موسوعة المصطلح النقدي

17

الرمزية

تاليف: چارلز چادويك

نقلها إلى العربية: عبد الواحد لؤلؤة

--1 نظرية الرمزية

مثل كلمات الكلاسيّة و الرومانسيّة، يمكن لكلمة الرمزيّة أن تشمل معاني واسعةً جدا. إذ يمكن أن تُستَعمل في وصف شكلٍ من التعبير بدل أن يُشير إلى شيء مباشرةً، يُشير إليه بشكلٍ غير مباشر، عن طريق وسَطٍ أو شيء آخر. من الواضح إذن أن كلمة " الرمزيّة" يجب أن تتحدّد إذا أريد أن يكون لها معنى كمصطلح نقدي.

والمرحلة الأولى في هذه العملية تقتضي الاتفاق على أن الأمر لا يقتصر على استبدال شيء بآخر- كما يفعل <ملتن> مثلاً في مقارنة اندحار فلول الشيطان "بأوراق الخريف التي انتثرت على الغُدران في ڤالومبروزا"- بل استعمال صورة ملموسة للتعبير عن أفكار ومشاعر مجرَّدة. لكن هذا ما يزال يُبقي المعنى شديد الاتّساع، كما يشير< ت.س.إليوت> في مقاله عن هاملت بأن الطريقة الوحيدة للتعبير عن شعور في شكل فنّي هي بإيجاد ما يدعوه ليس رمزاً بل "معادلاً موضوعياً" أي مجموعة من الأشياء، وضعاً، سلسلةً من الأحداث تكوّن صيغة ذلك الشعور المحدّد". وقد قال< ستيفان مالارميه> ما يشبه ذلك قبله بثلاثين سنة، عام 1891 عندما عرّف الرمزية بأنها فن" استدعاء شيء قليلاً قليلاً لكي يكشف عن مزاج؛ أو هو فَن اختيار شيء تُستَخلص منه" حالةٌ روحيّة" (الأعمال الكاملة ص 869). ولكنه أضاف أن ذلك المزاج يجب أن يُستخلص" بسلسلة من فك الرموز"- وفي القسم السابق من تعريفه قال: من الضروري أن نلاحظ أنه تحدّث عن استدعاء الشيء" قليلاً قليلا."

وكلا هاتين العبارتين يتضمّن أن المعادل الموضوعي ومزاجه المرافق يجب أن لا يُكشف عنه بوضوح، بل يجب الإشارة إليه ضمناً وحسب. وهذه في الحقيقة نقطةٌ يؤكد عليها <مالارميه> في موضع آخر من الفقرة نفسها، حيث يرى" أن تسمية الشيء هو إبعاد للقسم الأكبر من المتعة المستقاة من قصيدة، لأن هذه المتعة تكون في عملية من الكشف التدريجي". فهو يرى أن الشيء يجب أن يوحى به وحسب-" إيحاء، ذلك هو الحلم". ثم يصل إلى القول إن الممارسة الكاملة لهذه العملية الغامضة هي التي تكوّن الرمزية –

" إنها الممارسة الكاملة لهذا السرّ هي التي تُشكّل الرمز ."

أمّا< أونري ده رينيير> مُريد مالارميه فقد قال ما يقرب من ذلك كثيراً عند تعريفه مصطلح الرَمز بأنه مقارنة بين المُجرّد والملموس في واحد من مصطلحات المقارنة، يشار إليها إشارةً وحسب، أي يبقى المصطلح مُضمراً. وكما توسّع رينيير في قوله لأن الرمز في هذه الحال يبقى وحيدا ولا يعطي القارئ سوى إشارة ضئيلة ،أو لا إشارة إلى ما هو موضوع الرمز، فلا بد أن ينطوي الشعر الرمزي على نوع من الغموض. ويروى أن مالارميه قد قال مرة إنه قد أبعدَ كلمتي :مثل و شبه من معجمه، ومع أن بعضاً من قصائده المُبكِّرة تنقسم بوضوح بين صورةٍ افتتاحية يتبعها مقطع يفسّر تلك الصورة في قصائده اللاحقة، كما سوف نرى،إذ يميل بشكل متزايد إلى إلغاء، أو في الأقل التخفيف من التفسير، ويُبقي على الرمز من دون تفسير تقريباً. وشبيه بذلك المناظر الطبيعية الحزينة والمُبكية عند< پول

ڤيرلين> مُجايل مالارميه التي ترمى أن توصل إلى القارئ كآبة الشاعر الشديدة، ولوأن قصائده نادراً ما تعبّر صراحة بأن ذلك هو ما ترمي إليه تلك القصائد.

لذلك يمكن تعريف الرمزية بأنها فَن التعبير عن الأفكار والمشاعر، لا بوصفها مباشرةً ولا بتعريفها من خلال مقارنات واضحة مع صوَرٍ ملموسةٍ، بل بالإيحاء بماهية تلك الأفكار والمشاعر، بإعادة تكوينها في ذهن القارئ من خلال استعمال رموزٍ غير مُفسَّرة.

لكن هذا ليس سوى مظهرٍ واحدٍ من مظاهر الرمزية لما يمكن أن يُدعى بالمظهر الشخصي الذي يبقى على المستوى البشري. وثمة مظهرٌ آخر يوصف أحيانا بإسم الرمزية الإرتقائية، حيث تُستعمَل الصور الملموسة بشكل رموز، لا لأفكار معينةٍ ولا لمشاعر لدى الشاعر بل لعالم مثالي واسع شامل، لا يكون عالم الحقيقة فيه سوى تمثيلٍ غير مُكتمل. وهذا المفهوم عن وجود عالم مثالي يقع خلف الواقع قد انتشر على يد فيلسوف القرن الثامن عشر <سويدنبورگ > وهومفهومٌ يعود بالطبع، في الأقل، إلى أفلاطون ، وقد قام بدوره في المسيحية. ولكن بحلول القرن التاسع عشر ، مع انحدار العقيدة المسيحية ، وما صاحبها من بحث عن طرق أخرى للتخلص من عالم الواقع القاسي، أمكن تقبّل فكرة أن هذا العالم الآخر ممكنٌ بلوغه، لا عن طريق التصوّف أو الديانة، بل بوساطة الشِّعر. إنّه بالشِّعروعَبر الشِّعر، يقول <بودلير> في" ملاحظات جديدة حول إدگار پو" تَستشِفُ الروحُ الروائعَ الكامنة وراء القبر-- ثم يذهب إلى القول إنه عندما تستطيع قصيدةٌ بارعةٌ أن تَستَدِرَّ الدموعَ في العيون فإن ذلك دليلٌ على حقيقة أن القارئ يجد نفسه منفيّاً في عالم منقوص، فيتشوّق للانعتاق منه نحو الفردوس الذي انكشف له. لقد كان بودلير ومن جاء بعده هم الذين رفعوا الشاعر إلى مرتبة الكاهن أو النبي، أوما دعاه <رامبو> بإسم "الشاعر الرائي" الموهوب بالقدرة على الرؤية وراء الأشياء في العالم الحقيقي، نفاذاً إلى جواهر الأشياء المحجوبة في العالم المثالي. وغدا هدف الشعر أن يخلق للقارئ هذا العالم خارج الواقع، بتحويلٍ ناعمٍ للواقع كما نعرفه. ويعرّف مالارميه هذا الهدف في عبارة شهيرة يزعم فيها أنه خلق في شعره لا أيّة زهرةٍ حقيقية، بل غيابَ جميع باقات الزهور؛ الزهرة الأساسية التي لا يمكن أن توجد بين أيّة زهور في هذا العالم الأدنى. فهو يقول إن هدف الشعر جميعاً،في عبارةٍ شهيرةٍ أخرى، هوخلق جواهر صافيةٍ دون أي إعاقةٍ من أي صدى للواقع الملموس الذي يحيط بنا.

ومع أن هدف الرمزي الإرتقائي هو الوصول إلى ما وراء الواقع ، يتوجّب عليه، كما هو واضح ، مثل الرمزي الإنساني أن يستعمل الواقع نقطةَ انطلاق ، ولكي يجعل الانتقال من الواقع إلى المثالي، تكون الصور في الشعر الرمزي من هذا النوع غامضة أو مضطربة في الغالب. وهذا تضبيب مقصود لكي تستطيع عين القارئ أن تركّز على ما وراء الواقع، على الفكره الرئيسة (باستعمال العبارة الأفلاطونية الأثيرة عند الرمزين) التي لا تشكِّل الرموز المختلفةُ فيها سوى تجلّيات منقوصة.ولنأخذ مثالاً واحداً معتمداً على المثال الذي استعمله مالارميه نفسه- إذا أراد الشاعر أن يقدّم للقارئ فكرة الزهرة فيجب أن لا يرسم بوضوح شديد الصورة المحددة لوردةٍ أو سوسنة، بل يجب أن يخلط بين صورتين لكي يمكن استيعاب جوهر الزهرتين معا . والتعريف النفيس الذي يقدّمه مالارميه، والذي يستعصي على الترجمة، وقد سبقت الإشارة إلى جزء منه ،يجري كالآتي: " أقول زهرة! وخارج حدود النسيان، حيث يستبعد صوتي كل استدارة شكل ، وحيث لا وجود سوى لكأس الزهرة الرقيق، تنهض موسيقياً الفكرةُ نفسُها بصفائها، وهي غيابُ جميع باقات الزهور"(الأعمال الكاملة،ص 857).

لذلك يبدأ مالارميه من الواقع؛ ولكن أيّة زهرةٍ محسوسةٍ تدفع إلى النسيان وأي شيء آخر غير كأس الزهرة المعروف يبرز من هذا النسيان ،وهي الفكرة الكاملة عن الزهرة، أي غياب جميع باقات الزهور، الذي سبقت الإشارة إليه.

من المهم أن نلاحظ أن مالارميه في هذه الفقرة يستعمل الظرف "موسيقياً" لأنه من قواعد الرمزية البشرية و الارتقائية معاً أن مايساعد أكثر في تحديد المعنى بصورة أكثر دقّة هو المعادلة بين الشعر والموسيقى، بدلاً من المعادلة بين الشعر والنحت، أو بين الشعر والرسم، الذي كان شائعاً في أواسط القرن التاسع عشر في فرنسا. والسبب في هذا المعتقد، كما يبيّن <والتر پيتر> في مقاله عن "جيورجيوني" المنشور عام 1873 هو" أن الفن جميعاً يتطلّع إلى وضعيّة الموسيقى" لأنها تمتلك خاصية في الإيحاء التي يبحث عنها الرمزيّون، كما تفتقر إلى ذلك العنصر من الدقة الذي من الضروري توفّرُه في الكلمات، والذي يرغب الرمزيّون بإخماده. "عن الموسيقى قبل كل شيء" هي العبارة التي يبدأ بها ڤيرلين مقالته بعنوان "الفن الشعري" المنشورة عام 1874 والتي تنتهي باستبعاد مُبَكِّر لكل شيء لا ينطوي على هذه الخاصّية الموسيقية الغامضة الموحية بوصفه محض أدب: "وكل ما تبقّى هو أدب"(الأعمال الكاملة ،ص 207)، وهو بذلك يردّد ما قاله رامبو من الرفض المبكِّر في رسالة كتبها قبل ذلك بثلاث سنوات عن الشعر الفرنسي بأجمعه: "جميعُه نثر مقفّى". أما <پول ڤاليري> الذي قد يُعدّ آخر الرمزيين فهو يعبّر عن فكرةٍ مشابهةٍ عندما يُعرّف الرمزية في مقال عن بودلير(الأعمال الكاملة،صص 611- 612) بأنها لا تزيد عن رغبةٍ أبداها عددٌ من الشعراء"لاستعادة الموسيقى التي هي لهم في الأساس" - و هي فكرةٌ سبق أن عبَّر عنها مالارميه بطريقةٍ مُغايرةٍ في مقال عن <ڤاگنر> الذي يتّهمه "باستلاب وظيفة الشاعر"(الأعمال الكاملة،ص 541).

من أجل هذه الرغبة في بلوغ السيولة الموسيقية كان الشعر الرمزي في الغالب يرفض الالتزام بالأعراف القاسية بخصوص النظم،على الرغم من الجهود الثورية لشعراء الرومانسية، التي بقيت سائدةً في فرنسا.ونوع الحرية ودرجتها ، مما يمارسه الشعراء الرمزيّون، تختلف بالطبع باختلاف الأشخاص- وأسبَقُهم بودلير الذي لم يكن مُجَدِّداً كبيراً في هذا المجال، وكان ڤيرلين نادرا مايتشجّع للذهاب أبعد من

" الشِعر المتحرّر" ليبلغ"الشِعر الحرّ". لكن رامبو من جهةٍ أخرى سرعان ما ذهب إلى أبعد من المحاولات المتواضعة لتحرير الشعر الفرنسي من قيود الأنماط من القافية والايقاع، فتبنّى شكل قصيدة النثر. أما مالارميه، فمع أنه يبدو في الغالب أنه يشتغل في حدود تقليدية، فإنه في الواقع ثوريّ مثل رامبو في طريقته الحذرة الخلافية، إذ كتب في الأشهر الأخيرة من حياته عام1898 "رَمية نَردْ" (الأعمال الكاملة،صص 455-77)، التي لم يظهر ما يعادلها في الأصالة منذ ذلك التاريخ.

لذلك يمكن القول إن الرمزية هي محاولة للنفاذ إلى ما وراء الواقع، نحو عالمٍ من الأفكار، قد تكون الأفكار التي في ذهن الشاعر، بما في ذلك مشاعرُه، أو الأفكار بالمعنى الأفلاطوني، التي تُشكِّل عالماً مثاليّاً يسمو على العالم الطبيعي، الذي يطمح اليه الإنسان. ومن أجل بلوغٍ كهذا، إلى ما وراء ظاهر الحقيقة، يوجد في الغالب مزجٌ من الصور، نوعٌ من تأثير تجسيمي لبلوغ بُعدٍ ثالث. ويوضع توكيدٌ كبيرٌ كذلك على الصفة الموسيقية في الشعر التي يعرّفها مالارميه في الواقع بعبارة "هذه الرَفرَفَة المُتطاولة بين الصوت والمعنى"، ومن أجل الرغبة في الوصول إلى مرونة أكبر جرى استبعاد الإيقاع المنتظم في الوزن الإثني عشري (الإسكندري) مثلا واستبعاد النمط المتكرّر من أنظمة القافية التقليدية.

وعلى هذا المنوال راحت الرمزية بهدوء تشكِّل لنفسها هُويَّةً نجد تعريفها في بيان نشره <جان مورياس> في مقالةٍ في جريدة الفيگارو بتاريخ 18سبتمبر 1886، وفيه ذهب الكاتب إلى القول بأن الرومانسية قد أخذت مَداها وبأن من خَلفَها من الحركة البرناسيّة في الشعر والحركة الطبيعية في الرواية قد وصلتا كذلك إلى النهاية، و أن شكلاً جديداً من الفن كان منتظراً لأنه كان ضرورياً و لا مناص منه. وقد وصف الحركةَ الجديدةَ بأنها ضد تزويد المعلومات، وضد الخطابية والحساسية الزائفة

وضد الوصف الموضوعي. وعوضاً عن ذلك، قال بأن هدفها محاولة إعطاء شكل خارجي للأفكار (ومن الواضح أنه كان يريد لهذا المصطلح أن يؤخذ بالمعنى الأفلاطوني)- "يريد الشعر الرمزي أن يتلبّس الفكرةَ بشكل محسوس". ومن بين زعماء الحركة الجديدة يَذكر بودلير بوصفه "الرائد الحقيقي" ويَمدح مالارميه لأنه أعطى الحركة "الشعور بالغامض و فائق الوصف"، بينما كانت مساهمة ڤيرلين كما قال هي" تحطيم قيود النظم القاسية". وغياب رامبو عن هذه القائمة قد يبدو مستغرباً ، ولكن السبب بدون شك يمكن أن يُفسَّر بحقيقة أن سمعة رامبو كانت في بدايتها في ذلك التاريخ.

ولكن مع أن موریاس يعترف بأن الرمزية كانت موجودة بحلول عام 1886 وأن الذي كان يفعله هو الإعلان عنها للجمهور الواسع، وفي الوقت نفسه كان يَعُدّ بيانه منهاجاً للمستقبل، وأنه قد أسّس "المدرسة الرمزية "التي شاركه فيها شخصياتٌ مثل رنيه گـيل و ستيوارت ميريل وفرانسيس ڤيليه-گـريفان وگـوستاڤ كان. وكان هذا هو الذي أثار نوعاً من الإضطراب لأن بعض النقاد كانوا يعدّون الرمزية مرادفةً للمدرسة الرمزية وبذلك يخصّصون مجالاً واسعاً لعدد من صغار الشعراء بإلحاقهم بالمدرسة الرمزية، مستبعدين بودلير وڤيرلين و رامبو و مالارميه إلى موقع المُمَهِّدين للحركة الرمزية وحسب. وثمة بعض النقاد يدركون عدم وجود فائدة في إطلاق مصطلح نقديٍّ مفيد ومناسب على صغار الشعراء، تاركين في الوقت نفسه شعراء كباراً في منزلةٍ غائمةٍ لا ينتمون فيها إلى واحدةٍ من الحركات الثلاث الكبرى التي شاعت في الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر: الحركة الرومانسية والحركة البرناسية والحركة الرمزية.

2 – "مطابقات" بودلير

إن مفهوم الرمز المزدوج الذي يقول إن الواقع ليس سوى واجهةٍ تخفي وراءها عالماً من الأفكار والأحاسيس في دَخيلة الشاعر، أو عالماً مثالياً يصبو إليه، هو مفهومٌ يتّصل في حالة بودلير مع المبدأ المعروض في غنائيّته الشهيرة بعنوان "تطابقات". فالأحاسيس عند بودلير ليست محض أحاسيس؛ إذ بوسعِها التعبيرعن أفكار وأحاسيس، مثلاً، بالفساد أوالغِنى أو الظفَر:

هو عن العطور.....

..... والفساد، والثروات، والإنتصارات

و الأشياء ليست محض أشياء بل هي رموزُ أشكالٍ مثاليةٍ تقبَعُ مستورةً خلفها:

الطبيعةُ مَعبَدٌ حيث الدعائم الحيّة
تسمح أحياناً بعبور كلماتٍ مضطربة.
يمرّ الإنسان عَبرها خلال غابات من الرموز...

وثمة عددٌ من القصائد في مُجلّد بودلير الوحيد، "أزهار الشرّ" في طبعته الأولى عام 1857، وتتبعها بعد ذلك بثلاث سنوات طبعةٌ ثانية موسّعةً كثيراً، تصوّر أوّل هذين المفهومين المترابطين. فمجموعة "تناغُم

المساء" مثلاً قد تبدو في القراءة الأولى محض وصف منظر طبيعي، لأنها تتكوّن بمجموعها تقريبا من سلسلةٍ من الصُوَر- الشمس الغاربة، تضاؤل أريج الزهور، خفوتُ نغمةِ الكمان:

أقبَلت الأيام إذ تهتزّ على سوَيقها
كلُّ زهرةٍ تعبقُ مثلَ مَجمَرةِ بُخور؛
و تنداحُ الأصواتُ والعطورُ في نَسيم المساء؛
رقصٌ كئيبٌ ودُوارٌ واهِن.

كلُّ زهرةٍ تَعبقُ مثل مَجمَرةِ بُخور؛
ويرتعشُ الربابُ مثل قلبٍ كسير؛
رقصٌ كئيبٌ ودُوارٌ واهن!
والسماء حزينةٌ وجميلةٌ مثل مَذبح هيكلٍ جليل.

يرتعشُ الربابُ مثل قلبٍ كسير؛
قلبٍ مُدنفٍ يكرهُ العدَمَ الشاسعَ الظلُمات!
والسماءُ حزينةٌ وجميلةٌ مثل مذبح هيكل جليل.
والسماء غارقةٌ بدمائها المُتجَلدة.

قلبٌ مُدنَفٌ يكرهُ العدَمَ الشاسعَ الظلُمات!
يستجمع كل ماتبقّى من الماضي الوضيء
والسماء غارقه بدمائها المتجَلدة...
وذكراكِ عندي تلتمع مثل مَعبدٍ مُقدّس!

لكن البيت الأخير، " و ذكراكِ عندي تلتمع مثل مَعبدٍ مُقدّس" يقدِّم المرشد إلى أن جميع هذه الصور المتكررة تنطوي على عنصر مشترك هو فكرة أشياء جميلة قد تَولّت، هي بالحقيقة بدائلُ موضوعيةٌ غرضها أن تعيد إلى ذهن القارئ المشاعر التي خبرها الشاعر عندما عاودته ذكرى حُبٍّ قديم.
وبالطريقة نفسها تماماً، ولو من أجل خلق شعورٍ مختلفٍ جدا، هوما نجده في الأولى من أربع قصائد بعنوان " كآبة" حيث يكون لجميع الصور عنصرٌ مشترك، و لو أنه مختلفٌ تماما عما نجده في "تناغُم المساء" :

إلهُ المَطر، غاضباً على المدينةِ برُمّتها،

من قِربَتِه يَدلقُ أمواجاً من البَرد والظلمات
على القابعين الكالحين في المقبرة المجاورة،
والموتَ على الضواحي الغارقةِ في الضباب.

وقِطّي، في بحثه في الأرضيةِ عن مُستَراح،
لا يكفّ عن التلوّي بجسمه الناحل الضئيل؛
و روحُ شاعرٍ عجوز تَهيمُ حولَ السقوف،
بصوتِ شبَح مُرتعِشٍ كئيب.

ينوحُ الناقوس ، والحَطَبَةُ المُدَخِّنةُ
تصاحبُ في نشيجها بَحَّة دقّات الساعة،
في حين شَدّة أوراقِ لعِبٍ عَفِنَةٍ،

تَركةٍ كئيبةٍ لدى مُقعَدَةٍ شمطاء،
يتحدّث فيها الفتى الوسيم مع مليكةِ القلوب،
بأسى، عن حبّهما الذي تولّى.

هنا كذلك يكون السطر الأخير، بل آخر كلمتين، دليلاً إلى مضمون القصيدة جميعاً. عند ذلك ندرك أن الصوَر السابقة، بطُرُقها المختلفة، تريد أن تجعل القارئ يشعر بيد الموت الباردة التي نزلت على تجربة الحب بين الفتى الوسيم وبين مليكة القلوب، التي يمكن أن تمثل بودلير و خليلتَه السمراء جين دوڤال، مُستحضراً وجوداً تعيساً بعد مدةٍ طويلةٍ من انتهاء العلاقة بينهما فلم يَعُد لها أي دفء أو أي معنى حقيقي. وبعيداً عن كونها محض مشهدٍ حزينٍ مؤلم، تكون قصيدة "كآبة" من أجل ذلك محاولةً، و في طريقتها الخاصةً محاولةً ناجحةً، مثل ما نجد في **تناغُم المساء** لتعيدَ لدى القارئ خلقَ الشعور الذي عرفه الشاعر عن طريق تكديس الرموز.

والرمزية الإنسانية من هذا النوع تقوم بدور كبير في شعر بودلير، وقد يكون للرمزية الإرتقائية دور أكبر و يتداخل النوعان إلى حدٍّ ما في "تناغُم المساء" مثلا ،ويمكن القول إن ذلك يستدعي لا محضَ شعورٍ بالسعادة الكاملة بل يستدعي كذلك، في الأقل بشكلٍ ضمني، صورةَ فردوس. ويمكن كذلك أن تُعَدّ قصيدة "كآبة" تصويراً لمشهدٍ من جحيم (نوعا من جحيم تعرضه بشكلٍ ما رواية سارتر بعنوان "محاكمة سرّية") علاوةً على التعبير عن حالةٍ من خَيبةٍ مُعتمة. لكن قصائد أخرى تضع تشديداً أكبر على الجانب الإرتقائي من الرمزية، وتحاول التَغَلغُل إلى ما وراء الواقع نحو عالم مثالي. ففي "جِمّة الشَعر" مثلا، لم يكن شَعر جين دوڤال هو الذي اجتذب بودلير، ولا كون لونه الأسود الفاحم و تجاعيده هو الذي ذكّره برحلةٍ قام بها قبل ذلك بقليل في المحيط الهندي إلى موريشيوس:

آسيا المتطاولة و أفريقيا المُحرقة،
كلاهما عالمٌ غائبٌ، بعيدٌ، مَيّتٌ تقريباً
يحيا في أعماقكِ، غابةً عَطِرة...

هذه ليست محض حالةٍ من واقعٍ حالي يَستذكِرُ بحنانٍ واقعاً مضى. فلوأن بودلير كان يريد فعلاً أن يعود إلى البلاد الإستوائية لكانت أسرَتُه التي سبق أن أصرّت عليه ليقوم بالرحلة الأصلية، على أمل التوقّف عن الحياة البوهيمية التي بدأها في باريس، سيُسعِدها كثيراً أن ترسله إلى هناك. والذي كان يسعى إليه في الحقيقة هو فردوسٌ لاوجود له، ومن أجل ذلك كان يجد رمزاً في ذاكرةٍ ماضيةٍ مُغطاة في واقعٍ حالي.
ومرّةً أخرى نجد عنصراً مشتركاً للصور المختلفة في القصيدة، وما تُعبّر عنه للقارئ هو فكرة الخلود واللا نهاية التي تعبّر عنها مصطلحات مثل: "عالم غائب تماماً، بعيد، ومَيّتٌ تقريباً" ،"حُلمٌ برّاق"، "سماءٌ صافيةٌ حيث ترتعشُ حرارةُ الأبدية"، "مَرجَحَةٌ لاتنتهي"، "لازوَردُ سماءٍ شاسعةٍ ومستديرة"، و "الواحةُ حيثُ أحلم"
وثمة صورةٌ أكثر مثاليةً عن فردوس قادمة تُعرض في قصيدة" دعوةٌ إلى رحلة" حيث يكون المُعادل الموضوعي في عالم بودلير غير المادي هو منظرٌ طبيعي هولندي، ولو أنه في الواقع لم يصل إلى هولندا، وفيها ربما أكثر ممّا في "جِمّة الشَعر" صفةٌ معيّنةٌ من الخلود في عباراتها وبخاصةٍ في اللازمة التي تتكرّر ثلاث مرّات:

هناك، كل شيء ليس سوى نظامٍ وجمال،
تَرَفٌ، هدوءٌ ولذّة.

وفي موضع آخر يستذكر بحنان طفولتَه وما يدعوه في قصيدة "موئيستا وإرّابُندا" باسم "الفردوس الأخضر من الصبابات الطفولية" وهي خيمةٌ أخرى يُطِلُّ من تحتها عالم "أزهار الشَر".
بإضفاء شكل شعري على هذه التمثيلات الرمزية للفردوس يَهربُ بودلير من الواقع خلال الشعر. فهو في الحقيقة يوجِد واقعاً آخر يكون فيه عالمُه البعيد الغائب، وحُلمُه المُتوهِّج و سماواتُه الصافية بومضاتها الدافئة، وأرضُه ذات النظام والجمال والترَف والتلذّذ موجودةً في شعره الذي يُرسِّخ هذا العالم المثالي، ليس للشاعر نفسِه وحَسب بل لقرّائهِ كذلك.
وهكذا يصبح الشاعر كائناً سامياً قادراً على النفاذ خلال جِدار الواقع إلى الفردوس من ورائه، وقادراً على توصيل رؤياه إلى الآخرين. وهو موهوب بالقدرةِ، كما تعبّر عنه قصيدة "تصعيد" على فهم "لغةِ الزهور والأشياء البكماء". وهو في الحقيقةِ يتّصل بطبيعته مع هذا الفردوس، وهو كيان منفيٌّ هنا على الأرض، حسب قصيدة "مُباركة" التي تفتتح مجموعة "أزهار الشَر" التي تكاد تعمل مُشابَهةً صريحةً مع المسيح،

وهي شديدة الاتصال مع قصائد أخرى في "أزهار الشر" التي تؤكد الطبيعة الملائكية و الرسالة المُقدَّسَة للفن والفنان.
هذه القصائد المتفائلة في أساسها تقتصر في الواقع على القليل منها في بداية "أزهار الشر"؛ ومع أن الافتتاحية الطويلة عنوانها "كآبة ومثالي" تكون الحركة في هذا المقطع في حقيقتها في الاتجاه المُعاكس، أي من المثالي إلى كآبة، و من اعتقاد فائق في تفاؤله بوجود جَنّةٍ وراء العالم الحقيقي يمكن للشاعر أن يدركها ويُعيد تكوينها، إلى إدراكٍ عميقِ التشاؤم بأن الواقع قد لا يكون في آخر المطاف تطابقاً مع جَنّةٍ بل تطابقاً مع الجحيم. "إنه الشيطان الذي يسحب الخيوط التي تسيطر علينا"- هو مايقوله بودلير في قصيدة "إلى القارئ" التي تكون بمثابة مقدمة لقصائده، ويحذِّر القارئ بأن التفاؤل في القصائد القليلة الأولى لن يلبث أن يتلاشى. وعندما يقترب من نهاية "كآبة ومثالي" لا يعود يرى نفسه كائناً أسمى قد حُجِز له مكانٌ في الجَنّة، كما سبق أن قال في قصيدة "مباركة" بل إنه:

فكرةٌ، شكلٌ، كيانٌ
انفصل عن السماء الزرقاء وسقط
في نهر جحيم متعكِّرٍ مُرَصّص
لا تتخلله عين من السماء.

لم يَعُد الواقع يغطي علي جَنّةٍ متوهجةٍ بل جحيماً كئيباً يلمَحُه بودلير الآن، ليس في قصيدةٍ مثل "كآبة" وحدها ولكن بصورةٍ أوضح في قصيدة "المُسِنّون السبعة" حيث تبرز له مسيرةٌ مُرعِبةٌ لسبعةِ رجال مُسِنّين مشلولين، خارجين من الجحيم.
في نهايه "أزهارالشر" لا يعود بودلير واثقاً تماماً من طبيعة العالم القابع وراء الواقع. في البيت الأخير من القصيدة الأخيرة "الرحلة" عندما تكون رغبته الوحيدة إنهاء رحلته في الحياة التي يعرفها عن طريق ما مضى بأنها " واحةٌ من الرعب وسط صحراء من الضجر" يعترف بأنه يسير نحو مكان مجهول قد يكون في انتظاره إما جَنّةٌ أو نار:

سقوطٌ إلى قاع الهاوية، جحيمٌ أو جَنّة، ماذا يَهمّ،
في قاع المجهول لاكتشاف جديد.

تُشكِّل الرمزية الإرتقائية مع الرمزية الإنسانية قسماً مما كان يُدعى
" التطابقات العمودية" التي تشمل الحركة من مستوى الأشياء المادية وما تثيره من مشاعر إلى مستوى المفاهيم المجرّدة والمشاعر الشخصية، من المشاهد والأصوات، إلى ما تثيره من أفكار ومشاعر. ويوجد في شعر بودلير كذلك مادُعي باسم" التطابقات الأفُقية" أوالحركة على المستوى نفسه من إحساس ملموس

إلى آخر. في الأبيات التي سبق اقتطافها من غنائية " تطابقات" لايقتصر بودلير على القول إن العطور يمكن أن تكون" مفاسد، أو ثروات، أو انتصارات" بل يقول كذلك:

العطور والألوان والأصوات تتصادى .
هي عطورٌ غضّةٌ مثل جلود الأطفال،
عذبةٌ مثل النايات، خضراءُ مثل المروج.

لذلك تكون للعطور الصفة نفسها مثل مَلمس جسد الأطفال أو الصوت الرقيق من النايات أو خضرة المروج. وهذه العملية في انتقال الأحاسيس أو" تزامُن الحواس" قد أشير إليها كثيراً في "أزهارالشر" وبخاصة في تلك القصائد الموجّهه إلى جين دوڤال، حيث يثير العطر في شَعرها صوراً مرئيةً من الأراضي الاستوائية أو أصوات البواخر في الموانيء البعيدة. لكن هذا التطابق بين الأحاسيس المختلفة هو في الواقع ليس أكثر من تنويع على العملية العامة في التكرار، و هي الأساس في شعر بودلير التي تقرّبه من الموسيقى. ولأن هدفه ليس رواية قصة أو تعريف فِكرة، بل أن يخلق شعوراً أو يعبّر عن انطباع، فهو يُراكِم رموزاً خارجيةً تكرّردوماً وتدعم الموضوع الرئيس الداخلي في القصيدة. والطريقة الواضحة لعمل هذا، وفي الوقت نفسه لتجنّب الرتابة، هو إيجاد صور تتصل بأحاسيس مختلفة أشبه بما يعمل المؤلف الموسيقي في استدعاء الآلات المختلفة في الأوركسترا. لكن ثمة فرقٌ أساس بين "تناغم المساء" ،مثلا، من جهة ،حيث يكون الشعور بسعادة مضت والانطباع عن فردوس مفقود تُعبّر عنها صور على مستويات ثلاثة تُخاطب حاسّة الشم والسمع والنظر، ومن جهة أخرى في الأبيات الثلاثة الأخيرة من قصيدة "طائر التَمّ" حيث يكون الشعور بالأسر والإحساس بعالم بلا أمل ، يكون التعبير بتراكم صورٍ مَرئيةٍ جميعها:

أفكِّر بالزنجيَّةِ المنحولةِ المَسلولة
تُجَرجرُ الخُطى في الوحول، وبعينٍ مُجهَدة،
تبحث عن نخيل جوز الهند السامقةِ في أفريقيا الشموخ،
وراء جدارٍ لا ينتهي من الضباب؛

أفكِّر بجميع الذين فقدوا شيئا لن يُستعاد
أبداً أبداً! بأولئك الذين يشربون دموعَهم
ويرضعون أحزانهم من ذئبةٍ حَنون،
أفكر بأيتامٍ مُتغضّنين مثلَ زهورٍ مُجففة.

وهكذا في غابةٍ لفّاء حيث تَهيمُ روحي
تتردّد ذكرى قديمةٌ مثلَ نفخةِ بوق الصيّادين.
أفكِّر بالبحّارةِ التائهين في جزيرة،
بالأسرى المغلوبين... وبكثيرٍ آخرين...

ولا ريب أن هذه الخاصّية البودليرية في الإصرار على تكرار الشيء نفسه بصوَرٍ مختلفة، وغالباً بنظام لازمةٍ فِعلي، كما في "تناغم المساء" هي ما دفعت الناقد الفرنسي البارز في أواسط القرن التاسع عشر، فرديناند برونتيير،إلى الاستخفاف بالشاعر بقوله " قصائده تجهَد في سَعيها لقول ما يندُر أن يريد قوله. والمسكين لم يكن لديه شيء، أو شبه شيء، من شاعرٍ سوى التشوّف اليائس ليكون شاعراً". صحيح أن برونتيير قد أعاد النظر في حُكمِه في السنوات اللاحقة، ولكنها إشارةٌ إلى أصالة "أزهار الشر" أن أحد الشخصيات الأدبية البارزة في عصره قد أخفق في بداية الأمر في فهم وتقدير التوجّه الرمزي نحو الشعر.

3- **ألحان ڤيرلين**

ولد پول ڤيرلين عام 1842، بعد بودلير بجيلٍ من الزمان، وبدأ مسيرته شاعراً عندما كان بودلير في ذروة شهرته، فلم يستطع تجنّب التأثّر بمجموعة "أزهار الشر" إلاّ قليلا. ولم يكن ذلك إلاّ لأن مزاجَه وبنيتَه النفسية لم تكونا غير متشابهة مع ما لدى بودلير؛ إذ أن كليهما قد تمتّع بطفولةٍ مَحميّةٍ، بل مَحميّةٍ بشكل فائق، وكلاهما قد وجَد الواقع القاسي في عالم ڤالبالغين تتزايد صعوبةُ تحمُّله. لكنّ تحوّل بودلير من التفاؤل إلى التشاؤم كان تحوّلاً وَطيداً- في الأقل كما تصوّره "أزهار الشر" ولو أنه في الحياة الفعلية كان تحَوّلاً أقل انتظاماً دون شك. بينما نجد في حياة ڤيرلين كما في أعماله تأرجُحاً دائماً جيئةً وذهوباً بين يأس قاتم وتفاؤل بالغ التوهج،من الحزن في" المرابع الحزينة" في مجموعة "قصائد زُحَلِيّة" الى الفرح والاطمئنان في مجموعة "الأغنية الجميلة"، ومن الكآبة الغامضة في"الألحان الضائعة" في مجموعة "صبابات بلا كلمات" إلى التصميم الراسخ الواضح في كثيرٍ من قصائد مجموعة "حِكمة" .

ولكن كيف ما يكون مزاج ڤيرلين فهو يتبع مبدأ بودلير- في الأقل في أفضل شعره- في التعبير عن ذلك المزاج دون وصفه، وهو يفعل ذلك بالطريقة نفسها باستعمال رمز خارجي" يتطابق" مع مشاعره الداخلية. و تماماً مثلما قال بودلير في "طائرالتَمّ" إن إعادة بناء اللوڤر والسقالات حوله وكتلُ الحجارة جميعها تحميل اليه مغزى خفياً:

قصورٌ جديدةٌ، تراكماتٌ، كتلُ حجارة،
ضواحي قديمة، جميعها تغدو لي رموزاً .

و هكذا يعترف ڤيرلين في "صبابات دون كلمات" أنه حين يتجوّل في ريف الضباب فإن ذلك يعكس أحزانه الخاصة:

على قَدْر ما يشحُبُ هذا الريف، أيها المتجوّل،
يبدو لي أنك أنت نفسك تشحُب.

مثل ما نجد في "تناغم المساء" وفي "كآبة" فإن كثيراً من قصائد ڤيرلين تبدو أنها وصفية، باستثناء إشارات قليلةٍ أن هدفها الحقيقي مُختلف، نجد المنظر الطبيعي في مجموعة "الأغنية الجميلة" حيث لا يوجد سوى البيت المنفصل الأخير في كل مقطع ما يشير إلى وجود شخصين، وأن هذه هي في الواقع قصيدة حُبٍّ رقيقة:

القمَر الشاحب
يُنير من خَلَلِ الغاب
ومن كلّ غُصن
تهمسُ أغنيةٌ
من تحت الأوراق...

آه يا حبيبتي

البِركةُ تعكس،
مثل مرآ ةٍ عميقة،
صورةً ظليلةً
لصفصافةٍ داكنة
حيث تنشج الريح...

لنحلُم، فقد حان الوقت.

طمأنينة سلام
واسعة ورقيقة
يبدو أنها هابطةٌ
من السماوات

تُنيرُها شمسُ الغروب...

حان وقت السعادة.

ومع أن الشعور المُبَلّغ مُختلفٌ بالأساس فإن الطريقة نفسها تُستعمل في واحدةٍ من الغنائيات الدينية في "حكمة" حيث يُعالج ڤيرلين كلمة "يوم" بالمعنَيَين المجازي والزمني(ويمكن القول بالمَعنيين الإرصادي والزمني) و عن طريق تصوير عاصفة فعلية يُعبّر عن شعورٍ بالعاصفة الروحية التي تثور في داخله وهو يكافح ضد الغواية:

كانت الأيام الجميلة الزائفة تلتمع طوال النهار، يا روحي المسكينة،
وهاهي ترتعش في الغروب نحاسي اللون...
فقد كانت تتلامع طوال النهار بدَفقاتٍ من البَرَد البرّاق
مُتلِفةً كلّ حصيد التلال، مُدمِّرةً
موسمَ الوادي، و كاسِحةً
السماءَ الزرقاء التي تَستَدعيكِ بالغناء...

في هذه وفي كثيرٍ غيرها من أفضل قصائده والأكثر شهرةً مثل "الشموس الغاربة، أغنية خريف، البيانو الذي تُقَبّله يدٌ واهية، في الضجر اللامتناهي في الحقول، في السماء تحت السقف" يعالج ڤيرلين النوع نفسه من الرمزية الإنسانية مثل بودلير. ولكنه يختلف عن بودلير في أن المظهر الإرتقائي من الرمزية يغيب كثيراً في أعماله. وحتى في تلك اللحظات التي ينظر فيها بتفاؤل إلى الأمام، إلى نوع من الحياة شديد الاختلاف عن الواقع كما كان يوم ذاك(في قصائد من مجموعة "الأغنية الجميلة"، مثلا، التي كتبها قبيل زواجه، أوتلك القصائد من مجموعة "حكمة" التي كتبها مباشرةً بعد عودته إلى الكثلكة) يبقى موقف ڤيرلين عاطفياً في جوهره. فقد كان يفتقر إلى قوّة بودلير الخيالية وقدرته على خلق صورةٍ للفردوس الذي كان في انتظاره. والحقيقة أن ڤيرلين عندما يحاول فعلَ هذا فإن قصائده في الغالب تسقط في تفاهةٍ كاملةٍ، وتُخفق في الواقع أن تكون قصائد رمزية، وتحاول عوضاً عن ذلك التعبير عن انطباع عن عالم آخر لا تزيد على القول إنه موجود، وتحاول أن تحلل وتَصِف الوسائل التي تُمكِّن من الوصول إليه بأكثر الطرق ابتذالاً، كما في واحدةٍ من الأقل نجاحاً من كثير من القصائد غير الناجحة في مجموعة "الأغنية الجميلة":

بلى، أريد أن أسير واثقَ الخُطى، هادئا، خلال حياتي
نحو الهدف الذي يقود خطاي إليه نصيبي؛
بلا عنف، بلا ندم، بلا حقد:

سيكون هذا واجبي السعيد في الصراع الممراح.

ولكي أمَضّي تَطاولَ طريق الحياة
سأ غنّي أغنياتٍ بسيطةً، أقول لنفسي،
ولن يَضيرها أن تسمعني أغنّيها، دون شك؛
وصدقاً، لن أرغب بفردوس غيرها.

إن المياه التي تفصل هذا النوع من السطحيات عن قصيدةٍ مثل"الجِمّة" من شعر بودلير هي مياهٌ شاسعةٌ جداً، ولوأنها ليست اكثر اتساعاً من المياه التي تفصلها من قصائد أخرى عند ڤيرلين نفسه مما سبقت الإشارة إليه حيث لا يحاول فيها أن يبني صورةً ثابتةً لعالمٍ آخر بطريقةٍ شِبه بودليرية، بل إنه لا يزيد على الانغماس في سَجِيّته الخاصة الغريبة من التعبير عن مشاعره الذاتية ببعض لمساتٍ سريعةٍ مُعبّرةٍ، تُحدِّد ملامح المُعادل الموضوعي لتلك المشاعر.
والفرق الثاني بين بودلير وڤيرلين هو أن الثاني على الرغم من تبنّى أسلوبه المُشابه من التكرار، و من الدوران حول الشعور الذي يحاول أن يُعبّر عنه فإنه هنا كذلك يُقصِّرعن اتّساعةِ بودلير وغناه. وهذا لايعني أن شعر أيرلين اقل موسيقيةً من شعر بودلير؛ ولكن حيث تميل موسيقى بودلير إلى الفخامةِ الأوركسترالية باستدعاء أحاسيس مختلفة لتقوم بدورها في لحظاتٍ مُنتقاة بعنايةٍ، وصورٍ مُطوّرةٍ على مداها، وأسطرٍ متوازنةٍ مع بعضها ،مع تواتر الحروف الصائتة والصامتة، وبأسلوبٍ صريح في تاثيرها، يكون في شعر ڤيرلين مزيدٌ من نغميةٍ ناعمةٍ وحميمة. ومقارنةٌ بين قصيدة بودلير في "تناغم المساء" التي سبقت الأشارةُ إليها في الفصل الثاني(أقبلت الأيام إذ كل زهرةٍ على سُويقها...) وبين هذه القصيدة من شعر ڤيرلين في موضوع غير مختلف، تصوّر بوضوح الفرقَ بين الشاعرين في هذه الناحية:

ضياءُ سَحَرٍ شاحبٍ يزحف فوق الحقول
بكل الكآبة في الشموس الغاربة.
والكآبة كلّها تُهَدهِدُ بأغنياتٍ عذبةٍ
قلبي الذي يغرق في الشموس الغاربة
وفي أحلامٍ غريبةٍ، مثل الشموس الغاربة
على الشواطئ،
مثل أشباح قرمزيةٍ
تدور دون توقّف
تدور كما تدور شموسٌ هائلةٌ
غاربةٌ على الشواطىء

هنا لا يوجد أكثر من إشارةٍ إلى" تطابقاتٍ أُفقيةٍ" بين الشموس الغاربة والأغاني المُهَدّئة وتبقى الصورة دون تطوير. و يُقارَن ضوء الغروب قليلاً مع ضوء السَحَر، ولكن لا توجد صورةٌ رائعةٌ مثل تلك التي يستعملها بودلير:" والشمسُ تَغرقُ في دمائها المُتجَلّدة". والأسلوب المُعقَّد الحَذِر في تكرار اللازمة في تناغم المساء يَسمح لما يبدو تكراراً عَرَضيّاً لكلمة "الكآبة" في البيتين الثالث والخامس، و لكلمة "تدور" في بداية البيتين الثالث عشر والرابع عشر. وأي انطباع يُحتمل أنه قد حدث من اللازمة "شموس غاربة" التي تتكرر أربع مرّات يلغيه موقع الكلمتين المتغيّرتين في النصف الأخير من القصيدة، حيث تُفصَلان بين بيتين. والإيقاع البطيء الرتيب في الوزن الأثني عشري في قصيدة بودلير يَحلّ مَحلّه إيقاعٌ أسرع، غير منتظم، بسبب الأبيات القصيرة خُماسية المقاطع والطريقة التي في كثير منها تكون شديدة الارتباط نحوياً بحيث لا يمكن فصلها إيقاعيّاً.

وكانت هذه النغمة العَرَضية بشكل غير مألوف ،بل التقليدية، التي بلغت، على الرغم من ذلك، بِنيةَ الشعور نفسه كما نجدُ من جِدّ في النبرة الفخمة المُتزنة في "تناغم المساء" هي التي أعطت شعر ڤيرلين أصالته الشديدة في الوقت الذي كُتِبت فيه. فقد بدا شاعراً پرناسياً وكان في الواقع قد أنتج واحدا من أهم التعبيرات عن المذهب البرناسي في خاتمة مجموعته الأولى بعنوان "قصائد زُحَليّة" عام 1866 و تنتهي بسؤال بلاغي:

" أمن رُخامٍ صنَعَ ميلوتمثال ڤينوس؟"

Formatted: Justified

ولكنه سرعان ما أصبح مشهوراً لا بسبب وضوح البيت الشعري واكتمال الشكل الذي سبق أن حاول، ليس من دون بعض النجاح، أن يبلغه، بل بسبب سيولة الشعر المتردّد في **صبابات بلا كلمات** الذي كان عنوانه بالذات مستعاراً من عمل <مندلسون> بعنوان **أغنيات بلا كلمات** مما يوحي بأن البساطة في هذه القصائد لا تقع في معناها وهو منهم، ولكن في إيقاعاتها المُجمّعة بغرابة، أوبما تعبّر عنه من إحساس الحزن وعدم الاستقرار.

Formatted: Justified, Left-to-right

ومع أن كَسرَ قيود النظم هي مساهمة ڤيرلين الرئيسة في الرمزية، ومع أنه، في المنظور التاريخي، تُعَدّ خطوةً أخرى مُهمّة في الإبتعاد عن الأشكال التقليدية في الشعر الفرنسي التي تميّز القرن التاسع عشر بأجمعه، لكن ڤيرلين لم يكن من الشجاعة بحيث ينفصل عن هذه الأشكال تماماً. صحيح أنه نبذ القافية في الفن الشعري وحَسِبها تافهة- حِليةً رخيصة- وأنه قلّص بشكل كبير الدورَ السائدَ الذي كان لها في شعر بودلير، مثلا، ولكنه لم يذهب إلى حَدِّ إهمالها تماماً، والحقيقة أنه في سَنواته الأخيرة أعاد توكيد اعتقاده بأن القافية ضرورية للشعر الفرنسي، كذلك الايقاع، ولو أنه قد أهمل نظام الغنائية تماما كما أهمل تقريبا"القصيدة الجميلة"، و "صبابات بلا كلمات"، المنشورة في الأعوام 1869و 1872و1874 ومع أنه كان يمارس" البيت المنفرد" أي البيت الذي يقوم على عدد غير متساوٍ من المقاطع- لكونه أكثر غموضاً وأكثر ذوباناً في الهواء ، و ليس فيه ما له وزن أو موقف، ولكنه لم يذهب أبعد من هذا إلى استعمال الأبيات ذات الطول غير المنتظم في نمط غير منتظم، أو إلى التخلّي عن أصول النظم تماماً. وقد بقي تقليدياً بما فيه الكفاية ليرى أن النظم ليس، بالطبع، دائما شعرٌ، لكن الشِعر، على الرغم من ذلك،

هودائما نظمٌ، وترك لصديقه الثوري رامبوأن يبيّن أن الامر ليس في الحقيقة دائماً كذلك.

4-- رامبو "الرائي"

مسيرة رامبو الشهابية شاعراً بدأت في العام 1870 قبل أن يبلغ السادسة عشرة، وانتهت عام 1875 قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من العمر. ومع ذلك، وفي خلال تلك السنوات القليلة استطاع أن يقفز من شاعر يكاد يكون في تقليديته شاعراً يشبه ڤيرلين في أيامه البرناسية ليصبح عضواً بارزاً في "الطليعة" بحيث بقيت قصائده حتى اليوم، بعد مرور قرن من الزمان، تحمل نغمه حديثة حقاً في طبيعتها.

وفي تاريخ مبكّر من شهر أيار/ مايو عام1871 ، أي في أقل من ستة أشهر من نشره قصيدته الأولى، كتب رامبو إلى أحد أصدقائه رسالته الشهيرة بعنوان "رسالة الرائي" التي يَحمِل فيها، كما سبق القول، بشدة على الشعر الفرنسي جميعاً بوصفه "نثراً مُقفّى" ورفض لامارتين، لأنه مُختنقٌ بما تجاوزه الزمن من شكل في شعره، وقد حمَل حتى على بطله بودلير، لأنه كان فنّياً بوعي مبالغ فيه. والذي كان يريده هو أشكال جديدةٌ من الشعر التي تطلق العنان لعبقرية الشاعر . "**أنا** هو آخر" هي العبارة التي كثُرَ اقتطافها و التي أسيء فهمها أحيانا ولوأن رامبو يسعى لتوضيحها بقوله إن واجبه هو الوقوف جانباً يراقب ويصغي إلى تفتّح فكرته: "على مَقرُبةٍ من فكرتي أراقبها و أصغي" وهكذا تكون وظيفة الشاعر، لا أن يخلق القصيدة عن وعي وتصميم، بل أن يسمح لها أن تتطور بحدّ ذاتها. وبدَفع هذا المبدأ إلى أقصاه فإنه يؤدي في الواقع إلى ممارسة الرمزية؛ ويُعدّ رامبو في الواقع المنبع الرئيس لهذه الحركة التي تطوّرت في بواكير القرن العشرين، ولكنه في "رسالة الرائي" لا يُعبّر عن نظرية واضحة المعالم قدرَ ما يُعبّر عن شعورٍ غامضٍ من البَرَم بنظامٍ من كل نوع، من ما يميز من كان في مثل عمره.

ومع أن هذا الاستياء لم يترك سوى أثر قليلٍ على إنتاجه لكن الأرضية كانت قد تهيّأت ليمارس ڤيرلين تاثيره الأكبر عندما دعا رامبو إلى پاريس في أيلول/ سبتمبر 1871. فمنذ ذلك التاريخ بدأ رامبو" تحطيمَ قيود النظم القاسية" بتطبيق عبارة مورياس بدل تطبيقها على ڤيرلين، وذلك بسرعةٍ مدهشة.ففي مجموعةٍ من القصائد كتبها في أيار/ مايو 1872 نجده يذهب أبعد من ڤيرلين في مسألة التجديد التقني. فهو لا يقتصر على استعمال أبيات ذات عددٍ من المقاطع غير المتساوية، مثلما فعل ڤيرلين، لكنه يذهب أبعد من ذلك فيمزج أبياتاً ذات أطوال متعددةٍ مختلفة، كما نجد في" فكرة الصباح الجميلة" التي تحتوي على أبيات ذات أربعة أو ستة أو ثمانية أو تسعة أو عشرة مقاطع، بل اثني عشر مقطعاً غير منتظمةٍ بالمرّة.والقافية كذلك تُعالَج بدرجةٍ متساويةٍ من الإهمال، كما في قصيدة " دمعة"حيث نجده يُخفق في الحصول على قافية تناسب auberge "فندق" فيكتفي بكلمة perche التي تعني خشبة طويلة أو نوعاً من السمك، و يقرّر أن كلمة coquillages "محار" فيها صدى يناسب " vierges "عذارى" وأن كلمة noisetiers "أشجار البندق" فيها قافية كثيرة القرب من " villageoises

"قرويّات ."وفي قصيدة بعنوان" رايات أيار" يتخلى حتى عن آخر بقايا القافية و يكتب الشعر المر سل، الذي لم يكن أبداً من صفات الشعر الفرنسي لأن طبيعة اللغة الفرنسية غير المشدّدة تعني عدم وجود أنساق إيقاعية شديدة يمكن استخدامها كما في اللغة الإنكَليزية.

ولا شك أن هذا هو السبب الذي دفع رامبو للتحول نحو النثر في "إضاءات" التي بدأ في كتابتها في أواخر عام 1872 والتي في أغلبها لا يوجد أي أثر للقافية أو لأي إيقاع منتظم. ويبلغ رامبو تأثيراته الشعرية عوضاً عن ذلك بتكديس صورٍ رائعة غير مُتوقّعة، صورةً فوق صورة، وبخلق أنماطٍ إيقاعيةٍ متغيّرةٍ تعلو وتنزل مع حركة المقطع، أو كما نجد في فقرته الأخيرة من "نبوغ" التي تصوّر كائناً إلهيّاً يقود شعبه إلى عالم آخر:

" لقد عَرَفنا جميعاً وأحبّنا جميعاً. هَلُمّوا إذن، في ليلة الشتاء هذه، من رأس بَرٍّ إلى رأس بَرٍّ و من القطب الصاخب إلى القلعة، ومن الحشود إلى الشواطئ، من نظراتٍ الي نظراتٍ، قوى و عواطف مُتعبة، لنناديه ونَتطلّع إليه، ثم نتطلّع، و تحت البحار و في أعالي صحارى الثلوج، نتابع نظراته، وأنفاسه، وقوامه، وحياته."

لم يكن رامبو أول من حاول كتابة" قصائد نثر". و المعروف عن بودلير في "كآبة باريس" المعروفة كذلك باسم "قصائد نثر صغيرة" قد حاول أن يكتب بما دعاه " نثر شعري موسيقي بلا إيقاع ولا قافية، فيه من اللين و المفاجأة ما يجعله يستجيب للحركات الغنائية في الروح، ولتموّجات أحلام اليقظة، ولقفزات الذهن المفاجئة". قصائد النثر عند بودلير تكاد تكون شعرية ذاتية الوعي، مكتوبة بعناية واضحة في جُمَلٍ مُكتملةٍ، كما نجد في بداية "نصف عالم في جِمّة شَعر" و هي مثل العديد من الأمثلة في "قصائد نثر صغيرة" أشبه بنسخة ثانية من الموضوع الذي تعالجه "أزهار الشر": دعيني أتنشّق طويلاً طويلاً ذلك العطر في شَعرِكِ؛ ومثل مَن أتلفَه العطش أغرق كلّ وجهي فيه، كما في نبع ماء، أحرّكه بيدي مثل منديل مُعَطّر ليثير موجةً من الذكريات في الهواء."

هذه المقارنات البارعة التركيب، المُنسرحة بل المُتَمَهّلة في صياغتها، تختلف بشكل واضح عن اللغة المباشرة الآسرة التي يستعملها رامبو، ليس في "إضاءات" وحسب، بل كذلك في "موسم في الجحيم" كما نجد في هذه الأبيات في بداية المقطع الأخير من "وداعاً " :هل حلَّ الخريف! ولكن لماذا نأسف على غياب الشمس الأزلية إذا كنّا مشغولين باكتشاف الصفاء الإلهي- بعيداً عن أولئك الذين يموتون مع الفصول".

بمثل هذا النوع من الكتابة استكمل رامبو الثورة الرمزية ضد أساليب النظم التقليدية، وأعطى الشعر نوعاً جديداً من القوة والمُباشَرة جَعلته أكثر وسيلة ملائمة لاستدعاء المشاعر والأفكار. فقد كان غرضه مثل غرض بودلير و ڤيرلين بعد الانفلات من نوع الشعر التقليدي الذي كان يكتبه خلال الأشهر القليلة الأولى من مسيرته هو أن يوصِلَ لا أن يَصِف مشاعره وانطباعاته. وأيّة وسيلةٍ يمكن إيجادها للتعبيرعن فكرة السعادة الغامرة والشعور بالسير على الهواء والإحساس بالكون من دون هَمّ في العالم أفضل من قصيدة النثر هذه، البسيطة الصغيرة التي بتجمّعاتها الإيقاعية المترابطة، والتي ما تزال غير شديدة البُعد

من الشعر المرسل:" لقد توسّعتُ بالألحان من بُرجٍ ناقوسٍ إلى بُرج آخر، و بالأكاليل من شُبّاكٍ إلى شُبّاك، وبسلاسل الذهب من نجمةٍ إلى نجمةٍ، وأنا أرقص". ومع أن هذا يُشبِه ما لدى رامبو في مُباشرَته وإيجازه فإن تراكمَ هذه الصور غير المفسَّرة، للتعبير عن شعور، تتصل بوضوح بما قدَّم بودلير في **تناغم المساء** و ڤيرلين في "القمرالشاحب". ومثل ذلك قصيدة "مَلَكِيّة" التي تصف زواج ملِك وملِكة:

" ذات صباح بين أناسٍ في غايه الطيب، ارتفعت قامتا رجل وامرأة في الساحة العامة بنداء يقول: "يا أصدقائي، أريدها أن تكون ملكة"." أريد أن أكون ملكة!" ضحكت وارتعشت. وتحدّث إلى أصدقائه عن ظواهر ومعاناة، وغرقا في عناقٍ طويل. وبقيا متوّجين طوال النهار، والأعلام القرمزية ترفرف على البيوت جميعاً، و طوال العصر بقيا يتمشّيان في حدائق النخيل".

وكما هو الحال في "كآبة" و"القمر الشاحب" ثمة كلمتان أو ثلاث مما ينطوي على مغزى يشير إلى أن الملك والملكة هما رامبو و مريده ڤيرلين الذي دعاه لاحقاً "رفيقي في الجحيم" الذي جاهد لإيجاد عالم مثالي ونجحا في ذلك لفترةٍ قصيرةٍ عندما تمتّعا بالانتصارات المتمثلة بصور الأعلام القرمزية وبحدائق النخيل. ومع أن معرفةً بحياة رامبو وأفكاره توسِّع وتعَمِّق معنى القصيدة فإنها يجب أن تُقدَّر مثل قصائد بودلير و ڤيرلين بوصفها استدعاءً للحظةٍ عابرةٍ من النجاح بعد كفاح طويل لشخصين مختلفين كثيراً في المزاج: أحدهما شخصٌ واثقٌ قوي والآخر ذو طبيعةٍ أكثر تردّداً وأنثويةً في الأساس. لكن حتى على هذا المستوى يترك الأمر للقارئ أن يفسِّر الرموز المستعملة على أنها ليست وصفاً لزواج ملكٍ وملكةٍ في بلد بعيد.

و لم يكن في ميدان الرمزية البشرية وحده، في مجال العواطف، أن رامبو تبنّى وتوسَّع في الأسلوب الذي استعمله بودلير و ڤيرلين. أمّا بخصوص الرمزية الارتقائية كذلك، حيث يقوم بدور أكثر أهميةً من دور ڤيرلين، الذي يقصِّر عنه في قدرته الفكرية، فإن رامبو لم يُحلِّل أبداً في شعره طبيعة عالمه المثالي، بل أنه لا يزيد عن توصيله إلى القارئ. وينطبق هذا على واحدةٍ من قصائده المُبكِّرة، والتقليدية نسبياً، وهي دون شك الأشهر بين أعماله، قصيدة "الزورق السكران" التي كتبها قُبيل مغادرته إلى پاريس في سبتمبر 1871 ليلتحق بزميله ڤيرلين. ويمكن أن تُقرأ هذه القصيدة على أنها محض وصفٍ لزورق مُشَخصَن يندفع بهياج فوق الأمواج، أو أن تُقرأ على أنها وصف رامبو لحُلمٍ عجيب. لكن المعنى الحقيقي في قصيدة "الزورق السكران" كما في قصيدة بودلير"الجِمّة" يكمن في التراكم الهائل للصور، بعاملٍ مشترك يجعلها تلِحّ، لا على وصف، بل على بناء انطباعٍ عن الفردوس الذي يبتغيه الشاعر.

لكن فردوس رامبو يختلف كثيراً عن فردوس بودلير. ولا شك أن السبب في ذلك كونه أصغرعمراً بكثير، وقد عاش حياةً محدّدةً في المحيط الخانق في مدينة "شارل ڤيل" الصغيرة في شمال شرق فرنسا تحت سطوة أمٍّ قاسية متسلطة، فلم يكن عالمُه المثالي ذلك الملجأ الهادىء الآمن الذي كان بودلير يرنو إليه. بل على العكس، كان عالمَ عُنف وهياج وحرية مُنفَلِتة قبل كل شيء. و وظيفة الصورة لزورق يندفع دون توجيه من سُكّان في بحار لا عَدَّ لها، يتراقص على الأمواج مثل فلّينةٍ في مواجهة أفاع هائلةٍ وغيلان بحرٍ وجبال جليد وفوّارات ما ئية هي جَعلُ القارىء يشعر بالهياج الشديد وهذيان السعادة التي شعَر بها رامبو في مناسبتين أو ثلاث عندما هرب من البيت قبل ذلك بشهور. الحقيقة أن حالات الهروب القصيرة هذه

إلى پاريس وبروكسل كانت ذات مسحة حزينة لأن رامبو كان مضطرّاً أن يعود خلسة كل مرّةٍ إلى الدار بعد بضعة أيام، ولا يوجد وصفٌ حقيقيٌّ لما كان قد فعل، ولا مِن وصفٍ لما كان يشعربه يمكن أن يكون له ذلك التأثير الهائل للرمزية التي نجدها في "الزورق السكران":

لقد رأيت السماوات تمزّقها البروقُ وأعاصيرُ نَوافيرالمياه،
وكواسرُ الموج والتيارات: لقد رأيتُ الغسَق،
والفجرَ يرتفع مثل سِرب حَمام
وقد رأيتُ أحيانا ما يَحسَب الناسُ أنهم قد رأوه!

و يجب أن نضيف أن هذه كذلك كانت الأمور التي كان قد تخيّلها رامبو وحَسبْ، لأنه في ذلك التاريخ لم يكن قد سبق له أن رأى البحر. وخلافاً عن بودلير لم تكن لديه مصادر الخبرة الواسعة في الحياة ليستقى منها خيالاته. ولكن، مثل عالم الذاكرة عند الشاعربودلير، كان عالم الخيال عنده أكثر واقعيةً من الواقع نفسه. وهذا هو معنى عبارة" الشاعر الرائي" أي الشاعر الذي ينفذ برؤيته إلى عالم آخر يقع خلف الواقع. وإذ كان بودلير يشعر أن قوة الرائي هذه انما هي هِبَةٌ للشاعر، كان رامبو يعتقد بالمقابل أن" الشاعر يجعل من نفسه رائياً" وأنه يفعل ذلك عن طريق التقصّد في" إرباك الحواس" كما يرى في" الإرباك الطويل المتقصّد الكبير لجميع الحواس ". فبإخضاع نفسه لكل أنواع التجربة الحسّية-" جميع أشكال الحُب والعذاب والجنون" يكتسب نوعاً من الحساسية الأسمى تُعينه أن يرى الأشياء التي لا يدركها الآخرون و أن يفهم
" لغة الزهور والأشياء الصمّاء" بعبارة بودلير. لذا فالشاعر عند رامبو هو كيان إلهي قادر على خلق عالمه الخاص، ومثل بودلير الذي قارن بشكل ضمني الشاعرَ بالمسيح في قصيدة "مباركة"، كذلك نجد رامبو، كما يقتطف ڤيرلين في قصيدة "تهمة الحب" قوله:" سوف أكون ذلك الذي سوف يخلق اللهَ نفسَه". والحقيقة أن رامبو في مقاطع عديدة من "إضاءات" يتناول الواقع كمادةٍ أوليّة يخلق منها عالماً جديداً. ففي قصيدة "بَحرية" مثلاً(وهي قصيدة أخرى حيث لم يكن قد تحوَّل بعد تماماً إلى النثر، إذ هي مكتوبةٌ بالشعر الحُر وأبياتها غير مقفّاه و مختلفه الأطوال) تتحول الأرض إلى بحر والبحر إلى أرض:
محاريث الفضة والنحاس-
حيازيم الفولاذ والفضة-
تندفع خلال الأمواج-
تقتلع جذور الأدغال.
وتيّاراتُ اليابسة،
والأخاديدُ الطويلة من مياه المَدّ،
تستدير في اندفاعها نحو الشرق،

باتجاه أساطين الغابة،-

نحو جذوع الرصيف،

تكتَسح جانِبَه دوّاماتُ الضياء.

"لقد تعوّدتُ على شيء من الهذيان" هذا ما كتبَه رامبو في مقطع "موسم في الجحيم" بعنوان "خَيمياء الكلمة"، "لقد رأيتُ بكل وضوح مسجداً في مكان مصنع." ولكن هذه العملية من الهذيان التي عوّد نفسه عليها، هذه القدرة على رؤية مساجد في مكان مصانع، لإعادة تشكيل الواقع لم تدُم طويلا. لقد قام ڤيرلين بدور حيوي لتشجيع رامبو في محاولته جعل الشعر قوّةً خلاقة، لكن العلاقة الحميمة بينهما قد ساءت وانتهت إلى خصومةٍ عنيفةٍ في تموز/ يوليو 1873. وفي ذلك الوقت كتب رامبو "موسم في الجحيم" ناظراً إلى ما مضى من شهورٍ كان لها أن تكون ،على النقيض، موسماً في الجنّة حيث يقوم هو بدور الإله الخالق. والذي كان يُدعى سابقاً بعبارة الارتباك المُقدّس للذهن صار يصفه الآن باسم هذيان، وهذيان هو في الواقع عنوان أحد الفصول الرئيسة في "موسم في الجحيم." ومثل ذلك العنوان الفرعي "خَيمياء الكلمة" الذي سبقت الإشارة إليه يتضمّن قناعته في الماضي، أن قوة الكلمة يمكن أن تُغيّر المعادن الخسيسة إلى ذهب، كان فيها من الخطل قدر ما لدى أصحاب الخيمياء في العصور الوسطى.

مثل بودلير، يخفق رامبو في محاولته النفاذ إلى ما وراء الواقع نحو عالم مثالي. ومع ذلك، مثل بودلير في نهاية "الرحلة" وعلى الرغم من تشاؤمه في الماضي في قصيده "كآبة" و "المُعمِّرون السبعة"، نراه يدرك أمر احتمال أن يكون كل ذلك يمكن بلوغه، وأن في أعماق الدَرَك يمكن أن توجد الجنّة أو الجحيم، كذلك رامبو في ختام" موسمٌ في الجحيم" يتعافى من يأسه ويُمسك بالأمل بأنه ،على الرغم من إخفاقه، فإن فجر عهد جديد سوف يطلع، ويمكن الوصول إلى عالمه المثالي: " وعند الفجر، مُسَلّحين بصبرٍ عنيد ، سوف ندخل إلى المدن الرائعة ".

لكن الصبر كان هو الذي يفتقر إليه رامبو ؛ بل إن ثمة دراسةً بعنوان "رامبو أو النبوغ الجزوع" . ولكن الكاتب نفسه الذي يصف رامبو أنه" النابغه الجزوع" يصف شاعراً آخر هو ستيفان مالارميه بانه

" يمتلك ذلك الصبر الطويل الذي يميّز النابغة"- " ذلك الصبر العنيد الذي يميز النابغة" وقد كان مالا رميه في الحقيقة هو الذي كان أكثر اقتراباً من أي شاعر رمزي لبلوغ هدفه والذي يُعَدّ عموماً كاهن الرمزية الأعلى.

5- مالارميه و اللامتناهي

نظرية مالارميه الرمزية الإرتقائية أساسا من نفس الشعور بالبَرَم بالواقع، مثل ما كان الحال مع زملائه الرمزيين. وكان هذا الشعور بعدَم تنبع الرضا بدوره يمكن أن يُعزى إلى أسباب مشابهة. فمما لا شك فيه وجود حقيقه مهمة، وهي أن كلاًّ من هؤلاء الشعراء، مع إمكان استثناء ڤيرلين، قدعاش طفولةً مضطربة- فقد توفي والد بودلير عندما كان في السادسة من عمره، ووالد رامبوهجر زوجته والأسرة بعد ست سنوات من الزواج، وقد تُوفّيت والدة مالارميه عندما كان صبيّاً في الخامسة من عمره. وفي واحدة من

قصائد مالارميه المُبكِّره بعنوان "طيف " يصف شخصا تحيطه هالةٌ من الضياء، يتذكر أنه كان يظهرله في أحلام طفولته، وينثر فوقه عناقيدَ من النجوم المُعطّرة، وما ذلك إلاّ صورةً مثاليةً لوالدته المتوفاة:

والحورية النورانيّة الهالة
التي كانت في قديم الزمان على غَفواتي الجميلة لطفل مدلل
تمرّ، ناثرةً من يديها المُطبَقتين
نثاراً ثلجي البياض من باقاتِ نجومٍ مُعَطرة

تعود هذه الأبيات إلى العام 1862 عندما كان مالارميه في العشرين من عمره، وعندما كان شِعره يومها يُعبِّر عن إدارة ظَهرِه للحياة، "أن يدير كتِفَه للحياة" حسب عبارته في قصيدة "الشبابيك" وأن يعود للولادة من جديد في العالم الذي فقَده وما زال يحلم به، عالم يُزهر فيه الجمال

إلى ولادةٍ جديدةٍ، حاملاً حُلمي إكليلاً
إلى سماءٍ داخليةٍ حيث يُزهر الجمال.

إلى هنا وشِعر مالارميه يشبه شِعر بودلير بشكل واضح، ولكن في نهاية عام 1864 و بذهنه الثاقب المُتحَقِّق وحاجته إلى جواب فكري مُقنع لتطلّعاته، وجد مالارميه أنه لا يستطيع ببساطة اللجوء إلى حلم غريب غامض عن العالم المثالي. وإن كان ثمة من بديل للواقع فيجب، في رأي مالارميه، أن يكون قابلاً للتعريف العقلي، وإن بلوغ مثل هذا التعريف كان هو الهدف الذي وضعه مالارميه لنفسه في السنتين 1864 و 1865 مع"النظرة الفائقة الصفاء" لأميرته الهادئةِ الإستبطانيةِ التفكير"هيروديا د" التي تظهر في مسرحيته الشعرية التي بدأها في هذا الوقت، والتي ترمز إلى بحثه العنيد عن جواب لمشكلته.
ولكنه عندما سلّط الضوء البارد للعقل على مسألة طبيعة العالم المثالي توصّل أوّلاً إلى النتيجة بادية الوضوح بأن وراء العالم الواقعي لا يوجد سوى فراغ خاوٍ. وفي عدد من رسائله في هذه المرحلة ثَمة إشارات إلى "العَدَم" وإلى "اللاشيء هو الحقيقة". لكنه في استناده إلى اعتقاده بأن عالماً مثالياً لابد أن يكون موجوداً، وربما أعانه في ذلك تعرّفه على عمل الفيلسوف الألماني هيگل، فاندفع بعد هذا الاستنتاج الأول إلى استنتاج ثانٍ -بأن العالم المثالي يقع في المنطوى من الفراغ الخاوي، بان "اللامحدود" متضمَّنٌ في "العدَم" . و هذا المصطلحان يقفان على تعارض في الفرنسية بسهولةٍ أكثر مما يفعلان في مرادفهما بالإنگليزية. لذلك كانت وظيفة الشاعر أن ينقطع عن جميع أنواع الاتصال بالواقع، ويخلق نوعاً من الفراغ داخل نفسه تنطوي فيه الأشكال المثالية من العالم اللامتناهي، المتضَمَّن في "العدم" والتي تفيض وتتبلور.

" أنا الآن غير مُشَخصَن" كتب مالارميه إلى صديقه كازاليس في عام 1867، " ولم أعُد ستيفان الذي عرَفتَه، بل وسيلةً يستطيع العالم الروحي أن يُرى بها، ويمكن أن تتطور إلى ما كنتُ يوماً أنا".
ثمة تشابه عجيب بين هذه العبارة وبين ما قاله رامبو بعد ذلك ببضعة سنوات عندما كتب " أنا هو آخر".
لكن الواقع أن الشاعرين قد وصلا إلى أفكارهما المتوازية مُستقِلّين عن بعضهما تماماً وطوّراها بطرق شديدة الاختلاف. فإذ كان رامبو يقف جانباً ويَدَع رؤاه المضطربة تتدفّق إلى فكره نجد مالارميه يُفرغ ذهنَه عن وعي من جميع الصور القائمة على الواقع، ويقيم عن وعي مشابه صُوَرَه عن" الزهور الغائبة"و "الأفكار الصافية" التي سبقت الإشارة اليها. وهذه الحالة تنطبق على ما يمكن أن تُعَدّ القصيدة الرئيسة في مجمل أعمال مالارميه، وهي الغنائية التي كتبها، أو بدأ يكتبها في عام 1868 بعنوان" غنائية مجازية عن نفسه" التي نشرها بعد حوالي 20 سنة، أي في سنة 1887، بلا عنوان، وبعدد من تغييرات ذات قيمه قليله نسبيا.

مثل جميع قصائد مالارميه اللاحقة، ليس من قيمة أو معنى لتقديم ما يشبه ترجمةً حرفيَّة لهذه الأبيات، ولكن يمكن نقل هذه القصيدة بالشكل الآتي: الأصابع المرفوعة لتمثال العقيق، بقوامه الملتوي، يرمز إلى قلق الشاعر، إذ ترفع في الظلمة لهيبَ الشمع الذي أحرقَ به الشاعر، ذلك العنقاء بين البشر، مخطوطاتِ محاولاته الشعرية السابقة غير الناجحة. ولا توجد قارورة في مناحي هذه الغرفة الفارغة ليُجمع فيها رماد هذه الأحلام، حتى ولا من صَدفةٍ بحريةٍ لهذا الرمز لظهور شيء من لاشيء، هذه الصَدَفة التافهة الفارغة التي يمكن أن يُسمَع فيها البحر قد أزالها صاحب الغرفة الذي قرَّر في حزنه أن يُنهي حياته شاعراً. ولكن قريباً من الشُبّاك الذي يُطلّ على الشمال تقوم مرآةٌ مُذهّبةُ الإطار منقوشٌ عليه صُوَر وحيد القرن التي تبدو في ضوء الشمعة المتضائل كأنه يُلاحق حوريَّة بحرٍ غارقٌ جَسدُها العاري تحت السطح الزجاج الذي يشبه البُحيرة. وفي فراغ هذه المرآة التي يحيط بها إطارها ترتفع انعكاسات بالسبعة النجوم في مجموعة الدب القطبي.
مثل قصائد بودلير وڤيرلين و رامبو يُمكن أن تؤخذ هذه القصيدة على أنها وصفيةٌ صرف، ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار عنوان القصيدة الأصلي "غنائية مجازية عن نفسه" وكذلك أفكار مالارميه، نرى أن هذه الغرفة الفارغة (وهي الرمز الأثير عند مالارميه في هذه الفترة) هي دون شك رمزية لذهن الشاعر، وهي في الحقيقة عملية خلق فراغ في دخيلة نفسه وهو ما تصوّره القصيدة. وهو لا يقتصر ضمنياً على مقارنة ذهنه بغرفة فارغة، بل هذه الغرفة الفارغة قد أُفرِغت من رمز الفراغ نفسه- صدفة بحرية فارغة. وباستثناء لهيب الشمعة المرتعش، يكون الشيء الوحيد في الغرفة الرمزية هو مرآة هي في حد ذاتها ليست وجوداً بل إنها تعكس وتؤكّد الفراغ. وبهذا يؤكّد مالارميه، بل يعبّر عن فكرة "العَدَم" في ثلاثة عشر سطراً حتى نصل في السطر الرابع عشر إلى تحوّل سحري مفاجيء، في الصفحة الفارغة من المرآة التي تواجه الشمال من خلال نافذةٍ مفتوحةٍ، في بروز اللانهائي، في صورة مجموعة النجوم الكبيرة التي تملأ ما وراءالسماء.

ففي هذه الغنائية البديعة إذن يقول مالارميه في الواقع ما سبق أن قاله في رسالته إلى كازالس بأنه كان" قابليةً للعالم الروحي تُرى وتتطور عبر الذي كان أنا ". لكنه كان يقدِّم أيضا بعض التلميح إلى بعض الخطوط التي يشتغل بموجبها لكي يخلق عالمه الغائب. مثلاً أن مجموعة الدُبّ القطبي لا تُذكَر أبداً ولا

تَرد حتى كلمة"نجم"، لذا فمن الخطأ القول إنه في نهاية القصيدة تظهر في المرآة مجموعة الدُبّ القطبي، لأن الذي يظهر فعلاً هو سبعة نجوم متلالئة من صنع مالارميه ، نجوم سبعة غائبة كما قد يقال من أيّة سماء معروفة. والأكثر من ذلك أن مالارميه لا يكتفي بعرض صورة مرئية لسبع نقاط غامضة من الضوء تظهرفي مرآة في غرفة خالية، ولكنه يعبّر عن انطباع مشابه بوسائل سمعية في نظام القافية، وهي استعراض عضلاتٍ مُذهل يقوم كليّاً على قافيتيix, or معناها الأول"ذهب"الرمز المقبول عموما للعالم المثالي كما الدورادو" و " العصر الذهبي" والثانية هي التمثيل الصوتي بالفرنسية للحرف x الرمز المقبول عالميا للمجهول. وهكذا نجد مالارميه لا يقدِّم فقط الصورة المرئية لمجموعة نجوم كبيرة تبرز من الفراغ ولكنه يعبّر كذلك عن الانطباع نفسه بوسائل سمعية بفضل التناوب الدائم بين قافيتي ix,or.

إن إيجاد شيء من لاشيء بهذه الطريقة بالغة التعقيد، واستعمال جميع موارد اللغة، لا لوصف واقع سبق وجوده خارج القصيدة، بل لإيجاد واقع جديد لا وجود له حتى الآن، هو مجهود مريع لم يستطع مالارميه إنجازه والبلوغ به إلى نتيجة ناجحة. و على مدى 30 سنة، حتى وفاته عام1898 كان يسعى إلى ما دعاه "عَمَله الكبير" وهي عبارة لاتعني بالفرنسية محض عمل كبير بل تعني كذلك حجر الفيلسوف بيَد الخيميائي التي كان لها أن تحوّل المعادن الخسيسة إلى ذهب. ولكن لا شيء(بل تقريباً لا شيء- فالنقاد مختلفون حول هذه المسألة) من جهود مالارميه قد وصل إلينا، فالقصائد القليلة التي كتبها بين 1868 و 1898 لا تبلغ أكثر من 30 وأغلبها غنائيات وهي من القصائد العرَضية، أوما دعاها بنفسه "دراسات أوليّة على أمل عمل شيء أفضل، كمن يُجرّب سِنّ قلمِه قبل البدء بالكتابة". وبعض هذه القصائد مثل" أصابعها الوهّاجة " تعا لج محاولاته إيجاد واقعه الجديد، بينما تتناول غيرها تنويعاً خاصاً على موضوع "لا نهائية العَدَم"- أي الحياة الأبدية الطالعة من الموت. والغالب من القصائد الأخرى هي مراثي لشخصيات أدبية مشهورة في تلك الأيام- گوتييه ، إدگار پو، بودلير، ڤيرلين - والموسيقي ڤاگنر، وهي تتبع نمط المراثي المألوف،إذ يقول ولو أن الشاعر لم يعُد في الوجود إلاّ أن عَمَله يستمر في الحياة "النبوغ المتوهِّج الأبدي لا مَغيب له". وفي واحدةٍ من هذه القصائد يخاطب صديقاً تُوفيَت زوجته مؤخّراً، و الأبيات الثلاثة الأخيرة تستحق الاقتطاف، لالمحض كونها تؤكد على القوة الخلاّقة للكلمة التي يمكن أن تعيد المرأة المتوفاة من القبر ، ولكن أيضا، مثل أبيات قصيدة" أصابعها الوهّاجة" فيها من السحر الشعري ما يستطيع في الواقع بلوغ ذلك إذ ينصت القارئ إلى تضرّع المرأة الميتة للعودة من المقبرة الباردة إلى الدفء والضوء بجانب المدفأة، وأن تُستعاد إلى الحياة بمحض سماع اسمها همساً في خلال الليل:

روحي في مَوئلٍ وَضيءٍ مرتعشٍ حيث أسنِدُ رأسي،
للعودة للحياة حَسبي من شفتيكَ
الهمسُ باسمي مُتَمتَماً ذات مساء.

لذلك لم يُخفق مالارميه تماماً في مسعاه لاستقطار شيء من لا شيء، ليوجد حياةً من موت. ولكن كان ثمة فترة بين عامي 1885 و1890 عندما هجَر إلى حين هذه الآمال من أجل اللذائذ الأقل فكريّاً مما تقدِّمه امرأة باسم "ميري لورين" التي سبق أن كانت عشيقة الرسّام "إدوارد مونيه." ومع ذلك بقي يكتب شعراً، شعراً من النوع ذاته، بمعنى أنه بقي يستعمل ما دعاه" كلمات موجِية وليست مباشِرةً أبداً" وبقي يهدف إلى الإيحاء لا الوصف. ومثل ما ينتهي السطر الأول من قصيدة " أصابعها الوهّاجة" بصوت ix والأخير بصوت or ، كذلك تبدأ إحدى غنائيات الحب عنده بكلمة "جِمّة الشَعر" وتنتهي بكلمة "مشعل" وبين هذين القطبين يلوي مالارميه بِنية الجملة ويقلِّبها لكي يكدّس في أربعة عشر بيتاً من قصيدته عدداً مُذهلا من الكلمات التي توحي بالضوء والدفء: لهيب، غروب،إكليل، تويج، مدفأة، ذهب،إشتعال، نار، جوهرة ،كواكب، نيران،ساطع، جواهر، و سَلْخ . لكن الذي استطاع أن يوصله بعملية من التكرار، أكثر كثافة بكثير من أي شيء فعله بودلير وڤيرلين، هو شعور داخلي أكثر منه شكل مثالي، مما يعني أنه في أواخر 1880 تحوّل من كونه رمزيّاً إرتقائياً إلى كونه رمزيّاً بشريّاً. وغرَضُه أن يستعيد لدى القارئ، من خلال انطباع بصري، الطبيعةَ التي تشبه اللهيب في شَعر ماري لورين الأحمر الهَفهاف، الإحساس الدافئ بالسعادة والشعور المتوهِّج بالحبور الذي يُحسّ به في حضور هذه الإمرأة التي، كما يقول في آخر بيتين من القصيدة(مؤجِّلا مفتاح المعنى للرمز كما يفعل بودلير، الى النهاية تماماً) فيُبعِد أو بالضبط يُحرق شكوكه ومخاوفه وتجعله يشعر كأنه أميرٌ بين البشر:

خُصْلةُ الشَّعر تحليقُ شُعْلةٍ في الغَرْبِ
الأقْصَى منَ الرّغباتِ لأجل بسْطِ الكُلّ
تحطُّ (قد أقولُ تاجٌ يموتُ)
فوْقَ الجَبينِ المُتوّجِ مأْواهُ القديمْ

لكنْ بدُون ذهَبٍ يتحسّرُ سوَى هَذهِ السَّحابةِ المتوهّجةِ
دائماً تُوقِدُ النّارَ الباطنيّةَ
وحْدهَا منذُ البدْءِ تسْتمرُّ
في جوْهَرةِ العيْنِ صادقةً أو ضاحكةْ

عُرْيُ بطَلٍ ناعِمٍ يقْدحُ
ذاكَ الذي لا يتلألأُ نجْماً ولا نَاراً في إصْبعٍ
لا شيْءَ غيْرُ أنْ تُؤصّلَ المرأةَ بانْتصارٍ

وَهْيَ تُتمّمُ لمّاعةً برأْسِهَا الصَّنيعْ

تزْرعُ بالياقُوتِ الشكَّ الذي تدمّرُهُ
كَذلكَ مِشْعلٌ فرحٌ وحارسْ. (ترجمة الشاعر المغربي: محمد بنّيس)

ولا بد من الاعتراف بأنه، في محاولة لتبسيط المعنى، قد أضيف عددٌ من النقاط والفواصل على الصيغة الفرنسية، التي لم تكن موجودةً في الأصل. وقد لا يوافق كثيرٌ من النُقاد على هذا التنقيط المقترح لأن ذلك يوحي بنوع من التفسير الذي قد لا يشاركون فيه، بينما قد يرفض نُقّاد آخرون أية إضافات من أي نوع لأن مالارميه قد تعمّد إلغاء كل تنقيط تقريباً في قصائده لاحقاً، ولاشك لأنه شعر بأن ذلك التنقيط يقصِّر في تصوير الدقائق والتعقيدات في بنية الجملة عنده.
لكن إهمال التنقيط كان جواباً سلبياً لمشكلة كيفية التعامل مع وسيلة تعبير تتزايد في الغنى والتداخل. ففي عام 1897، قبل وفاته بسنة، تبنّي مالارميه حلاً أكثر إيجابية في عمل ثوري فَذ عبارته الرئيسة " رَميةُ نَردٍ أبداً لن تُبطلَ الزَّهر" مطبوعةً بأحرفٍ كبيرة وكلماتٍ متفرّقة بشكل غير منتظم على حوالي عشرين صفحة. وثمّة عددٌ من أشباه الجُمَل بعضُها بحروف كبيرة أقلّ حجماً وبعضها بأحرف عادية، وبعضها بالأحرف المائلة، متداخلة بين كلمات العبارة الرئيسة، وتُعامَل الصفحات على أنها صفحات مزدوجة، لذلك تنساب الجُمَل من يسار الصفحة إلى الصفحة اليُمنى. و باتخاذ هذا الأسلوب يتضح أن مالارميه كان يبتعد عن القيود والأشكال التقليدية في التعبير أكثر من أي واحد من أصحابه من شعراء الرمزية. فاستعمال أشكال الحروف المختلفة أعانه على التعبير بوسائل بصرية عن أهمية الجملة الرئيسة وأن يشير إلى أشباه الجُمَل المختلفة بوضوح أكثر بكثير من استعمال التنقيط. وربما كان قبل ذلك استعمال المساحة الأوسع في صورة الصفحة المزدوجة، و بتوزيع عدد قليل نسبياً من الكلمات عبر صفحات في نمط غير نظامي يكون قد أدخل عنصراً صُوَرياً إلى الشعر. والكثير من الصور في "رَمية نَرد" تتصل بالبحر والسماء، ولا شك أن الكلمات التي تكون أحياناً منعزلةً على الصفحة المزدوجة، مثل النجوم السوداء في سماء بيضاء، وخطوط الطباعة المنسابة عبرالورق، مثل الصورة السلبية لمَسارالموج خلف سفينة، يُراد لها تو كيد هذه الصورة، مثل صوت ix, or التي يُراد لها تكملة المؤثرات البصرية في قصيدة "أصابعها الوهّاجة". والحقيقة أن ثمة علاقةً قريبةً بين هذين العملين، ولو أن التفاؤل الذي تنطوي عليه مجموعة النجوم الصاعدة بفرح من الغرفة الخالية قد فتحت الطريق أمام استسلام هادئ مما تنطوي عليه مجموعة النجوم المشابهة التي تسود بهدوء على تحطّم سفينةٍ كارثي. وهذا هو تحطّم
مالارميه في تحويل المثالي إلى الواقعي، لكنه يجد سلوى في فكره حتى لو أنه كان قد نشر "عمله الكبير" فإنه مع ذلك يكون قد غاب في مطاوي النسيان. والحصول على فرصة النشر، كما يعلم كل شاعر، تبقى مع ذلك ان ما ينشره المرء قد يبقى غير مقروء-"رَمية نَرد أبداً لن تلغيَ الزَهر". لكنه يجد

مزيداً من السلوى في فكرة انه حتى لو لم يستطِع المرء أن ينشر فان أفكاره مع ذلك أمامها فرصة الانتشار بوسائل أخرى- "كلَ فكرة تُنتج رَميةَ نرد" هي النتيجة المتواضعة المطبوعة بحروف متواضعة مناسبة بهذا العمل بالغ الأصالة والتعقيد، الذي ينتهي المقطع الأخير منه بهذا الشكل:

كَوكَبةَ نُجُومٍ

باردةً من النّسيانِ ومن البِلى

ليس إلى حدٍّ

وأعلى فوق سطح خالٍ لا تُعَدّدُ

إصطداماً يتوالى

بطريقة عَودِ كَوكَبٍ

لمجموعٍ عام يتكوّن

ساهراً

مُتَشَكِّكاً

جارياً

مُشِعّاً و مُتَأمِّلاً

قبلَ أنْ يَتَوَقَّفَ

عِنْدَ نُقطَةٍ ما أخيرةٍ تَخلَعُ علَيهِ القَداسَةَ

كُلُّ فِكرٍيُلقي برَمْيَةِ نَرْد.

(ترجمة الشاعر المغربي: محمد بنّيس)

6 -عودة ڤاليري إلى الواقع

كان لأفكار مالارميه أَثَرٌ أكبَرُ بكثيرمن حجم المجموعة الصغيرة من الأعمال التي أنتَجها. وكان يُمارس تأثيرَه في أماسي الثلاثاء الشهيرة التي كان يعقدها ويحضرها، علاوة على الكثير من كبار المؤلفين في أيامه، عددٌ من ناشئة الأدباء ومنهم پول ڤاليري الذي كان يشارك الآخرين بالبَرَم بالواقع مثل جميع شعراء الرمزية. ولكن بسبب الاعتقاد أن مالارميه قد ذهب إلى أبعد ماكان ممكناًعلى الطريق لإيجاد شعر" مثالي"، وكذلك لأن شعر ڤاليري في بداياته كان يميل إلى العاطفية أكثر من مَيله إلى الطبيعة الفكرية نجده يهجر الشعر عملياً في حدود عام 1892 وهو في الحادية والعشرين من العمر، و يتحوّل إلى الاهتمام بطرق أخرى في استغوار عالم الأفكار. فصار مُنجذِباً إلى الفلسفة والرياضيات والفيزياء.

و مع أنه لم يَبلغ درجةً عاليةً من المعرفة بهذه الموضوعات لتُمَكِّنَه من تقديم مساهمة في آراء جديدة مثل بِنيَة العالم، لكنّه كشفَ عن إعجابٍ بهذا النوع من الفعالية الفكرية وذلك في ما نشره عام 1895 بعنوان" مقدمة إلى طريقة ليوناردو دافنشي" وفيها يعزو إلى نابغة عصر النهضة الإيطالية العالمي القدرةَ على المتابعة المنتظمة للعلاقات الخفيّة بين مختلف ميادين المعرفة. ونجد مثل ذلك في شخصية "مسيوتيست" التي صنعها ڤاليري عام 1894 و اسمه مُشتَق من الكلمة الفرنسية التي تفيد"رأس" وهو رجل له عقل قوي ينجح في "أمسية مع مسيو تيست" في اكتشاف قوانين جديدةً تَحكُمُ عملَ العقل البشري، وهومنفصلٌ تماماً عن وقائع الحياةِ اليومية.

قد يكون من الخطأ معادلة ڤاليري تماماً مع مسيوتيست، ولكن لا شك أن الشاعر كذلك قد بقي منعزلاً عن الحياة بشكل غير مألوف لحوالي عشرين سنة، متابعاً تأمّلاته الفكرية دون ما يُقلِقه، والفضل في ذلك يعود إلى رجل أعمال ثريّ يسَّر له وظيفة عام 1900 لا ينتظر منه أن يقوم فيها بأي عمل، بوصفه سكرتيره الخاص، وهي وظيفة بقي يشغلهاحتى وفاة راعيها عام 1922. والحالة الذهنية عند ڤاليري في هذا الوقت قد يمكن وصفها بما نجده في الأبيات الأولى من قصيدته الشهيرة بعنوان "المقبرة البحرية" التي نُشِرت أوّل مرّة عام 1920 حيث يتذكّرشعورَ الهدوء المُنَوِّم الذي مرّبه في تأمل الخلود والأبدية الذي كان غارقاً فيهما:

مثل الفاكهة في ذوبانها متعة،
مثل غيابها في تحوّلها لذّة
في فمٍ حيث شكلها يَغيب
هكذا أنا هنا أغيب في دُخانِ مُستقبليَ المُحترق .

ومع ذلك فإن كلاً من مسيو تيست وصانع شخصيته قد أدرك أن الجانب العاطفي في الحياة والتواصل مع الواقع ومع عالم الحواس لا يمكن التخلّي عنه نهائيا أو إلغاؤه. وفي قسمٍ لاحِق من مجموعة تيست ذات المقاطع التسعة من النثر تقول مدام إيميلي تيست عن زوجها:" عندما كان يعود إليّ من الأعماق كان يبدو عليه أنه يكتشفني كعالمٍ جديد... كان يمسكني في عماه بين ذراعيه كما لو كنتُ صخرة حياة وحضوراً حقيقياً يمكن لهذا العبقري الشرود أن يواجهَه ويلمَسه ويتعلّق به بعد فترةٍ غريبةٍ ولا إنسانيةٍ من السكوت". كذلك ڤاليري، بعد سنواته الطويلة من التأمّل "عاد من الأعماق" وعرف رغبةً متجدِّدةً ليعاودَ الاتصال مع عالم الحواس في حدود عام 1912 عندما أمكن إقناعُه بتجميع بعض أشعاره المُبكِّرة لغرض نشر مجموعة شعرية ظهرت عام 1920 بعنوان" سِجلّ أشعار قديمة". ومع أنه بدأ بمراجعة هذه الأبيات، التي كتبها قبل ذلك بعشرين عاماً، بشعور من الرفض، بل بالعدائية تجاه شيء صار يُحسّ الآن أنه غريبٌ عنه تماماً، لكنه بدأ بالتدريج ينقاد إلى لذّة كتابة الشعر وإلى أثرٍ مُتجدِّد من عالم واقع الحواس. هذا هو

الذي يُشكِّل الموضوع الأساس في القصيدة التي كان مقرّراً لها في الأصل ألاّ تزيد عن 30 أو 40 بيتاً و قد بدأها في عام 1912 ليضيفها إلى قصيدته السابقة لكنّها تطوّرت إذ راح يعمل عليها على امتداد السنوات الأربعة أو الخمسة اللاحقة حتى زادت عن 500 بيت. وكان عنوان هذا العمل" ربّة الأجل الفتيّة" إشارةً إلى"كلوثو" الأصغر بين ثلاثة من ربّات الأجل في الأساطير الإغريقية اللواتي يَغزلن خيط الحياة، وهي التي تستَغور القصيدة أفكارَها ومشاعرَها. وانتباهُها أن في داخلها "أختٌ سرّيةٌ تحترق" يصُحّ معادلتها أساساً، مهما تكن المضامين الأوسع لهذه القصيدة المُعقدة الصعبة، مع انتباهة ڤاليري نفسه إلى إدراك أن في داخله مازال يوجد شاعرٌ حسّاس؛ فالإغراءت والتردّدات التي تعانيها ربما تماثل مشاعر ڤاليري نفسه خلال هذه السنوات عندما كان يعيد النظر في حالته الخاصة؛ واستعدادها في آخر القصيدة لمواجهة البحر والريح والشمس التي يتذكّرها ڤاليري جيّداً من أيام شبابه وإقامته في ميناء "سيت "على ساحل المتوسط لاشك أنها تعادل قراره للتخلّي عن الآمال الفكرية الصرف عند مسيو تيست وإفساح المجال كذلك لعالم الأحاسيس.

وثمة موضوع مشابه يعود للظهور في قصيدة " المقبرة البحرية" حيث الصرخة الشهيرة الأخيرة في البيت الأخير: الريح تهبّ... يجب أن نحاول العيش" عندما يجد الشاعر حيويّة متجدّدة في الشعور المُنعِش الذي يبعثه هبوب النسيم على القبور في المقبرة جوار البحر، وهو إطار القصيدة، مما يمكن أن يعود إلى قصيدة "ربّة الأجل الفتيّة" وكذلك إلى بَطَلَتِها التي تقف بمواجهة الريح الشديدة التي تهب من البحر:

الوجود بمواجهة الريح في أشدّ أحوال الهواء
يتلقّى بوجهه دعوةً من البحر.

ولكن من ناحية ثانية فالقصيدتان مختلفتان ويمكن القول إنهما تصلان إلى النتيجة نفسها من اتجاهين متعاكسين، فالأولى تتناول بأسلوب استدعائي انتباهةَ البطلة الرمز البطيئةَ إلى إغراءات الحياة التي تخضع لها راغبةً في النهاية، بينما القصيدة الثانية تُحلل الطريقة التي خضع بها ڤاليري إلى الاغراء المعاكس في تأمّل الخلود وانتظار الموت حتى لحظة ثورته الأخيرة ضد التراخي واللا فعل:

حَطِّم يا جسدي انشغالَ الفكر هذا!
واشربي يا نفسي مَولد الريح!
نسيمٌ مُنعشٌ من تنفّس البحر
يُعيد إليّ روحي... أيها الأُجاج القوي!
لنهرَع إلى الموج لنعود منه أحياء!

لذلك فإن ڤاليري، على النقيض من مالارميه، قد عاد في أواخر أعوام 1880 إلى الواقع وأدرك أن العقل لا يمكن أن يبقى مُنشغلاً بذاته بل يجب أن يتقبّل أهمية عالم الحواس. وإذ كان مالارميه ، ولنضَعها بأبسط عبارة،قد هجَر غرضَه في بناء عالمٍ مثالي، من خلال شعره، من أجل كتابة قصائد غزل عن ميري لورين، فإن عقل ڤاليري الغريب في انقطاعه كان منذهلاً، لا بالواقع نفسه بل بحقيقة عودته إلى الواقع. لذلك فإنه ليس الأثرُ المتجدِّد، الذي تركه عليه عالمُ الحواس من عام 1912 فصاعدا، قدرَ أثر إدراكه الواعي بهذا الأثر المتجدِّد الذي أضفى على شعر ڤاليري اللاحق صفاتِه المتميزة. فنفسُه العقلية كان بوسعها الانسحاب إلى الوراء ومراقبة نفسه الحسّية في مسيرتها والالتحاق بها في مناسبات لكي تدفع بها إلى الأمام أولتوقفها أولتُحوّل مسارها إلى مسارب بعينها. وبطرق مختلفة تكون جميع القصائد في مجموعة "مفاتن" التي كتبها ڤاليري بين1917 و1922 معنيّةً بهذه المُشكلة المُعقدة من العلاقة بين العقل والجسم، و بالمساهمة التي يجب أن يُقدِّمها الاثنان إلى عملية الابداع. ويمكن القول إن المجموعة كلّها هي نوع من "الفن الشعري" من حيث أن القصائد، مع أنها قصائد بالدرجة الأولى- وبعضها من أفضل ما في الأدب الفرنسي- فهي كذلك قصائد حول كتابة الشعر.

ولكن مع افتتانه بقناعته المُكتشَفةِ حديثاً بأن التواصل مع عالم الحواس ضروري للشاعر لكي يمارس وظيفته فنّاناً مبدعاً، و -أن المُحرّك الذي توفّر بهذا الشكل يَجب أن يُسيطِر عليه عقلُ الشاعر ويوجّهه فإن ڤاليري، مثل مالارميه، لم يُنتِج بعد ذلك عملاً كبيراً يضع مبادِئه موضع التطبيق ويبيّن كيف أن الاتحاد بين العقل والمشاعريمكن أن يؤدي إلى نتائج مثمرة. ومع أنه قد بقي له 20 سنة من الحياة بعد ظهور "مفاتن" عام 1922 فإنه لم ينشر مزيداً من الشعر. والنثر الذي كان يشغل نفسه به بشكل متزايد كان يميل إمّا إلى تعليقات نقديةٍ خفيفةٍ نسبياً أو إلى توسيعات على الموضوع الأساس في "مفاتن"- أي الحاجة إلى التصالح بين الفكر والفعل. وفي واحدةٍ من أعماله اللاحقة، مسرحيتين غير مُكتملتين عن موضوع دكتور فاوستس، الذي خطط لهما ڤاليري بشكل سريع عام 1940، تكشف أن أفكاره قد بقيت على الحال نفسها. فمثلما برز مسيو تيست من تأمّلاته ليتمسك بزوجته كما لو كانت "صخرة حياةٍ أو حضوراً حقيقياً" نجد فاوستس عند ڤاليري يصرّح:
" محضُ نظرةٍ، وأقلّ شعورٍ، وأخفّ نشاطٍ عابرٍ في حياتي الخارجية يكتسب من الأهمية قدرَ التخطيطات والإملاءات من أفكاري الداخلية... هذه هي الحالة الأرقى للوجود حيث يتلخّص كل شيء بعبارة: أن تعيش."

لذا، وفي حدود محتوى هذا العمل لا يَصُحّ وصف ڤاليري بأنه رمزي انساني ولا ارتقائي. فهو لا يستعمل الواقع للتعبير عن مشاعره، وباستثناء تلك الأبيات في قصيدة "المقبرة البحرية" التي تستدعي فترة تامّلاته الطويلة فهو لا ينظر إلى عالم آخر وراء الواقع. وفي حدود الشكل لعمله هذا فهو دون شك سليل بودلير و مالارميه. فالإيحاء دون الوصف هو هدفه مثل هدف سابقيه من شعراء الرمزية، ومثلهم هو

غالبا ما يُبقي المعنى في المُنطوى دون الوضوح. وثمة مثال بارز على ذلك في الصورة الافتتاحية لقصيدة "المقبرة البحرية" عن سقف حَطّت عليه بعض الحمائم يمكن رؤيتها من خلال أشجار الصنوبر والقبور في المقبرة في "سيت":

هذا السقف الهادئ حيث تَدرُج الحمائم،
بين الصنوبر ترتجف ،و بين القبور.

ومع أن صفة "هادئ" والفعل "ترتجف" تُلمِّح إلى المعنى، ولكن البيت اللاحق يجعلنا ندرك أن هذا السقف هو في الواقع الامتداد الواسع للبحر الذي يتلامع في عِزّ الظهيرة مع الشمس في سَمتها:

عِزّ الظهيرة وتجمُّع النيران
البحر، البحر، تتكرر دائما،

وليس حتى البيت الأخير في هذه القصيدة الطويلة نسبياً من 24 بيتاً تتضح صورة الحمائم عندما يدرك المرء أن هذه في الحقيقة صواري الأشرعة في الزوارق الغاطسة في الماء في حركة الالتقاط التي تُشبه ما تفعله الطيور على السقف:
هذا السقف الهادئ حيث تنقُر الحمائم.

وفي غنائية "النحلة" ثمة مثال بارز آخر. فعلى المستوى الظاهري هذه قصيدة عن امرأة تريد أن تلسعها نحلة، ولو أن القارئ الأكثر بلادةً سيُدرك بلا شك الإيحاءات الجنسية في هذه الصورة. ولكن ألا يجب على المرء أن يبحث اكثر ويدرك مستوى ثالثاً من المعنى يتصل بمشكلة العملية الإبداعية و ضرورة أن يلتفت الشاعر إلى عالم الأحاسيس؟ ولا نجد الإشارة إلاّ في الأبيات الثلاثة الأخيرة إلى الأحاسيس المُستثارة باللدغة الذهبية الدقيقة التي بدونها يموت الحُب أو يبقى كامناً، مما يُشيركما في الكثير من قصائد ڤاليري إلى معنى أعمق من هذا النوع قد يكون هو المراد:

كُن إذن يا شعوري مستضاءً
بهذه الإثارة الذهبية الخبيثة
التي من دونها يموت الحُب أو يغفو.

جميع قصائد "مفاتن" تقريباً إنما هي استعارات مُتّسِعة من هذا النوع- مُجَذِّفٌ يعمل جاهداً ضد التيار في قصيدة "المُجَذِّف" ًو الشجرة التي تنمو بصمتٍ و سرّيةٍ في قصيدة "النخلة" أوالفاكهة التي تنضج ببطء

في قصيدة "الرمّان"- ولا يوجد سوى القليل من الإشارة في القصائد نفسها إلى أن ما تنطوي عليه هو القوّة المُبدعة للعقل الواعي واللاواعي والمساهمة التي على الاثنين تقديمها إلى عمل الشاعر.
وليس ڤاليري رمزياً لمحض أنه يترك رموزَه دون تفسير في الغالب، بل أنّه ينتمي إلى الرمزيين كذلك لأنه من أكثر الشعراء موسيقيةً. وقد سبقت الإشارة إلى تعريفه الشعر بأنه
" تلك المراوحة المتطاولة بين الصوت والمعنى" وهذا هو الذي يجعل قصائد ڤاليري عصيّةً على الترجمة لأنها تتكون من أسطر من الموسيقى ومن أسطر من الكلمات." أحتَسي هنا دُخان مستقبلي المُحترق" من قصيدة "المقبرة البحرية" هو أشهر الأمثلة التي تميّز ڤاليري حيث يكون الصوت أكثر أهميةً تقريباً من المعنى. وهو كذلك استعمالٌ جريء للسَجع والجِناس الذي يعادل في المعنى أو يزيد عليه في هذه الأبيات الأولى من قصيدة "النحلة":

ماذا، بهذه النعومة، وهذه الخطورة،
قدتكون إبرَتُكِ،يا نَحلةً شَقراء،
أنا،في سَلّتي الليّنة،لم أقذِف
سوى حُلمٍ خَلِقْ

أوفي هذه الأبيات التي تصف ، بل تستدعي فتاةَ نائمة:

نَفَسٌ، أحلامٌ،سُكونٌ،هتافٌ لايُخمَد،
أنتَ تَغلِب،يا سلاماً أشَدُ بأساً من الدمع،
عندما ، من هذا النوم العميق، يتآمرالموج الخطيروالإتّساع
على وجود مثل هذا العدوّ.

يا نائمةً،أكداساً مُذَهَّبةً من الأطيافِ والهِجران...

ومع ذلك فإن هذه ليست أكثر من ممارسات شعرية تقليدية دُفعت إلى حدودها الأبعد بفنّية ڤاليري الواعية ، متابعا خطوات مالارميه في هذا المجال لتكون مؤثرةً في مجال الشكل كما في مجال المعنى. أمّا في مجال النظم فإن ڤاليري في الواقع شاعر تقليدي في الأساس الذي حاول أقل من سابقيه في مجال "تحطيم القيود ". ولايوجد في أعماله ما يعادل الأصالة المذهلة في قصيدة مالارميه بعنوان "رَمية نَرد" أو في قصيدة رامبو بعنوان "إضاءات". و بهذا الشكل إذ يكون مُتصالحا مع الوسائل التقليدية في التعبير الشعري، كما كان متصالحاً مع الواقع، يمكن القول إن ڤاليري، على الرغم من الطبيعة الإيحائية دون الطبيعة الوصفية في شعره بما فيها من موسيقيةٍ فائقة، يمثّل نهاية الرمزيّة.

7- آثار الرمزية

الرمزية، بوصفها اصطلاحاً ،كما صار مفهوماً من هذه الدراسة، تقتصر على عددٍ صغير من الشعراء الفرنسيين البارزين من حدود 1850 إلى حوالي1920 ويشتركون جميعاً في عدد من الأهداف المتماثلة. ولكن بعض الجوانب من الرمزية، على حساب جوانب أخرى، قد تبنّاها شعراءٌ من مستوى أدنى وكتّابٌ في مجالات وبلاد أخرى ، وبذلك صار للرمزية أصداءٌ واسعةٌ بشكلٍ أو آخر، ولو أن أولئك الكتّاب يَصُحّ وصفُهم بأنّهم كانوا متأثّرين بالرمزيّة دون أن يكونوا رمزيّين حسب جميع المعايير التي سبق شرحها في الصفحات السابقة.

والتجديدات التقنيّة للرمزية، مثلا، مما كانت تستهوى بشكل خاص كتّاباً مثل <گُستاڤ كان> المُدافع الكبير عن استعمال الشِعر الحُرّ في نهايات القرن التاسع عشر في فرنسا، و <رنيه گيل> مؤسس " المدرسة الآليّة" الذي دفع إلى الحدود القصوى أفكار الرمزيين عن المَوسَقة، و أهمية الصوت الصِرف في الكلمات. وكان آخرون أكثر انشداداً إلى الجانب ضد الواقعي في الرمزية مثل <جول لافورگ> الذي في السنوات الأخيرة قبل وفاته عام 1887 ، ولم يتجاوز السابعة والعشرين من العمر، راح ينظر باستهزاء إلى الحياة البشرية، ولا يكاد يخفي خيبته من عدم قدرة الإنسان على إحداث أي تغيير، وآخرون متاثرين بالطبيعة التشاؤمية والكئيبة في القصائد الأخيرة من مجموعة بودلير "أزهار الشر" ابتعدوا عن الواقع لكي يغرقوا في عالم من الكوابيس المُرعبة.وهذه حالة <إيزيدور دوكاس> المشهور باسمه الأدبي <لوتريامون> الذي نشر بتاريخ 1868 المبكّر و 1869 "أناشيد مالدورور" وهي قصيدة نثر غير مكتملة، فيها لاواقعية المحتوى معادلةً لأصالة الشكل.

وكان الصنف الأكبر والأكثرأهميةً بين الكتّاب قد تحوّل عن الواقع بنظرةٍ متفائلةٍ وبدأ في تكوين عالمِه المثالي. ويبدو أن المسرح، على الخصوص، قد فتح المجال أمام هذا الجانب المثالي من الرمزية. ففي فترة مُبكِّرة من نشاطه، بحدود عام1865 حاول مالارميه غيرَ المُعتاد في كتابة مسرحيتين شعريتين بعنوان"أصيل ظبية" و "هيروديا د" وكلتاهما منقطعتان تماماً عن الواقع وتبعثان جوّاً غريباً من الغموض والهذيان، بينما في الوقت نفسه كان <ڤاگنر> يبعث في أعماله الأوپرالية عالم الأسطورة القروسطية الغامض. وكان تأثير <ڤاگنر> الهائل في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبخاصة بعد تأسيس "المجَلة الڤاگنارية" عام 1885 ،إضافةً إلى تأثير مالارميه، تشجيعاً للمسرحيين للتخلّي عن الواقعية في المسرح وبعث شعور من الغموض في مسرحياتهم باستعمال لغةٍ شعريةٍ و إطار غير واقعي. وكان من أشهر أولئك المسرحيين ثلاثه هم: <ڤيلييه دو ليل آدام> بمسرحياته: "إيلين" و " مورگان" و "آكسيل"وفي عناوينها وحدها ما يشير إلى قوه تاثير <ڤاگنر> ؛ و< موريس ميترلنك> بمسرحيات مثل " الأميرة مالينِه" و" العُميان" و" پيلّياس و ميليساندِه" التي قال عنها أحد النُقّاد" إنها تمثل شخصيات سلبيّة في أساسها خاضعةً للضغوط الفائقة من قوّةٍ غامضةٍ خفيّة"؛ و<پول كلوديل> الذي كتب أغلب

مسرحياته في بدايات القرن العشرين ولو أنها لم تُمثل على المسرح إلاّ في أربعينات القرن الماضي مثل"قِسمةالظهيرة"و"حذاءالشيطان"التي تدور حول الموضوعات المسيحية الكبرى مثل الخطيئة والخلاص

والجانب المثالي للرمزية ممكن أن يُلاحَظ في الرواية كما في المسرح. فمثلا<فيليبه دو ليل آدام> في روايته بعنوان" حواء المستقبل" كان يتطلع إلى فردوس جديد مثل ما كان يفعل في مسرحيته بعنوان " آكسيل" التي سبقت الإشارة إليها،والبطل، في رواية <ج.ك. هويسمان> بعنوان

" عكس الاتجاه" التي نشرها عام 1884، يعيش في عالم غريب مصطنع من الجواهر والعطور لا يختلف عن العالم الذي حَلم به بودلير. لكن هويسمان قد تحوّل إلى الكثلكة في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر فصار تشوُّفه إلى عالم آخر يتّخذ مساراً يوازي المسار الذي اتّخذه <كلوديل> في أعماله مثل" الكاتدرائية" وهي استحضارٌ عنيف لكاتدرائية " شارتر" ولمباهج الحياة المكرّسة لخدمة المسيحية.

وأبرز روائي يُمكن ملاحظة تأثير الرمزية في عمله، وفي أصفى أشكالها(ولو أن مفهوم الرواية الرمزية لم يبلغ رواجاً بين مؤرخي الأدب) هو بالطبع< مارسيل پروست> الذي كتب بين 1913- 1922 روايته السيرذاتية الطويلة بعنوان" بحثاً عن الزمن الضائع" التي، كما يوحي عنوانها، تشير إلى التغلغل إلى ما وراء الواقع بحثاً عن عالم مثالي. وپروست أكثر من غيره يبلغ الأثر التجسيمي البصري الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل الأول من هذه الدراسة، و الواقع الفعلي عنده ينبع من امتزاج الحاضر بالماضي. فمثلما يستثير شَعر <جين دوڤال> ذكريات بودلير عن رحلته إلى البلاد الاستوائية، ومثلما يتسبب هذا المزج بين ذكرى ماضية مع واقع حاضر في خلق "الواحةِ حيث أحلُم"، كذلك پروست يتذوّق الكعكة الصغيرة المُسَمّاة "مادلين" التي سبق أن ذاقها في طفولته وذكريات أيّامه المُبكِّره في "إلبير" المدينة التجارية الصغيرة قرب "شارتر" التي يُسمّيها "كومبري" في روايته، تتدفق عليه، مُصَفّاةً ومُتَبَلورَةً بفعل مرور الزمن؛ أو أنه يَخطو على حَجَر نافر في الطريق يشبه حجراً خطا فوقه في مدينة البندقية قبل سنوات كثيرة واذا بتلك الأيام المنسيّة بل غير الملاحَظة تعود إليه حيَّةً وبشكلٍ مُفاجئ. وقد سبق أن قال مالارميه" أقول زهرة، و خارجاً من النِسيان يستحضر صوتي كل استدارة... وينهض غيابُ جميع باقات الزهور". كذلك پروست يَصف في "بحثاً عن الزمن الضائع" ومن وراء المشهد الواسع للمجتمع الباريسي عالماً جديداً وفنّاناً يملؤه أناسٌ مواقِعُهم، كما تقول الكلماتُ الأخيرةُ في الرواية، ليس في المكان بل في الزمان.

لكن الرغبة في الهروب من الواقع كانت تتخذ شكلاًمختلفاً خلال السنوات التي كان پروست يعمل فيها بجدّ في كتابة "بحثاً عن الزمن الضائع". فقد لاحظ عددٌ من الكتّاب بقيادة<أندريه بريتون>وجود تناقض في الرمزية بين العبقرية الجزوع عند آرثر رامبو الذي يريد من الشاعر أن يسمح لأفكاره بالتطوّر على هواها، وبين العبقرية الصبورة عند مالارميه ومريده ڤاليري معطياً دوراً حيويّ الأهمية للقوة المسيطرة للعقل على الإلهام. وكان بريتون وأتباعه يفضّلون توجّه رامبو ويشاركهم في ذلك لوتريامون، فأصبح هذان الرمزيّان منبع الحركة السوريالية التي أصبحت من حوالي 1920 نقطة التجمّع الجديدة لأولئك

الذين كانوا يرغبون في التغلغل إلى ما وراء الواقع. لكن السوريالية تتميّز بشكل واضح عن الرمزية، ليس فقط بتوكيدها على الوسائل دون الغايات، وعلى استعمال الطرق غير المعقولة دون طبيعة الواقع الأسمى الذي تمّ بلوغه، بل كذلك بتعلّقها بالرسم بدلاً عن الموسيقى الوثيقة الاتصال بالأدب، لأن الرسم أكثر انفتاحاً على ممارسة ذلك النوع من المبادئ التي تقوم عليها السوريالية.

وإذ كانت الرمزية تتطوّر وتتحوّل في حدود بلدها المنشأ كانت تترك آثارها خارج فرنسا. فمن بين الكتّاب الإنكليز، بل من يكتبون بالانكليزية كان الجانب المثالي للرمزية يستهوي <و.ب. ييتس> بشكل خاص، وهو الشاعر الذي كان منذ بدايات عشرياته مُهتمّاً بالغوامض وبعالم الأساطير الإيرلندية. ومع أن معرفته باللغة الفرنسية كانت محدودة، إلاّ أنه كان يعترف بفضل <ڤيلييه دو ليل آدام > في كتابه "آكسيل" و لا شك أنه كان يعرف رمزيّين فرنسيين آخرين من خلال صديقه <آرثرسايمونز> وكتابه "الحركة الرمزية في الأدب" المنشور عام 1899، الذي يذكر <ييتس> وَريثَهم الرئيس.وصور <ييتس> بالطبع، سواء كانت تعود إلى عالمه من الشَفَق الكِلتي أو إلى النظام الفلسفي المُعَقّد الذي طوّره نتيجةً لاهتمامه بالغوامض إنما هو من صنعه الخاص. إلاّ أن قصيدته "الإبحار إلى بيزنطه" يمكن أن يُقال إنها، على الرغم من ذلك، تشبه ذلك النوع من الشِعر عند بودلير في قصيدة "الرحلة" أو عند رامبو في قصيدة "الزورق السكران" أو عند مالارميه في قصيدة "رَمية نَرْد" في أن جميع هذه القصائد من خلال تكديس الصوَر القويّة تُشكِّل انطباعاً عن الهدف الروحي الذي يبحث عنه كل شاعر، حتى لو كان المصدر والمعنى للرموز المستعملة غير مفهوم تماما.

وعلى الجانب الآخر نجد جماعة الصُوَريين الإنكليز والأميركان بقيادة <ت.ي.هيوم> و<پاوند>، الذي ابتدع هذا المصطلح عام 1912، يميلون إلى توجّه بودلير ولافورگ بشكل خاص في التركيز على الجوانب الأظلم من الواقع. إذن فإن صوَر الصُوَريين ليست رموزاً بالمعنى الذي سبق تحديده في الفصل الأول من هذه الدراسة بل هي محض استعارات وتشبيهات تعمّد جَعلُها أصيلة ومدهشة لتثير القارئ. ولكن على الرغم من أن الصوريين يُمكن أن يُقال إنهم ضد الرمزية بكونهم شديدي الاهتمام بالصورة الخارجية الملموسة وإهمال أيّة فكرة مُجرّدة أو ما يقع خلفها من عواطف فإن هذا لا ينطبق على واحد من الصوريين، <ت.س.إليوت>، الذي التحق بالجماعة عام 1915 ولكنه سرعان ما بدأ باستعمال صُوَر مثل

" الضباب الأصفر الذي يَحكّ ظهرَه على ألواح زجاج النوافذ" و "النهايات المُحترقة لنهارات مُدخَّنة" لالمحض جعل أوصافه أشدّ قوّة بل لإيجاد مزاجٍ والتعبير عنه على طريقة بودلير. ويمكن للمرء أن يقول عن إليوت ما قال هو نفسه عن بودلير- من أن اهمّيته تقع "لا في محض استعمال الصور الكئيبة للحياة في عاصمة كبرى بل برفع تلك الصورة إلى الدرجة الأعلى من التركيز- بتصويرها كما هي، ومع ذلك جعلها تمثل شيئاً أكبر بكثير". ومثل بودلير كذلك، أو مثل بودلير في أواخر أعماله، فهو ليس رمزياً بشرياً وحَسب، يستطيع استدعاء ما خلف الصورة من عاطفة، بل هو رمزي ارتقائي ذو مَيلٍ تشاؤمي يرى الحياة في أغلبها أرضاً يباباً " مطابِقةً للجحيم" أكثر من كونها" مُطابِقةً للجنّة".

لكن الجانب الإيجابي من الرمزية الارتقائية، أي الإيمان بإيجاد عالم مثالي عن طريق الشعر، يبدو أنه لم يلقَ اهتماماً من إليوت، وقد يكون هذا هو السبب الذي جعله يُخبر< فرنسيس سكارف>(تُنظر رسالة الأخير في كتاب<گريَم مارتن> بعنوان" إليوت في المنظور") بأنه " ليس مُهتمّاً بشكل خاص بالشاعر رامبو" ولم يكن معجباً قط بإنجاز مالارميه. كان يجد نفسه أقرب إلى روحيّة بودلير عندما انغَمسَ من" المثالي" إلى" الاكتئاب"، ومثلما نجد بودلير في أيامه الأخيرة، بعد الطبعة الثانية من "أزهار الشر" عام

1861 يبدو عليه التحَوّل بشكل متزايد نحو حلٍّ ديني أكثر من حَلٍّ شعري لقنوطه تجاه العالم من حوله، كذلك إليوت بعد تحوّله إلى كثلكة الأنگليكان في عام 1927 يبدو أنه وجد في المسيحية نقيضاً لتشاؤمه.

ولكن إذا كان إليوت قد اتّبع مثال بودلير بالتوكيد على الجانب الكئيب من الحياة جاعلاً منه " المعادل الموضوعي" لتشاؤمه فقد كان مثال شاعر أقل أهميةً بكثير، < جول لا فورگ> الذي بالغ في مديحه إليوت واتباعه الصُوَريون هو الذي قادَه إلى التعبير عن هذه النظرة في الحياة في شكل شديد الاختلاف عن طريقة بودلير في قصائده دقيقة الوزن وأسلوبها البلاغي. فلم تكن تشاؤمية <لافورگ> المشوبة بنبرة التهكّم، كما سبق ذكره، هي التي اجتذبت إليوت بشكل خاص، لأنه قد تبنّي كذلك أساليب <گوستاڤ كان> في الشعر الحر التي كانت وسيلةً واضحة الأهمية لتغيّر مُفاجئ في النبرة.وقد نقل إليوت هذه الأساليب إلى الشعر الإنگليزي بتاثير واضح.

والأدب الألماني، مثل الأدب الانگليزي، قد تأثّر بالرمزية الفرنسية، ويمكن تَبيُّن هذا التأثير على أوضحه عند شاعرين بارزين في بواكير القرن العشرين هما< راينر ماريا ريلكه> و< ستيفان جورج>. و قد اعترف <ريلكه> بما يدين به للشاعر <پول ڤاليري> الذي ترجم قصيدته "المقبرة البحرية" والذي ترك أثره بشكل خاص في آخر وأفضل أعماله المنشورة عام 1923 وهي" مراثي دوينو" و" غنائيات إلى أورفيوس". ولكن بصورةٍ أعَمّ قد تقَولبَ <ريلكه> بالقالب الرمزي بفضل بحثه الدائم عن واقع أعظم خلف، وما وراء ظاهر التجربة، وبفضل استعماله في المراثي أسلوب "الشِعر الحر" الذي كان مناسباً، بعبارة<سي.م. باورا> للتعبير "عن الحركات الرفيقة المُتمَوّجَة لروح تتواصل مع ذاتها".

و<جورج> كذلك كان مُهَيّئاً لمتابعة الحياة الروحية، وكان شديد التأثر بالشاعر مالارميه الذي اجتمع به في الأيام التي قضاها في پاريس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر. لكن مساره و حياته كان يوازي بشكل غريب حياة ڤيرلين أكثر من حياة مالارميه في تَعلّقه بشخصيةٍ تُشبه شخصيات رامبو،<ماكسيمين>، الذي بالغ في الإعلاء من شأنه بوصفه رمزاً لعصر بطولي جديد، والذي بشّر بقدومه في شعرٍ شبه صوفي بعنوان "الحلقة السابعة" التي نشرت عام 1907 بعد حوالي ثلاث سنوات من الموت المُبكِّر للبطل.

وقد امتد أثر الرمزية إلى أبعد من المانيا، إلى روسيا، حيث تبنّى بحماسةٍ عددٌ من الكتّاب في تسعينات القرن التاسع عشر، و في بواكير القرن العشرين، أفكار الرمزيين الفرنسيين. وقد مال بعضهم إلى الرمزية البشرية مثل<بريوسوف> الذي كتب في عام 1894 يقول:" يحاول الرمزي أن يستثير في القارئ بنغمة شِعره مزاجاً مُعيَّنا"؛ بينما كان آخرون رمزيين ارتقائيين مثل<ڤولينسكي> الذي كتب في عام 1900 يقول:" الرمزية هي المزج بين العالَمين الظاهراتي والإلهي في تمثيل فنّي"، ومثل<بيلاي> الذي قال عام 1906" إن الرمز هو الغشاء من الفكره الأفلاطونية"(ينظر جي . ويست: "الرمزية الروسية".

إن مناقشةً بتفصيل أوسع لأصداء الرمزية الفرنسية البعيدة يقع خارج نطاق هذه الدراسة القصيرة وخارج القدرة المحدودة لمؤلفها. ويكفي القول إن الشِعر في فرنسا في النصف الأخير من القرن التاسع عشر لو لم يَقُد الطريق في استعمال الرموز الخارجية للتعبيرعن عواطف وأفكار يُعوِزها التفسير، ولوأنه لم يَرُجّ بعنفٍ أشَدّ مما فعلت الرومانسية، قبل ذلك بنصف قرن، لجميع التقاليد القديمة بما يخص الأشكال الأدبية إذن لكان الشعراء اللاحقون والمسرحيون و الروائيون في بلاد أخرى باقين في عَوزٍ إلى الشجاعة والثقة لفتح مساربهم الجديدة. وقد يصُح القول إن آثار الرمزية لم تتوقف بَعد عن التردّد، وأن العالم الغريب في واقعيته، بل اللا واقعي في كثير من الأعمال الأدبية التي تكتب في الوقت الحاضر، والطريقة التي تحاول بها خلقَ حالةٍ عاطفيةٍ دون أن تُعبّر عن رسالةٍ فكرية، و الأشكال غير التقليدية التي غالباً ما يتّبعونها، سوف تُرى في السنين القادمة على أنها مَدينةٌ بدرجة غير صغيرة إلى الشعر الرمزي في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر. .

.