

الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

الأستاذ: عبدالنعم مغزيلي
جامعة قسنطينة

أولاً: الموروث البرناسي في الصور الشعرية الغربية(*)

(عند بودلير وفرلين ورامبو وملارمي)

للمثل يمكن المذهب الرمزي(1) بالمذهب الفني القوي حتى يحدث خلل في القيم الجمالية التي وطقتها المدرسة البرناسية حقبة طويلة، ومن هنا فغالبا ماكانت الرمزية، من ناحية، عودة في ثوب آخر لغنائية المذهب الرومانتيكي وذلك عن طريق استلهام موسيقى فاجنر (wagner) وكانت من ناحية أخرى تشبها خفيا بالشكل التعبيري المحكم والمصفى، وهي سمة تناقلتها عن طريق الإرث البرناسي الأصيل، غير أن وسيلة بلوغ هذا الشكل الجمالي اختلفت شيئا ما، فلما كانت البرناسية تتخذ أساسا فن النحت جسرا يفضي بها إلى عوالم المعمارية الجمالية الرصينة والمشرقة، اتخذت الرمزية من فن الموسيقى معبرا إلى عالمها الجمالي الذي كثيرا ما اختلطت فيه بقايا الصفاء البرناسي بصورة يكتنفها الشحوب النفسي، وضبابية الحس، والرؤية الرمادية للعالم الخارجي.

ومثل هذا المنحى الموسيقي كانت له بعض الأصول الإبداعية المتينة في الشعر البرناسي ولا سيما عند تيودور دوبانفيل إذ «على امتداد مهنته كحرفي وكفنان عمل جاهدا على ترميم الأشكال الشعرية القديمة وإبداع أشكال شعرية جديدة (وهذا كل موحد) فكان الموشح الغنائي (la ballade) هو الشكل الغنائي المحبب لديه لما في قوائمه من إيقاعات وعرة، غير أنه كان يحبذ كذلك الأدوارية الخفيفة (rendel) والأدوارية (rondeau) والسونيتة (sonnet) والأدوارية المكررة (rondeau redouble) والقصيدة الغنائية الثمانية ذات القافيتين (triolet) والأغنية الشعبية الراقصة (villanelle) والقصيدة الغنائية الوصفية (le lai) والقصيدة الغنائية القديمة (le virelai) والغناء الملكي (le chant royal) والقصيدة الغنائية السداسية (le soxtin) أو (la sextine) والأغنية التفسيرية (la glose) والقصيدة الغنائية الرباعية (le pantoum).

(*) تقرأ في هذا العدد الجزء الأول من هذه الدراسة.

(1) عن المذهب الرمزي - L. m :des grands auteurs francais du 19 siecle; c; la- garde et michard paris 1973 p 539

وهكذا فإن التنوع الإيقاعي يبلغ أقصى حدوده على يد بانفيل، ويتخذ شكلا أكثر ثراء مماكنت عليه «مشرقيات» هوغو: ومن هنا تأخذ آثار بانفيل صورة متحف للفنون والأشغال اليدوية يآوي إليه أغلب البرناسيين والرمزيين بغية التثقيف والتكوين(2).

فلقد بث تيودور دوبانفيل في البيت الشعري ثراء موسيقيا لا يجعلنا نطمح بهذه إلى شيء من المزيد، فالبيت الشعري قد غدا على يده موسيقى خالصة تستطيع من خلالها تأليف الأوبريت أو الاستعراض الموسيقي أو السمفونيات الرائعة. من أجل ذلك فقد أفرد الرمزيون بانفيل ولم يزدروه حين صبوا كراهيتهم على البرناسية، بل لقد أحبوه لأنه حرر الأشكال الإيقاعية، وجعل البيت الشعري رنانا على نحو رائع (3).

وهذه النزعة الموسيقية التي تحرك أبدا إحساس بانفيل وتدفعه إلى التجديد في موسيقى الشعر نجد لها صورا مقاربة عند شارل بودلير الذي أحس، من خلال تجاربه الجمالية العريقة، بأن الشعر يقترب من الموسيقى قرابة وثيقة بما يتضمنه من عروض عجيب وغريب، وكل شاعر لا يعرف بالتحديد عدا لقوافي التي تحويها كلمة ما لن يستطيع التعبير عن أية فكرة كانت... فالجملة الشعرية بوسعها -وهي في ذلك تقترب قرابة وثيقة من فن الموسيقى- أن تحاكي الخط الموسيقي الأفقي وعمود النسب وعمود الفروع، وهي تستطيع كذلك أن تعبر عن كل إحساس بالعذوبة أو المرارة وعن كل إحساس بالغبطة أو الفضاة وذلك عن طريق المزاجية بين اسم موصوف ونعت يشابهه أو يناقضه (4).

ومما يلاحظ أن مثل «هذه الموسيقى وهذا الترتيب الماهر والمحكم للمقاطع والقوافي قد ساعد من غير شك على إعطاء القوة الإيحائية للبيت الشعري عند بودلير.

وهذه القضايا الفنية ذات المنحى الموسيقي هي في الحقيقة نوع من الإثراء الفني للجمالية البرناسية وهي لا تنم أبدا -كما يتبادر إلى الذهن لأول وهلة- عن أية رغبة في التخلي عن الأصول البرناسية العريقة من أجل الذوبان

(2)pierre martino parnasse et symbolisme libraire a; colin paris 1947; p27

(3)pierre martino; ibid p 28

(4)pierre martino parnasse et symbolisme p 105

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

التام في الاتجاه الرمزي حيث الدروب الملتوية المانعة والمخارج الضبابية الضائعة، ففي شعر بودلير كثيرا ما نلاحظ نوعا من المزوجة الفنية المحكمة بين المد الموسيقي والجزر الرمزي، لذا فإن فن الشعر عند شارل بودلير لا يختلف كثيرا عن فن الشعر عند أستاذه تيوفيل غوتيه، بل في أغلب الأحيان يجعل بودلير من نفسه الصورة الأخرى لتيوفيل غوتيه ولغيره من كبار البرناسيين. ففي مراسلة له يسأل الأديب غوستاف فلوبير في كثير من التعجب: «كيف أنكم لم تتنبأوا بأن بودلير معناه: تيوفيل غوتيه، وبانفيل، ولو كنت دوليل، أي معناه الأدب الصافي (5)».

وقد يكون غوتيه أكثر البرناسيين تأثيرا في جمالية بودلير، فمن بين الأسباب العديدة - حسب غوستاف لانسون - التي تجعل غوتيه يحتل مكانة لها أهميتها الكبرى في الأدب الفرنسي كون غوتيه قد «أنجب بودلير» (6).

وكثيرا ما كان شارل بودلير يستوحي عبر أشعاره النزعات الفنية التي أبدى تيوفيل غوتيه الجانب الأكبر منها على لسان أبطاله المحوريين ولا سيما في قصته الأنسة دوموبان، هذا بالإضافة إلى المناخات الشعرية والفنية المشبعة باللون والمرمر والعطر والنغم والهدوء الساحر الأخاذ وشتى الانفتاحات الجمالية المشرقة التي ضمنها غوتيه أعماله النثرية والشعرية والموسيقية، والتي استلهم بودلير معظمها مع تركيز شديد على الجماليات التي تشبع بالدرجة الأولى حاسة الشم عنده، وحرصه الدائم على معاشة مختلف الجمالات بين قطبي القلق القاتل والسكينة المنعشة، وكل ذلك في قالب فني أصيل يجعل أشياء الجمال وأشياء الضجر في كونه الشعري تتنازع وجودها عن طريق الصراع الدائم مع الضرورة الزمنية، لتذوب في أغلب نهاياتها في وحدة واحدة.

ويستفيد شارل بودلير استفادة واسعة من عملية النحول في الفن التي تنهجها أغلب أعمال غوتيه والتي تجسدها خير تجسيد قصيدته الخالدة «سمفونية بالأبيض الماجور» في هذه السمفونية التي يتهاطل فيها البياض على اختلاف أشكاله ومظاهره نسمع حفيف ذكريات العطر ونشم روائح الأنغام

(5)pierre martino ibid p106

(6)albert cassagne la théorie de lart pour lart reimp .de limp paris 1906
slatkine geneve 1979 p 132

الحلوة الهامسة وهي تتنزل في جو جمالي رائع وتتزوج أسرابا أسرابا .
 فعملية التحول في الفن ساعدت على تفتق وازدهار جانب التراسلات
 (7) les correspondances (*) في شعر شارل بودلير، وهكذا تشدنا
 في شعره وقفات جمالية أنيقة عانقت فيها مساكب النغم مساكب العطر، يقول
 شارل بودلير في قصيدته تراسلات:

الطبيعة معبد حيث الأعمدة الحية
 تدع أحيانا عبارات مبهمة تغلت منها
 فالإنسان يمر هناك عبر غابات من رموز
 تحقق فيه بنظرات أليفة
 ومثلما تتمازج الأصداء العميقة على البعد
 في وحدة حالكة وعميقة
 ومترامية كالليل وكالضياء
 فإن العطور والألوان والأنغام تتجاوب
 فمن العطور ماهي ندية كلحم الأطفال
 ومنها العذبة كلحن المزامير
 ومنها الخضراء من مروج
 وأخرى مفسدة، وثرية، ومهيمنة
 لها انتشار الأشياء اللامتناهية

(7)gustave lanson hist. de la litt. francaise. librairie hachette st cloud

(**)التراسلات (correspondances)

نجد لهذه النزعة الفنية المسماة « بالتراسلات » أو تراسل الحواس بوادر أولية عندالشاعر
 تيوفيل دوفيو théophile devian (1590 - 1626) في قوله يصف خيول الشمس أنها تصهل
 شعار الكون وهي مزاججة هيلة بين الصوت والنور ونجد كذلك بوادر أخرى عند الشاعر المسرحي
 راسين racine إذ يقول في إحدى مسرحياته et j'entendais des regards muets وترجمتها:
 وكنت أسمع نظرات صماء. وكذلك الأمر عند شاتوبريان chateaubrtand حين يصف السحب
 وقد قضى الليل في فلاة أمريكية فيقول: « ... هذه السحب وهيترخي وتشد أشرعتها وتمور
 قطعاً من

الستان الأبيضالشفاف تناثر أكواما خفيفة من الزبد أو تشكل في السماء مقاعد من البياض
 الألق هي للعين على عذوبة كبيرة حتى لنخاه أننا نتحسس رخاوتها ومرونتها »

genie du. chrétianisme t II p 439

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

مثل العنبر والمسك و«لبان جاوة» (*) والبخور (8)

والتي تتغنى بفورات النفس والحواس (9)

والقصيدة على ما فيها من صور جمالية تأخذ مادتها من استقامة الأعمدة وصلابتها وأناقته وهي موروثات لصيقة بالبنية المعمارية للقصيدة البرناسية، تهدف من وراء تراسل العطور والأنغام في أجوائها الطبيعية العادية إلى نوع من التراسل يمد خيوطه الصوفية إلى مباحج العالم العلوي وما يخفي من جمالات هي على أتم صورتها، جمالات شفافة تدع أحيانا بصيصا من أشعتها يتسرب إلينا عبر موجودات عالمتنا الواقعي، ويعزو بودليير مثل هذه التراسلات في جانبها الظاهري الحسي والباطني الشفاف المتطلع -أبدا- إلى دروب الما وراء، إلى تخمينات ورؤى الحاسة الجمالية، فيؤكد لنا ذلك قائلاً: «إنها الحاسة الجمالية هذه الحاسة المعجبة، هذه الحاسة الخالدة! التي تجعلنا نتخذ الأرض ومشاهدها لمحة من لمحات السماء وتراسلا من تراسلاتها. فنعطشنا الذي لا يروى إلى ما في الما وراء، هذا الما وراء الذي يتجلى لنا في الحياة عن طريق رؤى، كل ذلك حجة دامغة على خلودنا، إنما بالشعر ومن خلال الشعر، وبالموسيقى ومن خلال الموسيقى، نستشف روحنا وهي الإشراقات المتواجدة خلف اللحد (10).

وبودليير في ظل هذا المفهوم الجمالي الذي توشيه أثواب من الشفافية لا يبتعد في الحقيقة عن بعض المسالك الجمالية الأصيلة عند غوتيه: ففي دراسة له عن هذا الأديب الشاعر يطلعنا بودليير على تواجد هذه النزعة الجمالية التراسلية في أعمال غوتيه، والتي تضاف إلى العديد من مواهبه الفنية المدهشة، كالدقة المتناهية في وضع كل كلم في موضعه السليم وكل نغم في

(8) charles baudelaire .les fleures du mal .p 16

* أغلب الظن أن هذه الكلمة العربية الأصيلة «لبان جاوة» قد دخلت قديما اللغة الفرنسية واتخذت تسمية benjoin فإذا عمدنا إلى تقسيم أصواتها وجدنا ben التي توازي في العربية لبيان التي تعادل في العربية جاوة وهي نبرات لحروف ومعان عربية أصيلة ونترك المجال لأصحاب علم اللسانيات المقارنة للتأكد مما ذهبنا إليه .

(9)oeuvres completes de baudelaire ed. r. laffont. paris. 1980. p 498

(10)ibid. p 505

مدرجه الموسيقى الصحيح، وهذا أمر فني يبعث بودليير على الدهشة والتعجب فيقول: «لو فكرنا في أن غوتيه، إلى جانب هذه الموهبة العجيبة، يتوفر على ذكاء واسع خارق، ذكاء جبل على التراسل والرمزية، وهما موسوعة كل استعارة ومجاز، أدركنا ساعتها لماذا يستطيع غوتيه، من غير ما تعب أو خطأ، أن يعبر لنا بوضوح عن السلوكات الخفية والغامضة التي تتخذها أشياء الكون أمام نظر الإنسان (11).

وبعض أعمال غوتيه مثل سبريت (spirite) وقصة الموميا: (le romon de la momie) وكوميديا الموت (la comedie de la mort) تنحو هذا المنحى الرمزي الشفاف مع احتفاظها الدائم ببنيته البرناسية الأصيلة. وفي ظلال هذا المناخ الفني تفتقت أغلب «أزهار» بودليير: «إن أزهار الألم تنحدر أساسا من كوميديا الصوت لغوتيه ومن «الأشعة الصفراء» (les rayons jaunes) لسانت بييف (12). وإذا كانت أزهار الألم قد آينعت على هذه الشاكلة الفنية فإن القصائد (poemes saturniens) لفرلين قد حافظت هي الأخرى على موروثها البرناسي حتى وهي تسلك منعرجات فنية، قد تبدو جديدة ومن أبرزها المنعرج الرمزي.

إن أول ما يميز الأصالة البرناسية في الاتجاه الشعري عند بول فرلين هو اعتناقه منذ مطلع حياته الأدبية الطقوس الفنية البرناسية ودفاعه عنها الدفاع الشديد، ومن هنا وجدناه يدخل المعترك البرناسي فينصب نفسه حصنا منيعا يحمي مباني المدرسة العتيقة ويبعد عن ساحاتها كل لون رومانطيقي دخيل، وفوق ذلك يقدم صورا حية عن الأسلوب الفني الذي يميز المدرسة التي ينتمي إليها عن سائر المدارس الأدبية الأخرى وعلى رأسها المدرسة الرومانطيقية، يقول:

«نحن الذين ننحت الكلمات مثلما ننحت الأقداح

ونصنع الأبيات ترتعش من برد

نحن الذين لا نرى أبدا ذاهبين عند المساء

(11)albert cassagne la théorie de l'art pour l'art p 111

(12)p verlain poemes saturniens p 95

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

زمرًا متناغمة تهيم بالبحيرات في نشوة وإغماء
فإن ما يلزمنا نحن، هو الدرس المتواصل أبدا
والجهد الخارق والصراع الذي لا مثيل له
والليل، الليل الطويل والمرير، ليل العمل، حيث يبزغ
الصنيع الأدبي، رويدا رويدا، مثلما تبزغ الشمس
ولنترك الحرية «للمهمينا» ذوي القلوب التي نشعلها غمزة غرام
ليهبوا ذاتهم للرياح مثلما تهب شجرة السندر أوراقها
يا للمساكين! الفن ليس في أن ننشر فتات أنفسنا
أهي من مرمر أم لا «فينوس ميلو»
علينا إذن أن ننحت بازميل الأفكار
صخر الجمال البكر، ذاك «الباروس» الطاهر النقي
وعلينا أن نخرج من بين أصابعنا الملاطفة
تمثالا صافيايلفه مشمال (13) مرصع بالنجوم (14).

وتبعًا لهذا المنهج الفني المعتمد، وعلي غرار البرناسيين، يوجه فرلين
سهامه لكبار الرومانتيكيين في أسلوب يغلب عليه أحيانا طابع التهكم
والسخرية ليضرب عرض الحائط بغنانيتهم المفرطة وبانسيابهم الوجداني أمام
المشاهد الطبيعية محاولة منه أن ينزع القشرة الرومانتيكية عن المراتع التي
احتضنت ذات يوم اللقاءات الغرامية وغدت مع الزمن مبعثا لذكرى عاطفية
ينزف القلب لها حنينًا وتحنانًا ولا سيما إلى تلك المراتع التي ضمت حناياها
التأوهات الجريحة لهيفو ولا مرتين وموسيه.

وإذا كان المساء هو ألصق اللوحات الطبيعية بنفسية الشاعر الرومانتيكي
لما في أشعته المريضة من ألوان الوداع والتوديع وانسياق أشياء الطبيعة حالا
على حال نحو الهدوء الحزين والسكينة المخيفة، في جو تتناثر فيه من حين إلى
آخر، أصوات الطير المتقطعة وهي تمر أسرابا متعبة، فإن المبحج بكل ما يحمله
من تفجر حياة وتدفق ظل وانهمار نور، وارتعاشة زهر، وتغريد طير، يشكل

peplos مشمال أو ملحفة كانت تشتمل بها نساء الإغريق (13)

(14)p. verlain. poèmes saturniens. garnier - flammariion. paris 1977.p48

متنفسا فنيا أليفا عند فرلين . يقول هذا الشاعر في قصيدته « بعد ثلاث سنوات (apres trois ans) :

« بعد أن دفعت الباب الضيق الذي راح وجاء
جلت في الجنيئة

وقد لمستها في رفق وحنان أشعة الصبح
مشدرة كل زهرة بألق ندي(15)

وخلافا للرومانتيكين ينحو فرلين في وقفاته مع الطبيعة منحى التصوير الموضوعي والحنين المتزن وهما سمتان برناسيتان من بين العديد من السمات الفنية التي اكتسبها فرلين إثر احتكاكه الحميم بالشعراء البرناسيين في (صالون) لو كونت دوليل-أو-بمقهى الغاز (café du gaz) حيث كان يلتقي ببعضهم من أمثال ميرا وفلاد ولافونستر (la fenestre) فيلخصوا له ما جاء في حديث السبت للوكونت دوليل بعدما تعذر على فرلين الذهاب بنفسه إلى الصالون وذلك لأسباب سلوكية(16).

وحين تصدر « القصائد الزحلية » تكون مزيجا من لوكونت دوليل وشارل بودليير ويؤكد فرلين ذلك قائلا: « شيء من لو كونت دوليل حسب أسلوبه يزخره شيء من بودليير تبعا لطريقتي » وفي هذا المزيج يمثل لوكونت دوليل العنصر الأساسي(17).

بيد أن سلوكات فرلين للحياة المتدهورة التي كثيرا ما شكلت جدارا من التباعد الودي بينه وبين البرناسيين قد انتهت إلي تباعد فني، فأراد فرلين، وكنوع من الرد القاسي على المواقف البرناسية الصارمة إزاءه ، أن يقيم مدرسة فنية جديدة تطيح بالمعالم الرصينة للمدرسة التي تخرج فيها، فكتب « الفن الشعري » (lart poetique) الذي ،على الرغم من التجدد الذي يدعو إليه، لا يعد في الحقيقة منعرجا فنيا حاسما يسلكه فرلين بقدر ما يمثل أسلوبا متميزا من

(15) أسباب سلوكية: كثيرا ما كان فرلين يتعاطى الخمر ويحيا حياة بوهية مشاغبة فيزرع الرعب بتصرفاته الجنونية في وسط الكثير من الخلان ولا سما خليه رامبودrimbaud والذي أصابته رصاصتان من مسدس فرلين الأمر الذي جعل لوكونت دوليل leconte de lile يبعد فرلين عن صالونه الأدبي .

(16)m. sourian .hist. du paranasse. reimp de paris. 1939. slatkine reprints geneve p 392

(17)p martino paranasse et symbolisme p114

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

التهجم الشعري على القيم الفنية البرناسية من جهة وعلى شخص لو كونت دوليل وتيودور دوبانفيل من جهة أخرى.

وبدأ فرلين يوطد أواصر أسلوبه الفني الجديد في تفضيله فن الموسيقى على النحت وذلك مخالفة منه للبرناسيين يقول:

«الموسيقى قبل كل شيء»

ولأجل ذلك فضل الوزن المنفرد

فهو أشد غموضا وأكثر ذوبانا في الهواء

لاشيء فيه يثقل أو يدفع على النزول...

الموسيقى دوما وأبدا

ليكن بيتك الشعري تحليقا غنائيا

نحسه يسري وينفلت من روح هائمة

من سموات أخر إلى غراميات أخر (18)

وقد أضفى فرلين على البيت الشعري ثراء موسيقيا كبيرا ولا سيما من الناحية الداخلية لموسيقى الشعر، وقد أراد أن يجعل من البيت الشعري «موسيقى من الدرجة الأولى، وهارمونيا من أنغام تبعث على الحلم» (19) ومن ثم فإن الموسيقى والإحياء هما كل ما يشتمل عليه الفن الشعري عند فرلين (20).

ويعد ديوان أغاني من غير كلمات (romances sans paroles) أول عمل شعري يسلك هذا المسلك الموسيقي البارع، فالديوان يقدم لنا مقطوعات داخلية موحية، ومشاهد طبيعية حزينة (21) تلونها تلويها خفيفا إشعاعات حساسية متقلبة ولوحات طبيعية خلابة بلجيكية وإنجليزية، ولاسيما اللوحات البلجيكية ذات المنحى الانطباعي حيث الإحساسات النادرة والحادة تتعثر فيما بينها، كما يقدم لنا الديوان تحولات فنية، وامتزاجا للأحاسيس والأفكار، غير أن أصالة الديوان الجوهرية تكمن فيما قدمه من تجديدات إيقاعية... (22).

(18)g. lanson hist de la lit. fraçaise p 1112

(19)p. martino. ibid p 115

(20)p. martino op cite 118-119

(21)p. martino op cite p 400

(22)m. sourian. hist du parnasse. p 400

غير أن فرلين فيما قدمه من تجيد موسيقي في البنية الداخلية والخارجية للبيت الشعري لم يكن أبداً ليبعد بكثير عن الإيقاعات الرومانتيكية والبرناسية: فهو لم يتوان أبداً عن التزام القافية بشكل من الجدية المستمرة، ومن هنا فقد أدرك الرمزيون الأكثر طموحاً أن التطبيقات الشعرية لفرلين كانت أقل جرأة من نظرية فن الشعر التي دعا إليها، فصبوا عليه اللوم الكبير. والشائع يومئذ لم يكن فرلين سوى شاعر برناسي (23)، الأمر الذي جعل فرلين يبتعد عن المعتكز الرمزي ويرفض بشدة بعض النظريات الرمزية المغالية عند كل من جان مورياس (jean moreas) ورونيه غيل (ghil) إحساساً منه أنه ينتمي فنياً إلى جيل آخر، جيل البرناسيين وقد ظل فرلين أبداً يحن إلى هذا الجيل من الشعراء وإلى لوكونت دوليل على وجه خاص اعترافاً منه أنه بحق معلم جيله فيقول: «لوكونت دوليل الشاعر الكبير الذي كان ربما أكثر من بانفيل، وأقل من بودلير، معلم جيل كامل، جيلي أنا من الشعراء الحقيقيين» (24) ومثل هذا الاعتراف يؤكد لنا مدى تشبث فرلين بالجمالية البرناسية ومدى حفاظه على أصالة الإرث البرناسي في أعماله الأخيرة التي بدأت تطل في أناة وحذر على الأجواء الرمزية. وما أكثر مظاهر الإرث الفني البرناسي في الصور الشعرية التي ضمنها فرلين دواوينه الأخيرة ولا سيما ديوانه حكمة (sagesse) الذي نقتطف منه مقطعاً من قصيدة «لسماء من فوق السقف» وهي قصيدة خفيفة الإيقاع نتحسس فيها سريان النفس البرناسي وتفتق الصور الشعرية في إطار الأناقة والرشاقة يمسحها مسحاً خفيفاً الإنفتاح الجمالي المحكم على اللون والنغم، يقول فرلين:

السماء من فوق السقف

أكثر زرقة وأكثر صفاء!

وشجرة من فوق السقفة

تهدهد خوصتها

والناقوس في السماء التي تتراءى لنا

(23) إن الحزن الفرلاني يمثل نغمة متفردة في أدبنا كله كما يلاحظ ذلك مارتينو ص 118

(من كتابه المذكور أعلاه).

(24) L. m. les grands auteurs francais du 19 siecle. p 516

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

يدق في حنو

وعصفور فوق الشجرة التي تتراى لنا

يشد و لوعته... (25)

ومثل هذا الحس البرناسي الأصيل عند فرلين يلج وبعثق شديد شاعرية خليله الحميم أرتور رامبو.

فإذا تتبعنا مسالك التطور الفني في شعر أرتور رامبو وجدنا القصائد الأولى للشاعر تأخذ طابع المعيشة الواقعية لأشياء الحياة وأشياء الطبيعة مع نوع من التسامي الجمالي. وتغني رامبو برموز الحب الأسطورية على طريقتي لوكونت دوليل وتيودور دوبانفيل.

ولقد كان لتيودور دوبانفيل أثره البالغ في زرع الحس البرناسي في الرؤية الشعرية عند رامبو إبان حياته الأدبية الأولى، وأن القصائد (26) التي كان يبعث بها رامبو إلي تيودور دوبانفيل يلمس منه نشرها في مجلة البرناس المعاصر ويرفقاها أحيانا بأسئلة حول مدى تطوره فنيا لدليل قاطع على أن رامبو كان ينحو في أشعاره الأولى منحى برناسيا مع تواجد بعض النقرات الطفيفة من صوت هوغو وموسيه في بعض مضامينه ذات النكهة الرومانتيكية.

وأن قصيدة الباخرة السكرى (le bateau ivre) التي تعد من أقوى وأرسخ النماذج الفنية عند رامبو لهي في نظرنا قصيدة جمالية بالدرجة الأولى وقد حكت أغلب مقاطعها على مغزل برناسي ومثل هذا الرأي يجعلنا نختلف مع روف (ruff) الذي يعتبر القصيدة ضربا من السيرة الذاتية ومع جان ريشيه (jean richier) الذي يرى أن القصيدة تميل في منحائها ميل الرموز التنجيمية لأنها مشحونة بالنجوم والكواكب (27) غير أن المادة التي يستخرجها رامبو من أعماق قصيدة البحر ويحملها في عناء ومشقة ليقدّمها إلى الشعراء الجيدين الذين ليسوا سوى زمرة من البرناسيين الكبار رمز المثل الفتى الأعلى عنده، هي مادة تضم عينات جمالية ينطوي عليها النموذج الشعري البرناسي وقدرمز

(25) من بين هذه القصائد أوفيليا (ophelie) و«حسي» sensation ولحم وشمس chair et soleil

(26)rimbaud .poesies. notes et variantes de daniel leuwens. lib. ~~garnier~~ paris 1972 p268

(27)rimbaud .ibid p125

اليها رامبو بهذا المعجون الذي يحوي شتيتاتا من بهق الشمس وخبب السماء
اللازوردية، يقول رامبو:

أنا الحر ينبعث مني دخان ويعتليني ضباب بنفسجي
أنا الذي ينخر السماء وقد أحمرت مثل حائط
وأحمل إلى الشعراء الجيدين مربى شهيا
من بهق الشمس وخبب السماء اللازوردية (28)

وفوق هذا فإن القصيدة تأخذ معظم أفكارها ولاسيما تلك التي تصور
حالة الضياع القصوى عند الشاعر من منبع برناسي لذا يرى لوك ديكون أن
قصيدة المنفرد الهرم vieux solitaire للشاعر البرناسي ليون دياركس هي التي
ستحول فيما بعد لتشكل قصيدة الباخرة السكرى le bateau ivre .

وبعد هذه التجربة البرناسية العميقة المتوزعة في العديد من قصائد
رامبو كقصائد « حساسية » و« شمس ولحم » و« حياتي البوهيمية » و« أوفيليا »
و« نائم الوادي » وغيرها من القصائد ذات المنحى الجمالي الصرف، يحدث نوع
من الخلطة العنيفة في الناحيتين النفسية والفنية للشاعر فتراه يحاول
كسر هذه القيود البرناسية وقطع كل ما له صلة بما أسماه بالإرث الشعري القديم،
محاولة منه أن يبدع فعلا شعريا جديدا « كنت أفتخر لكوني بوساطة الإيقاعات
الفطرية ابتدع فعلا شعريا يكون في وقت قريب لائقا لكل المعاني... فكنت أكتب
حالات من السكون، والليالي، وأسجل ما يتعذر التعبير عنه، وأرسخ حالات من
الدوار... فكنت أعود نفسي على الهلوسة، فكنت أرى في حال من الصراحة
والوضوح، مسجد اماكن معمل ومدرسة للطبل شيدتها الملائكة وعربات
تعبر دروب السماء، وصالونا في أعماق بحيرة، وأشباحا وغرائب فكان عنوان
مسرحية هزلية يكس صور الرعب أمامي ثم كنت أنسر مغالطاتي السحرية عن
طريق هذيان الكلمات وانتهيت إلي إيجاد نوع من الروعة المقدسة في فوضى
عقلي فتحولت إلى أوبرا خرافي (29).

وكان رامبو يبلغ مثل هذه الحالات من الاختلال النفسي والانقلاب الجذري

(28) luc decaunes. anthologie de la poésie parnassienne . paris 1977 . p270

(29)rimbaud. poesies. pp 118-119

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

في منطق الأشياء عن طريق ما كان يدعو إليه من ركون الشاعر إلي حالة من هذيان الحواس وتفككها وداخلها فيما بينها عساه أن يصل من خلال هذا الاضطراب إلى خلق لغة جديدة لغة تلخص كل شيء، مروراً بالعطور والأنغام والألوان (30)، ونلاحظ أن رامبوف هذه النزعة الأخيرة يتعامل بعمق مع الإرث البودلييري ونظرية تراسل الحواس غير أنه يذهب بهذه النظرية إلى أقصى حدودها الفنية والحسية الممكنة بحثاً عن مادة المجهول، هذا المجهول الذي راح بودليير يطوف في عناء ومشقة أيام أبوابه المغلقة ويبحر في أعماقه الداكنة عساه يعثر على الجيد، يقول بودليير:

نريد أن تأكل النار أبداً عقلنا

نريد أن نغوص في أعماق اللجنة غير مباليين أكانت جحيماً أم سماء
نريد أن تغوص في أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد (31).

ومن نوازع الإبداع عند رامبو أنه أراد كذلك أن يبت في اللغة نوعاً من السحر ليعطي موادها ولادة جديدة ولادة غير معهودة حتى يتسنى له بذلك خلق ورود جيدة وأنغام جديدة ونجوم جديدة، وكائنات جديدة، كل ذلك ليشكل كونا جديداً مغايراً للكون الطبيعي الذي نحيا فيه، ومن هنا فهو يريد أن يذهب إلى أبعد حدود عبقريته، يريد أن يوازي الله في ظاهرة الخلق والتكوين، ومثل هذه النزعة الجنونية عند الشاعر يعمقها إيمانه بأنه سيجعل من نفسه «رائياً» (32) فعنده أن على الشاعر أن يجعل من نفسه رائياً عن طريق التفكك الواسع والمستمر والمحكم لكل حواسه (33) ومثل هذا النزوع يزيده ارتباطاً أوثق بشارل بودليير إذ يرى أن بودليير هو أول رائي وأول ملك للشعراء فهو إله بحق ولقد عاش في وسط مفعم بالفن، وأن الشكل المفخم جداً عنده لهو شيء دنيء: فإبداعات المجهود تتطلب أشكالاً جديدة (34) ونحن لا نوافق رامبو فيما انتهى إليه معتقداً أن إبداعات المجهول تتطلب أشكالاً جديدة، فشارل بودليير أرسخ منه

(30) charles baudelaire. les fleurs du mal. p 177

(31) الرائي le voyant لا تعد هذه النزعة جديدة فقد ظهرت من قبل عند فيكتور هوغو ولا سيما في ديوانه التأملات les contemplations

(32) rimbaud. poesies. notice. lettre du voyant. p 207

(33) rimbaud ibid p 207

(34) rimbaud. ibid. une saison en enfer. p199

قدما في الشعر وأعمق منه أصالة في الإبداع. ولقد اعتمد في (أزهار الألم) أشكالا شعرية قديمة كانت السونيته أكثرها استعمالا من قبل بودلير وبوساطة تلك الأشكال القديمة استطاع أن يعمق مختلف المضامين الجديدة بما فيها مضمون المجهول. والعملية الإبداعية في الشعر لا تنطلق من العدم بقدر ما تركز على الإرث الفني القديم فتجوده وتبعث فيه روحا جديدة أصيلة. وتجربة رامبو التي حاولت قطع الصلة مع كل ما هو قديم لخلق الجديد الصرف لم يمز معها الشاعر طويلا حتى أحس بعدم فاعليتها فأحدثت في نفسه نوعا من الأزمة النفسية والفنية في أن واحد، هذه الأزمة المزدوجة ستكون بمثابة المدار الذي يحرك خيوط الصراع النفسي والفكري والعقائدي والفني الذي يحياه الشاعر في جو من العنف والتمرد والتجديف عبر عمله النثري الغنائي «سنة في الجحيم». وينتهي في آخر المطاف من مقطوعته «وداع» adieu إلى نوع من توديع العالم الذي كان يحيا فيه بعد أن باتت محاولات الخيالية غير ممكنة التحقيق فيركن إلي جو من الحزن المرير وإلي نوع من الاستسلام إلي أرضية الواقع المؤلم: يقول «لقد خيل إلي أنني امتلكت قوى فوق الطبيعة إيه ثم إيه... فعلي أن أدفن خيالي وذكرياتتي... أنا الذي خلت نفسي مجوسيا أو ملكا، معفى من كل أخلاقية، ها أنذا أعود إلى الأرض بالزامية واجب سأبحث عنه وحقيقة صعبة خشنة سأعانقها» (35).

وبعد سنة في الجحيم يطل عمله الأخير إشراقات illuminations هذا العمل الذي يرى فيه بعض النقاد انفتاحا جديدا في الآمال وتطورا فنيا ظاهرا في التقنية الشعرية عند رامبو غير أن هذا الأثر يظل أبدا يناقض ما يوحي به عنوانه من إشراقة وإشعاع فهو على الأرجح «كتاب صاخب وغامض ومغلق... فمنذ البداية نلاحظ نوعا من الفوضى في الرؤية عند رامبو وهو وحده -على حد تعبيره - مفتاح هذا الاستعراض الوحشي» (36).

وتبقى القيمة الأدبية الكبرى لرامبو تتمثل في كونه: «كتب قبل «لافورق» laforgue أولى الأبيات الشعرية الحرة، وأنه أظهر قبل الرمزيين

(35)pierre martino. op cite p133

(36)g. lanson op cite p 1124

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

كيف أن الترتيب الحر للصور الشعرية يعيد للشاعر مزيته بوصفه مبدعا ،وأكثر من ذلك أن رامبوا قد علم قبل السرياليين كيف أنه يجب على الشعر أن يكف عن وظيفته كمعبر عن الجمال (37) ليتحول إلى منقب عن ما هو خفي (38) ومن هنا يأخذ الشاعر الوجه الآخر لصورة برومثيوس فالشاعر هو بحق سارق نار فإذا كان ما يأتي به من هنالك يحتوي على شكل فإن الشاعر سيعطي بدوره شكلا، وإذا كان الذي يأتي به يفتقر إلى شكل محدود فإن الشاعر سيمنح شيئا بلا شكل محدود(39).

ومثل هذه المحاولات في إحداث خلخلة جذرية في الظاهرة الشعرية لا عطائهما أبعادا جديدة وأشكالا جديدة، وإن كانت لا تخلو في جانب من نبض الإبداع فهي في جانب آخر يغشاها نوع من الغموض يؤدي على الأغلب إلى شيء من العقم الفني، ومثل هذا الغموض يكتنف إلى حد بعيد جانبا هاما من التجربة الفنية عند ملارميه.

فإذا ما ولجنا أدب ستيفان ملاريمه أحسنا لأول وهلة بضبابية كثيفة داكنة تتخللها من حين لآخر كوات من الصفاء والإشراق قد تبدو أحيانا أليفة قريبة المنال غير أنها تشكل الالتواءات الأخرى الهارعة نحو مدى غير محدد يجهد الأديب أبدا في سبيل بلوغه.

من هنا ونظرا لهذه الوضعية فإن ستيفان ملاريمه لم يكن موضوع دراسة من قبل الناقد الكبير برونتيار إذ يقول في كتابه تطور الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر: «إن السبب الذي دفعني إلى عدم التحدث عن ستيفان ملارميه هو أنني لم أستطع فهمه، وربما قد يتأتى هذا فيما بعد (40).

وإذا ما تتبعنا إشعاع تلك الكوات المشرقة، في صورتها الأصلية التي بدت عليها ذات يوم وهي تسحب وراءها نسيجا جماليا محكما تأكدنا أن ستيفان

(37) albert thibaudet . la poésie de stéphane mallarme (préface).lib.Galli.1926.p9

(38) هذا لا يعني بأي حال من الأحوال التخلي التام لرامبو عن النزعة الجمالية فهو في موطن آخر يؤكد مدى تقديره للجمال وتمسكه به بعد أن كاد ينفلت من بين يديه .يقول: وإني اليوم لا أعرف كيف أحبي الجمال .

(39)luc decaunes .anth de la poésie parnassinne .p 209

(40)luc decaunes ibid p 213 - 214

ملارميه كان في أشعاره الأولى شاعرا برناسيا من أرقى شعراء المدرسة، إن لم يكن أرقاهم حسبما ذهب إليه لوك دوكون: «فإذا أردنا حقا أن نعطي للبرناسية حقيقة ما لا من حيث الوجهة المذهبية - فهي لم تكن على ذلك - وإنما كحادث شعري فرنسي تبلور جيدا في وقت معين من تاريخه، من خلال بعض النزاعات الأساسية تبين لنا ساعتها أن ستيفان ملارميه هو الشاعر البرناسي الأكبر، فهو الذي بعث بتلك النزاعات إلى أعلى قمم التجويد والتثقيف (41)، ومن هنا فإن القصائد الأولى التي نشرها في «مجلة البرناس المعاصر» وهي «النوافذ» و«السماء الصافية» و«قارع الجرس» و«إلى التي هي هادئة» و«إلى فقير» و«تنهد» و«نسمة بحرية» و«حزن صيف» و«متعب من الراحة المريرة» و«الورود» و«تجدد» كلها تجسد وبدقة فائقة معالم وطموحات الجمالية البرناسية، من ذلك هذه الأبيات من قصيدة (الورد) التي ينساب فيها اللون النقي والنغم الأخاذ في نشيد قدسي رائع عميق، يقول ملارميه:

«من الجرف الذهبي للأزرد السماء العتيق، يوم بدء

التكوين ومن ثلج النجوم الخالد

كنت يا إلهي تقطف الأكمام العريضة

لهذه الأرض الفتية وهي يومها عذراء لما تمسها بلية...

وخلقت بياض الزنابق الباكي

يضيع مداعبا بحورا من النسمات

عبر البخور الأزرق في لآفاق الشاحبة

ويتصاعد في حلم نحو البدر الباكي (42)

وفي مثل هذه المرحلة الصافية من حياته الأدبية الأولى كان ستيفان ملارميه واقعا تحت التأثير الشديد لكل من تيوفيل غوتيه وتيودور دوبانفيل وشارل بودلير وعن مدى تأثره بأبيات غوتيه يقول: «أني أقرأ أبيات تيوفيل غوتيه عند أقدام تمثال فينوس الخالد... وبأحداقي تغرورق دمة لا ترقى الجواهر الأصلية إلى رفعتها وشرفها - أهي دمة لذة ساحرة؟ أم ربما هو كل ما

(41)m. souriau op cite p 400

(42)p .martino op cite p 119

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

تنطوي عليه سريرتي من قدسي قد حركت أعطافه هذه القراءة الجليلة، ففاح مثل عطر (43) ومثل هذا الإحساس يزيد قوة وابتهاجا حين يبحر الشاعر في العالم المشيع والمتفائل لتيودور وبانفيل، غير أن رعشة بودليير هي التي تنزل أكثر فأكثر إلى أعماقه وتظل لصيقة بها أبدا وهي التي تشق أمامه دروب «المرض والشفاء والموضوعات الحالكة أو اليائسة، وجمال النكبة، ومظاهر إغراء لشهوانية متشددة معقدة» (44).

وإذا كانت هذه التأثيرات مجتمعة قد ساعدت ستيفان ملارميه على أن يجعل من قصائده الأولى بحيرة لؤلؤ وأصداف ترقص فوق صفحاتها الناصعة أطياف الألحان الساحرة والصور الشفافة فإن الشاعر لا يذهب بعيدا حتى يعود ليرش صفاءها الطري بغبار حالك يمتد ليسرق من ضفافها ضحكاتها الأولى وتبدأ ساعتئذ مرحلة الغموض والإغلاق أو الهرمسة (hermetisme) (45) ونزوع الشاعر إلى بلوغ الأشياء المرنية وغير المرنية كما بدت في شكل كنهها الأول، وإعطاء شكل الكينونة للأشياء غير الكائنة، ومن هنا يكون همه الوحيد الذي يلزمه أبدا محاولة تجسيد المطلق (l'absolu) ومن ثم تراه يعتنق المثالية (l'idéalisme) لا من حيث المفهوم الأخلاقي لهذا المصطلح وإنما من حيث مفهومه الميتافيزيقي، ومثل هذا المنعرج الحاسم عند الشاعر يفسره كاميل موكلار (camille maclair) بأثر الميتافيزيقيين الألمان من أمثال فيخته، وشلينق، وهيجل على وجه خاص في الرؤية الفلسفية عند ملارميه (46)، ومن ثم كان يرى ميشو (michaud) : «أن الميتافيزيقيا هي التي تمسك بعنان الشعر عند ملارميه» (47) وأخذ الشاعر ينغلق شيئا فشيئا على نفسه ويدخل عالم الحلم فأينما حل حل معه هاجس الحلم العلوي، يقول في إحدى رسائله إلى خليله فرنسواكوبي : «لقد اقترفت منذ عامين خطيئة رؤيتي للحلم في عريه المثالي

(43) الهرمسة: (hermetisme) يراد بهذه الكلمة في المعتقد اليوناني الكيمياء السحرية ذلك العلم الذي أبدعه هرماس hermes. أما في المصطلح الأدبي فهي تعني عالما خفيا يرفل بالصور والأفكار العجيبة التي يشق على الفكر إدراك كنهها.

(44)a. thibaudet op cite p 25

(45)c. lanson op cite p 1125

(46)m.souriau op cite p 404

(47) pierre olivier walzre stephane mallarme ed sechers vienne 1963 p163

متى سأقوم بيني وبينه سرا خفيا من أسرار الموسيقى والنسيان .والآن وقد بلغت الرؤية الخيفة لعمل أدبي يكون غاية في الصفاء أحس أنني فقدت تقريبا منطق الكلمات ومعانيها الأكثر ألفة» (48).

ومن هنا بدأت محاولاته في سكب شحنات من الإيحاء في الكلمات حتى يفرغها من معانيها الأليفة ويرقى بها إلى صفاء مطلق ومن هنا يقول: «فلننعت لكلمات القبيلة معنى أكثر صفاء (49) كل ذلك ليجعل من اللغة الشعرية لغة تعتمد الجلب الباطني البعيد المأخذ.

هذا وإن التجديد القوي والعنيف -أحيانا- الذي التزمه ملاريمه لم يمس القواعد العروضية للبيت الشعري فقد التزم ملاريمه في قصائد عديدة نظام السونيتة في شكله الأصيل، وإنما مس البنية اللغوية للجملة حتى يعطي للأصوات قوة إيحائية لم تعدها أبدا. ومن هنا يبرز أمامنا الاهتمام البالغ لملاريمه بالجانب الموسيقي في أشعاره، ولا سيما في أعماله الأخيرة مثل «ضربة نرد لا تلغي أبدا الصدفة un coup de des n'abolira jamais le hasard والتي نزع الشاعر فيها نزوعا موسيقيا بحثا فالشاعر لم يعديكتب بقدر ما أصبح يؤلف مقطوعات نغمية على شكل السوناتة والسمفونية.

وهذا النزوع الموسيقي الخالص يمثل العمود الفقري في البنية الجمالية للصور الشعرية عند ستيفان ملاريمه، هذه الصور التي تعتمد أساسا جانب الإيقاع الدقيق والحركية الخفية مع احتفاظها بالجانب البلاستيكي البرناسي في شكله المصفى ويعد ذلك إرثا برناسيا أصيلا ظل يلاحق ستيفان ملاريمه رغم محاولاته الخارقة في إبعاد أو بالأحرى في تطهير العملية الشعرية من العنصر التصويري الذي يمثل بحق القلب النابض للعملية الإبداعية البرناسية، ومثل ذلك الإرث البرناسي يبرز بشكل قوي في قصائده ذات المنحى الرمزي، على الرغم من أن الرمز يستعمل غالبا عند ملاريمه لتعميق ظاهرة الغموض والانغلاق في شعوره وتأصيل نزعته نحو المطلق ومن ثم فإن الرمز عنده لا يهدف إلى تجسيد أو تقريب فكرة ما بقدر ما يهدف إلى إدراك ماهية الفكرة وماهية الشعر بوجه خاص.

(48)A.thibaudet.op.cit.p.338

(49)a thibaudet op cite p 387

● الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

ومن مظاهر الإرث البرناسي في قصائده الكتيمة نقتطف هذه الأبيات من قصيدته «هرودياذة» herodiade يقول:

«أريد من شعري الذي ليس هو زهرا
نسيان الآلام الانسانية
وإنما هو الذهب لم يمسه عطر
أريد من شعري أن يرى برودة المعدن العقيمة
من خلال البروق الآثمة وشحوبها الكامد
يا جواهر حائطي الأليف من أسلحة وأوان
فقد انعكست في مرآة شعري
منذ طفولتي المنفردة (50)

هكذا إذن تعيش هرودياذة وهي رمز لربة الشعر عند ملارمي، في عالم يشع بالنور ترصع جوانبه الجواهر والأحجار الكريمة النادرة ومختلف الأواني التي هي غاية في الصلابة والصفاء، وكل ذلك يشكل إرثا جماليا برناسيا طالما عثرنا على أوجه له في شعر غوتيه ودوليل وبانفيل وبودليير وغيرهم من البرناسيين. لذا فإن القصيدة «تشكل أحد الروابط الفنية الأكثر أصالة بين البرناسية والرمزية» (51) ومثل هذا الحكم ينطبق إلى حد ما على قصيدته «قيلولة حيوان» l'après midi d'un faune والتي يبرز فيها جليا أثر بانفيل في نسج الخيوط الأساسية للقصيدة في منحائها الفكري والجمالي.

ومثل هذه البصمات البرناسية العميقة هي التي تطبع عمله الشعري «نثر إلى أسانت» prose pour des esseintes وغيره من الأعمال الأخرى على قلتها.

وهكذا نخلص إلى أن ستيفان ملارمي كان «برناسيا في بدايته الشعرية وظل يحمل أبدا طابع لمدرسة البرناسية» (52) وذلك على الرغم من بعض السلبيات الفنية التي وقع فيها الشاعر كانتهاجه الغموض المغلق في أغلب أشعاره ومقطوعاته النثرية مثل: هذيان (divagations) مما أدى غالبا إلى

(50)g. lanson op cite p 1124

(51)g. lanson op cite p 1126

(52)lanson op cite 1127

قطع الصلة الحميمة والمتفاعلة بينه وبين القارئ، يضاف إلى ذلك نزوعه الأعمى في محاولته بلوغ كنه الشعر وكنه الأشياء الكائنة وغير الكائنة، وهذه في نظرنا سلبيات نجمت في طرف من أطرافها عن محاولته الذهاب بأبعاد الجمالية البرناسية إلى نهايات مستحيلة حتى يتسنى له إبداع جمالية أخرى مغايرة تماما للجمالية البرناسية في كل المفاهيم الفنية والمنطلقات الفلسفية، جمالية تسبح في الأبعاد الميتافيزيقية وتحرك كنه أقطابها عناصر الصمت والمطلق، وهذا عامل من العوامل المتطرفة جدا والتي أدخلته أحيانا في دهاليز مغلقة، الأمر الذي جعله يردد في أواخر حياته «إن أثاري الأدبية طريق مسدود» (53).

وعلى منحى هذا الطريق وقفت زمر من الشعراء الرمزيين وغير الرمزيين تستلهم من بعيد أو من قريب أسس العملية الإبداعية بأطرافها البرناسية والرمزية عند ستيفان ملارميه وعند غيره من الشعراء الذين درسناهم وقد أبدوا مثله نزعات فنية أصيلة رغم تباينها.

