كما نلحظ على الفور في تصفّحنا الأعداد الأولى من **كما هو**.

كما هو: خيار رومنطيقيّ؟

لا تطغى مسألة اللّغة في الأعداد الأولى من مجلّة **كما هو** (*Tel Quel*)، وترتبط في الغالب بمسألة المنظر الذي يحتّل فيها حيّزاً مهمّاً. وقد تزامن إنشاء المجلّة بالتأكيد مع رغبة في تحرّر النشاط الأدبيّ إزاء الآيديولوجيّات والشعارات السياسيّة. ويمكن قراءة عنوانها باعتباره تعبيراً عن إعادة المَحورة هذه حول أدوات الكتابة وغاياتها، كما أنّه يتضمّن على الأرجح تحيّة إجلال لفاليري (Valéry) رائد شعريّة تركّز على مشاكل اللغة. لكنّنا ننسى أحياناً أنّ هذا الاشتغال وهذا التفكير في اللغة لم ينفصلا، مع بدايات المجلّة، عن الرغبة في الانفتاح على العالم الشديدة الحضور في العدد الأوّل.

إن قبسة من نيتشه (Nietzsche): «أريد العالم وأريده **كما هو**»، موضوعة في مستهلّ المجلّة توجّه قراءة اسمها بعكس كلّ تصوّر للأدب باعتباره نشاطاً كتيماً لا يحيل على سواه. والبيان التمهيديّ للعدد الأوّل تحديداً يقترح تعريف الشعر بصفته «اكتشافَ عالم غالباً ما يلتفت عن

انتباهنا»، ويمنحه الطموح الأعلى «بالعثور على هذا العالم كما هو»[1]. يظهر في هذا البيان تأثير أو حتّى دور مباشر لبونج (Ponge)، وقد كان سوليرس (Sollers) [مؤسّس المجلّة ومدير تحريرها] تلميذه. إضافة إلى أنّ العدد يُستهَلّ بنصّ لبونج الذي منح فيما بعد كما هو أغلب نصوصه الأخيرة المهمّة، ذات الصلة المباشرة في العديد منها بالمنظر، بشكل خاصّ **الهليون** (*L'Asparagus*) و«المرْج» (*Le Pré*)[2].

يطبّق الشاعر عمله في هذا النصّ الأخير بالتزامن والتساوي على دوالّ كلمة (*pré*)[3] وعلى مرجعها طبقاً للتعادل الذي كان قد أقامه منذ زمن بين **الانحياز للأشياء وأخذ الكلمات بعين الاعتبار**. لكنّ ما يشكّل الجدّة في القصيدة هو النغمة الغنائيّة التي تحتفي في أبياتها الأولى بالتوافق الحميم بين طبيعة الأشياء وطبيعة الإنسان:

«في بعض الأحيان، عند استيقاظنا، تقدّم لنا الطبيعة
ما تهيّأنا له بالتحديد،
فيعلو المديح على الفور في أفواهنا.
نخالنا في الجنّة».

وتأتي الخاتمة على شكل شاهد قبر لتكمّل التماهي، لا بل الانصهار التامّ، بين الشاعر المدفون وعشب المرج. يخلّد نقش توقيع الشاعر على مستوى الأرض حضورَه في العالم. ونحن هنا أبعد ما نكون عن الموضوعيّة التي ظهرت في مجموعة بونج الشعريّة **الانحياز للأشياء**

(1) كما هو *Tel Quel*, العدد 1، مارس 1960، ص 3–4.

(2) كما هو، العدد 4، 1961، والعدد 18، 1964.

(3) انظر دراستي عن فرانسيس بونج في الفصل الثاني من القسم الثاني من هذا الكتاب.

(*Le Parti pris des choses*). فالمنظر ليس موضوعاً بل تجربة حميمة في العالم، ونجد بونج والعديد من المشاركين في مجلّة كما هو يتناولونه كما هو. وسبق أن شدّدوا في البيان التمهيديّ على رغبتهم في «إزجاء تحيّة» للعالَم و«خلق تواطؤ وحميميّة وصداقة في نموّ متصاعد بيننا وبينه».

يحفّز همّ استعادة صلة حميمة مع العالم هذا عودة إلى تقليد المنظر، تجد تعبيراً عنها أيضاً في تحيّة الإجلال الموجّهة لرسّامين كلاسيكيّين كبار. إذ يكرّس جاك كودول (Jacques Coudol) في العدد الخامس مقالاً عن «الفكرة الشموليّة للمنظر عند كلود لوران» (L'idée universelle du paysage chez Claude Lorrain)، ويقترح سوليرس «قراءة لبوسان» («Une lecture de Poussin»). ويتبنّى سوليرس الروائيّ في **عزلة غريبة** (*Une curieuse solitude*) «الوصف الشعريّ» للمنظر نظريّةً وممارسة: «يتوه الراوي في مشهد العالم وينشد الاختفاء في داخله، فيجدّد المعادلة القديمة والكلاسيكيّة التي تجعل من كلّ «منظر» موضع «حالة نفس» ممكنة»[1].

يظهر التشديد على الموضوع والجنس الأدبيّين هذين إلهاماً رومنطيقيّاً حاضراً بقوّة في العدد الأوّل من المجلّة. إذ غالباً ما تحيل المجلّة على سبيل المثال على هولدرلين (Hölderlin) الذي تستهلّ بشكل خاصّ عددها الثاني باقتباس منه:

> «العالم هنا أمامي، أوضح من أيّ يوم مضى، وأرصن! أنا مسرور بما يحصل، كما هو، أنا مسرور كما في الصيف، عندما ينثر الأب القديم

(1) فيليب فورست، تاريخ مجلّة كما هو:

Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, Seuil*, 1995, p. 64.

والمقدّس بيد هادئة، عبرَ الغيوم المحمرّة، بروقاً مبارِكة».

وترجم ميشيل دوغي (Michel Deguy) في العدد الثامن شرح هايدغر الذي يرى في شعر هولدرلين تأمّلاً حول اللّغة إلى جانب كونه «احتفاء بـالعالم».

وينشـر العديد من الكتّاب الشـباب، من لجنـة تحريـر المجلّة، نصوصاً تجدّد الرابط الرومنطيقيّ بين الاستحضار الغنائيّ للمنظر والنثـر الشعريّ. إذ يحتـوي شريـط غلاف كتـاب **رحلة الشتاء** (*Le Voyage d'hiver*) عبارة: «الخواطر الجديدة للمتنزّه المتوحّد» (*Nouvelles rêveries du promeneur solitaire*)[1]. كما نرى جان إيديرن هالييه (Jean-Edern Hallier) يقتدي بروسو: «أحياناً أكتب وكأنّي في جنوح. أُفلت المجاديف وأستلقي في عمق زورقي حتّى أتمكّن من النظر إلى السماء»[2]. هذا بالإضافة إلى جوليان غراك (Julien Gracq) في تقريظه لتلميذه الذي رحل باكراً جان رينيه هوغنان (Jean-René Huguenin)، حيث يقارب بين المناظر التي نجدها في روايته **الشاطئ الوحشيّ** (*La Côte sauvage*) ومناظر رواية فرومنتان (Fromentin) المعنوَنة **دومينيك** (*Dominique*)[3].

يشكّل «استكشاف العالم» لهؤلاء الكتّاب الشبّان «اكتشافاً للذّات على

(1) رحلة الشتاء نصّ للكاتب الرومنطيقيّ الألمانيّ فيلهيلم مولر Wilhelm Müller (1794–1827)، وفي عبارة الناشر «الخواطر الجديدة للمتنزّه المتوحّد» توظيف لعنوان كتاب شهير لجان جاك روسو: «خواطر المتنزّه المتوحّد». (المُراجِع)

(2) «وجه منفرد» («Un visage à part»)، **كما هو**، العدد 1، ص 81.

(3) «حول جان رينيه هوغنان» «Sur Jean Huguenin»، **كما هو**، العدد 13، 1963، ص 3–5 (مستعاد في: غراك Gracq، **حروف تاج** (*Lettrines*)، **الآثار الكاملة**، بليّاد، غاليمار، 1995، ج 2، ص 209).

وجه الخصوص»[1]، وليس ما يجدونه في المنظر سوى وجههم الخاصّ: «لا يأتينا ما نقشعرّ له في المشهد من الموضوع بقدر ما يأتينا من صورتنا عن أنفسنا»[2]. وهنا نلاحظ تركّز المنظر أكثر من أيّ حين مضى على زاوية رؤية الذات: «بدا وكأنّ موقعي شكّل مركز جاذبيّة لكلّ عطور الأرض، من سفح التلّة إلى النباتات المنتشرة فوقي وتحتي». وتشكّل ذكرى موقع كهذا لراوي **رحلة الشتاء** «عودة لما [كان] عليه»: «كما لو أنّ جزءاً غير مرئيّ منّي بقي منذ رحيلي عند جذع الشجرة، أو كان جالساً على الحجارة»[3]. لكن بقدر ما كان ذلك صورة ذاتيّة، كان أيضاً أنموذجاً للغة مدوزنة على إيقاع غناء العالم يبحث عنها بواروفريه (Boisrouvray) في المنظر:

> «انطلق [...] فكرانا [...] على حافّة الهاوية، أي من أكثر ما في المنظر واقعيّةً عندنا: لا الحجر ولا الماء في الخارج، وإنّما تآكل الحجر ذاك، تحت الماء، لم لا، أو جريان الماء على الحجارة الذي أدركناه بكلّ عنفوانه في صخب الشلّال، والذي، كما يخلق الاهتزاز ترجيعاتٍ وينقل إيقاعه إلى وسائط أخرى، جعل يغنّي فينا صوتاً أكثر علوّاً لم نعد نجيد الإنصات إليه؛ لا بل أكثر من الغناء، كان ذلك صرخة أوّلاً»[4].

إلّا أنّ أفضل فنّاني المنظر في بدايات **مجلّة كما هو** ينتمون إلى الجيل السابق. ففي العدد السابع من المجلّة، منح كلّ من هنري رينال (Henri Raynal) وجان لود (Jean Laude) نصوصاً توضّح إمكان نوعٍ من «فنّ

(1) فيليب فورست، مرجع سبق ذكره، ص 65.

(2) فيليب سوليرس، «التحدّي»:

Philippe Sollers, «Le défi», *Écrire*, n°3, 1957.

(3) جاك كودول (Jacques Coudol)، **كما هو**، العدد 1، ص 30–31.

(4) فرديناند دو بواروفريه (Fernand du Boisrouvray)، **كما هو**، العدد 1، ص 14–15.

مناظرَ تجريديّ» وخصوبته. يتأمّل رينال، حالماً، «الطيّات» التي تشكّل بنية نسيج المادة، في العالم أو اللّوحة المرسومة، والتي تحمّلها بمعنىً غامض لا ينفصل عن كثافتها الحسّيّة:

«عارياً كان الامتداد. كُسيَ من ذاته. بلحظة عاد الرسّام إلى الأصول. قبض على الفضاء وتَماهى وقدَرَ المادّة. [...]

دون توقّف يتفحص الرسّام، وقد استولى عليه شيء من الفضول المساحيّ، العلاقات التي تجمع هذا الامتداد بنفسه. [...] تشكّل الطيّات علامات ظاهرة لصراع خفيّ، وتسويات، وتوليفات تنتهي إليها حالات جذب، وجمود، ودفع. [...]

لغة كامدة وحرّة. علامات مبشّرة، ونبوئيّة نوعاً ما، تكاد تكون سابقة لكلّ معنى. علامات صافية. علامات وكفى»[1].

ونرى جان لود يذرع بتأنٍّ مساحة الصفحة والمنظر، وفق إيقاع نثر تكراريّ تبرز فيه الفجوة التي لم تردَم قطّ بين العالم والكلمات:

«أسكن بلاداً لا اسم لها. أظنّني أجتاز فيها حدوداً. وهذا ليس بشيء. ولا حتّى بحلُم. فقط ظلٌّ تسلّل خطأً قربي. ظلٌّ يبتعد مصحّحاً على الفور خطأه. لا أعرف شيئاً عن هذه البلاد.

بلاد الغياب، يقولون لي. تأتي إليّ كلمات. وما تلبث تتفتّت»[2].

تكمن حداثة هذه النصوص في ما تمنحه من اهتمام متساوٍ للّغة والمنظر، إذ ينعكس فيها وجه الكاتب وحركة الكتابة في آنٍ واحد. وتُهيّئ هذه

(1) هنري رينال (Henri Raynal)، «الطيّات» («Les plis»)، **كما هو**، العدد 7، خريف 1961، ص 20.

(2) جان لود (Jean Laude)، «درس الظلمات الثالث»، المرجع السابق، ص 64. انظر الفصل المكرّس لهذا الشاعر في كتابنا **الأفق الخياليّ**، مرجع سبق ذكره، ج 2، ص 101–136.

النصوص، حسب فيليب فورست (Philippe Forest)، لمجيء نوع جديد من الممارسة الأدبيّة سيزعم أنّه بشكل أساسيّ منعكس ذاتيّاً وغير مُحيلٍ على سواه: «لاشكّ أنّنا في تصوير العالم ومناظره نصوّر ذواتنا كما في رؤية الرومنطيقيّين. لكنّ هذا التصوير المزدوج يتطلّب أنّ نعرف ما نستعمل من أداة، أن نعي ما نستخدم من كلمات. وبهذا المعنى، لا تكون «الرومنطيقيّة الجديدة»، التي يحلم بها هوغنان (Huguenin) منذ بدايات مجلّة كما هو، سوى بداية تجلّي ما سينتهي قريباً إلى مسمّى «الكتابة النصّانيّة» (écriture textuelle)»[1].

أعتقد أنّ هذه الغائيّة تقبل النقاش، لأنّها تقلّل من تقدير الفجوة الفاصلة بين الممارسة المنفتحة في أوّل عدد من كما هو والعقيدة «النصّانيّة» التي فرضت نفسها بعد فترة، شيئاً فشيئاً، وقادت، بفظاظة بعض الأحيان، إلى إقصاء الكتّاب المرتبطين أو المواضيع المرتبطة بـ«رومنطيقيّة جديدة» اعتبرتها المجلّة مفرطة المثاليّة. لقد أُقصيَ أنصار الغنائيّة والمنظر تدريجيّاً من هيئة التحرير وأُبدِلوا بكتّاب أكثر انتساباً إلى نصّانيّة متشدّدة: استُبعد جان رينيه هوغنان منذ 1961، وجان إيديرن هالييه في 1962 وكودول وبواروفريه في 1963، ليحلّ محلّهم كلّ من بودري (Baudry) وروش (Roche) وبلينيه (Pleynet). أمّا دوغي (Deguy) فلم يكد ينضمّ إليهم حتّى دُفع إلى المغادرة. وكان اقتتال الإخوة هذا للتحكّم بالمؤسّسة يترافق بفرز انتقائيّ للمساهمين، إذ استُبعِد الكثيرون ومنهم من ابتعد بنفسه عن مجلّة يقتحمها أصحاب «نظريّة للأدب» قلّما تمنح مكاناً للعالم والذّات، وصارت النصّانيّة فيها هي القاعدة.

(1) فيليب فورست، مرجع سبق ذكره، ص 67.

تحمّل الشعر والمنظر عواقب هذا التطوّر الفكريّ والأدبيّ، قبل أن يقعا فريسة الثورة الثقافيّة. وراح الكتّاب المستمرّون في المساهمة في المجلّة يميلون إلى الإعراض عن الشعر أو عن المنظر أو عن الاثنين. ففي مجموعة مارسلان بلينيه الأولى **عشّاق الزنوج المؤقّتون** (*Provisoires amants de nègres*)، الصادرة عام 1961، والتي كان الشاعر يفكّر في البداية بأن يمنحها عنوان «نحو بساتين الخارج» («Vers les vergers du dehors»)، يُفتَتح مقطع بإشارة إلى هولدرلين وباستحضار «سلسلة من المناظر الحقيقيّة والمحلومة في ريعان شباب» الكاتب. بينما تصوغ مجموعة **مناظر مشطورة** (Paysages en deux) عام 1963 نهاية هذه العلاقة المتسربلة يومذاك بغنائيّة ساذجة، مع المنظر الذي صار يتغوّر ويوضع على مبعدة من قبل الانعكاسيّة المتعاظمة للّغة الشعريّة. وبصورة حشويّة، يشير شريط إعلانيّ يرافق الغلاف إلى كوننا أمام «كتاب للقراءة» يقدّم، حسب فيليب فورست، «منظراً مدينيّاً مطابقاً لتربيعات صفحة وللتقسيمات المحوريّة التي تجريها عليها الكتابة الشعريّة»: «ينبغي أن يدفعنا الطابع المتناقض للأوصاف [...] إلى إدراك العالم حسيّاً لا باعتباره مشهداً مسبق التكوين لا يقوم الشعر سوى بترديده، وإنّما بصفته عالَم دلالات متعدّدة في طور التشكّل»[1]. تكتمل هذه الانعكاسيّة في مجموعة الشاعر المعنونة **مثلما** (*Comme*) عبر تحويل المنظر وسائر الموضوعات إلى تعلّات أو ممهّدات (pré-texte) لعمليّة نصّانيّة شموليّة: «تشير الكلمات إلى الكلمات ويحيل بعضها إلى بعض»[2]. يبعد تغوير الكتابة كلّ ما هو خارج عنها إلى المستوى

(1) فيليب فورست، مرجع سبق ذكره، ص 149.

(2) مارسلان بلينيه (Marcelin Pleynet)، **مثلما** (*Comme*)، مستعاد في **الكتب الثلاثة** (*Les Trois livres*)، سوي (Seuil)، 1984، ص 237.

الثاني، بدءاً بالمنظر: «أكتب في الامتداد/ هنا/ أنّ كتاباً يحوي كتاباً يحوي كتاباً يحوي... [...] لا وجود للأفق كما نعلم»[1].

أصبح «انغلاق النصّ» هذا على نفسه طيلة عقد من الزمن عقيدة للنقد والنظريّة الأدبيّين، ملهِماً إنتاجاً أدبيّاً ينصرف علانية عن المنظر، وعن مفهوم الشعر نفسه، ليؤْثر عليه مفهوم «النصّ». و«البرنامج» الذي حرّره سوليرس في خريف 1967 «للكتابة النصّانيّة» جاء في العدد الواحد والثلاثين من المجلّة متبوعاً مباشرةً بنصّ لدوني روش عنوانه **الشعر مرفوض** (*La poésie est inadmissible*). بيد أنّ الشعر والمنظر سيبقيان حاضرين، ولكن في مكان آخر، وبشكل خاصّ في مجلّة **العابر**(*L'Éphémère*) التي بدأت مسيرتها في العام 1967 ذاته.

من ناحية مجلّة العابر

تحوّل أغلب الشعراء الذين نشروا في الأعداد الأولى من كما هو عن المجلّة بعد انتهاجها المنعطف النصّانيّ. وهكذا أسّس ثلاثة منهم، إيف بونفوا (Yves Bonnefoy)، وأندريه دو بوشيه (André du Bouchet)، ولوي رينيه ديه فوريه (Louis-René des Forêts) مجلّة **العابر** لتصبح على مدى خمس سنوات مكاناً مميّزاً لاستقبال شعرٍ لا يُختَزل إلى اشتغال على اللغة وإنّما يتطلّب تجربة في العالم، لا بل مساءلة ميتافيزيقيّة. تتبنّى كلمة مرفقة بالعدد الأوّل طابع الشعر المنفتح أو المُحيل على سواه، ضمن تصوّر غير ذاتيّ الغائيّة: «تنطلق مجلّة **العابر** من الشعور بوجود مقاربة شعريّة للواقع يكون الأثر أداتها وليس هدفها».

(1) المرجع السابق، ص 267.

هذا «الواقع» الذي تنشده الكتابة قريب وصعب الإدراك في آن واحد، كذلك الذي كان يسعى إليه جاكوميتي (Giacometti) الذي يزيّن أحد رسومه غلاف المجلّة. واقع يفلت من قبضة اللغة، كما تشير إليه قبسة من أفلوطين (Plotin) في الكلمة المذكورة: «أيّ خطاب ممكن عندما يتعلّق الأمر بما هو غاية في البساطة؟». على الشعر استكشاف حدود اللغة بقدر استكشافه لمواردها، كما عليه مواجهة ما يتخطّاها. من هنا تأتي المكانة الممنوحة على الفور في المجلّة لكلّ من المنظر وفنّ الرّسم.

ويبدو العدد الثاني أفصح مثال في هذا الخصوص. فلاحتواء قائمة كتّاب العدد على اسم فرانسيس بونج دلالات معتبرة، هو الذي خاب ظنّه بالتوجّه الجديد لمجلّة **كما هو** المتمسّكة أكثر من اللزوم بالكلمات، وليس كفاية بالأشياء. لذا وجد الشاعر في مجلّة **العابر** ملاذاً ومنبراً يميّز فيه نفسه عن تلامذته المنشقّين، الذين لم يطل به الأمر ليعلن القطيعة معهم. وقد نشر في المجلّة عام 1967 القسم الأوّل من نصّه **فقْه ما قبل الربيع**[1] (*Nioque de l'avant-printemps*) المحتوي خصوصاً على «نثر–شعر(Proême) أساسيّ» يقف فيه، بمواجهة التضخّم الخطابيّ، إلى جانب العالم الصامت:

> «من جهةٍ أنتم، البشر بحضاراتكم وصحفكم وفنّانيكم وشعرائكم وأهوائكم ومشاعركم، باختصارٍ كلّ العالم البشريّ المثير للسّخط يوماً بعد يوم، والعصيّ على العيش (وعلى الفهم).

(1) يشرح بونج في تعريفه للمفردة Nioque أنّها التدوين الصوتيّ لـ gnoque وهي مفردة اجترحها الشاعر انطلاقاً من الجذر اليونانيّ الذي يعني المعرفة، وذلك، حسب قوله، لتفادي المفردة gnossienne التي يستخدمها ساتي(Satie) والتي تحيل على الغنوصيّة (gonse)، وكذلك لتفاديّ connaissance («المعرفة») التي يقترحها كلوديل (Claudel) في **معرفة الشرق** (*La Connaissance de l'Est*). وقد ارتأينا ترجمتها إلى فقه: بمعنى فهم الشيء وإدراكه. (المترجمة)

«ومن جهة أخرى نحن، البقيّة الباقية: الصامتون، الطبيعة الساكنة، الأرياف، البحار وكلّ الأشياء والحيوان والنبات. ما ليس بالقليل، كما ترون. باختصار، كلّ ما يتبقّى.

«يتمثّل باعث وجودي في تمثيل هذا القسم الثاني الخارج تماماً عن البشر، وله أمنح صوتي.

«وهو ما أودّ (بإسماعي له عبر صوتي) إنطاقَه بصوتٍ أعلى من صوت البشر»[1].

ولم يكن لانقياد مجلّة كما هو إلى آيديولوجيا علمويّة وماركسيّة سوى مفاقمة غضب بونج، الذي نشر عام 1968 في **العابر** بياناً أكّد فيه من جديد مكان كلّ من الفرد والطبيعة في عملية الإبداع. صحيح أنّ الفنّان هو «رجل يعمل في مختبر» إلّا أنّ أدواته مصنوعة من مادّة العالم و«الانفعالات التي تولد منها» على حدّ سواء. فهو «يعبّر» في «مواجهة العالم» (بخصوص الانفعالات التي يتلقّاها منه) «عمّا هو أكثر خصوصيّة فيه. وهو يحترم انطباعَه الأوّل: ما يصله من موضوعات العالم. [...] وهو هنا للتعبير عن الطبيعة الصامتة»[2].

ونشر بونج عشيّة انتفاضة مايو 1968 الطلابيّة في مجلّة **العابر** نصّ «تغيّر الرأي بخصوص الأزهار» («L'Opinion changée quant aux fleurs»)، حيث يدعم كون الفعل الثوريّ الحقيقيّ الوحيد لشاعر ما إنّما يقوم على تحويل فكرتنا عن الأشياء بتغيير طريقة وصفنا لها:

---

(1) «فقه ما قبل الربيع» («Nioque de l'Avant-Printemps»)، العابر، العدد 2، 1967، ص 58، مستعاد في **الديوان الجديد الجديد** (*Noueau Nouveau receuil*)، غاليمار، 1992، ج 2، ص 73.

(2) كما هو، العدد 33، 1968، ص 14؛ **الديوان الجديد الجديد**، ج 2، مرجع سبق ذكره، ص 86–87.

«حتّى نتحرّر، لنحرّرِ الزهرة.
لنغيّرْ رأينا بخصوصها.
خارج هذا القُنّاب:
ما أصبحَته من تصوّر،
وفق شيء من الثورة المتناقلَة
لنُعدْها، سليمة من كلّ تعريف، إلى ما هيَ»[1].

وكان ممّا ميّز العدد الثاني من المجلّة أيضاً استعادته رسوماً محفورة للفنّان الهولنديّ هركول سيغيرس (Herucle Seghers) مع تعليقات نقديّة لإيف بونفوا وأندريه دو بوشيه. بذلك شرعت المجلّة في إعادة اكتشاف فنّانين قدامى لإظهار حداثتهم التي غالباً ما تصدر عن معالجة المنظر. كذلك هو شان ألشايمر (Elsheimer) الذي قدّمه إيف بونفوا في العدد السابع، وأيضاً وكوزنس (Cozens) في العدد الخامس عشر. وتوقّف كلّ من بونفوا ودو بوشيه عند التلاقيات الفنيّة الحاصلة بين سيغيرس وجاكوميتي المكرّمَين في العدد الأوّل. إذ يريان في مناظر سيغيرس المهجورة إلى حدّ ما، وفي فنّه المتقشّف عن عمد، كشفاً عن «عمق» سحيق الغور للطبيعة يتخطّى كلّ الأشكال والصور والقيم المسقطة من قبَل الإنسان عليها، إلّا أنّه هو ما يشكّل تحديداً الفضاء الذي على الفنّ والشعر الحديثَين اقتحامه حتّى يحيلا البسيطة مكاناً قابلاً للعيش. مع ذلك يرى أندريه دو بوشيه أنّ جبال سيغيرس تنصب عقبة تقاوم الدلالة بشكل قاطع:

«انبثاق «عدمٍ» (بلا اسم). مكان متوغّل، غفلاً، في الكثافة.

(1) **العابر**، العدد 5، ربيع 1968، ص 4.

الصامتة. تحت تأثيرٍ – أو سماءٍ لنصْلٍ ما يقلّب التربات المفلتة من قبضة التعيين»[1].

بيد أنّ هذا الحضور غير القابل للتسمية هو تحديداً ما يدفع بالأدب والشعر، حسب بونفوا، إلى الانصراف عن فخاخ التمثيل، ليشقّا طريقاً جديدة نحو حقيقة تتجاوز الصورة بقدر ما تتجاوز اللغة:

«يُحرق سيغيرس وجاكوميتي جميع مراكبنا، إذ لا حقيقة في نظر كلّ منهما لما هو قابل للتمجيد إلّا في ما وراء الكلام الذي ينطق به [...] عبر هذا الحضور الضئيل، بمحاذاة الأرض، على أخفض درجة من المرئيّ، يرتسم الطريق الحقيقيّ لتربة حاضنة، «تُسكَن شعريّاً» [...] من الآن فصاعداً، إنّما انطلاقاً من الصمت تتجسّد حقيقة الفنّ»[2].

ينتمي الكثير من الفنّانين المحدثين أو المعاصرين الذين تقدّمهم مجلّة **العابر** إلى مشروع جماليّ مماثل، وليس صدفة أن يكون أغلبهم فنّاني منظر. وكرّس العدد الرابع من جديد مكاناً لمحفورات سيغيرس، مضيفاً إليه نيكولا دو ستايل (Nicolas de Staël) الذي صمّم مشروع **مدفن سيغيرس** بالتعاون مع بيار لوكوير (Pierre Lecuire). ونشرت المجلّة رسالة موجّهة للوكوير أودع فيها ستايل بطريقة فاتنة ومسلّية الانطباعات والتأمّلات النافذة التي ألهمته إيّاها مناظر الفنّان الهولنديّ:

(1) «ملاحظات بخصوص سيغيرس»، **العابر**، العدد 2، أبريل 1967، ص 79 (نصّ مستعاد ومعدّل تحت عنوان «فلذة جبل» («Fragment de montagne») في **اللّاانسجام** (*L'Incohérence*)، هاشيت/ب.و.ل. Hachettte/POL، 1979).

(2) «هركول سيغيرس» (Hercule Seghers)، المرجع السابق، ص 92–93.

«ليس بالإمكان صنع ما قام به من غير رؤية الذات في كلّ غيمة، وفي كلّ مخلب في السماء. [...]

السكون في رسمٍ محفورٍ، تلك قصيدة. [...]

ليس في طلاقٍ مع الطبيعة.

قلعة العالم بكلّ هشاشتها. براءة، قصيدة. [...]

جغرافيّ على طريقته، يكنّ كبير الاحترام للجغرافيّين، مولع بالجغرافيا بكلّ المعاني. [...]

يشتغل لكي يركع ويقبّل الأرض بملء شفتيه النحيفتين، وبالعفويّة ذاتها التي يُحيّي بها كلباً»[1].

تظهر في نفس العدد رسوم لستايل يقتصر فيها المنظر على مخطّط، على حركة خطوط أساسيّة تضبط إيقاع بياض الصفحة. نرى جاك دوبان (Jacques Dupin) يستخرج بروعة ما فيها من توتّر وقصد:

«خطّ تختزله عناصره: وحدات بيانيّة، علامات وصل، مدّات مسافة. وذلك لكسب درجة أكبر من الحركيّة والانفتاح... [...]

يجب توحيد الواقع بالفضاء، لكي يكون مشابهاً، ويكون قابلاً للنقل. يجب التقاطه في موضع انفصامه، في موضع انصهاره بالعنصر الذي يحمله ويخترقه»[2].

ليس حبس المنظر في إطار صورة أو تشكيل معيّن هو ما يسمح لنا

(1) نيكولا دوستايل، «قَطْع الجملة نصلٌ حادّ» («La coupe de la phrase bonne lame»)، **العابر**، العدد 4، ص 4–7.

(2) جاك دوبان، «أقصر مسار» («Le trajet le plus court»)، **العابر**، العدد 4، ص 36 (نصّ مستعاد في **الفضاء بتعبير آخر** (*L'Espace autrement dit*)، منشورات غاليليه Galilée, 1982، ص 129).

بتصوير كثافته، وإنّما إشراعه من كلّ صوب إلى إشعاع الفضاء والضوء. فالآثار القليلة التي يبقي عليها ستايل من المواقع التي رآها في صقلّية هي أكثر اقتداراً على الإيحاء بحضورها من كلّ محاولات إعادة رسمها بكاملها. ويمارَس «فنّ المنظر التجريديّ» هذا بأدوات مختلفة من قِبل راول أوباك (Raoul Ubac)، الذي رافقت رسومه في العدد الثالث قصيدة «البلاد القديمة» («Vieux pays») لأندريه فرينو (André Frénaud)، أو من قِبل تال كوت (Tal-Coat) أو موراندي (Morandi). وقد ذُهِلَ إيف بونفوا بالطابع المهجور و«المتفكّك» لمناظِر موراندي التي غالباً ما اقتُصرت على «لمسة» لا تضمن بأيّ شكل تجانسها. لكن يُخيَّل للشاعر أنّه يلمح في ثنايا خلفيّة البعض من مناظره ضوءاً يكفي لإحيائها ولإعادة الاتّصال الذي بدا وكأنّه فُقِد بين الفنّ والعالم الواقعيّ:

> «عند الأفق، خلف شيء من الشكل النهائيّ والمعتدل الذي يرتسم فيه، رقعة من ضوء السماء تكون فجأة أكثر كثافة. [...] لا بدّ أن يكون ذلك، كما يخيّل لنا، أو لي أنا على الأقلّ، مكان قابل للسكن، هناك. هو الواقع من جديد. إلّا أنّ موراندي غالباً ما رسم، ضمن شبكاته الهدّامة، أطراف الأرض الحقّة هذه»[1].

ويبلغ الفنّان في تجاوزه للأشكال المرئيّة البؤرة المضيئة، لكن غير المرئيّة، التي يخفيها كلّ منظر، والتي تكون بهذه الشاكلة موفِّرة للرؤية كما في «نيغاتيف» صورة. تميّز هذه المقاربة المُفارِقة أيضاً شعريّة المنظر

(1) إيف بونفوا، «عند أفق موراندي» («À l'horizon de Morandi»)، العابر، العدد 5، ربيع 1968 (نصّ مستعاد في السحابة الحمراء (*Le Nuage rouge*)، ميركور دو فرانس (Mercure de France)، 1977، ص 112).

في نصوص مجلّة **العابر**. إذ نجد المنظر في العدد الثاني، على سبيل المثال، حاضراً بأشكال متنوّعة في أغلب النصوص، ومن ضمنها نصّ فرويد «اضطراب ذاكرة عند الأكروبول» («Un trouble de mémoire sur l'Acropole») الذي نجد ترجمته على رأس قائمة الفهرس. فيه يعرض رائد التحليل النفسيّ شعور الغرابة الذي يعتريه عند اكتشاف منظر الأكروبول الذي سبق أن قرأ وسمع عنه الكثير لدرجة أنّه لاقى صعوبة كبيرة في رؤيته، وفي إقناع نفسه بواقعيّته حقّاً وبكونه كما قيل له إنّه سيكون.

تبدو تجربة المنظر في نصوص العدد الأخرى أيضاً متّصلة بشعورٍ بالنقص عميقٍ يبعث تحديداً على الكتابة. يشاطر إيف بونفوا قلقَ فرويد متسائلاً عن مدى تمكّن الكتابة اليقظة من تثبيت الصور والمناظر المتعذّرة البلوغ التي تعْرض في أحلامنا[1]. ويختبر فيليب جاكوتيه (Philippe Jaccottet) شيئاً من العجز اللغويّ في التعبير عن الانفعال أمام الطيور المارّة الشادية التي تنقل المنظر إلى جهة اللامرئيّ وتعلّق نصّه على حافّة ما يتعذّر وصفه:

> «في كلّ مرّة أجدني فيها مشرفاً على هذه المساحات المديدة التي تغطّيها الأحراش والهواء (تغطّيها الأحراش كأنّها أمشاط للهواء) والتي تنتهي بعيداً بأبخرة زرقاء، [...] أرى، في هذا الوقت من السنة، أحراش أصوات الطيور تلك، اللامرئيّة، الأكثر علوّاً، والمعلّقة، مواضع الجيشان الصوتيّ تلك القاصية إلى حدّ ما. لا أدري أيّ فصيلة من الطيور تشدو هناك. [...] أعلم أنّني أودّ، في هذا السياق، إسماع شيء ما (وهو ما يتحتّم على الشعر إسماعه، حتّى اليوم)، وأنّه ليس

(1) إيف بونفوا، «نيران سبع» («Sept feux»)، **العابر**، العدد 2، 1967، ص 69–77.

بالأمر السهل»[1].

نلحظ في قصائد هذا العدد أنّ التقطّع النحويّ والطباعيّ يشدّد على هذا الانطباع بنقصٍ ما، في استحضاره على الصفحة شبحَ منظر متقشّف، لا بل مختزَل إلى أدنى أبعاده. إذ نجد مثلاً في **العشريّة البيضاء** (*Décimale blanche*) لجان ديف (Jean Daive) أنّ المنظر مأهول بالمساحات البيضاء، من طباعيّة وغير طباعيّة، التي تسمح بقراءة غياب وجه ما:

«شردتُ
بين رفضٍ وإلحاحٍ
ناظراً عبرَ الأرضِ

هطول الثلج
الاسم يفكّك الشكل
ذوبان الثلج السّيل
يعيد تشكيل الغياب»[2].

ويتجسّد منظر جاك دوبان (Jacques Dupin) في جسد امرأة مشتهاة، لكنّه جسد مؤجّل كالأفق البعيد المنال:

«لا لحاء يثبّت ارتعاش
الضوء

(1) ف. جاكوتيه، «طيور لامرئيّة» («Oiseaux invisibles»)، المرجع السابق، ص 113 (نصّ مستعاد في **مناظر بوجوه غائبة**، مرجع سبق ذكره، ص 67).

(2) جان ديف (Jean Daive)، «عشريّة بيضاء» («Décimale blanche»)، **العابر**، المرجع السابق، ص 14.

الذي يخدشنا عريه، يجوّعنا، وشيكاً
وعلى الدوام مؤجّلاً، وفق خطٍّ
حراثةٍ شبه مستقيم،
السّطوع الرطب للأرض المفتوحة... [...]

وخيط الدخان النحيل لنار صيّادين
يصدّع أفقاً مطلقاً»[1].

يتّحد جسد الشاعر عند دانيال بلانشار (Daniel Blanchard) مع بدن العالم في تماهٍ مدّوخ يفلت من قبضة اللغة لكونه بات هو نفسه «عضواً-عقبة»:

«اختلطت رغبة الجبال في بدني الكثيف بتجربة الحبّ. [...]
ينهض الانفعال ذاته بأنفاسي الهامدة والسهول الثقيلة حتّى تلك
الدرجة العليا من الجبال حيث تأخذ الكلمات، أخيراً، بالنفاد»[2].

تكشف هذه النصوص جميعاً، وعلى تنوّعها، عن شعريّة متجانسة إلى حدّ ما في المنظر. إذ يرفض شعراء المجلّة انغلاق النصّ، مخاطرين بإشراعه إلى «خارج» فيه دعوة وتحدّ للكتابة، أي إلى هذا الجانب الخفيّ من العالم الذي يتخطّى تمثيلاتنا وتعابيرنا الاعتياديّة. لا يبدو المنظر ضمن هذا المنظور مجموعاً مؤلّفاً من أشكال متناغمة بقدر ما يظهر بصفته عمقاً سحيق الغور؛ إذ نجده في قصائد هؤلاء الشعراء غائراً أكثر منه نافراً، فهو

(1) ج. دوبان (J. Dupin)، «جوار الهمس» («Proximité du murmure»)، المرجع السابق، ص 62.

(2) د. بلانشار (D. Blanchard)، «إبانة جسدي» («Éclaircissement de mon corps»)، المرجع السابق، ص 118.

منظر سالب وإضماريّ يبعث على التكهّن أكثر ممّا على الرؤية. من هنا التشديد في الكثير من هذه النصوص على موضوع الأفق المتواتر، الذي يوحي باللامرئيّ ضمن المرئيّ، وبقصيّ بعيد المنال في القريب.

بالطبع ليست هذه الشعريّة السالبة، المقتصرة على القدر الأدنى من التعبير، البديل الأوحد لـ«الكتابة النصّانيّة». إذ وجد شعراء آخرون يمتلكون حساسيّة تجاه المنظر ملاذهم في سلسلة **كراريس الطريق** (*Les Cahiers du chemin*) التي أسّسها جورج لامبريكس (Georges Lambrichs) بعد **العابر**. بعضهم ظلّوا عمداً على مقربة من تجربة مألوفة ومحسوسة للمنظر، من أمثال جاك ريدا (Jacques Réda) الذي يتبنّى تقليد النزهة. في تقريظ كتبه الشاعر في أبيات بمناسبة صدور كتاب جاك روبو (Jacques Roubaud) بعنوان ∈ [1]، نراه لا يتوانى عن مواجهة «العلامة الحمراء» التي تشكّل شعار هذه الكتابة الشعريّة الجبريّة العالِمة، بنداء الشفق السحيق في القدم، حيث يتجلّى لغز يتعذّر حلّه على أيّ معادلة أو صيغة:

«والذروة يؤجّجها الغروب، كيف بلوغها،
تلك التي من خلالها تحتضن النظرة الموسّعة حصادَ قرون [...]
ما تقفله العلامة بهيئة مفتاح، ما زلت
ألمسه بأسىً، وأيّ كبرياء عتيقة
من مقروئيّة النجوم المُعاد إشراعها،

(1) هذا العنوان هو رمز معروف في الرياضيّات يشير في نظريّة المجاميع إلى سمة العائديّة. وقد اتّخذه الشاعر المشار إليه، جاك روبو، وهو نفسه أستاذ للرياضيّات إلى كونه شاعراً وكاتباً، اتّخذه عنواناً لمجموعة شعريّة صدرت في 1967 للدلالة على الانتماء إلى العالَم أو الانوجاد فيه. (المُراجِع)

في سكونٍ بادئٍ ترتاع بين الحروف!»[1].

هذا بينما شدّد بالعكس آخرون، ممّن هم أكثر شغفاً باللسانيّات والنظريّة، على دور الحيَل البلاغيّة في تشكيل المنظر، مثل ميشيل دوغي (Michel Deguy) الذي يعتبر أنّ أخذ اللغة بعين الاعتبار لا ينفصل عن أخذ العالم بعين الاعتبار في عمل الأشكال «التجسيميّة»[2] ذاته.

يبقى المنظر إذَن مصدر وحي وتأمّل خصب للشعراء الفرنسيّين، حتّى خلال سبعينيّات القرن العشرين التي غلبت عليها نصّانيّة متشدّدة. ويزدهر، خارج حدود فرنسا، خلال الحقبة نفسها «فنّ الأرض» (*Land Art*) الذي يجعل من المنظر مادّة النشاط الإبداعيّ نفسها ومكان انعقاده. وتابعت مجلّة **صلصال** (*Argile*) مسيرة سابقتها **العابر**، تحت إدارة كلود إيستيبان (Claude Esteban)، بعيداً عن «البلاغة الجافّة» والآيديولوجيّات «العنيدة»، ونشرت حتّى عام 1981 عدداً من الكتّاب الذين يضعون المنظر في قلب اهتمامهم، أمثال روجيه مونييه (Roger Munier) أو لوران غاسبار (Lorand Gaspar) أو بيير ألبير جوردان (Pierre Albert Jourdan). ولقد هيّأ هذا العمل المستمرّ والمتنوّع لنهضة المنظر التي سترافق في الثمانينيّات انبعاث الغنائيّة في الشعر الفرنسيّ.

---

(1) جاك ريدا، «إلى جاك روبو» («Pour J.R.»)، سونيتة بتاريخ 19 نوفمبر 1967، نشرت في **كراريس الطريق** (*Cahiers du Chemin*)، العدد 3، أبريل 1968، ص 109.

(2) **تشكيلات** (*Figurations*) هو عنوان مجموعة شعريّة لميشيل دوغي صدرت عام 1969. انظر الفصل الذي نخصّصه لهذا الشاعر في هذا الكتاب.

8
عودة التجسيم

شكّلت ثمانينيّات القرن الماضي منعطفاً في مسار الشعر الفرنسيّ، وهذا ما يؤكّده عنوان ندوة نظّمها في لندن عام 1986 أحد المساهمين الفاعلين في هذا التحوّل[1]. تحوّل يندرج في إطار أوسع لتطوّر فلسفيّ وفنّيّ وأدبيّ، تميّز بشكل خاصّ بانبثاق مفاهيم وممارسات لطالما تعرضّت للتشكيك والاستنكار، مثل السرد أو الرّسم التجسيميّ، كما تميّز بما سميّ في ذلك الحين «عودة الذات». وقد تُرجمت عودة الذات في حقل الشعر من خلال إحياء الغنائيّة.

هذه الظاهرة المتنامية في ردّ فعل على جفاف الشعر النصّانيّ الذي بدأ يلهث، أفسحت المجال لأحكام وتأويلات متضاربة. رأى فيها بعضهم، ممّن هم أوفياء لـ«ماديّة الكلمة» ولاستراتيجية طليعيّة، «غنائيّة جديدة» (néo-lyrisme)، مثاليّة وذاتويّة تعيد وضع موضوعات التقليد الشعريّ وأشكال في خدمة التعبير عن الشعور الشخصيّ أو الاحتفاء بالكائن.

(1) أعني فيليب دولافو (Philippe Delaveau) الذي حرّر أعمال هذه الندوة في **الشعر الفرنسيّ عند منعطف الثمانينيّات** (*La Poésie française au tournant des années 80*)، كورتي(Corti)، 1988.

ولم يتردّد آخرون، بدءاً بممثليّ جيل الشباب بالطبع، في اعتبارها «غنائيّة حديثة» (nouveau lyrisme) لما تقترحه من طرق جديدة لابتكار ذات ليست في اختلاط لا مع الأنا ولا مع النفس الرومنطيقيّة المرهفة، وإنّما تنشأ ضمن علاقة مع الواقع الأكثر بساطة ومع غيريّة حميميّة.

منذ مقولة رامبو الشهيرة نعلم أنّ «الأنا هو آخر»، وتبرز غيريّة الذات الغنائيّة هذه من خلال علاقتها مع العالم والكلمات. بذا لا تعود الغنائيّة الحديثة تعبيراً عن الهويّة والجوّانيّة وإنّما الكشف خارج الذات وداخلها عن غيريّة تأسيسيّة. وهذا ما سبق أن اقترحه غيّوم أبولينير (Guillaume Apollinaire) الذي انتظر من الآخرين ومن الخارج منحه ما يسمح له باجتراح شخصيّة جديدة:

«كنتُ ذاتَ يوم أنتظرُني
أقول حان الوقت يا غيّوم لأن تأتي
وبخطوة غنائيّة راح يتقدّم من أحبّهم
ولم أكن بينهم [...]
كلّ من كانوا يأتون ولم يكونوا أنا نفسي
كانوا يُحضرون واحداً تلو الآخر أفلاذَ ذاتي»[1].

هي أيضاً «غنائيّة الواقع» كما طالب بها ريفيردي (Reverdy) الذي كان يعتبر أنّ على «الانفعال المسمّى شعراً» أن يولد «من صدمة حساسيّة قويّة لدى احتكاكها بالواقع» الأكثر بساطة والأكثر يوميّة[2].

(1) أبولينير، «موكب»، في كحول:
Apollinaire, «Cortège», dans *Alcools*, collection Poésie, Gallimard, p. 49-50.

(2) ريفيردي، «قفّاز شعر الخيل»، مرجع سبق ذكره، ص 15 و35. انظر الفصل الذي خصّصناه لهذا المفهوم في كتابنا **المادّة–الانفعال**، مرجع سبق ذكره، ص 205–214.

تابع أفضل شعراء الثمانينيّات الغنائيّين، كلّ على طريقته، هذا التحديث العصريّ للغنائيّة، الذي يجمع الأنا والعالم والكلمات ليحوّلها إلى «مادّة-انفعال». يرى جيمس ساكريه (James Sacré) في فعل الكتابة «ذهاباً وإياباً للقلب بين العالم والكلمات». وأعتقد أنّ الشعر الفرنسيّ منذ نهاية الثمانينيّات، لم يكفّ عن تنمية حصّة العالم، المهمّشة طويلاً ضمن الاشتغال على اللغة أو الغنائيّة الحميميّة أو الاستبطانيّة. كان في سقوط جدار برلين، وتوسّع العولمة، وازدهار الأدب الفرانكفونيّ، ما جعل الكثير من الكتّاب الفرنسيّين يدركون أنّ من الملائم الخروج من حدود فرنسا القارّيّة، ومن حدود وسطهم، ومن حلقة نرجسيّتهم المفرغة، وانغلاق النصّ. ولم يكن حال الشعراء مختلفاً، كما تشهد عناوين بعض الدراسات أو المجموعات الشعرية الحديثة الصّدور التي تبرز فيها كلمة «عالم»[1].

ينطوي هذا الانفتاح على صيغ عديدة ويطبّق حسب توجّهات مختلفة، لا بل متضاربة. إذ يجب التمييز بشكل أساسيّ بين مقاربة غنائيّة تحتفي بلقاء الشاعر والكون، واستراتيجيّة موضوعيّة تعزل العالم بصفته مجموعة موضوعات قابلة للوصف أو الإحصاء بطرق حياديّة قدر الإمكان، وذلك على سبيل المثال باتّباع أنموذج القوائم والجرد الحديث. لذا فإنّ

(1) انظر مثلاً: جيل جوانار، رحابة العالم؛ باسكال كومير، عن تواضع العالَم لدى الخنافس؛ بول فورنيل، أنت يا من يعرف العالم؛ إيف لوكلير، أطراف العالم؛ إدوار غليسان، رسالة في الكلّ-العالم؛ ستيفان بوكيه، ثمّة عالم؛ وإيف بيريه، أفق العالم:

Gil Jouanard, *L'Envergure du monde*, Deyrolle, 1996 ; Pascal Commère, *De l'humilité du monde chez les bousiers*, Obsidiane, 1996 ; Paul Fournel, *Toi qui connais du monde*, Mercure de France, 1997 ; Yves Leclair, *Bouts du monde*, Mercure de France, 1997 ; Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, 1997 ; Stéphane Bouquet, *Un monde existe*, Champ Vallon, 2002 ; Yves Peyré, *L'Horizon du monde*, Fata Morgana, 2003.

هذا الشعر، الذي يقدّم نفسه على أنّه واقعيّ، ولكن يطمح قبل كلّ شيء إلى «الحَرْفيّة»، غالباً ما يختصر فضاءاته إلى أسماء أماكن أو تدوينات أو أوصاف. فلا نخرج هنا من إطار النصّ أو التناصّ.

ويذكّر إيمانويل هوكار (Emmanuel Hocquard) بأنّ «الحَرْفيّة بتعريفها لا تعنى إلّا بما يختصّ، حَرْفيّاً، باللغة»[1]، وأنّ «ما يُظهره» الشعراء الموضوعيّون ليس «الأشياء نفسها، وإنّما تمثيلات الشيء»[2]. وهكذا يتحدّث عن تأليفه لإحدى المراثي (*Élégies*) لمدينة روما عن طريق التوليف بين مقاطع منتقاة من دليل سياحيّ. وعندما يعد بوصف «إطلالة على مضيق» جبل طارق، الذي تربطه به ذكريات الطفولة في طنجة، لا يقوم بسوى إحباط ترقّبنا لـ«المنظر»:

«سترى
الوصول عبر البحر إلى خليج طنجة
هو الأجمل في العالم [...]
لم يحالفني الحظّ قلت
كان خليج طنجة غارقاً تحت المطر»[3].

أكملوا طريقكم، لا شيء للمشاهدة ولا شيء لتتأثّروا به. يمنح استحضار الشاطئ الإسبانيّ الأولويّة لاعتبارات حول الطقس والسياحة

(1) «حياتي الشخصيّة»، مجلّة الأدب العامّ:
«Ma vie privée», *Revue de littérature générale*, n°1, 1995, p. 227-230.

(2) «آخر أخبار الكوخ» («Les dernières nouvelles de la cabane»)، الخبر 15، سبتمبر 1998، في سياجي (*Ma Haie*)، منشورات ب. و. ل. POL، 2001، ص 493.

(3) «طابقان بإطلالة على المضيق» («Deux étages avec vue sur le détroit»)، في سياجي، مرجع سبق ذكره، ص 115.

والمضاربات العقاريّة، في استبعاد لكلّ صورة قد تدخل إليه شيئاً من الشعر أو الذاتيّة:

«لم تكن الأندلس يوماً بهذه الخضرة
لم يحدّ المقاولون يوماً أسنانهم بهذا القدر
ثلاثة وستّون مليون بيسيتا لمنزل في «طريفة»
طابقان بشرفة وإطلالة على المضيق [...]
لم تكن الأندلس يوماً بهذه الخضرة
هذه استعارة جيّدة لبداية قصيدة حبّ
لكن لا رغبة لي في كتابة قصيدة حبّ
كما أنّي لا أحبّ الاستعارات»[1].

إنّ استبعاد الصور في النزعة الحَرْفيّة، الذي يهدف إلى التعبير «الحَرْفيّ» عن الواقع بصيغته الفجّة وعن العالم كما هو، لا يمنع من بقاء هذه النزعة، شأنها شأن سابقتها المتمثّلة في الكتابة النصّانيّة، سجينة اللغة، إذ هي لا تفعل سوى أن تُبدل الأشياء بالكلمات. ويشترك الشعراء الذين سعى جان ماري غليز (Jean-Marie Gleize) إلى جمعهم ضمن هذا التوجّه في «خيار» «شكلانيّ»، «بمعنى أنّهم يعنون باللغة ويعاملونها موضوعيّاً، ويبدو أنّهم يعتبرون الأدب عمليّة حَرْفيّة، تدور داخل اللّغة (intralinguistique)»[2].

انطلاقاً من هذا قد يكون السلوك الأكثر انسجاماً ونفسه هو الابتعاد الكامل عن العالم. وهو السلوك الذي يتبنّاه كريستيان بريجان (Christian

(1) المرجع السابق، ص 105 و 108.

(2) جان ماري غليز (Jean-Marie Gleize)، «إلى أين تمضي الكلاب؟» («Où vont les chiens?»)، مجلّة أدب (*Littérature*)، العدد 110، يونيو 1998، ص 79.

Prigent) في **خطأ في الطّبيعة**[1]. يستعيد بريجان فكرة لاكان (Lacan) القائلة بـ «قطيعة رمزيّة» ويعمّمها، مؤيّداً بذلك كون اللّغة، بدلاً من الإفضاء بنا إلى العالم، إنّما تفصلنا عنه: «المتكلّم مرتحل. فعل النطق هو فعل رحيل، تخلٍّ-عن (dé-partir). يفقد الإنسان، ما إن ينطق، التواطؤ مع العالم وتصديق ما هو كائن»[2]. لا يستطيع الشعر، باعتباره «انزياحاً لغويّاً»، الإفلات من هذا الانفصال، ولكنّه يميل إلى محاولة درئه أو تعويضه من خلال سعيه إلى إقامة رابطة مع العالم:

> «يخلّصنا اللسان، الذي يجعل منّا بشراً، من العالم في اللحظة ذاتها التي يزعم فيها تسليمه لنا. علينا إذَن، من جهة، أن ندفع حركة انسلاخنا عن الطبيعيّ هذه إلى أقصاها (هذا ما يحقّقه النشيد الشعريّ (*Dichtung*) عبر التكثيف البلاغيّ وتوقه لهرمسيّة الكلام أو انغلاقه)، ومن جهة أخرى أن نضطلع بمسؤوليّة الرغبة في اقتران جديد بالعالم (عبر تبادل الاستعارات، و«التوافقات»، والترجيعات المتناغمة). يشكّل الشعر (الذي لا غنى عنه) موضعاً أثيراً لنعرض ونتناول هذا التناقض المكوِّن للمتكلّم»[3].

إلّا أنّ على الحداثة، حسب بريجان، حسم هذا التوتّر الذي يبطّن وجود الكائن المتكلّم والشعر. وهو ينتقد «الاعتقاد بلسان يمنحنا من جديدٍ تجربة الأشياء المباشرة والتواطؤ مع العالم»[4]. في نظره تكمن خاصيّة

(1) **خطأ في الطّبيعة** (*Une erreur de la nature*)، دراسة صدرت عن منشورا ب.و.ل. (POL) عام 1996 إضافة إلى نصّ **ما نفع الشعراء بعد اليوم؟** (*A quoi bon encore des poètes ?*) الذي يستعيد الفرضيّات ذاتها.

(2) المرجع السابق، ص 114.

(3) كريستيان بريجان، **ما نفع الشعراء بعد اليوم؟**، مرجع سبق ذكره، ص 17–18.

(4) **خطأ في الطبيعة**، مرجع سبق ذكره، ص 192.

الكتابة في تجذير «عزلة الكلام» وتحقيقها، وبذا «تحقّق، في صعوبتها ذاتها، منطق المتكلّم. تعبّر عن هذا الفقدان للعالم في اللغة، وعن هذا الاقتلاع للكائن المتكلّم، عبر اللغة، من بلاهة العالم الصامتة»[1]. يعتبر بريجان «الكتابة» فعل «رفض للعالم»، فنحن «لا نهب للعالم أسماءً (noms) بقدر ما نواجهه برفضنا (nons)»[2].

والواقع أنّ بريجان يرفض بشكل خاصّ «رؤية العالم» المفروضة علينا من قبَل التمثيلات و«التخيّلات» التي تشيعها اللغة. لكنّه لا يعتقد مع ذلك بإمكان احتكاك مباشر مع الحسّيّ ويستهزئ بمتخيّل الالتحام بالعالَم، الذي يرى فيه ركيزة للشعر الغنائيّ: «أمّا حلم الالتحام، أو استعادة العصر الذهبيّ، أو مصالحة البشريّ بالعالم، أو عرس النفس التائهة مع الطبيعة الأمّ، فهو يسكن الميتافيزيقا الصغيرة المتنقّلة للشعراء المتحدّرين بقدرٍ أو بآخر من التقليد الرومنطيقيّ»[3].

يستهدف بريجان هنا ممثّلي الغنائيّة الجديدة، يؤاخذهم على إدامة «الأسطورة» والحنين إلى «انصهار آدميّ» بالطبيعة. والحال أنّ المقاربة الغنائيّة للكوسموس ليست تناضحاً معه. فهي تنشئ بين الإنسان والعالم علاقة ليس بإمكانها أن تكون انصهاريّة، لأنّها تمرّ باللغة وتستلزم بذلك حفظ مسافة بين الذات والموضوع، بين الكلمة والشيء.

المنظر هو التجلّي الأنموذجيّ لمثل هذه الرابطة مع العالم. فحتّى إذا بدا المنظر وكأنّه يدخلنا إلى حميميّة الأشياء، فعلينا أن نتّخذ منه مسافة ما كي نحظى برؤية شاملة له. يختلط الأفق الذي يحدّده بحقلٍ بصري؛ يبدو أنّه

(1) **ما نفع الشعراء بعد اليوم؟**، مرجع سبق ذكره، ص 37–38.

(2) **خطأ في الطبيعة**، مرجع سبق ذكره، ص 86–87.

(3) المرجع السابق، ص 84.

يثبّت بيني وبين العالم نوعاً من همزة وصل، ولكنّه يقيم أيضاً مسافة حتميّة تنتج عن ابتعاده كلّما تقدّمتُ نحوه.

سبق أن رأينا أنّ المنظر واقع جوّانيّ بقدر ما هو برّانيّ، ذاتيّ بقدر ما هو موضوعيّ، دون أن يكون بالإمكان منح الأولويّة لأيّ من هذه المكوّنات. كتب روجيه مونييه: «يجري كلّ شيء في «باطن» ما [...] حتّى في الخارج، حيث يجري كلّ شيء كما لو في «باطن» ما للخارج»[1]. هو نطاق انتقاليّ بين الفرد والعالم، كما يراه وينيكوت(Winnicott)[2]، أي بقعة «تسيير» («trajection») بين الإنسان ومحيطه[3]. وهو عبارة عن منظر أرضيّ (*landscape*) ومنظر جوّانيّ (*inscape*) في الوقت نفسه؛ نستعيد هنا تعبير هوبكينز (Hopkins) المستعمل كعنوان لكتاب حديث لبول لوي روسي (Paul-Louis Rossi)، رافقته رسوم لديلاسير (Dilasser)[4].

وهكذا يجد المنظر نفسه عند ملتقى أقوى تيّارين دفعا بالشعر الفرنسيّ الحديث إلى منح كلّ من الذات والعالم ما يعود لهما. إذ يخرق المنظر التقسيم التبسيطيّ للحقل الشعريّ بين النزعتين الغنائيّة والموضوعيّة. وينجو بالقدر ذاته من شعر وصفيّ قد يكتفي بإحصاء مكوّناته الموضوعيّة، ومن انثيال غنائيّ قد يُسقط عليه صبغة ذاتيّة محضة. لكّنه، أي المنظر، موضوع

(1) ر. مونيه (R. Mounier)، «تحبير» («Lavis»)، مجلّة أوراكل (*Oracl*)، شتاء–ربيع 1985، ص 64.

(2) انظر له **اللعب والواقع** (*Jeu et réalité*)، الترجمة الفرنسيّة، غاليمار 1974.

(3) أستعير المفهوم من أ. بيرك (A. Berque) الذي يحدّده بشكل خاصّ في **توسُّط. من الأوساط إلى المناظر**

Médiance. De milieux en paysages (Reclus, 1990).

(4) بول لوي روسي، **مناظر جوّانيّة**:

Paul-Louis Rossi, *Inscape*, éd. Le Temps qu'il fait, 1995.

أثير لغنائيّة حديثة تعبّر عن انفعال يولد من تلاقي الأنا والعالَم. وهو لا يشكّل للشاعر مرآة يتأمّل نفسه فيها بقدر ما هو هدف يتخطّى من خلاله ذاته. يكتب أندريه فيلتير (André Velter) مثلاً: «يُظهر الأفق قدَراً ينبغي أن تواجهه/ إن كنت تريد الارتماء خارج نفسك»[1].

نفهم ممّا سبق كيف استطاع شعراء كبار، ممّن كان المنظر يقيم في قلب ممارساتهم وتأمّلاتهم، ومَن شعروا إلى حدّ ما بالتهميش في الستينيّات والسبعينيّات، نيل اعتراف بأهميّتهم في العقدين اللاحقين: هذه هي خصوصاً حال إيف بونفوا وأندريه دو بوشيه وفيليب جاكوتيه وإدوار غليسان (Edouard Glissant). كما أصبح بإمكان الشعراء الذين لم يكفّوا عن مساءلة المنظر إسماع صوتهم، من أمثال بيير أوستير (Pierre Oster) ولوران غاسبار وجاك ريدا (Jacques Réda) وبيير ألبير جوردان(Pierre-Albert Jourdan)، وجان لود (Jean Laude) وروبير مارتو (Robert Marteau) وروجيه مونييه(Roger Munier) وفرانسوا شينغ (François Cheng) وهنري راينال(Henri Raynal) ودونيز لو دانتيك (Denise Le Dantec) والشاعر البلجيكي كريستيان هوبان (Christian Hubin) أو السويسري بيير شابْوِي (Pierre Chappuis)[2].

---

(1) البلاد العالية (*Le Haut-pays*)، غاليمار، 1995، ص 124.

(2) إليكم بعض المنشورات الحديثة لهؤلاء الشعراء، المتعلّقة بشكلٍ خاصّ بشعريّة المنظر: بيير أوستير، **منْظر الكلّ**؛ لوران غاسبار، **إيجه بريّة القدس**؛ جاك ريدا، **اتّجاه السّير**؛ بيير ألبير جوردان، **صنادل القشّ**؛ جان لود، **لحمة الضوء غير المكسونة**؛ روبير مارتو، **شعائر**؛ روجيه مونييه، **بُعد المجهول**؛ فرانسوا شنغ، **النشيد المزدوج**؛ هنري رينال، **بلاد على مسند الرسّام**، دونيز لودانتيك، **مذكّرات الكثبان**؛ كريستيان هوبان، **خارجاً**؛ وبيار شابوي، **هوامش ملأى**:
Pierre Oster, *Paysage du tout* (Poésie/Gallimard, 2000) ; L. Gaspar, *Egée Judée* (Poésie/Gallimard, 1993), J. Réda, Le sens *de la marche* (Gallimard, 1990) ; P.-A. Jourdan, *Les Sandales de paille* (Mercure de France, 1987) ; Jean =

وقد أعار العديد من الشعراء الشبّان الذين عُرِفوا خلال ثمانينيّات القرن الماضي وتسعينيّاته اهتماماً خاصاً بالمنظر اتّخذ أشكالاً متنوعة. إلّا أنّ الأمر لم يكن متعلّقاً بـ «شعر المنظر» («poésie paysagère»)، لأنّ المنظر يشكّل لغالبيّة هؤلاء الشعراء نقطة عبور أكثر منه نقطة ترسيخ أو تثبيت. لكنّه أيضاً خطّ هروب يتّجه نحوه كلّ ما يشغلهم بشكل أساسيّ. وباستطاعتنا استخلاص توجّهات عديدة، تختلط في بعض الأحيان داخل أثر شعريّ واحد وتشترك بسعيها إلى استعادة الرابط مع تقاليد المنظر الشعريّ بهدف تجديدها.

هكذا لا يغيب التقليد الريفيّ أو الرعويّ عن مجموعة فيليب دولافو (Philippe Delaveau) الشعرية الأولى **عِرفان** (*Eucharis*) (منشورات غاليمار1989). غير أنّ باسكال كومير (Pascal Commère) يعيد النظر في هذا التقليد نفسه بقدر أكبر من السخرية حين يكلّمنا عن **تواضع العالم لدى الخنافس** (*De l'humilité du monde chez les bousiers*) (منشورات أوبسيديان 1996). يستند خليط الغنائيّة والواقعيّة هذا على معرفة دقيقة وشغِفة بالطبيعة، كما نرى عند دونيز لودانتيك صاحبة **الموسوعة الشعريّة والمشروحة للأعشاب** (*Encyclopédie poétique et raisonnée des herbes*) (دار بارتيبا 2000). ونجد هذا الاختلاط أيضاً عند إيف لوكلير (Yves Leclair) وهو يجرف حديقته قاطفاً أطراف عالَم (*Bouts de monde*) (دار ميركور فرنسا 1997) تذهب بنا أحياناً إلى **طرف العالم**.

= Laude, *La Trame inhabitée de la lumière* (Corti, 1989) ; R. Marteau, Liturgie (Champ Vallon, 1992) ; R. Munier, *La Dimension d'inconnu* (Corti, 1998); F. Cheng, *Double chant* (Encre marine, 2000) ; H. Raynal, *Le Pays sur le chevalet* (Deyrolle, 1992) ; D. Le Dantec, *Mémoires des dunes* (Folle Avoine, 1985) ; Chr. Hubin, *Hors* (Corti, 1989) ; P. Chappuis, *Pleines marges* (Corti, 1996).

لا ينفي التعلّق بالأرض نداء الأقاصي الذي يوحي بتوجّه آخر لدى الشاعر يطغى على براءات النبالة التي تبادلها مع لاربو وسندرار (Cendrars)، ألا وهو الشعر الجوّاب الذي يشهد اليوم انبعاثاً جديداً. نجد جيل جوانار (Gil Jouanard) يطوف بلا كللٍ مناظر فرنسا التي تكفي بتنوّعها لإنتاج **رحابة العالم** (*L'Envergure du monde*) (ديرول 1996). نأخذ أيضاً مثال كينيث وايت (Kenneth White)، المولود في اسكتلندة عام 1936، الذي جاء للعيش والعمل في فرنسا. لقد امتلك هذا الجوّاب الكبير حساسيّة تجاه الأجواء المتخمة للأوساط الأدبيّة الباريسيّة، «وكان الانفتاح ردّه على من يتحدّث عن الكتابة»[1]. أسّس المعهد الجغرافيّ-الشعريّ العالميّ (Institut international de Géopoétique) عن قناعة منه في أنّ «أكثر الشعريّات غنىً تأتي من احتكاك مع الأرض، من غوص في مساحة الغلاف الحيويّ ومحاولة قراءة سطور العالم»[2]. يربط وايت عن طواعية العِلم بالشعر بغية تناول «المنظر المادّيّ كمنظر للفكر»[3]. ونجد تلازم الاستكشاف والمغامرة الروحيّة أيضاً عند أندريه فيلتير الذي يسعى في مجموعته الشعريّة **البلاد العالية** (*Le Haut pays*) (دار غاليمار 1995) للدنوّ من قمم الهملايا وقمم التأمّل في الآن نفسه.

لا يستبعد نداء الأفق هذا أيّ شكل من أشكال الغنائيّة، بشرط ألّا تكون هذه الأخيرة محدودة بالتعبير عن جوّانيّة صافية، وإنّما أن تعامل،

(1) **ضفاف الصمت** (*Les Rives du silence*)، إصدار بالإنجليزية والفرنسية (ترجمته للفرنسيّة ماري كلود وايت Marie-Claude White)، ميركور دو فرانس، 1997، ص 137.

(2) مقطع من خطبة تدشين المعهد العالميّ للجيو-شعريّة: (Institut international de Géopoétique).

(3) «منظر أرضيّ مرئيّ كمنظر عقليّ» («Landscape seen as mindscape»)، **ضفاف الصمت**، مرجع سبق ذكره، ص 62-63.

كما نرى في تيّار كامل من الشعر الحديث، على أنّها صيغة انفتاح على العالم. وهكذا، غالباً ما يقرن جيمس ساكريه بين أكثر المشاعر حميميّة واستحضار المناظر التي تصبح على حدّ سواء وجوهاً: «يشبه الحبّ ما قد يكتبه منظرُ شهرٍ صيفيّ في إيطاليا»[1]. فيما يروي لنا جان ميشيل مولبوا (Jean-Michel Maulpoix) **قصّة زرقة**[2] (*Une Histoire de bleu*)، لون البحر والحبّ والموت هذا. ويكتب إيف بيريه (Yves Peyré) عن **أخبار الثلج**[3] (*Chronique de la neige*) في إيقاع ملازم لإيقاع الفصول ولكن أيضاً لإيقاع الحياة الجوّانيّة. بيد أنّ هذه الحميميّة التي تربط الشاعر بالمنظر هي اليوم حالة جسد بقدر ما هي حالة نفْس؛ حواسّ جوديث شافان (Judith Chavanne) الأنثويّة هي ما يوحّدها ببدن العالم: «الصورة هي لمنظر تجاويف وكثبان ضئيلة، مغطّاة بغبار ناعم. يبدو أنّ مساماتي، في تأثّري، تتفتّح، وأنّي في اللحظة ذاتها أمنح السماء جسداً»[4].

يعيد اهتمام الشعر بالمنظر تفعيل تقليد «مثلما يكون الرسم، يكون الشعر»[5](ut pictura poesis)، دون أن يعني ذلك وجوب محاكاة الشاعر للرسم، بقدر ما يعني مساءلة روابطه مع الكتابة واختلافه عنها. وهذا ما قد يبرّر اللجوء المتكرّر إلى نثر تفكّريّ وغنائيّ معاً، يميل إلى إلغاء الحدود

---

(1) أصيل في مراكش:

Une fin d'après-midi à Marrakech, Ryoan-ji, 1988, p. 73.

(2) منشورات ميركور دو فرانس، 1992.

(3) منشورات غاليله، 1997.

(4) **بين السكون والشجرة** (*Entre le silence et l'arbre*)، غاليمار، 1997.

(5) هذه المقولة مأخوذة من أحد ابيات **فنّ الشعر** لهوارس (هوراتيوس)، وقد نالت في عصر النهضة أهميّة بالغة في النقد الأدبيّ ونقد الفنّ، لما تؤكّد عليه من تفاعل وآصرة عميقة بين مختلف الفنون. (المُراجِع)

بين النقد والإبداع. كان هنري رينال، الكاتب والناقد الفنّيّ، على قناعة في أنّ الكثير من الرسّامين المحدثين المعروفين بالتجريد يستقون جزءاً كبيراً من وحيهم من مشهد الطبيعة[1]. وهذه حال بازين (Bazaine) الذي كان يراقب بلا ملل تحطّم أمواج البحر على صخور شاطئ سان غينوليه (Saint Guénolé) لكن دون أن يبقى منها في لوحاته سوى شيء من الطاقة أو الإيقاع أو الضوء أو الجوّ؛ «يجب أن يكون العالم حاضراً» في اللوحة «إن لم يكن ممثَّلاً». وليس المنظر لدى هنري رينال وعموم هؤلاء الفنّانين شكلاً يجب نقله، وإنّما خزّان قوى يُنهَل منه ما ينتج لغة فريدة. وبهذه الروح كتب بدوره **بلاد على مسند الرسّام**[2] (*Le Pays sur le chevalet*). فلطالما بدت وساطة الصورة في الثقافة الغربيّة ضروريّة لتصبح منطقة ما منظراً. وتسترجع كلود دورغان (Claude Dourguin) على طريقتها حركة الذهاب والإياب هذه بين التمثيل والإدراك الحسيّ، التي صاغت عبر قرونٍ وعيَنا بالمنظر. وتظهر لنا في كتاب **مملكة قرب البحر**[3] (*Un Royaume près de la mer*) تارةً الضفاف التي تخطو بمحاذاتها وتارةً اللوحات البحريّة لفنّانيها المفضّلين. يقوم كلّ فنّ «الوصف الحيّ» (*ekphrasis*) إذَن على توغلّنا في فضاء لا نعود نعلم هل هو مرسوم أم مشاهَد في الموضع (*in situ*)، حقيقيّ أم متخيّل. ويربط أوبير فوانييه (Hubert Voignier)، المقرّب من جوليان غراك شأنه شأن دورغان، بين ما «يكتشف» من «مناظر» (*Paysages*)[4] «عبر إطار أبواب» سيّارته وما

(1) انظر كتاب **الأصل المزدوج**، الذي يضمّ مقالاته حول الرسم:
La Double origine, Galerie Michèle Heyraud, 1996.

(2) منشورات ديرول، 1992.

(3) منشورات شان فالون، 1997.

(4) ديرول، 1994.

يتأمّل من مناظر مؤطّرة في المتاحف.

لم يغب انبعاث المنظر هذا عن انتباه النقد الأدبيّ، كما تشهد عليه عدّة دراسات نقديّة بينها **صفحات مناظر**[1] (*Pages paysages*) لجان بيير ريشار (Jean-Pierre Richard) و**مناظر أصليّة**[2] (*Paysages originels*) لأوليفييه رولان (Olivier Rolin)، ودراسات جماعيّة منها: **مناظر**[3] («Paysages») و**كتابة المنظر**[4] («Écrire le paysage») و**حدائق ومناظر**[5] («Jardins et paysages»). ويثير المنظر منذ بضع سنوات بشكل خاصّ اهتمام مجلّات الإبداع الشعريّ التي خصّصت له أعداداً خاصّة: **أماكن موصوفة، مناظر مكتوبة**[6] («Lieux-dits, paysages écrits») و**شعور المنظر**[7] («Sentiment paysage») و**الأفق**[8] («L'horizon») و**وجوه الأرض**[9] («Visages de la terre») و**أراضٍ**[10] («Terres») و**نسيج العالم**[11] («L'Étoffe du monde»).

لا يقتصر هذا الاهتمام المتزايد بالمنظر على الشعر أو الأدب، فهو ليس فقط متّصلاً بالرّسم وإنّما أيضاً بالتصوير الفوتوغرافيّ والسينما والفيديو

---

(1) لوسوي، 1984.

(2) لوسوي، 1999.

(3) العدد 61 من مجلّة **أدب**، 1986.

(4) العدد 209 من مجلّة **العلوم الإنسانيّة**، 1988.

(5) العددان 613 و614 من مجلّة نقد (Critique)، يونيو ويوليو 1998.

(6) عدد شتاء–ربيع 1985 من مجلّة **أوراكل**.

(7) العدد 36 من مجلّة **الديوان الجديد**، 1995.

(8) العدد 62 من مجلّة شعر 96 (*Poésie 96*)، أبريل 1996.

(9) العدد 4 من مجلّة محاضرة (Conférence)، ربيع 1997.

(10) العددان 46 و47 من مجلّة الحاصدة (*La Sape*) 1997.

(11) العدد 85 من مجلّة شعر **2000** (*Poésie 2000*)، يناير، 2000.

وحتّى الموسيقى[1]. وهو مواكب لتطوّر الأبحاث في العلوم الإنسانيّة والاجتماعية ولتدخّل معماريّي المناظر ولتوقّعات فئة من السكّان هي في قلق متزايد حول نوعيّة مكانها الحيويّ. إلّا أنّ المنظر، رغم عصريّته الواضحة، ظلّ في بعض الأحيان يعتبر ماضويّاً في الأدب، ويعود ذلك لسوء الفهم المرتبط بمفهومه، والذي يجب تبديده. إذ يميل المستهينون به إلى أن يروا فيه انبعاثاً للشعور بالطبيعة ولآيديولوجيا التأصّل والشعر الوصفيّ.

يكفي العودة إلى تاريخ كلمة «منظر» وتعريفها لإجلاء الالتباس. فكما رأينا سابقاً، لا تعني المفردة، منذ تعريفاتها الأولى في اللغات الأوروبيّة، أنّ المنظر هو «المكان» الواقعيّ. فهو لا ينفصل عن تمثيله، وهو بذلك واقع ثقافيّ بقدر ما هو طبيعيّ. صحيح أنّ ابتكار حضارتنا هذا قائم على أساس طبيعيّ يستثمر هو موارده ويحترم شروطه. لكنّ هذا الاقتران العتيق بالطبيعة ما زال يشكّل إلى اليوم أنموذجاً للإبداع الفنّيّ، ويظهر المثال الأنموذجيّ عنه في «فنّ الأرض[2]»(Land Art)[3].

يستطيع المنظر إذَن أن يكون موضع تحوّل وابتكار، لا مستودعاً. كما أنّه لا يتماهى والمساحة الأرضيّة. وعليه، فليس الأفق حدّاً، لأنّه، إذ

---

(1) تمحور افتتاح الموسم الموسيقيّ لعام 2002–2003 في مدينة الموسيقى (cité de la Musique) في باريس حول موضوع الموسيقى والطبيعة، كما كان موضوع افتتاح الموسم التالي الفضاء في الموسيقى المعاصرة.

(2) هو واحد من تيّارات الفنّ المعاصر، معروف باستخدام موادّ آتية من الطبيعة كالخشب والحجارة والرمل والماء. وغالباً ما يعرض فنّانوه أعمالهم في الهواء الطلق ويدَعونها تمتزج بالعناصر وتتكبّد أحوال الطقس، ويختفي بعضها ولا تبقى منه إلّا صوَره. (المُراجِع)

(3) انظر بشكل خاصّ عمل نيلز أودو (Nils-Udo) الذي يسعى إلى «الإحاطة بالقدرات الخاصّة بمنظر ما في فصل معيّن» و«إيقاظ ما يوجد كامناً في هذه الطبيعة» (نيلز أودو، الفنّ في الطبيعة، *Nils-Udo, l'art dans la nature, Flammarion*, 2002, p. 6).

يمنح المنظر أُطُره الأليفة، إنّما يُشرعه أيضاً إلى مكان آخر غير مرئيّ يدعو إلى الترحال والاستكشاف. ليس المنظر إذَن بالضرورة مكانَ تجذّر، بل يتضمّن مسافة جوانية تعلّمنا «العلاقة بالمجهول». كتب جان ميشيل مولبوا: «العالم منطقة واسعة مجهولة نتأمّلها من الشرفات. نختار الغرف ذات الإطلالة، تلك التي «تفضي» إلى البحر و«تهبه» لنا، وإن أدركنا أنّ البحر لا «يهب» نفسه»[1]. وقد يعادل المنظر لدى البعض رغبة استعادة قطعة أرض، أو حتّى بلاد، إلّا أنّ هذا نادراً ما يكون بالمعنى المحدود للإقامة. فكثيراً ما نجده عند شعراء الأسفار، أو التجوّل والتيه. المنظر خلاصة لكلّ من الإقامة والترحال، إذ يستدعي شعراً يسلم من العقبة المزدوجة المتمثّلة في التعابير الأصليّة (الإقليميّة أو الوطنيّة) والغرائبيّة.

يبعث المنظر بأفقه على التكهّن بقدر ما يدفع إلى الإدراك الحسيّ، فهو ليس معطىً موضوعيّاً غير متبدّل يكفي وصفه أو نقله. لا بل هو يلزم الوصف نفسه بالتزام مقاربة شعريّة والاستعانة بالصور. لذا لا يشكّل «المنظر المتخيّل» لشاعر ما خيالاً بحتاً وإنما استجابة لنداء الأفق الذي يدعو في كلّ منظر إلى تخطّي ما هو مرئيّ ومقول. وهكذا يجرّ الثلج إيف بيريه إلى «جاذبيّة الأساطير» و«يدّل على مادّة الأرض والسموات هذه بقدر ما يدلّ على الثلج المنتشر في الحلم نفسه»[2].

تلك هي سيرورة إعادة تجسيم المنظر التي ينكبّ عليها كلّ شاعر ضمن متطلّبات أسلوبه وحساسيّته الخاصّة لكن أيضاً وفقاً لوضع تاريخيّ. لا شكّ في ما يثيره هذا الانبعاث الحديث للمنظر في الشعر

(1) قصّة زرقة (*Une Histoire de bleu*)، مرجع سبق ذكره، ص 27.

(2) «أخبار الثلج»، مرجع سبق ذكره. في جاذبيّة الأساطير (*Dans l'attraction des légendes*) هو عنوان مجموعة أخرى صدرت عن أوبال (Opales) عام 1997.

المعاصر من تساؤلات حول دوافعه ورهاناته، التي قد تعود إلى هواجس شائعة عند جميع المهتمّين اليوم بالمنظر. ولا تزال تنقصنا المسافة الزمنيّة اللازمة لتقييمها، لذا سأكتفي ببضع فرضيّات عامة.

قد يعبّر انتقاء المناظر التي تكون في غالبيتها طبيعيّة أو ريفيّة عن تحفّظ لدى بعض الشعراء إزاء المجتمع المعاصر وأنماط عيش حضارة متزايدة التمدّن. وليس هذا السلوك بجديد، إذ يفترض كارلهاينتس شتيرله (Karlheinz Stierle) توافقاً بين ظهور المنظر في الشعر الغربيّ، عند بيتراركه (Pétrarque) مثلاً، وحركة انشقاق للذّات الغنائيّة، التي تلجأ إلى المنظر لأنّها لم تعد تجد مكانها في الفضاء الاجتماعيّ[1]. وهذا ما يجعل من هذه «العودة إلى الطبيعة» متصّلة في الغالب بتهميش، لا بل بمنفىً، أكثر من ارتباطها بتجذّر.

كما يجد شعراء اليوم في المنظر أيضاً ملاذاً في مواجهة تضخّم الصور والمعلومات الذي يتمخّض عنه مجتمع محكوم أكثر فأكثر بالفرجة والخدعة. إذ يشكّل المنظر فرصة للخلاص من كلّ وسيط، في استعادة لاحتكاك أكثر مباشرة مع الحسّيّ وإعادة بناء المعنى بأكثر ما يكون قرباً من الأرض. بمعنى أنّ المنظر ليس صورة أو مشهداً وإنّما تجربة. وهو، على عكس «المواقع» الافتراضيّة المحضة للشبكة العالميّة، يواجهنا في بعض الأحيان بـ«واقع خشن ينبغي معانقته». فعلى سبيل المثال، يساعد المشي في الجبال أندريه فيلتير (André Velter) على استرجاع امتلاء المحسوس: «أخيراً هوَ ذا للعالم بدنٌ، ونفَسٌ، وحيواناتٌ وصرخات.

(1) «هويّة الخطاب والخرق الغنائيّ» («Identité du discours et transgression lyrique»)، مجلّة الشعريّة (*Poétique*)، العدد 32، نوفمبر 1977.

فيض دم ومعنىً في آن واحد، تواطؤ مادّيّ يقرن الهواء والأثير والماء والتراب والنار»[1].

بإمكان المنظر، من هذا المنطلق، أن يبدو بمثابة ملاذ، أو مكان انزواء يسمح بالإفلات من توتّرات المجتمع والأحداث. إلّا أنّ هذه الحركة نفسها تنمّ اليوم أيضاً عن بعد اجتماعيّ وتاريخيّ وسياسيّ. إذ تنطبق على «حساسيّة بيئويّة» مبهمة يتشارك فيها الكثير من الشعراء، شرط ألّا تُختَصَر إلى اهتمام بالبيئة الطبيعيّة وحسب، بل أن تشمل، بما يتوافق مع اشتقاق الكلمة، الاهتمام بالسّكن أيضاً. **السّكن شاعراً** (*Habiter en poète*) عنوان مستوحىً من هولدرلين لدراسة قام بها جان كلود بانسون (Jean-Claude Pinson) حول الشعر المعاصر[2]. تشكّل استعادة العلاقة المفقودة مع الطبيعة فرصة لتوطيد الرابط الاجتماعيّ على أسس أخرى، ولتعلّم الاشتغال والبناء بطرق أخرى، مع أخذ الخصوصيّات الجغرافيّة والثقافيّة بعين الاعتبار، في مواجهة التنميط الذي حفّزته التقنيات الحديثة للبناء والاتّصال. إذ يحيل الأمر على بيئيّة رمزيّة، أخلاقيّة وشعريّة في الوقت نفسه، «شعريّة-أخلاقيّة» (poéthique) حسب صيغة مدغمة اجترحها ميشيل دوغي.

ينطوي ذلك على نوع من الردّ إزاء فقدان المعنى وانقضاء وهم العالم، إذ يهجر الأمل السموات والتاريخ بعد تهاوي المعتقدات الدينيّة والمُثُل السياسيّة ليسكن المكان. يشيح الشاعر بوجهه عن شعارات تحدّثه عن غدٍ باسمٍ، غدٍ لم يعد فيه ما يسرّ، ليلتفت إلى أفق المنظر في محاولة لإعادة

(1) **البلاد العالية**، مرجع سبق ذكره، ص 15.

(2) صدر عن شان فالون، 1995.

السِّحر إلى العالم من خلال تجربة ولا أكثر بساطة، تقوم على الإشراع إلى الجمال المباشر للمحسوس. وبذا يعاود الشاعر ملاقاة ما كان غراك يدعوه «شعور العجيبة»، هذه القدرة على الاندهاش، لا بل على الإعجاب، أمام العالم، التي توجّه مثلاً نصوص هنري رينال الناطقة بـ«مديح المرئيّ»: «يدنو منّي العالم بتنوّعه، يجتاحني ويُشيع الذهول فيّ»[1].

تتّسم الرؤية الحديثة للعالم، الخالية من أيّ منظور توحيديّ، بالتشظّي والتجزّؤ. ورغم أنّ المنظر لا يُظهر، حسب تعريف القواميس، إلّا «جزءاً من المنطقة»، إلّا أنّه يقترح رؤية شاملة تتمفصل في الأفق بمجمل العالم. وبذلك يمنح أنموذجاً لإعادة تركيب ممكنة لصورة الكون المتجزّئة، كما نرى في العنوان الذي اختاره بيير أوستر لمختاراته الشعريّة: **منظر الكلّ**[2] (*Paysage du Tout*). يسمح هذا الأنموذج باستخراج نظام آنيّ ومتغيّر من الفوضى السائدة، أي كوسموس في نزاع دائم مع الفوضى، أو «فوضى-كون» (*chaosmos*)[3] حسب الصيغة المدغمة التي نحتها جويس (Joyce).

تنطوي إعادة تركيب المنظر الشعريّ هذه اليوم على مدى جغرافيّ-سياسيّ. إذ ترمز لدى غليسان إلى «شعريّة للعلاقة» (Poétique de la relation) قادرة على إعادة نسج الروابط بين مختلف أجزاء «الكلّ-العالَم» (Tout Monde)[4]. يقابل الشاعر العولمة التنميطيّة، التي تميل إلى نفي

(1) **بلاد على مسند الرسّام**، مرجع سبق ذكره، ص 7.

(2) صدر في سلسلة شعر/غاليمار (Poésie/Gallimard)، 2000.

(3) استعملتُ هذا المصطلح عنواناً لمجموعة قصائد نثر (منشورات بولان Belin، 1997).

(4) نشير إلى استعارتنا التعبيرين من عنوانَي عملين حديثين لإدوار غليسان، **شعريّة العلاقة** (*Poétique de la relation*) ورسالة **في الكلّ-العالم** (*Traité du Tout-monde*)، غاليمار 1990 و1997.

الهويّة الثقافيّة لكلّ بلد، بـ«عالميّة» تقوم على احترام وتبادل الاختلافات. ويمنحه المنظر أنموذجاً للمفصلة بين الحفاظ على الخصائص المحليّة والانفتاح على التنوعّ الموحّد لعالم في صيرورة[1]. وقد دشّن ميشيل دوغي عام 2002 تأمّلاً جماعيّاً وعالميّاً حول ظهور «شعريّة عالميّة للقصيدة» يبدو أنّ مقاربة جغرافيّة-شعريّة تخصّ المنظر باهتمام كبير تشكّل سبيلاً مجدياً إليها[2].

تخصّ جدليّة الكلّ والجزء هذه أيضاً الكتابة نفسها. في الشعر مثلاً، يُستحضَر المنظر بشكل عامّ أكثر ممّا يوصف. إذ تكفي بعض التدوينات المتناثرة لخلق «تأثير منظر»، لأنّها موحّدة بجوّ واحد لا يمكن الفصل بين فيزيائيّته ووجدانيّته. بيد أنّ الحداثة بالغت في تشظية التعبير الشعريّ، لا بل في تفكيك انسجامه، حتّى فقدت أجزاؤه القدرة على الاستحضار. لذا يسعى الكثير من الشعراء اليوم إلى استعادة وحدة تركيبيّة أو دلاليّة أو شكليّة دنيا. إذ يستعيد بعضهم كتابة أكثر استدلاليّة، ويعود آخرون إلى مزايا البيت الشعريّ والأشكال الثابتة، أو على العكس يلجأون إلى النثر الذي يسمح باقتران وصف أكثر وضوحاً واكتمالاً للمنظر بالتعبير عن وقعه الأكثر حميميّة. وقد لجأ فيليب جاكوتيه إلى النثر لكتابة **مناظر بوجوه غائبة** (*Paysages avec figures absentes*) الذي أعيد نشره حديثاً في سلسلة شعر. كما أنّ أغلب أعمال جوليان غراك الأخيرة هي استحضارات شعريّة

(1) انظر الفصل المكرّس لإداور غليسان في هذا الكتاب.

(2) انظر بهذا الصدد خصوصاً أعمال كريستوفر إيلسون، «المساهمة في نشوء للعالم: بمصاحبة إيف لوكلير»، ضمن **الشعر الفرنسيّ المعاصر**، دانيال لوفيرس محرّراً:
Christopher Elson, «Collaborer à une genèse du monde : Accompagnement d'Yves Leclair» dans D. Leuwers dir. «La poésie française contemporaine», *Littérature et nation* n°23, automne 2001).

للمنظر في النثر، يندرج اليوم في سياقها عمل كتّاب أصغر سنّاً مثل كلود دورغان وأوبير فوانييه.

نذكر أنّ المنظر كان يقف جزئيّاً وراء ظهور النثر الشعريّ الفرنسيّ عند كتّاب من أمثال برناردان دو سان بيار أو روسو أو سينانكور أو شاتوبريان. وقد أصبح يشكّل موضوعاً-تقاطعاً يسمح للكتّاب بالتحرّك بين الأجناس الأدبيّة. إذ يجمع فيليب جاكوتيه مثلاً في **كرّاسة الخُضرة**[1] (*Cahier de verdure*) بين البيت والنثر. ويعتبر الحيّز المهمّ الممنوح للمنظر وللوصف ميزة من ميزات هذا الجنس الأدبيّ الخلاسيّ الذي سمّاه جان إيف تاديه (Jean-Yves Tadié) «السّرد الشعريّ»[2]. كما نرى في نتاج روائيّ معاصر كامل مواظبة على زحزحة الحدود بين الأجناس الأدبيّة، خصوصاً من خلال إدخال انفتاحات شعريّة كبيرة في الإطار السرديّ غالباً ما يكون المنظر وراءها، كما نرى عند غراك[3] أو لو كليزيو (Clézio) أو كلود سيمون أو بيار برغونيو (Pierre Bergounioux) أو جان بول غو (Jean-Paul Goux).

أعتقد أنّ الاهتمام الذي يعيره الشعراء المعاصرون للمنظر، في الشعر كما في النثر، يحقّق حاجة لتخطّي انغلاق النصّ والذاتيّة حتّى يفتح القصيدة على أفق العالم. قد يشكّل هذا وسيلة تسمح للشعر بالاحتكاك بجمهور أوسع من جمهور المبدعين وحدهم، المنغلقين بكثرة على أنفسهم

---

(1) صدر عن غاليمار، 1990.

(2) جان إيف تاديه، **السرد الشعريّ**:

Jean-Yves Tadié, *Le récit poétiques*, PUF, 1979.

(3) انظر في هذا الكتاب الفصل المخصّص لرواية جوليان غراك **شواطئ السّيرت** (*Rivage des Sytres*).

ضمن كتابتهم أو ضمن نرجسيّتهم. آن الأوان للشعر الفرنسيّ أن يستعيد قرّاءه، بعد أن آثر لوقت طويل استراتيجيّات القطيعة والانطواء التي أدّت إلى عزله. وبإمكان إعادة تجسيم المنظر وإعادة تركيبه المساهمة في ذلك، بما يسمح للشاعر باستعادة الصلة والتنقّل بين الأنا والعالم والكلمات، وبذلك إيجاد «أرضيّة مشتركة» مع معاصريه.

القسم الثاني

مقاربات

1
بين الفوضى والكوسموس

يتميّز البحر المحيط (الأوقيانوس) في روايات فيكتور هوغو (Victor Hugo)[1] الأخيرة بكلّيّة حضوره. ويرتبط بالطبع حضوره المستحوِذ المتسرّب حتّى إلى المنظر المدينيّ بالوضع الجغرافيّ للكاتب المنفيّ الذي بنى لنفسه في قمّة «أوتفيل هاوس» (Hauteville House) قفصاً زجاجيّاً. كان هذا القفص يشكّل له مرصداً (*lookout*) وفي الوقت نفسه مشغلاً وشرفة يكتب أو يرسم منها أمام مشهد المحيط، «جامعاً»، كما يفعل جيليات (Gilliatt) بطل روايته، «عمله وعمل البحر الضخم غير المجدي»[2].

(1) الشعراء والكتّاب السبعة الذين يخصّهم المؤلّف بالفصول التالية من المشاهير، وهو نفسه يقدّم عنهم وعن آثارهم الإبداعيّة معلومات ضافية، ولذا لم نرَ ما يدعو لأنّ نعرّف بهم في بدايات هذه الفصول. (المُراجِع)

(2) **عمّال البحر** (*Les Travailleurs de la mer*)، ج 2، الكتاب الثاني، الفصل العاشر، غارنييه فلاماريون (Garnier Flammarion)، ص 392–393، طبعة 1980، ص 403. نحيل عليها في ما يلي عبر اختصار «عمّال»، غ. ف.، أمّا الفصول التي لم يحتفظ بها الكاتب، وطُبعتْ لاحقاً تحت عنوان «البحر والريح»، فسنحيل عليها في طبعة إيف غوهان (Yves Gohin) لـ **عمّال البحر**، في فوليو/غاليمار (Folio/Gallimard) (اختصاراً: «عمّال»، فوليو). القبسات بالعربيّة (بتصرّف أحياناً) عن ترجمة رمضان لاوند، **عمّال البحر**، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، 2007.

إذ يستحيل المنظر المحيط به جوّانيّاً ويهيمن على فضاء خيالاته، ويكتب لموريس (Meurice): «أضع نفسي بالكامل في ما أفعله»، «وأضع فيه أيضاً أفقي، الذي كان باريس وبات الآن البحر المحيط».

يختلط محيط السّرد في **عمّال البحر** (*Travailleurs de la mer*) بمحيط الكتابة. ومن المؤكّد أنّ الوصف المتكرّر للمحيط يسمح بإرساء الخيال في الواقع الجغرافيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ لأرخبيل بحر المانش (L'Archipel de la Manche)، الذي حرص هوغو على التعريف به في مقدّمة توثيقيّة طويلة. إلّا أنّه يتخطّى إطار الإحالة البحت، كما يدلّ عليه العنوان الذي فضّله هوغو واعتزم طويلاً إطلاقه على روايته: **الهوّة** (*L'Abîme*). يتعدّى المحيط كونه خلفيّة للحدث في الرواية، ويمثّل ذلك «الفضاء السّحيق»[1] المتناسب مع ميل دائم للمتخيّل عند هوغو ومع ما يشغله جماليّاً وفلسفيّاً.

يظهر ذلك في استطرادات لا تحصى، لا تفتأ تهدّد بابتلاع حبكة ضعيفة وعِبرة تبسيطيّة نوعاً ما. هذا ما نشهده بشكل خاصّ في فصول قسم حمل عنوان «البحر والريح» (*La Mer et le vent*) حُذف من النسخة النهائية للرواية لأنّه كان «خارج السياق الدراميّ، ولكن ليس خارج سياق الموضوع»[2]. في هذه الفصول تفضي محاولة شرح علميّة لظواهر الطقس إلى تساؤل ميتافيزيقيّ. إذ غالباً ما وجدت الكتابات النقديّة في ستينيّات القرن التاسع عشر في البحر استعارة لـ«بعد مجهول» مُشرَع إلى خيال الشاعر وحدس النبيّ: «البحر هو الوحي»، هذا ما نقرأه في

(1) انظر عمل فرانسواز شينيه: **رواية البؤساء أو الفضاء السحيق**:
Françoise Chenet, Les Misérables *ou l'espace sans fond*, Nizet, 1995.

(2) ملاحظة يذكرها إيف غوهان في **عمّال**، فوليو، ص 623.

خرْم الأحلام[1] (*Promontorium somnii*). أمّا في كتابه **ويليام شكسبير** (*William Shakespeare*)، المنشور بعد **عمّال البحر** بقليل، فيُقارن العبقريّة بالمحيط، وتبايناتها بتبدّلات الريح: «هذه الأمواج، هذان المدّ والجزر، والذهاب والإياب الفظيعان، وصوت كلّ النفحات، وضروب الاسوداد والشفافيّة، ونباتات الهوّة، وغوغائيّة السُّحُب في خضمّ الإعصار [...] يمكن لكلّ ذلك أن يكون في عقل ما، يسمّى حينها عبقريّة»[2].

يجوز لنا إذَن اعتبار المناظر الأوقيانوسيّة في **عمّال البحر** تعبيراً ذا تفضيل في جماليّات هوغو، بالمعنى المزدوج لفنّ شعريّ ولفلسفة مبدعة. أفلا نخاطر بذلك بالرضوخ لهوَس نقديّ مفرط ومعاصر يبحث في كلّ نصّ عن انعكاس مرآتيّ (صورة داخل الصورة mise en abîme) لكتابته؟ من جهة يظهر بُعد الكتابة في الكتابة (métapoétique) هذا بوضوح في بعض أوصاف الكتاب، حيث نجد جملاً مثل: «يا للهوّة من فنّانة!»[3]. ومن جهة أخرى يسمح المنظر بانعاكسيّة مماثلة لأنّه لا ينفصل عن البناء الجماليّ. سبق أن رأينا أنّ كلمة «منظر»، منذ ظهورها في اللّغات الأوربيّة، تدلّ على الموقع وتمثيله التصويريّ على حدّ سواء. ودعونا لا ننسى أجمل رسوم فيكتور هوغو التي زيّنت مخطوطة نصّ **عمّال البحر**.

إلّا أنّ علينا الحذر من تأويل هذه «الأفننة» (من الفنّ)[4] (*artialisation*)

---

(1) **خرم الأحلام**، طبعة جورنيه وروبير:

Edition Journet et Robert, *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Les Belles Lettres, 1961.

(2) فيكتور هوغو، **ويليام شكسبير**، في آثار هوغو النقديّة:

Hugo, *William Shakepeare, Critique*, coll. Bouquins, Laffont, 1985, p. 247.

(3) **عمّال**، غ. ف.، ص 403.

(4) أستعير مصطلح «artialisation» من ألان روجيه (Alain Roger) الذي استعاره بدوره من =

على أنّها سيرورة ذات اتجاه واحد؛ صحيح أنّ الفنّ يصوغ رؤيتنا للمنظر، لكنّه أيضاً يستوحي منه، وإن لم يحدّ نفسه بتقليده. ليس المنظر مجرّد إسقاط لتصنيفات الفكر والحسّ، لأنّه يساهم بدوره في صوغهما، وهو موضع تفاعل ذي اتّجاهين بين العقل الإنسانيّ والعالم. ينطبق هذا بشكل خاصّ على المنظر عند هوغو، فعندما يصف لنا وحوش المحيط وعجائبه، لا نستطيع الامتناع عن أن نرى في وصفه صورة عن ميوله الأدبيّة والفنيّة الشخصيّة. على أنّ ما يصوغ هذه الميول نفسها هو التفحّص الدقيق للظواهر الطبيعيّة، المدعوم بقراءة الأعمال العلميّة، والموسّع من خلال تأمّل فلسفيّ. يعيد الكاتب الرومنطيقيّ صياغة الطبيعة بالتزامن مع اتّخاذها كأنموذج، عبر إدراج حركته الإبداعيّة في ديمومة الخلق الإلهيّ. ويدرج هذان التبادل والديمومة عند هوغو خصوصاً في معالجة الموضوع المتواتر (الموتيف) المعماريّ. إذ غالباً ما تفضي التشكيلات الطبيعيّة التي نحتها البحر والريح إلى مجازات عن البناء البشريّ: «دعونا نشدّد على أنّ الخروم، والرؤوس، والألسنة القاريّة، والنتوءات وكاسرات الأمواج، والأرصفة الصخريّة، هي أبنية حقيقيّة». فالصخور البحريّة هي «منازل الموج»[1]، ويطيب للمنفيّ تصويرها وتأمّلها.

الصخرة البحريّة

أكثر الصخور التي تلحّ بوحيها بشدّة على ريشة هوغو الكاتب والرسّام هما صخرتا دوفْر (Douvres) المتقابلتان، اللتان انحشر بين جدرانهما حطام

= لالو (Lalo)، الذي أخذه عن مونتين (Montaigne). انظر كتاب روجيه **الموجز في المنظر** (*Court traité du paysage*) (غاليمار، 1997، ص 16).

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 11، غ. ف.، ص 395.

مركب الدوراند (Durande)، واللتان لا يتوانى هوغو عن مهرهما بالحرف الأوّل من اسمه:

«هناك ركيزتان عاليتان تمسكان في الفراغ نوعاً من «عبّارة» أفقيّة، خارج الأمواج، وكأنّها جسر يصل بين قمّتيهما. تشكّل «العبّارة» [...] كياناً واحداً مع عارضتيها. [...] إنّ الناظر إليها يكاد يظنّ أنّها ضريح مغروس هناك في وسط الأوقيانوس، بدافع نزوة مهيبة، ومبنيّ بأيدٍ تعوّدت أن تجعل أبنيتها في مستوى يتناسب والهوّة. [...] تظهر صخرتا الدوفر على هيئة حرف «H» مع حطام الدوراند الذي يشكّل ما يشبه علامة وصل بين عموديه، محاط بجلال غسقيّ عند الأفق»[1].

تعود «النزوة المهيبة» التي «بنَتْ» هذه «التحفة»[2]، إلى الطبيعة والكاتب معاً: «إنّ هذه الصخور البحريّة، منازل الموج والأهرامات ومحاقن الزبَد هذه، هي من صنع فنّ غامض أسماه مؤلّف هذا الكتاب في مكان ما «فنّ الطبيعة»، وهي تنطوي على ضرب من الأسلوب عظيم»[3]. لا شكّ في كون هوغو يعزو هنا للهوّة الفنّانة أسلوبه الخاصّ الذي يتخطّى «المقاييس» الضيّقة للكلاسيكيّة والأكاديميّة. لكنّه إنّما اجترح هذا الأسلوب لاستيعاب هول العالم وتنوّعه، حتّى يكون «كلّ ما في الطبيعة»

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 1، غ. ف.، ص 354–355. (عن ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 11، غ. ف.، ص 396.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 2، الفصل 11، غ. ف.، ص 395. يقتبس إيف غوهان بهذا الخصوص (في **عمّال البحر**، فوليو، ص 610) قصيدة كتبت في سيرك (Serk) عام 1859، نقرأ فيها بخصوص منظر الجزيرة: «في هذه الهندسة الحيّة/ التي تبهج العيون الشجيّة / لمسنا فنّ الطبيعة» (**الآثار الكاملة**، طبعة تحقيبيّة تحت إشراف ج. ماسان (J. Massin)، نادي الكتاب الفرنسيّ (Club français d livre)، ج 13، ص 189).

«في الفنّ»[1]. لذا ليس من المدهش أن نعثر في بنيان الطبيعة على كلّ خواصّ الفنّ الرومنطيقيّ التي عرّفها هوغو في مقدّمة مسرحيّته **كرومويل** (*Cromwell*)، والتي يُظهِر نتائجها القصوى في رواياته الأخيرة. تتجلّى هذه النتائج في التقاء الخواصّ الرومنطيقيّة بالتوجّهات العميقة لأسلوب باروكيّ، أو نزوع باروكيّ عابر للتاريخ، وهي فرضيّة سبقَ أن طرحتُها بخصوص رواية **الرجل الضاحك**[2] (*L'Homme qui rit*). هذا إضافة إلى لمسة روكوكو[3] تبرز بشكل خاصّ في النمط الصخريّ للكهف الذي يحتضنه جوف الصخرة تحت الماء، بمظهره الأنيق المتقلّب والمتكاثر، كما في محاولة لحجب الخطر المميت الذي يسكنه. إنّه في الواقع غار أخطبوط، كما أنّه تجسيد مسبق على عدّة صعد لقصر كورليوني لودجه (Corleone Lodge) المزّين بتماثيل بيرنيني (Bernin) والمسكون بشبح جوزيان (Josiane)، المرأة العنكبوت أو الحوريّة التي «لها تحت الماء، في الشفافيّة الملموحة والعكرة،

(1) استهلال **كرومويل** (*Cromwell*)، طبعة بتحقيق أوبرسفيلد (Ubersfeld)، غارنييه فلاماريون، 1968، ص 79.

(2) انظر «جماليّات الباروك في **الرجل الضاحك**»، في كتاب **الرجل الضاحك أو الكلام–الوحش عند فيكتور هوغو**:

«L'Esthétique baroque *dans L'Homme qui rit*», *dans «L'Homme qui rit» ou la parole-monstre de Victor Hugo*, SEDES/CDU, 1985, p. 99-122.

ولعلّ من الأجدر الحديث تبعاً لكلود جيلبير دوبوا عن «نزوع باروكي»، انظر: **هل بإمكاننا الحديث عن الباروكيّة بخصوص أعمال فيكتور هوغو؟**:

Claude-Gilbert Dubois, «Peut-on parler de baroque à propos de Victore Hugo?» (*Mélanges de littérature comparée et de littérature française offerts à Simon Jeune*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1990), p. 269-282.

(3) الرّوكوكو Rococo : أسلوب فنيّ ظهر في أوروبّا في القرن الثامن عشر متفرّعاً من الفنّ الباروكيّ، وانتشر في الرسم والنحت والعمارة وتصميم الأثاث، تغلب عليه الأشكال المنحنية والمقعّرة التي تقلّد أشكال الأصداف والصخور. من أبرز رسّاميه جان أنطوان واتو Jean-Antoine Watteau (1684–1721). (المُراجع)

استطالة متموّجة وخارقة للطبيعة، وربّما تنينيّة المرأى ومشوّهة»[1].

إنّ أوّل ما يلفت النظر في هذه الهندسة ما تحت-المائيّة، كما في كتابة هوغو، هو الضخامة المفرطة. فهي، كالصخرة، «تتناسب والهوّة»، ومثلها تملك «أبعاد المحيط الهائلة الامتداد». يظهر المحيط في مقطع محذوف من «الرجل الضاحك»، كأنموذج لفنّ الإفراط نفسه:

> «لا تقشّف ولا اعتدال. فأيّ شخص لا يحبّ المبالغة يجب أن يتحاشى البحر المحيط، والمخيّلات المتوسّطة ترهقها هذه اللّجة. فالمحيط يفتقر تماماً إلى المعيار، وإلى ما نسميّه بالذوق. [...] فالمحيط يشوّش كلّ الخطوط ويفكّك كلّ التناظرات [...] كثرة مفرطة في الغيوم وفي هبوب الرياح، وفي الزّبَد، والنزوة، والحريّة؛ وعدم احترام مستمرّ للنظام. إنّ البحر لَيحطّم تناسب كلّ شيء»[2].

ويستعين هوغو نفسه، في وصفه لـ«أبنية» المحيط، ببلاغة الإفراط، التي يشكّل الغلوّ والتكرار الاستهلاليّ والتراكم صورها البلاغيّة المميّزة:

> «إنّ لها تشابك الهيكل الكلسيّ، وسموّ الكاتدرائيّة، وبذخ الباغودا، ورحابة الجبل، وملاسة الجوهرة، ورهبة القبر. تملك نخاريب أوكار الدبابير، وأوجرة حدائق الحيوانات، ودهاليز شبيهة ببيوت الخُلد، وما يشبه زنانزين الباستيل، وكمائن معسكر [...] يتعدّى الأمر الصلابة، نحن أمام الأزليّة»[3].

---

(1) **الرجل الضاحك**، تحقيق مارك إيجلدينجر وجيرالد شايفر، غارنييه فلاماريون، 1982 (يختصر لاحقاً إلى **ضاحك**، غ. ف.)، ج 1، ص 267. (القبسات بالعربيّة مقتطفة من الرجل الضاحك، ترجمة زياد العودة، تقديم بيير أليوي، دمشق: الهيئة العامّة السوريّة، **الآثار الكاملة**، 2012).

(2) **الآثار الكاملة**، مرجع سبق ذكره، ج 14، ص 401. (ترجمة زياد العودة، مرجع سبق ذكره).

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 11، غ. ف.، ص 395.

يأتي التنوّع ليضيف إلى الإفراط عنصراً آخر لخرق المعايير الكلاسيكيّة: «هذه الأبنيّة متعدّدة الأشكال [...] إذ يتغيّر شكلها الهندسيّ ويتشوّش، يؤكّد السكون وينفيه، يتكسّر، يتوقّف فجأة، يبدأ مقوّساً لينتهي مستقيماً»[1]. «تُكوِّن» هذه الهندسة المركّبة، «المنشأة فوضويّاً»، «بناءً- وحشاً» يرضي ذوق هوغو بخلط الأجناس والأشكال والأساليب. إذ تتّخذ مثل بروتيوس (Protée) «ألف شكل»، «عبر تنوّع حيَلها التي لا تنضب»[2]، على صورة المسرح الرومنطيقيّ. وتفضي إلى إرساء بلاغة المفاجأة التي «تُخضعنا لكلّ ما في الذهول من مباغتة»[3]:

> «كان الصخر إحدى عجائب هذه المغارة. وهو يشكّل سوراً حيناً، وقنطرة حيناً آخر، جؤجؤ سفينة تارةً ودعامة طوراً. ويكون في بعض الأماكن خاماً وعارياً، وفي أماكن مجاورة تماماً يكون مشغولاً ويحوي أدقّ المنحوتات الطبيعيّة. [...] في أماكن أخرى، يكون الصخر مرصّعاً بما يشبه أسلاك الذهب أو الفضّة مثل درع محارب إسلاميّ، أو منقوشاً بالعاج كحوض فلورنسيّ. له ألواح تبدو من برونز كورنثة، وأيضاً زخارف مثل بوّابة جامع [...]»[4].

فيما تقوم آلية النصّ الوصفيّ المعتادة، حسب فيليب هامون، على استخدام تنويعات أنموذج (paradigme)[5] بذاته، يضاعِف وصف هوغو الانقطاعات في التشاكل، وبشكل خاصّ عن طريق الاستعارات

---

(1) المرجع السابق.

(2) استهلال **كرومويل**، مرجع سبق ذكره، ص 95.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 404.

(4) المرجع السابق، ص 402–403.

(5) انظر بالخصوص كتاب هامون **مدخل إلى تحليل الوصفيّ**، مرجع سبق ذكره.

والتشابيه، وينتقل باستمرار من حقل دلاليّ أو معجميّ إلى آخر. يشوّش هذا التقلّب المحيّر التمثيلَ وينتهي إلى زعزعة الحدود بين الواقع والمتخيّل: «على أنّ المُشاهد غير واثق من صحّة ذلك. فأمام عينيه حقيقة واقعة مغلّفة باللّاممكن. [...] أوَ ليست تلك العقود والأقواس والأبواب شيئاً من الضباب السماويّ قد أتى يقلّد صورة كهف؟»[1]. ندخل هنا مجال الدوار الباروكيّ للخداع البصريّ: تظهر الجدران الصخريّة للكهف، «المغطّاة برؤوس مدببّة ذات معالم»، «نقشاً غائراً» أو «منحوتة فيها شيء من الغيم»[2]. تزداد وتتضاعف هذه الخداعات البصريّة على الشاطئ من خلال ألعاب التعرية الطبيعيّة والمنظور، التي تحوّل المنظر إلى مشكال متحرّك ومتغيّر الشكل:

> «من يسير بمحاذاة هذا الشاطئ يمرّ بسلسلة سرابات. تحاول الصخرة في كلّ لحظة أن تخدعك. أين يا ترى ستعشّش الأوهام؟ في حجر الصوّان. لا أغرب من هذا. [...] تتفتّت المظاهر لتعود فتتركّب من جديد؛ يلهو المنظور. [...] لا شيء يغيّر من شكله مثل الغيوم، إلّا الصخور»[3].

بيد أنّ ضخامة المنظر وتنوّعه وحركته عند هوغو غالباً ما تنتظم حسب قاعدة بسيطة نسبيّاً، ألا وهي التباين الذي يُعتبَر أيضاً من خصائص الفنّ الباروكيّ، فالتباين بين المضيء والمعتم يسود مغارة تحت الماء كما يسود كنيسة، والزخارف الثمينة تتراكب على خشونة مادّة البناء: «غطّى العفن

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 404. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) المرجع السابق.

(3) **عمّال**، «أرخبيل بحر المانش»، الفصل 6، غ. ف.، ص 64–65.

البحريّ الرائع سطح زوايا الغرانيت بطبقة مخمليّة»[1]. مع ذلك يبقى هذا المنطق البنائيّ محيّراً، لأنّ كتابة هوغو تؤلّف الأضّدادَ أكثر ممّا تضعها في مواجهة، وذلك طبقاً لرؤية للعالم تحمل سمة الازدواج. إذ يتناسب جانبا الصخرة المزدوجة مع شقَّي «ذي الوجهين الأبديّ» الذي هو «الطبيعة»، كما أورد هوغو في كتابه «ويليام شكسبير»[2]. وبذا يكون النقيض في تحوّل دائم نحو الجناس الخُلفيّ (oxymores)، فيصبح المضيء-المعتم «سطوعاً ظلاميّاً»[3] أو «عتمة باهرة»[4].

تُدعَّم أغلب الجناسات الخُلفيّة هذه بمفارقات مؤسَّسة وأساسيّة في جماليّات هوغو، كالتوافق بين الجمال والتشوّه، وكذلك بينه وبين بشاعة تتعدّى الجسمانيّ إلى الأخلاقيّ والميتافيزيقيّ. إذ نجد اقتران السّامي (sublime) بالمضحك (grotesque)، هذا الاقتران المطروح في مقدمة «كروميل» قاعدةً للفنّ الرومنطيقيّ، في أغلب المناظر المستحضرة في **عمّال البحر** وخاصّة على الشواطئ الصخريّة للأرخبيل، «التي تتعقّد بتخلّع ضخم غير مفهوم يختلط بالتناغم».

كما تبطّن نباتات «قبيحة ورائعة» أسفل الصخرة بـ«بروعة شنيعة»[5]. رغم أنّ «الهندسة» المحيطيّة «جليلة ومتشوّهة»، إلّا أنّ «جمالاً سامياً غير مفهوم» ينتج عن «هذه التشوّهات المضبوطة بطريقة غامضة»[6]. لكنّ هذا الجمال يبعث بدوره على القلق: فالـ«حُسن المسيخ» للكهف يخفي

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 403.

(2) **الآثار الكاملة**، مرجع سبق ذكره، ج 12، ص 237.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب الأوّل، الفصل 12، (غ. ف.).

(4) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 401.

(5) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 11، غ. ف.، ص 394.

(6) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 403-404.

ويُظهر في آنٍ معاً الوحشَ الذي يسكنه: «لا يمكن تخيّل أمرٍ أكثر سحراً أو الوقوع على مظهرٍ أكثر كآبة. لا أدري أيّ قصر موت سعيد هو»[1]. معلوم أنّه حيثما تعاظمَ الخطر كان السموّ في أوجه: «تكون أعمال الطبيعة أكثر تأثيراً عندما تُبرِز فجأة روعة الرهيب»[2]. مع ذلك نجد عند هوغو اعتقاداً بطبيعة خبيثة، تغوي لتُجيد القتل. إذ تتزيّن قامة الصخرة المهيبة بجثّة ضحاياها كما لو كانت جوائز سبْق:

> «بدت على صخرة الدوفر المزدوجة هيئة النصر وهي ترفع مركب الدوراند الميت على سطح الأمواج. كأنّ شقيّها ذراعان هائلتان تبزغان من الكهف وتبرزان للعواصف جثّة المركب، بما يشبه اختيال القاتل»[3].

يخلق ربط الارتياع بالروعة في مناظر كهذه توتّراً بين الأخلاقيّ والجماليّ. وسنرى أنّ هوغو يحاول تخطّي هذا التوتّر نظريّاً، إلّا أنّه يوقظ بشكل دائم مخاوف استيهاميّة وقلقاً ميتافيزيقيّاً. ويعود اقتران حسن الطبيعة وفتكها إلى كونها امرأة: «في بعض الأماكن، وفي أوقات معيّنة، يكون النظر إلى البحر سامّاً. كالنظر، أحياناً، إلى امرأة»[4]. تتجلّى هنا الجدليّة الباروكيّة للمظهر، حيث الجمال «قناع الهوّة»[5]. هو أداة غادرة لعنصر خبيث: «الأخطبوط في طرف يدلّل على الشيطان في الطرف الآخر»[6]. وإن تكن هذه الفرضيّة

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 12، غ. ف.، ص 400.
(2) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 404.
(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 1، غ. ف.، ص 355.
(4) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 8، غ. ف.، ص 144.
(5) **عمّال**، ج 2، الكتاب 3، الفصل 1، غ. ف.، ص 454.
(6) **عمّال**، ج 2، الكتاب 3، الفصل 2، غ. ف.، ص 500.

المانويّة مطمئنة نسبيّاً، فالتشكيك في الفصل ذاته بالخالق نفسه هو أكثر مدعاة للقلق [...] يكشف تعايش الجميل والمسيخ التباس كلّ عملٍ فيه جزء حتميّ من اللانظام: «في الإبداع بقايا قلقٍ من الفوضى»[1]. لكن رغم تهديد الفوضى لنظام الكون، هي أيضاً شرط كلّ تكوّن، كالبحر الذي يرى فيه فيكتور هوغو صورة عن ذلك:

«بين كلّ الأخلاط، الأوقيانوس هو الأكثر عمقاً واستعصاءً على التجزئة.

لنحاول استيعاب هذه الفوضى، التي تبلغ بضخامتها الأوج. فهي الوعاء الجامع، وخزّان الإخصاب، وبوتقة التحوّلات. تكدِّس ثمّ تُبعثِر، تُراكم ثمّ تَبذر، تبتلع ثمّ تخلق»[2].

البحر والريح

تشكّل الرياح عنصراً مميّزاً آخر في بحريّات هوغو: وهي ليست موضوعاً متواتراً بقدر ما تكون محرِّكاً للمنظر، كما يصعب على ريشة الفنّان أو الكاتب التقاطه. وتبدّد الرياح في نصّه ثلاثة أحكام مسبّقة شائعة تحصر المنظر بمجموع أشكال مرئيّة، ثابتة ومغلقة. إذ تكشف لنظرنا بنيةَ أفق المنظر البحريّ، بما فيها من لامرئيّ وحركة وتغيير. تقلب الرياح وتربك نظرنا الساكن الذي يتوه في تأمّل الآثار الشديدة التعقيد لمرورها على سطح الماء:

---

(1) **عمّال**، «أرخبيل بحر المانش»، الفصل 6، غ. ف.، ص 65.

(2) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 5، غ. ف.، ص 368.

«التوجّس الممتدّ ممّا قد يكون، هذا هو هاجس الشاعر الدائم. ما قد يكون في الطبيعة، ما قد يكون في القدَر؛ ليل مذهل. مساءً، عند الغسق، من أعلى جرف ما، مع اقتراب المدّ العالي القارس البرودة، والعين تائهة وسط كلّ هذه الثنايا الخاضعة للريح، الموجة من تحت، والسحابة من فوق، وسوط الزبد يلفح الوجه، فيما تخفق أجنحة النوارس الفزعة عبر ثغرات الأمواج، وفيما يهرع الموج مفعماً بصراخ السفن الغارقة المكتوم، يكون التطلّع إلى المحيط بقرب هذا كلّه تطلّعاً للممكن!»[1].

كانت عبارة «العين تائهة وسط كلّ هذه الثنايا الخاضعة للريح» العنوان الذي اختاره أندريه دو بوشيه لمختارات معدودة الصفحات ولكن رائعة، نشرها عام 1956 لدى منشورات غي ليفي مانو (Guy Lévis Mano) لم يحتفظ فيها من آثار فيكتو هوغو الكاملة سوى بحوالى عشرين مقطعاً، في غالبيّـها من نصوص المنفى النثريّة[2]. شكّل ذلك أحد الآثار النادرة لبحث كان ينوي تحقيقه حول موضوع النظرة في أعمال فيكتور هوغو. إنّ اختياره لجملة تعبّر عن تيه العين لَذو دلالة، إذ تبدأ الرؤية الشعريّة، في نظر أندريه دي بوشيه، وكذلك هوغو أو رامبو، حيثما ينحسر البصر. وتشكّل الرياح بامتيازٍ العنصر الذي يشكّل المنظر ويشوّهه في الوقت نفسه، ويتوارى هو ذاته عن النظر. لا تكشف هذه القوّة اللامرئيّة عن نفسها إلّا بطريقة غير

(1) «مقدّمة لأعمالي وحاشية حول حياتي»:
(«Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie»)، في آثار هوغو النقديّة، مرجع سبق ذكره، ص 711–712.

(2) أعيد إصدار المختارات عام 2002 في منشورات سيغيرس وتضمّنت المقال المميّز لأندريه دو بوشيه حول هوغو بعنوان: «اللانهائي واللامكتمل» («L'Infini et l'inacehvé»)، الذي سبق نشره في العدد 54 من مجلّة نقد (*Critique*)، العدد 54، 1951.

مباشرة، من خلال الاضطراب الذي تطبعه على سطح الماء أو على مجرى الغيوم. إذ توحي استعارة «الثنايا» أنّ هذه العلامات ذاتها تخفي أكثر ممّا تكشف: في طيّات الموج والغيم الشديدة التعقيد والتحوّل يتبعثر ويستتر سرّ عميق، ألا وهو سرّ الطبيعة الذي لا يساويه، حسب هوغو، سوى سرّ المصير البشريّ.

هكذا تظهر الرياح والعاصفة بمثابة تجليّات مثاليّة عن بنية أفق المنظر، وبالتالي، عن اللغز المحيِّر للكون، لغز يرسم حدّاً يتعذّر على المعرفة تخطّيه، ولكنّه، ولهذا السبب، يُشرع للخيال والإبداع حقل «الممكن». أمّا الرياح فتبقى غير مرئيّة، بالرغم من تأثيراتها المدهشة على المنظر. كما حين تعلن العاصفة نفسها عن قدومها بهدوء متناقض وخدّاع:

«يقال: ثعبان تحت صخرة، والأصحّ القول: عاصفة في طور الهدوء.

هكذا تمرّ بعض الساعات، وأحياناً بعض الأيّام.

يوجّه الربابنة مناظيرهم المقرِّبة هنا وهناك. [...]

وفجأة تسمع دمدمة مبهمة كبيرة. [...] **لا يُبصَر شيء.**

ويستمرّ المدى عارياً من كلّ انفعال.

بيد أنّ الضجّة تنمو وتزيد وتتضخّم وترتفع [...]

أحدهم وراء الأفق.

كيانٌ رهيبٌ هي الرياح»[1].

وتبقى «رياح البحر»، حتّى في عصفها، عصيّة على «الالتقاط» و«الاختراق» و«اللّمس» والإدراك: «يصدر الهواء ضجّة غابة. **لا يمكن**

(1) عمّال، غ. ف.، ص 454. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

تمييز شيء»[1]. ذلك أنّ الريح تيّار طاقة أكثر ممّا هو مادّة أو عنصر، وهو تيّار لا تبصره العين المجرّدة، بالغ التعقيد، مثل التيّارات البحريّة:

«يجب أن نعرف أنّ الريح شيء مركّب. نحسبها بسيطة، وهي ليست كذلك. هذه القوّة ليست قوّة حركيّة فقط، بل هي قوّة كيميائيّة، وهي ليست كيميائيّة فقط بل هي قوّة مغناطيسيّة. وفيها ما لا يمكن تفسيره. [...]

وكذلك هو شأن البحر. إنّه أيضاً معقّد، وله تحت أمواجه المائيّة أمواج القوى الخاصّة به، والتي لا نراها»[2].

يعالج الاستطراد الطويل المحذوف من الرواية حول «البحر والريح» بشكل أكثر نظريّة بنية الأفق هذه التي تحجب عن النظر التيّارات الهوائيّة والمائيّة، محدثةً تأثيرات غير متوقّعة ولانهائيّة التنوّع، على صورة الكون نفسه:

«نحن نرى مدّ الماء وجزره، لكنّنا لا نرى مدّ الهواء وجزره. فللجوّ، كما للمحيط، مدّ وجزر، أكثر هولاً بكثير، يرتفع، كوَرم متضخّم، نحو القمر.

الوحدة تولّد التعقيد، هذا أبو القوانين [...]

لنشدّد على أنّ هذا التشريع يكمن في فكرة المتغيّر في الثابت. تضاف إليه تراكيب لا تحصى، تفضي بأربعة أو خمسة قوانين، بسيطة في الظاهر، إلى غابة من القوانين. كلّ واقع هو لوغاريتم، وكلّ عنصر مضاف يشعّبه إلى حدّ تحويله. إنّ للأشياء طابعاً عامّاً ترتسم وتتجمّع فيه خطوط الخلق العريضة، ويكمن تحتها ما لا يُسبَر غوره. [...]

(1) عمّال، غ. ف.، ص 456.

(2) عمّال، غ. ف.، ص 367. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

من الخطأ الاعتقاد أنّ الطبيعة بسيطة لكونها واحدة. [...]
فالظواهر تتشابك. ورؤيتنا لواحدة منها فقط، تعني أنّنا لا نبصر شيئاً»[1].

يعتقد هوغو، وريث التنويريّين، أنّ على تطوّر العلوم أن يسمح بتوضيح الظواهر الجويّة وتوقّعها. لكنّ حجم الأسئلة التي تشغل العالِم يزداد كلّما توّسعت المعارف:

«ما أدرانا أيّن يتوقّف العلم؟ ما أدرانا إن لم يتوصّل الإنسان إلى اجتراح مفتاح الريح يوماً؟ [...]
في وسع العلم استشعار الطقس، لا بل التنبّؤ به تقريباً. [...]
لقد اكتُنِه جزء من اللغز. وبقيّة المعطيات ما زالت قيد الدرس»[2].

يعارض هوغو الوضعيّين الذين يعتقدون بالقدرة على حلّ «المسألة» عبر أساليب المراقبة وحدها، ويسعون إلى «رؤية كلّ شيء وجسّ كل شيء»، في حين أنّ القوى الكونيّة غير محسوسة[3]. وترفض «العلوم الأكاديميّة والرسميّة» الظواهر التي لا تتوصّل إلى شرحها مصنّفةً إيّاها في خانة اللاعقلانيّ وما فوق الطبيعيّ، فيما يعتبر هوغو أنّها تكشف جانباً مازال مجهولاً من الطبيعة نفسها: «ليس هنالك ما فوق طبيعة. ليس هنالك سوى الطبيعة. الطبيعة وحدها موجودة وتتضمّن كلّ شيء. كلّ شيء كائن. وفي الطبيعة جزء ندركه حسيّاً وجزء لا ندركه حسيّاً. كما

(1) عمّال، فوليو، ص 533–536.
(2) عمّال، فوليو.، ص 538.
(3) «مقدّمة لأعمالي وحاشية حول حياتي»، مرجع سبق ذكره، ص 704.

يملك الإله بان (Pan) جانباً مرئيّاً وجانباً غير مرئيّ»[1].

إنّ هذا الأفق الخافي على المراقبة المباشرة مُشْرع إلى الخيال والحدس، وهما في نظر هوغو ملَكتا الإنسان العُلَيَان اللّتان تصنعان الشاعر وكذلك العالِم الحقيقيّ. يدعو هوغو، بشيء من النبوّة، للإتيان بعِلم يخصّ التعقيد، تشتمل حساباته وفرضيّاته على الجانب الحتميّ من الحيرة والالتباس التي تنطوي عليه بنية أفق المعرفة البشريّة:

«لنا أن نعتبر الظاهرة قادرة على أيّ شيء، لأنّ ذلك في مستطاعها. يشي الافتراض باللانهائيّ، وذلك ما يجعله عظيماً. إذ هو يبحث عن الحدث الواقعيّ خلف الحدث الظاهر. وهو يسائل الخليقة عن أفكارها، ونواياها المبطّنة. وإنّ كبار المخترعين العلميّين هم من تكون الطبيعة في نظرهم موضع شبهة. موضع شبهة في تعاظمها وتوسّعها وتقشّرها المظلم ونموّها العميق في جميع الاتّجاهات، ونباتاتها المبهمة الأشكال، أي في امتداداتها في اللامرئيّ. ونحوَ هذه الامتدادات تتّجه التلمّسات الرائعة للافتراض. [...]

الطبيعة مشتبَه بها بكلّ المعاني. [...] فهي تضع على اللامرئيّ قناع المرئيّ بحيث نفتقد لما لا نراه، ويخدعنا ما نراه. [...] إنّها لا تكشف للإنسان إلّا عن جانب من وجهها. هي مظهر، ولحسن الحظّ هي شفافيّة أيضاً. ومن الغريب أنّنا قد نتوه في محاولة تكهّنها أقلّ ممّا نضيع في محاولة معرفتها بدقّة»[2].

يشكّل كلّ من الريح والعاصفة ضمن هذا السياق ظاهرتين مثاليّتين، إذ تضعان العِلم أمام تحدّ ما يزال يتعيّن عليه مواجهته. لكنّهما تمنحان الفنّ

(1) المرجع السابق، ص 703.

(2) عمّال، فوليو، ص 545–546.

والكتابة فرصة لا شكّ في أنّ هوغو نجح في انتهازها. تشكّل له العاصفة إحدى أكثر التجليّات إذهالاً «للطاقات المتعذّر قياسها»[1] والحركات العشوائيّة التي توجّه الكون، والتي يرى هوغو فيها «سعياً من الفوضى في السيطرة على الخليقة»[2]. وإلى تقلّب العنصر البحريّ يضاف عنصر آخر، أكثر استعصاءً على التكهّن، وهو تقلّب «رياح البحر» التي تجعل منه ألعوبتها: «فهي تمثّل استبداد الفوضى»، «لا بل هي الفوضى»[3]. ويبدو أنّ تدخّلها الشرس يميل بكفّة ميزان الفوضى نحو عقم وسلبيّة محضين: «لا إخصاب في اللانظام. الفوضى عزباء»[4].

مع ذلك يصف الكاتب في **عمّال البحر** العاصفة أيضاً باعتبارها توحّداً مسيخاً للعناصر، ضرباً من قران فوضويّ-كونيّ (chaosmique) وانتشائيّ (orgastique): «جماع الموجة والظلمة الرهيب»[5]. هي كمثْل إعادة لمشهد الخلق الأوّليّ، وهذا ما يجعلها ضروريّة لإدامته. ولا يتردّد هوغو في إدراج الوقائع الفوضويّة والكارثيّة ضمن إطار نظام الكون: «المعجزة هي الظاهرة بما هي صنيع فريد. والصنيع الفريد هو كارثة أحياناً. لكن لا شيء بلا هدف في ترسانة الخلق، معجزة التفكيك هذه المعاد تركيبها على الفور»[6]. ينجز هوغو لوحة رؤيويّة لكوكبنا وهو فريسة لقوى تتصارع باستمرار في ما بينها وتُصارع الإنسان، ويكتب في **فلسفة** (*Philosophie*): «تصوّر هذا الجسم الكرويّ الضخم، بفتحاته الناريّة،

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 5، غ. ف.، ص 369.

(2) **ضاحك**، غ. ف.، ج 1، ص 15.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 3، الفصل 2، غ. ف.، ص 456.

(4) «البحر والريح»، 2، **عمّال**، فوليو، ص 536.

(5) **عمّال**، ج 2، الكتاب 3، الفصل 2، غ. ف.، ص 457.

(6) «البحر والريح»، 2، **عمّال**، فوليو، ص 536.

يتدحرج في هياج إلى الأمام وصراع العناصر في أحشائه! ما هذا؟ هل هي الفوضى؟ لا، إنّه النظام»[1].

يظهر اللّانظام على هذا الحال فقط أمام رؤية شديدة البساطة والثبات للعالم غير القادر على استيعاب «تنوّع لا ينضب من الوقائع المتجلّيّة، المتناقضة في الظاهر والمتوافقة في العمق»، والتي تصعب على العلماء أنفسهم «متابعتها في تحوّلاتها التي لا تحصى»[2]. يعود استكشاف هذه الفوضى إلى الفنّان والكاتب. إذ تسمح للكاتب بالاسترسال في ميله للغلوّ والطباق، متشبّهاً ومتذرّعاً بخاصيّة الإفراط في أعمال الخالق الإلهيّ: «يكتظّ الخلق بتشكيلات مدوّخة تكتنفنا وتثير ريبتنا. فإمّا أن تكون مفرطة الحسن أو تكون مفرطة القبح. هنا فيض انسجام، وهناك فرط فوضى...»[3]. تشكّل العاصفة لهوغو فرصة لتحرير ملَكته الملحميّة، وذلك مثلاً عبر إعداد الثبت اللامتناهي للرياح، ومقارنة «حشدها» بعزلة جيليات[4]. يجسّد التضخيم والمسرحة في هذا المشهد صنعة الإفراط والتباين الباروكيّة. وهذا ما نراه في عنوان أحد الفصول: «الطرف يلمس الطرف، والنقيض يعلن عن النقيض»[5].

---

(1) فلسفة *Philosophie*، في الآثار الكاملة، المادي الفرنسيّ للكتاب، مرجع سبق ذكره، ج 12، ص 18.

(2) «البحر والريح»، 4، عمّال، فوليو، ص 537.

(3) «البحر والريح»، 8، عمّال، فوليو، ص 549.

(4) عمّال، ج 2، الكتاب 3، الفصل 4، غ. ف.، ص 465.

(5) عمّال، ج 2، الكتاب 3، الفصل 1، غ. ف.، ص 453. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

الفوضى الكونيّة

تتّخذ مهمّة الكاتب برأيي، أمام نفوذ الفوضى هذا، اتّجاهين متعاكسين ومتكاملين. إذ يجهد من جهة، كعمّال البحر أنفسهم، في مقاومة قوى الفوضى وإخضاعها لنظام ما. لكنّه يحتضن، من جهة أخرى، خمائر اللانظام والإفراط التي تحول دون انغلاق وتصلّب هذه الهندسة. وهو بذلك كالطبيعة، ينشئ «شيئاً مبنيّاً ومتقطّعاً في الوقت نفسه»، حسب قول الشاعر جاك دوبان[1]. «البحر يبني ويهدم؛ ولا يساعد الإنسان البحر على البناء وإنّما على التدمير»[2]. ومع أنّ كتابة هوغو تسعى إلى ترميم الكارثة، غير أنّها تفترضها ولا تنجح في الإفلات من قبضتها.

وينطبق هذا على عمل جيليات، إذ رغم تحويله لصخرتَي دوفر (Douvres) إلى مصهر حدادة ومشغل، فهي تبقى صخوراً. أمّا مركب الدوراند، وهو نتاج التطوّر وآلته، فقد تركته الطبيعة وحماقة البشر مجتمعتين نهباً للفوضى. وإنّ حطامه لَيُظهِر «إتقان الكارثة»: «التمزّق في كلّ مكان، والتخلّع والتقطّع، وشيء من الرخاوة والسيولة يميّز كلّ اضطراب، من نزاعات البشر المسمّاة بالمعارك إلى نزاعات العناصر المسمّاة بالفوضى»[3]. تقوم مهمّة جيليات الأولى على تنظيم «القطع المتناثرة التي عصفت بها أمواج البحر» من خلال التجميع والتعرّف إلى كلّ قطعة من حطام السفينة: «كلّ أجزاء المركب المصاب كانت هناك، مصنّفة ومرقّمة، لقد كانت أشبه ما تكون بالفوضى في مستودع»[4]. لكن على الرغم من

(1) ج. دوبان، **الكوّة** (*L'Embrasure*)، سلسلة **شعر/غاليمار**، ص 144.

(2) **عمّال**، «أرخبيل بحر المانش»، الفصل 20، غ. ف.، ص 98.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 2، غ. ف.، ص 359 و361.

(4) **عمّال**، ح 2، الكتاب 1، الفصل 9، غ. ف.، ص 387. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

هذا الجهد المنهجيّ الذي يسمح لجيليات بإخضاع الفوضى، إلّا أنّه يخضع لجاذبيّتها الخفيّة. ففي هامش نشاطه الواعي، ينهمر عليه نداء الهوّة والأفق الذي يدفع به إلى العطالة:

«كان حوله، على مدى النظر، الحلم العظيم للعمل المهدور. وليس أبعث على الاضطراب من أن يرى المرء أمامه قواه مبثوثة في ما لا يُسبَر غوره، ولا يُدرَك حدّه. [...] لقد كان جيليات يعرف ما يصنع، ولكن هياج المدّ أمامه كان يلاحقه بلغزه في صورة مربكة. إنّ جيليات الحالم كان يمزج بعمله، عمل البحر الضخم غير المجدي، وهو خاضع، دون علم منه، لضغط وتغلغل طاغ وآليّ لا نتيجة له غير الاندهاش اللاشعوريّ الذي يكاد يبلغ حدّ القسوة»[1].

تجري الأمور وكأنّ هنالك تلاقياً ومواجهة داخل جيليات وحوله لكيفيّتين لا يمكن فصلهما عن كلّ نشاط مبدع. ينظّم العقل إحدى هاتين الكيفيّتين ويحقّقها، وأمّا الثانية فيبدو أنّها متفرّقة وغير فعّالة، لكنها تملك انفتاحاً على التماسات «المنام»، أيّ الخيال والتأمّل، وهما الوحيدان المولّدان للأعجوبة. جيليات، شأنه شأن مبدعه، تقنيّ وحالم معاً، إذ لمّا كان بإمكانه تحقيق إنجاز مستحيل في نظر العقل، لو لم يكن «رؤيويّاً» بقدر كونه خلّاقاً. والبحر يعمل في عامل البحر أيضاً، حتّى الدوار، مثل هوغو نفسه: «أعيش في شيء من الحلم المحيطيّ الضخم، وأصير رويداً رويداً إلى سرنمة بحريّة. تأمّل أبديّ أصحو منه من حين لحين حتّى أكتب. ولا بدّ أن يلقى على مقاطعي الشعريّة أو صفحاتي قليل من ظلّ الغيم ولعاب البحر.

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 10، غ. ف.، ص 392–393. (عن ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

ففكري يطوف، يترنّح، وكأنّه محلول بفعل تأرجح اللانهائيّ الهائل»[1]. سيستسلم في النهاية جيليات لدوار اللانهائيّ هذا، بخيبة عاطفيّة دون شكّ. لكن، إن كان هوغو يحرّر إغواء اليأس عبر انتحاره، فهو يعبّر أيضاً عن افتتان بالهوّة، حاضر في كتابته.

إنّ الوصف متفشٍّ في رواية **عمّال البحر**، مساهماً بقوّة في جعلها «رواية-قصيدة»[2]. توجّهه حركتان متعاكستان في الظاهر. فتارةً يُظهر عناصر المنظر بنظمها بمعرفة، وطوراً يحوّل مسار كلّ إمكان للتمثيل أو الشرح، ويفضي إلى الرؤية الخياليّة أو التساؤل الميتافيزيقيّ. بذا تكون الصخرة موضع «فحص موضعيّ مسبق» يستخرج «تصميمها الهندسيّ»، وتأثيرها على التيّارات البحريّة والجوّيّة والكهربائيّة، ضمن بذخ من التفاصيل الطبوغرافيّة والشروح العلميّة. لكنّ التفحّص يتحوّل فجأة إلى هلوسة ما إن يصطدم جيليات بالواجهة الداخليّة للصخرة:

> «وحينما نصل إلى أشياء البحر المجهولة أثناء استكشافنا لصحراء الماء التي تسمّى بحراً محيطاً، نجد أنّ كلّ شيء فيها قد أصبح مدهشاً ومتشوّهاً. ذلك أنّ ما كان يراه جيليات من أعلى الحطام عبر المضيق الممتدّ، يبعث على الارتياع والجزع. [...] وكان أوكسيد الصخرة يترك هنا وهناك على تعرّجاتها الوعرة صبغات حمراء أشبه بما تكون ببقع الدم الخاثر. إنّه شيء كما يكون التحلّب الدامي لقبو مسلخٍ من المسالخ. [...] ولكأنّه جدار غرفةِ ذبحٍ لم يُنظّف كفايةً»[3].

---

(1) كومة حجارة، مذكور في م. إيغلدينغر، **عمّال**، غ. ف.، 23:
Tas de pierres, cité par M. Eigeldinger.

(2) أستعير هذا التعبير من هنري ميشونيك، **كتابة هوغو**:
H. Meschonnic, *Ecrire Hugo*, Gallimard, vol. II, 1977.

(3) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 4، غ. ف.، ص 366. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

يظهر الانتقال من وصف «واقعيّ» إلى استحضار خياليّ عبر مضاعفة المحدِّدات اللغويّة وصور التناقض والتماثل. تفكّك كلّ تلك القطائع الدلاليّة نظام التمثيل، إلّا أنّها لا تبتعد بالضرورة عن الواقع، لأنّ الواقع الذي يتمسّك به هوغو هو «واقع من فصيلة مجهولة» يصعب تخصيص أيّ مصطلح موجود في اللغة لتسميته، ولا يمكن الإيحاء به إلّا عبر صور متعدّدة، دون أن ينضب أو يتثبّت تعقيده المتغيّر كسماء العاصفة:

«وكان كلّ شيء يضيء عند ظهور كلّ برق. لقد أصبح جدار الغيوم الآن على هيئة كهف. لقد كانت تظهر قناطر وحنايا. وتبرز فيها أشباح وخيالات. وترتسم رؤوس وحشيّة بشعة، كانت تبدو فيها رقاب ملتوية، وفيَلة تحمل أبراجها، بادية عبر ذلك، ثمّ تختفي. وكان يبدو عمود هائل من الضباب، مستقيم، مستدير، أسود، يعلوه بخار أبيض، شبيه بمدخنة باخرة ضخمة غارقة في الماء، تشتعل فيه وترسل دخانها. وهناك أحواض من الضباب تتموّج. فيكاد الرائي يظنّ أنّه يشهد رايات وبيارق. وتغوص في مركز الفضاء، بألوان فضيّة ذهبيّة، نواة من الضباب الجامد، غير القابل للاحتراق، ذات شرارات كهربائيّة، وكأنّها نوع من جنين بشع في بطن الإعصار العاصف»[1].

تُحاط الظاهرة الموصوفة بهالةِ شكّ وإبهام بسبب التلاحق السريع للاستعارات المتنافرة، لا بل المتناقضة، والاستخدام المتكرّر للمحدَّدات اللغويّة التي تشوّش النظر وتجعله يتردّد بين البصر والرؤية الحلميّة، بين الطبيعيّ وما فوق الطبيعيّ، وهذا كلّه يفاقمه أيضاً استعمال أدوات التنكير واقتران المجرّد بالملموس: «الرياح تقاتل بالسحق وتدافع عن نفسها

(1) عمّال، غ. ف.، ص 470. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

بالزوال والتلاشي»، «وهي تقترف من الأشياء ما هو شبيه بالجرائم»، «إنّ ما يحدث في هذه المغارات الكبيرة شيء لا يعبّر عنه. إنّ فيها فارساً ممتزجاً بالظلمة»[1].

تقترب أوصاف فيكتور هوغو شأنها شأن رسومه من التجريد، لعدم وجود عنصر محدِّد للرؤية فيها ولأنّ كلّ ما فيها يبعث على التخيّل. من هنا لا نستغرب كون الاستعمال المفرط للاستعارات التي تسعى إلى تناول الجوانب المتعدّدة لواقع بعيد الغور تضعنا لا فقط في مواجهة ما هو خياليّ وإنّما تتعدّى ذلك إلى شحنة استيهاميّة قويّة. إذ يثير الوصف الأهواء والنزعات اللاواعية للكاتب والقارئ، وذلك من فرط ذكر القوى اللامرئيّة التي تحرّك المنظر. «تهذي الرياح»، ويهذي معها الروائيّ. هكذا يوقظ اشتباك الريح والبحر الهائج استيهامَ مشهد إيروسيّ صاخب تحت قلم هوغو: «سُرَر وحشيّة تحفر الضباب الكثيف. البخار يدور حول نفسه، والأمواج كذلك، وعرائس الماء السكرى تتدحرج»، الرياح «مسعورة، داعرة، جامحة، تستعمل حريّتها التامة على الموج النزق الغاضب»[2]. في قبضة الرياح، يصبح المنظر البحريّ، المذهل والرهيب، مادّة-انفعالاً تختلط فيها أكثر الانفعالات عنفاً وتناقضاً:

> «تعلن رجّة البحر عن خوف شديد يترقب كلّ شيء. القلق. والضيق الشديد، ورعب المياه العميقة. وفجأة تجيء العاصفة كالحيوان الكاسر لتشرب من ماء المحيط، وشُربها ارتشاف عجيب، يصعد به الماء نحو الفم الخفيّ [...] فتتكوّن الزوبعة، [...] قبلة

(1) **عمّال**، غ. ف.، ص 455–456. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) **عمّال**، غ. ف.، ص 456–457. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره)

جبلين، جبل زبَدٍ في تصاعد، وجبل من الغيم الكثيف في هبوط. جماع الموجة والظلّ الرهيب»[1].

إنّ أكثر الأوصاف واقعيّة ودقّة قد تميل إلى الالتباس. وينطبق ذلك بشكل خاصّ على تعدادات هوغو الطويلة، رغم أنّها تهدف لتصنيف مكوّنات المنظر أو مكوّنات الموضوع وفق جدول شديد الدقّة. إذ يستعرض فيه الكاتب معلومات موسوعيّة ومفردات بالغة التقنيّة. لكنّه يصبح غير مقروء بحكم أنّ غالبيّة قرّائه لا تشاركه بمعرفتها. يؤدّي الإفراط بالدقّة إلى تشوّش، لا بل إلى انزياح في المعنى. بيد أنّ هذا الخلل الوظيفيّ متعمّد على الأرجح، لأنّ في وضع هوغو للاسم المحدّد لكلّ قطعة من مركب الدوراند مقابل المادّة العديمة الشكل التي صيّره إليها الغرق، إدانة ضمنيّة لخواء مصطلحات مفرطة في علميّتها:

«اتّخذ كلّ شيء شكل الخراب؛ لم يعد قضيب الرافعة سوى قطعة معدنيّة، ولم يعد المسبار سوى قطعة رصاص، ولم تعد السنّ سوى قطعة خشب، ولم يعد حبل الرفع سوى بكرة خيوط متشابكة، ولم تعد الشفرة سوى خيط في هدُبِ ثوبٍ؛ العنوان الأليم للتحطيم في كلّ مكان»[2].

بذا يصير الوصف نفسه فوضى أحياناً، فيما يُفترض به تنظيم الانتشار الفوضويّ للأشياء. فلئن كان يُظهر حدود كلّ معرفة وضعيّة، إلاّ أنّ عليه ترك حيّز لتساؤل يسمح بتمديده بدلَ إغلاقه:

(1) **عمّال**، غ. ف.، ص 457. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 2، غ. ف.، ص 361.

«فإذا الفضاء الذي يتحرّك باستمرار، والماء الذي يضطرب دون تعب أو كلل، والغيوم المنهمكة في انطلاقها، والجهد القاتم الواسع، هذا الاختلاج كلّه هو معضلة قائمة. فماذا تصنع هذه الزلزلة الدائمة؟ وماذا عساها تبني هذه الهبّات الشديدة من الهواء؟ وما هي القواعد التي ترفعها هذه الهزّات؟ هذه الصدمات والزفرات، وذاك العواء، ما الذي تستطيع أن تخلقه؟ وماذا يشغل هذا الصخب؟ إنّ مدّ هذه الأسئلة وجزرها خالدان خلود المدّ البحريّ وجزره»[1].

يجعل عمل الكاتب من المنظر، مثل حركة البحر، بناءً متغيّراً، وهشّاً:

«هذه قلعة، هذا معبد، هذه فوضى مساكن متداعية وجدران مهدومة، كلّ ما اجتُثّ من مدينة مهجورة. لا مدينة، ولا معبد، ولا قلعة؛ هو جُرف. كلّما تقدّمتَ أو ابتعدتَ أو حرفتَ مسارك، تتهدّم الضفّة؛ لا مِشكالَ أسرع من هذا في التداعي»[2].

«تأخذ الصخرة بالتضاؤل التدريجيّ»، لكن في المقابل «تخرج أشكال هندسيّة من الموج»، و«تنبثق تعرّجات منتظمة غريبة من الصخب الأزليّ»[3]. الطبيعة فوضى وكوسموس في آن واحد، والعمل الفنّي هو، على صورتها، ضربٌ من «كونٍ-فوضى». إذ يفترض العمل الفنّيّ الاندفاع المبدع والوعي الجماليّ الذي يتحكّم به، ليكون المفهوم الأساسيّ في جماليّات هوغو، ألا وهو الذوق، «دافعاً ورادعاً» في آنٍ معاً. ونرى الحركات اللاواعية تنتظم في شيء من الضبط الذاتيّ: «الوحي إعصار

(1) عمّال، ج 2، الكتاب 1، الفصل 10، غ. ف.، ص 392. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) عمّال، «أرخبيل بحر المانش»، الفصل 6، غ. ف.، ص 65.

(3) عمّال، ج 2، الكتاب الأوّل، الفصل الرابع، غ. ف.، ص 365.

يملك القدرة على التوجّه». «وهذه القدرة على التوجّه هي الذوق» الذي لا ينتج لدى هوغو، كما نعلم، عن معايير برّانيّة مستبطَنة نوعاً ما، وإنّما يشكّل الحدّ الذي تُلزم العبقريّة نفسها به، كنظام يولد من اللّانظام. «يتحكّم» الذوق «أيضاً بالتناسق الذي يضيف إليه الاتّساع، وبالفوضى التي يفرض عليها التوازن». بفضله يكون كلّ شيء «تناغماً، حتّى النشاز»[1]. ولئن كان الكهف بمثابة رائعة فنيّة فذلك لأنّه يحقّق هذا الانسجام المتنافر (*concordia discors*)، كما في «لقاء الوحشيّة ومهارة الصياغة في الهندسة المهيبة والمسيخة للصدفة»؛ وكما في «توافُق» «النبات الخياليّ والتنضيدات العديمة الشكل» الذي «يبعث انسجاماً»[2]. يقوم كلّ فنّ الطبيعة، وكذلك فنّ الكاتب، على إنتاج «انسجام مؤلَّف من الفوضى»[3].

غير أنّ هوغو غالباً ما أكّد على ضرورة مقاومة الفوضى، خاصّة في الفقرة المكرّسة لأورسوس (Ursus) تحت عنوان معبّر جدّاً: «الفوضى المهزومة» (*Chaos vaincu*). وتمثّل الفوضى في رواية **الرجل الضاحك** لانظام مجتمع ظالم، وكذلك «القوى المفترسة للطبيعة، وضروب الجوع غير الواعية، والعتمة الوحشيّة»[4] التي على الإنسان التغلّب عليها جوّانيّاً وبرّانيّاً. تنقل رواية **عمّال البحر** في الظاهر رسالة مماثلة في تمجيد للمعركة ضدّ «حتميّة الأشياء». لكنّ حتّى بعد هزم جيليات لهذه الحتميّة، نراه يخضع لأخرى، جوّانيّة، ألا وهي حتميّة «القلب البشريّ»، فيغرق

(1) **الذوق** (*Le Goût*)، في **آثار هوغو النقديّة**، مرجع سبق ذكره، ص 566–567.

(2) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 13، غ. ف.، ص 403–404.

(3) قبسة من مقطع محذوف من **ضاحك**، **الآثار الكاملة**، النادي الفرنسيّ للكتاب، مرجع سبق ذكره، ج 14، ص 401.

(4) **ضاحك**، غ. ف.، ج 1، ص 376. (ترجمة زياد العودة، مرجع سبق ذكره).

في الأمواج التي نجح بإخراج حطام المركب منها. فهل تكون الفوضى منتصرة في النهاية؟

تمنح هذه النتيجة نوعاً غريباً من الصفاء، رغم تشاؤميّتها. ليس فقط لأنّ لجيليات أن يأمل في الآخرة بجزاء حُرم منه على الأرض، ولكن أيضاً لأنّ العمل الفنيّ يملك ميزة تعزيم ما يعرضه من شرّ: «تشكّل الفوضى جمالاً وشرّاً في آنٍ معاً، عتمةً وإشراقاً مجتمعَين. الفنّ أعجوبة، حسناً، ولكنّه ليس مسخاً. فهو يتضمّن التباين وليس التناقض. ليس في الفنّ من ذرّة متسّمة بالفوضى»[1]. يحتاج هذا التصريح القاطع برأيي إلى الأخذ ببعض الفويرقات، وذلك من منظور ممارسة هوغو الأدبيّة نفسها. ففيها نرى أنّ «الذوق هو النظام»، ولكنّه ينطوي على «كلّ أشكال اللانظام»، التي تبدو بدورها ضروريّة للإبداع الشعريّ.

يفترض كلّ تكوينٍ قدراً من الفوضى. وعمل الكاتب، شأنه شأن عمل البحر، إنّما توجّهه حركات متعدّدة ومتضادّة، يجب قبل كلّ شيء أن ندعها تعمل بحريّة: «احذروا من هذه الخطوط السوداء على الورق الأبيض، فهي قوى في تأليف، وتركيب، وتداخل، ودوران، وتفكّك، وتعقّد، وتزاوج، واشتغال»[2]. ولكي يبني الفنّان كوناً جديداً، فبدل الاقتصار على إعادة إنتاج الواقع أو نسخ آثار أسلافه، ينبغي أن يجد «أمامه وفي متناوله، كلّ الفوضى المظلمة للأنماط»[3]. فالطبيعة الطابعة (*natura naturans*) هي مصدر وحيه أكثر ممّا تكونه الطبيعة المطبوعة (*natura naturata*)، وإنّها هي التي تزوّده بأنموذج حركيّ: «بلا هوادة يعصف إعصار المعجزات. وليلَ

(1) **الذوق**، مرجع سبق ذكره، ص 565.

(2) **في العبقريّة** (*Du Génie*)، **الآثار الكاملة**، مرجع سبق ذكره، ج 11، ص 410.

(3) الذوق، في آثار هوغو النقديّة، مرجع سبق ذكره، ص 573.

نهارَ تنبثق الظواهر في صخب من حولنا من كلّ صوب، دون أن تُقلق، وما أروَع ذلك!، راحة الوجود الجليلة. هذا الصخب هو التناغم»[1].

قد يُبقي العمل، ضمن هذه الغطسة في قلب الفوضى، على «بعض مظاهر اللانظام»، أي على عناصر «عدم انتظام مرئيّة» لا تعدم «لمن يجيد النظر، أكثر الهندسات دقّة»[2]. لكن لا تنغلقُ هذه الأخيرة على كمالها، بل تبقى حيّة لأنّها منفتحة على مصادفات الكتابة والقراءة. ذلك أنّ «ما هو لامنتظم إنّما هو لا متناهٍ» ولأنّ في «اللّامنتهي شيئاً من اللانهائيّ»[3]. ليست الفوضى هازمة ولا مهزومة، بل هي ضلوع في بناء العمل وحركته المستمرّة. «كلّ شيء يبدأ وينتهي بالفوضى»، تقول جوزيان. وتبدو رواية **عمّال البحر** في نهايتها، مثل بطلها، في عودة إلى الهوّة التي طلعت منها:

«وفي الوقت نفسه الذي كان فيه الماء اللانهائيّ محيطاً بصخرة «جيلد هولم أور»، جعلَ هدوءُ الظلام الهائل يصعد في عين جيليات العميقة.

السفينة «كشمير» –وقد أصبحت خفيّة تقريباً – تبدو بقعة ممتزجة بالضباب. [...]

وهكذا شحبَ لون هذه البقعة، التي لم تعد شكلاً معيّناً، شيئاً فشيئاً.

ثمّ تضاءلت.

ثمّ تبدّدت وزالت.

وفي الفترة التي امّحت فيها السفينة في الأفق، اختفى الرأس تحت

(1) هوغو، ويليام شكسبير، **الآثار الكاملة**، النادي الفرنسيّ للكتاب، مرجع سبق ذكره، ج 12، ص 227.

(2) المرجع السابق، ص 338.

(3) المرجع السابق، ص 356.

الماء. ولم يبقَ بعد ذلك غير البحر.»[1]

يستحضر هذا الشكل، المختزل إلى بقعة آيلة للزوال، بصورة لا تقاوَم، رسوم فيكتور هوغو. إذ نجد في رسومه أنّ الحبر أو الألوان المائيّة لا تنحصر في شكل ثابت، بل تفيض عن كلّ الخطوط لتتبع ميل حركة الورق أو وحي الفنان الذي يسعى إلى «إنزال الفوضى في الريشة»[2]. بذلك تبقى الصورة المتشكّلة على هذا النحو ملتبسة وعشوائيّة، وتميل إلى التميّع في العمق. وهذا ما نراه، مثلاً، في رسم يمثّل صخرتَي الدوفر، تنبثق فيه هندسة من الموج، ولكنّها تُمتصّ في إبهام خلفيّة متحرّكة بطريقة استثنائيّة[3]. وذلك مثال جيّد عن فنّ الفوضى الكونيّة الذي يعرضه هوغو في الرواية وعلى هوامشها.

لئن استطاع مشهد المحيط أن يكون مصدر وحي مميّز عند هوغو، فذلك لأنّه يذهب إلى أقصى حدّ بميزتين كثيراً ما أُهملتا في كلّ منظر، ألا وهما حركيّته وانفتاحه البلا غور. غالباً ما يُعتبر المنظر تشكيلاً ثابتاً ومحدوداً من الموضوعات التي يجمّعها نظر الفنّان وريشته. إلّا أنّ المنظر يتغيّر باستمرار، وفق الزمن الذي يمرّ، وحالة الطقس، على إيقاع الفصول، وحسب تبدّلات زاوية الرؤية أو الجوّ أو الإضاءة. كما أنّ الأفق الذي يحدّه، يُشرعه بدوره إلى عمق غير محدود. تحتوي تجربة المنظر على لحظة

(1) **عمّال**، ج 3، الكتاب 3، الفصل 5، غ. ف.، ص 596. (ترجمة رمضان لاوند، مرجع سبق ذكره).

(2) انظر كاتالوغ المعرض الذي نُظّم عام 2000 في دار فيكتور هوغو (Maison de V. Hugo) تحت عنوان: **شيء من الفوضى في الريشة** (*Du chaos dans le pinceau*)، باريس–متاحف (Paris-Musées)، 2002.

(3) «ريشة، تحبير ومائيّة» (Plume, lavis, et gouache)، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطة عمّال، NAF 24745, fol. 232.

ذعر أو «وجدان» («pathique»)، يشدّد عليها إيرفين شتراوس (Erwin Strauss)، تمنحه بعداً سحيقاً عبّرت عنه جماليّات السموّ والرومنطيقيّة أيضاً تعبيراً بليغاً.

ليس فنّ المنظر إذَن تجسيميّاً بالضرورة، إذ يميل بالعكس تطوّره في القرن التاسع عشر، عند تيرنر (Turner) مثلاً، إلى تعزيز الخلفيّات والسماء وتأثيرات الضوء التي تذوب فيها الخطوط. لقد اكتشف موندريان وكاندينسكي، من بين آخرين، التجريد من خلال استكشافهما بُعد المنظر هذا المتمرّد على كلّ تجسيم. ولم يكن هوغو بعيداً عن ذلك في رسومه أو في اللّوحات الوصفيّة في **عمّال البحر**، التي تشوّه المناظر والوجوه. وإنّ «حالة التجرّد التي كان يعيش فيها» هوغو المنفيّ في غيرنيزيه (Guernesey) قد صيّرته، شأنه شأن بطله[1]، أكثر حساسيّة تجاه كلّ ما يعطّل التمثيل في المنظر، ودفعته بذلك إلى اظهار كلّ موارد الرومنطيقيّة الآيلة للانتهاء، إضافة إلى استعادة بعض الصياغات الباروكيّة واستباق بعض حركات الفنّ والأدب الحدَيثين.

(1) **عمّال**، ج 2، الكتاب 1، الفصل 10، غ. ف.، ص 392.

2
بادئة البوادئ

تشكّل قصيدة «المرْج» (*Le Pré*) إحدى آخر أهمّ القصائد التي كتبها فرانسيس بونج (Francis Ponge)[1]، وهي بالإضافة إلى ذلك أوّلى القصائد التي قبِل بنشر مسودّاتها شبه الكاملة، ضمن مجلّد بعنوان **ورشة المرج**[2] (*La Fabrique du pré*). يُظهر فيه بونج عنايةً بنشأة النصّ (نقرأ في ص 260: «أنهمك هنا في إعداد إعداد المرج، أو لإعداد النسخة ما قبل الأصليّة للمرج»،) وهذه العناية تقترن بتساؤل عن الأصل يندرج في الأوان ذاته في مرجع القصيدة، وفي كلمة «*pré*» (مرج) نفسها، التي يقرّب بونج بينها وبين البادئة اللغويّة «*pré-*» التي يدعوها «بادئة البوادئ» (Le préfixe des préfixes)[3].

(1) كتبها بين عامي 1960 و1964، نشرها أوّلاً في العدد 18 من مجلّة كما هو (*Tel Quel*)، عام 1964، قبل أن تشكّل جزءاً من **الديوان الجديد** (*Le Nouveau recueil*)، غاليمار، 1967.

(2) في سلسلة دروب **الإبداع** (Sentiers de la création)، منشورات سكيرا (Skira)، 1971، ط 2، 1990. تحيل أرقام الصفحات التي أضعها في هذا الفصل بين قوسين على هذه الطبعة التي أعاد المؤلّف نشرها مع تنقيحات وإضافات في الجزء الثاني من **الآثار الكاملة**، مكتبة البليّاد، ص 425–562.

(3) البادئة (préfixe): مفردة أو أداة لغويّة توضع في بداية كلمة فتغيّر في دلالاتها أو تقلبها، =

إنّ هذه العودة إلى الجذور في إنتاجات بونج الأخيرة مدهشة للغاية، لأنّ سؤال الأصل بقي عنده طويلاً عرضة لشيء من التحريم. وكان ذلك لأسباب آيديولوجيّة أولّاً، أبقت بونج بعيداً عن الأسئلة الميتافيزيقيّة الكبرى. فالانحياز للأشياء يعني، بين مستلزمات أخرى، القبول بها كما هي، دون التساؤل عن باعث وجودها. وكان هذا الرفض لكلّ من البواعث الأصليّة والغايات النهائيّة يتناسب وخياراً جماليّاً، خيار الحدود، وخيار النصّ المكتمل المنغلق على نفسه.

كما كان ذلك يلبّي دوافع وجوديّة، سيطول ذكرها هنا[1]. فلنذكّر فقط أنّ وفاة والد الشاعر، عام 1923، كشفت لبونج عن هوّة أراد طمرها بأيّ ثمن كان، هوّة ألقت طويلاً بأثرها على تصوّره للصيرورة، الذي سيطرت عليه العشوائيّة. يمنحنا نصّ «الحصاة» (*Le Galet*)، وهو أحد النصوص الملفتة كثيراً للنظر في **الانحياز للأشياء** (*Parti pris des choses*)، في عودته إلى أصول موضوعه، لوحة آسرة لتصّور لنشأة الكون (cosmogonie) يختلط بالاحتضار:

«لا يدركها العقل إلّا ضعيفة ومبدّدة بين قفزات الاحتضار الثقيلة. تصحو لعمادةِ بطلٍ بضخامة العالم، وتكتشف المأزق المرعب

= كما في إدخال «اللّا» أو «غير» في العربية: اللّامعقول، غير الإراديّ، إلخ. ويسمّي فرانسيس بونج البادئة pré «بادئة البوادئ» لكونها هي نفسها تشكّل بادئة للمفردة التي تعني «بادئة» في الفرنسية: préfixe. وهي، أي البادئة pré، تعني «ما قبل»، كما في prémoderne (ما قبل حديث). وكان بونج، كما يكشف عنه هذا الفصل والقبسات من نصوص الشاعر، شديد الافتتان بكون اللفظة ذاتها، في نوع من الجناس يحاول هو تعليله، تدلّ أيضاً على «مرج». (المُراجِع)

(1) أتعمّق أكثر في هذه الدوافع في كتاب **فرانسيس بونج بين الكلمات والأشياء**: (*Francis Ponge entre mots et choses*)، شان فالون، 1991.

لفراش الموت»[1].

يصعب، في كامل القسم الأوّل من إنتاج بونج، إيجاد صورة إيجابيّة للولادة والإنجاب. ويتوافق الامتياز الذي يمنحه للجماد مع رغبة ما في الهرب من الصيرورة. وقد جاهد بونج طويلاً ليتخلّص من هذا «الهوَس التحجيريّ» الذي لطالما انتُقد بسببه[2]. ويتوّج الاحتفال بالنموّ النباتيّ الذي نجده في «المرج» تطوّراً أوصل بونج، منذ ما بعد الحرب [العالمية الثانية] إلى التصالح التدريجيّ مع الحياة الطبيعيّة، وإلى تثمين حركة الكتابة في لحظة ولادتها (*in statu nascendi*) بقدر تثمينه لانغلاق النصّ المكتمل.

في «المرج» يرتبط سؤال أصل العالم بقوّة بسؤال أصول اللغة، بما أنّ موضوعه يتمثّل في منبع المنظر وجذر اللسان في آنٍ واحد. وتدلّ صفة «أصليّ» فيه على «العاصفة» المسيِّرة لنموّ النبات، بقدر ما تدلّ على «المحاكاة الصوتيّة» التي تولد فيها اللغة. ويظهر الربط بين تكوّن العنصر وتكوين الكلمة في تعبير يتكرّر: «طويلاً تكلّمت العاصفة الأصليّة». بيد أنّ تحقّق اللغة والمنظر هذا مرتبط أيضاً بظهور الذات، كما نرى في إحدى مسودّات القصيدة: «طويلاً تكلّمت العاصفة، التي هي فينا بدئيّة» (248). تتلازم بداية القصيدة مع لحظة الاستيقاظ، حيث يولد الوعي في العالم وفي الكلام:

«في بعض الأحيان، لدى استيقاظنا، تقدّم لنا الطبيعة
ما تهيّأنا له بالتحديد،

(1) **الآثار الكاملة**، مكتبة البلياد، غاليمار (يختصر لاحقاً إلى آثار)، 1999، ج 1، ص 50.

(2) والذي يعترف به هو نفسه في كتاب **معموديّة جنائزيّة، قيائر** (*Baptême funèbre, Lyres*)، 1961، آثار، ج 1، ص 465.

فيعلو المديح على الفور في أفواهنا.
نخالنا في الجنّة».

يحيل التلميح إلى الجنّة إلى تكوّن العالم والذات (وإلى «جنّة الحُبّ الطفوليّ الخضراء»[1] المذكورة في ص 219)، وكذلك إلى تصوّر أخرويّ (eschatologie). تحدّد الرؤية الأولى للمرج موقع هذا الفردوس ضمن زمن سابق: إذ هو «يُبصَر فجأة باعتباره مسكوناً من قبلُ، يتنزّه فيه (يجوبه) الطوباويّون»، وضمن منظور مستقبليّ: باعتباره «مكان العطالة الأبديّة»، وباعتباره «أيضاً مكان بعث الحياة الكونيّة في أكثر الأشكال أوّليّة، مكان إحياء المستقبل» (ص 234).

يملك المرج إذَن وضعاً زمنيّاً ملتبساً، في إحالته على ماضٍ سبق أن وقع وعلى مستقبل بانتظار القدوم. ولذا فإنّ صيغة المضارع في الأبيات الأولى من القصيدة سرعان ما تفسح المجال لصيغتَي الماضي التامّ والمستقبل:

«هذا ما كان عليه المرج الذي أريد الكلام عليه،
والذي سيشكّل اليوم موضوع حديثي».

إنّ الأصل، الحادث دوماً من قبلُ، يظلّ يلزمنا باحتيازه. تُصاغ هذه المفارقة ضمن اشتقاق من صنع خياله يُقارب بين الاسم «مرج» (*pré*) والبادئة اللغويّة «قبل» (*pré-*) إضافة إلى اللاتينيّة (*paratus*) التي تمنح اسم المفعول اللاتينيّ «مُعَدّ، مهيّأ» (*pratum*) الذي يعتبره بونج في أصل المرج:

(١) من بيت شعريّ لبودلير (... le vert paradis des amours enfantines) في قصيدته «تائهة وحزينة» «Moesta et errabunda» من مجموعته الشعريّة أزهار الشرّ *Les fleurs du mal* (المُراجِع)

«إدغامُ *paratus*، حسب علماء الاشتقاق اللّاتين [...]
المرج (pré) الراقد هنا كاسم مفعول بامتياز
يُعظَّم أيضاً باعتباره بادئة البوادئ،
وهو مسبقاً بادئة في «كلمة البادئة» (préfixe)، وحاضر في كلمة الحاضر (présent)».

يدرِج الربط بين «اسم المفعول بامتياز» و«بادئة البوادئ» مفارقة الأصل في قلب كلمة «مرج». وهي مفارقة أسبقيّةٍ تُشرع أفقاً للمستقبل. أفليست «البادئة» ما يأتي قبل جذر الكلمة وما يستدعيه في الوقت نفسه؟

«بادئة كلّ شيء، بادئة كلّ أفعال اللّغة، وكلّ الأعمال» (ص 234): في حلم اليقظة اللسانيّ هذا تتبلور كلّ صيغ تأمّل حول الأصل، يجمع الكوسموس («كلّ شيء») واللّوغوس («كلّ الأفعال») والأنتروبوس («كلّ أعمال الإنسان»). أودّ هنا محاولة استخراج مختلف الاستدعاءات الضمنيّة الأونطولوجيّة والكوسمولوجيّة والنفسيّة والشعريّة لمفارقة الأصل هذه التي يكشف عنها بونج في المرج ودوالّه.

الاستدعاء الأونطولوجيّ

لطالما اعتبر بونج نفسه شديد البعد عن كلّ مطمح ميتافيزيقيّ. فليست «الكينونة» موضوعه وإنّما «الكائنات»[1]. وهدفه في ورشة المرج ذو طبيعة كوسمولوجيّة أكثر منها أونطولوجيّة (وجوديّة) حصراً. إلّا أن تفكيره يتمحور بالفعل، من حين إلى حين، حول الكينونة. وهذا

(1) «نصّ حول بيكاسو» («Texte sur Picasso»)، الورشة المعاصرة (*L'Atelier contemporain*)، غاليمار، 1977، ص 341؛ آثار، ج 2، ص 737.

ما يشهد له الاستخدام المتكرّر لـ «كان» خارج الجملة الإسناديّة. كتب مثلاً في 25 نوفمبر من عام 1962 في ص 223: «هكذا نكون» («ainsi *sommes-nous*»)، كما تنتهي النسخة ما قبل الأخيرة للقصيدة (ص 262) بجملة: «آمين!» («Ainsi *soit-il*!»). تتوافق الاستدعاءات الدينيّة لهذه التعابير مع الإشارات المتعدّدة التي تجعل من المرج مكاناً مقدّساً، «فردوساً»، أو حرَماً:

«أفنكون قد بلغنا قُدس الأقداس،
أخيراً الموضع الحرام لإفطار العقول؟ [...]
ويدور طاحون الصلوات الآن،
بلا أدنى سجود».

لا تستوجب «صلاة» الشاعر التخلّي عن الإرادة ولا إيماناً يفوق الطبيعة، بل فيها تلبية عقلانيّة لما هو كائن، واحتفال بحضور طبيعيّ تماماً. في صيغة الحاضر، ثمّة شيء حاضر من قبلُ، وهو دوماً يحضُر: «يُحضر لنا المرج، أو يقدّم لنا في الحاضر، برفقٍ، اسمَ مفعولٍ» (ص 226). يذكّر «رفق» (aménité) المرج بألفة «الموقع الساحر» (*locus amoenus*) في التقليد الشعريّ، ويستحضر القبول الدينيّ في «آمين» (*amen*)، لكنّه على الأخصّ رعاية. فحضور (présence) المرج هديّة (présent) من صنع الطبيعة التي «تقدّم لنا، تُحضر لنا على طبق، تمنحنا، تعطينا، تعدّ لنا مرجاً» (ص 223).

وهذا ما يجعل بونج يقرّب بين الاسم «مرج» (*pré*) والنعت «مهيَّأ» (*prêt*) والمفردة اللاتينيّة «حاضر» أو «جاهز» (*praestum*). والمرج هو ما «تمنحنا» إيّاه أو تقدّمه لنا الطبيعة، بعد أن تكون هيّأته لأجلنا. لكنّنا

نتنعّم به فقط لأنّنا أنفسنا متهيّؤون، ومستعدّون له: «تهيّئنا، أحياناً، طبيعتنا لمرج» (225). وهكذا يولد حضور المرج من تلاقي اقتراح آتٍ من الطبيعة واستعداد من لدن «طبيعتنا». ويقصد بونج بالطبيعة «ما نحن عليه» (الطبع) و«ما هو معطيٍ لحواسّنا» (ص 236):

«أحياناً، تكون طبيعتنا –
وأقصد القول، بكلمةٍ، الطبيعة على كوكبنا
وما نكون، كلّ يوم، لدى استيقاظنا –
أحياناً، تكون طبيعتنا قد أعدّتنا لمرجٍ – أعدّت لنا مرجاً.»

تجمع الصيغة المزدوجة «أعدّت لنا» و«أعدّتنا» حضورَ العالم بحضورنا في العالم. فالأصل هو أيضاً انفتاحنا على ما ينفتح لنا، تيقّظنا لما يحضُر. هذا الحضور في العالم باعتباره كائناً من قبلُ دوماً ودوماً في مجيء، يقرّ به بونج على أنّه مبرّر وجوده الوحيد في النصّ الذي يمثّل شبه وصيّة، والذي استعاده في نهاية **ورشة المرج**:

«لهذا حييت.
مختبراً متعة شديدة بعدم فعل أيّ شيء سوى التسبّب، من خلال حضوري وحده (المحمّل بنوعٍ من التمغنط بوجود الأشياء [...])، التسبّب بتكثيفٍ لطبيعة الكائنات والأشياء، وسوى انتظارها، سوى انتظار هذه اللحظة» (ص 267).

استدعاء الكوسمولوجيا

يظهر المرج، ضمن منظور ليس تماماً ظاهراتيّاً ولا أونطولوجيّاً، بمثابة نتيجة وأصل «للحياة الكونيّة». فهو «بادئة كلّ شيء» (ص 234)، و«اسم

مفعول» «شاركت في صنعه كلّ العناصر والأفعال السابقة» (ص 258). عند هذا المستوى الكوسمولوجيّ من تفكير بونج، نلاقي من جديدٍ مفارقة الأصل، هذه الأسبقيّة أو الكينونة الماضية التي تملك قيمة بدء أبديّ: المرج الذي هو، في آنٍ واحد، «تراكم الأيام الماضية ومنشأ اليوم الحاضر» (ص 258).

يعتبر بونج الطبيعة هنا بشكل أساسيّ قوّة توليد: «اشتُقّت لفظة الطبيعة، حسب معجم ليتريه (*Littré*)، وكما كنت أعتقد، من جذر فعل الولادة (naître) واسمها (naissance): نتجت «*na*» عن السنسكريتيّة «*jan*» (لتعطي «*gna*» [...] لذا أستطيع عنونة نصّي: «عن مولِّدة المروج» (*De la gnature des prés*) [...] تعني كلمة الطبيعة (*natura*) إذَن المولِّدة، أي القوّة التي تولّد)» (ص 236–237). على طول النصّ وتمهيده يمتدّ موضوع الولادة الذي يربط عميقاً بين الحركيّة النباتيّة للمرج وانبثاق الكلام الشعريّ:

> «فلنعدّ إذَن الصفحة التي تستطيع اليوم أن تولد فيها
> حقيقةٌ تكون خضراء»

إلّا أنّ هذا الانبعاث لا يظهر، في أكثر الأحيان، في شكلِ بدء مطلق، وإنّما في هيئة بدء مستعاد، لا بل كمثْلِ ولادة جديدة: «الجانب المولود، المولود من جديد، المبعوث أبداً من المرج. النهضة (Renaissance) [هذه الولادة الثانية]. مرج بوتيشلي («Pré de Botticelli»)؛ مرج بيزا («pré de Pise»)؛ جوسكان دي بريه (Josquin des Prés)» (ص 226). توضّح الإحالة على عصر النهضة هنا ضرورة العودة إلى الجذور من أجل

انطلاقة جديدة، حيث يستحضِر اسم الموسيقار جوسكان دي بريه لبونج «موسيقى غابرة»، وكذلك، عبر تداعي الأفكار، حيّ «سان جيرمان ديه بريه» [بباريس] («Saint-Germain des Prés») و«بريه أوكلير» («Le Pré aux Clercs»)، وهو «حيّ تجّار عتائقَ» وساحة للمبارزات في ما مضى. كما يتجاور عنده كلّ من لوحة الربيع (*Le Printemps*) لبوتتشيلي و«مرج بيزا»، وهو مقبرة: أفلا تفترض كلّ ولادة جديدة موتاً مسبقاً؟

لا خلقَ من العدم (*ex nihilo*) في نظر بونج. فتربة المرج هي من صنع «بقايا الممالك الثلاث»[1] (ص 258). تولد خضرة العشب في «هذا المرمد الكونيّ» (ص 233)، ويتحوّل «الانحلال البطيء» للجماد، الذي أظهر انتصار العشوائيّة في نصّ «الحصاة»، إلى منبع حياة، بفضل معونة الماء:

> «المرج هو التنافس ذاته.
> إنّه يمثّل تحوّل الجوهرين الآخرين الخاملَين: الماء والجماد المنقسمين والمختلطين إلى أقصى الحدود، تحوّلهما في الحاضر إلى مادّة (جوهر حياة) جديدة» (ص 245).

يشكّل المرج، وهو «التجسيد الأخضر للمطر»، «التتمة الوديعة» «للعاصفة البدئيّة» (ص 222) التي تحتفظ بـ«ذكراها» كلّ ذرّة عشب على شكل «لآلئ ندى» (ص 246). لكن على الماء بدوره الفناء تحت تأثير الشمس، ليتمكّن النبات من النهوض:

> «مع عودة الشمس
> يميل الماء إلى التبخّر؛
> هو الذي يتشربّه من جديد

(1) هي طبعاً ممالك الحيوان والنبات والجماد (المترجمة).

المرمد الكونيّ، يريد بدوره الفناء
تحت تأثير الحرّ
المتصاعد، الماء يتراجع،
يتبخّر
لكنّه حينئذ يجرجر
معه نحو السماء هذه البقايا العضويّة،
فيُنعِش المرمدَ الكونيّ: العشب والحياة
ينبثقان من جديد وهوَ ذا «المرج».
يعبّر العشب إذَن عن الانبعاث الكونيّ في أكثر الصيغ بدائيّة» (ص 234).

الموت أصل الحياة الجديدة، فالمرج «هو المكان الذي يعاود فيه كلّ ما انتهى البدء» (242).

استدعاء علم النفس

تمسّ دورة الفناءات والولادات الجديدة، التي تنظّم إيقاع «تاريخ المادّة العضويّة»، كلّاً من تاريخ النصّ والذات أيضاً. يمرّ بونج، على مرّ التكوّن الطويل والصعب لـ«المرج»، بالعديد من مراحل الإحباط واليأس. وكانت واحدة من أشدّها مساء 27 فبراير 1963، إذ أسرّ بونج للورق بإغواء «الانتهاء من الأمر»، و«الاستلقاء» بدوره على المرج، في راحة نهائيّة. لكنّه يدرك عند اجتماعه بأفقيّة المرج النهضة التي تحرّكه، ويستعيد فجأةً الثقة بالحياة والكتابة:

«قريباً من التخلّـي
مستلقياً على هذه المرج
وشبه عازم على عدم التزحزح منه
على التزام الصمت
على الفناء هنا فوقه
حتّى أوضع تحته
ولا يكون لي أن أقوم بأيّ حركة،
الإدراك المفاجئ
لاستقامة العشب،
التمرّد المتواصل للخُضرة
يُحْيينا» (ص 231).

لابدّ أن هذا النهوض المفاجئ يعود جزئيّاً لاستيقاظ بعض الاستيهامات المُنعشة، بحيث يحتفي بانبعاث الأب وملاقاة الأمّ. نجد الجماد، هذا الـ«سلف الهائل»، الذي ظهر في نصّ «الحصاة» طريح فراش الموت إلى الأبد، «يتقلّص» في قصيدة «المرج» إلى «بذور بسيطة مستلقية» لكنّها «مع ذلك تقوم، وتزهر» (ص 200)، وتقف «بروعة، في اندفاع عاموديّ، تدفّق (ماء متجسّد)» (ص 218). إنّ الماء، الذي عبّر شاعر «الانحياز للأشياء» عن نفوره منه، إذ وجده «عديم الشكل» ومتملّصاً[1]، يكتسب قواماً في اقترانه بالجماد. وهكذا يصبح «العنصر» السائل «غذاءً» يمنح «الشرب والأكل»، مشبعاً أكثر الرغبات الفميّة بدائيّة. إذ تؤول المروج «المشرّبة» («imbibés») بالماء «رضّاعات» («biberons») (ص 215)، وذلك من خلال اقتباس عن فيرجيل («شربت المروج كفايتها» *sat prata biberunt*).

(1) انظر «في الماء» («De l'eau»)، آثار، ج 1، ص 31–32.

يستند الارتداد الاستيهاميّ، كما يُظهر هذه التلاعب الجناسيّ بالألفاظ، على آلية في اللّغة هي نفسها قديمة تقوم على عمل «المحاكاة الصوتيّة الأصليّة» (ص 239). والحقيقة أنّ طرق الإبداع، لدى بونج، إنّما تمرّ بعودة لمنابع القصيدة واللّسان.

استدعاء الشعريّة

على القصيدة، كي تُكتب، العودة إلى منبعها، دون أن يتوقّف مسارها نحو مآلها الذي سيكون نقطة انطلاق لبداية جديدة.

وقد أقرّ بونج نفسه بأنّه ما كان لقصيدة «المرج» «البدء بالتكوّن» إلّا في لحظة إيجاده «النادرة التي حثّت الانفعال»[1]، والتي يسردها في حاشية طويلة عام 1964، تبدو كمثْلِ «فصل من الوقت المستعاد (*Temps retoruvé*)» [لمارسيل بروست] (ص 243). وهي في الواقع تعود مرّتين إلى الماضي، إذ يحكي فيها بونج عن نوع من الحجّ العاطفيّ والأدبيّ، قام به عام 1960 برفقة زوجته أوديت (Odette)، إلى أماكن لقائهما قبل ما يتعدّى الثلاثين عاماً، وحيث كان قد تصوّر «**كرّاسة غابة الصنوبر** (*Le Carnet du Bois de pins*)، وغيرها، وقبل ذلك بأكثر من عشر سنوات قصيدة «الحصاة»» (ص 244). نحن إذن بالفعل أمام «رحلة استطلاعيّة»، وستصبح القصيدة نفسها تعبيراً عن عرفان وإعادة اكتشافٍ لما نِيلَ مسبقاً: «حبُّنا للأشياء يعني أنّنا نّعيد معرفتها» (ص 23).

وبذا تكون مهمّة الشاعر الأولى الاحتفاظ بذكرى الانفعال الأوّل:

(1) حوار في **دفاتر الأدب النقديّة** (*Cahiers critiques de la littérature*)، العدد 2، ديسمبر 1976، ص 26.

«لا أدري لَمَ استولى عليّ شيء من الحماسة [...] عرفت على الفور أنّ هذه الرؤية ستبقى كما هي، بلا مساس في ذاكرتي. وبذلك سيكون عليّ محاولة قولها» (ص 244). لكنّ الذاكرة الشعريّة ليست ببساطةٍ حفظ الماضيّ، فهي تضيف على ما كان، غاية ما يجب أن يكون. إنّها تُشرع الانفعال إلى مستقبل الكلام. إذ لا يكفي، في الحقيقة، أن نكون لقينا في مسيرنا مرجاً، بل يجب، من خلال الكتابة، الذهاب لـ«ملاقاة» هذا «اللقاء». بذا يزدوج الأصل، لأنّ القصيدة «تولد» من انفعال يسبقها، ولا تتمكّن من الالتحاق به إلّا مع انتهاء تكوّنها: «ها هو أوّلاً الانفعال الذي ولدت منه (لكنّها لم تولد بعد)» (ص 243).

ليس الانفعال الشعريّ، المشدود بين ما هو هنا من قبلُ وما ليس بعدُ هنا، تلقيّاً بسيطاً لمعطىً سابق، بل تهيئة كلام قادم. لا سلبيّة في الانفعال، فهو ما يحرّك الشاعر، و«يقوده» إلى «هذا النشاط» المتمثّل في الكتابة (ص 11). منح بونج إحدى حواشيه عنوان «المرج الذي أثّر فيّ» (*Le pré qui m'a ému*) أو «المرج، حيث تصوّرتُ [هذه القصيدة]» (*Le pré, où je l'ai conçu*) (ص 234). والانفعال هجسٌ، أي ضلوع في ما كان، واستباق لما سوف يُكتَب. وبنفس الطريقة، يكون البصر دوماً، ومن قبلُ، توقُّعاً، حيث «تصوّر» الشاعرُ المرجَ من «المرّة الأولى» التي «أبصره» فيها (200): «كنت لتوّي تصوّرتُه (أو فقط أبصرتُه أو توقّعتُه: ورغبتُ في صنعه)».

إذا كان الإبصار يعادل التصوّر فذلك لأنّ الإدراك الحسيّ لا يقتصر على تسجيل المعطيات الحسّيّة، بل ينظّمها ليمنحها معنى. وهكذا يمنح المرج نفسه، بامتلائه المحسوس، بصفته محمّلاً مسبقاً بالدلالة. «يتعلّق الأمر بحقيقة مثاليّة، بمفهوم منطقيّ وفيزيائيّ في آنٍ معاً، هو واحد من

أكثر المفاهيم كمالاً التي باستطاعتنا إدراكها حسيّاً وتصوّرها في الوقت نفسه ببديهيّة ووضوح» (263).

بما أنّ «منطقاً» كهذا يندرج في الإدراك الحسيّ، فلن يكون من الصعب على الشاعر تسمية أصل انفعاله. ضمن هذه الفرضيّة، ليس لـ«فعل الكتابة» أن يكون سوى «قراءة نصّ من نصوص العالم» (ص 22)، ويُفترض أن تتزامن تسمية الشيء مع حضوره: «عند مناداة المرج، ينطق المرج، الحاضر، باسمه: المرج» (257). وبالفعل، ما إن «يُقدَّم» المرج للشاعر حتّى «يعلو المديح، على الفور، في فمـ(ـه)».

مع ذلك لن يتأخّر تكذيب هذا التزامن، في حاضر واحد، بين مجيء العالم ومجيء الكلام. إذ ينزلق أحدهما إلى الماضي، بينما يُرجَأ الآخر إلى المستقبل: «هذا ما كان عليه المرج الذي أريد الكلام عليه/ والذي سيشكّل اليومَ موضوعَ حديثي». يقترح الشاعر الردّ على ما «قُدِّم» له بأن يجعل منه «موضوعه» القادم. وهكذا يحدث انزياح بين كلام الأصل وكلام القصيدة:

> «فيعلو المديح على الفور في أفواهنا. والانفعال الذي يلي ذلك يطلق لأفواهنا العنان. نخالنا في الجنّة.
>
> هكذا كان لي هذا المرج، الذي عليّ إذَن أن أكلّمكم عليه. هذا ما سيكون حديثي اليوم.
>
> الكلام هو ما يلزم وليس الرّسم» (ص 257).

يتّهم بونج بالـ «إيهام» الفكرةَ التي تقول بمباشريّة كلّيّة للكلام، إذ إنّ ما قد يصلح في الرّسم لا يصلح في الشعر:

«رغم محبّتي للرّسم
لا أعتقد أنّ إحضار أنبوب معجون لونٍ أخضر، وفرْشه على الصفحة، يصنع مرجاً.
فهي [المروج] تولد بشكل مختلف.
إنّها تنبجس من الصفحة. [...]
وتستلزم فضاء الكتابة، فضاء الخطّ،
واستغراق الزمن الضروريّ للكلام، الضروريّ للتعبير.
الطبيعة تذكّرنا بهذا على الفور، في وجه ضلالات الشعر. [...]
لن يعود من إيهام، أنا أؤثر الشرح على الشّعر. والحذف البلاغيّ على الإيهام» (ص 254–255).

بين القصيدة وأصلها، تُدخل الكتابة الزمن، فاصل «الحذف البلاغي» (prétérition). تواجه حلم التزامن بعمل الإرجاء (différance)[1]. ولا تستطيع القصيدة الالتحاق بموضوعها إلّا مع انتهاء هذا العمل:

«هنالك مرج.
لكنّه يبقى شديد البعد. أنّى لنا امتلاكه دون أن نكون فيه. أنّى لنا بالنتيجة امتلاكه دون أن نكونه. وكيف نكونه دون قوله، دون إخراجه بأنفسنا من أفواهنا، كيف نكونه دون أن نعيد صنعه كلاماً» (ص 250).

لكي يجد الشاعر كلام الأصل عليه أن يتقبّل منعطف الكتابة. يصبح الأصل أفقاً: «طويلاً تكلّمت العاصفة الأصليّة». لكنّها «تبتعد، ولا تعود تشغل الأفق إلّا جزئيّاً». فأيّ طرق اتّصال في استطاعة الكتابة إشراعها إلى هذا الأفق؟

(1) يستخدم المؤلّف هنا مصطلحاً معروفاً ابتكره الفيلسوف جاك دريدا (Jacques Derrida) بتحويره كتابة المفردة «اختلاف» (différence) ليحمّل هذه الأخيرة بمعنى المغايرة والإرجاء. (المترجمة)

في الكتابة

يبدو أنّ ما يحرّك كتابة بونج، مثل المرج نفسه، هو حركة ثنائيّة، ارتداد وتقدُّم. يعني ذلك في عُرف الشاعر العودة إلى أصول اللغة، خصوصاً من خلال البحث الاشتقاقيّ. لكنّه يعني أيضاً إنجاز النصّ بحيث يلبّي كماله كمال موضوعه.

يتتبّع بونج مطوّلاً أصل كلمة «مرج». إلّا أنّ هذا البحث عن الأصل اللغويّ مخيّب، لأنّ إمكان العودة إلى الأصل اللاتينيّ «*pratum*» لا تمنع الالتباس حوله: «لا يوصلني كلّ هذا إلى شيء، لا التعاريف، ولا التاريخ، ولا الاشتقاق، وذلك دون شكّ بسبب جهلنا المستمرّ بخصوص جذور كلمة «*pratum*» اللاتينيّة» (ص 205). هذه الحاجة إلى إيجاد أصل «المرج» تدفع بونج إلى قبول اشتقاق يعلم أنّه ضعيف:

> «ينظر علماء الاشتقاق اللّاتين إلى *pratum* على أنّه إدغام لكلمة «*paratum*»، أي الشيء المهيّأ؛ لكنّ هذا الأصل ليس، حسب ليتريه (*Littré*)، مدعوماً لا بالشكل ولا بالمعنى... آه عفواً!... لكنّنا سنعود لمناقشة ذلك» (ص 206).

لعدم توافر نسابة (généalogie) مضمونة ومبرهنة، سيبتكر بونج لكلمة «مرج» بعض هذه «التماثلات الاشتقاقيّة» («géné-analogies») التي يملك وحده سرّها. فلئن لم يكن التجانس الصوتيّ بين الكلمات «مرج» (*pré*) و«قُرب» (*près*) و«مهيّأ» (*prêt*) كافياً لإظهار امتلاكها جذراً مشتركاً، فهو قد يُظهر على الأقلّ قرابة خفيّة في ما بينها: «لكنّ هذا الأصل الممكن برأيي (أصل؟ – على الأقلّ قرابة) هو ما أستخلص منه سبب التقارب النغميّ (الصوتيّ) بين هذه الكلمات الثلاث» (ص 207).

يتبيّن مع ذلك أنّه لا صلة اشتقاقيّة بين «prêt» و«près»: «هذا بالفعل غريب! لا يُشار في أيّ مكان إلى قرابة بين «المرج» وبين الأصل اللاتينيّ «paratus»» (207). بل أسوأ من ذلك، كلمة «قريب» (proche) نفسها لا علاقة لها بكلمة «قُرب» (près): «إنّ استغرابي لَيزداد من غياب التقارب بين près وproche»، يعلّق بونج (ص208).

إنّ التشديد على استخدام مفردات القرب هنا ذو دلالة، إذ يتناسب البحث الاشتقاقيّ مع رغبة في «التقريب» بين الكلمات، وكذلك بين الكلمات والأشياء. يأمل بونج، من خلال العودة حتّى «الجذور»، بلوغ وضع سابق في اللغة لاعتباطية العلامة، أي للقطيعة بين الدالّ والمدلول. لا «يتحقّق» «الربط» بين الكلمات الثلاث إلّا «على مستوى الجذور، حيث تختلط الأشياء والصياغات» (ص 240).

إذا كان بإمكان تجانس صوتيّ بسيط أن يقوم، في هذا السياق، مقام «جذر» مشترك، فذلك بموجب أسطورة أخرى لأصول اللغة، وهي أسطورة الكلمة البدائيّة باعتبارها محاكاة صوتيّة (onomatopée). إذ يعتبر بونج أنّ كلمة Pré تنتميّ إلى «محاكياتنا الصوتيّة الأصليّة» (ص 239). هذه الدوالّ الأوليّة هي أيضاً «ما دون دلالات» («infrasignifications») (ص 263)، أي نوَيات دلاليّة أوّليّة بإمكانها أن تكون مشتركة بين مفاهيم متباينة، منطقيّاً، بقدر تباين «المرج» و«القرب» و«ما هو مهيّأ».

مراراً يؤكّد بونج عدم قدرتنا على «الخروج» من هذه المحاكاة الصوتيّة التي تشكّل موروثنا، أو طبيعتنا الوراثيّة، والتي تُشركنا في ماضي اللغة. لكنّها إلى جانب ذلك، ومن خلال لَبس معناها ما دون المنطقيّ، تُشْرع الكتابة إلى حقل كامل من الممكنات. إنّها بوادئ لغويّة وفي الأوان ذاته

تعلّات للابتكار اللغويّ، «بذور معرفة متبحّرة» تشهد «إنباتها» في النصّ (ص 242). إذَن ليست العودة إلى جذور اللغة بالضرورة فعلَ تنقيب آثاريّ، وإنّما استعادة للكلام في تشكّله الأوّل، وذلك لتبيين الانبعاث السرمديّ للطبيعة الولّادة:

> «أصوات المحاكيات الأصليّة: كيف نخرج منها؟ ذلك متعذّر! يجب إذَن العودة إليها. [...] إنّ تبايناتها، وتطوّراتها، وتنويعاتها، وتشعّباتها، وإيراقاتها، وإزهاراتها، وإثماراتها، ومعاودات بذرها، لَكافية للتعبير عن تعقيد الحياة والعالم» (ص 240).

تتأكّد إنتاجيّة المحاكاة الصوتيّة هذه ضمن ممارسة بونج نفسها. إذ يتوالد نصّه من خلال سلاسل صوتيّة-دلاليّة («phonico-sémiques») تمنح تنويعاته حول كلمة «*pré*» أروع الأمثلة عليها. وقد رأينا أيضاً كيف أنّ «مرج» بونج، باستلهامه «مروج» فيرجيل التي «شربت كفايتها» («sat prata biberunt»)، بات «مشرَّباً» («im*bibé*») بالماء وصار بمثابة «رضّاعة» («*bibe*ron»)، ومن هنا بالذات مكاناً «محرّماً» («proh*ibé*») (ص 211). وغالباً ما يكون الرجوع إلى الأصل الاشتقاقيّ مصدر توليد لفظيّ، حيث يبتكر بونج كلمة «*gnature*» وفق أنموذج الجذر اليونانيّ، فيما يستوحي من اللاتينيّة استبدال فعل «تكلّم» («parler») بفعل «مثّلَ»[1] («*paraboler*»)، والـ«زعرور» («*aubépine*») بـ «الدبّوس الأبيض»[2] («*albépingle*»)...

---

(1) الفعل مجترح من المفردة *parabole* وتعني «مثلاً» أو «حكاية رامزة». (المُراجِع)

(2) يجترح الشاعر هذه الكلمة مستحضراً، من خلال كلمة «épingle» التي تعني «دبّوس» بالعربيّة، تعبيرَ «tiré à quatre épingles» الفرنسيّ الذي يترجم حرفيّاً إلى «معلّقاً إلى أربعة دبابيس» ويستخدم للدلالة على التأنّق والتزيّن في اللباس؛ وأمّا بادئة «alb» فقد تحيل إلى «albe» التي تشير إلى بياض الشيء (وأصلها في اللاتينيّة «*albus*»). اخترنا ترجمتها بتعبير =

يعمل بونج، بالإضافة لاشتغاله على نغميّة النصّ، على إعادة تسويغ العلامة اللغوية من خلال استفادته من الدالّ الخطّيّ والطباعيّ. فمثلاً يجيد توظيف علامة النبر الحادّة في كلمة «*pré*» التي يرى فيها صورة طائر في تحليقه: كأنّ المرج «يحلّق فوقه» طائر، «يحلّق فوقه العبور الفوريّ لطائر مسرع، في تحليق منخفض بعكس اتّجاه الكتابة (كمثْلِ معنىً مخالف) (كذلك هي النبرة الحادّة)» (ص 212). وفيما تحيل هذه النبرة، عن طريق الإيماء، إلى منظر المرج، فهي تمنح فرصة لتأمّل في اللّغة. فبالإمكان تأويل حركة علامة النبر هذه «بعكس اتّجاه الكتابة» باعتبارها «معنىً مخالفاً»، ما يشكّل شعاراً لحركة شعر بونج الارتداديّة التي تسير بعكس الدلالات المجرّدة، لتعود إلى «ما دون الدلالات»، ثم من خلالها، إلى المحسوس نفسه:

«الطائر المحلّق فوقه بعكس اتّجاه الكتابة
يعيدنا إلى المحسوس، وتناقضه [...]
رنّة خاطفة وحادّة مثل تمزّق
في سماء الدلالات المفرطة الصفاء».

لكنّ قيمة هذه النبرة لا تقتصر في نظر بونج على «تذكير» «يوقظ ذاكرة» اللغة. إذ هو يدرج في الكلمة اندفاعاً ونداءً: يتعلّق الأمر بـ«علامة نبرة حادّة، الأكثر حدّة على الإطلاق، والأقرب إلى النقطة على الحرف *i*، مثل نجمة ثابتة تحوّلت فجأة إلى نيزك سيتبع في الجوّ أقصر مسار ممكن»

= «الدبّوس الأبيض» لقربه من اسم آخر يطلق أحياناً على الزعرور بالفرنسيّة، وهو «الشوك الأبيض» (épine blanche)، وأيضاً من شكل أزهار الزعرور، وذلك سعياً منّا للحفاظ على الحقل الدلاليّ والصوريّ في النصّ (انظر في الصفحات التالية: «في الجماليّات»). (المترجمة)

(ص 211). تتناسب حدّة النبرة وقِصرها مع خاصيّة يثمّنها بونج في الشيء موضوع المعالجة (يجب أن يكون عشب المرج قصيراً، «مشذّباً عن قرب»، ص 211)، كما يثمّنها في كلمة «مرج» «المقتضبة، الموجزة»، وفي النصّ. على الشاعر في الواقع إجادة «تشذيب» «اللّغو» اللانهائيّ، حتّى يمنح نصّه صيغة منجزة، وإن اقتضى الأمر فبقرار لا يقلّ قسوة عن ذلك الذي يُمارَس في مبارزة تُخاض على المرج:

«ذلك أنّ مكان اللّغو الطويل
قد يصير مكان القرار. [...]
ها هي إذَن، على هذا المرج، فرصة سانحة
للانتهاء من الأمر قبل الأوان».

بِذا يختصر حلم اليقظة الدائر حول النبرة الحادّة الحركةَ المزدوجةَ لكتابة بونج التي تتّجه صوب جذر اللغة وكذلك صوب إنجاز النصّ. إنّ إعادة الكلام إلى لحظةِ تشكّله تتطلّب منعه من الغوص في «اللّغو» وإجادة «الانتهاء منه». ويملك بونج، بقدر الاهتمام الذي يصبّه في «صناعة» النصّ، رغبة لا تقلّ عُظماً في بلوغ منتَج منجَز. وذلك لدرجة أنّه جعل النصّ النهائيّ لـقصيدة «المرج» يُطبَع في كتابه **ورشة المرج** قبل نِسَخ المخطوطات، على ورق من لون آخر، وهذا يظهِر رغبته في الحفاظ على تمييز واضح بين مرحلتَي العمل الإبداعيّ، المتكاملتين مع ذلك.

في الجماليّات

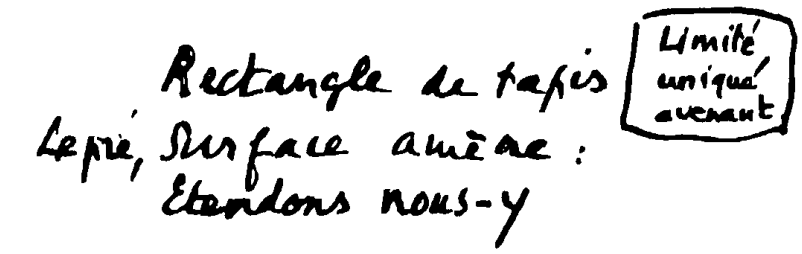
يمنح المرج صورة صيغة كاملة لكوسموس منظّم، فيما يكشف عن الفوضى المغذّية الكامنة في أصل كلّ شيء، من خلال الكيمياء المعقّدة لتربته الجوفيّة، أي سيرورة التكوّن. يتمّ الربط بين كلمات «مرج» (pré) و«مهيّأ، متأهّب» (prêt) و«مُعَدّ» (préparé) تحت مسمّى الأصل والكمال. وهو يتطلّب في الواقع فكرة تهيئة جماليّة أو تجميليّة، كما نشهد في عديد الاستعارات من الحقل الدلاليّ للزينة والتبرّج:

> «المرج مكان القرار. كلّ شيء فيه مهيّأ لذلك. هيّأته الطبيعة، وزيّنته لذلك، كلّ شيء معدّ، بأناقة، بين أربعة أسيجة من شجر الزعرور. هو مشذّب عن قرب. [...] معلّق إلى أربع صخور، اثنتان عند طرف الغابة، والأخريان ممسكتان بالسيل (بالنهر) كما يمسك عنق الحسناء بالطوق» (ص 210–211).

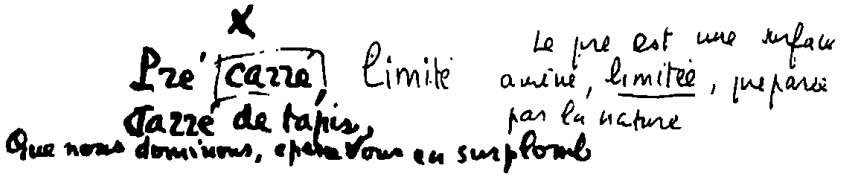
بذلك يزوّد المرج بونج بأنموذج إنجاز فنّيّ يُسقط عليه رغبته في الكمال والإتمام، حيث «تبسطه الطبيعة واحداً من نجاحاتها النهائيّة (كأنّما بلمسة يدٍ، أو بضربةِ ريشة أو فرشاة واحدة) [...] أو واحداً من أكثر مساعيها كمالاً» (213). ويشكّل تحديد المرج المتقن أحد أكثر العلامات مرئيّة من هذا الكمال، وهو ما يشدّد عليه النصّ النهائيّ بشكل خاصّ:

> «لَمَ إذَن، قطعة الفضاء المحدودة هذه،
> المعلّقة إلى أربع صخور أو أربعة أسيجة من شجر الزعرور،
> والتي لا تكاد تكون أكبر من منديل [...]
> تبدو لنا فجأةً، إذ نبصرها من هنا،
> أثمن من أرهف البُسُط الفارسيّة؟»

ذلك أنّ الحدّ يمثّل لبونج وظيفة جماليّة أساسيّة، فالشاعر يصرّح بأنّه يحبّ «الأعمال المحدّدة والمطوّقة بكمالها». يظهر تربيع المرج للعين، التي تتأمّله من فتحة نافذة، إطاراً يصوّر مسبقاً إطار الصفحة أو اللّوحة. وإنّه لَبعيد الدلالة أن يكون بونج في بعض المسوّدات بحاجة إلى تأطير المصطلحات التي تعبّر عن الحدود:



وتتميّز الصفحة التالية بمحاولة إخراج طباعيّ أولى، تظهر فيها كلمة «مربّع» بدورها مؤطّرة:



إلّا أنّ هنالك، في نظر بونج، دليلاً آخر على كمال المرج قد يبدو أكثر مفارقةً، ألا وهو أفقيّته. المرج «انبساط أفقيّ محدّد بصرامة» (224)، غير أنّ «الاستواء كمال» (228). فهو يجلب الراحة، ربّما راحة أبديّة، إذ لا يُقصد المرج إلّا للاستلقاء، حتّى عند المبارزة: «تصلانه واقفَين، ثمّ تشابكان سيفيكما المائلين حتّى تبلغا في النهاية الأفقيّة الأكمَل» (ص 219).

إذا كان الكمال في الاستواء أفليس لأنّه يتناسب مع ضربٍ من تهاوي الاندفاع الخلّاق؟ أليس النصّ «المنجز» بمقتول؟ بالفعل يتوافق اكتشاف

استواء المرج مع مرحلة يأس عميق ذكرناها سابقاً، لكنّها تُتبَع مباشرةً بانبعاث:

«بعدَ إحباطِ مؤاتٍ
للتعبير عن استواء المرج،
يُحيينا فجأةً الوعي
بالانبعاث المتواصل للخضرة» (ص 230).

يجري كلّ شيء كما لو كان على النصّ والشاعر أن يموتا حتّى يولدا من جديد. وهذا ما تعنيه شاهدة القبر في ختام النصّ النهائيّ، التي تخطّ «سطراً أخيراً»، أفقيّاً، يُعِدّ مع ذلك لانطلاقة قادمة:

«السادة الطبّاعون،
فلتضعوا هنا، أرجوكم، السطر الأخير.
ثمّ، تحته، دون أيّ فاصلٍ، فلتمدّدوا اسمي،
مدوّناً بالأحرف الصغيرة، بالطبع،
في ما عدا الحرفين الأوّلين، طبعاً،
بما أنّهما أيضاً الحرفان الأوّلان
في اسمَي الشّمار (Fenouille) والكُنباث (Prêle)
اللذين سينموان عليه في الغد.

فرانسيس بونج (Francis Ponge)».

السطر «الأخير» هو أيضاً مكان نموّ «الأحرف الأولى». ويشكّل تمام النصّ واختفاء الكاتب لدى بونج شروط حياة جديدة للعمل، الذي بات مستقلّاً: انطلق المحرّك، والكلمات «تعمل دون أن يكون من ضرورة بعد

الآن للشخص الذي رتّبها وضبطها»، في شيء من «الحركة السرمديّة»، وبمقدور «الكاتب الموت، في تلك اللحظة»[1]. إنّ اسم مفعول الكتابة هو بادئة، هو مطلع كلّ قراءة، إذ يجب على النصّ بلوغ حالته النهائيّة حتّى يتمكّن قرّاؤه من إعادة كتابته بلا انتهاء.

ليس من المدهش إذَن انتهاء البحث عن الأصل إلى قبر الشاعر. هذه هي الحال أيضاً في آخر عمل كبير لفرانسيس بونج: «الطاولة» (*La Table*)، وكأنّه شعرَ بحاجة للعودة إلى ما أسّس لإمكانِ عمله حتّى يتمّه: «إنّ الطاولة (منضدة المكتب: طاولة أو لويحة)، التي سمحت لي بكتابة أعمالي، تبقى (وذلك عسير على الكتابة) ما بقي عليّ كتابته لأنتهي من هذا كلّه»[2].

إلّا أنّ انتهاء هذا العمل يستهلّ، بالمقابل، ولادة ثانية، تشهد لها غزارة الشروح التي يثيرها منذ بضع سنوات. يؤكّد مصير العمل درسَ المرج: تفترض حياة النصّ، شأنها شأن حياة الكون، الموتَ، ولا تقتلع نفسها منه إلّا بعودة دائمة إلى الجذور، وبحث لا يقلّ دواماً عن الكمال. هذا في نظر بونج قانون جماليّ ووجوديّ أساسيّ:

> «يتوجّب العبور بالكمال، والهندسة الكاملة، لكي يكون للحياة الباروكيّة أساسٌ ما، وقيمةٌ ما، واندفاعٌ ما.
> بالموت...»[3].

---

(1) حوارات (*Entretiens*) مع فرانسيس بونج، أجراها فيليب سوليرس (Philippe Sollers)، غاليمار/سوي (Gallimard/Seuil)، 1970، ص 187–188.

(2) ف. بونج، **الطاولة** (*La Table*)، غاليمار، 1991، ص 73؛ ج 2، ص 941.

(3) «مزاحات جادّة» (*Joca seria*)، **الورشة المعاصرة**، مرجع سبق ذكره، ص 183؛ آثار، ج 2، ص 633–634.

3
حضور الماضي المستمرّ

تشكّل أعمال رينيه شار (René Char) جزءاً ممّا اكتشفته خلال المراهقة وممّا فتح أمامي مجال الشعر. وهي تصدح بأسماء أماكن تتّصل بالنسبة لي بذكريات الطفولة. إنّ علاقتي بهذه النصوص هي على درجة من الحميميّة جعلتني، حتّى الآن، أمتنع عن اتّخاذ مسافة منها كي أتمكّن من التكلّم عنها بدل تكلّمها أو تركها تتكلّم فيّ. غير أنّني لطالما شعرت في خلفيّة محاولاتي بحضور الانفعال الذي منحتني إيّاه قراءة قصائد شار، سواء في ما يخصّ كتابة الشعر أو تأمّله.

عندما بدأت مشروع كتاب يحاول تحديداً إعادة تقييم مكان الانفعال في التجربة الشعريّة، استأثر بي أحد الأقوال المأثورة التي لمستني لشار في كتاب **الطاحونة الأولى** (*Moulin premier*):

«من الجرأة أن تكون للحظةٍ أنت نفسك صيغةَ القصيدة التامّة. من الغبطة أن تلمح وميض المادّة-الانفعال وقد أصبحت توّاً ملكة»[1].

(1) **الطاحونة الأولى** (*Moulin premier*) **الآثار الكاملة**، بليّاد، 1983 (تختصر فيما بعد إلى آثار)، ص 62.

تربط هذه العبارات المبتكرة بقوّة ما تفصل بينه غالباً عادات تفكيرنا، أي المادّة والانفعال، الذاتيّ والموضوعيّ، وتلخّص الرهانات الكبرى لشيء من إعادة التعريف الحديثة للغنائيّة. إذ لا تقتصر الغنائيّة على التعبير عن شعور شخصيّ، بل تولد من تلاقي الأنا والعالم والكلمات، بمعنى أنّه لا يمكننا فصل الانفعال الذي نشعر به عند قراءة قصيدة عن شكلها ومادّتها.

لكنني، وبصورة مفارقة، بالرّغم من وضعي الكتابَ في ظلّ رينيه شار[1]، امتنعت ثانيةً عن شرح أيّ من قصائده، مقدّماً عبر الفصول دراسات عن عدد من الشعراء باستثناء ذاك الذي استوحيت منه عنوان الكتاب. كان ذلك صنيعاً يقرب من نكران الجميل، وحان الوقت أخيراً لإصلاح الأمر، لا سيّما وأنّه بات من المستساغ اليوم في بعض الأوساط الأدبيّة إظهار شيء من الازدراء تجاه رينيه شار. وهو ردّ فعل منطقيّ إزاء تصوّر أسطوريّ للشاعر ساهم شار نفسه في بنائه إضافة إلى تلاميذه وإلى وسائل الإعلام. إلاّ أنّ ردّ الفعل هذا يمكنه، شأنه شأن السيرة التقديسيّة أو الذاتيّة، أن يحول دون إعادة قراءة النصوص، التي أعتبرها مهمّة أساسيّة.

لذا أوّد أن أحاول إظهار وقْع هذا الشعر عليّ، مصمّماً هذه المرّة على اتّباع طرق التحليل النصّي والشرح الأسلوبيّ. إذ يتطلّب الانطلاق من الانفعال والحديث عنه التحلّي بالصرامة والدقّة. سأنطلق إذَن من انطباعاتي كقارئ متأثّر، وذلك فقط لأحاول بكلّ ما يمكن من عقلانيّة استخراج مصدر

(1) عنوان الكتاب هو المادّة-الانفعال (*La matière-émotion*)، المنشورات الجامعية الفرنسيّة (PUF)، 1997.

هذه الانطباعات في كتابة القصائد نفسها ونسيجها. أي أنّني سأبتعد عن كلّ قراءة من نمط السّيَر التي تبحث عن أسباب تأثير النصّ علينا خارج النصّ نفسه. وهذا لا يعني نفي دور حياة شار المحتمل بصفتها منبعاً لقصائده. لكنّ القصائد لا تستطيع التأثير بقارئ يجهل الظروف التي ألهمتْها، إن لم تكن أخضعتها إلى إعادة معالجة أساسيّة. ذلك أنّ المعيش والذات الشاعرة نفسها يتحوّلان عبر «شكل القصيدة المكتمل» فيظلّان إلى الأبد حيّين ومؤثّرين.

وسوف أعنى، بهدف تبيين هذا الأثر الجماليّ والوجدانيّ، بجانب من شكلها ومعناها يبدو لي أنّ النقد لم يعره حتّى الآن ما يكفي من الانتباه. وأعني بذلك الاستخدام الشديد التعبير للماضي المستمرّ[1] (l'imparfait) في بعض القصائد التي تؤثّر فيّ بشكل خاصّ. هي في مجملها قصائد نثر جُمعت في المجموعة الشعريّة غضبٌ وسِرّ (*Fureur et Mystère*) تتمتّع بمظهر سرديّ، إلّا أنّها استحضارات. إذ يسيطر فيها الماضي المستمرّ دون أن يتعارض مع الماضي التامّ، كما هي القاعدة في السرد التقليديّ، ولا مع المضارع كما يحدث في الخطاب. كما أنّه لا يتّخذ فيها قيمة تكراريّة صريحة. إذ يبدو وكأنّه يحيل إلى حدث فريد، إلى ذكرى شخصيّة لكنّ قدرته على الاستحضار تصل إلى حدّ استخراجه لتلك اللحظة من الدائرة الخاصّة ودائرة الماضي ليعيد إحياءها وينقل لنا انفعالها. بيد أنّ الانفعال في هذه النصوص يرتبط أيضاً بحركة تُشرع الوعي الشعريّ إلى أفقه المتّسع لانهائيّاً بدوره. نجد ذلك مثلاً في «اللحظات الأولى» («Les premiers instants»):

(1) على امتداد هذا الفصل يرد «الماضي المستمرّ» (l'imparfait) بمعناه النحويّ، الذي يفيد استمراريّة الفعل في الماضي كما في «كان يكتب...» أو «كان يسافر...» (المُراجِع)

«كنّا نبصر المياه المتضخّمة تسيل أمامنا. تمحو دفعةَ واحدةَ الجبلَ، لافظةً نفسها من كشحه الأموميّ. لم يكن ذلك سيلاً مسلّماً نفسه إلى قدَره بل مخلوق لا يوصف، أخذنا نصير كلامه وجوهره. أبقتنا عاشقين على قوس خيالها القدير. أيّ تدخّل كان سيُلزِمنا؟ الضآلة اليوميّة كانت قد ولّت، والدم المسكوب قد آل إلى حرارته. يتبنّانا المنفتح، ومصقولين إلى حدود اللّامرئيّ، كنّا نصراً لم يكن لينتهي أبداً»[1].

يجعلنا هذا المشهد، الأصليّ على كلّ الأصعدة، شاهدين على الانبثاق المتزامن للذات وللكلام الشعريّ الذي لا ينفصل عن الولادة المشتركة (co-naissance) في العالم. تحلّ فيه الذات الغنائيّة ضمن حركة انفعال ترمي بها خارج نفسها، في فيض مضاعف عن حدود الشخص، وذلك عبر الانصهار مع الآخر في وحدة الـ«نحن»، وعبر انفتاح هذا الثنائيّ على الكون الذي يسعى للاختلاط به. ومن فرط النظر إلى المياه، لا يعود «العاشقان» «أمامها» بل فيها، إذ تتشرّبهما حرفيّاً: «يتبنّانا المنفتح، ومصقولين حتّى اللامرئيّ»، لـ«يصيرا» «كلامها وجوهرها». وهكذا يبدو سيل اللغة في اقتران مع سيل المياه الهائجة، كما يعلن عنوان القسم الذي تنتمي إليه القصيدة: «الينبوع السّرديّ» («La fontaine narrative»).

يعلن إذَن هذا النصّ بالفعل وحدة الذات والعالم والكلمة تلك التي تميّز برأيي الانفعال الشعريّ. لكنّ تلفّظها هو ما يمنح قوّة إقناعها لهذا المشهد الذي يمكننا ألّا نرى فيه سوى ذكرى جميمة أو أسطورة أو استيهام محض. إنّ ما يسمح لنا بالانخراط فيه هو إجراء بيانيّ بسيط لكن فعّال،

(1) غضب وسرّ (*Fureur et mystère*)، آثار، ص 275.

يشمل القارئ في لَبس الـ «نحن»، كما لو كان هو أيضاً جزء من المشهد.

قد يعتبر البعض أنّ استخدام الماضي المستمرّ يتعارض مع ما سبق، بحيث يبدو وكأنّه يرمي بهذا المشهد في الماضي، ويبعده عن السرد. لكنني لا أعتقد أنّ الماضي المستمرّ، هنا وفي الكثير من القصائد الأخرى، يخلق إبعاداً كهذا، بل إنّه لَيشدّد أثر الحضور ويساهم بقوّة في خلق الانفعال. كيف يكون لصيغة من صيغ الماضي أن تُحدث أثرَ الحضور هذا فيّ؟ أودّ محاولة توضيح هذه المفارقة، من خلال بضعة اعتبارات لسانيّة أو تركيبيّة، وتبيين ما ينطوي عليه هذا الاستخدام للماضي المستمرّ، ليس فقط من زمنيّة وإنّما أيضاً من علاقة مع العالم.

حضور الماضي المستمرّ

ليس من المؤكّد، حتّى بنظر الألسنيّين والنحويّين، الذين يجدون في ذلك تحدّياً لذكائهم، أنّ الماضي المستمرّ هو «صيغة زمنيّة ماضية». فهو لا يشتمل في ذاته على أيّ دلالة زمانيّة، وما يضعه في حقل الماضي هو إمّا ربطه بالماضي التامّ، في السرد، أو مقابلته للمضارع، في الخطاب. إذ «يدلّ ببساطة على أنّ سيرورة فعلٍ ما تتزامن مع نقطة مرجعيّة، هي قد مضت»[1]. ويبدو لي، في غياب النقطة المرجعيّة تلك، أنّ ما يتفوّق في قصيدة شار هو أثر التزامن الذي يمنحنا انطباع حضورنا في المشهد المستحضَر.

يعزّز هذا الأثر قيمة الماضي المستمرّ الجهويّة[2] المسيطرة التي تمنحه

(1) دومينيك مانغنو، مبادئ لسانيّة للنصّ الأدبيّ:
Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte* littéraire, Bordas, 1990, p. 53.

(2) يدلّ زمن الفعل (temps verbal) على موقعه في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أمّا ما يُسمّى في الفرنسية l'aspect، وهو ما يترجمه النّحاة العرب المعاصرون إلى «جهة الفعل»، =

بالفرنسيّة اسمه («imparfait») وهي اللااكتماليّة (l'imperfectivité). يُتناول الحدث أو الوضع المعبّر عنه في الفعل، بصيغة الماضي المستمرّ، ضمن مجرى تتابعه، على أنّه سبق أن بدأ ولم ينتهِ بعد. هذا ما نجده في نصّ «اللحظات الأولى»، حيث تُدرَك حالة وضعٍ ونفسٍ في بداياتها، في صيرورتها («جعلْنا نصير») وفي ديمومتها. إذ يبدو أنّ التدخّل النهائيّ لمستقبل الماضي يرجئ إلى أجل غير مسمّى كلّ إتمام لهذه الحال: «نصراً لم يكن لينتهي أبداً».

يتوضّح لنا هنا كيف تنتهي القيمة الجهويّة للماضي المستمرّ، غير التامّ، إلى التحييد المطلق لقيمته الزمانيّة الاعتياديّة. صحيح أنّ القصيدة تستحضر مشهداً أصليّاً، إلّا أنّ هذا الأصل لا يُقصى إلى ماضٍ تامّ، بل يقدَّم على أنّه دوماً في حدوث. يترجم الماضي المستمرّ هنا تماماً القيمة المعترف له بها غالباً من قبل النحويّين، ألا وهي قيمة «الحاضر في الماضي»[1]. هذا بالإضافة إلى أنّ الماضي المستمرّ والمضارع يمتلكان بنية جهويّة متماثلة، تُدعى «قاطعة» (sécant)، أي أنّهما يقعان في نقطة تشارك بين التامّ وغير التامّ، بين الراهن والافتراضيّ، بين التلاشي والحدوث[2]. إذ يبسطان الحدث في سيرورة، يشدّد عليها في قصيدة شار من خلال أسماء الفاعل التي تستدعي «المياه

= فيفيد المسار الذي يتّخذه الفعل في زمنه نفسه، كأن يكون تامّاً، أي حدث وانتهى (كما في «كتبَ») أو مستمرّاً («كان يكتب») أو متكرّراً («يدندن بأغنية»)، إلخ. (المُراجِع)

(1) انظر مثلاً **قواعد النحو** (*Grammaire*) ج. ك. شوفالييه (J.-C. Chevalier) وم. أريفيه (M. Arrivé) وك. ب. بنفينيست (C.-B. Benveniste) وج. بيتار (J. Peytard)، لاروس (Larousse)، 1971، ص 341.

(2) «الماضي المستمرّ هو الصيغة المماثلة للمضارع»:
«L'imparfait est la forme homologue du présent» (Wagner et Pinchon, *Grammaire du français*, Hachette, 2000, p. 343).

المتضخّمة»، «لافظة نفسها» من كشح الجبل. حتى لو أنّ هذه السيرورة لا تستمرّ سوى لـ«لحظات»، فهي لحظات تمتدّ بين أفقٍ أسبقيّة (مستدعاة هنا في صيغة الماضي التامّ: «الضآلة اليوميّة كانت قد ولّت») وأفقٍ بعديّةٍ (يعلنه مستقبل الماضي) يمنحانها كثافة حقل حضور مشرَع إلى صيرورة.

يجعل الماضي المستمرّ من الماضي حاضراً، فيخلق انفعالاً في الوقت نفسه الذي يبعِد فيه الحنين. يسمح بالتوفيق بين العودة إلى الخلف والتوجّه المستقبليّ المؤسّس في الزمنيّة عند شار، وذلك بإدخال منظورٍ في قلب الاستعادة نفسه. يربط الماضي المستمرّ زمناً في قدوم بزمن في ذهاب، مقدّماً الماضي بصيغة غير تامّة ومنتزعاً إيّاه بذلك من خانة الاكتمال. يحوّله إلى مضارع حيّ من خلال جعلنا معاصرين للمعيش الأكثر قصاء، ويقرننا بصيرورته المشرَعة. ويشكّل انبثاق نهر السورغ (Sorgue) الصورة الأمثل عن هذا البعث للماضي الذي يعادل تصوّراً للزمن يفلت من سطوة التسلسل الزمنيّ.

في الزمنيّة

ليست العودة صُعُداً[1] لدى رينيه شار عودة إلى المنابع، بمعنى سماحها ببلوغ نقطة انطلاق واقعة هي أيضاً في مكان ثابت ومحدّد. بل هي بالأحرى حركة استرفادٍ تصبو إلى إيجاد حركة الصيرورة في صميم مبدئها. فالأصل مفقود دوماً-مسبقاً ولكن ليس صائراً بعد أبداً، إذ يظلّ بانتظار القدوم باستمرار: الأصل بصفته أفقاً. ويبدو أنّ الماضي المستمرّ، في إعادته بُعدَ الصيغة غير التامّة للماضي، يقبض عليه في صيرورته (*in fieri*)، لا بل في

(1) يفيد المؤلّف من عنوان مجموعة شعرية لرينيه شار: **العَوْد صُعُداً** (*Retour amont*) (المُراجِع)

لحظة تشكّله (*in statu nascendi*). فهو غالباً ما ينطوي عند رينيه شار على قيمة شبه بدئيّة، كما يرتبط طواعيةً بموضوع الولادة المتواتر، الحاضر هنا عبرَ صورة انسكاب المياه خارج «الكشح الأموميّ» للجبل. كما يُستخدَم بشكل خاصّ لاستحضار بدايات الحياة أو بدايتها الجديدة بكلّ ما فيها من قوّة. فعلى سبيل المثال، نجد أنّ مرحلتَي الطفولة والمراهقة غالباً ما تستعادان في الماضي المستمرّ، لا من باب الأسف على ابتعادهما، وإنّما بهدف إعادة تفعيل ما هما محمّلتان به من ممكن ومن مستقبل. تبدو الطفولة في نصّ «بَلدة تَور»[1] («Le Thor») بالفعل «عمراً ضائعاً» ومنصرماً، كما يُظهره النفي:

> «على درب العشب الخدر، حيث كنّا، صغاراً، نُدهش من كون الليل يجرؤ على المضيّ، ومن كون الدبابير لم تعد تمضي إلى العلّيق ولا الطيور إلى الأغصان».

إلّا أنّها تبقى، للمفارقة، حاضرة بفضل الماضي المستمرّ، كمثْل ابتسامة وسط الدموع: «على درب العشب الخدر، كان طيفُ عهدٍ ضائعٍ يبتسم لدموعنا اليافعة»[2]. كما أنّ محَن «الفتى الملطوم» تقدَّم على الفور على أنّها حافز اندفاعه نحو المستقبل:

> «كانت الضربات نفسها التي ترسل به إلى الأرض ترمي به في الأوان ذاته بعيداً صوبَ حياته، نحو السنوات القادمة التي إنْ نزَفَ

(1) تقع بلدة تَور (le Thor) في جنوب شرق فرنسا، ويحيط بها تفرّعان لنهر السورغ الكثير الحضور في آثار شار الشعريّة، إذ شكّل المشهد الأليف لطفولته ونشأته. (المُراجِع)

(2) «بلدة تَور» «Le Thor»، **غضب وسرّ، آثار**، ص 239.

فيها دماً فلن يكون ذلك بسببٍ من إجحافِ شخص واحد»[1].

ويُحتفى أيضاً بالحبّ في الماضي المستمرّ بصفته القوّة التي تسمح بإيقاظ القدرة على البدايات، في مواجهة انحدار كلّ شيء. هكذا نرى في بداية نصّ «جاكمار وجوليا» («Jacquemard et Julia»):

«في ما مضى، كان العشب، ساعةَ تتوافق طرقات الأرض في انحدارها، يرفع أعوادَه بِلينٍ ويوقد أنواره. وكان خيّالة النّهار يولدون لمرأى حبّهم»[2].

ويظهر التلقين العشقيّ كمثْلِ ولادة ثانية:

«لم تكن المدينة مهزومة. وفي الغرفة التي باتت خفيفة، كان مانح الحريّة يغطّي حبيبته بمجهود الجسد الضخم هذا، المشابه لمجهود النهار في خلقِ سائلٍ. كانت خيمياء الرغبة تجعل نبوغها الوليدَ ضروريّاً لعالَم هذا الصباح. وبعيداً خلفهما، لن تخونهما أمّهما بعد الآن، هذه الأمّ الثابتة أبداً. الآنَ باتا يسبقان موطن مستقبلهما الذي لم يبقِ سوى على سهمِ فمَّيهما وقد ولد اللّحن منهما للتوّ»[3].

لا يجعل الماضي المستمرّ هنا من الماضي حاضراً فقط، كما يشير استخدام ظرف الزمان «الآن»، وإنّما يحمّله بالـ «مستقبل»، بما ينتهي إلى تشويش التسلسل الزمنيّ: «كانا يضفيان كلّية الوجود إلى زمن لم يعد يستنطَق».

تبدو القيمة البدئيّة للزمن غير التامّ، في ما يتعدّى التمييز بين الحقبات،

(1) «الفتى الملطوم»، المُبكِرون (*Les Matinaux*)، آثار، ص 313.

(2) «جاكمار وجوليا» «Jaquemard et Juila»، غضبٌ وسرّ، آثار، ص 257.

(3) «سنبلة البلّور تطحن في العشب حصادها الشفيف»:
(«L'épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente»)، غضبٌ وسرّ، آثار، ص 141.

من ثوابت الصيرورة. وهكذا بإمكان التوافق مع الطبيعة الذي كان جاكمار وجوليا يعيشانه أن يكون بالفعل تامّاً، وأن يأتي المضارع في نهاية القصيدة ليعارض بشدّةٍ الماضي المستمرّ: «يتواصل الجفاف الأزليّ. الإنسان غريب عن الفجر». لكنّ الشاعر يتوصّل مع ذلك إلى إمكان انبثاق بدايات جديدة: «ومع ذلك، في تتبّع الحياة التي لا يمكن بعدُ تخيّلها، ثمّة عزائم تختلج، وهمسات تتصادم وأطفال سالمون معافون يكتشِفون». وإن كان «مانح الحريّة» «يتأهّب للاختفاء»، فذلك «لكي يمتزج بولادات أخرى، من جديد». «تصير» «النهاية»، عند رينيه شار كما عند ميرو (Miró) «بدءاً»[1].

يتناسب تجنيد الموارد الجهويّة للماضي المستمرّ في كلّ هذه القصائد مع الامتياز، الأخلاقيّ والجماليّ في آنٍ معاً، الذي يمنحه شار لعدم الاكتمال. ويتقاطع أيضاً مع حدس ببُعد من الزمن يخرج عن كلّ تسلسل زمنيّ، ولا ينبع من مقطعيّة زمنيّة بقدر ما ينبع من التوليد الزمنيّ، حسب التفريق الذي استعمله غوستاف غيّوم (Gustave Guillaume)[2]. فهو زمن متضمَّن (impliqué)، وليس مفصّلاً (expliqué)، مدرك من الباطن وليس من الخارج. فعوض أنّ يعيّن المظهر الحدث أو الوضع على محور تعاقب الآماد، يتناوله من وجهة نظر متحرّكة ليست سوى الحاضر الحيّ للإدراك الحميميّ للزمن[3]. ليس الماضي والحاضر والمستقبل أزمنة

(1) «دفق المغنطيس»، البحث عن القاعدة والقمّة:

«Flux de l'aimant», *Recherche de la base et du sommet.*

(2) انظر خصوصاً الزمن والفعل (*Temps et verbe*)، شامبيون (Champion)، 1965.

(3) انظر هوسيرل، دروس من أجل ظاهراتيّة للوعي الحميميّ بالزمن:

Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tr. fr., Paris, PUF, 1983.

منفصلة في منظور هذا الزمن الظاهراتيّ وغير التسلسليّ، بل كلّ منها متضمّن في الآخر داخل لعبة الانخطافات الزمنيّة. هكذا يبدو هذا الزمن «الكلّيّ الوجود» خارج قبضة الزمن كما نتصوّره اعتياديّاً، لدرجة قد يبدو فيها معادلاً للأبد: «لو سكنّا برقاً، لأصبح قلبَ السرمديّ»، كتب شار[1].

في الفضاء

يتلازم هذا البسط للّحظة الماضية مع توسّع للفضاء. ويبدو أنّ ولوج طبقة عميقة من الصيرورة متحرّرة من التقطيع الزمنيّ يُشرِع إلى بُعد من الفضاء يخرق التقسيمات الطبوغرافيّة الاعتيادية. يكتسب «العشب»، في قصيدة «جاكمار وجوليا»، «امتداداً» هوَ «بوسعِ السماء التي غلبت الخوف من الزمن». وتعلن «المياه المتضخّمة»، في قصيدة «اللحظات الأولى» «نصراً» لن «ينتهي». أمّا «غرفة» العاشقين التي تطلّ على «موطن مستقبلهما» فتطلّ أيضاً على «فضاءات الترحال الكبرى». و«الهواء يفتح لزوّار الفجر» في بلدة تَور «اتّساعه العاصف». وأرى أنّ هذا كلّه يتعدّى الصدفة، أو التناسب البودليريّ بين عمق الزمن وعمق الفضاء. وربّما لا يجب الاستهانة بدور الماضي المستمرّ في انطباع الرحابة هذا.

يخلق الماضي المستمرّ، من خلال إحاطته الحدثَ أو الوضعَ بأفق زمانيّ كامل، يخلق أثرَ منظور لا يمكنه أن يكون مجرّداً من الأصداء المكانيّة: «يشير الحدث المستحضَر في الفعل إلى الفضاء نفسه الذي يشغله في الزمن أمده الخاصّ»[2]. يفعّل الماضي المستمرّ بنية أفق الوعي الحميميّ بالزمن من

(1) «القصيدة المهشّمة» («Le Poème pluvérisé»)، غضبٌ وسرّ، آثار، ص 266.

(2) غوستاف غيّوم، مرجع سبق ذكره.

جديد، ويدعوها بذلك للانتشار أيضاً في الفضاء. ذلك أنّ جملة كالتالية: «كان جبل فونتو («Mont Ventoux»)، مرآة العقبان، في متناول نظرنا»، تُشْرع أفقاً مكانيّاً وزمانيّاً بما لا يقبل الفكاك. ونجد مثل هذا الانفتاح المكانيّ-الزمانيّ في الاستحضار الذي يختم قصيدة «الوجه العُرسيّ» («Le visage nuptial»):

«إلى الهضبة ارتقينا، كمثْلِ أطياف،
كان الصوّان يرتعش تحت قصب الفضاء؛
الكلام، وقد أرهقه الحفرُ، كان ينهل عند رصيف الإنزال الملائكيّ.
لا بقيّة وحشيّة:
أفق الطرقات حتّى سيل الندى
الخاتمة الحميمة لما ليس يمكن درؤه»[1].

وفي فهم آخر للرابط الذي يجمع استخدام الماضي المستمرّ باستحضار الفضاء، نجد رهاناً على جدليّة الصّدارة والخلفيّة التي تشكّل أساس استعماله الاعتياديّ في السرد. فكما سبق أن بيّن هارالد فاينريش (Harald Weinrich)، يملك الماضي المستمرّ في السرد وظيفة استحضار جميع العناصر التي تشكّل خلفيّة مشهد تشغل مقدّمتَه أحداثُه المرويّة بصيغة الماضي التامّ[2]. وهو يُستعمل خصوصاً لوصف «الديكور»، وتعيين الظروف، والإيحاء بالأجواء.

إنّ غياب أيّ من صيغ الماضي التامّ في قصائد شار التي تثير اهتمامنا يغيّر في التراتبيّة التقليديّة لمستويَي الصدارة والخلفيّة. ليست تماميّة الماضي

(1) «الوجه العُرسيّ» «Le visage nuptial»، غضبٌ وسرّ، آثار، ص 153.

(2) هارالد فاينريش، الزمن:

H. Weinrich, *Le Temps*, Seuil, 1973.

هي التي تُبرز ما تستدعيه هذه القصائد من أحداث أو أحوال أو أفعال، لأنّ هذه الأخيرة تميل إلى الانصهار فيها ضمن استحضار شموليّ، بحيث يساويها الماضي المستمرّ بعناصر تكون عادة هامشيّة، فترتقي بذلك إلى الصدارة. وقد يكون التشديد على الظرف أو الجوّ أو الأفق المحيط بالحدث من العوامل التي تسمح بتمييز الاستحضار الشعريّ عن السرد التقليديّ. إذ ينتقل المنظر بشكل خاصّ إلى طليعة المشهد، حتّى يشارك في الفعل نفسه، عوض أن يكون الإطارَ التي تجري فيه الأحداث. وهكذا يصير السيل «حيواناً عجيباً» ذا «خيال» يجعل منه ذاتاً، أسوةً بالفاعلين البشريّين الخاضعين لنفوذه.

تبرز تعلية الهامشيّ هذه على وجه الخصوص في قصيدة «جاكمار وجوليا» التي يتصدّر فيها «العشب» المشهد في استهلال متكرّر، ويظهر كالفاعل الرئيسيّ للميثاق المبرم «في ما مضى» بين الإنسان والعالم. هكذا بحيث يبدو هذا الحضور النباتيّ الضئيل مسيطراً بلا حدود زمانيّة أو مكانيّة: «كان امتداده بوسعِ السماء التي غلبت الخوف من الزمن»، و«كان يمتزج بعتبة الأبديّة». نجد ظاهرة الاتساع ذاتها في نصّ «بلدة تَور» حيث يتفتّح «درب العشب الخدر» على هيئة منظر بلا حدود:

> «كان الهواء يفتح لزوّار الفجر اتّساعه العاصف. لم يكن سوى خيوط أجنحة، رغبة في الصراخ، حومانٍ بين الضوء والشفافيّة. كانت تَور تختال على قيثارِ صخورها».

تمتدّ حركة الانفعال هنا في شيء من الحركيّة الكونيّة، تجوب الفضاء في كلّ اتجاه، ويأتي الماضي المستمرّ دالّاً على دنوّها أو انبثاقها. ويبدو أنّ

حركيّة مماثلة توجّه الوعي الحميميّ بالزمن والكون بأكمله: كتب شار بخصوص هيراقليطس (Héraclite)، «تنمو الصيرورة في باطننا وحولنا في آنٍ معاً»[1]. يحمل الماضي المستمرّ رؤية عن العالم بصفته «حياةً» (*phusis*)، انبثاقاً ونموّاً، على صورة «المياه المتضخّمة» في قصيدة «اللحظات الأولى». تشارك الذات في هذه الحركيّة الكونيّة ضمن علاقة وجدان أو ارتعاب مع الطبيعة، في انفتاح عشقيّ على العالم. لنرَ إذَن كيف يساهم الماضي المستمرّ في الإيحاء بحالة الذات الغنائيّة هذه.

في الذاتيّة

يستحضر شار لقاءه مع ديانا[2] الشفّافة (Diane la Transparente) ويبسط حولها كوناً آخذاً في الاتّساع، صيفيّاً وفتيّاً:

> «راحت نبتة الدُّرَيدار تزهر في الفناء. كنّا في شهر تمّوز. أخذ حضور الكون المحموم يتضخّم»[3].

لا ينفصل أبداً عشق المرأة عن العلاقة مع العالم، التي غالباً ما تتحوّل هي نفسها إلى استعارة شبقيّة، إذ كتب شار مثلاً: «كان في وسعي اتّخاذ الطبيعة شريكة ومراقصتها في كلّ الحفلات»[4]. تساهم كلتا العلاقتين في انفعال واحد يُخرج الشاعر من ذاته ليُشرع كيانه إلى الآخر أو الكون أو كليهما. ويشير استخدام صفة الـ«عاشقين» في نصّ «اللحظات الأولى» إلى

(1) «هيرقليطس الإفسيّ» («Héraclte d'Ehpèse»)، **البحث عن القاعدة والقمّة**، آثار، ص 721.

(2) آلهة الصيد والحيوانات عند الرومان.

(3) **تحت طاقيتي الأرجوانيّة** (*Sous ma casquette amarante*)، آثار، ص 869.

(4) «قرب بيت جافّ» («Contre une maison sèceh»)، **العاري الهائم** (*Le Nu perdu*)، آثار، ص 480.

الرابط الذي يجمع الثنائيّ وإلى ارتباطهما بالعالم في آنٍ معاً. إذ يبقى العالم دوماً في خلفيّة الشخصيّة المحبوبة، كمثْلِ أفقٍ لها:

«كنت أحبّك؟ كنتُ أحبّ وجهك الينبوعيّ الذي جعّده الإعصار، ومجموع نطاقك يلتفّ حول قبلتي»[1].

هذا التعميم للماضي المستمرّ يُحلّ المنظر في صدارة المشهد، فيمنحه دور فاعل كامل في حبكة العشق. هذا ما نجده مثلاً في قصيدة «إيفادنيه» («Evadné»): «كان الريف يلتهم لون ثوبك العطِر». تميل صيرورة كلّ من الذات والعالم في هذه القصيدة إلى الامتزاج كلّيّاً: «كان الصيف وحياتنا من لُحمةٍ واحدة». وهو اشتراك صريح، يفسّره الشاعر نفسه: «كانت الريح الأرقة/ [...] تريد لكلّ جزء منك أحتجزُه/ أن يمتدّ على بلادِ عهدٍ توّاقٍ ومدمعٍ عملاق»[2]. لكن أعتقد أنّ هذا الاشتراك موحى به أوّلاً بصورة ضمنيّةً عبر استخدام الماضي المستمرّ الذي يفرض تزامنَ حركات المنظر واختلاجات النفس: «كان غراب كئيب يفردُ جناحيه مبتعداً عن السّرب [...] مرافقاً وئامنا ذا الحركات الرقيقة».

يمنح تعزيز جهة الفعل بشكل عامّ للعبارة صبغة ذاتيّة بالضرورة، بما أنّها، أي جهة الفعل، تعبّر عن وجهة نظرِ فاعلٍ أو مراقبٍ حول سيرورة الفعل. ذلك أنّ جملة مثل «كان قصر موبك (Maubec) يغور في الصلصال» ليست بأيّ شكل مجرّد ملاحظة موضوعيّة، لأنّها تتحمّل على الفور بترجيعات وجدانيّة.

لأنّ الماضي المستمرّ يُشرع أفقاً زمانيّاً ومكانيّاً، فهو يفترض حضور

(1) «رفيقة صانع السلّال» («La Compagne du vannier»)، غضب وسرّ، آثار، ص 131.

(2) «إيفادنيه» («Evadené»)، غضب وسرّ، آثار، ص 153.

ذاتٍ في بؤرة هذا المنظور. وتتمثّل إحدى وظائفه المعهودة في التعبير عن المشاعر أو تحليلها. لكنّها ليست بحاجة إلى أن تكون صريحة، فكلّ حدث مستحضر بالماضي المستمرّ محمّل بالذاتيّة، لكونه متناولاً من الداخل، في تبئير داخليّ. يظهر هذا الطابع التعبيريّ الكامن بملئه في بعض استعمالات الماضي المستمرّ، كما نرى في الخطاب غير المباشر الذي يقدّم الأفكار الأكثر حميميّة لشخصيّة ما كما لو كانت تعبيراً عن الواقع. يقترب شار أحياناً بشدّة من هذا الإجراء، خاصّة عندما يقرن الماضي المستمرّ بصيغة الماضي التامّ السابق لماضٍ تامّ آخر وبمستقبل الماضي المعبّرين عن زاوية رؤية استذكاريّة واستشرافيّة للذات: «كان الطمع والقيد قد تصالحا»، «كان تمايل قيثارته سينهارُ عمّا قريب».

هكذا يمنح الماضي المستمرّ مكانه للظرف وللمنظر، فيستدعي بذلك علاقة مع العالم تميّز عهود الفرد والبشريّة الأولى، وعلى الشعر إعادة تفعيلها: «كان ذلك في مطلع سنواتٍ أثيرة/ أذكر أنّ الأرض كانت تحبّنا بقدرٍ ما». محبّة الأرض هذه، والإضافة هنا ذاتيّة بقدر ما هي موضوعيّة، قد «انتُزعت من الجميع» اليوم بلا شكّ[1]. لكنّ الماضي المستمرّ، الذي يؤكّد ابتعاد هذه المحبّة، يوحي أيضاً بأنّه ما زال علينا إتمامها. فهو طريقة لاستعادة الرابط المقطوع.

يحمل الماضي المستمرّ الموقف الغنائيّ لذاتٍ لم تعد، وسط الانفعال، تجد نفسها أمام العالم، بل فيه، أو معه. فهو ينشئ في أفق الفعل الإنسانيّ «حضوراً مشتركاً»:

---

(1) «هذا الحبّ الذي انتُزِع من الجميع» («Cet amour à tous retiré»)، المُبكِرون (*Les Matinaux*)، آثار، ص 305.

«كان هذا الدخان الذي يحملنا شقيق العصا التي تُقلق الحجر والغيمة التي تُشْرِع السماء. لم يكن يحتقرنا، كان يتقبّلنا كما نحن، سواقي ناحلة يغذّيها الاختلاج والأمل، بقفلٍ على الفكّين وجبل في العيون»[1].

يوجّه هذا الأفق الذي ينصبه الماضي المستمرّ خلفيّة الحركة المزدوجة التي تنقل الذات إلى الأمام نحو المستقبل وباتّجاه خارجها. وهو يعبّر عن انسكاب الكائن على محيطه: نقرأ في «مآثر» («Fastes»): «كنّا محاطين»[2]. لا يمكن أن «يعلن» المرء «اسمه»، أو يفصح عن هويّته، دون استدعاء الكون المحيط به: «كنت في العاشرة. كان نهر السورغ يكتنفني»[3].

نرى كيف يؤثّر الاستعمال المعبّر للقيم الجهويّة للماضي المستمرّ على عدّة مستويات من الدلالة الشعريّة، من مستوى البناء الزمنيّ إلى البناء المكانيّ وبناء الذات. إذ ينشئ أثرَ حضور مزدوج تصبح بفضله لحظة ماضية معاصرة لنا، هي والأفق المكانيّ-الزمانيّ الذي يحيط بها. ويشجّع بسْط اللحظة هذا على بسْط النفس (*distentio animi*) الذي يوسّع الذات إلى أبعاد الكون.

يهدم الحضور الكليّ للماضي المستمرّ في بعض قصائد شار التراتبيّة التقليديّة بين الصدارة والخلفيّة، ليعيد إدراج الأفعال والمشاعر البشريّة في الوحدة الشاملة للمنظر وفي استمراريّة الصيرورة، حيث تختفي التباينات بين الذات والموضوع، بين المكان والزمان، بين الحاضر والماضي. وبذا

(1) غضبٌ وسرّ، آثار، ص 241.

(2) غضبٌ وسرّ، آثار، ص 273.

(3) «المجاهرة بالاسم» («Déclarer son nom»)، الكلام في أرخبيل (*La parole en archipel*)، آثار، ص 360.

يساهم في خلق الانفعال الشعريّ، إن كان صحيحاً أنّ هذا الانفعال قائم على تفاعل الأنا والعالم والكلمات: «الشعور، كما تعلم، هو ابن المادّة؛ هو عينها الملمّة بروعة بكلّ الفويرقات»[1]. إلّا أنّها تردّ الاعتبار أيضاً لشكل من الولادة المشتركة في العالم يعالج القطيعة بين الذات والموضوع الذي أنشأه العلم والتقنيات الحديثة، مقرّباً «الفضاءين السحيقَي الغور» المذكورَين في بداية **عطورٌ صيّادة** (*Aromates chasseurs*): «الأوّل هو الفضاء الحميم، حيث يتحرّك كلّ من خيالنا ومشاعرنا؛ والثاني هو الفضاء الدائريّ، فضاء العالم المحسوس»[2].

إنّ الزمان الذي كان فيه هذان الفضاءان «غير منفصلين» عند وعي ملتزم بعلاقة مباشرة مع العالم، هو بلا شكّ زمن تامّ، أي أنّه قد انقضى. وليس في ذلك كبير خسارة، بما أنّ انتماءً مماثلاً كان محملاً بنوع من التبعيّة، لا بل بنوع من الخضوع. لكن ألا تتمثّل وظيفة الفنّ والشعر في إعادة هذه العلاقة بين الإنسان والعالم عند مستوى آخر؟ يستحضر شار هذه العلاقة عبر صيغة الماضي المستمرّ، صيغة الماضي غير التامّ، فيشير إليها بذلك على أنّها في آنٍ واحدٍ «طيفُ عهدٍ مفقودٍ» ومهمّة مستقبل، أي على أنّها أفق.

(1) «متراس الأفانين» («Le rempart de brindilles»)، **الكلام في أرخبيل**، آثار، ص 360.

(2) **عطور صيّادة**، آثار، ص 509.

4
راصدو الأفق

سبق أن شدّدنا على الأهميّة التي ينطوي عليها المنظر في أعمال جوليان غراك (Julien Gracq)، إذ نجده يلعب في رواياته دوراً يتعدّى الإطار البسيط ليشكّل شخصيّة فعليّة. حتّى أنّه ينتهي إلى حجب كلّ الشخوص الأخرى فيفرض نفسه تدريجيّاً باعتباره الغرض الشبه حصريّ لكتابة متشظّية تتخلّى عن الخيال والسرد على حساب الاستحضار والوصف:

> «يبدو لي مع مرور السنوات وتقدّم كتاباتي أنّ نظري قد تغيّر قليلاً -بطريقة شبه عفويّة، كما يصبح المرء مصاباً بقصور البصر- وأنّ الشخوص البشريّة المنتشرة في رواياتي صارت تدريجيّاً شفّافة، بمُعامل انكسار طفيف، تسجّل العين حركتها، لكنّها لا تني تلمح عبرها خلفيّة أوراق النبات، أو الخُضرة أو البحر التي تتحرّك قربها دون أن تنفصل بالفعل عنها»[1].

تتناسب غلبة خلفيّة المنظر هذه على الشخوص مع معطىً أساسيّ في الإناسة أو النظرة الأثروبولوجيّة الخاصّة بغراك، التي تركّز على الرابط

(1) حروف تاج 2 (*Lettrines 2*)، كورتي (Corti)، 1974، ص 70.

بين «النبتة البشريّة» والأرض التي تأتي منها وتبقى مرتبطة بها طوال حياتها. إذ يكتب غراك: «إنّ وعد الخلود المقطوع للإنسان، ورهناً بقليل الثقة التي قد أملكها فيه، لا يصدر، في نظري، عن الاعتقاد بعدم عودته كاملاً إلى الأرض، بقدر ما يرجع إلى الاقتناع الفطريّ بكونه لم يخرج منها قطّ»[1]. يتجذّر هذا الشعور القويّ بالانتماء إلى العالم في التجربة الحسيّة الأكثر مباشرة: «**ينحرف** يومي وسنتي باستمرار بتلوّن الساعة والفصل، مع ما يسمّيه موريس دو غيران (Maurice de Guérin) «انطباعات الهواء الدقيقة». ربّما لأنّني أعيش حياة غير نشيطة، فقلّما أشعر بحاجة إلى الدفاع في مواجهة هذا التشرّب. وأنا أكوّن عن الإنسان فكرة كائن لا يفتأ **يغوص من جديد**: أي إن أردتم، الذروة الأرقّ والأكثر حساسيّة لشبكات الكوكب العصبيّة»[2].

لطالما أسفَ غراك لعدم العثور على صدى لهذه التجربة الأساسيّة والتأسيسيّة بالنسبة له في التقليد الروائيّ الفرنسيّ: «يحزنني جدّاً الجانب الذي يشبه **الزهرة المقطوفة** في الرواية النفسيّة على الطريقة الفرنسيّة. إذ لا نشعر كفاية بما يحيط بشخوصها من تربة، وهواء رطب، وتلابُس النور والعتمة في الساعة السادسة صباحاً، وبشكل خاصّ، وكما يقول أحد الشعراء، من «صمت الساعة الفريد». أنا لا أنكر فائدة تفكيك هذه الشخوص. لكنّ ما يعنيني كثيراً هو النبتة البشريّة»[3].

كان من شأن الواقعيّة الاجتماعيّة والتزام الأدب بخدمة المُثل السياسيّة

---

(1) المرجع السابق، ص 70–71.

(2) **بعينين مفتوحتين** (*Les yeux bien ouverts*)، **تفضيلات** (*Préférences*)، كورتي، 1961، ص 53–54.

(3) المرجع السابق، ص 54.

في سياق ما بعد الحرب [العالمية الثانية]، تهميش دور الحساسيّة والخيال الذي يجد في المنظر مكاناً أثيراً:

«إنّ تسعة أعشار وقتنا المعيش، هذا الوقت الذي لا شكّ أنّ فيه ما يهمّ الأدب، تجري في العالم الذي أسماه إيلوار **الحياة المباشرة** (*La Vie immédiate*)، العالم الذي لا يكاد يقبض عليه التاريخ، ولا يستوعبه همّ الفعل والالتزام. يسهو هذا الأدب عن عالم الحلم الهائل، الحلم الغافي والحلم المتيقّظ. وكذلك عن عالم المناظر»[1].

ثمّنت الرواية الجديدة تقعير البناء الشكليّ، فساهمت بذلك هي أيضاً في قطع الأدب المعاصر عن العالم. إذ يعود «عسر التنفّس الذي يعانيه هذا الأدب»، في نظر غراك، إلى انغلاقه في فضاء اجتماعيّ أو نصّي بلا أفق وبلا أيّ تبادل حيويّ مع الطبيعة: «عند قراءة هذه الروايات الخانقة التي تستبعد الهواء الحرّ والعالم البرّانيّ [...] يصدمني الإقصاء المتعمّد والمنهجيّ. إقصاء شيء من القِران [...] المتحقّق كلّ يوم وفي كلّ دقيقة بين الإنسان والعالم الذي يحمله ويؤسّس لما أسميتُه «النبتة البشريّة»»[2]. ويسند غراك «لشعراء» «النبات الكبار» مهمّة استعادة «الشعور المفقود بنسغ بشريّ ملتحم بعمقٍ بفصول الكوكب وإيقاعاته»[3].

يتوافق اهتمام غراك بالمنظر إذَن مع امتياز صادر عن الطبيعة والتجربة الحسيّة يقصي كلّ شكلانيّة وكلّ إخضاع للأدب لقضيّة. لكنّ غراك، عبر مطالبته بحريّته ككاتب مستقلّ، لا يسعى بأيّ شكل إلى التملّص من

(1) «لماذا يصعب على الأدب التنفّس؟» («Pourquoi la littérature respire mal?»)، **تفضيلات**، مرجع سبق ذكره، ص 100.

(2) المرجع السابق، ص 101.

(3) نفسه.

التاريخ. ذلك أنّ تجربته الشخصيّة، التي اندمغت بالمخاطر المتزايدة وآثار الحرب العالميّة الثانيّة، وبناءه الفكريّ قد جعلا الحدث التاريخيّ في نظره غير منفصل عن المنظر الذي يمتدّ فيه. والعكس بالعكس، فليس هنالك من مكان لا يملك تاريخه، كما يُعلّمناه التقليد المدرسيّ الفرنسيّ الذي يقرن «التاريخ والجغرافيا»؛ فقد «ربطت» «الدراسة الثانويّة» بالنسبة لغراك كما لجميع الفرنسيّين الصغار «باكراً بين هذا الثنائيّ بقوّة تشابه قوّة الربط بين المكان والزمان»: «كان المكان والزمان لي، بطريقة انتقائيّة، المضمون المؤثّر الوحيد، الذي لم يفتأ يعدّني للحلم»[1].

والمنظر أيضاً «يُستخدَم» في «ممارسة الحرب»[2]، كما استنتج غراك أثناء فترة الاحتلال الألمانيّ التي غذّت بشكل خاصّ حساسيته للحدود والخطوط الفاصلة، المرئيّة أو غير المرئيّة:

> «خلال عامين، -من 1942 وحتّى 1944- وفيما كنت أسكن في كان (Caen)، ظلّ العبور إلى الشاطئ، الذي لا يكاد يبعد خمسة عشر كيلومتراً، ممنوعاً عليّ من قبل الاحتلال الألمانيّ، لكنّ اتّجاه البحر كان يضبط، على نحو تجريديّ، توجّه نزهاتي. [...] وقد يكون الخطّ الذي تجول فيه الدوريّات، والذي يشطر خريطة بحر السّيرت في روايتي، ابن هذا الخطّ الفاصل، الأقلّ شهرة منه، والأقلّ عرضة للحراسة أيضاً، الذي سيّجَ أمامي لعامين العبور إلى الشريط الساحليّ»[3].

إذا كان انجذاب غراك بالمنظر ينبع من الانتشاء الحسّيّ وحلم اليقظة،

(1) فيما أقرأ، فيما أكتب (*En lisant, en écrivant*)، كورتي، 1981، ص 248.

(2) انظر إيف لاكوست، مناظر سياسيّة (*Paysages politiques*)، كتاب الجيب (Le livre de poche)، 1990.

(3) حروف تاج 2، مرجع سبق ذكره، ص 5-6.

فهو مدموغ أيضاً بتجربة الجنديّ ومعرفة الجغرافيّ، وبشكل خاصّ بأثر التعليم الذي تلقّاه من إيمانويل دو مارتون (Emmanuel de Martonne)[1]: «علّمني أن أرى منظراً»، يعترف غراك، «ليس بطريقة انطباعية، وإنّما [...] على شاكلة سيزان Cézanne، بكتلته، وبنيته، وأسلوبه البارز. لا أعتقد أنّ كتبي قد نسيت ذلك بالكامل»[2]. لكنّ ذوق غراك الأدبيّ يذهب به إلى الرومنطيقيّة الألمانيّة والسرياليّة بقدر ما يذهب به إلى الرواية التاريخيّة. وإذا كانت علاقة الوقائع تنتمي إلى التاريخ، فعلى الشاعر، حسب أرسطو (Aristote)، ابتكار الممكن والمحتمل. يسعى غراك لإدراك الحقيقة وليس الواقع، أي «روح التاريخ»[3]، حيث يطرح نفسه «شاعراً للحدث» يمنح مكانة معتبرة لدوافعه اللاعقلانيّة، ومكوّناته الرمزيّة والخياليّة، التي يعبّر عنها المنظر بأفضل شكل.

ليست روايات غراك إذَن «روايات تاريخيّة» وإنّما «مرويّات شعريّة». يستبعد هذا الجنس الهجين منذ نهاية القرن التاسع عشر جزءاً كاملاً من الإنتاج السرديّ عن الأنموذج الروائيّ التقليديّ. ويشمل جان إيف تاديه (Jean-Yves Tadié) في تعريفه له بشكل خاصّ الأهميّة الممنوحة للمنظر وللوصف والتي تتفوّق في الغالب على السرد. نحن تقريباً أمام «مرويّات المكان» أو «روايات العين» بل «يوميّات النظر»[4]. يبدو أنّ

(1) إيمانويل دو مارتون (1873–1955): جغرافيّ فرنسيّ كان غراك (وهو نفسه أستاذ في التاريخ والجغرافية) تلميذه في جامعة السوربون. (المُراجِع)

(2) حوار مع ش. جانو:
Entretien avec Ch. Jannoud, *Le Figaro littéraire*, 10 février 1973.

(3) **فيما أقرأ، فيما أكتب**، مرجع سبق ذكره، ص 216.

(4) انظر جورج بيريك، **أصناف فضاءات**، وبرنار نويل، **إحدى عشرة رواية عَين، ويوميّات النظر**:
Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, et Bernard Noël, *Onze romans d'œil, et Journal du regard*, POL, 1987.

هناك، في نظر غراك كما في نظر فرانسيس بونج، علاقة ضروريّة بين مراسَي كلّ من الكتابة والنظر: «من الصعب عليّ الكتابة إن لم يكن ذلك قبالة نافذة، ويجبّذ أن تكون في الريف، وأن يكون أمامي امتدادٌ، أقاصٍ»[1]. ويبدو أنّ شخوصه تشاطر مبدعها هذا الانجذاب للمنظر وأقاصيه، حيث يشكّل رصد الأفق أحد نشاطاتها المفضّلة. وهذا ما نراه بشكل مثاليّ في شخصيّة ألدو المراقِب (Aldo l'Observateu)، الذي يرصد في البعيد شواطئ فراغستان (Farghestan)، وكذلك في شخصيّة غرانج (Grange) المتفحّص من شرفته في الغابة الحدود البلجيكيّة ليكشف فيها علامات هجوم يتأخّر في الحصول. وإن ابتعدنا عن المشاغل العسكريّة، وجدنا شخصيّة سيمون الذي «يرصد بعينين يقظتين»، متنبّهاً لأقلّ تغيير في الإضاءة يؤثّر على سماء شبه الجزيرة[2]؛ كما يسبح أبطال أرغول (Argol) «ثلاثتهم نحو عرض البحر» كي «يواجهوا الأفق اللامحصور»[3]. حتّى أنّنا نرى «رجلاً متّزناً وخجولاً» مثل هنري في **الوسيم المُلغِز** (*Un Beau ténébreux*) يظهر «ميلاً للآفاق غير المحدودة»[4].

تخصّ هذه العلاقة بين الشخصيّة والمنظر، كما رأينا، معطى أساسيّاً من التجربة والرؤية الإناسيّة عند غراك. كما أنّها تندرج في خيار تقنيّة سرديّة. يوصف العالم في حكايات غراك انطلاقاً من زاوية رؤية شخصيّة، غالباً ما تكون واحدة[5]. لا يجعل هذا التبئير الداخليّ من المنظر مجرّد «محيط»،

(1) حوار نُشر في ملحق **لوموند الكتب** (*Le Monde des livres*)، 16 مايو 1970.

(2) **شبه الجزيرة** (*La Presqu'île*)، كورتي، 1970، ص 62.

(3) **في قصر أرغول** (*Au château d'Argol*)، كورتي، 1972، ص 90–91.

(4) **الوسيم المُلغِز** (*Un Beau ténébreux*) كورتي، 1970، ص 101.

(5) باستثناء **في قصر أرغول** و**نهاية الوسيم المُلغِز**، حيث تتبدّل زاوية الرؤية من شخصيّة إلى أخرى.

كما في التفريق القيّم لباختين (Bakhtine)، وإنّما أفقاً عميق الارتباط بوعي البطل[1]. ففي الحالة الأولى يضع راوٍ عَليم شخوصه في محيطها الطبيعيّ والاجتماعيّ مراقباً من الخارج التبادلات التي تنشأ بينها. أمّا هنا، فيشارك القارئ من الداخل في رؤية البطل، بحيث نقترن بمنظوره، الجزئيّ والمتحيّز، والغنيّ إلى ذلك بالافتراضات المبهمة.

ذلك أنّ الأفق، الذي تحدّده زاوية رؤية ذاتٍ ما، يشير أيضاً إلى كلّ ما لا تبصره وما لا تستطيع إلّا استشعاره. يلعب هذا الإشراع إلى اللامرئيّ دوراً رئيسيّاً في سرد غراك، ويتردّد على عدّة مستويات من ترتيبه ودلالته. كما ينطوي بشكل خاصّ على معنى وجوديّ في اختلاط نداء الأفق مع نداء مستقبل يبقى، مثله، مبهماً وعسيراً على الإدراك. ويظلّ أفق غراك، أكثر من غيره، أفق انتظار، عبثاً يسائله الرصد، وأبداً ينقّله التعقّب.

وهكذا يكون باستطاعته الإحالة على أفقَي الوجود البشريّ الأقصيين معاً، ألا وهما الولادة والموت. فالحدث المنتظر، الكارثيّ في الغالب، يقدّم في آنٍ معاً فرصة ولادة جديدة، فالمشهد الأخير ليس سوى إعادة مشهد أصليّ يضيع في الأزل وفي اللاوعي. يختلط في جدليّة الأصل والنهاية عند غراك تأثير ترسيمة صوفيّة وتلقينيّة شائعة جدّاً، ومعطيات استيهاميّة شخصيّة سأركّز عليها تحليليّ. لكنّ «حكاية المجهول» تلك، التي توجّه الوجود والرغبة نحو الأفق، هي أيضاً فعّالة في حركة الكتابة نفسها، وذلك في تنظيم الجملة والسرد الموّجهين نحو ختام ضروريّ ومتملّص، ضمن لعبة الدلالة التي تضاعف المعبَّر عنه بهامش من غير المعبَّر عنه.

---

(1) جماليّات الخلق اللفظيّ (*Esthétique de la création verbale*)، غاليمار، 1984، ص 108–109.

سأحاول توضيح هذه الترجيعات المتعدّدة للموضوع المتواتر المتمثّل في الأفق، حاصراً بحثي برواية يحتلّ فيها أكبر مساحة، ألا وهي **شواطئ السّيرت**[1] (*Le Rivage des Syrtes*)[2]، دون الامتناع عن ذكر بعض النصوص الأخرى، خصوصاً من الكتابات النظريّة والنقديّة، لتبيين أنّ الأفق لا يشكّل غرضاً كسواه من الأغراض، وإنّما بنية توظّف كلّ جماليّات غراك. سأحاول إذَن ربط قراءة ظاهراتيّة وتحليليّة نفسيّة لهذا الموضوع ولهذه الرواية، بشعريّة ذات نطاق أعمّ.

(1) يشار في ما يلي إلى أرقام صفحات الكتاب، طبعة منشورات كورتي (Corti)، بين قوسين بعد الاقتباسات.

(2) صدرت رواية جوليان غراك هذه في 1951 وفازت بجائزة غونكور الشهيرة، ولكنّ المؤلّف رفض الجائزة. ولمّا كان الفصل الحاليّ يشكّل دراسة لهذه الرواية من خلال علاقاتها بالفضاء والمَناظر، فقد يحتاج القارئ إلى خلاصة وجيزة لها. تدور الأحداث على ضفاف بحر يحمل في الرواية اسم «بحر السّيرت» (La mer des Syrtes) تتقابل على ضفافه دولتان تسود بينهما منذ ثلاثة قرونٍ حالة لا–حرب ولا–سلم. الأولى اسمها أورسينا (Orsenna)، وإليها ينتمي البطل، ألدو Aldo، والثانية اسمها فارغستان (Farghestan). في أغلب الرواية نرى ألدو منصرفاً إلى أداء مهمّة تتمثّل في رصد الدولة المقابلة ومعرفة نواياها. من الرزين الأوروبيّ لاسم الدولة الأولى، والوقْع الشرقيّ أو العثمانيّ لاسم الدولة الثانية، ومن القرب الشديد (الذي قد يكون مقصوداً) بين اسم بحر السّيرت» (Syrtes)، وهو من اختراع الكاتب (والمفردة تعني في الفرنسية «شواطئ رمليّة» و«رمال متحرّكة»)، واسم المدينة الليبيّة «سِرت» (Syrte)، من هذا كلّه يستشفّ القارئ أنّ المقصود هو فضاء البحر الأبيض المتوسّط. وشيئاً فشيئاً تجتاح ألدو غواية حادّة في عبور الخطّ الفاصل، المبهم هو نفسه لأنّه قائم في مياه البحر المشترك. وبفضل لغة غراك المضمّخة بالشعر والاستبطان العميق، هو المعروف بكونه أحد أكبر كتّاب النثر الفرنسيّين في القرن العشرين، سرعان ما تتجاوز الرواية الإطار الجغرافيّ الموضوعة فيه لتصبح رواية تلقينيّة في الترقّب والانتظار والبحث عن الهويّة الفرديّة والانقياد إلى إغراء المجهول وملامسة الخطر في عبورِ صوبَ الآخر عسيرٍ وحافلٍ بالتهديدات يفرض نفسه باعتباره الشرط الحاسم لكلّ ولادة ثانية. (المُراجِع)

الأفق والانتظار

تعادل الجاذبيّة التي يمارسها خطّ الأفق على غراك الامتياز الذي يمنحه للمستقبل. وهو يعتبر أنّ ما «يعنينا» من مشهد الغسق هو أنّه يبدو كاشفاً لنا «منظور حياتنا متنبّأً به إبهام»:

> «يبلغ منظر الصبح، وأكثر منه منظر المساء، غير مرّة، شفافيّة تنبؤيّة، كلّ ما فيها طريقٌ، واستشعارٌ أيضاً. يشكّل انغماد المستقبل هذا في رسم خطوط الأرض، المتين والثابت مع ذلك، محرّكَ فكر هو مسبقاً نصف عِرافيّ، وحافزَ بصيرة تنقّيها الأرض ويبدو أنّها تديرها نحو المستقبل»[1].

إذا كان البطل عند غراك، شأنه شأن الدزاين[2] (Dasein) عند هايدغر، هو «كائن الأقاصي»، فذلك لأنّ «كينونته موجودة خارجاً عنه في المستقبل». فهو يعرَّف بمهمّته أكثر ممّا بهويّته: «إنّ ما تسمح الشخوص باستشعاره، أي ما نحسب أنّها تسير نحوه، لَأكثر أهمّيّة ممّا تكون عليه»[3]. ويأخذ غراك على بروست (Proust) حرمانه شخوصَه «من رجفة المستقبل هذه، هذا السموّ إلى المحتمل الذي هو إحدى أندَر قمم النجاح الروائيّ»[4].

بيد أنّ هذا الرابط الحيويّ للمستقبل وجوديّاً وجمالياً ليس من صنف المشروع، الذي يحدّد مناظير ويعيّن آجالاً، بل هو من صنف الانتظار أو

---

(1) **فيما أقرأ، فيما أكتب**، مرجع سبق ذكره، ص 88.

(2) الدّازاين *Dasein*: مفردة لها مكانة محوريّة في فكر هايدغر Heidegger، مكوّنة من Da (هنا) وSein (فعل كان يكون)، أي الوجود–هنا أو الوجود الحاضر، وهي تشير إلى وجود الإنسان بصفته انفتاحاً وحضوراً إزاء الوجود وتزمُّناً، أي انخراطاً في الزمن. (المُراجِع)

(3) المرجع السابق، ص 129.

(4) المرجع السابق، ص 95.

«الاستشعار» المفتوحين على كلّ احتمال. لا تتّجه شخوص غراك نحو مستقبل مبرمَج مسبقاً، بل إنّ المستقبل هو الذي يخطو نحوها، بكلّ ما فيه من تردّد وبكلّ ما يحمله من مجهول. لذا لا تصوّب نظرها وحركتها نحو موضوع أو هدف محدّد، بل توجّههما بالأحرى، كما لو رغماً عنها، نحو الأفق، أي، في الغالب، نحو اللامرئيّ أو الخلاء.

وهكذا يبدو ألدو على الفور منذوراً لـ «القصيّ»، لكنّ هذا القصيّ «غير محدّد» (ص 11) في البداية، مثل «المستقبل الفاغر» (ص 16) الذي ينفتح له عند رحيله من أورسينا (Orsenna). وسيكون خلاء منظر السّيرت نفسه، بصحرائه الرمليّة على ضفاف بحر ميّت، هو الذي يغذّي انتظاره ويمنحه وقفة الراصد:

> «كنت أجلس على مغلاق المدفع. راح بصري، المنزلق على طول الساق البرونزيّة الضخمة، يقترن بانبثاقها وعريها، ويكمّل اندفاع المعدن المتجمّد، ويتصلّب معه في رسوخ قاسٍ على أفق البحر. أثبّت عينيّ على هذا البحر الخالي، حيث تبدو كلّ موجة [...] مصرّة من جديدٍ على تشديد غياب كلّ أثر، في إيماءة الامّحاء الخالص التي لا تكتمل يوماً. كنت، دون أن أقرّ بذلك لنفسي، أنتظر إشارة تغترف في هذا الانتظار المفرط تأكيد المعجزة. كنت أحلم بشراع يولد من خلاء البحر» (ص 36).

إنّ نظر البطل، شأنه شأن الأفق الذي «يحدّق» به، والذي سيقارَن لاحقاً بـ «خيط النظرات الضيّق للراصد في كوّته» (ص 188)، هو في آنٍ واحد مركَّز بشدّة ومشوّش تماماً من خلاء البحر و«إبهامه». ومن فرط «تثبيت» عينيه على هذا الامتداد الخالي، ينتهي إلى «الحلم» بموضوع يحقّق

توقّعه. ويثير الأفق سراب المتخيّل، تحديداً لأنّه لا يبعث على الرؤية، إذ يُشْرع «منظور» «الحلم»، في تخطّ للمرئيّ، و«في قصيّ آخذ في التعمّق بلا توقّف» (ص 53).

أمّا شخصيّة مارينو (Marino) فهي، خلافاً لألدو، لا تكفّ عن محو هذا المنظور. إذ يرتضي مارينو بالأجواء الضبابيّة التي تخفي الأفق، ويحجب نظره ليمنعه من الضلال في البعيد: «ألقى نظرة طويلة قانعة من زجاج النافذة المغشّى بالبخار. كنت أشعر أنّه يحبّ هذا الزجاج الضبابيّ. كان دوماً ينظر هكذا، وغشاوة طفيفة تطفو على عينه الرماديّة التي تخفي ما لا يجب رؤيته» (ص 44). يعادل قصَر البصر المتعمّد هذا رفضاً متأصّلاً لكلّ مستقبل، فإذا كان مارينو يشيح بوجهه عن الأفق، فذلك لأنّه يحبس نفسه لا فقط في فضاء قريب ومألوف ولكن في جمود حاضر متكرّر أيضاً. وهو يعترف لألدو قائلاً: «لا أميل إلى الأشياء القصيّة»؛ «على ما هو في مكان آخر، وعلى ما سيكون لاحقاً، تتمثّل الإجابة الكبرى في مجرّد الوجود. هنا. الآن» (ص 268).

نجد في المقابل أنّ فانيسّا الغريبة (Vanessa l'Étrangère)، مستجيبةً لرغبتها في إيقاظ التاريخ، تعرّف ألدو على القصيّ، وتحرّك فيه الانتظار. كانت هي من وجّه نظره نحو الأفق، منذ لقائهما الأوّل: «رحت أحدّقّ حتّى آخر الإشعاعات بخيالات الأشجار القاتمة التي ترتسم على الشريط المضيء للأفق. هناك استقرت نظرة فانيسّا الأخيرة؛ وكنت أترقّب ظهور ما عيّنْته لي بغموض» (ص 54). يستبدّ نفوذ نظر فانيسّا على نظر ألدو أكثر فأكثر مع النزهة في جزيرة فيتسانو (Vezzano)، إذ تجبره على الالتفات نحو خيال بركان تانغري (Tängri) البعيد:

«كانت قد جلسَت على صخرة متشظّية تحدّق عيناها بالأفق: وكأنّها فجأةً تقوم بحراسة ليليّة على هذا الرصيف الصخريّ المعزول، أشبه ما تكون بتلك الخيالات المفجوعة، الشاخصة في أعلى خرمٍ، ترصد إلى ما لانهاية له عودة مركب.

«راحت عيناي تتبعان رغماً عنّي اتّجاه نظرها» (ص 150).

ليس ألدو سيّد نظره، إذ يوجّهه، رغماً عنه وتبعاً لرغبة الآخر، في اتّجاه غريب عنه: «كانت نظرة ظننتُها مثبّتة في الأرض تعلو خلفي، مصوّبة نحو الأفق، مبدّلةً منظوري بأكمله» (ص 138). ليست تلك فقط نظرة فانيسّا، بل هي نظرة مدينة أورسينا بكاملها: «كانوا، دون أن يجرؤوا على البوح، يرغبون في ذهابي هناك لأستقصي»، يقول ألدو مبرّراً موقفه (ص 304). وكانت بالفعل تعليمات الأميراليّة[1] تفرض عليه، بصفته مراقباً، أن «يبصر في كلّ حين بعيون السّادة» (ص 137). ليس من الغريب إذَن أن يجد في الأفق، عندما ظنّ الاقتراب من الهدف الذي كان قد كُلّف به، هذه النظرات التي لم تكفّ عن إرشاد بصره:

«كان الجمال الهارب لوجه فانيسّا يعيد التشكّل من البخار الساخن المتصاعد من المياه الراكدة؛ وضوء النهار الساطع المنعكس على البحر يشتعل في البؤرة المستعادة لآلاف النظرات حيث بقيتُ» (ص 207).

وإذا كان باستطاعة نظرات الآخرين الانتهاء بالبطل إلى هذا الأفق، فذلك لأنّها هي نفسها انخراط في فضاء الغيريّة، عتبة عالم آخر، غير مرئيّ إلّا لنوع من النظر المتفوّق، أو ما وراء النظر:

(1) اسم قاعدة بحريّة لها حضور في الرواية، تتضمّن قلعة متداعية وسفينة تابعة لها. (المُراجِع)

«كان الأفق المرتعش من الحرارة ينير مع وميض إشارات الاستطلاع [...] ولم يكن لحسّنا العميق من منفذ إليه، مثلما أنّ العين لا تنفذ إلى الوجه الآخر للقمر. وبدا لي أنّني كنت أتلقّى الوعد والوحي بقطب آخر تتلاقى فيه الطرقات عوض أن تتشعّب، وبنظرة مؤثّرة للفكر في مواجهة نظرتنا الحسّيّة التي تشكّل كرة الأرض نفسها عيناً لها» (ص 207).

لكنّ الوصول إلى منافذ هذا المكان الأسطوريّ يتطلّب أن تنوب الحركة عن النظر، فهي تطيل اندفاعه وتحترم خواصّه الأساسيّة. لا يختلف نشدان البطل عن رصده في عدم امتلاكه هدفاً مسبق التحديد، فهو يتوجّه بدوره نحو أفق عارٍ ومجهول، يمارس عليه مع ذلك جذباً لا تمكن مقاومته. ينتزع البطل نفسه من الثبات، لكنّه مع ذلك لا يبادر، إذ ليس هو من يمضي نحو الأفق بقدر ما يدنو الأفق منه. يؤدّي الطريق الذي يتّخذه ألدو في خروجه من أورسينا إلى الأفق مباشرةً: «في طرف هذه الآفاق المصوّبة مثل فوّهة سلاحٍ، جعلت تنفتح الأقاصي المشرّبة بزرقة الصبح» (ص 16). تعبّر صورة السلاح المصوّب عن قسوة المسار المفروض على ألدو، إذ لم يكن طليقاً في نظراته ولا في تنقّله: «رحنا ننزلق على طول شوارع معروفة سرعان ما أصبحت غريبة بكلّ ما كان يبدو أنّ اتجاهها قد اختاره لي بحزم في أقاصٍ كانت لا تزال غير محدّدة» (ص 11).

إذا كان الطريق يطلق البطل كقذيفة، فالأفق يبدو وكأنّه «يسحبه» نحوه دون أن يستطيع هو الإفلات من هذه السطوة. يخلق خلاء الأقاصي نفسُه نوعاً من التيّار الهوائيّ الذي يجتذب سيّارة ألدو، ويسرّع حركتها بما يسبّب الدوار:

«كانت تلك منطقة أكثر حريّة وتوحّشاً، حيث بدت الأرض، وهي تُبرز أديمها الصافي، وكأنّها تدعونا، في مفاقمتها سرعتنا، إلى الإحساس بمنحناها القاسي كمن يشير إليه بالإصبع، وتستحثّنا، في اجتذابها لآلتنا المنطلقة بكامل سرعتها إلى أبعد نقطة، إلى أرجحة آفاقها دون توقّف» (ص 17).

نلاحظ هنا كيف يبدو إيقاع الجملة وتركيبها في اقتران مع حركيّة المنظر، الذي يتقّعر إلى ما لانهاية، جارّاً «دوماً إلى أبعد نقطةٍ» البطلَ في تعقّبه لأفق لا يمكن إدراكه. إذ نجد فيها أنّ الانتقال بين الفاعل والفعل، وبين الفعل ومفعولاته، يؤخَّر بشكل منتظم من خلال تدخّل عناصر مقحمة في مواضع جمل توضيحيّة أو اعتراضيّة. وذلك لدرجة خلق انتظارٍ يبدو موضوعه في إرجاء دائم، إلى أن ترتضي نهاية الجملة تسميته. كما نلحظ أنّ «الأرض» هي نفسها التي «تُفاقم» «سرعة» العربة. ويشير هذا التسارع إلى استلاب، كما لو أنّ السائق لم يعد يتحكّم بمسار «آلته». ويستعيد ألدو هذا الانطباع على متن سفينة الأميراليّة، التي يبدو أنّ قوّة خفيّة تدير ملاحتها: «كان الأفق أمام مقدّم سفينتنا يتوجّه ويتقعّر بغموض» (ص 145). كلّ شيء يجري كما لو كان هدف التعقّب هو الذي يدنو لملاقاة البطل، في تطوّر حتميّ، إلى أن يقترب بما يشبه التهديد: يبدو لألدو، في لحظة عبوره خطّ الدوريات، وقد غلبته نتائج فعله، أنّ «سواحل فراغستان (Fraghestan) تهرع نحوه من كلّ صوب» (ص 210).

لا يمكن لمآل هذه الحركة المدوّخة إلّا أن يكون كارثيّاً. فخلاء الأفق هو أيضاً هوّة الموت، التي شعر ألدو أنّها تُشرَع أمامه منذ رحلته الأولى برفقة فانيسا:

«كنت أشعر بها قربي مثل السرير الأعمق الذي تستشعره المياه البريّة، مثل الهواء الجارف عند قمّة تلك المنحدرات التي ننزلها بعينين مغمضتين، في تسليم ثقيل لكلّ كينونتنا، بسرعة مميتة. رحت أستسلم لها وسط تلك الخلوات مثلما لطريق نستشعر أنّها تؤدّي إلى البحر» (ص 82).

إنّ ما يدفع ألدو لاتّباع انحدار هذه الحركة المذعورة هو مرّة أخرى الرغبة في الآخر: في تلك الأخرى المتجبّرة فانيسا، لكن أيضاً في ذلك الآخر داخله المتمثّل في الجاذبيّة التي «يستسلم» لها، والتي تقوده إلى الأفقيّة المطلقة للبحر، وصوب القبر الفاغر في الأفق. إنّ المستقبل الذي يلتفت إليه انتظار بطل غراك ويتّجه إليه مسعاه هو في خاتمة المطاف الموت، هذا المستقبل الذي هو دوماً بصدد القدوم، الأفق الأخير لوجودنا. لكن إذا كان هذا الموت مرغوباً فيه بحدّة، فذلك بصفته قطيعة مع قرون الموت البطيء الذي غاصت فيه أورسينا، نتيجةً للخرْق الذي يستدعيه شعار عائلة ألدوبرندي: «انتهاك الحدود» (*fines transcendam*). يمثّل الأفق إذَن العتبة التي تؤدّي، في فصلها الحياة عن الموت، إلى عالم آخر ممكن:

«شعرتُ بتواطؤ مع انحدار ذلك المنظر المنزلق، والعاري تماماً. كان نهاية وبدءاً. ووراء تلك المساحات المغطّاة بنبتات الأسل الكالحة، كانت تمتدّ رمال الصحراء، الأكثر قحولاً ممّا سبق؛ وبعيداً -كالموت الذي نعبره- خلف ضباب السراب، كانت تأتلق القمم التي لم أعد أستطيع عدم تسميتها» (ص 69).

يكتسب الأفق، بصفته طرف المنظر، دلالة أخرويّة محضة، إذ يرتسم فيه، إلى جانب تهديد الموت، أمل «العبور» نحو «عالم آخر بلا اسم من

حياة قصيّة» (ص 108)، واستعادة الرابط مع الأصل لولادة جديدة. تستند ترسيمة هذا الموت الممهّد لـ «ولادة مظلمة» إلى إحالات صوفيّة، مطروحة بوضوح في عظة ليلة الميلاد، ونرى غراك يستعملها دون الإيمان بها حقّاً. كما نراه يجنّد استيهاميّة كاملة أقلّ بديهيّة، لكنّها لا تقلّ فعّاليّة، تتركّز بشكل خاصّ حول موضوع الأفق، المتواتر. ومثلما يمكن للأفق، بصفته عتبة، العبور بنا من الحياة إلى الهلاك، فبإمكانه أن يعبر بنا من اللا-وجود إلى الوجود.

الأفق والولادة

يستحضر الطريق الذي يتّخذه ألدو للخروج من أورسينا مراحل الولادة. يهجر عند الفجر مدينة ناعسة يشعر أنّه «محتجز» فيها بكلّ «حواسّه»، «كما يأسرك جمال امرأة مفرط الرقّة والنضج» (ص 16). يتخلّص منها عبر نفق نباتيّ، من خلال «طرقات ضيقة، تغطّيها أحياناً قباب من الأوراق الخضر»، «أغصانها»، «يقطر منها الماء ببطء» لكنّها تفضي في النهاية إلى «أرياف مكشوفة». ويشدّد ألدو بوضوح على القيمة التلقينيّة والعماديّة لهذا المسار:

> «كنت أسبح للمرة الأولى وسط ليالي الجنوب المجهولة في أورسينا، كما في مياه طقوس تلقينيّة. شيء ما قد تكشّف لي؛ كنت ألج بلا أيّ إضاءة حميميّةً تشبه القلق، وأنتظر الصبح، طائعاً بكلّيّة عينيّ الكفيفتين، كما نتقدّم بعينين معصوبتين نحو موضع التجلّي» (ص 18).

فيما بعد، يوضّح واعظ سان داماز (Saint-Damase) الدلالة الصوفيّة والاستيهاميّة لهذا «العبور»: «أعشق الابن في بطن أمّه، أعشق ساعة

العبور القلق، وأعشق الطريق المفتوح وباب الفجر» (ص 179). بإمكان الكثير من الصور السابقة الارتباط باستيهام الولادة هذا. تلك التي تعبّر عن القيد الممارس على تحرّكات ألدو، كمثْلِ قذيفة تطلقها «فوّهة سلاح»، تترجم إلحاح الرغبة في الآخر، وكذلك قوّة دفع جسد الأمّ لافظاً الطفل الوليد. يختبر ألدو ذلك عرضيّاً، «بصدغين مشدودين»، لدرجة التوعّك، خلال قدّاس منتصف الليل:

«بدا وكأنّ رئتيّ افتقرتا فجأةً للهواء. [...] شعرت بما يشبه الثقل الشديد بين كتفيّ، وبشيء من الغثيان المبهر الذي نختبره عند التحديق برجلٍ يفقد دمه» (ص 180).

تثير الأجواء الخانقة والضبابيّة، التي غالباً ما تهيمن على ساحل السّيرت المستنقعيّ، هاجس الانحباس في جسد الأمّ، والالتصاق في سبات ما قبل ولاديّ مطوّل. يقابل هذا الانغلاقَ انفتاحُ الأفق المنعِش، الذي يخلق تيّار هواء وضوء، يتعارض بوضوحٍ مع امتداد المنظر الكئيب، ويمنح مخرجاً لرغبة الولادة. من هنا يأتي ما يعيره الراصد من انتباه شديد للثغرات المضيئة التي تولد فيه:

«أخذت خطواتي تحملني نحو الفتحة التي تمهّلتُ عندها مع مارينو خلال زيارتي الأولى. كان الضباب الكئيب الذي يسدّها غالباً ما يفسح المجال لهبوط الشمس التي تشقّ عند أديم الأرض مربّعاً متوهّجاً من النور، أشبه ما يكون بفوّهة فرنٍ» (ص 36).

إنّ ما يرصده ألدو عبر هذه الفتحة هو بالفعل مشهد ولادة: يتوهّم فيها «شراعاً يولد من خلاء البحر» (ص 36). كما أنّ الأميراليّة نفسها، بعد

أن جُرّدت أخيراً من شرنقة الضباب، تظهر فيها مثل وليد وصل إلى نهاية حبَل طويل:

«شيء ما على ضفّة البحيرة، التي طال رقادها في الظلام، قد برز في النهاية بلا صوتٍ من قشرته المتفتّتة كأنّه يخرج من بيضة ليليّة: كانت القلعة أمامنا.

كان ضوء القمر النازل رأسيّاً على الشرفات والأجزاء العلويّة يجعل الخنادق وأسفل الجدران تغرق في ظلّ شفيف، ويفصل المبنى عن الأرض، وكأنّه يخفّفه، ويسحبه رويداً رويداً نحو الأعالي؛ وهكذا بدت القلعة، في رسوخها على ضفّة البحيرة المهدّبة ببقع الضوء، فجأةً عائمة، محمولة على عنصر سائل يمنحها حياةً على خلفيّة المنظر الجامدة» (ص 130).

نرى المبنى هنا وقد بوغت في لحظة تكوّنه، لكنّه ما زال متّصلاً بالعنصر-الأمّ. إذ يبقى، «في عَومه»، «راسخاً على ضفّة البحيرة»، كما أنّه، رغم «اقتلاعه من الأرض»، يبقى «محمولاً» مع ذلك، بصورة غامضة في الهواء. يعادل التباس هذا الوضع واحدة من لحظات السّرد (diégèse): لم تحن ساعة الإبحار الكبير بعد، ما زالت السفينة في «المرسى». غير أنّ هذا الالتباس يُشبع أيضاً ميل جوليان غراك إلى كلّ الحالات الانتقالية، والمواقف الموشكة الحدوث، وبشكل أعمق، الرغبة المتناقضة، لكن الملحّة، في ولادة بلا انقطاع وبلا انفصال. ويؤثّر هذا الالتباس نفسه على ظهور بركان تانغري في الأفق:

«ودفعة واحدة، كالماء المتشبّع ببطء، غدت سماء النهار سماء مقمرة؛ وأخذ الأفق يصبح حليبيّاً وكامداً [...]

راح جبل يخرج من البحر، وبدا مرئيّاً بوضوح على خلفيّة السماء المعتمة. مخروط أبيض وثلجيّ، يطفو مثل بزوغ قمر فوق ستار خفيف بنفسجيّ كان يفصله عن الأفق» (ص 150-151).

يتمّ التشديد هنا بالأحرى على «عزل» الموضوع الوليد، ويأتي تعزيز تشاكُلٍ كامل[1] عن البرودة ليستحضر الصدمةَ الحراريّة، وخطر الموت المرافقَ لكلّ ولادة. لكنّ بركان تانغري ما فتئ «يطفو»، ويتمسّك بالسماء، التي يوفّر قوامها «الحليبيّ» قاعدة جديدة له. تسير الأمور كما لو كان الخروج من بطن الأمّ يعوَّض بالاستناد إلى الحضن السخيّ، ويكون حضور هذا الاستيهام الفمّيّ أوضح في الاستحضار الثاني لبركان تانغري: «كان شيء من قبيل علامات نهاية العالم، مخروط مزرقّ من مادّة حليبيّة خفيفة السطوع يبرز من زبَد العدم، ملتصقاً بسماءٍ محجمٍ فاحشٍ ونهِم» (ص 216).

تتحقّق أمنية الولادة دون فقدان الصلة مع الأمّ في وصف آخر أكثر إذهالاً، يبدو فيه عمود الدخان الهارب من البركان أشبه بالحبل السرّي الذي يصل الوليد بجسد الأمّ، مؤمّناً له نشوة «الانفصال» وأمان الرسوّ في آنٍ معاً:

«كان دخان يتصاعد أمامنا عند الأفق، وكان مرئيّاً بوضوح على السماء البادئة بالإعتام صوب الشرق. دخان فريد وبلا حراك، يبدو ملتصقاً بسماء المشرق، يشبه في قاعدته خيطاً رفيعاً مشدوداً، شديد الاستقامة، يغلظ في ارتفاعه ويتكّسر فجأة كتويج مسطّح وأسخم، يخفق في الجوّ بميوعة» (ص 208).

(1) التشاكل (isotopie) : سبق تعريفه في بداية الكتاب؛ عناصر تتكرّر في النصّ وتمنحه تجانساً أو تحلّه في جوّ دلاليّ ما. (المُراجِع)

تستحقّ هذه الاستعارة المتسلسلة، استعارة الخيط الممتدّ على طول الرواية، عناء تتبّعها، فهي بمفردها تلخّص التباس رغبة ألدو وقدَره. فما يهمّه فعلاً هو البتّ في ما يخصّ روابطه التي تبقي عليه في متاهة بطن يختنق هو داخله، لكن لن يكون باستطاعته الخروج منه إلّا باتّباع خيط أريان الذي ينبغي أن يرشده إلى صورة أكثر إرضاء عن الأمّ تشبع أخيراً رغبته:

«كان الشعور الحميم الذي يعيد شدّ خيط حياتي منذ الطفولة شعور ضلالٍ آخذ في التعمّق. فمنذ طريق الطفولة العريض الذي طوّقتني فيه الحياة مثل حزمة دافئة، بدا لي أنّني فقدتُ الصلة دون أن أحسّ، منحرفاً بمرور الأيّام صوبَ طرقٍ متعاظمة العزلة [...] كنت قد شققت طريقي غائباً، مضلّاً في ريف متزايد الوحشة، بعيداً عن الجلبة الجوهريّة التي كان صخبها غير المنقطع كصخب نهر كبير يهدر مثل شلّال خلف الأفق» (ص 207).

يجب الذهاب خلف الأفق لاستعادة خيط المياه-الأمّ، المفقود أو المشوّش منذ الطفولة، وقطع «السلك الأحمر» (ص 32) لخطّ الدوريّات. يشعر ألدو، لحظة اجتيازه هذا «المعبر الخطر»، بالـ«كبيبة التي كان ثقّل طرف خيطها» «تنحلّ» و«تفلت من بين أصابعه». ولن «يرسو» على «الضفّة الأخرى» إلّا بـ«الاستسلام» لـ«مجرى» «التيّار» (ص 179)، من أجل ولادة جديدة:

«أخذت السفينة تمضي بسرعة على بحر ساكن؛ الضباب ينقشع ندفاً ويعِد بنهار ذي طقس جميل. وخُيِّل لي أنّنا فتحنا لتوّنا واحداً من تلك الأبواب التي نجتازها في الحلم. أخذ شعور خانق ببهجة مفقودة

منذ الطفولة يستولي عليّ؛ الأفق، أمامنا، يتمزّق سطوعاً؛ وكما لو جرفني مجرى نهر بلا ضفاف، أحسستُ أنّني قد وهِبت الآن بأكملي - كانت حرّية وبساطة عجائبيّة تغسلان العالم؛ لقد رأيت الصبح يولد للمرّة الأولى» (ص 204-205).

يجمع هذا النصّ الذي يتميّز بكثافته كلّ المواضيع المتواترة المتّصلة، في متخيّل غراك، باستيهام الولادة. إذ نرى العبور الحلميّ للعتبة، وتمزّق الأفق، وطلوع «النّهار»، الذي «يصعد من البحر»، ويجعل «عينَي» الوليد «تومضان»، وهو «يختنق» وسط هواء الصباح البارد. غير أنّ هذه الولادة هي ولادة ثانية، فهذه القطيعة هي عودة إلى الأصل: يستعيد البطل، «المجروف في مجرى» المياه-الأمّ التي «تغسل العالم» من أجل عمادة جديدة، «بهجة مفقودة منذ الطفولة» و«يبتسم للملائكة».

وإذا كانت هذه الولادة تمنح هذا القدر من البهجة، فذلك لأنّها تعيد للبطل «حريّته»، مقْصيةً في الوقت نفسه خطر الانفصال. يرغب ألدو في أن «يكون أقرب. ألّا يظلّ منفصلاً» (ص 212)، أي أن يولد من جديد، ليحكم امتلاك الجسد الأموميّ، فمّيّاً، وبصريّاً، وجنسيّاً. نراه «بحلقه الجافّ»، «متشبّثاً بكلّ عزيمته بما يتوق له»، يشتهي «رؤية ما يجوّعه ولَمْسَه» (ص 214). وكما رأينا، يقارن بركانَ تانغري بـ«مخروط حليبيّ»، وكذلك بـ«جسد مشتهى ينزع في العتمة حُجُبَه واحداً تلو الآخر». ولن يكفّ ألدو، بمجرّد اجتياز خطوة الولادة، و«المحرّم السحريّ» الذي يحلّ في جسد الأمّ، عن «تثبيت» نفسه عليه و«الالتحام به» (ص 216)، لكي «ينصهر» فيه (ص 217). لن يحدث هذا الانصهار، كما نعلم، أو على الأقلّ لن يروى في رواية **شواطئ السّيرت**. ويعود ذلك أساساً لعدم قدرتنا على

إدراك الأفق، إضافة إلى الرقابة التي تؤثّر في كلّ تمثيل للمشهد الأصليّ[1] (Scène primitive). ولكن يعود ذلك أيضاً، وخصوصاً، إلى ضرورة عميقة، ملازِمة للسرد عند غراك.

الأفق والكتابة

ليس موضوع الانتظار واستيهام الولادة على هذا القدر من الأهميّة إلّا لاندماج بنيتهما نفسها في بنى كتابة غراك. إذ تشغّل كتابته، على مستوى البنى الكبرى للسرد، مثلما على متسوى البنى الصغرى للعبارة، ما أسميتُه «بنية الأفق». ويستخدم غراك في الحديث عن عمله أو خياراته الأدبيّة صوراً هي نفسها التي ترافق تعقّب أبطاله أو نشأة مناظره.

يبدو أنّ حركة لا تقاوَم تحمل سيرورة التكوّن عنده، وأنّ هدفاً متشوَّفاً فحسب يرشدها بغموض. نجد بدايةً «منحدر حلم اليقظة» («la pente de la rêverie») الذي يُحدث «تسريعاً» في الابتكار الروائيّ[2]. وإنّه لَمن المناسب الوثوق بحركيّة الخيال هذه، وتجنّب تجميدها عبر إخضاعها إلى نظام مقرّر سلفاً. إذ يجب أن «نتبع انسياب القلم» عند الكتابة، وندع «شدّة التيّار» تحملنا[3]. ولا ينتج هذا «الجذب الملحّ نحو الأمام، الذي يحرّك اليد» عن غاية محدّدة مسبقاً بدقّة، بل بالعكس عن اللَّبس المذهل

(1) أطلق سيغموند فرويد Sigmund Freud تسمية المشهد الأصليّ أو البدئيّ (بالألمانية: *Urszene*، وهو ما ترجمه الفرنسيّون إلى: scène primitive) على مشهد الجماع الذي يدور بين الأبوين أو من يقوم مقامهما كما يراه الطفل فعلاً أو يستوهِمه ويعيد بناءه في ذهنه ويتمثّله كمثْل عدوان يمارسه الأب على الأمّ. (المُراجِع)

(2) **تفضيلات**، مرجع سبق ذكره، ص 57.

(3) **فيما أقرأ، فيما أكتب**، مرجع سبق ذكره، ص 47.

للممكنات الروائيّة، التي تشرّع للكاتب «آفاقاً غير محدودة»[1]. وهذا ما يجعل غراك يؤْثر بلزاك (Balzac) على فلوبير (Flaubert): «دائماً ثمّة في أفق قلمه ذخيرة قارّة بكر، غرب بعيد (Far-Waest) سرديّ لا ينضب حيث التنافرات، وانقطاعات التوازن التي ترتسم في نصّ غير منتظم ليست سوى محفّزات لهروب إلى الأمام ذي طبيعة غازِية»[2].

ليس الأمر أنّ الكاتب يفتقد لفكرة عن الكتاب الذي هو بصدد بكتابته، بحيث تُلزمه نوعاً ما باتّجاه معيّن لكتابته وتمنعه عن الضياع في عشوائيّة آليّات اللغة. بل هو بالأحرى أمام فراغ يجب ملؤه، «تجويف آتٍ على الدوام»، يُموقعه غراك في أصل عمله وفي أفقه على حدّ سواء:

> «يتطلّب ذلك أن نكون في حالة افتقاد، أي عدم إشباع ملحّ وجذريّ. انطباع، أو مركّب انطباعات، يبقى علينا فعل كلّ ما بوسعنا لتشكيله، إلّا أنّه مع ذلك يلازمنا مثل ذكرى فعليّة؛ شيء ما دقيق ومتطلِّب كمثْلِ اسم نحاول استعادته، لكنّه لم يكن موجوداً يوماً، وهو أيضاً ما سيكونَ الكتاب. [...] لم يسبق لأحد أن انطلق عبر بحر مجهول دون أن يلوّح له شبح ملحاح، من المستحيل صرفه، على الضفّة الأخرى»[3].

هذا «الشبح» هو «المتن المستشعَر» للعمل المنتظر الولادة، الذي «يحضر لملاقاة الصفحة في طور كتابتها ليُعْلِمها ويوجّهها». ولئن كان الكاتب هو من يصوغ عمله، إلاّ أنّ العمل يُخضعه لمتطلّباته الخاصّة، التي تزداد إحكاماً واستبداداً مع تقدّم الإنشاء:

(1) **الوسيم المُلغِز**، مرجع سبق ذكره، ص 153.

(2) **فيما أقرأ، فيما أكتب**، مرجع سبق ذكره، ص 71.

(3) المرجع السابق، ص 137.

«يبدو لي أنّ النقّاد نادراً ما يعيرون انتباههم لقوّة جذب الكلّ للجزء هذه، التي تتعاظم باستمرار وتنتهي إلى نيل سلطة مطلقة، وإن كانوا يخمّنون وجودها [...]. ولا شيء يختلف عن الحريّة المتهوّرة نوعاً ما للفصول الأولى أكثر من الإبحار القلق، المراقَب باضطراب، للمرحلة النهائيّة، حيث يختلط الشعور بالخطر الأقصى بالانطباع المسْكر الذي يخامر الكاتب بكونه مجذوباً، مرتشَفاً، كما لو كانت الكتلة اللامرئيّة التي منحها النصّ تدريجيّاً شكلاً، تشرع بأسره في حقلها»[1].

تظهر «المغامرة الروائيّة»، مثل رحلة ألدو، ممغنطة بـ«كتلة» لامرئيّة توجّهها، لكنّها تتوارى في اللحظة الأخيرة. فالروائيّ لا يكتب أبداً الكتاب الذي حلمَ به. ونرى الكتاب يتجسّد، على طول سيرورة التكوّن، في عدّة «أشباح لكتب متلاحقة»، «مبعثرة بالتدريج»، كمثْلِ «استيهامات» سبق مع ذلك لها أن «اجتذبت الكاتب وجرّته»[2]. لا يتقدّم الكاتب إلّا استجابةً لنداءِ عملٍ لن يُكتَب يوماً، مثل مسافر لا يسير إلّا بدعم من «سرابات» الأفق المتعذّرة على الإدراك. هكذا يتّجه السرد عند غراكَ في الغالب نحو «مشهد رئيسيّ» لن يروى في خاتمة المطاف: «كُتب كامل القسم الأوّل من **شرفة في الغابة** (*Balcon en forêt*) ضمن منظور قدّاس لمنتصف الليل في فاليز (Falizes)، وكان يفترض أن يكون فصلاً شديد الأهميّة [...] كما أنّ إيقاع رواية شواطئ السّيرت كان، حتّى فصلها الأخير، يتسارع باتّجاه معركة بحريّة لن تقع أبداً»[3].

لا يرد المشهد الأساسيّ من **شواطئ السّيرت**، الذي يعلن عنه كلّ

(1) المرجع السابق، ص 118.

(2) **حروف تاج**، كورتي، 1967، ص 28.

(3) المرجع السابق.

شيء، في أيّ مكان من الرواية. تنشأ الحكاية حول بياض، حول مشهد غير قابل للسرد، مثلما يتمفصل المنظر مع أفق غير مرئيّ. على هذا الأساس، لا تشكّل **شواطئ السّيرت** رواية بقدرما تمثّل قصّة طويلة (récit) بالمعنى الحديث للكلمة، أي عملاً خياليّاً يكون موضوعه حدوثه هو نفسه، المنتظر دوماً، أكثر ممّا يُسرَد فيه من أحداث. يعتبر بلانشو (Blanchot) أنّ «السرد ليس رواية الحدث، وإنّما الحدث نفسه، ومقاربته، المكان الذي يُدعى للحدوث فيه، أي الحدث الذي ما زال بعدُ بانتظار القدوم والذي بفضل قدرته الجاذبة يستطيع السرد أن يأمل، هو أيضاً، التحقّق»[1].

يترجَم هذا التصوّر العامّ للكتابة الروائيّة عبر عدد من الخيارات الفنّية. ويكمن أحد أسباب رفض غراك لابتكارات الرواية الفرنسيّة الجديدة (Nouveau Roman)، في تعلّقه بالـ«خيط» المتسلسل للسرد الذي يتطوّر دون عودة إلى الوراء. فلا نرى، على سبيل المثال، في **شواطئ السّيرت** أيّ استرجاع (analepse)، خلا مشهد حدائق سيلفاجي (Selvaggi)؛ في جميع الأحوال أقلّ بكثير من غالبيّة أكثر الروايات كلاسيكيّة. يتبع السرد بالمقابل حركة استباق (prolespse) معمّمة، إذ لا معنى لأيّ لحظة إلّا في الاندفاع نحو مستقبل ضروريّ (بما أنّ السرد استعاديّ)، ولكنّ مستقبل غير محدّد (بما أنّه في تبيئر داخليّ). يعلم الراوي، وهو بدوره بطل قصّة منتهية، بما سيحصل له لكنّه يتظاهر بعدم معرفته، بحيث يتركنا نستشعر في كلّ حدث نهاية حتميّة، رغم كونها لا تزال خفيّة. لذا فالزمن في هذه الرواية، شأنه شأن الزمن في الروايات البوليسيّة، «هو زمن مشرَع أساسيّاً إلى الممكن، زمن الترقّب المحض – أي الحاضر الذي سبق أن اختلّ توازنه

(1) م. بلانشو، **الكتاب القادم**:

M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, Coll. Idées/Nrf, p. 41.

والذي جذبه المستقبل كلّيّاً. [...] هو زمن الانتظار، أو بالأحرى زمن الوشوك»[1].

إنّ طرقاً عديدة تمكّن غراك من الابقاء بمهارة على هذا الانتظار. نجد مثلاً أنّ من وظائف الطباعة بالحروف المائلة إحداث «أثر إعلان» فعّال جداً مع العِلم أنّ مداه يبقى إشكاليّاً. كما أنّ التشديد على استخدام صيغة الماضي المستمرّ لا يفتأ ينشئ إطارَ حدثٍ بحيث يجعل إدراكه أكثر صعوبة. يوظّف غراك بذكاء كلّ ما يمكن أن يبطّئ مجرى الحكاية، وللمفارقة يزيد ذلك من جذبه نحو المستقبل: «تلعب الوقفات السرديّة دور تأخير منظّم، أي كبح للحدث، يهدف للسماح لكلّ المخزونات القادرة على تنسيق الذروة الدراميّة الناشئة وتضخيمها، نقول السّماح لها بالتدفّق نحوها»[2]. إلى تقنيّة التشويق هذه، تضاف تقنيّة الإيضاح المتأخّر، التي توزّع في السرد ألغازاً لن تجد حلولها إلّا لاحقاً.

إلّا أنّ اللغز الأساسيّ لا يُحَلّ بالكامل أبداً. إذ ليس للحرب التي تستقي منها كلّ الألغاز المتلاحقة لرواية **شواطئ السّيرت** معانيها، دلالة معينة بذاتها، وتبقى فارغستان هي «علامة المجهول». وقد أظهر ر. شامبير[3] (R. Chambers) أنّ كلّ نظام العلامات في الرواية يدور حول مدلول غائب، مثلما نرى في محادثات أورسينا: «نتكلّم بشيء من التلميح، بإغفال. يحيل كلّ شيء على الأصوات، لكن لا شيء يشي بها. كما لو كانت

(1) فيما أقرأ، فيما أكتب، مرجع سبق ذكره، ص 177.

(2) المرجع السابق، ص 114.

(3) ر. شامبير، «شواطئ السّيرت أو أصل العلامات»:
(«*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes»)، مجلّة العلوم الانسانيّة:
(*Revue des Sciences humaines*)، العدد 137، 1970، ص 141 وما يليها.

الكلمات، كلّ كلمات يوم واحد، تحدّد بعنادٍ قالباً - قالب شيء ما- لكنّ هذا القالب بقي خالياً» (ص 94).

يميّز هذا الطابع التلميحيّ أسلوب غراك نفسه. إذ يعتبر أنّ كلّ تعبير يتّخذ شكله ومعناه وفق «كلمة مركزيّة، بؤريّة»، «دائمة الفرار»[1]، لكنّها توجّه الحركة كما تنظّم نقطة التلاشي منظورات المنظر. ونجد بالفعل، في نظريّة غراك وممارسته للجملة، الميول التي لاحظناها على مستوى البنى السرديّة الكبرى. ينسجم خيار النثر عند غراك، حتّى في القصائد، مع دوافع السرد المتسلسل أو الخطّيّ: «خطاب دون عوائق» (prosa oratio)، يتحرّك إلى الأمام، تدفعه هو أيضاً «حركة جريان لا رجعة فيه»[2]. وتنبع مراعاة غراك لقالب النحو التقليديّ من كونه يساهم في تطويل اندفاع الجملة: «يكمن امتياز التركيب النحويّ في كونه حركة بذاته»[3]. إلّا أنّه يميّز مع ذلك في نحو العبارة توجّهين متنافسين: الأوّل ميل للانفتاح، يظهر كلّيّاً في بداية الجملة، والثاني ميل للانغلاق. يقوم فنّ غراك، شأنه شأن فنّ بروتون، على إحباط هذا الميل الحاسم، والإبقاء قدر الإمكان على الجملة في حالة تكوّنها، جاهزة لعدّة إمكانات تركيبيّة ودلاليّة. ويكون دور طرائق كالجمل الاعتراضيّة أو التأكيد غير المباشر تأخير انتهاء الجملة، والحثّ بذلك على انتظار الكلمة الأخيرة والتوق لها.

تأتي النتيجة «جملة مسهبة، طويلة، التفافيّة، خصبة بالمعترضات والارتدادات والأصداء الجوّانيّة»، وهو شكل الجملة الذي يستهويه عند بروتون، والذي يمارسه هو نفسه، و«المصنوع ليبقي بالتفافاته على الانتباه

(1) الوسيم المُلغِز، مرجع سبق ذكره، ص 70.

(2) فيما أقرأ، فيما أكتب، مرجع سبق ذكره، ص 255.

(3) جوليان غراك، أندريه بروتون (*André Breton*)، كورتي، 1948، ص 153.

معلّقاً وفي حيرة إلى أن يحين الحلّ النهائيّ الذي لا يخلو أبداً من عنصر المفاجأة»[1]. نلاحظ في شواطئ السّيرت فرطاً في تضخّم حدود الجملة، رغم المراعاة شبه الدائمة للتركيب، الذي يبقى على أهبة الانفصام، وذلك بغية الحفاظ على توجيه سير الجملة، مهما يكن عشوائيّاً. يتعلّق الأمر بإعادة الحركيّة التي تتحكّم بتكوين الجملة، وجعل القارئ يختبر نداء المستقبل الذي ما زال خالياً، ونشوة المجهول التي تشكّل لغرَاك أساس متعة الكتابة:

«حين تعجز الكلمات عن اللّحاق بالاندفاع الأوّل بالسرعة الكافية، ينشأ في امتداده ما يشبه تيّار هواء، خلاء رائد، يستنهض، بشكل لا يزال مبهماً، التراكيب اللفظيّة لكي تكون. [...] يعي كلّ كاتب هذا النشوء في داخله لقالبٍ لا يزال خالياً وذا قوّة امتصاص في الكتلة اللفظيّة، ذلك الاندفاع الأعمى للفكر الذي يضغط على القلم»[2].

تنتظم الجملة التي هي بانتظار الولادة، مثل المنظر، وفق أفق غير متعيّنٍ بعدُ، لكنّه أفق «يدعو» الكتابة «إليه» بصفته المكان الذي على الخلق اللفظيّ الانبثاق منه: «إنّه يستثمر انبجاسه غير مرّة كي يحفر قالب فراغٍ يظهر كتيّار هواء مباشر»، «إيعاز» حقيقيّ «للّقية كي تتحقّق»[3]. تملك الطباعة المائلة تحديداً دوراً في لفت الانتباه إلى الكلمة التي أتت لملء هذا الفراغ والاستجابة إلى هذا النداء. نجد أنّها تهدف عند بروتون «في

(1) المرجع السابق، ص 147.

(2) المرجع السابق، ص 153.

(3) المرجع السابق، ص 167–168.

الغالب، وبنجاح مشهودٍ، إلى التشديد [...] على البؤرة التي انجذب إليها الفكر، اللاواعيةً في البدء والمتردّدة نوعاً ما، والتي تصبح من بَعدُ مؤكّدة منذ لحظة العثور المفاجئ على اللّقية [...] دفعةً واحدةً تنتظم الجملة وتكتسب معناها ومنظورها»[1]. تبرز الطباعة المائلة نوعاً ما نقطة التلاشي في الجملة، وهي تطرأ غالباً عند غراك مع نهاية جزء طويل من العبارة، وكأنّها علامة البؤرة التي تلتقي فيها مناظير الجملة. لكن رغم إشارتها لبلوغ نهاية البحث، فهي تزوّده أيضاً بامتداد غير متوقّع. تحقّق اللّقية جزءاً من المقصد الدالّ (intention signifiante) للكاتب، ويتضمّن دوماً شيئاً من المفاجأة، ويذهب إلى أبعد ممّا يعنيه، كما يضيف فائضاً دلاليّاً يُشرع مجدّداً الجملة إلى أفق غير محدود. في الحقيقة، تفترض الطباعة المائلة على الأقلّ معنيين لا يمكن أن يلقى أحدهما معالجة مضمونيّة وإبانة، بل يكون معبّراً عنه ضمنيّاً (connoté) لا تصريحاً (dénoté). يزدوج المقول بغير المقول، مثلما يزدوج المنظر بأفق لامرئيّ.

يكمن أحد أسرار فنّ غراك تحديداً في قدرته على بناء عالم هو على قدر كبير من الانسجام، وفي إشراعه في الأوان ذاته إلى تدفّق للمعنى غير متناهٍ. وليس التنافذ البنيويّ الذي حاولت إظهاره بين البنى الموضوعاتيّة والاستيهاميّة والأسلوبيّة في رواية شواطئ السّيرت سوى أحد تجليّاته. وليس من قبيل الصدفة أن تقود خطوط قوّة سرد خياليّ، أو منظر، أو شعريّة ما، غالباً نحو صورة الأفق عند غراك، لأنّ الأفق هو مبدأ ناظم إلى جانب كونه دعوة للتجاوز. يعتبر غراك بنية الأفق هذه قانوناً جماليّاً أساسيّاً:

(1) المرجع السابق، ص 191–192.

«لا وجود لـ «عالم» أيّ كان، بلا مبدأ جوّانيّ ناظم، أو بلا شيء من «إرادة-الكون-معاً»، وإن تكن غافية، أو بلا نقطة تلاشٍ، وإن تكن لانهائيّة البعد، تلتقي فيها كلّ خطوط منظورها. [...]

تُعرَف «عوالم» الفنّ والفنّانين من الحضور المستبدّ فيها لنقطة التلاشي أكثر ممّا في أيّ عالم آخر - باستثناء العوالم الدينيّة، وهي أيضاً الوحيدة التي تسمّى فيها نقطة التلاشي»[1].

أمّا في أعمال غراك، فيشار إلى نقطة التلاشي دون تسميتها. وهذا على الأرجح هو ما أغنى نقد أعماله التي تتطلّب الشرح إلى ما لانهاية. ذلك أنّ شبكة المناظير التي تعبرها كثيفة، إضافة إلى كونها لا تنضب، وهي تترك لكلّ مؤوِّلٍ الحريّة في تحديد أفق تلاقيها وفق زاوية رؤيته الخاصّة. وذلك بشرط مدّه وعدم تجميده عبر حصره في آليّة تأويليّة، أو ضمن حدود أيديولوجيّة. إذ يتطلّب احترام تعالي العمل المفتوح من الناقد ألّا يكتفي بدراسة بنيته وأشكاله، وإنّما أن يحاول الاقتران بحركته وقصده:

«الكلام يقظة، دعوة للتجاوز؛ والشكل جمود، وافتتان. يُشرع الكتابُ الحياةَ إلى قصيّ ما، تأسره الصورة وتجمّده. هي تحيل دائماً بطريقة شبه واضحة إلى المحايثة، وهو يحيل إلى التعالي»[2].

(1) **فيما أقرأ، فيما أكتب**، مرجع سبق ذكره، ص 150-151.

(2) المرجع السابق، ص 3.

5
في جوارِ ما لا يُدرَك

يعير فيليب جاكوتيه (Philippe Jaccottet) المنظرَ انتباهاً شغوفاً ونراه منذ نصف قرن يمنحه في أعماله، نثراً وشعراً، مكانة لها جذور في تقليد روماندي[1] (romande) بالإمكان إرجاعه إلى روسو، لكنّها تمرّ بشكل خاصّ عبر راموز (Ramuz) وبإسهام غوستاف رود (Gustave Roud) الحاسم، دون إقصاء تأثيراتِ مصادر أخرى، من الرومنطيقيّة الألمانيّة إلى الشعر الفرنسيّ المعاصر. لكنّ جاكوتيه بالرغم من انتمائه المؤكّد إلى الفضاء الروماندي، لم يشأ الانحباس فيه. إذ كتب «جنّاز» (*Requiem*) تكريماً لشباب المقاومة (maquisards) الفرنسيّين الذين أعدموا بالرصاص على يد الألمان[2]، كما أنّه قبِل بالذهاب للعمل في باريس، ومن ثمّ اختار الاستقرار نهائيّاً في غرينيان (Grignan) منذ العام 1953، كي لا يبقى سجين «حدائق سويسرا المغلقة». وهنا فقط، عند رؤيته التضاريس الصغيرة في منطقة الدّروم (Drôme) البروفانسيّة، وليس أمام المشهد السّامي لجبال

(1) تُطلق هذه التسمية على الجزء الناطق بالفرنسيّة من سويسرا. (المُراجِع)

(2) جنّاز: *Requiem*, Mermod, Lausanne, 1947 ; rééd. Fata Morgana, 1990

الألب السويسريّة، اكتشف حسب قوله بُعد المنظر، الذي لا علاقة له لديه بالحنين إلى الوطن الأمّ.

كان هذا الاكتشاف منسجماً عند جاكوتيه، بطريقة غير متوقّعة وشبه متعارضة، مع تساؤل وجوديّ وميتافيزيقيّ ناتج عن اضطرابات المراهقة وفظائع الحرب، وقد فتح أمام شعره أفقاً جديداً. ونرى جاكوتيه في بداية أوّل مجموعة نصوص نثريّة كرّسها للمنظر، **النزهة في ظلّ الأشجار** (*La Promenade sous les arbres*)، يخوض أولى محاولاته في «تطويق»، «ما يجدر بالفعل»، حسب قوله، «تسميته تجربته الشعريّة»، وذلك بهدف «تسجيلها» و«شرحها»[1]. وفكّر بدايةً بتحقيق ذلك عن طريق «العودة إلى المنابع الزمنيّة للشعر» (**نزهة**، ص 16)، من خلال مسائلة علاقتها بفنون الحضارات الأكثر قدماً، وبآثار سابقيه، وبشكل خاصّ أعمال هولدرلين. غير أنّ هذا الاستقصاء لم ينتهِ سوى إلى «حقائق مكتشفة ومعاد اكتشافها مئات المرّات»، دون أن يكون لها رابط شخصيّ كبير بالشعر. وهنا بدأ جاكوتيه يتحدث عن تجلّي المنظر:

> «استولى عليّ العالم البرّانيّ بأكثر عنفاً وخصوصاً بأكثر ديمومة مقارنة بما مضى. لم يعد باستطاعتي إبعاد ناظريّ عن هذا المقام المتحرّك، المتغيّر، وأخذ ذهولي وسعادتي لمرآه يتعاظمان. يمكنني بصدد المناظر الحديث عن الروعة، رغم كونها بسيطة جدّاً، خالية من الخِلابة، وسط أماكن فقيرة نوعاً ما وفضاءات محدودة. والحال أنّ هذه الروعة

(1) **النزهة في ظلّ الأشجار** (*La Promenade sous les arbres*)، ميرمود (Mermod)، لوزان، طبعة ثانية، مكتبة الفنون (La Bibliothèque des Arts)، لوزان، 1980، ص 13. يشار لاحقاً في قلب النصّ إلى هذه الطبعة الأخيرة بين قوسين بعنوان مختصر: نزهة، مع رقم صفحة الاقتباس.

أخذت تبدو لي أكثر فأكثر إضاءة، وتهوية، وفي الوقت نفسه أكثر فأكثر تعذّراً على الفهم. ومن جديدٍ بدا هذا اللغز المُحيي، هذا اللغز البهيج، وكأنّه يدفعني بيد قويّة نحو الشعر» (نزهة، ص 19).

تجدر الإشارة إلى الطابع المفارق لهذا التجلّي. إذ يكتشف جاكوتيه «الحقيقة الجوّانيّة»، التي قال إنّه عبثاً لاحقها لسنوات عديدة، يكتشفها فجأة في «العالم البرّانيّ». صحيح أنّ النعت هنا يسبّب التباساً، لأنّ ما يميّز هذه التجربة ليس البرّانيّة بتاتاً، وإنّما بالأحرى التحام الذات الناظرة بالموضوع. إذ فيما «استولى عليها» مشهد العالم، «لم يعد باستطاعتها» «إبعاد ناظريها» عنه. تبقى هذه البداهة مع ذلك محجوبة، إذ تترافق «الروعة» بـ«ذهول»، لأنّها كلّما ازدادت «إضاءتها» أضحت «في الوقت نفسه أكثر تعذّراً على الفهم».

غير أنّ مفارقة البداهة المحجوبة هذه هي تحديداً ما يربط، وبشدّة، «بيد قويّة»، تجربة المنظر بالشعر. وإذا كان المنظر يتجلّى بكليّته للعين أو الذهن، فهو يؤدّي إلى تسميات دقيقة، أو إلى دفق صوفيّ وصامت. وهو في بقائه «لغزاً»، متخطّياً القوانين والعقائد المؤسّسة، يتطلّب إعادة ابتكار اللغة هذه، والمقاربة المتجدّدة للواقع التي فيها يكمن الشعر في نظر جاكوتيه:

«كلّما بدا متواريّاً عن التعبير، راودتني حاجة التعبير عنه رغم ذلك، كما لو كان الاشتغال الذي عليّ ممارسته على الكلمات حتّى أبلغه سيساعدني في الاقتراب منه، بل أفضل من ذلك في أن أصبح أكثر فأكثر حقيقيّة» (نزهة، ص 19).

نجد في كتاب **مناظر بوجوه غائبة** (*Paysages avec figures absentes*)،

وفي عنوان الكتاب نفسه، مفارقة القرب البعيد هذه. ترافق هبة هذه المناظر حركة انسحاب، يعيّن فيها جاكوتيه أصل رسالته الشعريّة:

«مذ نظرت، لا بل حتّى قبل ذلك، ما إن رأيت هذه المناظر حتّى شعرت بها تجذبني مثل شيء يحتجب. [...] أخذ فكري، وبصري، وحلم يقظتي، بالانجرار أكثر من خطواتي، وبلا توقّف، نحو شيء متملّص، هو كلام أكثر منه وميضاً، بدا لي أحياناً مشابهاً للشعر نفسه.

أظنّ أنّ أفضل ما فيّ هو ما كان ينصت لذلك النداء، وانتهيت إلى عدم الوثوق إلّا به، مهملاً واحداً تلو الآخر الأصوات التي قد تحرفني عنه [...]، بدت لي اعتراضاتها بلا جدوى [...] أمام مباشريّة ذلك الكلام القاصي وإصراره»[1] (**غائبة**، ص 21–22).

ها هو المنظر يُصبح «كلاماً»، إلّا أنّه هو أيضاً «مباشر» و«قاصٍ». فهو ليس سوى نداء، ما يدفع إلى التساؤل حول كيفيّة تلبية هذا النداء إن لم يكن من خلال طرق القصيدة، نثراً كانت أو أبياتاً، هي «التي تكون أكثر قرباً إلى ذاتها عندما تشرع بالربط بين النقائض الأساسيّة: الخارج والباطن، الأعلى والأسفل، الضوء والعتمة، اللّامحدود والمحدود»[2]. تقع الكتابة الشعريّة فريسة تناقضات التجربة نفسها التي تنتج عنها، وعليها بذلك إيلاجنا في حميميّة المنظر مع مراعاة غيريّته.

(1) مناظر بوجوه غائبة (*Paysages avec figures absentes*)، غاليمار، 1970، ص 21–22. يشار لاحقاً في قلب النصّ إلى هذه الطبعة بين قوسين بعنوان مختصر: **غائبة**، مع رقم صفحة الاقتباس.

(2) محاورة ربّات الإلهام (*L'Entretien des muses*)، غاليمار، 1968، ص 134.

في الحميميّة

تمنح تجربة المنظر الشاعر إمكان ولوج حميميّة مزدوجة ومتناقضة، إلى جانب إجباره على الالتفات نحو الخارج. تبدو وكأنّها تغرقه في قلب العالم، الذي يشعر بنبضه مثلاً في مايوركا (Majorque)، تحت تأثير الانفعال: «كنت، بغية التعبير عمّا أختبره بين البحر وغابات الصنوبر، تحت هذا الضوء المبهر، أشعر بحاجتي للكلام عن القوّة، والقرب، وغنى العالم المرئيّ»[1]. لكنّها تسمح له في الوقت نفسه ببلوغ ما هو أكثر كموناً فيه:

> «أيتها الخضرات العاتمة الممتدّة حتّى سفح الجبال المظلمة التي تحمل في قممها النيران التي تسبق حلول الليل وتنبئ به، عمقك هو ما سأسائله طويلاً بعد، كما لو لم يكن عمقاً ماديّاً فقط، عمقاً للّون، وإنّما حميميّة الروح» (**نزهة**، ص 55-56).

إنّ عمقاً كهذا هو جوّانيّ وبرّانيّ في آنٍ معاً، «يقرّبنا» بالتزامن من «مركز الواقع نفسه» ومن «الطبقات الأعمق من حياتنا» (**نزهة**، ص 15). يفتح لنا فضاء العالم الجوّانيّ (*Weltinnenraum*)، العزيز على ريلكه: «فضاء منبعث من هذا العالم ومع ذلك هو شديد الحميميّة» (**نزهة**، ص 73). تشكّك التجربة الشعريّة بالانشطار بين «الامتداد» (*res extensa*) و«العقل» (*res cogitans*)، المميّز للفكر التمثيليّ:

> «باطن وخارج: ماذا نعني بالباطن؟ أين يتوقّف الخارج؟ ومن أين يبدأ الباطن؟ [...]

---

(1) **شظايا من حلم:**

Éléments d'un songe (1961), rééd. Collection «Poche Suisse», L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 113.

ليس الباطن الذي نقارنه بالخارج (عندما نتحدث مثلاً عن الحياة الجوّانيّة) باطناً، ولا خارجاً بالمطلق، أو بالأحرى هو باطنٌ بمعنى ما فقط: فمثل الموجات المرسلة والمتلقّاة، تراه يسري ويتجسّد إنْ هو اصطدم بالخارج»[1].

إنّ المنظر، المرتبط بحُكم تعريفه نفسه بزاوية نظر الذات، لا يكون أبداً مشهداً برّانيّاً بحتاً. إنّه، حسب كلمات جيرار مانلي هوبكينز (Gérard Manley Hopkins)، «منظر جوّانيّ» (*inscape*) و«منظر أرضيّ» (*landscape*) في آنٍ معاً. يجد من يتأمّله نفسه متورّطاً فيه، إذ يشارك جسداً وروحاً في بدن العالم:

«علينا ألّا نرى هذا من الخارج. لا يمكن لهذا أن يكون مشهداً، هو المعيش واقعيّاً، المُخاض، والسرّ الذي نسكنه، وليس بإمكاننا أن نكون خارجه.

عندما نكون في جسد العالَم، في قلبه، لا يعود هناك من نظرة، فحتّى عندما ننظر، يكون النظر مأخوذاً في الداخل»[2].

تنتج التجربة الشعريّة للمنظر من تنافذ مشترك للذات والموضوع، حيث يلج الشاعر في حميمية البقعة، التي تبدو وهي تنفتح بصورة مواربة كي تسمح له بالعبور: «أنظرُ إلى الأرض. أحياناً، من أجل زهرة متفتّحة تحت ضوء ما، أو قليل من الماء خلّفه المطر في حقلٍ، تبدو وكأنّها تنفتح وتقول للشيء: «ادخل»» (**غائبة**، ص 63). والعكس بالعكس، إذ يلج العالم وعي الناظر وبدنه:

---

(1) البَدار (*La Semaison*)، غاليمار، 1984، ص 42.

(2) المرجع السابق، ص 83.

«أتقدّم نحو النافذة، ومع أنّ المساء قد حلّ، لا أزال أرى كيف تعمّق الحقول، صوب الغرب، خضرتها، وكيف يتمدّد شعاع الضوء الأخير، ويُستهلَك، وفي اختزاله إلى خيط نظر تحت الجفن، يلج أعمق في ثناياي» (نزهة، ص 51).

إن كان صحيحاً أنّ الوعي لا يدرك نفسه إلّا من خلال أفقه، فليس بإمكان الشاعر ملاقاة «حياته الجوّانيّة» عبر سبُل الاستبطان، وإنّما، على مثال بونج، بمساءلة العالم البرّانيّ:

«قد تجعلنا انفعالات كبيرة نستشعر روابطنا مع العالم البرّانيّ، وقد توحي لنا بوحدة خفيّة وتدفعنا إلى استرجاع صور قديمة جداً تبدو مسجّلة في عمق ما من الذاكرة الإنسانيّة. ويحتمل أن ينجم ظفرنا بهذا النوع من التجليّات عن انفصالنا عن أنفسنا وازدياد انفتاحنا على دروس الخارج» (نزهة، ص 115).

يوضّح جاكوتيه أنّ ما تكشفه هذه «الدروس» التي يلقّننا إيّاها المنظر هو حقيقة «لا تحيل على العالم أو عليّ أنا، بل ربّما على علاقاتنا أحدنا بالآخر» (نزهة، ص 66). لا يعني هذا «الوضع في علاقة» فقط التبادل بين الباطن والخارج، إذ إنّه يمتدّ إلى مكوّنات المنظر نفسها التي تتجمّع تحت نظر الشاعر: «للنظر حريّة الجري بعيداً، وقياس الفضاء وملاقاة عناصره» (غائبة 13). تنتج حميميّة المنظر عن لقاء مزدوج، لقاء الإنسان والعالم، وتلاقي الأشياء ببعضها ببعض: «إنّنا أمام صيغة من صيغ اللقاء بين الماء والهواء والأرض» (غائبة، 57). لا يوفّر إنشاء الروابط هذا بين العناصر فقط رؤية شاملة للمنظر، وإنّما يضفي إليه تناغماً وقابليّة للدويّ،

يقوم جاكوتيه أيضاً بتأويلها بعبارات موسيقيّة:

«يفترض أن ينطبق على المناظر شيء ممّا ينطبق على الموسيقى: ففيما لا تؤثّر النغمات المنفردة عموماً على حساسيّتنا، أو أنّها في أفضل الحالات لا تسترعي اهتمامنا حين تكون سيئة التوزيع، وفي أسوأ الحالات تغيظنا، يختلف الأمر حين تنظّم في إطار الفنّ، فتؤثّر فينا عميقاً. وكذلك الأمر مع الأمكنة أو مشاهد الأمكنة التي يتطلّب تأثيرها فينا توافق عناصرها بطريقة شبه مثاليّة. فما لنا بالماء، أو الهواء، أو الصخر، أو النبات في الحالة المجرّدة؟ [...]؛ إنّ كلّاً من هذه العناصر يجب أن يُوضع في علاقة مع العناصر الأخرى، وأن تتخاطب كلّها، وتتجاوب، وتتواجه، وأخيراً تتوافق (في ما بينها ومعنا)»[1].

نلاحظ هنا استخدامه لمماثلة لسانيّة، حيث العناصر المرتبط بعضها ببعض «تتخاطب» و«تتجاوب». إذا كان المنظر «يخاطبنا»، فلأنّ شيئاً من التأليف أو التركيب موجود في المرئيّ: «كلّ تلك الأشياء فتنثني، بمجملها، بطريقة غير مفهومة. الأشياء، العالَم. جسد العالَم. [...] لقاؤها هو ما حرّض جملةً لا تزال حيّة» (غائبة 129). تتجمّع الأشياء في الفضاء مثل الكلمات في جملة، إذ إنّ فعل الكلام هذا (*legein*) هو لوغوس أوّل، أي معنى محايِث للحسّيّ: «لا أشكّ أنّ هذه الألوان الثلاثة «معاً» هنا، تملك معنى» (غائبة 38). لكنّ هذا المعنى، الناتج من لقاء الإنسان بالعالم، ومن بنية الأفق الرابطة لكلّ الأشياء ضمن وحدة المنظر، ليس معطىً وفق شفافيّة تعبير منطقيّ وبداهته، إذ يبقى ضمنيّاً لأنّه متضمَّن في التجربة

(1) «مناظر من جديد ودوماً» («Des paysages, encore et toujours»)، مجلّة **الديوان الجديد** (*Le Nouveau recueil*)، العدد 35، سبتمبر 1995، ص 56. بعض هذه الملاحظات استعيدت في البَدار الثاني (*La Seconde semaison*)، غاليمار، 1996، ص 218–222.

الحسيّة التي يقترن بها.

إنّ معنى منظر ما، شانه شأن معنى جملة موسيقيّة أو لوحة، لا ينفصل عن إيقاعه ومنحناه التناغميّ، أو عن القيم والألوان التي تكوّنه. هذا ما يدعوه ميرلو بونتي «مثاليّة الأفق» («idéalité d'horizon»)، أي «الفكرة التي لا تشكّل نقيض المحسوس، بل بديله وعمقه»[1]. ليس بإمكان هذا المعنى إلّا أن يكون مستشعَراً أو مشعوراً به أو كلا الأمرين على مستوى النسيج الحسّيّ للمنظر. وعندما يحاول الشاعر تأويله بواسطة الكلمات التي تضعها اللغة تحت تصرّفه، يختبر شعوراً بفجوة غير قابلة للعبور بين هذا المعنى الحسيّ (esthésique) والدلالات اللسانيّة:

> «أزهار صفر كبيرة بين الخضر الغامقة، وكثافتها التي قد تعجز كلمة «شموس» عن ترجمتها، مرّة أخرى. صفرة عصيّة على الاستكناه، ويجب استكناهها»[2].

يملك المنظر بالفعل معنىً، لكنّه يبقى مخفيّاً. وبخلاف الرسّام الكلاسيكيّ أو حتى الشاعر الرومنطيقيّ، لم يعد بمقدور جاكوتيه الاستعانة بـ«الشفرة» الكبرى للكتب المقدّسة أو بمعجم «التجاوبات» الكونيّة، اللذين سمحا سابقاً للشاعر بـ«استكناه» علامات «الكلمة» الإلهيّة في كتاب العالم الكبير. مناظره هي مناظر بوجوه غائبة، فرّت منها الآلهة، دون أن تخلّف سوى نقوش «امّحى أكثر من نصفها» أو «هاربة» (غائبة 25، 53)، وباتت غير مقروءة لنا[3]. وبما أنّه ليس باستطاعة الشاعر

---

(1) **المرئيّ واللامرئيّ**، مرجع سبق ذكره، ص 200 و194.

(2) **البَدار**، مرجع سبق ذكره، ص 93.

(3) انظر الفصل السادس من القسم الأوّل من هذا الكتاب.

اختزال معنى المنظر إلى مجرّد رمزيّة لاهوتيّة أو ميتافيزيقيّة، نجده يتوجّه إلى التجربة الحسيّة، التي هي أقرب وأبعد في آنٍ معاً، لأنّها تفلت من الدلالات المفروضة والمقنّنة. ونراه يتساءل متفحّصاً الأفق: «في مكان آخر تلفّظت المروج بكلام أكثر نأياً أيضاً. [...] هناك، في القصيّ، ما معنى هذه المجموعة المتراصّة، الصامتة، وشبه الساكنة؟» (**غائبة**، ص 98).

في الغيريّة

يخاطب المنظرُ الشاعرَ، لكنّ كلامه، مهما يكن مألوفاً، يبقى متهرّباً، لا بل غريباً: «هنالك شيء من الحقيقة في إحساسنا بأنّ الأمر يجري بعيداً، في مكان آخر، كما لو أنّ النص مهموس بالفعل بلغة أجنبيّة، كما لو أنّ أحداً يلوّح لنا من وراء حدودٍ، هناك» (**غائبة**، ص 61). تقترب كتابة المنظر من عمل المترجم، إذ يُلفي جاكوتيه نفسه أمام العالم المحسوس كما لو كان أمام نصّ أجنبيّ لا يفقه هو كليّاً لغته وقد يقدّر معناه بصورة مبهمة دون أن يستطيع صياغته بوضوح. وهو غالباً ما يستعمل استعارة الترجمة ليعبّر عن العبور الصعب من الانطباع إلى لفظه، حين يتوجّب عليه مثلاً «ترجمة أخبار المسافة، المبهمة» (**غائبة**، ص 160). يبقى جزء من الرسالة التي يوجّهها إلينا المنظرُ غريباً وعصيّاً على الترجمة. وبما أنّ جاكوتيه لم يعد لديه أيّ مفتاح لفكّ رموز هذا اللّغز، فهو لا يسعى، بخلاف بونج، إلى إيضاحه بأيّ ثمن، وإنّما ينشد التعبير عن لغزه: «لم يكن للدرس الذي كنت أخمّن انطواءه في العالم البرّانيّ أن يعبَّر عنه إلّا بغموض، مثلما كان قد سُمع» (**غائبة** 29). إذا كان على هذا «الدرس» أن يبقى «غامضاً»، أن «يُعلَن» كما لو بالإيحاء، فذلك لأنّه من صنف السرّ، إذ يعبّر في آنٍ واحد عن حميميّتنا

مع العالم، وعن غيريّته الحتميّة.

لا يمنح جاكوتيه لهذه الغيريّة معنى تعالٍ مطلق، فهي لا تُشْرع المنظر إلى عالم آخر. ذلك أنّ عالمنا، في بعض اللحظات المميّزة، هو الذي يظهر مختلفاً، «لم يكن يتبدّل» (**نزهة**، ص 35)، ومع ذلك لا يمكن التعرّف إليه. لكن هذا التغيّر يبدو ملتبساً. فهو من جهة يُظهر «إمكان التحوّل» المحرّك لهذا الكون الذي نظنّه ساكناً ومشابهاً دوماً لنفسه، وفي هذا تجلٍّ لجانبه المدهش. لكنّه أيضاً يجعلنا نقيس بصورة أفضل عدم قدرتنا على ولوج «كثافة الواقع المتناقض اللّامفهوم» (**نزهة**، ص 59)، وفي هذا تجلٍّ لجانبه الملغز وتحدّيه للكتابة.

يندرج كلّ من الغيريّة الحميميّة، وتساوق اللّغز والعجيبة هذين، في إطار المرئيّ نفسه، الذي لا يتحقّق إلّا بشيء من اللامرئيّ. لا يكشف المنظر عن نفسه إلّا مقابل انحجاب متزامن: «مرآة بإطار من الرمل، تصبح فيها الأرض (لأنّها دوماً الأرض) قلقة، تنفتح فيها وتنحجب» (**غائبة**، ص 85). وقد يصبح الضوء نفسه، من فرط الكثافة، مبهراً: «إنّه شيء لامرئيّ (في عزّ الضوء، في حين لا يبدو أنّ شيئاً يمكنه إخفاؤه، خلا الضوء بالذّات)» (**غائبة**، ص 67). يجمع الشفق، بشكل خاصّ، أقوى الإضاءات بأكثر الظلال امتداداً، والكمود بالشفافيّة: «كان، في ذلك المساء، مشهد أكثر شجواً وأكثر سرّيّة ينتظرني حين لمحت، وقد استدار الشارع نحو الأفق المقابل، المَشرق، فوق الجدران والسطوح، وسط الشجر النادر، المرتَفع ينيره المساء، ويجزّعه القليل فقط من الثلج على القمّة. ما زلت أجهل كيف كلّمني، وما قاله لي. كان ذلك مرّة جديدة سطوع الشفق الملغِز» (**غائبة**، ص 19). الضياء معتم في نظر جاكوتيه، لأنّ

منبعه، وإن يكن يحيل كلّ شيء مرئيّاً، يظلّ لامرئيّاً:

«أجل، الضوء نفسه، بكلّ جماله، بكلّ تبدّله، الذي أراه الآن ينير كلّ أوراق شهر أيّار هذه وتلك المساحات الكبيرة وصولاً إلى الجبال المتطاولة عند الأفق، الضوء نفسه معتم، صعب على الفهم، جاذب إلى الأبد مثل كلّ الأسرار العصيّة على الاستكناه»[1].

يمثّل الأفق بشكل مثاليّ هذا التطابق بين العجيبة واللّغز. إذ هو يُدخل في أكثر المناظر ألفة قدْراً من الغرابة لا يقبل الاختزال: «هوذا لغز جديد عند الأفق الراسخ بهدوء، أعجوبة ترافقنا في كلّ يوم وتبدو في انتظار أن تُفهم» (**غائبة**، ص 57). يخطّ الأفق عند حدود المرئيّ سرّ عالم لامرئيّ وقصيّ:

«أحبّ هذه المساحة التي تحدّها الجبال دون أن تسجنها، مثلما قد يحبّ أحدهم جدار حديقته، لأنّه يستحضر غرابة مكان آخر قصيّ، أو لأنّه يوقف النظر؛ عندما ننظر إلى الجبال، تحضرنا على الدوام، بشيء من القوّة، وبشيء من الوعي، فكرة الشِّعب، والمَعبر، وجاذبيّة ما لم نرَه» (**غائبة**، ص 63).

إلّا أنّ نداء المجهول هذا هو منبع الشعر. ونجد في نصّ «أشغال في البقعة المسمّاة «البرْكة»» («Travaux au lieu-dit L'étang») نظر الشاعر مثبّتاً على حاجز من القصب، يزبد عنده الماء: «يبدو لي أنّ عليّ الوصول، كما إلى الأساسيّ، إلى هذا البياض عند أسفل حاجز متحرّك من القشّ: لون جافّ، شاحب، ليس حقيقيّاً تماماً في العمق، لون الشتاء، لون ليس

(1) لم يُقلْ كلّ شيء بعد، مرجع سبق ذكره، ص 25.

أبداً قريباً بحقّ (لون المسافة والتراجع)... هكذا يتوارى هذا الواقع عنّي، هكذا يدعوني دون أن أُفلح في ملاقاته» (**غائبة**، ص 61). إلّا أنّ جاكوتيه يرى أن شعريّة المنظر تكمن في تعذّر الوصول هذا:

«يبلغ نظري حدّه. [...]
انطلق، أيّها النظر الواضح، نحوَ الحاجز،
باغتِ الزبَد:
وحيداً هناكَ يُزهر ما لا يُدرَك» (**غائبة**، ص 63).

يلخّص هذا القول الجميل تماماً أخلاقيّة جاكوتيه وإيروسيّته وشعريّته وميتافيزيقيّته، التي تقوم جميعاً على احترام المسافة. المنظر منيع، لأنّه ليس ملْك أحد. وتفترض المتعة الجماليّة التي يمنحها الابتعادَ كما تستبعد كلّ تملّك: «لا يسمح لنا الشيء الأخّاذ بأخذه»[1]. وفيما يعتبر العقل التقنيّ الإنسان سيّد الطبيعة ومالكها، يرى الشعر فيها «جمالاً قصيّاً، منيعاً، ضوءاً مجهولاً»[2].

تُبقي هذه المراعاة للمسافة وللاختلاف على بُعدِ تعالٍ في قلب المحايثة:

«إنك لتظنّ أنّ هذه الجذوع المسودّة، المغطّاة بالأُشنات المزرقّة، تنشر ضوءاً. وهو الذي يدهشني، يتوارى، ويدوم. أظنّه شديد القِدم، ولا عمر له. [...] تراه يستمرّ في السطوع، ويستمرّ في التمنّع. [...] هل أكتفي بالحديث عن تنائي هذا الضياء واستحالة دنوّه، عن ابتعاده وضرورة الإبقاء عليه في بُعده: مثلما نبقي على طوق من المساحة لا يُمَسّ حول عروش الآلهة؟» (**غائبة**، ص 39).

(1) كرّاسة الخضرة (*Cahier de verdure*)، غاليمار، 1990، ص 34.

(2) عبرَ بستان (*À travers un verger*)، فاتا مورغانا (*Fata Morgana*)، 1975، ص 13.

لقد بقي جاكوتيه، بالرّغم من إخفاق الأديان في نظره، منفتحاً على تجربة مقدّس يلقى تحديده من خلال الانفصال ويواجه الإنسان بما يتجاوزه. تجربة يحرّكها إلهام فطريّ أكثر منه مسيحيّاً، ولا تظهر في نوع من عالم خفيّ، بل في المحسوس نفسه. ويشكّل المنظر، الذي يقترن فيه اللامرئيّ بالمرئيّ، المكان المحبّذ للعلاقة بالمجهول هذه: «إنّ أقلّ حالة حيرة عشتها (والأقرب إلى بداية إيمانٍ) هي تلك التي منحتني إيّاها التجربة الشعريّة؛ إنّها فكرة وجود مجهولٍ ما، متعذّر على البلوغ، في منبع وجودنا، في بؤرته نفسها. لكنّي لا أستطيع منح هذا المجهول، منح هذا الأمر، أيّاً من الأسماء التي أطلقها عليه التاريخ تباعاً» (**غائبة**، ص 173).

هذا التعالي المندرج في محايثة العالم المحسوس «يحمل دوماً اسماً غير ذلك الذي نكون تأهّبنا لمنحه إيّاه»[1]، وهو لا يستدعي خطابَ الوحي الدينيّ وإنّما خطاب الشعر الذي يتعلّق بالمجهول كما هو. يومئ الكلام الشعريّ باتّجاهه دون أن يشير إليه مع ذلك أو يأتي به إلى نطاق المعلوم. فهو لن يستطيع تسليم الحقيقة النهائيّة لمقدّس ينتمي إلى صنف السرّ: «تُظهر الحراثة الأرضَ قاتمة، ثقيلة، خرساء مثل أبي هول بارز» (**غائبة**، ص 13). يسائل الشاعر المنظر، لكنّه، مثل أبي الهول، لا يجيب إلّا بسؤال آخر: «ما الذي في هذا المشهد»، يتساءل الشعر، «يدفعني من جديد لطرح سؤال بلا جواب؟»[2].

ربّما لا تتمثّل وظيفة الشعر في الإجابة عن السؤال بقدر ما في ترك السؤال مفتوحاً، أي ليست وظيفته حلّ لغز المنظر بقدر ما هي تمكيننا من

---

(1) نفسه.

(2) البّدار، مرجع سبق ذكره، ص 167.

مشاركة لغزه: «قد تكون حقيقة الألغاز التي يطرحها علينا العالم البرّانيّ هي كون تلك التي نفكّ رموزها تزول، وأمّا تلك المتعذّرة على الاستكناه فهي وحدها القادرة على تغذيتنا وإرشادنا. الشعر رضيع الألغاز وخادمها» (نزهة، ص 93). لكن كيف للكتابة أن تُدخلنا في سرّ المنظر دون تبديده، كيف لها أن تترجمه دون أن تخونه؟

في الكتابة

ألهم المنظر فيليب جاكوتيه نصوصاً متعدّدة ومتنوّعة، من الرّحلات إلى اليوميّات، ومن قصيدة الأبيات إلى النثر الشعريّ. ويشهد هذا التنوّع أيضاً على ما واجهه من صعوبة في الكتابة عن هذا الموضوع المميّز، وعلى خصوبة هذه التجربة، التي أجبرته على تجديد مقاربته لواقع هارب في الأساس، وعلى تنويع الأشكال الأدبيّة. يحاول تناوب النثر والشعر أو الجمع بينهما، بشكل خاصّ، الإجابة على مطلبين متنافسين، لا بل متناقضين. إذ يتطلّب تناول مناظر «بسيطة جدّاً، ومجرّدة من الخِلابة» من جاكوتيه التماس الدقّة الكبرى التي قد تهدّدها حيل النظم الشعريّ، والتي يبدو اللجوء إلى النثر كفيلاً بضمانها. لكنّ سعيه إلى الدقّة قد يعرّضه للابتذال، لما فيه من مخاطرة بتقليص حصّة الغموض الأساسيّ في تجربته. لذا يستوجب الاقتراب منها الابتعادَ عن التعبير البسيط والمباشر، والانعطاف نحو الصورة، في النثر كما في الشعر. وذلك مع المخاطرة بانجراف يخشاه جاكوتيه إلى أقصى حدّ. تصبح المشكلة بأسرها إذَن إيجاد المسافة المناسبة بين قرب محاكاتيّ مستحيل والانزياحات الاستعاريّة التي تشطّ عن الواقع.

يقع سؤال الصورة في قلب هذه المعضلة، وهو سؤال لطالما شغل

جاكوتيه كالكثير من معاصريه. نجده، ومثله بونفوا، يرفض «خطر الصورة التي تنجرف» (**غائبة**، ص 54)، وذلك في ردّة فعل على الشعريّة السريالية، التي ثمّنت البُعد بين طرَفي الاستعارة أو التشبيه. فالصورة السرياليّة، في نظره، «تنتج غزارة في العلاقات الغريبة نوعاً ما بين الأشياء» (**نزهة**، 114)، أكثر ممّا تستند إلى التجربة، وهي تغطّي التجربة أكثر ممّا تكشف عنها. وهي حسب جاكوتيه تصدر «عن الرغبة (لاواعية كانت أم لا) في الهرب من أوّل طرفَي التشبيه»، أي الواقع نفسه، و«في إخفائه أو تشويشه» (**نزهة**، 115). بهذه الصورة يرتاب الشاعر، لا سيّما أنّه يحدث له أن يستلسم لإغرائها. إذ يفاجأ في «البقعة المسمّاة «البرْكة»» برؤية نفسه يشبّه سطح الماء بمرآة، والزبَد ببياض الملابس الداخليّة النسائيّة. فإذا ما استسلم لها، «جاءت» الاستعارة المتسلسلة «لتقترن [...] بأبسط» ما يكون قد قبضَ عليه «وما يستعصي على القول» (**غائبة**، ص 54). مثلما يفعل فرانسيس بونج في «كرّاسة غابة الصنوبر»، يتخلّى جاكوتيه عن هذا الإغواء الشعريّ والإيروسيّ، وبدل أن يحلم، يستأنف «العمل».

إذا كانت الاستعارة والصور بعامّة تبعدنا عن الواقع، فقد يكون الأمثل في هذه الحال «تسمية بسيطة للأشياء»، تبقينا في «احتكاك مع صنف الواقع الذي يعيش وسطه البشر» (**نزهة** 124–125): «يكفي قول الأشياء، يكفي تعيينها، يكفي تركها تظهر» (**غائبة**، ص 69). نلاحظ أنّ هذه الشعريّة التي يوظّفها جاكوتيه بشكل خاصّ في معاينات كتابَيه **البذار** (*Semaison*) و**أجواء**، حيث تسيطر الجملة الاسميّة، تصطدم رغم ذلك بعقبة، هي عدم وجود اسم خاصّ لكلّ شيء[1]. لا يمكن للحسّيّ، ضمن

(1) يحمل البشر أسماء شخصيّة وأسماء شهرة تميّز كلّاً منهم وتهبه هويّة فرديّة، بينما ثمار =

مفردات اللغة المتاحة، إيجاد ترجمة ملائمة وأحاديّة:

«مساءً، بساتين أشجار اللّوز، جذوعها السوداء. [...] غابات الصنوبر، وما وراءها الجبال القاتمة. أو زرقة البحر بين الجذوع ومساحات الخضرة، لكنّ كلمة زرقة لا تكفي، فهي شديدة النعومة، نكاد نقول هي سواد، لكن لن يكون ذلك دقيقاً أيضاً»[1].

لا يمكن لأيّ مفردة أن تكفي لوصف انطباع يشمل البحر والجبل في آن واحد، أو مع الزرقة والسواد في آن واحد، أو أن تثبّت الواقع المتحرّك للمنظر. تُجازف تسمية الشيء باسمه باستعادة مفهومه الذي تحيل عليه اللغة، والذي لا علاقة له البتّة بالتجربة التي قد يختبرها الفرد عنه في لحظة معيّنة. إذ يحجزه ذلك ضمن تعريف موضوعيّ ومجرّد: فإذا كان «التشبيه قادراً على إبعاد الفكر عن الحقيقة، فالتعبير المباشر» يستطيع «قتلها، ولا يبلغ سوى تخطيطها، أو هيكلها» (**غائبة**، ص 60). وينطبق ذلك على الوصف الموسّع، الذي قد يضيّع الكلّ والأساس، إنْ هوَ أفرط في الدقّة والالتزام بالتفاصيل:

«لا أريد وضع سجلّ مساحة لهذه الأصقاع. [...] فغالباً ما تفقدها هذه التدوينات طبيعتها، وتحيلها غريبة علينا؛ وبحجّة تحديد أُطرها، وتطويق كليّـتها، وإدراك جوهرها، إنّما نجرّدها من الحركة ومن الحياة؛ وإذ ننسى إفساح المجال لما يحتجب فيها، ندعها تفلت منّا بكاملها» (**غائبة**، ص 10).

= شجرة البرتقال هي برتقالات وكفى، لا يمكن تمييز إحداها عن سواها باسم خاصّ. لا وجود في الأشياء إلّا لاسم الجنس الجمعيّ، ممّا يولّد صعوبة، إن لم نقل استحالة، في الكلام على شيء بعينه، خارج «هويّته» النوعيّة أو الجمعيّة. (المُراجِع)

(1) البَدّار، مرجع سبق ذكره، ص 13.

يضحّي الوصف، الذي يسعى إلى الموضوعيّة، بحقيقة المنظر الجوّانيّة، لصالح واقع برّانيّ بالكامل، يصبح «غريباً». يجمّد هذا الوصف، في سعيه للتفصيل، تغيّرات المنظر، ويتجاهل جانب الغموض الذي هو منبع الانفعال الشعريّ: «لنا أن نصف، ونستمرّ في الوصف»، لكنّ «المفاجأة والانفعال يأتيان من بؤرة أكثر سريّة، تسبق الوصف»[1].

لـ«إفساح المجال لما يحتجب»، يؤْثر جاكوتيه على الوصف «الاستحضار»، لأنّ هذا يعْدل عن إعطاء صورة شاملة للمنظر ويوحي عوضاً عن ذلك باللّون والجوّ من خلال لمسات صغيرة. وابتداءً من هذه الـ«مدوّنات من أجل قصيدة»، التي منحها عنوان البذار، يُظهر جاكوتيه فنّ تخطيط «منظر خفيف»، فيه «لا تتكتّل الخضرة/ بل تنبض وتتحرّك»[2]. ومستعيناً بتدوينات موجزة، ينجح في أن ينسج «من هذه التفاصيل التي ليست بذات بال/ لوحة نابضة»، أكثر إقناعاً من لوحة مكتملة. فيها يكفي تفصيل لاستحضار مشهد كامل، «ديكور» وفصل: «يضرم أحدهم بالأغصان ناراً على الضفة»[3]. وحين يقرّب الشاعر «وجوهاً للواقع شديدة التباعد» بعضها إلى بعض، تكون المسافة بينها من صنف الكناية لا من صنف الاستعارة، إذ لا تتشابه العناصر المتناثرة بل تتضافر كي تستحضر كلّيّة العالم وتخلق معنىً بشذرات من المحسوس:

---

(1) البَذار، مرجع سبق ذكره، ص 81.

(2) قصيدة «البَذار»، **اليومة الصمعاء** (1953). استعيدت القصيدة في: فيليب جاكوتيه، **شعر 1946–1967**:

«La Semaison», *L'Effraie* (1953), repris dans *Poésie* 1946-1967, Poésie/ Gallimard, 1971, p. 43.

(3) نفسه.

«كلّ شيء يومئ لي: الليلك المتلهّف للعيش
والأطفال المضيّعون كراتِهم في المنتزهات.
ثمّ أُصُصُ نباتٍ تُقلّب على مقربة،
بتعريةِ جذرٍ بعد جذرٍ، شذا
امرأةٍ في غاية النّهَكِ... من هذه التفاصيل التي ليست بذاتِ بال
كان ينسج الهواءُ لوحة نابضة»[1].

يمارس جاكوتيه فنّ الإضمار والحذف هذا، المعبّر أكثر من خطاب طويل، في شذرات النثر في **البذار**، وفي «القصائد-اللحظات» («poèmes-instants»)، خاصّة في مجموعته الشعريّة **أجواء**، المستوحاة من أنموذج الهايكو (*hai-ku*) الذي يعنى بالمنمنمات. هذه التجربة، وإن تكن قد أنتجت نجاحاً لا شكّ فيه، جعلت جاكوتيه مدركاً لحدود شعريّة التسمية. إنّها تؤدي إلى امّحاء الذات شبه الكامل، وبذا تخاطر في حرمان المنظر من وقعه الجوّانيّ. إنّها تثبّت من المنظر صورة فوريّة تميل، مهما تكن موحية، إلى تجميد صيرورته وتحوّلاته المستمرّة. وليست مباشريّة كلام كهذا سوى ظاهريّة، لأنّ المباشر ليس البسيط، ولا يوجد طريق مختصر لإدراك تعقيد الواقع:

«أنشد كلمات هي على قدر من الشفافيّة كي لا أسيء إليه [إلى الواقع]. أعلم عن تجربة أنّني لمست الآن هذه المباشريّة، وهي أيضاً أقصى عمق. [...] هي هنا وهناك، موزّعة في الضوء، ولا تنجح الكلمات في إدراكها، فإمّا أن تبتعد عنها، أو تفسدها. تنير في بعض الأحيان الصور أحد أطرافها، تاركة الأخرى معتمة؛ وماذا عن التعبير المباشر، الأبسط [...] أيستحيل علينا بعد الآن بلوغه؟» (**غائبة**، ص 70).

(1) المرجع السابق، ص 44.

يجب الارتضاء بالابتعاد عن الواقع للاقتراب منه: «منتهى القول إنّه لا يمكن تناول كلّ الأشياء الأساسيّة إلّا بالالتفافات، أو المواربة، أي بشيء من الخلسة. فهي نفسها، بصورةٍ ما، متوارية على الدوام» (**غائبة**، ص 22). وهكذا يُلفي جاكوتيه نفسه، رغماً عنه، «مردوداً نحو الصور» (**غائبة**، ص 69)، التي تبدو كمثْلٍ منعطف ضروريّ للتعبير عمّا يتجاوز، في المنظر، الوصفَ والتسمية البسيطة. تمنح الاستعارةُ الشيءَ اسماً مختلفاً عن اسمه، فتتمكن إلى حدّ ما، لا من إنصاف غيريّته فحسب، وإنّما أيضاً جوّانيّته. هذا ما نجده في صورة إعصار الثلج التي تتراكب مع رؤية البساتين المزهرة، المختلفة جدّاً في الظاهر: «إنّه حلم يقظة جوّانيّ، انبثق من أمرٍ لمسني بعمق، بالرغم من سرعته، لكن دون وجود رابط متين بالضرورة»[1].

للتعبير عن الحقيقة الجوّانيّة ينبغي إذَن عدم التردّد في الابتعاد عن المظهر البرّانيّ. لكن ما السبيل لتفادي هذا الهروب نحو المتخيّل الذي يعيبه جاكوتيه على السرياليّين؟ ذلك أنّ الصورة تخاطر بالتنازل عن غيريّة الشيء لحميميّة «حلم يقظة» شخصيّ بالكامل. يريد جاكوتيه منع الشكل من الانغلاق على نفسه، حتّى يتفادى هذه «الانجراف» الخياليّ، لذا يمنح الشكل بالعكس وظيفة إشراعِ «منظورٍ» إلى العالم. يحاول بناء المنظور هذا، الذي يجد جاكوتيه مثالاً عنه عند فولان (Follain)[2]، حلّ المعضلة، التكوينيّة في كتابة المنظر، بين المسافة والقرب. إذ لم يعد الأمر يتمثّل، مثلما كان في الصورة السرياليّة، في تقريب واقعَين متباعدين نوعاً ما، لخلق مفاجأة، وإنّما بإشراع نوعٍ من «القَصيّ الجوّانيّ» في قلب الشيء نفسه: «لن

(1) عبر بستان، مرجع سبق ذكره، ص 18.

(2) «منظور خيالي» («Une perspective fabuleuse»)، محاورة ربّات الإلهام، مرجع سبق ذكره، ص 131–138.

تكون المهمّة إذَن، هنا، إنشاء رابط بين موضوعين، لجعله يتخطّاهما في السطوع، بقدر ما هي تعميق موضوع واحد، أو عقدة موضوعات، في الاتّجاه الذي يبدو أنّها تجذبنا وتجرّنا إليه» (**غائبة**، ص 60).

يبدو لي أنّ مفهوم المنظور هذا يحتمل ثلاثة اقتضاءات كبرى، تفتح أمام كتابة جاكوتيه الكثير من الآفاق. ذلك يعني أوّلاً استكشاف الأفق الداخليّ لكلّ موضوع، أي دلالاته الباطنة ووقعه داخل وعينا في آنٍ معاً. بذا يطمح الشاعر «إلى مدّ الشيء المرئيّ وإلى تعميقه حسب معناه الغامض والوشيك الولادة نوعاً ما، وإلى إيجاد طريقة توجيه: إلى إشراعِ منظورٍ» (**غائبة**، ص 60). إنّه يسعى إلى تجنّب تحويل الشيء إلى آخر، بغيةَ إظهار غناه الداخليّ: «لأنّ هذا المنظر وهذه الأشياء لا تتنكّر أبداً؛ ليس على الصور الحلول محلّ الأشياء، بل إظهار انفتاحها وولوجنا في باطنها» (**غائبة**، ص 17). يرتبط هذا الأفق الداخليّ بزاويةِ رؤيةِ ذاتٍ، وهو نتاج الترجيعات التي يثيرها فيها الموضوع. يعطينا جاكوتيه مثالاً جميلاً بخصوص الخشب، وهي كلمة ومادّة مألوفة تصبح «مادّة-انفعال» ما إن يُفلح الشاعر في استحضار جوانبها المختلفة والانفعالات المتنوّعة التي توحي له بها:

> «خشبٌ هو ما نراه؛ ودون أن ندرك ذلك بوضوح، أظّن أنّ شيئاً قد مسّ علاقة حميميّة في داخلنا مع مادّة أساسيّة لحياتنا وشبه دائمة الحضور فيها؛ ودون أن ندرك، مرّة أخرى، تتجلّى فينا عبر الذاكرة حالات عديدة للخشب، تخلق في تنوّعها مكاناً وزماناً عميقين: قد يكون ذلك كومة الحطب المكدّسة أمام المنزل، أي الشتاء، والبرد والدفء، أي السعادة المهدَّدة والمصونة؛ والأثاث في الغرفة الذي تُلقي ساعات النهار بضوئها عليه؛ وحتّى ألعاب، قديمة جدّاً، زورق ربّما؛

إنّ كلمة كهذه لَتملك كثافة لا متناهية» (**نزهة**، ص 98-99).

لكن ألا تجعلنا هذه الترابطات الذاتيّة نجازف مجدّداً بإغفال الواقع وتوليد صور جديدة؟ هنا تفرض نفسها ضرورة تغيير زاوية الرؤية، لإعادتنا إلى الخارج بعدما نكون سبرْنا الباطن: «أظنّ أنّه ينبغي إطاعة أكثر الحركات ذاتيّة وعمقاً: بشرطِ تصحيحها بالعودة إلى الأشياء»[1]. وهذا هو الاقتضاء الثاني لمفهوم المنظور، أي أن تبقى الصورة مجرّد إشارة يجب دوماً تجاوزها باتّجاه ما تستهدفه. لا يجب على الكتابة أبداً التوقّف عند الصورة، بل عليها التشكيك فيها، إمّا بالعودة إلى الشيء نفسه، أو الاستعانة بصورة أخرى: «هذه الصور مفرطة في التعبير دوماً، وهي لا تكاد تكون حقيقيّة، ويجب بالأحرى أن نرى فيها وجهات ممكنة» (**غائبة**، ص 16-17).

إنّ أفقاً جديداً ينفتح لجاكوتيه، في فضاء النصّ ذاته، «أفق غير متناهٍ من التنويعات»[2]، لا يمكن لأيّ منها استنفاذ غنى المنظر وتعقيده. لا يفتأ الشاعر ينتقل من صورة إلى أخرى، بهدف احترام غيريّة المنظر، مُديناً عدم كفاية كلّ منها:

> «كيف لا نخون ما رأيناه، أسفل السماء، ذلك الضوء الورديّ والذهبيّ؟ نفكّر سريعاً، وتتابعاً، في: كأس القربان، حليّ، بيزنطة، دائرة، هالة... مبخرة أيضاً، دخان، وفي الدخان، هناك حيث ينقشع، نجمة واحدة، بلّوريّة. على أنّه، مع ذلك، شيء آخر، أكثر إدهاشاً، وأقوى، وأبسط» (**غائبة**، ص 18).

تحاول تنويعات الاستعارة هذه، في آنٍ معاً، الإحاطة قدر الإمكان

(1) عبر بستان، مرجع سبق ذكره، ص 40.

(2) أستعير هذا التعبير من هوسيرل الذي يستخدمه بخصوص الخيال.

بحقيقة المنظر، وتعدُّد ترجيعاته الجوّانيّة، والإيحاء باختلافه غير القابل للاختزال، كما تشهد عليه الصيغة التي تعود، مثل لازمة: «شيء مختلف يفاجئ دوت انقطاع»، «هوَ ذا شيء آخر مختلف»، «كان أيضاً شيئاً مختلفاً»، «هو دوماً شيء مختلف» (**غائبة**، ص 17–19). غير أنّ الشاعر يقترب، عبر هذا التطواف الظاهر، ممّا يبتعد، إذ تسمح له «هذه التلمّسات التي تتكرّر وتتكامل» (**غائبة**، ص 54) ببلوغ الحقيقة الوحيدة الممكنة، وهي ليست من صنف المعادلة، ولا الخيال البحت، وإنّما تقوم على الاقتراب: «وهكذا رحت، عبر سلسلة من الردود النّافية، أقترب مع ذلك من اكتشافِ شيء ما عن هذا المنظر» (**غائبة**، ص 29).

لكنّ المنظر ليس مصنوعاً من شيء واحد، بل يقوم على «مركّب موضوعات»، على مجموع عناصر وحده تَلاقيها يهب معنىً. بدءاً من هنا، يتاح للشاعر إشراع منظور ثالث انطلاقاً من الشيء، ألا وهو منظور «أفقه الخارجيّ»، المشكّل من الروابط اللانهائيّة التي ينمّيها مع موضوعات العالم الأخرى. من المعروف أنّ جاكوتيه لطالما أظهر اهتمامه بهذه العلاقات المتحرّكة التي تنشأ بين الكائنات من خلال المسافة:

«هكذا نسكن نطاقَ حركاتٍ
ومسافاتٍ؛ هكذا القلب
يتنقّل من الشجرة إلى الطائر، ومن الطائر إلى الكواكب النائية،
ومن الكوكب إلى عشقه هوَ»[1].

يثبت المتكلّم في هذه القصيدة وجوده بصفته بؤرة هذا المنظور، في جمعه

(1) «المسافات» («Les distances»)، في **الجاهل** (*L'Ignorant*)، ضمن **شعر 1946–1967**، مرجع سبق ذكره، ص 84.

لكلّ الأشياء حول «قلبه». لكن، ألا يخاطر بذلك بتجاهل غيريّتها من جديد؟ ألا يمكننا على الأقلّ الحلم بـ«شفافيّة» أكبر، تكون فيها «الأشياء موقَعة ببساطة، ومرتَّبة وفق التوتّرات التي تخلقها المسافات، والنبرات الخاصّة التي توفّرها الإضاءة، ووفق الطمأنينة التي يمنحها إيقاع منتظم، في خطاب متحرّر من كلّ انشغال بإقناع المستمع» (نزهة، ص 119–120)؟ كان الهايكو يمنح جاكوتيه أنموذج «قصيدة بلا صور، قصيدة تقوم على إنشاء روابط فحسب، دون أيّ استعانة بعالم آخر، أو بأيّ شرح» (نزهة، ص144). إذ يكتفي في المجموعة الشعريّة أجواء بربط بعض عناصر المنظر، دون السّعي إلى تحويلها إلى كلٍّ متلاحم، لا من خلال وصف موضوعيّ، ولا من خلال تقييم ذاتيّ، منصفاً بذلك غيريّتها. بيد أنّ حذف الروابط المنطقيّة، وامّحاء المتكلّم، في تركيب نحويّ مختزَل إلى حدوده الدّنيا، غالباً ما يكون اسميّاً، لا يؤدّيان إلى عزل الكلمات أو إبعادها عن الأشياء. كما لا تفصل بينها المساحات البيضاء ومناطق الصمت بل هي تسمح بإنشاء عدّة روابط مفتوحة لا تحتاج سوى إلى التلميح. والقارئ، المطالَب بإعادة خلق هذه الروابط بنفسه، يدخل بذلك بدوره في حميميّة القصيدة والمنظر:

«عُرف ورديّ عند الأفق
مسارُ نار
وفي مجْمع السنديان
الهدهد كاتماً اسمه
نيران نهمة، أصوات خفيّة
عَدْوٌ وتنهّدات»[1].

(1) شعر 1946–1967، مرجع سبق ذكره، ص 112.

يستحضر جاكوتيه، في ملحوظة ومشروع قصيدة منشورَين في البَذار[1]، عناصر الواقع نفسها، خصوصاً الهدهد و«مجْمع السنديان»، ليقرأ فيها أحد «دروس العالم»، في شيء من الأليغوريا أو المثل الذي يتقابل فيه نمطا تفكيرٍ وحياة. ويدع العالم في قصيدة «الأجواء» لالتباسه الملغز، تاركاً للقارئ حريّة التأويل. إذ نرى أنّ غياب الروابط النحويّة الأحاديّة وحده يُنتج تبادلاً للأسماء والنعوت بين العناصر الكونيّة والحيوانيّة والبشريّة. وبمساعدة من الإيقاع البصريّ والموسيقيّ، يستدعي العُرف الذي يتوّج الأفق عُرفَ الهدهد، الذي يساهم كتمان اسمه في تغذية سرّ التنهّدات والأصوات الخفيّة. ونجد أيضاً عدْو لهب الشّوق النّهم وهو يختلط بمسار النار السماويّة، في انسجام تباينيّ مع ثبات السنديانات المجتمعة...

وهكذا يكون باستطاعة الشاعر، من خلال تبنّي كلّ أشكال الالتفاف، أن يطمح إلى المقاربة الوحيدة الممكنة لواقع هارب، جوّانيّ وبرّانيّ في آنٍ معاً: «أفلا يكون، أحياناً، في الابتعاد اقتراب»؟ (غائبة، ص 61). كذلك هي أهمّ محاولات جاكوتيه لحلّ المفارقة التي تصنع بنية تجربة المنظر، وللاستجابة لندائها. وذلك دون الالتفات عن الآخر، أو عن حقيقة فنائنا، الذي يشكّل الانهمام الأساسيّ الآخر لجاكوتيه. ذلك أنّ الالتفات إلى الأفق هو أيضاً مواجهة ما يتوارى، وإفساح المجال للآخر، لنجعله يتقاسم للحظةٍ أحد أندر الخيرات التي نتشارك بها جميعاً، لأنّه ليس ملك أحد، ألا وهو المنظر، الأخاذ المتعذّر على الإمساك.

(1) البذار، مرجع سبق ذكره، 33–35.

6
الانفتاح على العـ(و)ـالم

أخذ الشعر الفرنسيّ، منذ مالارميه (Mallarmé)، يميل إلى الانقطاع عن العالم. ويبدو أنّ الشاعر الحديث، بعدما حقّق «عزلة الكلام»، بات يجد رسالته متمثّلة في «التحصّن» داخل دائرة ضوء قنديله، وبين أضلاع الصفحة البيضاء الأربعة، حتّى يفتح فيها الهوّة الأليمة لفضاء أدبيّ محض، تاركاً لغيره تحقيق «الريبورتاج الكلّيّ»[1] واستكشاف الامتدادات الكوكبيّة والعابرة للكواكب. استمرّ هذا الميل في الازدياد حتّى سبعينيّات القرن الماضي، التي شهدت غلبة «انغلاق النصّ» وكتابة غير مُحيلة على سواها، مفضياً إلى التباس مؤسف بين الشعر والوظيفة الشعريّة، حسب مفهوم ياكوبسون لهذه الأخيرة[2]. واليوم أيضاً يؤكّد مؤيّدو الشعر «الحَرْفيّ»

(1) الريبورتاج الكلّيّ أو الشائع (L'universel reportage) تعبير لمالارميه يزدري به كلّ ما يقحمه بعض الشعراء في قصائدهم من أخبار ومعلومات ومعالجات ومشاعر تقليديّة تقرّب الشعر من لغة الصحافة اليومية التي كان الشاعر يعدّها تسطيحاً للوعي وتشويهاً للذائقة اللغوية. وقد تبعه السوريواليون لاحقاً في موقفه هذا. (المُراجِع)

(2) سبق التعريف بالوظيفة الشعريّة لدى رومان ياكوبسون Roman Jakobson. باختصار، تتمثّل هذه الوظيفة في نظره في كون اللّغة تعنى بأبعادها الماديّة أو الجماليّة من تجانسات صوتيّة وموازنات بنائيّة وسواها بقدر عنايتها بالدلالات، وأحياناً أكثر منها. (المُراجِع)

(«littérale» ou «littréaliste») على ضرورة نأي الشاعر بنفسه عن العالم، أي مغادرته بهدف التخلّي عن المواضيع الشائعة التي كثيراً ما تحلّ محلّ واقعٍ متعذّر البلوغ. رغم ذلك استطاع أكثر من حركة مؤثّرة أو فرد مؤثّر التحرّر من هذا الإلزام القطعيّ، ومنحوا الشعر عن عمدٍ صفة الانفتاح على العالم[1]. ينطبق ذلك، بعد الرمزيّة، على دعاة «الفكر الجديد» («L'Esprit nouveau»)، وكذلك، في أعقاب سيطرة السرياليّة، على صنّاع «واقعيّة جديدة» («nouveau réalisme»)، اتّخذت المنظر واحداً من موضوعاتها المفضّلة.

هذا ما قام به أوّلاً الشعراء الفرانكفونيّون[2]، الذين حاولوا إدخال شيء من خصوصيّات ثقافاتهم وبلدانهم إلى اللغة الفرنسيّة، إضافة إلى قدرتهم على عبور الحدود. وإلى جانب الحالات الخاصّة بسوبرفييل (Supervielle) أو ساندرار (Cendrars) أو ميووش (Milosz)[3]، نرى أنّ الحركة الأدبيّة العميقة التي أدّت، منذ الحرب العالميّة الثانية، إلى انبثاق آداب التعبير الفرانكفونيّة وتحرُّرها قد ترافقت بحركة دفاع عن جذورها الثقافيّة، وبتمجيدٍ لأرض لا تنحصر في حدود إقليم وإنّما تمتدّ على أبعاد الكون. ونلاحظ على الفور مثلاً كيف يستخدم مؤسّسو «الزنوجة»

(1) انظر الفصل الثامن من القسم الأوّل هذا الكتاب.

(2) الفرانكوفونيّون هم الكتّاب الناطقون بالفرنسيّة من خارج فرنسا. والكلمة محطّ انتقاد منذ فترة باعتبار أنّ لغة الكاتب هي مرجعه الأساس بغضّ النظر عن التقسيمات الجغرافيّة. (المُراجِع)

(3) الثلاثة من شعراء اللغة الفرنسية المشاهير في القرن العشرين. والمقصود بثالثهم هو طبعاً أوسكار ميووش (1877–1939) (اسمه الكامل: Oscar Vladislas de Lubicz Milosz، وقد اعتاد على التوقيع بالصيغة المختصرة O.V. de L. Milosz)، الذي كتب بالفرنسية، لا ابن عمّه تشيسواف ميووش Czesław Miłosz (1911–2004)، الذي كتب بالبولندية وفاز بجائزة نوبل للآداب في 1980. هذا وقد كتبنا الاسمين كما يُنطقان في البولندية. (المُراجِع)

(«Négritude») عبارات تحاكي الطبيعة لتعريف هذه الحركة. فيصرّ سيزير (Césaire) على المكوّن الجسديّ (charnelle)، الأساسيّ في المنظر، الذي قلّل التقليد الشعريّ الفرنسيّ من قدْره، خلا بعض الاستثناءات:

«ليست زنوجتي ودَقة مياه راكدة على عين الأرض الميتة
ليست زنوجتي برجاً ولا كاتدرائيّة
إنّها تنغرس في بدن التربة الأحمر
إنّها تغوص في بدن السماء الملتهب»[1].

أمّا سنغور (Senghor) فيستحضر بالأحرى رحابة الفضاء الإفريقيّ، الذي تحاول أبياته الطويلة[2] أن تعادله من حيث الغزارة وامتداد النّفَس والإيقاع:

«تخيّرتُ جملةَ النهر، والرياح والغابات
وسجعَ السهول والجداول، تخيّرتُ إيقاعَ الدم في جسدي المسلوخ»[3].

---

(1) إيميه سيزير، دفتر العودة إلى الوطن الأمّ:
Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal (1947), *La Poésie*, Seuil, 1994, p. 41.

(2) الإشارة هنا إلى بيت الشّعر الطويل، الحرّ وغير المقفّى، الذي يمتدّ على سطرين أو ثلاثة. سمّاه النقّاد verset، والكلمة تعني بالأصل «آية»، لشبهه بآيات النصوص المقدّسة. وقد ابتكره الشاعر الفرنسيّ بول كلوديل Paul Claudel، واستخدمه في أشعاره وفي مسرحه الشعريّ، وتبنّاه بعده شعراء آخرون، منهم سنغور، الذي منحه طابعاً خاصّاً به وطعّمه بمفردات وإيقاعات أفريقيّة. (المُراجِع)

(3) ليوبولد سيدار سينغور، «لترافقني الكورا والبالافون»، أناشيد الظلّ (1945)، الآثار الشعريّة:
Léopold Sedar Senghor, «Que m'accompagnent koras et balafong», *Chants d'ombre* (1945), *Œuvre poétique*, Seuil, collection, «Points», 1990, p. 30.

لا ينفصل هذا الاهتمام بالمنظر عن الطموح الذي يحثّ هؤلاء الشعراء على إعادة تحميل القصيدة الفرنسيّة بحسّيّة كثيراً ما افتقدتها، وعلى إزاحة حدودها عبر تجديد البناء النحويّ، وبالقدر نفسه تجديد المفردات. وقد حصل اشتغال مماثل في مناطق فرانكفونيّة أخرى، مانحاً دفعاً قويّاً لتيّار كامل يجتاز عميقاً الشعر الفرنسيّ نفسه. فإلى جانب التيّار «الحرْفيّ» (littéraliste)[1]، يترسّخ في فرنسا اليوم أيضاً همّ الاشتغال على اللّغة، مترسّماً خطى بونج أو غيلفيك، ويشمل حتّى الأجيال الشابّة. وهو اشتغال لا يرمي إلى تجريد اللغة من الحسّيّ وإنّما إلى منْحها من جديدٍ كثافتها المحسوسة وإشراعها إلى العالم.

ظهر هذا الميل بقوّة أكبر خارج حدود فرنسا القارّيّة، لدرجة أنّ الجزء الأساسيّ من الأدب الفرنسيّ، في نظر عدد متزايد من القرّاء والباحثين، لا يُكتب اليوم في فرنسا. تعود حيويّة الآداب الفرانكفونيّة هذه بلا شك إلى قدرتها على تحفيز اهتمام جمهور واسع نسبيّاً تجاه أعمال تُسائل العالم الحاليّ وتحاول، في استجابة لغزارته المذهلة، إدخال نغميّة وصياغات جديدة إلى اللغة الفرنسيّة. وهي بذلك تبتعد عن الانغلاق على الهواجس الصغيرة للأنا، أو على الإشكاليّات الأدبيّة الصرفة التي يجترّها أدباء «الطليعة» الفرنسيّة منذ ما يقارب القرن، وتبني «رؤى العالم» تلك التي لا تستغني

(1) ظهر التيّار الحرْفيّ (littéraliste) في الشعر الفرنسيّ في سبعينيّات القرن العشرين، ومن أقطابه كلود رويه جورنو Claude Royet-Journoud وآن ماري ألبياك Anne-Marie Albiach وجان ديف Jean Daive وإيمانويل هوكار Emmanuel Hocquard. حرصَ شعراؤه على الابتعاد عن كلّ اشتغال مجازيّ وصوتيّ وفلسفيّ وسواها من المشاغل التي يعدّونها موروثة من الشّعرين الكلاسيكيّ والرومنطيقيّ، وعلى تنمية لغة شعريّة تعالج الموضوعات ببرود مقصود وحياد وموضوعيّة. ويظلّ رفضهم لفكرة العمق ولضرورة الصورة الشعريّة محطّ انتقاد وتساؤل من قبل الشعراء الآخرين والكثير من النقّاد (المُراجِع)

عنها حركات الفكر والكتابة والفنّ الكبرى. وهي مع ذلك تحرص على عدم حبسها داخل نظام معيّن، بل تُبرز بالعكس تنوّعها.

لقد اقترح إدوار غليسان (Édouard Glissant) منذ زمن طويل هذا الانفتاح على العـ(و)ـالم[1]، المدرَك في وحدته وتنوّعه، بصفته أفقاً للشعر. ولا أحد عرف مثلَه أن يكون شاعره ومنظِّره في آنٍ معاً. وليس من قبيل الصدفة أن يزداد انتشار عمله ورسالته ابتداءً من تسعينيّات القرن الماضي. وقد كان تأثيرهما في الحقيقة كبيراً في عدّة مناطق فرانكفونيّة لدرجة تدفعني إلى التذكير ببعض الأطروحات الأساسيّة التي يتضمّنانها، وذلك بدافع المساهمة في إيصالها إلى فرنسا، حيث بدأت على أيّ حال تلقى صدى متزايداً[2]. ولذا لن أتوانى عن التركيز على الرابط العميق الذي يوحّدها بقسم كبير من الفكر المتمركز حول إشكاليّة المنظر في فرنسا القارّيّة[3].

---

(1) تقرأ المفردة عـ(و)ـالم monde(s) بالطبع قراءة مزدوجة: العالَم والعوالم، باعتبار أنّ العالَم واحد ومتعدّد في آنٍ معاً، وهو ما ينسجم وفكر إداوار غليسان الشعريّ نفسه. (المُراجِع)

(2) هذا ما تشهد له مثلاً التكريمات العديدة المتلاحقة في باريس طوال شهر يونيو من عام 2002، وخاصّة في «يوم بيان من أجل العالميّة» («journée manifeste pour la mondialité») الذي نظّمته جمعيّة «هوامش المدينة تكلّمكم» («Les périphériques vous parlent») في متحف الفنون والتقاليد الشعبيّة (musée des Arts et traditions populaires)، وتسليم جائزة غليسان في جامعة باريس الثامنة، وسهرة «بيت الشعر» (Maison de la Poésie) حول **الكلّ-العالم عند إدوار غليسان** («Le Tout-Monde d'Edouard Glissant»)، دون أنّ ننسى المحاضرة-القراءة التي ألقاها الشاعر في السوربون في افتتاح ندوة «مناظر وأشعار فرانكفونيّة» («Paysages et poésies francophones») التي نظّمتها في جامعة باريس الثالثة والتي نشرت نصوصها في منشورات السوربون الجديدة (Presses de la Sorbonne-nouvelle) عام 2005، إضافة إلى عدّة برامج إذاعيّة وتلفزيونيّة.

(3) انظر أ. روجيه (محرّر)، **نظريّة المنظر في فرنسا (1974-1994)**، شان فالون، 1995. [استُخدم تعبير «فرنسا القارّيّة» تمييزاً لها عن أقاليم ما وراء البحار التي بقيت تابعة لها من بين مستعمراتها القديمة. (المُراجِع)].

لطالما احتلّ المنظر مكانة مميّزة في أعمال إدوار غليسان وحياته، هو الذي يستحضره ويستشهد به في عمله الشعريّ والنظريّ، وبالقدر ذاته في خطابه السياسيّ، وذلك لما يعرب عنه المنظر من قدرة على استقطاب الرهانات الكبرى لتجربته الشخصيّة والتزامه الجمعيّ.

فكما يقترحه عنوان دراسة غليسان الأولى[1]، يمثّل المنظر معطىً مباشراً للوعي: إنّ «الولادة في العالم»، هي دوماً من قبلُ ملاقاة أفقٍ ما. يقول غليسان إنّه، لدى اكتشافه للقارّة الأمريكيّة للمرّة الأولى، كان أوّل ما فتنه هو مناظرها: «كانت مقاربتي الأولى لما يمكن أن ندعوه الأمريكتَين، أي التجربة الأولى التي اختبرتها عنهما، هي المنظر، وذلك حتّى قبل علمي بالمآسي البشريّة الجماعيّة أو الفرديّة المتراكمة فيهما»[2]. لكن ليس ما يدعوه غليسان بـ«المحيط» («l'entour») أبداً بيئة طبيعيّة بحتة، فهو يحمل آثار قيَم من يسكنونه، وهو جزء لا يتجزّأ من تاريخهم وهويّتهم. ويُولي غليسان للبُعد التاريخيّ والثقافيّ للمنظر انتباهاً معادلاً لهذا الذي يوليه للبداهة الظاهراتيّة التي تجعل من المنظر الرافدَ المحتّم لكلّ فعلِ وعيٍ، وموضعَ كينونتنا في العالم. تنال المناظر، حتّى البكر منها، معناها من خلال زاوية رؤية؛ وقد تَشكّل أغلبها عبرَ أعمالٍ وسيَرٍ ونضالاتٍ عائدة إلى أفرادٍ خطّوا فيها، بحروف من الدم أحياناً، آثاراً ودلالات عديدة.

وهكذا فـ «إن لم تفهموا المناظر، لن تفهموا البلاد»[3]: لا في تاريخها

---

(1) شمس الوعي (*Soleil de la conscience*)، سوي، 1955.

(2) مدخل إلى شعريّة للمتنوّع (*Introduction à une Poétique du Divers*)، غاليمار، 1996 (يختصر لاحقاً إلى مدخل) ص 11.

(3) الكلّ-العالم (*Tout-Monde*)، فوليو Folio، غاليمار Gallimard، 1993، (يختصر لاحقاً إلى العالم)، ص 474.

ولا في عاداتها. لذا يشكّل الدفاع عن المناظر وتوضيحها لغليسان فعلاً سياسيّاً وشعريّاً بما لا يقبل الفصل: «إنّ الدفاع عن المنظر هو فعل الشاعر الأوّل. [...] والتضامن مع المنظر هو ذو بعد نضاليّ تلقائيّاً»[1]. ليست حماية المنظر، ضدّ ما يتعرّض له اليوم من مختلف أشكال المساس، عبارة عن وقاية توازن طبيعيّ مهدّد فحسب، أو حفظاً لتراث ثمين في خطر، بل هي أيضاً إنقاذ هويّة ثقافيّة، وصونٌ لفرَص المستقبل وبالقدر ذاته لآثار الماضي. ولا تقلّ حصّة المتخيّل والرمزيّ أهميّة عن حصّة العلم والتقنيّة في هذا النضال الذي يخوضه الكاتب بغية الاستملاك الرمزيّ لأرض سُلبت من شعبه. بذلك يتّخذ المنظر، في الأدب «الأمريكيّ»، والأنتيليّ خصوصاً، «وظيفة» جوهريّة، بحجم التهديدات التي تثقل عليه:

> «نجد نتيجة مباشرة لملاحظة كهذه في وظيفة المنظر. تصبح العلاقة مع الأرض، وهي علاقة يزداد تهديدها مع ازدياد استلاب أرض الجماعة، تصبح تأسيسيّة للخطاب، إلى درجة يكفّ معها المنظر داخل العمل عن أن يشكّل «ديكوراً» أو مؤتمَناً على الأسرار، ليصبح مكوِّناً للوجود. وهنا لن يكون وصف المنظر كافياً. إذ لا يمكن الفصل بين الفرد والجماعة والبلاد في الطّور التكوينيّ لتاريخهم. المنظر إحدى شخصيّات هذا التاريخ. ويجب فهمه في عمقه»[2].

يتجلّى إعلاء المنظر إلى مصاف الشخوص بشكل شديد الوضوح في سرديّات غليسان، التي سبق أن دُرِسَ حضور المنظر فيها. كما لم يعد من

(1) القصد الشعريّ (*L'Intention poétique*)، سوي (Seuil)، 1969 (يختصر لاحقاً إلى قصد)، ص 87.

(2) الخطاب الأنتيليّ [1981] (*Le Discours antillais*)، فوليو مقالات، غاليمار، 1997 (يختصر لاحقاً إلى خطاب)، ص 343.

حاجة لإظهار الحضور الكلّيّ لمعالجات المنظر في أشعاره. أودّ الحديث هنا بشكل خاصّ عن دلالة استحضاره في «مقالات» الشاعر-الفيلسوف. إذ تشكّل بعض صفحاتها، التي يتعمّق فيها التأمّل وينال فيها الأسلوب كلّ جزالته، قصائد نثر حقيقيّة مكرّسة لمناظر ذات صفة تمثيليّة بخصوص مسعاه هذا، مثل «الشاطئ الأسود» («la plage noire») و«الشاطئ اللهّاب» («la plage ardente») في كتاب **شعريّة العلاقة** (*Poétique de la relation*)[1]. يظهر لدى قراءتها أنّ المنظر ليس فقط موضوعاً مميّزاً في هذا العمل كما في غالبيّة الأشعار الفرانكفونيّة، وإنّما هو نمط أو أنموذج للتفكير، يسمح لغليسان بفهم بعض الملامح الأساسيّة للعلاقة مع العالم واللغة التي يعتزم ممارستها ونشرها في الحقول الأدبيّة، والسياسيّة والفلسفيّة المعاصرة، وبإفهامها. نحن بالطبع معنيّون بدَورنا بهذه الثقافة الشديدة الاتصال بالنضال من أجل «فرانكفونيّة تعدّديّة» ومن أجل «عالميّة» يطرحها في مواجهة كلّ عولمة توحيديّة. وهي ثقافة تتوافق في قسم كبير منها مع ما اكتسبتُه من أفضل الشعراء الفرنسيّين. وفي نظر هؤلاء، كما في نظر غليسان، يشكّل المنظر حالة أنموذجيّة لـ «بنيةِ أفقٍ» ولمنطقٍ للطرف الثالث المتضمَّن (tiers inclus) يبدو أنّهما يتحكّمان بجانب كامل من الشعر الحديث.

لم يكفّ إدوار غليسان، طوال عمله الأدبيّ ونشاطه السياسيّ، من موقعه الخاصّ ككاتب فرانكفونيّ، عن توسيع الطموح الذي بات على الفور يخصّه وعن تعميقه، وهو طموح يتساوى في الجوهر مع كلّ مشروع

(1) شعريّة العلاقة (*Poétique de la Relation*)، غاليمار (Gallimard)، 1990 (يختصر لاحقاً إلى العلاقة)، ص 125 و221.

كتابة، ألا وهو «قول العالم»[1]. ولطالما قويتْ هذه «الرغبة الشعريّة في العالَم» بالعقبات والاعتراضات التي لاقتها والتي أفاد منها غليسان في إبراز تفضيلاته. لنأخذ مثالاً على هذا نفوذ علم النفس والغنائيّة التقليديّة في الرواية والشعر الفرنسيّين، هذا النفوذ الذي يقطع التعبير عن الحياة الوجدانيّة عن «محيطه» ويحصر الذات في جوّانيّة منغلقة على نفسها بإفراط. الحال أنّه، أي النفوذ المذكور، لم يفعل سوى أن قوّى في غليسان انجذابه إلى «الآخر» وإلى «الخارج». ويشعر غليسان بخطر في ميل الأدب المعاصر إلى جعل الكتابة غرضه الأساسيّ بل الوحيد: أفليس في تأمّل الأدب المفرط لنفسه مخاطرة بالانحباس داخل فضاء «الكتاب»، والانغلاق في وجه كتاب العالم الكبير، الذي يأمل غليسان أن يرى الأدب منخرطاً فيه؟ وإلّا فسيُكتب من دونه، في سيل من الرسائل الإعلانيّة والكليشيّات السياحيّة.

«يأمل» غليسان نشوء «مقاربة جديدة، فهم جديد للأدب بصفته اكتشافاً للعالم» (مدخل، ص 31)، ويجد بواكير ذلك عند أكبر شعراء القرن العشرين الفرنسيّين، من أمثال كلوديل (Claudel)، وسيغالين (Segalen)، وسان جون بيرس (Saint-John Perse)، وغيرهم. كما أنّه يلاحظ تجدّدها وتنوعّها البارع عند الشعراء الفرانكوفونيّين المعاصرين، متعجّباً وآسفاً لما يظهره الفرنسيّون من مقاومة تجاه هذا الانفتاح:

> «عندما أتفحّص النتاج الأدبيّ في فرنسا حاليّاً، أدهش من جهله لوثبة كهذه، لهذا التكوّن لعلاقات جديدة بالعالم، أي في النهاية أدهش لما يفتقره من جود. وأميل إلى الاعتقاد أنّنا هنا في حضرة نوع من

(1) رسالة في الكلّ-العالم (*Traité du Tout-Monde*)، غاليمار، 1997 (يختصر لاحقاً إلى رسالة)، ص 119.

ضاحية مؤقّتة للعالم» (خطاب، ص 333).

مقابل سيطرة «عين الشيء» (أو «الواحد») (le Même) على التقليد الشعريّ الغربيّ، وهي سيطرة محكومة بـ«مبدأ التكافؤ»، وتتحقّق بصورة مفارقة ضمن المنطق الحشويّ لشعر معاصر ذاتيّ الغائيّة والتفكّر، يطرح غليسان، مستنداً إلى سيغالين، «شعريّة المتنوّع» (poétique du Divers) التي تمنح الصدارة لـ«الآخر». يبتعد غليسان عن مطلب الهويّة المفرط في العدوانيّة والحصريّة، الذي ربّما بدا ضروريّاً لبعض الشعراء الفرانكفونيّين في الأجيال السابقة. بيد أنّ ذلك لا يمنع عن الدفاع عن حقّ الاختلاف والترحيب بالخصائص الثقافيّة واللسانيّة للآخر. يسعى جاهداً للتوفيق بين التأكيد الهويّاتيّ الذي لا غنى عنه وانفتاح صحّيّ على الغيريّة، يسمح لكلّ هويّة بتغيير نفسها من خلال التبادل مع هويّات أخرى. وهذا يفترض، بتعابير جغرافيّة، وسياسيّة وشعريّة، محافظةَ كلّ مكان على خصوصيّته إلى جانب دخوله في علاقة مع الأماكن الأخرى في قلب وحدة إجماليّة أوسع تتجاوزهم جميعاً، هي العالم.

لن يستطيع الشاعر الكلام إلّا انطلاقاً من لغة ومن مكانِ تأصّلٍ واختيار، لكنّ عليه الإنصات لكلّ أصوات العالم. يحرّك صورته الشعريّة المثلى إذَن توتّر تأسيسيّ بين الاضطلاع بكيان متفرّد والسعي المحتّم إلى كيان شامل. ذلك أنّ «الكلّ-العالم» هو دوماً في طور الإجمال أو الالتحام دون أن يكون بالإمكان إنجاز هذا الإجمال بالكامل، لأنّ العلاقات التي تقوم بين مكوّناته لانهائيّة العدد حكماً. هذا التوازن القلق مهدّد على الدوام بخطر إغواء نزعة إقليميّة، أو غرائبيّة أو شموليّة تضع بالعكس

الاختلافات في مصاف واحد. وليس بإمكان الشاعر صون هذا التوازن إلّا بالاعتماد على منطق الثالث المتضمَّن، المألوف لديه، وعلى مثال المنظر.

يُظهر المنظر في الواقع إمكان التوفيق بين فرادة زاوية رؤية والانفتاح على الآخر وعلى الكون، بين الموضعيّ والكلّيّ، بين الحدّ واللامحدود. يلعب المنظر لدى غليسان وغيره دور فضاء انتقاليّ، تندرج فيه هويّة بلدٍ ونداء الغيريّة على حدّ سواء. ويمثّل الأفق بشكل مثاليّ هذا الالتباس الخصب، حيث يمنح للمنظر إطاره ومظهره، لكنّه يصله أيضاً بمكان آخر غير مرئيّ. ويُشْرع الأفق المنظرَ إلى لانهائيّة العالم من خلال تراجعه اللانهائيّ أمام كلّ من يبدأ بالحركة. يخطّ الأفق حدوداً حول المنطقة، لكنّها حدود قابلة للنفاذ، خاصّة من قبل نشاط المتخيّل الذي لا يكفّ عن تجاوز المعطيات المرئيّة للمنظر نحو قصيّ خياليّ[1]. بذلك يستطيع التعبير عن الترسّخ في مكان محدّد إلى جانب ارتباطه الممكن دائماً مع العالم بأكمله الذي يشكّل أفق الآفاق. من تشابك الآفاق هذا صنعت الظاهراتيّة قانوناً عامّاً أسمته «بنية الأفق» (structure d'horizon)، ترى أنّه يتحكّم بالإدراك الحسيّ للمكان بقدر ما يتحكّم بالوعي الحميميّ بالزمان وبالعلاقة مع الآخر. وقد حاولتُ تبيين أنّ هذه البنية توضّح أيضاً التجربة والكتابة الشعريّتين[2]، إذ هي تسهّل فهم كيفيّة تمفصُل المحاور الأساسيّة في شعريّة العلاقة عند غليسان مع سؤال المنظر.

يلخّص المنظر، بصفته حدّاً مُشَرِّعاً أو صانعاً لانفتاحٍ، التباسَ علاقتنا بالمكان. ولا يكفّ غليسان، في مواجهة سهولة التوجّه نحو غرائبيّة

(1) انظر دراستي **الأفق الخيالي** (*L'Horizon fabuleux*، Corti, 1988).

(2) انظر تحليلي في **الشعر الحديث وبنية الأفق** (*La Poésie moderne et la structure d'horizon*)، المنشورات الجامعية الفرنسية (PUF)، 2005.

سطحيّة أو شموليّة مجرّدة، عن التأكيد على طابع الأفق الذي «لا مفرّ منه»: «نحن لا نعيش معلّقين في فضاء لامحدود» (**رسالة**، ص 513). وليس بإمكاننا تأمّل الكوكب من زاوية رؤية الشعرى اليمانيّة (Sirius) بحكم أنّنا لسنا خارج الأرض. تتجذّر رؤيتنا للعالم في النقطة الخافية على جسدنا، التي تقيّدنا بزاوية رؤية محدَّدة ومحدِّدة لأفقنا. ويحثّنا الأفق، رغم تعذّر تجاوزه، على تجاوز مستمرّ، إذ يمدّد المنطقة إلى منظر، قد يكون في جزء منه جوّانيّاً ومتخيَّلاً. يُطْلعنا الأفق، بصفته تعبيراً عن محدوديّتنا، وانعكاساً لذاتيّتنا، على اللانهائيّ والغيريّة. وبذلك لا يمكن لمكاننا أن يقتصر على حدود الإقليم بل يتباعد ويمتدّ إلى أقاصي الأرض. هذا هو «النطاق» المحدود واللامحدود الذي يمنحه المنظر لترجيع الكلمة الشعريّة: «إنّنا لا نطلق كلاماً هباءً، مبعثراً في الجوّ. فالمكان الذي نطلق منه الكلام، ونطلق منه النصّ، ونطلق منه الصوت، ونطلق منه الصرخة، ذلك المكان شاسع» (**مدخل**، ص 29). وعندما يرفض الشاعر اختيار «مكانٍ بائنٍ وغير ذي بالٍ»، فإنّ عليه القبول بانضوائه في مكانٍ ما من العالم، إلّا أنّه يرفض الانحباس فيه: «بإمكاننا إغلاق هذا المكان، والانحباس داخله. وبإمكاننا بناء النطاق، الذي نطلق منه الصرخة، على هيئة إقليم، أي تسييجه بأسوار روحيّة أو آيديولوجيّة أو غيرها، إلّا أنّه لا يعود آنئذٍ «نطاقاً»» (**مدخل**، ص 29). يجب على العكس «أن نجعل من مكاننا أفقاً» (horizonner)، أي إشراعه إلى نداء المكان الآخر، وجعله جزءاً لا يتجزّأ من الكون:

> «إنّ ما أدعوه **شعريّة العلاقة** هو ممكن المتخيّل هذا الذي يدفعنا لتصوّر كلّيّة عالم-فوضى كهذا، إلى جانب سماحه لنا بإظهار تفصيل ما

منه، وبشكل خاصّ بالتغنّي بمكاننا، الذي لا يقبل السبر ولا الامّحاء» (رسالة، ص 22).

لا يستبعد استهداف الكلّيّ الارتباطَ بالموضعيّ: «لا تستلزم العلاقة أيّ تجرّد شموليّ. فمنظر كلامك هو منظر العالم. إلّا أنّ حدوده مفتوحة» (العلاقة، ص 45). يتجنّب الشاعر عقبة مزدوجة تتمثّل في الإقليميّة المحدودة والشموليّة المجرّدة، عبر استكشافه للأفق المزدوج، البرّانيّ والجوّانيّ، للمكان. ذلك أنّ المكان، مهما يكن مألوفاً، يمتلك دوماً وجهاً خفيّاً، ومظاهر غير ملموحة، وذاكرة منسيّة ينبغي سبرها لخلق منظور جديد. ويقع على عاتق الشاعر «كشف ما لا يُرى، وتوقّع ما لا تسعى إليه الأغلبيّة، وتنقيب المنظر المحيط» (العالم، ص 180).

إلّا أنّ معاينة الشاعر لـ«خفايا» المنظر تنفذ به بالضرورة إلى أفق آخر، خارجيّ هذه المرّة، يصل بعمقٍ «منطقته» بمناطق أخرى كثيرة، وعبر تتالي الآفاق، بالعالم كلّه. وهكذا يصبح بإمكانه «ربط خفايا المنظر التي تتلامس، من المنغروف الاستوائيّ في لامنتان (Lamentin) إلى ارتفاعات جبال الأنديز (Andes)» (العالم، ص 586). ولا يعني ذلك الهروب من الـ«هنا» في استسلام لإغواءات الـ«المكان الآخر»، بل يعني، وبالعكس تماماً، تعميق المعرفة بالعالم والذات، لأنّك «إن لم تفهم العلاقة بين كلّ هذه المناظر، لن تفهم البلاد» (العالم، ص437).

يعبر ارتباطنا بالمكان إذَن باختلاج دائم بين الهنا والهناك، ذهاباً وإياباً، في تجوال ثابت، يجمع، بصورة مفارقة، بين الترسّخ والانجراف:

«التجوال هو بذاته ما يسمح لنا بتثبيت أنفسنا. بالتخلّي عن عِبَر

الأشياء تلك التي ننزع بشدّة لاستدعائها [...] وبالانجراف أخيراً.
نحوَ ماذا ننجرف؟ نحوَ ثبات حركة الكلّ-العالم. إلى ألعاب الحجْلة تلك، المأساويّة أو الجامحة، العاقلة أو السعيدة، التي نلعبها والتي لا تسوّر الآفاق خطوطها» (رسالة، ص 63).

يملك إدوار غليسان حساسيّة خاصّة لقابليّة المناظر على الحركة، فيما يميل الغرب إلى تجميدها، ظنّاً منه أنّها ساكنة كالصّوَر:

«للمنظر كلام. ما هو بالنسبة إلينا؟ ليس بالطبع سكونَ الكائن، التابع لكائن نسبيّ قد أكونه، والمواجه لحقيقة مطلقة قد أصبو إليها [...] وكلام منظري هو أوّلاً غابة، تفيض دونما هوادة» (خطاب، ص 437-438).

يتحرّك المنظر دون توقّف، مع أنّه يبقى هو نفسه، حسب الطقس والساعة، حسب زاوية الرؤية والاستعداد الداخليّ لمن يراقبه: «يقال إنّ الرسّام يرى في رسمه ضوء موضوعه يتغيّر تبعاً لحركة الشمس، وأنا أشعر، في ما يخصّني، أنّ مناظري تتغيّر فيّ؛ هي في الغالب تتغيّر وإيّاي» (خطاب، ص 437).

الأفق نفسه حدّ متردّد ومتأرجح، يُحدث بتراجعه حركة دائمة. لا يقوم الأفق بتحديد المنظر، كما يفترض اشتقاق الكلمة، وإنّما يحيله لا محدوداً بإشراعه إلى العالم. وهو إشراع بلا غور، لأنّ كلّ أفق مكتشَف يُخفي ويُجلي أفقاً جديداً للاستكشاف، لدرجة أنّ الكلّ-العالم ذاته لا ينضب، إذ يعتبر لانهائيّاً أكثر منه وحدة كليّة مغلقة. وتمنح استحالة الكليّة هذه أيضاً الفرصة لإعادة اكتشاف مستمرّة، تعيد العالم في كلّ مرّة إلى بدئه، وترجع

الكوسموس المنظّم إلى حالة الفوضى التي تشكّل مصدره لا غايته. إنّ العالم الذي يُشرَع عبر كلّ مكان هو «عالم-فوضى»، أي نظام أشياء قابل على الدوام للعودة إلى حالة اللّانظام التي تُلزم بإعادة تنظيم الأشياء، وبذلك رؤيتها بطريقة أخرى. ومن جديدٍ يلعب الأفق، بين طرفَي «الفوضى-الكون» هذه، دوراً ملتبساً، ذا طابع بنّاء ومحيِّر في آنٍ معاً، إذ يتأرجح العالم من جهة إلى أخرى عند هذا الخطّ الفاصل، تارةً من جانب الكوسموس وطوراً من جانب الفوضى. وهو تأرجح مثمر بين نقيضين نجده في كلّ خلق، فالشّعر، بصفته «ضدَّ نشيدٍ»[1]، إنّما يقوم على توازن قلِق بين النظام واللانظام، بين القياس واللاقياس أو الاعتدال والفرط. وقد سعى الشعر أوّلاً، من خلال انفتاحه على لانهائيّة العالم-الفوضى، وخاصّة مع كلوديل وسان جون بيرس، إلى فرض مقياس على اللاقياس. يعتبر غليسان أنّ الأشعار الفرانكوفونيّة تصبو نوعاً ما إلى مجاراة شساعةٍ كهذه، وتبنّي حركتها الفوضويّة، وذلك على الأرجح لأنّ هذه الأشعار تعنى هي أيضاً بمناظر أكثر اتّساعاً وبريّة من تلك التي نجدها في أوروبا:

> «لطالما بدت لي المنطقة الأمريكيّة -وأتحدّث هنا عن الأمريكتين- شديدة الخصوصيّة مقارنة بما كان لي أن أعرفه من مناظر أوروبيّة مثلاً. بدت هذه المناظر مجموعاً شديد الضبط، ودقيقاً في توقيته، بارتباطٍ بنوع من الإيقاع الطقوسيّ للفصول. وفي كلّ مرّة أعود فيها إلى الأمريكتين، سواء كان ذلك إلى جزيرة كالمارتينيك (Martinique)، وهي مسقط

(1) يستخدم المؤلّف هنا مفردة مستعارة من أدوار غليسان: «désode»، وهي نقيض «ode»، أي النشيد الشعريّ، وهو في الشعر الغربيّ القديم نوع يمتاز بطوله ومهابة لغته وانتظام شكله، وهذا كلّه هو ما تبتعد عنه القصيدة الحديثة. كما أنّ غليسان يستثمر قرب المفردة صوتيّاً من «désordre» (الفوضى أو اللاّنظام). (المُراجِع)

رأسي، أو إلى القارّة الأمريكيّة، يدهشني انفتاح هذا المنظر. أقول إنّه منظر «متدفّع» (irrué) -هذه كلمة من اختلاقي بالطبع- ففيه من التدفّق (irruption) والاندفاع (ruade)، وفيه أيضاً من التفجّر، ربّما الكثير من الواقع والكثير من اللّاواقع. [...]

لا تطوّع العين، في تلك المساحات، حيلَ المنظور وخفاياه؛ يتوجّه النظر دفعة واحدة إلى مسطّح عموديّ وتكديس قاسٍ للواقع» (مدخل، ص 11-12).

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ النعت الذي ابتدعه غليسان لوصف خصوصيّة هذه المناظر، الواقعة خارج أوروبّا، لا بل المضادّة لطبيعتها، مستمدّ مباشرة من الفعل اللاتينيّ «اندفع» (*irruere*). لم ينسَ غليسان، شأنه شأن سينغور وسيزير، ثقافته الكلاسيكيّة، التي تزوّده بما يتخطّى اللغة الفرنسيّة إلى ما يسمح بتجديدها من خلال محيطها وهوامشها وجذورها، وبإشراعها إلى غيريّة المنظر الأمريكيّ أو الأفريقيّ:

«في نيجيريا (Nigeria) عرفت معنى أن يكون للمرء أرض تحمله، وتقتحمه، وتحيّره. هناك، كان كلّ منظر يكشف لي عن اللامتناهي الجغرافيّ. [...] هنالك اليوم أماكن يبرز فيها نداء العالم كلّه، وحضوره، وحرارته [...] تشرع الأرض الشاسعة في إفريقيا إلى المتدفّع: والعالم فيها إغواء هائل بالآخر» (**قصد**، ص 158).

أعتقد أنّ الحاجة إلى التوازن والتنظيم ترتبط لدى غليسان بالجاذبيّة العنيفة لرغبة برّيّة في التجاوز، وهو خليط يجد ضالّته في أنموذج المنظر الأنتيليّ. إذ نجد أنّ هذه الجزر، المنظور إليها كأرخبيل، والمتناثرة والمحتواة في آنٍ معاً، تنخرط، بفضل البحر الكاريبيّ الذي يغمرها، في علاقات

متعدّدة تُهيكِل هذا الفضاء وتُدخل عنصر الحركة فيه:

«حقلنا مشكّل من بحر، يحدّ ويُشرِع. الجزيرة تفترض جزراً أخرى. نداء أفق الأرض الهائل غريب عنّا هنا. لن نتوه إلى ما لانهاية له أمام الحدود الآخذة بالتراجع. لكنّنا سنتوغّل. وسيكون لنا دور قائم على الانسجام» (**قصد**، ص 158).

يقترح المنظر الأنتيليّ تركيباً بين تحديد فضاء مدروس يجعل من كلّ جزيرة عالماً صغيراً، ونداء الأراضي الأخرى الدانية والقاصية. يختلف البحر الأبيض المتوسّط عن البحر الكاريبيّ، فالأوّل، هذا البحر الداخليّ، المتوسّط والوسيط، «يوجّه فكر الإنسان نحو فكرة الواحد والوحدة»، فيما «يَحْرف البحر الكاريبيّ المسارَ ويحفّز انفعال التنوّع. فهو ليس بحر مرور وعبور فحسب، بل أيضاً بحر تلاقٍ وانخراط» (**مدخل**، ص 14-5). ويتمثّل غليسان كوكب الأرض نفسه تبعاً لهذا الأنموذج: «هي جزيرة لم تعد جزيرة. لها بحر قابل للتوغّل؛ وأفق لا يحتجِز. كفّت الأرض عن تشكيل جوهر، لتصير علاقة» (**قصد**، ص 196). هذه هي بالفعل الوظيفة المزدوجة للأفق، في حصر مكانٍ وإشراعه إلى لانهائيّة العالم، وذلك بربط الهنا بالمكان الآخر.

يمسّ هذا الإشراع أيضاً هويّة الذات نفسها، فرديّة كانت أو جمعيّة. ذلك أنّ المنظر صورة المنطقة، التي تصوغها زاوية رؤية الذّوات «المعنيّة به»، بالمعنى الأقوى للعبارة، فهي طرف فيها، وتساهم في بنائها وتطوّرها وتتغيّر بدورها ضمنها. تلك حالة أنموذجيّة عن علاقة بالعالم تعتبرها الظاهراتيّة مؤسِّسة للوعي البشريّ، غير أنّ الفكر الغربيّ أساء لوقت

طويل تقديرها، مشدّداً عوضاً عن ذلك على التفريق بين الذات والموضوع، بين «الامتداد» (*res extensa*) و«العقل» (*res cogitans*). إذ يعتبر غليسان أنّ «التاريخ والأدب» الغربيّين «يتوافقان بغية فصل الإنسان عن العالم، وإخضاع الطبيعة للثقافة» (**خطاب**، ص 240). بديلاً لهذا الفكر الفاصل، يقترح غليسان الفلسفة الشرقيّة التي تربط الكائن البشريّ ونتاجات فكره بالعالم الطبيعيّ: «كان حلم الإنسان الغربيّ هو تطويع الطبيعة، وطبيعته، عبر الثقافة، تماماً كما كان حلم الإنسان الشرقيّ يتمثّل، ربّما، في توسيع ثقافته إلى الأبعاد الكونيّة لطبيعته، وللطبيعة» (**خطاب**، ص 239).

يُضاف إلى هذا الفصل بين الإنسان والعالم، فصل آخر بين الفرد والجماعة، يندرج في أصول المجتمعات الغربيّة نفسها عبر إنشاء الملكيّة الخاصّة. مقابل نظام تـقسيم الفضاء واقتسامه هذا، الذي يعزل الفرد، يقترح غليسان من جديدٍ المنظرَ، غير الممتلَك من أحد. فبإمكان كلّ امرئ تناوله من زاوية رؤيته الخاصّة، دون أن يتملّكه، لأنّه ملك الجميع، وهو أيضاً نقطة اشتراك بامتياز، ونقطة تلاقي أنظار جماعة بشريّة وقيَمها. إنّ المنظر تكوين جمعيّ، يشارك برمّته في الحضارة، ويملك بذلك دوراً بارزاً في الإبداع الأدبيّ: «التاريخ [...] والأدب [...] يلتحقان»، حسب غليسان، «بالإشكاليّة ذاتها، ألا وهي الكشف عن رابط جماعيّ بين البشر ومحيطهم، ضمن مكانٍ متبدّل في ذاته وزمانٍ يتواصل متحوّلاً» (خطاب 235). يبني المجتمع نفسه ويعبّر عن ذاته بصياغة مناظره، التي لا تقتصر على كونها صورة لحيّزٍ بل تستلزم أيضاً رؤية للعالَم.

«فلتُشْرِعوا حقل هويّتكم إلى العالَم»، يقول غليسان في هذه الوصيّة ذات الطبيعة الشعريّة بقدر ما هي سياسيّة. لأنّ الشعراء الفرنسيّين أفرطوا

في الانعزال داخل برجهم العاجيّ وفي خطّ حدود عازلة بين فضاء الصفحة وفضاء المنظر. يعترض غليسان على هذا الانعزال المتكبّر، لأنّ وحدة الشاعر المبدئيّة لا يجب أن تمنعه من الارتباط بالعالم، والتضامن مع جماعة والتحاور مع شعوب العالم الأخرى. ونراه يؤْثر شعريّة «العلاقة» على مذهب «الانفصال»، لأنّها تحافظ على الاختلاف دون تجاهل فكرة «عدم انفصال» الذات «عن محيطها» (**قصد**، ص 176)، وفكرة «تضمّن ضمير نحن لضمير أنا» (**خطاب**، ص 267). يتعلّق اكتشاف الفرد وبناؤه لهويّته الخاصّة بمواجهته لغيريّة العالم وبقيّة البشر. وبصورة مفارقة يبدو أنّ خروج الفرد من جوّانيّة منغلقة على نفسها لينفتح على «الخارج» هو ما يوصله إلى أكثر دواخله حميميّة: «يعثر في داخله على ما يقدّمه له المنظر» (**قصد**، ص 136). يكشف المنظر حقيقة الذّات الأكثر خفاءً، التي تتجلّى فيه عبر ابتكارها له:

> «نحن نخلق مناظرنا، ونزيّنها بطُعومنا، وبالدم الذي نحلم بهدره على النبتة، ونلامس الندبة القابلة للامّحاء. ثمّ: عندما يختلط منظرنا بوضوحٍ بمعالم منطقة ما نكتشف فجأة أنّها تخصّنا [...] يعاودنا حلم الواحدِ، الذي تخلّينا عنه في الماضي» (**قصد**، ص 14–15).

يلعب المنظر هنا مجدّداً الدور الوسيط لنطاق انتقاليّ أو لفضاء كامن، حسب تصوّر وينيكوت، وهو فضاء عميق الاتّصال بزاوية رؤية الفرد ونقطة تبادل يلتقي فيها بنظرات الآخرين وإرث الحضارة. ويبقى المنظر، حديقة الذّات الغنائيّة الخفيّة هذه، أرضيّة مشتركة تحبّذ التواصل الشعريّ، وتدرج «العالم الخاصّ» (*idios cosmos*) للشاعر في العالم المشترك. ويفعل المنظر ذلك من خلال إشراع حميميّته إلى الخارج، بنقلها من «أفق إنسان

واحد إلى أفق الجميع»، حسب عبارة إيلوار: «ننطلق من واقعِ إنسان، من منظرِ إنسان. (من الخصوصيّ). ثمّ نتوسّع وصولاً إلى الكون، الذي لا نعود نتناوله بصفته أساساً لهذا الواقع بالذات، أو بعداً خفيّاً في هذا المنظر تحديداً، ولكن باعتباره تعدّداً وامتداداً لكلّ واقع وكلّ منظر» (**قصد**، ص 52). هنا تظهر من جديدٍ جدليّة الفرديّ والشامل، ويشكّل المنظر، بصفته انتقاليّاً، حاملاً لقابليّة الترجمة:

> «لكلٍّ حريّة فهم الكلام الشعريّ كما يشاء؛ كلٌّ يتحكّم بمنظره من الداخل: كيف يمكن إذَن اقتراح كلام يتلقّاه بالمثْلِ حاملو المناظر المتباينة هؤلاء؟ أخلاقيّة عزلة، ولكن «مكان مشاع»، هناك، في الخارج.
>
> النجمة، الشارع، الشموس الجديدة كلّ مرّة، الأشياء الطبيعيّة أو المخلوقة، هي الأشياء التي من خلالها يلتقي ريفيردي بأمثاله [...] يكتسب الشعر معنىً ومغزىً، من كونه [...] يتيح لكلّ منّا مواجهة منظره (أي نمط رؤيته، الذي ربّما لم يكن ليدركه إلّا على نحو شديد الإبهام) ومنظر إنسانٍ (هو الشاعر) اقترب من الرؤى الأدقّ للمحسوس ومن التعابير الأكيدة لهذه الرؤى» (**قصد**، ص 83).

وعليه فإنّ مساءلة الشاعر لخصوصيّة منطقته ومنظره ورعايته لها تحقّق له فرصاً أكبر في بلوغ جمهور عالميّ وبُعد كونيّ: «بإمكاننا رؤية العالم من خلال أيّ بلاد» (**الكلّ-العالم**، ص 24) و«أكثر الطرق كونيّة للوجود في العالم هي في الولادة في عالمنا الخاصّ، أوّلاً» (قصد، ص 147).

غير أنّ الناقل الأساسيّ للتواصل الشعريّ هو اللغة، التي تمثّل للعالم المعقول ما يمثّله المنظر للعالم الحسّيّ. ففي حين يمنح المنظر للأرض شكلاً فريداً ومألوفاً، تبني اللغة من جهتها وبأسلوبها صورة فريدة للعالم

المشترك. تكلّمنا المناظر كلّ بلغة مختلفة: «هي فريدة ومتشابهة، وكلّ منها يملك، لا فقط كلامه، وإنّما لغته أيضاً. لا فقط لسانه، ولكن موسيقاه أيضاً» (رسالة، ص 241). تشكّل كلّ لغة منظراً للمعنى، وترتبط بشدّة بأفقٍ يحوطها وهي تُشْرِعه: «كلّ تعبير ربّما كان [...] قبل كلّ شيء آخر علاقة بنيويّة بمنظر» (خطاب، ص 552).

لذا لا ينفصل الدفاع عن اللّغات في تعدّديتها وتنوّعها عن النضال ضدّ تراجع دور المَناظر:

> «اللّغات مناظرنا، التي يبدّلها مدّ النور فينا.
> في مواجهة تنميط اللّغة وفرْض استعمال موحَّد لها، وابتذالها، واضطهادها [...]
> كلّ مرّة تزول فيها لغة يمّحي معها إلى الأبد جزء من المخيال البشريّ: جزء من غابة، أو من مفازة معشوشبة أو من رصيف مجنون» (رسالة، ص 85).

تملك اللغة نفسها أفقاً مزدوجاً، داخليّاً وخارجيّاً، على الشاعر استكشافه، إذ تقترح عليه إطاراً صارماً، لا يخلو من المرونة، كي تسمح له بابتكار لغته الخاصّة، في قلبها، وكي ينفتح إلى لغات العالم: «الشاعر باني لغةٍ، في تجاوزه لهذه اللغة التي يستعملها، لكنْ مع بقائه سرّاً ضمن هذه اللغة نفسها، أي في قلب اللغة وعلى هامشها» (رسالة، ص 122). هنالك طريقتان متقابلتان لممارسة لغة ما، إمّا بحبسها داخل صرامة الشفرات أو بإشراعها إلى آفاقها. والأهمّ هنا هو «بالأحرى الطريقة نفسها التي نتكلّم بها لغتنا، أي أن نتكلّمها مغلقة أم مفتوحة؛ أن نتكلّمها ضمن جهلنا بحضور لغات أخرى أو ضمن المعرفة المسبقة بوجود اللغات الأخرى

وتأثيرها علينا حتّى عندما نكون غير مدركين لذلك» (**مقدّمة**، ص 122).

عند تقاطع هذين الأفقين تقع ظواهر المصاهرة اللغويّة (créolisation)[1]، التي تنتج عن اختلاط اللغات، فتتجدّد بذلك أيضاً كلّ منها من الداخل. وهكذا، لم يعد للّغة الفرنسيّة أن تتقدّم على أنّها أنموذج صارم وشامل، بل هي تقبَل، دون أن تغيّر نفسها، بتنويعات كثيرة كثرة الثقافات التي تعبّر عن نفسها فيها معدَّلةً إيّاها. يدافع غليسان عن «فرانكفونيّة تعدّدية» (**العلاقة**، ص 128)، تحترم الاختلافات الثقافيّة واللسانيّة (إلى حدّ المصاهرة اللفظيّة) دون التخلّي عن تواصلها ضمن اللغة الواحدة، بتنويعاتها العديدة. ذلك أنّ جميع هذه التنويعات اللسانيّة تطابق الكثير من رؤى العالم المختلفة التي تتواصل مع ذلك في كليّةِ نفسِ «العالم-الفوضى». لا تمثّل بابل اختلاط الألسن بل ملتقاها، وتبادلها، الذي يبني صورة عن العالم هي في صيرورة مستمرّة، تملك وجوهاً بعدد الجماعات الإنسانيّة والثقافات والفرديّات المبدعة. كلّ منها تحمل منظراً هو «عالم-صدى» («écho-monde»)، انعكاس فريد للعالم المشترك:

> «إنّ ما بات باطلاً ولاغياً هو مبدأ وحدة اللغة غير القابلة للمساس نفسه (إن لم نقل واقعها). لقد اجتاحت التعدّديّة لغات التواصل، وباتت من الآن فصاعداً داخلها. [...]
>
> تؤكّد التعدّديّة الداخليّة للّغات واقع تعدّد الألسن وتتطابق وإيّاه

(1) أي استخدام لغة مطعّمة بكلمات لغات أخرى، وقد فضّلنا «المصاهرة» على «التهجين». والمفردة، التي أشاعها إدوار غليسان وجعلها تمتدّ على التصاهر الثقافيّ بعامّة، آتية لغةً من الكريوليّة (cérole). وهي تسمية تُطلَق على كلّ لغة تنشأ من مزيج من لغة أوروبيّة ولغة محليّة من خارج أوروبا، كما في كريوليّة سكّان جزر الأنتيل الذي يستخدمون لساناً هو مزيج من الفرنسية ولغاتهم الأصليّة. (المُراجِع)

بطريقة عضويّة. وهي تدمغ بميسمها العميق شعريّاتنا» (**العلاقة**، ص 132–133).

يخلق الشعر لغة مختلفة كلّ مرّة داخل اللسان، فيضاعف من كمونه:

«يعلو شأن اللّسان عند سماحه لنا بخطّ لغتنا فيه: أي شعريّة علاقتنا بالكلمات. [...]

هذا هو قبل كلّ شيء ما يصنع لغة التعبير: الإقبال الجنونيّ على المكوّنات العضويّة للسانٍ ما، وعلى خصوصيّاته، وفي الوقت نفسه انفتاحه العنيف على «العلاقة»» (**رسالة**، ص 86).

توسّع شعريّة العلاقة أفق اللغة وأفق العالم على حدّ سواء. ولا ينفصل البحث عن أشكال وصيغ جديدة عن إعادة ابتكار مستمرّة للعالم، إذ إنّ هذا التوق المزدوج هو ما كان، منذ خمسينيّات القرن الماضي، يرشد غليسان وأصدقاءه في سعيهم إلى «توسيع الكلام الشعريّ، سواء في آفاق منطقةٍ وفي آفاق العالم [...] أو في امتدادات الأبيات الطويلة» (**رسالة**، ص 141).

وإنّه لممّا يلفت الانتباه أنّ غليسان يستحضر الأعمال التي أثّرت فيه بوصفها «مناظر». وقد أطلق على القسم الذي يجمع مقالاته النقديّة في كتاب «القصد الشعريّ» (*L'Intention poétique*) عنوان «مناظر محضة» («Purs paysages»). ليس هذا الخيار بالطبع محض صدفة، إذ يلمّح غليسان إلى صلة قويّة تجمع ابتكار اللغة، لا فقط بتأثير «البيئة المحيطة»، الواضح نوعاً ما، وإنّما أيضاً بتشكيل صورة عن العالم لم تعد تصدر عن التصوّر، مثلما نجد في «رؤى العالم» (*weltanschauungen*) الكلاسيكيّة،

بل بالأحرى عن الإدراك الحسيّ، أو عن علاقة حسيّة ووجدانيّة في آنٍ واحد مع العالم. كتب مثلاً بخصوص أحد أوائل معلّميه، ريفيردي (Reverdy):

«لا نجد في عمله «تصوّراً عن العالم»، ولا بنية فكريّة منظّمة في عقيدة، ولا نسقاً مستبدّاً يفرض نفسه على المحيط. [...] ذلك أنّ ريفيردي إنّما هو رائي المحسوس.

كأنّنا في هذا العمل نلج طبيعة ثانية، منشأة وفق الطبيعة الأبديّة، ويبدو أنّ دوافعها تعتمد كثيراً على مزاج الغيم أو الغابة، أو على «حرارة» المنظر أو إزهار الشوارع. [...]

هنا تكمن الحقيقة، في تثبيت المحسوس داخل الإنسان. أو على الأقلّ في العناية الصريحة التي يكرّسها له. منظر محض. [...] يتكيّف والواقع. ويأخذ عالمه بالانتظام. فهو لم يحاول فقط سحب الواقع نحوه، أي أنسنة الجوهر لعدم استطاعته جوهرة تعبير الكائن البشريّ؛ ولم تقم علاقته مع الواقع على نقل موحّد لانفعالاته إلى الأشياء. بل بنى عالماً يماثل العالم (ولا يكرّره)» (**قصد**، ص 77، 81).

لا يقوم «منظر» شاعرٍ على فنّ «المحاكاة» (*mimesis*) وإنّما على «الخلق» (*poesis*)، فهو لا يكتفي بنقل منظر برّانيّ، بل ينتج منه رؤية ونسخة أصليّتين، من خلال ربطه بالانفعالات التي يُحْدثها، والدلالات التي يستحضرها والآفاق التي يستدعيها. وهو لا ينتج مع ذلك من إسقاط وحيد الاتّجاه لحالات نفس الشاعر أو للصور الآتية من لغته وثقافته، بل من علاقة تفاعليّة معقّدة بين الأنا والعالم والكلمات. وبغية منح الكلمات القدرة على استحضار منظر، ينبغي على الشاعر إعادة تفعيل أكثر

مضامينها ملموسيّة، والإفادة من خصائصها الحسّيّة لتحويلها إلى «مادّة-انفعال». لنأخذ مثالاً ريفيردي، «كاشف المحسوس» (**خطاب**، ص 432)، الذي يضفي إلى قصيدته كثافة مادّيّة، وبعداً تشكيليّاً، وتنظيماً فضائيّاً، هذا كلّه الذي يبعث قبل أيّ شيء آخر على رؤيتها كمنظر: «لم يستطع أحد حقّاً تكثيف الكلمات (تجسيدها) كما فعل ريفيردي في سعيه ليقيم بينها علاقات استثنائيّة، وتراكيب لغويّة قائمة على الامتلاء أو الخلاء، وفضاءات وتجاذبات» (**قصد**، ص 80).

ليس من البديهيّ أن نجعل من لغة معروفة بدرجة تجريدها العالية مثل الفرنسيّة لغة مَناظر. لكنّ وضع الكاتب الفرانكفونيّ الخاصّ ربّما جعله أكثر إحساساً بالجانب الأكثر حسّيّة من هذه اللغة. فموقعه بصفته غريباً عن المحيط الثقافيّ والتصوّريّ الذي تشيعه هذه اللغة لمتكلّم فرنسيّ يسمح له بإدراك غرابة بعض التراكيب أو النغميّات بشكل أفضل. كما يستطيع، في سياق مصاهرة لغويّة، خلط مفردات لغتين وتراكيبهما، منتجاً بذلك حالات مفاجأة وغموض تبطل الآليّات اللسانيّة والبداهة الخادعة للمعنى، ليستدعي لانظام الحسّيّ وكثافته: يعتبر غليسان أنّ «الغامض» هو «دويّ العالم-الفوضى» (**رسالة**، ص 114).

تمنح الكريوليّة المارتينيكيّة، لكونها في الأساس لغة شفويّة، أنموذجاً يعيد به الشاعر للفرنسيّة نكهة المحكيّ، التي تحرّك فيزيائيّةً تخصّ جسد الإنسان وطبيعة المحيط في آنٍ معاً، إذ يقترن إيقاع تنفّس الكائن بـ«نفَس المكان»: «ليست البنية الدلاليّة للجملة هي ما يساعد على تقطيع الكلام، بل تنفّس المتكلّم هو ما يقود هذا التقطيع: وهو يشكّل السلوك والقياس الشعريّ بامتياز» (**خطاب**، ص 407). يستعين غليسان في إحالته الفرنسيّة

التي يكتبها إلى لغة شفويّة بطرق تميّز «الأسلوب الشفويّ»، خصوصاً التكرار والمزاوجة والتعداد. ويلعب التعداد دوراً ملحوظاً بشكل كبير في استحضارات المنظر عنده، وذلك لربطه، في صفحة واحدة وأحياناً في «ثنايا» جملة واحدة، المواقع الأكثر تنوّعاً، حاملاً إيّانا من جزيرته الأمّ إلى أقاصي الأرض، ومن بلاد الواقع إلى بلاد الحلم:

«في عرض الميشاسيبه[1] (Meschacebé)، النهر الأعظم (Père des Eaux). المنظر، الأفقيّ حتّى الدوار، يتبع مجرى نهر أتشافالايا (Atchafalaya). يلتقي بالمجرى، المتشبّث بمساره عبر الأعالي والهاويات، والذي يمضي في المارتينيك من بالاتا (Balata) إلى مونت بيليه (Mont Pelé)، عبر طريق تراسيه (Tracée). مقاربة الوقت الفطريّ، تربةً ومياهاً معاً، حيث إيقاع الصوت أساسيّ: هنا، إيقاع ثمانيّ الضربات. كلّ شيء ينصهر في هذا البحر وهذه التربة: الأساطير، والليل الإفريقيّ، وجبل فيزوف (Vésuve) المتخيّل، وكاريبو[2] الشمال. يتكلّم العالم-الصدى بإبهام. تعِد لغة الجزيرة بالتناغم ولغة القارّة، وكلام الأرخبيل والنثر المنفرش الكثيف»[3].

يوحي التعداد بقوّة بتشابك الآفاق الذي يُشرع كلّ منظر إلى لانهائيّة العالم-الفوضى. وتكمن وظيفة الاستعارة، عند غليسان، كما عند ريفيردي، في تقريب «أنماط واقع شديدة التباعد». يقابل اختلاط المناظر هذا أيضاً خيار المزج المتعمّد بين الأجناس، الذي يزحزح ما

(1) تسمية السكّان الأصليّين لنهر الميسيسيبي (المترجمة)

(2) تسميّة حيوان الرنّة في أمريكا الشماليّة. (المترجمة)

(3) الفوضاوات العظمى، في الأشعار الكاملة:

Les Grands Chaos, dans Poèmes complets, Gallimard, 1994, p. 399.

ينشئه التقليد الشعريّ من حدود. ليس كتاب **الكلّ-العالم** بأيّ شكل «رواية» بالمعنى التقليديّ للكلمة، كما أنّ بعض أجمل قصائد غليسان، نثراً وأبياتاً، منبثّة في مجلّدات مقالاته هذه، التي تخصّص مكاناً باذخاً للمنظر، وقد أصبح موضوعاً وأنموذجاً لفكرٍ شعريّ أو شعرٍ مفكّرٍ، أي «فكرٍ-منْظر»[1].

هكذا نرى كيف يُحسن المنظر بلورة خطوط أساسيّة في شعريّة غليسان، تميّزها عن بعض توجّهات القصيدة الفرنسيّة المعاصرة، إذ يُلاحَظ بشكل خاصّ الاهتمام الذي يبديه الشاعر للمرجع الخارجيّ، وإيثاره للشفويّة، خلافاً لبعض معاصريه الفرنسيّين الذين يجعلون من «الكتابة» نوعاً من مطْلقٍ، ويشكّكون بالصوت، مهمّشين كلّ إحالة على الخارج أيّاً يكن. حتّى ليطيب لغليسان نفسه الإشارة إلى فروق أخرى بعد (مثل تفضيل المدّة على اللحظة)، تبدو وكأنّها تضعه على هامش الحداثة الشعريّة. لكن ألا تضعه بالأحرى على رأس تطوّر حديث يدفع على سبيل المثال اليوم بالكثير من الشعراء الفرنسيّين الشبّان إلى الالتفات من جديد إلى المنظر، وهو الذي نسيه نوعاً ما أسلافهم، بينما كان محطّ اهتمام غير عاديّ في فرنسا نفسها ضمن حقل العلوم الإنسانيّة وفي المجتمع بأكمله؟ يعزف الكثير من الشعراء الفرنسيّين المتذرّعين بـ«طليعيّتهم» عن توجّه كهذا لا يمتّ بصلة للمسار المحافظ ويتخطّى إلى حدّ كبير حدود فرنسا القاريّة. وهذا ما يدعونا إلى التساؤل إن لم يكونوا هم الذين تخلّفوا عن الالتحاق بالحركة الثقافيّة وبقوا على هامشها. كما يدفعنا ذلك إلى الاعتقاد بأنّ فكر

(1) انظر تحليلي لـ«الفكر المنْظر» («La pensée paysage»)، في ف. شونيه، ميشيل كولو وب. سان جيرون (إشراف)، **في المنظر: راهن الأبحاث**، مرجع سبق ذكره، ص 498–511.

غليسان وممارسته، الأنموذجيّين في نظر الكثير من الشعراء الفرانكفونيّين منذ زمن طويل، إنّما يقدّمان للشعراء الفرنسيّين أنفسهم أنموذجاً لامعاً وبديلاً شديد النّجوع.

7
ظاهراتيّة للفضاء الشعريّ

يحتلّ سؤال المنظر مكاناً مهمّاً في أعمال ميشيل دوغي (Michel Deguy)، بدءاً بمجموعاته الشعريّة الأولى[1]، التي تعبّر عناوينها عن ذلك بفصاحة، وانتهاءً بتأمّلاته الحديثة[2]. ويرتبط السؤال مباشرة بشعريّته، وفلسفته، وأخلاقيّاته نفسها. من المتعذّر هنا الإحاطة برهاناته المتعدّدة، وفكّ تعقيدها، الذي يعزّزه تطوّر فكرٌ وكتابة هما في حركة مستمرّة. سأركّز إذَن طرحي على مشكلة أساسيّة في الشعر والشعريّة، وهي تخصّ علاقة الفضاء باللغة والمعنى. وسأكتفي بذكر واحد من التوجّهات الفلسفيّة التي يبدو لي أنّ ميشيل دوغي وجد فيها دافعاً وقاعدة حاسمين لمقاربة هذا السؤال. نعني هنا الظاهراتيّة، التي كثيراً ما هُمّشت أو لم يعترف كفايةً بأهميّتها في فكر الشاعر. نذكر أنّ باسكال كينيار (Pascal Quignard) أراد تحرير

(1) بشكل خاصّ شذرة من سجلّ المساحة (*Fragment du cadastre*)، وقصائد شبه الجزيرة (*Poèmes de la presqu'île*)، غاليمار، 1960 و1961.

(2) انظر خصوصاً تلك التي كرّسها لها في على وجه التخمين (*Au jugé*)، غاليليه، 2004، ص 127–134.

دوغي من «سجن الظاهراتيّة» الذي احتجزته فيه بدايات تلقّي أعماله[1]. بيد أنّ الظاهراتيّة لعبت بالأحرى برأيي دوراً محرِّراً في فكر ميشيل دوغي وشعره، إذ تظهر العودة إلى الأشياء، منذ النصّ التمهيديّ لمجموعته الشعريّة **المَرامي**[2] (*Les Meurtrières*)، بمثابة طريقة للخروج من السجن الذي يميل التمثيل العلميّ للكون إلى احتجاز الوعي المعاصر فيه:

> «يتكلّم العِلم بلغة السنوات الضوئيّة. فما نفع مشيتك وخطوتك المبتذلة؛ ما نفع انتظارك وعطفك على الأشياء؛ لتتنفّسْ عدمَك. [...] لكن، ذات مساء، يفتح السجّانُ للسجينِ الحبيسِ الأبوابَ: في الهواء الخفيف يبدو البحر بالغَ القُرب. [...] الأشياء ممتنّة لكونها تُرى للمرّة الأولى»[3].

قيل الكثير عن روابط ميشيل دوغي بالفكر الإغريقيّ، وبفلسفة هايدغر، لكن لم تُذكَر كفايةً روابطه بالظاهراتيّة الفرنسيّة، وبشكل خاصّ بميرلو بونتي، الأقرب لعدّة أسباب إلى التجربة الشعريّة من هوسيرل. وهي روابط معقّدة، لا تستبعد لا الفويرقات ولا المسافة، لكنّها لم تكفّ عن تغذية ممارسة ميشيل دوغي وفكره، هو الذي بدا أكثر تنبّهاً لتعاليم أحد أكبر فلاسفة فرنسا من مواطنين كثر ومعاصرين كثر له. وذلك طوال مسيرته، بدءاً بمقاله حول [كتاب ميرلو بونتي Merleau-Ponty] **علامات** (*Signes*) الذي نُشر في **المجلّة الفرنسيّة الجديدة** (*NRF*)

---

(1) انظر ب. كينيار (P. Quignard)، **ميشيل دوغي** (*Michel Deguy*)، سلسلة «شعراء اليوم» (Poètes d'aujourd'hui)، سيغيرس، 1975، ص 11.

(2) جمع «مرماة»، الفتحة الضيّقة في جدران القلاع وأسوارها، تُطلَق منها السّهام والقذائف، (المُراجِع)

(3) **المَرامي** (*Les Meurtrières*)، منشورات P.-J. Oswald، 1959، ص 6.

عام 1961 [1] وانتهاء بالاقتباسات [من نصوص الفيلسوف] التي نجدها في لحظات حاسمة من **ضريح دو بيليه** (*Tombeau de Du Bellay*) و**ليس الشعر وحيداً** (*La poésie n'est pas seule*) أو **العقل الشعريّ** (*La Raison poétique*)[2]. لم يكفّ دوغي، رغم ابتعاده التدريجيّ عن ميرلو بونتي، عن الاستناد إلى فكره، وإن يكن ذلك لانتقاده في بعض الأحيان. لا أنشد إذَن هنا تعيين تأثير من بين تأثيرات أخرى ممكنة بقدر ما أسعى إلى رصدِ حوار وقياس التقاربات والتباعدات بين الشاعر والفيلسوف، أي فهم بماذا استطاع ميرلو بونتي إعانة ميشيل دوغي في الإجابة عن أسئلة أثارتها ممارسته، والعلاقة الفريدة فيها بين مغامرة لغويّة واستكشافٍ للفضاء. لطالما رفض دوغي فصل وجهَي التجربة الشعريّة هذين، ولقد وجد صدى مميّزاً لذلك في فكرٍ كان يجهد في أن يستخرج من الظاهرة نفسها «لوغوساً»، أي لغةً ومنطقاً.

بفضل هذا التقارب استطاع دوغي دمج عرضه لكتاب **علامات** بصفحاته في فنّ الشعر في ختام مجموعته **قصائد شبه الجزيرة** (*Poèmes de la Presqu'île*)، متبنيّاً بذلك فكر ميرلو بونتي إلى حدّ إزالة اسمه بالكامل[3]. كما تمكّن حديثاً من وصف منهجه الخاصّ بالـ«ظاهراتيّ»، ملمّحاً بهذه الكلمة إلى ما يبحث عنه من نقطة اتصال بين تجربة الأشياء وممارسة الكلام:

---

(1) «حول كتاب **علامات**» («À propos de *Signes*»)، **المجلّة الفرنسيّة الجديدة** (*NRF*)، العدد 99، مارس 1961.

(2) مؤلّفات لميشيل دوغي صدرت تباعاً عن غاليمار 1973، وسوي 1986، وغاليليه 2000.

(3) نقرأ في النسخة المنشورة في **المجلّة الفرنسيّة الجديدة**: «أسلوب ميرلو بونتي استعاريّ أساساً» (ص 483)، وفي **قصائد شبه الجزيرة**: «الأسلوب «استعاريّ» أساساً» (ص 143).

«يصبّ كلّ جهد الشعريّة (التفكير في الشعر) في الارتقاء (ضمن تماثل-منطقيّ) فوق التجزئة، والتقسيم، إلى محاكاة التلاحم المحض، وإلى «تكوين» أو مخاض لهذا التلاحم، تبقي عليه كلمات من لغتنا، مثل كلمة «ظاهراتيّة» تحديداً، التي تلحم وتجمع [...] كلّاً من الظاهرة (phainomenon) والمنطق (logicon)»[1].

إنّ ما يسمح بالتفكير بهذا الربط دون الاستناد إلى أسطورة تناغم مسبق بين الكلمات والأشياء، هو الفكرة المؤسِّسة للظاهراتيّة، التي تقول إنّ الأشياء لا تكتسب معناها من الخارج، مفروضاً أو مقحَماً عليها عبر اللغة، بل هو ينشأ ضمن حركة ظهورها نفسها. بيد أنّ هذا التماسك يبين بشكل مثاليّ في تجربة المنظر، الذي تمتلك فيه الظاهرة معنىً في نظر الشاعر: «تبين العاصفة بهيئة المتوعّد، ترينا التهديد بذاته والتشظّي بذاته». ويكمل دوغي معتبراً أنّ «هنالك معنى موجّهاً لنا» «عبر هذا الظهور، أي العاصفة» وهو «التهديد». ويضيف: «وحدها الرؤية الشعريّة تهبنا معنى العاصفة، المعلن من قبل العاصفة نفسها»[2].

هنالك معنى محايث لتجلّي الحسّيّ. فالأشياء تجعل من نفسها علامات وتومئ للشاعر، الذي يتساءل: «بمَ يومئ لنا الحقل، هذا الشيء المحكم الإغلاق؟»[3] **علامات** (*Signes*)، هو عنوان عمل ميرلو بونتي الذي كتب دوغي بخصوصه: «يتفحّص الفكر معنى العالم ويسعى للوصول

(1) أشياء الشعر والقضيّة الثقافيّة (*Choses de la poésie et affaire culturelle*)، هاشيت، 1986، ص 36. انظر أيضاً في الكتاب ذاته «هذه صفحات ظاهراتيّة»: («Ce sont pages phénoménologiques»)، ص 186.

(2) شذرة من سجلّ المساحة، مرجع سبق ذكره، ص 93.

(3) «المرصد» («La vigie»)، المرجع السابق، ص 8.

إليه من خلال قوّة دلاليّة تدين بكلّ شيء للعالم، لأنّه عمود الإشارات (sémaphore) الأوّل»[1]. ولئن كان بإمكان دوغي استعادة هذه السطور بمثابة بيان عن فنّه الشعريّ، فذلك لأنّه يرى في هذه «النقلة من المرئيّ إلى الفكر» التي يستنطقها ميرلو بونتي «الاستعارة الأصليّة» («Méta-phore originelle») التي تربط اللّغة بالتجربة: «نقلة من المحسوس إلى المعنى وعودة من المعنى إلى المحسوس». ويعود كون أسلوب كلّ من الظاهراتيّ والشاعر «استعاريّاً أساساً» إلى تمسّكه بتحليل هذه الحركة المزدوجة[2].

مثل ميرلو بونتي، يمنح دوغي دوراً رئيسيّاً للإدراك البصريّ، ويرى فيه صنواً للفكر، فهو يعلن المعنى الذي يكشفه مباشرةً في العالم، والذي تضطلع اللغة بمهمّة التعبير عنه:

> «من الفكر إلى النظر: أختي آنّ (Anne)، ألا تبصرين قدوم أيّ شيء؟[3] [...] الفكر مرغم على استقاء كلمات قوله من المشهد. الفكر كلام؛ وهل هنالك في اللغة ما لا يأتي من العالم، ما لا يلتقط العلامة الأوّليّة للأشياء؟ ألا تقول كلّ كلمة، عبر معناها الأوّل، لحظة أو حركة من العالم، جزءاً من المشهد؟»[4].

تشكّل الرؤية مصدر إلهام للشاعر السائر، حاملاً «راية الإدراك الحسيّ

---

(1) **قصائد شبه الجزيرة**، مرجع سبق ذكره، ص 142.

(2) المرجع السابق، ص 143.

(3) اقتباس لعبارة شهيرة من حكاية لشارل بيرو (Charles Perrault) بعنوان «اللّحية الزرقاء» («La Barbe bleue») تردّدها بطلة الحكاية، تسأل فيها أختها هل ترى من شرفة المنزل قدوم شقيقَيهما لتخليصهما من السفّاح الذي تحمل الحكاية لقبه عنواناً (المترجمة).

(4) المرجع السابق، ص 141–142.

في مهبّ رياح الرئتين»[1]. الشعر عبارة عن «تجريبيّة حادّة» تتمثّل طليعتها في الإدراك الحسيّ[2]. يحفّز النظر التفكير والقول، وهذا يعتمد على تنظيمه لمشهد العالم كمجموع علاقات يشكّل لغة أولى، أي تركيباً أوّليّاً:

«إنّ الكلمات التي تقول بفرادةٍ روابط الأشياء الممنوحة للرؤية، أي تنظيم الأشياء، هي التركيب الأوّل (لـ) المرئيّ، الذي نقِل منذ الأزل في الكلام بصفته تركيبه النحويّ نفسه ونسيجه الخاصّ، وهو إذَن الشكل الذي لا مهرب منه الذي يمنح فكرنا تكوينه»[3].

يلتقي تعليم الظاهراتيّة حول هذه النقطة مع فكر هايدغر، الذي لا يرى في التركيبة التي يُحقّقها اللوغوس سوى امتداد لاجتماع الأشياء في الفضاء: «يجمع القولُ [الأشياءَ] ويدعها تنبسط أمامنا في الوقت نفسه، فيتلقّى بذلك صيغة وجوده من عدم حجبِ ما هو ممتدّ مجتمعاً أمامه»[4]. من هنا تأتي عبارة دوغي الجريئة: «كلّ لوغوس هو طبولوجيا»[5]، التي تردّد تعريف النظرة الشعريّة المقترح في نصّ عن مارسيل بروست:

«يتوحّد المشهد عبر النظر الذي يتلقّاه أو يتكبّده [...] كلّ شيء قريب من شيء آخر، وفي هذا القرب يكمن جوهرُه، أي طريقته في الارتباط. انعقاد العالم هذا في تنوّع المشهد، ينبغي للاستعارة إدراك نظامه. [...] وهنالك طبوغرافيا أونطولوجيّة للمرئيّ، ينبغي لنظر

(1) المرجع السابق، ص 7.

(2) المرجع السابق، ص 34.

(3) المرجع السابق، ص 142.

(4) م. هايدغر (Heidegger)، «لوغوس»، الترجمة الفرنسيّة في **مقالات ومحاضرات** (*Essais et conférences*)، غاليمار، ص 256.

(5) **قصائد شبه الجزيرة**، مرجع سبق ذكره، ص 142.

الشاعر تحديدها»[1].

يظهر واجب التقريب والتجميع هذا على امتداد عمل ميشيل دوغي بصفته مكوِّناً للوظيفة الشعريّة، وهو مرتبط، خصوصاً في مجموعاته الشعريّة الأولى، بالنظر، كما نشهد مثلاً في التشديد على مواضيع الرصد البحريّ، وإيثار موضوع المنظر. إذ تتجمّع الأشياء المتباينة في المنظر تحت نظر الشاعر، حتّى يتمكّن من جمعها بروابط الكتابة:

«في الصبح أخرج بإيماءات الباقة لأجمع
حشدَ زهور السلبين المريميّ الكبيرة وأوراق براعم الزيزفون
الفضّيّ المزيّتة،
جواهر منفصلة في المشهد،
كي يزيد توّهج نار العلاقة في اشتعالها.
كما عند اجتماع الزهور في المزهريّة»[2].

يزرع الشاعر التربة على طريقته في إشراعه للغة إلى الحسّيّ، إذ يتبنّى مثلاً في «ارتجاله»، «إيماءة البذر، التي هي إدخال للعالم الآخر في هذا العالم». وبذا سرعان ما يغوص «المعنى» من جديد داخل «الحياة»، ممتصّاً كمثْلِ بذرة في «تربةِ الشاعرُ هو زارعها»[3]. لا يتفتّح المعنى إلّا متى رُتّبت الكلمات في الصفحة بعناية تماثل تلك التي نجدها في تنسيق الكائنات والأشياء في حديقة أو في منظر:

«الاهتمام بالحيوانات والأشياء يعني المضيّ-ضمنَ-المعنى،

(1) شذرة من سجلّ المساحة، مرجع سبق ذكره، ص 120.
(2) المرجع السابق، ص 8–9.
(3) أفعال، غاليمار، 1966، ص 176 و171.

وتمكين انتجاع العالم [...]

لِمَ نغسل الحيوان، ونقطع أسيجة الزهر، ونرتّب الأزهار؟ ليس لتسهيل الاستعمال. وإنّما حتّى تظهر الأشياء نفسها، لائقة، مرتّبة، مرئيّة.

عبر القصيدة وداخلها، تنتصب الكلمات، كأشجار السرو، مرصّعة، متّقدة، متزيّنة [...]

تميّز القصيدة الألفاظ وتُوائمها، وترفعها إلى علوّ تتماسك عنده في شدو معناها، معزولة ومجتمعة مثل الشمشاد والدلب في عرض الممشى»[1].

يجد هذا التشكيل الذي يمنح للمرئيّ معنىً أفضل تعبير عنه في «المنظور» (perspective)، وهو مفهوم عزيز على ميرلو بونتي يشدّد عليه دوغي منذ بداية مقاله حول كتاب ميرلو بونتي **علامات**، آخذاً هو نفسه على الفور بالتكلّم بـ«لغة المنظور»: «ما هي كينونة الإنسان، هو المأخوذ في المنظور دون أن ينحبس فيه؟»[2]. لا يختلط هذا المفهوم في نظر ميرلو بونتي كما نعلم بالمنظور الهندسيّ ولا بتمثيله الذي ساد طويلاً في الفنون التشكيليّة الغربيّة. إنّه يعني بالأحرى ظاهرة أعمّ وأكثر جوهريّة، ترتبط بكون إدراك الفضاء يتمّ دوماً عبر زاويةِ رؤيةٍ، تقتطع من كليّة المرئيّ حقلاً محدّداً، تكوّن الأشياء داخله علاقات فيما بينها. يدير الإدراكَ الحسيَّ قانونُ انتقاء وتنظيم مزدوج، يجزّئ الفضاء ويُفهرِسه. تتجلّى وظيفتا المنظور هاتان بوضوح في قصائد ميشيل دوغي الأولى، حيث يأتي ما تفرضه **المَرامي** أو خطّ الأفق على النظر من تحديد لحقل الرؤية، نقول يأتي ليمنع النظر من الضياع في

(1) المرجع السابق، ص 36–37.

(2) المجلّة الفرنسيّة الجديدة، العدد 99، ص 481.

الهوامش والأقاصي، ويمنحه تصوّراً شموليّاً (syn-optique) للأشياء:

«كان انحدار خفيف يُنهِض الحقل ليمنحه للرؤية، مثل ديكور مسرح يجمعه منظور مغالى فيه [...]
كان انحدار خفيف يُنهِض الحقلَ نحو المنظور، معوّضاً فرار الأقاصي،
مقرّباً من الطرف الآخر سياج أشجار الكستناء»[1].

يشكّل هذا «العرض» للمنظر من قبل المنظور خطوة تمّهد إلى تحقيقه:

«نحن نحبّ الأرض قبل الصّنيع [...] عندما ينتظم المشهد المتأمَّل من تلقاء ذاته وفق هذا النداء. [...] والأرض، عندما تتفاضى من تلقاء ذاتها وفقَ بُعد اتّساقِ المناظير حتّى الأفق، توجّه إلينا إشارة آسرة.
إنّ الأرض لَفي منظور. هيَ منظور. ويقوم العمل على استخراج المنظورات الممكنة التي تنطوي عليها الأرض»[2].

يمدّد العمل الفنيّ نوعاً ما الاتّجاهات الدلاليّة التي يُشرَع إليها المنظور. وينطبق ذلك أيضاً على العمل اللغويّ. كان ميرلو بونتي قد اقترح في كتاب **علامات** تجانساً بين تنظيم الدلالة اللسانيّ وبنية الفضاء الحسّيّ. ذلك أنّ الـ«علامة لا تعني شيئاً إلّا في ارتسامها على العلامات الأخرى»[3]، مثلما تُرى الأشياء دوماً ضمن المنظور، أي الواحدة مع الأخريات ومن خلالها. نعلم أنّ الصور الفنيّة خصوصاً، في نظر ميشيل دوغي، هي التي تحلّ في

(1) **قصائد شبه الجزيرة**، مرجع سبق ذكره، ص 38.
(2) **شذرة من سجلّ المساحة**، مرجع سبق ذكره، ص 110–111.
(3) **علامات** (*Signes*)، غاليمار، 1960، ص 53.

اللغة محلّ هذا الترتيب المكانيّ، بحيث تنتهي المساحيّة (topologie) إلى مبحث في المجازات (tropologie). إنّ كلّاً من التشبيه الذي يقارب بين مفردتين متباعدتين، والمجاز الذي يجمع في دالّ واحد مدلولين اثنين يُظهرهما ويخفيهما بالتناوب، يجدان شرط إمكانهما في المنظور، الذي يؤلّف القريب والقصيّ، من خلال استدعاء تنوّع الأشياء في منطوقٍ واحد: «لا يمكن لتوليفة أو لغة تجمع بين عدّة «ألفاظ» أن تتحقّق إلّا في إحالة أولى على تجربة العديد-في-الواحد وعلى أساسٍ منها (تراكب، أو منظور) أو بالاستناد إلى «عمقٍ ما» بصفته «صورة» تتجلّى للرؤية أو الخيال»[1]. تعادل بنية اللغة الشعريّة الرمزيّة (sym-bolique)، التي تقول شيئاً لتعني آخر، عمقَ حقل الرؤية، إذ يشكّل «المنظورُ» «الترسيمةَ» المؤسِّسة لِعمق معانيها[2].

يتبدّى أنّ دوغي، الذي هو أكثر ولعاً باللسانيّات والبلاغة، يتفوّق على جاكوتيه أو شعراء مجلّة **العابر** في حساسيّته تجاه تشكيل المنظر، الذي يستدعي بناء المجازات وليس تفكيكها. ويرى، شأنه شأن مالارميه الذي يحبّ هو الاستشهاد بكلماته، أنْ «لا شيء يمكنه تجاوز صور الوادي والمرج والعشب»، لأنّها مصدر اللغة الشعريّة، الذي يتجذّر إمكانه في «هذا الترتيب (disposition) للأشياء»[3] الذي يهيّئها مسبقاً (pré-dispose) لأن تُقال. ليس المعنى المجازيّ (figuré)، الناتج عن تشكيل الأشياء، ثانويّاً بل أوّليّ، ويقيم في أصل الصّوَر: «الاستعارة هي إذَن النقلة البادئة للفضاء إلى لغة في شكلِ معنىً أوّل **مجازيّ**، معنىً **صريح وتجسيميّ** (*figuratif*)،

(1) **تشكيلات**، مرجع سبق ذكره، ص 167.

(2) **أفعال**، مرجع سبق ذكره، ص 259.

(3) المرجع السابق، ص 261.

لكلماتنا»[1]. تقسّم موضعةُ «الجسد المزولة» («gnomon corps») في الفضاء المنظرَ وفق بضعِ وجهات أساسيّة، تكون بمثابة خطوط معنىً، يكتفي اللسان ببنائها على هيئة تشاكُلات دلاليّة، تتحكّم بها تضادّات ثنائيّة، وتلعب طبولوجيا التجربة الحسيّة دوراً كبيراً في تأسيس منطقها:

«تقول الكلمات تجربة أرضيّة، وتمتلك دلالة جيولوجيّة، وطبولوجيّة. فيها تنطق تجربة اختلاف أصليّ بين العالي والمنخفض، بين القريب والقصيّ، بين الامتلاء والهاوية، بين العبور والسقوط، وبين الخارج والداخل...»[2].

يؤسّس هذا التقارب بين اللّغة والمنظر لمشروع مبحثٍ **جغرافيّ-شعريّ** (géopoétique) تصوّره ميشيل دوغي باكراً:

«طويلاً اعتقدتُ أنّ بعض الأشياء، أو لنقلْ بعض الأماكن، تشكّل في تنظيمها، رموزاً. ليس عند «الوهلة الأولى» أو بغرض الوصف؛ وإنّما في ما تحدثه القصيدة من تقارب بينها. [...] حسبتُ [...] أنّ نوعاً من مبحث «جغرافيّ-شعريّ»، أي معرفة بوديان الأرض، سيكون ممكناً، بمثابة صوَر داعمة لما يجب التفكير فيه، وأنّ الاستعارة أو نقْل الوجود إلى الفكر في صورٍ هي تسمية الفضاء «الشعريّ» في ترتيبه المتأهّب لكلّ شيء...»[3].

لكن لم يكد هذا المشروع يصاغ حتّى بدا منذ عام 1969 وقد صار طيّ

(1) المرجع السابق، ص 268.

(2) المرجع السابق، ص 269.

(3) **تشكيلات**، مرجع سبق ذكره، ص 99. ويستعمل كينيث وايت (Kenneth White) الاصطلاح باتّجاه آخر تحدّثنا عنها سابقاً.

النسيان، رغم شيء من الحنين، وبات الشاعر يشتبه بوهميّته أو باستحالته، كما نرى في تساؤله: «كيف نكتب على أرض الغرب المكتظّة هذه» «قصيدة مسير طويل»[1]؟ من المؤكّد أنّ دوغي دخل مع حلول ستينيّات القرن الماضي، إلى جانب الكثير من معاصريه، حقبة «الكلّ لغة»[2] (Tout-langage)، وأنّه نأى بنفسه عن قصيدة المنظر التي اعتُبرت مفرطة البساطة، وعن ظاهريّة لم تكن قد استطاعت بعدُ استيعاب مساهمات اللسانيّات. إذ بالرغم ممّا وجده في البداية في فكر ميرلو بونتي من إجابات عن تساؤلاته الخاصّة، كانت تلك التقاربات تدع مفتوحةً بعض الأسئلة التي لم تكفِه أجوبة الظاهراتيّة عنها مع مرور الوقت، خاصّة في ما يخصّ التأمّل حول الاختلاف، منطقيّاً كان أو أونطولوجيّاً. لكنّ الحوار ظلّ مستمراً، ويبدو لي أنّه استعيد منذ بضع سنوات بقوّة متزايدة، على أساس هذه الصعوبات نفسها. أودّ هنا تناول البعض منها، متسائلاً إن لم يكن في المقدور توضيحها ظاهراتيّاً، على ضوء الكتابات الأخيرة لميرلو بونتي ومفهوم الأفق مثلاً.

تكمن أولى هذه الصعوبات في تمفصل الظاهراتيّة والمقصد الأونطولوجيّ الخالص لشعر وشعريّة تطغى عليهما سمة فكر هايدغر. إذْ شكّل الحديث عن «طبوغرافيا أونطولوجيّة للمرئيّ»، كما فعل دوغي عام 1960 بخصوص تشكيل الأشياء في الفضاء، تجاهلاً لما يفصل تجلّي الموجود عن الوجود نفسه الذي يستتر فيه، والذي يتخطّى أيّ صورة. ونرى دوغي نفسه يشير إلى هذا التناقض في مقاله حول كتاب **علامات**:

---

(1) المرجع السابق.

(2) انظر الفصل السابع في القسم الأوّل من هذا الكتاب.

«إنّ الرغبة السريّة للكلام هي قول الوجود بلا صوَر، أي محاولة الانسلاخ عن الصورة، كما لو كانت الصورة هي الحجاب الذي يستتر فيه الوجود حتّى يتجلّى»[1]. يفضي هذا الهمّ الأونطولوجيّ إلى الرغبة في التحرّر من حدود الإدراك الحسيّ: «يحتمل ألّا يُمكِّن المشهد من قول كلّ شيء؛ وألّا تبدّد تصويريّة الأشياء اللّغز»[2].

لكن أليس إمكان تجاوز المرئيّ هذا جزءاً من بنية الفضاء المدرك حسيّاً ذاتها؟ فالمنظور على سبيل المثال، يدفع بخطوط المنظر أو اللوحة إلى التلاقي صوب نقطة تلاشٍ هي نفسها لا يمكن بلوغها أو إدراكها حسيّاً: كتب دوغي حول هوبيما[3] (Hobbema) أنّ «الحدود والأسيجة والطرق والمنظورات» «قد ترينا ما هو بلاحدود، وبلا منظور»[4]. تحدّد الظاهراتيّة في بنية الأفق نقطة التلاشي هذه، التي تشكّل نقطة خافية على النظر وشرط كلّ منظوريّة في آنٍ معاً. والأفق هو، في الأوان ذاته، ما يحدّد الحقل المرئيّ، ليسمح للأشياء بالتشكّل ضمنه، وما يتجاوز بنفسه كلّ تجسيم. وكذلك هو شأن الأشياء، فداخلَ المنظور لا تظهر إلّا بحَجْبها دوماً على العين جانباً خفيّاً، وبحَجب بعضها لبعض إلى حدّ ما.

لم يكفّ ميرلو بونتي عن تعميق فكرة اشتمال المرئيّ نفسه على جزء حتميّ من اللامرئيّ، وهذا بالتحديد ما سمح له في كتاباته الأخيرة

---

(1) **المجلّة الفرنسية الجديدة** (*NRF*)، العدد 99، مرجع سبق ذكره، ص 483؛ ملخّص في «ومع ذلك رغبتنا هي قول الوجود بلا صور»:
(«Pourtant notre désir est de dire l'être sans figure»)، في **قصائد شبه الجزيرة**، ص 142.

(2) **قصائد شبه الجزيرة**، مرجع سبق ذكره، ص 143.

(3) ماينذرت هوبيما Meindert Hobbema (1638–1709): أحد أكبر رسّامي المَناظر الهولنديّين.

(4) المرجع السابق، ص 112.

بإحداث تقارب حاسم مع فكر هايدغر، الذي لا يفصل استتار الوجود عن استتار الموجود. تسمح «ظاهراتيّة اللّاإدراك الحسّيّ» (*phénoménologie de l'imperception*) هذه بطرح سؤال الروابط بين الوجود والظواهر بمفردات جديدة، ممهّدةً الطريق إلى «أونطولوجيا للمحسوس (Ontologie du sensible)»[1]. ويعتبر ميرلو بونتي، في كتاباته الأخيرة، أنّ «بنية حقل الرؤية» هي «أنموذج كلّ تعالٍ»، وأنّ «الأفق هو «الوجود»[2]. ومن الكاشف في نظري أن نرى إلى ماكس لورو (Max Loreau) وهو يستخدم بإلحاح صورة الأفق في سعيه لإظهار نداء «الوجود بلا صوَر» الذي ينشده دوغي. وأرى في صورة الأفق هذه أكثر من استعارة، فلورو يكتب مثلاً عن الشعر باعتباره شيئاً «يستدعيه الأفق»[3].

أمّا الصعوبة الكبرى الثانية التي يلاقيها دوغي في حواره مع الظاهراتيّة فتخصّ روابط الظاهرة واللوغوس. ونجد في بعض صياغاته الأولى إفراطاً في ميل أحاديّ الجانب لإخضاع اللغة للإدراك الحسّيّ، الذي كان يمدّه بأنموذج للتفكير في الوقائع اللسانيّة منظوراً إليها على أنّها ظواهر متفرّعة نوعاً ما. نقرأ مثلاً في **شذرة من سجلّ المساحة** (*Fragment du cadastre*): «يودع العالم فينا حضوره وهكذا تولد اللغة من هذا العمق. [...] نتلقّى ترتيب الأشياء الحاضرة في الكيفيّة التي بها

---

(1) أستعير التعبير من رونو بربراس، **الإدراك الحسّيّ**:
Renaud Barbaras, *La perception*, Hatier, 1994.

(2) ميرلو بونتي، **المرئيّ واللامرئيّ**:
Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1064, p. 290.

(3) ماكس لورو، ميشيل دوغي، **تتبّع الشعر بأكمله**:
Max Loreau, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Gallimard, 1980, p. 139.

تكون اللغة ذاتَها وتترتّب في ذاتها، في تركيب العبارات»[1]. كانت الأمور في ذلك العهد تجري كما لو كانت تجربة المنظر هي الأسبق، وكما لو كانت تُبنى بمعزل عن اللغة، التي يبدو تدخّلها ثانياً وثانويّاً.

توقّف دوغي تدريجيّاً عن ممارسة هذا الإخضاع للّغة إلى تجربة المنظر، بقدر ما كانت ممارسته للكتابة والتطوّرات العامّة للفلسفة والنظريّات الأدبيّة في ستينيّات القرن الماضي وسبعينيّاته تقوده إلى إدراك خصوصيّة اللغة واستقلالها النسبيّ. وقاده ذلك بشكل طبيعيّ إلى الابتعاد عن ظاهراتيّة ساذجة، كانت تمنح التجربة نوعاً من الاستقلاليّة والأولويّة إزاء التعبير عنها. منذ **قصائد شبه الجزيرة** نقرأ عنده: «ليست الظاهرة بالشيء البسيط، فلا وجود للظاهرة قبل القصيدة»[2]. ومنذ ذلك الحين، وعلى غرار هايدغر، لم يكفّ ميشيل دوغي عن التشديد على تلازم اللغة والتجربة وتزامنهما. «لا ظاهراتيّة في الشعر سوى ظاهراتيّة القصيدة»، كتب دوغي في **تشكيلات**[3] (*Figurations*)، ثمّ يوضّح فكرته:

> «إنّ ما تشكّل القصيدة تجربته، وهو ما يمكن وصفه بالشعريّ، ولغة هذه التجربة (أي الشعريّة) ليسا شيئين منفصلين. [...] هنالك، كما قلنا، التباس في مصطلح الرؤية، لأنّه في تركيزه على ما هو مرئيّ من التجربة، يفرط في إخفاء عنصرها المنطقيّ»[4].

وحده اللوغوس يبرز الظاهرة بالشكل الذي تثبّتها فيه القصيدة: «لا شكّ أنّ الأمر يعني شيئاً شديد القرب من النهج الـ«الظاهراتيّ»، وربّما

(1) **شذرة من سجلّ المساحة**، مرجع سبق ذكره، ص 118–119.

(2) **قصائد شبه الجزيرة**، مرجع سبق ذكره، ص 114.

(3) **تشكيلات**، مرجع سبق ذكره، ص 182.

(4) المرجع السابق، ص 145.

يكون مختلفاً عنه في الجوهر: أي بكلمات أخرى إيكال الـ«الظاهرة» نفسها، غيرَ مفصولة عن جوهرها، ولكن متجلّيةً «باسمه»، أقول إيكالها إلى «خيال» («حلم») ليس يخترع شيئاً».[1] وتوسّع أعماله اللاحقة الهوّة بين اللغة والظاهرة، لدرجة إعلان نوع من الطلاق بين الشعر والإدراك الحسيّ. إذ لم تفِ «الأخت آنّ» (Sœur Anne)[2] بوعودها، وآثر الشاعر، الذي لم يبصر قدوم سوى ما هو اعتياديّ في حقل الإدراك الحسيّ، أن يشقّ دربه نحو الوجود بعينين مغمضتين، في فضاء اللغة وحده:

«القصيدة لا تُجلي. تُمسك بعصا اللغة، وتتحسّس بطرف القول. ونحن نتكلّم لعدم قدرتنا على الرؤية. مفتونون بآريانِ (Ariane) الإدراكِ الحسّيّ، المخيِّبة، والآسرة التي تجذبنا بوعد الشيء. أبداً على غير اكتفاء، لكوننا لا نبصر كفايةً؛ عميان، لكوننا لا نبصر شيئاً، إذِ الأمرُ يتعلّق بالكلّ أو بلا شيء، ولأنّنا نتكلّم متلمّسين طريقنا بأسئلة عن المحسوس لا جواب لها، وبلا تجلّ يشبِعنا»[3].

يتلازم هذا الإنكار للحدس الظاهراتيّ مع التخلّي عن قصيدة النثر الوصفيّة، لصالح شعر يتضمّن اشتغالاً أكثر تصميماً على اللّغة وكذلك بين أكثر من لسان. يدَع هذا الاشتغال المبادرة للكلمات بما يحبّذ تداعي الأفكار وتشابك الأماكن والأوقات، ويصير من الصعب التعرّف إلى التجربة والمناسبة. كما أنّه يتوافق مع اجتذاب الأنموذج النظريّ السائد في سبعينيّات القرن الماضي، الذي كان يعلي من قيمة الاختلاف على حساب

(1) المرجع السابق، ص 146.

(2) ورد توضيح هذه القبسة في حاشية سابقة. (المترجمة)

(3) ضريح دو بيليه، ص 129.

الإحالة إلى خارجٍ ما. بعدذاك استعاد ميشيل دوغي كتابة أقلّ انقطاعاً وموقفاً أقلّ حدّةً، يسمحان بعرض أفضل، في نظري، لعلاقة الإحالة والاختلاف المعقّدة، التي تربط اللغة الشعريّة بعالم الإدراك الحسيّ. إذ يكتب مثلاً في مجموعته «ليس الشّعر وحيداً»، معلّقاً على صورة إيلوار (Eluard) الشهيرة: «الأرض زرقاء مثل برتقالة»:

> «هي في الوقت نفسه إحالة على شيء مرئيّ (ونتساءل ضمن هذا «المقياس» إن كان بإمكان إنسان كفيف أن يفهمها). إلّا أنّ هذا المقياس لا يتجلّى بصفته مدرَكاً في المرئيّ، أيّ بصفته موضوعاً قابلاً للوصف. على هذا الأساس هو مرتبط بما ليس مرئيّاً في المرئيّ، أي الـ«لامرئيّ». هو علاقة، أي رابط، وليس عنصراً يظهر جليّاً. بل هو مُنشأ: باللّغة، بالمقول، بالكلمات. لا يمكن لما رؤي أن يُرى إلّا عبر قول يُشْرع باب العلاقة عبر قوله إيّاها»[1].

يعيّن دوغي نقطة التمفصل بين الصورة الشعريّة والعالم في لامرئيّ يقع في قلب المرئيّ، متذكّراً بذلك العمل الأخير لميرلو بونتي. ويتصّل المضيء-المعتم في الاستعارة نوعاً ما بـ«الحجب المتبادَل للأشياء» («L'occultation allêlique des choses»)[2]، بقدر ما يتصّل بحضورها. هنا يكون تدخّل الخيال مستدعىً من قبَل بنية الأفق، التي تبعث على التكهّن بقدر ما تبعث على الإدراك الحسيّ. كتب ميرلو بونتي بخصوص كلود سيمون أنّ «الرؤية الحسيّة» هي دوماً-مسبقاً «رؤية راءٍ»[3]

---

(1) ليس الشعر وحيداً (*La poésie n'est pas seule*)، مرجع سبق ذكره، ص 107.

(2) وجوه جانبيّة:

Reliefs, éd. D'Atelier, 1975.

(3) «خمس ملاحظات بخصوص كلود سيمون»: =

(«vision de visionnaire»). فلا تقصي الصورة الأكثر سرياليّة بالضرورة الإحالةَ على العالم. ومن السّهل المجاهرة بلا-إحاليّة النصّ الشعريّ، طالما يتمّ تناول الإحالة على العالم على أنّها الاستنساخ الصريح لموضوع دائم المطابقة لذاته وممنوح للنظر بمجمله. إذ في الحقيقة، لا وجود لموضوع كهذا في أيّ مكان، لا في العالم ولا في الكتب. لا تمنح الأشياء نفسها إلّا ضمن أفق، أي وفق كوكبة دائمة التغيّر من الروابط المتبادلة، التي تُشْرعها إلى ما لا نهاية له من التنويعات الممكنة: «تدفع بنية الأفق تلك بالأشياء إلى أن تتغاير وتصير أخرى في تقاربها [...] يقابَل الاقتراب باختلاجِ تحوُّل»[1].

يغيّر الاختلاف دوماً-مسبقاً العالم الذي ندركه حسيّاً. وأصبح واضحاً الآن أنّ الخيال الشعريّ لا يشكّل عالماً على حدة، أي محض خيالٍ لعالم آخر، وإنّما استجابة لتحريض عالمنا، القابل لتأويلات عديدة، لأنّ بنية أفقه تتضمّن إمكان تجاوز المرئيّ والمعطى. وعن طيب خاطر يقتبس دوغي قول ميرلو بونتي إنّه «ينبغي إبداع الوجود حتّى نختبر تجربته»[2]. يعيد الفنّ خلق العالم، وبذا يكون وفيّاً للتجربة، التي تمثّل هي نفسها إعادة تجسيم سرمديّة. فالفنّ، على ما يرى ميشيل دوغي، «ظاهراتيّة خلّاقة»[3].

نلاحظ في المقابل أنّ هناك منطقاً في أساس حضور الظاهرة. إذ تشكّل اللغة جزءاً من تكوين الروابط اللامرئيّة، التي تحوك مشهد العالم.

=|«Cinq notes sur Claude Simon», publiées d'abord dans *Médiations*, hiver 1961-1962, reprises dans *Esprit*, n°66, juin 1982.

(1) إلى ما ليس له انتهاء (*À ce qui n'en finit pas*)، لو سوي، 1995.

(2) يقتبسه على سبيل المثال في ضريح دو بيليه، سبق. ذكره، ص 29.

(3) ليس الشعر وحيداً، مرجع سبق ذكره، ص 121.

ولم يتأخّر ميرلو بونتي في الاعتراف بوظيفة اللغة في الإنباء عن التجربة الحسيّة: «ليس تشابه شيئين هو سبب الإشارة إليهما بنفس الكلمة، بل بالعكس لأنّهما يُشار إليهما بنفس الكلمة [...] يبدوان لنا متشابهين»[1]. يذهب ميرلو بونتي بعيداً في تحليله للروابط بين الفكر واللغة، على عكس هوسيرل، الذي تمسّك بمقولة مثاليّة الدلالة، المستقلّة عن تعبيرها اللغويّ. وهذا ما يدفع دوغي إلى الاقتباس من ميرلو بونتي: «السكون الداخليّ المزعوم إنْ هو إلّا حفيفُ كلام»[2]. لكن إذا كان ميرلو بونتي يعزو للّغة دوراً في تنظيم الفضاء المدرَك حسّيّاً، فهو يدعم أيضاً فكرة تلقّيها لبصمته: فهي تُشْرع إلى أفقٍ، وتمتلك بذاتها بنية أفق. تملك اللغة امتداداً، وكثافة وكُمدة: «كما لو كانت خاصيّة الرؤية التي تحرّك العالم الحسّيّ تهاجر، [...] كما لو كانت تغيّر بدنها، هاجرة بدن الجسد إلى بدن اللغة»[3]. تصدر اللغة إذَن عن «مثاليّة الأفق» هذه، التي تجعل المرئيّ يكتسب معنىً، والفكر يحتاج إلى ركيزة حسيّة، أي إلى فضاء ولغة.

تشكّل ترسيمة ميرلو بونتي للمقابلات العكسيّة[4] واحدة من الترسيمات التي تسمح لميشيل دوغي بتصوّر التفاعل بين الحسّيّ واللغة في التجربة الشعريّة، أي الانتقال من رؤية تبعث على القول إلى قول يبعث على الرؤية. وهو يعتبر الصورة الفنيّة في الأوان ذاته مجازاً، وصيغة لغويّة،

---

(1) **بنية السلوك** (*La Structure du comportement*) (1942)، طبعة ثانية، المنشورات الجامعية الفرنسية (*PUF*)، 1977، ص 182.

(2) **ليس الشعر وحيداً**، مرجع سبق ذكره، ص 44.

(3) **المرئيّ واللامرئيّ**، مرجع سبق ذكره، ص 200.

(4) القلب أو المقابلة العكسية (chiasme): إجراء بلاغيّ يقوم على التصالب، أي تكرار صيغة بذاتها في ترتيبين متعاكسين، كما في مقولة موليير Molière الشهيرة: «ينبغي أن نأكل لنعيش لا أن نعيش لنأكل». (المُراجِع)

وصورة للعالَم ورؤية له. لا ينفي رجوع الشعر إلى وسيلة تعبيره كونَه يعبّر أيضاً عن التجربة، إذ ليس في الإحالة الذاتيّة استبعاد للإحالة [إلى العالَم]. فالكلمات نفسها يمكن أن تصف العالَم واللّغة. هذا ما قد يُبعد الشعريّة، حسب دوغي، عن المصطلحات المجرّدة للنظريّة اللسانيّة أو للبلاغة، مفضّلةً عليها أسماء عامّة كبرى ومحسوسة تقول في آنٍ واحد «تجلّي الأشياء» وتكوين الكلمات: «عتبة، رفيف، حاشية، طيّة»[1]. تملك هذه الاستعارات المكانيّة صرامة لا تملكها المصطلحات اللغويّة، فهي تجهد في عدم عزل اللغة الشعريّة عن العالَم الذي تُشْرعه لنا وتُشْرعنا إليه. هذا ما يفعله أيضاً ميشيل دوغي، إذ لا يتردّد في سعيه لتعميق فهمه للإيقاع في العودة إلى ارتطام الموجة بالشاطئ، مقدّماً لنا استحضاراً شعريّاً ووصفاً ظاهراتيّاً في آنٍ معاً[2].

وهكذا يبدو أنّ دوغي لم يتخلّ يوماً بالكامل عن استقاء معنىً من التجربة الحسيّة والمنظر، يفتقده كثيراً كلّ من العالَم والشّعر الحديثَين. هذا ما دفعه إلى متابعة حواره، القابل للنقد والمثمر، مع الظاهراتيّة، الذي لم تكن رهاناته فلسفيّة أو أدبيّة فحسب، بل «شعريّة-أخلاقيّة» (poéthique) بالمعنى الواسع الذي تمنحه إضافة حرف واحد حاسم لهذه الكلمة المركّبة[3]. وقد شجّعه هذا الحوار على استبقاء ارتباط الشعر بالعالم وبالآخرين وتعميقه، وعلى مقاومة الشكلانيّة التي ميّزت جزءاً من الممارسة

(1) **أشياء الشعر والقضيّة الثقافيّة**، مرجع سبق ذكره، ص 101.

(2) «تجسيم الإيقاع» («Figurer le rythme»)، **أشياء الشعر والقضيّة الثقافيّة**، مرجع سبق ذكره، خصوصاً ص 106–107.

(3) المصطلح المذكور (poéthique) من ابتكار ميشيلل دوغي، وهو ناتج عن إدغام المفردتين poétique (شعريّة) وéthique (أخلاقيّة). ولا تختلف المفردة المدغمة عن المفردة poétique إلّا بحرف واحد هو الـ h. (المُراجِع)

والنظريّة المعاصرتين، وخاطرت في بعض الأحيان بالتواصل الشعريّ. ذلك أنّ تواصل الشاعر مع جمهوره لا يتمّ إلّا بالإحالة على عالم «مشترك-واحد» (comme-un). ولقد استمرّ همّ العلاقة بالتوضّح عند دوغي، كما عند غليسان، بقدر ما راح يتنامى حولنا، بالتزامن مع ازدياد العنف واللامبالاة تجاه الآخر، تهديدُ توحيدٍ قسريّ للعالَم والألسن والتعابير. إذا كان لا يزال للشعر اليوم علاقة بالمنظر، فإنّ هذا الأخير يمنحنا أنموذجاً لتصوّر التعايش السلميّ بين الكائنات الأكثر تنوّعاً، كائنات تجتمع دون أن تكون بحاجة إلى التماثل، وتغتني جميعاً بتبادل اختلافاتها.

لا يمكن لشعريّة للعلاقة نسيان الأرض، وهي «وسَط العلاقة اللانهائيّة». وإذا ما انعزل الشعر ضمن «عالم خاصّ» (*idios cosmos*) أو لغة ذاتيّة الإحالة، تواطأ مع عدميّة معاصِرة، تتخطّى حقل التجربة بدل تنميته. لم تعد لغات العلوم والتقنيّات المشكلَنة (من الشكلانيّة) تستعين بهذا الحقل، فإذا ما التفت عنه الفنّ بدوره، تحوّل إلى اصطناع صرف، مجرّد من المعنى، أو خاضع إلى المنمّطات. مؤخّراً أعرب ميشيل دوغي عن قلقه من «النزوع إلى تجاهل المقياس الظاهراتيّ، وتدميره، مثلما نقول إنّ تلوّثاً مماثلاً قد دمّر نسيج المَناظر»[1]. يساهم التجريد المتزايد للخطابات في تصحير الأرض، وإفقار اللسان، لأنّ اللسان متجذّر في التجربة المحسوسة ويتجدّد من احتكاكه بها، وتلك «ظاهراتيّة فريدة تُنهِض مُساعِدات الوجود في عالمه»[2]. ونلحظ ردود أفعال غير عقلانيّة على «محو الأرض» (déterrestration) و«محو الثقافة» (déculturation)

(1) في ساعات الازدحام (*Aux heures d'affluence*)، سوي (Seuil)، 1993، ص 36–37.

(2) أشياء الشعر والقضيّة الثقافيّة، مرجع سبق ذكره، ص 35.

هذين، تذهب من المطالبات الإقليميّة بالمجالات والأراضي إلى تمجيد الأرض (Terre) تمجيداً باطنيّاً أو أسطوريّاً نوعاً ما. أمام نكوصات مماثلة، تنال «ظاهراتيّة خلّاقة»، كهذه التي يمارسها ميشيل دوغي، كلّ قيمتها من اضطلاعها بهذا الانهمام بالأرض بالاستعانة بأدوات اللوغوس، من فكر عقلانيّ ولغة جامعَين لا يُقصيان، قادرَين على امتلاك ذاكرة وعلى الخلق، ووفيَّين لأصولهما لكنّهما في إشراع دائم لآفاق جديدة.

خاتمة
تجديد الأواصر

من نواحٍ عديدة، توضّح الأعمال التي ذكرناها «شعريّة للعلاقة» يشعر اليوم كثيرون بضرورتها الملحّة، وأعتقد أنّ المنظر يشكّل مناسبة ممتازة للتعبير عنها. وهي ليست بالجديدة كليّاً، وينبغي العودة بعيداً في الزمن للعثور على منابعها. على الأقلّ العودة إلى مالارميه، الذي صحيح أنّه أكّد، وبشدّة، على «انعزال الكلام»، لكنّه كان أيضاً ينيط بالشاعر مهمّة «إدراك الروابط» في قلب «الطبيعة»، و«تبسيط العالم» «وفق حالة جوّانيّة»[1]. وقد اقترح الموسيقى أنموذجاً للشعر، بوصفها «مجموع الروابط الموجودة في الكلّ»[2]. كان ريفيردي (Reverdy) أيضاً أحد الروّاد في هذا المجال، هو الذي عرّف الصورة باعتبارها تقريباً بين واقعين براوبط يجب أن تكون متباعدة، وذلك لإشراع الشعر إلى آفاق جديدة، ولكن مضبوطة، بهدف إبقائه بأقرب ما يمكن من الواقع. وقد أعاد كثيرون مؤخّراً صياغة شعريّة العلاقة هذه، كلّ على طريقته، ومن بينهم إيف بونفوا، وإدوار غليسان،

(1) مالارميه، «الموسيقى والآداب» («La Musique et les Lettres»)، **الآثار الكاملة**، مرجع سبق ذكره، ج 2، ص 211.

(2) المرجع السابق، ص 212.

وميشيل دوغي وجان ميشيل مولبوا[1].

أرى شخصيّاً في شعريّة العلاقة بديلاً شافياً عن استراتيجيّة القطيعة التي مارستها طليعة القرن العشرين والتي تبدو اليوم واهية إلى حدّ ما. ذلك أنّه من فرط القطائع المتلاحقة لا يبقى من شيء تقطع معه العلاقة، إن لم يكن مع القطيعة نفسها. آن الأوان لأن نخرق الخرق، وقد أصبح نوعاً من امتثال اللّاامتثال.

نسي بعض الشعراء، في إيثارهم المفرط الحصريّة للتجريب الشكليّ، أنّ فنّهم يُلزم أيضاً كلّ التجربة الإنسانيّة. ساهم مسعاهم في تجديد الأشكال والدلالات الشعريّة، ولكنّه عزّز أيضاً في فرنسا نوعاً من الجفاء عند الجمهور تجاه الشعر. ذلك أنّ تشديدهم على الفارق بين اللغة الشعريّة واللسان العامّ جعلهم يتبنّون هرمسيّة أو انغلاقيّة قسريّة تخاطر بصرف الكثير من القرّاء عن الإنتاج الشعريّ المعاصر.

تفاقم عقم هذا السلوك عبر التشكيك بالآيديولوجيّات التي كانت تمنحه مبرّراً سياسيّاً. إذ حرَم ما سمّي بـ«نهاية التاريخ» الطليعة المنصبّة ذاتيّاً من «الشعب المستقبليّ» الذي كان يمكن أن تأمل تكوينه أو التأثير عليه بفضل ثورة اجتماعيّة أو ثقافيّة أو الاثنتين. تغرق استفزازاتهم في المجانيّة وتفقد جدّيتها، بعد تجرّدها من مهمّتها التاريخيّة. وهكذا التفت الشعراء مجبرين إلى جمهورهم الحاليّ، ليكتشفوا أنّه مهدّد بالانقراض، حتّى لم يبق لهم سوى قراءة بعضهم بعضاً، وهو أمر قلّما يمارسونه. أدّى ذلك إلى

(1) انظر خصوصاً إيف بونفوا، حقيقة الكلام (*La Vérité de parole*)، ميركور دو فرانس، 1988؛ ميشيل دوغي، ليس الشعر وحيداً، مرجع سبق ذكره؛ ج.—م. مولبوا (J.-M. Maulpoix)، الشعر كالحبّ. دراسة في العلاقة الغنائيّة:
(*La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*)، ميركور دو فرانس، 1998.

انكماش وتشظٍّ للمشهد الشعريّ الفرنسيّ المعاصر، الذي يبدو أكثر فأكثر تشوّشاً في نظر القرّاء الأكثر اطّلاعاً ورغبة في متابعته.

وهكذا بدا من الملحّ أن يتدارك الشعر الفرنسيّ هذا التزاوج الداخليّ، الذي ينتج آثاره المعهودة من تقليد متبادل وحجب لغير المألوف وللغريب، وذلك بأن يجد أرضيّة مشتركة مع جمهوره الافتراضيّ. ولقد شعر جيل كامل من الشعراء، بدءاً من ثمانينيّات القرن الماضي، بحاجة الانطلاق من جديد من اللغة والتجربة المشتركتين، لتأسيس «غنائيّة جديدة»، تكون شخصيّة وقابلة للتشارك في آن واحد. وقد أصبح المنظر موضوعاً مفضّلاً لدى البعض منهم لكونه محدّداً بزاوية رؤية فرديّة، إلى جانب إشراعه منظوراً إلى الكون. يسمح المنظر للشاعر بالتعبير عن أكثر ما فيه حميميّةً وشيوعاً في آنٍ معاً. تجمع كتابة المنظر المكوّنات الثلاثة للـ«علاقة الغنائيّة»، التي يتبادل فيها الأنا والعالم والكلمات ما يقوم بينها من اختلافات و«براهين مشتركة»، دون أن يذوب بعضها في بعضٍ أو يختلط به.

يستطيع الشاعر إنشاء علاقة مثمرة مع قرّائه، من خلال تعبيره عن حساسيته الفرديّة تجاه العالم، وفق رغبة فرانسيس بونج، وعبر إدراج هذه الفرادة في لغة الجميع. فليس المنظر مكاناً مشاعاً، وإنّما مكان تبادل تلتقي وتتواجه فيه زوايا رؤية مختلفة. يمكن أن يصبح المنظر، بصفته مكاناً عامّاً، ساحة عموميّة (Agora) يتّخذ الفرد فيها مكانه وسط جماعة مستعادة. ويشكّل تحوّل المنظر اليوم إلى رهان سياسيّ واجتماعيّ وثقافيّ مهمّ[1]،

(1) لا ينطبق الأمر فقط على فرنسا، وهذا ما تشهد له في سويسرا مثلاً تظاهرات بعنوان «مناظر–في–الشعر» («Paysages-en-poésie») التي نظّمتها في شهر يوليو 2004 جمعيّة «عيون العالم» («Regards du monde») بمبادرة من بيير ستاروبنسكي (Pierre Starobinski). يجمع كاتالوغ التظاهرات تحت نفس العنوان صوراً فوتوغرافيّة لتوماس فليتشنر =

فرصة للشعراء في تجديد الأواصر مع حياة المدينة على طريقتهم، وإسماع صوت مختلف في هذا الجدل، حتّى يشرعوا طريقاً لمن سيكون من شأنه بناء فضاءات مستقبلنا.

لمن يرغبون في الخروج من برجهم العاجيّ، وفي أن يجتمعوا دون تماثل ولا ضياع في الأماكن العامّة، يهب المنظر فضاءً **لمعاودة الالتقاء**.

= (Thomas Fletchner) وبالتازار بوركهارت (Balthasar Burkhardt) وهيلين بينه (Hélène Binet) ونصوصاً لميشيل بوتور (Michel Butor) وبيير برغونيو (Pierre Bergounioux) وجاك ريدا (Jacques Réda)، منشورات أنفوليو، غوليون، 2004 (Infolio éditions, Gollion, 2004).

ثبت المصطلحات

عربيّ-فرنسيّ

الـ «عين» / ذات الشيء	Même (le)
أثر/ تأثير	Effet
إحالة	Référence
إحساس	Sensation
إحساس أو تصوّر حركيّ	Kinesthésie
إحساس شامل	Cénesthésie
أخلاقيّات / أخلاقيّ	Éthique
إدراك حسيّ	Perception
استباق	Anticipation
استبطانيّ	Introspectif
استدخال / استبطان	Intériorisation
استذكار/ استرجاع	Rétrospection
استعارة	Métaphore
استيهام	Fantasme
استيهاميّ	Fantasmatique
أسلوب	Style
إسناديّ	Prédicatif
إعادة تشكيل / إعادة تجسيم	Refiguration

Arbitraire du signe	اعتباطية العلامة
Horizon	أفق
Artialisation	أفننة / تفنّن
Allégorique	أليغوريّ / أمثوليّ
Allégorie	أليغوريا، أمثولة
Étendue	امتداد
Res extensia	امتداد
Idéalisation	أمثَلة
Possibilité	إمكان
Anthropologie	إناسة (عِلم)
Anthropocentré	إنسانيّ التمركُز
Cohérence	انسجام
Impression	انطباع
Émotion	انفعال
Paradigme	أنموذج
Actuel	آنيّ
Élémentaire	أوليّ / بدئيّ
Rythme	إيقاع
Extérieur	برّاني
Extérieur (l')	الخارج
Extériorité	برانيّة
Loin	بعيد
Pays	بلاد / منطقة
Rhétorique	بلاغة (عِلم)
Microstructure	بنية صغرى
Macrostructure	بنية كبرى

Structure	بنية
Structure d'horizon	بنية الأفق
Structuralisme	بنيويّة
Foyer	بؤرة
Écologiste	بيئويّ
Écologie symbolique	بيئويّات رمزيّة
Écologique	بيئيّ
Herméneutique	تأويل (عِلم) / تأويليّ
Ambiguïté	التباس
Transfiguration	تبدّل الشكل
Focalisation	تبئير
--- interne	--- داخلي
---- externe	---- خارجي
Abstraction	تجريد
Abstrait	تجريديّ
Figuration	تجسيم
Figuratif	تجسيميّ
Errance	تجوال / تيه
Spatialisation	تحييز / فضائيّة
Ek-statique	تخارجيّ
Ek-stase	تخارج، خروج من الذّات
Synethésie	تراسل الحواسّ
Résonance	ترجيع / صدى
Schéma	ترسيمة / خُطاطة
Isotopie	تشاكُل
Éclatement	تشظٍّ

Défiguration	تشويه، تشويش
Dé-figuration	تجريد من الصّوَر / لا تجسيم
Pictural	تصويريّ، متعلّق بالرّسم
Transcendance	تَعالٍ
Énonciation	تعبير
Altération	تغيّر / تغاير
Espacement	تفضية
Réflexion	تفكّر
Réflexif	تفكّريّ / انعكاسي
Réflexivité	تفكريّة
Configuration	تكوين، تشكيل
Homophonie	تماثل صوتيّ، جناس
Analogie	تماثل
Analogie Universelle	تماثل كلّيّ
Représentation	تمثيل
Articulation	تمفصل
Intertextualité	تناصّ
Osmose	تناضح
Harmonie	تناغم
Textualisation	تنصيص
Tiers inclus	الثالث المتضمَّن
Tiers exclu	الثالث المرفوع
Extase	جذل، نشوة
Corps	جسد / جسم
Chair	جسم، بدن
Esthétique	جماليّ / جماليّات
Assonance	جناس

Intérieur	جوّانيّ
Intérieur (l')	باطن (الـ)
Intériorité	جوانيّة
Substance	جوهر/ مادّة
Limite	حدّ
Intuition	حدس
Ellipse	حذف، إضمار
Dynamique	حركيّة، حركيّ
Esthésie	حسّ / إدراك حسيّ
Esthésique	حسّيّ، محسوس
Sensibilité	حساسيّة
Sensible	حسّيّ، محسوس
Ubiquité	حضور كلّيّ
Champ	حقل
Rêverie	حلم يقظة / خاطرة
Onirique	حلميّ
Intimité	حميميّة
Discours	خطاب
Vide	خلاء / خواء
Pittoresque	خلّاب
Imagination	خيال/ مخيّلة / تخيّل
Fantaisie, (fancy)	خيال، فنطازيّة
Signifiant	دالّ
Signification	دلالة
Sémantique	دلاليّة
Sujet	ذات / فاعل
Subjectiviste	ذاتويّ

Subjectivisme	ذاتويّة
Subjectif	ذاتيّ
Autotélique	ذاتيّ الغائيّة
Subjectivité	ذاتيّة
Désir	رغبة
Symbolique	رمزيّ
Symbolisme	رمزيّة
Roman-poème	رواية–قصيدة
Âme	روح / نفْس
Romanesque	رومنسيّ
Romantique	رومنطيقيّ
Romantisme	رومنطيقيّة
Vision	رؤية
Vue	رؤية / بصر
Point de vue	زاوية رؤية
Temps	زمان / زمن
Temporalité	زمنيّة
Sublime	سامٍ، رفيع / سموّ
Récit	سردٌ
Récit poétique	سرد شعريّ
Narratif	سرديّ
Surréel	سرياليّ، ما فوق واقعيّ
Contexte	سياق
Processus	سيرورة
Sémiotique	سيمياء
Stimmung	شتيمونغ (مناخ)

Poétique	شعريّة، فنّ شِعر
Fonction poétique	وظيفة شعريّة
Ressenti	شعوريّ
Formalisme	شكلانيّة
Figure	صورة / شكل مجسّم / وجه
Devenir	صيرورة
Naturalisme	طبيعيّة (مدرسة أدبيّة)
Phénoménologie	ظاهراتيّة (فلسفة)
Phénomène	ظاهرة
Énoncé	عبارة
Raison	عقل
Res cogitans	عقل
Signe	علامة
Profondeur	عمق
Étrangeté	غرابة
Exotique	غرائبيّ
Gestalt	غشتالت
Lyrique	غنائيّ
Lyrisme	غنائيّة
Abîme	غور / هوّة، هاوية
Abyssal	غوريّ
Altérité	غيريّة
Espace	فضاء / مكان
Noèse	فعلُ تفكير
Esprit	فِكر
Chaos	فوضى

Chaosmos	فوضى-كون
In visu	في المنظور
In situ	في الموضع
Intention signifiante	قصد دالّ
Intentionnalité	قصديّة
Lointain	قصيّ
Poème en prose	قصيدة نثر
Intensité	كثافة / حدّة
Parole	كلام
Universel	كلّيّ / شامل / كونيّ
Métonymie	كناية
Cosmos	كوسموس (كون)
Univers	كون / عالم / محيط
Microcosme	كون أصغر/ الإنسان
Macrocosme	كون أكبر / الكون
Cosmique	كونيّ
Désordre	لا نظام
Invisible	لامرئيّ
Infini	لانهائيّ
Inconscient	لاوعي
Langue	لسان / لغة
Langage	لغة
Énigme	لغز
Néologisme	لفظ مولَّد / توليد لفظيّ
Logos	لوغوس
Surréalité	ما فوق واقع

Supra-réalisme	ما فوق واقعيّة
Super-réalisme	واقعيّة عليا
Antéprédicatif	ما قبل إسناديّ
Préréflexif	ما قبل تفكّريّ
Imaginaire	متخيّل/ مخْيال
Transcendant	متعالٍ
Idéalisme	مثاليّة
Ensemble	مجموع/ كليّة
Mimesis	محاكاة
Immanence	محايثة
Noème	محتوى تفكير
Concret	محسوس / عيانيّ
Extensio animi	مدّ النفْس
Intelligible	مدرك عقليّاً / معقول
Signifié	مدلول
Référent	مرجع
Visible	مرئيّ
Parcours	مسار
Distance	مسافة / بُعد
Pressenti	مستشعَر
Procès	مسرى / مسار
Défiguré	مشوّه، مشوّش
Dé-figuré	لا تجسيميّ
Absolu (l')	مطلق
Énonciateur	معبِّر / متكلّم
Connaissance	معرفة
Dénotation	معنى صريح

Connotation	معنى ضمنيّ
Vécu	معيش
Chiasme	مقابلة عكسيّة
Possible	ممكن
Paysagiste	مَناظريّ (مهندس أو رسّام، إلخ.)
Paysage	منْظر
Perspective	منظور
Motif	موضوع متواتر
Objet	موضوع / شيء
Thématique	موضوع / موضوعاتيّة
Thème	موضوع، غرض
Objectif	موضوعيّ
Spectateur	ناظر/ مُشاهد
Prose poétique	نثر شعريّ
Syntaxique	نحويّ / تركيبيّ
Cosmogonie	نشأة الكون (مبحث)
Textualiste	نصّانيّ
Textualisme	نصانيّة
Aire	نطاق
Aire transitionnelle	نطاق انتقاليّ
Ordre	نظام
Regard	نظر / نظرة
Tonalité	نغميّة/ لُوَين
Réalité	واقع
Réel	واقع/ واقعيّ
Affectif	وجدانيّ

Être	وجود / كينونة كينونة / وجود في
Être-au-monde	العالم
Descriptif	وصفيّ
Positif	وضعيّ
Positivisme	وضعيّة (فلسفة أو نزعة)
Conscience	وعي
Retentissement	وقْع / دويّ
Co-naissance	ولادة مشتركة
Illusion	وهم / توهّم
Illusion lyrique	وهم غنائيّ
Fantastique	وهميّ، فنطازيّ

ثبت المصطلحات

فرنسيّ-عربيّ

Abîme	غور / هوّة، هاوية
Absolu (l')	مطلق
Abstraction	تجريد
Abstrait	تجريديّ
Abyssal	غوريّ
Actuel	آنيّ
Affectif	وجدانيّ
Aire	نطاق
Aire transitionnelle	نطاق انتقاليّ
Allégorie	أليغوريا، أمثولة
Allégorique	أليغوريّ / أُمثوليّ
Altération	تغيّر / تغاير
Altérité	غيريّة
Ambiguïté	التباس
Âme	روح / نفْس
Analogie	تماثل
Analogie Universelle	تماثل كلي

Antéprédicatif	ما قبل إسناديّ
Anthropocentré	إنسانيّ التمركُز
Anthropologie	إناسة (عِلم)
Anticipation	استباق
Arbitraire du signe	اعتباطية العلامة
Artialisation	أفننة / تفنّن
Articulation	تمفصل
Assonance	جناس
Autotélique	ذاتيّ الغائيّة
Cénesthésie	إحساس شامل
Chair	جسم، بدن
Champ	حقل
Chaos	فوضى
Chaosmos	فوضى-كون
Chiasme	مقابلة عكسيّة
Cohérence	انسجام
Co-naissance	ولادة مشتركة
Concret	محسوس/ عيانيّ
Configuration	تكوين، تشكيل
Connaissance	معرفة
Connotation	معنى ضمنيّ
Conscience	وعي
Contexte	سياق
Corps	جسد / جسم
Cosmique	كونيّ

Cosmogonie	نشأة الكون (مبحث)
Cosmos	كوسموس (كون)
Défiguration	تشويه، تشويش
Dé-figuration	تجريد من الصّوَر/ لا تجسيم
Défiguré	مشوّه، مشوّش
Dé-figuré	لا تجسيميّ
Dénotation	معنى صريح
Descriptif	وصفيّ
Désir	رغبة
Désordre	لا نظام
Devenir	صيرورة
Discours	خطاب
Distance	مسافة / بُعد
Dynamique	حركيّة، حركيّ
Éclatement	تشظٍّ
Écologie symbolique	بيئويّات رمزيّة
Écologique	بيئيّ
Écologiste	بيئويّ
Effet	أثر/ تأثير
Ek-statique	تخارجيّ
Ek-stase	تخارج، خروج من الذّات
Élémentaire	أوليّ / بدئيّ
Ellipse	حذف، إضمار
Émotion	انفعال
Énigme	لغز

Énoncé	عبارة
Énonciateur	معبِّر / متكلّم
Énonciation	تعبير
Ensemble	مجموع / كليّة
Errance	تجوال / تيه
Espace	فضاء / مكان
Espacement	تفضية
Esprit	فِكر
Esthésie	حسّ / إدراك حسيّ
Esthésique	حسّيّ، محسوس
Esthétique	جماليّ / جماليّات
Étendue	امتداد
Éthique	أخلاقيّات / أخلاقيّ
Étrangeté	غرابة
Être	وجود / كينونة كينونة / وجود في
Être-au-monde	العالم
Exotique	غرائبيّ
Extase	جذل، نشوة
Extensio animi	مدّ النفْس
Extérieur	برّاني
Extérieur (l')	الخارج
Extériorité	برانيّة
Fantaisie, (fancy)	خيال، فنطازيّة
Fantasmatique	استيهاميّ
Fantasme	استيهام

Fantastique	وهميّ، فنطازيّ
Figuratif	تجسيميّ
Figuration	تجسيم
Figure	صورة / شكل مجسّم / وجه
Focalisation	تبئير
— interne	--- داخلي
---- externe	---- خارجي
Formalisme	شكلانيّة
Foyer	بؤرة
Gestalt	غشتالت
Harmonie	تناغم
Herméneutique	تأويل (عِلم) / تأويليّ
Homophonie	تماثل صوتيّ، جناس
Horizon	أفق
Idéalisation	أمثَلة
Idéalisme	مثاليّة
Illusion	وهم/ توهّم
Illusion lyrique	وهم غنائيّ
Imaginaire	متخيّل / مُخْيال
Imagination	خيال/ مخيّلة / تخيّل
Immanence	محايثة
Impression	انطباع
In situ	في الموضع
In visu	في المنظور
Inconscient	لاوعي

Infini	لانهائيّ
Intelligible	مدرك عقليّاً / معقول
Intensité	كثافة/ حدّة
Intention signifiante	قصد دالّ
Intentionnalité	قصديّة
Intérieur	جوّانيّ
Intérieur (l')	باطن (الـ)
Intériorisation	استدخال / استبطان
Intériorité	جوانيّة
Intertextualité	تناصّ
Intimité	حميميّة
Introspectif	استبطانيّ
Intuition	حدس
Invisible	لامرئيّ
Isotopie	تشاكُل
Kinesthésie	إحساس أو تصوّر حركيّ
Langage	لغة
Langue	لسان / لغة
Limite	حدّ
Logos	لوغوس
Loin	بعيد
Lointain	قصيّ
Lyrique	غنائيّ
Lyrisme	غنائيّة
Macrocosme	كون أكبر / الكون

Macrostructure	بنية كبرى
Même (le)	الـ «عين» / ذات الشيء
Métaphore	استعارة
Métonymie	كناية
Microcosme	كون أصغر/ الإنسان
Microstructure	بنية صغرى
Mimesis	محاكاة
Motif	موضوع متواتر
Narratif	سرديّ
Naturalisme	طبيعيّة (مدرسة أدبيّة)
Néologisme	لفظ مولَّد / توليد لفظيّ
Noème	محتوى تفكير
Noèse	فعلُ تفكير
Objectif	موضوعيّ
Objet	موضوع / شيء
Onirique	حلميّ
Ordre	نظام
Osmose	تناضح
Paradigme	أنموذج
Parcours	مسار
Parole	كلام
Pays	بلاد / منطقة
Paysage	منْظر
Paysagiste	مَناظريّ (مهندس أو رسّام، إلخ.)
Perception	إدراك حسيّ

Perspective	منظور
Phénomène	ظاهرة
Phénoménologie	ظاهراتيّة (فلسفة)
Pictural	تصويريّ، متعلّق بالرّسم
Pittoresque	خلّاب
Poème en prose	قصيدة نثر
Poétique	شعريّة، فنّ شِعر
Fonction poétique	وظيفة شعريّة
Point de vue	زاوية رؤية
Positif	وضعيّ
Positivisme	وضعيّة (فلسفة أو نزعة)
Possibilité	إمكان
Possible	ممكن
Prédicatif	إسناديّ
Préréflexif	ما قبل تفكّريّ
Pressenti	مستشعَر
Procès	مسرى / مسار
Processus	سيرورة
Profondeur	عمق
Prose poétique	نثر شعريّ
Raison	عقل
Réalité	واقع
Récit	سرد
Récit poétique	سرد شعريّ

Réel	واقع / واقعيّ
Référence	إحالة
Référent	مرجع
Refiguration	إعادة تشكيل/ إعادة تجسيم
Réflexif	تفكّريّ / انعكاسي
Réflexion	تفكّر
Réflexivité	تفكريّة
Regard	نظر / نظرة
Représentation	تمثيل
Res cogitans	عقل
Res extensia	امتداد
Résonance	ترجيع / صدى
Ressenti	شعوريّ
Retentissement	وقْع / دويّ
Rétrospection	استذكار / استرجاع
Rêverie	حلم يقظة / خاطرة
Rhétorique	بلاغة (عِلم)
Romanesque	رومنسيّ
Roman-poème	رواية-قصيدة
Romantique	رومنطيقيّ
Romantisme	رومنطيقيّة
Rythme	إيقاع
Schéma	ترسيمة / خُطاطة
Sémantique	دلاليّة
Sémiotique	سيمياء

Sensation	إحساس
Sensibilité	حساسيّة
Sensible	حسّيّ، محسوس
Signe	علامة
Signifiant	دالّ
Signification	دلالة
Signifié	مدلول
Spatialisation	تحييز / فضائيّة
Spectateur	ناظر/ مُشاهد
Stimmung	شتيمونغ (مناخ)
Structuralisme	بنيويّة
Structure	بنية
Structure d'horizon	بنية الأفق
Style	أسلوب
Subjectif	ذاتيّ
Subjectivisme	ذاتويّة
Subjectiviste	ذاتويّ
Subjectivité	ذاتيّة
Sublime	سام، رفيع / سموّ
Substance	جوهر / مادّة
Sujet	ذات / فاعل
Supra-réalisme	ما فوق واقعيّة
Super-réalisme	واقعيّة عليا
Surréalité	ما فوق واقع
Surréel	سرياليّ، ما فوق واقعيّ

Symbolique	رمزيّ
Symbolisme	رمزيّة
Synethésie	تراسل الحواسّ
Syntaxique	نحويّ / تركيبيّ
Temporalité	زمنيّة
Temps	زمان / زمن
Textualisation	تنصيص
Textualisme	نصانيّة
Textualiste	نصّانيّ
Thématique	موضوع / موضوعاتيّة
Thème	موضوع، غرض
Tiers exclu	الثالث المرفوع
Tiers inclus	الثالث المتضمَّن
Tonalité	نغميّة / لُوَين
Transcendance	تَعالٍ
Transcendant	متعالٍ
Transfiguration	تبدّل الشكل
Ubiquité	حضور كلّيّ
Univers	كون / عالم / محيط
Universel	كلّيّ / شامل / كونيّ
Vécu	معيش
Vide	خلاء / خواء
Visible	مرئيّ
Vision	رؤية
Vue	رؤية / بصر

الشِّعر والمَنْظَر
من الرومنطيقيّة إلى أيّامنا

يثير المنْظـــر منذ ربع قرن مطلبـــاً اجتماعيّاً متزايد الإلحـــاح والتنوّع، يجهد المعنيّـــون بالمَناظر في إرضائه، إضافة إلى اهتمام خـــاصّ من لدن العديد من العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة. ويبدو من الضروريّ اليوم تكافل جميع هذه الميادين بغية الإحاطة بمختلف جوانب المنظر. فهو ظاهرة متعدّدة الأبعاد ونقطـــة تقاطع حقيقيّة لمســـاهمات الطبيعة والثقافـــة والتاريخ والجغرافية والفـــرد والمجتمع والواقـــع والمتخيّل والرمزيّ. ضمن هـــذا الإطار، كان لســـؤال المنظر في الأدب أن يُطرح بدوره وفق أسس جديدة، مفضياً منذ ما يقرب من عشرين عاماً إلى أبحاث متعدّدة، فضلاً عن أنّ الكتّاب أنفســـهم لم يكفّوا يوماً عن ربط ممارستهم وتفكيرهم بأفقٍ ما...

يشـــكلّ المنظر في الشعر، كما في كلّ ســـياق آخر، مكاناً مشاعاً يخصّنا جميعاً وفضاءَ حريّة ممنوحاً لحساســـيّة كلٍّ منّا وإبداعه. وبذا يهيّئ أرضيّة مشتركة تمكّن الفرد من التواصل الحقيقيّ مع الجماعـــة دون التخلّي عن ذاته، وفيها تكمن صيرورة الحضارة بصفتها نتاجاً جماعيّاً.