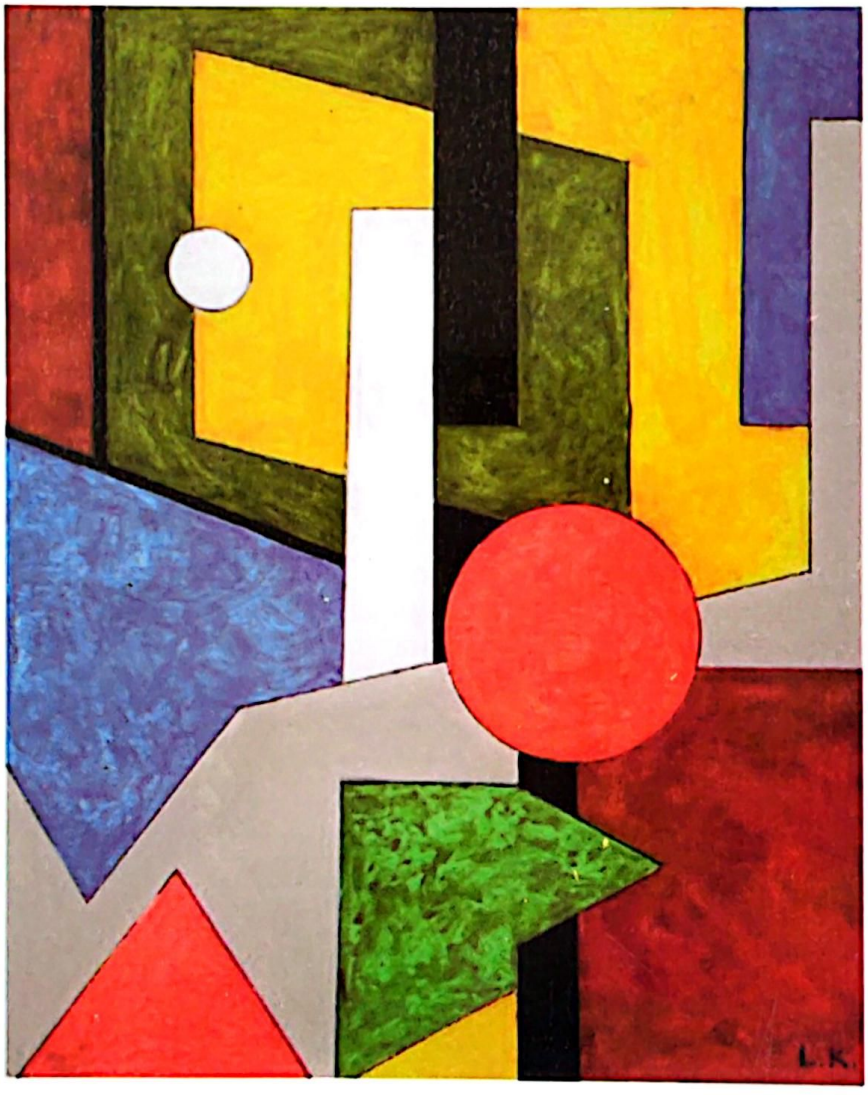
ب. رونار - إ. بوديل - ك.لورويْ - د. غيار

آليات دراسة النصوص الأدبية



ترجمة

م. مساعدي - ع. المرابط - ر. الخياطي

أفريقيا الشرق

آليات دراسة
النصوص الأدبية

© أفريقيا الشرق 2017
حقوق الطبع محفوظة للناشر
تأليف : ب. رونار - إ. بوديل - ك.لوروي - د. غيار
ترجمة : م. مساعدي - ع. المرابط - ر. الخياطي
عنوان الكتاب : آليات دراسة النصوص الأدبية
رقم الإيداع القانوني : 2016 MO 5177
ردمك : 978 -9954-670-64-4
أفريقيا الشرق - المغرب
159 مكرر، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء
• المطبعة : الهاتف : 04 95 25 22 05 / 13 98 25 22 05
الفاكس : 20 25 29 0522
• النشر والتصفيف : 39، زنقة علي بن أبي طالب - الدار البيضاء
الهاتف : 54/53 67 29 22 05
الفاكس : 72 38 48 22 05
البريد الإلكتروني : E. mail : africorient@yahoo. fr
www.afrique-orient.com
facebook : afrique orient

بول رونار - إيف بوديل - كريستيان لورويْ - دومينيك غيار

آليات دراسة النصوص الأدبية

ترجمة

محمد مساعدي - عبد الواحد المرابط - رضوان الخياطي

افريقيا الشرق

آليات دراسة النصوص الأدبية

العنوان الأصلي للكتاب

L'explication de textes littéraires

(Editions Ellipses, Paris, 1996)

تأليف

- بول رونارْ (Paul Renard)

أستاذ الأقسام التحضيرية بثانوية غامْبيطا دو توركْوانْ

- إيفْ بوديلْ (Yves Baudelle)

أستاذ محاضر بجامعة ليل 3

- كْريسْتْيانْ لوروي (Cristian Leroy)

أستاذ بالسنة الأولى العالية في ثانوية موليير بباريس

- دومينيكْ فْيارْ (Dominique Viart)

أستاذ محاضر بجامعة ليل 3

ترجمة

- محمد مساعدي

أستاذ باحث - الكلية المتعددة التخصصات - جامعة محمد بن عبد الله - فاس

- عبد الواحد المرابط

أستاذ باحث - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة القاضي عياض - مراكش

- رضوان الخياطي

أستاذ باحث - كلية الآداب (ظهر المهراز) - جامعة محمد بن عبد الله - فاس

مقدمة المترجمين

يستثمر هذا الكتاب مجموعة من طرائق التحليل والمعارف لدراسة نماذج مختارة بعناية من مختلف حقب التاريخ الأدبي الفرنسي، ابتداء من القرن السادس عشر ووصولا إلى القرن العشرين. ولذلك فإنه يدخل بشكل عام ضمن اهتمامات القارئ المتخصص والقارئ العادي على السواء؛ لما يقدمه من فائدة لكل من يبحث عن آليات ومناهج لدراسة مختلف النصوص السردية أو الشعرية أو المسرحية أو الحجاجية التي يشملها تاريخ الأدب بمعناه العام. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب رغم طابعه البيداغوجي ينفتح على المعارف الأكاديمية والعلمية؛ لأن الحس المعرفي والمنهجي الأكاديمي حاضر فيه بنوع من التكييف والنقل البيداغوجيين. ومن هذا المنطلق فهو يستهدف بالخصوص طلبة الجامعات والأقسام التحضيرية ومعاهد التكوين والأساتذة والمفتشين. كما أنه لا يعطي أهمية كبرى لعرض المفاهيم وآليات التحليل، بقدر ما يهتم باستثمارها في تحليل نصوص متعددة المشارب بطرق متباينة تُعَمِّق المدارك وتُوَسِّع الآفاق وتُمَكِّن من الغوص في أعماقها واستكشاف خباياها الواعية وغير الواعية. وعلى العموم، فإن الممارسة البيداغوجية بفرنسا قد رَسَّخت تقليدا منهجيا أصبحت بموجبه النصوص الأدبية تُدرَس وتُدرَّس بطريقتين:

- **الطريقة الأولى** ذات طابع خطي، وهي الأكثر شيوعا، يحرص فيها الدارس على تتبع مسار تشكل النص من أجل الوقوف على نمو حركاته وإبراز أصالته واستخلاص نظامه الداخلي. وهذه الطريقة يُصْطَلَح عليها بعبارات من قبيل «التفسير الخطي» (explication linéaire) أو «التحليل الخطي» analyse linéaire أو «القراءة التحليلية» (lecture analytique). وتجدر الإشارة إلى أن مصطلحي «التحليل» و«التفسير» لا يُستعملان هنا بمعناهما الأكاديمي،

الذي يمتد في البنيوية والهيرمينوطيقا والبنيوية التكوينية وتحليل الخطاب، ولكنهما يُستعملان بحمولتهما البيداغوجية التي تستمد مشروعيتها من السياسة التربوية القائمة على أساس التوافق بين مختلف التيارات الفكرية والمرجعيات الثقافية. وبهذا المعنى فالتحليل والتفسير لا يقفان عند حدود دراسة بنية النص وموضوعاته، ولكنهما يتسعان لاحتضان معطيات خارجية تتعلق بالمؤلف وظروف إنتاج النص وعلاقة هذا الأخير بالتيار الأدبي الذي ينتمي إليه...

- **الطريقة الثانية** ذات طابع تركيبي، ينطلق فيها الدارس من النص أو المقطع المدروس في مجمله، بطريقة تمكنه من الغوص في أعماقه وتمثل مختلف أبعاده باعتباره كلا يتشكل من أجزاء متناسقة ومتكاملة. وهذه الطريقة تقتضيها تحديدا تلك النصوصُ التي يغلب عليها تكرار بعض الظواهر النصية، وتدفع الدارس- من ثمة- إلى استخلاص أهم قضاياها الموضوعاتية والجمالية والفكرية. إلا أن التحكم في هذه الطريقة يقتضي تفعيل مجموعة من المهارات أبرزها القدرة على التقسيم والتجزيء والتبويب والتوليف والتركيب والإدماج. فالدارس مطالب بتقسيم النص أو المقطع المدروس إلى أجزاء كبرى، يركز في كل منها على مظهر من مظاهره. وهذه الأجزاء الكبرى تُقسَّم بدورها إلى أجزاء صغرى مرتبطة بالفكرة الرئيسية للجزء الذي تندرج ضمنه. وفي كل تقسيم تتم مراعاة مبدأ الانسجام والتناسق والتكامل. وقد جرت العادة أن تُنْعَت هذه الطريقة بمصطلح «التعليق المركب»، وهي ترجمة حرفية لعبارة commentaire composé، كما يُصطلح عليها أيضا بعبارات من قبيل «التفسير التركيبي» (explication synthétique) أو«القراءة التركيبية» lecture synthétique.

وتجدر الإشارة إلى أن العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو L'explication de textes littéraires[1]، وترجمته الحرفية هي «تفسير النصوص الأدبية». وقد عدَلنا عن هذه الترجمة وعوضناها بعبارة «آليات دراسة النصوص الأدبية»؛ لأن الكتاب، من جهة، يستثمر جملة من الآليات المنهجية والأدوات الإجرائية التي

1- L'explication de textes littéraires, Paul Renard, Yves Baudelle, Cristian Leroy, Dominique Viart, Ellipses, 1996

تم تكييفها مع الأهداف البيداغوجية المتوخاة، ولأن «التفسير»، من جهة أخرى، يحمل في الثقافة العربية دلالةَ كشف المستور وتوضيح الغامض والاستدلال بالظاهر على الباطن وشرح المجمل وبيان المقاصد[2]. وواضح من مقدمة المؤلفين ومن أساليبهم في التحليل أنهم يتحاشون تحويل «الدراسة التحليلية» إلى شرح مُوَسَّع (paraphrase)، ويتجاوزون البحث عن المقاصد إلى تحليل بنية النص لرصد خصوصية نسيجه، وإبراز طرائق توظيفه لصوره وأساليبه، وكيفية بنائه لجمله وتراكيبه وما يعتريها من إيقاع وقلب وجناس وطباق، كما أنهم يغوصون أحيانا في لاشعور المؤلِّف ولاشعور النص لاستنطاق المسكوت عنه الكامن خلف المصرح به. لهذا جاء اختيارنا لمصطلح «الدراسة» بديلا عن «التفسير»؛ لأنه علاوة على ما تقدم، يتسع ليشمل كلا من الدراسة التحليلية والدراسة التركيبية، ويكتسب في الآن نفسه دلالته الإجرائية والمنهجية من التحليل والتركيب، ولأنه أيضا رائج في الحقل التربوي العربي الذي تُتداول فيه عبارات من قبيل «دراسة النصوص» و«دراسة المؤلفات».

وبما أن «التعليق» يحمل دلالة الحاشية والتذييل والإدلاء بالرأي الشخصي، فقد عدلنا عن استعمال عبارة «تعليق مُرَكَّب» مقابل(commentaire composé) وعَوَّضْنَاها بعبارة «دراسة تركيبية». وعدلنا أيضا عن الترجمة الحرفية بعبارة (explication linéaire) «تفسير خطي»، فاخترنا بدلها عبارة «دراسة تحليلية». وقد رجَّحْنَا «التحليل» على «التفسير»؛ لأنه رائج في الحقل التربوي العربي بمعناه الذي يفيد استثمار كل ما من شأنه أن يُمكِّن من إدراك خصوصية نسيج النص وبنائه الإيقاعي والدلالي والأسلوبي، ويساعد على الغوص في أعماقه للكشف عن خفاياه الواعية وغير الواعية. وبهذا المعنى تعامل كُتّاب هذا العمل مع النصوص التي درسوها دراسة خطية.

2- ورد في لسان العرب، في مادة «فسر»: «التَّفْسِير كَشف المُراد عن اللفظ المُشْكل». وورد في تاج العروس في المادة نفسها: «الفَسْر: الإِبَانَةُ وكَشْفُ المُغَطَّى (...) أَو كَشْفُ المَعْنَى المَعْقُول (...) والتَّفْسِرَةُ: البَوْلُ الذي يُسْتَدَلُّ به على المَرَض(...) التَّفْسِيرُ: شَرْحُ ما جاءَ مُجْمَلاً من القصَص فِي الكتَاب الكرِيم، وتعْرِيفُ ما تَدُلّ عليه أَلْفَاظه الغَرِيبَة (...) وكُلُّ شيْءٍ يُعْرَفُ به تَفْسِيرُ الشيْءِ ومَعْنَاه فهو تَفْسِرَته. وفي البَصَائر: كُلُّ ما تَرْجَمَ عن حالِ شَيْءٍ فهو تَفْسِرَتُه.

وبما أن هذا الكتاب حصيلةُ مجهود جماعي، فقد استدعت منا ترجمتُه أيضا مجهودا جماعيا، بالنظر إلى تعدد مجالاته وتنوع عصوره ونصوصه وقضاياه. ولقد تعاملنا مع هذا التعدد والتنوع والغنى انطلاقا من انشغالاتنا التربوية واهتماماتنا في مجال البحث والدراسة الأدبية، وحاولنا العمل ما أمكن وفق محددات تقنية واصطلاحية مشتركة، كما حاولنا توحيد تصوراتنا وتَمثُّلاتنا لرؤية الدراسين وتأويلاتهم عن طريق النقاش وتوسيع دائرة القراءة والاطلاع على تاريخ الأدب الفرنسي وعلى منهجيات النقد وآليات التدريس. لكن البصمات الشخصية ظلت حاضرة بطبيعة الحال، خصوصا على مستوى الأسلوب وبناء الجمل والفقرات ومراعاة الأبعاد الفنية أثناء ترجمة النصوص. ونشير في هذا الصدد إلى أن الأستاذ محمد مساعدي اضطلع بترجمة المقدمة العامة والدراسات المتعلقة بالقرنين السادس عشر والسابع عشر، واضطلع الأستاذ عبد الواحد المرابط بترجمة الدراسات المتعلقة بالقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما اضطلع الأستاذ رضوان الخياطي بترجمة الدراسات المتعلقة بالقرن العشرين.

ومما لا شك فيه أن ترجمتنا لهذا الكتاب لم تخل من صعوبات نجملها فيما يلي:

• إن ترجمتنا للنصوص المدروسة لم تكن حرة، بل مقيدة بتأويلات الدارسين وتمثلاتهم لأبعادها الموضوعاتية والجمالية والإيقاعية. وهذا معناه أن اختيارات المترجم من الرصيد المعجمي لبناء الإيقاع وخلق الصور تضيق، خصوصا حين يتعلق الأمر بترجمة النصوص الشعرية. أما في متن الدراسة فالاستشهاد من النص المترجَم يستعصي علينا أحيانا فنضطر إلى إيراده بلغته الأصلية، خصوصا حين يتعلق الأمر بدراسة ظواهر إيقاعية وبلاغية تتعذر ترجمتها. وقد ختمنا هذا العمل بملحق خاص نقلنا فيه النصوص الأصلية، وذلك حتى يتمكن القارئ من العودة إليها كلما اقتضى الأمر ذلك.

• إن ترجمة النصوص المكتوبة باللغة الفرنسية القديمة تطلبت منا مجهودات مضاعفة؛ فقد اضطررنا أحيانا إلى الاستعانة بالمعاجم القديمة، وأحيانا أخرى إلى الرجوع إلى نسخ مُحَيَّنة باللغة الفرنسية المعاصرة، مع استحضار دائم للنص الأصلي الذي نحتكم إليه لترجيح هذا التأويل أو ذاك الفهم. وتجدر الإشارة

إلى أننا احتفضنا باستشهادات من اللغة الفرنسية القديمة كما وردت في أصل الدراسة لاعتبارات إيقاعية وفنية.

• نظرا للطابع البيداغوجي لهذا الكتاب فقد عدل المؤلفون عن التوثيق واستثمار الهوامش للتوضيح إلا في حالات نادرة، واكتفوا بمتن الدراسة الذي جاء مثقلا بجمل طويلة تتخللها جمل اعتراضية، يضطر معها القارئ أحيانا كثيرة إلى بدل مجهودات مضاعفة لإدراك مقاصدها. وقد حاولنا التخفيف ما أمكن من هذه الجمل الطويلة بإحالة مجموعة من الجمل الاعتراضية إلى الهامش. كما استثمرنا الهوامش أيضا للتعريف بأبرز الأعلام وبطبيعة الدراسات ومصادرها، وبتوضيح بعض المفاهيم والقضايا المرتبطة ببعض الخصوصيات الأدبية والثقافية والدينية.

ولا يسعنا في نهاية هذا التقديم إلا أن نتوجه بخالص الشكر والتقدير لكل من أفادنا برأي أو اقتراح أو ساهم معنا في مناقشة أضاءت لنا بعض السبل؛ ونخص بالذكر الدكتور حميد لحمداني والأستاذ طارق المرابط والأستاذ أحمد العناني والأستاذ عبد الكبير جورجي.

مقام الإتقان في دراسة النصوص

إن الغاية من دراسة النصوص الأدبية المقترحة في الاختبار الشفوي لمباريات شهادة الكفاءة التربوية للتعليم الثانوي (CAPES)[3] وشهادة التبريز في الآداب[4]، هو التقويم المتوازي لثلاثة مؤهلات ضرورية لتدريس الأدب: المعارف الثقافية، والكفاءة النقدية، والقدرة التواصلية. فهي متطلبات ضرورية يتوجب على المترشح أن يستحضرها جيدا أثناء إعداده للاختبار. في ما سيأتي من صفحات هذه المقدمة، سنقدم بعض التوجيهات المتعلقة بهذه المجالات الثلاثة، ثم بعد ذلك سنذكِّر بالكيفية التي تنتظم بها دراسةُ النص. فكل مرحلة من هاتين المرحلتين تخضع لمعايير دقيقة جدا، يستطيع المترشح الذي يعرفها أن يستجيب لتوقعات اللجنة، وأن يستعد للاختبار بثقة تامة.

المعارف الثقافية

من البداهة أننا لا نتقن تدريس إلا ما نتمثله بشكل جيد؛ وبتعبير أكثر دقة، فإن المعرفة الجيدة بتاريخ الأدب وبالثقافة الفرنسية والأسس التي تقوم عليها،

3- الشهادة هي (Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré)، التي تُختصَر عادة في (CAPES). وهي عبارة عن دبلوم مهني فرنسي يتوِّج خمس سنوات من التكوين بعد الباكلوريا، ويسمح لحامله بممارسة مهام التدريس في المرحلة الثانوية والإعدادية. وقد تم إحداث هذه الشهادة في فرنسا سنة 1950، حيث عوِّضت شهادة الأهلية للتعليم الإعدادي (CAEC) التي كان معمولا بها منذ سنة 1941.

4- تُمنَح شهادة التبريز (Agrégation) في فرنسا على إثر النجاح في مباراة وطنية يتم تنظيمها من أجل توظيف مدرسين للتعليم الثانوي (lycée) والأقسام التحضيرية (CP) وأقسام شهادة التقني العالي (BTS). وقد بدأ تنظيم مباريات التبريز في فرنسا منذ أواخر القرن السابع عشر، لكن منذ أوائل القرن التاسع عشر تم ترسيخ هذا التقليد التربوي والمهني، من خلال مرسوم صدر في 17 مارس 1808، ثم بنظام أساسي صدر في 6 فبراير 1821. ومنذ ذلك الحين تطورت مباراة التبريز واتسعت لتشمل معظم التخصصات التربوية.

والمعرفة المُلمَّة بالأشكال والأنواع، ستمكن الطالب من تقديم دراسته أثناء الاختبار الشفوي في إطار واضح ومُحْكَم يُبْعده عن كل زلل. ومن هذا المنطلق، يُنْصَح المترشحون بضرورة الاحتكاك الدائم طيلة سنة التحضير بمؤلفات مخصصة لتاريخ فرنسا[5] وللاتجاهات السياسية والجمالية والفلسفية والدينية الكبرى. إن الأدب لا ينمو في إطار ضيق، ولكنه مجال رحب تعبره أسئلة تثير جدلا في الصالونات أو في المكان العمومي، وهذا يقتضي القدرة على تحديد مدى حضور تلك الأسئلة أو تأثيرها في نص أدبي. ولا يقل تاريخ الذهنيات أهمية عن ذلك: فمن الخطأ أن نصدر حكما على البكائيات الشائعة عادة في نصوص روايات القرن الثامن عشر، بمعايير صادرة عن حساسية معاصرة أكثر خجلا أو أكثر جرأة.

وبالمثل، فإن الكُتّاب يتشربون الثقافة التي يسهمون في تنميتها، مما يستدعي بالضرورة معرفة المرجعيات الكبرى المتمثلة في الأساطير القديمة والتوراتية. والأكثر من ذلك أن هذه الكفاءة الثقافية لا يجب أن تقتصر على الأدب، بمعزل عن كل الأشكال الفنية الأخرى أو كل الأنشطة الفكرية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تظل حبيسة حدود بلدنا وتتعامل معها وكأنها حدود مغلقة بإحكام. فهناك في الأدب الفرنسي صدى واسع للرواية الشّاطِرية الإسبانية[6]، وللرواية السوداء الإنجليزية[7]،

5- من ذلك مثلا: معرفة الملوك الذين حكموا في مختلف العصور، والأنظمة السياسية التي عاش في ظلها الكُتّاب، والمؤسسات التي ميزت كل نظام من تلك الأنظمة، والتعاقب المضطرب للسُّلَط في القرن التاسع عشر...

6- ظهرت الرواية الشاطرية (roman picaresque) في الأدب الإسباني خلال القرن السادس عشر. وهي بصفة عامة عبارة عن حكاية سير- ذاتية لبطل بائس يعيش سلسلة مغامرات غير واقعية في الغالب، ويصادف شخصيات من مختلف طبقات المجتمع، معبرا عن نقد لاذع للتقاليد والأعراف الاجتماعية. وتتميز الرواية الشاطرية من الناحية الجمالية ببنية مفتوحة تسمح للمؤلف بإضافة حلقات جديدة للحكاية وقتما شاء، دونما حاجة إلى روابط منطقية أو إلى ضرورات حدثية.

7- «الرواية السوداء» (roman noir) هي ضرب من الرواية البوليسية (roman policier) من حيث أصولهما المشتركة في الأدب الإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. لكن مع ذلك استطاعت الرواية السوداء أن تتطور كنوع روائي واضح المعالم في الولايات المتحدة خلال العقد الثالث من القرن العشرين، ثم عرفت أوجها بعد الحرب العالمية الثانية. ولعل المقصود هنا هو تلك الأصول الإنجليزية التي تمثلت في «الرواية القوطية» (gothique)، التي تسمى أيضا «الرواية السوداء الإنجليزية». وقد تميزت هذه الرواية السوداء الإنجليزية على مستوى الأحداث بالاحتجاز والتعذيب والانتحار والصراعات الضارية، وتميزت على مستوى الشخصيات بحضور رجال الدين والنساء المضطهدات والعفاريت والوحوش، وتميزت على مستوى الأماكن بالقصور القديمة والمقابر والخربات والكنائس والطبيعة.

ولتيار «العاصفة والاندفاع» الألماني[8]، ولكل من هوميروس وڤيرجيل وشكسبّير وسرڤانتيس ودوستويفسكي وفولكنر وكافكا وغيرهم، لدرجة يصعب معها أحيَانا فهم هذا الأدب دون الانفتاح أيضا على الآداب المجاورة. لذلك فإن دراسة الأدب المقارن التي يقتضيها التكوين في الأدب ليست مجرد صدفة، ولكنها ضرورة يتطلبها الأدب نفسُه.

إن كل نص هو وليد سياق خاص، وشاهد على حالة من حالات اللغة وعلى حساسيات خاصة بعصره. وهذا يقتضي مراعاة تطور اللغة حتى لا نُشَوِّه معنى كلمة قديمة ونسند إليها تصورا معاصرا للغاية. كما أن المعارف الموثوقة في تاريخ النحو والتركيب والدلالة تعصم من الوقوع في الاشتباه والتفسيرات الخاطئة. وهنا يجب أن يقتنع الطلبة بأن المعارف المكتسبة من مباحث أخرى، كالأسلوبية أو النحو، ليست مُوجَّهة فقط لغاية إنجاز التمارين الكتابية المتصلة بها، بل ينبغي تعبئتها واستثمارها في تحليل النص الأدبي.

وأخيرا، فمن العار ألا نعرف شيئا عن نصوص عديدة تشكل إلى حد بعيد تراثَنا الثقافي. ولا يتعلق الأمر هنا فقط بالنصوص الواردة ضمن القوائم المقترحة لاجتياز المباريات، وإنما يتعدى ذلك ليشمل نصوصا أخرى تأثرت بها. كيف نحدد هذه النصوص، وكيف نتعرف عليها؟ إننا ننصح الطلبة بأن يفحصوا معلوماتهم الأدبية من خلال تتبع المؤلفين والنصوص المُجَمَّعة في الكتب المدرسية الموجهة للتعليم الثانوي. فهذه المؤلفات تقيم لكل قرن انطولوجيا خاصة بالمؤلفين المطلوبة معرفتهم؛ وقراءتها بشكل منتظم تمكن الطالب من تدقيق معرفته وإنمائها، وهو على بينة من الاتجاهات التي يوجه نحوها مجهوداته. وفضلا عن ذلك، فإن بعض هذه السلسلات تُرْفق الأونطولوجيا بمداخل بيوغرافية وبيبليوغرافية خاصة بكل مؤلِّف، كما تُرفقها أيضا بمسالك أساسية للقراءة النقدية من شأنها أن تفضي إلى دراسات دقيقة[9]. وبالإضافة إلى الأنطلوجية المتعامل معها وفق

8- «العاصفة والاندفاع» (Sturm und Drang)، هو تيار سياسي وأدبي ألماني، ظهر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، مستبقا الاتجاه الرومانسي. وقد ارتبط هذا التيار في ألمانيا بفريدريك كلينجير (Friedrich Maximilian Klinger) وگوته (Johann Wolfgang von Goethe) وشيلر (Friedrich von Schiller).

9- من ذلك مثلا، سلسلة «مسارات أدبية» (Itinéraires littéraires)، الصادرة ضمن منشورات هاتْيي (Hatier).

هذه الطريقة، يتعين علينا العودة إلى هذه المؤلفات في حد ذاتها وقراءتها في مجملها. فلا شيء أكثر تضليلا من معرفة تجزيئية، مبنية على قراءة بضعة مقاطع عاجزة بكل تأكيد عن إعطاء رؤية شاملة ودقيقة عما يجري في مجموع العمل.

إن اكتساب رصيد ثقافي أساسي ومضبوط يُعَدُّ إذن مسألة ضرورية، ولكن من الهام أيضا أن نمتلك مهارة استعمال هذا الرصيد، فلا نتعامل معه كلافتة مكتوبة يتم عرضها دون تبصر. يتعين علينا إذن أن نتجنب كل ما من شأنه أن يُخرجنا عن صلب الموضوع، وألا نقحم أنفسنا في سرد أحداث الحروب الدينية قبل العودة إلى مقطع ما من «مآسي» أكريبا دوبينْيي[10]، وألا نعمد إلى سرد التاريخ الكامل للعلاقات الفرنسية الألمانية من أجل دراسة قصيدة من ديوان «النفير الفرنسي» للوي أراكون[11]. وكذلك الشأن بالنسبة للعلوم الإنسانية، فهي وإن كانت قادرة على إغناء فهمنا لمقطع أو لوضعية ما، لا ينبغي أن تصير شبكةً للقراءة أو للتأويل مُسقطَة على النص. فمهما تكن مشروعية العودة إلى مكتسبات تلك العلوم، يجب ألا ننسى أن غايةَ الاختبار أدبيةٌ، ولا ينبغي إبدالها بدراسة سوسيولوجية أو سيكولوجية أو تاريخية أو فلسفية خالصة.

إن الغاية من هذه التوضيحات، وأيضا من الإحالات المتعلقة بالأعمال التي اقتُطفت منها المقاطع المدروسة في هذا الكتاب، ليست هي الابتعاد نهائيا عن الدرَاسة. لذلك ينبغي ببساطة أن تخضع هذه الأخيرة لعدد معين من القواعد التي يمكن صياغتها كما يلي:

أ- لا يتعلق الأمر بأن نستعيض عن دراسة المقطع المدروس بتعليق عام حول مجموع العمل، وإنما باستحضار المعرفة المرتبطة بذلك العمل كلما كانت قادرة على توضيح نقطة معينة داخل المقطع المدروس؛

10- «المآسي» (Les Tragiques)، ديوان شعري نشره أكريبا دوبينْيي (Agrippa d'Aubigné) سنة 1616. ويتضمن سبعة أناشيد تحكي قصص الحروب الدينية.

11- «النفير الفرنسي» (La Diane française): هو ديوان شعري كتبه الشاعر الفرنسي لوي أراكون (Louis Aragon)، يعالج فيه طيمة المقاومة الفرنسية من خلال المساهمة فنيا في إيقاظ الفرنسيين من سباتهم وحثهم على مواجهة الاحتلال الألماني. وقد نُشرَ هذا الديوان سنة 1944 ضمن منشورات (Pierre Seghers).

ب- هذه التوضيحات والإحالات يجب أن يكون لها ما يبررها في النص (من الضروري استبعاد أي استعراض مجاني لثقافة غير ذات صلة أحيانا بالموضوع المدروس)، وأن تُستثمر في الوقت المناسب (مع تفادي التمهيدات الطويلة التي تسعى إلى استحضار كل المعطيات، قبل الشروع في دراسة النص المقترح؛

ج- لا يجب إطلاقا أن يكون هذا النمط من التدخلات مناسبة لاستطرادات طويلة تحجب النص، بل يجب الاقتصار على صياغة أو تذكير محكم التركيب، يسمح بالرجوع على وجه السرعة إلى النص نفسه.

إذا كانت الثقافة ضرورية فإنه يتعين علينا أيضا ألا نسجن أنفسنا داخلها، وأن نعرف كيف نتحكم فيها وكيف ننتقدها أحيانا؛ وبذلك نتجنب التعامل مع مؤلف ما أو مع نص ما، ونحن مسلّحون بنقد غير بناء يحجبهما أكثر مما يكشف النقاب عنهما. إن إصرارنا الدائم على إبراز واقعية بالزاك تجعلنا أحيانا نتجاهل الأبعاد الخيالية التي اهتم بودلير بإظهارها. كما أن الاقتصار على قراءة بونج[12] بصفته شاعر الأشياء فقط، يَحُول دون تذوق ألاعيبه اللغوية... تعلموا إذن كيف تصغون بشكل جيد لنبض النص المقترح عليكم، وكيف تُسخّرون ثقافتكم لإضاءته، وليس لاختزاله فيما لا يحتمله أحيانا. فنادرا ما يتم اختزال كاتب ما في صياغة جاهزة أو في قالب أحادي المعنى، في حين تنطق نصوصه غالبا بشيء مختلف عما ترسخ عنه في أذهاننا بفعل كثرة احتكاكنا بالملخصات المتسرعة التي تزودنا بها المعاجم الأدبية.

12- فرانسيس بونج (Francis Ponge) (1899 - 1988)، كاتب فرنسي اشتهر بنثره المتميز وبتمرده على قواعد الشعر حيث كان يفضل لقب اللاشاعر (Apoète) على الشاعر. حرص على جعل الكلمة في خدمة الشيء وليس العكس، انطلاقا من إيمانه بأن العناية بالشيء أولى من العناية بالعلامة، لذلك ظلت كتاباته تدور في فلك الأشياء. كان يلجأ أحيانا إلى وسائل الفيزيائي والجيولوجي والمحلّل والمنطقي والفكاهي، لكي يجعلنا نلمس المادة، وندخل عالمها ونتحسّسها. استطاع بوصفه النثري المتميز أن يجعل القراء يتعاطفون مع آلام حصاة أو هموم حلزون ومعاناة فراشة وجذع شجرة وغيرها. اعتبره بعض النقاد مؤسسا للشعر المادي بامتياز، واعتبره سارتر أحد المؤثرين الأوائل في رواد «الرواية الجديدة» التي ارتبطت بأسماء من قبيل آلان روب غرييّه وفيليب سولرز...

من الملاحظ أن المعرفة لا تُحصَّل بدون نصيب من المهارة. ومثلما تكون معرفة المرجعيات الثقافية مُتوقَّعة في الطالب، تكون المعرفة النقدية ومنهجية التحليل بدورهما ضروريتين له. فهو مطالب أولا بمعرفة العُدّة المفاهيمية التي راكمها النقد الأدبي عبر السنين. فلا يجب أن تخفى عليه المصطلحات المستعملة في مجالات البلاغة والشعرية والسرديات والدراسات المسرحية، ولا المقولات الأدبية الكبرى من قبيل السجلات الوجدانية والغنائية والرثائية والتراجيدية والدرامية والملحمية، ومن قبيل الخطاب والحكي والسرد والوصف. فكل هذه المفاهيم والمقولات يجب تَمَثُّلها والتعبير عنها بوضوح. كما أن المعرفة الجيدة بخصائص الإبداع الأدبي من شأنها أن تعصم من كل خلط ومن كل تخمين أثناء توصيفنا للنماذج الماثلة في نص ما. ومن المفيد أيضا أن نميز جيدا بين الشخصية والسارد والمؤلف. فهذه المصطلحات النقدية قد تزايدت خلال العقود الأخيرة بشكل كبير، وبطريقة غير صحيحة أحيانا. ولحسن الحظ فإن عصرنا قد نجح في غربلة هذا الفيض من الكلمات الجديدة، ولم يحتفظ إلا بتلك التي برهنت على فعالية حقيقية. إن الدراسة الجيدة هي التي تستثمر في الآن نفسه الأسلوبيةَ والسرديات والتناص وغير ذلك، من أجل قراءة مثلى للنص. ويجد القارئ في نهاية هذا التقديم بيبليوغرافيا مُوجَزة ستمكنه من تنمية معارفه المتعلقة بالمادة.

إن المنهجية مُطالَبة بأن تعمل على الاستكشاف المنتظم لكل مظاهر النص الموضوعاتية والبلاغية، ولكل موارد اللغة بشكل عام. وهكذا، فحتى حين يُتَعَمَّدُ اختيارُ نص سهلٍ لا تعترض فهمَه أدنى صعوبة، فإن الملاحظات المنظَّمة بشكل دقيق للغاية ستُمكن الطالب من الانفلات من شرَك الشرح الموسع. إن بساطة النصوص قد تربك بعض الطلبة أثناء المباراة؛ إذ ماذا يمكن أن يقال عن نص في غاية الوضوح، وكيف يُشْرَح ما لا يحتاج إلى شرح؟ إن إبرازنا للكيفية التي بُنِيَ بها النص، هو بالضبط ما يتيح لنا تجاوز هذه المفارقة. غير أن تطبيق هذا المنهج على نص أكثر إبهاما، من شأنه أن يكشف عن دلالاته الخفية من خلال التوسل بنفس العناصر؛ إلا أن الغاية هنا هي تعويض الغياب الواضح للمعنى.

من الأساسي إذن في دراسة النص أن نستنطق العناصر التي تساهم في تأليفه: المعجم (مستوى اللغة، السجل الدلالي، الحقل المعجمي، التعيينات والإيحاءات)؛ والتركيب (نوع الجمل، الروابط، التسلسلات، الامتياز الذي تحظى به بعض الكلمات- الموصوفات، الأفعال، النعوت-، جهات الفعل وموجهاته، صيغ الأفعال وأزمانها، البنيات الشخصية وغير الشخصية، لعبة الضمائر، الصيغ المبنية للمجهول أو المبنية للمعلوم...)؛ والتنغيم والعروض (لعبة الأوزان والإيقاعات والقوافي، شكل توزيع الأبيات، علاقة البيت بالجملة- الإرجاء والمعاضلة...)، والصور الأسلوبية (الاستعارات، المجازات، الطباقات...)، ولعبة الأصوات (الجناسات، الأسجاع، تناغمات الأصوات أو تنافراتها المقصودة). إن استثمار كل هذه السجلات الممكنة هو ما يجعلنا نتجاوز الشرح الموسع الذي يسبب الإخفاق في الاختبار الشفوي أثناء المباريات. كما لا ينبغي أن نهمل أي مظهر من مظاهر النص؛ فالعنوان الرئيس والعناوين الفرعية والاقتباسات الاستهلالية تشكل أجزاء أساسية من النص، لذا ينبغي أن تخضع للقراءة والتحليل، فضلا عن كونها غالبا ما تفيد في وضع خطة للقراءة وفي توجيه الدراسة. إن الطالب الذي يتعامل مع النصوص وفق هذه المنهجية الدقيقة، يمتلك أداة تمكنه من دراسة النص مهما كان غامضا؛ لأن الدراسة المتأنية للسجلات التي أثرناها أعلاه تمكنه من إبراز معنى يكون أحيانا قابعا في عمق النص.

إن كل نص يجب أن يُسْتَنْطَقَ في الجوانب التي تُشكِّل خصوصيته، وهذه الخصوصية تكون قبل كل شيء ذات طابع شامل أو بنيوي: فنحن لا ندرس قصيدة شعرية مثلما ندرس مشهدا مسرحيا؛ كما أننا لا نحلل استهلالا منفتحا على العمل مثلما نحلل خاتمة تأتي لوضع حد للصراعات أو لتركها معلقة. ونريد أن نثير الانتباه بسرعة إلى بعض النقط التي لا ينبغي إغفالها: فالرواية لا تُدرَك بدون صوت وبدون صيغ وإيقاعات سردية ينبغي أخذها بعين الاعتبار؛ وفن الوصف وفن التصوير يرتكزان على مواضعات وابتكارات نحن مدعوون إلى اكتشافها؛ ومعرفة العَروض أساسية لدراسة النص الشعري، إذ بدونها لن يدرك القارئ أي شكل من أشكال الوقع التي راهن عليها الشاعر أثناء نظمه لنصه. وبالمثل، يجب أن نعرف كيف نميز الأشكال الشعرية، لا لتسميتها فقط، وإنما

أيضا لإدراك الكيفية التي يسعى من خلالها المؤلفون إلى تكييف قواعدهم من أجل خلق تأثيرات ذات معنى مُعْتَبَر: من ذلك على سبيل المثال سونيتة الشاعرة لويز لابي[13]، التي عمدت فيها إلى تمديد حركة الجملة الأولى في تسعة أبيات، عوض أن تلتزم بالبنية التقليدية القائمة على مقطعين رباعيين يليهما مقطع سداسي (أو يليهما مقطعان ثلاثيان).

على المترشح أن ينتبه أثناء دراسته لنص مسرحي إلى كيفية توزيع علاقات القوى والكلام، وإلى تسلسل الحوارات وانقطاعها. فهو مدعو إلى تقويم وظيفة الحوار الداخلي أو الانفرادي، وتأثير الإرشادات المسرحية على الوقع الذي تحدثه معاني النص في حد ذاته. وبالإضافة إلى ذلك، تقتضي دراسة مقطع مسرحي الانتباه الدقيق إلى العلاقات القائمة بين الشخصيات. فلا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن المسرح ليس كالأنواع الأدبية الأخرى، فهو لا يتحقق بشكل تام إلا من خلال الإخراج والتمثيل؛ بيد أن النص ذاته غالبا ما يتضمن عناصر تستشرف ذلك الإخراج، وتأخذه بعين الاعتبار وفق مبدأ ازدواجية المخاطَب: فكل حوار مسرحي يتوجه في الواقع إلى مخاطَبين مختلفين جدا: الشخصية المسرحية التي يُوَجَّه إليها الكلام، والمتفرج الذي يتذوق هذا الكلام بطريقة مختلفة للغاية. لذلك من الضروري اكتساب مهارة اللعب بهذه القراءة المزدوجة قصد الاستمتاع بالتأثيرات الفرجوية.

إن تأويل النص غالبا ما يكون مثيرا للنقاش، ولهذا فإن المترشحين يعتقدون أحيانا أنهم ضحايا مواقف لجنة لا تتفق مع «قراءتهم» لذلك النص. والواقع أنه لا يمكن اختزال النص في تفسير واحد ونهائي؛ كما لا يمكن فتح حقل التأويلات بشكل مطلق. فهناك قاعدة بسيطة يجب اتباعها، مفادها أن النص ذاته هو الذي ينبغي أن يزودنا بحجج تدعم تأويلَه: لا تقدموا فرضيةً للقراءةِ مالم تكن مدعومة بحجتين دامغتين على الأقل؛ فهذه هي الطريقة الوحيدة التي تَحُول دون التعسف على النص أو تشويهه، حتى لا تترتب عن ذلك معان خاطئة ومتعارضة. إضافة

13- لويز لابي (1524 - 1566) (Louise Labé)؛ شاعرة فرنسية من عصر النهضة. والسونيتة (le sonnet) هي قصيدة شعرية من أربعة عشر بيتا، يتم توزيعها في شكل مقطوعتين رباعيتين تليهما مقطوعتان ثلاثيتان: (4 + 4 + 3 + 3) أو مقطوعة سداسية واحدة: (4 + 4 + 6)، مع تنويع القافية من مقطع إلى آخر.

إلى ذلك، يجب ألا تتناقض قراءتكم مع المعطيات السياقية، بل ينبغي أن تكون عكس ذلك مُعزَّزَة بالتاريخ الأدبي والجمالي.

من أجل هذا كله، لا يجب على الدراسة أن تُختزَل لتصبح عبارة عن جرد فقط: يجب تفادي ذكر أي شيء أو إثارة الانتباه إليه ما لم يتم استثماره في الدراسة: فالعزوف عن إثارة صورة ما أفضل من الفشل في تحليلها. وأخيرا، ينبغي تفادي التباين والتشتت؛ لذلك يجب أن نستجمع العناصر التي تساهم في خلق وَقْع واحد، وفي إنتاج المعنى ذاته، دون أن ننسى الطابع الخطي للنص. فالتطبيق الجيِّد يقتضي ربطا متبادَلا ومتواصلا بين الوقْع المتحقّق أثناء القراءة، والوسائل التي وظفها المؤلف في عمله من أجل تحقيق ذلك الوقع.

يجب أن تكون الدراسة مُنظَّمَة. وفي جميع الأحوال، لا يمكن لملاحظات دقيقة ومُضافَة إلى بعضها البعض أن تقوم مقام الدراسة، لأنها تفكك مجموع النص عوض أن تبرز كيفية بنائه. ولذلك فإن إعداد منظور قرائي، أو مشروع أو إشكالية كما يسمَّى أيضا، يُعَدّ هنا مسألة أساسية؛ لأنه هو الذي يبني الدراسة ويضفي عليها القوة والفائدة. وينبغي أن يُسْتَخْلَص هذا المنظور القرائي من النص لا أن يُفرَض عليه. يتعلق الأمر إذن، بالنظر إلى النص على أنه بلورة لسؤال يطرحه الأدب على ذاته مفاده: كيف نعبر عن الريبة أو الفرح، وكيف نقدم خاصيتين متعارضتين، وكيف نُفحِم خصما، وكيف نصف الواقع بالكلمات... إلخ.

القدرة على التواصل

إن المترشح الذي ينشغل كثيرا بما دوّنه، لا يستطيع فرض حضوره أمام من ينصتون إليه. فهو لا يظهر قط بمظهر المُدرِّس القادر على شد انتباه تلامذة فصله مستقبلا. يجب على المترشح أن يكون فعالا وواثقا من نفسه، دون تعالُم أو حذْلقة. لذا فمن المستحيل أن يفرض حضوره أمام مستمعيه حين يكتفي بقراءة دراسته، وهذا معناه أن تلك الدراسة لا ينبغي أن تُحرَّر في أوراق التحضير- بالرغم من أن هذا التصرف قد يبدو مُعزِّزا للثقة في نفوس الطلبة غير الواثقين في أنفسهم-، بل يجب تلخيصها في نقط موجزة يقوم المترشح بتفصيلها في اختباره الشفوي. ويمكننا أيضا أن ننصح المترشحين بأن يعتنوا بترقيم الأوراق

التي يدونون فيها أفكارهم، وبالكتابة في واجهة الورقة دون خلفيتها، وذلك لتفادي أي ارتباك أو تعثر أثناء تقديم العرض. ويجب أن يحظى الصوت بأهمية كبيرة، صحيح أن الإحساس بالرهبة سمة ملازمة لمقام الاختبار، ومع ذلك، يجب تفادي الإلقاء الخافت غير المسموع. كما أن حضور المترشح يُقاس أيضا بطريقة تدبيره لنظراته، لذا ينبغي عليه ألا يغض بصره بشكل دائم، وأن ينظر إلى من يتوجه إليهم بالكلام. إن المدرس الجيد يحيط فصله برؤية تتيح له التحكم فيه، لدرجة لا يمكن معها لأي شيء مما يحدث أن يغيب عنه. هذا النوع من الكفاءات تقوم اللجنة بتقويمه أثناء إصغائها إليكم.

إن القدرة على إثارة انتباه من نتوجه إليهم بالكلام لا تتوقف فقط على أهمية الموضوع الذي نتحدث عنه، بل أيضا على تصريفنا لذلك الموضوع في معرض حسن. لمَّا يتمكن المترشح من ضبط جهارة صوته، يبحث عن وسيلة للتحكم في صبيبه. فالكلام السريع الذي يسببه استعجال النهاية، لا يكون مسموعا ولا يترك للجمهور الوقت الكافي لاستيعابه. وفي مقابل ذلك، فإن التردد ولحظات الصمت الطويلة تسيء بشكل كبير للعرض. كما يجب أيضا تفادي الصوت الرتيب الذي يجعل المستمعين يشعرون بالملل، ويحول دون شد انتباههم. فمهنة التدريس تأخذ نصيبا معينا من مهنة الممثل. إضافة إلى ذلك، لا تترددوا في تنويع نبرة صوتكم وإيقاعه، لأن لحظة صمت وجيزة قد تلفت الانتباه إلى ملاحظة أساسية. عالجوا بسرعة كل المسائل البديهية التي تستدعيها الدراسة حتى لا تتأسفوا بعد ذلك عن عدم الحديث عنها، لكن لا تترددوا في الوقوف مليا عند الظواهر الأكثر تعقيدا.

من البديهي جدا أن مباراة توظيف مدرسين تقتضي من هؤلاء أن يجيدوا استعمال اللغة؛ لذلك يجب توخي الدقة والنباهة في تحاشي كل ابتذال في اللغة وكل تخمين. إن التحكم في المصطلح النقدي شيء، واستعماله بيسر شيء آخر يجب العمل على تنميته. احذروا من استعمال اللازمات الخاصة بكم، والتي تشوش على تماسك الخطاب ووضوحه. ومن بين التعابير المفتقرة للمهارة، والتي ينبغي تفاديها، نذكر الاستعمالَ المتكرر لتعابير وصيغ بعينها، والحضورَ المطّرد لضمير المتكلم («أنا»، أو ضمير التواضع «نحن» الدال على لياقة المترشح) في

مقاطع تمهيدية من قبيل «أنا أعتقد أن...»، «نرى أن...»، «أقصد أن...»، وكل ما يدل على الذاتية عموما، مثل: «في نظري»، «ألاحظ هنا».... كما ينبغي تحاشي التعريضات الدالة على المستقبل، والتي غالبا ما يتم استعمالها، من قبيل: «سيشرح المؤلف بتفصيل»، «سيعود النص إلى»... فهذه العبارات يستحسن تعويضها بصيغة الحاضر. إن الضمائر الزائدة تجنح أيضا إلى أن تُبَوِّئَ القارئ وضعا متميزا للغاية: «يُخْبرنا المؤلف بأن...»، «يُعلِّمنا النص أن...»، إلا أنها تُسَيِّجُنَا أحيانا بالتقديرات الخاطئة: «يبرهن لنا المؤلف على صحة وجهة نظره...»

تنظيم الدراسة

الدراسة التحليلية والدراسة التركيبية

تقتضي التقاليد أن نقدم في الاختبار الشفوي دراسة خطية عوض دراسة تركيبية، بيد أن القوانين الرسمية المنظمة لهذا الاختبار تسمح بكلتا القراءتين. فأيهما نختار؟ وكيف نختار؟ إن الدراسة الخطية هي الأكثر يسرا، لذلك يجب أن تحظى بالأولوية. فإذا أخذنا بعين الاعتبار الوقت المخصص للتحضير، نجد الدراسة التحليلية الخطية، التي تتتبع مسار النص، أسهل من إنجاز دراسة تركيبية تقتضي تنظيم الأجزاء بشكل عقلاني ومنطقي متوازن. لكن، بعيدا عن هذا المعيار العملي، يتبين أحيانا أنه من الصعوبة بمكان تقديم دراسة خطية، خصوصا حين يتعلق الأمر بنصوص ذات طابع تكراري على سبيل المثال. وفي هذه الحالة يمكن اللجوء إلى الدراسة التركيبية مع مراعاة الشروط التالية:

- إخبار اللجنة، بشكل واضح، باختيار هذه الطريقة في الدراسة بعد قراءة النص (أنظر الفقرة الأخيرة من «منظور القراءة»)؛

- تبرير هذا الاختيار بناء على خصوصية النص (مثلا: طابعه التكراري أو الدائري، تعدده الدلالي الذي يفترض مستويات متعددة للقراءة...)، وليس فقط على ما يفضله المترشح؛

- الحرص على أن تشمل الدراسة مجموع النص، في كل لحظة من لحظات الدراسة التركيبية، بحيث لا تكون هذه الدراسة ذريعة لإهمال هذا

المقطع أو ذاك. وعند الانتهاء من التحضير، يجب على المترشح أن يتأكد جيدا من أنه لم ينس شيئا، وذلك بإعادة قراءة النص الذي هو بصدد دراسته للمرة الأخيرة.

توازن الأجزاء والإكراه الزمني

إن مجرى الدراسة محدد بشكل تقليدي؛ لذلك يجب أن تكون مراحلها متمايزة بشكل واضح، مع الحرص على أن تكون هذه المراحل متوازنة فيما بينها. إن الإفراط في التقديم- مثلا- يضر بالدراسة من جانبين: أولهما أن اللجنة تنتظر بفارغ الصبر دخول المترشح في صلب الموضوع؛ وثانيهما أن المترشح حين يصل إلى ذلك يتضايق، إذ يشعر بأنه قد قال كل شيء قبل أن يبدأ، وبأنه قد ضيع الوقت بخوضه في التفاصيل. وهذا معناه أنه من الضروري التحكم بشكل جيد في مختلف مراحل الاختبار، والتأكد من تدبير الوقت بشكل دقيق جدا. إنه من المزعج الانتهاء من تقديم الدراسة بسرعة، وملازمة الصمت لمدة ربع ساعة في الوقت الذي تكون فيه المدة المتاحة هي نصف ساعة، مثلما من المزعج أيضا أن ينتهي الوقت المحدد قبل أن يختم المترشح كلامه فتضطر اللجنة لتوقيفه. ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن ندعو المترشح لكي يتمرن على تدبير الوقت، وأن يقوم بقياس زمني دقيق لمدة عرضه.

المدخل

من البديهي جدا أن كل دراسة تبدأ بمدخل سابق حتى على دراسة النص. ورغم قصر هذا المدخل، الذي لا ينبغي أن يتجاوز خمس دقائق على أكبر تقدير، فإنه يستجيب لغاية مزدوجة: تحديدُ موقع النص المُقتَرَح ضمن سياقه التاريخي والأدبي من جهة، وضمانُ تقديم نوعي له من جهة أخرى:

- ظروف النص: هذا الشّق «الخارجي» من المدخل يتمثل في التعريف الموجز بالمؤلِف، والمؤلَف الذي اقْتُطِف منه النص، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، والفترةِ التاريخية التي يندرج فيها. وبما أن الأمر -كما ذكرنا سابقا- لا يقتضي عرض تاريخ القرن السادس عشر من أجل دراسة أحد نصوص

ديوان «المآسي»[14]، لكنٍ مع ذلك، من اللائق ربط ذلك النص بالحروب الدينية، والتذكير بوضعية مؤلفه كجندي وكاتب منخرط في الحزب البروتستاني. كما أن المعلومات الموجزة عن الجنس الأدبي الذي نحن بصدده (رواية، تراجيديا، كوميديا، دراسة، سيرة ذاتية، شعر غنائي، شعر ملحمي)، وعن الاتجاه الجمالي الذي يميز العمل المدروس (واقعية، كلاسيكية، باروكية، رومانسية...)، من شأنها أن تحدِّد الموضوع وتُضيئَه.

- تقديم النص: إن الوظيفة التي يضطلع بها هذا الشق «الداخلي» من المدخل هي إبراز خصوصية المقطع المقترح. نحن مطالبون إذن بتوضيح سياقه؛ فحين نكون مثلا بصدد دراسة مقطع روائي أو مشهد مسرحي، فهذا يقتضي الإشارة إلى موقعه ضمن الحبكة، وتحديد الشخصيات الحاضرة فيه، والعلاقات التي تجمعها أو تجعلها في مواجهة بعضها البعض. فَكِّروا أيضا في أن الديوان الشعري ليس مجرد نصوص متجاورة تم جمعها بطريقة عشوائية، وإنما قد يكون أحيانا خاضعا لمسار تصاعدي مُنَظَّم من قِبل المؤلف. كما ينبغي أيضا إبراز أصالة النص، سواء بالانطلاق من محتواه (مشهد، وصف، مقطع تأملي...) أو بالانطلاق من الأسلوب المستعمل فيه (صورة تمثيلية، تشخيص، تحشية، تحليق غنائي...)

هذا يكفي؛ لأن مطلب الاختصار- كما قلنا- لا يسمح لنا في المدخل بالخوض في استطرادات طويلة متعلقة بحياة المؤلِّف، ولا بتقديم تلخيصات موسَّعة للفصول السابقة لنص روائي ما، ولا بسرد نزاعات المحاكم التي يُثيرها هذا الديوان الشعري أو تلك الرواية.

القراءة

لقد أتاح المدخل الفرصة لاستدراج المستمعين إلى بعض المعارف المتعلقة بالنص الذي يمكنه الآن أن يُقرأ. فلا ينبغي أن يُقْرَأ النص إلا بعد أن يتم تقديم المعلومات بهذه الطريقة التي تجعل المستمعين مُهَيَّئين لاستيعابه. يجب على المترشح أن يعي جيدا أن القراءة لحظة مهمة من لحظات الاختبار؛ فالقراءة الجيدة

14- المقصود هو ديوان الشاعر أگريبا دوبينْي، الذي أشرنا إليه في هامش سابق.

عموما تضمن دراسة جيدة، لأنها تنبني على فهم خاص للنص. إننا نعرف جيدا أن الممثلين يبلورون، فيما بينهم وفي علاقتهم بالمُخرج، تفسيرات للنصوص حتى قبل قراءتها بصوت مرتفع. فاللجنة إذن تنتبه إلى مدى قدرة المترشح على التحكم في دراسة النص، أو تستنتج أن هذا الأخير قد ظل بعيدا عنه. فكروا أيضا في أن مهنتكم كمدرسين تتطلب منكم قراءة النصوص بطريقة جيدة حتى يتسنى لكم تنمية مهارة القراءة المعبرة وملكة تذوق الكتب لدى طلبتكم. وبما أن التقويم هنا ينصب على مدى قدرتكم على بث الحيوية في النص، فهذا يقتضي منكم قراءة النص بطريقة ممتعة، وتفادي التعامل مع لحظة القراءة وكأنها لحظة مفروضة.

إن هذا الأمر يقتضي منكم مراعاة الحركات الخاصة للنص. فالمترشح غير مطالب بأن يتحول إلى ممثل؛ إذ يستحسن الاعتدال في كل شيء. غير أن بعض النقط تحتاج إلى أن يتم التذكير بها، وفي مقدمتها الاعتناء بطريقة الإلقاء؛ يجب تفادي التلعثم في الكلام، والتعثر في الكلمات، وسوء استعمال الروابط، ومراكمة الهفوات. إن الإلقاء الجيد هو التحكم في الكيفية التي ينبغي أن يؤدى بها الصوت بطريقة يكف معها عن أن يكون خافتا ليصبح مسموعا بشكل ملائم من قِبل الجميع. ونستحضر هنا مرة أخرى النصائح المقدمة أعلاه تحت عنوان «القدرة على التواصل». لكن بالإضافة إلى ما تقدم، يجب أداء النص بطريقة تعبيرية. ولا يسعنا هنا أيضا إلا أن ننصحكم بإبراز البصمات التعبيرية: فالسخرية التي تقلب معنى مقطع ما، يجب أن تعكسها نَبْرةُ صوتكم؛ والإرهاق أو الغضب اللذان تعبر عنهما الشخصية لا يمكن قراءتهما بطريقة واحدة؛ والسرعة الكبيرة المميزة للحوارات التراجيدية الشعرية لا تناسبها القراءة البطيئة...

إن قراءة المترشح للمسرح أو الشعر لا تخلو من بعض المشاكل النوعية: ففي الشعر المنظوم يجد نفسه ملزما باحترام الوزن، حيث يجب مثلا أن يتم التنبيه إلى حرف [e] غير المنبور الذي يقتضي العرض أن ننطقه حتى لا يختل حساب المقاطع في البيت. وعلى المترشحين أيضا أن ينتبهوا إلى ظواهر الحذف والإدغام وفك الإدغام. إن سلسلة طويلة من الأبيات الإسكندرية، لا ينبغي أن تُقْرَأ بطريقة ميكانيكية تَنطق اثنى عشر مقطعا، بل يجب أن تأخذ بعين الاعتبار

الإرجاءات والمعاضلات، دون أن يؤدى ذلك إلى تحويل النص من الشعر إلى النثر. ويستتبع ذلك تشويق خفيف في نهاية البيت، لكن دون قطيعة واضحة أو قراءة متقطعة.

عندما يتعلق الأمر بمشهد مسرحي، لا نقرأ اسم كل شخصية نود قراءة حوارها؛ إذ يكفي أن نلجأ إلى تغيير طفيف في مقام الصوت للتنبيه إلى تغير المتكلمين. يجب ألا نبالغ في ذلك طبعا، حتى لا نسقط في الغلو المثير للسخرية. وبالمثل، فإن الإرشادات المسرحية، التي تُعد إشارات موجَّهة إلى القارئ، لا يجب قراءتها بل مراعاة ما تتطلبه. يمكننا أن نقرأ بنبرة حادة أو بهمس، إذا نص على ذلك المؤلف في إرشاداته، دون أن نقرأ ما تم التنصيص عليه من إشارات من قبيل: «بنبرة حادة»، «بصوت منخفض». وفي مقابل ذلك، فإن الإرشاد المسرحي المطول، الذي يعطي فكرة عن المكان والديكور، أو الذي يصف تحركات الشخصيات فوق الخشبة، ينبغي أن يُقْرَأ، لكن بنبرة محايدة وكأنه مجرد إخبار. وهكذا، ففي مسرحية بومارشي «زواج فيگارو»[15] مثلا، من الممكن أن نقرأ الإشارة الركحية «يجلس»، الواردة ضمن مونولوج المشهد الأخير؛ لكن من الهام أن يكون ذلك بنبرة إخبارية خالصة، حيث نميز بين هذه الإشارة المسرحية وبين اللهجة الحماسية المميزة لحوار الشخصية في هذا المشهد.

منظور القراءة

بعد الانتهاء من القراءة، لا يتم الشروع في الدراسة على نحو مفاجئ؛ إذ يتوجب على المترشح أولا الإفصاح عن منظوره. فاستنادا إلى أصالة المقطع الذي انتهى من قراءته للتو، يقدم المترشح مشروعا معينا للقراءة يضفي الدينامية والفعالية على دراسته. فمثلا، بعد قراءة مقطع من رواية «الوحش البشري»، يمكننا أن ندعو المستمعين لاستكشاف الكيفية التي أصبح بموجبها زولا كاتبا حالما ذا أسلوب ملحمي، بعيدا عن شهرته ككاتب واقعي[16]. كما يمكننا، بعد قراءة سونيتة «أبعث إليك باقة»، أن نجعل مشروعنا هو إبراز الكيفية

15-«زواج فيگارو» (Le Mariage de Figaro)؛ مسرحية كوميدية من روائع المسرح الفرنسي والعالمي، كتبها بْييرْ- أوكيسْتانْ دو بومارْشي (Beaumarchais) سنة 1778، وعُرِضَت على الخشبة سنة 1784.

16- «إميل زولا» (Emile Zola) (1840- 1902)؛ كاتب روائي وصحفيَ فرنسي، من رواد الاتجاه الطبيعي.

التي استثمر بها رونصار صيغا كتابية مختلفة لخدمة رغبته في إقناع رفيقته بأن تُمكنَه من مفاتنها[17]... من الأساسي تقديم أي دراسة للنص، لا بصفتها مجرد دراسة خطية للمقطع، وإنما بصفتها مناسَبة لبلورة تفكير حول مظهر أو ظاهرة خاصة من ظواهر الأدب، أو من الظواهر المتعلقة بجنس أدبي أو بطيمة معينة. ويمكن تحديد هذا المنظور القرائي الخاص بالاستعانة بتاريخ الأدب، أو بالتعريف الأجناسي، أو بتحديد موقع المقطع المدروس ضمن متن أعمال المؤلِّف، أو بإبراز طابعه الخاص، أو بالحديث عن الطيمات التي يعالجها.

إذا كان اختيار المترشح قد رسا على الدراسة التركيبية، فهذا هو الوقت المناسب للتصريح بذلك، مع تبرير هذا الاختيار المنهجي اعتمادا على خصوصية النص المقترَح، والإعلان عن مختلف مراحل دراسته، حتى تكون اللجنة على بينة منها وتتمكن من مواكبة تطورها.

«تصميم النص» أم «حركات النص»؟

في أغلب الأحيان، يعتقد المترشحون أنهم ملزمون باقتراح «تصميم للنص»، وكأن مقطعا من حوالي ثلاثين سطرا يمكنه أن يُقَسَّمَ إلى أجزاء متماثلة؛ إلا أنه نادرا ما يتم تقطيع النص بهذه الطريقة. لذا ننصح بأن يتم الحديث بالأحرى عن «حركات» النص عوض «التصميم». فإذا كان المصطلح الأخير يضفي على التقديم مظهرا شكليا صارما في الآن نفسه، فإن مصطلح «الحركة» على العكس من ذلك، يقترن بتطور الكتابة، ولا يجمد الأشياء بشكل مفرط. ولكن يبدو من اللائق جدا تأجيل الحديث عن هذه الاعتبارات إلى الخاتمة، طالما أن الدراسة هي التي مكّنت من إبراز تطور النص. كما يبدو أيضا من المنطقي الحديث عن هذه الحركة في الختام، حين يصبح من الضروري استخلاص الحصيلة التي عملت الدراسة على توضيحها.

الدراسة

انطلاقا من هذه اللحظة، يمكن للدراسة الخطية أن تبدأ، حيث نتعامل مع النص وفق ترتيبه دون إعادة قراءة الجمل بكاملها بشكل منتظم، لأن هذا لا يمكنه

17- سيجد دراسة لهذه القصيدة في القسم المخصص للقرن السادس عشر.

فعلا إلا أن يُبطئ الإيقاع بطريقة يستثقلها السمع . ولا يجب على المترشح أن يقتصر فقط على تجميع الملاحظات، ولكن أن يعمل أيضا على خلق تمفصلات تصل بعضها ببعض. إن المشروع القرائي الذي تم عرضه في البداية يؤدي هنا دور العمود الفقري للدراسة، لذلك لا يجب التردد في العودة إليه لتوضيح هذه النقطة أو تلك. إن الخطأ الكبير الذي يجب الاحتراز منه هو الشرح الاستعادي الذي يكرر بأسلوب أقل جودة ما قاله النص بطريقة جيدة. إن ميزة الدراسة لا تكمن فقط في «إعادة إنتاج» النص بلغة أقل أدبية، ولا في استخلاص «رسالته»، بل في توضيح كيفية تشكله، وإبراز الوقع الذي يسعى إلى خلقه في القارئ. وهذا من شأنه أن يَحُول دون الاقتصار فقط على تكرار ما قاله النص. ولتحقيق ذلك، يكفي أن نستحضر على الدوام سؤالين متكاملين:

- بخصوص كل وقع مرتبط بالمعنى المدرك، يجب التساؤل عن الكيفية التي تم بها إنتاجه من قِبل النص. فهذا التساؤل من شانه أن يقودكم إلى رصد الصور البلاغية، والصيغ التركيبية المتميزة، والأساليب المستعملة.

- وعلى العكس من ذلك، تساءلوا بخصوص كل صورة تم رصدها، عن وظيفتها وطبيعة الوقع الذي أنتجته.

وهكذا ستتجنَّبُون عقبة جرد قائمة الأساليب وعقبة الشرح الاستعادي، وستُبْرِزون بشكل دقيق التشابكَ بين عمق النص وشكله.

فكِّروا في أن كل دراسة يجب أن تنحو في اتجاه الإحاطة الشاملة، حتى وإن كنا في الحقيقة لا ننتهي أبدا من دراسة نص ما. وهذا معناه أن كل شيء يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، بما في ذلك عنوان النص ذاته، حين يتعلق الأمر بعنوان واحد. يجب الاحتراز من نسيان أي مقطع من مقاطع النص بدون توضيح، لأن الإهمال عادة ما يوحي بقصور في الفهم.

الخاتمة

الخاتمة مرحلة مهمة في الاختبار يجب عدم التقليل من شأنها. لا تنسوا أن هذا الانطباع الأخير هو الذي يظل عالقا في ذهن اللجنة. إنها لحظة تقديم الحصيلة، لكنها ليست اللحظة التي نستعيد فيها كل شيء ونكرر ما قلناه. من

الأفضل أن نخصصها لتركيب مختصر للدراسة يمكن على سبيل المثال تقسيمه إلى لحظتين:

- اللحظة الأولى تركز على تطور النص من خلال التذكير بمختلف حركاته، علما أن الحديث عن هذه المسألة يلائمه هذا المقام أكثر مما يلائمه مدخل الدراسة؛

- اللحظة الثانية تركز على مشروع القراءة الذي تم الإعلان عنه في نهاية المقدمة، وتُرسِّخ بشكل حاسم ما تم الاستدلال عليه في الدراسة.

ويستحسن في الأخير فتح حقل الدراسة بتوسيع موضوعه: من ذلك مثلا، أن نعود إلى اعتبارات متعلقة بالعمل الأدبي الذي اقتُطف منه النص المدروس، أو نعود إلى مجموع أعمال المؤلف، أو حتى إلى الاَتجاه الأدبي الذي ينطلق منه والتيار الجمالي الذي يدشنه. كما يمكننا أيضا أن نثير امتداد طيمة النص في أعمال أدبية لاحقة، أو أهمية هذا النص بالنسبة للأجيال اللاحقة، أو تأثيره في أجيال الكتاب الذين جاؤوا بعده.

المقابلة

إن كتابنا لم يُخصِّص بطبيعة الحال حَيِّزا للشِّق المتعلق بالمقابلة مع اللجنة التي تتعقب الأداء بحصر المعنى. أكيد أن اللجنة التي ترجئ «نقطتها الإقصائية» إلى حين الانتهاء من المقابلة، تحرص على أن توضح للمترشح بعض النقط التي ظلت غامضة أو غير محسومة، أو التي يمكن أن تبدو خاطئة. وهذا الأمر يقتضي منه أن يكون منفتحا ومستعدا للمناقشة، لأن قدرة المترشح على تصحيح أخطائه وعلى توضيح أفكاره تعد خصلة حميدة. هذه الدقائق العشر تُمكِّن من الحكم على كفاءات لم تتضح جيدًا في العرض، ويمكنها أحيانا أن تُخَصَّصَ لأسئلة بعيدة عن النص المدروس. ولا ينبغي لهذا الأمر أن يزعج المترشح، بل أن يتيح له الفرصة لكي يبرهن على أنه قادر على إشباع الفضول الأدبي لمحاوريه، سواء أكانوا أساتذة أم طلبة أم غيرهما...

إننا نتصور، بطبيعة الحال، أن اختيار مهنة لا يعود فقط إلى الصدفة ولا إلى الضرورة، ولكنه يعد أيضا وليد رغبة أصيلة. ولمَّا كان الأمر كذلك، فإن ما نتطلع إليه هو أن تكون دراستُنا للنصوص الأدبية استمتاعا حقيقيا. إن إتاحة الفرصة

لذلك الاستمتاع واقتسامه مع الآخرين ليس أمرا محظورا، حتى وإن تعلق الأمر باجتياز مباراة. فالأساتذة الأكفاء متحمسون، والشيء نفسه يقال عن المترشحين الأكفاء.

دومينيك ڤيار

بيبليوغرافيا موجَزة

- BONNARD, *Procédés annexes d'expression*, Magnard
- CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Le Seuil, collection Poétique, 1995.
- Collectif, *Poétique du récit*, Points/Seuil.
- DELOFFRE, *Le vert français*, SEDES.
- DUPRIEZ, *Gradus*, UGE – 10/18.
- GENETTE, *Figures III*, Le Seuil.
- LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Presses Universitaires de France.
- MAZALEYRAT, *Eléments de métrique française*, Colin, «U2».
- MARIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France.
- SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet.
- UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions sociales.

Itinéraires littéraires, collection en 6 volumes du Moyen Age – XVI^{e} au XX^{e} siècle, Hatier

القرن السادس عشر

فرانسوا رابلي

- غارْغانْتُوا 1534

بيير دو رونصار

- الكتاب الثاني للأناشيد 1555
- «أبعث إليك باقة»

جون دو سبوند

- محاولات في بعض القصائد المسيحية 1588-1595
- «ولكن قدرنا أن نموت»

ميشيل دو مونطين

- المقالات

القرن السادس عشر

فْرانسوا رابلي

- غارْغانْتُوا 1534

بيير دو رونصار

- الكتاب الثاني للأناشيد 1555
- «أبعث إليك باقة»

جون دو سبوند

- محاولات في بعض القصائد المسيحية 1588-1595
- «ولكن قدرنا أن نموت»

ميشيل دو مونطين

- المقالات

فرانسوا رابْلي[18]

كَارْكَانْتُوَا

الفصل 27

«أنصتوا أيها السادة، من يحب منكم الخمرَ، جسدَ الرب، فليتبعني! لأن نار القديس أنطوان ستحرقني حرقا إذا لمس أولئك اللذين لن ينقذوا الكرمة فنجانا. بطن الرب[19] غلال الكنيسة؟ هذا مدهش لا، لا! يا للغرابة! القديس طوماس الإنجليزي قَبلَ أن يموت من أجلها: إذا متُّ من أجلها، ألن أصبح بدوري قديسا؟ ولكنني لن أَموت لأنني أنا من سيقتل الآخرين.»

بقوله هذا، خلع تنُّورته الكبيرة وانقض على عصا الصليب، التي كانت طويلة كرمح في قلب شجرة الغبيراء[20]. أمسكها بقبضة يده، فبدت ورود الزنبق التي ترصعها كأنها انمحت كلها تقريبا. ثم خرج على هذه الحال بمعطفه الواسع الجميل، وارتدى إسْكيمَه المَوَشَّح، وبشكل مفاجئ هاجم بعصا الصليب الأعداءَ اللذين تهافتوا على الحقل المسَيَّج يقطفون بقايا الكَرْم بدون نظام ولا لافتة ولا طبل ولا بوق؛ لأن حاملي الأعلام وحاملي اللافتات وَضعوا أعلامهم ولافتاتهم على امتداد الحائط، والطبّالين أزالوا جلود طبولهم من جهة واحدة ليملؤوها بالعنب، والأبواق مُلِئَت بالكرم. ولم يكن أحد منهم في صَفِّه. أخذ يضربهم

18- فرانسوا رابلي François Rabelais: ولد ما بين 1483 و1494 وتوفي سنة 1553، كاتب وطبيبٍ فرنسي في عصر النهضة، من أهم أعماله: «كَارْكَانْتُوَا» Gargantua، و«بانتاغرويل» Pantagruel... و«كَارْكَانْتُوَا»: رواية كتبها رابْلي سنة 1535، بطلها هو كارْكانْتُوَا العملاق والد بانتاغرويل وابن الملك كروندكوزيي Grandgousier الذي يعد نموذجا للملك العادل المحترم، واسمه مركب من كلمتين تفيدان معنى صاحب الجوف الكبير grand gosier. أما المقطع المدروس هنا فهو جزء من الفصل 27، اقتطفه الدارسون من النسخة الصادرة عن:

édition, Pierre Michel, «Le Livre de poche», 1972, p. 233- 235

19- بطن الرب Ventre Dieu، المقصود به عند المسيحيين بطن مريم العذراء التي حملت بالرب المسيح.

20- الغبيراء: شجر من الفصيلة الوردية تغرس للتزيين أو لثمارها.

إذن بكل ما أوتي من قوة بدون تحذير، حتى جَمَعَهُمْ مثل خنازير بعصاه التي يضرب بها في كل اتجاه على طريقة المسايفين القدامى.

منهم من شَتَّت أمخاخهم، ومنهم من كَسَّر أيديهم وأرجلهم، ومنهم من فَصَل فقرياتهم عن أعناقهم، ومنهم من اسْتَأصَل كِلْياتهم وهشّم أنوفهم وفَقَأ عيونهم وكَسّر أفكاكهم وغَرَزَ أسنانَهم في جماجمهم وحَطّم عظام أكتافهم وكَسَرَ سيقانهم وفَكَكَ أوراكهم وشتّت جوارحهم.

إذا أراد أحدهم أن يختبئ تحت شجر الكرم الكثيف، قام بتفتيت عموده الفقري بكامله، وجعل قواه تَخِرُّ مثل كلب.

وإذا أراد أيّا منهم أن يلوذ بالفرار، قام بتحويل رأسه إلى شظايا بضربة في عَظْمِه اللامي[21].

وإذا تسلق آخرٌ شجرة معتقدا أنه سيكون في مأمن، خرقه بعصاه من فتحة شرجه.

وإذا صاح أحد معارفه القدامى قائلا: آسف! أخي جان، صديقي، أخي جان، أنا أستسلم! رد عليه: أنت مُجبَر، ولكنك ستذهب بروحك أنت أيضا إلى الجحيم. ثم يفاجئه بضربة قاتلة.

وإذا ما جازف متهورون بمقاومته، برهن على قوة عضلاته باختراق الصدر عبر المَنْصِف[22] والقلب. أما من استهدف أسفل أضلاعهم فقد قَلَبَ مَعداتهم فماتوا في الحين. وأما من استهدف بضربه المبرح سُرّاتهم فقد أخرج كروشهم، كما اخترق خصيات بعضهم ومَزَّقَ المصران الذي يتصل بمؤخراتهم.

ثقوا بي، كان هذا أبشع مشهد رأته العين.

21- العظم اللامي: عظم يجمع القفا بالجمجمة، وعادة ما يفحصه أطباء التشريح الجنائي في حالة الاشتباه بالقتل شنقا.

22 - المَنْصَف médiastin حيز من الصدر يعزل الجهة الداخلية للرئتين.

مدخل

بعد أن ترك الساردُ كارْكانْتُوَا في باريس لكي يعيد النظر في تربيته تحت رعاية بُونُوكْرَاطْ[23]، انتقل بنا إلى أراضي الملك كرُونْدْكُوزِيي، لكي يحكي في الفصل الخامس والعشرين المشاجرة التي وقعت بين رعاة البلد وجيرانهم فُورْنِيُو لورني[24] اللذين أهانوهم. إلا أن هذه المناوشة بين الفلاحين كانت تحط من قيمة ملك لورني مما سرع بدخول بكروكول[25] الشرس إلى القرية في حرب قام على إثرها بتدمير خصومه على رأس جيش غير نظامي مكون من 51325 جندي الفصل 16. و«من فرط جريهم في كل مكان وضربهم ونهبهم، وصلوا إلى سوييي»، وسوييي هو الدير[26] الذي تعهد بعضهم بنهبه وقرروا جميعا قطف عنب حقله المسيج لحسابهم الخاص: هذا هو موضوع الفصل السادس عشر. ولكن هذه العصابة من اللصوص ستجد في طريقها الأخ جان دي أونتومور

---

23 - بونوكراط Ponocrates؛ هو ملك لورني، كان حليفا للملك كروندكوزيي Grandgousier لكنه سرعان ما أعلن الحرب ضده بعد المشاجرة التي وقعت بين الفلاحين الخاضعين لسلطة كروندكوزيي وفورنيو لورني، ولرد الاعتبار لكرامته التي أهينت بفعل هذه المناوشات قرر توسيع مملكته على حساب الجيران، وأمام إصراره على تنفيذ مخططه لم تنجح محاولات التفاوض من أجل الصلح التي بادر بها كروندكوزيي. وقد استغل الملك الشرس بكروكول هذا الخلاف ودخل لورني في معركة شرسة أتت على الأخضر واليابس.

24- Les fouaciers de Lerné: هم بائعوا البسكويتات بمنطقة لورني؛ وهي حاليا مقاطعة صغيرة تقع في الوسط الغربي لفرنسا.

25- بيكروكول Picrocole في رواية رابلي هو الملك الذي هاجم مملكة كروندكوزيي Grandgousier أب كارْكانْتُوَا، في معركة حملت اسمه، وهو نموذج للملك المستبد الذي يدينه رابلي.

26- دير سوييي Abbaye de Seuilly، يوجد في منطقة سوييي، تأسس سنة 1095، وهو يعد من المآثر التاريخية المشهورة بفرنسا منذ 26 أبريل 1948

Frère Jean des Entommeures، وهو راهب من معدن نفيس سنكتشفه هنا في كامل جاهزيته للدفاع عن حقل كروم الدير.

تكمن أهمية هذه الصفحة، أولا وقبل كل شيء، في كونها تقدم لنا الأخ جان أحد أبطال الحكاية. وسيتم عرض هذا المشهد الحي لراهب جندي مرتزق في سجل ملحمي- هزلي. بعيدا عن هذه النغمة المضحكة ظاهريا، يجب مع ذلك التساؤل عن معنى هذا التخريب الكرنفالي الذي صور المجزرة الشنيعة التي ارتكبها أحد رجال الكنيسة بطريقة غير مثيرة للصدمة.

الدراسة التركيبية النص

أولا: صورة وصفية

- موقع المقطع المدروس

تتشكل أحداث الفصل السابع عشر، الذي بُنِيَ بطريقة تعلي من شأن الأخ جان، من أربعة أزمنة: الهجوم على الدير؛ وردود الفعل غير المجدية للرهبان؛ والمبارزة الشرسة للأخ جان؛ وأخيرا وصول «الرهبان الصغار» الذين أنهوا إبادة المهاجمين. إن طبيعة سلوك رجال الدين، المستهدفين بخطبة الافتتاح، والذين يكتفون بالإعلان عن إقامة زُياح[27] مشفوع بصلوات، تساهم بشكل مؤكد في هجاء الكهنة والطقس الشعائري؛ ولكنها تراهن أيضا، عكس ذلك، على إبراز طاقة البطل ومهارته. وبالفعل، فإن الأعمال الباهرة للأخ جان تشغل نصف الفصل تقريبا وفق تدرج حماسي يعاين تصاعد المعركة التي تنتهي بمجزرة في غاية البشاعة. لقد تبين أن الدعم الذي تَلَقَّاه في نهاية المطاف من الرهبان الصغار لم يكن مجديا، لأن مهمتهم انحصرت فقط في «ذبح أولئك الجنود الساقطين على الأرض»، ومن هنا يتبين لنا أن الفضل يعود للأخ جان وحده في خلاص دير سوييي.

---

27 - الزياح procession؛ طقس مسيحي يتحقق من خلال الطواف بأشياء مقدسة، كالأيقونات أو القربان، داخل الكنيسة أو خارجها.

- وصف حي

بيد أن الأخ جان ليس شخصية ثانوية، إنه عكس ذلك سيتخذ مكانه إلى جانب كارْكانْتُوَا كأحد أبطال الرواية. كما أن وظيفة هذا المقطع أيضا هي قبل كل شيء إدراج الراهب في السرد وتقديمه لنا. وفضلا عن ذلك قدم لنا رابْلي في مكان قريب أعلاه صورة كاملة للأخ جان «شاب مقدام [...] قوى مغامر» الخ. ولكن هذا النوع من الوصف المجمل ليس هو الطريقة الوحيدة لإبراز معالم شخصيّة ما، بل إنه الأقل مهارة، فسكونيته تعيق سيرورة السرد. كما أن رابْلي، بوصفه قصاصا ماهرا ومتمكنا من تقنيات الحكي في زمنه، يميل إلى جعلنا نكتشف الراهب انطلاقا من خطاباته وتصرفاته الكاشفة بدورها. فالخطبة التي وجهها إلى زملائه أظهرته على حقيقته تماما، «راهب حقيقي لا مثيل له» - لأن قوله «لا يمكن لرجل نبيل أن يكره خمرة معتقة قط» يعد «حكمة رهبانية»-؛ كما أنه أيضا «متشدق سليط اللسان»، بل «فصيح حتى النخاع»، وقادر في الواقع على بلورة خطاب إقناعي يمتاز بالصنعة والتصنع «إذا مت من أجلها ألن أصبح بدوري قديسا؟»... أما ما يلي ذلك فإنه يعرفنا بالبسالة الخارقة للأخ جان، وهذا الطابع الملحمي يُستعمل بدرجة عالية على حساب عواطف مسيحية...

- مشهد حركي

هذا الاهتمام الذي يوليه رابْلي للحركية السردية يلاحَظ في أساليب أخرى وخصوصا ما يتعلق بالتأثيرات الإيقاعية. فعبارة «وبقوله هذا» الدالة على الانتقال من حال إلى حال، تسجل أولا فعالية الراهب الذي يربط القول بالفعل بدون أي انتظار، كما أن التضخيم التراكمي وغير المنظم للجملة الطويلة الممتدة من «ثم خرج على هذه الحال» إلى «على طريقة المسايفين القدامى» يترجم أسلوبيا الهزيمة النكراء التي يصورها المقطع، وكأن السارد يمتلك، بطريقة من الطرق، نفَساً أكبر من نفَس بطله. والجملة الموالية ليست أقل تعبيرية، فتكرار «منهم» les autres ومراكمة أجزاء من جمل غير متوازية عددا، يُنتج نفس الوقع الذي يحدثه التضخيم والاختلال.

وبدقة أكبر، فإن نهاية النص التي تصل فيها المذبحة إلى إعلان الهزيمة، ترتكز على إيقاع آخر يتمثل في التنظيم المتوازن للفقرات؛ وكذا تماثل التكرارات-

«إذا... أحدهم» si quelqu'un «وإذا... أيا منهم» si aulcun «وإذا... آخر» es aultres-؛ وتشابه الحوارات «أسْتَسْلِم / سَتُسَلِّم»، tu rendras/je me rend، كل هذا يضفي على النص تناسقاً يوحي بأنه يرتكز على إيقاع ما، فالراهب يبدو موهوبا بنوع من اليقينية الممنهجة التي تميز كل ضربة من ضرباته حيثما استدار. ووفق هذا التدرج المأساوي، فإن النهاية تأتي ملحمية للغاية: فالقيمة الختامية لعبارة «ثقوا بي كان هذا أبشع مشهد رأته العين»، وبفعل قيمتها الإيقاعية الناطقة بسمو الطاقة الهائلة التي استخدمها البطل، تنهي هذا المقطع بسمة تمتاز بالشجاعة الحقيقية.

ثانيا: مشهد ملحمي هزلي

- بصمات الملحمة

هذه النهاية الشائعة في أغاني الملاحم وفي روايات الفروسية ليست هي البصمة الوحيدة للنص في السجل الملحمي. فالمعركة في تعريفها تفيد مشهدا من نمط المشاهد الملحمية، وخصوصا المعركة التي يتصدى فيها شخص واحد للجميع، والتي تقتضي نهج خطة خارقة للعادة. بهذا يستعيد رابْلي تقنية مألوفة في «الإلياذة» أو «أغنية رولاند»[28]، تتعلق بمخطط كبير يَعْزِل وسط الحشود في المعركة مقاتلا مغواراً. هناك عناصر أخرى قد تم أخذها مَن الملحمة الهوميريه أو من ملاحم القرون الوسطى: خطبة قائد الحرب أمام الأعداء؛ والخصم الذي يصيح وهو ملقى على الأرض طالبا الرحمة؛ والوصف التشريحي للجروح التي ألحقت بالعدو، والذي يذكرنا بالوصف الأثير عند هوميروس والمتمثل في الدماغ المنبجس، وهذا الوصف لا يعد مضحكا هنا إلا بسب الإفراط فيه.

- المحاكاة الساخرة للملحمة

نتحدث عن المحاكاة الساخرة للملحمة، لأننا نرى جيدا التنكر المضحك لجنس الملحمة في الجنس الهزلي، وفي الآن نفسه، في الجنس الملحمي- الهزلي.

28- «نشيد أو أغنية رولاند» La Chanson de Roland هو أقدم عمل فني مهم في الأدب الفرنسي، يحتوي على 4004 سطرا تقريبا وتعود لما بين 1140 و 1170م.

فقد تم التعامل مع جيش بيكروكول وفق النمط الهزلي، فالشارات واللوازم الحربية تكف عن أداء وظيفتها لتصبح مستخدمة في قطاف العنب: «حاملو الأعلام وحاملو اللافتات وضعوا أعلامهم ولافتاتهم على امتداد الحائط، والطبالون أزالوا جلود طبولهم من جهة واحدة ليملؤوها بالعنب، والأبواق ملئت بالكرم...». إلا أن حث المهاجمين وتحفيزهم على نهب الكروم يفتقر للبعد الملحمي ويزرع فضلا عن ذلك الفوضى في صفوفهم «لم يكن أحد منهم في صفه»، وعلاوة على ذلك فإن بعض جروحهم تخدش الحياء: اختراق «الشرج» أو «الخصيتين».

أما حين يتعلق الأمر بالأخ جان، فإن المحاكاة الساخرة تشتغل بطريقة معاكسة، فهذا الراهب المرح الذي يحظى، كما ذكرنا، بتعامل ملحمي في الوقت الذي لا تمت فيه شخصيته للفروسية بصلة، يُعد بالأساس منتشيا بالرغبة في الحفاظ على لذته في الشرب. حين اقتحم المعترك، كان مرتديا بطريقة مضحكة سترته الخشنة، و«إسكيمه الموشح»، وكان مسلحا بعصا الصليب و برُمْح، وهذا يوَضِّح بشكل جيد الاختلال الممتع الذي يستثمره السجل الملحمي الهزلي. فالراهب هنا مستخدم ضد وظيفته.

- غنى هزل رابْلي

إلا أن فضاعة المقطع لا تختزل في هذه المحاكاة الساخرة المهيمنة التي تحاكي الشعر الهجين في ديوان «**بالدوس**» المنسوب للايطالي ميرلان كوكاي[29]. إن العبقرية الهزلية لرابْلي تشع هنا كما هو الشأن في أماكن أخرى، حيث استعمل فيها جميع الوسائل: فقد عزز كما رأينا الكلام البديء المستمد من قعر الثقافة الشعبية «الشرج»، «الخصيتين» بإيقاع مفاجئ اعتمادا عليه يتجاور هزل التكرار مع ما يسميه برغسون[30] في كتابه «الضحك» «الآلي المثبَّت فوق الكائن الحي»؛

29- ميرلان كوكاي Merlin Coccaie؛ شاعر إيطالي معروف أيضا باسم تيوفيلو فولونكو Teofilo Folengo 1544 -1491، اشتهر بخلقه لجنس شعري عرف بالهجين macaronique، وهو شعر مضحك تختلط فيه الكلمات اللاتينية بكلمات عامية إيطالية، من أهم أعماله: «بالدوس» Baldus.

30- هنري برغسون Henri Bergson 1859 1941 -، فيلسوف فرنسي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1892، من مؤلفاته «الضحك»، «المادة والذاكرة»، «التطور الخلاق»، «الفكر المتحرك»، «الطاقة الرّوحيّة»...

ويُعدّ رابْلي أيضا كاريكاتوريا كبيرا؛ فهو يعرف كيف يضخم الملامح وكيف يقزمها لخلق وقع هجائي: بهذه الطريقة يُختزل الراهب في صورة فظيعة تُبعِده عن القيم المسيحية وتُقرِّبه من الإفراط في الشرب، فخطبته تركز رغما عنه على هذا التناقض بين الورع الذي تظهره والذي يجب أن يبعث فيه الحماس، وبين الدوافع الحقيقية لتصرفه.

إن هزل التكويم والتضخيم -عدد ضحايا الأخ جان وصل إلى 13622 ضحية، «دون إحصاء النساء والأطفال الصغار، هذا ما يتردد دائما»- جد مشهور في القريحة الرابلية، ولكن أساليب الضحك لا تخلو بدورها من مهارة، حيث يعد الهزل في العمق هنا لفظيا بالأساس. وهكذا، وكما هو الشأن في المحاكاة الساخرة التي ترتكز من حيث وظيفتها على نوع من المفارقة بين التعبير ومحتواه، فإن أحد الآثار التي تسِم المقطع أكثر هي الاستعمال النسقي لمفردات تشريحية بوضوح علمي مُحوَّل بشكل كلي إلى سياق ملحمي، وهو تنظيم يجد نفسه مدَعّما بتنافر آخر بين التعبيرية الشائعة لبعض الأفعال الدارجة والجذور الإغريقية للمعجم الطبي: «فصل فقرياتهم»، «حطم عظام أكتافهم، وكسر سيقانهم، وفكك أوراكهم، وشتت جوارحهم» إلخ، تضاف إلى هذا أيضا توريات «ستُسلم روحك أنت أيضا لكلِ الشياطين» تستعيد بواسطة الجناس التام - أي في معنى آخر - قول الخصم «أسْتَسْلم»، في الوقت الذي يحمل فيه الأخ جان اسما جميلا جدا لكي يُحمل على محمل الجد: des Entommeures[31] تعني «اللحم المفروم».

ثالثا: النزوع الإشكالي للمقطع

- أهجية الحرب؟

هل يعد هذا الغنى الهزلي مجانياً؟ ألا يوجد في عمقه شيء جوهري يمكن استخلاصه كما يدعونا إلى ذلك الاستهلال بطريقة هزلية؟ يمكننا إجمالا أن نلاحظ على الأقل أن الضحك المفرط لا يمسح بشكل كلي الألم الذي تثيره مجزرة من هذا القبيل، فهذا المزج بين الهزلي والمرعب يضفي على هذه

31- الاسم الكامل للأخ جان هو كما تقدم أعلاه: Frère Jean des Entommeures

الصفحة نغمة رفيعة في نهاية المطاف. إضافة إلى ذلك، ما الذي يمنعنا من القول إن هذا النص يساهم بشكل من الأشكال في إدانة الحرب، علما أن هذه الإدانة تعد أحد جوانب القوة في السرد، رغم افتتان السارد بالأعمال الباهرة لشخصيته جان؟ وهكذا، فإن رواية «كـارْكـانْتُوَا» تبدو في الواقع وكأنها إعلان عن موقف سياسي سلمي مستثمر في خدمة الدعاية الملكية؛ فالصورة القدحية لبيكروكول تستهدف ربما شارلكان[32] الذي ألحق هزيمة نكراء سنوات قليلة قبل ذلك بفرانسوا الأول سنة 1525 فيما يعرف بنكبة بوفي.

- هل هو هجاء للرهبانية؟

من الصعوبة بمكان معرفة إلى أي حد يعتبر الأخ جان معنيا بالهجاء المناهض للرهبانية الذي يبدأ به هذا الفصل. فالمؤلف استدل بطريقة جيدة على شجاعة شخصيته وأبرز قيمتها. ومن المؤلم الاعتقاد، كما يدعي التقليد النقدي، بأن الأخ جان يمثل النموذج المثالي للراهب كما يتصوره رابْلي... لأن هناك مسألة واضحة: إذا كان يعد أجبن زملائه وإذا كان يدَّعي إنقاذ «الجسد الرب»، بمعنى جسد الرب- الخمر، حسب سر القربان المقدس- فإن ما يتحكم فعلا في الكهنوتية، التي تضع كما قال أعلاه «خدمة الخمر» قبل «الخدمة الإلهية»، هو نشوة السُّكْر. وحتى لا يلتبس علينا الأمر في تحديد معنى هذا النص، ينبغي في الواقع إعادة وضعه في سياقه الثقافي، أي في نقطة التقاطع بين الثقافة الشعبية للقرن الوسيط وبين روح الإصلاح. إن شتائمه التي يقذف بها، وتنميقه بخطابات مهترئة مستوحاة من التفكير القروسطي القديم المناهض للإكليروس، واحتقاره التام للتفكير الإنجيلي الأكثر بدائية- «لا تقتل»[33]- كل هذا يجعل من الأخ جان مجرد نسخة ممسوخة ذات طابع هزلي من الكهنوتية اللاهثة وراء اللذة والأثيرة في الحكايات الشعبية المنظومة. ولكن فوق هذا العمق الهجائي التقليدي تَعلق الاهتمامات اللاهوتية لرابْلي، خصوصا انجذابه للإنجيليين، بمعنى المنتمين

32- شارلكان Charles Quint معروف أيضا بكارلوس الخامس أو شارل الخامس 1500 - 1558، هو رأس الإمبراطورية الرومانية، ويعد من أعظم ملوك القرن السادس عشر حيث كان يحكم امبراطورية شاسعة لا تغيب عنها الشمس، هزم ملك فرنسا فرانسوا الأول François I^er في معركة بوفي Pavie وأسره سنة 1525...

33- وصية «لا تقتل» من الوصايا العشر للسيد المسيح.

للإصلاح، الراغبين في تنقيح الديانة من شعائرها وأباطيلها الخرافية. وإذا كان الأخ جان قادرا على العراك بعصا الصليب، فهذا يدل في أعين الإنجيليين على أن لا شيء مقدس. هكذا يتضح أن الكنيسة الرومانية هي المستهدفة هنا بالتحديد بما يمكن أن نسميه سر قربان مقدس معكوس: فالمعيار التقليدي إذن سنقول «الكاثوليكي» بعد حين يَعتبر أنه بموجب استحالة القربان[34]، فإن الخمر تشتمل على الدم والجسد والروح وربانية المسيح، ونرى هنا أن الأخ جان ينزع الطابع الديني عن عقيدة سر القربان المقدس هذه في الحدود التي يكف معها عن أن يكون هو من يضفي صفة القداسة على الخمر، لتصبح الخمر باعتبارها خمرا هي التي تحظى بالتقديس.

- التدمير الكرنفالي

لا نستطيع مع ذلك اختزال صفحة لرابْلي في «أفكار» تزخر بها دائما قريحته الواسعة. إذا كان هذا المقطع قد أضفى بدون مشقة هذه التناقضات على صورة بطله، فلأنه مأخوذ كما بين باختين برؤية كرنفالية للعالم تجهل مبدأي الهوية وعدم التناقض المتحكمين في المنطق السائد. وهكذا فإن التعارض الكرنفالي بين الحياة والموت يَبرز في هذا السرد، حيث الدم مسفوك لإنقاذ الخمر الذي هو بالتحديد دم المسيح. ويوضح كذلك باختين بشكل جيد أن الكرنفالي يقحم نفسه في كل شيء في العصر الوسيط، بما في ذلك داخل المؤسسة الكهنوتية التي كانت تعتبر مخرّبة، بطريقة لا يكون فيها الأخ جان إلا مجرد عينة روائية عن هؤلاء الكهنوتيين القادرين بشكل متناقض على الاضطلاع هم أنفسهم بالقوة البارودية الكبرى الملازمة للثقافة الشعبية.

خاتمة

إن المثل القائل «ليس الراهب بلباسه»، وارد في الاستهلال ضمن عبارة: «وهذا لابس إسكيما وهو في عمقه ليس راهبا على الإطلاق». ويبدو أن رابْلي، بخلقه للشخصية الملغزة والجذابة التي نكتشفها في هذه الصفحة، قد استمتع

34- استحالة القربان transsubstantiation: معناه في المسيحية تحول خبز القربان وخمره إلى جسد المسيح ودمه.

بتوظيف هذا المثل حرفيا؛ حيث تنتهي الرواية تحديدا بتشييد الأخ جان لدَيْر مضاد لكل الأديرة الأخرى، هو دير طيليم Thélème، الذي لا يُمنَع دخوله إلا على رجال الدين...

بيبليوغرافيا

• BAKHTINE Mikhail, *l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 1965, trad. Fr. Gallimard, «Tel»,1970.

بيير دو رونصار[35]

الكتاب الثاني للأناشيد
«أبعث إليك باقة»

أبعث إليك باقة قامت للتو يدي
بانتقائها من بين الأزهار اليانعة،
من لم يقطفها في هذا المساء زاهرة
غدا سيجدها على الأرض ساقطة
هذا سيكون لك بالتأكيد عبرةً
بأن مفاتنك مهما كانت مزهرة
ستصبح بعد حين كلها ذابلة
وتَوّا تصير كالأزهار بائدة
الوقت يمضي، يا سيدتي، الوقت يمضي،
وا أسفاه ! الدهر باق، ونحن نمضي
وعاجلا نصبح موتى ببطن الأرض
وحديث العشق فيما بيني وبينك،
سيغدو مجرد ذكرى حين نهلك،
لذا، أحبيني ما دمت بجمالك

35- بيير دو رونصار Pierre DE RONSARD 1524-1585، شاعر فرنسي غنائي لامع، أصيب بالصمم قبل بلوغه سن العشرين، أسس إلى جانب أبرز أدباء عصره جماعة «الثريا» la pléiade المشهورة في تاريخ الأدب الفرنسي، وهي حركة أدبية نبذت التقاليد الشعرية التي كانت سائدة في القرون الوسطى، وحاولت محاكاة الأدب الكلاسيكية، خلّف كما هائلا من القصائد الغنائية أبرزها «متابعة قصائد الحب»، «نشيد لكسندرا»، «الكتاب الثاني للأناشيد»، «سونيتات لهيلين»... أما قصيدة «أبعث إليك باقة» Je vous envoie un bouquet فقد وردت في البداية ضمن ديوان «متابعة قصائد الحب» الصادر سنة 1555. وقد اقتطف الدارسون هذه القصيدة من نسخة مُحيَّنة باللغة الفرنسية الحديثة لديوان «الكتاب الثاني للأناشيد»:
Second livre des amours, édition établie par Alexandre Micha, Droz, 1951

تقديم

احتفظ اللاحقون بشكل مقصود من مؤَلَّف رونصار، الكبير جدا والمتنوع للغاية، بما كان يعد في ذلك العهد قصائد ذات أسلوب رديء. ولكن انطلاقا من «نشيد لكسندرا» ووصولا إلى «سونيتة لهيلين»، قدّمت أشعار الأناشيد تنويعات كبيرة. سنكون مخطئين إذا اعتقدنا بأنها تُعَدِّلُ باستمرار نفس المواضيع. فمثلا هذه القصيدة المقتطفة من «الكتاب الثاني للأناشيد»، أي المرتبط بمرحلة عشقه لماري، تبرز كيف أن رونصار انطلاقا من موضوع جد مفضل عنده يمارس لعبة تنويع النبرات والسجلات الشعرية لصالح هدف وحيد هو أن يحظى من هذه السيدة بما كانت النهضة تسميه «مَنْحُ العطف» don de mercy.

تقدم القصيدة نفسها وكأنها ورقةٌ أريد لها أن تكون مرفقةً بباقة ورود مُرْسَلة، وهذا يمنحها مكانة متميزة نوعا ما: فبعيدا عن تجليها باعتبارها عملا أدبيا هدفه كامن فيه، فإنها تنتمي إلى وضعية تواصل اجتماعية جد متميزة. وليس من المهم إن كان الأمر هنا يتعلق بحدث يحوِّل القصيدة إلى نص مرتبط بمناسبة بعينها، أم يتعلق بشاعر يومئ إلى وضعية تخييلية. وفي الواقع، فإن النص يقدم نفسه بوصفة رسالة تراهن على إقناع المرأة المرسَل إليها. إضافة إلى ذلك، فنحن مدعوون لقراءتها ليس فقط انطلاقا من كونها قصيدة شعرية، وهي كذلك بكل تأكيد، ولكن أيضا انطلاقا من كونها نصا تواصليا، وهو ما يعطي المشروعية لتأمل يحمل بصمات التحليل الحجاجي.

الدراسة التحليلية للنص

- الرباعي الأول

يؤسس البيت الأول الوضعية التواصلية التالية: مرسل ممثَّل هنا بضمير المتكلم، ومرسل إليه مستهدَف بضمير المخاطب الجماعي «vous». والقصيدة أيضا نص إهداء مكتوب رفقة باقة، فهي تحتفي بسيدة من خلال إهدائها أزهارا. تتجه الأشياء إذن إلى أن تصبح معكوسة؛ فليست القصيدة بالأحرى هي التي ترافق الأزهار، على غرار ما تقوم به اليوم بطاقة الزيارة، وإنما الأزهار هي التي ترافق القصيدة وتُستَرد تدريجيا من قِبلِها لتصبح موضوعا للتأمل. وتكمن النكهة المميزة للنص في هذا المنعطف الحَاد.

يركز الشاعر في البداية على الحاضر وعلى الإهداء الذي تحمله هذه الباقة. ويقوم زمن الفعل بتحيين العقد الاجتماعي. إن كناية اليد تركز على الاهتمام الشخصي، والبيت الثاني يوحي من خلال الفعل «اختار» trier باختيار أجمل الأزهار كما يدل على ذلك اسم الإشارة «ces»، حيث لم يترك الشاعر الفرصة لغيره لقطفها. من خلال الباقة يصبح إذن فعل الاهتمام ومن ثمة الموضوع في الواجهة. إن استعمال الماضي القريب يلح على التعجيل بهذا الإرسال ويشير إلى نوع من الاستعجال.

ولكن انطلاقا من البيت الموالي تتغير النبرة وتتغير معها دلالة الاستعجال أيضا، حيث يظهر نوع من الاستخفاف يُبرز أن حالة هذه الأزهار كانت تنبئ بالموت، وأن هذه الشيخوخة المرتقبة هي الَتي تُبرر على ما يبدو هذه العجلة. وبالطبع فإن الهدية تفقد قيمتها، بل أكثر من ذلك يختفي ضمير المتكلم «je» من

هذين البيتين؛ وهذا معناه أنه يتعين على أحد ما أن يقوم بقطفها. يقوم الشاعر ذاته بتبخيس الهدية التي هو بصدد إعدادها، ورغم أنه كان يبرهن على وجوده بواسطة ضمير المتكلم وبواسطة كناية البيت الأول، إلا أنه اختفى تماما من البيتين الأخيرين لهذا الرباعي الأول. وبعيدا عن كونها موضوع انتقاء خاص أو محط اهتمام يمتاز برهافة الإحساس، فإن الباقة تصبح بذلك معادلة شبه موضوعية لأزهار مصيرها الإهمال.

إضافة إلى ذلك، فإن هذين البيتين يبرزان وجها خفيا للهدية، لأن صيغة «من لم يقطفها في هذا المساء» لا يمكنها إلا أن تستدعي أشهر قصائد رونصار المستلهمة لـ«carpe diem»[36]: ويتعلق الأمر بـ«نشيد لكسندرا» حيث نجد في الآن نفسه فعل «قطف» cueillir واسم «المساء» vespée. إلا أن السياق هنا سلبي للغاية، إنه سياق الزهرة الذابلة وليس الإزهار. فموضوع العطاء ليس هو الباقة المهداة، وإنما الإعلان عن شيخوخة قادمة.

- الرباعي الثاني

في هذا الرباعي يتغير السجل أيضا، إذ بعد الإهداء والاستخفاف تأتي البيداغوجيا والنبرة المتحذلقة. تستغرق الجملة الطويلة مجموع الرباعي وتلجأ إلى المقارنة وإلى جملة الربط والتابع الشرطي... فورود معجم متشكل من «عبرة» exemple، «بالتأكيد» certain، واستعمال صيغة الفعل الناقص soit لإفادة معنى الإلزام المرتقب، يقويان معا هذا البرهان السلطوي. إن مفاتن المخاطبة، بعيدا عن كونها مستهدفة بالتغني باعتبارها كذلك، تنذر بالسقوط؛ إذ نجد أن صفة الروعة مشروطة بالانتقاص الذي يوحي به أسلوب الإضراب[37]. إضافة إلى ذلك، فإن القافية تُقَرِّب fleuries «مزهرة» من flétries «ذابلة» مسجلة حتى بهذه اللعبة على مستوى الدوال العبور من الحياة الزاهية إلى الموت، وذلك من خلال تغيير طفيف فقط لحرف [u] بحرف [t].

36- carpe diem: عبارة لاتينية مقتطفة من قصيدة لهوراس مفادها «عش يومك دون أن تنشغل بغدك»، وهذه القولة تختزل جوهر الفلسفة الأبيقورية، لأن هوراس كان من أنصار الأبيقورية في العهد الروماني.

37- الإضراب أسلوب يجعل اللاحق يلغي السابق

يركز البيتان الأخيران على قصر مدة هذا الإزهار بما أن peu de temps «بعد حين» يصل صداها إلى tout soudain «توا» بفعل التأثير الناتج عن الإطناب الملح. إضافة إلى ذلك، لا شيء يمكنه أن ينفلت من هذه الإدانة المرتبطة بحدث ما، كما يشهد على ذلك تكرار الظرف tout «كل» الذي يمنح تفضيلا جذريا لـ flétries «ذابلة» وsoudain «توا»، واستعمال صيغة الفعل الدالة على المستقبل التي تتردد هنا وكأنها علامة على مصير لا مفر منه. زيادة على ذلك، يمكننا أن نلاحظ أن الرباعيين يتوَّجان بصورة دالة على السقوط والموت.

وعكس ما عهدناه عند رونصار، فإنه لا وجود لوجه من أوجه المقارنة بين مفاتن المرأة وجمال الزهرة، اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق فقط باللعب الاستعاري beautés fleuries «مفاتن مزهرة»، لأن المقارنة لا تهدف إلى غمر المخاطبة بمختلف أساليب الإطراء بقدر ما تسعى إلى التركيز على مستقبلها التعس: comme fleurs «كالأزهار» تحيلنا في الواقع على فعل périront «ستصبح بائدة». فالزهرة إذن ليست إلا موضوعا بيداغوجيا لا يعوضه مدح ولا إطراء. ومقارنة مع نصوص رونصار السابقة، فهو يتخلص هنا من نبرة الحب العذري البطاركي[38]، ويبدو أنه منشغل بالاتجاه مباشرة صوب الأهم.

- الثلاثي الأول

إن كسر النبرة يضع القارئ من جديد أمام استهلال رثائي لهذا الثلاثي. فإيقاع البيت التاسع 4 4 2، ومن خلال لعبة التكرار الحزين، ومحاكاة هروب الزمن، والتنغيم الصوتي المعتمد فقط على مصوتين [e] و[a]، مع انفتاح القافية في نهاية البيت، كل هذا يساهم بشكل كبير في إحداث هذا التأثير البكائي. ويستمر استئناف الكلام في البيت الثاني في إطار سجل الكآبة مع صيغة التعجب الندائي las «وا أسفاه» الذي يمدد اللعبة الصوتية التي تستمر بشكل زائد في البيت بكامله، ولكن هذه المرة مع مهيمنة أنفية [o] مدعمة بجناسات استهلالية يحدثها صوت [n].

38- البطاركي هنا نسبة إلى الشاعر الإيطالي فرانشيسكو بطارك Pétrarque Francesco 1304 - 1394، وهو أحد أوائل الإنسانيين في عصر النهضة، اشتهر بأشعاره الراقية التي عبر فيها عن حبه للور Laure وبسونيتاته التي كانت نموذجا للشعر الغنائي في ذاك العصر وعرفت باسم السونيتة الإيطالية أو السونيتة البطاركية

هذه النغمة الموسيقية القاتمة متعارضة تماما مع نبرة الاستخفاف في الرباعي الأول والنبرة العالمة الأستاذية في الرباعي الثاني. لقد تم استيعاب نتائج الدرس في أعماقها البعيدة، ويبدو أن السونيتة ستتجه منذ الآن صوب نوع من التأمل في الموت. وهكذا يأتي الاستدراك التصحيحي في البيت العاشر لكي يصحح المقصود ويجعل التحقق من فناء الإنسانية يحل محل البكاء على هروب الوقت، وهو المصير الذي يؤكده البيت الحادي عشر بطريقة شبه واقعية. إن استحضار شاهدة القبر، من خلال كلمة ملطفة lame، يأتي لكي يضع حدا لهذا التأمل بواسطة صورة نهائية بدون جدوى. ومرة أخرى، يختتم المقطع الشعري بصورة الموت.

لا يمكننا أن نظل مع ذلك مخدوعين تماما بما يبدو هنا مهارة خاصة بالشاعر. وبالفعل يمكننا أن نلاحظ أن هذا التغيير في النبرة يخدمه، حيث يمكنه بهذه الطريقة أن يضم إليه مخاطبته في شكوى مشتركة، وأن يقودها معه إلى تأمل لا يمكنها أبدا أن تتهرب منه. وهذا يعد بالنسبة له مناسبة لمناداتها بـ ma dame «سيدتي»، وهي صيغة أهم بكثير من مجرد استهدافها فقط بضمير المخاطبة بصيغة الجمع «vous» في البيت الأول، بما أنه يتيح له استعمال ضمير التملك بصيغة المفرد. هذا المنعطف في اللياقة لا يمكنه إلا أن يستدعي سجل اللباقة وابتهالات الشعراء الجوالين. وبدون أن يظهر رونصار، يستمر في تحقيق هدفه الوحيد، ألا وهو الالتفاف على مخاطبته.

إن استدعاء الموت ليس مجرد موضوع بدون أدنى جدوى: فقدَرنا المشترك هو الذي يتيح لنا الحديث بصيغة الجماعة nous، حيث نجد لأول مرة المتكلم والمخاطبة معا. هذا الثنائي المتشكل لغويا بهذه الطريقة سيجمع في علاقة حميمية تؤكدها صورة البيت الحادي عشر، رغم طابعها الجنائزي. إن عبارة «سنكون ممددين» serons étendus التي تجمع هذا الثنائي في مصير مشترك، لا تخلو مع ذلك من خلفيات سرعان ما سيوضحها البيت اللاحق.

- الثلاثي الثاني

إن مكاسب هذا الثلاثي الأول ستتضح بسرعة. فالشاعر سيربط، بثقة رائعة، اللاحق بالسابق. ويبدو أنه يستأنف الحوار كما يؤكد ذلك رابط العطف

الدال على معنى التتابع الذي يفتتح البيت. فهو يلتزم بالحديث عن «العاشقين» بنوع من الخصوصية التي توهم بأن هذا هو الموضوع الوحيد للحوار منذ بداية هذا التواصل الخيالي. وفي الحقيقة، فإن الأمر لم يكن يتعلق فيما سبق بمسألة العشق، اللهم إلا إذا تم التسليم بحضوره الضمني في صورة الزوج الممدد تحت الصفيحة[39]! إن الضمني هنا يصبح ظاهرا، ولكن تجاوز هذه العقبة يتيحه اسم الموصول desquelles nous parlons: فضمير الجماعة هنا يدرج المخاطَبة في فاعل الفعل. وإذا صرفنا النظر عن كون هذه الأخيرة لم تنل حقها من الكلام، فإننا نفهم ضمنيا أنها مشاركة في الحوار عن الحب.

أكيد أن المشكلة ليست في إقناع السيدة بأن تحب، بل في دفعها إلى عدم الانتظار، خصوصا إذا اعتبرناها مهيأة لذلك. ومن هنا، فالثلاثي ذو نزعة أبيقورية Epicurien؛ لأن المقصود هو الاستمتاع بالحياة بما أن مصيرنا هو الموت. إنه يستعيد هنا صيغة المطاوعة، لكن ضمن بنية مجزأة تقطع عمدة الجملة بواسطة التابع الزمني، تماما مثل الموت الذي يقال عنه إنه قادم ليضع حدا لمسار الحياة. سنلاحظ هذا البناء الذي يلزم الجملة بمحاكاة حركة ما تتلفظ به: Amours-pa-role / mort-silence، عشاق ـ حديث / موت ـ صمت.

تشكل الخاتمة قفزة نوعية بفعل التغير الكبير في السجل. إن «لذا» pour ce تحافظ على نبرة البرهنة متبوعة بأمر بدون اعتراض ممكن، بما أن السيدة قد تم إقحامها في البرهنة. إلا أن هذه النزعة الأبيقورية تظل مدنسة بلوثة الاستخفاف، لأن مدلول عبارة cependant qu'êtes belle بمعنى خلال هذا الزمن الذي تكونين فيه جميلة هو المستهدف بالحب. وبطريقة ضمنية، إن حب امرأة تفتقر إلى القدر الكافي من الإشراق والشباب، لن تكون له أهمية تذكر تماما مثل هذه الأزهار «الساقطة على الأرض» والتي لن تجد من سيقطفها.

خاتمة

تحت غطاء الإهداء وقصيدة الحب، يبرهن رونصار هنا على براعة منقطعة النظير. فمن خلال مهارته اللغوية والشعرية، يعرف كيف يستثمر سجلات جد

39- الصفيحة lame، هنا بمعنى الحجارة العريضة أو اللوح الذي يوضع فوق الميت في القبر.

متباينة من قبيل الرثاء والبرهنة، وكيف يدرج مخاطبته في تشكيلة نصية ملائمة له ولمقصده، ويلتف عليها بواسطة اللعب بالكلمات لا غير. إن القصيدة تدافع عن قضية، دون أن تفقد مع ذلك قوتها الإيحائية. يعد الثلاثي الأول نموذجا حقيقيا للموسيقية، وإذا كان هذا الثلاثي مجرد ترديد لتلك النبرة البتراركية العذرية التي شددت عليها بشكل واسع الأشعار السابقة عليه، فإن رونصار لا يكتفي فقط بترديد صورة جاهزة ـ والأمر يتعلق هنا بمقارنة المرأة بالزهرة ـ ولكنه يضاعف اللعب بها: فهو من جهة يُحيِّنها بمنحه باقة للمرأة الشابة التي يقارنها بأزهار، ومن جهة ثانية يعرف كيف ينساها حين يصل إلى المقطعين الثلاثيين، وهو ما يبرهن جيدا على أن الطيمة البطراركية ليست هنا إلا مجرد ذريعة. إن هذا النص الذي تمتزج فيه المهارة بالكشف الشعري، يبرز مدى قدرة شعر رونصار على استدعاء كل ما يتعلق بشفرة الكتابة واستثمارها لصالحه، بعيدا عن الاحتفاءات الظاهرة بالحب واللذة.

جون دو سْبّونْدْ[40]

محاولات في بعض القصائد المسيحية

«ولكن قدرنا أن نموت»

ولكن قدرنا أن نموت، والحياة متغطرسة،
من يتحدى الموت، سيذوق سكراتها،
الشموس ستُذبل هذه الأزهار اليومية،
والزمن سيُفرِغ هذه الفقاعة من هوائها

هذا القنديل الجميل الذي يُصدر شعلة بدخانها،
على اخضرار الشمع ، سينطفئ لهيبها،
زيت هذه اللوحة سيُبهت ألوانها،
والأمواج على الشط المزبد سيقع انكسارها.

رأيت هذه البروق تمر أمام عيني خاطفة
وأصوات الرعد في السماوات مقعقعة،
حيث ستهب من هنا أو هناك العاصفة.

رأيت كثبان الثلج ذائبة وسيوله ناضبة،
هذه الأسود الزائرة رأيتها غير هائجة،
عيشوا يا رجال، عيشوا، فالموت قادمة.

40- جون دو سبوند Jean DE SPONDE 1557- 1595، شاعر فرنسي ينتمي إلى العصر الباروكي، من مؤلفاته:
Méditations sur les psaumes 1588, et Essai de quelques poèmes chrétiens1588, Sonnets d'amour 1557-1595, Les sonnets sur la mort 1597

أما قصيدة «ولكن قدرنا أن نموت» فهي السونيتة الثانية من ديوان «محاولات في بعض القصائد المسيحية» التي صدرت سنة 1588، وقد أخذها الدارسون من:
Anthologie de la poésie baroque, Jean Rousset, édition Armon Colin, 1968

تقديم

يميز جون روسي[41] في دراسته القيمة «أدب العصر الباروكي بفرنسا» بين حقبتين كبيرتين في مسار انتشار الجمالية الباروكية. الحقبة الثانية وهي حقبة «نضج الباروكية» التي تسجل إلى حدود سنة 1665 ازدهار هذه الجمالية. الحقبة الأولى المسماة «ما قبل الباروكية»[42]، تمتد من سنة 1580 إلى سنة 1625، وقد هيمنت عليها الصراعات التي هزت التاريخ. يكتب روسي قائلا إن «الاضطهاد المأساوي» الذي هيمن حينذاك «لم يكن ملائما على العموم لهذا الانطلاق الحر للبنيات، كما أنه يُدبِّر بشكل سيء هذا الهامش من اللعب، وهذا الميل نحو المظهر ونحو التصنع الذي كانت تحتاجه الباروكية، والذي كان يُرسَم على قماش من وهم فككته التراجيدية». وأضاف مركزا إن «هذا الجيل المَمزَّق كانت تهيمن عليه روحيا قوتان متعارضتان في الظاهر، ولكنهما مع ذلك متلاحمتان: حضور مونطيْني، ووسواس الموت». وفي الواقع، إن التعارض لم يكن بكل تأكيد إلا ظاهريا، فنحن نعرف بالفعل أهمية الموت في فكر مؤلف «المقالات». إلا أن الموت بالنسبة لمونطيْني ليست مأساوية، ولكنها كذلك بالنسبة لكل من

41- جون روسي Jean Rousset 1910-2002؛ ناقد سويسري متخصص في دراسة الأدب في العصر الباروكي، درس الأدب الفرنسي في عدة جامعات أوروبية وبالخصوص جامعة جنيف، أعد أطروحة لنيل الدكتوراه بالعنوان الوارد أعلاه.

42- العصر الباروكي حقبة امتدت في أوروبا من أواخر القرن السادس عشر إلى بداية القرن الثامن عشر، وقد تميز بنوع من الغرابة في الشكل مقارنة مع المعايير الجمالية الكلاسيكية التي كانت سائدة في عصر النهضة، فقد ثار على التنميق والتقييد والانسجام والتناسق والوحدة العضوية والالتزام بمحاكاة الطبيعة والواقع وغيرها من القيم الجمالية المحافظة، وعوضها بقيم وأساليب أخرى تمتاز بالحركة والحيوية والعواطف الجياشة والزخارف والتوسع والتباين وجمالية التكرار والحرية في الشكل...

أكريبا دوبيني وشاسيني[43] وسبوند، حيث تخصص مؤلفاتهم حيزا لصور المآتم والأهوال والقلق.

ويندرج مؤلَّف جون دو سبوند ضمن هذه المؤلفات، فالقلق المأساوي الذي يسكنه لا يمكن إرجاعه إلى الصدفة أو إلى النزعة الذوقية، فهو مرتبط أشد الارتباط بحياته القصيرة والممزقة التي تفرض عليه بدون شك رؤية للعالم من هذا القبيل. فقد استفاد، بفعل نشأته في وسط الزهد الكالفيني[44]، من التعلم في بال Bale على يد تيودور دو بيز Théodor de Bèse بفضل الرعاية التي وفرتها له عائلة نافار، وتعرض للاعتقال سنة 1589 بسبب اعتقاداته الدينية، واعتنق سنة 1593 الكاثوليكية وفق نموذج هنري الرابع ... الذي لفَظَه مع ذلك وجرَّده من امتيازاته لأسباب غامضة. هذه إذن هي الصورة الكاملة للشخص الذي كان البروتستانتيون ينعتونه بـ «الخائن»، ومن بينهم أكريبا دو بيني الذي تبرأ من صداقته وكَنَّ له الضغينة. لم يكن هذا ليمنع أنصار التيار الكاثوليكي من قتل أبيه، الذي ظل مخلصا للكالفينية، في السنة الموالية. هذه التجارب المهولة حطمت سبوند الذي أصبح غارقا في غياهب الفقر إلى أن أصيب بالمرض وتوفي ببوردو سنة 1595. وكما كتب كلود جلبير دوبوا[45] Claude Gilbert Dubois فإن «لا معقولية العالم والمساعي الفوضوية للحياة لا تعد، حسب سبوند، تجريدا جماليا أو هاجسا من هواجس رجل الدين».

43- جون باتيست شاسيني Jean-Baptiste Chassignet 1571-1635، شاعر باروكي، من مؤلفاته:
Le Mépris de la vie et Consolation contre la mort 1594, Douze Petits. Prophètes 1601, Psaumes 1613

44- الكالفينية Calvinisme، مذهب مسيحي بروتستاني ينسب إلى مؤسسه المصلح الفرنسي كالفن الذي استمد أفكاره من بولس الرسول والقديس أغسطين ومارتن لوثر، من مبادئه: اعتقاده، على غرار مارتن لوثر، أن تبرير الخطايا والخلاص لا يتم بالإعمال وإنما بالإيمان، إلا أن كالفن كان يؤمن بالاختيار المسبق، ووفق هذا الاختيار فإن الإنسان لا يمتلك الإرادة الحرة للتكفير عن خطاياه التي اقترفها لأن الله قد اختار من سينالون الخلاص قبل خلق العالم.

45 - كلود جيلبير دوبوا Claude-Gilbert Dubois، أكاديمي فرنسي من مواليد 1933، متخصص في أدب القرن السادس عشر.

الدراسة التحليلية

مدخل

ينتمي النص الذي يستأثر باهتمامنا هنا إلى ما نسميه «سونيتات حول الموت»، وتعد السونيتات الإثنتا عشرة المكونة لهذا الديوان، المقتبس من «محاولات في بعض الأشعار المسيحية»، امتدادا لـ «مقاطع شعرية حول الموت» تحمل عنوان «سونيتات أخرى في نفس الموضوع». وباعتبارها مجموعة قصيرة ومكثفة لكتابة منتقاة ومتينة، فقد تمت مقارنتها أحيانا بـ«أوهام» لنرفال[46]، مع العلم أن تاريخ كتابتها لم يكن معروفا على وجه التحديد، وحسب تاريخ نشرها فهي تعود إلى سنة 1588 قبل اعتناق الشاعر للكاثوليكية. إلا أن هذا لم يجعل منها دعوة إلى العقيدة الكالفينية، فهي مشبعة بتأمل أكثر رحابة في «المسيحية»، رغم أنها تتيح لسبوند شهرة مهمة إلى جانب الشعراء البروتستانتيين الآخرين. هذه السونيتة الثانية موسومة مع ذلك بهذا الخطاب الديني ولكن بنسبة أقل من غيرها[47]. وحتى إذا وجدنا فيها تأملا في الحياة باعتبارها تافهة، فلا شيء يشير إلى ضرورة استثمار الحياة الفانية من أجل الاستعداد للحياة الخالدة؛ لأن الموت عنده تبدو نهاية وليست عبورا. وهذا بدون شك ما يجعلها أكثر مأساوية، لدرجة يمكن معها الحديث، بخصوص هذه السونيتة، عن «المأساة الباروكية».

---

46 - جيرار دو نيرفال Gérard De Nerval 1808-1855، كاتب وشاعر فرنسي، خلف أعمالا كثيرة في مختلف الأنواع الأدبية، واشتهر بالخصوص بمجموعته القصصية: «بنات النار» les filles de feu 1854، وبسونيتاته التي جمعها في ديوان: «أوهام» Chimères 1854.

47- يشير الدارسون هنا إلى السونيتة الثانية عشرة التي تتضرع إلى «المولى»، و«الرب» مثلا، أو سونيتة أخرى تصرح بأننا «لكي نحيا في السماء، يجب بالأحرى أن نموت هنا».

الرباعي الأول

يُبرز النص، منذ البداية، تقلب أشياء هذا العالم وهشاشتها. فاستهلال السونيتة يعد خاتمة أو مقدمة صغرى لتحليل منطقي. وقد كان نحو القرن السادس عشر يعتبر si استدراكا بعد تابع ، كما هو الشأن في هذه الجملة لمونطيْني «وحتى عندما تقدمتُ ما استطعْتُ، مع ذلك لم أقنع بتاتا بما فعلْتُ»[48]، أو في هذا البيت لأكريبا دوبيني: «حين ستقتلنا، مع ذلك سنشكرك»[49]. فهي إذن تفيد «مع ذلك» pourtant في اللغة الفرنسية المعاصرة. فالقصيدة تقدم نفسها إما بوصفها اعتراضا على بعض الخطابات الضمنية حول السعادة في الحياة، أو باعتبارها حصيلة بعض تأملات الشاعر. ومن هنا نقول إن هذه السونيتة حول الموت لا يتم تمثل أبعادها الدلالية بمعزل عن سياقها. وبعيدا عن أي إبراز لكلام ناشئ، وعن كونها بداية مطلقة، فإنها تعد تعبيرا مستسلما وإلى حد ما منكسرا عن كلام بالغ الوضوح يلقي الكلام السابق عليه في غياهب النسيان أو اللامبالاة.

منذ الشطر الأول من البيت الأول يتأكد الأمر المطلق للقدر الإنساني: فعبارة «ولكن قدرنا أن نموت»، لم تترك أي مجال للوهم وهو ما تلح عليه بقوة صيغ الاستقبال في الأبيات اللاحقة. وبالفعل، فإن الرباعيين معا يضطلعان بتوضيح هذا القول الذي افتتحت به القصيدة. ومع ذلك فإن الجملة التي يُستهل بها الشطر الثاني يبدو أنها تُحدث في بداية الأمر قطيعة مع هذا التأكيد الأولي والقوي، حيث تظهر لاعتبارات عدة رافضة لحكمه غير المجدي. لذلك سوف نشير إلى ما يلي:

استمرارية الخطاب الذي ينكر لبعض الوقت الوضع الختامي للشطر السابق؛

---

48 - Et quand je suis aller le plus avant que je puis, si ne me suis-je aucunement satisfaict (Essais, I, 26)

49 - Quand tu nous meurtrirois, si te bénirons nous (les Tragiques, I, vers 1284)

وتجدر الإشارة إلى أن هذين الشاهدين معاصران – بحسب ما أشار إليه الدارسون في هامش – لـ «سونيتات حول الموت» 1958، بما أن أكريبا دوبيني بدأ كتابة «مأساته» سنة 1577 ونشرها سنة 1616، في حين كتب مونطيْني المقاطع الأولى لما سيحمل فيما بعد اسم «المقالات» سنة 1577، ثم بعد ذلك لم يتوقف عن تنقيحها وعن زيادة طبعاتها إلى أن مات سنة 1592.

القفزة التضادية التي تحدثها «الحياة»، في الوقت ذاته الذي تأتي فيه «الموت» في وقفة منتصف البيت؛

انتشار النعت ومقاطعه الثلاثة الطويلة الممددة بـ[e] غير المنبورة في القافية المؤنثة[50]؛

المعاضلة[51] في البيت الثاني التي تبدو وكأنها تنطق بإرادة الحياة التواقة لمزيد من الامتداد.

وبالفعل، فإن شدة الغطرسة قد تم التعبير عنها منذ البيت الإسكندري[52] الثاني: «يتحدى الموت»[53]. ولكن نهاية البيت لا تترك أي مجال للشك، لأن الأمر فيه يتعلق بالتأكيد وليس بالتكذيب. فالأبيات مسخرة لخدمة هدف تنويري، وكأن الأمر يتعلق تقريبا بتصوير مأساة بطريقة موجزة: الحياة تمتد فيها بطيشها المفرط، ثم بجرأتها أمام الوعي بالقدر الإنساني، وتصل في الأخير إلى النهاية التي ترسمها خاتمة البيت الثاني. هذا التناسق مُلاحَظ، فضلا عن ذلك، في الدقة التي بموجبها يتم في الرباعي بكامله وضع الكلمة الدالة على الموت مباشرة قبل وقفة المقطع الصوتي السادس «...mourir»؛ «...mort»؛ «...haleront»؛ «...crevera». وهذا يدل على أن الموت تعد هي ذاتها هذه القطيعة التي تكسر مسار الحياة تماما مثلما يحدث في هذه الأبيات.

في ضوء هذا الدرس، ينتظم النمو الداخلي للنص، فلكي يركز على تفاهة كل ما يتعارض مع الموت يمثل لذلك بشيئين يميزهما التدرج في الهشاشة -أزهار، فقاعات-، ويُختزل زمن وجودهما في حيز يمتد من الحياة التي يمكنها أن تطمح إلى الإزهار لمدة سنوات، وصولا إلى «الفقاعة بالبواء» التي لا تدوم إلا لحظة، مرورا بـ «الأزهار اليومية» التي يُختزل معدل حياتها في يوم واحد وفق ما يوحي به نعت «اليومية». إضافة إلى ذلك فإن اختيار الفقاعة المريَّحة يُمكن

50- Orgueilleuse - fleures – venteuse

51- المعاضلة: ارتباط معنى القافية في بيت بالبيت الذي يليه.

52- الوزن الإسكندري Alexandrin، من بحور العروض الفرنسي ويتشكل من 12 مقطعا.

53 - brave de la mort يمكن التعبير عن معنى هذه العبارة في الفرنسية المعاصرة بما يلي «يتحدى ما له صلة بالموت / «brave pour ce qui est de la mort» أو «شجاع في مواجهة الموت / «brave face à la mort» ورد هذا التوضيح في جملة اعتراضية بمتن الدراسة.

من إعادة قراءة الغطرسة التي تظهر في القافية: هذه الغطرسة ليست إلا غرورا «ampoulée»، والحياة ليست إلا فقاعة قد تم نفخها بالريح. وهنا نجد أنفسنا أمام قول سيتردد في القرن اللاحق عند كل من باسكال Pascal وبوسويي[54]. فهل من المجدي أن نضيفي قائلين إن القوة -«يستخف»- والجمال -«الأزهار»- لن يكتب لوجودهما النجاح أمام الأجل المسمى، تماما مثل الوجود المجاني للفقاعة؟

إن المقطعين الإسكندريين الأخيرين لهذا الرباعي الأول يجعلان الحكم أكثر صرامة، بفعل إيقاعهما المنتظم، وتكييفهما للجملة مع طول البيت، وكذا بانتظام الألفاظ ذاتها داخل الجملة. فكلمتا «الشموس» و«الزمن» اللتان تعدان بديلين عن الموت وفاعلين له، قد اتخذتا مكان الحياة التي اعتقدت بفعل اندفاعها الأول أنها قادرة على اغتصابهما، والحال أنهما بفعل حضورهما في بداية البيتين قد استبعدتا «ضحاياهما» إلى النهاية[55]. ونشير هنا إلى التعارض القائم بين الألفاظ المذكرة التي توحي بالقوة -«الشموس» Soleils، «الزمن» temps-، وبين هشاشة الموصوفات المؤنثة -«الأزهار» fleurs، «الفقاعة» ampoulle-. هذه اللعبة نفسها نجدها أيضا في القوافي: فبارتكازها على نفس المصوتات، تقوم القوافي بجعل المصوت متبوعا بصامت قوي [R] أو بصوت صفيري يدل على فناء الأشياء، من خلال تحويله لنقطة تمفصل الفونيم.

إن اختيار هذين الموضوعين المتعلقين بالزهرة والفقاعة يبدو مهما من ناحية ثانية. فالمكانة الرمزية لسبوند في هذه المرحلة «ما قبل الباروكية» مكّنته من أن يستحضر طيمة أثيرة في شعر النهضة ويتعلق الأمر بالزهرة التي لا تدوم إلى ما بعد الغروب، وأن يستحضر، في الآن نفسه، عنصرا من عناصر التخييل الباروكي ويتعلق الأمر بالفقاعة la bulle[56]. ووفق هذا التخييل فإن

---

54 - جاك بيني بوسويي Jacques-Bénigne Bossuet- 1627- 1704، رجل كنيسة وكاتب فرنسي، كان مشهورا بفصاحته لدرجة أن بعض الدارسين اعتبروه أفصح رجل عرفته الإنسانية.

55- «journalier fleures»/«ampoule venteuse»، وهاتان العبارتان معا تحيلان، كما تقدم، على تفاهة الحياة وضعفها أمام جبروت الموت.

56- يحيل الدارسون في هذا الصدد إلى نصوص شاسيني، فيلمولان، سيكون، ماينار... التي يستشهد بها روسي في «أنطلوجيته» وكذا في:

Cercé et le paon, La littérature de l'âge baroque en France, op cit, chapitre V.

الفقاعة ذاتها ليست سوى تمثيل للعالم. وقد عبر سبوند عن ذلك في سونيتات لاحقة حيث قال[57]:

[...] بدأ يدرك

بأن الحياة ريش، والعالم ريح

إن الحجج التي يمكننا التساؤل حول قيمتها، لا يمكنها إلا أن تدعم التعليل، سواء أكانت مدحية القدر لا يمكنه إلا أن يكون فضيعا للغاية أو تمثيلية الدليل لا يمكنه إلا أن يكون فوريا. وفي الأخير، يوضح جمع «الشموس» أن الظاهرة تتجدد كل يوم وتستمر بذلك قيمتها الاختبارية.

الرباعي الثاني

إن تراكم الأمثلة يفضي إلى سن قانون. يتعلق الأمر بالبرهنة بواسطة القيمة النوعية للتمثيلات على الجبروت الشمولي للموت. إلا أن هناك، في الآن نفسه، سجلات أخرى تم استدعاؤها هنا. إلى جانب أشياء الطبيعة زهرة وفقاعة اللتين ما زالتا حاضرتين في «أمواج» البيت الثامن، تظهر إبداعات الإنسان؛ ويتعلق الأمر بالنار التي ترمز إلى تفوقه على الحيوان، واللوحة التي تبرهن على حسه الجمالي. إن الموت تُعاقب في الطبيعة بقسوة ولا تستثني حقل الفن، وهي وحدها أيضا تقضي على المَتناقضات، بما أن «الشعلة» و«الأمواج» مصيرهما واحد. ويجب أن نلاحظ مرة أخرى أن هناك «مسرحية» تُلعب في بيتين، يتعلق الأمر بالانطفاء التدريجي للقنديل، ويظهر هذا التدرج في الترتيب الذي اتخذته الكلمات التالية: «قنديل»، «شعلة»، «مدخنة»، «ستنطفئ»؛ وبالفعل فإن «الشعلة» لا تصبح «مُدخِّنة» إلا حين تقترب من النهاية. والقنديل، الذي يعد كناية عن النور، هو أيضا علامة على هذا الدخول في الظلمات التي هي الموت، فانطفاؤه ينطق أيضا باختفاء كل طاقة وكل حيوية بفعل المعنى المزدوج لكلمة ardeurs «لهيب» التي ينطق مدلولها الاشتقاقي بالنار «ardre» أو «ardoir»

57- ورد هذا القول في البيتين 13 و14 من السونيتة 8:

[...] Commence d'apprendre

Que la vie de plume, et le monde du vent

تفيدان الإحراق، في حين أن هناك مسبقا تفضيل لـ«الحيوية». زيادة على ذلك، فإنه مثلما تنتقد صفة «المتغطرسة» موصوفها «الحياة»، تنتقد صفة «المدخنة» موصوفها «الشعلة»، التي تعد صورة تستعار للتعبير عن الحماسة[58]، إلا أنها تحيل هنا على تفاهة كل شيء.

إن الصورة الختامية المتعلقة بالأمواج التي يكسرها الشط، صورة أثيرة عند سبوند الذي ينطلق منها ليختم ما تبقى من سونيتاته الاثنتي عشرة حول الموت:

لكن معبدك الحامل ليدك وصوتك سيصير

سفينة، سندا، أذنا حيث سيضيع هذا الجمال الساحر

حيث هذه الجهود ستفنى، وحيث هذه الأمواج ستتكسر.

و تُختتَم السونيتة التاسعة بدورها بصورة مشابهة تنتمي هذه المرة إلى عالم البحر:

أَندفعُ في نفس البحر، وأخشى هلاكي،

مع أنني أعرف أن هذه الحياة ذاتها

ليست إلا المنارة التي تقودني إلى مماتي.

وعلى غرار نهاية المقطع الرباعي السابق، يسرّع هذا الرباعي الإيقاع، بما أنه في بيتين تم تقديم مثالين، في الوقت الذي تم فيه تخصيص البيتين الأولين لمثال واحد. إن الموت، أو بالأحرى فعل الموت، يجد في هذين الرباعيين تنويعا مهما: يمكن التعبير عن الموت الخفيف بالأفعال التالية: «ذبل» و«انْطَفَأَ» و«انْبَهَتَ»، ويمكن التعبير عن الموت العنيف بالفعلين التاليين: «شق» crever و«انكسر». وهذا معناه أن أوْجُهَ الموت متعددةٌ، تماما مثل تعدد الأشياء الناطقة بجبروتها.

الثلاثيان

يركز الثلاثيان على استمرارية التحولات، بيد أن تطور النبرة يتحول من الصخب إلى السكوت. إنهما يُجريان تغييرا في المنظور مقارنة مع الرباعيين

58- يحيل الدارسون هنا على الشاعر الفرنسي مارثوران رينيي Mathurin Régnier 1573 - 1613 المشهور بـ«أهاجيه» Satires المكونة من 16 ديوانا، والتي يتحدث فيها عن المتحذلق «المدخن» Fumeux Pédant،

كما يلح على ذلك تقليد السونيتة ذاته. ولإقرار توقعات الأفعال الدالة على المستقبل في الأبيات السابقة، إذا اقتضى الأمر ذلك، يقحمان أمثلة من الماضي. ومع ذلك فإن الانسجام الموضوعاتي مضمون بشكل واضح بفعل التحول الذي خضع له مفهوم الصيرورة ومفهوم الزوال: الموج في جوهره هو ما يسيل، والبرق هو ما لا يدوم إلا لحظة. هنا أيضا يصبح التناقض بين النار والماء متجاوزا، لأنه محمول بواسطة نفس الحركة التي هي حركة العالم. إن الموضوع الذي يظهر لأول مرة في بداية البيت التاسع يقدم نفسه كضامن للحقائق المتلفظ بها حيث يبدو كشاهد مفضل. فبعد معرفة عامة، تأتي الآن تجربة متجسدة لتصبح موضوعا للتأمل. لهذا، لم يكتسب منها النص أي بعد أكثر إنسانية وأكثر فردانية. نبقى في إطار الأمثلة ذات القيمة العامة التي تحتفظ بالخصوص بمضمون مشترك وبلاغي.

إن لعبة الأزمنة الفعلية في الثلاثي الأول تُطوّق الحقل الزمني بكامله: الماضي والحاضر والمستقبل؛ فبعد المصداقية الكونية لشرط الموت الذي ينسحب على كل شيء، يأتي التأكيد على لازمنية هذا المبدأ. إن الانتشار الصوتي للصامتين [R] و[K] يشير إلى التهديد الكوني، خصوصا وأن هذه المصوتات الحادة والحلقية تضفي طابعا مأساويا على النبرة العامة للنص.

إن فعل التلاشي، ومن خلال الاعتماد على تكرار فعل «رأيت...» للتحكم في إيقاع بعض المقاطع، قد تمت محاكاته بواسطة البيت الثاني عشر الذي يحول العنصر الصلب -الثلج- إلى كثافة سائلة -ماء الثلج الدائب والمجاري-، ثم إلى غياب الماء بفعل التبخر والجفاف. إن القلب التركيبي للعبارة صيغة المصدر/ الاسم الموصوف- الاسم الموصوف/ صيغة المصدر يبرز مدى قابلية كل شيء للتحول إلى نقيضه. يبدو أن الشاعر مصمم على إدراج صيرورة حيرته المتزايدة في كل شيء: حدث هذا في الرباعي الأول لما قام بحصر وجود الأزهار في يوم واحد، وحدث بطريقة غاية في المهارة، لما عمد الشاعر في هذا الثلاثي الأخير إلى استثمار لعبة الجناس التي احتفظ بواسطتها على نفس البنيات التنغيمية من أجل التركيز على الحضور الضمني لفعل tarir «تجف» في كلمة torrent «مجاري». علاوة على ذلك،

ينقلب الجناس إلى لعب حقيقي بالكلمات حين يُظهر، باتحاده مع ما يحدثه أسلوب القلب من أثر، أن كل شيء في هذا العالم قابل للإلغاء والقلب والعبور من صخب الحياة إلى سكون الموت: فالأسود «الزائرة» rugissants تظل «غير هائجة» sans rage. والجدير بالملاحظة أن المقطعين الثلاثيين ينتقلان بهذه الطريقة من صورة العنف الصاخب «الإعصار» l'orage إلى نوع من السكون الرنان: فالسكوت في نهاية النص يبدأ في فرض حضوره.

لقد ذُكرت مجموعة من العناصر، ولكنٍ لا شيء منها استمر؛ فالشعلة تحولت إلى دخان، والماء الكامن في الزبد جفّ، والهواء الموجود داخل الفقاعة تلاشى. بعد برهنة من هذا القبيل -مدعمة بالمثال والشاهد- يتضح أن السقوط في نهاية البيت يبدو نوعا ما تهكميا. ولعل متابعة القول بدون تمهيد في الصورة الأخيرة صورة الأسود يوضح هذا المعنى المقصود: ألا تكون هذه «الأسود» كناية عن الناس أنفسهم أكثر مما هي تصوير توضيحي جديد لنفس الخطاب مستوحى هذه المرة من عالم الحيوان وليس من عناصر الكون؟ إن البيت الأخير يُفهم دائما باعتباره إذعانا أكثر من كونه درسا أبيقوريا، وما تلفظ به رونصار لا يندرج في الواقع ضمن الترغيب في العيش والتحفيز عليه من خلال الإقرار بيقينية الموت القادم، بقدر ما يندرج ضمن إبراز معنى من معاني عبثية الوضع البشري، الذي يعد مصيرا مغلقا تتم الإشارة إليه بكلمة الذيل[59]. إن الحياة ليست سوى سباق نحو الموت، لكن الوعي بذلك لا يمكنه أن يبعث على الهدوء والسكينة. ربما تعطي جميع الأمثلة المختارة عن الحياة صورة تطبعها الحركة والجمال، طبيعيا كان أو فنيا، والتحول وغيرها من العناصر التي تُلهم التخييل الباروكي. إن القصيدة مشبعة بدلالات ذات عمق مأساوي لأنها تستلهم أجمل الصور التي أكدها باسكال، ولكنها لا تجعل عالم الآخرة هو الملاذ الأخير.

ومع ذلك، سيكون من المؤسف ألا نستوعب من هذه القصيدة إلا مظهرها الذي يدعونا إلى استخلاص العبرة. فهي مسكونة بجهد جمالي مهم، وهو لا يتعارض إطلاقا مع التأمل. وتقدم السونيتة الأخيرة من هذا الديوان،

59- La cauda: كلمة لاتينية تحيل على الجزء السفلي من الجسد ويقصد بها الذيل، وتستخدم لتفيد التهكم والسخرية من شيء ما. كما تطلق أيضا على خاصية من خصائص نمط من الأناشيد كانت سائدة في القرون الوسطى.

وهي السونيتة المشهورة أكثر بـ «أبياتها المتعالقة»[60]، مثالا على وجود اتفاق تام بين الرسالة المسيحية والمعنى الفني. في هذه السونيتة الثانية، ليس الميل الباروكي للشكل الحلزوني هو الذي يبني معمارية القصيدة، وإنما النزوع في ذلك العصر نحو الانعكاس، وعلى وجه التحديد، نحو التماثل بين العالم الصغير والعالم الكبير. وفي الحقيقة، لا شيء يقال بشكل مباشر عن الحياة الإنسانية، ولا حتى عن كبريائها الذي حطمته الموت. إن القول بمجمله ينقل إلينا، بفعل ملاحظة الطبيعة، عناصر مستوحاة من عالم يضفي عليه حقل النباتات والحيوانات بعدا كنائيا. بيد أن بناء النص، الذي يعيد إنتاج نفس البنية بأربعة مستويات متباينة، قائم على مبدأ الانعكاس، ابتداء من أصغر عنصر يفترضه النص: الكلمة، ووصولا إلى النص بكامله. ويمكن البرهنة على مختلف مظاهر هذا الانعكاس بالجدول التالي:

الكلمة	ROM-p-RONT
المركب الإسمي	CLAIRES-é-CLAIRES BEAU-flam-BEAU
الجملة	«VIVEZ, hommes,VIVEZ»
النص	... MAIS SI FAUT-IL MOURIR» «MAIS SI FAUT-IL MOURIR

خاتمة

تهيمن على القصيدة إعادة الإنتاج «المقعرة» لبنية أصبحت مدوِّخة. بل إن اختيار بنية دائرية من هذا القبيل لا يخلو من دلالة. فالنص الذي ينغلق على الكلمات نفسها التي انفتح بها يعطي بكل تأكيد صورة عن الانغلاق،

60- يشير الدارسون إلى أن الأمر يتعلق بالسونيتة الثانية عشرة ومطلعها: «الكل يتطاول علي، الكل يهاجمني، الكل يختبرني»، والأبيات المتعالقة كما يعرفها دو بيلاي «أبيات مكونة من أجزاء متشابهة، وكل جزء من هذه الأجزاء يقحم كلمات لا تدخل في علاقة مع كلمات مجاورة، وإنما مع تلك الكلمات الموضوعة بشكل متماثل في الأجزاء الأخرى المشكلة للجملة.»

خصوصا وأنه «يرسم المسار» كما قال مونطينْي. ويمنح الشكل الدائري للقصيدة الوجود لشيء سيتلاشى بعد ذلك، ويعود إلى العدم الذي خلق منه. فالناس لا يوجدون إلا بين أمرين يتيحان لهم الحياة، وهذه الحياة الهاربة بسرعة هي بدورها محصورة في فضاء يطوقه تعبير النص عن فناء الكائن. إنها بكلمات أخرى، روح القول التوراتي المأثور «خلقت من الهباء، وإلى الهباء ستعود». إن الوضع البشري بالنسبة لسبوند هو «منزلة بين المنزلتين»، هو «تعليق». والإنسان في هذا التعليق، وفي هذه المنزلة، يُجادل أو يتجادل. ولكن إذا كان التأمل يجعله يعي وضعه المأساوي، فإن القصيدة التي يُعرَض فيها هذا الوضع، تعد بدورها مناسبة لتحقيق المتعة الجمالية من خلال: تصوير ما ينهدم، وتثبيت التحولات وصور التلاشي والأساليب المدوخة.

ميشيل دو مونْطينْي[61]

«المقالات»

الكتاب الثالث، الفصل الثاني

أَعرض حياة متواضعة وغير متألقة، وهذا لا يهم؛ إننا نربط مجموع الفلسفة الأخلاقية بحياة شعبية وخاصة، مثلما نربطها بحياة في منتهى الغنى والترف: فكل إنسان يجسد الشكل الكامل للشرط الإنساني.

إن المؤلفين يتواصلون مع الشعب بواسطة بعض العلامات غير العادية والغريبة؛ أما أنا فرائدٌ بكينونتي الكونية، بصفتي ميشيل دو مونْطينْي، وليس بصفتي عالمَ نَحْو أو شاعرا أو مستشارا قانونيا. فإذا كان الناس في هذا العالم يتذمَّرون مَن كونِّي أتكلم كثيرا عن نفسي، فأنا أتذمَّر من فضولهم وأتساءل: لماذا لا يوفرون تفكيرهم لأنفسهم فقط.

لكن، هل يعقل- رغم خصوصية عاداتي- أن أدعي أنني أُعَرِّفُ العَامَّةَ بنفسي؟ وهل يصح أيضا أن أكشف للعالم، الذي يطغى عليه التصنع والفن، عن شخصية شيمتها الطبع والبساطة، وعن مزاج في غاية الهشاشة؟ أليس بناء حائط بدون حجارة، أو القيام بما شابه ذلك، أجدى من تأليف كتب بدون علم وبدون فن؟ إن تخييلات الموسيقى يقودها الفن، أما تخييلاتي فيقودها الحظ. فأنا على الأقل أفعل هذا وفق ما تمليه الضوابط، إذ لم يسبق لأي إنسان قط أن عالج موضوعا لا يعرفه جيدا مثلما أعالج أنا الموضوع الذي أتناوله. وبخصوص

---

61 - ميشيل دو مونطينْي (Michel de Montaigne)؛ (1533 إلى 1592)؛ كاتب أخلاقي فرنسي من فلاسفة النهضة. وقد استغرق في تأليف كتاب «المقالات» من سنة 1572 إلى حين وفاته؛ إذ عالج فيه مواضيع متنوعة، منها الطب والكتب والخيل والأمراض، وقدم من خلال ذلك تأملاته وأفكاره حول حياته الخاصة وحول الإنسان عموما. أما المقطع المدروس هنا فقد اقتطفه الدارسون من:
Montaigne, Essais, livre troisième, chapitre II, éd. Alexandre Micha, Garnier- Flammarion, 1979, p. 20- 21

هذا الأمر فأنا أكثر الأحياء علما به. ومن ناحية ثانية، لم يسبق لأحد من قبل أن تعمق في موضوعه، وقام بتشريح مكوناته وامتداداته بشكل دقيق، دون أن يصل بشكل مضبوط وكامل إلى مبتغاه. ولكي أتقن موضوعي، لست بحاجة سوى إلى الإخلاص؛ لأنه يعد من أكثر الموجودات صدقا وصفاء. والإخلاص هو أن أقول الحقيقة، ليس بمقدار ما أردت، لكن بمقدار ما أمتلك من جرأة، وهذه الجرأة في القول تزداد إلى حد ما مع التقدم في السن؛ لأنه يبدو أن التقاليد تعطي مزيدا من الحرية للمرء في هذا السن للحديث بنوع من الثرثرة عن أسرار الذات والكشف عنها بدون تحفظ. ولا يمكن أن يحدث هنا ما أراه يحدث غالبا: الصانع وما صنعت يداه يتعارضان؛ فهل تصدر عن رجل ذي ثقافة متميزة كتابة خرقاء؟ أو هل تصدر عن رجل ذي ثقافة عادية كتابات عالمة؟ والمقصود بهذا الرجل الأخير من يستمد معرفته من المحادثة ولا يكتب إلا أشَياء نادرة ومتميزة، وهذا معناه أن قدرته موجودة في المكان الذي تستعار منه، لا في ذاته. إن الشخصية العالمة لا تكون عالمة بكل شيء؛ أما الإنسان العادي فهو عادي في كل شيء، ويتجاهلَ ذاته.

توجيهات منهجية

هل يمكن أن نجد نصوصا أكثر استعصاء على الفهم من نصوص مونْطيْني؟ فهو من المؤلفين القلائل الذين تقتضي دراستُهم البدءَ بتفسير المضمون قبل تحليل الشكل، طالما أن فهم نصوصهم بشكل حَرْفي لا يخلو من صعوبات.

ولا يعود سبب هذا المشكل فقط إلَى لغة القرن السادس عشر، المعروفة بخصوصياتها المعجمية والتركيبية؛ لأن الكتاب الأخير من «مقالات» مونْطيْني، الذي صدر سنة 1588، يعد- في نهاية الأمر- معاصرا لأشعار ماليرب المعروفة بوضوحها[62].

إن المشكل يعود بالدرجة الأولى إلى غرابة لغة مونطيْني، المشبَعة بـ«اللهجة العامية» و«الكلمات غير المألوفة»، والغريب اللغوي والتعابير المحلية[63]. أكيد أن لكل كاتب أسلوبُه، وهذا ذاتُه ما يجعل منه كاتبا؛ لكن مونطيْني يكتب من داخل لهجة معينة، لدرجة أنه قال: «لَدَيَّ معجم خاص بي»، معترفا بأن لغتَه «غير بسيطة وغير مهذبة: إنها لغة فظة وصعبة المأخذ».

غير أن هذه الصعوبة ليست معجمية فقط، وإنما هي أسلوبية أيضا؛ لأن مونطيْني- كما أكد ذلك هو نفسه عدة مرات- كان يرفض الامتثال لقواعد البلاغة، وخصوصا منها قوانين التأليف. فـ«الكلام» الذي «يحبه» «مُسْتَعْصٍ

62- استشهد الدارس هنا بأبيات من قصيدة «دموع سان بْيير» (1587)، للشاعر الفرنسي فرانسوا دو ماليرب (1555 - 1628):

Que je porte d'envie à la troupe innocente
De ceux qui, massacrés d'une main violente
Virent dès le matin leur beau jour accourci !
(Les Larmes de saint Pierre, 1587)

63- من ذلك مثلا:

«et que le gascon y arrive, si le français n'y peut aller»

أكثر مما هو مُقرِف، بعيد عن التصنع والزخرفة، مُضطرب ومُفكك وجريء»؛ لأن «الخطابة تضَر بالأشياء، وتجعلنا ندور حول أنفسنا».

وهكذا فإن مهمة قارئ «المقالات» مُعقدةٌ بشكل خاص. فقد رفض مونطينْي تنظيم خطابه وفق خطاطة مبنية سلفا، طبقا لما هو منصوص عليه في التقاليد المدرسية؛ حيث أرغَمنا- بمسلكه العفوي هذا وبقفزاته ووثباته- على أن نركز انتباهنا كله على المسار المزاجي للفكرة، التي هي مدار دراسة النص. غير أن التحليل الشكلي ليس أقل صعوبة، لأن هذه الكتابة بقدر ما تدَّعي أنها «طبيعية»، بقدر ما تتمنع على وصف يستهدف إجراءاتها.

إن الأمر لا يقف عند هذه الحدود: فعلى العكس مما حاول ترسيخه تقليد مدرسي، لم تتأسس حكمة مونطينْي على يقينيات، وهذا مظهر آخر من مظاهر مناهضته للتقاليد المدرسية. فهذه الحكمة ليست نسقا مرَّ تطوره عبر ثلاث مراحل (الأبيقورية، والرواقية، والتشكيكية) من السهولة إلصاقها به، وإنما هي- على العكس من ذلك- مؤسسة على تفكير حركي خاضع على الدوام للتفكيك وإعادة النظر. وإذا كان مونطينْي ذا نزعة إنسانية وأحدَ رجالات عصر النهضة، فذلك راجع بالدرجة الأولى إلى مساءلته الدائمة للمعارف السائدة ولدوغمائية العصر الوسيط. وهذا ما يوضح في النهاية «الشكل المفتوح» الذي لاحظه هيكو فردريش في كتاب «المقالات»، وهو الأسلوب الملائم القادر على استيعاب فكرٍ يُعدُّ بذاته «مفتوحا»[64]

لهذه الأسباب كلها، سوف نعتمد في تحليلنا لنص من نصوص مونطينْي منهجَ الدراسة التحليلية الخطية، التي تسمح لوحدها بتتبع منعرجات النص وإضاءة جوانب الغموض الكامنة فيه.

64- المقصود هنا هو الكتاب الذي خصصه فريدريش (Hugo Friedrich) لمونْطينْي، والذي ذكره الدارسون في بيبليوغرافيا آخر الدراسة.

الدراسة التحليلية

مدخل

إن لهذه الصفحة، الواردة في بداية الفصل الثاني من الكتاب الثالث، منحى نقديا؛ لأن الأمر فيها يتعلق بكتاب «المقالات» والغاية التي يتوخاها مونطيْني من تأليفه. وليست هذه هي المرة الأولى التي يتحدث فيها المؤلِّف عن مؤلَّفه، فقد سبق له أن صدَّر الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1580 بإعلانه الشهير «إلى القارئ»، قدَّم فيه كتابه باعتباره صورة شخصية: «إنني أرسم نفسي». غير أن هذا المشروع تطور، وهذا ما سيشكل صلب هذا النص.

لقد صرح الكاتب سنة 1580 بأن أهدافه في هذا الكتاب لا تعدو أن تكون عائلية وخاصة، حيث قال: «لقد كرسته لأهلي وأصدقائي؛ فمن فقدوني وأضاعوا معالم ظروفي وطباعي، يمكنهم بهذه الوسيلة أن يسترجعوا معلوماتهم عني بشكل أكثر اكتمالا وحيوية». ثم استنتج ساخرا: «وهكذا أيها القارئ، فأنا نفسي هو مادة كتابي: فليس من المعقول أن تُضيع وقتك في موضوع تافه وفارغ. وداعا إذن».

إن تلميحات هذه السخرية المبطنة هي ما يوضحه هذا المقطع المدروس، من خلال إعادة صياغة المشروع الأولي. لقد ظهر هذا النص سنة 1588، وظل، على غرار الكتاب الثالث بمجمله، يخضع للتعديل والتنقيح إلى أن توفي المؤلف سنة 1592، وهو ما يبرر صدور طبعة جديدة لكتاب «المقالات» سنة 1595 بعد موت مونطيْني. ويؤكد المؤلف بوضوح في هذا النص الطابع الكوني لذاته: «كل إنسان يجسد الشكل الكامل للشرط الإنساني». وبهذا المبدأ يعطي لكتابه منحى

عاما بإمكانه أن يثير اهتمام جميع الناس وليس فقط أقرباءه كما يزعم في إعلانه «إلى القارئ» (دون أن يقتنع بذلك فعلا).

بهذه الكيفية، يسعى مونطيْني بكل إصرار إلى تعليل مشروعه، دون أن يكلف نفسه عناء صياغة مرافعة دفاعية وفق ما تمليه الضوابط الفنية. لذلك فإن مدار اهتمامنا هنا بالكتابة عند مونطيْني سوف ينصب على معرفة الطريقة، غير المحكمة ظاهريا، التي اعتمدها لدحض بعض الانتقادات المحتملة التي يمكن أن تُوَجَّه إليه، ولإقناعنا بأهمية عمله.

دراسة النص

يخضع المقطع المدروس لتصميم واضح، رغم أنه لا يستوحي من النظام المعهود في تأليف أجزاء الخطاب إلا الشيء القليل: فالفقرة الأولى تضطلع بالدرجة الأولى بصياغة الفكرة الرئيسية- التي يسميها البلاغيون «القضية» (proposition)- وهي البعد الكوني للذات. وهذه فكرة ذات قيمة حجاجية وتصب في مجرى كتاب «المقالات». وبعد فقرة ثانية يتم التأكيد فيها بشكل موجز على ما سبق، ينتقل مونطيْني إلى الاعتراضات- «لكن هل يعقل أن...؟»- التي أعدَّ لتفنيدها العديد من الحجج الراقية انطلاقا من قوله: «فأنا على الأقل أفعل هذا بنوع من الانضباط...»، وقد كان آخرها أكثر رقيا وهو الذي أكد فيه حالة التوحد بين الكتاب والذات.

بيد أن الحركة الحقيقية للنص لا تقوم على خطاطة التأليف البلاغي هذه، بقدر ما تقوم على الأساس المتين الذي ترتكز عليه البلاغة ذاتها. ونقصد بذلك أن الفكرة نفسها يتم تناولها بين الفينة والأخرى، بشكل تتناوب فيه مع أفكار أخرى تتبع نفس المسار بطريقة متقطعة؛ وكأن الأمر يتعلق، إن شئنا القول، بنوع من التقابل المتناغم، ولكن يبدو أن صورة الدعامة هي الأصح، بما أنها تشير إلى قيمة السند الذي توفره ظاهريا هذه التواترات المتقلبة التي تُقَوِّي بالفعل عملية البرهنة حتى وإن بدت شاردة عن مسار النص. إن الدينامية المميزة لبداية هذا الفصل، تنسجم من ثمة مع حركة التأرجح التي تخلق نوعا من التقابل بين الاعتراضات والتفنيدات، بين النواقص والتبريرات. وسيوضح الجدول التالي بشكل أفضل هذا المظهر المفارق،

حيث لا تعود الفكرة الباهتة إلى الظهور إلا لكي تَلْمَعَ بقوة أكثر. وتجدر الإشارة إلى أن التأكيدات المتماثلة في الجدول تحمل نفس الرقم.

الاعتراضات (النواقص)	التفنيدات (التبريرات)
بداية الفصل الثاني (قبل المقطع المدروس)	
(1)«أمثل استثناء سَيِّءَ التكوين»	(2) «خطوط لوحتي لا تضللني قط»
(3)«موضوعي [...]مضطرب ومتقلب»	(2) «لكن الحقيقة [...] لا أنكرها قط»
بداية المقطع	
(1) «أعرض حياةً متواضعة غير متألقة»	«كل إنسان يجسد الشكل الكامل للشرط الإنساني»
(1) «برغم خصوصية عاداتي»	(2) «إذ لم يسبق لأي إنسان قط أن عالج موضوعا لا يعرفه جيدا»
(3) غياب «الفن» و«الانظباط»	(2) «الإخلاص هو»

إذا كان مونطينْي يتضايق من مراعاة حسن التخلص كما يتضح من قوله في الصفحة التاسعة من الفصل الثالث: «أقصد أن الموضوع يتميز بذاته، ويبين بما فيه الكفاية متى يَتغير ومتى يَختم ومتى يبتدئ ومتى يُستأنف، دون أن تتداخل فيه الأقوال والروابط وتختلطَ خيوطُ نسيجه»، فإننا نرى تفكيره يتَّبع، خلف فوضاه الظاهرة، مساره بطريقة منطقية؛ وهذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال تتبعنا لمسار النص.

«أعرض حياة متواضعة وغير متألقة، وهذا لا يهم». هذا التأكيد على التواضع، الشائع في كتابات مونطينْي، يعد هنا أكثر أهمية من أي مكان آخر. فهو من جهة أولى له قيمة حجاجية، بما أنه يضع الأساس لإمكانية رسم الذات التي ستصبح كونية، حيث لا يمكن لمونطينْي أن يزعم أنه يعكس «الشرط الإنساني» إلا في حدود كونه إنسانا عاديا. لذلك نجده يؤكد هذه النقطة من خلال اللجوء إلى التكرار «متواضعة وغير متألقة»، ومن خلال استعارة مزدوجة واضحة المعالم. بل أكثر من ذلك، إن الحديث عن الذات وتصويرها على أنها تمثل ما هو مشترَك بين الكائنات الفانية، أسلوبٌ جديد، ومفارِق على الأقل، إن لم يكن مثيرا للجدل.

أما من الناحية الأخلاقية والاجتماعية، فمن غير اللائق أن يتحدث الإنسان عن نفسه. إلا أن مونطيْني لم يولِ هذا الأمر أية أهمية تذكر، بل إنه أمعن في الابتذال لدرجة الحديث- مثلا- عن مشاكله في التبول، كما أنه تمادى في الاستفزاز لدرجة رفْض تصحيح العيوب التي يعترف بها (وهذا ما سيشكل نقطة انطلاق هذا الفصل الذي يحمل عنوان «في التأسف» (Du repentir)).

لكن هذا الأسلوب ليس جديدا من الناحية الأدبية؛ فتقاليد كتابة المذكرات تسمح بالكتابة عن الذات للناس المشاهير، أمثال قيصر[65] ومونتلوك[66]؛ غير أن مونطيْني خرق هذه القاعدة إذ رفض أن يكون نموذجا، فقدم نفسه على أنه مجرد عينة بسيطة. بل إنه ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين رفض أن يقلده أي أحد: «إن ما يناله المشاهير من تقليد الجمهور لهم، أنا أناله في تجنبي لهذا التقليد [...]. فبإعلاني لعيوبي سيخشاها كل الناس» (الفصل الثالث، ص8). إن المفارقة هنا أكثرُ وضوحا لدرجة أنها تعبر عن نفسها برشاقة تبتعد عن الروابط وتقترب من الشفهية: (c'est tout un)، التي تعني: «هذا ليس شيئا ذا بال، ولن نقف عند هذا الأمر البسيط».

الجملة الموالية لها قيمة تفسيرية: «إننا نربط مجموع الفلسفة الأخلاقية بحياة شعبية وخاصة، مثلما نربطها بحياة في منتهى الغنى والترف». وقد حذف مونطيْني في بدايتها رابطا منطقيا يمكن أن نضيفه، وهو «لأن» أو «ذلك لأننا». وإذا كانت البنية الثنائية للصفات والجناسات في حرف (p) تجعل عبارةَ «حياة شعبية وخاصة» (vie populaire et privée) بارزة، فإن الاستعارة ليست مجرد فضلة مكملة لعبارة «حياة في منتهى الغنى والترف». ومن هنا فإن التقطيع الإيقاعي، الذي يجعل العناصر الثلاثة المكونة للجملة متساوية من حيث العدد والطول «مجموع الفلسفة الأخلاقية»، «حياة شعبية وخاصة»، «حياة في منتهى الغنى والترف»)[67]، يجعل فكرة التوازن التي تقدمها عبارة «مثلما نربطها بـ...» (aussi bien...que) أكثر وضوحا.

65- جول سيزار (قيصر) (Jules César)؛ (100 ق م- 44 ق م)؛ عسكري وسياسي وكاتب روماني.

66- بْليز دو مونتلوك (1500 - 1577) (Blaise de Montluc)؛ كاتب فرنسي.

67- عناصر الجملة بالفرنسية هي:
(«toute la philosophie morale», «une vie populaire et privée», «une vie de plus riche estoffe»)

لقد كان مونطيْني واعيا بهذه الخاصية الإيقاعية، طالما أنه اعترف سابقا في الصفحة السابعة من الفصل الثاني بأن «تقطيعات سالوست ونغماته توافق مزاجه»[68]. لذلك نجده يعتمدها مرة أخرى في العبارة الشهيرة التي تأتي فيما بعد: «كل إنسان يجسد الشكل الكامل للشرط الإنساني». فهذه المسلمة، بفضل مظهرها الحاسم الذي يضفي عليها خاصية القول المأثور، تعتمد إيقاعات موسيقية وتنتهي بوزن إسكندري[69]. وهذا الأسلوب مستوحى من سينيك[70] الذي يقلد مونطيْني أسلوبَه المصقول وميلَه إلى القول المأثور. فمونطيْني «هو سينيك آخر بلغتنا» كما وصفه ممثل النزعة الإنسانية الشهير إتيان باسكيّي[71]. وبالإضافة إلى ذلك، نعلم أن مونطيْني قد سجل العديد من الحكم على جنبات مكتبته، وأن كتاب «المقالات» لم يكن في بداية الأمر إلا تجميعا للشواهد، وبالتالي فإن الطبعات المتكررة والمتوالية لـ «الأشعار الأخلاقية» المنسوبة إلى كاطون[72]، أو لـ «الأقوال المأثورة» لإيراسْمْ[73]، تؤكد أن مونطيْني كان ابن زمنه من حيث شغفُه بالحِكم الأخلاقية.

لكن ما ينبغي الإشارة إليه، بخصوص تلقي «المقالات»، هو المغزى العام لهذا التصريح الذي تصبح بموجبه الطبيعة الإنسانية موجودة في كل واحد منا؛

68- كاليوس سالوستوس كرسبّوس (Calius Sallustius Crispus) ؛ ((86 ق م- 34م)؛ سياسي وعسكري ومؤرخ وكاتب روماني.

69- الوزن الإسكندري (alexandrin) في العَروض الفرنسي هو الوزن الذي يقوم على اثني عشر مقطعا في البيت الشعري. والجملة المدروسة هنا هي:
Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition

70- المقصود هنا على الأرجح هو الخطيب والبلاغي الروماني لوسيوس أنايوس سينيكا (Lucius Annaeus Seneca) ؛(54 ق م- 39م)؛ وهو معروف بـ «سينيك القديم» أو «سينيك البلاغي»، تمييزا له عن الفيلسوف والسياسي الروماني لوسيوس أنايوس سينيكا - (4 ق م- 65م)، المعروف بـ «سينيك الفيلسوف» أو «سينيك الشاب».

71- إتيان بَاسْكْيي (Étienne Pasquier)؛(-1529 1615)؛ سياسي ومؤرخ وشاعر فرنسي.

72- ديونيزيوس كاطو (Dionysius Cato)، أو «دينيس كاطون» (Denys Caton)؛ عالم نحو وكاتب لاتيني، عاش في نهاية القرن الثاني الميلادي وبداية القرن الثالث. وكتابه «الأشعار الأخلاقية» (Distiques moraux (Disticha moralia)) عبارة عن حِكم منظومة شعرا، يقال إنه ألّفها لتربية ابنه، فأصبحت كتابا مدرسيا معتمدا في مجموع أوربا خلال العصر الوسيط.

73- ديزيديريوس إيراسموس روتيرودامُوس (Desiderius Erasmus Roterodamus)، أو باختصار «إيراسْمْ دو روتردام» (Érasme de Rotterdam)؛ فيلسوف وعالم دين وكاتب لاتيني من أعلام عصر النهضة، عاش في روتردام بهولاندا أواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس. وقد نشر كتابه «الأقوال المأثورة» (Adages (Adagia)) في باريس سنة 1500، وهو يضم مجموعة من الحكم الإغريقية واللاتينية.

وعلى هذا الأساس ترتكز قراءة الكتاب بصفته مؤلَّفا فلسفيا. إن هذا الرسم لمعالم الذات لا يمكنه إطلاقا أن يُتخذ باعتباره نزعة نرجسية يطبعها الغرور والطيش؛ وهكذا، فإن هذه الصورة الشخصية المتميزة تكتسب بعدا عاما يُبرر مشروعيتها، ويجعل منها في الآن نفسه، عملا أصيلا: فحتى وإن لم يكن مونطينْي هو أوَّل من رسم الإنسان، فهو على الأقل أول من رسمه من الداخل، من خلال سبره لأغوار ذاته وليس من خلال عموميات أو توليف بين أعمال بطولية، كما هو حال كُتّاب المذكرات.

أما الفقرة الثانية من المقطع المدروس فقد تمت إضافتها سنة 1595، لكنها مع ذلك شديدة الارتباط بالفقرة الأولى. فهل تكتفي فقط بتمديد الفكرة السابقة، أم أنها تنتقل بنا إلى فكرة جديدة؟ إن الجواب على هذا السؤال يتوقف على المعنى الذي نوليه لكلمة «الكونية» في عبارة: «إن المؤلفين يتواصلون مع الشعب بواسطة بعض العلامات غير العادية والغريبة عن كينونتهم؛ أما أنا فرائدٌ بكينونتي الكونية، بصفتي ميشيل دو مونْطينْي، وليس بصفتي عالم نَحْو أو شاعرا أو مستشارا قانونيا». فمن المؤكد أن طبيعة تركيب هذه الجملة تجعل صفة «الكونية» متعارضة مع المُرَكَّب «ليس بصفتي عالم نَحْو أو شاعرا أو مستشارا قانونيا». فالفكرة هي أن مونطينْي يقدم عن نفسه صورة عامة تلامس مجموع شخصيته، ولا يصور نفسه باعتباره متخصصا في معرفة معينة أو في مهنة ما (مع الإشارة إلى أن الأنشطة الثلاثة المنصوص عليها لم يتم ذكرها بالصدفة، ولكن باعتبارها كفاءات فعلية يتقنها مونطينْي: فـ«الشاعر» يحمل المعنى العام «للكاتب»؛ و«المستشار القانوني» يحيل على مهنة مونطينْي القديمة، حيث اشتغل قاضيا لمدة خمسة عشر عاما، من سنة 1554 إلى سنة 1570). فإذا كان هذا هو المعنى الذي ينبغي أن نفهم من خلاله كلمة «الكونية»، فإن هذه الفقرة تأتي فعلا بفكرة جديدة؛ لكن لم لا نرى أن التعارض القائم بين جزأي الجملة، أي بين «المؤلفين» من جهة والـ«أنا» من جهة أخرى، يجعل «كينونتي الكونية» متعارضة في الآن نفسه مع «العلامات غير العادية والغريبة عن كينونتهم»؟؛ وبذلك فإن الفكرة السابقة المتعلقة بكونية الذات هي المتَّبَعة هنا.

هذه الفكرة تتبلور اعتمادا على تعارض أثير لدى مونطينْي بين العام والخاص، بين المظهر الاجتماعي وحقيقة الذات. فما يأخذه هذا الأخير على

الكُتّاب الذين يُعَبِّرون انطلاقا من وظيفتهم الاجتماعية- أمثال مونليك، الذي كتب «تعليقاته»[74] بصفته ماريشال فرنسا، ولعلها المقصودة هنا- لا يقف عند حدود اختزالهم لشخصيتهم في جزئها الخاص، وإنما يتعداه، وهذا هو الأهم، إلى الخداع المضاعف الذي يوحي به المظهر العام لذواتهم. وسوف يبلور مونطيْني هذه الفكرة المتعلقة بـ «مسرح العالم» (théâtre du monde)، التي تعد موضوعا قديما من مواضيع فلسفة الأخلاق، في نص شهير أورده في الفصل العاشر من الكتاب الثالث من «المقالات»، حيث يقول: «إن أكثرَ اهتماماتنا مُخَادعَةٌ، فالعالم كله مسكون بالتمثيل والتظاهر. ويجب علينا أن نلعب دورنا بإخلاَص، لكن بصفته دورَ شخصية مستعارة. فلا ينبغي أن نتخذ من القناع ومن المظهر جوهرا حقيقيا، ولا أن ننحت ذواتنا مما هو غريب عنا»، إلخ.

كما أن التعارض القائم هنا بين الذات والآخرين (والذي يدعمه غياب الروابط بين الجمل) يعد مثيرا للجدل، ويمهد لحركة الاعتراضات والتفنيدات التي ينبني عليها النص في مجمله. إن الاختلافات المستخلصة من المقارنة بين المسعى العام والخاص المعتمدين من قبل الكاتب ليست محايدة، بل لها قيمة حجاجية تعلي من شأن كتاب «المقالات»؛ وهذا معناه أن هذا الكتاب ليس أكثر اكتمالا من المؤلفات الأخرى بما أنه يعرض رؤى كونية وغير خاصة، بل هو كتاب جديد غير مسبوق. وهذا ما تدل عليه عبارة «وأنا أول من...»، التي تُذَكِّر بتصريحات أخرى مشابهة لها في «المقالات»- «إنه الكتاب الوحيد في العالم الفريد من نوعه، بمغزاه المشاكس والجامح» (الفصل الثاني، ص8)- كما تُذَكِّر أيضا بالاستهلال المتعجرف لكتاب «الاعترافات» لروسو: «إنني أؤلف عملا لا مثيل له، ولا يمكن تقليده»[75].

ولكن لا يمكننا، في ظل هذه الاعتبارات، أن نتجاهل الاصطدام بالتناقض الواضح بين ادعاء الكونية والنظام المضاد له الذي بموجبه يتعارض مونطيْني إن

74- «التعليقات» (Les Commentaires): كتاب دون فيه الكاتب الفرنسي بْليز دو مونليك (de Montluc Blaise)، المشار إليه في هامش سابق، مذكراته المتعلقة بمشاركته في الحروب الدينية، بصفته قائدا عسكريا فرنسيا. وقد نُشِرَ هذا الكتاب سنة 1592، بعد موت مؤلفه.

75- كتاب «الاعترافات» (Confessions)؛ عبارة عن سيرة ذاتية للفيلسوف والكاتب الفرنكفوني جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau)؛ (1712 - 1778).

لم يكن مع بقية العالم فعلى الأقل مع جميع الكتابِ الذين سبقوه. فالغرور الذي يظهر هنا لا ينسجم إطلاقا مع التواضع المعلَن عنه في البداية: «إنني أعرض حياة متواضعة وغير متألقة». والحقيقة أن مونطينْي يحب هذا النوع من المفارقات ليس فقط لأنها تحفزه، ولكن أيضا لأنها تبدو له مؤشرا على الأصالة؛ وهذا ما صرح به في الصفحة الثامنة من الفصل الثالث: «إن التناقضات ومن ثمة الأحكام لا تزعجني ولا تغير مواقفي؛ إنها فقط توقظني وتحفزني»؛ وقد سبق قبل عشرة أسطر من المقطع المدروس أن أثار هذه المسألة لما قال: «كثيرة هي التناقضات التي أجازف بالوقوع فيها، لكن الحقيقة لا أتناقض فيها أبدا».

لقد جرت العادة على أن المفارقة لم تكن أبدا سوى مظهر للتناقض، وهذا التناقض هو الذي يجب البث فيه. وتعد الحالة التي ندرسها هنا شاهدا على ذلك؛ لأن حياة مونطينْي ليست «في منتهى الغنى والترف»، لدرجة يستدعي منه مشروع تخصيص كتاب لها الكثير من الحب الخالص. وفي إطار هذا الحب الذاتي الذي يضفي عليه المشروعية، يأتي بعد ذلك ليقول: «إذا كان الناس في هذا العالم يتذمرون من كوني أتكلم كثيرا عن نفسي، فأنا أتذمر من فضولهم وأتساءل: لماذا لا يوفرون تفكيرهم لأنفسهم فقط». إن التعارض بين وجهات النظر موسوم هنا بالتقابل بين فعل الشرط وجوابه، المدعوم بقلب العبارة («الناس»/ «أنا» / / «أنا»/ «هم»)، وبتوازي الأبنية، وبالتكرار اعتمادا على خلق تنويعات انطلاقا من ضمير أو فعل[76]، وقد ورد كل ذلك مُزيّنا بجناس استهلالي لـ«p» الذي يتصادى وقعه في الجملة بكاملها.

إن فعل الشرط: «إذا كان الناس في هذا العالم يتذمرون..» ليس له بعد افتراضي يفيد: («إذا خطر ببالهم أن يتذمروا»)، بل هو صيغة إضرابية موازية لعبارة: («أكيد... ولكن...») فمونطينْي هنا بصدد الإجابة لا على اتهامات محتمَلة، بل على انتقادات سبق أن وُجِّهَت إليه؛ وذلك- على ما يبدو- تماشيا مع ما سيقوله باسكال: «أن يرسم نفسه فذلك هو المشروع الأخرق»[77]. وسوف

76- يمثل الدارسون لذلك بما يلي: («soy» /«moy»/ «je») و(«je me plains»/ «se plaint»)

77- بليز بّاسكال (Blaise Pascal)؛ (1623- 1662)؛ عالم وفيلسوف فرنسي، وفي هذا الكتاب دراسة لمقطع من أحد نصوصه (القرن السابع عشر)

تُبرز الفقرة الموالية حركةَ التبريرات هذه من خلال جعل التفنيد بحصر المعنى سابقا على عرض الانتقادات.

لقد اضطلع مونطيْني نفسه بصياغة الاتهامات التي يمكن أن توجه إليه. وهذا الأسلوب لا ينفرد به، بل يعتبر عكس ذلك أسلوبا عاديا في مجال المرافعة، حيث يتعين على المدافع التذكير بالحجج التي ينبغي تفنيدها. وبصنيعه هذا، يلجأ مونطيْني تقريبا إلى الأسلوب الحواري الذي ينبني فيه الخطاب على استباق الاعتراضات بطريقة يعتمد فيها على استعراض أقوال خصمه وكأنه يتحدث نيابة عنه؛ وهذا الأسلوب شائع، وغالبا ما يتم التعبير عنه بالصيغة التالية: «أنت تقول لي إنني...»

إن هذا الحوار المتخيَّل يضفي بالتأكيد مزيدا من الحيوية على المسار المتنامي للخطاب، وهو أسلوب مستعار من الفن الشفوي، يستدعي صورا أسلوبية أخرى، كما لو أن مونطيْني يتقمص أسلوبا فصيحا دون أن ينسبه إلى نفسه. وفضلا عن هذا كله، أليست أساليب الاستفهام الثلاثة مجرد أسئلة بلاغية؟ ألا يعد أسلوب التكرار في الجملة الثانية، المبنية على خطاطات ثنائية وأجزاء تتراوح بين خمسة مقاطع وستة مقاطع، قابلا للإدراك بسهولة؟ هذه الأساليب تضاف إليها إجراءات أخرى تراهن على الإلحاح والتركيز من قبيل: المتناقضات والتكرارات والحشو والجناسات والمشترك اللفظي والتقديم والتأخير والاستعارات والسخرية.

ويمكننا، في العمق، أن نختزل الاعتراضات التي تمت صياغتها في اعتراضين اثنين: الاعتراض الأول يتعلق بالتناقض بين الخاص والعام: «هل يعقل- برغم خصوصية عاداتي- أن أدعي أنني أعرّف العامة بنفسي؟»[78]. وينبغي أن نشير إلى أن كلمة «خاص» (particulier) لا تتعارض هنا مع كلمة «عام» (général)، كما هو الحال في قولنا «بعض السمات الخاصة»، بل تتعارض مع الشائع والمشترك بين عامة الناس (public). فالاعتراض إذن يرتكز على وضعية الكتابة المعلَن عنها في الفقرة الأولى.

78- العبارة في الأصل هي:

«Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance?»

إن مونطينْي لا يكلف نفسه عناء الإجابة على هذا الانتقاد الأول، إذ يبدو ظاهريا أنه يتعامل مع هذا التناقض بنوع من الاستمتاع. وهذا ما انكب على شرحه في موضع آخر من كتاب «المقالات»: في الحياة العامة نبحث خصوصا عن الشرف، وعما يرضي غرورنا المصطنع؛ ففي الوقت الذي يجعل فيه مونطينْي حياته الخاصة في متناول العامة، فإنه يبحث بالخصوص عن الحقيقة، التي تعد مطلبا أصيلا يستهدفه العقل. كما أن أسلوب التفنيد الذي سيعتمده لاحقا سوف يرتكز على مفهومي المعرفة والمصداقية.

بعد ذلك ينتقل مونطينْي إلى الاعتراض الثاني، الأكثر قوة: «وهل يصح أيضا أن أكشف للعالم، الذي يطغى عليه التصنع والفن[79]، عن شخصية شيمتها الطبع والبساطة، وعن مزاج في غاية الهشاشة؟». إن كلمة «فن» التي تكررت ثلاث مرات في ثلاث جمل هي ما يشكل بالتالي عمق الموضوع. فهي تحمل هنا معنى أصبح قديما يتمثل في «المهارة والأسلوب، والتقنيات الضرورية لممارسة مهنة معينة بشكل صحيح»؛ حيث نتحدث بهذا المعنى عن «قواعد الفن» أو عن «الفن الشعري». وباختصار، فالفكرة بسيطة، وهي أن هذه «المقالات» تمردت أثناء كتابتها على ما هو شائع، ونُشرت بدون أن تتم مراجعتها في ضوء الأدوات التقليدية للبلاغة. وفي هذا السياق، فكلمة «فن» (art) تتعارض مع كلمة «طبيعة» (nature)- التي يجب على عمل الصانع أو الفنان أن يحولها- وتتعارض في الآن نفسه مع كلمة (sort)، التي تعني هنا الحظ واللا- نظام.

إن هذه المؤاخذة الثانية لا تخلو من سخرية، بما أنها تحول صلب المشكل من خلال مساءلتها لشكل «المقالات» لا لمضمونها. ومونطين يستمتع بإدراجه لهذا الخلط. فأسلوبه العادي المزعج للغاية يلجأ إلى الحشو لدرجة يصبح معها مفتقرا للنظام؛ حيث يعمد إلى التعبير عن فكرة واحدة بثلاث صيغ متباينة. وبالإضافة إلى ذلك فإن صورة «حائط بدون حجارة» هي بكل تأكيد صورة مغرقة في الإحالة، لأن الدقة تقتضي رسم صورة حائط بحجارة غير منظمة. وبانتقاله من الاستفهام الخطابي إلى التوكيد الخالص والبسيط «إن تخييلات الموسيقى يقودها الفن،

79- ورد الفن هنا بمعنى الصناعة التي تستدعي امتلاك المبدع لتقنيات الصانع، وهذا التصور كان شائعا عند العرب القدامى، ومنه انطلق أبو هلال العسكري في تأليفه لكتاب «الصناعتين».

أما تخييلاتي فيقودها الحظ»، يبدو مونطيْني كما لو أنه استسلم وتقبل الانتقاد، ويتجسد هذا الاستسلام أسلوبيا في جواب الشرط المختصر؛ غير أن ذلك لا يعدو أن يكون مجرد شكل من أشكال الهزل أو السخرية من الذات. وزيادة على ذلك، فكلمة «تخييلات» (fantasies) التي توحي بفكرة الخيال الجامح، الذي لا يمت بصلة إلى العلم ولا إلى لون من ألوان الجنون، تتجاوز بلاغة الاستخفاف المعهودة عند المؤلف. ولماذا تم إقحام الموسيقى هنا؟ باختصار، كل هذا شديد المبالغة لكي يصبح بالفعل قابلا للتصديق. إن مهارة مونطيْني تكمن في جعل الحجة مفتقرة للمصداقية وتقديمها بطريقة تتجاوز المعقول.

عادة ما نحرص بسذاجة على التعامل مع اعتراضات من هذا القبيل وكأنها عادية، وهذه الاعتراضات متواترة في «المقالات»، حيث تظل ملازمة للتأكيد المتكرر المتعلق بالطابع غير المنتظم للعمل: فمونطيْني يزعم أنه يسير «دون قاعدة» و«على غير هدى»، وهو ما عبر عنه في الصفحة التاسعة من الفصل الثالث: «إن أسلوبي وعقلي سيتسكعان معا». إلا أن الحظ المدبَّر ليس حظا على الإطلاق، كما أن الرغبة في أن نكون طبيعيين لا تعني أننا بالفعل طبيعيون. بيد أن هذه الحالة هي الخاصية المميزة لمونطيْني؛ فقد صرح في الصفحة التاسعة من الفصل الثالث بما يلي: «أذهب لأبحث عن التنوع دون ضوابط ودون نظام»، وأضاف «إنني أتسكع بدافع الحرية في الكتابة أكثر مما أتسكع بشكل لا إرادي». وباختصار، عندما يتعلق الأمر بشخص له ثقافة عالية فإن الفوضى لا تكون إلا مظهرا من مظاهر اللانظام: «إن تخييلاتي تتوالى، ولكن من بعيد أحيانا، كما أنها تُرى، ولكن بعين مائلة» (الفصل الثالث، ص:9).

إن أسلوب المناورة الذي تم اعتماده لتقديم هذه الاعتراضات يعكس هذا الالتباس: «... أما تخييلاتي فيقودها الحظ. فأنا على الأقل أفعل هذا وفق ما تمليه الضوابط ...». وبدون شك فإن هذا الأسلوب يعد من جهة قائما على مبدأ التعارض، ويبدو معترفا بمؤاخذة الفوضى، إلا أن ما سيأتي سوف يلح من جهة أخرى على «الضوابطَ»، أي على الصرامة في العمل.

والواقع ، أن التفنيد الذي ننتظره ليس واحدا. فمن خلال استناد مونطيْني على ذرائع واهية يسوق جوابا بعيدا كل البعد عن السؤال المتعلق بغياب

«الفن»، حين يُرجِع ذلك إلى التناقض بين الخاص والعام. وفي هذه الحالة بالضبط، فإن الأمر لا يتعلق بخدعة بلاغية بقدر ما يتعلق بنموذج آخر من نماذج الرشاقة الماكرة التي يمتاز بها المؤلِّف، والتي تعد مثيرة للانتباه هنا لدرجة لا يمكن معها تجاهل المؤاخذات التي تم التعبير عنها.

إن هذه الحرية المدهشة في التعامل مع المظهر الخارجي لا تخلو من أسباب من مظاهرها:

أسلوبه في التعبير عن الجواب الذي خص به في مكان سابق مؤاخذة الفوضى لما قال: «لا يمكنني أن أضمن مسار موضوعي؛ إنه يمشي مشية الثمل المتعثر المترنح [...] وأنا لا أرسم الكائن، بل أرسم المسار»؛

استمتاعه بالمفارقات، واعترافه بالتناقضات التي تعد الرغبة في إخفائها ضربا من الكذب؛

وجود قسط من الهزل واللعب يمتزج بكل هذه الأشياء...

غير أن تتمة هذا الفصل الذي يحمل عنوان «في التأسف»، ستشرح بالخصوص أن «الاستناد في مكافأة الأفعال الفاضلة على استحسان الآخر، معناه الارتكاز على أساس غامض ومضطرب». والواقع أن مونطينْي يمهد بمهارة لتقديم الفكرة الرئيسية للفصل في هذا المقطع: «اسمحوا لي هنا أن أعرض قولا أردده غالبا وستتم قراءته لاحقا، وهو أنني نادرا ما أتأسف، وأن ضميري راض عن نفسه [...]». فالأساس هو أن يكون الإنسان متصالحا مع ضميره، لا أن يوافقه الجميع. وفي ضوء هذه المعطيات نتساءل: لماذا يتم تحمل عناء الدفاع عن المواقف والإجابة على الانتقادات؟

كما أن التفنيد المنتظر أتاح الفرصة لتبرير أقل انغلاقا. فالأسباب التي تعطي في نظر مونطينْي قيمة لكتابه من السهل استخراجها، وهي:

- معرفته بموضوعه أكثر من أي شخص آخر؛
- تعزيزه لهذا الموضوع بمجهود آخر يتمثل في التعمق «لم يسبق لأحد من قبل أن تعمق في موضوعه»، والتحليل (الذي تفصح عنه استعارة «التشريح»)؛
- وصوله إلى هدفه؛
- إجادته التي ترتب عنها تحقق مبتغاه.

وباختصار، فإن فكرة الإتقان هي التي تهيمن هنا، وهي بارزة في قوله: «لكي أتقن موضوعي»؛ لكنها تتردد بالخصوص في العديد من صيغ التفضيل التي تضفي عليها المزيد من الرصانة: «لم يسبق لأي إنسان قط أن عالج... مثلما أعالج...»، «فأنا أكثر الأحياء علما به»، «لم يسبق لأحد من قبل أن تعمق في موضوعه، وقام بتشريح مكوناته وامتداداته بشكل دقيق، دون أن يصل بشكل مضبوط وكامل إلى مبتغاه». هذا التصريح تدعمه، بالإضافة إلى ذلك، بنيات ثنائية وثلاثية وتكرارات وروابط زائدة وتجانس بين أصوات يَنْحَبِسَ فيها النفس لينفجر بشدة «q» و«p»، وقد تواتر تكرار هذه الأصوات بطريقة مبالغ فيها إلى حد الإزعاج.

لكن في العمق، ألا يبدو هذا المقطع بكامله مبالغا فيه، وكأنه مليء بالغرور، إن لم نقل بالعجرفة؟ إلا أن هذا لا يمنع من رؤية السخرية الكامنة فيه. فعبارة «هذا الأمر أنا أكثر الأحياء علما به»، تعمل بالخصوص على تركيز السخرية بإبرازها للتفاوت الممتع بين العظمة التي توحي بها صيغ التفضيل، وتفاهة الموضوع المدروس المتعلق بهذا الشخص الذي يقدم نفسه بنفسه باعتباره شخصا غامضا واسْماً عاما. كما أن ابتذال صورة من الصور المستعملة في المقطع، من قبيل صورة «التشريح» التي توحي بإفراغ الخطاب من الكلام المسبب لانتفاخه، يعد مؤشرا آخر على افتقاره النسبي للجدية.

ينبغي على الأقل أن نحتفظ من هذا الهزل بطابع الجدية الذي ينهيه: «ولكي أتقن موضوعي، لست بحاجة سوى إلى الإخلاص؛ لأنه يعد من أكثر الموجودات صدقا وصفاء». وما يصدمنا هنا هو شفافيةُ هذا الهدف الذي يمتاز بالأصالة، وسهولةُ الوصول إليه، حسب مونطينْي. إن مرونة المشروع في نظره تكمن هنا، أكثر مما تكمن في قياساته المنطقية التي تعد أيضا ضمنية وغير مكتملة: «ولكي أتقن موضوعي، لست بحاجة سوى إلى الإخلاص؛ لأنه يعد من أكثر الموجودات صدقا وصفاء (وهذا معناه أن كتابي متقن)». ويكتمل كلامه بإطناب جديد يعد أقرب إلى الحشو منه إلى الاستدلال: «والإخلاص هو أن أقول الحقيقة...»

ولكن، ألا تراود مونطينْي بعض الأوهام المتعلقة بالاعتقاد بأن إرادة تحقيق الجدية وتوخي الإخلاص كافية للوصول إلى الحقيقة؟ مما لا شك فيه أن هذا

الاعتقاد يسير في اتجاه لامبالاته المعتادة، لكنه يظهر وكأنه اعتقاد مغلوط بالنسبة للقارئ المعاصر، الذي ينتبه أكثر إلى تصدعات الذات، وإلى الاختلالات التي يحدثها اللاشعور في كيفية بنائها للتمثلات.

إن معارضة الجدية لا تنبع أبدا من الذات، وما سيأتي سيبين أيضا أننا لا يجب أن نصدق مونطيْني انطلاقا مما يقوله، بما أنه، بعيدا عن التأمل في الصعوبات التي تعترض توخي الشفافية أمام الذات، يعترف بأنه انحاز عن قصد إلى الشق المتعلق بالامتناع عن قول الحقيقة كاملة: «أقول الحقيقة، ليس بمقدار ما أردت، لكن بمقدار ما امتلك من جرأة» (Je dy vray, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire)، وهو أسلوب استدراكي يبرز فيه، على مستوى الشكل فقط، تكرار فعل بصيغتين مختلفتين («dire» / «dy») التشويهات الخفيفة التي تخضع لها الحقيقة. ومنذ الآن ستَبْدُل تتمة الكلام كل ما في وسعها للتخفيف من هذا التقييد بنوع من التضخيم- «وهذه الجرأة في القول تزداد إلى حد ما مع التقدم في السن» (Et l'ose un peu plus en vieillissant)- الذي يرتكز بطريقة جميلة على تكرار الكلمة الأخيرة في الجملة السابقة «جرأة» (oser) في بداية الجملة التي تليها، وهذا التكرار يخلق وقعا يوحي بالانطلاق من جديد من خلال الارتكاز على خطاطة ثنائية وإيقاع تصاعدي للجملة.

إن عملية التبرير تستمر في العمق من خلال قوله: «لأنه يبدو أن التقاليد تعطي مزيدا من الحرية للمرء في هذا السن للحديث باستمرار عن أسرار الذات، والكشف عنها بدون تحفظ «فللمرة الأولى يبدو مونطيْني وكأنه يعتذر عن كونه لا يتكلم إلا عن نفسه. ونركز في هذا المقطع على فعل «ثرثر» (bavasser) الذي لا يحيل فقط على التقليل من قيمة الكلام، ولكنه يذكر أيضا بأحد الأشكال التي يستوحيها هذا الكتاب العصي على التصنيف، ويتعلق الأمر بالحوار الأفلاطوني، الذي يراعيه مونطيْني في علاقته بقارئه أو بنفسه. وتجدر الإشارة إلى أنه أثنى في «المقالات» على هذا الحوار في الصفحة 12 من الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (Apologie de Raimond Sebond)[80].

80- رَيْمون سيبون (Raimond Sebon) أو (Raymond Sebond) أو (Sibiuda)؛ (1385 - 1436)؛ طبيب وعالم دين وفيلسوف كاطالاني معروف بكتابه «علم الإنسان»، الذي صادرت الكنيسة الكاثوليكية مقدمته سنة 1564. وقد ترجمه مونطيْني من اللاتينية إلى الفرنسية سنة 1569؛ ودافع عن مُؤَلَّفِهِ في الفصل المذكور من كتاب «المقالات» بعنوان (Apologie de Raimond Sebond).

فهل هذا الكتاب يظل في مستوى المحادثة دون أن يتجاوزه؟ هذا ما سيحسب له بنوع من المفارقة التي لا تخلو من براعة، من خلال استحضاره للحجة التي ينتهي بها الفصل الثاني، والتي هي فكرة الوحدة الشهيرة، في هذه الحالة بالذات، التي تجمع بين المؤلف وكتابه.

إن التسلسل ضمني، ولكنه منطقي؛ فهو يستدعي الرابط المنطقي «إذن» (donc): «ولا يمكن أن يحدث هنا إذن...». والتتمة تبلور نسقا مزدوجا قائما على التعارض: تعارض بين الكاتب وعمله، الذي ينبني عليه تناقض آخر، سبق أن رأيناه أعلاه، بين مونطينْي وكُتّاب آخرين. كما أن الصور التي يحكمها التقابل كثيرة هنا نذكر منها: الطباقات، توازي البنيات التركيبية، قلب العبارة، المفاجأة التي يخلقها المؤلف بطريقة غير متوقعه في نهاية الجملة.

«فهل تصدر عن رجل ذي ثقافة متميزة كتابة خرقاء؟ أو هل تصدر عن رجل ذي ثقافة بسيطة كتابات عالمة؟». لقد تمت صياغة هذا التعارض بطريقة حيوية، على شكل أسئلة ذات قيمةَ عاطفية وردت على شكل مقاطع خطاب عادي دال على التعجب المشوب بملمح من ملامح الاستياء. هذا التعارض يسترجع في العمق التناقض المشار إليه أعلاه بين المظهر الاجتماعي والجوهر الحميمي للذات، في ارتباط بسؤال وحدة الكائن، الذي دشنه سقراط[81]، والذي يتميز بذكاء أخّاذ رغم ما يحدثه من نفور. وفي هذه الصياغة يثير هذا التعارض مشكلة بالغة الأهمية ستصبح في صلب اهتمامات النقد الأدبي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين: فبينما فرض سانت بوف[82]- المؤسس الحقيقي للنقد الأدبي- العادة المتبعة في الحكم على العمل انطلاقا من الإنسان، سيجعل بروست[83]- في كتابه «ضد سانت بوف»- النقد قائما على أسس جديدة بإعلانه عن عدم قابلية ذات المبدع والذات الاجتماعية للكاتب للمعالجة النقدية.

81- سقراط (Socrate) فيلسوف يوناني عاش في القرن الخامس قبل الميلاد؛ يعتبَر من مؤسسي الفلسفة الأخلاقية والسياسية.

82- شارل- أوكَستان سانت- بوف (Charles-Augustin Sainte – Beuve)؛ (1804 - 1869). كاتب وناقد أدبي فرنسي.

83- مارسيل بروست (Marcel Proust) ؛(1871 - 1922)؛ كاتب فرنسي. وكتاب «ضد سانت- بوف» (Contre Sainte-Beuve)، الذي نُشر بعد موت مؤلفه بأكثر من ثلاثة عقود (1954)، يضم مقالات ودراسات وتأملات حول الأدب والأدباء، يعارض فيها بروست منهجية سانت- بوف التي تربط بين الأدب والبيوغرافيا.

أما نهاية الفقرة فقد وردت موسومة بنوع من التصلب المميز لتعبيرات أريد لها أن تكون نهائية، على غرار ما يحدث في خاتمة يؤتى بها لوضع حد لأي نقاش. إن هذه الجملة: «من يستمد معرفته من المحادثة ولا يكتب إلا أشياء نادرة ومتميزة، وهذا معناه أن قدرته موجودة في المكان الذي تستعار منه، لا في ذاته»، لها بالفعل قيمة القول المأثور، لأنها تعلن حقيقة عامة. فهي تعتمد طباقا مزدوجا («محادثة» / «كتابات نادرة»؛ «في المكان...» / «في ذاته»)، ونهاية أسلوبية مفاجئة تتمثل في الإيجاز التعبيري للعنصر الأخير في الجملة: «لا في ذاته».

أما الجملة الأخيرة فهي تلخص الموضوع بأسلوب يطغى عليه الطابع الحِكَمِيُّ: «إن الشخصية العالِمة لا تكون عالمة بكل شيء؛ أما الإنسان العادي فهو عادِي في كل شيء، ويتجاهَل ذاته». وبكل تأكيد، فإن هذه التصريحات لها وظيفة دفاعية، لذلك تختتم المقطع بنهاية منطقية. فالمقصود هنا بالإنسان العادي هو مونطيْني. ويمكن القول بنوع من السخرية، إنه لا يؤمن بأن ما يقوله تام ومكتمل، وهذا معناه أن هذا الرجل الجاهل هو مونطيْني أيضا، ما دمنا نسلم بالحقيقة التالية: «عقل المهارة والتدبُّر، أفضل من عقل الحفظ والتذكر» (الفصل الأول، ص 26).

وسنختم هذا التحليل بالإشارة إلى تكثيف الوقائع في الكلمات الأخيرة من المقطع وفق ما هو متعارف عليه في فن التخلص الشائع. فبتعارض مع الجهل، الذي تم تقديمه تقريبا وكأنه قيمة نوعية، تضاف القدرة على التجاهل («suffisant à ignorer» أسلوب فيه تناقض لفظي)، فقلب النظام المعتاد للكلمات يعلي من شأن الوقع الذي تحدثه مما يؤدي إلى خلق صورة بلاغية راقية اعتمادا على الخصائص الثلاث الضرورية لهذا النمط من الكلمات الدالة على الفكر: البراعة، والإيجاز، والموقف الحاسم.

خاتمة

في هذا المقطع الدفاعي من كتاب «المقالات»، والذي يعتمد أسلوب المرافعة القضائية، دون أن يخلو من رشاقة، يبلور مونطيْني لأول مرة المبدأ الذي يضفي على كتابه طابعا عاما وليس فرديا بحصر المعنى، وهو أن «كل إنسان

يجسد الشكل الكامل للشرط الإنساني». بيد أن كتابه سيخصص حيزا كبيرا لهذه الفكرة، التي سيستحضرها ڤولطير[84] في رده على بّاسكال[85]: «إن العمل الرائع الذي رسم فيه مونطيڤْي نفسه عمل مذهل، لأنه رسم الطبيعة الإنسانية». فإذا كانت الهزات الإبستمولوجية التي عرفها الفكر المعاصر تمنعنا من أن نؤمن كما آمن روادنا الكلاسيكيون بكونية الإنسان أو شفافيته، فإن صفحة من هذا القبيل لا تراعي هذه الحداثة المدهشة، بفضل قدرتها المتفردة على استيعاب هذه التناقضات.

84- فرانْسوا- ماري أرووّي (François-Marie Arouet) ؛(1694 - 1778)؛ كاتب وفيلسوف فرنسي مشهور باسم «ڤولطير» (Voltaire).

85- بْليزْ بّاسْكال (Blaise Pascal)؛(1623 - 1662)؛ عالم وفيلسوف فرنسي.

القرن السابع عشر

فرانسوا ماليرب

أعمال شعرية 1607 تشخيص أوستوند

بيير كورني

الوهم الهزلي 1636

سيرانو دو بيرجراك

العالَم الآخر 1656

بليز باسكال

رسائل إقليمية 1656

جون راسين

بيرينيس 1670

جان دو لافونطين

حكايات خرافية 1693

فرانسوا دو ماليرْبْ[86]

أعمال شعرية

«تشخيص أوستوند»

مقاطع

ثلاث سنين مضت، بساحة الوقيعة،
على قائدين أمارس، معارك فظيعة،
وبصمودي أبهر، كل أعين البسيطة،
حين رأوا أن الشر لم يجعلني دليلة.

صامدة بالضفاف، بمشيئة السماء،
حيث أعاني أشد القر في الشتاء؛
حين عاد الصيف، أصابني الوباء،
والسيف عندي أقل أصناف البلاء.

كل ما في الثروة يجعل هذه الحياة بئيسة،
الحابل والنابل معا، يضغطان علي بقوة
كي أكون بين أهالي ذات شأن وهمة
وأكون قادرة على الموت ميتة واحدة.

لمَ التَّأَخُّرُ يا قَدَرُ؟ هذه ليست مناسبة
بكثير من الحيرة يجب الحسم فيها؛
كل المسألة مختزلة فقط في مقبرة:
قل لي بحرية من سيمتلكها.

---

86 - فرانسوا دو ماليرب François De Malherbe ؛ 1555 - 1628، شاعر فرنسي سليل عائلة نبيلة، عرف بتنقيحه وتهذيبه للغة الفرنسية ولذلك يعد أحد أكبر مجدديها، كان يعتبر الشعر مهنته، ولذلك اظهر صرامة كبيرة في وجه الشعراء المتصنعين والباروكيين المنتمين إلى القرن السادس عشر وخصوصا فيليب دي بورت. خلف أعمالا كثيرة بعضها مذكور في متن هذه الدراسة. أما «أوستوند» فهي مدينة فلامانية تعرضت لهجوم قام به الجيش الإسباني في الفترة الممتدة ما بين 1601 و1604، وتمت محاصرتها لمدة طويلة لإرغامها على الاستسلام، لكنها تحدت الحصار بطريقة بطولية ألهمت الشاعر فكتب هذه القصيدة التي أخذها الدارسون من كتاب:
Œuvres poétiques 1607, Edition Garnier-Flammarion, 1972, p. 35

تقديم

عانى ماليرب من النيل من قيمته الفنية بسبب انتسابه إلى الجمالية الكلاسيكية التي قدمته وكأنه أحد مؤسسيها: ويعد تصريح بوالو[87] «وأخيرا جاء ماليرب...» تصريحا مشهورا شهرة تغنينا عن التذكير به. إلا أن هذا الانتساب هو بالأحرى حصيلة حرص على استرجاع ماليرب إلى حضن هذه الجمالية. ينتمي هذا الشاعر، من منظور تاريخ الأدب، انتماء كليا إلى العصر الباروكي الربع الأخير من القرن السادس عشر، في عهد هنري الرابع ولويس الثالث عشر: فقصيدة «دموع سان بيير»[88] 1587، تم إهداؤها إلى هنري الثالث، وهي تحاكي قصيدة للشاعر الإيطالي المتصنع طانسيل[89]؛ وتتجلى من خلالها المبالغات والصور المتناقضة وألاعيب «التغيير». وبكل تأكيد فقد بدا ماليرب فيما بعد رصينا؛ حيث انتقد رونصار وأتباعه، وكذا الشاعر الرسمي لهنري الثالث فليب دي بورت[90]، الذي استهدف بشدة غرابته الشعرية. وقد تمكن، مقارنة مع شعراء الثريا[91]، من الحفاظ على أرقى أشكال التأمل في الشعر الغنائي، فمقطوعاته استفادت من المكتسبات الرونصارية. ومن جهة ثانية، فإن الشعراء

87- نيكولا بوالو Nicolas Boileau؛ 1636-1711، شاعر وكاتب وناقد فرنسي، كان يعد في القرن السابع عشر أحد أبرز المنظرين لعلم الجمال الكلاسيكي في الأدب، وهو ما أهله ليحمل فيما بعد لقب «مُشَرِّع البرناسية» «législateur du Parnasse»، اشتهر بحمل لواء القدامى في صراعهم ضد المحدثين، كما كان حريصا على تجديد الذوق، وعلى وضع قواعد لضبط الشعر الكلاسيكي. وقد ورد تصريحه عن ماليرب في كتابه: «الفن الشعري»

88 - Les larmes de Saint Pierre

89 - طانسيل Tansille؛ 1510 - 1568؛ من شعراء النهضة واسمه بالإيطالية Luigi Tansillo، كتب الشعر في مواضيع مختلفة منذ صغره، وقد اشتهر بأشعاره التي يطبعها التصنع.

90 - فيليب دي بورت Philippe Desportes؛ 1546 - 1606؛ تلقى تعليما كلاسيكيا صارما، فأصبح من شعراء النهضة الفرنسية، اشتغل في البلاط الملكي باعتباره مستشارا للدولة وشاعرا رسميا للملك هنري الثالث.

91- الثريا la Pléiade مجموعة تعود إلى القرن السادس مكونة من سبعة شعراء فرنسيين ملتفين حول بيير رونصار وجواشيم دو بيلاي، لاحظت هذه المجموعة أن الثقافة الفرنسية فقيرة، مقارنة مع اللاتينية والإيطالية، فراهنت على إغنائها بإعادة اكتشاف الثقافة القديمة بمختلف مظاهرها وكذا بولعها بغريب اللغة الفرنسية.

الذين يدينهم هم بالأساس هجاؤون وذوو نزوات عابرة ساهموا، في نظره، في الحط من قيمة الشعر الذي جعله مثله الأعلى. فهو يرى أن وظيفة الشاعر تكمن في انخراطه في قلب المجتمع حتى يتمكن من تشريف من يصورهم، من هنا نجد أن أغلب قصائده الطويلة -سواء كانت أناشيد وطنية hymnes أو قصائد غنائية odes- تراعي وقائع الحياة الاجتماعية: من ذلك قصيدة «وصول ماري دو ميديسي إلى فرنسا» 1600، وقصيدة «غزوة هنري الرابع لليموزان» 1605، وقصيدة «الوصاية»[92] 1610... ولكن إذا كان من اللازم أن يكون الشعر سياسيا، فإن هناك أيضا سياسة شعرية: إنها السياسة التي تُنَفَّذُ «رسميا» لإقرار قوانينها بطريقة مثلى، أو بالأحرى، لإقرار سموها في عالم «الكبار». وأخيرا، فإن صرامة ماليرب في نظمه ضرورة يقتضيها الشعر وليست جفافا يجعله فاقدا للماء. وهكذا، فإن اهتمام الشاعر بقضايا الشكل يعد، من وجهة نظر معينة، رهانا من الرهانات الكبرى للحداثة: وبمعنى من المعاني، إنها قضايا بنيوية ذات أولوية. وعلى سبيل المثال، قد نجد أنفسنا أمام كلمات في نهاية البيت، وأمام قافية تفرض نفسها، وهذا يقتضي البحث عن فكرة ملائمة يمكنها أن تعبر عن نفسها من خلال علاقتها بالقافية المفروضة: من هذا المنطلق نتحدث عن الشكل الذي يقودنا إلى إدراك العمق، ويجعل القصيدة كلا مستقلا بذاته إلى حد ما. إن هذا الاهتمام يعد، حسب ماليرب، سمة دالة على الشعرية الفذة. إنه تنسك في محراب الشعر، وبالتالي بطولة حقيقية: لا شيء يعتد به أمام هذا التنسك بما في ذلك العواطف ذاتها. وهكذا، فإن أشعار «المواساة»، ومن أشهرها القصيدة التي واسى بها ماليرب «السيد دو بيريي»[93] لما فقد ابنته، تعبر عن انفصال كبير عن معاناة الآخر التي لا تعدو أن تكون سوى ذريعة لإنشاء الشعر، بالإضافة إلى ذلك، فإن ماليرب متشكك لا يؤمن بشيء ما عدا الشعر، كما توضح ذلك قصة حياته التي ألفها تلميذه راكان[94].

92 - l'arrivée de Marie de Médicis en France 1600, l'expérience de Henry IV en Limousin 1605, la Régence 1610

93 - Consolation à M. Du Périer, 1598

94- نشرها راكان تحت عنوان «حياة السيد ماليرب»، وصدرت ضمن منشورات le Promeneur، سنة 1991

الدراسة التحليلية

مدخل

إن أكثر ما يعرف به ماليرب هو قصائده ذات الأبعاد المتسعة الآفاق، سواء أكانت أناشيد وطنية أم قصائد غنائية، الملائمة لأهمية المواضيع الرسمية، والتي تقتضي منه مكانته كشاعر للبلاط إنشاءها. إلا أنه قد يبدو مفاجئا، أن نقرأ له أربعة مقاطع غنائية، أو «مقاطع» مخصصة لحدث تاريخي كان له صدى كبير في عصره؛ ويتعلق الأمر بحصار أستوند، المدينة الفلامانية التي تعرضت لهجوم من قبل الجيش الإسباني في الفترة الممتدة ما بين 1601 و1604. إضافة إلى ذلك، فإن الشكل المقطعي لهذه القصيدة يشكل تقريبا نموذجا فريدا من نوعه: إذ لا نصادف مقاطع متقايسة إلا في ست قصائد للشاعر، ونصفه فقط منظوم على الوزن الإسكندري. وتعد قصيدة «تشخيص أوستوند»، علاوة على ما تقدم، النص الوحيد من هذا النوع الذي احتفظ به ماليرب في مصنفاته المشتركة... ويبدو أنه من اللازم مراعاة هذه الخصوصية أثناء إنجازنا لهذه الدراسة. وقد تمت إثارة هذا الحصار الذي نتحدث عنه اعتمادا على التخييل المسند لمدينة أوستوند التي تم تشخيصُها وجعْلُها تتحدث باسمها الخاص، من هنا جاء عنوان القصيدة «تشخيص أوستوند»، الذي يسعى إلى إسناد أدوار للغائبين والموتى ولكائنات فوق – طبيعية، أو حتى لكائنات فاقدة للحياة، فالأمر يتعلق هنا بمدينة، لجعلها فاعلة ومتحدثة ومجيبة. يتعلق الأمر إذن بإبراز الكيفية التي يعمل بها اللجوء إلى التشخيص، باعتباره «شكلا من أشكال التفكير بواسطة التخييل»، على تجاوز الاستحضار البسيط لمصير أوستوند، والعمل في المقابل على جعل هذا المصير مؤثرا. هذا الانحراف يجعل الحدث التاريخي

في صلب عالم التخييل، وبتعبير أدق التخييل المأساوي: فـ«المقاطع» هنا أجزاء غنائية وردت على لسان بطل يعاني من وضع مأساوي. وهكذا، فإن الأفق الملحمي المتضمن في الموضوع يمتزج ببعد مأساوي وآخر غنائي مما يحيلنا على جمالية المزج بين الأنواع المرتبطة ارتباطا كليا بالباروكية. أهم سؤال يواجهنا إذن هو معرفة الكيفية التي يمكن من خلالها إدراك أبعاد الإضافات الباروكية التي تمت الإشارة إليها في «المقاطع»: فهل الأمر يتعلق بشفقة حقيقية على مصير مدينة محاصرة من قبل جنود الأعداء، أم ببلورة رؤية تتعلق باستثمار الخطاب الباروكي في الشعر؟ سوف نجد مرة أخرى إذن القضية المتعلقة بالخاصية شبه-المتفردة لهذه القصيدة في العمل المعلن عنه لماليرب: أليست هذه الخاصية وظيفة من وظائف الشهادة، أو قيمة من قيم المعارضة، أو معيارا من المعايير الدالة على المهارة التي سيتخلى عنها ماليرب جزئيا؟

دراسة النص

يستهل ماليرب هذه المقاطع، التي يجعل فيها أوستوند تتحدث، بخطابين: الخطاب المثير للمشاعر والمتعلق بالمدينة المحاصرة، وخطابه الخاص المهيكل بكامله وفق قواعد التلفظ الشعري التي تعلي من شأن الدقة والوضوح واليقظة. وهذا أول ما يتجلى لنا أثناء قراءة هذه القصيدة. فمن جهة، هناك البطولة الذاتية لأوستوند التي تلجأ إلى الوزن الإسكندري، وهو الوزن الملحمي بامتياز منذ إخفاق «الفرونسيادة»[95] لرونصار المكونة من أبيات تتشكل من عشرة مقاطع. هذه البطولية تتجلى من خلال ما يلي: التركيز في المطلع على مدة الحصار «ثلاث سنين»؛ تسجيل هذا الحدث في أفق مأساوي واضح «ساحة الوقيعة» حيث تصبح الشخصية المتمثِّلة في أوستوند هي ذاتها المكان المأساوي للحدث بفعل عملية تضخيم أريد لها أن تكون مؤثرة؛ الإلحاح في البيت الثاني على ضمير المتكلم في فعل «أمارس» والدال على الفاعلية «Je» في «J'exerce» وكأن المدينة رغم كونها ضحية لازالت مع ذلك تحتفظ بقدر من الطاقة يؤهلها لكي تكون فاعلة ـ؛ اللجوء إلى إثارة المشاعر من خلال صفة «الفظيعة» في نفس

95- «الفرونسيادة» La Franciade، عنوان ملحمة غير مكتملة لرونصار، كانت تطمح إلى كتابة تاريخ مُغَنًّى للأمة الفرنسية، بدأ رونصار في كتابتها بطلب من هنري الثاني، لكنه فشل في إتمامها بعد موت شارل الرابع.

البيت؛ الارتياح الأليم الذي يترجمه في البيت الثالث فعل «بهر» المقرون بالمؤكد «كل أعين البسيطة»، وفي البيت الرابع انتصار أوستوند على الإسبانيين «الشر لم يجعلني دليلة». كل شيء هنا يراهن على تقديم المدينة وكأنها بطلة مأساة أو بطلة مأساة هزلية؟ تعاني. ومن هذه الزاوية، فإن القصيدة بكاملها تندرج ضمن التيار الباروكي، وهو ما يعبر عنه اللجوء في البيت الثاني إلى صورة المبارزة «قائدين»؛ وإلى الإحالة، في البيتين الثالث والرابع، إلى متخيل مرئي -«بهر»، «أعين»، «رأى»-؛ والمبالغة التي اختتم بها المقطع الأول: عدوٌّ أوستوند ليس هو الجيش الإسباني إطلاقا، ولكنه كيان مجرد مشخص بدوره «الشر»، كما لو أن قوة التشخيص تصل إلى حد يُمكّن أوستوند من أن تجعل من نفسها شاعرة، ومن أن تخلق بدورها صورة، وأن تتساوى بهذا المعنى مع ماليرب. إلا أننا إذا سلمنا بالوجود الموضوعي لتساو من هذا القبيل، فإننا بذلك نثمن أكثر حضور الشاعر ذاته الذي يحرص على جعل كتابته موازية لحجم الخطاب المثير لأوستوند: بهذا نسجل أن الحركة الاسترجاعية للمقطع تبدو وكأنها محاولة لاختزال المتعدد في الواحد: في البيت الرابع يحل المفرد المعرَّف «الشر» le malheur محل الجمع في البيت الثالث «كل أعين» tous les yeux، وحين نستحضر التتمة «أعين البسيطة» yeux de la terre، نجد أنفسنا أمام مركب مكون من جمع ومفرد؛ وفي البيت الثاني، نجد صيغة المثنى: «قائدين» deux chefs؛ وفي البيت الأول تستهل القصيدة بالعدد ثلاثة. وهذا الانتقال من ثلاثة في البداية إلى المفرد «الشر» هو حدث أوستوند بكل تأكيد، ولكنه، من جهة أخرى، يتلاءم وهاجس توحيد الباروكية وتبسيطها في نهاية القرن السادس عشر، وهو ما ارتكز عليه الكلاسيكيون لإلحاق ماليرب بجماليتهم. وسنلاحظ في هذا المنظور، أن الأشكال التي تعتمد عليها أوستوند أكثر لإبراز بطولتها هي أشكال مبتورة: في البيت الثاني، «Je» تصبح«J'» قبل «exerce»؛ في البيت الثالث وردت «fait» بدون فاعل ظاهر؛ في البيت الرابع ورد المتكلم في صيغة دالة على المفعول به «m'ose»: وبهذا المعنى أصبحت أوستوند مفعولا لفاعل، أما الشكل المعبِّر عن ذلك فقد جاء مبتورا لأننا نجد «m'» بدل «me». كل شيء إذن يمر على ما يرام، وكأن ماليرب يُرغم المدينة، التي جعلها تثني على نفسها ثناء موضوعيا، على الاعتراف بهزيمتها على مستوى رهاناته الشعرية. ويمكننا أن نتحدث هنا

عن تناسب بين السياسي والشعري. ولعل هذا التناسب أقوى بكثير لدرجة يمكن معها القول إن ماليرب، باعتباره إنسانا وباعتباره شاعرا، ليس هو ذلك الشخص الذي يشفق على معاناة أحد كما تبرز ذلك لهجته المثيرة في «مواساة السيد دو بيريي». فالرهان هنا إذن إيديولوجي وأخلاقي أيضا. ولكن بعيدا عن هذه الاعتبارات، وفي إطار المنظور السياسي فقط، يمكننا الإقرار بأن الأمر يتعلق هنا بمعارضة: فالرباعي المتساوي القياسات للبحر الإسكندري يعد من بين البنيات الأثيرة لدى دي بورت «خصم» ماليرب وشاعر الباروكية الفوضوية. فحين يجعل ماليرب أوستوند تتحدث بالطريقة التي يعبر بها شاعر لا يُقَدِّرُهُ، فإنه يخلق بذلك مسافة مع هذا التشخيص. وعكس ذلك، فإن القوافي ماليربية تماما: تتابع القافيتين المؤنثتين ـ اللتين تستهل بهما القصيدة ما دامت أوستوند كمدينة مؤنثة ـ والقافيتين المذكرتين؛ تجانس حركة الروي في القافيتين المؤنثتين «guerre»/«terre»، وفي القافيتين المذكرتين «comba-t-s» / «bas». وسنشير فقط إلى أن المجهود الكبير الذي بذله ماليرب لتقفية مقطع واحد -«bas» في البيت الرابع - مع مقطع متعدد على أساس الحرف الصامت الذي يرتكز عليه التجانس -«combats» في البيت الثاني- مجهود معكوس: بعبارة أخرى، «bas» هي التي تتناغم كقافية مع «combats» وليس العكس. ولكن يجب أن نرى في هذا الترتيب انشغال الشاعر في نهاية الرباعي الأول باختيار كلمة ذات جرس، إذا أُخِذَت في ذاتها، تنطق بهزيمة أوستوند وبنهاية «معارك» combats البيت الثاني. من هذه الزاوية، فإن الاهتمام بالقافية يختم بطريقة جيدة الحوار الذي دار بين أوستوند وماليرب، والذي جَعَلْنَا منه الخيط الناظم لهذا التحليل.

هذه البنية تتكرر بالتأكيد في المقطع الثاني من القصيدة، حيث نستخلص منها نفس التأثيرات المثيرة للمشاعر التي تعبر عنها «بمشيئة» في البيت الخامس؛ فعل «أعاني» souffre في البيت السادس - الذي ورد فيه ضمير المتكلم «je» هذه المرة في صورته المكتملة في الوقت الذي لا تفتخر فيه أوستوند بانتصار مزيف كما هو الشأن في الرباعي الأول-، وكذا المؤكد «à l'extrémité» في نفس البيت؛ وكلمة «الطاعون / الوباء» peste في قافية البيت السابع ؛ ثم بعد ذلك العودة في البيت الثامن إلى عبارة «le moins de ma calamité»، وهي

كناية تعبيرية تختم هذا الرباعي الثاني بكلمة calamité «البلاء» التي تحيلنا، من خلال إيحائها بفكرة الموت، على عبارة «à l'extrémité» في البيت السادس وتضفي عليها قيمة جد قوية. هذه العبارة الأخيرة تسفر عن معناها القوي الذي يفيد «إلى درجة الموت». ومن هذه الزاوية، فإن ما يتاح لنا إدراكه هو نوع من الاحتضار الحقيقي. وبكل تأكيد، فإن هذا الاحتضار يعبر دائما عن نفسه بواسطة صور باروكية: يمكننا أن نستخلص التوازي بين «شتاء» و«صيف» في البيتين السادس والسابع ، ويعمل هذا التوازي، من خلال إحالته على ما بينهما من فصلين بينيين-الربيع والخريف-، على إدراج معاناة أوستوند ضمن أفق من التعارض المطلق الذي يحيلنا على جوهر الباروكية. وقد تم التركيز على هذه المسألة بحذف أداة الوصل بين البيتين السابع والثامن: فلا وجود لرابط تنسيقي يعلن عن الانتقال إلى الصيف. وفي نفس الإطار، نجد أن التجانس القائم في البيت الثامن بين المحسوس، «السيف» glaive، والمجرد، «البلاء» calamité، يعد خاصية مميزة للانشغالات التعبيرية المطلقة لهذه الجمالية. إلا أنه من زاوية أخرى تبدو القوافي وكأنها تغتني: «reste» و «peste» قافيتان لا تتميزان، إذا ما نحن استبعدنا رويهما، إلا بحركتيهما البدئية؛ كما أن القافيتين «calamité» و«extrémité» غنيتان بدورهما. يبدو إذن أن الضيق الذي تعانيه أوستوند إما أنه نجح في فرض مقتضيات خطابه المثير على ماليرب، أو أن هذا الأخير قد انتهى بالأمر إلى التعاطف شعريا مع معاناة أوستوند. ومن هذه الزاوية، سنلاحظ أن صورة المدينة المحاصرة التي يمكن أن نستحضر من خلالها طروادة في الرباعي الأول ـ من خلال طيمة «قائدين»[96] ـ قد تم إغناؤها في هذا المقطع الثاني: وهكذا فإن كلمة «الطاعون / الوباء» في البيت السابع تذكرنا أيضا بالإلياذة مع نوع من التفاوت مادام الفرق بين ما حدث في هذه الملحمة وما حدث هنا يكمن في أن المدينة المحاصرة ذاتها هي التي ضربها الطاعون، وليس حلف الأعداء. وهكذا، فإن البيت الخامس، وبالخصوص شطره الثاني «صامدة بضفافها» لا لمذكرنا بنص وثني، وإنما بمزمور «على ضفة أنهار بابل» super flumina Baby-lonie، وهو قصيدة تتحدث عن سبي الشعب الإسرائيلي في بابل. هذه المماثلة

96- يتعلق الأمر بالقائدين أغاممنون ومنيلاوس اللذان تم تكليفهما بقيادة جنود الإغريق لشن حرب على طروادة.

بين أوستوند والشعب المعذب هي صورة استعادها بروتستانتيو القرن السادس عشر، وستصبح منذئذ متضمنة لخاصية إيجابية عن المدينة المحاصرة يمكنها أن تفسَّر جيدا بواسطة حقائق نابعة من الوضع السياسي لأشعار ماليرب: موقف فرنسا والملك هنري الرابع من الحصار كان معارضا لإسبانيا. ومن غير الممكن في ظل هذه الأوضاع أن نجعل أوستوند على مسافة جد بعيدة عنها بدعوى مبادئ محض شعرية. في هذا المقطع إذن ستكون السياسة هي التي انتصرت، مثلما انتصر شعر ماليرب في المقطع الأول. ورغم ذلك يمكننا أن نسجل أن لعبة التحولات الباروكية قد تم الاصطدام بها هنا بقوة: هناك تتابع بدون تغير يحمل علامة سلبية: «حين عاد الصيف...».

هذه الصلة بين العالم الباروكي والعنف والقوة هي التي تتحكم، من جهة أخرى، في اقتصاد المقطع الرابع: فالجماعي «كل ما» tout ce dont في البيت التاسع مرتبط بعلامة الشر والبؤس «afflige» الذي يضرب الإنسانية جمعاء «هذه الحياة» cette vie. ففي هذه العبارة الأخيرة يأتي اسم الإشارة معادلا لما يدل على الملكية: فالأمر لا يتعلق بـ «حياتي» أنا أوستوند، ولكن بحياتنا نحن الكائنات الحية. يركز البيت الموالي على الحدث من خلال «الحابل والنابل» pêle- mêle الذي يخلق تناقضا مع ما يليه «معا» assemblé: فاللانظام «pêle-mêle» والنظام «assemblé» قد امتزجا، والفعل «يضغط» presse يضعنا أمام لعب بالكلمات يدل، بكل تأكيد، على فعل التهديد «menace»، ولكنه كذلك مماثل صوتيا لكلمة تعني «جمع متماسك وغير منتظم» la presse. وهكذا يتم بالتدريج تقديم أوستوند وكأنها مدينة تعاني من عزلة من خلال سيرورة انحدار حقيقية وإنهاك لطاقتها: فالمدينة باعتبارها فاعلا لفعل الحركة في الرباعي الأول، قد اختزلت في الرباعي الثاني وأصبحت فاعلا لفعل الحالة «أظل» reste، ودالة على المطاوعة والانفعال «أعاني» souffre، حيث تركت مكانها كفاعل للصيف «عاد» revient، أو بالأحرى، لشيء «السيف هو» le glaive est. في هذا الرباعي الثاني يظل ضمير المتكلم حاضرا من خلال صيغة «me» في البيت العاشر، ومن خلال الصيغة الدالة على الملكية «miens» في البيت الحادي عشر، إلا أن هذا الحضور يظل متعلقا بأفعال وردت في صيغ مصدرية être digne de «جدير»

في البيت الحادي عشر، وpouvoir mourir «قادرة على الموت» في البيت الثاني عشر، وهي صيغ لا تحيل على شخص بعينه. ومن هذا المنظور نفسه، فإن البيت الحادي عشر يبدأ بصيغة هي بدورها غير مرتبطة بشخص محدد «c'est». كل شيء يحدث وكأن أوستوند كانت غارقة شيئا فشيئا في العدم، وكانت راضية بهذا الوضع. هذا الرضا يتجلى في صيغة نداء: فعبارة «قادرة على الموت ميتة واحدة» تعبر عن رغبة أوستوند في وضع حد لوجودها. بهذه الرغبة أضحت أوستوند بطلة تراجيدية دموية شبيهة بما عرفه الربع الأخير من القرن السادس عشر من سفك لدماء كثيرة جراء الحروب الدينية. ولا يمكن للمفارقة «ميتة واحدة» أن تمر دون أن تثير العقوبات الشديدة التي يحاكَم بها مجرمو الميتولوجيا، مع الإقرار بوجود اختلاف يكمن في أن أوستوند غير متهمة بأي شيء. ومن هذه الزاوية، فإن هذه المدينة المحاصرة تصل، بشكل من الأشكال، إلى مستوى الوضع الأسطوري. وحسب ما يبدو، فإن غلبة المنظور السياسي تستمر، ويبدو بشكل متصاعد أن ماليرب ينحاز لهذا المنظور: ومن المؤشرات الدالة على ذلك ترتيب القافيتين «vie» / «envie» حيث يسبق المقطعُ الواحدُ المقطعَ المتعددَ كما هو الشأن عادة عند الشاعر، وكذا اختلاف القافية في الرباعي الأول «combats» / «bas». ويترجم إيقاع المقطع ذاته هذا الالتحام: ففي الوقت الذي تم فيه بناء الرباعي الثاني اعتمادا على سلسلتين كل واحدة منهما مشكلة من بيتين، جاء الرباعي الثالث مشكلا من قالب نحوي واحد النصف الأول من المقطع تستغرقه عبارة أصلية ونصفه الثاني تستغرقه صيغة ظرفية -البيت الحادي عشر-، الذي يليه ما يتمم الفائدة - البيت الثاني عشر: ويترتب عن ذلك تأثير مهم أضفى عليه تكرار «Que» في البيتين الحادي عشر والثاني عشر بعدا شجنيا من خلال ما يوحي به هذا التكرار الذي يبدو وكأنه تأتأة متحكم فيها تنطق باليأس، حينئذ يتشكل انطباع بأن الاهتمام بالتأثيرات البلاغية يمّحي أمام عاطفة تحيل على جمالية سامية. هذه العاطفة ستصبح، من جهة أخرى، ما يحجب استكشافه في القافية التي تجمع بين نعتين نقيضين «tellement» و «seule-ment» حيث يتعارض التماثل على المستوى النحوي مع التناقض على المستوى الدلالي فالنعت الأول تأكيدي والثاني تحديدي.

إن التسليم بما تقدم، يجعل أوستوند تتيح الفرصة لطاقة مسترجعة كي تعبر عن ذاتها، وهو ما يشير إليه السؤال الساخر في البيت الثالث عشر: «لم التأخر يا قدر؟» والنبرة ذات الطابع الحِكَمي، إلى حد ما، للتصريحات التالية «هذه ليست مناسبة» في البيت الثالث عَشَر، و«يجب الحسم» في البيت الرابع عشر، و«كل المسألة ليست سوى...» في البيت الخامس عشر، حيث ستصبح رحابة المقطع السابق مجزأة إلى سلسلة من العناصر المستقلة في البيتين الخامس عشر والسادس عشر التي تعبر عن نوع من الاستخفاف اعتمادا على مأثورات حكمية «انطق بحرية...». وفي الوقت نفسه، يتم استحضار الأفق السامي من خلال التردد القوي لـ «Que» التي تحدثنا عنها لما كنا بصدد تحليل البيتين الحادي عشر والثاني عشر: ففي البيت الثالث عشر نجد «Que»، وفي البيت الرابع عشر نجد «Qu'avecque» ـ حيث إن «que» متضمنة في «Qu'avecque»، إضافة إلى كونها ضرورة شعرية ولولا ذلك، لجعلت «avec» البيت خاطئا، فإنها تخلق معنى باهرا من خلال حضورها ذاته-؛ وفي البيت الخامس عشر نجد n'est que «ليست سوى»؛ وفي البيت السادس عشر نجد «qui» التي تحل محل «que» هذه الأخيرة، وإن لم ترد ككلمة فإن صيغة الاستفهام تستدعيها كنوع من السخرية مادامت «qui» تحيل نظريا على شخص أو بالأحرى على شخص حي هو من سيدفن بالمقبرة، والحال أن الفكرة تتعلق بميت، أو إذا أردنا، تتعلق بشيء غير فاعل، بشيء تدل عليه «que».... وفي الواقع، فإن كل شيء يمضي وكأن أوستوند بدأت ترفض الاضطلاع بمهمتها كشخصية مأساوية، بما أن مأساة ولم لا ملهاة؟ الحرب قد فقدت كل قيمة أو كل معنى، وبما أن ما انكشف لهذه المدينة في نهاية المطاف هو الخاصية العبثية للتاريخ. من هذه الزاوية أصبحت أوستوند ناطقة باسم ماليرب نفسه. إن المدينة البطولية المثيرة للعواطف قد أصبحت صورة من الصور الرواقية[97] التي لا يستطيع أحد أن يتجرأ عليها. وبهذا اكتسبت أوستوند منزلة سامية

97 - الرواقية stoïcisme أو الزينونية مذهب فلسفي يعتقد أنصاره أن كل شيء في الطبيعة يخضع للعقل، وأن المشاعر أحكام خاطئة يجب على الإنسان الحكيم ألا يخضع لها، كما يؤمن أنصار هذه الفلسفة أيضا بالقَدَر أو الامتثال لرغبات الطبيعة. من الأقوال المأثورة عن زعيم الرواقية زينون: «قَوِّ مشاعرك، كي تؤلمك الحياة أقل ما يمكن»،

جديدة مكنتها من إصدار أوامر البيت الأخير يبتدئ بصيغة أمر. ومهما كان الأمر فإن أي شيء يحمل معنى؛ فالعالم بالضبط مقبرة حيث لا تقع أفعال الإرادة إلا على أشياء غير مجدية: فعل décider «قرر» في قافية البيت الرابع عشر؛ وفعل posséder «امتلك» في قافية البيت السادس عشر، وهو أيضا آخر كلمة في القصيدة، ويعني هذا بشكل ساخر أن ما يوجد بحوزتنا لكي نتملكه لا يعدو أن يكون مقبرة، علما بأن «cimetière» هي مكان الموت الذي يتناغم على مستوى القافية مع «matière» بمعنى occasion «مناسبة»، ولكن هذه الكلمة تحيل أيضا على عالم الحقيقة الملموسة: «المادة». إن النسق الشعري لهذه المقاطع مطالب بأن يستقر في أفق إيديولوجي محدد: فالتنظيم المقطعي يكون في حالة عادية وفق التقطيع التالي 2 – 1 – 1 المهيمن على رباعيات ماليرب. يمكن إذن للغنائية السياسية لماليرب أن تظل مثيرة للمشاعر: إنها تُعَرَّف فقط وكأنها بطولية، تختزل المظاهر الملحمية والمأساوية، المرجحة في البداية، في حالات من الزخرفة الفنية. وإجمالا، فإن تشخيص هذه المدينة المحاصرة يمكن أن يُقرأ أيضا وكأنه صورة تمثيلية من الصور الشعرية لماليرب الذي يجد تألقه في خطاب العدم.

خاتمة

يعمد ماليرب، من خلال «تشخيص أوستوند»، إلى إثارة الانتباه لخطاب باروكي مثير للمشاعر. وكما حاولنا توضيحه، فإن هذا يخلق توترا بين الموضوع والمفاهيم الجمالية والأخلاقية للشاعر. وقد نجح الشاعر من خلال بنائه لمقاطعه الشعرية، وفق ما تقتضيه الإكراهات المزدوجة لكل من الشعر والسياسة، في الاهتداء إلى الحل المرضي الذي يقتضيه التوازن بين نمطين من الإكراهات يمكن أن يكونا متناقضين. وقد مكنه هذا من الاحتفاظ بهذه القصيدة التي لم يتنكر لها مثلما تنكر لمقاطع أخرى، والحال أننا نعرف صرامة ماليرب القصوى التي يشهرها ليس فقط في وجه خصومه، وإنما في وجهه هو ذاته.

بيير كورنيْ[98]

مسرحية «الوهم الهزلي»

الفصل الأول، المشهد الثاني

الفصل الأول: المشهد الثاني

الكاندر، بريدامون، دورانت

دورانت

مارد المعرفة الكبير، ومرجع العلماء اليقظين

90- المنتجين لعجائب جديدة كل يو م وحين،

الذي لا تخفى عليه خافية من نوايانا

والذي يرى كل أفعالنا دون أن يرانا،

إذا كانت القدرة المذهلة لفنك الرباني

لم تنقذني أبدا من همومي وأحزاني،

95 فخفف عن هذا الأب المكلو م آلامه،

فقد نالت صداقة قديمة نصيبا مما عاناه .

لقد ازداد بمدينة رين مثلي،

وبين يديه تقريبا قضيت طفولتي،

---

98 - بيير كورنيْ Pierre Corneille ؛ 1606-1684، محامي وشاعر ومسرحي فرنسي، اشتهر بالخصوص بكتاباته المسرحية المأساوية التي بوأته لحمل لقب «أب التراجيدية الفرنسية»، خلف حوالي 32 مسرحية. أما مسرحية «الوهم الهزلي» L'Illusion comique فقد كتبها كورنيْ سنة 1635، وتتكون من خمسة فصول، ألف كورنيْ قبلها سبع مسرحيات بعضها مأساوي وبعضها هزلي، إلا أن هذه المسرحية شكلت منعطفا حاسما في مسيرته الإبداعية بما أن كورنْي لم يؤلف بعدها إلا مسرحيات مأساوية. أما المقطع الذي ستتناوله هذه الدراسة بالتحليل فهو المشهد الأول من الفصل الثاني وهو مأخوذ من أعماله الكاملة:

Œuvres complètes, tome1, Edition de la pléiade, 1980, p. 620-621

هنالك كان ابنه، في مثل سني وحالتي،
تجمعني به محبة وثيقة...

ألكاندر

دورانت هذا يكفي، أعرف سبب مجيئه:
هذا الابن اليوم هو سبب معاناته !
أليس حقا أيها الشيخ أن ابتعاده
هو السبب في ندم يؤرقك دوامه،
وأن حرصك على إظهار صرامتك
أبعده عن رؤيتك، وسبب الشقاء لك،
ورغم لا جدوى الندم على قسوتك،
تبحث في كل مكان عن هذا الابن الخارج عن طاعتك؟

بريدامون

كاهن عصرنا الذي يعرف كل الأشياء،
رغم لا جدوى آلامي كنت سأخفي الأسباب؛
تعرف جيدا مغزى صرامتي الظالمة،
وتدرك بوضوح أسرار قلبي الدفينة:
صحيح أنني فشلت؛ لكن أفعالي الجائرة
لم تنفع معها أعمالٌ كثيرةٌ آلامُهَا كبيرة.
فضع أخيرا حدودا لحسراتي المريرة،
وأرجع لي سندي الوحيد في سنواتي الواهنة.
سأظل متمسكا برجوعه إن توصلت بأخباره،
شوقي إليه سيمنحني جناحين للقاء به.
أين يُمضي تقاعده؟ وأيُّ اتجاه أقصد لأجده؟
إن كان في آخر الدنيا، سترونني محلقا إليه

ألكاندر

تمسكوا بالأمل، ستنالون بفضل أسحاري الفاتنة
ما بخلت به على دموعكم السماء المنتقمة
ستعاينون هذا الولد ثانية يستمتع بالحياة ويحظى بالشرف:
إن السعادة التي تغمره يستمدها من منفاه،
125 لن يتسع الكلام للحديث عنها، واحتراما لدورانت
أريد أن أجعلكم تعاينون ثروته المذهلة.
إن المتطفلين على الفن، بما يملكون من مباخر،
وبكلماتهم المجهولة، التي يزعمون أنها جد قوية،
وبأعشابهم، وعطورهم وطقوسهم،
130 يجلبون للمهنة تمطيطات غير محدودة،
ليست، قبل كل شيء، سوى احتيال غريب
كي يتظاهروا بالاستحقاق، وكي يرعبونكم
عصاي السحرية بيدي، سأفعل بها العجائب.

وضرب بعصاه، فأزاح بها ستارا كانت تُستَعرض خلفه أجمل ملابس الممثلين الهزليين.

احكموا على ابنكم من خلال هذا الطاقم.
135 يا للدهشة! إنه طاقم أمير، فهل هناك أبهة أسمى منه؟
وهل يمكنكم أيضا أن تشُكُّو في علو مقامه؟

بريدامون

بحب أبوي تدغدغون المشاعر الرقيقة؛
ابني لم يكن أبدا ممن يحملون هذه الثروات،
ووضعيته لم تكن تؤهله
140 ليصبح قادرا على ارتداء لباس بهذه الأبهة

ألكاندر

بقدرة قادر جُمعت ثروتُه،
وغُيرَت مع الوقت وضعيتُه،
لم يعد لأحد الآن ما يُتمتم به
إلا أن يهوى التزين أمام الجمهور بطريقته.

بريدامون

145 بهذا الأمل الأرق أغادر روحي؛ [...]

تقديم

اشتهر كورنيْ بكونه مؤلف مسرحيات مأساوية. لقد تم نسيان أنه قبل مسرحية «ميديا» 1635، لم يكتب إلا مسرحيات هزلية، أي في الفترة الممتدة من «ميليت» 1621 إلى «الساحة الملكية» 1634. ومن المؤكد أن الأعمال الهزلية تراجعت بعد مسرحية «ميديا»، إلا أنه في الفترة الممتدة بين «موت بومبي» 1643، و«رودوغون»، حققت كل من مسرحية «الكذاب» و«تتمة الكذاب» نجاحا باهرا في الفكاهة. إضافة إلى ذلك، فإن المسرحيات الهزلية لكورنيْ لها طابع عاطفي وبطولي: فهو يعمل، من خلال التزامه في مسرحياته المأساوية بحبكة غرامية، على ضمان استمرارية إلهامه الأول. وعكس ذلك، فإن اللجوء إلى السخرية باعتبارها سلاح الأبطال بامتياز يدرج في النص الدرامي عناصر ذات طبيعة هزلية. هذا الخليط ليس فيه ما يفاجئ إذا نحن استحضرنا قول سقراط، لما سئل في نهاية مأدبة أفلاطون: إن الرجل الواحد يمكنه أن يكتب نصوصا مأساوية، وفي الآن نفسه، نصوصا هزلية. إضافة إلى ذلك فإن سيرج دوبروفسكي، في كتاب له حول «كورنيْ وحوارية البطل»[99]، بين بما فيه الكفاية الدور العملي الذي تلعبه النصوص الهزلية لكورنيْ في بلورة تصوره لوضع البطل وفق الطريقة التي سيخرجه بها في نصوصه المأساوية. وبهذا لم يعد مفاجئا أن المؤلف الدرامي كلما تساءل عن مصداقية بنائه للشخصيات، إلا وفكر في الهزلي: لذلك تم تقديم كل من مسرحية «دون سانش داراكون» 1650، و«بولشيري» 1672 بوصفهما «مسرحيتين هزليتين بطوليتين». هذه المواجهة بين المأساوي والهزلي

99- Serge Dobrovsky, Corneille et la dialectique du héros, «tel» Gallimard, 1963.

الحاضرة على الدوام في مسرحيات كورنيْ سنجدها بالتأكيد في مسرحية «الوهم الهزلي»، ولنتذكر أيضا أن مسرحية «السِّيد» 1636 هي بدورها «مأساة هزلية». ففي مسرحية «الوهم الهزلي»، نجد أن البطل كلاندور الذي غادر بيت أبيه قد أصبح ممثلا، وسيكون مدعوا للعب أدوار هزلية وأخرى مأساوية في الآن نفسه، وأن يساهم في تناميهما المتداخل إلى أن يصل إلى نهاية المسرحية. إضافة إلى ذلك، فإن لهذه الأخيرة نهاية محزنة من جهة، ومفرحة من جهة أخرى. وفي الحقيقة فإن هذا التبادل المتناغم للأدوار بين المأساوي والهزلي حاضر منذ بداية المسرحية لما ترك لنا بريدامون، الذي ظل يبحث عن ابنه كلاندور منذ عشر سنوات، الفرصة لكي نخمن البعد الهزلي الكامن وراء بحثه الجدي عن أبنه. كل ما نحن بصدد قوله يشير إلى الأفق الميتا-شعري لهذا العمل الذي يعمد فيه المؤلف الدرامي إلى إخراج القضايا الكبرى لفنه إخراجا مسرحيا. ولإنجاز ذلك، يلجأ إلى تقنية المسرح داخل المسرح، وهو شكل من أشكال التقعير تكون فيه شخصيات المسرحية عبارة عن ممثلين يلعبون أدوارا شتى يتفرج فيها بريدامون الذي يجهل، بفعل سحر ألكاندر، أن حقيقة ما يراه هو في الواقع مقتطفات من مقاطع مسرحية يمثل فيها ابنه الذي يدرك، عكس أبيه، حقيقتها. من خلال ألاعيب المظهر والحقيقة هذه، يجب علينا بكل تأكيد أن نعاين تجليا راقيا من تجليات الجمالية الباروكية: لقد خلق كورنيْ وهْمًا انخدع به حتى الجمهور عبر مضاعفته للتأثيرات التي تحدثها ألاعيب المرآة، وللالتباسات والمقامات والأقوال التي تحتمل معنيين. بيد أن هذا الوهم ليس كذبا؛ لأنه يقول الحقيقة للذي يعرف كيف يؤولها. وبهذا المعنى نجد أنفسنا أمام فكرة باروكية بامتياز مفادها أن الكائن موجود في المظهر.

الدراسة التحليلية

مدخل

في مسرحية «الوهم الهزلي»، مكن المشهد الأول من الفصل الأول المتفرجين من التعرف على منطلق الحبكة؛ ففي رحلة بريدامون للبحث عن ابنه كلاندور، استجاب لنصائح صديقه دورانت، وذهب لزيارة الساحر المشهور ألكاندر لكي يطلب منه أن يدله على مكان ابنه. أما المشهد الثاني، فإنه يستحضر دورانت في دور الوسيط بين الدجال وبريدامون وهاتين الشخصيتين. وبعيدا عن مشهد يقلد وضعية تطبعها الرعوية الباروكية والتي يعد الساحر أحد شخصياتها المحورية، كما يتضح ذلك من خلال الرواية البطولية من قبيل رواية «لاسطري»[100] التي يلعب فيها الدجال أداما دورا مهما، فإننا سنرى في هذا المشهد إثارة مجازية للنشاط الدرامي، وسنجد أنفسنا واعين باستثماره لمتخيل باروكي محوره الوهم والانبهار والسمو.

دراسة النص

يبتدأ المشهد الثاني بدعوة موجهة من دورانت إلى ألكاندر يحاول من خلالها استمالته. وهو ما تفسره، بكل تأكيد، النبرة المؤثرة للنداء الدعائي «المارد الكبير» في البيت 89 الذي يعد مبالغا فيه حتى ولو طبق على ساحر مهما كانت قوته. كما تفسره أيضا دلالة القافية في البيتين 89-90 «doctes veilles» و«merveilles»:

100- «لاسطري» L'Astrée: رواية رعوية ألفها أونوري دورفي Honoré d'Urfé من سنة 1607 إلى سنة 1627، يطلق عليها أحيانا «رواية الروايات»، تتشكل من 6 أجزاء و40 حكاية ويصل عدد صفحاتها إلى 5399. عرفت نجاحا باهرا في أوروبا، وترجمت إلى عدة لغات.

فهي تُدرج بأسلوب مُتملّق شخصية الساحر في سجلين مزدوجين: سجل التفكير والتأمل من جهة، وسجل التدبير من جهة ثانية. ويبدو، من خلال الاستماع لدورانت، أن ألكاندر كائن فاضل، كما أن أقوال دورانت لا يمكنها إلا أن تستدعي ترتيلا دينيا، أو بالأحرى مسيحيا، لشكر الله على نعمه: فقد تم تحديد «المارد الكبير» Grand démon بواسطة سلسلة من الموصولات «de qui» في البيت 89؛ «A qui» في البيت 91 «Et qui» في البيت 92 التي تسعى تدريجيا إلى مماثلته بصورة الرب: فالمقصود بالعجائب «merveilles» تلك المخلوقات الربانية المستمرة «كل يوم»؛ والبيت 91 يستحضر، من خلال قافيته «intentions» نوايا، الربَّ «فاحص الكلي والقلوب»[101]؛ أما البيت 92 فيُذَكِّرُ بصفة العلم الرباني الذي وسع كل شيء. وفي الحقيقة ظهرت صفة «الرباني» divin في البيت الموالي وكأنها تؤكد انطباعنا وردت في عبارة «فن رباني» art divin في نهاية الشطر الأول .وهو ما يساهم في الرفع من قيمتها، وقد وردت عبارة «فن رباني» art divin في سياق جعلها بارزة لأنها جاءت متقدمة على «قدرة مذهلة» pouvoir admirable وحقها التأخير، حيث نجد أنفسنا أمام جدلية القوة «pouvoir» والشفقة التي سيبرزها البيت 94 من خلال صفة العون «secourable». إن الأفق البلاغي لخطاب دورانت هو الدعاء المسيحي، إلا أن السياق الهزلي الذي تندرج فيه المسرحية، هو ما يمنعنا بكل تأكيد من أن نرى في هذا الخطاب وصفا قدحيا. فالثناء مبالغ فيه بشكل واضح لدرجة تجعل المتفرج لا يستسيغه للوهلة الأولى، ولما كانت شخصية العراف المستهدف بالخطاب صورة معروفة في الرواية الباروكية أو الرعوية، فإن عملية تقديمه هنا قد اضطلع بها شخص حسَن النية بكل تأكيد، إلا أن حُسن نيته قد لا يخلو من سذاجة: لأن الانتقال من «مارد» démon في بداية المشهد إلى «رباني» divin في نهاية الدعاء سيقوم بترجمة أوجه الالتباس والقصور التي يعاني منها دورانت: فهو يخلط كل شيء، لأن المارد، الذي يمكن أن يُفهم بالمعنى السقراطي للكلمة، يحيل على الأقل على معنى «إبليس» diable. وبكل تأكيد، هناك تناقض واضح، للوهلة الأولى على الأقل، يتجلى من خلال تحول الشيطان في ثمانية

101- وردت هذه العبارة في عدة أسفار من كتب العهد القديم، من ذاك مثلا قول داوود النبي في المزمور «فإن فاحص القلوب والكلي الله البار» مز 7: 9. وقوله أيضا عن الله «لأنه هو يعرف خفيات القلب» مز 44: 21.

أبيات ليصبح الرب المسيحي. ولكن من زاوية أخرى، يمكننا أن نرى هنا خاصية من خصائص الجمالية الباروكية[102]، ويتعلق الأمر بخاصية التَّغيُّر والتحوُّل. وبمعنى واحد، فإن أقوال دورانت قد حَوَّلت بشكل موضوعي ألكاندر من شخصية مظلمة «noir» إلى شخصية منيرة «lumineux». في هذا العالم العجائبي الذي تقدمه مسرحية «الوهم الهزلي»، كل شيء يمر وكأن لكل شخصية من الشخصيات نصيبها من السحر. هذا البعد يتجلى أيضا على المستوى الدلالي: فمن خلال اهتمامه المفرط بالطلب الذي أراد أن يتوجه به باسم بريدامون والذي يطمح من خلاله إلى تلبية رغبة هذا الأخير في رؤية ابنه من جديد، قام دورانت، بشكل واع أو غير واع، ببلورة دعائه اعتمادا على فعل الرؤية «voir». وهكذا، نجد هذه الكلمة متضمَّنة في «savoir» ابتداء من البيت 89؛ ونجدها حتى في «veilles» و«nouvelles merveilles» بواسطة الجناس الاستهلالي لحرفها الأول «V»؛ وقد تكرر هذا الفعل مرتين في البيت 92، ولكنه جاء مسندا إلى ألكاندر؛ ونجده كذلك في البيت الذي يليه من خلال الجناس الاستهلالي لحرف «V» في «divin»؛ كما نجده أيضا في كلمة «pouvoir» الموصوفة بنعت «admirable» المذهلة الذي يحيل بدوره على الرؤية. وبمعنى واحد، إن النص يشتغل بطريقة سحرية، إلا أن شخصية دورانت ليست بكل تأكيد تجسيدا واعيا لعجائب اللغة، ويؤكد ذلك الجزء الثاني من «تقديمه»: فعوض أن يدخل مباشرة في صلب موضوع طَلبِه حوَّل عنه الانتباه بشكل كلي، وخاض في مقدمات بعيدة كل البعد عن المَوضوع من خلال نبشه في الماضي وسرده للعلاقات التي كانت تربطه ببريدامون. زيادة على ذلك، فإن تشخيص مدينة «Rennes» «مسقط رأسه»، في البيت 97، يُدرج كلام دورات ضمن أفق هزلي من خلال الجمع بين المبتذل «Rennes» والمفخم. لقد بدا صديق بريدامون عاجزا عن الوصول إلى الهدف، ولكن هذا أيضا يعد شرطا يَحُول دون تَحَوُّل المسرحية الهزلية إلى شيء مُحزن. ومن جهة ثانية، فإن ما يريد دورانت قوله لا يحظى بأهمية كبيرة لأننا في المَشهد الثاني حيث يعرف الجمهور ما يحدث. وبالمثل، إذا كان الأمر يتعلق بعرض الأحداث على ألكاندر، فإن جميع هذه الجمل ستكون حقا بدون جدوى بما أن العراف قد تم تقديمه من

102- ورد تعريف الباروكية في أحد هوامش الدراسة المخصصة لسبوند

قبل دورانت ذاته وكأنه عارف بكل شيء، وهذا يفسر مقاطعة ألكاندر له بطريقة جافة في البيت 101. فمن خلال سحبه للكلام من دورانت، يُفَعِّل «المارد الكبير» إجراء الحفاظ على الجمالية الباروكية: فحين تتأسس هذه الجمالية على ألاعيب «الآخر» - الانعكاس المرآوي مثلا - يتخذ دورانت خطابا خاصا به وحده يتمحور حول «الأنا»[103]، مما يؤكد بطريقة دالة النهاية المؤثرة لخطابه. من هذه الزاوية أيضا، فهو مطالب بالصمت. وإضافة إلى كونه ممنوعا من الكلام، بفعل تدخل ألكاندر، سيكون أيضا ممنوعا من الحضور، حيث سيقصيه الساحر من الفرجة التي سيقدمها لبريدامون في نهاية المشهد.

يمكن إذن أن نفكر في أن للمقاطعة المفاجئة لدورانت في البيت 101، «دورانت هذا يكفي...»، وظيفة تتمثل في جعل الساحر هو مركز الفعل؛ فهي تفسر التناقضات بين ما قاله دورانت عن الساحر وبين المضمون العدواني للخطاب الاستعراضي الخاص لهذا الأخير «أعرف سبب مجيئه» الذي يتعامل مع بريدامون وكأنه مخاطبه الحقيقي؛ وهو ما يوضحه في البيت 103 نعت «الشيخ». إن النبرة التي تحدث بها ألكاندر هي أيضا نبرة السلطة؛ فهو يؤصل بشكل مسبق البعد الرؤيوي لمقطعه الطويل المستهل بعبارة «أليس صحيحا أن...» في البيت 103، التي تذكر باستهلالات مقامرين لهم مغامرات كثيرة. هناك إذن نوع من الالتباس في شخصية ألكاندر: فهو يتصرف كمشعوذ؛ ولكنه، في الآن نفسه، هو من سيبادر إلى إقحام بريدامون في عالم الوهم الهزلي. هذا البعد المزدوج مرتبط بمحاولة كورنيْ إقحام بطل له تخييل روائي في عمله الهزلي، مع العلم أن هذا النمط من التخييل منافس للقصيدة الدرامية، ويعد بالنسبة لكورني موضوع إعادة كتابة في غالب الأحيان. وبهذا المعنى، فإن البعد الجدي تماما الذي له جوهر رومانسي لألكاندر يجب استبعاده قليلا في الوقت نفسه الذي يجب الحفاظ فيه على الموارد «الرائعة» للشخصية. إذا كانت هناك جدية في شخصية ألكاندر أو بالأحرى نوع من الإجلال، فهذا معناه أيضا استبعاد بريدامون. وهكذا، فإن ملخص حكايته، الذي اقترحه الساحر، لا يخلو من انتقادات تتعلق بابتعاده عن

103- يتجلى ذلك من خلال العبارات التالية:ainsi qu'a «moi» البيت 97، «presque entre ses bras» البيت 98، «pareil» البيت 99، «s'unissant» البيت 100.

الموضوعية في عرضه للوقائع واكتفائه بالتذكير بما تم عرضه في المشهد الأول: إن عبارة الندم «juste remords» هي بمثابة حكم لألكاندر على موقف بريدامون بما أنها تعني «الندم المستوحى من روح العدالة»، وفي الآن نفسه «الندم المعلَّل». وموازاة مع ذلك، فإن هذه الفكرة قد تم إغناؤها في البيت 105 بواسطة «العناد» القدحي طبعا، وكذا في الأبيات التي تليه، حيث وردت في القافية كل من sévérité «القسوة» وmaltraité «التربية الفاسدة» مطابقة للموقف الأبوي ولغياب العدالة. ضمن هذا المنظور ينحاز ألكاندر بشكل غير مباشرة إلى صف الشباب الذي تجسده شخصية كلاندور. ومن زاوية النظر هذه، يتخذ الساحر موقعه، بشكل واضح، إلى جانب القيم الهزلية: أي إلى جانب الأبناء والبنات ضد الآباء. وبهذا يمكن لألكاندر أن يبدو وكأنه انعكاس للمؤلف الهزلي ذاته، وهي الفكرة عينها التي سنجدها محلَّلة فيما سياتي ولكنها، من خلال هاجس المعرفة المحيطة بكل شيء، كانت حاضرة قبل ذلك في التماثل بين ألكاندر والله، بما أن الله هو «الخالق» بامتياز. وهذه الكلمة الأخيرة تنطبق اشتقاقيا أيضا على «الشاعر»، بمعنى أنها تنطبق بامتياز على الكاتب الدرامي.

لم يجد بريدامون بدا من الخضوع لألكاندر بفعل السلطة العلنية والخفية التي أظهرها هذا الأخير. وهو ما تفسره نبرة الإجلال التي يستعملها في مخاطبته للساحر، والتي تعزف مرة أخرى على وتر التفخيم الذي استعمله دورانت في البيت 109 «كاهن عصرنا». فرده على ألكاندر يزاوج كذلك بين البنية وبين نوع من التوبة، حيث يقر النادم بأخطائه: «رغم لاجدوى...سأخفي» في البيت 110؛ و«الظالمة» في البيت 111؛ و«فَشَلْتُ» في البيت 112. ولكن خضوعه يصبح له في الآن نفسه وجه آخر تميزه إرادته الشجاعة التي يترجمها التركيز على كلمة travaux بمعنى «معاناة» في بداية البيت 114 والتي بموجبها يتم إرجاء كلمة supplices «آلام» إلى نهاية البيت نفسه. من هذا المنظور تمت مراعاة البعد الساخر للشخصية، كما أن تتمة المقطع المطول الذي يستمر فيه في التعرف على أخطائه «حسرات مريرة» في البيت 115 يشده من جديد إلى التقليد الهزلي من خلال إثارته للخاصية الملتبسة لدوافع بريدامون: إذا كان يبحث عن ابنه فبدافع الحاجة لمن يسنده في شيخوخته البيت 116 أكثر مما يبحث عنه بدافع عاطفة

خالصة. إلا أن هذا البعد الأناني يخلق تقابلا متناغما من خلال ما تم التركيز عليه أيضا في نهاية المقطع لما عالج بريدامون موضوع الحب الأبوي من البيت 118 إلى البيت 120. فقد عبر عنه من خلال اللجوء إلى استعارة مطرزة «سيمنحني جناحين» في البيت 118، كما أن عبارة «سترونني محلقا» تنطبق بالأحرى على الحب المتبادل بين شخصين في ريعان الشباب، مثلما يحدث بين هؤلاء الأبطال المؤثثين للروايات الباروكية اللذين فرقتهم الظروف ولكنهم لا يكفون عن البحث عن بعضهم البعض. وحين يجعل كورنيْ هذا الكلام على لسان شيخ، فإنه يخلق وقعا ناتجا عن تنافر تهكمي بكل تأكيد يخلق مسافة مع البعد المؤثر والرومانسي للمغامرة من خلال جعلها تابعة لمنطق هزلي تصبح بموجبه مساهمة سيد اللعبة ألكاندر ثانوية. وفي الواقع، فإن كل شيء يمر في هذا المشهد الثاني من مشاهد المسرحية وكأن الأدوار معدة سلفا بناء على عنوان العمل ذاته: حيث تم إسناد دور الوهم لألكاندر، والأدوار الهزلية لكل من دورانت وبريدامون. كما أن هذا التقعير الأولي يناسبه تقعير آخر يتعلق بهاتين الشخصيتين: فمن خلال انتقالهما من «الجدي» أو المؤثر إلى الهزلي، يُعلنان في الواقع لكلاندور ولمرافقيه فيما سيأتي من المسرحية عن التحولات المفروضة عليهما من خلال أدوارهما كممثلَيْن. وهكذا، ولكي لا يتبادر الشك إلى الجمهور وإلى بريدامون، فإن الحبكة بكاملها مكشوفة ومخبأة في الآن نفسه؛ وهي لعبة درامية باروكية أخرى يقوم ألكاندر بعرضها.

يمكننا على الأقل أن نجد أنفسنا متفقين في نظرتنا لألكاندر على أنه إلى حد ما مخرج مسرحي، وبالتحديد في المقطع المطول الذي يلي أقوال بريدامون. من هذه الزاوية، سنلاحظ عودة فعل «رأى» voir الذي يمفصل هذا المقطع إيقاعيا: فكلمة reverrez «ستعاينون ثانية» في البيت 123 ستتكرر بصيغة أخرى في البيت 126 faire voir «سأجعلكم تعاينون» في إطار تعارض جد قوي بين سحر الخطاب «لن يتسع الكلام لإخباركم عنها»، ومكانة جمهور يبدو بشكل واضح أنه جمهور مسرحي - وبشكل أكثر تحديدا جمهور مسرح هزلي -، وهي مسافة إيجابية يوحي بها في البيت 123 الزوج «حياة» / «شرف» في تعارض مع المعجم المأساوي الذي تومئ إليه في البيت 122 عبارة «السماء المنتقمة»،

وكلمة «دموع». يمكننا كذلك أن نشير إلى أن هذه المسرحية الهزلية تؤكد بعدها الباروكي بشكل واضح؛ حين يقول الساحر في البيت 124 إن كلاندور «يستمد سعادته من منفاه». وهكذا، فإن التقاء كلمتين متعارضتين «المنفى» / «السعادة» يشكل تضادا من نوع خاص ينتج عنه شكل من أشكال التحول: فالعنصر السلبي يتحول إلى عنصر إيجابي في سياق مثير للمفاجأة. إن التركيز على تلطيف الكلام في البيت 125 «لن يتسع الكلام لإخباركم عنها» يضفي، من جهة أخرى، على الخطاب خاصية باروكية تتمثل من الرفع من قيمته. وأخيرا تحيل صفة «المذهلة» éclatante أيضا على جمالية التأثير الساحر الباروكية التي وردت في نفس البيت في علاقة مع نوع من البطولية المرتبطة بالوهم: «أريد». وإذا نحن قبلنا أن نرى في ألكاندر تشخيصا لكاتب مسرحي باروكي، فإن قراءة ميتا- شعرية للأبيات اللاحقة ستصبح إذن مشروعة. فألكاندر ليس فقط مخرجا، إنه يبدو كذلك متقمصا لصورة الكاتب المسرحي، ولصورة الكاتب الدرامي الذي يتأمل في فنه، والكلمة أيضا حاضرة في البيت 127، تماما مثلما سيحدث مع كورنيْ في الأعوام اللاحقة حين سيلجأ إلى ذلك في كتابه «ثلاثة خطابات حول القصيدة الدرامية»[104]، وكذا في الأبحاث التي أجريت على مسرحياته سنة 1960. بالطبع، يتعلق الأمر قبل كل شيء بمدح للذات يقوم به الساحر ألكاندر ذاته. إن المنافسين لهذا الأخير ليسو إلا «مبتدئين» novices البيت 127؛ وعبارة «بكل مباخرهم» في نفس البيت تبخيسية بشكل واضح؛ هذا ينطبق أيضا على ما ورد في البيت الموالي، إذ يمكن للدلالة الفاضحة التي توحي بها كل من عبارة «كلمات غريبة» وفعل «يتظاهر»، أن تبدو متناقضة قليلا من منظور سيد الوهم. الشيء نفسه يقال عن البيت 129؛ حيث إن اللجوء إلى إيقاع ثلاثي مكون من herbes «أعشاب» وparfumes «عطور» وcérémonies «احتفالات» يدين بشكل مسبق الارتباك الناتج عن ثقل عبارة longueurs infinies «تمطيطات غير محدودة» في البيت 130، بفعل السخرية الواضحة الناتجة عن الحيز الذي يشغله؛ حيث يتسع المُركّب et leurs cérémonies «واحتفالاتهم» ليشمل لوحده شطرا بكامله. في ظل هذه الشروط، يمكن بكل تأكيد لنشاط السحرة الآخرين

104- Trois discours sur le poème dramatique

أن يتقلص إلى أدوار من الشعوذة قريبة من الاحتيال: في البيت 131 تحيلنا صفة pipeur «محتال» في mystère pipeur «احتيال غريب» إلى عبارة dés pipés «الغش في اللعب» التي يستعملها الغشاشون في لعبة النرد. وهكذا فإن رجل الوهم ألكناندر يبدو أيضا وكأنه ممثل لحقيقة ما: فهو يقلل من شأن المفتقرين للفاعلية اللذين «يتظاهرون بالاستحقاق»، و«يُرعبون»، في البيت 132. من خلال هذا المنظور، نفهم البساطة الإستراتيجية لعبارة «سأفعل بها العجائب» في البيت 133، ونفهم كذلك أن الاقتصاد في الوسائل المعلنة يتيح الفرصة لجمهور رائع يشير إليه بكل وضوح الإرشاد المسرحي «وضرب بعصاه... الهزليين». إلا أن ورود كلمة «الهزليين» ضمن هذا الإرشاد يُمكن أيضا من قراءة المرافعة التي قام بها ألكاندر للدفاع عن نفسه ضمن منظور مجازي يصبح بموجبه الساحر وكأنه قرين المؤلف: فـ«المبتدئون» الذين يتحدث عنهم هم خصوم كورنيْ المتملقون «مباخر» تم استحضارها بطريقة ساخرة من خلال ورودها مسبوقة بحرف جر ثقيل وخاطئ «avecques» عوض «avec» التي بدونها سيكون البيت خاطئا: وهذا معناه على المستوى الظاهري أن العظمة المزعومة لخصوم الكاتب المسرحي الساحر قد تم فضحها وكأنها حصيلة نظم منحط، إضافة إلى ذلك فإن الجمع الذي تدل عليه «leurs» يحمل قيمة تحقيرية. إن هؤلاء يُغيرُونَ على تحف اللغة «كلمات مجهولة»، وهم عاجزون عن ضبط الإيقاع «تمطيطات غير محدودة» حيث لا يترددون في اعتماد كل ما من شأنه أن يؤثر بقوة «يُرعبون» التي تفضح مرة أخرى النزوع إلى كتابة مسرحية موضوعها الشر، والاعتماد كذاك على تأثيرات غاية في السهولة «يتظاهرون بالاستحقاق» se faire valoir، حيث نجد أن فعل «voir» حاضر في «valoir»، ولكن هذا الحضور هو في الآن نفسه حضور محرف. بالطبع فان كورنيْ ينتمي من جهة للعصر الباروكي، وقد تم تصنيفه بشكل خاطئ ممثلا لكلاسيكية لويس الرابع عشر، إلا أن جماليته الباروكية تعد من جهة أخرى فاقدة للنظام على الإطلاق: لقد ظل مثله الأعلى منذ مؤلفاته الكبرى الأولى - وحتى في سجله الهزلي-، هو الاقتصاد في الوسائل، والانضباط، واعتماد سحر مدين بكل شيء إلى الفن وليس إلى خُدع الكتاب المأساويين-الهزليين أو إلى تقليعات رعوية: وفي هذا السياق يندرج استعماله القدحي لكلمتي «يزعمون» و«غريبة» اللتين ترمزان إلى سحر مغشوش. أكيد

أن منظورا ميتا-شعريا من هذا القبيل لا يمكنه أن يفرض نفسه لزمن طويل لأنه يجب الرجوع إلى الأحداث، إلى ما تسمح به بكل وضوح الفرجة المقترحة: كلاندور يتجلى أمام عيني أبيه، والكلمات التالية المستعملة تجعل الابن بدوره بطلا باروكيا «هذا الطاقم» في البيت 134، «أمير» و«أبهة» -التي تعد ترديدا لما ورد في البيت 126 «ثروة مذهلة»- و«علو المقام» في البيت .136

بيد أن حماس ألكاندر الذي يشير إليه اللجوء في البيتين 136-135 إلى صيغة التعجب «يا للدهشة !»، والى الصيغتين الاستفهاميتين، سيصطدم بحالات صمت بريدامون الذي بدا هنا في مقام متفرج يصعب جعله منبهرا بـ «مفاتن» الوهم الهزلي. إنه رجل جاد يتجلى في صورة شيخ بورجوازي لا يستهويه عالم المسرح بشكل كبير. هذا ما يعبر عنه انطلاقا من البيت 137 فعل «دغدغ» الذي يعد أيضا ومن خلال إجابته عن كلمات ألكاندر الأخيرة، صدى سلبيا لكلمة «الفاتنة» التي استهل بها كلامه المسترسل في البيت 121. وهكذا فإن شك بريدامون يعبر عن نفسه بكلمات تسهم في تعزيز الشك الملتبس الذي تتأسس عليه المسرحية: من المؤكد أن كلاندور ليس نبيلا، إلا أن استعمال فعل «يحمل» في البيت 138، وفعل «يرتدي» في البيت 140، يتيح الفرصة لابن بريدامون أن يبدو في صورة من يلعب الدور بمظهر مخالف لحقيقته فيحمل بموجبه العلامات الخارجية للارستقراطية، ويترتب عن أدائه لهذا الدور تجاهله المؤكد لأبيه وكذلك للمتفرجين في المسرحية اللذين لا يعرفون الإرشاد المسرحي الذي يتحدث عن الممثلين الهزليين. إن جواب ألكاندر سيساهم في الإبقاء على الالتباس: فالبيتان الأولان من رده يؤكدان نبل كلاندور «بقدرة قادر»، «ثروة» «غيرت... وضعيته»، إلا أن البيتين الأخيرين ملتبسان التباسا كبيرا وخصوصا البيت 144، فمن خلال عبارة «أمام الجمهور» وفعل «التزين» الذي يضخم الفعلين السابقين «يحمل» و«يرتدي»، يراهن كلاندور على الحقيقة وعلى السجل المسرحي. ولم يتبق أمامنا إلا إضفاء طابع إيجابي على المظهر المشار إليه ضمنيا من خلال الإحالة على ملابس كلاندور: قال بريدامون في البيت 144 «كي يصبح قادرا على ارتداء»، وقد عوض كلاندور فعل القدرة «ose» بفعل الحب «aime» في البيت 144 فخلق بذلك جوا من المرح أصبح فيه التقنع ميولا غير مزعج. من خلال

هذا التحكم في استعمال الخطاب المزدوج amphibologie أمكن لألكاندر أيضا أن يقنع بريدامون الذي أظهر في البيت 145، من خلال عبارة «أمل أرق»، أن «الأسحار الفاتنة» لألكاندر قد فعلت فعلها فيه وخيبت توقعاته. بيد أن النطق بهذا الكلام معناه الإقرار بأنه إذا كان هناك سحر يمكن أن يتخذ المظاهر مأخذ الحقيقة، فإن هذه الأخيرة تنتظم انتظاما لفظيا وأنها بكل تأكيد حقيقة المُؤَلِّف المسرحي.

خاتمة

انطلاقا من موقف بصم الرواية البطولية أو الرعوية - شخص يبحث عن آخر فيذهب ليستشير ساحرا- بلور كورنيْ رؤية تأملية حول ما يحدثه المسرح من تأثيرات ساحرة: وهذا معناه أن في ألكاندر شيئا مِن شخصية كورنيْ. كما أدرج، ابتداء من هذه المسرحية، أيضا جدلية جعل فيها المأساوي والمؤثر في مقابل الهزلي والمضحك.

سيرانو دو بيرْجِراك[105]

«العالم الآخر»

هنا، في كل زاوية تَسْتَنْشِقُ الأزهار، التي لم يتعهدها بستانيون آخرون ما عدا الطبيعة، رائحةً برية توقظ الشم وتنعشه؛ هنا، اللون القرنفلي لوردة على شجرة نسرين، واللون اللازوردي الساطع، الذي لا يترك أي مجال للحرية في الاختيار، لبنفسجة تحت شجيرات العوسج، يرغمانك على القسم بأنهما معا جميلتان جمالا تفوق به كل واحدة منهما الأخرى؛ هنا، يحتضن الربيع جميع الفصول؛ هنا، لا ينبت أي نبات سام لا تضمن ولادته الحفاظ عليه؛ هنا، تحكي الجداول رحلاتها للأحجار؛ هنا، ألف صوت صغير مُرَيَّش يجعل الغابة تتصادى بضجيج أغانيه؛ والرقصة المتحدة لهذه الحناجر المغردة شاملة بشكل تبدو كل ورقة من أوراق الشجر وكأنها تعلمت لغة عندليب واتخذت شكله؛ ويوحي الصدى في أجوائها بمتعة لا تضاهى لدرجة يمكن معها القول، ونحن نسمع الأصوات تتردد، أن لديه رغبة في حفظها. بجانب هذه الأشجار يتراءى مُنْتَجَعان يجعل منهما الاخضرار الزاهي المتواصل زمردة تأسر العين. والمزج

105- هركول سافينيان سيرانو دي بيرجيراك Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac؛ 1619 - 1655، فيزيائي وقصاص وروائي ومسرحي فرنسي، اشتهر بنزعته الإلحادية وبمناهضته للعقلانية الديكارتية، استلهم منه إدموند روستوند Edmond Rostand الشخصية الرئيسية ذات الأنف الطويل لعمله المسرحي «سيرانو دو بيرجراك»، خلف مجموعة من الأعمال الإبداعية منها رواية «العالم الآخر» 1656 L'autre monde التي تعد من الروايات الأولى التي استثمرت الخيال العلمي، تتشكل من جزئين: الجزء الأول بعنوان «الحكاية الهزلية لإمارات وإمبراطوريات القمر» والجزء الثاني بعنوان «الحكاية الهزلية لإمارات وإمبراطوريات الشمس». في هذه الرواية يصف السارد ما شاهده في رحلته التخييلية لكل من الشمس والقمر، وقد تمكن سيرانو في هذه التجربة الإبداعية التخييلية من التعبير عن رؤيته الفلسفية الإلحادية. اقتطفه الدارسون من:

Cyrano de Bergerac, L'autre monde, Edition Garnier- Flammarion, 1970, p.42 -43

المبهم للألوان التي يهبها الربيع لمائة زهرة صغيرة، يتلف التباينات الدقيقة في بعضها البعض، وهذه الأزهار المتموجة تبدو راكضة وراء بعضها كي تنفلت من مداعبات الريح.

يبدو هذا المُرج وكأنه محيط، لأنه بحر لا يبدو له شاطئ، عيني، المذعورة بنظرتها إلى الأبعد دون أن تنكشف لها ضفته، ترسل إليه فكرتي بسرعة؛ وفكرتي التي تظن أن هذه هي نهاية العالم، أرادت أن تقنع نفسها بأن أمكنةً غايةً في الجمال ربما قامت بإجبار السماء على الالتقاء بالأرض. وسط سجاد جد واسع وجد باهر، تجري نافورة ريفية بمياه فضية فائرة يكلل جوانبها عشب مخضر مزين بالأقحوان، والحوذان الزاحف[106]، والبنفسج، وهذه الأزهار المتسابقة حولها تجعلنا نعتقد أنها تتنافس أي منها سيظهر أولا؛ إنها ما زالت في المهد، لأنها في طور النشأة. ووجهها الفتي خجول لا يبدو عليه أي انكماش. الحلقات الكبرى التي تطوف بها تبين، من خلال عودتها ألف مرة إلى ذاتها، أنها متأسفة للغاية لخروجها من البلد الذي ولدت فيه؛ إنها تصد دائما متمتمة يدي المداعبة التي تسعى إلى لمسها، كما لو أنها كانت خجولة من رؤيتها وهي تُداعَب بالقرب من أمها. الحيوانات التي أتَتْها لترتوي، والتي تعد أكثر عقلانية من حيوانات عالمنا، شاهدة على كونها قد اندهشت من رؤية اكتمال النهار في الأفق المبين، في الوقت الذي كانت تنظر فيه إلى الشمس وهي في الضفة الأخرى، غير قادرة تقريبا على الانحناء نحو الضفة خوفا من السقوط في زرقة السماء.

106- الحوذان الزاحف أو المتعرش bassinet؛ نوع نباتي أزهاره صفراء متفتحة، من الفصيلة الحوذانية التي تضم 600 نوعا. موطنه الأصلي هو أوربا وآسيا والمغرب العربي.

تقديم

إن المؤلف الذي أصبح مشهورا بواسطة مسرحية إيدموند روستوند، قد لعب دورا مهما في الحياة الثقافية والأدبية ابتداء من سنة 1645 باعتباره مؤلفا دراميا «موت أكريبين» 1653، وروائيا «العالم الآخر» 1656، وفيلسوفا معارضا بشكل ساخر لديكارت، أو بالأحرى فيزيائيا. فهو ينتمي إلى هذا التيار الرافض ذي النزعة الأبيقورية المتزندقة الذي نسميه الإلحاد، والذي قام روني بانطار بدراسة كوكبته في كتابه: «الإلحاد المعرفي في النصف الأول من القرن السابع عشر»[107]. ينبغي إذن قراءة عمله من هذا المنظور؛ حيث تختلط الإثارة الظاهرة بإستراتيجية مزدوجة المعنى، أو بالأحرى قلب المعنى قصد إقامة عالم ثقافي معقد بالدرجة الأولى. من هذه الزاوية، يجب أيضا تحديد موقع سيرانو ضمن أفق الجمالية الباروكية في الحيز الموسوم باستخدام التشويه الناتج عن التعارضات بين المظهر والحقيقة. هذه الآثار يقوم سيرانو بتنظيمها، وكذا بصياغتها في شكل صور بلاغية ترقى بالانزياح إلى حده الأقصى، واستثمارها في كتابة يمكننا، عن طيب خاطر، نَعتُها بالقَيِّمة.

107 -René Pintard, Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle, Boivin, 1943

الدراسة التحليلية

مدخل

وصل السارد لتوه إلى القمر فاكتشف فيه منظرا جميلا في مظهره يبدو وكأنه جنة عدن. وهذا المقطع يقدم وصفا لهذه «الجنة». وسوف نرى وجودَ أسلوب حزين كامن وراء رسم شاعري للمكان، هذا الأسلوب سيمَكن سيرانو من نقد هذه الجنة التي تعد محورا مركزيا للتخييل المسيحي: سوف ينكشف النص إذن باعتباره رسما لمدينة فاضلة مفضوحة من منظور الإيديولوجية الإلحادية.

دراسة النص

يبدو المقطع موضوع الدراسة، للوهلة الأولى، كأنه لوحة لمكان موسوم بعلامة الاكتمال، سواء على المستوى الكمي «في كل زاوية» أو على المستوى الكيفي «توقظ الشم وتنعشه». إن تكرار «هنا» Là يؤكد بقوة افتتان السارد الذي يتزايد الإخبار عنه أكثر، بفعل الحماس، ليصل إلى النثر الشعري الذي توحي به المقاطع المسجوعة «là l'incarnat» وإيقاع الوزن الإسكندري الذي يضفيه على جمله؛ بما أن عبارة «la l'incarnat d'une rose sur l'églantier» مكونة من اثني عشر مقطعا. وبطريقة أكثر انسجاما مع أسلوب الوصف في النثر الفني، فإن جميع المعاني سوف تُثار بشكل متتال: إن الرؤية هنا تأتي بعد الشم «قرنفل»، «وردة» ثم «بنفسج»، ويمكن لنهاية هذه الجملة الثانية أن تتكثف إلى حد التكلف «وهما معا جميلتان جمالا تفوق به كل واحدة منهما الأخرى». وهكذا فإن عددا معينا من العناصر المكونة لبداية هذا النص لا يخلو من التباس. وبالفعل، فإن كلمة «l'incarnat» تُذكِّرنا بمعجزة التجسيد المسيحية

«l'incarnation»، مثلما أن استدعاء «اللازوردي» -لوصف وردة البنفسج ذات اللون القاتم- وشجيرات «العوسج»، يحيل على «السماء»، وعلى إكليل الشوك[108] الذي وُضِعَ على رأس المسيح أثناء معاناته الأليمة. بيد أنه قد تم، بكل تأكيد، استبعاد هذه الإحالات المقدسة من خلال اختزالها في عناصر «نباتية». وحتى لو لم يكن الأمر كذلك، فإن بستان عدن هذا محمل بقيم -مسيحية- أفقها هو الموت؛ فقد انتقلنا من التجسيد incarnation/L'incarnat إلى أشواك الألم. وهكذا، فوراء الاستحسان الظاهر الذي يشهد عليه النص تكمن شبكة معارِضة لقيم متعارف عليها هنا بأنها دينية. وسنجد هنا ما يؤكد ذلك في عبارة «لا يترك أي مجال للحرية» المرتبطة باللون اللازوردي، أي بالسماء. فاللون اللازوردي الذي يرمز للدين معروف بممارسة الإرغام، وفي العمق تعبر مطالب الحرية التي ينادي بها الإلحاد عن نفسها. يمكن إذن للعبة التكرارات أن تستمر في محاكاة الاستحسان «هنا الربيع ...»، «هنا لا ينبت...»، «هنا الجداول...» ثم بعد ذلك «هنا ألف صوت»...، خالقه بذلك إيقاعا غنائيا لا يمكن بتاتا لغياب علامات الترقيم القوية أن تحد منه تم تعويض النقطة بالقاطعة باعتبارها نفسا بسيطا يتم أخذه أمام عدد كبير من «العجائب». وهذا لا يمنع من وجود عناصر «منتقدة» تشكل الوجه الآخر في هذه اللعبة. وزيادة على ذلك، فإن ذكر الجنة يبدأ في أخذ عناصر سلبية بعين الاعتبار. أكيد أن هذه العناصر قد تم ذكرها الآن للقول بكل بساطة إنها غير موجودة «هنا لا تنبت...»، ولكن الجملة بكاملها بنيت بطريقة غامضة: جزؤها الأول يقول بعدم وجود «نبات سام»، في حين أن الجزء الثاني «لا تضمن ولادته الحفاظ عليه»، ومن خلال دلالته التي تفيد أن النبات السام يموت بمجرد أن يولد، ينطق على المستوى الحرفي بعكس ما ورد في الجزء الأول: هناك نباتات سامة تنبت هنا... إن استدعاء المعنى يستمر بنوع من الانتشاء من خلال: «تحكي»، «أصوات»، «مغردة»؛ فالسمع إذن هو المعني هنا. وهذا يتناسب، علاوة على ذلك، مع انتقال تدريجي من الجامد «الأزهار» إلى الحيوي، أولا بواسطة الصور الجداول «تحكي» ثم بحصر أكثر للمعنى:

108- ورد في الإصحاح 27 من إنجيل متى ما يلي: «فَأَخَذَ عَسْكَرُ الْوَالِي يَسُوعَ إِلَى دَارِ الْوِلاَيَةِ وَجَمَعُوا عَلَيْهِ كُلَّ الْكَتِيبَةِ، فَعَرَّوْهُ وَأَلْبَسُوهُ رِدَاءً قِرْمِزِيًّا، وَضَفَرُوا إِكْلِيلاً مِنْ شَوْكٍ وَوَضَعُوهُ عَلَى رَأْسِهِ» مت 27 – 28 - 29

«الأصوات المريشة» هي أصوات الطيور. وهذا يعلن عن انتهاء المقطع، حيث يحد ظهور الحيوانات من التطور. من خلال كل من «أغاني»، و«متحدة»، و«مغردة» نلج دائرة الإنساني، ومن خلال «صدى» وليس «الصدى»، نكون في صلب العالم الإلهي. بيد أن السارد حين يعمد إلى إضفاء أعضاء حسية على الأشياء المادية، التي هي مثلا «جداول» أو «أحجار»، فإنه يضفي عليها ما يمكن القول عنه إنه روح، وهذا مؤشر على الاستمرار في اتخاذ موقف مناهض للتربية اللاهوتية الكاثوليكية. ومن جهة ثانية، فإن هذه الجنة تصبح أيضا وثنية من خلال الإحالة بالخصوص على صدى الحورية. وبهذه الطريقة، نلج نصا يعارض فيه كل عنصر من عناصره موضوعه الظاهر أو المتوقع. وقد أصبح هذا الأمر ممكنا بفعل نوع من اللعب على شخصية السارد الذي لا يجب مطابقته مع المؤلف، بما أنه يمتلك وجهة نظر ساذجة موضوعياً يمكن للخلفيات الفكرية لسيرانو أن تختبئ وراءها بشكل ملائم. وبالفعل، فإن هذا الأمر كان واضحا منذ بداية المقطع، حيث يعمد المؤلف، من خلال وعيه بأن ما يصفه بواسطة شخصيته هو الجنة اليهو-مسيحية، إلى جعل هذه الشخصية تثيرها بكلمات تحيل على التمثيل الوثني للعصر الذهبي من قبيل: ما تمكن أوفيد مثلا من وصفه للوكريتيوس[109] وماديته بُسْتانيِّين آخرين عوض الطبيعة، أو تحيل كذلك على نصوص كلاسيكية تُحوِّل الجنة إلى مكان للهزل الطيور المجتمعة تذكرنا بطيور أريسطوفان[110]. إضافة إلى ذلك، فإن الكلمات التالية: «مريشة»، «رقصات»، و«حناجر»، التي تتأرجح ما بين المبتذل والساخر، تخلق وقعا فيه طباق نهائي مقارنة مع الأفق شبه-الغنائي البدئي.

من هنا، فإن هذا الوصف المتواصل يجب أن يجعلنا مُسَلَّحين بمزيد من اليقظة: أكيد أن هناك دائماً نبرة إعجاب ظاهرية تعبر عن العودة إلى المتخيل الباروكي للتحول -حين تتجلى أوراق الأشجار وكأنها عنادل-، إلا

109- تيتوس لوكريتيوس كاروس Titus Lucretius Carus؛ 94 - 54 ق.م؛ فيلسوف وشاعر روماني، اشتهر بملحمته الفلسفية De rerum natura التي اختزل فيها معتقدات الأبيقورية، وهي تعني «طبيعة الأشياء»، أو «طبيعة الكون».

110- إريسطوفان 446 - 386 ق.م مسرحي هزلي يوناني ساخر. ألف ما يقارب 50 عملا مسرحيا وصلنا منها 12 مسرحية من بينها «الطيور» التي ألفها سنة 414 ق.م.

أن التدرج الذي سجلناه نحو المنتعش والحي قد توقف منذ هذه اللحظة: المُرجان أخضران خضرة الزمرد، وهذه الكلمة تحيل على المعدن الأكثر صلابة. وحتى وحدة المكان ذاتها تتفكك: هناك «مُرجان»، والظاهرة لا تكتسب قيمتها من خلال أي نوع من أنواع الإحالات على الإشكالية الباروكية المتعلقة بالمرآة. إننا ننفتح على الفوضى: فالمزج المتناغم في البداية - في بداية الوصف «الربيع يحتضن»، بمعنى يشتمل على «جميع الفصول» التي تسير مجتمعة-، يصبح «ملتبساً»؛ والروعة يتم الإحساس بها وكأنها شَرَك يتلف التباينات الدقيقة، بموجب ذلك يصبح هذا المشهد على المستوى الحرفي مكانا «للهلاك»؛ والفوضى يتم تكريسها «agitée»، فيهيمن من الآن فصاعدا جو من الانقباض «كي تنفلت من مداعبات الريح» - بمعنى حتى لا يتم إسناد معان للسلسلة يمكن أن تثار جميعها: فاللمس هنا ممنوع كعلامة على عالم اللاكتمال، مثلما يعد بالقدر نفسه علامة على الإلحاد بامتياز. فهل سنشير مرة أخرى إلى أننا، من خلال الإحالة على «صدى»، وعلى هذه الحكاية من الزهور المتتابعة، نكون دائما في صلب نسق من الإحالات الإلحادية المرتبطة بكتاب «التحولات» لأوفيد[111]؟

إن إلحادية سيرانو- المؤلف تستثمر دهاء يهدف إلى جعل شخصية السارد تتحدث وكأنها تحت التأثير الدائم لسحر هذا البستان، ولكن بكلمات تدين هذا المنظر. إلا أن الانتقال بين بداية الفقرة الأولى حيث تهيمن الصور في علاقتها بفعل الكينونة «être» ونهايتها حيث الفعل يصبح «تبدو»، يعد علامة على تفاوت واضح للغاية، حتى وإن كان السارد غير واع به. إن الأمر يتعلق بتوجيه القارئ صوب طريق يفضي إلى خيبة الأمل.

لقد تم تأكيد هذا المسار في بداية الفقرة الموالية «on prendrait» التي تحمل معنى: «هي ليست»، هذه البداية تعد مدخلا لإيحاء يعد بكل إصرار سلبيا: فعبارة «ولكن لأن» تبطل الوهم بشكل واضح، «عيني، المذعورة»، «نهاية العالم» لأننا ندرك بالفعل أن هذا هو «البستان الأول» الذي نجد فيه

111- أوفيد Ovide أو ببليوس أوفيديوس ناسو Publius Ovidius Naso 43 ق.م - 17م شاعر روماني قديم عرف بقصائده حول الحب. من أبرز مؤلفاته كتاب «التحولات» les métamorphoses الذي يندرج ضمن الأعمال الأدبية الخالدة، فقد أعاد فيه كتابة الأساطير اليونانية والرومانية، ترجمه إلى العربية علي أحمد سعيد أدونيس، وصدر عن المجمع الثقافي أبو ظبي سنة 2002.

لعبا بالكلمات بما أن الأمر بالنسبة للسارد يتعلق بـ «نهاية العالم»، أو ما يسمى عند القدامى نهاية الأرض la finis terrae، بيد أن «نهاية العالم» تعني أيضا «خراب العالم»: هنا تلتقي بداية التكوين بنهاية العالم! كل هذه العناصر تنقل النص من هجاء ضمني إلى ابتعاد يقترب من الفضح. ومن هنا، فان الصور التي كان من الممكن قراءتها في الجزء الأول من الفقرة الأولى باعتبارها صورا ايجابية نجدها مرة أخرى متلبسة هنا بقيمة سلبية: فالوحدة المتناغمة تصبح عنفا «إجبار السماء على الالتقاء بالأرض»؛ والمؤكدان «جد واسع وجد باهر» يبدوان بالخصوص أكثر تسطيحا؛ و«النافورة» بـ «مياهها الفضية الفائزة» توحي بالمرور من «العصر الذهبي» إلى عصر أقل قيمة منه، هو «عصر الفضة». أكيد أن هناك أيضا حضورا للذهب، ولكن بطريقة خفية دلاليا: إن كلمة «حوذان زاحف» Bassinet هي استدعاء بطريقة أخرى لزهرة زر الذهب...؛ ومن الآن فصاعدا، فإن النواقص هي التي تهيمن في هذا المكان الذي يمتاز بالصفاء: فنوعا الأزهار اللذان يرمزان إلى التواضع واللذان هما «الأقحوان»–الذي يجعلنا نفكر في عيد القيامة، بتلميح جديد إلى معاناة المسيح –، و«البنفسج»، يصبحان رمزين للتأنق «يتنافسان أي منهما سيظهر أولا»، والنافورة ذاتها تظهر اهتمامات أنثوية خالصة مسألة جلدها غير المنكمش، وصورة «الحلقات» المؤولة من قبل السارد باعتبارها إرادة بعدم هجرها لمكان مولدها، تذكران بفكرة جنة يتعين الافتتان بها.

ابتداء من هنا تطرح مسألة أخيرة مرتبطة بحضور عبارات المقارنة في هذه الفقرة الثانية التي رأينا أنها أقحمت في السرد خاصية التفاوت بين الواقع والتصور: «تدفع إلى الاعتقاد»، أو «كما لو أنها كانت». من الواضح بالنسبة للسارد أن هذه ليست إلا صور أسلوب راق –pointes كما كان يقال في القرن السابع عشر، مرجعها الوحيد هو بكل تأكيد ذو طبيعة «غرامية»– يضعها في خانة واحدة مع الاستعارات: «ما زالت بعد في المهد»، «وجهها»، «من المؤسف جدا»، «تصُدّ» بطريقة دالة في نفس الجملة حيث توجد «كما لو...». وبالفعل فإن السارد يؤول ما يرى دون أن يدرك خاصيته الملتبسة، إلا أنه يُرجِع كل شيء إلى صور «إنسانية»: النافورة رضيع، ولها أحاسيس «خجولة»، وهي تؤثر «تصد» ولا تكتفي بالـ«تنحي». بيد أن هذا النمط من الأنسنة المألوف في

التصوير الجمالي لمنظر طبيعي ما، يكتسي بكل تأكيد طابعا ساخرا بريشة المؤلف سيرانو في الحدود التي يصبح معها هدفه، حين يجعل من القمر مكانا تجري فيه أحداث روايته، هو إدانة وجهة النظر الجغرافية والأنثروبولوجية المتمركزة في نفس الآن حول الإنسان. يجدر بنا إذن أن نعاين هنا إرادة لفصل موقف المؤلف عن موقف السارد. إن ظهور الحيوانات في نهاية الفقرة، مقارنة مع مفهوم المركزية البشرية anthropocentrisme، يحمل دلالة: فهذه الحيوانات تم نعتها بالعاقلة خلافا «للدواب» التقليدية. والقول إنها «متفاجئة» من الخاصية المدهشة للبستان، وهذا لا يجوز منطقيا بما أنها تسكنه منذ زمن طويل، يعد شاهدا على الطبيعة المشتبه فيها لهذا المكان: إن هذا مجرد خداع للعين، وبالفعل فإن سيرانو يستخدم هنا إشكالية باروكية اللعب على اللامعقول لكي يدين، بطريقة ساخرة، الجنة التي يفترض فيها لكي تكون حقيقية أن تكون هي الأجمل، إلا أن هذه الجنة في نهاية المطاف لا تخلو من «الخوف»، ولا ينعدم فيها السقوط... إضافة إلى ما تقدم من تأويلات، يمكننا ترجيح فرضية كون هذا الوصف وصفا لديكور مسرح: نوعا من القماش. فإذا كانت الحيوانات توشك أن تقع ، فذلك راجع إلى كونها تقترب أكثر من حافة الخشبة. إن الجنة المسيحية ستجد نفسها مدانة هنا بشكل تام وكأنها حصيلة حيل مسرحية. بيد أن مواجهات سيرانو لا تستهدف الكنيسة فقط ، بل تستهدف عدوه اللذوذ الذي لا يكف عن احتقاره في روايته، ويتعلق الأمر بالفيلسوف ديكارت باعتباره أحد أتباع نظرية الحيوانات-الآلات التي سينتفض ضدها لافونطين بدوره بعد ذلك بعشرات السنين؛ ويتجلى هذا الانتقاد، بشكل افتراضي، في الجملة الاعتراضية -«أكثر عقلانية من حيوانات عالمنا»- التي تنسحب على حيوانات القمر في تعارض مع حيوانات الأرض التي هي في حقيقة الأمر الناس هنا وليس الدواب.

خاتمة

يجب قراءة هذا المقطع ، بمنأى عن استثمار موارد النثر الفني، باعتباره مساءلة لمكان مثالي يتجلى وكأنه هو الجنة؛ إنه الفكر الإلحادي لسيرانو الذي يعبر عن نفسه، ولكن بطريقة بارعة، ما دمنا لم نعرف بعد أن الجنة هي الموصوفة فعلا بهذه الطريقة.

بليز باسْكال[112]

«رسائل إقليمية»

الرسالة الثالثة عشرة

آبائي المبَجلين،

رأيت للتو آخر ما كتبتم، حيث تستمرون في نشر بِدَعِكُم التي امتدت إلى حدود الكُرّاسة العشرين، مصرحين بأنكم أنهيتم بذلك هذا النوع من الاتهام، الذي يشكل الجزء الأول مما كتبتم، لتنتقلوا بعد ذلك إلى الجزء الثاني، حيث يتعين عليكم تبني خطة جديدة للدفاع عن أنفسكم، موضحين أن هناك حلالين آخرين للقضايا الضميرية[113]، علاوة على حلاليكم، يعدون مثلكم تماما في الكسل. أرى الآن إذن، آبائي، الكم الهائل من البدع التي يتعين علي الإجابة عنها: وبما أن البدعة الرابعة التي وقفنا عندها طويلا تتعلق بموضوع القاتل، فإنه يتعين علي أثناء الإجابة عنها أن أقدّم، في الآن نفسه، إجابة شافية على الكراسات التالية: 11، 13، 14، 15، 16، 17، 18 التي تتناول الموضوع ذاته.

112- بليز باسكال Blaise Pascal؛ (1623 - 1662)، فيزيائي ورياضي وفيلسوف ولاهوتي فرنسي، اشتهر باختراعه للآلة الحاسبة، وباكتشافه لنظرية الاحتمالات في مجال الرياضيات... انخرط في الصراع الفكري بين الجانسينيين واليسوعيين وساهم فيه برسائله الإقليمية. والرسائل الإقليمية Lettres provinciales، هي سلسلة من 18 رسالة، جرت العادة على اختزالها في كلمة «الإقليميات» les provinciales، كتبها باسكال ما بين 1656 و1657 باسم مستعار لوي دو مونتالت Louis de Montalte للدفاع عن صديقه الجانسيني أنطوان أرنولد من بول رويال الذي أدانته كلية اللاهوت بجامعة السربون بالهرطقة سنة 1656. المقطع المدروس هنا جزء من «الرسالة الثالثة عشرة» (1656) اقتطفه الدارسون من النسخة الصادرة عن: Edition Garnier؛ 1992, 236 - 238 pp

113- حلالي القضايا الضميرية (casuistes): هم رجال دين تلقوا تكوينا خاصا يمكنهم من إصدار فتاو تتعلق بالأفعال. وقد أدت بعض الفتاوي المثيرة للجدل إلى تأجيج الصراع بين اليسوعيين وخصومهم الجانسينيين اللذين اتهموهم بإصدار فتاو أعطت الشرعية لبعض الخطايا، لأن المفتين لم يراعو فيها السياق.

سأبرهن في هذه الرسالة إذن على حقيقة شواهدي ضد الأباطيل التي تواجهونني بها. ولكن بما أنكم قد تجرأتم في كتاباتكم على القول إن آراء مؤلفيكم حول الاغتيال مطابقة لقرارات الباباوات وللقوانين الكهنوتية، فإنكم سترغموننني في رسالتي هذه، على هدم قضية متجاسرة للغاية، ومسيئة بشكل كبير للكنيسة. ينبغي أن أبين لكم أن هذه القضية منزهة عن تحريفاتكم حتى لا يتسنى للمهرطقين الإفادة من ضلالاتكم لاستخلاص نتائج من شأنها أن تشوهها. وهكذا فإنه، بالنظر إلى فساد أحكامكم العامة من جهة، وإلى قوانين الكنيسة التي أدانتها على الدوام من جهة ثانية، سيتبين لنا جميعا ما يجب علينا تجنبه وما ينبغي إتباعه.

إن بدعتكم الرابعة فتوى تتعلق بجريمة القتل التي تدَّعون أنني أسندتها خطأ إلى لوسيوس[114] وهذه الفتوى هي: من تلقى صفعة يمكنه، حتى وإن كان مدججا بسيف، أن يطارد عدوّه في حينه، لا لينتقم، ولكن ليعيد الاعتبار لشرفه. على ماذا ترتكزون في قولكم إن هذا الرأي هو رأي حلال القضايا الضميرية فكتوريا[115]؟ إنني لم أخض بعد في صلب الموضوع الذي نتجادل حوله، لأنه لا توجد أية كراهية تذكر إزاء كل من فكتوريا ولوسيوس، بما أن لوسيوس ذاته يعلن بدوره أن هذه القضية يتبناها أيضا نافار[116] وأبوكم هونريكيز اللذان يُدَرِّسان هذه المسألة: من تلقى صفعة يمكنه في الآن نفسه أن يطارد من صفعة وأن يضربه بالمقدار الذي يراه مناسبا لرد اعتباره. إن الأمر إذن مجرد سؤال يتعلق بمعرفة ما إذا كان لوسيوس يتعاطف مع هؤلاء الكتاب على غرار زميله. لهذا السبب أضفتم: إن لوسيوس لم يُذكّر بهذا الرأي إلا ليدحضه؛ لذلك

114- ليوناردوس لوسيوس (Leonardus Lessius) ؛ (1554 - 1623)؛ يعد من أوائل اللاهوتيين اللذين اهتموا بالقضايا الضميرية والأخلاقية المتعلقة بالمعاملات البنكية.

115- فرانسوا فيكتوريا (François Victoria) ويسمى أيضا فرانسيسكو دو فيكتوريا (Francisco de Vitoria)؛(1480 - 1546)؛ وهو أكاديمي لاهوتي إسباني كان له تأثير كبير على الحياة الثقافية في عصره، اهتم بالاقتصاد وخصوصا بالقضايا الأخلاقية المتعلقة بالمعاملات التجارية. ويعد من أتباع المذهب الدومينيكي.

116- مارطان دازبيلكويتا (Martin d'Azpilcueta)؛ (1492 - 1586)، المشهور بلقب «الدكتور نافار» (Docteur Navarre)؛ يعد أحد أبرز المثقفين في عصره، درس الفلسفة اللاهوت والقانون والاقتصاد، وهو أحد مؤسسي الكاسويستيك (casuistique) الذي يهتم بإصدار فتاوي متعلقة بالقضايا الضميرية والأخلاقية.

نعتته بأنه يمتلك إحساسا مزدوجا ظاهره القبول الذي يوحي به التذكير وباطنه الرفض، وهذا فعل من أكثر الأفعال خبثا وخزياً التي يمكن لكاتب أن يقترفها. بيد أنني أؤيد الفرضية التي تقول إنه لم يُذَكِّرْ بهذا الموقف إلا ليتبناه، وهذه المسألة مرتبطة بحقيقة سيكون البث فيه سهلا للغاية. لنر إذن كيف تبرهنون على ما تقولون، وسترون بعد ذلك كيف أبرهن على ما أقول.

تقديم

يشكل تحرير الرسائل الإقليمية مرحلة مهمة من المراحل التي غذَّت، ابتداء من سنوات 1640، الصراع بين الكنيسة الكاثوليكية والجانسينيين حول مسألة الخلاص: الأولى تعتبر أن الناس أحرار قد تم تخليصهم انطلاقا من اللحظة التي قبلوا فيها النعمة التي أرسلها الرب والموسومة بأنها «كافية». والآخرون يؤمنون بالقَدَر، وبأن النعمة الكافية لكي تكون فعالة يجب أن تتم مضاعفتها بنمط آخر من النَعمة موسوم «بالفعالية». وللدفاع عن أطروحتهم يرتكزون على دراسة بعنوان «أوغسطينوس» لأسقف من إيبرز يدعى جانسينيوس - من هنا جاء اسمهم «الجانسينيون»[117]. في هذا الصراع تمسك اليسوعيون بالعقيدة الرسمية في مواجهة الجانسينيين الملتفين حول أرنولد Arnauld ورهبان دير بور- روايال. وفي سنة 1653 تم الحكم على خمس قضايا تنسب إلي الجانسينيين بالهرطقة من قبل البابا إينوسون العاشر[118]، مما دفع اليسوعيين إلى مضاعفة هجوماتهم. ولكي يساهم باسكال، الذي تبنى هذا المذهب منذ سنة 1654، في الدفاع عن أرنولد، شرع في تحرير الرسائل المنتقدَة التي ظهرت في البداية مجهولة المؤلف ولم يعلن انتسابها إليه إلا سنة 1659. وقد كان يُعتقد أن هذه الرسائل موجهة

117- الجانسينية: مذهب مسيحي كاثوليكي أسسه أسقف أيبرز (Ypres) جانسينيوس (Jansénius)؛ (1585 - 1638) الذي ألف سنة 1630 كتابا بعنوان «أوغسطينوس» L'Augustinus أحيا فيه مذهب القديس أوغسطين حول الاختيار المسبق والخلاص والقَدَر والنعمة الإلهية. وقد اتُّهم الجانسينيون من قبل خصومهم اليسوعيين بالهرطقة والتزمت، واستمر الصراع بينهما إلى حين صدور أمر من الملك لويس الرابع عشر بتدمير معقلهم دير بور رويال Port-Royal سنة 1703.

118- البابا إينوسون العاشر (Innocent X)؛ (1574 - 1655)، اسمه الكامل بالإيطالية جيوفاني باتيستا بامفيلي (Giovanni Battista Pamphili)، هو البابا رقم 136 في الكنيسة الكاثوليكية في الفترة الممتدة من 1644 إلى سنة 1655، كان من أكثر الباباوات في تلك المرحلة نفوذا، وكان معروفا بحنكته السياسية.

لأحد الإقليميين لكي تجعله على بينة من الصراع بين اليسوعيين والجانسينيين، والمقصود بالإقليمي رجل دين مرموق بأحد الأقاليم الكهنوتية، ومن هنا جاء عنوانها المختزل عادة في «الإقليميات». وبكل تأكيد، فإن عرض وقائعها كان موجها. فقد كان موضوع الرسائل الأربعة الأولى لاهوتيا لا غير؛ حيث عالجت مسألة النعمة. وابتداء من الرسالة الخامسة تراجع الجانب «التقني» في الموضوع، حيث نقل باسكال الخصومة إلى ميدان الأخلاق، وأصبحت الرسائل مختصة بإعادة إنتاج سلسلة من الحوارات بين أحد اليسوعيين والكاتب. وقد كان محور هذه الحوارات هو الحلول المتعلقة بالقضايا الضميرية التي تهتم بالطريقة التي يعتذر بها اليسوعيون عن بعض الأخطاء المُقتَرفة من قبل الأشخاص، ويتباين هذا الاعتذار بحسب مقامات هؤلاء ونوعيتهم. ويرى باسكال أن هذه القضية علامة دالة على انحراف معارضي الجانسينية. لقد تم الانتقال إذن من عرض أطروحات لاهوتية بحصر المعنى إلى الجدل، واليسوعيون هم المستهدفون به. فابتداء من الرسالة الحادية عشرة تلاشت القصة الخيالية البدئية للرسائل الموجهة إلى أحد الإقليميين، وأصبحت الكتابات المنتقِدة تستهدف بشكل مباشر اليسوعيين الذين أصبحت إجاباتهم تتزايد من نصٍ لآخر. لقد وصل عدد الرسائل إلى ثماني عشرة رسالة، كل واحدة تشكل، في الآن نفسه، حدثا دينيا وجدليا وأدبياً. وأصبحت تهديدات الرقابة والأخطار المحدقة ببول روايال تتضح أكثر فأكثر، مما دفع باسكال إلى توقيف الرسائل الإقليمية. لكن القضية الجانسينية لم تتم تسويتها حينئذ، بل استمرت إلى غاية القرن الثامن عشر.

الدراسة التحليلية

مدخل

بعد أن دخل باسكال في جدال مع اليسوعيين بطريقة غير مباشرة حول قضايا تمس الأخلاق بالأساس، قام باستهدافهم مباشرة ابتداء من الرسالة الحادية عشرة من «الإقليميات». لقد كان منطلق الرسالة الثالثة عشرة كُتَيِّبٌ ضد الجانسينية للأب نوويت (Nouet) نشره ردا على الرسائل السابقة تحت عنوان «استمرار البدع التي نشرها الجانسينيون ضد اليسوعيين»[119] وهذا النص هو الذي يحيل عليه باسكال منذ بداية رده. وسنرى أن بداية الرسالة الثالثة عشرة، بعيدا عن خاصيتها الجدلية، تندرج ضمن أفق من بين الآفاق اللاهوتية الأكثر خطورة؛ ويتعلق الأمر بمسألة القتل التي يضفي عليها اليسوعيون صفة الشرعية.

دراسة النص

تندرج بداية هذه الرسالة عموما ضمن أفق جدلي تبدو فيه سخرية باسكال مدرَكة للغاية: بعد عنوان محايد «آبائي المبجلين»، وبعد الإعلان عن موضوع الرسالة «آخر ما كتبتم»، بدأت الهجمات، أولا وقبل كل شيء، بواسطة اللعب بالكلمات؛ ففي جملة «حيث تستمرون في نشر بِدَعكم التي امتدت إلى حدود الكراسة العشرين»، لا يبدو إطلاقا أن كلمة «بِدَع» (impostures) تحيل فقط على كُتَيِّب الأب نوويت، وإنما أيضا على دسائس اليسوعيين. وبهذا انقلب السحر على الساحر وارتدت عليهم هجماتهم. وفضلا عن ذلك، تتضاعف

119 - Continuation des impostures que les jansénistes publient contre les jésuites

سخرية باسكال بما يخفيه فعل «تستمرون» من إحساس بالسخط، وكأن الأمر يتعلق بتقديم الخصم من زاوية مواظبته على فعل الشر، وهذه خطيئة شيطانية بامتياز. هكذا يتضح أن استراتيجية النقد اللاذع هنا تكمن في تحويل اليسوعيين من متهِمين إلى متهَمين، وذلك ليس فقط من منظور ثقافي «البدع»، وإنما أخلاقي وديني أيضا. وأخيرا فإن اللجوء إلى المبالغة يعد أسلوبا نموذجياً للغاية في معركة تندرج ضمن فن الترسّل انخرط فيها باسكال بكل ما يملك من قوة: إن كُتيِّبَ «البدع» للأب نوويت لا يضم إلا تسع عشرة كراسة، وحين يقول باسكال إنه مكون من عشرين، فهو يلجأ إلى اعتماد حساب كامل[120] معبّر للغاية. بهذه الطرق جميعها يبدو أن الكاتب قد انتصر مسبقا على خبث خصومه. ومن هذا المنظور، سوف نتساءل عما إذا كانت صفة «آخِر» في بداية الرسالة لا تحمل معنى مزدوجا. فهي تعني بكل تأكيد «آخِر ما صدرَ»، ولكنها قد تحتمل أيضا القول التالي: «آخر ما سيصدر لكم معشَر اليسوعيين»، والمعنى الخفي لهذا القول هو: «بما أنكم بعد هذه الرسالة سوف تلتزمون الصمت». وفضلا عن ذلك، فإن اختيار فعل «رأى» («رأيت للتو») عوض فعل «قرأ» يوحي قبل كل شيء بما يلي: إن كُتيب الأب نوويت لا يستحق قراءة متفحصة؛ فهو كتاب ضعيف ومضمونه جد معروف. فعوض أن تتوقف هذه الجملة الواردة في المقدمة عند كلمة «العشرين» ستستمر في شكل تعارض «مصرحين»، يفضي إلى تراكم من العبارات المتممة المراوغة بشكل مقصود («بأنكم أنهيتم»، ثم بعد ذلك، «موضحين أن هناك»)؛ وإلى كمّ من الأسماء الموصولة («الذي يشكل...»، «الذي يتطلب منكم...»، وعند نهاية الجملة، «الذين يعدون مثلكم تماما في الكسل»). هذا النظام يُمكننا أن نؤوِّله، فضلا عن ذلك، بطريقتين متكاملتين، وهنا يُبدي باسكال مهارة بلاغية تُمكنه من أن يضع الخصم في فخاخ البرهنة الزائفة المرتكزة على الخلط. وبالفعل، فهو يُحوِّل تعارضا بسيطا، يُفترَض فيه أن يلخص بطريقة موضوعية كتابات نوويت (من «مصرحين بأنكم» إلى «... الجزء الثاني»)، إلى تأكيد مفاده أن اليسوعيين أنفسهم يحسون بأنهم في موقف

120- الحساب الكامل (compte rond) هو حساب بدون كسر يتجاهل الأجزاء العشرية ويكتفي بالأعداد الكاملة المكونة من عشرات أو مئات أو آلاف...

دفاع «يتعين عليكم تبني خطة جديدة للدفاع عن أنفسكم». أكيد أن هذا النمط من الاستشهاد غير المباشر يُعدّ بكل تأكيد مراوغا لأنه يرتكز على المعنى الذي يوحي به فعل «يتعين»: فبخصوص ما هو مكتوب بقلم نوويت، يتعلق الأمر ببند أسلوبي يشير إلى حدوث تغيير في وجهة النظر؛ وهذا البند يضفي عليه باسكال دلالة إكراه مادي يفرضه التكيف مع أساليبه الخاصة في الهجوم. وباللجوء إلى طريقة تركيب الشواهد، نجد أنها وردت على تلك الشاكلة لتعريف اليسوعيين باعتراضات الجانسينيين: أي هذا «الكسل» الذي يُشكّل جريمة أخلاقية يعود سببها إلى الكاسويستيك (casuistique)، ويُقصد بهذه الكلمة الأخيرة أسلوب مرن لمعالجة المشاكل الضميرية بحسب مقامات الأشخاص وأوضاعهم. إن التشبيه الذي تختتم به هذه السلسلة الكلامية «مثلكم تماما» (aussi bien que vous) يضفي عليه الترتيب المحكم للكلمات نكهة خاصة، ويحمل فيه أيضا الحال «bien» معنى مزدوجا ساخرا يستهدف أشخاصا يندرجون -حسب المؤلف- في قطب الشر. علاوة على ذلك، فإن هذه السخرية تتضاعف حين يعضدها احتقار ملموس بدوره منذ بداية النص: من ذلك مثلا ما يوحي به استعمال عبارة «هذا النوع من الاتهام» الذي يُحَقِّر «بدَع» الأب نوويت - خصوصا وأنه بفعل التأثير الذي يحدثه شاهد خاطئ يتشكل لدينا انطباع بأن الأب نوويت هو الذي يصف مؤلفه الخاص بهذا النعت. التأويل الآخر لهذه السلسلة الكلامية هو أنها مُعَارضَة للطريقة الملتوية ذاتها التي اشتهر بها اليسوعيون في تعبيراتهم. فباسكال يحاكي حالات الكر والفر، وأساليب الشرط والاستثناء، والطرق الغامضة التي تُمكن حلالي القضايا الضميرية من التكفير عن خطاياهم. وتسعى السخرية هنا إلى جعل الآلة البلاغية تفضي إلى تجريم اليسوعيين لا إلى تبرئتهم. إن فن باسكال يسعى مرة أخرى إلى الانقلاب ضد أولئك اللذين يُعدّون بلاغيا أساتذة بارعين في إنتاج الخطاب. فلعبة القط والفأر التي يستسلم لها تستمر في الجملة الموالية. إن الكاتب باستعماله لـ«إذن» يتظاهر بجعل ما كان يعد مجرد حدث خطابي حدثا معترفا به. انه يحاكي إبصارا زائفا «أرى إذن» يبدو أنه يجيز له تجريد اليسوعيين من صفة الاحترام التي تميزهم: «آبائي المبجلين» تصبح «آبائي». والحال أن صفة «المبجلين» المحذوفة تدل اشتقاقيا على «من يستحق الاحترام». إن إقرار اليسوعيين بأخطائهم يترتب عنه إذن ثبوت الإدانة في

حقهم؛ وهذا معناه أنهم منحطّون. وعلى العكس من ذلك، يضع باسكال نفسه في مقام البطل الحقيقي «الكم الهائل من البدع التي يتعين علي الإجابة عنها». فهو هيركول[121] أمام الخطورة الكبيرة لوحش ليرن، وفي الآن نفسه داوود أمام جالوت[122]. وبهذا فهو قادر على أن يقدم نفسه كضحية لوضعية لم يكن يرغب فيها («يتعين علي»، «بما أن») تجعله في وضعية الدفاع المشروع عن النفس. هذا الأسلوب المخادع يمكّنه من أن يصوب سهامه في جميع الاتجاهات: إن الانتقال من بدعة واحدة «الرابعة» إلى «بدع» بصيغة الجمع: 11، 13، 14، 15، 16، 17، 18 يتمم هذا المسار البطولي الذي يسلكه باسكال لمواجهة عدو يتضاعف عدده. وإذا نحن استعرنا الصورة المزدوجة لهيركول وداوود، فإن النص أيضا يشتغل مقابل أفق مبارزة مازال لحد الآن ضمنيا، ولكنه سيصبح حاضرا بقوة في صلب الرسالة. وفضلا عن ذلك، فإن للأفعال «أجاب» (répondre)، «أثناء الإجابة» (en y répondant) و«تقديم إجابة شافية» (satisfaire)، معنى تقنيا في الوسط الأرستقراطي للقرن الثامن عشر حيث كانت قضايا الشرف تعالَج بالسيف. وسنفهم، بقراءتنا فقط للفقرة الثالثة، مجمل السخرية الكامنة في هذا المعجم بما أن النقطة التي سيرتكز عليها باسكال لمواجهة اليسوعيين هي بالتحديد تسامحهم بخصوص قضية المبارزة. ولكن لنكتف لحد الآن بتسجيل الغموض الذي يلف الخطاب الجدلي لباسكال، وبمعرفة كيفية تدبيره له. من منظور مسيحي دقيق، لا يجب على الكاتب اللجوء إلى الغموض لأنه يعد عنفا، وهذا العنف قائم على أساس الإكراه، وبما أن اليسوعيين كما سنرى يجيزون الدفاع عن النفس، فإنه يمكننا نحن كذلك أن نجيز لأنفسنا الاحتماء بتسامحهم الأخلاقي. بيد أن حضور كلمة «القاتل» (l'homicide) في صلب الجملة الأخيرة لهذه الفقرة الأولى يكتسي من هذا المنظور بعدا رمزيا رفيعا. إن الصراع بين اليسوعيين والجانسينيين ليس فقط صراعا طريفا وأخلاقيا، بل إنه يحيل على

121- هيركول (Hercule)؛ هو ابن آلهة أولمب في الأساطير الإغريقية، حاول أن يبرهن لأبيه زوس (Zeus)، بأنه يمكنه أن يصبح بطلا، وأنه سيوظف قوته في الخير، ولما امتلك قوة خارقة تمكن من قتل وحش ليرن (L'Hydre de Lerne) الخارق، بالرغم من أن لهذا الوحش عدة رؤوس أحدها خالد، وبمجرد أن يُقطع أحد تلك الرؤوس حتى يتضاعف العدد ويزداد الوحش خطورة.

122- داوود (David)؛ تمكن من قتل جالوت الجبار وهو مجرد غلام وراعي لا يملك خبرة في القتال، فأصبح ملكا على بني إسرائيل، وقصته معروفة في القرآن الكريم، وفي أسفار العهد القديم.

المبادئ الأساسية للديانة اليهو-مسحية، وعلى الوصايا العشر[123]، ويحيل هنا بالتحديد على وصية «لا تقتل».

بعد استهلال من هذا القبيل، يبدو أن باسكال يصل إلى استدلال أساسي «سأبرهن إذن...» «فرضته عليه المواجهات التي تستهدف الجانسينيين. وهكذا فإن وضعيته الدفاعية ظاهريا قد ألغيت بسرعة باستعمال فعل في صيغة المستقبل دال على اليقين «سأبرهن»، وكذا باستعمال «إذن» الدالة على نتيجة زائفة. هذا الاستعمال الأخير يصلح، عكس نقطة البداية، لموجة هجوم جديدة حيث تتعارض خاصية الإطلاق المميزة لكلمة «حقيقة»، الواردة بصيغة المفرد، مع صيغة الجمع في كلمة «أباطيل» الدالة على الانتقاص، فتلغيها في مجملها في الوقت ذاته الذي يدّعي فيه باسكال مرة أخرى أنه ضحية لليسوعيين «التي تواجهونني بها». ضمن هذا المنظور، كيف لا يتم التفكير في إنسان آخر عادل؛ أي في المسيح الذي أُتّهم بدوره زورا من قبل فقهاء القانون؟ يبدو بوضوح كبير إذن أن المؤلف المأخوذ بجدله الحاد لا يتماثل إلا مع المسيح. وفضلا عن ذلك، فالفعل (justifier) فعل ديني على وجه التحديد: فهو يدل على فعل الاغتسال من الذنوب عند نهاية الاعتراف. وفي هذا السياق نجد أنفسنا أيضا أمام لعب بالكلمات يصبح بموجبه باسكال هو العبد التائب والرب الغفور في الآن نفسه. وهذا أيضا يشكك في مشروعية الاعتراف أمام اليسوعيين، فهؤلاء يندرجون في خانة الإساءة «تجرأتم» والزيف، وهو الانطباع الذي يجب استخلاصه من قراءة شاهد الأب نوويت الذي تم إبطاله من قبل باسكال، بما أن نوويت قد اكتفي فقط بتسجيل أن رأيه لم «تتم إدانته لا من قبل البابا ولا من قبل الكنيسة». وعلى العكس من ذلك، فإن باسكال هو الذي يوجد في صف الأورثودوكسية الدينية «قضية متجاسرة للغاية ومسيئة بشكل كبير للكنيسة». إنه يقدم نفسه كبطل مدافع عنها «سترغموننني على هدم»، كما أن استعمال صيغة الفعل الدالة على المستقبل، التي يبدو أنها تشير إلى هدف مقصود من خلال اللعب مرة أخرى بفعل «سأبرهن» الذي ورد في البداية، يوحي بأن النصر مضمون، فاستعمال

123- تعد الوصايا العشر من أبرز آثار التراث اليهو-مسيحي، وهي في نظرهم ملزمة للجميع لأنها تلخص القوانين الأساسية للتصرف الإنساني. وتنقسم هذه الوصايا إلى: وصايا تجاه الرب، ووصايا تجاه القريب. وتندرج وصية «لا تقتل» ضمن هذه الأخيرة.

فعل «هدم» يجعل باسكال مماثلا لبعض أبطال العهد القديم، أو بالأحرى لله نفسه. حينئذ ينتقل المجادل إلى الإعلان عن براهينه «ينبغي». بيد أنه، بصنيعه هذا، يقدم ما يجب أن يكون موضوعا للبرهنة وكأنه حق مكتسب. وهنا نجد مرة أخرى تقنية الخلط (amalgame): فكلمتا «تحريفات» و«ضلالات» مقدَّمتان وكأنهما تحيلان على أحداث قائمة، وتجعلان «المهرطقين» -البروتستانيين هنا- في صف اليسوعيين. أكيد أن باسكال يبحث عما يحط من شأن هؤلاء الأخيرين من خلال جعل قضية من أهم القضايا التي تواجههم تنقلب ضدهم. وفي الواقع ، فإن اليسوعيين يعتبرون أن المذهب الجانسيني القَدَري كان يستمد روحه من البروتستانت. ومن جهة ثانية، فإن موضوع المبارزة يظل هو الأساس الذي يرتكز عليه النص: ففعل «تشوه» الذي يختم الجملة يعلن عن شاهد الفقرة الثالثة حول المبارزة والشرف. انطلاقا من هنا يستعيد أسلوب باسكال بعده المتمثل في المعارضة: فباستعماله لصفة من قبيل «الفاسدة»، ولصيغ من قبيل «قوانين الكنيسة»، يضفي الكاتب على نصه قيمة لاهوتية خاصة تجعله شبيها بالبراءة البابوية[124]. من هنا يتضح أن خطاب المؤسسة يصلح لإدانة توجهات الكنيسة. ولكي يعطي وزنا أكبر لبرهانه الزائف يستمر باسكال في إضفاء مظهر يقيني عليه من خلال استعمال صيغة الفعل الدالة على المستقبل «سنجد» (on trouvera) الذي يحيل فاعلة (on) اشتقاقيا على الإنسانية جمعاء (homines). إن التأرجح الأخير «ما يجب علينا تجنبه وما ينبغي إتباعه»، يحظى بطابع كوني من خلال عدم إسناده الخطأ بشكل واضح لليسوعيين والحقيقة للجانسينيين. إنه يرتقي إلى منزلة الحقيقة المطلقة، ومن هذا المنظور يمكننا أن نلاحظ اللعب بفعل «رأى» الذي يؤكد اللحظات القوية لمستهل هذه الرسالة. في البداية كان هذا الفعل مرادفا بنوع من الاستخفاف لفعل «قرأ»؛ فقد كان يفيد معنى «أدرك» في نهاية الفقرة الأولى «أرى الآن إذن...»؛ ثم ارتقى إلى معنى «برهن» في وسط الفقرة الثالثة من خلال فعل «نُبَيِّن» (faire voir)؛ وأصبح هنا النتيجة ذاتها لفعل «سنجد» (trouvera). ومضمون الفكرة هنا هي أن اليسوعيين، أمام هذا الكم

124- براءة بابوية أو نشرة بابوية (bulle pontificale)؛ وثيقة أصلية يُشَرِّعُ فيها البابا القوانين والقرارات الهامة المتعلقة بالكنيسة.

من الحقائق المتراكمة، لم يتبق أمامهم إلا الإقرار بهزيمتهم. وفضلاً عن ذلك، فإن تكرار الضمير الدال على الملكية «كم» (vos) في كل من «تحريفاتكم» (vos corruptions) الدالة، بفعل اللعب بالكلمات، على تزييف معنى شيء مكتوب، وعلى جريمة أخلاقية-، و«ضلالاتكم»، و«مسلماتكم الفاسدة»، وتعويض هذا الضمير بالجناس الصوتي لـ «v» في كل من («voir»، «prévaloir»، «voyant»، «trouvera»، «éviter»، «suivre»)، هذا التكرار والاستبدال ألا يوحي لنا مسبقا بفكرة الإغارة بالسيف التي لا يمكن لأعداء باسكال تفاديها والتي تجعلهم خاسرين للمعركة؟

تؤكد الفقرة الثالثة الخطة الذي ذكرناها للتو؛ فكلمة «بدعة» ملازمة لليسوعيين؛ وكلمة «قاتل» (homicide) الواردة في الفقرة الأولى تصبح «جريمة قتل» (meurtre)، وهو ما يوصف أخلاقياً وقانونيا باعتباره فعلا يستهدف البشرية دون أن يتم البث فيه بشكلٍ واضح؛ فموضوع الصراع، المعلن إلى حدود الآن بشكل غير مباشر، موضّح في شاهد لحلال القضايا الضميرية لوسيوس (Lessius) الذي يبدو أنه يميز بين «انْتَقَمَ» و«أعاد الاعتبار لنفسه». بيد أن الأمر يتعلق مرة أخرى هنا بنوع من الخلط لأن لوسيوس لم يذكر الدافع التافه لـ «الصفعة» حتى يكون له الحق في التعقيب. هذه الفكرة كانت موجودة عند فيكتوريا الذي لم يكن يسوعيا بل دومينيكيا[125]... إلا أن باسكال يتظاهر، في البداية، بالخلط بين موقف لوسيوس وفيكتوريا. أكيد أنه كان من المفروض فيه أن يكون واعيا بضعف حجته بما أنه لا يستثمرها «إنني لم أخض بعد في صلب الموضوع»، ولكنه يُحوّل بسرعة تراجعه إلى تقدّم وهو ما يدفعنا إلى الحديث هنا عن فن التّصنّع: ففي الجملة الموالية تم التعبير عن التناقض المنطقي المتجاهل بواسطة كلمة «كراهية» (répugnance) التي تشتمل اشتقاقياً على كلمة «معركة» باللاتينية (pugna)، ويبدو أن هذه الكلمة تقول إن برهان باسكال يرتكز على رفض الفتنة الواردة، لكن هذا البرهان قد ورد هنا على شكل تناقض منطقي. وهكذا فإن باسكال في هجومه المضاد لم يستخدم أي فعل من أفعال العنف

125- الدومينيكية (Dominicain)؛ مذهب أسسه سنة 1215 القديس دومينيك (Saint Dominique)، انتشر هذا المذهب بشكل سريع في أوروبا وخصوصا في الأوساط الجامعية، ولعب دورا مهما في إعداد خريجين جامعيين اعتبروا من أفضل دكاترة الكنيسة.

أبدا... وهذا لا يمنعه، بكل تأكيد، من استثمار الامتياز الذي حصل عليه للتو، لمراكمته أسماء الأعلام على غرار ما يفعله مع عدة «إشارات» أخرى. إن الإشارة إلى لوسيوس، وفيكتوريا، وهونريكيز[126]، ونافار، تضطلع أيضا بوظيفة أخرى تتمثل في البرهنة على أن باسكال لاهوتي على مقاس أعدائه. وبفعل التضليل الذي تمارسه الشواهد الساخرة من البراهين السلطوية للخطاب اللاهوتي، يمْكن لباسكال أن يتَّبِع استدلالا تتضح من خلاله معالم بناء منطقي متين «إن الأمر إذَن مجرد سؤال يتعلق...». هذا لا يمنعه أبدا من الاستمرار في الخلط بين لوسيوس وزميله فيكتوريا. بل يمكنه مع ذلك أن يقدم نفسه باعتباره شخصا استهدف بالإهانة من قبل اليسوعيين اللذين وصفوه وفق الشاهد الذي استوحاه من كتاباتهم بـ «الجبان» و«المخزِي»، وهما كلمتان يترتب عنهما الانتقام وفق منطق الشرف الذي دافع عنه حَلاّلو القضايا الضميرية أنفسهم. وفي الواقع، إن هاتين الصفتين معادلتان لهذه «الصفعات» التي قال عنها باسكال أعلاه إن اليسوعيين يتسامحون بشأنها للتكفير عن الإهانة. وبصنيعه هذا ينتقل المجادل من التعليل إلى التوكيد الموسوم بكلمة «أؤيد»، التي تحاكي بطريقة ساخرة الصيغة التي يعبر بها المتجادلون في جامعة السوربون عن دعمهم لهذه الأطروحة أو تلك. بيد أن «الأطروحة» هنا مقدمة وكأنها مسألة بديهية ستتجلى حقيقتها للجميع: «وهذه المسألة مرتبطة بحقيقة سيكون البث فيه سهلا للغاية». إن باسكال، ومن خلال عدم تحديده للشخص الذي سيبث في الأمر بسهولة، يشير في الواقع إلى الخاصية الكونية للبديهية. من هنا نفهم دلالة التكرار المزدوج لفعل «رأى»: حيث ورد في البداية بصيغة «لنر»، وهذه هي المرة الأولى التي يَرِد فيها ضمير الجماعة الذي يجمع بطريقة ساخرة باسكال واليسوعيين حول مَسألة تتعلق بتوقُّع فشلهم، وورد بعد ذلك بصيغة «سترون» التي تجعل اليسوعيين في صف الكاتب من خلال تشتيته للكتلة الزائفة التي أقامها فعل «لنر»؛ وهذا معناه أن الكاتب يجبرهم على الاعتراف بخطئهم. وفي هذه اللحظة يظهر الفعل الوحيد الذي له قيمة برهانية في المقطع: «أبرهن» مع الإشارة إلى وروده في صيغة

126- لقد تعمد باسكال التقليل من شأن هونريكيز باستعماله لكلمة «أبيكم» (votre père)، لأن الضمير «votre» يستدعي بشكل ساخر ضمائر الملكية المنتقصة «vos» التي استخلصناها أعلاه. (هذه الإشارة وردت في جملة اعتراضية بمتن الدراسة)

المضارع. كل شيء يحدث وكأن البرهان الحقيقي قد حدث من قبل، أو أنه كان على وشك الحدوث تحت أعين القارئ بفعل المراوغة التي يحدثها الخطاب الجدلي. إن نهاية الفقرة «كيف أبرهن على ما أقول»، ومن خلال إقامتها لتكافؤ بين الملفوظ «أقول» والحقيقة «أبرهن»، تعد بذلك شاهدا على انتصار الكلام الباسكالي. إننا، والحق يقال، لسنا في عالم المطبوع (كُتيّب الأب نوويت)، ولا حتى في عالم المكتوب (رسالة)، بل إننا في عالم الكلام الحي؛ عالم الوحي الإنجيلي الذي يريد باسكال أن يكون وريثا له.

خاتمة

إذا كان من الملائم قبل كل شيء إضاءة البعد الجدلي لبداية هذه الرسالة والإجراءات التي تستلزمها، فإنه لا يمكننا ألا نكون متأثرين بالخاصية اللاهوتية لكتابة باسكال: فالكتابة عنده تعد قبل كل شيء بحثا عن الحقيقة ودفاعا عنها. ولإقامة الدليل على ذلك يلجأ باسكال إلى فن حقيقي من فنون المبارزة يتيح له الفرصة للتلاعب بأعدائه. وبالنظر إلى هذه السخرية الباسكالية، سيكون من الملائم إدراج المعارضة التي تتمثل هنا في هذا الأسلوب اليسوعي الذي نماثله بالباروكية: فمن خلال اللعب بكل من الوقائع المنطقية الزائفة، ومعجم المظهر والحقيقة، والمتخيل البطولي، يستدعي المَجَادِل الثوابت الكبرى للباروكية الأدبية لكي يجعلها تنقلب ضد أولئك اللذين انبثقت عنهم هذه الحركة الثقافية. من هذا المنظور يمكننا أن نقول إن «الإقليميات» تسجل نهاية الحقبة الباروكية، وتعلن عن بداية الكلاسيكية الأدبية التي تختزل في عمقها المقتضيات الجديدة المتمثلة في الانغلاق والوضوح والاهتمام بالحقيقة.

جون راسين[127]

بيرينيس (1670)

الفصل 5، المشهد 7

الفصل 5، المشهد 7

بيرنيس، وهي تنهض...

قفا، قفا ! أيها الأميران الأكرمان،
في أي طرف ترميان بي أنتما الاثنان!
وسواء أأنظر إليكما، أم أتصور ذلك،
فأينما وليت وجهي أصادف الصورة بيأس.
لا أرى إلا الدموع، ولا أسمع الكلام
إلا عن الاضطراب، والأهوال، ودم جاهز لأن يراق.
(إلى تيتوس)
1475 قلبي عرفكم، مولاي، وبودي أن أقول
إنه لم يُر أبدا متحسرا على الإمبراطورية:
عظمة الرومان، وسمو القياصرة،
لم يثيرا انتباهي أبدا كما تعرفون.

127- جون راسين Jean Racine؛ (1639 - 1699)، كاتب درامي وشاعر فرنسي، يعد أحد أكبر الكتاب التراجيديين في المرحلة الكلاسيكية بفرنسا على عهد لويس الرابع عشر، وكان شاعرا للبلاط، خلف مجموعة من الأعمال يطغى عليها الطابع المأساوي، منها: «أوفيجيني»، و«فيدر»، و«أستير» و«بيرنيس»، Bérénice؛(1670) التي تعد مسرحية شعرية مأساوية، عدد فصولها 5، وعدد مشاهدها 29، وعدد أبياتها 1506 على الوزن الإسكندري، يتمحور موضوعها حول الحب والسلطة. ففي هذه المسرحية يجد الإمبراطور الروماني تيتوس نفسه في موقف حرج بين إكراهات السلطة التي تمنع الإمبراطور من الزواج من امرأة غير رومانية، وبين حبه لامرأة يهودية هي بيرينيس ملكة فلسطين، وقد انتهت المسرحية بانتصار السلطة على الحب حين قرر تيتوس إبعاد بيرينيس. المقطع المدروس هنا هو المشهد السابع من الفصل الخامس، وهو مأخوذ من: Racine, Bérénice, Edition Garnier, 1965, p. 349-350,

أحببت، مولاي، أحببت: أردت أن أكون محبوبة.
1480 سأقر بهذا الحب اليوم، فأنا مهمومة.
اعتقدت أن حبكم سينهي مساره.
أعترف بِزَلَّتي، وأنتم دائما تحبونني.
اضطرب قلبكم، فقد رأيت سيلان دموعكم:
بيرينيس، مولاي، لا تستحق قط كل هذه الهموم
1485 ففي الوقت الذي يحظى به تيتوس بكل هذه الأماني،
يتجاهل الكون البئيس حبكما،
ويتذوق البواكير بفضل مزاياكما،
ويُرى في لحظة خاطفا لهذه المتع.
منذ خمس سنوات إلى هذا اليوم الأخير، أعتقد
1490 أنكم من الظفر بحب حقيقي واثقين
هذا ليس كل شيء: أريد، في هذه اللحظة المشؤومة،
أن أتوج كل ما تبقى بمجهود أخير:
سأعيش، سأتبع أوامركم المطلقة.
الوداع، مولاي، أحكموا: لن أراكم أبدا.
(إلى أنتيوشوز)
1495 أيها الأمير، بعد هذا الوداع، أنتم أنفسكم تحكمون جيدا
بأنني لا أوافق على هجر ما أحب،
كي أذهب بعيدا عن روما لأصغي لأماني أخرى.
عيشوا، وابذلوا مجهودا سخيا
واضبطوا تصرفكم علي وعلى تيتوس:
1500 أحبه، وأهجره؛ تيتوس يحبني، ويهجرني؛
ابعدوا عن نظراتي حسراتكم وسيوفكم.

وداعا: فلنكن نحن الثلاثة للكون عبرة
عن الحب الأكثر رقة والأشد تعاسة
الحب الذي يمكن للتاريخ المؤلم حفظه.
1505 كل شيء جاهز. ينتظرونني. لا تقتفوا قط أثري.
(إلى تيتوس)
للمرة الأخيرة، الوداع، مولاي.
(أنتيوشوز)
للأسف !

تقديم

جرت العادة على خلق تعارض بين كورنيْ (Corneille) وراسين (Racine)؛ الأول يصور الرجال كما يجب أن يكونوا، والثاني يصفهم كما هم لكي يحظى بشهرة متميزة. وهكذا فإنه، بعيدا عن الاختلافات المنصبة أساسا على انتماء مؤلف كل من مسرحية «السيد» (Cid) و«سينا» (Cinna) إلى العصر الباروكي، وعلى تدشين مؤلف مسرحية «فيدر» (Phèdre) للكلاسيكية، فإن القواسم المشتركة، أو بالأحرى الاستمرارية، موجودة، ويجب قراءة مسرح راسين باعتباره امتدادا لمسرح كورنيْ. هذا الأخير، وبعد إبرازه في مرحلة أولى لمخاطر البطولية الانعزالية،[128] وتعبيره عن الرغبة التي تراوده لكي يحظى بالاعتراف من قبل أعلى نظام في الدولة،[129] اكتسب تدريجيا تجربة بأن هذه الدولة كانت ترتكز على أسس إشكالية[130]، وظالمة[131]، أو بالأحرى إجرامية.[132] وهذا ما قاده إلى إضفاء قيمة جديدة على صورة البطل. إن هذا لم يكن أمرا متاحا إلا لأن كورنيْ، وبفعل تأثره بالإيديولوجية الباروكية، كان يؤمن هو أيضا بنوع من الطاقة الصادرة عن هؤلاء الأبطال. أضف إلى ذلك، أن هذه الطاقة تلاشت في مسرحية «سورينا» (Suréna)، ويمكن القول

128- في مسرحية «ميدي» (Médée) مثلا. (هذه الهوامش الواردة أسفله جمل اعتراضية وردت في متن الدراسة)

129- وهو معنى مسرحية «سينا» (Cinna).

130- في مسرحية «رودوغون» (Rodogune) أو مسرحية «هرقل» (Heraclius) لا نعرف بالتحديد من هو العاهل الشرعي.

131- بروسياس (Prusias) ملك ضعيف في مسرحية «نيكوميد» (Nicomède).

132- كما هو الشأن في مسرحية «سورينا» (Suréna).

إنه حتى الأبطال قد تعبوا بلعب أدوار تعبر عن الفعل والحب والكينونة. في هذه اللحظة أخذ راسين قصب السبق من كورنيْ لكي يفحص بعناية ما يتعلق ببطولية بدون مقصد حقيقي؛ لم يكن أمام دولة لويس الرابع عشر إلا أن تقدم دعما مسلحا لأرستقراطية كانت تعمل على إخضاعها بفرساي. هذه البطولية سوف تستثمر، منذ الآن، ما تبقى لها من حماس في العاطفة لكي يتبين لها في الأخير أنها عديمة الجدوى. إن الرابط المنطقي المتين الذي يصل راسين بكورنيْ قد تمت معاينته عمليا سنة 1670 من خلال المراهنة على تأليف كل واحد منهما لمسرحية حول موضوع واحد، سياسي وعاطفي في الآن نفسه، محوره حكاية الإمبراطور الروماني تيتوس المغرم ببيرينيس، والمطالب بالاختيار بين العرش -«الواجب»- وبين هذه الأميرة -«الحب»- والذي انتهى به الأمر إلى إبعادها «رغما عنها وعنه». الإشكالية الأولية هي كما نرى كورنية للغاية، إلا أن هذا الامتياز الأولي لا يبدو أنه استغل رأي المعاصرين لكورنيْ لكي يرجح كفة كاتب مسرحيته «تيت وبيرينيس»، بما أن راسين هو الذي فاز بجميع الأصوات بمسرحية يمكن أن نُجمع على أنها تشكل قمة في إثارة الحب السامي. ونسجل في هذه الأثناء أن هذه المسرحية، الوحيدة لراسين التي لم تختتم بنهاية دموية،[133] مدينة بسموها، المرتبط بالتعامل مع العواطف باعتبارها منقذة من الموت، إلى الدروس الكورْنيَّة حول ضرورة تفاني البطل التراجيدي في نكران الذات لكي يصبح بطلا حقيقيا. أكيد أنه، من منظور آخر، يمكننا القول إن هذه الخاتمة غير الدموية تجعل مصير الأبطال هو العزلة التي تعد بكل تأكيد فظيعة أكثر من الفقد. وحول هذه النقطة الأخيرة سوف نستند على كتاب لوسيان غولدمان، «الإله الخفي»[134] الذي يحلل عمل راسين في ضوء النزعة الجانسينية للكاتب.

133- بكل تأكيد نحن لا نستحضر هنا مسرحيته الهزلية الوحيدة، «المترافعون» (les plaideurs).

134- Lucian Goldman, Le dieux caché, Gallimard, 1959

الدراسة التحليلية

مدخل

قرر كل من تيتوس وبيريس في نهاية المشهد السادس من الفصل الخامس وضع حد لحياتهما، إذ لم يستطع أي منهما قبول حل الانفصال في الوقت الذي ظل فيه زواج الإمبراطور الروماني من أميرة أجنبية ضربا من المستحيل. ففي هذه اللحظة سيظهر فجأة أونتيوشوز المغرم بدوره ببيرينيس. من البديهي أن مجيئه لم يكن له أي معنى آخر ماعدا جلب البطل الثالث إلى حلبة المسرح في الوقت الذي تتجه فيه المسرحية نحو نهايتها، لأن أونتيوشوز لا يمكنه أن يقدم أية مساعدة للحبيبين، خصوصا وأنه يجيب تيتوس، الذي اتخذه شاهدا على وضعهما، بالإقرار بالحب الخاص الذي يحس به تجاه بيرينيس، ويعلن بدوره تصميمه على الانتحار. والحصيلة أن مسار المسرحية يتجه نحو نهاية دموية، وهي اللحظة التي ستشرع فيها بيرينيس في الكلام بمجهود بطولي خالص لكي توجه مسار الحبكة نحو وجهة جديدة: فمن خلال التضحية بـ «حبها الخاص» سوف تبعد العنف المأساوي الأكيد وسترتقي بذلك إلى أعلى مرتبة من السمو العاطفي. أمام هيمنتها على أبطال ذكور، تجسد بيرينيس مع ذلك كل الالتباسات المرتبطة بالنزعة البطولية ما بعد الكورنية: الغرامية لا السياسية، الانعزالية لا المندمجة في نظام الجماعة، النسوية لا الرجولية. من هذا المنظور، سوف نتساءل عن حقيقة دوافع بيرينيس: فهل هي مخلصة إخلاصا صادقا؟ أم تراودها الرغبة في الدخول إلى التاريخ، كما صرحت في نهاية مقطعها الطويل، فأصبحت بموجب ذلك متحكمة في مصيرها؟

إن بيرينيس، بأخذها للكلمة لكي تفرض بشكل مجمل إرادتها على أونتيوشوز («قفا، قفا»)، تبرز المكانة السامية التي أراد راسين إسنادها لهذه الأميرة في نهاية مسرحيته. إنها تتصرف بهذه الطريقة وكأنها مخرجة مسرحية تحدد للممثلين الأدوار التي يلعبونها. لقد كان أنتيوشوز يهم بالخروج فأرغمته على البقاء مع العلم أن الخروج يعد من الأشياء التي اعتاد عليها خصوصا إذا استحضرنا قوله في الفصل الأول «أنا أرحل...» (البيت 46 من المشهد الأول). وبصنيعها هذا، خلقت نوعا من التشويق الغرامي، لأن أونتيوشوز يمكنه أن يعتقد أنها تستدعيه لكي تقول له إنها تحبه. هذا الغموض يعززه الشطر الثاني من البيت 1469 («أيها الأميران الأكرمان»)، والشطر الأول من البيت الموالي «في أي طرف»، بل وصولا إلى «ترميان بي» في الشطر الثاني من هذا البيت. وفي الواقع، إن بيرينيس لا تستهدف بكلامها أونتيوشوز لوحده بل يمكن القول إنها تستهدف كذلك تيتوس بما أن «prince» تُنْطَقُ بالطريقة ذاتها سواء في الجمع أو المفرد. وحدها نهاية البيت «أنتما الاثنان» (tous deux) هي التي تبدد الالتباس، وتنفي بواسطة صيغة القافيتين «généreux» / «deux» وجود أية خصوصية ممكنة لأونتيوشوز. وبذلك تضع هذا الأخير وتيتوس في نفس المستوى بتوظيف جيد لملمح مأساوي ساخر، بما أن هذا يستبق الرفض المزدوج لبيرينيس في النهاية. إن لـ «أنتما الاثنان» هذه أيضا نتيجة تتعلق بخلق كيانين: كيان الرجال الذين سيصبح مصيرهم الغرامي محددا من قبل الأميرة من جهة، وكيان بيرينيس ذاتها من جهة أخرى. هذه الأخيرة سوف تنتقل من وضع بدئي كانت فيه ضحية ـ كما تؤكد ذلك النبرة التعجبية للبيت 1469، والكثافة الدلالية لـ «طرف»، وقوة الفعل «ترميان» ـ إلى وضع المتفرجة («أنظر» و«أتصور» في البيت 1471) التي تُنَصِّبُ نفسها حَكَما متأسفا (البيت 1472)، بل مجنونا. حينئذ يصل كلامها إلى مستوى السرد الهذياني الذي يؤكده التدرج من جهة؛ «إلا الاضطراب، والأهوال، ودم جاهز لأن يراق» في البيت 1474، حيث نسجل حضور الجمع الدال لكلمة «الأهوال» بين مفردين ثانيهما أكثر حسية، كما تؤكد من جهة ثانية قافية «envisage» / «image» («أتصور» / «صورة») ما يحدثه الخطاب من تأثير بفعل بعدها البصري. إلا أن النبرة هي أيضا نبرة عتاب.

ويمكننا في الشطر الأخير من البيت 1474، أن نتنبأ وكأن الأمر يتعلق بالسخرية: «دم جاهز لأن يراق» يثير تماما العنف المرتبط بوضع مأساوي يبدو أن نهايته ليست سوى موت البطلين، لكن صفة «جاهز» تشكك في حقيقة ما يترتب أيضا بشكل جزئي عن استراتيجية الابتزاز. إن بيرينيس كانت على علاقة جزئية بهذا الخداع بما أنها هددت بدورها بالانتحار، ويبدو هنا أنها تستثني نفسها منه: «دم جاهز لأن يراق» ليس دمها قط. من هذا المنظور يمكنها أن تضطلع بهذا الموقف، الخارجي والسامي في الآن نفسه، الذي أسنده إليها راسين. أولى تضحيات بيرينيس تكمن إذن في تخليها عن سمو الموت. من هنا يمكننا القول إنها شخصية «كلاسيكية»: فهي تميل إلى جانب التسطيح الذي يطال كل سمو بطولي تقليدي، وإلى التخلي -ربما ظاهريا فقط- عن حبها الخاص. من هنا، يمكننا أن نفهم أن الأمر المزدوج الذي استهلت به كلامها «قفا، قفا» كان أيضا دعوة لإيقاف السباق نحو الانتحار الذي جاء أونتيوشوز أيضا لكي ينخرط فيه. هذه المكانة الراقية التي تتبوؤها بيرينيس، تظهرها وكأنها كاتبة تاريخها الخاص، وهذه خاصية مميزة لخطابها ولشخصيتها سنجدها في جميع مراحل مقطعها الطويل. وهكذا، فإن هذا الجزء الأول قد تمت هيكلته اعتمادا على التأثيرات التي يحدثها التأرجح الذي تذكرنا به الصيغة الشهيرة لسويتون[135] التي أثارت مصير كل من تيتوس وبيرينيس والتي نجدها في بداية تقديم راسين لمسرحيته: «استبعَدَ تيتوس الأميرة بيرينيس [...] رغما عنه ورغما عنها»[136]. ما يحدث في المقطع الطويل لبيرينيس هو أنه، من جهة، سيتم قلب النموذج التاريخي، حيث ستقوم بيرينيس باستبعاد تيتوس كما سنرى في النهاية، إلا أنه، على غرار ما سبق، سيتم استحضار هذه البنية التي تستمد مبدأها من «رغما عنه ورغما عنها» بشكل مواز. وفي الواقع، إن البيت 1471، بتأرجحه بين «وسواء أ... أم» (soit que... ou que)، قائم أساسا على هذا النموذج الذي سنجده أيضا في البيت 1473 وبالضبط في «لا أرى»، «لا أسمع». كل شيء يمر كما لو أن تحكم بيرينيس مر بنوع من التأرجح بين وضعها كشخصية درامية راسينية ووضع الشخصية التاريخية كما يثيرها

135- سويتون (Suétone): مؤرخ لاتيني، عاش في نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلاديين، استشهد راسين بقولته المذكورة أسفله في مقدمته لمسرحية بيرينيس (المترجم)

136- Titus regiman Berenicem (...) demisit invitus invitam

سويتون. حرفيا، تقوم بيرينيس بإعادة كتابة تاريخها بطريقة تبلغ حد المعارضة الأسلوبية. يمكننا القول إن راسين، لكي يبرز سمو الأميرة، سيقوم تدريجيا بقلب نظام النص الأصلي - المسرحية لكي يجعل من المسرحية مصدرا تخييليا لنص سويتون، وسيبين كيف أن سمو بيرينيس يكمن في استثمارها للتضحية بالذات لصنع مصير تاريخي خالص.

من منظور هذا السمو تتعين قراءة الجزء الثاني من المقطع الطويل لبيرينيس. فالإرشاد المسرحي الأول «وهي تنهض» لم يكن فعلا بريئا؛ فهو يشير مسبقا إلى أن بيرينيس قد وضعت نفسها في مقام من يصدر حكما ما، وهذا يقتضي منها النطق به وهي واقفة، أي بتبجيل وإجلال. بهذه الطريقة يتضح استهدافها بشكل متتابع لـ «الغريمين»: تيتوس وأونيتيوشوز. من هذا المنظور، فإن بدءها بالالتفات نحو الأول لا يُعَدُّ فعلا بريئا؛ بما أن مجموع الأبيات المخصصة له يفوق تلك المخصصة لأونتيوشوز. فتيتوس هو الشخص الذي تحبه، ولكنها تحب أيضا لقبه: «الإمبراطور». وتعد بيرينيس راقية أيضا في هذا الشأن حيث يلتزم خطاب تضحيتها بقوانين احترام الأسبقيات في التدرج السياسي لدرجة أنها، انطلاقا من وضعها كحَكم، تضع تيتوس ذاته في منزلة القاضي: وهذا ما يفيده أسلوب التأكيد في البيت 1475: «قلبي عرفكم»، والنداء الذي يليه «مولاي»، والتصريح الشديد اللهجة «وبوسعي أن أقول / إنه لم يُر أبدا متحسرا على الإمبراطورية» ـ حيث أقرت بيرينيس نوعا من اللامبالاة ربما لم تكن صحيحة إذا ما فكرنا في الفخر الذي يمكنها أن تحظى به من كونها زوجة لتيتوس، وهذا الفخر هو ما أظهرته في بداية المسرحية. ولكن مهما يكن الأمر بخصوص هذه النقطة الأخيرة التي تحيل إلى المسألة المثيرة غالبا للجدل والمتعلقة بصدق شخصيات المسرحية، فإنها، بعد التماثل التعبيري في البيت 1477 («عظمة الرومان، وسمو القياصرة»)، وتكرار فكرة البيت 1476 في البيت 1478 - «لم يثيرا انتباهي» تكرار لـ «لم يُر أبدا»-، ستفضي إلى «صرخة» حب صدرت عن بيرينيس: فضمير المتكلم «أنا» (je) العائد على البطلة، وبفعل ارتباطه ثلاث مرات بفعل «أحب» (aimer)، يجعل بفعل هذا الانحراف المنظور العاطفي يحل محل المنظور السياسي الذي تحتل فيه بيرينيس مقاما أدنى؛ حيث ستمكنها تضحيتها من تحقيق الانتصار، وهذه التضحية يعلن عنها مسبقا استعمال صيغة الماضي

المستمر «أحببت» (j'aimais)، «أردت أن» (je voulais être). وفضلا عن ذلك، فإن إثارة الحقل السياسي بكلمات غرامية («متحسرا» في البيت 1476، «يثيرا انتباهي» في البيت 1478) فيه إيحاء مسبق بتفوق المنظور الغرامي في خطاب بيرينيس. فتكرار كلمة «مولاي» في البيت 1479 التي وردت بين التكرار التأكيدي لفعل «أحببت»، يجعل أيضا كلام الأميرة أكثر غموضا مما هو عليه في الظاهر، لأننا نجد هنا ما يشبه العتاب الموجه إلى الإمبراطور ـ الذي وقع في فخ حرفي بوروده بين «أحببت» المكررة. من هنا يمكننا أن نرى في الأبيات الموالية ما يشبه أسلوب المعارضة - المقصودة أو غير المقصودة من قبل بيرينيس - الذي تُعارض فيه مبدأ الاعتراف بالخطأ: «سأقر بحبي» (البيت 1480)، «اعتقدت» (البيت 1481) ـ حيث يتضاعف ضمنيا الاعتراف بالخطأ بفعل الاعتذار (لقد كانت مخدوعة...) ـ، كما يمكننا أن نرى أيضا توبة نهائية في البيت 1482 («اعترف بزلتي» ـ التي تصلح (بشكل مفارق) لالتماس الغفران لتيتوس). يبدو أن الجملة الموالية «وأنتم دائما تحبونني» غير مبنية بطريقة جيدة، بما أن طبيعة العواطف التي يكنها تيتوس لبيرينيس تظل في المسرحية موضوعا مثيرا للجدل. إلا أن وظيفتها تكمن في التركيز على الشعور بالندم الذي يراود بيرينيس. إضافة إلى ذلك، من الواضح أن الأميرة جد مغرمة، سواء أكان ذلك بحسن نية أم بسوء ظن. وهذا على الأقل ما يمكننا استنتاجه من التكرار الملح للضمير «أنتم» ـ في الأبيات 1475، 1478، 1483 ـ ولضمائر المخاطب الدالة على الملكية ـ «كم» (votre) في البيت 1481 و«كم» (vos) في البيت 1483 ـ، كما أن تيتوس يحضر أيضا من خلال الصدى الصوتي الذي نجده في «vu soupirer» بالبيت 1476، وفي «voulais» بالبيت 1479، وفي «avouerai» بالبيت 1480؛ حيث يتم استعمال «vous» بطريقة محرفة في جميع هذه الأبيات. وبتأمينها لحضور عاشق يدعى تيتوس في خطابها، ينتهي الأمر ببيرينيس إلى الوصول من جديد إلى مقام المتفرجة المهيمنة: وهو ما يترجمه في البيت 1483 قولها «رأيت سيلان دموعكم» حيث يوجد ملمح من ملامح الانحراف الشبقي للأبطال الراسينيين: الاستمتاع برؤية الآخر يتألم. وبهذا ستصبح بيرينيس منذ الآن في مقام المهيمنة، وهذا سيمكنها من إخراج غيظها (المفترض). هذا ما تفعله بعد الوقفة القصيرة pose في نهاية البيت 1484، وليس التوقف، لأن هذه الوقفة جاءت موسومة

بالنقطتين (أو القاطعة في طبعات أخرى)، عوض النقطة لوحدها؛ ففي مستهل البيت الموالي سيظهر اسمها الشخصي «Bérénice» وستطمس مقاطعه الأربع، على المستوى الحرفي، المقطعين المشكلين للكلمة التي تدل على تيتوس «Titus»، حيث ستحل محله كلمة مولاي «Seigneur» متممة بذلك المجهود الذي تم البدء به في البيت 1475 حيث كانت كلمة «مولاي» الأولى مستقلة، إلا أنها ابتداء من البيت 1479 سوف تكف عن أن تكون كذلك. من هنا، فإن الإعلان عن التضحية الغرامية يندرج ضمن إشكالية تتعلق بالسمو. وبهذا، فإن التواضع الشخصي الذي يظهر قبل كل شيء في البيت 1484 «لا تستحق أبدا كل هذه الهموم»، يليه التأكيد على التفاني في خدمة المصلحة المشتركة في البيت 1485 «الكون البئيس» (malheureux univers) حيث يرد الحرف الصامت «V» الذي تستهل به «vous»؛ فتيتوس إذن حاضر بدوره في كلمة «univers» التي تشير إلى «الخصم» الحقيقي لبيرينيس، دالة بذلك على إعادة بناء الزوج السياسي تيتوس - روما. وهذا يفضي إلى بطولية الطرف الآخر: لقد تم اتخاذ «Titus» وكأنه ضمير غائب قائم بدور الفاعل لفعل «attire» الذي يستعيد بدوره فعل «attiré» الوارد في البيت 1478. وفي الحقيقة، فإن بيرينيس تضع نفسها في مقام المؤَسِّسة أو المُصْلحة لنظام سياسي مهَدَّد بالخطر. إنها تُبدّل إذن شخصيتَها الخاصة بالسلطة: فـ «الكَونُ» هو الذي «يتذوقَ» الـ«بَواكير» التي اجتذبتها «أماني» تيتوس وليس أمانيها (البيت 1487). هذا التنصيب لتيتوس كإمبراطور بدون بيرينيس يعلي، على العكس من ذلك، من شأن هذه الأخيرة التي تنتهي في البيت 1488 إلى ربط مصير تيتوس من جديد بمصيرها التاريخي وفق ما عرفناه سلفا. وهكذا، فإن عبارة «خاطفا لهذه المتع» الواردة في نهاية هذا البيت، تستدعي عبارة «متع النوع البشري» التي استعملها سويتون لنعت الإمبراطور. كل شيء يمر كما لو أن بيرينيس هي السبب في ذلك. فهي بدورها إذن ترسخ اسم - أو لقب - تيتوس في التاريخ. وهنا يتجلى لنا مدى غموض خطاب التضحية؛ فالنتيجة الموضوعية المترتبة عنه على الأقل هي جعل كل شيء متوقف على بيرينيس في الوقت الذي «تتنحى» فيه. هذه الفكرة ستلح عليها أيضا الأبيات الستة الأخيرة من الكلام الذي وجهته إلى تيتوس. وبعد استرجاعها في البيتين 1489 و1490 لموضوع غرامها، تلجأ بوضوح إلى رفع السقف في البيت 1491: «هذا ليس كل شيء»،

وتستحضر أساليب بلاغية تنهل من الطاقة المَلكية: «أريد»، وتحاكي أحاديث مرتبطة إلى حد ما بالوصية المعلن عنها سلفا بواسطة عبارة «اليوم الأخير» التي أثارت نهاية الحياة بما أن الأمر يتعلق هنا بنهاية علاقة، وقد جاء ذلك معززا في البيت 1491 بعبارة «في هذه اللحظة المشؤومة»، ومؤكّدا بتكرار كلمة «أخير» في البيت 1492 - «جهد أخير» -، وكأن الأمر متعلق بأقوال وردت على لسان شخص يحتضر. أكيد أنٍ هذا التأثيرَ عاطفيٌّ، إلا أن حضور فعل مختار بعناية فائقة من قبيل «توَّج» يمكن مع ذلك من استحضار فرضية كون الأمر يتعلق بإخراج مسرحي. سيكون تيتوس إذن بعرشه مدين لبيرينيس، فهي التي تعمل، بفعل تضحيتها، على تحويل النهاية المأساوية للمسرحية إلى ختام للمأساة له ظاهريا مقصد سار، غير دموي. ويوضح البيتان 1493 و 1494 الفكرة بشكل نهائي من خلال:

- التخلي عن الانتحار: ففعل «سأعيش» يعد، بفعل انفتاحه على المستقبل، الوجه الآخر للفعل المثير للمشاعر في البيت 1479 «أحببت» المنكفئ على ماض محسوم بشكل نهائي؛

- الطاعة الخارقة للعادة: وتتجلى من خلال عبارة «سألتزم بأوامركم المطلقة» خصوصا وأن تيتوس لم يأمر بشيء؛

- تجرع مرارة القطيعة: وتتجلى من خلال كلمة «الوداع» المتبوعة بكلمة «مولاي» التي تستأنف مرة أخرى هنا، وفي الآن نفسه تكتسب مكانتها ووزنها من كونها سابقة على فعل «أحكموا» الذي ورد بصيغة الأمر، إلا أنه يحرر بشكل نهائي تيتوس من بيرينيس؛

- التخلي عن مكانتها الممثلة في الظهور والسمو: «لن أراكم أبدا»

بتحريرها لتيتوس، ستعمل بيرينيس على التخلص من أونتيوشوز بأبيات تقل عن نصف عدد الأبيات التي استعملتها للانفصال عن الإمبراطور، وهو ما يدل بكل تأكيد على وجهة نظر غرامية وسياسية في الآن نفسه. ومن جديد، فإن الأميرة هي التي تقود النهاية بطريقة تحترم نظام الأسبقيات. في ظل هذه الظروف، فإن المنادى «الأمير»، واستعمال فعل «تشهدون» في البيت 1495 يمكنهما أن يبدوان متعارضين بما أن العنصر الثاني خصوصا يضع الأمير في

مقام الشاهد. إلا أن الأمر هنا في نهاية المطاف لا يعدو أن يكون مجرد خداع فضيع للرؤية. وفي الواقع، فإن فعل «شهد» (juger) لا يحمل هنا معنى «قرر» (décider)، وإنما معنى «رأى» (voir) أو معنى «فهم» (comprendre)، وأونتيوشوز لم يتم الرفع من شأنه إلا لكي يتم استبعاده على غرار ما حدث مع تيتوس في بداية المقطع الطويل لبيرينيس. هذه الأخيرة تقوي وضعيتها المهيمنة ابتداء من البيت الموالي بعبارة «لا أوافق» (je ne consens pas) التي تعمل، من خلال استبعادها لفعل «aimer» إلى القافية، على لملمة طاقة الهجر وثبات العاطفة. بيد أن هذه العاطفة لا تخلو بدورها من غموض، لأن مفعول الفعل «أحب» (aimer) الذي هو «ما» (ce que) يحيل على شيء ـ لعله السلطة أو المجد ـ أكثر مما يحيل على شخص تيتوس. وبناء على الفرضية التي تحيل فيها «ما» على السلطة، نفهم أن حب أنتيوشوز مُصور في البيت 1497 وكأنه مرادف للمنفى - «بعيدا عن روما» -، ونتيجة لذلك أصبح مختزلا في الكناية التحقيرية «أصغي لأماني أخرى». وعلاوة على ذلك، فقد تضاعف هذا التحقير بنوع من القسوة ابتداء من الأبيات السابقة، بما أن القافيتين المتجانستين صوتيا «vous-même» / «aime» قد أحالتا على شيئين متعارضين بشكل مطلق؛ فأونتيوشوز الذي تحيل عليه قافية «vous-même» ليس هو المستهدف بحب بيرينيس الذي تحيل عليه قافية «aime». وبوضعها، أو بإعادة وضعها لأنتيوشوز في المكان الذي يستحقه، لجأت إلى إرهاقه بالأوامر: «عيشوا»، «اجتهدوا»، في البيت 1498، «اضبطوا» في البيت 1499، «احملوا» في البيت 1501. وهذا يُمكنُها من إعادة تشكيل الزوج الذي كونته مع تيتوس رمزيا والذي قامت بفسخه سابقا. هذا ما تعبر عنه في بداية البيت 1499 عبارة «علي وعلى تيتوس»، ويعبر عنه في البيت الموالي التأرجح المزدوج «أ...أ» (je...je)، «تيتوس...، يـ» (titus...il) حيث يتأكد بوضوح الانفصال بين العشيقين، وحيث يقوم أيضا التجاور بين ضمير المتكلم والغائب خلافا لذلك بإعادة تشكيل الزوج بلاغيا: (ضمير المتكلم ثم الغائب في «أحبه» و«أهجره» («je le»، «je l'»)، وضمير الغائب ثم المتكلم في «تيتوس يـ(حبني)» و«يـ(هجرني)» («il me» «Titus m'»). يبدو إذن أن بيرينيس تضع نفسها كنموذج قيادي لأونتيوشوز أولا. فهي تستغل هذه المناسبة لكي «تستشهد» بقولة سويتون ـ في البيت 1500 ـ

«رغما عنه ورغما عنها» (invitus invitam)، والتي قامت بتطويرها على شكل مثل سائر جد متأرجح يبدو أنه يكتسب، من خلال وصفه لحالتها الخاصة، قيمة كونية بفعل بنيته البلاغية الراقية. ونسجل، علاوة على ذلك، أنه إذا كان ما تقوله بيرينيس عن تيتوس صحيحا «يهجرني»، فإن ما تقوله عن نفسها («أهجره») مناقض لحقيقة التاريخ وكذا لحقيقة المسرحية: إن «رواية» بيرينيس تجعلها أيضا محط تقويم مرة أخرى من خلال جعل «فسخ علاقتها» فعلا حرا. من هنا نجد أن حضور أنتوشيوز لا معنى له؛ فهو سيُستبعد نهائيا من العالم البطولي الذي تعمل برينيس على تأسيسه، وذلك باللجوء إلى السخرية «أبعدوا عن عيني». وبالفعل فإن عبارة «بعيدا عن عيني» قد دوى رنينها وكأنها معارضة للطريقة الراقية التي صرح بها أونتوشيوز عن حبه لبيرينيس، إلا أن الكلمتين «حسرات» (soupirs) و«سيوف» (fers) المتصلتين بضمير للملكية يحمل قيمة تحقيرية - «كم» (vos)-، تدلان على حضور مادي غير محتمل يفسر جفاف قولها «وداعا» (Adieux) في البيت 1502 مقارنة مع استعماله في البيت 1494 في سياق خاص بتيتوس. وبهذا يكون أونتيوشوز شخصا مهجورا، خصوصا وأن كلام بيرينيس في مجموعه لم يكن مخصصا له لوحده رغم أن عبارة «إلى أونتيوشوز» تحيل على الإرشاد المسرحي الموجود بين البيتين 1494 و1495، وأنها بكفها عن التعامل معه باعتباره المستهدف الوحيد بكلامها تتوجه بخطابها أيضا إلى تيتوس وإلى نفسها وذلك من خلال صيغة الأمر الواردة في البيت 1502: «فلنكن نحن الثلاثة للكون عبرة». بيد أن الموضوع الوحيد لصيغة الأمر هذه هو تضحيتها الغرامية التي يشغل استحضارها البيت 1503 بكامله. إن الكلام المؤثر «رقة» (tendre)، «بئيس» (malheureux) وبفعل هيكلته بواسطة تكرار الصوت «la» في كل من «l'amour»، «la plus»، «la plus». يرتقي إلى مستوى الوقع الذي يحدثه الشعر الخالص، ما دام أن البيت الذي لا يحمل معنى في ذاته، بما أنه مركب اسمي مكمل لكلمة «عبرة» (exemple) في البيت السابق، يعرف كيف يصنع خاصيته الغنائية. هذا الكلام المؤثر، ومن خلال تنميته في البيت 1504 باسم الموصول - «dont» -، يبدو فضلا عن ذلك في قلب مجموعة من الأبيات ممتدة من 1502 إلى 1504، وهذه الأبيات تعد بمثابة قصيدة رثاء مصغرة؛ ومن هذا المنظور فإن القافيتين «malheureuse» / «douloureuse» لا

يشوبهما أي التباس. هكذا يجب إذن تسجيل أن هذا الهجر لا يشمل نسيان المجد. وتستمر بيرينيس، من خلال عرضها لحكايتها بوصفها «نموذجا» رغم كونها «مؤلمة»، في مشوارها البطولي الذي رسمته بفعل تضحيتها بنفسها: فهي تصبح هنا بطلة مأساوية خالصة إذا كان صحيحا أن مفهوم العبرة في البيت 1502 يحيل على وظيفة المأساة التي تعني حسب أرسطو تطهير العواطف. فالأميرة المغرمة بتيتوس قد شفت نفسها بنفسها من مرضها العاطفي، ويمكننا القول إنها أجرت «تطهيرا ذاتيا» حوَّلها إلى إنسانة راقية وجعلها معادلة لراسين: ألم يكن جديرا بها في الأخير أن تكون هي مؤلفة هذه الحكاية ـ البيت 1504 ـ لا مجرد شخصية فيها؟ من هذا المنظور، يمكن للبيت 1505 أن يُقرأ بطريقة مغايرة للإعلان الذي انطلقت منه بيرينيس: «كل شيء جاهز» كلام عام، و«ينتظرونني» (On m'attend) كلام غير محدد وعام بدوره - بما أن «on» مشتقة من «homines» ومعناها باللاتينية: الـ«رجال»- ويبدو أن مضمون هذا الكلام قد لا يوحي بالخروج إلى كواليس المسرح بقدر ما يوحي بالدخول في مسرح الحياة وفي التاريخ الذي تدّعي بيرينيس أنها تصنعه لوحدها. إن عبارة «لا تقتفوا أثري قط» تنبئ بأن بيرينيس ستتحول من أميرة مغرمة إلى بطلة يطلق اسمها على مسرحية لراسين، وإلى مُخطِّطة لبناء أسطورتها الخاصة، وإلى كاتبة لأعمال مأساوية، وإلى مُخرجة لقدرها الخاص ولأقدار الآخرين. لم يتبق إذنً أمام البطلين الذكرين للمسرحيةً إلا التزام الصمت؛ هذا الصمت مطلقٌ بالنسبة لتيتوس ـ ولكنه يمكن أن يفسّر أيضا بأن تيتوس مرتاح من ذهاب امرأة تدعى بيرينيس كانت تعيق وصوله إلى السلطة ـ، ونسبيٌّ بالنسبة لأونتيوشوز الذي تجعل منه عبارة «للأسف» البطل الوحيد المثير للشفقة في المسرحية والمحكوم عليه بعزلة لن يعوضها لا ممارسة السلطة ولا مجد التضحية الذي جردته منه بيرينيس.

خاتمة

يبدو أن راسين قد خالف جمالية الجنس الأدبي بخلقه مسافةً مع النهاية المؤلمة لمأساة دامية. ويمكننا أن نتساءل ما إذا كان الأمر يتعلق، أولا وقبل كل شيء،

بمحاكاة ساخرة للمسرحيات المأساوية لكورنيْ الذي كان النموذج الأمثل عنده هو المأساة ذات النهاية السعيدة. وهكذا، فإن تضحية بيرينيس هي المسؤولة عن انطلاق مأساة جديدة شبه حديثة؛ يتعلق الأمر بالعزلة التي خَبِرَها أونتيوشوز لوحده في بعدها المحسوس للغاية. أما بخصوص تيتوس وبيرينيس، فإن عزاءهما الوحيد هو السلطة والمجد، مع تسجيل نوع من التحفظ على عزاء تيتوس المغرم الغامض. القضية بمجملها التي يطرحها المقطع الطويل لبيرينيس تتعلق إذن بإخلاصها. من الواضح أنها فضلت الواجب على العاطفة، ومن هذا المنظور فهي تندرج ضمن سياق هذه البطولية المثالية التي حددها كورنيْ مثلا في مسرحية «سينا». وبما أن هذه المسرحية لم تكن مثيرة للجدل مقارنة مع مسرحية كورنيْ «تيت وبيرينيس»، فإن اختيار الواجب قد تم إظهاره وكأنه شيء مثير للريبة. إن بديل كورني المتعلق بالمجد والحب قد تم استبعاده هنا. لم يعد هنالك من خيار آخر سوى محاصرة المشاريع الأنانية، فهل يمكن لهذه المشاريع أن تشكل بديلا عن شخصية من طينة بيرينيس التي تجمع في هذه المسرحية بين المعاناة والفعالية؟

جون دو لافونطين[137]

«حكايات خرافية» 1693

«إلى السيد دوق بورغون» و«القط الهرم والفأر الصغير»

إلى السيد دوق بورغون
الذي طلب من السيد دو لافونطين
كتابة حكاية سماها القط والفأر.
لإمتاع الأمير الصغير
الذي تخصص له الشهرة
معبدا في كتاباتي،
كيف أؤلف حكاية مسماة
القط والفأر؟

هل أصور في هذه الأبيات جميلة
رقيقة في مظهرها ولكنها شرسة،
ستتلاعب بالقلوب التي سحرتها بمفاتنها
مثل القط بالفأر؟
هل أتخذ مناورات الثروة موضوعا لها؟

137- جون دو لافونطين JEAN DE LA FONTAINE (1625-1695)، ارتبط اسمه في تاريخ الأدب الفرنسي بالحكايات الخرافية، اشتهر بحكاياته التي صدرت ضمن سلسلة من الكتب تحمل عنوان «حكايات خرافية» Fables، وهي سلسلة صدرت ما بين 1668 و 1693، تتكون من ثلاثة مصنفات تضم 12 كتابا. النص المدروس هنا هو الحكاية الخامسة من الكتاب 12 التي ألفها لافونطين سنة 1693، وتتشكل من قصيدتين: (A Monseigneur le duc de Bourgogne) و(Le vieux Chat et la jeune Souris)، اقتطفها الدارسون من:

La Fontaine, Les Fables, Edition Garnier, 1990, p. 324-326

لا شيء أفضل من هذا يلائمها،
فالمسألة المتفق عليها،
أن نراه يعالج من نحسبهم أصدقاء الثروة
معالجة القط للفأر.
هل أدخلُ فيها ملكا يكون بين الأخيار
بتقديرها جدير،
وعلى توقيف عجلتها قادر
ملك لا يعوقه في عالم الأعداء عائق،
أقوى الأقوياء حين يمتعه التلاعب
كفعل القط بالفأر؟
إلا أن قصدي، بلا شعور، سيلتقي
بمسار دائري سلكته،
ويمكنني، إن لم أسئ الاستعمال،
إفساد كل شيء بأطول الحكايات.
سيلهو إذن بربة فني الأميرُ الصغيرُ
كلهو القط بالفأر.

الكتاب 12، الحكاية 5

القط الهرم والفأر الصغير

فأر صغير قليل الخبرة
خاطب قطا بأدلة دامغة
معتقدا إقناعه بتوسله لنيل عفوه:
دعني أعيش؛ فهل تعتقد أن فأرا
بحجم صغير ونفقة قليلة
سيكلف في هذا المسكن نزرا؟

هل في نظركم سأجيع
الضيف والضيفة وعالمهما أجمع ؟
بحبة قمح أشبع ؛
وبجوزة واحدة أتكور
أنا الآن هزيل؛ انتظرني كي أنفع .
وادخر هذه الوجبة لأبنائك الأبرار
بهذا كان الفأرُ الخانع يخاطب القطَّ الجائع .
لقد أخطأتَ، أجابه الآخر
هل هذه الخطابات مع أمثالي تنفع ؟
تربح وقتا بالكلام مع من لا يسمع .
قط هرم يعفو؟ هذا لا يحدث في العالم أجمع .
حسب شريعته انزل هنالك،
مت واذهب الآن فورا
لتخطب في الراهبات النساجات.
أبنائي سيجدون ولائم كثيرة أخرى.
وكَفَّ عن الكلام؛
وبخصوص خرافتي
هذا هو المغزى الذي يمكن أن يناسبها:
الشباب يغتر، ويعتقد أن كل شيء ملك يمينه؛
والشيخوخة لا ترحم.

تقديم

تتشكل الحكايات الخرافية للافونطين من ثلاثة مصنفات نشرت على التوالي: سنة 1668 نُشر المصنف الأول ويضم الكتب الخمسة الأولى؛ سنة 1678 نشر المصنف الثاني ويضم ستة كتب من السادس إلى الحادي عشر؛ سنة 1693 نُشر المصنف الثالث ويضم الكتاب الثاني عشر. وقد أوضح روني جاسينسكي في كتابه «لافونطين وأول مصنف في الحكايات الخرافية»[138]، كيف أن كُتب المصنف الأول، ومن خلال استعادتها للنموذج الإيسوبي[139]، كانت في الواقع كولبيراتية[140]: فهي رسائل هجاء قصيرة ضد كولبير وزير لويس الرابع عشر، الذي نجح في إزاحة نيكولا فوكي (Nicolas Fouquet) ناظر المالية وحامي لافونطين. وقد كتب الشاعر حكاياته الخرافية الأولى للدفاع عن فوكي والتصدي لكولبير؛ حيث أبرز سمو فوكي في حكايته الخرافية «شجرة البلوط والقصب»، حين رمز إليه بشجرة البلوط الرائعة في مقابل القصب اللين الذي يرمز إلى كولبير، كما وصف هذا الأخير بالذئب الذي لا شهية له في الحكاية الخرافية «الذئب والحمل». ولما تمت تسوية قضية فوكي بشكل نهائي توقف لافونطين عن الكتابة عنه. ويقال عموما إن كتب المصنف الثاني ليست سياسية على الإطلاق.

---

138 - René Jasinski, La Fontaine et le premier recueil des «Fables», Nizet, 1966

139- نسبة إلى إيسوب اليوناني (620 - 560 ق.م). اشتهر بخرافاته التي تراهن على التربية الخلقية للأطفال. من أبرز أعماله: الثعلب والعنب، السلحفاة والأرنب البري، الرياح الشمالية والشمس، الصبي والدب، الجندب والنملة...

140- نسبة إلى ج. ب. كولبير، Jean Babtiste Colbert ؛(1619 - 1683) أحد أبرز وزراء لويس الرابع عشر اشتهر بسَنه لنظام اقتصادي ينسب إليه colbertisme، وكان له نفوذ قوي في مختلف المجالات الحيوية للدولة.

ويبدو أن الكاتب قد تعاطى بمكر مع متعة التخليق أثناء تأمله في فنه كما حدث في «سلطة الحكايات الخرافية» (الحكاية الخرافية الرابعة من الكتاب الثامن). إلا أنه من خلال انحيازه لديموقريطس في («الديمقراطية والأبديريين»، الحكاية 26 من الكتاب الثامن)، يتبنى بشكل غير مباشر الأبيقورية- وديمقريتس هو أستاذ أبيقور-، ويستمر بذلك في الانخراط في تقليد معارض للسلطة يتمثل في تيار الإلحاد؛ فالحكاية الأولى من الكتاب العاشر مهداة إلى لاروشفوكو، أحد أقدم ثوار لافروند[141]. بعد صمت دام خمسة عشر سنة وسع الكتاب الثاني عشر ما كان يسمى «الفكر الفاسد» للافونطين. ولما اقتربت نهايته، تمكن الشاعر بدون خطورة كبيرة من تجديد تحديه للسلطة بتزامن مع الحكم الرسمي عليه بالردة بسبب مغالطاته. وبذلك انحاز إلى «روح الحيوانات» ضد الفلسفة الديكارتية التي أصبحت فلسفة للتيار الكلاسيكي المنتصر في «الثعلب الإنجليزي» (الحكاية الخرافية 23 في الكتاب 12). كما أدرج في مَصنفه الأخير حكايات شعرية أدت إلى فرض رقابة عليه. أما حكايته الأخيرة «القاضي الحكم، والمضياف، والمنعزل» فإنها تتجاهل استدعاء صورة الراهب إلى جانب القاضي والطبيب: حيث تم استبدالها بطريقة ساخرة بصورة «المنعزل»، وهذه الكلمة هي التي كان يوصف بها أتباع الجانسينية المدانون من قبل الكنيسة والسلطة، واللذين يقترح عليهم لافونطين علاوة على ذلك صيغة أبيقورية جريئة. هذا هو الخط المهيمن الذي يجب أن يتحكم في كل قراءة للحكايات الخرافية للإمساك بمضمونها الرافض. وبالطبع، فإن هذا المنظور لا يمكنه بتاتا أن يجعلنا ننسى فن الحكايات الخرافية الذي يعد قبل كل شيء فنا للحكي ولاستثمار التوترات الممكنة بين الخرافة الأخلاقية ومغزاها. إن لافونطين، بتوظيفه لشعر حر خال من وزن ثابت، تمكن في الأخير من وضع مهارته الشعرية في خدمة فكره وموهبته كقصاص لكي يدرج حكاياته الخرافية في إطار شعرية غنائية هجائية.

إن القصيدتين اللتين نحن بصدد تحليلهما مأخوذتان من الكتاب الثاني عشر من حكايات لافونطين. وتندرجان ظاهريا ضمن استراتيجية المجالسة (مجالسة

141- لافروند La Fronde، هي مرحلة من الاضطرابات الخطيرة التي واجهت مملكة فرنسا، وهي ثورة جاءت كرد فعل على تزايد سلطة الملكية، وصلت أوجها أثناء حكم لويس الرابع عشر.

الملوك أو الأمراء courtisane): ألا يُذَكّرنا الشاعر في قصيدته الأولى بطلب دوق بورغون الفَتِي الذي هو في الواقع الابن الصغير للويس الرابع عشر؟ وهذا الطلب يعني الشيء الكثير بالنسبة لنظام يبدو بموجبه مؤلف الحكايات الخرافية مستجيبا في قصيدته الثانية. إلا أن الشاعر يعرف كيف يتخذ مسافاته إزاء هذه الوضعية، وسيعمل على تحويل قصيدة تحت الطلب إلى تصريح ساخر بسموه على الأمير. يجب إذن قراءة القصيدتين من منظور يعتبرهما تشكيلة جوابية ستعمل على استثمار التباسات التعبير «اللعب على القط والفأر» لقلب المعادلة التالية: قط- أمير/ فأر- شاعر. وهنا سيصبح فَنُّ لافونطين فَنَّ ساحر يقوم بتحويل الكائن إلى نقيضه. وبصنيعه هذا، سيسترجع في نهاية القرن السابع عشر خاصية «التحول» المميزة للجمالية الباروكية. وفي الواقع، فإن الطاعة الزائفة التي يتظاهر بها لافونطين أمام الأمير، كما سنرى، كانت بادية للعيان منذ القصيدة الأولى التي تتبنى الشكل التعبيري للرونـدو[142]؛ بمعنى لنص مبني على مبدأ العودة إلى وضعية الانطلاق وتحويلها.

142- الروندو (rondeau) في الشعر: قصيدة مكونة من مقاطع تختتم بلازمة. وعادة ما تستعيد اللازمة الشطر الأول من البيت الأول، ومن هنا جاءت تسميته التي توحي بالعودة وتحمل معنى الشكل الدائري. وقد تعددت أشكال الروندو وأنواعه، إلا أنها تطوير لشكل قديم مكون من ثلاثة عشر بيتا متفاوتة الطول وموزعة في الغالب على ثلاثة مقاطع.

الدراسة التحليلية للنصين

دراسة الروندو

مدخل

القصيدة التي نحن بصدد تحليلها تتبنى شكل الروندو وورودها ضمن مصنف الحكايات الخرافية يعد، أولا وقبل كل شيء، مفاجئا بما أنها لا تنتمي إلى نفس العائلة المولدة لهذا الشكل. هدفها البارز هو تقديم ظروف الحكاية الخرافية الخامسة بطريقة ممتعة. وقد بناها لافونطين على شكل إهداء إلى دُوق بورغون. غير أن الأمر يتعلق كذلك بقصيدة غنائية تشهد، في تعارض مع أفق ملحمي للحكاية الخرافية، على وجود إرادة لاستبعاد الخضوع التام في تأليف الحكاية الخرافية لسلسلة من التعاقدات- الاجتماعية أو الأخلاقية- لصالح منظور شخصي للغاية تجيزه الغنائية. وفي الواقع، هناك برنامج شعري- وهو أيضا برنامج سياسي- يمكن قراءته وراء رقة هذه القصيدة مفاده أن الشعر قلب للقيم، وفي هذا الإطار ستصبح صورة القلب منحرفة في القصيدة بأحسن طريقة من الطرق المتاحة.

دراسة النص

إن الروندو الذي تم استخدامه لتقديم الخرافة الخامسة يندرج، كما أشرنا في المقدمة، ضمن أفق ذي طبيعة مرتبطة ظاهريا بأدب المجالسة: فالعنوان الذي ورد على شكل إهداء «إلى السيد...» والذي يلح على استجابة الشاعر لطلب الأمير «الذي طلب حكاية خرافية...»، يقابله التركيز في مطلع القصيدة على الثناء الذي يستهدف الأمير، بما أن كلمة «أمير» (prince) موجودة في الشطر

الأول من البيت الأول. وقد تم في هذا الثناء استعمال الوزن الإسكندري، الرفيع بامتياز، الذي يضفي عليه ربط الشطر الأول بالشطر الثاني من البيت («prince a qui») مزيدا من الرحابة، بما أن الأمر يتعلق بمقطع قيل عنه إنه ملحمي. إن ارتباط البيت الثاني دلاليا وتركيبيا بالبيت الأول (التضمين) يؤكد هذا الانطباع. ولكن الوزن الثماني المقاطع المعتمد يجعل البيتين الأولين قائمين على مبدأ التضمين الرثائي الذي يخلق نوعا من التوتر النوعي بين الموضوع الظاهر للأبيات- «الأمير» الذي له طبيعة بطولية- وبين معالجة الشاعر الغنائية. بيد أن هذا الانزلاق من الملحمة إلى الغنائية، مماثل لانتقال من المبني للمجهول الذي ورد في البداية -«لإمتاع»- إلى فعل مضارع مبني للمعلوم «تخصص» يُخضع مجد الأمير للحكاية الخرافية «معبد»[143]. هكذا إذن يتحول خطاب أدب المجالسة بسرعة إلى الإعلاء من شأن السلط التي بحوزة الشاعر، حيث تبدو طاعته للأمير مصطنعة في جزء كبير منها. وفي هذه الحالة، فإن نبرة التردد الذي تركز عليه صيغة الاستفهام في البيتين اللاحقين يجب التعامل معها بنوع من الحذر: فالتردد في «كيف يمكنني تأليف...» يمكن أن يكون مصطنعا. وفضلا عن ذلك، فإن ظهور ضمير المتكلم يضع قصيدة الروندو تحت تأثير الوعي الشعري لمؤلف الحكاية الخرافية. ومن هنا ألا يمكننا أن نؤول حركة هذا المقطع الشعري الأول باعتباره مسارا لاستبعاد توصية الأمير التي خُصِّص لها البيت الأول؟ وهكذا، ننتقل في البيت الثاني إلى «كتاباتي» ثم إلى ضمير المتكلم في البيت الثالث. وبهذا المعنى، فإن البيت الأخير الذي نسميه اللازمة في قصيدة الروندو يبرز ما يشبه الانزلاق الساخر: هذا البيت المشكل من اسمين لحيوانين ممثلين بامتياز للحكاية الخرافية («القط» و «الفأر»)، يُدرج في النص الموضوع الذي فرضه دوق بورغون، إلا أنه يستثمر التوازن واللاتوازن لخلق وَقْعٍ مدهش يتحول بموجبه الأفق الأميري البدئي إلى أفق «حيواني».

ويستمر المقطع الثاني في إبراز هذا التوتر؛ فمن جهة، يبدو التردد واضحا في عبارة «هل أصور...»، ولكنه يفضي توا إلى عمل شعري يجعل من هذا المقطع ومنه وحده حكاية خرافية مصغرة. وتحكي لنا نهاية البيت الخامس، «جميلة»،

143- يستدل الدارسون أيضا على سمو الحكاية الخرافية بالحرف الكبير (majuscule) في كل من (un Temple «معبد») و(en mes Ecrits «في كتاباتي»)

والأبيات اللاحقة، خرافة أخلاقية[144] بطلها شخصية متأنقة كما هو الشأن في حكايات خرافية أخرى للافونطين، أما اللازمة فقد تم توظيفها لخدمة المضمون الأخلاقي. بيد أن هذه «الحكاية الخرافية» التي تحاكي بطريقة ساخرة وضعية غنائية متمثلة في وضعية المحب الذي يعاني بسبب عشقه لامرأة، تعزف مرة أخرى بشكل معاكس على المرور من الملحمة إلى غنائية المقطع الأول. وهي بدورها قائمة على نوع من القلب: تقليديا تكون الخرافة الأخلاقية حيوانية في حين تجعل العبرة مضمون الحكاية ينسحب على الكائنات البشرية، أما هنا فيتم العكس. يجب أن ننظر أولا إلى هذه الصيغة وكأنها تقعير للعلاقة بين مؤلف الحكاية والأمير. وهذا الأمر صحيح خصوصا وأن هذا المقطع يجعل من بنية الانزياح هذه موضوعا: طلب الأمير، مهما بلغ من اللباقة، متعلق في الواقع بشراسة تمليها نزوة صبيانية. ولكن يمكننا أن نفكر أيضا بأن البيت السادس، من خلال معارضته للرقة الواضحة والجميلة، ولشراستها الحقيقية، يتوقع مسبقا شراسة مؤلف الحكاية الذي يصطنع الخضوع. واستنادا إلى ذلك سنلاحظ غموض اللازمة التي تقدم نفسها وكأنها مقارنة («مثل القط والفأر»). والحال أنه إذا صح القول إن المرأة هي القطة والعاشق هو الفأر، فإن تأويل البيت سيكون على الشكل التالي «مثل القطة [التي تسخر ضمنيا] من الفأر». هذه الصياغة التي لا نعرف فيها المشبه من المشبه به، اختارها المؤلف ليعلن بوضوح عن قلب المنظور الذي ستكشف النقاب عنه الحكاية الخامسة. هذه الاستراتيجية مستخلصة من «اللعب» بحصر المعنى: فالفكرة الكامنة في البيت السابع سوف تتحكم في بناء المقاطع اللاحقة. إنها بكل تأكيد ما يجب وضعه في علاقة مع النشاط الشعري الذي يعد بدوره لعبا بالكلمات وغيرها: ففي كلمة «مفاتن» (charmes) مثلا التي تدل في ظاهرها على السيطرة من خلال ارتباطها بصفة «شرسة» (cruelle)، يجب أيضا قراءة الكارمن[145] Carmen اللاتيني، بمعنى القصيدة، التي ترمز إلى حضور مؤلف

144- الخرافة الأخلاقية (Apologue): حكايات خيالية ذات طابع كنائي تراهن على الإقناع بمضمونها الأخلاقي اعتمادا على الاستدلال والتعليل. ويعد الإغريقي إيسوب مؤسسا لهذا الجنس الأدبي، حيث خلف مئات الخرافات على لسان الحيوانات متضمنة لعبر يسهل إستخلاصها. وتتداخل الخرافة الأخلاقية (Apologue) مع الحكاية الخرافية (Fable) في هذه الدراسة بشكل كبير؛ أحيانا ترد الأولى متضمنة في الثانية، وأحيانا أخرى يتماثلان فتعبر الواحدة منهما عن الأخرى.

145- الكارمن (Carmen): كلمة لاتينية تفيد معنى القصيدة التي تحمل بصمات المؤلف وتسحر القراء.

الحكاية في العمق، ولم لا نستخلص من هذه الكلمة أيضا الحروف الأولى لكلمة «Chat» التي سيتضح أنها هي لافونطين نفسه.

إن العلاقات بين «القط» و«الفأر» المشكلة لمحور هذه القصيدة تبرز وكأنها غير قارة بشكل نهائي: منذ البيت الأول للمقطع الثالث نجد أن عبارة «يلعب لعبة القط والفأر» التي كانت هي موضوع المقطع الثاني مكررة بواسطة فكرة «مناورات الثروة». نحن إذن بصدد صنع حكاية أخرى مصغرة، إلا أن هذه الأخيرة تبدو مختزلة في عبرة بدون خرافة أخلاقية. إن عبارة «لا شيء أفضل من هذا يلائمها» هي في الواقع عبارة نمطية لبدايات العبرة حيث تكون الخرافة الأخلاقية مشروحة ويكون الرفع من شأنها، من خلال إحالته على فطنة عامة «فالمسألة المتفق عليها»، مندرجا بدوره ضمن هذه البلاغة المتعلقة بالعبرة. إلا أن القول بوجود ألاعيب شعرية يعني أيضا الإقرار بالتنوع، ومن هنا فنحن بصدد خلق تنوع على مستوى بنية الحكاية ذاتها: هناك إذن خرافة أخلاقية، لكنها مختزلة بمجملها في البيت الأول من المقطع في حين تشغل العبرة البقية. من هذا المنظور هناك إذن، موازاة مع ذلك، تنوع في بنية القلب، بما أن الجزء الأطول قد تم شغله بما تحث عليه العبرة، خلافا لما هو معتاد. في هذا السياق، تنكشف بكثير من الوضوح سخرية مؤلف الحكاية الخرافية: إذا كانت الثروة تلعب مع الرجال، فمن المنطقي التفكير بأن أقوياء اليوم سيصبحون غدا خاضعين لأولئك اللذين يفرضون عليهم إرادتهم. وهكذا يتم الإعلان مرة أخرى هنا عن قلب للعلاقات. فهل يمكننا أن نلاحظ أن هذا القلب الأخير يعد آخر ملمح للقلب المتسم بخاصية ميتا-شعرية؟ فالبيت الأول متضمن لكلمة «موضوع» التي تحمل، علاوة على دلالتها هنا على الطيمة، معنى «الخاضع لأحد ما»- كما هو الشأن هنا في خضوع مؤلف الحكاية الخرافية لأميره؛ والبيت ما قبل الأخير «أن نراه يعالج من نحسبهم أصدقاء الثروة» يتضمن فعل «يعالج» الذي يفيد بكل تأكيد «التصرف بهذه الطريقة أو تلك مع شخص ما»، ولكن يجب أيضا أن يفسَّر في علاقته بكلمة «موضوع» في عبارة «معالجة موضوع» التي تعني هنا تأليف حكاية تتناول موضوعا معطى. بيد أن نظام التعبير قد تم قلبه في هذا القطع: حيث وردت كلمة «موضوع» قبل الفعل «يعالج». إن دقة التأليف، وغمز مؤلف الحكاية، والسخرية، كلها أشياء تتضافر هنا في صميم الوعي الشعري؛

فمعالجة موضوع مفروض من قبل الأمير سيصبح مناسبة للعمل بطريقة مضادة على قلب علاقة الهيمنة بين الأمير والموضوع . . .

يتبع المقطع الرابع نفس الخطاطة التي اتبعتها المقاطع السابقة. إلا أنه يركز أيضا على المعالجة النقدية للموضوع المفروض في حدود تقديمه لصورة واضحة عن العلاقة السياسية بين الملك وجليسه التي سنها لويس الرابع عشر بفرساي والتي تعد علاقة دوق بورغون بلافونطين صورة مصغرة عنها. في البداية يضع مؤلف الحكاية الخرافية نفسه في مقام الجليس: ففعل الدخول يومئ إلى وظيفة الحاجب الملكي الذي يعلن عن دخول الملك. ولكننا نقول أيضا إن حضور الملك في الحكاية الخرافية رهين بكرم الشاعر الذي يتظاهر بالتردد في تخصيص حيز له فيما سماه، في المقطع الأول من الروندو «معبدا». زيادة على ذلك، فإن لافونطين بتقديمه للملك كأحد «أخيار» الثروة، يضع في نفس المستوى الملك والجليس. ومن هذا المنطلق، ألا نرى هنا تملقا كبيرا - ومقصودا- فيه إقرار بأن الملك سينفلت وحده من تقلب الثروة؟ وفي الواقع، فإن كلمة ملك «Roi» قد تم الرفع من قيمتها في البيتين الأولين من هذا المقطع: فهي تشغل نهاية الشطر الأول من البيت الثالث عشر وبداية الشطر الأول من البيت الرابع عشر، إلا أن موقعها في كل شطر لا يخلو من اللتباس: فالملك «Roi» حاضر في الشطر الأول ولكن في نهايته؛ وحاضر في رأس الآخر، ولكن الأمر هنا يتعلق بالشطر الثاني... من جهة ثانية، فإن عبارة «وعلى توقيف عجلتها قادر» (Roi qui fixe sa roue) في البيت الرابع عشر تعد من أكثر العبارات التباساً: فهي تفيد أن الملك أوقف عجلة الثروة مانعا إياها من الدوران في الاتجاه الذي لا يرضيه. وفي الآن نفسه يمكننا أن نقرأ الضمير المتصل بالعجلة «sa» كدال على الملكية[146] يحيل على «الملك» الذي يعد من هذا المنطلق هو ذاته «العجلة»، والعجلة تحيلنا هنا على الشكل الدائري الذي يحدثه الطاووس، رمز الغرور، حين ينفش ريش ذيله[147]. وبهذا يصبح تدريجيا خضوع مؤلف الحكاية الخرافية أمرا مشكوكا فيه. إن الأبيات الأولى التي تقرأ للوهلة الأولى وكأنها ثناء على الملك، يمكنها إذن أن تعتبر وكأنها مقلوبة المعنى بشكل تام خصوصا في سياق نهاية القرن السابع

146- إذا تعاملنا مع «sa» كضمير دال على الملكية ستترجم «sa roue» بـ «عجلته عوض «عجلتها»

147- في الفرنسية تستعمل عبارة roue de paon للدلالة على ذلك.

عشر حيث كانت تقل تدريجيا الانتصارات العسكرية للويس الرابع عشر «لا يعوقه في عالم الأعداء عائق». بهذا نصل في هذا المقطع ببنية القلب التي تهيكل قصيدة الروندو إلى درجة شديدة الإتقان: فقد مكننا المقطع الثاني والثالث والرابع من الانتقال من الموضوع الغرامي إلى الموضوع الملحمي للحرب، في الوقت الذي أصبحت فيه علاقة الهيمنة التي مارستها مسبقا في البيت الخامس «جميلة» حكرا على ملك مذكر. هذا التطور المزدوج يقابله، فضلا عن ذلك، قلب لحركة المقطع الأول (من الملحمة إلى الغنائية)، وزيادة على ذلك، فإن فعل «أمتع» يتكرر في البيت السادس عشر: فعبارة «حين يمتعه»، حاضرة في البيت الأول «لإمتاع». إلا أن هذا التطور قد تم إلغاؤه بواسطة المسافة الساخرة التي ركزنا عليها. في هذا السياق، يجب أن نلاحظ أن خطة الإلغاء هذه ترتكز على استثمار موارد الروندو التي تستجيب لمبدأ العودة (الدائرة): المقطع الرابع يلعب مرة أخرى على النمط العسكري الذي يقلب الطيمة الغرامية للمقطع الثاني، أول مقاطع الحكايات الخرافية المصغرة؛ وهو أيضا تتويج لحركة قلب العبارة التي دشنها المقطع الثاني بالمقارنة مع العناصر الملحمية ثم الغنائية للمقطع الأول. وتنتج عن ذلك آثار خلط وامتزاج من علاماتها أيضا اللعب على القوافي: بعد المقطعين الثاني والثالث المشكلين من قواف متتابعة، يتبنى المقطع الرابع خطاطة الأبيات ذات القوافي المتقاطعة، حيث ترمز هيمنتها كذلك إلى قلب العلاقات بين الشاعر والأمير.

هذه الحركة هي التي يقرها بشكل نهائي المقطع الأخير حيث يرتسم انتصار دهاء مؤلف الحكاية الخرافية. في البيت السابع عشر، تلائم عبارة «بلا شعور» بشكل جيد هذا الفن الذي نتحدث عنه، وتستدعي أيضا كلمة «tour»[148]، التي تفيد هنا «وجهة»، معنى «مقالب الشعوذة» التي يقوم بها شاعر ساحر يستعيد هذه الرقة التي كان قدماء اليونان يسمونها الهجينة (mètis)، فهي مقلب شعوذة وفي الآن نفسه حيلة وفكر ثاقب. وتتصادى مع فعل (prendre) «أخذ»، الوارد بصيغة (j'ai pris) «اتخذته» التي يُختتم بها البيت الأول من هذا المقطع، عبارةُ (que ses charmes ont pris) «التي سحرتها مفاتنها» الواردة

148- ترجمنا «tour» بـ «مسار دائري» لأنها حسب تأويل محلل النص تحمل معنى «وجهة» (direction).

في المقطع الثاني من البيت السابع . ولكن منذ الآن يصبح الشاعر هو فاعل هذا الفعل في حين كان الرجل العاشق المتضمن في كلمة «القلوب» هو فاعل هذا الفعل في البداية. من هذا المنظور، فإن القافية المشكلة من «pris» / «récits» لها دلالة في هذا المقام مفادها أن تفوّق الشاعر راجع إلى فنه في سرد الحكايات. أكيد أن كل شيء يشير ظاهريا إلى المصادفة من خلال المنحى الذي تتخذه قصة خيالية تعبر عن تصور فكري تتكفل الأبيات بتفصيل مراحله («يلتقي قصدي»)، وإذا كان الشاعر يلعب أيضا لعبة التواضع «وإذا لم أسئ الاستعمال»، (et si je ne m'abuse)، إلا أنه في الحقيقة أصبح مستقلا: إذا كان قد لعب هذه اللعبة فهو نفسه المستهدف بها، لأنه فاعل فعل «abuser» وفي الآن نفسه موضوعه. وبهذا فإن الانتقال من القدر في البيت الثاني -(destine) «تخصص»- إلى المصادفة «يلتقي» (se rencontre) مرورا بدور الثروة (المقطع الثالث والرابع) هو انتقال وهمي؛ أي أن الحكاية الخرافية المفروضة في ظاهرها من قبل الأمير على الشاعر الذي استجاب لقدره تصبح هي المكان الذي تُتخذ فيه إرادة لا مفر منها: إنها إرادة مؤلف الحكاية الخرافية الذي يعد سيد عمله. فهو الذي يقرر في البيت العشرين إيجاز الروندو من خلال تجريده من كل رحابة ملحمية (الحكايات الطويلة في البيت العشرين تجعلنا نفكر في الملاحم). إن المساواة بين أمير / قط وشاعر / فأر يمكن إذن إرجاعها إلى اللاحقيقة التي يدل عليها استعمال صيغة الفعل «سيلهو»، في البيت الواحد والعشرين. وبصنيعه هذا يفضي الروندو إلى اللازمة نفسها الموجودة في المقطع الثاني ولكن بتعطيل علاقة الخضوع الأولى. ومن هنا، فإن عبارة «أمير صغير» التي تذكرنا بالبيت الأول للقصيدة يمكنها أن تضع حدا لهذه الأخيرة: شكليا، هناك عودة إلى البداية، لكن «المسار الدائري» (le tour) للافونطين قد نجح: فعنوان «القط والفأر» المفروض من قبل دوق بورغون لن يتم احترامه من قبل مؤلف الحكاية الخرافية الذي سيعمل، من خلال التلاعب بسن الأمير، على تحويله إلى «القط الهرم والفأر الصغير» حيث سيصبح منذ الآن قلب الأدوار جلياً: القط سيكون هو لافونطين، والفأر هو الأمير، والحكاية الخرافية الخامسة ستقرأ وكأنها حكي برشاقة مزيفة لقتل الأمير

بواسطة مؤلف الحكاية. وهذا المظهر خلقته رغبة الشاعر في الاستقلال وتوقه إلى تحقيق هذا القتل رمزيا.

خاتمة

هذه القصيدة التي تبدو أهميتها في الظاهر عادية، والتي تحاول تقديم ظروف الحكاية الخرافية التي تليها، تكشف في العمق عن حقيقة موقف الشاعر من نظام لويس الرابع عشر الذي يرتبط فيه كل شيء بمجد الملك. فهنا، يستغل لافونطين كينونة الشعر لكي يسترجع حريته رمزيا (البيت اشتقاقياً عودة retour، re-tour، دور جديد لمن له «أكثر من دور في جعبته»، ويتعلق الأمر بالشاعر بكل تأكيد). وهكذا فإن البعد الطريف للنص يخفي رهانا من أكثر الرهانات خطورة.

الدراسة التحليلية للحكاية الخامسة

مدخل

لقد تم تقديم الحكاية الخرافية باعتبارها مفروضة من قبل دوق بورغون الذي أعد لها العنوان، وتأتي صيغة «القط الهرم والفأر الصغير» لتقلب، بشكل جدري، العلاقة المزدوجة قط-أمير / فأر-شاعر، التي تم اعتمادها أساسا لبناء الروندو المقدِّم للقصيدة، وذلك من خلال إسناد سن للحيوانين يجبر على رؤية صورة لافونطين، الذي كان عمره آنذاك اثنين وسبعين عاما، في القط، وصورة أمير بورغون، الذي كان يبلغ من العمر أحد عشر عاما، في الفأر. وراء هذا اللعب، الذي يبدو طريفا على مستوى الظاهر، توجد شراسة تعبر عن نفسها: يتعلق الأمر بشراسة مؤلف الحكاية الخرافية الهرم المتشكك مقابل ممثل السلطة الصغير. إن التهكم الذي يُقرأ في هذه الحكاية الخرافية هو تهكم شخص عادة ما يقوم بإبراز العبرة اللا أخلاقية العميقة للحياة ويستعيدها هنا لصالحه في الوقت الذي سيغادر فيه الوجود. وسنرى أن هذا المنظور لا يستبعد بتاتا المهارة التقنية، بل على العكس من ذلك نقول إنه يضاعفها، كما لو أن لافونطين أراد أن يفهمنا أن الخاصية الغنائية الهجائية للحكاية الخرافية كانت ترتكز على نوع من قسوة القلب: قسوة محضر الضبط.

دراسة الحكاية

يبدو مطلع هذه الحكاية الخرافية من أكثر المطالع تقليدية: فبطلاه حيوانان تم الإعلان عنهما في المقدمة. وقد وضعهما لافونطين في الشطر الأول من البيتين

الأول والثاني لجعل الخرافة الأخلاقية تبتدأ من صلب النص[149]، ولإدراج هذا الأخير في أفق تطبعه الشراسة. ويوحي التعارض بين اسمي الحيوانيين أيضا، من خلال وضعهما المتوازي، بأنهما ينتميان إلى نظامين متنافرين، ولكن يجب إجمالا تسجيل البراعة في التأليف التي تناسب هذا القلب للعلاقة بين المهيمن والخاضع التي تحدثنا عنها في الروندو: لقد جاء ترتيب ظهور الفأر والقط معاكسا للترتيب المعلن عنه في العنوان. والنتيجة المترتبة عن ذلك هي الدلالة بشكل ساخر على الأولوية الزائفة للفأر الذي تم بكل تأكيد تحديد مصيره مسبقا: فعبارة «قليل الخبرة» في البيت الأول، الممتدة في السطر الثاني والثالث بفعل ظاهرة التضمين، تشير في مجملها إلى انهزام الفأر. واعتمادا على مهارة الاستنتاج، فإن انتصار القط واضح أيضا: فـ«القط الهرم» النكرة أصبح له اسم يميزه في البيت الثاني «le Raminagrobis»[150] حيث تعمل «le» التي قبله على نقل القط إلى مقام شخصية جد معروفة: هذا الاسم هو في الواقع اسم قط لافونطين ذاته. وهذا معناه أن الفأر (الأمير) إذا كان ضحية للقط، فهو ضحية أيضا لمؤلف الحكاية الخرافية. ويؤكد ذلك اقتصاد هذه الأبيات الثلاثة: القط الغائب في البيت الأول يظهر في نهاية الشطر الأول من البيت الثاني، ثم يتطور حرفيا إلى أن يشغل باسمه الخاص الشطر الثاني بكامله من البيت الثالث. وابتداء من البيت الرابع يتيح الانتقال إلى الأسلوب المباشر الفرصة للفأر لكي يعبر عن نفسه، ولكن هنا أيضا كل شيء يبدو وكأنه ملعوب مسبقا: وبالتحديد، فإن تغيير الوزن (الثماني الأجزاء عوض الإسكندري) يعد شاهدا على أن هناك ما يشبه تضييق الخناق. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الحياة توشك على مفارقة الفأر. من جهة ثانية، فإن تراكم الحقائق من البيت الخامس إلى البيت الثاني عشر يحاكي جيدا جنون الفأر بحيث يجب علينا أن نتوقع أن الحجج المتتالية تفشل في إقناع القط: فقد قاده ذلك إلى نهج أسلوب تصاعدي بطريقة يمتزج فيها القول المؤثر بالهزل في صميم السخرية السوداء. وهكذا فإن الطلب الأول «دعني أعيش» في البيت الرابع، يصبح مختزلا في «وادخر هذه الوجبة للسادة أبنائك» في

149- (in media res) «صلب النص»: كلمة لاتينية تعني «في صلب الأشياء»، وهي إجراء أدبي يسعى من خلاله المبدعون إلى إدراج القارئ أو المتفرج في صلب الحدث النصي.

150- ورد البيت الثالث بالفرنسية على الشكل التالي: (Et payant de raisons le Raminagrobis)

البيت الثاني عشر حيث يُحقِّقُ الخضوع التام الذي يميز عبارة المجاملة إخفاقَ الفأر الذي لم يعد يطلب الحياة، وإنما النجاة التي تم التعبير عنها بنوع من الهزل في منتهى المكر؛ بما أنه يختزل ذاته في «هذه الوجبة». بين هاتين الكلمتين لم يكن الاستدلال مقنعا قط: إن التلميح في البيت السادس إلى «حجمه» الصغير بناء على سنه هو مجرد تحصيل حاصل بما أن الفأر حيوان معروف بصغر حجمه أصلا. وبالمثل، فإن كونه لا يتسبب لاقتصاد المسكن في خسارات كبيرة مسألة لا تدخل في صلب الموضوع بما أنه ليس لهذا السبب بالتأكيد يريد القط أن يأكله. وفي هذه الحالة فإن استعمال مفردات تُذَكِّرُ بحقيقة حجم الفأر ذات صلة بالمال («نفقة»، «تكلفة») يرن بطريقة مختلة، سيما وأنه يقرأ بتصادي مع عبارة «أدلة دامغة» (payer de raisons) في البيت الثالث، التي تفيد «تجميع الاعتراضات» ولكن مع الإشارة إلى أن فعل «payer» مستعمل مسبقا بطريقة ساخرة: أي أن القط لن يدع نفسه عرضة للارتشاء بلا شيء. وفضلا عن ذلك، فإن كل خطاب الفأر غير موفق: فاستعمال فعل «أجاع» يعد نموذجياً من هذا المنظور بما أن الفأر يستعمله في خطابه الموجه إلى القط الذي يمكننا أن نفكر بأنه يريد أن يأكله لأنه جائع، كما تترجمُ أيضا وبكل وضوح المبالغةُ في قول الفأر «الضيف والضيفة وعالمها أجمع» رغبتَه الجنونية في الإقناع، سيما وأنه لم يكن مخطئا بمعنى من المعاني. ولكن منذ «الذئب والحمل» نعرف أن لا شيء يمكنه أن يغير التصميم على فعل القتل. بيد أنه ليس من باب الصدفة كون هذه الإحالة إلى حكاية خرافية في الكتاب الأول تتبادر إلى الذهن هنا. فانطلاقا منها يتشكل لدينا حدس بالإشارة إلى اسم القط «Raminagrobis»: فعبارة «القط الهرم والفأر الصغير» يجب أن تقرأ، على غرار أشعار أخرى بالكتاب السابع، في علاقتها بمصنفات أخرى يتردد صداها هنا. وهكذا فإن هذه الصورة المتعلقة بفأر هزيل يتغذى من لا شيء، تستعيد بطريقة عكسية الخرافة الحكائية التي كان فيها الفئران يختارون الإقامة في جبنة لا يستطيعون الخروج منها قط بسبب ضخامتهم وسمنتهم. بالطريقة نفسها ومنذ العنوان نجد أنفسنا أمام تناص: في الكتاب الثالث هناك حكاية خرافية عنوانها «القط والفأر الهرم»، وفيها نجد أن كل الفئران قد تمت إبادتها من قبل قط ما عدا فأرٌ هرمٌ واحدٌ نجا بحيلته من بطشه. إن جَعْلَ الشيخوخة تنتقل إلى القط وكون هذا الأخير غيرَ مشمول بالعَدِّ

لا يخلو من دلالة. أما بخصوص الفئران، فإن قدرها لم يتغير بكل تأكيد من الكتاب الثالث إلى الكتاب الثاني عشر...

وهكذا، فإن المجهود الذي يستجمع فيه الفأر ما تبقى له من طاقة والموسوم ابتداء من البيت الحادي عشر بالعودة إلى الوزن الإسكندري لا يفضي إلى شيء آخر ما عدا الملاحظة الجافة لمؤلف الحكاية الخرافية الذي يعود حينئذ إلى أخذ الكلمة في البيت الثالث عشر لكي يسجل اعتمادا على أسلوب المعارضة خلاصات الخطاب في الملاحم: «بهذا كان الفأرُ الخانعُ يخاطب القطَّ الجائعَ». هذا التنظيم للبيت بهذه الطريقة يترتب عنه كذلك توضيح المواجهة بين القط والفأر بشكل جلي مع إعطاء امتياز للقط. وكما أشرنا سابقا نجد هنا شعرا مسكونا بالسخرية السوداء. لهذا السبب أيضا قام لافونطين بجعل قافية البيت الرابع عشر «attrapée» متناغمة مع قافية البيت الذي يليه «trompée»: وهذا معناه أن الإخفاق المادي للفأر يضاف إليه إخفاق «ثقافي».

بيد أنه يجب أن نلاحظ أن تأكيد هذا الإخفاق الثاني يكتسب دلالته من القط ذاته الذي يأخذ قصب السبق من مؤلف الحكاية الخرافية: كل شيء يمر كما لو أن لهما معا مصلحة مشتركة في مواجهة الفأر. من هذا المنظور يمكننا مسبقا أن نفهم أن عبرة الحكاية الخرافية لا تترك الفرصة لظهور أي تعبير عن السخط أمام المصير الحتمي للفأر، خلافا لما حدث في «الذئب والحمل». لكن الخلاصة التهكمية للنص مسبوقة بجواب القط على الفأر. إلا أن هذه الخلاصة تقدم نفسها كمحاكاة ساخرة، وزنياً على الأقل، لمرافعة الفأر بما أن الكلمات الأولى للقط قد تم الاعتماد في قولها على الوزن الثماني المقاطع، وهو الوزن الأساسي لأقوال الفأر. وإذا كان القط لن يلعب، بحصر المعنى، مع الفأر حتى لا يترك له الفرصة لكي يتمنى مجيء الوقت الذي سيعفو فيه عنه، فإنه لم يبق في وسع القط إلا السخرية منه. يضاف إلى المحاكاة الساخرة ما فعله القط بالفأر، وهي العبرة تقريبا: فسؤاله الاستنكاري «قط هرم يعفو؟» يتوقع الدرس الذي سيرد في البيت الأخير: «الشيخوخة لا ترحم». وهنا نجد مرة أخرى تواطؤا بين القط ومؤلف الحكاية الخرافية: فهذا الارتقاء من قط إلى مؤلف حكاية خرافية أصبح بالأحرى أكثر وضوحا بحيث أن مسألة العفو «يعفو» لم تكن مطروحة

إلى حدود الآن. ويجب أن نرى فيها معارضة شعرية لتفكير أخلاقي عام أو بالأحرى فضيع بما أن الفأر لم يستهدف القط بأية إهانة. هذا الأخير إذن يبدو وكأنه هو سيد الموقف بامتياز: فالمحاكاة الساخرة بواسطة الوزن الثماني المقاطع لخطاب الفأر تُستأنف بعد ثلاثة أبيات على الوزن الإسكندري ولكن النبرة المؤثرة لكلام ضحيته يعوضها القط بأسلوب شبه ملحمي: «هنالك» (là bas) تلميح موروث عن اليونان لكي يشير إلى الجحيم بنفس الطريقة التي يدرج بها التلميح إلى النسّاجات[151] هذه النهاية في أفق بطولي، ولكنه في الحقيقة هزلي «الراهبات النسَّاجات». وفي هذه الحالة، فإن الحجة الأخيرة التي أوردها الفأر لا يمكنها إلا أن تكون عديمة الجدوى: فقوله «أبنائي سيجدون ولائم أخرى كثيرة» هو الذي يستعيد كلمة بكلمة آخر ما قاله الفأر في البيت الثاني عشر ولكن بقلب للعبارة. وهنا نجد مرة أخرى هذه البنية الأساسية للقلب التي استثمرها الروندو في التقديم. بيد أن هذا القلب الأسلوبي والموضوعاتي والبنيوي هو أيضا قلب للقيم التقليدية للحكاية الخرافية ذات الرهان الأخلاقي. وفي الواقع، بعد خلاصة شرسة لحكاية من هذا القبيل («كَفَّ عن الكلام»، تلميح يفيد أن القط يأكل الفأر)، وصل لافونطين إلى العبرة: باستعماله كلمة «خرافة» وعبارة «معنى أخلاقي»، يبرهن بشكل جيد، بفعل هذا البعد الميتا-شعري للنص، على أننا في لحظة تأمل قوية تضطلع بها الحكاية الخرافية. بيد أن نهاية البيت الثالث والعشرين تترجم نوعا من الاضطراب: لأن كتابته لعبارة «الذي يمكن أن يناسبها» ليس معناه التأكيد على الحاجة المطلقة للعبرة، بما أن كل شيء يمر وكأن هذه الأخيرة كانت عديمة الفائدة. من جهة ثانية فإن السطر الأخير، المعلن عنه باعتباره «المغزى الأخلاقي» للخرافة الأخلاقية، هو في حد ذاته إن لم يكن فاحشاً فهو على الأقل فاقد للحس الأخلاقي. وهنا نجد مرة أخرى أسلوب القلب. وأخيرا فإن الوزن الثماني المقاطع الذي تنتهي به الحكاية الخرافية يضمن انتصار الشيخ لافونطين على أميره الصغير بجعل هذا الأخير مُعَرَّضا للتهديد: إن خاصية الشراسة التي تميز مُؤَلِّفَ الحكاية الخرافية تكمن هنا في اعتماده على

151- النساجة Parque في الأسطورة: هي إحدى الربات الثلاث اللواتي ينسجن خيوط الحياة البشرية.

نوع من التأليف الشعري يعمل على تحويل المقام السامي لدوق بورغون إلى لاشيء، ويرفع في المقابل مقام المؤلف.

خاتمة

إن الحكاية الخرافية الخامسة، وبفعل شراستها، تؤكد الطابع التهكمي للروندو السابق عليها. كما تقوم أيضا بتكراره: أولا وقبل كل شيء كشكل بما أن البيت الرابع والعشرين يسترجع بداية الحكاية الخرافية؛ وبما أن هناك نوعا من الإقفال يستحضر الأسلوب المعتمد في تأليف قصيدة الروندو. من جهة ثانية، فإن فعل «يغتر» في البيت ما قبل الأخير للحكاية الخرافية يمكنه أن يتصادى مع كلمة «أخيار» التي وردت في الروندو. وأخيرا فإن اللعب على وتر الملحمة وعلى غنائية الروندو موجود بدوره. في هذا السياق تتجلى الحكاية الخرافية للافونطين وكأنها هي المؤهلة لأخذ المشعل من الأشكال الغنائية القديمة: باعتبارها تركيبا وتجاوزا لإمكانات الروندو تُعد بسموها المضاعف إبداعا حقيقيا أصيلا يرتقي بالوظيفة التقليدية التثقيفية التي يدعو إليها هذا الجنس. فالقصيدة هنا تؤكد القوة الخارقة لمؤلفها.

القرن الثامن عشر

جان جاك روسو

خطاب حول العلوم والفنون (1750)

فرانسوا فولطير

الساذَج (1767)

بَيير أوكستان بومارشي

زواج فيكارو (1774)

جان جاك روسو[152]

خطاب حول العلوم والفنون (1750)

يا فابْريسْيوس[153]! ماذا كانت روحك الكبيرة لتفعل لو أنك من سوء حظك استُدعيتَ مُجَدَّدا إلى الحياة، ورأيتَ الجانب الفخم من روما التي افتديتها بيديك، والتي أَشْهَرَها اسمُكَ الجليل أكثر مما أَشْهَرَتْها الفتوحات؟ كنتَ ستقول: «أيتها الآلهة! كيف أصبحت هذه الأكواخ المتواضعة وهذه البيوت البسيطة، التي كان يسكنها في ما مضى الاعتدالُ والفضيلةُ؟ ما هذه الفخامة المرعبة التي حَلَّتْ مَحَلَّ البساطة الرومانية؟ ما هذه اللغة الغريبة؟ ما هذه التقاليد المخنثة؟ ماذا تعني هذه التماثيل وهذه اللوحات وهذه الصروح؟ أيها المجانين، ماذا فعلتم؟ أنتم سادةُ الشعوب، أصبحتم عبيدَ الناس التافهين الذين كنتم قد هزمتموهم! هل الخطباء هم من يحكمكم؟ هل سَقَيْتُم اليونان وآسيا بدمائكم لكي يغتني المهندسون والرسّامون والنحّاتون والممثلون الفاشلون؟ هل أصبحت

152- جانْ جاكْ روسو (Jean-Jacques Rousseau) ؛ (1712 - 1778)؛ كاتب وفيلسوف وموسيقي سويسري (فرنكفوني). تُعْتَبر كتاباته علامات أساسية في فكر الأنوار، ومنها: كتاب «خطاب حول العلوم والفنون» (Discours sur les sciences et les arts) وكتاب «خطاب حول أصل وأسس اللّامساواة بين البشر» (Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes)، وكتاب «إميلْ، أو التربية» (Émile ou de l'Éducation)، وكتاب «العقد الاجتماعي» Du contrat social، وكتاب «مقالة في أصل اللغات» (Essai sur l'origine des langues)، وكتاب «الاعترافات» (Les Confessions). وقد كتب روسو «خطاب حول العلوم والفنون» سنة 1752، في إطار مباراة أعلنت عنها «أكاديمية ديجون» (l'Académie de Dijon) حول «مساهمة العلوم والفنون في تهذيب العادات». وقد انتقد روسو في هذا الكتاب الممارسات السائدة في عصره، كما هاجم العلوم والفنون التي أبعدت الناس عن الفضيلة. والنص المدروس مقتطَف من:

- Jean-Jacques Rousseau, Discours sur les sciences et les arts, première partie, Bibliothèque de la Pléiade, Tome III (1964), p. 14- 15

153- «كايوسْ فابْريسْيوسْ ليسينوس» (Gaius Fabricius Luscinus)؛ قائد عسكري وسياسي روماني عاش في بداية القرن الثالث قبل الميلاد، وكان مثالا للنزاهة والفضيلة.

انتصارات قرطاج[154] غنيمةً لعازف ناي؟ أيها الرومان، سارعوا إلى تحطيم هذه المسارح، حطموا هذه التماثيل، احرقوا هذه اللوحات، واطردوا هؤلاء العبيد الذين يُخْضعونكم ويُدَنِّسونكم بفنونهم الرهيبة. فلتشتهر ديارٌ أخرى بالمواهب العقيمة؛ لأن الموهبة الوحيدة الجديرة بروما هي التي تغزو العالم وتنشر فيه الفضيلة. فحين دخل سينْياس[155] إلى اجتماع ملكي في مجلِس الشيوخ[156]، لم ينبهر لا بالأبهة الفارغة ولا بالتأنق الزائد، ولم يسمع هناك قَطّ خطابا ضحلا من هذه الخطابات التي تفتن الناس التافهين. ماذا عاش سينياس من عظمة؟ أيها المواطنون! لقد عاش مشهدا لن تقدمه أبدا ثروتُكم وفنونُكم؛ إنه المشهد الأكثر جمالا، والذي لم يظهر مثلُه تحت السماء قَطّ، إنه اجتماع مِئَتين من الرجال الفضلاء، الخليقين بقيادة روما وحُكْمِ الأرض».

154- العبارة في النص الأصلي هي: «أطلال قرطاج» (les dépouilles de Carthage)؛ وهي كناية عن انتصار الرومان في الحروب البونيقية الطويلة (guerres puniques) التي خاضوها ضد القرطاجيين في القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد، من أجل السيطرة على القسم الغربي من البحر الأبيض المتوسط، وهي الحروب التي انتهت بتدمير مدينة قرطاج في تونس الحالية.

155- سينْياسْ (Cyneas)؛ مستشار بيروسْ، ملك إبّيروس، غرب اليونان في أواخر القرن الثالث قبل الميلاد.

156- مجلس الشيوخ (Sénat)، أو مجلس المستَشارين أو المجلس الأعلى؛ هو في روما القديمة مؤسسة سياسية تشريعية تضم الشيوخ العقلاء ورؤساء كبار العائلات، يتم اختيارهم من قِبَل الملك لأجل الاستشارة والمشاركة في القرارات الكبرى. وقد كان هذا المجلس في روما القديمة يُمَثِّل سلطة عليا ذات نفوذ وصلاحيات واسعة.

توجيهات منهجية

نجد هذا المقطع من كتاب «خطاب حول العلوم» في معظم الكتب المدرسية المتعلقة بأدب القرن الثامن عشر الفرنسي؛ وهو المقطع الذي يتم تقديمه في الغالب تحت عنوان «تشخيص فابريسيوس». لذلك يجب التذكير بمعنى «التشخيص»، وتوجيه الشرح نحو تحليل صور الخطاب الكثيرة في هذا المقطع بصفة خاصة. وأيضا بما أن نموذج خطاب فابريسيوس يجد أصله في الأدب اللاتيني، فالرجوع إلى أصول الكلمات يمكن أن يقدم دعما هاما في بعض الأحيان.

ومن جهة أخرى، فإن كتابة «تشخيص فابريسيوس» تشكل لحظة تأسيسية وَجَّهَ روسو انطلاقا منها مجموعَ فلسفته ووجودِه نحو تمجيد الحالة الطبيعية؛ لذلك سنبحث كيف التزم المؤلف في هذا النص بإدانة التَّقَدُّم، مما جعله في مواجهة فلاسفة عصره، وذلك باستعمال الوسائل البلاغية، في الوقت الذي يعتبر فيه البلاغةَ عاملا من عوامل التدهور.

الدراسة التحليلية

مدخل

في رسالة من «رسائل إلى السيد ماليشيرب»[157]، وأيضا في «الاعترافات»[158]، أشار روسو إلى أنه كتب «تشخيص فابريسيوس» سنة 1749، وهو في حالة

157-«كْرِيتْيانْ كيومْ دو لامْوانْيومْ ماليشيرْبْ» (Malesherbes)؛ (1721 - 1794)؛ سياسي ورجل دولة وعالم فرنسي، كان من المدافعين عن نشر «موسوعة» ديدرو ودَلامْبيرْ. وقد نشر روسو «رسائل إلى السيد ماليشيرْبْ» (Lettres à Malesherbes) سنة 1762، التي تُعْتَبر وثيقة أدبية وفكرية هامة، يُبَرِر فيها اختياراته الفكرية والحياتية.

158- «الاعترافات» (Confessions)؛ عبارة عن سيرة ذاتية نشرها روسو سنة 1767.

من الاستنارة، حيث كان ذاهبا لزيارة ديدرو، الذي كان معتقلا في ڤانْسينْ[159]؛ وذلك بعد أن قرأ موضوع المباراة التي اقترحتها أكاديمية ديجونْ (Dijon) حول «ما إذا كانت العلوم والفنون تساهم في تهذيب العادات».

إن تشخيص فابريسيوس هذا، يشكل بالنسبة لمؤلِّفه نصا مؤسِّسا؛ ذلك أولا لأن روسو بنى مجموع كتابه «خطاب حول العلوم والفنون»، انطلاقا من هذا المقطع الخطابي، وهو الكتاب الذي أكد فيه أن التقدم الفكري والفني المزعوم ما هو في الواقع إلا انحطاط؛ ثم لأن هذا المؤلف حاول بعد نجاح كتابه هذا أن يكتب ويعيش على طريقة فابريسيوس، مُدينا معاصريه على الدوام باسم الفضيلة.

أشار روسو، خلال وصفه للانحطاط الروماني، إلى الفيلسوف سينيك[160]، دون أن يذكره بالاسم، وهو الفيلسوف الذي كان يعترف بتدهور روما: «منذ أن بدأ العلماء يظهرون بيننا [...] اختفى أهل الخير». وهاهو يبعث عن طريق التشخيص فابريسيوس، أحدَ هؤلاء «الناس الطيبين»، ويعطيه الكلمة لكي يُعَبِّر عن انحطاط روما الناتج عن الفنون.

سندرس في هذا المقطع - الذي يتخذ بالأساس شكل خطبة- كيف يجتمع بطريقة مُفارِقة، انتقادُ الفنون (بما فيها فن الخطابة) من جهة، والاستعمالُ الحاذق لفن القول من جهة أخرى.

دراسة النص

استعمل روسو أسلوب التشخيص (prosopopée)، الذي عرَّفه بْيِيرْ فونْطانْيي في القرن التاسع عشر، بأنه «يكمن في استحضار الغائبين أو الأموات أو الكائنات الخارقة، أو حتى الجمادات، وجَعْلِها تتفاعل وتتكلم وتجيب على

159-دونيسْ ديدْرو (Denis Diderot)؛ (1713 - 1784)؛ كاتب وفيلسوف موسوعي فرنسي، من أعلام فكر الأنوار. والإشارة هنا إلى الفترة التي كان فيها معتقلا في قصر ڤانْسينْ (Château de Vincennes) في الضاحية الشرقية لباريس. وكان ذلك بسبب الأفكار الواردة في كتبه، وخصوصا موقفه تجاه بعض الأفكار الدينية المضللة.

160-اسمه اللاتيني هو «لوسْيوسْ أناووزْ سينيكا» (Lucius Annaeus Seneca)؛(4 ق.م- 65)، ويسمى عادة «سينيك الفيلسوف»، تمييزا له عن أبيه «سينيك الأقدم». وهو رجل دولة روماني وكاتب مسرحي وفيلسوف رواقي (Stoïcien)، يدعو إلى ممارسة التأمل للوصول إلى توافق بين الطبيعة والعقل، حتى يبلغ الإنسان مدارج الحكمة والسعادة.

الكلام»[161]. وهكذا عاد فابريسيوس بشكل افتراضي إلى الحياة، كما تؤشر على ذلك صيغ الماضي المشروط: «كنتَ لتفعل» و«كنتَ ستقول».

إن اختيار فابريسيوس بصفته نموذجا ذا «قلب كبير» و«اسم جليل»، يعود في الأصل إلى القراءات الشيقة التي كان روسو يقوم بها في طفولته لكتابات بْلوطارْك. فهذا المؤرخ الإغريقي العريق كان يعتبر فابريسيوس مثالا للنزاهة والاستقامة؛ فقد حكى في «حياة بّيروسْ» كيف أن رجل الدولة هذا (فابريسيوس)، حين أُرْسِلَ في سفارة إلى بّيروس، ملك إبّيرْ، رفض ما قدم له هذا الأخير من هبات مالية مقابل هجومه على الفلاسفة الأبيقوريين. كما ذكر بْلوطارك أيضا أن فابريسيوس، حين عاد إلى روما، تصدى لطبيب بّيروس الذي اقترح عليه تسميم سيده[162].

وكما يقتضي أسلوبُ التشخيص، فسرعان ما أخذ رجل الدولة الروماني الكلمة، كما لو أنه عاد فعلا إلى الحياة. يتعلق الأمر هنا بصورة الخطاب التي تسمى الحوارية. فبعدما نادى روسو فابريسيوس («يا فابريسيوس!»)، بدأ هذا الأخير خطابه بنداء آخر استحضر فيه الآلهة، فطرح سلسلة من الأسئلة، عَبَّر من خلالها عن دهشته أمام مظهر روما الفخم، الذي يكتشفه بفضل المسافة الزمنية التي تفصله عنها. فقد رأى أن روما عاشت انحطاطا تمثل في الانتقال من «البساطة الرومانية» القديمة إلى «الضخامة» الحالية. وهذا الطباق يعبر عن إدانة الترف والفنون، على عكس ما ذهب إليه ڤولطير في قصيدة «الرجل الدنيوي»[163].

لقد استعمل فابريسيوس الوسائل البلاغية لكي يدين العادات والفنون؛ من ذلك استعماله للجناسات والجناسات الاستهلالية والقافية المتصادية والإيقاع

161- بْيير فونْطانْيي (Pierre (Emile) Fontanier)؛ (1765 - 1844)؛ عالم لغة وبلاغي فرنسي، متخصص في الصور الأسلوبية. وقد اعتُبِرَت كتبُه مرجعا لتدريس البلاغة الفرنسية خلال القرن التاسع عشر.

162- بْلوطارْك (Plutarque)؛ (125 - 46 ق م)؛ مؤرخ ومفكر روماني من أصول إغريقية. من مؤلفاته سلسلة «حيوات متوازية لرجال مشهورين» (Vies parallèles des homme illustres)، التي كتبها بين سنة 100 وسنة 110، والتي قدم فيها خمسين سيرة غيرية. ويمثل كتاب «حياة بّيروس» (La Vie de Pyrrhus) جزءا من تلك السير، إذ خَصَّه بْلوطارك بالحديث عن بّيروس، حفيد الإسكندر الأكبر وملك منطقة «إبّيروس» (Epire) في غرب اليونان في أوائل القرن الثالث قبل الميلاد.

163- «الرجل الدنيوي»، أو «الدنيوي» (Le Mondain)؛ قصيدة شعرية عشرية المقاطع، كتبها ڤولطير (Voltaire) سنة 1736، وهاجم فيها المعتقدات والقيم الدينية التي تمجد الماضي، داعيا إلى الاهتمام بالحاضر وبالواقع.

الثلاثي[164]. وهذه الإدانة تتم بطريقة ضمنية؛ إذ يكفي بالنسبة لفابريسيوس أن يصف اللغة بأنها «غريبة»، والتقاليد بأنها «مخنثة»، وأن يومئ إلى الأعمال الفنية باستعمال اسم الإشارة («هذه») ذي القيمة السياقية، ليعبر عن ما يدنس الهوية الوطنية وما يُلغي الفروق الجنسية، حسب رأيه.

إن الجمل الاستفهامية الخمس الأولى تكتفي بالإشارة إلى الانحطاط كما لو أنه نتج آليا بفعل تطور الزمن؛ غير أن الاستفهام الأخير، الذي جاء مختصَرا، والذي جاء فيه النداء تحقيريا، يلقي بمسؤولية الكارثة على عاتق الرومان.

وبهذه النبرة الرثائية نفسها، انتقل فابريسيوس من الجمل الاستفهامية العادية إلى الجمل الاستفهامية التعجبية، أي من الاندهاش إلى الإدانة.

وفي نفس الوقت الذي يُهاجِم فيه البلاغيين، نجده يستعمل صورا بلاغية، منها الجناس، ومنها -على الخصوص- الطباق الداخلي، الذي ينتقد من خلاله وضعا مفارقا تجتمع فيه المتناقضات، طالما أن «سادة الشعوب» قد أصبحوا «عبيد الناس التافهين» الذين هزموهم، وطالما أن الخطباء، الذين لا يفعلون شيئا إلا الكلام- وهذا هو المعنى السلبي المقصود- هم الذين «يحكمون». وقد استعاد فابريسيوس العناصر التي عدّدها من قبل («هذه التماثيل وهذه اللوحات وهذه الصروح»)، من خلال ثلاثة أسماء تدل على الفنانين بترتيب تناظري يعكس الترتيب الأول («المهندسون والرسّامون والنحّاتون»). وبالإضافة إلا هؤلاء الفنانين يشير فابريسيوس إلى الممثلين («الممثلين الفاشلين»)، بصيغة ذات إيحاء سلبي يعلن من خلالها إدانته للمسرح، وهي الإدانة التي سينكب عليها روسو في كتابه: «رسالة إلى دَلامْبيرْ حول الفرجات». أما الجملة التعجبية الأخيرة فهي تُكثِّف ببراعة وفي شكل نَقيضَة، انحطاطَ روما، المدينة التي أشار إليها من خلال تَوْرِيَتَيْن: الأولى هي «أطلالُ قرطاج»، التي تُذَكِّر بانتصار روما في الحروب البونيقية[165]؛ والثانية تشير إلى أن هذه المدينة الغازية التي انتصرت

164- أورد المحلل نماذج نصية تمثل الظواهر الصوتية المشار إليها. فالجناسات هي: (Quelle) و(Quel est ce) و(Quelles sont ces)؛ والجناسات الاستهلالية والقوافي المتصادية هي: (efféminées) (étranger)؛ والإيقاع الثلاثي هو: (ces statues, ces tableaux, ces édifices).

165-الحروب البونيقية (guerres puniques) هي سلسلة حروب طويلة نشبت بين الرومان القدامى والقرطاجيين خلال القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد، وذلك بسبب الصراع حول بسط النفوذ في حوض البحر الأبيض المتوسط.

على الصعيد العسكري، قد صارت الآن موضوع غزو من قِبَل الفنانين، بما أنها أضحت غنيمةَ «عازف ناي»...

إن وصف روما بأنها لم تعرف كيف تتحكم في انتصاراتها، يذكرنا بتحليلات مونْتِسْكيو، غير أن مؤلف كتاب «أبحاث حول أسباب عظمة الرومان وانحطاطهم»[166]، ركز تأملاته في الجانبين الإداري والسياسي، حيث ذهب إلى أن روما التي غزت الكون لم تستطع تطوير نظامها الدستوري. أما روسو فهو يتأمل ذلك على المستوى الحضاري، إذ يرى أن تقاليد الشعوب المنهزمة وفنونَها قد سَرَّبَت إلى القوة المنتصرة حُمَةَ الانحطاط.

هناك نداء جديد حاول فابريسيوس من خلاله أن يوقظ الحس الوطني عند «الرومان»، وهو نداء متبوع بسلسلة من أفعال الأمر. فقد تطورت النغمة من الإدانة إلى التحريض، حيث ينصح فابريسيوس جمهوره المُتَخَيَّل بمحاربة الصور والتماثيل والآثار الفنية، وذلك في نوع من «الثورة الثقافية» على الطريقة الصينية[167].

يسترجع فابريسيوس مرة أخر تعدادَه السابق للمصطلحات الفنية («هذه المسارح»، «هذه التماثيل»، «هذه اللوحات»). وتتجسد قسوة الفعل المطلوب في تكرار الحرف الصامت المزدوج (br) في («brisez» و«marbres» و«brûler»). إن فابريسيوس لا يحث فقط على تحطيم القطع الفنية والنصب التذكارية، وإنما يُحَرِّض أيضا على طرد الغرباء. وهنا يلجأ مرة أخرى إلى طباق («هؤلاء العبيد الذين يُخْضِعونكم»)، مع إعطاء فعل «يخضعونكم» (subjuguer) دلالته الاشتقاقية التي تعني «الرزوح تحت نير العبودية»، مما يرمز إلى فقدان الحرية. كما أنه في نفس الوقت يستعمل الدلالة الأصلية للنعت «رهيبة» (funestes)، ليشير بشكل مباشر إلى أن الفنون تحمل في ذاتها الموت.

166-شارل لوي مونتيسْكيو (Charles Louis de Secondat de La Brède) (Montesquieu)؛ (1689 - 1755)؛ مفكر سياسي واجتماعي وكاتب فرنسي، من فلاسفة الأنوار. وقد ألّف كتابه حول عظمة الرومان وانحطاطهم Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence سنة 1734.

167- قامت الثورة الثقافية الصينية سنة، بزعامة ماو تسي طونك. وقد كان هدفها تطهير الحزب الشيوعي الصيني من البيروقراطيين، وفتح المجال لحرية التعبير، والانعتاق من ضغط التقاليد.

ينتهي النُّصْحُ بجُمَل تتخذ عناصرها ترتيبا طباقيا مُنْعَكسا: فمن جهة هناك «ديار أخرى»، تليها «المواهب العقيمة»؛ ومن جهة أخرى هناك «الموهبة الوحيدة» -والمفرَد هنا يقابل الجمع -، وبعدها «روما»، حيث نجد حكمةً تختصر المهمة الحقيقية. إن الغزو يجد تبريره في مقصدية غير عسكرية، وإنما أخلاقية، تتجسد في «نشر الفضيلة»، ومن ثَمَّ «استرجاع القيم القديمة للحضارة الرومانية»، قيم ذلك العصر الذي كان فيه «الاعتدال والفضيلة» «يُقيمان «في البيوت البسيطة».

وفي نفس السياق، يقدم فابريسيوس مثالا للمزايا الرومانية، من خلال حكاية سبق أن أوردها بْلوطارْكْ في «حياة بّيروسْ». وهي تتعلق بوصول سينْياس إلى مجلس روما الأعلى، إذ تَمَّ نقل هذا الحدث بطريقة حيوية ومفعمة بالحماس، اعتُمِد فيها وَصْفٌ مؤثِّر يُشْعِرُ القارئ بأنه قد نُقِلَ إلى الزمن القديم.

إن دهشة فابريسيوس الساخطة أمام انحطاط روما، يليها انبهار سينياس أمام أعضاء مجلس الشيوخ، الذي كان يضم فضائل الجمهورية في ذلك الزمن. بدأ فابريسيوس أولا بشرح رد فعل الأجنبي، من خلال تواز سلبي («لا بالأبهة الفارغة ولا بالتأنق الزائد»)، وأيضا من خلال تجميع نعوت ذات قيمة حاسمة («الفارغة»، «ضحلا»، «التافهين»). وبعد ذلك يأتي استفهام خطابي ليقدم «مشهد» أعضاء المجلس تقديما إيجابيا؛ ذلك لأن صفة «العظمة»، التي تم استخدامها بمعناها الاشتقاقي، تدل أولا على عظمة الآلهة.

أما النداء الأخير «أيها المواطنون!»، فهو يستحضر الحِسَّ المدني الذي فقده الرومان، ويسبق المبالغة التالية: «المشهد الأكثر جمالا والذي لم يظهر قط مثلُه تحت السماء». إن كلمة «مشهد»، التي استُعملت مرتين، تخلق تقابلا بين وجهة النظر الإدارية لسينياس- المندهش أمام فخامة أعضاء المجلس الذين يعتبرهم «ملوكا»-، وبين النظرة الساخطة التي ألقاها فابريسيوس على روما المتدهورة... وبفعل التأجيل، لم يتم تعريف المجلس إلا في ختام التشخيص؛ فالطابع الملكي لأعضاء المجلس مُتَأتٍّ من الزمن القديم: لأنهم «فضلاء»، قادرون على القيادة داخل الوطن وأيضا خارج حدوده. فهناك توسيع دلالي يجعل السلطة في أيدي «مئتي رجل» يقودون «روما» و«الأرض».

خاتمة

إن روسو، وهو متشبع بالثقافة الإغريقية- اللاتينية، يمارس فن الخطابة باقتدار، ويُضْفي على الشخصيات التي يبعثها بفضل التشخيص والوصف المؤثر أحاسيسَ الدهشة والسخط التي يشعر بها تجاه الانحطاط، بالإضافة إلى ردود الفعل المُشَجِّعة تجاه الفضيلة التي يَحُثُّ عليها قراءَه.

غير أنه يدين الخطباء في هذه القطعة البلاغية. فهل ينبغي أن نعتبر ذلك تناقضا؟ يبدو أن الأمر لا يتعلق بتناقض، لأن روسو تنطبق عليه عبارات باسكال: «إن البلاغة الحقيقية هي التي تسخر من البلاغة»، ويجب أن لا نتجرأ فنقول: «إنه عالم رياضيات»، أو نقول: «إنه واعظ»، أو نقول: «إنه فصيح». بل ينبغي أن نقول: «إنه مستقيم». وبالفعل، فإن «صور الخطاب» التي يستعملها فابريسيوس ليست مجرد تقنيات شكلية، وإنما تنقل إحساسا صادقا نابعا من ممارسة الفضيلة.

فمن خلال فابريسيوس، يُعَبِّر روسو عن ذاته ويسترجع طفولته التي اتسمت بقراءته لبْلوطارك بمعية أبيه. كما أنه يريد إقناع معاصريه بالعودة إلى الأصول؛ إلى المرحلة التي اتحدت فيها الفضيلة مع القوة، وهي المرحلة التي حددها- مباشرة بعد تشخيص فابريسيوس هذا- في عصر لويس الثاني عشر[168] أو عصر هنري الرابع[169].

إن روسو- باعتباره فابريسيوس جديداً- يدعو مخاطبيه وقُرّاءه، من خلال كتاب «خطاب حول العلوم والفنون»، إلى الرجوع نحو الخلف، وهذا هو المعنى الأول لكلمة «ثورة».

بيبليوغرافيا

-Starobinski Jean, «La prosopopée de Fabricius», Revue des sciences humaines, n° 161, 1976, p. 84- 96

168- كان ملك فرنسا، لويس الثاني عشر (Louis XII) (1462 - 1515)، يُلَقَّب «أب الشعب». وقد تميز حكمه بالاعتدال، وبإصلاح العدالة والضرائب.

169- هنري الرابع (Henri IV) (1553 - 1610).

فرانسوا فولطير[170]

الساذَج (1767)

الفصل الأول

كيف التقى رئيسُ دَيْر الجبل والآنسةُ أُختُه برجل هوروني[171]

ذات يوم انطلق القديس دانْستانْ[172] وهو إيرْلَنْديُّ الجنسية وقدّيسُ المهنة- من إيرْلَنْدا على متن جَبَل صغير أبحر به نحو سواحل فرنسا ليصل به إلى خليج سان مالو[173].

ولما نزل القديس إلى اليابسة، بارك جبَله، فقدَّم له هذا الأخيرُ انحناءات احترام صادقة وقفل راجعا إلى إيرْلَنْدا عبر نفس الطريق.

170- فرانسوا- ماري أَرُوّي (François-Marie Arouet) ؛ (1694 - 1778)، الملقب بـ «فولطير» (Voltaire)؛ كاتب وفيلسوف فرنسي من القرن الثامن عشر. ارتبط اسمه بعصر الأنوار، حيث دافع عن حرية التفكير والتعبير ضد التعصب الديني والاستبداد السياسي، مما جعله يُعْتَبَر من مُمَهِّدي الثورة الفرنسية (1789 - 1799). وقد ترك أعمالا كثيرة شملت مجالات متنوعة، منها مجال الحكاية (الرواية والقصة) والمسرح والشعر وأدب الرسالة والكتابة الفلسفية والكتابة التاريخية والكتابة العلمية. ومن أهم أعماله السردية، «زاديك» (Zadig)، و«ميكروميگا» (Micromégas)، و«كانْديدْ» (Candide)، و«ما تحبه السيدات» (Ce qui plaît aux dames)، و«الساذَج» (L'Ingénu)، و«أميرة بابل» (La Princesse de Babylone). والمقطع المدروس مقتطف من «الساذَج؛ قصة حقيقية مستخرجة من مخطوطات الأب كينيلْ»:
- Voltaire, L'Ingénu; Histoire véritable tirée des manuscrits du père Quesnel, éd. Bordas, coll. «Univers des lettres», chapitre premier, p. 15- 16.

171- نسبة إلى «الهورون» (les Hurons)، وهو اسم قبيلة من هنود أمريكا الشمالية (كندا وما يحيط بها).

172- القديس دانْستانْ دو كانْطورْبيري (Saint Dunstan de Cantorbéry) ؛(909 - 988)؛ كان رئيسا للأساقفة (مطران) ومستشارا ملكيا، كما كان من أبرز دعاة الإصلاح الديني في إنكلترا.

173- «سان مالو» (Saint-Malo)؛ منطقة ساحلية في إقليم «بْروطانْ» (Bretagne)، شمال غرب فرنسا.

وقد بنا دانْستانْ في هذه النواحي دَيْراً صغيرا سمّاه «دَيْرَ الْجَبَلِ»، وهو الاسم الذي لا يزال يحمله كما يَعْلَمُ كل واحد من الناس.

وفي مساء الخامس عشر يوليوز من سنة 1689، كان الكاهنُ دو كيرْكابونْ، رئيسُ دير الجبل، يتجول على شاطئ البحر مع أخته الآنسة دو كيرْكابونْ، من أجلِ استنشاق الهواء. وقد كان رئيسُ الدير، المتقدم في السن بعض الشيء، رجلَ دينٍ طيب، يحبه جيرانه، بعد أن كان محبوبا لدى جاراته. وما أكسبه بالخصوص مكانة مرموقة هو أنه الوحيد من بين المنتفعين[174] في البلد، الذي لا يُتَطَلَّبُ حملُه إلى فراشه بعد شربه الحساءَ مع إخوانه. كما أن معرفته بعلم اللاهوت لا بأسْ بها. وحين كان يمل قراءةَ القديس أوكِسْتانْ[175] يتسلى بقراءة رابلي[176]. وهكذا كان جميع الناس يذكرونه بخير.

أما الآنسة دو كيرْكابونْ، التي لم تتزوج قَطُّ رغم رغبتها الكبيرة في ذلك، فقد كانت وهي في سن الخمسين تحتفظ بشيء من النضارة، وكان طبعها حسنا وإحساسها مرهفا؛ كما أنها كانت تحب المتعة وكانت مُتَدَيِّنَة.

قال رئيس الدير لأخته وهو ينظر إلى البحر: «يا للأسف! من هذا المكان أبحر أخونا المسكين مع زوجته العزيزة علينا السيدة دو كيرْكابونْ، على متن سفينة «السُّنونو»[177] سنة 1669، من أجل العمل في كَندا. لو لم يكن قد قُتِلَ لَأَمْكَنَنا أن نأمل رؤيتَه من جديد».

174- المقصود بـ«المنتفيعين» هنا رجال الدين الذين يستفيدون من مُخَصَّصات مالية تكوّن عبارة عن منحة.

175- القديس أوكسْتانْ (saint Augustin)؛ (354 - 430)، أو أوريليوسْ أوغسْطينوسْ (Aurelius Augustinus) كما في صيغته اللاتينية، أو أوغسْتانْ الهيبّونْ (Augustin d'Hippone) كما هو مشهور؛ فيلسوف وعالم لاهوت مسيحي وكاتب لاتيني- بربري، وُلد في الجزائر من أب أفريقي- روماني وأم بربرية. وهو يُعتبر من ركائز الكنيسة الكاثوليكية اللاتينية. كان له تأثير كبير على الفكر الديني المسيحي في القرون الوسطى، ثم بعد ذلك في حركات الإصلاح الديني التي عرفتها أوربا.

176- فْرانْسوا رابْلي (François Rabelais)؛ (1483 - 1553)، المعروف أيضا بالاسم المستعار: «ألْكوفْريباصْ ناسْيي» (Alcofribas Nasier)، وأيضا بالاسم المستعار: «سيرافانْ كالوبارْسي» (Seraphin Calobarsy)؛ رجل دين وطبيب وكاتب فرنسي، من أشهر مؤلفاته: «بانْطاكْريّالْ» (Pantagruel) و«كارْكانْتوا» (Gargantua). (انظر الدراسة المتعلقة برابلي في الفصل الأول من هذا الكتاب «القرن السادس عشر»)

177- «السُّنونو»، أو «الخُطّافُ» (l'Hirondelle) اسم سفينة حربية سافر على متنها أخُ الراهب وزوجتُه إلى كندا. وفي ذلك إشارة إلى الحملات الاستكشافية والتجارية والعسكرية التي كانت تنظمها فرنسا في القرن السابع عشر لتوسيع نفوذها في كندا.

فقالت الآنسة دو كيرْكابونْ: هل تظنِ أن زوجة أخينا قد أكلها الإيروكيّون[178] كما قيل لنا؟ من المؤكد أنها لو لم تكن أُكلَتْ لعادت إلى البلد. لقد كانتَ امرأة فاتنة؛ سأبكيها ما حييت. وأخونا، الذي كان يتمتع بذكاء كبير، كان بإمكانه أن يجمع ثروة عظيمة.

وبينما كانا يواسيان أحدهما الآخر، شاهدا سفينة صغيرة تدخل إلى خليج رانْصْ[179] يدفعها المَدّ: إنهم الإنجليز قد جاؤوا ليبيعوا بعض سلع بلادهم. لقد قفزوا إلى الأرض دون أن ينظروا إلى السيد رئيس الدير ولا إلى الآنسة أخته، التي صُدِمَتْ كثيرا من قلة اهتمامهم بها.[180]

178- نسبة إلى «الإيروكْوا» (Iroquois)؛ وهو اسم مجموعة قبائل من هنود أمريكا الشمالية، معروفة أيضا باسم «الهودينوزوني» (Haudenosaunee)، وأيضا باسم «الشعوب الخمسة».

179- مصب نهر رانْص (Rance) في بحر المانْش، في منطقة بْروطانْ شمال غرب فرنسا.

180- استأنسنا في إنجاز ترجمة هذا المقطع من رواية «الساذَج»، بالترجمة التي أوردها إبراهيم حمادو ضمن كتاب: «فلتار؛ روايات وقصص» (الأعمال الكاملة)، ترجمة إبراهيم حمادو، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 2004، الجزء الثاني، ص 7 وما بعدها.

الدراسة التحليلية

مدخل

يوجد هذا النص في الصفحة الأولى من رواية «الساذَج»، وهذا أهم ما يميزه. لذلك نقترح فحص طريقة اشتغال وظائف الاستهلال، حيث يعمد السارد إلى إثارة الانتباه وتقديم وِجْهَة حكايته، سواء من خلال عرض الإطار الزمني والمكاني وتقديم الشخصيات وبداية الحبكة، أم من خلال تهييء القارئ. وسنرى أن هاتين الوظيفتين تجنحان نحو التداخل، إذ تثير هذه البداية انتباهنا بجمعها بين الغرائبي والواقعي، وخصوصا بما يتخللها من فكاهة وسخرية.

دراسة النص

لا ينبغي أن تخدعنا الإشارةُ إلى أن النص «قصة حقيقية». فإذا كان ڤولْطيرْ قد تجنب استعمال صفة «رواية»، التي كانت في القرن الثامن عشر تمثل مرادفا للكذب والابتعاد عن الواقع، فإن «الساذَج» بالنسبة لنا روايةٌ، أي حكي تخييلي. وفي هذا الصدد لا ينبغي أن نحمل على محمل الجد عبارة «مستخرجة من مخطوطات الأب كينيلْ»؛ لأن ڤولْطيرْ- بطبيعة الحال- هو مؤلف «الساذَج»، وما إسناد هذه الحكاية إلى الأب كينيلْ الشهير (1634 - 1719)[181]- الذي

181- الأب باسْكْيي كينيلْ (Pasquier Quesnel)؛ عالم لاهوت فرنسي، اشتهر بكتاباته المدافعة عن الحركة الجانسينيَّة.

أصبح بعد موت أرنولد (1694)[182] الزعيمَ الحقيقي للجانْسنيِّين[183]، وتعرض جراء ذلك للنفي والسجن- إلا حيلة من ڤولْطيرْ لإنكار أبوَته لرواية قد تجر عليه المتاعب، نظرا لما تتضمنه من حرية في التعبير، وخصوصا تشهيره بفساد البلاط واستبدادية الحكم. ففي رسالة كتبها ڤولْطيرْ بعد عشرة أيام من صدور الكتاب، قال مندهشا: «لا أستطيع أن أتصور كيف سُمِح في فرنسا بطبع كتاب ديلورونْ[184] المعنون بـ «الساذَج»، فهذا ما لا أفهمه».

لم يكن اختيار اسم الأب كينيلْ إذن مجرد صدفة، بل هناك ما يسوغه؛ لأن الرواية في الواقع هي مرافعة ضد اليسوعيين، الذين هم أعداء الجانْسنيّين. فرفيقُ الساذَج في السجن، الرجلُ الطيب كورْدونْ (Gordon)، كان بالَضبط جانسنيّاً. صحيح أن الهوروني، الذي كان قد أحرز «تقدما سريعا في العلوم»، يشتكَي في النهاية من كون هذا الرفيق جانْسنيّاً، مضيفا هذه العبارة الشهيرة: «كل مذهب يبدو لي تجميعا للخطايا» (الفصل 14). فهذا المقطع وحده كاف للحد من صدقية إسناد النص إلى كينيلْ، غير أن الأمر لا ينبغي أن يُدهشنا: فقد تَعَمَّد ڤولْطيرْ اللجوء إلى فرضية العثور على مخطوط، وهي الحيلة القديمة التي كان يستعملها روائيو عصره من أجل بناء الخيال الروائي. غير أن المبالغة في استعمال هذه الحيلة يؤدي إلى المحاكاة الساخرة كما هو الحال هنا.

ومع ذلك، فبدل أن تكون الحكاية حقيقية أو مطابقة للواقع، فهي على الأقل مُحتَملة لأن تكون كذلك. وسيصرح ڤولْطيرْ لناشره كْرامير[185] بأن روايته هذه «أهم من كانْديد[186] من حيث إنها أكثر احتمالية».

182- أنْطوانْ أرْنولْد (Antoine Arnauld)؛ (1612 - 1694)؛ الملقب بـ «أرْنولْد الكبير» (le Grand Arnauld)؛ راهب وعالم لاهوت وفيلسوف وعالم رياضيات فرنسي، من كبار زعماء الحركة الجانْسنِيَّة في القرن السابع عشر.

183- الجانسنيون (les Jansénistes)، نسبة إلى «الجانْسنيَّة» (le Jansénisme)؛ هي حركة دينية وسياسية بروتسْتَانية، مناهضة للكنيسة الكاتوليكية وللحكم المَستبد، ظهرت في فرنسا خلال القرن السابع عشر والثامن عشر. وقد أخذت اسمها من ارتباطها بالأسقف كارْنيليوسْ جانسنْ (1585 - 1638) (Carnélius Jansen)، المعروف عادة بالصيغة اللاتينية لاسمه، وهي «جانْسنْيوسْ» (Jansenius).

184- هُنْري- جوزيف ديلورونْ(Henri- Joseph Dulaurens)؛ (1719 - 1793)؛ كاتب وصحفي وفيلسوف فرنسي.

185- يتعلق الأمر هنا بالأخوين «كابْرِيلْ كْرامير» (Gabriel Cramer) و«فيليبيرْ كْرامير»(Philibert Cramer)، اللذين كانا يديران أكبر شركةَ نشر في جونيف خلال القرن الثامن عشر. وقد نشرا روايةَ «الساذَج» وأعمال أخرى لڤولطير.

186- «كانديد» (Candide) ؛ (1759)؛ حكاية فلسفية نشرها ڤولطيرْ قيد حياته عشرين مرة.

وفي جميع الأحوال، فإن الإشارة إلى «قصة حقيقية مستخرجة من مخطوطات الأب كينيلْ»- سواء أكانت بهدف الربح أم من باب السخرية- كفيلةٌ بأن تثير الانتباه إلى الحكاية التي ستُحكى.

هذه الإثارة هي نفسها وظيفةُ عنوان الفصل الأول: «كيف التقى رئيسُ دَيْر الجبل والآنسةُ أُختُه برجل هوروني». فالروائي يرسم هنا لوحتين متناقضتين: إذا كانت أداةُ التعريف[187] واسمُ المكان المرتبطان برئيس الدير يدفعان إلى الاعتقاد بأن هذا الرئيس قد وُجِدَ بالفعل، فإن إدراج الهوروني داخل هذا العالم المحتمل (إن لم نقل المألوف)، سرعان ما يضفي عليه وَهَجاً غرائبيا وتخييليا، مما قد يضعف طابعه الاحتمالي. ذلك لأن الهند الأمريكية كانت قد أضحت صورةً روائيةً؛ نظرا لكون طيمة الرحلة إلى أمريكا، المستنسَخة أصلا من طيمة الإبحار نحو الجزر، أصبحت مُكَوِّنا أساسيا في روايات القرن الثامن عشر؛ ونظرا أيضا لشيوع رواية «رسائل امرأة بيروفية» (1752) للسيدة كرافينْيي[188]، التي أعيد طبعُها أربعين مرة، ورواية «رسائل من إيروكْوا» (1752) لموبيرْ دو كوڤيسْتْ[189]؛ وهما روايتان تُقدمان نظرة الآخر إلى تقاليدنا، على غرار «الرسائل الفارسية»[190].

غير أن اختيار شخصية من قبيلة الهورون، دون جميع القبائل الأخرى الممكنة، يستدعي مرجعية عامة أخرى تتجاوز مجرد الرغبة في الإغراب التخييلي؛ فقد سبق لبارونْ دو لا هونْطانْ في «الحوارات الغريبة بين المؤلف ومتوحش ذي فطرة سليمة» (1703)- التي نشرها ملحقة بكتابه: «رحلات إلى

187- أداة التعريف موجودة في العبارة الفرنسية (le prieur de Notre-Dame)، أما في الترجمة العربية فهو معرَّف بالإضافة («رئيسُ دَيْر الجبل»)

188- فْرانْسْواز دو كْرافينْيي (Françoise de Graffigny)؛(1695 - 1758)؛ كاتبة فرنسية. وروايتها المذكورة هنا (Lettres d'une Péruvienne) تنتقد تقاليد المجتمع الفرنسي ومعتقداته من خلال رسائل تكتبها شابة بيروفية منفية في فرنسا اسمها زيلْيا (Zilia)، إلى عشيقها أزا (Aza).

189- جانْ- هُنْري موبيرْ دو كوڤيسْتْ (Jean-Henri Maubert de Gouvest) ؛(- 1767)؛ مغامر وأديب فرنسي. وكتابه «رسائل إيروكية» (Lettres iroquoises) يتضمن نقدا لاذعا للمجتمع الفرنسي على لسان شخصية من قبيلة إيروكْوا.

190- «الرسائل الفارسية» (Lettres persanes)؛ (1721)؛ رواية لـ «شارْلْ- لْويسْ دو سيكونْدا» (Charles-Louis de Secondat)، المعروف بـ«مونْتيسْكِيو» (Montesquieu)، تنبني عل رسائل متخيلة أرسلها مسافران فارسيان، هما «أوسْبيكْ» (Usbek) و«ريكا» (Rica)، من فرنسا إلى أصدقائهما في بلاد الفرس وفي بعض بلدان أوربا.

أمريكا الشمالية»[191]- أن أسند إلى هوروني مهمة تقديم المجتمع الفرنسي بشكل يُلْهِم نقاشات الساذَج مع رفيقه كوردونْ. فبالنظر إلى النجاح الذي لقيه عمل دو لاهونطان، فإن الإعلان في بداية «الساذَج» عن مجيء شخص هوروني، يوحي بأن الحكاية لن تعتمد متعة الغرائبية فقط، وإنما يُحْتَمَلُ أن تأخذ طابعا فلسفيا كذلك. وهكذا يتضح عنوان الرواية ويسمح بتوقع صياغة جديدة لأسلوب جدالي يضطلع به شخص بدائي ذو فطرة سليمة يقدم ملاحظاته حول تقاليدنا.

فرغم التوجيه الذي يقوم به النص الموازي الأوّلي، الذي تغلب عليه الجدية على ما فيه من إيحات ساخرة، فإننا مع ذلك نُفاجَأُ بالدور التهريجي الذي تضطلع به الفقرة الأولى: هل يمكن للجبل أن يَعْبُرَ البحر، ويقدم انحناءات احترام، ثم يعود «عبر نفس الطريق»؟ هذا التباعد المفاجئ بين «القصة الحقيقية» المعلن عنها وبين الاستهلال البعيد كل البعد عن الواقع، يخيب الانتظار حتما؛ غير أن ڤولْطيرْ يتسلى بالقيمة الهزلية لذلك التقابل العكسي. إن الطابع العجيب لهذه البداية، المبنية على خرق القوانين الأساسية للفيزياء - والتي تذكر برواية «ميكْروميكَا»[192]- يعتمد على الاختلال ويعطي تَوّا للحكاية نوعا من المرح.

وتعود هذه الخفة في الأسلوب أيضا إلى الطابع الهزلي الذي جاءت به السطور الأولى، حيث تبلغ سخرية ڤولْطيرْ أَوْجَها في الدقة وفي تركيز الالتماعات الذهنية: فالتقابل الموجود في عبارة: «إيرْلَنْدي الجنسية وقدّيس المهنة» لا يكتفي بأن يجعل القداسة في نفس مستوى المهنة (أو في مرتبة ثانية على الأصح)، الشيء الذي يجعل منها حالةً أكثر مما يجعلها نِعْمَةً، بل إن عبارة «قدّيس المهنة» تشكل ضربة واضحة ضد الكنيسة.

191- لُويسْ أَرْمانْدْ دو لومْ دارْسْ (Louis Armand de Lom d'Arce)، المعروف بالبارون دو لاهونطان (baron de Lahontan) (1666 - 1716)؛ هو رحّالة أنثربولوجي وكاتب فرنسي. وعمله المذكور هنا هو:
- «Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé», in. Voyages du baron de Lahontan dans l'Amérique Septentrionale.

192- «ميكْروميكا» (Micromégas) أو «العملاق»؛ حكاية فلسفية نشرها ڤولطير سنة 1752. وهي تصور رحلة عجيبة إلى كوكب الأرض، قام بها عملاق من كوكب الشعرى (Sirius) اسمه «ميكْروميكا»، وصديقٌ له من كوكب زحل (Saturne). وفي سياق ذلك يتم تقديم نقد لاذع للمعتقدات الفرنسية وللتعصب الديني.

غير أن الفكاهة تتحدد عموما بدرجة من الرصانة غير المناسبة لموضوع الخطاب؛ فإما تتم إثارة الفظاعات بطريقة متجردة، أو تُذْكَر الشناعات بطريقة جادة كما هو الحال هنا. وبالفعل، فليس هناك أمارة أسلوبية دالة على دهشة السارد أمام الخوارق التي يحكيها، بل نجده على العكس من ذلك يذكر العنصر الأكثر غرابة- الذي هو التحية التي يقدمها الجبل قبل أن يعود أدراجه- في سياق جملة الصلة، وكأنه عنصر ثانوي. من هنا، فالفكاهة تستتبع السخرية، المتمثلة في كلمة سيارة، التي تحمل هنا معنى قديما هو أي وسيلة نقل كيفما كانت.

وفضلا عن ذلك، نشير في هذا الصدد إلى بعض الصعوبات اللغوية: فكلمة (à bord) لا تعني «على متن الجبل»، وإنما تعني النزول من الجبل إلى الأرض التي تم الوصول إليها؛ وعبارة «عبر نفس الطريق الذي أتى منه» (par le même chemin qu'elle était venue) هي اليوم عبارة خاطئة؛ أما كلمة (quartiers) الواردة في النص بعد ذلك، فهي تعني «النواحي» حين نكون في البادية، وهذا معنى قديم أيضا.

إن هذه الفقرة الأولى، بما فيها من ابتهاج ومرح، تهدف بالتأكيد إلى الحصول على تعاطف القارئ وانتباهه. فهل يعطينا ڤولطيرْ بذلك فكرة صحيحة عن الوجهة العامة لروايته؟ بالتأكيد لا. فهو حين أشار إلى مشروع هذه الرواية سنة 1766، قال إنها ستكون رواية «مؤثرة»، «تثير الشفقة». وعليه، فإذا استحضرنا المصير المأساوي للآنسة العفيفة دو سانْتْ- إيفْ (Mlle de Saint-Yves)، التي اضطرت إلى محاباة الوزير سانْ- بّووانْج (Saint-Pouange) من أجل إخراج الساذَج من السجن فماتت كمَداً بسبب ذلك، نجد نهاية الرواية تبدو من أكثر النهايات كآبة في كتابات ڤولْطيرْ. ومع ذلك فإن الفقرات السبع الأولى من الكتاب تمدد ما جاءت به هذه الفقرة الأولى من خفة ومرح وهزل أيضا. إذن، فوظيفة هذه السطور الأولى هي أيضا رسم وِجْهَة الحكاية، على الأقل في قسمها الأول.

غير أن موضوع هذا الهزل الأولي ليس مجانيا، وإنما له قيمة إعلان موضوعاتي. ففي هذه الحكاية الخارقة المتعلقة بالقديس دانْستانْ، نتعرف على ڤولْطيرْ المناهِض للإكْليروسْ، وعلى عقله المناوئ للخرافات. وهكذا يتم- بمعنى من المعاني- إعدادُ أحد المواضيع الرئيسة في الرواية، وهو انبثاقُ فكر الأنوار

عند الهوروني وإدانته لـ«السّخافات غير المفهومة» التي يقولها علماء اللّاهوت. وبناء عليه، فإن الاستهزاء بالدين يتخذ شكل محاكاة ساخرة لحكايات السيرة المعظمة للقديسين، كـ«السيرة الذهبية» لجاكْ دو ڤوراجينْ[193] (في القرن الثالث عشر). فهذه الأقصوصة يمكنها أن تُقرأ أيضا بصفتها حكاية خارقة.

إن الخيال الجامح الذي يطبع الفقرة الأولى لم يمنع بداية هذه الحكاية من أن تكون تقليدية على الصعيد التقني. فالمعلومات المنتظرة في الاستهلال يتم تقديمها وفق نظام مضبوط تقريبا، دون إبداع كبير على مستوى الأساليب. فمنذ البداية يضعنا السارد في قلب الحدث؛ حيث حدد المكان والزمان، وقدم الشخصيتين (الكاهن دو كيرْكابونْ وأخته) بصفتهما منطلَقا لحوار عارِض مستوحى من التقنية المسرحية، وبعد ذلك مباشرة انطلق الحدث المركزي، بوصول السفينة الإنجليزية التي سيقفز منها البطل.

نتبين من خلال الفقرة الثانية أن حكاية القديس دانْستانْ ليست إلا طريقة متميزة لتحديد الإطار الجغرافي لما سيأتي من أحداث، حيث سيتم- هذه المرة- اعتماد السخرية في إيراد حكايات التاريخ المحلي والتعابير الشعبية، التي تجعل كل قرية- مهما كانت صغيرة- تكتشف لنفسها أصلا مقدسا. فرغم وجود عبارة «كما يعلم كل واحد من الناس» (comme un chacun sait)، التي هي حيلة قديمة في خدمة مشابهة الواقع[194]، من البديهي أن دير الجبل غير موجود، حيث إن الإشارة إلى سانْ- مالو هي التي تهمنا هنا، لأنها تشير إلى أن الرواية تبدأ في بْروطانْ.

أما الفقرة الثالثة فهي تُحْدث قطيعة مع خرافة البداية؛ لأن التدقيقات الزمنية تُعيد الحكي إلى حيز المحتمَل. إن هذا التقابل في الوجهات، هذا المزج المفارق بين الوهم والواقعية، يجعل الإمساك بميثاق القراءة الذي يتأسس هنا أمرا صعبا. والحقيقة أن «الساذَج» نصٌّ جادّ، رغم ما في الفصول الأولى من هزل؛ ذلك لأن المعنى الكامل للرواية يكمن تحديدا في كآبتها التدريجية، التي تعيش السذاجة من خلالها تجربة العالم كما هو. غير أننا نعرف أن ڤولْطيرْ يُمَثِّل جمالية

193- «جاكْ دو ڤوراجينْ» (Jacques de Voragine)؛ (1228 - 1298)؛ كاتب مذكرات إيطالي. من أعماله المشهورة كتاب «السيرة الذهبية»، الذي يسرد فيه حيوات العديد من القديسين والقديسات والشهداء المسيحيين، بالإضافة إلى وقائع من حياة المسيح والسيدة العذراء.

194- «مشابهة الواقع» أو «مشابهة الحقيقة» أو «الاستلاحة» (la vraisemblance).

كلاسيكية تلامس التقاليد، لكن ذلك لم ينعكس كثيرا على رواياته. لذلك فحتى وإن كانت رواية «الساذَج» بعيدة عن أن يكون لها البعد الساخر كليا كما في كانْديدْ، فهي تبقى رغم كل شيء نوعا من السخرية تجاه النوع الروائي. فعدم استقرار المنظور الأولي، الذي يتأرجح بين الوهم الواقعي ونقيضه، له وجْهَة نقدية، باعتباره طريقة للقول إننا لا يمكننا أن ننخدع تماما بهذا النوع الحكَائي، رغم مظاهر المصداقية التي يقدمها.

ففي مقابل غياب التدقيق الزمني الأولي: («ذات يوم»)، المرتبط بالحكي الأسطوري لسيَر القديسين، نجد الإشارة الزمنية إلى سنة 1989 لا تستجيب فقط لمقصدية زمنية، بل تحمل قيمة تاريخية في نفس الوقت. فهي بالفعل تضع الحدث في سياق إلغاء قرار نانْتْ[195] (1685)؛ أي منع المذهب البروتيسْتاني[196] في فرنسا، وهو المنع الذي جَسَّد استبداد حكم لويس الرابع عشر. وهكذا نجد البطل- في الفصل الرابع - يلتقي مجموعة من الهوكونيّين[197]، فيُحَدِّثه أحدُهم «عن إلغاء قرار نانْتْ، بكثير من الحماس»، ويتحسر «بطريقة مؤسفة على مصير خمسين ألف أسرة هاربة، وخمسين ألف أسرة أخرى تم تحويلها عن مذهبها من قبَل الدْراكونيّين[198]؛ مما جعل الساذَج بدوره يذرف الدموع». ولذلك فرواية «الَساذَج» ليست فقط تصويرا لفظاعات السلطة بصفة عامة، وإنما هي أيضا إدانة لحكم الملك- الشمس[199] بصفة خاصة، وذلك بمنظور أكثر جدالية مما كان عليه الأمر في عصر لويس الرابع عشر الذي ابتعثه ڤولطير في سنة 1751.

195- أصدر الملك هُنْري الرابع في فرنسا «قرار نانْتْ» (L'édit de Nantes) سنة 1598؛ وهو يقضي بالتسامح الديني ويترك الحرية الدينية أمام البروتيستان. غير أن الملك لويس الرابع عشر (Louis XIV) أصدر سنة 1685 «قرارَ فونطينْبْلو» (L'édit de Fontainebleau)، الذي يلغي القرار الأول، ولا يعترف في فرنسا إلا بالديانة الكاتوليكية، مما أدى إلى اضطهاد البروتيستان.

196- يضم المذهب البروطيستاني (Le protestantisme) مجموع التيارات الدينية المسيحية التي جاءت نتيجة الإصلاح الديني المناهض للمذهب الكاتوليكي المهيمن على السلطة خلال القرون الوسطى، بزعامة مارْتانْ لوثرْ (Martin Luther) وجانْ كالْفانْ (Jean Calvin) وإيرْليخْ زْوينْكْلي (Ulrich Zwingli) وغيرهم..

197- «الَهوكونيّون»، أو «الهوكونو» (Les Huguenots)، هم الفرنسيون البروتستان خلال الحروب الدينية التي شنها ضدهم الكاتوليك في فرنسا خلال العصور الوسطى وما بعدها.

198- «الدْراكونيُّون» (les dragons)؛ اسم أطلق على فرق عسكرية تنتقل على الخيل ولكنها تقاتل مترجلة. وقد استعمل لويس الرابع عشر هذه الفرق لمطاردة الهوكونو واضطهادهم والتنكيل بهم. وهناك اختلاف في تفسير هذا الاسم، غير أنه يُرْبَطُ غالبا بـ «التنانين».

199- «الملك-الشمس» (Roi-Soleil)؛ هو أحد ألقاب ملك فرنسا لويس الرابع عشر (Louis XIV)؛ (1638 - 1715).

لكن من جهة أخرى، فإن الإشارة إلى «15 يوليوز مساءً» لا تحمل دلالة تاريخية، وإنما تحمل قيمة موضوعاتية. ففصول السنة في الرواية تكون دائما ذات دلالة رمزية إلى حد ما، وذلك لأنها تدل على بيئة أخلاقية. فما تميزت به بداية الرواية من إعجاب وتفاؤل، تمثلا في إقبالِ الهيروني على اكتشاف عالم جديد بالنسبة إليه، وملاقاة عائلته، والسقوطِ في حب السيدة دو سانْتْ- إيفْ، وصدِّه البطولي لهجوم إنجليزي على سواحل فرنسا؛ كل هذا اقتضى أن تبدأ الحكاية في الموسم الجميل[200]. هذا بالإضافة إلى أن هذا الزمن يبرر النزهة التي قام بها الراهب وأختُه «من أجل استنشاق الهواء». فنحن هنا أمام نموذج للتحفيز السيكولوجي الضروري للرواية الواقعية، والذي سيرسخه بالْزاكْ فيما بعد.

بعد ذلك يأتي تقديم الشخصيتين، بدءاً بالراهب دو كيرْكابونْ، الذي قدم ڤولْطيرْ صورتَه الكاملة مختزلةً في بعض السطور، وعيا منه بخطورة الإسهاب على دينامية الحكي. فنحن أمام صورة سريعة وحاذقة، هي عبارة عن رسم أولي قريب إلى الكاريكاتور. ذلك لأن الراهب دو كيرْكابونْ ليس إلا صورة نمطية للراهب المَرِح في التقليد الهزلي والشعبي لقصص القرون الوسطى.

يحمل الراهب اسما دالا: فالجذر «كيرْ» (-ker) المستعمَل بكثرة في الأسماء البروطانية[201]، والذي يعني «قرية» أو «منزل»، يمثل إدراجا واقعيا للأسماء لم يكن شائعا في رواية القرن الثامن عشر؛ غير أن كلمة «كيرْ» هنا قد تمددت لتصير «كيرْكْ» (-kerk)، وهي تعني (الكنيسة) في اللغة الهولاندية (كما في «دونْكيرْكْ» (Dunkerque)، أي «كنيسة الكثبان»)، وهي تعبير مجازي عن الكنيسة. وأخيرا هناك المقطع اللفظي الشفاف «بونْ» (bon) الذي يؤكد ما يقوله النص، وهو أن الراهب مسيحي طيب.

وأيضا فهذا التقدير ساخر إلى حد ما، دون أن يعني ذلك أنه قلب للمعنى، لأن السخرية فيها درجات. وكل ما في الأمر أن هذا التمجيد مبالَغ فيه. فالسخرية هي اللهجة الغالبة على صورة القديس.

200- «الموسم الجميل» (la belle saison)، هو «نهاية الربيع وبداية الصيف».

201- نسبة إلى منطقة بْروطانْ (Bretagne).

كما أن نهاية الصورة: «يحبه جيرانه، بعد أن كان محبوبا لدى جاراته»، إشارةٌ مثيرة قائمة على اللعب بالكلمات، أي على معنى مُزْدَوَج لفعل «أَحَبَّ»، حيث تستحضر ضعف الكاهن أمام بعض المتع، وتومئ في نفس الوقت إلى أنه «متقدم في السن بعض الشيء».

كما أن فعل الشرط المتضمَّن في: «ما أكسبه بالخصوص مكانة مرموقة»، مع التركيز على «بالخصوص»، وعلى الترجيع: «وما ... هو أن...»، يجعلنا نتوقع أن هذا الراهب مثال لوَرَع استثنائي، في حين يأتي جواب الشرط ليقدم على العكس من ذلك أثرا مخيِّباً: «هو أنه الوحيد من بين أصحاب الامتيازات في البلد، الذي لا يُتَطلَّبُ حمله إلى فراشه بعد شربه الحساء مع إخوانه». إن «شُرْب الحساء» (souper) هنا هو تلطيف لشُرْب الخمر، فهناك أمران: إما أن الراهب كيركابونْ وقور، وبالتالي فالتقدير الذي نُكنه له مبرر، أو أنه فقط أكثر إصرارا من الآخرين، وبالتالي فتمجيده يدخل في باب السخرية. وكيفما كان الحال، فالمعيار المعتمَد لدى الرأي العام للحكم على سمعة راهب ما لا يرتقي إلى ما يمكن أن ننتظره من رجل الدين، وهذا ما يخلق مسافة مريحة.

فكونه يعرف علم اللاهوت، يؤكد صورة الراهب الذي من فرط طيبوبته لا يكون ملعونا. إن موقف ڤولْطيرْ المناهض للإيكليروس يوحي بأن هذا القصور كاف لهدم المكانة الرفيعة لرجل الكنيسة.

إن المعارضة الساخرة بين أعراف رئيس دير ووظائفه، أو -بشكل أدق- إن الجمع داخل هذا الكاهن بين الإجلال والميل نحو الرغبات البشرية، يتلخص أخيرا في التقابل الحاد والمعبِّر في قراءته بين سانْ أوغيسْتانْ ورابْلي. فالإشارة إلى رابلي تؤكد حب الكاهن لكل ما لذ وطاب، كما توحي في نفس الوقت بقرابته من الأخ جانْ دي أنْطومورْ[202]. إن الصياغة النهائية التي ينتهي بها تصوير الشخصية: «وهكذا كان جميع الناس يذكرونه بخير»، تبين جيدا الازدواجية الهادئة لهذه الشخصية، التي تُرْضي عشاق رابْلي كما تُرْضي المتدينين في نفس

202- الأخ «جانْ دي أنْطومور» (Frère Jean des Entommeures)، المعروف بـ«جان دي أنطامير» Jean des Entamures؛ هو شخصية خيالية أبدعها رابْلي في رواية «كاركانْتوا» (Gargantua). أنظر نص رابلي المدروسا سابقا.

الوقت؛ ومن ثمة فهي صياغة سخرية طالما أن الميزة الحقيقية التي ينبغي أن يتمتع بها الكاهن هي كسب استحسان المتدينين فقط.

أما صورة الآنسة دو كيرْكابونْ، التي كانت سريعة أكثر من الصورة الأولى، فهي تقوم على نفس الخليط من الشهوانية والعفة. وقد تجسد هذا التصوير المزدوج على مستوى الأسلوب من خلال بنيات ثنائية: «لم تتزوج قَطُّ / رغم رغبتها الكبيرة في ذلك»، «كانت تحب المتعة / كانت متديِّنة»، «كانت تحتفظ بشيء من النضارة» / «في سن الخمسين». فهذه التوازيات تبدو مدقَّقة لدرجة أنها تنبني على مركبات طباقية متساوية العدد تقريبا (من الناحية العروضية). وفي هذا السياق، فإن عبارة «إحساسها مرهفا» تُقابل «كان طبعها حسنا»، كما تقابِلُ الحواسُّ العفةَ.

وعلى العموم، فإن الطابع الهزلي لهذه الفقرة، يعود إلى كون تناقضات الآنسة دو كيرْكابونْ التي يُفْتَرَضُ أن تُدْهِشَنا، يتم ذكرها بهدوء ودون استغراب، كما لو كانت تناقضات طبيعية.

وهكذا، فبعد أن قُدِّمَت الشخصيتان، الراهبُ دو كيرْكابونْ وأختُه الآنسةُ دو كيرْكابونْ، بدأت المحادثة بينهما، وذلك من خلال حوار استعراضي مُصْطَنَع جعله السارد وسيلة لنقل الوقائع السابقة الضرورية لفهم الحدث. وبالفعل، فكلما أمعن الراهب في تدقيق المعلومات، كانت تلك المعلومات أقل احتمالية؛ لأن أخته لا تجهل شيئا من الوقائع التي يذكرها. قال: «يا للأسف! من هذا المكان أبحر أخونا المسكين مع زوجته العزيزة علينا السيدة دو كيرْكابونْ، على متن سفينة «السُّنونو» سنة 1669، من أجل العمل في كندا».

لنسجل هنا الحافز المتمثل في اسم السفينة، الذي يستحضر فكرة الهجرة والتطلع إلى العودة، لكنه يستحضر أيضا، من خلال جناس ساخر، كونَ الأخَوَيْن دو كيرْكابونْ، بدل أن يَشْهَدا عودَة «السنونو»، شَهِدا عودَة رجلٍ «هورونيٍ»[203].

203- هناك جناس في الفرنسية بين كلمة (Hirondelle) «سنونو» وكلمة (Huron) «هوروني».

إن الشيء الأكثر إثارة هنا هو الإصرار على ذكر علاقات القرابة بشكل زائد عن الحاجة. وهذا مؤشر دال- بالنسبة للقارئ- على أهمية المعلومة المتعلقة بالأخ المهاجر؛ لأنها تمهد لمشهد التعرف، الذي هو مشهد روائي بكل ما في الكلمة من معنى. وذلك في الفصل الثاني، حيث سيكتشف الساذج- بالرغم من كونه هورونيا- أنه ابن أخ الراهب دو كيرْكابونْ وأختِه. ولهذا لم يكن ذكر سنة انطلاق أخيهما مجرد إشارة مجانية؛ فتطابق التواريخ سيساهم بعد ذلك في دعم فرضية القرابة: «فبدأوا يقاربون التواريخ، ويعدّون السنوات منذ انطلاق السفينة».

فالطريقة التي ابتدعها الروائي لكي يعطي للتَّذَكُّر طابعا واقعيا، تتمثل في إضفاء ذكاء متصنّع على الراهب، أو إعطاء ومضات ضعيفة لأخته. وهذا ما يبرر العبارة البديهية التي جاءت فيما بعد: « لو لم يكن قد قُتِلَ لَأَمْكَنَنا أن نأمل في رؤيته من جديد».

إن هذا الحوار، الذي يعتمد تقنيةً حاذقةً، لا ينحصر دوره فقط في استعراض وقائع سابقة ضرورية لفهم الحدث، وإنما يكمن أيضا في استكمال صورة الشخصيتين، وذلك بزرع الحيوية فيهما وإبراز الملامح المميزة لطبعيهما.

وهكذا يدل جواب الآنسة دو كيرْكابونْ على سذاجتها- وهي ظاهرة في قولها: «كما قيل لنا»- كما يدل أيضا على بلاهتها وتسرع أحكامها. فهي حين تصرح بأن زوجة أخيها «لو لم تكن قد أكلَتْ، لكانت قد عادت إلى البلد»، لم ترتكب خطأ في الاستنتاج فقط- كما لَو أن عدم رجوعِ أي شخص إلى بلده يدل على أنه قد أُكِل- بل إعتبرت من البديهي أن نُفضّل بروطان على كندا. وهذا مثال للعقلية المحلية التي طالما سخر منها ڤولْطيرْ، والتي ستعبر عنها الآنسة دو كيرْكابونْ مرة أخرى بقولها: «كنت دائما أعتقد أن الفرنسية هي أجمل اللغات، بعد البروطانية السفلى».

وفي مقابل ذلك، فإن إثارة الكانيباليّة[204] ليست صادرة عن حكم متعسف بقدر ما هي حقيقة تاريخية. فالإيروكوا قد عُرِفوا بهذا التقليد. وقد أشار ڤولْطيرْ

204- «الكانيبالية» (cannibalisme)، من كلمة «كانيبا»؛ وهي اسم شعوب قديمة في منطقة الكارايبي بأمريكا. والمقصود بها عادةُ أكل كائن ما لحمَ كائن آخر من جنسه، سواء تعلق الأمر بالإنسان أم بحيوان آخر. فإذا تعلق الأمر بالإنسان تحديدا (وهذا هو المقصود هنا) سُمِّيَ ذلك «كانيبالية» أو «أنتربوفاجيّة» (anthropophagie)، التي يمكن أن نترجمها بـ: «الآدمية».

إلى ذلك بوضوح في مقالته حول «الآدمون» الواردة في «المعجم الفلسفي» (1764)[205]، حيث قال: «لا شك أن هناكَ من يأكلون لحوم البشر، فقد وُجدوا في أمريكا، وربما لا يزالون أيضا». بل إنه- فضلا عن ذلك- ينقل الشهادة التالية: «في سنة 1725، نقلنا أربعة بدائيين من الميسيسيبّي إلى فونْطينْبْلو، وقد حظيتُ بشرف محاورتهم. كانت بينهم امرأة محلية سألتها عما إذا كانت قد أكلت بشرا، فأجابت بسذاجة بأنها قد فعلت ذلك». وبالإضافة إلى ذلك سيحكي الساذج أن أهل خليلته أباكابا (Abacaba) أرادوا أكل شخص ألْكونْكي[206].

غير أن سخرية ڤولْطيرْ ستظهر هنا أيضا، فمن الدروس التي قدمها الساذَج أن هناك طرقا عديدة يأكل بها الإنسان أقرانَه، وأن التوحش ليس موجودا فقط في الضفة الأخرى من الأطلسي كما نعتقد. وقد أوضح ڤولْطيرْ في المقالة المذكورة فكرتَه حول مسألة الآدمية، حيث رأى أن «الأم التي نسميها مُتَمَدِّنَة لا تضع أعداءها المنهزمين في المشواة، وهي في ذلك على صواب»، لكن الخطأ يكمن في الاهتمام بمصير الأموات أكثر من مصير الأحياء. «نقتل جيراننا في معارك منظمة وعشوائية [...]؛ وهنا تكمن الفظاعة، وهنا يكمن الإجرام: فبعد أن نُقْتَل، في ماذا يهمنا هل هل سيأكلنا جندي أم غراب أو كلب؟ إننا نحترم الأموات أكثر مما نحترم الأحياء؛ وكان من الواجب أن نحترم هؤلاء وأولائك».

وهكذا لا يبدي الفيلسوف أنه مصدوم جدا بمثل هذه التقاليد. كما أن ميل الآنسة دو كيرْكابونْ إلى المتعة، يسمح لنا بأن نرى خلف السؤال الذي وَجَّهَتْهُ إلى أخيها رغبتَها السرية في أن تؤكل هي الأخرى من قِبَل أحد الإيروكيين، على أن نفهم «الأكل» عند ڤولْطيرْ كصورة شهوانية في معظَم الأحيان. وبداية مقالته حول «الآدمين» مثلا، تستحضر هذا المعنى بطريقة ساخرة أقام فيها استعارةً على مجاز: «تَحَدَّثْنا عن الحب، ومن الصعب أن ننتقل مما يُنْكَح إلى ما يُؤكَل».

أما تذكير الآنسة دو كيرباكون بمزايا أخيها وزوجته المفقودَين- «كانت امرأة فاتنة»، «كان يتمتع بذكاء كبير»، «ثروة عظيمة»- فهو يجعل الحكاية مُحْتَمَلَة

205- مقالة بعنوان «الآدمون» (Anthropophages) داخل معجم ڤولطير:
- Voltaire, Dictionnaire philosophique, ou La Raison par alphabet,(1764).

206- ألكونْكي (Algonquin) من الألكونكيّين (Les Algonquins)؛ وهم شعوب محلية من منطقة الكيبيك (Québec) وأنطاريو (Ontario)، شمال أمريكا.

ويُمَهِّد للتعرف على هذه المواهب نفسها عند الساذَج، ابنِهما الذي أصبح بعد موتهما هورونيا بالتبني.

إن رقة العواطف التي صاحبت استحضار هذه الذكريات، ستعقبها بشكل مفارق تلك الجلبة المصاحبة لرُسُوِّ سفينة الإنجليز. والانتقال من استعمال ماضي الديمومة إلى استعمال الماضي البسيط هو إجراء معمول به لإبراز كيف يستغرق حدث ما مدة معينة ثم ينقطع فجأة. لكن ينبغي أن نسجل أن هذه الطريقة التي بموجبها يأتي حدث ما فجأة ليقطع خطابا أو تداعيات ما، هي تقنية متواترة في كتابات ڤولطيرْ.

في هذا المقطع، يعطي الإنجليز عن أنفسهم صورة سيئة، حيث بدوا كما لو أنهم دخلوا بلدا قد احتلوه. فهذا المشهد يصور بشكل مسبق الهجوم الإنجليزي الذي سيرد في الفصل السابع، والذي سَيَصُدُّه الهوروني (لنتذكر أن لويس الرابع عشر دخل في حرب مع أوربا كلها، انطلاقا من سنة 1688؛ فكان مضطرا جراء ذلك إلى الدفاع الدائم عن حدود البلاد وسواحلها). وبناء على ذلك، فإن السلوك المتعجرف للتجار الإنجليز يبرز بالخصوص كياسة الشاب الذي جاء معهم، والذي هو الساذج: «إلا أن هناك شابا ناضجا قفز من السفينة...» وهكذا يكون مجيء هذا البطل إيذانا ببداية الحكاية الحقيقية.

خاتمة

رأينا إذن المبدأ الذي تحكم في هذه الصفحة الأولى من رواية «الساذج»: فبما أن الأمر يتعلق باستهلال، نجد كل شيء تقريبا يتجه نحو إعداد الحكاية. وكل عنصر يضطلع بوظيفة معينة في ذلك الإعداد؛ فإما أنه يحمل معلومات (وضعية، عرض، تقديم الشخصيات)؛ وإما أنه يقدم وِجْهَةَ الحكاية التي تبدأ، حيث نجد مزجا حادا بين الواقعية والعجائبية، بين السخرية والفكاهة. وختاما فإن هذا النص لا يتميز كثيرا بإبداعه التقني، لأن أساليبه كلها غير مبتكَرة، وإنما يتميز بقدرته وبراعة اشتغاله: وهنا تتبين لنا قريحةُ ڤولطير ولَوْذَعِيَّتُه.

بُييرْ أوكسْتانْ بومارْشي [207]

زواج فيگارو (1774)

المجموعة: يعيش[208]!

الكونْطْ (بكلام انفرادي): لقد انْهَزَمْت. (بصوت مرتفع) لكي يكون الحفل بهيجا سنؤجله قليلا. (بكلام انفرادي) لنبحث بسرعة عن مارْسُلين.

فيگارو (يكلِّم شيريبان): وأنت أيها المخادع! ألا تصفق؟

سوزانْ: إنه يائس؛ لقد طرده سيدي.

الكونْطيسْ: آه ياسيدي! أَطْلُب له العفو.

الكونط: لا يستحقه البتة.

الكونطيس: يا للحسرة! إنه لا يزال صغيرا.

الكونط: ليس كما تظنين.

207- بُييرْ- أوكسْتانْ كَرونْ دو بومارْشي (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais)؛(1732 - 1799)؛ كاتب مسرحي وشاعر وموسيقي فرنسي، يُعتبر من رواد عصر الأنوار. من أعماله المسرحية: «أوجيني» (Eugénie)، و«الصديقان أو تاجر ليون» (Les Deux Amis, ou le Négociant de Lyon)، و«طارارْ» (Tarare)؛ فضلا عن ثلاثيته الشهيرة المتعلقة بعائلة «ألْماڤيڤا»، والمكوَّنة من مسرحية «حلاق إشْبيلية» Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile، ومسرحية «زواج فيگارو» (La Folle journée, ou le Mariage de Figaro)، ومسرحية «الأم المجرمة» (L'Autre Tartuffe, ou la Mère coupable). وقد كتب بومارشي «زواج فيگارو» في خمسة فصول سنة 1778، ولم يُقدَّم عرضُها الأول على الخشبة إلا في 27 أبريل 1784، وذلك بعد سنوات عديدة من المنع. وهي مسرحية كوميدية من روائع المسرح الفرنسي والعالمي؛ إذ تُعتبَر من علامات فكر الأنوار ومن مقدمات الثورة الفرنسية (1789)، لأنها ناهضت الامتيازات العتيقة التي كانت تحظى بها طبقة النبلاء. والنص المدروس هنا هو المشهد العاشر من الفصل الأول، مُقْتَطَف من:

- Beaumarcheais, Le Mariage de Figaro, acte premier, scène X, «Folio», Gallimard, p. 89- 92

208- «يعيش»، أو «فَلْيَعِشْ» (vivat)؛ عبارة لاتينية قديمة من فعل عاش (vivo)، تُقال عادة في سياق الهتاف والتمجيد.

شيريبانْ (وهو يرتعد): العفو بشهامة ليس بالشيمة التي يمكن أن تتخلوا عنها.

الكونطيس: إنه لم يتخلَّ إلا عمّا كان يُحْزِنُكم جميعا.

سوزانْ: إذا كان سيدي قد تخلى عن حقه في العفو، فمن المؤكد أن هذا الحق هو أول ما يسعى سرا لاسترجاعه.

الكونط (وهو مرتبك): دون شك.

الكونطيس: أمر غريب! ولماذا يسترجعه؟

شيريبان (يتوجه بالكلام إلى الكونط): لقد كان سلوكي عفويا، لكن تأكد يا سيدي أن كلامي خال من أي طيش.

الكونط: وبعد! يكفي هذا...

فيكَارو: ماذا يقصد؟

الكونط، (بحدة): يكفى، يكفى. كلكم تطلبون له العفو، أنا أمنحه العفو. وسأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: سأمنحه قيادة سَرِيَّة داخل جيشي.

المجموعة: يعيش!

الكونط: ولكن شرطَ أن يذهب فورا للالتحاق بالجيش في كاطالونيا.

فيكَارو: آه! يا سيدي، غدا.

الكونط (بإلحاح): هذا ما أريد.

شيريبان: سمعا وطاعة.

الكونط: ودع عَرّابَتك[209]، واطلب حمايتها.

شيريبان (يجثو على إحدى ركبتيه أمام الكونطيس، ولا يستطيع الكلام).

الكونطيس (متأثرة): بما أننا لا نستطيع الاحتفاظ بك إلا هذا اليوم، فلتذهب أيها الشاب. هناك مهمة أخرى تناديك، اذهب وانجزها بجدارة. بَيِّضْ وجه من أحسن إليك. وتذكر هذا المنزل، حيث قضيتَ شبابك مُدَلَّلا. كن مطيعا ومخلصا وشجاعا، سنتابع نجاحاتك.

209- «العَرّابة» (la marraine)، من الكلمة اللاتينية الشعبية (matrina)؛ وهي ذات دلالات دينية مسيحية في الأصل، تُقصَد بها المرأة التي تُعَمِّدُ طفلا أو تُسَمِّيه أو ترعاه. أما إذا تعلق الأمر برجل فيسمى «العَرّاب» (le parrain).

شيريبان (يقف ويعود إلى مكانه).

الكونط: إنك متأثرة جدا، سيدتي.

الكونطيس: هذا صحيح. كيف لا أتأثر لمصير طفل زُجَّ به في مهنة خطيرة كهذه؟ إنه من أقرباء أهلي، وبالإضافة إلى ذلك، فأنا عرابته[210].

الكونط (بكلام انفرادي): أرى أن بازيلْ كان على حق. (بصوت مرتفع) هيا أيها الشاب، قَبِّلْ سوزان... ولتكن المرة الأخيرة.

فيكارو: لماذا ذلك يا سيدي؟ أكيد أنه سيأتي هنا كل فصل شتاء. قَبِّلْني أنا أيضا أيها القبطان! (يُقَبِّل شيريبان) وداعا يا صغيري شيريبان. ستعيش حياة مختلفة جدا يا طفلي. النساء! لن تتجول كل يوم في حي النساء؛ لن تأكل الحلوى، ولن تتذوق القشدة؛ لن تلعب لعبة اليد الساخنة[211]، ولا أيضا لعبة كولان-مايّار[212]. تبّا! ليس هناك بعد الآن إلا جنود أقوياء، بوجوه داكنة، وبندقية كبيرة وثقيلة جدا: إلتفات إلى اليمين، إلتفات إلى اليسار، إلى الأمام، تَقَدَّم نحو النصر، ولا تتعثر في الطريق، إلا إذا أصابتك رصاصة في الصميم...

سوزان: ياللعار، هذا مرعب!

الكونطيس: ياله من تخمين!

الكونط: أين هي إذن مارسُلينْ؟ فمن الغريب جدا ألا تكون بينكم!

فانشيطْ: سيدي، لقد ذهبت إلى البلدة، عبر طريق الضيعة الصغير.

الكونط: وهل ستعود؟...

210- العبارة الأصلية هي: «إنه ابني بالمعمودية» (il est mon filleul). وكلمة (filleul) من اللاتينية (filiolus)، التي تعني «الإبن الروحي». ويمكن أن نترجمها بـ«المُعَمَّد»، لأنها تدل عموما على الطفل الذي تم تعميده أو رعايته من قِبَل عرّاب أو عرّابة. ومؤنثه «مُعَمَّدَة» (filleule).

211- «اليد الساخنة» (main-chaude)؛ هي لعبة شعبية قديمة تقضي بأن ينكفئ شخص ما على رُكْبَتَي شخص آخر ويمدد يديه خلفه، فيتلقى ضربات على إحدى يديه، وعليه أن يعرف من هو الشخص الذي ضربه.

212- «كولان- مايّار» (colin-maillard)؛ لعبة تقتضي أن يغمض أحد الأشخاص عينيه، ويتحسس وجوه الآخرين المشاركين في اللعبة. ومَنْ تَمَّ التَّعَرُّف عليه يصبح بدوره كولان- مايار، فيغمض عينيه ويتحسس وجوه الآخرين، وهكذا... وقد أخذت هذه اللعبة اسمها من محارب قديم (جان كولان- مايّار) يُحْكى أنه أصيب في عينيه أثناء معركة وقعت في بلجيكا في القرن العاشر، لكنه مع ذلك استمر في القتال معتمدا على حدسه وتحسسه للأعداء.

بازيلْ: عندما يشاء الله.

فيكَارو: وإذا شاء الله ألا يشاء أبدا !...

فانشيط: لقد رافقها السيد الدكتور.

الكونط (بحدة): وهل الدكتور هنا؟

بازيل: لقد كانت أولا مشغولة.

الكونط (بكلام انفرادي): على هذه الحال، لا يمكنه أن يأتي.

فانشيط: لقد كانت تبدو منفعلة؛ كانت تتكلم بصوت مرتفع وهي تمشي، وبعد ذلك توقفت، وفعلت هكذا بيديها، وسيدي الدكتور كان يفعل هكذا بيديه، وهو يلاطفها. لقد كانت تبدو غاضبة! وكانت تنطق اسم قريبي فيكَارو.

الكونط (يقاطع فْانشيطْ): قريبك... فيْ المستقبل.

فانشيط (وهي تشير إلى شيريبان): سيدي هل سامحتَنا على ما رأيْتَ بالأمس؟

الكونط (يقاطعها): صباح الخير، صباح الخير، أيتها الصغيرة.

فيكَارو: إن حبها الصعب هو الذي يهزها؛ كانت ستفسد علينا حفلتنا.

الكونط (يكلم نفسه): وأنا أقول لك، إنها ستفسدها. (بصوت مرتفع) هيا، سيدتي، لندخل. بازيلْ، الْتَحِقْ بي فيما بعد.

سوزان (تُكَلِّمُ فيكَارو): هل ستلتحق بي، يا بني؟

فيكَارو (يُكَلِّم سوزان بصوت منخفض): هل تمت مراوغتُه؟

سوزان: يا لك من فتى ساحر! (يخرجون جميعا).[213]

213- أسماء الشخصيات حسب ظهورها في المشهد:

- Le Comte (=Almaviva), Figaro, Suzanne, La Comtesse, Chérubin, Fanchette, Bazile, Marceline.

توجيهات منهجية

في دراسة هذا المقطع من مسرحية «زواج فيكَارو»- كما هو الحال في دراسة أي نص مرصود للعرض المسرحي- ينبغي أن نراعي خصوصية فن العرض، وذلك باعتماد وجهة نظر المخرج، الذي لا يكتفي فقط بشرح معنى الكلمات والجمل للممثلين، بل يدلهم أيضا على نبرة الحوارات اللغوية وإيقاع الحدث والموقع الذي تتحرك فيه الشخصيات فوق الركح.

وهذه المقتضيات تستوجب أن نأخذ بعين الاعتبار الإرشادات المسرحية العديدة التي يُوَجِّهُ بها بومارشي عرضَ مسرحيته: من ذلك الإشارات المتعلقة بالكلام الانفرادي المتكرر الذي يصدر عن الكونط، والذي يكشف مرارا حالة الارتباك التي يكون عليها؛ وأيضا الإشارات المتعلقة بأحاسيس الكونطيس حين تتحدث إلى شيريبان. سنستحضر هذه الاعتبارات، لاسيما وأن المشهد المدروس يجمع ثمان شخصيات- بحوارات متتابعة وسريعة- فضلا عن الجوقة.

وبما أن مسرحية «زواج فيكَارو» قد تم إبداعها سنة 1784، في مرحلة انتقالية من الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه الرومانسي، فسندرس أيضا كيف يستبق هذا المقطع المرحلة المقبلة، دون أن يتخلى عن الجمالية والقيم التقليدية آنذاك. ذلك لأن شخصية ألماڤيڤا تنحدر من شخصية دون جوان عند موليير[214]، في حين ترتبط شخصية شيريبان بالرومانسية، بحكم شهوانيته وطراوته اليافعة، التي يهددها إحساسه المسبق بالموت.

214- «دون جوان» (Dom Juan)؛ شخصية رجل يمثل الشهوانية والميل إلى المتعة. تمتد جذور هذه الشخصية في الكثير من الحكايات الشعبية الأوربية، وقد تم تجسيدها في أعمال أدبية كثيرة، من أكثرها شهرة مسرحيةُ «دون جوان» التي كتبها موليير (Jean- Baptiste Poquelin Molière) سنة 1665.

الدراسة التحليلية

مدخل

هل سيتزوج فيكَارو من سوزان، ويقصي منافسه الذي هو سيده الكونط ألماڤيڤا؟ هذا السؤال المركزي يشغل بال شخصيات مسرحية بومارشي «زواج فيكَارو». وهو السؤال الذي يمكن أن ندققه بإضافة ظرف زمان: هل سيتزوج فيكَارو من سوزان اليوم؟ ذلك لأن هذا «اليوم المجنون»- الذي هو عنوان آخَر لهذه المسرحية- يخضع لوحدة الزمن المعروفة في المسرح الكلاسيكي، إذ يجمع المفاجآت والأطوار الحدثية في أربع وعشرين ساعة.

الفصل الأول يقدم الوضع وفق جمالية المسرح الكلاسيكي، حيث يعرف المتفرجُ أن زواج فيكَارو وسوزان تعترضه عقبتان: فالكونط يلاحق سوزان بملاطفاته من جهة، ومارسُلين تخطط للزواج من فيكَارو من جهة أخرى. وقد عَقَّد الخادم شيريبان هذه الوضعية، لأنه نافس سيده الكونط إزاء الكونطيس وسوزان والقروية فانشيط أيضا. بدأ هذا الحدث في المشهد التاسع، حيث أقال الكونط خادمَه شيريبان بعد أن اكتشف أنه يعرف نواياه العاطفية تجاه سوزان، كما أنه هدد سوزان بقوله: «لن تتزوجي من فيكَارو». أما المشهد اللاحق فهو يجمع سكان القرية والشخصيات الرئيسية (باستثناء مارسُلين وبارْطولو) حول الكونط، في تحالف حقيقي، يهدف أولا إلى أن يتخلى هذا السيد عن حق التفخيذ[215] (وبالتالي عن سوزان)، ويحاول من جهة أخرى أن يجعله يسامح شيريبان، كما سنرى في المقطع المدروس هنا.

215- «حق التفخيذ» (droit de cuissage) أو (droit de jambage)، الذي يسمى أيضا «حق السيد» droit du seigneur، هو تقليد يقضي بأن يعاشر السيدُ زوجةَ خادمه أو عبده أو تابعه في الليلة الأولى للزفاف. وقد ساد هذا التقليد في أوربا خلال العصور الوسطى بدعَم من الكنيسة.

يجب أن نفحص رهانات هذا «اليوم المجنون»، من منظور العرض المسرحي، مع تركيز اهتمامنا على شخصيتين: شخصية الكونط الذي يتعرض لهجمات الجميع، والذي يحاول إخفاء ارتباكه وتحويل انهزماته إلى انتصارات؛ وشخصية شيريبان الفريدة من نوعها في المسرح الفرنسي، باعتبارها توجد على الحدود بين الطفولة وسن النضج.

دراسة النص

سكان القرية، الذين يضطلعون بدور جوقة ضاغطة على السيد، يهتفون من أجل «إلغاء قانون مُخْجل»، لكنهم لم ينتبهوا إلى نَوايا ألْماڤيڤا. فهذا الأخير يسعى إلى تأجيل زواج فيكَارو وسوزان بمبرر خادع، إذ تظاهر بأنه يريد أن تكون «الحفلة» أكثر «بهاء». ففي كلام انفرادي (aparté) صدر عنه- بالطريقة المسرحية التقليدية- قبل وبعد أن يوجه الكلام للمجموعة، كشف للجمهور عن اضطرابه أولا («لقد انهزمْت»)، ثم عن قراره اللجوءَ إلى مارسُلين التي يعرف نواياها بخصوص الزواج من فيكَارو، وهو القرار الذي لن يستطيع تنفيذه الآن.

لقد نَبَّهَ فيكَارو شيريبان إلى أنه الوحيد الذي لا يشارك في هذه البهجة العامة، فوصفه بأنه «ماكر». وهذا لقب يمس طبيعته، بما أن بومارشي- في مقدمة المسرحية- وصف هذه الشخصية الشابة بأنها «حادة الطبع وماكرة وملتهبة».

لكن سرعان ما انبرت ثلاث شخصيات للدفاع عن شيريبان، وهي فيكَارو وسوزان والكونطيس، التي يسمح لها موقعها الاجتماعي بأن تطلب من زوجها العفو عن الخادم. لكن الكونط، الذي تم استعطافه مرتين في نفس المشهد، لم يكن أمامه إلا أن يرفض رفضا باتا، أو أن يلمح إلى صغر سن غريمه، علما بأن شيريبان لم يتجاوز الثالثة عشر من عمره، وإلا فإنه سيكون قد تراجع عن الاهتمام الذي يبديه نحو سوزان وفانشيط اللتين التقى أمامهما بهذا المُشَوَّش الصغير.

هذا الأخير، الذي تَكَفَّلَ به هنا المدافعون عنه، يتدخل بخجل و«هو يرتعد» كما جاء في الإرشاد المسرحي، فيستعمل جملة خرقاء ذات دلالة سلبية تكشف ارتباكه. وفي هذه اللحظة هَبَّتْ الكونطيس لنجدة شيريبان، حيث ربطت بين التخلي عن حق التفخيذ (الذي اعتبرته نهائيا)، وبين العفو الذي حظي به الخادم الشاب. فقد توجهت إلى زوجها بشكل غير مباشر (مستعملة ضمير

الغائب) لتَحُثَّه على مزيد من الشهامة، وجعلت سكان القرية شهودا عليه («إنه لم يتخل إلا عما يحزنكم جميعا»). وانضمت سوزان إلى سيدتها مُشَكِّكَةً في صدق موقف الكونط، كما يدل على ذلك المركب الشرطي («إذا كان سيدي قد [...]، فقد كان يريد»).

وهكذا وجد ألماڤيڤا نفسه في وضع حرج، بعد التلميحات التي صدرت عن سوزان وشيريبان- في المشاهد السابقة- والتي كادت تكشف سوءَ تصرفه للجميع، وخصوصا للكونتيس ولفيكَارو؛ وهذا سبب ارتباكه المشار إليه في إرشادين مسرحيين متتابعين. لذلك لم يجد أمامه من حل سوى أن يضع حدا للتفسيرات التي طلبَت بجملتين استفهاميتين من قِبَل زوجته ومن قِبَل فيكَارو، وأن يلجأ إلى السلطة التي يخولها له وضعُه كسيد، حيث كَرَّر عبارةَ «يكفي» ثلاث مرات؛ غير أن التكرار يكشف انزعاجه.

وهكذا تم العفو عن شيريبان. استجاب ألماڤيڤا لطلب المجموعة، أي طلب «جميع الناس». فقد تصرف «بشهامة» كما طلب ذلك شيريبان من قبل («العفو بشهامة»)، بما أنه قام بترقية خادمه هذا، فجعله نقيبا (capitaine) (ولنتذكر هنا أن شيريبان هذا ينحدر من أصول أرستقراطية). أما الهتاف الثاني في هذا المشهد («يعيش»)، فهو يربط بين لحظتين: لحظة التخلي عن حق التفخيذ، ولحظة العفو عن شيريبان. كما أنه يبين أيضا الفرح الذي أحست به الجماعة، والذي كان فرحا ساذجا.

لكن الكونط سرعان ما يتراجع أمام الجميع (بعد أن عَبَّر عن نواياه قبل ذلك في كلام انفرادي)، حيث أصدر أمرين: الأول ذو طبيعة زمنية، يقضي بأن يرحل شيريبان «على الفور»؛ والثاني ذو طبيعة مكانية، يقضي بأن يلتحق هذا الخادم بكاطالونيا، وهي الإقليم البعيد جدا عن الأندلس حيث تجري أحداث المسرحية[216].

لقد حاول فيكَارو أن يحتج، لكن حين يُلِحُّ الكونط على أمر ما فإن مناقشته تصبح مستحيلة. لذلك رضي شيريبان بإبعاده، وتوجهت إليه الكونطيس بخطبة وداع، بعد أن استنطقها زوجُها بشكل غير مباشر حين أمر شيريبان بتوديع

216- يقع إقليم «كاطالونيا» (Catalogne) في أقصى الشمال الشرقي من إسبانيا، أما إقليم «الأندلس» (Andalousie) فيقع في أقصى جنوبها.

عَرّابَته. وهكذا بدأ حوار شبيه بحوار العشاق بين العرّابة ومُعَمَّدها- وهي علاقة كان أغلب جمهور القرن الثامن عشر يعتبرها محرمة- لكن دون أن يظهر ذلك في الكلام، طالما أن شيريبان «لا يمكنه أن يتكلم» وأن الكونطيس لا تكشف عن أحاسيسها إلا من خلال عواطفها المذكورة في الإرشاد المسرحي، ومن خلال بعض الكلمات التي تنفلت منها. وهكذا وَجَّهَت تأنيبا خفيا، آسفة على التعجيل بإرسال هذا «الشاب» إلى الخدمة العسكرية الإلزامية. ويبدو أنها لا تقصد أحدا بكلامها، لكن من خلال الضمائر اللاشخصية، وأيضا من خلال المجاز «هذه الدار»، ينبغي أن نتبين تأثرها العاطفي بالمصير المرعب الذي فُرِضَ على شيريبان. وقد بدأت هذه العاطفة تظهر مع قولها: «هناك مهمة أخرى تَناديك»، وذلك في سلسلة من الأبيات الثُّمانية المقاطع[217]، التي سرعان ما توسعت في شعر إسكندري[218]: «حيث وجد شبابك كل هذا التسامح».

وأمام فطنة الكونط الذي لاحظ انفعال الكونطيس، تعترف هذه الأخيرة بأنها مشوشة؛ غير أنها تدافع عن نفسها بأن تنادي شيريبان بـ«الطفل»- بعد أن كانت تعتبره «شابا»-، مُذَكِّرَةً بقرابتهما العائلية والاجتماعية. ولم تكن هذه الحيل اللاشعورية لتنطلي على الكونط، الذي سيعبر عن إدراكه لذلك في كلام انفرادي، والذي سيُصْدِر بكثير من القسوة حكما أخيرا على شيريبان، الذي أصبح يُعْتَبَرُ «شابا».

وفي هذه الأثناء، يتدخل فيكَارو بخطبة عنيفة ومسهبة، ذات حيوية يعرف سرها، حيث يتظاهر بأنه يتكلم مع شيريبان الذي سيغادر، فيزجره واصفا إياه بالنقيب، لكنه يعتبره «صغيرا» و«طفلا». يمكنه الآن أن يخاطبه دون كلفة، رغم ما بينهما من تفاوت اجتماعي. إن مجرد التجاور بين المصطلح العسكري «نقيب» والكلمات العاطفية «الطفل» و«الصغير»، يُنَبِّه إلى أن إرسال كائن صغير جدا إلى

217- المقصود هنا هو الأبيات الشعرية التي يقوم كل منها على ثمانية مقاطع لفظية (syllabes)، وهو وزن شعري فرنسي قديم، يسمى: (octosyllabe).

218- المقصود هنا هو الأبيات الشعرية التي يقوم كل منها على اثني عشر مقطعا، وهو أيضا وزن شعري فرنسي قديم يسمى: (dodecasyllable). ويسمى هذا الوزن أيضا: «الإسكندري» (Alexandrin)، اعتقادا بأن تاريخ الإسكندر الأكبر كان مكتوبا بأبيات شعرية إثني عشرية المقاطع. فالبيت الشعري الإسكندري الكلاسيكي كان يتكون من شطرين (2 hémistiches)، وكل شطر يتكون من ستة مقاطع (6 syllabes)، تفصل بينها وقفة عروضية (1 césure).

الجندية أمر وحشي. تنبني خطبة فيكَارو على التناقض بين المتع التي سيفقدها شيريبان والوقائع القاسية التي سيواجهها: فمن جهة أولى هناك العالم الطفولي المليء بالشراهة (مُمَثَّلَة في الحلويات) وبالألعاب التي تسمح له بالتردد على «حي النساء»، والاستسلام للَمساتهن الخفية والشهوانية. ومن جهة أخرى هناك التدريب العسكري، والدخول إلَى سنَ النضج في «حي» مختلف (كلمة «حي» (quartier) تنتمي إلى المجال العسكري)، والعلاقات الخشنة للجنود، الذين تم تقديمهم بصورة سيئة («شاحبين، غير أنيقين»)، والمناورات العسكرية المقرفة. وخلال الحديث عن هذا الجانب الثاني، يتم اختزال الجندي في الطبيعة الحيوانية («كبا» (broncher) تقال للحصان)، كما أنه يخضع للأوامر بشكل آلي، إذ يقلده فيكَارو بنبرة ساخرة يستعمل فيها جملا اسمية متتابعة بسرعة وبصرامة. أما حياة القصر فهي موسومة بفعل «جال» (roder)، الذي سبق أن استعمله بازيل لوصف شيريبان في مشهد سابق، والذي لا يتخذ عند فيكَارو هنا معنى سلبيا. إنه يحافظ إلى حد ما على المعنى الأصلي (الذي هو جعل شيء ما يطوف أو يدور)، لكنه يضيف إلى ذلك حركة دائرية متمايلة، تقابل الحركات المستقيمة التي يقوم بها الجنود.

وقد أنهى فيكَارو خطبته، التي يُذَكِّرُنا إيقاعُها النشيط والساخر بتجنيد كانْديدْ من قِبَل البلغاريين (حيث «جعلوه يلتفت يمينا ثم يسارا [...]»)[219]، باحتمال موت شَيريبان. أما سوزان والكونطيس فقد منعا فيكَارو من الاستمرار في هذه التكهنات، التي ستتأكد بشكل مأساوي في المسرحية الثالثة من ثلاثيته، وهي مسرحية «الأم المجرمة»[220].

أما الكونط، الذي انزعج دون شك من هذه التدخلات النسائية، فقد عاد إلى انشغالاته الأخرى (غير الزواج). وكان سؤاله: «أين مارسُلين؟»، عبارة عن صدى لكلامه الانفرادي: («لنبحث بسرعة عن مارسُلين»). كما أنه بهذا السؤال وضع حدا للمشهد المتعلق بشيريبان.

219- «كانديد، أو التفاؤل» (Candide ou l'Optimisme)؛ حكاية (رواية) فلسفية ألفها ڤولطير (Voltaire) سنة 1759. والحدث المشار إليه يقع في الفصل الثالث، حيث تم تجنيد كانديد (الشخصية الرئيسية) كُرْهاً ضمن الجيش البلغاري، فذاق قساوة الحرب وعاش أهوالها.

220- «طارْتيفْ الآخر، أو الأم المجرمة» (L›Autre Tartuffe ou la Mère coupable)؛ مسرحية ألفها بومارشي سنة 1792. وهي تمثل الجزء الثالث من ثلاثية فيكَارو، بعد «حلاق إشبيلية» و«زواج فيكَارو». (انظر الهامش الأول في هذه الدراسة)

لقد أجابت فانشيط على هذا السؤال: مارسُلين ذهبت إلى القرية، وبصحبتها بارْطولو، الذي أشارت إليه بـ«سيدي الدكتور»، والذي استغرب الكونط وجودَه ثم سَرَّهُ ذلك فيما بعد، كما جاء في كلام انفرادي جديد. وفانشيط، وهي تكرر عبارةِ «هكذا»، تشير إلى موقف كل من مارسُلين وبارْطولو، وتجعل منهما دميتين تُذكران بالشخصيتين العجيبتين، السيدة بْلوشْ والسيد بْلازيوس، في مسرحية ألْفْريدْ دو موسي «لا نمزح مع الحب»[221].

ومرة أخرى، يجد الكونط نفسه مضطرا إلى إيقاف أحد مخاطبيه، ويتعلق الأمر هنا بفانشيط (قريبة سوزان)، التي استبقت الأحداث واعتبرت فيكَارو من أقاربها، وطلبت من الكونط أن يسامحها لأنه شاهدها بصحبة شيريبان. أما ألماڤيڤا، الذي لا يريد أن يُثار بشكل علني ما يكنه لفانشيط، فقد تخلص منها بطريقة خرقاء، مكررا: «صباح الخير».

ها نحن نعود إلى الزواج، الذي يعتبره فيكَارو مؤكَّدا بشكلٍ ساذج. وقد عاد الكونط- في كلام انفرادي- إلى استعمال ساخر لفعل «أرْبَكَ» الذي استعمله خادمُه فيكَارو، لكنه غَيَّرَ صيغة الماضي الشرطي («كان سَيُرْبك») بصيغة المستقبل («سيربك»)، التي تدل عل اليقين المُتَوَعِّد. إنه يستعمل أفعال الأمر ليصدر التعليمات. فقد حان بالنسبة إليه وقت القرارات والأفعال، لأنه يتوجب عليه أن يُحَوِّل إلى انتصارات هزيمتَه بخصوص حق التفخيذ، وارتباكَه تجاه شيريبان.

أما الثنائي المهدَّد، سوزان وفيكَارو، فقد دخلا أخيرا في حوار عاطفي سريع. الخطيبة تكلم من تعتبره زوجها المستقبلي بنبرة أمومية كان قد اعتادها. أما فيكَارو فقد بدا أكثر انشغالا بالانتصار الذي يعتقد أنه حققه تجاه الكونط، وما صرختُه «هل تمت مراوغتُه؟» (أي لم ينتصر في اللعبة) إلا إجابة مجازية ومألوفة على كلام الكونط الذي افتُتِحَ به المقطعُ المدروس هنا: «لقد انهزمتُ». غير أن فيكَارو كان مخطئا في انتصاره، لأن هذا «اليوم المجنون» سيمتد في أربعة مشاهد أخرى.

221- الإشارة هنا إلى مسرحية «لا نمزح مع الحب» (On ne badine pas avec l'amour)، التي كتبها ألْفْريد دو موسي (Alfred de Musset) سنة 1834، وقُدِّمَت على المسرح سنة 1881. والشخصيتان المذكورتان هما: السيد بْلازْيوس (Maître Blazius)، المَرِح والمقبل على الحياة والمفرط في المتع والملذّات؛ والسيدة بْلوش (Dame Pluche)، التي تجسد الضمور والخشونة والعدوانية.

خاتمة

يدل هذا المقطع من مسرحية «زواج فيكَارو» على أن بومارشي ينتمي إلى تقاليد الكوميديا الكلاسيكية: فمع بداية «يوم مجنون»، يتعرض الحدث- الذي هو زواج سوزان وفيكَارو- لعراقيل تمثلت في الرغبة التي يحسها دون جوان جديد هو الكونط ألماڤيڤا، والتي يبوح بها في حوارات انفرادية عديدة، وفق الأعراف المسرحية.

تكمن أصالة بومارشي في الإيقاع البالغ السرعة للحوارات، التي تأخذ في غالب الأحيان شكل حوارات ثنائية، أكثر مما تأخذ شكل خطب مسهبة، والتي تتدخل فيها شخصيات عديدة (ثمان شخصيات، فضلا عن الجوقة).

هذا الاحترام للتقاليد المسرحية، وهذه الحيوية التي تتميز بها الحوارات، ساهما في خلق أجواء كوميدية، تعيش فيها الشخصية (البطل ألماڤيڤا هنا) وضعا مثيرا للضحك، لأنه مرتبك باستمرار، حيث يشعر المتفرج بالمتعة لأنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات.

غير أن الميزة الرئيسة لهذا المقطع تكمن في شيريبان؛ فهو شخصية كوميدية بطراوته وازدواجيته الجنسية، اللتين جعلتا منه غريما لسيده رغم سنه الصغير؛ لكنه أيضا صورةٌ درامية يطاردها الموت، وهي الصورة التي أبرزها موزارت وكاتب كلماته دانْ بّونْدْ في أوبِّرا «زفاف فيكَارو»[222]، والتي كتب عنها أيضا شارلْ بّيكي صفحات مؤثرة في كتابه «كليو»[223].

بيبليوغرافيا

Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, édition avec analyse dramaturgique par Jacques Scherer, éd. SEDES, 1966

222- «زفاف فيكَارو» (Les Noces de Figaro)؛ هو عنوان أوبِّرا مستوحاة من مسرحية «زواج فيكَارو» لبومارشي، لحّنها وولْفْكانك أماذوزْ موزارْتْ (Wolfgang Amadeus Mosart)، وكتب نَصَّها بالإيطالية لورونزو دا بّونْطي (Lorenzo da Ponte)، سنة 1785 - 1786، وعُرِضَت باللغة الفرنسية بدار الأوبرا في باريس سنة 1793.

223- شارْلْ بّيكي (Charles Péguy)؛ (1873 - 1914)، كاتب مسرحي وشاعر وناقد فرنسي. وهو معروف أيضا باسمين مستعارين: بّيير دولْوار (Pierre Deloire)، وبّييرْ بودْوانْ (Pierre Baudouin). وكتابه المشار إليه هنا هو مؤلف نقدي بعنوان: «كْليّو، حوار التاريخ والروح الكافرة» (Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne)، الصادر بعد موته سنة 1917.

القرن التاسع عشر

أونوري دو بالزاك

الأب كوريو (1835)

فرانسوا شاطوبريان

مذكرات ما بعد الموت (1850)

فيكطور هيگو

العقوبات (1853 - 1870)

شارل بودلير

أزهار الألم (1857)

كوسطاف فلوبير

التربية العاطفية (1869)

بَول فيرلين

أغنيات عاطفية صامتة (1874)

أونوري دو بالْزاك[224]

الأب كَوريو (1835)

يتكون الطابق الأرضي- المرصود عادة لخدمة مأوى المدينة[225]- من حجرة أولى مُضاءة بنافذتين تطلان على الزقاق، ويتم الولوج إليها عبر نافذة بابية. هذا البهو يفضي إلى غرفة الطعام، التي يفصلها عن المطبخ بئر السلالم المكونة أدراجُها من الخشب ومن مربعات القرميد المصبوغة والمصقولة. ليس هناك ما هو أكثر كآبة من رؤية هذا البهو، الذي تؤثثه أرائك وكراسي منسوجة من السبيب، تزينه خطوط لامعة تتخللها خطوط باهتة. وفي وسط البهو، توجد مائدة مستديرة أرضيتُها من رخام سانْتْ- آنْ[226]، مزينة بطَقْم كؤوس خزفية بيضاء، ذات خطوط ذهبية نصفها ممسوح، هي اليوم متداولة بكثرة. جدران هذه الحجرة مكسوة بالألواح الخشبية إلى حدود المرفق، وما فوق ذلك يغطيه ورق لاصق مُزَيَّن بصور المشاهد الرئيسية في حكاية طيليماكْ[227]، وضمنها صور

224- أونوري دو بالْزاك (Honoré de Balzac) (1799 - 1850)؛ كاتب فرنسي متنوع، كتب الرواية والقصة والمسرحية والنقد. وقد نشر واحدا وتسعين عملا في مجال الرواية والقصة، فضلا عن كتاباته في مجالات أخرى، وفضلا عما نُشر بعد موته. وقد جمع أعماله في سلسلة ضخمة سماها: «الكوميديا الإنسانية». نشر بالزاك رواية «الأب كوريو» (Le Père Goriot) سنة 1835. وهي تتناول موضوع الحب الأبوي الشديد، وتعطي صورة عامة عن المجتمع الفرنسي وطبقاته خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. وقد اقتُطِف هذا المقطع من بداية الرواية:

- Honoré de Balzac, Le Père Goriot, éd. Garnier, 1963, p. 10- 12

225- «المأوى البرجوازي» (Pension bourgeoise)، ويسمى أيضا «مأوى المدينة»، أو «مأوى العائلة» (pension de famille)؛ هو فندق بسيط، مخصص للفقراء من السياح والعابرين والطلبة، وأيضا لكبار السن من الرجال والنساء. وهو في رواية «الأب كَوريو»، مأوى يوجد في إحدى أزقة باريس القديمة، تديره السيدة فوكي (Madame Vauquer) منذ أربعين سنة، ويُعْرَف لذلك باسم «منزل فوكي».

226- رخام «سانت- آن» (Sainte-Anne)، من أكثر الرخام انتشارا في فرنسا قديما. وهو معروف بلونه الرمادي الداكن المرشوش بالأبيض، على أرضية رمادية فاتحة. وهو يُسْتَخْرَجُ من جبال البرانس (البِيريني (Pyrénées))، جنوب غرب فرنسا.

227- «طيليماك» (Télémaque) بطل أسطوري من أبطال الأوديسا الإغريقية القديمة؛ فهو ابن أوليسْ وبِينيلوبْ،

ملونة لشخصياتها الكلاسيكية. في ما بين النافذتين المُسَيَّجَتَيْن، توجد لوحة تمثل الوليمة التي قدمها كاليبْسو لطيليماك ابن أوليسْ[228]. منذ أربعين عاما، وهذه اللوحة تثير سخرية النزلاء الشباب، الذين يعتبرون أنهم أكبر من وضعيتهم تلك، مستهزئين بالعشاء الذي فرضته عليهم الحاجة.

أما المدفأة الحجرية، التي يشي محيطُها النظيف بأنها لا تعرف النار إلا في المناسبات الكبرى، فتزينها مزهريتان مليئتان بزهور اصطناعية، ذابلة ومسجونة، إلى جانب ساعة حائطية من رخام ضارب إلى الزرقة، يدل على ذوق رديء. هذه الحجرة الأولى تزفر برائحة لا اسم لها في اللغة، إذ لا نملك إلا أن نسميها رائحةَ المأوى. فهي رائحة خانقة ومتعفنة وكريهة؛ رائحة تُشعرك بالبرد، تحسها رطبة في اللسان، تخترق الملابس؛ تنبعث منها رائحة الخدمة والمركز والمأوى. قد نستطيع وصفها إن نحن ابتكرنا طريقة لتقدير كميات العناصر الفاسدة التي يفرزها الجهاز التنفسي الفريد من نوعه، عند كل واحد من النزلاء، سواء كان شابا أو شيخا. وبعدُ! فرغم هذه الفظاعة الكبيرة، إذا قارنتم هذا البهو بغرفة الطعام التي تجاوره، سيبدو لكم أنيقا ومعطرا كما لو أنه خِدْرُ امرأة. فهذه الغرفة المُغَلَّفَة بالخشب بكاملها، كانت فيما مضى مصبوغة بلَون لم تعد معالمه اليوم مُمَيَّزَة، فصار خلفية تراكمت عليها طبقة من السُّخام رُسِمَتْ عليها أشكال غريبة. وتُحيطُ بغرفة الطعام هذه سُفْرات لزجة، وُضعت علَيها أباريق متشققة ومتسخة، وحلقات معدنية متموجة، وأكوام من الأطباق الخزفية السميكة ذات حواف زرقاء، مصنوعة في تورْنايْ[229]. وفي إحدى الزوايا، وُضِعَ صندوق يشمل خانات مرقمة تُحْفَظُ فيها المناديل الخاصة بكل نزيل، والتي تكون ملطخة

ذهب ليبحث عن أبيه الذي لم يعد من حرب طروادة، فعاش العديد من المغامرات والأحداث المثيرة والوقائع الغريبة. وقد استوحى الأديب الفرنسي فرانْسوا دو فينيلون François de La Mothe-Fénelon حكاية هذا البطل فكتب رواية تربوية نشرها سنة 1669، تحت عنوان «مغامرات طيليماك» (Les aventures de Télémaque). وقد ترجم هذه الرواية إلى اللغة العربية رفاعة الطهطاوي سنة 1865، تحت عنوان «وقائع الأفلاك في مغامرات تيليماك»، ثم أعاد ترجمتها جرجس شاهين عطية سنة 1885، تحت عنوان «وقائع تيليماك».

228- الإشارة هنا تتعلق بجزء من حكاية طيليماك، الذي تحطمت سفينته جراء عاصفة بحرية، فرمت به الأمواج إلى جزيرة تسكنها حورية اسمها «كاليبسو» (Calypso). وهناك استقبلته تلك الحورية- وهي إلهة للماء والغاب- بوليمة كبيرة، وعرضت عليه الخلود مقابل الزواج بها.

229- «تورناي» (Tournai)، مدينة فرنكفونية قديمة، تقع الآن في جنوب بلجيكا.

بالبقع أو بالخمر. هكذا تجتمع قطع أثاث أبدية ومنبوذة من قِبَلِ الجميع، لكنها موضوعة هنا كما توضع بقايا الحضارة، حيث ترون مضغاطا مُغَطًى (baromètre à capucin) يُسْتَعْمَلُ حين يصب المطر، وأخاديد سحيقة تقطع شهية الأكل، وكُلُّها مغلفة بالخشب الملمع ذي الخطوط المذهبة؛ معاهدة مكتوبة على رُقاقة مرصعة بالنحاس؛ كانون أخضر؛ مصابيح زيتية يختلط فيها الغبار بالزيت[230]؛ مائدة طويلة مكسوة بكتان مُشَمَّع، فيه من السُّمْك ما يسمح لأحد النزلاء العابرين بأن يمزح فيستعمل إصبعه كقلم لكتابة اسمه[231]؛ كراسي عرجاء؛ حصيرات صغيرة من الحَلْفاء التي تلتوي دائما دون أن تتبدد؛ ثم سخّانات كئيبة، ذات ثقوب مفرومة ومفاصل محطمة، خشبها متفحم[232]. لكي نبين إلى أي حد هذا الأثاث قديم ومتشقق ومرتج ومتآكل وأكتع وأعور وعديم الجدوى ومنتهي الصلاحية، يقتضي الأمر تقديم وصف سيؤخر كثيرا أحداث هذه الحكاية، وهذا ما لن يسمح به الأشخاص المستعجلون. فمربعات الزليج الأحمر مليئة بالأغوار الناتجة عن الاحتكاك أو عن إعادة الصباغة. وختاما، فهنا يسود البؤس الحقيقي، بؤس وفير وخالص ومتكرر. إن لم يكن فيه مستنقع بعد ففيه بقع؛ إذا لم يكن فيه لا ثقب ولا خرقة، سيسقط في العفونة.

230- الإشارة هنا إلى «مصابيح أَرْكانْ» (quinquets d'Argand)؛ وهي مصابح زيتية أخذت اسم مخترعها الفيزيائي السويسري «أمي أرْكانْ» (Ami Argand)؛ (1750 - 1803)

231- التشبيه هنا يتعلق بـ«المِرْقَم» (style)؛ وهو ريشة أو قلم من نوع خاص، كان يُسْتَعْمَلُ للكتابة على الشمع.

232- يتعلق الأمر هنا بسخانات قديمة (chaufferettes)، هي عبارة عن صناديق صغيرة يوضع فيها المرجان المشتعل لكي يُدْفِئَ الغرف.

توجيهات منهجية

سنحاول تجنب الأخطاء التي تُرْتَكَبُ عادة في القراءات المتعلقة بالْزاك، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمقطع وصفي، حيث يتم السقوط في إعادة صياغة المعاني، أو يُصَنَّفُ النص بشكل متسرع في إطار «الواقعية»، أو تُهْمَلُ وظائف ذلك المقطع في الاقتصاد العام للرواية.

الدراسة التركيبية

مدخل

يقع هذا النص في الصفحات الأولى من رواية «الأب كَوريو»، وهو يصف مأوى ڤوكي من الداخل، حيث ستقع أحداث الرواية. وهو وصفٌ بالْزاكيٌّ خالص، سنحاول إبراز طُرُقه وأساليبه ووظائفه.

دراسة النص

أولا: وسائل الوصف

1- حركة زائر مفترَض

إن مهمة هذا المقطع أولا هي رسم ديكور الرواية. وتتمثل التقنية الرئيسية للوصف في أن يتحول السارد إلى زائر مُفْتَرَض يرشد القارئ داخل المنزل. وبذلك نتقدم من حجرة إلى أخرى، من البهو إلى غرفة الطعام. والنظر نفسه ينتقل بالتتابع من الأرضية إلى الجدران ثم إلى المدفأة، وهكذا... وهذه الطريقة، التي تتماشى مع المعرفة الشاملة الاعتيادية عند بالزاك، تستدعي أسلوبا خطابيا (بالمعنى الذي يقدمه بينْفِنيسْتْ) قائما على استعمال التعابير الشفوية والزمنِ الحاضر والزمنِ الماضي المَركَّب وضمير الجمع المخاطَب «أنتم».

2- انطباعات وأحكام

إننا نتقاسم مع هذا السارد- المرشِد نظراته وتقديراته؛ وذلك لأنه يقدم لنا انطباعاته، فيبدو صارما («ليس هناك ما هو أكثر كآبة من رؤية...») أو نافرا أو ساخرا من كل شيء («رائحة المأوى»، طريقة لتقويم الروائح، «سيبدو لكم أنيقا ومعطرا كما لو أنه خِدْرُ امرأة»)، أو حتى متهكما (وليمة طيليماك).

3- أشياء دالة

بالإضافة إلى الأحكام الواضحة، يعتمد الوصف على الإيحاءات خصوصا، أي على سيمَياء خاصة بالأشياء، التي لا تتم الإشارة إليها بشكل محايد أو لمجرد الوصف، بل تكون دائما ذات دلالة.

ثانيا: وصف واقعي؟

1- تَرَفٌ زائل

إن الطيمة المهيمنة في هذا المقطع المدروس هي القحومة (décrépitude)، التي تعني زوال مرحلة الترف. فهذا المأوى كان بورجوازيا، لكنه لم يعد كذلك؛ وتكدس الأشياء يدل على نوع من الوفرة، لكنها وفرة بائسة؛ والأطباق الخزفية «تزخرفها خيوط ذهبية»، لكن «نصفها ممسوح»؛ والبهو مكسو بالألواح الخشبية إلى حدود المرفق فقط؛ وغرفة الطعام «كانت فيما مضى مصبوغة»، والآن كل ما فيها متسخ كما هو حال الأباريق، أو مبتور كما هو حال الكراسي.

2- ذوق رديء

تنصب السخرية أيضا على الذوق الرديء. وذلك يكون جليا أحيانا، كما هو الحال في الإشارة إلى ساعة حائطية من رخام ضارب إلى الزرقة، أو إلى الفظاعات الكبيرة؛ لكنه يكون ضمنيا في غالب الأحيان، كما هو الحال في الإشارة إلى الزهور الاصطناعية، وإلى مقياس الضغط الجوي (المِضغاط) بغطائه، وغير ذلك. فقيمة الأثاث والأشياء يتم تحديدها من خلال تعليقات السارد. كما أن طَقْم الصحون مصنوع من الخزف، غير أنه خزف من النوع السميك، ومصنوع في المدينة البلجيكية تورناي، التي كان خزفها راقيا في القرن الثامن عشر، ثم أصبح

عاديا في القرن التاسع عشر. وإجمالا فالأشياء الموصوفة غير ذات قيمة عالية، وتكاد تكون مضحكة.

3- وثيقة

هل هذه الأمور كلها تعطي نصا «واقعيا»؟ لا شك في ذلك، لكن ينبغي أن نتفق حول دلالة هذا المصطلح. فهذا الوصف ليس محاكاة خالصة لمكان واقعي، كما لو أنها صورة فوتوكرافية. فهو أبعد ما يكون عن الموضوعية، لأنه مُوَجَّه من قِبَل نَظْرَة مغرقة في الذاتية، تصل به إلى التصوير العجائبي، حين تمدد استعارة المعضولين. إن أثر الواقعية يتخذ هنا طابعا كمّيا بالخصوص، لأنه يقوم على تراكم الأشياء. وهذا الوصف، الذي جاء بهذا الشكل في أول الحكاية، ينتج بفضل اتساعه ودقته ميثاقا للقراءة مفادُه أن هذه الرواية ستكون واقعية. فغاية كل شيء في هذا الوصف هي إقناعنا بأن الأمر لا يتعلق بعمل تخييلي، وإنما بحكاية واقعية، كل ما فيها صحيح («All is true!»). وبذلك فإن هذا الوصف، مهما كان طويلا، يساهم في تحقيق المتعة الروائية، على عكس ما يتخيل «الأشخاص المستعجلون» الذين تفادى بالزاك عِتابَهم بطريقة ساخرة.

ثالثا: بيئة شعورية عامة

1- الانهيار والعزلة

بالإضافة إلى الوصف البصري، يُعْنى الروائي بتقديم البيئة الشعورية العامة لحكايته. وفي هذا الصدد، فإن دلالة الانهيار التي تقوم عليها بنية النص لها طبيعة رمزية. فهي التي تهيئ الموضوع الرئيسي للرواية، الذي هو انحطاط الأب كَوريو. فموضوعة «العزلة» («النافذتين المُسَيَّجَتَيْن»، والزهور الـ«مسجونة»)، التي جاءت في سياق استحضار أوصاف العفونة والكراهة واللزوجة، توحي أيضا بضرورة الهروب من هذا المكان القذر.

2- ما أشبه الناس بالمكان

هناك انسجام دائم بين الأماكن والناس عند بالزاك. فتواضع المكان هنا يعكس على الأقل مستوى حياة النزلاء: كَوريو وراسْتينْياكْ (Rastignac) وفوطْرانْ (Vautrin) وغيرهم. وشَخْصَنَة البؤس، في آخر المقطع، تؤكد هذا الاندماج بين الشخصيات والديكور.

3- وظيفة الإعداد

هذا الإلحاح المتجه كليا نحو إبراز بؤس أبطال الرواية هو الذي يسمح بإعداد الحدث. من ذلك مناورات ڤوطران، وطموح راسْتينْياك، وسقوط كَوريو .

خاتمة

لم يسبق لروائي قبل بالزاك أن كتب أوصافا مغرقة في التفاصل، كما هو الحال هنا؛ لكن أقل مفارقة يمكن أن تمس الموصوفات المستقصية هنا، لا تكمن في المغالاة فيها إلى حد يُفْقدها بُعْدَها البصري. إن بالزاك في العمق يقدم للعين أقل مما يقدمه للفهم، وهذا عكس ما ستقدمه الرواية الجديدة، التي تقترح أوصافا دون عمق، لا تدل فيها الأشياء إلا على نفسها.

فرانسوا روني شاطوبريان[233]
مذكرات ما بعد الموت (1850)

كانت لوسيلْ ناضجة وذات جمال ملحوظ، لكنها كانت مُتَعَقِّلَة. كان شعرها الأسود الطويل يناسب وجهها الشاحب، وكانت غالبا ما ترنو إلى السماء، أو تجول حول نفسها بنظرات ملْؤها الحزن والألم. في مشيتها وفي صوتها وفي بسمتها وفي مُحَيّاها، هناك شَيء ما حالم ومتألم.

لوسيل وأنا لم نكن مُفيدَيْن. فحين كنا نتحدث عن العالَم، كان الأمر يتعلق بالعالم الذي نحمله في داخلنا، والذي هو قليل الشبه بالعالم الحقيقي. لقد كانت لوسيل تعتبرني حاميها، وكنت أعتبرها صديقتي. كانت تسيطر عليها أفكار سوداوية أبذل جهدا في تبديدها: فعندما كانت في سن السابعة عشر، بدأت تتحسر على ضياع سنوات عمرها الأولى، وأرادت أن تدفن نفسها في دَيْر. كل شيء كان يسبب لها قلقا وغما وجرحا: فحين كانت تبحث عن عبارة أو وَهْم تؤمن به، كان ذلك يعذبها شهورا بكاملها. رأيتها مرارا تضع يدها على رأسها وتحلم في سكون وجمود، منطوية على نفسها تعيش حياة داخلية. وصدرها هو أيضا كف عن الظهور. تبدو بسلوكها وكآبتها وڤينوسيتها[234] كطيف جنائزي. كنت إذن أحاول أن أواسيها، لكن بعد ذلك مباشرة كنت أغرق في يأس يصعب شرحه.

233- فرانسوا- روني ڤيكونطْ دو شاطوبْريانْ (François-René, vicomte de Chateaubriand) ؛ (1768 - 1848)؛ كاتب وسياسي فرنسي، يُعتبَر من رواد المذهب الرومانسي في فرنسا. له مؤلفات في مجالات عديدة ومتنوعة، منها التاريخ والسياسة والدين والأخلاق والأدب، بما في ذلك مجال الرواية وأدب الرحلة والسيرة وأدب المذكرات. وكتاب «مذكرات ما بعد الموت» (Mémoires d'outre-tombe)، عبارة عن سيرة ذاتية كتبها شاتوبريان بين سنة 1809 وسنة 1841، تحت عنوان «مذكرات حياتي»؛ غير أنها لم تُنْشَر إلا بعد موته، حيث أصدرها الناشران الأخوان بَينو (Penaud) في باريس، بين سنة 1849 وسنة 1850، في اثني عشر مجلدا.

234- «ڤينوسية» (vénusté)؛ نسبة إلى «ڤينوس» (Vénus)، وهي إلهة الحب والجمال في الأساطير الرومانية القديمة.

كانت لوسيل تحب في المساء أن تقرأ بعض الكتب الدينية: وكان منبرها المفضل هو ملتقى طرق ريفية، فيه صليب من الحجر وشجرة حَوْرٍ تُوَجِّه مِرْقَمَها الطويلَ نحو السماء كفُرشاة رسام[235]. أمي الورعة والبالغة الحسن، كانت تقول إن ابنتها مسيحية راهبة في الكنيسة العتيقة، تعتكف في الأديرة البعيدة[236].

من كثرة ما تركزت روحُ أختي، بدأت تظهر عليها أشياء غريبة: فحين تكون نائمة تشهد أحلاما تَنَبُّئِيَّةً، وحين تكون مستيقظة تبدو كما لو أنها تستشرف المستقبل. وكانت لوسيل في سُهادها تجلس على إحدى الدرجات، أمام الساعة الكبيرة الموجودة فوق صحن الدرج، فتضع قنديلها على الأرض، وعلى بصيصه تنظر إلى إطار الساعة التي تطوق الصمت بالزمن. وحين يلتقي عقربا الساعة عند منتصف الليل، يتولد عن اقترانهما الهائل وقتُ الفوضى والجرائم. كانت لوسيل تصغي إلى أصوات تكشف لها وفيات بعيدة. حين كانت تقيم مع أخواتي الأخريات في باريس، أياما قبل 10 غشت، على مقربة من دير الكارميليّين[237]، تطلق عينيها خلف الزجاج ثم تصرخ قائلة: «لقد رأيت الموت يدخل». في براري كاليدونيا[238]، كانت لوسيل لتكون زوجة سماوية لوالْطيرْ سْكوتْ[239]، موهوبة ببصيرتها. وفي براري أَرْموريكا[240]، كانت مجرد امرأة وحيدة مُعَزَّزَة بالجمال والذكاء والشقاء.

235- المِرْقَم (le style) هو أداة كالقلم أو كدبوس، كانت قديما تستعمل للكتابة على الألواح المطلية بالشمع.

236- «الكنيسة العتيقة» (Eglise primitive)، هي الكنيسة التي شيَّدها أحد الحواريين القدماء، وبقيت تعاليمه تُدَرَّسُ فيها. وتتبعها في تلك التعاليم مجموعة من الأديرة تسمى «لورْ» (les Laures)؛ وهي مؤسسات دينية مسيحية بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان، يعيش فيها الرهبان منعزلين وناسكين. وهذا النوع من الأديرة كان منتشرا بكثرة في الشرق من أوربا.

237- يتعلق الأمر بدَيْر تعتكف فيه الراهبات أو الرهبان (couvent des Carmes)، ويخضع لنظام ديني يُنْسَبُ إلى «كارْميلْ» (Carmel). غير أن المخصوص بالإشارة هنا هو دير بعينه موجود في باريس.

238- «كاليدونيا» (Calidonie)، هو اسم لاتيني قديم لسكوتلندا الحالية (Ecosse)، وهي دولة في شمال بريطانيا. ولا علاقة لذلك بـ«كالودينيا الجديدة»، التي هي عبارة عن أرخبيل في المحيط الهادي، غرب أستراليا وشمال نيوزيلاندا.

239- «والطيرْ سْكوتْ» (Walter Scott)؛ (1771 - 1832)؛ شاعر وكاتب اسكتلندي، من رواد المذهب الرومانسي في الأدب الإنجليزي.

240- «أَرْموريكا» (Armorica)، اسم لاتيني قديم أُطْلِقَ على المنطقة الساحلية من بلاد الكول (Gaulle) في شمال فرنسا. وتسمى هذه المنطقة أيضا «كادومْيا» (Cadomia).

مدخل

يسترجع شاطوبريان في «مذكرات ما بعد الموت»، وكما تشير إلى ذلك كلمة «مذكرات»، الوقائعَ التاريخية التي كان شاهدا عليها وفاعلا أساسيا فيها. لكنه يُدَوِّن أيضا في هذا العمل سيرة ذاتية تدخل في إطار «الاعترافات» (رغم أن شاطوبريان يتهم روسو بالاستعراء الأدبي[241])؛ فهو يحكي حياته الخاصة، ويقدم «تاريخ شخصه» كما يسمي ذلك فيليب لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية[242].

تشكل الكتب الخمسة الأولى من «مذكرات ما بعد الموت» حكاية طفولة ومراهقة، حيث يعود شاطوبريان إلى سنوات حياته الأولى، التي قضى معظمها في كومْبور[243]. وبما أن شخصية هذا الأديب انْبَنَتْ من خلال علاقته بالآخرين، فمن الطبيعي أن يشير إلى محيطه العائلي، وخصوصا أخته لوسيلْ، التي شاركها وحدتها، والتي خَصَّها بالفصل السادس من الكتاب الثالث، الذي يحمل عنوان: «لوسيل».

اعتمادا على القراءة التركيبية، سندرس أولا كيف تم تقديم لوسيل في شكل صورة وصفية تتجاوز الواقع إلى الأسطورة، وكيف يبدو شاطوبريان في هذا المقطع، باعتباره شخصية وساردا في نفس الوقت.

241- «الاستعراء»، أو «الإظهار» (exhibitionnisme)، هو الكشف الصريح والواضح عن الأفكار والعواطف والحياة الخاصة، دون خجل. والمقصود بالاشارة هنا هو كتاب «الاعترافات» (Les Confessions)، الذي كتبه جان جاك روسو بين سنة 1765 وسنة 1770، وضَمَّنَه أفكاره وعواطفه وحياته الشخصية.

242- فيليبْ لوجونْ (Philippe Lejeune) ؛(1938 -)، ناقد وجامعي فرنسي متخصص في مجال السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية. له مؤلفات كثيرة، منها: «السيرة الذاتية في فرنسا» (1971)، و«الميثاق السير- ذاتي» (1975)، و«أنا شخص آخر» (1980)، و«أنا أيضا» (1986)، و«دفاعا عن السيرة الذاتية»(1998)، و«علامات حياة» (2005).

243- توجد منطقة كومْبورْ (Combourg) في إقليم بْروطانْ شمال فرنسا.

الدراسة التركيبية للنص

أولا- صورة وصفية لشخص واقعي

يرسم شاطوبريان الصورة الوصفية (portrait) لأخته، كما يعلن ذلك عنوان الفصل: «لوسيل». وهو في ذلك يستعمل الزمن الماضي المُمْتَد (imparfait)، أي زمن ما لم يعد موجودا، زمن «ما بعد الموت». ولنتذكر هنا أن لوسيل ماتت سنة 1804، وأن هذا المقطع كُتِبَ في شهر غشت من سنة 1814. إن الماضي الممتد له قيمة اطرادية، لأنه يُسْتَعْمَل في وصف خصائص طبعية ثابتة وأساسية في الشخصية الموصوفة (كانت لوسيل في سُهادها تجلس). وحين تتحول الصورة الوصفية إلى حكي يستحضر القدرات التنبئية، يختفي ما هو اطرادي ويخلي المكان لما هم إفرادي، أي للحاضر الحكائي الذي يُحَيِّنُ المشهد (تطلق عينيها خلف الزجاج).

وفق الخطاطة التقليدية للوصف، يتم إظهار لوسيل من خلال الجوانب الجسدية في أول الأمر، لكن الصورة الوصفية هنا لا تتوخى الدقة، إذ نعرف فقط أن أخت شاطوبريان «كانت... ناضجة وذات جمال ملحوظ» (الوصف الثاني لا يُرينا شيئا، بل يقدم حكما)، وأن «وجهها الشاحب» يناسب «شعرها الأسود الطويل». وهكذا تفرض لوسيل نفسها من خلال وضعيات تخصيصية، إذ تكون دائما ثابتة وجامدة، مثلما تكون الصورة المركزية في لوحة ما:

- «كانت غالبا ما ترنو إلى السماء، أو تجول بنظرات حزينة ومشتعلة حول نفسها»؛
- «كثيرا ما رأيتها، يدُها على رأسها وهي تحلم في سكون وجمود»؛
- «كانت لوسيل في سُهادها تجلس على إحدى الدرجات».

كما أن التفاصيل الجسدية القليلة جدا تأتي تابعة للصورة الوصفية الخُلُقيَّة[244]. ففي الجملة الأولى يتم وصف لوسيل بنعتين يحددان هيئتها بشكل غامض («ناضجة» وذات جمال «ملحوظ»)، ثم بعدهما يأتي نعت أخير، ذو طابع خُلُقي (مُتَعَقِّلَة)، وهو يأخذ قيمته من أداة الاستدراك «لكن» التي تسبقه، ومن موقعه في نهاية الجملة. وقد ختم شاطوبريان الفقرة الأولى بترديد أربعة عناصر جسدية تُخَصِّصُ لوسيل: «مشيتها» و«صوتها» و«بسمتها» و«مُحَيّاها». غير أن كلا من هذه المسميات لا يوصَف بشكل مباشر، إذ ينبغي أن ننتظر نهاية الجملة لنقرأ وصفين جامعين («حالم» و«متألم») يركزان على المعاناة الأساسية عند لوسيل، والتي تكمن في أنها تعيش داخل الخيال.

وتمتد الصورة الوصفية الخُلُقيَّة للفتاة الشابة في الفقرة الثالثة، من خلال موقفها الديني. فالمشهد تكراري ويشكّل لوحة يؤكدها التشبيه القائم بين «شجرة الحَور» و«فرشاة الرسام»؛ وهي لوحة مصنوعة من كلمات ينحتها «مِرْقَم». والديكور يجمع بين ما هو أفقي وما هو عمودي، من خلال «ملتقى طرق ريفية، فيه صليب من الحجر، وشجرة حَوْر». وفي خلفية هذا الديكور تنعزل لوسيل منشغلة بـ«قراءة بعض الكتب الدينية». وفي هذا الجو النفسي ما قبل الرومانسي، فضلت الفتاة أن تكون وحيدة في «المساء» وسط الطبيعة؛ وهو وضع يرتبط بالصلاة، طالما أن «المِرْقَم الطويل» لشجرة الحور «يتجه نحو السماء».

تبدو لوسيل في الواقع كما لو أنها مصابة بمرض عصبي، وهذا ما يشير إليه تواتر المصطلحات المستقاة من الحقل المعجمي للألم النفسي: «الحزن»، «أفكار سوداوية»، «تتحسر»، «قلقا وغما وجرحا»، «يعذبها»، «كآبة»، «أواسيها»؛ ثم كلمة «الشقاء» التي هي آخر كلمة في الفصل، والتي جاءت كرجع صدى لكلمة «متألم» التي خُتِمَت بها الفقرة الأولى. ورغم ذلك فإن شاطوبريان لا يستعمل المعجم السكولوَجي والباطولوجي؛ كما أن «جنون» لوسيل، الذي يتم تشريحه في مقاطع أخرى من «مذكرات ما بعد الموت»، لا يتطلب تحليلا أو تفسيرا ، ولا يقوم على مرجعية علمية، بقدر ما هو واقعة غريبة وشاملة تُكَوِّن شخصية لوسيل، بما أن «كل شيء كان يسبب لها قلقا وغمّا وجرحا».

244- المقصود بالجانب الخُلُقي (moral) هنا هو الصفات المعنوية المتصلة بشخصية لوسيل، وذلك في مقابل الصفات الجسدية.

إذا استعملنا المصطلحات الحديثة، يمكن أن نعتبر لوسيل عُصابية، ومتعبة الأعصاب[245] وبالفعل فالتوازي الموجود بين «عبارةٌ كانت تبحث عنها» و«وهمٌ كانت تؤمن به»، ينتهي عند فعل وظرف زمني يوضّحه («يعذبها شهورا بكاملها»). وهذا الفعل وظرفه يؤكدان التباين بين سبب المعاناة البسيط من جهة وكثافة تلك المعاناة المتمثلة في مدتها الزمنية من جهة أخرى. تسقط لوسيل في حالات تخشبية[246]: «غالبا ما أراها، يدُها على رأسها وهي تحلم في سكون وجمود؛ منطوية على نفسها تعيش حياة داخلية؛ وصدرها أيضا كف عن الظهور». إن المصطلح المَرَضي الوحيد الذي استعمله شاطوبريان، والذي هو مصطلح «كآبة»، يجد هنا معناه التأثيلي في «المرارة السوداء»- لوسيل كانت تسيطر عليها «أفكار سوداوية»- وهي كلمة يمكن تقريبها من «موجة الأهواء»، التي شعر بها روني وأخته، في رواية «روني»، والتي أصبحت فيما بعد جزءا من المعجم الرومانسي المتعلق بالأهواء[247].

ثانيا: التحويل الأسطوري

لا يكتفي شاطوبريان برسم لوحة غامضة شيئا ما لشخص واقعي، بل إنه يُحَوِّلُ هذا الشخص إلى شخصية أسطورية. فهو في نهاية فقرات ثلاث، يقرن لوسيل بثلاثة كائنات استثنائية:

245- (une névrosée, une neurasthénique): المقصود هنا هو «العُصاب» و«العياء العصبي»: فالعُصاب (Névrose) هو اضطرابات نفسية تنتج عن صراع نفسي مكبوت، دون أن تكون لها أعراض عضوية؛ أما العياء العصبي (Neurasthenie) فهو مرض عصبي يسبب القلق والكآبة وأوجاع الرأس.

246- حالات تخشبية (états cataleptiques)؛ من التخشب (catalepsie)، وهو مرض نفسي يتجسد عضويا في التوقف عن الحركة الإرادية خلال مُدَد معينة.

247- «موجة الأهواء» (vague des passions)، هي حالة نفسية تدور فيها العواطف حول نفسها، ولا تتجه صوب أهداف وموضوعات معينة موجودة خارج الذات. فهي نوع من القنوط والملل المَرضي الذي يصيب الإنسان في سن الشباب؛ لأن الإنسان المعاصر- حسب شاطوبريان- يصبح «مؤهلا دون تجربة»، إذ يمكن أن يعيش مختلف الإحساسات الإنسانية عن طريق الكتب التي يقرؤها وليس عن طريق الحياة مباشرة. إننا «نسكن عالما فارغا بقلوب ممتلئة». وقد ظهر مصطلح «موجة الأهواء» في إطار الاتجاه الرومانسي خلال القرن التاسع عشر، حيث استعمله شاطوبريان في كتابه «عبقرية المسيحية» Génie du christianisme لوصف «ألم القرن» (mal du siècle)؛ كما جسده في مؤلفاته السردية؛ «روني» و«مذكرات ما بعد الموت» وغيرهما. والإشارة هنا متعلقة برواية «روني» (René)، التي كتبها شاطوبريان ونشرها سنة 1802، حيث تسيطر على بطليها (روني وأخته أميلي) موجة الأهواء.

يستحضر الكاتب أولا الديانة الرومانية في عبارة «تبدو بسلوكها وكآبتها وڤينوسيتها، كطيف جنائزي»، إذ يشير بطريقة غير مباشرة وبدلالة تشاؤمية إلى الأسطورة اللّاتينية، حيث يضطلع الجني (Genius) بحماية الإنسان ومرافقته مدى الحياة. كما أنه باستعمال كلمة «ڤينوسيتها»، يربط لوسيل بإلهة الحب ڤينوس، مما يشي بحب سفاحي تجاه الأخت (كما في رواية «روني»، حيث تغرم الأخت أَميلي بأخيها). ثم بعد ذلك يتم تشبيه لوسيل «بمسيحية في الكنيسة العتيقة»، وتتم أَسْطَرَتُها عن طريق إبعادها في الزمان والمكان، وهو ما تدل عليه «الأديرة الشرقية»- يمكن أن نستحضر هنا معشوقة بِيطْرارْك[248]-. ثم إنها أخيرا توضع في مصاف بطلات الشاعر والروائي الاسكتلندي (في «كالينونيا») «والْطير سْكوتْ»، الذي كان له تأثير كبير في الاتجاه الرومانسي. وهذه التشبيهات الثلاثة التي تعطي مكانة أسطورية للوسيلْ، نجدها تتتابع وفق نظام زمني يبدأ من روما القديمة ليصل إلى كاليدونيا الحالية، مرورا بـ«الكنيسة العتيقة». كما أن هذه التشبيهات جميعها ذات إيحاءات دينية، بما في ذلك التشبيه الأخير، لأن «زوجة والطير سكوت» «سماوية».

إن لوسيل أيضا تشبه نَبِيَّة، كما تشير إلى ذلك الجملة القائمة على متوازية تركيبية وعلى طباق بين طرفيها: «حين تكون نائمة تشهد أحلاما تَنَبُّئِيَّةً، وحين تكون مستيقظة تبدو كما لو أنها تستشرف المستقبل». ويشير شاطوبريان أيضا إلى أنها كانت «تُصغي إلى أصوات تكشف لها وفيات بعيدة». وهي موهبة يؤكدها حكي إفرادي لحدس دقيق زمنيا إلى حد ما: فيوم 10 غشت المذكور في المقطع يشير إلى إقالة الملك لويس السادس عشر من مهامه، وما تلا ذلك من إعدامات أثناء الأحداث المرعبة. وللتذكير هنا، فإن أحد إخوان لوسيل، وهو جان- بابتيست، قد مات شنقا في تلك الأحداث[249].

إن نبوءات لوسيل موجهة فقط نحو الموت، وتجعل منها استعارة تمثيلية، ليس للكآبة فقط (نتذكر هنا لوحات «مادلين» التي رسمها جورج دولاتور، لأنها

248- فرانْسيسْكو بّيطرارْكا (Francesco Petrarca)؛ (1304 - 1374)، المعروف في الفرنسية باسم «بّيطرارك» (Pétrarque)؛ من كبار أدباء إيطاليا. وقد كان معروفا بعشقه الشديد للمهمته «لورا».

249- الإشارة هنا تتعلق بسياق الثورة الفرنسية، التي امتدت من 1789 و 1799. ففي يوم 10 غشت 1792، هاجم الثوار قصر الملك لويس السادس عشر، واعتقلوا العائلة الملكية.

تقدم نفس الشعور النفسي العام، حيث الليل المضاء بالشمعة، والوجه المتكئ على اليد، مع وجود المرآة[250]) ولكن أيضا للموت. فرغبة الفتاة الشابة في أن تدخل إلى دير الراهبات- وهي الغاية التي ستحققها عند نهاية وجودها- تلتقي بالرغبة في الموت، بما أنها كانت «تريد أن تدفن نفسها في دير». كما أن حالات التخشب كانت تجعلها ميتة حية (morte vivante)، و«هامدة»، أي بالمعنى التأثيلي، دون نَفَس.

بهذه المظاهر، التي هي المعاناة وموهبة الحدس والارتباط الدائم بالموت، كان بإمكان لوسيل- هذه الشخصية المُمَهِّدة للرومانسية- أن تنتمي إلى الرواية السوداء، التي كانت في أوجها خلال نهاية القرن الثامن عشر[251]. إنها بالإضافة إلى ذلك ترتبط بالعتمة- رغم أن اسمها يوحي بالنور- نظرا لـ«أفكارها السوداء» و«كآبتها» واختيارها المساءَ وقتا لقراءة دينية؛ ونظرا بالخصوص لقدراتها التنبئية التي قدمها شاطوبريان في لوحة ليلية يضيئها قنديل موضوع على الأرض، والزمن «منتصف الليل»، «وقت الاضطراب والجرائم». ويُختَتَم مشهدُ الرواية السوداء هذا بموقف ميلودرامي، حين تتكلم لوسيل للمرة الوحيدة في هذا النص: «لقد رأيت الموت يدخل».

إن شاطوبريان، لكي يبعث شخصية شبه أسطورية تقريبا، يستعمل نثرا قريبا من الشعر، يدفعه إلى ذلك حرصه على الإيقاع. فالمتوازيات كثيرة ومثيرة للانتباه، خصوصا وأن مجموعات الكلمات التي تكونها تشمل تقريبا نفس عدد المقاطع[252]: «عبارةٌ كانت تبحث عنها [8]، وهمٌ كانت تؤمن به [9]»؛ «حين تكون نائمة [3] تشهد [3] أحلاما تَنَبُّئِيَّةً [6]، وحين تكون مستيقظة [3] تبدو كما

250- المقصود هنا لوحات عديدة بعنوان «مادلين» (Madeleine)، رسمها الرسام الفرنسي «جورج دولاتور» (Georges de La Tour) بين 1593 1652. وهي تجسد امرأةً تائبة تسهر الليل في ضوء شمعة.

251- تقوم «الرواية السوداء» (roman noir) على التلغيز والتشويق، كما تتميز بالرؤية المأساوية والتشاؤم والكآبة.

252- هذه المعطيات الإحصائية تصدق على النص الفرنسي الأصلي ولا تنطبق على الترجمة بطبيعة الحال:
- «une expression qu'elle cherchait [8], une chimère qu'elle s'était faite [9]»; «endormie [3], elle avait [3] des songes prophetiques [6] ; éveillé [3], elle semblait [4] lire dans l'avenir [6]»; «dans les bruyères de la Calédonie [...][11] dans les bruyères armoricaines [9]».

لو أنها [4] تستشرف المستقبل[6]»؛ «في براري كاليدونيا [...] [11] في براري أَرْموريكا [9]». فالمسميات غالبا ما تتجمع في إيقاع ثلاثي، وهذه خاصية من خصائص الكتابة النثرية عند شاطوبريان: «كل شيء كان يسبب لها قلقا وغما وجرحا»؛ «بسلوكها وكآبتها وثينوسيتها»؛ «معززة بالجمال والذكاء والشقاء».

ثالثا: شاطوبريان؛ شخصية وسارد

إلى حد الآن، درسنا شخصية لوسيل، معزولة في مركز اللوحة؛ في حين أن صورتها الوصفية تندرج ضمن سيرة ذاتية يظهر فيها شاطوبريان باعتباره شخصيةً وساردا في نفس الوقت. فهو يتدخل بصفته شاهدا يضمن صحة المواقف والأحداث التي ينقلها. من ذلك أن لحظات تخشُّب لوسيل قد تبدو مفاجئة لو لم يؤكدها السارد الذي كان يشاهدها بحزن: «رأيتها مرارا».

يستحضر شاطوبريان بطريقة غير مباشرة الأواصر الدموية التي تجمعه مع لوسيل. فهو لم يصفها بأنها أخته إلا مرة واحدة، وذلك دون شك لأنه يريد أن يؤكد علاقة الصداقة- أو حتى علاقة حب- بينهما. غير أنه حين يكتب: «أمي الورعة والبالغة الحسن، كانت تقول إن ابنتها»، أوحين يكتب: «تقيم مع أخواتي الأخريات»، فهو يشير ضمنيا إلى القرابة العائلية التي بينهما.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن شاطوبريان لا يكتفي بمشاهدة معاناة أخته، وإنما يشاركها ألمها. كما أنه يظهر بصفته شخصيةً في المحكي التكراري الموجود في الفقرة الثانية. واستعمال الضمائر الشخصية في هذا المقطع يسمح بتحليل العلاقات التي تقوم بين الأخ وأخته: فمن جهة أولى، يصرح شاطوبريان بعلاقتهما المتبادلة («لوسيل وأنا، كنا»)؛ غير أن هذه العلاقة تُخْتَزَل في ضمائر مفردة، لأنهما لا يقدمان خدمات متبادلة فيما بينهما. والواقع أنهما «غير مفيدين» أحدهما للآخر، رغم (أو بسبب) الأشياء المتشابهة بينهما، ورغم نزوعهما إلى الحلم، ونحو الحياة الباطنية التي تُبْعِدُهُما عن الواقع: «حين كنا نتحدث عنِ العالَم، كان الأمر يتعلق بالعالم الذي نحمله في داخلنا». وبعد ذلك يأتي توزيع تناظري عكسي للضمائر والنعوت، ليُجَسِّدَ التباعد بين كائنَين لا يستطيعان العيش في تناغم تام، بما أن كلا منهما ينتظر من الآخر أدوارا مختلفة عن أدواره: «كانت... تعتبرني حاميها، وكنت أعتبرها صديقتي». إن التوازي التركيبي هنا

له مظهر شكلي فقط، لأن لوسيل حين تطلب الحماية العائلية، تضع نفسها في مرتبة أقل من مرتبة شاطوبريان، الذي يتوخى أن يعيش معها عل قدم المساواة. وهذا التباعد لابد أن يكون صادما: «كانت تسيطر عليها أفكار سوداوية، أبذل جهدا في تبديدها». ومن هنا تختفي الضمائر الدالة على المشاركة والاندماج، كما تختفي المتوازيات، ويحل محلها الافتراق الذي يؤشر عليه إدراج ضمير المتكلم وضمير الغائبة المفرد. فعند نهاية الفقرة لم يعد الألم متقاسَما بينهما، لأن شاطوبريان لم يعد يتحدث إلا عن نفسه، وبطريقة نرجسية كئيبة: «كنت أغرق في يأس يصعب شرحة». لقد أصبح في علاقته بأخته عاملا سلبيا، إذا جاز لنا أن نستعمل هذا الطباق.

لا يظهر شاطوبريان فقط باعتباره شاهدا ووجها ثانويا في الصورة الوصفية، بل نجده يعبر عن نفسه أيضا من خلال الأحكام التي يصدرها حول أخته، بصفته مراهقا قديما وبصفته ساردا ناضجا في نفس الوقت. هناك تَعدادان يتجاوبان، كل منهما يشمل ثلاثة مسميات: «بسلوكها وكآبتها وڤينوسيتها»، و«معززة بالجمال والذكاء والشقاء»؛ حيث يحيل «الجمال» على «ڤينوسيتها»، ويحيل «الشقاء» على «كآبتها». غير أن الثلاثية الثانية (أي التعداد الثاني) يقتضي مزيدا من التقدير، لأن لوسيل «مُعَزَّزَة»، وهذه كلمة دالة على الرومانسية، التي تجعل من الألم مقولة أدبية.

غير أنه يتوجب الرجوع إلى أَسْطَرَة لوسيل؛ ذلك لأننا حين نفحص هذه الأَسْطَرَة عن قرب، نلاحظ أن كاتب «مذكرات ما بعد الموت» يبتعد عن النظرة المثالية التي كان ينظر بها إلى أخته أيام شبابهما. فلوسيل لم تكن طيفا وإنما كانت تبدو له كذلك. كما أن شاطوبريان يختفي وراء أمه «الورعة والبالغة الحسن»- وهي أوصاف مبطنة بنوع من السخرية- لكي يشبه أخته بـ«مسيحية راهبة في الكنيسة العتيقة». وفضلا عن ذلك نجد المتوازية الأخيرة تقابل الصيغة الشرطية بالصيغة الإشارية، أي الحلم بالواقع: «كانت... لتكون زوجة سماوية»/ «كانت مجرد امرأة وحيدة». إن لوسيل إذن لم تعش في الأمكنة التي كانت ستمنحها مقاما أسطوريا حقا، أي «براري كاليدونيا»؛ بل عاشت في «براري أَرْموريكا»، حيث لم تستطع أن تُظْهِر جميع إمكانياتها، حتى وإن بدت متفوقة على معاصريها.

خاتمة

إن الصورة الوصفية المتعلقة بلوسيل في هذا النص لا تستحضرها بصفتها شخصا متفردا بشكل واضح، ومن ثمة فهي غير صادرة عن السيرة الذاتية بمعناها الحصري؛ لأن هذه السيرة تنبني على عمل دقيق تضطلع به الذاكرة لكي تنتزع من النسيان سمات جسديةً، ولكي تحلل الخصائص السيكولوجية لشخص شاركه السارد حياتَه.

إن لوسيل تتخذ بالأحرى شكل استعارة تمثيلية للكآبة، وتجسد بذلك مجموعة من طيمات الأدب والرسم. ويمكن أن نستحضر هنا، بالإضافة إلى لوحات «مادْلين» التي رسمها دولاتورْ، اللوحةَ التي رسمها بوخلان سنة 1900 بعنوان «الكآبة»، والتي تجسد فتاة شابة مستغرقة في القراءة وسط حقول تتجه أشجارُها نحو السماء[253]. فلوسيل هي أيضا استعارة تمثيلية ترمز إلى الموت، وتعلن بداية الاتجاه الرومانسي، من خلال الربط بين المعاناة والجمال.

إن السيرة الذاتية، كما هو الحال غالبا عند مؤلِّف «مذكرات ما بعد الموت»، تتحول إلى كتابة موت (thanatogrphie)؛ وذلك لأن لوسيل هي شبح يعود بعد الموت. وبما أن الأخ وأخته لم يكن أحدهما مفيدا للآخر قيد حياتهما، فإن الكتابة تجمعهما بعد الموت في مقاسمة الألم. وهكذا يتحول الإخفاق الوجودي إلى نجاح أدبي.

253- «أَرْنولْدْ بوخْلانْ» (Arnold Böcklin)؛ (1827 - 1901)؛ رسام ونَحّات سويسري، من رواد المذهب الرمزي في الثقافة الألمانية.

فيكطور هيگو[254]

العقوبات (1853 - 1870)

أغنية

أيتها الحاشية! جالسين في مائدة العربدة الفاخرة،
والفم من فَرْطِ الضحكِ والعطشِ مُتَّسِعٌ،
تناصرون قيصرَ، الأطيبَ، والأعظمَ، والأصفى؛
وتشربون، أيها المُرْتَدّون عن كل ما نُبَجِّل،
الخَمْرَ القُبرصي مِلْءَ الأكوابِ، والخِزْيَ مِلْءَ الكؤوس...
كُلوا، فأنا أُفَضِّلُ،
أيَّتُها الحقيقةُ، خُبْزَكِ القاسي.

يا صاحب المال الذي تَجُزُّ الشَّعْبَ، أيها المرابي الذي تَغُشُّه،
أيها المُطْعَمون السعداء في موائد شوفي[255]، المُتَكَرِّشون، الأنذال، الأغنياء،

---

254 - ڤيكطور هيكو (Victor Hugo)؛ (1802 - 1885)؛ شاعر وكاتب مسرحي وروائي فرنسي. من أعماله الشعرية ديوان «أغاني وجولات» وديوان «أوراق الخريف» وديوان «التأملات» وديوان «العقوبات» وديوان «أساطير القرون». ومن أعماله الروائية رواية «أحدب نوطردام» ورواية «البؤساء». ومن أعماله المسرحية مسرحية «كروموبل» ومسرحية «هيرناني». وقد بدأ هيكو في كتابة ديوان «العقوبات» سنة 1853، حين نُفي إلى جزيرة جيرزي، بعد الانقلاب الذي قاده لويس نابوليون بونابراط في 2 دجنبر من سنة 1851. العنوان الأصلي للقصيدة هو (Chanson)، وهي تقع في الكتاب الأول (المُجْتَمَعُ أُنْقِذَ)، من ديوان «العقوبات»:

- Victor Hugo, Les Châtiments ; « la société est sauvée », X, éd. Gallimard, édition établie par René Journet, 1977.

255- عبارة «أيها المُطْعَمون السعداء في موائد شوفي»، ترجمة لعبارة (gais soupeurs de Chevet). و«شوفي» هو اسم متعهد طعام في الحفلات الفاخرة، كان قد اشتهر في فرنسا خلال أواسط القرن التاسع عشر.

أصحاب فولْدْ اليهودي[256]، وموبّا اليوناني[257]،
اتركو الفقيرَ يبكي عند الباب الخلفي؛
تَشَحَّموا، عيشوا، تَلَحَّموا...[258]
كُلوا، فأنا أُفَضِّلُ،
أيَّتُها النَّزاهَةُ، خُبْزَكِ الجافّ.

الخزْيُ كالجُذام، والجنايةُ كالجُدَري.
أيها الجنود الذين تعودون من شارع مونمارطر[259]،
الخمرُ الممزوج بالدم يتدفق على ملابسكم؛
غَنّوا، فالمائدة تحل محل المدرسة العسكرية،
الأطباق تفور، وأنتم تترنحون وتشربون وتتدحرجون أرضا...
كُلوا، فأنا أُفَضِّلُ،
أيُّها المَجْدُ، خُبْزَكَ الداكن.
يا شعب الضواحي، حين رَأَيْتُكَ رَأَيْتُ السُّمُوّ.
والآن أصبحتَ قِنّاً سكرانا بالجريمة،
في الجيب مالٌ أكثر، وفي القلب فَخْرٌ أقل.
تمشي بالزُّنْجير في العُنُق، لتضحك وتشرب عند الخَنْدَق.
وعاش الإمبراطور! وعاش الرّاتب!...
كُلوا، فأنا أُفَضِّلُ،

أيَّتُها الحُرِّيَّةُ، خُبْزَكِ الأسود!

جيرزي[260]، دجنبر 1852

256- المقصود بالإشارة هنا هو «أشيل فولد» (Achille Fould)؛ (1800- 1867)؛ وهو سياسي ورجل أعمال وبنكي يهودي. كان مُقَرَّبا من لويس نابوليون بونابارط، فسانده بالمال لإنجاح الانقلاب.

257- المقصود بالإشارة هنا هو «شارلمان إميل دو موبّا» (Charlemagne Émile de Maupas) : (1818 - 1888)؛ وهو محام وسياسي فرنسي، كان يشغل منصب مدير الشرطة إبان انقلاب لويس بونابارط، فشارك في تنفيذه وإنجاحه.

258- الصيغة الأصلية لهذا البيت هي: (Engraissez-vous, vivez et faites bonne chère...). وقد احتفظنا بالترجمة الحرفية لأن الدراسة تستثمر الدلالات المباشرة لهذه الكلمات.

259- شارع «مونمارْطرْ» (boulevard Montmartre) هو أحد الشوارع الأربعة الرئيسية في باريس، منذ القرن الثامن عشر.

260- جيرزي (Jersey)، هي جزيرة كبيرة في بحر المانش، شمال فرنسا وجنوب إنكلترا.

معلومات

ارتبط الشعر بالالتزام منذ القديم، سواء أكان هذا الالتزام إيديولوجيا أم سياسيا أم دينيا. وتعود جذور الشعر الملتزِم إلى تقاليد الهجاء القديمة، التي برزت بشكل ملحوظ عند جوڤينال[261]. لكننا قليلا ما نتذكر ريتبول[262]، الذي تَدَخَّل لصالح الجامعة في صراعها ضد نظام الهبات في القرن الثالث عشر[263]. غير أن أكريبّا دوبينْيي شَكَّل في القرن السادس عشر نموذجا لهذا النوع الشعري بديوانه «المآسي»[264]، الذي يستوحيه ڤيكطور هيكو مباشرة في ديوان «العقوبات». وهكذا نجد أن العديد من الشعراء مارسوا الشعر «الملتزم» أو «المناضل»: فإلى جانب مارو[265] ورونصار[266] أو أوبينْيي، هناك شعراء أقرب إلينا زمنيا، ومنهم شينْيي[267] وأراكون[268] وإلْوار[269] وسيزير[270].

من هذا المنظور، فإن ديوان «العقوبات» يمثل نموذجا خصبا، في حدود أنه يقدم ما يلي:

261- جوڤينال (Juvénal) (اسمه اللاتيني: Decimus Junius Juvenalis)؛ شاعر هجائي لاتيني، عاش في أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي. وقد ألّف أعمالا شعرية كثيرة، تَمَّ جمعُها في كتاب كبير بعنوان «الأهاجي» (les Satires).

262- ريتبول (Rutebeuf) (بالفرنسية القديمة: Rustebeuf)؛ شاعر فرنسي عاش في القرن الثالث عشر. تميزت كتاباته بالتنوع، حيث كتب السيرة والمسرح وشعر النقائض والهجاء.

263- نظام الهبات (ordre mendiant)، عبارة عن نظام ديني تعتمد فيه الكنيسة على الصدقات والهبات لسد حاجيات الرهبان.

264- أكريبّا دوبينْيي (Théodore Agrippa d'Aubigné)؛(1552 - 1630)؛ عسكري وكاتب وشاعر فرنسي، مشهور بكتاب «المآسي» (Les Tragiques)، الذي نُشِرَ سنة 1616، والذي يضم أشعارا بطولية تسرد أحداث الحروب الدينية.

265- كليمون مارو (Clément Marot)؛ (1496 - 1544)؛ من كبار الشعراء الفرنسيين في عصر النهضة.

266- بّيير رونْصار (Pierre de Ronsard)؛ (1534 - 1585)؛ من أبرز شعراء فرنسا في القرن السادس عشر. (انظر دراسة إحدى قصائده في القسم الأول المتعلق بالقرن السادس عشر).

267- بْليز دو شينْيي (Marie-Joseph Blaise de Chénier)؛ (1764 - 1811)؛ سياسي وشاعر وكاتب مسرحي فرنسي. وهو الأخ الأصغر للشاعر أندري شينيي (André Chénier)؛ (1762 - 1794)..

268- لويس أراكون (1982 -1897) (Louis Aragon)؛ صحفي وروائي وشاعر فرنسي ملتزم، من رواد المذهب الدادائي والسوريالي. عُرف أيضا بانخراطه في الحزب الشيوعي الفرنسي.

269- بّول إلْوار (Paul Éluard)؛ (1895 - 1952)؛ شاعر فرنسي ملتزم، من رواد المذهب الدادائي والسوريالي.

270- دافيد سيزير (Aimé Fernand David Césaire)؛(1913 - 2008)؛ سياسي وشاعر فرنسي، من أنصار أدب الزنوجة (négritude).

- انسجام البناء المُحْكَم: حيث يضم الديوان سبعة كتب ذات عناوين مثيرة بما فيها من قَلْب ساخر للمعنى: 1. «المجتمعُ أُنْقِذَ»؛ 2. «النظامُ استتب»؛ 3. «الأسرة جُمِّعَتْ»؛ 4. «الدّينُ عُظِّمَ»؛ 5. «السلطةُ قُدِّسَت»؛ 6. «الاستقرارُ ضُمِنَ»؛ 7. «المُنقذون سَيَفِرّون»؛ وكل هذا خاضع لنوع من التدرج الذي ينطلق من الاستهلال (الليل «Nox») ليصل إلى الخاتمة (الضوء «Luxe»).

- التنوع في مجموع الديوان: حيث نجد الأغنيات والحكايات الخرافية والذكريات الشخصية والاسترجاعات التاريخية والإشارات الواضحة جدا للواقع المعاصر، كما نجد أيضا الاستذكارات الإنجيلية والمبالغات الملحمية للشاعر المستبصر.

لذلك فإن هذا الديوان يقدم فرصة سانحة للتساؤل حول التفاعل- الإشكالي إلى حد ما- بين ما هو شعري وما هو سياسي؛ أي بين الشعر بصفته فن «الانزياح»، والخطاب السياسي الموجّه نحو الجمهور الواسع. وبناء على ذلك، فإن ديوان «العقوبات» يسمع لنا بتأمل متواز في عمل النص الشعري وفي انخراط الأدب داخل المجتمع؛ أي في القصيدة بصفتها نتاجا جماليا وبصفتها ممارسة اجتماعية. لذلك من المفيد أن نُذَكِّرَ بظروف هذا الديوان وحمولته التاريخية.

- الظروف: كان ڤيكطور هيكو نائبا برلمانيا في الجمهورية الثانية سنة 1848، حيث كان ملتزما سياسيا لصالح الديموقراطية الإنسانية الليبرالية، لدرجة أنه أهمل الكتابة وتوقف عنها في تلك الفترة. غير أنه صُدِم جراء الانقلاب الذي قاده لويس نابّوليون بونابّارط[271] يوم 2 دجنبر من سنة 1852. وقد شارك أول الأمر في تنظيم المقاومة الباريسية، لكنه بعد ذلك فَقَدَ الأمل فهاجر إلى بلجيكا، وتفرغ للكتابة عما وقع؛ حيث بدأ بنشر كراسة هجائية تحمل عنوان «نابّوليون

271- لويس- نابوليون بونابّارط (Louis-Napoléon Bonaparte)؛ (1808 - 1873)؛ هو حفيد نابوليون الأول. انتُخب يوم 10 دجنبر 1848 أوّل رئيس للجمهورية الفرنسية؛ لكنه انقلب على الدستور في 2 دجنبر 1851، فأعلن نفسَه إمبراطورا على الفرنسيين باسم نابوليون الثالث (Napoléon III). وقد حاول أن يتحكم في الشعب وأن يعيد سيطرة فرنسا على الصعيد الأوربي والعالمي؛ لكن هزيمته في معركة سيدان (Sédan) سنة 1870، عَجَّلَت بسقوط نظامه؛ حيث عاد النظام الجمهوري، ونُفِيَ نابوليون إلى إنكلترا، ومات هناك سنة 1873.

الصغير»، يوم 5 غشت من نفس السنة[272]. وبعد ذلك التحق بجزيرة جيرزي وشرع في كتابة عمل شعري سمّاه أول الأمر بـ«الانتقامات» (Les Vengeresses)، ثم انتهى إلى تسميته بـ«العقوبات» (Les Châtiments)؛ وهو كتابُ مَنْفى تَمَّ نشرُه بطرق سرية، وقام منذ ظهوره سنة 1853 بدور هام في مقاومة السلطة.

لقد كانت الإشارة داخل القصيدة إلى «العودة من شارع مونمارطر» دقيقةً: ففي فجر يوم 2 دجنبر نُشِرَتْ بلاغات الانقلاب في باريس، ومنها إعلان حل مجلس النواب، واستدعاء الجيش، وتحضير دستور جديد، واستفتاء المصادقة عليه. وخلال الليل تم إلقاء القبض على بعض الجمهوريين. وفي هذا اليوم نفسه، قرر بعضُ النواب البرلمانيين- الناجين من الاعتقال والناقمين على زملائهم الذي قبلوا هذا الانقلاب- تبني خيار المقاومة، لكنهم رفضوا توجيه النداء إلى الشعب، وهذا ما طالب به الجمهوريون... وفي صباح يوم 3 دجنبر تأسست لجنة للمقاومة، مُشَكَّلَة من النواب، ومنهم ڤيكطور شولْشير[273] (الذي طالب بإخراج نظام الرق من القانون سنة 1848)، وكارنو[274] وڤيكطور هيكو. وقد أرسلت هذه اللجنة مبعوثين إلى الجبال لدعوة الشعب إلى الالتحاق بالخنادق.

وقد ووجِهَتْ هذه المبادرة بكثير من التردد والتحفظ، لكن في الأخير بدأ سكان الضواحي يحصنون الشوارع بالمتاريس. وقد قُتِلَ أحد النواب البرلمانيين، وهو بودان[275]، في تبادل لإطلاق النار نتج عن حالة الهيجان التي كانت سائدة أكثر مما نتج عن رغبة حقيقية في القتل. ونتيجة ذلك تكاثرت المتاريس، وذُعِرَ موبّا فأعلن حالة الطوارئ وأمر بقتل المتمردين مباشرة. وكان من نتائج ذلكَ أن امتلأت الشوارع بالأموات، ومنها شارع مونمارطر وشارع بون نوڤيل[276]. وقد أثارت

272- Victor Hugo, Napoleon le Petit, 1852.

273- ڤيكطور شولْشير (Victor Schœlcher) ؛(1804 - 1893)؛ سياسي فرنسي، لعب دورا هاما في إبطال نظام العبودية في فرنسا، من خلال «مرسوم إلغاء العبودية» الصادر يوم 27 أبريل 1848.

274- لازار كارْنو (Lazare Hippolyte Carnot)؛ (1801 - 1888)؛ سياسي فرنسي، معارض لانقلاب بونابارط.

275- ڤيكطور بودان (Jean-Baptiste Alphonse Victor Baudin)؛ (1851 - 1849)؛ مات في باريس يوم 3 دجنبر 1851.

276- شارع «بون نوڤيل» (boulevard de Bonne-Nouvelle)، من أقدم شوارع باريس، مثل شارع مونمارطر.

قصيدة «ذكرى ليلة 4» أيضا هذه الأحداث من خلال وفاة طفل في السنة السابعة والنصف من عمره، حيث شهد هيكو مأتمه[277].

- الثورة: كان الكتاب المحظور ينتقل بطريقة سرية، وفي صياغات متعددة غالبا ما كانت تُنْسَخ وتُطْبَع بوسائل متواضعة. فقد كانت هالة ڤيكطور هيكو ناتجة عن توجهه المعارِض في الكتابة، وكان المشروع السياسي ممزوجا بالرهانات التجارية. غير أن طبعة جديدة ونهائية ستُنْشَر سنة 1870، عندما ستغرق الإمبراطورية في معركة سيدان[278]، حيث استطاع هيكو أن يُبْرِز مكانته كشاعر منفي يمثل الضمير الأخلاقي لعصره، فكانت جنازته حدثا رسميا إبان الجمهورية الثالثة.

«الأغنية» خلال القرن التاسع عشر[279]

لقد استعادت الأغنية الشعبية نشاطها السياسي خلال ثورة 1789، ولا زلنا إلى اليوم نعرف بعض اللّازِمات الشعرية التي اشتهرت في تلك الحقبة، والتي كانت تستوحي الأشعار الثورية الشعبية القديمة. فقد تطورت هذه الأشعار الشعبية خلال القرن التاسع عشر إلى أغان هجائية، وبلغت أَوْجَها في فترة لجنة باريس الثورية[280]. ذلك لأنها سجلت بروز قوة الطبقات الشعبية بمواضيعها ومطالبها، وشَكَّلَت مجالا تعبيريا رحبا للأطروحات الاشتراكية. فكل مرحلة مضطربة في بداية هذا القرن التاسع عشر، إلا وتضفي على هذه الأغنيات طابعا

277- توجد قصيدة «ذكرى ليلة ٤» في المجلد الثاني من ديوان «العقوبات» (ص 3)؛ وهي تبدأ بـ: تلقّى الطفل رصاصتين في الرأس...» وقد أحال الدارس هنا على لوحة استوحاها الرسام بّيير لانكلوا Pierre Langlois من ڤيكطور هيكو، وهي تحمل نفس عنوان هذه القصيدة.

278- وقعت معركة سيدان (Bataille de Sedan) في مدينة سيدان شرق فرنسا، يوم 1 شتنبر 1870، حيث واجه الجيش الفرنسي بقيادة نابوليون الثالث الجيشَ البْروسي (prusse) بقيادة قيصر بْروسيا؛ وانتهت بهزيمة الطرف الفرنسي.

279- أشار الدارس هنا إلى أنه يقدم المعلومات المتعلقة بهذا المحور على سبيل الإخبار، من أجل حسن استثمار الخلفية الثقافية التي تنبني عليها الدراسة.

280- جسدت اللجنة الثورية الفرنسية، التي تُسمى «لجنة باريس الثورية» (Commune de Paris)، التمرد والعصيان الناتجين عن هزيمة فرنسا في موقعة سيدان.

ملتزما جذريا؛ من ذلك أحداث سنة 1830[281]، وأحداث 1848[282]، وأحداث 1871[283]. إنها أغنيات الشارع والمعركة، يتم التغني بها في الحفلات الشعبية التي ظهرت آنذاك، حيث انتشر «المُغَنّون» (الذين كانوا في الأول من البورجوازيين الصغار، ثم أصبحوا في الثلاثينيات (1830) من العمال). ولا ينبغي أن ننسى أن الأغنية في تلك الأزمان- التي لم تكن تعرف الأسطوانات ولا المحطات الإذاعية- قد عرفت حيوية كبيرة، إذ انتشرت في كل الأرجاء بفضل الباعة المتجولين وعابري السبيل، وتوزعت في شكل جذاذات منشورة في الجرائد أو معلقة على جدران المدن والقرى أو على الأشجار. وقد ظهرت أولى «المجموعات الغنائية» سنة 1818، فعملت على تلحين مقطوعات هجائية في الغالب، ونَشَرَتْها خصوصا في الولائم، التي كانت تلعب دورا سياسيا معروفا، والتي انبثقت منها ثورة 1848.

ومن بين المُغَنّين الذين ارتبط اسمهم بهذه الظاهرة، نذكر بيرانجي الذي طبع عصره بأهاجيه ضد الكنيسة وبكتاباته السياسية، والذي سُجنَ عدة مرات بسبب إنتاجاته (سنة 1815 وسنة 1828). فقد نشر هذا الشاعر أربعة دواوين غنائية، خَصَّ جزءا معتبَرا منها بتمجيد نابوليون تمجيدا شعبيا[284]. ولم يكن الأدباء يتجاهلونه، بل على العكس من ذلك، أشاد به كَوتْ[285] وشاطوبريان[286] وسانت-

---

281- شهدت فرنسا في سنة 1830 ثورة «الأيام الثلاثة المجيدة» (Trois Glorieuses)، أو «ثورة يوليوز» (Révolution de Juillet). وهي ثورة شعبية قامت ضد الملك شارل العاشر (Charles X)؛ (1757 - 1836). وقد أدت هذه الثورة، بعد مواجهات دامية استمرت ثلاثة أيام (27 و28 و29 يوليوز) بين الشعب الباريسي وقواة النظام المسلحة، إلى جلاء شارل العاشر بصفته «ملك فرنسا»، وتنصيب لويس- فيليبّ الأول (Louis-Philippe Ier)؛ (1773 - 1850) بصفته «ملك الفرنسيين».

282- بعد ثورة 1830، شهدت فرنسا ثورة ثانية في 25 فبراير من سنة 1848. وهي أيضا كان بطلها الشعبُ الباريسي، الذي أجبر الملك لويس- فيليب الأول على التخلي عن السلطة لابنه فيليب الأورْليوني (Philippe d'Orléans) (1838 - 1894)، الذي سيُلَقَّب «فيليب الثاني».

283- عرفت فرنسا خلال سنة 1871 تمردا مسلحا قادته لجنة باريس الثورية، من يوم 18 مارس 1871 إلى نهاية الأسبوع الدامي 21 - 28 ماي. وقد كان هذا العصيان نتيجة هزيمة الجيش الفرنسي أمام الجيش البروسي في معركة سيدان.

284- بيير-جان بيرانجي (Pierre-Jean de Béranger)؛ (1780 - 1857)؛ كاتب قصائد غنائية فرنسي، كان ذائع الصيت في زمنه.

285- جوهان ڤولفكانك ڤون كوتْ (1749- 1832)؛ روائي ومسرحي وشاعر ورجل دولة ألماني.

286- فرانْسوا- روني ڤيكونطْ دو شاطوبْريانْ (François-René, vicomte de Chateaubriand) (1768- 1848)؛ كاتب وسياسي فرنسي، من رواد المذهب الرومانسي في فرنسا.

بوف[287]، الذي اعتبره مؤسِّسا لـ«الأغنية التحررية والوطنية». لقد كان هيكو من المعجبين بهذا المغني. وبعده وجدت الأغنية من بين أحسن ممثليها جان-بابْتيست كليمون[288]، الذي اشتهرت أغنيته «زمن الكَرَز»، بالإضافة إلى «أغاني لقمة الخبز» و«أغاني المستقبل»، اللتين يدعو فيهما إلى ثورة شعبية وعُمّالية بعد الثورة البورجوازية سنة 1789. كما مَثَّل هذه الأغنية أيضا أوجين بَوْتْيي[289]، مؤلف أغنية «العالمي» الخالدة، التي كُتِبَت في يونيو 1871 واعْتُمِدَت بصفتها غناء رمزيا، من قِبَل مندوبي الكيسْدِيّين في مؤتمرهم العالمي سنة 1889[290].

الدراسة التحليلية

مدخل

هذا النص، الذي يحمل عنوان «أغنية»، مقتطَفٌ من ديوان «العقوبات» لڤيكطور هيكو. ويضم هذا الديوان ستة نصوص تحمل العنوان نفسه، وهي متناثرة في مختلف أجزائه[291]. غير أن هذه الأغنية الأولى التي ندرسها هنا

287- سانت- بوف (Charles-Augustin Sainte-Beuve) ؛(1804 - 1869)؛ كاتب وناقد أدبي فرنسي.

288- جان- بابْتيست كليمون (Jean Baptiste Clément) (1836 - 1903)؛ كاتب قصائد غنائية فرنسي، من أعضاء لجنة باريس الثورية. من أشهر أغانيه: «زمن الكرز» (Le Temps des cerises).

289- أوجين بَوْتْيي (Eugène Pottier) (1816 - 1887)؛ فكاهي وشاعر ثوري فرنسي. من أشهر أغانيه قصيدة «العالمي» (L›Internationale) التي كتبها سنة 1871، والتي تُرجِمَت إلى لغات عديدة.

290- الكيسْدِيّون (guesdistes)، نسبة إلى «الكيسْدِيَّة» (Le guesdisme)؛ وهي مذهب سياسي يستمد اسمه من الزعيم الاشتراكي جول كيسْدْ (Jules Guesde) (1845 - 1922). وقد انتشر هذا المذهب في الأوساط العمالية الفرنسية خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

291- ديوان «العقوبات» هو خامس ديوان كتبه هيكو. وهو يشمل كتابة ملتزمة في شكل قصائد هجائية، تقع بين استهلال يحمل عنوان: (Nox) الذي يدل على الماضي وظلام الانقلاب والديكتاتورية، وخاتمة تحمل عنوان: (Lux) الذي يدل على المستقبل وضوء الحرية المنتظر. يبلغ عدد هذه القصائد 90 قصيدة، موزَّعة على 7 كتب. الكتب الستة الأولى تحمل عناوين ساخرة من مبادئ النظام الإمبراطوري: «المجتمَع أُنْقِذَ» («la société est sauvée»)، «النظام اسْتَتَبَّ» («l'ordre est rétabli»)، «الأسْرة تجمَّعَت» («La famille est restaurée»)، «الدين مُجِّدَ» («La religion est glorifiée»)، «النظام قُدِّسَ» («l'autorité est sacrée»)، «الاستقرار ضُمِنَ» («La stabilité est assurée»)؛ أما عنوان الكتاب السابع فيلعب بالكلمات ليلخص رغبة هيكو في إفناء نابوليون بسحر الكلمة: «المُنقذون سَيَفِرُّون» («Les sauveurs se sauveront»).

والأغنية الأخيرة، هما فقط اللتان تتضمنان اللازمة[292]. ويبدو من المفيد أن نعلق قليلا على هذا العنوان: فإذا كانت الفكرة الرئيسية لديوان «العقوبات» هي المقابَلة بين نابوليون الأول وحفيده لويس نابوليون بونابّارط، الذي يجسد النسخة الباهتة والمجرمة للإمبراطور الشهير، فمن الهام التذكير بأن «الأغنية» قد ساهمت إلى حد بعيد في تشكيل أسطورة نابوليون. ومن ذلك أغنية «الرقيب القديم» لبيرانجي، التي خلقت هذه الأسطورة النابوليونية التي ظلت متداوَلة في فترة 1850.

إذن فهذا العنوان غير خال من الدلالة، بل إنه على العكس من ذلك يسترجع مجموع القوة الهجائية والالتزام السياسي لهذا النوع الشعري الشعبي؛ حيث يجمع بين الدعاء من أجل الشعب ودعوة هذا الشعب للنهوض. وبما أن الأغنية تلقى من الإقبال أكثر مما يلقاه الشعر، فقد لقي مشروع ڤيكطور هيكَو انتشارا أكبر مما لقيته الأغاني الأخرى التي كانت تجوب البلاد، وذلك لدى الجمهور الواسع، غير المؤهَّل لقراءة أعمال المؤلفين الرومانسيين الكبار. ومن جهة أخرى، فالأغنية تهتم بالصورة (image) أكثر مما تهتم بالتصوير (figure) (البلاغي)، أو بالأحرى أكثر ما تهتم بالتفكير؛ لذلك نجد المؤلف هنا يستدعي سلسلتين من الصور القوية جدا: الأولى تتعلق بالوليمة وحفلات العربدة التي تتكرر طيمتُها وتتحول على امتداد النص، حيث تم توظيف تقليد الأغنية الخمرية في سياق الإدانة والسجال الأخلاقي. أما الثانية فهي تتعلق بالرسوم الكاريكاتورية للشخصيات النمطية.

وهكذا نرى أن ڤيكطور هيكَو لم يهمل أي فن من الفنون الشعبية؛ فإلى جانب الأغنية، يبدو أنه يستحضر فن الكاريكاتور (الذي يُعَدُّ ضومْيي رائده) ويُكَيِّفُه مع هذا النص. فقد تعرض ضومْيي- مثله مثل بيرانجي- للرقابة والقمع، وواجه ستة أشهر من السجن سنة 1832، لأنه رسم الملك لويس- فيليبّ بملامح كَاركَانتوا[293]. فلا شك أن هيكَو استحضر المرحلة التي عاشها هذا الرسام، وهو

292- اللازمة، أو «الترديدة» (refrain)، هي تكرار منتظم لبيت أو أكثر داخل القصيدة الواحدة.

293- أونوري ضومْيي (1808- 1879) (Honoré Daumier)؛ نَقّاش ورسّام ونحّات وفنان كاريكاتور فرنسي. وقد أنجز ضومْيي رسما سخر فيه من ملك فرنسا لويس- فيليب الأول (Louis-Philippe I[er]) (1773-1850)، حيث صوّره بصفات العملاق العجيب كَاركَانتيا (Gargantua)، بطل رواية فرانسوا رابلي (انظر الدراسة المتعلقة برابلي في القسم الأول المخصَّص للقرن السادس عشر). وقد حُكِم على ضومْيي بثمانية شهور سجنا وغرامة 500 فرنك.

يتحدث في هذا النص عن ضيوف حفلات العربدة. ونحن نعرف أن هيكَو وبالْزاك وبودليرك كانوا من محبي الكاريكاتوريين (الرسامين الساخرين).

دراسة النص

الخُماسية الأولى[294]

اختار النص أن تكون بدايته بالقدح، أي أن الذات المتكلمة شرعت في الاستنكار منذ البداية. وبقيةُ القصيدة تبلور صورة طقوس العربدة، التي تبدو من جهة شرحا مختصَرا لكلمة حاشية، ومن جهة أخرى تثير ما يمكن أن يتذكره القارئ العارف حول سقوط روما وما شهدته من فساد. وهذا يعني، بطريقة أخرى، أن الإمبراطورية التي تم قيامها هي إمبراطورية الفساد، التي تجسد سقوط الإمبراطورية البونابارطية الحقيقية؛ تماما مثلما جسدت روما الفاسدة زوال العظمة الإمبراطورية الرومانية. وهذا ما ستؤكده الإشارة إلى «قيصر» و«الخمر القبرصي»(في البيتين الثالث والخامس).

في البيت الثاني يواصل الشاعر التعبير عن الاحتقار من خلال لعبة التصوير الكاريكاتوري، إذ يتم استحضار كائنات رسوم ضومْيي والرسوم الفلامانية في تصوير على طريقة رابلي؛ حيث يغيب الفرح ولا تحضر إلا التشوهات. إن الجمع بين «الضحك» و«العطش»، هو في حد ذاته يدل على أن الالتباس هو سيد الموقف. وقد بيَّن هنري ميشونيك[295]- بعبارة أخرى- أن الضحك غالبا ما يكون مصحوبا بالوليمة (انظر الخاتمة «Nox»). إنها «السخرية السوداء»، حيث يجد الضحك صورته المشوهة في تهكم المنتصر. فتصوير الفم على أنه لم يعد إلا فجوة يُسْكِرُها الامتلاء، هو تصوير مجازي للجشع الذي يميز الحاشية. وصيغة اسم المفعول تجرد الصورة من طابعها الإنساني، وذلك بـ«الاتساع» الذي يجعل الناس وحوشا شبيهة- من حيث تضخم عضوها الرمزي- بالرسوم الساخرة التي كانت توضع في اسطبل كاتدرائيات القرون الوسطى.

294- الخماسية (quintil)، هي مقطوعة داخل القصيدة الشعرية، تتكون من خمسة أبيات وقافيتين.

295- هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) (1932 - 2009)؛ ناقد ومترجم وشاعر فرنسي.

أما البيتان الثالث والرابع فهما يقومان على التعارض بين فعلين متجاورين من حيث المعنى؛ وهما فعل «ناصَر» (célébrer) وفعل «بجّل» (révérer): فالأول يأخذ معنى تكريم متكلف يُبرِز نفاق الحاشية، وذلك من خلال المبالغة في الإيقاع الثلاثي، ومن خلال صيغ التفضيل الثلاث التي تؤلِّه مَنْ يتزين باسم «قيصر». أما الفعل الثاني فهو على العكس من ذلك يعبر عن الاحترام الواقعي للقيم التي تحتقرها الحاشية المرتدَّة (أي التي تخلت عن عقيدتها، مما يعني أن القيم البونابارطية (الحقيقية) قد تم تشويهها وخيانتها من قِبَل المتواطئين مع لويس نابوليون بونابارط). وسنرى في أبيات لاحقة التقابل بين ضمير المخاطَب الجماعي «أنتم» (vous)، الذي يدل على الاستنكار، وبين الضمير العام (on) غير التشخيصي، الذي يجسد حكمة الشعب.

إن الاشتراك اللفظي الموجود في البيت الخامس يُعيد مرة أخرى فكرة الالتباس، ويوحي بأن فعل الشرب ليس إلا امتدادا رمزيا لجميع التواطؤات التي تتحمل الحاشية جريرتها. والأكثر من ذلك أن هذا البيت الشعري يُلاقي بين سِجلَّين لغويين هما: «الخزْي» الذي يُشْرَب «مِلْءَ الكؤوس»، كما في الصورة القاموسية المعتادة؛ و«الخمر» الذي هو خمر قُبرصي، والذي يُشْرَب «مِلْءَ الأكواب».

اللازمة

بعد التعليق الذي تدل عليه نقط الحذف في آخر البيت الخامس، والذي يوحي بأننا لم ننته بعد من الخطاب الهجائي، ترد أول لازمة. وهي لازمة لم تتولد عن الموضوع الذي عالجته الأبيات الخمسة التي شكلت هذه المقطوعة الأولى، بل إنها- على العكس من ذلك- تكشف الرياء من خلال تقنية الطباق، لتشير إلى أن مطلب الشاعر هو الحقيقة. وقد جاء ذلك نتيجة اشتغال عروضي ودلالي متميز؛ حيث نلاحظ أولا الاقتصاد في البيت ذي المقاطع الستة، الذي يقابل ما جاء في الأبيات الإسكندرية[296] السابقة من إفراط، وهو إفراط تدعمه لعبة التدوير وتوسيع الجملة في مجموع المقطوعة الخماسية الأولى. كما يوجد

296- البيت الإسكندري (alexandrin) في العَروض الفرنسي هو البيت الشعري الذي يقوم وزنُه على اثني عشر مقطعا في البيت الشعري.

هذا الاقتصاد أيضا في اختيار الكلمات الأخيرة من هذه اللازمة؛ حيث تبدو الكلمات الثلاث الأحادية المقطع (ton pain dur)، كما لو أنها نشيدٌ يتغنى به الشاعر.

لكن ثراء هذه اللازمة يظهر بشكل أوضح على المستوى الدلالي. فهي في المقام الأول تساهم في إبراز صورة الشاعر بصفته يجسد وعيا أخلاقيا، وذلك- أولا وبطبيعة الحال- من خلال الاختيار الذي قام به الشاعر حين تمسك بأخلاق صارمة، ولكن- أيضا وبالخصوص- من خلال لعبة الضمائر الشخصية، التي تقابل هنا بين ضمائر المتكلم، حيث يأتي الضمير المنفصل (أنا) بقوته الإثباتية ليدعم الضميرَ المستتر (أُفَضِّلُ)؛ وبين ضمير المخاطَب الجماعي (أنتم) الموجود ضمنيا في فعل الأمر (كُلوا). وأخيرا فإن نداء الحقيقة بصيغة المفرد، يؤكد صورة الشاعر المشار إليها، لأنه يضعه في مصاف القيم، وفي حوار مباشر معها؛ ويؤكد بالتالي الرفض الذي يتعرض له قيصر وحاشيته المنافقة والممسوخة. وبذلك فالشاعر هو من يكشف زيف الحكام ويدافع عن المبادئ.

وفي المقام الثاني، تحيل هذه اللازمة على أنواع من طقوس الاحتفال. فبما أن الخمر فاسد في استعماله الرمزي من قِبَل الحاشية، عمل الشاعر على التواصل مع الحقيقة والاتصال بها من خلال الخُبز، بصفته رمزا مقدسا جديدا للعقيدة. إن انقسام هذا الثنائي الأساسي والمؤسِّس لأصناف القرابين، يرمز إلى تمزق الجسم الاجتماعي، وإلى انقسام الفرنسيين بين من يحصلون على الخمر، ومعه يُحَوِّلون الكنيسة عن مهمتها التوحيدية، وبين من لا يتبقى لهم إلا الخبز المر و«القاسي»، أي الخبز الذي يصعب الحصول عليه والقاسي في نفس الوقت. والجدير بالذكر في هذا التقسيم أن الشاعر يقف في جانب الخبز، خصوصا وأنه سافر مؤخرا وزار كهوف ليلْ[297]، ويعرف مجموع الحمولة الرمزية لهذا الخبز باعتباره رمزا أساسيا للحياة.

297- المقصود هنا مدينة «ليلْ» (Lille) الواقعة شمال فرنسا. فقد سبق لڤيكطور هيكو أن قام بزيارة ميدانية لمساكن عُمّال النسيج في هذه المدينة خلال شهر فبراير من سنة 1851، وذلك في إطار لجنة رسمية ضَمَّت بعض البرلمانيين والأطباء ورجال السلطة. وقد ذُعِر هيكو لما شَهده في هذه الزيارة من مظاهر البؤس والشقاء في حياة الطبقة العاملة، فكتب بعد عودته خطابا صارخا ليلقيه أمام مجلس النواب، لكنه لم يقدمه فاتخذه بعد ذلك مادةً لقصيدة «حياة سعيدة»، التي نشرها ضمن ديوان «العقوبات».

تزداد حدة النداء عندما يتم تشخيص الأفراد: فبعد نداء الجمع («أيتها الحاشية») الذي بدأ به الخماسي الأول، يبدأ هذا الخماسي الثاني بنداءين للمفرد («يا صاحب المال» و«أيها المرابي»)، وهما نداءان يفصل بينهما شطرا البيت، لكنهما يجتمعان في موضوع واحد هو موضوع المال، وفي بنية واحدة هي بنية الموصول وصلته، وفي قافية واحدة داخلية موحَّدة boursier qui ; usurier qui. فبعد اتهام السلطة السياسية المتمثلة في قيصر وحاشيته، ها هي التهمة تُوَجَّه هنا إلى السلطة المالية؛ وهذا الأمر شديد الصلة بالموضوع، بالنظر إلى ما وصل إليه البنك الكبير خلال القرن التاسع عشر من تطور ومن قدرة على التأثير في السياسة. إن الإحالة على الشعب تعزز التوجه الشعبي للأغنية، وتحدد هذا الشعب بصفته ضحية ما يُحاك حوله من انتهاكات. والاستعارات المتداولة («تَجُزُّ») جاءت قصدا من أجل إبراز هذا الوقع المزدوج. وفعل «غَشّ» (tricher)، الذي استُعْمِلَ هنا متعديا، كان قد تم اعتماده منذ القرن الثامن عشر للدلالة على خداع أحد ما في اللعب- حيث يتم هنا استحضار طيمة البورصة بصفتها لعبا- وللدلالة على استغلال أحد ما «بطرق وضيعة وبائسة»؛ وهذا ما ينطبق جيدا على إثارة هيكو للاختلاسات المالية التي يقوم بها النظام.

ورغم ذلك فإن الطيمة العامة- التي هي الوليمة المُحْتَقَرة- لم يتم إهمالها؛ لأننا سنجد صاحب المال والمرابي مُجْتَمِعَيْن في وصف ثالث هو: «المُطْعَمون السعداء» (gais soupeurs). وهذه العبارة ترسم التراجع الذي يعتمل داخل النص، لأن كلمة «مُطْعَمون» لا تدل على الإفراط مثلما تدل عليه عبارة «العربدة الفاخرة»، ولا توحي إلا بالاعتدال رغم أنها مرتبطة بصفة «سعداء»، وتجد إطارها التفسيري في اسم شوفي (Chevet)، المُتَعَهِّد الشهير في ذلك الزمان، والذي يجسد نقيضا صارخا لفقر الشعب، نظرا لما يقدمه من طعام في المناسبات، وما يعرضه من خدمات باذخة في حي المَعارض[298]. إن وجود هذا الاسم الشخصي

298- سبقت الإشارة إلى أن «شوفي» هو متعهد الحفلات الفاخرة، كان قد اشتهر في فرنسا أواسط القرن التاسع عشر. وقد كان هذا المتعهد يعرض خدماته في حي المعارض (أو حي المتاجر) quartier des Halles، وهو حي تجاري قديم يقع في قلب مدينة باريس. (أصبح الآن حديقة تحتها مركز تجاري ضخم).

يعطي للنص قيمة تاريخية قوية تجعل القصيدة شاهدة على الواقع . وتجدر الإشارة أيضا إلى أن ذكرَ الاسم الخاص عوض الاسم العام (أي استبدال «شوڤي» بـ«متعهد الطعام» (traiteur)) ممارسةٌ شائعة عند كُتّاب الأغاني، إذ يعتبرون الاسمَ الخاص أكثرَ إثارة من الاسم العام. كما أن الايقاع الثلاثي للنعوت في الشطر الثاني من البيت، يُبرِز كيف تُصَوِّر هذه الكلمات الشخصيةَ الكاملة لهؤلاء الناس من خلال ثلاثة توصيفات: توصيف جسدي (كاريكاتور)، وتوصيف أخلاقي (حكم)، وتوصيف اجتماعي (نقد إيديولوجي).

أما البيت الثالث، الذي يجمع هذه الشخصيات في تسمية «أصحاب فولْدْ وموبّا»، فهو يبين أن النص- كما هو الحال في مقطوعته الأولى- يواجه التابعين أكثر مما يواجه المسؤولين المباشرين على الانقلاب: فالأمر يتعلق هنا بإدانة الانتهازيين الذين يستغلون الفعل السياسي. أما «صُنّاع القرار» فسيحكم عليهم في قصائد أخرى من ديوان «العقوبات». إن فولْدْ هو البنكي الذي مَوَّلَ الانقلاب، وتوصيفه بأنه يهودي لا يدل على معاداة هيكَو للسامية، وإنما يدل بالأحرى على موروث أدبي رَسَخَه شكسبير، الذي جعل اليهودي- من خلال شخصية شيلوك- الشخصية الوحيدة المناسبة لممارسة الربا، وهو جوهرِ الاستغلال ذاته[299]. غير أن الإشارتين معا (إلى فولْدْ وإلى موبّا) تفضحان وجودَ طَرَف خارجي في السياسة الفرنسية، ومن ثمة تعطيان للنص منحى وطنيا إلى حد ما. سيتطلب الأمر بالتأكيد دراسة مفصلة لحضور الأسماء الشخصية في نصوص ديوان «العقوبات»، غير أننا نقول ببساطة إن تقديم هذه الأسماء يدعم هنا الاستنكار كما يدعم لغة الذّم، وذلك بذكر أسماء المسؤولين عن المؤامرة التاريخية، كما لو أن ذلك من أجل إبراز أن هذه الخيانة هي فعل أفراد وليست نتيجة ملابسات عامة، ومن أجل وَصْم هذه الأسماء بالخِزْي، كما ارتبط به اسم جودا[300] وشيلوك وغيرهما من أمثال طارتيف[301]، الذين غالبا ما تتم المشابهة بينهم.

299- وليام شيكْسْبير (William Shakespeare) (1564 - 1616)؛ هو من أكبر الشعراء والمسرحيين والكُتاب في الثقافة الإنكليزية. و«شيلوك» هو إحدى شخصيات مسرحيته «تاجر البندقية» Marchand de Venise، يجسد دور المرابي اليهودي الغني، الذي يستغل الناس.

300- جودا الإسخاريوطي (Judas Iscariote)، هو أحد أصحاب النبي عيسى، ارتبط اسمه بخيانة التبليغ عن هذا النبي وتعريضه للإعدام صلبا.

301- طارتيف اسم شخصية في مسرحية «طارتيف أو المحتال» (Tartuffe ou l'Imposteur) للكاتب المسرحي الفرنسي موليير (Molière) (1622 - 1673). هي شخصية منافقة وطفيلية.

بعد التفاصيل والصياغات التي امتدت في الأبيات الثمانية الأولى (باستثناء اللازمة)، حيث السلوك المتهور للأقوياء وأقربائهم، يأتي البيت التاسع («اتركوا الفقير يبكي عند الباب الخلفي»)، في وزن إسكندري واحد، ليقدم الطرف الآخر للطباق. وبطبيعة الحال فإن هذا الطباق يشكل إحدى خصوصيات كتابة ڤيكطور هيكَو، الذي يحب مقابلة الفقراء بالأغنياء، والفقراء بالبؤساء، والأبرياء بالمجرمين؛ وهي المقابلة التي تنتمي عموما إلى الموضوعات الرومانسية. فهذا البيت ببساطة يبرز هذه الصورة بطريقة خاصة في حدود أنه:

أ) لا يسمح، في حيز صغير من اثني عشر مقطعا، بالامتداد الغنائي الذي يميز عادة هذا النوع من الإحالات عند هيكَو؛

ب) يختار على العكس من ذلك معجما قديما جدا دون أن يُضَحّي مع ذلك باللوحة، حيث يدل الباب الخلفي (porte cochère) على التسول؛

ج) يؤكد، من خلال لعبة التكرار الصوتي [p]، حالةَ الانزعاج التي يوجد عليها الفقير؛

د) يدعم الطباق من خلال التقابل القوي بين القافيتين؛

هـ) تحيط به أبيات تعبر عن الغنى المفرط، وتدل بذلك على أن الفقير مُحاطٌ بعلامات البذخ الذي هو محروم منه.

وقبل أن نصل إلى دراسة اللازمة نشير إلى البناء الهزلي للبيت الأخير في هذه المقطوعة الخماسية الثانية، حيث ينصح الشاعر هؤلاء «المتكرشين» بأن «يتشحموا»، أي أن يستمروا في الإفراط والمبالغة؛ ويضع فعل «عيشوا» (الذي يعني «عيشوا جيدا»، و«عيشوا حياة رغدة») بين مرادفين للأكل، مشيرا بذلك إلى أن هؤلاء الطفيليين عوض أن يعتبروا الأكل جزءا من الحياة، يحيطون به حياتَهم ويُتْخِمونها.

اللازمة

إن ورود هذه اللازمة مرة ثانية هو فقط ما يسمح لنا بأن نتحدث فعلا عن لازمة، وذلك لأن تكرارها هو الذي يحددها كلازمة. إن إعادة البيت الأول من اللازمة لها دور تَلْقيني («كُلوا، فأنا أُفَضِّلُ»). والانعطافة التي يشكلها البيت

الثاني لها أهمية خاصة («أيتها النزاهة، خبزَك الجاف»): نجد أولا نفس البنية السابقة أي مصطلح مجرد ذو قيمة إجابية قوية (Probité)، تليه ثلاث كلمات أحادية المقطع ton pain sec. غير أن كلمة «الحقيقة» (Vérité) المذكورة في اللازمة الأولى تعوضها هنا «النزاهة»، حيث تستمر لعبة الطباق من خلال مقابلة النزاهة بالغش، كما قوبلت من قبل الجِدِّيَّةُ بالنفاق. لكن استبدال صفة «الجاف» بـ«القاسي» بخصوص الخبز، تقدم موقفا زاهدا حقيقيا ضد الرشوة الموماً إليها في مجموع الخماسي الثاني. وهو موقف يطابق صورة الشاعر المنفي (النص قد كتب في جزيرة جيرزي) والناسك الذي يقترب من القيم الحقيقية جراء انقطاعه عن العالم.

الخماسية الثالثة

يلاحَظ في البيت الأول ميلٌ نحو تنافر النغمات، الذي يصور بالتأكيد الاشمئزاز الحاصل: «الخزي كالجذام، والجناية كالجدري». فالبنية الإسنادية تربط الرذائل بالمرض، وبأمراض جلدية تحديدا؛ مما يعني- في اللغة الرفيعة- أن الرذيلة «تلتصق بجلْد أقوياء هذا العصر». والنغمة الموغِلة في التجريد داخل هذا البيت تقطع الصَلَة مع السجل اللغوي الذي كان مستعملا لحد الآن: نرى هنا إلى أي حد يأتي الداعية الأخلاقي، الذي اتضحت معالمُه في اللازمة ليُغْني الخطاب الهجائي ويدعمه.

مرة أخرى، نجد الموضوع الذي يصب عليه هيكَو عقابَه هو الجنود الصغار وليس قادتهم؛ وفي ذلك تأكيد على إدانتهم لأنهم لم يعرفوا كيف يعارضون الانقلاب ولم يريدوا ذلك. واختيار هذه الأنماط الاجتماعية الوضيعة لن يجد تبريره إلا في المقطوعة الخماسية الأخيرة؛ فإدانة هيكَو قوية جدا، والشاعر شاهد على التطويق الهمجي للشوارع، التي يمثلها هنا شارع «مونمارطر».

البيت الثالث يجمع بين «الخمر» و«الدم»، غير أن القيمة الثقافية المسيحية لهذا الجمع قد تم الحط منها هنا بشكل واضح. والسبب واضح، وهو أن بقعة الخمر على البزَّة هي من الحقارة بحيث إن السياق التاريخي يشير إلى أن التوتر السيكولوجي، وربما السُّكْر المُتَبَلِّد، قد سببا مآس عديدة في تلك الليلة. وبطبيعة الحال فإن الطيمة المركزية لحفلة الخمر قد تَقَوَّت، ولكن الأكثر من ذلك أنها تُغَيِّر طبيعة الفعل العسكري، الذي يفقد هنا قيمته التقليدية البطولية: فجنود لويس

نابليون بونابرت، الذين يطلقون النار على الأطفال العزل ليسو إلا النسخة الحقيرة لأبطال الامبراطورية الذين سبق أن كتب الشاعر عنهم أغنيات عديدة. إن التقابل ين هذا الانحطاط والذكرى المجيدة يبرز من خلال التعارض بين البيت الأول المجرد من جهة والأبيات الثاني والثالث والرابع والخامس في هذه المقطوعة الخماسية من جهة، والتي هي ذات منحى واقعي صارخ من حيث الصور واللوحات المرسومة. وهكذا فقد تم الحفاظ على الوحدة الدلالية، بما أن صورة البقعة في الاستعارة الواردة تحتفظ بالإشارة إلى الخزي المذكور في البيت الاول (البُقعة هي استعارة تقليدية للوعي المجرم والمخزي).

الإيقاع والأصوات يشاركان أيضا في رسم انحطاط الجنود هذا، إذا جاز التعبير. فإيقاع البيت الثاني والثالث والرابع من هذه المقطوعة الخماسية هو إيقاع تصاعدي منظم: -2 -4 - 6، وأصوات البيت الثاني هي أصوات حربية مقصودة. وكل ذلك لا يصل، بعد هذا التصوير البطولي الزائف، إلا إلى نقيض البطولة في صورته الرديئة والأكثر ابتذالا، مع انزلاق نحو الأكل (فنهاية البيت «المائدة تحل محل المدرسة العسكرية»، تبين أن ما يشغل الجنود والتربية العسكرية هو اللحم والخمر) مصحوبٍ بنزع الصفات الشخصية عن الجنود من خلال استعمال ضمير غير محدد («on») في البيت الأخير من المقطوعة. وأخيرا الجنود يتدحرجون أرضا، وهي صورة واضحة للخيبة، رغم أنهم قد انتصروا. فهم منهزمون لا من قِبَل عدو أكثر قوة، وإنما من قِبَلِ شراب مفرط.

بعد هذا الهجاء، من الطبيعي أن تضع اللازمة مكانَ الخزي قيمة المجد العليا، التي يبدو أنها لم تعد ممكنة بالنسبة لجيش لويس نابليون.

الخماسية الرابعة

في هذا الخماسي الأخير، نجد النقد أكثر براعة. فڤيكطور هيكَو قد تخلى هنا عن الثنائية البسيطة للمانية التي توهم بها الأبيات الأربعة الاولى من المقطوعة الخماسية الثانية[302]. وبالفعل يتوجه الشاعر هذه المرة إلى الشعب فيتهمه بأنه تخلى

302- «المانية» (manichéisme)، مذهب ديني يُنْسَبُ إلى الحكيم الفارسي «ماني» (Mani) (216- 276)؛ وهو مزيج من الزّراديشتية والبودية والمسيحية. ويقوم هذا المذهب على أساس تبسيطي، حيث يرى أن الخير والشر متباينان ومتمايزان كل منهما عن الآخر.

عن حريته ليأخذ حصة من الوليمة. وهنا أيضا يتوجب تقديم بعض التدقيقات الضرورية. فالبيت الأول يستعمل أفعالا ماضية. وهذا التحول في الزمن يمكن أن نفهمه بطريقتين متباعدتين على المستوى الزمني لكنهما غير متعارضتين:

1 - هذا الماضي يحيل على مرحلة سبقت المرحلة المثارة هنا، وهي مرحلة انتفاضات يوليوز 1830 (سقوط شارل العاشر) و/ أو انتفاضات سنة 1848 (سقوط لويس- فيليب)، أو أيضا أحداث يونيو 1848 (ثورة الطبقة العاملة ضد الجمهورية الثانية). ففي هذه اللحظات المُحَدَّدة لم يسارع الشعب إلى مناصرة الانقلاب، ولم تُحْدِث الإعلانات التي نشرها الانقلابيون أي ثورة متهورة؛ بل تطلب الأمر انتظار تحريض اللجنة المشار إليها من قبل. فالشاعر ربما خاب أمله جراء غياب الحماس الشعبي في الدفاع عن الجمهورية.

2 - وهذا الماضي يمكن ربطه بتاريخ كتابة النص، وهو دجنبر 1852؛ حيث نجد قطيعة زمنية بين الخماسي الثالث والخماسي الرابع . فبعد صورة العودة الدموية من شارع مونمارطر (دجنبر 1851)، التي ظلت حاضرة في ذاكرة الشاعر، كما يدل على ذلك استعمال المضارع (الحاضر) في («الذين تعودون»)، وهي الصورة التي تدخل في الصورة الأكبر للعربدة العامة. فالحاضر المُعَبَّر عنه في الخماسي الأخير هو حاضر الكتابة (وهذا ما يؤكده استعمال كلمة «الآن» في بداية البيت الثاني)، وهو حاضر يُدين هذا الشعب الذي خان المقاومة في 1851، بما أنه صادق بكثافة على الدستور، وأعطى بذلك الشرعية للانقلاب في الاستفتاء العام يوم 20 دجنبر 1851، ووافق على إعلان الإمبراطورية في 20 نونبر 1852. فقد كان هيكو يكتب هذا النص وهو حانق، في الوقت الذي استقوى فيه لويس نابليون بهذا الدعم وأعلن نفسه إمبراطورا يوم 2 دجنبر 1852.

وكيف ما كانت القراءة التي اعتمدناها فالمعنى العام يبقى واحدا، وهو أن الشعب خان نفسه وتاجر بحريته آملا في أن يغتني من هذا النظام الجديد، كما جاء في البيت الأخير بأسلوب حر مباشر: «وعاش الإمبراطور! وعاش الراتب!»؛ مع وضع الإمبراطورية والاستفادة على صعيد واحد داخل توازي شَطْرَي البيت. إن اختيار الطبقات الاجتماعية كموضوع مفضل للنقد، يصبح من الآن أكثر وضوحا؛ حيث يتعلق الأمر هنا بتشويه من يصفقون للنظام،

وبربط هذا الشعب بالحاشية وبالبخلاء الصغار وبالجنود، ومن ثمة بالتعبير عن دناءته ومَذَلَّته.

إن توليف هذا الخماسي الأخير يُبْرِز ثراء كبيرا على المستوى الدلالي؛ حيث نلاحظ التقابل بين الطابع الغنائي التبجيلي للبيت الأول («يا شعب» المبني على شاكلة النموذج السابق «أيها المجد»، كما لو أنه يسترجع استبداليا شيئا من هذا المجد) الذي يتوجه إلى الشعب بضمير المخاطب المفرد الدال على الاحترام(vous)، ثم بالضمير غير المحدد (on) الدال على الانحطاط في آخر النص؛ حيث يرسم غياب التشخيص فقدان الكرامة، وبالتالي فقدان الهوية. إن اختيار صفة «السمو» (sublime) له دلالة مزدوجة: فهي من جهة أولى تبين إلى أي حد يمكن للشعب أن يكون كبيرا (وبالفعل فكلمة «سُمُو» تُسْتَعْمَلُ عادة بصدد أعمال فنية تصور شخصيات نبيلة، والتاريخ قد بين أحيانا نبل الشعب)؛ ومن جهة أخرى تُقابِل كلمة «الفاخرة» (splendide) الواردة في أول بيت، وتكشف بشكل بعدي الدلالةَ الوحيدة التي يمكن أن نعطيها لهذه الكلمة، وهي دلالة كمية، مناقضة للدلالة الكيفية لكلمة «السمو».

بالإضافة إلى المحافظة على الطيمة الرئيسية للسكر، التي يُذَكِّر بها البيت الثاني ويبلورها بكلمة «سكران» (grisé) (انظر أيضا كلمة «تشرب» بعد ذلك)، نجد استرجاع «الحاشية» من خلال بكلمة «القِن» التي هي أكثر سلبية، خصوصا حين نصف بها الشعب، مما يضعه في مرتبة متدنية إطلاقا. لكن الدلالة هنا تتجه نحو السعادة على صعيد آخر: فـ«القن» يُذَكِّر بالنظام القديم، بل وأيضا بالنظام الفيودالي[303]. وهذا يدل على أن الشعب حين أهان نفسه بقبول هذا النظام الجديد ينفي التقدم الحاصل منذ 1789، ويتخلى عن نفسه بشكل عجيب، ويعود ليرتمي في أزمنة العبودية المظلمة. إن القلب البلاغي (chiasme) والتلاقي البلاغي (zeugma) المجتمعين في البيت الثالث يؤكدان اختلاط القيم الذي هو وحده يسمح بمثل هذا التراجع. وهكذا يبدو أن هذا البيت تعبير واضح عن العُهْر، حيث يقدم بصدده نوعا من الحكمة.

303- الفيودالية (féodalité) نظام سياسي ساد في أوربا خلال القرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر؛ وهو يقوم على التحالف بين السلطة المركزية والأعيان المحليين، الذين يخضعون الشعب لمجموعة من الالتزامات والخدمات.

يتعلق الأمر بعودة التاريخ إلى نظام قديم موجود في الماضي. هكذا يمكن أن نفهم التلميح التناصي إلى لافونطين، الذي توسل هيجو بخرافته «الذئب والكلب»، ليقدم استعارة البيت الثاني: «تمشي بالزنجير في العنق». فهذه الحكاية الخرافية تُذكّرنا بـ:

بينما كان الذئب ماشيا في الطريق، رأى عنق الكلب أجرد
«ما هذا هنا؟ قال الذئب، - لا شيء، -كيف لا شيء، - شيء بسيط.
- لكن ماذا أيضا؟ - الطوق الذي يربطني
هو ربما سببُ ما تَرون.»

ومثلما أن هذه الحكاية الخرافية (الكتاب الأول، الحكاية الخرافية الخامسة[304]) تشتغل على نفس الطيمات والموضوعات الموجودة في هذه «الأغنية»، ومنها طيمة البدانة؛ فقد كان الأكل هو آخر ما انتهت به المقطوعة الأخيرة، وذلك ممثلا في «الراتب» (salaire). إن فرضية إعادة كتابة خرافة لافونتن ولو جزئيا لا تبدو في هذا الصدد مستبعدة؛ حيث يتم الانطلاق من نفس الإشكالية: الراتب والأكل واستفادات أخرى مقابل حرية مُسْتَعْبَدة ومَتَخَلّى عنها. فشعب 51 - 1852 يتصرف ككلب خاضع وخانع.

وهكذا تجتمع في الشعب، وهو في وضعيته الحقيرة، الانحرافات المشار إليها على امتداد النص: فهو منافق (كلمة «قن» تأتي بعد «حاشية») وصاحب مصلحة (كلمة «راتب» تأتي بعد «صاحب مال» و«مرابي») ومتواطئ في الجريمة («سكرانا بالجريمة»، مثل هؤلاء الجنود الملطخين بالدم وبالخمر). ولأنه سجين رذائله، فهو لا يستحق إلا استلابه الخاص، الذي تم التعبير عنه مجازا بـ«الزنجير» و«الخندق»؛ كما يستحق المهانة التي تم التعبير عنها بالانتقال من أسلوب نبيل إلى أسلوب وضيع في هذه المقطوعة الخماسية الأخيرة، التي تُخْتَتَمُ بتمجيد قيصر، الذي تمت الإشارة إليه وإدانته في البيت الثالث من القصيدة.

304- ألّف الكاتب الفرنسي جان دو لافونطين (Jean de La Fontaine) «الحكايات الخرافية» (Fables) في أواخر القرن السابع عشر؛ وهي سلسلة تتكون من ثلاثة مُصَنَّفات تضم 243 خرافة موزعة على 12 كتابا. (انظر الدراسة الخاصة بلافونطين في القسم المتعلق بالقرن السابع عشر) وخرافة «الذئب والكلب» (Le Loup et le Chien) المذكورة هنا هي الخامسة ضمن الكتاب الأول، وهي تتناول ثنائية الحرية والعبودية.

اللازمة

على امتداد هذه القصيدة، تُقيم اللازمةُ تقابلا بين طيمة الخبز الرخيص ذي الحمولة الرمزية من جهة، والطعام الباذخ في حفلات العربدة الفاخرة من جهة أخرى. وبذلك فإن ترديدات هذه القصيدة تبلور حكاية تصوف زاهد في الدنيا، يعطي طابعا مقدسا للمفاهيم والمبادئ التي أراد الشاعر أن يضعها على واجهة الجمهورية. وفي هذا الصدد، تبرز أهمية تطور النعوت من لازمة إلى أخرى: فالخبز «القاسي» (pain dur)- على المستوى الملموس- هو خبز قديم، وهذا هو الشيء الوحيد المزعج فيه؛ وهو يدل- من الناحية الاستعارية- على أن الحقيقة يصعب أحيانا قولها، و«يتعسر ابتلاعها» أيضا. أما الخبز «الجاف» (sec) فهو ليس خبزا قاسيا فقط، وإنما هو أيضا خبز نأكله وحدَه، دون أي أكل آخر؛ وهو يرمز إلى الفقر، ومن ثمة يقابل ثراء أصحاب المال الذين «يَتَلَحَّمون» كما جاء في القصيدة. أما الخبزِ «الداكن» (bis) فهو خليط من حبوب الجودار والحنطة[305]؛ وهنا نجد الفقر مُجَسَّدا في الخبز ذاته، وليس فقط في كون هذا الخبز هو الطعام الوحيد. وقد وصلت هذه الدلالات إلى درجتها القصوى في اللازمة الأخيرة، حيث نجد الخبز «أسودا» خال تماما من الدقيق الأبيض وعديم الجودة. إن تصوير الفاقة بهذا الشكل التصاعدي يقابل إذن- وبشكل واضح- إغراءات الولائم التي سقط الشعب ضحيتها، والتي يلومه هيكَو على عدم مقاومتها.

كما أن هيكَو يدفع قارئه، بفعل التكرار «التعليمي»، إلى مراجعة القيم. فبنية اللازمات تقوم على التنويع والتكرار: فالبيت الأول يبقى ثابتا دون تغيير، حيث ينبني على صيغة الأمر، التي تلخص الأبيات الخمسة التي تسبقها في كلمة واحدة من مقطعين «كلوا» (mangez)، والتي تبرز بذلك كيف أن غواية الأفعال المفرطة هذه تتلخص في أشياء قليلة، وتُبرز في نفس الوقت الموقف الجذري الذي انبنى عليه اختيار الذات المتلفظة. وهذا الاختيار- كما سبقت الإشارة- يتغير من لازمة إلى أخرى: فالحقيقة والنزاهة والمجد والحرية، هي قيم شبه مبجلة بواسطة الخبز، نظرا لما يمثل من إيحاءات مقدسة. إن هذا الاشتغال

305- الجودار (seigle) نوع من الحبوب الغذائية، مشابه للقمح والشعير، يُسْتَخْدَم في صناعة الخبز؛ وهو يسمى أيضا النّبّ والشيلم والشولم وجويدار، حسب المناطق. والحنطة نوع من القمح؛ وتسمى أيضا البُرّ.

على الصور والرموز التقليدية بطريقة جديدة، هو ما يدفع القارئ إلى تكوين نظرة جديدة حول قِيَمه الخاصة.

إن اللازمة الأخيرة تُنهي الطابع الابتهالي الناتج عن التشابه التام والمستمر في اللازمات السابقة، حيث تضع القيمة العليا التي هي الحرية في موقع القوة، أي في الكلمة النهائية للنص، مع تأكيدها بصيغة التعجب. كما أن خروج هذه اللازمة الأخيرة عن الخطاطة القائمة يدل أيضا على التحرر من العادات المكتسَبة. وبذلك تخلق القصيدة دلالة الانفتاح في لحظة الانغلاق نفسها، وتختار أن تكون نهايةً للنص هذه الغايةُ التي تطورت بفعل لعبة تغير الكلمات من لازمة إلى أخرى، إلى أن أصبحت هي الحرية.

خاتمة

نجح النص في الجمع بين نبرة الهجاء الحاد ومنحى الدعوة الأخلاقية والتعليمية الواضحة جدا. وتتبين صورةُ الشاعر القاضي اللاعِن في التوكيد اللفظي «أنا أ...» («moi je») (الذي هو عبارة عن كلمتين أحاديتي المقطع جاءتا بصيغة مكثفة وسط أبيات سداسية المقاطع)؛ حيث يتخذ موقفا نموذجيا للإنكار والمطالبة. يمكن عند الاقتضاء أن نعتبر اللازمة مجرد بيت إسكندري قَسَّمته الكتابة إلى جزأين، لكن شرط أن نقبل الوقفة عند كلمة «أُفَضِّلُ»[306] باعتبارها وقفة ملحمية، وهذا مما يعطي مزيدا من الأهمية لصورة الشاعر. فهذا المنفي يسيطر من موقعه الإبداعي على هؤلاء الرجال الخاضعين، ويختزلهم في ضمير التنكير (on) في المقطوعتين الثالثة والرابعة، والذي يدين من فَقَدوا هويتَهم ويقدمون حريتهم لديكتاتور. كل هذه العناصر تبين بشكل واضح أن الجانب الشعري لا يتراجع في هذا النص لصالح الجانب السياسي، بل يدعمه ويمنحه الجدارة. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى هنْري ميشونيك، الذي قال: «إن كتابة هيكَو مُقاتِلة. وحركيةُ لغته تقوم بشكل خاص على التفاعل بين الشعرية والسياسة، ليس فقط في ما هو مَقول ولكن في القول نفسه». إن هذه القصيدة تتجاوز كونها مجرد «أغنية» كما جاء في عنوانها، ولكنها باستعمال

306- المقصود هنا الوقفة عند حرف (e) غير المنبورة في كلمة (préfère).

الأغنية تزيد في مداها، وتقترب في نفس الوقت من الشعب (لكي تُوَبِّخه)، ومن الروح الهجائية، ومن أسس أسطورة نابوليونية عرفت انحطاطا في صيغتها الجديدة.

بيبليوغرافيا

الدراسات التي تناولت ڤيكطور هيكَو كثيرة جدا؛ لذلك فعوض أن نجرد نصوصا نقدية عديدة، فَضَّلْنا الإحالة على بعض الأعمال القريبة من هذا الكاتب، والاقتصار على مراجع نقدية أساسية:

• للمقارنة مع نصوص أخرى من شعر هيكَو الملتزم (حول الحرب ولجنة باريس الثورية):

- HUGO Victor, L'Année terrible.

• بخصوص نموذج ديوان "العقوبات":

- AUBEIGNE (d') Agrippa, Les Tragiques.

• بخصوص العلاقة بين النثر والشعر:

- HUGO Victor, Napoléon le petit.

• عمل نقدي حول أعمال ڤيكطور هيكَو، وخصوصا كتابته السياسية في ديوان «العقوبات»:

- MESCHONNIC Henri, Ecrire Hugo, Pour la poétique IV, coll. Le Chemin, éd. Gallimard, 1977.

• وأخيرا، من أجل إضاءة السياق التاريخي:

- AGULHON Maurice, 1848 ou l'apprentissage de la république (1848- 1852), Nouvelle histoire de la France contemporaine, tome 8, Seuil, « Points », 1973.

شارْلْ بودْليرْ[307]
أزهار الألم (1857)

غَمّ

ذكرياتي أكثر مما لو عشت ألف عام.

خزانة ضخمة مزدحمة جواريرُها بالكشوفات،
وبأبيات الشعر ورسائل المحبة والمحاضر والأغاني العاطفية،
معها عَقْصاتُ شَعْرٍ ثقيلةٌ ملفوفة داخل سندات،
تخفي من الأسرار أقل مما يخفيه دماغي الحزين.

إنه هَرَم ، قَبْو واسع ،

يحوي من الأموات أكثر مما يحويه القبر الجماعي.
- أنا مقبرة مَلَّها القمر،
حيث يزحف دود طويل كالندامات
يُطارِدُ دَوْماً الأعزاءَ من أمواتي.
أنا خِدر قديم مليء بالورود الذابلة،
يسكنه ركام من الأزياء القديمة الطراز،
حيث الصور الشاكية ولوحات بوشي الشاحبة،

307- شارْلْ- بْيِيرْ بودْليرْ (Charles-Pierre Baudelaire) (1821 - 1867)؛ شاعر فرنسي. وقصيدة «غَمّ» (spleen) المدروسة هنا مُقْتَطَفَة من ديوانه «أزهار الألم» (Les Fleurs du mal) المنشور سنة 1857، والذي يضم معظم أشعاره:
- Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal, éd. Gallimard, coll. Poésie, édition établie par Claude Pichois.

وحدها تتضوع عطرا فاسدا.
لا شيء يضاهي طولَ الأيام العرجاء،
عندما، تحت ياقات الثلج الثقيلة في الشتاءات الطويلة
يأخذ السأمُ الناتج عن اللامبالات الحزينة،
حجم الأبدية.
- منذ الآن لست أيتها المادة الحية!
سوى صخرة تطوقها رهبة غامضة،
نائمةً في عمق صحراء سديمية؛
كأبي هول قديم تجاهله عالَم لامبالٍ،
مهملٍ في الخريطة، وذي مزاج نافرٍ
لا يغنّي إلا على أشعة الشمس وهي تغيب.

الدراسة التحليلية

مدخل

من الطبيعي دون شك أن نعتبر قصيدة الـ«غم» (spleen)، امتدادا لـ«ألم القرن»، الذي أثاره شاطوبريان فيما قبل[308]، إن لم نشر أيضا إلى كآبات روسو[309]. صحيح أن القرن التاسع عشر قد تميز بالحيز الهام الذي خُصِّصَ للتأمل في السأم، لدرجة أن هناك تقليدا شعريا غنائيا فريدا من نوعه قد بُنِي على هذه الطيمة. غير أن بودلير، وإن كان من ورثة الرومانسية كما تؤكد ذلك بوضوح قصائدُه الأولى، فقد دشّن أيضا عصرا جماليا آخر، يُعْتَبَر فاتحةً حقيقية للحداثة. يتعلق الأمر بتصور آخر للشعر، أكثر مرارة وقسوة، وأيضا أكثر إلحاحا تجاه الذات. وسنرى هنا طريقتَه السوداوية والمؤلمة.

هذه هي قصيدة «غم» الثانية لبودلير؛ فهي النص الشعري الثاني الذي يحمل نفس العنوان داخل قسمٍ يحمل عنوان «غم ومثال»[310]، ضمن ديوان «أزهار الألم». ويبدو أن هذه القصيدة مخصَّصَة كلها لمسألة الذكريات، التي عوَضَ أن تُمكِّنَ الذات من تشكيل شخصيتها وهويتها، تستدرجها إلى نوعٍ من التخفيف. إن قصيدة «غم» تتجاوز وصف حالة روحية وَعَت تفاهة المتع ولم تَلذ رغم ذلك إلا بالعهود السماوية اللامتناهية، إنما تعين «مرضا» نفسيا حقيقيا، شبيها بمرض «الانهيار» (dépression) المعاصر. إن هذا الإحساس هو ما يحاول الشاعر التعبير عنه، موقنا- رغم ذلك- بأنه لن يصل إلى هذا التعبير، ورافضا لَباقَةَ التأملات الجمالية للذات. فالكآبة هنا بعيدة عن التضليلات الرومانسية.

308- انظر الدراسة المتعلقة بشاطوبْرِيانْ والهوامش المرتبطة بها، ضمن هذا الكتاب (القرن التاسع عشر).

309- انظر الدراسة المتعلقة بجانْ جاكْ روسو، ضمن هذا الكتاب (القرن الثامن عشر).

310- « Spleen et idéal ».

البيت المعزول في بداية القصيدة يضع أمامنا طيمةَ النص ونغمتَه في نفس الوقت. فالغم هنا يتم عرضه في علاقته بالذاكرة وثقلها الرهيب. والذات التي يبدأ بها البيت يصدر عنها فعل «التملك» (avoir). فهي لا تتقدم بصفتها كائنا في الحاضر (سيأتي فعل الكينونة («je suis») فيما بعد ليحددها)، وإنما بصفتها مُسْتَوْدَعا للماضي. غير أن هذا الماضي المتسم بالغلو هو في الواقع غير قابل للتذكر لأنه موغل في القدَم؛ وليس هذا هو التناقض الوحيد الموجود في النص. فالماضي معروض هنا في بُعْدِه الكمي أكثر مما هو معروض في بعده النوعي، ومن ثمة فهو لا يسمح ببناء أية هويَة كيفما كانت. إن البنية التشبيهية والمبالَغة الموجودتين في النصف الثاني من البيت تؤكدان ثقل هذا الماضي. فمنذ الآن لا مجال لتقديم أية شكوى نوسطالجية؛ بل على العكس من ذلك، تبدو الذات كما لو أنها ترزح تحت ثقل ذكريات العالم بأكمله. فقد أصبحت خاضعة لخسارات الشرط الإنساني المتراكمة، والتي يشير إليها التشبيه من خلال دلالات اليأس التي يوحي بها. إن البياض الذي يفصل هذا البيت الأول يجعله بارزا بشكل خاص، ويخلق في فضاء الصفحة مكانا لتصوير زفرة الإرهاق التي نتمثلها على الفور بعد ما أقره هذا البيت.

فبدءا من هذا البيت الأول، نجد أن أسلوب القصيدة نفسه سيكون أسلوب الإلحاح والمزايدة المرتبطين بموضوعة الثقل. ولكي يسمح الشاعر بهذا الانعطاف الدلالي، يفضل في ما تبقى أن يتحدث عن «الذكريات»، بصفتها الكمية القابلة للعد، وليس بصفتها الوظيفية النوعية والمرتبطة بالذاكرة. فما جاء من كلام بعد البياض ليس إلا امتدادا للبيت الأول الإكسندري[311]، وبسطا للفرضيات الثاوية فيه. وسنرى أن هذه العودة إلى الكلام تحافظ على البنية التشبيهية، لكن من خلال جملة أكثر طولا، تمتد في أربعة أبيات عوض بيت واحد؛ مما يومئ إلى الثقل والطول اللذين ينهكان الذات. كما أن المزايدة تُقاس أيضا بتضخم التشبيهات وبغزارة الحقل المعجمي الدال على الثقل: بدءا بـ«خزانة كبيرة» «مزدحمة»، وصولا إلى «عقصات الشعر» التي جاءت هنا «ثقيلة»، رغم كونها معروفة عادة بخفتها البالغة. فقد عودتنا قصائد أخرى لبودلير- ومنها على سبيل المثال قصيدة «الشَّعْر»[312]- على استعمال

311- البيت الإسكندري (L'alexandrin) هو الذي يتكون من شطرين، كل منهما يشمل ستة مقاطع.

312- « Chevelure»

نعت «ثقيل» لوصف الشعر، وذلك لإبراز جانبه الشهواني. غير أن الأمر هنا لا يمكن أن يكون متعلقا بالشهوانية، لأن هذا الشعر يندرج في السياق النقدي الذي يميز هذا المقطع. إن تنافر نغمات البيت الثاني، وتكرارات حرف [b] التي تملأ البيتين الثاني والثالث، يبدو أنها تحاول أن تشكل معادلا صوتيا للإحساس بالثقل.

إن البنية المضطربة للجملة ذات أهمية، في حدود أنها تبلور على مدى ثلاثة أبيات موضوعَ هذه الخزانة التي تجتاحها القطع الطريفة، لكي تختزلها أخيرا في أشياء قليلة بالنظر إلى الدماغ، فهي «تخفي من الأسرار أقل مما يخفيه» دماغُ الشاعر. وفضلا عن ذلك فإن اللجوء إلى التَّعداد الخالص (هذه الدرجة الصفر في الكتابة)، الذي بدأ في نهاية البيت الثاني واستمر في البيت الثالث بفعل التدوير الإيقاعي، يختزل بقوة البعد الشعري للنص. إن المعجم نفسه ليس جماليا للغاية، بالنظر إلى القواعد الأكاديمية التي كانت لا تزال معمولا بها في القرن التاسع عشر: فكلمات من قبيل «خزانة» و«مزدحمة» و«جوارير» و«سَنَدات» وغيرها، لا تنتمي نهائيا إلى السجل الشعري الغنائي، بل إنها على العكس من ذلك تدل على نزعة مادية مصطنعة ومبتذلة. فقد تم التركيز على هذه المادية لدرجة أن هذه الخزانة ليست موضوعا فعليا يتم وصفه، وإنما هي عبارة عن تأمل مبني لأغراض تعبيرية.

إن رفض الغنائية التقليدية يتجلى أيضا في اضطراب التعداد نفسه، مما يعني بداهة فوضى الخزانة. ولم يخل ذلك من بعض آثار الفُكاهة السوداء أو السخرية اللاذعة المتجهة نحو الذات: فتسلسل «أبيات الشعر» و«رسائل المحبة» و«المحاضر» و«الأغاني العاطفية» و«عَقْصات (ال) شَعْر (ال) ثقيلة» وال«سندات»، كل هذا يبدو أنه يعرض مادة أولية لمحكي قصير خال من الأوهام، يناقض الرواية الرومانسية، على غرار ما قامت به رواية فلوبير «مدام بوڤاري» المعاصرة لديوان بودلير[313]: فالأشعار ورسائل الحب تنتهي بحكايات زِنا ومن ثم بالمحاضر؛ والأغاني العاطفية وكذا الرومانسية المنحطة لخصلات الشعر المحفوظة كالكنوز، تؤدي إلى «السندات»، أي إلى الديون. يبدو أن الشاعر هنا يقول لنا إن حكايات الحب تنتهي نهايات حزينة، وإن النساء مُكَلِّفات جدا لمن يحبهن! هذا إلى حدود القافية («romances» / «quittances»)، التي تقود الحالم بقساوة نحو الواقع الحزين.

313- انظر الدراسة المتعلقة بفْلوبيرْ ضمن هذا الكتاب (القرن التاسع عشر).

لم يعد دماغ الشاعر منذ الآن إلا وِعاء، على غرار الخزانة المزدحمة؛ وهذا ما يؤكد مرة أخرى رفض كل غنائية وكل شعرية. إن الجناس الموجود في القافية، والذي يربط بقوة بين «الدماغ» (cerveau) و«القبو» (caveau)، يدعم هذا التصوير المجازي للذات بصفتها وِعاء. وقد ورد فعل «يحوي» («contenir») في البيت السابع. وإعادة ذكر الدماغ من خلال الضمير المحايد «إنه» («c'») يضاعف التأثير السلبي. والمسار التنازلي يتتابع وفق نظام الكلمات («هَرَم»، «دماغ»، «مقبرة جماعية»)، الذي ينقل القراءة من الإثارة النبيلة للقبر بصفته مَعْلَمَة، إلى الدلالة المحايدة، ثم إلى مقبرة النسيان، حيث الإهمال ونسيان الهوية. إن مفعول فعل «يحوي» له دلالة خاصة[314]: فبعد الذكريات المشار إليها في الأبيات الأولى، وبعد الأسرار المذكورة في البيت الخامس، يتعلق الأمر في هذه المرة بـ«الأموات». هذا التدرج الرهيب يومئ إلى الانغماس في الغم، على إيقاع تتابع العبارات.

أما البيت الثامن فيفتح لحظة جديدة في النص؛ هذا على الأقل ما يعبر عنه الشكلُ الطباعي الذي يبدأ بخط. فالعودة إلى الضمير (أنا) تؤكد هذا الانعطاف، كما أن هذا الضمير يتحكم هذه المرة في فعل «الكينونة» (être)، وليس في فعل «التملك» (avoir). إن البنية الإسنادية تساهم بقوة في نزع الصفات الشخصية عن الذات، التي لم تعد تُعرف بصفتها شخصا له ذكريات، مهما كانت سوداوية وثقيلة، وإنما بصفتها مكانا لذكريات حزينة. هناك نوع من التوسيع الطيمي، الذي ينطلق من المجاز الجناسي («caveau» -« cerveau»)، ليحول الذات نفسها إلى «مقبرة»، وفق عملية تعميم نجدها عند الانتقال من «الخزانة» إلى «الخدر». وبالإضافة إلى ذلك، يجب إبعاد أي تصوير رومانسي، من أجل ضمان سوداوية هذا التوحد المرضي: فهذه المقبرة ستكون «مقبرة عافها القمر»، على العكس- مثلا- من المقبرة التي يبكي فيها أوكْتافْيو صديقَه سيلْيو، في مسرحية «نزوات مارْيانْ» لألْفْريدْ دو موسي[315].

التشبيه الموجود في البيت اللاحق، يجعل المشبَّه والمشبَّه به على عكس الترتيب المنتظر، وهذه خصوصية من خصوصيات كتابة بودلير. فليست الندامات هي التي يتم تشبيهها بالديدان- حيث يُشَبَّهُ المجرد بالملموس ليصبح مفهوما- وإنما الديدان

314- «يحوي من الأموات أكثرَ مما يحويه القبر الجماعي»:

- Qui contient plus de morts que la fosse commune.

315- ألْفْريدْ دو موسي (Alfred de Musset) (1810 - 1857)؛ كتب مسرحية «نزوات مارْيانْ» سنة 1833، وهي مسرحية كوميدية تمثل الاتجاه الرومانسي.

هي التي تُشَبَّه بالندامات؛ مما يؤدي إلى دلالة مزدوجة: فمن جهة يتم التركيز على الديدان، ومن ثمة على البعد الرهيب للصورة التي تعبر عن الموت بعد الموت؛ ومن جهة أخرى فإن الملموس هو الذي ينبغي أن يُؤَوَّل، حسب مبدأ التطابقات العمودية. وهكذا فالديدان التي تلتهم الجثث تصير نوعا من تجسيد الندامات، وتكتسب منها عنفا أكثر شدة. وتجدر الإشارة طبعا إلى أن الأمر يتعلق بـ«الندامات» وليس بـ«التحسرات»: فالغم بكل تأكيد لا يقدم نفسه باعتباره شكلا من أشكال الحنين: بل يتعلق الأمر بابتلاء أكثر حدة، حيث يُشْعِرُ الذات بالخزي تجاه نفسها، ويصير الإنسان «جلّاد نفسه» كما ورد عند بودلير في قصيدة أخرى[316].

ومن ناحية أخرى، تجدر الإشارة إلى التعدد الدلالي الذي يطبع هذا الخطاب النسبي: فإذا كان السياق قد قادنا بشكل طبيعي إلى فهم «الديدان» على أنها تلك الحيوانات التي تتصدى للجثث، يمكن أيضا فهم هذه الكلمة بمعنى آخر هو الشِّعْر: إذن فالديدان (vers) قد تدل على القصائد. ومن منظور هذه القراءة نلاحظ أن هذه الديدان قد تم وصفها بطريقة سلبية للغاية، فهي «تزحف» وتبدو «طويلة»، مما يعني أن الشاعر يعتبر إنتاجه الشعري الخاص- وخصوصا منه الجانب الحزين الذي يرصده للتغني بـ«الأعزاء من أمواتـ»ه- رديئا وأخرق، عوض أن يخفف الألم، يلاحق المفقودين معتقدا أنه يمجدهم. والتقديم والتأخير على مستوى التركيب في البيت التاسع يشكل مثالا لهذا الخرق الكتابي الذي لا يتردد بودلير في اعتماده كلما استطاع أن يحقق به مكسبا تعبيريا.

أما الأبيات الأربعة الأخيرة في هذه المقطوعة، فهي تشكل مقطوعة رباعية مستقلة تقريبا. إنها تتكون من جملة واحدة ممتدة، والقوافي المؤنثة والمذكرة في الأبيات الأربعة مبنية على نفس الفونيمات، التي يتولد عن تكرارها نوع من التراخي[317]. إن الموضوعة متجانسة جدا: فالموضوع يتماهى هذه المرة مع ماض غابر في طريقه إلى الامحاء، والحقل المعجمي الدال على الشيخوخة يخترق البيتين الأولين من الأبيات الأربعة المشار إليها («خدر»، «الذابلة»، «يسكنه»، «القديمة الطراز»). فجميع

316- القصيدة الثالثة والثمانون في ديوان «أزهار الألم» تحمل عنوان («Héautontimorouménos»)، وهي عبارة إغريقية تعني «جَلاد نفسه» (le bourreau de soi-même).

317- القوافي (rimes) هي الفونيمات التي يتم تكرارها في نهاية الأبيات. القوافي المؤنثة (féminines) هي التي تنتهي بحرف / e / المخَفَّف، مثلما في الكلمات: (mouette, délire, heure, vivre). والقوافي المذكرة (masculines) هي غير ذلك، مثلما في: (ardeur, vision, mourrir).

الحواس يتم استدعاؤها هنا، لكن بطريقة سلبية أو غائبة، كما لو كان الأمر يتعلق ببلورة مواكبة حسية للامحاء. فحاسة الشم لا يمكنها نهائيا أن تلتقط رائحة إحدى زهور الماضي، ولا رائحة عطر فاسد؛ وحاسة اللمس لا تصادف إلا ملابس قديمة الطراز؛ والعيون لا ترى سوى شحوب لوحات بوشي[318]، رسام القرن الثامن عشر الذي كان يشتغل ضمن اتجاه الرسام واطو[319]؛ وحاسة السمع لا تلتقط - من الناحية الاستعارية- غير شكاوى الصور.

يبدو أن هذا العالم الحميمي، الذي يوحي به الخِدر، يرمز إلى ذات لا تدرك أحاسيسها إلا في سياق الوهن والحنين، كما تدرك ذَاتها بصفتها كائنا دون حياة. ومن الغريب أن هذه الأبيات الأربعة تتضمن إحالات داخل- نصية إلى قصائد أخرى في ديوان «أزهار الألم» (منها قصيدة «العطر» (Le Parfum)، وقصيدة «القارورة» Le Flacon...)، لكنها لا تستحضر غناها، وإنما تعطيها صياغة منهَكة وخالية من الفتنة. ويومئ الجناس الشفوي في البيت الثالث عشر إلى نوع من التمتمة التي يبدو أنها تدل على امحاء استقامة القول الشعري.

تبدأ المقطوعة الأخيرة في القصيدة، تبدأ بعبارة «لا شيء» (Rien). فبعد الشعور بالفراغ وبالهباء، الذي استقر تدريجيا في المقطوعة السابقة (ذبول الأزهار، تقادم الأزياء، امحاء الألوان، اضمحلال العطر)، يبدو هنا أن الامحاء يصل أقصى درجاته. غير أن الأمر في الواقع يتعلق بطيمة جديدة تعرضها القصيدة: فبعد طيمة الذكريات العديدة والميتة، نجد هنا تأمل السأم. وهذا التأمل يبدو امتدادا لما سبق، بصفته نوعا من النتيجة، ويتبلور في الشعور بطول الزمن، وبالتكرار العديم المعنى، وبالضيق في نهاية المطاف.

تم استعمال الكلمة الدالة على «الطول» ابتداء من الجملة الأولى، التي تمتد في أربعة أبيات (من البيت الخامس عشر إلى البيت الثامن عشر)، في شكل تشبيه متسم بالمبالغة. وسنلاحظ بطبيعة الحال أن القضية الأساس لا تشغل سوى بيتا واحدا، في حين تمتد شبه الجملة الزمنية التابعة لها في ثلاثة أبيات. كما نلاحظ من جهة أخرى، أن النموذج التركيبي المعتمَد في البيت الأول هو الذي يتحكم في أسلوب

318- فرانسوا بوشي (François Boucher) (1703- 1770)؛ رسام فرنسي.

319- جان أنطوان واطو (Jean Antoine Watteau) (1684- 1721)؛ رسام فرنسي رائد الأسلوب الفني الذي يسمى «روكوكو» (le style rococo)، والذي يتميز بالمشاهد الرعوية والأشكال المتعرجة والألوان الفاتحة.

هذا النص ولا يسمح له بالتنوع الذي من شأنه أن يحقق الومضات الشعرية. إن رفض الإغواءات الشعرية هذا يدل عليه أيضا اللجوءُ إلى فعل «يضاهي» وإلى كلمة «حجم» اللذين لا يخفى أنهما ينتميان إلى سجل لغوي مبتذل. إن السأم لا حدود له. هذا ما تعبر عنه الصيغة التشبيهية من خلال اللامعنى، لأن الأبدية تدل على اللانهائي، ومن ثمة لا يمكن أن يكون لها أي حجم.

إن التعبير يجعل ضيقه الخاص ملموسا كما نرى. فبعد أن تحدث بودلير عن (دود طويل)، يأتي هنا ليبين ما هو «الشعر الرديء»، حتى على مستوى كتابة هذه القصيدة. من ذلك على سبيل المثال قلب مواقع النعت والمنعوت في نهاية الأبيات[320]، أو اختزال القافية في حرف واحد [é] خلال ثمانية أبيات (من البيت الحادي عشر إلى البيت الثامن عشر). وهذا ما يساهم في إعطاء صفة («حزينة») معناها الكامل.

ولم يكن السجل الدلالي أقل تجسيدا للضيق. فصورة الشتاء الموجودة بكثرة في النص، والتي تضيف الثلوج إلى الياقات، والمبالغ فيها من حيث إنها ممتدة طوال السنة («neigeuses années»)، تنفي حتى إمكانية انبعاث الربيع، أو بالأحرى مجيء الصيف. إن استعارة «العرجاء» تؤكد هذا الشعور بالضيق، من خلال استحضار الإعاقة. وأخيرا فإن الدلالة العامة تطغى عليها السلبية، إذا ما احتكمنا إلى السابقات (préfixes) الدالة على النفي، والتي تبدأ بها الكلمات: من ذلك كلمة «اللامبالاة» (in-curiosité)، التي تؤدي إلى «الأبدية» (im-mortalité)، بمعناها السلبي، وليس بمعناها الإيجابي الذي تعوّدنا عليه، والذي يعني نفي النهاية [321]. إن الأبدية في هذا السياق هي بالفعل خاصية سلبية تعطي للضيق خلودا مؤلما.

إن كل الظواهر الكتابية مُوَجَّهة هنا لتحقيق الشعور بالضيق، وجَعْله ملموسا في القراءة: فإرجاء «الأيام» («journées») إلى آخر البيت يومئ إلى تمديد الزمن، كما أن ربط هذه الكلمة بكلمة «السنوات» («années») في قافية موحدة، يرسم نوعا الاستطالة الزمنية. إن الفونيمات الصائتة تستغرق مدة طويلة: فالفونيم [eu] يزداد طولا بحرف [e] الذي يقتضي العروضُ نطقَه، ولعبة الأصوات الأنفية تخفف الصوائت وتجعلها ترن داخل التجويف الأنفي[322]. كما أن الشاعر يلجأ إلى تمديد

320- يقدم الدارس النماذج التالية:

- «boiteuses journées», «neigeuses années», «lourd flocons », «morne incuriosité».

321- الترجمة الحرفية لكلمة (immortalité) هي «اللا موت»؛ وهي التي تفيد المعنى الذي يحدده الدارس هنا.

322- يقدم الدارس النماذج التالية:

الكلمات. وبالفعل فالجملة تبدأ بالكلمة الأحادية المقطع («rien») المتضمنة للإدغام، لتصل إلى كلمة («incuriosité») المتضمنة لفك الإدغام. هذا دون أن ننسى طول كلمات من قبيل («immortalité») و(«proportions»).

الأبيات الستة الأخيرة هي الأخرى مسبوقة بخط (tiret)؛ وهذا يعني أن الشاعر من جديد يميز لحظة معينة من قصيدته. وبالفعل يبدو أن النص يُنَضِّدُ بِنْيَتَيْن. الأولى بِنْيَةٌ مقطوعية تقدم البيت الأول معزولا بالشكل الكتابي. وهذا البيت الأول يقدم الطيمة التي ستتبلور فيما بعد عبر مرحلتين: مقطوعة أولى مخصصة لطيمة الذكرى وثقلها الكئيب والرهيب، ومقطوعة ثانية تعالج السأم والغم القادمين. أما البنية الثانية، التي تبدأ بلعبة الخطوط (tirets)، فهي تميز مراحل تقدم منظم، انطلاقا من الضمائر الشخصية. وإجمالا فالنص يقول لنا (من البيت الأول إلى البيت السابع): «لدي ذكريات»؛ و(من البيت الثامن إلى البيت الثامن عشر): «أنا مكانٌ للذكريات»؛ و(من البيت التاسع عشر إلى البيت الرابع والعشرين): «لست إلا ذكرى».

تُبْرِز هذه البنية المزدوجة مكانةَ الذكريات في تشكيل الغم، وتكشف فيه إيحاءات الموت. والواقع أن الكائن، المغرق في الفردانية المتمثلة في الضمير «أنا»، والذي تبدأ به القصيدة، يتحول تدريجيا إلى أن يفقد طابعه الشخصي، حين يتم توحيده بالتتابع مع «خزانة كبيرة»، والقبو والمقبرة والخدر. وأخيرا فإن الانتقال إلى الشخصية الثانية للذات، التي تنقسم وتتوجه إلى نفسها، يبرز المرحلة القصوى من فقدان الوعي بالذات.

ينبغي أن نفهم جيدا البناء التركيبي للأبيات الستة الأخيرة: فهناك بالفعل إبدال مزدوج للذات وللصفة، حيث نقرأ الجملة كما يلي: «أيتها (المادة الحية: بدل من الذات) لستِ سوى صخرة (أبي هول قديم: بدل من النعت)». فمن خلال لعبة التوسيع الذي تلجأ إليه الجملة، تفقد الذات خاصيتها ككائن حي، لتصير أولا «مادة حية»، ثم «صخرة» بعد ذلك، أي مادة جامدة. إن تطور الذات هذا نحو التحجر- الذي يُذَكِّر بالأحكام التوراتية القديمة، حيث تتحول الشخصية المدانة إلى تمثال من الملح- غير قابل للانعكاس: «منذ الآن». يبدو أن كتلة الذكريات تُوَلِّدُ سأما يمحق الكائن، ويحيله منذئذ إلى حالة من الموت الكامن الذي يحكم عليه بالعزلة والوحدة.

- (rien, longueur, journée, quand, flocons, années, ennui, morne, incuriosité, prend, proportions, immortalité)

التعجب المرسوم في عبارة «أيتها المادة الحية!»، يقطع الجملة بشكل مفاجئ، ويوحي بوجود مسافة زمنية «منذ الآن أنتِ غير موجودة»، أي «أنتِ ميتة». وهكذا تستقر نهاية القصيدة في غماد كئيب يستعيد صور أبياتها الأولى. فالكَرانيت هو فعلا مادة القبور نفسها. ويتأكد هذا الموت المستعار من خلال «الغفوة» التي تستدعي نوما سُباتيا، ومن خلال «الصحراء» التي تُعَبِّر جيدا عن البيداء المحيطة بالكائن. إن هذا الانعزال يبدو أيضا- وبشكل مفارِق- عبارة عن انغلاق، وذلك بسبب استعمال كلمتي «مُحاط» و«في العمق». فالإبعاد والعزلة (أي الجحيم والسجن) يجتمعان ليفصلا الذات تماما عن كل حياة. ويتبلور هذا الانطباع مع الإلحاح الناتج عن الرفض («مَنْسِي»)، الذي يستحضر مرة أخرى («يتجاهله عالم لا مبالي») (أي عالم لا يهتم به). إن التعبير عن السأم من خلال صور الطول والاستطالة الزمنية يفتح المجال لصورة الغم، عبر تفسير صور مكانية. فالمكان والزمان مقولتان للعالَم معاديتان للذات، تسببان انزعاجا لذات يفترسها الغم.

إن ضبابية البيت الحادي والعشرين تعبر بشكل استعاري عن حجاب عدم الفهم القائم بين الشاعر والعالم. وعدمُ الفهم هذا متبادَل بينهما فعلا: فإذا كان العالم لا يهتم بالشاعر ويتجاهله وينساه، فهذا الأخير- الذي عرفنا من قبل أنه غير مُكْتَرِث- هو بدوره يقر بـ«طبعه النافر»، ومن ثمة يعترف بمزاج متوحش قَلَّما يجنح به نحو معاشرة الناس. فالشاعر والعالم يتجاهلان أحدهما الآخر. وبناء على ذلك يعتبر الشاعر أن فهم حالته الشعورية متعذر على الآخرين، ومن ثمة فإن هذا التماثل النهائي مع أبي الهول الذي نعرف جانبه المُلْغِز (الذي يعوض هنا «أسرار» البيت الخامس). فالشاعر مثل أبي الهول، عميق التفكير ومُلْغِز ولا سبيل إلى معرفته. ومفتاحُه يوجد دون شك في ثقل الشرط الإنساني نفسه (نعرف أن هذا هو جواب أوديب على لغز أبي الهول[323]). فالغم إذن هو الذي يبني الكائن، وفي نفس الوقت هو الذي لا يمكن شرحه.

323- أبو الهول (Le Sphinx)، كائن عجيب في أساطير شرق المتوسط القديمة، يجسد تمثالُه وجه امرأة وجسد أسد. في الأسطورة الإغريقية، حاصر أبو الهول مدينة طيبة، وقرر ألا يغادرها إلى إذا حُلَّ اللغْزُ الذي كان يطرحه على المارة. وكان هذا اللغز هو: «من هو الكائن الذي يمشي على أربع أرجل صباحا، ثم يمشي على رجلين وسط النهار، ثم يمشي على ثلاث أرجل في المساء؟» وقد حل أوديب (Œdipe) هذا اللغز بأن قال: «يتعلق الأمر بالإنسان، الذي يحبو صغيرا ويمشي على رجليه كبيرا ويستند على عكاز عندما يشيخ». وأوديب هذا هو بطل تراجيدي في الأسطورة الإغريقية، جعلته الأقدار يقتل أباه ويتزوج أمه».

ويزداد الألم حدة- مثله مثل التذمر- إذا نحن فهمنا تردد الفونيم [ou] الذي ورد سبع مرات في الأبيات الأربعة الأخيرة، على أنه تعبير عن المعاناة. فالشاعر منذ الآن لا ينتظر إلا الموت، الذي سيأتي لينقذه من قلقه الانهياري. بهذا المعنى يجب أن نفهم انتظار الليل («الشمس وهي تغيب»)، الذي يبتهج الشاعر بقدومه كما في قصيدة أخرى من قصائد «أزهار الألم» تحمل عنوان «تَأَمُّل»، وتقترب كثيرا من دلالات هذه القصيدة:

كن حكيما يا ألمي، وكن أكثر هدوءاً.

كنت تطلب المساء؛ لقد نزل؛ ها هو قد أتى.[324]

البيت الأخير يشكل صدى معكوسا لخرافة ميمْنون، ابن الفجر، الذي يصدر تمثالُه أصواتا متناغمة، مع طلوع الشمس وبمجرد ما تلامسه أشعة الصباح الأولى(325). غير أن الأمر هنا يتعلق بمنح نشيد للانبعاث اليومي للعالم. فلا يتم التغني عند بودلير إلا بالموت وبالخلاص الذي يحمله.

خاتمة

هذه المحاولة الجديدة للتعبير عن الشعور البودليري بالغم، تبحث في الجانب الثقيل من الذكريات وفي الضجر الذي لا يُطاق، عن مُعادلات هذا القلق الذي لا اسم له. فإذا كان «ألم القرن» و«القلق الرومانسي» قد استطَاعا أن يعبرا عن أشكال سابقة من هذا الغم، فتجدر الإشارة إلى أن الانهيار البودليري هو أكثر كَدَراً، لأنه يرفض السلوى الجمالية والليونة الرومانسية. فالذات البودليرية لا تستمد بعض الرضى من التعبير عن ألمها، وإنما هي على العكس من ذلك تحكم على نفسها بنوع من القسوة. بل إن نظرة هذه الذات للزمن هي نفسها قد تغيرت: فبدل الشكوى اللامارتينية[326] من الجريان السريع جدا للزمن، نجد الأمر هنا يتعلق باستطالة زمنية

324- تبدأ قصيدة «تأمل» (Recueillement) لشارل بودلير بـ:

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :

325- ميمْنون (Memnon) في الأسطورة الإغريقية هو ابن الإلاه إيوس (Éos) والإلهة تيطون (Tithon)؛ حارب في معركة طروادة إلى جانب الطرواديين، وقتله أخيل (Achille). له تمثال في مصر بالقرب من مدينة طيبة.

326- نسبة إلى «ألفونس دو لا مارتين» (Alphonse de Lamartine) (1790- 1869)؛ شاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي، من أبرز رواد المذهب الرومانسي.

لا نهاية لها، لدرجة أنها تدفع الذات إلى ابتغاء الموت. وهكذا تكتسب الغنائية هنا أشكالا جديدة، أكثر سوداوية وأكثر وحشية مما في الرومانسية التي ينفصل عنها شعر بودلير ويعمق أوجاعها في نفس الوقت.

بيبليوغرافيا

- Baudelaire, Les Fleurs du mal, 27ème édition de Jean Delabroy, Collection «texte et cintextes », Magnard, 1990.

كَوسْطاف فْلوبيرْ[327]

«التربية العاطفية» 1869

لكن صوتين غاضبين ارتفعا:

- «أبله!»

- «صعلوك!»

- «تحت أوامرك!»

- «تحت أوامرك أنت!»

كان فارس العصر الوسيط والحوذي الروسي يتشاجران؛ فهذا قال إن الدروع تُغْني عن الشجاعة، وذاك اعتبر هذا الكلام شتيمة، فأراد أن يدخل معه في عراك. تَدَخَّل الجميع بينهما، وحاول النقيب أن يُسْمِع صوتَه داخل الضجة:

- «أيها السادة، اسمعوني! لدي كلمة! وعندي تجربة أيها السادة!»

بدأت روزانيطْ تضرب بسكينها على كأس إلى أن ساد الصمت، فوجهت كلامها إلى الفارس الذي كان لا يزال يضع خوذته على رأسه، ثم إلى الحوذي الروسي الذي كان يعتمر طاقية ذات فرو طويل.

- «انزِع عنك أولا هذه الطنجرة! إنها تثيرني! - وأنت، يا من هناك، يا رأس الذئب؛ نَفِّذ أوامري أيها الملعون! انظر إلى رتبتي العسكرية على كتفي! فأنا مارِشالة!»

نَفَّذ المتخاصمان أوامرها، وصفق لها الجميع هاتفين:

- «تحيا المارِشالة! تحيا المارِشالة!»

عندئذ تناولت قنينة خمر الشامبانيا، ورفعتها عاليا ثم بدأت تصبها في الكؤوس الممتدة نحوها. وبما أن المائدة كانت عريضة جدا، فقد توافد المدعوون، وخصوصا

327- كَوسْطافْ فْلوبيرْ (Gustave Flaubert) (1821- 1880)؛ كاتب فرنسي، من أهم رواياته: «مدامْ بوفاري»، و«صَلامْبو»، و«التربية العاطفية». وقد نشر فْلوبير رواية «التربية العاطفية، حكاية رجل شاب» (L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme)، يوم 17 نونبر 1869. والمقطع المدروس هنا مقتطَف من:

- Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme, (Partie II, Chapitre I), éd. GF- Flammarion, 1985, p. 180- 182

منهم النساء، واقفين على أصابع أرجلهم وعلى قضبان الكراسي، وشَكَّلوا بذلك، لمدة دقيقة، مجموعةً هرمية من تسريحات الشعر والأكتاف العارية والأيادي الممدودة والأجساد المائلة. وقد تدفق الكثير من الخمر، لأن كلا من بْييرو وأرْنو كان يحمل قارورته في زاوية من الغرفة ويرش الوجوه. والطيور الصغيرة، التي تُرِك قفصها مفتوحا، اجتاحت الغرفة، وهي جافلة تحوم حول الثريا وترتطم بالزجاج والأثاث؛ وبعضها حط على الرؤوس فبدا وسط الشعر كزهرات عريضة.

كان الموسيقيون قد انصرفوا، فتم سحب البيانو من غرفة الانتظار إلى البهو، وجلست إليه لاڤانْطاز، ومعها صبي الجوقة يضرب على دف باسكي[328]، فبدأت تعزف رقصة تقابلية[329] بقوة، وتضرب على مفاتيح البيانو كحصان يَخُبّ، وهي تتمايل بجسدها لتضبط الإيقاع. اصطحبت المارِشالة فْريديريكْ، وهيسوني كان يدور حول نفسه، والحمّالة تتصرف كمهرج، وبّييرو يقلد الأورانْكوطانْ[330]، والهمجية تفتح يديها وتتأرجح كزورق. وفي الأخير تعب الجميع فتوقفوا، وفُتِحَتْ إحدى النوافذ.

مع طراوة الصباح، جاء النهار؛ فاندهش الجميع مستغربا، لكن سرعان ما خيم الصمت. كانت شعلات الشمع الصفراء ترتعش، وبين الحين والآخر تُفَرْقِع أطواق الشموع؛ والشرائط والأزهار والحلي تتناثر على الأرضية الخشبية؛ وبقع البَنْش والرحيق تلطخ المناضد[331]؛ والستائر متسخة، والملابس منكمشة ومغبرة؛ وعقائص الشعر متدلية فوق الأكتاف؛ ومساحيق التجميل سائلة مع العرق، تكشف عن وجوه ممتقعة ذات عيون غامزة.

328- الدف الباسكي (Tambour de Basque)؛ هو طبل أو بندير صغير، يُحْمَلُ بيد ويُضْرَبُ باليد الأخرى. وهو من الجلد المشدود إلى إطار خشبي يكون دائريا في العادة، وتزينه حلقات معدنية صغيرة تحدث رنينا عند التطبيل.

329- المقصود هنا هو (La contre danse)؛ وهي رقصة فلكلورية جماعية يقابل فيها صف من الرجال صفا من النساء، فيرقص من هو الأول في صف الرجال مع من هي الأولى في صف النساء، ثم يعود كل منهما إلى مؤخر صفه؛ فيأتي الدور على من هما في المقدمة. وهكذا إلى أن تنتهي جميع الأدوار، فتنتهي معها الرقصة. وقد عرفت هذه الرقصة تغييرات عديدة حسب المناطق، ومن ذلك إضافة صفين آخرين ليصبح الرقص رباعيا.

330- أورانكوطانك (Orang-outang)، أو البّونْكَو (Pongo)؛ هو نوع من القردة يوجد في أرخبيل الهند، وخصوصا في بورنيو وسومطرة.

331- البَنْش (punch) شراب منشط ومسكر، مصنوع من شراب الروم وعصير الفواكه والسكر؛ والرحيق (sirop) شراب غير مسكر، مستخلص من الفواكه، وممزوج بالسكر.

مدخل

يوجد هذا النص في نهاية الفصل الأول من الجزء الثاني. فالجزء الأول ينتهي بعودة فْريديريكْ مورو[332] إلى أمه في نوكَينْت- سير- سين[333]، بعد أن أنهى دراسته للقانون. فبعد أن علم أن وضعية إرثه لا تسمح له بأي أمل، وتمنعه خصوصا من العودة إلى باريس لرؤية السيدة أرنو («والسيدة أرنو، كيف لي الآن أن أراها من جديد؟ فقد كان هذا الأمر مستحيلا تماما، وراتبه السنوي لا يتعدى ثلاثة آلاف فرنك! فلا يمكنه أن يذهب إلى هناك بقفازات بسيطة سوداء، مالت حوافها نحو الزرقة، وقبعة كبيرة، والمعطف نفسه الذي يرتديه منذ سنة»). فالبطل سيحصل بعد قليل على إرث كبير. كما أنه في الجزء الثاني، سيذهب متحمسا إلى باريس، وقلبه مليء بأحلام التألق والحب مع السيدة أرنو.

ورغم ذلك، فقد كان اللقاء مخيبا للآمال: «كان فرديريك يتوقع أنها ستطير من الفرح، لكن العواطف تذبل حين نشوش عليها...»؛ لذلك سيتركها تذهب به إلى حفل تنكري عند روزانيط، التي ستظهر هنا لأول مرة في الرواية.

يصف هذا المقطع اللحظات الأخيرة في الحفل، حيث بلغت الإثارة أوجها، قبل أن يتم الصحو. فالموضوع ليس سهلا بالنسبة للروائي، بل إنه من أكثر الموضوعات صعوبة، إلى جانب مشاهد المعركة. فالروائي يحتاج إلى مهارة عالية لكي ينقل في نفس الوقت الأصوات والألوان والتدافعات الجماعية والحركة. ولذلك يبدو أن الوظيفة الرئيسة لهذه الصفحة هي أن تسمح لفلوبير بإبراز موهبته كلها: فهي إذن قطعة شجاعة.

332- فْريديريكْ مورو (Frédéric Moreau).

333- نوكَينت- سور- سين (Nogent-sur-Seine)؛ منطقة في وسط شمال فرنسا، على نهر السين.

الدراسة التركيبية للنص

أولا- حفل مُضحك

1. موقع المقطع

أ) مُلَخَّص

هاهو فريديريك إذن عند روزانيت، امرأة ذات حياة ماجنة، وهي خليلة أرنو. وحَوْلَها مومسات أخريات (لاڤانطاز والحمّالة والهمجية)، وبعض المعربدين معظمهم خِلّانٌ لتلك المومسات.

ب) التحفيز السيكولوجي

كيف استطاع البطل الشاب- وهو لحد الآنَ يحمل عشقا مستحيلا تجاه السيدة أرنو- أن يوجد في هذه السهرة الماجنة؟ إن ما دفعه إلى ذلك هو أولا الإحباط الذي أحس به حين التقى السيدة أرنو بعد شهور من الغياب. فهو لم يشعر بأية عاطفة منها («أدهشه فتور إحساسها تجاهه» (ص 163))، فمال تقريبا إلى تلك التي لم يعتقد قط أنه سيحبها: («بمجرد ما تعرفت علي! يا لها من بورجوازية!»). وهكذا فـ«خلال انتعاشة صحية مفاجئة، اتخذ لنفسه حلولا فردية»، فقرر أن «يرمي بنفسه وسط العالم» (ص 164)؛ ومن هنا يبدأ توجه جديد داخل الرواية. إن الاستياء إذن هو ما جعل فريديريك يساير أرنو، لكنه كان مدفوعا أيضا بتصرفاته المتهورة التي هي من سمات طبعه المتردد بصفته بطلا مضادا (anti-héros).

جـ) فريديريك متفرجا

رغم كل ذلك، فإن فريديريك هنا بالخصوص عبارة عن شاهد. فالمشهد كله منقول من خلال نظرته. كما أنه بقي سلبيا في الأساس، إلى حدود اللحظة التي استسلم فيها للرقص مع روزانيط، التي كانت ترتدي بذلة ماريشال.

2. الموضوع: حفل

أ) ضجيج ومرح

طيمة النص إذن هي الحفل، حيث تهيمن الإثارة الناتجة بالخصوص عن الخمر والضجيج، وكذلك «الجلبة» التي أحدثها الشجارُ بين الفارس والحوذي الروسي في البداية، والضجة التي أحدثها خلال الرقصة الأخيرة الدَّفُّ الباسكي والبيانو الذي «تضرب لاڤاطناز على مفاتيحه كحصان يَخُبّ». كما أن لحظة الصحو في الفقرة الأخيرة تتميز بالصمت الذي حل فجأة.

ب) حركة: رقصة التقابل

الإثارة تواكب الهياج، وهذا الهياج يظهر خصوصا أثناء الرقص التقابلي، حيث تأخذ الحركة أهميتها بفعل تباينها مع اللوحة التي سبقتها، أي لوحة الأيادي الممتدة نحو شراب الشامبانيا، حيث سكن الجميع «لمدة دقيقة».

جـ) طلاقة

مع ذلك فإن السمة الأبرز في هذه الحفلة هي طلاقتها، إن لم نقل خلاعتها، حيث تظهر «الأجسادُ المائلة» للنساء في أوضاع خليعة تقريبا، وحيث الارتعاش الشهواني للاڤاطناز، والسلوكات البهيمية، وحركات بْييرو القِرْدِيَّة، والهمجية بمشيتها المترنحة تختزل هذا العالم المصغر الذي يغرق. فهذه البهيمية تفضي إلى الكَروطيسك.

3. حفل كروطيسك: الهزلي

أ) التباس الواقعي بالخيالي

اللقاء المستبعَد بين «فارس من العصر الوسيط» و«حوذي روسي» هو أولا لقاء هزلي، بحكم ما فيه من تنافر. والطريقة التي أدى بها الفارس دوره هي أيضا هزلية: «هذا قال إن الدروع تغني عن الشجاعة، وذاك اعتبر هذا الكلام شتيمة». هذه الدورة الصغيرة بين التخييل والواقع (في حدود ما يفرضه التخييل الروائي) هي أيضا تثير فينا البهجة كمُمَثِّل يخترق الشاشة: فقد تم تجاوز حدود الواقع المفروضة، وهذا مثال للمبالغة في الهزل. وسنتذكر في نفس الوقت أن شخصية مضحكة، هي كذلك لأنها ضاعت داخل حلمها، فصارت منزاحة عن الواقع.

بـ) محاكاة ساخرة وباروديا

هذا الهزل المتعلق بالطباع والمواقف، يدعمه هزل في الأسلوب. فالحوار التراجيدي الشعري، أي التبادل السريع لحوارات مختصرة بين الفارس والحوذي، يضفي الطابع البارودي على الصراعات التي تحدث بين أبطال الملحمة: فالاستحضار الساخر لموضوع من النوع البطولي هو عبارة عن باروديا ساخرة (مثلما هو استحضار الفارس نفسه). بل إن الموسيقى نفسها تصبح، بعد انصراف الموسيقيين، محاكاة موسيقية ساخرة، أي موسيقى هواة. وبشكل أكثر وضوحا، فرؤية روزانيط تتقمص دور مارشال، وتصدر أوامر بلهجة حربية لرجلين، يُعَدُّ ضربا من الهزل المبني على قلب الأدوار.

جـ) كَـروطيسك

وأخيرا، فهذا المشهد هو بالخصوص مشهد كَروطيسكي، على صورة الحمالة التي تحولت إلى مهرج، ولاڤاطناز التي تعزف على البيانو «كحصان يخب». إن فلوبير يبرز بطريقة ساخرة الطابع الكاريكاتوري للخيالات والأوضاع الجسدية.

د) دلالة هجائية

تصدر هذه اللوحة الهزلية عن قصدية هجائية، وهي القصدية التي تظهر أيضا في فظاظة روزانيط («أيها الملعون» إلخ) وفي حيوانية الشخصيات (الحصان، الأورانْكَوطانْ). ونهاية المقطع تُبرز بالخصوص الصحو الشاق الذي أعقب الخلاعات. وهكذا نتأمل المشهد بعيون فريديريك، الذي لم يكن ليشارك في الحفل: «استند فريديريك إلى الحائط، ونظر إلى الرقصة الرباعية أمامه» (ص 170). لكن نظرة فريديريك تنبني عليها نظرة فلوبير النقدية. فتصوير اضطرابات الحياة الباريسية، المغرقة في العربدة لدرجة العجائبية- مع الطيور فوق الشعر- هو في الواقع صادر عن رؤية فلوبير التشاؤمية وشعوره ببشاعة الحياة: «آه! كم أنا آسف على العامل الحقير، وعلى البرجوازي السخيف، وعلى الفلاح البليد، وعلى رجل الدين البغيض!» كما ينبغي أيضا في الواقع إبراز ضبابية هذا الخليط من السخرية (عند السارد) والافتتان (عند البطل). فهذا الافتتان هو أيضا تجربة؛ إنه يعطي للمشهد وظيفته السردية.

ثانيا- ... ما الذي يفتح امكانية سردية: حياة من المتع؟

1. مبادرة وتجربة

أ) مبادرة

«التربية العاطفية»، بصفتها رواية تكوين، تستدعي صورة المُبادِر. وقد قامت بهذا الدور هنا كل من أرنو وروزانيط، حيث استدرجتا فريديريك في الحفل، كل واحدة حسب دورها.

بـ) تجربة

لكي تكون هذه المرحلة جديدة في حياة فريديريك، فقد أعدها الروائي إعدادا جيدا. أعد فلوبير تدرُّجا، حين ذكر في الصفحات السابقة موضوع تجربة البطل. فمن استهلال الجزء الثاني حيث يحلم الشاب الأول بحياة متألقة، إلى هذا الحفل الراقص الذي يرمز إلى متع الحياة الباريسية، مرورا بـ«التوعك» والـ«إحساس بالهجر» (ص 171) المرتبط بالسيدة أرنو، والذي تم تجاوزه فيما بعد، يمكن أن نتتبع تطور بطل الرواية من حيث تعطشه إلى المتع. وهذا ما جاءت به خاتمة الفصل، في مقطع ختامي غايةً في الوضوح: «كان قد استبد به عطش آخر، هو العطش إلى النساء وإلى الترف وإلى كل ما يحفل به الوجود الباريسي».

جـ) شبقية ضمنية

هذا النزوع نحو المتعة يعبر أيضا البعدَ الشبقي المتضمن في هذه الصفحة. فقد تناثرت هذه الطيمة ابتداءً من الصفحة 172، حين اكتشف فريديريك مسكن روزاليط، واستنشق الرائحة الناعمة للنساء اللواتي ينتشرن كقُبلة هائلة؛ فأحس برغبة الاستمتاع تسيطر عليه: «كان المكان مُهَيَّئا ليعجبه. وفي ثورة فظة من شبابه، أقسم لنفسه أن يستمتع». إن إعلان طيمة المتعة بهذا الشكل، يسمح لنا بتفكيك بعض الأمارات الماكرة.

وهكذا، فإثارة قفص الطيور إلى جانب الأماكن ذات الدلالات الجنسية (كالأريكة التركية وغرفة النوم والفراش الكبير وخذر النساء (ص. 172)، تضفي- بفعل التجاور الكنائي- إيحاءً شبقيا للطيور المشار إليها هنا (وهو الإيحاء الذي يقدمه دور قفص الطيور في المشهد القوي بين دالمار وروزانيط، في ص 178). كما أن النساء ذوات «الأكتاف العارية»، واللواتي يرششن الرجال بقنينات الشامبانيا، يقدمن تصويرا استعاريا لممارسة جنسية جماعية. فبعد قبلات هيسوني لأكتاف النساء،

وبعد إشارة التركي الذكية للسيد أودي الذي يوجد في غرفة النوم، لا يستطيع فلوبير أن يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك دون أن يتجاوز حدود اللياقة. ويجب ألا ننسى هنا أن فلوبير قد اتُّهِم بالخلاعة وحوكِم بعد نشر روايته «السيدة بوڤاري»، التي هي أقل جراءة من هذه الرواية.

2. دعوة إلى الخيانة

أ) تصوير مسبق لموعد مُخَلٍّ به

أقيم هذا الحفل عند روزانيط؛ في حين كانت بنت السيدة أرنو مريضة. كما أن اللقاء الأول لروزانيط بفريديريك هو عبارة عن تصوير مسبق ودقيق ومُصَغَّر للموعد الذي لم يتحقق في زنقة طرونشي (Tronchet)، في نهاية الجزء الثاني (الجزء الثاني، الفصل السادس) ، مع ما نتج عنه: ففي الوقت الذي حصل فيه أخيرا على موعد مع السيدة أرنو، وبدأ يستعد لاستقبالها في شقة مفروشة، لم تستطع القدوم لأن ابنتها مريضة جدا. وهكذا وجد فريديريك سلواه مع روزانيط، التي صارت عشيقته في الليلة نفسها.

بـ) مجاز

وفضلا عن ذلك، فالسيد أرنو يذهب للاستمتاع، رغم انشغال زوجته بسبب مرض ابنتها ومرضها هي أيضا. فهذه الطريقة في الإهمال تصور مسبقا خيانة فريديريك، وذلك من الوجهة المجازية المتمثلة في نقل الطيمة من شخصية إلى أخرى.

جـ) المارِشالة

عديدة هي الأشياء التي تشير إلى الدور المستقبلي لروزانيط تجاه فريديريك؛ من ذلك التمهيدات التي تقدمها، وانتصارها، وتركيز البطل عليها بشكل ظاهر في السرد، وكذا الحدس الذي انتهى به الفصل بعد صفحتين من هذا النص، حيث بدا لفريديريك أنه يجر عربة تسوقها أرنو، والمارِشالة تمتطيه وتنخسه بمهمازها الذهبي.

3. ... لكن ليست إلا إمكانية سردية

أ) إمكانية غير متحققة

ورغم ذلك، فهذه المحاولة للاستمتاع بالحياة، والتي يبدو أن هذه الصفحة تعلنها، لن تتحقق أبدا إلا بالارتباط مع روزالين. يتعلق الأمر بمسار مُضَلِّل يراوغ تقاليد الرواية.

بـ) التأجيلات

وبالفعل، فهذه المحاولة ليست إلا تأجيلا إضافيا لمصير فريديريك العشوائي. وبذلك تندرج هذه الصفحة بشكل متقن في الانقطاع والتردد اللذين يطبعان مسار بطل الرواية.

جـ) التباس

هذا التفكك الذي عرفه مسار فريديريك يُدْرَك على مستوى آخر في تلقي المشهد، حيث تهيمن بالفعل حالة من الالتباس الذهني والخلط الذي تسببه صيغة التبئير نفسها («تدريجيا، اختلط كل شيء: آماله وذكرياته، نوكينت، شارع شواسول، السيدة أرنو، أمه» (ص 156). أضف إلى ذلك أن البطل سينتهي إلى التواري، كما لو أن السارد وحده هو المهم هنا.

ثالثا- ... لكن من يستجيب لقصدية جمالية

1. تقطيع فينومينولوجي

أ) نزعة التباسية

تعود إحدى مظاهر نجاح هذه الصفحة، على هذا الصعيد الحداثي المتميز، إلى التكييف الواضح لنفسية الشخصية التي يقوم عليها التبئير. فبمجرد ما يتم استقبال المشهد عبر نظرة فريديريك، تنعكس عليه حالتُه الشعورية. ومن هنا كانت الرؤية توفيقية تجمع بين الحركات الجماعية وتعتمد الامتداد والتجميع والالتباس.

بـ) تقطيع

في موازاة ذلك، نجد استحضار النساء واللوحة الأخيرة يتميزان بالتقطيع. فلدينا بالفعل قطع من أجساد (عقصات الشعر، الأرجل، الأكتاف) داخل كتلة واحدة، مما لا يدل عل شخص محدد، و- بالتالي- يجعل الفرجة غير شخصية.

جـ) رؤيةُ عِربيد

هذه التقنيات مرتبطة بحالة الالتباس الذهني للعربيد، وبعقله المشوش والمندهش على الدوام لدرجة أنه تقريبا يختفي وينمحي داخل الالتباس العام. هذه الواقعية الفينومينولوجية رائعة بكل تأكيد. وعليه فإن فلوبير يبرز هنا كل قدراته.

2. براعة تقنية

أ) قطعة شجاعة

تكمن قيمة هذه الصفحة خصوصا في براعتها التقنية؛ حيث يدخل فلوبير في منافسة مع سلفه بالزاك، الذي سبق أن عالج طيمة العربدة- خصوصا عربدة طايفير في رواية «جلد الشجن»[334]-، التي تُعْتَبَر من أصعب الطيمات، بحكم ما تتطلبه من وصف للكتلة الجماعية والتوازن والحركة. لقد قدم لنا فلوبير هنا معالجة موفَّقة لهذا المَوضوع الشاق، لذلك فإن هذا النص قطعة شجاعة تقتضي أن يُشَغِّل الكاتب كل موهبته.

بـ) سلاسة أسلوبية

يجب أيضا دراسة جميع الإنجازات التقنية لهذه الصفحة، مع ربطها بالتأثيرات التي يُفْتَرَض أنها تُحْدِثُها: من ذلك خفة التبئيرات، حيث ننتقل بسرعة من شخصية إلى أخرى؛ وتقنياتَ الحركة، حيث تنتقل زاوية الرؤية في المكان، تضيق وتتسع ؛ وتعدد الأصوات، حيث يتحدث الجميع في نفس الوقت؛ والمراوحة بين التلخيص والمشهد (بالمعنى السردي الذي تحدث عنه جيرار جونيط[335])؛ وغير ذلك.

جـ) ثراء أسلوبي

لم يكن الأسلوب أقل روعة مما سبق: فهو تارة يكون كثيفا ومضغوطا، وطورا يكون ممتدا ومتكررا؛ وذلك حسب ذبذبة موضوعه وإيقاع نَفَسه. نشير بالخصوص إلى ما يحدثه التكديس والإشباع في الفقرة الأولى من تأثير، حيث تمتلئ الجملة بالجناسات التعبيرية[336].

3. قصد جمالي

أ) تقعير

تنكشف القصدية الجمالية من خلال التقعير (mise en abyme) الذي يجعل من هذه اللوحة مشهدا داخل المشهد. يتعلق الأمر بكوميديا تؤديها شخصيات متنكرة ومقتنعة بأدوارها، كما هو حال المارِشالة. ثم تُخْتَم لعبة المرآة هذه بالتصفيقات.

334- الإشارة هنا تتعلق بشخصية طايفير (Taillefer) في رواية «جلد الشجن» (La Peau de chagrin)، التي نشرها هونوري دو بالزاك (Honoré de Balzac) سنة 1831.

335- أشار الدارس هنا إلى كتاب جيرار جونيط:

- Gérard Genette, Figures III, éditions du Seuil, Paris, 1966- 2002

336- يقدم الدارس هنا نموذجا نصيا، منبها إلى تكرار الحروف (b) و(t) و(p) و(d) في عبارة:

- «Il voulait se battre, tous s'interposent, et le Capitaine, au milieu du tumulte, tâchait de se faire entendre».

بـ) لامبالاة تجاه الموضوع

يتعلق الأمر بمشهد مجاني، ليس له مدى سرديا فعليا على الصعيد الحكائي كما لاحظنا، وليس له هدف آخر غير تعقيده التقني وبعده الجمالي. وهذا يجعلنا نتذكر- بمعنى من المعاني- التأويلات الخبيرة عند بروست[337]: الفن الراقي لا يبالي بالموضوع.

جـ) تركيبة

بصفة عامة، إن فلوبير يرسم نفسه. فهذه اللوحة تستجيب لقصد جمالي؛ ومن ثمة كانت العناية بالتركيب والألوان، والتوازن الشبه المعماري و«الهرمي» للنساء المائلات، وغير ذلك.

خاتمة

وأخيرا فهذه صفحة مذهلة، يتناسب شكلها الباهر مع المشهد الباهر الذي تعرضه. فهي بما تقدم من مهارة استثنائية ومن إتقان على مستوى الشكل، تبدو كما لو أنها وُضِعَتْ لتذكّرنا بأن فلوبير هو بالخصوص من متصوفة الفن، وذلك على عكس ما نعتقده مرارا عن كونه كاتبا واقعيا.

337- مارسيلْ بْروسْتْ (Marcel Proust) (1871 - 1922)؛ كاتب فرنسي، من أهم أعماله السلسلة الروائية «في البحث عن الزمن الضائع»، المنشورة بين سنة 1913 و سنة 1927.

بَولْ فيرْلينْ[338]

أغنيات عاطفية صامتة (1874)

أغنيات منسية

«ينزل المطر بهدوء على المدينة»

أَرْتيرْ رامْبو[339]

- 3 -

ينزل البكاء في قلبي
كما ينزل على المدينة المطرْ،
ما هذا الخمولُ
الذي يخترق قلبي؟
يا لصوت المطر الرقيق
على الأرض وفوق السطوح!
على قلب يتضجرْ
آه لغناء المطرْ!

338- بَولْ ماري فيرْلينْ (Paul Marie Verlaine) (1844- 1896)؛ شاعر فرنسي، له دواوين شعرية كثيرة، منها: «قصائد عابسة»، و«حفلة لطيفة»، و«الأغنية الجيدة»، و«أغنيات عاطفية صامتة»، و«حكمة»، و«الماضي البعيد والأمس القريب»، و«حب»، و«موازاة»، و«سعادة» و«أغنيات من أجلها». نشر فيرلين ديوان «أغنيات عاطفية صامتة» (Romances sans paroles) سنة 1874، وهو يشمل أربعة أقسام: قسم أول بعنوان «أغنيات منسية» (Ariettes oubliées)، يضم تسع قصائد بدون عناوين (منها القصيدة المدروسة)؛ وقسم ثان بعنوان «مناظر بلجيكية» (Paysages belges)، يضم خمس قصائد؛ وقسم ثالث بعنوان «طيور في الليل» (Birds in the Night)، يضم قصيدة واحدة؛ ثم قسم رابع بعنوان «لوحات مائية» (Aquarelles)، يضم ست قصائد.

339- أَرْتيرْ رامبو (Jean Nicolas Arthur Rimbaud) (1854- 1891)؛ شاعر فرنسي.

تُمطِرُ من دون سببْ
في هذا القلب الذي يتقزز.
ماذا! لا وجود لأية خيانة؟
هذا الحِداد من دون سببْ.
إنه فعلاً العذابُ الأصعب
ألّا يُعْرَف السببْ،
من دون حُبٍّ أو كراهيةٍ،
قلبي مُثْقَلٌ بالتَّعَبْ.[340]

340- استأنسنا بترجمةَ موريس أبو ناضر لهذه القصيدة. وهي منشورة على غلاف مجلة «العربية والترجمة»، الصادرة عن المنظمة العربية للترجمة في بيروت (السنة الرابعة، العدد 9، ربيع 2012). غير أننا أدخلنا عليه بعض التصويبات والتعديلات وفق تأويلات الدارس.

مدخل

هذه القصيدة هي الثالثة ضمن قسم «أغنيات منسية»، في ديوان «أغنيات عاطفية صامتة»، الصادر سنة 1874؛ أي في الفترة التي كان فيها ڤيرلين مسجونا في مونس بعد المأساة التي أبعدته عن رامْبو[341]، حيث عرفت كتابتُه تطورا ملحوظا سيطبع جميع أعماله الشعرية الأخيرة. فقد صدر هذا الديوان بالضبط بين ديوان «الأغنية الجيدة» (1870) وديوان «حكمة» (1890)، وهي الفترة التي عرف فيها ڤيرلين تحولا عميقا تمثل في اتجاهه نحو الديانة الكاتوليكية، وانعكس ذلك على طريقة كتابته.

تعني كلمة «أغنية» (romance)- المُثْبَتَة في عنوان الديوان- «حكايةً قديمة مكتوبة في شكل أبيات شعرية بسيطة وعفوية، ذات مغزى عميق وذات شكل مناسب للغناء» (المعجم الفرنسي ليتْري (Littré)). وبمعنى أكثر معاصرة، تدل هذه الكلمة على «كل قطعة شعرية حديثة قائمة على الأبيات المزدوجة، وتدور حول موضوع لطيف، أو حتى حزين، ومُلَحَّنة موسيقيا» (المعجم السابق). فـ«الأغنية العاطفية الصامتة» هي مقطوعة موسيقية تُعْزَف بواسطة البيانو أو أية آلة موسيقية أخرى، وتقدم موضوعا لطيفا ومُتَرَنِّماً (لقد أخذ ڤيرلين هنا هذا العنوان عن موندیلصوهن[342]). كما أن كلمة «أغنية» (ariette)- وهي أيضا مصطلح موسيقي- تعني لحنا خفيفا وسريعا يجمع بين الكلمات المُغَنّاة والموسيقى المصاحبة لها.

341- كان ڤيرلين يرتبط بعلاقة مثلية مع الشاعر أرتير رامبو، وفي أحد أيام يوليوز 1873 ببلجيكا، أطلق عليه رصاصة أصابته في معصمه، فحُكم عليه بسنتين سجنا في مدينة مونْس (Mons) جنوب غرب بلجيكا.

342- استلهم ڤيرلين عنوان ديوانه منَ مجال التأليف الموسيقي، وخصوصا من الموسيقي الألماني فيليكس موندیلصوهن (Félix Mendelssohn) (1809- 1847)، الذي ألف مقطوعات موسيقية عديدة تحمل هذا العنوان.

فالعنوان العام للديوان، وعنوان القسم الذي اقتُطِفَتْ منه هذه القصيدة، كلاهما يستحضران الغناء؛ وهذا الغناء هو المظهر الخاص الذي يطبع إنتاج الشاعر (نستحضر عنوان «الأغنية الجيدة»)، الذي يسميه هو نفسه «الغناءَ الرمادي» (chanson grise)، مع كل ما يفترضه ذلك من طابع موسيقي. وهكذا فهذه القصيدة- التي تزامنت تماما مع قصيدة «فن الشعر»، المكتوبة سنة 1874 والمنشورة سنة -1882[343] تجسد ميلا نحو الموسيقى واهتماما خاصا بالجانب الصوتي. والعنصر الثاني الذي يميز هذه القصيدة هو مطلب البساطة الذي تزايد بشكل واضح، حيث نجد الأبيات بسيطة وعفوية، والإيقاع خفيف: فالنص يدل كما لو أنه بدون كلمات، وكما لو أن الكلمات ليست موجودة هنا إلا بسبب نَغْمَة مقاطعها؟ إن تعريف «الأغنية» (l'ariette) («المتكلِّمة») يثير تساؤلا حول تناقضها مع العنوان العام («صامتة»): ما هي الأهمية المعطاة للكلمات؟ هل ينبغي الاحتفاظ بأصواتها فقط أم يتوجب قراءة معانيها أيضا؟ أليس هذا التناقض الجلي هو نفسه علامة دالة على صعوبة في قول الأشياء، وفي تفسير الاضطراب الذي يعتري الشاعر، والذي تومئ كلمةُ «أغنية عاطفية» إلى حمولته الانفعالية؟ بعبارة أخرى، فإن الحيرة الناتجة عن لعبة العناوين بين قراءة الأصوات وقراءة المعاني، هي الحيز المميَّز للتعبير عن العواطف التي تفوق الوصف. وهكذا، فهذه القصيدة التي تتحدد من نواح عديدة بكونها أغنية، هي نفسها مُحَدَّدَة داخل الديوان بمجرد رقم (أغنية رقم 3)؛ فغيابُ عنوان خاص يُبْرِزُ بشكل واضح أن القصيدة تعالج ألَماً غير قابل للتحديد.

343- تمثل قصيدة «فن الشعر» (« Art poétique ») الاختيارات الشعرية الأساسية التي انتهى إليها بول ڤيرلين، بعد تجربة طويلة. وتُعْتَبَر هذه القصيدة بالنسبة لمؤرخي الأدب نصا مؤسِّسا للمذهب الرمزي في الشعر.

الدراسة التحليلية للنص

لا تكمن وظيفة العبارة الاستهلالية المُقْتَبَسة (l'épigraphe) فقط في مضمونها بقدر ما تكمن في اسم مؤلِفها الشاعر رامبو. فهذا الاستهلال يُجَسِّد هنا نوعا من التقريض غير المباشر، الذي يقوم مقام إهداء خفي. فالاستشهاد في حد ذاته يفتتح النص بإثارة طيمة المطر، وهذا يعني- بعبارة أخرى- أن المطر الذي يتعلق به الأمر هنا صادرٌ عن أرْتير رامْبو، ليس فقط بصفته مؤلفا خالدا لهذا البيت الثماني المقاطع، وإنما أيضا بصفته الشخصَ الذي يَسْتَمِدُّ منه هذا النصُّ معناه الاستعاري، والذي يحرك ضمنيا «الأسى» وتعبيرَه الشعري في هذه الأغنية الثالثة.

الرباعية الأولى[344]

أول عنصر يسترعي الانتباه في هذه المقطوعة الرباعية الأولى هو بالتأكيد نظامُها التركيبي: يتعلق الأمر بالبناء غير التشخيصي لفعل «بكى» (pleurer)، الذي تمت صياغته وفق نموذج بيت رامبو الاستهلالي «ينزل المطر» (il pleut). فغياب التشخيص ينزع الطابع الشخصي عن البكاء، الذي تخضع له الذات منذ بداية القصيدة، دون أن تعرف سببَه. وذاتُ التَّلَفُّظ هذه (أي المتكلم) لا تتم الإشارة إليها إلا من خلال مجاز الجزء الدال على الكل (َ«قلب»)، الذي سنلاحظ أنه يستدعي موضوعة العاطفة (الحب في الغالب) ويبلورها على الصعيد المعجمي. فهذا المجاز يقدم الذات بصفتها وعاءً («في قلبي») لوقائع لا تَعْرِفُ مصدرها، مؤكدا بذلك سلبية هذه الذات. إن تصوير القلب على أنه وعاء، وما يرتبط به من إيحاءات دالة على العالم المغلق، كل هذا يجد ما يدعمه على المستوى الصوتي، حيث نجد التشبيه الممتد في البيتين الأول والثاني يبدأ وينتهي بنفس الفونيم / il» ; «ville») /il»).

344- الرباعية (quatrain) هي مقطوعة داخل القصيدة الشعرية، تتكون من أربعة أبيات.

إن غياب التشخيص سيتم شرحه في الأبيات اللاحقة؛ أولا بمنظور شكلي من خلال التشبيه، ثم بمنظور دلالي من خلال صيغة الاستفهام التي تختتم بها الرباعية الأولى. فالتشبيه يقتضي بالفعل فَهْمَ عبارة «ينزل البكاء» (il pleure) على أنها تحاكي عبارة «ينزل المطر» (il pleut). ومن الهام أن نلاحظ في هذا الصدد أن المُشَبَّه به هو الذي يشكل نموذجا تركيبيا للمُشَبَّه، مما يجعل المماثلة أكثر قوة. ومن جهة أخرى، فإن التطابق بين طرفي التشبيه يكتسب فعالية إضافية بفضل العلاقة الاشتقاقية التي تربط بين الفعلين؛ كما أنه يساهم في إعطاء الفعل الأول («ينزل البكاء») كثافة مبالغ فيها نظرا للعبة التشابه الكمي. والواقع أن هذا الغلو تزداد حِدَّتُهُ بالصورة الإيحائية للعذاب الذي يُسَلَّط «على» المدينة.

وبالإضافة إلى ذلك، يقوم هذا التشبيه عل عدة حوافز ممكنة. فالعلاقة بين المشبَّه به والمشبَّه يمكنها بالفعل أن تكمن في التماثل بين مادتين سائلتين تنهمران (هما الدموع وقطرات المطر)، وهي الحالة التي تتحقق فيها المبالغة بشكل كامل. كما يمكن لتلك العلاقة أن تكمن أيضا في طريقة الانهمار، التي وُصِفَتْ سابقا بـ«الهدوء»، في بيت رامْبو الذي شَكَّلَ العبارة الاستهلالية. يمكن إذن أن نفهم أن «البكاء ينزل في قلبي كما ينزل على المدينة المطر، أي بهدوء»، مما يحد من الغلو بشكل ملحوظ، ويُثَمِّنُ الإحالة على رامبو، ويساهم في هذه الالتباسات الڤيرلينية التي ترى أن «المعنى الشديد الدقة يلغي الأدب الملتبس»[345]. وأخيرا فإن هذا التشبيه يندرج في إطار محور طيمي أصبح يشكل موضوعةً نمطيةً منذ المرحلة الرومانسية، وهي تكمن في التعبير عما نحس به من خلال تشبيهه بتمظهرات الطبيعة، مع فارق أن ما تبلوره الرومانسية بطريقة غنائية (lyrique) خاصَّة يقوم هنا اعتمادا على الحد الأدنى من الأسلوب.

إن الصياغة الاستفهامية للبيتين الثالث والرابع تُبْرِز معنى البنية غير التشخيصية. ومع ذلك فهي تساهم في التحديد من خلال كلمة «الخمول» (langueur)، التي ترد بكثرة في قصائد ڤيرلين. فهذه الكلمة، التي تَقَلَّص معناها في القرن التاسع عشر، لازالت تحتفظ بشيء من معناها القوي في القرن السادس عشر، حيث كانت تدل على مرض حقيقي. وهنا أيضا «ينضم غيرُ المُحَدَّد إلى المُحَدَّد، في حدود أن الدال

345- « le sens trop précis rature/ (la) vague littérature ».

(الذي يدل أيضا على الإثارة الحسية عند راسين[346]) يسمح بالاختيار بين قراءتين، قراءة مُقَلِّصة أو قراءة مؤكِّدَة. فالمعنى الإيتيمولوجي لـ «مرض بدون ألم» قد حلَّ مَحَلَّه المعنى الڤيرليني لـ«ألم بدون مرض».

إن الاستعارة الموجودة في البيت الرابع تؤكد هذا الالتباس، فهناك عنفٌ يمكن أن يكون مرتبطا بفعل «يخترق» (pénétrer). إن المجاز- الذي يبدو أنه يختزل الذات في قلبها، ولا يأخذ منها إلا كونها مكانا للعواطف، ولا يجعلها موجودة إلا بصفتها معاناة- يُقَدِّم الصورةَ الضمنيةَ لسهم كْيوبّيد «الذي يخترق قلب» ضحية الحب[347]. وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الضوء لم يُسَلَّط على مصدر الألم ولا على طبيعته. وفي هذا الصدد فإن اختيار اسم الإشارة («هذا») («cette») يؤكد صعوبةً في التعبير يتم التعويض عنها بالعرض: فالنص لا يقول، وإنما يُشير.

إن لعبة الأصوات تعزز معنى هذه المقطوعة الرباعية الثانية، من حيث إنها تومئ إلى الشكوى والمطر في نفس الوقت: نسمع الشكوى في تكرار حرف / e: / الطويل، المتبوع غالبا بحرف / r /[348] والذي ترتفع وتيرتُه بالقياس إلى حرف / e / غير المنبور الذي يقتضي النظامُ العروضي نطقَه[349]؛ كما نسمع الشكوى أيضا في تكاثر الحروف الأنفية[350]؛ وكل هذا ساهم في إبطاء إيقاع القصيدة. أما المطر فهو أيضا موضوع لنوع من الانسجام المحاكاتي، حيث تتراكب الحروف الانقباضية والانفجارية والشفوية أو الحلقية[351]؛ وتُضاف إلى ذلك لعبة الكلمات الأحادية المقطع في البيت الثاني، الذي يتحدث عن المطر كما لو أنه يحاكي قطراته.

346- جان راسين (Jean Racine) (1631 - 1699)؛ كاتب مسرحي وشاعر فرنسي، من أبرز كتاب التراجيديا في العصر الكلاسيكي. (انظر الدراسة الخاصة بأحد نصوصه في القسم المتعلق بالقرن السابع عشر)

347- كيوبّيد، أو كيبّيدون (Cupidon)، إلاه الحب في الأساطير الرومانية. وغالبا ما يتم تصويره في صفة طفل مُجَنَّح وعارٍ تقريبا، يحمل قوسا ويُوَجِّهُ سهمَه نحو هدف معين.

348- (pleure, cœur, pleut, langueur, cœur)

349 - (pleure, cette, pénètre)

350- (dans mon, comme, langueur, pénètre mon)/

351- بخصوص الحروف الانقباضية يشير الدارس إلى حرف /l/ في (il pleure, il pleut, la ville, quelle, langueur)؛ وبخصوص الحروف الانفجارية الشفوية يشير إلى حرف / p / في (pleure, pleut, pénètre)؛ وبخصوص الحروف الحلقية يشير إلى حرفي / c / و / q / في (cœur, comme, quelle, langueur, qui, cœur).

بعد استحضار المطر كمشبه به، يأتي الدعاء؛ وهو دعاء مرتبط بما يمكن أن نسميه فضائل دائمة في المطر، نظرا لموسيقية غنائه. فمن الواضح أن هذه المقطوعة الرباعية الثانية تبدأ بنوع من التعليق على المقطوعة السابقة، وذلك في حدود أنها تثير الانتباه بالضبط إلى «صوت» المطر الذي أعادت انتاجه موسيقيا. يبدو جيدا أن الأمر هنا يتعلق بنمط خاص في بناء هذا النص، الذي لا يكف عن الانشغال بتفسير ذاته. وسنرى أن ظاهرة رجع الصدى هذه موجودة أيضا في البيت الخامس، الذي يعيد إنتاج خطاطة القافية الداخلية التي افتُتحت بها القصيدة في بيتها الأول[352]، بالإضافة إلى المقاطع الأحادية في البيت الثاني. وستصبح هذه القاعدة مُتَّبَعَةً في جميع الأبيات التي تظهر فيها كلمة «مطر»، كما هو الحال في البيت الثامن، وفي البيت السادس الشديد الارتباط بالبيت الخامس على مستوى التركيب والتدوير.

إن الرقة المشار إليها في البيت الخامس تندرج في سيرورة التخفيف من العنف المشار إليها سابقا. فهذه الرقة تأتي بعد الصورة العنيفة إلى حد ما في البيت السابق. وهي بالإضافة إلى ذلك تستحضر شعورا بالتواطؤ الذي وجدته الذات في المطر، والذي تعبر عنه صيغتا التعجب في هذه الرباعية كنوع من التخفيف. وهذا التخفيف يبدو فعالا لدرجة أن الذات استطاعت إلى حد ما أن تنسى ألمها. وبالفعل نلاحظ أن هذه الرباعية لا تشمل أية إحالة إلى المتكلم، وحتى ضمير المِلْكيَّة (mon) تم تعويضه بأداة التنكير (un) في تحديد كلمة «قلب» (البيت السابع) داخلَ هذه الرباعية.

البيت السابع هو البيت الوحيد الذي يتضمن كلمة تشمل أكثر من مقطع (مع الأخذ بعين الاعتبار /e/ غير المنطوقة في كلمة (terre)). فمن الواضح أن هذه الكلمة الطويلة هي (ennuie)، التي تعبر عن الزمن الذاتي (وهذا إنجاز يتمثل في جعل لفظ من مقطعين كما لو أنه كلمة طويلة!)؛ وهي علاوة على ذلك توجد في نفس المكان (البيت الثالث في المقطوعة) الذي شغلته كلمة «الخمول» (langueur) الذي تضطلع بتدقيقه. ومثلما أشرنا إلى إعادة استعمال طيمة الإحالة على الطبيعة، يجب أن نشير إلى ما يظهر هنا من موروث رومانسي يستوعب حساسية ڤيرلين، ويتمثل في القلق وألم القرن والسأم. وأخيرا فإن الملل مُعَبَّرٌ عنه أيضا في هذه المقطوعة باختيار جملتين اسميتين، حيث يدل غيابُ الفعل الرئيسي على غياب الحركة المرتبط بالإحساس

352- « Il pleure dans mon cœur » vs « O bruit doux de la pluie ».

بالملل، فالفعل الوحيد الموجود هو «يتضجر» في صلة الموصول، مما يؤكد إلى أي حد سيطر الخمول على كل أشكال الحركة.

الرباعية الثالثة

تبدأ هذه المقطوعة الرباعية الثالثة بتكرار الكلمات الأولى في القصيدة، لكنها تتخلى عن الإيقاع الداخلي. إن لعبة الاستحضار، التي تكمن في تكرار كلمات البيت الأول من كل رباعية في بيتها الرابع، تجعل هذه القصيدة في مصاف الأشكال العروضية ذات الإيقاع الموسيقي البارز، مثلها في ذلك مثل قصيدة «التريولي» الثُّمانية الأبيات[353] وقصيدة الروندیل[354] وقصيدة البانتون[355]. غير أن الموسيقى هنا مُرَكَّبَة بطريقة تستوجب مجهودا تحليليا أكبر. فربما الهدأة ونسيان الذات اللذان حَقَّقَهُما تخييليا غناءُ المطر في الرباعية السابقة، هما اللذان سمحا بوجود هذه المسافة تجاه الذات التي يقتضيها كل تأمل. فاسم الإشارة في «هذا القلب»، الذي جاء بعد ضمير المتكلم («قلبي») وبعد أداة التنكير («قلب») («un cœur»)، تعبر بالضبط عن هذه المسافة التي تتخذها الذات المتكلمة تجاه قلبها الذي يُعْتَبَرُ هذه المرة كموضوع للتفكير.

صار التركيب يؤكد بوضوح هذا المشهد الذي يؤدي في نفس الوقت إلى الأسباب (الغائبة «من دون سبب»)، وإلى النتائج («يتقزز»)، مُحْدِثا بذلك نوعا من العقلانية المنطقية في نص مرصود إلى حد الآن للإحساس فقط. البيت العاشر يستحق منا الاهتمام بسبب لعبة الكلمات «القلب الذي يتقزز» (cœur qui s'écœure)، حيث يتم الانتقال من التراخي إلى الغثيان (حسب القراءة الفيزيولوجية لكلمة «يتقزز»)، أو من التراخي إلى الخيبة والمرارة الخالية من الأوهام (حسب القراءة السيكولوجية). وهو يبين أيضا إلى أي حد يصل الألم بالقلب إلى أن يفقد هويته

353- «التريولي» (le triolet) قصيدة شعرية تتكون من ثمانية أبيات، ويكون بيتها الأول مشابها للبيت السابع، كما يكون بيتها الثاني مشابها للبيت الثامن. أما وزن أبياتها فيكون ثماني المقاطع (octosyllabique). ويمكن أن تكون هذه القصيدة مكونة من مقطوعتين رباعيتين (quatrains)، أو من ثمانية أبيات متتابعة (huitain) فتسمى «تريولي مستمر» (triolet continu).

354- «الروندیل» (le rondel) قصيدة شعرية تتكون عادة من ثلاثة عشر بيتا ثماني المقاطع (octosyllabiques)، موزعة في ثلاث مقطوعات. وهي تضم قافيتين ولازمة واحدة.

355- «البانتون» (le pantoun) قصيدة شعرية تقوم على تتابع مقطوعات رباعية (quatrains)، أبياتها ثمانية أو عشرية المقاطع (décasyllabes).

كقلب (يتقزز) («s'é-cœure»)، أي يفقد قدرته على الحب. فالألم العاطفي يحطم المواقف العاطفية. والصيغ التعجبية والاستفهامية في البيت الحادي عشر، تعبر عن الثورة التي تستحوذ على الذات، كما تدل على ذلك كلمة «خيانة» الخبيثة، في سياق لا يفصح عن ذلك بوضوح. كما أن كلمة «الحِداد»، التي تدل على الألم تومئ إلى فقدان شبيه بالموت، أي إلى فراق لا يمكن استدراكه. فـ«الحِداد» (deuil) و«التراخي» (langueur) كلاهما كلمتان مهجورتان.

الرباعية الرابعة

مرة أخرى، نجد هذه الرباعية تشكل تعليقا على ما سبقها. فبعد فترة الثورة تأتي فترة التأمل، حيث نجد نوعا من التماسك الذي لا يلغي الألم ولكنه يستطيع التحدث عنه. والتركيب يعكس هذه الظاهرة من خلال جملة متماسكة البناء، أكثر طولا وأقل تفككا من الرباعيات السابقة. وهكذا فالأبيات الأربعة الأخيرة في القصيدة تشكل وحدة أكثر صنعةً. وبالإضافة إلى دلالة التعليق، نسجل دلالة التأكيد الذي يتحقق من خلال كلمة «فعْلا» («bien») ومن خلال صيغة التفضيل «الأصعب»، في انسجام جناسي مع الاسمَ الذي يقع عليه هذا التفضيل «العذاب»[356].

تمثل الاستعادة البنيوية للكلمات الأخيرة للبيت الأول في آخر البيت الرابع مناسبة لالتواء دلالي: فهذه الاستعادة- التي لم تشكل في الرباعيات الثلاث السابقة سوى تكرارا لمعنى ثابت، ينتج عنه شعور بالإلحاح وبطغيان هذا الألم الذي سيطر على الذات- ينبغى أن تُفْهَمَ هنا باعتبارها انتقالا إلى درجة ثانية: فالعذاب الأصعب لا يكمن في أننا نعاني، وإنما في أننا لا نعرف لم نعاني. فالعذاب يتزايد جراء عدم معرفة سببه. وهكذا فالتدرج من «يتضجّر» إلى «يتقزز» يجد تفسيره في: القلب يتقزز جراء كونه لا يعرف مصدر مله. إن سؤال الرباعية الأولى الذي بقي معلقا دون جواب، هو الذي تسبب في تضخيم هذا الشقاء.

هذا الالتواء الدلالي يضاعفه الاختلاف في إدراك العذابين اللذين يتعلق بهما الأمر: العذاب الأول مُعَبَّرٌ عنه بطريقة كمية «مثقل بالعذاب» («tant de peine»)، وهو ألَمٌ شعوري تجاوز هنا اقتحام القلب ليصبح مِلْكاً لهذا القلب، كما يؤشر على ذلك فعل الملكية (avoir)، كما لو أن هذا القلب اتخذ ملكا له هذا الألم الذي يبدو غريبا عنه في أول الأمر- هل يحتاج الأمر إلى إشارة استسلام؟-؛ أما العذاب الثاني

356- يتضح ذلك جيدا في الصياغة الأصلية للبيت: («C'est bien la pire peine»)

فهو معبر عنه بطريقة كيفية («الأصعب»)، وهو الذي يصيب العقل، الذي يتملكه الإحباط جراء عدم معرفة سبب معاناة الذات.

ومع ذلك فإن معالم الجواب تظهر في البيت الخامس عشر، الذي يؤكد المصدر المجهول للشقاء، ويشير بدل ذلك إلى أحد الأسباب الممكنة. إن الاستبعاد الطباقي لكل من الحب والكراهية كسببين ممكنين للمعاناة لا يترك المجال إلا لغياب الإحساس بأي حافز. وهذا يدل على مقدار ما يعانيه هذا القلب من الوحدانية والعزلة. هل هذا هو ما توحي به خطاطة قوافي هذه القصيدة التي تعزل نهاية بيت في كل رباعية، وتجعل قافيته غير متطابقة مع قوافي الأبيات الثلاثة الأخرى التي تُوَحِّدُها نفس القافية؟ هذه مجرد فرضية، لكنها تتماشى جيدا مع السياق العام الذي سيكون ربما من المجازفة التعجيل باستبعاده.

خاتمة

لا زالت ذاكرتُنا الطفولية تحتفظ بهذا النص الذي يُقَدَّم للأطفال بسبب بساطته الظاهرة. وقد أبرزت الدراسة على العكس من ذلك كيف اشتغلت مهارة ڤيرلين الفنية على الكلمات والأصوات بنضج وفعالية. فهذه المعاناة التي لا موضوع لها، والتي لا تعرف موضوعها الحقيقي أو لا تستطيع أن تعبر عنه، تبدو هنا شعورا واضحا. فهناك إحساس بالغربة ينفخ الحياة في هذه القصيدة، إلى جانب الكآبة التي يعبر عنها. فكما كتب جان بيير ريشار[357] بخصوص قصيدة ڤيرلين، إن المشاعر والعواطف «تزور الحساسية، وتنزلق فيها خلسة كغرباء غير مرغوب فيهم». فقد استطعنا أن نبين ما وصلت إليه كتابة ڤيرلين من دقة وتعقيد، رغم أنها تبدو للقارئ في غاية السهولة. يمكن أن نستنتج أن هناك تحكما كاملا في اللغة الشعرية، ووعيا حادا بظواهر الكتابة أو حدسا عبقريا. فالحقيقة تكمن دون شك في مسافة متساوية من هذين الطرفين؛ لذلك فليس من الهام جدا أن نحسم هذا الأمر، على أمل أن القارئ سيشعر بجاذبية هذا العمل.

بيبليوغرافيا

Richard Jean- Pierre, «Fadeur de Verlaine», in. Poésie et profondeur, éd. seuil, Paris, 1955.

357- جان بيير ريشار (Jean-Pierre Richard) (1922 -) كاتب وناقد فرنسي.

القرن العشرون

روبير دينو

الكلام المطبوخ (1923)، «قلب في فم»

جورج برنانوس

يوميات كاهن في البادية (1936)

سان جون بيرس

رياح (1946)

ألان روب غرييه

المماحي (1953)

نطالي ساروط

طفولة (1983)

روبير دينو[358]

«الكلام المطبوخ» (1923)

قلب في فم
كان معطفها ينجر مثل شمس غائبة
وكانت جواهر عقدها جميلة مثل أسنان.
وكان ثلج من نهود يحيط بالمنزل
وكانت في المدفأة نار من قُبل.
وكان ألماس خواتمها ألمع من عيون.
«زائرتي الليلية، إلهي يثق بي!
أحييك، كاملة الأوصاف،
أحشاء فاكهتك مباركة.
في الخارج ينحني القصب الرشيق القامة.
وتصرخ القطط أكثر من دوّارات الرياح
غدا، مع انبلاج الفجر، ستستنشق ورودٌ أصابعَ الشروق
وستحول السحابة المشعة الزغب إلى نجم.»

358- روبير دينو Robert DESNOS (1900 - 1945)، شاعر فرنسي، وهو أحد الأقطاب الكبار للتيار السوريالي في فرنسا. كان ينشر قصائده في الملحقات الثقافية للجرائد الفرنسية، وفي سنة 1930 جمع القصائد المنشورة بين 1919 و1929 في ديوان تحت عنوان:
«جسد وأمتعة» *Corps et biens*. وفي سنة 1934 نشر ديوان: «بدون عنق» *Sans Cou*.
والقصيدة المدروسة نشرت سنة 1923 في ديوان «الكلام المطبوخ» *Langage cuit* ، وأعيد نشرها سنة 1930 في «جسد وأمتعة»، وقد اقتطفها الدارسون من:
Langage cuit, éd. Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1968,p. 80 – 81.

في الليل كانت لعنة السكك تواجه قاطرات لامبالية
قرب بساتين كانت فيها الورود المنسية
عاشقات مجتثات.
«زائرتي الليلية، سأنام ذات يوم في كفن مثلما أنام في بحر.
نظراتك أشعة نجوم
ووشاحات فستانك طرق إلى اللانهاية.
تعالي في كرة خفيفة شبيهة بقلب
شكلها، رغم الجاذبية، قوس نصر.
وقرنفل الحوض يصبح أجمل أيادي حارليم.
قرون عمرنا تكاد تدوم بضع ثوان فقط
ولا تكاد الثواني تتسع إلا للحظات من حب.
في كل منعرج زاوية قائمة تشبه شيخا.
والذئب بخطوات ليلية ينسل إلى فراشي.
«أيتها الزائرة ! أيتها الزائرة ! دروعك نهود!
في المحترف تنتصب أفاعي محتالة أكثر من ألسنة.
وأكشاك الحديد أصبحت أياد مثل القرنفل
بجباه من سترجمون الأحجار؟
أي أسد يتبعك بزئير أكثر من الإعصار؟
ها قد جاءت كوابيس الأشباح».
وضجيج انغلاق باب القصر يفوق ضجيج أبواب النعش.
يصلبونني بمسامير أرق من موتى
في صمت رهيب.
الآن لا تعيرون أي اهتمام
لطيور الترنيمة.
وما الإسفنج الذي أغتسل به غير مخ يسيل
والخناجر تخرقني بحدة نظراتكم.

توجيهات منهجية

حينما نواجه نصا محيرا أو بالأحرى غير قابل للفهم، يتعين علينا الاحتراس من الخوف أو من إرجاع كل شيء إلى الكتابة التلقائية التي لم يتبق أمامها إلا البرهنة على أن الفكرة ظلت بالفعل غائبة عن التأليف. إن صعوبة الفهم التي تعترض قصيدة حديثة غامضة، كما هو شأن هذه القصيدة، لا تلغي وسائل التحليل، مهما كانت عادية، مثل خاصية الإيقاع العام، وتمييز الحقول الدلالية عبر تجميع الكلمات ذات المعاني المتقاربة، ورصد الصور والأساليب، بل تجعلها ضرورية. وهذا يسعفنا في تقديم قراءة ممكنة للقصيدة، دون أن نتصور أن اللجنة تمتلك مفاتيح نجهلها من شأنها الكشف عن المعنى الخفي.

الدراسة التركيبية

مقدمة

نشرت هذه القصيدة سنة 1923 في ديوان «كلام مطبوخ». وهي تعد بالتأكيد قصيدة سريالية؛ لأنها تخرق قواعد التفكير المنطقي المتمثل هنا في التحويل الممنهج للمقاطع الذي يترتب عنه وقع مزعج، أكثر مما هو مضحك، إن لم نقل عجائبي، إلا أنه لا يمكننا إغفال الغنائية الحزينة التي تفصح عن نفسها في الآن نفسه خلف هذا البناء اللفظي العجائبي.

دراسة النص

أولا. جمالية سريالية

- **لاعقلانية كتابة تلقائية**

أول ما يصدم القارئ في هذه القصيدة هيمنة تسلسل الجمل الحرة وغير المنطقية، وهذا ما يدفعه لطرح الأسئلة التالية: ما العلاقة بين «القصب الرشيق القامة» الذي

«ينحني» والجمل السابقة، وما الصلة بين «قاطرات لامبالية» والمقطع الأول؟ أو ليست جملة «في كل منعرج زاوية قائمة» جملة عبثية؟ وأخيرا، ألا يمكن الاستنتاج بأن هذا النص حصيلة كتابة تلقائية خالصة؟

• غموض

ما يجعل حيرة القارئ تزداد هو غموض بعض الجمل أو بعض المقاطع ، خاصة حين تُعزل عن سياقها، كما يتضح من الأمثلة التالية: «تصرخ القطط أكثر من دوارات الرياح»، و«ستحول السحابة المشعة الزغب نجما»، و«لعنة السكك»، و«زاوية قائمة مثل شيخ». هذا الغموض يعتمد أساسا على صور بلاغية تفيد التناقض - كالطباق والضديدة[359]- كما يتضح من خلال تجميع الكلمات والعبارات التالية: «منعرج»، و«زاوية قائمة»، و«ثلج من نهود»، و«نار من قبل». ومن المؤكد أن هذا الشكل من الخلخلة المتعمدة للعقلانية يسمح بوصف هذه القصيدة بالسريالية.

• استفزاز

من المعلوم أن للسرياليين ميل للاستفزاز، وهذا المنحى بارز في القصيدة؛ فالبداية تحاكي بشكل ساخر آب ماريا[360] إلى حد يثير الاستغراب: «أحشاء فاكهتك مباركة»، فيما تختم القصيدة بمذاق كريه : «ما الإسفنج الذي أغتسل به غير مخ يسيل». وفي بيت آخر نجد تناقضات على المستوى الدلالي: «قرون عمرنا تكاد تدوم بضع ثوان فقط»، كما نلفي ميولا نحو الإباحية في سياق مناجاة الشاعر لعشيقته: «زائرتي الليلية»، وهذا السياق يوحي بقراءة ماجنة للصور اللاحقة: «في الخارج ينحني القصب الرشيق القامة»، و«القطط تصرخ أكثر من دوّارات الرياح».

ثانيا. مرثية جنائزية

• انسجام دلالي

إذا كان من الصعب إدراك المعنى الحرفي للنص في تفاصيله، فبالإمكان معرفة المعنى الإجمالي، من خلال رصد الملفوظات ذات الدلالات المتقاربة، التي تتيح الكشف عن الانسجام الموضوعاتي؛ هناك إذن خيط ناظم ينسج علاقات بين

359- نعت الشيء بضده مثل: «الصمت بليغ».

360- Ave Maria: تعبير في التقليد المسيحي موجه إلى مريم أو عيسى، يبدأ عادة بالجملة التالية: «السلام عليك يا مريم».

«شمس»، و«كوكب»، و«نجم». وهناك علاقات اشتقاقية بين (couchant) «غروب»، و(coucherai) «ستغرب»، و(couche) «تنام»، وهناك جناس تام بين (rose) «وردة» و(roseaux) «قصب» و(roses) «ورود»، كما أن هناك تكرارات من قبيل: «زائرتي الليلية» التي تتكرر في النص فارضة خيطا ناظما وخطا موجها لعملية القراءة، ولفظة «ليلي» التي تسهم بفعل هيمنتها في الحفاظ على الوحدة الموضوعية للقصيدة.

وهناك بالخصوص الصورة الأسلوبية المهيمنة، وهي القلب، التي يركز عليها العنوان الرمزي «قلب في فم» بدل «فم في قلب»، وهو عنوان بسيط جدا ومُنسق بشكل كبير مما يجعله ملفتا للنظر، ويسمح للقارئ بأن يعيد حدسيا صياغة معنى الكلمات التي تم قلبها؛ فعبارة «كانت جواهر عقدها جميلة مثل أسنان» لا تمنعنا من أن نفهم بأن «أسنانها كانت جميلة مثل جواهر»، وكذلك «كان ألماس خواتمها ألمع من عيون» يمكن أن تقرأ «كانت عيونها ألمع من الألماس»، كما تتضح بسهولة الصورة المجازية «نهود من ثلج» في جملة «ثلج من نهود».

• بوح بالحب

يسعف الاهتمام بالإيحاءات، على وجه الخصوص، في رصد التناقض الموجود بين المقطعين الشعريين؛ فقد جيء بالمقطع الثاني الشديد الغموض لدعم الغنائية العاطفية للمقطع الأول بواسطة نبرة حزينة، أو بالأحرى جنائزية؛ لأن بداية القصيدة بوح بالحب، وهو معطى يمكن رصده بسهولة من خلال سلسلة من المقارنات والصور المادحة التي تتغزل بالمحبوبة؛ ومن هنا مناجاة الحبيبة بصورة احتفالية: «زائرتي الليلية». هذا المقطع جزء من خطاب غزلي يعتمد على التعابير المسكوكة؛ مثل «نار من قَبَل» (بدل قَبَل نارية، أي حارة) أو «نهودُ ثلج» التي أصبحت «ثلجا من نهود». وفي مكان آخر نجد مجازات أصيلة، وساخرة نوعا ما: «نظراتك أشعة نجوم» و«وشاحات ثوبك طرق نحو اللانهاية». ونجد كذلك دعوة للسفر في البيت التالي: «تعالى في كرة خفيفة شبيهة بقلب»؛ وهذا الموضوع ليس بجديد.

يستحضر المقطع الأول بالتحديد ليلة غرامية؛ فذكر النهود والقبل والمناجاة المبهمة للزائرة الليلية، والغموض الذي يلف «السحابة» و«الزغب»، والإحالة على القد الرشيق والإشارة إلى حلاوة الاستيقاظ - «غدا، مع انبلاج الفجر، ستستنشق ورودٌ أصابعَ الشروق»-، كل هذا يدرج الجزء الأول من النص في جو شبقي ذي طابع سريالي.

• لامبالاة وحب منسي

لكن الليل سيتكلف حالا بالإيحاءات السلبية: «في الليل كانت لعنة السكك تواجه قاطرات لامبالية». فإذا كان المقطع الثاني، الأطول في القصيدة، تهيمن عليه التعاسة فلأن العلاقة الغرامية لم تعمر طويلا، وهذا هو بيت القصيد الذي سيتم توضيحه في المقاطع التالية؛ ففي جملة: «الورود المنسية عاشقات مجتثات»، اكتسب قلب العبارة قيمة تحويلية[361]، ولذا يجب أن نفهم أن الورود المجتثة – هي نفسها «ورودُ أصابع الشروق»، المذكورة أعلاه – باعتبارها صورة مجازية للعاشقات المنسيات. ولا يختلف الأسلوب المهيمن في الجملة التالية: «الآن لا تعيرون أي اهتمام لطيور الترنيمة» عن سابقه؛ فهو إطناب معادل لـ «نعرف الأغنية» حيث العصافير تحيل على الخفة في مفهومها القدحي.

يتحسر العاشق في هذا المقطع الغزلي على فراق حبيبته، فمناجاته لها تعبير، على الأقل، عن حزنه على مرور وسريان الزمن بشكل سريع، حينما يقول: «قرون عمرنا تكاد تدوم بضع ثوان فقط / ولا تكاد الثواني تتسع إلا للحظات من حب». إن إيقاع المقطع مثل بنيته التعدادية مقتبسان من «جسر ميراب» وللشاعر أبولينير[362]، فيما ترسم كل من حارليم الهولاندية[363]وقوس النصر[364] جغرافية مقتبسة من الكحول.[365]

لكن الكآبة تتجه نحو حزن عميق مع حقل معجمي عنيف يبوح بكل ما في الحب من قساوة؛ كما يتجلى ذلك من خلال الصورة المجازية الحربية «دروعك نهود»، وكل صور المبالغة التي تليها: «ألسن الأفاعي»، و«أكشاك الحديد»، والرجم – «بجباه من سترجمون الحجارة ؟»–، إلخ.

361- التحويل هنا (hypallage) وهو نوع من القلب، ومعناه إسناد ما يتعلق بكلمات جملة ما إلى كلمات أخرى من نفس الجملة دون إحداث تغيير في المعنى، كأن نقول مثلا: «أدخل قبعته في رأسه» للدلالة على «أدخل رأسه في قبعته».

362- غيوم أبولينير Guillaume APPOLINAIRE (1880 - 1918)، شاعر وكاتب فرنسي من أصول بولونية، يعد من رواد الكليغرافيا والتكعيبية والسريالية. أنتج عدة أعمال: شعرية وروائية، وحكايات شعبية ونقدية.

363- حارليم: مدينة هولندية محاطة بالمياه، تلقب بمدينة الورود لاشتهارها بزراعة الورود

364- قوس النصر: معلمة تاريخية بناها الإمبراطور الفرنسي نابليون بونبارت تمجيدا للانتصارات التي حققها الجيش الفرنسي.

365- «الكحول» Alcools ديوان شعري نشره الشاعر غيوم أبولينير 1913.

هكذا تجد نهاية النص انسجامها في التوظيف الممنهج لسجل من الملفوظات المعبرة عن خلل نفسي يتأرجح صاحبه بين الحزن وسرعة الانفعال كما تعبر عن ذلك الجمل التالية: الأفاعي «المحتالة»، والأسد الذي «يزأر أكثر من الإعصار»، و«كوابيس الأشباح»، إلخ. وتصل هذه الحالة قمتها لتعبر عن جو جنائزي ذي طعم كريه، يتسع فيه المكان العام لألم قاتل. لقد أعلنت الأنا الغنائية بأنها ستنام يوما ما «في كفن»، وهذا ما يحكيه المقطع الذي يلي الخطاب المتشائم والمؤلم الموجه للحبيبة، فهو يروي النهاية المأساوية والجنائزية: «وضجيج باب القصر يفوق ضجيج أبواب النعش / يصلبونني بمسامير أرق / من الموتى (ذكرى الشاعر بودلير في قصيدته «أغنية الخريف») / في صمت رهيب». وأخيرا، تضع السطور المتبقية من القصيدة اللمسات الأخيرة على هذه اللوحة المأساوية، لتنتهي القصيدة على وقع مقزز يثيره «سيلان المخ» بفعل طعنة «الخناجر».

ثالثا. نص مرح

• الأثر الهزلي للتغيير المنتظم

يمكننا، مع ذلك، التعامل مع هذا التصريح غير العادي بجدية: «ما الإسفنج الذي أغتسل به غير مخ يسيل / والخناجر تخرقني بحدة نظركم»؟. ففي الوقت الذي يتضاعف فيه هذا الإيحاء الدموي بنوع من اللعب بالكلمات الذي تضطلع به كلمة «حدة»، وبالطابع المبتذل لحافز صحي «الإسفنج الذي أغتسل به» ، وبتحريف المحاكاة الساخرة بفعل تحويل العبارات الرثائية المسكوكة الأكثر ابتذالا؛ كالعبارة الرائعة للشاعر بترارك[366] حول الرؤية الثاقبة التي تنفذ إلى الأعماق وتأسر القلوب.

وعلى العكس من ذلك، يبدو بديهيا أن مبدأ البناء المهيمن في القصيدة؛ أي التغيير الشبه المنتظم للمقاطع في الجمل، يتجه نحو التقليل من تأثير الرثاء الجنائزي بواسطة فكاهة مسلية أحيانا: «ولا تكاد الثواني تتسع إلا للحظات من حب»، و«الذئب بخطوات ليلية»، و«بجباه من سترجمون الحجارة؟»، إلخ. إن السياق الذي وضعت فيه قصيدة «قلب في فم» يستدعي منا استحضار السياق العام للقصائد الأخرى المكونة لديوان «الكلام المطبوخ»، وهي في مجملها قصائد مسلية تستدعي قراءة تميل إلى الدعابة والتسلية أكثر مما تميل إلى الحزن والكآبة.

366- بترارك: شاعر يوناني.

• فكاهة سوداء

يبدو أن الفكاهة السوداء هي بالفعل السمة المميزة لهذه القصيدة، إذ نلاحظ أن التحويلات مهما بدت مسلية على المستوى الشكلي فهي تعبر عادة عن فكرة سلبية. وهذا الطابع ينسحب على نهاية القصيدة كلها: «مسامير أرق من موتى». ويصدق كذلك على بداية القصيدة، إذ الغاية من كتابة «وجواهر عقدها جميلة مثل أسنان» أو «ألماس خواتمها كانت ألمع من عيون» هي التخفيف من حمولة المدح أو بالأحرى إلغاؤه هزليا؛ ففي النص بمجمله تختلط الدعابة بالحزن. وهكذا فإن التلاعب الجناسي بكلمة «جاذبية» في البيت الشعري: «شكلها كقوس النصر رغم الجاذبية «يهيئ شكليا للسقوط كما تدل على ذلك كلمة «شكلها»؛ فالحب في تعريفه المحدود والاختزالي يفتقر في عمقه إلى الانتصار.

• كتابة مرحة

تحاول غرابة هذه الكتابة المرحة محو كآبة الرثاء من القصيدة، أكثر مما يفعله الأسلوب الهزلي. ويعد بعدها المتمثل في المحاكاة مؤشرا على افتقارها للجدية؛ لأن الشاعر يحاكي كل ما يستطيع محاكاته؛ فهو يحول كلام هومروس: («الشروق بأصابع وردية» ليصبح «ورودا بأصابع الشروق»). كما يحاكي جملة («أحييكم...») لآب مريا و(«حدة نظراتكم») لبترارك، و(«صغيرتي هيا نرى إن كانت الوردة قد....») لرونصار، و(«غدا مع طلوع الفجر») لفكتور هوكو، و(«يصلبونني بمسامير أرق من موتى») لبودلير، و(الجنازة الغريبة) للوريامون[367]، بالإضافة إلى أبولينير، وأخيرا كل قصيدة عاطفية أو منظومة «والذئب بخطوات ليلية ينسل إلى فراشي».

لكن يبدو أن للعب بالكلمات في هذه القصيدة أهمية تفوق المعنى، فغموض بعض الكلمات التي سبق ذكرها –«سحابة»، و«زغب الطيور»، و«جاذبية»... يلامس الجناس، وكذلك الجمل التي توظف الصور البلاغية بشكل حرفي: «في المحترف تنتصب أفاعي محتالة كألسنة»، و«الخناجر تخرقني بحدة نظراتكم». عموما، تبدو التسلسلات الصوتية وكأنها هي التي تتحكم دوما في اختيار الكلمات؛ وهكذا تعتمد بداية القصيدة على قافية يتردد فيها صوت (an)[368]، ثم على مجانسة

367- لوريامون Isidor Lucien Ducasse الملقب بلكونت دو لوريامون Le comte de Lauréamont (1846-1870)، شاعر فرنسي.

368- يورد الدارسون الأمثلة التالية: «brillants»، «diamants»، «dans»، «dents»، «couchant»

صوتية حيث يتكرر حرف في لفظتين متجاورتين؛ هنا حرف (Z)[369]. وفي موضع آخر، مجانسة صوتية يتكرر فيها حرف (R)[370].

• نحو شعرية عجائبية

إلا أن آلية التدخل على وجه التحديد هي التي تمنح الإحساس بالاستعمال اللعبي للغة، وهذا الاكتشاف ليس مجانيا. فالتحويل المعمم على مجموع القصيدة يسهم، من خلال المبادرة التي يمنحها للمدلولات، في تحريرنا من إكراهات المنطق اللغوي، ويعطي القصيدة جرعة من التسلية والعبثية، والغرابة الطريفة، والسخرية المقززة التي تشكل العناصر الأساسية للشعرية، لأن هذا التفكيك اللغوي ينتج عنه تفكيك الحقيقة نفسها. هكذا، فإن هذا العالم المفكك الذي تحلم فيه الأشباح بالكوابيس، و«قرنفل الحوض يصبح الأيادي الأجمل لحارليم»، و«أكشاك الحديد أصبحت أياد مثل القرنفل»، يتلون نهائيا بلون عجائبي وحلمي، وهذا اللون نفسه يعد محاكاة ساخرة للرومانسية السوداء، مثل هذيان «مخ يسيل».

369- يورد الدارسون الأمثلة التالية: «**maisons**», «**baisers**», «**des yeux**»

370- يورد الدراسون الأمثلة التالية:

«Tes regards sont des rayons d'étoile, les rubans de ta robe des routes vers l'infini»

جورج برنانوس[371]

يوميات كاهن في البادية(1936)

خورنيتي[372] كسائر الخورنيات، لأن كل الخورنيات تتشابه، ولاسيما خورنيات هذا العصر. لقد قلت بالأمس لكاهن نرونفونت[373]: إن الخير والشر يجب أن يكونا فيها متوازنين، فقط مركز الجاذبية موضوع في الأسفل، في القعر، أو إذا أحببتم تعبيرا ملائما أكثر، أقول إنهما متراكبان الواحد فوق الآخر دون أن يتمازجا؛ مثل سائلين مختلفين في الكثافة. ضحك السيد الكاهن ضحكة ساخرة؛ إنه كاهن جيد غاية في اللطف والعطف الأبوي والذي سيرتقي إلى المطرانية بفكر ثاقب، وخطير إلى حد ما. مستملحاته تثلج صدر الكهنة حين يسندها بنظرة يريدها أن تكون حادة، إلا أنها تبدو لي في العمق مبتذلة، ومرتخية تثير لدي الرغبة في البكاء.

خورنتي افترسَتْها الرتابة، هذه هي الكلمة المناسبة، إنها مثل العديد من الخورنيات التي تقوم الرتابة بافتراسها أمام أعيننا دون أن نقوى على فعل شيء. ربما ستصلنا العدوى بعد أيام قليلة، وسنكتشف هذا السرطان في داخلنا، إلا أننا نستطيع التعايش معه مدة طويلة.

---

371 - جورج برنانوس George BERNANOS (1880-1948)، كاتب فرنسي، له عدة مؤلفات، منها: «تحت شمس الشيطان» *Sous le soleil de Satan* 1926، و«هلع المفكرين الكبار» *La grande peur des biens pensants* 1931، و«المقابر الكبرى في ضوء القمر» *Les grands cimetières sous la lune*1938. والمقطع المدروس هنا «يوميات كاهن بالبادية» مقتطف من بداية رواية *Plon*، وقد أخذه المؤلفون من الأعمال الروائية المشفوعة بحوار الكاهنات:
Bibliothèque de la pléiade, *Œuvres romanesques suivies de Dialogues des carmélites*, 1961, p. 1031-1032

372- الخورنية: قرية يدير شؤونها كاهن.

373- نورونفونت (Norenfontes) إحدى مقاطعات با دو كالي (Pas-de-Calais) الموجودة في شمال فرنسا، وهي محادية لبحر الشمال.

لقد خطرت لي فكرة بالأمس وأنا في الطريق. كانت تسقط تلك الزخات من المطر الدقيق التي نبتلعها ملء الرئتين فتصل حتى بطوننا. من شاطئ سان فاست تراءت لي القرية فجأة وضيعة وبئيسة تحت سماء شهر نونبر الكئيبة؛ بخار الماء يحاصرها من كل جانب، فتبدو وكأنها ممدة هنا فوق العشب المتدفق مثل بهيمة منهكة مثيرة للشفقة. كم هي صغيرة هذه القرية! وهذه القرية كانت خورنيتي، إلا أنني لم أكن قادرا على فعل أي شيء من أجلها، كنت أنظر إليها بحزن وهي تغرق في الظلام، وتندثر... بعد هنيهة لن أراها قط، لم يسبق لي أن أحسست بِرَهْبة عزلتها ووحشة وحدتي. كان فكري منشغلا بتلك البهائم التي أسمعها تسعل في الضباب، والتي سيسوقها عما قليل الراعي الصغير، بعد عودته من المدرسة متأبطا محفظته، عبر الحقول المبللة إلى الإسطبل الدافئ الذي تنبعث منه رائحة كريهة... أما هي، أقصد القرية، فيبدو أنها، بعد عدة ليال قضتها في الوحل، كانت تنتظر بدورها – دون أمل كبير –، سيدا سيقودها إلى مأوى غير محتمل وغير متخيل.

عجبا! أعرف جيدا أنها أفكار مجنونة لا يمكنني أن أحملها محمل الجد، إنها أضغاث أحلام... فالقرى لا تستيقظ عند سماعها لصوت تلميذ صغير، مثل البهائم. لكن مهما يكن من أمر! أعتقد أن قديسا قام بدعوتها مساء البارحة.

مدخل

يمكن لعنوان الرواية الأكثر شهرة لبرنانوس «يوميات كاهن في البادية»، أن يفاجئ القارئ رغم تفاهة ألفاظه؛ لأن «اليوميات» جنس أدبي يتيح للكاتب الفرصة لكي يحلل ذاته في بعدها الحميمي، وهذا الأمر لم تكن الكنيسة تجيزه لخدامها من الكهنة. وبالفعل، فإن الدين المسيحي يرتاب من النرجسية الملازمة لكتابة اليوميات. بعد هذه القراءة لعنوان رواية برنانوس، وقبل الخوض في قراءة الفقرات الأربعة الأولى نتساءل عن نوع اليوميات التي سيكتبها كاهن البادية المجهول؟

الدراسة التحليلية للنص

رغم كون هذه اليوميات لا تستهل بالتنصيص على تاريخ الكتابة وفق ما هو متعارف عليه لدى كاتب اليوميات، إلا أن عنوان الرواية مستساغ جزئيا؛ لأن القارئ يعلم أن الراوي الذي يوظف ضمير المتكلم المفرد «كاهن»، وهذا الأخير يكرر لفظة «خورنية» أربع مرات في الجمل الأربعة الأولى لبداية النص، بعد ذلك سيتكرر ذكر هذه الكلمة بشكل مطرد: وهكذا نجدها تظهر بشكل مزدوج في الفقرتين المواليتين، كما لو أن الكاهن يحس بالدهشة من تسييره «للخورنية». فالحكي لا يتجه نحو حالة خاصة: لأن الخورنية عالم صغير يمكن من خلاله الحكم على «كل الخورنيات». وتدل التفاهة هنا على الانحطاط وعلى العالم الحديث، عالم «اليوم»، المتشابه.

يعيد الكاهن إنتاج حوار جرى بالأمس بواسطة الكتابة، الأمر الذي يجعل محكيه قريبا من «اليوميات» التي تسجل الأحداث الراهنة في علاقتها بزمن الكتابة. يسهم اسم المكان: «نورونفونت» في جعل الفضاء الروائي محددا في «با دو كالي» وهو المكان الأثير لدى الكاتب، كما يؤكد ذكر «سان فاست» فيما بعد هذا التجذر الفضائي. فالكاهن يعالج اعتبارات أخلاقية متعلقة بـ «الخير والشر» تتقاطع مع

المذهب الزرادتشي[374]. إن خورنية الكاهن عادية؛ لأنها ليست مجالا للصراع بين النقيضين، بل هي مجال لـ«توازن» والتراكب. قد تبدو للقارئ كل من الصورة المجازية («مركز الجاذبية»)، والمقارنة العلمية («مثل سائلين مختلفين في الكثافة») غريبتين، خاصة وأن وجهة نظره توجهها الضحكة الساخرة لكاهن نورونفونت. كما أننا سنندهش من استعمال ضمير المخاطبين (vous)، وكأن هذه اليوميات لا تستهدف مخاطَبا بعينه، بقدر ما تبرهن على حاجة الكاهن إلى التواصل، فخلف هذا الضمير تبرز صورة شخصية كاهن نوروفونت، رغم كون الحوار بين الكاهنين لم يتم عرضه بين مزدوجتين، كما يبرز خلفه أيضا القارئ الذي يقيم معه علاقة تخييلية.

إن الصورة الشخصية لمُحاور السارد، متبوعة بصورة شخصية أخرى تقوم بتعداد خصال لا تعد فيها آخر خصلة أقلها شأنا : «فكر ثاقب، وخطير إلى حد ما»؛ فهذه الخصلة تكتسب قيمتها بفعل القطيعة التي يحدثها البناء: حيث ترد نعوت ثلاثة مصطفة ومسندة إلى جملة الوصل («والذي سيرتقي [...]» لتؤكد على هامشية كاهن نورونفونت في تراتبية التشكيلة الكهنوتية. هذه الصورة الشخصية تعبر المظاهر وتنفذ إلى العمق، إذ يستبطن الراوي بنوع من اللطف («الرغبة في البكاء») أعماق مخاطبه؛ فهو يتكهن أن هذا المظهر الضاحك يخفي وراءة «عمقا» حزينا.

إن الفقرة الثانية تعيد بواسطة التكرار إنتاج الألفاظ الأولى لليوميات «خورنيتي»، فهذه الأخيرة التي «افترستها الرتابة» وردت مشخصة. ويبدو أن الكاهن مغتبط؛ لأنه وجد اللفظة المناسبة، ولذا كرر اللفظة باستعماله لأسلوب القلب (dévorée par l'ennui) «افترستها الرتابة» / (L'ennui les dévore) «تقوم الرتابة بافتراسها» الذي انتقل به من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع المعمم. ويقر الكاهن بنبرة تشاؤمية باستحالة إيجاد علاج للخورنيات من هذه الرتابة، بل إن الأسوأ من ذلك هو الاحتمال الشبه المؤكد بوجود «عدوى» ستطال الإنسانية التي تم تضمينها في ضمير الجمع نحن (nous) وكذا في الضمير المبهم (on). وفضلا عن ذلك، ألا يتحدث الكاهن بطريقة غير واعية عن نفسه من خلال ضمائر الجمع هاته؟ ومن ثمة، ألا يعجل بموته من خلال لجوئه إلى استعارة «السرطان» التي تم التحضير لها بكل من «افترستها» و«عدوى»؟ وهكذا، فإن سرطان البداية المتخيل، قد أصبح في نهاية الرواية آلية سردية بما أن هذا الداء هو الذي سيقضي على كاهن البادية.

---

374 - الزرادتشية: ديانة بلاد فارس قبل ظهور الإسلام، تؤمن بالصراع بين إلهين: إله الخير وإله الشر.

إن رؤية الكاهن لخورنيته في الفقرتين السابقتين كانت مجردة وأخلاقية، وستصبح في الفقرتين اللاحقتين إدراكا حسيا. ويعود بنا الراوي إلى الليلة التي سبقت كتابته ليومياته مبتدأ بمقطع وصفي. فـ«الشتاء» تناسب على المستوى الجوي «الرتابة»؛ والشيء نفسه يقال عن الخورنية التي «تقوم بافتراسها الرتابة» البسكالية[375]، وعن الرطوبة التي تخترق الأجسام من خلال «الرئتين»، و«البطن». إن «القرية»، التي تفوقت على «الخورنية» باستعمالها خمس مرات في هذه الفقرة، قد تمت رؤيتها من موقع مهيمن، هذا الموقع يكف عن ترجمة روح التفوق التي يضفيها على الذات الملاحظة، ويُمكن خلافا لذلك من التعبير عن شفقة تم الإحساس بها وكأنها تعبير عن ضعف واستصغار للقرية التي نعتت بـ «الوضيعة» و«البئيسة»، وهاتان الصفتان تهيئان المجال لمقارنة هذه الأخيرة بـ «بهيمة منهكة». وإذا كان الوصف يستند إلى أسس واقعية، تحدد المكان والزمان («نونبر»)، فهو يقود بسرعة إلى رمزية متشائمة ترسم بالعناصر التالية لوحة حزينة وجنائزية: «المطر» و«سماء نونبر الكئيبة» و«الظلام».

إن الكاهن إذن يندهش من رؤيته، وهو ما يعبر عنه أسلوب التعجب في قوله: («كم هي صغيرة هذه القرية!»)، ورابط العطف الذي يتسم بطابع عاطفي أكثر مما هو منطقي «وهذه القرية كانت خورنيتي!». ويكرر الكاهن إقراره بالعجز، إلا أن هذا الإقرار لا ينسحب على «العديد من الخورنيات» كما ورد أعلاه، بقدر ما ينسحب على خورنيته فقط، خلافا للخطاب السابق حيث ينسحب الإحساس بالضعف على «العديد من الخورنيات»، وبهذا يتماهى الكاهن مع خورنيته من خلال تقاسمه لإحساس «العزلة» معها، وكأنها إنسان من لحم ودم.

إن الإحساس السمعي الذي تثيره عبارة «هذه البهائم التي أسمعها تسعل» ينفتح إذن على تخيل مشهد مألوف يوميا يتمثل في عودة الحيوانات إلى الإسطبل، هذه الكلمة الأخيرة تم التأشير عليها بشكل أكيد بصفتين وردتا في النهاية «دافئة وتنبعث منها رائحة كريهة»، وجاءتا متعارضتين مع «الضباب»، ومع «الحقول المبللة». هذا المشهد سيتحول بعد ذلك إلى رمز: فالقرية التي سبق للراوي أن شبهها بـ «بهيمة منهكة» «يبدو أنها... كانت تنتظر» مثل «البهائم» دعم «المأوى»، فهذه الكلمة الأخيرة تحيل على «الإسطبل»، مثلما يذكر «الوحل» بـ «المطر»، ومثلما يعيد «السيد» إنتاج

375- بليز پسكال Blaise Pascal (1623-1662)، فيلسوف وفزيائي ورياضي فرنسي. يرى هذا الفيلسوف أن بؤس الإنسان ناجم عن الإحساس بالرتابة الوجودية؛ فالناس الذين لا يعملون، و لا يؤمنون، ولا يتحملون أية مسؤولية لا يحسون بمعنى الوجود.

«الراعي». إلا أن الدواب ستدخل لا محالة إلى الإسطبل، في حين يظل أمام القرية بصيص من «الأمل» لإيجاد «سيد» يخلصها من حزنها كما تدل على ذلك الصفتان السلبيتان «غير محتمل» و«غير متخيل».

يستأنف الراوي في الفقرة الأخيرة للنص ما كتبه في السابق قصد التقويم وإصدار الأحكام، وهذه الممارسة تقليد متواتر في كتابة اليوميات؛ وبهذا يكون الراوي قد خلق مسافة مع الإنتاجات الهذيانية لخياله الذي وصفه بنعت «أفكار مجنونة»، وكذا بنعت «أضغاث أحلام». أما في ما يخص شخصيته، فهو يجدد المظهر الذي سبق لكاهن نورونفونت أن أظهره له ، فهو يود إقناع نفسه بأن مقارنته لد «قرية» بـ «البهائم» مقارنة بليدة، إلا أنه يعود إلى رؤيته بتحد: «ومهما يكن من أمر!»، ويتبنى لأول مرة قاموسا دينيا؛ لأن القرية لا تنتظر «سيدا» وإنما «قديسا قام بدعوتها». يتعلق الأمر مجددا بحلم لم يتحقق، كما توحي بذلك صيغة الفعل. وعلى الرغم من كل ما سبق، فإن بصيص أمل يلوح في الأفق يتمثل في استباق الأحداث اللاحقة للرواية ؛ فالقديس الذي ستصدر عنه علامة تستهدف الخورنية هو كاهن البادية، وهو كاهن حديث ينحدر من سلالة الراعي الطيب للأناجيل[376].

خاتمة

إن البرنامج المتضمن في العنوان «يوميات كاهن بالبادية» يوجد مسبقا بشكل جزئي في استهلال الرواية. نحن، بالفعل، بصدد قراءة يوميات قام راو بكتابتها مستعملا ضمير المتكلم، لكي يعيد نقل وقائع حوار كان قد أجراه في الليلة السابقة على الكتابة، ويعبر عن الأحاسيس التي انتابته لما كان يعاين القرية في اليوم نفسه. كما أن الكتابة تتيح الفرصة لكاتب اليوميات لكي يخلق مسافة مع هذا الحوار ومع هذه الانطباعات كي يقوم بتوضيحهما.

إن هذه اليوميات لم يكتبها ناسخ عادي، بل كتبها كاهن، وبدل أن يتفرغ هذا الأخير للبوح بشكل نرجسي، يقوم بإصدار أفكار ذات صبغة أخلاقية، وتختتم بتأمل ديني، وبصورة إنجيلية يشق فيها الأمل طريقه بعد جملة من الاعتبارات التشاؤمية.

376- الراعي الطيب: لقب عيسى بن مريم. نجده في سفر يوحنا. يحيل هذا السفر إلى رسالة عيسى المتمثلة في إرشاد التائهين؛ مثل الراعي الذي يرشد الخرفان.

إن الكاهن هنا هو «كاهن بادية»، إنه شخص مكلف بخدمة قرية تقع في منطقة محددة. وهذا معناه أن النص ينبع من النزعة الواقعية، إلا أن هذه الواقعية لا تقف عند حدود الملاحظة الوصفية للأماكن والشخصيات فقط، بل تتجاوزها إلى رمزية معممة. وهكذا، فإن هذه القرية المجهولة تعد مجالا ينعكس فيه العالم الحديث الذي أصبح مسكونا بالرتابة في انتظار قديس يخلصه من هذا الوضع، وهذا القديس سيصبح مجسدا في الراوي الذي لا يدرك سمو رسالته وهولها.

سان جون بيرس[377]

قصيدة «رياح» (1946)

... أحجار ضخمة في الريح ما زالت تشغل صمتي. هجرات الطيور مرت معها على مر العصور، جاذبة لدورات أخرى مثلثاتها الكبيرة المخلوعة. وهذه الآلاف من الفراسخ التي تعبرها بغريزتها في المجرى المنحرف للسماء الهاربة مثل ذوبان قطع الجليد المترابطة.

اذهبوا! حيث تذهب كل البهائم المتفرقة، في جو من الارتباك الهائل للجناح والقرن... اذهبوا! حيث يذهب البجع العنيف إلى أعين النساء والشَّيْقِيَات[378]...

إلى الأسفل، إلى الأسفل حيث تتكاثف الرياح الدافئة، في ضفائر طويلة على امتداد كتل من الزبد الجوي... والجناح المُطارِد عبر العالم يَجلد جماعة كثيرة التنقل في شبكة جد واسعة وجد مرتخية...

آه، أعرفك أيها الجنوب الشبيه بسرير الأنهار المزهوة، ولهفة كرمتك المتسلقة لخاصرة العذارى المنخورة. لا نعاشر دون أن نُعْدَى بالغشاء السماوي؛ وسماؤك تشبه الغضب الشعري في متع الخَلق وقذارته.

أعرف أنه في قعر الخلجان المشبعة مثل نهايات الإمبراطوريات، تترنح المياه الحرة بفعل الشحنة الفحولية للشهوة.

377- سان جون بيرس Saint-John PERSE (1887 - 1975)، شاعر فرنسا في القرن العشرين، اسمه الحقيقي Marie-René-Auguste-Alexis Leger حائز على جائزة نوبل، له عدة دواوين شعرية نذكر منها:
- «أمداح» *Eloges* سنة 1911، و«أنباز» *Anabase* سنة 1924، و«منفى» *Exil* سنة 1943...

والقصيدة المدروسة هنا «رياح» (*Vents*) صدرت سنة 1946، وقد أخذها الدارسون من ديوانه:
Vents II, 3, Poésie/Gallimard, © Gallimard, 1960, p. 37-38.

378- الشيقيات: فصيلة من الأسماك، فمها ضخم، وأسنانها قوية، وألوانها زاهية، تختبئ بين الصخور.

وسأجعل شبقي يغوص في هذه الأراضي الحدباء، حتى لا يخضع لمنحدرات السيول الخضراء – الألوان الشاحبة التي تتخذ طريقها نحو القعر ومنعرجاته المليئة بالصبار[379]...

البحر يخفض ثمن كائناته الضخمة في الأسواق المهجورة التي تغمرها قناديل البحر. والبيع يتم على وقع التهاب الأسعار والمزاد العلني! كل حصيلة العنبر، مثل جسد مذهب!

إنه بحر كولومبوس[380] في المزاد العلني، الدروع القديمة وحيطان الزجاج- ضجيج رائع لطرد الأرواح الشريرة!- والوردة الكاثوليكية الكبيرة خارج قطعها الرصاصية معروضة لخبير الآثار.

آه! لعل فجرا جديدا يبزغ مندهشا غدا في اخضرار الأحجار الكريمة، لست من سيجعل الشوكة تزدهر في قلب الفصول الميتة.

الوجه المجلود لأعلام أخرى ينهض، باسمها، الرجال الذين أتوا متأخرين من جهة المياه الكثيرة. ستكون مساحات الوحل الحيوية عذبة تحت خطى المكتشف، هذه الطبقات السميكة من الطمي التي تُستنزَف فيها المحاولات المضنية لإعادة الفتح.

ومن بلاد الحطابين تنحدر الأنهار تحت فقاعاتها، فمها ممتلئ بالبُرادّة[381] والبطباط[382] الوحشي.

وجمال الفقاعات المنحرفة على مجلدات الطوفان الضخمة لا تنفلت من قاطني الضفاف. لكن فيضانات كبرى في طريقها نحو عرض البحر تنزل، طبقة فوق طبقة، الدرجات المشكلة لنشيدي على إيقاع صخب الإفراغات الكبرى لأعمال هذا القرن الميتة.

379- المَقْرَ: نبات صحراوي ينبت بكثرة في جنوب الولايات المتحدة الأمريكية.

380- كريستوف كلومبوس Christophe COLOMB (1451 - 1506)، رحالة من أصل إيطالي يعتبر أول من اكتشف أمريكا.

381- البرادة: ما يتساقط من الحديد ونحوه أثناء بَرْدِه أو سَحْلِه أو كَشْطِه.

382 - البطباط: عصا الراعي.

مدخل

هذه القصيدة تابعة من الناحية الموضوعية للقصيدة السابقة (II، 2) التي تعمل من هذا المنطلق على إضاءتها مسبقا بإشاراتها إلى أمريكا: («إبادة ذئاب العالم الجديد...»)؛ وإلى مناظرها («وصولا إلى سلسلة صخورها التي تعلو المياه، والمكسوة بأشجار السنديان والقَيْقَب»[383])؛ وإلى غزو الغرب («في صخب عارم لأراض تشق طريقها نحو الغرب»)؛ وإلى رعاة البقر («كل هذه الروائح الحادة المنبعثة من بهائم ضخمة، رؤوسها منحدرة إلى الأسفل»)؛ كما تعمل على إضاءتها بشكلٍ أدق، بواسطة مواضيع سنجدها هنا تستعمل الألفاظ نفسها: فجملة «فصلُ الشتاء لونُ هجرات سماوية قديمة» في القصيدة السابقة، تعلن في هذه القصيدة عن «هجرات الطيور»؛ وجملة «سدودها الضخمة المليئة بالجليد» تنبئ عن «ذوبان الجليد» وعن الطيمة النهرية؛ أما صدى «الدول الجديدة» فيتردد في «الفجر الجديد» وفي «خطوات المكتشف»؛ فيما «هذه الأشكال النثرية الشتوية الكبيرة» و«الأعمال الكبرى» تصبح «الدرجات المشكلة لنشيدي -على إيقاع صخب الإفراغات الكبرى لكتب هذا القرن الميتة»، كما أن استهلال القصيدة السابقة «وهذا ضرب من الصمت... (II،2)» يتردد فورا في استهلال هذه القصيدة: «أحجار ضخمة ما زالت تشغل صمتي (II، 3)».

وبهذا سنشير إلى أن الاستحضار المجازي لأمريكا يتسع في هذا النص ليشمل التعبير عن رحيل أعم، وعن رمزية إعادة التجديد.

383- القيقب أو الاسفندان : جنس نباتي يوجد منه حوالي 125نوعاً معظمها من الأشجار أو الشجيرات، ينمو في المناطق الشمالية من روسيا وأوروبا وكندا وغيرها. يستعمل بعضه لتزيين الحدائق والأرصفة.

الدراسة التركيبية للنص

أولا. رحيل

صور الرحيل

• **الريح**

إن ذكر الريح في بداية القصيدة سيقودنا إلى صورة الرحيل بفعل إدماجه، بشكل مجمل، لهذه الصفحة الشعرية في سياق المصنف بمجمله، وكذا الموضوعة المهيمنة عليه التي تعد عادة رمزا للحركة.

• **الحيوانات**

هذا الرحيل تم تصويره مجازا بالطيور المهاجرة، وبصورة المستعمرين المذكورين لاحقا، وبتنقل القطيع. إن «الطيور المهاجرة» التي تشكل طلائع هجرة شاملة في القصيدة اللاحقة (II، 4)- هذه «الأسراب من الحشرات الطائرة التي ترحل لتضيع في عرض المحيط»، و«هجرات سرطان البحر على اليابسة»-، كانت قد رحلت مع بداية هذه القصيدة: «مرت معها». وسنجدها مستحضرة بشكل متتال من خلال هذه «المثلثات الكبرى» التي تدل على ظلها الشخصي أو على الشكل الذي تتخذه في طيرانها الجماعي؛ وكذا من خلال كناية «الجناح» التي ستستعمل بعد قليل في هذه القصيدة للدلالة على «الصيد»، قبل أن تصبح دالة بشكل صريح وكأنها سرب «البجع» لإفادة الكل. هذه الطيور التي ترحل بغريزتها، تعد رمزا للحرية ومصدرا للطاقة، ومن هنا جاء توظيف أفعال ذات قيمة تحفيزية: «اذهبوا! [...] اذهبوا!». وستبلغ صيغة التعجب أوجها في آخر القصيدة الموالية: «الذهاب! الذهاب! هذا هو كلام السخي». وتوحي المجانسات الصوتية، الدالة على السيولة، بالإحساس بالسعادة لدى خفقان الأجنحة، وخاصة المجانسة التي يقيمها حرف [L] :

allées», «la», «Siècle», «cycles», «leurs», «triangles», «disloqués», «milliers», «leur», «la», «ciel», «aller», «déliées», «l'aile», «la», «aller», «les», «violents», «plus», «longues», «fil», «l'aile», «mobile», «larges», «lâches»...

بالإضافة إلى هجرات الطيور، باعتبارها تكرارا تعبيريا، يتم استحضار القطعان بواسطة تلميح يضطلع به المجاز المرسل لكلمة «القرن»:«اذهبوا! حيث تذهب كل البهائم المتفرقة، في جو من الارتباك الهائل للجناح والقرن...». ويحيل «القرن» هنا على البهائم، مثلما يحيل على الثيران الأمريكية المذكورة في القصيدة السابقة (II، 2).

• السماء والأنهار

إن عدوى هذا الارتجاج تنتقل إلى عناصر الطبيعية: ففي «المجرى المنحرف للسماء الهاربة» نتخيل السحب، وهي تجري في السماء مدفوعة بالرياح، متضمنة في صورة تغيير مجرى المياه؛ وفي «قِطع الجليد المترابطة»، التي تبدو هنا وكأنها كناية عن الجبال الجليدية العائمة التي انفصلت عن هذا الجبل الجلدي المترابط وانحرفت عنه، تبرير للمقارنة الواردة في العبارة التالية: «مثل ذوبان قطع الجليد المترابطة»؛ وأخيرا فإن الأنهار التي ترمز أيضا للتنقل وللحركة الدائمة «من بلاد الحطابين تنحدر الأنهار»، تعد إحدى الموضوعات المُهيكلة للقصيدة، حيث يبدو المنظر المهيمن وكأنه مصب تمتزج فيه مياه الأنهار بمياه البحر. وتستدعي سيولة من هذا القبيل تكرار أصوات سَلِسَة ذات طابع إيحائي مثل صوتي [L] و[R] في:

La charge mâle du désir fait osciller la table des eaux libres

أو في:

Descendent les fleuves sous leurs bulles, La bouche pleine de limaille

ويمكن للجناس الصوتي المتمثل في التكرار الاستهلالي [fl] الوارد في كلمة «fleuves» أن يوحي بانزلاق النهر بفعل الصوت الاحتكاكي [f]:

... au lit des fleuves infatués, Et l'impatience de ta vigne au flan des vierges cariées. On ne fréquente pas sans s'infecter...

• الأصوات المجهورة

بالإضافة إلى الأصوات السلسة، يبدو أن الصوت الأنفي [m] المتواتر في القصيدة يساهم في إعطاء الانطباع بالحركة. وللحد من العوائق الناتجة عن الأصوات الانفجارية القوية، تضاعفت الأصوات الأنفية ذات النفس القصير والانسيابي:

Les «yeux de femmes et de murènes», «essaiment [...] au fil des mousses» [...] «par le monde» [...] «une somme plus mobile dans de plus larges mailles»; «la mer», «tumulte d'exorcisme», «s'émerveille demain dans de plus vertes gemmes», «moi», «mortes»...

• التغييرات الصوتية

تعد التغيرات الصوتية تقنية مفضلة لدى الشاعر؛ لأنها تسعفه في جعل القصيدة تمتاز بالحيوية والنمو؛ وهي نوع من الجناس المعمم يتم فيه إسقاط كلمة بعينها على الكلمات الأخرى التي تشبهها في الصوت، وبهذا الإسقاط تعطي الانطباع بوجود انزلاق مستمر، وترابط سلس بين الكلمات. (بما أن المقام لا يسمح بتقديم مسح شامل للأمثلة، نظرا لعددها الكبير، سنكتفي بإيراد بعض النماذج لهذه السلسلة من المجانسات):

Siècle	cycle – ciel – aile - cygne – vigne – vierges
Vent	verstes – vierges – vertes – vieilles – verrières - vente
Mâles	marche – marchés
Déliés	lit – libres – limons – Livres
ambre	Rampes + abîme

• غنائية خطابية

هذه التغييرات ستكون غير مجدية بدون حركية الكلام. فكل من التكرار -«اذهبوا [...] اذهبوا»-، والتكرار الفوري -«إلى الأسفل، إلى الأسفل»-، والمناجاة -«آه، أعرفك أيها الجنوب»-، تعد مظاهر عديدة لفعل من أفعال الحيوية المرتبطة بصلب الموضوع. وبشكل عام، فإن هذه الطاقة تنتشر في غنائية خطابية بواسطتها يمنح الشاعر أبياته المدى الذي يناسبها، وكذا الصرامة والتموجات المرتبطة بالفصاحة المنتظمة، كل هذا يتم من خلال جعل الأبيات تحمل بصمة تقطيع متوازن

للجملة إلى مقاطع متساوية. وبهذا ارتقى البناء العروضي للبيت إلى مقام وجلال البحر الإسكندري[384]:

«Vente aux feux des enchères (6) et sur licitation (12) ! Tout(e) la somm(e) d'ambre gris (6), comme un corps de doctrine! (12). C'est la mer des colomb (6) à la criée publique (12)«

التوسيع الرمزي

• الإثارة الجنسية

لنقم بتمديد المشهد الوارد في القصيدة السابقة -«والأرض العاشقة عارية تُعدُّ لسماء فصل الشتاء سرير خادمتها»، إلخ. (II، 2)-. فهذه الطاقة التي هي طاقة الرحيل والرياح تمتزج مجازيا بالغريزة الجنسية المعبر عنها بشكل صريح حينا- بـ«المشبعة»، وبـ«الشحنة الفحولية للشهوة»، وبـ«سأجعل شبقي يغوص»-، وبشكل ضمني وأكثر تلميحا إلى درجة مثيرة للريبة حينا آخر: بـ«سرير الأنهار» الذي يبدو مستبطنا لموضوعة الإثارة الجنسية، والتورية التي توحي بها كلمة «الهفة»، والكناية التي تضمر أكثر مما تظهر («الكرمة»، للدلالة على ورقة الكرمة، التي تستر الجهاز التناسلي)، هذه القراءة تأخذ مشروعيتها من التجاور بين «خاصرة العذارى» والصورة المجازية «العذارى المنخورة»، وهي صورة تتردد عند جون بيرس وتدل على وجود مرض جنسي، كما تؤكد ذلك الجمل التالية: «لا نعاشر دون أن نُعْدَى بالغشاء السماوي»، و«في قاع الخلجان المشبعة». وهناك صورة أخرى تحيل على الأجهزة التناسلية الأنثوية؛ مثل «القعر»، في الوقت الذي تدل فيه صورة «مُتَع الخلق وقذارته» الأكثر ترميزا، على التناسل، على ما يبدو. كما أن كلمة (chair) التي تعني اللحم أو الجسد مسموعة، إلى حد ما، عند قراءتنا لكلمة (enchères) «المزاد العلني»، وقد وردت هذه الكلمة بالقرب من (corps de doctrine) «جسد المذهب» حيث لا تفقد كلمة «جسد» بالضرورة معناها الحقيقي.

• الاندفاع الشعري

إن العنف الذي توحي به «المثلثات الكبرى المخلوعة»، و«البجع العنيف»، و«الجناح المطارد» الذي «يجلد» يمتزج باندفاع الإلهام والكلمة الشعرية اللذين

384- يتكون البحر الإسكندري من 12 مقطعا.

يضفيان عليه قيمة نوعية؛ فسماء الجنوب المنزعجة بسبب «الارتباك الكبير للجناح»، و«منعرجات الصبار»، تقارن «بالغضب الشعري في متع الخلق وقذارته». فيما يضفي المقطع الأخير على الكتابة بعدا تدميريا، بما أن «مجلدات الطوفان الضخمة»، و«صخب الإفراغات الكبرى لأعمال هذا القرن الميتة»، يمكن أن توصف بكونها صورا ميتا-شعرية ما دامت تتحدث عن الشعر (على غرار حديث جاكوبسون[385] عن الوظيفة الميتا-لسانية للغة). وهذا يجعلنا نفكر في الاستعارات المقارنة لقصيدة «الأمطار» في ديوان «المنفى» لسانت جون بيرس.

• التراكب الدلالي

يتضح إذن أن الاندفاع الذي تمت الإشارة إليه في النص قابل لقراءة متعددة الدلالات تعد في آن واحد حرفية ورمزية؛ فالدلالة الحرفية تتجلى في هجرة الطيور، وتنقل قطيع الحيوانات، وتتجلى أكثر من ذلك في انتشار البذور التي تحملها الرياح: «حيث تتكاثف الرياح الدافئة، في ضفائر طويلة على امتداد كتل من الزبد الجوي...»، وتتجلى كذلك في فيضانات الأنهار والشلالات: «...في هذه الأراضي غير المستوية باتساع أكبر حتى لا يخضع لهيمنة المنحدرات الخضراء للسيول»، وكذا في السحب الهاربة. أما الدلالة الرمزية فتتجلى في التعبير عن الطاقة الجنسية، وفي العنف اللفظي. هذا التراكب الدلالي له قيمة تفخيمية، بما أنه يُغْني القصيدة من خلال إضفاء النَّفَس والفخامة عليها، ويستثني التأويل الأحادي والمغلق. ومع ذلك، فهو لا يمنع من توضيح قسمات المناظر الموصوفة التي تنكشف من خلالها أمريكا.

ثانيا. من الشمال إلى الجنوب

مناظر الشمال

• الطقس البارد

يحيل «ذوبان قطع الجليد المترابطة»، بشكل مجمل تقريبا، على ديكور قطبي، وهو ما تؤكده، بمعنى من المعاني، «الفراسخ» التي تعد وحدة قياس روسية وسيبرية (الفرسخ يعادل 1067 مترا). إن الانحراف، كما ذكرنا سلفا، يشير في معناه المجازي

385- رومان جاكوبسون (1896 - 1982)، لساني وناقد أدبي روسي. يعد أحد رواد الشكلانية الروسية ومدرسة براغ.

إلى بعض الجبال الجليدية العائمة. وما يتبقى منه مبدئيا هو البَرْد الذي يرغم الطيور على الهجرة، وهذه إذن هي نقطة الانطلاق.

• بلد ذو طقس معتدل

إن القطعان التي تقودها الصورة المجازية لكلمة «القرن» و«سرب البجع» ثم الرياح الدافئة تدل على الاتجاه نحو سماوات أرحم، ونحو «بلد الحطابين» الذي تنمو فيه الشجرة.

هل الأمر يتعلق بأمريكا الشمالية؟

يوحي التفاعل النصي بأن الأمر يتعلق هنا بأمريكا الشمالية؛ فالقصيدة السابقة (II، 2) أثارت بشكل صريح عالم رعاة البقر -«رجال رشيقون فوق سروجهم»-؛ والغرب الأسطوري -«في صخب عارم لأراض تشق طريقها نحو الغرب»- وقطعانه -«بهائم ضخمة، رؤوسها منحدرة إلى الأسفل»-؛ وحيواناته النوعية -«الثور الأمريكي» و«الظَّربان»[386]- ونباتاته الخاصة -«القيقب»- ، و«التَّنُّوب»[387]، إلى أن وصلت إلى الإشارة بشكل صريح إلى «العالم الجديد». كما أن عبارة «الرجال اللذين أتوا متأخرين من ناحية المياه الكثيرة» تشير بوضوح، بواسطة الشرح التفصيلي والمجاز المرسل «للمياه الكثيرة» التي تحيل على المحيط الأطلسي، إلى المستعمرين الأوربيين، وعلى وجه التحديد، الموجة الثانية من الهجرة؛ أي هجرة الإنجليز الذين وصلوا بعد الإسبان.

• مناظر الجنوب

– الجنوب

تحيل «الرياح الدافئة»، وعبارة «آه، أيها الجنوب، أعرفك...» على الجنوب الأمريكي كله، وليس على نقطة جغرافية محددة؛ فالجنوب يحيل على الأرض كلها مثلما نقول ميدي (midi) للدلالة على جنوب فرنسا. ووفق هذه الفرضية تتضح العديد من العناصر الجغرافية الملموسة؛ فـ«الخلجان»، التي وردت بصيغة الجمع لاعتبارات شعرية، تجعلنا نستحضر الخليج المكسيكي، و«الصبار» يذكر بالنبات الصحراوي الذي

386- الظربان (skunk): حيوان لاحم ينتمي إلى عائلة تضم 12 نوعا مختلفا. وتنتشر في القارة الأمريكية وأندونيسيا و الفيليبين. ما يميز هذه العائلة رائحتها الكريهة التي تخرج من غدة توجد بمؤخرتها.

387- التنوب (sapin): شجر ينتمي إلى فصيلة الصنوبريات.

يغطي مساحة شاسعة من هذه الأراضي، فيما الإلحاح على وصف الأنهار التي «تهبط» من «بلاد الحطابين»؛ أي من الشمال في اتجاه الجنوب، تتجلى وكأنها تحيل على نهر الميسوري، والمسيسيبي الذي يعد من بين أطول الأنهار في العالم.

– مسار

يبدو أن القصيدة ، في الأبيات الأخيرة، تتبع مجرى أنهارها؛ ذلك أن نقطة البداية تستدعي تنقلا يستمر فيه الحقل المعجمي في توليد الألفاظ إلى أن يصل إلى مقطعه الأخير: «الرجال اللذين أتوا متأخرين»، و«خطى المجددين»، و«الأنهار» التي «تنحدر»، و«الفقاعات المنحرفة»، و«فيضانات كبرى متجهة نحو...». إذا ما نظرنا عن قرب، نجد أن هذا المسار يبدو متجها من الشمال إلى الجنوب حيث «الجليد المترابط» يترك المكان لـ«الصبار»، ويرافق الشاعر هجرة الطيور في اتجاه أجواء أكثر اعتدالا. هذا التطور الفضائي يعد أحد العناصر الدينامية المهيكلة لهذه الصفحة الشعرية التي يبدو أن نهايتها، بفعل مياه أنهارها، تجعل جريانها ينتهي في عرض المحيط.

– التأكيد التناصي

إن فرضية عبور أمريكا –الولايات المتحدة الأمريكية– من الشمال إلى الجنوب، ستصبح هشة لو لم يأت التناص الداخلي، أو إذا شئنا السياق العام، لتأكيدها. وحسب قانون التسلسل الذي يراعي نظام ترتيب القصائد في الديوان، فإن القصيدة اللاحقة ستتناول بإسهاب موضوع الجنوب القديم الذي تم الاكتفاء بإثارته هنا من خلال: القفز «على الجزر الرسوبية الكبرى المنتزعة من حافاتها». وسيثير المقطع الرابع من النشيد الرابع «ريح الجنوب»، و«التطهيريين»، و«النباتات الشاطئية»، و«بطاريات الفدراليين»، و«المنازل العالية ذات الأعمدة»، وهذه كلها مظاهر ديكور فيلم «ذَهَبَ مع الريح» المعروف بشهرته التجارية الكبيرة، والذي عرض على الشاشات سنة 1939؛ أي بضع سنوات قبل كتابة بيرس لديوان «الرياح».

• تعارض حضارتين

– الجنوب القدر

هذا العبور من الشمال نحو الجنوب ليس بريئا؛ لأنه مرفق برؤية احتقارية للجنوب ترتكز على تعابير صريحة، وصور مجازية، وإيحاءات واضحة المعالم، وتأثيرات تحدثها الأصوات الرنانة.

– الإيحاءات السلبية

إن أقل ما يمكن أن يقال عن الألفاظ التي يصف بها الشاعر الجنوب هو أنها ألفاظ غير عقلانية، وذات دلالة سلبية؛ فقد خص الأنهار بصفة «المزهوة»، والعذارى بصفة «المنخورة»، – وهذه الاستعارة الأخيرة غالبا ما تعني في أعمال الشاعر النساء المصابة بأمراض تناسلية–، ووظف فعل «العدوى» بجانب «الغشاء»، بطريقة تضفي على الفكرة مزيدا من الامتداد. هذا الحقل المعجمي يدل على الخراب من خلال: «نهاية الإمبراطوريات»، و«المياه الحرة التي تترنح بفعل الشحنة الفحولية للشهوة»، وفعل الغوص، وموضوع البيع بالتخفيض تنفيذا لحكم قضائي، بالإضافة إلى لفظة «القذارة»، و«الشوكة في قلب الفصول الميتة»، و«الكائنات الضخمة»، و«الأسواق المهجورة التي تغمرها قناديل البحر»، إلخ.

– الانتقال

هذا التراكم على مستوى العناصر القدحية يفرض نفسه بإلحاح بشكل لا يخلو من دلالة؛ فالأمر لا يقف عند مجرد التناقض بين الشمال والجنوب، بل يتعداه إلى خلق نوع من التبادل؛ ويتجلى هذا العنصر الجديد من خلال موضوعة البيع في الفقرة السابعة، حيث تلي صورة الجنوب القذرة صورة أخرى تحمل طابع التجديد؛ وهذا ما يستشف من المقطع الأخير للقصيدة.

ثالثا. التجديد

المسح

• العنف

لا يوجد فقط تنقل (في الفضاء) أو تعاقب (في الزمن أو في نظام الخطاب)؛ لأن الجنوب يبدو هنا ممسوحا بفعل القوى القادمة من الشمال التي تحمل معها العنف والمجابهة. ولعل صورا من قبيل «الشَّيقِيات» – أسماك مفترسة–، ولفظة السوط التي وردت مرتين، والمجانسات الصوتية الناتجة عن تكرار [R] مثلا في الجملة التالية: «règne aux rampes vertes des rapides» توحي مسبقا بهذا العنف الذي يمكن تأويله بشكل أوضح اعتمادا على معطيات تاريخية.

• تصفية أمريكا اللاتينية

إن ذكر كريستوف كلومبوس لم يرد صدفة، فعلاوة على كونه مفتاحا لفهم معنى القصيدة، يسعف في قراءة النص قراءة تاريخية. فالشاعر من خلال استحضاره لصورة زجاج الكنائس ولصور الصلاة الكاثوليكية -«الدروع القديمة وحيطان الزجاج [...] والوردة الكاثوليكية الكبيرة خارج قطعها الرصاصية»- يثير بشكل واضح عالم الغزاة والمستعمرين الكاثوليك الذين أتوا من إسبانيا. فالصورة الاستعارية «العذارى المنخورة» تتضح إذا ما نحن تأملنا في الكوارث الصحية التي تسبب فيها المستعمرون الأوائل الذين جلبوا معهم مرض الزهري وأعدوا به السكان الأصليين. أما الصورة المالية المتعلقة بالبيع بالتخفيض -«البحر يخفض ثمن كائناته الضخمة...»- فتشير بدورها إلى إحدى أخطر التصفيات الشبيهة بالإبادة الجماعية، أو على الأقل بالغزو الاستعماري -«المحاولات المضنية لإعادة الفتح»- الذي ترتب عنه التصادم بين حضارة السكان الأصليين، والحضارة الجديدة التي حملها معهم «الرجال الذين أتوا متأخرين من جهة المياه الكثيرة».

• صور مجازية وتعبيرية

يُترجَم هذا التصادم نصيا بالرنين الناتج عن جهارة الأصوات وعن حدة الأصوات الانفجارية المهموسة وخصوصا صوت ([K]) :

«[...] comme un corps de doctrine!/ C'est la mer de Colomb à la criée publique, vieilles cuirasses...», «catholique», «antiquaire»

أما الإيقاع الموسيقي المرتبط برؤية استعمارية، فيتحول من الغنائي إلى الملحمي ثم إلى البحر الإسكندري. أكيد أن الصور هي التي تقول بأن عالما يحل محل عالم آخر. فمن المعروف تاريخيا أن الولايات المتحدة الأمريكية قد واجهت إسبانيا أو الدول الناطقة بالإسبانية عدة مرات، في النزاع الذي كان دائرا حول تكساس، والمكسيك، وكاليفورنيا إلى حدود 1898 حيث انتصرت الولايات المتحدة الأمريكية في معركة مسلحة ضد إسبانيا، وهكذا سيطر المستعمرون الجدد، واحتلوا مكان من سبقوهم؛ ولعل هذا ما تفيده عبارات من قبيل: «البيع» في «المزاد العلني»، و«التعويدة» التي يتم الرهان عليها ل«طرد الوحوش»، إن هذا التجديد شبيه بفصل الربيع وببزوغ فجر جديد: «آه! لعل فجرا جديدا يبزغ مندهشا غدا في اخضرار الأحجار الكريمة، لست من سيجعل الشوكة تزدهر في قلب الفصول الميتة».

• التوسيع الرمزي

سنكون مخطئين إذا ما نحن اختزلنا هذا النص في هذه القراءة التاريخية التقريبية - ولم لا يتم توسيع هذه القراءة لتشمل الحرب الأهلية الأمريكية؟[388] - التي ترتكز على وقائع واضحة المعالم لا تخلو التلميحات الممكنة إليها من مجازفة في الفهم والتأويل. إن الشعر الحديث ليس لعبة تخمينات. وفي الحقيقة، فإن هذه الصفحة علاوة على كونها تلخص مجموعة من الدلالات التاريخية والملحمية، إلا أنها تعبر عن تجديد أكثر شمولية.

• صور

يُتَرجَم هذا التجديد بواسطة صور مختلفة، لكنها متجانسة. تستند هذه الصور على أصوات رنانة مفتوحة، - من قبيل السجع اعتمادا على [an] في المقطعين الأولين مثلا-؛ وعلى صيغ صرفية لأفعال دالة على المستقبل من قبيل «سيجعلها تزدهر»، «ستكون»؛ وعلى صور استعارية تُسْتَعْمَلُ هنا بمنتهى البراعة التي يمتلكها سان جون بيرس: فعلى المستوى التركيبي نجد صورة الريح التي تنهض وتجلد الوجه وتجعل الأعلام تصفق -«الوجه المجلود لأعلام أخرى، ينهض ...»، ورؤية جيش يمشي: «ينهض، باسمها، الرجال...»، و«خطى المكتشف»، وصورة غليان الماء الذي يمكنه أن يكون بركانيا، نظرا «للوحل الحيوي»، و«الأنهار تحت فقاعاتها»، و«جمال الفقاعات المحرفة»، و«الفيضانات»، و«الطوفان» المسببة لـ«الإفراغات» (إننا نفكر هنا في الأمطار أيضا)، وكذلك صورة البحر بدوره، كل هذه الأوصاف المحسوسة والملموسة تعود لكي تعبر استعاريا عن فكرة عامة متعلقة بالطاقة؛ وهي علامة من علامات التجديد الذي يعد تجديدا للشعر أيضا.

388 - الحرب الأهلية الأمريكية، أو حرب الانفصال (guerre de sécession) (1861-1865): تعتبر من أكثر الحروب دموية في التاريخ الأمريكي، حيث أدت إلى مقتل 620 ألف جندي وعددا غير معروف من الضحايا المدنيين. تعود أسباب هذه الحرب إلى الاختلاف بين ولايات الشمال والجنوب حول مسألة الرق، فبينما كان سكان الجنوب يدافعون عن امتلاك الرقيق، كان سكان الشمال يدعون إلى إصدار قوانين مناهضة للعبودية، وقد ترتب عن ذلك انفصال إحدى عشرة ولاية من ولايات الجنوب عن الولايات المتحدة.

• انفتاح غنائي

إن تكرار المقطع [bu] ينم، بفعل طابعه الإلحاحي، عن مجهود أسلوبي خاص لتحقيق كثافة النص؛ وهذا ما يجعل النهاية مقطعا جريئا. وتشير المجانسات الصوتية، بشكل صريح، إلى الغليان الذي يترتب عنه ظهور الفقاعات (bulles)، أما الإيقاع فقد حظي عند الشاعر بعناية خاصة:

Et du pays des bûcherons (8) descendent les fleuves sous leurs bulles (8), La bouche pleine de limaille (8) et de renouée sauvage (7). / Et la beauté des bulles

«ومن بلاد الحطابين تنحدر الأنهار تحت فقاعاتها، فمها ممتلئ بالبُرادّة والبطباط الوحشي. / وجمال الفقاعات المنحرفة»، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة «وحل» (boue) قد وردت في مكان سابق وكأنها تمهد لهذه المجانسات الصوتية، في حين بُنِيَ الإيقاع في نهاية القصيدة على الشكل التالي (9/8/8/6/6/6/6/9/7). ويعد المقطع الأخير من أوسع المقاطع وأكثرها رحابة، لأنه مبني على دلالة الفخامة والعظمة من خلال «المجلدات الضخمة»، و«الإفراغات الكبرى». وقد أتت هذه الدلالة معززة بتفخيم الحروف الأولى (majuscule) للكلمات التي تنفتح حرفيا تماما مثل الأنهار التي تصب في عرض البحر. وهكذا ففي الوقت الذي يلتمس لرغباته شعرا جديدا قادرا بفعل «الدرجات المشكلة لنشيده» على إفراغ «أعمال هذا القرن الميتة»، يُفَعِّلُ الشاعر هذه الشعرية التي تمتاز بالطرافة والتجديد في شبه نهاية تعد بدورها انفتاحا غنائيا.

• انخراط في التقدم

يمكننا أن نختم بتوضيح الكيفية التي تندرج بها الملامح الأساسية المميزة لهذه الصفحة الشعرية، وخصوصا موضوعها، ضمن بناء متين أو بالأحرى ضمن مسار متنام. فمن خلال استحضاره للملحمة ولمقامه كسارد، يتبع كل من شاعر «الرياح» وأناه الأخرى، التي تتجلى من خلال صورة الشامان[389] أو الفارس الذي لا يتوقف

389- الشامانية (Shamanisme): ظاهرة دينية كانت سائدة بين السكان الأصليين لكل من أمريكا الشمالية والجنوبية وسيبيريا وآسيا الوسطى... ويعتقد معتنقو هذه الديانة (الشامان) أن لديهم قدرة خارقة على معالجة المرضى، واستخدام السحر، واستحضار الأرواح، والتحدث إلى الموتى، والتغلب على النيران. و الشامان مطالب بمعرفة كيفية السيطرة على الأرواح، واستخدام بعض الأمور الشخصية الطقوسية؛ مثل قرع الطبول، أو العربة التي يقودها في سفره.

عن السير، مسارا يجعل بالضرورة قصائد الديوان تصب في بعضها البعض وكأنها حلقات متسلسلة. ففي الوقت الذي يصف فيه المقطع الأول والثاني من النشيد الرابع أمريكا الشمالية الأنجلوفونية التي تتوسع تدريجيا في اتجاه الغرب، وبلدان الهنود اللذين يضعون الريش فوق الرؤوس، وبلدان الطقس البارد ذات «السدود الكبرى المحاطة بالجليد»، فإن هذا النص يتجه نحو الجنوب، ويهيئ لاستحضار المناطق شبه الاستوائية التي سترد في المقطع الرابع من النشيد الثاني وما يليه: «آه! نحو شعوب النخيل، ونحو الأشجار الاستوائية...»

خاتمة

يعبر كلوديل[390] عن صورة أمريكا مثلما يصفها النشيد الثاني من ديوان الريح، بأنها: «قارةٌ تختزل ما عرفه الإنسان من ألم، وأرضٌ شبيهة بامرأة تعرضت للاغتصاب بدل أن تُتَّخَذ كزوجة، وهو الشيء الذي ما زلنا نحس به اليوم تحت وطأة الخطوة القاتلة، والمتوحشة، والمعاندة، والمعتدة بنفسها». لكن حمولة هذا المقطع تتجاوز الأبعاد الجليلة للعالم الجديد. ويبدو أن هذه الصفحة الشعرية، من خلال الدينامية المتفردة لموضوعها – المتمثلة في التغير السريع للريح، وطاقة العبور- وكذا لشكلها المنفتح على الهواء الرحب للعالم، قد أنجزت لتُصوِّرَ بوضوح ما قاله پيرس عن الشعر الحديث في خطابه بمناسبة استلامه لجائزة نوبل للآداب سنة 1960: «مثل مقطع شعري واحد كبير وحيوي، يجعل الشعر الحديث الحاضر يعانق كل الماضي والمستقبل، والبشري يعانق كل ما يتجاوز طاقة البشر، والفضاء الأرضي يعانق كل ما يحتضنه الفضاء الكوني»[391]. إن الشعر الحديث غامض فقط بالنسبة لمن لا يرغب في خوض المغامرة «بعيدا عن أجواء العقلانيين» حتى يتسنى له «الانفتاح على المسالك المحسوسة والسرية المستعصية على الوصف والإدراك». هذا الاستحضار المتذبذب -«وسأجعل وجهي الشبقي يغوص في هذه الأراضي غير المستوية باتساع أكبر حتى لا يخضع لهيمنة المنحدرات الخضراء للسيول»-، يمنح بشكل مفارق نموذجا من نماذج إحدى الأشعار الأقل عقلانية والأقل جفافا بشكل عام؛ إنه عمل شاعر مهووس بالريح، ادعى أنه يكتب عن الإضرابات؛ خلافا للشاعر القابع في غرفته.

390- پول كلودل Paul CLAUDEL (1868-1955)، مسرحي وشاعر ودبلوماسي فرنسي.

391- *Discours de Stockholm*, 1960

ألان روب غريي[392]

المماحي، (1953)

«الزمن الذي يسهر على كل شيء، قد أعطى الحل رغما عنك.»

استهلال

في ضوء قاعة المقهى الخافت، يُعدّ صاحب المقهى الموائد، والمقاعد، ومنفضات السجائر، وقارورات الماء الغازي ؛ إنها السادسة صباحا.

إنه ليس في حاجة إلى أن يرى بوضوح ، فهو لا يعرف ما يفعله لأنه ما زال نائما. قوانين قديمة تُنظم تفاصيل حركاته الخالية هذه المرة من حيرة النوايا البشرية؛ كل ثانية ترسم حركة خالصة: خطوة جانبية، والكراسي على بعد ثلاثين سنتيمترا، وتمرير الممسحة ثلاث مرات، ونصف دائرة على اليمين، وخطوتان نحو الأمام؛ فكل ثانية تشكل علامة كاملة ومتساوية ومتقنة؛ واحد وثلاثون، اثنان وثلاثون، ثلاثة وثلاثون، أربعة وثلاثون، خمسة وثلاثون، ستة وثلاثون، سبعة وثلاثون. لكل ثانية موضعها المضبوط.

وللأسف، في القريب العاجل، لن يظل الزمن هو السيد؛ لأن أحداث هذا اليوم، المُحاطة بدائرة من الأخطاء والشك، مهما بدا حجمها صغيرا فهي ستبدأ عملها في غضون لحظات، وستستهل تدريجيا الوصفة المثالية؛ إذ ستُدخِل بشكل مخادع ، هنا وهناك، قَلبا أو فجوة أو التباسا أو اعوجاجا، كي تُنجز عملها رويدا رويدا: يوم ملتبس وخطير في بداية فصل الشتاء، بدون تخطيط أو هدف معين.

392- ألان روب غريي Alain Robbe GRILLET (1922-2008)، روائي فرنسي. يعتبر من رواد الرواية الجديدة في فرنسا.

لكن ما زال الوقت مبكرا، فباب الشارع قد فُتِح منذ وقت قصير فقط، والشخصية الوحيدة الحاضرة لم تسترجع بعد وجودَها الذاتي. إنه الوقت الذي تنزل فيه الكراسي الإثنا عشر عن الموائد المصنوعة من الزليج المزيّف، حيث قضوا الليلة ليس إلا. يد آلية تؤثث الديكور.

حينما يصبح كل شيء جاهزا تُضاء الإنارة.

رجل ضخم واقف هناك، إنه صاحب المقهى، فهو يود أن يلفت النظر بين الموائد والكراسي. فوق الحان، توجد مرآة طويلة تظهر فيها صورة مريضة؛ إنها صورة رب المقهى، صورة خضراء قسماتها مضطربة كأنها مصابة بالضعف الكبدي.

في الجهة الأخرى خلف الزجاج يختفي صاحب المقهى ببطء في مطلع النهار، إنه بدون شك الشبح الذي أقام النظام في القاعة وما عليه إلا الانسحاب. في المرآة المرتعشة تنعكس صورة ذلك الشبح مفككة بشكل شبه كامل.

مدخل

رغم أن نطالي ساروط كانت قد بدأت نشر أعمالها[393] قبل ألان روب غرييه، فإن «المماحي» تُعَدّ رواية طليعية. فقد اشتهرت بكونها تركت بصمات كبيرة في مسار نشأة الرواية الجديدة. لقد أصبح معروفا اليوم أن الكُتّاب الذين تم جمعهم في منشورات مينوي (minuit)، وحشدهم تحت اليافطة المتسرعة: «الروائيون الجدد»، من قِبَل منشورات أشغال الندوات العلمية والأعداد الخاصة للمجلات، لم يكن بينهم من قاسم مشترك غير العمل على تجديد الأشكال والمضامين الروائية، كما أنهم لم يسعوا إلى توحيد أعمالهم في اتجاه واحد.

تحتفي هذه الحركة بولادة جمالية جديدة، موسومة بنزوعها نحو الرفض أكثر من تحديدها للاختيارات الفنية، وتؤسس على وجه الخصوص حركةَ تفكير نقدي واسعة حول الإنتاج الروائي، وحول بعض المفاهيم التي تدور في فلك الرواية، مثل قضية الالتزام والواقعية ووضعية الكتابة. في سنة 1953 لم يكن قد صدر بعد أي نص نظري، فمن خلال الممارسة برز البحث أولا في ما يسميه ألان روب غرييه طريقا نحو رواية المستقبل.

وسيكون من العبث أن نقرأ هذا المقطع من رواية «المماحي» باعتباره تصويرا لنظرية الروائي، علما بأن الكاتب لم يصغ نظريته إلا في وقت لاحق، أثناء كتابة مقالات مركزة تندرج ضمن حركة التأمل في إنتاجه الشخصي. ويشكل مطلع هذه الرواية مدخلا إلى صلب الكتابة الروائية، وسؤالا موجها إلى الوسائل والآليات التي يعتمدها هذا النوع من الكتابة وإلى تأثيراته في نفسية القراء.

---

393 *Tropismes* (سنة 1936) و *Portrait d'un inconnu* (سنة 1947)، مصحوبة بالتقديم الشهير الذي نعت فيه جون بول سارتر الرواية الجديدة باللارواية (Anti-roman).

في هذه الحالة، وبالإضافة إلى تمثيل عمل روائي غير مسبوق، (كيف يمثل هذا المقطع، بشكل لا يقبل الجدل، مقطعا من الرواية الجديدة)، فإن وضعية مطلع الرواية يمنح الفرصة للتفكير في شعرية الاستهلال الروائي. إن القراءة المتمعنة لهذا المقطع، والتي يتجلى من خلالها حضور قوي للمعجم المسرحي وللإيحاءات الدراماتولوجية، تمكن أيضا من مساءلة وظيفة هذه «المَسْرَحَة» داخل نص يوصف بأنه «رواية».

هذه الأبعاد الفكرية ليست منفصلة عن بعضها البعض بل متكاملة، وهي تسعى إلى التدقيق أو دعم القراءة.

الدراسة التحليلية للنص

يشكل مطلع الرواية في التقاليد السردية اللحظة المناسبة للافتتاحية؛ إذ في الصفحة أو الصفحات الأولى يتم توفير المعلومات التي تُمكّن القارئ من تحديد زمن ومكان الحدث وتقديم الشخصيات المعنية وإبراز العلاقات التي تقيمها فيما بينها، كما تشكل في غالب الأحَيان بداية الحبكة. أكيد أنَ هذا النموذج المتكرر هو موضوع تغييرات مهمة أيضا، من بينها بَدْءُ سرد الأحداث من وسط القصة، وكذا الاستهلال المؤجل. بيد أنه قياسا على هذا النموذج الإخباري نحكم على الاستهلالات التي تواجه القارئ. أما النموذج الذي يقترحه ألان روب غرييه فغامض نسبيا، حتى لا نقول غير صالح.

يبدو مطلع الرواية على شاكلة استهلال مؤجل، كون الشخصية المركزية، والاس، أُجِّلَت إلى وقت لاحق؛ أي إلى الصفحة 45 من القسم الأول، من الفصل الأول، فيما المادة الروائية قد قُدِّمَت في النص السابق عن الفصل الأول. يبدو كل شيء مبنيا على منوال الروايات البوليسية التي تحكي أحداثا غامضة، وفي الغالب إجرامية قبل دخول مفتش الشرطة المكلف بكشف ألغازها. يتضح جليا أن الرواية البوليسية من النماذج -المُتَّبعَة والمُخْترقة في الآن نفسه- لنموذج رواية ألان روب غرييه (وكذلك، على سبيل المثال؛ بعض الروايات المشهورة لهذه الحركة الأدبية: «مسرحة الأحداث» لكلود أوليي[394]، و«استعمال الزمن» لميشل بوتور). بالفعل فإن هذا المقطع المدروس اعتبره المؤلف استهلالا، أي ما يكون قبل الخطاب.

يقدم الاستهلال المعلومات المنتظرة من هذا النوع من النصوص، مثل المكان «قاعة المقهى» والزمان «إنها السادسة صباحا» والشخصيات «صاحب المقهى». لكن

394- كلود أوليي Claude Ollier كاتب فرنسي معاصر.

هذه المعلومات هي في الآن نفسه هامشية وغير دقيقة نتيجة المبالغة في توخي الدقة. فهي هامشية؛ لأن كلا من الصباح والمقهى وصاحبها عناصر غير أساسية في القصة وغير مؤسِّسة لأحداثها، وكل ما يمكن أن تقدّمَه، على أكثر تقدير، هو أن تمثل علبة الصدى الشبيهة بفرقة الغناء في التراجيديا العريقة حيث يشكل الاستهلال تقليدا وعنصرا هاما. كما أن هذه المعلومات غير دقيقة، لأنها لا تحدد بدقة المكان الذي تجري فيه الأحداث. فهل يتعلق الأمر بمدينة أم بدولة أم بقارة؟ كما أنها لا تحدد بدقة زمان جريان الأحداث، فالقارئ يتساءل هل الأحداث جرت في يوم أم في سنة أم في قرن؟ وما قيل عن المكان والزمان يصدق على الشخصية. فالقارئ لا يعرف بالتحديد هويتها ولا سنها ولا طبعها... فهذه المعلومات الإخبارية تافهة جدا، وليس لها من صفة الإخبار سوى الشكل. وعلى أكثر تقدير، فإن المقهى باعتباره «مكانا عاما» يمثل فضاء مفضلا لدى كتاب الروايات البوليسية. وخير مثال على ذلك أعمال الكاتب سيمنون[395].

وفضلا عن ذلك، يبدو أن الاستهلال يوسع، على المستوى الموضوعاتي، مفهوم الانفتاح نفسه : إن السادسة صباحا هي ساعة بداية اليوم، حيث يتهيأ المقهى لفتح أبوابه، ويرتب فيها صاحب المقهى الأشياء. فمجموع النص مقدم بشكل متنام حيث يتطور الحكي في اتجاه الضوء (من «الظل الخفيف للقاعة» إلى «تضاء الإنارة»).

الفقرة الأولى

علاوة على الملاحظات المسجلة أعلاه، فإن الفقرة الأولى تستدعي بعض الملاحظات المكملة. فحضور الموائد والكراسي وقارورات الماء الغازي ليست بمنأى عما يصطلح عليه رولان بارت بـ«الإيهام بالواقع». أكيد أن الموائد والكراسي مذكورة بعد فعل «أثث»، لكن التركيز على لفظة قارورات لها وظيفة واضحة، وهي تأكيد واقعية هذا المشهد الصغير، رغم أن الغرض هو جعل قضيتا الواقعية والإيهام بالواقع موضع تساؤل.

إن اختيار الساعة وموضع اللفظ الذي يدل عليها يحتاجان كذلك إلى أن نقف عندهما: فمن جهة أولى -وأخذا بعين الاعتبار أن النص يهدف عبر المفارقات إلى

395- جورج سيمنون Georges SIMENON (1903-1989)، كاتب بلجيكي اشتهر بكتابة الروايات البوليسية.

إنتاج نقد للجنس الروائي- يمكن اعتبار هذه الساعة بالضبط إحالة ضمنية وهزلية للصيغة التي أعارها بروتون[396] لفاليري[397]، وهي تمكن من إبراز العبثية وخصوصا مجانية استهلال الرواية. نتذكر مقطعا من «ميثاق السريالية» الذي يقول في نقده للواقعية الروائية: «استشعارا لضرورة التطهير اقترح بول فاليري مؤخرا جمع أكبر عدد ممكن من مختارات بداية الروايات، من الحماقات التي ينتظر منها الكثير حيث سيساهم فيها كبار الكتاب. وما زالت هذه الفكرة تمنح الشرف لبول فاليري، الذي كان بالأمس يطمئنني شخصيا بخصوص الرواية أنه سيرفض دوما كتابة رواية: La Marquise sortit à cinq heure[398]». وأخيرا اجتاز روب غريي الصعوبة كاتبا أن صاحب المقهى كان هناك على الساعة السادسة. ويواصل أندري بروتون مصرحا أن الأسلوب الإخباري الخالص الذي تمثله بامتياز هذه الجملة لا تثير كثيرا اهتمام الروائيين. أما فيما يخص روب غرييه فكان يطمح إلى كتابة رواية تخرج عن الأنواع السردية المعروفة وما يتصل بها، وذلك بالجمع كما رأينا بين الإيهام بالواقع، والإحالة على بعض مواقفه المشهورة ضد الواقعية.

إن لعبة الكتابة لا تنتهي عند هذا الحد، بل تذهب بعيدا، إذا ما انتبهنا إلى نظام الجمل؛ فكتابة «إنها الساعة السادسة صباحا» بعد ذكر حركة رب المقهى لها احتمالان: إما أن الراوي يوظف منطق الاستنباط («أستنبط أنها الساعة السادسة صباحا»)، مقلدا سلوك المفتش العادي؛ وإما أن يترك القارئ يفهم على أنها السادسة صباحا. لأن صاحب المقهى يؤثثها، أي يقلب الأسباب والمسببات كي يوضح الراوي أن النظام السردي يقلب منطق الواقع. فالروائي يشير إلى أنها السادسة صباحا؛ لأن ذلك يسمح له بتقديم الشخصية وفق الحركة المختارة.

396- أندري برتون André BRETON (1896-1966)، كاتب وشاعر وناقد. يعد من كبار كتاب القرن العشرين، وأحد الأعلام الكبار للمذهب السريالي في فرنسا.

397- بول ڤالري Ambroise Paul Toussaint Jules VALERY (1870-1945)، كاتب وشاعر وفيلسوف فرنسي.

398- عبارة استهزاء منسوبة لبول فاليري، ينتقد من خلالها الفن المبني على الكذب، والتنميق اللفظي، ويدعو إلى الأصالة والبحث عن الحقيقة.

الفقرة الثانية

ولا تفوتنا الإشارة إلى الارتباط المثير للجدل لهذه الفقرة بالفقرة السابقة، إذ تُنتج الحركة المستمرة للكتابة التسلسل التالي: «إنها الساعة السادسة صباحا. إنه ليس بحاجة إلى أن يرى بوضوح». وهذا التسلسل يخلق في لحظة ترددا بخصوص وضعية ضمير الغائب («هو») حيث الضمير الشخصي يتبع مباشرة الضمير المبهم (on)، مما يؤشر منذ بداية الحكي عن الطبيعة اللاشخصية والمبهمة لشخصيات الرواية التي «لا تعرف ما تفعله». يتجاور في هذه الفقرة كذلك عنصران متناقضان: انشغال بارز بالواقعية، ومحاولة إنكار احتمال وجود الواقعية في الرواية:

أ) تتجلى الواقعية من خلال ذكر هذه الشخصية النائمة وهي واقفة، إذ يصرح النص بوضوح بحالتها اللاشعورية والنائمة، إنها حالة من يستيقظ بصعوبة ويقوم بالأشغال الأولى. هذا على الأقل هو المعنى الواضح للجمل الثلاث التي سنلاحظ فيما يأتي إيقاعها المنتظم: (8 / 8 / 4). فبتوظيفه لنظام التفعيلة المركبة من ثمانية مقاطع بيضاء يعطي الراوي الانطباع بأنه يحاكي الحركة الآلية أو بالأحرى الحركة الميكانيكية للبطل.

ب) بيد أن ذكر القوانين القديمة جدا في الجملة الرابعة غريب نوعا ما، ويمكن اعتبارها صيغة مجازية تدل على قوانين العادة التي تنظم الحركة دون الحاجة إلى العودة إلى الإرادة. لكن الإلحاح على هذا الفهم مشكوك في صوابه. وهناك قراءة أخرى محتملة تستند إلى معرفة دقيقة بالعمل الروائي: فنحن نعرف أن الأمر يتعلق ولو جزئيا بإعادة ترهين كتابة أسطورة أوديب، كما يتضح من خلال مؤشر أول وهو الإحالة إلى سوفوكليس[399] في حاشية الرواية. واضح إذن أن هناك إحالة إلى القدر الذي يحدد مصير الإنسان وسلوكه، وكل ما يفعله الناس هو التنفيذ. لكن هذا لا ينطبق على قول الراوي إن «حركات» صاحب المقهى «مُخَلِّصَة هذه المرة من حيرة النوايا البشرية».

ج) وهذا يستوجب تقديم قراءة ثالثة، وهي متاحة هذه المرة أيضا لمن يملك معرفة سطحية بالرواية. يمكن قراءة هذا المقطع قراءة ميتا-لغوية؛ ذلك أن الرواية تفكر في آليات الاشتغال الذاتي، وتكتشف أن قوانين الكتابة نفسها تقيم تمييزا أساسيا بين

399- سوفوكلس (SOPHOCLE) (495 ق.م-406 ق.م). يعد أحد كبار الكتاب المسرحيين في اليونان القديم. له عدة مؤلفات منها: «الملك أوديب» *Oeudipe roi* ، و«أنتيكون» *Antigone*.

الشخصية الإنسانية التي تتصرف بمحض إرادتها والشخصية الروائية التي لا تتصرف إلا بإرادة من يكتب، أي الروائي. أكيد أن هذا الأمر بديهي، لكننا سمعنا وقرأنا أن بعض الكُتّاب يزعمون عن قناعة أن «الشخصيات بدأت تعيش حياتها الخاصة تحت أقلامهم، في استقلال عن خالقها»، وأنهم يُذَكِّرون القارئ بذلك، ويضعون هذه الملاحظة في مستهل الرواية، وكأنهم يهدفون إلى جلب اهتمام القارئ القدير لمسألة الإيهام بالواقع، التي توجد في كل استهلال روائي.

مرة أخرى، ففي اللحظة التي يعطي النص الانطباع بالاتجاه نحو الواقعية الروائية، ينكر صلته بها. ويتبع الكاتب صيغة طريفة في اعتراضاته على الواقعية عبر تقويضه لمعايير الفضاء والزمن، وبما أن النص اختصر بشكل صريح «النوايا الإنسانية» فقد استمر في «نسيان» الشخصية. وتجدر الإشارة إلى أن «كل لحظة» تصبح فاعل الجملة، زد على ذلك أن لفظة «اللحظة» هي الفاعل الوحيد في نهاية الفقرة كلها التي تتميز في مجملها بقلة الأفعال، كما لو أن الراوي يرنو إلى منح المشهد مظهرا افتراضيا أو آليا. ومن جهة أخرى، ما الذي يقلل من الأهمية الروائية، بل والأهمية السردية، عدا تعداد الأرقام في نهاية الفقرة، التي تشكل «الدرجة الصفر» للحكي؟

يبدو هذه المرة أن المبالغة في تقديم المؤشرات بدقة يدفع الانشغال بالواقعية إلى العبث. إننا نعرف أنها ستكون إحدى التقنيات التي «سيحطم» بها ألان روب غرييه ما يصفه كما تشهد على ذلك أمثلة «الطماطم» في هذه الرواية نفسها، أو أمثلة صاحبة المقهى وعارضات الأزياء في روايته «اللحظة». ويأتي التشويش أيضا من تفاهة هذه المعلومات في رواية عادة ما يكون كل عنصر فيها ضروريا. إذا تم تقديم الفضاء بطريقة مجانية فإن الجنس الروائي برمته يكون مهددا. إن أثر عدم الواقعية ينتجه هذا النوع من الكتابة التي تبدو مستوحاة مباشرة من تمارين رقصة البالي: «خطوة جانبية، والكراسي على ثلاثين سنتيمترا، وتمرير الممحاة ثلاث مرات، ونصف دائرة على اليمين، وخطوتان نحو الإمام». توظف الكتابة التي تستوحي إيقاعاتها من فن الرقص مصطلحات تقنية خاصة، مما يسهم في تحويل هذا الاستدعاء الشبه واقعي إلى أسلبة فنية.

فضلا عن ذلك، يضع النص المؤشرات الزمنية والمكانية، والمؤشرات التي تحيل على حركات الشخصيات في مستوى واحد، مما يخلق بلبلة في النظام العالمي، وإن كان عالما متخيلا. وهذا ينم عن التناقض؛ فالنص يقول بدقة أن نظام الأشياء قد وصل درجة الكمال المثالي. ولعبة إعادة كتابة الصيغة المعجمية «موضع لكل شيء،

شيء لكل موضع»، ومعجم الكمال «كامل» و«متساو» و«متقن» و«مضبوط»، وإيقاع ثلاثي «كامل ومتساو ومتقن»، واستعمال مطلق لفعل عَلم / شكل، وهو فعل لا يحمل معنى واضحا («كل لحظة تشكل»). هذا الإلحاح المتكرر، وهذا التوظيف شبه الطبيعي للأفعال لا يخلو من إثارة الشبهة؛ لأن هذا العالم شبه الكامل غريب جدا. أولا، تتابع الأرقام ينتج عنه حساب غير منظم: واحد، ثلاثون، ثلاثة، نصف، اثنان، اثنان وثلاثون، ثلاثة وثلاثون، إلخ...؛ وثانيا، يصعب على القارئ معرفة ما تم تعداده في آخر هذه الفقرة: لعل الأمر يتعلق باللحظات التي جعلها سريان الزمن مدركة بشكل جلي. وما يرسخ هذا الاعتقاد أكثر هو تأطير هذه الأرقام بملفوظين، يشكل ملفوظ «كل لحظة» فاعلا لكل منهما. وحتى يتم إثبات العكس فإن كلمة «لحظة» مؤنثة. وعلى هذا الأساس فإن العدد يجب أن يكون إحدى وثلاثين، بدل واحد وثلاثين. إن الاسم الوحيد الذي يمكن إسناده للعدد هو سنتمترات، المذكور قبله ببضعة أسطر، والرفق بالصفة العددية «ثلاثين». لكن، إذا كان النحو يجد هنا مرتعه، فماذا عن المعنى؟ هل سيبتعد الكرسي تدريجيا سنتمترا بعد سنتمتر؟ فالنص يتوغل في العبث عبر خلط الأنساق، أضف إلى ذلك أن لفظة «موضع» المسندة للحظات تغير نظام الزمن إلى نظام فضائي في جملة بدون فعل لتفيد غياب الحركة، بيد أن كل لحظة حسب النص تمثل حركة «خالصة».

الفقرة الثالثة

الاستشراف أو الاستباق -حسب مصطلح جيرار جنيت- الذي تستهل به هذه الفقرة قد تم التحضير له بما سبق. وهو يُبْرِز على وجه الخصوص وظيفة التوجيه التي يضطلع بها الراوي، لتقديم معلومات تمكّن القارئ من استباق الأحداث ومعرفة ما سيحدث في المستقبل. وتتحقق هذه القدرة على التكهن بما ستؤول إليه الأحداث من خلال توظيف صيغتين لتصريف الأفعال الفرنسية في المستقبل. وعلينا ألا ننسى أن هذه الوظيفة كانت تنسب أيضا إلى الاستهلال في التراجيديا الإغريقية. إن التناظر بين هذا النوع من الاستهلال وبين نظيره الإغريقي بدأ يطرح نفسه بإلحاح، لاسيما وقد لاحظنا اختيار الحاشية في إحدى مسرحياته التراجيدية؛ غير أن هذه المفارقة ليست الوحيدة البارزة في النص، فالاستشهاد بسفوكليس وبداية هذه الفقرة يبدوان متناقضين تماما. فماذا يمكن القول عن استهلال يكذب حاشيته، عدا أن يسهم في إضفاء الغموض على النص، وتعقيد القراءة؟

ويتجلى التناقض الآخر في كون الراوي اختار تقنيات سردية سلوكية، وها هو يتدخل ليبرز معرفته المطلقة بالأحداث. ألا يُبطل هذا، مرة أخرى، وَهْماً كانت قد خلقته روايات الكتّاب الأمريكيين، أمثال ستينبيك(٤٠٠) ودوس باسوس[401]، ومفاده أنه بالإمكان محو حضور الراوي، وتعويضه بـ«عين الكاميرا»، وهي تقنية تتيح رؤية موضوعية وشفافة؟

بالإضافة إلى الوظيفة التوجيهية، تبرز أيضا الوظيفة الأيديولوجية للراوي في هذه الجملة من خلال توظيف ظرف «للأسف»، وهذا الاستعمال لا يخلو من تهكم، إذ نجد أنفسنا أمام أسئلة من قبيل: بم يتعلق هذا التأسف؟ هل يتعلق بالمضمون السردي؟ ففي هذه الحالة سيكون الأسف أيديولوجيا، أو بالأحرى أخلاقيا: «أليس من المؤسف أن تتم بلبلة النظام العالمي بهذا الشكل»؟ ألا يمكن اعتباره تأسفا جماليا، أو بالأحرى وبشكل عام، تأسفا ثقافيا على رؤية الشكل السردي التقليدي مشوشا على هذا النحو؟ (الاحتمالان معا لا يستثني أحدهما الآخر، بل يعكس الواحد منهما الآخر، طالما تعيد الإبداعات الثقافية إنتاج الأيديولوجيات السارية المفعول).

تتكون نهاية هذه الفقرة من جملة واحدة فاعلها «الأحداث»، وهذا يعني أن ما يحدث غير مرتبط بأية إرادة. وفي كل الأحوال، لا يمكن الاستدلال على أية سببية داخل العالم الروائي، مثلما يستحيل الشك في سببية متعالية ما دام «الوقت ليس هو السيد»: إن العالم الروائي يتأصل دوما في عملية الكتابة وحسب. عندما نركز على البناء المتنامي لهذه الجملة التي تتدرج من التافه جدا إلى الأكثر أهمية: من «دائرة الأخطاء والشك» إلى الوحشي، متجاوزة كل الدرجات («قلب»، و«فجوة»، و«خلط»، و«اعوجاج»)، نجد أن البناء يبدو محاكاة لتنامي الفوضى في صلب الترتيب المنتظم للعالم الروائي.

البداية بدورها حاضرة من خلال التركيز على الألفاظ المعجمية («شرع» و«بدأ»)، لدرجة نشعر فيها بأن النص يحيل على نفسه؛ إذ يكفي أن تعطي لكلمة «عمل» معنى «العمل الروائي» حتى تصبح الجملة ميتالغوية بشكل واضح. أكيد أن المقطع «في يوم، في بداية فصل الشتاء، وبدون تخطيط، وبدون هدف معين،

400- جون إرنيست سفينبيك John Ernest STEINBECK (1902-1968)، من كبار كتاب الرواية الأمريكية الحديثة.

401- دوس باسوس John Rodrigo Dos PASSOS (1896-1970)، روائي ورسام أمريكي من أصول برتغالية.

وغير مفهوم وخطير» يمكن قراءته باعتباره؛ أولا، استدعاء لبداية الحكي، أو بالأحرى افتتاحية الحكاية، أو أنموذجا جامعا «في يوم، في بداية فصل الشتاء»؛ وثانيا، مثل تفكير ميتا-روائي. فهذا النص سيكون «بدون خطة وبدون توجه»؛ وأخيرا، باعتباره تكهنا حول تلقي هذه الرواية من قبل القراء: «غير مفهوم وخطير». نسجل هنا أن روب غرييه أبان عن بعد في النظر، إذا أخذنا بعين الاعتبار المقالات وردود أفعال الصحافة «الأدبية» سنة 1953.

الفقرة الرابعة

تبدأ هذه الفقرة بشكل لاشخصي حتى يقال إن الشخصيةلم تأت بعد إلى الوجود. هذه البنية اللاشخصية والمتواترة («ما زال الوقت مبكرا» و«إنها الساعة») مرتبطة بتعبيرات تختار أشياء جامدة (الباب، الكراسي)، مسهمة جميعا في إقصاء الشخصية، وفي منعها من أن تصبح محركا للقصة، قصة تجري بدونها، وفي غيابها، على الأقل في غياب إرادتها بشكل واضح. وهذا ما يستفاد من جملة: «ذراع آلية»، التي تبين بجلاء إلى أي حد تعتبر هذه الشخصية منزوعة الهوية، وإلى أي مدى تم تحويلها إلى آلة خالصة. ويزداد الأمر وضوحا حيث الكراسي تمتلك نوايا؛ فهي قادرة على «النزول ببطء عن الموائد [...] حيث قضت الليلة». إنها ليست مقولات الزمن والمكان التي تتبادل فيما بينها الصفات، بل هي مقولات المتحرك والجامد تتداخل فيما بينها: ألا يمكن القول بعبارة أخرى إن كل هذه العناصر: الزمن، والفضاء، والأشياء، والشخصية لها في اعتبار الكاتب نفس الوضع؛ أي وضع المفاهيم التي يمكنه تحريكها متى شاء، ولو على حساب علاقاتها الحقيقية؟ إن الخلط بين الفضاء والزمن يوجد في صلب لعبة الربط التي تضطلع بها «حيث». ففي التعبير الأول: «الساعة حيث تنزل الكراسي الإثنا عشر» يشكل رابطا زمنيا، أما في التعبير الموالي «تنزل عن الموائد المصنوعة من الزليج المزيف حيث قضت الليلة» فإن الرابط له علاقة بالفضاء؛ ذلك أن البعدين نسبيين، إذ تقاس الساعة بوضعية الكراسي، وهذا ما يجعل التعابير تقبل الخضوع لنفس التركيب.

هذه الفقرة تزخر بالإحالات المسرحية. لقد سبق أن أشرنا في وقت مناسب إلى الاستشهاد بسفوكليس، وإلى ما تفيده كلمة استهلال من مغازي تاريخية، فلنتمعن هذه المرة في التعبيرات الآتية: «شخصية»، و«حاضر على الخشبة»، و«يرتب الديكور»، و«حينما يكون كل شيء جاهز يشعل الضوء»؛ هذه التعبيرات تصهر

الاستهلال الروائي في الاستعدادات المسرحية قبل التمثيل؛ مثل المقطع الذي نعتناه بالاستعداد في فن الرقص. هذه الإشارات تلغي النص الروائي، وتجعل الإيهام بالواقع صعب المنال.

أكيد أن الإحالات إلى المسرح تنظم مجموع العمل الروائي؛ فهو مكون من خمسة أقسام (أشغال)، مقسمة بدورها إلى فصول (مشاهد) مسبوقة باستهلال، ومتبوعة بمقطع ختامي (فقرته الأولى تشبه إلى حد كبير الاستهلال). لقد جرى الحدث في أربع وعشرين ساعة التي تشكل (وحدة قياس الزمن)، وفي مدينة واحدة (وحدة قياس المكان)، ودارت الأحداث حول جريمة مفترضة (وحدة قياس الحركة). إن الغاية الرئيسية التي يمكن التماسها في تفسير هذه الظاهرة تكمن في الرغبة، التي سبق أن أشرنا إليها، في إعادة كتابة نوع من المأساة الأوديبية الحديثة منسوجة بخيط من المحاكاة الساخرة للرواية البوليسية؛ ويمكننا استعارة الصيغة التي وظفها مالرو[402] بخصوص معبد فولكنير[403]، والقول إن «المماحي» هي كذلك «إدخال المأساة الإغريقية في الرواية البوليسية».

لكن، يبدو أن هناك حافزا آخر يرأس في نفس الآن هذا الاختيار؛ في سنة 1953 كان المسرح قد أتم إنجاز عمله النقدي (لا يتعلق الأمر بالحديث عن التجديد المسرحي التي أنتجه بيكيت[404] وأداموف[405] ويونيسكو[406]. حقا، لقد رفض أنوي[407] الإيهام بالواقع في مسرحيته أونتيغون سنة 1944، ولاسيما مسرحية بريخت التي مثلها في فرنسا ابتداء من 1951، والتي تضع المبدأ المشهور بالمباعدة. لقد وجدت الرواية نموذجا لإنجاز تفكيرها الذاتي؛ لأنه رغم أعمال فاليري وجيد[408] ظل الإيهام بالواقع

402- جورج أندري مالرو Georges André MALRAUX (1901-1976). كاتب وسياسي فرنسي.

403- وليام كوتبير فولكنر Williiam Cuthbert FAULKNER (1897-1962). روائي أمريكي حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1949.

404- سمويل بركلاي بيكيت Samuel Barclay BECKETT (1906-1989). كاتب وشاعر ومسرحي إرلندي. يكتب بالإنجليزية والفرنسية. حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1969.

405 - أرتور أدميان ، ملقب بأدموف Arthur ADAMIAN (ADAMOV) (1908-1970). كاتب ومسرحي فرنسي من أصول روسية وأرمينية.

406- أوجين يونسكو Eugène IONESCO (1909-1994). كاتب مسرحي فرنسي- روماني، اشتهر بالمسرح العبثي.

407- جون أنوي Jean ANOUILH (1910-1987). كاتب ومسرحي فرنسي.

408 - بول غيوم أندري جيد Paul Guillaume André GIDE (1869-1951). روائي فرنسي.

حاضرا في الجنس الروائي. وقد حان الوقت، مثلما هو الحال في المسرح، أن «تُضاء الإنارة» على هذه الظاهرة.

الفقرة الخامسة

تعمل نهاية النص بشكل جدي على وأد الشخصية الروائية التي سيعتبرها روب غرييه لاحقا في كتابه «من أجل رواية جديدة» مفهوما «فاقدا للصلاحية». وسنسجل كون الفقرة تبدأ على شكل اكتشاف يعقب رفعا ضمنيا للستار: يتم الاكتشاف من طرف مشاهد العرض المسرحي بعد رفع الستار؛ فالمشاهد يرى أولا «رجلا ضخما»، (نسجل العلاقة الوطيدة بين هذا الوصف الجسدي الوجيز وبين المكان: فصاحب المقهى يظهر في غالب الأحيان ببنية جسدية ضخمة نتيجة المبالغة في شرب المشروبات). يتيح الديكور، وبشكل سريع، تحديد هوية هذا الرجل الذي يشبه صاحب المقهى من خلال التشابه في البنية ومن خلال الخمارة.

لكن بمجرد تكوينها تتعرض الشخصية الروائية لهدم مزدوج؛ عبر التعويم، والتشتيت. تتحقق عملية التعويم بوضع الشخصية في مسبح من المجازات يفيض بألفاظ مستقاة من حقل معجم السوائل مثل: «يطفو»، و«مضطرب»، و«يذوب»؛ لتبرز في آخر الفقرة السادسة؛ «غائمة»، و«غارقة». وتستمر لعبة ذوبان الشخصية بشكل متنام في الفقرتين الأخيرتين. سنلاحظ أولا، أن الخمارة أصبحت صورة مجازية؛ إنها «حويض الأسماك والنباتات»؛ ثم نلاحظ أن صاحب العمل هو تباعا صورة وظل: ظل شبح (وهذه الصورة المجازية تحتوي على قدر من الهزل؛ لأن الأدب العجائبي علمنا منذ أمد بعيد أن الأشباح لا ظل لها سواء في المرآة أو في الأرض)، وهو كذلك سلسلة ظلال، وأخيرا «غيمة». كل واحد من هذه الألفاظ ينجز خطوة إضافية في اتجاه التلاشي والهيولة.

فضلا عن ذلك، تتعدد المؤشرات التي تثير الشك حول الشخصية، فرب العمل «لا يستطيع التعرف على ذاته»، وتضفي نمذجة «لا ريب» الشك حول حركته، وكما رأينا، كانت هي المظهر الوحيد الملموس للشخصية. وأخيرا، «يذوب» رب العمل، ولا يملك ظله سوى «الاندثار» ثم «يتفكك» ظل شبحه: تفقد فواعل هذه الأفعال الثلاثة المتسلسلة بالتدريج «حضورها»، وتبين من خلال تسلسل سوابقها النافية اندثار الشخصية، ويفيد التعبير الأخير من خلال توظيفه لاسم الفاعل الانجاز الكامل لعملية اندثار الشخصية الروائية؛ فهي نائمة، وتقريبا غير موجودة في الفصل الأول

من النص، كما أنها ممسوحة ومطرودة من الفصل الثاني؛ فهل هذا يعني أن وجودها الحقيقي الوحيد يتموقع بسخرية في بياض «النص»؛ أي بين الفصلين؟

ويتمثل المس الآخر بالشخصية في تعدد صورتها وتشتتها؛ ويتمظهر هذا التشتت أولا؛ في إعادة إنتاجها في مرآة فوق جدار الخمارة (نسجل أن النعت «مريض» ليس مرتبطا بصاحب المقهى بل بصورته، معبرة من خلال لعبة تركيبية عن كون الظل يمكن نعته بنفس صفات المخلوق الحقيقي، وهكذا نستنتج أن أهمية مكانة الكائن الحقيقي لا تفوق ظله). أضف إلى ذلك، أننا نلاحظ أن بنية التعارض نفسها مستعملة مرتين متتاليتين، بيد أنه إذا كان «رب العمل» يبرز في صورة «رجل ضخم» في الحالة الأولى، فإنه في الحالة الثانية يبدو «صورة مريضة»؛ فالإنسان والصورة لهما نفس القيمة مما يتيح وصفهما بـ«صاحب العمل». لكن، ماذا يعني صاحب العمل؟ هل هو إنسان أم صورة؟ أكيد أن هذه الطريقة غير مباشرة، إلا أنها ناجعة في إعادة طرح قضية الشخصية، منظورا إليها بما هي «صورة»؛ أي «خيالا»، وليس باعتبارها «إنسانا»، أو بالأحرى «شخصا حقيقيا».

كما يتم تشتيت صورة صاحب العمل بواسطة تقنية الانعكاس المزدوج بين مرآتين، التي يجربها كل واحد في الحمام، وهكذا فإن صورة صاحب العمل مقسمة إلى ما لا نهاية بين مرآة الخمارة ومرآة الخزانة الزجاجية التي أصبحت، بسبب ضوء الشارع الذي ما زال غير واضح، تشبه طبقة القصدير التي يصبغ بها ظهر المرآة: «صاحب العمل، صاحب العمل، صاحب العمل». لقد تم تحفيز الصورة المجازية لحوض الأسماك، وصورة سلسلة الظل اللامحدودة؛ فالاعتراض على الشخصية مزدوج: اعتراض على وحدتها وعلى هويتها، وهما أساسان ضروريان لكل تفرد، مادامت الهوية تغرق أثناء تعويم الكائن، والوحدة تُفتَقَد في تعدد وتشتت الظل، فيصعب التعرف داخلها على الكائن المكون من لحم ودم. ليس من المستحيل التساؤل عما إذا كان اختيار «صاحب العمل» شخصية لهذا المقطع اختيارا ذا دلالتين؛ فهذا اللفظ يحيل على الأب، أي أول الشخصيات من جهة؛ ومن جهة أخرى يحيل على النموذج أو القالب الذي يشتغل عليه الحرفيون في صنعهم لبعض المنتجات، ويكون النموذج من ورق، وقالبا فارغا... أليس هذا مفهوما للشخصية، شخصية من ورق، التي قد لا تروق لروب غرييه؟

واضح إذن أن الصفحة الأولى من المماحي متعددة الدلالات؛ فهي تفتتح الرواية، وتتأمل في بعض خصائصها معرضة إياها لمجموعة من المخاطر. كما أن هذا الاستهلال ليس مادة خاما يضطلع بإعطائها صورة وشكلا، بل هو اعتراض على المادة التي تتكون منها الأعمال الروائية نفسها؛ لأنه إذا كنا ننتظر بالفعل من هذه الاستهلالات السردية تقديم الشخصيات في مكان محدد وفي حقبة معينة، فيجب الرضوخ هنا للأمر الواقع: فمن خلال خيال واقعي غامض وساخر، يهدف النص إلى تفكيك حقيقي يتم فيه الخلط وتبادل الأدوار بين الزمن والمكان، وبين الحركة والجمود، كما يهدف إلى الاعتداء بطريقة مشروعة على الشخصية، التي تكون عادة في مركز الحكي، فهي هنا دوما مهمشة، بل مطرودة من المحكي، وكل هذا يسهم في إرباك القارئ. أضف إلى ذلك أن القارئ كان ينتظر من هذا الاستهلال السردي أن يعقد «ميثاقا» ضمنيا للقراءة، يلتزم وفق مقتضياته بـ« الاعتقاد» بفحوى قصة يحكيها كاتب يوهمه بأن الأحداث التي يقصها واقعية، أو بالأحرى تعتبر كذلك.

في مشروع من هذا القبيل، تكون الإحالات إلى الرواية البوليسية، والأسطورة، والمسرح ذات وظيفة محددة؛ ذلك أن بناء الرواية على منوال الرواية البوليسية، وإعادة كتابة الأسطورة يعني الجمع في حركة نقدية واحدة بين الحكي «النبيل» والحكي «الموازي للأدب»، بين السرد القديم والسرد الحديث. ويعني تكييف الرواية مع المسرح، الاعتراض على بعض تقسيمات الأجناس الأدبية، وإعادة قضية الأنساق إلى الواجهة في آن واحد. كما أن استفادة التفكير الروائي من المنجز المسرحي يهدف إلى إعادة استثمار الجهود المبذولة لترهين الإيهام بالواقع، والاستفادة من مبدأ المباعدة البريختي[409]. ومهما اتصف هذا المشروع الذي يمزج بين التجديد الروائي وبين التأمل «الميتافيزيقي» بـ«الجد»، فيجب ألا ننسى أن له بعدا لعبيا، وهو بعد لا يمكن نكرانه، إذ نتلمسه على طول العمل الروائي؛ فروب غرييه يلعب حرفيا بالعناصر المكونة للكتابة الروائية مثل لعبة البناء والهدم.

409- برتولت بريخت Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956)، شاعر، ومخرج وناقد مسرحي لمساوي من أصول ألمانية.

نطالي ساروط[410]

«الطفولة»، الفصل الرابع، (1985)

موجة روائح المطهرات، والأدراج الإسمنتية، وقاعات الدراسة المحيطة بساحة بدون أشجار، وأسوارها العالية المصبوغة بلون أسمر فاتح وقذر، والقاعات الخالية من كل أثاث إلا من السبورة السوداء في عمق الدكة ومن خريطة الشعب البالية. كل هذا ينبعث منه شيء يغمرني منذ الدخول بنوع من الإحساس، أو بالاحرى بإحساس قبلي بحياة...

شديدة الكثافة ؟

كلمة «شديدة» قاصرة هنا، سيكون من الأفضل اختيار كلمة «أخرى»؛ أي حياة أخرى. لا وجود للمقارنة بين حياتي التي ظلت هناك، في الخارج، وهذه الحياة الجديدة... لكن كيف؟ من أين أمسك بها حتى أجعلها تعود؟ هذه الحياة الجديدة، حياتي الحقيقية...

حذار، ستنساقين مع العواطف الجياشة...

طيب، لنحاول في البداية عزل إحدى اللحظات فقط... في ذاتها... دعني أقول... في هذه اللحظة تتزاحم العديد من الملذات...

غارقة قليلا في معطفي الأسود الغليظ ذي الأكمام الطويلة، والمقفل من الخلف، وغير المريح أثناء التزرير، أنحني على قمطري مثل كل الفتيات الأخريات اللواتي يدرسن معي في القسم، كلهن في حجمي وسني... نكتب جميعا على ورقة، وكانت كل واحدة قد كتبت في البداية اسمها الشخصي والعائلي في أعلى على يسار الورقة، وسجلت التاريخ في أعلى على اليمين، وكتبت كلمة «إملاء» في

410- نطالي ساروط: اسمها الحقيقي Natacha TCHERNIA (1900-1999)، روائية من أصل روسي . تعد من رواد الرواية الجديدة. أصدرت عدة روايات منها:

Tropismes (1939), *L'ère du soupçon* (1956), *Les Fruits d'or* (1963), *Enfance* (1983)

الوسط. كما يجب وضع سطر بإتقان تحت كلمة الإملاء والاسم والتاريخ حيث يتم تمرير الريشة على طول مسطرة دون ترك بقعة من المداد على الورقة، إذ يجب أن يكون السطر مستقيما ونظيفا.

تتجول المعلمة بين صفوف المقاعد وبين القماطر. يرن صوتها بوضوح، وتنطق كل لفظة على حدة، وأحيانا تغش قليلا مركزة عمدا على الحرف الرابط كي تساعدنا وكي تسمعنا الحرف الذي تنتهي به كلمة ما. تبدو ألفاظ الإملاء منتقاة لرونقها، ولوضوحها التام. يتميز كل لفظ من ألفاظ الإملاء بوضوحه، وبشكله المرسوم، ويختلف عن كل ألفاظ كتبي... كما يرتبط بالكلمة السابقة واللاحقة بسلاسة، وبأناقة طبيعية... يجب الانتباه كي لا تفسدها... ينتابني قلق خفيف عندما أبحث... هل هذا اللفظ الذي أكتبه نظير الكلمة التي سبق لي أن رأيتها وعرفتها من قبل ؟ نعم، أظن... لكن هل يجب أن أنهيها بعلامة الجمع ؟ انتبهي، إنه فعل... تذكري القاعدة... هل أنت متأكدة أن تلك الكلمة هي الفاعل ؟ أنظري جيدا، لن يحدث شيء... لا شيء بداخلي غير ما يمتد اليوم، ويعبر، ويتردد، ويعود، ويجد، ويخرج، ويفتش... نعم، إنه هو ؛ هو الفاعل، إنه في حالة الجمع ، ينتهي كما يجب بعلامة الجمع ، وهذا يفرض علي أن أضع علامة الجمع في آخر الفعل.

إن غبطتي وسكينتي سيعقبهما سريعا قلق جديد، ومن جديد ستتمدد كل قواي... أي لعب يمكنه أن يكون أكثر إثارة ؟

مدخل

هذا النص قصةُ طفولةٍ كما يؤشر على ذلك العنوان. تروي فيه الكاتبة ذكريات السنوات التي سبقت دراستها في المستوى السادس من الابتدائي، والتي ظلت عالقة في ذاكرتها. وهو يشكل مرحلة مهمة في تاريخنا الأدبي، لأنها المرة الأولى التي تجرب فيها إحدى أعلام «الرواية الجديدة»، وليس أي علم، بل صاحبة المبادرة الأولى في تجريب جنس السيرة الذاتية. هذه المبادرة أدهشت النقاد لأنهم ظلوا مقتنعين بأن الرواية الجديدة تتسم أساسا بموضوعية متأصلة تُقْصِي كل كتابة عن الذات. وبالفعل، كان ممثلو الرواية الجديدة شغوفين باختراع وسائل تسعفهم في استكناه حقيقة العالم، بدل الاقتصار عن كسل، على توظيف الأدوات الموروثة عن القرن الماضي.

تكمن أهمية هذه الرواية، وأهمية هذا المقطع على وجه الخصوص، في المجهود الذي تبذله الكاتبة في النقل الأصيل للماضي دون السقوط في الميوعة الأدبية والآليات المرتبطة بها.

يتعلق الأمر في هذه الصفحة التي تحكي فيها نطالي ساروط مشهد الإملاء في المدرسة بمعرفة إلى أي حد تستطيع الكاتبة أن تتجنب الجوانب المبتذلة في الموضوع لتبلغ النقل الوفي للواقع الذي طالما ناشدته، حيث سنرى أنها لن تستطيع بالفعل الهروب من قوانين السيرة الذاتية التي هي أبعد ما تكون عن العلاقة الوطيدة التي ندعيها دوما، -وهي العلاقة الحقيقية بالماضي- فهي تنحو دوما إلى إعادة بناءه لاحقا لتوجيهه استذكاريا في اتجاه المستقبل.

الدراسة التركيبية للنص

أولا. رسم نموذجي للمدرسة

• حالة المقطع ووظيفته

تحتل المدرسة حيزا ضيقا من رواية الطفولة، لكن هذا لا يعني أن موضوع المدرسة ثانوي في هذا المتن. فإذا كانت الصفحات المخصصة للمدرسة قليلة في الحكاية، فلأن الطفلة نتاشا تشيرنياك ولجتها متأخرة. وفي الحقيقة، تحتفظ نطالي ساروط بذكريات رائعة عن تجربتها الأولى في المدرسة. ويتضح من خلال البناء الفني للعمل الروائي الدور الحاسم الذي مارسته المدرسة في حياة الكاتبة؛ فالرواية تنتهي عند الدخول إلى المستوى الثانوي. وبذلك يكون لتقنية الانتهاء وظيفة بيان الأهمية التي توليها الكاتبة لموضوع المدرسة، فهي تمنحه مكانة خاصة، مؤكدة دوره الحاسم ولو ضمنيا من خلال أثر البناء الفني.

إذا استثنينا الاسترجاع السريع، (في الصفحة 133-134) للدرس في المدرسة الحرة بريبون حيث لم تقض التلميذة إلا مدة قصيرة، فإن هذا المقطع الذي يحكي الذكريات الأولى في المدرسة المحلية يشكل إلى جانب الفصل الأول المدخل الحقيقي لحافز المدرسة في رواية الطفولة. هنا يتموقع بشكل دقيق أحد الموضوعات الأساسية في المحكي، ويتعلق الأمر بأهمية المدرسة في حياة الطفلة والسعادة التي كانت تغمرها أثناء جلوسها على كرسي المدرسة. وهذه الفكرة ليست واضحة فقط، بل أكثر من ذلك، مصورة بواسطة المشهد المحكي؛ لأن المدرسة معرفة بأنها «الحياة الحقيقية» حيث «تتزاحم ملذات كثيرة».

• رسم الأماكن والأسلبة

هل يمكننا تخيل حكاية عن الطفولة بدون مدرسة؟ إن الموضوع حتما مطروق وتناوله ليس جديدا؛ لأن الإملاء مشهد نوعي مثلما المدرسة النبيهة التي تشبه معلمة

مستوى الحضانة تشكل نموذجا غير أصيل. أضف إلى ذلك كون التناقض بين الحزن الذي يبدو على الديكور، و«الساحة بدون أشجار»، و«الأسوار العالية المصبوغة بلون أسمر خفيف وقذر...»، وبين السعادة التي كانت المدرسة تمنحها حقيقة للطفلة، يشكل عبارة مسكوكة أخرى تستدعي الأسلبة؛ لأن كل عناصر الوصف تتجه نحو الكآبة، ابتداء من «الدرج الإسمنتي» إلى «خريطة الشعب البالية».

في الحقيقة، نملك كل العناصر التي تمكننا من رسم إحدى اللوحات التي خلدها المصور روبير دوانو[411] Robert Doisneau: اللوحة السوداء، وساحة المدرسة، وخريطة الشعب، والفصل بين الإناث والذكور، والمعطف الأسود الغليظ، والقمطرات. وتجدر الإشارة إلى كون السمة التقليدية لهذا الاسترجاع هي الضامنة لتناقض إخلاصه في رسم الواقع، وذلك أخذا بالاعتبار عدم الفصل بين الذكور والإناث في المدرسة الابتدائية تحت الجمهورية الثالثة (نحن في سنة 1910).

• **مفارقات الأحداث ومسرحتها**

هذه الأسلبة لا تمنع من اعتبار النص نقل خام لذكرى الطفولة، فكل شيء يدل على ذلك حتى ولو صرحت الكاتبة بأن نصها مبني من عناصر مختلفة بشكل كبير.

إن تمجيد المدرسة يرتكز على مفارقة، أو بالأحرى على طباق، بين هذه الحياة و«الحياة التي تركتها هناك»، أي في المنزل، وهو مكان مفعم بالتوترات منذ طلاق أبويها (تتناول الكاتبة موضوع السكينة التي وجدتها في المحيط المدرسي المحصن من «القلاقل الغامضة والمقلقة» الموجودة في «الخارج»)، ويعكس الإلحاح على صرامة القوانين المدرسية على تفاهتها، مثل؛-كتابة الإسم «في أعلى وعلى يسار الورقة»، والخط «المستقيم والواضح» إلخ، الارتباط بمحيط مدرسي مطمئن أكثر من المحيط العائلي.

يؤكد مختصر الأحداث الممسرحة على أن الروائية تعيد كتابة الذكريات بشكل جيد؛ فعبارة «منذ الدخول» تلامس رسم الكشف الفجائي الذي يمسرح اكتشاف المدرسة. صحيح أن القارئ يجد في الفقرات اللاحقة أن مشهد الإملاء أعيد نقله من داخل وعي الطفلة، لكن هذا لا يعني استثناء آليات تنشيط الأحداث ومسرحتها، إذ نلفي بعض الألفاظ المشخصة -«بسهولة وأناقة طبيعية حيث يرتبط اللفظ اللاحق

411- روبير دوانو Robert DOISNEAU (1912-1994)، أحد المصورين الفرنسيين الأكثر شعبية في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

باللفظ السابق...»-، فيما تشاور الطفلة وتفكرها في موضوع الإملاء، بما يقتضيه من ازدواجية، يأخذ شكل حوار مع لعبة الأسئلة وأفعال الأمر: «هل أنت متأكدة من أن تلك اللفظة هي الفاعل؟ أنظري جيدا». تمتلك نطالي ساروط موهبة التعبير عن حركية حياة الوعي والتي تعتبرها مكان المأساة الدائمة: «لا يوجد بداخلي شيء آخر الآن غير ما يمتد، ويعبر، ويتردد، ويعود، ويجد، ويخرج، ويفتش...» وتجد الكاتبة أيضا تقنيات مسرحية لتمنح الحياة للمسرح الذهني كالتغيرات الفجائية في وضع الأبطال في المشاهد، وإحداث تغيرات في آخر الحكاية حيث حالة من القلق تعقب السكينة.

• غنائية وحنين

هذه الذكريات المبنية بشكل حرفي ومتواضَع عليه تستدعي الحنين مثل إيقاعها الطبيعي، وهو بالمناسبة يشكل رسما تقريبا، إذ لا يمكن تجنب المغالات في إظهار العاطفة، وهذا ما يتضح من الصوت الداخلي للراوية المنبه لهذا الأمر: «حذار، ستنساقين نحو العواطف الجياشة...». كما أن آثار الأسلوب الغنائي المتمثلة في الاقتران التضميني: «هذه الحياة، حياتي الحقيقية»، وفي التكرار حيث تبدأ عدة عبارات متتالية بلفظة واحدة لغرض بلاغي «لكي تساعدنا، وتسمعنا...»، وفي المزايدات التفخيمية («في بعض الأحيان كذلك»). يبرز المقطع كله بواسطة هذه الكتابة المتلاحمة المتبنية لأسلوب الإملاء الرغبة في الغوص في هذا الماضي السعيد متجنبا أي إقصاء أثناء التحليل.

ثانيا. اعتراض

• وظيفة نقدية للصوت الداخلي

هكذا، لا تستطيع نطالي ساروط الانفلات من قبضة السيرة الذاتية التي تعيد دوما توجيه الماضي وأسلبته بمنحه معنى. إن أصالة رواية الطفولة تكمن في مناقشة هذا الميل لإعادة البناء موضحة ذلك بواسطة آلية جديدة: ويتعلق الامر بحوار الكاتب مع صوت داخلي يضاعف العمل الذي هو بصدد خلق نوع من الوعي النقدي.

صحيح أن هذا الصوت الثاني يضطلع بعدة وظائف: وظيفة التوليد؛ أي استخراج الحق من النفس بتوجيه مجموعة من الأسئلة تساعد على تحيين الماضي وتوضيح الذكريات «شديد جدا»، لأن المهمة ليست سهلة: «لكن كيف؟ كيف أمسك بها؟». هذا المخاطب الذهني يبدو غريبا في الإسقاط الأدبي فقط؛ لأننا جميعا نتحاور مع أنفسنا. ويوظف، خاصة في هذا النص، باعتباره حاجزا أمام تجميل

وتلميع الذكريات. يحذر الصوت الثاني الكاتب من خطورة الانبطاح أمام المجاملة في عملية تذكر اللحظات حيث «تتزاحم العديد من الملذات»، وبشكل عام، عندما يحذر الراوية من المطبوخ، ومن الجاهز، ومن الإصلاح المؤقت. يُسهِم هذا الصوت في إدخال مسافة نقدية من شأنها نقل الذكريات بشكل حرفي: «طيب، لنحاول في البداية عزل إحدى هذه اللحظات...»

• تهكم وفكاهة

يشكل التهكم وسيلة أخرى أكثر تسترا في عملية تجنب عقبة المغالاة في إظهار العواطف، إذ تخلق الكاتبة مسافة من التسلية في حكيها لبعض تفاصيل الحياة المدرسية مثل المبالغة الصارمة لمدونة تقديم أوراق الامتحانات أو أهمية قواعد الربط، وهو مثال للصعوبات الإملائية التي تعارضها بسخرية. إن التهكم جلي جدا حينما يتعلق الأمر بالمعلمة التي «تغش قليلا عندما تركز على حروف الربط، لكي تسمعنا الحرف الذي تنتهي به كلمة معينة»: ففي هذه الذكرى يتفاعل الأدبي بالسينمائي، فقد سبق لمارسيل پانيول[412] لعب دور المعلم المجامل الذي يُسْمِع أواخر الكلمات لتلميذ مشدوه في مسرحيته «توباز» Topaze سنة (1928)، التي نقلها إلى الشاشة كل من لوي كارنيي[413] ولوي جوفي[414] سنة (1932)، وأعادا تمثيلها بمعية فيرناديل[415] سنتي (1936) و(1950). تسجل الكاتبة الطابع السطحي لتمرين الإملاء؛ لأن «ألفاظ الإملاء تبدو منتقاة لرونقها، ولصفائها التام»، وهي فكرة ستطورها الكاتبة في الصفحة (210 - 211).

وعموما، يظل التهكم هنا ضمنيا إلى حد كبير. إن الحوار الإملائي الذي ينتهي به هذا المقطع يراكب بسلاسة وجهة نظر الكاتبة البالغة ونظيرتها الطفلة مع أخذ المسافة التي يقتضيها هذا التراكب، إلا أن المجهود المبذول من أجل تقمص دور الطفلة ليس حوله نقاش كبير. إن ترك المسافة التي يتطلبها التحليل، ولمسة التهكم الخفيفة التي تنتج عنها تدل على أن الكاتبة ليست ساذجة؛ فهي لا تتحدث عن أثر التزاحم

412- مارسيل بانيول Marcel PAGNOL (1895-1974)، كاتب ومسرحي وممثل فرنسي.

413- لوي يوسف كارنيي Louis Joseph GASNIER (1875-1963)، ممثل ومخرج سينمائي ومسرحي فرنسي.

414- لوي جوفي Louis JOUVET (1887-1951)، ممثل ومخرج مسرحي فرنسي.

415- فرناندیل يوسف ديزيري كونسطاندين Fernand-Joseph-Désiré CONSTANDIN ملقب بفرناندیل Fernandel (1903-1971)، ممثل ومغني وفكاهي فرنسي.

أو بالأحرى عن خلط الأصوات الذي نتج عن نقل أفكار نتاشا بواسطة الأسلوب المباشر: «أنظر جيدا [...] نعم، إنه هو...»

• إنتحاءات

حقا، في هذا النقل المباشر للأفكار التي تعبر عن الوعي أي في الانتحاءات المشهورة، تجد نطالي ساروط وسيلتها الحاسمة، وغير مسبوقة في جنس السيرة الذاتية في التقاط الماضي عن قرب أثناء بروزه الحي قبل أن يتم النبش فيه. يجدر التذكير بأن الانتحاءات «هي حركات غير محددة تنزلق بسرعة في حدود وعينا». إذا كان أسلوب الإملاء في هذا الفصل، من الناحية التعبيرية، رزين وشبه معهود فإن ساروط تجد الانتحاءات عندما تكون محفزة؛ أي في النهاية، حينما تفكر الطفلة وتردد، وبالضبط، عندما يبدو النظام الذي تجسده صرامة قواعد الإملاء فارغا.

ثالثا. الحمولة النقدية

• إملاء كاتبة المستقبل

إن التوجه الكاذب، نوعا ما، للسيرة الذاتية ذات البعد الاسترجاعي، وضع هنا على مسافة بواسطة: التهكم والانتحاءات. وقد أصبح للنص حمولة نقدية عبر إعادة النظر في الإيهام بالواقع، وفي مواضعات الجنس الروائي. لكن هذا البعد الذي يطال رواية الطفولة كلها يطرح هنا بحدة؛ لأن هذا المقطع يحكي، من خلال مشهد الإملاء، إحدى التجارب الأولى للكاتبة، وإحدى العلاقات الأولى لروائية المستقبل مع اللغة المكتوبة.

واضح أن نطالي ساروط تعيد الارتباط، كما لو كانت مرغمة، مع إحدى قواعد السيرة الذاتية المتمثلة في توجيه الماضي صوب المستقبل، ويتجلى ذلك في اختيار الفصول وانتقاء موضوعات الحكي، بغض النظر عن الطريقة التي تحكى بها. ومهما كانت جهود ساروط من أجل تناول موضوع الطفولة في ذاتها، وليس باعتبارها تجسيدا مسبقا لحاضر معروف، فإن حكايتها توجه المنظور الاسترجاعي نحو المستقبل.

على الرغم من إنكار الكاتبة، فإن الدور الحقيقي للمدرسة في بناء شخصيتها جلي وواضح، إلا أنه من المؤكد أن الطفلة لم تكن واعية برغبتها في أن تصبح روائية في المستقبل.

وتجدر الإشارة إلى أن الإحالات على المستقبل في الفصل المخصص للطفولة أكثر عددا مما في الفصول الأخرى، كما أن الحافز المدرسي تم إدخاله بواسطة

التخطيط الروائي لتدشين بداية «حياة جديدة» مشرقة. وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الفصل 45، الذي يسبق هذا الفصل، حينما يتوقف عند الطقس المدرسي لفن خط الأسماء الشخصية يجعل من مدرسة المقاطعة مكانا لتجسيد الذات بالكتابة لمصلحة غموض ضمني على المستوى الحرفي والأدبي لكلمة الكتابة. في هذا الفصل، تذهب ساروط بعيدا عندما تكتب في الصفحة الموالية: «لست شيئا آخر غير ما أكتب». إن الطريقة الدرامية والروائية في حكي ما كان يعتمل في داخل الروائية عندما كانت في صغرها تكتب وتخلق مشاهد مؤثرة، توحي بأنها ستقدم نبذة عن مغامرة ستكون قصة حياتها.

• توتر الأساليب

لكن هناك ما هو أهم: فالعمل الروائي لنطالي ساروط مبني أيضا على تعميق اللغة والتقنيات الأدبية في علاقة مع اكتشاف مناطق جديدة للفكر. إلا أن أحد الخطوط الموجهة في رواية الطفولة تكمن في توضيح باكورات هذا الوعي باللغة وفي التأسيس للتوتر بين أسلوبين: أسلوب مناسب وسطحي؛ وهو أسلوب الفنون الأدبية. وآخر مبتكر أكثر عمقا وأصالة يمثله أسلوب روايات ساروط.

ليس من قبيل الصدفة أن يحاكي هذا النص أسلوب الإملاء ويتبناه، ذلك أن المقطع الذي يبدأ بالجملة: «غارقة قليلا في معطفي الأسود الغليظ...» يحاكي الأسلوب المدرسي –كما هو شأن العديد من الحكايات حول المدرسة، وكمثال على ذلك: رواية «مجد أبي» لمارسيل پانيول. هذا الأسلوب يشبه أسلوب الإنشاء في العلاقات الفاعلية المتعارضة، وفي التوازن المقصود بين الجمل، وفي الجهود الوصفية المحمودة، بأسلوب بسيط تغلب عليه سمة النعوت. وفي الفقرة 55 سيتهكم بلطف على الأسلوب الرزين «للدواوين، والمقطوعات المختارة، وأساليب الإملاء»، وعلى «كتب روني بويلسف[416] لأندري توريي»[417]، ولبيير لوتي[418]؛ فهي تحكي كيف أن الطفلة ناتاشا في تأليفاتها المكتوبة كانت تحاول جاهدة أن تحاكي «الاستقامة» و«الإشراق» و«الأناقة».

416- روني بويلسف: اسمه الحقيقي René TARDIVEAU (1867-1926)، كاتب فرنسي. كتب العديد من القصص القصيرة تحت أسماء مستعارة.

417- أندري توريي: اسمه الكامل Claude-Adhémar André THEURIET (1833-1907)، شاعر وروائي وكاتب مسرحي.

418- بيير لوتي: Pierre LOTI (1850-1923)، كاتب وضابط في البحرية الفرنسية.

إن موضوع المقطع يتطلب هذا الأسلوب السلس، حيث الوضوح يتلاءم مع صرامة القوانين المدرسية. بالإضافة إلى طقوس تقديم ورقة الامتحان، والبعد الصوفي للخط المستقيم الذي يمثل صورة مجازية للاستقامة، ينضاف وضوح صوت المعلمة ونطقها السليم، و«الوضوح» و«الصفاء التام» لألفاظ الإملاء، وحتى صرامة نظام الفضاء، وبعيدا، العدل التام في الترقيات.

• التقعير

هذه الصفحة أكثر من مجرد كوميديا ساخرة، بل لها حمولة نقدية مهمة؛ ففي العمق، تعرض هذه الصفحة مشهد الحنين لوضوح مستحيل ووهمي. فوراء صوت المعلمة الصافي وإملائها الواضح هناك هول الإنشاء، فهو مصدر القلق والشك. لكن هذا التوتر بين نظام متناغم ووعي شقي بجماله الكاذب يصدق على العالم المدرسي برمته حيث يشكل الإملاء مجازا مرسلا. إن الواقع أكثر تعقيدا مما تُوهِم به المدرسة وتناغمها الخيالي. كما أن اللغة العادية والمعهودة، ونسختها المدرسية الأكثر سلاسة ليست إلا قناعا يخفي الغليان الغامض لنفسية الكاتبة. وأخيرا، فإن الصراع الذي يمزق هذه الصفحة، الموجودة بين ضربين من الحكي، صورة نموذجية للتناقضات التي تعبر جنس السيرة الذاتية نفسه (بل الأدب ككل)، ورواية الطفولة، على وجه الخصوص، الممزقة بين فلسفة سعادة إعادة البناء، وبين وعي احتجاجي سيئ يرفض الكذب الجميل.

خاتمة

إن هذه الصفحة التي اشتغلت فيها ناطالي ساروط على موضوع مطروق، ساعية إلى تجنب فخاخ التكرار، يمكن أن تضاء بشهادة الكاتبة نفسها: «أحب الاشتغال على الكتابة، وقد كنت دائما أحب ذلك، فحين تكون الخلفية التي أحاول إبرازها معروفة، تصبح الكتابة سطحية واعتيادية. ولكي تتنفس هذه الكتابة وتحيى يجب أن يكون هناك شيء ما عفوي، وغير معروف، ومتحرك يحاول أن يجد لنفسه كلمات؛ أي كلمات غير جاهزة. وهذا البحث عن الكلمات هو الذي يهمني، إنه بحث عن الكتابة وليس عن القول: «لقد اكتشفت هدبا من السيكولوجيا». إنها طريقة للحياة من جديد، لاستعادة الأحاسيس، وعندما أعيشها من جديد يصبح الشكل أكثر حيوية. يجب أن يكون هناك شيء ما زال مجهولا، شيء يبحث عن شكل خاص به. فالكتابة إذا أفرغت في شكل معروف من قبل، تموت، هذا كل شيء».

ملحق النصوص المدروسة

XVI^e Siècle

RABELAIS : Gargantua (1534)

DE RONSARD: Le second livre des amours (1555)

SPONDE : Essay de quelques poèmes chrestiens (1588)

MONTAIGNE : Essais (1588, 1595)

XVII^e Siècle

MALHERBE: Œuvres poétiques (1607) «Prosopopée d'Ostende»

CORNEILLE: L'Illusion comique (1635)

BERGERAC : L'Autre Monde (1656)

PASCAL : Lettres provinciales (1656)

RACINE : Bérénice (1670)

LA FONTAINE : Fables (1693)

XVIII^e Siècle

ROUSSEAU : Discours sur les sciences et les arts (1750)

VOLTAIRE: L'Ingénu (1767)

BEAUMARCHAIS : Le Mariage de Figaro (1774)

XIX^e Siècle

BALZAC : Le père Goriot

CHATEAUBRIAND: Mémoires d'outre-tombe (1850)

HUGO : Les Châtiments (1853, 1870)

BAUDELAIRE : Les Fleurs du mal (1857),

FLAUBERT: L'Education sentimentale (1869)

VERLAINE: Romances sans paroles (1874)

XX^e Siècle

DESNOS : Langage cuit (1923)

BERNANOS : Journal d'un curé de compagne (1936)

PERSE : Vents (1946)

ROBBE GRILLET : Les Gommes (1953)

SARRAUTE : Enfance (1983)

XVIe Siècle

François RABELAIS : Gargantua (1534)[1]

Chapitre, XXVII

«Escoutez, Messieurs, vous aultres qui aymez le vin : le corps Dieu, sy me suibvez. Car, hardiment, que sainct Antoine me arde sy ceulx tastent du pyot qui n'auront secouru la vigne ! Ventre dieu, les biens de l'eglise ! ha non non ! Diable ! sainct Thomas l'Angloys voulut bien pour yceulx mourir : si je mouroys, ne seroys je sainct de mesmes? Je n'y mourray ja pourtant, car c'est moy qui le foys es aultres.»

Ce disant, mist bas son grand habit et se saisit du baston de la croix, qui estoit de cueur de cormier, long comme une lance, rond à plain poing et quelque peu semé de fleurs de lys, toutes presque effacées. Ainsi sortit en beau sayon, mist son froc en escharpe et de son baston de la croix donna sy brusquement sus les ennemys, qui, sans ordre, ne enseigne, ne trompete, ne tabourin, parmy le cloz vendangeoient, -car les porteguydons et port'enseignes avoient mys leurs guidons et enseignes l'orée des murs, les tabourineurs avoient defoncé leurs tabourins d'un cousté pour les emplir de raisins, les trompettes estoient chargez de moussines, chascun estoit desrayé, - Il chocqua doncques si roydement sus eulx sans dyre guare, qu'il les renversoyt comme porcs, frapant à tors et à travers, à la vieille escrime.

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauciles.

Si quelqu'un se vouloyt cascher entre les seps plus espès, à icelluy freussoit toute l'areste du douz: et l'esrenoit comme un chien.

Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant, à icelluy faisoyt voler la teste en pièces par la commissure lambdoïde.

Si quelqu'un gravoyt en une arbre, pensant y restre en seureté, icelluy de son baston empaloyt par le fondement.

Si quelqu'un de sa vieille congnoissance luy crioyt. Ha frère Jean, mon amy, frère Iean je me rend !

Il t'est (disoit il) bien forcé. Mais ensemble tu rendras l'ame à tous les diables.

Et soubdain luy donnoit dronos. Et, si personne tant feust esprins de temerité qu'il luy voulust resister en face, là monstroyt il la force de ses muscles, car il leurs transperçoyt la poictrine par le mediastine et par le cueur. A d'aultres donnant suz

---

1 - Ed. Pierre Michel, «Le Livre de poche», 1972, p. 233-235.

la faulte des coustes, leurs subvertissoyt l'estomach, et mouroient soubdainement. Es aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leurs faisoyt sortir les tripes. Es aultres parmy les couillons persoyt le boiau cullier. Croiez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit ocnques.

Pierre DE RONSARD: Le second livre des amours (1555)[1]

«Je vous envoie un bouquet»

Je vous envoie un bouquet que ma main
Vient de trier de ces fleurs épanies;
Qui ne les eût à ce vespre cueillies,
Chutes à terre elles fussent demain.

Cela vous soit un exemple certain
Que vos beautés bien qu'elles soient fleuries,
En peu de temps seront toutes flétries,
Et comme fleurs, périront tout soudain.

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame;
Las ! le temps non, mais nous, nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame.

Et des amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle.
Pour ce, aimez-moi cependant qu'êtes belle.

Jean DE SPONDE : Essay de quelques poèmes chrestiens (1588)[2]

«Mais si faut-il mourir»

Mais si faut-il mourir, et la vie orgueilleuse,
Qui brave de la mort, sentira ses fureurs,
Les Soleils hâleront ces journalières fleurs,
Et le temps crèvera cette ampoule venteuse.
Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse,

1 - Pièce de la Continuation des amours (1535) retranchée en 1578
Edition du Second livre des amours établie par Alexandre Micha, Droz, 1951

2 - Sonnet 2, d après Anthologie de la poésie baroque française, Jean Rousset éd., Armand Colin, 1968.

Sur le vert de la cire éteindra ses ardeurs,
L'huile de ce Tableau ternira ses couleurs,
Et les flots se rompront à la rive écumeuse.

J'ai vu ces clairs éclairs passer devant mes yeux,
Et le tonnerre encor qui gronde dans les Cieux,
Où d'une ou d'autre part éclatera l'orage,

J'ai vu fondre la neige et ses torrents tarir,
Ces lions rugissants je les ai vu sans rage,
Vivez, hommes, vivez, mais si faut-il mourir.

Michel DE MONTAIGNE : Essais (1588, 1595)[1]

Livre troisième, Chapitre II

Je propose une vie basse, et sans lustre: C'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale, à une vie populaire et privée, qu'à une vie de plus riche estoffe; Chaque homme porte la forme entiere, de l'humaine condition.

Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere; moy le premier, par mon estre universel, comme, Michel de Montaigne, non comme Grammairien, ou Poëte, ou Jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy.

Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? Est-il aussi raison, que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effects de nature crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? Est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduits par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendit ne cogneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy là je suis le plus sçavant homme qui vive; Secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ny en esplucha plus distinctement les membres et suites; et n'arriva plus exactement et plus plainement, à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité; celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dy vray, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; Et l'ose un peu plus en vieillissant, car il semble que la coustume concede à cet aage, plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy ce que je voy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrarient: Un homme de si honneste conversation a-il faict un si sot escrit? Ou, des escrits si sçavans, sont-ils partis d'un homme de si foible conversation? Qui a un entretien commun et ses escrits rare, c'est à dire, que sa capacité est en lieu d'où il l'emprunte, et non en luy. Un personnage sçavant n'est pas sçavant par tout; Mais le suffisant est par tout suffisant, et à ignorer mesme.

1 - Ed. Alexandre Micha, Garnier-Flammarion, 1979, p. 20-21.

XVII[e] Siècle

François DE MALHERBE, Œuvres poétiques (1607)[1]

«Prosopopée d'Ostende»

Stances

Trois ans déjà passés, théâtre de la guerre,
J'exerce de deux chefs les funestes combats,
Et fais émerveiller tous les yeux de la terre
De voir que le malheur ne m'ose mettre à bas.

À la merci du ciel en ces rives je reste,
Où je souffre l'hiver froid à l'extrémité ;
Lors que l'été revient, il m'apporte la peste,
Et le glaive est le moins de ma calamité.

Tout ce dont la fortune afflige cette vie,
Pêle-mêle assemblé, me presse tellement,
Que c'est parmi les miens être digne d'envie
Que de pouvoir mourir d'une mort seulement.

Que tardez-vous, Destins ? Ceci n'est pas matière
Qu'avecque tant de doute il faille décider ;
Toute la question n'est que d'un cimetière :
Prononcez librement qui le doit posséder.

Pierre CORNEILLE, L'Illusion comique (1635)[2]

Acte I, scène 2

Acte I, scène 2

Alcandre, Pridamant, Dorante

DORANTE

Grand Démon du savoir de qui les doctes veilles
Produisent chaque jour de nouvelles merveilles,
A qui rien n'est secret dans nos intentions,
Et qui vois sans nous voir toutes nos actions,
Si de ton art divin le pouvoir admirable

1 - Edition Garnier-Flammarion, 1972, p. 35.
2 - Edition de la Pléiade, tome 1 des Œuvres complètes, 1980, p. 620-621.

Jamais en ma faveur se rendit secourable,
De ce père affligé soulage les douleurs,
Une vieille amitié prend part en ses malheurs.
Rennes ainsi qu'à moi lui donna la naissance,
Et presque entre ses bras j'ai passé mon enfance,
Là son fils, pareil d'âge et de condition,
S'unissant avec moi d'étroite affection...

ALCANDRE.

Dorante, c'est assez, je sais ce qui l'amène,
Ce fils est aujourd'hui le sujet de sa peine !
Vieillard, n'est-il pas vrai que son éloignement
Par un juste remords te gêne incessamment,
Qu'une obstination à te montrer sévère
L'a banni de ta vue, et cause ta misère,
Qu'en vain, au repentir de ta sévérité,
Tu cherches en tous lieux ce fils si maltraité ?

PRIDAMANT.

Oracle de nos jours, qui connais toutes choses, En vain de ma douleur je cacherais les causes,
Tu sais trop quelle fut mon injuste rigueur,
Et vois trop clairement les secrets de mon cœur :
Il est vrai, j'ai failli ; mais pour mes injustices
Tant de travaux en vain sont d'assez grands supplices,
Donne enfin quelque borne à mes regrets cuisants,
Rends-moi l'unique appui de mes débiles ans.
Je le tiendrai rendu si j'en ai des nouvelles,
L'amour pour le trouver me fournira des ailes.
Où fait-il sa retraite ? en quels lieux dois-je aller ?
Fût-il au bout du monde, on m'y verra voler.

ALCANDRE.

Commencez d'espérer, vous saurez par mes charmes
Ce que le ciel vengeur refusait à vos larmes.
Vous reverrez ce fils plein de vie et d'honneur:
De son bannissement il tire son bonheur.
C'est peu de vous le dire, en faveur de Dorante
Je veux vous faire voir sa fortune éclatante.
Les novices de l'art, avecques tous leurs encens
Et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants,
Leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,

Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui ne sont après tout qu'un mystère pipeur
Pour se faire valoir et pour vous faire peur :
Ma baguette à la main, j'en ferai davantage.

Il donne un coup de baguette, et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens.

Jugez de votre fils par un tel équipage.
Eh bien ! Celui d'un prince a-t-il plus de splendeur?
Et pouvez-vous encor douter de sa grandeur ?

PRIDAMANT.

D'un amour paternel vous flattez les tendresses;
Mon fils n'est point de rang à porter ces richesses,
Et sa condition ne saurait consentir
Que d'une telle pompe il s'ose revêtir

ALCANDRE.

Sous un meilleur destin sa fortune rangée,
Et sa condition avec le temps changée,
Personne maintenant n'a de quoi murmurer
Qu'en public de la sorte il aime à se parer.

PRIDAMANT.

A cet espoir si doux j'abandonne mon âme; [...]

Cyrano DE BERGERAC : L'Autre Monde (1656)[1]

Là, de tous côtés, les fleurs, sans avoir eu d'autres jardiniers que la nature, respirent une haleine sauvage, qui réveille et satisfait l'odorat; là, l'incarnat d'une rose sur l'églantier, et l'azur éclatant d'une violette sous des ronces, ne laissant point de liberté pour le choix, vous font juger qu'elles sont toutes deux plus belles l'une que l'autre; là le printemps compose toutes les saisons; là ne germe point de plante vénéneuse que sa naissance ne trahisse sa conservation; là les ruisseaux racontent leurs voyages aux cailloux; là mille petites voix emplumées font retentir la forêt au bruit de leurs chansons; et la trémoussante assemblée de ces gosiers mélodieux est si générale qu'il semble que chaque feuille dans le bois ait pris la langue et la figure d'un rossignol; écho prend tant de plaisir à leurs airs qu'on dirait à les lui entendre répéter qu'elle ait envie de les apprendre. À côté de ce bois se voient deux prairies, dont le vert gai continu fait une émeraude à perte de vue. Le mélange confus des peintures que le

1 - Edition Garnier-Flammarion, 1970, p. 42-43.

printemps attache à cent petites fleurs égare les nuances l'une dans l'autre et ces fleurs agitées semblent courir après elles-mêmes pour échapper aux caresses du vent.

On prendrait cette prairie pour un océan, mais parce que c'est une mer qui n'offre point de rivage, mon œil, épouvanté d'avoir couru si loin sans découvrir le bord, y envoyait vitement ma pensée; et ma pensée doutant que ce fût la fin du monde, se voulait persuader que des lieux si charmants avaient peut-être forcé le ciel de se joindre à la Terre. Au milieu d'un tapis si vaste et si parfait, court à bouillons d'argent une fontaine rustique qui couronne ses bords d'un gazon émaillé de pâquerettes, de bassinets, de violettes, et ces fleurs qui se pressent tout à l'entour font croire qu'elles se pressent à qui se mirera la première; elle est encore au berceau, car elle ne fait que de naître, et sa face jeune et polie ne montre pas seulement une ride. Les grands cercles qu'elle promène, en revenant mille fois sur soi-même, montrent que c'est bien à regret qu'elle sort de son pays natal; et comme si elle eût été honteuse de se voir caressée auprès de sa mère, elle repoussa toujours en murmurant ma main folâtre qui la voulait toucher. Les animaux qui s'y venaient désaltérer, plus raisonnables que ceux de notre monde, témoignaient être surpris de voir qu'il faisait grand jour sur l'horizon, pendant qu'ils regardaient le soleil aux antipodes, et n'osaient quasi se pencher sur le bord, de crainte qu'ils avaient de tomber au firmament.

Blaise Pascal : Lettres provinciales (1656)[1]

«Treizième Lettre»

Mes Révérends Pères,

Je viens de voir votre dernier écrit, où vous continuez vos impostures jusqu'à la vingtième, en déclarant que vous finissez par là cette sorte d'accusation, qui faisait votre première partie, pour en venir à la seconde, où vous devez prendre une nouvelle manière de vous défendre, en montrant qu'il y a bien d'autres casuistes que les vôtres qui sont dans le relâchement aussi bien que vous. Je vois donc maintenant, mes Pères, à combien d'impostures j'ai à répondre: et puisque la quatrième où nous en sommes demeurés est sur le sujet de l'homicide, il sera à propos, en y répondant, de satisfaire en même temps à la 11, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 qui sont sur le même sujet.

Je justifierai donc, dans cette lettre, la vérité de mes citations contre les faussetés que vous m'imposez. Mais parce que vous avez osé avancer dans vos écrits, que les sentiments de vos auteurs sur le meurtre sont conformes aux décisions des Papes et des lois ecclésiastiques, vous m'obligerez à détruire, dans ma lettre suivante, une proposition si téméraire et si injurieuse à l'Eglise. Il importe de faire voir qu'elle est exempte de vos corruptions, afin que les hérétiques ne puissent pas se prévaloir de vos égarements pour en tirer des conséquences qui la déshonorent. Et ainsi, en voyant d'une part vos pernicieuses maximes, et de l'autre les Canons de l'Eglise qui les ont toujours condamnées, on trouvera tout ensemble, et ce qu'on doit éviter, et ce qu'on doit suivre.

---

1 - Edition Garnier, 1992, pp 236-238.

Votre quatrième imposture est sur une maxime touchant le meurtre, que vous prétendez que j'ai faussement attribuée à Lessius. C'est celle-ci: Celui qui a reçu un soufflet peut poursuivre à l'heure même son ennemi, et même à coups d'épée, non pas pour se venger, mais pour réparer son honneur. Sur quoi vous dites que cette opinion-là est du casuiste Victoria. Et ce n'est pas encore là le sujet de la dispute, car il n'y a point de répugnance à dire qu'elle soit tout ensemble de Victoria et de Lessius, puisque Lessius dit lui-même qu'elle est aussi de Navarre et de votre Père Henriquez, qui enseignent que celui qui a reçu un soufflet peut à l'heure même poursuivre son homme, et lui donner autant de coups qu'il jugera nécessaire pour réparer son honneur. Il est donc seulement question de savoir si Lessius est du sentiment de ces auteurs, aussi bien que son confrère. Et c'est pourquoi vous ajoutez: Que Lessius ne rapporte cette opinion que pour la réfuter; et qu'ainsi je lui attribue un sentiment qu'il n'allègue que pour le combattre, qui est l'action du monde la plus lâche et la plus honteuse à un écrivain. Or je soutiens, mes Pères, qu'il ne la rapporte que pour la suivre. C'est une question de fait qu'il sera bien facile de décider. Voyons donc comment vous prouvez ce que vous dites, et vous verrez ensuite comment je prouve ce que je dis.

Jean Racine, Bérénice (1670)[1]

Acte V, Scène 7

Acte V, Scène 7

BERENICE, se levant...

Arrêtez, arrêtez ! Princes trop généreux,
En quelle extrémité me jetez-vous tous deux !
Soit que je vous regarde, ou que je l'envisage,
Partout du désespoir je rencontre l'image.
Je ne vois que des pleurs, et je n'entends parler
Que de trouble, d'horreurs, de sang prêt à couler.
(A Titus)
Mon cœur vous est connu, Seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'empire :
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.
J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée.
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.
Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes :
Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes

1 - Edition Garnier, 1965, p. 349-350

Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux
Et que de vos vertus il goûte les prémices,
Se voie en un moment enlever ses délices.
Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout : je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste :
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur, régnez : je ne vous verrai plus.
(A Antiochus)
Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.
Vivez, et faites-vous un effort généreux.
Sur Titus et sur moi, réglez votre conduite :
Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte ;
Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.
Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.
(A Titus)
Pour la dernière fois, adieu, Seigneur.

ANTIOCHUS
Hélas!

Jean DE LA FONTAINE : Fables (1693)[1]

Livre XII, fable 5

«A Monseigneur le duc de Bourgogne» et «Le vieux Chat et la jeune Souris»

A Monseigneur le duc de Bourgogne,
qui avait demandé à M. de la Fontaine
une fable qui fût nommée le Chat et la Souris.
Pour plaire au jeune Prince à qui la Renommée
Destine un Temple en mes Ecrits,

1 -Edition Garnier, 1990, p. 324-326.

Comment composerai-je une Fable nommée
Le Chat et la Souris ?

Dois-je représenter dans ces Vers une belle
Qui, douce en apparence, et toutefois cruelle,
Va se jouant des cœurs que ses charmes ont pris
Comme le Chat et la Souris ?

Prendrai-je pour sujet les jeux de la Fortune ?
Rien ne lui convient mieux, et c'est chose commune
Que de lui voir traiter ceux qu'on croit ses amis
Comme le Chat fait la Souris,

Introduirai-je un Roi qu'entre ses favoris
Elle respecte seul, Roi qui fixe sa roue,
Qui n'est point empêché d'un monde d'Ennemis,
Et qui des plus puissants, quand il lui plaît, se joue
Comme le Chat de la Souris ?

Mais insensiblement, dans le tour que j'ai pris,
Mon dessein se rencontre ; et si je ne m'abuse,
Je pourrais tout gâter par de plus longs récits.
Le jeune Prince alors se jouerait de ma Muse
Comme le Chat de la Souris.

livre XII, fable 5
Le vieux Chat et la jeune Souris

Une jeune Souris de peu d'expérience
Crut fléchir un vieux Chat, implorant sa clémence,
Et payant de raisons le Raminagrobis :
Laissez-moi vivre : une Souris
De ma taille et de ma dépense
Est-elle à charge en ce logis ?
Affamerais-je, à votre avis,
L'Hôte et l'Hôtesse, et tout leur monde ?
D'un grain de blé je me nourris ;
Une noix me rend toute ronde.
A présent je suis maigre ; attendez quelque temps.
Réservez ce repas à messieurs vos Enfants.
Ainsi parlait au Chat la Souris attrapée.
L'autre lui dit : Tu t'es trompée.
Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ?
Tu gagnerais autant de parler à des sourds.

Chat, et vieux, pardonner ? cela n'arrive guères.
Selon ces lois, descends là-bas,
Meurs, et va-t'en, tout de ce pas,
Haranguer les sœurs Filandières.
Mes Enfants trouveront assez d'autres repas.
Il tint parole ; Et pour ma Fable
Voici le sens moral qui peut y convenir :
La jeunesse se flatte, et croit tout obtenir ;
La vieillesse est impitoyable.

XVIII[e] Siècle

Jean-Jacques ROUSSEAU : Discours sur les sciences et les arts (1750)[1]

Première partie

O Fabricius! qu'eût pensé votre grande âme, si pour votre malheur rappelé à la vie, vous eussiez vu la face pompeuse de cette Rome sauvée par votre bras et que votre nom respectable avait plus illustrée que toutes ses conquêtes? «Dieux! eussiez-vous dit, que sont devenus ces toits de chaume et ces foyers rustiques qu'habitaient jadis la modération et la vertu? Quelle splendeur funeste a succédé à la simplicité romaine? Quel est ce langage étranger? Quelles sont ces mœurs efféminées? Que signifient ces statues, ces tableaux, ces édifices? Insensés, qu'avez-vous fait? Vous les maître des nations, vous vous êtes rendus les esclaves des hommes frivoles que vous avez vaincus? Ce sont des rhéteurs qui vous gouvernent? C'est pour enrichir des architectes, des peintres, des statuaires, et des histrions, que vous avez arrosé de votre sang la Grèce et l'Asie? Les dépouilles de Carthage sont la proie d'un joueur de flûte? Romains, hâtez-vous de renverser ces amphithéâtres; brisez ces marbres; brûlez ces tableaux; chassez ces esclaves qui vous subjuguent, et dont les funestes arts vous corrompent. Que d'autres mains s'illustrent par de vains talents; le seul talent digne de Rome est celui de conquérir le monde et d'y faire régner la vertu. Quand Cynéas prit notre Sénat pour une assemblée de rois, il ne fut ébloui ni par une pompe vaine, ni par une élégance recherchée. Il n'y entendit point cette éloquence frivole, l'étude et le charme des hommes futiles. Que vit donc Cynéas de si majestueux? O citoyens! Il vit un spectacle que ne donneront jamais vos richesses ni tous vos arts; le plus beau spectacle qui ait jamais paru sous le ciel, l'assemblée de deux cents hommes vertueux, dignes de commander à Rome et de gouverner la terre».

1 - Bibliothèque de la Pléiade, Tome III (1964), p. 14-15.

Voltaire, L'Ingénu (1767)[1]

Chapitre premier

L'INGÉNU

HISTOIRE VÉRITABLE

tirée des manuscrits du père Quesnel

Chapitre premier

Comment le prieur de Notre-Dame de la Montagne et Mademoiselle sa soeur rencontrèrent un Huron

Un jour saint Dunstan, Irlandais de nation et saint de profession, partit d'Irlande sur une petite montagne qui vogua vers les côtes de France, et arriva par cette voiture à la baie de Saint-Malo.

Quand il fut à bord, il donna la bénédiction à sa montagne, qui lui fit de profondes révérences et s'en retourna en Irlande par le même chemin qu'elle était venue.

Dunstan fonda un petit prieuré dans ces quartiers-là et lui donna le nom de prieuré de la Montagne, qu'il porte encore, comme un chacun sait.

En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre-Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec Mademoiselle de Kerkabon, sa soeur, pour prendre le frais. Le prieur, déjà un peu sur l'âge, était un très bon ecclésiastique, aimé de ses voisins, après l'avoir été autrefois de ses voisines. Ce qui lui avait donné surtout une grande considération, c'est qu'il était le seul bénéficier du pays qu'on ne fût pas obligé de porter dans son lit quand il avait soupé avec ses confrères. Il savait assez honnêtement de théologie; et quand il était las de lire saint Augustin, il s'amusait avec Rabelais: aussi tout le monde disait du bien de lui.

Mademoiselle de Kerkabon, qui n'avait jamais été mariée, quoiqu'elle eût grande envie de l'être, conservait de la fraîcheur à l'âge de quarante-cinq ans; son caractère était bon et sensible; elle aimait le plaisir et était dévote.

Le prieur disait à sa sœur en regardant la mer: «Hélas! c'est ici que s'embarqua notre pauvre frère avec notre chère belle-sœur Madame de Kerkabon sa femme sur la frégate l'Hirondelle, en 1669, pour aller servir en Canada. S'il n'avait pas été tué, nous pourrions espérer de le revoir encore.

- Croyez-vous, disait Mademoiselle de Kerkabon, que notre belle-soeur ait été mangée par les Iroquois comme on nous l'a dit? Il est certain que si elle n'avait pas été mangée, elle serait revenue au pays. Je la pleurerai toute ma vie : c'était une femme charmante; et notre frère, qui avait beaucoup d'esprit, aurait fait assurément une grande fortune.»

---

1 - Bordas, «Univers des lettres», p. 15- 16

Pierre DE BEAUMARCHAIS : Le Mariage de Figaro (1774)
Acte premier, scène X
«Folio», Gallimard, p. 89- 92

TOUS ENSEMBLE.

Vivat. !

LE COMTE, à part...

Je suis pris. (Haut.) Pour que la cérémonie eût un peu plus d'éclat, je voudrais seulement qu'on la remît à tantôt. (A part.) Faisons vite chercher Marceline.

FIGARO, à Chérubin

Eh bien, espiègle ! vous n'applaudissez pas ?

SUZANNE

Il est au désespoir ; Monseigneur le renvoie.

LA COMTESSE

Ah ! monsieur, je demande sa grâce.

LE COMTE

Il ne la mérite point.

LA COMTESSE

Hélas ! il est si jeune !

LE COMTE

Pas tant que vous le croyez.

CHÉRUBIN, tremblant...

Pardonner généreusement n'est pas le droit du seigneur auquel vous avez renoncé en épousant Madame.

LA COMTESSE

Il n'a renoncé qu'à celui qui vous affligeait tous.

SUZANNE

Si Monseigneur avait cédé le droit de pardonner, Ce serait sûrement le premier qu'il voudrait racheter en secret.

LE COMTE, embarrassé

Sans doute.

LA COMTESSE

Eh ! pourquoi le racheter ?

CHÉRUBIN, au Comte

Je fus léger dans ma Conduite, il est vrai, Monseigneur ; mais jamais la moindre indiscrétion dans mes paroles...

LE COMTE, embarrassé

Eh bien, C'est assez...

FIGARO

Qu'entend-il ?

LE COMTE, vivement

C'est assez, C'est assez. Tout le monde exige son pardon, je l'accorde ; et j'irai plus loin : je lui donne une compagnie dans ma légion.

TOUS ENSEMBLE

Vivat !

LE COMTE

Mais C'est à Condition qu'il partira sur-le-Champ pour joindre en Catalogne.

FIGARO

Ah ! Monseigneur, demain.

LE COMTE insiste

Je le veux.

CHÉRUBIN

J'obéis.

LE COMTE

Saluez votre marraine, et demandez sa protection.

Chérubin met un genou en terre devant la Comtesse, et ne peut parler.

LA COMTESSE, émue

Puisqu'on ne peut vous garder seulement aujourd'hui, partez, jeune homme. Un nouvel état vous appelle ; allez le remplir dignement. Honorez votre bienfaiteur. Souvenez-vous de cette maison, où votre jeunesse a trouvé tant d'indulgence. Soyez soumis, honnête et brave; nous prendrons part à vos succès.

Chérubin se relève et retourne à sa place.

LE COMTE

Vous êtes bien émue, Madame !

LA COMTESSE

Je ne m'en défends pas. Qui sait le sort d'un enfant jeté dans une carrière aussi dangereuse ? Il est allié de mes parents ; et de plus, il est mon filleul.

LE COMTE, à part

Je vois que Bazile avait raison. (Haut.) Jeune homme, embrassez Suzanne... pour la dernière fois.

FIGARO

Pourquoi Cela, Monseigneur ? Il viendra passer ses hivers. Baise-moi donc aussi, capitaine ! (Il l'embrasse.) Adieu, mon petit Chérubin. Tu vas mener un train de vie bien différent, mon enfant : dame ! tu ne rôderas plus tout le jour au quartier des femmes, plus d'échaudés, de goûters à la crème ; plus de main-chaude ou de colin-maillard. De bons soldats, morbleu ! basanés, mal vêtus ; un grand fusil bien lourd : tourne à droite, tourne à gauche, en avant, marche à la gloire, et ne va pas broncher en chemin, à moins qu'un bon coup de feu...

SUZANNE

Fi donc, l'horreur !

LA COMTESSE

Quel pronostic !

LE COMTE

Où est donc Marceline ? Il est bien singulier qu'elle ne soit pas des vôtres !

FANCHETTE

Monseigneur, elle a pris le Chemin du bourg, par le petit sentier de la ferme.

LE COMTE

Et elle en reviendra ?...

BAZILE

Quand il plaira à Dieu.

FIGARO

S'il lui plaisait qu'il ne lui plût jamais...

FANCHETTE

Monsieur le docteur lui donnait le bras.

LE COMTE, vivement.

Le docteur est ici ?

BAZILE

Elle s'en est d'abord emparée...

LE COMTE, à part.

Il ne pouvait venir plus à propos.

FANCHETTE

Elle avait l'air bien échaudée ; elle parlait tout haut en marchant, puis elle s'arrêtait, et faisait comme ça de grands bras... et monsieur le docteur lui faisait Comme ça de la main, en l'apaisant: elle paraissait si courroucée! elle nommait mon Cousin Figaro.

LE COMTE lui prend le menton

Cousin... futur.

FANCHETTE, montrant Chérubin.

Monseigneur, nous avez-vous pardonné d'hier ?...

LE COMTE interrompt...

Bonjour, bonjour, petite.

FIGARO

C'est son Chien d'amour qui la berce : elle aurait troublé notre fête.

LE COMTE, à part.

Elle la troublera, je t'en réponds. (Haut.) Allons, Madame, entrons. Bazile, vous passerez chez moi.

SUZANNE, à Figaro.

Tu me rejoindras, mon fils ?

FIGARO, bas à Suzanne.

Est-il bien enfilé ?

SUZANNE, bas.

Charmant garçon ! (Ils sortent tous).

XIXe Siècle

Honoré DE BALZAC : Le père Goriot[1]

Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise, le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchéiée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieillies et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales et sui generis de chaque pensionnaire, jeune ou vieux. Eh bien! malgré ces plates horreurs, si vous le compariez à la salle à manger, qui lui est contiguë, vous trouveriez ce salon élégant et parfumé comme doit l'être un boudoir. Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échancrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boite à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni

1 - Garnier, 1963, p. 10- 12

à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défaites, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

François DE CHATEAUBRIAND

Mémoires d'outre-tombe (1850)[1]

Livre troisième, chapitre VI

Lucile était grande et d'une beauté remarquable, mais sérieuse. Son visage pâle était accompagné de longs cheveux noirs ; elle attachait souvent au ciel ou promenait autour d'elle des regards pleins de tristesse ou de feu. Sa démarche, sa voix, son sourire, sa physionomie avaient quelque chose de rêveur et de souffrant.

Lucile et moi nous nous étions inutiles. Quand nous parlions du monde, c'était de celui que nous portions au dedans de nous et qui ressemblait bien peu au monde véritable. Elle voyait en moi son protecteur, je voyais en elle mon amie. Il lui prenait des accès de pensées noires que j'avais peine à dissiper: à dix-sept ans, elle déplorait la perte de ses jeunes années; elle se voulait ensevelir dans un cloître. Tout lui était souci, chagrin, blessure: une expression qu'elle cherchait, une chimère qu'elle s'était faite, la tourmentaient des mois entiers. Je l'ai souvent vue, un bras jeté sur sa tête, rêver immobile et inanimée ; retirée vers son coeur, sa vie cessait de paraître au dehors ; son sein même ne se soulevait plus. Par son attitude, sa mélancolie, sa vénusté, elle ressemblait à un Génie funèbre. J'essayais alors de la consoler, et l'instant d'après je m'abîmais dans des désespoirs inexplicables.

Lucile aimait à faire seule vers le soir, quelque lecture pieuse: son oratoire de prédilection était l'embranchement de deux routes champêtres, marqué par une croix de pierre et par un peuplier dont le long style s'élevait dans le ciel comme un pinceau. Ma dévote mère toute charmée, disait que sa fille lui représentait une chrétienne de la primitive Eglise, priant à ces stations appelées Laures .

De la concentration de l'âme naissaient chez ma soeur des effets d'esprit extraordinaires: endormie, elle avait des songes prophétiques ; éveillée, elle semblait

1 - Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 1951, p. 86- 87

lire dans l'avenir. Sur un palier de l'escalier de la grande tour battait une pendule qui sonnait le temps au silence ; Lucile, dans ses insomnies, s'allait asseoir sur une marche, en face de cette pendule : elle regardait le cadran à la lueur de sa lampe posée à terre. Lorsque les deux aiguilles unies à minuit enfantaient dans leur conjonction formidable l'heure des désordres et des crimes, Lucile entendait des bruits qui lui révélaient des trépas lointains. Se trouvant à Paris quelques jours avant le 10 août, et demeurant avec mes autres sœurs dans le voisinage du couvent des Carmes, elle jette les yeux sur une glace, pousse un cri et dit: «Je viens de voir entrer la mort.» Dans les bruyères de la Calédonie, Lucile eût été une femme céleste de Walter Scott, douée de la seconde vue ; dans les bruyères armoricaines, elle n'était qu'une solitaire avantagée de beauté, de génie et de malheur.

Victor HUGO :Les Châtiments (1853, 1870)[1]

I. «La société est sauvée», X

Chanson

Courtisans ! attablés dans la splendide orgie,
La bouche par le rire et la soif élargie,
Vous célébrez César, très bon, très grand, très pur ;
Vous buvez, apostats à tout ce qu'on révère,
Le chypre à pleine coupe et la honte à plein verre...
Mangez, moi je préfère,
Vérité, ton pain dur.

Boursier qui tonds le peuple, usurier qui le triches,
Gais soupeurs de Chevet, ventrus, coquins et riches,
Amis de Fould le juif et de Maupas le grec,
Laissez le pauvre en pleurs sous la porte cochère,
Engraissez-vous, vivez, et faites bonne chère...
Mangez, moi je préfère,
Probité, ton pain sec.

L'opprobre est une lèpre et le crime une dartre.
Soldats qui revenez du boulevard Montmartre,
Le vin, au sang mêlé, jaillit sur vos habits ;
Chantez : la table emplit l'Ecole militaire,
Le festin fume, on trinque, on boit, on roule à terre...
Mangez, moi je préfère,
Ô gloire, ton pain bis.
Ô peuple des faubourgs, je vous ai vu sublime.

1 - Poésie / Gallimard, édition établie par René Journet, 1977

Aujourd'hui vous avez, serf grisé par le crime,
Plus d'argent dans la poche, au cœur moins de fierté.
On va, chaîne au cou, rire et boire à la barrière.
Et vive l'empereur ! et vive le salaire !...
Mangez, moi je préfère,
Ton pain noir, Liberté !

Jersey, décembre 1852.

Charles BAUDELAIRE : Les Fleurs du mal (1857)[1]

Spleen
J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient plus de morts que la fosse commune.
- Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

1 - Poésie/Gallimard, édition établie par Claude Pichois

Gustave FLAUBERT: L'Education sentimentale (1869)[1]

Mais deux voix furieuses s'élevèrent :

- «Imbécile !»

- «Polisson !»

- «A vos ordres !»

- «Aux vôtres !»

C'était le Chevalier moyen âge et le Postillon russe qui se disputaient ; celui-ci ayant soutenu que des armures dispensaient d'être brave, l'autre avait pris cela pour une injure. Il voulait se battre, tous s'interposaient, et le Capitaine, au milieu du tumulte, tâchait de se faire entendre.

- «Messieurs, écoutez-moi ! un mot ! J'ai de l'expérience, messieurs !»

Rosanette, ayant frappé avec son couteau sur un verre, finit par obtenir du silence; et, s'adressant au Chevalier qui gardait son casque, puis au Postillon coiffé d'un bonnet à longs poils:

- «Retirez d'abord votre casserole ! ça m'échauffe ! - et vous, là-bas, votre tête de loup. – Voulez-vous bien m'obéir, saperlotte ! Regardez donc mes épaulettes ! Je suis votre maréchale» !

Ils s'exécutèrent, et tous applaudirent en criant:

- «Vive la Maréchale ! vive la Maréchale !»

Alors, elle prit sur le poêle une bouteille de vin de Champagne, et elle le versa de haut, dans les coupes qu'on lui tendait. Comme la table était trop large, les convives, les femmes surtout, se portèrent de son côté, en se dressant sur la pointe des pieds, sur les barreaux des chaises, ce qui forma pendant une minute un groupe pyramidal de coiffures, d'épaules nues, de bras tendus, de corps penchés ; - et de longs jets de vin rayonnaient dans tout cela, car le Pierrot et Arnoux, aux deux angles de la salle, lâchant chacun une bouteille, éclaboussaient les visages. Les petits oiseaux de la volière, dont on avait laissé la porte ouverte, envahirent la salle, tout effarouchés, voletant autour du lustre, se cognant contre les carreaux, contre les meubles ; et quelques-uns, posés sur les têtes, faisaient au milieu des chevelures comme de larges fleurs.

Les musiciens étaient partis. On tira le piano de l'antichambre dans le salon. La Vatnaz s'y mit, et, accompagnée de l'Enfant de choeur qui battait du tambour de basque, elle entama une contredanse avec furie, tapant les touches comme un cheval qui piaffe, et se dandinant de la taille, pour mieux marquer la mesure. La Maréchale entraîna Frédéric, Hussonnet faisait la roue, la Débardeuse se disloquait comme un clown, le Pierrot avait des façons d'orang-outang, la Sauvagesse, les bras écartés, imitait l'oscillation d'une chaloupe. Enfin tous, n'en pouvant plus, s'arrêtèrent ; et on ouvrit une fenêtre.

1- II, I, éd. GF-Flammarion, 1985, p. 180-182.

Le grand jour entra, avec la fraîcheur du matin. Il y eut une exclamation d'étonnement, puis un silence. Les flammes jaunes vacillaient, en faisant de temps à autre éclater leurs bobèches ; des rubans, des fleurs et des perles jonchaient le parquet; des taches de punch et de sirop poissaient les consoles; les tentures étaient salies, les costumes fripés, poudreux ; les nattes pendaient sur les épaules; et le maquillage, coulant avec la sueur, découvrait des faces blêmes, dont les paupières rouges clignotaient.

Paul VERLAINE: Romances sans paroles (1874)[1]

Ariettes oubliées

«Il pleut doucement sur la ville»
Arthur Rimbaud
III
Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine !

1- Poésie/Gallimard, édition établie par Jacques Borel

Robert DESNOS : Langage cuit (1923)[1]
Repris dans Corps et biens (1930)

Cœur en bouche

Son manteau traînait comme un soleil couchant
et les perles de son collier étaient belles comme des dents.
Une neige de seins qu'entourait la maison
et dans l'âtre un feu de baisers.
Et les diamants de ses bagues étaient plus brillants que des yeux.
«Nocturne visiteuse Dieu croit en moi !
— Je vous salue gracieuse de plénitude
les entrailles de votre fruit sont bénies.
Dehors se courbent les roseaux fines tailles.
Les chats grincent mieux que les girouettes.
Demain à la première heure, respirer des roses aux doigts d'aurore
et la nue éclatante transformera en astre le duvet.»
Dans la nuit ce fut l'injure des rails aux indifférentes locomotives
près des jardins où les roses oubliées
sont des amourettes déracinées.
«Nocturne visiteuse un jour je me coucherai dans un linceul comme dans une mer.
Tes regards sont des rayons d'étoile,
les rubans de ta robe des routes vers l'infini.
Viens dans un ballon léger semblable à un cœur
malgré l'aimant, arc de triomphe quant à la forme.
Les giroflées du parterre deviennent les mains les plus belles d'Haarlem.
Les siècles de notre vie durent à peine des secondes.
À peine les secondes durent-elles quelques amours.
À chaque tournant il y a un angle droit qui ressemble à un vieillard.
Le loup à pas de nuit s'introduit dans ma couche.
Visiteuse ! Visiteuse ! tes boucliers sont des seins !

1 -Poésie/Gallimard, 1968, p. 80-81

Dans l'atelier se dressent aussi sournoises que des langues les vipères.
Et les étaux de fer comme les giroflées sont devenus des mains.
Avec les fronts de qui lapiderez-vous les cailloux ?
quel lion te suit plus grondant qu'un orage ?
Voici venir les cauchemars des fantômes.»
Et le couvercle du palais se ferma aussi bruyamment que les portes du cercueil.
On me cloua avec des clous aussi maigres
que des morts
dans une mort de silence.
Maintenant vous ne prêterez plus d'attention
aux oiseaux de la chansonnette.
L'éponge dont je me lave n'est qu'un cerveau ruisselant
et des poignards me pénètrent avec l'acuité de vos regards.

George BERNANOS : Journal d'un curé de compagne (1936)[1]
Début du roman, Plon,

Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. Les paroisses d'aujourd'hui, naturellement. Je le disais hier à M. le curé de Norenfontes: le bien et le mal doivent s'y faire équilibre, seulement le centre de gravité est placé bas, très bas. Ou, si vous aimez mieux, l'un et l'autre s'y superposent sans se mêler, comme deux liquides de densité différente. M. le curé m'a ri au nez. C'est un bon prêtre, très bienveillant, très paternel et qui passe même à l'archevêché pour un esprit fort, un peu dangereux. Ses boutades font la joie des presbytères, et il les appuie d'un regard qu'il voudrait vif et que je trouve au fond si usé, si las, qu'il me donne envie de pleurer.

Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses ! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça.

L'idée m'est venue hier sur la route. Il tombait une de ces pluies fines qu'on avale à pleins poumons, qui vous descendent jusqu'au ventre. De la côte de Saint-Vaast, le village m'est apparu brusquement, si tassé, si misérable sous le ciel hideux de novembre. L'eau fumait sur lui de toutes parts, et il avait l'air de s'être couché là, dans

1 - Bibliothèque de la Pléiade, œuvres romanesques suivies de Dialogues des carmélites, 1961, p. 1031-1032

l'herbe ruisselante, comme une pauvre bête épuisée. Que c'est petit, un village ! Et ce village était ma paroisse. C'était ma paroisse, mais je ne pouvais rien pour elle, je la regardais tristement s'enfoncer dans la nuit, disparaître... Quelques moments encore, et je ne la verrais plus. Jamais je n'avais senti si cruellement sa solitude et la mienne. Je pensais à ces bestiaux que j'entendais tousser dans le brouillard et que le petit vacher, revenant de l'école, son cartable sous le bras, mènerait tout à l'heure à travers les pâtures trempées, vers l'étable chaude, odorante... Et lui, le village, il semblait attendre aussi – sans grand espoir – après tant d'autres nuits passées dans la boue, un maître à suivre vers quelque improbable, quelque inimaginable asile.

Oh ! Je sais bien que ce sont des idées folles, que je ne puis même pas prendre tout à fait au sérieux, des rêves... Les villages ne se lèvent pas à la voix d'un petit écolier, comme les bêtes. N'importe ! Hier soir, je crois qu'un saint l'eût appelé.

Saint-John PERSE : Vents (1946)[1]

... De hautes pierres dans le vent occuperaient encore mon silence. -Les migrations d'oiseaux s'en sont allées par le travers du Siècle, tirant à d'autres cycles leurs grands triangles disloqués. Et c'est milliers de verstes à leur guise, dans la dérivation du ciel en fuite comme une fonte de banquises.

Aller ! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile et de la corne... Aller! où vont les cygnes violents, aux yeux de femmes et de murènes...

Plus bas, plus bas, où les vents tièdes essaiment, à longues tresses, au fil des mousses aériennes... Et l'aile en chasse par le monde fouette une somme plus mobile dans de plus larges mailles, et plus lâches..

Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de ta vigne au flanc des vierges cariées. On ne fréquente pas sans s'infecter la couche du divin; Et ton ciel est pareil à la colère poétique, dans les délices et l'ordure de la création.

Je sais qu'au fond des golfes assouvis, comme des fins d'empire, La charge mâle du désir fait osciller la table des eaux libres,

Et j'abîmerais ma face de plaisir dans ces dénivellements plus vastes qu'il n'en règne aux rampes vertes des rapides – lividités en marche vers l'abîme et ses torsions d'aloès...

La mer solde ses monstres sur les marchés déserts accablés de méduses. Vente aux feux des enchères et sur licitation ! Toute la somme d'ambre gris, comme un corps de doctrine !

C'est la mer de Colomb à la criée publique, vieilles cuirasses et verrières –un beau tumulte d'exorcisme!– et la grande rose catholique hors de ses plombs pour l'antiquaire.

---

1 - II, 3, Poésie/Gallimard, 1960, p. 37-38.

Ah! qu'une aube nouvelle s'émerveille demain dans de plus vertes gemmes, Ce n'est pas moi qui raviverai l'épine au cœur des saisons mortes.

La face fouettées d'autres enseignes, se lèvent, à leur nom, les hommes tard venus de ce côté des grandes eaux. Douces au pas du Novateur seront ces boues actives, ces limons fins où s'exténue l'extrême usure reconquise.

Et du pays des bûcherons descendent les fleuves sous leurs bulles, La bouche pleine de limaille et de renouée sauvage.

Et la beauté des bulles en dérive sur les grands Livres du Déluge n'échappe pas aux riverains. Mais de plus hautes crues en marche vers le large descendent, rang sur rang, les degrés de mon chant – au bruit des grandes évacuations d'œuvres mortes de ce siècle...

Alain ROBBE GRILLET : Les Gommes (1953)[1]

«Le temps, qui veille à tout,
a donné la solution malgré toi.»
Sophocle

Prologue

Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse; il est six heures du matin.

Il n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte.

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur oeuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.

Quand tout est prêt, la lumière s'allume...

Un gros homme est là debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises. Au-dessus du bar, la longue glace où flotte une image malade, le patron, verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras dans son aquarium.

1 - Editions de Minuit, 1953.

De l'autre côté, derrière la vitre, le patron encore qui se dissout lentement dans le petit jour de la rue. C'est cette silhouette sans doute qui vient de mettre la salle en ordre; elle n'a plus qu'à disparaître. Dans le miroir tremblote, déjà presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme; et au-delà, de plus en plus hésitante, la kyrielle indéfinie des ombres : le patron, le patron, le patron... Le Patron, nébuleuse triste, noyé dans son halo.

Nathalie SARRAUTE : Enfance (1983)[1]
Chapitre 46

La vague odeur de désinfectant , les escaliers de ciment, les salles de classe entourant une cour sans arbres, leurs hauts murs d'un beige souillé, sans aucun autre ornement que le tableau noir au fond de l'estrade et une terne carte des département, tout cela dégageait quelque chose qui me donnait dès l'entrée le sentiment, le pressentiment d'une vie...

Plus intense ?

«Plus» ne convient pas. «Autre» serait mieux. Une vie autre vie. Aucune comparaison entre ma vie restée là-bas, dehors, et cette toute neuve... Mais comment, par où la saisir pour la faire tant soit tant revenir, cette nouvelle vie, ma vraie vie...

Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase...

Bon, essayons simplement d'isoler d'abord un de ses instants... en lui seul... permets-moi le dire... en lui tant de plaisir se bousculent...

Un peu engoncée dans mon épais tablier noir à longues manches fermés dans le dos, pas commode à boutonner, je me penche sur mon pupitre avec toutes les autres filles de ma classe, à peu près de la même taille et du même âge que moi... nous écrivons sur une copie où chacune a d'abord inscrit en haut et à gauche son prénom, et son nom, en haut et à droite la date, et au milieu le mot «dictée» qu'il a fallu, comme le nom, et la date souligner en faisant habilement glisser sa plume, le long d'une règle sans qu'il y ait de bavures. Le trait doit être parfaitement droit et net.

La maîtresse se promène dans les travées entre les pupitres, sa voix sonne clair, elle articule une liaison, pour nous aider, pour nous faire entendre par quelle lettre tel mot se termine. Les mots de la dictée semblent être des mots choisis pour leur beauté, leur pureté parfaite. Chacun se détache avec netteté, sa forme se dessine comme jamais celle d'aucun mot de mes livres... et puis avec aisance, avec une naturelle élégance il se rattache au mot qui le précède et à celui qui le suit...il faut faire attention de ne pas les abîmer... une légère angoisse m'agite tandis que je cherche... ce mot que j'écris est-il bien identique à celui que j'ai déjà vu, que je connais ? Oui, je crois...mais faut-il le terminer par «ent» ? Attention, c'est un verbe... souviens-toi de la règle... est-il certain que ce mot là-bas est son sujet ? Regarde bien, ne passe rien... il n'ya plus en moi rien d'autre que ce qui maintenant se tend, parcourt, hésite, revient, trouve, dégage, inspecte... oui, c'est lui, c'est bien lui le sujet, il est au pluriel, un «s» comme il se doit le termine, et cela m'oblige à mettre à la fin de ce verbe «ent»...

Mon contentement, mon apaisement sont vite suivis d'une nouvelle inquiétude, de nouveau toutes mes forces se tendent... quel jeu peut être plus excitant .

---

1 - «Folio», Gallimard, 1985, p.165-167.

الفهرس

مقدمة المترجمين 5

مقام الإتقان في دراسة النصوص 11

القرن السادس عشر

فرانسوا رابلي: غَرْغانْتوا (1534)..... 31

بيير دو رونصار: الكتاب الثاني للأناشيد (1555)، «أبعث إليك باقة» 44

جان دو سبوند: محاولة أشعار مسيحية (1588)، «ولكن قدرنا أن نموت» 52

ميشيل دو مونطين: المقالات (1588، 1595) 65

القرن السابع عشر

فْرانسوا دو ماليرب: «تشخيص أوستوند» (1607) 87

بيير كورني: الوهم المسرحي (1636) 102

سيرانو دو بيرجراك: العالمَ الآخر (1656) 118

بليز باسكال: رسائل إقليمية (1656) 127

جان راسين: بيرينيس (1670) 141

جانْ دو لافونطين: حكايات خرافية (1693)..... 157

القرن الثامن عشر

جانْ- جاكْ روسو: خطاب حول العلوم والفنون (1750) 177

فْرانْسوا- ماري أَرُوّي (فولْطيرْ): الساذج (1767)..... 188

بيير أوكستان بومارشي: زواج فيغارو (1774) 204

القرن التاسع عشر

أونوري دو بالْزاك: الأب غوريو (1835) 217

فْرانْسوا شاطوبرِيان: مذكرات ما بعد الموت (1850) 226

فيكتور هيكو: العقوبات (1853، 1870)، «أغنية» 237
شارل بودلير: أزهار الألم (1857) «سْبْلينْ» 260
غوستاف فلوبير: التربية العاطفية (1869) 273
بول فرلين: أغنيات عاطفية صامتة (1874)، «بكاء في قلبي» 284

القرن العشرون

روبير دينو: الكلام المطبوخ (1923) 295
جورج بيرنانوس: يوميات كاهن في البادية (1936) 306
سانْ جون بيرس: رياح (1946) 313
ألانْ روب غرييه: المَماحي (1953) 328
ناطالي ساروط: طفولة (1983) 344
ملحق النصوص المدروسة 355

تم الطبع بمطابع أفريقيا الشرق 2017
159 مكرر، شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء
الهاتف :05 22 25 95 04 / 05 22 25 98 13
05 22 30 37 17 / 05 22 30 19 71
الفاكس : 05 22 25 29 20 / 05 22 44 00 80
البريد الإلكتروني E.mail : africorient@yahoo.fr
www.afrique-orient.com

آليات دراسة النصوص الأدبية

يستثمر هذا الكتاب مجموعة من طرائق التحليل والمعارف لدراسة نماذج مختارة بعناية من مختلف حقب التاريخ الأدبي الفرنسي، ابتداء من القرن السادس عشر ووصولا إلى القرن العشرين. ولذلك فإنه يدخل بشكل عام ضمن اهتمامات القارئ المتخصص والقارئ العادي على السواء؛ لِما يقدمه من فائدة لكل من يبحث عن آليات ومناهج لدراسة مختلف النصوص السردية أو الشعرية أو المسرحية أو الحجاجية التي يشملها تاريخ الأدب بمعناه العام. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب رغم طابعه البيداغوجي ينفتح على المعارف الأكاديمية والعلمية؛ لأن الحس المعرفي والمنهجي الأكاديمي حاضر فيه بنوع من التكييف والنقل البيداغوجيين.

من مقدمة المترجمين

Lajos Kassak
1887 - 1967

ISBN 9954-670-64-4