

د. صالح فايد - جامعة محمد بوضياف المسيلة- الجزائر

الكون المعكوس لجيرار جينيت

ملخص

تتعلق هذه الدراسة بترجمة عمل من الأعمال الفذة لجيرار جينيت: (صور 01)، وعلى وجه الخصوص مقالته الأولى الموسومة بـ: **الكون المعكوس**؛ حيث يسلط الكاتب الضوء على كل من البنيوية الحديثة وشعر الباروك. إلا أن هذا الطرح، يرتبط لدى جينيت بشبكة مستمرة من الآثار المتبادلة، وعند البحث عن المقاربات التي من شأنها تذليل هذه الآثار، فسؤال واحد لا يزال مطروحا باستمرار: وهو يتناول طبيعة واستخدام تلكم الكلمة الغريبة (التي تُوهب وتُمنع، تُعطى وتُرفض في الوقت ذاته) وهي كلمة الأدب.

حيث يكتسي فن البديع الكلاسيكي - الذي لم يتم بعد استجوابه، أي اللغة التي تشطر لكي تُحيط بالفضاء وتُلم بأبعاده واحدة من السمات المحددة، والتي نطلق عليها اليوم اسم الأدبية - حُلَّةً نوعية، أكثر ما تكون مُعبّرة عن بنيوية شعرية، ذات مدلولية وجمالية مترامية الأبعاد.

وهكذا، فإن الطبيعة الأدبية للأدب ترتبط ارتباطاً غامضاً بالفضاء الداخلي الذي يتم فيه إزعاج حرفية اللغة ومن ثم كشفها، إلى ذلكم المتغير، الذي يكون أحيانا غير محسوس، ولكنه دائماً نشط، فهو يتخذق وينمو بين الشكل والمعنى، إلى أن يصير مفتوحاً على مفهوم آخر، يقوم بتسميته دون أن يسميه فعليا.

ولكن ألا يرسم كل الأدب: حروفاً، خطوطاً، صفحات، مجلدات، إلخ. صورة هائلة، دون اكتمال، مثالية على الدوام إلى درجة الكمال، والتي فوراً، يتكلم النص من خلالها عبر نمط استجوابي، لإحداث معنى أكثر بُعداً، ليتيح للقارئ إمكانية تفكيك التشفير، تماماً كبقعة على سطح الأرض، أين يتضح جلياً انسحابها؟

تتألف الحيوانات الرأزمة لدى الشاعر سانت أمون (Saint-Amant) بشكلٍ حصري تقريباً من الطيور والأسماك: وهو ميلٌ يتفقُ والاتجاهات الأكثر وضوحاً للأسلوب الباروك، الذي يَبْحَثُ عن ذاته بين الزائل والبعيد المنال، بين ألعاب الماء، الهواء والنار. وإذا كان هذا الأخير لا يرتبط إلا بالحيوانات الأسطورية (العنقاء، العضائية الخرافية)، فالفضائل ذوات الريش وذوات القشور (بالنسبة للأسماك) قد تبدو أعجوبية ومدهشة، لكنها واقعية، تتسم ببنية أجسامها الصلبة، تماماً كما هو الشأن بالنسبة لمواد الطبيعة من أمواج ورياح.

يُضَافُ إلى هذا الجانب جانب آخر: فتقريباً، لا تكاد الفصيلتين الحيوانيتين تتفصلان عن بعضهما البعض لدى الشاعر سانت أمون، إذ كما يحدث في البحر، ما تفتأ الفصيعة الثانية أن تظهر بعد ظهور الفصيعة الأولى: فهنا، شروعُ طائر الغاق في عملية الصيد يُعلن عن بداية صيد سمك الدوراد (01)، وهناك، تحيةٌ بجعةٍ حين مطلع الشمس، يسبق ظهور سمك السلمون الفضي (02)، وفي مكان آخر، بجعٌ، أسماكٌ وعنادلٌ تُشارك جميعها في التناء والإجلال لأميرة مصرية.

مخافةً تعكيره، يُبقي السباحون البيض الناعمون مسافةً بينهم وبين ماء الحوض الذي يعكس صورتها (الأميرة)، تجمدُ الأسماك احتراماً وحُباً، تفقد العنادل أصواتها (03)؛ لكن، وفي محاكاة عكسية، ها هم يجتمعون كلهم ليلاً لأجل هذا الشائئ:

قد شرعت العنادل في الغناء بين الشجيرات

فُرى سقوط الأسماك في النيل (04)

Déjà les rossignols chantaient dans les buissons,

On voyait dans le Nil retomber les poissons

يُشير هذا التجاوزُ الدائمُ بوضوح إلى أوثقِ الانتماءات. فأولاً، الطيرانُ والسباحة، كلاهما يمنحُ الإنسان نفس المثل الأعلى للدفع السهل، للسعادة الحاملة

التي تكونُ نوعاً ما خارقة. وقد وجّه اليهودُ لموسى هذا العتاب الحنيني على ضفافِ البحر الأحمر:

هل نحنُ أسماك، هل نحنُ طيور
لكي نغبر هذه الجبال أو تلك المياه بسهولة؟ (05)

Sommes-nous des poissons, sommes-nous des oiseaux

Pour franchir aisément ou ces monts ou ces eaux ?

من خلال هذا التمدد الميكانيكي بين الطيران والسباحة، يفسرُ باشلار (Bachelard) التداخلُ المستمر للفتتين في الخيال الساذج: «يعيشُ كلُّ من الطائرُ والسَّمكة في بيئةٍ حجمية، في حين أننا نعيش (نحن البشر) فقط في بيئةٍ سطحية(06)».

يخضعُ الإنسان، للأسف، لأدنى حوادث القشرة الأرضية، بينما تعبر الطيورُ والأسماكُ الفضاءَ وتشقُّه في أبعاده الثلاثة، كما تُعرب عنه جيداً الشكوى عند العبرانيين. فكلُّ من السباحة والطيران يُشكلان وسطاً سهلاً منسجماً، وقد تُبررُ هذه السهولة التمازجَ الناشئَ بينهما، في حين أن هذا الوسط، يمثل لدى الانسان عقبةً لا يمكن التغلب عليها، وفضاءً يصعبُ الوصول إليه. فبينما يُشير المشي إلى نوعٍ من الإخضاع، يُشير كل من الطيران والسباحة إلى الحرية والتملك.

لكن لا يتوقف الأمر لدى سانت أمون عند هذا الحد من التشبيه النسبي، فالعلاقةُ بين الطيور والأسماك مُدرجةٌ بشكل ما في الطبيعة، التي تمنحُ نفسها صورتين متناظرتين. الأولى هي صورة الطائر المائي، الذي يظهرُ ابتداءً من القصيدة الأولى، العزلة (La Solitude)، أين نراه يُطفأُ

نارُ الحبِّ

التي تتوهجُ حتى داخل الماء

le feu d'amour

Qui dans l'eau même se consume

والتي نجدُها أيضاً في كل موضعٍ عبر مختلف الأنواع، كمثل ذلك النورس

الذي، فوق بعض الصُخور
يضعُ صِغاره على ضفاف البحر (07)

qui sur quelque rocher

Fait ses petits au bord de la marine

كالبعج، ذلك المسافر الجميل ذو الأشعة الريشية، الذي يمثُل شكلاً من أشكال
الوحدة الشخصية لمختلف الأنواع،

تسبحُ وتطيرُ في آنٍ واحد (08)
Nage et vole d'un même temps

بكل كياسةٍ، يُواصل الشاعر إثارة عرضٍ تناقضيٍّ لصورةٍ رآها من على قمة
جرفٍ

لمُشاهدة الطيورِ وهي تطير
يجبُ أن أُنظرُ إلى الأسفل (09)

Où pour voir voler les oiseaux

Il faut que je baisse les yeux

ومن الطبيعي أن تكونَ الصورة العكسية المكملة لمشهد هذه الطيورِ من
الأعلى، هي رؤية السمكة من الأسفل، أو السمكة الطائرة. فالصيدُ اليدوي للسمك
باستعمال الصنارة، يُوضح بسهولة هذه الصورة العكسية:

كالبرق، يطيرُ السبّاح الذي أمسك به...
لكن، وفي النهاية، (ما هو في الواقع إلا) سمكة تمّ تمثيلها بطائر
تُشكّل قوساً في الهواء...
... عند مُشاهدتها، نستطيع القول
وكأنّ مُعجزةً جديدةً من على السماء أمطرتُها

Le nageur étant pris vole comme un éclair...
 Mais enfin de poisson on le change en oiseau,
 Il forme un arc en l'air...
 ... on dirait à les voir
 Qu'un miracle nouveau du ciel les fait pleuvoir.

هذا اللون من الإنمساخ، أكثر ما يكون مُقلِّقاً، فهو يوقِّضُ لدى الشاعرِ
 ذكرى المسيرات البعيدة، نحو ذلك الخطَّ الخُرَيفي، الذي يُعلنُ بدايةَ العالمِ
 المعكوس، والذي فيه تُحقِّقُ كلُّ الآيات والمعجزات:

وهكذا، فلا تظلو لُدَّةً، على نبتون الفسيح
 أين ابثليث بالقضاء والقدر
 ثرائني شاهدت لألف مرة، تحت الحلقات الحارقة
 أسماكاً طائرة حقيقية تسقط من السماء
 تدفع بها وحوش جشعة، أثناء مواجحتها للموج
 فتلجأ مؤتوية بأجنيحتها المحدثمة
 متهاطلة من كلِّ جنبٍ على شجرِ الصنوبر
 مُتناثرة على سطح السفينة بأجسامها الفضية. (10)

Ainsi, non sans plaisir, sur le vaste Neptune
 Où j'ai tant éprouvé l'une et l'autre fortune,
 Ai-je vu mille fois, Sous les cercles brûlants,
 Tomber comme des cieus de vrais poissons volants
 Qui, courus dans les flots par des monstres avides,
 Et mettant leur refuge en leurs ailes timides,
 Au sein du pin vogueur pleuvaient de tous côtés
 Et jonchant le tillac de leurs corps argentés.

نَصَبَ كُلُّ هَذِهِ الانجازاتِ الثانويةِ فِي الصورةِ البيانيةِ المتوقَّعةِ، أَيْنَ تتبادل
الطبيعتينِ خصائصَهُما؛ تشقُّ الأجنحةُ الأمواجَ، وتُحلِّقُ الزعانفُ فِي الرياحِ،
فالحراشفُ تصبِحُ ريشاً والريشُ يصبِحُ حراشيفُ:

(تلكِ الأسماكِ) السابِجةُ ذواتِ الحراشِفِ، (تلكِ) الأسهُمِ الحيةِ

التي كسَتْها الطبيعةُ تحتِ المياهِ المُتدفقةِ أجنحةً

تَعرِضُ بكلِّ مُتعةٍ على متنِ السفينةِ

(اللونِ) الفِضي لعمودِها الفِقرِي، (أمامِ لونِ) الشمسِ الذهبي...

ومُضيفيِ الأجواءِ (الطيورِ)، ذُؤوِ الريشِ المُتنوعِ

(وهم) مُخلقونَ من جانبٍ إلى آخَر، يسبحونَ هنالكِ رأساً على عِقبِ. (11)

Les nageurs écaillés, ces sagettes vivantes

Que Nature empenna d'ailes sous l'eau mouvante

Montrent avec plaisir en ce clair appareil

L'argent de leur échine à l'or du beau soleil...

Et les hôtes de l'air, au plumage divers,

Volant d'un bord à l'autre, y nagent à l'envers.

هذهِ الصورةُ فِي حدِّ ذاتِها، ليستُ مُعاصرةٌ لزمانِها: بل هي تنتمي إلى الموروثِ
المُشتركِ للخطابِ المُتعلقِ بالمِلاحَةِ، الذي - وبشكلٍ آليٍّ - يُسميِ الأسماكِ طيورَ الأمواجِ،
والطيورَ أسماكِ السماءِ. لقدَ قامَ الباروكي الأتَّب إربان شِفرو (Urbain Chervreau)
بذِكْرِ هذهِ الصورةِ فِي أمثلةٍ أُخرى، شاذةٍ ومُنقَدةٍ، فِي شكلِها الأصليِّ باللِغةِ
الإيطاليةِ، والتي قامَ بترجمتها إلى اللِغةِ الفرنسيةِ:

Pennutipesci d'ell'aereo mare

فِي المُحيطِ والأجواءِ، (تكونِ) الأسماكُ ريشيةً. (12)

De l'océan des airs les poissons emplumés.

لكن، كُنَّا قد رأينا آنفًا أن سانت أمون (Saint-Amant) لمْ يقتصر فقط على توظيف هذه الصورة كزخرفة مُطابقة لذوقِ العصر؛ بل هو يعودُ باستمرار، ليُطيلها ويُبرِّرها عبرَ كل الجوانب، ليُنْعِشها بذكراياته الخاصة، وربما أيضاً بتخيُّلاته الأكثر جرأة. لأن ماضي الملاح، يمكن أن يفسر معرفته بالطيور البحرية والأسماك المجنحة، ولكن ليس ذلك الإصرار بغرض تحديد البيئتين وقلبيهما، والذي يحرف إجمالاً تفسيراً غريباً لمعنى الطبيعة.

صورةٌ أخرى، أكثرُ شيوعاً في شعر مطلع القرن السابع عشر، تُتيح لنا هي أيضاً عن قرب تحديد هذا التبيين. نجدُ هذه الصورة في مشهد سبق وأن ذكرناه، موسى المنقذ (Moysé Sauvé)، والذي يجب إكماله الآن:

النهرُ بركةٌ تنامُ على سفح النخيل
أين يغوصُ الظل في أعماق الأمواج الهادئة،
دوماً حراك، يبدو (النخيل) منتعشاً
يُثري البلورُ بفواكه طبيعية.

(فَ) تُرى السماء، (و) يُلْف نجم اليوم،

(يكون النخيل) مُعجباً، (فَ) يسطعُ عبر تلك المرأة المتدفقة،

ومُضيفي الأجواء (الطيور)، ذُؤو الريش المتنوع

(وهم) مُحلقون من جانبٍ إلى آخر، يشبجون هنالك رأساً على عقب.

Le fleuve est un étang qui dort au pied des palmes

De qui l'ombre, plongée au fond des ondes calmes,

Sans agitation semble se rafraîchir

Et de fruits naturels le cristal enrichir.

Le firmament s'y voit, l'astre du jour y roule,

Il s'admire, il éclate en ce miroir qui coule,

Et les hôtes de l'air, au plumage divers,

Volant d'un bord à l'autre, y nagent à l'envers.

تلکم هي جيداً، الزرجسية الكونية التي تحدت عنها باشلار (Bachelard) في كتابه الماء والأحلام (L'eau et les Rêves)، فمن خلال ظلّ النخيل الذي يتعش على ضفاف نهر النيل، والذي تُثري فواكههُ بلورَ المياه، ربّما يُمكننا أن نستجلي رؤيةً قد لا يكادُ الانحرافُ فيها يشوهُ نفس الصورة لدى جونجورا في قصيدته عزلات (13) (Solitudes). وفيما يلي، صيغة أقلّ تصنعاً وتكلفاً من الصورة السابقة نفسها، والتي تتركُ السماءَ وجهاً لوجه مع انعكاسها:

أحياناً، (وهو) أضفى ما في الوجود،

يبدو (البحر) كبرآة طافية

ويُصوّرُ لنا حالاً

تحت الموج أيضاً سماءاتٍ أخر.

Tantôt, la plus claire du monde,

(La mer) semble un miroir flottant

Et nous représente à l'instant

Encore d'autres cieus sous l'onde.

يطرحُ انعكاسُ المرآة هذا، على مخيلة الباروك سؤالاً خصوصياً ليأسرَها: هل الصورة المرآوية وهمية أم واقعية؟ هل هي انعكاس أم ازدواج؟ تكون التجربة سهلةً إذا ما تعلق الأمر بمرآة حقيقية، لكن عندما يكون الانعكاس في الماء، إضافةً إلى ما يحتويه هذا الأخير من أغوار، فإن هذا الانعكاس يحملُ بعضاً من الغموض:

تجعلُ الشمس من نفسها تُرى بوضوح

وهي (الشمس) تتأملُ في وجهها الجميل

حتى أنه يلزمُ (للمُشاهد) بعض الوقت لمعرفة

ما إذا كانت هي (الشمس التي تُرى فعلاً) أو صورتها،

وفي الواقع، يبدو لأغيننا

أنها سقطت من السماء (14).

Le soleil s'y fait si bien voir
Y contemplant son beau visage
Qu'on est quelque temps à savoir
Si ç'est lui-même ou son image,
Et d'abord il semble à nos yeux
Qu'il s'est laissé tomber des cieux.

في الواقع، من يستطيع تأكيد عدم وجود شمس حقيقية في قاع الماء، كالشمس التي نراها تماماً، والتي قد تُشكل انعكاساً لصورتها الأصلية؟ فمن الممكن أيضاً ألا يُشكل الامتداد المائي إلا مبدأ تناظرٍ دواري، ومن واقع هذا الافتراض، فإن تكافؤ السمكة والطائر يُمنح إثباتاً نفيساً: فللهولة الأولى، ومن خلال الشائني الذي يُشكلانه من كلا الجانبين على سطح الماء، يبدو أن السمكة ما هي إلا ظلٌ أو انعكاسٌ للطائر، الذي تُرافقه بولاءٍ مشبوه؛ ويأتي هذا الانعكاسُ لأثبات واقِعها الملموس، وهو ما يُشكل (تقريباً) صورة النفاق الناشئ في العالم: فإذا ما سلّمنا بوجود السمكة، وإذا كان هذا الانعكاس ما هو إلا ضعيفٌ أو ازدواجٌ، فشمس قاع الماء قد تكون هي أيضاً موجودة بشكل فعلي، أي أنّ الاتجاه الصعودي يستحق أن يُشكل المكان، فالعالم مقلوب. (15)

احتمالٌ وجود عالمٍ في قاع البحر، مُماثلٌ لعالمنا وآهله بالسُّكّان على نحوٍ مماثل، يُعتبر من الفرضيات المألوفة في قصائد الشاعر سانت أمون (Saint-Amant). في التأمل (Le contemplateur)، الذي يُعتبر أحدَ قصائده التي يُظهر فيها رؤى الفضول الأشدّ ترحيباً، يتجلى لنا رجلٌ بجارٍ ظخمٍ، ذو عيّن خضراوان، ذو بشرية بيضاء، ذو شعرٍ أزرقٍ سماويٍّ وذراعٍ مُغطى بقشور السمك، وهو يرتدي وشاحاً من اللؤلؤ وريشاً مرجانياً؛ ينتهي وصف هذا الرجل بميزة غير متوقعة:

باختصارٍ، يبدو لنا قوياً (الرجل البحار)
حتى أنني اعتقدت أنني تحدثت إليه

Bref, à nous si fort il ressemble

Que j'ai pensé parler à lui.

يبدو لنا قوياً... ألا يُمثل ساكنُ هذه الأعماقِ صورتنا المزدوجة؟ ألا نُكنُّ له في أعماقنا معرفةً حميميةً أكثر مما نتوقع؟ نجدُ الاختبارَ الحقيقي لهذا في موسى المنقذ، الذي يُمثلُ في جوهره قصيدة الماء (16). من الواضح أن الشاعر سانت آمون (Saint-Amant)، وعلى الرغم من تَسْكُبه المتأخر، كان أقلَّ حساسية للأهمية الدينية لموضوعه من موارده المائية. فمن المهدِّ العائمِ الموكلِ إلى مياهِ نهرِ النيل، وإلى غاية ممرِّ البحر الأحمر، يبدو مصيرُ موسى منذوراً إلى قدرِ برمائي، علاوةً على ذلك، فهو مصيرٌ غنيٌّ بالرحلات، كمشهد الصيد، كالصراعِ ضدَّ التمساح، كحمامِ الأميرة، أوحى كوصفِ الطوفان، عن طريق نسيجٍ وُضِعَ في الوقتِ المناسب: طوفانٌ بديعٌ يعودُ له الفضلُ في وصفِ هذا العرض الرائع: سقوطُ البحرِ من السماء وإغراقُهُ للطيور (17). لكن، من المؤكد أن اللحظة الأساسية، هي تلك المتعلقة بالمر عبر البحر الأحمر: فرصةٌ فريدةٌ للتجوال حافياً ورؤية مشهد الهاويات للتدبر والتمعن فيه أثناء أوقات الفراغ. عالمٌ بكرٌ، علاوة على كونه أجنبي، عالمٌ نُسخةٌ عن عالمنا، لكنّه أكثرُ غنى، أكثرُ تلوناً، عالمٌ لم يستطع فيه الهواء والوقت توليث حيويته الأصلية. عالمٌ متفردٌ على وجه العموم، مكانٌ عميقٌ بامتياز، منظرٌ طبيعيٌّ، أكثرُ إثارةً للقلق بألفته من كونه غريب، عالمٌ، في الوقت ذاته، مَنَحَ نفسَه للشعب اليهودي كتذكاري لجنة عدن، وكنبوءة لأرض الميعاد، عالمٌ مكشوفٌ، بصورة مؤقتة، عن طريق ارتداد الموجة، فهو يُشكلُ ديكوراً من الأحلام هجره النوم:

بمجرد أن تُغطى الإشارة، تهيمُ الهاوية عن آخرها.

بِسائلي يا قوتي، لِيشكلَ جدارين

أين يمتلأ المكانُ الجديد، للخطّة

بالشعبِ الذي يتبّع العمودَ الساطع

وهو، فرِحَ بسكينة من جانِبِ إلى آخر، يرى انعكاسه (على مياه الهاوية).

وسَطَ هذه الخلفية المكشوفة، يُعجبُ (الشعب) بهذا الدرب،

الدربُ الذي جعلته العناية الرجة للطبيعة
 مُزخرفاً بالرمال الذهبية وبأشجار المزجان
 التي (وكأنها) زُرعت واصطقت، لتشكل مراً (درّباً)
 مُمدداً عبرَ وادٍ مُنهجر
 أين تولّد الظلُّ، تماماً كما يريّ العسلُ
 وهو يتقاطرُ من على شجرِ التنوب تحت غيظة السماء ...
 هنالك، يُقفرُ الحصانُ النبلُ أخذاً أُنفاسته
 ويُشرعُ الحوْث الضخم بالنفخ.
 هنالك، ثمرُ البقرِّ والغنم حافيةٌ
 هنالك، يغدو الطفلُ المستيقظُ بكلِّ إجازةٍ
 فسيئهُ مُنحهُ براءةً حرةً
 يذهبُ، يعودُ، يلفُ، يقفزُ، و، عبرَ العديد من صرخاتِ الفرح
 المُعبرة عن المُتعة التي تتلقاها عيناه،
 عندما يلتقطُ حصيةً غريبةً من أمام قدميه
 (و) يضغُ منها (تلك الحُصية) ساعةً فليسةً،
 (و) يلتقطُ صدفةً، وهو مغمورٌ بالسعادة
 ليفرضها بكلِّ براءةٍ على أمّه.
 هنالك، بقليلٍ من الاتّباع من حول قدميه،
 يدعُ الوفيّ نفسه للهو بكلِّ جنسٍ (يُصادفُه)،
 وهنالك، بالقرب من الأسوار التي يُمكّن للعين اختراقها،
 تُشاهدُ الأساكُ مُروزةً وهي مذهولة (18).

L'abîme au coup donné, s'ouvrejusqu'aux entrailles.

De liquides rubis il se fait deux murailles
 Dont l'espace nouveau se remplit à l'instant
 Par le peuple qui suit le pilier éclatant.
 D'un et d'autre côté ravi d'aise il se mire.
 De ce fond découvert le sentier il admire,
 Sentier que la Nature a d'un soin libéral
 Paré de sablon d'or et d'arbres de corail

Qui, plantés tout de rang, forment comme une allée
 Étendue au travers d'une riche vallée,
 Et d'où l'ambre découle ainsi qu'on vit le miel
 Distiller des sapins sous l'heur du jeune ciel...
 Là le noble cheval bondit et prend haleine
 Où venait de souffler une lourde baleine.
 Là passent à pied sec les bœufs et les moutons
 Où naguère flottaient les dauphins et les thons.
 Là l'enfant éveillé courant sous la licence
 Que permet à son âge une libre innocence
 Va, revient, tourne, saute, et, par maint crijoyeux
 Témoignant le plaisir que reçoivent ses yeux,
 D'un étrange caillou qu'à ses pieds il rencontre
 Fait au premier venu la précieuse montre,
 Ramasse une coquille et, d'aise transporté,
 La présente à sa mère avec naïveté.
 Là, quelque juste effroi qui ses pas sollicite,
 S'oublie à chaque objet le fidèle exerce,
 Et là, près des remparts que l'œil peut transpercer,
 Les poissons ébahis le regardent passer.

من خلال الاستعارة الطائر- السمكة، يُطرحُ إذاً موضوعٌ أكثرُ اتساعاً، وهو معكوسية الكون والوجود. موضوعٌ جدُّ مألوفٍ بالنسبة لمُخيلة الباروك، التي أبدعتُ عبرَ أدبها في ترجمة ألعاب فنِّ الرِّسم المنظوري والسراب بتوظيف تقنية الشَّكل الغير حقيقي أو الزائف، التي تُعتبر تقنية جدُّ ثمينة بالنسبة للفنِّ المعماري والرسم السائدين في تلك الفترة. ففي ميدان المسرح، نعرفُ جيداً، عبر هاملت (Hamlet)(19)، عبر الوهم الهزلي (L'illusion comique)(20)، عبر القديس جينست (Saint Genest)(21) لروترو (Rotrou)، كل هذا البيرانديليسم (Pirandellisme)(22) الذي

يَسْعَى إلى تظليل الرأي العام، عن طريق إدخال مشهدٍ ثاني داخل المشهد الأصلي، وذلك بمنح الممثلين دور الكوميديين أو دور المتفرجين، وبمضاعفة فكّ التداخل الذي ينعكس بدوره إلى أبعد حدّ. فكثيراً ما لاحظنا قرابة العلاقة بين هذا التأثير البنيوي وما يُطلق عليه في علم الشعارات بمصطلح التَّبْئير (23)، والذي يُحدث نوعاً من الدوّار اللامتناهي.

وهو ما يُفسّر لدى بورخيس (Borges) بحالة الارتباك التي تتأبنا أمام هذه الأشكال الشاذة للعلاقة بين الواقع والخيال: "لماذا نحن قلقون كَوْن البطاقة يَتِمُّ تضمينها في البطاقة والألف لئيلة وليئة في كتاب ألف لئيلة وليئة؟ كَوْن الدون كيشوت (Don Quichotte) يُصبح قارئاً لـ كيشوت وهاملت من متفرجي هاملت؟ أعتقد أنني قد وجدتُ السبب: تُشير ظواهر الانقلاب هته إلى فرضية ما إذا كانت شخصيات الخيال عبارة عن قراء أو متفرجين، فنحن، قُرأؤهم ومتفرجّوهم، يُمكن أن نُصبح شخصيات خيالية (24)". لكن، ألا يُمثل هذا التعلّيق في حدّ ذاته صداى وفيّاً للتأمّلات الأكثر لُجوجةً وإلحاحاً للتفكير الباروك، من مونتين (Montaigne) إلى غراسيان (Gracian)؟ عالم الباروك هو عبارة عن مشهدٍ يلعبُ فيه الإنسان من دون أن يشعُر، أمام مُشاهدين مُستترين، كوميديا لا يعرفُ مؤلفها، بل ولا يعرفُ حتّى المعنى. فسطحُ البحر (كما يُخبرنا به العمل الأدبي لسانت آمون)، ذو الحدود الغامضة، والذي هو شفافٌ وعاكسٌ في آنٍ واحدٍ، يُمكن أن يكون شيئاً مثل سِتارةٍ من هذا المشهد.

العالمُ مسرح: يدعو هذا الاقتراح حتماً إلى اقتراح آخر، من شأنه أن ينقله إلى حدودٍ أخرى للوجود، تماماً كالعنوان الذي أطلقه كالديرون (Calderon) (25) على إحدى كتاباته الكوميديّة: الحياةُ حُلْم. جدليّة جدّ مُحيّرة بين الاستيقاظ والحلم، بين الواقع والخيال، بين التعلُّق والجنون، جدليّة تُعبّر عن كل التفكير الباروك. يُضاف إلى الدوّار الكوئي الناجم عن اكتشاف العالم الجديد (يقول مونتين أنّ عالمنا عتَرَ على عالمٍ آخر، فمنّ يُجيئنا ما إذا كان هو آخر إخوته؟)، دوّارٍ ميتافيزيقي تجريدي، يُشبه الثنائي الداخلي. ربّما يُمثل تصوّرنا للواقع ضرباً من الوهم، ولكن من يدري ما إذا كان تصوّرنا للوهم ليس في كثيرٍ من الأحيان أيضاً إلا واقعاً؟ ما إذا

كان الجنون ليس إلّا صرْحاً من التّعقل، والحلم ما هو إلّا حياةً مُتعارضةً بعض الشيء؟ فالأنا اليقِضُ يظهرُ في صورةٍ ليس أقلَّ وهمٍ ووحشيّةٍ من موضوع الحلم ذاته. لذا، يتأثرُ الوجودُ كُلُّه بهذا الغموضِ المعكوسِ على غرارِ شعْرِ سانت آمون (Saint-Amant)، الذي يصوغُ موضوع الهلوسة والهذيان عبرَ تيوفيل (Théophile) أو تريستان (Tristan). من خلال تصوّراته ورؤيته لهذا الموضوع، يُقدّم لنا سانت آمون (Saint-Amant) نمطاً فذاً يُعبّر عن ميّله للانعكاس المجازي. فالجزءُ الأوّل من القصيدة، المُخصّص بشكْلٍ فعلي للكوايبس، يُمثّل طرازاً شاقاً يغلبُ عليه طابع البرودة، تماماً كأشباح مسرح (Grand Guignol) (26) التي قام بتمثيلها؛ لكن الشق الثاني من القصيدة، والذي خصّص برُمّته للهلوسات الليلية، يبدو في نهاية المطاف جزءاً حاليماً وأكثر لفتاً للانتباه. لكنّ مُعظمُ هته الرؤى ما هو إلا انعكاسٌ مُتناظرٍ ومُتناسقٍ للأجسام المذكورة في القصيدة، أو على الأقل لمعانيها، وذلك عن طريق توظيفٍ أصدادها: في الصيْف، يُصبحُ (قصرُ) (Tuileries) (27) عبارة عن مقبرة جامدة، وفي أحواض البجع، تسبحُ الغربان داخل بركٍ من الدّم عبر ممرّاتها (المقبرة) الضاحكة.

تُناخ لأخزاني العديد من الممرات
لِمُغادرة الحياة والذهاب إلى الجحيم

Sont autant de chemins à ma tristesse offerts
Pour sortir de la vie et descendre aux Enfers.

وكذلك، يمنحنا تيوفيل (Théophile) عبر قصيدة شهيرة هذه المشاهد المتناقضة:

يَعُودُ هذا الرَّافِدُ مرّةً أُخرى إلى مُنبوعه،
(و) يتسلّقُ ثُوْرَ قُبّةٍ...
(و) يقطعُ نُعبانٍ نسرأ،
(فد) تحترقُ النَّارُ داخل الجليد،
(و) تُصبحُ الشَّمْسُ سوداء.

Ce ruisseau remonte en sa source,
 Un bœuf gravit sur un clocher...
 Un serpent déchire un vautour,
 Le feu brûle dedans la glace,
 Le soleil est devenu noir.

وهكذا، يبدو أنّ عالم الأحلام أو الجنون يظهرُ بكلّ طواعية، تماماً كأنعكاسٍ أو ازدواجٍ مُتماثلٍ للعالم "الحقيقي": هو نفسه معكوس. وقد أحصى جان روسيه (Jean Rousset) العديدَ من مظاهر هذا الحافز المرتبط بـ العالم المعكوس بواسطة باليه الرقص، وذلك عبر أفنية ساحة البلاط لتلك الحقبة (28). وهو يذكرُ مقولةً بالتاسارجراثيان (Baltasar Gracian) (29): "في هذا العالم، لا يُمكن التّظرُ إلى الأشياء بشكلٍ جيّدٍ إلاّ من خلال رؤيتها معكوسة"

لذلك، سينشأ بين العالم الآخر، الباطني، والعالم الخارجي الأخرى، كالعالم الذي اكتشفه كريستوفر كولومبوس (Christophe Colomb)، كالعالم التي تخيلها سيرانو دي برجرانك (Cyrano De Bergerac)، أو العالم الذي يحلم به سانت أمون (Saint-Amant) (30)، توافقٌ جليٌّ، يظهرُ على شكلِ أسطورة غامضة المعالم: الكلُّ يشكّلُ انعكاساتٍ للشيء ذاته، وهي (الانعكاسات) بالضرورة متطابقة: كلُّ المهاوي ليستُ إلّا واحدة.

لكن، ومن خلال هذا النظام العبقريّ من النقايض، من الانقلابات ومن التناظرات، ألا يستوجبُ التساؤلُ ما إذا كان الأمرُ متعلقاً بالصراع بين الوعي الحادّ للغيرية الذي انحصرَ على تلكم الحقبة، وبين عدمِ قُدرة ذلك الوعي على تصوّرِ هذه الغيرية إلاّ عن طريق أنماط من هوية تائهة، أو خفية. ربّما يرجعُ الأمرُ إلى عجزٍ وراثي على المستوى التخيلي، الذي قد نجدُه في مواضع أخرى كذلك، لكن، وفي الوقت ذاته، فهو يُوفّرُ للباروك المبدأ القائم على شعريته: فجأةً، كلُّ فارقٍ يشكّلُ تشابهاً، يصيرُ فيه الآخر حالةً متناقضةً من الذات، ولنقلُ بكلّ شدّةٍ عبر العبارة المألوفة: يعودُ

الأخرُ إلى الذّات. عالمُ الباروك، هُوَ تَلْكم الصوفية الشجيرة، حيثُ تُستغنى أوجاعُ
الرؤى وينتهي إلى انبساط التعبير وسعادته (31).

الهوامش

- (01) المتأمل Le Contemplateur.
- (02) الشمس المشرقة Le Soleil levant.
- (03) موسى المنقذ Moysé sauvé، الجزء 10.
- (04) المرجع نفسه، الجزء 12.
- (05) المرجع نفسه، الجزء 05.
- (06) لوتريامون Lautréamont، ص. 51. يذكر باشلار هنا الأمثلة التي قدمها رولان رونييفيل: خلط بين الطائر والسمكة عند الطفل، تقارب بين الفصيلتين في بعض التصنيفات التجسيمية، أسماك على الأشجار لدى الرسامين البدائيين، «أخيراً وبالخصوص، لا يمكننا أن ننسى أن هذا الخلط الغريب، قد بدأ في الأسطر الأولى من الكتاب المقدس، حيث نقرأ أن الرب خلق في نفس اليوم الأسماك والطيور» (التجربة الشعرية، ص. 150).
- (07) سونيته، بالإنجليزية: Sonnet، أو الأغنية القصيرة، مشتقة من الكلمة الإيطالية Sonetto، هي أحد أهم أشكال الشعر الغنائي الذي انتشر في أوروبا في العصور الوسطى وكتب فيها كبار الشعراء، وتتألف من أربعة عشر بيتاً بأوزان وقواف معروفة وتركيب منطقي: عندما أراها، تلك الرقبة الإفوارية...
- (08) مضيق جبل طارق.
- (09) المتأمل Le Contemplateur.
- (10) موسى المنقذ Moysé sauvé، الجزء 07.
- (11) المرجع نفسه، الجزء 06.
- (12) جان روسيت Jean Rousset، الأدب في عصر الباروك في فرنسا، ص 188.
- (13) لويس دي جونجورا Louis de Gongora، شاعر وكاتب مسرحي إسباني، ولد في قرطبة عام 1561م. ينتمي إلى العصر الذهبي الإسباني، واشتهر كرائد في التيار الأدبي الذي عُرف فيما بعد بالتعبيرية Estilocoltismo، تم الاحتذاء بأعماله في القرن السادس والسابع عشر حتى القرون اللاحقة في أوروبا وأمريكا اللاتينية. ولكون أعماله تنتمي إلى الكلاسيكية اللاتينية، أصبحت موضعاً للتفسير والتأويل ومثار اهتمام الباحثين في العصر ذاته. توفي عام 1627م في قرطبة.
- (14) الغزلة La Solitude.
- (15) لقد أظهر باشلار Bachelard جيداً (p, 72) في (L'eau et les rêves) فحوى العلاقة بين "المفهوم الغامض طائر. سمكة" و "مقلوبية العروض الكبيرة للمياه".

(16) لكي يُظهرَ النقص، لجأَ واحدٌ من أشدِّ مُنتقدي سانت آمون (من بين أولئك الذين بذلوا جهوداً كبيرةً في قراءة موسى المقلد)، إلى الكناية الفاضحة: "يجبُ أن تتوفَّرَ في القارئ الأكثرُ اطلاعاً بطولَةِ الفواصلِ لكي يذهبَ، عبرَ الغطاءِ النباتي الطخّم الموجود تحت الماء، لاصطياد عددٍ قليلٍ من اللآلئِ المخبأةِ داخل الآلاف من المحار" (ليون فيران Léon Vérane، مُقدمة طبعة الأعمال الشعرية لسانت آمون، غارنبيه، 1930). العبارة المستعملة من طرف أنطوان فورتبيير Antoine Furetière: موسى الغريق.

(17) الهاويات من السماء، التي تُصَبُّ كل مياهاها
والتي تقومُ بمُحطِر طيران أسرع الطيور

Les abîmes du ciel, versant toutes leurs eaux,
Interdisant le vol aux plus vites oiseaux.(الجزء الثالث)

(18) الجزء الخامس. تناسفُ رُبما على هذا الاستشهاد الطويل، الذي هو في صالح الثراء الشعري للنص. استهزأَ بوالو Boileau نوعاً ما، في كتابه الفن الشعري L'Art Poétique، بشكلٍ جليّ بهذا الطفلِ ذي الأصدافِ وبهذه الأسماكِ ذوات النواخذ. فهو يعتبرُ كاتبَ هذا النص مجنوناً. إطرأً غير مقصودٍ من "المنطق" إلى الجنون. تتجلى هنا الكلاسيكية فيما يُطلق عليه ميشال فوكو Michel Foucault بـ الانفلاق الكبير، لكن في الواقع، هو الذي انغلق على نفسه، وقد تركَ خارجاً، عن طريق "الجنون"، الحقائق العُظمى للمذهب التصوري.

(19) تراجيديا هاملت Hamlet، واحدة من أهم مسرحيات الكاتب الانجليزي ويليام شكسبير William Shakespeare، كُتبت في عام 1600 أو 1602، وهي من أكثر المسرحيات تمثيلاً وإنتاجاً وطباعةً.

(20) الوهم الهزلي L'illusion comique، مسرحية مؤلفة من خمسة أجزاء، كتبها بيير كورني Pierre Corneille عام 1635، مثّلت لأول مرة سنة 1636 ونُشرت سنة 1639 لدى فرانسيس تارغا.

(21) القديس جينست الحقيقي Le véritable Saint Genest، هو تراجيديا للكاتب الفرنسي جان دي روترو Jean De Rotrou، كُتبت ما بين 1644 و 1646، وتم نشرها سنة 1647.

(22) البيرانديليسم pirandellisme، مذهبٌ يُعنى بالنظرة إلى العالم والفن، دافع عنه وأيدَه مؤسسه الإيطالي لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello. وهو مذهبٌ مبني على أساس فلسفي كونه قائم على التناقض الموجود بين الحياة والوعي.

(23) التَّبئير هو طريقةٌ تمثيليةٌ عملٌ في عملٍ مُماثل، عن طريق دمجِ الصّورة في الصّورة نفسها، على سبيلِ المِثال.

(24) تحقيقات Enquêtes، ص. 85.

(25) بيدرو كالديرون دي لباركا Pedro Calderon de la Barca، شاعرٌ وكاتبٌ مسرحي إسباني، وُلد في مدريد 17 جانفي 1600. ذو إنتاجاتٍ جدّ وفيرةٍ بشكلٍ استثنائي، ألفَ ما يزيد عن مائتي نصّ درامي. اشتهر بالخصوص بمسرحيته: الحياة حلم، عام 1635.

- (26) مسرحه Grand Guignol، هومسرحٌ باريسي يعودُ إلى عام 1896. تَخَصَّصَ هذا المسرحُ في عرضِ المسرحيات التي تُظهِرُ القِصصَ الأكثرَ رُعباً والأكثرَ دمويةً.
- (27) Les Tuileries، هو قصرٌ باريسي من ملوكِ فرنسا والأباطرة من سلالة بونابرت، سُمِّي كذلك نسبةً إلى المكان الذي يُوجدُ فيه والذي كان مُخصَّصاً لصناعة القرميد؛ وقد تمَّ تشييده من طرف كاترين دي ميديسيس Catherine de Médicis سنة 1564. لكن أُحرقَ هذا القصرُ إبَّان ثورة بلديرة باريس عام 1871، ودمَّرَ كلياً سنة 1882.
- (28) Enquêtes، ص. 26 - 28.
- (29) بالتاسار جراثيان Baltasar Gracian كاتبِ إسباني ينتمي للعصر الذهبي في إسبانيا، والذي تَخَصَّصَ في في النثر التعلّيمي والفلسفي، وُلِدَ في 08 جانفي 1601 وتُفِي في 06 ديسمبر 1658. من أبرز أعماله رواية كريتيتكون (1651-1657) El Criticon، التي تُقدِّمُ صورةً رمزيةً عن حياة الانسان، والتي نُشرت في ثلاثة أجزاء 1651، 1653 و1657.
- (30) كذلك هو الشأن بالنسبة لشارل سورل Charles Sorel، عبرَ الشَّخصية الوسيطية: في الكتاب الحادي عشر الفرنسيون Francion، يتخيَّلُ الشادُّ المتحدِّقُ هورتونسيوس Hortensius مواضيعَ عدَّة للروايات، من بينها رحلة إلى القمر، الرحلة التي ألهمت من دون شك سيرانو Cyrano، استكشاف التناهي في الصغر، الذي يقودنا إلى عمق علم الخيال الحديث، وتوقعُ عشرون ألف فرسخ تحت الماء Vingt mille lieues sous les mers: "أريدُ أن أكتب رواية تحت الماء، أريدُ بناءً مدُنٍ أكثرَ جمالاً من مدُننا، في البحر الأبيض المتوسط وفي الأنهار التي تصبُّ فيه، أين تتخذُ التريتون Tritons والنيريد Néréides (أسماءٌ تُطلقُ على حوريات في الميثولوجيا الإغريقية) أوطاناً لها. سيتمُّ بناء كلِّ منازلها بالقواقع وبأصداف اللؤلؤ. ستكونُ هنالك أيضاً مناظرٌ طبيعيةً وغابات مرجانية حيثُ تذهبُ (الحوريات) لصيد سمك القد، سمك الرنجة والأسماك الأخرى. ستكونُ غالبية الأشجار من الأسل، من الطحالب والاسفنجيات: وإذا ما جعلتُ فيها (أي في الرواية) بطولاتٍ ومعارك، فسوفَ لن تكونُ الرماحُ سوى بوص". وهو نفس المجنون الذي ابتكر، في صفحاتٍ أُخرى، فكرة الرواية البالزاقية: "لَمْ نشاهد سوى روايات عن الحرب والحبِّ، لكن نستطيع أيضاً صناعة روايات لا تتحدثُ إلَّا على المحاكمات، على المالية أو على السِّلح. توجدُ مغامراتٌ شبيقةً وسط هذه الأعمال المُتعبة..."
- (31) من الواضح أنه لم يتم هنا التطرق لسانت آمون Saint-Amant إلا كمثال، يُظهِرُ نموذجاً لرقعة وحساسية الباروك. لكن يُمكن أن نجد، في نفس الحقيبة، لدى شعراء آخرين، أقلَّ شهرة، وقعاً أكثرَ تعبيراً. كهذا النهر الذي تفتى به هابرت دي سيغيزي Habert de Cérisy (جان روسيه JeanRousset، أنثولوجيا شعر الباروك الفرنسي، I، ص. 245) :

هناك، عبرَ فوضى لطيفة، ومُتجددة،
أين تلتقي الأرض مع السماء وسط الماء؛

أئن تُعَدُّبُ العَيْنُ لِإِيهَامَاتِ عَدْبَةٍ،
 تَمُزِّجُ (العَيْنُ) كُلَّ الْأَشْيَاءِ بِصُورِهَا،
 هُنَاكَ، عَلَى شَجِرَةٍ، تَعْتَقِدُ (العَيْنُ) أَنَّهَا شَاهَدَتْ أَشْيَاكَأَ،
 وَتَجِدُ (العَيْنُ) الطَّيُورَ بِالقُرْبِ مِنَ الشَّصِ
 فَالْحَيْسُ الْمَسْحُورُ لِلصُّورَةِ الْمُضِلِّلَةِ،
 يَنْعِثُ الشُّكَّ مَا إِذَا كَانَ الطَّايِرُ يَسْبِيحُ، أَوْ السَّمَكَةُ تَطِيرُ.

C'est là, par un chaos agréable,
 Que la terre et le ciel se rencontrent dans l'eau ;
 C'est là que l'œil souffrant de douces impostures,
 Confond tous les objets avecque leurs figures,
 C'est là que sur un arbre il croit voir les poissons,
 Qu'il trouve les oiseaux auprès des ameçons,
 Et que le sens charmé d'une trompeuse idole,
 Doute si l'oiseau nage, ou si le poisson vole.