

د. صالح فايد - جامعة البسيلة - الجزائر



بِتَساقُطِ الذَّهَبِ تَبَّتَ البَدِيدِ

L'or tombe sous le fer



إذا ما سلّمنا بالفكرة السائدة بين مؤرخي الفن، أوحى بين علماء الأستطابقا (الجماليات)، الذين التزموا بتطوير فلسفة الفن الباروكي، فقد عبّرت الأشكال الجديدة التي ظهرت في نهاية القرن السادس عشر عن اكتشاف مذهب، عن تحرر في التراكيب وعن انتعاش في الحيز، أين ينضمّ الخطاب فيه إلى خطاب الطبيعة لكي يستبدل، في المعايير الكلاسيكية للنظم والتعداد، قيمة حيوية، تلك المتعلقة بالميوعة أو السيولة، بالانتشار أو التمدد، بالوفرة أو الغزارة: فكلّ من الأفواس والأفواس المعكوسة، الواجهات المنحوتة، المنظورات الآيقة، وفرة الديكور وتضخيمه، انبثاق المخطوطات، الزخرفة على الجصّ، سطوع وإشعاع الأشكال الشفافة، أنسياب الزخرفة والانطواءات على السجاجيد؛ في الواقع، يبدو أنّ كلّ هذه الميزات والخصائص تسعى لتحقيق صورة مثالية لفضاء متحرك ومعبّر، حيث توجد نماذجها وسط الطبيعة « الحية » مياه جارية، شلالات، زخم نباتي، تراكمات وحطام، أبنية مشتتة.

وحثي من دون استحضار المثال الأكثر إيضاحاً للديكور المانوييلي (Décor manuélin) (01)، أو لِنوافير برنيني (Bernin) (02)، أو تلك الواجهات ليوروميني (Borromini) (03)، أو بعض لوحات روبنز (Rubens) (04)، كلّ هذه الأمثلة، يمكن لها أن تعتمد هذا التمثيل الحيوي، الذي يُعتبر التمثيل الوحيد الذي احتفظت به أسطورة الباروك الخالد.

وإذا ما تطرّقنا، في هذا السياق، إلى الشعر الفرنسي لتلك الحقبة، فإنّ اكتشاف النُصوص يُظهرُ مفاجأة غريبة، ورُبّما خيبة أمل. لا شيء أقلّ مُيوعة، وأقلّ تلاشٍ، ولا أكثر رداءةً من الرّؤية التي يُعبّرُ عنها. إنّ ذلك المُحيط يعبّرُ، بالتأكيد، عن وفرةٍ في الألوان، عن موادّ جوهرية، عن ميزاتٍ حسّاسة، إذ يفاجئُ ثراءُ هذا المُحيط للوهلة الأولى؛ لكن سرعان ما تؤولُ هذه الميزات إلى اختلافات، واختلافاتٍ إلى تناقضات، ليُستقطبَ العالمُ الحسّي وفقاً لقوانين صارمة، مُتعلّقة هي الأخرى بهندسة المادّة. فتتقابلُ العناصرُ في أزواجٍ مُتناقضية: الهواءُ والأرض، الأرضُ والماء، الماءُ والنار. البُرودةُ والحرارة، الضوءُ والظلام، الصلابةُ والسيولة، كلّها، يشتركُ فيها تنوعُ الأساليبِ والموادِ في تصلُبِ بروتوكوليّ.

يُمكنُ الاستشهادُ بمُقارنةٍ مُفيدة، عن طريق السّونيتة (05) الشهيرة لرونسار (Ronsard) (06)، المُتعلّقة بوفاة مريم (العذراء): كما نرى على الغصن (07)... كما يُمكنُ الاستشهاد أيضاً بأيّ غزلٍ يلي تلك الفترة. فلدى الشّاعر رونسار، تُحمَلُ القصيدةُ بلُطفٍ إلى حالةٍ من الاندماج والانسهار. لا تعكسُ هذه الحالة تحوّلُ الشّابة المُتوفية (مريم) إلى زهرةٍ فحسب، ولكن أيضاً، عن طريق توظيف ألعاب الموسيقى، في القوافي المُنتهية بـ (-eur) في كلمة (fleur: زهرة) و(-ose) في كلمة (rose: وردة)، عن طريق مُرونة الإيقاع، عن طريق تعديّ الصّور وتخييط اللّغة حتّى في وحدانيّتها الأساسيّة، من خلال نُعومة ورقة سحر القُربان الجنائزي المُتملّق والمُواسي،

لِتَلْقِي عَزَائِي، تَقْبَلِي دُمُوعِي وَبُكَائِي،

(حُذِي) هَذِهِ الْمَزْهَرِيَّةُ الْمَلَأَى بِالْحَلِيبِ، هَذِهِ السَّلَّةُ الْمَلَأَى بِالزُّهُورِ...

Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,

Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs...

فالقصيدُ دائماً، تُصبِحُ ورديةً، تُصبِحُ جسماً عبقراً، تُصبِحُ نضارةً وحيويةً تمّ حفظُها بأعجوبةٍ من التفكّك والموت. ومِمّا لا شكّ فيه، فإنّ هذا الوقّع ذاته، هو الذي فكّر فيه مارسيل بروست (Marcel Proust) (08)، عندما تكلمَ عن « ورنيسُ (09) الأساتذة »، وعندما كتب أنّ بعض الأعمال الأدبية، تستلهمُ « الجمالَ المُطلقَ » من « نوعٍ من الذوبان، من وحدةٍ شقّافة، حيثُ تفقدُ كلُّ الأشياءِ مظهرها الأوّلي كالأشياء، فتأتي هته الأخيرة لتنتظمَ جنباً إلى جنبٍ على نحوٍ من الترتيب، حيثُ تكونُ مُختزقةً من طرف نفس البريق واللّمعان، حيثُ تكونُ

مزنيّة في بعضِها البعض، دونما بقاء كلمةٍ واحدةٍ خارجِ هذا النّظام، دونما أن تكونَ كلمةٍ واحدةٍ مُناهضةً لهته الملاءمة» (10).

على العكس من ذلك، فالشّعرية الباروكية، وعن طريقِ جُوجها، يبدو أنّها مُناهضة تماماً للملاءمة في ذلكم النّظام. إذ نجدُ، لدى الكاتبِ رونسار، أنّ هذه الشعرية تُصوّرُ وَجَناتِ فيليس (Phyllis) وأميريل (Amarylle) كأنّها وُروُدٌ، لكنّها وُروُدٌ فقدتُ كلَّ عِطرها، وفقدتُ معه قُدْرَتها على الإشعاع: وُروُدٌ وزَنابِق، وُروُدٌ وقَرْنُفُل، قَرْنُفُلٌ وزَنابِق، جميعُها تتركُّ على وجهه تلك الجميلات نظاماً من التناقضات، مُحكماً وبدون تباينٍ. تلك الأزهار الأنيقة، التي لا تحوي أيّ نَسغٍ أو عَصارة، والتي لا يهدّدها أيُّ إثلافٍ أو فساد،

لا نرى البتّة تساقط لا زنايقك ولا وُروُدك (11).

On ne voit point tomber ni tes Lys ni tes Roses,

فليس المقصود هنا أزهارٌ، بل بالكاد ألوانٌ: وهي فقط رموزٌ تنجذب وتندفع في بعضِها البعض، دون خُدوتٍ اختراقٍ فيها، تماماً كما هو الشأن بالنسبة للعبية مُحكمة القواعد، أو بالنسبة لأوجه الاستعارة.

عدا ذلك، فالأزهار لا تُشكّل جوهر لائحة المجاز المتعلّقة بالغزل، أو بالأحرى، هي لا تظهِرُ في ذلك الموضع إلا كمواد نفيسة، مثلها مثل باقي المواد، في نظام يغلب عليه طابع توظيف المواد المعدنية، وعلى وجه أدقّ، الجواهر والأحجار الكريمة، حيث تحاكي تلك الأزهار الرّخم الناتج عن تلك المعادن النفيسة، وهكذا، فعندما يكتبُ تريستان ليرميت (Tristan L'Hermite):

عيناها (كأل) يواقيت وقمها (كأل) وُروُد
التي تدومُ إشراقها اللامعة لموسم كامل (12)

Ses yeux sont de Saphirs et sa bouche de Roses
De qui le vif éclat dure en toute saison

أَنَّ أَوَّلَ كَلِمَةٍ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي، أَي كَلِمَةُ: الَّتِي، تُشَكِّلُ صِلَةَ الْمَوْصُولِ، فَإِنَّهَا تَبْدُو غَامِضَةً، لَيْسَ فَقَطْ مِنْ خِلَالِ بِنْيَتِهَا (هَلْ لَهَا إِسْمٌ مَوْصُولٌ وَاحِدٌ أَمْ ائْتِنِينَ؟)، وَلَكِنْ أَيْضاً لِأَنَّ الْإِشْرَاقَةَ اللَّامِعَةَ، الَّتِي تُشِيرُ مَنْطِقِيّاً إِلَى الْوُرُودِ بِمَا أَنْنَا نَنْهَرُ بِاسْتِمْرَارِ انْبِعَاطِهَا، تَتَلَاءَمُ جَيِّدًا مَعَ الْيَوَاقِيْتِ: إِنَّ الْمَسْأَلَةَ فِي الْوَاقِعِ مُرْتَبِطَةٌ بِالْمَعَانِ الْوُرُودِ، لَكِنْ يَبْقَى هَذَا اللَّمَعَانُ مُشْرِقًا، تَمَامًا كإِشْرَاقَةِ الْأَحْجَارِ الْكَرِيمَةِ: إِذْ تُقَايِضُ الْوَرْدَةَ بِبَيْلَاتِهَا مُقَابِلَ أَوْجِهِ التَّوْنِجِ، فِيهِ لَا تَتَفَتَّحُ مُطْلَقًا، بَلْ تَكُونُ مُرْصَعَةً، وَتُضِيءُ بِالْمَعَانِ مُسْتَعَارًا. وَهُوَ مَا سَجَرَ بِهِ تَرِيَسْتَانِ:

أه! فليطري هذا العزاء أخلامي،
لأرى. كالسماوات صانعتاً أسري،
آية انعكاس أزهار مع ججارة (كريمة)!

Oh ! que ce réconfort flatte mes rêveries,
De voir comme les Cieux pour faire ma prison
Mirent des fleurs en œuvre avec des pierreries !

خُطُوَةٌ أُخْرَى، وَلَا يُصْبِحُ حِينَهَا الْفَمُّ (كَأَلِ) وَرُودِ. بَلْ (كَأَلِ) يَوَاقِيْتِ:

وَارِبَةً، لَكِنِّي تَتَكَلَّمُ، يَوَاقِيْتِهَا الْكَرِيمَةُ (13)...

Entrouvrant pour parler ses Rubis gracieux ...

بَيْنَمَا نَجِدُ أَنْفُسَنَا فِي قَلْبِ الْمَوَاضِيْعِ الْمَادِيَّةِ لِلْبَارُوكِ، مَعَ الشَّاعِرِ سَانْتِ آمُونِ: فَفَجَّرَهُ فِضِّيٌّ، وَصَبَّاحُهُ مِنْ ذَهَبٍ، وَتَسْتَيْقِظُ الْأَسْمَاكُ الْأَزْجَوَانِيَّةَ وَالْأَلَزُورِيَّةَ عَلَى مُرُوجٍ مِنَ الطَّلَاءِ الرَّجَاجِيِّ الْمُرْتَعِشِ، مُظْهِرَةً

(لَوْنٌ) عَمُودِهَا الْفَقْرِيُّ الْفِضِّيُّ إِلَى ذَهَبِ الشَّمْسِ الْجَمِيلَةِ.

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

فِي مُوسَى الْمُنْقَذِ (Moyse Sauvé)، يُظْهِرُ لَنَا حَمَامُ الْأَمِيرَةِ تِيرِمُوثِ (Termuth) تَهْتِكًا خَارِقًا مِنَ الْأَحْجَارِ الْكَرِيمَةِ وَالْمَعَادِنِ الثَّمِينَةِ. فِيهِ بَرَكَةٌ مِنْ ذَهَبٍ، مِنْ بَلُورٍ، مِنْ يَشْبٍ، مِنْ

مزمرٍ، من لؤلؤٍ ومن عقيقٍ، تُصبِحُ مياهُ النَّيلِ منَ الكريستالِ، وهي مُستلمَةٌ جِسماً من العاجِ النَّاعِمِ، جِسماً من الرُّحامِ العائِمِ؛ حيثُ يَنْثُرُ شَعْرُ تلكِ الأميرةِ

جدولاً ذهبياً فخمًا

في السائلِ الفِضِّيِّ للموجاتِ المُشتِعِلةِ.

un noble ruisseau d'or

Dans le fluide argent des flomboyantes ondes.

لدى سانت آمون كذلك، يُظهِرُ ثُلُجُ جِبَالِ الألبِ شراراتٍ من الذهبِ، من اللأزردِ ومن الكريستالِ (14)، فهو (الثلجُ) قُطُنُ السَّمَاءِ الجميلِ، (وهو) بلاطُ شَقَافٍ مُصنوعٍ من معدنٍ ثانٍ (الفضة)؛ ويتلخَّصُ مَشْهُدُ الحِصَادِ في هذا الاختصارِ:

يتساقطُ الذهبُ تحتَ الحديدِ (15)...

L'or tombe sous le fer...

حيثُ تفتَرُنُ، بشكلٍ نموذجي، استِعارَةَ بصريّةِ «عَفْوِيّة» (ذهبُ القمحِ النَّاضِجِ) مع كِنَايَةِ مُصطلحيّةِ بختة: الحديدِ بالنسبةِ للمِنْجَلِ، أي المادّةِ نسبةً إلى الآداتِ.

يَكْمُنُ الذكاءُ «الحادُّ» في هذا التَّنَافُرِ للضُّورِ. إذ ليسَ هُنَاكَ شَيْءٌ أَفْضَلُ إِضَاحاً للحركةِ الخفيّةِ، التي من خِلالِها، تُقَدِّمُ الكِتَابَةُ الباروكيّةِ تَرْتِيباً وَهَمِيماً لجوازِ وَقُوعِ الأَشْيَاءِ: «يتساقطُ القمُحُ تحتِ المِنْجَلِ»، فالمُقابِلةُ هُنَا تَكُونُ سَخِيفَةً لَأَنَّ الأَمْرَ يَتَعَلَّقُ بِمُضَادِفَةٍ بَسِيطَةٍ؛ بينما «يتساقطُ الذهبُ تحتَ الحديدِ»، تُعَيِّرُ هُنَا عن صِراعٍ بينِ مَعَادِنِ نَفِيسَةٍ، عن نوعٍ من المِبارزةِ.

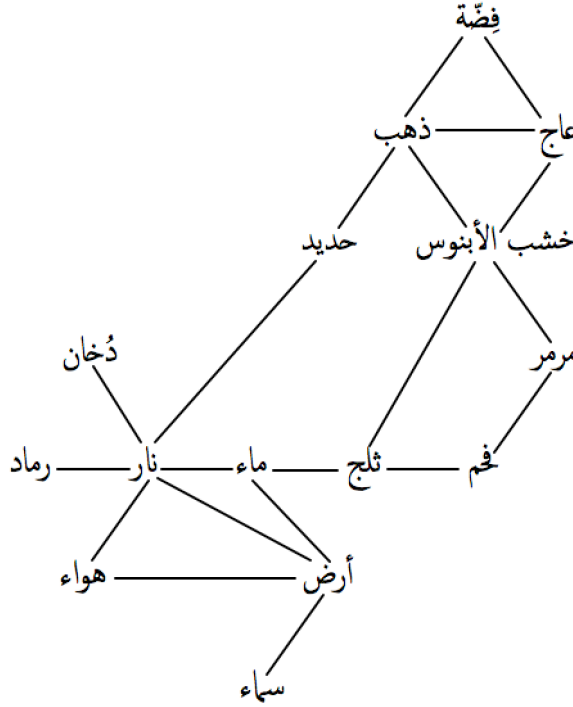
نَعْلَمُ ما مَدَى التعلّيقِ الشَّدِيدِ الذي تَسْتَوْحِيهِ هكذَا إِبْداعاتِ لِبَاسْكالِ (Pascal)، الذي لا يُجَارِيهِ شَخْصٌ آخَرُ في هَذَا المَجَالِ: «أولئك الذين يَصْنَعُونَ أَلْوَانَ التَضَادِّ، عن طريقِ اللّجُوءِ إلى إِجْبَارِ الألفاظِ (التصنُّعِ)، همُ مِثْلُ أولئك الذين يَصْنَعُونَ، لغرضِ إضْفَاءِ التناظُرِ، نوافِدَ كاذِبَةٍ: قاعِدَتُهُمْ لَيْسَ التكلُّمُ القويِّمُ، بلُ صُنْعُ صُورٍ قويمَةٍ». ولكن الحِساسِيّةِ

الباروكية كلها موجودة في الصورة: لا هم إذا لم تكن السنبلية من ذهب كالمنجل الذي هو من الحديد، إنها مجرد مسألة حفظ المظاهر، بدءاً بأثمتها، تلك المتعلقة بالخطاب.

في الواقع، إن مثل شاعر الباروك إلى الفاظٍ مُرتبطة بالصياغة والمجوهرات وتفضيله لها، لا يعكس أساساً ميلاً « عميقاً » للمواد التي تُعبر عنها هذه الألفاظ. فلا يجب أن نسعى هنا إلى أحد تلك الأخطام التي تحدثت عنها باشلار، أين يقوم الخيال بتحريري واستطلاع الطبقات الخفية للمادة.

بل على العكس من ذلك، إذ يتم توظيف هذه العناصر، المعادن والأحجار الكريمة فقط من أجل وظائفها السطحية والمجردة: أي نوعاً من التكافؤ المحدد بواسطة نظام من التناقضات المتقطعة، والذي (النظام) أكثر ما يوحى إلى الكيمياء الذرية دون الإحياء إلى التحويلات الناجمة في الكيمياء القديمة.

وعليه، يتناقض الذهب أحياناً مع الحديد، وأحياناً مع الفضة، أحياناً مع العاج، وأحياناً أخرى مع خشب الأبنوس (16). فالعاج وخشب الأبنوس يتجادبان، تماماً كما يجذب المرمر الفحم أو الكهرمان؛ هذا الأخير، الذي يتناقض مع الثلج، الذي بدوره يخشى الماء (أو النار)، والذي (أي الماء) يُذكر من جهة بالأرض (بدورها تُشير إلى السماء)، ومن جهة أخرى، بالنار أو اللهب، والتي (النار) توحى إلى الدخان، ثم إلى الرماد، إلخ. إن القيم الرمزية للماء (الدموع)، للحديد (سلاسل الحب)، للهب (الحب كذلك)، للرماد (الموت)؛ كل هذه القيم تأتي لإثراء هذا النظام الذي يمكن أن نُلخصه في التمثيل الآتي، والذي يُمكننا من تجنب عدّة اقتباسات لا لزوم لها:



يمكنُ لهواة الإحصاءات التحقق بسهولة من وفرة تردُّد المُصطلحات الأكثر تكافؤاً، مثل الذهب والنَّار، وكذا الافتراضات الأكثر غنىً، بالتالي الأكثر استِقْراراً، (ماءُ الدَّموع . نيرانُ الحُبِّ)، والتي نجدُها أيضاً لدى راسين (Racine):

(لقد) إرتخيتُ، (لقد) جففتُ، في النَّيران، في الدَّموع ...

J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes...

وبطبيعة الحال، تماماً كالسَّماء والأرض، فإنَّ اللَّيْل والنَّهار، الرُّوح والجسد، الخُلم والحياة، الحياة والموت، كُلُّها تُزَوِّدنا بتضاداتٍ رئيسية، التي مِنَ الضروري رُبُّها مع التضادات الأخرى، ليُتمنَّ ذلك بتشكيل مُقابلاتٍ (نوعٌ مِنَ البديع) مُذهلة. كهذا السَّقوْطُ لترستان :

(لقد) قَطَعْتُ إِلَهَةَ الْقَدْرِ (17) فَقَطُّ نِصْفِ حَبْلِنَا
لَأَتِّي أَمُوتُ فِي رِمَادِكَ وَتَعِيشِينَ (أَنْتِ) فِي لَهْيِي

La Parque n'a coupé notre fil qu'à moitié
Car je meurs en ta cendre et tu vis en ma flamme.

لقد أظهرت مجموعة المقتطفات الأدبية (إنثولوجيا): الحُبُّ الأسود L'Amour Noir
لأليبر ماري شميت Albert-Marie Schmidt ما مدى، المصدر الذي لا يكاد يُنضب، من ألوان
التضاد الذي يمنحه موضوع الجميلة مور More، ذات البشرة الداكنة والعيون الفاتحة،
والتي عقدت معها الطبيعة، باستمرار

أنسجاماً رائعاً لليل والنهار (18)

Un accord merveilleux de la Nuit et du Jour

أو موضوع الجميلة في الجداد، والتي فيها

تنكَّر الحُبُّ في ثوب الموت (19).

L'Amour s'est déguisé sous l'habit de la Mort.

وهكذا، تنشئ لغةً بلورية عجيبة، فيما تلتقى كل كلمة قيمتها من التباين الذي يجعلها
مناقضة لجميع الكلمات الأخرى، والتي لا تنتعش ولا ترتقي (الكلمة) إلا من خلال سلسلة من
الفوارق المفاجئة، أين يعكس تأثيرها، بدلاً من أن يتم نقله من كلمة إلى أخرى، كما يتم نقل
قطعة على رُفعة الشطرنج.

يُمكننا إذاً رؤية الصورة الرئيسية للشعرية الباروكية عبر التضاد. تُستثمر هته
الصورة ضمن الأيديولوجية القوية لسبونند (Sponde)، لدي أوبينيه (d'Aubigné) (20)،
لدون (Donne) أو لغريفوس (Gryphius): هؤلاء الشعراء، الذين تجاذبوا احتجاجاتهم
الغرامية أو انتماءاتهم العقائدية عبر جدلية لا منتهية، أهم مصطلحاتها الأمل واليأس، الثبات
والخفة، البدن والروح، الله والكون، الجحيم والخلص.

يظهر ذلك جلياً لدى بلاغة كورني (Corneille) إذ، ومن خلال حوار كُله أجوبية وُردود، يُحاكي هذا التضادّ الدراما المسرحية الفعلية فيما يتعلّق بألوان المقابلة، فيشكّل فيها الحراك تلاحقاً من التّحديات والمواجهات، ويكون متنازجاً بين ميكانيكا باليه البلاط وبين المبارزة، حيث يُعالج (الحراك) المشاعر، المصالح، الأمجاد، الإرادات والعديد من الصّور الكهنوتية البطولية.

كلُّ هذا يبدو مغروفاً جيّداً، ولكن رُبّما يكون الأكثر إثارةً للدّهشة والأكثر إيحاءً، هو رؤية تُلْكُم البلاغة تُؤثّر حتى على مُستوى الوصف وتخيل الأشياء. كلُّ هذه التضادات المُفحمة، هته الترسانة المُوظفة، هته التّوافد، صحيحةً كانت أم خاطئة، المُرتبة من أجل إضفاء التناظر، وجدناها حتى في العالم الجسّي، الذي تقوم بتفكيكه وبلورته لدرجة تجعله يختفي داخل لمعانه الخُصوصي، عن طريق استقامة الخطاب المتعدّد الأوجه، الذي يمنحنا فيه سطح البحر الرّمز الدقيق، تماماً كما هو الشأن بالنسبة لنظرة تريبستان:

(و) الشّمس، بقسماتها العريضة المتّقدة

لا تزال تمنح (على الماء) حُسنها

فتُحاول أن تعكس بالداخل صورتها

كما يفعل المرء في المرآة

لكن، الأمواج المطلية (باللون) الأخضر

التي تبدو (ك) يشب (21) منحوت

تختلس وجهه (صورة وجه نركسوس)

وعبر هزّات صغيرة

عوض أن تُظهر (الأمواج) صورته

(فإنها تُظهر) آلاف الأطراف من الماس (22)!

Le Soleil à longs traits ardents

Y donne encore de la grâce

Et tâche à se mirer dedans

Comme on ferait dans une glace

Mais les flots de vert émaillés

Qui semblent des Jaspes taillés

S'entredérobent son visage

Et par de petits tremblements
Font voir au lieu de son image
Mille pointes de diamants.

وهكذا، فالباروك يُمَنَحنا مثلاً نادراً لشعريّة مُؤسّسةٍ على بلاغة. صحيح، لا يوجد شعراً يستلزم الثّقة، أو حتّى يفتضّي الإثناء، بأحكام اللّغة، هذه الأخيرة، التي تحملُ ضمناً على عاتقها عيىء طرد الصّعوبات التي يتعرّض إليها الإنسان، لكن عادةً ما يستثمر هذا الإلتجاء السّحري مواردَ من نظامٍ مختلفٍ. إنّ المثال المذكور سالفاً لقصيدة رونسار يُظهر بشكلٍ جيّدٍ بأيّ وسيلةٍ اجتهادَ الشاعر في زجر الموت: بالمعنى الصّحيح للكلمة، بواسطة الكيمياء، هذا يعني بواسطة الدّخول في العمق إلى الوحدة المادّية للعالم، بحيثُ يتيح هذا الدّخول بعد ذلك جميعَ عمليات التّحول، وعلى سبيلِ المثال، ذلك الذي يُعيدُ تشكيلَ زهرةٍ إنطلاقاً من رمادها(23).

تعهدُ هذه الكيمياء، كما ستقومُ به فيما بعدُ تلكم المُتعلّقة بالشّعْر الرّمزي، بتعبئة وحشدِ التوافقات العموديّة للكلمة، المُرتبطة مباشرةً بـ « قلبِ الأشياءِ ». وعلى العكس من ذلك، فإنّ ما يميّز الشّعْر الباروكي، هو الائتمان الذي يُمَنَحُه إلى العلاقات الجانبيّة، التي بدورها تُوحّد، أي تُنوّي، في صُور مُتوازِيّة، الكلمات مع الكلمات، ومن خلالِها، الأشياء مع الأشياء، فعلاقةُ الكلمات مع الأشياء لا تُنشأ، أو على الأقل لا تُنتهجُ إلا من خلال تجانسٍ وتشابهٍ لصورٍ مع صورة: فكلمة الياقوت لا تتجاوبُ مع مادّة الياقوت، ولا كلمة الورد مع مادة الورد، ولكن التناقض بين الكلمات هو الذي يستعيدُ تباينَ الأشياء، والتضادّ اللفظي يُعطي تركيباً مادي.

نحنُ نعلمُ أنّ بعض الكيميائيين إذعى، في القرن السّابع عشر، تحقيقَ العمل العظيم أسرع بعشرِ مرّات من أسلافهم، بفضلِ تقنيّة جديدة أطلقوا عليها اسم « النهج القصير »، أو (عكس الكلمة التقليديّة « النهج الرّطب ») « النهج الجاف ». علاوةً على ذلك، فكلُّ الأشياء مُتساوية، وبمعنى أوسع، إذا كان كلّ شعريّ هو بحثٌ عن العمل العظيم فإنّ نهج الباروك هو نهجٌ جاف: إذا ما تعقّب هذا النهج، بطريقته الخاصّة، وحدة العالم، فذلك ليس من خلال استمراريّة المادّة، ولكن من خلال اخْتِزال مُفاجئ لتشكيلِ فالج، وفي محلّه. سيكونُ هنالك شيئٌ مثل الشعريّة الهيكلية، نوعاً ما أجنبيّة بالنّسبة إلى المذهب الحيوي، الذي يُغزى تقليدياً

إلى الباروك، وفي الواقع لا تتفق (الشعرية الهيكلية) تماماً مع التوجهات الجلية لتلكم الحساسة الموجبة نحو الخاطف والمائع، ولكن من شأنها الاستجابة بشكل جيد لتلكم التصميم الكامن للفكر الباروكي: السيطرة على كون غاية في الاتساع، بعيد عن المركز و، حزفياً، غير موجّه، من خلال اللجوء إلى سراب من التناقضات المطمئنة، التي تجعل من المجهول انعكاساً مقلوباً للمعروف (« مثالاً آخر من جديد، ولكن ليكن بالضبط شبيهاً للسابق»).

تحرض الشعرية الباروكية جيداً على ملء المسافات أو تخفيف التباين من خلال السحر الموحد للحنان: تُحبّد هذه الشعرية اتهامهم للحد منهم بشكل أفضل، وهذا لصالح جدلية مدهشة. تؤول كل الفوارق أمامها إلى تناقضات، فتصنع التناقضات تماثلاً، ويُعادل كل تماثل تشابهاً. يتساقط الذهب تحت الحديد: دبّر التضاد الخادع هنا وأعدّ الأشياء لتحقيق مُصالحة وهمية، الطباق أو تحالف الكلمات. تماماً كما هو الشأن لدى سبوندر أو لدى دون أين تغلب المفارقة على نزاعات الروح وذلك بخلق « تناقضات » مُتحدة فيما بينها، بشكل خفي، عن طريق انجذاب مُتبادل، فإن التضاد المادي يُضفي، في كل عملية، لعبة المرايا داخل الفضاء، من شأنها الحد من هذا الفضاء إلى النصف، وتنظيمه إلى « جزء مُزدوج». فيصبح العالم القطري مُدوّخاً وطبعاً، لأن الإنسان عبر تيمه مبدأ التماسك وسَط هذا العالم. تقسيم (مشاركة) من أجل التوحيد، تلكم هي صيغة النظام لدى الباروك. أليس ذلك هو اللغة نفسها؟

الهوامش

01. نمط مانويل، أو فن مانويل: هو مُصطلح اغتمد في القرن التاسع عشر للدلالة على الزوح الخلاقة البرتغالية؛ تطوّر هذا الفن في عهد مانويل الأول، ملك البرتغال في أواخر القرن الخامس عشر.
02. جان لورينزو برنيني Gian Lorenzo Bernini، ويُسمى أيضاً كافاليري برنيني Cavaliere Bernini: هو نخات، معماري ورسام إيطالي، وُلد بنابولي عام 1598، وتوفي بروما سنة 1680؛ كان يُطلقُ عليه اسم مايكل أنجلو Michel-Ange الثاني نظراً لإبداعه في مجاله.
03. فرانثيسكو بوروميني Francesco Borromini، الملقب أيضاً بـ بسون Bissone: من مشاهير الهندسة والفن المعماري الباروكي، وهو مُعاصر ومُنافس لبرنيني، وُلد سنة 1599، وتوفي عام 1667؛ اشتهر بتصميم وبناء عدّة كنائس بروما.
04. بيتر بول روبنس Petrus Paulus Rubens، رسام فلامنكي وُلد سنة 1577، وتوفي عام 1640؛ تُعتبر أعماله مثلاً صارخاً على المدرسة الباروكية في فنّ التصوير، كانت أعماله تجمّع بين أسلوب المدرسة الإيطالية وواقعية المدرسة الفلامنكية.
05. سونيته (بالإنجليزية: Sonnet) أو الأغنية القصيرة، مشتقة من الكلمة الإيطالية sonetto، هي أحد أهم أشكال النّثر الغنائي الذي انتشر في أوروبا في العصور الوسطى وكتب فيها كبار الشعراء، وتتألف من أربعة عشر بيتاً بأوزان وقوافٍ معروفة، وتراكيب منطقية.
06. بيير دي رونسار Pierre de Ronsard: شاعر فرنسي وُلد سنة 1524، وتوفي عام 1585. تميّز رونسار بالحساسية المفرطة، وهو يُعدّ من بين الشعراء الغنائيين اللّامعين، إذ شارك في تأسيس جماعة البلياد الشعرية، الحركة الأدبية التي نبذت التقاليد الشعرية التي كانت سائدة في القرون الوسطى. وقد أُصيب رونسار بالصّم وهو دون سن العشرين.
07. كما نرى على الغصن (Comme on voit sur la branche)، مطلع قصيدة لرونسار، كتبها عام 1560.
08. مارسيل بروست Marcel Proust، روائي، ناقد، مُترجم واجتماعي فرنسي وُلد سنة 1871، وتوفي عام 1922 بباريس. من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن الضائع، A la recherche du temps perdu، والتي تتألف من سبعة أجزاء، نُشرت بين عامي 1913 و1927، وهي اليوم تُعتبر من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية، حيث تستعرض تأثير الماضي على الحاضر.
09. الونيش: محلول زيتي، شفاف اللون، يُستعمل في الدهان لطلاء الجدران والواجهات وأشياء أخرى لجميها، ولإضفاء بريقٍ ولمعانٍ على اللّون الأساسي (الخليفي).
10. Marcel Proust, (1931). Lettre à la Comtesse De Noailles 1901-1919, p. 86, corres. II, Paris: Plon.
11. François Maynard, (1644). La Belle Vieille، الجميلة المُستة، الحسنة. كلوريس Cloris، وكيف بقيت بديعة الجمال، بالرغم من تقدّمها في السن.

12. Tristan l'Hermite, (1638). Les Amours de Tristan. Les Agréablespensées. 94/djvu. Paris :Bilaine et Courbé.
13. سانت آمون Saint-Amant، موسى المُنقذ (Moysesauvé).
14. نفسه، شتاء الألب (L'Hiver des Alpes).
15. نفسه، قصيدة في الحصاد (Sonnet sur la Moisson).
16. الأبتوس أو الأبتوز، هُو خشبٌ أسود صلب، يُمكنُ صفُّه لدرجة اللّمعان المغدني. عُرفَ استخدام خشب الأبتوس مُنذُ القِدَم في المنحوتات التي وُجدتُ في المقابر الفرعونية القديمة، ثم امتدَّ استخدامه لكي يصل إلى التُّحف الصّغيرة المُخصّصة للتزيين، وكذا بعض أجزاء الآلات الموسيقية.
17. في العقيدة والأساطير الرومانية القديمة، تُشيرُ كلمة Parques إلى آلهة المصير البشري، من الولادة وحتى الموت. Les Parques هُنَّ ثلاثُ شقيقات: نونا Nona، ديسيما Decima ومورتا Morta. تزوي بعضُ الأساطير أنّ أصولهنّ غامضة جداً، هُنَّ ربّما بناتُ الإله جوبيتر Jupiter والإلهة جونو Junon. يُمثلنَّ قصراً كبيراً به مخفورةٌ، على الحديد وعلى النُّحاس الأصفر، جميعُ مصائر البشر بحيثُ لا يُمكنُ مخؤها أو تغييرها بأي شكلٍ من الأشكال؛ تحمِلُ هته الآلهة بين أصابعها الحبل الغيبي لكل إنسانٍ، إذ يزمرُ هذا الحبل، ما لم يُقطع من طرف إحدى الشقيقات، إلى استمرار حياة الشّخص، ولا شيء على الإطلاق يُمكنُ أن يُتنبهنّ أو يمنعنهنّ عن قطع الحبل، لأنهنّ المسؤولات عن غزل وقياس أعمار البشر، وكذا عن قطع مصائرهم.
18. L'Amour Noir, p. 92 (Anonyme).
19. L'Amour Noir, p. 76 (Tristan).
20. ثيودور أغريبا دي أوبينييه Théodore Agrippa d'Aubigné، محاربٌ، كاتبٌ مُثيرٌ للجدل وشاعر الباروك الفرنسي. وهو معروفٌ بشكلٍ خاصٍ بـ: المأسي (Les Tragiques)، قصيدة بطولية تحكي عن الاضطهاد الذي تعرّض له البروتستانت. وُلد دي أوبينييه سنة 1552 وتُوفي عام 1630 في جنيف.
21. اليشبُّ هُو نوعٌ من الأحجار الكريمة، غالباً ما تكونُ خضراء اللّون، تُستعملُ للزينة وجلب الحظ.
22. Tristan, La Mer.
23. Cf. Serge Hutin, L'Alchimie, PUF., p. 74.