الفصل الخامس

الدراسة النفسية للآثار الأدبية

علم النفس فى النقد الأدبى

ليست الدراسة النفسية للآثار الأدبية جديدة . إن البحوث النقدية القديمة التى تعنى بسيرة المؤلف فتربطها ببعض صفات آثاره كانت تدخل علم النفس فى بحثها . ولكنها كانت تفعل ذلك على أساس من المعارف النفسية العامة وعلى أساس من الذوق ، لا بطريقة منهجية. فى حين أن النظريات النفسية الجديدة تمكننا من القيام بدراسات أقرب إلى المنهجية .

وليس فى وسعنا أن نحصى الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية ، فهى أكثر من أن يحصيها عد . ولكن من الممكن تصنيفها نوعاً من التصنيف على أساس المدرسة السيكولوجية التى تنتمى إليها ، فهناك الدراسات السيكولوجية التى قام بها علماء الأمراض العقلية ، وهناك الدراسات التى قام بها علماء الطباع ، وهناك الدراسات التى قام بها علماء التحليل النفسى . وهذه الدراسات الأخيرة أوفر عدداً من سائر الدراسات السيكولوجية الأخرى . غير أنها تصنف هى أيضاً بنوع من التصنيف فى مدارس : فهناك الدراسات التى تستلهم نظريات فرويد ، وهناك الدراسات التى تستلهم نظريات آدلر ، وهناك الدراسات التى تستلهم نظريات يونج ، وهناك دراسات أخرى لا تتقيد بنظرية من هذه النظريات وإن تكن متأثرة بها ، وإنما هى تستفيد منها ، مع تحرر يزيد أو يقل مما فيها من مذهبية ، فمن هذا القبيل دراسات جان بول سارتر عن بودلير ، وجاستون باشلار [1] عن لوتريامون ، وفيبر [2] عن فرثال إلخ إلخ .

وقد يميل المرء إلى الشك فى قيمة هذه الدراسات جميعها ، ما دامت تعتمد على « نظريات» يضرب بعضها بعضاً . ولكن الواقع أن اختلاف هذه النظريات

---

(١) باشلار ، « لوتريامون » .

(٢) فيبر ، « سيكولوجية الفن » .

يرجع إلى أنها تنتبه إلى جوانب من الواقع مختلفة ، أكثر مما يرجع إلى تعارض فى تفسير جانب بعينه من الواقع . ومن أجل هذا يأمل المرء أن تتكامل هذه «النظريات» فى يوم من الأيام وأن يدخل بعضها فى بعض ، فتكون من تكاملها هذا مجموعة من الرموز تمتص جميع جوانب الواقع ، ولا تدع شيئاً من معطياته خارجها . ويومئذ يكون علم النفس قد صار إلى علم حقّاً ، شأنه شأن سائر العلوم ، فكما أن هناك علماً فيزيائيّاً واحداً ، كذلك سيكون هنالك علم نفس واحد ، يدخل الوقائع النفسية فى منظومة رموزه ، ويوضح قوانين الحياة النفسية . وبانتظار ذلك يجب أن ينظر إلى هذه البحوث السيكولوجية على أنها تنظيمات جزئية لجوانب جزئية من الواقع النفسى ، وهذا لا يطعن فى صدقها بقدر ما يقدح فى ادعاء اكتمالها منذ الآن . على أننا لا نستطيع طبعاً إلا أن نفرق بين دراسة جدية ودراسة غير جدية حتى فى نطاق هذا التنظيم الجزئى . إن كثيراً من الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية يمكن أن توصف ، دون أن تظلم ، بأنها أجلست الواقع النفسى على سرير بروكوست فبتّرته تارة ومطته تارة بحيث ينطبق على السرير دون زيادة ولا نقصان .

والتحفظ الأهم من هذا هو أن نتذكر دائماً أن الآثار الأدبية إن كانت ثمرة شخصية المؤلف ، فإن فى الكاتب المبدع دائماً صبوة إلى التحرر من شخصيته ، وهو يحقق هذا التحرر كثيراً أو قليلا ، فإذا هو يخرج من جلده ليندس فى جلد غيره كما سبق أن أوضحنا ذلك من قبل ، وعلى هذا الأساس يمكن أن تكون آثاره أكثر من شخصيته ، كما يمكن أن تكون أقل منها أيضاً ، فرب جانب من شخصيته لم تعبر عنه آثاره ، ورب وجوه من الحياة النفسية صوّرها دون أن تمت إلى تجاربه الشخصية بصلة . ولاشك أن عالم النفس يستطيع أن يتحاشى مزالق الخطأ هاهنا بما حققه من نقلة دائمة بين آثار المؤلف وسيرة حياته .

كما ينبغى أن نتذكر دائماً أن التحليل النفسى لشخصية الأديب بواسطة آثاره لا يمكن أن يصل إلى نتائج يقينية كالتى يمكن الوصول إليها بالتحليل المباشر لشخصيته ، حين يجلس هو نفسه بين يدى المحلل النفسى ليطبق عليه هذا المحلل النفسى مناهج التحليل المعروفة .

ونستطيع أن نجمل الأغراض التى تهدف إليها الدراسة السيكولوجية للآثار الأدبية فيما يلى :

● فهى تارة تحلل أثراً معيناً من الآثار الأدبية، لتستخرج من هذا التحليل بعض المعلومات عن سيكولوجية المؤلف .

● وهى تارة أخرى تتناول جملة آثار المؤلف وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية ثم تطبق هذه النتائج العامة فى توضيح آثار بعينها من آثاره .

● وهى تارة تتناول سيرة كاتب من الكتاب على نحو ما تظهر فى أحداث حياته الخارجية وفى أمور أخرى كرسائله أو اعترافاته أو يومياته الشخصية ثم تبنى من هذا كله نظرية فى شخصية الكاتب : صراعاته ، حرماناته ، صدماته ، عصاباته ، لتستعمل هذه النظرية فى توضيح كل مؤلَّف من مؤلفاته .

● وهى تارة أخرى تنتقل من حياة المؤلف إلى آثاره ومن آثاره إلى حياته ، موضحةً هذه بتلك وتلك بهذه ، ملاحظة فى حياته بعض الأزمات المنعكسة فى آثاره ، وملاحظة من طريقة انعكاس هذه الأزمات فى آثاره ماذا كان معناها الحقيقى فى سيرة حياته .

وهى فى أكثر الأحوال تجمع بين هذه الأغراض كلها ، وتستعمل هذه الأساليب جميعها .

على أنه لابد لنا قبل ضرب بعض الأمثلة على هذه الأنواع من الدراسات ، من أن نذكر أنها لا تطمع ، أو يجب ألا تطمع ، فى أن تكون نقداً تقييمياً للأثر الأدبى ، فهى إذ تحلل الأثر الأدبى على ضوء شخصية الأديب لا تقول لنا هل هذا الأثر جميل أو غير جميل ؟ هل هو عبقرى أو هو تافه ؟ فلذلك شأن آخر لا علاقة لعلم النفس به ، وإن يكن فى إمكانها أحياناً أن توضح بعض جوانب الأثر ، أن تكشف عما فيه من عمق كان خافياً قبل ذلك التوضيح ، فيزداد بذلك فهمنا للأثر ، وإدراكنا لجماله .

وهنالك تساؤل يحسن أن يشار إليه : إذا كان التحليل النفسى للآثر الأدبى لا ينتهى إلى حكم فى قيمة هذا الأثر الأدبى ، فهل هو يفسد على قارئه استمتاعه

بجماله ؟ هل إذا رأينا عقدة أوديب مثلا، وراء قصيدة من القصائد ، أفسدت هذه الرؤية جمال هذه القصيدة ؟ إن شارل بودوان الذى حلل آثار فكتور هوجو يقول إن هذا التحليل لم يفسد عليه إحساسه بجمال هذه الآثار[١] ، وكذلك يقول شارل مورون الذى حلل الآثار الشعرية لمالارميه[٢]. إن تفسير قوس قزح لا يذهب بجماله[٣] . وإن تحليل العين الناعسة لا يبدد فتونها .

وقد اخترنا أن نعرض ثلاثة نماذج من هذه الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية تمثل أنواعها ، وتتجلى لنا من خلالها التحفظات التى أشرنا إليها . فأما الأولى فهى الدراسة التى تناول بها رونيه لوسن دراسة شخصية ألفرد دوفينى من خلال آثاره وحياته على أساس من علم الطباع ، وأما الثانية فهى التى تناول بها الدكتور فروتيه دراسة شخصية الشاعر مالارميه كما تتجلى فى حياته وفى آثاره أيضاً ، وذلك على ضوء علم الأمراض العقلية ، محاولا أن يرد شعره الذى يعبر عن العدم إلى تجربة العدم التى عاشها هذا الشاعر فى أثناء نوبات الماليخوليا ، وأما الدراسة الثالثة فهى التى تناول فيها شارل مورون دراسة هذا الشاعر نفسه مالارميه ، وقد آثرنا عرضها على عرض غيرها من الدراسات التى قام بها علماء التحليل النفسى ، أولا : لأنها باحتكاكها بدراسة الدكتور فروتيه تكشف لنا عن مزالق الخطأ التى يمكن الوقوع فيها ، وعن أنواع التحفظ التى يجب التزامها ، وثانياً : لأنها تمتاز على ما عداها بأنها تلقى على الأثر الأدبى أضواء تحمل إلى النقد الأدبى فوائد كبرى ، خلافاً لدراسة مارى بونابارت مثلا التى لا تزيد على أن تشخص حالة إدجار بو المرضية .

١ ــ شخصية ألفرد دوفينى
فى ضوء علم الطباع

لقد تحدث لوسن فى كتابه « علم الطباع » عن الفوائد التى نجنيها من علم الطباع ، فجعل التعليل الأدبى فى طليعة هذه الفوائد . وأحس أن من واجبه أن

---

(١) شارل بودوان ، « التحليل النفسى لفكتور هوجو » ص ١٠ .

(٢) شارل مورون ، « التحليل النفسى لمالارميه » ، ص ٢٤٠ الهامش .

(٣) جان مارى جويو ، « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، الترجمة العربية ، ص ٧٦ .

يبرهن على ذلك أولا وقبل كل شيء بالرد على من يحاول تعليل الأثر الأدبي بعوامله الاجتماعية فحسب . فهو يقول لذلك ما مجمله : إن تعليل أثر من الآثار الأدبية يقتضينا أن نرجع إلى عوامله التاريخية ، فندرس العصر الذى ظهر فيه ، والأشخاص الذين تأثر بهم المؤلف ، والأحداث التى شهدها وكان لها أصداء فى نفسه ، والمؤثرات التى خضع لها فى بيئته ، والظروف الاجتماعية التى فعلت فعلها فيه ، إلخ إلخ[1] . ولكن هذا كله لا يكفى ، وإلا كنا كمن يسلم بأن الفكر الذى نقول إنه أنشأ الأثر وخلقه لم يزد على أن شاهده ، وأن العبقرية قبول لا إبداع ، وأخذ لا عطاء ، وأن العلاقة بين الخالق والمخلوق ليست إلا كالعلاقة بين المرآة وصور المارة التى تنعكس فى المرآة ، وأن المؤلف لو خضع لمؤثرات أخرى ، لأملت عليه هذه المؤثرات آثاراً غير التى أنشأها بل لأملت عليه آثاراً تعارض تلك التى أبدعها . وفى هذا كله ما فيه من تهافت فى الرأى . فإن هناك شروطاً فى ذات المؤلف تضاف إلى الشروط الخارجية التى أحاطت به وأن هناك حرية المؤلف أيضاً : وجهت الظروف الخارجية والظروف الداخلية معاً إلى مثل أعلى يصبو إليه المؤلف ويتضح له كلما غذ الخطى فى السعى إلى تحقيقه . هذا ما يذهب إليه لوسن ، فلننظر أولا فى هذه الشروط الداخلية .

هل كان فى وسع باسكال أن يكتب كتاب كانديد ؟ وهل كان يمكن أن يدافع كانت عن أخلاق اللذة ؟ مستحيل . ذلك أن فى كل إنسان جملة من الشروط الولادية الدائمة ، تعين عمله ، وأذواقه ، ومساعيه ... فهو قبل أن يبلغ أصالته المكتسبة ، قد مهرته الطبيعة منذ ولادته بأصالة فى صلب تكوينه . أإذا عاش لامارتين فى عصر آخر ، وتكلم لغة أخرى ، وتأثر بمجتمع آخر كان غير لامرتين ؟ قد ينظم يومئذ غير ما نظم من أشعار ، وقد يختار عندئذ غير ما اختار لقصائده من موضوعات ، وقد يُظهر على نحو آخر تأثير الماضى والظرف التاريخى اللذين حددا تفتح عبقريته الشعرية . ولكنه كان سيجد فى نفسه عين ما وجده فيها من عناصر الخلود والأصالة التى كونت عبقريته ، وصبغت آثاره بلونها الخاص .

---

(١) لوسن « علم الطباع » ص ٥٨٧ — ٦٣٧ .

ولئن لم يستطع بيرون أن يكتب «نقد العقل المحض»، ولئن لم يستطع كانت أن يكتب دون جوان أو تشايد هارولد، فمما لا شك فيه أن ذلك يرجع إلى أن فى كل من الرجلين جملة من الاستعدادات الدائمة تهيئ أولهما لأن ينقد المعرفة، وتهيئ الثانى لأن يقول الشعر. ولما كانت هذه الاستعدادات هى الطبع، فعلى علم الطباع إنما يقع عبء تعليل الآثار الفكرية التى خلفها الكاتب، فالطبع يشير إلى ما سبق تدخل الحرية، يشير إلى الشروط التى بدونها لا يكون ثمة ما يدعو الحرية إلى السير فى هذا الاتجاه دون ذاك، وإلى عمل هذا الشىء دون غيره من الأعمال. لقد كان بيرون عصبيًّا متعالياً. إنه انفعالى مسرف فى الانفعالية تهتز نفسه اهتزازاً قويًّا لجميع ما يلامس أوتارها. وما من ترجيع بعيد يلجم الاستجابة، وهو إلى ذلك يملك مؤهلات خيالية وعقلية. فكان لابد للانفعال الذى ثار فى نفسه أن يتبلور فى صيغ كلامية هى هذه الأشعار. ثم إن هؤلاء العصبيين يمتازون بتقلب العواطف، وتعاقب الشاعر، كأن لكل عاطفة جديدة تخامرهم قوة خاصة تطرد العاطفة التى سبقتها. لذلك يهز الشاعر فى قارئه انفعالات متعارضة كالتى اهتزت فى نفسه. إن الرومانسية فى طبعه. وكان بيرون إلى ذلك محبًّا للظهور، مزهوًّا بما يحدث من أثر، وكان يشكو من آفة فيه تشعره بالتخلف، فكان لذلك كله لا يهتز فحسب، بل يحب أن يهتز إلى أبعد الحدود. وهذا هو يمضى إلى الأمكنة والأحداث التى تذهل الناس، ويريد أن يختم حياة الشاعر بميتة بطل.

ولننظر بعد ذلك فى كانت، نقيض بيرون، فى الصيغة الطباعية. إنه قليل الانفعالية إلى أبعد الحدود. وإنه قوى الترجيع البعيد إلى أقصى الدرجات، وإنه يملك قدرة جبارة على التحليل. حياته معدة للنظام، فلا العواطف القوية، ولا الرغبات الجنسية، ولا المطامع الاجتماعية، لا شىء من ذلك يهز حياته. فلابد أن يقف حياته على التفكير. ولكن هذا التفكير الذى أوتى الطهارة العقلية إن صح التعبير، لابد أن يعنى بمكافحة كل ما حرم منه صاحبه، وفى طليعة ذلك شدة الحياة العاطفية، التى تدفع صاحبها إما للانخراط فى «حياة الأرض» وإما للافتتان باللانهاية و«الارتفاع عن الأرض»، وهذه حماسة غير

معقولة فى نظر كانْت . فها هو ذا يربط الدين بالأخلاق، ويقضى على الميتافيزيك، ويحد مدى المعرفة . وها هو ذا لا يبقى من الأخلاقية إلا الجوهر المجرد ، والشكل المحض ، وينتقص من قيمة الاندفاعات العاطفية ، بل من قيمة أكرم حركات القلب .

هكذا يفسر أدب بيرون وتفسر فلسفة كانْت على ضوء ما يحمل كل منهما من طبع . وهو تفسير إجمالى ، لم ينفذ إلى التفاصيل ، ولا ألمَّ بمختلف الجوانب . إلا أنه بداية أولى .

ولا ينكر لوسن أن هناك شعراء أثروا فى بيرون تأثيراً كبيراً ، وأن قراءة هيوم قد فعلت فعلها فى كانْت . فهو لا ينكر أن يكون للبيئة أى تأثير ، وإلا كان يقع فى خطأ يشبه الخطأ الذى يقع فيه أصحاب النزعة الوضعية ولا سيما الاجتماعيون ، إذ يذيبون الفرد فى الظروف الاجتماعية التى لابست نشأته وحياته . ولكنه يقول : لا بد أن يكون هنالك شيء آخر غير البيئة، هو الذى جعل كانْت وبيرون من بين جميع الناس الذين قرأوا ما قرآه ، وتأثروا بما تأثرا به ، يحيلان هذا التأثير على نحو ما أحالاه . بل يذهب لوسن إلى أبعد من ذلك فيتساءل : ألا تفسر هذه القراءات نفسها بأن صاحبها قد تخيرها تخيراً وآثرها من تلقاء نفسه وفقاً لطبعه . إن المرء يسعى إلى ما يحب . وإنه لشاعر أو فيلسوف من قبل أن يعرف أنه كذلك . وما نقلده فى الآخرين هو ما نفهمه ، والصدفة ملاقاة بقدر ما هى مواتاة .

وقد نظر لوسن فى حياة ألفرد دوفينى وفى آثاره فانتهى إلى أن هذا الكاتب ينتمى إلى الطبع العاطفى ، على إفراط فى اللافعالية وإفراط فى الترجيع البعيد ، وضيق فى ساحة الشعور ، وتمركز على الذات ، يضاف إلى ذلك أن عقله ليس تحليليًّا . ولكن لعلم الطباع أربعة مستويات : علم الطباع العام، علم الطباع الخاص ، علم فئات الطبع ، علم طبع الفرد .

وعلم طبع الفرد لا يقتصر على معرفة النموذج الذى ينتمى إليه الفرد ، والفئة التى ينتمى إليها من فئات ذلك النموذج وإنما يضيف إلى ذلك معرفته برد الأنا الحرة على الطبع وفقاً للقيمة التى تتعلق بها وتهدف إليها ، كما يضيف إلى ذلك

معرفته بالعوامل الاجتماعية وغير الاجتماعية التى تفاعلت مع الطبع ، أى يدرس الطبع وقد صار بتخصصه إلى شخصية . وعلى هذا الأساس درس لوسن شخصية ألفرد دوفينى .

أما أن ألفرد دوفينى شديد الانفعالية ، فذلك مالا يستطيع أحد إنكاره ، فيما يقول لوسن ، حتى لقد تجلت انفعاليته هذه منذ نعومة أظفاره حين كان تلميذاً فى كلية هيكس ، فكانت تؤذيه أمازيح رفاقه على براءتها ، ولم ينس تأذيه منها خلال حياته كلها . ثم إن حياته كلها تدل على فرط انفعاليته . إن شعره ونثره لا يعبران عن شىء غير العواطف . وأوضح تعبير عن هذه الانفعالية قوله عن نفسه : « إن ما يمس الآخرين مساً يجرحنى حتى ينفجر دمى » .

وأما أن ألفرد دوفينى لا فعال فهناك ، فيما يرى لوسن ، ثلاث سمات تساعد على تأكيد هذه الصفة فيه .

الأولى فقدان السهولة . إنه ينتج قليلا ، وخلال عدد قليل من السنين . إنه لا يعرف ذلك « الإلهام » ، ذلك التدفق الغزير فى الصور والتعابير . إن الكتابة شاقة عليه . إنه يقد من صخر ، ولا يغرف من بحر . ولم تتفتح عبقريته إلا فى عناء . إنه غير ذى أجنحة .

والسمة الثانية هى أنه لم يصل إلى الإيمان الدينى ، إن الإيمان الدينى لا يكون بدون أجنحة يرتفع بها المرء إليه . واللافعالية هى التى أقعدت فينى عن الصعود إلى مستوى الإيمان ، وأوردته موارد الشك واليأس .

والسمة الثالثة التى تدل على أن فينى غير فعال ذو ترجيع بعيد ، أنه لم يترحل . لقد ظل طوال حياته يحلم ببحيرة جنيف وبإيطاليا ، وبغيرها من بلاد الدنيا ، ولكنه لم يسافر . . . وحين كان فى الجيش لم يهنئ نفسه كثيراً على أنه طاف فى بلاد فرنسا .

ومما يدلنا على أن فينى كان مفرطاً فى اللافعالية ، أن نظرته الشعرية إلى الكون مطبوعة بطابع الاستسلام للقدر . إذا حاق بك شر فلا تقل شيئاً ، ولا تفعل شيئاً ، بل ينبغى لك أن تبكى .

وأما أن ألفرد دوفيني كان قوى الترجيع البعيد ، فذلك ما يتضح من أمور كثيرة . إن فيني ليعبر عن قوة الترجيع البعيد لديه حين يحدثنا عن « حساسيته المفرطة ، المكبوتة منذ الطفولة »، وحين يقول إن الإنسان « يحمى بالتهذيب نفسه »، وحين يحمد فى الإنجليز قدرتهم على إخفاء حركات قلوبهم . وأبلغ من ذلك فى الدلالة على قوة الترجيع البعيد ما أجراه على لسان ستلو إذ يقول للدكتور نوار « . . إنك بذلك لتفقده فى ساعة واحدة كرامة حياته كلها » . من كان ذا ترجيع قريب فإنه يقسم الزمان إلى لحظات متعاقبة مستقلة . .. أما من كان ذا ترجيع بعيد فإنه يرى فى اللحظات كلا لا ينفصل جزء منه عن الأجزاء الأخرى ، فكل لحظة تعبر عن جميع اللحظات .

ومن آيات ترجيع الأشياء فى نفسه مدة طويلة من الزمان ، أن ما اختلجت به نفسه فى أثناء الطفولة من مشاعر وتأثرات ، وأن ما أصاب طموحه من ألوان الخيبة والإخفاق ، وأن ما انعقد بينه وبين أصدقائه من صلات الود ، أن كل ذلك لم يمّح من نفسه بعد انقضائه ، بل خلف فيها سلسلة طويلة من الانفعالات والتأملات كانت مادة ما نظم من شعر ، وما ألف من روايات . وكان فيني شديد التعلق بالماضى ، قليل الاحتفال بالمستقبل ، لا ينتظر أن يتغير قدر الإنسان ، ولا يتوقع أن يتحسن نظام المجتمع . وبتأثير ثقل الماضى عليه ، استسلم شيئاً فشيئاً لعاداته ، وهرب من العلاقات التى يمكن أن تعكرها أو تجددها مكتفياً بالوفاء لذكرى أمه ، وبالحدب على زوجته المريضة ، وبالقراءة والعمل بعيداً عن الناس فى جوف الليل .

ولننظر بعد كيف تجتمع هذه الخصائص المقومة لطبعه العاطفى ، فتنحدر منها الصفات التى تلاحظ فى العاطفيين :

التأذى : كان فيني أشد إحساساً بالانفعالات المؤلمة منه بغيرها . وقد انتهى من ذلك إلى اعتبار الألم نسيج الحياة . وها هوذا يتمثل صورة سيزيف : إن الألم الإنسانى لا علاج له ولا برء منه . وإنه لألم شاق عسير ، وإن الحياة جهد وجهاد .

وإن رد فيني على هذا الشعور البائس بالألم والعذاب هو رد خاص بالعاطفيين .

إن فيني لايتوجع لنفسه ، بل يرثى لحال الإنسان بوجه عام . وهو لهذا يجعل الشفقة جوهر الأخلاق ، حتى ليغفر للخطاة خطاياهم . وهذا كله من نتائج الترجيع البعيد .

الانطواء على الذات : والإنسان ، الإنسان وحده ، هو الذى يعنيه فى كل هذا ، الإنسان كما يحسه فى ذات نفسه . لقد كان فيني انطوائيًا ، قضى الجزء الأكبر من حياته فى تأمل ذاته ، وإن لم يكتب « يوميات شخصية » بهذا العنوان ، فقد وجدوا بين أوراقه ما يصح أن يطبع « يوميات شخصية » ، وإن لم يعن هو بنشر هذه الأوراق ، فلأن همه كان منصرفاً إلى التعبير الشعرى عن ذاته ، لا إلى ملاحظة ذاته فحسب . وكان من نتائج هذه الانطوائية : انصراف انتباهه عن العالم الخارجى ، وها هو ذا يعترف قائلا : « إن صوت فكرى يبلغ من العلو أن الضجة الخارجية لا تخنقه . إن عمل نفسى ليتحدث بصوت قوى ، ولا ينقطع عن الحديث » . قال سانت بوف عنه : « إنه كان لا يلامس الأرض ، إلا لضرورة » ؛ و« إنه كان يجهل أشياء الشارع » . وقد تحدث هو نفسه غير مرة ، عن « السرنمة » التى يلقيه إليها خياله وأحلامه .

وموضوع هذا التأمل الداخلى إنما هو الذات نفسها . وتلك صفة لعلها أعمق صفات العاطفى ، أعنى ارتباط الذات بذاتها . قال فيني فى يومياته « إننى فى حديث مع نفسى لا ينقطع » . وكثيراً ماكان يتفق له ، وهو يحدث غيره ، أن يغيب عن موضوع الحديث ، ويتابع حلمه الداخلى . وعن نفسه ، عن عواطفه وصبواته ، إنما يحدثنا شعره ، وتحدثنا رواياته ، فى ألف صورة وصورة . لقد كان عاجزاً عن الخروج من ذاته ، وكان عاجزاً عن نسيان ذاته ، « تعبت من نفسى حتى لأكاد أموت تعباً » . إن الأحلام التى تدور حول ذاته تملأ أكبر قسم من حياته ، حتى لقد سمى هذه الأحلام عملا حين قال فى خطابه للأكاديمية : « إن عمل الشاعر ، إنما هو الأحلام » .

وقد كان فيني متشائماً ، وكان تشاؤمه وليد طبعه . إن هذا التشاؤم يرجع إلى اجتماع اللافعالية إلى الانفعالية والترجيع البعيد .

قال فيني على لسان شاترتون : « قد قتل الحلم فيك العمل » . وهذا تشخيص

غير صحيح تماماً . فلئن استغرق فينى فى الحلم ، فإن الحلم لم يقتل فيه شيئاً ، لأن استغراقه هذا فى الحلم ، إنما كان نتيجة لعجزه عن الفعل . ولذلك لم يلبث فينى أن أدرك ثم اعترف أنه خدع عن نفسه حين تمنى الانخراط فى السلك العسكرى ، فقال : « لقد عرفت فى وقت متأخر أننى أخطأت ، وأننى أقحمت فى ميدان الحياة العملية طبيعة خلقت للتأمل». وما وقع له واضح جداً من الناحية الطباعية ، فإن حاجته إلى العظمة ، وهى حاجة يستشعرها كل عاطفى ، قد دفعته بالتعاون مع البيئة التى عاش فيها طفولته ، إلى نشدان المجد العسكرى . ولكن هذه الرغبة لم تكن إلا رغبة شعرية ، وكان لا بد أن تظل كذلك بسبب عجزه عن الفعل .

حب العزلة : الميل إلى العزلة خصلة تلاحظ فى جميع العاطفيين . . . إنهم فى العزلة يجدون أنفسهم ، يحتمون من الجروح التى قد يصيبهم بها الآخرون ، يستمتعون بذواتهم ، يتلذذون بالتيار الدافق فى أنفسهم . ولقد عبر ألفرد دوفينى عن حبه للعزلة فى شعره وفى نثره على السواء ، وانتهى إلى الاعتصام بالوحدة ، يجد فيها قدره وأمنه وراحته . وبلغ من نفوره من الحياة الاجتماعية أنه هتف : « الحق أقول لكم : قلما يكون الإنسان على خطأ ، ولكن النظام الاجتماعى على خطأ دائماً » . لقد كانت حاجته إلى الاستقلال حاجة ضارية كاسرة ، فلم يحتمل الجيش ، وابتعد عن الأندية والجمعيات وامتنع عن الانتماء إلى حزب ، وانصرف عن حياة الصالونات : « حين يعود المرء فى المساء من عالم الصالونات يدرك كيف أنه استبدل بطبعه طبعاً آخر ، وكيف أنكر نفسه عشر مرات » .

وهذا الميل إلى الوحدة هو الذى قاده إلى مين جيرو ، وفى خياله حلم جميل ، هو أنه سيجد فى أحضان الطبيعة ضالته . ولكنه فى الواقع لم يجد هنالك إلا الضجر ... والضجر خصلة فى جميع العاطفيين يتميزون بها عن غيرهم من الناس. فلئن كان غيرهم يضجر أيضاً ، لئن كان الدمويون مثلا يضجرون حين يفتقدون الاتصال بالآخرين إن قليلا من الناس يستقر فيه الضجر مقيماً عميقاً ، كما يستقر فى العاطفيين مقيماً عميقاً ، وذلك من بلى الاهتمامات وانحلال الرغبات ، والاستسلام بسبب ذلك للافعالية . وهذا فينى يهتف : «ما الإنسان ؟ . . كائن خلق

ليعيش فى الضجر ، وليموت من الضجر ، ذات يوم » . وهذا الضجر ثمرة خصلتين فى طبع فينى ، أولاهما أساسية والثانية فرعية . أما الخصلة الأساسية فهى اللافعالية ، وأما الخصلة الثانية فهى التقشف الذى يتصف به العاطفيون ، ويتميزون به عن جيرانهم ، العصبيين . وهذا التقشف لا ينشأ عن جهد يبذله العاطفى للتغلب على المغريات ، وإنما هو تقشف طبيعى تلقائى ، تستطيع أن تسميه عجزاً عن التمتع بملذات الحس ، فالعاطفيون لم يخلقوا للذة ، ليس بهم شره إلى الطعام ، وليس بهم شبق جنسى قوى ، أو قل إن شهوتهم الجنسية يكبتها الكسل ، أو الخجل ، أو احترام الآخر ، أو الحذر والريبة ، أو الحرص على الكرامة ، أو الإحساس بالواجب والقانون ، أو ما يشبه ذلك ، وليس بهم ميل إلى الملذات الاجتماعية . حتى إنهم لينفرون منها . « تحدثنى عن التسليات . ليس لى تسليات ، وإذا صادفت شيئاً منها يسمى بهذا الاسم ، فإن نفسى تكون من الاستغراق بحيث لا أراه ولا أسمعه إلا فى عناء ، أعترف بذلك » (مراسلات ص ٢٣٤) . و « تنصحنى بالسفر . ما السفر . هبنى انتقلت فى لمحة بصر إلى جزيرة هونج كونج أو إلى غرناطة ، فماذا أفعل هنالك ؟ إن نظرة تكشف لى عن كل ما فى تلك البلاد ، وإن جرة قلم تسجل ما رأيت . حتى إذا انقضت تلك اللحظة ، أبت إلى ما أنا فيه من رؤى الفلسفة ، ونشوات الشعر ، وأحلام الميتافيزياء » ؛ (اليوميات ص ٢٨٨) .

المتناقضات الداخلية والتردد : ما من أحد بلغ الذى بلغه فينى من تمزق بين المتناقضات . إنه يأسف على أن النبالة فقدت منزلتها ، ولكنه يحرن عن الملكية حتى حين تدعوه إليها ، ويقاطع النبلاء ، وهو ينخرط فى الجندية ، ولكنه يكتشف هنالك روحه الاستقلالية ويأخذ ينظم الشعر ، وهو يظن نفسه من أنصار شرعية العرش ، ولكنه من دعاة الحرية فى الدين والفن ، مع نفوره ممن ينادون باللادين عن ريبية ، وهو يؤيد ثورة ١٨٤٨ ، ولكن المساواة السياسية تثير فيه الرعب والاشمئزاز . . إلخ » .

وهذا التأرجح الداخلى لا بد أن يؤدى عنده إلى نوع من الانقسام فى الشخصية ، إلى نوع من الازدواج النفسى فى طبيعته ، وهو ازدواج تجلى فيه التعارض

بين أبطال مؤلفاته ، حتى لكأن العصبي واللمفاوى اللذين فيه ، قد استقل أحدهما عن الآخر فى مؤلفاته وفى بعض أعماله ، فالعصبى هو ستللو ، أو شاترتون ، أو المعجب ببيرون أو عشيق مارى دورفال ، واللمفاوى هو الدكتور « لوار » والأميرال كولنجود أو الإنجليزى المثالى الذى أعجب به فينى . .

ويتجلى هذا التناقض الداخلى فى الأعمال اليومية تردداً . . هذه صفة عرفها فى فينى جميع معاصريه ، وضاق بها ذرعاً من كانوا على صلة به ، فكان يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، حتى فيما يتعلق بتمثيل مسرحياته ، وإصدار مؤلفاته . كان هذا واضحاً فى موقفه من لويس فيليب ومن نابليون الثالث .

ويشتمل هذا التردد على فقدان الثقة بالذات ، ومن أشيق مظاهر فقدان الثقة بالذات لدى فينى فرط حاجته إلى التقريظ والثناء . وهاهو ذا يعترف : للشهرة حسنة واحدة ، هى أنها تتيح للمرء أن يثق بنفسه ، وأن يجهر بفكره كاملا . وقد كتب إلى لامارتين يشكره على تهنئته قائلا : « لن أستطيع أن أوفيك حقك من الشكر على ما أعربت عنه من عواطف . إننى فى حاجة إلى من يشد أزرى لأثق بنفسى » (المراسلات ، ص ١٠) .

فقدان الروح العملية : العاطفى تعوزه الروح العملية . إنه أخرق فى شئون المال ، أخرق فى علاقاته بالآخرين ، أخرق فى سلوكه الاجتماعى ، وذلك كله هو ما كان يتصف به فينى ، لسوء حظه ، وكان من الوضوح بحيث لا يخطئه ملاحظ . أرادته أمه على الزواج من ليديا بنبورى طمعاً فى مال أبيها ، وانصاع هو لأوامر أمه ، فلا حصّل المال ، ولا حصل الجمال . وكان نبيلا وملكيًّا ، وكان يمكن أن يكون له فى البلاط حظوة ، ولكنه لا يملك أى آفة من آفات الحاشية الملكية ، فلم يظفر من هذه الحظوة بشىء . وكان لابد أن يستقبله المجتمع أحسن استقبال لمواهبه ، وقد استقبله كذلك حقًّا ، ولكنه لا يحب المجتمع ، وقد ابتعد عنه شيئاً بعد شىء . وهل له بعد ذلك أن يطلب وظيفة دبلوماسية ؟... ولم يعرف ما عرفه هوجو من فن الدعاية لنفسه ، والترويج لأدبه ، واجتذاب الأنظار إليه ، وإذاعة شهرته بين الناس ، حتى لقد وقف من الشهرة موقف العداوة (وهذه حركة سيكوديالكتيكية) ، فقال : « على المرء ألا ينشد الشهرة فى الزمن الحاضر ، بل

فى الأجيال اللاحقة » . وهذا نوع من الطموح المتشوف .

الكآبة : إن المزاج الذى تلتقى فيه جميع خصائص الطبع تلك ، إنما هو الكآبة . ويكفى أن نلقى نظرات سريعة على مراسلات فينى وعلى يومياته ، حتى نتأكد من أن الكآبة كانت نسيج حياته ، وفى قوله « قد خلق الحزن معى » أبلغ تعبير عن ذلك (المراسلات ص ٤٥) .

وأصفى تعبير عن جوهر هذه الكآبة التى كان التشاؤم صورتها العقلية ، إنما هو موقف الشاعر من الدين . إن الإنسان يمكن أن يكون ضد الدين لسببين مختلفين بل متعارضين . فإما أن يكون ذلك راجعاً إلى أن الشخص تعوزه العاطفة ويعوزه التنظيم ، (الدموى) فيعجز عن التعاطف مع المشاعر التى تتألف منها الحاجة إلى الله ، وإما أن يكون ذلك راجعاً إلى أن الصور التى يتخذها الدين تصدم ما تضطرم به نفس الشخص من حاجات دينية ، بدلا من أن تلبيها وترضيها . وفينى هو من هذا الفريق الثانى . لقد كان خليقاً بجميع الظروف التى أحاطت به أن تجعله متدينا ، فقد نشأته أمه ، التى كان لها عليه سلطان كبير ، نشأته على الكاثوليكية ، وكانت آراؤه الاجتماعية تقليدية فى أول الأمر ، وكان كلما حز فى نفسه ألم شديد كالألم الذى حز فى نفسه عند وفاة أمه ، يعود إلى الصلاة والدعاء ويجرى لسانه بلغة مسيحية ، وكانت الأمور التى تشغل نفسه فى أعماقها ميتافيزيائية ، عاطفية ، أى دينية . ومع ذلك كله لم يؤمن بالدين ، وأعلن عجزه عن الإيمان بالدين . فهل انضم إلى طائفة الريبيين ؟ كلا ، بل كان يكره أولئك الذين يرجع عدم تدينهم إلى عدم مبالاتهم أصلا ، ولئن كان هو نفسه ريبيًّا ، إن ريبيته نقيض الريبية الخفيفة الطائشة التى لأولئك . إنها ريبية قلقة معذبة .

وهكذا تتوافر فى فينى تلك الصفة البارزة من صفات العاطفيين ، وهى أنهم يجمعون بين الاستعداد للعاطفة الدينية ، وبين العجز عن الانضواء تحت راية دين بعينه . فالانفعالية ذات الترجيع البعيد تؤهله للعاطفة المنظمة الميتافيزيائية الدينية ، ولكن اللاانفعالية تقطع الوثبة الداخلية التى تشتعل فى نفس العاطفى ، وتحول بينها وبين الوصول إلى الإيمان ، حتى لقد تهبط بها إلى الكفر والتجديف .

الشرف والاستقامة : إن الدين يخلى مكانه فى نفس فينى للأخلاق . كتب فينى يقول : « الأخلاق محور العالم ، نسغ الأرض ، إكسير الحياة » . وهاهوذا يجعل للشرف قيمة كقيمة الواجب ، ويقرب فى كثير من الأحيان بين اللفظتين ، على إيثار للشرف . إن الشرف هو الواجب كما يراه شاعر .

وإذا نظرنا إلى حياة فينى وجدناها ، من أولها إلى آخرها ، باستثناء ذلك الانحراف الذى ألقاه بين ذراعى مارى دورفال ، تبعد عن كل ما يمكن أن يوصف بالفوضى . لقد كان إزاء أبويه الولد المحب المطواع ، وكان إزاء زوجه الزوج الودود المتفانى ، وكان لأصدقائه الصديق الوفى المخلص ، بقلبه على الأقل ، حتى لأولئك الذين لم يرهفوا معاملتهم له ، مثل هوجو وسانت بوف ، وكان للأشقياء من أدباء عصره نعم الحامى المحسن ، وكان يلتمس لهم دون أن يلتمس لنفسه شيئاً ، ولم يعمد إلى شىء من التلاعب لا من أجل مال ، ولا من أجل مركز ولا من أجل مجد . . ووقف فنه وحياته على أنبل العواطف والتأملات التى يمكن أن ينذر لها إنسان نفسه .

الطموح المتشوف : الطموح المتشوف هو الالتقاء والصراع ، فى نفس واحدة ، بين الصبوة إلى المثل الأعلى والأهداف الرفيعة التى تغذيها طاقة عاطفية دافقة ، وبين العجز الذى تفرضه اللافعالية عن تحقيق هذه الأهداف فى ميدان الواقع . وإننا لنلاحظ هذا الطموح المتشوف واضحاً فى حياة فينى وفى آثاره « كنت أشعر فى نفسى برغبة قوية فى أن أنتج شيئاً عظيماً ، وأن أكون عظيماً بآثارى » . وقد انخرط فى الجيش ليحصل المجد العسكرى ، واقتحم ميدان الآداب ليبلغ المجد الأدبى : وهاهو ذا يقول فى قصيدته « الناى » :

إنى حلمت بمجد نابليـــون
ولقد صبوت إلى ذرى بـــيرون
قد كان ذاك حماسة هوجاء
ومطامح حمقـــاء . . . . .
فالفعل يجهض ، لا يرى النورا
والجاه والأمجاد كانت زورا

التعارض بين طبع فيني والطباع الأخرى : كان لا بد لفيني ، وهو العاطفي الشاعر ، أن يشعر بأنه قريب من العصبيين ، ولكن الترجيع البعيد يقيم بين العصبيين وجيرانهم العاطفيين فرقاً واضحاً لا بد أن يظهر في آراء كل من الفريقين في الآخر . فماذا كان رأي فيني في العصبيين ؟ إن كل الشواهد تدل على انقسام فيني العاطفي إلى عصبي وإلى لمفاوي ، فيما يصدر من أحكام في الآخرين . فهو من حيث إنه عصبي ، أو من حيث إنه نصف عصبي ، يتعاطف مع الحدة القوية في عاطفة العصبيين ، ويتعاطف مع ذلك الغنى والتدفق في انفعالاتهم ، وهو لذلك أحب بيرون ، ومجده ، وقلده . ولكنه إن أحب بيرون الشاعر ، فقد كان يعيب على بيرون الإنسان فلسفته في الحياة ، فهو من حيث إنه لمفاوي ، أو نصف لمفاوي ، يرفض أن يسير وراء بيرون في مجاهل الرعب والتمرد ، وكانت مشاعره الأخلاقية ، وميله إلى القصد والاعتدال ، ونفوره من كل تطرف ، تحل محل الرومانطيقية الصاخبة الجعجاعة ، رومانطيقية حميمة تأملية . وكان يسوؤه كل ما يدل على عدم الثبات وعدم الانضباط في العواطف ، فكان يأخذ على سكان الجنوب أنهم مسرفون في الحدة : (المراسلات ، ص٣٧) ، وكان يأخذ على مدام دورفال « مرحها الصاخب » ، دون أن يمنعه ذلك من الهيام بها والعبودية لها ، كما يقع ذلك لكثير من العاطفيين ، إذ يهيمون بعصبيات يخيبن ظنهم بما تتصف به قلوبهن من تنقل .

أما موقف فيني من الدمويين فقد كان موقف النفور ، ولا أدل على ذلك من نفرته من حياة الصالونات التي تضم الدمويين أكثر ما تضم ، ونفرته من الحياة الاجتماعية بوجه عام ، ونفرته من الحياة العملية وإخفاقه فيها . بل لقد كان فيني ينفر من الفعل عامة ، وهذا هو يقول : « ما تطبيق الآراء على الأشياء إلا مضيعة للوقت بالنسبة إلى صانعي الأفكار ». وهو لذلك يشعر بالعداوة تجاه أشد الفعالين مضاء في النشاط ، أعني الفعالين الانفعاليين . وقد عبر على لسان الفتى رينو في كتابه « العبودية والعظمة العسكريتين » عن كل ما يمكن أن يثيره فيه منظر الآخرين وهم يعملون : « يا لهؤلاء الناس الذين يندفعون اندفاعاً طائشاً إلى التأثير في كل الأشياء ، هؤلاء الذين يسحقون الآخرين بثقتهم بأنفسهم إذ

يوهمونهم بأن مفتاح كل معرفة وكل قدرة هو فى جيوبهم هم ، فما هى إلا أن يفتحوها حتى يخرجوا منها نوراً لا يخطئ وسلطة لا تزل . . . لقد كنت أشعر أن هذا كله قوة زائفة واغتصاب . . »

ضيق ساحة الشعور : ١ — لا شك أن فينى كان ضيق الشعور . وأول مظهر من مظاهر ضيق شعوره ، أنه كان صلباً . فلم يكن فينى متحفظاً ، متباعداً ذا حياء وحذر فحسب ، بل كان أيضاً بلا مرونة ، كان أيضاً أخرق فى التلاؤم مع ظروف الحياة . وإذا نظرنا فى شعره رأيناه قليل التنوع والسهولة : فقلما كان فينى يغير إيقاعه وقلما كان يعمد إلى التضمين ، فالجمل مفصلة على قدّ الأبيات ، وبحره الإسكندرى رتيب ، مقدود . فى شعره من المتانة أكثر مما فيه من الحياة . إن هذا الشعر يعبر عن صلابة شعوره ، وعن نقص فى السهولة والانطلاق . وهذه الصلابة إنما ترجع إلى ضيق ساحة الشعور ، لأن الشعور المرن إنما هو الشعور الذى يحسب حساب عدد من التصورات فى آن واحد ، ويجد فى كثرتها فرصة للتأرجح أو لتنويع الاستجابات وتعقيدها .

٢ — والجانب الحسن من الصلابة هو شدة التصورات : ففى الشعور الواسع يكون ضوء الشعور الذى ينصب على محتوى الفكر ، مضطراً إلى التوزع على عدد كبير من التصورات ، وبذلك تكون القوة المحركة التى يملكها كل تصور من هذه التصورات ضئيلة . وما كذلك الشعور الضيق ، فإن العدد الصغير من التصورات المسيطرة يمتص كل طاقة الشعور ، ويوجهها فى اتجاهه . ويظهر هذا ، فى الشعر ، أبياتاً قوية ، مصكوكة ، قادرة على أن تفرض نفسها على ذهن القارئ ، قادرة على أن تدمغ ذهن القارئ إن صح التعبير . وإذا قارنا بين بيت فينى وبيت فرلين أدركنا ما يمكن أن يولّده الاختلاف الكبير فى سعة الشعور من فرق فى العبقرية الشعرية .

٣ — ومظهر آخر من مظاهر ضيق الشعور لدى فينى ، هو ما يمكن أن نسميه غائية الفعل . إن ذوى الشعور الواسع من الناس لا يضيقون على أنفسهم ، بل يطوفون ، ويمضون إلى غاياتهم بلف ودوران ، ولا ترابط أفعالهم إلا ترابطاً رخواً . أما ضيق ساحة الشعور فإنه يضيق على الفكر ، ويضيق

على العمل ، ويحاصر الفكرة ويحاصر الفعل محاصرة دقيقة . وهذا ما يعبر عنه فيني حين يتحدث عن نفسه قائلا : « الملكة الوحيدة التي أقدرها في نفسي هي حاجتي الأبدية إلى التنظيم . فما تكاد توافيني فكرة حتى أهب لها ، في الدقيقة ذاتها ، شكلها وبناءها وتنظيمها الكامل » .

٤ — وأخيراً ، إن ضيق ساحة الشعور هو الذي يجعل الذاتية التأملية لدى فيني متوسطة في درجتها . لا شك أن فيني ، كسائر أفراد طبعه ، انطوائي أي ملتفت إلى ذاته ، مشغول بها إلى درجة السأم من ذلك ، وهو تبعاً لهذا ، كما لاحظ سانت بوف ، ذاهل عن العالم الخارجي ، وعما يفكر فيه الناس ، وما يشعر به الناس . ولكن لئن كان فيني انطوائياً إن انطوائيته دون انطوائية غيره من الانطوائيين من حيث الدرجة (مثل آميل أو مين دو بيران) . وهذا يرجع إلى ضيق شعوره . فما إن يأخذ في استبطان ذاته ، حتى يصير الاستبطان إلى معان مجردة ، وحتى يتبلور في تأملات أخلاقية . إن فيني لا ينتهي إلى تحليل للنفس ، واستكشاف للمشاعر ، لأن ضيق ساحة الشعور يجعل من العسير عليه أن يزدوج ويصير اثنين كما يتاح ذلك لعاطفي ذي شعور واسع مثل آميل .

. **ضعف التحليل النظري:** لم يكن فيني يملك ذكاء تحليلياً قوياً . إن هذا الشاعر الفيلسوف لم يكن فيلسوفاً . فإذا نحن قارناه ببيران ولا نيو ، أو حتى بجويو ولقريطس وجدناه دونهم كثيراً في الفكر الفلسفي ، على ما بينه وبينهم من وحدة في الطبع أو من قرابة في الطبع ، وإنما هو يشبه لوكونت دوليل ، وسوللي برودوم ، ومدام آكرمان ، وغيرهم من العاطفيين الذين انضووا تحت لواء الشعر ، لأنهم كانوا على عتبة الفلسفة . وهو يزيد على هؤلاء أنه لم يعجز عن الشروع في تحليلات أصيلة فحسب ، بل لم يرغب في شيء من ذلك أيضاً ، لأنه خلافاً للقريطس مثلا ، لم يعن حتى بما قام به غيره من تحليلات .

أما أنه كان عاجزاً عن التحليل فذلك ما يظهر فوراً من أن المعاني التي أقام عليها تشاؤمه ظلت ساذجة بسيطة . لقد نشأ تشاؤمه عن فرط التأذي الذي يحيل معظم الإحساسات آلاماً ، ومن اللافعالية التي تجعل الانفعالية مندحرة مهزومة ، وتجعل كل استجابة فعالة أمراً شاقاً مؤلماً . ولو كان فيني على قدر من قوة

التحليل ، لأضعف هذا التشاؤم ، أو لعدّله بعضُ التعديل فى أقل تقدير . ذلك لأن العقل بطبيعته متفائل ، فهو إذ يفهمنا حقيقة الشىء الذى فجأنا وآلمنا ، يدخل هذا الشىء فى النظام الكونى العام ، فإذا نحن نعقله بعد أن بدا لنا غير معقول . فلقد كان فى وسع فينى إذن ، لو أوتى قدراً من قوة التحليل ، أن يعلو فوق إحساسه بالشر ، ولا نقول كان فى وسعه أن يزيل هذا الإحساس بالشر . لقد كان فى إمكانه أن ينقذ نفسه ، بالعقل ، من سيطرة شعوره بالشر . وعكس هذا هو ما وقع له فإن عقله قد أحال كآبة الشعور ، إلى تشاؤم عقيدة ... لعجزه عن التحليل .

وهذا نفسه يظهر فى نظرة فينى إلى الطبيعة . فالطبيعة عنده عدو لا يحس ، « لا يسمع صرخاتنا ولا آهاتنا » . ولو حاول أحد أن يطلع فينى على فلسفة كانت أو فخته اللذين جهلهما طوال حياته ، لما أحدث ذلك فى فكره أى تأثير فى أغلب الظن ، لأن جميع الدلائل تدل على أن تفكيره كان غريباً عن الفلسفة والعلم . وما ذلك إلا بسبب ضعف استعداداته للتحليل . ولئن فكر ، لحظةً من اللحظات ، فى أن يهيئ نفسه لدخول مدرسة البوليتكنيك فذلك ، كما قال ، « لأن ما يتمتع به ضباطها من رصانة وعزلة وعلم يناسب طبعى وعاداتى » ، ومعنى هذا أنه فكر فى ذلك لأسباب عاطفية ، لا شأن لها بحب الرياضيات التى لم يصرف إليها شيئاً من عنايته طوال حياته بعد ذلك . وقد يتراءى لنا أنه كان يميل إلى الفلسفة . والحق أنه كان يمكن ، بسبب الترجيع البعيد ، أن يهجر الشعر إلى الفلسفة لو أوتى قدرة على التحليل كافية . ولكنه لم يؤت هذه القدرة ، فلم يكن له بالفلسفة شأن .

رد فينى على طبعه : حياة الفرد لا يصنعها طبعه فحسب ، بل تصنعها أيضاً إرادته الحرة التى ترد على طبعه ، هكذا يرى لوسن . وهو يقول بصدد ردود فينى على طبعه : إن دراسة هذه الردود على نحو كامل تقتضى تحليلا دقيقاً ، ثم يكتفى بالإشارة إلى ثلاثة طرز من الرد السيكوديالكتيكى الذى واجه به فينى طبعه ، اختارها من بين الردود التى تتصل بالعجز عن الفعل ، هذا العجز الذى كان السبب الأساسى لمشكلات حياته الشخصية ، أعنى حياة فينى .

أما الرد الأول فهو مسايرته للافعالية . ويرجع ذلك إلى أن فينى لم يعرف نفسه

معرفة واضحة جداً ، كالتي تلاحظ لدى بعضهم . . إن سيطرة بعض الناس على أنفسهم بالإدارة يتم بمرحلتين : المرحلة الأولى هي الإدراك الموضوعي لما هم عليه ، والمرحلة الثانية هي التصحيح الأخلاقي لما هم عليه . ولكن المرحلة الأولى لدى فيني لا وجود لها . لذلك لا نجد لديه أي مظهر من المظاهر التي يمكن أن تنشأ عن المرحلة الأولى ، لا فترات الهبوط التي كانت تنتاب مين دو بيران ذا الشعور الواسع ، ولا الأحكام القياسية التي كان يصدرها آميل في حق نفسه ، ولا الألفاظ القوية التي كان لوكونت دوليل يستعملها في الاعتراف بقلة نشاطه ، كقوله عن نفسه إنه خامل أو عاجز . وحين يعترف فيني بأنه غير فعال ، فإنه يعلل كسله تعليلا من شأنه أن يمجد هذا الكسل ، فهو يقول إن النظر قد قتل فيه العمل ، وإنه خلق للفكر والتأمل .

وجهله هذا بنفسه قد فاقم مسايرته للافعالية ، فهو يسير في اتجاه هذه اللافعالية بدلا من أن يعدلها ، وهو بذلك يضاعف آثارها فيه : يهرب أمام العقبات ، وإذا جرحته عامية بعض أعضاء السيناكل انفصل عنهم ، وإذا انزعج من مخالطة المجتمع فرّ وابتعد ، وما يكاد يخفق أول إخفاق حتى يترك مطامحه السياسية أو الدبلوماسية . . . وهو ، سواء في باريز أو في مين جيرو ، يستسلم لوحدة تنهشه وتبتلعه حيناً ، وكان يمكن أن يبحث عن الظروف التي — يستطيع — بواسطتها أن ينتشل نفسه من نفسه ، أن يحمل نفسه على الفعل .

وإذا كانت مسايرة فيني للافعالية خطيرة ، وإذا أساءت إليه فأنقصت خصوبة حياته وقللت ضخامة آثاره ، فالواجب ألا نجهل لماذا حرص فيني على لافعاليته بل لماذا كان من حقه أن يحرص عليها ، لما كان لها من شأن بالنسبة إليه. ذلك أن قبوله للعجز عن الفعل قد غدا استسلاماً للقوى الغنائية التي يملكها الانطلاق على السجية حين تكون القيمة هي الملهم . وانظر كيف يعبر فيني عن هذا الاستسلام : « حركة شعرية تثب برغم إرادتي » . « في نفسي شيء أقوى من المجد يحملني على الكتابة » . وكان فيني يستسلم لهذه القوة ، ويشعر بنشوتها ، ويبعد كل ما يمكن أن يعكر مجراها . لم يتمرد عليها ، لم يخنها ، بل ظل وفياً لها . ولئن لم يجن من ذلك سعادة ، لقد حقق بذلك رسالته كشاعر .

لقد مر فيني بساعات من الإلهام خصبة ، لا تزال تفوح سعادتها من بعض صفحاته . فلماذا لم يخرج من هذه الساعات بشيء آخر غير تشاؤمه ذاك البسيط الساذج . لماذا لم يستطع أن يأسر هذه الحماسة التي كانت تنعشه في بعض الساعات ، ليصنع منها ثقة دائمة . إن ما كان يعبر عنه ، عادة ، هو تجربة القحط واليأس والمرارة والفاجعة . لماذا ؟ لأن شعوره بذاته كان غالباً على افتتانه بالقيمة . إن الإنسان السعيد هو ذلك الذي تفتنه القيمة ، سواء أكانت عقلية أم أخلاقية ، دينية أم فنية ، فإذا هو يتحرر من ذاته التجريبية ، ويتوحد بهذه القيمة ، ويكتشف نفسه ذاتاً مجيدة . . . ولكي يصل إلى هذه السعادة في كل نقائها يجب أن تخف ذاته ، وألا تثقل بحمل يمنعها من الوثوب . . . وهذا ما يصعب على اللافعال . إن فيني لم يلامس السعادة إلا نادراً ، وكأنه كان يلامسها خلسة ، حتى إذا انتهت نشوة الشعر القصيرة ، عاد إلى لافعاليته ، ورجع إليه شعوره المؤلم . وفي تلك اللحظة إنما كان يستأنف تفكيره في مصير الإنسان ، فيحل فلسفة رديئة محل تجربة الإلهام وحماسة الشعر ، ويعبر بتشاؤمه عن الهزيمة التي أعقبت السعادة . .

ونستطيع أن نتساءل الآن : ما هي القيمة التي تعلق بها فيني . فنقول : إن القيمة التي تعلق بها فيني وهدف إليها هي ، كما يقول لوسن ، أن يحصل من الآخرين على إعجابهم بالتعبير الصافي عن ذاته . وكان كلما بلغ هذا الهدف وجد في شعوره بقيمة نجاحه انتصاراً على ضعفه الداخلي الذي تفرضه عليه لافعاليته . إن ما يسعى إليه كل إنسان إنما هو تجربة يبلغ بها إلى توكيد خطورته . وهذه الخطورة يمكن أن تكون هي القوة الجسمية أو السلطة الاجتماعية أو الشهرة الشعبية أو المديح يزجيه له الناس ، أو اكتشاف قانون من قوانين الطبيعة ، أو حب شخص آخر أو حب الله . وقد أمل فيني أن يبلغ إلى توكيد خطورة ذاته ، اتصالا فنياً وأخلاقياً بينه وبين الآخرين ، بشعر هو التعبير الصافي النبيل عن نفسه .

وقد كان فيني مؤهلا لهذا بحكم طبعه ، واختاره بإرادته الحرة .

الجسم العليل : كان فيني ضعيف الجسم . إنه رابع أربعة إخوة ، مات ثلاثة منهم في سن مبكرة ، كان متوعك الصحة دائماً ، وقد أصيب بالتهاب الرئة

وهو فى الجيش ، وكثيراً ما كان يبصق دماً . وقد يغرينا أن نعالل تشاؤم فينى بهذه الظروف السيئة ، فتلك هى عادة الناس فى تعليل حياة الرجال وآثارهم ، بظروف خارجية . والصواب عن ذلك بعيد . إن صحة ديكارت لم تكن خيراً من صحة فينى ، ولكن طبع ديكارت كان غير طبع فينى ، فاستجاب الرجلان لهذه الظروف السيئة استجابتين مختلفتين كل الاختلاف . اتخذ الأول هذه العقبة ذريعة لليأس واتخذها الثانى فرصة للتأكيد . وإذا كان فينى قد شكا من سوء صحته ، فلأن العاطفى أكثر الناس إحساسا بالتبدلات وبثقل الجسم ، وليس الأمر الأساسى فى فينى أنه كان عليل المزاج بل أنه كان غير فعال .

القوة الجنسية المقنعة : إن هناك فرقاً بين القوة الجنسية الخفية ، أو المقنعة ، وبين القوة الجنسية الظاهرة . فرب شخصين يملكان قوة جنسية واحدة ، ثم تظهر هذه القوة الجنسية فى سلوك أحدهما سافرة نشيطة بلا وسواس ، فى حين تظل لدى الثانى كامنة مختبئة عليها قناع يخفيها عن غير ذى العين البصيرة . ويرجع هذا الاختلاف أولا إلى أن القوة الجنسية لدى الأول (كازانوفا ، لافونتين) ، لا يلجمها الترجيع البعيد كما يلجمها لدى الثانى ، ولكن يمكن أن يرجع هذا الاختلاف أيضاً إلى أن القوة الجنسية لدى الثانى تعوقها خصائص أخرى من خصائص الطبع ، كالبخل أو احترام الشخص لنفسه ، كما يمكن أن تعوقها عوامل خارجية ، كالتربية التى تلقاها الشخص فى طفولته أو التأثير الذى تحدثه فيه البيئة الاجتماعية . فإذا النشاط الجنسى يختفى من حياة الرجل أو المرأة فى الظاهر على الأقل ، لأنه كامن أو معلق . ولكن القوة الجنسية تفضحها وتكشف عنها بعض العلامات التى تستطيع أن تلاحظها عين بصيرة . وهذا ما ينطبق على فينى الذى كان ، فيما يبدو ، يملك قوة جنسية كبيرة . إن هذه الشهوانية هى إحدى المقومات التى يتألف منها استعداد فينى للخلق الشعرى ، شأنه فى ذلك شأن معظم الشعراء ، وهى ما تدل عليه بعض آثاره الأدبية أيضاً . يضاف إلى ذلك أن فينى ، فى شبابه ، لم يخلع على نفسه ذلك الثوب من التحفظ الذى خلعه على نفسه بعد ذلك . وأوضح آيات قوته الجنسية ، بعد كل شىء ، هو أن شهوته المتجمعة قد انفجرت ذات يوم ، فإذا هو يندفع فى حب مارى دورفال حبًّا جامحاً والهاً ، لا يصده عنه أن هذه المرأة غير جديرة بهذا الحب .

مؤثرات البيئة : ١ — التربية التى تلقاها فى طفولته من أبويه : يظهر أن أباه كان فعالا ذا ترجيع قريب . وكان لأمه الجموح سلطة عليه أقوى من سلطة أبيه . وقد جعلاه كاثوليكيًّا ، معتزًّا بنبالته أكثر قليلا مما تسمح به نبالته من اعتزاز . . . حتى لقد علمه أبواه أن يشعر بأنه منفى فى الإمبراطورية والعصر .وبذلك قوّيا استعداده ، من حيث هو عاطفى ، للتعلق بالماضى أكثر من السعى إلى المستقبل ، كما أنهما إذ غذّيا فيه الشعور بالعظمة المنهارة قد أيقظا طموحه المتشوف بإشعاره بأن جهده مغلوب مقدماً . ولا شك أن بعض الجروح التى أصابته فى المدرسة قد أثرت فيه فى هذا الاتجاه نفسه .

٢ — ومن بين مجموعة المؤثرات فى طفولته ، يجب أن نبرز خاصة ظرفه الاجتماعى ، وهو كونه ينتمى إلى النبالة الصغيرة . لقد كان فينى نبيلا ، ولكنه كان نبيلا أقل مما يريد أن يكون . إنه يحب النبالة للصورة التى تعطيه إياها النبالة عن نفسه . ولكنه لا يستمد من نبالته هذه فائدة عملية أو وظيفة اجتماعية ، حتى إنه أحال هذه النبالة إلى سلسلة من التنازلات ، فإنه لم يفد من هذه النبالة التى كانت تتيح له أن يدخل الجيش ضابطاً ، وأن يُستقبل فى صالونات باريز ، وأن يصل إلى البلاط ، وأن يسند إليه مركز حكومى ، إلا الاعتقاد المخطئ بأنه خلق للجيش ، وإلا النفور من حياة الصالونات ، واحتقار رجال البلاط ، والحزن من الشعور بأنه مبعد عن كل سلطة . .

٣ — ولا شك أن نشأته الدينية قد أسهمت فى تغذية حاجته إلى القيمة ، وفى رفد اهتماماته الأخلاقية . ولكنه من التربية الكاثوليكية التى أخذته بها أمه لم يستمسك بشىء دينى حقًّا ، لا الميتافيزيقيا اللاهوتية ، ولا عادة امتحان الضمير ولا الميل إلى العبادة الدينية ، ولا الحاجة إلى الانضواء تحت لواء منظمة شاملة ، ولا أية معرفة بالحياة الصوفية . وما احتفظ به من التربية الكاثوليكية لا يزيد على عادات فى الكلام يعبر بها عن مشاعره الخاصة (جبل الزيتون) ، وصور مسيحية من التفكير والتعبير يستعملها فى فترات الألم . فمن الواضح لدى فينى أن ما هو عميق قد أتاه من طبعه ، وأن البيئة لم تحمل إلى شخصيته إلا تحديدات أفادته فى التفكير والتعبير .

٤ — ولقد كانت مهنته عسكرية . ولكن من جميع صور الاهتمام بالمهنة ، لم يعرف فينى ، فى حقيقة الأمر ، إلا صورة واحدة ، هى إدراك ما تصنعه بالإنسان . وواضح أن هذا الموقف هو أقل المواقف عسكرية ، ذلك لأن غاية الجيش هى أى ينصرف الإنسان إلى الفعل ناسياً نفسه . ينتج من ذلك أن السنين التى قضاها فينى ضابطاً فى الجيش لم تكن بالنسبة إليه إلا طريقة فى الشعور بذاته ، وما استمده من الخارج لا يعدو معلومات ضمنها كتابه : « العبودية والعظمة العسكريتان » .

٥ — برغم كل ما قد يظهر لنا ، لم يتأثر فينى بالبيئات الأدبية ، إلا فى تلك الحدود الضيقة ، حدود أخذه من كتاب الماضى والحاضر عناصرَ التكنيك الشعرى . لا شك أنه أسهم فى إغناء طرز التعبير فى الشعر الفرنسى ، وهو بذلك قد تأثر بعصره وأثر فيه ، ولا شك أن ترجماته خاصة ، قد عززت تأثير شكسبير فيه وفى غيره ، ولكن هذا الانقياد للرأى الجديد كان من جهته دعوة إلى مبادئ لا خضوعاً لتأثيرات خارجية . والذى يغذى أجمل قصائده وأشدها تأثيراً فى النفس إنما هو روحه . إن هذه الروح هى التى ينشدها من يحبون فينى ، من عصر إلى آخر . لئن أثرت فيه البيئة ، لقد كان تأثيرها فيه بالطريقة السلبية التى يمكن للبيئة بها أن تخدم الأصالة والتفرد بتخليص الفرد من أنواع من الضغط قد تخنقه . ومنذ ترك فينى السيناكل أظهر أنه كان يجب أن يظل شاعراً متوحداً .

ويخلص لوسن من هذا الاستعراض إلى أن ما أضافته البيئة إلى ذاتية فينى ليس كبير شىء . .. إن الارتباط بين الذات الصميمة والذات العامة ، بين سر النفس ومنطقة علاقاتها بالعالم المادى أو الاجتماعى ، يختلف باختلاف الأفراد ، فتارة نجد الذات الصميمة هى الغالبة وتارة نجد العكس . فالعامل الخارجى أهم لدى بعض الأفراد من العامل الداخلى ، وفى هذه الحالة نرى أن الشخصية تدين للبيئة بأكثر مما تدين لأصالة الذات العميقة . كما أن العامل الداخلى أهم لدى بعضهم الآخر من العالم الخارجى ، وفى هذه الحالة نرى أن ما يأخذونه من البيئة ليس له شأن إذا قيس بما يستمدونه من أعماق أنفسهم . ولقد كان فينى ، كأكثر العاطفيين ، خاضعاً لما يولد فى ذات نفسه ، وكانت شخصيته ، تبعاً لذلك ، تتضمن من مقومات الطبع أكثر مما تتضمن من مؤثرات البيئة .

٢ ــ الشاعر مالارميه ، فى ضوء علم الأمراض العقلية[١]

يميز الدكتور فروتيه فى مالارميه وجهين من وجوه الحالة المرضية لديه ، وجه التربة المرضية الدائمة ، ووجه المرض العارض . أما التربة المرضية الدائمة فهى « شبه الفصام » وأما المرض العارض فهو نوبات الماليخوليا .

١ ــ **شبه الفصام** : إن مالارميه سليل أسرة تضم رجالا من الموظفين . وحياة الوظائف هى الحياة التى تناسب المصابين باضطرابات معينة : إنها تناسب المصاب بالخور النفسى (السيكاستينيا) ، وهو إنسان موسوس يخاف من ارتكاب الشر ، وتناسب شبه الفصامى الذى يرفض النضال من أجل الحياة . الأول ينشد فى الوظيفة دليلا يرشده ، والثانى ينشد فيها ملجأ يعتصم به . فليست صدفة أن أجداد مالارميه كانوا سلسلة من الموظفين . لقد دفعتهم إلى ذلك طبيعتهم التى أورثوها مالارميه . ومالارميه هو الولد الوحيد لأبوين مصابين باضطرابات عصبية . كان مالارميه فى السابعة عشرة من عمره حين ضعفت ملكات أبيه ، فأصبح وهو فى الثالثة والخمسين يتعثر فى كلماته وأقواله وتفكيره ، ينسى أبسط الاستعمالات وينسى حتى الأسماء المألوفة ، وينسى الأرقام ، وما هى إلا أربع سنين حتى مات أبله مخرفًا . وأما أم مالارميه فقد كانت تتصف بشذوذ وإفراط فى الخيال عرفتها بها بيئتها كلها ، وكانت أمها ترثى لحالها وتشفق عليها من « هذا الخيال الملتهب الذى يهدم صحتها تهديمًا » .

وانظر إلى الصبى الصغير مالارميه الذى تيتم فى الخامسة من عمره . إن جدته قلقة عليه أشد القلق . إنه غريب منذ هذه السن . فإذا تأملته رأيت فيه صورة شبه الفصامى : فهو من الناحية النفسية مرهف ، باسم ، صامت ، متأمل ، متردد ، سريع التأذى ، كثير التصنع ، رقيق الحاشية ، شديد الاحتفاء ، وهو من الناحية الجسمية : نحيل ، طولانى ، قليل العضلات ، قليل الحركات ، ضعيف مظاهر الذكورة ، سيئ الهضم ، سوداوى المزاج ، كثير الصداع ، مضعضع الصحة دائمًا (رماتزم ، يرقان ، سوء هضم ، تأثر شديد بالبرد ، آلام عصبية ، أرق) .

---

(١) الدكتور فروتيه ، « الضياع الشعرى » ص ٥٦ ــ ١٢٣ .

وكان مالارميه شديد الزهو بنفسه ، وذلك من صفات شبه الفصامى . فى السنة العاشرة من عمره زعم ، فى مدرسة أوتوى الداخلية ، أنه كونت بولانفلييه ، وفى السابعة عشرة قال إنه يقبل أن يصبح أسقفاً . وابتسامة مالارميه تعبير عن زهوه بنفسه ، وافتتانه بذاته . « ليس هناك إلا الجمال وليس للجمال إلا تعبير واحد ، الشعر . كل ما عدا ذلك كذب . . . إلا عند الذين يعيشون من الجسم ، فهؤلاء لهم الحب .. أما أنا فالشعر يقوم عندى مقام الحب ، لأن الشعر مفتون بنفسه » . نعم إن مالارميه مفتون بنفسه . وهذه هى النرجسية . حيث يوجه مالارميه نظره ، يكتشف صورته . إنه يتطلع إلى ذاته فى المرآة دائماً . كان مالارميه يحب المرآة أشد الحب .

وعالم مالارميه ليل . إن شبه الفصامى يحيل حالة اليقظة إلى سهرة لا تنتهى يحييها خياله . وليله ليل الوحدة . والضوء فى الليل ضوء شموع . والوحدة ، كما فى الحلم الذى يتحرك فيه كل شىء ، تحيل التأمل إلى حوار . إن شبه الفصامى يتحاور مع أثاث غرفته . رقاص الساعة يقول له : نعم . . . والغلاية تقول له : لا . . . والمريض يقول : شت . . . . كتب مالارميه إلى فرلين يقول : « إننى لا أتجول إلا قليلا ، أوثر أن أقيم مع قطع الأثاث القليلة العزيزة . . والورقة بيضاء فى أغلب الأحيان » . كان لمالارميه ولع بقطع الأثاث القديمة وبصور عتيقة يعلقها بالجدران . إنه برغم حرصه على أن لا يضيع لحظة من وقته فى غير مهمته كشاعر (فهو يرفض الدعوات ، ويتهرب من أعمال مهنته ، و « يساق » تصحيح وظائف التلاميذ سلقاً)، وبرغم أنه أهمل أن يعيش ، لم يدعْ يوماً لامرأته أن تشترى طنفسة أو أن تزين بالرسم خزانة . كان لا يضن على هذه الأعمال بأوقات طويلة ينفقها فيها . « هذا الأثاث . . هو أنت . إنه يحبه كما يحب الشعر الذى قام عنده مقام الحب ، مرآة طالما نظر فيها . . إن العالم ينعكس فيها . . . من السجادة إلى الثريا . . . كانت عنايته بهذه الأمور تتناول أدق التفاصيل . . . . هذا طبع امرأة . . . إن النرجسية مرتبطة بالأنوثة . . ألم تقل إحدى النساء " نحن جميعاً مالارميه" » ؟

وشبه الفصامى هو من انطوائه على نفسه بحيث لا يحفل بمن عداها . فإذا

لم يجذبه أشخاص من جنسه (الجنسية المثلية) ، اكتفى بأشواق خيالية حادة ، ومعاشرة أفلاطونية . وذاته ، فى جميع الأحوال هى الموضوع الوحيد الذى ينصب عليه إعجابه وتنصب عليه رغبته الجنسية . لذلك لم تكن حياة مالارميه العاطفية حافلة صاخبة . فى سن العشرين لم تكن نزهاته فى غابة فونتينباو مع صديقته إلا « مشاوير » ركض . وبعد ذلك ، لم يكن توله بزوجته هو الذى شده إلى البيت . إن الشعر هو خليلته الوحيدة . . . الشعر المفتون بنفسه . ولم يزعج مالارميه نفسه إلا من أجل ميرى لوران . لم يكن عندئذ فى ريعان الشباب . وهل صنع بها شيئاً غير أن نظم لها شعراً ؟ وحتى الشعر الذى نظمه فيها قليل . . . والقصيدة تبدأ بها ثم ما تلبث أن تبتعد عنها وتنساها وتغرق فى الشعر الصرف . الشعر هو حبيبته . إنه « يستمنى » مع الشعر .

مرة واحدة أحب مالارميه فيما يبدو . ولكنه لم يحفل قطّ بأن يعرف هل أحب أيضاً . هذا هدوء فى القلب يرجع إلى الانطواء على الذات الذى يتصف به شبه الفصامى . إنه لا يفرق بين امتلاك الموضوع وبين رغبته فيه . إنه يحب نفسه .

إن مالارميه جنسان : رجل وامرأة . والمرأة فيه هى التى تحب البيت والأثاث وأصص الأزهار والحيوانات . . . من بلابل وحمر الأسماك وحمام وعصافير . . . كل هذه الأشياء الصغيرة يجد فيها نرجس ذاته .

ونرجس يكره العسكرية : الزى العسكرى لا يناسبه ، والحياة المشتركة تنفّره .

وكان مالارميه متصنعاً ، ولكنه ليس لذلك غرًّا مخدوعاً . كان مالارميه يعرض مجرداته ورموزه إلى أن يحير الذين ألفوه . وكان عندئذ يبتسم . إن هذا الابتسام يرجع إلى تأكيد الشىء وإنكاره فى آن واحد . . السخرية هى التقريب بين جانبين متعارضين لواقع واحد . السخرية راجعة إلى الالتباس فى النفس شبه الفصامية . انظر إلى المصابين بالفصام حين يفكرون فى وجود جسمهم ، أو فكرهم ، أو وجود العالم بأسره . . لكأن فى ابتسامتهم التى تفلت منهم عندئذ معنى استخفافهم وتفكههم بما يقولون . تلك هى سخرية مالارميه . هذا سر قوله « يوجد ولا يوجد هدف » . هذا هو موسيقى الصمت . يصدق عليه قولهم

« جاد يلعب » ، « إنه يضحك ضحكاً يبلغ غاية الجد » .

والعلامة العيادية الأساسية للاضطراب شبه الفصامى إنما هى الانكفاء على الذات ، إنما هو عدم الاكتراث ، إنما هو فقدان « الوثبة الحيوية » .

فهل عاش مالارميه ؟

الواقع أن مالارميه لم يحتفل أى احتفال بأحداث عصره . رسائله خالية من أية إشارة إلى أى حدث من تلك الأحداث الكبرى. وفى المرة الوحيدة التى يشير فيها إلى مآسى العصر يقول : « إذا كنا نتألم من هذه الأمور ، فلأننا نريد ذلك . إننى لا أقبل أن تفرض كل هذه الانقطاعات نفسها على فكرنا الحميم » .

إن شبه الفصامى لا يشعر أبداً بالحاجة إلى أن يهز غيره . وليس معنى هذا أنه لا شىء يهزه . ولئن كان فى العادة قليل الحساسية ، إنه ليتفق له أن يضطرب من مشهد لا يهز أحداً من الناس ، أو أن يحس بانفعال مخالف لانفعال الناس . فى عام ١٨٩٣ ، فى أثناء وليمة فنانين ، بينما كان الحفل يضحك من مشهد الشاعر فرلين سكران حوّل مالارميه وجهه ليخفى دمعة .

ولكن انفعاله لا غد له . إن مالارميه عاجز عن الانفعالات السهلة السريعة وعن الحماسات والتحيزات التى تصنع العبقرية فى عشرين مجلداً والتى تصنع المصائر الكبرى . وأفراحه وآلامه لا يمكن أن تشارك . إنه غريب عنا . وهو يتألم من ذلك بقدر ما يعتز به . فى عام ١٨٧٩ ، بعد فقده ابنه ، كتب يقول : « إن هوجو سعيد بأنه استطاع أن يتكلم عن موت ابنه ، أما أنا فهذا مستحيل علىّ » . شأنه الطبيعى فى مثل هذه الحالة أن يصمت .

إن شبه الفصامى ليس به أية حاجة إلى أن يبلّغ . ما من تعاطف متواصل بينه وبين بيئته . مامن شىء مشترك . إن تسمية الأشياء بأسمائها أمر ينفر منه هذا المزهو . « الإيحاء ، هذا كل شىء » . إن مالارميه يقول دون أن يقول . إنه يرفض الاتصال : « أن نوحى بالشىء إيحاء فى ظل مقصود ، بكلمات تلميح ، كلمات غير مباشرة قط ، كلمات تساوى الصمت ، فتلك محاولة قريبة من الخلق » .

إن الشعر شبه الفصامى لا يحتمل أن يُقرأ فى جمهور . إنه لايقبل إلا التأمل، إلا التلاوة الداخلية ، إلا التلفظ بالفكر .

وفى السياسة ، عالمه الأوتوبيا .

فى عام ١٨٩٣ ، إبان الثورات التى صورها رافشول وفايان ، لا يتكلم مالارميه عن هذه المحاولات فى تعاطف إلا ليحكم عليها يائساً بأنها عقبة لاجدوى منها . « أنا لا أعرف قنبلة غير كتاب » ، والكتاب الذى يحلم به سيتغنى بالخلق الأورفى للعالم .

إن شبه الفصامى لا يعنيه أن يقاتل بقدر ما يعنيه أن يهرب . الحياة ليس لها عنده كبير شأن ، المثل الأعلى هو المخدة التى يستريح إليها .

إن الشخص السوى يهتم دائماً بالفرق الأساسى بين الحادثة الشعورية وبين الواقع الخارجى . إنه يفصل بين ما هو وبين ما يرى . وإذا شبه بين الحدين كان لا يزيد على أن يقرب بينهما ، فهما إذ يرتبطان فى عبارته يظلان منفصلين فى فكره . ولا كذلك شبه الفصامى فهو يخلط بينهما . حين حذف مالارميه كلمة « مثل » من القاموس ، سلك سلوك شاعر شبه فصامى . وهو سلوك شبيه بسلوك البدائى الذى لا يميز بين الكلمة والشىء ، وبسلوك أناس متمركزين على ذواتهم ، يتأملون أنفسهم فى جميع الأشكال ، وينسبون إلى أنفسهم جميع القدرات فى مملكة رائعة . ومن هنا يتضح معنى قول مالارميه عن بيت الشعر إنه فعل سحرى . إن مالارميه يشبه العمل الشعرى بالعمل السحرى . وقد حضر وليمة أقامها أناس ممن يتعاطون البحوث الروحانية ، دعاه إليها أكتاف ميرابو . صحيح أن أستاذ الرمزية — مالارميه — يرى أن بحوثه أعلى مرتبة من بحوثهم . وهو يأخذ عليهم أنهم ينسون السحر الشعرى . ولكن استنكاره الشديد إنما ينصب على أدعياء الأدب الذين يتعاملون بالألفاظ كتعاملهم بقطع النقد، دون أن يخزهم ضمير . إن للألفاظ عنده قوة السحر . إن للأحرف عنده قوة السحر . إن لكل حرف من أحرف الأبجدية قدره من مرتبة وشكل قادرين على أن يؤثرا فى صفات النفس وفى المعادن وفى الكواكب السيارة وفى الرياح . .

وأوغل مالارميه فى عالم الأحرف هذا ، يركبها ويزاوج بينها ويؤلف منها أبياتاً ، لا يثنيه عن ذلك سخر ولا استخفاف .

هكذا يهرب مالارميه إلى التجريد ، إن التجربة المعيشة لا تذكر فى هذا العالم إلا من بعيد ، التباساً وسخراً . إن هذا التجريد هو ما يميز الرمزية .

إن كل ما يتميز به مالارميه من زهو وانفصال مطلق وتعلق بالرموز تعبيراً عن العلاقة بالكون ، وأسلوب غريب فى الكتابة ، وآراء خاصة فى اللغة ، وبحث عن الجمال فحسب ، وطموح إلى تأليف ذلك « الكتاب الوحيد » الذى يريد أن يكتبه . . . كل ذلك إنما هو صور من التجريدية يتجلى فيها الطلاق بين شبه الفصامى وبين الواقع .

ويمكن أن يقال مثل هذا عن الصفاء المالارمى . إن ما فى عبارة مالارميه من جفاف ، وانضغاط ، ومن عدم تناغم ، ومن تفكك ، إنما يرجع كله إلى طريقة وجود الشاعر ، إلى مزاجه ، إلى إيقاعات حياته لا إلى تعلم .

إن موقف شبه الفصامى ، المثالى إلى حد المستحيل ، مستقل عن البيئة التى عاش فيها . إنه يحمل انفصاله فى ذاته . إنه قطيعة داخلية ، إنه فقدان الوثبة الحيوية . ومن ثم كان عقمه . كان اليونان الأقدمون ، يطلبون الوحى والإلهام ، فى كثير من الحكمة ، من خيط الماء المتساقط تحت أشجار معبد دلفس . أما شبه الفصامى الذى يغرق فى التجريدية فإنه يبتعد عن الينابيع الطبيعية . وكلما كان المثل الأعلى لشبه الفصامى أشد إيغالاً فى اللاواقعية ، نضب الإلهام . إن مالارميه إذ يوغل فى السعى إلى المطلق ، لا يصبح غير مفهوم فحسب ، بل يصمت . الشاعر الذى يملك إحساساً بالمشابهات مدهشاً إلى هذا الحد ، الساحر الذى يبعد الواقع بكلمة ليفتح باب العجيب ، لا يستطيع عندئذ أن يتخيل شيئاً .

إن الشاغل الوحيد الذى شغل مالارميه طوال حياته هو مسألة اللغة . كان يبحث عن الجمال ، والمطلق ، والأبدى ، فى اللغة ، فى هندسة اللغة . وكان يأمل أن يؤلف فى هذا كتاباً فريداً ، لكنه لم يكتب من الكتاب سطراً . تحدث عن « الكتاب » كثيراً ، ووصف حتى شكل غلافه ، وذكر أنه سيكون فى عشرين جزءاً . ولكن الكتاب ظل كالأرض الموعودة التى لن يدخلها .

إن مالارميه ليس خصباً إلا بمقدار ما استطاع أن يكون خفيفاً ، وأن يستمد صوره من إطار حياته المألوف . أما فيما عدا ذلك فلا شيء إلا العدم .

٢ — **نوبات الماليخوليا** : إن اضطراب شبه الفصامى اضطراب دائم ، وإليه يجب أن نعزو عقم مالارميه عامة . إلا أن هذا العقم كان يتفاوت درجة من حين إلى حين . فبماذا نعلل هذا التفاوت ؟ أنقول إن الارتباك يبدأ حين يريد الشاعر أن يعرض تأملا مجرداً مرهفاً ، فاللسان عندئذ ينعقد ويصبح أقل براعة ، واللغة عندئذ تصبح غريبة غير مفهومة ، حتى إذا عالج موضوعاً مألوفاً عادت إليه السهولة والغزارة ؟

إن الدكتور فروتيه يسلم بأن فى هذا التعليل شيئاً من صواب . ولكنه يرى أن مالارميه لا يختار هذا الموقف أو ذاك على حسب مشيئته . لم يكن الشاعر حرًّا فى أن يستسلم تارة ليأس « الموت خدراً » وتارة لفرح الشروع السهل فى نظم أشعار مناسبات ، وإعطاء دروس باللغة الإنجليزية ، والقيام بجولة لإلقاء محاضرات ، وتحرير جريدة أزياء بكاملها. إنه لم يكن حرًّا فى أن هجر إلهاماً سهلا سمحاً إلى وساوس فنية معقدة . فهذه الميول إنما كان يمليها عليه المرض ، إنما كانت تمليها عليه تبدلات نشاطه الطافح تارة ، المتباطئ تارة أخرى .

إن الدكتور فروتيه يكتشف فى حياة مالارميه تناوباً واضحاً جداً بين فترات تباطؤ فكرى وحزن ، وفترات عمل سهل كثير . وهذا التناوب هو الاضطراب الذى يطلق عليه اسم السكلوتيمية ، وتتعاقب فيه فترات من الماليخوليا وفترات من المانيا .

لقد عرف مالارميه فى حياته ثلاث نوبات من الماليخوليا . ولم تكن هذه النوبات مجرد ضجر . بل كانت ماليخوليا بالمعنى الطبي لهذه الكلمة ، كانت مرضاً .

أما النوبة الأولى فقد دامت ثلاثة أشهر ، وأما الثانية فقد دامت ثمانية أشهر ، وأما الثالثة فقد دامت سنتين ونصف سنة .

لم تكن مراهقة مالارميه مراهقة ضجرة . وإن بكت « روحه اللامارتينية »

فى أبيات رومانسية من شعر المناسبات فذلك لأنه قد فقد عندئذ كائناً عزيزاً عليه ، ورسب فى امتحان البكالوريا من شدة انصرافه إلى قراءة شنييه وفيني وموسيه وهوجو الذى تأثر شعره به فى تلك الفترة حتى لكأنه تقليد له . وظل مالارميه حتى العشرين من عمره يعيش سعادة متصلة ، ويعانى اكتشافات شعرية ، وتتفتح موهبته سهلة خصبة .

حتى إذا وافى ربيع ١٨٦٣ ، ظهر الداء لأول مرة . كتب يقول فى ٥ أيار — مايو ١٨٦٢ : « إننى أخرج الآن من أيام غاشمة عقيمة .. لشد ما ستتبدد أوهامك حين ترى ذلك الإنسان الحزين الكالح الذى يبقى أياماً برمتها واضعاً رأسه على رخام المدفأة دون أن يفكر . إنه هملت مضحك لا يستطيع أن يفهم ضعفه » .

ولم تدم هذه الحالة إلا مدة قصيرة . فما إن انتهى شهر أيار — مايو حتى كان مالارميه يستأنف جولاته المرحة الراكضة فى غابة فونتينبلو وغيرها ، مع رفيقة فرحه . لقد عاد إلى مرحه . وفى حزيران — يونيو كتب إلى صديقه كازاليس يقول : « لعل إيمانويل قد حدثك عن عقم عجيب غرسه الربيع فى نفسى . لقد ظللت عاجزاً ثلاثة أشهر ، ثم تخلصت أخيراً من ذلك العجز . وأول قصيدة نظمتها قد وقفتها على وصف ذلك العجز ، أى على لعنه » .

وعاد الشاعر إلى إنتاجه الشعرى . وفى شهر أغسطس جرب بلاغته وميله إلى القتال فى « بيانه » الذى صدر فى أيلول — سبتمبر . وفى أثناء ذلك أحب مارى ، وسكر بالعاطفة ، وسعد بتصور مشاريعه ، وسافر إلى لندن مع مارى دون أن يكون فى جيبه قرش واحد ، وعبث ولها ولم يحفل بشىء . ثم انفصل الحبيبان ثم اجتمعا . كان يحول الفقر بين زواجهما . وفى شهر نيسان أبريل ١٨٦٣ سافر إلى سنس . ومات أبوه ولكنه لم يصب بالسوداوية . فإنه فعال نشيط ، يشرع فى العمل ، ويعود إلى لندن مارًّا ببروكسل وأنفرس ، ويعمل ، ويكسب رزقه ، ويتابع دراساته . وأخيراً يتزوج (آب — أغسطس ١٨٦٣) ويحصل على شهادة أهلية تعليم اللغة الإنجليزية ، ويعين أستاذاً مناوباً فى ثانوية تورنون ، فيستقر فيها (كانون الأول — ديسمبر ١٨٦٣) .

لقد انقضى إذن عهد الشقاء . إن لمالارميه الآن وظيفة وبيتاً . إنه لا يحلم

الآن إلا فى أن ينجب بنتاً . وولدت له ابنة (نوفمبر ١٨٦٤) .وإنه لفى هذه اللحظة من نعومة البال والسعادة إذ بدأ العذاب النفسى والقلق والخمول الذى ظهر قبل ذلك فى ربيع ١٨٦٢ ، يعود إليه فجأة . لقد عادت إليه الماليخوليا على حين غرة فيما هو سعيد بحياته . وأحس أنه محطم جسمياً وروحياً . كتب يقول : « أرانى أشبه بشيخ هرم . إننى أقضى الساعات أنظر فى المرايا إلى زحف البلاهة إلىّ ، تطفئ عينى المتهدلة أهدابهما ، وتدلّى شفتى » .

والمصاب بالماليخوليا لا يحكم على نفسه بأنه مريض وبأنه لا سبيل إلى شفائه فحسب ، وإنما هو يلوم نفسه على آلام ذويه ، ويقول إنه هو سببها . وكل نبأ سار يصبح عنده علة حزن . لذلك ليس نادراً أن نرى نوبة الانهباط تبزغ عند إحراز نجاح ، أو عند زواج ، أو عند ولادة . وتلك هى حالة مالارميه . لقد ولدت جنفييف ، فإذا الابتهاج ينقلب إلى تفجع . قال مالارميه : «إن جنفييف التى تأكل أمها تتفتح طبعاً كوردة . أما مسكينتى مارى ، التى تؤكل ، فإنها شاحبة ، متعبة دائماً . إن هذه الولادة كارثة . . إن الصمت ضرورى للعمل الشعرى . ولكن البيت يزخر بالحركة والاضطراب والصراخ . مازالت جنفييف تكسر رأسى » . عجيب أمر هذا الحالم الذى لم يكن يوقظه من حلمه قبل ذلك صخب التلاميذ فى الفصل . . إنه الآن إذا بكت جنفييف اشتكى ، وإذا صمت المنزل احتاج إلى ضجة ، نعم إلى ضجة . . . لعل صخب مدينة من المدن أن يخرجه من هذا الخمول . « كل شىء أسهم فى خلق العدم الذى أنا فيه : كان رأسى ضعيفاً ، فكنت فى حاجة إلى جميع الإثارات ، إثارة الأصدقاء الذين صوتهم يلهب ، إثارة اللوحات ، الموسيقى ، الضجة ، الحياة » . وهاهو ذا يأخذ على جنفييف أنها ولدت ، ويأخذ على امرأته كل شىء . . . تقرحّ الثديين تشقق البطن . . . إلخ .

« بلغت من قلة الحياة أن رأسى الذى أصبح لا يقدر على الانتصاب يتدلى على كتفى ، أو يسقط على صدرى » . إن مالارميه يقضى الآن أمام المرآة ساعات فى تأمل الشيخ الهرم الذى صار إليه . « على الشاعر أن يظل على هذه الأرض شاعراً فحسب . أما أنا فصرت جثة » . وينقضى نوفمبر وديسمبر .

« بدلا من الجمع الدائب الصبور للبذور والأفكار والصور والإيقاعات ، لا شيء إلا التبعثر » . وينقضي يناير وفبراير . « شيخ هرم فى الثالثة والعشرين من عمره فى حين كان جميع الذين يحبهم يعيشون فى النور والأزهار ، شيخ هرم فى السن التى تخلق فيها عيون الآثار » . « بعد يوم كامل من الانتظار والظمأ ، تأتى ساعة يعقوب المقدسة ، ساعة الصراع مع المثل الأعلى ، فلا أستطيع أن أخط سطرين . وسيكون الأمر على هذه الحال غداً . . . إن الشاعر الذى ليس إلا شاعراً — أى آلة ترن تحت أصابع إحساسات شتى — يصبح أخرس حين يعيش فى بيئة لا شيء فيها يهزه . . . ثم ترتخى الأوتار ، ويأتى الغبار والنسيان » .

أيهجر هيروديادَ التى كان قد شرع فى نظمها فى أثناء فترة الفرح؟ هاهو ذا يتهم موضوعه : « ياليت أننى اخترت عملا سهلا . ولكننى — أنا العقيم المظلم الفكر — قد اخترت موضوعاً مخيفاً » .

انقضت إذن خمسة أشهر فى المرض . لا شيء إلا سبعة أبيات حدادية حزينة تشير إلى اليأس والعدم والموت . ويئس مالارميه ، فعدل عن افتتاحية هيروديادَ ، وانصب على نظم حوار . ليس الأمر أسهل . أفقد إذن قدرته ؟ هاهوذا يحاول ، لهدئ روعه ، ليطمئن نفسه ، أن ينظم قصيدة قصيرة . إخفاق . « أعتقد أننى من ناحية الأشعار قد انتهيت » . .

إن الماليخوليا يختلف طول نوباتها اختلافاً كبيراً . ولكن الوسطى هو ثمانية أشهر . فإذا بدأت فى الخريف انتهت غالباً فى الربيع . ثمانية أشهر هى من نوفمبر إلى يونيو . وفعلا شفى مالارميه فى ختام الأشهر الثمانية .

وكان شفاؤه مفاجئاً مباغتاً حتى لتكاد تستطيع أن تحدد له يوماً بالذات . ففى منتصف يونيو ١٨٦٥ استرد مالارميه فجأة سعادة بيته ، ورضاه عن نفسه ، وحماسته الشعرية . « شرعت فى العمل منذ عشرة أيام . تركت هيروديادَ لفصول الشتاء القاسية . إن هذا المشروع المتوحد قد أعقمنى .. » لقد انتهت الماليخوليا . واستعاد مالارميه فرح الحياة ، وطبعه المنفتح ، وأصدقاءه ، واستأنف مشاريعه ، وعمله الخصب . يالها من سهولة . إن بالشاعر الآن حمياً لم يعرف مثلها من قبل ولعله لن يعرف مثلها من بعد . وهاهوذا ينظم ، فى رشاقة وضحك وانسيابات سائلة

لذيذة فى الإيقاعات ، أشهر قصائده ، وأنجحها .

هكذا انتهى الخريف . وأعاد الشتاء إلى هيروديا د زينتها ، فاستأنف مالارميه العمل فيها على ثقة بنفسه ، حتى تلك الليلة من ليالى مارس التى استطاع أن يقول فيها « إننى سعيد » . وقضى عطلة عيد الفصح فى كان عند كازاليس . إن مالارميه هو الآن ثابت القدم . إنه يتحدث عن « بعث » . ونسى فى أثناء ذلك أنه أستاذ لغة إنجليزية فى تورنون . كان قبل ذلك مشمئزاً اشمئزازاً عميقاً من مهنته ، وهو الآن فى أثناء فترة الحميا يهملها ، ولا يهمه أن يلاحظ أنهم يتآمرون على نقله من المدرسة . حسبه الجمال . حسبه الشعر . حسب الشاعر القدرة على الخلق . إنه سعيد خصب : « عملت فى هذا الصيف أكثر مما عملت خلال حياتى كلها . . إننى أعمل فى كل شىء فى آن واحد . أو قل إن كل شىء قد بلغ فى نفسى من حسن النظام والترتيب ، أننى الآن كلما وصلنى إحساس تحول فجأة ومضى من تلقاء نفسه يصطف فى كتاب وفى قصيدة » .

وفى أثناء الأشهر الأربعة عشر التى دامتها هذه الحميا الفرحة ، كان مالارميه قد نسى المرض نسياناً تاماً ، إلى أن جاء منتصف شهر آب ١٨٦٦ فإذا بالشاعر يحس فجأة بالانقباض والسوداوية . ها هوذا بعد أن كان منذ بضعة أيام نشيطاً كل ذلك النشاط ، هاهوذا يبقى متمدداً على سريره أياماً بكاملها . إنه يتساءل فى قلق : أيكون هذا المرض غير قابل للشفاء ؟ هل يتسع وقته لإ كمال هيروديا د ؟ ومضى يستشير طبيباً . فقال الطبيب إنه لا يعتقد أن صدر المريض مصاب ، وإنما هو متعب الأعصاب . ونُقل مالارميه الموظف فى أثناء ذلك من تورنون ، وكان عليه أن يلتحق بوظيفته الجديدة فى بيزانسون . وها هو ذا يكتب إلى فرلين يشكو إليه ما به . لقد بدأ الهبوط فى شهر أغسطس ، وهو يعمق فى أكتوبر ، ثم ما ينفك ينفاقم خلال شتاء ١٨٦٦ — ١٨٦٧ . كتب يقول فى ٣١ ديسمبر : « لقد تألمت كثيراً . . . لقد تألمت كثيراً . . . إلى حد أننى لم أعد أشعر أننى أنا . . . » إن الماليخوليا الكامنة حاجز لا يمكن التغلب عليه ، يحول دون أى إنتاج . هجر مالارميه هيروديا د ، وعبثاً حاول أصدقاء مالارميه أن يخرجوه من الخمول الذى انحدر إليه . إنه لا يرد عليهم ، أو هو يوشهم

من نفسه . ونصحه أحدهم أن يتسلى بأعمال خفيفة ، لا تقتضيه إلا إحساساً فنياً لطيفاً ، ولا تتطلب ذلك المفهوم الجبار الساحق عن الكون . عبثاً . ما من مواساة تجدى ، وما من نصيحة تنفع . إن مالارميه يحس أنه مفصول عن العالم بجليد ما ينفك يزداد كثافة وبرودة . إنه الآن ساكن متجمد ، لا تتحرك فيه إلا ابتسامة خفيفة من سخر وإذعان . لم يبق له شيء من عفوية ، حتى ولا من حب اطلاع . عبثاً يحاول فى بعض الأحيان أن يصحح بيتاً من هيروديا د . إنه يظل ساعات أمام ورقة ساهماً ذاهلا .

وعين فى أفينيون . هذا نقل آخر يفاقم حالته . وفى بداية عام ١٨٦٨ اضطر مالارميه إلى ترك المدرسة ، بسبب احتقان رئوى . إن نقاهته من المرض مترددة . على أن اضطراباته النفسية هى المقلقة فى هذه المرحلة . إنهم يتحدثون الآن عنه حديثهم عن رجل يعانى حالة قريبة من الجنون . لقد قال هذه الكلمة مالارميه نفسه . وأصبحوا يراقبونه خفية . وحسناً فعلوا . لقد اعترف هو نفسه فيما بعد أنه فكر فى الانتحار ، وأنه ماصدّه عن ذلك إلا تفكيره فى زوجته وفى ابنته . أصبحت فكرة الموت ثابتة عنده ، أو قل بالأصح أصبحت ثابتة فكرة الانتهاء إلى نهاية . . . نهاية الوجود أو نهاية الداء . كتب يقول فى شهر مايو : « إننى فى حالة أزمة لا يمكن أن تدوم ، وهذا ما يعزينى . فإما أن تتفاقم وإما أن أشفى . . . إما أن أزول وإما أن أبقى ، والأمران عندى سيان ، وإنما المهم ألا أبقى فى حالة القلق الشاذ الذى يخنقنى » .

ويبرأ مالارميه مرة أخرى على حين فجأة . يزول القلق ، يزول الألم النفسى . وتهتز نفسه من جديد . إن أموراً تافهة تنسيه الآن المطلق والعدم . إن كل شيء يثير فضوله . ويعود مالارميه يمسك بقلمه . إن مالارميه ، بعد أن قضى ثلاثين شهراً فى خدر وخمول ، يريد الآن أن يعيش من جديد . وذكرى العدم الذى كان يشله هو الذى سيكون الآن مصدر وحيه . وشرع فى كتابة هيروديا د . « إنها قصة أريد بها أن أصرع الشيطان القديم ، شيطان العجز » ، وانصب مالارميه على القراءة : شعر ، فلسفة ، طقوس سحر ، كتب لغة . وهاهوذا يعود إلى دراسة اليونانية واللاتينية . بل هاهوذا يعنى بمهنته نفسها عناية لم تكن تتوقع منه .

ترى ألا يفيده أن يحصل على ألقاب جامعية ؟ إن فيلسوف العدم يطمع الآن فى الحصول على الدكتوراه . ثم هاهوذا يفكر فى إصدار وريقة أسبوعية ، وفى القيام ببعض الترجمات ، وفى إعطاء دروس خاصة . هاهوذا يفكر فى كتابة مسرحية ، وفى الوقت نفسه يؤسس مجلة للفن التزيينى ، ويمضى يجمع لها الاشتراكات من كل مكان . ويسافر مالارميه إلى لندن ، فيقضى فيها ثلاثة أشهر ، ثم يعود لينظم « الآصال الأدبية » ثم يسافر مرة أخرى إلى لندن ، ويرسل من هناك المقالات تلو المقالات . يجب أن يكسب رزقه . إنه الآن يريد المال . ولكن ترى هل تستغرقه هذه الأعمال التافهة إلى الأبد ؟ لا . . . هاهوذا الشاعر يعود إلى أفقه . وكانت الفترة الممتدة بين ١٨٧٤ و ١٨٧٥ حافلة بخصوبة طافحة . . . قصائد كثيرة ملأ بها كل مكان . وفى ديسمبر من عام ١٨٧٤ عاد الصحفى إلى الظهور . فأسس مالارميه مجلة « آخر موضة » ، وكان يحررها كلها بقلمه : الزينة ، أطباق الطعام ، أنباء المسرح . . . ويوقع المقالات بتواقيع مختلفة . وعاشت المجلة تسعة أشهر .

تلك هى نوبات الماليخوليا الثلاث التى نشأ عنها عجز مالارميه ونشأت عنها تجربته الشعرية للعدم ، فيما يرى الدكتور فروتيه .

لقد حاول بعضهم أن يرد الشعور بالعدم عنده إلى عدد من الأسباب ، فقال مثلا إنه راجع إلى تأثير بودلير فيه . ولكن لا . إن اختيار مالارميه لبودلير يرجع إلى أنه عانى هذه التجربة ، تجربة العدم . إن العدم فى شعر مالارميه صورة لحالة الماليخوليا التى عاناها . إنها ثمرة هذا المرض . . . صمت ، غياب ، عجز ، عدم . . . إلخ .

إن فكرة « العدم » نادرة قبل نوبة الماليخوليا الثانية الطويلة التى بدأت فى ديسمبر ١٨٦٤ . وهى غائبة تماماً عن مؤلفات الشباب السابقة على نوبة الماليخوليا الأولى . وكانت تلك النوبة خفيفة وقصيرة ، ولكنها كانت كافية لأن يكتسب منها الشاعر تجربة العدم . وهكذا نرى العدم يظهر فى آثاره ابتداء من عام ١٨٦٤ . وبعد بضعة أشهر تأتى النوبة الثانية ، فإذا بالعدم يسيطر على فكر مالارميه مع سيطرة خدر الماليخوليا .

هكذا كان الطابع التى يطبع شعر مالارميه ثمرة مزاجه المريض ، المريض

بشبه الفصام ، وبنوبات الماليخوليا معاً .

ويمضى الدكتور فروتيه يستعرض ما فى شعر مالارميه من تعبير عن تجربة العدم التى استمدها من نوبات الماليخوليا . ثم يعرج على أسلوب مالارميه الشعرى ، ليبين كيف أنه يتصف بكل الصفات التى يفرضها هذا المرض المزدوج .

٣ ـ الشاعر مالارميه فى ضوء التحليل النفسى[١]

يقول دافيد ديشيز : « إن المرء يستطيع أن يعرض وجهة نظر أفلاطون فى الأدب ، فى بضع صفحات ، ولكن لكى نعرض ذلك النوع من النقد الحديث الذى يبدأ بدراسة عناصر حياة المؤلف التى ساهمت فى تحديد نوع خياله ، والذى يعمد إلى تطبيق هذا على كل أثر من آثاره ، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك فى صفحات قليلة . إن الدراسة التى كتبها إدموند ولسون عن ديكنز الإنجليزى تبلغ أكثر من مائتى صفحة مع أنها ليست شاملة . ولا يمكننا أن نختار بعض نصوص هذه الدراسة لعرض المنهج ، لأن جوهر هذا المنهج يقوم أولا على جمع وقائع حياة المؤلف ، ثم استخراج النتائج التى يمكن استخراجها منها عن سيكولوجيته ، ثم بعد ذلك تطبيق هذه النتائج على آثاره واحداً واحداً . ويجب أن نلاحظ أن أى جزء من هذه الأجزاء الثلاثة يمكن أن يعطى عن المنهج صورة خاطئة . ما لم يضم إلى الجزأين الآخرين . لذلك يحسن بالقارئ أن يرجع إلى تلك الدراسات نفسها ، إلى دراسات ولسون عن هاوسمان (فى « المفكرون الثلاثة » ، ١٩٣٨) وعن ديكنز ، وعن كبلنج خاصة » .

والحق أن كل من يقرأ هذا النوع من دراسات التحليل النفسى التى تتناول أديباً من الأدباء ، يحس أنه لا يستطيع تلخيصها إذا هو أراد أن يعرضها ، لا ولا يستطيع أن يسقط أى عنصر من عناصرها دون أن يحس بأنه خانها . وإذا كانت دراسة ولسون عن ديكنز تبلغ قرابة مائتى صفحة ، فإن هناك دراسات

---

(١) شارل مورون ، « مقدمة إلى التحليل النفسى لمالارميه » .

من نوعها يقارب عدد صفحاتها الألف ، كالدراسة التى كتبتها مارى بونابرت عن إدجار بو . أما دراسة شارل مورون عن مالارميه فهى — على أنها لا تتجاوز مائتين وخمسين صفحة — تبلغ من قوة التماسك بين مختلف أجزائها أنها لايمكن أخذ صورة صادقة عنها إلا بقراءتها كلها قراءة دقيقة ممعنة صبوراً . ومع ذلك فنحن محاولون فى الصفحات القليلة التالية أن ننفذ إليها بعض النفاذ ، راجين أن نعنى خاصة ببعض المشكلات النظرية التى تثيرها .

يقول شارل مورون فى مطلع كتابه : « لقد ألقيت أضواء كثيرة على مالارميه ، إلى حد أن القارئ قد يظن أن البحث استنفد ، وعندى أن البحث لم يستنفد » . ثم يوجز مورون الأسباب التى تدفعه إلى تقرير هذا الرأى ، فيجملها فى اثنين ، قائلا إن النقد قد تناول إلى الآن نقطتين : أولاهما المعنى الحرفى لآثار مالارميه ؛ إذ لما كانت آثار مالارميه غامضة ، أراد الدارسون أن يبددوا الغموض وأن يحاولوا تأويل القصائد أو الأبيات الصعبة أقرب تأويل إلى الاحتمال ، وقد وصلوا فى ذلك إلى نتائج إن لم تتفق دائماً فإن بينها تقارباً كبيراً . والنقطة الثانية هى المعلومات المتصلة بحياة الشاعر ، ونحن مدينون بهذه الناحية من البحث والتقصى للجهود التى بذلها الدكتور موندور ، فأمدنا بعرض واف لحياة الشاعر يضم الخطوط الكبرى ومعظم التفاصيل التى نحتاج إليها سواء لتوضيح الأثر ولفهم الرجل .

فهاتان هما النقطتان اللتان تناولهما الدرس ، فما الذى بقى علينا أن نعمله ؟

هذا هو السؤال الذى يطرحه مورون ثم يجيب عنه بقوله : لقد بقى علينا أن نقوم بكل العمل الذى يتم عمقاً لا سطحاً . لقد تأمل النقاد كثيراً فى مالارميه ، وجاءت تأملاتهم غنية بالنتائج الجميلة . ولكن هذه التأملات قد سبقت توضيح النصوص ومعرفة وقائع حياة الرجل . لذلك لا بد من إعادة النظر فى هذه النتائج . فى النقد ، كما فى كل علم آخر ، يعيش الفكر من تأرجح بين الحدس الشخصى والمعلومات الخارجية . هذان القطبان ضروريان ، والقطب الثانى لم يتكون إلا منذ قليل . إن كل ما عُمل حتى الآن لم يكن إلا مرحلة تمهيدية . حين تحدث

سانت بوف عن بورويال كان يعتمد على نصوص واضحة ووثائق تم جمعها . أما نصوص مالارميه فلم تكن واضحة . والوثائق لم تكن قد جمعت . إن السيرة التى كتبها الدكتور موندور تضع القصيدة فى موكب من الحياة والخلق . لقد سبق أن أخذت على كتاب تيبوديه أنه درس آثار مالارميه ككتلة واحدة ، فى حين أن من البديهى أن القصائد متعاقبة فى الزمان ، وأن لها معنى متصلا بهذا التعاقب . فالقصائد التى أوحتها ميرى تختلف عن القصائد التى كتبت فى تورنون ، وذلك لسبب بديهى هو أن مالارميه ابن الأربعين غير مالارميه ابن العشرين . إنك لا تجد فى آثار الإنسان ثابتات فكره فحسب ، بل تجد فيها كذلك متغيرات تاريخية . فهل كان فى وسعنا أن نفعل هذا منذ عشرين عاماً ؟ كلا . . وهذا برهان واحد على ذلك ، وهو يتصل بحادث فى حياة مالارميه هو عندى أهم حوادث حياته على الإطلاق أعنى : موت أخته .

ماتت ماريا فى الثالثة عشرة من عمرها ، حين كان ستيفان فى الخامسة عشرة ، فما هى خطورة هذه الحادثة فيما تصور الباحثون ؟ إن كثيراً منهم لا يشير إليها ألبتة . وبعضهم لا يزيد على أن يذكرها ذكراً ، والدكتور موندور نفسه ، الذى أمدنا بجميع التفاصيل المتصلة بها ، لا يستعملها فى التعليل السيكولوجى لشخصية صاحبه . وبوجه عام نستطيع أن نقول إن النقاد لم يولوا «هذا الطيف الشاب المسكين» أى اهتمام وعندى أن ذلك إغفال خطير للوقائع العميقة .

ليس فى آثار مالارميه إلا نص واحد يذكر ماريا وموتها صراحة . وهذا النص هو فى « شكوى خريف » :

« منذ تركتنى ماريا لتمضى إلى كوكب آخر (. . .) أصبحت أوثر الوحدة دائماً (. . . .) وأصبحت أحب حباً غريباً خاصاً كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط . . . » إلخ . . . إن النص كله يعبر عن الحزن والكآبة . . .

وقد كتب مالارميه إلى كازاليس ، فى أول يوليو ١٨٦٢ ، رسالة ذات دلالة فى هذا الصدد . كان كازاليس قد أرسل إلى صديقه مالارميه صورة حبيبته إيتى ياب . فأجابه مالارميه بما يلى : « إن هناك كلمة تضىء رسالتك كلها :

"إليك ياعزيزى مالارميه صورة أختنا" . الأمر بسيط ، مادمنا أخوة ، ومع ذلك ما أعذب هذه الكلمة ! نعم ، إن فتاتك ستصطف فى أحلامى إلى جانب شيمين وبياتريس ، وجوليت ، وريجينا . . . وأكثر من ذلك أنها فى قلبى ستصطف إلى جانب ذلك الطيف الشاب المسكين الذى كان أختى خلال ثلاثة عشر عاماً ، وكان الشخص الوحيد الذى عبدته ، قبل أن أعرفكم جميعاً : ستكون فتاتك المثل الأعلى لى فى الحياة ، كما أن أختى هى المثل الأعلى لى فى الموت » .

إن مالارميه يرى ، وهو فى العشرين من عمره ، أن موت أخته حادث هام فى حياته الداخلية . إنه يقول ذلك لأعز صديق له بلهجة مؤثرة مباشرة ، ويسر إليه أن أخته هى الكائن الوحيد الذى أحبه إلى ذلك الحين .

ويجب أن نتذكر أن مالارميه ، حين ماتت أمه قد عهد به إلى جديه ، فكانت أخته ماريا هى الرابطة الحية الوحيدة التى كانت تربط ستيفان إلى الأم وإلى حنان الأم (لم يكن يحب جديه حبًّا كثيراً) .

ولنعد إلى إيتى . إن إيتى لم تتزوج كازاليس ، بل تزوجت بعد ذلك بمدة طويلة العالم ماسبيرو ، الاختصاصى فى الآثار المصرية . ثم ماتت إيتى عام ١٨٧٧ . وأغلب الظن أن مالارميه قد كتب قصيدته المشهورة « إلى عزيزتنا الميتة » ، من أجل ماسبيرو الذى بقى وحيداً بعد موت زوجته . إن مالارميه يصف فى هذه القصيدة الرجل الوحيد الذى لم يستطع أن يثوى فى « الضريح الذى يضم اثنين » فهو ينتظر عند منتصف الليل ، أمام أواخر قبسات ناره ، زيارة الطيف الذى سيأتى فيجلس على المقعد الخالى أمامه . صحيح أن مالارميه كان يكتب هذا الكلام لماسبيرو ، ولكنه كان يكتبه أيضاً لنفسه ولفقيدته الغالية من غير شك (فى الخامسة والثلاثين من عمره) .

وهناك نص آخر بليغ الدلالة هو وظيفة « الإنشاء الفرنسى » التى كتبها مالارميه حين كان طالباً ، واحتفظ بها (إن لاحتفاظه بها دلالة أيضاً). لقد طُلب من التلاميذ أن يكتب كل منهم قصة يختار موضوعها على ما يشاء له هواه . فاختار مالارميه للوظيفة هذا الموضوع : رجل جالس وحيداً فى بيته قرب الموقد

يحلم بابنته الميتة . وفى المقبرة المجاورة ، تخرج الفتاة من قبرها ، وتأتى تزور أباها فتجلس إلى جانبه أمام الموقد ، وترقص ، وتغنى ثم تختفى فى الصباح .

لقد كتب مالارميه وظيفة الإنشاء هذه بعد موت أخته بقليل . إن ماريا هى الفتاة الميتة فى وظيفة الإنشاء .

إن المعانى التى يدور عليها شعر مالارميه تلاحظ فى وظيفة الإنشاء هذه . وهى مترابطة فيما بينها ، مشدودة إلى مركز مشترك هو حادث أليم بالغ الأثر فى حياة الشاعر وفى آثاره . فإذا نحن أردنا أن نعلل حياة الشاعر وآثاره فى اتجاه العمق كان علينا أن نوضح دور هذا الحادث العاطفى الأول ، وأن نكشف عن أصدائه ورموزه ، وأن نتابع خيوط تداعيات المعانى ، أى أن ندرس الشبكة المعقدة من العواطف والتعابير التى يبدو أن موت أخته هو مركزها الوحيد . ومن يقم بهذا العمل يكتسب شيئاً فشيئاً ، بتأثير تجمع البراهين الصغيرة ، اقتناعاً كاملا وطريقة جديدة فى رؤية آثار مالارميه .

وهذه القناعة بأن موت ماريا يلعب دوراً هاماً فى حياة مالارميه وآثاره ، تحضنا وحدها الآن على الاتجاه إلى ناحية التحليل النفسى . ذلك أن مالارميه كان قد فقد أمه فى الخامسة من عمره ، وهى مرحلة الأزمة الأوديبية الطبيعية ، وقد ارتبطت الصدمتان إحداهما بالأخرى ، فإذا بالصدمة الثانية توقظ الجرح الأول وتنكؤه . ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون عالماً كبيراً من علماء النفس حتى يتخيل أن تعاون ظروف كهذه يمكن أن تكون له فى النفس أصداء عاطفية عميقة بعيدة. إن عدداً كبيراً من أمراض العصاب يرجع أصلها إلى صدمة أصابت المرء فى طفولته .

غير أن هناك داعياً آخر يحضنا على دراسة مالارميه على أساس التحليل النفسى ، وهو الآن داع أدبى صرف .

إن مجرد التعامل مع قصائد مالارميه يوحى إلى المرء بأن ثمة شبكة من الصور الدائمة تتجاذب وتتداعى ، فتحدث تناغمات وترافقات تتردد من قصيدة إلى قصيدة . إن وجود هذه الشبكات من التداعيات أمر واقع بصرف النظر عن كل

نظرية فى التعليل . وهى توحى بأن ثمة نقاطاً ثابتة محاصرة يربط بينها ربطاً بارعاً أو خاصاً آرابيسك هذه القصيدة أو تلك . فهناك هذا الأرابيسك ، وهو المعنى المقروء للقصيدة ، وهناك نوع من الهندسة الثابتة التى لعلها لاشعورية تختفى تحت هذا الأرابيسك ، تحت هذا المعنى المقروء .

وإليك هذا المثال : إن صورة الملاك الموسيقى تظهر بغير صعوبة فى قصيدة « قديسة » : فالملاك نفسه ، والجناح ، والآلات الموسيقية القديمة ، والأصبع المرفوعة ، والحضور الأنثوى ، والصمت الذى يتكون فيه التناغم الرائع ، كل ذلك موجود ، ومتجمع تجمعاً أجرؤ أن أقول إنه طبيعى . ولكن فلننظر فى قصيدة « هبة الشاعر » : إن الجناح قد صار هنا جناحاً للفجر ، وصفة الملاك يوصف بها هنا المصباح ، والحضور الأنثوى هو هنا أم تهدهد ابنتها ، والآلات الموسيقية القديمة تترجع فى صوتها إذا تكلمت ، أما الأصبع المرفوعة فيمكن أن تضغط الثدى . . إن هذه العناصر كلها موجودة هنا أيضاً ، ولكنها متفرقة لامتجمعة . إن أرابيسكاً جديداً قد ضم النقاط الثابتة . فإذا نحن اكتفينا بهذا الأرابيسك الذى أسميه بالمعنى المقروء للقصيدة لم نر ثمة أى شىء مشترك بين القصيدتين « القديسة » و « هبة الشاعر » . ولكن الشبكة تحت الشعورية واحدة فى القصيدتين . هذه النتيجة التى وضحتها بمثال تحملنا على التفكير فى التحليل النفسى : كما قلت ، بغض النظر عن أية فرضية قبلية . ذلك أن التحليل النفسى ، كما تعلمون يشبه الأثر المكتوب إلى حد ما ، بالحلم ، ويرى فى هذا الحلم اجتماع ما يسميه بالمضمون الظاهر والمضمون الكامن . إن المضمون الظاهر هو الحلم كما يبدو لنا ، كما نقصه حين نستيقظ . أما المضمون الكامن فهو ما يشتمل عليه هذا الحلم من معنى عميق . وفى الواقع نحن نرى فى شعر مالارميه ، إذا نحن درسناه دراسة مقارنة ، مستويين اثنين ، أحدهما هو الأرابيسك الظاهر السطحى الذى يتغير من قصيدة إلى قصيدة ، والثانى هو الشبكة السفلى ، الدنيا ، التى تظل ثابتة لا تتغير . وهذه الشبكة السفلى هى عقدة . إن ما يطلق عليه التحليل النفسى اسم عقدة ليس إلا شبكة من الارتباطات العاطفية نستطيع أن نتصورها بعقدها وخيوطها على غرار الجملة العصبية . فإذا اهتزت نقطة من الشبكة انتقل الاهتزاز

من مركز إلى مركز على طول خطوط المقاومة الأقل فى هذه الشبكة . وهذا هو السبب فى أن حادثاً تفصيلياً (كلمة ، إشارة) يمكن أن يكون بالنسبة إلينا مشحوناً بمقدار من الانفعال لا يتناسب وأهميته الموضوعية . ذلك لأن خيوطاً نجهلها فى أغلب الأحيان تربط بينه وبين ذكريات وصور وأفكار مشحونة بالانفعال شحناً قوياً ، فهى نقاطنا الحساسة كما يقال . ولنعد إلى مالارميه . إذا صح أن موت أخته كان بالنسبة إليه نقطة من تلك النقاط الحساسة فإن كل ما يتصل بذلك الموت من قريب أو بعيد بارتباطات طبيعية أوعرضية كان لا بد بتجمعه أن يشكل حول هذا المركز الأليم مركباً (عقدة) يسرى الانفعال فى داخله بسهولة كبيرة سريان تيار كهربى فى أسلاك متشابكة . ونحن هاهنا مقودون إلى شكل من التحليل لن يكون تحليلا أدبياً صرفاً بالمعنى الكلاسيكى لهذه الكلمة ، ولن يكون كذلك تحليلا نفسياً بالمعنى الأصلى لهذه الكلمة . فبين النقد الذى استعمله سانت بوف فى دراسته راسين ، وبين النقد الذى طبقته مارى بونابارت على إدجار بو ، وطبقه لافورج على بودلير ، ثمة مجال لأشكال متعددة من النقد . ومن أشكال هذا النقد أن نبحث تحت المعنى المقروء للأثر عن معنى لاشعورى ، وأن نكتشف هذا المعنى اللاشعورى . إن هذا النوع من النقد يكشف فى الأثر عن بعد جديد هو بعد العمق اللاشعورى ، فنستطيع أن نوغل فى المعنى الذى يشير إليه هذا البعد ، نستطيع أن نتعمق لاشعور المؤلف . وهذا مثال يبين كيف أن فكرة وجود معنى مزدوج (مضمون ظاهر ومضمون كامن) يمكن أن تغنى تأويلنا لنص من النصوص .

إن قصيدة « مللت من الراحة المرة » هى من أوضح قصائد مالارميه إن مالارميه وقد مل من الكسل ومن العمل العقيم القاسى كليهما وتعب من سهرات تورنون الطويلة ، يحلم فى هذه القصيدة بأن يكون ذلك الصبى الهادئ الذى يجد نشوته فى أن يرسم على فنجان رائع منظراً نادراً . إن هذا المعنى المقروء يتراءى للفكر مباشرة . ومع ذلك ليس بالمرء حاجة إلى أن يكون من محترفى التحليل النفسى حتى يستشف وراءه معنى كامناً . إن العمل المجهد الذى يشكو منه مالارمية تحاصره فكرة الموت :

(...) et plus les sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle

Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides ? —

أهذه طريقة فى الكلام فحسب ؟ أهذه صورة شعرية ؟ كان يمكن أن نصدق ذلك (برغم أن فرويد لا يصدق أن ثمة « طريقة فى الكلام » من غير داع عميق) لولا أن فكرة الموت تحاصر الشاعر فى جميع القصائد التى نظمها فى هذه الفترة . ونحن لذلك أميل إلى الاعتقاد بأن هذه المقبرة على صلة بمقبرة « وظيفة الإنشاء » ، أى بالمقبرة التى تثوى فيها الصبية ماريا . إن مالارميه فى السهرات التى يكتب فيها قصائده ، تحاصر فكرة الموت لاشعوره . هو لا يعلم شيئاً عن ذلك ، ولكن هذه المحاصرة الخفية تتجلى فى وفرة الصور الجنائزية التى تعرض لخياله من تلقاء نفسها : فكره عقيم ، دماغه أشبه بمقبرة ، هو نفسه يعمل كحفار قبور . فكيف لا يمل ؟ إن الذى يرهق قواه ليس هو مقدار العمل ، بل هو أن هذا العمل محاصر بفكرة الموت . ولذلك يحلم الشاعر بفن ليس فيه هذا القلق . إنه يريد أن :

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie

قد يتراءى لنا أن فكرة الموت هنا قد زالت . ولكن « الثلج — والقمر والزهرة » هى عناصر ثلاثة أساسية من عناصر « وظيفة الإنشاء » . أما الثلج والقمر فهما جزء من الإطار الرمزى . وأما الزهرة فهى تمثل الفتاة التى تعبر عن موتها الورود البيضاء وتعبر عن انبعاثها الوردة الحمراء . ثم إن هذا الارتباط بين الزهرة والموت دائم عند مالارميه فى هذه الفترة . وهذه القصيدة نفسها كانت تتحدث ، قبل بضعة أبيات ، عن الورود المزرقة التى فى المقبرة . ولئن زال اللون الجنائزى فى هذا الجزء الثانى من القصيدة ، لأن الأمر من حيث المبدأ هو أمر هروب من القلق ، إن الصينى يرسم مع ذلك على فنجانه الثلجى نهاية زهرة ، وكلمة نهاية

هذه تصبح غير مفهومة إذا لم تكن الزهرة ، فى لاشعور الشاعر ، هى ماريا الميتة ، والبرهان على ذلك قائم فى البيت التالى :

(.....) lafin
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant
Au filigrane bleu de l'âme se greffant

فهذه الزهرة آتية من الطفولة ، قد تلقحت بها روح الشاعر الطفل . إن كلمة « تلقح » تحدد الصلة الحية التى قامت فى الماضى بين الأخ وأخته والتى ما تزال حية فى لاشعور الأخ . وهكذا فإن مالارميه يحلم فى الهرب من محاصرة فكرة الموت ، ولكن حلم الهروب يظل يعكس الفكرة المحاصرة ، فى صورة عمل مجرد من القلق .

ليس من باب الصدفة أن الصينى ما يزال يختار « منظراً شابًّا » ليرسمه . وماذا الذى يشتمل عليه هذا المنظر ؟ القمر أيضاً ، والبياض ، والبرد . ويجب أن نتوقف أيضاً على عنصر جديد ؟

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, (.....)

ونحن نعلم من قصائد أخرى أن اللازورد قد « حاصر » ذهن مالارميه فى تلك الفترة نفسها . وكونه يمثل المثل الأعلى لا يمنع أبداً ارتباطه بماريا ، بل بالعكس . تذكروا جملة مالارميه بصدد إيتى « ستكون لى المثل الأعلى فى الحياة ، كما أن أختى هى لى المثل الأعلى فى الموت » . وفى قصيدة « آهة » التى يتوجه فيها مالارميه « إلى الأخت الهادئة » (الهادئة كالهلال الهادئ) يصعد حلم مالارميه نحو « السماء التائهة ، سماء عينك الملائكية » ، كما يصعد نحو السماء اللازوردية الحنون ، سماء أكتوبر الشاحبة الصافية . والمشهد الذى يلى ذلك يذكر كله بمشهد قصيدة « شكوى الخريف » ، أى يذكر بصورة ماريا . ونحن نجد فيها عدا ذلك كلاماً على ماء بارد يسميه الشاعر صراحة « ماء ميتا » . إن هذه السلسلة من الإشارات المتقاربة تقرر وجود علاقة لا شك فيها بين خط اللازورد على الفنجان وبين نظرة مارى . ولنلاحظ بالإضافة إلى ذلك أن هذا هو لازورد بحيرة ، وأن هناك

قصيدة أخرى لمالارميه نرى فيها الارتباط بين « الأعين والبحيرة » ، وهى قصيدة «Le pitre châtié».

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître

وأن القصبات فى البيت الأخير من هذه القصيدة تشبه بالأهداب :

Non loin de trois grand cils d'émerode, roseaux

ونعود فنقول مرة أخرى إن هذا التأويل الثانى قد ظل مجهولا من صاحبه بالضرورة . غير أن الأخت الميتة قد ظلت تحاصر الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور ، فتوحى إليه باختيار هذه الصورة أو تلك . والصورة هى تسوية بين الواقع الحالى (أى حالة الشاعر النفسية والقصيدة الماثلة) من جهة ، وبين المحاصر الخفى الذى كان يكتشف فى ذلك وسيلة إلى الظهور والخروج .

وقد استعملت كلمة تسوية ، وأريد أن ألح على هذه الكلمة قليلا .

قد يُظن خطأ أن المعنى الكامن للقصيدة ، كما يتراءى لنا بغموض تحت المعنى المقروء ، هو المعنى الحقيقى ولكنى فى الواقع لا أرى فى القصيدة ولا فى الإنسان حقيقة وحيدة ، وإنما أرى طوابق ، وإن تكن مترابطة فيما بينها . وما من طابق من هذه الطوابق يحق له أن ينظر إليه نظرة مطلقة . وإذا كان لا بد لى من إقامة ترتيب بين مضمونى القصيدة ، الكامن والظاهر ، فان أعد المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الباطن . يجب أن نبعد الفكرة القائلة بأن الواقع تحت الشعورى يلهم القصيدة . نعم إنه مرتبط بالقصيدة بألف خيط وخيط ، وإنه ربما كان يغذيها ، وهو يحاول حتماً أن يأسرها ، وهو يدفع نحوها على كل حال ، إيحاءات محاصرة ، إنه يقترح ألفاظاً ويلقنها ، ولكن هذا كله ليس هو الإلهام الشعرى ، وهناك فى ذهن الشاعر لحاجات أخرى هى التى تختار فى آخر الأمر . وبعد هذا التحفظ يحق لنا أن نقول إن للاشعور صوتاً فى خلق القصيدة ، ولكى نميز هذا الصوت تحت الصوت الآخر يستحسن أن نعمد إلى التحليل النفسى .

هكذا ينتهى شارل مورون إلى تعليل محاصرة فكرة الموت للشاعر مالارميه إلى موت الأم والأخت ، مبيناً أن هذه الفكرة ثاوية فى أخيلته الشعرية لا تبارحها .

ومحاصرة فكرة الموت للشاعر إنما ترجع عنده إلى عقدة أوديب ، إلى تثبته على حب الأخت الميتة . وحب الأخت الميتة مرتبط بحب الأم الميتة . لا بد لنا من الصعود من الأم إلى الأخت . إن موت الأم حين كان ستيفان فى الخامسة من عمره أى فى أوج الأزمة الأوديبية الطبيعية قد سهل هذا الانزلاق من الأم إلى الأخت ، (وهو انزلاق طبيعى حتى فى حد ذاته) لأن الصبية الصغيرة كانت فى منزل الجدين الرابطة الوحيدة التى تربطه بحب الأم . فإذا قال قائل إن ذكر الأخت قد جاء فى آثار مالارميه ،فى حين أن الأم لم يجئ ذكرها ، أجاب مورون قائلا بل جاء ذكر الأم أيضاً ، ولكنه جاء مقنعاً . إنكم تعرفون ذلك « الحداد الذى لا تفسير له » الذى تعبر عنه قصيدة « شيطان الشبه » النثرية :

« La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la desespérée Pénultième».

ابحثوا عن معنى كلمة Pénultième لغوياً . إن هذه الكلمة تعنى « قبل الأخيرة » فمن هى الميتة قبل الأخيرة ؟ إن ماريا هى الميتة الأخيرة ، والأم هى الميتة قبل الأخيرة .

ويذكر مورون أنه ليس من محترفى التحليل النفسى ، ويشير إلى أن دراسة مالارميه من قبل شخص من غير محترفى التحليل النفسى لها مزايا على الدراسة التى يمكن أن يقوم بها محلل نفسى أخصائى . ذلك أن نبش لاشعور مالارميه يكون عملا خالياً من الاحترام للشاعر إذا لم تكن الغاية هى هذه الآثار الجميلة التى خلفها لنا الشاعر ، والتى يمكن لكل دراسة أن تغنيها . إن النزول إلى أعماق الجحيم مع المحافظة على النظر إلى النور أمر يقدر عليه غير الاختصاصى أكثر مما يقدر عليه الاختصاصى الذى جعلته المعاشرة اليومية للمرضى يألف الإقامة الطويلة فى الجحيم .

إن النقد الأدبى يستطيع ويجب عليه أن ينزل إلى الأعماق شريطة ألا تغيب عنه غاياته الخاصة ، وهى ليست غايات طبية بل جمالية . فإذا استعمل نتائج علم النفس الحديث ، كان لا يبحث عن تشخيص ، وكان بالتالى لا يستخدم الأثر الأدبى كمادة يرميها متى وصل إلى التشخيص . فإن الطبيب يحارل دائماً

أن يتجاوز العرض، ولكن حين يكون العرض أثراً فنياً، فإن العرض – الأثر الفنى – هو الشيء الوحيد الهام ، به نبدأ وإليه نعود . «لقد حاولت إذن (...) أن أوسع النقد الأدبى الكلاسيكى حتى يصل إلى التحليل النفسى ، ولكن دون أن يهجر أبداً وجهة نظره المركزية . وقد ساعدتنى على ذلك دراسات سبق أن قمت بها (« مالارميه الغامض ») .فمن الشبكة الكامنة،شبكة الاستعارات ، كان الانتقال سهلا إلى المركب (العقدة) بالمعنى الأصلى للكلمة ، بل إن هذا الانتقال يبدو شبه حتمى متى جمع المرء بعض التفاصيل المتعلقة بحياة الرجل ، ومتى لاحظ بين النصوص عدداً من التقابلات يضيء بعضها بعضاً . إن الآثار التى خلفها لنا مالارميه تبدو لأول وهلة مجزأة ، ولكننا متى نظرنا إليها من أفق سليم رأينا فيها وحدة عجيبة . فإذا بأجزاء بعيدة كل البعد بعضها عن بعض تعبر عن معنى واحد ، ويمكن أن تشبه بأحوال مختلفة لشيء واحد . حين وصف مالارميه كثيراً من قصائده بأنها " دراسات فى سبيل ما هو أفضل منها، كما يجرب المرء أسنان ريشته" كان كلامه أصدق مما قد يظن الناس فيه عامة من صدق . أما أنا فقد استرشدت دائماً بهذا الشعور ، وهو أن مفتاح كلمة من الكلمات أو قطعة من القطع لا بد أن يكون فى الكلمات الأخرى أو فى القطع الأخرى ، فاستمعت إلى التناغمات وتابعت التداعيات وبحثت عن التجميعات الثابتة ، وعن منظومات الاستعارة ، فكنت بذلك أقوم بتحليل نفسى على السطح . حتى إذا رسمت الشبكة رأيتها تتعلق من تلقاء ذاتها بالشبكة الأعمق ، شبكة العقد الكلاسيكية . ورجائى إلى القارئ إذن ألا ينظر إلى ما سيلى من كلام على أنه تحليل حقيقى بل على أنه توسيع للنقد الأدبى الشائع . وميزة هذه الدراسة فيما يلوح لى هى أنها توضح علاقات لم تدرك إلى الآن ، وبذلك تضفى على حياة مالارميه وعلى آثاره وحدة لم تكن معروفة عنه »[1] .

إن الدراسة التى كتبها الدكتور فروتيه عن مالارميه تشخص مالارميه بأنه شبه فصامى ، وبأنه عانى نوبات ماليخوليا بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٦٩ ، أما شارل مورون فإنه يعزو نوبات الانهباط هذه إلى تثبت على الأم فالأخت ،

---

(١) مورون ، « مقدمة إلى التحليل النفسى لمالارميه » ، ص ٤٣ – ٤٤ .

ناشئ عن الجرح العاطفى المزدوج ، وهو تثبت كانت نتيجته محاصرة تصاحب الإبداع . لقد كان قلق مالارميه يتغير تغيراً غريباً بتقلب الفصول ، كما أن ظروف الحياة والفكر قد أثرت فيه فكان يذهب ويجيء ويتأرجح . ولكن الحصار الأساسي مزمن . وهذا الحصار ، بانضمامه إلى رسالة تأملية شعرية أساسية لاتقل واقعيته فى ذهن مالارميه عن أى شيء آخر ، يفسر فى رأى مورون معظم أعراض الانطواء على النفس الذى لخصه الدكتور فروتيه تحت عنوان « شبه الفصام » . إن الدكتور فروتيه ليس محللا نفسياً ، وهو لذلك لا يحاول أن يبحث فى التاريخ النفسى للمؤلف وخاصة فى طفولته ، عن الأحداث والجروح والصدمات الانفعالية والصراعات التى تتردد أصداؤها فى إنتاجه فى أثناء الرشد ، والتى يستطيع تردد أصدائها هذا أن يفسر هذا الإنتاج إلى حد بعيد . وإنما يتبع الدكتور فروتيه تقاليد طبية ، فيصف الحالة التى أمامه على أساس التربة الدائمة والمرض العارض ، فيقرر أن التربة الدائمة هى شبه الفصام وأن المرض العارض هو نوبات الماليخوليا . إن الصورة التى رسمها الدكتور فروتيه لمالارميه صحيحة (حب الأثاث القديم والتحف والمرايا ، والعزلة إلى جانب الموقد ، وعدم الاهتمام بالنشاط المهنى والحياة الاجتماعية والأحداث التاريخية المعاصرة ؛ عدم الانطلاق الطبيعى ، الفكر الملتبس ، الشعور بالوحدة بين الذات واللاذات ، بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، بين الفكر والواقع ، وبالتالى الإيمان بالتعبير السحرى وبأن للأفكار قدرة كلية إلخ إلخ) . إن هذه الصورة صحيحة : ولكن كيف نعلل هذه المجموعة من العلامات ؟ أنعد هذه الخصائص التى تكاد تتميز بها كل حياة تأملية أعراض شذوذ ومرض ؟ ماذا نقول عن الشخص الذى يظهر فيه فقدان التلاؤم مع الواقع والانقطاع عن العالم الخارجى والانكفاء على الذات ؟ قد نستطيع أن نقول عنه إنه مريض ، ولكننا نستطيع أن نقول عنه أيضاً إنه يعيش حياة عدت فى جميع العصور أعلى وأسمى ، وإلا لم يحق لنا أن نعد سقراط أو بتهوفن إنسانين متفوقين . إننا لا نستطيع أن نحشر تحت هذا العنوان الواحد (أى « شبه الفصام ») أعراض الانهيار الحيوى وإمارات التفوق الروحى . أما عن الخلط بين الذات واللاذات ، بين الفكر والواقع ، فإذا كان هذا الخلط من أوهام شبه الفصامى ، أمكن أن يقال إن الفكر الإنسانى قائم على هذا الوهم . إن الأشخاص الذين ما نزال نعدهم متفوقين قد

اعتقدوا بأن الحدود بين الذات واللاذات ليست واضحة ذلك الوضوح الذى تريد أن تضفيه عليها الأنانية وبأن العالم الداخلى ليس منفصلا عن العالم الخارجى ذلك الانفصال القاطع الذى يفترضه العقل العامل . حين يقول الصوفى الهندى « هذا الشيء هو أنت » ، وحين يطلب منى الأخلاقى أن أساعد غيرى كنفسى ، وحين يقرر العالم وجود علاقة بين الفكر الرياضى والحوادث الواقعية ، فهل نقول عن هؤلاء جميعاً إنهم ضحايا وهم شبه فصامى ؟ إن حكمنا يجب أن يقوم على أساس النتاج وقيمته ، ونتاج مالارميه جميل وهو إذن ذو قيمة ، وأن نفسر القيمة بالمرض وأن نفسر الجمال بالمرض فذلك يؤدى إلى خلط مخيف . وأما عن إيمان مالارميه بأن للأفكار قدرة كلية ، فإننا لا نستطيع أن ننعته بأنه عرض من أعراض شبه الفصام إلا إذا استطعنا أن ننعت أفكار أفلاطون بأنها كذلك . وأما عن تشخيص الأنوثة فى طبع مالارميه فإن الحياة الروحية ، وهى التى تصلح بين المتناقضات ، لاتعدُّ الحدود بين الجنسين أعز على التجاوز من الحدود بين الذات واللاذات . إن الفن يفترض دائماً مزيجاً من صفات الذكورة والأنوثة ، لأنه يتعالى على هذين التعارضين . إن الفنان يبدو فى كثير من الأحيان كائناً ملتبساً أو لا جنس له .

إن أعراض الانحراف عن السواء لدى الفنان يجب أن تفسر بكثير من الحذر . « وقد يكون من الأنسب لمجموع تجربتنا أن نفكر فى الأمور هنا على أساس غائى وأن نسلم بأن الشاعر قد خلق لقصائده ، وأن انسجاماً خفياً يوجه نحو هذه الغاية جميع وظائفه النفسية . وقد لا يكون هذا صادقاً منذ أول الطريق ، ولكن الأمر يصبح كذلك شيئاً بعد شيء بمقدار نمو الفنان فى الإنسان ، وبمقدار استخدام الفنان لهذا الإنسان لتحقيق أهدافه على غير علم منه . وعندئذ نميز بين اللاسواء الذى هو عرض من أعراض المرض ، وبين اللاسواء الذى هو صعود إلى فوق »[1] .

(١) مورون ، المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

أما بعد :

فى العلم ، توصف النظرية بأنها « حق » ، إذا كانت ، فى الحالة الراهنة للمعارف ، تربط أكبر مقدار ممكن من الوقائع وتفسره أحسن تفسير . ولما كانت التجربة لا تنقطع أبداً ، فإن وقائع جديدة تظهر ، ويتفق فى كثير من الأحيان أن نحتاج إلى فرضية جديدة تشمل وتضم العدد المتزايد من المعلومات التجريبية ، فإذا بهذه الفرضية الجديدة تنزل الأولى عن عرشها وتصبح حقيقة بدورها . وهذا ما يوهم بعض الناس بأن الحقيقة العلمية ليست ثابتة ، لأنها فى نظرهم متغيرة ، فهؤلاء يحسبون الفوضى فيما هو نمو وتزايد . أما الذين أوتوا مزيداً من الخبرة فإنهم يتعظون بهذه التبدلات ، ويتعلمون منها أن يستخدموا النظريات وأن يستخدموا وجهات نظرهم ورموزهم على أنها أدوات مفيدة ثمينة من هذه الناحية ، ولكنها ميسرة يوماً إلى أن تتبدل بالتكامل . وعلى هذا الأساس يجب أن ننظر إلى النظريات السيكولوجية الحديثة . إن فرويد وآدلر ويونج وبودان وموورون يستعملون أدوات مختلفة ، ويطبقون على الواقع منظومات من الرموز متباينة . ولكننا نستطيع فى كثير من الأحيان أن نترجم شبكة بعينها من الوقائع من لغة إلى أخرى من هذه اللغات المختلفة دون كبير عناء . إن الدكتور هسنار[1] قد حاول فى كتاب حديث له أن يترجم نتائج التحليل النفسى الفرويدى إلى لغة النظرية السلوكية . وقد يأتى يوم تشيع فيه هذه الترجمة ولابد أن يأتى يوم تتكامل فيه جميع المدارس النفسية فى منظومة واحدة من الرموز تمتص شبكة الواقع النفسى كلها ولا تدع شيئاً فى خارجها . وبانتظار ذلك اليوم ليس يضيرنا أن نسترشد بالدراسات القائمة أضواء جزئية تنير بعض جوانب الواقع .

---

(١) هسنار ، « فرويد فى مجتمع ما بعد الحرب » .