

تمثّلات التغير الفكري في الشعر الأوروبي الحديث (التجربة الفرنسية)

أ.د/ حبيب بوهروز

جامعة قطر

توطئة

تجسد فكر التغير في الأدب الأوروبي عموماً والشعر على وجه الخصوص من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكرين الكلاسيكي والرومانسي، اللذين سيطرا على الساحة الأدبية منذ قرون خلت. ولقد تظاهر هذا التغير من خلال تفاعل المذاهب الأدبية المختلفة التي حملت لواء الثورة والتغير والرفض لكل أنموذج عدّ نمطاً بفعل الزمن، ومن بين هذه المذاهب الأدبية التحديثية (في زمنها) أذكر الرمزية والدادائية والسريالية. وتحدّد سوزان برنار ثلاث محطات كبيرة ومهمة لتبلور الفكر التغييري في الشعرية الأوروبية الحديثة فيما يأتي:

"- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الدادائية .

- المحجوم الفوضوي التغييري الكبير للدادائية والسريالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن واحد.

- التوجهات الجديدة التي ترسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالباً لصالح التحرير الذي قام به السرياليون " ¹.

من هنا سأحاول أن أعرض لخصائص بعض هذه المدارس والحركات الحاملة للفكر الجديد باختصار، باحثاً عن أفق الفعل التغييري في مبادئ كل مدرسة أو حركة وأسسها. كما سأحاول أيضاً تقديم الشواهد التي تعكس الطروحات الفكرية الدادائية للرمزية والدادائية والسريالية من تجارب رواد المدرسة الفرنسية، وصولاً إلى أبنية المذهب السريالي وعدم إمكان احتوائه في سقف من الزمان والمكان، لكونه يمثل توجهاً فلسفياً وطريقة للمعرفة، أكثر منه مدرسة أدبية أو فنية .

أ. الرمزية وحركية التغير : Le symbolisme/Symbolism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

* في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزياً، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصورات حسية مرئية كحروف

الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً. ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر...²

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية* parnassisme (ينظر التفصيل في الهامش)، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19م ليؤسس الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقاً بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد ذكرنا سابقاً أن جماعة البرناس انقسمت على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارمييه**، ليكونا اتجاهها سيعرف بالرمزية، ولم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885م، وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي "جان مورياس Jean Moréas" * على من اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "إن الشعراء الذين يسمون بالمنحليين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فهمهم قبل أي شيء آخر"، ثم اقترح استخدام كلمة رمزي بدلا من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886م أنشأ جريدة سماها (الرمزي Le Figaro) ونشر في العام نفسه في جريدة "الفيغارو Le Figaro" بيان الرمزية le manifeste du symbolisme. وفي العام 1891م أعلن أن الرمزية قد ماتت... ولكنها خلافا لما رآه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن".³

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أننا نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذوا عن الرومانسية مثلاً مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية تركز على دعامتين أساسيتين حدثيتين؛ **الدعامة الأولى** هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. **والدعامة الثانية** هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماماً كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية".⁴

وتتجلى تمثيلات التغيير من خلال مقارنة خصائص التشكيل التي تكاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجملها فيما يأتي:

■ تحديد الحساسية الشعرية القديمة الراضية للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معاً، ونبد "المعالجات الخطائية والمباشرة" والشروح والتفصيلات... لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر ولغة التواصل العادية⁵، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديثي عند الرمزيين الأوائل من خلال إحداث القطيعة الشكلية والمضمونية تماماً مع الأنماط السابقة، إذ لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجو Hugo"، فإنهم قد تقيأوا "كوبيه Coppée"،*، وحوالي عام 1880، أصبح ترمز الأقلام عاماً، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة⁶ لأن الرمزية تعمل دائماً على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعجل بدخول الرمزي إلى "عالم اللامحدود؛ عالم الأطياف والارتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرفهة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"⁷

■ تحديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كروية تحديثية تجاري سياقات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك لحازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية لإحداث ما يشبه السياله المغنطيسية التي تشمل الإبداع والمتلقي، هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللحم والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثف غير مباشر..."⁸

وقد كتب "جاستون باري Barrés" * عام 1879م هذه السطور التنبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الكلاسيكية حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحدائية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر - التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات - تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماما، وهي بإتقانها بعضا من مميزاتنا، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يحشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع إليهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلا عندما تصبح القيثارة خرساء تماما تحت أصابعهم، أو عندما تجربهم آلة جديدة، متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحررة..."⁹.

وقد تجلّى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارمييه Stéphane Mallarmé 1898-1842"، فقد كان "الرأس الحقيقي المنظر للمدرسة الرمزية... كان ينفر من السهولة والوضوح ولغة التفاهم العادية. علّم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحرا والكلمات أشياء، والأشياء رموزا موحية لا تقصد لذاتها."¹⁰

لقد أراد مالارمييه أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في الآن ذاته، خالقة لجهود لغوي بعيد عن المؤلف السائد والمتداول**، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولا، هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانيا بحكم أنها مجموعة من الكلمات التي يدور بعضها في فلك بعضها بعض، شريطة ألا يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارمييه: "ما علينا أن نستهدفه - بالأساس - في القصيدة (الحديثة) هو: أن الكلمات المكثفة بذاتها - دون

تأثير من خارجها - تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك
لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة
أ، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحيانا حياتها الخاصة
بإفراط ما. مثل جواهر مزاييك الحلي..¹¹

■ التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقتزن بالمعطيات الحسية الخارجية
فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤيوية متميزة، بعيدة عن صورته الحسية
الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس اللمسي والحركي... الخ. و"ترى في
كل من هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي...
فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يغرق في الطبيعة فيصبح مصورا تلتفظ
لألوان والظلال والأشكال بل الليونات الدقيقة، ثم يترجمها بمختلف صفاتها
ودرجاتها ودلالاتها"¹².

ة: ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحدائي
الرمزي مجموع دلالاته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضا، فيخلق التشكيل المتفرد
والحديث انطلاقا من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معا، وهذا ما يعجل بنعت
شعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتقي غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور
عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

- أ - التصرف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف.
- ب - اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.
- ج - التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.
- د - التكنيف والشدة والإيجاز.

هـ- الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبير
عنها.¹³

■ ملامح التغيير والحدثة عند شعراء الرمزية :

تمثل الخصائص السابق ذكرها عند شعراء الرمزية وعلى رأسهم شارل بيير بودلير
1867-1821 Charles Pierre Baudelaire، الذي يصفه الكثير من النقاد

والدارسين بالحدائي الأول*، في جعل الشعر الحديث شعراً مدينياً بامتياز**، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة، ويعمل على تأسيس الأنموذج الشعري الحديث الذي تجسد في شكل قصيدة النثر ابتداءً من "ألوزيوس برتران Louise Bertrand"، وصولاً إلى "بودلير" ثم "جان نيكولا أرتور رامبو Jean Nicolas Arthur Rimbaud". لكن بودلير في بحثه المستمر عن اللحظة التحديثية الهاربة رفض أن يخضع الأثر الإبداعي الشعري إلى القيد الزمني الكلاسيكي، لأنه لو خضع لذلك لعدّ نمطاً مكرساً بفعل التقادم الزمني، وهذا ما يتناقض مع مفهوم الحداثة عند بودلير التي يحدّد سمتها الرئيسة بالآنية المتجاوزة لذاها، لأن الحداثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضاً هو المؤقت والزائل، "والهارب النسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر"¹⁴، ويفهم مما سبق أن اللحظة التحديثية في نظرية بودلير للحداثة، هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته، فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفة الحداثة إذ أن لحظة الإبداع تجاوزه إلى استشرافات رؤيوية ولحظات تأملية أخرى، تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفرد والتجاوز، لأن كل حديث وكل تحديث عند بودلير ومن سار على نهج أحداثه "هو المؤقت والزائل، وهو يطابق بين الحديث والموضة. فهذا العبور السريع، وهذه الموضة المطابقة للحديث ليس سوى لحظة اللحظة التي لا تستقر على دوام. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معاً. فالحداثة، على هذا هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط) حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهات الحدائي وراء الزمن، استهلاكاً فجاً للزمن؟ وهذا - فيما يبدو أخطر شيء في حركة الحداثة، فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكّل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحداثة"¹⁵.

ويتضح مما سبق أن بودلير يبحث في إبداعه التحديثي المدني عن التجديد والمتجدّد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاها. بحيث تصبح كل جنة قدما منذ لحظة ولادتها. وقد عبّر بودلير عن هذه اللحظة العابرة حين كان ينظر لقصيدة النثر الفرنسية، ففي رسالته إلى مدير تحرير جريدة الصحافة La Presse كتب يوم 26 أوت

1862م أنه "يحمل في أيام الطموح بمعجزة نثر شعري، موسيقي من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي..."¹⁶.

وقد تحقق هذا الحلم لدى بودلير من خلال القصائد النثرية التي بدأ كتابتها وفق ثقافة اللحظة التي غدت فلسفته المدنية وحدثاتها، لأننا "ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب في ذلك الحين إثارة غريبة تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرآيا عاكسة.... وحتى الجمهور الشهير هذا الذي يتحدث عنه، باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك"¹⁷. ففي ديوانه أزهار الشر (Les Fleurs du mal) (Evil) يتلمس القارئ كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغربة من الواقع، تصدم القارئ حادثة الطرح وحادثة اللحظة المتناسلة العابرة لطقوس الزمن الشعري، حيث تصبح القصيدة عبارة عن "وعي نوعي للزمن، ووعي خاطف، حاد تختزله الحادثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها، ووعي الصيرورة والتحول"¹⁸. وهذا ما ندركه في مثل قصيدة "تناغم المساء Harmonie du soir :

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:

فالسُّ حزين ودُّوار مُرهق !

كل زهرة تفوح كمجمر البخور،

الكمّان يرتعد كقلب مُرهق،

فالسُّ حزين ودُّوار متعب،

السماء كثيبة وجميلة كمذبح كبير،

الكمّان يرتعد كقلب متعب،

قلب حنون يكره العدم الواسع المظلم،

يجني من الماضي المتألق كل دُوار

الشمس غرقت في دماها التي تحمد

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;

Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige ;

Valse mélancolique et langoureux vertige !

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir !

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,

Du passé lumineux recueille tout vestige !

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...

Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

وذكراك في خاطري تلمع كتحفة القربان المقدسة¹⁹

وتتمرد لحظة الحداثة عند الرمزيين أكثر فأكثر عندما يحاول الشاعر الحدائي أن يضيف على آرائه الذاتية صفة الموضوعية، حيث تصبح كل معرفة ذاتية معرفة موضوعية، فتعكس بذلك أسس القيم الجمالية والفنية، وتؤسس لواقع شعري "لخطوي" تكون فيه الذات الشاعرة مركز العالم، فالشاعر في هذا المقام لا يتحدث عن العالم بل يتحدث العالم، "فالذات تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود، وطرح جديد لم يألفه الشعر، والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفا وتصرفا وفكرا - مقابل العام والموضوع الظاهر- فنج عند بعض رواد الحداثة"²⁰.

ويمثل "أرنور رامبو" الشاعر الحدائي الرمزي الذي جسّد الإبداع الذاتي تجسيدا متمردا، مبتكرا، شادا عن كل طقوس القيود التقليدية، ضمن منهج ذاتي مبتكر وحديث هو "رسالة الرائي Letters of the Visionary/ Lettre du voyant"؛ المستمد من خطابه الشهير إلى صديقه "دوميني" يوم 15 مايو 1871م، والذي حدّد خلاله آفاق الفكر الحدائي انطلاقا من رؤى ذاتية أرادها أن تكون موضوعية بامتياز. فقد ارتكر هذا المنهج على ما يأتي:

- التمرد وإعلان الحرب على الشعر الأوروبي التقليدي منذ عهد اليونان حتى الحركة الرومانتيكية، "على هذه الأجيال الغبية التي لا تخصي من الأدباء النظاميين، الذين يضعهم رامبو على النقيض من الأجيال الأليمة المأخوذة بالرؤى"²¹.
- منهج الرؤيا، والمطالبة باشتراك المتلقي في الرؤيا والشعور الذي يشعر به الشاعر الرائي، وذلك من خلال تقانة متفردة عند رامبو، هي تقانة تعطيل الحواس، إنه "يطالب الشاعر أن يكون رائيا، وأن يتوصل- عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلاً منهجيا للحواس كلها - ، المجهول، أن يكون سارق نار- وعندما يعود من هناك - يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته"²².
- ترجمة هذه الرؤى في شكل شعري جديد، تعرض فيه رؤى الشاعر دون التقيد أو الانشغال بالمعوقات الشكلية والأسلوبية المتوارثة التي تمنع الروح من الحديث إلى

الروح. وتعتمد هذه الترجمة على لغة جديدة أيضا تُمنح خلالها الكلمات كل طاقاتها الدلالية، "على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس يشعرون- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية....وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر كيمياء الكلمة، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم المجهول ..."²³.

وهذا ما حاول رامبو أن ينقله إلى القارئ في قصيدته المعنونة بـ: "بوهيمي Ma Bohème" وهي قصيدة من وحي حياة الشاعر بين السادسة عشرة والعشرين من عمره، في أثناء فترة التشرد وقوة العبقرية، حين كان يعيش مثل البوهيميين أو الغجر، دأبه التنقل ومزاولة الأعمال العديدة والعيش ليومه فقط يقول:

كنت أمضي ويداي في جيبي المخروقين،
وقد أضحي معطفي أيضا مثاليًا *
كنت أمضي تحت السماء، يارّة إلهامي، مؤمنا بك،
آه، اطمئني، فكم عشق رائع حلمت به ...!
سروالي الوحيد كان به حرق واسع،
كعقلة الإصبع الحالم، كنت أنثر أشعاري في أثناء تجوالي *
كان مثواي في الدّب الأكبر،
ولنجومي في السماء خفيف لطيف ...!
كنت أصغي إليها جالسا على حافة الطريق،
في تلك الأماسي الجميلة من سبتمبر،
وأحسن قطرات الندى على جبيني وكأنها خمرة الروح .
هناك في ظلال الوهم، كنت أنظم أشعاري
وأشد خيوط حذائي الجريح،
وكانه قيثاره ... قدم على قلبي ** ...!²⁴

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;
 Mon paletot soudain devenait idéal;
 J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal;
 Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvées!

Mon unique culotte avait un large trou.
 Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
 Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
 De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur!

والجدير بالذكر في نهاية عرضي الموجز للرمزية، هو أنها وبعد جيل العمالقة أمثال دليز، ومالارامييه، وفولن، بدأت الرمزية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تفقد الكثير من بريقها التنظيري، المبني على جملة المفارقات -الرامبوية والبودليزية -الكبرى، كفكرة تعطيل الحواس، والبحث الدائم عن المجهول، ومخالفة الواقع العيني، ورفض كل القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة. وهي المفارقات التي جعلتها حركة حداثة أدبية بامتياز. فمن الرمزيين الشباب "من تحاشى المبالغة الرمزية وحافظ على الإيقاع والوضوح وتمتع بقسط من الحرية، وسلمت أشعاره من الإبهام والتنافر والعرج، واستطاع شق طريقه بقوة وأصالة موازنا بين شتى معطيات المدارس الشعرية. ومن هؤلاء ألبير سمان 1858-1900م Albert Samain، وهنري دورينييه 1864-1936م Heni de Regnier وفرنسيس جام 1868-1938 Francis Jammes وبول فاليري 1871-1945م Paul Valery...²⁵. وظهرت كرد فعل لهذه العودة المحتشمة لاحتضان الموروث الشكلي

والأسلوبي القلسم حركة أدبية جديدة في بداية القرن العشرين، أكثر "أرثودوكسية" من رمزية "رامبو" ومالارامييه "عملت على إعادة بعث الفكر الحدائي الأدبي من جديد، سميت بالدادائية أو الداداوية .

ب. الدادائية والتغيير العدمي: Le Dadaïsme / the Dadaism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادائية على النحو الآتي:

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan Tzara (1896-1963م) في سويسرا سنة 1917. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا... " ²⁶

من هنا كان منهج الدادائية (Dadaïsme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، "إنها حركة عدمية تجلّت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّر طويلا، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923م. " ²⁷

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبوية" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائد والمألوف من الأشياء* "أما لم تتمثل كمدرسة حدائية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمّر طويلا. وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي "الهدام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في "ملهى فولتير" ويتذكرون مشاعرهم المشتركة ويتبادلون آراءهم النقدية في جو من الصراحة

بالحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض والتمرد واليأس والشعور بالعبيثية، والفرار السليبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم ومتخيل، عالم ليس نقيا من كل دنس فحسب، بل من كل شيء مكرّس سابق²⁸.

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظرٍ للدادائية رفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم "دادا"، الذي اشتقوا منه "الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريسا لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنهم كانوا كالأطفال لا يعبأون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"²⁹.

وقد أخذت هذه الكلمة المبهمة اسم مجلتهم "دادا" Dada التي صدرت بين عامي 1917 و 1923 وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا ما يأتي:

"دادا هي تدفّقنا، إنها تنتصب سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية... دادا هي الحياة دون نعال لغرف النوم أوما يوازيناها. إنها (دادا) ضد الوحدة ومعها، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائل هشة. ومواجهتنا للتعصب والتعنّت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأنا نصرح بالحرية، ولكننا لسنا أحراراً... إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصفر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم..."³⁰

ويتضح من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي - بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معا؛ لأنه، في تقديره، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر، بل أنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدّد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920 م :

"هكذا تولّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات... إننا مثل ربح ناضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهبى لمشهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا نعدّ لنضع نهاية لتلك المرثاة ونبدّل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسمم ... دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا محو الرُّسل، دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكلّي والمطلق بكل إله وُجد في لحظة عفوية ...³¹

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفاً أشدّ عدواناً وأكثر تشويشاً على الحواس التي عطلّ مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تعويض أساس الأدب الفني والامثالي فحسب، وإنما كل نية للأدب أيّاً ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقتطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة، تتخذ نفس الاتجاه بإقامة نفس المساواة الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفاً فنياً واحداً. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له...!"³²

ويتضح النهج العبثي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية بتتبع الخطوات الآتية:

" خذ جريدة

خذ مقصات

اختر من هذه الجريدة مقالا له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيدتك.

قص المقال.

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيبة.

حرك ببطء .

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيقية.

انسخ بدقة .

القصيدة ستشبهك ...³³

وأعتقد أن هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلا وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشترك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير بالملاحظة أيضا، أن السلوك التحديثي عند الدادائيين قد تجاوز نظيره الرامباوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسو عالم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرد لدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابعة فلسفتها من التمرد العدمي أو تمرد التمرد. أقدم سوزان برنار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

"....ماذا نظن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟ باعتبارها قصائد دادائية حقا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتابعا لجملة جاهزة أو أسجعا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
أنين في الختام ثم سيكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلا والمملكة
تصبح حوتا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم.
أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

o Ae ou o you you you I e ou

you you you

drir drir drir grir grir

morceaux de duré verte voltigent dans ma chambre

» a e o I li I e a ou ii ii ventre ³⁴

بعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولاً إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر "هـ- ب لاکرافت" (1890-1937م) الذي رفض الواقع المعيش في شتى مظهراته المدنية، "نفصم بفكره عن المجتمع انفصاماً كاملاً، وزاد على أقرانه (من الدادائيين) بأن دأب في رواياته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصاً ومخلوقات غريبة، ومشوّهة ومفزعة، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض، وتبيد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس حياة المعاصرة كلها ورغبته في إهائها. ومن قصصه (الذي لا يُسمّى 1922م) و(ساكن الظلام).... وفي المقطع الآتي يصرح بموقفه الدادائي:

... الحياة شيء كريه، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشد كراهية... والعلم الذي يخنفنا دوماً باكتشافاته المذهلة يمكن أن يذم النوع البشري في النهاية؟ لأن ما يكمن فيه أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمل عقل من عقولنا الغائبة...!"³⁵

ويركز الدكتور الأصفر على مجموعة من الأسباب عجّلت باختفاء الفكر الدادائي "الغريب"، أعرضها على النحو الآتي:

- ابتعاد الدادائية عن الواقع، ودوراتها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقي كحركة عدمية، لا يتعدى نتاجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدوى.
- رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة المجتمع الأوروبي الخارج لتوّه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمة الجديدة.
- سقوطهم فنياً في حمأة العيشية والاعتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما سموه بالشعر الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلاً: غاجي بيرى بيما لولا لوني كادوري...³⁶

من هنا عجلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقاً من أن كل جديد مستحدث يصير الضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسساً كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنها لحظة الحداثة الهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول ريالية التي عدت في كثير من تحليلاتها امتداداً قريباً من الدادائية المنحلة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائيين لفتوا الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي (الغريب والهدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريرية القضية الأساسية ألا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج - السريالية وفلسفة التغيير: Le Surréalisme/ the Surrealism

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدت لا اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيث ولدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطاً متعددة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطاً عريضاً من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق متطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطاً مميزاً منهم واجه المحنة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنة، وتميز الفرد.

ت الإنسانية في زمن الحرب اختيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغربة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداءً من العام 1922م، حين نشب الصراع بين تريستان تزارا الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين واندريه بروتون*، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسير أغوار النفس الإنسانية.

و"تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تنكره

ولكنها لا تتق فيه ولا تعول عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير... هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ³⁷.

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماما، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس، "ماذا إذا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوُص الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، الشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل بدون نسف جوهرها باعتبارها مولدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في ذات الوقت³⁸."

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينير (1880-1918) Guillaume, Apollinaire الذي أعتمده في وصف مسرحيته "حلمات تريزياس Les Mamelles de Thrèsias" التي قدمها في عام 1917م، وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة³⁹.

وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيدا لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

فبالنسبة للنقطة الأولى تؤكد أعمال لوتريامون الفرنسي (1846-1870م) Luatreamon، المتجسّدة بأناشيد مالدورور Maldoror ومقدمة الأشعار، على ثقافة الرفض الداعية إلى الثورة على الأنماط الكلاسيكية للقرن التاسع عشر، بل والسخرية

منها، فضلا عن إطلاقه العنان للملكة الخيال كنشاط ذهني حقيقي يحطم من خلاله الحقيقة وينقلب على الواقع المكرّس.⁴⁰

وكان أيضا لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلا عن تضجّره الواضح من روابط رة واجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرد، الأمر الذي أثر في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكينته وسفرا رائعا في أعماق بحار النفس.⁴¹

أما النقطة الثانية التي عزّز بها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي لحر، التي نادى بها وفسّرها سيغموند فرويد (1856-1937)، والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد "كان العالم الباطني معروفا منذ العصور السابقة، ولكن الذي انكبّ على دراسته تجريبيا وأوضح معالمه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته ومعالجاته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسّبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل في ظل اللاوعي بمنزلة المنبع والدافع لكثير من الرغبات... وكان فرويد يستعين أيضا بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته* وبهذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من أبرز نظرياته أنّ العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرك الأساسي للتصرف البشري".⁴²

وفي سبيل فهم أوضح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لآبد معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛ "إنها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل وفي الحياة اليومية، فهو يشمل كل إحساسات والتجارب والفعاليات التي نكون واعين بها في أي لحظة... ويرى فرويد أن نظام

الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور.⁴³ وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألوف وما هو متعارف عليه وهو ما مقتته السرياليون وتمردوا عليه . أما مفهوم "قبل الشعور" فهو ما يقع "بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التفتن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسرة التفتن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئاً من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعي الأفكار والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيف في موقف يواجهه .⁴⁴

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماماً كبيراً عند فرويد وجماعة السرياليين فيما بعد فهو "تركيبية من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتألف قسم منها من حوادث كُبتت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحاسيس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لاشعورياً عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقاً لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور... لذا يكون اللاشعور مؤثراً تأثيراً كبيراً في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييراً واسعاً دون أن يكون الفرد على علم بذلك...⁴⁵

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحديثة، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عوالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبياً وإبداعياً على نحو ر، لهذا حددت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهادم لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أثناء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

■ الكتابة الآلية :

بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندري بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المقترنة في سياق تحرياته النفسية، للمصابين باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية. من هنا أطلق بروتون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعى منهجه الفكر السريالي، "والمراد بالآلية هنا تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية. والكتابة الآلية هذان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتحللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تحميل أو زيادة أو نقص"⁴⁶.

وتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون قائلة: "ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى...؟ يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون "الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي... والتي تنتظر دائما أن نمنحها شكلا، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة ودون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائما العدو العام رقم 1 للرائع"⁴⁷.

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلاح عليه بلعبة الجيفة الشهية، "حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبونها فيما بينهم، فيما يدون كل منهم كلمة أو عبارة كل بدوره، مما يخطر بباله فوراً دون تفكير وروية، ودون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون على نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاشعور الجمعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة- شهية- ستشرب- الخمر- الجديد..."⁴⁸.

■ الارتقاء بالكلمات إلى أفكار :

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السريالين، هي تحرير اللغة من كل القيود «سيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتبادل الفكري فقط، بل إنها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السريالين، ليست هي التركيب اللغوي المفكك على الطرز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى نور، وهي مهمة لأنها تمثل الوسط المثالي الذي تتمزج فيه العوالم النفسية بالمادية. فلقد أكد السرياليون دائما إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات أنها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن نتبعها طوعا إلى حيث تقودنا»⁴⁹ ويتحقق ذلك في لتين، الحالة الأولى حين نتأمل الكلمة في ذاتها بعيدا عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين نجمع هذه الكلمات بعضها مع ض، بما ينتج من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية اللغوية القصوى لأن «التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها»⁵⁰.

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبير دينو* على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيدته النثرية الموسومة بـ : روز سيلافي :

"في معبد من حص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير،

روز سيلافي على عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب

المحبوبة كثيرا ما تكون رملا متحركا .

Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait
le suc des psaumes

Rose sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux
aimable souvent est sable mouvant ⁵¹

والظاهر من نظم روبير دينو السابق، أنه يتعمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط"⁵². وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتقي إلى مصاف الأفكار، "فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء.... والارتقاء بالكلمات إلى أفكار بدلا من النزول بالأفكار إلى كلمات"⁵³، وهذا معناه أن السريالية لا تدعو أصلا إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقا، وإنما تدعو إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجاذب وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبي فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياقية الكلاسيكية. يتضح "من ذلك أن الشعر الآلي هو- في جوهره- شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترايط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيصانات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقا لقوانين كثيرا ما تفلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورا في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن"⁵⁴.

أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرازق الأصفر على النحو الآتي:

أ - إطفاء النور والكلام دون وعي

ب - قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام

ج - تدوين أحلام اليقظة

د - التقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم

هـ - الدعابة الساخرة والتهكم الناقد اللاذع.⁵⁵

وخلاصة ما سبق عرضه بالتفصيل أن المدارس الأدبية والفكرية الأوروبية من خلال التجربة الفرنسية قد أسهمت في رسم معالم الفكر الحدائثي الأوروبي بامتياز وفردة في مرحلتي التشكيل الثقافي التحديثي لما بعد مرحلتي الكلاسيكية والرومانسية وحتى البرناسية، وذلك من

نلال تمثل أسس وثقافات التغيير المتعمد، المحسد للرؤى المتجاوزة للنمط والمؤسسة للأنموذج
 ل تجاربها الثائرة والمتحررة والخالقة لمسار مختلف عن جلّ المسارات الإبداعية
 الكلاسيكية، وأعتقد أن للرمزية والدادائية-رغم قصر مدتها الزمنية- والسريالية، الأثر الكبير
 في تشكل آفاق الفكر الحدائثي العربي في القرن العشرين، وانعكاس هذا الفكر على نواحي
 الحياة الإبداعية الأدبية عموماً والشعرية على وجه الخصوص؛ وذلك من خلال مجموع
 الروابط المقارنتية الفكرية لمجموع الانتليجنسيا العربية، الأمر الذي عجل بنقل معالم التغيير
 ضمن تركيبة المتخيلات الواعية بالتغيير في جلّ الأنماط الإبداعية الأدبية الحديثة والمعاصرة؛
 ولعل حركة السرياليون الجدد وتجربة زعيمهم جورج حنين في مصر في الثلاثينيات والاربعينيات
 من القرن الماضي، والتجارب التحديثية الفاعلية لمجموعة شعراء ونقاد جماعة شعر اللبنانية في
 مجال قصيدة النثر والشعر الحر، وتأسيسات تشكيلية وفكرية متفردة عند كل من محمد
 الماغوط وأدونيس، وخليل حاوي وعز الدين المناصرة ومحمود درويش، الخ خير دليل على
 تماثلات التغيير العربية المستوحاة أصولها من تمثل التغيير الأوروبي الحديث...

الهوامش:

1. بزّار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 346 .
- 2- ينظر وهبة، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص552 .
- * - البرناسية Le Parnassisme . مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجاً على إمعانها
 في الذاتية، وعلى تمّاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود التسمية إلى "البرناس" Le parnasse وهو
 سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع ... تنتشر فيها الكهوف التي تزعم الأساطير اليونانية أنّها
 مسكونة بالآلهة والبرناس هو مأوى الإلهين أبولون وديعتيزوس وريات الإلهام الشعري والموسيقي .
- ينظر : الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها،
 منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 73 .
- وينظر أيضاً وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب ص384 .
- ** : فارلين Paul Marie Verlaine . شاعر وناقد رمزي فرنسي ولد في 30 مارس 1844
 بميتز Metz وتوفي بباريس في 8 فبراير 1898 من أعماله: "الشعراء الملعونون"، سلسلة مقالات نقدية
 نشرت العام 1884، "حكمة" مجموعة قصائد نثرية تضم 58 قصيدة نثر قصيرة كتبها ما بين 1873
 و1880، و" حفلات لطيفة"، مجموعة قصائد تتكون من 22 قصيدة نثر نشرت عام 1869

ينظر: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p1368-1375

. ملا رميه. ستيفان مالارمي (1898-1842)، Stéphane Mallarmé، شاعر الحداثة الفرنسية ورسام تشكيلي من أعماله الشعرية: "ظاهرة حيوان" مجموعة شعرية ضمت أكثر من 110 قصيدة نشر قصيرة نشرت عام 1887، ورمية نرد" مجموعة ثانية نشرت عام 1897

– ينظر: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p 764 – 771

* – مورياس، جان- Jean، Moréasm. شاعر يوناني ناطق بالفرنسية، ولد في أثينا في 15 أبريل 1856 وتوفي في سانت مودي بفرنسا في 30 أبريل 1910، يعد مورياس من أعلام الرمزية الأوائل. كتب بيان الرمزية [Manifeste du Symbolisme](#) ونشره عام 1886 بعد موجة من الانتقادات للكتابات الرمزية حينها، من أعماله الشعرية. (1884) Syrtes، (1886) Les Cantilènes -et Le Pèlerin passionné (1891). ينظر:

– Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française, art (Moréasm)

- 3- . الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84 .
 - 4- المرجع نفسه، ص 85 .
 - * – فرانسوا كوبييه François Coppée (1908-1842)
 - فيكتور هيجو Victor Marie، Coppée (1885-1802)
- ينظر:

: (-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art Coppée/ Coppée)

- 5 – برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 2، ص 53 .
- 6 – . الأصفر، عبد الرازق . المرجع السابق، ص 85 .
- 7 – . المرجع نفسه و الصفحة نفسها .
- * جاستون باري. Barrés 1923-1862، شاعر وناقد فرنسي.
- 8 – برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 2، ص 54 .
- 9 – الأصفر، عبد الرازق . . المرجع السابق، ص 90 .

** للوقوف على تفاصيل مشروع مالا رميه اللغوي ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 2 ص 343 وما بعدها.

10. نقلا عن برنار، سوزان. قصيدة النثر، ج 2، ص 348.

11. الأصفر، المرجع السابق، ص 84.

12. المرجع نفسه، ص 87.

* ينظر: برنار، سوزان. قصيدة النثر، ج 1، ص 142.

** ينظر: القعود. عبد الرحمن، الإهمام في شعر الحداثة، ص 81.

13. برنار، سوزان. قصيدة النثر، ج 1، ص 142.

14. القعود، المرجع السابق، ص 81.

15. بودلير، شارل. سأم باريس (قصائد نثر قصيرة)، ص 6.

16. برنار، سوزان. قصيدة النثر، ص 142.

17. القعود، عبد الرحمان. المرجع السابق، ص 83.

18. الأصفر، المرجع السابق، ص 89.

19. القعود، عبد الرحمان. المرجع السابق، ص 85.

20. برنار، سوزان. قصيدة النثر، ج 1، ص 203.

21. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

* المثالي هنا في مقابل الواقعي، فمعطفه لشدة بلاه لم يعد معطفا حقيقيا بل فكرة معطف

* عقلة الإصبع بطل قزم في قصة كتبها للأطفال شارل بيرو Perrault, Charles 1628-1703.

وكان ينثر في طريقه حصى أبيض ليعرف طريق العودة

- ينظر :

"Le Robert" des grands écrivains, p1004

** حين كان يصلح حذاءه يضمه إلى صدره كثيثة يشد أوتارها ولنتصور المفارقة المفجعة، حذاء على

صدره

22 رامبو، أرتور. بوهيمتي، ترجمة عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 95.

23. الأصفر، المرجع السابق، ص 96، 97.

24. وهبه، مجدي. معجم المصطلحات الأدبية، ص 100، 101.

25. الأصفر، المرجع السابق، ص 167.

* ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 1، ص 203 وما بعدها.

26. الأصفر، المرجع السابق، ص 167.

- 27 . المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- 28 . الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحدائني الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998 ص 34 .
- 29 . الحلبي، موفق. المرجع السابق ، ص 61 .
- 30 . المرجع نفسه، ص 121
- وينظر أيضا: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447 .
- 31 . البيانات السبع "دادا" نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص ص 447، 448 .
- و ينظر أيضا. الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحدائني الأوروبي، ص 152
- 32 . تزارا، تريستان. نقلا عن برنار سوزان، قصيدة النثر، ج 2، ص 448 .
- 33 . الأصغر، عبد الرازق. المرجع السابق ، ص ص 168، 169 .
- 34- المرجع نفسه، ص 169
- * بروتون ، أندري 1896-1966 Breton, André ، شاعر وروائي وناقد، من أعماله الشعرية.
- الحب المجنون 1937، والروائية. ناجا nadja 1928، والنقدية . بيانات السريالية 1924 .
- ينظر:
- "Le Robert" des grands écrivains de langue française p204-217
- 35 . الأصغر، المرجع السابق ، ص 170 . وينظر أيضا: وهبة، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ص 550
- 36 . كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوثيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 223 .
- 37 - ينظر: Le Robert des grands écrivains de langue française, société, p 204
- ولإفادة أكثر يراجع : أبولينير، جيوم. نخدا تريزياس، ترجمة. نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت 1989 .
- 38 . ينظر: برنار، سوزان . قصيدة النثر ج 1، ص 285 وما بعدها .
- 39 . ينظر: فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981، ص 43، وما بعدها .
- * للمزيد راجع : حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14 وما بعدها .

- 40 . الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 171 .
- 41 . هول، كافن . مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال، ط3، دار المتنبي، بغداد، 1988، ص 58
- 42 . شلتز، دوان . نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983، ص 33 .
- 43 . هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61 .
- 44 . الأصفر، المرجع السابق ص 175 .
- 45 . برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 2، ص 453 .
- 46 . الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 175 .
- 47 . برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 2، ص 454 .
- 48 . المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
- * روبر دينو Denos, Robert شاعر فرنسي ولد في باريس يوم 8 جويلية 1900 وتوفي في السجون النازية يوم 8 جوان 1945 .
- ينظر:
- (Denos) Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française, art -
- 49 . برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 2، ص 455 .
- 50 . المرجع نفسه، ص 455
- 51 . المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
- 52 . م ن، ص 475 .
- 53 . ينظر: الأصفر، المرجع السابق، ص 176، 177 .