الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران -السانية-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة بعنوان

الخطاب الشعري ووعي المعنى

مقاربة لنظام التخييل الشعري

من إعداد الطالب:
ابراهيم علي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بشير بويجرة محمد

السنة الجامعية : 2009/2008

إشـــارة...

يكتب الصوفي (محيي الدين بن عربي) في رسالته إلى الإمام (الرازي) يقول:

"لقد أخبرني من أثق به من إخوانك وممن له فيك نيّة حسنة جميلة أنه رآك وقد بكيت يوما فسألك هو ومن حضر عن بكائك، قلت: مسألة اعتقدتها منذ ثلاثين سنة، تبيّن لي في الساعة بدليل لاح لي أن الأمر على خلاف ما كان عندي، فبكيت وقلت ولعل الذي لاح أيضا يكون مثل الأول..."

محيي الدين بن عربي، رسالة إلى الإمام الرازي.

تنويه ...

لقد استفدت من كتاب، درسوا الأدب بعقلهم وقلبهم معا. ويسعدني أن أخص بالذكر، إثنين أفدت منهما على نحو خاص، هما:

1- عربيا: الشاعر والمفكر (أدونيس)، الذي تصرف كصاحب دعوة، وكان صاحب مشروع داخل الحداثة. ومشروعه هو(تعريب Arabisation) الحداثة. إنه الشاعر الحديث الذي رافق، بضوء المعرفة والحساسية، اتجاهات مساءلة الحداثة الشعرية، عبر استقصاء نادر، في كل من الثقافتين، العربية والغربية. وهو يعيد قراءة الشعر العربي، عبر لا قراءة مسافات الإبداع الشعري، كاشفاً عن أسرار الشعر في ما هو غير شعري. وعن التدمير في الانحطاط، وعن الخطابة في الثورية، في الوقت نفسه هو يخترق الشعر الغربي، واصلاً بين غرب يبحث عن شرقه، وغرب يهدم غربه، مفيداً من ثقافته الموسوعية، ورؤيته الكونية، يقوده لهب الحرية، وتأسيسية الإبداع[1]. كان الشاعر (أدونيس)، ربما هو الوحيد الذي يطرح في استمرار، الجانب النظري منشبكاً مع الحالة الشعرية حتى ليصعب القول بنص شعري وآخر غير شعري. لقد حمل (أدونيس) راية فكر الاختلاف، وآلى على نفسه أن يقرأ فكر الاختلاف، ويجتذب نحو المركز، المختلف والمنسي والمهمش والمسكوت عنه، القادر على المباغتة والإدهاش، لقد كانت الاعتراضات والأسئلة توجه له من مواقع عديدة. ولاشك أن ثمة نقادا يلومونه، دون أن يعترفوا بذلك، على عدم كتابته أعمالا كانوا يتمنون كتابتها. ما بال هؤلاء، لا يقدمون على العمل؟ وهم الذين لو استطاعوا، لحولوا كل كاتب إلى خادم، ولما عجزوا عن ذلك، سعوا جاهدين إلى إرغامه على السكوت!؟.

2- غربيا: (رولان بارت R.Barthes)، الذي أصبح نقده كما يقول (تودوروف Todorov)، هو نفسه شكلا أدبيا، أي حيث يكتسب المظهر الأدبي في جميع الحالات، تلاؤما جديدا،[2] في نقد (بارت)،تشديد على الجانب التخييلي، الشعري، حيث تكف اللغة عن أن تكون وسيلة تصبح مشكلة، مع كتابات (بارت)، سنكون تحت سطوة إغراء لا يقاوم، يجذبنا نحو الاعتقاد بأن الناقد

---

[1] - ينظر: محمد بنيس حداثة السؤال : ص 114.

[2] - ينظر: تودوروف: نقد النقد، ص 51.

ليس (بارت)، بل الأديب الذي يتحدث عن نفسه، كمعبد للكتابة. ذلك أن مهمة النقد، ليست فك رموز معنى النصوص، ولكن إعادة تكوين قواعد وإرغامات إعداد هذا المعنى. إن أبحاث (بارت)، كما يقول (موريس بلانشو M.Blanchot)، هي من ذلك النوع القليل من الأبحاث الذي يسجّل فيه مستقبل الأدب.[3]

إن نصوص(أدونيس)، كنصوص (بارت)، تكاد تقوم دائما على التخوم المشتركة بين الأدب والنقد، وأود أن أشير، بأني منحت نفسي من الحرية، ما يسمح لي بالتعامل مع نصوصهما، بشكل حر.



[3] ينظر موريس با

مقدمة

تقدم هذه المقاربة، مقترحا يسعى إلى صياغة تصور عن الكتابة الشعرية، من حيث هي نظام تخييلي. لذلك فهي تحاول أن تقرأ، ليس على مستوى التطور الذي طرأ على آليات إنتاج الخطاب الشعري فحسب، وإنما تسعى كذلك للاندراج ضمن آفاق التصور، ما ينبغي أن تكون عليه قراءة المنتوج الشعري. لهذه المقاربة، همّ معرفي، يبدأ بالأساس من اعتبار النص الشعري، طبيعة خاصة، بها ينهض ويؤسس نظمه. فهو خطاب بلا حدود، أي أنه لا نهائي. إنه إنشاء لما لم ينشأ بعد، إيجاد الرؤى الجديدة، وكشف الآفاق المستقبلية. القارئ، هنا، متمم لتلك الكشوفات. القراءة بهذا المعنى، تتحول إلى نوع من الفسحة لمباشرة لانهائية النص. القصيدة هنا، دعوة إلى المغامرة والإبداع. والقارئ جزء لا ينفصل عنها. القصيدة، إمكان لا يكتمل بغير القارئ. إنها تفاعل معلق. طموحها، أن تحيا بالقارئ. هنا يصبح القارئ، طاقة حرّة ذات قوة تحويلية، قادرة على إعادة إنتاج النص القصيدة. في ضوء هذا التوضيح/التحديد، تصبح عملية الإدراك، معادلا لعملية الإبداع. وبذلك تكون القراءة نشاطا يطرح على القارئ مطالب جديدة، يجعل التحليل عملا إشكاليا، لأنها في هذه الحال، تتطلب من المؤول ملء الفجوة، مسافة التوتر التي تلعب دورا حيويا في عملية الإنشاء الشعري. هذا يعني أن الفجوات، تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقات النص القارئ، بأكملها[1]. فللقراءة دور فعال في تحديد الفعل النهائي للبنية وحدودها. إنه دور المشاركة في الإبداع. ومن ثمة، فإن القراءة بهذا المعنى، ليست مدعوة إلى الاستجابة، بل هي مدعوة إلى الإنشاء. هذا يعني أن فعل القراءة، معادل للإبداع.[2] إن النص يكف عن أن يكون إنتاجا خاصا عندما يرحل إلى أعماق القارئ، فاتحا لنفسه دلالات ربما لم تخطر على بال الكاتب/ المبدع. وليس هذا التعدد اللاّمحدود، إلا كتابة ثانية للنص. ومن ثمة، تصبح كل قراءة للنص، كتابة له. وبقدر ما تتفاوت مستويات القراءة، تتفاوت مستويات الكتابة أيضا.[3] هكذا لا تكون قيمة القراءة فيما تعكسه من مقدرة على ممارسة فعلها القرائي، بقدر ما يكون فيما تختزنه/تشير إليه. هكذا تتموضع القراءة والكتابة، دائما، ضمن سياقات التجاوز الدائمة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي أبدا ، بدء جديد، يتجاوز فيه اللاحق السابق. من هنا، تأتي لا نهائية الخلق

---

[1] – ينظر : كمال أبوديب: في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1،ـ 1987ـ ص 83–84

[2] – ينظر: كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، القاهرة، ط3، 1984 ، ص 21–22

[3] – ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985. ص 165.

الشعري، بتجدد تمظهره في ممارسات حديثة.هكذا، فإن النص الشعري الزاخر بممكنات كثيرة، يتضمن مبادهات تغير باستمرار قوانين الكتابة. ولذلك فهو يعارض الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق المنتهي، بالشكل المنفتح اللانهائي. هذا يعني أن السؤال الشعري، هو سؤال مفتوح، وأن المعرفة الشعرية تبعا لذلك، هي معرفة لا تكتمل. لذلك يبقى البحث عن الحقيقة، شعريا، هو بحث دائم. لذلك يعمل الشعر باستمرار على تشويش المعنى واللفظ معا. الإبداع الشعري بهذا المعنى، رديف البحث، وأن كليهما يستدعي الآخر، ويستلزمه في إنتاج التجربة الشعرية المتميزة. أي أنه امتداد لذلك البحث عن المهمل واللامألوف في إشعاعات تضيء الجوانب المميزة للكتابة الشعرية. هذا ما سيكون معلما بارزا للحداثة كما حددها (رولان بارت): تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل. ذلك أن الحداثة الشعرية، هي الكلام الممتلئ بالرعب الذي يحيل القارئ داخل علاقة مع مظاهر الطبيعة الموغلة في الصفاء واللاّإنسانية. الشعر هنا، يكشف عن الغياب والنقص، ويستنطق الصمت. وبين النطق والصمت، يتحرك الإبداع الشعري، صامتا في نطقه، وناطقا في صمته. يستخدم اللغة لكي يصير بما يقدر أن ينسج من علاقات هي رموز وإشارات. من هنا، كانت علامات الجدة في الشعر، هي طاقته المغيرة، التي تتجلى في مدى الفروقات، ومدى الإضافة، وفي مدى اختلافه. فالإبداع الشعري إذاً، تجاوز وتغير. الكتابة الشعرية الجيدة، إذاً، مشكلة، في النص، وبالنص. هي التي تضع القارئ دائما، في مشكلة. في هذا، تتأسس الكتابة الشعرية بوصفها فاعلية حداثية دائما في أفق التمشكل. ذلك أن الشعر الحي، هو دائما مشكلة/مشكلات مفتوحة. هو بمعنى ما، في أزمة دائمة. الشعر الحي بهذا المعنى، يعيش دائما في أزمة متواصلة، لأنه بالضرورة، حيوية متواصلة. الأزمة بهذا المعنى، هي خاصية التقدم، خاصية الحياة. وطبيعي أن تكون الأزمة، قانونا من قوانين التحول، في كل مجال من مجالات الوجود. بل إن المعرفة/ العلم، لا يتقدم إلا من خلال أخطائه. الأزمة في حقيقتها، جدلية باطنية للتحول والتبدل. شرط من شروط تبدل البنية ذاتها. فالتأخرات في المجتمعات الإنسانية كما يقول (جون بول سارتر Jean paul Sarter)، تدفع إلى الأمام، أحيانا[1]. من هنا، كان الشعر، هدما لكل أصل. فالشعر هو الانحراف الذي تهرب فيه الذّوات. إنه السواد والبياض الذي تتيه في كل هوية. بدءا بهوية الجسد الذي يكتب. إنه النص الذي يتأبى، النص المستعصي، النص المخاتل الذي لا يسمح، إلا بأن تكون قراءته، عاشقة. الشعر هنا، مرادف للحياة. فمنذ ولد الإنسان، ولد شاعرا. بوصفه صانعا ومغيرا للعالم، للحياة.

[1] – ينظر: أنطوان كامبانيون ، مفارقات الحداثة الخمس، ص 68.

الشعر طبيعة ثانية في الإنسان، شأن الحب. وسوف يظل موجودا، مادامت الحياة موجـــودة، ومادام الإنسان موجودا.

تنطلق هذه الدراسة من مسلمات، هي:

1-فتح حوار/ نقاش معرفي مفتوح حول الشعرية، وتنشغل بالشعر وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب الشعري. مستقرها، هو السؤال والبحث. تبتغي هذه الدراسة أن تكـــون قراءة في الشعر، وكتابة في الشعرية، أن تجمع في تلمس منشغل، بين ضبط المنهج وتحـــرر القراءة. تسعى إلى أن تكون، اقتراحا لعالم الشعرية، انطلاقا من تصور يســـمح باســـتيعاب الأفق التعبيري، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لجماليات القراءة، بمـــا يـــدخل فـــي صـــميم مقولات النص، إيمانا منا بشرعية الأنماط الشعرية، ومحاولـــة التعـــرف علـــى مكوناتهـــا، الأسلوبية والجمالية.

2- الهاجس الذي يشغل البحث، هو، ترك القراءة مفتوحة على المفاجآت المدهشـــة. أي البحث/إيجاد المسافة الحيوية اللازمة بين منهج القراءة، وطبيعة النص الشـــعري. فـــالنص الشعري كما يتمثله الشاعر الإسباني (دا ماسو ألونسوDamaso Alonso)، عصفورا وديعا، إن شددنا عليه القبضة الدراسية، أزهقت روحه وحولته إلى جثة، لا يغنـــي تشـــريحها فـــي معرفة سر رشاقتها، وهي تنزف حولنا. علينا أن نمسك بعصفور الشعر بحنو شديد، أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا. وإن كان لنا أن نحبسه في منهج، فليكن قفصا واسعا.[1] بهذا المعنـــى، أننا لا نتبنى في قراءة الشعر، وفهمه، أي منهج. وإن صح لي أن أحدد في هذا المجال، مـــن أنا، فإنني أميل إلى أن أصف نفسي، راءٍ يتجه نحو أفق غير مرئي. وفي ســـيري، ألاحـــظ، وأكشف، وأعرف. بهذا المعنى، فأنا، غير مدرسي. فالمنهج الذي يغريني اتباعه، لا يغرينـــي ولا أشعر بأي ضعف إزاء ذلك, أو بأي نقص, لسبب، هو أن المنهج، أي كان، يلغـــي كمـــا يقول (أدونيس)، الجسد، ولغة الجسد. وكلام الجسد. أي أنه يلغي، أعمق ما يكـــوّن علاقـــة الإنسان بنفسه، وبالإنسان والعالم. فالمنهج بهذا المعنى، حجاب. وحين يمتلك المنهج الـــذوق والتأمل، لا يحجبهما وحدهما، وإنما يحجب المعرفة كذلك. الشعر يغاير نوعيا مختلف أنـــواع الكلام، ولذا فإن القراءة الصحيحة للشعر، تبدأ بفهم هذه النوعية، ولا تفهـــم هـــذه النوعيـــة بأدوات الفكر، بل تفهم بأداة الشعر، بخصوصية تعبيره. المقولات النظرية بهذا المعنى، ليست إلا نوافذ نطل منها، أو أنها ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيـــد مـــن الضـــوء.

[1] – ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ، ص 7.

فالمقولات، لا تصنع أي شاعر، كما أنها لا تسوّغ أي شعر. الإبداع يلغي النظرية، ومن الشعر نفسه تتبع المقولات.[1]

3- إن الحقيقة، نسبية على الدوام. ومن ثمة، فإن ما تعرضه هذه الدراسة، ينبني على فرضيات تنتمي إلى نسبية المعرفة، والاندماج ضمن سيرورة الهدم والبناء. فالمعرفة مهما واجهت حدودها، تنفتح على المهاوي السحيقة، ولا تستسلم لتوهم بلوغ القرار. بهذا المعنى، يكون البحث، بداية متجددة، لا نهائية. حيث تحتفظ الحقائق باستمرار، بصفتها المؤقتة. وهو ما يعطي للبحوث في مجال الشعرية، صفة اللااستقرار، فيما هي موشومة بآلام البحث، والمتعة. بهذا المعنى، ينطلق/يبدأ البحث من التساؤل المعرفي، كفعل أولي يظهر التساؤل بتعدده. ذلك أن تبني مفهوما للشعرية، حديثا، لن يتم من غير إبدال مكان القراءة. القراءة بهذا المعنى، فعل عاشق لهذا الشيء الذي يبني النص الشعري، ولا يعرف كيف يسميه. ذلك أن موضوع الشعرية، يتموضع في صيغة متاهة معبأة بمساراتها السرية، وهو ما يجعل البحث المسكون بالقلق في مجال الشعريات، مكانا تمتزج فيه الأضواء بالعتمات. مما يجعل كل اشتغال، يتداخل فيه الزمني مع النظرية النصية التي وجهت برنامج الكتابة الشعرية. وهو ما يؤهل العناصر النصية والنظرية لتكون أساس تحديد الشعرية في صورتها الحداثية. القراءة في هذا المستوى، تطمح للاقتراب من الاختيار النظري للشعرية بصورة عامة، باعتبار أن كل تجربة شعرية في أية لغة، هي بالأساس، منتسبة للمعرفة الإنسانية، ومشتركة فيها. إنها الشعرية الكلية التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصير لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، وتتعانق فيها جدوى الفلسفة والعلم والدين. إنها الشعرية التي تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان، وتنمو أفقيا، في تحولات العالم. فليست الشعرية شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك، شكل من أشكال الوجود. بهذا المعنى، فإن القصيدة الأكثر حيوية، لا تكون بالضرورة الأكثر قيمة. فالإغراق في التقدم، شأن الإغراق في القدم، لا يتضمن بالضرورة، قيمة فنية. لهذا، لا يجوز أن ننظر إلى الإبداعات الشعرية من زاوية تطور الكشوف العلمية التي تقوم على مبدإ النفي. إن الإبداعات الشعرية على العكس من ذلك، تتجاور وتتلاقى وتتقاطع داخل نسب أسرة الشعر، لا شيء فيها ينفي الشيء الآخر. القصيدة هي أشبه بنهر تجري فيه أنهار كثيرة، وسوف تكون، تشكيلا خلاقا متواصلا لما لم يتشكل، ولما لا يشكّل، وربما لما شكّل حتى الآن. وسوف تبدو، بوصفها هذا، كمثل رأس (أورفيوس– Orpheus) ، لكن النهر الذي تسبح فيه، سيكون الكون كله، مجموعا في

[1] – ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 136.

جسد اللغة[1]. هذا يعني بعبارة ثانية، أنه لا يجوز أن نقارن شكلا بشكل آخر. وإنما يجب أن نقارن، خلاقا بخلاق آخر، أي تجربة بتجربة، ورؤيا برؤيا، وعالماً بعالم. فالخلاقون، يتلاقون عبر العصور، عبر الماضي والحاضر والمستقبل، ويتجاورون ويتكاملون دون أن يعوض أحدهم الآخر، أو يعرض عنه. بهذا المعنى، لم تعد الشعرية، تحدد بالقاعدة، النظام، بل بالإبداع. إنها حركة الإبداع الحرة التي تتكشف وتتجاوز وترفض، حركة حية، كالطبيعة ذاتها. من هنا، كان طموح الشعر في أن يوحّد الإنسان بالطبيعة، أعلى من كل نظام. والخلاصة أن الحداثة في الشعر، حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. من هنا، تأتي لا نهائية الخلق الشعري، بتجدد تمظهره في ممارسات حديثة.

4- لهذه الدراسة، هم معرفي، له النظري الذي يخترقه التحليل النصي، وللنظري سفر عبر التأملات النظرية. هكذا تعلن الدراسة عن نفسها منذ البداية، أنها محاولة ضبط أطر الشعرية النظرية. هذه الاستراتيجية، تتطلب مساءلة/ استقصاء جملة عناصر نصية وخارج نصية تستحوذ على المشترك في الحداثة الشعرية، وتشغل البناء النصي والنظري. لذلك أعطينا أولوية التنظير مدعمين ذلك، بتنظيرات الشعراء أنفسهم كلما أمكن، وبعودة للمفاهيم/التصورات من أجل إعطاء فسحة أكبر لمساءلة الحداثة في الشعر التي حاولنا فيها الاقتراب من بعض الطروحات النظرية والابستيمولوجية والفلسفية، مع تبني السؤال كآلية تعطي/تمنح الغامض/المبهم، والسري، حرية تبديل فضائه من أجل إعطاء فسحة أكبر لمباشرة لا نهائية النص الشعري. ابتغينا في هذه الدراسة، إعادة تركيب/بناء تصور للشعرية من مكان ما أسماه الشاعر (محمد بنيس) "الشعرية المفتوحة" كنظرية نقدية لها طابع المغامرة، ضمن صياغة أطروحة كانت تحيلنا باستمرار على قضايا متفرعة، مختلفة، تمنحنا فرصة الاقتراب من تفاصيلها في ضوء المعطيات النصية وإمكانات التحليل. هذه الشعرية التي ستكون بحثا متجددا، مغامرة على حدود الخطر. ولن تكون إمساكا بنظام ثابت، لا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية. لذلك فهي تستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية. هكذا ستكون الشعرية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بـ (حفريات النص Archeologie du texte)، رحلة دورانية تعلنها مآزق النظرية حتى يكون سور الرحلة، هو الرحلة ذاتها، من غير ارتجاف، أو تمنع. البحث بهذا المعنى، مغامرة، والمغامرة لا تعدم بالضرورة مريدها، تنتهي لتبدأ في زمن لا يقرّ بمطلق الحقيقة. ما نقترح دراسته، هو بالتحديد، الشعر باعتباره لغة فريدة، لها قوانينها وبنياتها. لن نهمل في مجرى هذه الدراسة،

[1] ينظر : أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 122.

ما يمكن أن يسهم في فهم هذه اللغة. وقد استعنا في القراءة، بما توفر لدينا من مجمل المقولات الكبرى للنقد.

5- مسار الشعرية العربية، تسكنه ميتافيزيقا(التقدم Le progrés) بما هو تجاور زمني ونقدي. وهو بذلك معبأ بالتصور الغربي للحداثة، وموشوم بها. تستحوذ عليه اختيارات لغوية وجمالية وأنطولوجية، تتقاطع مع التصورات العربية القديمة والأوروبية الحديثة. فالشعر كما يقول (جيرمونسكي Zirmunsky)، ما دام مرتبطا بفعاليات إنسانية أخرى، فإن تطوره لا يمكن أن يفسر بمفاهيم أدبية خالصة. إنه لمن المتعذر، تلافي مشكلة العلاقة بين تطور الأشكال الفنية وبين باقي مظاهر الثقافة[1]. أصبح الشعر يهاجر من لغته إلى لغات عديدة، يتجاوب مع السلالات الشعرية المغايرة. هكذا أصبح (التقدم) في الشعر، مصاغا في ضوء مفاهيم مكملة، هي: الحقيقة، والتخييل، والرؤيا، والنبوة، والتقنية. هذه القضايا الأولية: تنبهنا لأهمية مراجعة التصورات منذ شعرية (أرسطو) إلى نصوص (الشكلانيين الروس) بخصوص الشعرية. فمنذ شعرية (أرسطو) المعيارية، لم تفلت الشعرية العربية القديمة من تصور مماثل، خاصة مع تصورات: (ابن سلام الجمحي)، (الجاحظ)، (ابن طباطبا)، (ابن سينا)، (ابن رشد)، (حازم القرطاجني)،(أبو هلال العسكري)، (ابن قتيبة) وغيرهم. منذ هذه التأسيسات الأولى، ظل مسار الشعرية العربية يقاس بمفهوم (التقدم) كمرجعية. هكذا، أصبحت الحداثة تعنى (الماضي). والتقدم بهذا المعنى، هو عودة الماضي في المستقبل. لقد أصبح التقدم معلوما، وما يجب فعله هو فقط العودة إلى هذا المعلوم. إنه منهج (المقايسة): قياس الفرع على الأصل، الغائب على الشاهد[2]. أو ما يسمى في مواقع أخرى بـ"لعبة النصوص"[3]. والمقصود بالغائب هنا، هو مستقبل النص الشعري العربي كما تنشده/تتصوره مجمل الكتابة الشعرية التقليدية. أما الشاهد، فهو واقع النص (الغائب). وهو يتمثل أساسا في النص الشعري المرجعي. لقد ظلت هذه المقاربة، تعد النص القديم، هو الأصل/المرجع، والنص الجديد، تنويعا على ذلك الأصل. وعليه، فقد ظل الإبداع الشعري دون المستوى المطلوب، حيث اقتصر على قبول الأشكال الشعرية القديمة دون أن نتمكن بوعي حقيقي من اكتشاف معنى التحول. لهذا ظل الإنشاء الاتباعي سائدا. بهذا المعنى، فإنه إن جاز لنا أن نسمي هذه الشعرية بإحدى منتجاتها، فإنه سيكون علينا أن نقول عنها أنها شعرية: فقهاء. ألم يقل (الجرجاني): إن الاستعارة، هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل والتشبيه قياس[4].

---

[1] – ينظر: فيكتور أيريخ، الشكلانية الروسية، ص134.

[2] – ينظر: محمد عابد الجابري ، تكوين العقل العربي، ص 115.

[3] – ينظر: فؤاد زكريا (مشترك)، الفلسفة في الوطن العربي، ص 47.

[4] – ينظر:الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 19.

هكذا تحول (القياس) الذي كان في الأصل، أداة إنتاج للمعرفة، إلى حرفة كلامية، كل همها حفظ رأي أو هدمه. الإبداع في هذا المستوى كان يتم داخل دائرة انغلقت إلى الأبد، فأصبحت الحركة فيها، دائرية. تكرس التكرار والرتابة. لقد أدى هذا إلى تحديد مجال الإبداع الشعري. فلم يكن في الإمكان أن تتقدم إلى أكثر. لقد كان التقيد بالنصوص، عبارة عن قيود تثبيت آليات حركة الإبداع في إطار لا يجوز اختراقه. الإبداع بهذا المعنى، عبارة عن مسلمات تخصّ الشاهد. فمورس بذلك مبدأ بطلان الدليل يؤذن ببطلان المدلول[1]. وذلك باتخاذ الشاهد أصلا يردّ إليه الفرع، استدلالات النص المقروء، فما وجد له دليل في الأصل، قبل. وما كان لا دليل عليه في الأصل، فهو بدعة. والبدعة ما لا يندرج تحت الأصول، لذلك كانت ضلالة ، من هنا كان الإبداع ، توليدا، وكان التجديد، اتباعا.

6- لقد بدا واضحا، أن مناهج تحليل/ قراءة الشعر، أصبحت قابلة للحوار مع مناهج القراءة النصية في حركة لا قرار لها، خاصة في مرحلة تأسيسها الحديث مع أعمال (الشكلانيين الروس) الذين تبنوا وضعية اللسانيات، سواء تعلق الأمر بدراسة خصائص النص الشعري، أم تحديد جماليات النص، أم البحث عن معنى القصيدة، أم بضبط القوانين الداخلية والخارجية للمتخيل الشعري. لقد أسهمت هذه الجهود، إجمالا، كما أشار (ياكبسونJakobson)، بتأسيس مقولات تستهدف إعادة بناء (علم) للفن الشعري. لقد أخذت هذه الحركة على عاتقها مهمة (علمنة Laïcisation) الدراسة الأدبية، إيذانا بميلاد علم الشعرية المعاصرة. لقد حاول (الشكلانيون الروس) التشديد حسب عبارة (إيفموف Efimof)، على البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية. لقد شددت قبل أي شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة له، كما فتحت مجالات جديدة للبحث. وأعلنت إغناء واسعا معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها. إن الشعرية التي كانت في السابق حقلا للانطباعية سائبة، تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب.[2] أصبح الاهتمام ينصب عند (الشكلانيين الروس) على كيفية القول، لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والبنيات، بدل المواد أو المحتويات. أشكال تنظر إلى الشعرية باعتبارها غاية في ذاتها، لا مجرد ذريعة لغايات خارجية. تظل أغلب الشعريات الحديثة متأثرة إلى حد كبير بتراث الشعرية الرومانسية الألمانية التي يعود فضل إنشائها لجماعة (ييينا- Iena) الألمانية التي كانت تبحث في الخصائص الكلية: (الشعر نشاط إنساني- علاقة الشعر بالحقيقة- اللغة

[1]- ينظر :الجابري، تكوين العقل العربي، ص 122.

[2]- ينظر : فيكتور أيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 07.

الشعرية تمثل جوهر الشعر بحسب خاصيتاها الأساسيتين: اللزوم، والتعليل). لا شك أن الشعرية البنيوية، هي أهم شعرية في القرن العشرين، وخاصة بعد أن تبلورت أسسها النظرية على يد كل من (ياكوبسون Jackobson) و(كارسفسكي Karcevky)، و(تروبتسكيTrobestzky). هذه الشعرية التي أصبحت جزاء من اللسانيات، إذ لا يمكن تحليلها/ قراءتها خارج اللسانيات. الشعرية العربية بهذا المعنى، لا تختلف عن الشعريات الأخرى، لا من حيث الصلة بشعرية (أرسطو)، ولكن من حيث الارتباط بالنصوص الشعرية الأوروبية وتنظيراتها من الرومانسية إلى السوريالية إلى حداثة ما بعد الحداثة. بهذا المعنى، فإن مفتاح إعادة قراءة الشعرية العربية الحديثة، لا يتم إلا في أفق مفتوح، أي في ضوء اللقاء بقديم الشعرية العربية، وبحديث المناهج الغربية.

7- البحث في مجال الشعريات، هو أشبه بمتاهة، تقذف القارئ/الباحث في حيرة لا قرار لمعناها. لتنوع الدراسات وشساعة مجالها المعرفي، وتفاوت قيمها، وطبيعة اندماجها في الصراعات/الأوضاع التي يشدها الحراك العالمي، مما يحولها إلى عوائق يصعب الرجوع إليها في شموليتها وتكاملها بغية إخضاعها لقراءة شمولية تستعصي على التصور والإنجاز. هذا القلق، هذا العجز، يرجع بالأساس إذن، إلى طبيعة النص الشعري. فالنص الشعري، كما كل نص أدبي، يستحيل اختزاله ضمن حدود قارة محددة، فهو أوسع من أن يمتلك في المنجز. معنى هذا، أن الشعر الحديث كموضوع علمي، هو غيره كموضوع واقعي. وما تم إنجازه من دراسات، يدخل في إطار بناء هذا الشعر كموضوع علمي. وهو معرض دوما لإعادة البناء، من خلال إعادة القراءة. بهذا المعنى، تتمايز دراسة الشعر عن الشعر الذي هو معطى كل قراءة، وهو ما يجعل العلاقة التي تربط القارئ كذات تاريخية بموضوع القراءة، تتغير في الزمن. بهذا تكون مرتبطة ومشروطة بالمعطيات التاريخية، وبما يجدّ باستمرار بالنسبة إلى القارئ. إن موضوع القراءة بحسب السوسيولوجي (بيار بورديو Pierre Bourdieu)، لا يمكن أن يحدد ويبنى، إلا بارتباطه مع إشكالية نظرية تسمح بإخضاع مظاهر الواقع إلى تساؤل منهجي يتصل بها عن طريق المسألة المطروحة عليها.[1] بهذا المعنى، فإن إعادة قراءة النص الشعري، تنتمي إذاً إلى إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر. أي دراسته وفق معطيات جديدة في حقل الدراسة النصية، والشعرية، إضافة إلى مستجدات مسألة الحداثة في البحث الفلسفي. القراءة بهذا المعنى، تستهدف وصف البنيات النصية الشعرية، وطريقتها في بناء الدلالة النصية استنادا للأسس النظرية التي تستحوذ على الممارسة النصية، من خلال مفاهيم الشعر والحداثة، كمفاهيم رئيسة تستحوذ

[1] – ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاتها، الجزء الأول، التقليدية، ص 23.

بدورها على جملة من الإشكالات النظرية والمنهجية، مثل: ما هي البنيات التي تضبط/تحدد طبيعة النص الشعري؟ كيف تقوم القصيدة بإنتاج دلالاتها؟ ما هي الوضعية/الحالة الابستمولوجية للقصيدة؟ أهي دليل Signe، أم دال Signifiant، أم مدلول Signifié؟ ما هي طبيعة العلاقة بين النص الشعري وغيره من النصوص؟ بأي حد يعرّف/يحدد النص الشعري؟ ببنيته؟ أم بسياقه؟ أم بتداوله؟ هذه الإشكالات المنهجية متعلقة إذن، بالبحث في الوضعية الابستيمولوجية للشعر، تمنحنا إمكانية اختراق آفاق النص الشعري النظرية. كما أنها تعلمنا، أن سلطة النص الشعري، لا متناهية. إنها بحسب الشاعر (محمد بنيس)، جغرافية الشعر في ليل القصيدة، حيث السماء والأرض تتكفئان بصمت في مكان له أسراره.

8- لعل أهم إشكال يواجهنا هنا، يكمن في الطبيعة المراوغة المتغيرة دائما لمفهوم (الحداثة). فما هو حديث، هو أصلا انتقالي، غير ثابت. الحداثة بهذا المعنى، حداثات. إذ أن كل حداثة، مؤهلة لأن تصير عتيقة. الصميمي/الجوهري في الحداثة، أنها زمن مفتوح دائما على المستقبل. حيث يتم نقل الكمال إلى مستقبل لا يتواجد في العالم الآخر، بل انطلاقا من زمن حاضر الوجود. من هنا كانت الحداثة، فعلا مرهونا بالجدل، سمته التغير، وهو علامتها الفارقة، إن على مستوى الإبداع، أو على مستوى التخييل والحساسية والذوق والفكر. الحداثة بهذا المعنى، نقد دائم للنقد. إنها صيرورة رفض داخل الحداثة نفسها. لقد تعايش الشعر مع الحداثة، وظل يظهر معها بين حين وآخر لكي يتجاوزها في كل مرة. وكانت هذه التجاوزات، تأخذ أشكالا مختلفة. وتاريخ الشعريات الحديثة، هو تاريخ المظاهر/الأساليب المتعددة. ميزة هذه الشعرية أنها تتجلى في نمطين (التناظر/Correspondance) أو (المفارقة/Paradoxe). الحداثة بهذا المعنى، رؤية للواقع بوصفه نظاما للتواصلات، ورؤية للغة بوصفها، بديلا عن الواقع. فتاريخ الشعر، هو تاريخ المظاهر المتعددة للمبدأين الذين شكلاه منذ ولادته. الشعر تمثيل للواقع. ولابد من الإضافة إلى هذا التمثيل، إنه ابتكار أيضا، تخييلي، حيث يأخذ الواقع ذاته، سمات المتخيل. لقد صار مهددا ومتأمّلا وغير متواصل، وخيالي. وعلى الرغم من أن المغامرة الإنشائية ظلت تتكشف في الشعر، إلا أن المتكلمين كانوا يتغيرون باستمرار، ولم يكن العامل الحاسم، هو استبدال القوانين التي أصبحت تقليدية بأشكال أخرى من الجمال، بحيث لم يكن التغير الجمالي أقل أثرا من التغير في نظرة الإنسان إلى الواقع، الحياة. بالإجمال، كانت الشعرية الحديثة منذ ولادتها، بحسب الشاعر (أكتافيو باث Actavio paz)؛ تأكيدا للحداثة، ونفيا لها في الوقت ذاته. لقد تماهت الحداثة مع التغيير. وفي مجال الشعر، كانت جماليات الحداثة هي جماليات التغيير. هذا هو تاريخ الحداثة. فبعد كل حداثة، توجد/تولد حداثة أخرى جديدة. فما يأتي بعد

(الحديث) لا يمكن أن يكون إلا (الحديث) الأقصى، حداثة أكثر تحدثا من حداثة الأمس. وشعر الحداثة الحقيقي، هو شعر يعبر الأزمنة في أبعادها الثلاث، شعر لا تواريخ فيه. منذ مجيء الشعر الرمزي، صار الشعر فعل تمرد فردي، صار تدميرا سريّا للغة والتاريخ والتلقي. لم يسْعَ الشعر لإرضاء الجمهور، بل على العكس من ذلك، كان يسعى معتمدا على الكتابة بطريقة تتنافى وذوق الجمهور. صار الشعر جمالية العزلة. لقد بلبل الشعر الدلائل والمعاني، واخترع عوالم مسكونة بأغوال لغوية، عوالم مضللة في ما يبدو عليها من شفافية، تورط الوعي بالغوص فيها حتى يغرق. إن ما يميز هذه الشعرية، هو أنها غير مصممة للاستهلاك. إنها على العكس، تتميز بتملكها القدرة على العودة إلى الحياة. فالشعر الحديث، يحمل باستمرار تحديا للعقل والذوق. ولكي تتسنى قراءته، على القارئ أن يتعلم باستمرار نسيان المعروف وتعلم الجديد. وعملية النسيان/التعلم تتضمن تجددا حميميا، وتغيرا في الحساسية والرؤية. هكذا هي إذاً الحداثة، منذ ولادتها، كانت سجينة صراعها الداخلي. في هذا يكمن التباسها/غموضها، سرها وتغيرها. فالحداثة، نقد يتحول ضد نفسه أيضا. ذلك أن النقد كما يقول (ابن عربي): إن لم يكن نقدا للنقد، لا يعول عليه.[1]هذه الحركة المزدوجة من النفي والتأكيد، من الانقطاع والاتصال، هي حركة مستمرة في تاريخ الشعريات جميعا. إنها حداثة مضادة للحداثة. فالشعر يتفجر من اختلاف أصلي، يظل دائما منفتحا على كل مظهر من مظاهره على الماوراء العابر للتاريخ. ولئن كانت الشعريات القديمة تذكرنا بوجودها، فإن مهمة شعر المستقبل لن يكون تقديم أفكار جديدة، بل الإعلان عما تم نسيانه طوال الزمن. الشعر بهذا المعنى، ذاكرة وقد تحولت إلى صورة، صورة وقد تحولت إلى صوت، والصوت الآخر، ليس الآتي من وراء، بل هو صوت الإنسان النائم بعمق في سويداء قلب الإنسانية. فكل قصيدة بهذا المعنى، عالم مصغر مبعوثة فيه الحياة. لهذا يمكن القول، أنه طالما أن هناك حياة، بشرا، فسيكون هناك شعر. ويوم تموت المخيلة البشرية، أو تنعدم، وإذا ما نسي الناس الشعر، فإنهم ينسون أنفسهم، وستكون العودة إلى حالة الهيولي واللاتكون الأولى البدائية.

9- تناولت الشعريات، قديما وحديثا، مفهوم المعنى في النص الشعري من أمكنة متباينة. وبالرغم من توزعها بين تحديد شعرية القصيدة في اللفظ والمعنى، وتوزعها بين أسبقية العروض أو أسبقية المحاكاة والتخييل في بناء النص الشعري، فإن هناك مشتركا يؤلف بينها، هو الوجود السابق للمعنى، للدال قبل بناء النص. فالشاعر يعين المعنى، ثم تأتي عملية بنائه بعد ذلك. هذا يعني أن كل قصيدة لا معنى لها، ميتة. يبطل الشعر حينما ينتهي المعنى.

[1] – ينظر: محيي الدين بن عربي، رسالة لا يعول عليه، الرسائل، ص 192.

الشعر بهذا المعنى، متوفر في المعنى قبليا. بالاستعارة ينتقل المعنى من النثر إلى الشعر. مسار المعنى الشعري، لا نهائي، يفتقد باستمرار. من هنا، صعوبة قيام صياغة نهائية تخص المعنى الشعري. فحتى الشعريات القائمة على إبستمولوجيا الدال، لا تجيبنا عن فحوى هذا الإشكال، مادامت تعتمد البحث والمغامرة والسؤال، بما هي رحلة متجددة بالمعرفة، وفي المعرفة. النص الشعري بهذا المعنى ممتنع، وهو يشير إلى انفتاح القراءة، كأمكنة معرفية متعددة. المعنى في نهاية المطاف، ما هو إلا الحقيقية المتجلية في الإبداع الشعري. وعلى قدر أسرار النصوص/القصائد، تتوقف المعاني. ومن ثمة، فإن تحليل/تحديد المعاني، يتحول أيضا إلى فك دورانها الدائم. إذ لا يعنى الهيام بسرّ المعنى، سوى البقاء في الحقيقة المطلقة، التي هي بدورها ليست إلا التمثل الدائم للسر أو الحقيقة والبقاء في إشكالياتها اللامتناهية. الحقيقة بهذا المعنى، باعتبارها خلاصة الإبداع، تعني انعدام الوقوف. إنها التجاوز الدائم. فكما أن كل علم بحسب (النفري)، حدّ في الجهل، وأن لكل علم حدودا، بين كل حدين جهل. فإن الجهل، كالعلم. حجاب الرؤية. من هنا، استنتاجه: " من عرف الحجاب، أشرف على الكشف"[1]. بهذا المعنى يمكن القول، إن الإبداع نفسه، حجاب ما لم يبلغ حقيقة السر، أي ما لم يبلغ درجة كسر قناعاته المستعلية على النفس والآفاق. وهي العملية التي تستلزم، تذليل القناعة في الإبداع، والبقاء في الهيام المسحور بسرّ المعنى. وإذا كان سرّ المعنى، هو ما لا إطلاع عليه، فإن مضمونه في المعرفة، هو الحيرة. وفي الوجد، هو الدهشة. إنه معنى الحكمة ولغزها الخالد. التعبير عن معاناة الحقيقة، هو الحيرة ذاتها. ومن ثمة، فإن الوقوع في الحيرة، هو خوض المعرفة الخالدة للمعنى. الحيرة الإبداعية بهذا المعنى، ليست حيرة حائرة، بل عارفة. ولهذا فإنه لا دليل فيها. لأنها في نفسها دليل. فالإبداع الحقيقي، حيرة دائمة، لأنه لغز أبدي. وهو لغز، لأنه حقيقة. وحقيقة، لأنه سر. وسر لأنه إسراء لا ينتهي صوب المجهول. والمجهول، هو فلك المبدع/الشاعر في بحثه عن اليقين. وهو الأمر الذي يضع أسرار الشاعر في إبداعه الدائم صوب أكوانه. وقد كشف (النفري)، أن الصيرورة الروحانية للمبدع في إبداعه، لا تتناهى، إلا في (المواقف). والمعرفة، حركة لا تتناهى. ذلك لأن تذوق الحقيقة، يلزم الروح بخوض مغامرة غرامها الدائم، مما يجعل من (المواقف)، الحد المتناهي التام لمغامرة الإبداع. من هنا كانت (الوقفة)، إبداعا يلتهم في أعماقه كل ما هو قابل للاحتراق باعتباره الإشعاع الدائم للوجود، والصيرورة. لأن حقيقة الإبداع، لا تتناهى إلا في(المواقف)، وحركة (المواقف)، حركة لا تتناهى. إنها الديناميكية المرافقة لمغامرة الفناء والبقاء في الحقيقة. فمن أطرافها، تتكون وحدة الإبداع. أي البداية والنهاية المتلألأة في

[1] - النفري: المواقف والمخاطبات، ص 53.

السرّ المختبئ وراء الحركة المتنفسة في سعيها الدائم. إذ لا ديمومة بالفعل في (المواقف)، تماما كما أنه لا (وقفة) إلا لدائم. لأن كلا منهما يفترض وجود المعنى. من هنا، فكرة (النفري) عن أن الكون (موقف)، والحقيقة الخالدة فيه تقوم في ألاّ يستقر القلب في مستقر. ولا يعني عدم الاستقرار، سوى ديمومة الحركة وتوقفها، واستمراريتها وانقطاعها، هي ما تعطي لكل منهما معناها. إذ لا معنى لديمومة بلا توقف، وتوقف بلا ديمومة. وعلى قدر كل منهما يتوقف قدر الآخر. وهي الرؤية التي تجعل كل واقف لا يقرّ عن كون، ولا يقرّ عنه كونه، لأنه واقف في كل موقف خارج عن كل موقف. فالوقوف في بحر الحقيقة، يفترض الانحلال فيه. كما أن الغرق، هو الإدراك الذي يستلزم المغامرة والمخاطرة والتحدي. فلا معنى للرّكوب بلا مخاطرة. إن حقيقة الإبداع هي المخاطرة الدائمة. من هنا، أن أعمق ما في الشعر، أنه دائما في المنفى، حتى وهو في بيته، وداخل لغته. وليس منفى الخارج، إلا امتدادا لمنفى الداخل، وتنويعا عليه. الشاعر منفي أبدا حتى داخل جسده ذاته. كل قصيدة يكتبها، إنما هي، انتقال من منفى إلى آخر، من فضاء انفعالي ورؤيوي إلى فضاء آخر. هكذا يظل الشاعر، داخل ذاته وخارجها في آن.

يحدد الشاعر (محمد بنيس) في "بيان الكتابة"[1] أربع قواعد يتأسس من خلالها فعل الكتابة الشعرية، هي :

أ–الكتابة الشعرية، مغامرة لا بداية لها ولا نهاية. إنها أساس كل نص يؤسس ويواجه، نفي لكل سلطة. أن نكتب معناه، أننا نغامر. إذ لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ. فكل بداية بحسب (بن عربي)، لا يجر إليها صاحب نهاية، لا يعول عليها، وكل نهاية لا يصاحبها حال البداية، لا يعول عليها. ومن ثمة، فإن كل معرفة لا تتنوع، لا يعول عليها[2]. بهذا المعنى، يتجلى النص الشعري، فعلا خلاقا، منفتحا، توقا إلى اللانهائي واللامحدود. وهذا الفعل الخلاق، نمو محتمل، إمكاني، إذ لا معنى للنمو، خارج التحول. كل ما يبدأ لينتهي مناف للتحول، مناف للإبداع ، استمرار لصوت الماضي، بدل أن يكون استقداما لما لم ينوجد بعد، للمبهم، الغريب. الإبداع الشعري بهذا المعنى، مراجعة دائمة.

ب–النقد أساس الإبداع. النقد هو ما لم نتعلمه. يهدف النقد إلى تفكيك التصورات داخل الشعر وخارجه. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ليست منعزلة، تخشى الانفتاح. إنها مشروع يتوحد فيه المجموع، صياغة تعيد النظر في الشعري/الجمالي، التاريخي، الاجتماعي والسياسي. إنها رؤية وحساسية مغايرتان. لها الوعي النقدي كأساس لإعادة صياغة بنية اللغة

[1] – ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 11–36.

[2] – ينظر: ابن عربي، رسالة لا يعول عليه، ص 197.

والذات والمجتمع. إذ لا تأسيس بدون مواجهة ، ولا مواجهة بدون تأسيس. إنهما الوجهان للفعل المبدع، متداخلان، كل منهما يفتح للآخر مقدمته.

ج–الكتابة الشعرية، ثورة محتملة ضمن سياق الثورة التاريخية المحتملة أيضا. بهذا المعنى لا كتابة خارج التجربة، خارج الممارسة. ذلك أن الكتابة الشعرية وهي تعمد إلى نقد اللغة والذّات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربة/ الممارسة، قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع. إنها القاعدة التي تشكل كل شعر إنساني. من هنا، تكون الكتابة الشعرية، تجذيرا للمعرفة، وتثويرا لها.

د–الفعل الشعري بالأساس، فعل تحرر. إذ لا علاقة للكتابة الشعرية بكل نقد عدمي يعوق تحويل التاريخ الجمالي والاجتماعي من وضعه اللاإنساني، إلى احتفال جماعي. ومن ثمة فإن النقد الذي يؤسس له الشعر، ينبثق من خلال مواجهة مغالق النص، مجذرا لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية الإبداعية، بالنص وفي النص.

هذه قواعد أربع: (مغامرة–نقد –تجربة–تحرر)، تمس ثلاث مجالات، هي: الذات والمجتمع واللغة. بحيث يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة الشعرية عن مجالاتها:

أ–اللغة: الشعر صناعة، إضافة إلى كونه تجربة أنطولوجية. صناعة، بمعنى أنه تركيب لغوي لعالم آخر محتمل تتم به وفيه إعادة تكوين علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء واللغة وفق قانون مغاير. أي وفق بلاغة مغايرة تتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص الشعري. تتجه إلى تدمير البنية النحوية داخل النص، وتلحيمها برؤية جديدة مغايرة لعلائق مغايرة داخل النص وخارجه. من هنا، لا يعود الشعر مجرد كلام، إنه المعيد لخلق اللغة، لتبدلات الرؤى. يخطف الحال، ويمحو المعنى، يفسخ العلائق الوهمية بين المعنى والمعنيّ، بين الكلمة والشيء. يخفي ويضمر.

ب–الذّات: الكتابة، هي مجال استعارة الذّات لحريتها. من هنا، كانت الذّات في الكتابة، تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها، الواقع والرمز والتخييل. بهذا المعنى، تتجمهر اللغة في الذات، لا في القواميس. تتعلم كيفية التكوين والتأسيس. إذ لا تغيير يفاجئ اللغة دونما تغيير في الوعي والحساسية.

ج–المجتمع: تهدف الكتابة إلى بلورة رؤية مغايرة للعالم، وللتاريخ. والمجتمع فاعل في وجود العالم وصيرورته. من هنا، يجيء التوكيد على العلاقة بين الشعر والواقع من ناحية، وعلى نسبية الشعر ضمن نسبية المجتمع. لأن الكتابة الشعرية، عشق شهواني مفتوح للحياة، تمنح للغة إمكانية التجدد، وللذّات حق متعتها، وللمجتمع فسحة ابتكار علاقاته وقيمه

المتجددة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، انصهار داخل كتلة المجتمع المتحولة اللانهائية. لا نكف عن ملاحقة القيم الإنسانية. فهي كما تقول الأسطورة، سارقة النار، تدمر استبداد الحاضر، وتؤسس تحرر المستقبل.

10- تحاول هذه المقاربة إذن، مناقشة قوانين/ حدود عامة بالقدر الذي يسمح بتعميق التأمل في إمكانات الكتابة الشعرية، والعلائق المفترضة بينها وبين الإنسان، بينها وبين التاريخ، بينها وبين اللغة. وفي الوقت نفسه، تسعى أن تمنح لنفسها بعض ثراء فسحة الدخول في لعبة النص، قراءة وكتابة. الأساس في هذا التحديد، أنه لا يريد استهداف فرض منظور للكتابة الشعرية، لأنه يعلم أن الشعر، أوسع من حجاج البيان. إنه بهذا المعنى، ليس دعوة مرغمة، تعاليم تمكن من ممارسة الكتابة، بل هو على العكس، إلحاح على نسبية القراءة، وتعدد أنماط التأويل. إنه يطرح شروطا للكتابة عامة، تظل عاجزة عن أن تتحول إلى أبجدية. بالإجمال، إنه محاولة، مسار محدد داخل أبجدية الكتابة الشعرية اللانهائية. وبالضرورة، أن كل محاولة، عاجزة، ناقصة. هو إذن اقتراح محاولة قراءة من مكان آخر، يلتقي فيه المعرفي بالاجتماعي، والشعري بالتاريخي. أخيرا يمثل هذا العمل، في ضوء الالتباس الذي يحيط بالكتابة الشعرية، دعوة من أجل خلق وطن صحي للشاعر داخل لغته، لكي يمكن أن تكون كتابته صحية، وفعالة. وتبعا لذلك، أدعو من جديد، إلى التساؤل: ما الشعر؟ ما الكتابة؟

11-نحاول أن نعرض لبعض المفاهيم الأساسية التي تخص طبيعة الإنشاء الشعري بصفة عامة، انطلاقا من منظومة مفاهيمية حداثية. ولعل القضايا التي أشرت إليها، تتمثل في المحاور التالية:

أ- **المدخل**: وهو يعرض لموضوعة: الشعرية والحداثة. ويتفرع إلى موضوعين فرعيين هما: (الأصول السرية للشعر الحديث) و(المغامرة الشعرية وآفاق التطور). بدأت تباشير الحداثة في الشعر، مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أسر المطلق، والنظر إليه باعتباره فاعلية تاريخية. من هنا، كانت الحداثة في الشعر، ليست مفهوما زمانيا، وإن كانت مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة. إنها لحظة يصفها (أدونيس)، بأنها، "لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"[1]. الحداثة بهذا المعنى، تولدت تاريخيا من التفاعل والتصادم بين موقفين/ عقليتين في مناخ من تغير الحياة ونشأة ظروف وأوضاع جديدة[2]. إنها

[1] – أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 321.

[2] – ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص 5-8.

لمسألة عميقة الدلالة، أن تكون الحداثة قد بدأت في أحضان (العلمنة)، أي النظر اللاديني إلى التاريخ.[1] عند هذه القضية، تلتقي معظم القضايا التي طرحت تحت شعار الحداثة. الحداثة، بهذا المعنى، مشروع إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، إعادة نظر تطمح إلى إعادة بناء تصور جديد للإنسان، وتحديد جديد لعلاقته بالكون. إعادة النظر في أدوات المعرفة وفي القيم، وفي المراجع التي اكتسبت قداسة. هذا التحول المعرفي، يتمثل بتغيير مركز السؤال الأساسي للمعرفة، من سؤال عن ماهية الوجود، إلى السؤال عن شروط الوجود. ذلك أن الفكر الحداثي، لا يستهدف مسألة الوجود، وإنما مشكلة شروط تحقيق الوجود. بهذا المعنى، فإن التحول من سؤال (الماهو) إلى (الكيف)، يتضمن سقوط اليقينيات والثوابت، ويحيل (الأنا) رهن شروطها، وتناقضات هذه الشروط. ومن ثمة، فإن الرمز الأقدر على تمثيل حركة الحداثة، هي "تشقق في الكينونة"[2]. بذلك فإن انطلاق التجديد في الشكل الإبداعي الشعري جزء من ظاهرة شاملة ليست محدودة بالأنواع الأدبية، وإن كانت نزعة التجديد مظهرا من مظاهرها.إنها الموقف الشامل الذي يستتبع التجديد. الجدة بذاتها لا تعني الحداثة التي تقوم على إسقاط سلطة النموذج وتوكيد لحق الكتابة في الابتكار. هذا ما يجعل الشعرية الحداثية، باعتبارها وضعية فكرية ومسارا إبداعيا، حركة نقدية دائمة. لذلك فإن الشعرية الحداثية، هي عملية انخراط في التاريخي، انخراط فعاليته، وإنتاج امتداد الحضور الإنساني. هذا يعني إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية، والنظرإلى الإبداع على أنه فاعلية أساسية. من هنا، إن كل إبداع، هو بداية حركة توتر بين راهن ومحتمل، صيغة جديدة للتجاوز. ومن ثمة فإن الحداثة الشعرية من هذا المنظور، حركة انزياح المعنى، امتداد للحضور الإنساني، لغة لكلية التجربة الإنسانية. هكذا أصبحت الكتابة الشعرية، لحظة كلية تستوعب الحالة الإنسانية في شموليتها عبر إعادة صياغة الأسئلة الإنسانية الكبرى. وهذا ما رشحها لأن تستجيب لأنواع من الطموح المعرفي. الشعر بهذا المعنى، معرفي، بمعنى الكشف والبحث. إنها الحرية الإبداعية التي تجعل كل متحقق، هدفا لإعادة النظر. تجعل الإبداع الإنساني، صيرورة دائمة.بهذا كان الإبداع الشعري، تصورا لطبيعة ثانية، لا وصفاً للطبيعة المألوفة. فالشعر مستوى خالص من الحضور، يضاف إلى مستويات الحضور الأخرى. فلكي تكتسب عناصر العالم الموضوعي حضورها الشعري، لابدّ من أن تصبح حركة في اتجاه حضور آخر، أبهى، وأكمل. لابدّ من أن تفقد سكونيتها، وتصبح حرية، حركة، ضد وجودها الشيئي. حركة محاورة، وتفاعل متجاوز. هكذا أصبحت الشعرية، كتابة

[1] – ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 12.

[2] – أدونيس: زمن الشعر، ص 19.

رائية، خالقة أشكال، خالقة رؤى، صانعة رموز. هي رصدا للحقيقي المدهش في تجلياتـــه. الرمز هنا، نوع من السفر في المسافة بين ظل المعنى، وجلاء الحقيقة. في هذا تكمن عظمة كل شاعر مبدع، في أنه إما ينجز نصا عظيما يكون بذاته منبعا لقيم إنسانية جديدة، وإمـــا أن يعطي نتاجا يحمل إيقاع الحياة، يجيء مليئا بالاحتمالات، بالممكنات الجديدة. إنـــه الشـــاعر الرؤياوي، الشاعر النبي. وفي هذا البحث، السفر والمعاناة، وســـقوط احتمـــالات الخلـــود، نكتشف مع الشاعر وهو في جحيم التجربة، أن الجواب على معضلة الفناء، يقوم في الإبداع الشعري، كامتداد لحضور الإنسان كخلود مغاير لخلود الآلهة.

ب-**الفصل الأول**: يحمل الفصل عنوان: "جدوى المعنى الشعري". وهذا العنوان بدوره، يحيل على عنوانين فرعيين، هما: جدوى الشعر، والمعنى الغامض لمظاهر الوجود. حيـــث تتأسس الكتابة الشعرية على رؤية تؤسس لمقولة، إن الشعر، نوع من خلق/تشكيل العـــالم – الواقع باللغة. لذلك لجأ الإنسان إلى الفن/الأدب، لأنه يمثل الخلاص الحقيقي فيما يجعل الحياة معقولة في بناء كون مقدس في الشعر. أي خلق معادل مناسب للحياة، أو ما يسمى بالحيـــاة اللائقة، كما يفترض أن تكون في الشعر، لا كما هي في الواقع، الحياة. ثورة الإنسان علـــى نقص الواقع، وفقر الحياة، وجهه نحو كل ما هو مدهش، نحو عالم الحلم، الإبداع. فالشـــعر يسعى وراء واقع يحاول أن يدرك تعقده أكثر فأكثر. وهو لذلك لا يستطيع تحمل مشابهة مع الواقع النابض بالحياة. ولا ضير في كون أن الشعر لم يعد أسمى من الحياة. ذلك لأن هدفـــه هو القيام بتعويض الإنسان في حال انعدام المتعة الجمالية الكاملة التي تجلبها الحياة. من هنا بالذات، مهمة الشعر، في أن يولد الرغبة في الإسهام لتحقيقها. ذلك أن مهمة الشـــعر، شـــأن الفلسفة، بأن يكتفي بتأويل الحياة بطرق مختلفة. من هنا كانت الجدوى الحقيقية للشعر، في أن يساعدنا على الحياة. فالشعر العظيم، هو الذي يضيف جديدا إلى وضوح الحياة، يقرب إلـــى الفهم، تلك الأجزاء التي لم تدرك بعد. امتلاك الشعر للحياة، للواقع، وخلقه للكينونـــة عبـــر التسمية، لا يتم خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية، وإنما يحـــدث عنـــدما يقـــوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة، واسترجاع طاقته الفطرية في بعـــث ظواهرها. كان الشاعر الألماني (هولدرين Hoelderlin) يقول: "إن وظيفة الشعر، هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنـــا"[1] ويضـــع فيلسوف الشعرية المعاصرة (هايدغر Heidegger)، هذه المقولة فـــي صـــياغة عاتيـــة: "إن الشعر يؤسس للكائن بكلمات الفم (...) الشعر يهب الأسماء التي تخلـــق الكينونـــة وجـــوهر

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص59

الأشياء، فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي، كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وتربت عليه"[1] . الشعر بهذا المعنى، ما هو إلا محاولة من الإنسان، امتلاك التجربة كيما يمكن إعادة خلقها. لذلك فهو يسعى إلى توجيه العقل إلى ما وراء الأفق الإنساني، إلى نوع من التعمق والإيغال في المطلق. فالشعر يحاول أن ينقل ما يتخذه موضوعا له إلى الخارج، إلى أكبر من إنساني. الشعر يسعى إلى تمثيل الحقيقة بالرمز من أجل أن يبني ضربا من الملاذ الفكري. ومن الضروري أن يكون هذا العالم، متكاملا في ذاته، نقيضا لعالم الواقع. من هنا، كان الشعر، كالفلسفة، محاولة للتعبير عن الحقيقة غير المنظورة. رمزا سحريا، لا يمكن الوصول إليه.إنه كائن متناقض تكونه الرغبة في ما لا نملك، والنزوع إلى ما نكون. وهم الشاعر، هو في أن يزداد تملكا وتعلما على ما هو عليه من فقر بالحقائق. وهو القمين دون سواه، من أن يمكننا، بتجاوز أنفسنا. فالشعر، تشويق لا متناهي إلى عالم آخر، يتغير هو به. وفي سبيل تجسيد الحقيقة القصوى، يسعى الشعراء إلى تمثيل فردياتهم الجزئية الفقيرة جدا، بمضمونها الحقيقي إزاء لا نهائية الممكنات. حيث يشعرون بأن كل شيء يجب أن ينطلق من هناك، ويؤول إلى هناك في آن معا. تلك بداية المحسوس ونهايته. ذلك هو المطلق. القصيدة بهذا المعنى، حدث في اللغة، لا في الواقع. إذ ليس الواقع إلا عدما. وما الحقيقة المطلقة، إلا شيئا يخلق الشعر. فالحقائق في الشعر، ليست معطاة مسبقا، إنها على العكس، سياق في البحث، مباراة في المعرفة، جهد متواصل للاغتناء من حركة الحياة. المسألة كما يعلمنا الشعر، هي تعلم كيفية العيش بامتلاء. أي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمن إلى قيمة. فليست الحياة هي التي تهم، بل قيمتها ومعناها. بذلك يحقق الشعر نوعا من الواقعية التعبيرية، يزود اللغة بقوة جمالية ما كان للأشياء أن تحصل عليها. بهذا يصبح الوجود/الواقع في الشعر، غير موجود بحد ذاته، ومن أجل ذاته. إن وجوده وظيفي. فهو خزان لا نهاية له من الأشياء والنظائر. فكل شكل أو حركة، لون أو رائحة في النفس، ما يقابله في الواقع. حيث لا يعود الواقع أشياء وموضوعات، بل يصير رموزا وكلمات وصورا. تبطل الأشياء أن تكون في الشعر امتدادا للواقع لتصبح ظلالا للإنسان. ومن ثمة، فإن الشعر، يعيد اكتشاف الواقع، ويؤنسنه. لا يرى فيه غير الإنسان وظلاله. هكذا يصبح الوهم الذي يخلقه الشعر، أكثر الحقائق يقينا. ويعرف أن الممكن المباشر، سرعان ما يصبح آسنا، فالوقوف عنده دلالة عجز، ولكي ينقذه من التعفن، يصله بالمستحيل. إذ تصبح اللغة بلا حدود، والعالم بلا حدود. حينئذ تزول الهوة بين المعنى والمعنّي، بين الكلمة والشيء. ومن

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 59.

ثمة، لا تعود الكتابة الشعرية، شجرة معنى، بل تصبح غابة معاني، لا تعود محدودة، وإنما تصبح لا نهائية. ذلك أن مجال الشعر، هو اللانهائية.

ج-الفصل الثاني: جاء الفصل الثاني، تحت عنوان: (المجال الشعري)، وهو يتفرع إلى ثلاثة عناوين، هي: (مجال اللانهائية)، (البديل الشعري للانهائية)، (بلاغة الدينامية الشعرية). اللامحدود، اللانهائي، هو مجال الكتابة الشعرية. إنه سيال أبدي للمفاجآت. أهم ما يميز الشعر، إنه هاجس حيّ يبدو كأنما يرف في فراغ. حيث يبدو الشعر، هو المجال الوحيد الذي يمكن أن يتحقق فيه المطلق واللغة. لم تعد مهمة الشعر، أن يفهم، بل في أن يوحي. ولم تعد وظيفة القصيدة في أن تنقل المعنى، بل أن تؤلف كيانا من الطاقات المتفتحة على الآفاق الفسيحة من اللانهائية الحالمة. حيث يحوّل الشعر الواقع- الحياة إلى علامة دون أن يدخلها في معنى مفهوم. لذلك يخلق الشعر رموزه الخاصة التي تظل بعيدة عن الفهم. إنه بهذا المعنى يستمد غموضه من الغموض الذي يستقر في صميم الأشياء، والذي لا يتكشف إلا في ليل الكتابة. اللغة الشعرية أكثر توترا وإيحاء، وذات ظلال متعددة. فكلما تدخل الحياة الشعر، تغدو هي ذاتها قصيدة، وينبغي تقديرها كذلك. هكذا يصبح الشعر أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع. حيث يفقد السحري طابع الغرابة، وحيث تصير الأحداث الواقعية، عادية. حتى أصبح العجيب والفوق طبيعي في متناول الممكنات. فكلما يبتعد الشعر عن العالم الواقعي، يتوغل في عالم التجليات، حيث يفقد المنطق البشري فعاليته، حيث الحرية المطلقة، متجاوزة جميع الضغوطات. هذا العجز في الوصول إلى المطلق، والسعي إلى بديله، وهو العدم، هو ما يحاول الشعر أن يظهره، في مجاله الوحيد، وهو اللغة. هذا الفشل في التحقق اللغوي، هو الذي صار قصيدة، وكأنه خيبة الطموح الأنطلوجي قد نجحت في أن تصبح شعرا. هدف الشعر إذاً، غاية سامية أبلغ من أن تدرك. هدفها الوحيد، هو البحث عن إمكانات إعادة خلقه. وقدر الشاعر، أنه يرى باستمرار جزيرة الشعر من بعيد، ولا يستطيع أن يملك رؤاها. وعلى الشاعر في النهاية، أن يقبل بقدره، في أن يظل يجرب البحث والارتفاع، ويجرب كذلك الفشل في الوصول. ويكفيه فقط أنه يدلّ. إن رسالة الشعر، بهذا المعنى، هي في أن يظل يخبرنا ويظللنا. إن المساعدة التي يقدمها إلينا، هي أنه يجعل إقامتنا شيئا مستحيلا. إن عبقرية الشعر تكمن في أنه استطاع أن يعبر عن هذا العماء بلغة تبلغ حد السحر. أصبح الشعر لغة تعبير عن عالم من خلق الخيال، عالم يرتفع فوق الواقع، يحطمه، يلغيه، ثم يعيد بناءه بفضل قوانينه الخاصة. لا يمكن للشعر أن يبني نظاما على طريقة الميتافيزيقا، لأنه غير قادر على البقاء في حالة حصار. ففي اليوم الذي يبقى فيه الشعر حبيس مفهوم، سيكون

آخر يوم للخلق. الخلق يستمر في نشاطه بفضل الشعر. ففي الشعر يوجد قلق، لكنه القلق المرافق للخلق. أن نشعر باستمرار بكوننا مرغمين على شيء يتجاوزنا، يفرض علينا أن نكون أكثر من كوننا، مجرد بشر. ومن ثمة، فإن مهمة الشعر، هي أن يعيد للغة تلك الحرية التي تجعلها تتقبل بحسب الشاعر (مالارميه)، بروق المنطق الأولى. أي تخليص اللغة من أغراض الإفادة التي تمنع الشعر من تجديد فعل الخلق اللغوي، تجديدا حاسما بحيث يكون القول على الدوام، قول ما لا يقال. من هنا كان الشعر، بنبوءة، في أنه يحاول اكتشاف القوى اللاعقلية أساس الطبيعة البشرية. فالشعر يتجاوز الكلمات والصور، كما يتجاوز الظاهر. إنه يحيط بجميع مقدرات الفكر في شموليتها المعقدة، بحيث يتمحور الفكر حول الشعر، فيما الشعر يرتفع عن مستوى الفكر، ويتجاوزه، ويتخلى عنه في أبعاده القصية. هكذا يتصرف الشعر بالواقع، بالحياة، بشكل يجعل من الممكن التلاعب بالواقع، وتفكيكه، ونقل عناصره بكل حرية من أجل جعل العلائق/الروابط المعتادة، تتكشف في هذا العالم المعاد تركيبه، كروابط غير واقعية، وجعل جميع التفاصيل، قادرة على أن تكتسي أبعادا عملاقة. في هذا يحطم الشعر النسب المعتادة للعالم، وذلك بتوحيد ما لا يتوحد، والمبالغة فيما لا دلالة له. وإجمالا، فإن الشعر بإمكانه التلاعب بكل قوانين الحياة. الشعر بهذا المعنى، هو الواقع الأصيل المطلق، وما اللغة، إلا المظهر الخارجي الذي يكشف عن مملكة عالم الباطن، مملكة القوى والطاقات. ومن ثمة، فإن مهمة الشعر، هي في أن يثير تلك القوى الخفية الكامنة فينا، ويمنحنا عالما متخيلا مجهولا نستوعبه من خلال اللغة. هذا الشعر العارف، هو نموذج مفارق يتحدد بالمغايرة التي تمكنه من المعرفة، وامتلاك مقدرة التغيير. من هنا كان الشعر، علما ومقدرة، في أنه أشبه بفعل السحر.إن المعجزة الحقيقية التي يوحي بها الشعر، تكمن في هذا: أنني أستطيع أمدي يديّ كيفما شئت. وأن لديّ قدرة حرّة أمسك بها أي شيء شئت. بهذا المعنى، يأبى الشعر على المضمون أن يكون له وجوده المتماسك، وقيمته الذاتية. إنه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة. وهو يريد كما يقول الشاعر (أبو للينير)، لغة جديدة لا يدري النحويون عنها شيئا، لغة وحشية متنافرة، لغة إلهية تكون الكلمة فيها، مفاجئة. الشعرية كما يتمثلها الشاعر (تريستان تازارا T.Tazara)، تستفز الأفكار، لكي تطلق الرصاص عليها. الإنسان في شعر الحلم هذا، بحسب الشاعر (أندريه بروتون)، ليس وحشا، ولكنه كائن ينطوي على قوة مجهولة تكمن في أعماق طبقات وجدانه، وتسبق ذاته الواعية. الشعر بهذا المعنى، يفلت من كل ما يحدّ من انطلاقه، إنها حالة شعرية يصفها الشاعر (جيوم أبو للينير)، بالروح الجديدة، روح الحرية المطلقة التي تمكن الشعر من أن يعالج كل مادة ممكنة بغير اعتبار لدرجتها وأهميتها. حيث تتحول الأشياء، بأن تكون معبرا إلى نهاية مجهولة،

تلمع فيها أضواء المعاني المتعددة. فالمعنى الشعري، هو الذي يفلت من كل تحليل عقلي، والذي يتعذر إدراكه. والشعر هو لغة لإدراك هذا الذي لا يدرك. فليس هناك ما يحول دون التخييل. حيث لا يغدو العالم المرئي واقعا، كما لا يغدو العالم الفيزيائي حلما. فالتخييل هو الوسيلة الوحيدة لإحياء الحقائق الروحية، وبه يقال ما لا يقارن بسواه. ومن ثمة، فإن الشعر، بحسب الشاعر (مالارميه)، هو اللعب بالمطلق. الحلم هنا، باب من أبواب الحقيقة، ومظهر من مظاهر الجمال. ومن ثمة، فإن المغامرة الشعرية، هي انتقال من الواقع إلى الحلم، ومن الوعي إلى اللاّوعي، وتجاوز الأشكال الثابتة، إلى الحركة والتدمير المستمر للقيم الساكنة، وتحرير للإنسان عبر المخيلة، حيث ينحني العقل أمام الخيال، ليفتح عالما من الصور والغرائب من خلال انفلات اللغة من أي عائق ذهني. فالشعر، يتوق إلى أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي، غير المنكشف، وراء العالم الظاهر، ويتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق، ويصير شبيها بسائل سحري روحي يتمدد في العالم. هذا الشعر القائم على هوى التخييل والتوهم، نصفه بأنه سفر في فضاء الأعماق.

د-الفصل الثالث: جاء تحت عنوان: شعرية اللغة وبلاغة التعبير. ويتفرع بدوره، إلى عنصرين هما: (بلاغة التعبير الشعري)، و(بلاغة التأثير الشعري). أن يكتب الشاعر قصيدة، نصا، لا يعني أنه يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعني أنه يحيل العالم – الواقع إلى شعر. يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة. فالقصيدة، حدث أو مجيء. والشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل. لهذا كان الإبداع الشعري، تخطيا يدفع إلى تخط. وهو إذاً، طاقة لا تغير الحياة وحسب، وإنما تزيد إلى ذلك في نموها وغناها. الحياة في الشعر، هي أبدا، على غير ما هي عليه في حركتها الحية. الحياة في الشعر، إشارة ولمح، لا ترجمة أو تصويراً. هي رمز لا شرحاً. من هنا تكون الحياة في الشعر أكثر معنى، وأبقى من الحياة، في بعدها المباشر. الشعر العظيم، يشمل الواقع ويتجاوزه، إنه يحتضن الواقع والممكن. الكتابة الشعرية، هي أبدا، بدء جديد، يتجاوز فيه اللاحق السابق. إنها غربة، تظل في غربة دائمة. حيث تهفو الروح الغريبة دائما إلى التميز. من هنا كانت الكتابة الشعرية، ضد الشكل الجاهز. ضد العادة، ضد النواميس. ذلك أن كل كتابة، هي حادثة فانية، زائلة. فخير قرطاس نكتب عليه بحسب (التوحيدي)، هو الرمل الذي تذروه الرياح، والماء الدائم، التجدد. الشاعر الحر، هو ذلك الذي لا تقيده كلماته، وتصبح عليه كلاّ وغمّا كما قال (التوحيدي) في عبارة مليئة بالمعنى. فالحياة لا يتفق معها إلا الكلمة العابرة، والإنتاج العابر. الكتابة كما يقول (فرانز كافكا)، ضرب من الصلاة، وخير

الصلاة، ما اتجه إلى المجهول أبداً، وصار سرًّا أبدا. فإذا بدا السر، أو علم المجهول، فاحرق ما كتبت، وقل مع الصوفي (أبو سليمان الداراني): والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك. الحرق بهذا المعنى، هو الإحساس بالإخفاق، بالظفر بالمجد الأبدي. اللغة الشعرية بهذا المعنى، أكثر من أداة، إنها بعد بنائي من الأبعاد التي تتحرك فيها هوية النص الشعري، وتتكون القصائد. ليست إشارة للغة، بل هي إشارة للقوة الفاعلة والتلميحات السرية التي تتضمنها اللغة. هكذا تتساقط القصائد حين يتراجع الخيال إلى مفاهيم. وبالنسبة إلى الشاعر (بورخيس)، يكون توجه اللغة إلى المنطق، إنما هو حركة ابتعاد عن الواقع. ذلك أن المنطق نوع من اللعب، وغالبا ما يثير الإعجاب. لذلك كانت القصائد في أفضل حالاتها، عنيدة على الفهم. قد تقترب بالتأكيد من اللامدرك. من هنا، كانت الخاصية القوية للشعر، هي خاصية التوليف بين الرسائل، وإعادة الخلق والتشييد لحقيقة ليس لها أي وجود آخر. بهذا المعنى، يعتبر (موريس بلانشو)، أن صنع الرسالة، هو بذاته فك لألغازها. إذ لا وجود للغة حقيقية بدون أن تفضح ذاتها بذاتها بدون عذاب اللا–لغة، بدون وسواس غياب اللغة الذي ينتاب كل متكلم يعرف أنه يدري معنى ما يقول. بهذا المعنى، كان الشعر تأليها ينتهي بقربان، وقد صيغ في منطق الاحتفال. فالشعر حين يعتبر نفسه عاجزا عن الكشف، يتمنى أن يغدو كشفا لما يهدمه الكشف. من هنا كان الشعر كائنا يرفض أن يكون مثل سائر الكائنات، إشارة ترفض أن تكون إشارة، والتي هي انتظار كون يعتبر ذاته كشفا عن الكون. الشعر بهذا المعنى، تعزيم لا يمكنه تطهير اللغة من سلبيتها، بوصفها النسيج الأول والأخير للأسطورة الأدبية، إلا بتفجير قشرتها حيث الفراغ الذي يفقد الكلام زينته ورنينه، وحيث صمت الكتابة. فاللغة وقد انفصلت عن الكليشيهات المعتادة، ومن الاستجابات التقنية للكتابة، تغدو غير مسؤولة عن كل السياقات الممكنة، وتكاد تكون فعلا متفردا. الشعر بهذا المعنى، له نفس بنية الانتحار، حيث يصبح الصمت، زمنا شعريا يحاصر اللغة ويفجرها، لا بصفتها مزقة لكتابة مشفرة مرموزة، بقدر ما هي ضوء فراغ، وقتل، وحرية. تبدو اللغة في هذا المستوى، حالة تشبه (أورفيوس) الذي لا يستطيع إنقاذ من يحب، إلا بالتخلي عنه. فالشعر بحسب الشاعر (رامبو)، لا يذوب في الأشياء كليا ويتوحد فيها، إنما دوره، أن يترجم حركية الأشياء، ويحيي فيها قوة كونية. من هنا كان الشعر، إدراكا للمجهول. بحيث يتحول الشاعر إلى راءٍ عبر تشويش حواسه، واقترابه إلى حد من حالات الانخطاف الصوفية. هذا ما أعطى الأهمية للتعبير بالصورة الإيحائية بما تحمل من شعرية عن عوالم تذوب فيها الحدود بين الواقع والحلم. لذلك كان الشعر، انتقالا من عالم الأشكال المألوفة، إلى عالم المرموزات. ليس ثمة إدراك، بل إحساس بالغموض فحسب. إحساس بتجربة يعزّ التعبير عنها. من هنا، كانت

مهمة الشعر الأساسية، في أن يحاول أن لا يعلمنا أن ننظر إلى تعقيد التجربة الإنسانية فحسب، بل يحفظ في الوقت نفسه هذا التعقيد في انسجام. فالشعر لا يشرح الغموض، بل يساعدنا في أن نعيشه. ولعله إنجاز عظيم للشعر في أنه يرغمنا على تأمل إمكانات التجربة التي لا يأذن لنا العقل، عادة، أن نتقبلها متوسطة الرؤية الشعرية، نوضع حيث نرى، إن لم يكن حيث نفهم، عوالم جديدة، وإمكانات جديدة، وأسوار جديدة. لهذا أصبح الشعر رؤية، وأصبح الشاعر رائيا. بهذا المعنى، يظل الإبداع الشعري بحسب الشاعر (أدونيس)، صوتا غير مكتمل، اختراق للآفاق. إنه فاتحة واستهلال، يأتي ويغيب وهو في غمرة الحنين على عتبة أن يبدع النص الكبير. من هنا، كانت اللغة الشعرية، غاية في ذاتها، وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها أن تفتح أبواب الاستباق. إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها، دم خاص، ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة، هنا، إيحاء، لا إيضاحاً. اللغة هنا، جوهريا، مجازية. إنها تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل، إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا. لذلك تبدو مغمورة بما لا يحدد. وما تنقله ليس فيها، بل هو في ما يختبئ وراءها. إنها بشكل مفارق، تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه. فالشعر، هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله. اللغة الشعرية بهذا المعنى، لا متناهية. كأنها التجلي المباغت للحقيقة. تشع بحرية لا متناهية تمتد أشعتها باتجاه العلاقات الممكنة. تغدو اللغة كالكتلة، عمودا يغوص في كلية المعنى. إنها كما يقول (رولان بارت)، علامة واقفة على قدميها، فعل بلا حوار، لا يعرض سوى الظل الكثيف . إنها نوع من الجيولوجيا الوجودية. إنها الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه. لذلك فهي تظل في توهج وتجدد. من هنا، يعمل الشعر بحسب (بلانشو) باستمرار، على تحطيم شكله، ليجعله زائفا. فالشعر بحسب الشاعر (مالارميه)، شعرية بالغة الجدة، تلك التي يمكن أن أعرفها بهاتين الكلمتين: أن نرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه. لذلك تمثل الاستعارة بحسب (بول ريكور)، فائض المعنى، لغة تتجه إلى المستقبل لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجربتها بعد. بهذا المعنى، تكون الاستعارة الشعرية، خلقا تلقائيا، ابتكارا دلاليا، لا مكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له إلا لأنه اكتسب مسندا غير عادي، غير متوقع. فالاستعارة بحسب (بارت)، هي طريقة الوصول إلى الدال. وإنها تبعا لذلك، فهي التي تستطيع أن تعطي للمدلول إجازة. إنها اللعب بالصور، تنقي الأشياء من ماديتها، لتقتحم آفاقا جديدة، بعيدة، يصبح معها الحدث الظاهر، يخفي وراءه حدثا آخر، مجردا مشحونا بالتوتر. هكذا تصبح طبيعة الخلق الشعري بحسب الشاعر

(مالا رميه): إيجاد الكلمة التي تدل على شيء غير موجود. هذا ما جعل الشاعر (أزراباوند)، يطالب بأن تكون الاستعارة، دوامة تعصف خلالها أفكار تتردد أصداؤها ترددا غير متناه. من هنا، فإن الشعر، لا يدل على شيء، بل يوجد أو يكون. فالجمالية الشعرية إذن، ليست في الكلمة بحد ذاتها، وإنما هي طريقة استخدامها. إنها لغة (هيروغليفية) تمكن الشعر من قول الأشياء وتمثيلها في آن. ذلك أن شرط اللغة الشعرية بحسب الشاعر (ساليناس)، متوقف على قدرتها على التحقق في الموضوعات. لأن هذا وحده، هو الذي يتيح للغة أن تتحرك حركتها الإبداعية الحرة. وإذا كان الشعر قد وجد سعادته في هذه الفاعلية الحالمة، فإن مهمة القراءة قد أصبحت ماثلة في الكشف عن الخطوط البيانية الشعرية التي تعبر الصور الحسية عن ذاتها فيها من خلال كل فاعلية حلم أصيلة. فالشاعر كما يقول (جان كوهن)، بقوله لا بتفكيره. إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار. ومن ثمة، فإن عبقريته هي في الإبداع اللغوي. وقد قال الشاعر (مالارميه): إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات. ومن ثمة، فإن القيمة الجمالية للقصيدة، لا تكمن فيما يقال، بل في الطريقة التي تقول بها. الشعرية بهذا المعنى، محايثة للشعر. ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي. هذا يعني أن السؤال الشعري، سؤال مفتوح ، وأن المعرفة الشعرية، معرفة لا تكتمل. لذلك يبقى البحث عن الحقيقة، شعريا، هو بحث دائم. لذلك يعمل الشعر باستمرار على تشويش المعنى واللفظ معاً. من هنا يبقى الشعر سائراً في اتجاه المستقبل، موسعا حدود جغرافيته، باحثاً عن الممكن اللانهائي. وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر، كذلك يصبح الشعر متحركاً يسير بحرية على طريق الإبداع.

هـ-الفصل الرابع: يحمل الفصل الرابع عنوان: النص الشعري، وآفاق القراءة. ويتوزع بدوره إلى عنصرين في شكل تساؤلين، هما: كيف يقرأ العمل الشعري، شعريا؟ وهل النقد الأدبي، علم؟ تفرض قراءة النص الشعري عملية إغنائه، من حيث إنها سير في الأفق الذي يفتحه النص، ومن حيث أن هذا السير، لا ينتهي. بهذا المعنى، ليس للنص الشعري، معنى، وإنما هو حركية من الدلالات. هي ما أسماه (يوري لوتمان): جمالية القراءة الممكنة. لنقل بتعبير آخر، أن للنص الشعري، مستويين: الأول: هو النص كإمكانية لمعان محتملة، أي كبؤرة للدلالات، والثاني، هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة. القارئ في هذا المستوى، شريك في معنى النص، أي في بنائه. النص الشعري لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنه نص يتجدد مع كل قراءة. ومن ثمة، فهو نص لا ينتهي، لا يستنفذ. هذه اللااستنفاذية، هي التي تسمح بقراءة النصوص القديمة بوصفها (حداثية)، أي

بوصفها لا تزال قادرة على الحوار معنا، وعلى طرح أسئلتها الخاصة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تخلق قارئها، فيما تخلق أفقها. ومن ثمة، فإن غنى/ كفاءة النص الشعري، هو قدرته على أن يكون حاضرا في فعل القراءة، وفي تغير معيارها الإنتاجي. هكذا لا تقدم شعرية القراءة عالما واضحا ويقينيا، إنها على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص، إنها شكل من أشكال المعرفة يتماهى مع التغير والحركية. وهي لذلك، معرفة مفتوحة، شأن النص ذاته. لذلك يؤكد (رولان بارت)، على منح القارئ القوة لإبداع معان بواسطة فتح النصوص على اللعب غير النهائي للشفرات. هكذا، حلت شعرية القراءة، محل شعرية النص. ذلك أن القراءة عملية دينامية حية وفعالة، تجعل النص الشعري، بنية مفتوحة تتحرك باستمرار نحو الاكتمال اللامحدود. وهو لذلك يظل نصا ناقصا. القراءة، هي الفعل الذي يفجر هذا النقص، ويضمن إمكانية إعادة صياغة النص بشكل دائم. إنها القراءة الابتكارية التي تعمل على انفلات اللغة من البعد المباشر، متجاوزة منفتحة على آفاق المستقبل، تدفع بالقارئ إلى مشارف التخييل، لتصبح بذلك حرة. بهذا المعنى، فإن النص الشعري ملتقى ثقافتين: ثقافة الكاتب، وثقافة القارئ. وكل من الكاتب والقارئ يتحرك عبر ذاكرة إبداعية/إنتاجية. هكذا تتنوع الدلالة وتتضخم حيث يكتسب النص قيما جديدة بفضل القراءة. من هنا، يكون فعل القراءة معادلا لاكتشاف النص، وتكون القراءة فعلا بنيويا يقتضي تناول النص، باعتباره وحدة دلالية تتداخل لبناء سياق نصي يشملها. فيتكون منها ويتأسس خطاب يتكامل بحركات منفتحة، وكأنها دوائر متلاحمة. إنها المعادلة التي تطرحها الكتابة الشعرية الحداثية التي تتعامل مع القارئ، كقوة ذات فاعلية متممة. النص الشعري بهذا المعنى، ليس نصا كُتب، وإنما هو على العكس نص يكتب إلى ما لا نهاية. ومن ثمة، فإن مقياس حقيقة الشعر، هو في مدى ما يتضمن من وعد للمستقبل. من هنا، يبقى النص الشعري مفتوحا على التلقي، وأن الحضور الزمني الدائم للمعنى، هو الذي يفتحه على قراء مجهولين. هكذا يبقى الشعر بحسب الشاعر (ما لارميه)، متفتحا لألوان عديدة من الفهم. وأن معنى القصائد بحسب الشاعر (بول فاليري)، هو ذاك الذي يعطيه لها القارئ. بهذا المعنى، يمكن الإقرار بوجود أكثر من طريقة لقراءة القصائد، فالتأويلات ليست متساوية. النص الشعري يقدم مجالات محددة من الأبنية الممكنة. ومن ثمة، فإن ما ينبغي تملكه، ليس سوى قوة انكشاف عالم يشكل إحالة ا لنص، إنكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء. وتلك هي القوة المرجعية للنص. هذه هي خاصية النص الشعري. إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. فالشاعر بحسب (رولان بارت)، يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة. ومن ثمة، فإن الأساس الأولي في قراءة الشعر، هو المعرفة الشعرية، معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعري، وماهية اللغة

الشعرية. وإن هذا ليكون في اللحظة التي تصل فيها القراءة إلى ربط موضوعها بخطابها، وإلى فك ملكية المعرفة بالنور الذي يحمله على أشياء أفضل من مجهولة، غير منتظرة. في هذه اللحظة، تصبح القراءة، محادثة حقيقية. وبكلمة، تصبح إنتاجا. تلك هي خاصية النص الشعري الجميل الذي يمنحنا زهو القراءة، في أن نؤلف منه نصا. هكذا هي قراءة الشعر كما يشرح (ستانلي فيش)، لا وجود لأي شيء في الواقع يسمح بالقول إننا على خطإ، أو على صواب. هناك فقط، قراء لهم بعض المعتقدات. إذ لا وجود لموقف خارج المعتقد الذي نحكم من خلاله على سلامة المعتقدات.

و-الفصل الخامس: وهو يعرض لموضوعة، الشعر والتجربة الصوفية. الشعرية الصوفية، تقوم على مقاربة مختلفة للإنسان والوجود، وعلى التعبير بطرق مختلفة. ذلك لأنها تصدر عن رؤية مختلفة. فهي عالم جديد رؤيويا وتعبيريا. تبعا لذلك، ترتبط الشعرية الصوفية بثلاث خصائص هي:

1- لايمكن إدراك المرئي حقا، أو فهمه، إلا بوصفه يرتبط عضويا باللامرئي. فالحضور، امتداد كينوني للغيب. والظاهر، تجل للباطن. لذلك فإن العالم المرئي ليس إلا صورا لمعناه اللامرئي. وإذن، لا فصل بين الصورة والمعنى.

2-الحقيقة ليس معطاة مسبقا. إنها اكتشاف متواصل. فهي أمامنا وليست وراءنا. إنها تجيء دائما من المستقبل. وهذا توكيد على حركية الحقيقة ضد التصورات/الخطابات التي تأسرها في الشرع أو المذاهب الإيديولوجية المختلفة.

3-الكتابة الشعرية لا تخضع لأية قواعد مسبقة. وأن الشعرية لا تنحصر في الأوزان والقوانين، وإنما هي انفجار لغوي دائم، يجدد اللغة دائما باستخدامها في غيرما وضعت له أصلا. وليست هناك إذن، أشكال مستبقة للكتابة. الشعر بهذا المعنى، شيء، لكنه الشيء الذي يصل إلى اللاشيء. إنه مكون من الكلمات، وهو نفحة من الهواء لا تأخذ أي حيز من الفراغ. القصيدة عكس اللوحة، لا تظهر أشكالا، إنها تعويذة لفظية تثير لدى القارئ رذاذا من الصور الذهنية. والشعر يسمع بالأذنين، ولكنه لا يرى إلا بالعقل. صورة كائنات برمائية، هي أشكال وأفكار، وأصوات وصمت. الشعر بهذا المعنى، تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية. وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات، حيث تأخذ الأقنعة في التعدد والانشطار باتجاه مزيد من الكثافة والتشتت. وتنحو شبكة الصور لنسج هالة الشعارية تشف عن رؤى كلية في محاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية، حيث يتحطم الموضوع لترتفع درجة الصورية اللامعقولة. لقد كانت تجربة الشعرية الصوفية من

أهم العلامات الفارقة في تاريخ الشعريات، لما أولته من أهمية إعادة التشفير اللغوي عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر، وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بحالات التجربة الصوفية الكلية التي تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له. الأمر الذي يجعل المتابعة، مضنية لعمليات التوليد اللغوي والشعري عن طريق لعبة الفروض الذهنية في تفسير دلالاتها، طبقا لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النص وتماسكه. بحيث يتوقف نجاح القراءة على إمكانات القارئ وخبرته في إدارة مهارات التشفير. لم يعد موضوع البحث الشعري، هو الموضوع المادي، المحسوس، سيكون محتوى الشعر في التجربة الصوفية، جوهره وروحه. إنه المنعطف الروحي الذي تؤسس له الشعرية الصوفية. نبي عصر سيتحرر الشعر فيه من الطبيعة والمادة، صائرا غير مادي، مجردا. سيكون الشعر، فنا حرًا في التعبير والإفصاح عن الحقائق الروحية الغامضة في عالم من الظواهر السطحية. هكذا يتم تقديم حركة الشعر بصفتها سموا صوفيا. الحياة الروحية التي ينتمي إليها الشعر أيضا، والذي هو أحد فواعلها الأساسيين، هي حركة معقدة إلى الأمام وإلى أعلى. هكذا هو شعار الحياة الروحية: مثلث يتقدم ويعلو ببطء. وبمقدار ما نرتفع به، يفرغ خلاياه شيئا فشيئا. وفي رأسه يوجد كائن وحيد، يجرّ وراءه على الطريق المزدوجة، في اتجاه الأعلى، وفي اتجاه الأمام، العربة الثقيلة، عربة الإنسانية. الشعر بهذا المعنى، يميل إلى إبطال السيكولوجية الفردية واكتشاف عالم من الدلالات والطاقات، وإنتاج صور من خلالها نستطيع أن نتواصل روحيا. إن هذه (التيو–صوفية) التي تقصد إلى الاتحاد بالمطلق من خلال قواعد حياتية معينة، تقدم نفسها على أنها باطنية تبحث عن قوانين سرية للكون، تفترض سموا باتجاه الحقيقة العليا من خلال الدراسة والتقشف، كما تتطلب أن يهب المريد ذاته لمثال. بهذه الرطانة الدينية المستعارة التي تسند إلى الشعر دور التدريب على الغريب، والتصعيد بالنسبة إلى الحياة والطبيعة. الشاعر يحرر ذاته بالعمل والسمو فوق العالم الفيزيقي الانفعالي ليبلغ العالم الذهني. الشعر بهذا المعنى، مثل الدين، غاية بذاته. هو وسيلة نستطيع بها وفيها، أن نعرف الكوني، وأن نتأمله بصفة تشكيلية شعرية. إن الشعرية الصوفية، هي التجاوز الممكن لصناعة اللغة، بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق، وقوانين الربط الصوري بين الأشياء والأسماء. ما حصل في الشعرية الصوفية من تحولات نوعية، جعلت منها توليفا صداميا للمحسوس والمعقول.

ز-الفصل السادس: نعالج/نناقش في الفصل السادس: مجالات إنتاج المعنى الشعري. إن الغاية هنا، ليست البحث في معرفة ماذا نعني بالنص؟ وكيف يبنى؟ ومن أين يجيء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكن الغاية، هي معرفة/تحديد لأي شيء يصلح؟ ماذا ينتج؟ وكيف يشتغل؟ وفي كل هذه الأسئلة، تواجه النص، بإشكالية التعددية وعدم التجانس. أعتقد أن هذه الإشكالية، بصرف النظر عن كل مظاهر التعدد، هي أهم مسألة يمكن أن تعنينا في دراسة النص. لا نريد هنا أن نردد سؤال الفيلسوف (سارتر): ما الجدوى من الأدب في عالم يجوع؟ فلعل طرح هذا السؤال، بهذه الصيغة، لم يعد مستساغا. كما أننا لا نريد أن نؤكد ما أسس له الشكلانيون في خلق علم مستقل للفن الشعري، انطلاقا من الخصيصات الجوهرية للمادة الشعرية التي تميزها عن كل مادة أخرى. أعتقد أن هذا، كذلك، أصبح في عرف العادة. كما أننا لا نريد أن نؤكد بطلان مشروع النزعة الإثنوغرافية التي تعتبر النشاط الأدبي، رأسمالا مجمدا. وهي نزعة كما أصبح واضحا، تجهل الصفات النوعية للنسق الأدبي. وحلّت وجهة النظر التكوينية، محل وجهة النظر التطورية، حيث حلت المخططات والتصنيفات، وطبقت بحرص كبير من طرف عقول (سكولاستية) تتلذذ أمام كل معتقد. لقد بات واضحا أن الرؤية النافذة للنص، لن تتأتى إلا من خلال تشارك الوظيفيتين: الإحالية والإنشائية للنص الشعري. حيث يتغذى النص من هذا التفاعل، ومن هذا الصراع. ذلك أن النص الشعري، لا يوجد منفصلا عن إحساس العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير الأنساق البانية، ولكن إذا تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل، فإن النص يمحي، ويغدو آلية. عملنا إذن، ينطلق من حالة نصية قائمة ومتميزة. أي من بنية نصية قائمة بهويتها/خصائصها، تشتغل/ تنتج ثلاث مجالات معرفية أساسية، هي:

1- النص الشعري، وإنتاج (مجال) المعرفة بالسياسة.

2- النص الشعري، وإنتاج (مجال) المعرفة بالسيمياء الاجتماعية.

3- النص الشعري، وإنتاج (مجال) المعرفة (العلمية) بموضوعه.

لهذا يحث (إمبرتو إيكو): القارئ على أن يستمد من النص، ما لا يقوله. بل ما يصادر عليه مسبقا، وما يعد به، وما يتضمنه أو يضمره. وذلك من أجل أن يملأ الأمداد الفارغة. بهذا المعنى، يبقى النص، في حالة الإمكان. لذلك إذا كانت أهمية البحث عن الكيفية التي يصنع بها النص، وكيف ينبغي أن تكون قراءته عملية إبانة عن مسار تكوين بنيته، فإن ما يوازي ذلك أهميته، أن تدرس كيفية تلقي النص بعد أن يصنع؟ وكيف أن كل وصف لبنية النص، ينبغي أن يكون وصف حركات القراءة التي يقتضيها في آن معا؟ لذلك يقترح (إيكو)، مقاربة النص، انطلاقا من مبادأته من على سطح فعل القراءة. هكذا تتوحد أعماق النص

التكوينية مع سطح فعل القراءة، ليشكلا في النهاية، مسارا/ مظهرا يلم بالنص وبنشاط الإنتاج والتأويل النصّيين نفسيهما. ومن ثمة، فإن كل كتابة شعرية، بهذا المعنى، هي بمعنى ما، كتابة مقيتة، وأن قراءتها تبعا لذلك، هي هدم لها وفق تقنية، عاشقة. إن مقولات النص Texte، معقدة، ومركبة، تنتظم على المستوى اللساني والمخيال، والتصور، وتنتج أنساقها النصية التي تعطي مشروعية الكتابة على أساس قيمتها الجمالية الناتجة عن كفاءة النص. النص الشعري بهذا المعنى، فعالية مركبة، وهو لذلك يحتاج إلى معرفة فنية وإنسانية شاملة. إنه طبقة معقدة، وعجيبة. إنه ممارسة إنتاجية تمت وفق قوانين خاصة: شعريًا واجتماعياً وتاريخياً. هكذا، تبدو الكتابة الشعرية ملتبسة بتاريخيتها. إن هذه الرؤية (الواقعية) للنص الشعري، هي التي تجعل من الإنتاج الشعري، ورشة جماعية خاضعة لبعض القواعد، تبدو أكثر طمأنينة، وأكثر إنسانية من الاعتقاد بمواهب الإعجاز والعبقرية.

ج-الخاتمة: وقد خصّصناها لمناقشة قضية: المتخيل الشعري وفضاء الموت. ونحن بهذا، ارتأينا أن تكون الخاتمة، مفتوحة، حرة. تكون هي وعي انشطار النص الشعري عبر مخيلة تتلهف إلى سعادة الكلمات. إنها الكلام الذي يقال أبدا، لا يمكن أن ينتهي قوله، ولا يمكن سماعه. إنها الدرجة الصفر لكتابة التحول المرهب المتعذر على الإدراك، الدائم الانفلات، لا يخضع للفحص والتحقق. حيث تتحول الكتابة إلى نسق من الكتابة تتكتب إلى ما لانهاية، انطلاقا من اللانهاية. إنها بحسب الشاعر (بول إلوار)، الشعر الذي لا ينقطع حيث تصبح الكتابة ليست يدا تكتب كأنها خارج الزمان، يد لا يملكها أحد، ولكن نحسن جيدا أن آخر هو الذي يكتب. إنه إلحاح الكتابة. إن هذا ما نجده في تفسير (بلانشو)، للكتابة الشعرية، وما أسماه، استحالتها. حيث ينتهي إلى أن مجال الشعر، هو مجال الموت. إنه النفي الأمثل، والقتل المؤجل الذي هو اللغة. بذلك يصبح الشاعر لدى (بلانشو)، بمثابة (أورفيوس) جديد، يبحث عن موت ممتع، يطرق أبوابا موصدة باستمرار، يلتقي العبث واللامعنى، لا يجد شيئا يقوله أو يفصح عنه، لكنه مفتتن بهذا اللاشيء، وعليه أن يقوله. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي الكلام الممتلئ بالرعب، والذي يحيل الشاعر داخل علاقة مع صور الطبيعة الموغلة في اللاإنسانية. هكذا يتأمل الشعري الموت في علاقته بالحياة، فيما هو يجعل الموت، ممكنا، أي يجعل منه اختيارا. بذلك سعت الكتابة الشعرية الحداثية إلى تجريب الموت في الكتابة والحياة معا، وممارسته بالنص، وفي النص. من هنا، أن أحد أغراض الكتابة الشعرية، هو خلق لغة يكون فيها لفظ الموت، ميتا. فليس شاعرا، من لا يعلن هذا الموت، مبشرا بالقيامة. وفي اللحظات اللاإبداعية، تتوقف الحياة عن أن تموت، لتصبح عادة. والإبداع الشعري الحقيقي،

هو من يعمل على قتل هذه الحياة من أجل أن تحيا من جديد. إذ ليس شاعرا، من لا يموت، هو كذلك من أجل أن يحيا. حيث يكون الشعر عمقا يسطع، فيغير، ويتخطى. هذا الشعر الذي يحيا، يجب أن يعرف كيف يموت بجسده العتيق، لكي ينبعث في جسد آخر، جديد. بهذا المعنى، أصبح الموت، شعريا، اسما آخر للحياة. ذلك أن جوهر الشاعر المبدع، هو جدل دائم بين حياته وموته، بين ما هو وما سيكون. والشاعر يقيم إبداعيا، في أحضان هذا الجدل المتحول، شاهدا وباحثا ورائيا. ففي (المواقف) كما يؤكد (سارتر)، لا يكون أمام الشاعر إلا أن يختار بين حدين: الموت أحدهما. ويجب عليه أن يعمل بحيث يستطيع في كل وقت أن يختار الحياة. ومن ثمة، يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئا واحدا بالقياس إليه، لا لأن الكتابة تنقذ الحياة، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات، وقد اختار هو الكتابة مشروعا له. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي مقاومة فكرة الموت، وإن هذه المقاومة، هي الأمل والحافز للكتابة، وهي يقين، وشك في آن. يمكن لكتابة ما، أن تفتح آفاقا لتصور المجهول. عندما نكتب، ندرك وراء هذا الأفق، آفاقا أخرى. في هذا تكمن مهمة الشاعر، في قضاء وقته في البحث عن الآفاق الجديدة. من هنا، كان الشعر بحسب الشاعر(أكتافيوباث)، حرفة في غاية الغموض. إنه مهمة ولغز، تسلية وسر مقدس، صنعة وعشق،إنه أكثر من توصيف، وأقل من نبوءة، هو نوع من الإيمان.

12– هذا العمل/ البحث، مجهود متواضع، يحاول الاقتراب/ تحديد بعض الإشكالات. ولا أستطيع الادعاء، بأنه يثير كل التساؤلات الممكنة، أو يجيب عنها. ومع ذلك أخلص إلى القول، بأن هذا المجهود رغم محدوديته، يمثل محاولة، ستظل قاصرة، إن لم تتبعها محاولات جماعية أخرى في مختلف الميادين العلمية المتصلة بطبيعة الفن الشعري، يسمها الاستمرار والمراجعة الدائمة، وفي انتظار تحقيق هذا المستوى العلمي، لابدّ من تقبل كل الانتقادات التي تساهم في رفع الوعي، وتقديم البحث نحو الحقيقة النسبية.

في النهاية، أعترف أن البحث في مسائل الشعريات، أمر ملتبس، فوق طاقة الباحث. ولكن من المؤكد أن القارئ، سيتذكر أن الباحث، طالب يتقدم للامتحان. والطالب يكتفي منه بما يقع في طاقة الطلاب، وإني مطمئن أني مثلت دور الطالب الذي لا يملك غير الصبر والجهد. أما الزمن، فمن الكثير أن يصبر الطالب على موضوع واحد أكثر من عشر سنين، وما أضيق وقت الطالب حين يتجاوز سن الأربعين.

***13*-الصعوبات**:

أ– هناك صعوبات اعترضت إنجاز هذه الدراسة، وهي متدفقة بين الشقوق التي نراها، والتي لا نراها. وذلك يعود للانشغال بقضايا متداخلة. لقد كان اختيار موضوع

معرفي بهذه الصفة، يفرض بلوغ متاع معرفي به يتبدل زمن البحث والباحث، ومواجهة العوائق الابستيمولوجية التي تتطلبها ممارسة البحث في الموضوع. وما لازم ذلك من نقاش مع زملائي، طلبة النقد بمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، حتى ترسم في القرار، استسلام جميل لغواية العاصفة ومصاحبتها في متاه ليل القصيدة، وقضاياها النظرية. فالموضوع كانت طرفته كالأزهار، تحميها الأشواك. ولولا الصبر، لأعيتنا وعورة الطريق. وكما قال الإمام (الغزالي):"كلما عظم المطلوب، وشرف، صعب مسلكه، وطال طريقه، وكثرت عقباته".

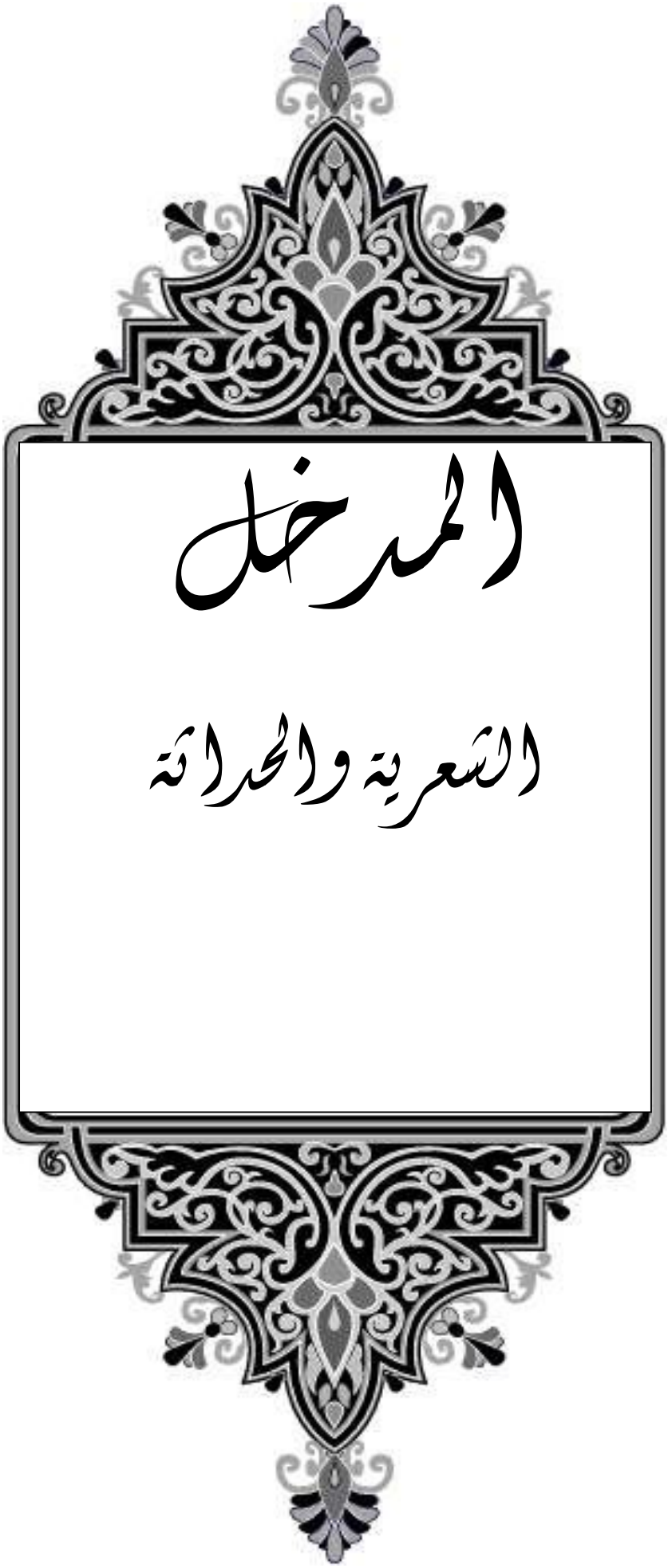
ب- لا أتصور أن هناك بحثا علميا بدون صعوبة. ولا أتصور في الوقت ذاته، أن الصعوبات التي يلاقيها الباحثون في آداء رسالتهم العلمية، متكافئة من حيث المتاعب والإمكانات والمساعدات. وطبيعة البحث العلمي في دولة من الدول النامية، معروفة. ولكل هذه الأسباب، أتجاوز التعرض إلى الصعوبات الجزئية والكلية التي أثرت من غير شك، في عملي أثناء اشتغالي بالبحث.

14- الشكر:

أ- يسعدني أن أتقدم بجليل الشكر والامتنان، للأستاذ الدكتور محمد بشير بويجرة المحترم، على ثقته في الإشراف على الأطروحة. وإنني لنثبت، هنا، ببالغ الاعتزاز، ملاحظاته الكريمة.

ب- إن هذا البحث أيضا، مدين لعدد من الزملاء، وهو بذلك، وعلى الرغم من كونه نتيجة مجهود فردي، ثمرة تفاعل موضوعية، شكل إطار الجامعة، وهيئة تدريسها، وطلبتها، المكان الذي يسمح بأن تنمو، وتطرح أسئلتها.

ج- نحيي السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا، هم الآخرون، بقبولهم المشاركة في لجنة المناقشة.


المدخل
التعرية والحداثة

الشعرية والحداثة

1-الأصول السرية للشعرية الحديثة:

تكمن صعوبة الخوض في مجال الشعريات، في كون أن البحث هنا، يفترض الانطلاق من شعرية ناجزة. في حين أن مجال الشعرية، هو مجال متطور ومتغير. ومن ثمة، فإن المشروع لا يكون مقنعا إلا باستنفاذ مخزون الإمكانيات البلاغية المتوفرة للشعر، وهي غير معروفة جيدا. ذلك أن معرفة القانون المتحكم في التواصل اللغوي، هي التي بحسب (جان كوهن Jean Cohen)، من شأنها أن تسمح بإنجاز الشعرية[1]، وفي غياب هذه المعرفة، يكون مجال التخمين، هو المجال المناسب لدراسة الأدب، ومقاربة الشعر. والسبب في ذلك، يعود إلى أن علوم الإنسان ما تزال –بحسب (بيار غيرو Pierre Guiraud)– قيد النمو، وان معرفتنا في هذا المجال، مبنية على فكر متوحش، يعجز عن تعيين حدود كل من الفن والعلم تعيينا واضحا[2].

تتفق جل مقاربات الشعرية الحديثة، على أن الكتابة الشعرية أضحت مغامرة شعرية، وقد نقلت إلى ميدان المعرفة. لقد أضحت الممارسة الشعرية، بحثا عن معرفة سرية[3]. ولذلك كانت مادة الشعرفي اللامحدودة، تسمح له بأن يمارس المطلق بصورة متعددة ومتغيرة. لقد تخلّص الشعرفي العديد من التجارب، من ضوابطه الشكلية، كما تحرر بوجه خاص من المنطق الخطابي. بهذا المعنى، أصبح عالم الشعر غير مألوف، يصعب تحديده إلا بالمشكلات التي يطرحها. إنه عالم المجازفة. ومن ثمة، فإن الممارسة الشعرية، هي رهان متجدد، مخاطرة تعبيرية بواسطة اللغة عن حالات إشراقية لم تتعود اللغة التعبير عنها. انطلاقا من قاعدة اللعب التالية: إنما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه.

[1]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1986،ص192.

[2]–ينظر: بيار غيرو، السيمياء، ترجمة انطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت،ط1، 1984،ص113.

[3]– ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت،ط2، 1980،ص126.

بهذا المعنى، يصبح الشعر، مخاتلة، تمردا، نضالا ضد اللغة[1]. في هذا، تختلف اللغة الشعرية عن اللغة العادية، ويختلف التعبير بالشعر عما يمكن التعبير عنه باللغة العامة. يريد التعبير الشعري أن يقول ما يمكنه وحده أن يقوله. وفي هذا يكمن تمايزه في كل ما يستعصي على منطق اللغة العامة. إنه بهذا، يتطلع في الحياة إلى ما لا يمكن تحديده، لا إلى تلك المواضيع التقليدية، والصور الاعتيادية التي حددها المنطق. في هذا تتوازى رؤية الشعرية الحديثة مع رؤية الفيزيقا الحديثة من حيث كونها ثورة داخل النظام، وقفزة خارج المفاهيم الساكنة التي تتجاوب مع طبيعة المنطق. ومن هنا كذلك، عبث الفيزيقا، وعبث الشعر. جاء عبث الفيزيقا ممارسة ضد شمولية يزعم العقل فيها أنه يحدد كل شيء، وينظم كل شيء. وإذا ما تبقى سر في ذلك العالم، كان الدين يتكفل به. لقد اثبت فشل هذا الادعاء العقلاني. إذ ما من شيء يعارض الحس السليم كالرؤية العقلانية المتطرفة للكون. هذه الرؤية التي تقدمها الصيغ الوثوقية للنظريات الفيزيقياتية. ولم يكن الشعر في ذلك العالم (المؤنسن)، إلا زخرفة تهدف إلى أن تصف بمزيد من الخيال. كان الحس العام إذن يوجه الشعر. وهنا، تتقاطع الرؤيتان للعالم، رؤية الفيزيقا، ورؤية الشعر. ففي الرؤيتين هناك قفز خارج المفاهيم القائمة، واكتشاف لما هو غير معلوم. لقد اشتغلت العلوم الفيزيائية النسبية ضد فكرة الخط المستقيم الذي هو في الوقت نفسه منحن، ونقلت مقولات الشعريات الحديثة، الشعر من مفهوم (النص الواصفTexte Meta texte)، إلى مفهوم (نص الكشف Texte de découvert). حيث أدرجت الشعر بذلك، داخل مغامرة المعرفة. يحدد (بيار غيرو) المواضعة المعرفية قبل الثورة الحداثية على النحو التالي: كان العالم القديم، "يعيش في عالم مخلوق. وكانت الأشياء، والكائنات، وكل الفئات العقلية، والوجدانية، والحسية، ومفاهيم الخير، والشر، والجمال، سابقة في وجودها منذ الأزل، وخارجة عن إرادة الفرد، على شكل فكرة بالمعنى الأفلاطوني للمصطلح. وكان كل شيء، منذ الأزل (مسمى) سواء كان ذلك هو معطى الاسم الأفلاطوني، أم كان ذلك هو الله خالق (الكلمة). ذلك لأن اللغة شيء معطى مثل العالم الذي هو أيضا شيء خارجي على الإنسان. وكان كل شيء مرتبطا بكلمة واحدة لا بديل لها، هي وحدها تشير إليه

[1]– ينظر: ألبيريس، م،ن،ص128.

وتعيّن هويته. وكانت الأفكار تنزل في الكلمات كما كانت الأرواح تنزل في الأجساد. وكانت وظيفة الشاعر (....) أن يحدد ذلك الشكل الذي يتجسد الواقع فيه"[1]. كان الشكل هو الذي يحدد هوية الواقع. ولذلك ظل الإنسان الكلاسيكي يتابع عيشه ضمن عالم من القيم الكونية، والدائمة. حيث كل شيء قد قيل، وحيث يكون المجيء متأخرا جدا[2]. إنه العيش ضمن نظام عقلي، وأخلاقي، وجمالي ثابت. من هنا، كانت مهمة الشعر، في أن يعيد إبداع الشعرية باستمرار.

بهذا المعنى، كان الإجراء البلاغي، الوسيلة الوحيدة للتعريف بمظاهر اللغة الأساسية. وأنه إذا كانت مهمة النحو، تحديد الدلالة الحقيقية للألفاظ، والإشارة على معنى استخدامها في الخطاب–بحسب تعبير البلاغي الفرنسي (ديمارسيه Dimarsier)، فإن الكلمة الواحدة لا يمكن أن يكون لها معنى حقيقيا، سوى معناها البدائي[3]. بحسب تعبير البلاغي (فونتاني Fontanier). من هنا، أصبح مجال البلاغة، هو المعاني المجازية، باعتبار أن موضوع البلاغة، هو ما ينزاح عن الطريقة البسيطة في الكلام. ولذلك تطرح البلاغة الكلاسيكية، ثنائية (الطبيعي – الاصطناعي) داخل الخطاب. فلكي توجد لغة مجازية، لابد من وجود لغة طبيعية تقابلها، بحيث "تبتعد الصور المجازية عن الطريقة البسيطة، الطريقة المألوفة والمشتركة للكلام، بحيث يمكن استبدالها بعبارة أكثر إلفا وشيوعا"[4]. بهذا المعنى، فإن الصورة تتولد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط اختيار معين لها. بحيث لا تكتسب الكلمات معناها المجازي، إلا بتوليف جديد بين العبارات. ومن ثمة، فإنه إذا كانت اللغة الطبيعية، تتميز ببنيتها المنطقية، فإن اللغة المجازية، هي انحراف باتجاه غير المنطقي[5]. يقول الشاعر (مالارميه Mallarmé): "إن الشعر، هو التعبير باللغة البشرية، وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود."[6]المعنى الغامض، هو المعنى المبهم الذي يشير إلى قاعدة المخالفة. هكذا، ينقل

---

[1]– بيار غيرو، الأسلوبية، ترجمة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط2،1994، ص33–34.

1– ينظر: بيار غيرو،الأسلوبية، ص34

2– ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص93.

3– تودوروف، م، ن، ص94.

4– تودوروف، م، ن، ص96.

5– البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص130.

(مالارميه)، مفهوم الشعر من تقلبات الشكل، إلى مجال الممارسة الشعرية. يقول الشاعر الفرنسي (بول فيرلين P.Verlaine): "أمسك بالبلاغة والوِ عنقها"[1]. من هنا، يمكن أن نفهم رغبة المحدثين، وعلى رأسهم (الرومانسيون) في التخلص من البهرج البالي. وأن في عبارة (فيكتور هيجو V.Hugo): "لنحارب البلاغة"[2]، ليس لها معنى آخر سوى شن الحرب على البلاغة المتحجرة، وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل. يقول (هيجو):

"التعليق والمجاز والتقليل ترتعش خوفا
صعدت فوق نصب أرسطو، وأعلنتُ
أن الكلمات متساوية، حرة ، راشدة"[3]

لقد انتهت البلاغة إلى مصيرها المأساوي المنهار الحائر بين الإجراء البلاغي وقواعده، وبين عبقرية اللغة المتمردة على الفهم. بهذا المعنى، أصبح الشعر كشفا لكل ما هو خفي، يجهله الحس والمنطق، هو كذلك بحث عن حقيقة خفية موجودة. الشعر بهذا المعنى، يشترك مع الدين، في أنه "يضفي أصالة على إقامتنا، ويشكل المهمة الروحية الوحيدة"[4]. خلق (مالارميه) صوفية جديدة للشعر، عبّر عنها في كلمات مبهمة قوية. إنه كان يفضل أن يتحدث في ذاتية مسوقة في مجاز. فلم يكن المطلق بالنسبة إليه هو الكون الموجود، ولكنه الجمال. وفي عالم الأشياء الجميلة هذا، وجد مبدأ الخلق والعون في (المُثل Les ides). وكلاهما جميل لذاته، ومانح الجمال لغيره من الأشياء. لقد حاول (مالارميه) أن ينقل تجربة خارقة للطبيعة في لغة الأشياء المنظورة. لذلك كانت كل كلمة رمزا أستخدم لا لغرضه المألوف، بل لتصوير حقيقة فوق الحس اعتمادا على العلاقات التي تثيرها الكلمات بين المحسوس وغير المحسوس. الشعر بهذا المعنى، لا يخبر، ولكنه يوحي ويستحضر، لا يسمي الأشياء بأسمائها، بل يخلق جوها. فما يهم (مالارميه)، هو

6- علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص214.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص45.

[3]- تودوروف، الأدب والدلالة، ص90.

[4]- البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص131.

عبير الشيء وجوهره، لا الشيء في حد ذاته مجردا. فما كان يشغل (مالارميه)، هو السعي لتحقيق النشوة الجمالية المطلقة التي تنأى عن الفكر. بهذا اختار (مالارميه) مثلا أعلى، هو الكمال الغائب L'absence، ذلك الكمال الذي يندّ عن التحقيق. إنه الصمت الذي يمكن أن يكون أكثر موسيقية من الغناء[1]. لذلك يبقى الشعر بحسب (مالارميه)، مهتما بنفسه، لا بالإيمان اللاهوتي. ولذلك فهو يؤسس لمسألة الخلود انطلاقا من مقاربته لها من خلال الشعر. إنه لا يبدع قصائد للتعبير عن رأيه، بل هو يؤمن بكل ما توحي له الرغبة في إبداعه. ولذلك، فهو يلغي الموت بالحلول فيه. يخوض حربه ضد الموت، تاركا للعدم سائر الناس. يقول: "إني أتصرف كأني أعيش أبدا. لأنني أبحث في كل شيء عن تركيب Synthèse كوني، أتبع بعض الرموز التي يمكن أن تفسر اللانهائية"[2].من هنا، كان الشعر بالنسبة إليه طريقا للخلاص، مثله مثل (أورفيوس Orpheus) رمز للإنسان الذي ينقذ من الهدم الشيء الأساسي بعملية متوسطة بين الخلق المطلق والتكاثر الحيواني. هكذا، نجد (ملارميه) دائم الإيمان بدين شعري يتجاوز حدود الموت/ الفناء كي يبقى الجمال خالدا. فطاقة الشعر تأخذ مصدرها من التناقض بين الحياة والموت، ومن جهة أخرى، تربح في المشاركة بين (الأنا) و(اللأنا). والعمل الشعري، ذلك الكائن اللغوي، يظهر هكذا من الزاوية العاطفية كهدف مشاركة. يبدو أن وظيفته الخاصة، حماية الحياة النفسية من اليأس الذي تجلبه معرفة عوالم الهدم: مرور الوقت، الوحدة والفوضى. الشعر يعوض ما في الخضوع للمحيط من قتل، يعوّضه بالسيطرة الإرادية الممنوحة للخيال الشخصي. أو كما يقول (كريس Ckris)، بالجنون الموجه[3]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي "ممارسة غامضة جدا وقديمة يرقد فيها معنى أعجوبة القلب"[4]. فالإبداع الشعري ينطوي على مخاطرة جنونية عندما يدفع إلى النقطة التي لا يستطيع فيها الشاعر مراقبة اتصالاته مع اللاوعي. وقد عبر (مالارميه) عن هذا الإحساس عندما قال: "لقد ارتكبت خطيئة رؤية الحلم في عريه المثالي. بينما كان عليّ أن أكدس بينه وبيني سرا من

[1]– ينظر، ابن الفارض، الديوان، تحقيق، د، عبد الخالق محمود، عين للدارسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص74.

1– شارل مورون، مالارميه، ترجمة حسيب نمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص63.

2– ينظر: شارل مورون، م، ن، ص77.

3– شارل مورون، م، ن، ص77.

الموسيقى والنسيان. أما الآن وبوصولي إلى الرؤية الصافية لعمل نقي، فقد كدت أفقد العقل، ومعنى الكلمات الأكثر شيوعا"[1]. ذلك أن روح الشاعر، "مركز ذبذبة لانتظار غير محدد"[2]. فأن نبدع، معناه،أن نفني يوما من أيام العمر، أو أن نموت قليلا، أن نهب أنفسنا لواجب فريد يختلف كل الاختلاف عن كل شيء ينزع الحياة. ذلك أن الشعر، عمل خالص يكفي نفسه بنفسه[3]. الشاعر بهذا المعنى، كائن تخلقه الآلهة بأن يتم عملها، ولا تزال تنظر إليه في دهشة، لأنه خلق (فينوس Vénus) أكمل من حواء. وليس أمام الشاعر إلا أن يقضي حياته الوحيدة في شيء واحد: هو نحت قبره، وأن يبذل جهده في شيء واحد: أن يكون هذا القبر جميلا. الشعر بهذا المعنى، نوع من الموت كل يوم في الحياة[4]. ومن ثمة، فعلى الشاعر أن يعيد صوته الناعم الكامل إلى الحياة في كل عمل من أعماله. الشعر يضع الميت في بعد شاسع لا سبيل للوصول إليه. فهو يبقى مع أعماله التي تبلغ حقيقتها اللاشخصية، بحيث تصبح صوتا يختفي وراء الشاعر. لذا فإن غريزة الموت، هي تجربة الزمن الصرف الخاوي من كل محتوى. عكس ما ذهب إليه (فرويد Freud)، الذي يرى غريزة الموت، وضعا إنسانيا انحدر إلى مستوى وضع المادة الجامدة التي لا هوية لها سوى العود المتكرر إلى الحالة نفسها[5]. إن الموت لا تظهر ملامحه من خلال الوضع الموضوعي الجامد للمادة الذي يعود إليه الكائن. إنما هو كما يوضحه (جيل دولوز Gilles Deleuze)، يخترق الحضور الحي للكائن على شكل تجربة ذاتية. وهذا الحضور للموت في اللاشعور، لا يقحم ضمن صيرورته، النفي، ثم يشهد على أن الوضع الطبيعي للاشعور ليس وضعا صراعيا، ومتضادا، وإنما هو وضع يتموقع فيه تساؤل ملح ولجوج تنتفي فيه الهوية اليقينية ليصبح مشبكا من التساؤلات والمعضلات. ومن ثمة، فإن الموت هو المظهر الأخير للتساؤل، وهو الرحم الذي يجد فيه التساؤل الفاجع الدائم المسترسل دون أن يجد راحة في الجواب عن نقطة استفهامه المؤرقة[6]. بهذا المعنى، كرس الموت

4- شارل مورون، م، ن، ص68

5- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى العصر الحاضر، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص184.

1- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص184.

2- ينظر: عبد الغفار مكاوي،م،ن، ص184.

3- ينظر: فليب مانع، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1 2002، ص47.

4- ينظر: فليب مانع، م،ن، ص47.

انتصار الشعر وضمن له الخلود. ذلك أن الكلمة لا تدرك عجزها ولا تتبين مصيرها في أن تصبح كلمة إلا على حدود الصمت. حيث تخرج الكلمة عن حدود الفهم العادي لترتفع إلى أفق تستعيد فيه الكلمة أصالتها الأولى. هناك فقط تلمع الكلمة لمعان البرق لتقول ما لا يقال. هناك تقف اللغة على حدود الصمت، وتقترب من المستحيل. كان الشاعر (مالارميه) يؤمن بأن الشعر لغة لا يمكن أن تقوم مقامها لغة أخرى، والشعر هو المجال الوحيد الذي يمكن أن يخلق الإنسان فيه، جزيرة التحرر والصفاء الروحي والعقلي[1]. ذلك أن الشعر، تحليق صامت إلى المجرد، أنه سحر لا يفهم معناه حتى تعود الكلمات إلى المعزوفة الصامتة الوحيدة التي نبعت منها. من هنا، تصبح القصيدة الصامتة المثالية هي القصيدة الصامتة من بياض تام، أو هي التي تتحول كلماتها إلى ذبذبات عقلية أو روحية تذكرنا بالقصيدة الأولى التي كانت مستقرة في أعماق الإنسانية، قبل أن توجد اللغة، وقبل أن تسمى الأشياء، وتلتصق بها[2]. ومن ثمة، فإن كل شاعر، هو بالضرورة إنسان مؤمن بذلك العلم المجهول، بتلك الحقيقة الخفية. لذلك فإنه إذا كانت مهمة الشعر القديمة في أنه يجمّل الحياة، لأن مجاله كان (بصريا)، فإن مهمة الشعريات الحديثة، تصبو إلى أن تكون وحيا. وهي لهذا، كانت غامضة ولا منطقية، ومتحررة من كل نظام شكلي، لحاجتها إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ. من هنا كانت مهمة الشعر في أن يحيّر. وكما كانت مشكلة (ألبير كامي A. Camus) هي البحث عن الكيفية التي يتم من خلالها تغيير العالم من دون الركون إلى سلطة العقل المطلقة[3]، جاءت الحداثة لتقول بالتجربة المعاشة التي تثبت هوية الواقع، وتتحقق من صدقه. فعندما ينقطع المجتمع والمؤسسات والعادات والقيم الجمالية أو الأخلاقية، واللغة التي تعبر عنها، عن أن تكون واقعا مطلقا، لتصير خلقا لتجربة متجددة، فإن كل نظرة تعيد إبداع العالم، تعيد في كل مرة إبداع اللغة. من هنا، كانت الحداثة، حركة دائمة للأفكار تضع الإنسان والمجتمع واللغة موضع تساؤل/ اتهام مستمر[4]. فتطور الشعر، ساهم في فقدان الشعريات القديمة، كل قيمة عند جمهور جددته

1- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص191.

2- ينظر: عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص198-199.

3- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص10.

4- ينظر: بيار غيرو، الأسلوبية، ص35.

الانقلابات الاجتماعية وانتشار الثقافة الديمقراطية[1]. هكذا، أصبحنا مع فن كتابي لجيل من الرسامين دون رسم، ومن الشعراء دون قوافي، ومن المغنيين دون صوت. وهؤلاء يزعمون طرد الكتابة، ولكنها سرعان ما تعود في شكل جديد متكلف لغيبة الكتابة[2] . لقد اكتشفت الشعريات الحديثة، قيمة مضافة للشعر، هي أن ماهية/جوهر الشعر لا يكمن في نظامه الشكلي، أو في غنائيته، أو في طرافته، بل في إشراق لحمته استفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق[3]. ومن ثمة، صار الشعر لا يحدد بالوزن، لباسه الخارجي، وإنما انطلاقا من مادة الشعر وجسده. إن استخدام الشكل الوزني، بحسب (أدونيس)، لا يحقق بحد ذاته الشعرية، ولا الشعر[4]. بهذا المعنى، لا يستهلك جوهر الشعر في ملامحه الأولى. ذلك أن الخطاب الشعري، يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن[5]. هكذا، تم تطوير الحساسية الشعرية بطابعها المغري، حيث تم تحويل الشعر إلى تقنية خاصة. التقنية التي تتطلع إلى الكشف عن العالم/ الواقع الخفي، المدهش للأشياء. وكانت النتيجة بحسب الشاعر (بول فاليري P. Valéry): "عزل الشعر نهائيا عن كل ماهية أخرى غير الشعر ذاته"[6]. إن دعوة (فاليري) هذه إلى شعر النقاء، لا تكمن في البحث عن القيمة الجمالية الخالصة للشعر. إن كلمة (جمالية)، تبدو هنا ملتبسة. ذلك أن الشعر إنما ينشد حقيقة، هي الكشف عن المجهول. إنه محدد بإيمان، شبيه إلى حد بعيد، بإيمان الصوفيين. إنه يزعم أن يكشف الحجاب عن حقيقة تخصه، حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه، ويعلمنا الشعر أن نراه[7]. ذلك أن الرؤية (الدارجة)، محدودة، وهي لذلك لذلك فقيرة، لأنها مرتبطة بمعنى الحاجة والمنفعة. والشعر هو الذي يخلق المعنى المختلف، ويوقظ الدهشة. ولأجل أن يكون الأثر الشعري ذا قيمة، ينبغي أن: "تكف التفاحات التي رسمها (براك Braque)، أو الميموزا التي وصفها (بونج Ponge) عن أن

5- ينظر: بيار غيرو، م، ن، ص39.

6- ينظر: بيار غيرو، م، ن، ص111.

1- ينظر: البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، 134.

2- ينظر: ادونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص94-95.

3- ينظر: بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص56.

4- ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص138.

5- ينظر:ألبيريس، م، ن، ص140.

تشبه التفاحات التي لا نقدر منها إلا ما يمسنا مباشرة. والميموزا التي نضعها في أصيص فوق قطعة أثاث، لتصبح موضوعات غريبة لا نعرف ماذا نفعل بها ونبحث لها عن معنى "[1]. هكذا هو الشعر، شان الرسم، لا تكمن (شعريته) في قيمته النفعية. إن الرسام (براك)، وضع في رسومه تفاحا لم يخلق ليأكل، و(فرنسيس يونج) وضع في شعره زهرا لم يخلق لأصيص. إن للتفاح والزهر في اللوحة، واقعهما الخاص المستقل. يعد هذا الأسلوب التضميني حالة من حالات تجريد الواقع. أو ما يسمى باللاواقعية الحسية. ويمكن أن نحدده أكثر، بأنه لا واقع. أي إلغاء للفروق المادية التي تميز بين الأشياء. حيث ينشأ عن هذا نوع من الغموض الذي لا يحل. ويمثل أسلوب التضمين، عنصرا مشتركا بين الشعر والرسم. ومن المدهش أن نجد الروائي (بروست Proust) يشرح في الجزء الثالث من عمله الدال: (البحث عن الزمن الضائع à la recherche du temps perdu) بأن الحلم، هو القوة الحقيقية التي يملكها الفنان. والمقصود بالحلم، هو المخيلة التي تتفوق على الواقع وتسمو فوقه. ومثلما يلجا الأدب إلى الاستعارة، يلجأ الرسم إلى التحول Métamorphose،فيحيل الأشياء المادية والموضوعية إلى صور وتركيبات فنية لا وجود لها في عالم الواقع. ويطبق (بروست) هذه الرؤية على رسامه الخيالي (ألستير Alstair)، فيقول:إن من بين ما كان يلجأ إليه من تحويلات متكررة، أنه كان في صوره البحرية، يلغي الحد الفاصل بين البحر والبر. فيصور المدينة بتعبيرات مأخوذة من البحر، ويصور البحر بتعبيرات مأخوذة من المدينة. والنتيجة في النهاية، صورا لا واقعية وصوفية، تتفتت فيها وحدات الأشياء، إلى معادلات غير واقعية بين عناصر مختلفة متباينة[2].

دور الشعر إذن، هو في العمل على تحرير الرؤية/النظرة من المواضعات النفعية، وتجديد العلاقات بين الأشياء والكلمات. وهو لذلك، كان مخيبا. يدفع بنا إلى أفق، هو على وجه التحديد، ما كنا نهمله. الشعر بهذا المعنى، يفاجئنا كي يعلمنا أن نرى كما لا نرى في العادة. يقول (جان كوكتو J. Cocteau): "إذا ما صادفت جملة أثارت حفيظتك، فإنني وضعتها ههنا، لا لتكون حجرا تتعثر به، بل كعلامة خطر كيما تلاحظ مسيري"[3]. هكذا،

6- ألبيريس: م، ن، ص140.

[2]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص151.

[3]- ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص141-142.

بقدر ما يميل الشعر إلى أن يظل إبداعا، فإنه في النهاية يخون الإلهام الذي يحركه. وبدلا من أن يقود الإلهام إلى نهايته –الغوص في المطلق واللانهائي غير القابل للتحديد– يستخدمه لإنتاج عمل جمالي مرتضيا بذلك أن ينتزع الإعجاب، أن يصدم، أن يسلي، أو أن يثير الاهتمام، عن طريق مشتقات محاولته: لذة الندرة، سحر اللامتوقع، وهم الحرية، إحساس اللعب[1]. والشعر، إذ يخوض على هذا النحو، طريق المعرفة المدهشة، يصادف إبهام/غموض المطلق واللانهائي الذي يتطلع إليه، شأنه في ذلك شأن المتصوف الذي يسعى إلى التوحد مع الفكرة المطلقة. ولكن هذا العالم/الكون المجهول، مبهم، غير محدد، وهو لهذا السبب، يبقى مجهولا. تنشأ الفكرة الصوفية من المبدإ القائل: إن العالم الحسي المشترك، ليس إلا الوجه المرئي لعالم سري يتم الوصول إليه عن طريق مراسلات لا يستطيع قراءتها وفك رموزها، إلا العارفون/المريدون وحدهم. ولذلك فإن الصوفي يقبل من التعريف، بأنه يوجد فوق العالم الواقعي، واقع أصعب منالا وبلوغا، هو(الجوهر). وبأن الحياة الروحية، تسمح بالدخول إليه، وباستشفافه. أفلا يريد الشعر من حيث التعريف، أن يتجاوز مستوى النظام الإنساني، بوقوفه خارج النظام البشري العام. إنه يسعى إلى رؤية ما يختفي وراء العادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ويزيح الحجاب عن المراسلات السرية. هذه مهمة الشعر بامتياز، في أن يحطم المظاهر ليغتصب بكارة ما هو جوهري. ولهذا، لا يمكن تملك الكائن، وكل ما يمكن تملكه، هو مظهره وحسب. هكذا أصبح الشعر نشاطا صوفيا. فيما عدا أنه يرفض أن يكون له أي انتماء ديني. ولما كانت المغامرة الشعرية تسعى إلى السيطرة على الواقع، الذي هو أبعد ما يكون عن المعرفة العادية، أقامت علاقة وصل بين العالمين: الداخلي والخارجي، بين الظاهر والباطن عن طريق (التخييل Fiction). حتى تغدو كل لحظة يبلغ فيها الشعر المطلق/الفراغ، ولا تعود تحمله أجنحة، يتهاوى أمام اللانهائية، المطلق. هكذا، أصبح الشعر، حركة، رحلة استكشاف. والشعر إذ يسعى إلى التأمل الأزلي في الصفحة البيضاء، رمز النقاء، والإخفاق، يلقي بنفسه نحو ما لا يمكن معرفته من أجل الكشف عن عالم جديد. ولكن عن طريق أية آلية يتم تحقيق ذلك؟ طبعا عن طريق التأمل والإشراق

[1]– ينظر: ألبيرس، م.ن، ص142.

والسطوع. إنه بهذا يطل على الحقيقة السرية. ومن أجل ذلك، حتم على اللغة أن تبتعد عن المعنى الحرفي الذي لا يفضي إلا إلى رؤى الروتين كما تفعل اللغة العادية. إنها تحوله، إذ تصفه بطريقة غير معتادة، تلغي الصورة المألوفة، وتلاشيها. وتقدم بذلك، صورة جديدة غريبة، ومدهشة. حيث يفقد الشعر كل سحر سهل كي يزعم أنه يوحي بالعالم كما تراه الملائكة، وكما لا تستطيع عقولنا تخيله. كان الشعر بالنسبة إلى الشاعر (بول فاليريP. Valéry)، احتفالا مهيبا، وملحميا، ورحلة سحرية تكشف متاهة الحياة. من هنا كان الشعر بالنسبة إليه، مغامرة مفتوحة في المطلق، وحركة في الأبد، في الزمان. حاول (فاليري) إزالة الرواسب النثرية عن الشعر، في مسعى إلى إقامة تمايز حاسم بين مفهومي النثر والشعر. فالنثر في نظره مجرد تعبير عن فكرة، في حين أن الشعر نقل حالة شعرية تسيطر على الكائن. بهذا المعنى، فإن جوهر النثر يكمن في تأدية المعنى، بينما يكمن جوهر الشعر في بنائه الشكلي[1]. وهو نفس الطرح الذي يؤسس إليه الشاعر (تريستان تزارا Tristan Tzara)، حينما يؤكد بأن الشعر لا يتميز عن الروايات إلا بشكله الخارجي[2]. وتبعا لذلك يؤكد (رومان ياكبسون R. Jackobson) بأن الخصيصة النوعية للشعر، هي بداهة: "خطاطتها العروضية، أي شكلها كشعر"[3]. ومن ثمة، فإن الشعر في ذاته، هو نظام من القيم لا يمكن للشعر بدونها أن يفهم، باعتباره شعرا. يجب أن يعرف الشعر، "كإبلاغ كلامي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة "[4]. وبما أن كل مجموعة من القواعد الشعرية، تتضمن في حقبة معينة، عناصر مميزة، تحدد هوية / خصائص النص الشعري، فإنه يترتب على ذلك، أن تحديد الوظيفة الجمالية كـــ (مهيمنة Dominante) على الأثر الشعري، يسمح بتحديد سلمية مختلف الوظائف اللسانية داخل ذلك الأثر[5]. هكذا لا تقوم القصيدة النثرية ضمن شكلها فقط، بل في جوهرها، على اتحاد الأضداد: شعر ونثر، حرية وتشدد، فوضى تدميرية، وفن تنظيمي. لذلك يرمي الشعر إلى كمال سكوني،

1- ينظر: بول شاؤول، كتاب الشعر الفرنسي الحديث، 1900-1980، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980، ص16.

2- ينظر: ألبيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص158.

3- ياكبسون: القيمة المهيمنة، نصوص الشكلانيين الروس، ص81.

4- ياكبسون: م، ن، ص84.

5- ينظر: ياكبسون، م، ن، ص84.

إلى حالة من النظام والتوازن، أو إلى خلل فوضوي للكون. يستطيع أن يعمل على استخراج كون آخر من أحشائه، وأن يبدع عالما جديدا[1]. إنه حلم الشاعر (بودلير Beaudelaire) بمعجزة نثر شعري، موسيقى من غير إيقاع ولا قافية. إذ ليست موسيقى المعنى، سوى صيغة اصطلاحية مختلفة للقصيدة بلا نظم[2]. بهذا المعنى، فإن كل طغيان للمعنى على الشكل، هو وقوع في النثرية. ذلك أن ما يخلق العالم الشعري، هو وحدة التناغم بين الوزن والإيقاع والنغم والتقارب الكيميائي بين المفردات وتأثيرها الإيحائي. بهذا تفقد التعابير معانيها الاصطلاحية في تحولاتها عبر الحركة الناتجة عن تركيب البيت في إطار اللغة الشعرية. هذه اللغة الشعرية، تتميز في كونها توقظ الحواس والمخيلة والملكات النفسية. وتلقي القارئ في عالم من الصور والأشكال الخاصة بها. حيث تتنافى بالتالي، الصلات التقليدية للأشياء، وتتمايز علاقاتها العادية. فيصير لهذا العالم المثالي، رؤاه وعلائقه الخاصة. إذن هناك اتصال جوهري عضوي بين الحالة والشكل، بين المعنى والمبنى. إنها اللغة الصعبة التي لا تدرك إلا بالقراءة الهادئة، والتأمل العميق. إنها إجمالا، لغة في قلب اللغة[3]. لذلك يؤكد (جان كوهن) أن طبيعة الفارق بين النثر والشعر، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين (الدال Signifiant) و(المدلولSignifié) من جهة، وبين (المدلولات) من جهة أخرى[4]. وهو ما يعبر عنه (ياكبسون) حينما يؤكد على ارتباط (الدال) بالموضوع في (الوظيفة الإحالية La fonction référentielle)برباط أدنى. وتبعا لذلك يكتسب (الدال) في ذاته أهمية دنيا. بينما تفترض (الوظيفة التعبيريةLa fonction expressive) على العكس فيما بين (الدال) و(المدلول) رباطا أقوى. ومن ثمة، فإنه إذا كانت الوظيفة الجمالية تؤدي دور (المهيمنة) في بلاغ كلامي، فإن هذا البلاغ يمكن، بالتأكيد، أن يلجا إلى عدد كبير من أنساق اللغة التعبيرية. لكن هذه العناصر، تغدو إذ ذاك، مشدودة إلى الوظيفة الحاسمة للأثر. أي بعبارة أخرى،

6- ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص60.

7- ينظر: تودوروف، م.ن، ص63.

1- ينظر: بول شاؤول، كتاب الشعر الفرنسي الحديث، ص30.

2- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص191.

يتم صياغتها من طرف المهيمنة[1]. ومن ثمة، فإن تطور الشكل الشعري، يتعلق أساسا، "بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام"[2]. حيث يغدو إذ ذاك تطور الشكل الشعري، تبدلا في (السلّمية) التي تحدث بدورها تغييرات أعلى على مستوى تقديم الظواهر الملموسة للشعر[3]. إذن ثمة، فرق بين اللغة الشعرية، لغة الإشارات، واللغة العادية، لغة الدلالات. من هنا، كان الشعر، مخيبا. فكل حركة في مثل هذا العالم، حيث ينحرف اللاّمتناهي في كل مكان، وفي كل لحظة، تصبح بدورها تعبيرا عن الحياة اللاّمتناهية[4]. هكذا، تصبح مهمة الشعر، "الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"[5]. الشعر بهذا المعنى، هو وصف اللاّمرئي، أي وصف الوجه اللاإنساني للأشياء، هو تجربة قاسية تشكل الدوار الذي يدفع بالشعر إلى الأمام. وفي ذلك، ما يمكن لغة الشعر من التعبير عما تسكت اللغة الدارجة عنه. إذ ليست لغة الشعر مجرد لغة قائمة في حد ذاتها فحسب، بل حيلة لانطاق اللغة ما لم تتعود أن تنطق به. لها مقدرة سحرية في أن تكون شيئا آخر غير اللغة المشتركة، لتشكل أداة جديدة للسيطرة على الواقع، أو بناء واقع آخر جديد. إنها نوع من ميتافيزيقا اللغة التي تؤدي/ توصل إلى فرح حقيقي تحييه اللغة[6]. القصيدة بهذا المعنى، تأليف للغة يؤدي إلى الكلام العميق، والاعتماد على الصوت الداخلي وحس المغامرة. وبالإجمال، إنه الشعر الذي يعلن أن حياتنا ليست هي الحياة التي نصنعها، بل هي المجازفة الرائعة التي تكمن في أعماق عنف الحياة. ومن ثمة، فإن الشعر، هو مغامرة الاتصال الكوني المتحرر من الاختناق البشري داخل واقع ضيق كاذب. يقول (مالارميه): "لقد فهمت بفضل حساسيتي المرهفة، العلاقة الحميمية المتبادلة بين الشعري والكوني، ولكي تكون هذه العلاقة نقية، فقد وعيت هدف إخراجها من الحلم والصدفة، ووضعها بجانب إدراك الكون"[7]. الشعر بهذا المعنى، هو البحث عما هو فريد لا يمكن

3- ينظر: ياكبسون، القيمة المهيمنة، نصوص الشكلانيين الروس ، ص84.

4- ياكبسون، م. ن، ص84-85.

5- ينظر: ياكبسون، م، ن، ص86.

6- ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص146.

7- ألبيريس، م.ن، ص147.

[6]- ينظر: البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص162.

[7]- شارل مورون، مالارميه، ص58.

التعبير عنه، عما هو كامن وراء شره الإنسان: التخيلي والفكري.هنا، يتداخل ويندمج في اللقطة الشعرية، المطلق مع كل (مشاكلة Isomorphisme) للواقع. أو كما يقول (مالارميه): "حين يسمح الكلام، بعد أن يكون قد سبح من جديد في منبعه الذي يظل حديث عدة كائنات فيما بينها، حين يسمح لهذه الكائنات بأن تقيم في ما بينها اتصالا صميميا صادقا، وبأن تتناقل الأحلام والانفعالات، بدلا من أن تستسلم لمناجاة القصيدة العادية"[1]. يرفض هذا الشعر كل تورط في عادات التفكير الإنساني، بأمل الوصول إلى حقيقة تكمن فيما وراء هذه العادات. ولكي يعبر الإنسان عن حالته الجديدة، كان إذن بحاجة إلى لغة أخرى. فقدم له الشعر تلك اللغة. بهذا المعنى، يبقى الأثر الشعري في جوهره كائنا لغويا. ومن ثمة، فإن موهبة الشاعر تكمن في أن يحدس. هكذا استسلم الشعر للمعنى. إن دوره هو في أن يبحث عن المعنى الجديد للأشياء، عن المعنى الآخر لها. أن يرينا العالم من منظار آخر مختلف، في كسره العلاقة المألوفة للأشياء. إنه في الأساس، نقد حدسي للتنظيم العقلي المألوف، وقوة تختار واقعا/ وقائع مما هو مصطلح، لوضع هذا المختار في لعبة مدوخة من العلاقات الفوق واقعية غير المنتظرة. حيث يتداخل الواقعي وغير الواقعي خارج حدود الواقعية الجامدة. وحيث يأخذ كل ما حولها طابعا (هلوسيا Halluciné) من اللاّمحدود في المألوف. إنها بالإجمال، تخلخل المألوف بالتقابلات غير المنتظرة. حيث تحرر الفكر وتمنحه انطلاقته. وحيث يخضع العقل والمنطق للخيال. فينتج عندها أفق غني بالصور، إنه بالتأكيد عالم السحر والغرابة.

هكذا يسعى الشعر إلى الانفصال عن الأشياء وقراءتها كما هي في ذاتها. وعندها تظهر أهمية الأشياء في تلبسها معان كثيرة. بهذا المعنى، فإن التمثال الموضوع في حفرة يكتسب "قيمة أخرى عما هو قاعدته، كما اليد المفصولة عن الذراع، تتخذ معنى آخر"[2]. ومن ثمة، فإن إلصاق معنى خيالي بالأشياء ليس –بحسب الشاعر (لويس أراغون L.Aragon)– لعبة، بل موقف فلسفي. من هنا، أن الفيلسوف، هو من له رؤيا خاصة، وغير منتظرة للكون[3]. ذلك أن المعرفة العادية، تقدم نسبة معروفة يرافقها حكم على وجود

[1]– ألبيريس، المرجع السابق، ص148.

[2]– إيقون دوبليسيس، السوريالية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983، ص29.

[3]– ينظر: إيقون دوبليسيس، م،ن، ص30.

وجود المجردات. وهذا الحكم نفسه، هو الوقع. ولذلك فإن فكرة الواقع، بعيدة عن كل فلسفة حقيقية. بينما المعرفة الفلسفية، هي معرفة تقيم بين العناصر علاقة جديدة: اللاّواقع، ثم تنكره من جديد، وتتيه عنه. إنه الإنكار المزدوج الذي لا يؤدي إلى تأكيد الواقع، بل إلى مزجه باللاّواقع. حيث يبدو الواقع واللاواقع منفيين ومثبتين عبر دعامة تربطهما معا، هي(الفوق واقع Surreel). وهو القدر الأول بين أقدار الشعر[1]. هكذا هي دائما حركة الشعر، هدم مستمر للواقع، وبحث مستمر عن واقع آخر جديد كان القديم قشرته السطحية. ومن خلال نقد العلاقات الطبيعية والمنطقية للصور والكلمات والأشياء، يعيد الشعر الفكر صوب السديم الأصلي. بهذا المعنى، فإن الشعر لم يدخلنا فقط في عالم الخيال، بل حملنا إلى مفهوم فلسفي للكون على أساسه يمكن لعقل أوسع من سواه، أن يتسع لعالمي الحلم والواقع[2]. هكذا، أصبح المختبر الشعري، يسعى إلى معرفة ما إذا كان الشعر قادرا على بلوغ طبيعة الأشياء الحقيقية، وما إذا كان الشعر يستطيع أن يكون أداة معرفة. ففي العصور القديمة تربى الفلاسفة على الشعر[3]. وكان الأهالي يتشكلون من خلال الشعر الذي يوجه محادثاتهم العامة وأعمالهم[4]. فشاعر مثل (بول فاليري)، استطاع أن يصور المنطقة الذهنية في الرمزية، ذلك أن كل آثاره ، تقوم على اللعب الشعري للفكر[5]. ومن ثمة، فإن التأمل والإشراق، ليسا بالنسبة إلى (فاليري)، إلا مناسبة لدراسة لعب الانعكاسات بين الفكر والعالم. يقول: "فمهما تركت أنظاري تتمتع بجمالات المدى الساطعة، فإنني أظل أحس بأني أسير فكرة من الأفكار"[6]. الشعر بحسب الشاعر (تريستان تزارا)، هو نشاط الفكر. إذ بات مقبولا، "أن الإنسان يستطيع أن يكون شاعرا، دون أن يكون قد كتب بيتا واحدا، وأن هناك صفة شعرية في الشارع، في منظر تجاري، وأنّى كان الاختلاط عظيما، كان شعريا"[7]. هكذا، تحرر الشعر من حكم العادة، بأن أصبح عملا متفردا

[1]- ينظر: إيفون دوبليسيس، م.ن، ص30.

[2]- ينظر: : إيفون دوبليسيس: م.ن،ص32.

[3]- ينظر: أوكتافيو باث: الشعر ونهايات القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1998، ص87.

[4]- ينظر: أوكتافيو باث: م،ن، ص86.

[5]- ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص150.

[6]- ينظر: ألبيريس، م،ن، ص151.

[7]- ينظر: ألبيريس، م،ن، ص158.

ومتمايزا، منفلة من الابتذال والتكرار والحياة النمطية المستكينة. لم يعد الشعر نوعا من الكتابة تهدف إلى التأثير، أو انتزاع الإعجاب، يغني ويسحر. إنه بالإجمال، يريد أن يكون حرية الفكر العبثية. إنه الإلهام الذي يفلت من المنطق. الشعر بهذا المعنى، يشبه الدين، أكثر مما يشبه نشاطا أدبيا. إنه كما يتمثله (بول فليري): دين بلا إله[1]. ومن ثمة، فلا غرو من أن نفهمه/ نقاربه على هذا النحو. إن خطيئة الشعريات السابقة تكمن في أنها ارتضت بأن تكون دنيوية[2]. وعندما تفقد البشرية قيمها الروحية، يصبح الشعر بديلا روحيا. يحل الشعر محل الدين. ذلك أن الشعر، "يقدم ممارسات روحية، كنائس وقديسين، ابتهالات وصيغا، تدفق القلب وحرارة الفكر، حب الله أو الكون أو العدالة، أو الحرية، الاعتراف والتصعيد، الطريق الروحي، يقدم ذلك لمن يشعر بالحاجة إلى التجاوز ولا يستطيع"[3]. وكل شعر بهذا المعنى، يكون صعبا بالضرورة. ذلك أنه لا يستطيع أن يبدأ إلا بقتل اللغة نفسها، فيما هو يخوض في الأشياء المتناثرة من اللغة والفكر، من الواقع والغيب. كأن عليه أن يكون تجربة في ما لا يحد ولا ينتهي[4]. ذلك أن الشعر، بحث عن مجهول لا يمكن الوصول إليه. من هنا، تجيء الصعوبة التي يولدها الاستقصاء: إنه يزيد المجهول اتساعا، مشيرا إلى الأبعد والأعمق. بل كان الضوء الذي يلقيه الاستقصاء ينقلب إلى ليل، " الضوء يفتح الأفق واسعا على ليل العالم. لكن الحد الذي يعبره الشعر بفضل هذا الضوء، يسلمه إلى اللامحدود. كأنما تتسع العتمة في حركة الإضاءة ذاتها"[5]. الشعر بهذا المعنى، نوع من كتابة الغائب، كتابة كلما تقدمت قراءتها ابتعدت بعد اتساع كما لو أنها تسير في أفق، أو كما لو أنها تتحرك في سير يكبر بقدر ما تكبر القراءة. الغيب، بهذا المعنى، ليس مكانا محددا نصل إليه، ليس شيئا، بل هو حركة. والشعر هنا ينقل دلالة اللغة من أفق إلى آخر، فيما يخلق للمعنى فضاء آخر. ومعرفة أخرى تتناول الأسرار

---

[1]– ينظر: ميكائيل هامبرغر (مشترك)، المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة سهيل نجم دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص84.

[2]– ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص166.

[3]– ألبيريس، م.ن، ص167.

1– ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص67.

2– أدونيس، م،ن، ص67–68.

الكامنة في الوجود[1]. وكان الشاعر (فاليري) قد لاحظ أن الشعر العظيم قد بدأ مع التجربة (الرومانسية) التي قررت إلغاء عبوديتها الخاصة. ذلك أن جوهر الرومانسية، يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار[2]. معنى هذا أنها تحررت من سلطة العقل الكلي. فبمجرد ما تفقد الأفكار تسلسلها، تصبح غير معقولة. ويعتبر (جان كوهن) أن الشاعر (رامبو A.Rumbaud) هو من يتحمل مسؤولية القفزة الحاسمة التي ألغت الحدود الفاصلة بين العقل واللاعقل التي تميز الشعر الحديث[3]. تمثل هذه (الوثنية الشعرية) الجديدة، مسألة جمالية أكثر من كونها لا هوتية. الشعر في هذا يختلف عن الدين الذي يعارض الآلهة التي يحترمها الشعر دائما[4]. وكان الشاعر (فريد ريك شيللرF. Schiller)من أوائل المصرحين بهذا الحنين إلى الأسطورة الضائعة التي ينبغي على الشعر أن يستردها. تعبر قصيدته (آلهة اليونان Les dieux grecques) بقوة عن التعاطف مع الروح الوثنية التي لم تعد تحيا في الإيمان العقلي. وان الآلهة لن يكونوا، روحيا، كما كانوا من قبل[5]. لذلك يطالب الشاعر (فريد ريك شليغل F. Schlegel) بخلق أسطورة جديدة توحد الشعر الحديث، بمثل ما كانت الأسطورة الكلاسيكية توحد شعر القدامى. وهو لذلك، يتوقع لها الظهور من أعمق أغوار الروح الإنسانية[6]، في نوع من الصوفية الجماعية التي أشارت إليها (جين هاريسون Jean Harrison) بقولها: إن الأسطورة، "قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمي، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد"[7]. لهذا السبب يعتبر (فيكو Vico)، (هوميروس Homer)عملا من إنتاج الشعب كله بدلا من شاعر واحد[8]. ثمة شعار منقوش على قاعدة تمثال (أبولو Apollo)، و(أفروديت Aphrodite) الجميل الذي نحته (برنيني Bernini)، مفادها، "أن علاقات الحب العابرة لا توصلك إلى غاية، وهو ما يرمز إليه التمثال. ولكنك تنسى هذا الشعار حالما ترفع عيناك إلى الجسدين الرائعين. غير أن

3- ينظر: أدونيس، م،ن، ص68.

4- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص163.

5- ينظر: جان كوهن، م،ن، ص164.

6- ينظر: ك،ك، رائقين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص104.

7- ينظر: ك،ك، رائقين، م.ن، ص108.

1- ينظر: ك،ك، رائقين، الأسطورة، ص110.

2- رائقين، م.ن، ص117

3- ينظر: رائقين، م،ن، ص117.

الشعار موجود دائما للضرورة الأخلاقية. ولكن لولا سذاجة الأخلاقيين المجتهدين، أو لولا نفاقهم، ترى كم من الأساطير الوثنية كان يمكن أن ينجو من عناية المسيحيين الأخيار المدمرة"[1].؟ ولعل هذا ما دفع بالفيلسوف (نيتشيه Nietzsche)، بتقليب صفحات (العلم المرحLe Gai Savoir)، مناديا بان الله قد مات[2]!. بهذا المعنى، تكتسب الأسطورة خاصية خاصية الشعر، في تمنعها عن الإدراك. لأن الأسطورة ليست سوى علم بدائي، أو تاريخ أولي، أو تجسيد لأخيلة لا واعية. إنها تمثل شكلا للعلم أوليا[3]. فالأسطورة تخفي معنى حقيقيا تحت معناها الظاهر. فهي لذلك، بحسب (مالينوسكي Maluinosky) تعي ما تقول، فهي نظام فلسفي خفي[4]. ومن ثمة، فإن القصد من الأسطورة، هو استثارة العجب. فالأسطوريون يشعرون بالارتياح عند تفسير المبهم الغامض. إنهم يقولون أن معنى الأسطورة قد يضيع في غمرة الارتباك أثناء سرد الراوي. أو أن واضعي الأسطورة قد أخفوه تعمدا. فالأسطورة مثلما يؤكد (بوكاشيو Boccaccio)، تجسيد لحقيقة طبيعية، متنكرة في لبوس فن مدهش[5]. لقد كانت الآلهة الوثنية، كائنات بشرية، بشرا حقيقيا. هذا ما يؤكده الكاتب الإغريقي (أفهيميروس Evhémeros) من أن آلهة اليونان، وأشخاص الميثولوجيا، إنما هم بشر جرى تأليههم بفعل خوف شعوبهم منهم، أو إعجابا بهم[6].

فقد كان الوثنيون يألفون العلاقة العارضة بين الأرض والسماء، فهم لم يكونوا يرون في التأليه تجذيفا، بل كانوا يرونه احتمالا ممكنا، ومن ثمة، باعثا على إثبات أعمال إنسانية خيرة. يعترف (سيسرو Cicerou) بان (هركل Hercule) قد بدأ حياته كبشر، فيما أعلنت ألوهية (يوليوس قيصرjules cesar) على الدولة الرومانية بعد مصرعه[7]. هكذا يستحيل الأسطوري إلى حدث ممكن حتى ينقلب القصص إلى تاريخ، وتصبح القضية، قضية وقت. بهذا المعنى، يصنع التاريخ باختراع الأسطورة. فقد كانت أساطير (أفلاطون

4- راثقين، م،ن، ص53.

5- ينظر: راثقين، م،ن، ص108.

6- ينظر: راثقين، م،ن، ص26.

7- ينظر: راثقين، م.ن، ص48.

8- ينظر: راثقين،م.ن ، ص28.

[6]- ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص129.

[7]- ينظر: راثقين، الأسطورة، ص16.

platon) ترمي إلى إخضاع الأفراد لمشيئة الدولة[1]. ومن ثمة، فإن نفخ الأسطورة في التاريخ، قد اكتمل بدمج التاريخ بالأسطورة. وبذلك تحاول كلتا العمليتين، تجنب ذكر المقدس من الحوادث المعزولة. لأن رؤية ما حدث فعلا، لا يعرف إلا بإيراد وصف تفسيري لما حدث. فيصبح المؤرخ بشكل ما، واضع أساطير، طوعا أو كرها. هكذا، يتحول التاريخ في الأسطورة إلى ما أطلق عليه (مايكل كرانت M.Krant) اسم: (شبيه التاريخ) الذي لا يسجل ما حدث، بل ما حسبه الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة، أنه قد حدث. فحسبما يرى (كرانت)، لكي تتكون لدينا فكرة عن حضارة ما، يلزمنا تاريخ وشبيه للتاريخ أيضا[2]. بهذا المعنى، كان (أفهيميروس) يقرأ (هوميروس) باعتباره مصدرا للمعلومات، حول ما ورد وصفه في الملحمة، أشخاصا وأمكنة، على أنه يقرأ قصة مطابقة للحقيقة، وغير خيالية. ومن ثمة، فإن القراءة (الأفهيميوية)، تخترق النص آنيا، بحثا عن دلائل على عالم واقعي[3]. لذلك فإن الغرض من الأسطورة، ليس مجرد وصف لشيء ما، بل تفسير لكيفية وجوده. فهي كما يذهب (ماريت Mariette)، "ليست تعليلية، بل تكفلية، ثم هي لا تشبع فضولا، بل تؤكد الإيمان"[4]. فالشعوب ذات المخيلة الخصبة، كانت تجد/ تقرأ في الرموز وجودها الدائم. وتهيئ من خلاله لترميزية خاصة، من أجل تفسير كثرة المعاني لتلك الرموز. ولذلك فلا مجال في الشعر من أن تؤخذ الكلمة بمعناها الحرفي، دون بعد في خلفياتها. ذلك أن الكتابة الشعرية هي بحسب الشاعر (كيتس Keats)، استعارة مجازية دائمة[5]. من هنا، قول الشاعر(بودلير): "كل شيء عندي يصبح مجازا"[6]. مجازا"[6]. وبما أن الاستعارة الشعرية جمعا لمعان مختلفة، وبعدا/ عمقا سحريا، يختبئ خلف الظاهر، لذلك تدعو الكتابة الشعرية القارئ إلى كشف المعاني الخفية. القارئ بهذا المعنى، مدعو إلى المساهمة/ المشاركة في فكرة الشاعر. هذه هي، القراءة الخلاقة، تقرّب القارئ من المقروء . لذلك ليس المطلوب أن يحرر القارئ مدلول الصورة– الرمز. إن

[1]– ينظر: رانقين، م،ن، ص19.

[2]– ينظر: رانقين،م،ن، ص22.

[3]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص130.

[4]– ينظر: رانقين، الأسطورة، ص32.

[5]– ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، ص08.

[6]– ينظر: هنري بير، م،ن، ص08.

هذا مجال المجاز السهل، بينما النص الشعري الحقيقي، يحافظ على سحره/ سره، وتعددية معانيه. من هنا، أن الشعر: "أفضل القراءات"[1]. إن مهمته في الإيحاء، في التلميح. من هنا، يجب أن يكون الشعر ذا ظاهر لغزي. يترتب على ذلك، أن يبعد القارئ العادي، الذي لا يفكر كثيرا وهو يقرأ. وقد قال الشاعر (بول فاليري): "إن قيمة المبدع ليست في مشاركة الآخرين لحظته الشعرية التي هي خاصة به، بل في جعل هؤلاء الآخرين يتحسسون معه نكهة تلك اللحظة"[2]. لذلك كان شعر (فاليري) عبارة عن تركيب كيميائي ينطلق في خطاب الاستعارة في حالة دلالية[3]. هكذا، يصبح كل ما هو حلمي، معرفة. من هنا، كان الشعر الجيد –بحسب الشاعر (مالارميه)– للقارئ الجيد[4]. ومن ثمة، فلا ضير على الشاعر من فقدان القارئ الكسول، أو الضجر. لأن ما يهمه هو اكتساب القارئ الذي يشده النص الشعري منذ القراءة الأولى. يقول (مالارميه) في عبارة دالة: القارئ، فليبق ديموقراطيا إذا شاء، أما الشاعر فيجب أن يبقى أرستقراطيا. ذلك لأن الشعر، موجود للنخبة في مجتمع يعرف ما الأبهة[5]. هكذا يطرح (مالارميه) أمام قارئ شعره المفترض، معادلة فك تشفير النص/ القصيدة في انتباه وحس بملاقاة الشاعر فيها. حيث تتحول القصيدة، كما يقول الشاعر (فاليري) إلى مشكلة ذهنية ملتوية[6]. أو كما يقول في بعض تشبيهاته:"القصيدة حمل يرفعه الشاعر إلى السقف جزءا جزءا، والقارئ هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة. ومن ثمة، يحس، في لحظة، تأثيرا جماليا كاملا لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه للقصيدة"[7]. من هنا، كانت قراءة الشعر، تجربة ذاتية، مواجهة فردية مع النص. هكذا، يظل جمهور الشعر، لا يشكل أكثرية في المجتمع، باستثناء حالات دالة من مجتمعات فجر التاريخ، حيث كان، يجتمع الرجال والنساء مع حلول الظلام، حول "نار المخيم ليستمعوا بتأثر شديد، إلى قصص آلهة القبيلة وأسلافها. ومن

---

[1]– هنري بير، م.ن ، ص11.

[2]– هنري بير، م.ن، ص11.

[3]– ينظر: بير غيرو، الأسلوبية، ص133.

[4]– ينظر: هنري بير، المرجع السابق، ص36.

[5]– ينظر: هنري بير، م.ن، ص39.

[6]– ينظر: د. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959، ص72.

[7]– د. إحسان عباس، م.ن، ص72.

خلال الأساطير، التي هي قوام تلك الحكايات، كان كل شخص في الجماعة يحس أنه جزء من مجموع هو، في الوقت ذاته، طبيعي، وفوق طبيعي. لأن الأسلاف الميتين كانوا أيضا جزءا من القبيلة. وكان استظهار قصائد تحكي عن اصل العالم والأقوام، على ضوء النار، يجعل العلاقة بين الطرفين تحيا، وتصبح، بالمعنى الدقيق للكلمة، حقيقية. كانت القبيلة، لساعة أو ساعتين، تتحول إلى جماعة شعرية تحتوي على الأحياء والموتى"[1]. الشاعر إذن، لا يصل إلى قارئه إلا من خلال الإيحاء Suggestion، هادفا إلى حلم القبض على الجوهر. جوهر الشعر من أجل إيجاد صياغة شعرية جديدة. القارئ بهذا المعنى، يتحرك في (التخييلي) و(الاحتمالي)، في كتابة خارج كل نمذجة. لا يعود القارئ يدخل إلى النص الشعري، كما يدخل إلى حديقة يجني ثمارها بسهولة، بل كما يدخل في لجة، أو كأنه يقوم بمغامرة[2]. الشعر كتابة تسير في مسارات مجهولة نحو المكان الآخر، الذي ليس نقطة نصل إليها، وإنما هو أفق متحول، ينقلنا من مكان إلى آخر باستمرار. اللغة في هذا المستوى، لا ترتبط بالأنساق الكتابية وتصنيفاتها، بل هي حركة دائبة. لذلك تشق القراءة طريقها عبر وقائع غير قابلة للقياس، وفي مرايات الكلمات، تكتشف لانهائيتها، ولا محدوديتها. ومن ثمة، فإن القراءة الشعرية، توصل القارئ إلى عالم غير شخصي، يتجاوز الشخصي. هكذا، تقدم القصائد، صورا عن الكليات غير المرئية[3].الشعر كما يتمثله يتمثله الشاعر(لوركا F.G.Lorca)، لا يبحث عن القارئ، بقدر ما يفر منه. فإذا أراد أن يقترب منه، فعليه أن يستخدم العقل. وإذا لاحظ فيه غموضا أو ظلاما، فما ذلك إلا لشدة النور العقلي الذي يغمره[4]. القراءة بهذا المعنى، عملية تركيز عقلاني تقود القارئ إلى عوالم مجهولة. عوالم تكشف نفسها بالتدريج. إنها الوطن الأكثر قدما وحقيقة. القراءة هنا، اكتشاف السبل المؤكدة التي تقود إلى النفس. إنها تعرّف[5]. ومن ثمة، كان الشعر فعل تمرد، تدميرا سريا للغة وللتاريخ.

---

[1]– اوكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص68.

[2]– ينظر: ادونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص68.

[3]– ينظر: اكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص69.

1– ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص241.

2– ينظر: أوكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن ، ص75–76.

الشعر بذلك، لا يسعى إلى نيل رضا القارئ، بل على العكس من ذلك، يجتهد في أن يقدم نفسه بطريقة تبعثر ذوق القارئ. في هذا، يتميز الشعر الحقيقي عن كتابات (التسلية) التي لا تكاد تظهر حتى تختفي. إنها نيزك لا يكاد يلمع حتى ينتهي. من هنا، أن كتابات التسلية، ليست أعمالا فنية، بل سلعة. فما يميز العمل الشعري، هو أنه يمتلك مقدرة العودة إلى الحياة[1]. هكذا كان الشعر دائما، خرقا للذوق والعقل. وما على القراءة إلا أن تتعلم نسيان المألوف، وتعلم الجديد. وهي عملية تتضمن تجددا حميميا، وتغيرا في الحساسية والرؤية[2]. الخطاب الشعري، هو خطاب لا يتحقق إذن إلا في حالة التلقي. بحيث لا يمكن الحديث عن الشعر، إذا لم يكن هناك تواصل. ولكي يكون الشعر، شعرا، ينبغي أن يكون مستوعبا من طرف المتلقي. إن صورة القارئ تكون حاضرة، باستمرار، في وعي الشاعر، حتى ولو كانت مجردة، أو تطلبت من الشاعر أن يفرض على نفسه أن يكون قارئ عمله[3]. فصورة (الراوي Narrateur) بحسب (تودوروف T.Todorov)، ليست صورة معزولة. فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى، تكون مصحوبة بما ندعوه (صورة القارئ). إن علاقة هذه الصورة مع قارئ معين، علاقة "واهية، مثلما هي علاقة صورة الراوي مع الكاتب الحقيقي. لكن كل واحدة منهما تستند إلى الأخرى استنادا تاما. فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارئ المتخيل بكثير من التحديد. وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخيليي. إن وعينا بأننا نقرأ رواية، ولا نقرأ وثيقة، يدفعنا إلى أن نلعب دور القارئ المتخيل(...) هذا التساند، يؤكد القانون السيميوطيقي القائل بأن (أنا)و(أنت)، أي مرسل المنطوق ومتلقيه، يظهران معا دائما"[4]. هكذا، يتحول النص إلى شبكة خطابات، ومجرد انغماس القارئ في قراءة النص، يلزمه بان يلعب دور القارئ. و(النص)/ القصيدة هي القوة المنشطة للقاء بين الشاعر والقارئ. من هنا، كانت اللغة الشعرية (ائتمانية). إنها تثير فعل الإيمان والثقة في جزء من

3- ينظر: أكتافيو باث، م.ن، ص81.

4- ينظر: أكتافيو باث، م.ن، ص82.

5- ينظر: توماشفسكي، نظرية الأغراض، نصوص الشكلانيين الروس، ص175-176.

[4]- تودوروف، الأدب والدلالة، ص87.

القارئ[1]. فالرموز الشعرية تستمد مدلولاتها من السياق، لكنه يتشابك مع السياق المقدم، سياق كل تجربة حياتية شخصية. والمعنى الكامل، القوة المولدة، يوجد بقدر ما يكون هذا على نحو ما، منفعلا، وتكون التجربة الشعرية في أحد مستوياتها، لقاء بين تجربة الشاعر، وتجربة القارئ[2]. ومن ثمة، فإذا كان الأسلوب أثرا يحدد المضمون الإخباري للإشارة، فإنه لا يمكن تعريفه/ تحديده إلا عبر القارئ، فهو أثر على القارئ، فإما أن يكون الانتظار مخيبا، وإما أن يكون تاما، والأثر على القارئ، هو حالة/وضعية مستقلة عن الكاتب. لأنه قد يكون مجهولا. بينما يتعلق الأثر بقانون القراءة الذي يكون مختلفا عن قانون الكاتب. من هنا، يتعدد النص الشعري أثرا بتعدد قرائه[3]. القارئ بهذا المعنى، لا يلعب إزاء النص الشعري، دور المستهلك فحسب، إنما يبرز كقوة موجهة عن طريق التأثير في مختلف أوجه المجتمع. فمع ظهور النص الشعري، تنشأ الحاجة إلى الشعر. وكما قال (ماركس K.Marx)، لا يصنع العمل الفني لأجل البشر فقط، بل ويخلق الحاجة الاجتماعية إلى الفن. وذلك أن موضوع الفن، يصنع جمهورا يفهم الفن، وقادرا على الاستمتاع بالجمال[4]. بهذا المعنى، تغدو الحاجة الاجتماعية إلى الشعر، حافزا مهما للإبداع الشعري. الشعر بهذا المعنى، عملية ذات وجهين متعايشين/ متزامنين: (الانزياح Ecartement) ونفيه. تكسير البنية وإعادة (التبنين Structuration).

ولكي تحقق القصيدة شعريتها، ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها. وذلك كله في وعي القارئ[5]. هكذا، يخضع المعنى الشعري خلال هذه الحركة، لتغيير حميم. فشكل المعنى لم يعد هو نفسه، بحيث تشكل هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب، من المعنى إلى فقدان المعنى. ثم من فقدان المعنى إلى المعنى، أداة الشعر الممتازة. ومن ثمة، فإن هذا التأرجح، هو ما يمنح القصيدة خصوصيتها الشعرية[6].

---

[1]– ينظر: ج. روبرث بارث، الخيال الرمزي، كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة، د. عيسى على العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص128.

[2]– ينظر: ج. روبرث بارت، م.ن، ص129.

[3]– ينظر: بير غيرو، الأسلوبية، ص125.

[4]– ينظر: أوفسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة جلال الماشطة، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص171.

[5]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص173.

الشعرية[1]. فالقصيدة لا تنقض البناء إلا لتعيد بناءه. ليس الشعر عدما. إذ تظل لا معقولية القصيدة أساسية، ولكنها ليست مجانية. إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل كل وضوح. من هنا، فإن المعنى الشعري ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن، ضائع ومكتشف من جديد. وهذا ما يجعله يخضع باستمرار للتحول[2]. بذلك، يكون كل تفسير للشعر، شكل المعنى المميز للشعر. يقول (جان كوهن): إنه"لممكن أن نقرأ ترجمة، نثرية لقصيدة شعرية، إلا أن هذه الترجمة، يتم نسيانها لحظة قراءة القصيدة. لا يمكن للنصين أن يتعايشا معا، في الوعي. إن للشعر طبيعة ملكية: فإما أن يكون صاحب السيادة، وإلا فإنه يتنازل عنها نهائيا"[3].

2- المغامرة الشعرية وآفاق التطور:

في العقود الخيرة من القرن العشرين، وجد الشعر نفسه أمام خيارات حاسمة. وقد اتخذت أشكالا لا تنفصل كليا عن الإرث الشعري السابق، وفي الوقت ذاته لا تكون استمرارا كليا لمجمل هذه الأساليب الشعرية، تلتقي بها وتنفصل في قلق. إنه جماع التناقضات، يحاول أن يوّحد ويقبض على الشظايا في شبه عزلة عن الجمهور. كتابات تحمل هاجس المغامرة، ولكن من دون تجاوز فعلي. ولعل في ذلك، تكمن أزمته الكبيرة. فبقدر ما تحاول الكتابة الشعرية الجديدة أن تطرح طموحها الجديد لحساسية تحاول تكسير فاعلية الذاكرة، إلا أنها تسقط في لعبة التجريب الفردية من دون التمكن من الانفلات عن هذه الذاكرة الشعرية. طبعا هذا لا ينفي وجود علامات شعرية دالة، ولكن الغالب، أن مفهوم (التجاوز) في الأساليب الشعرية، بات-في غياب مدارس/ تيارات جذرية- تنويعا على السابق، أو تركيزا على بعض التفاصيل المغايرة. لذلك فإن الشعرية الحديثة، بقدر ما حلقت عاليا في الفضاء، إلا أنها في النهاية وقعت على الأرض المعروفة. أزمة الشعر إذن، ليست أزمة تجديد فحسب، بل أزمة حساسية جديدة تتعلق بطبيعة اللغة الشعرية، وبطبيعة المتلقي أيضا. فمنذ تحول الشعر من حالة (الذاكرة الشفوية) إلى حالة (ذاكرة

[1]- ينظر: جان كوهن، م.ن، ص173.

[2]- ينظر: جان كوهن، م،ن، ص194.

[3]- كوهن م،ن، ص174.

كتابية)، أي منذ بدأ ينتقل الشعر من مرحلة (الإلقاء) و(الإنشاد) إلى مرحلة (القراءة)، من مرحلة (الصوت العالي) إلى مرحلة (الصمت الحميمي)، بدأت العلاقة تفقد حرارة اللقاء. ذلك أن (الكتابة) بحسب (بير غيرو P. Guiraud)، هي التمرد على الكلام الذي يغطي فراغ التفكير[1]. تلك هي حالة القرابة الخاصة التي تحكم الكتابة والشفرات الخاصة التي تولد أعمال الخطاب الشعري. وقد تغرينا هذه القرابة بالذهاب إلى أنه حتى التعبيرات الشفوية في التأليفات الشعرية، "تستند إلى عمليات مكافئة للكتابة. ذلك أن لفظ القصائد الملحمية والأغاني الشعرية والحكم والأمثال، تم إنشادها في مناسبات شعائرية وطقوسية، يميل إلى تثبيت شكل العمل، بل حتى تجميده بطريقة تبدو فيها الذاكرة سندا للتسطير شبيها بالسند الذي تمثله العلامات الخارجية"[2]. الانتقال من النزعة الشفاهية إلى النزعة الكتابية، هي سمة اقترنت بطرائق مغايرة في التفكير والإبداع. كانت الكتابة حال وعي مغاير، وبنية إبداع مختلف، وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع، تبصر العين، وبالإنشاد الجمعي، التلقي الفردي، وبالأنا الجمعية التي تختزل المجموع، الأنا الفردية التي تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها[3]. لقد تم تجاوز التلقي الشفاهي، بالتلقي الفردي بواسطة القراءة، الوجه الآخر لفعل الكتابة، على نحو اقترن فيه نمو صناعة الكتابة، بنمو (التدوين). حيث أصبح القلم لازمة من لوازم المعرفة، ومثيرا من مثيرات الإبداع. أدى هذا الوضع، إلى حالة من التداخل الغريب المتعدد السمات، والمتنوع الأساليب، إلى تدمير مفهوم النوع الأدبي عبر إحداث حالة مما يسمى بـــ(الاختلاط البابلي)، حيث تتعايش مجمل التيارات والأصوات في شكل يفقد التواصل حتى القطيعة. حيث غدت الكتابة الشعرية عبارة عن تجارب فردية مستقلة. ليست تعددية الثقافات الجزئية في نص شعري واحد، إلا دليلا على تعايش هذه العناصر المختلفة. وتعايشها لا ينفي التواصل بينها. إنها تشكل نسيجا غير محسوس، لكنه حقيقي. إنه ثقافة النص. الثقافة بهذا المعنى، هي مجموعة المعارف: النظم والقوانين التي تحدد هوية النص الشعري.

---

[1]– ينظر: بير غيرو، الأسلوبية، ص30.

[2]– بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص67.

[3]– ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005، ص136.

هكذا أحدث الشعر، رجة في كل ما هو ساكن من القيم، وبلبل الدلائل والمعاني، واخترع عوالم مسكونة بأغوال لغوية، عوالم مضللة في ما يبدو عليها من شفافية تورط الوعي للغوص فيها حتى يغرق[1]. كتب الشاعر (كوندياك E.B.condillac)، بأن الفطرة الخاصة بالشعر، هي فطرة "اصطلاحية يفوق تنوعها القدرة على تعريفها بكثير (....) وعبثا نسعى وراء الكشف عن جوهر الأسلوب الشعري، فليس له من أسلوب"[2]. فالشعر بحسب (فريدريك شليغل F.schlegel)، هو ما دعوناه بالشعر في كل زمان ومكان[3]. ومن ثمة، يستوجب على كل قارئ للشعر كما يؤكد (نورث فراي N.frye)، أن يضع في الحسبان، أن التجربة الشعرية، "ليست سوى الجزء المرئي من الجبل الجليدي اللفظي"[4]. بهذا المعنى، ليس هناك شعر جديد، لكن سيظل هنالك مفاهيم متنوعة عن الشعر، وليس فقط من عصر لآخر، أو من بلاد لأخرى، بل من نص لآخر أيضا[5].

لقد تحول الشعر إلى نوع من الصوفية الكتابية والنصية تتجاوز حدود النوعية التقليدية التي تفصل بين كتابة وأخرى، لتأخذ مفهوم (كتابة Ecriture)، بدل مفهوم (النوع Le genre). وانغمست في تجربة شكلانية، مستفيدة من لعبة المسافة على البياض، ومسافة الفراغات، ونسق الأسطر، الأشكال والإشارات اللانهائية، الأسهم والحروف المفردة. هذه كلها تصبح امتدادات للكلمات، أو ترسيمات تعطي للكلمات بعض أبعادها الحسية، وتشير إلى ما تقدر الكلمة أن تستوعبه. في هذا كله، ما يساعد على ترسيخ البنية الكتابية بالمعنى الحديث، مقابل البنية الشفوية للنص[6]. يصبح معها الشعر، حالة بكماء تعج بالصمت والسكوت والسر. حيث نجد أنفسنا مدفوعين على الدوام، لأن نتخيّل وقوع أخطاء مطبعية في النص الحداثي، عسى أن نقوى على إعادته إلى الوضع الطبيعي، عبر تحويل نحوي أو معجمي. هكذا، يرغب البعض في إضافة شتى الفواصل، أو حذف بعض الكلمات من النص. إن الأشكال المختلفة من نفي الإسناد، وهدم المعنى، والغموض، والأشياء

[1]– ينظر: اكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص79.

[2]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص20.

[3]– ينظر: تودوروف، م.ن، ص20.

[4]– تودوروف، م،ن، ص20.

[5]– ينظر: تودوروف، م.ن، ص76.

[6]– ينظر: ادونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص137.

المعزولة، والتجريد الذي يعيق التمثيل، والعبارات اللاّنحوية والملتبسة، تبدو جميعها لا واقعية، تعمل على الحيلولة دون بلوغ الكائن الكلي والموحد. يقول (ماك لوهان MC.Luhan): "إن الكتابة أولا وبعدها الطباعة، ومن ثمة الصحافة والتلفزيون مؤخرا، حولت ثقافتنا بشكل حاسم"[1]. قد تعزى هذه القيمة الإيجابية في الوساطة المادية من خلال العلامات المكتوبة، في الكتابة، إلى ابتكار أنظمة التدوين التي تبرز الخواص التحليلية: الانفصال، العدد النهائي، قوة التجميع، انتصار الأبجدية الصوتية، وإلحاق الكتابة بالكلام المترتب على انسداد الحروف إلى الأصوات، يجب ألا يجعلنا نتغاضى عن الإمكانات الأخرى للتسطير التي تعبر عنها الكتابات الصورية Pictograme والهيروغليفية، وفوق كل شيء،الكتابات الصورية الرمزية Ideograms التي تمثل تسطيرا مباشرا للمعاني الفكرية، والتي يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة بمصطلحات مختلفة[2]. تعرض هذه الأنواع من التسطير، صفة كلية للكتابة، حاضرة أيضا في الكتابات الصوتية. لكن الاعتماد فيها على الصوت يميل إلى "الاختباء: البنية المكانية ليس فقط للحامل، وإنما للعلامات نفسها، الشكل، الموقع، المسافة المتبادلة، النسق، الترتيب الخطي. لقد اقترن النقل من السماع إلى القراءة، افتراضا عميقا بهذا النقل من الخواص الزمانية للصوت إلى الخواص المكانية للعلامات المسطورة. ويكتمل إضفاء الطابع المكاني على اللغة مع ظهور الرسم. تبدأ صورية الثقافة بترتيب قوة الصوت في قرب الحضور المتبادل. وتصل النصوص المطبوعة إلى الإنسان بعزلة، بعيدا عن أجواء الاحتفالات التي تجمع العامة. وهكذا ترتبط العلامات المجردة، والاتصالات عن بعد بمعنى الكلمة المناسبة، بين الأعضاء المتفرقين في جمهور لا مرئي. هذه هي الأدوات المادية لأيقونة الكتابة"[3]. وقد سبق لـــ (ابن خلدون) أن حدد الكتابة بأنها، رسوم، وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، ولذلك فهي، ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية. فهي من خواص الإنسان، يطلع بها على ما في الضمائر، وتتأدى بها الأغراض، فتقضى

1- ينظر: بيار غيرو، السيمياء، ص23.

2- ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص78.

3- بول ريكو، م.ن ، ص78-79.

الحاجات. وبذلك فهي، شريفة بجميع هذه الوجوه والمنافع[1]. ومن ثمة، فإن الكتابة: "بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني"[2]. والكتابة من بين الصنائع، أكثر إفادة. ذلك لأنها تشتمل على العلوم والأنظار بخلاف الصنائع، وبيانه أن في الكتابة، "انتقالا من الحروف الخطية، إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبدا من دليل إلى دليل، مادام ملتبسا بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائما. فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فتكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل"[3]. وقد اجتاح هذا الوضع الجديد، نطاق الشعر ذاته. حيث ارتاد الشعراء ينابيع اللغة، بل لنقل، إن هذا الارتياد، قد أضحى هو الفعل الشعري الأساسي، كفاح ضد اهتداء اللغة في استعمالها اليومي سواء ذهب الشعراء مذهب الشاعر (بول فاليري P. Valery) في الكلام على شعور نقي، وعلى منطق عمليات فكرية، أو مذهب (مارسيل بروست M.Proust) في الكلام على ذاكرة عضوية وقراءة، أو مذهب الشاعر (أندريه بروتون A. Breton) في الكلام على نعمة وعلى قراءة آلية. فإن في كل مكان يوجد الشعور المسبق بالقرابة العميقة بين الإبداع الشعري والثورة[4]. على هذا النحو، ظلت الحداثة الشعرية، تبحث عن الشهوة الثورية، خارج نطاق العلم الذي لم يعد يعتبر بأنه يحمل الحلول المنشودة لكل ثورة شعرية إبداعية. لقد تحول السؤال الشعري، ليأخذ شكل مادة اللغة، والقلق الشعري، يرسم مسافته، من اللغة إلى اللغة. اللغة بهذا المعنى، تحل محل المعنى. حيث تفقد اللغة كل تراكم في المعنى الموجود، بما في ذلك، ثقلها التاريخي. باعتبار أن حياة اللغة ليس في ماضيها، وإنما في مستقبلها، وفي سياق تحررها من آثارها. يتساءل (أدونيس): "أليست الكلمات أحيانا كمثل الإسفنج الممتلئ ماءً لا تقدر أن تستخدمه (أن تعطيه معنى)، إلا إذا أفرغته من الماء (من معناه القديم)؟"[5].

---

[1]– ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص744.

[2]– ابن خلدون، م.ن، ص753.

[3]–ابن خلدون، م.ن، ص768.

[4]– ينظر: إدواورد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة، د. عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1978، ص14–15.

[5]– أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص194–195.

فالكلمات هي أيضا تناضل من أجل السلطة، منذ أن تصل إلى عرشها، ترفض أن تنزل عنه. أن نكتب، هو أن نزيح الكلمات عن عروشها[1]. أصبح الشعر يهجس باللعبة اللغوية حتى المغامرة. حيث اللذة والمتعة، وحيث تتحرك اللغة على هواها في بحث عن مطلق وجودي دائب مستمر، يجدد السؤال الأبدي بين الواقع والمطلق، بين الزماني واللازماني، بين الحرية وحدودها. إنها الكتابة (الكليانية) المندمجة في عمق القلق الإنساني. بهذا المعنى، فإن الخاصية الأولية للكتابة الشعرية عن شيء ما، هي الخروج عن الأسماء التي أضفتها الكتابة السابقة. هي بتعبير آخر، كتابة ما خفي منه: المجهول، الغامض، ما لم يكشف عنه من قبل. التكرار بهذا المعنى، تجميد للأشياء وللحياة[2]. فالمعرفة، قوة امتلاك، وقوة تخيل[3]. هكذا، يصبح الشعر مجازا يخرق العادة في اللغة، وفي الحياة. وتلك هي علة في أن يكون الشعر فنا. فليس الشعر بحسب (جان كوهن) شيئا مختلفا عن النثر، إنه نقيض للنثر، وليست "الاستعارة مجرد تغيير في المعنى، بل إنها مسخ هذا المعنى. إن الكلمة الشعرية، هي في نفس الآن، موت وانبعاث"[4]. لهذا كان الشعر ملزما بخرق اللغة إذا أراد أن، "يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلّف فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستيطيقية التي سماها (فاليري) بـــ [الافتنان]"[5]. هذا الشعر يحتاج بالضرورة إلى قراءة تخرق هي أيضا الفهم العادي. بهذا لا يعود الغموض ملازما للكتابة، بل هو في القراءة[6]. فالشعر لا يرى إلا المسافات التي لم يقطعها بعد. إنه بعد. وأن الأكثر بعدا، هو الأكثر قربا. فالشعر، هو الذي يعطي للحياة المعنى. وأنه لا يكون قادرا على ذلك، إلا إذا كان نوعا من الإماتة، ونوعا من الموت. في هذا كله، تكون اللغة وحدها هي المكان الحي، الحر اللانهائي. إنها الحضور الغامر الذي لا يرد[7]. الشعر بحسب (مالارميه)، لا يستخدم اللغة لكي يقرب العالم إليه، بل لكي يبقيه بعيدا. اللغة هنا هي العالم. والتجدد بهذا

---

[1]– ينظر، ادونيس، م.ن، ص199.

[2]–ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص73.

[3]– ينظر: أدونيس، م.ن، ص75.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص214.

[5]– جان كوهن، م.ن، ص215.

[6]– ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص128.

[7]– ينظر: أدونيس، م.ن ، ص87.

المعنى، هو الاغتصاب المستمر للغة. حتى لكأن الحقيقة كامنة خارج اللغة[1]. ومن ثمة، فإن كل كتابة شعرية مرتبطة بالمستقبل لا بالماضي. بل يمكن أن نؤكد مع (ادونيس)، من أن المستقبل هو الذي ينتمي إلى الشعر، وأن وقتا ينتهي فيه الشعر، لن يكون إلا موتا آخر[2]. لذلك، فإن بقاء الشعر مرهون ببقاء البشر أنفسهم. فطالما أن هناك بشرا، فسيكون هناك شعر. إلا أن هذه الصلة، قد تنقطع. فيما أن الشعر وليد المخيلة البشرية، فإنه يمكن أن يموت إذا ما ماتت المخيلة، أو أفسدت. وإذا ما نسي الناس الشعر، فإنهم سينسون أنفسهم. وستكون العودة إلى حالة (الهيولي Hylé) والا تكون الأولى، والبدئية[3]. ومن ثمة، ثمة، لا تأتي فرادة الشعر الحديث من الأفكار والمواقف، بل من صوت الشعر. وهو ليس صوت (الأنا) و(الهنا)، بل هو الصوت المتجذر الآتي من الماوراء، من الآخر، من البدء، أكثر مما هو متجذر في الهندسة الثقافية، والسجون المفاهيمية الدوغمائية. يقول الشاعر (التشيكي)، (جان سكاكل J.Skakel): "الشعراء لا يخترعون القصائد، القصيدة موجودة في وراء ما، إنها هناك، منذ زمن بعيد، لم يفعل الشاعر سوى أن يكتشفها"[4]. فالكتابة بالنسبة إلى الشاعر، تعني تحطيم جدار يختفي وراءه في الظلام، شيء ثابت. القصيدة – وبسبب هذا الكشف المفاجئ والمدهش- تنفذ إلينا بوصفها انبهارا. يقول (سكاكل): تنتظرنا القصيدة غير قابلة للتغيير منذ زمن بعيد، لكن أليس عدم التغيير في عالم متغير باستمرار، هو محض وهم؟ لكن في هذه الحال، ما الذي يمثله التاريخ المتغير بالنسبة إلى الشاعر؟ قد يبدو غريبا، أن التاريخ في نظر الشاعر، هو في موقف يشبه موقفه هو. التاريخ لا يبتكر، إنه يكتشف، يكشف التاريخ من خلال أوضاع جديدة، ماهية الإنسان، ما هو فيه منذ زمن بعيد. وما هي إمكانياته. وإذا كانت القصيدة موجودة أصلا هناك، فمن غير المنطقي أن نضفي على الشاعر موهبة التنبؤ. من هنا، كان الشعر اكتشافا فقط، بوصفه إمكانية إنسانية[5]. فعندما يخلق الشاعر، استعارة أصلية، فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة.

1- ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص81.

2- ينظر: أدونيس، م.ن، ص 123.

3- ينظر: أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص127.

4- ميلان كونديرا، في وراء ما، هناك، ترجمة أمل منصور، مجلة (نزوى)، العدد19، لسنة1999، ص238.

5- ينظر: ميلان كونديرا، م.ن ، ص238.

العلاقة. إنه يجسد شكلا قديما في مادة جديدة. في هذا، يكمن إبداعه الشعري. ولاشك أن الإبداع الشعري لم يتوقف عبر تاريخه، عن إبداع صور أصيلة؛ أي إبداع أشكال جديدة. فالشعراء ليسوا دائما هم الذين يصنعون التقنيات المجددة، فهم يقنعون في أغلب الأحوال باستعمال المخزون من التقنيات المتوفرة. ومن ثمة، فإن الصور الشعرية الإبداعية ليست جديدة في شكلها، بل في الكلمات الجديدة التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر لا غير[1]. العملية الشعرية تسير على نحو آخر. فهناك كما يقول الشاعر (بول فاليري)، أبيات من الشعر يجدها الإنسان، وهناك أبيات أخرى يصنعها صنعا[2]. لذلك يظل الفعل الشعري غامضا محفوفا بالأسرار، ويثير من المشاعر والانفعالات ما لا يعبر عنه إلا الشعر نفسه. بهذا المعنى، فإن الإبداع الشعري يحتوي دائما على عنصر المصادفة. وقد عبر الشاعر (مالارميه) عن هذه الفكرة في نصه الدال: (رمية نرد Un coup de dés) بعبارته المشهورة: "ما من رمية نرد تستطيع أن تلغي الصدفة"[3]. وقد تكون الصدفة، هي الواقع العرضي الذي يحاول الشعر أن يلاشيه. وقد تكون الحيرة التي تواجه الشاعر أثناء عملية الخلق/ الإبداع. ويشير (تشكوفسكي Chkkouvski) إلى أن الصور الشعرية لا تتبدل تقريبا، "فكلما سلطت الضوء على حقبة ما، كلما ازددت اقتناعا بأن الصور التي كنت تعتبرها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين، وبدون تغيير تقريبا. إن كل عمل المدارس الشعرية لا يغدو إذ ذاك سوى مراكمة واكتشاف أنساق جديدة لترتيب وتحضير الأدوات الكلامية. وهو يرتكز على ترتيب الصور أكثر منه على خلقها. إن الصور هي معطيات، ونحن نتذكر الصور في الشعر أكثر بكثير مما نستعملها في التفكير[4]". وفي محاولة التمثيل والاستعارة هذه، تختفي شخصية الشاعر، ويصير صدى الأصوات البعيدة. فالحداثة وانطلاقا من الأطر (الفاليرية)، اكتشفت أن شعرا مختبئا في ناحية، يحمل حركية كبيرة تنبع من داخل الكائن، في نهر دافق. لذلك فإن منظومة الأجناس الشعرية، في تحول متواصل. يقول (تودوروف Todorov): "لا يسع مسالة

1- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص44.

2- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث.، ص282.

3- عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص283.

4- بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص42.

الأصول أن تغادر أرض الأجناس نفسها: لم يكن فيما مضى للأجناس من (قَبْلُ)"[1]. ويقول (سوسير F.desaussure) في حالة مشابهة: "ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحولاتها"[2]. من هنا، فإن كل شعر ينطرح كخطاب أطروحة، أو ينذر نفسه لخدمة حقيقة معروفة منذ البدء، بدلا من البحث عن القصيدة البعيدة المختفية في مكان ما هناك، فإنه يكون بذلك قد تخلى عن رسالة الشعر. ولا يهم أن تسمى الحقيقة المتصورة مقدما، ثورة أو انشقاقا، إيمانا أو إلحادا، إن كانت أكثر عدالة أو أقل. ولهذا، فإن الشعر الذي يخدم أي حقيقة أخرى غير التي يجب اكتشافها، والتي هي انبهار، هو شعر مزيف[3]. فجوهر الشعر بحسب (إيخنباوم)، هو في تخليص رؤية الأشياء من آليتها، وجعلها مدهشة[4]. من هنا قول الشاعر (أندريه بروتون A.Breton): "طوال سنوات اعتمدت على زخم الكتابة الآلية، تنظيفا نهائيا للاصطبل الأدبي"[5].

الحداثة الشعرية بهذا المعنى، هي مثل نهر يكرر جريانه تحت الأرض ثم على السطح. وفيما هو يجري، فإنه يتغير، وحينما يتغير فإنه يعود دائما إلى منبعه. وكل عودة إلى السطح، تتوافق مع (يوتوبياتLes utopiès) جديدة[6]. و(اليوتوبيا) هي الوجه المعاكس للنقد. في هذه الحركة المزدوجة، قطيعة لا تنفي التراث، بل تكمل مسيرته. حيث يغدو كل تجديد يتغذى من تجديد الماضي. هذه الحركة المزدوجة من النفي والتأكيد، من الانقطاع والاتصال، هي حركة مستمرة في تاريخ الكتابة الشعرية. إذ يبدو أن الحداثة قد تغذت على النفي المتتالي، وتماهت مع التغيير. ولذلك كانت جماليات الحداثة، هي جماليات التغيير. فالحداثة هي بمعنى ما، حركة تماثل الأضداد، وازدواج ما هو واحد، يشكل وحدتها الأساسية. ولأجل إدراك جميع تفاعلاتها من حيث حركتها الذاتية، من حيث تطورها العفوي، من حيث واقعها الحي، ينبغي إدراكها من حيث هي وحدة من الأضداد.

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص25.

[2]– ينظر: تودوروف، م.ن، ص25.

[3]– ينظر: ميلان كونديرا، في وراء ما، هناك، ص238.

[4]– ينظر: بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص26.

[5]– راثقين، السوريالية، ص61.

[6]– ينظر: أكتافيو بات، الشعر ونهايات القرن، ص117.

وكما يقر (الديالكتيون Les dialecticiens)، إن التطور هو نضال الأضداد[1]. باعتبار المعرفة حركة حية، متعددة الجوانب. إذ الجوانب تتكاثر بلا انقطاع، على ما لا حد له من الأشكال والألوان بغية مجابهة الواقع، والاقتراب منه. ولذلك يميز (الجدليون) بين مفهومين أساسيين للتطور هما: التطور بوصفه نقصانا وزيادة، أي بوصفه تكرارا. والتطور بوصفه وحدة الأضداد، وازدواج ما هو واحد؛ أي ضدين ينفي أحدهما الآخر. مع المفهوم الأول عن الحركة، تبقى في الظل الحركة الذاتية، قوتها المحركة، مصدرها، سببها. أو ينقل هذا المصدر إلى الخارج. ولذلك فإن هذا المفهوم، جامد. أما المفهوم الثاني، فهو يحملنا خاصة على معرفة مصدر الحركة الذاتية، ولذلك فهو يعطينا مفتاح الحركة الذاتية لكل ما هو موجود. إنه بذلك يعطينا مفتاح (القفزات) و(الانقطاع في الاستمرار) و(تحول الشيء إلى ضده) و(تدمير ما هو قديم) و(ولادة ما هو جديد). إن مفتاح الحركة الذاتية لكل شيء موجود ، هو وحده الذي يزودنا بمفتاح الوثبات وانقطاع الاستمرار والتحول إلى الضد، ودمار القديم وبروز الجديد. (الجدل) بهذا المعنى، هو دراسة التناقض في جوهر الأشياء ذاتها. وكما يقول (إنجلز F. Engles): "وفي التضاد فإن المختلف ليس مواجها بأي مغاير وإنما بمغايره هو"[2]. والجدل، يدرك الأشياء وصورها الذهنية أساسا في علاقاتها المتبادلة، في تتابعها، في حركتها، في ميلادها وفنائها. ولذلك فهو مشروط، ومؤقت، انتقالي ونسبي. وكما هو التطور والحركة مطلقة تماما، هو الجدل مطلق. فالتطور هو صراع الأضداد[3]. وقد كتب (ماركس Marx)، أن الجدل يتضمن في شموله وحسمه، إدراك الحالة القائمة للأشياء وفي نفس الوقت، أيضا إدراك نفي هذه الحالة، وانهيار الحتمي. وبذلك يضع في حساباته، طبيعتها الانتقالية، وبنفس الدرجة، وجودها المؤقت. ومن ثمة، كان الجدل في جوهره: نقديا، وثوريا[4]. يحدث التطور إذن، حيث ينشأ الجديد. إذ لا تكرر العمليات دائما نفس الدائرة من المتغيرات، وإنما تتقدم من مرحلة إلى مرحلة أخرى مع نشوء الموضوع الجديد باستمرار. بهذا المعنى، فإن هناك

[1]– ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، 1981، ص423.

[2]– موريس كوزنفورث، مدخل إلى المادية الجدلية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1980، ص74.

[3]– ينظر: موريس كوزنفورث، م.ن، ص71.

[4]– ينظر: موريس كوزنفورث، م.ن، ص89.

فرق بين مجرد (التغيير) وبين (التطور). فالتطور تغير يتقدم وفقا لقوانينه الداخلية من مرحلة إلى مرحلة، بينما يعني النمو(الكبر)، مجرد تغير (كمي). لكن التطور لا يعني الكبر، وإنما الانتقال إلى مرحلة كيفية جديدة، والتحول إلى شيء متغير كيفيا. هكذا، فالدودة مثلا، تنمو إلى دودة أكبر، وتتطور إلى فراشة. وهذا هو التطور. فالتغير الكمي (الزيادة أو النقصان)، لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية. فعند نقطة معينة، يقود هذا التغير، إلى تغير كيفي. وعند نقطة التحول هذه، والتي يسميها (هيجل) بـــ (النقطة الحرجة)[1]، يحدث التغيير الكيفي. هكذا، فالماء لا يزداد حرارة بالتسخين إلى ما لانهاية، فعند درجة حرارة معينة، يبدأ في التحول إلى بخار. حيث يمر بتحول كيفي من سائل إلى غاز. هكذا نجد أن التغير الكمي المستمر، يؤدي عند النقطة الحرجة، إلى قطع الاستمرار. ومن ثمة ، إلى التغير الكيفي. وكنتيجة لذلك، تنتهي وحدة الأضداد القديمة، وتحل محلها وحدة أضداد جديدة. وحين يحدث هذا التغير الكيفي لتحلل الشكل القديم لوحدة الأضداد ونشأة شكل جديد، فإن الأضداد ذاتها تتغير. ذلك أن الجانب المسود، ينتقل ليصبح سائدا بتغير هذه العملية. وكذلك يتغير الجانب الآخر الذي كان سائدا، فيصبح مسودا. من هنا، لن تكون في الحالة الجديدة، نفس الأضداد القديمة في علاقة متغيرة. إذ مع تغير العلاقات، تتغير أيضا الأضداد. أي أن هناك وحدة جديدة للأضداد، تناقضا جديدا[2]. إنه بالإجمال، قانون التغير المتواصل اللانهائي. حيث تحدد بواسطته مقولة (الكيفية)، الطابع المحدد للظواهر ومنظوماتها. ومن ثمة، فإن وجود التطور المتواصل، تكمن مقدمته في الثبات النسبي للخواص الأساسية للأشياء والمنظومات، وفي الفرق المحدد والثابت لأشكال حركة المادة، واستمرارية قوانين التطور الرئيسية. لذلك يجري بواسطة مقولة (الكيفية)، تحديد المواد والظواهر ومنظوماتها في الطبيعة والمجتمع والوعي. وقد حدد (هيجل Hegel)، كيفية الشيء، بأنها طابع محدد له يتطابق مع وجوده. ومن ثمة، فزوال الشيء، إنما يعني زوال هذه الكيفية بالذات[3]. وقد كتب (إنجلز Engels): "إن العلاقة بين الكيفية والكمية، هي علاقة متبادلة، وان الكيفية تتحول أيضا إلى كمية، كما أن الكمية تتحول إلى

[1]– ينظر: موريس كوز نفورث، مدخل إلى المادية الجدلية ، ص106.

[2]– ينظر: موريس كوز نفورث، م.ن، ص126.

[3]– ينظر: زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، 1982، ص123.

كيفية، وأنه يوجد هنا تفاعل"[1]. إن السمة المشتركة للمجتمع والطبيعة والتفكير، تتجلى في أنها تقوم على وحدة جدلية للاستمرار والانقطاع. وعلى عملية التطور كتراكم للتغيرات الكمية، وبعض التغيرات الخاصة للكيفية في حدود بقاء الكيفية الأساسية، والتطور عبر القفزات المرتبط بالتغيرات الكيفية الجذرية. هكذا تولد التغيرات الكيفية أولا في أحشاء الحالة القديمة، وفي حدود المنظومة المعينة. وتمهد لها التغيرات الكمية والكيفية الخاصة لبعض عناصر المنظومة. وتسهم هذه التغيرات في احتدام التناقضات الأساسية للكلية الكيفية القديمة. ولكي نحدد/ نفهم التطور، ينبغي فهم التناقضات الكامنة في الأشياء والعمليات. فمع تحول التغيرات الكمية إلى تغيرات كيفية، يوجد دائما صراع بين الأضداد داخل الأشياء والعمليات. لأن وجود التناقض في العملية ، هو وحده الذي يوفر الأسباب الداخلية التي تجعل التغير ضروريا. ومن ثمة، فإن الحركة التي لا تحوي تناقضات، ستكون تكرارا مستمرا لنفس الحركة. ستكون هناك حركة، لكنها عملية تكرار[2]. لذلك، فإن (النفي) كمفهوم فلسفي، يعكس جانيا هاما لعملية التطور. وكما صاغه (إنجلز)، هو "قانون عام جدا، ذو مفعول واسع جدا لتطور الطبيعة والتاريخ والتفكير"[3]. التطور بهذا المعنى، هو عملية انتقال وتجاوز ونفي. بحيث يرمز نفي الكيفية الجديدة للكيفية القديمة، إلى انتقال جدلي تتمثل نتيجته، ليس في القضاء على الحالة الأولى القديمة، بل في رفعها. وهذا ما يسميه (لينين Lénine)بالنفي كعنصر صلة، كعنصر تطور[4] . هذا يعني أن التطور لا يتوقف أبدا، ولا ينتهي بنفي ما، بنشوء ما لكيفية جديدة. فهذه الكيفية الجديدة، تتعرض للتغيير وتدخل في العملية الكلية للتطور. هذا ما عبر عنه الفيلسوف (ابن رشد)، عندما أشار إلى أنه لو لم يوجد الضد لما ثبت العالم[5]. لذلك، فهو يقر بأن جميع الأجسام المتغيرة في الجوهر، مركبة من مادة وصورة. ويعني بالحركة، التغير. وهي حالة تصبح الأجسام من ذاتها أن تفعل وتتغير وتقبل الانفعال. ومن ثمة، فإن كل كائن حي يوجد فيه

[1]– ينظر: زاموشكين، م.ن، ص125.

[2]– ينظر: موريس كوز نفورث، مدخل إلى المادية الجدلية، ص120.

[3]– زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية، ص128.

[4]– ينظر: زاموشكين، م.ن، ص130.

[5]– ينظر: ابن رشد، رسالة السماع الطبيعي، تحقيق، د. رفيق العجم، د. جيرار جهاني، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994، ص30.

مبادئ جميع ضروب التغاير، النقلة والنمو والاستحالة[1]. هذا ما يوضحه تتبع الطريق الذي سار فيه تطور الجنس البشري. فأثناء حقب الجفاف الطويلة في عصر (البليوسين Paléocéne) الجيولوجي، تلاشى الجنس البشري تقريبا، لأن الإنسان كان نغلا مضنى بين قرد يعيش فوق أفرع الأشجار، وحيوان مفترس يعيش على الأرض، كالنمر أو الدب. ولم يكن يستطيع منافسة أي منهما في ميدانه. وإذ ذاك، وجد نفسه مضطرا إلى استعمال ميزته الوحيدة، أي ذكاءه. وهو ما يجعل الإنسان، بحسب (روبرت أندري R.Andrée): "أكثر قدرة على التحسب من بقية رفاقه في الغابة بصورة تدريجية"[2]. مما جعله يتفوق على منافسيه في التفكير، أكثر منه في القتال. لذلك يقر (ماوتسي تونغ Mao.tsétung)، بان التناقض داخل شيء ما، هو السبب الأساسي لتطوره. بينما أن علاقة الشيء بغيره من الأشياء، هي سبب ثانوي. ومن ثمة، فإنه إذا كانت الأسباب الخارجية شرط التغير، فإن الأسباب الداخلية هي أساس التغير[3]. وهكذا، كما لاحظ (ماو) عن حالة تفقيس البيضة، فالكتكوت لا يتطور داخل البيضة إلا إذا تعرضت البيضة للحرارة من الخارج. لكن الذي يتطور داخل البيضة ويفقس منها، يتوقف على ما هو داخل البيضة. ففي درجة حرارة ملائمة، تتغير البيضة إلى كتكوت، لكن لا توجد درجة حرارة قادرة على أن تغير حجرا إلى كتكوت. إذ أن أساسيات الشيئيين مختلفة[4]. بهذا المعنى، أن حركة التطور إلى الأمام، نحو المستقبل هي القمين لها أن تحل كل التناقضات التي تحويها المرحلة المعينة من مراحل التطور، وعن طريق عمليات النفي المسمرة لها. ومن ثمة، فإنه لا يمكن فهم النفي على أنه مجرد قول –لا–. فالنفي ليس مجرد نهاية للأشياء، إنه ليس تراجعا، بل تقدما، ليس خسارة بل كسبا. ويعلمنا (الجدل) من الناحية الأخرى، ألا نخشى النفي، بل أن نفهم كيف يصبح شرطا للتقدم، وسيلة للحياة. فالنفي تقدم إيجابي لا ينتج إلا بتطور المنفي، والقديم لا يلغى ببساطة، تاركا للأشياء وكأنه لم يوجد قط، إنه لا يلغى إلا بعد أن يولد بذاته ظروف المرحلة الجديدة للتقدم[5]. فالحركة كما يقول (ابن رشد)،

---

[1]- ينظر: ابن رشد، المرجع السابق، ص37.

1– كولون ولسون، الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979، ص95.

2– ينظر: موريس كوز نفورث، مدخل إلى المادية الجدلية ، ص126.

3– ينظر: موريس نفورث، م.ن ، 127.

4– ينظر: موريس نفورث، م.ن ، ص145.

رشد)، حياة ما للأمور الطبيعية[1]. ولذلك تظل وحدة الأضداد، مشروطة، مؤقتة، ونسبية. ومن ثمة، يظل نضال الأضداد، مطلقا، كما هو عليه التطور، وكما هي الحركة[2]. بهذا المعنى، فإن الفرق بين النسبي والمطلق، هو أيضا نسبي بنظر الديناليكتيك. وكما لاحظ (هيجل)، يوجد كل مطلق في النسبي، مما يترتب عليه، أن ما هو خاص، هو عام[3]. هكذا تكون الأضداد (الخاص ضد العام) متماثلة. ذلك أن الخاص، غير موجود إلا في العلاقة التي تؤدي إلى العام. والعام غير موجود إلا في الخاص وعبره. ومن ثمة، فإن كل خاص له طابعه العام. وكل عام هو جوهر من الخاص. وأن كل عام لا يشمل جميع الأشياء الخاصة إلا على وجه التقريب. وان كل خاص لا يشترك تمام الاشتراك في العام، إذ كل خاص يرتبط عبر الدرجات الانتقالية بعناصر خاصة من طبيعة أخرى[4]. بهذا المعنى، فإن المعرفة الإنسانية لا تتبع في تطورها، خطا مستقيما، إنما هي خط منحن، يقترب اقترابا لا حد له من سلسلة من الحلقات، من خط لولبي. ولذلك، فهي تظل معرفة حية شديدة الحيوية. وبالتالي، فإن أية محاولة لتحويلها إلى خط مستقل، كامل، ومستقيم، تؤدي لا محالة إلى المستنقع، إلى الظلامية (الإكليريكية Le Clericalisme) المثالية. ومن ثمة، إلى التحجر، والتعظم، وإلى العمى الذاتي. هكذا يتجسد التطور باعتباره كلية لا متناهية. يقول (إنجلز):"إن التطور عن طريق التناقضات أو نفي النفي، هو الشكل الحلزوني للتطور"[5]. ويشرحه (لينين) على النحو التالي:"الرجوع وكأنه إلى القديم"[6]. أي التطور الذي يبدو، وكأنه يكرر الدرجات التي تم اجتيازها، ولكنه يكررها بصورة مغايرة وعلى قاعدة أعلى (نفي النفي). التطور بخط حلزوني، وليس بخط مستقيم. لذلك فإن كل ما هو (حديث)، هو أصلا انتقالي وغير ثابت. لقد بدأت الحداثة بوصفها نقدا، أي منهجا في التقصي والخلق والفعل. لذلك كان التغيير هو علامتها الفارقة. ذلك أن الكمال لا يكمن في الماضي، بل في المستقبل. فهو ليس وراءنا، بل هو أمامنا، ولذلك فنحن نتجه نحوه باستمرار. يقول

5- ينظر: ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، تحقيق، د. رفيق العجم، د. جيرار جهامي، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994، ص72.

6-ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص423.

7- ينظر: لينين، م،ن، ص424.

[4]- ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص425.

[5]- زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية، ص130

[6]- زاموشكسن، م.ن ، ص130.

(أكتافيو باث Octavio Paz): الكمال ليس "فردوسا مهجورا، بل هو الذي يجب أن نستعمره ونستوطنه ذات يوم. هو المدينة التي يجب أن نبنيها ذات يوم"[1]. لذلك كانت اللحظة الحاسمة الوحيدة في التاريخ، هي لحظة زمن الخلاص المفتوح دائما على المستقبل. إن ابتكارات المجهول، بحسب الشاعر (بودلير)، تتطلب صيغا جديدة[2]. من هنا كان (النقد)، هو العصب الحيوي الذي تحيا به ومن خلاله، كل حداثة شعرية حقيقة، والذي يتجلى في نمطين: (التناظر) و(المفارقة). ويقصد بالتناظر، رؤية الكون بصفته نظاما للتواصلات، ورؤية للغة بصفتها بديلا عن الكون. بينما يشير مبدأ (المفارقة)، إلى الخرق المتواصل في آلية التناظرات والانقطاع في تيار التواصلات[3]. ومن ثمة، فإنه إذا كان (التناظر)، آلية للكشف عن الشبيه، فإن (المفارقة) هي تمزيق/ تفكيك لهذه الآلية. ومن ثمة، فإن المفارقة، هي بحسب الشاعر (باث Paz)، غارة النقد داخل مملكة المخيلة والحساسية. إنها باختصار، الحادث المفاجئ: الموت، الوجه الغامض الملتبس لتاريخ الشعر الحديث في مظاهره المتعددة. لذلك كان الشعر الحديث منذ ولادته، تأكيدا للحداثة، ونفيا لها في الوقت ذاته[4]. يقول (أدونيس): "وسر الشعرية، هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه، أسماء جديدة. أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا، لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشعر، هو حدث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، حيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر"[5]. من هنا تأرخت الحادثة، وصارت جزءا من التاريخ. لذلك تبقى الحداثة الشعرية، هي الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع، على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل واتجاه عالم يتمثل الماضي، ويتملكه معرفيا. بحيث يبدو الجديد، وكأنه طالع من القديم، لكنه في الوقت نفسه، شيء آخر مختلف. في هذا، تكمن حقيقة التواصل الخلاق بين القديم والحديث[6]. إن كلمة (Modernus)، تظهر في اللاتينية، قادمة من (Modo)، أي تماما منذ

---

[1]– أكتوفيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص32.

[2]– ينظر أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة محمد عضيمة، دار الموقف، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص13.

[3]– ينظر : أكثافيو باث، الشعر ونهايات القرن،، ص34.

[4]– ينظر: أكتافيو باث، م،ن، ص46.

[5]– أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

[6]– ينظر: أدونيس، م.ن ، ص98–99.

عهد قريب، الآن. وبهذا المعنى، لا تعني ما هو جديد، بل تعني ما هو حاضر، حالي، معاصر. هكذا، يتميز الحديث عن القديم، أي عن الماضي التام للثقافة الإغريقية الرومانية[1]. إن رومانسي اليوم كما يقول (برونتير Bruntier)، هم كلاسيكيو الغد[2]. لم تعد المعارضة بين كلاسيكية ورومانسية، بين قديم وحديث، إلا معارضة بين حاضرين، زمنين حاليين: البارحة واليوم، اليوم والغد. بهذا المعنى، لم يعد (الحديث) شعريا، نقيضا للقديم. فالتجديد الشعري لا ينفي القديم الشعري، بل هو إثبات للحياة المتجددة. إنه لا يجوز أن نقارن شكلا شعريا بشكل آخر، وإنما يجب أن نقارن خلاقا بخلاق آخر. أي تجربة بتجربة، ورؤيا برؤيا، وعالما بعالم. والخلاقون يتلاقون ويتكاملون، دون أن ينفي أحدهم الآخر، أو يعوض عنه. وكما أن هناك وحدة بين الخلاقين، فإن هناك صلات وقرابة بين أكثر أشكال التعبير عند الخلاقين قدما وأكثرها حداثة. وليس بينها أية هوية، على الرغم مما قد يفصلها من المسافات الزمنية[3]. من هنا كانت الحداثة، زمانية ولا زمانية في آن: زمانية، لأنها متأصلة في حركية التاريخ، ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها، ولا تتأرجح بمجرد التأريخ السردي. إنها عمودية وسيرها الأفقي ليس إلا الصورة الظاهرة لباطنها العميق. إنها بعبارة ثانية، ليست صيرورة اللغة وحسب، وإنما هي كذلك وجودها. ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما، هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها[4]. فالحداثة كما يتمثلها الشاعر (بودلير)،هي أن نستخرج من الزّي(الموضة)، ما يمكن أن يحتويه من الشعري داخل التاريخي، أن نسل الأبدي من العابر. الحداثة هي العابر، الهارب، الطارئ، نصف الفن الذي نصفه الآخر، هو الأبدي واللاتغير. وبكلمة، لكي تكون كل حداثة، جديرة بأن تصبح قدما ينبغي على الجمال الغريب الذي تضعه فيها الحياة الإنسانية اضطرارا أن يسل منها ويستخرج[5]. الحداثة بهذا المعنى، على علاقة بالأبدي، وباللاّزمني. إنها الحركة الدائمة، واللاّ تقاوم لحداثة خاضعة للزمن. إنها الأشياء التي تكون مادة الشعر، تصير شعرية. لكن ليس لأجلها هي بالذات، بل باسم مشروع

---

[1]– ينظر: أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص14.

[2]– ينظر: أنطوان كامباتيون، م.ن، ص20 21.

1– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص140.

2– ينظر: أدونيس، الشعرية العربية. ص110.

3– ينظر: أنطوان كامباتيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص25.

ينفيها ويستخلص منها ما يجدد الشعر عبر خيال يجتازها بالتطابق. إنها ملامح الحداثة الأساسية استنادا إلى ما يقوله الشاعر (بودلير)، والتي تتجلى في (اللاّمنتهي Le Non Fini)، حيث يجد الشعر قيمته الأبدية التي تلتقط الزمن المتموج و(المجزأ). حيث يجد الشعر نفسه محاصرا بسيل من التفاصيل. فكلما انحنى الشاعر أمام التفاصيل، كلما ازدادت الفوضى حيث تختفي التراتبية، و(اللاّمعنى)، أو ضياع المعنى، حيث يجتمع اللاّمتناهي والمجزأ في التباس المعنى وغموضه و(الاستقلال الذاتي)، أي استخدام الكلمة في مدلولها الذاتي، وليس في ما ترمز إليه. هذا هو شرط حداثة لم تعد تعترف بخارجية مقارنة بفنها. لم يعد هناك اصطلاح رمزي ولا موضوع، حداثة عليها أن تولد بنفسها، قواعدها ونماذجها ومعاييرها. فالنص الشعري الحديث، ينتج طريقة استخدامه الخاصة، وأسلوبه هو الترصيع، أو النقد الذاتي. ما كان يسميه الشاعر (مالارميه) بـــ"ثنية العمل الفني"[1]. فمنذ حداثة (بودلير)، أصبح الفعل الشعري، والفعل النقدي، يتقاطعان بالضرورة داخل وعي ذاتي متيقظ، للشعر الذي ينتجه الشاعر نفسه. الشعر بهذا المعنى، لا يكتسب حداثته من مجرد راهنيته، وإنما في تجاوزها واستباقها. فحداثة الشعر، إنما هي خصيصته التي تكمن في بنيته ذاتها[2]. معنى القصيدة لا نبحث عنه خارج القصيدة. إن القصيدة مردودة إلى شكلها دون منظور، ودون نموذج مجسم لخلق وهم العمق. فالشعرية كما يحددها (ياكبسون Jackobson)، هي: "كل رسالة تجعل القصد قائما في دالها الكلامي الخاص"[3]. لقد أحس (ياكبسون)، أن الحدث الحقيقي للغة في الحداثة، ليس الحدث، ولكنه العلاقة. لقد أنشأ في داخل اللسانيات، قسما خالصا، هو (الشعرية La Poétique)، وأنه لم يحدد هذا القسم انطلاقا من الشعر، ولكن من خلال تحليل وظائف اللغة. إذ أن كل تعبير، يركز على شكل الرسالة، يعد شعريا. إذ يمكن وصف (الشعرية) بهذا المعنى، بأنها بحث في الوظيفة الشعرية للغة[4]. لذلك فإن اللغة الشعرية، هي تبدل جوهري في العلاقة بين

[1]- أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص31.

[2]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص93.

[3]- رولان بارث، هسهسة اللغة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص251.

[4]- ينظر: ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 . 2002. ص57.

(الدال) و(المدلول)، وكذا بين (الدليل) والفهم[1]. ذلك أن ما يميز الوظيفة الشعرية، يكمن في هدف الرسالة وكينونتها، كما يكمن في التركيز عليها لصالحها الخاص[2]. فالتحليل البنيوي للرسالة كما يعلمه (ياكبسون) ويمارسه، يبين أن كل نص، يشكل بنية فريدة يأخذ منها آثاره الخاصة به بمعزل عن أي نص آخر[3]. هكذا، يضع (ياكبسون) بالنسبة إلى كل نص، الطبيعة البديهية لبناه الداخلية. وقد بيّن (ابن رشد)، أن لجميع المقولات حدود تدل على ماهيتها، وان الجوهر، هو الذي له الحد الحقيقي والماهية التي هي جوهر. يقول: "إن الكليات الذاتية التي هي ماهية الشيء أعني التي تفهم جوهر الشيء المفرد، فإنها الشيء المفرد بعينه، بالمعنى الذي قلناه. أعني بأنها تعرف جوهر المفردات. وأما المحمولات التي هي بالعرض ليست هي الشيء بعينه (...)، ولو لم تكن كليات الشيء الذاتية هي الشيء المفرد بعينه، اعني الموضوعات لما كانت ماهية الشيء هي الشيء"[4]. ومن ثمة، فإن الشعر من الكلام غير الآداتي، وقيمته قائمة فيه، أو كما يقول الشاعر (نوفاليس Novalis):"تعبير للتعبير"[5]. لذلك، تشدد الوظيفة الشعرية على الرسالة نفسها. ذلك أن مظهرا للعمل، يساهم دون ما عداه من المظاهر الأخرى، في جعلنا ندركه بذاته، وذلك هو طابعه النظامي. ومن ثمة، فإن الشعر، لغة منهجية تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة لتفسير غايتها بنفسها[6]. هكذا، تكمن الوظيفة الجمالية التي تجعل من التعبير اللغوي، تعبيرا تعبيرا جماليا، في التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها. فقد يتم تمييز الخطاب الشعري عن الخطاب غير الشعري بإبراز بنيته الشكلية. حيث يجبرنا هذا الإبراز على اعتبار الخطاب الشعري مبنيا بشيء من الكثافة والغموض. فهو ليس حاملا شفافا يتم من خلاله توجيه أفكارنا إلى سياق أو فعل ما، بل إنه كيان يستحق التفكير به لذاته[7]. ومن ثمة، يسقط كل تعليل زمني للشعر. لذلك يجب قبل التساؤل عن (الحديث) و(القديم) في الشعر، التساؤل عن قيمة العمل الشعري. من هنا، يسقط كل تأطير مدرسي/ مذهبي

[1]– ينظر: ياكبسون، نحو علم للفن الشعري، نصوص الشكلانيين الروس، ص27.

[2]– ينظر: بيار غيرو، الأسلوبية، ص118.

[3]– ينظر: بيار غيرو، م.ن، ص123.

[4]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص69.

[5]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص11

[6]– تودوروف، م.ن، ص11.

[7]– ينظر: روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص48

للشعر. لا يقدر الشعر على أن يمتلك تعريفا محددا، أو ينظر إلى الأشياء بعين واحدة، أو يقف على قدم واحدة. الشعر، شعر. وحتى يهزني شعر جميل ويجعل روحي منبع الأسئلة، لا يهمني إلى أي مذهب ينتمي هذا الشعر. يكفي أنه ينتمي إلى وطن الإبداع، أينما كان موقعه. فكل قصيدة بحسب (فريدريك شليغل)، جنس بذاتها. ومن ثمة، فإن نظرية الأنواع الشعرية، هي مذهب الفن النوعي للشعر، وأنواع الشعر، هي الشعر نفسه حصرا[1]. فالاختلاف شعريا، ما هو إلا نوعا من الائتلاف. فأن يكون الشاعر حديثا، هو أن "تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى"[2]. ولهذا، حين يخلو التاريخ من الشعر بالمعنى الإبداعي، فإنه يخلو من البعد الإنساني الحقيقي. من هنا ينشأ الشعر، طبيعة كاللغة نفسها، فهو ليس مرحلة في تاريخ الوعي الإنساني، وإنما هو عنصر في بنية هذا الوعي[3]. من هنا، كان الشعر دائما منذ ولادته، هرطقة عنيدة، لا يمكن ترويضها، كان تمردا، ولكنه في الوقت ذاته لم يكن إلا حبا للواقع المهان، واحتقارا لتلاعب الإيمانية وتأملات العقلانية. كان الشعر بحسب (أكتافيو باث): "حجر فضيحة الحداثة"[4]. الشعر بهذا المعنى، تخط يتفجر من اختلاف أصلي عميق. يكون يكون الشعر فيه صوتا مضادا للحداثة، صوتا يظل دائما مفتحا في كل مظهر من مظاهره على الماوراء العابر للتاريخ، ولإدراك الجانب الآخر من الواقع، الحياة. ومن ثمة، فإن مهمة الشعر لا تكمن في تقديم الأفكار الجديدة، بل في الإعلان عما تم نسيانه أو تجاهله. ذلك أن الشعر ذاكرة، وقد تحولت إلى صورة، إلى صوت. إنها صوت الإنسانية[5]. بهذا المعنى، فإن التعامل مع الماضي/ التراث، لا يعني أن نرى ما رآه السابقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه، إننا بذلك، نقرأ الفراغ/ النقص الذي تركوه[6]. تركوه[6]. بمعنى آخر، يتضمن القول بالحداثة، القول بما لم يكن معروفا في الماضي. الحادثة من هذه الناحية، تكشف عن نقص ما، أو عن فراغ ما في القديم، وهي ليست

[1]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص24.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ص112.

1– ينظر: ادونيس، الشعرية العربية، ص106.

2– أكتافيو، الشعر ونهايات القرن، ص121.

3– ينظر: أكتافيو ،م.ن، ص124.

4– ينظر: أدونيس الشعرية العربية، ص31.

بذلك، تحيينا له[1]. من هنا يمثل تملك الماضي بحسب (بول ريكور P.Ricoeur)، صراعا لا نهائيا مع الثنائي Distanciation عنه[2]. القاعدة العامة لهذا الشعر، هي تحطيم هذا التراث. لقد ازداد إحساس الإنسان بثقل المادة التاريخية مع انتشار المعرفة، وتوسعها. حيث ازدحمت رؤوس الناس بالمعلومات، وتجلى رد الفعل هذا على هيئة النفور من كل ما هو قديم. وظهر هذا الإحساس لدى الشعراء الذين راحوا يطالبون بأساليب إبداعية وشعرية تخالف طريقة القدماء. لذلك فليس غريبا أن يكتب الشاعر (بول فاليري) بأسلوبه الساخر، ما يلي: "لقد أصبحت القراءة عبئا عليّ (...) إنني أتمنى في بعض الأحيان أن أكون في منتهى الفقر وأعجز عن الاطلاع على كنوز المعرفة المتراكمة. هناك أكون فقيرا، ولكنني سأكون ملكا على قرودي وببغاواتي الداخلية"[3]. هكذا، أصبح الشعر الحديث ينحو منحى رمزيا، مبتكرا رموزا جديدة تصعب قراءتها وفهمها بالاستعانة بالتراث القديم. فهي رموز تمثل نمطا أسلوبيا حديثا، أكثر مما تعبر عن رغبة في الاتصال بمناهل التراث. وحتى الاقتباسات/ التوظيفات التراثية، التي نجدها في بعض الأشعار، لا تدل على ارتباط حقيقي بالتراث. وإنها أصبحت بالنسبة إليه بقايا صور من ماض تفكك وفقد وحدته. إذ يصبح وجود هذه الصور في النص الشعري الحديث، وجودا جماليا، تصبح القصيدة معه، وبه، تتلبس أقنعة مختلفة منفتحة على تعدد المعاني. حيث تغدو القصيدة كالدغل الكثيف المخيف. إنها بطبيعتها لا تقبل التحديد في شكل ثابت، ولا تقر موضوعا، بل تحدث أثرا وتشير إلى حالة هي بين الحلم واليقظة، نستطيع أن نقول إنها قريبة من الحالات التي نعرفها في أنفسنا، وأنها لا يمكن التعبير عنها بالوضوح الكلاسيكي القديم، بل إن هذه الحالة، تقدم صورا ورموزا تتجاوز نفسها، وتجعلنا ننظر إلى أنفسنا في ضوء جديد يتجاوز حدود طاقتنا البشرية العادية. بهذا المعنى، يعمل هذا الشعر على تحيين التراث من منظور الزمن الخاص الجديد، الذي يتجاوب مع الأصيل من التراث. لأنه ينطوي على القيمة الإنسانية التي تصلنا به، وتصله بنا. ومن ثمة، فإن القصيدة الأصيلة، تغوص في عصرها، وتلامس الجذر الإنساني فيه، فتلامس الجذر الإنساني في أعماقنا،

5- ينظر: أدونيس، م.ن ص83.

6- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص80.

7- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص250.

مهما تباعدت المسافات الزمنية والمكانية بيننا وبينها. لذلك تظل معاصرة لنا خصوصا في الدائرة الإنسانية التي تجعل من أشواقها، أشواقنا[1]. لم يعد الشعر بهذا المعنى، يرى نفسه مركز عالمه الذاتي الخاص، بل تحول إلى أفق أكبر وأوسع. هذه الثورة الشعرية، يتمثلها الشاعر (س.م.بوراS.M.Bora)، بثورة (كوبرنيقية Copernicienne) في عالم الشعر (الرمزي)، استبدلت بمثاليته الرمزية، نزعة مطلقة جعلت أفكار الروح الواحد، هي أفكار الكل، كما جعلت تجربته الفردية، هي تجربة الإنسان بوجه عام[2]. الشعر، هو كون مصغر مبعوثة فيه الحياة. وكما قال الصينيون القدماء، إن الشعر يوحد: "العشرة آلاف شيء التي يتكون منها الكون"[3]. هكذا كان الشعر دائما، نزقا ضد التقنية الصماء، ضد السوق العمياء التي تعرف كل شيء عن الأسعار، لكنها لا تعرف أي شيء عن القيمة. إنها نظام تشغيل لا يتوقف، حيث لا إمكانية للاكتفاء. إنها السوق بالجملة. هكذا يحل منطق السوق، محل منطق الشعر، وتحل الاعتبارات الاقتصادية، محل الاعتبارات الشعرية. وحينها نكون في حالة من موت الشعر. لذلك كان الشاعر (أيزرابارواند Ezraponnd) يقول: إن موت دور النشر الاحتكارية الكبيرة، سيكون "إشارة إلى رضاء الله على البشر"[4]. هكذا هي الحاجة إذن، إلى تجاوز (التقنوية La Technieite)، نحو تلك الأبعاد المنطمسة في ذاكرة الإنسان الحيوية، ونحو ذلك الغيب الذي يظل غيبا. يبقى الإنسان منفتحا فيما وراء الظاهر على الغيب، على المجهول اللانهائي. هذه مهمة الشعر، في أن يظل دائما على عتبة ما يأتي في التموضع اللانهائي، حيث يكون جسرا يصل بين ما كان، وما هو كائن، وما يكون غدا. في حركة شاملة تتخطى (الآلية Automatisme)، وتحتضن المجهول[5]. ففي البحث والسفر والمعاناة، وسقوط محاولات الخلود، وعبر أمثولة (جلجامش)، يكشف الشعر هويته البشرية، ويحدد الإبداع كامتداد للحضور الإنساني، وفاعليته، وكبديل للألوهية المستحيلة[6]. ولما كان الشعر، الامتداد الممكن لحضور الإنسان، والبديل الوحيد عن الخلود

[1]– ينظر: جابر عصفور، غواية التراث، ص06.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص278.

[3]– اكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص127

[4]– أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص103.

[5]– ينظر: ادونيس، الشعرية العربية، ص107.

[6]– ينظر: خالدة سعيد (مشترك)، قضايا وشهادات الحداثة (2)، الوطن، الاختلاف، حداثة الآخر، مؤسسة عبيال للدراسات والنشر، 1991، ص 62.

لدى (جلجامش)، بدا، كذلك للشعراء الحداثيين، الخيار الوحيد. بهذا المعنى، تضع الحداثة الإنسان كجوهر، مركزا وغاية ومحورا للمعنى، ومصدر القيم. من هنا، تشكل الحداثة تصحيحا لوضيعة الاستلاب عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى أنماط اتخذت قوة (العقيدة Dogmatisme)، وتحولت إلى هوية متعالية عملت على تبديل موقع (الفاعلActant). وإذا كان (نيتشه Nietz ache)، قد نقل المحور الأساس للقيم والمعرفة من الغيب إلى الإنسان، وقال بموت الإله، فلم يكن ذلك إلا الوجه الفكري لسقوط رأس الهرم الاجتماعي ممثلا برأس الملك (لويس السادس عشر Luis16)، حيث كان هذا الإعلان بمثابة كشف عن وحدة الإنسان. ومن ثمة، فإن ما ينفيه (نيتشه)، هو وجود ما هو مغاير، في أي شكل كان. حيث يطال النفي جميع القيم المسماة بـــ (العليا). أي مجمل الأسباب التي أعطاها الإنسان لنفسه، والتي تجعل من الفلسفة تاريخ خضوع الإنسان[1]. ذلك أن نفي الحياة باسم القيم العليا، يجعل من الحياة قوة قامعة، نافية. بهذا المعنى، يعلمنا (نيتشه) أن نرفض هذا النفي، كيما نستعيد وحدة هوية الفكر والحياة. حياة هي محض إيجاب وخلق. إن (موت الله)، هو أولا، هذا الحدث الذي يلاحظه (نيتشه) في حضارة القرن التاسع عشر. وبعد قرن الفلاسفة الذين كانوا يركزون على الأنوار في وجه الظلامية، وبالتسامح بمقابل التعصب، وبعد الثورة الفرنسية التي انتزعت السلطة السياسية من السيد الأعلى صاحب الحق الإلهي، في قرن العلم الوضعي، والفعالية الصناعية والثورات السياسية، ضاقت مكانة الله أكثر فأكثر، واختفى الله شيئا فشيئا. وعموما إن (موت الله) هو إذا، قبل كل شيء حدث. وهذا الحدث، يبقى على الفيلسوف أن يفسره[2]. إن (موت الله) بهذا المعنى، هو أولا موت الآخرة، إلغاء الإيمان بعالم آخر. إن إلغاء الآخرة، هبة، إنه تحرير الإنسان الذي تستعبده هذه الآخرة. فبالنسبة إلى (نيتشه)، إذا لم يكن الله موجودا، يصبح كل شيء متاحا، بمعنى أنه لا يعود هنالك أي مبرر لتحريم أي شيء، وحرمان الذات من أي شيء. لا يتعلق الأمر بأقل من إعادة اعتبار، من عودة الإنسان إلى ذاته، من نزع للاستلاب، من إرجاع الشرف المفقود إلى الإنسان الذي يحمل عبئا أثقل

[1]– ينظر: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص05.

[2]– ينظر: بيار هيبر، سوفرين، زرادشت نيتشه، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الحامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002، ص 49.

إلى حد أنه جدير بإنسان أسمى. إنه إنسان التحول والتجاوز. إن الإنسان الأسمى بالمعنى (النيتشوي)، هو أولا، ذلك الذي يهزم نفسه بنفسه، ما يبحث عنه، هو أفوله. إنه من أولئك الذين لا يعرفون أن يعيشوا إلا وهم يميلون إلى المغيب، ذلك أنهم المتجاوزون[1]. من هذا المنظور، يؤكد (روجيه غارودي R.Garaudy). أن الجدل نفسه، إن كان لا يعدو كونه فن استرجاع القيم المستلبة، "يأتينا بأي شيء، وذلك ما دام يكتفي باستبطان تلك الأفكار المشوهة، وعندئذ تغدو ضروب العبودية مقيمة في داخلنا، ونغدو نحن منتجيها وصانعيها. والعود الأبدي هو وحده الذي يستطيع أن يلعب دورا مطهرا: فإن لم يكن في استطاعتي أن أريد غير ما في استطاعتي أن أريده إلى ما لا نهاية، غير ما في استطاعتي أن أريد إلى ما لانهاية عودته، فإن الآن السلبي يكون قد تحرر من كل ما هو ارتكاسي. أن يرى النور بوصفه لا حد له ولا كابح، بوصفه خلقا متواصلا"[2]. لقد نزع (نيتشه) السياج الأسطوري عن صورة الإنسان الأخلاقية والميتافيزيقية. وأوضح بأنه قد جرى تجريد للواقع من قيمته ومعناه وحيويته، عن طريق اصطناع عالم مثالي شيّد بالأوهام المعيارية وبالأكاذيب. فقد جرى اختراع واقع تسود فيه قيم مطلقة. ومن ثمة، لم تعد الحياة هي التي تطرح الفكر، وإنما الفكر هو الذي يطرح الحياة. من هنا كان الإعلان/الانقلاب (النيتشوي) الكبير، من أجل أن يعيد إلى الحياة معناها[3]. كان هذا الوعد يفرض على الفكر أن يهيئ للإنسان على الأرض، إقامة ثابتة أبعدت عنها الآلهة. إنها نقطة التحول المصيرية. فليس غياب الله أو موته هو المؤكد، بقدر ما هي نهاية الإنسان. يتكشف عندها أن موت الله والإنسان الأخير متلازمان: أو ليس الإنسان الأخير من يعلن أنه قتل الله، واضعا بذلك لغته وفكره في حيز الله الميت سابقا، ولكن معرفا أيضا عن نفسه كمن قتل الله؟، وكمن يفرض وجوده حرية الإقدام على تلك الجريمة؟ بهذا يكون الإنسان الأخير أقدم وأحدث شبابا من موت الله، فيما أنه قد قتل الله، فهو المسؤول إذاً عن تناهيه، ولكن بما انه يتكلم ويفكر ويوجد في موت الله، فجريمته أيضا محكوم عليها أن تموت. وبذلك تعج آلهة جديدة، وهي الآلهة ذاتها، في خضم المستقبل، فلابد للإنسان من أن يزول. إن

[1]– ينظر: بيار هيبر، سوفرين، م.ن، ص77.

[2]– روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص06.

[3]– ينظر: روجيه غاروري، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص08.

ما بشر به (نيتشه)، أكثر من موت الله، هو نهاية قاتله. إنه انفجار وجه الإنسان في الضحك، وعودة الأقنعة. إنه تبعثر مجرى الزمن العميق الذي كان يشعر أنه يحمله والذي كان يحس بضغطه في كينونة الأشياء بالذات. إنه هوية عودة ذات الواحد L'Identité Du retour du même ولتبعثر الإنسان المطلق[1]. لذلك يعتبر (فوكو M. Foucault) العلوم الإنسانية مجرد نتيجة وقتية للتطورات التاريخية والمعرفية التي تتلاحق بدون ترتيب عبر الزمن، حيث ستختفي الدراسات العلمية التي نشأت في القرن التاسع عشر بميتة جميلة من دون أن نتمكن من توقع ماهية المعرفة الجديدة التي ستستبدلها. يبحث (فوكو) عن أسباب الخمود في البنيوية التي تنفتح على أفكار عملية، تطهير العقل التجريبي القديم بواسطة إنشاء لغات شكلية، وبممارسة نقد ثان للعقل الصافي، انطلاقا من أشكال جديدة للأولية الرياضة. وبالفعل، إذا عممنا قدرات اللغة نفسها في لعبة الإمكانيات الممتدة إلى نقطتها القصوى، فالذي يظهر هو أن الإنسان منتهي. وببلوغه قمة كل عبارة ممكنة لا يصل إلى قلبه، بل إلى الحافة التي تحده. في هذه النقطة، حيث يجول الموت، وحيث يحبو الفكر ويتراجع وعد الأجل لا نهائيا[2]. لقد هيمنت على رؤية الإنسان للعالم في فلسفة (ما بعد البنيوية)، فكرة التقدم، أي ذات روح زمني متصاعد ومرتبط بزمن التطور التقني المتتابع، وهو ما لم تكن نتائجه الطبيعية ملائمة. فثمة فيها ما هو هدام. والأجيال السابقة كانت تغذي تفاؤلها بكل تطور. من هنا، تأتي فكرة معنى للتاريخ يكون فيها في الوقت نفسه منقذا وفاجعا. ومنذ ذلك الوقت، فإن فكرة التقدم قد افترقت عن السبق التقني، وافترقت كذلك عن فكرة السعادة خاصة[3]. الحداثة بهذا المعنى، هي أكثر من مجرد توضيح لحالة العلم في لحظة معينة من تاريخه. فهي بحسب (كلود ليفي ستراوس C.Levi. Strauss): "تعيد إلى الحياة مغامرة عظيمة للذهن"[4]. لذلك فهي تمثل في الحقيقة، حلقة في الحركة التي تبدأ بإعلان (نيتشه) عن موت الله، وتنتهي بإعلان (فوكو)، موت الإنسان. فقد أمسى الإنسان وعالمه، محض نقطة لا متناهية الصغر في عالم المجرات

[1]– ينظر: ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص312.

[2]– ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980، ص104.

[3]– ينظر: جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ترجمة منذر عياشي، دار التنوير، بيروت، ط1، 1996، ص54–55.

[4]– رومان ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص28.

والأفلاك الذي لا قرار له. هكذا ألحقت المعرفة الحديثة بكبرياء البشرية –نظرية مركزية الإنسان للكون، باعتبار الإنسان كمركز للنشاط، كمعطى للمعنى، وكمصدر مشخص لكل مبادرة تاريخية– إذلالا ثلاثي الأبعاد: إذلال (علم الفلك) مع (كوبرنيك Copernic)، وإذلال (علم الأحياء) مع (داروينDarwin)، وإذلال علم النفس مع (فرويد Freud)[1]. الحداثة الشعرية بهذا المعنى، ليست سلعة يمكن تعليبها، فمن غير الممكن تخزين القصائد، بل يجب أن يتم إنفاقها، في أن تنطق وتقال. ذلك أن القصيدة تحتوي على الشعر في حالة واحدة فقط، هي عندما تعجز عن الاحتفاظ به. فالشعر كما يتصوره الشاعر (أكتافيو باث)، يجب أن "يعطى ويشترك فيه، ويسكب مثل الخمر من الزجاجة (....) وكل الفنون (....) هي أشياء، لأن لها أشكال لا يمكن الاحتفاظ بها وتخزينها وبيعها واستخدامها كأغراض للمضاربة المالية. والشعر أيضا شيء، ولكنه الشيء الوحيد الذي يصل إلى اللاشيء تقريبا، إنه مكون من الكلمات. وهو نفحة من الهواء لا تأخذ أي حيز من الفراغ. والقصيدة، على عكس اللوحة، لا تظهر أشكالا، إنها تعويذة لفظية تثير لدى السامع أو القارئ، رذاذا من الصور الذهنية. والشعر يسمع بالأذنين، ولكنه لا يرى إلا بالعقل. وصوره مخلوقات برمائية: هي أشكال وأفكار، أصوات وصمت"[2]. تبدأ الحداثة مع اكتشاف حالة الفراغ اللانهائي المزدوجة: الكونية والسيكولوجية. فقد أحست البشرية أنها تفتقد الأرض التي ستقف عليها . إن العلم الجديد قد فتح الفضاء. ومن خلال الصدع، رأت العين البشرية شيئا خارقا للعقل: اللانهائي. وكذلك فعلت الحداثة أيضا. لقد اكتشفت دوامة جديدة. كان عالم (دانتي danté) محددا، ولذلك كان قادرا على تقصي جغرافيته: (الجحيم)، (المطهر)، (الفردوس). إنه عالم محدود، ولكنه خالد. والخلود يقتل الزمن والتتابع[3]. أما عالم الشعرية الحديثة. فهو كون لانهائي. وهو لذلك، مقدر عليه أن يختفي إلى الأبد. فالشعر حرفة في غاية الغموض. إنه مهمة ولغز، تسلية وسر مقدس، صنعة وعشق. الشعر الجديد بهذا المعنى، نوع من الإيمان[4]. هكذا نجد أنفسنا أمام حالة من

[1]– ينظر: روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص08.

[2]– أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص124.

[3]– ينظر: أكتافيو باث، ، الشعر ونهايات القرن، ص21.

[4]– ينظر: أكتافيو باث، م،ن، ص08.

الكتابة الشعرية لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتحديدها . إنها شكل / نص لا يأخذ معاييره من خارج، من قواعد محددة، وإنما معاييره (جوانية). سيكون التوصيف الوحيد له، الاسم الذي يدل به على نفسه: (الكتابة). معنى ذلك أنه مطلق، لا يدرك معناه. وهو بوصفه مطلق، يتجلى في زمان ومكان، متحرك الدلالة، مفتوح بلا نهاية. إنه بحسب (أدونيس): "الأبدية المتزمنة"[1]. إنه ما وراء التاريخ الذي ندركه عبر التاريخ. الشعر بهذا المعنى، يبني عن طريق التجسيد، جسرا بين اللامرئي والمرئي، بين الفكرة والشيء، بين التجريد والموضوع. مع فارق، هو أن الأشكال التي تنتظم شعريا، لا تصبح أشكالا، بل تظل علامات. إنها ليست حضورا على الرغم من أنها تأخذ شكلا متجسدا. إنها شيء لا يدرك بالعين، بل بالعقل. يقول الشاعر(أكتافيو باث): "وأن ترى قصة رمزية يعني أن تفسرها. إننا نتأمل الأشكال في الدنيا، ولكننا نفكك شفرة القصص الرمزية"[2]. في الشعر، في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الواقع والغيب، في علاقات متعددة ومتعدية، مفتوحة كالمطلق، الشعر بهذا المعنى، "فن آخر من القول، وفن آخر للقول. فن في الكتابة، وفن في تكوين النص. كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة الفكر. أو لنقل: إنه بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة. إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق"[3]. الشعر بهذا المعنى، عالم جمالي تخييلي تتشكل الحياة فيه من خلال التشكيل اللغوي لتصبح ظلالا وومضات وأوهاما سريعة الزوال. إنه الذي يبقى حين ينغلق الكتاب. طبيعة وقد تحولت إلى لغة، إلى جمال. وفيما نحن على وشك إغلاق الكتاب، ينفتح أمام أعيننا منظور روحي مفاجئ يحيلنا مسحورين. كما لو أن الستارة المرمية على الواقع قد تمزقت واستطعنا أن نرى الجانب الآخر. ومن ثمة، فإن الشعر، لا يحكي ولا يقول، إنه يقترح ويوحي. وهو لذلك يظل دائما على حواف الصمت[4]. إنه نوع من الكتابة، تلغي الفروق التقليدية بين الأدب والفلسفة، وبين العلم والسياسة، وبين الأخلاق والجمال. إنه طريقة تخترق الأنواع من حيث الشكل، وتخترق التقليدية من حيث المنهج[5]. إنه

[1]– أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص30.

[2]– أكثافيو باث، الشعر ونهايات القرن ، ص16.

[3]– أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص30.

[4]– ينظر: أكتافيو باث، ، الشعر ونهايات القرن، ص26.

[5]– ينظر: ادونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص35.

نموذج من الكتابة تتداخل فيها مختلف أنواع المعرفة، وتتداخل فيها مختلف أنواع الكتابة الأدبية. في هذا، ما يتيح للشعر أن يحدد رؤاه للإنسان والعالم والكتابة. هذا الشعر الذي لا يرتبط بالزمان والمكان، والذي يدعونا إلى الإفلات من قيد التصنيف النوعي للكتابة. حيث تخرج الكتابة من دائرة التخوم، وتصبح تآلفات بنائية لا تحدد بقاعدة معيارية من خارج، وإنما تحدد بتكوينها الذاتي، وبنيتها الداخلية. هكذا يصبح لكل نص شعري، قانونه الخاص. ومن ثمة، فإن كل كتابة حقيقية، بهذا المعنى، تبتكر أشكالها فيما هي تتكتب[1]. لقد أشار (موريس بلانيشو) إلى أن الأدب يسير في اتجاه نفسه، في اتجاه جوهره الذي هو الاختفاء[2]. لقد أصبح طابعا يميز الحادثة بصفتها بلاغة القطيعة، وأسطورة البداية المطلقة. الحداثة بهذا المعنى، هي البحث الجديد في حاضر يميل إلى المستقبل، وقد يحمل داخله قانون اختفائه الخاص. فالأدب لم يعد يطيق التمييز بين الأجناس، ويريد تحطيم الحدود. إذ لا وجود لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص المنفرد، وبين الأدب بكامله، جنسا نهائيا. لأن تطور الأدب الحديث، يقوم على أن نصنع من كل نتاج أدبي، استفهاما حول كيان الأدب نفسه[3]. ومن ثمة، أصبحت "الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر، ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكرا عليها سلطة تثبيت مكانه، وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسوار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يكتب، حقيقته كتابا. إذن، سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيدا، وتألق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليرده إليه كل إبداع أدبي وقد ضاعفه، وكأن هنالك جوهرا للأدب"[4]. من هنا، كانت وظيفة الشعر، في أن يعطي شكلا للحياة فيجعلها مرئية. هكذا تفرض الحداثة الطليعية، وعيا تاريخيا للمستقبل. وبسبب تعارضيتها (الهدم والبناء- النفي والإثبات- العدمية والمستقبلية)، أسدى الإثبات الطليعي خدمة واحدة، هي جعل إرادة

[1]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص55.

[2]- ينظر: أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص40.

[3]- ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص21-22.

[4]- تودوروف ، مفهوم الأدب، ص22.

الهدم، شرعية. من هنا، كان لابد للتجديد من أن يتطابق مع مسار ما، نحو جوهر الشعر: التكثيف والتطهير. يقول الشاعر (رامبو): "الشعر لن يموسق العقل بعد، بل سيكون قبله في المقدمة"[1]. هكذا أصبحت الحداثة، بلاغة بصفتها ديانة المستقبل أكثر من كونها هوية الحاضر. إن شعر الطليعة، أصبح جماليا، شعرا سابقا لعصره. حيث لم تعد اللغة تقدم / تمثل، بل صارت تدرك بصفتها لعبة مستقلة عن المرجع. أصبح الشعر إرادة شكلية. يقول (فريدريك هيغو F. Hugo): "جمال شاذ، رفض أن يترك (القلب) يدخل إلى جوهر الشعر، حالات وعي غير عادية، مثالية فارغة، ابتعاد عن الطابع المحسوس للأشياء، سر وخفاء: كل شيء يولد من قوى اللسان السحرية، من الخيال المطلق. يقترب هذا الجمال من التجريدات الرياضية، من حركات وإيقاعات الموسيقى. بهذه العناصر، استطاع (بودلير) أن يخلق الإمكانيات التي كان عليها أن تكتمل في الشعر الذي أتى بعده"[2]. في البحث عن المطلق، وصل شعر الطليعة، إلى الشعر المجرد، غير الموضوعي. إذ فرض على المضمون أن يذوب تماما في الشكل. بحيث لم يعد يختزل العمل الشعري، لا كليا ولا جزئيا، إلى شيء آخر غير ذاته. فمع (إشراقات) الشاعر (رامبو)، يتجلى اللاتحقيق في الخسارة والضياع، إنها تضليل القارئ. إنها عبارة عن مجموعة نصوص لم تعد تتوجه إلى أي قارئ. إنها عواصف انفجارية هاذية، مقوضة العالم والأنا. يأخذ هذا العمل بتقويض نفسه والانتهاء إلى الصمت، أسطورة الشعر الحديث. مع الشاعر (مالارميه)، يزداد الترقيع والتعمية (الهرمسية Hermetisue) بصفتهما رفضا لحدود المعقولية، وبحثا عن الكائن بالذات، بصفتهما معادلا للعدم، وتساميا فارغا لـــ (ضربة نرد Un coup des dés). من هنا، أصبحت الكتابة الشعرية، مأزقا، عزلة مطلقة مقصودة. إنها تقود إلى تلك النقطة حيث تقوض نفسها بنفسها، وتعلن نهاية كل شعر. هكذا، أصبح ما نكتسبه بحسب (بلانشو)، هو بالضرورة الشيء نفسه، وصيرورة ما هو نفسه، بابتدائه المستمر، صيرورة غنية بلا نهاية[3]. يوجد وراء هذه الأنطولوجية، عالم آخر يدركه (بلانشو)، ويكشف عنه، إنه عالم (هايدغر Heidegger)، ونهاية الميتافيزيقا بصفتها ممرا إلى

[1]– أنطوان كامبانيو، مفارقات الحداثة الخمس، ص42.

[2]– ينظر: أنطوان كامبانيو، م.ن، ص50.

1– ينظر: أنطوان كامبانيو، مفارقات الحداثة الخمس، ص56.

التأويلية الترميزية. تلك هي مهمة الشعر الوحيدة، وأكثرها ديمومة وشمولا. وقد أدان الشاعر (إيتيان سوريو Etienne soriau) أولئك الذين يعتقدون بإمكانية ترتيب الأشياء واحدا تلو الآخر، سواء إلى جانب الشاعرية، أو بعيدا عنها[1]. فقد اتبع الشعر تطور المجتمعات ولم يتوقف عن تطوره في اتجاه ديمقراطي. فبعد أن كان مقصورا على الآلهة والعوالم الساحرة، والوجوه الحسناء، فتح الشعر الحديث مجاله لحشود العامة، ابتداء من نص/ قصيدة (الجيفة La charogne) للشاعر (بودلير)، إلى نص / قصيدة (الميترو Le Metro) للشاعر (جاك بريفير J.Prevert) أظهرت هذه الكائنات السفلية الهامشية، أنها جديرة بدخول مجال الشعر. وذلك كما يقول (جان كوهن)، بمجرد ما فتحت الكلمات لها الأبواب[2]. إذ ينكر هؤلاء الشعراء أية حتمية في العالم، زاعمين أن الفوضى واللامعقول يسودان في كل مكان. ويذهبون إلى أن وجود الإنسان ذاته، لا معقول، وعديم الجدوى. إذ ليس هناك تقدم، وليست هناك قيم ثابتة. فالإنسان منسي في العالم، ومحكوم عليه بالعزلة. لذا فإنه يشعر دوما بالخوف واليأس. وفي الحالة البينية التي يأتي وراءها العدم، كما يذهب (الوجوديون)، أي في مواجهة الموت، يحصل نوع من الرؤيا الحدسية، واكتشاف الماهية، أي المعاناة اللاعقلانية للذات. ولا ينفك هؤلاء الشعراء يتحدثون عن مأساوية وجود الإنسان التي تعكس في الأصل، اغتراب الإنسان في المجتمع الحديث. بيد أن هذا الانعكاس، يأخذ صيغة فنطازية، إذ كل شيء مقرف ومثير للغثيان. وبتأثير من الفلسفات الوجودية، تطور العديد من التيارات المحدثة في الفن والأدب، منها تجربة الرواية الجديدة، ومسرح اللامعقول، وما يماثل ذلك من مظاهر في السينما والموسيقى والرسم. ويمكن أن نذكر على سبيل التمثل، مسرحية (يونسكو E.Ionesco): "الكركدن Le rhinoceros. حيث يبين كيفية تحول البشر إلى حيونات (الكركدن)، يفقدون جوهرهم الإنساني. أو مثلا رواية (ألن روب غرييه A.Robbe. Grillet):"السنة الماضية في مارينياد L'année passé a mariniade"، حيث تدور الأحداث وتتطور دون ترابط، وحيث يتداخل الهذيان والحلم والذكريات لرسم لوحة فنطازية للفوضى الكاملة. وفي مجال الموسيقى ظهرت تجارب: (البوب آرت Pop Art)، الفن الشائع، الجماهيري، و(الأوب

2- ينظر: جان كوهن . بنية اللغة الشعرية.ص 38.

3- ينظر: جان كوهن، م. ن. ص39.

آرت Hop Art)، الرسم البصري، و(الواقعية الباطنية). حيث غدت الأطروحات (الفرويدية) الأساس النظري لأعمال العديد من الفنانين والأدباء والسينمائيين. فمثلا، لوحات الرسام (سلفادور دالي Salvador Dali) السريالية المرعبة، هي مستوحاة من الخيالات الفرويدية. لذلك جرب الفنانون أن يفتعلوا خلال عملية الإبداع، حالات الجنون، كـــ (البارانويا La Paranoia) التي يقول عنها (سلفادور دالي)، أنها تزوّد الفنان/الشاعر بمنهج النقد (البارانوي) للواقع، أي استخدام عناصر الواقع بشكل انتقائي من أجل تجسيد اللاعقلانية المهوسة[1]. ومن ثمة، أصبحت وظيفة الفن الرئيسية، رفض المدينة المعاصرة، وعودة الإنسان إلى ذاته، إلى حريته البدائية. وهم يستندون في ذلك إلى (فرويد) و(برغسون Bergson) في اعتبارهم وعي الإنسان، نتاجا لتأثير سلبي يمارسه عليه الوسط الاجتماعي. أما اللاوعي، فهو الأصل الاجتماعي الذي يسحقه هذا الوسط. من هنا، فإن هدف الفن، هو إظهار الإنسان اللاواعي بشكل رمزي، وذلك بتكثيف الوعي عن طريق العقاقير والمخدرات، أو اللجوء إلى نظام الرياضة الروحية عن طريق (اليوغا Le yoga). لقد بلغت الإنسانية مركزها الحالي الرفيع في هذا العالم، بفضل كونها أكثر المخلوقات عدوانية وعشقا للمغامرة. وها هو الإنسان، بعد أن خلق لنفسه حضارة يسرت الرفاهية، يواجه مشكلة لم يكن يتوقعها. فالحياة المريحة تحد من قدرته على المقاومة، إنها ورثت الإنسان تآكلا روحيا. ومن ثمة، لم يكن هناك من بد، سوى التأكيد على حاجة الإنسان إلى نظام صارم إذا ما أريد منه أن يؤتي شيئا نصف رائع[2]. فما يميز الشعر الحديث، هو أن يحيا في صحراء المدينة الكبيرة، فلا يرى سقوط الإنسان فحسب، بل يحس كذلك بنوع من الجمال الغامض الذي لم يكتشف من قبل، جمال ينتزع المدينة من التفاهة، كما يستخلص الصيدلي عقاقيره من النباتات السامة، فتصبح بعد تحولها الشعري، وسيلة لعلاج رذيلة التفاهة[3]. هكذا، تأثر الشعر الحديث بهذه المدينة تأثرا مزدوجا، فالحياة الآلية قد تجذب الإنسان وقد تستهويه، وقد تملأ نفسه بالخراب والوحدة والضياع. من هنا، كانت استجابة الشعر ذات وجهين: فهي تعبر عن ضياع حرية الإنسان في عالم تتحكم فيه

1- ينظر: أوفسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص52.

2- ينظر: كولن ولسن، الشعر والصوفية، ص09.

3- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، ص73.

الآلية، وتحيله في ظل الثورة الصناعية الثانية، إلى رقم صغير، وهي تشهد على قوته وضعفه في آن. وكانت الفتوحات النظرية الفلكية الحديثة قد أشعرت الإنسان بأنه ليس إلا صدفة عارضة في مجموع هذا الكون اللانهائي. ومن ثمة، كانت الصلة قوية بين تجارب الإنسان الحديث، وبين خصائص الشعريات الحديثة. فالانطلاق إلى عالم اللاواقع، والبعد بالخيال عن كل ما هو مألوف، والشغف بالرموز والأسرار الخفية، وتعقيل اللغة إلى أقصى حد، كل هذه المسائل الجمالية/ الشعرية الحديثة، القصد منها، المحافظة على حرية الإنسان في مواجهة عالم تتحكم فيه القوة والمال والعلم والمنفعة. عالم يسعى وراء النجاح، وتحقيق الأرقام القياسية. وقد حاول الشاعر السويسري (بليز سندرارس Blaise Cendrars) أن يلائم في شعره بين لغة الشعر وكل ما وجد في العصر من منجزات، من تغيرات في البناء السيكولوجي والاجتماعي. وهو يصور العالم في صورة شديدة الحدة. وكأن الصلة قد انقطعت بينه وبين الإنسان، أو كأن هذا العالم قد أصبح يقاومه ويحد من حرية انطلاقه. لهذا بحث الشعر الحديث عن كل ما قد يبدو سخيفا. ولعله بذلك، يزيد من الإحساس بضغط العالم، فهو يتحدث عن نفايات المدينة الكبيرة، والحانات، وقضبان (الترام Tram)، وقصاصات الصحف، ومساحات المصانع...إلخ. ينفث في تلك الرعشة الكهربائية التي أراد الشاعر (بودلير)، أن يضفي بها الشاعرية على الحياة اليومية. حيث يحتل القبح مكانة بارزة، وأصبح وسيلة للإثارة والإدهاش. صور مخيفة تعكس القبح والمرض والفساد والانهيار. وتقول أن القبح، هو الأثر الذي يدل على عالم علوي خلا من كل حقيقة عالية. لقد أخذ (الفن الشعبي Pop Art)، وبشكل غريب، على أنه بداية لدمقرطة الفن. بحجة أنه كان يرفع الأشياء الهامشية والمنسية إلى مصاف موضوعات الفن. كان الفن الشعبي يبدو أنه يحرر من الدين ومن ضجر الفن اللذين كانت التعبيرية المجردة قد أطالتهما. كان يغمر الوسط القريب من الصلات والنقد والتجار، كان يستخدم ألوانا حية، ويربط الفن بالحياة. كان هذا هو دوما، الهدم الذي لم يتم بلوغه أبدا. هدف الفن الحديث، الذي يعثر جيلا بعد جيل، على دوره كدين/ طقس النخبة. إن رفض المؤسسة الفنية التي استرجعت عن طريق السوق دوما، الفن الحديث، الرفضي هو الآخر والتهديمي، لم يكن لديه شيء جديد. بالمقابل، كان جديدا أن الفن الشعبي يتوقع ويستغل استرجاعه الخاص من قبل آليات السوق. هي ذي نتيجة أكثر من قرن من التقاليد الحديثة:

الفن لم يعد أكثر من بضاعة. انتهى التعارض بين الفنان والجمهور. ثقافة النخبة، وثقافة الجماهير. التاريخ دوما تهكمي، أراد للتقاليد الحديثة أن تضفي إلى الشعبي Pop حيث يقود التأويل الحرفي لجميع معايير الحداثة إلى ارتيابية جذرية بصدد الحداثة والفن، وبعيدا عن أن يمثل الثورة الثقافية التي اعتقدت بها، كشف الفن الشعبي عن الطبيعة النخبوية والباطنية للتقاليد الحديثة، كما كشف عن تبعية كل فن للسوق. بعد الشعبي Pop، يمكن الكلام أيضا عن الفن الأدبي، المفهومي، المفرط الواقعية، فن (Body –Art فن الحركة)[1]. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد، تجارب الحركات: (الغنائية Lyrisone)، وتجمع (Tel quel تل كل)[2]، و(الواقعية الجديدة Néo- Réalisme)، وتجربة (القصيدة الكهربائية Le Poème Electrique)، و(النصوصيون Textuels). فتجربة (الواقعية الجديدة) التي تجردت من الطوباوية الغنائية، وكذلك من المادية اللغوية، ممثلة في تجربة (Tel quel)التي نحت نحو الواقع اليومي المعيش. ومن خلاله تطرح علاقة هذا الواقع باللغة. حاولت هذه الواقعية كتابة الحياة اليومية. فالشعر بحسب الشاعر (كريستيان باشلان C.Bachelin)، هو الحياة بين الناس والأشياء[3]. إنه شعر الشارع والمقهى. حمل هذا الشعر، السياسة إلى الشعر. السياسة بمعناها غير المتحزب. ظل هذا الشعر، يتحرك بين محور الرؤيا الشاملة للتاريخ، ومحور الاهتمام باليومي. إنه بالإجمال، شعر قائم على ممارسة الاحتجاج. وقد تجلى هذا الشعر أكثر في تجربة شعراء هامشيين، امتزج شعرهم بالموسيقى: (بوب ديلان Bob Dylan)، (جيمي هندريكس Jimmy Hendrix)، (جيم موريون Jim Morion)، (جاك بريل Jacques Brel)، (مرسيل خليفة)، (خالد الهبر)، (أحمد قعبور)، (زياد الرحباني)، ومجموعة (ناس الغيوان)، والتجربة المتميزة: (أحمد فؤاد نجم، والشيخ إمام). يضاف إلى مجمل هذه التعقيدات، (التقنية) التي أغرقت المجتمعات البشرية في حضارة الصورة على حساب حضارة الكلمة. ففي البدء، كان الشعر، شفويا، وحدات منغمة كانت تظهر وتختفي في الهواء. كان التدفق الشعري يشبه اندفاعة النهر، يتدفق في الهواء ويتلاشى فيه. إنه الزمن بأنقى أشكاله. بعد ذلك صار الشعر يعتمد على الكتابة. ومنذ ذلك الحين، أصبح

1- ينظر: أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص118.

2- Tel quel ، مجلة أدبية فرنسية طليعية وجريئة.

3- ينظر: بول شاؤول، كتاب الشعر الفرنسي. ص46.

يستخدم العلامة المكتوبة والكلمة المنطوقة. لقد أضاف الشعر المكتوب، عنصرا بصريا للعلامة المنقوشة، أصبح أسلوب طباعة غير معتادة. يمكن أن نستحضر أكثر اللحظات تخطيا في هذا المجال، قصيدة (رمية نرد Un coup de dés) للشاعر (مالارميه Mallarmé). في هذا النص، يتحكم بالتكوين البصري، إيقاع مختلف عن الشعر الموزون عروضيا: اللعب البارع بين طباعة النص– القصيدة، وإلقائها. إنه لقاء جواني، تنطق اللغة فيه وتسمع بالعين والذهن. هكذا أصبحت العلامة الطباعية، تؤدي وظيفة العلامة اللفظية الأنيقة والمشحونة. حيث تصبح الصفحة المطبوعة، نسيجا يدل على الصوت والمعنى، تعزز النص المكتوب والمصمم. في هذا، يتميز الشعر وينفرد. تلك هي ميزته الأساسية، حيث يتشكل النص الشعري من عضوية لفظية إيقاعية. شيء مصنوع من الكلمات المقالة والمسموعة، وليس من الكلمات المكتوبة والمقروءة. لقد استعان الشاعر (ملارميه) بالتعبير بالطريقة الكتابية المعبرة الحية، عن اللغة البيانية، وبمعاني الألفاظ وترتيبها الكتابي، وحجّمها من الأساليب التقليدية الشعرية. واعتقد أن الطريقة الكتابية بإيراد الحروف، كبيرة أو صغيرة، متفرقة أو متراصة، متباعدة أو متقاربة، توسع المعنى المنشود، أو تضيقه تبعا لما يقتضيه الموقف والعامل. بل ذهب إلى أن للفراغ نفسه، دورا يلعبه في تأدية المعنى. يقول (مالارميه) في (سر الحروف Le secret des lettres): "على كل كتابة، عدا ما تحتوي من كنوز، أن تقدم مع الكلمات، معنى مختلفا بالنسبة إلى الذين يستعملونها بعد كل شيء لغرض آخر غير اللغة. إنهم يتوصلون إلى تحويل الفراغ عن مجراه مزهوين بأن شيئا لا يتناوله لدى النظرة الأولى"[1]. لذلك، فهو ينكر على معاصريه، بأنهم لا يعرفون كيف يقرأون إلا في الصحف حيث تتوافر ميزة عدم التشويش على مسرى الاهتمامات. يقول: "القراءة، تلك العادة، التي تقوم على الاستناد حسب الصفحة، إلى الفراغ الأبيض الذي تفتح به السهولة بحد ذاتها، وتناسي حتى العنوان المعبر بشكل واضح: وعندما تبدو الصدفة المنهزمة كلمة على خط واحد في أصغر فقرة مبعثرة، يعود الفراغ الأبيض الذي كان قبلا احتماليا بلا أساس، إلى أن يصبح أكيدا الآن، ليستنتج من هذا، أن لا شيء وراء ذلك، ولإثبات أصالة الصمت"[2]. لقد كتب (مالارميه) نصه

[1]– شارل مورون، مالارميه، ص182.

[2]– شارل مورون، مالارميه، ص185–186.

الدال (رمية نرد) بعض ألفاظها بالأحرف الكبيرة المستوية، والأخرى المنحنية أو الصغيرة، قاصدا بذلك الرمز الموحي إلى النفس، وفقا للمعنى المراد الإيحاء به. حيث يبدو النص على هذا النحو، ليس إلا محاولة/ تجربة للانتقال من القيم الموسيقية إلى القيم الهندسية. حيث يؤدي النص بهذا التركيب، إلى تجاوب حالات، تجاوب وتناغم بين الألفاظ والأحرف، كما تتجاوب الأنغام الموسيقية في اللحن. وفي ظل الاحتفال بالموسيقية الشعرية، أبدع الشاعر (رامبو Rumbaud)، قصيدته: "الحروف الصوتية Les Lettres Sonnantes " التي خلع فيها على الحروف شخصية ذاتية، وأعطاها معان مختلفة. فالحروف عنده تشير إلى الألوان، وأمكنه في نظرية (السمع واللون)، أن يخلط الحواس المختلفة. فمزج الحس بالنظر والسمع، حقق بذلك تفاعلا موحيا أدى إلى خلق جو شاعري باطني. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، موسيقى صامتة للتجريد، تستعيد حقوقها تجاه سقوط الألحان العارية[1]. حيث تغدو الكلمات بحد ذاتها، "تتألق بوجه يقر الجميع بأنه أندر شيء في الوجوه أو يتناسب مع الفكر مركز الرقاص المتأرجح: الذي يدركها مستقلة عن التتابع العادي، منعكسة كما على جدران المغارة، طالما استمر تحركها أو مبدؤها، باعتبار كونها لا تقال في الخطب، ملبية بسرعة، لتبادل نيران عن بعد أو ظاهر بشكل تعابير ذات معان متعددة كإطار، قبل أن تنطفئ (...) عذرية تبدو في وحدتها أمام شفافية النظر الكاملة، كأنها منقسمة إلى مقاطعها الظاهرة التي تشكل الواحدة والأخرى دلائل على الاحتفال بعرس الفكر. النغم أو الغناء وراء القطعة الأدبية اللذان يقودان الوحي هنا وهناك، يعطيان موضوعها الأفضل وجمالها غير المرئيين "[2]. لقد ظهرت اتجاهات جديدة في مجال الإبداع الشعري، تبحث في المدى البصري للغة الشعر والمجتمع، وأن هناك تقاطعات تتم ما بين الصورة البصرية والنص الشعري. لذلك يقدم شعراء الشعر البصري، أعمالا لا تخلق لغة فنية جمالية جديدة فقط، ولكن شكلا جديدا للرمزية الشعرية تعتمد على تكثيف صورة متباعدة، بصرية ومن خلال النص. فمع الشعر البصري، نواجه فنا يسعى بحسب الشاعر (شارل رسل Charles Russell)، إلى "تحرير الرؤيا والمجتمع (...) وهو يهدم بشكل ما (...) ويبحث عن أشكال جديدة للصياغة قد تقود إلى مفاهيم جديدة، ووعي جديد

[1]- ينظر: شارل مورون، م.ن، ص183.

[2]- شارل مورون، م.ن، ص185-186.

لذات الإنسان، وثقافته"[1]. الشعرية البصرية كما يقول الشاعر البلجيكي (ألن أرياس ميسون A.Arins Misson)، تبدو شفافة، كأنما ينظر الشخص ببساطة عبر ما هو هناك. ولكن بخبث، هي تقول أشياء أخرى تتسرب عبر السطح غير قابلة للإمساك بها. الشاعر البصري يوظف الصورة ليكشف خطا منقطعا وهميا حيث الأدبي، الرمزي يمكن أن يخترق الصورة، يلويها، أو يتركها هناك في الفضاء المفتوح. وحيث الكلمة تخترق البعد، الحواف، الحفرة، المنطقة اللينة في خيال الصورة ليخصبها وتعطي طاقة الفعل للتقنية العميقة. اللغة بهذا المعنى، أكسجين الخيال، تسمح له بالتنفس، وبامتلاك الصوت[2]. الشعر البصري بهذا المعنى، شكل جديد للغة تسعى إلى إعادة صياغة الأشكال. هو كما تقول الشاعرة الإيطالية (لوسيا ماركوزي Lucia Marcucci)، شعر يهدف إلى إزعاج نمطية المشاهد التقليدي الذي يتلصص على المرآة، لأنه اعتاد التعامل مع صورتها على أنها تكرار مستمر للخيال الجمالي[3]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تحد واكتشاف . إنها بحسب الشاعر الأمريكي (سكوت هيلمزScott helmes): "طريقة للتعلم، للاكتشاف، وتواصل عناصر اللغة، لغات جديدة، لغات لا أستطيع التعبير عنها. إنها أفكار تتحول إلى رؤى"[4]. لذلك، يدعو الشاعر المكسيكي (أكتافيو باث Octavio Paz)، إلى ما يسميه بـــ "الشعر التلفزيوني"[5]، الذي ما زال يختط طريقة، حيث تصبح الشاشة، صفحة توفر الفرصة لتكوينات أكثر تعقيدا. فهي في الدرجة الأولى، تفسح المجال أمام شمولية الجمهور، ثم هي في المستوى الثاني، مجال يلتقي فيه التراثان الشعريان العظيمان: المكتوب والمنطوق. لذلك يمكن أن تظهر في الشعر التلفزيوني، الحروف في ألوان متعددة، كما تظهر متحركة. بهذا تصبح الصفحة، سطحا يظهر ويختفي ويتغير. في هذا، يمكن أن يتوحد الصوت البشري مع الحروف. بهذا المعنى، تصبح الصورة المرئية والعناصر الصوتية، أجزاء من عناصر النص الشعري. بحيث يتحقق في الشعر، اتحاد الحواس المميزة للجنس البشري: النظر والسمع، الصورة والكلمة. من هنا، مقدرة هذا الشعر، في تلبية حاجات

[1]– ظبية خميس، الشعرية الأدبية وديكتاتورية الروح، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص70.

[2]– ينظر: ظبية خميس، م.ن، ص74–75.

[3]– ينظر: ظبية خميس، م.ن، ص77.

[4]– ظبية خميس، م.ن، ص81.

[5]– أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص115.

الطبيعة المزدوجة للمتعة الجمالية والتجربة الشعرية: الاحتفال والتأمل. الأول تواصل واجتماع، والثاني حوار صامت مع النفس والعالم[1]. ويخلص (باث)، إلى أن القصائد المصممة على شاشة التلفزيون، ستكون نمطا شعريا جديدا لا يقل تأثيره عن تأثير الطباعة في حينها. إنها بكل تأكيد، قصيدة المستقبل المسموعة والمقروءة، التي ترى ويستمع إليها. وفيها يندمج الطرفان: الاحتفال والتأمل. ومن ثمة، ستكون الطباعة على الصفحة المتحركة الحية للشاشة التلفزيونية، "تبعا متدفقا من العلامات واللمسات والصور التي تمتلك خاصية اللون والحركة. كما أن الأصوات بدورها ستستجر كمّا هائلا من الأصداء والانعكاسات، ونسيجا من الأمداء والأصوات والمعاني المتشابكة"[2]. وهذا ما يفسر تغيير القوى الثقافية المحايثة. ذلك أن الإنسان أخذ يدخل في حضارة الإشارة، بعد أن ظن أن في وسعه بلوغ الحكمة في نظرية الجواهر. وقد منحت التكنولوجيا، باستيلائها على الطاقات الطبيعية، منزلة الصدارة إلى الإشارة. وتحولت الطاقة الفيزيائية بالدرجة الأولى، إلى قدرة تواصل، تحولت من وسيلة نقل إلى وسيلة تعبير. والتلفزة هي حصيلة هذا التحول التكنولوجي. ولكن بالرغم من أن التلفزيون عمم ثقافة الصورة، إلا أن تأويل هذه العملية أحدث خلطا تأويليا غير منسجم بين الإشارة والصورة. ذلك لأن الصورة المرئية، قد تصبح إشارة، في حين أنها لا تحل محل الكلام أو الكتابة، ولا تغني عنهما، وإنها توسع قدرتهما[3]. تنشأ الحداثة حينما يصبح الزمن مفتوحا باتجاه المستقبل. وبين الماضي (الجنة المهجورة) والمستقبل (الأرض الموعودة)، يقع الحاضر، زمن الشعر، ولحظة المتعة. إنه زمن الحواس، وزمن الكشف عن الماوراء. والطريق نحو الحاضر، تمر حتما من الجسد. لذلك فإن الحاضر، هو "الثمرة التي يتوحد فيها الموت والحياة"[4]. وحيث تتوحد الأبعاد، وتتصالح الأزمنة، لتتصهر في اللحظة الشعرية الأبدية. يقول (أدونيس): "الإبداع لا عمر له، لا يشيخ. لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته، إذ ليست كل حداثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديا، حديث"[5]. هكذا، كانت الحداثة، منذ ولادتها،

---

[1]– ينظر: أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص115.

[2]– باث، م.ن، ص115.

[3]– ينظر: إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص64–65.

[4]– اكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن ، ص49.

[5]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص340.

ولادتها، سجينة الصراع مع نفسها. وهذا مصدر غموضها وغرابتها، وسر تحولها وتغيرها الدائمين. فالحداثة بحسب (أكثافيو باث)، تطرح النقد بالطريقة ذاتها التي يطرح بها الأخطبوط الحبر. وهذا النقد، لابد أن يتحول ضد نفسه أيضا[1]. الشعر الجديد بهذا المعنى، بداية ثانية دائمة، وعودة مستمرة. فالشعر الجديد يسعى إلى مزج الأزمنة، إلى نقطة التقارب. ويؤكد أنه بين الماضي المليء بالركام، والمستقبل غير المأهول، يكون الشعر هو الحاضر[2]. وقد كان الشعراء قديما، مستبصرين ومتنبئين. وكان الاعتقاد سائدا، بأن الشاعر يعرف المستقبل، لأنه يعرف الماضي. فمعرفته، هي معرفة بالأصول والجذور. وفي مجتمعات كهذه يكون الحاضر والمستقبل من إنجازات الماضي[3]. وفقدان الماضي يؤدي حتما إلى فقدان المستقبل. لذلك كان الشعر، ذاكرة الأمة ومؤسسا لها في الآن نفسه. ومن ثمة، فإن كل شعر، هو تموج في نهر التراث. لذلك، فإن كل حداثة شعرية هي بمعنى ما، حركة تعيد خلق تراثها. وإن كل اختراع للماضي، هو إسقاط في المستقبل حيث يتحول الشعر إلى جسر بين الأمس والغد. ولذلك كانت الأشكال الشعرية، هي الملاذ من الموت، لأنها تكثف الزمن وتجعله متحولا وهو يقف في مواجهة الزمن الواقعي، لا كبنيان ثابت، بل كمعمارية حية. هكذا يصبح الشكل، هو فلك لعبور بحر السنين. إنه ذاكرة البشرية. فالشعر هو الرغبة في التشكل، لأنه الرغبة في البقاء[4]. شعر الحاضر إذن، هو الذي يعنى بالتأسيس لتجربة متميزة، وشعرية متميزة. الشعر الذي يعنى بالكشف، لا بالحجب، بالاستقصاء لا بالإقصاء[5]. وصورة هذا المستقبل، ملتبسة، تصبح معها الحداثة، جرحا بليغا. ذلك أن شمس التقدم، قد وصلت إلى الأفق الغربي. ويبدو أن التاريخ البشري وصل إلى ما يسميه الفيلسوف الأمريكي (فوكوياما Fuku yama) بـــ (نهاية التاريخ). بحيث لم نعد نرى في المستقل، الأرض الموعودة، شروقا جديدا. وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نحكم ما إذا كنا نعيش فجرا حداثيا أم غسقا؟. ذلك أن الشعر الحديث، فقد مقدرته على النقد/ النفي، وانغمس في تكرار طقوسي احتفالي. إنها ليست نهاية الشعر

1- ينظر: أكثافيو باث، الشعر ونهايات القرن ،ص83.

2- ينظر: أكثافيو باث، م.ن، ص50.

3- ينظر: أكثافيو باث، م.ن، ص85.

4- ينظر: أكثافيو باث، م.ن، ص97.

5- ينظر: أدونيس، النظام والكلام، ص94-95.

بكل تأكيد، بل هي نهاية فكرة / مفهوم عن الشعر الحديث[1]. الحادثة الشعرية بهذا المعنى، انخراط في الغامض، المرعب الذي يفلت من قبضة الآلية والعقلانية، حيث الإبداع العظيم يؤسس فوق الهاوية، هاوية اللامحدود. وحيث يكون الشعر في حركيته، محاولة لإيجاد نقطة انطلاق لاستكشاف إمكانيات نزعة إنسانية جديدة[2]. تلك كانت إشارات من محاولات مختلفة للصياغة الشعرية، ظل أصحابها يسعون من خلالها، إلى تجريد من كل عنصر معقول وإحالته إلى صيغة تعتمد على وسائل جديدة مبتكرة، كتراسل الحواس، والسمع الملون، والطريقة الكتابية، وغيرها. لقد ظلت هذه التجارب، موضع تقدير. محاولات خرجت عن المألوف والعادي من أشكال الكتابة الشعرية، بغية الوصول إلى صياغات/ أشكال جديدة يمكنها التعبير عن كل ما هو مخبوء ومهمش. ومع ذلك، فإن هذه الكثرة الهائلة من التجارب، تمثل حالة صحية من مظاهر الشعر الحديث، كما تبين مدى خصوبته وتنوع إمكاناته، وتعدد الفروق والظلال فيه. إن الركون إلى ما تملكه الحداثة الشعرية من نزعة للتنويع والإبداع، كحالة مضادة للرتابة والتكرار، يمكن إشباعها بطريق السلوك الإبداعي الذي يعود بالشعر إلى حالات التوتر، ومن ثمة إلى مواطن الكشف والتوهج والخلق لقيم شعرية جديدة. هكذا، تصير حالة (التأين) التي يصل إليها الأسلوب الشعري، هي النقطة الحرجة التي تنقلب فيها إلى نمط آخر يحمل في متغيراته (جينات) الحداثة، بينما تظل عجلة الإبداع الشعري في دورانها اللانهائي. ومن ثمة، فإنه إذا كان لابد من تحديد مقاربة الحداثة الشعرية، كحالة من الكتابة التجريبية، فإنه يمكن القول إنها محاولة تحويل المادة الشعرية كمعطى أولي في لغتها، وفي فضائها العام، إلى حالة من لغة داخل لغة الكتابة. أي أنها فعل كتابة. على هذا الأساس، فإن التجربة الحداثية، هي انتزاع ملكية الأشياء، وفعل انتهاك، ينقل الموضوع من بنية مغلقة، إلى شكل جديد. هذا يعني أن الكتابة الشعرية هي دائما مبادأة بتفكيك الموضوع وإعادة صياغته وإبداعه. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، عملية يتم عبرها تحويل مادة الصوغ، إلى عجينة قابلة لكل الاحتمالات والتشاكل. من هنا تحديدا، كان الشعر في إطلاقيته، فعل حرية مشعة لا تقنّن إلا من خلال مفهوم بنائي أو تشكيلي. لذلك كان الشعر دائما، فعل محو. الحداثة بهذا

[1]– ينظر: اكتافيو باث،المرجع السابق ، ص48.

[2]– ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص105.

المعنى، ليست مجرد تجمعات للشعر، إنها حالة ثقافية فكرية تتميز بحضور أسئلة جديدة، وحاجات جديدة. تتولد عبر هذه الحالة، معان وتصورات جديدة وانقلابات معيارية. الحالة الثقافية الجديدة التي عرفت باسم (الحداثة العربية)، تميزت بانزلاق القيم والمعاني من المقدس والمطلق، في اتجاه الإنساني. ومن الموروث الثابت إلى التجربة المفتوحة والمتغيرة، ومن الأشكال المكتملة إلى البحث المستمر. هذه الحداثة، ليس لها تعبير مخصوص أو مجال محدد. وإذا كان الشعر أبرز المجالات التي ظهرت فيها الحداثة، فلأن الشعر كان التعبير الممتاز في الثقافة العربية بعامة. يصف (ابن خلدون) نمط الشعرية العربية الكلاسيكية، يقول: "وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر، يؤلفون الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها، في عدة حروفها المتحركة والساكنة، ويفصلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة، لا ينعطف على الآخر. ويسمونه البيت، فيلائم الطبع بالتجزئة أولا، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها. فلهجوا به، فامتاز من بين كلامهم بحظّ من الشرف ليس لغيره، لأجل اختصاصه بهذا التناسب. وجعلوه ديوانا لأخبارهم وحكمهم وشرفهم ومحكا لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب"[1]. لقد استبدل جيل (أدونيس) القصيدة الكلاسيكية بقصيدة جديدة، عن طريق آلية في الكتابة تعتمد على مخاطبة العقل لا القلب. حيث طرح مفهوم (القصيدة) كبديل لمفهوم (الشعر). وذلك لاستحالة تحديد مفهوم الشعر. فالإنسان يستطيع أن يجادل إلى ما لانهاية حول ماهية الشعر، ولكنه ليس من الصعب التفاهم حول معنى مصطلح (قصيدة). فالقصيدة بحسب الشاعر (اكتافيو باث):"شيء مصنوع من كلمات بغرض احتواء مادة ما، وإخفائها في الوقت ذاته. وهي مادة غير محسوسة، وعصية على التحديد، واسمها الشعر"[2]. فالشعرية بحسب (جان كوهن)، هي "البحث عن الشعر حيث يوجد (...) أي البحث في الفن الذي ولد منه الشعر، واستقى منه اسمه. أي في هذا الصنف الأدبي الذي دعي قصيدة"[3]. هكذا، أصبح استعمال

[1]– ابن خلدون، المقدمة، ص764.

[2]– أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن ، ص67.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص10.

الشعرية، يدل على الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة[1]. الشعرية بهذا المعنى، "علم موضوعه الشعر"[2]. ومن ثمة، فهي شعرية بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية. أي في البحث عن شكل للأشكال[3]، لما يسميه (كوهن) بالشعرية (العلمية) في مقابل الشعرية الفلسفية. بحيث لا تروم هذه (العلمية) إلى ادعاء تحصيل نتائج مسبقة، بل إلى تناول الوقائع من ضمن اهتمام يجعل التحليل يستند إلى رصد الوقائع وتناولها تناولا ملموسا قابلا للتأييد والدحض[4]. يتحدد مركز اشتغال (كوهن)، حول مقولة (الانزياح) باعتبارها الشرط الضروري لكل شعر[5]. إذ الشعر بحسبه، أسلوب انزياحي عن معيار، هو قانون اللغة. وكل صورة بلاغية، هي خرق لقانون اللغة. إذ يبدو عملها سلبا مطلقا. فالشعر، "ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر. وبالنظر إلى ذلك، يبدو وكأنه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة"[6]. غير أن الشعر لا يحطم اللغة العادية، إلا ليعيد بناءها. "إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية، إعادة بناء من طبيعة أخرى"[7]. لذلك، لا يكون الانزياح شعريا، إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن كل مألوف. ومن ثمة، فإن الشعرية، هي "علم الأسلوب الشعري"[8]. إن نزعة التجديد هذه، بدأت تؤصل –عربيا– خلافا جذريا بين تيارين منذ الستينيات من القرن العشرين، تيار يشكل الشاعر (أدونيس) محورا رئيسيا فيه، والآخر ينفرد به الشاعر (بدر شاكر السياب). ورغم أن السياب قد مهد لتلك النقلة: من وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة، فقد ظل أسيرا للرؤية الشعرية التقليدية. ولذلك، تعالى صوت من مركزية هذا الوعي بالتجديد التي تجسدت بصوت (أدونيس) وجماعته. وأعني بها، قاعدة مجلة (شعر)، وما شاكلها. تعالى هذا الصوت ليعلن رغبته بالتجاوز من أجل تحقيق مستوى يستحق أن يسمى حديثا.بدأ الشاعر(أدونيس) يضع اللمسات النظرية لهذا الصوت الجديد، دون توقف. ولم تكن

[1]– ينظر: جان كوهن، م.ن ، ص09.
[2]– جان كوهن، م.ن، ص09.
[3]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص48.
[4]– ينظر: جان كوهن، م.ن، ص14.
[5]– ينظر: جان كوهن، م.ن، ص20.
[6]– ينظر: جان كوهن، م.ن، ص49.
[7]– ينظر: جان كوهن، م.ن، ص49.
[8]– ينظر: جان كوهن، م.ن، ص15.

محاولته النظرية منفردة في ساحة صامتة. على العكس، كانت هناك أصوات لا تقل حماسة، تتسابق في اجتهادها من أجل إعطاء تصور أدق للكتابة الشعرية الجديدة. الشاعر (يوسف الخال)، يذكر دائما بمحاولة الشاعر (إليوت T.S.Eliot) من أجل اللغة اليومية المحكية. و(جبرا إبراهيم جبرا)، لا يقيم وزنا لمصطلح الشعر الحر الذي يتوجب أن تسعى إليه قصيدة لا تتعمد أوزانا بعينها، بل فيه ظلال وزن يقارب وزن النثر. بدأ هذا الوعي الجديد بالكتابة الجديدة عمليا، من الستينات من القرن العشرين، متوافقا مع حركة جيل جديد شديد الاندفاعة والحماس باتجاه حداثته وطليعيته. وبقدر ما عزز هذا الجيل من جهود (أدونيس) وجماعته، تعزز هو بدوره بصوت (أودنيس) حتى صارت موجة التجاوز تتسابق فيما بينها، في عرض مهاراتها من أجل توفير أكبر عدد من الأدلة والأسباب على مقدار استيعابها للحداثة وللنزعة الطليعية. ولم يتوقف الأمر على الشعر وحده. بل شمل كل فنون الأدب، وتجاوزها إلى الفنون جميعا. فصارت القصيدة واللوحة والعرض المسرحي والسينما التجريبية، تحاول أن تعكس الأصداء الجديدة في زمنها الجديد. ولم يغفل أحد أن الستينات الغربية، كانت سنوات مخاض لميلاد موجات في كل الحقول، على درجة عالية من التطرف ورغبة التجاوز. وبالرغم من محدوديتها، إلا أنها تنطوي على صوت احتجاج على العقل، وعلى الحداثة العقلية التي امتدت قرونا، وتحاول أن تشكك بالمسلمات العلمية، وبقدرة اللغة على الدلالة. وقد سميت هذه الموجات باسم (ما بعد الحداثة Post - modernisme). إن مصطلح (ما بعد –حديث). هو استعمال / كلمة ذات طبيعة إشكالية. إنها تقدم نفسها باعتبارها إيديولوجيا ضد الحداثة كإيديولوجيا، أي ضد حداثة الطلائع التاريخية للقرن العشرين، أكثر مما هي ضد حداثة (بودلير) في التباسها وتمزقها. كان المؤرخ (أرنولدتوينبي Arnolds Toynbée) قد استخدم في الخمسينيات من القرن العشرين، نعث/ صفة (ما بعد– حديث) كمرادف للانحطاط، الفوضوي وغير العقلاني، وللإشارة إلى آخر مرحلة من الأزمنة الحديثة في تاريخ الغرب، وإلى الأفول الأوروبي الذي بدأ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وأكدته الحربان الكونيتان[1]. وبالإجمال (المابعد–حداثة)، هي نزعة جديدة معادية للثقافة ويشجعها المجتمع (المابعد–

[1]– ينظر: أنطاون كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص123.

صناعي) الذي تسيطر عليه أجهزة الإعلام، ويتسم بنهاية الإيديولوجيات. ويستخدم الباحث/ الناقد الأمريكي (إهاب حسان)، المصطلح (المابعد – حداثة) بمعنى تفاؤلي وإشكالي، حيث يربط حركة الأدب بظاهرة اجتماعية، تبدل أساسي في النزعة الإنسانية الغربية، لا يتردد أن يسميه (الإبيستيميEpistéme) بالمعنى الذي يعطيه (ميشال فوكو – M.Foucault)لهذه الكلمة. إن نزعة (ما بعد الحداثة)، وباكتسابها لهذه الشريعة الفلسفية، انتشرت وتعمقت لتشير إلى مجمل المشهد الجمالي والثقافي المعاصر الموسوم بتغيرات أكيدة. ونظرا للتشابه الموجود بين الممارسات الفنية (المابعد حديثة)، وبين النظريات الفلسفية المعروفة بـــ (ما بعد–بنيوية Post- Structuralisme): (لاكان Lacan ، دريدا Derrida، بارتBarthes)، انتشر المفهوم إلى ما وراء التدليل على أسلوب جديد. حيث أصبح مكان تجميع حقيقي. وبالنسبة إلى (جورجن هابرماس J. Habermas)، تتماهى كلمة سر (ما بعد– الحادثة)، بصفتها رفضا للعقل الحديث منذ عصر الأنوار، مع نزعة محافظة جديدة سياسية واجتماعية. يصف (جياني فاتيمو Gianni Vattimo)مفارقة خطاب(ما بعد الحداثة)، الذي يدعي القطيعة مع الحديث، والذي بقطيعته هذه، يعيد إنتاج العملية الحديثة بامتياز: القطيعة، يقول: "التأكيد على أننا نتموضع في زمن لاحق للحداثة، وبالتالي نعطي لهذا الفعل دلالة حاسمة بشكل من الأشكال، يفترض قبول ما يسم بشكل خاص حدا وجهة نظر الحداثة بالذات، أي قبول فكرة التاريخ ونتائجها الطبيعية: مفاهيم التقدم والتجاوز"[1]. هل (الما بعد– حديث)، هو آخر تحول للحداثة؟ أو هل يمثل منعطفا حقيقيا، المخرج من الحديث؟. إن (المابعد– حداثة)، تهدف إلى حوار بين عناصر متنافرة، تستخدم دفعة واحدة، أشكالا قادمة من تقاليد مختلفة منبسطة في الزمن، ولم تعد تفهم، أو تدرك ضمن تاريخيتها. إن مصطلح (المابعد)، لا يعني شيئا غير الانكفاء، إنها، وبعد عصر عملاق، توحي بنقيض مشروع موجود في المستقبل، نظرة متقززة وشكوكية إلى الماضي الممتد تماما، دون تاريخ، ودون تراتبية، بغياب الإيمان المستقبلي، حيث يفقد الماضي تاريخيته، ويتحجم إلى مجرد فهرس للأشكال. إن (المابعد– حداثة)، وبالتخلي عن صنع التاريخ، عن تغيير العالم، تعيد طرح السؤال القديم لمسألة الواقعية في الأدب.

[1]– أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس ، ص125.

في الأدب مثلا يحدد الكاتب الأمريكي (جون بارث J. Barthes) (المابعد – حداثة) على النحو التالي: هي التركيب بالتباين مع النقيض. لأن الأمر يتعلق بالتخلص من سلسلة طويلة من المقابلات القسرية المنظور إليها على أنها نموذجية للحداثة: الواقعية والفانتازيا، أنصار الشكل وأنصار المحتوى، الأدب المحض والأدب الملتزم، تخيل النخبة والرواية الشعبية، أهم الاعتراضات الدائمة التي يسجلها (ما بعد – الحدثيون) على الحديثين، هو التقشف الذي يتطلبه استقبال أعمالهم الفنية: صعبة المنال ولا تسبب أية لذة لأنها طموحة جدا، وصارمة. وهذا ما يجعلها نخبوية. بالمقابل، تهتم أعمال (ما بعد الحديثين)، برفاهية قرائهم، تماما كالأبنية (الما بعد– حديثة): هي الأخرى تعنى بسكانها[1]. على هذا الصعيد، يمكن أن ندرج رواية (كابرييل كارسيا ماركيز Gabriel garcia Marquez): (مائة سنة من العزلة Cent ans du solitude) 1967، يبدو أنها تمتاز بالزخرفة والفانتازيا، قد رطبت الجو بعد جفاف الحداثة مع مشروع الرؤية الجديدة، لكن على أساس قواعد غير واضحة. حيث يبدو كل شيء أنه يستطيع أن يكون ساري المفعول، ومشروعا: الأفضل والأسوأ، كل شيء جيد. هكذا يبدو في نصوص (ما بعد الحداثة)، بعض الملامح التي لم تكن غائبة عن الحداثة، مثل غموض المعنى، وطابعه غير القابل للتحديد بالنسبة إلى القارئ، اتهام السرد، إظهار قفا المشهد، عدول المؤلف عن القول، استجواب القارئ، وتكاملية القراءة. يكتب (امبرتو إيكو Umberto eco) في مقدمة روايته (الوردة La Rose): "لا أظن أن المابعد الحداثة يمكن أن تحدد بتسلسل تاريخي: إنها مقولة روحانية وطريقة في العمل. يمكن القول إن أي ما بعد –حديث يتعلق بكل عصر، كما أن كل عصر يعرف تكلفا خاصا. لحد أنني أتساءل فيما إذا لم يكن المابعد حديث: الاسم الحديث للتكلف بصفته صنفا ميتا– تاريخيا"[2]. قد لا يوجد مخرج من هذا الغموض الفاقع لما بعد– الحديث: ما بعد الحديث، حديث جدا وضد الحديث !؟ (ما بعد– الحداثة)، هي إفراز أزمة جوهرية لوعي التاريخ في العالم المعاصر. أزمة شرعية المبادئ الحديثة للتقدم، للعقل والتجاوز. بهذا المعنى، قد تمثل مجيء الحداثة الحقيقية المتأخر. يلصق (فرنسوا ليوتارد– F. Lyotard) صفة (المابعد – حديث) بالجمود الذي ينال الخطابات الكبرى التي سوغت العلوم منذ

1– ينظر: أنطوان كمبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص135.

2– كامبانيون، م.ن ، ص143–144.

قرنين، وكانت تتضمن فلسفة للتاريخ. عن (المابعد – حداثة) في نظره، تتماهى مع حالة أزمة معممة تمتد من شرعية العلوم، إلى تزعزع الحتميات الكبرى. لا يتردد (فرنسوا ليوتارد) في القول، إن (المابعد حديث). يشكل جزءا من الحديث. كل ما هو مستقبل وإن كان من البارحة، يجب أن يكون مع شك. العمل الفني لا يمكنه أن يصبح حديثا إلا إذا كان أولا (ما بعد– حديثا). إن (المابعد– حداثة) المفهومة هكذا، ليست الحداثة في نهايتها، لكنها في حالة الولادة. وهذه الحالة متواترة[1]. يفهم من هذا، أن (الما بعد – حديث)، هو حقيقة الحديث، وتحقق الإمكانات غير المتحققة بعد في الحديث. إنها بحسب (فاتيمو)، تمرد الحداثة ضد نفسها، لكن وخاتمة الملحمة الحديثة أيضا، ويقظة الوعي بأن المشروع الحديث، لن يكتمل أبدا. إنها بحسب (هابرماس)، مشروع حداثة غير منجز. إنها ظلامية جديدة[2]. إنها كما يقول (ليبوفيتسيكي Lyobousky)، زمن الفراغ، خيبة أمل، ورتابة جديدة. لا توجد أية إيديولوجية سياسية تستطيع إلهام الجماهير، من الآن فصاعدا، الفراغ هو الذي يتحكم بنا. فراغ ومع ذلك دون مأساة، ودون نهاية. حتى يبدو أننا لا نستطيع تصور المستقبل إلا على شكل كارثة.إنها نهاية الإيمان بالمستقبل. فالتقدم بهذا المعنى، كما يؤكد (نيتشه Nietzache) لم يعد له معنى. وأن التاريخ مفتوح على فراغ[3]. هذا ما دفع (فريدريك جيمسون F.Jauneson) إلى القول، إن (المابعد حداثة)، تقوي منطق الرأسمالية، منكرة استقلالية الفن التي تمثل بالنسبة إلى (أدورنو T.W.Adorno)، الضمان الأخير ضد الاسترجاع البورجوازي. إن (الما بعد – حداثة)، تركت من الحداثة بعدها التدميري النقدي لصالح تعايش بسيط مع المجتمع (المابعد– صناعي)[4]. إذا كانت الحداثة ولعا بالحاضر، والطليعة مغامرة التاريخية، فإن (ما بعد الحداثة) التي ترفض أن يفكر بها من خلال عبارات تاريخية، تبدو معادية للطليعية أكثر مما هي معادية للحداثة. يقول (أمبرتو إيكو): "الماضي يتحكم بنا، يثقل كاهلنا، يبتزنا، الطليعة التاريخية (...) تحاول تصفية حسابها مع الماضي (...) إنها تقوض الصورة بعد أن فككتها، وتصل إلى حد التجريد،

3– ينظر: كامبانيون، م.ن ، ص146–147.

1– ينظر: كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص147–148.

2– ينظر: كامبانيون، م.ن، ص154.

3– ينظر: كامبانيون، م.ن، ص147.

إلى اللاشكلي، إلى اللوحة البيضاء، اللوحة الممزقة، اللوحة المحروقة. وفي الفن المعماري، إنها الحالة الدنيا للبناء كمسلة، متوازي السطوح تماما. وفي الأدب، تهديم الدفق الاستدلالي، إلى حد الكولاج(...) إلى حد الصمت أو إلى حد الصفحة البيضاء. في الموسيقى، الانتقال من اللانغمية إلى الضجيج إلى الصمت المطلق(...). لكن سيأتي وقت لا تستطيع الطليعة (الحديث) فيه أن تذهب أبعد من ذلك بعد أن أفضت إلى إنتاج ميتا – لغة، حيث تنقال نصوص مستحيلة. جواب المابعد– حديث على الحديث، يرتكز على أن الماضي يجب أن يزار بشكل تهكمي، وغير بريء نهائيا طالما لا يمكن أن يقوض لأن تقويضه يفضي إلى الصمت"[1]. عربيا، أغفل كثير من الدارسين حقيقة هذه الأصداء التي ترددت في بعض النصوص العربية (الطليعية) التي لم تكن من قرون (الحداثة) العقلية الغربية، بل هي من فيض (ما بعد الحداثة). ومن ثمة، فإن معظم المساهمين في عملية الكتابة منذ جيل (أدونيس)، لم يعد يلتفت إلى نصوص (الحداثة) كمصدر للمعرفة، بل هو يفتش بدأب عن نصوص (الطليعية L'avant gardisme) التي تنتسب بالضرورة إلى (ما بعد الحداثة). والحق أن الذي يقرأ نصوص (طليعي) الحداثة، وما بعدها، ودراسات (البنيويين) و(التفكيكيين)، ستدهشه تماما هذه الغيبوبة بسحر الكلمات وسحر الأقواس، والإشارات الرمزية والتوزيع المنهجي. وإن وراء تقاطع الكلمات والجمل ببعضها، وتراكم الاستعارات والتباس الأصوات، وتجانب الكتل والفراغات، عوالم من الأفكار والرؤى عظيمة الثقل. الخشية، كل الخشية أن تتحول المغامرة الشعرية، وتحيد عن غايتها: تحطيم المظهر، وكشف لكل ما هو صميمي وجوهري، لتصبح مجرد نزوة، تريد انتزاع الإعجاب بالطرافة، أكثر مما تريد أن تخيب. الخشية كل الخشية، في أن يعتبر الشعر ترفا فكريا، أو تشويها في العقل، أو دعابة شعراء يريدون الإدهاش بأي ثمن. غاية الشعر لا تهدف إلا لتحرير الإنسان من ضغوط حضارة مغرقة في النفعية. ولإثارته في حذرته، كان يلزم التشديد على كل ما يمكن أن يضلله، والإشاحة عن الذكاء وإيجاد القوى الحيوية ليحملها مدها نحو أفق ناهد إلى التوسع. من هنا، كانت مهمة شعر الحداثة، إيقاظ تلك الطاقة الهاجعة. فشعرية الحداثة، كما يحددها الشاعر (أندريه بروتون André

[1]– أنطوان كمبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص144.

Bretun)، ترتكز من الوجهة الفلسفية على، "الإيمان بالواقع الأعلى لبعض أشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها، وعلى قوة الحلم الخارقة، وعلى لعبة الفكر المجردة"[1]. من هنا، أن الاستسلام للآلية، ينتج التوغل إلى داخل الذّات نحو مجال الغرائز، مستسلما لقوة خياله ثم عليه أن يعود إلى واقعه ليغني شخصيته بالاكتشافات الحاصلة خلال شططه. هنا يقترب (الفوق واقعي) من الواقعي، فلا يدل عندها، إلا على حصيلة (التحت واقعي) والواقعي. ومن ثمة، فإن الشعر، لا يكتفي بالكشف عن الغنى الداخلي للإنسان، بل عليه تحقيق هذا الغنى. هنا يتحول الوجود الإنساني، إلى حالة مطابقة للتطلعات من أجل تحقيق الإنسان الأصلي. هذه النظرة التفاؤلية إلى إنسانية متصالحة مع نفسها، ومع الكون، تحقق الوحدة التي يبحث عنها الشعراء. فالشعر لا يؤمن أن الطبيعة قد تعادي الإنسان، بل يفترض أن الإنسان، كان في الأساس يملك مفاتيح كانت تضعه في علاقة مع الطبيعة، أضاعها، ومنذئذ وهو يحاول استعمال غيرها، فلا يفلح. حتى العلم لم يستطع تقديمها إليه، طالما أن هذا العلم، بعيد عن الطبيعة التي لا يبلغها سوى الشعر. لذلك يسعى الشاعر (بروتون)، إلى إقامة (أسطورة جديدة) تحقق الوفاق الأسمى بين العواطف الإنسانية، وعالم الطبيعة[2]. الشعراء بهذا المعنى، هم مرشدو الإنسانية. لذلك كان الشعر–لما يمثل من قوة الانحراف– هو المشعل الذي ينير طريق الانخراط في عالم التحرر. من هنا، كان الشاعر دائما، سارقا للنار[3]. لذلك يبقى الشعر كما الحب، وكما كل انطلاق نحو المطلق، يعيلنا فوق وضعنا البشري، ويحملنا إلى الآفاق اللانهائية. ولكن هل بالإمكان التحدث عن الزمن الإنساني فيما يتعلق برحلة في اللازمن؟ الزمن الشعري ليس زمنا متسلسلا، إنه كما في عبارة لامعة لـــ (أرسطو)، "مجرة من اللحظات"[4]. تقبل تداخلا بين الزمن والمطلق، هذا يعني أننا إزاء مسألة تنتمي إلى القضية الميتافيزيقية، تلك التي تتضمن مفهوم الاتصال بين المطلق والبشري[5]. من هنا، كان الشعر حيا، ويدعو إلى الحياة. لأنه بكل تأكيد، يحيل إلى القيم الدائمة. وإنه، لمن أجل هذا أيضا، يدعو إلى العقل الإنساني. ويضع هذا العقل

[1]– راثقين إيقون، السوريالية، ص05.

1– ينظر: راثقين إيقون، السوريالية، ص132.

2– ينظر: راثقين إيقون، م.ن، ص101.

3– جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ص62.

4– ينظر: جاك بيرك، م.ن ، ص73.

في مقام المسؤولية. وإنه بعيدا عن تثبيت نفسه في مكان وفي عصر، يقترح نفسه من أجل كل الإنسانية، من خلال تحولاتها في الزمن، ومن خلال تأثيرها الذاتي على الزمن[1]. لا غرابة بعد ذلك، من أن تبدأ كل حداثة كما يقول (رولان بارت R.Barthes): بالبحث عن الكتابة المستحيلة L'écriture impossible [2]. ذلك أن محور المعادلة الحيايتة، هنا يرتبط أصلا بإدراك المعرفة. لأن غياب المعرفة، أصل في الإنسان. لكن أساس الإنسانية، هو التحول من اللامعرفة إلى المعرفة. لذلك فإن الدور المنوط بالكتابة الشعرية، هو الكشف عن حقيقة الصراع في الحياة، مع تركه مفتوحا في مساحة الاحتمال، لا التقرير. فالأصل هنا، هو إضاءة أهمية التحول/ التجدد الذي يغذي المسيرة الإنسانية عبر التاريخ. ذلك أن الأهمية الحيوية، هي لعملية التأسيس الإبداعي من حيث قدرتها على الخلق/ الإنتاج، وبعث الحياة من صميم الغياب بحيث تتمكن الكتابة الشعرية من تأسيس منظومة إنشائية بدافع الكشف عن الاحتمالات الإيجابية، وتأسيس الإمكانات المستقبلية اللازمة. أي تحويل فاعلية الكتابة، إلى فعل وجودي. ومن أجل تحقيق فاعلية التأسيس هذه، تحتاج الكتابة الشعرية إلى (حاضرية) طاقاتها، وحركية معرفتها. وهذه (الراهنية)، تعني إعادة الفحص ضمن شروط حاجات الزمن الحاضر. ذلك أن حركية المعرفة، تساؤل وتجاوز وكشف. فماذا تفعل الكتابة في حالة المواجهة التي هي جزء من الشروط التاريخية؟ إننا نؤكد هنا، بكثير من اليقينية والاطمئنان الفكري، أن اللجوء إلى (الاستعارة L'emprunt)، لا يمكن أن يكون وسيلة نافعة، ما لم يتجاوز المنجزات إلى العلاقات التي ولدتها. لأن (الاستعارة) الحضارية بلا تفاعل، تسليم واستقالة. وفي زمن يتحول فيه (التواصل)، نقلا، تصبح الكتابة الشعرية بالمعنى الذي تشير إليه الشعارات، اختباء وراء الوهم. ولا يعتبر التأثر واقعا، ما لم يصبح المتأثر قادرا على إعادة إنتاج الأثر من ضمن مقوماته الثقافية. يقول (أدونيس): لا يمكن أن "تبحث الحداثة العربية من منظور غربي، وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي – أصولا وتاريخا. وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها".[3] لذلك، كان

5- ينظر: جاك بيرك، م.ن، ص75.

6- ينظر: رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص56.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية، ص89.

(أدونيس)، صاحب مشروع داخل الحادثة العربية، ومشروعه، هو (تعريب الحداثة L'arabisation de la Modernité). وعلى أية حال، فإن جانبا مهما من هذه الأطروحات النظرية، موظف منهجيا لإرساء بعض الخطوط الأساسية لنظرية خاصة في الكتابة، ما تزال قيد التبلور، أو كما يسميها (محمد بنيس)، "الشعرية المفتوحة Le poétique ouverte"[1]. لا يمكن تناولها بمعزل عن التصور الأوروبي للحداثة، والموشوم بها[2]. والقول بظهور المفهوم الأوروبي في أفق الكتابة الشعرية العربية كمرجع ضروري، يعني انتقال المعيارية إلى هذه الكتابة، وتحوله إلى سلطة تؤطر في النهاية، عملية البناء/ التشكيل النصي كمشروع حضاري عام. في هذه الحال، تكون الكتابة الشعرية العربية في حضرة (الآخر) الأوروبي، ثقافة وتاريخا[3]. هكذا يكون لهذا اللقاء، سلطة تعيين الانتماء للزمن ولأهله وللأدب، وجماليته، وللكون، والمتخيل عنه. وباسترسال السلطة، يستمر اللقاء أيضا. إنه لقاء رحلة مجهولة المسار[4]. ينتج عن هذه الملامسة (التثاقفية Acculturation)، أن الحداثة العربية من حيث هي محصلة للوعي بالنقصان المتولد عن حضور (المعجز الغربي)، يؤسس للتصورات التي تصدر عنها الكتابة. أي أنها تقدم خارج المعطى النصي نفسه. بينما الحداثة على مستوى النص- الكتابة "معوقة ومتحجرة"[5]. لأن ما يحكم انتساب الخطاب، هو نسق الكتابة الذي يؤرخ للذات الكاتبة على الدوام. لقد تأسست الكتابة الشعرية العربية الحديثة على مرجعية تندرج في الثقافة العالمية، ولكن نسق الكتابة، ظل ضمن إطار الثقافة العربية على الرغم من (انزياحاته Ecartement) الفكرية والأسلوبية. التحول الكبير إذن، جرى على مستوى التوجه النظري للكتابة. أما مسألة تحول (نسيج الكتابة Le Tissu de L'écriture)، فتلك مسألة معقدة، ولا يمكن أن تتم إلا ضمن خصوصيات لغة الكتابة ومكوناتها الثقافية. هكذا، تبدو الكتابة الشعرية ملتبسة بتاريخيتها. لقد كان المشروع (النهضوي) العربي، منشغلا ببناء مشروع للمثاقفة يقوم على إدراك الشرط التاريخي الذي أنتج تقدم العرب، فوجده في (العقل العالم

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الأول (التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص55.

[2]- ينظر: محمد بنيس، م.ن، ص32.

[3]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني (الرومانسية)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص14.

[4]- ينظر: محمد بنيس م.ن، ص08.

[5]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الأول (التقليدية)، ص240.

La raison savante). وقلّما كان هذا المشروع النهضوي معنيا بالحداثة، لأنه كان يدرك أنها ثمرة شرط لا يجد لنفسه في نسيج الثقافة العربية موضعا. ومن ثمة، فإن المشهد الثقافي العربي، لم تطله الحداثة كتيار، بل تسللت إليه من منافذ الأفواد. لذلك، فإن ما يميز روح التقدم في الثقافة العربية، هو نزوعها إلى (المعاصرة La contemporanéité) ، وليس لـــ (الحداثة La Modernité) بالمعنى الذي يقترحه الفيلسوف (ستيفين سبندر S.Spender) للتميز بين الحداثة والمعاصرة. إن المعاصرة في حالة الوضع العربي، مدعوة إلى الارتقاء بمعاصرتها. وهي بهذا المعنى، دعوة إلى (التحديث Modernisation)، وليس للوعي (الحداثي Modernisme). التحديث بهذا المعنى، هو تحديث العقلانية، وقيم العقل، وتحديث الروح (الفولتيرية Le voltairianisme). ومن ثمة، فإن الحداثة، بحسب الفيلسوف (هنري لوفيفر H. Lefébvre)، هي ظل الثورة الغائبة[1]. ومن خلال تحليلاته لمناهج الإرهاب الذي نعيش فيه، يكتشف (لوفيفر)، أن خلاص الإنسان. يكمن في الرجوع إلى الأسلوب، وإلى العيد/ (المهرجان Carnaval). وخانت (الثورة) هذه الموهبة الإنسانية، عندما أصبحت شيئا يوميا[2]. ذلك أن الحياة اليومية هي ملتقى الأساسي وغير الأساسي، المشخص الإنساني بالدرجة الأولى، الثقافة المعاشة، وعلى هذا المنوال، فإنها محل الانخلاعات التي يجب فضحها[3]. هذه الدعوة التي تحكم العصر، تؤدي إلى نشدان ثورة ثقافية، يصرح (لوفيفر) بأن شرطها/ مسعاها الأول هو، "إعادة الاعتبار التام الناجز إلى هذه المفاهيم: نتاج العمل، الإبداع، الحرية، الاستهلاك، الأسلوب، قيمة الاستعمال، أن يكون المرء إنسانا"[4]. بعد هذا، يكون بوسعنا أن نتنبأ بحلم (لوفيفر)"انبعاث العيد في مجتمع يتسم بآن واحد بانتهاء العوز، وبالحياة الحضرية"[5]. لذلك يقترح (لوفيفر) أداة في معالجة إشكاليات الحداثة، وهي (التأمل Réflexion). ذلك لأن التأمل، هو الأداة التصويرية الأصلية. يقول: "يتقدم العلم الحديث فخيما أو غير فخيم، باذخا أو أعجف، مترفا، أو مهلهل الثوب. لكنه يتقدم دائما على نحو أكثر إيلاما وسرعة

[1]– ينظر: هنري لوفيفر، ما الحداثة؟ ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، 1983، ص116.

[2]– ينظر: إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص117.

[3]– ينظر: إدوراد موروسير، م.ن، ص116.

[4]– ينظر: إدوراد موروسير، م.ن، ص116–117.

[5]– إدوراد موروسير، م.ن، ص117.

وصخبا (...) إنه يفرض نفسه (...) في الرسم الحديث والفن والأدب والموسيقى والتقنيات والحب (...) له أنصاره وخصومه ولكن ليس في حاجة إلى نظرية"[1]. هكذا، تتحول الكتابة ضمن مقاربات الحداثة، إلى نظام كلي الحضور والامتداد في الزمان والمكان، ولا حاجة لتبرير نفسه من خلال كاتبه. ومن ثمة، لا حاجة حتى لمتلقيه. حيث لا مرجعية إلا مرجعيته، ولا وجود خارج وجوده. لكن مأساة خطاب الحداثة العربية، بالإضافة إلى كونها هي وعي المأساة بذاتها، تكمن في أن هذا الخطاب، ليس إنتاجا وتحقيقا للمتحقق في شرط الوجود ذاته الذي أنتجها في السياق الأوروبي. حيث الحداثة العقلية معادلة للحداثة المادية. بل هو خطاب مفارق، يقول قوله (الحداثوي Le Moderniciste) في عالم يغط في القدم، فيدخل حقله التداولي ليصطبغ بلون موجوداته. فتخرج التكنولوجيا من جلدها التقني لتدخل جسد عالم يتنفس من مسام العقائد والإيديولجيات والمذاهب الوثوقية، حيث يتحول "القول إلى ذكر، والكتابة إلى كلام، والنص إلى خطاب مفرد، والبنية إلى طيف صورة (أوسطوطالية) تبحث عن ماهيتها بين أنقاض وعي مفوت يعيش في عالم لغة لا تنطوي إلا على ذاتها المغلقة ببيانها وبلاغتها وشعاراتها وخطاباتها. وحيث برزخ العرفان قادر على بعث السحر في أوصال المعرفة بأشد لحظات كثافتها الحسية المتعينة في حضورها الصارخ"[2]. ومن ثمة، فإن كل موجود بهذا المعنى، هو حصيلة كتابة[3]. لذلك، فهو لا يقول إلا ذاته. حتى يتحول القارئ إلى بعد من أبعاد النص بعد أن يندمج به. مما يؤدي إلى إلغاء الفارق بين الذّات والموضوع. فالنص ليس موضوعا تبتدعه ذات مبدعة، فلا يفهم إلا على ضوئها، وهو ليس موضوعا بالنسبة لذات القارئ، إنه يشكل كلا مكتفيا بذاته. فهو ليس معطى نهائيا، بل هو دوما في طريقه إلى التكامل. فالذي يكمله ليس كاتبه، بل هو القارئ الذي يعيد إنشاءه. بحيث يصبح النص (آنيا Synchronique) ينجز للتوّفي نقطة مكانية واحدة، وفي لحظة واحدة. حيث تتحول الكتابة إلى ذات مزاحة عن المركز، بالمعنى الذي يؤسس إليه (لاكان

[1]– ينظر: إديث كروزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص77.

[2]– عبد الرزاق عيد، الحادثة، عقدة الأفاعي، قراءة في النموذج السوري للحداثة، قضايا وشهادات ، (الحداثة)1، النهضة، التحديث، القديم والجديد، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1990، ص283.

[3]– ينظر: أنطوان مقدسي، مقاربات من الحداثة، مجلة (مواقف)، العدد35، السنة 1979، ص04.

Lacan). حيث تزاح الكتابة من مكانها المركزي وتصير وظيفة لنظام/ خطاب يتجاوزها فيما هو يؤسسها بالمعنى الذي يتقابل معه قانون الوجود (الديكارتي): "أنا أفكر، فأنا موجود Je Pense donc je suis"، مع نقيضه الذي تتضمنه عبارات (لاكان): "أنا أفكر حيث لا أوجد، وأوجد حيث لا أفكر"[1]. (الآخر L'other) بالمعنى (اللاكاني)، هو مكان افتراضي، هو مكان (الدال) الخاص. لذلك يؤكد(لاكان)، بأن (الآخر)، هو المكان الذي تتأسس فيه (أنا) تتكلم مع من يسمعها[2]. اللاشعور بهذا المعنى، هو اللغة. ذلك أنه يوجد في مستوى اللغة دوما شيء ما يجاوز الشعور. واللاشعور بوصفه لغة، ليس إذن بجوهر، بل إنه بنية. ومن ثمة، فهو خطاب (الآخر)، أو هو خطاب (الهو) الذي يتكلم داخل المرء كلام الشخص الأول، أو الشخص الثاني. إن اللاشعور، هو، "هذا الجزء من الخطاب المشخص باعتباره عبر الفردي، وهو يعوز استعداد المرء لإعادة الاتصال في خطابه الواعي"[3]. المرء بحسب (لاكان) إذن، لا يخاطب، وإنما (الهو) يتكلم فيه. وهذا ما يدريه عن نفسه، ويبلغ من شدة ذلك انه يضمحل، من قبل أن ينجم عن أن (الهو) يخاطبه، يضمحل باعتباره فاعلا وراء (الدال). كما يغدو، انه لم يكن شيئا على الإطلاق. من هنا، لا يمكن أن يكون أي امرئ سبب ذاته[4]. اللغة هي التي تؤلفه، وتدل عليه، بدل أن ينتجها هو. إن اللغة (اللاكانية)، هي لغة مخادعة زاخرة بمعانيها الثقافية وشراكها. ما من أحد ينغمس في (لاكان) ويظل محايدا إزاءه. ذلك أن تحليلاته اللغوية، قد أصبحت حركة تضم إلى الصياغات النظرية، قدرا من إمكان المشاركة في الفعل. بهذا المعنى، يستعيد (لاكان) المؤلف من التحليل، موضحا أن التركيز على الكيفية التي يستخدم بها المؤلف اللغة، تضع النص نفسه في سياق جديد، سياق يتكشف عن معنى لم يتكشف من قبل، ليحل محل المؤلف نفسه من حيث هو (دال)[5]. لذلك، لا يضع (لاكان) في اعتباره أن المؤلف يمكن أن يكون نتاج عصره، أو حتى متأملا أعراف نوع أدبي أو مواصفاته. يتجاهل (لاكان) مثل هذه الاعتبارات، لما تنطوي عليه من جوانب ذات فاعلية. إنه يعلو بالنص على

[1]– ينظر: إديث كروزويل، عصر البنيوية ، ص268.

[2]– ينظر: إديث كروزويل، م.ن، ص282.

[3]– ينظر: إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص157.

[4]– ينظر: إدوارد موروسير، م.ن، ص157.

[5]– ينظر: إديث كروزويل، عصر البنيوية، ص164.

مؤلفه الفردي نفسه. ومن ثمة، لا يبقى إلا أن نقرأ/ نقارب النص، بعيدا عن فكرة تعبير العمل عن عبقرية صاحبه، أو فكرة تعبير العمل عن بيئته الثقافية والاجتماعية. هكذا يخضع (لاكان) النص الشعري إلى معالجة (فرويدية) تنظر إلى النص بنفس الكيفية التي ينظر بها (فرويد) إلى مريض من مرضى التحليل النفسي. حيث يتحول الـــ (Sémuiaire)، أي الحلقات الدراسية العامة، بوصفه نصا حيا، إلى نص آخر أضيق عند تسجيله بالكتابة. حيث تتحول اللغة إلى أداء زاخر بالبدائع اللغوية والمعاني الجديدة التي تتجاوز الحدود الموجودة للغة. يسعى (لاكان) إلى خلق فضاء (ما بعد لغة) جديدة، أو (لغة شارحة/ واصفة Metalanguage) جديدة، يقتنص بها المعاني المراوغة، ويتلاعب بالكلمات حيث يضيف الشهوية والرمزية، ومعرفة اللاوعي إلى السجلات/ المدونات اللغوية لدى القارئ. من هنا، جاء تأكيد (لاكان)، على أن كل فهم، محفوف باللافهم. وان إساءة الفهم، هو الشيء الوحيد الذي يدني بنا إلى الفهم[1]. لذلك يسعى (لاكان) إلى تحرير القارئ على نحو يتمكن معه هذا القارئ من معاناة المتعة Jouissance. حيث يتحول النص إلى حقل/مجال (التناصات Intertextualité)، تظل تعمل على إثارة كل التداعيات الحرة المرتبطة بالإحالات الجزئية إلى نصوص مغايرة. ويأمل (لاكان) بتوقعه هذا، أن يخلق لغة جديدة تحقق المتعة، هي لغة الخيال التي تعمل على تحرير القارئ بما تحققه من استبعاد للعناصر القمعية في وجوده[2]. لذلك فإن القول بان الشيء يتبدل بتبدل النقطة التي ننظر إليه منها، والفاصل بين هذه النقطة والشيء، هو البعد الثالث. وهذا البعد، هو الذي يعطي للنص – الكتابة قيمتها. فهو البعد الدلالي. وهذا يفترض عملية الفصل بين الذّات والموضوع، أو بين النص وما يحيل إليه. وبالتالي، يتحدد موقف الكاتب من هذا النمط الجديد من الكتابة (إلغاء المنظور)، بأن له وجها سلبيا وإيجابيا. فسلبيته تكمن في كونه نصا قصير المدى، وأما إيجابية هذه الكتابة، فتكمن في إلغائها (أسطورة التحفة الخالدة)، حيث الكتابة رهينة بملابساتها التاريخية المعينة[3]. يقول (وليد إخلاصي): "ومادامت الحداثة إضافة، فإنها دون ريب ضد الشيخوخة التي تعني الهرم والتحلل أو الجمود في

[1]– ينظر: إديث كروزويل، م.ن، ص254.

[2]– ينظر: إديث كروزويل، عصر البنيوية، ص166.

[3]– ينظر: أنطوان مقدسي، مقاربات من الحداثة ، ص08.

أسوء الحالات، ومن هذه الزاوية، فالثقافة تتحصن دوما بالجديد لوقف انهيارها، وقد علمتنا علوم كالبيولوجيا، أن الثقافة كالكائنات العضوية معرضة أيضا للتحلل إذا لم تجدد خلاياها"[1]. ومن ثمة، فإن قدر الحداثة هو (التجريب Expérimentation). وكأن التجريب هنا، "تدريب مستمر لمجابهة خطر السكون وقبول ما هو سائد"[2]. ذلك أن الكتابة بالمعنى العالي، ليست نوعا أدبيا معينا، بل هي فكرة روحية تشمل طرائق الحياة. يعني هذا، أنه مهما قيل في الحداثة، يظل القول الأهم فيها، أنها في كل شيء لا في الأدب وحده، موقف كياني من الحياة[3]. الكتابة بهذا المعنى، نظام معرفي يقوم عليه العقل، لذلك فهي نظام معرفة. ومن ثمة، فهي نتاج نظرة حديثة إلى الوجود[4]. بهذا المعنى، لا تكمن الكتابة الحداثية في (التقنية La Technique)، بل في (النظام المعرفي Le Système cognitif) الذي تقوم عليه. إذ ما (التقنية) إلا نتاج النظام المعرفي الذي ولدها. وما (الحداثة)، زيا أو شكلا خارجيا مستعارا، وإنما هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء، تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد[5]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، نظام (ابيستيمي Epistéme) في حالة تغير، على نحو يولد أبنية معرفية جديدة، يجد مرجعه في النزعة الإنسانية الطبيعية أو العلمية. هكذا، يعيد الشعر في هذا السياق، اكتشاف (المطلق) على صورة الإنسان الذي أصبح مصدر كل القيم[6]. من هنا، تحل الكتابة مكان (العقدي)، وتصبح (ميتافيزيقيا) المجتمع الحديث. بهذا المعنى، تصبح أولوية المعرفي على التقني، شرطا أساسيا لعملية التغيير الشكلي والأسلوبي الذي هو نتاج تقني للمعرفي. الكتابة هنا، بما هي أعلى قيم الإنسان الحر، متخطية لما هو جاهز وسائد. لذلك فهي لا تتلاءم مع العالم، بل تعيد خلقه من جديد. النص الشعري بهذا المعنى، لا يشرح العالم أو يفسره أو ينقله، وإنما يعيد خلقه/تشكيله على محك تجربة الشاعر، وبواسطة الكتابة. ولذلك فهو كتابة (رؤيا) التي تبدو أقرب إلى ما يسميه، (رينه حبشي) بـــ (كتابة الغياب)، التي في

[1]– وليد إخلاص، أرابيسك الحداثة، قضايا وشهادات، الحداثة، 1، ص316.

[2]– وليد إخلاص، م.ن، ص316.

[3]– ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص16.

[4]– ينظر: يوسف الخال، م.ن، ص13.

[5]– ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص17.

[6]– ينظر: ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص43.

كشفها لنا هول عالم لا كتابة/ إبداع فيه. تقودنا بقوة إلى عالم من الإبداع[1]. إنها حينئذ، كما يبدو جليا، معركة للسلب، لحظة هي نداء إيجابي للعمل[2]. ذلك أن الممارسة العملية، هي الالتزام بالواقع من أجل تحويله[3]. هكذا، تبدو (الرؤيا) وكأنها عالم ممكن ومستحيل، أو "ظل الثورة الممكنة ولكن المضاعفة"[4]. بهذا المعنى، ينتقد (لوفيفر) واقع المجتمعات الرأسمالية بنوع من التغذية المرتدة بين البنيات، والبنيات الفوقية. بين الإنتاج، والاستهلاك في منظومة الرأسمالية. هذا النقد، يفضح انحطاط الأساليب التي تؤدي إلى انقطاع الصلة بين المعيش اليومي والثقافة العليا. فالأديب/ المبدع، يحقق هنا، على مستوى الكلمات والصور والرموز والاستيهامات والتمثلات، ما عجزت الثورة العملية عن تحقيقه على المستوى الفيزيقي. وبالتالي، فهو لا يفسر العالم، بل يغيره في (البراكسيس Paraxis)[5] . لذلك يأخذ (لوفيفر) في التركيز على فكرة (المهرجان Festivale)، رابطا بين تدهور (الاحتفال)، وتدهور الثقافة الفلاحية مع ظهور التجارة وعمليات الإنتاج الكبير وتغيرات الحياة اليومية. ويرى أن الفن، لا يمكن أن يحل محل (المهرجان). ذلك لأن المهرجان، موصول بالأسلوب Style . ولأن الأساليب العظيمة، قد اختفت مع ظهور الجماهير ، كان لابد من بعث الأسلوب والمهرجان[6]. وينتهي إلى أن إشباع الحاجات جنبا إلى جنب آلية وتبلد الحياة، يفضي إلى الالتباس. لقد ظن (لوفيفر) انه يستطيع أن يخلق انسجاما خاصا به. وذلك عن طريق توسيع مكان التمرد العفوي. ولأن التحلل يغدو في أقصى حالاته داخل العمران المدني Urbanisation فيما يرى (لوفيفر)، فقد اقتنع بأن الثورة لابد أن تبدأ من داخل بعض (الأفق المدني). وعندئذ، تنفجر كل النظريات الشائعة بأنساقها مع انفجار هذا الأفق[7]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، عملية خلق وتحويل، وتخط/ تجاوز. هنا يصبح الموقف الوجودي من العالم، وقد أصبح موقفا (رؤياويا)، تعويضا مدفوعا باليأس عن إخفاق الموقف الإنساني الطبيعي المهدد والمخفق في تحويل الواقع نفسه. ومن ثمة، فإن

[1]– ينظر: رينه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة (شعر)، العدد1، السنة1، كانون ثاني 1957، ص95.

[2]– ينظر: رينه حبشي، م.ن، ص95.

[3]– ينظر: إدوار موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص15.

[4]– هنري لوفيفر، ما الحداثة؟ ص22.

[5]– ينظر : لوفيفر، م.ن، ص22.

[6]– ينظر: إديت كروزويل، عصر البنيوية، ص85.

[7]– ينظر : إديث كروزويل، م.ن، ص90.

الثورة بهذا المعنى، قابلة للابتكار مجددا ولإعادة الخلق، وهي قبل ذلك، قابلة للتعرف على ضوء جديد. والمخيلة (البروميثوسية Prométhéisme) اليوم هي تلك التي تعلن، أن "الثورة مثلها مثل الحب، شيء نبتكره ثانية"[1]. لذلك يظل (لوفيفر) يؤكد، أن التغيير لابد أن يحدث، لأن البشر سوف يعيدون اكتشاف المهرجان/ العيد القديم بعون من الفن واللعب، وغيرهما من أكوان العرض والأداء. ذلك لأن الخصائص الثورية للمهرجان، تولد الإبداع[2]. الحداثة في الشعر، هي بهذا المعنى، تجربة تعلمت لعبة إعادة بناء متخيل شعري، يندمج باستمرار في حداثة كونية يخترق اللغات ليسكنها. فاللغة تعني في شعر الحداثة، عبور اللغات، يتقصده الشعر فيما هو يتقصد تبدل الرؤية إلى الوجود والتاريخ. هذا ما يجعل القصيدة بحسب الشاعر (محمد بنيس)، منقادة نحو عتمة ليلها، تعبر اللغات كما تعبر السلالات الشعرية، تهتدي بالحفر في سراديب الإيقاع حيث كل عنصر يتدخل لإيقاظ الوشوشات المتخفية، والسفر الوحيد في ليل دم شخصي يعرف بياض الورقة وسواد الأدلة اللغوية كيف يتبادلان غواية بعضهما بعضا حتى يكون الاحتفال الكوني متسربا فمتهججا في أعضاء الكلمات، وبها، وحتى تصبح القصيدة المفردة مأهولة بالإيقاع العضوي للذين ماتوا والذين لم يموتوا بعد، مخترقين نشيد صحراء يتحدر من بعيد، من هناك، حيث كان الشعراء يركبون راحلتهم ويمضون في ليل القصيدة نحو ابتهاج وجودي له نشوة الاستمتاع بفضاء فيه تتزوج النجوم الحصى، والجسد بماء الفناء يحيا. لذلك كان الشعر في سفره، غازيا أفق الاستثنائي، يحل الكوني المتعدد في رعشة الكلمات، في إيقاع يستدعي الأصول لتجاوباتها، ببساطة، لانشقاقها ونقصها[3]. الحداثة الشعرية بهذا المعنى، فعل شمولي. وهي أيضا، رؤية تبدلت من أصوليتها المتعالية إلى إدراك علمي للمحسوس، يملأ مع الزمن، فراغاته، مع ما يرافق إبدال هذه الرؤية من اختلاف جذري في علائق القوى في التاريخ، وما يضبط انتظامها[4]. داخل هذه اللحظات الكونية، تتأصل الكتابة الشعرية في اختيار العالم الحديث. من هنا، حاجة الكتابة الشعرية لاستيعاب معرفي

---

[1]– لوفيفر، ما الحداثة؟، ص118.

[2]– ينظر: إديث كروزويل، عصر البنيوية، ص87.

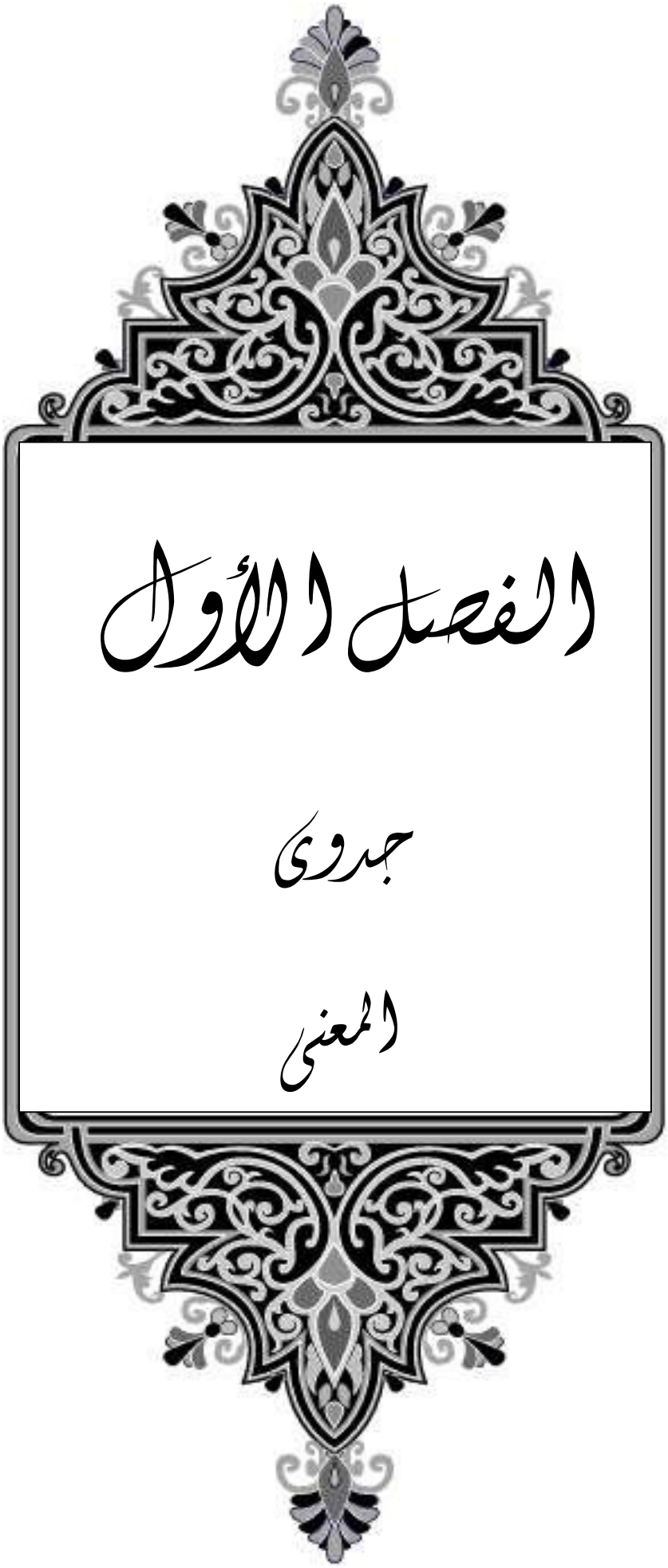
1– ينظر : محمد بنيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 77.

2– ينظر : محمد بنيس، م.ن، ص129.

لتصدعاتها، وهي تقتحم، تسائل اللغة والذّات والتاريخ، تباشر حفريات الصمت في الثقافي والاجتماعي والأنطولوجي. وحيث يتحطم التقسيم الميتافيزيقي: شرق- غرب، حيث تصبح مشارق في مغارب، ومغارب في مشارق. ذلك أننا جميعا متورطون في الحداثة، وقد أصبحت أثرا من آثار كياننا. كل الأطراف، وكل القطاعات، ترحل، مبتهجة، أو بائسة، نحو الحداثة. يقول الشاعر (ادونيس)، لا بد للشاعر المعاصر أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الثقافي، لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها. وكما هو طبيعي أن لا يرى في تراثه الشعري، قيما نهائية. هكذا يصبح التراث، شعرا، وثقافة، جزءا من الحضارة الإنسانية. ولا معنى لهذا التراث، إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة. وبقدر ما هو إنساني، وبقدر ما هو يقوم على الحرية والبحث. بحيث لا يلتمس الشاعر المعاصر ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل[1]. تنشأ الحداثة من السؤال، سؤال يورط القناعة، ويدمر البعد الواحد، ليؤسس لمعرفة أخرى مغايرة. الحداثة بهذا المعنى، ذات بعد معرفي، أي الخروج من الأطر المعرفية التقليدية إلى أرضية معرفية مغايرة، تعتمد الممكن والمتعدد، لا تنتظر الوحي من الكتب القديمة أو الحديثة. ولأنها كذلك، فهي تشترط تبدل الحساسية الشعرية من خلال الرؤية للواقع والإنسان ولغة الكتابة. هكذا تكف الكتابة الشعرية عن أن تكون إلهاما، لتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة كفعل إبداعي يتفجر في النص وبالنص. من هنا، كانت الكتابة الشعرية، معرفة غير يقينية، مشروطة باستيعاب المغامرة[2].

3- ينظر : أدونيس، زمن الشعر، ص42.

[2]- ينظر : محمد بنيس، حداثة السؤال، ص187.



الفصل الأول

جدوى

المعنى

1- جدوى الشعر:

يحكى عن (كارل ماركسkarl Marx)، أن أمه كانت دائما تتألم لرؤيته يكتب طوال النهار، وتشكو، ألم يكن أفضل (لكارل)، أن يجمع رأس مال، عوض أن يبذر كتابا في رأس المال[1]. ثمة في هذا التحسر لدى والدة(كارل ماركس)، تعبير بريء عن استغراب مألوف يدفع الناس إلى التساؤل إزاء الظواهر الملحاحة، والأمور الطريفة، والأكثر نفعا في الحياة، لماذا الأدباء، عوض أن يعيشوا حياتهم، يمضون في الكتابة؟ وعلى الرغم مما ينطوي عليه هذا التساؤل من الشعور بالمهانة لدى الكاتب، فإن الأدب ليس عملية جدية في نظر المراقب من خارج اللعبة. ذلك أن الكتابة، هي عملية الغياب توصلا إلى حضور أقوى. إنها عرض على القارئ أن يغيب عن نفسه. القارئ الذي يختصر جميع تفردات الفكر الإنساني، وانه لا يختصر بما هو، بل بما يستطيع. وأنه في المطلق لا يحد. لذا فزمانه غير ملموس، إذ يضيف عليه خيالا يتبناه، أو تأملا يعشقه. هذا الكائن الذي يوجد فوق كل هذا، أليس هو الإنسان؟[2]. تتأسس الكتابة الشعرية على رؤية تؤسس لمقولة، أن الشعر، نوع من خلق/ تشكيل العالم باللغة. يبحث الشعر عن الخلاص الحقيقي فيما يجعل الحياة معقولة/ مناسبة، في بناء كون مقدس في الشعر. هذا الاتجاه، نحو العجائبي، نحو المدهش، نحو اللامعقول، نحو التخييل، إجمالا، نحو الكتابة الشعرية، إنما هو رد فعل ضد يباس الحياة، ضد قساوتها، ضد صعوبة العيش فيها. لذلك لجأ الإنسان إلى الفن/ الأدب، لأنه يمثل الخلاص الحقيقي. فالخلاص الحقيقي، هو الخلاص من الدنيا، من يبساها. ومن ثمة، السعي إلى بناء كون / عالم مقدس على الأرض، أي خلق معادل مناسب (مثالي) للحياة. أو ما يسمى بالحياة اللائقة، كما يفترض أن تكون في الشعر/ الأدب، لا كما هي في الواقع / الحياة. ثورة الإنسان على نقص/ فقر الواقع، وجهه إلى كل ما هو مدهش، نحو عالم الحلم- الإبداع. فالشعر يسعى وراء واقع يحاول أن يدرك تعقده أكثر فأكثر. هو لذلك، لا يستطيع كما يقول الناقد الروسي (تشر نشيفسكي

1- ينظر: كلود روا، دفاعا عن الأدب، ترجمة هنري زغيب، منشورات عوديات، بيروت ط1، 1983، ص05.

2- ينظر: كلود روا، م.ن، ص10.

Chernyshevsky)، تحمل مشابهة مع الواقع النابض بالحياة. ومن ثمة، فلا مهانة للشعر في كونه لم يعد أسمى من الواقع. ولا خجل له من الإقرار، بأن "هدفه، هو القيام بتعويض للإنسان في حال انعدام المتعة الجمالية الكاملة التي يجلبها الواقع، فيصور في حدود طاقته، ذلك الواقع القيم ويشرحه من أجل خير الإنسان[1]". فالإبداع الشعري لا يغرب عن باله غنى العالم الحقيقي، أي مجمله الذي تقع استعادته بعد سياق تطوري تجد فيه الإنسانية نفسها ملتزمة منذ الأزل، بأن تدرك الكل الإنساني. ومن أجل ذلك بالذات، فهو مستدرج إلى التشديد على الطابع غير التام في العالم. فيقدم صورة الافتراضات التي تنطوي عليها الظروف الموجودة. لذلك، يسعى الشعر إلى أن يوقظ الأمل في عالم قد تصالح مع نفسه. من هنا، بالذات، مهمة الشعر في أن يولد الرغبة في الإسهام لتحقيقه. ذلك أن مهمة الشعر، شأن الفلسفة تماما، بحسب الفيلسوف (فيورباخ Feurbach)، بأن اكتفى بتأويل العالم بطرق مختلفة[2]. لقد تمثل الشعراء كالفلاسفة، صورة خاصة عن الوجود. فهذا مثلا (أفلاطون Aphlaton)، يتحدث عن الوجود كـ (فكرة) و(مثال). و(أرسطو Aristote)، كـ (طاقة). و(كانط Kant)، كـ (موقف). و(هيجل Hegel)كمفهوم (مطلق). و(نيتشه Nietzache)، كـ (إرادة للقوة). إن هذه لم تكن مذاهب أنتجت صدفة، بل كلاما للوجود، يستجيب لنداء يتحدث في ذلك القلب المستضاف هو ذاته في المصير[3]. يقول (كلود روا Claud Roy): يكتب الأديب ليتعلم أن يعيش، أو ليعلم غيره. ومن ذلك، أن الجدوى الحقيقية للأدب، انه يساعدنا على الحياة[4]. ويقول(بول موريل .P.Maurel)، إن الآثار العظيمة، هي التي تضيف جديدا إلى وضوح هذا الكون، وتقرب إلى الفهم، تلك الأجزاء التي لم تصل إلى فهم الناس بعد من التصرف الإنساني، وتقليص الإبهام، لإحلال قوانين جديدة منيرة مكانها[5]. بهذا المعنى، يعمل الشعر على توضيح كل غموض، وتفسير كل ما هو قابل للتفسير. وهو بهذا، يعمل على تحطيم/ دحض مقولة، ما الجدوى من الشعر؟ لأن

1- هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1975، ص59.

2- ينظر: هنري أراغون، م.ن، ص66.

3- ينظر: مارتن هيدغر، ، التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة محمد سبيلا، وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.ص 104.

4- ينظر: كلود روا، دفاعا عن الأدب، ص114.

5- ينظر: لكود روى، م.ن، ص118.

الأهم، هو محاولة الفهم من أجل الإفهام. هكذا يساهم الشعر في إضافة وضوح جديد إلى غموض الحياة. يقول الكاتب (إرنست همنغواي E.Hemingway) إن الكتابة، هي قول الحقيقة عن الحياة[1]. ويقول (بوالو Boileau): الذي يفهم جيدا، يقال في وضوح وسهولة[2]. تتأسس جل هذه المقولات النظرية، في نظريات الأدب، على تأكيد أهمية الكتابة والقراءة كفاعلتين إنتاجيتين. إذ لا يجد السؤال: (ما الكتابة؟) جوابه إلا إذا عرف سبب الكتابة: (لماذا نكتب؟). بيد أن السبب يفهم أولا بسؤال ثالث: (لمن نكتب؟). هذه الوحدات الثلاث التي حددها الفيلسوف (سارتر Sartre)في مؤلفه الدال: (ما الأدب؟ Qu'est ce que la littérature)، هي التي ستشكل حقل البحث النظري والفلسفي لكل المقولات التي تبحث في مستويات الإنتاج الأدبي. بهذا المعنى، يبدو أن روح الشعر، أشبه في أن تكون قبسا من النار الخالدة التي سرقها ذلك اللص الإغريقي العظيم (برومثيوس Prometheé)، وبدلا من أن يضعها بين أيدي البشر، نسى فألقاها في قلوبهم. إذ لم يزل لهيبها يحرقهم ويجلو نفوسهم ويجعلهم يحيون وهم يحلمون بحياة لائقة أبهى وأجمل، ممكنة التحقق على هذه الأرض نفسها. فالشاعر يحس دائما بأن القوى التي تهدد حريته، تزداد. لذلك يزداد تلهفه للحرية وإلحاحه عليها. إنه لا يبخل في سبيل ذلك بشيء، ولا تعز عليه تضحية ولو أدى به الأمر إلى تحطيم الواقع وإلغائه. إنه لم يعد يجد الراحة والاطمئنان في الواقع والتاريخ. لذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله، ويبدع بالكلمة الشاعرة، مملكته غير الواقعية. مملكة تعلن العداء على كل ما هو مألوف، وتناقض كل ما هو ثابت. الشعر بهذا المعنى، أشبه بحكاية عظيمة لم تروى من قبل، ولكنها حكاية وحيدة شديدة الوحدة تؤثر أن تظل في المتاهات، أو تتحدث في الفارغ. لذلك يظل الشعر، تجربة في علاقة خاصة مع اللغة. فاللغة هي موطنه الوحيد، وهي حياته الأبدية. فحرية اللغة، هي قدرتها في أن تبتكر وتجرب وتلعب. إن أهم عمل يقوم به الشاعر، وهو في قمة تأملاته الشعرية، هو أن يشيد كون الكلام[3]. ذلك أن الصور الشعرية، بحسب (إدمون جابس Jabes)، تتشكل من

1- ينظر: كلود روا، دفاعا عن الأدب، ص119.

2- ينظر: كلود روا، م.ن، ص119.

3- ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993، ص 161.

كلمات نحلم بها[1]. الشعر يكمل جمال العالم، يجمل العالم. يرى في الروح والعالم الخارجي لم يعد سوى ما حلم به. لم يعد الواقع سوى انعكاس للمتخيل. من هنا، تتجاوز الحياة المتخيلة العالم الواقعي حيث يغدو مصير الحياة ولو للحظة، في عالم الصور المشبعة بالإثباتات الموضوعية تحيي بالتأكيد انطلاقة الحياة، تعطي لكينونتنا المتخييلة جزءا كبيرا من الكيونة. إنها بالإجمال، بمثابة فتحة على عالم جديد، أسمى بكثير من العالم الذي استهلكته الحياة اليومية. الشعر يفتح لنا عالما، ويعلمنا أن نبقيه مشعا. في هذا، كان الشعر أكثر معرفة من الفلسفة[2]. لذا، يقترح علينا (بيار ألبير بيرو Pierre Albert Birot)، أن نعيش سعادة آدم: "أحس أن العالم يدخل في كما الفواكه التي أكلها، نعم حقا، إني أتغذى من العالم"[3]. هكذا فصور تأملات الشاعر، تحفر الحياة، توسع أعماقها. إن الزهرة المولودة إذن في التأملات الشاعرة، هي كينونة الحالم/ الشاعر نفسها. كينونته المزهرة. فالحديقة الشاعرية تهيمن على كل حدائق الأرض. إن حديقة الشاعر، هي حديقة فاتنة، ماض من الخرافات يفتح الطرقات أمام التأملات الشعرية، مسالك كونية تشع انطلاقا من الموضوع المحتفل به، بحيث أننا نشعر بحالة رمزية مفتوحة تعيدنا بحسب الشاعر (ريلكه Rilke) إلى سعادة الطفولة الأبدية[4]. فإنسان التأملات يسبح في سعادة حلم العالم. ولعل أعظم إنجاز حققه الإنسان عن طريق الشعر، هو انه وصل العالم المنظور بعالم آخر غير منظور. واحتفى بتجربة الخلق أيما احتفاء، وجعلها أقرب إلى التجربة الصوفية، وأكد قدرة جدوى الإبداع أمام رهابة أسرار الوجود. وأكد أن الشعر بالتحديد، هو طريق الخلاص من بأس الحياة ورهبة الفناء. إذ لم يعد الإنسان هو الحيوان السياسي، بل هو الفنان القادر على أن يجعل من الحياة نفسها، أفقا فنيا، تستحق من أجل أن تعاش. فحاجة الحياة الإنسانية إلى الشعر ضرورية، فهي تنتظر دائما صوت الشعر الذي يتغنى بها وبمصيرها، حتى يمكنه أن يغني بجوهره الخالد، عظمة الحياة وحقيقتها. فالشعر في جوهره غناء، لحن يعيد للعالم انسجامه وصياغة جديدة لمعناه. هذا هو التحديد الاسمي

4- ينظر: غاستون باشلار، م.ن، ص161.

1- ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص182.

2- باشلار، م.ن، ص134.

3- ينظر: باشلار، م.ن، ص137.

للشعر في كل الأزمنة. القصة- الأسطورة الإغريقية القديمة التي تروى في هذا المعنى، ترسم حالة شاعر أراد الخلاص عن طريق الموسيقى[1]. الموسيقى هنا، ليست سبيلا للإنقاذ فقط، بل هي كذلك تعبير عن مغامرة الحقيقة وسط محيط التجربة الإنسانية غير المتناهي. هنا فقط، يصبح الإبداع، هدف كل تجربة شعرية حقيقية. ويقص الشاعر الألماني(ريلكه R. M. Rilke)، قصة قارب يقاوم ربانه الغرق. وبينما يبذل الملاحون جهدهم اليائس لمقاومة هول الأمواج، تحاول أغنية الشاعر أن تقاوم يأسهم. إنهم يريدون السيطرة على العنصر الثائر القريب منهم. وصوت الشاعر يريد أن يربط القارب بالغاية البعيدة، ويشع بالأمل في النفوس[2]. الشعر بهذا المعنى، عملية كشف خاصة ستظل دائما هي طريقة اللحن والغناء. ذلك أن الشعر في جوهره، حالة احتفالية، عيد وغناء. بهجته ليست مجرد لذة، شكواه ليست مجرد بكاء. ومن ثمة، فالشعر، تأكيد لوجود عالم له معنى. من هنا فإن كل شعر، هو بهذا المعنى، واقعي. أي محاولة للعودة بالأشياء إلى حقيقتها الأصلية[3]. مما ينتج عنه، أن حقيقة الشعر، تقريبية. فنظرية / مفهوم الشعر يختلف من زمن لآخر، وفهمه/ استيعابه، يختلف كذلك حتى في العصر الواحد، بل ويتفاوت من قارئ لقارئ بالنسبة للنص الشعري الواحد. هكذا، فإن ثورة الإنسان على نقص الواقع وفقر الحياة، وجهه نحو كل ما هو مدهش، نحو عالم الحلم والتخييل، إلى الأدب إجمالا.

خلق/ صنع هذا الكون المقدس، متنوع بتنوع التجارب الإنسانية والشعرية:

1- منهم من بدأه بالزهد بالدنيا. (أبو العتاهية) مثلا. وقد عبر عن دعوته بنبرة رهبانية تفيض بالرهبة: الإنسان يسقط وحيدا إلى الدنيا، ويمضي وحيدا دون أن يظفر بشيء منها إلا بحفنة التراب. جاء في (الأغاني): كان أبو العتاهية "غزير البحر، لطيف المعاني، سهل الألفاظ، كثير الافتنان، قليل التكلف. إلا أنه كثير الساقط المرذول مع ذلك. وأكثر شعره في الزهد والأمثال"[4]. كان في صباه لا يتخير أصدقاءه من خيار الناس، فلما تقدمت به السن، مال إلى الرزانة والجد، ولكن ماضيه ظل يلاحقه طوال حياته. يقول:

4- ينظر: د. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى العصر الحاضر، ص323.

1- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص323.

2- ينظر، عبد الغفار مكاوي،م،ن، ص321.

3- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، الجزء4، تحقيق عبد الستار أحمد فواج، بيروت، ط6، 1983، ص04.

1- طول التعاشر بين الناس مملولُ مالا بن آدم إن فتّشتَ معقولُ
3- ياراعيَ الشاء لا تغفلْ رعأيتها فأنت من كل ما استُرعيتَ مسؤلُ
11-إني لفي منزل ما زلت أعمره على يقين بأني عنه منقولُ
16-وليس من موضع يأتيه ذو نفسٍ إلاّ وللموتِ سيف فيه مسلولُ
17-لم يُشغل الموت عنا مذ أُعد لنا وكلنا عنه باللذات مشغولُ
18- ومن يمت فهو مقطوع ومجتنبٌ والحي ما عاش مغشيٌ وموصولُ
19- كل ما بدا لك فالآكال فانيةٌ وكل ذي أكل لابد مأكولُ[1]

هذا الشعور من (أبي العتاهية) بتفاهة الدنيا، تمثل له عند الموت في صورة جديدة. فقد أعلن يأسه من الدنيا، وأفصح عن غدرها وسرعة زوالها، يقول:

1- أفنيتَ عمرك إدباراً وإقبالاَ تَبغي البنينَ و تبغي الأهلَ و المالاَ
2- للموت غول فكن ما شئت ملتمِساً من حوله حيلة و إن كنت مُحتَالاَ
6- ألم ترَ الملكَ الأمسيَّ حين مضىَ هل نال حيٌّ من الدنيا كما نالاَ
7- أفناه من لم يَزَل يُفني الملوكَ فقدْ أمسى وأصبحَ عنه الملكُ قدْ زالاَ
8- كم من ملوك مضى ربيب الزمان بهمْ قد أصبحوا عِبراً فينا و أمثالاَ[2]

ولذلك كانت الدنيا كما يصفها (ابن حزم) في عبارة مليئة بالمعنى: "أما ما مضى فحلم، وأما ما بقي فأماني"[3]. ومنه قول الصوفي (أبي العباس المرسلي): "الزاهد جاء من الدنيا إلى الآخرة، والعارف جاء من الآخرة إلى الدنيا (...) الزاهد غريب في الدنيا لأن الآخرة وطنه، والعارف غريب في الآخرة فإنه عند الله"[4]. ومن ثمة، فإن العارف، "لا دنيا له لأن دنياه لآخرته، وآخرته لربه"[5]. وأما الغربة هنا في كلام الشيخ الصوفي، فمعناها، "أن الزاهد يكشف عن ملك الآخرة، فتبقى الآخرة موطن قلبه ومعشش روحه، فيكون غريبا في الدنيا إذا لبست وطنا لقلبه عاين الدار الآخرة، فأخذ قلبه فيما عاين من ثوابها

1- أبو العتاهية، الديوان، منشورات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2004، ص165-166.
2- أبو العتاهية،م.ن، ص179.
3- ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، الجزء الثاني، تحقيق محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص355.
4- ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، تحقيق خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص130.
5- ابن عطاء الله السكندري، م.ن، ص129.

ونوالها، وفيما شهد من عقوبتها ونكالها، فاستغرب في هذه الدار. وأما العارف، فإنه غريب في الآخرة، فإنه كشف له عن صفات معروفة، فأخذ قلبه فيما هنالك، فصار غريبا في الآخرة لأن سره مع الله بلا أين. فهؤلاء العباد تصير الحضرة معشش قلوبهم إليها يأوون، وفيها يسكونون"[1]. يقول (أبو العتاهية):

5- يا منْ تشرَّفَ بالدنيا وطنيتِها ليس التشرفُ رفعَ الطّين بالطّينِ

6- إذا أردتَ شريفَ الناس كُلّهِم فانظر إلى ملكٍ في زيِّ مسكينِ[2]

الدنيا بهذا المعنى، تشبه حال المتخيل الذي أورده (ابن القيم) في مؤلفه (عدة الصابرين)، يقول: "أشبه الأشياء بالدنيا الظل، تحسب له حقيقة ثابتة، وهو في تقلص وانقباض. إن تبعته لتدركه فلا تلحقه. وأشبه الأشياء بها السراب، يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجد شيئا(...) وأشبه الأشياء بها المنام، يرى فيه العبد ما يحب وما يكره، فإذا استيقظ علم أن ذلك لا حقيقة له"[3]. فالناس في الدنيا ضيوف وما بأيديهم عارية، كما قال (ابن مسعود):"ما أصبح أحد في الدنيا إلا ضيف وما له عارية، فالضيف مرتحل والعارية مؤداة"[4]. ومن ثمة، فالإنسان في الدنيا، هو "كراكب استظل تحت شجرة، ثم راح وتركها"[5]. لهذا كان (أبو العتاهية)، كثير التفكير في الدنيا وفي سرعة زوالها وقرب انقضائها، فلا يرضى لنفسه أن يتزود منها إلى دار بقائه وخلوده أخس ما فيها وأقله نفعا[6]. يقول:

1- سكنٌ يبقى له سكنُ ما بهذا يُؤذنُ الزمنُ

2- نحنُ في دارٍ يُخبِّرنَا عنْ بَلاها ناطق لَسِنُ

3- دارُ سوءٍ لمْ يدمْ فرحٌ لا مرئٍ فيها ولا حُزنُ

8- كلُ حيٍّ عند ميتَتِهِ حَظُّهُ من مَالِه الكَفَنُ

9- إنّ مالَ المرءِ ليسَ لهُ منهُ إلاَّ ذِكرهُ الحَسنُ

1- ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، ص130.

2- أبو العتاهية، الديوان، ص232.

3- ابن قيم الجوزية، عدة الصابرين، تحيقي عماد زكي البارودي، المكتبة التويفيقة، القاهرة، ص263.

4- ابن قيم الجوزية، م.ن، ص258.

5- ابن قيم الجوزية، م.ن، ص252.

6- ينظر: ابن قيم الجوزية، م.ن، ص69.

10- في سبيل الله أنفُسنَا كلُّــنا بالمــوتِ مُرْتهِنُ[1]

فلولا ميادين النفوس كما يقول (ابن عطاء الله السكندري)، ما تحقق سير السائرين[2]. فما تميزت العموم من الخصوص، "إلا بمجاهدة النفوس. وأعظم العوائد التي يجــب خرقهــا على النفس، العز والمال"[3]. فموطن الدنيا بحسب (ابن عربــي) ، هــو محــل التكليــف والابتلاء والأعمال. فالناس مذ خلقهم الله، لم يزالوا مسافرين وليس لهم حط رحــالهم إلا في الجنة والنار، وكل جنة ونار بحسب أهلها. فالواجب على كل عاقل أن يعلم أن الســفر مبني على المشقة وشغف العيش، والمحن والبلايات وركوب الأخطار والأهوال العظــام، فمن المحال أن يصح فيه نعيم أو أمان أو لذة فإن الحياة مختلفة الطعم، والأهوية مختلفــة التصريف، وأهل كل منهلة يخالف طبع أهل المنهلة الأخرى، فيحتاج المسافر لما يصــلح بتلقي كل عالم في منزله فإنه عندهم صاحب ليلة أو ساعة وينصرف فأنى تعقل الراحــة فيمن هذه حالته[4]. وزهد (أبي العتاهية) هنا، يمثل حالة يجسدها سؤال (الإسكندر) رســول (أرسطاليس) عن الحكيم، قال فما لباسه الظاهر، قال الزهد في الــدنيا والامتنــاع مــن شهواتها. قال فما لباسه الباطن، قال الفكر الطويل والتعجب الدائم. قال وممن ذلك، قــال من أهل الدنيا كيف اغتروا بها، ومن أهل التجربة كيف وثقوا بها[5]. ولم يكن حــظ (أبــي العتاهية) من هذا كله، إلا رفضه الدنيا، ونبذ شهواتها وترك اللذات عند القــدرة عليهــا. فالزهد، هو أن تترك بعض ما تملك، والعفاف أن تكون عند القدرة مسيطرا على هــواك. ومن ثمة، فإن الزهد لا يدل على قوة النفس، إلا حين يتضمن معنى الحرمان. والحرمــان مما تملك، أقسى مما تؤمل، لأن الملك يغريك بالحرص، ويطمعــك فــي المزيــد. أمــا المأمول، فهو سراب[6]. انشد (أبو العتاهية) يقول:

1- إذا المرءُ لم يُعتِقْ مِنَ المالِ رِقهُ تملكَهُ المالُ الــذي هو مــَالِكُهُ

7- أبو العتاهية، الديوان، ص214-215.

1- ينظر: ابن عطاء الله السكندري، الحكم، تحقيق أحمد عز الدين، عبد الله خلف الله، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ص146.

2- ابن عجيبة، الفهرسة، تحقيق عيد الحميد صالح حمدان، دار الغد العربي، القاهرة، ط1، 1990، ص52.

3- ينظر: محيي الدين بن عربي، الرسائل، رسالة الأنوار، تحقيق عيد الكريم النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2004، ص124.

4- ينظر: ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص 174.

5- ينظر: د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي، الجزء الأول، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، بيروت، ص25.

2- أَلاَ إِنَّمـــا مَالـــي الذي أنا مُنْـــفِقٌ وليسَ لي المـــالُ الذي أنا تَارِكُهُ
3- وإذا كنتَ ذا مـــالٍ فبادرْ به الّذي يَحِقُّ و إلاَّ استَهْلكـــتْهُ هـــوَالِكُهُ[1]

فالزهد في الدنيا لا يكون إلا على ترك الحلال. وقال (أبو حازم): "إن كنت إنمـــا تريد من الدنيا ما يكفيك، ففي أدناها ما يكفيك، وإن كنت لا ترضى منها بما يكفيك، فليس فيها شيء يغنيك"[2]. قال (أبو العتاهية):

- ألاَّ إنما التقوى هي العزُّ والكرمْ وحبك للدنيا الـــــذُّل و الـــــندمْ
- وليس على عبدٍ تقيٍّ نقيـــصةٌ إذا صَحَّحَ التقوى وإن حاكَ أوْ حَجَمْ[3]

وقال بعض الزهاد: "إن صفاء الزهد في الدنيا وكماله، ألا تأخذ من الدنيا شيئا ولا تتركه إلا لله، فإذا كنت كذلك، كان أخذك تركا، ومعاملتك لله فيهـــا ربحـــا. وإن صـــفاء الرغبة في الدنيا وكمالها، ألا تأخذ منها شيئا ولا تتركه إلا لها. فإذا كنـــت كـــذلك، كـــان تركك أخذا، وفوت ما فات عليك منها حسرة"[4]. الدنيا بهذا المعنى، لم تغلب (أبي العتاهية) العتاهية) على نفسه، ولم تورطه في فخاخها، ولكنها كلما لمعت له، ازداد منها بعـــدا، أو كلما تزينت له ازداد فيها استيحاشا، وكلما تقربت إليه، ازداد منها نفورا[5]. فحب (الدنيا) – –كما يقول (أبو نصر الطوسي)- رأس كل خطيئة، والزهد فيها رأس كل خير وطاعة[6]. لذلك يوصي (الحلاج) بالنفس، فإن لم تشغلها، شغلتك[7]. ذلك أن الطريق إلـــى الله، هـــي بالأساس خطوتين وقد وصلت: اضرب بالدنيا وجه عشاقها وسلم الآخرة إلـــى أربابهـــا[8]. ومن ذلك قول (أبي يزيد البسطامي): "قلت يا رب بما أتقرب إليك، فقال بما ليس لي، قلت وما ليس لك، قال الذلة والافتقار"[9]. وهذا هو زهد المتحققين كما يتمثله (رويم بن احمد)،

6- أبو العتاهية، الديوان، ص163.

1- ابن قتيبة، عيون الخبار، ج2، ص389.

2- ابن قتيبة، م.ن، ص403.

3- ابن قتيبة، م.ن، ص405.

4-ينظر : ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص175.

5- ينظر : الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تحقيق عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ص50.

6- ينظر : الحلاج، الديوان، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 62.

7- ينظر : الحلاج، م.ن، ص65.

8- ابن عربي، كتاب التراجم، رسائل ابن عربي، ص223.

احمد)، وهو ترك حظوظ النفس من جميع ما في الدنيا، لأن الزهد في الدنيا حظا للنفس لما في الزهد من الراحة والثناء والمحمدة واتخاذ الجاه عند الناس، فمن زهد بقلبه في هذه الحظوظ، فهو متحقق في زهده[1]. يقول (أبو العتاهية):

3- ألمْ ترَ رَيْبَ الدَّهر في كل ساعةٍ له عارضٌ فيهِ المَنِيَّةُ تَلْمعُ

4- أيَا بَانيَ الدُّنياَ لغَيركَ تَبتَني ويا جَامِعَ الدُّنيا لغيركَ تُجْمعُ

5- أرىَ المرْءَ وثاباً على كلّ فرصةٍ وللمرءِ يومًا لا مَحالةَ مَصْرَعُ

6- تَباركَ منْ لا يملكُ الملكَ غيرهُ متىَ تَنْقضي حاجاتُ منْ ليسَ يَشْبعُ

7- وأيُّ امرئٍ في غايةٍ ليس نفسُه وإلى غايةٍ أخرىَ سِواهَا تَطَلَّعُ[2]

2- يصنع (المعري) عالمه بدءا من موضوعة (الموت). بحيث يبدو فيه المجال الشعري، مجالا للتأمل يحيل المعنى على التعددية، وتتداخل الزوايا والحدود. حيث يفقد المعنى الفيزيقي خصائصه ليصبح رمزا لما يسمى بـ (فن المعنى)[3]. يغدو الموت، سبيلا للخلاص. والحياة نفسها ليست إلا موتا يسعى. الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن، والمنزل قبره. ومن ثمة، فإن الموت هو الحياة الحقيقية. فالموت بهذا المعنى، هو "آخر الحيوان"[4] كما يعبر (أبو تمام). الموت يطارد الإنسان. والحياة نفسها، موت فوق الأرض، الأرض، أو هي غيمة الموت[5]. الحياة كما يراها (المعري)، تبدأ غدا، بعد الموت. ذلك أن أن الحياة علة دواؤها الموت. ومن ثمة، فإن (المعري) يموت من كونه لا يموت. إنه يفتح في أعماقه جحيما يهبط فيه حيث يحاور الموت ويصادقه ويتمناه ويدعوه. الموت بهذا المعنى، عيد الحياة، فالفناء يغني الإنسان، شأن المسك الذي يزيده السحق غنى وطيبا. فالموت هو غريزة النفس، فهي في شهوة دائمة لتصبح زوجة له[6]. هكذا، يكشف (المعرّي) عن الغياب الأصلي في الحياة، إذ ليست الحياة إلا موتا يسعى. فالحياة غائبة جوهريا، فليس العالم والتاريخ إلا لسلسلة من الغياب الدائم الحضور. حيث تتحول الحياة

1- ينظر : الطوسي، اللمع، ص51.

2- أبو العتاهية، الديوان، ص125.

3- أدونيس، الشعرية العربية، ص68.

4- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص60.

5- ينظر، ادونيس، م.ن، ص60.

6- ينظر: أدونيس، م.ن، ص63.

إلى جسر نحو الغياب، وان الإقامة فيها إنما هي إقامة من يرحل لا من يستقر[1]. فليس الإنسان إلا سقوطا ينتظر نهايته. يقول في نص (غير مجد في ملتي واعتقادي):

1- غيرُ مُجد في ملَّتي واعتقادي نوْحُ باكٍ و لا تَرَنّمُ شادِي
2-وشيبهُ صوتُ النّعي إذا قيسَ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادِي
3-أبكتْ تلكُمُ الحمامةُ أم عنّتْ على فرعِ غصنِها المتيّادِ
4- صَاح! هذي قبورنا تملأ الرُّحْبَ، فأين القُبورُ منْ عهدِ عادِ
5- خَفَّفِ الوطءَ ! ما أظنّ أديمَ الأرضِ إلاَّ من هذهِ الأجسادِ
8- رُبَّ لحدٍ قدْ صارَ لحداً مرارَ ضاحكٍ منْ تزاحُمِ الأضدادِ
9- ودفينٍ على بقايا دفين في طويلِ الأزمانِ و الأبادِ
12- تعبٌ كلّها الحياة ، فما أعْجَبُ إلاَّ منْ راغبٍ في ازديادِ
13-إن حَزَنًّا في ساعة الموتِ، أضعافُ سرورٍ ، في ساعةِ الميلادِ
14- خلقَ الناسُ للبقاءِ، فضلّت أمة يحسبونهم للنفادِ
15- إنما ينقلون من دارِ أعمال إلى دارِ شقوةٍ ، أَو رَشادِ
16- ضِجْعَةُ الموتِ رقدةٌ، يستريحُ الجسمُ فيها ، و العيشُ مثل السُّهادِ[2]

لذلك، يستعجل (المعري) الموت،لأنه يرفض وجودا يحدده الانتظار. هكذا، ينكشف في هذه المقاربة التراجيدية، الغياب والزوال والفناء. وان قيمة الحياة بالنسبة إلى (المعري)، ذميمة لا قيمة لها، ولذلك فهو يستعجل الموت. يقول في نص (ألا في سبيل المجد):

24- فَيَا مَوتُ زُرْ! إن الحياةَ ذميمةٌ ويَا نَفْسُ جِدِّي ! إنّ دهركِ هازِلُ[3]

لقد كان (المعري) إلى الموت مشتاقا، ولما بعده مرتجيا، لأنه افتدى نفسه بالدنيا، وفك رهنه بالبر، وباع نفسه بالآخرة. فاشترى بذلك النعيم الباقي بالنعيم المنقطع. وصار الموت عنده نجاة من الحبس لا يلبسه الموت شيئا مما قدم من الخير فتزود من الحسنات[4]. يقول: يقول:

7- ينظر : أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص34.

1- المعري، سقط الزند، شرح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص196-198.

2- المعري، م.ن، ص108.

3- ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص175.

– كلٌّ على الدنيا له حِرصُ والحادثاتُ أناتها غَفْضُ
– وكان من وارَوْه في جدثٍ لم يبدُ منه لناظر شخصُ
– تبغي من الدنيا زيَادتَها وزيادةُ الدّنيا هي النقصُ
– لِيَدَ المنية في تلطفّها عن ذُخْر كلِّ شفيقةٍ فحصُ[1]

ومن ذلك قول (لبيد بن ربيعة العامري):

ألا كلّ شيءٍ ما خَلا الله باطلُ وكل نَعيمٍ لا مَحَالَةَ زائلُ[2]

ومعنى هذا، يقول (الشعراني عبد الوهاب)، "ما في الوجود إلا الله، كما لو قلت: ما في المرآة إلا من تجلى لها، مع العلم أنه ما في المرآة شيء أصلا، ولا في الناظر في المرآة مع إدراك النوع والتأثر في عين الصورة مع المرآة. وكون الناظر على ما هو عليه لم يتأثر"[3]. ومن ثمة، فإن الباطل، هو الذي لا وجود له[4]. في شعر (المعري)، يلبس الفكر ثوب الشعر، والشعر طاقة الفكر[5]. إنه نوع من المعرفة تتماهى مع المطلق، ومع ما يتيح التفكير في ما لا يفكر فيه، فيما لا يزال مخبوءا وبعيدا. حتى يبدو شعره كأنه نسق يتيح الضياع والعدمية. يقول في وصف الدنيا ووصف حاله معها:

50– هَلوكٌ، تُهينُ المستهامَ بحبها وتَلقَى الرجالَ المُبغضينَ بإجلالِ
51– بنو الوقتِ،إن غرّوكَ منهم بحكمة فما خلفَها إلا غرائزُ جهال
52– لذلك سَجنْتُ النفسَ ، حتى أرحتُهَا من الإنسِ، ما أخلاه رَبْعٌ بإخلال[6].

ويقول يصف الحياة بالعنقاء في تمردها وقلة تمكينها:

1– أرَى العنقاءَ ، تكبُرُ أن تُصَادَا فعانِدْ مَنْ تُطيقُ له عِنَادَا
2– وما نَهْنَهْتَ عن طلبٍ، ولكن هي الأيامُ لا تُعطي قيادا
5– مُقارعةً أحِجَّتُها العَوالي مُجَنَّبَةً نَواظِرَها الرّقادا
6– نلومُ على تبلّدِها قلوباً تكابِدُ من مَعيشتها، جهادا
7– إذا ما النارُ لَم تُطعَمْ ضِراماً فأوشِكْ أن تمرَّ بها رَمَادا
12– ولما أنْ تَجَهَّمَني مُرادِي جريتُ مع الزمانِ ، كما أرادا

4– الاصبهاني، الأغاني، ج4، ص30.
[2]– لبيد بن ربيعة،الديوان، دار صادر، بيروت، 1966، ص132.
[3]– أبو يزيد السبطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006، ص132.
[4]– ينظر، أبو يزيد السبطامي، م.ن، ص133.
[5]– ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، ص67.
[6]– المعري، سقط الزند، ص347.

13- وهوّنتُ الخطوب عليّ، حتّى كأنيّ صرتُ أمنحُهَا الودادا
14- أ أنكرْها، ومنْبتها فؤادي وكيف تُنكّر الأرضُ القتادا[1]

شعر (المعرّي) بهذا المعنى، لقاء بين لغة نملكها، ومعنى نبحث عنه. ولكنه بحث يدمر، يحيل على الحيرة والعدم. ذلك أن أيام العمر/ الحياة كلها متشابهة. فلا غرابة ممن يطلب معجزة تتغير بها سنة الحياة. يقول:

1- رُوَيْدًا عليها ! إنها مُهجاتُ وفي الدّهْرِ مَحْياً لا مرئ، ومماتُ
2- أرى غَمراتٍ ينجلينَ عن الفتى ولكن تُوَافي بعدَها غمرات
3- ولابدّ للإنسانِ من سكْرِ ساعةٍ تَهُون عليه، غيرَها السّكرات
4- ألا إنما الأيامُ أبناءُ واحدٍ وهذي الليالي كلّها أخوات
5- فلا تطلبنْ، من عند يومٍ وليلةٍ خِلافَ الذي مرّتْ به السَّنوات[2]

لذلك، فإن شعر (المعري)، مثقل بنوع من الفكرية الباردة، تحيله باستمرار إلى ما يشبه الكابوس الساحق. ولذلك فهو يضع قارئه باستمرار، فوق هوة العبث والعدمية[3]. يقول:

1- إلى الله أشكو أنني، كل ليلة إذا نمت، لم أعدَمُ طوارقَ أوهامي
2- فإن كان شرا، فهو لابد واقع وإن كان خيرا، فهو أضغاث أحلام[4].

الزمن بهذا المعنى، هو نقيض الزمن التاريخي، إنه زمن آخر، فوق طبيعي. إنه الزمن المنيع على الموت والتغيير، إنه بالتحديد، الخلود. لذا، فإن اللحظة الحاسمة الحقيقية الوحيدة في التاريخ الدنيوي، هي كما يقول الشاعر (أكتافيو باث Octavio Paz)، لحظة الخلاص[5]. لقد كان الشاعر (مالارميه Mallarmé) بحسب تعبير الشاعر (إيليا حاوي): "يطلب العدم الأول، أي الحالة الأولى حيث كان الإنسان حرا، وحريته كاملة مطلقة، ولا فاصل بينه وبين الوجود. وتلك حسرة الشعراء والأنبياء وأبناء المطلق، والذين يحل فيهم

[1]- المعري، م،ن، ص112-113.
1- المعري، سقط الزند، ص212.
2- ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، ص70.
3- المعري، سقط الزند، ص409.
4- ينظر : أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص33.

الموت في النهاية من دون ما يطلبون"[1]. لقد جعلت (الحداثة) من الموت، محورا أساسيا للكتابة، وكاختيار مغاير يطرح أسئلته في أفق إعادة التعرف عليه. ومن ثمة، أصبح الموت مع الكتابة الأدبية، مفكرا فيه يتبادل فيه الفلسفي والأدبي السؤال. لذلك، أصبح موضوع الموت، انتقالا بالقراءة إلى المكان الفلسفي، ورحيلا مع شعرية الكتابة إلى انفتاحها على الحوار مع الخطابات الأخرى، كمكان لتبادل الإضافة. هكذا، يتأمل المفهوم الفلسفي الموت في علاقته بالحياة، فيما هو يجعل الموت ممكنا، أي يجعل منه اختيارا. لذلك سعت الكتابة الشعرية الحداثية إلى تجريب الموت في الكتابة والحياة معا. ومن ثمة، ليس أمام الكتابة غير التحول والتجاوز. أي تحويل المرئي إلى لا مرئي عبر فعل الكتابة ذاته. حيث أصبح الموت، ليس إلا اسما آخر للحياة. ولذلك فإن جدل الإنسان هو جدل دائم بين حياته وموته، بين بدايته ونهايته، بين ما هو، وما سيكون. والمبدع، يقيم إبداعيا في أحضان هذا الجدل المتحول، شاهدا وباحثا رائيا. الموت بهذا المعنى، لم يعد نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية، ولم تعد الحياة أن يعمر الإنسان، وإنما صارت أن يعرف، ذلك أن الحياة، اكتشاف ومعرفة. فالموت، هو الحياة الحقيقية.

3- ويرى الشاعر (ريلكه Rilke) من خلال رؤية صوفية وعاطفة حياتية، ان الخلاص من التناقض في الحياة له طريقان: الاستحالة والموت. ففي الاستحالة منح (ريلكه) المعطى والمنظور شكلا جديدا من طبيعته وفنه. أما الموت، فلم يكن في فلسفته فناء، بل هو وجود أكمل يصله بالملاك. ومن خلاله يعرف قوة الحزن الحيوية والمثيرة. وقد كانت المتعة التي تثيرها في نفسه، صورة الموت، تجعله يعتقد أنه شيء يحسد عليه. وانه دخول في تجارب أغنى. وبالتأمل في موضوعة الموت، استطاع أن يسمو على الحزن في الدنيا. لقد مجد (ريلكه) الموت اعتقادا منه انه سيجد فيه ما أخطأه في الحياة[2]. وهي نظرة قريبة من الفلسفة (الأبيقورية Epicurene) التي تعتبر هدف الفلسفة، هو سعادة الإنسان وتخليصه من الآلام. وذلك ببلوغه النعيم. الفلسفة بهذا المعنى، مدعوة لتذليل الصعوبات التي تعترض طريق السعادة، ألا وهي: الخوف من الموت الذي ينجم من عدم معرفة قوانين

5- أبو تمام، الديوان، تحقيق إيليا حاوي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1981، ص10.

[2]- ينظر : د. إحسان عباس، فن الشعر، ص77.

الطبيعة، والذي يستثير بدوره الإيمان في ما هو فوق الطبيعة، في القوى الإلهيـــة. ومـــن ثمة، فإن هذه المعرفة تقوم في تخليص الإنسان من الجهل والخرافـــات، وبـــدون ذلـــك، تستحيل السعادة[1]. تقول الكاتبة (ماريا ثامبرانو M. Zambrano):"بالنسبة للمعرفة، الحب يحدد أسلوب الحياة، لأنه طريقة للسير نحو الموت"[2]. ومن ثمة، فإن الشعر لا يقبل قهـــر الموت بالعقل. ذلك أن العقل لا يستطيع قهر الموت. هناك استثناء واحـــد يمكنـــه قهـــر الموت، لحظيا فقط، هو الحب، الحب اليائس، الحب الذي يذهب بدون توقف نحو الموت[3]. من هنا، كان الشعر تمرينا على الموت، وإقامة الشاعر بين الناس، شبيهة بإقامة إنسان قد قضى، وبامتياز خاص، انعم عليه أن يعود بين الناس كرسول للهداية. إنـــه قريـــب مـــن الطبيعة البشرية، حتى وإن كان يعيش في الطرف الآخر[4].

4- يرى الشاعر (بول إيلوار P.Elaurd) الخلاص في حقيقة الحب، وانه الطريق الأوحد للهرب من هذا العالم. لذلك فإن الحب عنده، تجربة متحركة يعيش الإنســـان وســـطها، وينمو ويتغير. الشعر بهذا المعنى، هو الملكة التي تهدي إلى الحب. أما المرأة، فهي ســـر الوجود. حتى أن (إيلوار) يتساءل في بعض قصائده مخاطبا المـــرأة: "ألا تســـتطيعين أن تجعلي الأمواج في قبضتك؟"[5]. ويقول في موضع آخر: "ألا تستطيعين أن تجمعـــي يـــدك على النجوم؟"[6]. المرأة حاضرة في كل مكان من الكون مثلما تمتد صفحة الســـماء، هـــي الجزء والكل. وإذا أطبقت عينها، فهناك تولج الليل في النهار[7].

5- هذه النظرة من (بول إيلوار) قريبة مما عرف في الأدب العربي بظاهرة (التصـــوف في الحب). ومن شواهد ذلك، قول الشاعر: (جميل بثينة):

1- وإني لأرضَ، مـــن بثينةَ ، بالـــذي لو أبصرهُ الواشي، لقرتْ بَلاَبِلُهْ

2- بلا، وبألاّ أســـتـــطيـــعَ، وبالمـــنى وبالوعد حتىَّ يسأَمَ الوَعْدَ آمِلُـــهْ

---

[1]- ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص435.

[2]- ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ترجمة محمد البخاري، كارلوس بارونا ناربيون، دار الرواد، بيروت، ط1، 2005، ص82.

[3]- ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص53.

[4]- ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص82.

[5]- إحسان عباس، فن الشعر، ص105.

[6]- إحسان عباس، م.ن، ص105.

[7]- ينظر : إحسان عباس، م.ن، ص105.

3- وبالنظرةِ العَجلى وبالحَوْلِ ينقضي أواخرُهُ، ولا نلــتقي ، وأوائــلهْ[1]

ولهذا يعتبر (جميل) أبرز الشعراء العذريين، لقد سمى بالحب إلى ما فوق حاجات الجسد، فهو يقول:

2- فلَوْ كنتَ غُذْريَّ العلاقةِ، لم تــكنْ بَطيْناً، وأنساكَ الهوى كثرةَ الأكلِ[2]

(جميل) هنا، يلوم الشعراء الذين يتكلفون قول الشعر الغزلي في الوقت الذي يقبلون فيــه على متع الحياة من دون معاناة. وكأنه بهذا المعنى، يحدد جوهر حقيقة الحب العذري. لقد كانت (تيمة) الحب في شعر (جميل)، قصة تجربته الخاصة، قصة خلدها تــاريخ الكتابــة الشعرية، وتاريخ العشق كذلك. تجربة بدأت لحاجة وغدت قدرا يــأتي بــأمور كبــار إن خيضت لججه. يقول:

1- لاحتْ، لعينكَ من بثــينــةَ، نــــارٌ فدمــوعُ عيــنكَ درَّةٌ وغِــزَارُ
2- والحبُّ، أوّلُ ما يــكونُ لَجــاجــَةً تأتي به و تســوقُــه الأقــــدارُ
3- حتىّ إذا اقتحمَ الفتى لججَ الهــوى جاءتْ أمورٌ لا تطــاقُ، كبــارُ
4- مــا مِــنْ قرينٍ آلــفٍ لقَرينِــــها إلا لحــبلِ قرينــِها إقصــــــارُ
5- إذا أردتِ ، ولن يخونَــكِ كــــاتمٌ حتى يُشيعَ حديثك الإظهــــارُ
6- كتمانُ سرِكِ ، يــا بثينَ ، فإنــّــَما عندَ الأمين، تُغيَّب الأســــرارُ[3].

لقد كان شعر (جميل) تعبيرا عن هذه التجربة العاطفية، وصورة عن معاناته من آثار قمع كاد أن يبلغ به حد الخيبة. فهو يقول:

4- ولا قولَهاَ: لولا العــيونُ التــي ترى لزُرْتك، فاعذُرْني ، فدتْكَ جـــــدُودُ
5-خليليَّ، ما ألقى مِــن الوَجــد باطــنٌ ودمــعي بما أخفي، الغَداةَ، شــهيدُ
6- ألا قد أرَى، والــله ، أن رُبَّ عــبرة إذا الدارُ، شطــت بينَنَا ، سَــــتَزيدُ
7-إذا قلتُ: ما بــي، يا بثيــنةُ ، قاتلــي من الحبّ ، قالتْ : ثابتٌ ، ويــزيدُ

[1]- جميل بثينة، الديوان، شرح عبد المجيد زراقط، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1989، ص96.
[2]- جميل بثينة، الديوان، ص95.
[3]- جميل بثينة، م.ن،ص65-66.

8- وإن قلتُ: ردي بعض عقلي أعشْ به تولتْ و قالــتْ: ذاك منكَ بــعيــدُ
9- فلا أنا مرْدودٌ بما جــئتٌ طــالبــــاً ولا حبُّــها، فيمــا يبــيدُ، يبــــيدُ
13-وإن عروضَ الوصلِ بيني و بينهــا وإن سَــهَلتْهُ بالمُــنى، لكـــؤُودُ
14- وافنيتُ عُمري بانتظاريَ و عدهــا وأبليتُ فيها الدهرَ ، و هو جـــديدُ
38- فما ذَكرَ الخُــلاَّنُ إلا ذكــرتُــهــا و لا البُخلُ إلا قلت لسوفَ تــجودُ
39- وإذا فكَّرتُ، قالتْ : قد أدركتُ ودَّهُ وما ضرَّني بُخْلي ، فكيف أجــودُ [1]!

لقد كان حب (جميل) لــ (بثينة)، يرق حتى يكاد يذوب، حتــى صــارت (بثينــة) ذلــك المعبود الرمزي الذي يفضي إلى الحياة. فحب (بثينة) صار قضية العمر، وخمرة الحياة. إنه ضرورة وجودية، يقول:

31- **يموتُ الهوى مِنيِّ، إذا ما لقيتُــها و يحيا إذا فارقتــها ، فيعـــودُ**
36- علقتَ الهوى منها وليداً، فلم يزلْ إلى اليومِ ، يَنْمي حبُّها و يزيــدُ [2]

وهو من اجل هذا الحب- العبادة، يكابد الظلم، ويحوله إلى نوع من لذة الحياة، يقول:

2- **أعاتبُ منْ يحلُو لديَّ عِتــابُــهُ واتركُ من لا أشتهِي ، وأجانــبُــهْ**
3-ومن لذّةِ الدنيا، وإن كنتَ ظالمًا عناقُكَ مظلوما ، و أنــت تُعاتــبهُ [3]

ولعل هذه الصورة من صور العشق الفريدة، تمثل نفسية (جميل) المعتدة، الراغبة، الحالمة في الوصول إلى ممارسة إرادتها من اجل تحقيق متعة تأتي عن طريق ظلم الآخرين. إنه يسعى إلى تأكيد ذاته إزاء الآخرين. يقول:

26- فياليتَ شعري هَلْ أَبيتنَّ لَيْلَةً كَليلَتِنَا حتى نرى ساطع الفــَــجْرِ؟ [4]

تظل هذه المنية تحوم في كيانه، ولما كان لا يستطيع معالجة قوة القدر، يوكل أمره إلــى الله. يقول:

28- فيا ليتَ ربيّ قد قَضَى ذَاكَ مرَّةً فيعلمَ ربيّ عند ذاك ما شــــــُــكْري [1]

---

[1]- جميل بثينة، م.ن، ص43-46.
[2]- جميل بثينة، الديوان، ص46.
[3]- جميل بثينة، م.ن، ص34.
[4]- جميل بثينة، م.ن، ص57.

هكذا، ينتهي (جميل) إلى هذه القناعة. إنه العجز الإنساني أمام قهر القدر. لذلك فهو يلجأ إلى الحلم، وإلى الله، ويرى أنه قهر/ ظلم مقدر له. يقول:

9- أبىَ القلبَ إلا حُبَّ بُثْنَةَ لم يـــــــردْ سواها، وحُبُّ ، القلب بثنةَ لا يُجْـــدي
10- تعلّقَ روحي روحها قبل خلقنَـــــا ومن بعْدِ ما كنَّا نطافاً ، وفي المهْـــدِ
11- فَزَادَ كما زِدْنَا ، فأصبحَ نَاميـــّـــــا وليسَ، إذا مِتْنا ، فبمنقضـــي العهـــدِ
12- لقـــدْ لامني فيـــها أخٌ ذو قـــرابـــةٍ حبيـــبٌ إليه ، في مـــلامتهِ ، رشـــدِي
13- وقال : أفقْ ، حتى متى أنت هـــائـــم ببثينةَ ، فيـــها قـــد تعـــيدُ و قد تُبْـــدِي
14- فقلتُ له: فيـــها قضى الله ما تـــرى عليَّ ، و هل فيما قـــــضَى اللهُ من ردِّ ؟
15- فإن كان رشدا حبُّـــها أو غـــوايـــةً فقد جئتُه ، ما كان مـــــنّي على عَـــمْدِ
16- لقـــد لـــج ميـــثاق مـــن الله بيننا وليسَ ، لمـــن لم يـــوفِ الله، من عهْدِ[2]

كان ضعف (جميل) في الحقيقة، ضعفا إنسانيا مقدرا، يراه إرادة من الله تتحقـــق. وإنه إنما يطيع إرادة الله. هكذا يعطي لتصوره معنى إيمانيا ساميا. ومـــن ثمـــة، تصـــبح مجاهدته، إنما هي في الحقيقة، طقس عبادة. بهذا المعنى، يحول (جميل) عبثية الحياة، ولا جدواها، إلى نوع من القداسة، فهو يعيش حياة قدرت له.ومن ثمة، فإنه من الضرورة أن يحياها كما هي، وبما فيها من ألم لذيذ ولذة مؤلمة. هكذا تستمر تجربة (جميل) بوصـــفها تجربة إنسانية سامية، يحقق فيها (جميل) كينونته من خلال فعل الطاعة والرفض في آن، يقول:

18- أيبـــكي حمـــامُ الأيكِ من فقدِ إلفـــهِ وأصبرُ ؟ ما لي عنْ بثينةَ من صبـــرِ
21- وأُقســـمُ لا أنســـاكِ ما ذَرَّ شـــارقٌ ومـــا هـــبَّ آلٌ في ملمَّـــعةٍ قفْـــرِ
23- لقد شُغِـــفَتْ نفسي، بُثَيْنَ ، بذكركـــم كما شُغِفَ المخمورُ، يابثنَ، بالخمـــرِ
29- ولـــو سألـــتْ مني حيـــاتي بذلتـــها وَجَدتُ بها ، إن كان ذلك من أَمْري
34- مفلّـــجةُ الأنيـــاب ، لـــو أنَّ ريقَـــها يُداوى به الموتى، لقامُوا من القَـــبْرِ

---

[1]- جميل بثينة، م.ن، ص57.

1- جميل بثينة، الديوان، ص47-48.

35- إذا ما نظمتُ الشعرَ في غير ذكـرها أبى، وأبيهَا ، أن يطاوعني شعـري
36- فلا أُنْعمتْ بَعدي، و لا عشتُ بـعدها ودامت لنا الدّنيا إلى ملتقى الحشرِ[1]

6- ويقول (قيس بن الملوح) في نوع من التوحد في الحب:

12- أُبَعِّدُ عنكِ النفسَ و النـفس صبَّـةٌ بذكـراكِ و المَمْشَى إليكِ قريـبُ
13- مخافةَ أنْ تسعىَ الـوُشـاةُ بِظَـنَّةٍ و أكرمُكُمْ أنْ يسْتريـبَ مـُريـبُ
14- فقد جُعِلتْ نفْسي وأنتِ اخْتَرَمْتِـها وكنتِ أعزَّ الناسِ – عنكِ تَطيـبُ
15- فلو شِئتِ لم أغْضبْ عليكِ و لم يَزلْ لكِ ، الدَّهْر ، منِّي ما حييتُ نصيـبُ
16- أمـا والذي يَتْـلُو السـَّرائرَ كُلَّهـا ويعلمُ مـا تُبـدي به وتـغيـبُ
17- لقد كُنتِ مِمَّنْ تَصْطِفي النَّفْسُ خُلَّـةً لها دُونَ خُلاّنِ الصَّفَـاءِ حجـُوبُ[2]

يقول وهو يقف على منزل (ليلى) يرتسمه:

1- يـاَ صاحبِـيَّ ألمّا بي بمَـنْزلَـة قدْ مـَرَّ حينٌ عليها أيُّما حـيـن
3- إنّي أرَى رجعاتِ الحبِّ تَقْتـلُنـي وكان في بَدئـِهَا ما كَانَ يكفينـي
4-لا خيرَ في الحبّ ليستْ فيه قارعـةٌ كأنَّ صـاحبَها في نزْع مَوْتُـو نـي
5- إنْ قال عذّالُه: مهْلاً، فلانَّ لـهمْ قالَ الهَوَى: غير هذا القولِ يُغْنينـي
6- ألْقَى من اليـأْسِ تاراتٍ فَتَقْـتـلني وللـرِّجـال بشاشـاتٌ فتُـحْيينـي[3]

ويقول:

50- فأنتِ التي إنْ شئْتِ أَشقيْتِ عيشـَتي وأَنْتِ الّتي إنْ شِئْتِ أَنْعمْـتِ بالـيَا
51-وأنْتِ الّتي ما منْ صديقٍ و لا عـدًى يرَى نضْوَ مَا أبْقيتِ إلاّ رثـَى لـيَا
52- أَمَضْرويَةٌ ليـلَى على أنْ أزُورَهَـا و مُتَّخَـذٌ ذنبـاً لهـا أنْ تَرانـيَا
53- إذا سرتُ في الأرضِ الفضاءِ رأيتُني أُصانعُ رحْلـي أنْ يميلَ حيَالَـيا
54- يميـناً إذا كـانـتْ يميناً وإنْ تكـنْ شِمالاً يُنازِ عُني الهوَى عن شَماليَا
55-أحبُّ من الأسمـاءِ ما وافق اسمَـها وأشبـهـهُ، أو كان منـه مُـدانيا

2- جميل بثينة، م.ن، ص56-57.
[2]- قيس بن الملوح، الديوان، تحقيق صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2005، ص60.
[3]- قيس بن الملوح، م.ن، ص257.

56- هيَّ السِّحــرُ إلاَّ أنَّ للسِّحــرِ رُقْيــةً وإنِــي لا أُلْفِي لها الدَّهْرَ راقِــيا[1]

7- ويقول (ابن الدمينة) عبد الله بن عبيد الله الخثعمي:

- وإنــيّ لأستَحِيــيك حتى كأنّــــما عليّ بظهرُ الغَيبُ منك رقيــــــبُ
- ولو أنّ ما بي بالحصا فلق الحصـــا وبالريحِ لم يسمع لهــنَّ هــبــوبُ
- ولَــوْ أنّنــي أستغفــرُ الله كلَّمـــا ذكرتك لمْ تكتــب عليّ ذنــــوبُ
- بِنفسي و أهلي من إذا عَرضوا لـــه ببعضِ الأذى لم يدرِ كيفَ يجيــبُ
- ولم يعتذر عذر البريء ولم يــــزل بــه سكتــةُ حتى يُقــال مريــبُ
- لَقدْ ظلموا ذات الوشاح ولم يكــــن لنا في هوى ذات الوشاح نصــيبُ
- يَقولون من هذا الغريب بأرضــــنا أمــا والهــدايا أنّنــي لَغريــــبُ
- غريب دعاه الشوق واقتاداه الهــوى كمــا قيــد عودٌ بالزمام أديــبُ[2]
- يُثابُ ذوو الأهواء غيــري ولا أرى أميمــة مما قــد لقيــت تثيــبُ
- ألا ليت شعري عنك هل تذكريننـــي فذكــرك في الدنيــا إلي حبيــبُ
- وهلْ لي نصيب في فؤادك ثابــــت كما لكَ عندي في الفؤاد نصــيبُ؟
- فلستُ بمــتروك فأشرب شِربــةً و لا النفس عمّا لا ينال تطيــبُ
- فلا خير في الدنيا إذا أنــت لم تــزر محباً ولم يطــربْ إليك حبــيبُ[3]

8- ومنه كذلك قول (العباس بن الأحنف) الذي وقف هواه على (فوز)، وشــارف حــدود الفناء في الحب:

- إذا لم يكن للمرء بــدٌّ منَ الــرَّدى فأكرَمُ أسباب الردى سبب الحــبِّ
- ولو أنَّ خلقاً كاتمَ الحب قلــبَهُ لمُــتُّ ولــم يعــلم بحــبكُمُ قلبــي
- وإذا قيلَ تُقريك السَّلام تماسكــتْ حشاشةُ قلبي وانجلت غمرة الكُربِ[4]

ويحكى أن (الأحنف) وجد رسولا إلى (فوز)، فعاد فأخبره أنها تجد صداعا، وأنــه رآهــا معصوبة الرأس، فقال (العباس):

---

[1]- قيس بن الملوح، م.ن، ص270-271.

1- العود : البعير، والأديب: البعير الذلول.

2- ينظر : د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ج1، ص17-18.

3- العباس بن الأحنف، الديوان، دار صادر، بيروت، 1965، ص53.

عصَّبتْ رأســَها فليت صُداعاً قد شَكَتْهُ إليَّ كـــان برأســـي
ثم لا تَشْتكِي وكانَ لها الأجــرُ وكنتُ السَّقام عنها أقاســـي
ذاك حتىّ يقولَ لي مَنْ رآنـــي هكذا يفعلُ المحبُّ المواسِـــي[1]

ويقول أيضا:

- أَبْكي الذين أَذَاقُوني مَوَدَّتَــهُمْ حتى إذا أيقظوني في الهوى رقَــدُوا
- واسْتنهَضُوني فلمّا قُمتُ مُنتَصِباً بِثقــلِ ما حَمَّلُوا من وُدّهــم قَعُــدوا[2]

9- ويقول (أبو صخر الهذلي):

- أما والذي أبكى واضحك و الّــذي أمات وأحيا و الذي أمرُه الأمـــــرُ
- لقد تركتني أحسُد الوحش أن أرى أليفين منها لا يَرُوعهما الذعـــــرُ
- فيا هجر ليلى قد بَلغتَ بيَ المــدى وزدت على ما لم يكن بَلَغَ الهجـــرُ
- ويا حبّها زدني جــوىً كل ليلــة ويا سلوةَ الأيامِ موعدك الحشـــــرُ
- وصلتُكِ حتى قيل لا يعرف القِلــىَ وزرتك حتى قلت ليس له صَبْـــــرُ
- عجبتُ لسعي الدّهر بيني وبينــها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهـــرُ
- إذا ذكرت يرتاح قلبــي لذكــرها كما انتفض العصفورُ بلّله القطـــرُ
- هل الوجــدُ إلا أنَّ قلبــي لَــوَدَنا من الجمرِ قيدَ الرّمح لا حترق الجمرُ[3]

لقد نقل الشعر في كل هذه التمثلات، النوازع الحسية إلى عواطف روحية. حيث تحولت (ليلى)و(فوز) و(أميمة) و(بثينة)، من بعدها الفيزيقي لتصير ظلا/ رمزا للمناجاة في عالم المعاني والأرواح. ذلك أن الصلة قريبة بين عالم الحس وعالم الروح عند من ينظرون بعيون القلوب. فالمحب (الصوفي)، خليق بأن يصحب كل نزعة شريفة من النزاعات الوجدانية. والأساس أن يسود الإخلاص بحيث لا تملك النفس أن تنصرف عما آمنت به واطمأنت إليه في عالم المعاني. ومنه قول (الجنيد)، أن التصوف، هو "أن يميتك الحق عنك، ويحييك به"[4]. فالمحب المتصوف، هو كما يصفه (ابن السماك) في مرثية

4- العباس بن الأحنف، م.ن، ص186.
5- العباس بن الأحنف، م.ن، ص104.
1- ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، الجزء الرابع، ص135-136.
2- أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق، هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ص386.

(داود الطائي): "كان سيماك في سرك، ولم يكن سيماك في علانيتك"[1]. ذلك لأنه كان ينظر: "بقلبه إلى ما بين يديه من آخرته، فأعشى بصر القلب، بصر العين. فكان كأنه لا ينظر إلى ما إليه تنظرون"[2].

10- يصنع الشاعر (أبو نواس)، عالمه المثالي/ المقدس، انطلاقا من هيامه بالخمرة. فالخمرة عنده مقدسة، وهو لذلك يشربها/ يعبدها في هالة من الاحتفالية والطقوسية الدينية. يقول:

1-دَعْ عنكَ لَوْمي فإنّ اللّوم إغـراءُ ودَاوني بالّتي كانتْ هي الداءُ

2- صفراءُ لا تنزِلُ الأحزانُ ساحتَها لوْ مَسَّهاَ حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَـرَّاءُ[3]

فكلما ازداد لوم الناس، ازداد شهوة. ولذلك كان (أبو نواس)، شاعر (الخطيئة) بامتياز، لأنه شاعر (الحرية) بامتياز. فحيث تنغلق أبواب الحرية، تصبح الخطيئة مقدسة. وإذ تمنحه الخطيئة (الخمرة)الراحة، يغالي في تمجديها/ شربها. فالحجر لو مسته الخمرة، لبعثت فيه النشوة والانشراح. يقول:

6- رَقَّتْ عن الماء حتى ما يلائِمُها لَطَافَةً و جَفَا عن شكلِها الماءُ

7- فَلَوْ مَزَجَتْ بها نوراً لمازَجَهَـا حتىّ تَوَلَّدَ أنـوارٌ وأضـواءُ[4]

فالخمرة سمت عن الماء وتساوت مع النور، ومازجته. فتولد عن ذلك أنوار وأضواء. يقول:

5- دارتْ، فأحْيَتْ، غيرَ مذْمُومَـةٍ نُفُوسَ حَسراهـا وأنضَائِـهَا[5]

فالخمرة تبعث الحياة بمن أدركهم السقم والملل، وأصبحوا أنضاء من الضعف والهزال. ويقول:

3- ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج2، ص339.

4- ابن قتيبة، م.ن، ص339.

[3]- أبو نواس، الديوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994، ص11.

[4]- أبو نواس، م.ن، ص12.

[5]- أبو نواس، م.ن، ص13.

16- **ولائِم لاَمَنِي جهلاً ، فقلتُ له إنيّ وعَيْشِكَ مشغوفٌ بمولائي**[1]

فمن يلومه، يجهل بأنه مشغوف بحب مولاته فلا يستطيع أن يهجرها. ويتوجه إلى من يلومه على شرب الخمرة، أن يكف عن نصحه. يقول:

11- يَا عَاذِلِي قد أَتَتْنِي منكَ بادرةً فإن تغمدها عفوي فلا تعُدِ

12- لو كان لومكَ نُصْحاً كنتُ أقبلَه لكن لوْمكَ محمولٌ على الحسدِ[2]

فالخطيئة / الخمرة بالنسبة إلى (أبي نواس) في إطار الحياة التي كان يحياها. ضرورة كيانية/ وجودية. لأنها رمز الحرية، رمز التمرد. ومن ثمة، رمز الخلاص. يقول:

1- **أَلاَ فاسقني خمراً، وقلْ لي ، هي الخمرُ ولا تسقني سراً إذا أمكنَ الجهرُ**

2- **فَما العيشُ إلا سكرةٌ بعد سكرةٍ فإن طالَ هذا عندَهُ قَصُرَ الدهرُ**

3- **وما الغبنُ إلاّ أن تراني صاحياً وما الغُنْمُ إلا أنّ يُتَعْتِعُنِي السكرُ**

4- **فَبُحْ باسم منْ تهوى، ودَعْني من الكنى فلا خَيْرَ في اللّذات من دونها سِتْرُ**

5- **ولا خيرَ في فتكٍ بدون مجانة ولا في مجونٍ ليس يتبعُه كفرُ**[3]

وفي هذا الشأن، يبين (رولان بارث R. Barthes) في مؤلفه الدال: (ميثولوجيات Mythologies)، أن غالبية اختياراتنا التي تظهر بمظهر البسيط والمتحرر والعقلاني، تخضع لتمثلات ذات أصول أسطورية. لذلك اعتبرت الخمرة في مائدة الفرنسي، مادة أساسية متمازجة مع الكثير من الصور الغذائية، أضحت تطال كل أمكنة وأزمنة الفرنسي. ومن ثمة، فإن غياب الخمرة، يصدمه كما تصدمه غرائبية ما[4]. بهذا المعنى، أصبح الإيمان بالخمرة، هو فعل جماعي قسري يثير مناجاة متنوعة، وهي ترتبط في الأجواء الباردة بكل أساطير التدفئة، وفي أجواءالقيظ ترتبط بكل صور الظلال العليلة والقارسة، حتى تظهر كل المواقف القسرية التي ترهق الجسد (حرارة، جوع، ضجر، عبودية،

[1]- أبو نواس، م.ن، ص20.

[2]- أبو نواس، م.ن، ص150.

[3]- أبو نواس، الديوان، ص201.

[4]- ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص136.

تغرب) مدعاة إلى الحلم[1]. وهذه الفلسفة في الوجود، ظلت تلاحق (أبا نـــواس) بمرهـــوب الخيال. ولعله كان يقاسي اعتلاج هذه المرارة، حين قال يدافع عن افتراق الشهوات:

– غدوتُ على اللَّذات منتهكَ الستر وأَفْضَتْ بناتُ السِّر مني إلى الجـــَهْرِ
– وهانَ عليَّ النـــاسُ فيما أُريـــدُهُ بماَ جئْتُ فاستغْنيتُ على طلَبِ العذَرِ
– رأيتُ الليالي مُوصداتٍ لِمُدَّتـــي فبـــادرتُ لذاتـــي مُـــبادَرَةَ الـــدّهرِ[2].

وهذا الشعر يمثل مذهبه في تعليل (المجون). فهو يخاف من الليالي ويراها تنهـــب مدته في الحياة، فيسبق لاقتناص ما يستطيع اقتناصه من طيب اللذّات. ذلك أن الدنيا تبدو زاهية تعطينا اللذّات بثمن غال عزيز، هي تأخذ العمر والعافية، وأي شيء أثمن من العمر والعافية؟ فالحياة عنده عدو يلبس ثوب صديق. يقول:

أرى كل حيّ هالكاً وابن هالـــك وذا نَسب في الهالكينَ عَريـــــق
فَقُلْ لقريبِ الدارِ أنك ظاعـــنٌ إلى منزلٍ نائيِ المحلَّ سحِيـــق
إذا امتحَنَ الدنيا لَبيبٌ تكشفـــتْ له عن عدوٍّ في ثيابِ صديـــق[3]

ينبني النص (النواسي) إذن، على جدل بين مجموعة القيم التي يرفضها، وما يدعو إليها. فهو يرفض قيم البداوة، وقيم المؤسسة الأخلاقية والثقافية. ويدعو إلـــى تجاوزهـــا، وذلك بتدنيسها وممارسة المحرم، وهو أفق "يرتسم فيه جانب من الأفق الحياتي والفكـــري الذي يريد أن يفتحه"[4]. وتكون مهمة الشعر هنا، في الكشف عـــن الطاقـــات الإنســـانية، وتفجيرها بحيث تزول الهوة بين الانفعال والفعل، بين الرغبـــة والقـــدرة. ففـــي الـــنص (النواسي) لهب يلتهم كل عائق، وخرق يولد فوضى الغبطة التي تحدث تآلفا بـــين إيقـــاع الجسد وإيقاع الحياة في فضاء الحرية[5]. لم يتمكن (أبو نواس) من الانسلاخ عن وجه عالم الخطيئة. من هنا، أن الغرق في الخطيئة، والاستسلام إلى الشبق، همـــا الطريقـــان إلـــى التحرر، إلى الفردوس المفقود. يقول:

---

[1]– ينظر: بيار غيرو، م.ن، ص136.
[2]– أبو نواس، الديوان، ص215.
[3]– أبو نواس، م.ن، ص394.
[4]– أدونيس، الشعرية العربية، ص62.
[5]– ينظر، أدونيس، م.ن، ص62.

7- فقامَ ذُو وفرةٍ منْ بطـنِ مَضْجِعِـــه يميلُ من سكـرهِ ، و العيـنُ وسنـاءُ
8-فقالَ: (منْ أنتَ؟ !) في رفْقٍ: فقلتُ له (بعضُ الكرام !) ولِي في النّعت أسماءُ
9- وقلتُ: (إن نحوتُ الخمرَ أخطبُهـا !) قالَ: (الدّراهمَ !....هل للمَهر إبطاءُ ؟!)
10- لمَّـا تَبَيَّنَ أنـّي غيـرَ ذي بُخْـلٍ وليسَ لـي شُغـلٌ عنـها و إبطـاءُ
11-أتـى بها قَهوةً كالمِسـكِ صـافيةً كدمعـةٍ مَنَحَتْهَـا الخَـدَّ مَرهـَاءُ
12- مازالَ تـاجرُها يَسْقِي، وأشْرَبُهـَا وعندنـا كَاعِبٌ بيضاءُ ، حسْنَـاءُ
13-كـم قد تَغَنَّتْ، ولا لَـوْمٌ يُلَـمُّ بنـا (دَعْ عنكَ لومي ، فإنَّ اللَّوم إغراءُ)[1]

لهذا يتخذ (أبو نواس) من المجون والسكر، قناعا ترميزيا للتحرر والانفلات من الطقوس التعليمية الساكنة، بحيث يتحول إلى بؤرة من التحولات تتلاشى فيها الصفات، وتنعدم الحدود. فالخمرة في شعر (أبي نواس)، ليست هي الخمرة، بل هي ما ترمز إليه. الخمرة في شعر (أبي نواس) جوهر، يغير الحياة ويبطل منطق الزمن العادي، وينقل الإنسان ضمن اللحظة الراهنة إلى ما يتجاوزها. بحيث تصبح الخطيئة / الخمرة نفسها، رمزا للفضيلة والبراءة. إنها بالإجمال، مقدرة التحويل، مقدرة الإبادة والإنشاء[2]. وهنا، كان (أبو نواس) مخلصا لمنهجه في توضيح الميول العميقة في الإنسان، يحلل الأسباب التي تعزو خطأ أن الحب إذا بلغ غايته، انطفأ. ولهذا الرأي سبب اجتماعي أخلاقي ناجم عن كون الاختيار الأول للحب، ليس مسموحا به في الواقع، إلا بمقدار ما يطمح إلى أن يفرض نفسه، وهو يتفتح في مناخ لا اختياري يلائم غاياته. من هنا، أن ثمة أحكاما مسبقة تفصل بين الذين وجدوا ليتحدوا. وتجاوز هذه الأحكام يؤدي إلى عزل الإنسان عن المجتمع، فيما الرضوخ لها، يولد حنينا دائما إلى سعادة لم تأت. ومن ثمة، فإن مصدر العجز -بحسب أبي نواس- عن التحرر في الحب من كل خوف، هو الذي يدفع إلى تخطي فكرة الخطيئة. هكذا، لا يعود التطلع الأساسي للإنسانية، خاطرة فكرية، بل يفرض تطلعا إلى إعادة بناء الجوهر الإنساني متحررا من كل نظم أخلاقية أصبحت بالية ومتجاوزة. شعر (أبي نواس) بهذا المعنى، يثير حضورات على هامش المجتمع، ويبين

[1]- أبو نواس، الديوان، ص18.
[2]- ينظر : ادونيس، الشعرية العربية، ص62.

إلى أي شطط يصل المتميز الذي لا يريد الانسجام مع مجتمعه الذي يحاول تحطيم التفرد. هكذا، اظهر (أبو نواس)، قوة الغرائز في التعبير عن الرغبات الواعية من أجل إيصال القيم الجديدة. لكن هذا الانطلاق الحيوي، لا يحول الوجود الإنساني إلا إذا تغير العالم. لذلك فهو يحمل الآخرين للثورة على وجودهم. من هنا، أن هدف الشعر، جمع نقيضي الحركة والحلم، لتصير نهج معرفة جديدة. حتى يتسنى للإنسان أن يكتشف نفسه، ويمكنه الاستيلاء على الكنوز التي كان محروما منها. وخلاصة القول، أن (أبا نواس) فتح للشعر باب المعاني. فقد ولد معان لم يسبق إليها، وانه شاعر الخمرة بلا منازع. فخمرياته استوفت حظها في وصف الكؤوس والأباريق والدنان. وفي وصف الجواري والغلمان والحانات ومجالس الشرب. وهي في كل ذلك، معجم شامل لأصناف الخمر من: (صفراء)، و(صبوح) و(صافية) و(درة) و(سلاف) و(معتقة) و(غبوق) و(شمول) و(كميت)...إلخ. فقد ضمن خمرياته معطيات علمية وفلسفية وأفكارا جديدة ونزعات سياسية واجتماعية. فقد غدت الخمرة مع (أبي نواس)، كالفتاة البكر ترفل بأثوابها، وتراود عشاقها. تتعذب وتغار، تخطب وتمهر وتزوج، وتدور بينها وبين نداماها، محاورات طريفة، وقصص مسلية ممتعة. يقول:

2- نأخذها تارةً، وتأخذُنا موتورةً نَقْتَضي، ونبداهَا
3- نغْلِبُهَا أولا، وتغلبنَا فنحن فرسانُها ، و صِرْعاهَا
5-كان نارًا بها مُحَرِّشَةً نهابها تارةً، ونَغّشَاهَا
10- يَجْمعُ عَيني وعيْنَهَا لغةٌ مُخَالفٌ لفْظُهَا لمَعْنَاهَا
11-إذا اقتضاها طَرفي لها عِدَةٌ عَرَفْتُ مَرْدُودَهَا بفحواهَا
12- ذي لُغةٌ تَسْجُدُ اللغاتُ لها أَلْغَزَها عاشقٌ وعمَّاهَا[1]

وبالإجمال، فقد أنسن (أبو نواس) الخمرة، من باب عشقها والتتيم بها، بحيث سما بها إلى درجة مواقعة اللذة وتعاطي المحرمات دونما وازع أو رقيب. يقول:

1- يا خاطبَ القَهوةِ الصهباءِ ، يَمْهُرُها بالرّطل يأخذ منها ملاهُ ذهبَا
2- قصّرتَ بالراح ، فاحْذِر أن تُسمِّعها فَيحلفَ الكرمُ أن لا يحملَ العِنبَا
3- إنّي بذلتُ لهَا ، لما بَصَرْتُ بها صاعاً مِنَ الدُّرِ والياقوتِ ما ثُقِبَا

1- أبو نواس، الديوان، ص572-573.

4- فاستوحشَتْ وبكـتْ في الدّنِ قائلـةً يـا أمُّ ويْحَـكِ، أَخشى النـّارَ واللـهبَا
5-فقالـتُ: (لا تَحـذريه عنـدنا أبـداً) قالتْ:(ولا الشّمسَ؟)قلتُ (الحرُّ قد ذهبَا)
6- فقالتْ (فمنْ خاطِبي هذا؟ !) فقلتُ (أنا) قالتْ (فَبَعْلي؟) قلتُ (المـاءُ إن عذبـا)
7- قالتْ (لِقاحي) فقلـتُ (الثّلجُ أبُـردهُ) قالتْ (فَبيتي، فمَا استـحسنُ الخشبـا)
8- قلـتُ (القَنانـيَّ والأقـداحُ، ولّدَهـا فرعونُ) ، قالتْ: (لقد هَيَّجْتَ لي طربَا)
9-لا تُمْـكنَنـي مِنَ العربيـد، يَشْرُبَنِـي ولا اللّـئيمَ ، الـذي إنْ شمـّني قَطَـبَا
10- ولا المجـوسُ، فإنّ النّـارَ رَبّهُـمُ ولا اليهـود ، ولا مـنْ يعبُـدُ الصُّلُبـا
11-ولا السَّفّـالِ الذي لا يستفيـق، ولا غرِّ الشـبابِ ، ولا مَنْ يجـهلُ الأدبـا
12- ولا الأراذِلِ ، إلاّ مـنْ يـوُقِّـرُني منَ السُّـقاةِ، و لكـن أسقنـي العرَبـا
13- يا قهوةً حُرِّمَـتْ إلاّ على رجـلِ أَثْـرَى فَأَتْلَـفَ فيها المـالَ والنشـبَا[1]

11- وتتجلى (الخمرة) في شعر (ابن الفارض) في مقدرتها على تحويل الأشياء. يقول في نصه (الخمرية):

6-فإنْ ذُكرتْ في الحـيِّ، أَصْبحَ أهـلُه نَشَاوى، ولا عارٌ عليـهم ولا إثْـمُ
7-وإنْ خَطرتْ يوماً على خاطِرِ امـرئٍ أقامتْ به الأفراحُ و ارْتحَـلَ الهَـمُ
8- و لَـو نَظَـر النُّدْمـانُ خَتْمَ إنائـهَا لأَسْكَرَهُمُ منْ دونِها ذلـك الخَتْـمُ
9- ولو نَضَحوا منها ثَرَى قَـبْرِ ميِّـتٍ لعادتْ إليه الروحُ ، وانْتَعَشَ الجِسْـمُ
10- و لو طَرحُوا في فيءِ حائطِ كَرْمِهَا عليلاً، وقد أشفىَ، لفارقهُ السُّقْـمُ
11- ولو قَرَّبوُا من حانِها مُقْعداً مشـى وينطقُ من ذِكرى مذاقَتِها البُكْـمُ
12- ولو عبِقَتْ في الشّرق أنفاسُ طيبَها وفي الغرب مزكومٌ ، لعادله الشَّـمُ
13-ولو خُضِّبَتْ من كأسها كفُّ لاَمِسٍ لما ضلَّ في ليلٍ، وفي يَدِهِ النَّجْـمُ
14- و لو جُليتْ سراً علـى أَكْمـهٍ غَدَا بصيرًا،ومن راووقِها تَسمعُ الصُّـمُ
15- ولو نـالَ فَـدمُ القَـومِ لَثْـمَ فِدامِها أكسَبَـهُ معْنَـى شمائِلِـها اللَّثْـمُ
16- ولو رَسَمَ الرَّاقي حُرُوفَ اسمها ،على جَبينِ مُصابٍ جُنَّ ، أبرأَهُ الرَّسـمُ
17- وفوقَ لَواءِ الجيشِ لو رُقِـم اسمُها لأُسْكَرَ مَنْ تحتَ اللّواءِ ذلك الرقـمُ
18- تُهَذَّبُ أخـلاقَ النَّـدامَى، فيهتدي بها لطريقِ العزْمِ مَنْ لا لَهُ عَـزْمُ
19- ويكرم مـن لم يعـرف الجود كفه ويحلم عند الغيظ من لا له حلـمُ

2- أبو نواس، م.ن، ص40-41.

20- ولو أنَّ ركبـاً يَمَّمُـوا تُربَ أرضهَا وفي الرّكْبِ ملسوعٌ لما ضرَّه السُّـمُ[1]

الخمرة هنا في شعر (ابن الفارض)، هي رمز للحقيقة التي شغلت الصوفية، وملأت قلوبهم بالوجد. الحقيقة بهذا المعنى، هي صورة روحية، لذلك فهي ضرورة شرط الوجود. يقول:

33-وقالوا: شربَتْ الإثمَ ! كـلاَّ ، وإنمـا شربتُ التي تركُها عنـدي الإثْـمُ
40- فَلاَ عيْشَ في الدّنيا لَمِنْ عاشَ صاحِيا ومن لم يَمُتْ سُكرًا بها فَاتَهُ الحَـزْمُ
41- على نَفْسهِ فَلْيَبكِ من ضـاع عُمْـرُهُ وليس له منها نصـيب و لا سَهْـمُ[2]

قال الشيخ (ابن عطا الله السكندري) وهو من الصوفية: واعلم أن هذه المفهومات المعنوية الخارجة عن الفهم الظاهر، ليست بإحالة اللفظ عن مفهومه، بل هو فهم زائد على الفهم العام، يهبه الله لهذه الطائفة من أرباب القلوب، هو من باطن الحكم المندرج في ظاهره. ويفهمون عن الله ما أفهمهم، وربما فهموا من اللفظ ضد ما قصد واضعه[3]. ويقول في الحكمة (104): "أنار الظواهر بأنوار آثاره، وأنار السرائر بأنوار أوصافه: لأجل ذلك أفلتْ أنوار الظواهر، ولم تأفل أنوار القلوب والسرائر. ولذلك قيل:

إن شمسَ النهارِ تغرُبُ بالليـل وشـمسِ القلوبِ ليستْ تغيب"[4]

ويقول الإمام الصوفي (ابن عجيبة) في مؤلفه (الفهرسة):"اعلم أن ثمرة العلم العمل، وثمرة العمل الحال، وثمرة الحال الذوق، وثمرة الذوق الشرب، وبعد الشرب السكر. وبعد السكر الصحو، وبعد الصحو تمام الوصال. هو التمكين والرسوخ في المشهود. فعلم بلا عمل وسيلة بلا غاية، وعمل بلا حال سير بلا نهاية. وحال بلا ذوق خذلان. وذوق بلا شرب حرمان. وشارب بلا سكر عطشان. وسكر بلا صحو نقصان. وصحو بلا سكر مدخول. وهذه الأحوال لا يفهمها إلا أهل الأذواق بصحبة أهل

1- ابن الفارض، الديوان، ص327-328.
2- ابن الفارض، م.ن، ص329-330.
3- ينظر : ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، ص109.
4- ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص123.

الأذواق"[1]. ومن ثمة، فالولي، هو "من ارتفع عنه الحجاب حتى دخل مقام الشهود والعيان، وفتحت له ميادين الغيوب"[2]. إنه بذلك في درجة الولاية، وهي مقام الصديقية التي تلي درجة النبوءة[3]. ومما ينسب إلى (الحلاج) قوله:

قلوب العاشقين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرونا
وألسنة بأسرارها تناجي تغيب عن الكرام الكاتبينا
وأجنحة تطير بغير ريش إلى ملكوت رب العالمينا
وترتع في رياض القدس طورا وتشرب من بحار العارفينا
فأورثنا الشراب علوم غيب تشف على علوم الأقدمينا
شواهدها عليها ناطقات تبطل كل دعوى المدعينا
عباد أخلصوا في السر حتى دنوا منه وصاروا واصلينا[4]

ومعلوم أن هذه التجربة الصوفية، تدور في إطار المطلق من المعاني قبل أن تسكن في القصيدة الشعرية مجسدة التجربة الإنسانية. فشعر (ابن الفارض) في مجمله، تعبير عن عاطفة واحدة، هي: الشوق إلى الحقيقة الإلهية المطلقة، وما شعره إلا سبيل محاولات متعددة للوصول إليها، ومن ثمة، التحقق بها والفناء فيها. سبيل (ابن الفارض) إلى هذه الغاية، هو (الحب الإلهي). يقول (ابن عطاء الله السكندري): "الزهاد إذا مدحوا انقبضوا لشهودهم الثناء من الخلق، والعارفون إذا مدحوا انبسطوا لشهودهم ذلك من الملك الحق"[5]. ويقول (ابن عجيبة) في ذكر بعض آداب الصوفية:

سقاني حبي من مدامة حبه فأصبحت من خمر الهوى أتضلع
فلما سقاني زاد منه تعطشي فكان فؤادي بالجوى يتقطع
فلو أن الكون عرشه مع فرشه كؤوس لخمر الحب ما أنا قانع
ولو عشت في الكونيين نسقى من الهوى على عدد الأنفاس ما أنا شابع
صحا الناس من سكر الحبيب وأفرقوا وإني على الصهباء في الخان جامع

---

[1]– ابن عجيبة، الفهرسة، ص40.

[2]– ابن عجيبة، م.ن، ص41.

[3]– ينظر : ابن عجيبة، م.ن، ص41.

[4]– الحلاج، الديوان، ص187.

1– ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص130.

ولي لوعة بالــراح إذا فيــه راحتـــــي وروحي وريحانـــي و خيــره واسع
سكــرنـــا فهمنـــا في بهـــاء جمالـــه فغبنا عن الإحســـاس و النـــور طالع
تبدت لنا شــمس النهـــار و أشرقــت فلم يبق ضوء النجم و الشمس طالع[1]

ومن ذلك، قصيدته (التائية) في الخمرة الأزلية. وفيها يقول:

أحن إلـــى خـــان الحميـــا لنشـــوة تطيش لها الألباب في حال سكرتـــي
وكيف بترك الراح والراح راحتـــي ومنه قوامي فـــي القديـــم ونشأتـــي
سكرنا بهـــا قدمـــا وبعـــد نشأتـــي وفي النشأة الأخرى تـــدوم مسرتـــي
وهامت بها الأرواح حين تمازجت فلم يبق شكـــل فـــي تحقـــق وحـــدة
لرقة خمـــر في الأوانـــي تلطفـــت للطف معاني الخمر في أصل نشأتـــي
فطورا تغيب الخمر في حرم كاسها وطورا تغيب الكأس في خمـــر نشوتي[2]

هذه الخصيصة التي تسم التجربة الشعرية الصوفية كما هي عند (أبـــي نـــواس)، تتطلب في الأساس، قراءة نقدية واسعة، تضع هذه التجـــارب الشـــعرية فـــي موضـــعها المناسب، قبل مواجهة النص. ذلك أن ورع الخصوص، "لا يفهمه إلا القليل، فإن من جملة ورعهم، تورعهم من أن يسكنوا لغيره أو يميلوا بالحب لغيره أو تمتد أطماعهم بالطمع في غير فضله وخيره. ومن ورعهم، ورعهم عن الوقوف مع الوسائط والأســباب، وخلـــع الأنداد، والأرباب من ورعهم عن الوقوف مع العادات والاعتماد على الطاعات، والسكون إلى أنوار التجليات، ومن ورعهم وورعهم عن أن تفتنهم الدنيا أو توقفهم الآخرة تورعوا عن الدنيا وفاء عن الوقوف مع الآخرة صفاء"[3].

12- يدعو (الشريف الرضي) إلى إنفاق المال في الشهوات، ويسخر من الرغبة في استبقائه. يقـــول في الزهد:

1- يا آمنَ الأقدارِ بـــادرْ صَرْفَهـــا واعلَمْ بأنَّ الطَّـالبـين حثـــــاثُ
2- خُذْ من تراثكَ ما استطعت فإنـــما شركـــاؤك الأيـــامُ و الـــوراثُ

2- ابن عجيبة، الفهرسة، ص102-103.
3- ابن عجيبة، م.ن، ص104.
1- ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، ص85.

3-خذ من تراثكَ ما استطعتَ فإنما وجَدُوا الزمان يعيثُ فيه فعاثوا
4- تَحثُو على عَيبِ الغَنيِّ يَدُ الغِنَى والفقرُ عن عَيب الفتَى بَحَّاثُ
5- المال مالُ المرءِ ما بلغتْ به الشهوات، أو دفعت به الأحداثُ
6-ما كان منه فاضِلاً عنْ قوتِهِ فَلْيَعْلَمَنَّ بأنه مِيراثُ
7- مالي إلى الدنيا الغَرُورةِ حاجةٌ فَلْيخْزَ سَاحرُ كيدهَا النّفاثُ
8-طَلَّقْتُهَا ألفاً لأَحْسِمَ دَاءَهَا و طلاقُ مَنْ عَزَمَ الطلاق ثلاثُ
9- سَكَنَاتُهَا مَحْذورَةٌ، وعُهُودَهَا مَنْقُوضَةٌ و حِبَالُهَا أَنْكَاثُ
10- أُمُّ المصائبِ لا يَزَالُ يَرُوعُنَا منها ذكورُ نوائبٍ و إناثُ
11-إنيّ لأَعْجَبُ مِنَ رجالٍ أمسكوا بحَبَائل الدنيا ، و هُنَّ رثاثُ
12- أتُراهُمُ لم يعلموا أنَّ التُّقى أزْوَادُنَا ، و ديّارُنَا الأجداثُ[1]

الزهد في هذا النص، لا يقصد به الإعراض عن الدنيا، فهو هنا دعوة إلى الإنفاق في الشهوات، ودفع العاديات. فالشاعر يحب المال، ولكنه يرى استبقاءه من الحمق. وهذا هو وجه الزهد عند (الشريف الرضي). وتلك هي إشراقة الصوفية. فالشهوات في النص لا يراد بها الشهوات الحسية، وإنما المراد بها، مطالب العيش المترف الذي يجانب التقشف، ويقبل على الطيبات[2].

13- وهذا الشاعر (بول كلوديل Paul Claudel)، يبحث عن خلاص أبعد من الإنساني، وهو يرى أن الخلاص لا يمكن أن يكون جماليا محضا، أو ذهنيا محضا. الخلاص بحسبه، لا يمكن أن يتم إلا عبر الاتصال الكامل بالكائن[3]. من خلال إذابة الكائن الشامل في العالم الشامل. ومن خلال استخدام اللغة في التعبير عن هذا الذوبان الشامل، حيث تبدو اللغة وكأنها واحدة مع نبض العالم، وخصوصا الزمن الكوني، وإيقاع التنفس. في هذا السياق، يبحث (كلوديل) عن توالد العالم والذات بواسطة لعبة لغوية رمزية من أجل تحديد مبدإ وحيه وغنائيته. ولكي تكون اللغة في مستوى امتلائها الشعري، يجب أن تكون فلسفة حقيقية للكائن، نسخا لفظيا وإيقاعا نابضا للعالم. من هذا التوحد بالكائن، يكتسب عالم

2- الشريف الرضي، الديوان، المجلد الأول، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص228-229.
3- ينظر: د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ج1، ص93.
1- ينظر: بوول شاؤول، كتاب الشعر الفرنسي، ص14.

(كلوديل)، وحدة وتماسكا يعملان على اندماج العناصر الشعرية في بوتقة واحدة. ومن ثمة، فإن وحدة عالم (كلوديل)، تلغي كل كتابة خارج هذا الكل[1].

14- ويحاول الشاعر الألماني (ستيفن جورج S.George) ان يخلق عالما جديدا من الفن هاربا من الواقع إلى حياة من الجمال المصطنع. يطرح (جورج) فكرته انطلاقا من مبدإ قومي عنصري يتجلى في الفلسفة النازية. يؤكد (جورج) أن عصره (ميت)، يحتاج إلى عملية (إحياء). وهو لذلك يجتهد في أن يرى في (الحرب) الوسيلة المناسبة إلى تحقيق الحياة له. فلما قامت الحرب، ابتهج الشباب القومي النازي، ولكن (جورج) لم يجد في الحرب ما كان يرجوه، لأنها لم تطهر الشعب الأماني، بل إنها حطمت للشاعر مثله العليا[2].

15- ويصور (إرنست همنجواي E.Hemingway)رأيه في النظام الصارم أثناء الحرب. ففي قصة (بيت الجندي The soldier's Home)، يصور تنامي شعور الاختناق والضجر. ويجد الحل في نشدان الانفعال سواء في الهياج أثناء مصارعة الثيران، أو مطاردة حيوانات الصيد، أو اصطياد كلاب البحر أو حتى في الحرب.

16- ويطرح (بروست M. Proust) كبديل عن النخر الذي ينبع من الملل والقرف، بالعمل على استعادة خلق الماضي عن طريق الخيال والتصور.

17- أما الحل الذي ارتآه (هيرمان هس H. Hess)، فهو دعوة للكف عن الوقوف قصيا عن الحياة. اقذف نفسك في قلبها، لا تدع تجربة الإغواء تفوتك: الإغواء، والمخدرات، والسكر، والانحراف الجنسي. وحتى اقتراف الجريمة. كما في روايته (ستيبنوف Steppenwolf).

18- يباشر (وليم فولكنر W.Faulkuer) خلق العذاب عن طريق التوتر العاطفي. وهو عذاب لا يمكن حسمه إلا عن طريق تحطيم الذات.

19- ويعترف (فرانتزكافكا F. Kafka)أنه لا يستطيع التفريق بين الحياة وبين الكابوس.

2- ينظر: بوول شاؤول، م.ن، ص15.

3- ينظر : د. إحسان عباس، فن الشعر، ص78.

20- ويتأمل (توماس مان T. Mann) في روايته (الدكتور فاوست Docteur Faust) لـذة الحياة ولو عن طريق بيع روحه إلى الشيطان.

21- أما (د. هـ. لورنس D.H. Lawrence) فقد احتضن فكرة الجنس باعتباره المـدخل إلى قوى النفس المكبوتة.

الشعر بهذا المعنى، تجاوز لكل هم جمالي، ليصبح وسيلة خلاص للروح. مشروع الخلاص هذا، كان بحثا عن الجوهر الذي يعتقد الشعر بأنه موجود في مكـان مـا، وان مهمته، هي في البحث عليه. وعملية البحث هذه، هي مسار لعوالم متنوعة : الخمـرة،- الموت- الحب- الحرب- التوحد بالمطلق...إلخ. بحيث يصبح الشعر نوعا مـن السـجل لمجمل هذه العوالم. هذا العالم الناهض في وجه العالم المادي، لا يشكل مكانـا للسـعادة وللحرية الخلاقة كسند للإنسان. ولا يسعى إلى إبدال رعب الحياة بالحلم، وإنما يسعى إلى الكشف عنه من موقع إدانته. هكذا يأخذ الصراع مع الحياة في الشعر، شكل صراع مـع اللغة. وكما أن هذا الصراع غير موحد، فمن الطبيعي أن تكون اللغة مـن ضـمن هـذا التنوع. ولذلك فإن تمايز الكتابة الشعرية وتعددها، يشير بالمحصلة، إلى عدم الاسـتقرار في لغة ما. ومن ثمة، كان الشعر مختبر تجارب للمغامرة الكتابية في أقصى احتمالاتهـا وإمكاناتها. تجربة كتابة لا تكاد تستقر حتى تنتقل إلى أخرى، قاطعة عليها كـل إمكانيـة امتداد ونمو. وفي هذا يشبه الشعر الحياة.

2- المعنى الغامض لمظاهر الوجود:

كان الشاعر الألماني (هولدرلين Holderlin) يقول: "إن وظيفة الشعر، هي تحويل العالم إلى كلمات. فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا"[1]. وجاء

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت/ ط1، 1995، ص59.

فيلسوف الشعرية المعاصرة (هيدغر Heidegger) ليضع لهذه المقولة، صياغة عاتية: "إن الشعر يؤسس للكائن بكلمات الفم (...) الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة، وجوهر الأشياء. فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد، ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية، أن يخرج للنور، أي للوعي، كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وتربت عليه"[1]. ويقول الشاعر (أدونيس): الحدث، هو كلام الواقع. والكلام، هو حدث اللغة. ولا يمكن أن تنشأ علاقة مطابقة بين الحدث والكلام، بين الواقع واللغة[2]. امتلاك الشعر للواقع، وخلقه للكينونة عبر التسمية، لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية، وإنما عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسخ الحياة، واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها. ومن ثمة، فإن ترجمة الواقع، لا يؤدي إلى إيضاحه، والكشف عنه، وإنما تؤدي، على العكس، إلى مزيد من تعميمه، وحجبه. فإذا كان العمل، هو المجال الذي يتكلم فيه الواقع، يتغير ويتطور، فإن الخيال، هو المجال الذي تحدث فيه اللغة: تؤسس صورا، وتقيم علاقات، وتفتح آفاقا. فترجمة الواقع، شعريا، بهذا المعنى، هو معرفة مسبقة، تزيدنا بعدا عن الواقع، وتزيدنا جهلا به. من هنا، لا تطابق بين منطق كلام الواقع وكلام اللغة. إن دور الشعر لا يكمن في وصف الحدث، وإنما في دلالة الحدث، في معناه. دور الشعر في هذا الإطار، هو أن يكشف عن الأبعاد الخفية، غير المحدودة التي تجسدها الطاقة الإنسانية الخلاقة[3]. ولكن كيف يتحول الواقع / الحدث إلى شعر، يصير نصا– كتابة؟ قبل تحليل هذا الإشكال المنهجي، يستوجب تحديد العلاقة بين (الواقع Réalité) و(الحقيقة Vérité):

أ– ما الواقع؟ الواقع هو ما يتخيله كل منا في وعيه، وليس الواقع بما هو، وكما هو، بذاته. المادة، بحسب الفيلسوف (ابن رشد) تماشيا مع (أرسطو)، هي: "الموضوع الأقصى لجميع الكائنات الفاسدات، ليس فيه شيء من الفعل أصلا، ولا له صورة

[1]– صلاح فضل، م.ن، ص59.

[2]– ينظر : أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص203.

[3]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص204.

تخصه"[1]. ومن ثمة، فالمادة بهذا المعنى، مبدأ (هيولاني) لا وجود له بذاته، بل بالصورة التي تتعاقب عليه. هكذا، ما ليس لي، ما ليس ذاتيا، أجعل منه ملكا لوعيي الفكري، أخضعه لتصوراتي. وكان (سارتر Sartre)، قد حدد العلاقة الكاشفة للوجود من خلال تعارض أساسي يعيش الشعور داخله، ويكشف نفسه، إنه تعارض: ما (لذاته Pour Soi)، وما (بذاته En soi). وهذان الاستعمالان يدلان على تعارض في توازن غير مستقر بين الألفاظ وبين الوظائف المتلازمة. "إن ما (لذاته)، هو (الأنا) في نقائها، وهي المهددة دوما بالسقوط في ما هو (بذاته). ولهذا الأخير، يرمز بالموضوع الماثل في مفهوم، ولكنه في الواقع هو السقوط الحتمي الذي يصيب ما هو (لذاته) منذ أن ينخرط في العالم. إننا لا نشعر بما هو (بذاته) على أنه عالم قاس قوامه عوائق ينبغي تجاوزها (...) بل إنه الحياة الداخلية التي تمتص وتغرق وكأنها الرمل المتحرك. وعلى هذا، فإن كل حركة من حركات الشعور، هي مسيرة إلى الأمام يقوم بها ما هو (بذاته). إنها تهديد بخطر الغرق في رمل متحرك، ونضال لأجل دفع هذا الخطر "[2]. إن ما هو (لذاته)، إشارة تدل على التهديد الدائب بالوقوع في الموضوع. على هذا النحو، يصبح (العدم) باعتباره قدرة إبادة ما هو (بذاته)، كيان ما هو (لذاته) الذي هو إذن ما (ليس هو)، وليس هو (ما هو). لذلك فإن العلاقة الكاشفة للوجود، لا تتجلى في تعارض ما هو (لذاته) وما هو (بذاته) فحسب، بل تتجلى أيضا: " في تعارض كثرة الكائنات (لذاتها) فيما بينها. ذلك أنت ما هو (الذات – الآخر)، واقع أولي شأنه شأن ما هو (لذاته)"[3]. هنا مكمن الصراع بحسب (هيجل)، ذلك أن كل شعور، يسعى لموت الآخر[4]. فالأشياء توجد خارجا عنا، ومدركاتنا وتصوراتنا، هي صورها. والتحقق من صحة هذه الصور، وفصل الحقيقة عن الخاطئة، يعطيه النشاط العملي. يقول (إنجلز F. Engles)، إن نجاح أعمالنا، يقدم البرهان على تطابق مدركاتنا مع الطبيعة الموضوعية للأشياء التي لا ندركها[5]. الصحيح بهذا المعنى، هو ما يؤكده النشاط

[1]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص06.

[2]– إدوار دموروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص42.

[3]– إدوار دموروسير، م.ن، ص44.

[4]– إدوار دموروسير، م.ن، ص44.

[5]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص121–122.

العملي. وهو لذلك ليس اعتباطيا، وهميا، بل فعل مأخوذ بذاته. إن ما يواجهنا في الكتابة الشعرية، إن هو إلا الصور النمطية. فليست الصورة هي التي نرثها بيولوجيا في بنية خلايا الدماغ، وإنما الذي نرثه، هو القابلية على رسم تلك الصورة، إذ لا وجود لأفكار فطرية، بل توجد إمكانات فطرية لتحديد المعالم حتى لإجراء التخيلات[1]. هذا ما كان (وايتهيد White Head) يدعوه باسم: "مغالطة الحقيقة الضائعة"[2]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، لا يمكن إثباتها مختبريا، إنها بحسب (تشومسكي N. Choumsky)، بنية عميقة قادرة على تفسير كل شيء عدا نفسها[3]. لذلك، فإن كل (تحوير) إذا جاء بهيئة خطإ خلاق، هو الذي يبقي الاستعارة الشعرية، حية. كان عالم الاجتماع (فيكو G. Vico) يرى أن الاستعارة: "حكاية موجزة"[4].شأنها في ذلك شأن الأسطورة. فالشعر كالأسطورة، يمتازان بقوة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثل الأشياء إلا إذا أعطياها حياة داخلية، وشكلا إنسانيا[5]. وهذا، يتفق مع رأي (أمرسون Amerson) الذي يعتبر اللغة: "شعرا متحجرا"[6]. إذ أن كل كلمة منها، تخفي بحسب (ماكس مولر Max Muller)، "قصيدة متجمدة"[7]. من هنا، كان الشعر بحسب (نورثروي فراي Northrop Fray)، عنصرا بنائيا متحولا[8]. إن الاستعارة ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، بل هي قريبة من لغة الأحلام عند (فرويد S. Freud)، نوسطها بين أنفسنا والعالم الخارجي لكي ندركه. ومن ثمة، فإن الهدف الأسمى للشعر، هو وضع نظام لتحويل الجوهر، إلى إعادة توحيد المتعدد في الواحد. يكشف هذا المنحى، اللاتعددية، إذ ليس هناك إلا جوهر فردي يظهر بأشكال وصيغ مختلفة ومتعددة. وإن ما له مغزى مهم مماثل، هو أن الولوع بالصور الأولية قد أدى إلى تشديد المعالجة التحويلية لوضع أولي خلف الأولي. ومن ثمة، فإن الصور الأولية ليست في الحقيقة ذات قيمة. هذا ما يدعونا إلى تقدير وجهة نظر (فيدلر–Fiedler) من أن البصمة

[1]– ينظر : ك. راثقين، الأسطورة، ص38.
[2]– راثقين، م.ن، ص39.
[3]– ينظر : راثقين، م.ن، ص39.
[4]– راثقين، م.ن، ص94.
[5]– د. إحسان عباس، فن الشعر، ص156.
[6]– راثقين، الأسطورة ، ص94.
[7]– راثقين، م.ن، ص94.
[8]– ينظر : راثقين، م.ن، ص95.

الموجودة على أي نمط أولي، أهم بكثير من النمط نفسه[1]. لقد أثبت (ماكس مولر) أن منشأ الاستعارة، هو ضرب من ضروب التلاعب بالألفاظ[2]. وهو بهذا يؤكد، أن اللفظية الاستعارية، رغم لا معقوليتها، تؤكد مساهمة اللغة بالإيحاء الاستعاري، لا تقل عن مساهمة الأفكار بالإيحاء بها. هذا ما دفع بالشاعر (مالارميه S. Mallarmé) إلى القول بتفوق الكلمة على الفكرة في خلق الشعر. حيث تتيح الكلمة بذاتها إمكانات ما كانت تخطر بالبال قبل ظهور اللفظية[3]. وإذا كانت الفلسفة، بحسب (ويتجنشتاين L.J. wittgenstein)، معركة ضد افتتان العقول بسحر الكلمات، فإن الأسطورة بحسب (جون كرو رانسومJ.Kruransonne)، هي مجاز استولدتها الاستعارة[4]. لهذا يفرق (هربرت ريد H. Read) بين الأسطورة والشعر: "الأسطورة تحيا بالمجاز، وهذا يمكن إيصاله بالرموز اللفظية لأية لغة (...) إلا أن الشعر يحيا بفضل اللغة. فجوهره مرتبط بتلك اللغة، ولا يمكن ترجمته"[5]. وفي هذا، كان الشعر بحسب (هيجل)، أسمى من الفلسفة، لأنه بدل أن يكون مثلها مجردا، يتضمن الفكرة في واقعيتها ويجعلها في متناول الحدس[6]. الشعر بهذا المعنى، ما هو إلا محاولة من الإنسان لامتلاك تثبيت التجربة كيما يمكن إعادة خلقها. لذلك فهو يسعى إلى توجيه العقل إلى ما وراء الأفق الإنساني، إلى نوع من التعمق والإيغال في الطقس الديني، محاولا تشكيل أحاسيس المتلقي بصورة مباشرة كما يشكل النحات الصلصال. إنها محاولة للقفز عن المستويات العليا من الشخصية ولمخاطبة اللاشخصي في الإنسان[7]. فالشعر يحاول أن ينقل ما يتخذه موضوعا له إلى الخارج، إلى أكبر من إنساني. وبما أن التجربة الشعرية، تبنى على أساس التناقض، أي تغير الحالة الذهنية، لذلك، فهو يهدف إلى خلق نوع من خيال الظل في العقل، فيه تغير الأشكال مظهرها بالسهولة التي تفعل بها ذلك في الحلم[8]. يقول الفيلسوف (شوبنهاور

[1]– ينظر : راتقين، الأسطورة، ص127.

[2]– ينظر : راتقين، م.ن، ص58.

[3]– ينظر : راتقين، م.ن، ص60.

[4]– ينظر : راتقين، م.ن، ص61.

[5]– راتقين، م.ن، ص96.

[6]– ينظر : هيجل، فن العمارة، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص25.

[7]– ينظؤ : كولن زلسون، الشعر والصوفية، ص51–52.

[8]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص57.

Schopenhauer)، العالم هو ما أمثله فيه. فكلمة (أنا) لا تمكن معرفتها إلا في تأمثلها في الأفكار. ومن ثمة، فـ (اللا- أنا) غير موجودة إلا بقرار من (الأنا) التي تطرحها فيما تنفيها[1]. ذلك أن الإنسان بحسب (فيورباخ feurbach)، ليس (أنا) مجردا. إن (فيورباخ)، يأخذ بالحسبان كل مجمل الواقع العملي البشري أساسا لنظرية المعرفة[2]. لذلك يؤكد (سارتر J.P. Sartre) أن الـ (نحن)، هو مجرد (أنا) من القوة الثانية. وهذا الـ (أنا)، منغلق بدوره بإحكام على أنوات[3]. ورغم أن الـ (انا) لا توجد إلا بالنسبة إلى (الآخر)، فإنها تظل تشعر بوجوده. من هنا مقولة (سارتر) المشهورة: الآخر هو الجحيم، حيث يغدو حضور (الآخر) في الـ (أنا)، جحيما بالنسبة إلى (الأنا) ما دام الشعور بـ (الأنا) لا يستطيع ألا يمر بشعور (الآخر)، وكان هذا الشعور الأخير يبقيها أمام مرآتها الخاصة[4]. هكذا، يقر (سارتر)، أن المأساة تولد مع (الآخر)، ولا وجود لأية عزلة تمكن (الأنا) من الإفلات من ذلك. فإذا وجد (الآخر)، تعذر تصور الحرية الإنسانية. ومن ثمة، فعلى (الأنا) إذا أرادت أن تعيش حرة، عليها أن تنفي وجود هذا (الآخر). يقول (سارتر): "إن حريتي لا تستطيع أن تعرف ذاتها في (الآخر) الذي يعمل معي، إلا على أنها هي ذاتها، أي باعتبارها تفردا ووجودا في كل مكان"[5]. بهذا المعنى، يزول (الآخر) المضاد داخل الجماعة المنصهرة في نتاج الممارسة الثورية. حيث يصبح (الآخر) هو (الذّات). يقول (سارتر): "إن أساس هذا الآخر هو هذا: إنني اتبع الجميع، ولكن بالحرية، من حيث هي اعتراف عملي، أجدني حائزا على تأمين ضد هذه التبعية، إنهم سيتنازعون صراعي، وبإصراري، وليس هناك إلا هنا"[6]. العلاقة مع (الآخر)، بهذا المعنى، ليست علاقة امتلاك، مادامت العلاقة تتأسس على أوضاع ممكنة. ومن ثمة، فإن حضور (الآخر)، ليس حضورا محتوما[7]. ونظرا لكون (الأنا) جدلية بطبعها، فإنها بحسب (جان نابير J.

[1]- ينظر : هنري بير، الأدب الرمزي، ص58.
[2]- ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص160.
[3]- ينظر : جان بياجيه، البنيوية، ص98.
[4]- ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص45.
[5]- إدوارد موروسير، م.ن، ص50-51.
[6]- إدوارد موروسير، م.ن، ص50.
[7]- ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر ، ص45.

Nabert)، هي "التأكيد المطلق الذي يؤكد ذاته من جراء فعل شعور يصبح وعيا بالذّات نتيجة اللحظة ذاتها التي تكشف الأنا فيها أنها ليست بذاتها، وذلك عوضا عن أن تكون (الأنا) طرحا مستقلا استقلالا ذاتيا"[1]. هذا الشعور، هو الذي يبرر وجود (الأنا) باعتبارها شعورا يثير في الذّات، حالا موصولة من عدم التطابق مع الذّات. ذلك أن "الكائنات كلها تعجز عن الإعراب عن هذا القاع من فراغ الصبر الماثل في قلب الكائن البشري، والذي يجعله يرى نفسه حتما على أنه دون نفسه"[2]. تكتب (سيمون دوبوفوار S. De. Beauvoir) ما يلي:"أنا أنظر إلى نفسي عبثا في المرآة، وأسرد على نفسي قصتي أنا، ولا أستطيع أن أفهم نفسي كموضوع كامل، وأعاني في ذاتي الفراغ الذي هو أنا. فأحس بأنني لست موجودة"[3]. ومن ثمة، يكون تخيل الرموز أو شرحها، حسب المفهوم الخاص للعالم، نسبة لكل دماغ يحتمل الرمز[4]. لذلك لا يؤمن (كلود ليفي ستراوس C.L.Strauss) بالمدلول الأولي لـــ (الأنا)، أو للتجربة المعيشة. أما الصيغ التي تعاود بلا انقطاع، فهي إنما تصدر عن عقل إنساني مماثل دوما لنفسه. من هنا، أوليتها على العامل الاجتماعي، وعلى العامل العقلي[5]. لقد كتب (جول دي غولتييه Jules De Gaultier)، "إن الأنا، الأنا الذي ما هو إلا محض عنوان عام، محض تمثل مجرد، كالحاضرة أو الدولة، مأخوذ هنا على أنه كائن محبو بوحدة فعلية"[6]. بهذا المعنى، ليست القيم هي وحدها الوهمية، وإنما الأنا نفسه وهم. ومن ثمة، فإن التخييل الشعري، هو المقدرة المعطاة للإنسان فيما يتصور نفسه مغايرا لما هو كائن عليه. المقصود بالقوى المتخيلة، إنما هي بحسب (ابن رشد)، التي يتحرك بها الإنسان عن المحسوسات بعد غيبتها[7]. هذا الاستبدال للواقع بالخيال، ينبع من طبيعة المعرفة بالذّات. لأن الأساس الذي تقوم عليه، هو ازدواج الوجود ووعيه. فما نحن كائنون عليه فعلا، لن يقيض لنا أبدا أن نعرفه، بل أقصى ما نستطيعه، هو أن نتخيله، أي أن

[1]– موروسير، م.ن، ص90.–91.

[2]– موروسير، م.ن، ص93–94.

[3]– كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص118–119.

[4]– ينظر : هنري بير، الأدب الرمزي، ص59.

[5]– ينظر : جان بياجيه، البنيوية، ص91.

[6]– روجي غارواري، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص06–07.

[7]– ينظر : ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص148.

نريده. وأن نعرف الأشياء فهذا معناه بالضرورة أن نعرفها مغايرة لما هي كائنة عليه. ومن ثمة، فلا خيار للشاعر إلا في أن يتصور نفسه مغايرا لما هو كائن عليه. لذلك فإن كل تأويل للكون، للواقع، منوط بذلك الوهم[1]. ولذلك قيل في الشرائع الإلهية: "اعرف نفسك، تعرف خالقك"[2]. الحقيقة بهذا المعنى، ليست سوى مقنع مبعد ومؤجل. إذ تتكر الفلسفة (الهندوسية) المعرفة الذّاتية. إذ لا يقوى الأنا على أن يكون موضوعا فوريا للمعرفة، "فإن تكن روحنا قابلة للمعرفة، تلزمنا روح ثانية لمعرفة أولى ثم ثالثة لمعرفة الثانية"[3]. ذلك أن قوانين الخطاب الخاص، مقنعة بفعل أنها قوانين، وغير قابلة للمعرفة في في آن معا. ومن ثمة، فإنه لا يقوى على وضعها سوى خطاب آخر[4]. إن العلاقة مع الغير، بل الحضور الأكثر تواضعا، يتأكد حيال البحث (الأناني) المنعزل عن الغياب، عن (الأنا)، لا وجود لها خارج علاقتها بالآخر. فالكائن وهم. ذلك "أن إشكالية الإنسان الوحيد حيال العالم، تفسح المجال لإشكالية أخرى، هي إشكالية العلاقة بين كائن بشري وكائن بشري. فيجد الكائن نفسه مستبعدا من قبل التملك، والأنا من قبل الأنت"[5]. إذ ليست الإحساسات رموزا/ صورا للأشياء، بل هي بحسب عالم الفيزياء النمساوي (إرنست ماخ E.Mach)، عناصر العالم الحقيقية[6]. ومن ثمة، فإنه إذا كانت الأشياء، مركبات إحساسات، إحساسات، أو هي تركيبات إحساسات كما يقول الفيلسوف الإنجليزي (جورج بركلي J. Berkeley)[7]، فإنه ينجم حتما عن هذا، أن العالم كله، تصوري. إذا لا وجود لإحساس خارج الذّات، إننا لا نحس إلا بإحساساتنا. ومن ثمة، لا يحق لنا أن نفترض المواضيع في حد ذاتها خارج إحساساتنا. الواقع بهذا المعنى، إحساس ذاتي. هو تحديد قريب جدا من تعريف (جون ستوارت مل J. S. Mill) القائل بأن المادة، هي إمكانية الإحساس الدائمة[8]. فالصور المعقولة بحسب (أرسطو)، ليس لها وجود خارج الذهن بما هو معقول، وإنما

[1]– ينظر : غاروري، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص07.

[2]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص147.

[3]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص85.

[4]– ينظر : تدوروف، م.ن، ص86.

[5]– ينظر : تدوروف، م.ن، ص97.

[6]– ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص37.

[7]– ينظر : لينين، م.ن، ص39.

[8]– ينظر : لينين، م.ن ، ص164.

وجودها خارج الذهن بما هي محسوسة[1]. لهذا يؤكد (ابن رشد) أن الإحساسات والتخيلات، غير منفصلة ولا متميزة عن تلك الأسباب التي من خارج[2]. لذلك يستبدل (ماخ)، الحقيقة الواقعية (المضمون الحسي)، بالأنا المجرد العاري. إذ لا يوجد شيء غير هذا(الأنا). الواقع بهذا المعنى، يتألف من إحساسات الأنا فقط التي تفقد كل مضمونها الحسي، وتغدو رموزا مجردة عارية[3]. لذلك يؤكد (ماخ)، أن المادة ليست المعطى الأول، بل الإحساسات[4]. إذ لا وجود للجوهر، ولا وجود للعالم الخارجي. ومن ثمة، يبقى الإحساس فقط، هو الكائن الوحيد. يقول الفيلسوف الألماني (ريخارد أفيناريوس A.Avenarius): "يمكن القول بلغة الفلسفة : (أنا ولا – أنا)"، و(هذا وذاك، أنانا والبيئة) نجدهما دائما معا. إن أي وصف كامل للمعطى أو لما وجدناه، لا يمكنه أن يتضمن البيئة بدون (أنا) ما، الذي هذه البيئة بيئته، على الأقل ذلك الأنا الذي يصف هذا الذي وجدناه، أو (المعطى). وفي هذه الحال، يسمى أنا بالعضو المركزي للتنسيق، والبيئة، بالعضو المضاد"[5]. إن (أفيناريوس) يرى أن الفكر، شكل حقيقي للتجربة بقدر ما هو عليه الإدراك الحسي، إذ لا يمكن للشيء أن يوجد بصورة مستقلة عن الإدراك. فنحن نستحضر دائما أنفسنا بالذّات كعقل يسعى إلى إدراك هذا الشيء[6]. بهذا المعنى، يصبح الواقع، إحساسا لم يعد في أساسه غريبا عن الإحساس. لذا، لا يمكن فهم ظهور الإحساس إلا من خلال فعل الخلق من جانب الحركة المنقولة في الجوهر – الواقع الذي يعني فعل خلق ما. إذ يتطور ويتصاعد الإحساس بقوة الحركة المنقولة، ويصبح مدركا[7]. لذلك يؤكد عالم الاجتماع الروسي (أ. بوغدانوف A. Bogduov) بأن الإحساسات تشكل أساس حياة الوعي، وصلته المباشرة مع العالم الخارجي. ولدى كل خطوة، يتحقق في سياق الإحساس تحول طاقة التهييج الخارجي إلى واقع الوعي[8]. الإحساس بهذا المعنى، دليل الوعي الذّاتي. حيث

[1]– ينظر : ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص120.
[2]– ينظر : ابن رشد، رسالة السماع الطبيعي، ص31.
[3]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص39.
[4]– ينظر : لينين، م.ن، ص42.
[5]– لينين، م.ن، ص69.
[6]– ينظر : لينين، م.ن، ص81.
[7]– ينظر : لينين، م.ن، ص48.
[8]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص49.

يتحول الواقع بحسب وجهة النظر هذه، إلى وهمية مطلقة تتبدى في صورة وهم الأنا الذّاتي. كتب العالم الإنجليزي (إدوارد غريفرس ديكسون I. G.Diton): "أننا ما دمنا لا نستطيع أن نعرف كل شيء معرفة تامة غير الانطباعات الحسية، فإن الأشياء التي نقول عنها عادة بأنها أشياء موضوعية وخارجية، لا تعدو أن تكون مجموعات من الانطباعات الحسية"[1]. من أجل ذلك، يحذر الفيلسوف الألماني (يوسف بتسولدت Petz Oldt)من أن كلمة (إحساس)، تعني شيئا ذاتيا فقط، وأنها لهذا السبب هوائية، تحول لوحة العالم العادية إلى وهم[2]. هنا يكمن جوهر الاختلاف بين المقاربة (المثالية) و(المادية) في المبدأين الأساسيين: أمن الأشياء نمضي إلى الإحساس والفكر؟ أم من الفكر والإحساس إلى الأشياء؟ إن المادي (فريدريك إنجلس F.Engels) يؤكد أن الصور الذهنية لا تنبثق من الإحساسات، ذلك أن التفكير لا يستطيع أبدا أن يستمد ويستخلص أشكال الوجود من نفسه بالذّات، بل من الواقع الخارجي[3]. إن هذه النظرة المادية، لا تقوم في استخلاص الإحساس الإحساس عن حركة المادة، بل تقوم في كونها تعتبر الإحساس إحدى خواص المادة المتحركة[4]. ومن ثمة، فإنه لا وجود للإحساسات بمعزل عن الوعي. وأن المادة، المواضيع المواضيع الفيزيائية في وجود مستقل عن الوعي. وهذه المادة تولد الإحساس بتأثيرها في أعضاء الحواس. لذلك فإن الإحساس مرتبط بمادة منظمة بشكل معين. ومن ثمة، فإن وجود المادة ليس رهنا بالإحساس. فالمادة هي العنصر الأولي. الإحساس بهذا المعنى، هو النتاج الأعلى لمادة منظمة بشكل خاص[5]. يقول الفيلسوف (فيور باخ Feur Bach): "عن عالم الأشياء هذا الذي ندركه بالحواس، والذي ننتمي إليه نحن أنفسنا، هو العالم الوحيد الواقعي، أما إدراكنا وتفكيرنا، مهما يبدوان فائقي الإحساس، فإنهما نتاج جهاز مادي حسي هو الدماغ. ليست المادة نتاج الروح، بل الروح نفسه ليس سوى أعلى نتاج للمادة"[6]. ومن ثمة، فإن الأشياء، توجد بصورة مستقلة عن إحساساتنا، عن إدراكنا، عن أنانا، عن

[1]– لينين، م.ن، ص104.
[2]– ينظر : لينين، م.ن، ص56.
[3]– ينظر : لينين، م.ن، ص38.
[4]– ينظر : لينين، م.ن، ص45.
[5]– ينظر : لينين، م.ن، ص54.
[6]– ينظر : لينين، م.ن، ص94.

الإنسان بوجه عام. لذلك، فإنه من الثابت، الاقتناع، أن الانعكاس لا يمكن أن يوجد بدون المعكوس، في حين أن المعكوس يوجد بصورة مستقلة عن العاكس[1]. يشدد التحليل المادي بقوة على أهمية المادة ضد نقدية العلم لدى (ماخ) و(أفيناريوس) التي تجنبت المادة من أجل الإحساسات ليس إلا، أكثر منها تقليل دور الوعي. إن تلك المادية تتجنب بحسب (لويس أراغون L.Aragon)، مهما بلغت ظاهريا من الصفة المطلقة، "الإغراء الإوالي، وهي تبقى جدلية، أي مفتوحة للعمل المتبادل للأجزاء المؤلفة للكل، فعوضا عن أن تؤول الوعي بعبودية المادة، يلقى في الواقع، مكانه في السياق الجدلي بالذّات. إذن، بالقدر بالذّات الذي نمنح به الوعي نوعا من الاستقلال، يمكن أن يكون الانعكاس الذي ينطوي عليه الوعي، متنوعا، وفي استطاعة إدراك العالم الذي يمارسه الوعي، أن يحدث بطرق مختلفة"[2]. هكذا، نجد أنفسنا مخيرين، حين نتحدث عن الواقع، بين نظامين في الإشارة. فإما أن نعامل الأشياء الخارجية، وما يطرأ عليها من تغيرات على أنها (أشياء)، وإما أن نعاملها على أنها (تصورات). فحين يتحدث المذهب الواقعي عن أشياء، وحين يتحدث المذهب المثالي عن تصورات، لا يتناقشان حول الألفاظ، فهذان في الحقيقة نظامان في الإشارة مختلفان. أي طريقتان في فهم/ تحليل الواقع. فأما بالنسبة إلى المذهب الواقعي يرى أن المادة موجودة بغض النظر عن التصور، وأن نحت تصورنا للمادة، علة لهذا التصور لا تدرك. وأن وراء الإدراك الذي هو فعلي، قوى وإمكانات مختبئة. وأن ما في تصورنا من تقسيمات ومفاصل، متوقف على طريقتنا في الإدراك. ذلك أن خطوط الانفصال التي يقيمها تصورنا بين الأشياء، هي خطوط نسبية، وأن تحتها مجموعة من الأفعال المتبادلة والإمكانات المتشابكة. لذلك فالواقعية تحدد الشيء لا بدخوله في التصور، بل بتضامنه مع مجموع من الواقع لا يمكن أن يعرف في ذاته. ومن ثمة، فإن الواقع النهائي، بحسب تعبير (برغسون H. Bergson)، هو ذلك التأثير المتبادل، أو التفاعل[3]. وأما المذهب المثالي، فيقوم على عكس هذا الفرض، إذ ليس في الواقع شيء غير ما يبدو لشعور الفرد، ومن السخف أن

[1]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص72.

[2]– هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص66–67.

[3]– ينظر : هنري برغسون، الطاقة الروحية، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964، ص184.

نتحدث عن خاصة من خواص المادة لا يمكن أن تصبح موضوع تصور. فليس ثمة إمكان (كمون)، أو على الأقل ليس في الأشياء شيء إمكاني نهائيا. فكل ما هو موجود، فهو فعلي أو قابل لأن يكون فعليا. أي أن المذهب المثالي نظام في الإشارة يتضمن أن كل ما هو جوهري في المادة، معروض أو يمكن أن يكون معروضا في تصورنا لها، وأن مفاصل الواقع، هي بعينها مفاصل التصور. الواقع بهذا المعنى، ليس موجودا إلا بحسب الفكرة التي كونتها عنه. ومن هنا قول (موريس باريس.M.Barres): "نحن الذين خلقوا الكون"[1]. ذلك أن الأساس المباشر لكل الأمور المعطاة، إنما هو الصلة الروحية التي يمثل (الأنا) الفردي مع كيانه نقطتها المركزية. حيث يستحيل تصور الواقع الباقي. بدون هذا (الأنا). كما يستحيل تصور (الأنا) الفردي بدون العالم الباقي. فمع القضاء على الأنا الفردي، يتناثر العالم هباء، وهو أمر غير ممكن. ومع القضاء على العالم الباقي، لا يبقى كذلك مكان لأجل الأنا الفردي ، لأنه لا يمكن فصله عن العالم إلا من الناحية المنطقية، وليس في الزمان والمكان. لهذا يجب على الأنا الفردي أن يتواجد حتما بعد الموت مادام العالم كله لا يزول معه. وهذا العالم الآخر، إنما هو مجرد تجربة ممكنة في المستقبل لأجل الأنا[2]. يقول الشاعر (بول فاليري P. Valéry): "مادامت نفسي موجودة، فليس ثمة من أحد"[3]. إن (الذّات – الضد) تشبه حالة الإنسان الأعلى (السوبرمان Le Superman) لدى (نيتشه Nietzache) التي تأتي فقط لأولئك الذين لن ينخدعوا، الذين تكون عواطفهم واقعية. وهذه الواقعية، هي بالطبع أبدية وكاملة. وأن البحث عنها، هو الملاذ اليائس لأولئك الذين "قد استيقظوا من الحلم الفاجر، من الوهم الوحشي"[4]. والشعر وحده، هو الذي يمكنه أن يحول العواطف الغير ممكنة، لتصبح رؤيا. ومن ثمة، فإنه ينبغي على القصيدة أن تكون بحسب الشاعر (بول فاليري):"عيدا من أعياد العقل"[5]. الشعر بهذا المعنى، مغامرة من مغامرات العقل الذي يعمل ويتأمل ذاته، فيزيد بهذا التأمل من حدة التوتر

[1]– هنري بير، الأدب الرمزي، ص59.

[2]– ينظر:لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص251.

[3]– ميكائيل هامبرغر، المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ص87.

[4]– ميكائيل هامبرغر، م.ن، ص105.

[5]–عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص236.

الشعري نفسه. ورغم حرص الشعراء الذين تأثروا بالشاعر (فاليري) على الالتزام بأشكال الأقنعة الشعرية، لم يجدوا في فكرة (الشعر الخالص La Poésie Pure)، غير عبارة شكلية فارغة. فأن يكون ثمة شعر، لابد أن يكون بحسب الشاعر الأسباني (غولين Gollin)، إنسانيا[1]. فالواقع من حيث حقائق أجزائه، هو بحسب (ابن عربي)، مجموع العيان الممكنة، أي الوجود الإضافي. حيث يدرك منه بحسب ما امتد عليه من وجود هذه الصورة المتخيلة، أي بقدر ما انبسط على المحل من الوجود المطلق بالإضافة. ومن ثمة، فإن الوجود الحقيقي، لا يدرك على إطلاقه، بل إنما يدرك باسمه الوجود الخارجي المقيد بقيد الإضافة إلى المحل[2]. العالم، ما له وجود حقيقي، والوجود الحقيقي، هو الواقع المطلق. هكذا، فالوجود كله خيال في خيال[3]. الخيال الثاني المخاطب في العبارة يقصد به قوى الإدراك، وأن جميع ما ندركه من العالم كله خيال في الذّات وقوها، فليس للعالم إلا الوجود المتخيل[4]. ومن ثمة، فإن الوجود الإضافي المسمى بالظل ليس الوجود الحق إلى العين المتجلى فيها، "فإنك على ما تخيلت وتوهمت من نفسك أنك موجود قائم بنفسه خيال باطل، وكذا جميع ما تدركه مما سواك مما هو غير الحق، فالوجود الإضافي الذي نتصور أنه وجود مستقل خيال في خيال، لأنك خيال، والذي توهمته وتخيلته فيك مما سوى الحق خيال في خيال "[5]. الوجود الحق، إنما هو المطلق، إنه مرآة ومجلى لصور الأعيان، والظاهر في المرآة خيال، إذ لا حقيقة له خارج المرآة ولا وجود له في نفسه، وهو مثال متخيل. وليس معنى هذا أنه لا حقيقة له، بل معناه أنه لا وجود له في عينه، ولكن من حيث أنه "متمثل في خيال وحس مشترك له تحقق، ووجود خيال، كما للمعلومات في العلم والعقل، وأما خارج الخيال فلا، فهو من الظلال كما في المعقولات والعيان المعلومة، فمن حيث إن له وجود الحق، ومن حيث إنه معدوم في الخارج متخيل، وكذا المعلومات والمقولات وكلها تحت اسمه الباطن، ومن هنا قيل: الحق المسمى بالسوي، ما هي إلا

1- ينظر : مكائيل هامبرغر، المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي ، ص07.

2- ينظر : محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، شرح القاشاني، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 2003، ص178.

3- ينظر : محيي الدين بن عربي، م.ن، ص186.

4- ينظر : محيي الدين بن عربي، م.ن، ص186 (الهامش1).

5- ينظر : محيي الدين بن عربي، م.ن، ص186.

نقوش وعلامات دالة على ما هي فيه ومنه وبه وله"[1]. الوعي/ الإدراك بهذا المعنى، إنما هو انعكاس للعالم الخارجي- الواقع الذي يعطى للإنسان في إحساساته، وهو لذلك يوجد بصورة مستقلة عنا. ومن ثمة، فإن الإحساس هو صورة ذاتية عن العالم الموضوعي. ذلك أن كل ما هو موجود، يوجد على أساس الأسباب المادية، وينشأ ويتطور وفقا لقوانين حركة المادة. ومن ثمة، فإن المادة، حقيقة موضوعية توجد خارج الذهن، ومستقلة عنه. وأن الذهن، لا يوجد منفصلا عن المادي، بل إن كل ما هو ذهني أو روحي، هو نتاج العمليات مادية. ومن ثمة، فإنه من الممكن معرفة العالم وقوانينه. إذ لا جدال في الواقع غير قابل للمعرفة. هذا يعني أنه لا يجب أن نفترض معرفة ناجزة، وثابتة لا تتغير، بل أن نحلل ونبحث بأي طريقة تظهر المعرفة من اللامعرفة، وبأي طريقة تصبح المعرفة غير الكاملة، أكمل وأدق[2]. من هنا، الطابع التقريبي النسبي للمعرفة. وتحول المادة المتحركة من حالة إلى أخرى، واستحالة نضوبها، وامتداداها اللامتناهي، إنها توجد إلى ما لانهاية، خارج وعي الإنسان. يؤكد (إنجلز F. Engels)، بأن المفاهيم السائدة في العلم الطبيعي، خيالات لأنها لا تتوافق دائما بأي حال مع الواقع. فمنذ اللحظة التي نقبل فيها نظرية التطور، "لا تتوافق مفاهيمنا عن الحياة العضوية مع الحقيقة إلا بالتقريب، وإلا فلن يكون هناك تغير. ففي اليوم الذي ستتوافق فيه المفاهيم مع الواقع بشكل مطلق، سينتهي التطور"[3]. ولذلك، فإنه إذا كانت الواقعية منهجا يهدف إلى نسخ الواقع بأكثر ما يمكن من الأمانة، والطموح إلى أقصى ما يمكن من الاحتمالية Vraisemblance، فإنها في النهاية تحيل إلى مزيد من الإيهام. لهذا السبب، يميز (ياكبسون R. Jakobson) بين دلالتين:

1- الدلالة الأولى: هي التي يسمى فيها العمل الذي يقدمه الكاتب كمحتمل، واقعيا.

2- الدلالة الثانية: هي التي يتقبل فيها الشخص الذي يعاينه كمحتمل.

في الحالة الأولى، نكون مضطرين إلى الحكم بطريقة محايثة. وفي الثانية يكون الانطباع هو المعيار الحاسم. ومن ثمة، فإن وجهة النظر الخاصة، تكتسب قيمة موضوعية. هكذا،

6- ينظر : محيي الدين بن عربي، م.ن، ص187.

[2]- ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص06.

[3]- موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص83.

يتحدد مشكل الواقعية، خلسة في العلاقة بالعمل حيث يستعاض عن الدلالة (1)، بالدلالة (2)[1]. لذلك يقترح (بيرس Peirce)، أنه بالإمكان التوصل إلى فكرة واضحة عن الشيء الحقيقي، وذلك من خلال التفكير بنقاط الاختلاف بين الواقع وضده، الذي هو الخيال[2]. ومن ثمة، فإن كل ما تنتجه المخيلة، هي أشياء حقيقية. بمعنى أننا نتخيلها فعلا. من هنا كانت الأحلام، وكذا التفكير، هي في ذاتها أشياء حقيقية، ولكن على أنها إشارات تشير إلى عالم خارج الخيال أو الحلم. فهي ليس لها وجود حقيقي. ومن ثمة، فإن الواقع، كامل بالنسبة إلى (بيرس). لكن المحاولات البشرية في الإشارة إلى الحقيقة، نسبية. ذلك أن "الرأي الذي قدر أن يكون متفق عليه حتما من كل المناقشين، هو ما نقصده بالحقيقة، وأن الشيء الذي يمثل هذا الرأي، هو الشيء الحقيقي"[3]. لذلك فنحن لا نحقق الشيء الحقيقي في الحياة، فكل ما نصل إليه هو الفكرة عن الحقيقي. ومن ثمة، فليس هناك إلا الاحتمال الذي يصفه (بيرس) بأنه، "الإيقاع النصفي الذي ينهي العبارة الموسيقية في سيمفونية حياتنا الذهنية"[4]. الاحتمالي بهذا المعنى، عدو الحقيقة، لأنه يقتل التساؤل. ومادامت الحقيقة نسبية، غير محددة، فإن الوضع الذهني الملائم، هو قبول ما يسميه (بيرس) بـــ (القابلية على الخطأ Fallibilisme)[5]، التي لا تعني التنحي عن الواقع، بل الاستمرار في النظر تجاه الواقع. لذلك، تسعى الشعريات الحديثة إلى تحقيق ما يسمى بـــ (صناعة الخرافة) من خلال القول بالتطابق بين الواقع الذي هو خيال، والخيال الذي هو واقع. إنها تهدف إلى أن تسرد حقائق كما يمكن أن يسردها الخيال منطقيا بأساليب خيالية على نحو ما. إن إحدى مزايا الأسلوب المعروفة في نصوص/ شعر (رامبو A. Rimbaud)، تتعلق بالحركة (الإيهامية)، فهو يصف توهمات كأنها وقائع. لذلك فإن نصوص (رامبو)، تأبى على العرض، وتدفع بالقارئ دوما لإجراء تحريك على الكلمات بهدف العثور على ترابط منطقي لها. إن اهتمام (رامبو) بالخصائص على حساب الأشياء التي تميزها تلك

[1]– ياكبسون (مشترك)، عن الواقعية في الفن، نصوص الشكلانيين الروس، ص90.

[2]– ينظر : روبرت شولز (مشترك)، صناعة الخرافة والواقع، المرآة والخارطة، ص59.

[3]– ينظر : روبرت شولز، (مشترك)، م.ن ، ص60.

[4]– روبرت شولز، م.ن، ص60.

[5]– ينظر: روبرت شولز، م.ن، ص61.

الخصائص، هو الذي يولد الانطباع بأن (رامبو) يستخدم التعبير الدال على النوع، مفضلا ذلك على الاسم نفسه، فيلون نصوصه بتجريد شديد[1]. من هنا، كانت شعريته. إذ ليست الكلمات مجرد أسماء شفافة للأشياء فهي تشكل كيانا مستقلا، تديره قوانينه الخاصة، وتتجاوز بأهميتها، أهمية الأشياء التي كانت منوطة بجعلها تنعكس عليها[2]. المقدرة الشعرية بهذا المعنى، هي حفز الوعي المزدوج. ذلك أن العقل البشري يمتلك قدرة كاملة على خلق حقيقة الأمكنة الأخرى حتى تغدو واقعية تماما، كالأمكنة التي تكون فيها فعلا في تلك اللحظة. إنه حالة يمكن أن نتمثل فيها الوعي، كبحيرة. فإن (الراهن– الآن) يكون مثل حجر يقذف فيها، مولدا دوائر تنتشر باتجاه أطرافها وكأن العقل البشري يمتلك المقدرة على أن يكون حاضرا في أكثر من مكان في نفس اللحظة. شأن المؤرخ الذي يتأمل في لحظات نادرة أصبحت فيها أحداث تاريخية بعيدة، حقيقية، كما لو كان قد شهدها بالفعل. ومن ثمة، فإن الإحساس بالحقيقة يمتد قدر امتداد الدوائر حتى لتكاد أن نقول أنها هي الوعي. ومن ثمة، فإن الشعر كأي تمرين روحي يسبب تمددا واتساعا في الوعي. أي أنه يولد مثل هذه الدوائر، هذا النوع من الحدس يصفه (كولن ولسون Colin Wilson) بـــ "علائقية الوعي"[3]. يقول: "فلكي نفهم شيئا يكون علينا أن نقوم بالعمل الذهني الذي هو ربطه مع غيره من الأشياء. وكلما زادت تلك الأشياء التي أربطه بها، زاد معناه لدي"[4]. فيولد دفقا من الطاقة يبعثه مصدرها لدي، حينذاك يضاء رقعة أوسع من الشبكة في نفسي. ومن ثمة، يكتسب أي شيء انظر إليه دفقا من الأهمية والدلالات[5]. الوعي الشعري بهذا المعنى، هو تلك اللحظات التي يشعر فيها المرء بدلالات كثيرة، بحيث يبدو الوعي مليئا بالمعاني المتناوبة. وهو بهذا، لا يختلف عن الإدراك العادي من حيث النوع، وإنما يختلف فقط من حيث العنف والشدة. فالمشكلة هنا أصلا واقعة في الظلام وليس فيها إلا منطقة صغيرة حول (الأنا)، هي المضاءة. هذا في حين أن الإحساس بالدلالات يعتمد كليا على

[1]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص74.

[2]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص77.

[3]– كولون ولسون، الشعر والصوفية، ص72.

[4]– كولون ولسون، م.ن، ص73.

[5]– ينظر : كولون ولسون، م.ن، ص74.

حجم الرقعة المضاءة. ومن ثمة، فإن الإحساس الأرحب بالمعنى يولد طاقة أكبر. وهذه الطاقة الإضافية في فيضانها على أطراف الشبكة، تخلق بدورها حسا أوسع بالمعنى. وهذا الحس بدوره يخلق طاقة[1]. إجمالا، تؤكد نظرية/ مقولة (علاقية الوعي)، أنه من أجل رؤية الأشياء على حقيقتها، علينا أن نراها في أوسع شبكة ممكنة من العلاقات. فلحظات الإبداع، تتبع من هذه العلاقة الناشطة بين الوعي واللاوعي. والمبدع الحقيقي، هو الذي يعرف كيف ينمي هذه العلاقة[2]. لذلك يرى الشاعر (جيراردي نرفال G. De. Nerval) أن لحقل الخيال، واقعا أوسع من حقل اليقظة. من هنا كان الحلم وسيلة الدخول إلى الذّات وصولا إلى المعرفة العليا[3]. لذلك كانت لحياة الحلم أهمية أكبر من حياة اليقظة. وهذا ما تمثله الفنان التشكيلي (سلفادور دالي Salvador Dali) في (المرأة المنظورة La femme visible) حين قال: "نهارا، نبحث لا وعييا عن الصور الضائعة من أحلامنا. لذا، حين نجد واحدة منها، نظننا عرفناها، ونتوهم أن مجرد إيجادها يعيدنا إلى الحلم من جديد"[4]. بهذا المعنى، يصبح الواقع شعريا، ليس سوى جزء صغير من السر الذي غرقنا فيه، والذي لا يجب رفض أحد وجوهه المقربة: الحلم. وهو مثلما اليقظة لا يقل عنها أهمية اقتراب من الواقع. هكذا، تصبح الأحلام وسيلة معرفة، كما التفكير. لذلك يجب مقاربتها / قراءتها من خلال هذا المنظار. هكذا لا يعود الحلم ترفا فكريا، بل يصبح أحد نشاطات الفكر. في هذا حملت (الحادثة) الشعر إلى أبعد، وهو بفضلها، "انزلق من الأدب المجرد، بل من الورق إلى قلب الحياة النابض. فلم يعد فنا وحالة فكرية، بل حياة وفكرا نابضا. ويصير نمط إحساس وشعور، ونهج حياة للرؤية. والرؤية البعيدة، يصير طريقة معرفة"[5]. لذلك ينصح الشاعر (اندريه بروتون André Breton) بممارسة الشعر للوصول إلى الوحي الأعلى[6]. يقول (هيجل Hegel): إن "الحقيقي هو الصيرورة نفسها"[7]. ومن ثمة، ليس صعبا أن نرى

---

[1]- ينظر : كولون ولسون، م.ن، ص75.

1- ينظر : كولون ولسون، الشعر والصوفية ، ص93-94.

2- ينظر : ايفون دوبليسيس، السوريالية، ص37.

3- إيفون، م.ن، ص38.

4- إيفون، م.ن، ص61.

5- ينظر : إيفون، م.ن، ص69.

6- جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ص53.

عصرنا، إنما هو عصر ولادة وعبور إلى مرحلة جديدة[1]. ذلك أن الفنون "تخضع لصيرورة محاثية لها، لتطور مشترك بينها جميعا. وإن في شكل مجرد بقدر أو بآخر، فلكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره، من حيث هو فن، إذ تسبق هذه المرحلة، مرحلة تهيئة وتحضير، وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال. وآية ذلك أن منتجات الفنون أو إبداعاتها، بالنظر إلى كونها أعمالا منبثقة عن الروح، لا تدرك دفعة واحدة، نظير منتجات الطبيعة، حالة تجاوزها وكمالها، بل تشتمل على بداية وتطور واكتمال وأفول، على نمو وازدهار وانحطاط"[2]. ومن ثمة، فالعالم الذي يخلقه الخيال الشعري، هو سياق ندركه/ نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا، ولكن وراء هذا العالم، أو حوله، يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه أصداء الأحداث الخيالية. وكل ما نعرفه من تجارب في الحياة، نحشده في الأحداث الخيالية، لأننا نريد لكل نص أن يكون نصنا نحن. ويتضح ما نجده في الخيال ليكون عالمنا الظاهري، ويساعدنا في إضاءة المعنى والقيمة والأهمية على الأحداث والمواقف المنفردة التي تواجهنا في الحياة[3]. ومن ثمة، فإن معرفتنا التي اكتسبناها، هي مما أتاحت لنا حواسنا أن ندركه، شيء معنا دائما. إذ يقوم جزء كبير من كفاءتنا على قدرتنا في الربط بين عالمي الخيال والتجربة[4]. بهذا المعنى، لا يشك (ماركس) في أن الفن الفن الإغريقي يمت بصلة وثيقة إلى الحالة الإغريقية، ويتساءل: "هل في استطاعتنا تصور أشيل مع أسلحة نارية، أو بصورة عامة، الإلياذة مع المطبعة؟"[5]. إن تلك الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية طبيعية وغير مدهشة. لذلك فإن "الجاذبية التي يشعرنا بها فنهم لا تعارض المجتمع الضعيف حيث نما، بل إنها نتيجة ذلك التطور، وهي متعلقة دائما بكون الظروف الاجتماعية الناقصة، حيث ولد ذلك الفن، وحيث تمكن وحده أن يولد، لن ترجع أبدا"[6]. هكذا، تصبح (الأنا)، لا تعبر/ تحيل على الذّات ، فالأنا، هي الشيء الظاهري، أما (الذّات)، فهي للأعماق والمنطقة التي يريد الشعر أن يستملي منها وحيه

7- ينظر : جاك بيرك، م.ن، ص54.

[2]- هيجل، فن العمارة، ص07.

[3]- ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص64.

[4]- ينظر : روبرت شولز، م.ن، ص65.

[5]- هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص13.

[6]- هنري أراغون، م.ن، ص14.

دون رقيب من عقل أو نظام. حيث يتبدى (الأنا) في الشعر متعرفا على نفسه مجسدا لها في (اللاأنا). الشعر بهذا المعنى، هو النشاط الإنساني الوحيد الذي يتبدى فيه الإنسان خالقا لنفسه فيما يحيط به من عالمه. هكذا يجعل (هيجل) الحقيقة، تصل إلى كمالها/ نقائها في إنتاج الشعر وتلقيه[1]. وقد أشار (أرسطو) إلى أنه ينبغي التطرق إلى الحدث بالشكل الذي اعتمده (هوميروس Homer)، أي التحدث عن شيء ما يمتاز عن الذّات[2]. هذا يعني أن العمل الشعري. يعرض رؤيا الشاعر وكأنها ليست رؤياه، بل رؤيا شخص موجود في العالم الشعري. يعرض العالم الشعري الذي خلقه الشاعر وكأنه مستقل عنه، قائم بذاته. وكما قال (هيجل)، إن الشاعر كذات، ينبغي عليه، بغية التوصل إلى موضوعية الكل، أن يتراجع إلى الصف الخلفي مفسحا المجال لموضوعه، وأن ينصهر فيه، بحيث يبدو وكأنه يتغنى بذاته، ويكون مستقلا. إذ لا وجود لمؤلف يهيمن عليه. ذلك أن في الأسلوب الرزين، لا يقع المتفرج"تحت تأثير أي إيحاء، بل عن جوهر المضمون، يطرد، في تمثله، الذّاتية بقسوة وصرامة إلى المؤخرة"[3]. إن إدراك الواقع، لا يتم بمعزل عن الذّات التي تعيه. ذلك أن الجوهر ليس هو ما يبصره الذهن فيعزله في رتبة مستقلة عنه، وإنما هو وجهة نظر من وجهات نظر الفكر. الجوهر بهذا المعنى، متعدد. وهذا التعدد، ما هو سوى وجهات نظر الفكر المختلفة، بحيث إن كل وجهة تحيل على صفة من صفات التعدد التي تحيل على وجهة النظر التي يعيها الجوهر. الواقع بهذا المعنى، وقائع في وضع اتصال وانفصال، وحدة وتعدد. وما الجوهر سوى ما يلوح بحضوره من خلال الأثر الإبداعي. إذ الجوهر ليس المماثل، وإنما هو المختلف. لأنه ليس هوية قارة ونهائية. ومن ثمة، فإن وجهة النظر لا تختزل في الرؤية المستقلة الأحادية، بل هي ما تتفرد به وجهة نظر في اقترانها بالكينونة. لذلك فهي أرقى مرتبة من الذّات. ومن ثمة، فإن الجوهر، بهذا المعنى، حيز من حيزات الكائن التي تتكشف للذّات[4]. وإذا كان حدوث الجوهر يتم ضمن أفق الاحتمال، وبواسطة العلامات التي تجسده، فإن إدراكه لا يتم بمعزل عن تحيينه

[1]– ينظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص191.

[2]– ينظر : أوفسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص103.

[3]– هيجل، فن العمارة، ص14.

[4]– ينظر فليب مانع، حيل دولوز أو نسق المتعدد، ص182–183.

Actualisation . ومن ثمة، فإن الجوهر يتمظهر راهنا، لأنه يمثل الغاية القصوى التي يبلغها الشعر[1]. لذلك كان الشعر نقيضا للحياة الاعتيادية، هذه طبيعته. ولكن كيف يوفق الشاعر بين تجربة السمو الشعري، وبين تجربة القلق اليومي، دون تخليه عن التجربة وشطبها؟ يؤكد الشاعر (وليم بليك W. Blake) أن هناك عالمين: عالم الواقع اليومي، والعالم المثالي الرمزي. وبعبارة متناقضة في الظاهر، فإن العالم الرمزي أكثر واقعية من العالم اليومي فهو أكثر حقيقية حتى لو رفضت حواسنا الكاذبة تصديق ذلك[2]. إذا لا وجود أصلا لحقيقة تناقض العالمين: الواقعي والرمزي، فمن الواضح أصلا، أنه ليس هناك اثنان، وأن كل ما هنالك، ليس سوى ضربين من الإدراك لعالم الواقع، حالين من حالات الوعي. ولكن العادة أن يعمل هذان الضربان من الوعي معا كجواد عربة. فالوعي الداخلي، هو الذي ينتج المعاني والعلاقات، فيما يمنح الإدراك الصورة الفوتوغرافية للأشياء فقط. وكلما زاد عمق استثارة العالم الداخلي، كلما خففت الإرادة من ضغط دافعها العملي وسمحت بالتالي بالغوص في قعر اللاوعي حيث يزداد ثراء معنى العالم المتصور[3]. في هذا يكمن الفارق بين الإدراك الشعري، والإدراك العادي، في فارق الدافع الذي وقع عليه الاختيار. فالفعل المقصود هادف، لأنه يقوي عضلة القصد كملاكم يقوي ذراعيه بالتمرين على كيس التدريب. فقصدية الإدراك هي التي تجعل الأشياء والتجارب أكثر حقيقية[4]. وما عالم الشعر إلا محاولة لتمثيل الحقيقة بالرمز، الحقيقة التي تمتلك وجودها الذّاتي. وحينما يعمل الشعر على تحويل عالم الحياة اليومي إلى عالم من الشعر، يتجلى له هذا العالم الآخر من الجمال، والمعنى المشرق، وكأنه عالم بلا حدود. فالحياة العادية تولد دافعا قويا إلى الزهد فيها. بهذا المعنى، فإن الشعر وهو يحول العالم المباشر إلى عالم من الرموز. لا يشعر أنه يحاول الهروب من الحقيقة. إن هدفه، هو في أن يبني ضربا من الملاذ الفكري، يتسنى للأرواح الحساسة أن تلوذ به. ومن الضروري أن يكون

[1]– ينظر : فليب مانع، م.ن، ص184.

[2]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص167.

[3]– ينظر: كولون ولسون، الشعر والصوفية ، ص167–168.

[4]– ينظر: كولون ولسون، م.ن، ص169.

هذا العالم، عالما متكاملا في ذاته، نقيضا لعالم الواقع[1]. إنه حالة كما لو أنها تعيش وجودا برزخيا تصبح مهمة الشعر خلالها، خلق العالم النظير ذي الجمال المثالي. وبسبب من هذا، فإن الشعر يمتلك مقدرة التحول المستمر. إنه مغامرة تتجدد باستمرار، بحيث يبقى العالم الذي يحاول خلقه في النهاية، مجرد وهم لذيذ، أو هو بالأصح لابد أن يكون حقيقيا في مكان ما[2]. لذلك، كان الشعر بحسب (برناردشو) على الدوام، قيمة إيجابية، يكشف من خلالها السرور عن نشوة طويلة العمر تفوق تلك النشوة التي تولدها الرعشة الجنسية للحظات[3]. من هنا، كان الشعر كالفلسفة، محاولة للتعبير عن الحقيقة غير المنظورة. لذلك فهو يسعى إلى استيعابها. فهناك قيم أبعد من حدود إمكانات وعي الإنسان من الممكن إدراكها في الومضات الشعرية. إنها نوع من الجوع الغامض للخيبة، يخلق شعورا بهذه الحقيقة العليا. ومن ثمة، فإن إدراكها، يخلق لهفة تماما كما تثير رائحة الطعام الشهية. هذا، يعني أن العمل الشعري لا يعتمد على قدرة الطاقة التي يبذلها الشاعر، بل على القصد/ الهدف[4]. ففي التجربة الشعرية، يتلاشى المظهر اليومي الكاذب، إذ أن الإحساس بعالم يعرفه الشاعر، يفسح المجال أمام إحساس ذي دلالات أوسع. هنا يصبح الشاعر (رائيا) من نوع خاص، يتوفر على قوى تتجاوز مستوى التعليل/ التحليل. الشعر بهذا المعنى، يمتلك من القوى التي اعتاد الإنسان أن يضفيها على آلهة القدماء[5]. وبكلمة، ليست الذّات الشاعرة حتى في ميدان الإدراكات، مجرد مسرح تلعب على ركحه، مسرحيات مستقلة عنه ومضبوطة مسبقا بقوانين موازنة فيزيائية فهي الممثلة، وغالبا أيضا مؤلفة تراكيبها، بواسطة موازن عملية مصنوعة من التعويضات المقابلة للاضطرابات الخارجية، ولضبط ذاتي متواصل[6]. ومن ثمة، فإن الذّات الحسية، تبني بنياتها بنفسها بطرق تجريداتها العاكسة التي ليس لها أية علاقة بالصور المدركة[7]. وما أن تسمح الوظيفة

---

[1]- ينظر: كولون ولسون، م.ن، ص178.

[2]- ينظر: كولون ولسون، م.ن، ص190.

[3]- ينظر: كولون ولسون، م.ن، ص197.

1- ينظر: كولون ولسون، الشعر والصوفية ، ص200.

[5]- ينظر: كولون ولسون، م.ن، ص251.

[6]- ينظر : جان بياجيه، البنيوية، ص50.

[7]- ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص51.

الرمزية بالتعبير عن إدراكات لم يتم إدراكها، حتى تظهر أولى التحريات العاكسة التي تفترض جذب بعض الارتباطات من تصورات البنية الحسية، ارتباطات تنعكس بالمعنى الفيزيائي على هذا الصعيد الجديد الذي هو صعيد الفكر، وتتكون على شكل سلوكات مميزة، وبنيات تصورية[1]. كان الشاعر (محمود درويش) واعيا تماما بهذه الطريقة في تخريج شعره، فهو يقول: "الشعر لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب في ذاتنا إلى رخام العالم (...) لقد راقبت نفسي مرارا دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنني لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالي كما يقولون. لا أعني بهذا التوتر، ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار، يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما، تنمو وردة السياج الشعرية، فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته"[2]. هذا التوصيف لطبيعة التوتر الإبداعي وارتباطه بجذره الجوهري المتمثل في الامتلاء بمشاهدة الحياة، يكشف عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري عندما يتمثل في جدلية خلاقة بين الذّاتي والموضوعي تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرمزي معا. لقد توفرت لدى الشاعر (روبرت بروك R. Broke) طريقة طبيعته لرؤية الأشياء يصفها في قوله: "إن صوفيتي في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم، ككائنات مخلوقة. والذي يحدث هو أنني فجأة استشعر القيمة غير العادية والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه، وكل شيء أراه تقريبا. حيث ينكشف جمالا عظيما يستحيل إلى نشوة غامرة. فهناك دلالة فجائية وأهمية وإلهام يبهر النفس ويهب جرعة من السعادة والتأكيد. ولا يعني هذا أن الأشياء تبدو مهمة لسبب من خارجها أو لأنها تكشف فجأة عن حقيقة عامة، أو لأنها تصبح جميلة في ذاتها، بل لأنها في المتخيل هي كاملة وفريدة. إنه كالوقوع في غرام شخص، وأنا أفرض أن شغلي الآن، هو الوقوع في غرام هذا الكون"[3]. هكذا تتميز العلامات الشعرية في أنها تتضمن جوهرا ملتفا في سحيق باطنها، أي أنها تكشف بطريقة متفردة عن كائن، أو عن حقيقة، لو حتى عن واقع

[1]- ينظر : جان بياجيه، م،ن، ص54.

1- محمود درويش، وسميح القاسم، الرسائل، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص145.

2- كولن ولسون، الشعر والصوفية ، ص157.

مستقل، أو عن الكائن ذاته. فالقطب الذي تتمحور حوله العلامات الشعرية، هو الجوهر الذي هو السر النهائي الأقصى، الذي تنفذ إليه المعرفة، فهو الإلهام المفاجئ الذي يكشف عن الحقيقة القصوى. ميزة الشعر بهذا المعنى، أنه يقودنا إلى مكمن السر الذي يختبئ فيه الجوهر. فالجوهر لا ينكشف إلا في الآثار الفنية. ومن ثمة، فإن العلامات الشعرية، وحدها، هي التي تهدينا إليه[1]. الشاعر الحق بهذا المعنى، هو الذي يصنع حتى من القبح شيئا جميلا. هو الذي ينأى بذاته فوق المعطيات الواقعية الفجة ليكون واقعيا بشعره. فليس المهم تصور الأشياء كما هي، و لا كما يجب أن تكون، بل تصويرها بطريقة تجعلها موحية بمعنى جديد، أي بوصفها مضاف تبثه فيها الذّات التي تتأمل، تعقل وتبتكر. الشاعر، حتى أشد الشعراء واقعية، لا ينقل الأشياء، بل الصورة التي في نفسه عنها. إنه بذلك، يعيد خلقها[2]. ومن ثمة، فإن مسألة وجود احتمال طبيعي للتعبير اللفظي، أو الوصف الأدبي، هي بداهة، غير ذات معنى. ذلك أن الاحتمالية الفنية، هي واقعية اتفاقية، وهي التي تحدد في مدى واسع، فعل الإدراك البصري. فكلما ترسخ التقليد، إلا وغدت الصورة الاتفاقية (رمز فكرة Idéogramme)، أي "صياغة نربطها مباشرة إلى الشيء حسب تشارك تماسي، فينتج التعرف في نفس اللحظة. لكن رمز الفكرة يجب أن يتغير. فالرسام المجدد مطالب بأن يرى في الشيء ما لم يكن قد شوهد فيه من قبل، وعليه أن يفرض رؤية شكل جديد. وإذ ذاك يقدم الشيء بواسطة اختزال غير عادي"[3]. إن هذا (الاتفاق)، لا يشكل اتفاق لغة مع الأشياء المعينة فحسب كما تعتقد (النظرية الوضعية)، لأنه ليس من عادة اللغات كما يؤكد (جان بياجيه J. Piaget) أن "تحكي مسبقا عن الأحداث التي تصفها، بل تشكل اتفاقا للعمليات الإنسانية مع عمليات الأشياء Objet، والرموز Opérateurs، وبالتالي يشكل هذا الاتفاق، تناغما بين هذا الرمز الخاص الصانع للعمليات العديدة، الإنسان بجسده وعقله، وبين هذه الرموز غير المحصية التي تشكل الأشياء الفيزيائية على جميع المستويات"[4]. بهذا المعنى، تكون القصيدة مقنعة ضمن الحد الذي تسعى فيه تلك

3- ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز أونسق المتعدد، ص180-181.

[2]- ينظر : دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة ظافر حسن، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1980، ص12.

[3]- ياكبسون، عن الواقعية في الفن، الشكلانيون الروس، ص91.

[4]- جان بياجيه، البنيوية، ص36.

القصيدة لجعلنا نعتقد أنها متلائمة مع الواقع، لا مع قوانينها الخاصة. وبعبارة، فإن "المقنع، هو القناع الذي تتزين به قوانين النص، والمفروض بنا أن نعده علاقة مع الواقع"[1]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، تحفيز Motivation من أجل تغيير رموز الأفكار. من هنا، كانت الرموز أهم مقومات الدلالة. بحيث تعمل على إنشاء علاقة بين الكلمة والحقيقة بواسطة التصورات[2]. من هنا، تكون العلاقة اللسانية ذات الطبيعة النفسية بالنسبة إلى (دوسوسير F. De Saussure)، جوهرا ذا وجهين مهيأ لتداعي المفهوم والمدلول والصورة السمعية أو الدال Signifiant [3]. بهذا المعنى تكون اللغة، تقطيعا استثنائيا للحقيقة[4]. لقد كان أقوى افتراض في الفكر السيميائي منذ (سوسير)، هو فكرة أن الإشارة، لا تنطوي على اسم ومسمى تشير إليه، بل صورة صوتية، وتصورا، أو (دال) و(مدلول Signifie). وعلمنا الفكر السيميائي (سوسير –بارث)، أن نميز هوة لا تردم بين الكلمات والأشياء، بين الإشارات والمراجع[5]. لقد انشغل (بول ريكور P. Ricoeur) وقبله (إميل بنفنيست E.Benveniste) على إظهار كيفية نفي العلاقة بين اللغة والعالم. فالإحالة إلى العالم/ الواقع، ليست ثابتة في اللغة، بل هي وظيفة متقلبة للكلام. ففي نظر (ريكور)، لا تشير الكلمات إلى الأشياء، بل تشير إليها القضايا أو الجمل. أما من وجهة نظر (بنفنيست)، فإن الجمل ليست لها معان، لأن لها إحالة على الخارج. فهي أجزاء من بنى مطردة أكبر، فهي تكون ذات معنى حين تكون في سياق استطرادي خاص، وإحالتها ليست إلى ذلك السياق فقط[6]. فالتركيب النحوي بحسب (هيجل)، يربط الشعر بالفكر. وذلك بسبب أن "قواعد النحو، في شكلها الممتد المتماسك، هي من عمل الفكر الذي يصنع معاييره مبينة بوضوح"[7]. لذلك كان الشعراء هم أولئك الأكثر وعيا بالبلاغة، في أنها تأثير منتج من قبل الفكر المؤثر المتحول للشعر[8]. فاللغة كما يحددها (سوسير) ، نظام علامات يعبر عن

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص80.

[2]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة، ترجمة د. نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994، ص15.

[3]– ينظر: كلود جرمان، م.ن، ص15.

[4]– ينظر: كلود جرمان، م.ن ، ص39.

1– ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص52.

2– ينظر : رورت شولز، م.ن، ص86.

3– ليونيل تريلنغ (مشترك)، معنى الفكرة الأدبية، المرآة والخارطة، ص57.

4– ينظر : ليونيل تريلنغ، م.ن، ص57.

الأفكار. لذلك فهو يشدد على الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها العلامة[1]. لذلك فإن كل دلالة شعرية، تبدأ حيث تنتهي القواعد[2]. والقواعد هنا، مرادفة للنحو. الواقع بهذا المعنى، هو ما ما نتصوره. ومن ثمة، فإنه لا يجب الانقطاع عن تصوير الواقع. ولأجل ذلك، فإن من رسالة الشعر، أن يعقد الروابط بين المرئي واللامرئي. ذلك أن الشعر، هو مجموعة رموز حاضرة في الذهن، لجعله مهيأ لقراءة اللامرئي[3]. فالشعر حسب (الشاعر بودلير Boudelaire)، هو "اللامتناهي في المتناهي"[4]. وتبعا لذلك، فإن كل نص شعري، هو إعادة إعادة تجسيد اللامتناهي بالمتناهي. هكذا، لم يعد الشعر وصفا أو إنشاء أو تأملا، بل هو تجاوز المحسوس والواقعي من أجل الولوج في مغامرة المجهول. من هنا، كان الشاعر بحسب الشاعر (بودلير)، فكاك رموز، والمعبر عن التشابه الدائم، والواجد في مختلف الفنون، تعابير مماثلة للطبيعة الحاوية كل ما تحسه الكائنات البشرية[5]. بهذا المعنى، فإن مهمة الكتابة الشعرية، هي في أن تحلم وتجعل الآخرين يحلمون، عوض إطلاق النظريات وتسخير الواقع. فهذا الشاعر (جيرار دي نرفالG. De. Nerval) يقول في عبارة دالة، بأنه "دق أبواب العاج، وسمح للحلم أن يتدخل في الحياة الواقعية، لاكتشاف أسرار الحلم "[6]. وذلك من أجل غاية وحيدة، هي العيش في وجود رمزي يتخطى ذاته. من هنا، لم يكن الشاعر (نرفال) يستطيع أن يعبر عن رؤاه إلا بالرموز، وأن قصائده لم تكن إلا حالة حلم فوق الطبيعة[7]. وهي مقولة تتطابق مع الصورة التي رسمها الشاعر (بودلير) حينما أشار، إلى أنه في حالات فوق طبيعية، "يتجلى عمق الحياة كله في المشهد الذي نراه، مهما بدا عاديا. هو الذي يصبح رمزا لهذا العمق"[8]. لذا، فإن مهمة الشاعرهي في أن يقرأ الغيب، وفي أن يفكك السحر. ولعل أهم تحديد للشعر، ما قال به الشاعر (مالارميه)، من أن الشعر، هو "التعبير باللغة الإنسانية المحمولة إلى نمطها الأساسي، عن المعنى السحري

5- ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص5-6.

6- ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة ، ص93.

7- ينظر : هنري بير، الأدب الرمزي، ص12.

8- هنري بير، م.ن، ص13.

[5]- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، ص13.

[6]- هنري بير، م.ن ، ص17.

[7]- ينظر: هنري بير، م.ن، ص17.

[8]- ينظر: هنري بير، م.ن، ص22.

لمفاهيم الوجود. من هنا، أنه يمنح حياتنا الصدق والأصالة، ويكون في حياتنا، الرعشة الروحية الوحيدة"[1]. لذلك يظل الشعر –باستمرار– يحاول أن يعيد بناء مملكته المفقودة، لكن بواسطة اللغة،أي بواسطة سلطة التعبير والخلق. فليس المهم غرابة الحياة وتلاشيها في الإيحاء، بل امتلاؤها. وهو ما يشير إلى الحاجة من أجل تجاوز الحقيقة والمعطيات المباشرة والتطلع إلى ما وراء الواقعي. فالشعر بحسب (أدونيس)، تجاوز، وكما أن اللغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنها تجاور الواقع الذي تتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه. كان الشعر، في جوهره، حركة نفي للموجود الراهن، بحثا عن موجود آخر[2]. هكذا، يخرج الشعر الواقع من سياقه الأليف، فيما يخرج اللغة التي تتحدث عنه من سياقها الأليف، ويغير معناه فيما يغير معناها مقيما، في ذلك، علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مغيرا صورة الكلام وصورة الواقع معا. محدثا علاقات احتمالية، يتعدد بها المعنى. من هنا، كان الشعر عامل قلق[3]. الشعر بهذا المعنى، بداية دائمة، ولذلك، فإن الصورة الشعرية ليست شبيهة، وإنما هي ابتكار. تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري. هكذا، فإن كل عمل شعري، كائن من لغة يعكس بنسب مختلفة، الواقع الخارجي والداخلي. وهو لذلك، لا يبالغ في استعمال لغة خيالية، بل يستعمل اللغة العادية، ولكنها ملتوية ومعدلة حتى تبلغ حدود الانفصام دون أن تصل إليه. هذا التحول الداخلي للغة، هو ما يتطلبه العمل الشعري. بحيث تبدو اللغة فيه وكأنها تدور بكاملها بمقدار ربع دائرة، وتغير هدفها. وبدون أن تقاطع منطق الواقع، تمزجه مع منطق الخيال. هكذا، تتحرك آلة التعبير كأنها على مضرب أكثر موسيقية. وقد شعر الشاعر (مالارميه) بذلك حين كتب: "علينا أن نهدف وخاصة أن الكلمات في الشعر ــ وقد أصبحت بحد ذاتها كافية إلى درجة لا نحتاج معها إلى تأثير من الخارج ــ تنعكس بعضها على البعض الآخر إلى أن تنتهي إلى غير لونها الطبيعي، وإنما إلى مجرد تدرجات سلم"[4]. من هنا، يأتي استقلال الشعر الذي يتعلق وجوده بتناسقه الداخلي باللغة، مما يتضمن، "اختفاء

[1]– هنري بير، م.ن، ص44–45.

[2]– ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، ص75.

[3]– ينظر : أونيس، الشعرية العربية، ص75.

[4]– شارل مورون، مالا رميه، ص72.

الشاعر تعبيريا، مخضعا المبادرة للكلمات التي تعبأ عن طريق تصادم عدم المساواة بينها، إنها تشتغل بالانعكاسات المتبادلة كدفقة من النار الافتراضية موجهة إلى الأحجار الثمينة، حالة محل التنفس الذي يمكن تصوره في النفحة الموسيقية القديمة أو التوجيه الشخصي الفرح للجملة"[1]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، لا تبعدنا إلا ظاهريا عن صورة المضرب الموسيقي. إن إنتاجها يتطلب بعض الالتواء في الكلمات، والقبول بالاستعارات التي تجعلها مزدوجة المعنى، تلمع في اتجاهات مختلفة. من هنا، كان البحث عن المعاني والتعابير غير الاعتيادية التي تستأثر بالانتباه، أكثر من البحث عن الكلمات[2]. فميزة الكتابة الشعرية بحسب الشاعر (مالارميه) ، هي في أن تجعل اللغة العشرية لا تعبر عن الواقع، بل عن الشعور. ومن اجل ذلك، يجب ابتداع/ اختراع لغة تنبع حتما من شاعرية جديدة جدا يمكن اختصارها بهاتين الكلمتين: أن ترسم لا شيء، بل التأثير الذي تحدثه[3]. هدف الشعر بهذا المعنى، هو في أن يجعل الواقع والحرية يتواجهان مبدئيا في وعي كل إنسان ، ليس من اجل إحداث مأزق، بل من أجل إحداث توازن لغوي قلق. ومن ثمة، فإن هذا التوتر بين اللغتين، أساسي للشعر. فالشاعر لا يتكلم مثل أي إنسان آخر. بحيث تصبح الصورة الشعرية مفعمة بمعنى رمزي من دون أن تبتعد عن البقاء شيئا حسيا، مما يجعل الواقع كله مجردا لمصلحة الشيء المعني. وعن طريق التوتر الذي يحدثه الشعر داخل نظام اللغة المألوف، يتم تجاوز عقم المعنى ذا البعد الواحد، إلى فتح ثغرات مفتوحة عميقة تتدفق مسرعة، بحيث تصبح اللغة في هذا المستوى الإيحائي اللانهائي، ظلالا لوقائع لا نهائية تولد باستمرار، وتتجدد إلى ما لانهاية في سياق من التواردات الرمزية والاستعارية، تستهلك ضد أجزاء الواقع التي لا تتوافق مع الخيال. غير أن ما يتبقى، يصبح معبأ تعبئة زائدة. من هنا، ينبثق المظهر الخارق للشيء المعزول، فهو بعد فقدانه المعنى الواقعي الخارجي، يتطلب معنى آخر داخليا، مما يستدعي السؤال الذي يطرحه (مالارميه):هل تتوافق أجزاء الواقع الداخلي مع ما هو معطى خارج الذات؟ ويجيب (مالارميه): إنه إذا كانت العلاقة ضعيفة، كان الإبداع مرضيا، وشعريا إذا كانت العلاقة قوية. وهي حالة

[1]– شارل مورون، م.ن، ص72.

[2]– ينظر: شارل مورون، م.ن، ص73.

[3]– ينظر : شارل مورون، م.ن، ص74.

يتمثلها (مالارميه)، كراقصة (الباليه) حينما يقول: "نعم تلك ! (أيها الصديق المتفرج الغريب جدا، هل ضعت في الصالة) ليس قليلا أن تضع بخضوع عند قدميها تلك الخالية من أي ضمير ظاهر، كما يحصل للورود التي ترفعها وترميها في مرأى المناطق السامية لعبة من خفيها المصنوعين من الأطلس الباهت المثير للدوار، تضع زهرة غريزتك الشاعرية، التي لا تنتظر من أي آخر غيرك، إظهار آلاف الخيالات الكامنة بوضوح، وحينئذ وبنتيجة متاجرة تظهر فيها ابتسامتها ساكبة الأسرار، ودون تردد تزودك من خلال الستار الأخير الذي يبقى دائما. يعري مفاهيمك، وبهدوء تكتب رؤياك على طريقة الرمز الذي هي "[1]. هكذا، يتولد من اتحاد العالمين في اللغة: الداخلي والخارجي، الأنا والأنا، أكثر من مزيج، يتولد بعد للكائن، التجديد العجيب الذي يخرج عن التحديد. فاللقاح والبديرة (البويضة) يعطيان شيئا آخر مختلفا عنهما: الحبة. لكن اختلاطا من الأنا واللاأنا حتى في الميدان اللغوي يمكن أن ينتج فكرا[2].

ب- ما الحقيقة؟ مبدئيا، لا تطابق بين الحقيقة والواقع. فالحقيقة التي يؤمن بها كل منا، ليست إلا صورة جزئية من الواقع الذي لا نفاذ لصوره. ذلك أن الكون -كما يحدده (ابن رشد)- إنما هو الأمر الشخصي الجزئي[3]. الواقعي بهذا المعنى، هو الذي يؤمن بأن هناك حقائق أخرى للواقع، تمثل صورا أخرى منه. ففي الواقع الواحد المشترك، حقائق متعددة. وهذه الحقائق ليست مطلقة، كما أنها ليست نهائية. ومن ثمة، فإن كل دلالة مطابقة هي قرينة بانغلاق المعنى[4]. وكما يؤكد (نيتشه): "لا توجد واقعة بذاتها. ذلك أن ما يصلنا إنما هو مجموعة من المظاهر، وثمة كائن ما يقوم باختيارها وجمعها وتأويلها (...) كما لا توجد حالة للواقعة بذاتها. إذ يجب أن يدخل المعنى إلى الواقعة أولا قبل أن يكون الوقوف على حالة الواقعة ممكنا"[5]. من هنا، كان الشعور بحسب الفيلسوف (مولو بونتي Merleau Ponty)، انتباه، وان الانتباه، إدراك فارق بين دلالتين أو أكثر. ذلك أن الإنسان يقف في

[1]- شارل مورون، مالا رميه، ص82-83.

[2]- ينظر : شارل مورون، م.ن، ص84.

[3]- ينظر : ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص76.

[4]- ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص246.

[5]- رولان بارث، هسهسة اللغة، ص284.

نقطة موقف وهو يدرك أنه ليس وحيدا، هناك نقاط أخرى، ضمائر أخرى. وإنما يجب الانطلاق من هذه الكثرة من أجل الفكر، ومن أجل العمل. من هنا ينشأ هذا المفهوم الجديد عن الجدل. وهو ليس كما يبدو لدى (هيجل)، و(ماركس)، و(سارتر)، خطابا موحدا حول تكامل الأضداد وتجاوزها، بل إنه شعور بلغة تولد من التقاء كثرة الآخرين[1]. هذه الحقيقة القصوى، هي درجة الصفر الطوباوية، تقترح على الإنسان أصعب المشكلات: إقامة الكثرة بدون منافسة. لذلك يقترح (مرلوبونتي)، ان تكون إعادة النظر، موقفا وضعيا يوميا[2]. وبما أن الواقع متحرك دائما، يترتب عليه أن الحقائق لكي تكون واقعية، أن تكون هي أيضا متحركة، أي متغيرة. ولذلك، فهي باختلاف الآراء العامة. إذ لا وجود للحقائق الموضوعية. ذلك أنه لا يمكن أن يقوم في التصورات الإنسانية، مضمون لا يتوقف على الذّات، لا يتوقف لا على الإنسان، ولا على الإنسانية. ومن ثمة، فإن التصورات البشرية التي تعرب عن الحقيقة الموضوعية، لا تعرب عنها دفعة واحدة، بصورة كلية، مطلقة، بل تعرب عنها بصورة نسبية فقط. يكتب الفيلسوف الروسي (بوغدانوف): "إن معيار الحقيقة الموضوعية لا وجود له. ذلك أن الحقيقة، هي الشكل الإيديولوجي، الشكل المنظم للتجربة الإنسانية"[3]. هذا يعني أنه لا يمكن أن تكون ثمة حقيقة مستقلة عن الذّات، عن وعي الإنسان. إذ لا وجود لحقيقة مجردة، فالحقيقة دائما محددة[4]. لذلك، لا يمكن أن تكون ثمة حقيقة موضوعية منتهية. إن جميع المعارف الإنسانية، تنشأ من التجربة، من الإحساسات، من المدركات. بهذا المعنى، فإن النظريات العلمية، هي أدوات تنظم التجربة. ذلك أن النظرية إذا ما كانت تنظم التجربة على نحو يجعل المرء يستخلص منها فائدة، فإنها تكون صائبة أو خاطئة. من هذا المنطلق، يرى الفيلسوف الأمريكي (جون ديوي John Dewey)، أن الأعمال الإبداعية / الشعرية، لا تقوم بذاتها خارج نطاق تقبلها من لدن الذّات. ويؤسس (ديوي) أطروحته هذه، على مبدأ الاستمرارية القائل بوجود صلة مستمرة

[1]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص57.

[2]– ينظر : إدوارد موروسير، م.ن، ص58.

[3]– لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص137.

[4]– ينظر : موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص99.

وانتقالات متبادلة بين الذّات والموضوع[1]. بهذا المعنى، يقيم (هيجل) الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية في دراسته لفن الرسم الهولندي في القرن السابع عشر. يرى (هيجل)، أن معجزة الرسم الهولندي تنطوي على جوهر حياة الطبيعة والبشر في البلاد المنخفضة. يقول: "إن المباهج التي استمدها الهولنديون من الحياة، وحتى في مظاهرها الاعتيادية الصرف والأكثر تفاهة، قد نشأت من كونهم مجبرون على أن يفوزوا، شرط أن يقوموا بنزاع قاس جدا وبجهود مؤلمة، بما تقدمه الطبيعة لغيرهم من الشعوب دون ما نزاع أو جهد (...) لقد أنشا الهولنديون بأنفسهم الجزء الأكبر من الأرض التي يعيشون عليها، واجبروا على الدفاع عنها بلا انقطاع ضد هجمات البحر. إن تلك المواطنية، وتلك العقلية المغامرة، وذلك الإحساس بالذّات البارز والفرح، كل ذلك لا يرجع إلا إلى أنفسهم، وإلى نشاطهم بالذّات. وهذا ما يؤلف مضمون رسومهم العام "[2]. ومن ثمة، فإن الواقع الموضوعي يعدد ميدان الإدراك/، منشأه الخاص. يقول الفيلسوف (فيورباخ): إن الإحساس هو الإنجيل البشري من المخلص الموضوعي. فالإحساس يكشف للإنسان عن الحقيقة الموضوعية. الإحساس ذاتي، ولكن أساسه وسببه موضوعي[3]. ومن ثمة، فإن الإقرار بالحقيقة الموضوعية، أي بالحقيقة المستقلة عن الإنسان، يعني الإقرار بنحو أو آخر، بالحقيقة المطلقة. حلل (إنجلز) نتاجات المعرفة الإنسانية الحقيقية على النحو التالي: "إن سيادة التفكير، تتحقق في وصف الذين يفكرون بطريقة غير سيدة إطلاقا. أما المعرفة التي لها الحق المطلق في اعتبارها حقيقية، فإنها تتحقق في صف المغالطات النسبية، وليس بوسع هذه ولا ذاك (المعرفة الحقيقية والتفكير السيد) أن يتحققا كليا إلا في حال استمرار حياة البشرية إلى ما لا نهاية له"[4]. هنا، يحدد (إنجلز) حدود التناقض بين طابع التفكير البشري الذي يبدو مطلقا بحكم الضرورة، وبين تحققه في الأفراد الذين لا يفكرون إلا بطريقة محدودة. هذا التناقض، لا يمكن حله إلا في حالة من الحقيقة السرمدية، أي في حالة تعاقب الأجيال البشرية إلى ما لا نهاية. بهذا المعنى، يكون التفكير البشري، "سيدا

[1]– ينظر : أوفسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص47.

[2]– هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص10–11.

[3]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص146.

1– لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص150.

بقدر ما هو عديم السيادة، وتكون قدرته على المعرفة غير محدودة بقدر ما هي محدودة. سيدا وغير محدود من حيث طبيعته (أو بنيته)، ودعوته، وإمكانيته، وهدفه النهائي التاريخي، غير سيد ومحدود من حيث التحقيق المنفرد، من حيث الواقع المعطى في هذا الزمن أو ذاك. كذلك بالضبط، هو الحال فيما يتعلق بالحقائق الخالدة"[1]. هكذا، فإن الحقيقة والخطأ، شأنهما شان جميع المقولات المنطقية المتحركة ضمن حدي التضاد، لا يتسمان بأهمية مطلقة إلا ضمن حدود مجال محدود/ معين. ذلك أن الحقيقة الكامنة في القانون، ليست حقيقية مطلقة إلا ضمن حدود معينة، ولا يكون القانون حقيقة إلا بصورة تقريبية. إذ لا يمكن للمعرفة الحقيقية أن تفهم على أنها معرفة ناجزة، وعلى أنها نتيجة معطاة مرة واحدة، وإلى الأبد ومفصولة عن عملية المعرفة، بل أن المعرفة الحقيقية، هي شكل خاص، ونتيجة خاصة للنشاط الحيوي للإنسان. لذلك يستلزم عند فهم/ تحليل المقولات العلمية، مراعاة التطور اللاحق للعلم، ولاسيما تلك المراحل التي يتكشف فيها تناقض، وعدم كفاية المقولات السابقة. ذلك أن المعرفة، هي بالأساس، حركة متواصلة عبر التناقضات. لذلك فهي تتطور تاريخيا، وبصورة لا نهائية نحو المعرفة الجديدة، المتعمقة على الداوم، الشاملة عن الصلات والقوانين الجوهرية. أي في خلال الحركة الدائمة لعملية المعرفة نحو الحقيقية[2]. بهذا المعنى، فإن كل حقيقة يتم اختبارها/ إدخالها في قوام المعرفة، تصبح حقيقة موضوعية، أي مستقلة عن وعي الإنسان. لذلك فإن الإقرار بنسبية المعرفة الإنسانية، ضروري لفهم الحركة المندفعة الحلزونية لعملية المعرفة ومن أجل التغلب على الجمود العقائدي. بهذا المعنى، تتكون الحقيقة المطلقة من الحقائق النسبية. ذلك أن التفكير الإنساني، يستطيع بحكم طبيعته أن يعطينا الحقيقة المطلقة التي تتكون من مجمل الحقائق النسبية. وأن كل درجة في تطور العلم، تضيف ذرات جديدة إلى مجمل الحقيقة المطلقة هذا. ولكن حدود حقيقة كل موضوعة علمية، هي حدود نسبية، لأنها تتسع تارة وتضيق طورا من جراء نمو المعرفة اللاحق[3]. كتب (لينين) يقول: "إن كل درجة في تطور العلم، تضيف حبات جديدة إلى هذا الإجمالي للحقيقة المطلقة، وكل حدود كل حكم

2- لينين، م.ن، ص150.

1- ينظر : زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية، ص199.

2- ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص152.

علمي هي نسبية نظرا لكونها تتسع تارة وتتقلص تارة أخرى بسبب النمو اللاحق للمعرفة"[1]. ولأجل ذلك، فإن كل حقيقة نسبية، نظرا لكونها حقيقة موضوعية بفضل الصلات الجوهرية الموضوعية للواقع وتوحد في المعرفة المضمون المستقل عن الإنسان، فإنها تعتبر حقيقة موضوعية بفضل ذلك. وان مفهوم الحقيقة المطلقة، يعني الحركة المتدرجة والصاعدة لعملية المعرفة الإنسانية التي تتوصل إلى موضوعية المعرفة على نحو أعمق وأكمل، وتتحرك حتما إلى الأمام، نحو مستوى جديد، أكثر علوا للمعرفة الموضوعية. هكذا فإن جدل الحقيقة النسبية والمطلقة، يعكس الصلات الجدلية بين مجمل العملية التاريخية اللامتناهية لتطور عملية المعرفة الإنسانية، وبين مرحلة تاريخية محددة من تطورها. ومن ثمة، فإن الحقائق العلمية ليست وضعية ولا قضائية، إنها بطبيعتها جدلية. بمعنى أن العلم، نظرية، منظومة مفاهيم في حال صيرورة. وان الانتقال من نظرية إلى أخرى، لا يجري بتركيب الأضداد، أو بالتعمق التدريجي لمعطى خارجي، بل يجري كما يقول الفيلسوف (جان كافاليس J. Cavallés)، "بسلسلة من التعمق والشطب، أي بتناوب عمليات الإثبات والنفي، في إيقاع إغلاق وانفتاح هو بآن واحد، إيقاع ضروري ولا يمكن التنبؤ به"[2]. إن الإقرار بنسبية المعارف الإنسانية لا يعني إنكار الحقيقة الموضوعية، بل يعني الشرطية التاريخية لمدى اقتراب المعرفة الإنسانية من هذه الحقيقة. أي أن مدى اقتراب المعرفة الإنسانية من الحقيقة الموضوعية، المطلقة، هي شرطية تاريخية[3]. بهذا المعنى،فإن كل تفكير منسجم لا يقبل بعقائدية Dogma وبجمود. ذلك أنه إذا كان الكون/ العالم مادة متحركة ومتطورة بصورة سرمدية لا نهائية، يعكسها الوعي الإنساني المتنامي، فإن من مهمات الإجراء المنهجي المنسجم كذلك، هو مراعاة حالات التطابق بين الوعي الذي يعكس الطبيعة، والطبيعة التي يعكسها الوعي. ذلك أن نجاح أعمالنا بحسب (إنجلز)، "يثبت توافق/ تطابق إحساساتنا مع الطبيعة الملموسة الموضوعية للأشياء المدركة"[4]. إذ ليست الصورة العلمية عن العالم وتطوره كاملة، ولن تكون كاملة

3- زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية ، ص201.

4- إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص132.

[3]- ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي ، ص153.

[4]- لينين: م.ن ، ص155.

أبدا، لكنها تقدمت بدرجة تكفي لكي ندرك أن التأمل الفلسفي مرفوض. وينبغي أن نرفض ملء ثغرات المعرفة العلمية بالتأمل. لقد أصبح هدف البحوث الإنسانية كما يحدد (كلود ليفي ستراوس C. Lévi. Strauss)، هو "بناء أنموذج ودراسة خصائصه ومختلف سبل ارتكاسه في المخبر، ثم تطبيق هذه الملاحظات في شرح ما يجري على المستوى الاختياري، والذي قد يكون جد بعيد عن التنبؤات"[1]. هذا يعني أنه لا وجود لبحث منهجي عام، بل توجد مقولات هي نماذج، أي حالات معقولية ممكنة. الحقيقة إذن، ليست معطاة مسبقا، إنها على العكس، سباق في البحث، ومباراة في المعرفة، وجهد متواصل للاغتناء من حركة الواقع. في هذا المستوى، نفهم كيف أن الشعر لا سلطوي بامتياز، وكيف انه رمز لكل ما ينفي السلطوية باسم الحقيقة والمعرفة. ذلك أن أعمق ما يقوله الشعر، هو أن الحقيقة والمعرفة، خارج أية سلطة[2]. وكان الشاعر (ج. شللر J. Schiller)، يسمي العالم، مخزون رموز[3]. ومن ثمة، فإن كل نص/عمل شعري حقيقي، رمز سحري لا يمكن الوصول إليه. في هذا، يشبه الشعر بالحب كما يؤكد (سقراط Socrates) في "المأدبة". إذ يؤكد أن الحب متناقض، تكونه الرغبة فيما لا نملك، والنزوع إلى ما لا نكون. وهم الشاعر المحب، هو في أن يزداد تملكا وتعلما مع ما هو عليه من فقر بالحقائق. وهو القمين دون سواه من أن يمكننا، بتجاوز أنفسنا. فالحب، تشويق لا متناهي إلى عالم آخر، يتغير هو به[4]. فالحياة بحسب (م.ل. روزنتال M.L.Rosenthal)، حين تفتقر إلى الشعر، تصبح أقل جدارة بان تعاش[5]. الشعر بهذا المعنى، نشاط إنساني طبيعي، حالة من الوعي، إنه تعبير عما يسميه الشاعر (جيرارد مانلي هوبكنز G. M. Hopkins)، "نفسي المتعرقة المعانية"[6]. إن غاية الحياة، هي دائما غامضة محجوبة عنا، ومع ذلك، فإنه لا يسعنا إلا أن أن نطالع في الحياة ذاتها قيما إيجابية. فالشعر، يشبه سكرات الروح أمام انفلات الحقيقة المحبوبة، بكاء أمام الألم، أمام المتعة، أمام الحب. لأن المسألة الأساسية تكمن في الحب.

---

[1]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر ، ص113.

[2]– ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص206.

[3]– ينظر : هنري بير، الأدب الرمزي، ص83.

1– ينظر : دني هويسمان، علم الجمال، ص23–24 .

2– ينظر: روزنتال، الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص09.

3– روزنتال، م.ن، ص09.

وهذه المسالة، هي أن الحب هو مسألة جسد. والجسد يعيش في التوزع بين الألم واللذة. ولكن سبب الحب يدفع كفارته، لأنه يبحث عن الوحدة. الحب بهذا المعنى، وحدة توزع الجسد، هكذا يعرفنا (أفلاطون platon) على الحب في (المأدبة). ومن ثمة، فالشعر، وحد ما كان يبدو مستحيلا: وحده في الحب. الشعر كان ملتصقا بالجسد، يعيش بطريقة ممزقة، لدرجة ضياع الوحدة منه. ولأن الشعر تناقض محض، فالحب في الشعر يتحول إلى، "وحدة وفي الوقت نفسه يتمرد على هذه الوحدة. فهو يسكن التمزق، ويعاينه، ويبكي ما لا يريد أن يبارحه، ويتمرد على ما بإمكانه أن ينقده. والشعر هو الوعي الأكثر إخلاصا من كل التناقضات الإنسانية، لأنه ضحية الوضوح الذي يقبل الواقع كما هو معطى في لحظته الأولى. ويقبله لا عن غباء، بل عن معرفة بمأساوية ثنائيته، وتدميره النهائي"[1]. وفي سبيل تجسيد الحقيقة القصوى، يسعى الشعراء إلى تمثيل فردياتهم الجزئية الفقيرة جدا بمضمونها الحقيقي إزاء لا نهائية الممكنات. حيث يشعرون بأن كل شيء يجب أن ينطلق من هناك ويؤول إلى هناك في آن معا. تلك هي بداية المحسوس ونهايته. ذلك هو المطلق[2]. من هنا، كانت رغبة الشعر في جعل الحقائق بالغة الصعوبة، والميل إلى حد إبطال التعرف عليها من اجل التشديد على ملمحها الجديد، صورتها المتفردة. لقد كتب الروائي الروسي (دوستويفسكي Dostoevsky) بأن "المبالغات في الفن أمر لا مفر منه، ولإبراز الشيء، يجب تشويه ظاهره السابق، وتلوينه مثلما نلون المحضرات لمراقبتها بواسطة مجهر. إنك تهب الشيء لونا مختلفا فتفكر: ها قد أصبح ملموسا أكثر، مرئيا أكثر، واقعيا أكثر"[3]. ومن ثمة، فإن القصائد، "ليست غير طرق غريبة لصنع خطابات واقعية"[4]. بهذا المعنى، يضاعف الشعر حضور الشيء ويجعله متعددا، وأكثر قابيلة، للإدراك. ذلك أن النعت المذهل قد ربط بالواقع، والمجاز غدا حافزا. ومن ثمة، أصبح الشعر، حالة مستعصية على التخمين. هكذا يغدو من الممكن، "فرض كلمة غير صحيحة على الشيء، أو تقديمها

4- ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص89.

5- ينظر : دني هوسيمان، علم الجمال، ص26.

1- ياكبسون، عن الواقعية في الفن، نصوص الشكلانيين الروس، ص97.

2- و.ب. سنانفورد، أعداء الشعر، المرآة والخارطة، ص14.

باعتبارها ملمحا خاصا به"[1]. إن العمل الشعري، هو ذلك العمل الذي يبقى دائما القابل اللاتحديد وللغموض الجمالي. لذلك فهو بحسب (خورخي لويس بورخيس Jergé Luis Borges) ، يصيب بالدوار. ذلك لأنه يحلم بواقع ليكتشف انه هو نفسه خيال في عالم حلمي لمثال آخر، وليس في الواقع أبدا[2]. من هنا، فإن الواقع ذاته شيء يذوي في الميثولوجيا مع مجرى الزمن، أو بالأحرى، أن أغلب الواقع يذوي في الغموض الذي يبقى يتحول إلى ميثولوجيا. تتلاشى الحقيقة ويبقى الخيال- الشعر. فالواقع هو أصلا ما بعد الواقع، والذي يمكنه من البقاء بوصفه أسطورة. ومن ثمة، فإن الواقع الحقيقي، هو ذلك الذي لم يحدث بعد، بل هو ما يأتي[3]. من هنا، كانت القصائد مثل صناعة الخرافات لدى (بورخيس)، تبقى لأنها، "تستمر في العمل للكائنات البشرية بوصفها إشارات لواقع غير متحقق، وبوصفها رموزا للجهد الإنساني"[4]. إنها كما يحددها (بيرس Pierce) أحلام حقيقية[5]. ومع تلاشي كل نشاط مراقبة، في حالات هي أشبه بالحلم والجنون، يتجلى اللاوعي عفويا وتتولى الكتابة الشعرية، نقل الخواطر في دوامة مدهشة تتلاعب بالألفاظ. حيث تمر الفكرة كالعاصفة فوق الكلمات. من هنا، أن أفضل حالة، هي الفراغ من الوعي في حالة الكتابة، بحيث يصبح التوقف عن الكتابة، مؤشرا على يقظة مفاجئة[6]. لهذا كان الشعر أكثر تعبيرا عن أعماق النفس، لأنها أكثر تحررا من المادة، وأسرع تعبيرا في تصوير تتابع الأفكار في الفكر المتروك لذاته. لذلك يجد الشاعر (أندريه بروتون A. Breton)، الإحاءات الكلامية أغنى حسا مرئيا، وأشد مقاومة للعين من الصور المرئية. فهو يرى أن الشاعر (رامبو A. Rumbaud)، لم ير ولم ينعم بما وصف. أي انه لم يصغه، واكتفى بالبقاء في كواليس الكائن المظلمة، يستمع إلى الداخل، ويكتب ، بعدها كان الإشراق[7]. في هذا، تكمن مهمة الشعر، في إعادة اللحظة المثالية حيث الإنسان يغرق في

3- ياكبسون، عن الواقعية في الفن، م.ن، ص97.

4- ينظر : رورت شولز، صناعة الخرافة و الواقع: المرآة و الخارطة. ص71.

5- ينظر : روبرت شولز، واقع بورخيس، المرأة والخارطة، ص75.

6- روبرت شولز، م.ن، ص82-83.

7- ينظر: روبرت شولز، م.ن، ص83.

8- ينظر : إيقون، السوريالية، ص51.

1- ينظر: إيقون، السوريالية، ص53.

هذا الأقوى منه الذي يتحداه في خلوده. يقول الشاعر (بول فاليري P. Valéry): "ما أروع الكتابة دون إدراك اللغة والكلمات، ودون فهم هيكلية ما للأثر الأدبي من مدة، ومن ظروف إنهاء. ولا مجال للكيف ولا اللماذا...؟"[1]. من هنا، يرى الشاعر (أندريه برتون)، أن "الكمال هو الكسل"[2]. بهذا المعنى، يصير الشعر، تحريرا للفكر، بما يتيح انطلاق الوحي الحر. حيث ينتفي الجهد الإرادي في الكتابة، ويتبدل الإدراك بنقاوة الإيحاء الكامن في حالة الحلم التي تمثل أبعد نقطة في التجرد الممكن وصولا إلى عمق السر. هكذا، لا يعود الفوق واقعي، هو المطلق، بل معطى متلازما مع الواقع. فيصير الفوق واقعي نقطة الفكر، حيث الحياة والموت، والواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، الممكن وغير الممكن، الصعب والسهل، جميعا لا تعود في تناقض. ويبقى مسارها الأساسي، هو البحث عن الوحدة. من هنا، كان الشعر تعبيرا عن سيرورة الفكر الحقيقية. إنه إملاء من الفكر في غياب كل مراقبة من العقل. بهذا المعنى، فإن (الأنا) الشعرية، هي تقاطع العالمين: الداخلي والخارجي. حيث تكون الأشياء المادية المدركة بالحواس، العالم الخارجي، فيما تبقى الوقائع النفسية التي تنقلها المخيلة، عناصر واقعية من الحياة الشخصية[3]. بهذا المعنى، لا يعود الفوق واقعي إلا واقعا مجهولا. وطالما يطول سره، يتسابق الشعراء إلى اكتشافه. لذلك يؤكد الفيلسوف (هايدغر Heidegger)، أن الشعر، هو تفعيل الحقيقة. ولذلك كان الشعر، تأسيس الوجود على الكلام[4]. الشاعر،يراقب الأشياء من بعيد، ويكتشف أن المسائل التي كانت تبدو الأكثر عمقا وغموضا، هي بالفعل الأكثر سطحية. هذا لا يعني أنها ليست مهمة، إنما فقط أن معناها ينكشف في الممارسات السطحية، لا في الأعماق الخفية. فمنذ (مأدبة) أفلاطون، اعتبرت حضارتنا الحب، قوة عميقة، غامضة، لا يمكن لغير الشعراء أن يزيحوا الستار عنها. مع هذا، فهي قوة تنطوي على المنبع الخفي لحوافز الإنسان. هكذا، ما كان يبدو مخيفا في الواقع يبين مختلفا عن مظاهره. عن هذا البعد الأساسي الذي كان يعتقد انه الخفي، يصبح ظاهرا مباشرة حالما يوضحه الشعر. إن

2- إيفون، م.ن ، ص58.

3-عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص237.

4- ينظر : إيفون، السوريالية، ص107.

5- ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص07.

المعاني العميقة والخفية، وقمم الحقيقة المتعذرة البلوغ، وبواطن الشعور الغامضة، هي بحسب (ميشال فوكو M. Foucault)، بدع صرف[1]. حجة (فوكو) المنهجية، هي أن الحقيقة الأعمق التي من شان الشعر أن يكشفها، هي سر كون الأشياء بلا جوهر، أو كون جوهرها قد تكون تدريجيا، انطلاقا من أشكال كانت غريبة عنها[2]. معنى هذا أن التفسير ليس إبراز معنى خفيا. يبدي (فوكو) ملاحظة بهذا المعنى: "إذا لم يكن بالإمكان أن يكتمل التفسير أبدا، فذاك ببساطة لأنه ليس هناك ما يلزم تفسيره. إذ أن كل شيء هو في الحقيقة تفسير أصلا"[3]. فكلما فسرنا، اكتشفنا، لا المعنى النهائي لنص معين، أو معنى العالم، إنما تفسيرات أخرى. ومن ثمة، فإن الصيرورة الإنسانية، هي إذا، سلسلة تفسيرات[4]. الواقع/ الحياة إذن، أغنى من أن تختزل في الأدب. هكذا حين لا يعود للأديب ما يكتبه، يشعر وكأنه أصبح واقفا على باب العالم، أي خارجه[5]. فمن لا يملك غير آفاق لا يصل إليها، تمتلئ أعماقه بالمهاوي[6]. فحين يظن الإنسان انه قد استنفذ العالم، إنما يكون قد استنفذ عقله عقله في الواقع. فالحقائق الأخرى مبذولة هناك قائمة، لكن منافذ إدراكها هي الصدئة والعاطلة عن العمل، لهذا يعرف الكاتب (وايتهيد)، الحياة بأنها،"نوع مطلق من التلذذ الذّاتي"[7]. ومن ثمة، فإن جميع لحظات الشعر، هي اللحظات التي تصدمنا فيها الأشياء بجدة شديدة. ذلك أن الاعتياد، ينقص من زخم المعاناة، فيما لحظة التأمل، هي اللحظة التي يتلاشى فيها أثر أخذ الأشياء مسلما بها[8]. وقد عانى الشعراء الرومنطيقيون كثيرا من اجل تثبيت التجربة. إذا لم تتقبل معدتهم الحياة اليومية[9].لقد اكتشفت الشعرية الرومانسية خاصة ما يمكن تسميته، التوق الجماعي للتجربة الصوفية، أي رفض متطلبات الحياة اليومية بغية نوع أكثف من التجربة الروحية. ومن ثمة، تمثل التجربة الشعرية الرومانسية التعبير عن

1- ينظر : أوبيرد ريفوس، بول رابينوف، ميشال فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص99.
2- ينظر : أوبيرد ريفوس، م.ن، ص99.
3- ينظر: أوبيرد ريفوس، م.ن، ص100.
4- ينظر: أوبيرد ريفوس، م.ن، ص100.
5- ينظر : أدونيس، كلام البدايات، ص177.
6- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص56.
7- كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص84.
8- ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص108.
9- ينظر : كولن ولسون، م.ن، ص111.

رغبة غريزية عميقة لحياة العقل. الحياة بهذا المعنى، أوسع من أن تختزل في تجربة فردية. لذلك وجب وعيها/ عيشها بهذا القدر الأكبر من الإحساس. من أجل ذلك، يستلزم توسيع مجال العقل إلى أبعد من حالة الفورية، وذلك عن طريق قوة الخيال التي لا تدفع بالناس إلى أن يعيشوا في عالم من الخيال، بل في أن تمكنهم من توجيه العقل نحو أوسع معنى ممكن للحياة عن طريق تكثيف اللحظة واليومي إلى حالة من الوعي تشبه تجربة الرعشة[1]. وكما يؤكد الشاعر الألماني (رينيه ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke) ، "ليس هناك من فقر، ولا مكان زهيد أو غير مبال في الحياة. وحتى لو كنت في سجن ما، فإن الجدران التي تحجب كلمات العالم عن زيارة حواسك لن تمنعك من محاولة استدعاء طفولتك، وكل ذلك الثراء (...) كنزك الشخصي من الذكريات (...) ومن هذا التحول إلى الداخل، ستأتي الأشعار (...) إن العمل الفني جيد إذا ما نبع من الضرورة. وفي هذه الطبيعة لأصله ترقد إمكانية الحكم عليه: وليس هناك من مقياس آخر"[2]. المسالة، وكما يعلمها الشعر، هي تعلم كيفية العيش بامتلاء، أي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمن إلى قيمة، فليست الحياة هي التي تهم، بل قيمتها ومعناها[3]. الشعر هو الذي يحقق نوعا من الواقعية التعبيرية، يزود اللغة بقوة جمالية ما كان للأشياء أن تحصل عليها. الشعر بهذا المعنى، محاولة لقولبة وتوجيه الأهداف. أما غرضه، فهو مواصلة رفد الوعي حتى ليمكن تشبيهه بمجموعة القنوات والخنادق التي يقيمها الفلاح كي توصل الماء إلى حقوله، حيث تدعو الحاجة. وهو في أساسه، محاولة يقوم بها الإنسان للتحكم في حياته الداخلية بدلا من تركه إياها تحت رحمة الدوافع الخارجية[4]. الشاعر بهذا المعنى، كالفيلسوف في معنى أساسي واحد، فليس ما يهم عند أي منهما، هو مستوى جودة تعبيره عن نفسه، وإنما قدر ما عنده كي يعبر عنه[5]. بهذا المعنى، ليس الموضوع الأدبي هو حياة حياة الناس العادية، وإنما هو، السعي لخلق واكتشاف الكون المقدس، الحياة اللائقة. من

[1]– ينظر: كولن ولسون، م.ن ، ص125.

[2]– ظبية خميس، الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح، ص121–122.

[3]– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص49.

[4]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص129.

[5]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص132.

هنا، كان الشعر، سفرا مستمرا لاكتشاف ما لم يكتشف بعد، بحث متواصل عن المجهول، غير معلوم. الواقع/ الوجود في الشعر، غير موجود بحد ذاته، ومن أجل ذاته. إن وجوده وظيفي. فهو خزان لا نهاية له من الأشياء والنظائر. فكل شكل او حركة، لون أو رائحة في النفس، ما يقابله في الواقع. حيث لا يعود الواقع أشياء وموضوعات، بل يصبح رموزا وكلمات وصورا. ذلك أن التصورات التي نكونها عن الأشياء، لا يمكن أن تكون سوى رموزا، سوى علامات، طبيعية لأجل المواضيع، علامات نتعلم استعمالها لأجل ضبط حركتنا وأفعالنا. وعندما نتعلم تفسير هذه الرموز، فإنه يصبح في وسعنا، وبواسطتها أن نوجه أفعالنا بحيث نتوصل إلى النتيجة المنشودة. ومن ثمة، فإن الإحساسات ليست إلا مجرد رموز، أي علامات اعتباطية ما، مفصولة عن عالم الأشياء المختلف تماما. ذلك أن الإحساسات كما يؤكد (فكتور هايفلدر V. Heyfelder) ليست غير، "ردود فعل تستثيرها أسباب خارجية، وبما أن نوعية إحساسنا تتبئنا بخواص التأثير الخارجي، فمن الممكن اعتبار الإحساس علامة له، ولكن لا صورة عنه. ان المطلوب من الصورة تشابها معينا على الشيء المصور، أما العلامة، فلا يطلب منها أي تشابه مع ما هي علامته"[1]. ينفذ الشعر من الظاهر إلى الباطن، فلا يتخذ من الأحداث / الظواهر إلا رموزا وعلامات على الجوهر / الباطن في أعماق الوجود. فالتجربة التي يحياها في لحظة، هي تجربة مرفوعة إلى امتداد اللانهائية، والانفصال الذي ينطبع في نفسه من موضوع محدود، سرعان ما ينفتح على الوجود بأسره. هذا ما يميز الشعر. فكأين من حدث تافه عند الناس، يصبح في حالة التجربة الشعرية، حدث الأحداث. لا لمبالغة أو إفراط في التخيل الجامح، لكن لأن الشعر يحول كما يقول الفيلسوف (جوتهGoethe): "كل حادث رمز"[2]. فليس مصادفة أن ينتصر الخداع البصري في الطبيعة الميتة. فهو كما يقول (ليفي ستراوس)، "يكتشف ويبين أن للأشياء الجامدة نفسا أيضا. إن قطعة قماش، حلية، ثمرة، زهرة، أي ما عون، تملك على غرار الوجه البشري (...) حقيقة داخلية، كان يقول الرسام (شاردان Chardin) بإمكان بلوغها عن طريق الشعور والتعبير عنها فقط. بواسطة العلم والخيال الفنيين"[3].

[1]– لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص272.

[2]– أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1981، (المقدمة)، ص06.

1– كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت،

ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية الحقيقية، تحليلية. ولكي تظهر بمظهر حقيقي، يجب أن تصبح نصا، وان تمر عبر الحيل الثقافية للكتابة. بالإحالة على (رولان بارت R. Barthes)، قد تحتد الشهادة فتأخذ الطبيعة والبشر، والعدل كشهود. بينما يذهب النص بطيئا، وصامتا ومصرا، وإنه ليصل بسرعة أكبر. فالواقع خيال، والكتابة حقيقة. هذه هي حيلة اللغة[1]. بحيث يصبح الشعر مجرد هروب من الواقع القاسي، ومن سأم الحياة. وهذا ما يدفعه باستمرار نحو الرغبة الدائمة في التحرر والانطلاق إلى الأمكنة البعيدة، أي مكان خارج هذا العالم. حتى ليصبح العدم نفسه هو الوثبة المرحة في قرار المجهول للعثور على الجديد. هذا الجديد، هو شيء غير محدد، هو الضد الأجوف الفارغ للواقع الموحش. حيث يتربع الموت المملوء بالعدم والفراغ. لذلك تحيا الشعرية في صراع لا نجاة منه وتنتهي إلى نوع من الصوفية التي تعشق المغامرة لذاتها. فمن خاصيات الشعرية الحديثة، أنها تؤثر التعبير بالتماثل بدلا من التقرير المباشر أو الإغراق في الوصف. هذا ما دفع الشاعر (بودلير) إلى القول، إن "الشاعر الأصيل يملك دائما الإحساس بـــ (التماثل الشامل L'universelle Analogie). وليس في حاجة لأحد من الفلاسفة أو المتصوفين كي يرشده إليه، ولا لمن يقول له أن الطبيعة معبد تخرج في بعض الأحيان من أعمدته الحية كلمات مختلطة"[2]. المعنى الذي يقصده (بودلير)، هو أن أشياء العالم الحسي، تترجم بطبيعتها عن أفكار ومشاعر إنسانية. وفكرة (بودلير) هذه، هي في الحقيقة بعث للفكرة القديمة التي اشتهرت في القرون الوسطى عن (الماكروكرزم Macrocosme)، العالم الكبير، و(الميكروكوزم Microcosme) العالم الصغير. فالأول مادة بأكمله وأجسامنا جزء منه، ويقابله/ يتجاوب معه العالم الصغير، أي الروح أو العقل الواعي وغير الواعي. ولما كان الله الذي خلق العالمين عقلا أو روحا غير متنهاة، فإن نماذج الأفكار الإنسانية موجودة فيه. بهذا المعنى، تكون الأرض ومشاهدها، لمحة من السماء، بحسب تعبير الشاعر (بودلير)[3]. في هذا، يستخدم الشعر اللغة، لا لكي يعبر بالكلمات، وإنما لكي يعبر بما يقدر

ط1، 1994، ص25.

2- ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص407.

3- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص79-80.

[3]- ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، ص80.

أن ينسبح من علاقات، هي رموز وإشارات. فاللغة الشعرية جوهريا، مجازية، إنها كما يقول (أدونيس)، "تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا. لذلك تبدو الكلمات مغمورة بما لا يحدد. وما تنقله ليس فيها، بل هو في ما يختبئ وراءها، فكأنها، بشكل مفارق، تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه "[1]. هكذا، يعبر الشعر بالصور الخيالية، وهو لذلك سمي "علم التعبير"[2]، بحسب تعبير (ابن عربي). ذلك أن حضرة الخيال، هي: "الحضرة الجامعة الشاملة لكل شيء (...) فلها على الكل حكم التصوير"[3]. لأن الصورة الواحدة تظهر لمعان كثيرة يراد منها في حق صاحب الصورة معنى واحد[4]. أي تظهر تلك الصورة الواحدة في خيال أشخاص كثيرة لمعان كثيرة مختلفة،يراد من تلك الصورة في حق صاحبها معنى واحد من تلك المعاني. فمن كشفه بذلك النور، فهو صاحب النور، حيث تنبسط الصورة على حضرة الخيال فيتسع بابها إلى عالم المثال، فيطلع صاحبه على ما في الحضرة المثالية عن المعنى الذي هذه الصورة الخيالية مثاله. وذلك المعنى، هو المراد من صورة الرؤيا، وهذا الانبساط أول مبادئ الوحي. ولهذا كانت المناماة والوحي من مشكاة واحدة[5]. بهذا المعنى، تبطل الأشياء أن تكون في الشعر امتدادا للواقع، لتصير ظلالا للإنسان. هكذا يظل عالم الشعر وعالم الحياة العادية، عالمين مختلفين، وليس عالم الحياة في ذاته شعريا. ذلك أن الشعر، شيء يضاف، تزيين للحياة العادية بأردية مستعارة. في هذا، يذهب (هايدغر Heidegger) إلى أن الإبداع الشعري، هو "خلق الوجود بالكلمات"[6]. الشعر بهذا المعنى، يحول مسرح العالم كله إلى ظاهرة لسانية. وهو بذلك شان الواقع، لا يمكن معرفته. الشعر يستطيع أن يتكلم عن أشياء الواقع بطريقة هي أشبه ما تكون بـــ(الفينومينولوجيا الشعرية La Phénoménologie Poétique)، لا لكي يصف الأشياء، بل ليضفي عليها حياة لا واقعية غريبة. الشعر بحسب

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، ص65.

[2]– محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ص 171.

[3]– محيي الدين ابن عربي، الرسائل، كتاب نقش الفصوص، ص395.

[4]– محيي الدين ابن عربي، م.ن، ص396.

[5]– محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ص، 172..

[6]– أفسيانيكوف، اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص51.

الشاعر الفرنسي (فرانسيس بونجF. Ponge)، يحاول أن "يولد الأشياء من الكلمات"[1]. فالقصيدة تحتوي كما يقول الشاعر (بول فاليري) على أشياء لا يمكن أن يتصف بها في الحياة العادية أي إنسان. ذلك لأن الجهد الشعري شانه شان الجهد العملي، يحتوي على شيء غير إنساني[2]. مثل هذا الشعر، لا يكاد يبقي من الإنسان إلا اللغة الخلاقة والخيال الطليق. فالغموض أصبح مبدأ جماليا عاما في الشعر، إنه يعزل القصيدة عن وظيفة اللغة الإيصالية، ليعلقها في ما يشبه حالة الفراغ. ومن ثمة، فإن الفعل الشعري، لا يكتمل إلا في عالم اللاواقع الذي يجبره على الغموض. لذلك يرى الكاتب (بريا سافارانBrhea Saverin) بان الحلم يشكل حياة مستقلة، ونوعا من الرواية المطولة، إنه لذة مكثفة خالية من الشهوة الواقعية. ولذا، فإن الأحلام عبارة عن ذكريات، أو عن تركيب بين الذكريات: إذ ليست الأحلام سوى ذاكرة المعاني، وهي في هذا، مثل اللغة، إنها تنشا فقط من بعض الإشارات المختارة التي تبقى معزولة عن لغة أخرى. من هنا، فإن الأحلام تمثل قصة متهدمة، وإنها لنصنع بذلك من خرائب الذاكرة. وقد قارنه (سافاران) بالتذكر المهم للحن الذي نؤدي منه بعضه من غير أن نضع التناغم فيه[3]. الشعر بهذا المعنى، لا يسير من العالم التجريبي إلى الفكرة الأنطولوجية العامة، بل يسير في عكس هذا الاتجاه. إنه يستخدم أشياء الواقع بعد أن ينزع عنها رداء الشيئية ويحيلها من الحضور إلى الغياب، ويحمّلها تيارا من التوتر غير المتطور، ولكنها مع ذلك تظل حاضرة للتصور عن طريق الكلمة التي تسميها. في هذا الحضور التصوري، تكتسب معناها غير العادي. حيث تمتلئ بالسر حتى الأعماق بحيث تقوم مقام كل ما نجده حولنا من أشياء. الشعر لا يتناولها تناولا فكريا، بل يطبع الوجود المطلق/ العدم فيها، ويحيلها إلى أشياء غامضة، معتمة زاخرة بالأسرار.بذلك يحقق طابع السرالأصيل في أشياء عادية ومألوفة[4]. بهذا المعنى، فإن حضور أشياء الواقع الواقع في الشعر،هو حضور غير واضح ولا محدد،يتداخل في أشياء مختلفة عنه،يتحد معها وحدة غيرواقعية الى ان يتسلط عليها العدم حيث تختفي في ظلال الغياب والصمت.

1- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص256.

2- ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص254.

3- ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص370.

4- ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص165.

الشعر وحده، هو الذي يفعل هذا، فهو الذي يتكفل بإلغاء وجود الأشياء في الواقع، ليحيله بعد ذلك إلى وجود في اللغة. هذه الأشياء الغائبة عن الواقع، حاضرة في اللغة وحدها، وحضورها حضور روحي، تزداد قوته واثره كلما قل نصيب الأشياء من الحضور التجريبي. القصيدة بهذا المعنى، حدث في اللغة، لا في الواقع[1]. إذ ليس الواقع إلا عدما، وما الحقيقة المطلقة إلا شيئا يخلق الشعر. ذلك أن اللغة تستطيع أن تحقق تحولا هائلا أشبه بتحول المعادن الخسيسة إلى ذهب على يد الكيميائيين القدماء. يقول الشاعر (مالارميه): "إننا نعلم أن ما هو موجود ليس موجودا على وجه اليقين"[2]. (مالارميه) هنا، يؤكد أن الثروة الإبداعية التي يمتلكها الشعر، والتي تتجسم في قدرته على الخلق، هي كل شيء. بهذا المعنى، يصبح الخلق الشعري، تفسيرا للواقع. لأنه يستطيع عندئذ أن يصور الأشياء كما أنها لو كانت خيالات يتحكم فيها ليخلق منها النموذج الخالد المتجرد من المادية. من هنا، دور الشعر: تدمير/ طمس Abolition الواقع والأنظمة المنطقة والانفعالية المألوفة. يقول (مالارميه): "ما الفائدة إذن من تحويل واقعة من الوقائع الطبيعية إلى ما يشبه أن يكون تلاشيها التام عن طريق اللعب باللغة، إن لم تخرج من ذلك –بغير أن يزعجها القرب الوثيق– الفكرة الخالصة كما تنبثق الزهرة، أقول زهرة، فترتفع بالنغم فكرة حلوة معطرة، تفتقر إليها كل الباقات"[3]. طمس/ إلغاء الواقع، إذن، لا يتم كما يوضح (مالارميه) إلا لأن الشيء ينبغي أن يتحول في اللغة، إلى فكرة خالصة، أو ماهية عقلية. ولكن هذه الفكرة، لا توجد أبدا إلا في اللغة الشعرية. بهذا المعنى، يصبح الشعر، فعلا مشعا في عالم محطم. إذ يصبح ما يقوله في المحصلة، مجموعة من التوترات التي توحي بمعان متعددة لا حد لها. لهذا كان الشاعر (جيوم أبو لينير Apollinaire) يتحدث عن المناطق الغريبة التي ينتظر أن ينطلق الشعر إليها[4]. اللغة الشعرية هنا مجالها، هو الفكر الواعي، وردود الأفعال اللاواعية عن الحياة. هذه الحوافز التي تفعل فعلها في الذهن، تخلق فينا رغبة

[1]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص168.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ، م.ن ، ص192.

[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص212.

[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن ، ص261.

بالتعبير عن الذّات بدقة وحيوية[1]. ومع ذلك، يبقى الواقع، هو أن الحياة الإنسانية بكل عمقها وتنوعها، هي مجال تفكير الشاعر ومادة الشعر المحببة. وان الشعراء ما هم في الحقيقة، إلا "هوائيات البث اللفظي للناس وما يستقطرونه من وعي ويحولونه إلى حركات لغوية موجود بشكل ما لدى جماهير العامة"[2]. ومن ثمة، فإن المحك الواقعي للحياة، وبالتالي للشعر، هو التجارب الإنسانية الحية. والشاعر هو الذي يغوص في ذلك الخضم الغني باتجاه منبع الكلام الحيوي. وعليه أن يلتقط باللغة نغمة، أو إدراكا، أو صفة، أو ينظم قصيدة حول مصدر الطاقة هذه. كان الشاعر (فروست R. Frost)، يستخدم شعره لاصطياد الحياة في نشاطها المستمر، ثم يحاول الاحتفاظ بكل أحاسيسها متماسكة ضمن إطار شكلي. وهذا هو السبب في أن الشعر الحقيقي حتى حين يكون صعبا، فيه الكثير من القول النابع من أعماق الحياة. إنه يكشف المدركات التي تجعل من الحياة، ذلك الظرف المدهش الذي غالبا ما يكون مذهلا، مبهجا، مرعبا. الشعر بهذا المعنى، دعوة لإمعان النظر فيما تدور حوله أحلامنا وأفكارنا[3]. بهذا المعنى، الشعر يعيد اكتشاف الواقع، ويؤنسنه، أي يجعله إنسانيا لا يرى فيه غير الإنسان وظلاله. إن الخلل العقلي الذي يحدثه الشعر، يعمل على إقصاء المعرفة الإنسانية. فالشاعر يستخدم رؤاه لتفسير أجسام العالم الخارجي، محورا إياها عن مسارها المعتاد. فالشعر يعبر عن الحاجة الإنسانية العميقة التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر من مجرد الصراع الروتيني من أجل البقاء، وإلى إعادة توجيهها والسمو بها عن طريق إعطائها لونا ونغما. في هذا السياق الجديد الذي يقطع فيه الواقع صلته بالوثاق الذي يشده إلى الحركة، فإن الواقع يمتزج بالخيالي، ويتداخلان. الشعر بهذا المعنى، لم يعد يطمح إلى نقل الواقع، ولا حتى أن يوهم به من خلال ما يعرضه. والنتيجة، أننا أصبحنا إزاء سياقات جديدة لا مجال فيها للخلق. خلق وثيق الصلة بما هو مزيف ومختلف، قصد إزاحة ما هو حقيقي، وما هو واقعي عن عرشه، عن الموقع الذي يعتليه. فثمة في الكتابة الشعرية، منحى(نيتشاويا Nietzache) يلعب فيه الشعر دور المزيف بحيث أصبح المزيف صنوا للحقيقة، يبرزها ويزيحها. يهذا المعنى، يصبح كل ما

[1]– ينظر : روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص11.

1– روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص7–8.

2– ينظر : روزنتال، م.ن ، ص20.

هو واقعي، مجرد سراب مختلف. فالشاعر/ الفنان كما يقول (جيل دولوز J. Deleuze): "لا يبحث عن الحقيقة ولا هو يسعى إلى نسخ واستنساخ نموذجها، إنما هو يختلقها، يفتعلها، يوهم بها. ليس ثمة إلا دور واحد يقوم به الفنان يتمثل في استحداث الجديد"[1]. إنه كلما كان للكلمة استعمال سحري اكبر، كانت وظيفتها المتحركة أكبر. وإذ ذاك يمكن استعمالها في كل شيء. تشبه هذه الكلمة، القوة الخفية، أو ورقة (الجوكر Jocker)، يمكن أن تكون فارغة، بيد أنها تأخذ الموقع الأكبر في الوقت نفسه. وإن مبرر الكلمة ليكون أقل في معناها مما هو في موقعها، وفي علاقتها مع الكلمات الأخرى. فالكلمة كما يقول (رولان بارت)، لا تحيا إلا تبعا لسياقها. ويجب أن يفهم سياقها بشكل يتجاوز الحدود. فالكلمات لا تموت ليس لأنها ليست كائنات، ولكن لأنها وظائف. وإن من شأنها أن تستبدل التناسخ، وإعادة التقمص[2]. النقاش هنا، كما كان عند (ارسطو)، يعتمد على الفكرة، بان الأشياء، وهي في هذه الحال، جيران للإنسان، لا يمكن أن ترى كما هي، لذلك لا يمكن أن تحب نفسها. من الضروري أن تخلق انعطافة عبر انعكاسية الشعر من اجل أن تبدو مرئية، ومن اجل ذلك تحب. فما هو مصور في اللغة ليست الأشياء الموضوعية كما هي، بل تلك الأشياء التي عكست في الذهن الذي هو المرآة العاكسة للرائي. تلك المرآة كما يؤكد الكاتب (جوروج إليوت G. Eliot) هي دائما ما تشوه[3]. إنها تشبه مرآة مقعرة أو محدبة أو متموجة. لذلك يجب على الشاعر أن يصور بالدقة التي يستطيعها الانعكاس الذي يجده في المرآة المشوهة في ذهنه. إن حقيقة المطابقة الواقعية ليست للأشياء الموضوعية، أو فقط للأشياء الموضوعية بشكل غير مباشر. إنه بالأحرى للأشياء كما كونت من قبل ذلك انعطافا في الانعكاسات الذّاتية المشوهة بالضرورة. إن العبقري تبعا لـــ (كانط Kante)، يقلد الطبيعة، ولكنه لا يستنسخها، بل بمطابقة سلوكها في الإنتاج[4]. فالشاعر يتحدث في الطبيعة بوجود مغاير. بفضل القوة التي منحت له من الطبيعة ذاتها. فيضيف أشياء غير مسموعة للطبيعة. إنه يضيف القيمة المضافة لجمال جديد لا يقدر بثمن. إن

1- فليب مانع، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص161.

2- ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص294.

3- ينظر : جي هيليس ميلر، اخلاقيات القراءة، ترجمة، سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1997، ص91.

4- ينظر : جي هيليس ميلر، م.ن، ص93.

جمال القصيدة التي يبدعها الشاعر، مرتكزة على التشابه بين (اللوغوس Logos) لديه، و(اللوغوس) الإلهي. فالشعر بهذا المعنى، يعتمد على لغة رمزية، أي على شكل خاص من اللغة الرمزية، إنه استخدام الألفاظ استخداما منحرفا Catachrèses [1]. ذلك أن إعادة التسمية للأشياء بالشكل الذي يسمى الاستخدام المنحرف للألفاظ، يعد شيئا إنجازيا. إنه يجلب شيئا جديدا إلى العالم، شيئا غير قابل للتفسير بواسطة أسبابه. وعلى الرغم من ذلك، فمثل كل المنجزات، يجب أن تستخدم كلمات موجودة من قبل ذلك في اللغة، إنها تعيد توجيه تلك الكلمات إلى معان لم تسمع من قبل. إنها تجعل شيئا يحدث في العالم الواقعي لم يكن يحدث لولا ذلك. هذا الحدس ليس له أساس آخر غير الخيال الرمزي. اللغة الشعرية بهذا المعنى، لا تقول ما تعنيه مباشرة. إنها إعادة إنتاج، تحول الأشياء، إلى أشياء أخرى غيرها. الشعر يضيء هذا الوصول ويوسع مداه بكشفه عن التفصيلات في الحياة. وبعبارة، يمكن اعتبار الشعر وسيلة تجعل العلامة الذّاتية الخاصة بين الشخص والعالم، ميسورة المنال لذاكرتنا بواسطة اللغة[2]. الشعر بهذا المعنى، هو صنع شيء ما من اللغة، بعد أن تحدد اللغة ذاتها معالم الطريق. فالشاعر يحتاج إلى أن يخلق من صورة نقية للبصيرة ليعطي بذلك بعدا إنسانيا لمادة الوجود الخام. من هذا الجانب التقليدي، جانب الأناقة في الشكل، يستمد الشعر قيمته الخاصة[3]. فالعلاقات الشكلية المتداخلة في النص الشعري، تخلق عالما فسيحا لا حدود له، وبدونها تكون أشياء الواقع، مجرد حوافز خانقة. وكل شعر جيد يعبر عما نشعر به ونجربه، ولكنه أيضا ينسج صورا ومعان إنسانية من خيوط الواقع وألوانه. وهو باستخدامه المبدع للشكل، يحررنا من حدودنا العادية، التي تكف عن أن تكون حدودنا الحقيقية حالما تنطلق قدرة العقل على إبراز ذاته، وتتحرر. هكذا، فإن الاستجابة الحسية للواقع – ونحن نتحرك عبر الزمان والمكان أو حتى عندما نقف ساكنين، نتلقى لمسات ذلك الواقع بحواسنا كلها– هي مصدر الانفعال اللغوي الخاص عند الشعراء[4]. هكذا يصنع الشعر بالحياة، يأخذها كما هي، على سجيتها، ثم يطلقها ثانية

1– ينظر : جي هيليس ميلر، اخلاقيات القراءة، ص101.

2– ينظر : روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص44.

3– ينظر: روزنتال، م.ن، ص74.

4– ينظر: روزنتال، م.ن، ص75.

ليتلقاها قراؤه كاملة، فيتمثلوها في ذاتهم ثم يستوعبوها من جديد بطرائقهم الخاصة. ومن ثمة، فإن أعظم الشعر كما يؤكد (روزنتال)، هو "ألصقه بالحياة العامة. ليس لأنه يعبر عن أوضح الأمور فقط، بل لأنه يعبر عن الخصائص الحقيقية لما تدركه حواسنا وما تشعر به قلوبنا تجاه تلك المدركات. إنه يكشف لنا عن مكان موسيقى إدراكنا بطريقة تجعلنا نتعرف على أنفسنا بشكل لم نكن نعرفها به من قبل"[1]. وكان الشاعر (ويتمان Whitman) يعتبر الشعر، "صوت الحياة العامة الذي يعطي شكلا وتعبيرا لسديم الانطباعات والدوافع. ذلك السديم الذي يتكون منه الوجود إذا افتقر إلى اللغة"[2]. ليست المسألة الأساسية إذن، ان الطبيعي وما فوق الطبيعي متباعدان، وان المطلق والبشري لم يعودا منسجمين. فالكون حتى في أكثر أصقاعه ضعة، هو مجال من مجالات الشعر. فالشعر هو كشف وتجسيد للمطلق. والمطلق معد لدمج نفسه في المتناهي ليبرز للعيان. وهو بهذا المعنى، حالة ممكن الوصول إليها هناك. فما الكون، إلا رمز كبير للمطلق. ومن ثمة، كان الشعر بحسب (أبرامز M. H. Abrams). تطبيع ما فوق الطبيعة، وانسنة المطلق[3]. وقد أكد (باشلار J. Bachelard)، أن طبيعة الإنسان، طبيعة مزدوجة. إنها تشمل على وظيفة (الواقعي)، ووظيفة (اللاواقعي) التي هي أيضا، وظيفة وضعية، تسهم في صنع المعاني، وفي إنضاج التعابير الشعرية[4]. ذلك أن حواسنا تعطينا صورة داخلية متعددة الأبعاد للعالم ولأنفسنا. ونحن بدورنا نعيد إسقاط رؤية الواقع تلك إلى الخارج بعد تحويلها بالانتقاء منها وتحويرها وإعادة توجيهها بحيث تصبح أمرا يمكن استخدامه إنسانيا. وأثناء هذه العملية، ننمي جزءا مستقلا من ذواتنا متميزا عنها تميزا غريبا وقادرا على جعل ما نقوم به (موضوعيا)، وعلى إدراك وتأمل الفرق بين الحقيقة المطلقة، وبين الواقع اللامتميز، وبين نسختنا الإنسانية عنه. إن إنتاج هذه العملية، يعد انعكاسا للواقع الشخصي، ولكن مع اختلاف كبير ناجم عن الطابع الإنساني الذي يضاف إلى هذا الواقع. ولابد بالنسبة للشاعر، من إظهار

[1]– روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص88.

[2]– روزنتال، م.ن، ص95.

[3]– ينظر : ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، كولريدج والتقليد الرومانسي، ص125.

[4]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص70.

هذا الطابع عبر اللغة المشحونة بالخيال[1]. فالشعر بحسب (كولريدج S. T. coleridge) ينشأ عن الخيال الذي هو "تكرار في العقل المتناهي لفعل الخلق الأبدي في الكون المطلق"[2]. وهو ما يفضي إلى شعر اللحظة المبدعة، التعبير الخاص للروح، الذي يعبر عنه في رموز الطبيعة التي تتوسط من خلال إشراك الروحي أو المقدس، وكذا المادي في قوة خيال الشاعر. حيث تغدو رموز الطبيعة روحية، تستوعب الكون الذي يتعذر على اللغة أن تستوعبه. ومن ثمة، كان الشعر لحظة كشف للروحي في سمو الطبيعة. إنه لقاء، بحث واستكشاف. هو كفاح لتبيان ما قد فهم من دون كلمات. ما قد أحس به، ما قد حلم به، ما قد لمح في الكشف. الاستكشاف للكلمات، والكلمات للتعبير عن هذا الآخر الروحي المطلق الذي حدث من قبل ولا يزال يحدث في الشعر وحوله[3]. يبقى هذا اللقاء، أقل قابلية للتحديد، فهو المادة الخام التي تصنع منها القصائد. يقود هذا اللقاء الشعري، نحو عوالم مخيفة داخل أنفسنا وخارجها تتحدى كوننا، وتوجهنا بما يمكن أن نصير عليه. فالشعر لا يخاطبنا بما ينبغي أن نجربه، بل يوجهنا نحو التجربة الشعرية نفسها. فلا نجد ثمة انفعالا صرفا، بل تجربة للشاعر نفسه. لغوامض العالم كما جربه هو نفسه، وربما لأنفسنا نفسها[4]. هكذا، تتكون القصيدة ساعة كتابتها، وأهمية مضمونها فيما يقوله من مجهول. فمن الصعب التعبير عن عالم الحلم بلغة متداولة، بل يجب إيجاد معنى غير مألوف. ومن ثمة، فإن قراءة الشعر، تكسب الفكر قالبا خاصا. من هنا، على القارئ أن ينسى كل ما اكتسبه من ثقافته المصطنعة لينغمس في مد الحياة التي تؤلف الوحدة الشعرية. من هنا، مقدرة الشعر في أن يهب نغمة الحرية، في طواعية العيش مع الغموض. غموض المعروف وغير المعروف، غموض المحدد والمطلق. وفي النهاية، يمنحنا الشعر مثلما يمنح الشاعر، الحرية الشاقة والجميلة للقاء الأسرار[5]. بهذا المعنى، يتيح الشعر للإنسان أن يتحرر من مادية الحياة، ليدخل في عالم من الاتصالات التي تبعثر العلاقات الزمنية المتسلسلة طبيعيا.

---

[1]– ينظر : روزنتال، الشعر والحياة العامة ، ص113.

[2]– ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي ، ص126.

[3]– ينظر : روبرت بارت ، الخيال الرمزي، ص128.

[4]– ينظر : ج/ بروبرت بارت، م.ن، ص133.

[5]– ينظر : ج/ بروبرت بارت، م.ن، ص133.

وكما لاحظ (رينه كروفيل-R.crowel): "يرمي الشعر جسورا من المعنى إلى الآخر، من الشيء إلى الصورة، من الصورة إلى الفكرة، ومن الفكرة إلى الواقع المحدد. وهو الطريق بين عناصر عالم كانت عزلته ضرورات زمنية، الطريق المؤدي إلى تلك التوافقات المفاجئة (...) إنه طريق الحرية"[1]. وكما أن الشعر ينتزع الأشياء من معناها ليطلقها في عالم التخييل، فإنه يقرب الأفكار والصور المختلفة. يحوّر الفكر عن الواقع ليدخله في عالم آخر. يقول الشاعر (تريستان تزارا Tristan Tazara): "قد تكون شاعرا، ولو لم تكتب بيت شعر واحد (...) فثمة قماشة شعر في الشارع أو في مشهد تجاري، وفي أي ميدان آخر"[2]. بهذا المعنى، فإن كل إنسان شاعر يجهل نفسه حتى يتحول نظره عن أفقه المحدود، لينفتح على هذا العجب الذي يتخطاه. فليس الشعر مجموعة حروف وكلمات تساعد على تناغم القصيدة، "يجب العمل على فكرة موسيقية لا تستمد شيئا من الطبل والكمان والإيقاعات"[3]. هكذا، يكتسب العالم كله طابعا شعريا، حيث تصبح الحياة حجة للشعر. تقول الكاتبة (ماريا ثامبرانو M. Zambravo): إن سراب الشعر، ينبثق بامتلاء في لحظات النعمة التي نجد فيها الأشياء في خصوصيتها وعذريتها. ففي الشعر تولد الأشياء من جذورها. في هذه اللحظات، يختفي وجود الإنسان. الشعر يلغي مشكلة الوجود الإنساني فيصبح الإنسان صوتا يغني، مرآة لوجود الأشياء. الإنسان/ الشاعر لديه كل الأشياء في تنوعها ووحدتها، في نهايتها ولا نهايتها. الحيازة تكبله، لديه الكثير من الكنوز، لكنه بالحب لا ينغلق على شيء. الشعر يجعله خارج ذاته، دون أن يستطيع الانطواء. لقد فقد الشعر وجوده، لكنه كسب ظهوره الكامل[4]. الشعر بهذا المعنى، هو الانفتاح الكامل للحياة بكامل الجسد والروح، بل وحتى بالفكر، يمتد في كل شيء. إنها الحياة تمتطي الحرية لتعود إلى حيث تجد نفسها مع الآخرين. الكلمة التي تنفذ ببطء في ليل ما يستعصي على التعبير. إنها اللغة اللاعقلانية التي تمنح الصورة بعدا لا نهائيا. لذلك فهي ترسم دربا لنفسها، هي كما يقول

[1]– إيقون، السوريالية، ص55.

[2]– إيقون، السوريالية، ص56.

[3]– إيقون، م.ن، ص57.

[4]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص146.

الشاعر (رامبو): "اكتب صمتا، ليلي، أدون ما لا يعبر عنه، أحدّد الدوار"[1]. اللغة التي تريد تحديد ما لا يعبر عنه، لا تكتفي بأن تكون ما تبدوه من فوق الوجود واللاوجود، تتابع نهائية كل شيء. فمن حقها الكينونة في ما وراء حدودها الحالية. يقول (رامبو): "بدا لي أن كل موجود له الحق بأن يعيش حيوات أخرى"[2]. لأن كل موجود يحمل إمكانية التنوع/ التعدد اللامتناهي للوجود. ومن ثمة، فإن الشعر هو لغة ليست منطقية، لأنها لا تقبل الانفصال بين الداخل والخارج، تريد أن تحدد ما لا يعبر عنه، لأنها تريد أن تمنح صورة لما ليس له صورة بعد: السراب– الظل– الحلم– الهذيان. ومن ثمة، فإن فتوحات اللغة الشعرية تقاس بمقاييس أخرى، إنها التفكير، انطلاقا من مكان بدون حدود. حيث يمتد الشعر من الفضاءات الشاسعة التي نجوبها حائرين. الهدف من الشعر بحسب (يوري لوتمانYouri Lotman)، ليس الصور، بل "معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذّات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية، يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل. غير أن الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية. ولا تتكشف هذه الآلية إلا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذّاتي للغة"[3]. ويكمن وراء إصرار (لوتمان) هذا، تصور يرى أن الشعر، "يوجد لكي يساعدنا على أن نعلن عن إحساسانا بالحياة، يوجد لكي يجعلنا نشعر بالأشياء، لكي يجعل الحجر (حجريا)"[4]. لقد عرفت كلمة (صورة) مصيرا جديدا في العالم الشعري. حيث تأثرت بالثورة الفنية التي قلبت الوظيفة التصويرية، من مفهوم (الصورة– الفكرة) – الذي يقود إلى فكرة أن الكلمة تبنى فوق الصورة، وتتيح التعميم. وإذ ذاك، تكون الكلـــمة، صورة الصور. بهذا المعنى، يصبح دور الشعـــر، محكا لفك ألغاز الواقع/ الحياة – إلـــى منظـــور التحليل (الـــفنومولوجي Phénoménologie) الذي وفق بين المضمون الحسي، وبين الصورة، إنه الاختـــزال الدال. حيث استعيض عن كلمة صورة، بكلمة خيـــال. هنا

[1]– ثثامبرانو، م.ن، ص147.

[2]– ثثامبرانو، م.ن، ص147.

1– روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص89.

2– روبرت شولز، م.ن، ص89.

اتخذ الشعر الصورة مركز تفكير. وقد ذهب (بروست M. Prroust) إلى أن "التقاء الصور، هو الفعل الذي يفجر سرمدية الدلالات فيما يجاور سيل الذبذبات الحسية"[1]. لقد عمد (غاستون باشلار J. Bachelard)، على تقديم طريقة تحليل تهدف إلى العثور على تأثير القيم اللاشعورية في أصل المعرفة العلمية ذاتها. وقد أشار إلى أن (الفنومولوجيا)، هي الحياة الانفعالية. إنها "تصنع من أشباح تضفيها الأحلام كائنات موضوعية، وتصنع من الرغبات صورا، وتصنع من تجارب الجسد، تجارب مادية، وتصنع من الحب نارا"[2]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، ليست مجرد مضمون حسي، بل هي نتاج مباشر تنتجه الروح في فاعليتها الراهنة العفوية. ومن ثمة، فإن الصورة الشعرية بحسب (باشلار)، ماثلة دائما، وان الكلام يتكلم[3]. هكذا، يصبح الوهم الذي يخلقه الشعر أكثر الحقائق يقينا. فالوهم بحسب (محي الدين بن عربي)، "قوة تحكم في المتخيلات، وتدرك المعاني الجزئية في المحسوسات، وأحكامها في المعاني الجزئية التي تدركها من المحسوسات والمتخيلات أكثر صحيحة. وقد يحكم أيضا في المقولات والمعاني الكلية بأحكام كلها فاسدة. والتمييز بين صحيحها وفاسدها، لا يتيسر إلا لمن أخلصه الله بنور الهداية الحقانية، ووفقه لإدراك الحق والصواب، وأيد عقله بتأييد روح القدس"[4]. بهذا المعنى، يعرف الشعر أن الممكن المباشر سرعان ما يصبح آسنا. فالوقوف عنده دلالة العجز، ولكي ينقذه من التعفن، يصله بالمستحيل. إذ تصبح اللغة بلا حدود، والعالم بلا حدود. حينئذ تزول الهوة بين المعنى والمعني، بين الكلمة والشيء. ومن ثمة، لا تعود الكتابة الشعرية شجرة معنى، وإنما تصبح غابة معاني، لا تعود محدودة، وإنما تصبح لا نهائية، ذلك أن مجال الشعر، هو اللانهائية[5].

3- إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص68.

4- إدوارد موروسير، م،ن، ص69.

1- إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص70.

2- محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص361.

3- ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص138.



الفصل الثاني

المجال الشعري

1-(مجال) اللانهائية:

اللاّمحدود، اللانهائي، هو مجال الإبداع الشعري. إنه بحسب (أدونيس)، "سيال أبدي المفاجآت. والأشكال الشعرية هنا، بلا نموذج: كل شكل كاف بذاته. والكائنات هنا، تتدافع وتتواكب في المد الخلاق، صوت مجهول"[1]. أهم ما يميز الشعر، أنه هاجس حي يبدو كأنما يرف في فراغ. إن للقصيدة طبقات عديدة من المعاني والدلالات تسمو بعضها فوق بعض. بحيث تنتهي هذه الطبقات إلى معنى لا يكاد يفهم. حيث يبدو الشعر، هو المجال الوحيد الذي يمكن أن يتحقق فيه المطلق واللغة. لم تعد مهمة الشعر في أن يفهم، بل في أن يوحي. ولم تعد وظيفة القصيدة أن تنقل المعنى، بل أن تؤلف كيانا حيا، أو مجالا مستقلا من الطاقات لينفتح على الآفاق الفسيحة من اللانهائية الحالمة. حيث يحول الشعر كل شيء إلى علامة على شيء آخر، دون أن يدخله في معنى مفهوم. لذلك، فهو يخلق رموزه الخاصة التي تظل بعيدة عن الفهم. إنه بهذا المعنى، يستمد غموضه مثلما يعبر الشاعر (مالارميه Mallarmé)، من "الغموض الأصلي الذي يستقر في صميم الأشياء، والذي لا يكتشف إلا في ليل الكتابة"[2]. ليست اللغة الشعرية بهذا المعنى، أداة، بل هي تعبر عن نفسها بنفسها. فالشاعر لا يتكلم لكي لا يفهمه أحد. الشاعر يفكر في قارئ متفتح لألوان عديدة من الفهم. القصيدة بهذا المعنى، تغري القارئ لأن يقاربها بطريقته. إنها تستثيره ليملأ فراغات البياض. إنها القصيدة التي تنطوي على طاقات لا نهاية لها. فالقصيدة حدث في اللغة، لا في الواقع. وهي ماهية لا تبلغ حقيقتها إلا في مجال مجرد من الأشياء. إنها تحول المدرك، إلى شيء غريب غير مألوف. إنها تحطم الأشياء والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، وتلغيها، لترتفع بها إلى مستوى الماهيات المطلقة التي لا يتم لها وجود إلا في اللغة. هناك تتأمل الروح ذاتها، وقد تحررت من ظلال الواقع. بهذا المعنى، لا تكمن أهمية الشعر في المعنى الظاهر للكلمات، بل في المقولات التي تتناول بها اللغة الأشياء. فالأشياء غائبة. وإذا كان لها ثمة حضور، فهو حضور لغوي فحسب. اللغة هنا، تعلو بالأشياء وتقي نفسها من كل مدلول محدد. إنها مجال يشع

[1]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص118.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص200.

بمعان متعددة. وكل ما في هذا الحال، يتحرك حركة لا تقبل التحديد. حيث تنبثق الطاقة الشعرية عن حالة التوتر الذي يسعى إلى التجاوز والعلو. إنه يرتفع بالشيء إلى حقيقته، وكمال ماهيته لكي يستخلص من ذلك مقولة الماهية/الحقيقة والفعل الشعري يمتد فيشمل كل الأحياء والمحسوسات حيث يستحيل إلى ظواهر، يحولها ويعمل على تغريبها، ليدخلها في نسيج من العلاقات اللاواقعية. وحيث تتجرد المرئيات من صفاتها الحسية، تنشأ حالة من الفراغ، اللغة وحدها تتكلم. اللغة التي توحد بين المرئي والمعقول. هذا هو الذي يجعلها شعرا. لم يتغير هذا الفهم للشعر، إلا حديثا مع الفلسفات التي تمردت على مفهوم المحاكاة. تلك الفلسفات التي حاولت أن تؤكد الإبداع من حيث هو نشاط خلاق تجاوز معنى المحاكاة. ومن ثمة، تم تأصيل مفهوم العمل الشعري بوصفه نشاطا دلاليا يلفتنا فيه الدال Signifiant إلى نفسه بالقدر الذي يلفتنا إلى مدلوله Signifie[1]. الشعر بهذا المعنى، يترك للكلمة حق الإيحاء وجعل الإمكانات غير المتناهية للغة، هي المضمون الحقيقي للشعر. وهو بهذا، وصل إلى نوع من السر الذي لا يكتفي بتحرير العقل والخيال من الواقع، بل يتيح كذلك للحقيقة المتعالية أن تظهر في اللغة نفسها عن طريق الإغراب الشامل لكل ما هو مألوف، وتجريد الأشياء من شيئيتها. ولاشك أن هذا الإيمان بسحر اللغة وقدرتها على التعبير عما تعجز عنه الأفكار، يؤسس لما يمكن تسميته بعقيدة اللفظ. يقول الشاعر (مالارميه): "الأشعار لا تصنع بالأفكار، ولكن بالألفاظ"[2]. المعنى الشعري بهذا المعنى، ينبع من اللفظ، ومن قيمه الصوتية. فالشعر لا يريد أن يثبت نظاما موجودا. إن أقصى ما يسعى إليه، هو المغامرة في آفاق المجهول. فالمعنى الشعري بحسب (ملارميه)، "تهيب به الانعكاسات الداخلية للكمات نفسها"[3].بهذا المعنى، تمد الكلمة معناها على سواها من الكلمات التي تجمعها بها صلة موضوعية. القصيدة لا تقول غير الكلمات، تحولها بحيث تصبح علامات على تلك الماهية المجردة. اللغة هنا، تتحدث عما لا حضور له في الواقع، إذ يقترب الشعر من الصمت، ويستحيل مستحيلا. والشعر في

[1]– ينظر : جابر عصفور، غواية التراث، ص128.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص178.

[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص178.

شوقه إلى المجهول واللامتناهي، يصطدم بخلو الواقع من الحقيقة المتعالية، فيعود إلى الواقع ليجده كذلك خرابا خلا من المطلق والحقيقة والمعنى. الشعر ملزم بالتصدي لهذه الجاذبية الأرضية التي تنحدر بالأشياء إلى أسفل لتخرسها. فالشعر ينزع دائما نحو الأعلى كي يبلغ الآفاق. ثمة إذن، قطيعة بين المنحيين، الواقع يومئ إلى المختلف، إنه صحراء لا يستوطنها إلا الصمت الأخرس. أما الشعر، فإن مهمته، هي كشف المطمور الذي تحجبه مظاهر الواقع. ولذلك فنحن لا نراه. والشيء المطمور/المحجوب ليس سوى العمل الجليل. ذلك أن المحجوب المتوارى تحت السطح، لا ننفذ إليه إلا من خلال ما يثبته الشعر. لذا فإن أدنى ارتعاشة نبصرها، وأصغر قعر نلمحه، هو علامات كثيفة ثرية الدلالة[1]. يؤكد (لفي ستراوس Strauss)، إن التعبير عن موضوع الخارق/ ما فوق الطبيعي، يتم دائما بواسطة المقولة النحوية الاختبارية. فاللسان يحذف الظاهر والحوادث التي تنتمي إلى السببية الطبيعية، ويضعها في عداد الظواهر/ الحوادث المعروفة بكيفية لا شخصية وغير مباشرة[2]. هذا العجز في الوصول إلى المطلق، والسعي إلى بديله وهو العدم الذي يحاول الشعر أن يظهره في مجاله الوحيد، هو اللغة. هذا العجز/الفشل على نوعين: فشل اللغة تجاه المطلق، وفشل المطلق تجاه اللغة. يقول الشاعر (مالارميه): "إنني استخرج الكلمة لكي أغمسها من جديد في عمقها، عبثيتها ولا جدواها"[3]. هذا الفشل في التحقق اللغوي، هو الذي صار كلمة، قصيدة. وكأنه خيبة الطموح الأنطولوجي قد نجحت في أن تصبح شعرا، قصيدة[4]. هدف الشعر إذن، غاية سامية أسمى من أن تبلغ باللغة، هدفها الوحيد هو البحث عن إمكانات إعادة خلقه. ومن قدر الشاعر، انه يرى باستمرار جزيرة الشعر من بعيد ولا يستطيع أن يملك رؤاها. جزيرة الشعر تبتسم للشاعر الذي يريد أن يدنو منها، ولكنها لا تمكنه أبدا من دخولها. الهدف يلوح للشاعر من بعيد، وعليه أن يجاهد ليقترب منه. لابد أن يواصل جهاده ضد الواقع وأشيائه، وضد اللغة المثقلة أيضا. وعلى الشعر في النهاية، أن يقبل بقدره، في أن يجرب الارتفاع

[1]– ينظر: فليب مانع، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص173.

[2]– ينظر: كلود ليفي ستراوس.النظر–السمع–القراءة. ص 112.

[3]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص217.

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص180.

والبحث، ويجرب كذلك الفشل في الوصول. ويكفيه فقط، انه يدل. أصبح إذن، الاتصال بين الشعر والمطلق، مستحيلا، وليست اللغة وحدها هي العاجزة عن تحقيق المطلق فيها،

بل إن المطلق نفسه عاجز عن الاستحالة لنداء اللغة. والنتيجة المحتومة، هي أن يخضعا قطبا التجربة (اللغة – المطلق) لقانون الخيبة والفشل[1]. بالإجمال يعتبر (مالارميه) الشعر، بناء منعزلا، حاول أن ينقل المجال الفارغ اللامتناهي للمطلق، إلى لغة أرضية تعبر عن رموزه في نغم صامت منسجم[2]. اللغة هنا، هي المطلق. والشاعر لا يستعمل الكلمة بصورتها المطلقة، بل ليوحي بشيء يحدث معه فقط، في العمق الخير لفردانيته. فالكلمة بماهيتها، مطلقة، توظف من قبل الشاعر بصورة غير منطقية. بمعنى ما هناك تجمع إنساني غير منطقي، أو أن الشاعر خارج كل تجمع. هذا يعني أن الشعر، يقع في ما تسميه الكاتبة (ماريا ثامبرانو)، خرافة. وهذا يعني أن هناك العديد من اللغات بعدد الشعراء[3]. بهذا المعنى، فإن مهمة الشاعر، هي في أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بمعنيين: الأول ما يفوق الوصف بالحسي القريب، والثاني، ما يفوق الوصف بلوغه للوصول إلى المعنى في ما وراء المعنى. إنه المأساة التي تقود الشعراء دائما، البعض يفهمونه والبعض الآخر لا يفهمونه، والشعر يبحث عما هو غير متحقق، أي ما يبدو غير محدد وغير معروف. إنه ذلك الشعر الذي يعرّفه الشاعر (بول فاليري P. Valéry)، بأنه "شعر يرغب في الوضوح والدقة، وشعر يصاغ من خلال غموض الأحلام"[4]. يبحث الشعر عن البراءة الإنسانية الأولى ويحولها إلى حياة، إلى كلمة، إلى أبدية. إنه صورة لفك التاريخ. أن نجوب التاريخ نحو الخلف. نحلم الحلم البدائي، نحو الحياة العذرية، التي تغذي الإنسان من تحت الأحداث الزمانية[5]. تسمي الكاتبة (ثامبرانو) هذه العذرية الصافية بـــ (يوتوبيا Utopie) خاصة بالشعر. وتقول عنها أنها جميلة جمالا مطلقا. وانه من

[1]– ينظر، عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، 220.

[2]– ينظر، عبد الغفار مكاوي، م.ن، 229.

[3]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص150–151.

[4]– ماريا ثامبرانو ، م.ن، ص127.

[5]– ينظر: ماريا ثامبرانو، م.ن، ص130.

المستحيل بلوغها. إنها استحالة النزول إلى الأحشاء، والقلب، ونور العقل، والحرية الحقيقية[1]. إذ يبدو كما يقول الكاتب (فلوبير G. Flaubert) في رسائله: "ما ليس له معنى، له معنى متفوق على الذي له معنى"[2]. أي انه امتداد لذلك البحث عن المهمل واللامألوف في إشعاعات تضيء الجوانب المميزة للشعر. هذا ما سيكون معلما بارزا للحداثة كما حددها (رولان يارث R. Barthes): "تبدأ الحداثة، بالبحث عن أدب مستحيل"[3]. ذلك أن الحداثة الشعرية، هي الكلام الممتلئ بالرعب الذي يحيل الإنسان داخل علاقة مع مظاهر الطبيعة الموغلة في اللاّإنسانية، مثل عوالم الطفولة والوحشية[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي كتابة (يوتوبيا)، إنها المكان الخيالي. ومن ثمة، فإن المشكلة الأساسية في الشعر، هي انه يعرف. لم تعد مهمة الشعر أن يفهم، بل أن توحي. ولم تعد وظيفة القصيدة أن تنقل المعنى، بل أن تؤلف كيانا حيا، أو مجالا مستقلا من الطاقات ينفتح على الآفاق الفسيحة من اللانهائية الحالمة. المشكلة المركزية في الشعر، هي انه يعرف أنه يتعامل مع الوهم. لذلك فهو يجلب راحة عاطفية عن طريق التخييل. الشعر يعلم الإنسان لا عن طريق الإشارة إلى عجائب الكون كما يفعل العلم، بل بفضل خلق الخيالات. إنه لا يقودنا إلى ما وراء هذه الحياة، وإنما يرفعنا إلى ما فوقها، ويرينا إياها لعبة لا أكثر. هذا إذن، هو الشعر، ضرب من الوهم الذي يهدئ الجراح التي تنكبنا بها الحياة، وإن كان يظل عاجزا عن شفائها. وقد عبر الشاعر (وليم بتريبتس W.B. Yeats) عن هذا، عندما أشار إلى أن الشعر كنوع من سلم يسمح لنا أن نرتقي فوق وحل الحياة، ولكنه لا يملك القوة على نقلنا إلى خارجها بصورة دائمة[5]. وقد أشار (شوبنهاور Schopenhauer) إلى أن العالم، مجرد خداع، وان الحقيقة الوحيدة، هي الإرادة في أن نحيا، وان نبدع، ونفوز بالسعادة. ومثلما تقودنا الرغبة الجنسية في ملاحقة محمومة، وتنتهي بان تتركنا راضيين خاويين متسائلين، ولم كل ذلك؟ كذلك فإن الإرادة، تتركنا فارغي اليدين، أن العالم

[1]– ينظر: ماريا ثامبرانو، م.ن، ص14.

[2]– رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص07.

[3]– رولان بارت، م.ن ، ص56.

[4]– رولان بارت، م.ن، ص67.

[5]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص29.

أسطورة من ذهب[1]. بهذا المعنى، فإن وهم السعادة ليست الحصول على ما نرغب، وإنما هي الرغبة في لا شيء. ذلك أن الحس بالطيران والنظر إلى الأسفل، يولد ارتواء أكـــبر

[1]– ينظر : كولن ولسون، م.ن، ص30.

مما يحصل عليه المرء من إشباع رغباته. وحينها يكف الإنسان عن أن يكون بشرا، أي مخلوقا يسعى وراء رغباته. لينقلب إلى مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة[1]. ومن ثمة، فإن رفض الرغبات، هو إحساس رائع بالحرية. وحين لا يبقى هناك شيء للرفض، يصبح العقل ساكنا[2]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، هي إذن، أكثر توترا وإيحاء، وذات ظلال متعددة. وهي إذن حالة تشبه توصيف (ميشال فوكو M. Foucault) للبنيوية، في أنها من أجل (الآخرين)، من أجل أولئك الذين يرون الغابة ولا يرون الأشجار[3]. حيث يشكل النص الشعري معبدا يلتئم فيه شمل الجماعة في داخله لتخلو إلى ذاتها، وتستغرق في التأمل. إنه خشوع النفس وتساميها فوق المتناهي. هذا التسامي، هو الذي يسبغ على الشعر طابعه الحقيقي. وبحكم هذا التنامي نحو المتناهي، يتلقى الشعر مدلولا ينأى به عما هو نفعي. والشعور الذي يسعى الشعر ؟إلى توليده على هذا النحو، هو الذي يجعل النفس الخاشعة تنعتق من الطبيعة الخارجية، ومن كل أشياء الدنيا. إنه شعور احتفالي، يجعلها تتخطى جميع الحدود التي تعينها ملكة الفهم. إن هذا النسيان للطبيعة الخارجية، هو نسيان متأت عن الاختلاء ضمن نطاق مقفل، يغني عن الحاجة إلى المجازات، مما يوصل الداخل بالخارج. إذ ينتقل الكل في شكل معدل تماما إلى الداخل. فالنظر إلى الداخل، هو ما يتيح إمكانية فهم الخارج على نحو أفضل بعيدا عن البلبلة التي يحدثها العالم الخارجي. إنه حركة النفس في تساميها فوق وجودها المحدود، نحو اللامتناهي، نحو الأعالي السامية حيث تتصالح الذّات مع المطلق. لكن على الداخل أن ينعكس على الخارج فيما ينسحب منه لاحقا ويؤوب إلى ذاته. هكذا يصبح الداخل في متناول الإدراك من خلال الكتل الحسية. وإزاء هذا الوضع، لا يبقى من خيار إلا التالي: فبدلا من تقديم المادي لكل ماديته الكثيفة، لابد من المبادرة إلى إيقاف مده. هكذا يدلل الخيال الشعري على غنى عظيم في الابتكار، وفي التركيب الفذ لعناصر الطبيعة المتنافرة. حيث تبدو أجل شأنا مما هي عليه في الواقع. القصيدة بهذا المعنى، وكما يتمثلها (هيجل Hegel)، هي كحال كنيسة

[1]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص31.

[2]– ينظر : كولن ولسون، م.ن ، ص32.

[3]– ينظر : إدوارد موروسير، الفرك الفرنسي المعاصر، ص128.

(قوطية)، "لم تبن برسم منفعة محددة، بل لتكون مكانا للاختلاء الذّاتي للنفس الراغبة في مواجهة ذاتها، وفي الارتفاع إلى ما فوق الخصوصي والمتناهي. لهذا يكون داخل هذه المباني معزولا عن الطبيعة الخارجية بفسح مقفلة، معتمة، مكتملة في تفاصيلها بقدر ما هي جليلة وسامية في اندفاعها نحو اللامتناهي"[1]. هكذا، يتحدد الخارج بالداخل، على اعتبار أن الوظيفة الوحيدة للخارج، هي تحويط هذا الداخل. ينجم عن ذلك، انكماش منظوري. إذ يتجمع الخارج على نفسه، ويتكثف ليتلاشى ويصير مدخلا. بهذا المعنى، يؤلف الداخل الخلفية المنظورة التي تكون صلتها بالخارج كصلة العمق بالسطح. ويكون الوصول إليه بمثل ما تهبط النفس إلى داخل ذاتها لتعقل ذاتها بكامل داخليتها. إنه حالة تشبه نور الشمس الباهت المنبعث من خلال زجاجيات نوافذ الكنيسة الملونة، حيث يبدو النور نصف شفاف. الغرض منه، تثبيت نور غسقي يعطي نور الشموع مزيدا من الوهج. هكذا تسهم الزجاجيات في "تعزيز الانعزال عن العالم الخارجي. فما يحتاجه الإنسان هنا، لا يمكن أن تهبه إياه الطبيعة، بل لا يسعى أن يجده إلا في عالم لا وجود له إلا في داخله، وبالنسبة إليه، وبحسب ورعه وتقواه، وتركيزه الداخلي"[2]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، أكثر توترا وإيحاء، وذات ظلال متعددة، إنها بحسب (هيجل)، حالة تشبه (كاتدرائية) من العصور الوسطى. فعندما يدلف المرء داخلها. "لا يذهب به الفكر إلى المتانة والعقلانية الميكانيكيتين للدعائم وللقبة التي تحملها هذه الدعائم، بل يساوره انطباع بأنه قد انتقل إلى غابة ملتفة بالأشجار تنحني غصونها على بعضها بعضا وتجتمع لتشكل قبة طبيعية"[3]. إن تشعبات جميع الأعمدة، تؤلف باجتماعها، قبة الكاتدرائية، ومن ثمة، فإنه ليس لقبة متشكلة على هذا النحو، أن تلبي الحاجة إلى الاختلاء، والتأمل، وان توحي بالتوقير القدسي[4]. إن ارتفاع القباب بنسب لا يمكن تقديرها بالنظر وحده، هو ما يضطر المرء إلى أن يحيل الطرف حولها دائريا، أن يتفحصه من أسفل إلى أعلى إلى أن تتوقف العين، وقد اطمأنت على مشهد التحدب الناشئ عن تلاقي الأقواس، تماما مثلما تفلح

[1]– هيجل، فن العمارة، ص116.
[2]– هيجل، م.ن ، ص106.
[3]– هيجل، م.ن، ص109.
[4]– ينظر : هيجل، م.ن، ص110.

النفس القلقة، بعد طول خشوع وتأمل، في مفارقة أرض المتناهي لترقى باتجاه المطلق، حيث تلقى الراحة المنشودة[1]. هكذا تكتسب القصيدة، مثل العمارة، حرية أوسع كيلا تشمل العين بنظرتها، مما يولد معنى معينا. انفعال اللامتوقع الناشئ عن البون بين الأعلى والأسفل، بين ما تركه النظر، وبين ما سيعرض له في اللحظة التالية[2]. في هذه الشروط، تقفل الأشياء طابعها الحقيقي، وتُضل عن غايتها لتتحول إلى موضع لم يعد هو الطبيعة، وإنما طبيعة حولها الإنسان/الشاعر، لتلبية حاجته إلى محيط يكون من ابتكاره الشخصي الخاص. فكما يقول (يوري تينيانوف Y.Tynianov)، حيث تدخل الحياة الأدب، تغدو هي ذاتها أدبا. ويجب تقديرها كذلك[3]. حيث يفقد السحري طابع الغرابة. يكشف الشاعر (بول إيلوار P. Eluard) أن لكل شيء، "مقابلا، وصدى، ومنطقا وشبيها ونقيضا وتحولا. وهذا التحول يمتد إلى اللانهائية"[4].تصير الأحداث غير الواقعية، عادية. حتى أصبح العجيب، والفوق طبيعي، في متناول الممكنات. وحيث يبتعد الشعر عن العالم الواقعي، يتوغل في عالم التجليات. فلا يستطيع الشعر التعبير عن أعمق الانفعالات، حيث الحرية المطلقة متجاوزة جميع الضغوطات الآتية من العقل والمنطق والتي لا يتمنّى فيها الإنسان البصير سوى التوصل إلى عمق ذاته، إلى غنى عالمه الداخلي ضد كل رتابة العادات المألوفة. هكذا، يبدو الشعر، افتراضا، شكل حركة، لكل ما ليس ظاهريا، ولا يجب أن يكون حدسيا، يمكننا أن نرفقه بمواصفاتنا الخاصة. فالشعر يحول حركة الأشياء في الطبيعة إلى حركة ما ليس جسما ذا كتلة دائمة، إلى حركة ما هو شحنة مجهولة من كهرباء مجهولة في أثير مجهول[5]. إنه بالإجمال، كائن Apeiron لا نهاية له، ولا حد. لا يخضع للتجربة، ولا يمكن معرفته. هذا ما دفع الشاعر (بيار ألبير بيرو P. Albert Birot) إلى القول، إن "العجيب كلما تحرر من القيود، يتخذ طابع واقع في ذاته"[6]. هكذا هو الفارق إذن، بين

[1]– ينظر : هيجل، ، فن العمارة، ص111.

[2]– ينظر : هيجل، م.ن، ص112.

[3]– ينظر : يروي تينيانوف، مفهوم البناء، نصوص الشكلانيين الروس، ص79 (الهامش).

[4]– إريقون، السوريالية، ص34.

[5]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص327.

[6]– إرقون، السوريالية، ص36.

المحدود والامحدود، بين الأدب واللاأدب. فحيثما تأخذ الصور والأشياء كمالاتها، تصبح تعبر عن تناهيها. لأنه إذا كانت الحركة إلى غير نهاية، وغير نهاية طريق غير منقضى، إذ ليس ها هنا كما يعبر (ابن رشد)، "شيء يكون نحو الحركة والسعي (...) وإنما ليس يمتنع هذا في الأشياء التي وجود الغاية فيها تابع للحركة، بل وفي الأشياء التي لها غايات من حيث هي موجودة فقط. مما ليس شأنها أن تتغير"[1]. ومن ثمة، فإنه لا يمكن أن يوجد في الشيء المتناهي، صورا لا نهاية لها، كما لا يمكن أن توجد فيه موضوعات لا نهاية لها[2]. يقول الفيسلوف (مارتن هايدغر M. Heidegger) في (الدازاين Da- Séne): الوجود المنفتح، يحتفظ الإنسان بالأساس الجوهري الذي ظل لزمن طويل بدون أساس، والذي يمكنه من أن يوجد وجودا منفتحا. و(الوجودExistence) لا يعني هنا (الوجود Existentia) كظهور لموجود معطى فقط. إن(الوجود المنفتح EK- Sistence) من حيث انه وجود متجذر في الحقيقة كحرية، هو تعرض أمام الطابع المنكشف للكائن من حيث هو كذلك. إن الوجود المنفتح للإنسان التاريخي، الذي لا يزال وجودا غير مفهوم، وليس لديه حتى الحاجة إلى أن يؤسس تأسيسا جوهريا، يبدأ عند اللحظة التي يستشعر فيها أول مفكر لا تحجب الموجود ويبدأ فيها بالتساؤل عما هو الموجود. فالموجود في كليته يتبدى مدركا على شكل حضور في حالة تفتح دائم[3]. إن ماهية الوجود المتحجبة وامتناعها عن التجلي، تتكشف باعتبارها هي اللاموجود بامتياز، أي بمثابة اللاشيء، في حين أن اللاشيء من حيث هو سلب للموجود ونفي له، هو النقيض للمعدوم. فاللاشيء ليس أبدا عدمية، ولكنه ليس أبدا شيئا حاضرا على شكل موضوع. إنه الوجود ذاته الذي ستستقبل حقيقته الإنسان عندما يتجاوز نفسه من حيث هو ذات. أي عندما يكف عن تمثل الموجود كموضوع[4]. إن الإنسان لا يستطيع معرفة ما لا يمكن تحديده والإحاطة به، إلا انطلاقا من مساءلة خلاقة وقوية تستمد من فضيلة تأمل أصيل. فالتأمل يحمل الإنسان إلى مكانه

[1]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص131.
[2]– ابن رشد، م.ن ، ص132.
[3]– ينظر: هايدغر، التقنية– الحقيقة– الوجود، ص25– 26.
[4]– ينظر: هايدغر، م.ن، ص182، (الهامش14).

بين (الوجود والموجود).إن هذا المكان، هو الكينونة. إنه المكان (اللدني Ekstatique) لانفتاح الوجود و لانسحابه. حيث يكون من طبيعة الوجود، أن يظل غريبـــا

في قلب الموجود[1]. (الدازاين) بهذا المعنى، يحرر الإنسان، وذلك بتمكينه من أن يحقق العلاقة مع الموجود في كليته، وكما هو. وهنا يتأسس التاريخ ويرتسم .الإنسان المنفتح الموجود خارج ذاته هو وحده التاريخي[2]. ومن ثمة، فإن الحقيقة، هي انكشاف الموجود الذي يتحقق بواسطته نوع من الانفتاح. وضمن هذا الانفتاح، يتطور كل سلوك، وكل موقف يتخذه الإنسان[3].

إن اضطراب (الدازاين)، بين الانفتاح والانسحاب، بين الإقبال والإعراض، هو الذي جعل الإنسان يقع في التيه. فالإنسان في بحثه عن السر، يتخذ من الواقع ملاذا له. ويدفع الإنسان من موضوع إلى آخر، فيجعله يخطئ السر. هذا الاضطراب هو التيه. فالإنسان إذن لا يتحرك إلا في التيه، إنّه ينغلق ثم ينفتح، وبذلك يجد نفسه دوما في التيه. فالتيه بهذا المعنى، جزء من التكوين (للدازاين) الذي يجد الإنسان التاريخي نفسه متروكا له. ومن ثمة، فالتيه هو مسرح الخطأ وأساسه، فهو ليس خطأ عابرا، ولكنه إمبراطورية التاريخ الإنساني[4]. فالتيه من حيث هو خطأ، يظل يهدد الإنسان باستمرار، ذلك أن (الدازاين) الموجود المنفتح، مثقل بالسر.وهذا ما يجعل الإنسان في وجوده المنفتح خاضعا لسيادة السر والتهديد الصادر عن التيه. ومن ثمة، فإن انكشاف الموجود، من حيث هو كذلك، هو في ذاته اختفاء في كليته. وفي هذا التأني بين الانكشاف والاختفاء، يتأكد التيه.[5] . إنه قدر الإنسان أن يظل في محنة الإكراه هذه، باحثا تائها. إن قدره في أن يظل قادرا على معاناة التيه، وعلى التعرف على سر (الدازاين). ويتصور (ابن رشد) أوجه ما يقال (ما لانهاية)،احدها فيما:"لم يكن له من المقادير والأعظام نهاية، بل هو ممتد بالفعل إلى غير نهاية. وكذلك ما كان من المعدودات غير متناهية الآحاد بالفعل. والوجه الثاني، كما يقال في المقدار أنه منقسم إلى غير نهاية. بمعنى أن أي جزء أخذ منه في الذهن أمكن أن

[1]– ينظر: هايدغر، التقنية– الحقيقة– الوجود، ص183.
[2]– ينظر: هايدغر، م،ن، ص26.
[3]– ينظر: هايدغر، م.ن، ص27.
[4]– ينظر: هايدغر، م.ن، ص36.
[5]– ينظر: هايدغر، م.ن. ص37.

ينقسم وذلك إلى غير نهاية. لا بمعنى أنه منقسم بالفعل إلى أجزاء غير متناهية، بل نعني أن الانقسام فيه يحفظ ما بالقوة دائما كما يحفظ الكمال القوة في الحركة "[1].

يتصور (ابن رشد) (ما لانهاية) على ثلاثة أوجه[2]:

1- أن تكون الحركة والزمان حادثين، ثم أي جزء وجد منه أمكن أن يوجد أجزاء بعده إلى غير نهاية. وهذا ما يسميه (أفلاطون) بالأزلي.

2- أن يكون أيما جزء وجد منه في الزمان الحاضر، وجد قبله جزء وبعده جزء كما يرى ذلك (أرسطو). فيكون معنى رفع النهاية على هذا الوجه، هو عدم الموضوع ما شأنه أن يوجد بموجود ما من غير إضافة إلى المستقبل أو الماضي، لأن على ذلك الوجه الأول إنما عدم الموضوع ما وجد له في الماضي، اي النهاية.

3- أن يكون أي جزء وجد منه في الحاضر، وجد قبله جزء وليس يوجد بعد أي جزء فرض في المستقبل جزء بل يتناهى.

وبالإجمال، يقال (ما لا نهاية)، استعاريا لكل ما لا تشابه أن يقبل النهاية. ولكل ما يفوت الحس إدراكه، أو لا يمكن سلوكه[3]. بهذا المعنى، يتميز (ما لانهاية)، و(الموجود بالفعل)، في أن ما هو موجود بالفعل، وجدت جميع عناصره معا. ولذلك فهو تام، وكل، ومتناه. فيما يتحدد (ما لا نهاية)، بأنه الذي يوجد أبدا شيء خارج عنه بحسب أرسطو[4]. على هذا، فإن (ما لانهاية) لا مكان له أصلا، لأنه لا يكون له نهاية نحيط بها، ذلك أن الحركات، ليست أماكن محدودة. لذلك لزم أن تكون أنواع المكان غير متناهية، فتكون لذلك أنواع الحركات غير متناهية[5]. ومن ثمة، فإن وجود (ما لانهاية) له في الحركة والزمان ممكن بالقوة في المستقبل، وليس ممتنعا في الماضي. فالماضي بهذا المعنى، لا يعني وقوع الأفعال. وبالتالي تأخذ حكم ما بالفعل. وما بالفعل هو متناه. فما يقع في الماضي هو في الحقيقة أشياء لا متناهية. فقبل تلك الأشياء، أشيـــاء ، وقبل تلك الأشـــياء

[1]- ابن رشد، رسالة السماع الطبيعي، ص49.

[2]- ابن رشد، م.ن، ص50.

[3]- ا بن رشد ، م.ن ، ص50.

[4]- ابن رشد ، م.ن، ص51.

[5]- ابن رشد ، م.ن، ص53.

أشياء، وذلك إلى غير نهاية. وفرق كبير بين أن يضع ما لانهاية له في الأشياء أنفسها أو في كون بعضها قبل بعض. ذلك أن وجود ما لانهاية فيها من قبل المحرك الأزلي الذي لم يزل يحرك. ولذلك فإن ما دخل في الوجود الماضي بحسب (ابن رشد)، فقد انقضى، وما انقضى فقد ابتدأ[1]. يترتب على ذلك، أن ما ليس له مبدأ، ليس له انقضاء. وكذلك ما لا نهاية له، فلا مبدأ له. ولذلك، فإن الرأي الذي يقول إن الزمان يمكن أن يكون غير متناه في المستقبل، ولا يمكن أن يكون غير متناه في الماضي، لم يلزم الأصل المعروف بنفسه في ذلك، وهو أن ما له مبدأ فله نهاية، وما ليس له نهاية فليس له مبدأ[2]. ولذلك فإنه متى أنزلنا الزمان متناهيا من احد طرفيه، أي من الابتداء، "لزم أن يكون متكونا من تلك الجهة. والمتكون بما هو متكون يلزم أن يتكون في زمان إذ المتكون هو الذي وجد بعد أن لم يوجد، وكذلك متى فرضناه متناهيا من آخره، لزم أن يكون فاسدا. والفاسد يلزم أن يكون بعده زمان يلبث فيه فاسدا "[3]. فالطبيعة كما يقول (أرسطو)، لا تفعل باطلا[4]. وبالجملة، فالقبل والبعد، بحسب (أرسطو) لا يوجدان ما لم يوجد زمان[5]. بهذا المعنى، فإن فإن مجال اللانهائية يدخل ضمن عالم الممكنات. ذلك أن وجوده إنما يحفظ بالقوة وبالإمكان، وما هو بهذه الصفة، إنما ينسب إلى المادة لأن القوة عارضة لها. وأيضا فإن المتناهي إنما هو بالصورة وتابع لها. والمادة لما كانت غير محصورة بالذّات لم تكن لها نهاية تخصها بل متى حصلت فيها صورة، أمكن أن تفارقها وتحلها ضرورة صورة أخرى. وذلك ممكن إلى غير نهاية، بما هي مادة في الماضي والمستقبل[6]. فمتى توهمنا الزمان، فإننا نتوهمه متحركا أو تابعا لمتحرك. من هنا، أزلية الزمان في أنه تابع لحركة أزلية[7]. لذلك كان مجال اللانهائية، وجودا سرمديا، لا يحل ولا ينقطع. الواقعية كما يقول (جيل دولوز Jille Deleuze)، لا تنفي الحلم، ولا تنفي ما هو متخيل. فقد تتضمن المبالغة

[1]– ابن رشد ، ، رسالة السماع الطبيعي، ص55.
[2]– ابن رشد ، م.ن ، ص55.
[3]– ابن رشد، م.ن، ص56.
[4]– ينظر : ابن رشد، م.ن، ص110.
[5]– ينظر : ابن رشد، م.ن، ص56.
[6]– ينظر : ابن رشد، م.ن، ص57– 58.
[7]– ينظر : ابن رشد، م.ن، ص73.

والإفراط، ومجاوزة الحد، من دون أن تخرج عن حدود خصوصيتها[1]. فلكي نجعل من شيء ما واقعية فنية، يجب إخراجه بحسب (ف. شكلوفسكي F. Chkoloviski)، من متوالية وقائع الحياة. إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاته Associations العادية[2]. ذلك أن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها. ولذلك فهو المحرض على تمرد الأشياء. فالأشياء لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة حاملة معها معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد. هكذا يحقق الشعر تنقلا دلاليا، إذ يخرج المفهوم من المتوالية Série الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى متوالية دلالية مختلفة. هكذا، يصبح الشعر أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع. فالمستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل. يقول (أرسطو):"وينبغي أن يُؤْثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول"[3]. فالصورة التي يمارسها الشاعر، وإن لم تكن قد وقعت فعلا، فهي قادرة على الإقناع بإمكان حدوثها. وبعبارة أخرى، للشاعر أن يعلو فوق الطبيعة، ولكن عليه ألا يخالف قوانينها. المحاكاة شعريا بهذا المعنى، هي محاكاة ما يمكن أن يحدث، لا ما حدث. وقد ربط (أفلاطون) بين الشعر والمرآة، لأن في هذا الربط، ما يجعل الشعر، نوعا من الظل– الانعكاس[4]. لذلك ظل (أفلاطون)، يفهم الجمال بوصفه فكرة. فهو يرى أن الوجود الحقيقي يتمثل في الفكرة، وان الأشياء ما هي إلا (ظل) للفكرة. وان الفن لا يصور الفكرة، بل الأشياء، أي خيال الفكرة. بهذا المعنى، لا تعدو الشعرية أن تكون (ظلال الظلال)، أي أن ليست لها أية قيمة معرفية[5]. بهذا المعنى، كان الشعر شيئا أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ. من هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ. لأن الشعر ، "أميل إلى قول الكليات. على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة. وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص. أما

[1]– ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص145.
[2]– ينظر : شكلوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، نصوص الشكلانيين الروس، ص137.
[3]– أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص140.
[4]– ينظر : إحسان عباس، فن الشعر، ص20.
[5]– ينظر : أوفسيانيكوف، أسس علم الجمل الماركسي اللينيني، ص15.

الجزئي، فهو –مثلا– ما فعله الكيباديس أو ما حل به "[1]. هكذا، يعتبر (أرسطو) أن الشعر يقلد الحقائق معتما إياها، في حين أن التاريخ، يقتصر على وصفها. ومن ثمة، فإن ما يميز الشعر عند (أرسطو)، بشكل أساسي، هو محاكاته للعام الكوني. ذلك أن الشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث بالضرورة، أو بالإجمال، أي أنه يحاكي الخاص والجزئي، وكل ما وقع. الشعر بهذا المعنى، يحاكي الحقيقة المجردة، مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة. ومن ثمة، كانت المحاكاة وسيلة للتعلم واكتساب المعرفة التي تؤدي إلى (المتعة) بتقنية العمل الشعري. من هنا، كان الهدف الأسمى للشعر، هو في أن يجلب المتعة. ومن ثمة، فإنه إذا كان العلماء يبحثون عن الحقائق، والأخلاقيون عن الفضيلة، فإن الشعراء يبحثون عن الجمال، أي عن الأثر الناتج عن البراعة الشعرية في التعبير عن الأحاسيس، والمشاعر والعقل. وانه لمن المؤكد، أن الشعر لم يعد هو الذي يأتي بالقصص التي يبدو أن كل مجتمع يحتاج إليها كي يعيش. فإذا كان السينمائيون يقصون علينا الحكايات، فإن الشعراء يتلاعبون بالكلمات، بحسب تعبير (تودوروف)[2]. لذلك تصبح الأشياء منطقية ومعقولة في إطار هذا الشعر الذي يضطر إلى تحطيم المألوف وتغريب كل ما هو معروف. في هذا المعنى، يقول الشاعر (رامبو): "كنت أدون ما لا يمكن التعبير عنه، كنت أقبض على الدوامات"[3]. بهذا المعنى، يؤسس شعر (رامبو) لنوع من الغموض، غموض ما لم يقله أحد من قبل، وغموض ما لم يعد من الممكن قوله. هكذا تقف اللغة عند حدود الصمت واستحالة التعبير عما يستحيل التعبير عنه. ومن ثمة، فلا غرابة في أن يحيّر هذا الشعر ويربك. إن رسالة (رامبو) كما قال الناقد (جاك ريفيير Jacques Ruviere)، هي في أن يحيرنا ويضللنا. إن المساعدة التي يقدمها لنا، هي انه "يجعل إقامتنا على الأرض شيئا مستحيلا. إن العالم يهوي في عمائه أو فوضاه الأولى من جديد. والأشياء تعود إلى الظهور في حريتها المخيفة التي تمتلكها قبل أن تستخدم لتحقيق غرض

[1]– أرسطو طاليس، فن الشعر، ص64.

[2]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص58.

[3]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص154.

أو منفعة"[1]. إن عبقرية (رامبو)، تكمن في انه استطاع أن يعبر عن هذا العماء الأول بلغة بلغت حد السحر. لقد عرف أنه أخفق

في الوصول إلى المجهول، فكان العماء Chaos، هو البديل الشعري. إن هدف الشعرعند (رامبو)، هو الوصول إلى المجهول، أو هو في عبارة أخرى، "رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع"[2]. وهذه العبارة تستخدم للدلالة على التعالي الخالي من كل معنى. إن المجهول يظل عند (رامبو)، قطب توتر فارغ من المعنى. ورؤيته الشعرية تتغلغل في حطام الواقع، لتبصر السر المظلم. لذلك لما كان الشاعر يعاني فقر الواقع وقصوره بالقياس إلى المجهول/ الحقيقة المتعالية، فإن الشعر يتحول إلى آلية تحطيم/ تمزيق الواقع بغير هدف. حتى تصبح الفوضى/ الاضطراب، هو المجال المحسوس الذي يمكن أن يتجلى فيه السر الخفي المجهول. فالشعر كما يقول (رولان بارت R. Barthes)، هو قيمة متعالية على التاريخ كما لو انه لغة الكهان الشعائرية[3]. هذا الواقع المحطم، يستحيل بدوره علامة على عجز الواقع واستحالة الوصول إلى المجهول. حيث يتحول الواقع إلى مجرد معبر إلى اللاواقع. لذلك لم يكن غريبا أن يصبح هذا الشعر تجريديا، يضحي بالقيمة الواقعية إلى حد الغموض والألغاز لصالح حركته الخاصة. مثل هذا الشعر، لا تهمه مضمونات الأشياء بقدر ما يهمه تصوير علاقات التوتر والصراع الذي يعلو فوق الأشياء. الخيال بهذا المعنى، لا يقوم على الإدراك والوصف، بل على الحرية الشعرية المطلقة المتحررة من كل قيد. الشعرية هنا، إذن لم تعد تتلقى صورها/معانيها، بل تعمل على أن تخلقها. يقول (رامبو):"ينبغي أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذي يدفعك إلى الخلق. أما العالم، فماذا سيبقى منه بعد أن تتركه وراءك؟ شيء واحد مؤكد: إنه لن يحتفظ عندئذ بشيء من مظهره المألوف"[4]. يهدف الشعر بهذا المعنى، إلى إحداث توازن انفعالي عاطفي، وهي حالة أطلق عليها (أرسطو)، مفهوم (كاتارسيس Catharsise)، التطهير التي تعمل على

[1]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص159.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص106.

[3]– ينظر : رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص89.

[4]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص141.

التنمية المتوازنة لعواطف الفرد تجاه ذاته والآخرين للوصول إلى انسجام وتناغم العلاقات البشرية[1]. لذلك فإن فكرة (التطهير)، تساعد القارئ على البلوغ إلى نقطة (الوسيط) التـــي

[1]– ينظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 150 وما بعدها.

هي مرادفة للفضيلة عند (أرسطو)[1]. وقد قال (أفلوطين): "إن الفنون يجب ألا يستهان بها، لأنها لا تحاكي الشيء مباشرة، وإنما تعود إلى المثال، والفنانون يضيفون حيث تكون الطبيعة ناقصة"[2]. هكذا، رفعت نظرية/ مقولة (أفلوطين) الفن عن العالم الواقعي، وألحقته بعالم المثل. حيث أصبح الفنان خالقا. وقد رفض بعض الفلاسفة، مقولة (المحاكاة). فهذا (وليم بليك W. Blake) يقول: "كل عين ترى غير ما تراه العين الأخرى، وبحسب العين يكون المرئي"[3]. ويذهب الفيلسوف (شلنج F. Shelling)، إلى أن الشاعر لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة، ولكنه حين يستبطن نفسه، تتجلى له المثل في الطبيعة تعبيرا غير تام. ذلك لأن "الطبيعة، قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية، إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الإنسان في دخيلة نفسه"[4]. وقال الشاعر (نوفالس Novalis)، "الشعر نقل للنفس أو للعالم الداخلي بكليته، حتى الألفاظ تثبت ذلك لأنها فيض من العالم الداخلي للنفس"[5]. وقال (كولريدج S.T. Coleridge): "إن الشاعر يحب ألا يحاكى المظاهر الخارجية، وإنما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة، وبقوة النفس اللاواعية، يولد ما تعبر عنه الطبيعة الخارجية"[6]. المغامرة الشعرية بهذا المعنى،تجربة تفصل الذّاتي وتبتغي المطلق وتهيم في اللامحدود والمجهول، من اجل غاية أساسية، هي رفع حجب الألفة عن الكون. ولذلك فهي تتعشق بالمدهش والغريب وتقديس الصفاء من خلال البحث عن لغز الحياة. ويمكن أن نجد تسويغا لهذه الأطروحة في النظام المعرفي للغة العربية. فقد ورد الجذر اللغوي (شعر) في (لسان العرب)، بالمعنى الذي يشير إلى: (علم)، (عقل). بهذا المعنى، يكون (الشاعر). لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم. ومن ذلك سمي (شاعرا) لفطنته[7]. قال الشاعر الفرنسي (تريستان كوربيير Tristan Corbier): "ينبغي أن لا نـــرسم

---

[1]- ينظر : د. إحسان عباس، فن الشعر، ص166.

[2]- إحسان عباس، م،ن، ص22.

[3]- إحسان عباس م.ن، ص30.

[4]- إحسان عباس ،م.ن، ص30.

[5]- إحسان عباس، م.ن، ص30.

[6]- إحسان عباس، م.ن، ص31.

[7]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد4، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص409-410.

إلا ما لم نره، وما لن نراه أبدا"[1]. ويقول (بول فاليري): "ليس هناك شيء أجمل مما لا وجود له"[2]. ويقول (روسو– J.J.Rousseau): إن بلاد الوهم، هي البلاد الوحيدة التي تستحق أن يسكنها الإنسان في هذا العالم، وإن الإنسان من التفاهة بحيث أن الشيء الوحيد الجميل، هو الشيء الذي لا وجود له"[3] ويصف الرسام (بيكاسو Picasso) فن الرسم، بأنه، بأنه، "صنعة عميان"[4]. ويقصد بذلك، أن الفن متحرر من كل اعتبار لعالم الموضوعات الخارجية. ويقول (دييجوDejeut)، إن الشعر، "هو خلق لأشياء لن نراها أبدا"[5]. الشعر بهذا المعنى، أصبح لغة تعبير عن عالم من خلق الخيال وحده. عالم يرتفع فوق الواقع، يحطمه/ يلغيه، ثم يعيد بناءه بفضل قوانينه الخاصة. فالشعر فعل تدمير وتهديم دائم لكل نظام Ordre[6]. تحطيم للنظام، لأنه تحطيم للوحدة. لا يمكن للشعر أن يبني نظاما على الطريقة الميتافيزيقيا، لأنه غير قادر على البقاء في حالة حصار. ففي اليوم الذي يبقى فيه الشعر حبيس تعريف/ تحديد، سيكون آخر يوم للخلق[7]. الخلق يستمر في نشاطه بفضل الشعر. ففي الشعر يوجد قلق، لكنه القلق المرافق للخلق. أن نشعر باستمرار بكوننا مرغمين على شيء يتجاوزنا، يفرض علينا أن نكون أكثر من كوننا مجرد بشر. الأثر – Œuvre الكبير بهذا المعنى، هو الذي نجد فيه ما لم نكن نبحث عنه. فالأدب كما قال (رولان بارت)، هو أشبه بهذه البطلة (الراسينية Le Racinisme)، التي تموت إذ تعرف ذاتها، وتحيا حين تبحث عن نفسها[8]. ومن ثمة، فإن العجيب، دائما بحسب الشاعر (بروتون)، جميل، بل ليس هناك ما هو جميل إلا العجيب[9]. ويقول الشاعر (بودلير): إن الجميل مدهش دوما[10]. إنه الكمال الأبدي الموصـــوف بالمناعة وصعوبة الإدراك. لـــذلك

---

[1]– ا دونيس.كلام البدايات. ص 175.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص289.

[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص289.

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص309.

[5]– عبد الغفار مكاوي، م،ن، ص309.

[6]– ينظر : رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص46.

[7]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص120.

[8]– ينظر: إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص79.

[9]– ينظر : إحسان عباس، فن الشعر، ص101.

[10]– أنطوان كامبانيون، مفارقات الحادثة الخمس، ص18.

يحدد (الرماني أبو الحسن علي بن عيسى)، النص (الجميل)، بأنه "ما تذهب فيه النفس كل مذهب"[1]. إنه النص الاحتمالي، المتعدد المعاني. لم يعد الحلم بالنسبة إلى الشعر، عنصرا موضوعيا، وإنما هو رمز قراءة دلالة على الطريقة التي ينبغي أن يقرأ بها النص. إن كافة المناطق في الشعر، غير محددة حيث يجد القارئ نفسه عاجزا عن بناء مرجعية حتى يفهم معنى الكلمات. ذلك أننا نفهم ما يقال، ونجهل عمّ يدور القول. لذلك فإن الأشياء في الشعر، لا تسمى بأسمائها. لذلك فهي تبقى جديرة بهذا التفسير الحاسم، إنما لا وجود لها. فليس هناك في الشعر، بحسب الشاعر (رامبو)، شيء صالح لأن يرى[2]. ومن ثمة، فإن مهمة الإبداع الشعري، أن يعيد للغة تلك الحرية التي تجعلها تتقبل، بحسب الشاعر (مالارميه)، بروق المنطق الأولى[3]. أي تخليص اللغة من أغراض الإفادة والتوصيل التي تمنع الشعر من قول الجديد والعمل على تجديد فعل الخلق اللغوي، تجديدا حاسما بحيث يكون القول على الدوام، قول ما لا يقال[4]. هكذا، يقف الشاعر عاجزا عن الارتماء في الوجود اللامرئي. ما يحوزه ليس بحاجة للخروج للبحث عنه، فهو "لم يتعب في صيد فريسته، بل أحس بثقل القلق والمتعة. بالدرجة نفسها، أحس بثقل حيازة كدر لا متناهي، مثل فيض القدرة الإنسانية. طريقته في الحياة لا تبدأ بالبحث، وإنما بفعل حيازة مسكرة. الشاعر يمتلك ما لم يبحث عنه، وأكثر مما يشعر نفسه مالكا يشعر بأنه مملوك"[5]. الشاعر لا يجد نفسه في خانة العجز كالفيلسوف. فالفيلسوف يعرف الحياة بما ينقصه، بقصوره، وهو من أجل ذلك، يسعى للبحث عن الدروب التي تؤدي به إلى الكمال. وعلى العكس، الشاعر يجدها في فيض حقيقي يشغله بثقل غير مدرك له بعد، وهو يعبر عن هذا، يتحدث كما يقول (رامبو)، دون أن يعي ما يقول[6]. إنه بهذه الطريقة، يعلو بلغته على مستوى الفهم الإنساني. الفيلسوف يريد أن يمتلك الكلمة، في أن تصبح ملكيته الخاصة. والشاعر

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، ص39.

[2]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص136.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص196.

[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص197.

[5]– ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص62.

[6]– ماريا ثامبرانو، م.ن، ص62.

يكرس نفسه، ويستهلك ذاته فيها، لذلك فهو عبد لها. بهذا المعنى، فإن الاستهلاك خارج اللغة لا وجود له. انطلاقا من ذلك قال الشاعر: "أكسبني إرادتك، هبني الكلمة لأكون ناقلها"[1]. الشاعر بهذا المعنى، مكرس للغة، هي الشيء الوحيد الذي يشتغل عليه. من هنا، كان الإعجاز مبرهنا في الإنسان، حينما أصبح يشار إلى الإنسان بالكلمة. وقال الصوفيون: "إن الكلام على الرسم (الظاهر) ليس كلاما على الحضور، بل على الغياب. ذلك أن الظاهر غائب وإن كان حاضرا. أما رمز الحضور فهو، على العكس، المحو، إمحاء الظاهر في الباطن (...) فالغيب هو الحضور المطلق، أو هو الواقع الحقيقي"[2]. بهذا المعنى، فإن الكائن ليس حاضرا إلا في غيابه، وليس غائبا إلا في حضوره. إن حضور الغيب، يكشف عن لا نهايته. فالكائن حاضر غائب في آن. المعرفة الصوفية بهذا المعنى، معرفة (غنوصية Gnose). وهي نزعة تأملية تهدف إلى إدراك الأسرار بواسطة المعرفة الباطنية. من هنا كانت الكتابة الشعرية، كتابة اللامفهوم، وملاحقة المبهم. هنا تكمن أهمية الرمز الشعري، في صعوبته، وإياحئيته التي توحي بتفسير مزدوج في الرمز نفسه إيحاء بالمطلق. فالكون بعدها، رمز كبير للألوهية. وما الشعر إذن، إلا درجة من درجات الصعود نحو المطلق. إنه التجلي الأسمى للتجسيد المثالي في الواقعي، والإلهي في الإنسان. لذلك يربط (كولريدج) الشعر بالأسرار الدينية، إنه فعل شبيه بفعل السر المقدس في نفوس المؤمنين. بهذا المعنى، فإن إبداع الشعر وإدراكه، ضرب من الصلاة، من الفعل الإيماني. إنه اشتراك محدد في الفعل الإبداعي المطلق للصانع الأسمى للرمز، والمدرك الأسمى للرمز. ومثلما هي حال الفعل الإيماني مع الرمز الأسمى، الخلق، تكون حاله مع كل الرموز الحقيقية الأخرى. حيث يكون الفعل الإيماني ضروريا لإدراك الوحدة الحقيقية للوجود داخل الاختلافات[3]. إن الإبداع الشعري وإدراكه يقتضي دائما اتحاد الذّات والموضوع. ذلك أن لكل شيء، "حياة لذاته، وأننا جميعا حياة واحدة. ويجب أن يجمع قلب

[1]– ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص64

[2]– ادونيس، كلام البدايات، ص175.

[3]– ينظر : روبرت بارت، الخيال الرمزي، ص23.

الشاعر وعقله ويدمجا بحميمية مع المظاهر الكبرى في الطبيعة"[1]. بهذا المعنى، فإن كل الحقائق، سواء أكانت مادية أم روحية، مرتبطة أساسا بكل الحقائق الأخرى. ذلك أننا نعيش في عالم من المعرفة الرمزية. هكذا يكون الشعر، "القوة المؤلفة الوسيطة التي تدمج العقل في صور الإحساس، وتنظم (...) فيض الأحاسيس من خلال إبقاء طاقات العقل، وتحريكها ذاتيا. فتولد نظاما من الرموز المتناغمة في ذاتها والمشتركة في الجوهر مع الحقائق التي هي موجهات لها"[2]. لهذا كان الشعر دائما ينضح بالحقائق التي يقدمها واضحة. وبينما يظهر الشعر الكل، يبقي نفسه جزءا حيا في الوحدة التي هو ممثلها[3]. ولأن الحقائق كلها من نفس الجوهر، فكل منها حين تكون كاملة تتضمن الأخرى، فإن كل حقيقة قابلة للتمثيل الشعري. لذلك فإن الفعل الإيماني، كفعل الشاعر، "يزج النفس الإنسانية كلها في العمل"[4]. ومن ثمة، لا تعود الرموز الشعرية غاية في ذاتها، إنها توحي بشيء ما عن المطلق وعن الوجود. من هنا، يظل الشعر دونما تحديد. إنه بحسب (جون أنتركر-J.Anterker)، "ساق واحدة دائما ترفس النجوم"[5]. فالشعر لا يظهر أبعادا للحقائق تظل من نواح أخرى، عصية على التناول فحسب، بل يفتح أبعادا من أنفسنا تماثل أبعاد الحقائق. ومن ثمة، لا يقدم الشعر رؤية إنسانية جديدة فحسب، بل يكشف أبعادا خفية/مجهولة من الوجود. ذلك أنه توجد في دواخل الإنسان أبعاد لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق التخييل، ملكة صنع الشعر. من هنا، دور الشعر في أن يتوسط بين الذّات والحقائق، وانه بتوسطه، يحدث النمو في الذّات مدركة الشعر وموجدته. هكذا يحدث تبادل للأدوار: نكشف للحقائق، والحقائق تكشف لنا. فهناك، إذن، اعتماد متبادل: نعتمد على الشعر من أجل إثراء أنفسنا به إلى درجة التسليم بحقائقه الرمزية. بينما يعتمد الشعر على مقدرتنا في إدراكه. ومن خلال هذا الإدراك الجديد، نثرى ثانية. فالقصيدة الأكثر نجاحا،

---

[1]– روبرت بارت، م.ن، ص16.

[2]– روبرت بارت، الخيال الرمزي ، ص18.

[3]– ينظر : روبرت بارت ، م.ن ، ص16.

[4]– روبرت بارت ، م،ن، ص24.

[5]– روبرت بارت ، م.ن، ص20.

هي تلك التي تستوعب بنجاح وبتوازن، أوسع مدى للحقيقة[1]. هكذا يسعى الشعر إلى إدراك الحقائق إدراكا رمزيا. فلن يستطيع الإنسان أن يبصر المشهد الفاتن لكلية العالم، إلا حين يكون في مقدوره أن يدرك العالم كما هو في المطلــق، باشتراكه في العمل المبــدع

[1]– ينظر : روبرت بارت، م.ن، ص29.

للوجود المطلق. هذه الرؤية الصوفية ذات طبيعة مقدسة. إنها انزياح الذّات العليا إلى الإنسان، وانزياح الإنسان إلى الذّات العليا. إنه لقاء الذّاتين، لقاء كل منهما الآخر في حبور الفعل الشعري[1]. بهذا المعنى، يبدو الشاعر يتكشف ذاته. يبدأ بالشعور بأنه يحوز ذاته، وانه مخلوق فريد، وان له اسما، وأنه قد وفق في النهاية في الانفصال عن التتالي المغفل، لقد نجح في إيقاف الشمس، بمعنى انه أنقذ ذاته من القياس الزماني المشترك، أنقذ ذاته من الزمن.لقد حطم السلسة التي تجعله يمشي مع المخلوقات الأخرى. يريد الشعراء أن يكونوا مخلوقين من الله مباشرة، وان يكونوا مبتكرين بصورة خصوصية من قبله. إنهم يريدون أكثر من كونهم بشر، أن يكونوا مخلوقات فريدة. إنها خصوصية أنطولوجية، مزعجة، ولكنها جديرة بالاحترام[2]. من هنا، كان الشعر بحسب (كولريدج) هو السبيل الوحيد لعناق المطلق. وانه من خلال الشعر، يستطيع الإنسان أن يعبر عن المطلق والروحي في التجربة الإنسانية. يقول (تريستان تزارا Tristan Tzara): "الفرق بين المواد التي يمكن للعين أن تنقلها إلى إحساس ملموس، يعطي عمقا جديدا للوحة حيث الثقل يتجلى في دقة متناهية عند رمز الحجم والكثافة، وعند مذاقها وثبوتها. مما يضع المشاهد أمام واقع وحيد في عالم خلقته قوة الفكر والحلم"[3]. في هذا يلتقي الشعر والدين في محاولة تحرير الرؤيا، وذلك بجمع المخيلة إلى الطبيعة، باعتبار كل ممكن واقعيا. ولإثبات أن لا ازدواجية بين الفوق واقعي والواقع، بل هما الوجه الآخر لمطلق يجمعهما معا. من هنا، فإن النص الشعري يسلبنا غالبا، ثم يعيد تركيبنا بمقدار ما نحاول أن نحيط به، وان نوضحه. الشعر يدمر الروابط اللغوية ويجعل الكلام إلى محطات الألفاظ، مما يستدعي انقلابا في معرفة الطبيعة. ذلك أن تقطع اللغة الشعرية، يؤسس بدوره لطبيعة متقطعة لا تتوضح إلا من خلال كتل متجمعة. وعندما تزول الوظائف، ويخيم بذلك الظلام على العلاقات مع العالم، يحتل الموضع Objet في الخطاب، مكانة عليا بارزة. ذلك أن الشعر، هو أبديا، موضوعي. تغدو فيه الطبيعة نتفا من المواضيع الرهيبة، لأنها لا تمتلك

[1]– ينظر : روبرت بارت ، الخيال الرمزي ، ص31.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر،ص135.

[3]– إيقون، السوريالية، ص83.

سوى علاقات مضمرة تقديرية، يستحيل معها تحديدها في معنى قار وظيفي. إن انفجار اللغة الشعرية، يؤسس حينئذ، موضوعا بحيث تغدو الطبيعة بهذا المعنى، مسارا تتابعيا من العموديات لتتحول فجأة إلى مجال ممتلئ بكل إمكاناته. إنه لا يملك إلا أن يرصع تخوم عالم غير مكتمل، مما يجعله عالما مريعا. الشعر بهذا المعنى، يضع الإنسان أمام مصيره دون وساطة التاريخ أو التآلف الاجتماعي Sociabilité. إنه ليس رياضة روحية، أو ضبطا للأمور، بل هو، بهاء اللغة المثلى ونضارتها[1]. من هنا، فإن القصيدة الحديثة، هي على صلة بما لم يفكر فيه الفكر بعد، أي مع مسكوت عنه، مازال الفكر لا يقدر على كشف فحواه. ذلك أن التفكير غير قادر على الخوض في ما هو شمولي، وما هو كلي. فالشمولي هو دائما ممعن في الهروب، و في التصدع. فثمة، إذن، شرخ/تشقق يحول دون إمكانية تمثل الفكر للعالم الخارجي. وهذا العالم الخارجي، لا يتنزل ضمن شمولية الوعي الكلي، وإنما هو يخلق أثرا يستعصي على الإدراك، هو (المزيف) الذي يفلت عن قبضة الفكر. العالم الخارجي بهذا المعنى، هو شيء من ذات الفكر، لكنه ضاع، أفلت منه، خسره الفكر. ذلك أن العلاقة بين الكائن والعالم، انقطعت. ومن ثمة، فإنه ليس من مهام الفكر أن يغير العالم، أو أن ينفذ إلى جوهر حقيقته. العالم شيء معلق، وأما التصور الذي يمتلكه الفكر عنه، فهو عبارة عن رؤية يشوبها الاختلال والبلبلة. من هنا، تأتي أهمية الشعر، في قدرته على تحديد هذه العلاقة الإشكالية، الخارج الإشكالي. إنها ما يستعصي على الفكر عقلنته، إنها بحسب (روب غرييه Robbe Grillet)، ما يستعصي على الشرح[2]. وكان (ديموقريطوسDémocrite)، قد لاحظ أن مصدر الإيحاء الشعري لم يكن صوتا خارجيا، فكلما "يكتب الشاعر بحماسة وبقدسية في النفس، يكون جميلا على نحو خاص"[3]. وكلمة حماسة، تعني في منظومته الفلسفية، "الحلة التي يكون فيها الإله داخل الإنسان"[4]. بهذا المعنى، فإن كل شعر جميل، يحتاج إلى الامتلاك الإلهي. وكان الكاتب الأمريكي (رالف والدو أميرسون Ralf Waldo Amerson)، قد حدد أن الشعراء لا يعبرون بالذكاء

[1]– ينظر : لرولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص66–68.

[2]– ينظر: فليب مانع، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص165.

[3]– و.ب. ستانفورد (مشترك)، المرآة والخارطة، ص35.

[4]– و.ب. ستانفورد (مشترك)، م.ن، ص35.

وحده، بل بالذكاء وقد أسكر بالرحيق الإلهي، وهم في ذلك مثل المسافر الذي ضل الطريق، يرمي الأعنة إلى رقبة جواده وثيق بغريزة الحيوان بأن يجد طريقه[1]. هكذا نفعل مع الحيوان الشعري الذي يحملنا عبر العالم، إننا في أي سلوك يمكن أن ننتبه إلى هذه الغريزة، ممرات جديدة تفتح لنا في عالم الطبيعة، العقل يجري فيها وخلال أشياء أشد قسوة وأعلى، وتكون التحولات ممكنة. من هنا، كان الشعر، نبوءة، كما فعل الشاعر الإغريقي (بندار Pindar)في عبارته المأخوذة من المعالجة الكهنوتية: "النبوءة، ميوز muses، وسأكون أنا مفسرك"[2]. بهذا المعنى، أصبح الشاعر يحمل هيبة النبي، في انه يحاول اكتشاف القوى اللاعقلية أساس الطبيعة البشرية. فالشعر يتجاوز الكلمات والصور، كما يتجاوز الظروف الاجتماعية. إنه يحيط بجميع مقدرات الفكر في شموليتها المعقدة. بحيث يتمحور الفكر حول الشعر، فيما الشعر يرفع من مستوى الفكر، ويتجاوزه، ويتخلى عنه في أبعاده القصية[3]. الشعر بهذا المعنى، يضاعف الحياة، يجذب الحياة نحو قممها، التي من شانها أن تجعل الحالم، هو أيضا يعيش في انفصام، تبعا لشعار (باتريس دو لاتور دي بان Patrice De La Tour Du Pin) الذي يقول: إن الشعراء بارتقائهم يجدون قاعدتهم[4]. الشعر كما يحدده (هايدغر Heidegger)، هو ذاكرة تفكر في ما قد فكر فيه. فالاسم الخاص بأم الفنون (منيموزين-Minimozine)، لا يعني ملكة الذاكرة كما يفترضها علم النفس، القدرة على الاحتفاظ بالماضي، الذاكرة هنا، هي: "تجميع الفكر الذي يظل متجمعا ، بانتقاء حول ما كانت له أولوية التفكير فيه، لأنه يرغب في أن يكون دائما معني به قبل كل شيء آخر. هذا التجميع يخفي ويحتوي على هذا الذي يجب دائما لأن يتم التفكير فيه مسبقا بخصوص كل ما هو كائن ومصرح بنفسه على أنه كان ولا يزال. فالذاكرة بما هي ذكرى منتقاة وموجهة صوب ما يجب التفكير فيه، تمثل الأرضية التي منها ينبع الشعر. والفكر هو المكان الذي ترقد فيه ماهية هذا الأخير "[5]. ومن ثمة ، فإن

[1]– و.ب. ستانفورد (مشترك)، المرآة والخارطة، ص38.

[2]– و.ب. ستانفورد (مشترك)، م.ن، ص38.

[3]– ينظر : إيقون، السوريالية، ص70.

[4]– ينظر : غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص73.

[5]– مارتن هايدغر، التقنية، الحقيقة، الوجود، ص196–197.

كل إبداع / خلق شعري، ينبني على هذه الذكرى المفكرة، قد ولد من الحماسة المفكرة للذكرى[1]. هذا لا يعني أن هناك ممهاة بين القول الشعري والفكري. فما يقوله الشاعر وما يقوله المفكر ليسا متطابقين. ولكن يمكنهما أن يقولا نفس الشيء بكيفيات مختلفة. وهذا لا يتأتى إلا عندما تكون الهوة بين الفكر والشعر، جلية واضحة وعميقة. فالذي يحصل، هو أن يكون الشعر عاليا، والفكر عميقا. يقول الشاعر (هولدرلين Hoelderlin):

"من فكر بعمق بالغ،
أحب ما هو أكثر حياة"[2].

الشعر له طيرانه وتحليقه. ولو لم يكن هناك تحليق لدى الشعراء، لما كان هناك شعر، ولا كان هناك كلمة. كل كلمة بحاجة إلى انفصال عن الواقع المرجعي، وكل كلمة هي أيضا تحرر ممن ينطق بها. فالشعر دائما مأخوذ بما هو متغير. ومع زوال الطابع العرضي، يتم إنشاء الأشياء الفريدة. الشعر بهذا المعنى، يبدع الوحدة باللغة. هذه اللغة التي تحاول أن تعبر عما هو الأكثر تجنيحا، والأكثر مغايرة لكل الأشياء. فالطاقات التي يختزنها الكون، تعثر على صداها لدى الكائن الإنساني في شكل صيرورات مستقبلية، حيث ينفتح ما هو إنساني على ما هو مغاير له. الشعر بهذا المعنى، هو مد الأحاسيس حتى تنتشر وتعم كامل الكونية، قصد تحرير ما ظل غافيا ومخفيا، ومكبوتا من احاسيس ظلت متسترة. الشعر بهذا المعنى، انفتاح على الكون لتجميع ما يختزنه الكون من طاقات وتكثيفها في كتلة واحدة، هي الأثر الإبداعي. وكل شعر بهذا المعنى، يظل يطمح إلى تحرير قوى الكون الغافية وتنسيقها[3]. وقد أشار الشاعر (أندريه بروتون A. Breton)، إلى أن الفكر الإنساني قادر على أن يبلغ حالة تتصافى فيها المتناقضات. يقول: "ثمة نقطة إذا بلغها الفكر بطل التناقض عندها بين الحياة والموت، الحقيقي والخيالي، الماضي

[1]– مارتن هايدغر، التقنية، الحقيقة، الوجود، ص197.
[2]– مارتن هايدغر، م.ن، ص199.
[3]– فليب مانغ، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص100.

والمستقبل"[1]. من هنا، كان الدين بحسب (جاك بيرك J. Burke)، إدراكا شعريا للخلق[2]. الشعر بهذا المعنى، كشف لسفينة العقل البشري عن الظلمات المحيطة بها في رحلتها إلى المطلق والمجهول. من هنا، كان الشعر حالة شبيهة لما يسميه (نيتشه Nietzche)، الرعشة المقدسة[3]. ذلك ان العالم في جوهره، ظاهرة جمالية. فالشعر بهذا المعنى، هو "الإنجيل الوحيد الممكن على الأرض"[4]. لهذا يتنبأ (كاندينسكي Kandinski) بزمن جديد يتسم بولادة الروح. يقول: يدخل الشعر طريقا سيجد في نهايته ما أضاعه، ما سوف يصبح الخميرة الروحية لنهضته. لم يعد موضوع بحثه الموضوع المادي، المحسوس، سيكون محتوى الشعر، بالذّات، جوهره، وروحه[5]. إنها نهاية المادية، حيث يتحرر الشعر من الطبيعة والمادة، صائرا غير مادي، مجردا. إنه الشعر الحر في التعبير والإفصاح عن الحقائق الروحية الغامضة في عالم من الظواهر السطحية. هكذا، يتم تقديم حركة الشعر، بصفتها سموا صوفيا. الحياة الروحية التي ينتمي إليها الشعر أيضا، والذي هو احد فواعلها الأساسيين، هي حركة معقدة إلى الأمام وإلى الأعلى، لكنها أكيدة. هكذا هو شعار الحياة الروحية: مثلث يتقدم ويعلو ببطء، وبمقدار ما نرتفع به، تفرغ خلاياه شيئا فشيئا. وفي رأسه يوجد رجل وحيد، يجر وراءه على الطريق المزدوجة في اتجاه الأعلى، وفي اتجاه الأمام، العربة الثقيلة، عربة الإنسانية. هكذا، أصبح الشاعر، نبيا، أو ساحرا. وأصبح يميل إلى إبطال السيكولوجية الفردية، واكتشاف عالم من الدلالات/ الطاقات، وإنتاج صور من خلالها نستطيع أن نتواصل روحيا. هكذا أصبح الشعر نوعا من (التيو– صوفية Théo-Mystique)، الاتحاد بالمطلق من خلال قواعد حياتية معينة تقدم نفسها على أنها، باطنية تبحث عن قوانين سرية للكون. تفترض سموا باتجاه الحقيقة العليا من خلال الدراسة. كما تتطلب أن يهب الإنسان ذاته لمثال. بهذه الرطانة الدينية المستعارة التي تسند إلى الشعر دور التدريب على الغريب، والتصعيد بالنسبة إلى الحياة والطبيعة. فتبعا (للتيو– صوفية)،

[1]– إحسان عباس، فن الشعر، ص104.

[2]– ينظر : جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ص25.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص231.

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص231.

[5]– ينظر: انطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص78.

الإنسان يحرر ذاته بالعمل، ويسمو فوق العالم الفيزيقي الانفعالي ليبلغ العالم الذهني. هكذا، أصبح الشعر، وسيلة نستطيع عبرها، أن نعرف الكوني وان نتأمله بصيغة تشكيلية.

يقول (محي الدين بن عربي): "اعلم أن النبوة والولاية تشتركان في ثلاثة أشياء: الواحد: في العلم من غير تعلم كسبي، والثاني: في الفعل بالهمة فيما جرت العادة أن لا يفعل إلا بالجسم أولا قدرة للجسم عليه. والثالث: في رؤية عالم الخيال في الحس ويفترقان بمجرد الخطاب، فإن مخاطبة الولي غير مخاطبة النبي ولا يتوهم أن معارج الأولياء على معارج الأنبياء ليس الأمر كذلك لأن المعارج تقتضي أمورا لو اشتركا فيها بحكم العروج عليها لكان الولي ما للنبي (...) وإن اجتمعا في الأصول وهي المقامات لكن معارج الأنبياء بالنور الأصلي ومعارج الأولياء بما يفيض من النور الأصلي وإن جمعهما مقام التوكل فليست الوجوه متحدة والفضل ليس في المقام، وإنما هو في الوجوه والوجوه راجعة للمتوكل وهكذا في كل حال ومقام من فناء وبقاء وجمع وفوق واصطلام وانزعاج وغير ذلك "[1]. في هذه الوحدة العميقة، تتحدد العلاقة: الشعر والدين على درب التصوف. لأن المسألة كما لو كان كل الشعر في النهاية، صوفيا. أو أن للتصوف جذورا شعرية، أو هو نوع من الديانات الشعرية، أو دين شعري[2]. وربما يكون هذا، من الأسباب التي جعلت الشاعر، يرتد إلى التصور السحري القديم عن الشعر، ويتحول من جديد إلى ساحر يعرف الأسرار ويملك من الطاقات ما لا يملكه غيره. أي يتحول إلى ما كان الرومان يسمونه (فاتيس Vates)، ويقصدون به، منشد الشعب الذي باركته الآلهة بنعمة الوحي والإلهام، وجعلته نبيا وعرافا ومبشرا ونذيرا[3]. الشاعر بهذا المعنى، هو الملهم الذي ينطق بلسان قوة غامضة. من هنا، كان الشعر نوعا من السحر الذي يحرر العالم، ويخضعه لقوة الكلمة. ومن ثمة، فالشعر فعل خلاق. وهو يؤثر بوسائله الخاصة. وذلك تأكيدا للأصل اليوناني الأقدم لنموذج الشاعر الذي كان ينطق المعرفة التي لا يعرفها سواه من البشر. هذه الدلالة نفسها، هي التي وصلت بين الشاعر والنبي في التراث العربي الجاهلي، ودفعت لغويا مثل (أبي عمر بن العلاء) إلى القول: "كان الشعراء عند العرب في الجاهلية

[1]– محي الدين بن عربي، رسالة الأنوار، الرسائل، ص130.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص103.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص328.

بمنزلة الأنبياء في الأمم"[1]. الكتابة الشعرية كما يحددها (فرانزكافكا F. Kafka)، ضرب من الصلاة[2]، والصلاة بحسب مفهوم (كافكا)، نوع من المشاركة الإنسانية في نطاق هذا العالم. من هنا، كانت الصلاة، عبادة وتضامنا. ذلك أن الصلة بالآخرين، هي صلة الصلاة. والصلة بالذّات، هي صلة المجهود. فمن الصلاة تأتي القوة اللازمة للمجهود، وإنه اللغة الحقيقية للصلاة[3]. بينما يرى (التوحيدي)، هذه الصلاة حوارا بين الذّات وبين نفسها، مرفوعة إلى أس القوة العليا. إذ ينتهي إلى نوع من تصوف الاتحاد. فهو يقول مخاطبا إنسان ذاته، "إن كنت من أهل الغصة فتجرع بالتسليم مرارة الغصة. وإن أردت أن تلحق بالملأ الأعلى فذب بين البلاء والبلى. وإن كنت من أهل المحنة، فلا تنظر إلى المحنة، ولكن انظر إلى المنة في المحنة[4]. والسبيل إلى هذا، لابد أن يفضي في النهاية إلى حالة من الفناء تتوحد فيها الأضداد، وتتوحد فيها (الأنا) و(الأنا). "حتى تصحب كونك بفراق كونك، وتبيد في عينيك عن عينيك، وتنأى عن شاهد زينك وشينك، وتمحو اثر المكان في أينك، وحتى يبقى (أنت) منسلخا عنك، ونعتك منسلخا عليك (...) فإذا بلغت هذا الحد، لم يبق بينك وبينك ضد، ولا ند"[5]. المخاطب هنا في صلوات (التوحيدي) ما هو إلا ذاته. بذلك تظل مناجاته في داخل ملكوت الإنسان. بهذا المعنى، يتحقق قول (كافكا): "الكتابة ضرب من الصلاة". الصلاة هنا، مناجاة تتعدد فيها الذّات على نفسها إلى متحاورين يتفرع أحدهما إلى الآخر، ويبتهل استمتاعا بالحالين العاطفيين اللتين يلبسهما. نظرة (التوحيدي) هذه، صادرة في الحقيقة عن حالة من الشعور الأليم بما في الحياة من تعارض. وبأن أساس سر الوجود يكمن في التوتر الحي داخل نسيج الأضداد. يقول: "حبيبي ! أما ترى ضيعتي في تحفظي؟ أما ترى رقدتي في تيقظي؟ أما ترى تفرقي في تجمعي؟ (...) أما ترى ضعفي في قوتي؟ أما ترى عجزي في قدرتي؟ أما ترى غيبتي في

---

[1]– جابر عصفور، غواية التراث، ص17.

[2]– أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، (المقدمة)، ص05.

[3]– ينظر : أبو حيان التوحيدي، م،ن، ص20.

[4]– ينظر : أبو حيان التوحيدي، م.ن، ص140.

[5]– أبو حيان التوحيدي، م.ن، ص141.

حضوري؟ (...) أما ترى دائي في دوائي؟ أما ترى بلائي في مولائي؟ أما ترى على هذا إلى أن يفنى الورى، وينفذ الثرى، ويفقد السرى؟"[1]. التوحيدي بهذا، يشير إلى أن التوتر في طبيعة الوجود، مرجعها الأساس، هو طبيعة اتحاد الضدين في الشيء الواحد. من هنا، كانت الكتابة بالنسبة إليه حالة فانية زائلة عابرة. إنها كتابة اللامفهوم، التي تتميز بنضارة تصل حد الوحشية، يتمثلها (سارتر Sartre)، في حالة من الكتابة لدى الشاعر (سان جون برس Saint John Perse)، يتميز الإحساس فيها، "كبيضة تعمسها بيديك ليهرق محتواها في الجهات الأربع"[2]. هكذا يتصرف الشعر بالواقع بشكل يجعل من الممكن التلاعب بالواقع وتفكيكه، ونقل عناصره بكل حرية، من اجل هدف وحيد، هو جعل العلائق والروابط المعتادة (سيكولوجية أو منطقية) تتكشف في هذا العالم المعاد تركيبه كعلائق وروابط غير واقعية. مع جعل جميع التفاصيل قادرة على أن تكتسي أبعادا عملاقة. في هذا الإطار، يحطم الشعر النسب المعتادة للعالم. وذلك بتوحيد ما لا يوحد، والمبالغة في ما لا دلالة له. وإجمالا، فإن الشعر بإمكانه التلاعب بكل قواعد وقوانين الحياة الباطنية والواقعية[3]. اللغة الشعرية بحسب (عبد القاهر الجرجاني)، سحر. لأنها تبرز البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا[4]. فهي كيمياء سحرية، تحول الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والاجسام الخرس مبينة، وتبرز المعاني الخفية اللطيفة وكأنها قد جسمت، وتلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون[5]. الظنون[5]. لذلك كان الكتابة الشعرية استعارة كبيرة تحطم الأبعاد، وتلغي المسافات. اللغة في الشعر، تعمل عمل السحر في تأليف ما يختلف. كأنه يختزل الأبعاد، يرينا الأضداد ملتئمة حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمعرب، يجمع ما بين المشئم والمعرق. وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة[6]. هكذا، فكلما

---

[1]– التوحيدي، م.ن، ص133–134.

[2]– بول شاؤول، كتاب الشعر الفرنسي الحديث ، ص30.

[3]– ينظر: بوريس إيخنباوم، كيف صيغ معطف غوغول؟ نصوص الشكلانيين الروس، ص169.

[4]– ينظر : عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص36.

[5]– ينظر : عبد القاهر الجرجاني، م.ن، ص37.

[6]– ينظر : عبد القاهر الجرجاني، م.ن ، ص99.

كان التباعد بين الأشياء، أشد، كانت إلى النفوس أعجب. وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب[1]. فلم تتصادف "الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لـــم

[1]– ينظر : الجرجاني، م،ن، ص98.

يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلق الروية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة"[1]. لذلك لم يذم المعقد من الشعر، لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنه "يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"[2]. هكذا، لا يتحقق المعنى الشعري، إلا بالانبعاث في طلبه، واجتهاد في نيله[3]. ذلك أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، كان نيله أحلى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف[4]. المعنى الشعري بهذا المعنى، "كالجوهر في الصدف لا يبرز لك، إلا أن تشق عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[5]. وهو ما يدخلنا في عالم من الغرابة، بحيث تكون الصورة الشعرية، مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم من مجرد النظر، فهي لا تدرك إلا بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها، وتحريك الوهم في استعراض ذلك، واستحضار ما غاب عنه[6]. القاعدة في هذا كله، هي إيجاد الائتلاف في الاختلاف. لذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر[7]. الشعر بهذا المعنى، يفتح المجال أمام مغامرة الوعي الإنساني. وذلك بالتأمل في أشكال الوجود الأعمق، الذي لا تنطبق عليه صفات الزمان والمكان. فهي غريبة عنه، لكنه على الرغم من ذلك، لا يمكن أن ينقل إلا برموز الزمان والمكان[8]. وهذا، إقرار بوجود الضرورة غير المعروفة من قبل الإنسان. ولكن كيف يمكن للإنسان الشاعر أن يعرف عن وجود ما لا يعرف؟ أن يعرف عن وجود

---

[1]- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص113.

[2]- الجرجاني، م.ن، ص111.

[3]- ينظر : الجرجاني م.ن، ص109.

[4]- ينظر : الجرجاني، م.ن، ص105.

[5]- الجرجاني، م.ن، ص107.

[6]- ينظر : الجرجاني، م.ن، ص118.

[7]- ينظر : الجرجاني، م.ن، ص114.

[8]- ينظر : ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، ص58.

الضرورة غير المعروفة؟ من اجل ذلك، يسعى الفيلسوف (جون ديوي john Dewey) إلى حصر دائرة الفن على اللامعقول واللامنطقي. إنه يجعل من العقل نقيضا للفن. وان المعقول معاد للإبداع. ومن ثمة، فإن الحس الجمالي، ما هو إلا شعور حيواني. ذلك أن الحس لدى الحيوانات، يتجسد بصورة ساطعة ولا يثقله العقل. إذ أن الحس الجمالي، هو الإحساس بالارتياح المباشر لكون الحيوان يحيا كحيوان[1]. بهذا المعنى، يتمثل (كولن ولسون Collin Wilson) التجربة الشعرية كإزاحة ستار، أو إدارة مفتاح النور. ذلك أننا إذا ولجنا غرفة مظلمة فقد نظل نتحسس الجدران لوقت طويل قبل أن نجد ذلك المفتاح. ومن ثمة، فإن إشعال النور، أمر سهل بمجرد أن نعرف أين مفتاحه فقط، لا قبل ذلك[2]. إن إن الصفة التي يتفرد بها الشعر، تشبه نفس الطاقة التي تحتويها الرعشة الجنسية التي يصفها (هومبرت-Humbert) بأنها، "وخزة متوهجة قد بلغت الآن نقطة الأمان المطلق، الثقة والاتكال التي لا توجد في حالة الإدراك بحال"[3]. الشعر يمتلك هذه المقدرة في انه ينفذ إلى تلك الطبقة الأعمق، مقدرة إصدار الأوامر. هنا مكمن حقيقة المعاناة الشعرية. حقيقة نفعلها بأنفسنا بطريقة ما، إنها تشبه معرفتنا أين نجد زر قطع التيار في مولد كهربائي. وفي كل مرة يتم ذلك، نلمس نفس الحقيقة الرائعة، حقيقة الصدمة الطبيعية التي يتلقاها الجسد في أنها أمر لا يمكن تجنبه من وجود الإنسان. ذلك أن "مولد الاهتمام يمكن أن يطفأ، فتكف الحياة عن كونها عملية عطاء، وإطلاق. وتغدو فجأة عملية أخذ واختزان"[4]. الشاعر الحق، لا يثق بكل ما يرى أو يسمع، لأنه يعرف أن الشعر صعب، وان عليه أن يروضه حتى يأسر العالم في بيت اللغة، ويحقق لذة الكتابة. من هنا، كان وجه الشبه بين كتابة القصيدة والمرأة في رمزية معنى (البكارة). وذلك في الدلالة التي لخصها بيت (أبي تمام):

والشعرُ فرجٌ ليستْ خصيصتُهُ طولَ اللّيالي إلا لمقترعهْ[5]

---

[1]– ينظر : أوفسيانيكوف، اسس علم الجمل الماركسي اللينيني، ص48.

[2]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص20–21.

[3]– كولن ولسون، م.ن، ص36.

[4]– ينظر: كولن ولسون، م،ن ، ص21.

[5]– أبو تمام، الديوان، ص362.

الشعر بهذا المعنى، لا يفوز بلذته إلا من افترعه. ولم يكن هذا الوعي بلذة الكتابة، سوى الوجه الآخر من الوعي بقدرة الشعر على تغيير العالم، والانتقال به من مستوى الضرورة إلى أفق قريب من مستوى الحرية. فالوعي بالقصيدة، وعي بتفردها، ووعي ببلاغتها الخاصة. النص الشعري الخلاق، هو بالتحديد، "تجربة رفيعة تحدث في فرح الشهوة وهدفها تحقيق متعة المبدع نفسه"[1]. يقول الشاعر (أبو تمام):

عذارىَ قوافٍ كنتُ غيرَ مُدافع أباَ عُذْرهَا لا ظُلْمَ ذاكَ ولا غَضْبُ[2]

(أبو تمام)، هنا، هو الذي افتض بكارة القصيدة، وافترع فيها معان لم يسبق إليها. ويقول كذلك:

أمَّا القوافي فقدْ حَصَّنْتَ عُذْرَتها فما يُصابُ دمٌ منهـــا ولا سَلَـــبُ

مَنعْت إلا من الأكفاءِ ناكِحُـــها وكانَ منكَ عليها العطفُ والجدْبُ[3]

فالشعر بحسب الشاعر (أبي تمام)، هو كالفتاة الحسان التي لا يفترعها مفترع، ولا يدركها مدرك. فهو لا يتأتى إلا لمن هو جدير به. هكذا، أصبحت الكتابة الشعرية مع الشاعر (أبي تمام)، فعلا جسديا يخترق حميا المتعة. فتحولت بذلك من وضعية البداهة إلى التأمل[4]. حيث يفسح الجسد للعين، مجال الرؤية، وتكتب العين تاريخ الجسد، كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة إدراك الوجود. وتمارس الكتابة الشعرية افتضاض المألوف، السائد، المغلق. هذا الافتضاض الذي جرب قساوته ونشوته، كبار الشعراء. إنها بحسب الشاعر (محمد بنيس)، المداليل والدلائل. فالكتابة الشعرية بهذا المعنى، حرث[5]. ويتأمل (محي الدين بن عربي) اللغة/ الكتابة، ويتصورها ذات طبيعة جنسية. يقول: "وقد ورد في الشرع أن أول ما خلق الله القلم ثم خلق اللوح، وقال للقلم: اكتب قال القلم: وما اكتب؟ قال الله له: اكتب وأنا أملي عليك. فخط القلم في اللوح ما يملي عليه الحق وهو علمه في خلقه الذي يخلق إلى يوم القيامة، فكان بين القلم واللوح نكاح معقول وأثر حسي مشـــهود، ومن

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص99.

[2]– أبو تمام، الديوان، ص82.

[3]–أبو تمام، م.ن، ص102.

[4]– ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الجزء الثالث .ص99.

[5]– ينظر : محمد بنيس،حداثة السؤال. ص29.

هنا كان العمل بالحروف المرقومة عندنا، وكان ما أودع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق الحاصل في رحم الأنثى، وما ظهر من تلك الكتابة من المعاني المودعة في تلك الحروف الجرمية بمنزلة أرواح الأولاد في أجسامهم"[1]. بهذا المعنى، تتسع الكتابة عند (ابن عربي)، لتشمل علاقته بالمعرفة وفق رؤيته الجنسية للحروف، وللغة. يقول: "الإنسان هو الكلمة الجامعة ونسخة العالم، فكل ما في العالم جزء منه وليس الإنسان بجزء لواحد من العالم، وكان سبب هذا الفصل وإيجاد هذا المنفصل الأول طلب الإنس بالمشاكل في الجنس الذي هو النوع الأخص، وليكون في عالم الأجسام بهذا الالتحام الطبيعي الإنساني في الكامل بالصورة الذي أراده الله ما يشبه القلم الأعلى واللوح المحفوظ الذي يعبر عنه بالعقل الأول والنفس الكل. وإذا قلت القلم الأعلى، فتفطن للإشارة في الكتاب العزيز في إيجاد الأشياء عن كن فتأتي بحرفين اللذين هما بمنزلة المقدمتين خفي في كن وهو الواو المحذوف لالتقاء الساكنين، كذلك إذا التقى الرجل والمرأة لم يبق للقلم عين ظاهرة، فكان إلقاؤه النطفة في الرحم عيبا لأنه سر. ولهذا عبر عن النكاح بالسر في اللسان"[2]. هكذا، يقارب (بن عربي) كيفية الإنتاج، بتفهم الحقائق في ترتيب الآباء والأمهات والأبناء. من ذلك أن "المتكلم أب والسامع أم والتكلم نكاح، والموجود من ذلك في فهم السامع ابن، فكل أب علوي فإنه مؤثر، وكل أم سفلية فإنها مؤثر فيها، وكل نسبة بينهما معينة نكاح وتوجه، وكل نتيجة ابن "[3]. ويقول في رؤياه عند دخوله (بجاية): "رأيت ليلة أني نكحت نجوم السماء كلها فما بقي نجم إلا نكحته بلذة عظيمة روحانية ثم لما أكملت نكاح النجوم، أعطيت الحروف فنكحتها"[4]. ويقول في علاقة حرفي اللام والألف في (لا): "اعلم انه لما اصطحب الألف واللام صحب كل منهما ميل وهو الهوى والغرض، والميل لا يكون إلا عن حركة عشقية. فحركة اللام حركة ذاتية، وحركة الألف حركة عرضية، فظهر سلطان اللام على الألف لإحداث الحركة فيه، فكانت اللام في هذا البـــاب

[1]– محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص214.

[2]– محي الدين بن عربي، م.ن، ص210.

[3]– محي الدين بن عربي، م.ن، ص213.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص100.

أقوى من الألف لأنها أعشق، فهمتها أكمل وجودا وأتم فعلا، والألف أقل عشقا فهمتها أقل تعلقا باللام فلم تستطع أن تقيم أودها"[1]. وقد جعل هذا الالتحام النكاحي، تعشق روحاني حتى ظهر في عالم الكتابة والرقم. ذلك أن "في ارتباط اللام بالألف سرا لا ينكشف إلا لمن أقام الألف من رقدتها وحل اللام من عقدتها"[2]. فمن تكلم على حرفي لام بالألف من غير أن ينظر في الحضرة التي هو فيها فليس بكامل[3]. الكتابة بهذا المعنى، عالم يتفاعل عبر وشيجة الفعل الجنسي، إنها مقدرة لها فعل (الإغراء) و(الاستحواذ) و(الامتلاك) و(المتعة). فتكون اللغة أسيرة عشق شبقي. فمن ذاق لذة الوهب لم يفرح بالكسب، ذلك أن أصل كل حجاب وجود اللذة فيه[4]. ويقول (ابن قيم الجوزية): "فكلما قويت المحبة، قويت اللذة بإدراك المحبوب"[5]. وقال (أبو الحسن البصري)، لا يذهب قساوة القلب القاسي، إلا حب مقلق أو خوف مزعج[6]. ومن ثمة، فإن الحب يوجب حركة النفس وشدة طلبها. والنفس خلقت متحركة بالطبع كحركة النار. فالحب حركتها الطبيعية، فكل من أحب شيئا من الأشياء وجد في حبه لذة وروحا. فإذا خلا عن الحب مطلقا تعطلت النفس عن حركتها، وثقلت وكسلت وفارقها النشاط[7].

2- التخييل = البديل الشعري للانهائية:

إن البديل الشعري للانهائية، هو (التخييل Fiction). أي القدرة/المقدرة (الرؤياوية..)، التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. إنها القوة التي تطل على (الغيب) وتعانقه فيما تنغرس في الحضور[8]. ذلك أن الشاعر بحسب (هيجل) يدرك الحقيقة، لا

[1]- ابن عربي، الفتوحات المكية ، ص119.

[2]- محي الدين بن عربي، م.ن، ص95.

[3]- ينظر: محي الدين بن عربي، م.ن، ص120.

[4]- ينظر : ابن عربي، كتاب الشاهد، الرسائل، ص206.

[5]- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص146.

[6]- ينظر: ابن قيم الجوزية، م.ن، ص156.

[7]- ينظر: ابن قيم الجوزية، م.ن، ص156.

[8]- ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص138.

كموضوع، ولا كفكرة، وإنما يدركها في (صورة). فالشعر، إدراك خاص للحقيقة[1]. من هنا كان (التخييل) بحسب (كولريدج) خلق جديد، خلق صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الشاعر[2]. لقد اعتد (كولريدج) بالكشف الحدسي، وبإيجابية وبإيجابية الذّات العارفة في عملية الإدراك. ذلك أن العقل لا يصل وحده إلى الحقيقة في جوهرها. لأن جوهر الحقيقة، وحدة قائمة وراء العناصر الظاهرة، والذي يصل إلى هذه الوحدة، إنما هو التخييل[3]. هكذا جعل (كولريدج) من التخييل، القوة التي توحد العقل والإدراك في الشعر. الشعر بهذا المعنى، هو النشاط العام للتخييل. من أجل ذلك، يميز (كولريدج) بين صنفين من (الخيال): (أولي)، و(ثانوي). فالخيال (الأولي)، هو ملكة إنسانية عامة، تمكن من الوصول إلى المعرفة وإلى الحقيقة. و(الثانوي)، هو الخيال الفني، وهو أسمى طاقات الإنسان. إنه يرى الحقيقة (مصورة). بالكشف عن العلاقات الخفية بين الذّات وكيفية تصورها للأشياء. لذلك، فالخيال (الشعري – الفني)، يبعثر لكي يخلق صورة جديدة عن طريق قوة التخييل[4]. بهذا المعنى، يكون (الخيال) لدى (كولردج) في صورته الأولية، قوة تنظيمية كبيرة، أو بالأحرى، وسيلة تمكن من التمييز والترتيب، ومن التفريق والتركيب. بذلك يجعل الإدراك ممكنا. إذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها. لذلك وجب في الخيال الأولي، أن يكون في جوهره، قوة خلاقة، وهو تكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أم الخيال الثانوي، فهو الاستعمال الإنساني الإرادي لهذه القوة. لذلك فهو أكثر وعيا وأقل أولية. على انه لا يختلف نوعيا عن الخيال الأولي. إنه يعكس ويخلق مركبات جديدة من المعاني. واستخدامه بالمعنى الواسع يعتبر نشاطا شعريا[5]. فحسب (ت. أ. هيوم T. E. Hulme)، ليس ثمة حالات مستقلة بعضها عن بعض، إلا وهي من سراب الخيال.

---

[1]– ينظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص192.

[2]– ينظر : د. سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953، ص126 وما بعدها.

[3]– ينظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص194.

[4]– ينظر : عبد المنعم تليمة، م.ن، ص195.

[5]– ينظر: دفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف، القاهرة، 1963، ص168–169.

والخيال يتحدد بالتناقض. أي أن الخيال يمسك بالحالة الأولى عندما تجدّ الحالة الثانية، عندما تلوح الحالة السابقة بحضورها[1]. غير أن هذا التناقض ليس هو من صنف التناقض العكسي، الماضي في اتجاهين، لأنه ليس صادرا عن عملية تذكر ذهنية، غنما التناقض الحاصل، هو خلط سببه الخيال، لأنه هذا الخلط الذي مأتاه الخيال، لا يصاحبه نشاط ذهني. لهذا يسمي (جيل دولوز J. Deleuze) هذه العملية بالخلاصة التركيبية السالبة التي تؤسسنا بوصفها كيانات آدمية، هي جملة من التعارضات المتناقضة مصدرها الخيال. وبصورة أدق، فإن الخيال يصدر عن العدة التي تكيفه بحيث يظل يمزج بين المتعارضات[2]. ينشأ التخييل الشعري الإنشائي عن التصور، وهو لذلك عنصر ابتكار. يتم من خلاله استحضار صور لم يسبق إدراكها، وهي بهذا المعنى، لابد من أن تكون جديدة. والجديد فيها، التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صور غير مألوفة في الواقع. ورغم أن عناصرها موجودة، وتدرك بالحس، إلا أن شكلها التركيبي ليس له وجود حقيقي في الواقع، وإنما له وجود متخيل مرتبط بالمستقبل. من هنا، كان أول ما بشر به (الرمزيون)، إجراء الفوضى من مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية. لذلك يصف الشاعر (رامبو) شعره بأنه "ذات أخرى"[3]. ولعله يشير إلى حالة مركبة من ذاتيتين، ذّات ظاهرية مدركة، وذات أخرى هي (الحقيقة). ولابد من تخطي الظاهر لبلوغ الحقيقة. بهذا المعنى، فإن كل شعر صادر عن الذّات الظاهرية، هو شعر مزيف. وان الشعر الحقيقي، يجب أن يصدر عن الثانية في اللغة التي تشبه "الحلم العميق"[4]. يعني هذا، استحالة التعبير عن الإحساس بواسطة اللغة الموضوعية. فمهمة الشعر، هي في أن يبتكر اللغة. ذلك أن كل ما هو خاص، هو غامض، يستحيل نقله بالوصف، وإنما عن طريق اللغة التي توحي. هكذا، يتحول بواسطة (التخييل)، العالم والشعر، إلى واجهتين لحقيقة واحدة. بل أصبح (التخييل)، هو المنقذ الوحيد للحقيقة. لقد

---

[1]- ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص34.

[2]- ينظر : فليب مانع،م.ن، ص35- 36 .

[3]- إحسان عباس، فن الشعر، ص67.

[4]- إحسان عباس، م.ن ، ص67.

أقام (ج.ج. فشته G. J. Fichté) فلسفته على ما أسماه "الخيال المنتج"[1]. وذهب (ف. شلنج F. Shelling)، إلى القول، بأن الشعر هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية فروع المعرفة[2]. وذهب (ف. شليغل F. Schiegel) إلى القول بشكل جديد من الشعر أسماه : "الشعر الإعلائي Transcendentale"[3]. هكذا، تحتفل جميع هذه الأطروحات، بنوع من الخيال لم يعد (المحتمل) معه موضوعا للشعر، بل أصبح الشعر يبحث عن المدهش واللامحدود. وأصبح الجميل يكمن في التعبير عن هذا اللامحدود، اللامرئي. الذي تتجلى فيه، ومعه، الحقيقة التي يبحث عنها الشعر. لذلك اعتقد (سقراط) قديما، أن الخيال الشعري، نوع من "الجنون العلوي"[4]. من هنا، كان الخيال بحسب الشاعر (شارل بودلير C. Boudelaire)، "ملك الفضائل كلها"[5]. إنه ليس مجرد ترف ومصدر للزخارف الشعرية، بل هو قوة خلاقة تستحوذ على المادي والواضح، ترفعهما إلى ما هو أسمى. لذلك فإن كل شعر حقيقي، هو ارتفاع نحو الصوفية، نحو الكائن الأسمى، وهو ملتقى التوافقات جميعا. ومن ثمة، فإن هدف التخييل هو في انه، "إضاءة الأشياء بالفكر العميق"[6]. التخييل بهذا المعنى، مستودع يستمد منه الشعر مادته الأولية، وهو طاقة ابتكار بلانهاية. ونور تدرك به التجليات. ولأنه نور، فهو لا يخطئ. والخطأ في القوة التي تصدر الأحكام، وهي العقل. والتخييل لا يصدر أحكاما. ولذلك فهو لا يخطئ. ومن ثمة، لا يمكن محاكمة النص الشعري، عقليا[7]. في هذا، يشبه التخييل الرحم، فكما يتكون الجنين في الرحم، تتكون المعاني في الخيال، وتتشكل بصور مختلفة. يصبح الشعر بهذا المعنى، رؤيا كيانية، وتأملا. إنه بحسب (أدونيس)"استبصار معرفي أداته الحدس والبصيرة، أو عين القلب"[8]. المعرفة هنا، متحركة، وليست يقينية. إنها على العكس، سؤال. وكون الشعر سؤالا، يعني

[1]– إحسان عباس، م،ن، ص147.
[2]– ينظر : إحسان عباس، م.ن، ص147.
[3]– إحسان عباس، فن الشعر، ص147.
[4]– إحسان عباس، م.ن، ص142.
[5]– هنري بير، الأدب الرمزي، ص21.
[6]– هنري بير، م.ن، ص23.
[7]– ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، ص70.
[8]– أدونيس، م.ن، ص71.

أنه يترك أفق البحث مفتوحا. يبدو العالم فيه ممتدا، متعددا، ومبعثرا لا نهاية له. هكذا يبدو العالم/ الواقع في أفق المعرفة الشعرية، منفتحا بلا نهاية. مما يجعل الصورة الشعرية عصية على الإحاطة بها عقليا. ذلك أنها تفلت من حدود العقل والواقع، لتشير إلى ما يتجاوزهما. إنها ضوء يخترق و يكشف فيما
يتجه نحو المجهول[1]. بهذا المعنى، يعتبر (جوته Goethe) التخييل، منطقة عليا للشعر. حيث تغدو القصيدة جديرة بهذا الاسم، وحيث يكون للشاعر مزيد من الحرية في أن يخاطب العالم. الشعر بهذا المعنى، أسمى من الطبيعة[2]. ليس الشعر غنائية Lyrisme، وإثارة النفس، بل هو نزول إلى واقع اللاشعور، وتجربة الأعماق. عبر الشاعر (رامبو) عن هذه الفكرة في كتابه (رسالة الرائي Lettre Du Voyant)، قال: "يصبح الشاعر رئيا بعد خلل مديد وواسع ومعقول يصيب الحواس كلها. إن الشاعر سارق نار. ينبغي للشاعر أن يشعر ويحس ويسمع ابتكاراته ، فإذا كان ما جلبه من هناك ذا شكل، أعطى شكلا، وإذا كان لا شكل له، أعطى ما لا شكل له"[3]. ينظر الشاعر إلى ما وراء الأفق، أو إلى الأعماق، فيعود منها حاملا تبلورات Cristallisations وأضواء تغير تفاهة الحياة اليومية. وهو لهذا، قد يزعج أحيانا، وخاصة عندما يريد التعبير عن أشياء تفوق الوصف، وقياسات مخالفة للمألوف. فيهتم عندئذ بالغموض. وكما يشير (ابن خلدون)، إنا نشهد في أنفسنا بالوجدان الصحيح، وجود ثلاثة عوالم: أولها، عالم الحس، ثم عالم الفكر الذي هو فوق مدارك الحس، ثم العالم الأعلى الروحاني وذواته، ويستدل به بالرؤيا[4]. والرؤيا مدرك من مدارك الغيب. وهي حالة تشبه حالة أضغاث الأحلام، "فإنها كلها صور في الخيال حالة النوم. لكن إذا كانت تلك الصور متنزلة من الروح العقلي المدرك فهي رؤيا، وإن كانت مأخوذة من الصور التي في الحافظة التي كان الخيال أودعها إياها، منذ اليقظة، فهي أضغاث أحلام"[5]. وللرؤيا، علامات يستشعر بها الرائي، منها سرعة انتباه الرائي،

[1]– ينظر : أدونيس، الشعرية العربية ، ص77.

[2]– ينظر : يوري تينيانوف، مفهوم البناء، نصوص الشكلانيين الروس، ص76.

[3]– جون ديجو، الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية، ترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني، دار طلاس، دمشق، ط1، 1991، ص165.

[4]– ينظر : ابن خلدون، المقدمة، ص843.

[5]– ابن خلدون، م.ن، ص884.

كأنه يعاجل الرجوع إلى الحس باليقظة، ومنها ثبوت الإدراك ودوامه بانطباع تلك الرؤيا بتفاصليها في الحفظ. فلا يتخللها سهو ولا نسيان، ولا يحتاج إلى إحضارها بالفكر والتذكر، بل تبقى متصورة في الذهن. لأن الإدراك النفساني ليس بزماني، ولا يلحقه ترتيب، بل يدرك في دفعة واحدة في زمن فرد. وأضغاث الأحلام زمانية، لأنها في القوى

الدماغية، يستخرجها الخيال من الحافظة إلى الحس، ولذلك، تبقى علامات الرؤيا، من خواص الوحي[1]. فالإنس كما تقول الصوفية، يقتضي الطمأنينة التي لا تدرك دفعة واحدة. والطمأنينة تقتضي المشاهدة، وهي وصل بين رؤية القلوب ورؤية العيون. حيث تتمثل في مشاهدة الأشياء بأعين الفكر، وأشرف أحوالها، أن تشاهد قلوب العارفين مشاهدة تثبيت، فيكونوا حاضرين غائبين، وغائبين حاضرين على انفراد الحق في الغيبة والحضور. فيشاهد ظاهرا وباطنا وآخر وأولا. من هنا، كانت المشاهدة حال رفيع، وهي من لوائح زيادات حال اليقين[2]. وهي على ثلاثة أوجه: علم اليقين، وعين اليقين، وحق اليقين. وهو ارتفاع الشك وليس لزيادته نهاية. والتفقه في اليقين، هو زيادة اليقين يقينا. ونهاية اليقين، تحقيق التصديق بالغيب. يقول (الواسطي عبد الرحمن بن عبد المحسن): "إذا أيقن بالمعنى وقع له مشاهدة الأحوال، وإذا انكشف له حقائق المعنى خرج من أشجان الخلق، خاطبهم بالتقريب، وهو الكشف من الصديقية"[3]. وهي مرتبة الكشف بلا احتجاب في أدبيات الصوفية مخصوصة بالموقنين، كشف عن أبصارهم وعن بصائرهم. فنظروا إلى ربهم ظاهرا بنور العيان، كما أنهم نظروا إليه باطنا بنور الإحساس والإيقان[4]. فالصوفية كما يحدد (ابن خلدون)، يتوجهون إلى ذلك "الأفق بذلك النوع من الانسلاخ متى شاؤوا بتلك الفطرة التي فطروا عليها لا باكتساب ولا صناعة. فلذا توجهوا وانسلخوا عن بشريتهم، وتلقوا في ذلك الملأ الأعلى ما يتلقونه، وعاجوا على المدارك البشرية منزلا في قواها لحكمة التبليغ"[5]. ومن ثمة، فإن الوحي بهذا المعنى، "مفارقة البشرية إلى المدارك الملكية وتلقي كلام النفس، فيحدث عنه شدة من مفارقة الذّات ذاتها وانسلاخها عنها من أفقها إلى ذلك الأفق الآخر"[6]. ويحصل من ذلك، لمحة للبشر في صنف الأنبياء. لذلك كان الشعر،

[1]– ابن خلدون، المقدمة ، ص885.

[2]– ينظر : السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص72.

[3]– الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص75.

[4]– ينظر : ابن الفارض، الديوان، ص88.

[5]– ابن خلدون، المقدمة، ص171.

[6]– ابن خلدون، م.ن، ص173.

قوة كاشفة تستوعب أسرار الوجود. لأن "البصيرة الباطنة، اصدق من البصر الظاهر"[1]. وهي قوة تنبعث لطلب شهود الحقائق في صورها المثالية. ويشار إليها بـــ (الفاكرة). وهي من الحواس بمثابة البصر من الحواس الظاهرة. لذلك أسند إليها المشاهدة. ويشار إليها بـــ (الذاكرة). وهي قوة في النفس تتهيأ لقبول التذكير ووعي المعاني فيها. وهي من الحواس الباطنة بمثابة السمع من الحواس الظاهرة. لذلك اسند إليها السماع. ويشار إليها بـــ (الفاهمة). وهي قوة مدركة للنفس تدرك بها الحقائق ويشار إليها بـــ (الواهمة). وهي قوة تحضر للنفس صورة معنوية أو غير مطابقة على سبيل البداهة[2]. بهذا المعنى، يصبح الشعر، هو السبيل للتعرف على الحقيقة. إنه طريقة للكشف عن طريق الخلق، وخلقا عن طريق الكشف. لذلك كان للشعراء، مثل أهل الرياضة من الصوفية، مدارك في الغيب على سبيل الكرامة، تقع لهم بالعلم الضروري، يسمونها، فراسة، وكشفا. تحقق لهم مقامات الولاية، وأحوال الصدقين[3]. إن ما يفصل الإنسان عن الحقيقة، هو حجاب يعتم الرؤية. وانه حين تزيح فرصة ما، ذلك الحجاب جانبا، تكون النتيجة هي على الدوام، الإحساس بالسمو والغبطة، وبالبشارة. ففي (مها بهارتا غيتا -Maha Bharta geta)، وهي جزء من الملحمة (الهندوسية)، يشرح (كريشنا Krishna) للمقاتل (أرجونا-Arguna) أن العالم كما يراه الإنسان، لهو وهم يخفي حقيقة الله. وان روح الإنسان، هي الله أيضا. وبمعنى موهم للتناقض، تستطيع أنت أن تصل إلى الله إما بالغوص الكامل في داخل نفسك، أو الانفتاح المطلق على الخارج. فالأبدية، كما يحددها (وليم بليك W. Blake)، تفتح بابها من مركز الذرة[4]. إن هذه الرؤيا الكاشفة، تكشف من المعاني ما تعجز عن أن تكشف مثله الرؤية العادية التي هي إدراك الإنسان العادي. منذ هذه اللحظة، يغدو كل شيء مبررا. وقد ورد في بداية (غيتا)، أن (أرجونا)، رفض الذهاب إلى المعركة، لأنه يعرف وجوه من سيقاتلهم في جيش العدو، وتمزقه الشفقة عليهم. وعندئذ يطمئنه (كريشنا)، أن مخاوفه سخيفة.

---

[1]– زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والخلاق، ج2، ص191.

[2]– ينظر: ابن الفارض، الديوان، (المقدمة)، ص88.

[3]– ينظر : ابن خلدون، المقدمة، ص192–193.

[4]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص34.

أخرج للقتال، فقد ذبحت أنا هؤلاء الرجال من قبل[1]. المشكلة إذن، هي ضيق الرؤيا. والشاعر كائن تتسع رؤياه إلى ما وراء أفق الإنسان العادي، فتذهله ضخامة الكون وجماله. يقول (النفري): "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[2]. ذلك أن لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء. فاذهب عن الأسماء، تذهب عن المعاني. ذلك أن العلم ذو طرقات، وان الطرقات ذوات فجاج، وان الفجاج ذوات مخارج ومحاج، وأن المحاج ذوات الاختلاف[3]. الأسماء كما يقول (التوحيدي)، مترادفة بالعادة، متصادفة بالإفادة، مطروحة بالتوفيق، مختلفة بكدر الخلق، مسموعة بلسان التفرقة، متنافية باللغات. أما المعاني، فهي مأخوذة بالتعريف، مؤتلفة بصفو الحق، مسموعة بلسان الجمع، متصافية بحكم الصفات. من هنا كانت الأسماء محدودة بالإفهام، والمعاني معدودة بالإلهام، "فإياك أن تلحظ المعاني، بعين الاسم فتعطب، وإياك أن تعطي الاسم المعنى فتتعب، وإياك أن تجمع بينهما فتوهم"[4]. فمن عرف الحجاب، أشرف على الكشف[5]. ذلك أن العمل، عمود لا يقله إلا المعرفة، والمعرفة عمود لا يقله إلا المشاهدة. وأول المشاهدة، نفي الخاطر، وآخرها نفي المعرفة[6]. فأوائل الحكومات، أن تعرف بلا عبارة[7]. فالعبارة حرف، ولا حكم حكم لحرف. فإن سكنت إلى العبارة، نمت، وإن نمت، مت. فلا بحيرة ظفرت، ولا على عبارة حصلت[8]. فاخرج من المعرفة التي ضدها الجهل تعرف فتستقر فيما تعرف، فتثبت فيما تستقر، فتشهد فيما تثبت فتتمكن فيما تشهد. ومن ثمة، فإذا علمت علما لا ضد له، وجهلت جهلا لا ضد له، فلست من الأرض ولا من السماء[9]. فإن خرجت من معناك، خرجت من اسمك، وإن خرجت من اسمك، وقعت في اسمي[10]. فصاحب المعرفة هو

---

[1]– ينظر : كولن ولسون، م.ن، ص35.

[2]– النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثريوحنا أربرى، مكتبة المتنبي، القاهرة، ص51.

[3]– ينظر : النفري، المواقف والمخاطبات ، ص28.

[4]– التوحيدي الإشارات الإلهية، ص140.

[5]– ينظر : النفري، المرجع السابق، ص53.

[6]– ينظر : النفري،م.ن، ص88.

[7]– ينظر : النفري،م.ن، ص90.

[8]– ينظر : النفري،م.ن، ص91.

[9]– ينظر : النفري،م.ن، ص91.

[10]– ينظر : النفري،م.ن، ص94.

المقيم فيها لا يخبر، وإن تكلم خرج من المقام، فإذا هو به من العرافين الزائرين[1]. فإن لم يخرجك العلم عن العلم، ولم تدخل بالعلم في العلم، فأنت في حجاب من علم، فاخرج من الحروف تنج من السحر[2]. فمن فقد ألفة المعرفة، نطق بما شاء. فالعلم المستقر، هو الجهل الجهل المستقر[3]. فالكلمة كما يقول (التوحيدي)، "تطلب مقرها الموافق لها، فإذا صادفت سكنت، وإذا لم تصادف حالت في آفاق النفوس دائبة إلى أن تجد مكانها اللائق بها. وإذا نطق بها من لا ينتفع بها فذاك أيضا لتبرؤها عن صدر الناطق وقلة رضاها به، وقلقلها إلى غيره، وأسرار الإنسان في نفسه، وأسرار نفسه فيه غريبة بعدية، لا تستوعب بتحصيل، ولا يوقف منها عن تفصيل. ولهذا يجب البحث والنظر على طول الزمن، فإن الفائدة مع الزمان بطول الإعسار وشدة الاحتيار"[4]. فإذا ضاق اللفظ، واتسع المعنى، وانحرف المراد، وحار العقل، وغاب الشاهد في الغائب، وحضر الغائب في الشاهد، وتنكرت العين منظورا بها، ومنظورا إليها، ومنظورا فيها، فإياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة[5]. هذه جونة لا يملكها إلا، "العارفون، ولا يتطيب منها إلا الواجدون، ولا يظفر بها إلا الواصلون، ولا يتجر منها إلا اللغز المحجلون، ولا يعبق بريحها إلا الأفراد الموحدون: وحدوا فوجدوا، وتوحدوا فاتحدوا"[6]. بهذا المعنى، يحاول الشعر أن يقول أن الأثير، هو المكان الطيع للحياة، حيث تتلاشى صعوبات المعرفة، وتمحى الحدود، ويستبدل بالعقل الذي يحلل، الحدس الذي يرى المستقبل مخترقا كثافة الزمن. في هذا المناخ، يكتشف الإنسان/ الشاعر علائق جديدة، فيما بين الأشياء والكائنات. ويكون الشعر، أرض هذه العلائق. الشعر إذن، هو بهذا المعنى، وسيلة كشوف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعيه. فيه كما يقول (ادونيس): "تستعيد النفس الوحدة الأولى الضائعة، تدخل في تواصل مع الطبيعة ومع الله،

---

[1]– ينظر : النفري،م.ن، ص98.

[2]– ينظر : النفري، المواقف والمخاطبات، ص167.

[3]– ينظر : النفري،م.ن، ص116.

[4]– التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص131.

[5]– التوحيدي، م.ن، ص348.

[6]– التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص97.

مع أرض البشر وسماء الألوهية"[1]. فالشعر إذن، شكل من الأشكال التي تتيح إعادة التماس مع أسرار الكون، ومع قواه الخلاقة. بهذا المعنى، فإن للشعر ميزة مزدوجة، فهو عالق بالتاريخ متصل به حتى الانصهار، منفصل عنه بعيد حتى الغربة. إنه لا يؤخذ بالحياة إلا فيما هو يبحث عن حياة ثانية. ومن ثمة، تظل الحياة بالنسبة إليه مشروعا دائما. فكل واقع نتجاوزه، يحيلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى[2]. كأن الكتابة الشعرية، هي في حد ذاتها، حركة نفي للموجود، بحثا عن موجود آخر. هكذا هي الكتابة الشعرية دائما، فكل نص يولد، يفتح داخله، بحسب (رولان بارت R. Barthes)، محاكمة للأدب، لكنه إذا كان يدينه، فإنه يمنحه دائما وقف التنفيذ، ليغزو النص الجديد. ومن ثمة، فإنه من العبث أن يبدع الشاعر لغة حرة، إذ أنها سرعان ما تصار إليه مصنعة[3]. هناك إذن، في كل كتابة جديدة، ميزة مزدوجة: فبقدر ما هي حركة قطيعة، هي كذلك حركة حدثان. في هذه الازدواجية الجذرية، يتمثل التباس الكتابة الشعرية الأساسي، في اضطرارها دائما إلى أن تستمد مما تريد أن تصادره، الصورة نفسها لما تريد أن تمتلكه. فالكتابة الشعرية بهذا المعنى، تحمل اغترابها عن التاريخ. فهي بصفتها ضرورة، تشهد على تمزق اللغات المتصل بتمزق الطبقات. والكتابة باعتبارها حرية، هي الشعور/الوعي بهذا التمزق، والجهد الطامح إلى تجاوزه. ومن ثمة، فإن كل كتابة شعرية جديدة، هي بمعنى ما، تأسيس لا يكاد يبتكر لغته إلا ليكون مشروعا[4]. هذه العملية، هي ما يسميه (جيل دولوز Gilles Deleuze) بـــ (الريزوم Rhizomes)، هو عبارة عن خارطة علامات توجه، مرسومة تساعد على الانعطاف نحو هذه الناحية أو تلك من نواحي الواقع[5]. وهذه العملية، هي عبارة عن تجربة تبتغي الإلمام بالواقع على نحو قابل للمراجعة وإعادة الصياغة. فالخارطة لا تحل محل الواقع، إنما هي تحاول أن تبني تعرجاته، وهي لذلك لا تفتأ تعدل وتغير خطوط رسومها ونقاطها، فيما هي تبني الواقع، وتبني مساراته وتوجهاته. (الريزوم) بهذا المعنى،

[1]– ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص86.

[2]– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص120.

[3]– ينظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص101.

[4]– ينظر: رولان بارت،م.ن، ص102.

[5]– ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص75.

يعوض عن دعائم النسق الثلاثي القائل بعالم واقعي، قابل للاستنساخ، والقائل بعلامات يقع من خلالها تمثل الواقع، والقائل بذات تحتل موقعا ملفوظيا منه تبث القول، وتعبر عن فحواها[1]. لهذا، لا تعرف الكتابة الشـــعرية التوقف عند الأبعـــاد المعروفة ، وإنما تخـــلق باستمرار مسافات جديدة، توحي بمنحنيات تحمل النفس، وتمضي في حركة تتسع ولا تنغلق، تتدافع وتتواكب في المد الخلاق، صوت المجهول، الغيب. هذا (الغيب)، هو ما أسماه (السورياليون Surréalistes)، ما وراء الواقع. إذ يؤمن بعض الفلاسفة، بأن عالم الأشياء المادية، ليس هو وحده الواقعي، لكن هناك أيضا خارج الزمان والمكان، عالما واقعيا من القضايا الشاملة، من جواهر الأشياء المجردة. إذ توجد مملكة غامضة وغير معروفة (فوق) أو (وراء) ما يمكن التأكد منه ومعرفته عن طريق الحواس والخبرة والعلم. ذلك أن أكثر الحقائق أهمية، تتجاوز حدود العلم. من هنا، ينبغي ألا تؤخذ الأشياء على أساس الشواهد والخبرة والممارسة، بل أن تؤخذ بثقة عن مصدر أعلى للمعلومات. لذلك، فإن أهم شيء، هو الحياة الداخلية للروح. ومن ثمة، فإن حل المشكلات الإنسانية بهذا المعنى، لن يتم إلا بنوع من التجدد الداخلي[2]. ويذكر (ابن رشد)، أن من كان قبل (أفلاطون)، كانوا يرون العالم، إنما هو "علم بالمحسوسات، ولما رأوا أن المحسوسات متغيرة وغير لابثة، نفوا العلم أصلا، حتى كان بعض القدماء، إذا سئل عن شيء أشار بإصبعه يريد أنه غير لابث ولا مستقر وأن الأشياء في تغيير دائم، وانه ليس ها هنا حقيقة لشيء أصلا (...) فلما كان زمن (سقراط)، ورأوا أنا هاهنا معقولات أزلية وكلية، قالوا بوجودها خارج النفس على الجهة التي هي عليها في النفس. ورأوا أنها مع ذلك مبادئ الجوهر المحسوس"[3]. وذلك اعتقادا منهم أن معقول الشيء، هو الموجود خارج الذهن، وهو بأحرى بالوجود من محسوسه. ومن ثمة، فإن الوجود بهذا المعنى، إنما هو موجود أول، هو السبب في كون سائر الموجودات بما هي موجودات، موجودة ومعدودة ومعلومة[4]. المعنى (الماورائي) بهذا المعنى، هو الذي يفلت من كل تحليل عقلي، والذي

[1]– ينظر : فليب مانغ، م.ن، ص75.

[2]– ينظر : موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجديدة، ص32.

[3]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص75.

[4]– ينظر: ابن رشد، م.ن، ص119.

يتعذر إدراكه. والشعر، هو لغة لإدراك هذا الذي لا يدرك، فليس هناك ما يحول دون التخييل. حيث لا يغدو العالم المرئي، واقعا. كما لا يغدو العالم الغير فيزيائي حلما. فالتخييل هو الوسيلة الوحيدة لإحياء الحقائق الروحية، وبه يقال ما يقارن بسواه. وقد أشار (جان جاك روسو J.J.Rousseau) إلى فكرة إلغاء الفوارق بين الخيال والواقع. فالخيال وحده هو الذي يهب السعادة. ذلك أن بلاد الوهم، هي البلاد الوحيدة التي تستحق أن يسكنها الإنسان في هذه الدنيا[1]. إذ لا يكون الجمال، إلا فيما لا وجود له. مهمة الشعر بهذا المعنى، هي في أن يخلق رموزا ليس لها وجود، ويضعها في منزلة أعلى من كل ما هو موجود. وبقدر ما هي صيرورة الحياة لا نهائية، فإن الدهشة هي الأخرى لا نهائية لها. فالدهشة، نهمة لا تريد أن تموت. الدهشة والعنف، قوتان متناقضتان، لا تدمران بعضهما البعض، وهما تفسران اللحظات الفلسفية، حيث ثنائية النزاع الفلسفي الأساسي: أولا، مفاجأة وجدية للظواهر، وثانيا، ممارسة العنف الداخلي للتحرر من الظواهر. وحيث تنتهي هذه المناطق، يكف الوجد[2]. فالشاعر لا يرفض العالم، ويكاد لا يبحث عنه، لأنه لا يمتلك الأشياء. لديه ما هو أمامه، يمتلك ما يراه. وكذلك لديه ما يبرر في خيالاته الداخلية الممزوجة مع الخيالات الخارجية. هاتان القوتان، تشكلان عالما شعريا مفتوحا على الإمكانات. فالحدود تم تعديلها بحيث ألغيت. ومن ثمة، فإن حقائق الحياة لا يمكن اكتشافها إلا بالعطاء من خلال الجمالية الشعرية. حقائق لا يمكن برهنتها، وإنما فقط الإيحاء بها بواسطة السر الخفي للجمال الخارج عن العقل[3]. في هذا، تلتقي الشعرية بـــ (السوريالية Le Surréalisme)، في المنطقة المحدودة التي نسميها، التجريد. وبشكل أساسي، في هذه العملية السيميولوجية المتمثلة في إعادة تشفير اللغة، وتركها تتخلق بعسر في الممارسة التأملية. يقول الشاعر (أدونيس): "العالم فينا إشارة، العالم فينا إذن، ليس موجودا في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة نوع من التجريد. كان المصور المبدع يصور لكي يمحو (الصورة). بهذا المحو، يخلق حضور، ينسج شفاف، لا يحيل على الواقع المباشر،

[1]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص42.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص32.

[3]– ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص36.

بل على معناه، ودلالته. وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل على لا نهائيتهما (...) كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لا يعن بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه (...) ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما، وبابا يقود الناظر إلى ما وراء الغيب أو المجرد، سواء في الذّات أو الطبيعة"[1]. الشعر بهذا المعنى، هو المرآة المطلة على الذّات، حتى وإن أمعن النظر –ظاهريا– في نافذة الطبيعة. حيث تبدو وضعية الكتابة مليئة بالغرابة والغموض. الأمر الذي يجعلها عصية على الفهم[2]. إن الغرابة في مجال الشعر، ترتكز على القناعة بان الحقيقة تقوم في العدم. يجيء اليأس من الرغبة في عالم لن يكون جديدا أبدا، ويظل الحلم بالخلاص عبر الشعر قائما. يقول الرسام (مالفيتش-Malevitch): "في الفضاء الواسع، فضاء الجسد الكوني، بلغت العالم الأبيض لغياب الموضوعات، العالم الذي هو مظهر اللاشيء المكشوف الحجاب"[3]. انسحاب الشعر من العالم صار صمتا، وفيما وراء الواقعي. وقد حدد الشاعر (اندريه بروتون)، إن السوريالية، هي إملاء الذهن بغياب أية مراقبة يمارسها العقل. حيث تقوم السوريالية على الاعتقاد بالواقع الأسمى لبعض أشكال التداعيات، وبجبروت الحلم، وبلعبة الفكر المترفعة الخيال[4]. من هذا التحديد، تنطرح الكتابة الآلية، وسرد الأحلام بصفتهما الشكلين المنفصلين للنص السوريالي. حيث تصبح المادة اللاواعية غاية بذاتها. أي أنها عناصر معزولة عن إنتاجها وتأويلها، تقدمها كما هي للرؤية والقراءة. لكن هذه العناصر يقدمها الشاعر السوريالي بصفتها عناصر واقع أسمى متعال يسميه (ما فوق الواقعية Surrealisme).إن الإبداع بهذا المعنى، هو انتهاك قوانين العالم الواقعي، ذلك أن الجميل بحسب الشاعر (بروتون)، هو أن نرسم ابتكارا[5]. بهذا المعنى، كان الشعر، تعددا يقتضي المتغاير، يفتح للشاعر إمكانية الوقوع في غرام الأشياء. يلامسها على عتبات متاهة الزمن. لذلك فهو يقتضي المتغيرات دون استطاعة رفضها. فالظواهر تنفي بعضها بعضا.

[1]– أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص202–203.

[2]– ينظر : أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص137. الهامش 16.

[3]– أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ص85.

[4]– ينظر : أنطوان كامبانيون، ، م.ن، ص86.

[5]– ينظر : أنطوان كامبانيون ،م.ن، ص91.

فهي في صراع أبدي. مما يجعلها منسجمة مع الوحدة اللامرئية. ومن ثمة، فإن الذي يسكن الظواهر، محكوم بالموت. فالوحدة التي يحققها الشعر، هي دائما غير مكتملة. لذلك فهو يخشى أن تفقده الوحدة، فرادة الأشياء وفروقها. فالشاعر يريد الفردية، حيث كل شيء بدون تحديد، يريد الكل الذي منه يمكن حيازة الأشياء فالأشياء بالنسبة للشاعر، ليست أبدا الأشياء المتصورة فكريا، والمحققة واقعيا. وإنما هي الأشياء المتخيلة و المختلفة. الأشياء التي كانت، والأشياء التي لن تكون. إنه يريد الواقع، ولكن الواقع الشعري ليس كما هو موجود، بل ما هو هو. الواقع الذي يتضمن الوجود والاموجود، المرئي والامرئي، في عدالة رائعة. لأن كل موجبات الوجود، هي ما لم يتحقق بعد. بهذا المعنى، فإن الشاعر لا يعمل على الأشياء الموجودة فحسب، وإنما على امتياز ما هو موجود، وما هو غير موجود. فالشاعر بذلك، لا يخالف العدم[1]. لذلك كان الشعر هو الكائن الوحيد الذي يمكنه أن يعبر بعبارات بعضها كذب. وكما يؤكد (أفلاطون)، وحده الشعر يمتلك سلطة (الكذب). لأن لديه القدرة على الانفلات من الوجود، يتملص منه مداعبا ليصل إلى حالات الالتباس. ومن ثمة، كان الشاعر، كائنا ثريا. وان محنته الوحيدة، انه ينتظر. ففي انتظاره، كشف للحجاب وللمستور. وبما أن المعرفة، تذكر، فإن ذلك يعني أن نعرف، هو أن ينكشف حجاب النسيان، والظل، لكي نكون في النور كاملا[2]. من هنا، كانت الحقيقة المنفتحة، هي كل شيء بالنسبة للشعر. كل شيء لاحق لا يصير إلا عند امتلائه. فالشعر هو الطريق الوحيد للصعود إلى الحياة العلوية، حيث تلمع الأفكار. لذلك فهو يقوم بغواية الاحتماء في الأسوار التي تحيط بها، ولم يعرفها[3]. بهذا المعنى، يصبح التخييل، قوة مطلقة، بحيث لا يجد العقل نفسه ملزما بأن يقيس إبداع الخيال، بمقياس الواقع. لهذا يجعل (ديدرو Diderot) من الخيال شيئا مستقلا بنفسه، ويسمح له أن يقيس نفسه بنفسه. فهو القوة التي توجه المبدع والعبقري. إنه الحركة الذّاتية لملكات العقل وقواه. تقاس قيمتها بأبعاد الصور المبدعة[4]. الشعر بحسب (ديدرو)، ليس تعبيرا عن الأشياء والموضوعات، بل هو حركة

[1]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص41.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص49.

[3]– ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص44.

[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص43.

وجدانية "تتوسل بالخلق الحر للاستعارات[1]. لتقذف بنفسها إلى أقصى الحدود والأطراف.إنه طائر سحري يحلق بروعة أفكاره، يحقق آفاقا لا يستطيع عقل الإنسان أن يدركها. إنه تأليف حر، وملكة تنتج أكثر مما تكتشف. إذ ليس الفهم في أفضل حالاته، إلا فهما للنفس. ولمـــا كانت اللغة عاجزة عن أن تعكس المعـــاني بصورة دقيقة ، فإن مهمة

[1]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص44.

الشعر، ليس في أن يفهم، بل في انه إيحاء سحري، نسيج (هيروغلفي Hiéroglyphique)، وحديث بالرموز والألغاز. يقول الشاعر الألماني (نوفاليس Novalis): "إذا كان الفيلسوف ينظم كل شيء ويضعه في موضعه، فإن الأديب يفك كل القيود. إن كلماته ليست علامات عامة، بل هم أنغام، رقى سحرية تحرك من حولها مجموعات جميلة. وكما تحتفظ ثياب القديسين بقوى عجيبة، فرُبَّ كلمة تباركها ذكرى رائعة فتصبح بمفردها قصيدة"[1]. الشعر بهذا المعنى، هو الواقع الأصيل المطلق، وما اللغة إلا المظهر الخارجي الذي يكشف عن مملكة عالم الباطن، مملكة القوى، والطاقات. ومن ثمة، فإن مهمة الشعر، هي في أن يثير تلك القوى الخفية الكامنة فينا، ويمنحنا عالما متخيلا مجهولا نستوعبه من خلال اللغة. من هنا، يمحي الشعر الإنسان من الحياة العادية. إذ أنه اعتراض منغم على كل ما هو ثابت ومألوف. بهذا المعنى، يشبه الشعر السحر، في انه مزج بين العناصر المتنافرة، توحيد بين الخيال والفكر. إنه عملية يتمثلها الشاعر (نوفاليس) بفكرة: "التعزيم"[2]. إذ أن كل كلمة عنده رقية وتعويذة. وكل كلمة تسحر الشيء الذي تسميه، أو تبطل سحره. بهذا المعنى، أصبح الشاعر ساحرا. إذ في مقدوره أن يجعل المأخوذين بشعره يتصورون الشيء، ويعتقدون فيه، ويحسون به كما يريد لهم أن يفعلوا. يقول (مالارميه): "إن للكلمة قداسة تمنعنا من العبث بها. وان تناول لغة من اللغات تناولا فنيا، معناه القيام بنوع من التعويذ أو الرقى السحرية"[3]. هذا الشاعر (العارف)، هو نموذج مفارق يتحدد بالمغايرة التي تمكنه من المعرفة وامتلاك مقدرة التغيير. المعرفة والمقدرة بهذا المعنى، وجهان للدلالة التي ينطوي بها حضور الشاعر العارف على المفارقة التي تجسدها علاقته بالغير. فهو ناء عنهم بالمعرفة الخارقة التي تذكر بالمعنى الأصلي الذي انصرفت إليه دلالة كلمتي الشعر والشاعر. لأنه يشعر بالغوامض من الأسباب. من هنا، كان الشعر علما ومقدرة في انه أشبه بفعل السحر. لذلك كان الشعر ممارسة شعائرية بالكلمات، كان شكلا من أشكال السحر الرمزي الذي يمتلك مقدرة الخلق والتغيير، ومعنى المعرفة والتجدد. لهذا السبب،

[1]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص46.

[2]– عبد الغفار مكاوي ،م.ن، ص51.

[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص90.

نظر إليه باعتباره كائنا نورانيا مفارقا موصولا بأسرار القوى الغيبية التي تمتلك مقدرة إنجاز الفعل المباين/ المفارق. هذه القدرة الاستثنائية، بدورها تقترن بالمعرفة التي ينفرد الشاعر بالوصول إليها منذ أن اقترنت دلالة الشعر بالشعور. أي العلم الذي مصدره الفطنة بالغوامض، وإدراك ما يدركه الآخرون. وإذا كان علم الشاعر، هو الذي أنزله منزلة الأنبياء في الأمم، فإن هذا العلم، يقترن بالوضع الاستثنائي الذي يكتسبه الشاعر من صلته بالكائنات الخرافية[1]. من هنا، كان الشعر علما لا علم فوقه. وكان الشاعر يشبه الآلهة، في انه يمتلك مقدرة الخلق. في الشعر، خان العقل نفسه ووظفها بطريقة غير شرعية. الشعر، لغة لا عقلانية. إنها اللغة في خدمة النشوة، وبالنشوة يصبح الإنسان شيئا آخر أكثر من كونه إنسانا كما لو كان احدا يأتي ليسكن جسده[2]. من هنا، كان الشعر بحسب (مالارميه)، هو "اللعب بالمطلق"[3]. ذلك أن المعجزة الحقيقية التي يوحي بها الشعر، تكمن في هذا: "أنني أستطيع أن أمد يدي كيفما شئت. وان لدي قدرة حرة على أن أمسك بها أي شيء شئت"[4]. فلا شيء مستبعد من بحث الشاعر. وما هو مهم، هو أنه يبحث دائما عن حقيقة عميقة. والشعر هو طريقة بحثه. فقد كان الشاعر (نوفاليس)، يقدم الشعر بوصفه، "ذلك الشيء الذي يشفي جراح الفهم"[5]. فمن تمازج الأفكار، تنشأ الرؤى الجديدة المختلفة. ذلك أن المعطيات التي يقدمها الشعر، لا تقترن برسم ملامح وضع/ محيط، وإنما هي معطيات تبرز إشكالات، ومن خلالها تتعقد الأسئلة. إن من مهام الشعر، أن ينفذ إلى سر تلك الإشكالات، ليتمكن من أن يتصدى للوضع القائم، ومن أن يجابه الأسئلة المطروحة بشكل غير مباشر. ومن ثمة، فإن الأجوبة لم تعد تتمثل في حدث بإمكانه أن يواجه الوضع القائم، وإنما في الرد على أسئلة يحجبها الوضع، هي أسئلة أكثر إلحاحا مما يتطلبه الوضع الحياتي من أمور استعجالية. ومن ثمة، فإن قيمة الشعر، هي في كونه بحث عن النفاذ إلى

[1]– ينظر : جابر عصفور، غواية التراث، ص65.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الشعر والفلسفة، ص52.

[3]– هنري بير، الأدب الرمزي، ص92.

[4]– ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، ص124.

[5]– رولان بارت، هسهسة اللغة، ص390.

الأسئلة، وإلى ما يحف بها من معطيات إشكالية من خلال الأوضاع التي تحجبها، باعتباره كامنا فيها. من هنا، كانت الكتابة بالنسبة إلى (جاك دريدا J. Derrida)، هي اللعب الحر،

أو عنصر اللاإقرار للكلام، ومعناه المضلل لهيمنة المفهوم على اللغة. ومن ثمة، فإن الكتابة هي، "الإحلال اللانهائي للمعنى الذي يتسلط على اللغة ويضعها أبدا بعيدة عن المعرفة الجامدة"[1]. فاللغة دائما ما تكون مطبوعة في شبكة من الرحلات والآثار المتفاوتة التي لا يمكن أبدا إدراكها. لذلك يقارب (دريدا)، ما يسميه بـــ (علم الكتابة La Science De L'écriture) في المدى الذي يتدرج فيه الفعل (يختلف Differ) إلى الفعل (يؤجل Defer)، وذلك يتضمن الفكرة. إن المعنى يكون دائما مؤجلا إلى نقطة ذات إضافية لا نهائية من خلال تلاعب المغزى[2]. من هنا كانت الكتابة وسيلة لمنع انغلاق مفهومي، والتحول إلى نهائي. بهذا المعنى، فإن الدلالة في الشعر، هي انبثاق من (الاختلاف Différence) بالمعنى (الدريدي)، لا من التكرار فقط. ومن ثمة، فإن العمل الشعري يتضمن بصورة دائمة، عنصرا محولا، وتجديدا في المنظومة[3]. لذلك يقترح (دريدا) مفهوم (التفكيك Déconstruction) حيث يعمد إلى زحزحة التطابق بين النظام التتابعي، والنظام المتوالي. بهذا المعنى، يمنح (دريدا) النص، القدرة على تدمير المقولات، وتكسير الانتظارات. إذ أن هناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها بحيث أن الشيء الوحيد الذي لا نستطيع القيام به، هو رسم حدود ما. ذلك أن اللغة الشعرية لا تقبل أي محاولة لإقامة تخوم أو حدود قارة. إن غياب الحدود، لا يعني أن الدلالة هي إبداع حر للقارئ، إنها تبرز أن الميكانيزمات السيميائية الممكن وصفها، تشتغل بطريقة متواترة. ومن ثمة، لا يمكن التعرف على الحدود بشكل سابق[4]. لقد وعى الشعر جيدا الازدواجية البشرية. فهذا الشاعر (رامبو) الذي عاش مأساة الصداع في نفس مأخوذة بالمطلق،

---

[1]– كرستوفرنوريس (مشترك)، جاك دريدا، اللغة ضد نفسها، المرآة والخاطرة، ص133.

[2]– ينظر : جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص57–63.

[3]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص95.

[4]– ينظر : إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص188.

وحبيسة الجحيم الأرضي، فكان أن أخذ بدوار اللانهائي. فهو كما يقول عنه الشاعر (أندريه بروتون)، كان قد "عبر في نفاذ مدهش عن اضطراب لم ينج منه الآلاف قبله، كنا نبحث في شكوى العالم والدفاع عن مجرم، وضياع فيلسوف، عن وعي هذه الازدواجية وهي الجرح الذي وضع عليه إصبعه في دقة"[1]. هكذا، عاش (رامبو) متمردا على الوضع البشري. فقد عاش ككائن يرفض باستمرار التأقلم مع الخبث الاجتماعي. الخبث الذي يبقي الإنسان في العبودية. لذلك حاول من خلال شعره أن يفصل الإنسان عن ذاته، وذلك بإبراز بشاعة الواقع العادي. من هنا، كان شعره، يحيل إلى عالم آخر في حركية تصوفية الثورة (الرامبوية). حيث تكسب الإشراقات فيها، رؤى موضوعية. لقد دمرت ثورة/ حداثة (رامبو)، المفهوم التقليدي للإنسان. ومن ثمة، كان على روح الشك تلك،لأن تساهم في هدم نظام ساقط، بل أن تهيئ لإنسانية متجددة. هذا ما دفع بالشاعر (أندريه بروتون)، إلى التركيز على "قدرة التجاوز النابعة من الحركة والحرية"[2]. إذ يجب لفت الفكر إلى ناحية لم يألفها، والعمل على إيقاظه[3]. هكذا، أصبح الشعر هو "نظرة الذي يتفرج من شرفة بيته على تحرك العالم"[4]. وفي سبيل تحقيق المعرفة الممكنة الأسمى، يربط الشعر بين التأمل الفلسفي، وبين اليقظة (السوريالية) للقوى اللاشعورية. وبما أن المعرفة هي الغائب السرمدي في الإنسان، الذي ينتظم كل شيء انطلاقا منه، فإن المعرفة التي ينشدها الشعر، هي التي تتيح تحاشي كل معرفة/رؤية وثوقية. المعرفة الشعرية بهذا المعنى، هي فيما يجاوز المعارف التجريبية. من هنا، كانت ضرورتها بالنسبة للإنسان. ولما كانت هذه المعرفة غير ممكنة، عدمية، فإن اللغة الشعرية تكتسب مطلق الحرية في أن تسقط مخلوقاتها في العدم. يسمي الشاعر (بول فاليري) هذه المخلوقات بـــ (الأساطير) التي يعرفها بأنها الاسم الذي يطلق على كل ما لا وجود له، ولا نلمسه إلا عن طريق اللغة. أما اللغة، فهي الوسيلة التي يلجأ العقل إليها لكي يتكاثر في العدم[5]. وفي مواجهة الواقع

---

[1]– إيفون دوبليسيس، السوريالية، ص09-10.

[2]– إيفون دوبليسيس، م.ن، ص21.

[3]– ينظر : إيفون دوبليسيس، م.ن، ص22.

[4]– إيفون دوبليسيس، م.ن، ص25.

[5]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص288.

العرضي، يقوم الشعر بعملية تحويل وتشكيل مستمرة إلى أن يصل إلى تلك اللاوقعية التي يصفها (فاليري)، بأنها (حلم)[1]. إنها قوة الخيال المتجاوز. فالخيال البشري بالنسبة إلى (كانط Kant)، وهم، لأنه مسند بشيء ما بعد ذاته[2]. لهذا كان الشعر، أسمى من الواقع العرضي. إنه يرى في الواقع العرضي وعدمية الحقيقة المتعالية، شرط الكمال الوحيد الممكن، وهو الكمال الشعري. إن القصيدة كما يقول (فاليري): "شذرة كاملة التشكيل من بناء غير موجود"[3]. ذلك أن معناها لا يوجد إلا في اللغة. لذلك فهي تظل دائما عاجزة عن بلوغ الهدف. من هنا، كان الشعر: "توازنا معجزا وشديد الحساسية يقوم بين الطاقة الحسية والطاقة العقلية للغة"[4]. بهذا المعنى، يحدد الشعر، باعتباره مفارقة، بحث عن الغياب في الحضور، وإجلاء للنفي في الإثبات. وهو يحل الكائن بقدر تبلوره، ويتخذ من آلية النفي متكأ يقفز منه إلى معرفة سامية، وموقوتة[5]. والشعر إذ يخلق المعرفة المتحولة، يضفي خاصيته في فعل به يتجاوز ذاته. هذا التجاوز، هو التعالي الممكن. إنه تسامي الحرية التي لا يمكن تخطيها. الشعر بهذا المعنى، إنما يسعى، في ما يبتكر، إلى منح المستقبل معنى. هذا هو دوره بالتحديد، بوصفه انتقادا يشرف على الإبداع. والذي يجد صياغته في مقولة (غاستوف برجه G. berger) عن نقد أسماه: "موقف النظر الأمامي"[6]. ويقصد به، المعرفة الرامية إلى إعداد مستقبل الإنسان، والانخراط فيه. مستقبل ينتمي إلى ميدان التنبؤ، فيما هو يؤكد الحاضر في المستقبل. ومن ثمة، فإن لغة (النظر الأمامي)، هي اللغة الشرطية. لذلك فهي تبيد التنبؤات، لأنها تصنع الشروط اللازمة لاجتنابها. لأن الرؤية البعيدة، وفي ظرف الشرط، إنما هي، تحوير أسلوب الحاضر الذي هو في الوقت ذاته أسلوب العمل الإنساني[7]. بهذا المعنى، فإن لغة الشعر القصوى، قد تكون نظاما للعمل، أي أي جملة قواعد تتيح تغيير الواقع إلى أمر خيالي إنساني. على هذا النحو، يتجلى موضوع

---

[1]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص289.

[2]– ينظر : جي هيليس مللر، أخلاقيات القراءة، ص57.

[3]– عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، ص289

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص289.

[5]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص97.

[6]– موروسير، م.ن ، ص108.

[7]– ينظر: موروسير، م.ن، ص108.

الشعر، إنه لم يبق كائنا، بل ثقافة[1]. يؤكد الفيلسوف (هنري برغسون H. Bergson) في مؤلفه الدال: (الطاقة الروحية)، بأن الحبور/ الفرح، "ينبئ دائما بأن الحياة قد نجحت، واتسعت مدى، ونالت الظفر. بأن في كل فرح كبير لرنة من ظفر (...). حيثما يكن فرح يكن خلق، وعلى قدر غنى الخلق يكون عمق الفرح"[2]. الفرح الحقيقي بهذا المعنى، هو في أن نشعر بأننا أنشأنا مشروعا يسير، وبأننا دعونا إلى الحياة شيئا جديدا. فأن نبدع، معناه، أننا نشعر بأننا أنتجنا أثرا قابلا لأن يحيا، ولأن يخلد. حينها فقط، نشعر بأننا فوق المجد، لأننا خالقون، ولأننا نعرف ذلك، ولأن فرحتنا التي نحسها لذلك فرحة إلهية. "فإذا كان ظفر الحياة في كل الميادين، هو الخلق، أفلا يجب علينا أن نفترض أن علة وجود الحياة الإنسانية، هي خلق يتحقق (...) في كل لحظة(...) وما ينفك أن يضيف إلى غنى العالم غنى"[3]. فالإنسان الحي وظيفته الخلق، إنه محاط في منطقة لا جبر فيها. لذلك كانت الحياة الحياة بالنسبة إليه، توالدا وتطورا، "تتجلى بهما دفقة داخلية، حاجة مزدوجة إلى النمو عددا وغنى، بتكاثر في المكان وتعقد في الزمان، تتجلى بهما الغريزتان اللتان تظهران بظهور الحياة، وتصبحان بعد ذلك المحركين الأساسيين للنشاط الإنساني، اعني: الحب والطموح"[4]. لهذا، لا يمكن للشاعر بحسب الشاعر (وليم وردزورت W. Wordsworth)، إلا أن يكون فرحا[5]. فالقوة التي تحرك الطبيعة، تخلق أشكالها إلى ما لا نهاية، تخلقها بدافع الحب، لا لشيء، للخلق ذاته. وهي بذلك، تضفي عليها قيمة مطلقة. وما الفعل الشعري، إلا هذه الطاقة الإنتاجية/الإبداعية التي وظيفتها، في أن لا تنفك تأتي إلى الدنيا بجديد. فهي تخلق جديدا خارج ذاتها، لأنها ترسم في المكان، حركات لا يتنبأ بها، ولا يمكن التنبؤ بها. وهي تخلق جديدا في داخل ذاتها أيضا. إنها بالإجمال، ضرب من المعجزة يحقق هذا النوع من خلق الذّات للذات، حتى لكأن هذا الخلق، هو بذاته، الغرض

[1]– ينظر: موروسير،م.ن، ص109.

[2]– هنري برغسون، الطاقة الروحية، ص21.

[3]– هنري برغسون، م.ن، ص22.

[4]– هنري برغسون، م.ن، ص19.

[5]– ينظر: إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص86.

من الحياة الإنسانية[1]. إن كل ما هو (فوق طبيعي)، أو ما أطلق عليه المناطقة (ما وراء الواقع)، هو أصلا، منفي بقوة من عالم الطبيعة، حيث يسود العقل، وحيث الطبيعي وحده يمكن حقيقة أن يدرك. من ثمة، فإن (ما وراء الواقع) ، هو نوع من التصور المثالي الذي

[1]– ينظر: برغسون، المرجع السابق، ص28.

نشير به إلى كل ما هو واقعي ومعيش. ومع ان (ماوراء الواقع) ليس له وجود فعلي، إلا أن المصطلحات الخاصة به، تشكل جزءا مكملا للواقع المعيش[1]. وبما أن الغموض فوق متناول العقل، فإنه لا ينبغي أن يطمأن إليه. والنتيجة النهائية، هي تفريع للمعنى. إنها على نحو دقيق، المحو. فالشعر ضرب من الفعل الإيماني. ذلك أنه يمكن تقبل حقيقة أن ما يمكن التحقق منه موضوعيا، لا يستنفذ مجال التجربة الإنسانية. من هنا، فإن التجربة الشعرية، هي مثالية وواقعية معا. من حيث أنها تتصور المثالي بوصفه غير موجود إلا بالاتحاد مع الواقعي، والواقعي بوصفه غير وجود إلا بالاتحاد مع المثالي. ومن ثمة، لا يجتمع البعدان في اتحاد، إلا في عملية الإدراك حين يقرب/يدمج التخييل المثالي بالواقعي من خلال اختراق/امتلاك للعالم الخارجي. بهذا المعنى، فإن الذي يسعى إليه الشعر، هو تزامن الكلمة والتجربة. الذي يستلزم إدراكا للحقيقة والقيمة[2]. وحين يحقق الشعر هذا التزامن، يتوارى عدم شفافية اللغة، وتحل محله شفافية الرمز الشعري. فالشعر هو الذي يجعل اللغة والتجربة، يدركا معا. يرى كل منهما في الآخر ومن خلاله، يبحث تدرك الحقائق مجتمعة في رؤية شعرية واحدة. فمن خلال الشعر وحده، يستطيع الإنسان أن يعبر عن التعالي، الروحي، في التجربة الإنسانية. ولعل إحدى خصائص الشعر، انه ينقل إحساسا بعالمين متماثلين يمكن لكل منهما أن يريا في ضياء رؤية واحدة[3]. لذلك تمثل الرسالة الشعرية مستويين من الدلالات: تمثل معنى تقنيا مؤسسا على نظام من أنظمة الرموز، ومعنى شعريا أعطاه المتلقي انطلاقا من أنظمة تأويل مضمرة ومتفاوتة التجمعن والاصطلاح بقدر تفاوت استعمالها[4]. ومن ثمة، فإنه إذا كانت أنظمة الرموز التقنية، تعني نظاما من العلاقات الموضوعية الحقيقية القابلة للرؤية وللقياس، فإن أنظمة الرموز الشعرية تخلق تمثلات خيالية تتخذ شكل علامات بقدر ما تظهر الوجه الآخر للعالم المختلق[5] . لذلك كان الخطاب الشعري، شبيها بالرسالة (السوريالية)، أو الفوق – واقعية،

---

[1]– ينظر : كلود جرمان، ريمون لوبلان، علم الدلالة، ص85–86.

[2]– ينظر : ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، ص141.

[3]– ينظر : ج. روبرت، الخيال الرمزي ، ص148

[4]– ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص56.

[5]– ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص57.

واللامرئية أو الفائقة الوصف، أو الشبيهة بحقيقة عجزت العلامات التقنية عن التعبير عنها. لذلك تنحصر وظيفة نظم الرموز الشعرية في خلق عالم خيالي، يمكن أن نعني عبره اختبارا غير عقلاني. ومن ثمة، فإن التمثيل الشعري بهذا المعنى، لا يناله التنظيم الرمزي. ولذلك فهو يظل حقل علاقات متفاوتة الانفتاح، تخضع لتأويل القارئ[1]. الشعر/ التخييل، يفكك Décompose الواقع. إنه يجمع أجزاءه وينظمها ويخلق منها عالما/ واقعا جديدا، بمقتضى قوانين استطيقا الشعر. تفكيك الواقع، معناه تغيير شكله وتعديل بنائه تعديلا غير واقعي لا يمكن أن تحكمه القواعد والنظم التي تسيطر على الواقع المألوف. لقد كان الهدف الشعري الأساسي، هو الغربة في الخلاص من أسر الواقع الضيق المحدود. حيث أعزي إلى المخيلة بالاتجاه إلى عالم الخيال الحر. وليس من قبيل الصدفة أن يصف الشاعر (بودلير Boudelaire) الفن النابع من الخيال، بأنه فن يعلو على الطبيعة[2]. إنه الفن الذي يجرد الأشياء من شيئيتها ويحيلها إلى خطوط وألوان وحركات وظواهر وأعراض قائمة بنفسها، يلقي عليها أضواء سحرية تمحو واقعيتها، وتعلن عن سرها. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، قدرة وثمرة محتملة من ثمرات تدريب طويل. يفكك الجمود العقيم للخيال العاشق، ويعطي لمغامرته عمومية رمزية. من هنا، كان الشعر، كذبا وانعطافا للحقيقة[3]. يصف (محي الدين بن عربي) الخيال، بأنه النور الذي يكشف عن الحقيقة. يقول: "النور سبب الكشف والظهور، إذ لولا النور ما أدرك البصر شيئا، فجعل الله هذا الخيال نورا يدرك به تصوير كل شيء (...) فنوره ينفذ في العدم المحض فيصوره وجودا. فالخيال أحق باسم النور من جميع المخلوقات الموصوفة بالنورية. فنوره لا يشبه الأنوار. وبه تدرك التجليات وهو نور عين الخيال لا نور عين الحس"[4]. لهذا يطلق (ابن عربي) مفهوم النور على المعلوم وعلى العلم لشبه العلم به من كشف عين البصيرة به المعلوم كالنـــور مع البصر في كشف المرئي المحسوس ، فلما كان هذا الشبه

[1]– ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص57.

[2]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص98.

[3]– ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص422.

[4]– ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص462.

صحيحا، سمي العلم نورا[1]. بهذا المعنى، فإن اللذة البصرية، لا تشبهها لذة، إنها عين اليقين في المعبود[2]. لذلك ينفي (ابن عربي) وجود خيال فاسد. ذلك أن النور يكشف ولا يحاكم. فالخيال أدرك بنوره ما أدرك وما له حكم، وإنما الحكم لغيره وهو العقل. فلا ينسب إليه الخطأ، فإنه ما ثم خيال فاسد قط، بل صحيح كله[3]. ويسمى الخيال بعلم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة، وهو علم الصور، وفيه "تظهر الصور المرئيات في الأجسام الصقيلة كالمرآة، إليه تعرج الحواس، وإليه تنزل المعاني، وهو صاحب الإكسير الذي تحمله على المعنى، فيجسده في أي صورة شاء لا يتوقف له النفوذ في التصرف والحكم تعضده الشرائع وتثبته الطبائع، فهو المشهود له بالتصرف التام، وله التحام المعاني بالأجسام، يحير الأدلة والعقول"[4]. انطلاقا من هذا التحديد، يرجع الخيال إلى ما يسميه بعلم (النظرة) أو (اللحمة) أو (الضربة) أو(الدمية). وهو علم يشبه إدراك العين للأشياء المرئية التي تكشف عنها الصورة في المرآة. وكل جسم صقيل إن كان الجسم الصقيل كبيرا كبرت الصورة المرئية فيه. ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة فيما ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائي[5]. ويسمي حقيقة الخيال المطلق بـــ (العماء). ويسمي (العماء) بالخيال المحقق. ذلك لأنه يقبل صور الكائنات كلها ويصور ما ليس بكائن. هذا لاتساعه فهو عين العماء[6]. الخيال بهذا المعنى، هو أوسع الكائنات، وأكمل الموجودات، ويقبل الصور الروحانيات، وهو التشكل في الصور المختلفة من الاستحالة الكائنة، والاستحالة منها ما فيها سرعة كاستحالة الأرواح صورا جسدية والمعاني صورا جسدية تظهر في كون هذا العماء. فهذه كلها، وإن كانت استحالات فما لها سرعة استحالة الصور في القوة المتخيلة. لهذا سمي الخيال خيالا، لأن ذلك راجع بالأساس إلى الناظر، لا إلى الشيء نفسه. والشيء في نفسه ثابت على حقيقته لا يتبدل،

[1]– ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص138.
[2]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الثالث، ص259.
[3]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الأول، ص462.
[4]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الثالث، ص464.
[5]– ينظر: ابن عربي، م.ن ، الجزء الثالث، ص469.
[6]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الثالث، ص466.

لأن الحقائق لا تتبدل، وتظهر للناظر في صور متنوعة. وذلك التنوع، حقيقة أيضا لا تتبدل عن تنوعها، فلا تقبل الثبوت على صورة واحدة. بل حقيقتها الثبوت على التنوع، فليس الخيال إلا هذا، فهذا هو عين معقولية الخيال. فالعلم ما ظهر إلا في خيال، فهو متخيل لنفسه فهو هو، وما هو هو[1]. ويتمثل (ابن عربي) طبيعة الخيال بالصور المنعكسة في المرآة. لذلك يشبه الخيال بعلم المرايا الذي يأخذ فيه الخيال مكانه في الكشف الصوفي نظرية الرؤيا والتجليات. وذلك عندما يموضع العالم المدرك بالحواس بواسطة القدرة التخييلية عالم الرؤية البصيرية الكشفية. تماما كالصورة التي وإن بدت أشكالها ظاهرة في المرايا إلا أنها ليست في المرايا. ومن ثمة، فإن الرائي، يكون قد رأى صورته وما رأى صورته. وهو ليس بصادق ولا كاذب. فما تلك الصورة المرئية، وأين منحلها وما شأنها[2]. بهذا المعنى، لا تدرك صور الاستحالات والتغيرات إلا بالبصيرة، وهو الكشف، الإدراك الحقيقي[3]. المراد هنا، حالة المشاهدة في الحضرة الخيالية للتمثيل الحسي[4] . وأن أعلى درجات الكشف، هي التي يفنى فيها الموحد في الواحد من أهل العارفين. فإذا قوي الاستحضار الخيالي، وغلب الحال، صار الشهود الخيالي مشهودا بالبصيرة، فإذا صار أقوى وأكمل كان مشهودا بأحدية جمع البصر والبصيرة[5]. فالخيال بحسب (ابن عربي)"لا يعطي أبدا إلا المحسوسات، ليس له غير ذلك (...) لأن الخيال خزانة المحسوسات ليست فيه إلا الصورة المحسوسة مع غيبتها عن الحس"[6]. الشعر بهذا المعنى، باب من أبواب الحقيقة، ومظهر من مظاهر الجمال. ومن ثمة، فإن المغامرة الشعرية، هي انتقال من الواقع إلى الحلم، ومن الوعي إلى اللاوعي، وتجاوز الأشكال الثابتة إلى الحركة والتدمير المستمر للقيم الساكنة، وتحرير للإنسان عبر المخيلة. حيث ينحني العقل أمام الخيال ليفتح

[1]– ينظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، الجزء الثالث، ص470.

[2]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الأول، ص459.

[3]– ينظر: ابن عربي، م.ن، الجزء الأول، ص463.

[4]– ينظر : ابن عربي، فصوص الحكم، ص234.

[5]– ينظر : ابن عربي، م.ن ، ص235.

[6]– ينظر : ابن عربي، م.ن، ص176.

عالما من الصور والغرائب من خلال انفلات اللغة من أي عائق ذهني. إن اللغة الشعرية كما جاء في بيان (المستقبيلة Futurisme)، لا ينبغي أن تصف، وإنما أن تعبر في ذاتها. فلكل كلمة رائحة ولون وروح[1]. مما يعني أن كل محاولة لحصر الشعر في هدف نهائي، هي محاولة ملتبسة. ذلك أن اللغة الشعرية بحسب (أدونيس)، هي: "أكثر من أن تكون مجرد أسلوب تعبيري. إنها في بنيتها ذاتها. وهي تشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة. أي لتجاوز المعطى المباشر والتطلع إلى ما وراءه. فاللغة الشعرية تجاوز. وكما أن اللغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنها تجور الواقع الذي تتحدث عنه، إلى ما هو أبعد منه. كأن اللغة الشعرية في جوهرها، حركة نفي للموجود، بحثا عن موجود آخر"[2]. في هذا المعنى، يؤكد (ابن عربي)، على أن خرق العادة إذا لم يرجع عادة، لا يعول عليه[3]. ومن ثمة، فإن كل معرفة لا تتنوع، لا يعول عليها[4]. لقد دفعت الحداثة المغامرة الشعرية إلى التموقع في حدود الهاوية. حيث أصبح الشعر تحديا مقصودا لكل ما هو عقلي ومنطقي. لذلك فإن العالم الشعري، مضلل. يقدم كعالم ثان مستتر وراء العالم الأول الذي هو مظهر خادع. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، "تؤبد الخطأ الجوهري الذي ينسب للأشياء ما هو منتسب إلى اللغة. إن العالم الشعري لا وجود له. ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم. الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة"[5]. الشعر لا يقول أبدا أبدا ما يرغب فيه بطريقة مباشرة، ولا يسمي الأشياء بأسمائها. فالاستعارة ليس لها بعد المدلول الموضوعي، إنها مدلول أول يقوم بوظيفة الدال لمدلول ثان. ومن ثمة، فإن مطلب الدلالة الوضعية، يوقف عملية فك الخطاب في اللحظة الأولى، ويجرد اللغة الشعرية بذلك من دلالتها الحقيقية[6]. الشعر بهذا المعنى، يمارس المنافرة باستمرار، وذلك بواسطة الخرق المستمر لقواعد اللغة، وتفكيك بنياتها. إن الشعر هو تحويل للنسق

[1]– ينظر : بوريس إيخنياوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص69.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ص75.

[3]– ينظر : ابن عربي، رسالة ما لا يعول عليه، الرسائل، ص200.

[4]– ينظر : ابن عربي، م.ن، ص197.

[5]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص128.

[6]– ينظر: جان كوهن، م.ن ، ص128.

Système. من هنا، فإن الخطاب الشعري يعاكس النسق وهو في هذا النزاع، يخضع النسق، ويستجيب للتحول. لذلك كان الشعر بحسب الشاعر (بول فاليري P. Valéry)، هو "لغة داخل لغة، نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم. وبواسطته يتشكل (...) نمط جديد من الدلالة"[1]. ومن ثمة، فإن لا معقولية الشعر، ليست موقفا مسبقا. إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها. إنه بهذا يجعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبدا بشكل طبيعي[2]. هكذا، استعاض الشعر عن الاكتفاء بالمفارقة بين اللغة وبين ما يتعذر الإعراب عنه، بالسعي إلى منح اللغة قيمتها الانتولوجية. حيث غدت اللغة، رمزا لقدرة العدم اللفظي عندما يتحول إلى كائن. يقول الشاعر (مالارميه): "أقول: زاهرة ! وفي خارج النسيان الذي يبعد فيه صوتي كل حد، باعتبارها شيئا آخر غير الكؤيسات الفارغة المعروفة. تصدح بصورة موسيقية فكرة ضاحكة أو رشيقة، غياب كل بطاقة ورود"[3]. وفي سعي اللغة الشعرية إلى تحقيق تصالح الأضداد: الشعور واللاشعور، الخيالي والواقعي، ما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن، الحلم والإحساس، تكون المقاربة الشعرية بارزة. إذ ستتخذ اللغة كاشفا، خلاص الإنسان، حيث يعمد الشعراء إلى محاولة الكشف عن سر هذه السيمياء اللغوية. وهي تقلب الإشارة إلى كائن في دنيا الشعر. وتدعو إلى ممارسة التحليل في داخل المبهم. من هنا، وجب على الشعر أن يجابه إشكال منح اللغة سمتها القصوى التي تطالب بها في ذات اللحظة التي تكف اللغة فيها عن أن تظل أداة[4].بهذا المعنى، يأبى الشعر على المضمون أن يكون له وجوده المتماسك، وقيمته الذّاتية. إنه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة. وهو يريد كما يقول الشاعر (أبو للينير Apollinaire)، لغة جديدة لا يدري النحويون عنها شيئا. لغة وحشية متنافرة، أو لغة إلهية تكون الكلمة فيها مفاجئة أشبه بإله مرتعش[5]. ويقول الشاعر (لويس أراغون L. Aragon)، Aragon)، لا يوجد الشعر إلا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة. وذلك بتحطيم النسق

[1]– كوهن، ، بنية اللغة الشعرية، ص129.

[2]– ينظر: كوهن، م.ن، ص129.

[3]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص63.

[4]– ينظر : إدوارد موروسير، م.ن، ص64.

[5]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص243.

اللغوي، وتكسير قواعده، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام[1]. ويقول الشاعر (وليم بتلر ييتس W. B. Yeats) "ليس لي لغة، فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور و التشبيهات والرموز"[2]. ويتحدث الشاعر (ت. س. إليوت T.S. Eliot)، عن التركيب اللغوي لديه بأنه، "لغة بلا كلمة، وكلمة بلا لغة"[3]. ويشبه الشاعر (سان جون بيرس Saint John Perse) لغته الشعرية، بالبرق والصاعقة[4]. ويذهب الشاعر (أندريه بروتون Andre Breton) إلى القول، بأن الشعر إنما هو إعلان، الاحتجاج[5]. اللغة الشعرية، بهذا المعنى، تحطم المألوف، وتحل التنافر والغاربة محل التناسق والنظام. وكان الفيلسوف (نيتشه Nietzsche) يقول: "يجب تفتيت الكون، وإضاعة الاحترام لكل شيء"[6]. اللغة بهذا المعنى، المعنى، تصدم وتفاجئ. في هذا المعنى يقول الشاعر (تريستان تازارا Tristan Tazara)، بأن الشعرية، هي ضد ومع الوحدة. إنها "شعرية تبحث عن الجوهرية المركزية للأشياء، وسنسعد جدا إن استطعنا أن نخفيها عنكم"[7]. ومن ثمة، أصبح الاهتمام بالأسلوب الشعري، الشعري، هدفا بحد ذاته، يخفي وراءه المعنى. الشعرية بهذا المعنى، تعيش تماما خارج التحديدات. إنها حركة مناهضة للحدود، سواء في الخرائط، أو في المخيلة. إنها لا تحاول أن تبرز نفسها، لأنها تكره المنطق البديهي. هذه الشعرية، كما يتمثلها الشاعر (تازارا)، تستنفر الأفكار لكي تطلق الرصاص عليها[8]. لقد سعت الكتابة الشعرية إلى تدمير القوانين، القوانين، وهي بذلك نزعت هالة القداسة عن المؤلف. فلقد قالت بإحداث خيبة مباغتة للمعنى المنتظر. وهذه هي زلزلة الشعرية الحداثية الشهيرة. حيث أوكلت إلى اليد مهمة

[1]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص243.
[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص243.
[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص243.
[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص243.
[5]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص243.
[6]– رولان بارت، هسهسة اللغة، ص393.
[7]– ظبية خميس، الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح، ص17.
[8]– ينظر : ظبية خميس، م.ن، ص21.

الكتابة بسرعة قصوى لكي تكتب ما يجهله الرأس[1]. إنها الكتابة الآلية، الأداة التحليلية لتدمير سلطة المؤلف. فقد أوضحت أن التعبير إنما هو سيرورة فارغة تعمل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ شخص المتخاطبين. ذلك أن المؤلف ليس أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير (أنا)، ليس شيئا آخر غير ذلك، الذي يقول (أنا). فاللـــغة تعرف (الفاعل)،

[1]– ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص78.

وليس (الشخص). وهذا الفاعل، إذ يظل فارغا خارج التعبير الذي يحدده، يكفي لكي تنهض اللغة، أي يكفي، كما يعني هذا، لكي تستوفي[1]. بهذا المعنى، يمكن للنص الشعري، أن يقرأ من غير ضمانة أبيّة. ليس هذا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعود ثانية إلى داخل النص الشعري، ولكن لأنه إذا عاد، فإنما يعود يوصفه ضيفا. وهو لذلك، يكف عن أن يكون أبويا، ولكنه يكون لعبا. إنه يصبح مؤلف ورقة، حيث تكون حياته منافسة لعمله. ومن ثمة، فإن (الأنا) التي تكتب النص، لن تكون مطلقا هي أيضا، سوى (أنا) من ورق[2]. هكذا يستفيد الشعر من قدرة الإنسان على التخيل، تخيل الصور اللاواقعية. إذ يتلقى هذه الصور من أعمق طبقات الحلم دون أن يتدخل في ترتيبها وتنظيمها. الإنسان في شعر الحلم هذا، بحسب الشاعر (بروتون)، ليس وحشا، ولكنه كائن ينطوي على قوى مجهولة تكمن في أعماق طبقات وجدانه، وتسبق ذاته الواعية[3]. الشعر ينشأ تحديدا من هذا المكان، من الحلم، واللاشعور، حيث يتحول إلى وسيط تتدفق من خلاله، الرؤى. إنه يستعين بقدرة الحلم على تحطيم الواقع وتشكيله في صورة غير واقعية لكي يبث فيه أسرارا لم تكن لتشع منه لو بقي عالما واقعيا. هكذا تسعى الشعرية إلى تحرير الإبداع من قيود المنطق. مميزة بذلك الإبداع الشعري عن النشاط الحقيقي للفكر، سواء أكان في حالة شعورية، أو غير شعورية، في حالة حلم، أو يقظة، في حالة مرض أم صحة نفسية. لقد وجدت الشعرية الحداثية في الكتابة العفوية (الأحلام والهذيان واللاشعور)، ذاتها الإبداعية الرئيسية، وذلك بتكسير الفكر بشكل متواصل، بحثا عن نوع من الوحدة المتسامية في المستوى المتعالي على الواقع. لتسلم الريادة للصدفة الموضوعية، أي لمبدإ فوق الطبيعة لكي تعلل التلاقي بين الوقائع الاعتباطية في الصورة الشعرية التي تفرزها الكتابة العفوية[4]. الكتابة الشعرية في هذا المستوى، هي نوع من المسطحات التي لا ظل لها، وتشبه القول من غير خلفية فكرية. الكتابة هي وحدها التي تسمح بهذا النقاء، وبهذا الصباح من التعبير غير المعروف

[1]– ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص79.

[2]– ينظر: رولان بارت، م.ن، ص92.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص298.

[4]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص173.

في الكلام. يقول الشاعر (اندريه بروتون): "إن القصيدة ينبغي أن تكون حطام العقل"[1]. إنه يشير إلى حالة التوتر التي تنتاب الشعر الحديث بين العقل والأسطورة، النظام والحلم، التجربة والهلوسة. الشعر بهذا المعنى، يفلت من كل ما يحد من انطلاقه. إنها حالة شعرية يصفها الشاعر (جيوم أبو للينير)، "الروح الجديدة، روح الحرية المطلقة"[2]، التي تمكن الشعر من أن يعالج كل مادة ممكنة بغير اعتبار لدرجتها وأهميتها. ذلك أن الشعر يرى في الأشياء، ما لم يره احد. إنه يحولها إلى مفاجآت مثيرة. حيث تتحول أقل الأشياء شأنا، لأن تكون معبرا إلى لا نهاية مجهولة، تلمع فيها أضواء المعاني المتعددة. هدف الشعر بهذا، الوصول على ما يسميه (أبو للينير): القصيدة المركبة التي تشبه صفحة جديدة يومية تلتقي العين فيها بأشياء مختلفة في وقت واحد. أو فيلما تتجاور فيه الصورة إلى جانب الصورة، لا مكان فيه لأسلوب الوصف والزخرفة والتنسيق والخطابة. بل صيغ حادة تعالج أعقد الموضوعات بأدق شكل ممكن. الفعل الشعري هنا، أشبه بعمل الميكانيكي الدقيق، حيث يصبح من واجبه أن يتشبه بالكيميائيين القدامى. إذ يضني نفسه في البحث عن صيغ وكشوف نادرة، تجعل منه كيمياء شعرية عريقة[3]. ولا غرو، أن نقرأ لعدد من الشعراء يتحدثون عن (معملهم/ورشاتهم) في شعرهم، أو عن الحساب. إنهم يجربون الصيغ والأشكال. هكذا يصبح النموذج الأسمى بحسب الشاعرة الألمانية (إليزابث لانجيسر E. Langgasser)، هو "الشاعر المفكر الذي يتحول البرتقال والليمون بين يديه إلى جبر الثمار الناضجة"[4]. بهذا المعنى، يستبدل الشاعر (بول فاليري) كلمة (شعر Poésie) بكلمة (صنعة Fabrication)[5]. وهو بهذا، لا يصرف تفكيره إلى العمل الشعري نفسه، بقدر ما يصرفه في أسلوب إنتاجه. ولعل هذا هو السر الذي يفسر كيف أن شعراء الحداثة لا يملون من إمعان التفكير في مراجعة وسائلهم الشكلية باستمرار. وهو كذلك ما يدل على أن الشعر الحديث ، هو أبعد ما يكون عن الضوابط المدرسية. الشعر بهذا المعنى، سحـــر

[1]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص237.

[2]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص238.

[3]– ينظر: عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص239.

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص246.

[5]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص246.

ومعجزة، منطقة رفيعة ينتزعها الشاعر مما يكاد يقصر التعبير عنه. حيث يصبح الشاعر مغامرا يسافر في مناطق لغوية مجهولة، حيث تصبح اللغة مشبعة بالأسرار. يكتب الشاعر (بول فاليري): "إن الشعر فن شكاك إلى أقصى حد، إنه يفترض الحرية البالغة تجاه عواطفنا الشخصية. إن الآلهة تباركنا بنغمتها فتهدينا بيتا من الشعر، ثم يصبح علينا بعد ذلك أن نؤلف البيت الذي يليه، والذي ينبغي أن يكون جديرا بشقيقه العلوي القديم. وفي ذلك، نحتاج إلى كل طاقات التجربة والعقل"[1]. بهذا المعنى، فإن كل شاعر بحسب (جان كوهن Jean Cohen)، يقول ما يرغب فيه، وهو بذلك لا يشبه أحدا[2]. لقد سعت المغامرة الشعرية الحديثة إلى تفتيت العلاقات، وإلغاء النسب. ومن ثمة، أصبح الشعر تعبيرا عن غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور. فليست الأشياء وحدها هي التي فقدت بعدها، ومعناها، بل إن اللغة أيضا حصل لها مثل هذا. إذ أفرغت الكلمات تدريجيا في هذا التطور، وفقدت مشاركتها الملموسة في الحقيقة المادية والروحية. لذلك تعبر (الحداثة) في الشعر، عن إحساس الضياع والعزلة. ذلك أن الإنسان يفصل عن الطبيعة وعن الآخرين. فقد سيطر على الفكر الحديث، افتراض معناه أن كل إنسان مقفل عليه في سجن وعيه. حيث يفترض في الإنسان أن ينطلق من التجربة الداخلية لذات معزولة[3]. ومن ثمة، كانت مهمة الشاعر، في غياب العالم المعطى، في أن يوجد/يصنع عالمه. ذلك أن الافتراض الأساسي للحداثة، هو فكرة أن الشخص المعزول من خلال الشعر، يمكنه أن يوجد بجهوده الخاصة، إيقاعا رائعا للكلمات يوحد الإنسان والطبيعة والمطلق. لذلك لا تبنى النظرية الحداثية على الإيجاد فحسب، بل على إعادة تخييله للإيجاد، تنظيم ذاتي للشاعر يستجيب فيه لنظام الأشياء الذي أحسه في حقيقة خارج كيانه[4]. لذلك فحيثما تكون الحقيقة مفقودة، فهناك خفاء. وحيثما يوجد الخفاء، يوجد الشعر. لأن الشعر وحده في وسعه أن يتعقب الخفاء ويعبر عنه. ومن ثمة، تتميز اللغة العشرية، وتتفردن، ليس بفضـــل

1- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ص245.

2- ينظر : جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص145.

3- ينظر : ج. روبرت بارت، الخيال الرمزي، ص144.

4- ينظر : ج. روبرت بارت، م.ن، ص145.

مضمونها، ولكن بفضل بنيتها [1]. حيث تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية، بالخاصية المدركة لبنائها[2]. ذلك أن اللغة الشعرية، ليست فقط لغة صور، وان أصوات الشعر ليست فقط عناصر لهارمونية خارجية. وان هذه العناصر، لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلا[3]. ذلك أن الظواهر اللسانية بحسب (ياكوبينسكي Jakoubiniski)، ينبغي أن "تصف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذّات المتكلمة في كل حالة على حدة"[4]. من هنا، تكتسب المكونات اللسانية في اللغة الشعرية، قيمة مستقلة[5]. في هذا يمكن تجلي الطابع النوعي للشعر، في الاستعمال المتميز للأداة، اللغة[6]. هكذا، يتجلى المكسب النوعي لجهود الشكلانيين Formalistes في التأسيس لأطروحة مفادها، انه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الشعري، انطلاقا من دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى[7]. من ثمة، أصبح إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب، يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة[8]. الشعر بهذا المعنى، يتوق إلى أن يفتح يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي، الغير منكشف وراء العالم الظاهر، ويتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق، ويصير شبيها بسائل سحري روحي يتمدد في العالم. هذا الشعر القائم على هوى التخييل والتوهم، نصفه بأنه سفر في فضاء الأعماق. هكذا تتجلى الحياة في حقيقتها، نوع من الحلم. فأصبح هم الشعر أن يغوص في أعماق الضباب الحلمي ليكشف ما اختفى من كنوز. لذلك فإن طموحه، هو في أن يكتب الأفق الكوني عبر اللغة الشعرية المكثفة التي تغوص في عالم الجوانيات الذي ينعكس على بنية اللغة، في قلق صوفي روحي لا قرار له. يترتب على هذا، أن مواضيع الإحساسات ومواضيع التجربة،

1- ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص145.
2- ينظر : بوريس إيخنباوم (مشترك)، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص43.
3- ينظر : بوريس إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص38.
4- إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص36.
5- ينظر: إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص38.
6- ينظر: إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص41.
7- ينظر: إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص35.
8- ينظر: إيخنباوم (مشترك)، م.ن، ص68.

هي بالنسبة للشعر ظواهر فقط، وليست الحقيقة. ذلك أن الجواهر التصورية ، ليست مواضيع فعلية بالنســبة

للشعر. ومن ثمة، فإن الشعر، يحدث خللا بين الذّات والموضوع، بين الجوهر والوجود، بين التفكير والكينونة. إن الجوهر هنا، يخص العقل، والوجود يخص الحواس. إن الوجود بدون الجوهر، هو مجرد ظاهرة، إنه أشياء حسية.والجوهر بدون الوجود، إنما هو جواهر تصويرية (نومناتNoumene)، أي أشياء في ذاتها. هذه يمكن تصوّرها، ولكن تنقصها الموضوعية. لذلك، فإن حقيقتها تدرك بالحدس العقلي، لا بالتجربة والإدراك الحسي[1]. من هنا، كان الشعر، إبداعا أكثر حكمة وبراعة من (المحاكي). ذلك أن (المحاكي)، يمكنه أن يعيد إنتاج فقط ما كان قد رآه. أما الشاعر فيمكنه أن ينتج ما لم يره. يسوق وحيه من ما دعاه (هنري جيمس Henri Jeames)بـــ "البئر العميق للتفكير اللاوعي"[2]. وانه إذا كان (التصور) كما يشير إلى ذلك (كولردج Coleridge)، يعاد من خلاله ترتيب الظاهرة بوعي، فإن الخيال/الشعر، يحلل وينشر ويشتت من اجل أن يخلق[3]. هكذا، وبفضل الثورة الشعرية الحديثة، راحت تتجدد مفاهيم تناهض العقلانية. حيث حلت مكان النظرة الجامدة للكون، نظرة الحركية الشاملة. وبدأت هذه الحركة باستكشاف حقل اللاوعي. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، غامضة وغير معتمة، بل هي شفافة، يصح وصفها بما قاله الشاعر (جان كوكتو J. Cocteau) عن شعر (مالارميه): "غامض كالماس"[4]. ومن ثمة، فإن كل شعر كبير، هو غامض غموضا ماسيا. هكذا، أصبح (الغموض)، هو الوطن الوحيد للشعر، وانه الضريبة التي لابد منها للشعر الحديث، وعلامة من علامات سموه. يبدأ الغموض، باستعمال الصورة– الرمز التي تضفي على الشعر جوا من الغرابة والتفرد. من هنا، فإن كل إبهام، يوحي بعالم آخر. ذلك أن اللغة الاستطرادية بحسب (برغسون Bergson) ، عاجزة عن إيصال الخفايا التي يوصلها الحدس. ومن ثمة، فإن المطلوب الوصول إلى المخيلة بواسطة تصوف فكري[5]. إن ملكة الفهم/العقل، هي تلك المقدرة على

[1]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص231.

[2]– و.ب. ستانفورد (مشترك)، فلاسفة ضد الشعر، المرآة والخارطة، ص41.

[3]– ينظر: و.ب. ستانفورد (مشترك)، م.ن، ص40.

[4]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص45.

[5]– ينظر : إيقون، السوريالية، ص65.

على التفكير التي ليس بوسعها أن تدرك، إلا المتحجر والميت ، وليس الحياة. الحياة لا يمـــكن

إدراكها عبر المفاهيم، بل إنها تستوعب عن طريق الحدس الباطني. لذلك كان الواقع لدى (برغسون)، امتداد متحرر من المادة، وهو بمثابة جوهر فوق العقل، لا يمكن إدراكه بالمفاهيم. إنه نشوة الحياة. ونشوة الحياة الامتداد، الحركة، الإبداع، التواصل، الحرية. ولا يمكن بلوغ ذلك كله، إلا عن طريق تعاطف خاص، بواسطة الاندماج المباشر بالنشوة الإبداعية. حيث يشكل الحدس الجمالي، ضربا خاصا من الحدس، وهو الشكل الأسمى للإدراك اللاعقلاني لجوهر الحياة[1]. هذا هو المعنى الذي ينبغي إسباغه على الصيغة المشهورة التي قال بها القديس وعالم الحفريات (تيلار دي شاردان P. Teithard De Chardin): "الرؤية أو الهلال" التي يقصد من خلالها، أن دينامية الكائن تجثم في الرؤية، عمل العينين داخل الكون. وهذه الزيادة في الكائن، تفترض اكتساب بعد آخر غير الذّات، اتحاد الآخر بالذّات، واتحاد الذّات بالآخر. بهذا المعنى، تصبح الرؤية، عملية تحقيق تركيب كوني، إنها كون مع الكون، زيادة في الكون[2]. وهذه الرؤية،هي بقاء في الوجود، إنها الشعور. فان توجد، هو إن توجد أكثر، والوجود الأكثر، هو الرؤيا، والرؤيا هي الوعي. فالشعور يغدو عند الإنسان تفكيرا. فالحياة هي حركة على الذّات تبلغ وظيفتها حدها الأقصى في فعل التفكير. ذلك الفعل الذي يصفه (تيلار)، بأنه "مركز يتفجر على ذاته"[3]. يقول (ابن خلدون): "أما الرؤيا فحقيقتها مطالعة النفس الناطقة في ذاتها الروحانية لمحة من صور الواقعات. فإنها عندما تكون روحانية، تكون صور الواقعات فيها موجودة بالفعل كما هو شان الواقعات الروحانية كلها، وتصير روحانية بأن تتجرد من المواد الجسمانية والمدارك البدنية"[4]. ويقع فيها ما يقع من الإدراك يكون شبيها بحال النوم الذي فطر الله به البشر على ارتفاع حجاب الحواس حيث تتعرض النفس عند ارتفاعه إلى "معرفة ما تتشوق إليه في عالم الحق، فتدرك في بعض الأحيان منه لمحة يكون فيها الظفر بالمطلوب. ولذلك جعلها الشارع من المبشرات"[5]. ولأجل هذا الشبه، كانت الرؤيا،

---

[1]– ينظر : إوفسيا نيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص44–45.

[2]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص183.

[3]– موروسير، م.ن، ص183.

[4]– ابن خلدون، المقدمة، ص178.

[5]– ابن خلدون، م.ن، ص180.

جزءا من النبوة[1]. ومن ثمة، فإن التفكير بهذا المعنى، هو نهاية تطور يعجز عن "ألا يغدو مغايرا كيما يبقى هوهو"[2]. لذلك كان الشعر، هو الحلم الإنساني المؤشر على شجرة الحياة، ينير ذاته إذ ينطوي على ذاته. وهو يستمد توازنه مع سائر الكون، بسيره إلى الأمام من أجل بلوغ النقطة القصوى، الإمساك بعصى العالم.[3] ذلكم هو المعنى الذي يغدو فيه الشعور علما، ويصبح به، ومن اجله الشاعر، رائيا يرى نفسه. هكذا، أضافت الحداثة الشعرية، ابستمولوجيا الفكر التمثيلي، ابستمولوجيا طراز جديد من الفكر الذي يمكن أن نسميه تخيلا. إنها نوع من العمل الذي به يفكر الذكاء، ويعمم نتائج استقرائه[4]. لذلك، يجب اختيار الصور ، لتقوية الفكرة، أو وضع الحواس على مستوى الذكاء. من هنا، أن أقوى الصور، ما كانت الأكثر صعوبة. فهي تشوش العقل والحس، وتخلط الأشياء. ومن ثمة، فإن الشعر، هو استعمال خاص للصورة، أو هو إثارة الصورة ذاتها، فيما توحي به من هيولات. من هنا، يمكن تحديد الصورة، بأنها "وحدة الفكر متواجدة في تعددية المادة"[5]. فليس هدف الشعر، إرضاء الحواس، بل تقديم خطوة إلى الأمام نحو المعرفة المجردة. الشعر بهذا المعنى، يخرج الأشياء من حدود معانيها المألوفة، ويرسم لها عالما تتقلب فيه مقاييس عالمنا. هكذا تفقد الصورة الشعرية، عبر سلسلة من الإيحاءات والتحولات، طابعها المادي، لتتخذ طابع صورة ذات أصداء لا متناهية. لذلك، لا ينظر الشعر إلى العالم الخارجي كما هو، بل يقرأ الذّات عبر العالم. فالشاعر تماما كما قارئة الفنجان، يحاول قراءة ذاته بواسطة الرموز التي تعبر عن لا وعيه[6]. لذلك يحصر (انطونان آرتو Antonin Artaud)، أغراض الفن/المسرح، في "نقل الحياة تحت مظهرها الشمولي الواسع، واستخلاص منها الصور التي تعيدنا إلى ذواتنا"[7] وهنا يقترح (آرتو)، العودة إلى الفكرة الأولية السحرية لمسح يعيد المشاهد إلى عالم الأحلام والغرائز، ويدخله في

1- ينظر : ابن خلدون، المقدمة، ص179.
2- إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص183.
3- ينظر : موروسير، م.ن، ص184.
4- ينظر : موروسير، م.ن، ص187.
5- إيقون، السوريالية، ص68.
6- ينظر : إيقون، م.ن، ص78.
7- إيقون، م.ن، ص88.

تأثيراته، وهي حالة قريبة من المسرح (البالي Ballet) بأندونيسيا، الذي يتوجه إلى الكائن ككل حتى تصير الكلمات فيه نوعا من التعاويذ. إذ يكون فيه المسرح محصورا بكل ما يجري على الخشبة منفصلا عن النص المكتوب. وهو بذلك، "يكسر الانقياد للغة في إعطائها معنى عقلانية جديدة وعميقة، تختبئ خلف الحركات والإشارات التي تبلغ التعويذات الخاصة"[1]. هنا تكمن أهمية الصورة الشعرية، في أنها تنقل المشاهد الجوانية لإنسان رحل إلى قطب نفسه. بهذا المعنى، يصير الشعر، تعبيرا عن حياة الإنسان الثانية. من هنا، يعتبر (آرتو) المسرح، هو النسخة الثانية، لواقع آخر تبدو فيه الحقائق تماما كالحيتان تطل برأسها حتى تنغمس في أعماق المياه[2]. يبدأ الشعر من معرفة الذّات، لينقلنا إلى معرفة الكون. يبدأ من الواقع ليعيد إليه عمقه وسحره. هكذا هو الشعر، لغة ما لا لغة له. فالشاعر يعطينا حتى عند انطلاقه من الطبيعة، مظهرا جديدا للكون. هذا البحث عن الواقع الآخر للشعر من خلال وعي الذّات، ينمو في كل زخم. بعدها لا يعود يهمه إلا البروز في رؤى تحمله بعيدا عن الواقع. هكذا تنمحي (الأنا) أمام المطلق، مصدر انبثاقها. ويصير الشعر، تجربة حقيقية تحاول فيما بعد الإدراك، بلوغ يقين ميتافيزيقي. ومن ثمة، فإن الشعر بحسب الشاعر (نوفاليسNovalis)، هو "الواقع المطلق"[3]. وهو في حركته هذه، هذه، ممارسة ضد الجمود، ضد الموت. يحطم كل الحواجز، ويجعل الإنسان على محك التجدد المستمر. فهو مرغم إما على الهروب، وإما على المشاركة الإيجابية، في هذا الاحتفال السحري الذي ينتشله من يباس الحياة. لذلك يبقى الشعر دائما على سمو الإشراق، والوحي. قال الشاعر (بودلير): "إن في تعذر الفهم نوعا من المجد"[4]. ويقول الشاعر (جو تفريد بن Gottfried Benn):"إن الشعر، هو الارتفاع بالأمور الحاسمة إلى لغة المستحيل على الفهم، والفناء الكلي في أشياء تستحق ألا يقتنع بها أحد"[5] . هكذا

1- إيقون، السوريالية ، ص89.

2- ينظر : إيقون، م.ن، ص88.

3- إيقون، م.ن، ص92.

4-عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص31.

5- عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص31.

أصبحت القصيدة شيئا مكتفيا بذاته، كيانا يشع بالدلالات، نسيجا من عناصر متوترة ، مجالا تتداخل فيه قوى

مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس، لا صلة لها بالعقل. تمتد آثارها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات. وحيث يتخلص الواقع من نظامه المكاني والزمني والموضوعي والنفسي. وحيث يصبح الشاعر يشارك في قصيدته، مشاركة عقل مبدع، وصانع لغة. أصبحت القصيدة لحنا متعدد الأصوات، وأصبحت الكلمات المألوفة ترد بمعان غير مألوفة، والمفاهيم العليمة تمتلئ بشحنة شاعرية. وتركيب العبارة يفقد ترتيبه العضوي، وتتغير وظيفة الاستعارة، فتستخدم بطريقة جديدة تفرض على الأشياء وحدة غير واقعية لا تتفق مع الطبيعة. وأصبحت البنية اللغوية المتحركة، والتتابع النغمي/ الإيقاعي المتحرر من المعنى، أهدافا تقصد لذاتها. لذلك لم يعد من الممكن أن تقارب/تقرا القصيدة من مضمون عباراتها، بل من جملة عناصرها الشكلية. مثل هذه القصيدة، تجذب القارئ، ولكنها تحيره. إنها تستخدم اللغة، ولكنها لغة لا توصل موضوعا، ولا تنقل معنى. ليس من هدفها، الإفادة والتوصيل. أصبح الأمر مع لغة الشعر، بحسب الشاعر (نوفاليس)، كالأمر مع "الصيغ الرياضية التي تؤلف عالما مستقلا بنفسه، وتؤدي الأدوار مع نفسها وحسب"[1]. هذه اللغة، معتمة وغامضة. بهذا المعنى، أصبح الغموض، شرطا ينبغي توفره في الإيحاء الشعري. الشعر بهذا المعنى، يؤدي إلى الإغراب الكامل، لكي يتسنى له الارتفاع بالإنسان إلى الوطن الأعلى. وطبيعته شبيهة بعمل المحلل بالمعنى الرياضي، وهي استنباط المجهول من المعلوم. ومن ثمة، فإنه إذا كان النص الشعري في جوهره الأسمى، ممارسة دالة، فإن كل الدلالات المنبعثة منه، هي دلالات جزئية. وهي كذلك، لأنها ليست سوى تحيين ناقص. أما الدلالة في معناها المحايث، فتظل خارج دائرة التحقق من خلال النص الواحد والمسير التأويلي الواحد. فنحن لا نؤول للوصول إلى دلالة نهائية، بل نحاول الاقتراب من جوهر يستعصي على الضبط والتحديد[2]. الشعر هنا، كما يتمثله الشاعر (إليوت Eliot): "لا يحتوي على أي معنى يرضي عادة من عادات القارئ"[3]. ومن ثمة، فإن استحالته، هي طابع مميز فيه، وعلامة دالة على أسلوبه. ولابد

[1]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ، ص51.

[2]– ينظر : أمبرتو إيكو، التاويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص139.

[3]– عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، ص35.

أن تعدد المعاني في القصيدة، وقابليتها لإمكانات التأويل المفتوحة، هي من أهم خصائص الشعريات الحديثة. المعرفة الشعرية بهذا المعنى، معرفة (هرمسية Hermétisme)[1]. إنها المعرفة الكلية الآتية من أعماق الكون، ورمز الكلمة التي تنفذ إلى أعماق الوعي. من هذه الزاوية، فإن نحت الصفة (هرمسية)، يعود إلى هذه المقدرة في تخطي الحدود، والإتيان بكل التأويلات[2]. ومن اجل ذلك، راح الشعراء يحاولون إعطاء معنى فلسفيا لكتاباتهم حتى ان الشاعر (بودلير) وجد لدى الكاتب (فكتور هيجو Victor Hugo)، فضلا في الإيحاء بسر الحياة[3]. بهذا المعنى، فإن النص الشعري الجميل، يأسر منذ أول وهلة. إنه النص المفخم بالتناقض الكثيف الذي يقذف إلى عالم جديد، يضيء عتمات الحقيقة بمزيد من الأسئلة، والغموض الذي يربك اطمئنان النفس، ويفجر انسجام الذّات، ويحيل إلى تشظي الوعي. إنه بالإجمال، النص الذي يذهب للعمق والشفافية والمتعة. فيجمع بين هذا وذاك من خلال لغة ملحمية متداخلة المستويات، ومتعددة الطبقات. فيها يتقاطع حدود الحكايات والأساطير، وتندمج بالتواريخ والشذرات الفلسفية، الشعري بالموسيقي والمواقف الشخصية لتتيح في المحصلة رؤية متعددة للنص الشعري، للخطاب التخييلي، خارج كل تصنيف/ تجنيس. وبالإجمال، إنه النص المكثف، والكتابة الميتافيزيقية. الغموض الشعري بهذا المعنى، هو الغموض الذي يوصف به كل كلام وصل إلى غاية عالية من البيان. إذ يوجد في النص الشعري الجميل، صور وإشارات تتفاوت في إدراكها العقول. إنه "كالحسن الفائق لا تجتلي فتنه بنظرة ولا نظرتين، وإنما تطالع فيه العين كل يوم بابا جديدا من أبواب الفنون، أو كالبحر تعرف هوله وجلاله، ثم ترى فيه كلما واجهته، ضروربا جديدة من الهول والجلال"[4]. هكذا تظل الحقائق الشعرية في عظمتها، لا تدرك. يقول (جان جاك روسو J.J.Rousseau): "أحب إلي أن أكون مكروها من الناس على أن أكون عاديا مثلهم"[5]. وقد عبر الشاعر (فرلين P. Verlaine) عن هذا كله حين أطلق على نفسه

---

[1]– نسبة إلى (هرمس Hermes)، إله إغريقي متعدد الوظائف والاختصاصات، يرمز إلى المعرفة الكلية، والتأويل الشامل.

[2]– ينظر : د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1987، ص162–183.

[3]– ينظر : إيقون، السوريالية، ص09.

[4]– د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي، ج1، ص116.

[5]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص41.

وزملائه كلمته المشهورة: "شعراء ملعونون"[1]. أن يكتب الشاعر نصا، لا يعني أنه يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعني أن "يحيل العالم / الواقع إلى شعر: يخلق له، فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة. فالقصيدة، حدث أو مجيء. والشعر تأسيس باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل. لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى تخط. وهو إذن، طاقة لا تغير الحياة وحسب، وإنما تزيد، إلى ذلك، في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق"[2]. من هنا، كان الشعر أعمق إنهماكات الإنسان، إنه يجعل من الإنسانية تاريخ وجود في صراع دائب طلبا لمعنى لا يلبث أن يرفض على الفور. ذاكم هو درس عبقرية (بروست M. Proust) الذي يدعونا خلال الزمان الذي ينال بالكلمات، إلى أن نفقد المعنى بغية قدرتنا على العثور عليه من جديد[3]. الشاعر لم يعد ذلك الذي يكتب شيئا من الأشياء، ولكنه ذلك الذي يكتب حتما. إنها لمفارقة كما يقول (رولان بارت R. Barthes): "ففي اللحظة التي يبدو فيها الفعل (كتب) فعلا لازما، فإن موضوعة يأخذ، باسم الكاتب أو النص، أهمية خاصة"[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تأخذ مفهوم (الاستهياء La Diathése) المتمثل في صيغة الفعل. فالاستهياء يعين الكيفية التي يتأثر بها فاعل الفعل بالحدث. ومن ثمة، فإن الصيغة (كتب)، تعني أن يجعل المرء نفسه مركزا لحدث الكلام. وتعني أن ينفذ الكتابة فيخضع ذاته للتأثير. وإنها لتعني كذلك، إجراء مطابقة بين الفعل والانفعال، كما يعني أيضا أن يترك الكاتب في داخل الكتابة، ليس بوصفه فاعلا نفسيا، ولكن بوصفه فاعلا للحدث[5]. الفاعل/ الكاتب بهذا المعنى، يكون نفسه بوصفه معاصرا للكتابة مباشرة، ومنفذا لها، ومتأثرا بها. هكذا يصبح الماضي لفعل (كتب) الجديد، ليس هو (كتبت J'ai écrit)، ولكنه بالأحرى (كتبت Je suis écrit). بحيث يمكن تحويل العبارة: (كتبت)، إلى العبارة الجديدة (كتبوني On Ma Ecrit)[6]. لقد أنشأ الشعر وضعا جديدا

[1]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص41.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص102.

[3]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص84.

[4]– رولان بارت، هسهسة اللغة، ص34.

[5]– ينظر : رولان بارت، م.ن، ص35.

[6]– ينظر : رولان بارت، م.ن، ص36.

لعامل الكتابة في الكتابة ذاتها، إذ لم يعد حقل الشاعر/الكاتب، سوى الكتابة نفسها ليس بوصفها شكلا مجردا ، ولكن بوصفها الفضاء الوحيد الممكن بالنسبة إلى هذا الذي يكتب.

إنه (ميثاق الكلام) الذي يوحد الكاتب والآخر، بحيث تكون كل لحظة من لحظات الخطاب، جديدة تماما، مفهومة تماما. ومن ثمة، أصبح الشعر، هو علم ليس للقلب الإنساني، ولكن للكلام الإنساني[1]. لهذا، يجب أن يقوم الشعر استنادا على حضوره ذاته، إلى حضور النص بكيانه الخص، ونظامه الإبداعي الخاص. وتأسيسا على ذلك، فإن السؤال الأساس في قراءة الشعر، هو المعرفة الشعرية، معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعري، وماهية اللغة الشعرية. إن الحياة في الشعر، هي دائما وأبدا، على غيرها ما هي عليه في حركتها الحية. فالحياة في الشعر، إشارة ولمح، لا ترجمة أو تصويرا، وهي رمز لا شرحا. من هنا، تكون الحياة في الشعر أكثر معنى، وأبقى من الحياة في الواقع المباشر[2]. العمل الفني كما يقول (كلود ليفي ستراوس C.L.Strauss)، يقع دون نوايا صانعة وفوقها[3]. فالمبدع/ الشاعر يفقد السيطرة على عمله منذ أن ينتجه، وسوف ينمو العمل وفقا لطبيعته الخاصة به. ومن ثمة، فإن الكيفية الوحيدة لخلود النص الشعري، هي أن يؤدي إلى ولادة أعمال شعرية أخرى ستظهر، للمعاصرين، بأنها أكثر حيوية من أعمال أولئك الذين سبقوهم مباشرة. ذلك أن الأهواء والانفعالات الإنسانية حين ينظر إليها من منظار الزمن البعيد، تتمازج وتتلاشى. فالزمن لا يضيف شيئا ولا ينقص شيئا من ألوان الحب والكراهية التي يشعر بها البشر. وهو لا يضيف ولا ينقص شيئا من التزاماتهم وصراعاتهم وآمالهم. فهي نفسها، أمس واليوم. ولو محت المصادفة زمنا واسعا من التاريخ، فإنها لن تؤثر تأثيرا كبيرا في معرفتنا للطبيعة البشرية. قد تكون الخسارة الوحيدة التي لا يمكن تعويضها، هي خسارة الأعمال الفنية التي تكون هذه الأجيال قد شهدت ولادتها. لأن البشر لا يختلفون، وحتى أنهم لا يوجدون إلا بأعمالهم[4]. وكما يعبر (ماكس بلاك Max Black) ، إن وصف ميدان من ميادين الواقع من خلال نموذج نظري متخيل، هو طريقة في رؤية الأشياء على نحو مختلف، تتغير لغتنا عن موضوع بحثنا.

---

[1]– ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص38.

[2]– ينظر : أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص154.

[3]– ينظر : كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية، ص131.

[4]– ينظر : كلود ليفي ستراوس، م.ن، ص132.

وينبع تغيير اللغة هذا، من إنشاء خيال استكشافي، ومن خلال نقل خصائص الخيال الاستكشافي

إلى الواقع نفسه. إن الشعر الجميل كما يحدده (هيجل)، هو ذاك الذي يشغل نقطة الانتصاف، بين التعبير الجوهري عن الشيء، وبين التعلق الكامل بما لا غرض له سوى انتزاع الإعجاب. وبوسعنا تحديد مواصفات هذا الشعر، بأنه "يعبر عن الحياة الأسمى والأعلى في عظمة جميلة وهادئة، كتلك التي نعجب بها في أعمال فيدياس (نحات إغريقي) أو هوميروس (شاعر ملحمي إغريقي). فهنا يطفح كل شيء بالحياة. فكل نقطة مهما تكن عديمة الشأن، والأشكال جميعا، والحركات كافة، والأعضاء قاطبة ليس فيها شيء عديم المدلول أو عديم التعبير. بل كل شيء فعال وذو مردود، ومن أي زاوية نظرنا إلى العمل الفني، وجدناه ينبض بالحياة الحرة، بحياة هي حياة الكل"[1]. بهذا المعنى، فإنه ليس من الصعب –كما يحدد (ماركس Karl Marx)–، أن ندرك أن للفن والملحمة عند الإغريق، صلات مع عدد من الأشكال الاجتماعية، وإنما الصعوبة في كونهما ما زالا يقدمان لنا متعة فنية، ويعتبران إلى حد ما، كقوانين ونماذج لا تضاهى[2]. الشعر بهذا المعنى، قوة تجمع التنافرات في علاقة إدراكية وانفعالية من خلال استخدام اللغة، استخداما يناسب أن تكون إحداهما عدسة لتصوير الأخرى. وبفضل هذا الانعطاف عبر الخيال الاستكشافي، ندرك روابط جديدة بين الأشياء. وأساس هذا النقل، هو (التشاكل Isomorphisme) المفترض بين النماذج، وميدان استخدامها. وهو ما يضفي الشرعية على النقل التمثيلي للمفردات، حيث يسمح للاستعارة بأن تعمل كنموذج، فتكشف عن علاقة جديدة[3]. بهذا المعنى، لا تصل اللغة الشعرية إلى الواقع، إلا من خلال انعطافة تنكر الوصف الاعتيادي له. وهي بذلك، تهدف إلى جعل الواقع، اكثر واقعية من المظاهر الخارجية. هذا هو السبب في أن الشعر يخلق عالمه الخاص. إذ يؤثر الشعر، "تعليق

1- هيجل، فن العمارة، ص10.

2- ينظر : هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص13.

3- ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى، ص113.

الوظيفة المرجعية من الدرجة الأولى في اللغة الاعتيادية لصالح مرجع من الدرجة الثانية. يلصق تماما بالبعد الخيالي الذي تكشف عنه نظرية النماذج. وبالطريقة نفسها التي ينبغي فيها التخلي عن المعنى الحرفي لكي ينبثق المعنى المجازي، ينبغي طرح الإحالة أو المرجع الحرفي لفسح المجال للخيال الاستكشافي لتشغيل وصفه الجديد للواقع"[1]. فالشعر كما يقول (أرسطو)، لا يحاكي الواقع إلا بإعادة خلقه على مستوى أسطوري للخطاب[2]. بهذا المعنى، ينطوي الشعر على استخدام متوتر للغة لكي يعزز مفهوما متواترا عن العالم. التوتر بهذا المعنى، لا يوجد داخل اللغة فقط، بل داخل المنطوق الاستعاري. هكذا لا تخبرنا اللغة الشعرية عن ماهية الأشياء حرفيا، بل ماذا تشبه؟. ومن ثمة، يمكننا أن نعد الاستعارات المتوترة، استعارات تدين بأسبقيتها في الكشف عما هي عليه الأشياء، إلى انتظامها في شبكة ومستويات متدرجة[3]. النص الشعري العظيم، إذن، يشمل الواقع ويتجاوزه. إنه يحتضن الواقع والممكن. فاللغة الشعرية، تحيل على الأشياء ولا تمتلك قيمتها إلا ما تعيرها هذه الأشياء. فالأشياء ليست شعرية بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة. فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة. فيكون شعريا[4]. بهذا المعنى، فإن ما يهم شعريا، ليس الأشياء في ذاتها، بل الأشياء معبرا عنها من خلال اللغة. إذ تحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى. ومن ثمة، فإن الدور الخاص بالشعرية الأدبية، هو مساءلة العبارة لا المحتوى[5]. هنا تكمن مقدرة الشعر، في أنه محاكاة Mimesis. ذلك أن الأدب بحسب (رولان بارت)، هو واقعي من جهة، ولا واقعي من جهة أخرى. فهو واقعي حين يتخذ من الواقع موضوع رغبة معرفية، وهو لا واقعي حين يحاول أن يمثل مستوى متعدد الأبعاد بمستوى وحيد البعد، هو اللغة. فالواقع هو المستحيل. ومن ثمة، لا يمكن تمثيله. والأدب يصير لا واقعيا حين يعتقد أن الرغبة في المستحيل، أمر معقول. الشعر بهذا المعنى، هو الوعي بلا واقعية

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى، ص114.

[2]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص115.

[3]– ينظر : بول ريكور، م.ن ، ص115.

[4]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص37..

[5]– ينظر : جان كوهن، م.ن، ص38.

اللغة. إنه واقع اللغة اللاواقعي، أو الواقع اللاواقعي للغة[1]. لذلك كانت مهمة الشعر في سرد ما سيحدث لاحقا Nachgeschichte. والذي يكتسي شكل حلم منبيء أو نبوءة، أو افتراضات بصدد المستقبل. ومن ثمة، فإن أولى خاصيات العمل الشعري، في أن يكون قائما على مبدإ (التحفيز الواقعي Motivation Realiste). يقول (توماشفسكي Tomachevski): "إننا نطالب كل عمل بوهم أولي، وهو أن يكون بالغ الخضوع للأوقاف ومصطنعا إلى حد أننا يجب أن ندرك الفعل كحدث محتمل"[2]. بهذا المعنى يكتسي الوهم الواقعي، شكل مطلب احتمال. ومن ثمة، فإن كل حافز يجب أن يدرج في شكل حافز محتمل بالنسبة للوضعية المعينة. ذلك أن المادة الواقعية، لا تمثل في ذاتها، بناء فنيا. ولكي تصير كذلك، يجب أن تخضع لقوانين خاصة بالبناء الشعري، تلك القوانين التي تظل دائما من وجهة نظر الواقع، مجرد آفاق[3]. لذلك يجب أن يمارس الشعر كما يقول (روبرت شولز R. Schulz)، الآلام غير الاعتيادية، ليحقق انطباعا عن الواقع. لهذا السبب، فهو يستخدم في الغالب الأعم، فكرة الواقعية أو احتمال المطابقة مع الواقع كمعيار للتقويم[4]. بهذا المعنى، لا يمكن مقاربة الموضوع المحتمل، إلا على نحو تلقائي. ذلك أن المواضيع المحتملة التي تنتقي من المواضيع الواقعية، سواء بعزلها عنها، أم بحصرها، هي لكونها هكذا، تصبح بحسب (جيل دولوز) مواضيع رمزية طفولية Objets Partiels[5]. إنها ليست من صنف المواضيع التي يمكن حصرها وإحصاؤها، وذلك خلافا للمواضيع الواقعية. إنها بالأحرى مواضيع شبيهة بأطراف الأشياء، شبيهة بقطع القماش الممزقة التي تظل تبحث عن أصلها، هويتها. الموضوع المحتمل بهذا المعنى، موضوع ينتمي إلى ماض هو دوما متقطع الصلة بالحاضر لا يمكن أن يرتقي ليصبح راهنا. هو لا يسمح إلا للحاضر بالمرور. لذا يظل دوما ثمة شيء ينقصه يحول دون حلوله حاضرا، فلا يدرك

[1]– ينظر : عمر اوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص58.

1– توماشفسكي (مشترك): نظرية الأغراض، نصوص الشكلانيين الروس، ص196.

2– ينظر: توماشفسكي (مشترك): م.ن ، ص199.

3– ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص123.

4– ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز، او نسق المتعدد، ص45.

أبدا هويته أو ذاته[1]. فهو مثل الزمن لا نعثر عليه إلا بوصفه شيئا ضائعا أو مفقودا. لذلك يبقى الموضوع المحتمل، مجهولا، لا يمكن تطويقه ورسم هويته. فهو موضوع لا يفتأ يغير موقعه باستمرار. إنه المبدأ الذي يفرض التكرار، ولكنه تكرارا متنكر يستتر بأقنعة يظل يغيرها باستمرار[2]. ومن ثمة، فإن إدخال الحوافز في الشعر إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الشعري. وهو ما يسميه (توماشفسكي) بـــ (التحفيز الجمالي Motivation Esthétique)[3] الذي يتيح إمكانية تأويل مزدوج في حالة الحلم والهذيان، ووهم الرؤية. ومن ثمة، فإن الأهمية الجوهرية للدلالة العجيبة للشعر، يقوم على قناعة، بأن كل ما يقع في واقع الحياة الإنسانية، متعلق، زيادة على الأسباب الحاضرة والبديهية، بسببية أخرى كونية، أكثر عمقا، لكنها أقل وضوحا[4]. لذلك فإن الخاصية المميزة للعجيب الحقيقي، لا يظهر أبدا في كل سافر، وإنما يظهر في شكل إمكانيات توحي به وتشير إليه. بهذا المعنى، لا يخلو العجيب الحقيق من إمكانية، خارجية وشكلية، ولكنه في نفس الوقت، يظل احتمالا. ذلك أن كل "التفاصيل الخاصة، يجب أن يكون لها طابع يومي. غير أنها، في مجموعها، يجب أن تشير إلى سببية أخرى"[5] هكذا، يعلمنا الشعر باستمرار، أن نقرأ بطريقة ساذجة، في أن نطيع إشارات الكاتب. فكلما كانت موهبة الكاتب عظيمة، أو كان من الصعب معارضة توجيهاته الانفعالية، كلما كان العمل مقنعا. من هنا، فإن قوة الإقناع، هي مصدر انجذابنا نحو العمل الشعري[6]. يقول (أدونيس): "إن الإبداع لا عمر له. لا شيخ. لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته، إذ ليست كل حداثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديا، حديث"[7]. هكذا يؤسس (أدونيس)، أن الكتابة الشعرية، أصبحت مرادفة للإبداع والإبلاغية، خارج إطار الزمن. إذ ليس النص الشعري في الأساس، برسالة موجهة إلى مدى معين من القراء. إنه ليس مقطعا في سلسلة

5- ينظر : فليب مانغ، م.ن، ص45.

6- ينظر : فليب مانغ، م.ن، ص44.

[3]- ينظر : توماشفسكي، نظرية الأغراض، نصوص الشكلانيين الروس، ص200.

[4]- ينظر : توماشفسكي، م.ن، ص199.

[5]- ينظر : توماشفسكي، م.ن ، ص200.

[6]- ينظر : توماشفسكي، م.ن، ص207.

[7]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص340.

تاريخية، بل كما يحدده (بول ريكور)، هو نوع من الموضوع اللا- زماني، الذي قطع روابطه بالتطور التاريخي بمجمله[1]. ومن ثمة، لا وجود سوى لزمن بلا ماض وبلا مستقبل، هو الزمن الخاص بالإبداع الفني[2]. بها المعنى، فإن مجالات تأويل الشعر، هي خاضعة لتبديلات دائمة، تعيد الشعر إلى حظيرة المعاني الأساسية الخاصة بكل حقبة. لذلك فهي تنظر إلى الشعر من زاويته اللازمنية. وهي لذلك تحقق الوحدة الصعبة، بل المستحيلة، بين الزمني والأزلي، بين القيمة التاريخية والقيمة المطلقة، بين الحقيقة النسبية والحقيقة الكلية[3]. الحداثة الشعرية بحسب الشاعر (يوسف الخال): "حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها، فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف "[4]. من هنا، تأتي لا نهائية الخلق الشعري، بتجدد تمظهره في ممارسات حديثة. وهذا ما دفع الفنان الفرنسي (شابانون Chabanone) إلى نبذ فكرة الجمال الصنعي والاتفاقي. يقول: "لا تفقروا الفن، لا تطفؤه، من خلال حصره في أحداث نتاجاته"[5]. فإذا كان العلم، هو البحث الذي يتحقق ، فإن الشعر هو البحث الذي يظل بحثا. ومن ثمة، فإن الحقائق الشعرية، هي حقائق تولد باستمرار، وتتجدد إلى ما لا نهاية، وبالتالي، فإنها ليست نصا كتب، وإنما هي على العكس، نص يكتب إلى ما لا نهاية. بهذا المعنى، يمكننا أن نحدد الواقع، بأنه الشيء الذي ينبني عليه العلم والشعر على السواء. الأول للتنقيب عنه، والثاني لتجاوزه. فإذا صح أن العلم، هو اكتشاف نظام كوني، عام وضروري، بواسطة القياس، فإن الشعر، هو التسامي بالواقعية اليومية إلى حد الاقتلاع[6]. ذلك أنه إذا كانت تفهم الدلالة في الأعمال العلمية فهما حرفيا، أي بوصفها عنصرا خارجيا، فإن ما يميز الأعمال الشعرية، هو بحسب (بول ريكور)، فائض المعنى الذي

---

[1]- ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص143.

[2]- ينظر : كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص05.

1- ينظر : هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص06.

2- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص17.

3- كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص88.

4- ينظر : داني هويسمان، علم الجمال، ص180.

يتخطى حدود العلامة اللغوية[1]. وما دامت المعرفة الشعرية، هي معرفة متعددة (حوارية)، يفرق (رولان بارت) بين العلم والأدب، في كون اللغة العلمية، هي مجرد وسيلة للتواصل. بينما اللغة في الأدب، هي حقل للدلالات. والعلم لا يهدف إلى التأمل في خطابه الخاص به بخلاف الأدب الذي يتأسس دوما كخطاب حول الخطاب. ومن ثمة ، فإن المعرفة بحسب خطاب العلم ، عبارة. وبحســب الكتابة الأدبية تعبير. وان الفرق بينــهما

5- ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص83.

يكمن في أن لغة العبارة، تغيب من تصدر عنه اللغة، بينما تعرض لغة التعبير مكانة الذّات، لتدرك الكلمات ليس كمجرد أدوات، بل كقذائف، وانفراجات، ورجة، ونكهة. ومن ثمة، فالأدب كما يقول (بارت): "يجعل من المعرفة عرسا"[1]. وإذا كان العلم أفقا محدودا، فإن الشعر العظيم، هو النسخ الذي يفجر هذه المحدودية، ويتجه نحو ما لا حدود له، وما لا ينتهي. وتبعا لذلك، فإذا كان العلم هو طريقة / منهج الاستدلال العقلي الذي يرمي إلى نتيجة نهائية، فإن الشعر هو، طريقة تعمل على أرض يزداد فيها الاحتمال إلى غير نهاية، تفضي بنا شيئا شيئا، إلى حالة تكاد تعدل اليقين. وكان (فاردي Verdi)قد أطلق الشعار الذي يتسنى لجميع الفنانين أن يعتمدوه: "ابتكروا ما هو حقيقي"[2]. هذه الدعوة من (فاردي)، تتفق مع مكتشفات العلم الحديث التي أسقطت مبدأ الحتمية، إذ في عالم الفيزياء المجهرية، لا يمكن بالضبط، وفي آن واحد، تحديد سرعة الجسم ووضعيته في لحظة معينة. هذا ما حدا بالعالم (هايزنبرغ Heisenberg) إلى وضع نظرية، "مبدأ التغير"[3]. من هنا، يتوافق العلم مع الشعر، في أن كل تفسير للظواهر، إنما ينجم عن دمج العوامل الشخصية والموضوعية. فالعلم إذن ليس شديد الموضوعية. إذ لا يمكن فصل انعكاسات المراقب/المحلل الشخصية. ففي التحركات الجسدية، تمتزج التحركات النفسية بعقلانية منفتحة تحدد الوضع الحاضر، مما يتوافق مع الواقعية المنفتحة التي بعثرت مفاهيم الإحساس. من هنا، أن العالم والشاعر يلتقيان –عن طرق مختلفة– على مفهوم مجدد ومنفتح للعالم/ الواقع، يدخل فيه كل ما هو لا منطقي. بهذا المعنى، كان على الشعر كما على العلم، اكتشاف وحدة الأشياء خلف تعدد معطياتها. ذلك أن معرفة الأشياء في حركتها الذّاتية الحية، وتطورها التلقائي، هو إدراكها كوحدة للأضداد، كمنظومة للتناقضات[4]. العلم بحسب هذا المبدإ، لا يعدو أن يكون صيغة رمزية، أساليب للإشارة، للاعتلام Repérage،

1– عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص57.

2– دني مويسمان، علم الجمال، ص179.

3– إيقون، السوريالية، ص33.

4– ينظر : زاموشكين، الفلسفة والعملية الثورية، ص118.

لوضع العلائم والإشارات والرموز. العلم بهذا المعنى، لا يشير إلى ما تم صنعه Faconné من قبل الإنسان، من اجل الاعتلام، لأجل التمييز برمز، بل غدا إنتاجا للفن من اجل هدف منفعي، هو التأثير في الطبيعة. ومن ثمة، فإن العلم بحسب الفيلسوف الفرنسي (إبل ري Abel Rey)، يعطي وصفات علمية، ولا يستطيع أن يعطي معرفة فعلية. إذ يجب "البحث عن معرفة الواقعي بوسائل أخرى، يجب السير في سبيل آخر، يجب أن يعاد إلى الحدس الذّاتي، إلى الشعور الصوفي بالواقع، وبكلمة إلى الملغز، ما كان من المظنون أن العلم قد انتزعه منها"[1]. وقد أشار الفيلسوف الألماني (يوسف ديتزغن Y. Dietzgen)، إلى أن موضوع العلم لا متناه، وان ما لا يقاس، ما لا تكمن معرفته إلى النهاية، ما لا يمكن استنفاذه، ليس اللامتناهي فقط، بل أيضا اصغر ذرة، لأن الطبيعة في كل أجزائها لا بداية لها ولا نهاية[2]. ومن ثمة، فإن ما لا يتغير بهذا المعنى، هو أمر واحد فقط، عكس الوعي البشري للعالم الخارجي الموجود المتطور بصورة مستقلة عن الوعي البشري. إذ لا وجود لأي ثابتة أخرى، أو لأي كنه آخر، أو لأي جوهر مطلق. يقول (ابن رشد): "إن العلم في حدوث دائم، وإن ليس لحدوثه مبدأ ولا نهاية. فإن الذي أفاد الحدوث الدائم أحق باسم الإحداث أو الخلق من الذي أفاد الإحداث المنقطع، أي الإحداث في زمان. فالعالم محدث لله سبحانه. وقد سمى الحكماء العالم قديما تحفظا من المحدث الذي هو في زمان وبعد العدم. ولا يجوز إسناد الإحداث المنقطع لله لأن الإحداث الدائم أولي فيه، ويشير إلى قدرته المستمرة على الفعل. فلا عجز، ولا توقف ولا تغير، فأزلية العالم لا تنكر الخلق والإحداث"[3]. ومن ثمة، فإن كنه الأشياء وجوهرها، هما أيضا نسبيان، وهما بالتالي يعربان فقط عن تعميق المعرفة الإنسانية للمواضيع. من هنا ، الطابع المؤقت، النسبي، التقريبي لجميع مراحل معرفة الطبيعة من قبل العلم لدى الإنسان. إن الإلكـــترون لا ينضب مثله مثل الذرة ، والطبيعة لا متناهية، ولكنها توجد إلى ما لا نهاية. ومن ثمة، فإن وعي الإنسان وتصوراته، هي على العموم، صورة عن الواقع الموضوعي. فالعالم، هو

[1]– لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص298.

[2]– ينظر : لينين، م.ن، ص304.

[3]– ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص26.

حركة هذا الواقع الذي يعكسه الوعي، وحركة التصورات، تناسبها حركة المادة خارجا عن الوعي. مفهوم المادة بهذا المعنى، لا يعبر عن شيء عدا الواقع الموضوعي المعطى في الإحساس. فالمادة بحسب الفيلسوف الروسي (بوغدانوف Bogdanov)، هي "الإمكانية الدائمة للإحساسات"[1]. لذلك فهي متحركة منذ الأزل، ومتغيرة إلى الأزل. ومن ثمة، فإن قابلية تفسيرها كما يؤكد الفيلسوف الأمريكي (جون غرير هيبن Hibben)، تستخلص من خواص العقل[2]. ويقول العالم الفيزيائي الفرنسي (بيوترد وهيم P.Duhen)، إن تطور الفيزياء يستتبع نضالا دائما بين الطبيعة التي لا تكل عن إعطاء المادة، وبين العقل الذي لا يكل عن المعرفة. الطبيعة لا متناهية، ولكن العقل يحول الأشياء في ذاتها بصورة لا متناهية أيضا إلى أشياء من اجلنا. ومن ثمة، فإن النضال بين الواقع وقوانين الفيزياء، سيدوم إلى ما لانهاية. وكل قانون تصوغه الفيزياء، يقابله الواقع. عاجلا أم آجلا، بدحض فض بواسطة الواقع. ولكن الفيزياء، ستنقح بلا كلل، وتغير، وتعقد، القانون المدحوض. ومن ثمة، فإن نظرية الفيزياء، ليست نظاما مصطنعا تماما، إنما هي تصنيف طبيعي، انعكاس لتلك الوقائع التي لا يمكن للطريقة الاختيارية أن تتأملها مباشرة حرفيا[3].ومن ثمة، فإذا كان الشعر يتقاطع مع العلم في اكتشاف الحقائق الجديدة، والمظاهر المجهولة في العالم، إلا أن الشعر يبقى مختلفا عن العلم. فالشعر ليس علما، بل هو فن. والفن بحسب (جان كوهن Jean Cohen)، شكل، وليس شيئا آخر غير الشكل[4]. بهذا المعنى، ليس هناك ما يمنع الشاعر من الإعلان عن حقائق جديدة عن طريق الصور البلاغية التي تكون جوهر الفن الشعري، وهي التي تفك اسم الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم. من هنا، كانت الصور البلاغية بحسب الشاعر (مالارميه)، هي عناصر أساسية في الشعر[5]. إذ لم يعد الموضوع كله بحسب الشاعر (بول فاليري)، علة للشكل، بل هو أثر من آثاره[6]. يميز

[1]– لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص314.

[2]– ينظر : لينين، م.ن، 316.

[3]– ينظر : لينين، م.ن ، 363–364.

[4]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص46.

[5]– ينظر : جان كوهن، م.ن، ص47.

[6]– ينظر : جان كوهن، م.ن، ص47.

(جورج لوكاش G. Lukacs)، الانعكاس العلمي عن الانعكاس الشعري. فالأول يعطي صورة تصورية للواقع، في حين يصور الثاني، الواقع من خلال مخيلته. ومن ثمة، لا تنشأ الاستعارة الشعرية عن مجرد إدراك حسي، بل عن إدراك حسي وقد صورته المخيلة، عن عرض ثان Re- Présentation. وإذا وضع العلم الإنسان أمام الواقع نفسه، فالشعر يقدم الانعكاس التقليدي الإيمائي للواقع[1]. ويلاحظ (لوكاش) أن كل تصوير جمالي للواقع، هو مليء بالانفعالات، بل حيث تصبح الانفعالات عنصرا مؤلفا ضروريا في التكوين الفني للغرض الذي نعتبره في خاصيته[2]. بهذا المعنى، يصبغ الشعر جدارة المعرفة على الكتابة. حيث تمتزج النظرية المجردة بالرؤية الشعرية في شكل طقس صلاة ونبوءة. ومن ثمة، لم يعد الأمر، يعني السعي للتوفيق بين هاتين القوتين اللتين تهيمنان على الإنسان، بل أصبح الأمر، أمر إعلان تقاربهما واعتبارهما المحرك الأساسي في حضارة الإنسان الجديدة. تلك الحضارة التي لا تريد أن تكون جدلية، ولا أن تكون كشفا، بل أن تكون طريقة تجريبية، ملتقى حوداث بفرضيات. إنها تقوم على فرضيات تستند إلى وقائع ولكنها تمنح نفسها حق القدرة على التعميم خارج حدود الاستقراء، وخارج حدود الشر الأنطولوجي الذي يعرب عن انحطاط الطاقة[3].

2- ديناميـة اللغة الشعرية:

على هذا النحو يحظى العلم والشعر بما يوفق بينهما، لا في حاضرهما، بل في مستقبلهما. لأن المعرفة، هي أساس بناء الكائن. فالكائن ليس بمعطى، بل هو المبحوث عنه باستمرار. إنه يوجد في الأمام، لا في الخلف. يوجد عبر مستقبل أقل احتمالا. من هنا، فإن كل كشف يرمي إلى فك ألغاز الوجود الإنساني عبر احتواء اللغة الإنسانية في لغة قصوى، هو أشبه بطلسم صوفي تبلغ من خلاله اللغة ذاتها، انغلاقا أقصى. انغلاق اللغة بهذا المعنى، هو إسهام في الإبقاء على روح البحث في العالم. بذلك، لم يعد الشعر،

1- ينظر : هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص67.

2- ينظر : هنري أراغون، م.ن، ص67.

3- ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص182.

وصفا لعالم خيالي، بل هو تبني الغد، الذي يفقد فيه ومن خلاله، عالم اليوم، دلالته ونظامه. إنه بالإجمال، الفعل الذي يوحد الطبيعة بوعد التصوف. إنه لغة وكون، دال ومدلول، لغة الممكن، والمطلق[1]. اللغة القصوى التي تكشف عن هذا الحضور، وتصفه، تظل في جوهرها، ناقصة. ولعل هذه هي السمة الأساسية لكل حداثة شعرية، في أنها: ضرورية وناقصة[2]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي كتابة مفتوحة. والكتابة المفتوحة بحسب (إلياس خوري)، هي الكتابة الطقسية. والطقس، هو دورة الحياة. والطقوس تتجدد بتجدد الحياة نفسها. الكتابة الشعرية، هي ضد الشكل الجاهز، لإنه عدو الحياة، وأداة لسحقها واستعبادها. فالكتابة المفتوحة، هي بحث مستمر عن طقوس الحياة، إنها طريقة حياة، وليست تعبيرا عن الحياة. لا تحدها الأشكال الجاهزة، بل هي تبحث وتخترع. الكتابة المفتوحة، هي إنشاء لما لم ينشأ بعد، بحث عما لم ينوجد بعد، اكتشاف لما يمكن اكتشافه. وهي لا تعكس الواقع ولا تعبر عنه، إنها جزء من هذا الواقع، وليست فوقه. إنها صياغة داخل الحركة، وليس تعبيرا عنها. إنها لا تنقل، بل تكتب. فالكتابة ليست نقلا ، بل فعل. إنها حد يرسم حدود الممارسة في وعيها لذاتها كممارسة. هنا، يكمن تمايزها وفرادتها[3]. إن النظام Système، سواء كان استمرارا شعريا بيوطيقيا، أو نظام علامات، أو نظام محاكاة، فإنه كما يقول (رولان بارت R. Barthes)، قتل قصدي[4]. يقول (عبد الفتاح كيليطو): "إذا أراد الإنسان أن يتجدد، فما عليه إلا أن يغترب، أن يبدل مقامه، أن يغرب، كما تفعل الشمس. على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها"[5]. فالشمس لا تبقى على حال، بل تتجدد، وتطلع كل صباح، فمن حسن الحظ أن الشمس بحسب (كوبرنيك Copernic)، (حدقة العالم)، وآخرون يسمونها، (روح العالم)، وآخرون أيضا يسمونها (الموجه). (تريسميجيست Trismégisté) يسميها، (الإله المرئي). (إلكتر

4- ينظر : إدوارد موروسير، م.ن، ص187-188.

1- ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص189.

2- ينظر : إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص85-89.

3- ينظر : رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص57.

4- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص62.

L'electre)، (سوفوكليس-Sophoklés)، يسميها (التي ترى كل شيء)[1]. هكذا، فالكواكب تدور حول عين ضوئية، وليس حول جسم جاذب بثقل. يقول الشاعر (إيفان غول Yvan goll):

"العالم يدور حولك

عين متعددة المظاهر تطرد العيون من النجوم

5- ينظر : غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص158.

وتورطها في منظومتك الدوارنية

حاملة معك سدائم عيون في جفونك"[1]

يقول (ابن عطاء الله السكندري): "فمثل الحقيقة المحمدية كالشمس، وانوار قلوب الأولياء، كالأقمار، وإنما أضاء القمر لظهور نور الشمس ومقابلته إياها. فإذا الشمس منيرة نهارا، ومضيئة ليلا لظهور نورها في القمر الممدود منها. فإذا هي لا غروب لها. فقد فهمت من هذا انه يجب دوام أنوار الأولياء لدوام ظهور نور الرسول الله صلى الله عليه وسلم فيهم"[2]. لذلك كان خيرا للشمس في أن تكون متحركة، أفضل من أن تكون ساكنة. وكما يقول (ابن رشد)، إن لحركة حياة ما للأشياء الطبيعية، كانت في حركة دائمة[3]. فلو لم يكن للشمس فلك مائل، لما كانت الفصول، وهو أمر بين أن لهذه الأزمان، ضرورة في وجود أنواع الحياة. من هنا، أهمية الحركة اليومية. فإنه لو لم تكن الحركة اليومية، لم يكن ليل و لا نهار، وكانت تكون نصف السنة نهارا، والنصف الآخر ليلا. وكانت الأشياء تهلك حينئذ. أما في النهار، فمن الحر، وأما في الليل، فمن البرد. إذ لا تزال الأيام كما يقول (محي الدين بن عربي)، دائمة دائرة أبدا بالتكوين[4]. لهذا، يميز (ابن رشد)، صنفان من الكمال تتميز بهما الأشياء: "كمال محض لا يكون فيه شيء من القوة أصلا وهو نهاية الحركة الذي إذا بلغته كفت وفسدت (...). وإما كمال يحفظ ما بالقوة ولا يوجد إلا بوجود القوة مقترنة به. وهذا المعنى هو المسمى حركة. ولذلك قد يظهر أن الحركة من الأمور المتصلة لنه متى وقعت وتعين منها جزء يمكن أن يشار إليه فقد يظل فصلها الخاص ووجد الصنف الآخر من الكمال المحض. وإن تحركت بعده فإنما ذلك من جهة ما لها قوة أخرى. وبالجملة، هي حركة أخرى"[5]. بهذا المعنى، فإن للأشياء كمالين: كمالا حين ما ينفعل حفاظا للانفعال. وكمالا حين يتم الانفعال والتغير. فالحركة إذن، كمال

1- – ينظر : غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص159.

2- ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، ص18.

3- ينظر : ابن رشد، رسالة ما بعد الطبيعة، ص148.

4- ينظر : محي الدين بن عربي، كتاب أيام الشأن، الرسائل، ص65.

5- ابن رشد، رسالة السماع الطبيعي. ص47.

المتحرك بما هو متحرك[1]. لهذا يتحول المكان في الشعر، إلى مكان خاص. حيث يعيد تفكيكه وخلقه من جديد. فأن نألف مكان، يعني أننا نألف مكاننا ونكتبه ونعيد خلقه، ونزاوج بين صوته وصورته، وبين صوت الذّات وصورتها. لذلك اعتبر السفر عبر الأمكنة، جزءا أساسيا من سيرة الروح في الشعر والذّات. فالرحلة، سيرة في المكان، والراحل فيه، سير ضمير المتكلم في الأرض التي يسيرها. الضمير الذي لا يسرد، بل يتيح معرفة تتأول[2]. إن هذا الموقف من النصوص، يعكس موقفا مشابها من العالم الخارجي. فالتأويل كما يقول (إمبرتو إيكو Umberto Eco)، هو "تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى. فشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي، استنادا إلى قوانين نيوتن، يعد شكلا من أشكال التأويل، تماما كما هو الإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما"[3]. الشعر هو لقاء مع الذّات. لقاء ينتهي إلى حيازة الذّات. هو وصول/ اختراق للزمن، في سباق بالفكر أسرع من الزمن. الشاعر لا يستطيع أن يوقف دوران الشمس، لأنه يدرك عدم إمكانية إيقاف حركة الشمس. لذلك فهو يريد أن يستبقي الشمس في مسارها. حتى يتمكن أن يكون هناك عندما تصل الشمس. لا وجود لطموح أكثر عمقا من هذا. لذلك لا يوجد ما هو مستنكر أكثر من الشعر. الشعر يريد أن يخرج عن مسار الزمن، ويتميز عن الجموع، وعن تتالي الموجودات المغفل. الشعر يرفض هذا التسلسل، وهذه المرافقة. يبدأ الشعر إذن، منذ اللحظة التي يتم فيها الشعور بحيازة الذّات. ومن ثمة، كان العمل الشعري، فرادة وتميزا. لقد نجح في إيقاف الشمس. وهذا يعني انه أنقذ ذاته من القياس الزماني المشترك. لقد أنقذ ذاته من الزمن، حين حطم متوالي السلسلة التي تجعله يمشي مع المخلوقات الأخرى. لقد تم تحويل الذّات من موقعها المركزي لكي تتبوأ/ تحتل مواضع مشحونة بالطاقات وبالتأيرات المترسبة على نحو مترحل Nomade وتائه. إذ ليس ثمة صيرورة مستقبيلة من دون راسب من التأثير، يظل كامنا بين طياتها. ذلك أن التأثيرات كما يقول (جيل دولوز J. Deleuze)، تمثل محطات

6- ابن رشد، م.ن، ص48.

[2]- ينظر : أحمد الشهاوي، الغرب بعيون عربية، سلسلة كتاب العربي، ج2، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005، ص198.

[3]- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص117.

تظل تحل فيها الذّات المترحلة، وهي تجهد مدفوعة نحو مستقبلها. فالذّات تحول وترحال، تظـــل تمضي إلى الأمام ، عبر صيرورة مستقبلية. وتبعا لذلك ، لا تتضمن الصـــيرورة المستقبلية فحسب، ذاتا، تختلف عنها، حدا يحدها، لأن حدها لا يوجد إلا وهو مأخوذ ضمن حركة مدفوعة نحو المستقبل، من دون أن ينفصل عما ظل يلازمه. المستقبل بهذا المعنى، يتخذ شكل الكتلة، تظل تمتد في راهنيتها، مزامنة لكل قطب من حدي الثنائية المتعارضة. وتظل في نفس الوقت تفتقد التماثل والتناسق، وهي تمثل منطقة غائمة ومبهمة لا يمكن تمييزها بوضوح[1]. لذلك يظل المستقبل مبهما، غامضا، يتعذر تمييزه. إنه خط يظل دائما يتوارى على نحو هروبي، مدفوعا نحو منطقة مبهمة غامضة. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ليست سوى تلك الصيرورة المستقبلية المبهمة. أي ذلك الخط المتواري الممعن في الهروب. فالكتابة بحسب (دولوز)، لا تعني أن يصبح المرء كاتبا[2]. لذلك أن تموضع الشاعر في المكان لا يصبح شعرا، إلا إذا هاجر نحو ناحية أخرى، لابد له من أن يتحول ويهاجر. فليس ثمة شعر طالما هو محكوم بتنسيق واحد. فلابد، لكي يكون ثمة شعر، من تنسيق منفتح على تنسيق مختلف و متعدد. وهو في توجهه لا يفتأ يغير اتجاهه باستمرار. الشعر بهذا المعنى، هو التموضع الذي يظل على الداوم مهاجرا، لا يعرف الثبات، ولا الاستقرار. هذا الشرط القاضي بالهجرة، هو الذي بمقتضاه تتحول المادة الخام إلى مادة تعبيرية[3]. المستقبل هو دائما، نشاط هروبي مدفوع في شكل خط لا يعكس شيئا ولا يمثله. إذ ليس ثمة شعر محاكاة، لأن كل محاكاة، هي مشفوعة بالإخفاق، وان كل إخفاق بحسب (دولوز)، ما هو إلا قرض/قضم فئران[4]. الشعر بهذا المعنى، يبدأ دائما مع التجريد. من هنا يشعر الشاعر باستمرار بالوحشة الهائلة في دنياه. لذلك ينطلق يصفها بكل حرارة. يحس بأنه غريب عن كل ما في الوجود من أشياء وأحياء. حتى كان موضع (الغربة)، تيمة فنية أصيلة في حركة الشعر الحديث. الغريب

1- ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص95-96.

2- ينظر : فليب مانغ، م.ن، ص96.

3- ينظر : فليب مانغ، م.ن ، ص99.

4- ينظر : فليب مانغ، م.ن، ص97.

الحق كما يتمثله (أبو حيان التوحيدي)، ليس ذلك الذي "نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن آلاف له عهدهم الخشونة واللين"[1]. وإنما هو ذلك الذي "طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه"[2]. وتلك هي الغربة الوجودية ذات المعنى العميق. إنها إحساس بالوحدة الذّاتية التي يحملها الإنسان في داخله. بهذا، يرتفع معنى الغربة إلى المعنى الأعمق. يقول (التوحيدي): "قد قيل ! الغريب من جفاه الحبيب، وانا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حاباه الشريب، بل الغريب من نودي من قريب، بل الغريب من هو في غربته غريب"[3]. هكذا يصل (التوحيدي) بصورة الغربة إلى حدود التناقض الوهمي Paradoxe. ذلك أن هذا الغريب، قد صارت الغربة نفسها غريبة عنه. لقد ارتفع فوق معنى الغربة عن الوطن إلى معنى الغربة عن الغربة بعد أن صارت الغربة نفسها وطنا له. الغربة بهذا المعنى، حركة دينامية متطورة، إنها حالة معنى، كلما يستشعر حالة، يرتفع فوقها مقاما آخر. إنه بالإجمال، سيرورة حركة في اتجاه، ضد الثبات والجمود. ذلك أن الركون السكوني هو وطن واستيطان. ومن ثمة، كان على الكتابة الشعرية أن تسافر فوق العادة، فتصبح غريبة في الغربة نفسها. يعبر (التوحيدي) عن هذا المعنى للغربة في العلاء والتطاول فيقول: "أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان"[4]. الشعر الحقيقي بهذا المعنى، غربة دائمة. الذي إن رأى غربة قد بدأت تستحيل إلى وطن، يرحل عنها حتى يظل في غربة أبدا. إنه الروح الغريبة التي تهفو إلى التميز، وتنشد دائما التجدد والابتكار. إنه بالإجمال، حركة ضد التكرار، وضد النواميس العامة. لهذا كان الشعر مثل الغريب الذي يتمثله (التوحيدي)، "وأبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود، ويغمض عن المشهود، ويقصى عن المعهود، ليجد من يغنيه عن هذا كله بعطاء ممدود، ورفد مرفود، وركن موطود، وحد غير محدود"[5]. منبع

5- ينظر : أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص113.

1- أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص113.

2- أبو حيان التوحيدي، م.ن، ص114.

3- أبو حيان التوحيدي، م.ن ، ص113.

4- أبو حيان التوحيدي، م.ن، ص115.

الغربة هنا، إنما يصدر عن الذّات، ويأتي من الباطن. فما على الشاعر إلا أن يسلو عن الموجود، المادي والروحي. وبالإجمال، كما يقول (التوحيدي) ، فإن الغريب، من كـــان

غريبا في معناه، كله حرقة، وخوفه وطن[1]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، حادثة فانية، زائلة وعابرة. فخير قرطاس نكتب عليه يقول (التوحيدي)، هو الماء الجاري الدائم التجدد، والهواء. "ألا ترى أن الرقم على الماء لا صورة له، لأن صفحة الماء لا ثبات لها. كذلك الخط في الهواء، وكذلك الكائنات البائدات لا صورة لها، لأنها لا ثبات لها. وأنت إذا وجدت شيئا لا ثبات له لم يضم إليه شيئا آخر لا ثبات له طمعا في وقوع الثبات بينهما، هذا ما لا يدين به هم، ولا ينقاد له ظن، ولو ساغ هذا لساغ أن يجمع بين ماله ثبات، وبين ماله أيضا ثبات، فيحدث هناك سيلان واستحالة"[2]. فإن الكلمة التي تسجل على قرطاس ثابت تقيّد صاحبها. والكاتب الحر، هو الذي لا تقيد كلماته، ولا تصبح عليه كما قال (التوحيدي) في عبارة مليئة بالمعنى، كلا وعلا[3]. الكتابة بهذا المعنى، كسر للمعياري، وانتهاك للمقدس، وخرق للاعتقاد. لهذا استبدلت الكتابة بالماء، الأوراق. فغدا جسدها قطرا عليه تنسج حكاياته، وصارت صورة تقول نفسها، لذة، ومتعة، وشهوة، بعد أن كانت صورة يعكسها الواقع وينتجها بكل قيمة وضوابطه، ولغته. الكتابة بالماء أبطلت هذا الاعتقاد، ودخلت مناطق، تخلقت الكتابة فيها خلقا آخر. بحيث لم يعد من الممكن أن نتحدث عن كتابة مستكينة. ولأن الكتابة أصبحت كينونة مستقلة، فهي بهذا المعنى، حرة. وهي لأنها كذلك، أصبحت قادرة على تأسيس نفسها في المباغتة. وإنها لما كان لها ما أرادت، فقد توطنت في كهوف الأزمنة غير المعروفة، ورحم الأمكنة غير المرتادة. إنها وعد يعيش في هواجسنا المحمومة. فلأنها من حيث هي كتابة، لا تقوم في الكتاب. من هنا، نفهم لماذا خرجت هذه الكتابة عن قيم الاستهلاك، وعقل البدائل البلاغية. فهي لا تأخذ ماهيتها من كونها كتابا مسطورا، ولكن من كونها قراءة تجعل المكتوب مسطورا. إنها بالإجمال، نشاط في حيز القراءة[4].الكتابة زفرة، تنطلق مع مرسلات الريح، تحيا أبدا. أما إذا أسلمت للثبات، فقد تتحجر أبدا. وفي التحجر، الموات. الكتابة هي أن نعبر عن

1- أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص116-117.

2- التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، احمد الزين، الجزء الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1953، ص219-220.

3- ينظر: ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، الجزء الخامس، دار الغرب الاسلامي بيروت. ط1. 1993. ص1930.

4- ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص10 (المقدمة).

الخواطر، والإحساسات، ثم نستودع هذه العبارة، زجاجة نلقيها في البحر المحيط، كما حلم الكاتب (ألفريد دي فيني A.de Vigny)، ودع من أراد على مدى الأجيال كي يسعى للظفر بها. فمن قيلت له، أو أرسلت بعنوانه المجهول، لابد عاثر بها يوما ما في مكان ما، أو زاوية خفية من زوايا ملكوت الروح . و مادام الإنسان عابرا، و الوجود عابرا فإن من خاصية الكتابة الشعرية، هي في أن تكون، عابرة. ذلك أن الوجود/الحياة لا يتفق معها إلا الكلمة العابرة.الكتابة بهذا المعنى،كما يقول (فرانتز كافكا Franz Kafka): "ضرب من الصلاة"[1]. وخير الصلاة، ما اتجه إلى المجهول أبدا. وصار سرا أبدا. فإذا بدا السر أو علم المجهول، فأحرق ما كتبت، وقل مع الصوفي (أبو سليمان الدارني): "والله ما أحرقتك حتى كدت أن احترق بك"[2]. الحرق بهذا المعنى، كما فعل (التوحيدي) و(كافكا)، هو إحساس/ شعور بقلة جدوى الكتابة، وعدم الرضا عن اكتمال قيمتها التعبيرية والجمالية. ثم لأنها أصبحت لا تعبر عن أحوال المبدعين الفعلية[3]. يقول (كافكا): "فانا عندما أقول شيئا، فإن هذا الشيء يفقد أهميته مباشرة و نهائيا . وإني عندما اكتبها فإن الكتابة تضيعه أيضا"[4]. ومن ثمة، فإن (كافكا)، ينتهي إلى أن ما كتبه ليس ضروريا. يقول : " لم أجد ما كتبته إلى الآن ثمينا على نحو مخصوص ، و لا انه يستحق أن يوضع مباشرة في النفايات"[5] . و هو شعور ألم كذلك بـــ (الجاحظ) حينما دفن كتبه في بطن الأرض ، فلم يجد لها أثرا . و بـــ (داود الطائي) ، الذي طرح كتبه في البحر ، و قال يناجيها : " نعم الدليل كنت "[6] . إن الوقوف مع الدليل بعد بعد الوصول،عناء وذهول وبلاء وخمول.وهذا ما جعل (يوسف بن أسباط) يقول بعد طرح كتبه: "دلنا العلم في الأول،ثم كاد يضلنا في الثاني،فهجرناه لوجه من وصلناه،وكرهناه من اجل من أردناه"[7].وهي حالة تطبع حالة الفنان المبدع بصفة عامة،في

1- التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص25 (المقدمة).
2- ياقوت الحمودي، معجم الأدباء، ص1931.
3- ياقوت الحمودي، م.ن، ص1929.
4- رولان بارت، هسهسة اللغة، ص507.
5- رولان بارت، م.ن ، ص506.
6- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص1931.
7- ياقوت الحموي،م.ن، ص1931.

عامة،في عدم رضاه الكامل عن إبداعه . الحرق بهذا المعنى ، إحساس بالإخفاق في الظفر بالمجد الأدبي . لهذا

يقول (أدونيس). إن أعمق وأبهى ما في الشعر، انه دائما في المنفى. حتى وهو في بيته وداخل لغته. وليس منفى الخارج، إلا امتدادا لمنفى الداخل، وتنويعا عليه. فالشاعر منفي دائما حتى داخل جسده، ذاته. كل قصيدة يكتبها، إنما هي انتقال من منفى إلى آخر، من فضاء انفعالي ورؤيوي إلى فضاء آخر. هكذا، يظل الشاعر داخل ذاته وخارجها في آن[1]. من هنا، كانت الكتابة، رسالة بلا عنوان، أو بعنوان مجهول. إنها كرحلة الصوفي إلى مدينته الفاضلة، رحلة كائن غريب متفردن، كائن يعقل ويسمع ويرى ويكتب. رحلة من ضاقت به روحه، لم تغب عنه الآية الكريمة:﴿أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها، أو آذان يسمعون بها، فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور﴾[2]. السفر الصوفي – الشعري، رحلة في المكان والزمان. وتظل رحلة (الشتاء والصيف) كما جاء في القرآن الكريم، فصولا جديدة للبحث عن المجهول غير المعلوم، وتحقيق رؤى وخيالات، حال ضغط الحياة دون تحقيقها. ففي الرحلة، تواصل مع الذّات، ومع كل ما هو جديد، غير مألوف. حيث يشكل مادة ثرية متنوعة للعيش وللكتابة. فأن نسافر، يعني، أن نعرف. ذلك أن في السفر، معرفة. ومن ثمة، فإن المعرفة الشعرية، كالمعرفة الصوفية، هي "كإشراق شمس النهار ظهرت في الأفق وليست منه. تارة تشرق: شموس أوصافه على ليل وجودك. وتارة يقبض ذلك عنك فيردك إلى حدودك. فالنهار ليس منك وإليك، ولكنه وارد عليك"[3]. لذلك كان الشعراء في سموهم، مثل أرباب الجذب في كشفهم، كلاهما التقيا في الطريق. هذا في ترقيه، وهذا في تجليه. إذ لا يعلم قدر أنوار القلوب والأسرار، إلا في الغيب. كما لا تظهر أنوار التجلي إلا في المشاهدة. لذلك يظل الإنسان من دون أن تفتح له ميادين الغيوب مسجونا بمحيطاته ومحصورا في هيكل ذاته. في هذا، يقول الصوفي (ابن عطاء الله السكندري): "أنت مع الأكوان ما لم تشهد المكون،

[1]– ينظر : أدونيس، مجلة (نزوى)، سلطنة عمان، العدد18، السنة 1999، ص27.

[2]– القرآن الكريم، سورة الحج، الآية 46.

[3]– ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص148.

فإذا شهدته ، كانت الأكوان معك"[1]. المشاهدة بهذا المعنى، هي الطريق إلى الحرية الكبرى، وتحقيق مقام الوصال. والوصول هو الفناء في الذّات الذي هو مقام الإحسان، وهو مقام الشهود والعيان حتى يفنى الكون، ويبقى المكون. يفنى الحس، ويبقى المعنى. حيث يغرق العارف في بحر المعاني، وحيث تسقط من رؤيته حس الأواني[2]. من هنا، اتخذ الشعر من السفر، مصدرا أساسيا للتأسيس الإبداعي والروحي. ورياضة التأمل والمشاهدة، محولا السفر إلى حالات التجلي والكشف، يتراكم فيها الخيالي والأسطوري، المعرفي والعقلاني داخل النص الشعري، يفقد فيها العالم/ الواقع المرئي، أبعاده وظلاله المادية. بحيث تكون الذّات، هي المرشد، وتكون الغاية، هي الصفاء. ويصير الكشف جوهريا. ومن ذلك قول (ابن عطاء الله السكندري):"من عرف الحق شهده في كل شيء، ومن فنى به غالب عن كل شيء، ومن أحبه، لم يؤثر عليه شيئا"[3]. من هنا، كان الشاعر رائيا، تاركا للمصادفة أن تضطلع بدور/ مهمة صنع الرحلة. من هنا، كانت متعة السفر، كمتعة الكتابة، هي بالأساس، دهشة من يرى بالبصيرة، بعين محب. ومن ثمة، فمن يفقد دهشته، لا يكتب جديدا. فالشعر ما هو إلا تقرب من الذّات، شأنه في ذلك شان المؤمن الهندوسي الذي يفتخر بإغراق نفسه تقربا إلى إلهه (كساي-Kasai). من هنا، فإن السفر/الرحلة، كالقصيدة، هي في تكونها رحلة، طريقها المتخيل اللانهائي. وإذا كان النص الشعري، يذهب من الذّات إلى الذّات، باعتباره رحلة جوانية، فهو بالقدر نفسه، رحلة نحو الآخر، نحو الخارج، تبدأ من (الأنا) التي كشفت وعرفت، حيث الخارج يصير داخلا، والداخل يصير خارجا. وحيث لا تناص ولا تحاور. بل كل ما هناك، توالد. بهذا المعنى، يعيد الشعر تركيب جغرافيا الداخل والخارج عبر إدراكها في أبعادها الجديدة. حيث يتحول زمن الرحلة في المكان، المادي والروحي، إلى زمن للكتابة يتجاوز أي وقت محدد، يتيح لتجربة السفر أن تبقى. هكذا تتحول الرحلة في المكان إلى نص، قصيدة. لذلك كان الصوفيون يؤنثون المكان حتى يلين، ويصبح أمر امتلاكه سهلا. وحيث ينفتح المغلق

[1]– ابن عطاء الله السكندري، م.ن، ص147.

1– ينظر: ابن عجيبة، الفهرسة، ص128.

2– ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص132.

وتبدأ رحلة الكشف. وحينها نكون أمام نص يكتب المشاهدة، حيث يحدث الاتصال والجذب. وهي حالة يتمثلها الصوفي (ابن عطاء الله السكندري) في نوع من السمو الكامل يتجلى في، "عبد شرب فازداد صحوا، وغاب فازداد حضورا، فلا جمعه يحجبه فرقه، ولا فرقه يحجبه عن جمعه، ولا فناؤه يصده عن بقائه، ولا بقاؤه يصده عن فنائه : يعطي كل ذي قسط قسطه، ويوفي كل ذي حق حقه"[1]. ومن ثمة، فإذا كانت الرحلة، طريقا بين نقطتين هما، الذهاب والعودة، فالنص جسد بين نقطتي، بدء الكتابة وتواصلها. إنه طريق كتابة الذّات وكشف للروح، وانجلاء للروح الجواني. فالسفر، بحسب (محي الدين بن عربي) إذا لم يسفر، لا يعول عليه[2]. وقال بعضهم: التقوى زاد، والزاد للمسافر لا للمقيم، فمن لا سفر له، لا زاد له[3]. وقال بعضهم، السكون من الله تهمة، وقال بعضهم: الحركة مع الله رحلة[4]. ومن ذلك، فإن كل ذهاب لا يفنيك عنك لا يعول عليه[5]. الأسفار كما يحددها (ابن عربي). ثلاثة: سفر من عنده، وسفر إليه، وسفر فيه. وهذا السفر هو سفر التيه والحيرة. فمن سافر من عنده، فربحه ما وجد. وذلك هو ربحه، ومن سفر فيه، لم يربح سوى نفسه، والسفران الأولان، لهما غاية يصلون إليها، ويحطون عن رحالهم، وسفر التيه لا غاية له[6]. وهو سفر الرسل والأنبياء، والمصطفون من الأولياء كالمحققين من رجال الصوفية. وهو سفر يوقع في الحمى وسرادق العما. لكن لابد للواصل أن يلوح له من بوارق الألوهية ما تحصل له به معرفة ما[7]. لهذا يصف (أبو بكر الصديق)، كل معرفة تؤدي إلى الحيرة بالإدراك، إذ يقول: "العجز عن درك الإدراك إدراك"[8]. ومن ثمة، ثمة، فإن المفكرين في عما، وأصحاب الكشف في عما، والكل في عما. لأن الكل في

1- ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص156.

2- ينظر : محي الدين بن عربي، رسالة لا يعول عليه، الرسائل، ص200.

3- ينظر : محي الدين بن عربي، كتاب الأعلام بإشارات أهل الإلهام، الرسائل، ص78.

4- ينظر : محي الدين بن عربي، م.ن، ص80.

5- ينظر : محي الدين بن عربي، رسالة لا يعول عليه، الرسائل، ص201.

6- ينظر: محي الدين بن عربي، كتاب الإسفار عن نتائج الاسفار، الرسائل، ص352.

7- ينظر: محي الدين بن عربي، م.ن، ص356.

8- ابن عربي، كتاب الجلال والجمال، الرسائل، ص28.

عما، والكل على صورة الكل[1]. وينتج عن هذا السفر، مشاهدة غيب الغيب. لهذا السبب، فإننا نحب الشمس، لأنها حاضرة غائبة، مقيمة راحلة، مشرقة غاربة، أليفة غريبة. طول المكوث في مكان معلوم يخلق الألفة ولكنه يورث الملل. فلهذا يبلى الشيء إذا طال وقوع البصر عليه، وتمجده النفوس ولا يصبوا إليه احد[2]. وفي هذا يقول الشاعر (أبو تمام):

9- ينظر: محي الدين بن عربي، كتاب الإسفار عن نتائج الاسفار، الرسائل، ص356.

10- ينظر : عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص62.

وطول مُقامِ المرءِ في الحيّ مُخلقٌ لِديبـــاجَتَيْـــه، فاغْتَـــربْ تَتَجَـــدَّدِ
فإنّي رأيتُ الشمسَ زيـــدْتَ محَبَّـــةً إلى الناس أنْ ليست عليهم بِسرمدِ[1]

فالشاعر يؤكد، أن إطلال المكوث في قوم، يورث المهانة لديهم، كالثوب الذي ذهبت ديباجته وزينته. فإذا اغتربت، تجددت، وغدت موضع اشتياق. ذلك أن غياب الشمس، يثير الشوق إليها في كل غداة. ومما يورده الصوفي (ابن عجيبة) في ذكر فوائد السياحة والأسفار، قوله: "السفر يسيطر عن العيوب، ويظهر النفوس والقلوب، ويوسع الأخلاق. وبه تتسع معرفة الملك الخلاق، لأن المسافر كل يوم يشاهد تجليا جديدا، ويلقى وجوها لا يعرفها ولا يأنس بها، فتتشجر معرفته بذلك، وتتسع معناه. وقد قالوا: الفقير كالماء إذا طال مكثه في موضع واحد تغير وأنتن"[2]. ويشير الشاعر (ابن وكيع التنيسي) إلى فوائد الأسفار، يقول:

فإنْ قيل : في الأسفـــار ذل و غربـــة وتشتت شمل ، وارتكاب شدائد
تغرب على اسم الله، والتمس الغنـــى وسافر ، ففي الأسفـــار فوائـــد
تفرج نفس، والتماس معيشة، و علـــم وآداب ، ورفـــقـــة مـــاجـــد[3]

ومن أجل ذلك يهيم (أبو تمام) بالاغتراب، يقول:

ولكنَّني لم أحْوِ وفراً مُجَمَّعًـــا فَفُزْتُ به إلا بشَمْلٍ مُبَدد
ولم تُعطي الأيامُ نوماً مُسَكَّنًا أَلَذُ به إلا بنـــومٍ مُشَـــرَّدِ[4]

(أبو تمام)، يؤكد هنا، بأنه لم يقو على جمع المال إلا بتبديد شمله، أي بارتحاله وافتراقه عن أهله. ومن ثمة، فإنه لا يجد راحته إلا في التشرد في إثر كل مطلب، وهو في هذا كما يصفه صاحب (الأغاني)، بأنه تقدم من سبقه إليه على كثرة القول فيه حتى لقد حبب الاغتراب[5]. غروب الشمس بهذا المعنى، ليس ضياعها وانعدامها. إنها تشرق مع كل يوم جديد. وقد فسر الفيلسوف (أبيقور Epicure) الحركة الظاهرية للشمس في السماء من الشرق إلى الغرب، بتحلل وانفصال ذرات الشمس كل مساء بحيث أن الشمس التي نراها

1- أبو تمام، الديوان، شرح إليا حاوي، ص198.
2- ابن عجيبة، الفهرسة، ص48-49.
3-ينظر: احمد الشهاوي، الغرب بعيون عربية، ص197.
4- أبو تمام، الديوان، ص197.
5- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج16، ص305.

في اليوم التالي، هي شمس جديدة[1]. بهذا المعنى، فإن التغير الميكانيكي في حركة الشمس، لا يظل تكرارا أبديا لنفس النوع من الحركة. كدورة أبدية للتغييرات نفسها التي تجعل الكون ثابتا على الدوام، تحيله إلى آلة هائلة تقوم بنفس الشيء، وتخلق نفس المنتجات، وتمضي في دورة دائمة لنفس العمليات. مثل هذا الكون، سيكون كونا من التكرار المستمر لنفس الحركة. والكون الحقيقي ليس على هذه الصورة، لأنه مليء بالتناقضات بين قوى الجذب والتنافر التي تدرسها الفيزياء، أو اتحاد وتفكك الذرات التي تدرسها الكيمياء، أو عمليات الحياة والعلاقة بين الكائن وبيئته التي يدرسها علم الحياة. وحل هذه التناقضات، هو الذي يحدث العمليات المتغيرة في العالم الواقعي المتغير. إن عمليات الطبيعة ليست تكرارا لنفس الحركة من الأفعال المتبادلة. فهناك في الطبيعة تطور وارتقاء دائم، وينتج أشكالا جديدة على الدوام من وجود المادة ومن حركتها[2]. إن الكون لا يتكون من أشياء، بل من عمليات تنشأ خلالها، الأشياء وتنتهي. إنه ليس ثابتا لا يتغير، وإنما هو في تطور مستمر إلى الأمام. وتعلمنا الفتوحات العلمية باستمرار، أن كل شيء في العالم، يخضع للتحولات. فالذرة التي كان يظن ذات يوم أنها أبدية لا تقبل الانقسام، قد حللت إلى (إليكترونات) و(بروتونات) و(نيوترونات). وليست هذه ذاتها جزيئات أساسية بأي معنى مطلق، إنها ليست أبدية. فالعلم يرينا أكثر وأكثر أنها هي أيضا توجد وتفنى، وتمر بالعديد من التحولات. فما هو أساسي، ليس الشيء، بل عمليات الطبيعة التي لا تنتهي حيث تمر الأشياء في تغير لا ينقطع من الوجود والفناء. مما يحتم دائما جوانب جديدة ينبغي الكشف عنها، ولا يمكن ردها إلى مكونات نهائية. يقول (ابن عطاء الله السكندري): "ترحل من كون إلى كون: فتكون كحمار الرحا يسير والمكان الذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه. ولكن ارحل من الأكوان إلى المكون"[3]. وهو من أجل ذلك يؤكد: "لما علم الحق منك وجود الملل، لون لك الطاعات"[4]. هكذا تؤدي الرحلة في الشعر إلى عالم موشى بجاذبية كبيرة تجعل المغامر يهوى تكرار المغامرة. بحيث تبدو المغامرة الشعرية بسحرها وطريفها،

6- ينظر : موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص42.

[2]- ينظر : موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص47.

[3]- ابن عطاء الله السكندري، الحكم، ص112.

[4]- ابن عطاء الله السكندري، م.ن، ص125.

شهوة/لذة جديدة توصل إلى حالات كما التي يولدها إدمان المخدرات. من هنا، تبدو الحياة كلها ملتجئة إلى نوع من النشوة المتحركة، تزعزع المنطق، وتفتح له أبواب المجهول. بهذا المعنى، لا يوجد في الكون تكرار حقيقي مطلقا. إذ كل شيء بحسب (أونك-Onck) في نشوء فعال، إنما نحن نرى ما يشبه التكرار، إن لم نتمعن جيدا[1]. وقد كتب (إنجلز Engles)، أن الحركة، هي شكل وجود المادة. إذ لا وجود للمادة إلا في حالة حركة. وكل سكون، كل توازن، هو نسبي وليس له معنى، إلا بالنسبة لشكل محدد من الحركة. والفرق بينهما، ينحصر في كوننا ندرك هذه الحركة في أشكال مختلفة. ولذلك كان من الممكن دراستها إلى ما لا نهاية[2]. ويعلمنا العلم أننا لا نستطيع الفصل بين المادة والحركة. فمهما بدت بعض الأشياء ساكنة، فثمة حركة مستمرة داخلها. فالذرة مثلا لا تحافظ على وجودها إلا عن طريق الحركة المستمرة لأجزائها. من هنا، لا يمكن إرجاع مصدر/أسباب التغير إلى العوامل الخارجية فقط، بل ينبغي البحث عنه داخل العملية ذاتها، في حركتها الذّاتية، في الدفعات الداخلية للتطور التي تحويها الأشياء ذاتها[3]. ولما كان الوجود كما يؤكد (محي الدين بن عربي). "مبدأه على الحركة لم يتمكن أن يكون فيه سكون، لأنه لو سكن لعاد إلى أصله، وهو العدم. فلا يزال السفر أبدا في العالم العلوي والسفلي والحقائق الإلهية كذلك لا تزال في سفر غادية رائحة(...) وقد جاء الاستواء إلى السماء على ما يعطيه التنزيل ونفي المماثلة والتشبيه"[4]. فلا يزال الكون دائرا بمن فيه لا يسكن، ولو سكن بطل الكون وتم نظام العالم، وانتهى. إذ لم يزل العالم بجملته نازلا، ولا يزال في الخلأ الذي لا نهاية له مسافرا إلى ما لا نهاية له. فما ثمة، سكون أصلا، بل الحركة دائمة في الدنيا[5]. من هنا، يقر العلم بالوجود الموضوعي المستقل عن وعي الإنسان. أي بالمادة المتحركة بصورة مستقلة عن الوعي. وهذا يعني الإقرار بالواقعية الموضوعية للزمان والمكان، الشكلين الأساسيين لكل وجود. الإنسان والطبيعة، بهذا المعنى، لا يوجدان إلا في الزمان

1- ينظر : راقين، الأسطورة، ص45.

2- ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص292.

3- ينظر : موريس كوزنفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص55.

4- محي الدين بن عربي، كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، الرسائل، ص352.

5- ينظر: محي الدين بن عربي، م.ن، ص352-353.

والمكان، إذ لا يمكن تصور وجود الأشياء إلا في مكان موجود، كما انه لا يمكن تصور وجود المتغيرات إلا في الزمان الموجود. لذلك تبقى الكائنات خارج الزمان والمكان، من اختلاق الخيال. هكذا، ففي الكون الشعري، ليس هناك ما يركن إلى الراحة والسكون. فالكل يصير ويتحول ويتحرك على نحو متناغم. ومن ثمة، يظل النظام الكوني للشعر، مستعصيا على الكشف. وإذا كانت الدلالة الشعرية تستجيب لحضور القارئ في زمنه الخاص، فلأنها دلالة صائرة وليست منتهية. دلالة مهاجرة في الزمن وليست ثابتة فيه. حية متحركة وليست ساكنة. ولما كان هذا هو حالها، فإنها تشير إلى ذاتها على أنها دلالة مرجاة تقول نفسها على نموذج من المعنى. ثم لا تلبث أن تلغيه، لتصير بعده نموذجا آخر لمعنى ثان يتولد من المعنى الأول. ولما كانت على هذا الشكل، فإنها توحي على نفسها بأنها دلالة معاشة، وليست دلالة إرجاع. لذا فهي تحمل خصائص التجربة الذّاتية، وتنعكس حضورا وفهما في ذهن المتلقي على مقدار إحساسه بزمنه المعيش. هذا الإحساس يتحول إلى إحساس بالنص إحساسا آنيا وكأنه يتنزل للحظته مرتبطا بالأدوات النظرية والإجرائية لزمن القارئ. لذا تبدو دلالة النص الشعري، وكأنها قفز فوق التاريخ. من هنا، كان لكل عصر قراءته. بهذا المعنى، يشكل النص شرط وجود دلالته. ولذلك فهي من ممكنات النص التي يفصح عنها تركيبه وطريقة بنائه لنفسه. وإنها لتعد على هذا الأساس، دلالة (تداولية Pragmatique)، لأن أداء الفرد لها وإنجازه لا يغادر النص نظاما. فالنص هنا يمثل الكفاية اللغوية التي يولد القارئ بواسطتها نصوص الدلالة إلى ما لا نهاية[1]. بهذا المعنى، فإن الخاصية الأساسية للكتابة الشعرية، هي قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر دون ضابط أو رقيب، بحيث يصبح أي شيء يحيل على أي شيء آخر. هنا يصبح النص الشعري، عالما يتحرك باعتباره مبدأ للتناقض الكوني، وباعتباره بؤرة تنتهي عندها كل المتناقضات، يستعصي على أي تحديد. ذلك أن (السميوزيس Sémiosis) الشعرية بحسب (إمبرتو إيكو Umberto Eco)، تبحث في النص عن امتلاء المدلول بشكل يجعل من الانزلاقات الدلالية، حركة لا تتوقف. ومن ثمة، فهو يحيل على أي مدلول. فما

[1]- ينظر : جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة، ص18-19.

دام مدلول الكلمة ليس سوى كلمة أخرى، فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر. لهذا، فإن مدلول النص الشعري، هو قضية لا أهمية لها. ذلك أن المدلول النهائي، هو سر يستعصي على الإدراك[1]. قارئ النص الشعري، بهذا المعنى، إنما هو جزء من دلالة النص. إذ يتجلى النص فيه، ولذا فهو يتأسس في النص، بنية هي في حدوثها من منتجات النص. وتبعا لهذا، فإن القارئ، هو شرط الشرط في بلوغه تمام دلالته، وشرط النص في حصوله أداء. لذلك يعد النص بحسب هذا المنظور، شرط الكائن في بلوغه تمام كينونته، وشرط الكائن في حصوله تعينا. بحيث يجعل هذا الاشتراط المتبادل كلا من النص والقارئ، إشارة لغوية، يأخذ النص فيها قيمة الدال Signifiant، والقارئ قيمة المدلول Signifie. ثم لا يلبث هذا التواشج أن يتغير، وإذ ذاك يصير القارئ هو الإشارة اللغوية نفسها. فوجوده يحمل قيمة الدال، وعلاقاته في إطار النسق السوسيولوجي تحمل قيمة المدلول[2]. هكذا، تصبح الدلالة النصية، دالا رمزيا يتجاوز الأزمنة، ويسكن في الآتي على الدوام[3]. إنها (سميوزيس) لا متناهية يستعملها القراء الذين يتيهون في النص بحثا عن لعب سري من خلال النسيج اللغوي. وهو ما يسميه (بيرس Peircs) بـــ (المتاهة التأويلية اللامتناهية Le Labyrinthe Herméneutique Infini) إذ لا يمكن لمعنى (التمثيل L'allegorie)، أن يكون سوى نفسه باعتباره يدرك خارج أي سياق، بحيث لا يجرد هذا السياق من معناه، وإنما يتم استبداله بمعنى أكثر شفافية. لذلك فالأمر يتعلق باندحار لا متناه للعلامة[4]. ذلك أن العلامة بحسب (بيرس)، تتأسس على مبدإ العلامة، شيء تفيد معرفته، معرفة شيء آخر. وهو ما يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا[5].

---

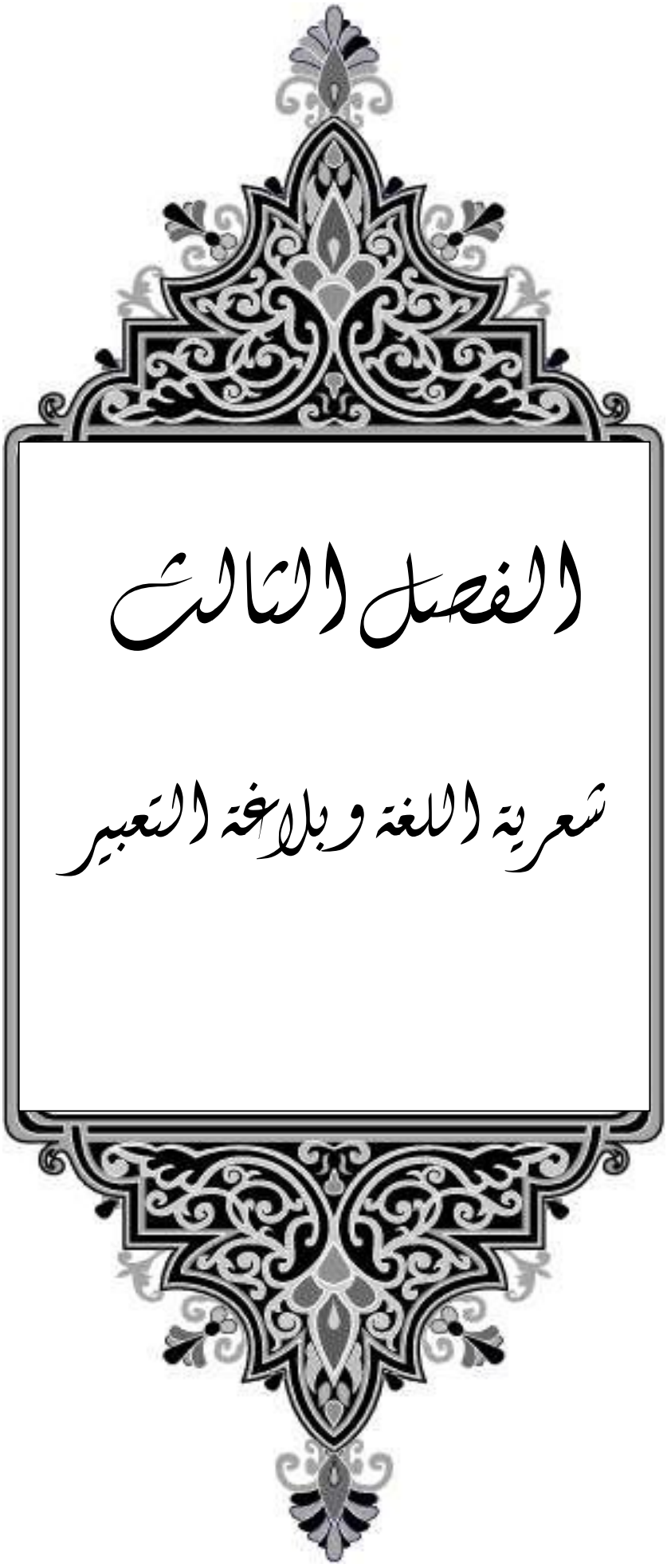
[1]– ينظر : امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص119.

1– ينظر : جاك بيرك، القرآن وعلم القراءة ، ص20.

2– ينظر: جاك بيرك، م.ن، ص24.

3– ينظر : أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص119.

4– ينظر : أمبرتو إيكو، م.ن ، ص120.



الفصل الثالث

شعرية اللغة وبلاغة التعبير

1-بلاغة التعبير الشعري:

الشعر، لا يعكس ولا يصور، فهو إذن ليس مطابقة. يشير مبدأ (المطابقة Automase) إلى مضاهاة الأصل والنسج على منواله. ومن ثمة، فإن القيمة بحسب هذه النظرة، تكون تابعة لدرجة النجاح في المضاهاة. غير أن (المحاكاة Mimésis)، مستحيلة شعريا/فنيا. تتعذر من ناحية إعادة إنتاج الشيء الواحد، بشكل واحد. بهذا المعنى، فإن الأعمال التي تحقق المطابقة، لا تكون فنية بالمعنى الإبداعي. ذلك أن (الواقعية الفوتوغرافية Le Réalisme photographique) بحسب (ليفي ستراوس L. Strausse)، قتلت الإبداع الفني، لأنها "لا تميز أعراض الطبيعة من الأشياء: إنها تتركها على المستوى عينه. لاشك أن في ذلك محاكاة واستنساخا، إلا أن حصة الإدراك العقلي ضئيلة. إن تقنية عند أساتذة النوع، تكون في غاية الإتقان، وتظل خادمة رؤية للعالم غبية"[1]. ومن ثمة، فإن الآلية تمثل ولا تجدد البناء. حيث تظل الآلة الفوتوغرافية على الرغم من الكمالات التقنية، مجرد آلة بالمقارنة مع اليد أو الدماغ. كتب القس (اندريه مورلي A. Morllet): "ليست الطبيعة جميلة (...) وهي لا تدوم حتى عندما تكون جميلة، فجمالها لا يدوم أحيانا سوى هنيهة"[2]. الفوتوغرافيا، تقتضي هذه الفرصة، إنها تظهر الآنية، وهذه وظيفتها. إنها (ترجمة) تحول النص الشعري إلى نص نثري. فتمحو جمالية الكلمات وعلاقاتها. وهي إذن إهلاك للشعر من حيث إنها لا ترى فيه إلا ما يمكن استهلاكه. أما الشعر، فإنه يقتضي ويظهر ما لم يكن مرئيا، أو ما كان سيء الرؤية أو ما كان مرئيا بطريقة خادعة، والذي سنراه دائما بفضله، من الآن فصاعدا. من هنا، تفترض قراءة النص الشعري، إغناءه، من حيث إنها سير في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث إن هذا السير لا ينتهي. من هنا، ليس للنص الشعري معنى، وإنما هو حركية من الدلالات. إنه لا يقدم اليقين، بل الاحتمال[3]. لذلك، فإن التوكيد على (المطابقة)، بحسب (أدونيس)، ليس إلا توكيدا على موت الشعر. فحين تتطابق المعاني والأشكال في الشعر، عبر التاريخ، لا تعود المسألة مسالة شعر

[1]– كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص25.

[2]– كلود ليفي ستراوس، م.ن، ص26.

[3]– ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص27.

نبدعه، بل مسألة شعر نكرره. ويعني ذلك أننا نكون في حالة من موت الشعر[1]. مبدأ (المطابقة) قائم على مبدإ الفعالية الوظيفية للشعر. ينظر إلى الشعر بوصفه أداة، وسيلة لغاية ما، أي بوصفه يخدم ويفيد. وهذه النظرة متهافتة، لأنها تجرد الشعر بما هو، وبما يميزه عن غيره، وتساويه بالأدوات. الأداة تستمد حقيقتها من وظيفتها، لكن الشعر يستمد حقيقته من ذاته، بوصفه كشفا؛ أي بوصفه طاقة للكشف عن العلاقات الجديدة بين الأشياء والكلمات، وبين هذه جميعا والإنسان. علاقات تجدد الواقع والإنسان، وتجدد اللغة[2] . فليست مهمة اللغة، شعريا، أن توضح الشيء، وإنما هي أن تنشئ معه علاقة جديدة. لذلك ليس الشعر طريقة في وصف الواقع، وإنما هو طريقة في تغييره[3]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، أكثر من أداة، إنها بعد بنائي من الأبعاد التي تتحرك فيها هوية النص الشعري وتتكون. إنها ليست مجرد إسناد للذاّت المبدعة، بوصفها أداة من خارج، لا ميزة لها في ذاتها، وأنها قابلة للاستبدال شأن الأداة. اللغة هنا تكون في مستوى الشفتين، تماما كالدلالة التي هي في مستوى اليدين. اللغة الشعرية هي طاقة، جزء جوهري في حركية الإبداع[4]. من هنا، فإن العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، أشبه بنسخة مختصرة في داخل جملة واحدة من الدلالات المعقدة المتداخلة التي تسم العمل الشعري. لقد عامل تراث المنطقية الوضعية هذا التمييز بين المعنى الصريح والمعنى الضمني بوصفه التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية، وقد نقل بعد ذلك النقد الأدبي هذا التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية، إلى مفردات دلالة (المطابقة Dénotation)، ودلالة (الإيحاء Connotation). بهذا الموقف، صارت دلالة المطابقة وحدها إدراكية. وبالتالي ذات قيمة دلالية. بينما بقيت دلالة الإيحاء خارج علم الدلالة، لأنها تفتقر إلى القيمة الإدراكية. التخييل الشعري بهذا المعنى، لا يعني نقل الواقع أو نسخه، وإنما يعني إعادة تشكيله، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر. ومن ثمة، فإن المحتوى الحسي للصورة الشعرية، ليس من قبل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى درجة تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها

[1]– ينظر: ادونيس، كلام البدايات، ص29.

[2]– ينظر: ادونيس، م.ن، ص30.

[3]– ينظر: ادونيس، النظام والكلام، ص198.

[4]– ينظر: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص187.

وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته. هكذا، يكتسب الخيال، مقدرة على التجريد تجعله أكثر تحررا في التعامل مع الصورة الحسية. ومن ثمة، فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها في هيئات جديدة، لا يعرفها الحس. وفي هذا، يتصف التخييل بصفته النوعية المميزة: الابتكار[1]. هكذا يمكن أن نميز بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، فرغم أن للدلالتين نفس المرجع (الواقع كما هو في حد ذاته)، إلا أنهما تختلفان وتتعارضان على مستوى الإحالة (المقابل النفسي للشيء، أو الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع). فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، بينما دلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية. وقد ميز الشاعر (بول فاليري) أثرين للعبارة بواسطة اللغة: "توصيل واقعية، وإحداث انفعال. والشعر هو تأليف أو مناسبة معينة بين الوظيفتين"[2]. وقد عبر الناقد (ريتشاردز Richards) عن هذه الفكرة في صياغة حاسمة عندما قال: إن الشعر هو "الشكل الأرقى للغة العاطفية"[3]. فغاية الشعر، هي في أن يعبر عن عواطف خاصة، تثير فينا عواطف مماثلة. لذلك يميز (جان كوهن) بين الانفعالات الواقعية، والانفعالات الشعرية. ففي حين يكون الانفعال الواقعي معيشا بواسطة الأنا باعتباره واحدا من حالاته الباطنية، فإن الانفعال الشعري يكون محسوبا على الشيء. "إن الحزن الواقعي تعيشه الذّات على طريقة أنا أوجد باعتبار هذا تحويلا للذات نفسها، ويكون العالم الخارجي السبب الخارجي لهذا التحويل. وعلى العكس من ذلك، فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم "[4]. وفي هذا يقول (ميكيل دو فرين-M.Douvrine)، معنى أن أحس، هو أن "أشعر بإحساس ليس باعتباره حالة لكينونتي، ولكن كخاصية للشيء"[5].الانفعال الشعري بهذا المعنى، هو طريقة الوعي بالأشياء وإدراك العالم. وهولا يضاف إلى صورة الشيء من الخارج. إنه كامن في الصورة. ويكون ما يمكن تسميته:"الصورة العاطفية للشيء."[6] ومن ثمة، فإن العنصر الانفعالي، يوجد داخل العمل الشعري، ولا يتم إدخاله من الخارج. إذ ليس من الممكن مناقشة الخاصية الإيجابية أو

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1977، ص37.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص196.

[3]– جان كوهن، م.ن، ص196.

[4]– جان كوهن، م.ن، ص197.

[5]– جان كوهن، م.ن، ص197.

[6]– جان كوهن،م.ن، ص197

السلبية للعمل الشعري، بل يجب اكتشاف العلامة الانفعالية التي ينطوي عليها العمل[1]. فمصدر الشعر بحسب (هيجل)، لا يكمن في اختيار الكلمات، ولكن في طريقة التمثيل، باعتبار اللغة مجرد دلائل للتمثيلات. ذلك أن الشعر، هو ميدان الروح المطلقة التي تدرك في صياغة حسية، صورية. ولذلك كان الجمال في الطبيعة، تمهيدا للمثل الأعلى الذي لا يتجلى كاملا إلا في الفن. حيث يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور، ويرتقي إلى الشكل الأعلى، وهو الفلسفة. حيث تتجلى الفكرة في شكل مفاهيم. لذلك يعتبر (هيجل)، أن جوهر الإبداع الشعري، يتمثل في إدراك عملية التطور الذّاتي للروح والقدرة على التعبير عنها في صورة فنية تستند إلى الخيال والإلهام الإبداعي[2]. الشعر بهذا المعنى، هو الفن الحقيقي المطلق للروح المتظاهر من حيث هو روح. فاللغة هي وحدها القادرة على أن تتملك كل ما يغفله الوعي ويكسره بشكل مستمد من داخل ذاته. وعلى أن تعبر عنه بجعلها منه موضوعا للتمثل. ومن ثمة، فإن الشعر، هو من بين سائر الفنون أغناها لا محدودية. وبالنظر إلى كونه لا يعمل لا برسم التأمل الحسي نظير الفنون التشكيلية، ولا يرسم الإحساس الصرف نظير الموسيقى، فإنه يسعى أن"يضع في متناول الحدس والتمثل الروحيين، مدلولات مكسوة بشكل ذي مصدر داخلي صرف. لذا فإن المواد التي يستخدمها لا يعود لها من قيمة سوى قيمتها كوسيلة، ولكنها على كل حال، وسيلة مصوغة فنيا، يستخدمها الروح فيما يخاطب الروح، فهي بالتالي متجردة من كل وجود حسي يمكن للروح ذاته أن يلقى فيه الشكل الحسي الذي يناسبه"[3]. وعلى هذا، فإن الشعر من حيث نمط التمثيل الذي يلجا إليه، فن كامل. إنه الفن في ذاته، على اعتبار أن يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الأخرى. إنه الفن التمثيلي الذي "يعيد فيه الإنسان خلق عمل فني كان قد خلقه إنسان آخر"[4]. الشعر بهذا المعنى، تقنية لغوية من إنتاج نمط من الوعي. فالشعر بوصفه فنا أساسه الألفاظ، لا يستخدم الصوت إلا كإشارة تتيح له إدراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحي. وهو لذلك ليس له من رسالة أخرى غير أن يعرض للإدراك الحسي الحق كما هو موجود في الروح، الحق في كليته،

---

[1]– ينظر: توما سفسكي، نظرية الأغراض، نصوص الشكلانيين الروس، ص179.

[2]– ينظر: هيجل، فن العمارة، ص19.

[3]– ينظر: هيجل، م.ن، ص22–23.

[4]– ينظر: هيجل، م.ن، ص23.

في تصالحه مع الموضوعي والحسي[1]. وحتى يتاح للمطلق أن يتبدى في هذا الاستقلال اللامتناهي، فلا بد أن يجري تصوره كروح، كذات. كذات لا تقبس إلا من ذاتها ظاهرها الخارجي المطلق ، مما يتيح لها أن تعبر على نحو تلميحي صرف على الروحي الذي يفترض فيها أن تشكل وعاءه المؤتلق بالجمال[2]. لذلك يستجيب الشعر لحاجة بدائية تتمثل في تظهير التمثلات والأفكار المتولدة في الذهن ، وفي إسباغ شكل عياني عليها. ومن ثمة، فهو يعطي الملولات حضورا حسيا مطابقا. بحيث يجب أن يكون للعمل الشعري المقحم على الواقع الحسي، مضمون داخلي من جهة أولى، وعليه من الجهة الثانية، أن يمثل هذا المضمون على نحو يبين أن هذا المضمون وشكله على حد سواء، لا يؤلفان جزءا من الواقع الخارجي فحسب، بل أيضا ثمرة للنشاط الفني الروحي، ثمرة مصدرها التمثل الإنساني. ومن ثمة، فإن مهمة الشعر الأساسية، هي في أن يجعل التصورات الموضوعية العامة، قابلة للإدراك[3]. لذلك يرمي الشعر إلى تشغيل الفكر، إلى إيقاظ تمثلات عامة، بدل أن يكون محض غلاف/محيط لمدلولات لها سلفا شكلها. لهذا فإن الشكل الذي يشف عن مضمون كهذا، لا يكفي أن تكون له قيمة العلامة[4]. ومن ثمة، فإن الهدف الذي ينشده الشعر، يكمن فقط في جعل الجوانب منظورة، وفي متناول الإدراك عن طريق ترميزها[5]. فالفهم الحقيقي بحسب (برغسون Bergson)، يكون بحركة من الفكر تتردد بين الإدراكات أو الصور من جهة، وبين معناها من جهة أخرى. ذلك أن الصور هي التي ندركها أولا. وان الفهم، إنما هو، على الجملة، تأويل إدراكات أو صور. فسواء أكنا نتابع برهانا أم نقرأ كتابا، أم نسمع خطابا، فالذي يتقدم إلى العقل، إنما هو إدراكات أو صور، يترجمها العقل إلى علاقات[6]. وإذا كان ذلك كذلك، فلابد أن المعنى بالدرجة الأولى، هو الذي يقودنا إلى إعادة تأليف الأشكال والأصوات. ذلك أن ما نراه من الجملة المقروءة وما نسمعه من العبارة الملفوظة، هو "القدر الضروري لنقلنا إلى سلسلة الأفكار المقابلة، فإذا

---

[1]– ينظر: هيجل، ، فن العمارة، ص18.

[2]– ينظر: هيجل ،م.ن، ص19.

[3]– ينظر: هيجل، م.ن، ص35.

[4]– ينظر: هيجل، م.ن، ص36.

[5]– ينظر: هيجل، م.ن، ص37.

[6]– ينظر : هنري برغسون، الطاقة الروحية، ص154–155.

أدركنا هذه الأفكار جسدناها في كلمات افتراضية تحاول أن تنطبق على ما نرى وما نسمع. فالتأويل هو إذن، في واقع الأمر، إعادة تأليف "[1]. بهذا المعنى، فإن ألفاظ الجملة ليس لها معنى مطلق. فكل واحدة منها تستمد بعض معناها مما يسبقها ومما يليها. وحتى كلمات الجملة، ليست قادرة جميعها على أن تستحضر صورة مستقلة أو فكرة مستقلة. فكثير منها يعبر عن علاقات، وهو لا يعبر عن هذه العلاقات إلا بموضعه من المجموع وصلته بباقي كلمات الجملة[2]. وقد بين الباحث (بولان Powllan)، أن الإبداع الشعري، "يمضي من المجرد إلى العيني، أي على وجه الإجمال، من الكل إلى الاجزاء، من المخطط إلى الصورة"[3]. من هنا، كانت اللذة الناشئة عن الشعر بحسب (ابن خلدون)، هي إدراك الملائم. ذلك أن المحسوس، إنما تدرك منه كيفية. فإذا كانت مناسبة للمدرك كانت ملذوذة. وإذا كانت منافية له كانت مؤلمة. لهذا كانت الرياحين والأزهار العطريات أحسن رائحة وأشد ملائمة للروح. لغلبة الحرارة فيها، التي هي فراج الروح القلبي[4]. وأما المرئيات والمسموعات، فالملائم فيها، "تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو انسب عند النفس واشد ملاءمة لها. فإذا كان المرئي متناسبا في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع. وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسبا للنفس المدركة فتلتذ بإدراك ملائمها، ولذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبرون عن غاية مجتمعهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب"[5]. الوجود بهذا المعنى، "يشرك بين الموجودات كما تقوله الحكماء. فتود أن تمتزج بما شاهدت فيه الكمال لتتحد به، بل تروم النفس حينئذ الخروج عن الوهم إلى الحقيقة التي هي اتحاد المبدإ والكون. ولما كان انسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى مدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني، فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه، وأصواته من المدرك التي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كل

---

[1]– برغسون، الطاقة الروحية، ص156.

[2]– ينظر: برغسون، م.ن، ص157.

[3]– برغسون، م.ن، ص160.

[4]– ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص760.

[5]– ابن خلدون، م.ن، ص760–761.

إنسان بالحسن في المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة"[1]. ومن ثمة، فإنه لا يمكن لأية جملة في الشعر أن تكون في ذاتها، تعبيرا مباشرا عن العواطف الشخصية للشاعر، بل هي دائما بحسب(بوريس إيخنباوم B. Eichenbaum)، "بناء وتمثيل"[2]. ذلك أن اللغة بحسب (رومان ياكبسون R. Jackobson) هي "النظام الوحيد الذي يتكون من عناصر هي دوال، إلا أنها –في الوقت نفسه– لا تدل على شيء"[3]. لذلك تظل عناصر اللغة عادة، دون عتبة التفكير الواعي. ومن ثمة، فإن النشاط اللغوي، يبدأ بالشروع من دون معرفة ذاتية[4]. وضمن هذا السياق، فإن الكلمات، تتكون من عناصر دالة وخالية من المعنى في الوقت نفسه[5]. بهذا المعنى، فإن العمل الشعري هو "شيء Objet منته، قد أعطي له شكل، ابتدع له. وهذا الشكل ليس فقط فنيا، بل مصطنعا Artificiel في أفضل معاني هذه الكلمة. ولذا فهو ليس –ولا يمكن أن يكون– انعكاسا للتجربة السيكولوجية"[6]. هنا يفترض (تودوروف Todorov) مقاربتين متكاملتين لدراسة الخطاب الأدبي. فإما أن ندرس الخطاب الأدبي باعتباره واقعة من الحياة مستخدمين هذه المادة البالغة الفن التي يقدمها النص باعتبارها مجموعة خطابات متخيلة، أو أن ندرس النص الأدبي معتمدين على فهم أوْفي للخطابات، كعنصر أساسي في بنيته بحيث لا يمكن اختصار الدلالة الشاملة إلى ما يعرف بمعنى الخطاب، أي مضمونه الإبلاغي، المظهر المرجعي للمنطوق اللغوي[7]. حيث يرتبط المنطوق بالواقع الذي هو خارجي عنه. هذه ظاهرة خاصة يثيرها حضور ما يدعوه (تودوروف) بالكلام غير المطابق، أي الكلام الذي لا يشير إلى مرجعه، والذي يكتسي أهمية نظرية غير متوقعة. لأنه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوي ذاته. ومن ثمة، يصعب تحديد/فهم المرجع من خلال المنطوق بفضل انصراف الاهتمام إلى المنطوق ذاته. هنا تبرز الكثافة[8]. ذلك أن الصورة البلاغية، هي العبارة اللغوية التي ندركها في

---

[1]– ينظر: ابن خلدون، م.ن، ص761.

[2]– أيخنباوم، كيف صيغ معطف غوغول، نصوص الشكلانيين الروس، ص167.

[3]– روما ياكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ص99.

[4]– ينظر : رومان ياكبسون، م.ن، ص70.

[5]– ينظر : رومان ياكبسون، م.ن، ص101.

[6]– بوريس إيخنباوم، المرجع السابق، ص168.

[7]– ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة، ص09.

[8]– ينظر : تودوروف، م.ن، ص11.

ذاتها، وليس فقط كوسيط عن الدلالة. هكذا، فإن النظم المعتاد للمفردات والترتيب المألوف للكلمات، لا يصنعان صورا بلاغية لأنهما بديهيان. فالصورة إذن، هي "كثافة المعنى، وغياب الصورة، هو انفتاح على الدلالة المرجعية المجردة"[1]. بهذا المعنى، لا تعني العبارات الأدبية أفعالا خاصة، بل هي الأفعال الوحيدة التي يمكن أن تجري واقعيا. فليست العبارات التي تشكل النص الأدبي مغلوطة أكثر مما هي صحيحة. فقد لاحظ عالم المنطق (فريجي Frege)، أن النص الأدبي، لا يخضع لمعيار الحقيقة، وانه ليس بصحيح أو مغلوط، لكنه تخيلي على وجه الدقة[2]. فمسألة الحقيقة لن تطرح نفسها، لأن النص، أدبيٌ. ذلك أن العبارة الشعرية تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل أو انطباع. ومن ثمة، لا يستدعي الشعر غالبا أي واقع خارجي، بل يكفي نفسه بنفسه[3]. وقد كتب (كارل فيليب موريتس K.P.Moritz)، "تكمن فحوى الجميل الحقيقي في انه لا يعني الشيء سوى نفسه، ولا يقصد سوى نفسه، ولا يتمالك غير نفسه، وانه يكون كلا ناجزا بنفسه"[4]. لذلك كان الجميل في الفن، متميزا عن الجميل في الواقع. بكونه متعدد الطبقات ويتضمن جمال بضعة مستويات. من هنا، يعتبر (هيجل) أن "الجميل فنيا، أرقى من الطبيعة"[5]. إذ أن الجمال في الفن ليس وليد انعكاس الجمال القائم في الواقع فحسب، بل إنه تجسيد لمثال الجمال الفني المصنوع طبقا للإحساس بالجمال. وكون الجمال الفني أرقى من الجمال في الحياة، لا ينفي إطلاقا أن الجمال في الحياة أكمل من الجمال في الفن. فصورة العذارى في لوحات الرسام (روفائيل سانزيو– R.sant ziho)، رائعات، بيد أن الجمال في لوحاته هو في المقام الأول، مظهر العامل الروحي للإنسان، مجسدا في لون وشكل الوجه والجسد المصورين على السطح[6]. بهذا المعنى، يلاحظ (رينيه ويليك René Wellek)، أن الشعر، هو استخدام للغة استخداما خاصا. لذلك كان الشعر مقارنة بالعلم، مفهوميا. أي غنيا بالتداعي، ومهما، وغير شفاف. وهو لذلك، ذاتي الغاية، نظرا لأنه لا يقع على تبرير وجوده خارجا عن ذاته. حيث تتبدى قيمة النص في ذاته. لذلك ليست المزاعم في الشعر،

---

[1]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص68.

[2]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص08.

[3]– ينظر: تودوروف، م.ن، ص09.

[4]– تودوروف، م.ن، ص10.

[5]– أوفيسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ص130.

[6]– ينظر : أوفيسيانيكوف، م.ن، ص131.

حقيقية بحصر المعنى، إذ ليست بقضايا منطقية. وتلك هي السمة المميزة للشعر. إنها التخيّلية. فلم يعد يحدد الشعر بطابعه المنهجي ، لكن بالتخيل[1]. ومن ثمة، فإن استخدام اللغة الشعري، هو استخدام داخلي سواء من جهة التشديد على الإشارات نفسها، أو من أن الحقيقة التي توحي بها هذه الإشارات، حقيقة تخيلية. لذلك، فالتوجه الداخلي، هو الذي يميز الاستخدام. كتب (فراي نور ثروب Frye Northrop): "إن توجه الدلالة الحاسم، في البنى اللفظية الأدبية كافة، توجه داخلي. فمتطلبات الدلالة الخارجية في الأدب، متطلبات ثانوية، لأن النتاجات الأدبية لا تدعي أن تصف أو أن تؤكد. إذن ليست هي بصحيحة ولا مغلوطة (...) ومسائل الواقع أو الحقيقة في الأدب تابعة للموضوع الأدبي الأساسي، المتمثل في إنتاج بنية لفظية تجد تبريرها داخل ذاتها. وقيمة الرموز التأشيرية أدنى من أهميتها منظورا إليها كبنية تحضيرات ارتباطية"[2]. إن قابلية المنطوق للتعامل مع ذاته تتولد عنها إمكانيات لا نهائية لتداخل المنطوقات، حيث تتولد في نهاية الأمر، معان جديدة. من هنا، استحالة نضوب المعنى. تلك قدرة المنطوق على التعامل مع ذاته، تفتح المجال أمام إبداع/ إنتاج معان جديدة. ومهما حرصنا على تحديد أوصافها المتوالدة، فإن جزءا من هذا المعنى، يبقى بعيدا عن متناولنا. ومن ثمة، فالحل الممكن بحسب (تودوروف)، هو "التخلي عن وصف وعرض معنى العمل الأدبي، والاقتصار على التعامل مع شروط نشوئه"[3]. الشعر بهذا المعنى، ليس نسخا الواقع. لأن الواقع بحسب (جورج لويس بورخيس-Jorge Luis Borges) ليس لفظيا، لأن الكلمات أقل أهمية من المشهد الذي توحي به. أو النبرة القوية التي تبدو أنها تمنحها شكلا[4]. فالقصائد تتكون من كلمات، أما الواقع، فلا. مع ذلك، ثمة شيء هنا بين الكلمات والواقع ذو أهمية. هناك أمران: مشهد توحي به الكلمات، والنبرة التي تبدو أنها تمنح الشكل للكلمات. هذا المشهد، وهذه النبرة، هي توسطات بين اللغة والواقع. ولأنها وليدة الكلمات، فإنها رغم ذلك قد تحركت لما بعد الكلمات، نحو التجارب. إن الكلمات توحي بمتكلم ذي نبرة قوية، إنها تلمح إلى إنسان له

---

[1]– ينظر: رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، طبيعة الادب. ص19–27.

[2]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص15.

[3]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص23.

[4]– روبيرت شولز، (مشترك)، واقع بورخيس، المرآة والخارطة، ص63.

نظام للواقع أعظم من نظامها، إنها أيضا تقدم مشهدا أكثر حقيقية من اللغة، على الرغم من انه يقع فاقدا للواقع. هذه الخيالات/الاختراعات، تحرك بعد ذلك، اللغة نحو الواقع، وليس بعيدا عنه. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تقدم مفتاحا يمكن أن يفتح أبواب سجن اللغة[1]. هكذا، فالواقع ليس مجرد تناسقات لكلمات. ومع ذلك فهي تجلعنا على تماس معه بطريقة ما، إما من خلال الإدراكات المعروفة، أو عبر الحدوس التي هي ليست لفظية. فالواقع عالم لا متناه الغنى، وان اللغة لا يمكنها بحسب (جسترتون-Gesterton)، أن تستنفذ ذلك الكنز الذي يصيب بالدوار[2]. من هنا، تمتلك القصائد قابلية نوع من المطابقة مع الواقع اللاملموس. لذلك فإنها قد تفيد في أن تكون وسيطا بين اللغة والواقع، لأنها مكونة من كلمات، ولكنها ليست لغة اللغة إشارة لإشارات أخرى[3]. فالقصائد ليست إشارة للغة، بل هي إشارة للقوة الفعالة، والتلميحات السرية التي تتضمنها اللغة. هكذا، فإن القصائد تسقط حين تتراجع خيالاتها إلى مفاهيم. ذلك أن المنطق نوع من اللعب. وغالبا ما يثير الإعجاب. لذلك كانت القصائد في أفضل حالاتها، عنيدة على الفهم. قد تقترب بالتأكيد من اللامدرك[4]. فالنص المكتوب، لا يعطينا أية معلومات على كاتبه الغائب في فترة التلقي. ومن ثمة، فإن متلقي الإرسالية عرضة للعديد من الاحتمالات. إذ ليس للنص الشعري سياق، ليس له مقام محدد حاضر معه في وقت واحد بالنسبة إلى المتلقي. من هنا، كانت الخاصية القوية للشعر، هي خاصية التوليف بين الرسائل، وإعادة الخلق والتشييد لحقيقة ليس لها أي وجود آخر. الغياب والحضور، يشير كل منهما إلى الآخر. وقد سبق (لآرتو A.Artaud) أن تحدث عن الصمت المطبق للأفكار الموجودة بين عناصر الجملة المكتوبة[5]. ومن ثمة، فإنه من الخطورة أن يتماهى العمل الشعري مع إدراك فرد/قارئ واحد. ذلك أن القراءة الجيدة، ليست قراءة قارئ متوسط، بل هي القراءة المثلى[6]. بهذا المعنى، يعتبر (موريس بلانشو M.Blanchot) أن صنع الرسالة، هو بذاته فك لألغازها. ذلك أن الشاعر يمثل بكلماته، بالإضافة إلى القارئ المحتمل، معلما مشعبذا. إنه يكتب

[1]– ينظر : روبيرت شولز، مشترك، واقع بورخيس، المرآة والخارطة، ص63–64.

[2]– ينظر : روبيرت شولز، م.ن، ص65.

[3]– ينظر : روبيرت شولز، م.ن، ص65.

[4]– ينظر : روبيرت شولز، م.ن، ص66.

[5]– ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة، ص18.

[6]– ينظر: تودوروف، م.ن، ص70.

برقيات زائفة، يفترض أنها صادرة مما يجاوز الواقع، ولكن عليه في الوقت ذاته، أن يميط اللثام عن ذاته. إنه يكشف الأشياء ويكشف عن ذاته[1]. لقد احتفظ (بلانشو) بوجهة نظر القارئ كما لو أن الشاعر، هو أول من يلقي شعره تجاه عناصر الطبيعة. من هنا كان اهتمامه بالإشارة باعتبارها العنصر الخامس في الكون. اللغة الشعرية بالنسبة إليه ثرثرة كونية، تجاوز وضعها باعتبارها رسالة حسية. يقول (بلانشو): "لا توجد لغة حقيقية بدون أن تفضح ذاتها بذاتها، بدون غرابة اللا- لغة، بدون وسواس غياب اللغة الذي ينتاب كل متكلم يعرف أنه يدري معنى ما يقول"[2]. ويعتبر الشاعر (مالارميه)، أن الإشارة، ضمن بنية تكاملية، وهمٌ يريد أن يعتبر كائنا، وهي كائن يريد أن يعتبر وهما. بهذا المعنى، كان الشعر تأليها ينتهي بقربان، وقد صيغ في منطق الاحتفال. فالشعر حين يعتبر ذاته عاجزا عن الكشف، يتمنى أن يغدو كشفا لما يهدمه الكشف. الشعر يقول: إنني لا أقدم، بل إنني موجود، وأنا لا أعني، بل أقدم[3]. يطرح (بلانشو) القاعدة التالية: أن يكون المرء فنانا، إنما هو ألا يعرف البتة وجود فن من قبل، وألا يعرف كذلك وجود عالم من قبل[4]. من هنا، كان الشعر كائنا يرفض أن يكون مثل سائر الكائنات، إشارة ترفض أن تكون إشارة، والتي هي انتظار كون يعتبر ذاته كشفا عن الكون. الشعر بهذا المعنى، تعزيم لا يمكنه تطهير اللغة من الأرواح الشريرة، إلا بتفكيكها، وذلك بتلغيمها، وتفجير قشرتها. إن تفتيت اللغة الشعرية وهروبها الدائم من كل تركيب/تنظيم، لا يمكن أن يفضي إلا إلى صمت الكتابة[5]. هذا التدمير المستمر للغة الكتابة الشعرية بوصفها النسيج الأول والأخير للأسطورة الأدبية، يعيد في النهاية، تركيب ما كانت اللغة تزعم الهروب منه. ومن ثمة، لا وجود للكتابة دائمة الثورية. وبأن كل صمت للشكل، لا ينجو من الدجل/التضليل، إلا إذا أصبح اخرس وأصم[6]. وقد عبر الشاعر (مالارميه) عن هذه اللحظة العابرة من التاريخ، حيث لا تسند اللغة الشعرية نفسها إلا لتشييد بالضرورة موتها/فناءها بطريقة أفضل[7].

---

[1]- ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص75.

[2]- إدوارد موروسير، م.ن، ص76.

[3]- ينظر : إدوارد موروسير، م.ن، ص76.

[4]- ينظر : إدوارد موروسير، م.ن، ص76.

[5]- ينظر : رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص90.

[6]- ينظر : رولان بارث، م.ن، ص90.

[7]- ينظر : رولان بارث، م.ن، ص90.

ويرمي (مالارميه) من خلال عجزه عن الكتابة، إلى أن يخلق حول الكلمات المتخلخلة، منطقة من الفراغ/الخواء يفقد فيها الكلام، زينه ورنينه، وذلك بعد أن يتحرر من إيقاعاته الاجتماعية. فالمفردة وقد انفصلت عن لغة الكليشيهات المعتادة، وعن الاستجابات التقنية للكاتب، تغدو حينئذ غير مسؤولة تماما عن كل السياقات الممكنة. وتكاد تكون فعلا مختصرا متفردا. الشعر في هذا المستوى، له نفس بنية الانتحار، وحيث يصبح الصمت، زمنا شعريا متجانسا يحاصر اللغة ويفجرها لا بصفتها مزقة لكتابة مشفرة مرموزة، بقدر ما هي ضوء وفراغ/خواء، وقتل، وحرية. هكذا، تبدو اللغة في الوضعية (المالارمية)، حالة تشبه (أورفيوس Orpheus) الذي لا يستطيع إنقاذ من يحب إلا بالتخلي عنه. لقد كان حقا الشاعر (مالارميه) كما يتمثله (بلانشو): قاتل اللغة[1]. كتب الشاعر (مالارميه) بصدد موضوع اللغة الثانية: "ماذا ينفع العمل الخارق على نقل حادث طبيعي إلى حالة اختفائه المنتفضة تقريبا، تبعا للعب الكلامي، إذ لم يكن لينطلق من المفهوم الصافي الذي لا يعيقه تذكر قريب أو مجسد. أقول زهرة ! وخارج النسيان حيث صوتي ينبذ كل إطار بصفته لا شيء غير الأكمام المعروفة، ويرتفع آليا، وفكرة، وعذابا بعيدا عن كل الباقات"[2]. العمل الشعري بالنسبة إلى (مالارميه)، يقوم على تحويل الواقع المحسوس إلى أفكار مجردة، مما يعتبر لعبا على كلمة أفكار. فإذا اعتبرنا زهرة اسما نكرة لا أكثر، فإن التجريد الذي يمثلها ليس أكثر شاعرية من الوردة أو القرنفلة، وهما صوتان أكثر محسوسية. (الفكرة) عند (مالارميه)، تعني (الكلمة). وهي متمتعة بقوة تعبيرية خارقة وخلاقة. وهي لا تحصل على تلك المقدرة، من التعميم العقلي، بل من مكانتها في الجملة حيث بقية الكلمات تسمو بها بالنغم كلحن ينشد إنشادا عجيبا باحتكاكه مع بعض الألحان الأخرى . فالمقطع الشعري الذي من عدة نغمات صوتية، "يعيد صنع كلمة كاملة جديدة غريبة عن اللغة وكأنها تجسيد يكمل ذلك الانعزال للكلام. نافيا نفيا كليا الصدفة التي تبقى للعبارات رغم التكلف في إعادة سقيها المتعاقب في المعنى وفي الرنة الموسيقية، وهي تحدث لك تلك المفاجأة في أنك لم تسمع أبدا مثل تلك الفقرة العادية من البلاغة وفي الوقت نفسه تحدث تذكرا مبهما للشيء

[1]–ينظر : رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص91.

[2]– شارل مورون، مالارميه، ص75.

المسمى اغتسالا في مناخ جديد"[1]. لذلك، فإن ما يجعل الشعر معارضا للنشاطات البشرية الأخرى، إنما هي صفته (اللاتصورية). فالحقائق الشعرية ليست حقائق عارية، بل حقائق مصححة. وقد قال (أرسطو)، إن "الشعر أغزر حقيقة من التاريخ"[2]. بهذا المعنى، لا يكون الفن التصويري فنا، إلا بقدر ما ينقل المصور من صف مدير العمليات إلى صف المبدع الحقيقي. ذلك أن إعادة خلق الواقع، إنما هي خلق بكل ما في الكلمة من معنى. يقول (اندريه مالرو A.Malraux): "الفن هو ما تصبح به الأشكال أسلوبا"[3]. من هنا، كان الشعر، انتقالا دائما من واقعية فظة إلى عالم فوق الحقيقة، يؤسسه هو في وجود مستقل. لذلك كانت خاصية الشعر في مقدرته على التسامي وتجاوز الواقع ليصبح حقيقيا. فالشعر بحسب (لالاند Lalande)، أقرب إلى كونه (تنهيج Stylisation) الواقع وإبداع الأشكال، منه إلى كونه إنتاج الجمال بأعمال كائن واع[4]. يعلن الرسام الياباني (كاوانابي كيوزي Kawanabe Kyosai) أنه لا يدرك مغزى قيام الرسامين الغربيين بوضع نموذجهم. فإذا كان هذا النموذج عصفورا، فإنه لن يتوقف عن الحراك، ولن يستطيع الفنان القيام بأي شيء. أما (كيوزي) فسوف يبتعد من النموذج، ويحاول أن يرسم الذكرى التي احتفظ بها، فيدونها في دفاتره. وفي النهاية، سوف يتذكر تماما الوضع الذي سيبتكره دون أن ينظر ثانية إلى العصفور. يقول: "مع دربة كهذه طيلة حياة كاملة، أكتسب ذاكرة بالغة الحيوية لدرجة أنه يستطيع أن يتمثل من رأسه كل ما أتيح له أن يراه. لأنه لا ينسخ المثال في الحالة الراهنة، بل الخيْلات، الصور الخيالية التي خزنها عقله"[5]. ومن ثمة، فإن الرسام بهذا المعنى، يصبح ماهرا، وهو يرى الأشياء بإمعان، لا حين يجهد نفسه في نسخها. إنه بذلك يتوصل إلى تخزين النموذج في رأسه وكأنه ملكه وخصيصته، بحيث تكون الطبيعة حاضرة في ذاكرته، تقوم من تلقائها، وتأخذ مكانها في العمل. هكذا يسعى الرسام (كيوزي)، لاكتناه الكائن في حركته العابرة، وفي خصوصيته[6]. من هنا، تشبه التصفية اللازمة لتوليد الجزئيات، التقنية التي تجريها، على مراحل، أعضاء الحواس والمراكز

---

[1]– شارل مورون، م.ن، ص76.

[2]– دني هوسيمان، علم الجمال، ص115.

[3]– دني هوسيمان، م.ن، ص115.

[4]– ينظر : دني هوسيمان، م.ن، ص118.

[5]– كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص31.

[6]– ينظر : كلود ليفي ستراوس، م.ن، ص32.

العصبية التي تنقل للدماغ فقط بعض الانطباعات المسجلة في الأطراف. فالدماغ يستخرج من هذه المعطيات الأولية، خصائص ثابتة، نمذجة حسب التجربة. بذلك ينشأ العمل الفني من عمل إرجاعي للتصميم الدماغي الذي يمكنه، وهو ينعكس في العمل، أن يحقق الانصهار بين الانطباع الحسي والغرض الفكري[1]. يقول (كلود ليفي ستراوس C.L.Strauss): "إن غناء الكروان المنغم بالموسيقى، أمتع من تسجيله بالآلات"[2]. فالشاعر بحسب (رامبو Rimbaud)، لا يذوب في الأشياء كليا حتى يفقد شخصيته ويتوحد فيها، فلا يعود إلا جزءا من أجزاء الكون، إنما دوره، أن يترجم حركية الأشياء التي يعتقدها الآخرون بلا حياة، ويحيي فيها قوة كونية كبيرة يعبر عنها، مما لا يمكن البشر العاديين أن يحسوها. لذلك من الضروري له أن يرى أكثر من الغير، وفي شكل مختلف وزاوية مختلفة، وأن يكون رائيا[3]. الشاعر/الرائي بهذا المعنى، ليس سلبيا يتلقى فقط، بل هو مغامر واضح الرؤيا. إذ المطلوب من الشاعر أن يضع تحديدا لما لا تحديد له، لأن الشاعر هو، "ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية"[4]. من أجل ذلك، استخدم (رامبو) نظرية العلاقات، بإحداث بلبلة متصلة حادة في حواسه بالانغماس (الديونيزي Dionysien) المقصود في كل تجربة حسية ووجدانية ممكنة. من أجل معرفة الحقيقة الجوهرية الحسية، وصف مدركات كل حاسة من الحواس، بصفات مدركات الحاسة الأخرى. فالألوان التي تبهر العيون، ترن في الآذان، وترسم الأغاني خطوطا في الهواء، وتتحول الأصوات إلى أشكال محسوسة حيث تترجم كل حاسة عن غيرها ما وضعت له. إذ ليس بعض الحواس بمنقطع عن بعض، بل هي متلازمة متكاملة تولد انسجاما يرقى إلى ما وراء الطبيعة. في هذا النقل، يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه، ليصير فكرة أو حالة شعورية. حيث تشكل الألوان عند (رامبو)، نسقا يتجدد ظهوره في السونات لوصف الصوائت. يقول

"من قصائدك السوداء، أيها الشاعر المتشرّد!

---

[1]– ينظر : كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص62.

[2]– كلود ليفي ستراوس، م.ن، ص65.

[3]– ينظر : هنري بير، الأدب الرمزي، ص27.

[4]– هنري بير، م.ن، ص28.

قصائدك البيضاء، الخضراء والحمراء الانكسارية الضوء"[1]

لا ريب أن الشاعر (رامبو)، يمارس في شعره استهلاكا هائلا لأسماء ألوان. إنها الخزان الذي ينهل منه لكي يكمل أشعاره. لقد كانت الخريطة الدماغية عند (رامبو)، كما يتحدث عنه (ليفي ستراوس)، كثيفة الحضور، ومناطة بقيمة وظيفية[2]. يعرف الروائي (فلوبير Flaubert) الأسلوب بأنه، رؤية. وأن القانون الذي يحكم هذا الأسلوب، لا ينبع من الموضوعات الخارجية، وإنما ينبع من المؤلف نفسه[3]. فقد أصبح الشعراء يتناولون موضوعات عديمة الأهمية. ذلك لأن الموضوعات أصبحت لا تعنيهم، بقدر ما تعنيهم تجربة إمكاناتهم في الأداء، وقدرتهم في مجال صياغة الأشكال. لذلك، فإن ما يهم الشعر، هو خلق كيان فني مستقل مستمد من الصورة نفسها، لا من عناصر الواقع الخارجي. هذه القوة الإبداعية، يتمثلها (ابن خلدون) ، كقوة "تدرك المحسوسات مبصرة ومسموعة وملموسة وغيرها في حالة واحدة. وبذلك فارقت قوة الحس الظاهر، لأن المحسوسات لا تزدحم عليها في الوقت الواحد. ثم يؤيده الحس المشترك إلى الخيال، وهي قوة تمثل الشيء المحسوس في النفس كما هو مجرد عن المواد الخارجة فقط"[4]. لذلك ليس مطلوبا في البدء كما قال الشاعر (أندريه بروتون A. Breton)، "أن نفهم، بل أن نحب"[5]. من هنا كان الشعر إدركا للمجهول. بحيث يتحول الشاعر إلى راء عبر تشويش عام لكل حواسه، واقترابه إلى حد من حالات الانخطاف والصوفية. هذا ما أعطى الأهمية للتعبير بالصورة الإيحائية بما تحمل من شعرية عن عوالم تذوب فيها الحدود بين الحياة والحلم. يقول الشاعر (أنا تول فرانس A.France) عن الشاعر (بول فرلين P. Verlaine)، بأن لديه أفكارا لا نملك مثلها[6]. أو أن لديه بحسب (جول لوماتر Jules Lemaitre)، أصواتا لم يسمعها أحد قبله[7]. الشعر بهذا المعنى، ليس مجرد ألفاظ فحسب، وإنما هو كائنات حية تستمد من الشاعر الحياة. ومن ثمة، فإن مبدأ الإحساس بالشكل، هو صبغة مميزة للإدراك

---

[1]– ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص97.

[2]– ينظر: ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة ، ص98.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص244.

[4]– ابن خلدون، المقدمة، ص168–169.

[5]– هنري بير، الأدب الرمزي، ص33.

[6]– ينظر : د. علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، ص219.

[7]– ينظر : د. علي درويش، م.ن، ص217.

الجمالي. يقول (شلوفسكي Chklovki):"إننا لا نتحقق من الشيء العادي، لا نراه، وإنما نتعرف عليه. فنحن لا نرى جدران حجراتنا. ومن الصعب علينا أن نرى الأخطاء المطبعية في نسخة ما، خصوصا عندما تكون مكتوبة في لغة نعرفها جيدا،وذلك لأننا لا نستطيع أن نرغم أنفسنا على رؤية، وقراءة، وعدم التعرف على الكلمة العادية"[1]. هكذا، يتحدد مفهوم الإدراك الشعري، في كونه تحقق في الشكل. ليس مجرد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من عناصر الشعر. فالشعر لا يوجد خارج الإدراك. لم يعد الشكل مجرد غشاء، ستارة، وإنما وحدة Integrité دينامية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي[2]. من هنا، كان نسق الإدراك في الشعر، غاية في ذاته. حيث أصبح الشعر وسيلة لتحطيم آلية الإدراك الذّاتية. ذلك أن الصورة الشعرية لا تعمل من أجل الإيضاح، بل من أجل خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته Vision، وليس التعرف عليه[3]. إنها بذاك إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق منه في ماهيته[4]. قد يكون ذلك بعضا من سر الشعرية الحداثية، فقد وجهتنا إلى رؤية الشعر للخفاء، والخفاء يمكن أن يعبر عنه على نحو أفضل بكثير بواسطة الرموز الشعرية. والرموز ليست فاقعة، وهي لذلك لا توضح، بل توحي وتومئ. لا تدعنا نقف جانبا ونترك الأشياء تشير إلينا، بل تسحبنا إلى تجربتها، التي هي في الوقت نفسه تجربة الشاعر، وعالمه. الرموز بهذا المعنى، تدع الخفاء على ما هو عليه. إنها بصورة مبسطة، "كرة ثلجية تتدحرج، مجمعة عليها كل شيء تصادفه"[5]. الشعر يصهر الأشياء المتباينة في وحدة جديدة، يفكك، ينشر، يبدد، ابتغاء أن يعيد الإيحاء. فالشعر يحاول أن يمثل رمزيا، ما يعز تمثيله تماما. أشياء مرئية وغير مرئية، المحدد وغير المحدد، تقلبات العقل البشري، تعددية الأشياء، والعالم، تعددية المعنى. حصيلة هذا الإدراك، إحساس بالتوتر والغموض. إذ ليست الرؤية في هذا المستوى، رؤية غموض صرف. ذلك أن الشعر وهو يعيد خلق رؤية جديدة، يستطيع أن يتقبل حقيقة غامضة. لهذا، فإن إحدى الوظائف الكثيرة للشعر، ليس

---

[1]– بوريس إيخنباوم (مشترك)، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ص41.

[2]– ينظر : بوريس إيخنباوم (مشترك)، م.ن ص41.

[3]– ينظر : بوريس إيخنباوم، م.ن، ص42.

[4]– ينظر : بوريس إيخنباوم، م.ن، ص43.

[5]– ج. روبرت، الخيال الرمزي، ص66.

فقط في أن يساعدنا في أن نرى، بل ليفتح لنا مجال قبول الغموض. لذلك كان الشعر انتقالا من عالم الأشكال المألوفة، إلى عالم الترميز. ليس ثمة إدراك، بل إحساس بالغموض فحسب. إحساس بتجربة يعز التعبير عنها تماما. ربما كونها تجربة حية، لما تنته. من هنا، كانت مهمة الشعر الأساسية، في أن يحاول أن لا يعلمنا أن ننظر تعقيد التجربة الإنسانية فحسب، بل يحفظ في الوقت نفسه هذا التعقيد في انسجام. فلا يشرح الشعر الغموض، بل يساعدنا في أن نعايشه. ولذلك فهو ينظم (العماء Chaos)، أسطوريا، لا مفهوميا[1]. حيث يترك الشعر الأسرار على غرار ما يجدها، مرعبة، قاهرة، متألقة بالظلمة والضياء. لذلك كان الشعر، سفرا في المطلق. توجه نحو المجهول غير المعلوم. وهو في كل ذلك، يتوق إلى لحظة الرؤية بأدوات العقل والإرادة والذاكرة والخيال والصورة والرمز. وهذه جميعا، أدوات الشعر، حيث يعمل الخيال في أعلى مستوياته على إيجاد العالم الرمزي. حيث اللقاء الأعمق مع عالم الغموض. يكتشف الشعر الأسرار العميقة للحياة البشرية، لكنه ينيط مقاومتها النهائية، بالوحي. حيث يضعنا الشعر في ما يشبه أن يكون حلما، لتصير عوالم الشعر كما هي الحال في الحلم، حقيقية إلى حد نكون مرغمين على الاعتراف بحقيقتها، والتحقق من أن ما يحدث إن لم يكن في الواقعة، يمكن أن يحدث. ولعله إنجاز عظيم للقصيدة في أنها تأذن لنا، بل ترغمنا على تأمل إمكانيات التجربة التي لا يأذن لنا العقل، عادة، أن نتقبلها متوسطة الرؤية الشعرية. نوضع حيث نرى إن لم يكن حيث نفهم، عوالم جديدة، وإمكانات جديدة، وأسرارا جديدة. لهذا، أصبح الشعر رؤية، وأصبح الشاعر رائيا. هذه إحدى الحقائق التي تكشفها القصيدة الحديثة عن الرؤية الشعرية، في أنها اتصال بكل من العالمين: الواقعي والمثالي. اتصال بعالم متعدد. ومع ذلك فهو جوهريا، عالم واحد. عالم يصير كذلك بتخيل ذاتي. بهذا المعنى، فإن الرؤية الشعرية ليست إلا رؤية عميقة للحقيقية نفسها. إنها جوهريا غير مختلفة عن الرؤية التي يمتلكها الإنسان دائما، رؤية العالم الواقعي بكل تعقيداته، موضوعا جنبا إلى جنب مع عالم مثالي. الشعر يجمع هذين العالمين كليهما بعين مفردة، وبرؤية مفردة. ومن ثمة، فإن الرؤية والحلم، لم يعودا منفصلين. وان الشعر يرى برؤية مفردة ما وراء الواقعي، وما وراء الحلم. لهذا أصبح الشعر في أحد معانيه الحديثة، رؤية، كلام راء،

[1]– ينظر : ج. روبرت، الخيال الرمزي، ص81.

حالم يرى الأحلام لكنه ليس الرائي الذي هو مشاهد فحسب. مشاهدة لا يسلم نفسه باطمئنان ووثوقية إلى حقيقة حلمه. فالشعر حلم أحلامه حقيقية. وربما كان هذا أساس أعظم إنجاز له، في أن يعيد ثقة النبي برؤياه، وإيمان الحلم بحلمه[1]. لهذا يؤكد (بيرس Peirce)، على أن الأحلام، هي ذاتها أشياء حقيقية. ذلك أن للحلم "وجودا حقيقيا كونه ظاهرة ذهنية، لو أن شخصا حلم به حقا، ونقول بأنه حلم كذا وكذا، فهذا لا يعتمد على ما يظنه أي شخص بأنه حلم، لأن ذلك مستقل تماما عن الرأي حول الموضوع. من الناحية الأخرى، لا نفكر بحقيقة أن نحلم، بل بالذي نحلم به، فهو يحتفظ بأشيائه الغريبة بفضل حقيقة أنه كان قد حلم بامتلاكها، لذا فنحن ربما نعرف الحقيقة بأنها التي تكون شخصياتها مستقلة عما يمكن لأي شخص أن يفكر بها"[2]. الشعر بهذا المعنى، ليس تكرارا ظليا للواقع، بل حالة (إيقونية Iconicité) ليست أقل واقعية من الأشياء في الحياة. لا تؤخذ كمسلمة قبلية للعلامات الخارجية. وبصرف النظر كون الشعر يمنح أقل من الأصل، يمكن وصف فعالية الشعر بمصطلحات: (الزيادة الإيقونية)[3]. حيث يعيد الشعر بناء الواقع على أساس أبجدية بصرية محددة. هذه الاستراتيجية في التقليص، تمنح أكثر من خلال تناولها للأقل. حيث يرتكز جهد الشعر الأساسي في مقاومة الاتجاه التناقضي في الرؤية اليومية، وبزيادة معنى العالم بالإمساك به في شبكة علاماته المختصرة[4]. ولأن الشاعر يستطيع التحكم بمادة أبجدية جديدة، فإنه لذلك قادر على كتابة نص جديد للواقع. لم يعد الشعر بهذا المعنى، إعادة إنتاج للواقع، ولا إنتاجا له، بل مسخا وتحويلا له. ففي حين ينقل التصوير المادي كل شيء ولا يحتفظ بشيء، فإن سحر الشعر يستطيع أن يعوض ما هو جوهري. لأن الشعر يعتمد على الابتكار المستمر للأبجديات التي تجمل الصورة وتحيطها بالغياب. هكذا يتجه الشعر نحو إلغاء الأشكال المادية لصالح ابتكار مدى معين من العلامات الأولية التي تقف أشكالها المتوفقة نقيضا للرؤية العادية. الشعر بهذا، يقترب من العلم، بحيث إنه يتحدى الأشكال المدركة بربطها ببنى غير مدركة. حيث تغدو الأيقونة الشعرية، انكشافا للواقعي الأكثر واقعية من الواقع الاعتيادي. وعكس مقولات الانعكاس التي تستعين بإنكار

---

[1]– ينظر : ج. روبرت، الخيال الرمزي، ص112.

[2]– روبرت شولز، (مشترك)، صناعة الخرافة والواقع، المرآة والخارطة، ص59–60.

[3]– بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص76.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص76.

جذري لما هو غير مباشر، حيث يبدو الشعر وكأنه ينتج فقط، ولا يعود قادرا على إعادة الإنتاج، فهو يتناول الواقع على مستوى عناصره[1]. من هنا، تعطينا نظرية الأيقونة بوصفها زيادة جمالية على الواقع، "مفتاحا لجواب حاسم على انتقاد أفلاطون للكتابة. فالأيقونية، هي إعادة كتابة الواقع، والكتابة، بالمعنى المحدود للكلمة، هي حالة جزئية من الأيقونية. وتسطير الخطاب، هو نسخ للعالم، نسخ لا بمعنى التكرار والمضاعفة، بل بمعنى التحول والتناسخ "[2]. يقول الشاعر (رامبو)، "لأن (أنا) شيء آخر، عندما تبعث الحياة في الصفيح فيتحول بوقا، فليس للصفيح فضل في هذا، إنني أعاين ازدهار تفكيري، أنظر إليه، أتسمع صوته، إنني ألمس التوتر، وما هو إلا أن تهتز السمفونية في الأعماق، من الخطأ أن يقال: أنا أفكر، لابد أن يقال، إن هناك من يفكرني"[3]. بهذا المعنى، ليست (الأنا) التجريبية، هي الموضوع الصالح للرؤية، بل هناك قوى تحل محلها، قوى صادرة من الأعماق تغلب عليها الروح الكلية الجامعة، فتشملها وتسلب إرادتها. إنها الأداة الملائمة لرؤية المجهول. يقول الشاعر (مالارميه): "أنا الآن غير شخصي، لم اعد (ستيفان Stéphane) الذي عرفته، بل استحلت إلى قدرة من قدرات العالم العقلي على رؤية نفسي وتفتيح طاقاتي، وذلك عن طريق ما كانته ذاتي. لازال في وسعي أن أنهض بالتفتحات التي لابد منها حتما لأجل أن يجد العالم ذاتيته أو هويته في هذه الأنا"[4]. هكذا يؤكد (مالارميه)، أن هناك (أنا/ذاتا) غير الشخصية حلت محل الذّات التجريبية، وهي المكان الذي يحقق فيه العالم ذاتيته العقلية والروحية. حيث يصل إلى الوعي بنفسه. المشكلة الأنطولوجية الأساسية عند (مالارميه) مثلما هي عند (رامبو)، تنصب على العلاقة بين العدم واللغة، وهي في نفس الوقت، مشكلتهما كشاعرين. فكلاهما يدور حول فكرة واحدة، هي أن الوجود المطلق/ العدم، يتحقق في الإنسان باعتباره عقلا، أي كائنا لغويا. بحيث يولد هذا المطلق في اللغة لا في أي مكان آخر. إذ تستطيع اللغة عن طريقه أن تحيل الشيء إلى الغياب، وأن تجعل هذا الغياب معادلا للمطلق/ العدم، وتحقق الحضور الخالص في الكلمة. ومن ثمة، فإن ما يلغي/ يتحطم عن طريق اللغة، يعود

---

[1]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص77.

[2]– بول ريكور، م.ن، ص78.

[3]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص106.

[4]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص210.

فيتلقى من هذه اللغة، وجوده العقلي عندما تسميه. اللغة بهذا المعنى، هي الفعل الخلاق للروح الخالص[1]. (الأنا)، هنا تتجرد من نفسها لتطرح ذاتها. لأن الإبداع يمتلكها ويسيطر عليها. الشاعر يتلقى تجاربه الجديدة من عالم آخر، هو عالم المجهول الذي يسوده الاضطراب والتشويش. وما على الشاعر إلا أن يعمل على تشويش حواسه ويشيع فيها الاضطراب، بالاندفاع الأعمى نحو الأعماق البدائية الدفينة، أو الانطلاق نحو المتعالي الفارغ من كل معنى. يشكل الشعر بهذا المعنى، لغة جديدة جامعة تختلط فيها عناصر الإغراب والعمق والتنفير والنشوة. ومن ثمة، لم تعد (الأنا) الشعرية، حالة موازية للأنا التجريبية، ولم يعد الشعر، حالة لتسجيل التجارب. (الأنا) في التجربة الشعرية، ذات أصوات متعددة متنافرة. إنها قناع، قد تمتد فتسع الزمان والمكان والإنسان. بهذا المعنى، لا يمكن للشاعر الحالم بالفعالية أن يبقى بلا انفعال، المادة الكيميائية تقدم الصورة. إن كينونة الشاعر تتكون من الصور التي يثيرها. توقظنا الصورة من فتورنا وتأخذ يقظتنا سياق (كوجيتو Cogito). فالتأملات تتلقى المعنى الاشتقاقي Sens étymologique لكلمة (شعرية Poétique). فالتأملات تجمع من الكينونة حول الشاعر فتعطيه أوهام كينونة أكثر مما هو. هكذا يرسم نتوء على هذا (الأقل – كينونة) الذي هو الحالة الممتدة التي تشكل عليها التأملات. نتوء يعرف الشاعر نفخه حتى يصير أكثر كينونة. إذ توجب ربط كينونة الإنسان بكينونة العالم، يعبر عن (كوجيتو) التأملات كما يلي: أنا أحلم العالم، إذا العالم موجود كما أحلمه. هنا يظهر امتياز للتأملات الشعرية. يبدو أنه عندما نحلم، لا يمكن أن نلمس إلا عالما فريدا وغريبا عن أي حالم آخر. هكذا يعلمنا الشعر كيف نحلم. إنه يغذينا بالصور التي بفضلها تتكثف تأملاتنا. إنه يقدم لنا صورا التي تحرك بواسطتها، حلمية متيقظة. إنه في هذه اللقاءات، يعي علم التأملات البناءة، تأكيد الذّات الحالمة لضمير حالم مطمئن، إيجاد الحقيقة في جميع نواحي اللغة، فتح جميع سجون الكينونة كي يحصل الإنساني على كل الصيرورات. مهمات كثيرة، وكثيرا متناقضة بين ما يكثف الكينونة، وما يعظمها. في هذا يقول الشاعر (بليك Blake): "كل ما يوجد اليوم كان متخيلا قديما"[2]. من هنا، كان (كوجيتو) الشاعر أقل حدة من (كوجيتو) المفكر. و(كوجيتو)، الشاعر هو

[1]– ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص211

[2]– غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص140.

أقل تأكيدا من (كوجيتو) الفيلسوف. ذلك أن كينونة الشاعر، هي كينونة منشرة، كينونة متخلصة من قواعد الدقة والآنية. إنها كينونة تجتاح ما يلمسها، تنشر في العالم بفضل الظلال، المنطقة الوسيطة التي تفصل الإنسان عن العالم، هي منطقة مشبعة بامتلاء ذي كثافة. فإنسان التأملات، هو دائما في حيز كتلة Volume، هو يسكن حقا كل كتلة حيزه، وهو من كل الجوانب في عالمه، في داخل ليس له خارج، وليس من العبث أن يقال، إن الشاعر الحالم غاطس في تأملاته. فالعالم لم يعد بمواجهته. و(الأنا) لم تعد تواجه العالم. في التأملات الشعرية لم يعد هناك (لا – أنا Non- Moi). ففي التأملات الشعرية الـــ(لا) ليس لها أي وظيفة: كله استقبال. كتب الشاعر (نوفاليس Novalis): إن المهمة العليا للثقافة، هي في تملك الذّات المتعالي،أن يكون الإنسان(أنا) (أناه): Le (Je)de son (Je).[1] إن قواعد التخييل كما يقول (إدمون جالو Edmond Jalous)، هي أقوى من كل السموم[1]. وقد كتب (هنري ميشو Henri Michaux): "لسنا بحاجة لأفيون، كل شيء هو مخدر بالنسبة للذي يختار أن يعيش في الناحية الثانية"[2]. فما القصيدة الجميلة، سوى جنون مرقع. الشعر يستقي اعتباره من التعابير المجازية غير المتوقعة. من تجميع العبارات غير المستعمل أو المعتاد. الشعر يعطي للشيء المحسوس قوته التخييلية المزدوجة، صورته الممتلئة. بحيث يلد عالم من صورة في طور الانتشار. فالشعر بهذا المعنى، يجدد صور العالم. هكذا، تصبح القصيدة الزاخرة بممكنات كثيرة، تتضمن مبادهات تغير باستمرار قوانين/ مقاييس الكتابة. ولذلك فهي تعارض الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق المنتهي بالشكل المنفتح اللانهائي. من هنا، كانت الكتابة الشعرية حوارا لا نهائيا بين هدم الأشكال، وبنائها. ثورة داخل نظام اللغة، ونظام النص. حتى ليخيل للكثيرين، أن النصوص الشعرية، كأمواج البحر، يمحو بعضها البعض الآخر[3]. لهذا كانت الكتابة الشعرية، نوعا إبداعيا يصعب تحديده، وضبطه. فهي حركة دائمة من اكتشاف ما لا ينتهي. تتضمن هدما مستمرا للأشكال، فهي لا تستقر في شكل. ذلك أن الشكل الشعري بهذا المعنى، هو "كالصورة ابتكار، لا يكرر، لا يصنع، ولا يؤخذ، ولا يقتبس. ليس لباسا

[1]– ينظر : غاستون باشلار، م.ن، ص148.

[2]– غاستون باشلار، م.ن، ص148.

[3]– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص122.

أو غلافا أو إناء. إنه فضاء"[1]. لهذا ليس هناك شكل في المطلق. من هنا، لكل قصيدة شكلها الخاص. فالكتابة الشعرية بطبيعتها تتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث يخلق النص الشعري شكله، كالنهر الذي يخلق مجراه[2]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، حداثة تجسد حتى الكمال، الاتجاه القائم على السيطرة على سيرورة الإبداع، ليغدو تلاعبا بالقواعد، بدلا من أن تدع سلطة المبادرات في يد الإلهام الأعمى. إذ تمضي الشعرية بكل شيء حتى حدوده القصوى، بل إلى ما ورائها، ولا ينصب اهتمامها إلا على النقطة التي تبلغ فيها صفة ما، درجتها القصوى، أو النقطة التي توشك أن تتحول إلى عكسها. فليس من شيء هنا محاكاة، بل كله بناء ولعب. ومن ثمة، فليس الشعر إذن مصدرا للحياة، لكنه بناء للأشكال ومخترع لها. من هنا، كان الشعر استكشافا ومغامرة. إنه حد محو التقليد، وإظهار البناء إظهارا استشفائيا. وحين ينوء الشعر بمثل ذلك اللعب، لا يعود وسيلة لخلق إحساس بالواقع، فيصير رمزا، إذ يتلاءم الرمز تماما مع اختفاء الوضوح. يهتم بالعمق، لا بالامتداد. من هنا، كانت سمة الشعر الأساسية، هي مقدرته التشكيلية التي ترتهن بها قدرته التعبيرية وخصائصه الأخرى. بهذا المعنى، يظل الشعر صوتا غير مكتمل، اختراق للآفاق. إنه فاتحة واستهلال. يأتي ويغيب، وهو في غمرة الحنين على عتبة أن يبدع الأثر الكبير[3]. لقد ظل الشاعر (مالارميه) طوال حياته يحلم بعمل كبير، بكتاب واحد يصمم بناءه ويفكر فيه على مدى العمر، ويكون بحسبه، التفسير (الأورفي Orphisme) للأرض، يحقق به واجب اللعبة الشعرية الحقيقية. ولم يكن يضيق بذلك، لأن الهدف الأكبر كان يرتسم باستمرار أمامه. ومع أنه كان يعلم أن ذلك الكتاب الفريد يحتاج إلى أكثر من حياة، فقد ظل مقتنعا بأنه يمسك بخيوطه الأساسية. لذلك لم يكف أبدا عن المحاولة[4]. لهذا كان الإبداع الشعري كما يتمثله الشاعر (اندريه بروتون A. Breton)، بوصفه الفعالية الفطرية للفكر، ناجما عن دربة نسقية، وعن التطبيق المنهجي لعدد من الوصفات. بيد أن العمل الشعري، يتحدد بطابعه، باعتباره حرية شاملة[5]. الكتابة

---

[1]– ادونيس، الشعرية العربية، ص78.

[2]– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.

[3]– ينظر: ادونيس، م.ن، ص85.

[4]– ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص181.

[5]– ينظر : كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص102.

الشعرية بهذا المعنى، مجموعة من الخيارات الجمالية، تتجدد عندما تصاب بالإرهاقات، إنها كما يقول أحد الفلاسفة الإغريق، كماء الحمام، لا يمكن أن تغتسل فيه مرتين. لابد من تجدده حتى يصبح صالحا للاستخدام/للاستحمام الجديد. من هنا كانت فكرة (الملك الطاووس) في المعتقدات الزيدية، رمزا للصورة الأولى للشعر، خلاصة ألوان الضوء[1]. ومن ثمة، فإن كل نص شعري إبداعي، هو بهذا المعنى، برق لا يتكرر، وانبجاس مفاجئ قائم بذاته[2]. من هنا، يقود الشعر دائما، شأن النبوة، إلى عالم يفلت من حدودنا وراء حدودنا. وفي هذا، عظمته وامتيازه[3]. الكتابة الشعرية، هي كتابة الحدود. وهذا هو فضلها الرئيسي، في أن تبدع الأشكال الجديدة، وتستكشف الأماكن المجهولة. ومن المؤكد أنها تظل إنتاجا هامشيا. هذا هو حظها ومنالها، في أن يبقى في كل عصر، قراء يفضلون الهوامش على المركز[4] . ليس الشعر فن صناعة الكلام، كما أنه ليس مناورة ذهنية بالكلمات، كما أن اللغة في الشعر، ليست وسيلة أداء، لونا وعنصر تزيين. إنها بكل بساطة، غاية بحد ذاتها. بحيث توشك كل كلمة أن تستقل بنفسها وتشع بإشعاع ذاتي من داخلها. فاللغة الشعرية، أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها "أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق. إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها، دم خاص، ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا، إيحاء لا إيضاحا"[5]. تؤثر اللغة الشعرية أن تظل في في المتاهات، أو تتحدث في الفراغ على أن تتحدث إلينا أو تقترب منا. القصيدة تمتلئ بأطلال الواقع الذي فككه الخيال. ولكن هناك عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها. ولكن تلك الأطلال، وذلك السحر الذي يدفع بالشعر إلى أن يكون سيلا من الصور الكثيفة المتجددة، تبهر وتحير. القصيدة تحطم المألوف رغبة في الانطلاق نحو المجهول، حيث

---

[1]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص16.

[2]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص103.

[3]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص106.

[4]– ينظر : تودوروف/ مفهوم الأدب، ص112.

[5]– ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص79.

الصمت، وحيث الجنون. الشاعر هنا، يجد نفسه وحيدا مع اللغة. فاللغة هي ملجؤه وسبيله إلى الخلود الذي يمتد إلى الأزل، ويتصل بالأبد. الشعر بهذا المعنى، هو حرية اللغة دائما، في أن تبتكر وتجرب وتلعب. وطبيعي أن نستخلص من ذلك، أن الشعر، هو دائما مغاير للنثر، وأن الفارق بينهما بحسب (رولان بارث) ، في الكم وليس الجوهر[1]. إذ ليس الشعر معادلة زخرفية تزينية مبتورة الحرية. إنه أكثر كثافة واتساعا، إنه نوعية لا يمكن اختزالها، طبيعة مقفلة تضم في الوقت نفسه، وظيفة اللغة وبنيتها، نوعية غير قابلة للاختزال. فالشعر ليس صفة/عرضا، بل جوهر. لذلك فهو يبرز (هويته) خارج ذاته. ذلك أن في الشعر، "تنتج الكلمات نوعا من التواصل الشكلي تتولد عنه، شيئا فشيئا، كثافة ثقافية، أو شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الألفاظ. يصير الكلام في هذه الحال، هو الزمن المكثف لمخاض أكثر روحانية يهيأ خلاله (الفكر) ليأخذ موضعه تدريجيا بواسطة مصادفة الألفاظ. إن هذا الخط اللفظي الذي تخرج منه ثمار ناضجة الدلالة، يفترض زمنا شعريا ليس هو زمن (الصنع)، بل زمن المغامرة الممكنة وحصيلة اللقاء بين الإشارة والقصد "[2]. هكذا، يصبح الشعر فنا للابتكار لا للتعبير. والمعجم الشعري نفسه ليس معجم تداول، بل هو معجم ابتكار وخلق. ومن ثمة، فالقصيدة متميزة بتفردها، لا بإجمالها، وبابتكارها لا بإتباعها. من هنا، مهمة الشعر في أن يبتكر لغة جديدة أكثر كثافة وإشراقا. لهذا كان تألق الشعر، تألق كلمات لا علاقات. وهو فن الابتكار لا فن التعبير. اللغة هنا، يستدعيها عنفوان التجربة المباغتة، عنفها وتفردها. إنها في ذاتها. الشعر بهذا المعنى، مناخ مواضعة لغوية في جوهره[3]. وهو لذلك يرمي إلى تدمير الطبيعة الوظيفية/العلائقية للغة، ليحل محلها تفجر اللغة. فالشعر لا يحتفظ من العلائق بسوى حركتها وموسيقاها، ويلغي حقيقتها. فالكلمة تتشظى/ تتفجر فوق خط من العلائق المفرغة، وتسلب من قواعد النحو غائيتها لتصبح نظما ومجرد انعطاف يقدم اللفظ. معنى هذا، أن "الروابط ليست محذوفة، بل هي فقط في أماكن محروسة، ونظم لعلائق. وهذا العدم ضروري، لأنه يتحتم أن ترتفع كثافة اللفظ خارج افتتان فارغ، ترتفع كأنها صخب وإثارة بدون خلفية، كأنها

[1]– ينظر : رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص60.

[2]– رولان بارث، م.ن، ص61.

[3]– ينظر : رولان بارث، م.ن ، ص68.

غضب وسر غامض"[1]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، لا متناهية، كأنها التجلي المباغت للحقيقة. لذا لا يمكنها أن تكون زائفة، لأنها شاملة. فهي تشع بحرية لا متناهية، تمتد أشعتها باتجاه العلاقات غير المؤكدة، لكنها ممكنة. وحين تهدم العلائق الثابتة، لا تعود اللغة سوى مشروع عمودي، تغدو كالكتلة عمودا يغوص في كلية المعنى. إنها علامة واقفة على قدميها. اللغة الشعرية هنا، فعل لا ماضٍ له، فعل بلا حوار، لا يعرض سوى الظل الكثيف. إنها نوع من الجيولوجيا الوجودية[2]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تضع القارئ في مجابهة اللغة، وهو يتلقاها باعتبارها كمية مطلقة مصحوبة بجميع إمكاناتها. اللغة هنا، موسوعية، تحتوي كل التحديدات التي يفرضها الخطاب العلائقي على القارئ، وتجعله يختار. فهي تحقق إذن حالة غير ممكنة التحقق إلا في اللغة الشعرية، حيث تكون المفردة/الكلمة، مجردة ومجلوبة على حالة الصفر المحملة في الآن نفسه بكل التخصيصات الماضية والمستقبلية. اللغة بهذا المعنى، شكل نوعي، إنها مقولة. هكذا تغدو اللغة الشعرية، موضوعا مباغتا غير متوقع تتطاير منه جميع قدرات/إمكانيات اللغة. فالكلمة تستهلك بفضول خاص، وبلوع من النهم المقدس. حيث يصبح الشعر كلاما مريعا مفزعا ولا إنسانيا. إنه الخطاب المنفتح أمام كل ما يتجاوز الطبيعي Surnatures[3]. بهذه الصورة، بدا الشعر حياة منحوسة، وخارج القانون، ليشتق طرقا ضيقة، ضالا أحيانا، وأحيانا أخرى فاسقا، ومجنونا/ملعونا. منذ أن انتصر الفكر، واغتصب السلطة، بدأ الشعر يسكن الضواحي ممزقا صارخا بكل الحقائق غير اللائقة. من هنا، كان الشعر تمردا، وصراخا. الشعر يحاول أن ينزع العنف من الفكر، ليجد ما تسميه الكاتبة الأسبانية (ماريا ثامبرانو M. Zambarano): "الشعور الأصلي، والقلب"[4]. لذلك فهو يبحث عن علاقة تبادلية بين الفكر والشعر، ليوحد عقلا يتحمل مسؤولية الحياة. إنه منهج شعري للتحول في أعماق الجحيم، وفي أعماق النور أيضا[5]. فالشعر يجتاز المتناقضات ويضعها في اتصال. والشعر ينبع من هذا التناقض الأساسي الذي تجد الروح تعبيرها فيه. وبالنسبة إلى

---

[1]– رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة ، ص64.

[2]– ينظر : رولان بارث، م.ن ، ص65.

[3]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص65.

[4]– ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص17.

[5]– ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص18.

(ثامبرانو)، أن الشعر، هو ملاك للفكر، يقود دائما إلى السلم والغبطة. وحيث يكف التاريخ أن يكون تضحية، حيث جوهر الكائن الإنساني. إنه الصورة الوفية للون الأبيض الذي اجتاز كافة الألوان، ليصل إلى لونه. إنه الواقع المقدس بدون صفة[1]. هذا الواقع، يجتذب كل رغبات الشعر. إنه الكلمة الممتلئة بالرحمة والحقيقة التي ينطق بها الشاعر حتى في مركز الصمت والسلم. ومع هذه الكلمة، تنتهي كل التناقضات. إنه بحسب الصوفي (ابن عربي)، مجمع البحرين، ملتقى الظاهر والباطن، حيث يتضح السر[2]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه. لذلك فهي تظل في توهج وتجدد. إنها بذلك شكل من أشكال اختراق الثابت والبحث عن الذّات والعودة إليها عبر هجرة دائمة خارج الذّات. اللغة هنا، تكشف عن الغياب والنقص، وتستنطق/ تقرأ الصمت[3]. وبين النطق والصمت، يتحرك النص الشعري، صامتا في نطقه، وناطقا في صمته. يستخدم اللغة لكي يعبر بما يقدر أن ينسج بها من علامات، هي رموز وإشارات. اللغة الشعرية جوهريا، مجازية، "إنها تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل، إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا. لذلك تبدو الكلمات مغمورة بما لا يحدد، وما تنقله ليس فيها، بل هو في ما يختبئ وراءها. فكأنها بشكل مفارق، تعبر عما لا تقدر أن تعبر عنه"[4]. اللغة الشعرية بامتياز، هي الشبيهة بلغة وسيط الوحي في معبد (دلف) الذي لا يتكلم ولا يسكت، لكن يوحي[5]. فاللغة الشعرية تسند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ على أدائها. ومن ثمة، ثمة، فإذا كان معنى المطابقة يجعل اللغة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسند إليها، فإن الإيحائي يحدث تغييرا على مستوى المعنى المعطل. وذلك بجعل اللغة تخرق قانونها حيث يحيل الدال على مدلول آخر. مدلول ثان يحتل مكان المدلول الأول. إذ لا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متنافرين. من هنا كان على الشعر أن يلجأ إلى هذا الانعطاف: كان عليه أن يقطع الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال[6]. حيث يبرز التأملي في في الجمالي الذي تبدو عليه بصمة النطق داخل المنطوق. فيشير المنطوق إلى عملية

---

[1]– ينظر : ماريا ثامبرانو،الفلسفة والشعر، ص19.

[2]– ينظر : محي الدين بن عربي، كتاب الإسر إلى مقام السرى، الرسائل، ص153.

[3]– ينظر : أدونيس، الشعرية العربية، ص31–32.

[4]– أدونيس، م.ن، ص65.

[5]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص164.

[6]– ينظر : جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص214.

مختلفة عن عملية نطقه الخاص به. لذلك يظل تأمليا[1]. ذلك أن (الفونيمات Les Phonèmes) بحسب (ياكبسون Jakobson)، لا تنجز وظيفتها بفضل تفردها الصوتي، وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين[2]. ومن ثمة، فإن الفونيمات، هي كيانات ذات جانبين، بيد أن خصوصيتها تكمن في حقيقة اختلافها على مستوى الدال، في حين توجد على مستوى المدلول إمكانية التمييز بين المعاني. فهو إذن موضوع لعدد لا محدود من الاختلافات[3]. هكذا تبدو الإشارة اللغوية، اعتباطية عندما ينظر إليها من منظور التشابه. إذ ليس ثمة معنى قائم بذاته، إنما المعنى ينتسب دائما إلى شيء ما نستخدمه كإشارة. إذ لا يوجد في اللغة مدلول من دون دوال، ولا دال من دون مدلول[4]. لذلك يقول الألسني (إميل (إميل بنفينست E. Benveniste) بمنظور التجاور Contignity، باعتباره العلاقة الضرورية بين الدال والمدلول. بحيث تكون العلاقة في الحالة الأولى، داخلية، بينما تكون في الحالة الثانية، خارجية. هذا ما يمنح اللغة، رمزية صوتية[5]. ومن ثمة، فإن الفونيم بهذا بهذا المعنى، يساعد على إبراز المعنى، إلا انه هو ذاته خلو من المعنى. ذلك أن ما يميزه من كل المكونات اللغوية والقيم السيميوطيقة Sémiotique، هو كونه، رمزا سلبيا[6]. هكذا، هكذا، تصبح الرمزية الصوتية في اللغة الشعرية، عاملا فعليا، بحيث تبدع نوعا مكملا للمدلول[7]. فالشعر بحسب (شلوفسكي Chklovski)، يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها[8]. لذلك فهو المحرض على تمرد الأشياء. ذلك أن الأشياء، تنتفض في الشعر، خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد. وهو بذلك، يستعمل الصور والمجازات لصياغة تشبيهات، أو يطبق نعتا جديدا على كلمة قديمة. هكذا يحقق الشعر، "تنقلا دلاليا، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة المجاز)، متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع

---

[1]– ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص23.

[2]– ينظر : ياكبسون، الصوت والمعنى، ص18.

[3]– ينظر : ياكبسون، م.ن، ص103.

[4]– ينظر : ياكبسون، م.ن، ص145.

[5]– ينظر : ياكبسون، م.ن، ص19.

[6]– ينظر : ياكبسون، م.ن، ص143.

[7]– ينظر : ياكبسون،م.ن، ص145.

[8]– ينظر : شلوفيسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، نصوص الشكلانيين الروس، ص137.

الشيء في متوالية جديدة"[1]. تلك هي إحدى الوسائل لجعل الشيء مدركا، أي تحويله إلى عنصر في العمل الشعري. من هنا، كان الإيحاء، هو الممكن والمحتمل. فالنظام الدلالي، بحسب (هيلمسلف Hielmeselev)، يدعى إيحائيا، إذا كان المعبر عنه دالة أحد فنون القول (Laugage)[2]. بذلك تخرج الدلالة الإيحائية من حقل اللسانيات، لتشير إلى مجال الشعريات. من هنا، يعمل الشعر بحسب (موريس بلانشو M. Blanchot) باستمرار على تحطيم شكله ليجعله زائفا[3]. ومن ثمة، فإن الشكل الشعري، لا يحيا إلا عبر انحرافاته التي التي تشكله قانونا، أو تلغيه في الوقت نفسه. ذلك أننا لا نتعرف على القاعدة، إلا عبر الاستثناء الذي يلغيها[4]. فالشعر بحسب (مالارميه)، "شعرية بالغة الجدة تلك التي يمكن أن أعرفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه"[5]. لهذا يعبر الشعر عن حقائق تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعي. في هذا تكمن مهمته، في أن يفسح المجال أمام قانون آخر. بهذا يتحدد الشعر في علاقته بقانونين: هذه العلاقة تكون مع أحدهما، سلبية، ومع الأخر، تكون إيجابية. لهذا كان للشعر، نقيضان: "الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معا. الجملة الشعرية وحدها، هي التي تستجيب للضرورة المزدوجة التي تحددها(...). ذلك أن الإيحاء والمطابقة، يتعارضان، إذ لا يمكن إحداث الاستجابة الانفعالية، والاستجابة العقلية دفعة واحدة. من هنا، فهما متنافيتان. ولأجل انبثاق الأولى، ينبغي أن تغيب الثانية"[6]. الاستعارة الشعرية بهذا المعنى، ليست مجرد تغير في المعنى، إنها"تغير في طبيعة أو نمط المعنى. انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"[7]. لذلك يتمثل (مونرو بير دسلي– Montreut Bydsley) الاستعارة باعتبارها قصيدة مصغرة[8]. يحدد (تودوروف Todorov) التمايز بين اللغة المجازية والشعرية بالطريقة التالية: اللغة المجازية، هي "ضرب من

---

[1]– شلوفيسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، نصوص الشكلانيين الروس، ص137.

[2]– ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص25.

[3]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب ، ص23.

[4]– ينظر : تودوروف، م.ن ، ص23.

[5]– جان كوهن، بينة اللغة الشعرية، ص203.

[6]– جان كوهن، م.ن، ص204. 205.

[7]– جان كوهن، م.ن، ص 205.

[8]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص84.

المخزون الكامل داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء، واستخدام لهذه المادة الخام"[1]. ومن ثمة، فإن العمل الشعري بهذا المعنى، هو تأليف ذو خصوصية قصوى. ذلك أن الميزة العامة للصورة البلاغية، هي كثافتها، أي ميلها إلى أن توجه الإدراك باتجاه الخطاب ذاته، وليس دلالته فحسب. من هنا، كانت اللغة المجازية، لغة كثيفة[2]. بهذا المعنى، فإنه يوجد قطبان في الوعي الإنساني للغة: الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف. فالخطاب الشفاف، هو الذي يشف عن دلالته ولكنه غير مدرك بذاته. فهو لغة فائدتها الوحيدة (التفاهم). وفي مقابله، يوجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من (الرسوم) و(الصور) التي لا تكشف عما وراءها. فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة. وهي مكتفية بذاتها[3]. لذلك لا يقتضي الخطاب الشفاف الحضور الأقصى للأشياء التي يتحدث عنها، بل بل على العكس، يقتضي غيابها التام. فالكلمة بهذا المعنى، لا تستخدم لإنقاذ الأشياء، بل تستخدم لتدميرها. هنا، يعوض المفهوم المجرد، الحضور الحقيقي للشيء. أما الخطاب (الكثيف)، فإنه يقاوم المعنى المجرد، ليفرض الحضور الفيزيقي للكلمات. من هنا، تتولد الصفة الأكثر وضوحا للغة الشعرية، في أن لا وجود للأشياء فيها، وأن ليس للكلمات مرجع تقريري Denctatam، بل إحالة وهي متخيلة. فالإحالة معزولة ومتروكة لعمل التأويل. وقد عبر (موريس بلانشو) عن هذه الاستجابة، بقوله: "يشكو معنى الكلمات من نقص جوهري، وبدلا من أن يرفض كل إحالة ملموسة إلى الشيء الذي يحدده –كما في العلاقات العادية– فإنه يميل إلى المطالبة بالتدقيق، وإلى إثارة موضوع، أو معرفة محددة تؤكد المضمون"[4]. هكذا تكون الاستجابة في اللغة الشعرية، في إثارة أقوى للإحالة المتخيلة على حساب المعنى المجرد الذي يحدده حضور المرجع. ذلك أن الكلمة، لا تحمل في ذاتها دلالة مطلقة، وإنما السياق هو الذي يحدد لها دلالتها الحقيقية. فالكلمة ليس لها معنى خارج السياق. السياق بهذا المعنى، هو الوضعية غير اللسانية[5]. ومن ثمة، فإن الكلمة لا يتضح معناها إلا من خلال الاستعمال. فمعنى الكلمة، هو مجموع استعمالاتها[6].

---

[1]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص114.

[2]– تودوروف، م.ن، ص115.

[3]– ينظر : تودوروف، م.ن، ص100.

[4]– تودوروف، م.ن، ص116.

[5]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة، ص47.

[6]– ينظر : كلود جرمان، م.ن، ص44.

إذ أن قيمة الكلمة، تنتج/تولد من خلال وضعيتها داخل مجموعة النظام الذي يشكل اللغة، شبكة المقابلات للعلامات فيما بينها[1]. بهذا الاعتبار، فإن أي عنصر لغوي متفرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن غيره. ذلك لأن هويته تتقرر بالمجموعة التي تضمه. وهو يحافظ على تلك الهوية بالوقوف موقف المعارض للعناصر المجاورة الأخرى[2]. لذلك يؤكد (بيار غيرو P. Guiraud)، بأن الغموض الذي يلف العلامة المتعددة الدلالات، يزول حين توضع في سياقها[3]. إذ تتشكل البنية اللغوية من عناصر، ولكن هذه العناصر، تخضع لقوانين المجموعة. وهذه القوانين التركيبية، لا تقتصر على روابط تراكمية، ولكنها تضفي على الكل. حيث يكون الكل حصيلة هذه التراكيب التي تشكل قوانينها، قوانين المجموعة[4]. المجموعة[4]. فالجملة بحسب (جان بياجيه Jean Piaget)، "مجموعة تحويلات وليس مجرد أي شكل سكوني"[5]. بهذا المعنى، فإن الجملة بناءة Structurantes بطبيعتها. ذلك أن النظام النظام اللغوي المتزامن، ليس ثابتا، فهو يكتب أو يقبل الابتكارات، تبعا للحاجات المحددة بتعارضات أو علاقات النظام. ومن ثمة، فإن التحويلات الملازمة لبنية معينة لا يؤدي إلى خارج حدودها، ولكنها لا تولد إلا عناصر تنتمي دائما على البنية وتحافظ على قوانينها[6]. بهذا المعنى، لا يوجد إلحاق، وإنما اتحاد، ولا تتأثر قواعد البنية الفرعية، بل تحافظ على نفسها بحيث يشكل التغيير الذي يكون قد جرى، إغناء للبنية[7]. وتبعا لذلك، يمكن أن نميز مرتبتين من الانتظامات، تبقى الأولى باطنية داخل البنية المبنية، أو شبه المنتهية البناء. وتشكل بذلك انتظامها الذّاتي المؤدي إلى الضبط الذّاتي. أما الانتظام الثاني، فيدخل في بناء بنيات جديدة تشمل البنية السابقة ملحقة إياها بشكل كيان فرعي في صميم بنيات أوسع[8]. لذلك يشكل كل نظام منطقي، بنية. لأنه يحتوي على ثلاث ميزات: ميزة الجملة، ميزة التحويلات، وميزة الضبط الذّاتي[9]. البنية بهذا المعنى، هي مجموعة تحويلات

---

[1]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة ، ص19.

[2]– ينظر : راتقين، الأسطورة، ص68.

[3]– ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص39.

[4]– ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ص09–10.

[5]– جان بياجيه، م.ن، ص11.

[6]– ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص13.

[7]– ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص14.

[8]– ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص16.

[9]– ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص26.

ممكنة، يأخذ داخلها النظام الحقيقي، موقعا معينا يفسر تبعا لمجموع الممكنات[1]. لهذا، فإن التحليل الدلالي بالمنظور (السوسيري Saussure)، لا يسعى إلى إعادة الاعتبار إلى دلالة الوحدة اللسانية فحسب، ولكن إلى قيمتها أيضا. أي إلى العلاقات التي تحفظها مع الدلالات الأخرى على مستوى النظام اللغوي[2]. لقد بين (سوسير)، أن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية Diachronie، وبأن تاريخ الكلمة لا يعرض معناها الحالي. ويكمن السبب، في وجود النظام بالإضافة إلى وجود التاريخ. وفي أن النظام يرتكز على قوانين تؤثر على عناصره، وترتهن بالنظام اللغوي المتزامن Synchronie. ومن ثمة، فالعلاقة الأساسية التي تدخل في نطاق اللغة، هي عبارة عن تطابق بين الإشارة Signe والمعنى[3]. وفي نظرية (بيرس Pierce) السيميائية، لكل إشارة موضوع تشير إليه. غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزيائي. فقد يكون فكرة أو شكلا حلميا[4]. وفي السيميائيات الوضعية التجريبية، لا يعتد إلا بالصياغات التي لها مراجع حقيقية. ومن ثمة، فإن الكلمات، تستمد معانيها من الأشياء التي تشير إليها. وخلافا لـــ(سوسير) الذي يرى أن الكلمات، تكتسب معانيها من البنية التبادلية، أي علاقاتها بكلمات أخرى في اللغة، فإن (بيرس) يحدد (الأيقونات L'icônes) والمؤشرات من خلال علاقاتها بمراجعها. وبهذا المعنى، تتولد الإشارة الأيقونية، حين تدل على ما تدل عليه بفضل التشابه أو التماثل بين الإشارة وما تشير إليه[5]. بمعنى آخر، فإن الذي يكون أساسيا في الدلالة، هو تلك الطريقة التي تترتب وفقها معاني الكلمات لتكون المعنى الإجمالي للخطاب، انطلاقا من معنى الوحدات المعجمية[6]. ومن ثمة، فإن معنى الجملة، دائما أكبر من قيمة معنى الكلمات التي تشكله[7]. من هنا تكون البنية الدلالية مبنية من تجميع موحد للبنى[8]. بهذا المعنى، يؤكد (تودوروف)، أنه لكي يقام تواصل، لابد من أن تختفي الكلمات، ولا يبقى سوى المعنى

---

[1]– ينظر : جان بياجيه، البنيوية ، ص34.

[2]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة، ص21.

[3]– ينظر : جان بياجيه، المرجع السابق، ص64.

[4]– ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص241.

[5]– ينظر : روبرت شولز، م.ن، ص242.

[6]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة، ص30.

[7]– ينظر : كلود جرمان، م.ن، ص53.

[8]– ينظر : كلود جرمان، م.ن، ص57.

المتجاوز ألفاظ الجملة[1]. ومن ثمة، فليس السياق سوى الممر من نظام إلى آخر. وهو ممر غير مكوّن، ولكنه عائد للرسوخ المكتسبة من النظام الثاني بمقتضى التفاعلات المتزامنة كليا[2]. فبحسب (بول ريكور)، ليس لأية وحدة منخرطة في بنية نظام معين معنى مستقل بذاتها، بل هي تستمد معناها من النظام ككل. الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي ترد فيه[3]. لهذا، كانت الاستعارة الشعرية، انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية. انتقال يتحقق بفضل "استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[4]. من هنا، كان الشعر استعارة وانزياحا يبقى قابلا للنفي. لذلك تصبو الاستعارة إلى جعل المحتمل أكثر جاذبية، فهي صورة توفر فيها المشابهة سببا لإحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية غائبة أو مغيبة[5]. وفي هذا، يقر (برغسون Bergson)، بأن بأن كل وصف واضح، يتم بصور. وأن ذكرى الصورة ليست الصورة. لذلك لا يمكن أن تصف الذكرى إلا وصفا غامضا بعبارات مجازية. على هذا الأساس، فإن الذكرى، هي الإدراك بمثابة الخيال الذي نراه في المرآة من الشيء الموضوع أمام المرآة. فالشيء يلمس كما يرى، ويؤثر فينا كما نؤثر فيه. إنه مملوء بالأفعال الممكنة، أي أنه فعلي. أما الخيال فهو إمكاني. فرغم أنه يشبه الشيء، فإنه لا يستطيع أن يفعل شيئا مما يفعله. هكذا، فإن وجودنا الفعلي، طوال جريانه في الزمان، مشفوع بوجود إمكاني، بخيال في مرآة[6]. لذلك تمثل الاستعارة بحسب (بول ريكور P. Ricoeur) فائض معنى وظيفته انفتاح النص الشعري على عوالم جديدة، وطرق جديدة للوجود في العالم. الاستعارة بهذا المعنى، لغة تتجه إلى المستقبل لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجريبها بعد. من هنا، لا توجد الاستعارة في ذاتها، بل في "التأويل ومن خلاله. ويفترض التأويل الاستعاري أصلا، التأويل الحرفي الذي يفكك نفسه في تناقض دال"[7]. بهذا المعنى، تكون الاستعارة الشعرية،

---

[1]– ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص46.

[2]– ينظر: جان بياجيه، البنيوية، ص67.

[3]– ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص29.

[4]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص206.

[5]– ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص88.

[6]– ينظر، هنري برغسون، الطاقة الروحية، ص124.

[7]– بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص91.

الشعرية، خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا، لا مكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له لأنه اكتسب مسندا غير عادي أو غير متوقع. في هذا، تشبه الاستعارة حل لغز، أكثر مما تشبه اقترانا قائما على المشابهة. لأنها تتكون أصلا من حل لغز التنافر الدلالي"[1]. من هنا، فهي غير قابلة للترجمة، لأنها تخلق معناها ولا تستهدف استنفاذا للمعنى المبتكر، بل لها أكثر من قيمة انفعالية لأنها تعطينا معلومات جديدة عن الواقع[2]. هذه الاستعارة، يسميها (ريكور) بالاستعارة الحية المبتدعة، التي تكون فيها الاستجابة لتنافر الجملة، توسيعا جديدا للمعنى. يقول (ريكور): "فحين نجعل الاستعارة ابتداعا دلاليا فإننا نؤكد على كونها لا توجد إلا في لحظة ابتكار. وحين يتم تجريد الاستعارة من منزلتها في اللغة الراسخة، فإنها تكون مجرد واقعة خطابية (...) والنتيجة أن الاستعارة حين تتداولها الجماعة اللغوية وتقر بها، تختلط بامتداد لا حصر له من الكلمات المتعددة المعاني. في البداية، تبتذل الكلمة، ثم تتحول إلى استعارة ميتة "[3]. الاستعارة بحسب (رولان بارث)، هي طريق الوصول إلى الدال، وأنها تبعا لذلك، فهي التي تستطيع أن تعطي للمدلول إجازة[4]. إنها اللعب بالصور، ينقي الأشياء من ماديتها. والنتيجة، شيء غريب غير مألوف. الاستعارة بهذا المعنى، لا يمكن أن تقارب على ضوء الاستعارة التقليدية التي تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة، بل ينبغي أن تفهم من مجموع النص الشعري بحيث تصبح الرموز بعيدة الدلالة على موقف الشاعر الأنطولوجي من الحياة. هذه الاستعارة، تتحرر إذن من سببها المادي، وتستقل بنفسها لتقتحم آفاقا جديدة وبعيدة يصبح معها الحدث الظاهر، يخفي وراءه حدثا آخر مجردا مشحونا بالتوتر. هكذا تصبح طبيعة الخلق الشعري بحسب الشاعر (مالارميه): "إيجاد الكلمة التي تدل على شيء غير موجود"[5]. لذلك يسعى الشعر إلى تصوير الأشياء في صورتها الغائبة، وفي تلافي كل معنى لغوي محدد ثابت بغية الإيحاء بمعاني مختلفة للكلمة الواحدة. وكان من وسائله إلى ذلك، ما يسمى بالموارية Périphrase، أو الدوران حول المعنى، من أجل تخليص الأشياء من ماديتها، وتحرير

---

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، ص93.

[2]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص94.

[3]– بول ريكور، م.ن، ص108.

[4]– رولان بارث، هسهسة اللغة، ص104.

[5]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص205.

الكلمة من معناها العادي بحيث تدخل في أفق غير محدود من العلاقات الرمزية. سحر اللغة هذا، يكمن في قوة تأثير النغم وطاقة الكلمات على تحريك الشاعرية نفسها. فقوة الإبداع الشعري، تأتي بحسب الشاعر (مالارميه)، من استخدام الكلمات الملائمة "عندما يمر الإصبع المتسائل على بيانو الألفاظ"[1]. حيث تتداخل الأفكار في العبارة الواحدة بشكل يجعلنا نخرج من العبارة كلها بالإحساس بأن هناك وحدة تأليفية متحركة تجمع الأفكار المفردة كما تجمع الجملة الموسيقية أصواتا متعددة. بهذا تصبح الاستعارة، كما يقول (أورتيقا أي جاسيت Ortega. Y.Gasset): "أعظم قوة يملكها الإنسان، فهي تقترب من حدود السحر وكأنها أداة من أدوات الخلق التي تركها الله في ضمير مخلوقاته، على نحو ما يترك الجراح المشتت البال، إحدى آلاته في بطن المريض"[2]. أصبحت الاستعارة في الكتابة الشعرية الحديثة، أهم أدوات الخيال غير المحدود. فهي تقلل من التشابه بين الأشياء، أو تقضي عليه تماما. وهي لا تعبر عن الروابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق، أو في الواقع. إن أهم ما يميزها هو التباعد بين الشيء والصورة. وطبيعي أن يتم هذا على حساب قيمة الشيء الواقعية. بهذا المعنى، تصبح الاستعارة صورة مطلقة. هذا ما جعل شاعرا مثل (ازراباوند Azra Pound)، يطالب أن تكون الاستعارة، "دوامة مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصداؤها ترددا غير متناه"[3]. هكذا، يفتح الشعر المجال أمام الممكن الخلاق للعمل اللغوي من خلال الأعمال التي يكتبها الشاعر. حيث يتجاوز مكتوبه بها، آنية الشاعر الكتابة، ليصير إدراكا للمطلق الخلاق فيما يكتب. ضمن هذا الأفق، ينفتح أمام الشاعر أفق/فضاء يرى من خلاله إمكان إعادة تكوين رؤيته عبر اللغة، وإعادة تكوين قراءته للغة التي كتب بها. وإنه ليمنحه أيضا قدرة على التحول، فيصير مكتوبه الآتي، رصيدا يودع فيه مستقبل إبداعه، لا على انه منتج هو الكائن الجسدي الذي أنتجه، ولكن على انه منتج، هي اللغة قد أنتجته وسجلت خلقها فيه[4]. قال الشاعر (مري Marry)، إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره الوجدانية إزاء الأشياء، يضطر إلى أن يكون استعاريا. فالشاعر في سبيل إدراك الماهية

---

[1]– عبد الغفار مكاوي، ، ثورة الشعر الحديث ، ص225.

[2]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص312.

[3]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص313.

[4]– بيار جيرو، الأسلوبية، ص07.

الغامضة لانفعالاته ومشاعره، يحاول أن يحددها. وبمجرد أن يقوم بذلك، يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة. ومن ثمة، فإنه يضطر إلى الاستعارة التي هي بمثابة فعل غريزي وضروري للعقل أثناء تكشفه الحقيقة، وتنظيمه للتجربة. العملية الشعرية بهذا المعنى، هي في جوهرها، خلق لغوي، واكتشاف جديد لعناصر الحياة عن طريق إعادة تشكيل نظام اللغة، مستجيبا في ذلك لقوانين الكتابة الشعرية، ونظام النص. الصورة الشعرية بهذا المعنى، لا تثير في الذهن صورا حسية بصرية فقط، بل صورا لها صلة بالإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني. ولا ترجع أهميتها في أنها تطابق الأشياء، وتجعلنا نتمثلها، وإنما قيمتها في أن تجعلنا نرى الأشياء في ضوء أفق جديد، وضمن علاقات جديدة. إنها لا تعود إلى الغرض مباشرة، وإنما تنحرف عنه وتداوره بنوع من التمويه، حتى تثير التشوق والفضول مما يتيح نوعا من الدهشة السارة، والمفاجأة الممتعة تؤدي إلى حالة اسماها (الفخر الرازي): الدغدغة النفسانية[1]. الصورة الشعرية بحسب (نورثروب Northrop)، لا تقر شيئا، بل هي تشير إلى بعضها البعض. وبذلك توحي أو تستحضر المزاج الذي يشيع في القصيدة[2]. من هنا، كانت الاستعارة بحسب (ابن خلدون)، هي: "ما يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي وملزومه"[3]. لقد أصبح الشعر نوعا من السحر. وهذا الفيلسوف (برغسون Bergson)، قد جعل من الإيحاء عنصرا أساسيا من نظرية في الفن. والمقصود بالإيحاء، هو تلك اللحظة التي يطلق فيها الشعر (العقلي) أو(الذهني)، طاقات وإشعاعات روحية يؤخذ القارئ بسحرها. هذه الإشعاعات الإيحائية، تأتي من المعاني التي توحي بها الكلمة، أو تقع على حدودها. مثل هذا الشعر الذي يعتمد على سحر اللغة وإيحاءاتها، يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل الشعري. إنه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة، بل الكلمة وحدها هي الواقع. من هنا، فإن القصيدة لا تدل على شيء، بل توجد أو تكون[4]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، اكتشاف لماهية الوجود، للجوهر المجرد. وتعبيرها الرئيس الأساس عن هذا الاكتشاف، إنما هو تجريدي. لذلك فهي أغنى وأعمق كشفا، واكثر ثبوتية وديمومة. إنها بمعنى ما، أشد صلة

[1]– ينظر : جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص227.

[2]– ينظر: نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص119.

[3]– ابن خلون، المقدمة، ص106.

[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص272.

بالنفس والوعي. وهي لذلك أكثر قابلية لأن تشحن بالدلالات. هكذا يطابق التجريد الشعري، تجريد تعبيري، بالكلام، وتتطابق الإشارة اللغوية مع الإشارة الشعرية. في هذا يفرض الشعر الروحية، أي يجعل المعنى تجريديا داخليا، في ما وراء الشيء/الصورة، لا فيهما. بحيث يتحرر الكلام من الطبيعة ومن المادة. إنه نوع من الكلام لا يقول إلا ذاته، إذ ليس له موضوع أو مرجع خارجي. ففي الكلمة لا وجود للفصل بين الذّات والصورة، إنه انطباع تجريدي يأتي من العقل أو النفس أولا، يأتي كما يقول الشاعر (ادونيس) من دخيلاء الكائن[1]. فالشعر كائن في اللغة، وأن اللغة نوع من واقع هائل، يسميه (سارتر Sartre) بالممارسة الهامدة. ذلك أن الشاعر باستمرار على صلة باللغة، لا بمقدار ما ينطق بها، بل بالتحديد بمقدار ما أنها قبل كل شيء، بالنسبة إليه، موضوع يحيط به، يغلفه، يستطيع فيه أن يأخذ أشياء، وبعد ذلك فحسب، يكتشف وظيفتها الاتصالية[2]. فالشعر بهذا المعنى، لن يكون أبدا في حد ذاته تطهيرا بالمعنى (الأرسطي)، ولكنه كشاف للإنسان عن ذاته من خلال المعنى. ذلك أن قصدية وعي الشاعر تقع فيما وراء البنية التحتية المادية للوعي الذي يحلم. هناك إذن، شيء ما هنا، متموضع في تلك العلاقة التي يتمثلها (سارتر)، بأنها صامتة في ما بين الكلمات والتي منها تتكون القصيدة[3]. إن مثار اهتمام الشاعر إذن، هو تلك اللحظة التي تعامل فيها اللغة ذاتها معاملة الغاية، اللحظة الوسيطة التي يكون فيها الشاعر في سبيله إلى البحث كمن يبحث عن الألوان في الملون، التي يكون فيها في سبيله إلى البحث عن كلماته، وهي على كل حال، اللحظة التي تمنحه أعظم الغبطة والمتعة[4]. القصيدة بهذا المعنى، أشد تأثيرا بما تخفيه منها مما تكشفه. ذلك أن صفات غير متوقعة تتجمع حول المعنى، وتتيح للغة أن تنفذ ليس فقط إلى الأفكار، بل إلى الأحلام أيضا، إنها لغة تحلم. اللغة الشعرية كما يتمثلها (غاستون باشلار Gaston Bachelard)، مثل الصداقة، تتضخم بإرادة الحالم في منحى العبارة[5]. فللشعر العظيم تأثير كبير على روح اللغة. إنه يوقظ صورا انمحت، ويؤكد في الوقت ذاته طبيعة الكلام غير

---

[1]– ينظر : ادونيس، صدمة الحداثة، ص85.

[2]– ينظر : سارتر، دفاع عن المثقفين، ص217.

[3]– ينظر : سارتر، م.ن، ص239.

[4]– ينظر : سارتر، م.ن، ص256.

[5]– ينظر : غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006، ص142.

المتوقعة. لقد أدخل الشعر الحرية في جسد اللغة ذاته، ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حرية[1]. فاللغة بحسب الشاعر الفرنسي (فريدريك ميسترال F. Mistral)، هي فجر، وأكثر من هذا، ملجأ أمين[2]. إنها بداية وحياة، فجر متصاعد. والكلمات تذهب دوما إلى الأمام، جاذبة، جارة، مشجعة، صارخة في آن رجاءها وكبرياءها. إن التأملات الشاردة المحكية المتعلقة بالجوهر، تدعو المادة إلى الولادة، إلى الحياة، إلى الروحانية. والشعر هو هنا مباشرة، فعال. فبدونه كل شيء ينطفئ، والوقائع تفقد هالة قيمتها. من هنا، تحظى الأعمال الشعرية العظيمة بخاصة سيكولوجية حية، لن ننتهي أبدا من قراءتها[3]. الصورة الشعرية بهذا المعنى، تسمية للأشياء، وخلق للواقع. وليس التصوير الشعري، تصويرا، وإنما هو تكوين. إنه كلمة خلاقة. في هذا، تكمن الأهمية التي تعطى للشعر، للكلمة، للدال اللغوي، أي البيان. إذ ليس البيان بديلا للصورة، وإنما هو بدء، وهو الطريقة الأكثر إفصاحا عن المعنى أو الحقيقة. وطبيعي أن في البيان صورا، لكنها، من جهة، لغوية. وهي لا تقصد من جهة ثانية، لذاتها، ولا يستمتع بها من حيث هي صورة لذاتها وبذاتها، وإنما يستمتع، على العكس، بما توحي به أو تنقله: بالمعنى، أو بالفكر، أي بالمضمون المعقول. وفي هذا الضوء كذلك، يتكشف معنى الجمال الشعري. فالجميل شعريا، هو ما لا يمكن تصويره، هو ما بلغت من الحسية، وما يتخطى الإدراك الحسي. فالجميل الشعري متعال سام، لا يمكن احتواؤه في أي شكل محسوس، ولا يمكن أن يخضع لمعيارية الحواس. هذا يعني شعريا، أن القيمة الجمالية ليست في الصورة أو الشكل، وإنما هي في المعنى. وأن الجمالية هي في اللانهائية التي لا تصور، أو هي في ما لا يتشكل[4]. إن الصورة الشعرية، ليست إحساسا يستثيره الدماغ، أو يعيد حبسه في قالب جديد، ولا هي إدراك قديم تحرفه المعرفة أو تخفّف من حدته، وإنما هي شيء مختلف تماما، واقع غائب يزاح عنه الستار في غيابه بالذّات من خلال ما يسميه (سارتر)بـــ(التماثل): موضوع مستخدم كركيزة تشبيهية ومخترق بنية قصد[5]. فالمواضيع التخييلية بهذا المعنى، هي غياب، وأن الشاعر

---

[1]– ينظر : غاستون باشلار، جماليات المكان ، ص25.

[2]– ينظر : غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص46.

[3]– ينظر : غاستون باشلار، م.ن، ص68.

[4]– ينظر : أدونيس، صدمة الحداثة، ص86.

[5]– ينظر : سارتر، دفاع عن المثقفين، ص289.

عبارة عن تسرب غازي يهرب بواسطته إلى عالم الخيال. بيد انه لم يكن هناك مناص، في الوقت نفسه، من أن ينظر على الواقع وجها لوجه لأنه كان يبغض الواقع[1]. إن المسألة تصبح أكثر تعقيدا بالنسبة إلى الشاعر الذي يواجه غرابة العالم على نحو مستمر. ذلك أن الخيال بسبب فعاليته المميزة، قادرة على تحويل العادي إلى واقعة غريبة. فمن خلال تفصيل شعري واحد، يجعلنا الخيال نواجه عالما جديدا. ابتداء من هذه اللحظة يحتل الشعر مكان الأولوية، ويعلو على الواقع، ويفتح أمامنا صورا جديدة للعالم كله. هنا، يصبح العالم في حالة تحول/تبدل دائم[2]. لهذا، كانت القصائد بحسب (باشلار)، هي حقائق إنسانية، لا يكفي اللجوء إلى الانطباعات لتفسيرها، يجب أن تعاش القصائد بكل اتساعها الكبير[3]. إن الصورة الشعرية، تضعنا على باب مصدر الوجود الناطق، إنها مجددة للإنسان. ذلك أننا حين نقرأ الشعر، فإننا نعيش مرة أخرى إغراء أن نكون شعراء. كل القراء المتحمسين يعيشون ويكتبون رغبة في أن يكونوا كتابا. حين تكون الصفحة التي نقرأها قد قاربت الكمال، فإننا نكتب هذه الرغبة، ولكنها تعاود الظهور رغم ذلك. كل قارئ يعيد قراءة عمل شعري يحبه، يعلم أن صفحاته تخصه. فبالنسبة إلى (برغسون)، فإن مشاركة القارئ في متعة الخلق، هي دلالة الخلق. لهذا، حين نعيش الأشعار التي نقرأها، فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة[4]. فالشعر بهذا المعنى، هو الذي يعرف، يتجاوز، ويسمي ما يعرف. إذ لا شعر دون خلق مطلق، فما يكاد الشعر يصبح مكتفيا بذاته، حتى يبدأ بداية جديدة. هكذا يصبح واضحا. إن عمل الشاعر، يبتعد عن الحياة إلى حد أن الحياة تعجز عن تفسيره. إنه يمنح الدهشة كالتي تمنحها الحياة ذاتها. من هنا، كان الشعر، إثراء لخصوبة الحياة[5]. من هنا، لجوء الشاعر على الصورة الشعرية. ذلك أن المفردات بذاتها لا تستطيع أن تعبر عما يريده الشاعر، فيلجأ إلى المجاز لكي يستطيع أن يلتقط عالمه بأكثر ما يمكن من الدقة والإحاطة[6]. ليست الجمالية الشعرية إذن، في الكلمة بحد ذاتها، وإنما هي طريقة استخدامها. ومن ثمة، فإن الشعر غير موجود في الكلام، وجود اللون أو

---

[1]– ينظر : سارتر، دفاع عن المثقفين ، ص289.

[2]– ينظر : غاستون باشلار، جماليات المكان، ص132–133.

[3]– ينظر : غاستون باشلار، م.ن، ص190.

[4]– ينظر : غاستون باشلار، م.ن، ص25.

[5]– ينظر : غاستون باشلار، م.ن، ص29.

[6]– ينظر : أدونيس، صدمة الحداثة، ص161.

الرائحة مثلا في الزهرة، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره. بهذا المعنى، فإن النص الشعري، يستمد شعريته، من بنيتها وصياغتها. أي من بنية صياغة شروط الكتابة الشعرية. ذلك أن الشعر، يمتلك عنصرا به يتحدد على وجه مخصوص، إنه لغته. وقد عملت الشكلانية الروسية على معالجته باسم (الأدبية L'littérarité). أما (ياكبسون Jackson)، فيسميه، (الشعرية Poétique)، أي ما يجعل من رسالة كلامية، عملا فنيا. وإن هذا العنصر الخاص، يسميه (رولان بارث R. Barthes): (البلاغة La Rhétorique)، أي مستوى عام للغة مشتركة بين كل الأجناس، سواء كان ذلك شعرا أو نثرا[1]. ومن ثمة، فإنه عندما تكون الرسالة وشكلها الخارجي، والجانب الملموس لعلاماتها هي المؤكدة، فإن الخطاب، يكون شعريا بالمعنى الواسع للكلمة. هذه هي حال الأدب كما هو بديهي. إنه بحسب (رولان بارث)، رسالة تضع النبر على نفسها على نحو مخصوص. فالعمل الأدبي إذ يقاوم التحديدات الوظيفية، يقدم نفسه دائما بشكل من الأشكال بوصفه عملا لفظه يزيد على أصل معناه. ذلك لأن الوظائف للرسالة تبقى خاضعة في النهاية إلى وظيفتها البنيوية[2]. من هنا، تعرف الرسالة الأدبية بوصفها، إنزياحا Ecartement لمشترك العلامات[3]. يعلن الشاعر (مالارميه). "إن البيت الشعري، –وهو يخلق الكلمة جديدة كاملة غريبة حتى عن اللغة– هو الذي يؤمن استقلال الكلمة"[4]. وكان قد أشار (بوريس إيخنباوم)، إلى أن الكلمة حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي، وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك، بالضبط، في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة عامة. ومن ثمة، فإن الخصوصية الرئيسية للدلالة الشعرية، تكمن في تكوين معان هامشية، تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة[5]. إن دلالة الشعر بهذا المعنى، هي دلالة محرفة. ولأجل ذلك، ذلك، يستلزم عزلها عن مبدئها الباني[6]. فالكلمة كما يقول (ليفي ستروس)، حين تحرف عن معناها الخاص بها، تكتسب دلالة غير مألوفة لم يكن المؤلف قد أرادها. إنه يلاحظها،

---

[1]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص166.

[2]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص169

[3]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص170.

[4]– هنري بير، الأدب الرمزي، ص44.

[5]– ينظر: بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص58.

[6]– ينظر: بوريس إيخنباوم، م.ن، ص59.

يعاينها، حتى دون أن يدرك أن هذا التجديد الدلالي يعود إلى أسباب لم يشارك فيها الفكر الواعي أية مشاركة[1]. إن الكلمات التي لا تتضمن إلا معنى واحدا، نادرة في اللغة. وأغلبية الواحدات المعجمية تمتلك أكثر من معنى. ورغم أن اللسانيين يرجعون مسألة الغموض إلى إعطاء الكلمة أكثر من شرح أو تفسير، فإن الدلاليين يعتقدون بوجود الغموض عادة عندما تطرح مشكلة الاختيار في التخاطب بالنسبة للمتلقي. ذلك أن المتلقي يصادفه مشكل الاختيار، إذا وجد نفسه في وضعية استحالة إعادة إنشاء الاختيارات لمخاطبه. هاته الاختيارات التي تنتهي إلى إعطاء أولوية مغزى كلام عن مغزى كلام آخر[2]. بهذا المعنى، تتمثل الوظيفة السياقية للخطاب، كما يتمثلها (بول ريكور)، في حجب تعدد المعاني في الكلمات، وتقليص الاستقطاب في أقل عدد ممكن من التأويلات. أي غموض الخطاب الناشئ عن التعدد المنكشف في معاني الكلمات. ووظيفة الحوار، هي أن يتبدى في هذه الوظيفة الحاجبة للسياق. فالسياق هو الحواري. بهذا المعنى بالضبط، يقلص الدور السياقي للحوار ميدان سوء الفهم حول المحتوى الخبري[3]. ومن ثمة، فالمحتوى الخبري هو وحده ما يعادل الفعل التعبيري. هكذا، لا يعود الفرق بين الفعل التعبيري والفعل التأثيري، سوى "حضور القصد في الأول أو غيابه عن الثاني، بغية إيجاد نوع من الفعل العقلي لدى السامع يتعرف بواسطته على قصدي"[4]. إن اللغة بذاتها، هي العملية التي التي تصبح فيها التجربة الخاصة، عامة. فاللغة تخارج Extériorisation يتعالى به انطباع ما يصير تعبيرا خارجيا Expression، أو بعبارة أخرى، هي تحويل النفسي إلى تعقلي صوري Noetic. والتخارج وقابلية النقل هما شيء واحد بعينه. لأنهما ليسا سوى السمو بجزء من حياتنا إلى مستوى لوغوس الخطاب، حيث يضيء نور الخطاب الشامل، عزلة حياتنا المؤقتة[5]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، هي لغة (هيروغليفية Hiéroglyphique) تمكن تمكن الشعر من قول الأشياء وتمثيلها في آن. ذلك أنه –كما يقول (ديدرو Diderot)–، في الوقت الذي يلم بها الإدراك العقلي، يراها الخيال وتسمعها الأذن. حيث يتراءى الخطاب،

---

[1]– ينظر : ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص110.

[2]– ينظر : كلود جرمان، علم الدلالة، ص47–48.

[3]–ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص45.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص48.

[5]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص48.

وكأنه نسيج من الهيوغليفيات المكدسة فوق بعضها البعض[1]. ومن ثمة لا وجود للمعنى الشعري إلا على مستوى الكتابة، وليس على مستوى المرجع[2]. ذلك أن في النظام اللغوي، لا وجود لمشكلة الإحالة، لأن العلامات تشير إلى علامات أخرى في داخل النظام. مع الجملة تتوجه اللغة إلى ما وراء ذاتها. وفي حين يكون المغزى محاثيا في الخطاب، تعبر الإحالة عن الحركة التي تتعالى بها اللغة على ذاتها[3]. فاللغة بحسب (ابن خلدون)، هي "عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل إنساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام. فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان"[4]. هكذا يتكون الفعل الايصالي من عنصر معنوي يوجد في النص، وعنصر يحيل إلى الخارج من حيث هو تصور على مباشرة الوجود في العالم بطريقة ما. ولعل هذه الطريقة لا تتضح في شيء كما تتضح في التعبيرات الاستعارية والرمزية. بهذا المعنى، يصير الاتصال وكأنه طريقة في التعدي على العزلة العميقة المضروبة على الوجود الإنساني. ذلك أنه لا يمكن نقل التجربة الشخصية من حيث هي تجربة كاملة، بعينها إلى شخص آخر سواه. يقول (بول ريكور): "تجربتي لا يمكن أبدا أن تصير مباشرة تجربتك. والواقعة التي تدور في خلد إنسان لا يمكن أن تنتقل كما هي إلى خلد آخر. لكن هناك، مع ذلك، شيئا يعبر مني إليك. شيء ينتقل من نطاق حياة أخرى. وليس هذا الشيء ما، هو التجربة، كما تم تجربتها، بل معناها"[5]. من هنا، تكمن كفاءة الشعر، في أن تظل التجربة، بما هي تجربة، وكما عيشت، أمرا شخصيا خاصا. لكن معناها يصبح عاما. على هذا النحو، يصبح الاتصال، انتصارا على العزلة. وهذا ما يعطي لجدل الواقعة والمعنى، أهمية. إذ ليست الواقعة هي التجربة كما عبر عنها، بل هي التبادل فيما بين الذوات نفسها. هي حدث الحوار. إذ أن لحظة الخطاب، هي لحظة الحوار. فالحوار واقعة تربط بين واقعتين هما: المتكلم والسامع. ومن خلال هذه الواقعة الحوارية، يصير الفهم بوصفه معنى، أمرا متجانسا[6]. لقد

---

[1]– ينظر : ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص56.

[2]– ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص67.

[3]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى ، ص49.

[4] – ابن خلدون، المقدمة، ص1056.

[5]– بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب فائض المعنى، ص44.

[6]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص44.

لقد أصبحت التعبيرات والألفاظ القديمة، عقبة في طريق الانطلاقة الشعرية الحديثة. ولذلك

لم تر الشعرية الحديثة بدا من أن تموت أو تصاب بالاستحالة. هذا ما دفع بالشعر إلى التخلي عن الموضوعات التي غدت مألوفة، واتجه نحو ما يسمى بـــ (الشعر الخالصPoésie Pure)، المجرد من الخبر والحكاية، والتعليمية، في محاولة البلوغ بالشعر إلى حالة الإخصاب، إلى حالة الهزة التي يحدثها الشعر، وفيها تكمن غايته. لهذا، فإن كلمة شعر التي تعني في مفهومها الحديث، صنفا محددا من الجمال، إنما ظهرت بظهور الرومانسية. ومن ثمة، فإن الرومانسية بحسب (جان كوهن)، لم تبتدع الشعر، ولكن يمكن القول إنها اكتشفته[1]. كتب الشاعر (بودلير) سنة *1859*: "إن الرومانسية بركة من السماء أو من الشيطان، وقد تركت فينا جروحا لن تندمل أبدا"[2]. هذه العبارة، تؤكد بوضوح، تأثيرات الرومانسية على الأجيال الشعرية التي جاءت بعدها. ولا نجد أية مغالاة إذا ما وصفنا الشعر الحديث بأنه رومانسية تخلصت من الرومانسية، أو أرادت أن تتخلص منها. لدى الرومانسية، تتطابق الفلسفة مع الشعر، وتصل معه إلى حد الذوبان في لحظات هيجان ممتع. ولكن هذا الالتقاء لن يدوم، فيذوبا حد التلاشي بمتعة تسبق الموت، ولا يسعيان إلى المطلق لأنهما يسكنان فيه. إنه إلهام المتعالي يكتب في لحظة النشوة والسكر. حيث تهزم الحدود. لهذا كانت الرومانسية، قلقلة، فما عثرت عليه لا ينضب. لذلك يتوجب عليها باستمرار، العمل على الخلق. فلا مكان للراحة ولا للمهادنة. إنها بنوع من التمثل، انفجار بركاني، معلق بين السماء والأرض، مرئي لدرجة المطابقة، ولكنه فوق أرضي، له صورة تسكن جوا غرائبيا. حيث لا توجد أجساد، ولا حدود، ويمكن تصوره في أماكن مختلفة في الوقت ذاته[3]. فالشعر كما كتب الشاعر (جان هال-J.Hall) قد وعى نفسه وجوهره بالتدريج. ويمكن القول، بأن الحركة الرومانسية، "تكون اللحظة التي نما فيها، لأول مرة، بصفة عامة هذا الوعي بالذّات. فالكلاسيكية هي الشعر الذي لم يع ذاته. أما الشعر الرومانسي، فقد تعرف على نفسه كشعر[4]. إذ أن الرومانسية، قد توصلت إلى

---

[1]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص21.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص53.

[3]– ينظر : ماريا ثلمبرانو، الفلسفة والشعر، ص108–109.

[4]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص21.

الاكتشاف المهم، القائل بأن الإنسان ليس مخلوق عالم الطبيعة وحدها، بل العقل أيضا. وكما قال (هـــ. ج.ويلز H.G.Wells): الطير مخلوق الهواء، والسمكة، مخلوق الماء، والإنسان مخلوق العقل. لذلك فإن حياة الإنسان العقلية، تمتلك القدرة على أن ترفع الإنسان إلى حالة يمكن وصفها فقط بأنها حالة شبه إله[1]. لقد حاولت الشعرية الرومانسية أن تخلق ديانة ترتكز على الأفكار المعادية للإيمانية والوثوقية. لذلك فهي تعلن أنه على الإنسان أن يتوقف عن اعتبار نفسه مخلوقا عبدا، لقد عبرت الرومانسية عن حقيقية التطور. فالعقل هو الحقيقة، بعد جديد للحياة متميز عن استجابات العالم الحسي. وما الشعر إلا إدراك حدسي لهذا البعد الجديد بالوجود. فالإنسان يمتلك حرية هائلة يتم إدراكها في لحظات من النشوة بالصوفية والشعر[2]. الشعر يوسع الفكر ويمدده. إنه مثل العلم، يظل يجوس آفاق الكون بشعاعه من المنطق. فكل خطوة يحققها الشعر، تقدم إلى الفكر أجواء يستطيع النفاذ إليها والتمدد في أرجائها. من هنا، أصبح الشاعر كاهنا في معبد الفن المقدس، ونبيا- عرافا لا يفهمه أحد. فالشعر هو اللغة الأولى أو اللغة الأم للبشرية. اللغة الشاملة للذات الشاملة التي لا تعرف حدودا فاصلة بين المواد والموضوعات، ولا تعرف كذلك الحدود الفاصلة بين الحماس الصوفي، والحماس الشعري. وقد كتب (فيكتور هيجو V. Hugo): "الكلمة كائن حي، وهي أقوى ممن يستخدمها. إنها وهي التي خرجت من الظلام، تخلق المعنى الذي تشاؤه، إنها هي ما ينتظره منها الفكر والرؤية والعاطفة في الخارج وأكثر منه أيضا، هي اللون، والليل، والفرح، والحلم، والمرارة، والمحيط، واللانهائية. إنها كلمة الرب"[3]. هكذا، امتلك الشعر وعيا في عصر الوعي هذا، ربح الشاعر وعيا أكثر بشعره وذاته. من هنا، تؤول الرومانسية الشعر بحسب الشاعر (بودلير)كعمل. فالشعر، هو أن نعمل كل الأيام[4]. والشاعر لا يشعر أبدا بالكسل والغبطة التي تمتلكه. يقول (بودلير): "اسكروا، اسكروا دائما من الفضيلة أو من الخمر (...)لا يهم، في أي جزء، ولكن بشرط أن تكون خارج العالم "[5]. يمتلك (بودلير)، صيرورة شاعر يبدو أنه يسير نحو أقصاه، فقد

---

[1]- ينظر : كولن وبسون، الشعر والصوفية، ص252.

[2]- ينظر : كولن وبسون، م.ن، ص186.

[3]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص55-56.

[4]- ينظر : ماريا تلمبرانو، الفلسفة والشعر، ص112.

[5]- ماريا تلمبرانو، م.ن، ص112.

خلص الشعر بما يبدو أنه يفتقده، ألا وهو الوعي. وفي خاصية التوحد بين الشعر والعمل، كان التوحد بين الشاعر العارف، والشاعر الناظم. لقد كف الشعر بحسب الشاعر (بول فاليري)، عن أن يكون حلما[1]. لأن الشاعر أدرك المجهود اللانهائي للتعبير عن الحلم. في هذا، يتميز شعراء الرومانسية عن غيرهم من شعراء القرن الثامن عشر. فخيال الرومانسيين لا يحدّ، وهو ينبع من التجربة الفردية. أما الخيال الكلاسيكي، فهو خيال قعيد، يحكي التجربة. في هذا، يختلف الشاعر الرومانسي عن الشاعر الكلاسيكي، فالأول، خلاق، والثاني مفسر[2]. يقول الشاعر (لوك Loock): "إن العقل عاجز عن إدراك الأشياء، وإن كل شيء يدرك بالحدس"[3]. فالشاعر الرومانسي بهذا المعنى، لا يقيده العقل في استعاراته وأفكاره، بل هو يذهب إلى حيث يلقي به خياله الفردي. فالخيال بحسب (نوفاليس)، كالحلم، ينشد فقدان المعنى[4]. إن الخيال بهذا المعنى، يقيم علاقات بين أشياء لا علاقة بينها، وقد ينفي علاقات موجودة. فمهمة الشعر بحسب الشاعر (وردز وورث)، هوالارتفاع بعالم الكلمات. وقد قال الشاعر (وليم بليك W.Blake): "أنا لن أقارن، لأن الخلق عملي"[5]. لقد أحس الرومانسيون أن مهمة الشعر هي الخلق. فمن خلاله ينبهون إلى الحقيقة التي تكمن وراء المظاهر، ويرفعونه من وهدة التكرار المميت إلى أبعاد لا نهائية من الحس، وإلى أعماق لا تحد. وكل ما يحتاج إليه الإنسان لكي يفهم، هو هذا الحدس الملهم. هكذا أصبح الخيال بحسب الشاعر (بليك)، هو الجزء الخالد في كل إنسان[6]. ابتداء ابتداء من الرومانسية، تطور الشعر في اتجاه ما أسماه الشاعر (بول فاليري) و(برومانBroman): (الشعر الخالص Poésie Pure)، وقد صار الشعر أكثر شاعرية مع تقدمه في التاريخ. ذلك أن كل فن، ميال إلى الرجوع بطريقة من الطرق، وباقترابه المتزايد من شكله الخاص الخالص. فالشعر يسير نحو الشاعرية الخالصة[7]. ومصطلح الشعر الخالص، يقصد به نظرية في فن الشعر، تستند إلى إنتاج الشاعر(مالارميه)والتراث

---

[1]– ينظر : ماريا تلمبرانو، الفلسفة والشعر ، ص112–113.

[2]– ينظر : صلاح عبد الصبور، أصوات العصر، دار الشروق، بيروت، ط2، 1985، ص168.

[3]– صلاح عبد الصبور، م.ن، ص169.

[4]– ينظر : صلاح عبد الصبور، م.ن، ص169.

[5]– صلاح عبد الصبور، م.ن، ص170.

[6]– ينظر : صلاح عبد الصبور، م.ن، ص171.

[7]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص22.

الشعري للشعراء الرمزيين. أما كمدلول الاصطلاح كما هو واضح من تمظهرها، تعني دائما "خالص من شيء ما". فهي خالصة حين تخلو من كل ما يتعلق بالتمظهرات الحسية. فإذا قيل أن الشيء خالص، كان الغرض من ذلك أنه نقي من كل الشوائب التي يمكن أن تلحق به، فتفسد ماهيته وحقيقته النقية. ومن ثمة، فإن الخالص والنقي بهذا المعنى، هو، "تبديد الأشياء واستهلاكها باسم نقاء أساسي"[1].. شرط النقاء/ الصفاء الشعري إذن، هو التجرد من الأشياء وإلغائها. وهي تعني إهمال مواد التجربة اليومية والمضمونات التعليمية، وصرف النظر عن الحقائق العملية والمشاعر العادية. وعندما يخلو الشعر من كل هذه العناصر، يصبح قادرا على الإيحاء. بهذا تستطيع الطاقات اللغوية أن تجرب، وتوفق إلى النغم المؤثر المتجرد من المعنى الذي يحيل الشعر إلى تعويذة سحرية. الشعر الخالص كما يحدده الناقد الفرنسي (برن جو فروي A. Berne Joffroy)، هو "اللحظة العليا التي ينسى فيها البيت بطريقة منسجمة متجانسة، مضموناته. إنه الشعر الذي لم يعد يريد أن يقول شيئا، وإنما يريد أن يغني فحسب"[2]. بهذا المعنى، لا يقصد الشعر الخالص، إثارة الغرائز، والتعبير عن الأفكار، بقدر ما يريد أن يكون لعبا تمارسه اللغة والخيال[3]. ومن ثمة، فالشعر الصافي، تأكيد، وإيمان بالشعر، في خصوصيته، وعزلته. وفي استقلاليته. إنه الإنجاز الإنساني الأساسي تحقق بعمق وبأحقية أكثر، في أن يكون كل شيء بالنسبة للمعرفة. فالشاعر لديه من الشعر ما يكفي وجوده، إنه الشكل الأكثر صفاء لإنجاز الماهية الإنسانية[4]. لقد كرس الشعر لما فوق الوصف. الشاعر يشعر العلاقة الوثيقة بين القرب والمبدإ الأعلى، ما يبقى تحت العقل ولا يمكن تعريفه/تحديده، وما ينفي فوق العقل. بينهما يقوم الشعر بالمزج، فتتلبس ذاته، ويضل طريقه، بدون خطأ ولا حقيقة. فالشعر كما تقول الكاتبة الإسبانية (ماريا ثامبرانو): "لا يمكن مسه في جنونه"[5]. طرحت مسألة الشعر الصافي مع الشاعر (مالارميه). ولكنها استمرت مع الشاعر (بول فاليري). هذه الصيغة: (الشعر الصافي) وجدها (بول فاليري) بالصدفة ولم يخطر له تعريفها.

---

[1]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص226.

[2]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص226.

[3]– ينظر: عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص227.

[4]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص114.

[5]– ماريا ثامبرانو، م.ن، ص152.

فالشعر لم يسبق أبدا أن عرف. لم يطرح تساؤله الخاص، حتى اللحظة التي وجد فيها تعريف مع (مالارميه). لقد شعر (مالارميه)، "بالفارق بين الكلمة الشاعرية، ولغة الحياة، وكذلك لغة العلم، ولذلك تحدث عن (الغياب)"[1]. إنه تصفية لوعي الشاعر، الذي شعر للمرة الأولى بعمل الشعر، إلى الحد الأقصى. فالأشياء في الشعر حاضرة بغيابها، لأنه إذا زالت، فإن الذي يبقى، هو أكثر ها حقيقة، لأنه الأكثر دوما. إنه الماهية الخالصة. وحقيقته الخاصة تختفي في ذاتها. وفي لعبة (الغياب- الحضور)، هذه، تبدو الأشياء غارقة في حركة الزمن. تبدو في طور الولادة مرة تلو المرة. ويكون حضورها أشبه بالمعجزة. فالشعر يشعر بالأشياء في ولادتها. إنها بحسب الشاعر (بول فاليري)، عبودية شعرية لإخلاص أعظم للشعر[2]. لذلك يفصل (فاليري) الشعر عن القصيدة. بالنسبة إليه، أن الشعر شيء مثالي، ماهية، وحدة كل الماهيات، وهو لهذا السبب، مشكلة. لقد جعل (فاليري) الشعر، (إشكاليا Problématiquement). بهذا المعنى، أصبح من الممكن الحديث عن منهج شاعري، درب لالتقاط الماهية الشاعرية. هذه الفكرة تجد في أطروحة الفيلسوف (بنديتو كروتشه B. Croce) مصوغاتها الأساسية. والتي تقول بوجود واقع وحيد يتمثل في الروح غير المشخصة. وهي صنف مطابق للفكرة المطلقة لدى (هيجل). لذلك يرى (كروتشه) أن الشعر، هو حدس وتخيل، وأسلوب تعبير. وهو بذلك، يرفض أية محاولة لتحديد الصفات الجمالية للأشياء والظواهر ذاتها. إن الشعر ليس واقعا فيزيائيا، أي ليس له أساس مادي ملموس، لا في الأصوات وتفاعلاتها، ولا في الألوان وتناسبها، ولا في شكل الأجسام. ومن ثمة، ليس للشعر طابع المعارف المفاهمية. إذ ليس في الشعر مكان لمفاهيم الصواب والخطأ، لأنه لا يتضمن تأملات حول الواقع. وهو لذلك، لا منطقي ولا عقلاني. ذلك أن الشعر ذاته، هو الواقع الأسمى. ومن ثمة، فإن قيمته في ذاته فقط[3]. العمل الشعري بحسب الشاعر (تريستان تارازا Tristan Tazara): "لا يجب أن يكون فنا جماليا فقط، لأن ذلك يعني الموت. إنه ليس سعيدا أو حزينا، وليس ظلاما أو نورا: إنه للابتهاج (...) إن العمل الفني لا يكون أبدا جميلا، بحكم القانون"[4]. إن هدف الشعر، هو

---

[1]- ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر ، ص153.

[2]- ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص153.

[3]- ينظر : أوفيسيا نيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص46.

[4]- تريستان تازارا، بيانات الدادية، البيان1، عن ضبية خميس، الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح، ص22.

البحث عن بشرية نقية وخالية من التلوث. يقول (تازارا): "إنني دائما أتحدث عن نفسي لأنني لا أريد أن أقنع أحدا، ولا حق لي أن أجر الآخرين إلى صحوتي. إنني لا أجبر أحدا على اللحاق بي. لأن كل إنسان يضع فنه بطريقته (...) وهكذا، تولد الـــ (دادا Dada). من واقع احتياج للاستقلالية. إننا لا نقبل أية نظريات (...) إننا جربنا الرعشة والصحوة مخمورين بالطاقة. نغرز الرمح في قاع اللحم. إننا ينابيع من اللعنات في غابات استوائية التصحير، والمطر (...) إننا ندمي ونحرق بعطش، إن دماءنا هي القوة"[1]. الشاعر الجديد كما يتمثله (تازارا)، يخلق عالما عناصره هي أيضا وسائله. إنه عمل يقظ، محدد، وغير قابل للانتهاك. إنه لم يعد يرسم منتوجا متكررا من الرموز والأوهام، لكنه يخلق مباشرة بنائيات مرنة قادرة على الكينونة والتحرك في كل الاتجاهات. يقول (تازار): "نبحث عن قوة مباشرة، نقية، صاحية، وخاصة. نحن نبحث عن اللاشيء. ونؤكد حيوية كل لحظة"[2]. هذا هو الإشعاع الخارق للشعر الخالص. إنه خالص في نقاء فضاء فضاءاته ودماره المقنن. وهو خالد في ذلك الكون الذي هو ثانية بلا استمرارية، بسبب حاجة الكاتب الحقيقة. إنه الوعي في درجة خارقة من الذّاتية، حيث تصبح القوانين بغير ما قيمة[3]. لذلك كانت الشعرية الخالصة، شعرية ضد أنسقة الأنظمة، وضد كل الكليات الكونية التي تصدر عن مخابر الأفكار الفلسفية. ومن ثمة، فإن النظام الأكثر قبولا، هو ذلك الذي "لا يحتوي أياً في كل المبادئ، ليكمل المرء نفسه، للوصول إلى درجة الكمال الشخصي"[4]. بهذا المعنى، فإن قواعد الفهم الوحيدة، هي: الفن. الفن هو مسألة شخصية، والفنان يصنع من أجل ذاته. إنا ما نحتاجه، هو أعمال يساء فهمها إلى الأبد. فما هو رائع، هو تلك الصحوة المضادة للتصرفات البشرية[5]. إن أكثر التجارب مرارة، هي أن تنتهي فكرتك بجملة[6]. الشعر، يصر على التشتت، يحاول أن يجد الظواهر خارج الوجود، وخارج العقل والقوانين. إنه قوة الرغبات التي لا تقاوم. والكلمة فيه خارج يقظة العقل، إنها في السكرة اللامتناهية. خارج ما هو خارج الزمان. وهذا ما يطلق عليه (هيدغر Heidegger) اسم

---

[1]– تريستان تازارا، البيان1، عن ضبية خميس، الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح ، ص23.

[2]– تريستان تازارا، البيان3، عن م.ن، ص34.

[3]– ينظر : تريستان تازارا، البيان2، م.ن، ص25–26.

[4]– ينظر : تريستان تازارا، البيان2، م.ن، ص27.

[5]– ينظر : تريستان تازارا، البيان2، عن م.ن، ص29.

[6]– ينظر : تريستان تازارا، البيان6، عن م.ن، ص45

"الغفلة عن الوجود"[1]. وهي حالة نقيضية لما يسمى بـــ (القدرة السلبية) التي تعني انفتاح الشاعر على الخارج. لذلك تسعى التجربة الشعرية الصافية، إلى النسيان الفجائي لشخصية الشاعر. فالشخصية أشبه ما تكون بمرآة تشوه الصور، وتقف بين حقيقة الإنسان الداخلية، وواقع العالم الخارجي. وفي حال الشاعر، فإن هذه الواسطة المشوهة، تزول فجأة. فيواجه عالمه الداخلي، العالم الخارجي، مواجهة مباشرة. أي دون مرآة مشوهة تحجز بينهما[2]. ومن ثمة، فإن شرط الشعرية الخالصة، تكمن في أن وجودها كما يقول الشاعر الإسباني (ساليناس-P.Salinas)، متوقف على قدرتها، على التحقق بقدر الإمكان من الموضوعات والأشياء. لأن هذا وحده، هو الذي يتيح للغة أن تتحرك حركتها الإبداعية الحرة[3]. لذلك يرى الناقد الأمريكي (ميكائيل هامبرغر M. Ham berger) في شعر (فاليري)، ذاتا طموحة يميل إلى أن يجعل هدف الشعر، هو السحر والشعور بالبهجة المستقرأة. فما يفتنه، هو الابتعاد عن الإنسان ساعيا إلى تأسيس ما أسماه بـــ (الشعر الخالص)، أو (الشعر النقي) الذي حدده كما يلي:"إن الشعر النقي هو في الحقيقة خيالي قد نشأ من الملاحظة"[4]. ومن ثمة، فإن الشعر الخالص وحده يمكن أن يتقدم بطريقة الإدهاش الاستثنائي[5]. وهي دعوة تجد مسوغاتها في صوفية جديدة، تمثلها الشاعر (فاليري) في صورة "صوفية دون إله"[6]. أعطى هذا الاكتشاف حول نشاط اللاوعي الشعراء، الأمل بالاستسلام إلى الآلية، وبالتوصل إلى جذور الذّات. لذلك لم يحاولوا البحث إلا عن منابع الشعر، بتحميل الشعر واجبات القداسة، دون أساليب القداسة[7]. يوضح الروائي (أنتوني ترولوب A.Trollope) هذا النمط من اللاتفكير في الكتابة ، يقول: "لم أجد نفسي أبدا أفكر بالعمل الذي يتحتم علي أن أعمله حتى أقوم بعمله. لقد تخلّيت بالتأكيد لسنوات طوال عن جهة التفكير، واثقا بنفسي، بأضيق خيط للحبكة، أن أعمل الأمر عندما يكون القلم في

---

[1]– كولون ولسون، الشعر والصوفية، ص142.

[2]– ينظر : كولون ولسون، الشعر والصوفية ، ص142.

[3]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص242.

[4]– ميكائيل هامبرغر، (مشترك)، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة، ص91.

[5]– ينظر : ميكائيل هامبرغر، م.ن ،ص92.

[6]– ميكائيل هامبرغر، م.ن، ص84.

[7]– ينظر: إيقون، السوريالية، ص101.

يدي"[1]. القلم في هذه الجملة، يبدو أنه يقوم بالتفكير بدلا عن الكاتب. في حالة (ترولوب)، يبدو القلم آلة. وان إنتاج الأعمال الأدبية، هو شكل من أشكال العمل اليدوي. في هذا العمل، يحتل فهم الشخصية محله بعفوية من خلال معالجة ماهرة باليد للقلم الذي أضحى من المعتاد جدا، إنه لم يعد يوجه من قبل العقل بشكل واع. إن الحرفية المشتملة في هذا المعنى، وتبعا لاستعارة أخرى توازي طريقة عمل الحياكة، التي تقوم به النساء بسرعة كبيرة، حيث يكون العقل منشغلا بشيء آخر تماما، أو يكون فارغا تماما، تبدو الكتابة كإنتاج مستمر لخط من الكلمات تجري/تصير من القلم على الورق، وتؤدي بتتابع لا ينقطع، عملا شبيها بغزل الخيط، حيث يبدو للنص المعمول بهذه الطريقة، وكأنه يأتي بشكل سحري من لا مكان، عبر القلم. الشعر بهذا المعنى، إنشاء لا تفكيري. إنه حالة شبيهة بما يتحدث عنه (فرويد S. Freud) عن المرضى الذين يجدون صعوبة بأن يكتبوا بسبب أنهم قد عرفوا الكتابة دون وعي بمعية فعل جنسي ممنوع. إن الاستعارة الجنسية بهذا المعنى، حالة توحد فعل الكتابة بالفعل الجنسي. ذلك انه حالما تفترض الكتابة التي تنطوي على جعل سائل يجري من أنبوب أسطواني على قطعة من الورق، دلالة الجماع. الكتابة بهذا المعنى، تمثل تحققا لفعل جنسي محرم[2]. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية، هي مخصب ذاتي يخصب فيه الشاعر نفسه بمخلوقاته والقلم في يده. إنه يركب نفسه مع نفسه في الوعي الخلاق الذي هو نسيج ذلك النص، إنه بذلك يلعب داخل نفسه دور الذكر والأنثى في آن واحد، ليندمجا في جسد واحد، بحيث تصبح الذّات فيه، الذوات المتخيلة التي صنعتها الذّات الخلاقة المبدعة من اللاشيء، سوى قوى خيالها، أو وعيها. إنها القوة العقلية ذات التوالد الذّاتي[3]. هكذا نجد في كتابات (فاليري)، التحليل الذهني ذاته دائما على على شفى اللاعقلانية[4]. ذلك أن إيمانه بفردانية مكتفية بذاتها تفردت بالاستغراقات الفلسفية الفلسفية والعلمية لعصره هي التي وضعته في حالة هي أكثر قربا من اللاإنسانية. إن ما كان يبحث عنه (فاليري)، هو الوعي بالعصر في الصور الشعرية. ومن ثمة، فإن الشكوكية التي يكتب عنها، هي الحرية التي وصفها الشاعر (جون كيتس J. Keats) بأنها،

---

[1]– جي هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة، ص125.

[2]– ينظر : جي هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة ، ص135.

[3]– ينظر : جي هيليس ميلر، م.ن ص128.

[4]– ينظر : هامبيرغر، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة، ص84.

"أن يكون الإنسان رأيه عن اللاشيء، أن نسمح للعقل بأن يكون سبيلا عاما لكل الفكر، وليس مجموعة مختارة"[1]. من هنا، تعريف (فاليري) للقصيدة على أنها، "ماكنة لإنتاج الحالة الشعرية للعقل بواسطة الكلمات"[2]. هكذا يستخدم (فاليري) العقل لدحر العقل. ولذلك فهو يفضل الصمت فوق لا طهارة اللغة الإنسانية، لذلك تراجع الكثير من الشعراء أمام الحاجز الذي يفصلهم عن النشوة العظمى، فغرقوا في الجنون أو تاهوا في العالم نهائيا. فالشاعر حين يعرف أنه عاجز عن التعبير عما لا يوصف، يصل إلى اليأس الذي يحدد (آرتو Artaud) على الشكل التالي: "أعاني من مرض مرعب في الفكر. فأفكاري تتركني على جميع المستويات: منذ الفعل السهل للفكر حتى الواقع الخارجي في ماديته مع الكلمات. أنا أدنى من ذاتي، وأعاني من ذلك، لكنني أرتضي به خوفا من الموت الأخير"[3]. لقد كان أمل (آرتو) الوصول إلى ميتافيزيقية الكائن من خلال التوصل إلى الضياع في المطلق. يريد الشاعر أن يمتلئ في ذاته حتى يجعل من ذاته إلها مخفيا. يريد أن يكون نفسه في كل ما فيها من توحش. وطالما هو يخشى الفوضى في نفسه، فسيبقى سجين ذاته. من هذا المنظار، يتجه الشعر نحو فكر حكماء الهند الذين يعلموننا بأنه، "لا يمكن أن نفهم إلا ما نحققه بأنفسنا"[4]. من هنا، كان تحديد (نتشيه Nietzache) التالي: "الرجل العظيم ممثل رواية مثله الخاصة"[5]. فهو يهب نفسه، شخصية خاصة بتمثيله فكرة معينة عن شخصه باستمرار.0 في هذه اللحظة الفارغة الصمت، التي لا يوجد فيها معنى، لتنتج كمال البداهة. فالكتابة كما يقول (رولان بارث). تبدأ من هنا، حيث يصبح الكلام مستحيلا[6]. الشعر بهذا المعنى، خلق، لذلك فهو مرغم للتعبير عن المطلق. هكذا، تؤول التجربة الشعرية إلى الصوفية. فالصوفية تنهو إلى الصمت، فيما الشاعر ينجرف إلى الكلمة. وإن هو توصل إلى التعبير عن رؤاه، وجد توازنه الداخلي، فهو يريد بلوغ جوانيته هربا من سجن الجسد حتى يتوصل إلى الانبهار بلمع نور لا ينتهي. من هنا، كان

---

[1]– هامبيرغر، م.ن، ص90.

[2]– ميكائيل هامبرغر، (مشترك)، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة، ص90.

[3]– إيقون، السوريالية، ص100.

[4]–إ يقون، م.ن، ص99.

[5]– كولن ولسون، الضعر والصوفية، ص146.

[6]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص425.

الشاعر، سارق النار[1]. يقول (فاليري) عن صناعة الشعر: "أن تخلق هي عبارة فخر، وان تنشئ عبارة مهارة متزنة، لا تتضمن الصنعة"[2]. ومن ثمة، فإن العمل الشعري في نقائه الكامل، يتضمن بحسب (مالارميه)، اختفاء الحضور الخطابي للشاعر[3]. حيث يترك الشاعر الإيحاء للكلمات، لتصادم اختلافاتها المتفاعلة. من هنا، كان تمييز (فاليري) الحاد بين النثر الذي يقارنه بالمشي أو الركض، والشعر الذي يشبهه بالرقص الذي ليس له نهاية من نفسه، إنه يشير إلى ثنائية في داخل طبيعته[4]. الشعر بهذا المعنى، حرية، حرية القصيدة في إنشاء علاقاتها وإشاراتها. ومن ثمة، فإن الفارق الأساسي بين الشعر والنثر، ليس قضية الشكل بقدر ما هو المحتوى. فالنثر على الدوام، مسرع ليبلغ مكانا ما. أما الشعر فهو يجعلنا بصورة آلية نخفف من سرعة نشاطنا العقلي إلى وتيرة نعرف أن بمقدورها وحدها أن نخلّف أثرا إذا كان العقل مسترخيا. هذه الطاقة الحيوية تؤثر مباشرة على الإنسان، إذ تبدي له الحقيقة وكأنه ينظر إليها من خلال عدسة مجهر. ومن ثمة، فإنه من الأهمية تدريب الحواس على أن نبطئ حين لا تكون هناك حاجة للسرعة. ذلك أن الإنسان كما يتمثله (كولن ولسون Colin Wilson)، حيوان هادف. فهو مسرع إلى الأمام على الدوام. وكلما زادت السرعة، زاد الميل إلى تجاهل المحيط. شأنها في ذلك شأن منظر طبيعي جميل يعجز عن أن يثيرنا، بينما تمس صورة زيتية لنفس ذلك المنظر، حاسة الذوق عندنا بتأثير فوري. ذلك أننا في الصورة الزيتية، نبطئ من سير حواسنا بصورة آلية من أجل النظر إلى الصورة. ومن ثمة، فإن تعلم النظر ببطء إلى جمال الطبيعة أو إلى أي شيء، هو خطوة كبرى نحو السيطرة على الحاسة الصوفية عندنا[5]. من هنا، فإن كل محاولة لرد المعنى إلى القصائد، هي محاولة لا تبدو واقعية. ذلك أن معنى القصائد يتمثل في أن لا يكون لها معنى. أو بمزيد من الدقة، في جعل بنائها إشكاليا. وذلك ما يمنحها معنى تاريخيا ضخما[6]. إن هناك استحالة تحديد الإسناد، وفهم المعنى، الذي هو طريقة وليس بمادة. أو بالأحرى، طريقة صنعت مادة. لقد اكتشف

---

[1]– ينظر : إيقون، السوريالية، ص101.

[2]– ميكائيل هامبرغر، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة، ص97.

[3]– ينظر : ميكائيل هامبرغر، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة ، ص111.

[4]– ينظر : ميكائيل هامبرغر، م.ن، ص88–89.

[5]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص60–61.

[6]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص150.

الشاعر (رامبو) اللغة في وقف انتظام عملها المستقل ذاتيا، والمحررة من واجبها: التعبيري والتمثيلي. حيث ترك زمام المبادرة للكمات، تركا واقعيا. يقول (رامبو): "حكمتي مزدراة كما الفوضى. فما عدمي حيال ما ينتظركم من ذهول"[1]. هكذا، تسعى العلامية الشعرية إلى إقامة نظرية نوعية للخطاب الشعري، باعتباره حدثا علاميا، أي نظاما من العلامات الجمالية. وميزة العلامة الجمالية، أنها قائمة بنفسها، وليست فحسب وسيطا كلاميا[2]. بهذا المعنى يتحدد الفعل الشعري باعتباره حصيلة ظواهر التعبير في الكلام مع أثر هذه الظواهر في الحساسية الشعرية. ذلك أن الخطاب الشعري، هو في حد ذاته عالم لغوي متكامل. فكأنما هو اللغة ذاتها، وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص[3]. من هنا، فإن أولى مراتب الطاقة الشعرية، تتولد من تراتب ما لعناصر الكلام. بهذا المعنى، فإن (أدبيةLetterarité) النص الشعري، هي وليدة تركيبته اللغوية، أي وليدة ما ينشأ بين العناصر من أنسجة متنوعة، متميزة. فهي تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا. ومن كل ذلك، يتألف النسيج النوعي للخطاب الشعري[4]. ومن ثمة، فإن النص الشعري يستمد أدبيته من بنيته وصياغتها. ذلك أن السمة الإبداعية في الخطاب الشعري، تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين: طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء[5]. فأدبية النص الشعري، تتحدد إذن، بتمايزها عن الكلام. أي بمقدار خروجها عن القالب المرسوم. لذلك عرفها بعضهم، بأنها اللحن المحبب[6]. وكما يؤكد (ليفي ستراوس)، ليس للألفاظ قيمة بذاتها، وحدها العلاقات بينها هي المهمة[7]. إن الجملة مصنوعة من مفردات، والحال فإن المفردة لا تحمل بذاتها أية دلالة. وإن كل كلمة، هي عديمة تقريبا، فهي بلا معنى، وبلا سمة خاصة بها. ومن ثمة، فإن تناغم اللغة يتوقف بالنسبة إلى كل كلمة عديمة ذاتيا على ما يسبقها وما يليها من كلمات. لنقارن مثلا بين الاستعمالين:

أ- إنهم خارجون عنه.

---

[1]- تودوروف، مفهوم الأدب ، ص129.

[2]- ينظر : عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار امية، تونس، ط2، 1989، ص43.

[3]- ينظر : عبد السلام المسدي، م.ن، ص46.

[4]- ينظر : عبد السلام المسدي، م.ن، ص46.

[5]- ينظر : عبد السلام المسدي، م.ن، ص48.

[6]- ينظر : عبد السلام المسدي،م.ن ، ص49.

[7]- ينظر : لكود ليفي ستروس، النظر، السمع، القراءة، ص67.

ب- إنهم عنه خارجون.

فالطابع (الأدبي) في الجملة (ب)، تولد من تغيير بنائي لعناصر لغوية. والحال أن مادة المدلول واحدة في الاستعمالين، فالخبر الذي ينقل واحد. ويبقى أن نعزو الفرق الجمالي على الفرق اللغوي القائم بين الاستعمالين (أ) و(ب)، وهو فرق يكمن في شكل المدلول. فانتقالنا من الصيغة (أ)إلى(ب)، غيرنا علاقة طرفي المركب، فتبدلت بذلك بنية المدلول. فالتغيير الذي حدث داخل بينة اللغة في العبارة (ب)، هو الذي غير الواقعية التعبيرية التي زودت بنية الجملة بقوة جمالية ما كان أن نحصل عليها في العبارة (أ). فالبنية التركيبية، هي التي جعلت من الصيغة (ب)، استعارة وإبلاغا. الفرق بين (أ)و(ب). فرق شكلي مع تماثل دلالي. فالتغيير الذي وقع في الجملة (ب)، لم يحدث لأجل التبليغ، ولكن لكي يؤثر ويقنع. لذلك فالتغيير هنا، جاء من أجل الأثر الذي يمكن أن يحدثه.إن مفهوم القيمة الأسلوبية يفترض إذن، وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها. وهذا ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية التي تشكل كل واحدة منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته. هكذا، تصبح أسلوبية التعبير، دراسة لقيم تعبيرية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. يعني هذا وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال[1]. فاللغة نظام، أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمها من العلاقات المتبادلة فيما بينها. فضمن البنى، تحدد وظيفتها، الشكل[2]. ومن ثمة، فإن كل عمل يشكل وحدة كاملة. وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل. لذلك، فإن "فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة والعقدة إلى آخره، ليست إلا كواكب تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب"[3]. يقول الشاعر (كيتس Keats): "رغم أن ليس ثمة عقل كبير مسعف يفرز غوامض الأرواح البشرية المعتمة عن التخيل النقي. رغم ذاك، ثمة فكرة هائلة دائما ما تدور في ذهني، وأدرك منها حريتي"[4]. هكذا، يتضمن الشعر من خلال طبيعته، الأفكار. ذلك لأنه يتعلق

---

[1]- ينظر : بير جيرو، الأسلوبية، ص53.

[2]- ينظر : بير جيرو،م.ن، ص97.

[3]- بير جيرو، م.ن، ص79.

[4]- ليونيل تريلنغ (مشترك)، معنى الفكرة الأدبية، المرآة والخارطة، ص45.

بالإنسان في المجتمع. بمعنى أنه يتعلق بالصياغات والتقويمات والقرارات، البعض منها مكشوف والآخر خفي. فالإنسان هو الوحيد القادر على صياغة وتمثل النظام الحسي في شكل أفكار. ويكون السبب في أنها تقود بدورها إلى أفكار أخرى. ذلك أن وعي الإنسان للذات، يجرد هذا الأساس للفعل من سلوكه، ويجعله بداية لعملية تفكير. فكلما نضع شعورين في تجاور، يتكون لدينا ما ندعوه فكرة. وهذه بدورها تكون مصدرا لأفكار لاحقة. ومن ثمة، فإن الجدل بهذا المعنى، ليس إلا كلمة أخرى للشكل[1]. فالواقعة الشعرية، إنما تتبدى انطلاقا من اللحظة التي يتم فيها خرق قانون اللغة، أي انزياح Ecartement لغوي[2]. ذلك أن ما تقوله القصيدة، يرتبط بما توحي به. فالشعر هو استخدام خطاب يتم فيه تعيين أشياء متعددة. من هنا، كان الشعر، هو "الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض"[3]. يقول الشاعر الفرنسي (أراغون Aragon): "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"[4]. ينشأ النص عن اللغة. وبما أن اللغة هوية مجردة، فإن جملة الاستخدامات، هي التي تشكل الحقيقة اللسانية[5]. فالعبارة بحسب (تودوروف)، "كيان لغة وكيان لغوي. والعبارة دمج ممكن للكلمات، وليست بيانا ملموسا. ويسع الجملة نفسها أن يعبر عنها في ظروف مختلفة. ولن تغير من كيانها بالنسبة للغوي، حتى لو تغير معناها بواقع ذلك التغيير في الظروف"[6]. وإنه إذا كانت تنتمي الاستعارة في البلاغة القديمة إلى اللغة التي تغطي التسمية، إذ يكون الغرض منها، ردم فجوة دلالية في الشفرة المعجمية، أو لتزيين الخطاب وجعله أكثر إشراقا، فإن البلاغة الحديثة، تبدأ حيث تنتهي الشفرة المعجمية. فأساليب الكلام التي لم يلاحظ فيها النحاة والبلاغيون صفة أخرى غير صفة الإعراب عن الفكر، لا تعبر عن الأفكار فحسب، بل هي كما يحددها (تودوروف)، "أفكار منطوقة بطريقة خاصة، تضفي عليها طابعا معينا. هذه أدعوها صورا بلاغية"[7]. لذلك

---

[1]– ينظر : ليونيل تريلنغ، (مشترك)، معنى الفكرة الأدبية، المرآة والخارطة ص48.

[2]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.

[3]– بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص86.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، 176.

[5]– ينظر : بير رجيو، الأسلوبية، ص127.

[6]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص26.

[7]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص99.

يؤكد (ياكبسون)، بأن ما هو مهم في الكلمة، ليس هو الصوت في ذاته، بل الاختلافات الصوتية التي تسمح لهذه الكلمة لكي تكون متميزة من جميع الكلمات الأخرى. ونظرا لهذه الاختلافات، تكون حاملة للمعنى[1]. فالمعنى كما يحدده (بير غيرو)، ينشأ عن علاقة[2]. ومن ثمة، فإن نقطة البداية المناسبة، هي الرمز كما يقول اللساني (ألبرت سيشهاي Albert Schehaye). إذ ليس الشيء المهم في الرمز هو، "خاصيته الجوهرية، بل علاقته مع الرموز الأخرى كافة. وتلك السمات التي تتيح للرمز –في الوقت ذاته– أن يكون متميزا من أي شيء يختلف عنه، وان يكون متكافئا لأي شيء يتطابق معه نحويا. يجب أن تكون سماته المادية بهذا الشكل، لجعل هذه العملية المزدوجة ممكنة. ويجب أن يكون قابلا للتحليل إلى عناصر فونولوجية بخصائص محددة جيدا. ولكي تكون هذه الخصائص محددة جيدا، يجب أن توجد أفكار، كالرموز نفسها، وليس كأفعال مجسدة ومؤقتة، ولن يكون ملائما لأفكار الأصوات هذه أن تكون كثيرة جدا في عددها، ومتنوعة من كلمة إلى أخرى"[3]. لذلك، فإن كل لغة تفترض نظاما فونولوجيا. ووجود هذا النظام، هو عملية نحوية لنظام معين. وأن هذا النظام، هو حامل التفكير كله في اللغة. لأن الرموز توجد بمساعدته حيث تمتلك سماتها الخاصة[4]. بهذا المعنى، يميز (باشلار)، الصورة عن الاستعارة. فالاستعارة بحسبه خلو من القيمة الفنومنولوجية، أي من القيمة الكاشفة، لأنها صورة مصنوعة. وعلى العكس، فإن الصورة، تهب الكون. لذلك فهي أشبه شيئ بفرط التخيل. على هذا النحو، يكفي الشاعر، ويكفي القارئ، إتباع اندفاع المبالغة الإيحائي. ومن ثمة، فإن الصورة، هي فاعلية حلم ناشط. إذ ليست الاستعارات في الغالب، سوى، "تقلبات الفكر، ابتغاء القول الأفضل، القول على نحو آخر (...) وعندما تكون حياة أولى في التخيل، تغادر العالم الواقعي لتبلغ العالم المتخيل، الخيالي. ونحن بالصورة المتخيلة، نعرف حال الحلم المطلق الماثلة في الحلم الشاعري (...) إن الكائن الذي يسعده أن يحلم، والذي ينشط في أحلامه، يمسك بحقيقة كائن، يمسك بمستقبل الكائن الإنساني"[5]. هذا

---

[1]– ينظر : ياكبسون، الصوت والمعنى، ص77.

[2]– ينظر : بير غيرو، السيمياء، ص18.

[3]– ياكبسون، الصوت والمعنى، ص78.

[4]– ينظر : ياكبسون، م.ن، ص78.

[5]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص71.

الخيالي الذي يكشف عن الكائن، هو اللغة ذاتها التي تبحث عن الإنسان في جوهر عناصر الحياة. الصورة بهذا المعنى، ليست إشارة استرخاء، بل هي تركيز الشاعر في أن يحياها وهو يمنحها راهنية وجودها. مما يمنح الشعر، قدرة فاعلة في الحياة. ومن ثمة، فإن الصورة، "لم تبق ظل الإحساس، ولا مناسبة لوجود الفكرة، إنها بذاتها إشارة. إنها ليست استعارة تحيا على فكرة، وليست رسما، بل هي لغة تمثل انفتاح الإنسان على الكون. في حين أن المعنى، هو يؤلف المعارف الاختبارية والعلمية، يشتمل على الكون في الإنسان"[1]. وإذا كان الشعر قد وجد سعادته في هذه الفاعلية الحالمة، فإن مهمة القراءة الجديدة، قد أصبحت ماثلة في "الكشف عن الخطوط البيانية الشعرية التي تعبر الصور الرئيسية عن ذاتها فيها من خلال كل فاعلية حلم أصلية"[2]. فالشاعر بحسب (جان كوهن)، بقوله لا بتفكيره. إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار. ومن ثمة، فإن عبقريته، هي في الإبداع اللغوي[3]. وقد قال الشاعر (مالارميه):"إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات"[4]. ومن ثمة، فإن القيمة الجمالية للقصيدة لا تكمن فيما يقال، بل في الطريقة التي تقول بها. الشعرية بهذا المعنى، "محايثة للشعر. ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[5]. من هنا، فإنه إذا كان الأسلوب، طريقة في الكتابة، واستخداما لأدوات تعبيرية تعبيرية من أجل غايات شعرية، فإنه يعني كذلك، طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة[6]. اللغة[6]. لذلك يقترح (رولان بارث)، مفهوما فريدا للأسلوب، يقول: "إن الأسلوب هو لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام، حيث يشكل أول زوج للكلمات والأشياء"[7]. بهذا المعنى، تكون اللغة –عبر معاشرة الكائن لها– حالة إدراكها الخاص، فصار ينظر إليها على أنها أداة نفسها في إبداع لفكر الكاتب، كما صار ينظر إليها على أنها خالقة لموضوعها، ومبدعة له. وان

---

[1]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر ، ص72–73.

[2]– إدوارد موروسير، م.ن، ص73

[3]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص40.

[4]– جان كوهن، م.ن، ص41.

[5]– جان كوهن، م.ن، ص40.

[6]– ينظر : بير غيرو، الأسلوبية، ص10.

[7]– رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص34.

هذا ليجعلنا نرى فيها ما لم نكن بأعيننا الخاصة نراه[1]. فاللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه. من هنا، كان سعي اللغة الدائب لامتلاك الإنسان والاستحواذ عليه. وذلك عبر تحويله من كائن شخصي إلى كائن نصي. ونقله من كائن جسدي إلى كائن لغوي[2]. لذلك يقول (فونتين Fontaine): "إن الكتابة الجيدة، هي التفكير الجيد"[3]. هي في هذا، مثل البناء الذي هو ليس فقط حاصل مجموع أجزائه/ مواده التي تكون منها، لكنه أيضا إبداع لفكر أراده، وصممه ونفذه. ولذا يجب النظر إليه في علاقاته مع هذا الفكر. أي ضمن أسلوبه[4]. هكذا، يكون الشاعر مضمون الفكرة لقصائده، مثلما يكون عالم الهندسة نظرياته. لم تكن فرضيات (إقليدس Euclide) حول مثلثات محددة ومربعات، بل حول نماذج من أشكال، لم تكن حول مخططات يمكن أن ترسم على لوحة، ولكن حول أشكال متخيلة. الشعر بهذا المعنى، يشبه العمارة، يتبنى مواده من أجل غرضه الخاص. إنه بذلك، ليس عملية إعادة إنتاج. من هنا، ليس الشعر محاكاة مباشرة لأي شيء، غير أفكار الشاعر ومشاعره. لم يكن أمام عيني النحاة (فيدياس Phidias) عندما نحت (جوبيتر Jupiter)، أو (منيرفا Minerve)، نموذجا يصوغ عليه بدقة، ولكن كانت في ذهنه فكرة غير اعتيادية عن الجمال، تأمل هذه، وركز عليها في تفكيره، ووجه ويده إلى تأدية ذلك. هذه الأشكال للأشياء، يدعوها (أفلاطون) أفكاراً. وهذه كما يؤكد، لا ترتفع مصادفة في أذهاننا، ولكنها حاضرة، دائما في عقلنا وفكرنا[5]. بهذا المعنى، لا تقدم القصائد إعادة إنتاج للشيء المرئي، بل تعود إلى الأساس العقلي الذي انساقت منه الطبيعة ذاتها. ومعظم عملها متأت من ذاتها، إنها حاوية للجمال، وتضيف دعاما للمواضع التي تكون فيها غير متكاملة. لذلك صنع (فيدياس)، (زيوس Zeus)، ليس على نموذج ما من بين أشياء الحواس، ولكن من خلال الوعي بالشكل الذي يستخدمه (زيوس)، لو اختار أن يكون مرئيا[6]. من هنا، ينجز الفكر نفسه بالتعبير ضمن

---

[1]– ينظر : بير غيرو، الأسلوبية، ص05، (المقدمة).

[2]– ينظر : بير غيرو، الأسلوبية ، ص06، (المقدمة).

[3]– بير غيرو،م.ن، ص36.

[4]– بير غيرو، م.ن، ص43.

[5]– ينظر : و.ب. ستانفورد (مشترك)، فلاسفة ضد الشعر، المرآة والخارطة، ص29.

[6]– ينظر : و.ب. ستانفورد (مشترك) م.ن، ص30.

الأشكال، مثله في ذلك مثل، دخول الحياة في الجسد[1]. لذلك فإن الأشكال هنا، تعكس المواقف التي تتحقق فيها[2]. ومن ثمة، فإن اللغة، ليست إلا تجليا خارجيا للشكل الداخلي. وبكلام آخر، فإن "دم الإبداع الشعري، هو نفس الدم في كل مكان. وهذا الدم نستطيع أخذه من ينبوع اللغة والأفكار"[3]. الشعر كما يحدده (رولان بارث)، "قيمة استعمالية لمجتمع أيقظ شكل الكلمات، وعيه، ومعنى ما يستهلكه"[4]. ذلك أن كل هزة اجتماعية، تزهر تعليقات كتابية[5]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ملازمة للغة. وكل تعبير يستلزم قصدا وحكما واختيارا، لأنها لا تستطيع إلا أن تنعكس في الشكل المختار[6]. بهذا المعنى، يمكن أن تدرس الإشارة من ناحية فكرة الشكل. فالشكل بحسب (رولان بارث)، عند دراسة الإشارة، يمتص القاع[7]. يترتب على ذلك، قلب الحركة التقليدية التي تتخيل شكلا يهب الصورة لمادة موجودة من قبل. إذ يجب دراسة الشكل باعتباره أمرا أوليا، باعتباره بنية دالة، تستحضر تقابلها الخاص مع مضمون. إذ أن كل ما في العمل، هو دال[8]. لا وجود لكنز خفي يتحتم على الكاتب اكتشافه. ومن ثمة، فإن علاقة النقد بالعمل، هي علاقة المعنى بالشكل. فالنقد لا يترجم العمل، بل إن كل ما يستطيع أن يفعله، هو أن يولد معنى يشتقه من الشكل. فالشكل هو العمل[9]. لذلك لا يمكن أن نرى النص ترتيبا ثنائيا من موضوع وشكل. فالنص ليس ازدواجية، إنه تعدد. ذلك أنه لا توجد في النص سوى الأشكال، أو على نحو أدق، ليس في مجموعه، سوى تعددية الأشكال، من غير موضوع. وبتعبير استعاري، أن النص، فن تصوير الأجسام على سطح مستوي، فهو ليس لحنيا، ولا تناغميا، إنه طباقي بشكل قصدي[10]. من هنا، تتوحد إشكالية اللغة مع إشكالية الشعر. وعندئذ، تبدو اللغة بنية مفارقة، بنية تنفي ذاتها بدون انقطاع. وهي بذلك، تخلق معناها.

---

[1]– ينظر : بير غيرو، الأسلوبية، ص51.

[2]– ينظر : بير غيرو، م.ن، ص56.

[3]– بير غيرو، الأسلوبية ، ص80.

[4]– رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ص38.

[5]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص219.

[6]– ينظر : بير غيرو، الأسلوبية، ص110.

[7]– ينظر : إدوار موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص78.

[8]– ينظر : رولان بارث، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص103.

[9]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص101.

[10]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص180.

ومن ثمة، فإن دور الشعر، عوضا عن أن يكون نسخة تحاكي الواقع، هو على العكس، ذات الوعي بلا واقعية اللغة. إن صدق الشعر، هو ما يعرف انه أكثر الشعر لاواقعية، وبقدر ما يعرف أنه بالدرجة الأولى لغة، انه هذا المسعى الرامي إلى حال متوسطة بين الأشياء وبين الكلمات[1]. هكذا يطرح (بارث) فكرة واقع اللغة اللاواقعي. إذ لا يعتبر الشعر الشعر تمرينا بدءا من لغة معطاة، بل على انه خلق اللغة ذاته. فالشعر هو، "طراز المجال ذاته، مادام وحده يستطيع أن يتحدث عن فراغه، وانه إذ يقول ذلك، إنما يضع أساس ملء جديد "[2]. وبتعبير آخر، فإن التعبير الشعري، يحيل بواسطة التحويل إلى بنية نصية جديدة، جديدة، المضمون الأول للنص حيث يظهر باعتباره شكلا آخر. ذلك أن الأسلوب، يقيم من خلال عمل تحويلي يمارس نفسه ليس على الأفكار، ولكن على الأشكال بحيث تبدع اللغة الشعرية قوالبها من خلال نفسها، وتولدها. ذلك لأن النص الشعري معاش بوصفه رسالة شاذة تفاجئ الدلالة[3]. ومن ثمة، فإن الطاقة الإبلاغية للغة الشعر، تكاد تكمن في الأسلوب. الأسلوب. ذلك أن الأسلوب، هو المظهر اللغوي المباشر للتحول الذي طرأ على الواقع والمألوف[4]. حيث أصبح الأسلوب بما فيه من تنافر وإغراب، هو الذي يجذب الأنظار. النص الشعري بهذا المعنى، هو بحسب تمثل إبلاغي جميل، هو "أشبه بهذه البطلة الراسينية التي تموت إذ تعرف ذاتها، وتحيا حين تبحث عن نفسها"[5]. لهذا يؤكد الشاعر (بول فاليري)، بان الأفكار لا تساوي شيئا، الشكل هو الذي يهم[6]. فالفكر بحسب (برغسون Bergson) هو في جوهره، تغير دائم متصل ذو اتجاه داخلي، يحاول أن يعبر عن نفسه بتغيرات ذات اتجاه خارجي. أي بأفعال وحركات قادرة على أن تمثل في المكان، حركتاه، فتعبر عنها مجازا. فالألفاظ لا تقول ما نريدها على أن تقوله ما لم يساعدها الشكل في أن تجعل القارئ يرسم منحنيا من الفكر والعاطفة شبيها بالمنحنى الذي نرسمه له. وهذا هو فن الكتابة[7]. ومن ثمة، فإن التوافق الذي ينشده الكاتب، هو نوع من

---

[1]– ينظر : إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص79.

[2]– إدوارد موروسير، م.ن، ص79.

[3]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص187.

[4]–ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص241.

[5]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص79.

[6]– ينظر : مكائيل هامبرغر، (مشترك)، الأقنعة في الشعر، المرآة والخارطة، ص87.

[7]– ينظر : برغسون، الطاقة الروحية، ص42.

التقابل بين ذبذبات فكره، وذبذبات حديثه. وهو تقابل يبلغ من الكمال أن تموجات فكره، تنتقل إلى فكرنا نحن محمولة على العبارة. وعندئذ فلا يكون للفظة على حدة أي شان. ولا يكون ثمة إلا المعنى المتحرك النافذ في الكلمات، لا يكون ثمة، إلا فكران ينبضان معا على إيقاع واحد. فلا غرض لإيقاع الكلام إذن إلا أن يمثل إيقاع الفكر. وما إيقاع الفكر إلا إيقاع الحركات الناشئة التي ترافقه ولا نكاد نعيها. هذه الحركات التي يتجلى بها الفكر أفعالا في الخارج، لابد أن تتهيأ في الدماغ. فلكان الدماغ يكونها مقدما. إنها المرافق الحركي للفكر. وهي ما قد ندركه إذا استطعنا أن ننفذ إلى دماغ يعمل، لا إلى الفكر نفسه[1]. من هنا يؤكد (تودوروف)، إن العمل الشعري يمثل خطابا مكتوبا لا محكيا. ومن ثمة، فإن التعارض بين اللغة المحكية والمكتوبة، قائم في المادة. بينما تكون هيئة فن القول Langage، شكلا بحتا. وسواء تجلى هذا الشكل بواسطة الرسائل أو بواسطة الأصوات، فإن الشكل اللساني، وبالتالي فن القول ذاته، لا يتأثران، إنهما شيء واحد[2]. يتحقق الإنتاج، حين يطبق شكلا ما على مادة معينة لكي يعطيها هيئة. وحين ينتقل الخطاب إلى حقل الإنتاج، فإنه يعامل أيضا على انه مادة بحاجة إلى صورة وهيئة. فالكتابة تساعد في جعل اللغة مادة تضييع معين. وبفضل الكتابة، تتمتع الأعمال اللغوية بالاكتفاء الذّاتي كالتماثيل المنحوتة. وليس من المصادفة أن يشير الشعر إلى حالة اللغة من حيث هي حروف Littora، وإلى حالتها كما تتجسد في أعمال تستند إلى الأنواع الأدبية. مع الشعر تميل مشكلتا التسطير والإنتاج إلى التداخل والتمازج. ويصحّ الشيء نفسه على مفهوم النص Texte، الذي يجمع بين شرط التسطير والنسيج الخاص بالأعمال التي تولدها القوانين الإنتاجية للتأليف الشعري. فالنص يعني الخطاب مسطورا ومنمقا على السواء[3]. فمن الوجهة اللسانية، يستحيل فهم الفارق بين المكتوب والمحكي على اعتباره قضية غير لسانية. لذلك فإن ما يحدث في الكتابة، هي التجلي الكامل لشيء ما، هو في حالته الافتراضية شيء وليد وناشئ في الكلام الحي. ومن ثمة، فالكتابة بهذا المعنى، هي التجلي الكامل للخطاب[4]. لذلك يؤكد (رومان ياكبسون)، أننا نتكلم لكي نكون مسموعين، أي

---

[1]- ينظر : برغسون، الطاقة الروحية ، ص43.

[2]- ينظر: تودوروف، الأدب واللادلة، ص15.

[3]- ينظر : بول ريكور، نظرية التاويل الخطاب وفائض المعنى، ص66.

[4]- ينظر : بول ريكور، م.ن، ص55.

مفهومين[1]. إنه من الضروري أن تؤخذ بالاعتبار، الظواهر الصوتية التي تهدف الأفعال الى إنتاجها. لذلك يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار، المعنى الذي تحمله هذه الأصوات. فمن أجل أن نكون مفهومين نسعى إلى أن نكون مسموعين[2]. إن ما تبثه الكتابة، ليس واقعة المتكلم، بل خطاب التكلم. أي مكون التخارج القصدي لمزدوج: (الواقعة – المعنى). ومن ثمة، فإن ما نكتبه هو تعقل مضموني خالص لفعل التكلم. هو معنى الواقعة الكلامية وليس الوقعة بما هي واقعة. إذ لا يكتمل الخطاب، إلا حين يتحول الخطاب إلى إفصاح وإجهار[3]. لقد تم بفضل الكتابة، إحداث تحول عميق حين استبدال علاقة المشافهة بعلاقة قراءة الكتابة الأكثر تعقيدا، الناشئة عن التسطير المباشر للخطاب في حروف مكتوبة. لقد تم إيداع الخطاب في أيدي الحروف المكتوبة Littéra، لا الأصوات المنطوقة Vox. لقد تم نسف الموقف الحواري بالكامل. ولم تعد علاقة الكتابة – القراءة، حالة خاصة من حالات علاقة المتكلم– الاستماع[4]. حينها يتم إبطال حالة التطابق بين قصد المؤلف ومعنى النص في الخطاب المكتوب. وهو ما يفضي على مفهوم التسطير، دلالته الحاسمة، إذ "يصير التسطير رديفا للاستقلال الدلالي للنص الذي ينشأ عن فصل القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص، وفصل ما كان يعنيه أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه"[5]. لذلك يركز اللغوي (تشومسكي N. Chomsky) على الجانب الخلاق في اللغة. بحيث يجري كل شيء كما لو أن الشخص المتكلم، يخترع لغته كلما يعبر، أو يعيد اكتشافها فور سماعها، وكأنه دمج مع مادته الفكرية الخاصة، نظاما متماسكا من القواعد، يحدد بدوره النفسي والدلالي لمجموعة غير محددة من الجمل الحقيقية المعبرة أو المسموعة. بحيث يجري كل شيء بكلام آخر، كما لو انه يتصرف بقواعد توليدية للغته الخاصة[6]. إذ تتميز القواعد اللغوية الخاصة حسب سياقات التحويل التي تدخل الطور الفعلي خلال مجرى التطور نفسه. بحيث تولد قواعد لغوية توليدية باستطاعتها إنشاء روابط بين دلالات اللفظة واللفظ

[1]– ينظر : ياكبسون، الصوت والمعنى، ص49.

[2]– ينظر : ياكبسون، الصوت والمعنى ، ص55.

[3]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص58.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص60.

[5]– بول ريكور، م.ن، ص61.

[6]– ينظر : جان بياجيه، البنيوية، ص68.

في تراكيب ممكنة لا متناهية[1]. الجمال الشعري بهذا المعنى، بعدي وليس قبليا. فالجمال الشعري، يتكشف باستمرار في كل نص، ومع كل قارئ، فريدا،وجديدا.هكذا تكون خاصية النص الشعري الأولى، في انه لا يقلد. إن خاصيته الأولى، هي في الكشف عن جمال غير معروف. لهذا فإن علم الجمال الشعري، هو علم جمال التغيير والاختلاف، وليس علم جمال الثبات والمطابقة[2]. يترتب على ذلك، أن الجمالية الشعرية، هي علم الأشكال بأنواعها الشمولية. وإذا كانت الفلسفة تسهم بعمق في معرفة الشعر، فإن الشعر هو الدرجة العليا من المعرفة الفلسفية. ومن ثمة، فإن الشعر وحده، يعبر عن الأشياء التي لا تقال[3]. لذلك يشترك الشعر والفلسفة في أن كلا منهما يهدف إلى إحداث عوالم وجدوها مبرر بذاته. من هنا، أن قيمة الجمالية الشعرية في ذاتها، وبذاتها. في استقلالها واكتفائيتها. ومن ثمة، يجب الحكم عليها، استنادا إلى قوانينها الخاصة، أولا. وقد قال (بلزاك Balzac): "إنما تستمر المؤلفات الشهيرة، بناحيتها المشبوهة"[4]. فحتى وإن بدت القصيدة في أول وهلة لغة، فوظيفتها أن تحيل على المحتوى الذي يعتبر مادة، أي شيئا موجودا في ذاته. ومن ثمة، فإن اللغة الشعرية، ليست إلا بدائل للأشياء. إنها مرصودة لتنقل خبرا عن الأشياء. الشعرية بهذا المعنى، شكل وليس مادة. ومن ثمة، فإنه بوسعنا أن نميز تبعا لذلك بين شكل المحتوى ومادته. فالمادة هي الواقعة العقلية الأنطولوجية، والشكل هو المادة نفسها كما تبنيها/تصوغها العبارة[5]. وفي هذا يقول (ابن خلدون)، إن الألفاظ موجودة على مستوى النطق واللسان، وأما المعاني فهي في الضمائر، موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، "فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة (...) وهو بمثابة القوالب للمعاني. فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه. وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء. كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف

---

[1]– ينظر : جان بياجيه، م.ن، ص70.

[2]– ينظر : أدونيس، كلام البدايات، ص30.

[3]– ينظر : دني هوسيمان، علم الجمال، ص105.

[4]– هويسمان، م.ن، ص122.

[5]– ينظر : جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص28.

طبقات الكلام في تأليفه، باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه، على مقتضى ملكة اللسان، إذا حاول العبارة عن مقصوده، ولم يحسن بمثابة المقعد، الذي يروم النهوض ولا يستطيعه، لفقدان القدرة عليه "[1]. من هنا، كانت الأشكال الشعرية، مظاهرا للكلمة. فالشعر الذي يلغي الواقع ويحطمه، يحاول في نفس الوقت أن يحقق الجمال في اللغة، والكمال في الشكل. يصبح الشكل بهذا المعنى، بمثابة الوعاء الذي يحتوي الواقع الملغى. يقول الشاعر (مالارميه): "وجدت الجمال بعد أن وجدت العدم"[2]. وهو بذلك يربط بين العدم/المطلق وبين اللغة/اللوجوس. فاللغة هي المكان الذي يولد فيه العدم، ويدرك وجوده. لذلك اندفع الشعر إلى أقصى حدود الواقع بحثا عن المطلق، عن الجمال الخالص، عن المجهول. وهو في ذلك يحقق وظيفته الخالدة: تنقية الواقع وإعادة تشكيله وتقديم معنى جديدا للحياة في عالم يفقد باستمرار معناه. ومن ثمة، فإنه بقدر ما يكون الابتكار الاستعاري أصيلا، بقدر ما يؤدي إلى خرق العادات البلاغية السابقة. ذلك انه من الصعب، ابتكار استعارة جديدة استنادا إلى قواعد معروفة[3]. مما يجعل من عملية التواصل، افتراض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز L'encodage والتي تعني السير من الأشياء باتجاه الكلمات. والثانية فك الرموز Le Décodage وتعني السير من الكلمات إلى الأشياء. ومن ثمة، فإن قراءة النص الشعري وفهمه، تعني تبّين ما اختفى وراء اللغة، أي السير من الكلمات إلى الأشياء. لذلك فإن الفكر، لكما تجرد، قل التصاقه باللغة[4]. اللغة بهذا المعنى، لا تكتسب الإحالة، إلا حين تستعمل. إذ لا وجود لعلامة داخلية مستقلة عن الاستعمال تشكل معيارا يمكن الاطمئنان عن دلالة المطابقة مع الخارج. وكما أوضح (ستراوس Strausse)، أن مغزى بعينه، قد يشير إلى الخارج، وقد لا يشير اعتمادا على الأحوال أو سياق فعل الخطاب[5]. إذ ليس المغزى سوى هذا الجدل، ما يقول لنا شيئا عن الصلة بين اللغة والشرط الأنطولوجي للوجود في العالم. فاللغة ليست عالما مستقلا بذاته، نظاما مكتفيا بذاته ذا علاقات داخلية فقط. بل هي كذلك نقل التجربة

---

[1]– ابن خلدون، المقدمة، ص1111.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص195.

[3]– ينظر : إمبرتوا إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص145.

[4]– ينظر : اجن كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص33.

[5]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص49– 50.

للغة التي هي الشرط الأنطولوجي للإحالة. وهو شرط ينعكس في اللغة بوصفها مسلمة ليس لها مسوغ محايث. مسلمة تفترض إسناد الوجود الموضوعي للأشياء التي تدل عليها. هذا التسليم بالوجود الموضوعي Existence من حيث هو الأساس في تحديد الهوية، هو ما قصده المنطقي الألماني (غوتلوب فريجه Gottles Frége) حين قال: "إننا لن نرضى بالمغزى وحده، بل نفترض قبلا وجود الإحالة"[1]. وهو تسليم ضروري، بحيث إننا نحتاج إضافة صفات معينة إذا أردنا أن نشير إلى الكيانات الخيالية. فالعلامات تمثل شيئا ما، عندما تكتسب توجهها نحو الشيء الذي تمثله من استعمالها في الخطاب. وهذا مما يشهد على الطبيعة اللغوية للرموز. أي أنه بالإمكان تفسير بنيتها الدلالية من خلال المعنى. هكذا يمكن أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى. لذلك يجب تخليص الرموز من أسر الفهم الحرفي، ومن ضيق النظرية الوضعية التي تحاصرها بتحليلها إلى مجرد استعارة قائمة على المماثلة. من أجل ذلك يحدد (بول ريكور P. Ricoer)، الرموز بصفتها، "فائض دلالة"[2]. فالرموز لا تعمل إلا حين يتم تأويل بنيتها. ولابد لكل فعل لغوي من رمزية في حدها الأدنى[3]. هكذا، تمتاز الرموز. بتوتر دلالي يجعلها في حالة سباق مع ذاتها، بين ما تضمره وما تصرح به. هذه السمة، هي التي تحدد الفرق بين (الرمز Symbole) و(الأيقونة L'icone). فـــ (الأمثولة L'allegorie)، إجراء بلاغي يمكن إقصاؤه حال انتهائه من مهمته[4]. هذا ما يجعل الرموز، مبعث تفسير لا نهاية له. إنها تفضي إلى التفكير بان الرمز لا يموت، بل يتحول. وهو ما يشير إلى أن الأنظمة الرمزية تكون مخزنا للمعنى الذي لم ينطق مضمونه بعد[5]. لذلك يرى (تشارلز موريس Charges Moris)، أن كل الثقافة البشرية ، هي خليط من الرموز. ومن أجل إثبات هذا الرأي، ينطلق من تأسيسه، أن المبدأ الجمالي، ينحصر في شكل العرض الذي يفهمه كتخصيص للكلام. ذلك أن الشكل الجمالي للعرض، يعني اللغة المتفردة المتخصصة للأعمال الفنية. بهذا المعنى، كان الفن بمثابة رمز للبنية القيمية. وتأسيسا على ذلك، فإن مجمل نشاط

---

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، ص51.

[2]– بول ريكور، م.ن، ص97.

[3]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص107.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص98.

[5]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص111.

الفنان، ينحصر في القيام بتجارب في مجال تركيب اللغة بهدف إيجاد انسب الرموز للتعبير عن القيم[1]. من هنا، يقرر (جورج غادامير G. Gadamer) أن كل تأويل، هو ذو طبيعة لغوية. فيكون كل فهم لغويا. اللغة بهذا المعنى، ليست مجرد أداة يتوسل بها الإنسان في التعبير عن أغراض خارجية، وإنما هي أساسا حقيقة حوارية يتواجه فيها عالمان لغويان مختلفان يصيران تديجيا إلى التداخل فيما بينهما. فتنبثق عن هذا التداخل، لغة متجددة تحمل معاني غير مسبوقة. بهذا يكون الفهم في نهاية المطاف عبارة عن تفاهم[2]. فاللغة بحسب (ياكبسون)، هي تأليف Combination من الصوت والمعنى، تأليف الدال والمدلول[3]. بهذا المعنى، يمثل الكلام دورا مميزا بين بقية أنظمة العلامات لانبنائه الثنائي. فالعلامة الشعرية بشكلها المحض، منطقية واعتباطية وتشابهية بالقدر الذي تعني به الشكل، لا المادة. ذلك أن العلامة الشعرية، هي أيقونية وتماثلية في الآن ذاته. ومن ثمة، فليس الشعر، سوى تصوير للواقع. من هنا، فإن الدلالات الشعرية، أشياء محسوسة. وان الدال التصويري، هو بالضرورة صورة إيقونية تمثل واقعا دونما وجه[4]. لذلك كانت العلامة (مثيرا). أي أنها مادة محسوسة، ترتبط صورتها المعنوية في الإدراك بصورة مثير آخر تنحصر مهمته في الإيحاء. ومن ثمة، كانت العلامة على الدوام، هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال المعنى[5]. لذلك ترجع الدالات في الشعر، إلى مدلولات كثيرة. وحيث يعبر كل مدلول عن ذاته عبر دالات متعددة. إنها حال أنظمة الرموز الشعرية. حيث تضعف قيمة الاصطلاح، وتتضاعف الوظيفة الأيقونية والعلامة المنفتحة[6]. المنفتحة[6]. لقد أبرز (تينيانوف S. Tynianov)، بان مادة الشعر، متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة. وان مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل. وان المادة، هي أيضا شكلية. ومن ثمة، فإنه من الخطأ الخلط بينهما وبين عناصر خارجة عن البناء[7]. ذلك أن وحدة العمل الشعري، ليست كيانا متناسقا ومغلقا، ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته

---

[1]– ينظر : أفسيانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص49.

[2]– ينظر : طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص110.

[3]– ينظر : ياكبسون، الصوت والمعنى، ص31.

[4]–ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص90.

[5]– ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص31.

[6]– ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص37.

[7]–ينظر : بويس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص59.

الخاصة. لذلك يجب الإحساس بشكل الأثر الشعري، كشكل ديناميكي متفاعل[1]. إن التعبير اللغوي، هو تلك العملية التي تكون فيها كل العناصر، وكل المظاهر، ذات دلالة. هنا تتحول اللغة لتصير خطابا. فالخطاب بحسب (تودوروف) هو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة. إذ لا وجود للمعنى قبل تلفظه وإدراكه. وهو يولد في تلك اللحظة بالذّات[2]. فكل مقولة نحوية بحسب (ياكبسون)، "تفهم في ذاتها، تحمل قيمة دلالية يمكن للذات المتكلمة إدراكها"[3]. ومن ثمة، فإن الوظيفة الشعرية كما يحددها (ياكبسون)، هي العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها. إنها الوظيفة الجمالية بامتياز. إذ أن المرجع في الشعر، هو الرسالة التي تكف عن أن تكون أداة الاتصال، لتصير هدفه[4]. لذلك لا تؤدي الرسالة الشعرية وظيفة الإيصال إلى المعنى، بل أن قيمتها كامنة في ذاتها، إنها شيء ورسالة[5]. ومن ثمة، فإن القصيدة تخلق مدلولات هي في الآن ذاته دالات.حيث تشكل فرضية الدال الجمالي، الصفة الأساسية، كما حدده (ياكبسون) بـــ (الوظيفة الشعرية). ولأن الإبداع الشعري، ذاتي، فهو يتناول الشخص، أي أن يصيب الإنسان بانطباع يحيل على كل ما هو ذاتي، بأن يكشف الخاص، في صورة أشبه بانعكاس النظام الطبيعي. لذا تصير العلامات الشعرية، صورة لهذا النظام. على عكس العلم الذي يسعى إلى (بنينةStructuration)، الأشياء. ومن ثمة، غلقها/حصرها في شبكة النظام- المنطق[6]. لهذا، تفقد العلامات الشعرية على مر الزمن، نظرا لطبيعتها الأيقونية، كل اصطلاح. فيلتصق عندئذ المعنى يالتمثيل، لتكتسب بعد ذلك قدرة على الخلق والإنشاء. يقول (بيار غيروP.Giuraud): "ولئن كان الشعر (إعمالا)، صار الشاعر مخترع علامات: علامات قيد التركيب، بتعبيرات عن علاقات قيد الإنشاء. أيضا علامات عفوية في حالة التوالد لا تدخل ضمن النظام السيميائي الحق، إلا بقدر ما تعمم حيث تصير العلاقة الدالة معلنة"[7]. لهذا، فإن العلامات الشعرية، هي شكل من أشكال تمثيل المجهول، الخارجة عن نطاق أنظمة

---

[1]- ينظر : يوري تينيانوف، مفهوم البناء، نصوص الشكلانيين الروس، ص77.

[2]- ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص17.

[3]- ياكبسون، الصوت والمعنى، ص24.

[4]- ينظر : بيار غيرو، السيمياء، ص12.

[5]- ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص90.

[6]- ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص90.

[7]- بيار غيرو، م.ن، ص91.

الرموز المنطقية. من هنا، كانت مهمة الشعر في القبض على اللامرئي، وعلى الفائق الوصف واللاعقلاني. فالشعر بهذا المعنى، التقاط التجربة الذّاتية التجريدية عبر اختبار الحواس الملموس[1]. ولا غرابة في أن تعبر التجربة الشعرية العميقة عنا، عبر أنظمة الرموز الثقافية التي ليست سوى أنظمة علامات مبنينة[2]. بهذا المعنى، لا يكمن دور الوظيفة الشعرية في الإفهام بالإحساسات الموضوعية، ولكن في اختبارها حين تعمد إلى محاكاة الواقع[3]. هكذا، تنشأ الاستعارة عندما يتم إدراك عبثية المعنى الحرفي[4]. ومن ثمة، ثمة، فإن تأويل الاستعارة معناه، تصور عوالم ممكنة. ذلك انه من نافلة القول، إن تعبيرا استعاريا ما لا يمكن أن يأخذ شكلا منافيا للمعطى الواقعي. إن ما يقوله الخطاب الشعري، يؤخذ محمل الجد ضمن سياق يستجيب لبعض المواصفات الشعرية التي تمنحها الثقافة الشعرية السائدة. ومن ثمة، فإن التأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، ضمن ضوابط تفرضها طبيعة النص، وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما. وتبعا لذلك، فإن الاستعارة بحسب (ريكور)، هي، "ظاهرة إيحائية من جهة نظر ميكانيزماتها السيميائية داخل لسان وفي فترة زمنية ما من تطور هذا اللسان"[5]. فالاستعارة، لا تقيم مماثلة بين المراجع، وإنما تربط علاقة تطابق معين بين مضامين التعابير، ولا تحيل على طريقة نظرتنا للمراجع إلا بشكل غير مباشر[6]. من هنا، يستند التأويل الاستعاري إلى المؤولات، أي إلى وظائف سيميائية تصف مضمون وظائف سيميائية أخرى. لهذا السبب، فإن التأويل الاستعاري، لا يكشف وجود مماثلة، وإنما يقوم ببنائها[7]. فبحسب (بريوزي ساندرو Brosi Sandro)، أن الاستعارة الخلاقة تنبثق من صدمة إدراكية، أي من نمط علاقتنا بالعالم الذي سبق الفعل اللساني ويحفزه[8]. ومن ثمة، فإن الاستعارة بمجرد ما تؤول، فإنها تفرض علينا النظر إلى العالم بطريقة جديدة[9]. ذلك

---

[1]– ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص92.

[2]– ينظر : بيار غيرو، السيمياء ، ص97.

[3]– ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص17.

[4]– ينظر : إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص147.

[5]–إيكو، م.ن، ص165.

[6]– ينظر : إيكو، م.ن، ص149.

[7]– ينظر : إيكو، م.ن، ص150.

[8]– ينظر : إيكو، م.ن، ص158.

[9]– ينظر : إيكو، م.ن، ص159.

لأن الاستعارة، على عكس ما كانت البلاغة تفكر به منذ زمن طويل، تمثل عملا للغة ممتنعة عن كل توجه. إنها لا تذهب من كل كلمة إلى كلمة إلا بشكل دائري لا يتناهى[1]. فالكلمة في ذاتها بحسب (أفلاطون)، ليست صادقة أو كاذبة، برغم أن تشكيلة الكلمات، قد تعني شيئا ولا تدل على شيء. وان حامل هذه المفارقة هو الجملة، وليست الكلمة المفردة[2]. إذ لا تعني اللغة هنا، القدرة على التحدث، ولا الكفاءة المشتركة على التكلم. بل هي تشير إلى البنية الخاصة للنسق اللغوي الخاص[3]. ومن ثمة، فإن للمعنى بحسب (بول ريكور)، مظهران: المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا. المعنى بهذا المعنى، ينطوي على ما هو تعقل صوري، وعلى ما هو تعلق مضموني. أي جدل المعنى الذي يودعه الناطق في نطقه، والانسراب اللغوي الذي تمليه قوانين اللغة الداخلية. هكذا يجتمع شمل جزئي اللغة، الافتراضي والفعلي في الخطاب، الجانب المجرد والجانب الملموس. ومن ثمة، فإنه إذا تحقق الخطاب بوصفه لغة، فهم كله بوصفه معنى، أي محتوى خبريا حاصل التأليف بين وظيفتي تحيقي الهوية والإسناد. فليست اللغة من حيث هي زائلة، ما نريد أن نفهمه، بل معناها، وهو ما يبقى[4]. فاللغة، هي شخص ما يتكلم. بهذا المعنى، فاللغات لا تتكلم، بل يتكلم الناس. ولكن الناس أيضا لا تستطيع أن تتكلم من دون لغة وشفرة ونسق موجود[5]. لذلك تهتم الاستعارة بعلم دلالة الجملة، قبل أن تهتم بعلم دلالة الكلمة المفردة. ذلك أن الاستعارة بحسب (ريتشاردز Richards)، لا تحظى بالمغزى، إلا في القول. لذلك فهي ظاهرة إسناد لا تسمية. بهذا المعنى، لا يجب أن نتحدث عن استعمال استعاري لكلمة معينة، بل عن قول استعاري كامل. ذلك أن الاستعارة، هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري[6]. من أجل ذلك، يحصر (ريتشاردز) مهمة الشاعر في إحلال النظام والتناسق. وبالتالي، الحرية، في عصارة الشاعر. يترتب على ذلك، استخدام الكلمات التي تكون أساس بنية تتحدد عبرها النبضات التي تشكل المشاعر وتمارس تأثيرها. لذلك فإن مهمة/وظيفة الشعر، هي في أن

---

[1]– ينظر: رولان بارث، هسهسة اللغة، ص385.

[2]– ينظر : بول ريكور، نظرية التاويل الخطاب وفائض المعنى، ص24.

[3]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص25.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص38.

[5]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص39.

[6]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص90.

يكون أداة نستخدمها للتحكم في العلاقات[1]. وعلى العكس من هذا، يرجع (بول ريكور) توتر القول الاستعاري، إلى توتر بين تأويلين متعارضين للقول، وان الصراع بينهما، هو الذي يغذي الاستعارة. ومن ثمة، فالاستعارة، لا توجد في ذاتها، بل في التأويل ومن خلاله[2]. ينتج عن ذلك على صعيد التقويم، أن لا نقرأ النص الشعري بمدى إيحاءاته المرجعية في عالم معروف ومألوف، بل بمدى قدرته على توليد إيحاءات جديدة تنقلنا إلى عالم لا نعرفه. فالشعر يتجه بنا نحو عتبات المجهول. الكتابة الشعرية تبعا لذلك، ليست وصولا، بل سفر.[3] بين الكتابة الشعرية والأفق الذري، ترحال لا تطال نهايته. ومن ثمة، تظل الحياة في الشعر بحسب (مدام دي ستايل M.De.Stael)، مجموعة محاولات[4]. القراءة تبحث في النص الشعري عما لا يمكن أن نجد، أو كأنها تريد أن تبلغ ما لا يمكن بلوغه. لهذا كانت جدة الشعر، مرتبطة بما تنطوي عليه من وعد المستقبل[5]. فالإبداع الشعري بحسب الشاعر (هنري أراغون H.Aragon)، يسهم بدوره، وبفضل نشاطه، في انتزاع الإنسان من حيوانته. إذ يخلق في قلب البشر وذهنهم، الأمل والرغبة في أن يستخلصوا من عالم غير مستكمل، بعد الثروة البشرية الحقيقية التي يمكن تحقيقها. فيقدم بالتالي، في نتاجه، توقعا متأصلا في العالم[6]. وعندما يتبنى الشعر هذه الآفاق ذات الارتقاء الارتقاء الإنساني، يصبح هدف الشعر، انتزاع الإنسانية. بهذا المعنى، تصبح حقيقة الشعر، هي إذن حقيقة الإحساس بالذّات لدى الجنس البشري. هكذا تم تصور الشعر كعمل مبدع يقوم على القرار الإنساني. فالشعر بحسب (كانط Kant)، نشاط إنساني منتج ومتقبل[7]. لذلك يبحث (كانط) عن السمو الذي يعتبره مقولة ذاتية ترتهن كليا بالذّات المتلقية[8]. الشعر بهذا المعنى، ليس استعادة لما سبق مشاهدته، أو تقليدا لما سبق أن وجد، بل هو "خطة رمزية تطل على المستقبل، وتكشف، بالتالي، عن قوة الإنسان المبدعة"[9].

---

[1]– ينظر : أوفسيا نيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص48–49.

[2]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، ص90.

[3]– ينظر : أدونيس، كلام البدايات، ص31.

[4]– ينظر: هويسمان، علم الجمال، ص14.

[5]– ينظر : أدونيس، كلام البدايات، ص31.

[6]– ينظر : هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص34–35.

[7]– ينظر : هنري أراغون، م.ن، ص36.

[8]– ينظر : أفسيبا نيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص24.

[9]– أفسيبا نيكوف، م.ن، ص37.

لذلك أعجب (إنجلز Engels) بأدب الروائي (بلزاك Balzac). يقول (إنجلز): "إن كون بلزاك قد أجبر هكذا على العمل ضد انجذاباته الطبيقة الشخصية (...) ورأى بشر المستقبل الحقيقيين في الموضع الأوحد حيث يمكن رؤيتهم، هو الذي اعتبره(...) إحدى أعظم سمات بلزاك"[1]. ويذهب (ماركس Marx)، إلى أن (بلزاك)، قد كشف ليس فقط عن واقع عصره الاجتماعي، بل أيضا المستقبل الذي ينتظره. وهو لذلك لم يكن "مؤرخ مجتمع عصره فحسب، بل أيضا المبدع التنبؤي لشخصيات بارزة كانت في عهد لويس فيليب لا تزال في الحالة الجنينية، ولم تتطور إلا بعد وفاته، في عهد نابليون الثالث"[2]. هكذا، يكشف (ماركس) و(إنجلز)، أن وعيا زائفا من الناحية السياسية والفلسفية، يستطيع تماما أن يتحالف مع وعي صحيح من الناحية الفنية والأدبية. وهو ما يجعل الكاتب/المبدع، يتجاوز وضعه الطبقي، وإلى إعطاء مجمل حياته، ليس فقط أبعاد الواقع المعاش، بل أيضا آفاق الواقع المتحرك، أي المستقبل. الشاعر الحقيقي بهذا المعنى، لا يكون متخلفا بالنسبة إلى عصره، فهو سابق لعصره، ينشط حركة التاريخ، عوضا عن أن يسعى إلى أن يبطئها[3]. لذلك كان الحدس الشعري بحسب (برغسون)، استباقا للمستقبل. يهتم الشعر في أي لحظة بما هو موجود، ولكنه يهتم به في سبيل ما سيوجد في الدرجة الأولى. من هنا، كان الحدس الشعري، هو الصلة بين ما كان وما سيكون. وتلكم هي إذن، وظيفته الأولى. فالاتكاء والانعطاف، هما خاصة الكائن الشاعر[4]. هنا تكمن أهمية الشعر، الشعر، في أن القارئ لكل نص تخييلي يسعى إلى بناء الفضاء النصي الذي يرويه النص. هكذا يجد القارئ نفسه متورطا أكثر في عملية بناء المتخيل، إلا انه يكتشف في النهاية أن ذلك البناء ليس له أن ينجز. ذلك أن علاقة اللغة بالواقع، علاقة فيها غموض. فالكلمات لا تمسك بالأشياء، فتغدو القصيدة بأكملها مجازا لإبداع التخييلات. فاللغة بحسب (تودوروف)، تعمل عملها داخل فسحة ستظل إلى الأبد، فسحة لسانية تنساق وراء المتعة الكامنة في العبارات التي تستجر إلى ما لا نهاية، عبارات أخرى. فالذي يعالج الكلمات،

---

[1]– هنري أراغون، الجمالية الماركسية ، ص43.

[2]– هنري أراغون، الجمالية الماركسية ، ص43.

[3]– هنري أراغون، م.ن، ص18.

[4]– ينظر: هنري برغسون، الطاقة الروحية، ص06.

لن ينال سوى الكلمات[1]. الشعر بهذا المعنى، حدس لغوي لا يعبر عن الأشياء، وإنما يحرك جزءا غفلا من الكون، أو يوقظ قوى خفية. ويشير إلى ما ليس معروفا. فليس الشعر تعبيرا، إنه تأسيس[2]. الشعر في هذا المنظور، محاولة الشاعر أن يدرك ما يتعذر إدراكه. وان مهمته الأساسية، في أن يبقي اللغة متوفزة، مرتبطة بحيوية الحدس، كأنها التموج لا يهدأ[3]. الشعر إذن ليس استعادة، بل شهوة/ لذة. وكما أن الطفل يلعب لكي يبطل أن يكون طفلا، كذلك الشاعر يكتب ليكون ما يشتهي، وليمتلك حياته الحاضرة[4]. الكتابة الشعرية بحسب (أدونيس)، سفر في الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، وفهم التاريخ واختراقه. إنها بالإجمال، سلسلة مقاربات لا نهاية لها في البدايات[5]. لذلك يظل الشعر صوتا غير مكتمل، اختراق للآفاق، إنه فاتحة واستهلال. يأتي ويغيب، وهو في غمرة الحنين على عتبة أن يبدع الأثر الكبير[6]. الكتابة الشعرية، هي حوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها[7]. هي ثورة داخل نظام اللغة ونظام النص، حتى ليخيل للكثيرين، أن النصوص الشعرية كأمواج البحر، يمحو بعضها البعض الآخر[8]. إن الكتابة الشعرية بطبيعتها، تتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث يخلق النص، شكله الذي يريد، كالنهر الذي يخلق مجراه[9]. ومن ثمة، فإن كل نص شعري حقيقي، هو برق لا تتكرر وانحباس مفاجئ قائم بذاته[10]. لذلك، فإن الشعر بحسب (دور كايم E. Durkheim)، يلبي حاجتنا إلى بث نشاطنا بدون هدف، ولمجرد لذتنا في بثه[11]. من هنا كانت الحاجة إلى اللعب، إلى الفعل لا قصد، ولمجرد لذة الفعل. ومن ثمة، فليس من الثابت فقط، فيما يتعلق بإدراكنا العادي، أن العالم لا يثير الاهتمام بقدر لا محدود، بل من الثابت كذلك أننا

---

[1]– ينظر : تودوروف، مفهوم الأدب، ص171.

[2]– ينظر : أدونيس، سياسة الشعر، ص79–80.

[3]– ينظر : أدونيس، سياسة الشعر ، ص84.

[4]– ينظر : أدونيس، كلام البدايات، ص181.

[5]–– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص45.

[6]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص85.

[7]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص114.

[8]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص122.

[9]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص117.

[10]– ينظر : أدونيس، م.ن، ص103.

[11]– ينظر : هويسمان، علم الجمال، ص123.

نحن الذين نهبه هذه الإثارة. فالطفلة التي تلعب بدميتها، هل الدمية تثير الاهتمام حقا؟ يبدو أن الجواب كلا، إنما تجدها الطفلة مثيرة للاهتمام، بحكم كونها بريئة وجاهلة. إنها تمنحنا ذلك الاهتمام، بينما نعجز نحن عن مثل ذلك لأننا نعرف أكثر مما تعرف. وحالما تتم الرؤية إلى العالم بهذه الطريقة، سرعان ما يتضح أن كافة أشكال النشاط الإنساني، هي نتاج نوع من عدم النضج[1]. يقول (ماركس): ألا يجد الإنسان بهجة في سذاجة الأطفال؟ أو أو ليس يكدح ليعيد إنتاج واقع طفولته في مرحلة أعلى؟. أو ليست الصفة الحقة لكل حقبة تتبعث حية في طبيعة أطفالها؟ فلماذا إذن لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية – وهي أجمل حقب تاريخها– سحرها الأبدي بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود؟ بهذا المعنى، فإن حنيننا للفن القديم، حنين مؤقت إلى الطفولة[2].(دوركايم) يجد حلا لصعوبة تصور فن/ شعر منبثق عن التلاعب خارج معادلة التوزيع الاجتماعي للعمل. فقد لا يكون الشعر مطلقا عملا اجتماعيا، بل تلاعبا، مجرد تسلية. لذلك يجب ألا ننسى بأن اللعب، هو أيضا مصطلح فني. ألا يلعب الممثل. المهزلة؟ ألا يلعب الموسيقي بالآلة؟ أليس الرسام في جوهره، دهانا؟ فالفن، إذن، هو ما يترك على الحساب في الصناعة، وهو أيضا، الترفيه الذي تخترقه أخلاقياتنا[3]. من هنا، كانت القراءة، عملا يستقبل النص الشعري بوصفه لعبا، لعبا، وإنتاجا، وممارسة. وإن هذا يعني إلغاء البعد القائم بين الكتابة والقراءة، وربطهما معا في ممارسة دالة واحدة. ومن ثمة، فإن الفعل (لعب) بهذا المعنى، يجب أن يؤخذ بتعددية المعنى للكلمة. فالنص الشعري نفسه يلعب مثل جهاز يوجد اللعب فيه. وكذلك فإن القارئ شريك المؤلف في النص. لذلك كان الشاعر (مالارميه) مأخوذا بهاجس البحث عن الكيفية التي تنتج السامع مع الكتاب[4]. الألعاب، بهذا المعنى، كالفنون، هي تقليدات للواقع، إنها بمثابة مواقف مبنية تهدف إلى أن تضع الإنسان في موقع ما من واقع الحياة الاجتماعية، يكون له دلالته عبره. لذلك فإن الفنون تقلد كي تضع المتلقي وجها لوجه إزاء الواقع. ولتبرهن له، بواسطة الصورة، مصداقية العواطف والانطباعات التي يثيرها هذا

---

[1]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص39.

[2]– ينظر : تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، ص1986.ص20.

[3]– ينظر : هويسمان، علم الجمال، ص125.

[4]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص94.

الواقع. حيث يعمد الشاعر/ اللاعب إلى بنية الواقع العديم الشكل، فيعطيه معنى[1]. من هنا، تؤدي الألعاب، وظيفة التسلية بمقدار ما تشبع وتصعد رغائب الفرد التي كتبتها الحياة الواقعية. وقد أضاءت علوم التحليل النفسي، وطب الأمراض العقلية، مفهوم اللعب ومضماره، لما أظهرا أن الألعاب، كما الفنون، تعبر عن نماذج مثالية ثقافية لها جذور عميقة في اللاوعي. ويظهر عالم النفس الأمريكي (إريك برن E. Berne): أن تصرفاتنا الاجتماعية وبخاصة العائلية منها، هي ألعاب، أي "أنظمة علاقات تحيي أوضاعا سلفية لا نمتلك مفاتيحها"[2]. هكذا تبدو الألعاب بأشكالها العديدة، أنظمة علامات متفاوتة الاصطلاح، كالعلوم والفنون، والتي ميزتها الأساسية أن المرسل فيها، أي اللاعب، يشكل بذاته علامة. اللعب بهذا المعنى، هو أن تكون غير ما أنت عليه. فالدمية، هي الطفل، وبيادق الشطرنج هي بمثابة الجيوش، يتخذ اللاعبان دور قيادتها والتنافس فيما بينهما. ومن ثمة، فإن كل نشاط إذن، يميل إلى أن يكون لعبا حالما يفقد وظيفته المباشرة[3]. في هذا، تقترب لغة الشعر من الأشياء، ولكنها لا تثبتها. إنها تبدو وكأنها تعبث بها أو تلعب معها. لهذا كان يحلو للشاعر (مالارميه) الحديث عن ألاعيب الشعر وحيله. وهو يقصد بهذا فيما يقصد، أن هناك أبياتا من الشعر تنشأ عن تركيبات غامضة أشبه ما تكون بالألعاب اللغوية. ومن ثمة، فإن الشعر هو في جوهره، لعب كبير بطاقات اللغة وإمكانياتها. الشعر يلعب لعبته السحرية باللغة. وهو في هذا مثل الحاوي الذي يتلو تعاويذه، فتتحرك الألفاظ كما يشاء. أو انه يريد إيقاظ الأرواح النائمة في اللغة[4]. من هنا، كان الشعر، أهابة/ تعزيما بالأشياء المتكتمة في غموض مقصود عن طريق الكلمات اللماحة غير المباشرة. أما الشاعر، فهو، ساحر الحروف[5]. لقد كان (مالارميه) يؤكد أن الهدف من الكتابة، هو اللعب. إذ ليس المقصود باللعب، هو العبث، وإنما هو التحرر من الهدف والغاية والمنفعة، بل الحرية المطلقة للإبداع[6]. الكتابة الشعرية هي بالأساس، لعبة انتظمت، وجرت من خلالها مسارات متداخلة. وكما في كل لعبة، ثمة على الدوام موقع فارغ تشتبك من خلاله

---

[1]– ينظر: بيار غيرو، السيمياء، ص127–128.

[2]– بيار غيرو، السيمياء ، ص129.

[3]–ينظر : بيار غيرو، م.ن، ص130.

[4]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص178.

[5]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص224.

[6]– ينظر : عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص194.

العلاقات. في هذا الصدد يقول (جاك دريدا J. Derrida): "عندما نقول بأن ما هو شمولي أو ما هو كلي، هو عديم المعنى، فلأن الإدراك عاجز عن الإحاطة به وتصوره، حيث الحقل المعرفي ليس سوى المساحة التي تخاض فيها الألاعيب. وفي مجال اللعب، تعوض المكونات بعضها بعضا حتى وإن انحصر الحيز في مجموع Ensemble مغلق"[1]. يؤكد (دريدا) أن كل لعبة تخضع لقواعد عديدة ولا نهائية. ففي مجال اللعبة، لا نعثر على مركز قار، أو على سبب أوحد. كما لا نعثر على المحدود والشمولي. فمن مزية اللعب، أن يمزج الاختلاف والتكرار. ذلك انه ليس وضعا جامدا وغير متحرك، وهو قبول بالمغامرة المرحة، وبالمغايرة والاختلاف. اللعب بالإضافة إلى هذا، هو عملية تكرارية لا تنتهي، فهو لا يخلد أبدا إلى خاتمة. التكرار بهذا المعنى، لا يعني الاغتراب والتشيؤ، لأنه تكرار لا يخلف الملل، بل هو مقدرة تحويلية لا تفتا تبدل المتغيرات Les Variables. إذ التكرار الذي يسم اللعب، يخلق فرصا جديدة مغايرة وغير متوقعة. ومن ثمة، فإن اللعب هو فعل اختلاف بامتياز[2]. هكذا يصبح الشاعر/اللاعب ملزما بمراجعة إقامته في الوجود، بوصفه طرفا في اللعبة. فاللعب الاستدلالي للمعرفة بحسب (رولان بارث)، لعب نزوي ومحتال يبرز الكعب العالي على مسرح النص، حيث يمنع حراس المتحف النساء اللواتي يصدمن الأرضيات الجميلة الملمعة[3]. هكذا تكون المعرفة الشعرية مفتنة ومتعددة. إنها لتشبه في ذلك المعارف التي تنقسم من غير توقف إلى قسمين، وتكون أطروحتهما التركيبية مغشوشة وباطلة. بهذا المعنى، تكون المعرفة الشعرية ليست متهدمة، ولكنها منزاحة. وبالإحالة على (نيتشه Nietzache)، فإن مكانها هو الخيال الذي يسبق الواقعة ويحددها، كما تسبق القيمة المعرفة وتحددها. يقول (نيتشه): "لا توجد واقعة لذاتها. وإن الذي يحصل إنما هو مجموعة من الظواهر المختارة والمجتمعة بوساطة كائن يقوم بتأويلها (...) وكذلك، فإنه لا توجد حالة للواقعة بذاتها. ويجب على العكس من هذا، إدخال معنى ما بادئ ذي بدء قبل أن توجد أي واقعة فيها"[4]. بهذا المعنى، تكون المعرفة الشعرية، خيالا وتأويلا. هكذا، لا فرق بين وظيفة الشعر ووظيفة اللعب. بل إن خصائص

---

[1]– ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص14.

[2]– ينظر: فليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، ص15.

[3]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص340.

[4]– رولان بارث، م.ن، ص340.

العمل الشعري، تتوفر على كمالها في اللعب. ذلك أن في الشعر مثل اللعب، نتعلق بصورة تبدو كأنها حقائق لعالم جديد. فإذا كان الطفل يلعب بالأشياء، فإن الشاعر يلعب بالأشكال. ومن ثمة، فإن كلا من الشعر واللعب، إعادة ترتيب وتوزيع للمواد، وبالتالي، خلق وتشكيل[1]. النص الشعري بحسب (تودوروف)، نزهة/لعبة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ، ليأتي القراء بالمعنى[2]. في هذا، يكون العالم الشعري، هو فضاء لا يقل افتراضا عن النسق العلمي في علاقته بأي عالم متعين. يعمل الشاعر عن طريق اللغة في عالم افتراضي على تدمير العالم كما نسلم به اعتياديا. بهذا المعنى، لا تتجه اللغة الشعرية بوصفها قلبا للغة التخاطب اليومية للخارج، بل تتجه إلى الداخل. نحو ما يسميه الناقد الأمريكي (نورثروب فراي Northrop Frye) الباطن الذي لا يتمثل إلا في الحالة التي تنشئها وتعبر عنها القصيدة. هنا تصير القصيدة، أشبه بعمل موسيقي يتماثل امتداده مع امتداد النسق الداخلي لحالة الرموز التي تصوغها لغته"[3]. من هنا، لا تعود القصيدة شكلا من أشكال اللعب المجاني التي تعمى عليها الرؤية اليومية. بهذا المعنى، فإن الشاعر، أكثر الناس تحررا. حيث يكون الشعر متحررا من الرؤية اليومية للعالم، فقط لأنه يطلق نفسه على الوجود الجديد الذي يريد نقله إلى اللغة[4]. الشعرية بهذا المعنى، تحمل معنى الإنتاج، والتي يشرح الشاعر (مالارميه) معناها في مقاله عن (البالهات). يقول: "ليست الراقصة امرأة ترقص، بل هي استعارة تحتوي في ذاتها على صورة أولية من صور كياننا (...)، وهي لا ترقص، بل توحي بكتابة جسمها بشيء لا يستطيع النص أن يؤديه إلا بطريقة ملتوية"[5]. الرقص بهذا المعنى، تجسيم بصري للفكرة. فالذي ينظر إلى الراقصة، يرى من خلالها أولية من صور الوجود الإنساني. وهذا يأتي من نظرة غير شخصية، براقة ومطلقة. حيث تقدم الراقصة من خلال النقاب الأخير الذي يبقى دائما، عري أو صفاء أفكارك، وتسجل رؤيتك في صمت، في صورة رمز أو علامة هي الراقصة نفسها[6]. بحيث لا يرى الرائي – المتفرج، حقائق موضوعية ثابتة، بل يرى صورا أولية من ذاته

[1]– ينظر : إحسان عباس، فن الشعر، ص154.

[2]– ينظر : تودوروف، الأدب والدلالة، ص 87.

[3]– يول ريكور، نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى، ص103.

[4]– يول ريكور، م.ن، ص104.

[5]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص227.

[6]– عبد الغفار مكاوي، م.ن، ص228.

يسقطها على المشهد ليحولها إلى علامات تدل على ذاته. ولا يتم هذا إلا بفعل خلق حر مطلق يستطيع النفاذ إلى جوهر الأشياء ليرى فيها رموز جوهرها. ومن ثمة، فإن فائدة الشعر، ليس في انه يخدم غاية مفيدة، بل لأنه نشاط خلاق. إنه بطبيعته مفيد، وليس مفيدا بما يصنعه. فالعاشق والجائع والمتمرد، لا يكتب من أجل العشق أو من أجل الجوع أو التمرد، بل إن شعره امتداد لعشقه وجوعه وتمرده. وهو لذلك شكل آخر للعشق والجوع والتمرد[1]. بهذا المعنى، أن الشعر ليس عملا فحسب، عقلا فحسب، بل إنه لعب، وحلم. وفي هذا تكمن جاذبية الشعر، في هذه العفوية الخلاقة، في إعادة النظر المستمرة. فلكي نكتب التاريخ باستمرار، يجب أن نمحوه باستمرار[2]. الشعر هنا، لعب يهز الحياة، يفتحها أو يغتصبها. وهو لذلك مغامرة. فحين نغامر نغير وجودنا. نغامر فنتغير، فنحظى بنفوسنا. ومن ثمة، يظل الشعر هجرة رائعة خارج نفوسنا، لغاية واحدة، أن نجد نفوسنا[3].

2- بلاغة التأثير الشعري:

ليس الشعر (السياسي)، الذي (يلتزم) و(يتحزب)، بل هو الذي يعيد تكوين الواقع والحياة والعلاقات في أفق الحرية[4]. أن يتحزب الشعر، يعني انه يصبح جزءا من الإيديولوجيا. وهو بصفته هذه مكلف بمهام سياسية. (التحزب) مقولة تتدرج في أفق الإكراهات التي فرضت على الفن والأدب، قواعد صارمة، أصبح الكتاب معها، بحسب (ستالين Staline)، كمهندسي النفس البشرية[5]. إن حالة التعميم المطبق على الحياة الأدبية تجد في نقد (بروست Proust) ما يعبر عنها. إذ يؤكد انه ليست مهمة الحزب، "أن ينظم النتاج الشعري كما تنظم مزرعة الطيور وإلاّ تشابهت القصائد بالضبط كما تشبه بيضة بيضة أخرى "[6]. الكتابة الشعرية، هي بذاتها ثورية، بوصفها حدثا إبداعيا: فهي ثورة داخل نظام اللغة من حيث أنها تجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث أنها ترى إليه رؤية تجديدية. ومن حيث أنها تغير، بتجديدها اللغة، صورة الواقع. أي حين تقيم علاقات جديدة بين الأشياء والكلمات، وبين هذه جميعا والإنسان. علاقات تجدد الواقع والإنسان،

---

[1]- ينظر : ادونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص141.

[2] - ينظر : ادونيس، م.ن، ص141.

[3]- ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص16.

[4]- ينظر : أدونيس، النظام والكلام، ص200.

[5]- ينظر: هنري أراغون، الجمالية الماركسية، ص106.

[6]- ينظر: هنري أراغون،م.ن، ص137.

وتجدد اللغة. أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان. أي توليد حساسية جديدة، ومعرفة جديدة، وهي لذلك ثورة في وعي الإنسان. وفي هذا الإطار نفهم كيف أن اللغة مجموعة كلمات/ كائناتحية لها حياتهاوتاريخها، ونفهمكيف أن بعضها يشيخ و يزول من الاستعمال؟ وكيف أن بعضها يتجدد أو يولد؟ وكيف أن بعضها الآخر يفرغ من دلالته القديمة، ويكتسب دلالة جديدة؟ بهذا المعنى، فإن الشعر ثوري، بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة[1]. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية العظيمة، بقدر ما تحدث من ثورة داخل نظام المجتمع، تحدث ثورة على مستوى وعي الإنسان، وثورة على مستوى نظام لغة الكتابة. فليست مهمة اللغة، شعريا، أن توضح الشيء، وإنما أن تنشئ معه علاقة جديدة. لذلك، ليس الشعر طريقة في وصف العالم، وإنما هو طريقة في تغييره[2]. معنى هذا أن العلاقة بين الأشياء والكلمات، متحولة، أي أن بينها فراغ دائم لا يملؤه القول. وهذا الفراغ الذي لا يمتلئ يعني أن السؤال الشعري، هو سؤال مفتوح. وان المعرفة الشعرية، تبعا لذلك، هي معرفة لا تكتمل. هي مقاربة للأشياء والعالم والإنسان بحساسية متجددة. ومن ثمة، فإن البحث عن الحقيقة شعريا، هو بحث دائم[3]. من هنا، يعمل الشعر باستمرار، على تشويش المعنى واللفظ[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، انخراط في التاريخ، وأنها كتابة تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر. وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة، واستقصاء أبعاد التجربة[5]. لذلك يعتبر (ليفي ستراوس) الكتابة في أحد معانيها، أداة قمع ووسيلة استعمار العقل بالسماح له بأن يجرب قدرات التسلط[6]. هكذا، تصبح الكتابة، قوة مجسدة للعنف والفساد. تهدد القيم الجماعية التي عرفت مصاحبة للكلام[7]. لذلك، ينتقد (أفلاطون)الكتابة بوصفها(اغترابا Aliénation)، نقيضا للتذكر الأصيل Réminiscence. إذ تكون النفوس أكثر نسيانا إذا وضعت ثقتها في علامات خارجية بدلا من الاعتماد على أنفسها من الداخل. وهذا العلاج

---

[1]– ينظر : ادونيس، سياسة الشعر، ص175.

[2]– ينظر : ادونيس، النظام والكلام، ص198.

[3]– ينظر : ادونيس، الشعرية العربية، ص112.

[4]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص52.

[5]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص111.

[6]– ينظر : كريستو فرنوريس، (مشترك)، جاك دريدا، اللغة ضد نفسها، المرآة والخارطة، ص150.

[7]– ينظر : كريستو فرنوريس، (مشترك)، م.ن، ص153.

Pharmakon، ليس بشيء شبيه به، وليس الحكمة، بل مظهرها الخارجي[1]. ويعتبر (سقراط Socrates) الكتابة شبيهة بالرسم، يولد كائنا لا حياة فيه، يبقى صامتا حين تتوجه إليه بالسؤال. وكذلك، هي حال الكتابة، إنها تشير إلى شيء واحد بعينه، إشارة تبقى دائما كما هي. لذلك، فهي لا تبالي بمن يتلقاها، تتجول هنا وهناك، ولكنها لا تكترث بمن تصل إليه[2]. وربط (روسو) و(برغسون) الشرور الكبرى التي تجتاح الحضارة بالكتابة. لقد كانت اللغة بحسب (روسو)، "تحفظ حضور الذّات لذاتها وللآخرين. كانت اللغة تعبيرا عن الانفعال، كانت الفصاحة، لا التفسير. ومع الكتابة بدأ الفصل والطغيان والتفاوت. تتجاهل الكتابة متلقيها، كما تخفي مؤلفها. وتفصل الناس تماما كما تفصل الملكة مالكيها. ويساوي طغيان المعجم والنحو، طغيان قوانين التبدل كما تتمثل النقود. وبدلا من كلمة الله، صار لدينا حكم المتعلمين وهيمنة الرهبان. إن انشقاق الجماعة الناطقة، وتقسيم التربة، وتحليل الفكر، وحكم العقائد الجامدة، كل ذلك ولد مع الكتابة"[3]. لهذا السبب، لم يترك الخلاقون الأصلاء كتابات، ولهذا السبب ينكر الصوفيون الأصلاء الأحكام الجاهزة، والفكر المصنوع. حيث تتعارض باطنية الجهد الصوفي مع خارجية البصمات الميتة التي لا تقوى على إنقاذ أنفسها[4]. لذلك، تظل الكتابة بحاجة إلى عون. لأن الكتابة وحدها لا تقوى على إنقاذ نفسها. في هذا الوسط الثقافي الحديث الذي تستقطبه البطولة أو الخيانة، يصبح (العدو) ليس هو من يجب قتله، كما كانت الحال من قبل في تلك الحروب التي كان الإنسان يعتبر فيها جوهرا تنبغي إبادته أو الحفاظ عليه. وإنما العدو، هو الإنسان الذي يعرف، والذي ينبغي أن تنتزع منه معرفته. ومن ثمة، أصبح جوهر القمع من الناحية الإبداعية والثقافية، هو قرينة تغير في الحضارة، كما في اللغة. كان القمع في الماضي، يرتبط بمطلب مزدوج، هو مطلب الفداء أو الاستئصال الجوهرين. واليوم غـــدا القمع بحثا عن المعرفة. ولكن القمع فقد معناه بوصفه عقابا أو فناء، ليأخذ انتظاما جديدا داخل ثنائية الصمت والكلام. عندئـــذ يصبح القمع منطق إيديولوجيا جديدة للإنسان. السلطـــة تتحدد وفق ثنائية المقولات التالية: من تعلم، ومن يريد أن يعلم. ومقـــوله: من يصمت

---

[1]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص73.

[2]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، ص74.

[3]– بول ريكور، م.ن، ص74.

[4]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص75.

ومن يتكلم. ومقولة: من يحمل غيره على الكلام، ومن يتعرض لهذه الحملة[1]. إن السجيـــن رغم وضعه المغلـــق، يمتلك ذاته، إنه منعزل مع طبيعتـــه، ولكنه حر. ذلك أنه في العزل والوحدة تبقى الروح مخلصة لذاتها، وحرة مع ذكرياتها. وهذا أمر أصعب من النضال في كهف الأسطورة الذي يحدده (أفلاطون) في (الجمهورية). حيث لا يجد السجين أمامه أكثر من الظلال، والظواهر والسلاسل التي تقيد أعضاءه لكي لا يستطيع أن يرى مصدر الضوء. في هذه الصورة التي يقدمها (أفلاطون)، تبدو الروح مغلولة بأشياء تتجاوز سجنها، مغلولة بغلال فاعلة ومدمرة لها[2]. المعرفة بهذا المعنى، تطهير، انفصال الروح من قيودها لاستعادة طبيعتها الحقيقية. لأنها في الحقيقة تمنح الروح وجودها، لأن من يتأمل، يتماثل مع موضوع تأمله[3]. هكذا، تصبح مشاهد فضاعة (التكنولوجيا التأديبية) بحسب (ميشال فوكو M. Foucault)، مظهرا (كرنفاليا Carnavalesque) كاملا، حيث تغدو الأدوار معكوسة، والسلطات مهانة، والمجرمون صائرين إلى أبطال. ذلك أن ميدان عرض السلطة قد يصبح بسهولة ميدان التحريض الاجتماعي، لا بل التمرد[4]. من هنا، يظل الشعر عملا يتصدع باستمرار، اتصالا يفحص ويوزن، وليس صنما يعبد. كل أشكال الصنمية بحسب (روبرت شولز Pobert Schulz)، سواء أكانت في الآلهة، أم في الناس، أم في الأعمال الأدبية، تعلمنا أسوء الدروس، أن نركع ونسجد حين يجب علينا بدلا من ذلك، أن نتفحص كل شيء بحرية وجسارة لكي ننتج مع عملنا النقدي، أشياء أفضل منا[5]. ذلك أن هناك تناقضا غريبا في الطبيعة الإنسانية عبر عنه (فخته G.J. Fichté) حين قال: "أما أن تكون حرا فهو لا شيء، وأما أن تصبح حرا فهي الجنة بعينها"[6]. ففي اللحظة التي التي يمارس فيها الإنسان عتقه، تنفتح الأبواب الداخلية في نفسه. فيرى سهولا لا نهاية لها، حيث تمتد حريته حول مثل فسحة واسعة أمام كاتدرائية. وأعظم عدو يصيب الإنسانية، هو العادة. ففي العادة يتعلق الفكر، وفيه تتحول الكاتدرائية إلى حجرة ضيقة

---

[1]– ينظر : إدوارد موريسر، الفكر الفرنسي المعاصر، ص27.

[2]– ينظر : ماريا ثامبرانو، الفلسفة والشعر، ص75.

[3]– ينظر : ماريا ثامبرانو، م.ن، ص78.

[4]– ينظر : أوبيرد ريفوس، ميشال فوكو مسيرة فلسفية، ص133.

[5]– ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص210.

[6]– كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص252.

مغلقة، وحيث تتوقف الحرية عن أن تكون حرية[1]. ويمكن تحديد العادة، بكونها الوعي الفارغ، حيث يحول الإنسان انتباهه إلى تفاهة الحياة اليومية، وحيث السلبية وفقدان المعنى. أي حينما يخفق الإنسان في إدراك الطبيعة القصدية للوعي التي تجعل الإنسان قادرا على بلوغ الدرجة السابعة من التركيز[2]. إن حقيقة الحرية كما يشرح (إنجلز Engles)، هي معرفة الضرورة. ذلك أن الضرورة عماء مادامت غير مفهومة[3]. ومن ثمة، فإن مقولة الاستقلال عن القوانين، سواء عن قوانين الطبيعة الخارجية، أم على القوانين التي توجه الوجود الجسدي والروحي للإنسان، هي مقولة موهومة. فليس في الاستقلال عن هذه القوانين، تتجسد الحرية، بل في معرفة هذه القوانين، وفي الإمكانية المرتكزة على هذه المعرفة لإجبار هذه القوانين بصورة منهجية على أن تفعل معلمها من أجل أهداف معينة. يقول (هيجل): "إن القانون لا يوجد خارج الظاهرة، بل هو موجود فيها مباشرة، وأن مملكة القوانين هي تصويرها للعالم القائم أو المتجلي"[4]. لذلك، فالقانون، فالقانون، أي قانون، هو ضيق وغير كامل وتقريبي. بهذا المعنى، لا تعني حرية الإرادة، سوى القدرة على اتخاذ القرارات عن معرفة للأمر. هكذا، كلما كانت محاكمة الإنسان بصدد مسألة ما، أوفر حرية، كلما تقرر مضمون هذه المحاكمة بقدر أوفر من الضرورة. ومن ثمة، فإن الحرية تتجسد في السيادة على أنفسنا بالذّات، وعلى الطبيعة الخارجية. هذه السيادة المرتكزة على معرفة ضرورات الطبيعة[5]. إن (إنجلز) يقرر ببساطة، أن ضرورة ضرورة الطبيعة هي الأولي، وأن إرادة الإنسان ووعيه، هما الثانوي. ولأجل ذلك، ينبغي لهما حتما، أن يتكيفا للأولى. ومن ثمة، فإن كل خطوة في تطور الوعي الإنساني، وكذا تطور معارفه، هي في الحقيقة تحول (الشيء في ذاته) غير المعروف، إلى (الشيء من أجلنا) معروف، تحول الضرورة العمياء غير المعروفة (الضرورة في ذاتها) إلى (ضرورة من أجلنا) معروفة. وأنه لمن الممكن للإنسان أن يعرف/يدرك العالم وقوانينه، ولكن لن يكون بإمكانه أن يعرفها إلى النهاية. فنحن لا نعرف ضرورة الطبيعة في

---

[1]– ينظر : كولن ولسون، م.ن، ص253.

[2]– ينظر : كولن ولسون، الشعر والصوفية ، ص301.

[3]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص215.

[4]– زامشكين، الفسلفة والعملية الثورية، ص144.

[5]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص216.

ظاهرات الطقس، لذلك نحن حتما عبيد الطقس. ولكن رغم عدم معرفة هذه الضرورة، فنحن نعرف أنها موجودة. ومعرفتنا هذه، تتحدد في إدراكنا أن الأشياء موجودة خارج إدراكنا، وبصورة مستقلة عنه، أي من تطور معارفنا الذي يبين أن اللامعرفة تعقبها المعرفة عندما يؤثر الواقع/ التاريخ في الوعي. وان المعرفة قد تتحول إلى لا معرفة عندما تزول إمكانية هذا التأثير. بهذا المعنى، تقدم نظرية المعرفة، المعيار الموضوعي للحقيقة بالصيغة التالية: فما دمنا لا نعرف قانون الطبيعة، فإن هذا القانون الموجود والذي يفعل في معزل عن إدراكنا، يجعلنا عبيدا للضرورة العمياء. ومتى عرفنا هذا القانون الذي يفعل فعله بصورة مستقلة عن إرادتنا، فإننا نصبح أسياد الطبيعة. لذلك فإن السيادة على الطبيعة، والتي تتجلى في نشاط البشر العملي، هي نتيجة لانعكاس ظاهرات الطبيعة وعملياتها في وعي الإنسان[1]. إن التاريخ البشري، ينسى على الدوام التفاصيل الثانوية. لذلك فهو يركز على روح الحركة لأنها لن تقضي أبدا، ولن تزول. إنها حقيقته كما هو جوع الإنسان إلى الحرية، حقيقي. بمقدور الإنسان أن يكون حرا دون أن يكون عظيما، ولكن ليس بمقدور أي إنسان أن يكون عظيما إذا لم يكن حرا. يقول (أدونيس): جوهر القمع إبداعيا، "لا يكمن في الحيلولة دون الكلام، وإنما يكمن في فرض طريقة معينة من الكلام"[2]. ففي هذه الخيانة وحدها، الطريق إلى المعرفة. إنها الفتنة الرائعة التي نشعلها في قلب الكلام. الفتنة التي تتيح لنا أن نعيش في بهاء ثورة مستمرة داخل اللغة، داخل الثقافة[3]. لذلك يميز (رولان بارث) بين مجموعتين من الخطابات: الخطابات في السلطة، والخطابات خارج السلطة. ويسمي الخطابات الأولى، بالخطابات (المحبّرة)، والخطابات الثانية (غير المحبّرة)[4]. فالخطاب (المحبر)، هو خطاب السلطة يتطابق مع الــ (Doxa)، الرأي الشائع والعام، ويخضع لشرع Codes تشكل هي نفسها الخطوط البنيوية لإيديولوجيتها. وأما الخطاب (غير المجبر)، فيعبر عن نفسه دائما ضد الــ Doxa، لذلك فهو يمثل خطابا موازيا للــ Doxa. هذا هو حال اللغة السياسية في الفترة الثورية. فاللغة الثورية تنشأ عن اللغة(غير المحبرة) السابقة، وإنها تمر على السلطة. فإنها تحتفظ بسمتها

[1]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص218.

[2]– أدونيس، النظام والكلام، ص191.

[3]–ينظر : أدونيس، م.ن، ص191–192.

[4]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة، ص152.

هذه، وذلك ما استمر الصراع النشط قائما في قلب الثورة. ولكن ما إن تخمد هذه، وتأخذ الدولة وضعها، حتى تصبح اللغة الثورية القديمة، هي الـــDoxa عينها، أي تصبح خطابا محبرا، أي خطابا إيديولوجيا كاملا، يقدم الواقع بوصفه عكس الإيديولوجيا. وهو لذلك، خطاب مليء لا يوجد فيه مكان للآخر. إنها لا تعرف الأنواع[1]. حيث يشكل فيها نسيج الكلمات– القيم، الآلة الاصطلاحية. وإنها لتشبه ما يسميه (بارث)، آلة السلطة. إذ ثمة، علاقة قوة للكلمة. وإن الكلمة لتشكل جزءا من حرب اللغات[2]. وقد رأى (ياكبسون Jakobson) أن اللغة تعرف ليس بما تسمح أن يقال، ولكن بما ترغم على قوله. فهي تتضمن زوايا إجبارية تتمثل في صيغ مقولية عظمى، تسمح بالكلام – التفكير خارجا عنها. ومن ثمة، فإن كل لغة تستلزم ما يسميه (تشومسكي Chomsky) الكفاءة، والتي تصبح متغيرات الآداء في غمارها، غير مهمة بنيويا[3]. ذلك أن الكتابة في المحاولات التقدمية للحداثة، تأخذ موقعا ساميا ليس بحسب زبائنها، ولكن بحسب ممارستها. فالكتابة إذ تثبت على علاقات الذّات باللغة، وعلى التوزيع المنقضي أجلا للحقل الرمزي، وعلى تقدم الإشارة، فإنها تبدو بوصفها ممارسة مضادة لانقسام اللغات. فالكتابة وحدها، تستطيع أن تخلط بين أنواع الكلام، وان تكون ما يسميه (بارث)، تنافر خواص المعرفة، وان تعطي للغة بعدا كارنفاليا. وأنها وحدها تبطل لعب أي قاعدة بلاغية. وأي قانون خاص بالجنس، وأي كبرياء للنسق[4]. كتب الأديب (شاتوبريان Château Briand) الكلمات التنبؤية التالية: "بعد مواجهة مشهد الطاغية الذي يتنكر في هيئة بطل، كان من الممكن أن تشدني الثورة (...) ولكنني رأيت أول رأس يعرض على رأس رمح فانكمشت. لن انظر إلى الجريمة على أنها حجة لصالح الحرية. فأنا لا أعرف شيئا أكثر إذلالا وأكثر جبنا، وأكثر تبلدا من الإرهاب "[5]. يبين (ميشال فوكو) أن خلف الأسوار المقامة، تقيم عفوية الجنون. ذلك أن المقصي سياسيا، يظل يمارس ضغوطاته، وان العقوبة هي الحجاب الذي يستر الانحراف المعطاء. وينتهي إلى أن جوهر القمع يخفي حسرة الرغبة التي أرهفها

[1]– ينظر : رولان بارث، هسهسة اللغة ، ص154.

[2]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص349.

[3]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص157.

[4]– ينظر : رولان بارث، م.ن، ص164.

[5]– أوكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص54.

الظمأ[1]. فبحسب (فوكو)، أن السلطة تتصرف دوما بواسطة المنع والإكراه[2]. لذلك يقترح أن تعالج العقوبات المختلفة، باعتبارها وظيفة اجتماعية معقدة، لا كمجرد ميكانيات قمعية. إذ لا يمكن أن يعتبر العقاب مسألة قانونية خالصة، ولا انعكاسا للبنى الاجتماعية، بل هو بالأساس، مسألة سياسية بقدر ما هي قانونية. ومن ثمة، فإن السجن بالنسبة إليه، هو تكنولوجيا تأديبية[3]. هكذا، يدرس (فوكو) الممارسات التي تنزع في ثقافتنا إلى جعل الإنسان سيئا، مثلما تتجلى عبر تكنولوجيا خاصة. لذلك فإن (فوكو) يجعل من تكنولوجيا السلطة، المبدأ في أنسنة الجزاء وفي معرفة الإنسان على السواء. ذلك أن الهدف الرئيسي في هذه الاستراتيجية هو الجسد[4]. ومن ثمة، فإن التعذيب، هو طريقة علمية لإيقاع الألم في الجسد، حيث: "يقوم التعذيب على فن كمي كامل للألم (...) والموت – العذاب، هو فن إبقاء الحياة في الألم، بتقسيمها إلى (ألف موت)، وبالحصول على أشد سكرات الموت المبرحة، قبل انعدام الحياة"[5]. من هنا، تهدف التكنولوجيا التاديبية بالمحصلة إلى اختلاق جسد طيع يمكن إخضاعه واستخدامه وتحويله. ذلك أن السلطة تعتبر الأفراد كأشياء وأدوات لعملها. ومن ثمة، فإن اللحظة التاريخية للأنظمة التأديبية، هي تلك اللحظة التي "ينشا فيها فن للجسم البشري، لا يهدف فقط إلى زيادة مهاراته، ولا إلى توطيد خضوعه، إنما إلى تكوين علاقة تجعله، في الإوالية ذاتها، أكثر طاعة بقدر ما يكون أكثر فائدة، والعكس بالعكس. (...) يدخل الجسم البشري في آلية للسلطة تنبشه وتفكك أوصاله، وتعيد تركيبه (...) وهكذا يصنع التأديب (...) أجسادا طيعة (...) فهو يفكك سلطة الجسد، ويجعل منها (...) استعدادا وطاقة يسعى إلى تنميتها"[6]. بذلك يصبح الإنسان، هو الكائن الممكنة معرفته. هو نتيجة استثمار الهيمنة[7]. بهذا المعنى، ينخرط الشعر في صميم أفق الحرية، حيث يصبح الدفاع عن قيم الشعر، لا ينفصل عن الدفاع عن الحرية. هذا هو أصل اهتمام الشعر بالمسائل الاجتماعية والسياسية. وقد كان الشعراء عبر التاريخ، وفي

---

[1]– ينظر : فليب مانغ، جيل دولوز او نسق المتعدد، ص16.(المقدمة).

[2]– ينظر: اوبيرد ريفوس، ميشال فوكو مسيرة فلسفية، ص120.

[3]– ينظر: اوبيرد ريفوس، ميشال فوكو مسيرة فلسفية ، ص130.

[4]– ينظر: اوبيرد ريفوس، م.ن، ص131.

[5]– ينظر: اوبيرد ريفوس، م.ن، ص132.

[6]– ينظر: اوبيرد ريفوس، م.ن، ص139.

[7]– ينظر: اوبيرد ريفوس، م.ن، ص174.

الظروف المتنوعة، يشاركون في الحياة السياسية، في مداها المدني. وكان الشعراء الصينيون القدامى ينتقدون العرش رغم كونهم جزءا من البيروقراطيا الإمبراطورية. وكانت انتقاداتهم تشكل جزءا من التراث الثقافي والأخلاقي في(الكونفوشية Confucianisme). الحرية إذن، ليست فلسفة، كما أنها ليست فكرة، إنها بالتحديد، رؤيا، وحركة وعي. وقد قال (أرسطو) قديما، إن الطبيعة تفرض النظام العبودي، لأن بعض الناس عبيد بطبيعتهم[1]. كان للثورة منذ أن ظهرت في أفق التاريخ، طبيعة مزدوجة: فهي بالدرجة الأولى حصيلة فعل العقل، وهي في المستوى الثاني، نتيجة القدر. هي إذن العلاقة العقلانية بين السبب والنتيجة، وهي المعجزة، هي التاريخ، وهي الأسطورة. والنقد هو صورة الثورة، الصورة التي هي إبداعية، وتدميرية معا. فهي تبدع بقدر ما تهدم. والثورة هي تلك اللحظة التي يتحول فيها (النقد) إلى يوتوبيا Utopie [2]. ومن ثمة، فإن الحرية عمليا، هي بحسب (روسو Rousseau)، العودة إلى البداية – الأصل، ما قبل الظلم، وما قبل اللحظة التي حدد فيها أول إنسان، قطعة من الأرض، وقال: هذه لي ! في تلك اللحظة، بدأت اللامساواة وبدا معها الاضطهاد، أي بدأ التاريخ[3]. وضمن إطار الفلسفة الفلسفة والتاريخ والسياسة ، تنشأ الحدود. فالحدود هي أصل البناء، بناء المدينة وتحديد تخوم الإمبراطوريات. فالإمبراطورية موجودة لأن هناك حدودا ترسم هويتها. وتلك هي الأسطورة المؤسسة لـــ (روما Roma): سيقتل (روميليس Romulus) أخاه، لأنه لم يحترم الخط الذي خطه على الأرض، وسيصبح (هوراس Horace) بطلا، لأنه منع العدو من اقتحام خطوط الدفاع. ولقد تاه (أوليس Ulysse) زمنا طويلا وسط البحار والجبال والأدغال بحثا عن مغامرة، وظل مشدودا إلى نقطة بعينها: (أيطاك Ithaque)، عاصمة الملك ونهاية الرحلة وبدايتها[4]. إن الحد بحسب (إمبرتو إيكو Umberto Eco)، يوجد في الأفكار، والأفكار اليقينية هي تلك التي تشكل حدودا وتقع على الجانبين من الخط[5]. لهذا، فإن حقيقة التاريخ بحسب (ليفي ستراوس Levé Strauss)، هي في الأسطورة وليس

[1]– ينظر: موريس كوز نفورت، مدخل إلى المادية الجدلية، ص16.

[2]– ينظر : اوكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص56–57.

[3]– ينظر : اوكتافيو باث، م.ن، ص57.

[4]– ينظر : إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص26–27.

[5]– ينظر : إمبرتو إيكو، م.ن، ص25.

العكس[1]. وقد قال (جيمس جويس J.Joyce): إن التاريخ كابوس[2]. لقد ظل هذا التردد يتكرر مع كل حركة ثورية في تموجات من المشاعر المتضاربة بين الانجذاب والتقزز. هكذا تبدأ كل ثورة بحسب (جان فرانسوا ريفيل Jean François Rével)، وعدا، ثم تنتهي إلى التجمد في شمولية تمتلك الغواية (التوتاليرية– Le Totalitarisme)[3]. من هنا، يصبح زمن الأسطورة المقدس، هو الزمن العميق للتاريخ. هكذا، هي حياة الشعر كذلك،، يبدأ نبؤة، ثم خروجا، ثم رثاء[4]. بهذا المعنى، ينزع الفكر في الثقافة الإنسانية إلى أن يفسد في الإيديولوجيا. فالشعر يمكن أن يستفيد من الأفكار فقط عندما تتوقف الأفكار عن أن تكون أفكارا بالمعنى الاعتيادي للمفاهيم، وتغدو رموزا أو حتى أساطير[5]. فالقراءة التأويلية للنص الشعري بحسب (إيكو)، هي التي تفكك رموز النص الشعري، باعتباره عالما، وباعتبار العالم نصا[6]. وقد قال (وليم ورد زورت W. Words Warth) "إن تدفق المشاعر المشاعر يكون محولا وموجها من قبل أفكارنا"[7]. وكان قد أشار (رينيه ويلك R. Wellek Wellek) إلى سوء الفهم العقلاني للأدب الناتج عن الاستخدام المنهجي الذي ينظم الأعمال الفنية تبعا إلى أفكارها وصلاتها بالأنظمة الفلسفية[8]. الكتابة الشعرية، طريقة للخلاص من من الرقابة، سواء أكان الرقيب سياسيا، أم ذاتا عليا، وهي في الحقيقة، قريبة الشبه بالنفي (الفرويدي S. Freud)، الذي هو وسيلة تتيح لنا قول: [لا أريد أن أقلقك] حتى يكون في نيتنا شعوريا أو لا شعوريا، القيام بذلك بالذّات[9]. هكذا، يبقى الشعر، تأملا في حق التكلم بالـــ (أنا)، يحيل العلاقات الاجتماعية والسياسية، وموضوعية المعرفة إلى صياغات جديدة تقود إلى تعابير جديدة نحو حقارة التكلم بصيغة المجهول. في هذا تكمن مقدرة الشعر في أن يقول ما لا يقال. من هنا قول (باسكال Pascal): ليس من الحلم "يستمد الإنسان كرامته، بل من نظام تفكيره. ففي المدى، يحتوي (الحكم) الإنسان ويبتلعه كما

---

[1]– ينظر: ليفي ستروس، النظر، السمع، القراءة، ص85.

[2]–ينظر: أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص63.

[3]– ينظر: أكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن ، ص111.

[4]– ينظر: أكتافيو باث، م.ن، ص59.

[5]– ينظر : رينيه وليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ص128.

[6]– ينظر : أمبرتو أيكو، التاويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص25.

[7]– ليونيل تريلنغ، (مشترك)، معنى الفكرة الأدبية، المرآة والخاطرة، ص53.

[8]– ينظر : رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ص126–127.

[9]– ينظر : روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص131.

نقطة عابرة، بينما في التفكير، يفهم الإنسان الحكم والسلطة"[1]. هكذا كانت دائما الثقافة المضادة، أسطورة تاريخية، وقد أعطى لهذه الأسطورة شكلها الفج: "يبدأ تعفن السمك من الرأس"[2]. إن الفاشية بكل بساطة، هي التي تجعل لنفسها دائما وفي كل مكان، هدفا أولا يتحدد في تصفية الثقافة. لذلك كانت السلطة عبر التاريخ، تعنى على الدوام بفن من شأنه أن يساعد على تبجيلها. فقد كتب عالم الجمال (ج. ديوبو Du Bos) يقول: "لقد دأب حكام الشعوب في جميع الأزمنة على الاستنجاد باللوحات والتماثيل التي يتمتع بها الفن لإبقاء الشعب راضخا أمام القوانين"[3]. بدءا من الواقع، ينفتح الشعر على الممكن، يغني الإنسان كما يليق به أن يكون، كما يقدر أن يكون، أو كما يراه، لا كما هو بين جدران الواقع. الإنسان واقع أكثر من واقع، وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه الممكن. هذا الولوع بتحقق الممكنات، يدفع بالشعر إلى الحياة خارج أيام الناس العادية من أجل غاية واحدة، أن يخلق الواقع اللائق، الكون المقدس، ليس كما هو موجود في الواقع، بل كما ينبغي للشعر أن يتمثله[4]. من هنا، يبقى الشعر سائرا في اتجاه المستقبل، موسعا حدود جغرافيته، باحثا عن الممكن اللانهائي. وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر، كذلك يصبح الشعر متحركا يسير بحرية على طريق الإبداع[5]. السفر إلى ما ما وراء الواقع، لا يعني هروبا منه، الاقتلاع هنا، يجيء حنينا إلى مزيد من الانغماس، الهجرة هنا، عتبة ثانية إلى العودة، كما تفعل الشمس. والسفر إياب آخر، فليس الواقع الذي يتطلع إليه الشعر، هو الغيب المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع[6]. بهذا المعنى، لا يوجد أكثر من طريقة لتفسير النص الشعري، فلا يصح القول بأن التأويلات متساوية. فالنص الشعري، يقدم ميدانا من الأبنية الممكنة[7]. فبقدر ما يبقى هذا العالم غير مستكشف بعد، بل أشير إليه وحسب، فإن التجريد الكامل للواقع

---

[1]– إدواورد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص08.

[2]– رولان بارث، هسهسة اللغة، ص469.

[3]– أفسيا نيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينين، ص169.

[4]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص119.

[5]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص120.

[6]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص120.

[7]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص128.

المحيط به، يصير ممكنا[1]. من هنا، فإن كل واقع نتجاوزه، يحيلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى[2]. فبحسب (جان بياجيه J.Piaget)، أن الطبيعة الأخيرة للواقع، هي كونها في بناء دائم عوضا عن افتراض كونها تراكمات لبنيات جاهزة[3]. فالتجربة بحسب الفيلسوف الألماني (يوسف ديتزغن Dietzgen)، هي جزء مما يتخطى حدود كل تجربة. ذلك أن كل جزئية، هي بالنسبة للوعي الذي أدرك جوهره، شيء يستحيل معرفته إلى النهاية. أي أن كل جزئية، هي مادة لا ينضب لها معين لأجل القدرة العرفانية الإنسانية. هي بالتالي، شيء يتخطى حدود التجربة[4]. الواقع بهذا المعنى، أكثر غنى وحيوية وتنوعا مما يبدو، لأن كل خطوة في تطور العلم / المعرفة، تكشف فيه جوانب جديدة. ومن ثمة، فإن الإحساسات، هي صور الواقع الموضوعي الوحيد/ الأخير. الأخير ليس بمعنى انه صار معروفا إلى النهاية، بل بمعنى أنه لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد عداه واقع آخر. كذلك يؤكد الفيلسوف وعالم الاجتماع (بوغدانوف Bogdanov) أن الواقع، هو المجهول الذي ينبع منه كل معلوم. ذلك أن كل ما هو موجود في الطبيعة، في الواقع، حتى وإن كان غير مفهوم، ينطبع في التصورات. وهذه التصورات، تقلد فيما بعد، في أعم خطوطها عمليات الطبيعة. والإنسان يملك في هذه التجربة، احتياطا، هو دائما في متناول اليد[5]. المعرفة بهذا المعنى، رمزية وتجريبية، وهي إذ تتطور، تسير نحو رموز تجريبية على درجة أعلى من الرمزية. ذلك أن ما يسمى بالواقع الحقيقي، الوجود في حد ذاته، إنما هو ذلك النظام اللامتناهي Infini [6]. ومن ثمة، فإن كل اكتشاف جديد، يظهر نواقص معرفتنا. هنا تكمن الحيوية العامة للطبيعة والتي يحددها (هيجل Hegel)، بـــ"القوة الانجذابية العامة للطبيعة"[7]. هكذا، تبقى الحياة بالنسبة إلى الشعر، شروعا دائما. ذلك أن الغاية مما نعلمه/نعرفه، أن يبعث فينا الشوق إلى ما لا نعلمه، أي أن تزداد معرفتنا كمالا . هكذا، يبدو الواقع في أفق المعرفة الشعرية، منفتحا بلا نهاية، إنه احتمال وبحث واكتشاف

---

[1]– ينظر : بول ريكور، م.ن، ص129.

[2]– ينظر : أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص120.

[3]– ينظر : جان بياجيه، البنيوية، ص57.

[4]– ينظر : لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص134.

[5]– ينظر : لينين، م.ن، ص171.

[6]– ينظر : لينين، م.ن، ص191.

[7]– هيجل، فن العمارة، ص43.

دائمين. من هنا، يمجد الشعر الكائن الواحد الذي يمتزج في النهاية، مع واقع لا تبلغه الأفكار والكلمات. هذا البحث عن الواقع الآخر، عن الممكنات، هو ما يعطي للكشوفات الشعرية، فرادتها وتميزها[1]. وهو في ذلك، يحاول أن يخلق حالة دائمة من نشوة الفن وسكره. حيث تغدو مهمة اللغة الشعرية، في أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه. ذلك أن اللغة الشعرية، ليست مجموعة متآلفة من الأصوات تدل، اصطلاحا على واقع، وإنما هي صورة صوتية وحدسية. والعلاقة بين معناها ولفظها، إنما تقوم إما على اقتران الصوت بالشيء وإما على اقترانه بالحدس[2]. بهذا المعنى، لم يعد الشعر شكلا، وإنما أصبح وضعا، حالة. لم يعد الشعر يحدد بالقاعدة، بل بالإبداع[3]. من هنا، تتحرر اللغة من مقاييس نظامها نظامها البراني، وتستسلم لمدها الجواني، حيث تغدو وسيلة لمحو الحدود، بين الأشياء وبينها والإنسان. من هنا أصبح الشعر، كلاما غير عادي، إنه على وجه التحديد، خرق للعادة[4]. والشاعر في مغامرته هذه، يتجه باستمرار نحو المستقبل، في تهيام عامر، مدركا أن كل جزء من العالم لا يعرفه، هو جزء آخر من نفسه لم يكتشفها بعد[5]. فاللغة الشعرية، الشعرية، هي أكثر من أن تكون مجرد أسلوب تعبيري، إنها في بنيتها ذاتها، وهي تشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة. وكما أن اللغة تجور نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإن تجوز الواقع الذي تتحدث عنه، إلى ما هو أبعد منه. كان اللغة الشعرية في جوهرها، حركة نفي للموجود، بحثا عن موجود آخر[6]. كانت فلسفة الشعر عند (أفلاطون)، مرتبطة بفكرة (التسامي). إذ لا يعطي الجمال، مطلقا على مستوى الحياة، فهو موجود فوق العالم، أو وراءه. من هنا، كانت أهمية الشعر في انه بحث عضوي طبيعي. إنه اكتشاف[7]. وكان لدى (ارسطو)، إنتاجا مبدعا لصورة جديدة[8]. لذلك لا ينبغي أن نطلبه في الحقيقة الواقعية، الواقعية، ولا في عرضية الحاضر الأبدي، لأن الجمال، أسمى من الحقيقة والواقعية. بهذا

---

[1]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص121.

[2]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي ، ص127.

[3]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص137.

[4]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص139.

[5]– ينظر : ادونيس، م.ن، ص142.

[6]– ينظر : ادونيس، الشعرية العربية، ص74–75.

[7]– ينظر : هويسمان، علم الجمال، ص38.

[8]– ينظر : هويسمان، م.ن، ص43.

المعنى، كان جمال الشعر، أولى المعارف. إنه بحسب (بول كلوديل Paul Claudel)، "المشارك الوحيد في الولادة"[1]. هكذا، ندرك أن اللغة في بيتها الشعرية، هي عنصر تشويق للبحث عن معرفة المجهول. وهي إذن، أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المباشر. إن فيها بعد اللانهائية في مجال التعبير الذي يستجيب لبعد اللانهائية في مجال المعرفة[2]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، تتيح إمكانية أن نؤلف، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، أشكالا في الزمان وفق تموجات الإيقاع. الشعر، يوحي هنا، بالحضور الشامل، يجعلنا نحيا هذا الهيام باللانهائي. من هنا، كان الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق. يقول (أدونيس): "إن زهرة أكملت تفتحها تبهج، لكنها لا تغري. الشيء الذي توضح، أي لم يعد يخفي إلا الوضوح، ولم تعد له طاقة إلا طاقة الوضوح، يفرغ من الشعر"[3]. التمثال من المرمر، قد يوحي بالإعجاب، ولكنه لا يوحي بالعشق إلا أن تمثلنا ما يرمز إليه من الروح. لذلك، فإن الطبيعة والأفكار لا تهم بما لها من طابع موضوعي وعام، وإنما بما يحدث من صدى في أعماق الذّات. من ثمة، كان مجال الشعر، هو تلك المنطقة التي تستعصي على التحليل، وحيث يتاح للأحاسيس أن تتضج. من هنا، كانت رسالة الشعر في التلميح لا في التصريح. هكذا، ظهرت فكرة الرمز بوصفها أقوى أداة للتلميح، الأمر الذي يحتم على خيال القارئ، بذل جهد يعود عليه بالمتعة – اللذة التي تدفع به إلى مستوى التهيج، وإلى درجة يستشعر معها بهجة تجعله يسمو على جميع المشاعر الممكنة، وترفعه إلى حالة الانخطاف بعيدا عن أوضاع الوجود الخارجية. حيث يختفي كل ما هو مادي، ويتحول الإدراك البصري والإحساس السماعي إلى نبل تسام جذري، إلى شعور ينقله إلى ما فوق الذّات: إنه بالتأكيد، الذهول[4]. الشعر الجميل، هو بهجة أبدية. وبما أن الحبور/ الفرح يولد عفويا من الإبداع، فإن الإبداع يستلزم بالضرورة، الذهول شكليا[5]. وان القول بإمكانية الإبداع بدون لذة، يعني إنكار التشابه بين الانخطافين الديني والشعري. يقول (هنري دولا كروا Henri Delacroir): "إن

---

[1]– هويسمان، م.ن، ص44.

[2]– ينظر : ادونيس، الشعرية العربية، ص77.

[3]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص124.

[4]– ينظر : هويسمان، علم الجمال، ص136.

[5]– ينظر : هويسمان، م.ن، ص138–139.

القرابة بين الانخطاف الديني والانخطاف الفني، مردها إلى التوازن المشترك لدى الشعور بالكينونة في قلب الكائن، في كوننا كل شيء، وفي بديهية كوننا لا شيئا، هول الجلال ودعة الصحو في آن واحد. فالبهجة خدر ولكنها نشاط مستفيض أيضا: امتلاك وفراغ، امتلاء وشعور بالنقصان، كلية وفراغ. وهي تهزأ من المفارقات التي تتضمنها. وهي، في الفن كما في الدين، انتصار على الزمن، تأييد للحظة، تجاوز للوقتي، اقتلاع من الأوضاع المادية في الحياة الخارجية. فالشاعر ورجل الدين، يرددان دائما بنفس النداء: أيها الزمن أوقف طيرانك"[1]. وقد لخص (سوريو Souriau) هذه الوحدة بين التجلي الديني والانخطاف الشعري بملاحظته: إن الشعر يعبر عما يتأبى عن التعبير[2]. الشعر بهذا المعنى، قوة لتغيير الواقع. إنه يرى الواقع على غير ما هو عليه. لغة الشعر إذن، لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية، لغة التخاطب اليومي، هي لغة الإيضاح. الشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله. ما لا تعرف اللغة العادية ان تترجمه، هو احد مجالات الكتابة الشعرية[3]. القصيدة تنشئ وتعبر عن حالة، عن نمط معين من الوجود في العالم، لهذا كان الشاعر أكثر الناس تحررا. ذلك أن كلامه متحرر من الرؤية اليومية للعالم، فقط لأنه يطلق نفسه على الوجود الجديد الذي يريد نقله إلى اللغة[4]. لا تعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه، وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها. هكذا يصير الشعر سحرا، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولها على هواها. فالشعر نوع من السحر، لأنه يهدف إلى أن يدرك العقل. الشعر يجعل من اللغة سائلا سحريا ينفذ إلى كل شيء، لا يجوز أن تكتفي إذن بان تكون تعبيرا بسيطا عن الفكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسها. لقد انتهى عهد الكلمة الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية. هذا يعني أن لغة الشعر، ليست لغة تعبير، بقدر ما هي لغة خلق. تبطل اللغة أن تكون نسقا لفظيا بيانيا، وتصبح حالة إيحائية. هكذا، يصبح الشعر تعبيرا عما كان

---

[1]– هويسمان، علم الجمال ، ص139– 140.

[2]– ينظر : هويسمان، م.ن، ص140.

[3]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص125– 126.

[4]– ينظر : بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص104.

لا يعبر عنه، عما كان خفيا مجهولا[1]. لهذا يحدد (الجرجاني) مواطن الشعرية، بطابع المغايرة للأشياء. ذلك أن الطبع مبني على أن الشيء إذا "ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"[2]. ذلك أن الصورة الشعرية، تومىء إلى ما تمثله الظنون[3]. ولا تعقل إلا بغريزة العقل، ونظر القلب[4]. فخير الشعر، "ما كان معناه على فلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"[5]. لا يدركها إلا ذو "الأذهان الصافية، والعقول النافذة،والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب"[6]. ومن ثمة، كانت المزية من الشعر، في أن يستنبط بالفكر. ذلك أن "المشابهات المتأولة التي ينتزعها العقل من الشيء، لا تكون في حد المشابهات الأصلية الظاهرة، بل الشبه العقلي، كأن الشيء به يكون شبيها بالمشبه"[7]. ذلك أن المعنى الشعري، إذا جاء ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة. فما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد[8]. أشد[8]. والغاية من كل هذا، أن يعقل من ظاهر اللفظ معنى يقود إلى معنى آخر يكون موقعه من العقل موقعا حميدا[9]. إذا الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها[10]. لذلك كانت الفضيلة الجامعة في الصورة الشعرية، في أنها تبرز الكلام في "صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شان مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مموقة"[11]. وهي في هذا كله، "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من

---

[1]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص126.

[2]– الجرجاني، أسرار البلاغة، ص99.

[3]– ينظر : الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص37.

[4]– ينظر : الجرجاني، م.ن، ص53.

[5]– الجرجاني، م.ن، ص105.

[6]– الجرجاني، م.ن، ص51–52.

[7]– الجرجاني، م.ن، ص77.

[8]– الجرجاني، م.ن، ص105.

[9]– الجرجاني، م.ن، ص10.

[10]– الجرجاني، م.ن، ص11.

[11]– الجرجاني، م.ن، ص36.

الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1]. ينتج عن هذا أمران: الأول هو أن الشعرية، هي في طريقة إثبات المعنى، والثاني هو مراعاة النظر إلى النص بالقلب والاستعانة بالفكر وإعمال الروية ومراجعة العقل والاستنجاد بالفهم. فأصل الشعر، الذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل، وخير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب
يجب به الفضل[2]. لذلك يعتمد الشعر، "الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة، والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض. وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"[3]. نستنتج من هذا، أن الشعر خاصي، وان فهمه فهمه بالضرورة، خاصي وقف على أهل الذوق والمعرفة، لا يفهمه حق المعرفة، إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة. وهذا مما لا نراه إلا في الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة[4]. بهذا المعنى، فإن جمالية اللغة الشعرية، تكمن في النص الغامض المتعدد، الذي يحمل تأويلات مختلفة، ومعان متعددة. ضمن هذا النسق من الحركية الإبداعية، يبدو الشعر تجاوزا للعادي، وخرقا للإجماع. بحيث تصبح الشعرية، ضربا من الفتنة، أو سحرا. حيث "يعطي الشبهة لسلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صفة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو، ويفعل في قلب الجواهر، وتبديل الطبائع، ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الجسام والإجرام"[5]. النص الشعري بحسب (رولان (رولان بارث)، هو في أصله، حرز. وإن هذا الحرز ليرغبني. والنص يختارني. أداته في ذلك، ترتيب كامل لشاشات خفية، وتدمير منظم لممحاكات انتقائية.[6] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ليست فكا للسحر، بل عقد له. إنها بطبعها غير متناهية. وبوضع القراءة في

---

[1]– الجرجاني، م.ن، ص37.

[2]– ينظر : الجرجاني، أسرار البلاغة، ص202.

[3]– الجرجاني، م.ن، ص203.

[4]– ينظر : الجرجاني، م.ن، ص72.

[5]– الجرجاني، م.ن، ص254.

[6]– ينظر : رولان بارت، لذة النص، ص55.

عجلة حرة كما يقول (بارث)، فإن القارئ سيؤخذ في انقلاب جدلي، وفي النهاية، فإنه لن يفك الرموز، ولكنه سيضاعفها. ولن يحل الشفرات، ولكنه سينتج وسيكدس اللغات، وسيدع نفسه إلى ما لانهاية، ومن غير ملل، معبرا لها: إنه هذا المعبر[1]. علامة الجدة في الشعر إذن، هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات، ومدى الإضافة، وفي مدى اختلافه. فالإبداع الشعري إذن، تجاوز وتغيير[2]. من هنا، كان الشعر، فرادة، كان تجاوزا وإضافة. فالشاعر الحقيقي، هو من ينفرد عن سواه بخصوصية معينة. ويضيف شيئا جديدا إلى خبرة الإنسان وتراثه[3]. لذلك كان الشعر، هو القصيدة التي لم يجرب كتابتها احد من قبل. إذ ليست هناك قصيدة أخرى غير التي أكتبها أنا الآن، وبلغة مقدر لها أن تبيد. لذا، فإن القصيدة تبلغ أوجها في نقدها، وفي نفيها. لذلك ليست هناك قصيدة في المطلق. فكل قصيدة، مطلق لحظي مؤقت[4]. من هنا، كان الشعر أفقا مفتوحا، وكل شاعر يزيد في سعة هذا الأفق، إذ يضيف إليه مسافة جديدة[5].

---

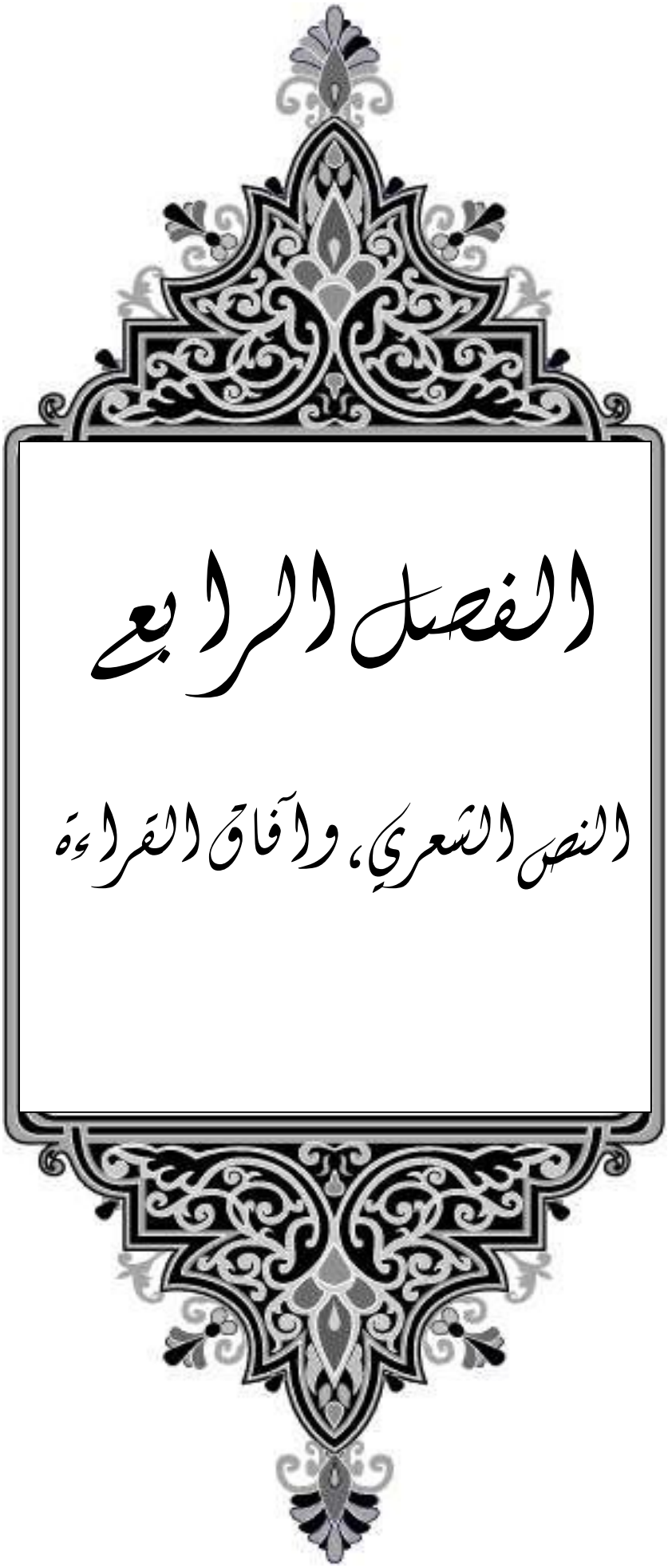
[1]–ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، 57

[2]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص100.

[3]– ينظر : ادونيس، م.ن ، ص81.

[4]– نظر: اوكتا فيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص27–28.

[5]– ينظر : ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص108.



الفصل الرابع

النص الشعري، وآفاق القراءة

النص الشعري وآفاق القراءة

I- كيف يقرأ العمل الشعري، شعريا ؟

تفرض قراءة النص الشعري، عملية إغنائه، من حيث أنها سير في الأفق الذي يفتحه النص، ومن حيث أن هذا السير، لا ينتهي. بهذا المعنى، ليس هناك للنص الشعري معنى، وإنما هو حركية من الدلالات. من هنا، لا يقدم الشعر اليقين، بل الاحتمال. إنه نص يتجدد مع كل قراءة. ومن ثمة، فهو نص لا ينتهي، لا يستنفذ. وهو إذن كشف، اختراق وتجاوز. قراءة الشعر، بهذا المعنى، هي ابتكار الأفق الخاص لمواكبة الأفق الشعري[1]. يقول الشاعر (نزار قباني) :" الشعر لا يكتمل إلا بالآخرين، وبغير الآخرين، تبقى التجربة الشعرية، في جبين الشاعر كالعطر المحبوس في أحشاء البرعم. لا ينتفع به حقل، ولا تفرح به رابية"[2]. القراءة الشعرية بهذا المعنى، عمل متعدد. هي أشبه بالقبلة، يستحيل تنفيذها من جانب واحد. إنها العذاب الجميل، الاحتراق الكامل، حيث تستحيل الكتابة والقراءة إلى جمر متوهج، اختلاط رماد. في هذا فقط، تكون عملية النقل الشعري قد بلغت غايتها.[3] لا ينتظر القارئ من النص الشعري، أن يقدم له اليقين، الأجوبة النهائية، بل ما يغاير خبرته ومعرفته، وما يزيد في عناهما. ينتظر رؤية جديدة للأشياء، وبنية جديدة في التعبير عنها. ومن ثمة، فإن للنص الشعري خصوصيته، لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملا لغويا، من جهة، وعملا جماليا، من جهة ثانية. أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة.[4] العمل الشعري(الطليعي)، هو الذي يعمل على نقل القارئ من مواقع إيديولوجية قديمة إلى مواقع جديدة. وهو لا يستطيع ذلك، إلا إذا كان أولا، وبالضرورة، قادرا على نقل القارئ من مواقع شعرية جمالية قديمة، إلى مواقع جديدة. فالنص الشعري المنفتح الزاخر بممكانت كثيرة، يتضمن مبادهات تغير باستمرار قوانين/ مقاييس الكتابة. لذلك فهو

1- ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص 27.

2- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر ، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964، ص114.

3- ينظر: نزار قباني، م،ن، ص 113-114.

4- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 50.

يعارض الثبات بالتحول، والمحدود بالاّمحدود، والشكل المنغلق المنتهي، بالشكل المنفتح اللانهائي.[1] هكذا، لا تقدم شعرية القراءة، بحسب(أدونيس)، "عالما وضاحا ويقينيا. إنها، على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص الشعري. إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغير والحركية والإلتباس. وهي لذلك، معرفة مفتوحة، شأن النص ذاته، وشأن الإنسان والعالم. إن شعرية القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدوات اكتشاف، وعلاقات اكتشاف"[2] هذا يعني أن شعرية القراءة، تفترض المراجعة الدائمة للقيمة الشعرية وللمفهومات. فإذا كان التأويل يكمن في إعادة بناء قصدية النص الشعري، فإن الأسئلة السابقة لا تستقيم داخل هذا التصور. إنها تساؤلات عما يمكن أي يضعه النص، وكيفية فعل ذلك: كيف يصبح هذا النص تقليدا لنصوص وممارسات أخرى. إنها تساؤل حول ما ينصح به النص وما ينهى عنه، حول ما يوحي به أو ما يتواطؤ معه. هناك ممارسات نقدية لا تطرح على نفسها أسئلة تخص ما يدور في خلد النص، بل تتجه نحو ما ينساه[3]. وقد نعت (نورث فراي N.Frye) الممارسات النقدية التي تجعل من الكشف عن نوايا النص، هدفا للدراسات الأدبية، بالكعكة التي يحشوها المؤلف بعدد خاص من الجماليات والتأثيرات. ويقوم الناقد باستخراجها، بمتعة، واحدة، قائلا "ما أحسنني من ولد". إن (فراي Frye) يعلق على هذه الفكرة بدعابة نادرة، قائلا:"إنها إحدى سمات الجهل البذيء الناتج عن النقد السيئ".[4] البديل عند (فراي)، هو إقامة شعرية تقوم بجرد الاستراتيجيات التي يعتمدها النص في عملية إنتاج وقعه. ذلك أن النقد، ليس إعادة بناء دلالة الأعمال، بقدر ما هو عمل استكشافي للبنيات التي تشتغل من خلالها هذه الأعمال. إن هدف قراءة/نقد الشعر بحسب(فراي)، هو المعرفة الأفضل للشعر. هذه القراءة الداخلية، لا تدرس بطريقة ذرية، الظاهرة الشعرية تلو الأخرى، وإنما تبحث عن انتظامات بنيوية. بهذا المعنى، ينبغي على العلم الشعري، أن يستمد مبادئه من الشعر نفسه، وأن يتوصل

1- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 107.

2- ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص 37.

3- ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 180.

4- ينظر: أمبرتو إيكو،م.ن، ص180

إلى الاستقلال، عوضا من اكتفائه بدور المستعمرة/المحمية[1] ويؤكد (روروتي رشارد Rorty Richard)، بأننا لسنا في حاجة لكي نتعب أنفسنا في البحث عن كيفية اشتغال النصوص، بل علينا استعمال النصوص، تماما كما نستعمل معالجة النصوص، جاهدين، من خلال ذلك قول أشياء ذات أهمية. ومن ثمة، فإن الشيء الوحيد الذي يمكن فعله بالنص، هو استعماله[2]. إن (روروتي)، لا يؤمن بوجود بنيات ولا سنن ولا أية قاعدة داخل النص، فكل قارئ يستعمل النص لغاياته الخاصة. ومن ثمة، فإن هناك استعمالات، وليس تأويلات[3]. النقد هو أكثر من قراءة. فهو ليس تفسيرا للنص وحسب. إنه معرفة، أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النص. ذلك أن مهمة الناقد كما يؤكد (بيار ماشري P.Machory)، ليست هي (التفسير Interprétation)، بل (الشرح Explication). ذلك لأن تفسير النص، عند (ماشري)، تنقيح هذا النص، أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغي أن يكون عليه النص. فالشرح بهذا المعنى، نوع من الرفض للنص على ما هو عليه. أما النقد التفسيري، فهو نقد لا يفعل شيئا سوى تكرار النص، وتعدليه وإحكامه، في سبيل عملية استهلاك أيسر[4]. القراءة في هذا المستوى التفسيري، هي نوع من القراءة (البتروشكية Petrouchkiste)، نسبة إلى شخصية خادم/قن في رواية الكاتب (غوغول Gogol): (الأرواح الميتة Les ames mortes)، التي كانت تقرأ الكتب بتهجي مقاطع الكلمات دون أن تفهم مضمونها، مهتمة فقط بعملية المطالعة الميكانيكية- الآلية[5]. إنها حالة تشبه حالة (اللسان العصبي Neurolinguistique)المولدة لما يسميه (ياكبسون Jackobson): (الأسيميازيا Asemasia)، نوع من الاضطراب في المعنى ناشئ من اللفظ[6]. هذا العجز القرائي (ألكسيا-Alexia) يولد حتما العجز الكتابي-(الأغرافيا Agraphie). النقد – القراءة بهذا المعنى، امتحان للنص: هل هو طبقة واحدة، لذلك

5- ينظر: تودوروف ، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص90.

[2]- ينظر: : إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 182.

[3]- ينظر: إيكو، م.ن، ص 191.

[4]- ينظر: تيري أيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 76.

[5]- ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ص 432.

[6]- ينظر: ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ص 118-119.

سرعان ما يموت، وينتهي؟ أم هو على العكس، طبقات، تموت طبقة، فتولد أخرى؟ هل ينضب النص ويستنفذ ويصبح عاجزا عن توليد المعنى؟ أم أنه على العكس، لا يزال مستودعا من الطبقات التي تولد المعنى؟ ليس النقد هذا الامتحان، إلا لأنه يضمر هذه التساؤلات: كيف ينضب النص؟ كيف يشيح ويموت؟ ما معنى موت النص؟ ما معنى كونه لا يموت؟ النقد بهذا المعنى، لا ينمو إذن، إلا بالتساؤل المستمر. يضع نفسه والنصوص، موضع تساؤل دائم. وهو بذلك بدء، يظل بدءا، يؤسس لبدايات كلام آخر.[1] السؤال النقدي بهذا المعنى، ينطوي على نقص يريد أن يكتمل. إنه بحسب (بلانشو Blanchot)، تلك الحركة التي يغير فيها الوجود مجراه، فيظهر كإمكانية مرهونة بدورة الزمان[2]. استجابة لدورة الزمان. تقوم، كإمكانية طرح الذّات موضع سؤال في الكلام الذي يتساءل عن طريق الكتابة. وإذا كان السؤال كلاما ناقصا، غير مكتمل، فهو يقوم على النقص والعوز. ليس السؤال ناقصا بما هو سؤال، إنه على العكس من ذلك، هو الكلام الذي يكتمل عندما يفصح عن نقصه وعدم اكتماله. إن السؤال يضع الإثبات الممتلئ في الفراغ فيكسبه غنى وثراء بفضل هذا الفراغ. عن طريق السؤال نعطي لأنفسنا الشيء كما نمنحها الفراغ، الذي يمكننا من ألا نتملكه، أو لا نتملكه إلا كرغبة.[3] الجواب بحسب (بلانشو)، هو شقاء السؤال، ذلك أن السؤال لا يجد تتمته واستمراره في الجواب. إنه على العكس من ذلك، ينتهي وينغلق بفضل الجواب، ليقيم السؤال نوعا من العلاقة التي تتميز بالانفتاح والحركة الحرة.[4]

النقد، يعيد كتابة النص الذي ينقده بشكل آخر، ينقله من بنيته الأولى إلى بنية ثانية. ذلك أن النقد بوصفه لغة ثانية، كتابة على كتابة، لغة على لغة، لا يستطيع أن ينطلق إلا من النص نفسه، من إشكالية اللغة الأولى. النقد هو الطاقة الدالة على كل لغة، وليس في وسعه إلا أن يؤدي إلى لغة انتقادية. ولذلك فهو ملزم بأن يرى أن كل ما في العمل دال.[5]

---

[1]– أدونيس، كلام البدايات ، ص 190.

[2]– ينظر: موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 13.

[3]– ينظر: موريس بلانشو، م. ن، ص 11.

[4]– ينظر: موريس بلانشو، م. ن، ص 13.

دال.[1] يقول (رولان بارت): "إن النقد هو خطاب يتناول خطاباً: إنه لغة ثانية، أو ما وراء اللغة كما قد يقول المناطقة، يعالج لغة أولى (أو اللغة- الموضوع)".[2] ويكشف (بارت) عن أمنيته في تصور الحكم الآتي: "لقد حلمت في أغلب الأحيان بتعايش سلمي بين اللغات الانتقادية، أو بقول أفضل. حلمت بوجود نقد (وسائطي) يستطيع أن يغير لغته تبع الأثر الذي يدرسه (...) وذلك كي ينبثق من هذه اللغات المتنوعة (...) شكل عام قد يمثل المعقول بالذات، الذي يمنحه عصرنا إلى الأشياء. وأن يكون في مكنة النشاط الانتقادي بآن واحد أن يحلّ، جدلياً، اللغز وأن يؤلف الكائن."[3] النقد بهذا المعنى، هو النظرية القصوى في اللغة، اللغة القصوى التي يمنحها الإنسان لنفسه، والمعقولية القصوى باعتبارها وحدة مثالية للمعاني. ومن ثمة، فإن النقد باعتباره تتويج الابتكار الأدبي، يوجد اللغة من حيث هي بنية، وهي ليست بنية محمول، ولا بنية موضوع، يوجدها فيما هو يتجاوز الأطر المدرسية، بوصفها خاصة الإشارة. ذلك أن المعنى الشعري، لا يولد بنيويا، من التكرار، ولكن من الاختلاف. يقول (بارت): "إن النقد يشطر المعاني، ويأتي بلغة ثانية فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأولى، أي أنه ينسق بين الإشارات. والمقصود باختصار، هو إجراء تشويه."[4] هذا يعني أن النقد يشق طريقا أمام إبدالات غير متوقعة، أوانه يلعب لعبة المرايا اللامتناهية.[5] ذلك أن النص الشعري، يمتلك في بنيته، عددا من المعاني، وهو بهذا، يعتبر رمزيا. إذ ليس الرمز صورة، إنه تعددية المعاني نفسها. وأن تعددية المعنى، لا تأتي من رؤية نسبية توحي بها الأخلاق، ولكنها تشير إلى استعداد النص نحو الانفتاح عبر الأزمنة المتعددة. إذ يكفي أن نوسع التاريخ لكي يتحول معنى النص المفرد إلى المعنى المتعدد.[6] وباستعارة غذائية، يتجلى النص الشعري تحت نوع من أنواع الفاكهة ذات النواة – وليكن المشمش – حجمها لا يحتوي في النهاية على أي

[1] - ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقية، ص103.

[2] – ادوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: ص80.

[3] – ادوارد موروسير: المرجع السابق: ص 80-81.

[4] – بارت: نقد وحقيقية، ص 102.

[5] – ينظر: بارت:م.ن: ص 34 .

[6] – ينظر: بارت: م.ن: ص82 .

قلب، ولا على أي نواة، ولا على أي سر، ولا على أي مبدإ لا يختزل، اللّهم إلا لا نهائية أغلفته نفسها، والتي لا تغطي شيئا آخر سوى مجموع سطوحها نفسها.[1] ومن ثمة، فإن النص بحسب (بارت)، يقترح والقارئ يتصرف.[2] من هنا، فإن المعنى الذي يعطيه النقد للنص، لا يدل على الحقيقة النهائية للصورة، وإنما يدل على صورة جديدة هي نفسها معلقة. وهو لهذا لا يزعم أنه وجد عمق النص، فالعمق هو "الذاّت نفسها. إنه الغياب. وعلى هذا، فإن كل استعارة إنما هي إشارة بلا عمق. وهذا المعنى البعيد هو ما تدل عليه السيرورة الرمزية في تكاثرها."[3] فالنص الشعري بهذا المعنى، يتمفصل دائما فوق شرع codes لا يستنفذها.[4] ومن ثمة، فإن المعنى الذي يعطيه النقد للنص الشعري، ليس في نهاية الأمر سوى، "إزهار للرموز التي تصنع العمل."[5] لهذا كانت القراءة عملا مجهدا بصورة غير اعتيادية. فهي لا تتحقق في كثير من الأحيان. ذلك أن التأمل الذهني فيما يحدث حقيقة في فعل القراءة، هو أكثر صعوبة وندرة، إنه حادث نجد أثاره هنا وهناك في شكل مكتوب، مثل تلك الآثار التي تخلفها فجوة الفقاعة في انتقال جسم من الفضاء الخارجي.[6] إن قراءة القصيدة ليست هي إعادة قراءة القصيدة، ليست حتى الدخول، عن طريق هذه القصيدة، في جوهر الشعر. قراءة القصيدة بحسب (بلانشو)، هو أن تكون القصيدة نفسها هي العاملة في القراءة، والمنتجة لها، تولد القراءة التي تسبقها في الفضاء المفتوح من طرف القارئ، وتصبح قدرة على القراءة، تصبح اتصالا مفتوحا بين القدرة والاستجابة ، بين القدرة المرتبطة بلحظة القراءة والاستجابة المرتبطة بلحظة الكتابة.[7] النص الشعري بهذا المعنى، تواصل حميمية في صراع بين لزوم القراءة ولزوم الكتابة، بين إمكان الكتابة واستحالتها، بين الشكل الذي يتم إدراكه واللامتناهي الذي فيه يمتنع هذا العنف، يدوم قدر ما يظل الإنتاج الشعري، إنتاجا شعريا. القراءة بهذا المعنى ليست إيصال

[1] – ينظر: بارت:هسهسة اللغة: ص 187.

[2] – ينظر: نقد وحقيقة: ص 84.

[3] – بارت: نقد وحقيقة: ص110

[4] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 179.

[5] – رولان بارت: نقد وحقيقة: ص 109.

[6] – ينظر: جي هيليس ميلر: أخلاقيات القراءة: ص13

[7] – ينظر: موريس بلانشو: أسئلة الكتابة: ص 51

الإنتاج الشعري، ولكنها تلك العملية التي عن طريقها يبث الإنتاج الشعري نفسه. حيث يظهر العمل الشعري وكأنه أصبح حوارا بين ذاتين تتجسد فيهما ضرورتان: قراءة الكتابة، وكتابة القراءة. حيث يصبح هذا الحوار هو الصراع الأصلي بين مقتضيات غير مميزة. إن مساهمة القارئ: هي حاضرة بأشكال متغيرة في عملية إنتاج النص الشعري في حال ما أن الكتابة هي الانتزاع من المستحيل عندما تصبح الكتابة عملية ممكنة، فهي تتقلد خاصيات ضرورية القراءة وتصبح الكتابة عندها، هي حميمية قارئ لا يزال طي المستقبل. وطبعا ليست هذه القدرة، قدرة على الكتابة إلا لتقابلها مع نفسها. ذلك التقابل والتعارض الذي تصحبه هذه القدرة في تجربة الاستحالة. إذ لا يوجد هناك تنافر في هذا التعارض. ما يوجد في حدث الكتابة، هو التوتر الذي يتطلب من الكتابة أن ترجع إلى نفسها بخروجها من نفسها: تماسكها خارج نفسها في وحدة انتمائها القلقة. إنها الاستحالة التي تؤكد قدرتها.[1]

هكذا يصبح بحسب (سارتر)، كل مقروء، هو أساس لكل مكتوب، إذا لا مكتوب خارج المقروء. ذلك أن العمل الشعري، خذروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة. ولأجل استعراضه أمام العين، لا بد من عملية حسية تسمى: القراءة. وهو يدوم ما دامت القراءة. وفيما عدا هذا، لا يوجد سوى علامات سود على الورق.[2] مع الكتابة الشعرية، لا يتوافق المعنى اللفظي للنص مع قصد النص، فهذا القصد يحققه النص ويلغيه معا، لأنه لم يعد يحمل صوت شخص حاضر. فالنص بحسب (إيكو): اخرس لا صوت له.[3] هنا تحصل علاقة غير متناسبة بين النص والقارئ. يتحدث فيها احد الشريكين على لسان كليهما. النص الشعري بهذا المعنى، أشبه بقطعة موسيقية. والقارئ أشبه بعازف الأوركسترا الذي يطبع تعليمات التنغيم. وبالتالي فليس الفهم مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة، بل تولد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى. هذا ما يجعل معنى النص الشعري، تحصيلا تخمينيا، يعمل على بسط قوة الانكشاف إلى

[1] – ينظر: موريس بلانشو: : أسئلة الكتابة: ص 55 .

[2] – ينظر:سارتر: (ما الأدب؟): ص 48 .

[3] - ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى: ص 122

ما وراء الأفق المحدود للسياق الوجودي. من هنا فإن عملية التنائي ونزع الصفة الزمنية، هي المسلمة الأساسية لتوسيع أفق النص، هذا المعنى قريب مما يسميه (هانز جورج غادامير– gadamier) ،"انصهار الآفاق".[1] حيث ينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب. ومثالية النص هي الرابطة الوسيطة في عملية انصهار الآفاق هذه. إنها المكان الذي يكون فيه المؤلف والقارئ واحدا. إنه المجال الذي يسميه (بول دي مان – Paul de Man) بـــ "لا مقروئية النص"،[2] الحقيقة التي يقترف فيها النص الخطأ الذي بلغ عنه. ذلك أنه من غير الممكن، الادعاء فيما إذا كان أن المجتمع يعتمد على عقد لغوي متعال لا سبيل إلى تغييره ضد خلق الوعود الكاذبة. إن النظام الاجتماعي بحسب (كانط –Kant)، يعتمد على تداخل لغوي غير مستقر، واتفاق (بيشخصي–interpersonale) من أجل أن يستمر معنى ذات الشيء بالكلمات. هكذا تحطم الخاصة الجوهرية للوعود الكاذبة، بوصفها أسلوبا لاستخدام اللغة، نفسها.[3] فحالما يتخذ الخطاب النقدي شكل (نص– Texte)، يكون لا مقروءاً مثل أي نص آخر. لذلك يستعمل (دي مان) مفهوم، "إساءة القراءة" للدلالة على الفشل في القراءة. أو أن استحالة القراءة ضرورة شاملة، إحدى لحظاتها، هو ذلك الشكل اللغوي الضال على نحو محتمل، والذي يدعي الحكم الأخلاقي Ethicale، أو القاعدة. إن معيار (الأخلاقية Etrhicity) يقتحم بالنسبة إلى (دي مان)، في هذه النقطة حيث يمنع فعل القراءة، الاقتراب إلى فهم لفعل القراءة. هذا يعني أن فعل القراءة، مبهم تتحرك داخله أقطاب الهدف والزيف متوازية مع النص الذي يولدانه. ذلك أن حقيقة النص الشعري، هي حادثة أدبية أكثر تجريدية. الذي يجعل القراءة أكثر واقل صدقا، هي ببساطة، القابلية على التنبؤ. يقول الشاعر (هولدرين Holderlin): "ما هو صادق هو اللزوم بأن يحدث".[4] وبالنسبة إلى النص الشعري، فما يحدث هو الفهم الضروري باعتباره جدلا. القراءة في هذا المستوى الجدلي، هي نقاش. لأن عليها أن

[1] – ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 146.

[2] – ينظر: جي هيليس ميلر: : أخلاقيات القراءة: ص 51 .

[3] – ينظر: جي هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة، ص 55.

[4] – ينظر: جي هيليس ميلر، م.ن ص 74.

تذهب ضد الذي يريده الفرد أن يحدث باسم ما هو ضروري أن يحدث.[1] إذ لا وجود لقراءة صادقة، بل ليست هناك قراءة مدركة تكون مسألة صدقها أو زيفها غير متضمنة منذ البداية. فما دام النص الشعري يفرض فهمه، ويشكل مراوغات القارئ، يصبح التأويل، هو القابلية لإبراز ما كان يحاول النص أن يخفيه. تبدو القراءة بهذا المعنى، لعبة تحول النص الشعري إلى مكان افتتاحي، إلى (لوغوس)، حيث يتفرد شئ ما ويحدث ما لم يتنبأ به. إن القارئ الجيد بالنسبة إلى (دي مان)، هو ذلك القارئ الذي يعرف أن ما هو موشك الحدوث في كل فعل للقراءة، هو مثال آخر لقانون اللاّمقروئية. ذلك أن فشل القراءة يحدث بشكل عنيد ضمن النص ذاته، ويجب على القارئ أن يمثل هذا الفشل ثانية في قراءته. أي القارئ يجب أن يكرر الخطأ الذي يخفيه النص بواسطة إقناع انعكاسي.[2] أن نكون، هو أن تقرأ. أو بالأحرى، أن نقترف مرة أخرى فشل أن نقرأ التي هي قدر الإنسان. القراءة بهذا المعنى، هي جزء من الكتابة. إنها بحسب (هنري جيمس Henri James) لعبة حرة مرحة، واختيار عشوائي. إنها فعل يشبه مصدرا حيا يجري أبدا بلا نهاية، ولا يجف.[3]

تجربة القراءة فعل حر مشابه لإدراك مفاجئ للمطلق، غير المحدود، وغير المشروط. إنها تشبه الإدراك الفلسفي للمطلق. ذلك الاتساع المشع للقضية، مثل حقول الضياء أو الثلج، كلاهما قسري بشكل مطلق وتحرري بشكل مطلق.[4] ففي تجربة القراءة، يتحقق شيئان متميزان: المتعة والمعرفة. القراءة الجيدة تنتج متعة التعرف على المطلق، أو متعة الدخول في تجربة المطلق. ومن ثمة، فإنه من الممكن التمييز بين معرفة ما يقول النص، ومعرفة ما يمثله، أو يرمز إليه باعتباره قضية مشعة تعطي للنص قيمة ومتعة غير محددتين. هكذا فإن القراءة الجيدة، هي نوع من إساءة القراءة. ذلك أن قيمة قراءة ما، تقع في اختلافها وانحرافها عن النص الذي تقرأه.[5] القراءة بهذا المعنى، هي

[1] – ميلر: جي هيليس ميلر، م.ن: ص 155.

[2] – ينظر: جي هيليس ميلر، م.ن، ص 77 .

[3] – ينظر: جي هيليس ميلر: : أخلاقيات القراءة ،ص 71.

[4] – ينظر: جي هيليس ميلر: م.ن: ص 155.

[5] – ينظر: جي هيليس ميلر: م.ن: ص 157

الفعل المفعم بالحيوية، الذي يعطي تدفقا للقوة الروحية. لهذا فهي مبهجة وممتعة بلا حدود. يحدث السيميائي (روبرت شولز – R. shulz). تحويرا استبداليا للكوجيتو الديكارتي: (أنا أفكر، إذن أنا موجود– cogito.ergo sum)، باحثا على طريقة (ديكارت– Descartes)عن مبدإ أساسي للدراسات الإنسانية، إذ يستبدل الصيغة: [الأنا– أفكر cogito] بالصيغة: [الأنا– اكتب scribo]. ذلك لان (الأنا) إنسانوي، ليس لأني أفكر، ولا لأني أقرأ، بل لأني أكتب، ولأني بالتالي أنتج نصوصا. ومن ثمة، يصبح المبدأ (أنا اكتب إذن أنا موجود)، مناقضا لمبدإ (ديكارت): (أنا أفكر، إذن أنا موجود– Je pense, donc, Je suis). ومتى أصبح أنتج نصوصا، فأنا إذن موجود، والى حد ما. فأنا النصوص التي أنتجها.[1] هذا يعني أن عملية التأويل لا تكتمل إلا إذا أنتج القارئ نصه التأويلي الخاص. وهي حالة من التأويل الشعري قريبة من أطروحات (Freud) و[لا كان–Lacan] في التحليل النفسي، والتي تقول أنه من أجل الحصول على اثر علاجي، لا بد من إعادة العملية النفسية إلى صيغتها البكر، من أجل إنعاشها عبر الصياغة اللّغوية. لقد أظهر التحليل النفسي بأن هناك فرقا ذا دلالة بين حالات الشعور المتضمنة في تلقي النص وإنتاجه. فالنص الذي ننتجه ملكنا على نحو أعمق من النص الذي نتلقاه من الخارج. وحين نقرأ، فإننا لا نمتلك النص الذي نقرأه بشكل متواصل. أما حين نؤول نصا، فإننا نضيف إلى خزين معارفنا، وما نضيفه ليس النص نفسه، بل تأويلنا له. ومن ثمة، فإننا في التأويل الشعري، نمتلك ما نخلقه فقط.[2] فالنص بالنسبة إلى الذّات القارئة، هو بحسب (جورج باتاي George Bataille)، هو النص الذي كنت أرغب في كتابته.[3] هنا أيضا يقول (نيتشه–Nietzsche): ليس لنا الحق أن نسأل من يؤول، ذلك أن التأويل نفسه الذي يمثل شكلا لإرادة القوة، هو الذي يوجد وكأنه هوى. إذ ليس ثمة ذات، ولكن نشاط، واختراع خلاق.[4] بهذا المعنى يرفض (رولان بارت) في مؤلفه (S/Z)، (النص القرائي– texte lisible) باعتباره نصا كلاسيكيا، أي أن البناء الفني لشفراته المتشابكة، يفرض

[1] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 24 .

[2] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل ، ص 25.

[3] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 346.

[4] – ينظر: رولان بارت: م.ن، ص347 .

على المؤول دورا من الاستهلاك السلبي، ويدعو بدلا عنه إلى (نص كتابي texte scriptible)، نص متحرر بما يكفي من المنطق والنحو لكي يتيح للقارئ أن يؤدي دورا فاعلا في عملية الإنتاج النصي، أي أن يكتب. القارئ بهذا المعنى، هو من يصنع المعنى. ومن ثمة، فله الحق في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاته النفسية على النص. فليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز في التنوع التأويلي.[1] وهو موقف ينقذ القارئ من السلبية وذلك بافتراض أن في كل نص، مناطق عمى هي إلى حد ما، حاسمة في تأويله. من هنا، يؤدي تفسير العمى إلى التأويل. ومن ثمة فإن كل تأويل، هو بمعنى ما، هتك دائما للعمى.[2] النص لا يستطيع قول كل ما يعنيه، لأن الصمت في بعض المواقف الحاسمة، يمكّن معاني النص من الظهور. بحيث يبدو النص، حالة متحولة التكوين، مما يسمح للقارئ من القيام بدور إبداعي فاعل. وهي نظرة تنظر إلى النص، باعتباره يحيل إلى ذاته أكثر مما يحيل إلى سياق العالم الخارجي . وهو افتراض مؤداه أن النصوص الأدبية معدّة لإنتاج استجابة أدبية خاصة. فغموض النص، هو صورة للحالة الفكرية عند القارئ الذي يدرك أن النص لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع، بل يريد أن يوحي ببنية جمالية. فالمبدع عند المحلل السيميائي، ليس إلها يتأمل في خلقه، يصنع خياراته الجمالية كما يشاء، بل هو كائن ثقافي أحرز رتبة الذّاتية الإنسانية من خلال اللغة. ويتحقق ما ينتجه من نصوص أدبية بقبوله قيود المعايير النوعية، وتتحدث من خلاله أصوات ثقافية أخرى. فالمؤلف إذن ليس (أنا) مكتملة، بل مزيج من العناصر الخاصة والعامة التي توحدت على نحو ناقص.[3] ويكون القارئ بالطريقة نفسها، فهو ذات تتخللها شفرات. وترك القارئ حرا في التأويل أمر مستحيل. لأن القارئ الحر، هو أيضا واقع تحت تأثير الشفرات الثقافية والأدبية التي تشكل الشخص بوصفه قارئا[4]. ومن ثمة، فإن النص الشعري بهذا المعنى، هو نتاج عمل بشري عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني. وفي صورة معينة من الخطاب، تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية للقراء

[1] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 32.
[2] – ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 38 .
[3] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 39.
[4] - ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 39.

الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. فالنص يردد دائما صدى نصوص أخرى. وهو لذلك نتيجة خيارات حلّت محل احتمالات أخرى. وكما يعبر (روبرت شولز): " النص دائما نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة. ومن حق المحلل أن يتأمل فيما كان يجري قبل اتخاذ قرار التوقف، وما يكون استمر حدوثه بعد ذلك. أي فيما أقصاه النص، وما ضمنه أيضا.[1]" لذلك تتضمن فعاليات القراءة للنصوص الشعرية، عودة فعالة تأويلية إلى الإشارات النصية بتحويلها إلى بنى دالة. ومن ثمة فإن النصوص الشعرية تؤول بواسطة شفرات بوصفها علامات تحمل معنى.[2] ولأجل ذلك، يستلزم على المؤول أن يكون على علم بالأعراف اللغوية التي تتم بها صياغة النص الشعري. ثم عليه أن يتجاوز مستوى هذه الكفاءة، بالبحث عن البنى السياقية من المفاتيح التي يقدمها النص. وبمعنى آخر، ينبغي أن يصمم النص الشعري ليكافئ الفعالية التأويلية، وذلك بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، وإقامة بنية تأويلية حول النص نفسه.[3] بهذا المعنى، لا يحقق النص الشعري فعاليته الشعرية إلا إذا كان مشمولا بنص النص الذي يستخدم لبناء تأويل مكتمل ومعقول منه. إعادة الإنتاج هذه، يسميها (روبرت شولز) بـــ (السادية Narrative).أي تمثل النص كما هو(مبنين– structuration) في الذهن. حيث تبدو(السادية) واقعا بعيدا عن واقع النص. وحيث تقفز نحو عالم تخيلي من التأمل بالموضوع.[4] فالكلمات على الصفحة، ليست القصة، والنص ليس الحكي. القصة ينشئها القارئ من الكلمات التي على الصفحة بعملية استدلالية. ومن ثمة، فإن دور القارئ فيها، هو بمعنى ما إبداعي. إذ لا وجود للقصة بدونه. لذلك يمكن إرجاع أي خلاف تأويلي إلى الكلمات التي على الصفحة. غير أن هذه الكلمات لا تتحدث عن معانيها. وجوهر الكتابة في مقابل الكلام، يتمثل في أن القارئ يتكلم بالكلمات المكتوبة التي تخلّى عنها الكاتب. لذلك كانت الكتابة، بكماء، ليتحدث بها القراء.[5] لقد

[1]– روبرت شولز: م.ن: ص 41.

[2] – ينظر: روبرت شولز: م.ن، ص14.

[3]– ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 109 .

[4]– ينظر: روبرت شولز:م.ن، ص 120 .

[5]– ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 188.

كشف (ا.د. هيرش- I.D. Hersh)، أن الذاكرة لا تختزن كلمات النصوص، بل مفاهيمها، ليس الدوال بل المدلولات.[1] هذا يعني أن النصوص الشعرية بعيدة عن الاكتمال. بمعنى أن هناك فجوات وكتما في النص على القارئ ردمها. فحيث تتلذذ النصوص بالمراوغة، تبحث القراءة عن الخاتمة لإكمال نمو المواد النصية. ومن صراع المصالح هذا، يأتي نوع من التوتر.[2] النص الشعري بهذا المعنى، لكي يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه، يجب أن يكون نصا نقديا من حيث بنيته. أي يجب أن يكون نصا متعددا، تحمل أكثر من قراءة، ويشارك في تأسيس لغة نقدية جديدة. كأن الكتابة الشعرية، وهي تنشئ نصوصها، تقوم بتأسيس النص النقد، الذي ينقذ، يبني النص ويهدمه في الآن نفسه[3]. النقد بهذا المعنى يعيد كتابة النص الذي ينقده بشكل آخر، ينقله من بنيته الأولى إلى بنية ثانية. إنه يعيد إنتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه. ومثل هذا النقل ممكن بلا نهاية. ولهذا يتجدد معنى النص بلا نهاية. من هنا كان النقد بحسب (أدونيس) قراءة أولى، أولى دائما.[4] يقول (فيليب سوليرز- P. sollers) إن النقد " يجلو بداهة الوضع المتناقض نهائيا للكتابة ذات النص التي ليست لغة، ولكنها في كل مرة هدما للغة. هذا العمل يجاوز في داخل اللغة، اللغة ذاتها ويعطيها وظيفة لغات. هذا الهدم، هذا النفي، إنما يفسران بالنظرية التي هي إذاً لغة هدم اللغة المشار إليها، جملة العمليات الضرورية لطرح لغة ولتنميتها ولحذفها."[5] النقد بهذا المعنى، لغة تغير الأدوار دون توقف، وتقلب السطوح على شيء لا وجود له، نهاية أو بداية. إنها بحسب (جاك لاكان-J. Lacan)، نموذج للوجه والقفى المتحركين. [6] في هذا يكمن دور النقد، في أنه يصغي إلى طبيعة النصوص، ولا يدرك فيها بدون انقطاع، المعاني الثابتة المحددة، الحقيقية، بقدر إدراكه، كما يقول (بارت)، همس آلة كبرى وهي تعمل بدون كلل على خلق المعاني. بدون هذا

[1]- ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص189 .

[2]- ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 190.

[3]- ينظر إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، ص11.

[4]- ينظر: ادونيس، كلام البدايات: ص 195 .

[5]- ينظر:ادوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: ص 82-83 .

[6]- ينظر:رولان بارت: نقد وحقيقة: ص53

الخلق، لا تكون آلة إنسانية[1].في هذا يتحدد النقد فقط، باعتباره نوعا من أنواع وعي الكلام. أي عندما "تحدث اللغة له مشكلة، تجعله يغوص فيها إلى الأعماق، فلا يقف عندها أداة أو جمالا." [2]إن ثمة تحولا جرى في الكلام الاستدلالي. هذا التحول، هو نفسه الذي يقارب بين القراءة والكتابة في شرط اللغة. إذ أصبح النقد بلاغة جديدة للمتغيرات. إنها حالة يصفها (سولير)، بأنها "عبور الكتابة".[3] حيث أصبحت الكتابة، كينونة مستقلة حرة، لا تخضع في وجودها إلى شروط القارئ، ولا إلى محيط الكاتب. وهي لأنها كذلك فقد صارت بسبب ما هي عليه من حرية، قادرة على تأسيس نفسها في المباعثة والمغايرة والتحول. إنها– ولما كان لها ما أرادت – فقد" توطنت في كهوف الأزمنة غير المعروفة، ورحِم الأمكنة غير المرتادة." [4] النص الشعري بهذا المعنى، هو نص تأسست الكتابة فيه بوصفها نشاطا في حيز القراءة.[5] الكاتب/الشاعر، في هذا المستوى كما يقول (موريس بلانشو– M. Plancho)، لما أنه الإنسان الذي يكتب، يخبئ في ذاته، قارئا لما يكتب، يحس أن بداخله جزءا من القارئ، جزءا حيا وملتزما، قسطا من القارئ الذي لم يوجد بعد. يأخذ ذلك القارئ، المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. من هنا، نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الإنجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ.[6] يقول الشاعر(روني شارل– René Charles) عن نفسه بأنه، "أصل الشخص الذي يلقي، والشخص الذي يتلقى."[7] ولكن لكي يصل هذا الشخص الذي يتلقى إلى التحول الأخير الذي يجعل منه القارئ، يجب أن ينفلت منه الإنتاج الشعري، ينفلت من الشخص الذي أنجزه، يكتمل بالابتعاد عنه، يتحقق في هذا الفاصل الذي يجعله يتخلى عنه بصفة نهائية، الفاصل الذي يأخذ حينذاك بالذات، شكل القراءة، وحيث تأخذ القراءة شكلها. تلك اللّحظة التي تفني الكاتب هي اللحظة التي ينفتح فيها الإنجاز على نفسه. وفي هذا الانفتاح، تأخذ

[1]– ينظر:ادوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: ص 80

[2]– رولان بارت:نقد وحقيقة: ص77

[3]– رولان بارت:م.ن: ص 78

[4]– ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 8 (المقدمة)

8- رولان بارت. م – ن. ص10.

[6] – ينظر موريس بلانشو: أسئلة الكتابة: ص 56

[7] – موريس بلانشو: م.ن: ص 56

القراءة منشأها.[1] هكذا تسعى القراءة إلى "تدمير التراتب المانوي، وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسّخه، مزلاجا مرة يأتي، ومرة فواتح، مما يعرض الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، المتكلم والمخاطب والغائب، الماضي والحاضر والمستقبل للإلغاء. في الأولى تشير إلى التفاعل بين الأطراف المتناقضة والمتعارضة، وفي الثانية تترك الفعل معلقا. هذا الفعل التدميري، يهيئ للقارئ حضرته، فهو الذي يعيد تركيب المتتالية/ المتتاليات بنفسه، يعيد تكوين النص فيما يعيد النص تكوين جسده، رؤيته للعالم. من هنا، تكون القراءة، إبداعا وتأسيسا لعالم، لحساسية مغايرين، لهما اشتهاء المواجهة."[4] النقد إذن هو ذلك التكامل بين اللغة الأولى، واللغة الثانية، يقول (روبرت شولز):"ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. والجهد المبذول في جعل نص شعري، قصيدة، يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن إفشال التأويلات النثرية.و إذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري، تتضمن اهتماما قويا بالمعنى النثري مقرونا بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، أنه يمكن إعادة صياغة أية شيفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحويا أو معجميا. ولا شك أن في ذلك عملا إنتاجيا تعود مكافأته المباشرة على إغناء التأويل نفسه."[1] يعني هذا أن المحك الأساسي لقيمة النص الشعري، هو في أنه متحرك، ليس له معنى ثابت. إذ ليس المعنى الشعري وراءنا، بل هو أمامنا، إننا لا نملكه، بل نتجه نحوه باستمرار. إنه يتشكل باستمرار مع تجدد فعل القراءة، مع كل قارئ بشكل جديد. ومن ثمة، فإن للنص الشعري دلالات بعدد قرائه.[2] يتجه النص إلى قارئ مجهول، وضمنا إلى كل ما يعرف كيف يقرأ. هذا التعميم، هو إحدى نتائج الكتابة الشعرية المثيرة التي يمكن التعبير عنها بصورة مفارقة Paradoxe.

[1] – ينظر: موريس بلانشو: م.ن:ص 56

[4] – محمد بنيس: حداثة السؤال: ص 29.28 .

[1] – روبرت شولز:السيمياء والتاويل: ص 82.81.

[2] – ينظر أدونيس: سياسة الشعر: ص 59 .

الشاعر يخاطب المجتمع عبر شعره، ولا يمكن لأفكاره أن تكون مفهومة للآخرين إلا في سياق عملية الاستقبال الشعري. وعلى غرار كون المنتوج لا يغدو منتوجا فعليا، إلا في الاستهلاك، فإن العمل الشعري لا يكتب حياته الفعلية، ولا يشرع في تأدية وظائفه ضمن منظومة الثقافة الفنية، إلا عند تذوقه من قبل الجمهور. الخطاب الشعري بحسب (بول ريكور–P. Ricoeur) قرين بسند مادي، وهو لذلك يصير أكثر امتلاء بالروح. بحيث يتحرر من ضيق موقف المشافهة.[3] بحيث يفتح الاستقلال الدلالي للنص، نطاق القرّاء الضمنيين. ذلك أنه من طبيعة النص الشعري، أن ينفتح على عدد لا حصر له من القرّاء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة، هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص الذي يفصله عن حاضر الكاتب، ويفتحه على مدى لا محدود من القراء الضمنيين في زمان غير محدد. وينتج عن ذلك، أن إشكالية تملّك معنى النص الشعري، تصبح لا تقل أهمية عن التأليف. حيث يتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية بحسب (بول ريكور)، حيث ينتهي الحوار.[4] حيث تبدد الكتابة الإحالة في السياق الحواري، لتطلقها خارجا، إلى ما وراء الحدود الضيقة للسياق الحواري. وبفضل الكتابة، يكون للإنسان عالم، لا مجرد سياق. كما تؤكد عليه منظومة إيديولوجيا النصوص المطلقة التي تسوغ لمقولة نص بلا إحالة، وأقنمة النص وتجسيده بوصفه كيانا لا مؤلف له. وهي مقولة بالغة التعقيد تتبع خطى شعر (مالارميه Mallarmé). إنها حالة محددة واستثنائية لا تستطيع أن تعطينا مفتاحا لفهم النصوص الأخرى، بما فيها النصوص الشعرية بالمعنى الذي يستعمله (ياكبسون Jakobson) الذي يشمل الأدب الخيالي سواء كان شعرا أو سردا. وكما يقترح (ياكبسون)، أن النصوص الشعرية تتحدث عن العالم لكن لا على نحو وصفي، لا تلغي الإحالة هنا، بل تنقسم أو تنشطر، حيث يحرر طمس الإحالة الظاهرية/الوصفية، قوة الإحالة ويطلقها على جوانب من وجود لما في العالم لا يمكن قولها وصفيا مباشرا، بل

[3] – ينظر بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 63 .

[4] – ينظر : بول ريكور: م.ن: ص 64 .

يلمح إليها فقط بفضل قيم إحالات الأداء الشعري.[1] وكما يحرر النص معناه من وصاية القصد الذهني، يحرر إحالته من حدود الإحالة السياقية. حيث يغدو العالم مجموع الأرحب التي تفتحها النصوص.[2] هذا التوسيع الأرحب الذي يفتحه الشعر لأفق الوجود الإنساني، هو الذي يسمح بالحديث عن الإحالات التي تفتحها النصوص، أو عن العالم الذي تفتحه دعاوى الإحالة في النص الشعري. بهذا المعنى، يقول (مارتن هيدغر M.Heidegger): "إن ما نفهمه أولا في الخطاب، ليس شخصا آخر، بل (مشروع)، أي معالم طريقة جديدة للوجود في العالم. وليس سوى الكتابة (...) بتحريرها نفسها، ليس فقط من مؤلفها، ومن جمهورها الأصلي، بل من ضيق السياق الحواري، ما يكشف صيرورة الخطاب مشروعا في العالم."[3] إن القصائد من حيث هي نصوص لغوية، مغزى وإحالة، تتحدث عن طريقة بنائها الداخلي، وطريقة اشتراعها في كونها تعبر عن حالة وجودية. بانفتاح النص على العالم حيث يتحول النص إلى حضور كلي للمعنى يستقبل قرّاء مجهولين ويتحاور معهم. هذا الحضور الزمني الدائم للمعنى المسطور في النص، ينقل للقارئ بحرية وجود كاتبه، وشكل تفاعله مع العالم. والقارئ يتلقى هذا المعنى وهو مزودا بسوابق دلالية وأعراف قرائية. هكذا يتقابل أفقان لفهم النص: أفق الكاتب الذي أودع فيه ذاكرته الوجودية عن الماضي، وأفق القارئ الذي يريد فتحه على المستقبل. حيث ينصهر هذان الأفقان ليولدا عملية القراءة.[4] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي جمالية تشترك في إنتاجها ذاكرة القارئ. وفي وسعنا إعطاء اسم لهذه الإحالة اللاظاهرية، فهي نوع العالم الذي تتفتح عليه دلاليات الأعماق في النص، أي الانكشاف الذي ينطوي على نتائج مطمورة بخصوص ما يسمى في العادة، بمغزى النص. وليس مغزى النص شيئا وراء النص، بل هو أمامه. ليس بالشيء الخفي، بل هو شيء مفضوح. وما ينبغي أن يفهم، ليس الموقف الأولي للخطاب، بل ما يشير إلى عالم ممكن، بفضل الإحالة غير الظاهرية للنص. فهم النص بهذا المعنى يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة، ومما يقوله إلى ما يتحدث

[1] – ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى: ص 71 .

[2] – ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 70 .

[3] – بول ريكور: م.ن: ص 72 .

[4] – ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 17.

عنه.[1] هذا يعني أن المؤول ليس حرا في صنع المعنى، بل هو حر في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والتداولية التي تخرجه من نطاق كلمات النص. هذا يعني أن المؤول لا يستطيع أن يضفي أي معنى يشاء على النص، بل إنه يستطيع أن يضفي عليه كل المعاني التي يستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية.[2] النص الشعري بهذا المعنى، هو مثال لما يسميه (ايكو Eco) بـــ (العمل المفتوح– L'œuvre ouvert) الذي يفضي بمسالة بلاغية نيابة عن إيديولوجيا معينة، فإنه يعلو أيضا بهذه الوظيفة الإقناعية حينما يسمح بالتأويل المتسع الذي يوجه نصه اللفظي، وإن لم يحدده.[3] هكذا تصبح البنية الدلالية، شيئا ينجزه القارئ عبر عملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص الشعري، وعباراته، بحثا عن النماذج.[4] ينتج عن ذلك، على صعيد التقويم، ألا نقرأ القصيدة بمدى إيحاءاتها المرجعية في عالم معروف و مألوف، بل على العكس، بمدى قدرتها على توليد إيحاءات جديدة تنقلنا إلى عالم غير معروف. فالشعر يتجه بنا نحو عتبات المجهول، إذ ليست القصيدة وصولا، بل سفر. ومن ثمة فإن مقياس حقيقة الشعر، هو في مدى ما يتضمن من وعد بالمستقبل.[5] الشعر بهذا المعنى، ليس قصيدة كتبت، وإنما هو على العكس، قصيدة تكتب إلى ما لا نهاية.[6] من هنا يبقى معنى النص مفتوحا على كل من يعرف القراءة. والحضور الزمني الدائم ommitemporalité للمعنى، هو الذي يفتحه على قراء مجهولين. من هنا، فإن تاريخية القراءة، هي النظير المقابل لهذا الحضور الزمني الدائم. إذ ما دام النص يفلت من مؤلفه، ومن سياقه، فإنه يفلت أيضا من متلقيه.هكذا يهب نفسه قرّاء جددا باستمرار.[1]

ليس النص الشعري في الأساس، برسالة موجهة إلى مدى معين من القرّاء. وهو لهذا، ليس مقطعا في سلسلة تاريخية، بل هو نوع من الموضوع اللازماني الذي قطع

---

[1] – ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 140 .

[2] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص.62

[3] – ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 61 –62.

[4] – ينظر: روبرت شولز: م.ن: ص 92.

[5] – ينظر: ادونيس: كلام البدايات: ص 31.

[6] – ينظر: ادونيس: سياسة الشعر: ص 153 .

[1] – ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب، وفائض المعنى: ص 146.

روابطه بالتطور التاريخي. لذلك يتمنى الشاعر (وليم بتلر ييتس–W.B.Yeats)، أن يكون للقصيدة من المعاني، بقدر عدد قرّائها.[1] والشاعر (إليوت– T.S.Eliot) يقول أن القصيدة شيء يقف بين المؤلف والقارئ. كما أن العلاقة بين المؤلف والقصيدة، تختلف عن العلاقة بينها وبين القارئ. فالقصيدة التي يكتبها الشاعر تخرج من يده إلى الأبد. ومن ثمة يحق للقارئ أن يؤولها، وأن ينتجها من جديد.[2] يقول الشاعر البرتغالي (بيدرو ساليناس– Pedro Salinas):"إن الشعر يرتبط بشكل عال من التفسير يكمن في سوء الفهم. فالقصيدة تنتهي بعد كتابتها، ولكنها لا تتوقف، بل تبحث عن قصيدة أخرى في نفسها، أو في المؤلف أو القارئ أو الصمت."[3] القصيدة بهذا المعنى، تمتلك قوى كامنة في اللغة لا تنتهي بمجرد كتابتها، بل تطلق طاقات جديدة في نفس الشاعر والمتلقي. وهي طاقات تظل كامنة في لغة القصيدة. الفعالية المرعبة للقصيدة، تكون تبعا للأنموذج البلاغي، هذا الأنموذج هو بحسب (بول دي مان– P. de Man)، هو حقيقة لغوية.[4] لهذا، تتولد الرموز الشعرية على هذا المستوى من التعقيد البلاغي. وكان (جورج باتاي– G. Bataille) يقول: " يبدأ القاموس ابتداء من اللحظة التي يكف فيها عن إعطاء المعنى. ولكنه يعطي استخدام الكلمات."[5] ذلك أن الشعر يحطم البعد الوظيفي للغة، بحيث يمكن القارئ من العبور من مستوى استخدام الكلمة واستعمالها، إلى عمل الكلمة ومتعتها. هذه حقيقة اللغة الشعرية، ضرورة عصية على السيطرة، والتي تجعل الأشياء تحدث في العالم المادي للتاريخ. معنى هذا أن التاريخ، ضروري، ولكنه غير حقيقي، من خلال ضرورة جوهرية اللغة.[1] هذه الهوامش كما يعرفها (كانط–Kant)، هي الأماكن التي يكشف فيها المؤلف عن نفسه، وهو يصنع غطاء دفاعيا لنفسه.[2] حتى لكأن الشعر يتكلم لكي لا يفهمه أحد. إنه يؤثر بتعدد معانيه وإشعاعاته غير المألوفة. فالشاعر بحسب

[1] – ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 267.

[2] – ينظر: عبد الغفار مكاوي: م.ن: ص 267.

[3] – عبد الغفار مكاوي: م.ن: ص 267.

[4] – ينظر: جي هيليس ميلر: أخلاقيات القراءة: ص 52.

[5] – رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 348.

[1] – ينظر: جي هيليس ميلر: أخلاقيات القراءة: ص 56.

[2] – ينظر: جي هيليس ميلر: م.ن: ص 29.

(مالارميه) قارئ متفتح لألوان عديدة من الفهم.[3] القصيدة تغري القارئ أن يفهمها بطريقته. إنها تستثيره ليكمل فعل الخلق. هذه القصيدة التي تنطوي على طاقات/ إمكانات لا نهاية لها، لا يمكن أن يستجيب لها القارئ الذي حركت طاقاته في تفسير المعاني والدلالات المختلفة. ومن ثمة، ليس على القارئ أن يفك رموز القصيدة، بل عليه أن يعايش الرمز نفسه بحيث عليه أن يستكشف معاني مختلفة قد تكون غريبة على الشاعر نفسه. يقول الشاعر (بول فاليري– P. Valéry):"إن معنى أبياتي هو ذلك الذي يعطيه لها القارئ."[4] القصيدة بهذا المعنى، توحي بظلال المعاني والدلالات المتحركة. إنها لا تفهم من خلال فكرة ثابتة، بل تريد أن توحي. وهذا الإيحاء، هو نقيض الوصف الموضوعي. إنه إهابة Evocation، وتلميح Allusion، أنه بالإجمال معرفة لا تنشد وحدة المشاركة بين الشاعر والقارئ. إنه لا يريد أن يفرض هذه المعرفة على القارئ. ومن ثمة، فإن قوة هذا الشعر، تكمن فيما يكمن فيه من الغموض، وفيما يوحي به من التساؤلات، وفيما يثيره من الرغبة في التأويل. لنقل تعبير آخر. إن للنص الشعري مستويين: الأول هو النص، كإمكانية لمعان محتملة، أي كبؤرة لتوليد الدلالات. والثاني، هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة. القارئ هو في هذا المستوى، شريك في معنى النص، أي بناء النص.[5] بهذا المعنى، يمكن الإقرار بوجود أكثر من طريقة لتفسير النص الشعري. فالتأويلات ليست متساوية. النص الشعري يقدم ميدانا محدودا من الأبنية الممكنة. ذلك لأنه بقدر ما يظل العالم/الواقع عصيا على الفهم، فإن التجريد الكامل للواقع المحيط به يصير ممكنا. حيث يحصر النص الشعري بعد الواقع في الخطاب، أي العلاقة بواقع يمكن الكشف عنه، على نحو ما يقطع ارتباط الخطاب بالقصد الذّاتي للمؤلف. تعني القراءة بهذه الطريقة، إطالة تعليق الإحالة الظاهرية، ونقل الذّات إلى المكان الذي يقف فيه النص، في إطار هذا الانحباس في مكان لا واقع فيه. ووفقا لهذا الاختيار، لا يعود للنص الشعري خارج ما، بل باطن فقط.[1] ومن ثمة، فليس المعنى بحسب (ليفي

[3] – ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 202.

[4] – عبد الغفار مكاوي: م.ن، ص 202.

[5] – ينظر: ادونيس: سياسة الشعر: ص 59.

[1]– ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى: ص 130

ستراوس– Lévi Strauss)، هو ما يعنيه النص الشعري، أي محتواه، بل هو بنيته النصية.[1]حيث يشكل هذا المنطق إعادة تفعيل قوة النص في موقف معين. هنا يكون النص مجرد نص. ولا تقيم فيه القراءة إلا من حيث هو نص، بفضل تعليق معناه، وتأجيل تحققه.[3] القراءة في هذا المستوى، هي بحسب (هيجل Hegel)، مثل فن العمارة المصرية، هي بحكم توازنها وتساوقها Eurythmie، تتلقى تعيينا رمزيا. حيث يحملنا كل شيء على الاعتقاد بأنها عبارة عن إبداعات وإنشاءات كان فيها فعل الإبداع والإنشاء بالذات، ضربا من العبادة يشارك فيه الشعب قاطبة مع ملكه. حيث تبدو حياة المصريين، وكأن لم يكن لهم من هدف آخر سوى البناء والتشييد. كان المصري القديم، يبحث ويجس ويحاول، فينتج، ولكن من دون أن يصل أبدا إلى رضى كامل، وبالتالي بلا توقف ولا استراحة. وآية ذلك، أن الروح الواعي لذاته لا يصل إلى مبتغاه إلا في الشكل المطلق له فحسب، مما يتيح له أن يفرض حدودا على تظهيره.[4] وإذ صح هذا، فإنه يمكننا القول إن وظيفة التحليل، هي التي تقودنا من علم دلالة السطوح، إلى علم دلالة الأعماق الخاص بالمواقف التي تكون المرجع النهائي للنص. مغزى النص، بهذا المعنى، هو ما يقضي به النص، كطريقة جديدة لرؤية الأشياء. حيث يكون الكشف، خلقا لنمط جديد من الوجود. ومن ثمة فإن ما ينبغي تملكه في النص، ليس قصد المؤلف، وليس السياق التاريخي، بل هو اتجاه الفكر الذي يفتتحه النص. وبعبارة أخرى، ما ينبغي تملكه، ليس سوى قوة انكشاف عالم يشكل إحالة النص. انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء. وتلك هي القوة المرجعية للنص.[5] إنه مشروع عالم، وموقع أولي، اقتراح– Pro-position لنمط من الوجود في الواقع يفتحه النص أمام ذاته عن طريق الإحالة اللاظاهرية حيث يتسع القارئ في قدرته على اشتراع ذاته بتلقي نمط جديد من الوجود من النص نفسه. في هذا الفهم، يعارض (ريكور)، "النفس self، التي تتبع من فهم النص، بالذات ego، التي تدّعي أنها تسبقه. والنص بقوته الكلية على الكشف، هو الذي يعطي

[1]– ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 133 .

[3]– ينظر: بول ريكور:م.ن: ص 135.

[4]– ينظر: هيجل: فن العمارة: ص 50–51

[5]– ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى: ص 145.

الذّات نفسا.[1] النص الشعري بهذا المعنى، ليس مجرد إيصال –الكاتب يهدف إلى التأثير في القارئ– وإنما هو مشروع. الكاتب هنا يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن يعلمه أو ينقل إليه تأثيرا. النص هنا، دعوة وسؤال. ومن ثمة فإن قراءته هي حوار معه. لذلك لا بد أن تكون إبداعية هي أيضا. فالقارئ مبدع آخر.[2] الكتابة الشعرية إذن تخلق قارئها، فيما تخلق أفقها. من هنا كانت الحاجة إذن إلى إجمالية القراءة الإبداعية. يقول أدونيس: "إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة، وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي. أو لنقل، بعبارة ثانية، إن أدب الكاتب، يوجب أدب القارئ. لهذا نرى أن السؤال حول كيفية تلقي النص وشروطه، لا يقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه."[3] وهي حالة تشبه الحالة التي يشرك فيها المشاهد في العرض المسرحي (البريختي– Brechtien)، حيث يفرض على دينامية الإخراج، أن تتدبر ذلك. فيستكد تنقل العمل الدائم، مخيلة المشاهدين باستمرار، بحيث يخلق نوعا من الاندماج بين العرض المسرحي، وقاعدة المشاهدين. بحيث يكون في استطاعة الممثلين أن يخاطبوهم رأسا، وفي كل لحظة.

إن هدف الفن المسرحي بذلك، ليس إظهار نتاج فنّي منجز، بل إشراك المشاهد في خلق المسرحية. بهذا المعنى، لم تعد استجابة الممثل، تعد تبعا للفرد الذي يجسده، بل للشعور/الإنفعال الذي يحس به ذلك الفرد، والذي يشارك فيه جميع الناس.[4] وما دام المشاهد/القارئ في مسرح(بريخت)، يغدو مؤهلا لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التي يجسدها هذا العرض، فإن هذا المشاهد يغدو خبيرا مشاركا في ممارسة ذات نهاية مفتوحة، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع اكتمل إنجازه بعيدا عنه. لذلك فإن نص المسرحية نفسه يظل نصا مؤقتا دائما. قد يعيد (بريخت) كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين، أو يشجع الآخرين على المشاركة في إعادة الكتابة، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختبار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض.

[1] – ينظر: بول ريكور: المرجع السابق: ص 148

[2] – ينظر: ادونيس: سياسة الشعر: ص 60

[3] – ادونيس: م.ن: ص 49

[4] – ينظر: هنري اراغون: الجمالية الماركسية: ص 76.

فهي تجربة لا تكتمل بذاتها، بل بإدراك المشاهد لها.[1] بهذا المعنى، يلتقي (بريخت) مع (بيار ماشري) الذي يعارض فكرة الذّات الفردية للمؤلف، سواء كانت هذه الذّات تقترن بمعنى الخلق، أو معنى الإنتاج. فالمؤلف عنده في المحل الأول، يعمل على مواد معينة، هي الأشكال والقيم والرموز والايديولوجيات والأساطير، يستخرج منها نتاجا جديدا. ولكن المؤلف لا يصنع مواد عمله، بل تأتيه مصنعة سلفا.[2] الجمالية المسرحية (البريختية)، تسعى بهذا المعنى إلى تقوية الروح النقدية في المشاهدين. يقول (بريخت): " إنه لدون الكفاية أن نطلب من فن المسرح معارف وصورا مثقفة للواقع ليس إلاّ. على فن المسرح، أن يثير الرغبة في المعرفة، وأن ينظم اللذة التي نحس بها في تغيير الواقع. فعلى مشاهدينا ليس فقط أن يتعلموا كيف يحرروا بروميثيوس المكبل، بل أن يتدربوا أيضا على اللذة التي ينعمون بها إذ يحررونه."[13] هكذا تقوم الجمالية (البريختية) على أولوية الكائن بالنسبة إلى الوعي. انطلاقا من هذا المبدإ، يقوم الفرق لدى (بريخت)، بين المسرح الكلاسيكي الذي لا يستند إلا إلى الوعي الذي يجعل منه مصدر الكائن، والمسرح الملحمي الذي يضع الكائن على المسرح لكي يتمكن الوعي، باستكشافه، من أن يقرر.[4] انطلاقا من هذا، يميز (بريخت) بين الواقع الذي يمثله المسرح، والتفكير الذي يسببه. وهو ما يجعل المشاهد يحتفظ بمسافاته بالنسبة إلى العرض المسرحي. فهو يشهد في المحصلة، تجربة سوسيولوجية يرافقها تعليق. بذلك ينحصر دور المسرح في جعل الضمائر متيقظة، وشد الإرادات بلا انقطاع نحو مستقبل دائم التجدد، والكشف للبشر عن اتجاه كيانهم المتغير والمستمر.[5] لذلك يتخذ مفهوم التغيير لديه قيمة مطلقة. فالذي يهمه، هو الاحتفاظ بالدينامية والبحث المستمر، والتفكير المتجدد، أكثر منها تحقيق نظام معين. بحيث تخولنا هذه الجمالية أن نذهب ابعد في السعي إلى الحقيقة. ولكنها ليست الحقيقة نفسها. إذ كل مرحلة من التطور تشكل مرحلة متقدمة لا المرحلة النهائية. ضمن إطار هذا الاحتمال الموسع، تصبح الحتمية، هي ذلك الجهد الذي يجعل الإنسان واعيا وضعه.

[1] – ينظر تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الادبي: ص67

[2] – ينظر: تيري ايجلتون: م.ن: ص 69

[3] – هنري اراغون: الجمالية الماركسية: ص 98

[4] – ينظر: هنري اراغون: م.ن: ص 98

[5] –ينظر: هنري اراغون: م.ن: ص 146

فيدفعه حاضره، إلى تحقيق الوضعية الجديدة، ومستقبله، إلى تجاوزها.[1] هكذا فوّض (بريخت) لمسرحه أن يعلم، وهو يتعلم.[2] وهي مقولة تجد مرتكزها في دعوة الفيلسوف (ج.ج. روسو–J-J. Rousseau) الذي يدعو إلى تحويل المسرح من حالة العرض، إلى حالة الحفل الذي يقوم على المشاركة. وهي مقولة تتأسس على ضرورات ثلاث، هي: الحرية والمدنية والديمقراطية. ذلك أن هذا الثالوث، صنع تألق المسرح الإغريقي في مجتمع (أثينا– Athena)، الذي سمح للإنسان بان يفكر بصوت مرتفع. من هنا كانت وظيفة المسرح، في أنه عمل احتفالي، يرفع رهان التعبير الحر من الإنسان الحر، وفي المجتمع الحر. فالمسرح بهذا المعنى، هو لقاء حر، وهو تجمع إنساني. لذلك يفسر (باختين)، تعدد الأصوات في النص السردي، باعتباره نتيجة لظاهرة (الكرنفال)، المهرجان/العيد.[3] بهذا المعنى، يصبح (الآخر) مكونا للكائن، وهو غير متناسق معه كليا. ومن ثمة، تجد تعددية الأصوات معناها، ليس في تعددية كمية (أنا–أنت)، ولكن في أن كل واحد هو المكمل الضروري للآخر.[4] إن الموقع الخارجي للأنا، يعطيها هذا الامتياز بان تراه ككل، وفي الوقت نفسه لا يمكنها أن تتصرف وكأن الآخرين غير موجودين. يقول (بريخت): "إن معرفتي بأن الآخر يمكن أن يراني، تحدد جذريا وضعي. إن اجتماعية المرء تؤسس أخلاقه. وذلك ليس في الشفقة ولا في تجريد العالمية، ولكن في الاعتراف بالطابع المكون للتداخل الإنساني."[5] بهذا المعنى، فإن غنى النص الشعري، هو قدرته على أن يكون حاضرا في فعل القراءة وفي تغيير معيارها الإنتاجي. النقد بهذا المعنى هو ما يتجاوز أدبيته. أنه نقد ثقافي شامل. انطلاقا من هذا، ينظر(جوناتاكولرJ.Kollar) إلى (الأدبية–Littérarité) لا بوصفها وظيفة للعمل ذاته، بل بوصفها طريقة خاصة في القراءة.[6] ومن ثمة، فهو يقترح أن لا تكون القضية، أدبية النص، بل (الكفاءة الأدبية –La compétence littérarité) عند القارئ. فبدلا من الإقرار أن النصوص الأدبية خيالية، ينبغي القول، إن قراءة نص ما بوصفه أدبا، هي قراءته

[1] – ينظر: هنري اراغون: : الجمالية الماركسية: ص103

[2] – ينظر: هنري اراغون: م.ن: ص101

[3] – ينظر: تود وروف: نقد النقد: ص84

[4] – ينظر: تود وروف: م.ن: ص83

[5] – تود وروف: م.ن: ص 85

[6] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتاويل: ص 47

بوصفه خيالا.[1] هكذا تصبح مشكلة الكتابة الشعرية، مشكلة تأويلية. حين تتم الإحالة إلى قطبها المكمل، وهو القراءة. فالتملك كما يحدده (بول ريكور)، هو النظير للاستقلال الدلالي الذي يفصل النص عن كاتبه. ومن ثمة، فإن التملك، هو استهلاك ما هو غريب.[2] بهذا المعنى، فإنه إذا كانت (الآخرية) تحول كل مسافة زمانية ومكانية إلى غربة ثقافية، فإن الامتلاك، هو الفهم الذي يوجهها نحو كل فهم ذاتي. لذلك فإن (التنائي Distanciation)، هو النظير المحرك للتغلب على الغربة الثقافية. حيث تحصل القراءة والكتابة في حلبة هذا الصراع الثقافي. ذلك أن القراءة، هي "الفارماكون Pharmakon)، هي العلاج الذي ينجو فيه معنى النص من غربة تنائيه، ويأتي على مقربة تبدد المسافة الثقافية وتحافظ عليها، وتدمج الآخرية في قلب التملك".[3] هكذا تكتسب العلاقة بين الكتابة والقراءة ، من خلال جدل التنائي والتملك، معناها العميق. إذ ليس التأويل، إلا محاولة جعل التنائي والتغريب، شيئين منتجين.[4] هذه هي خاصية النص الشعري، إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. فالشاعر بحسب (رولان بارت)، يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة.[5] ومن ثمة، فإن الأساس الأولي في تقويم النص الشعري، هو المعرفة الشعرية. معرفة المزايا الخاصة بالابداع الشعري، وماهية اللغة الشعرية. بهذه المعرفة وحدها، يمكن تقويم النص الشعري بخصوصيته، وبالأدوات التي تقدر أن تكشف هذه الخصوصية، وتدل عليها.[6] إن القارئ/المتلقي الذي يستلم الرسالة، يتوجب عليه حل رموزها. أي أن يعيد تركيب معناها انطلاقا من العلامات التي تحوي كل منها على عناصر متفرقة للمعنى، أي على تعيينات تتعلق بالعلاقات القائمة بين كل علامة وغيرها من العلامات.[7]هكذا تغدو لعبة الورق (البازل Puzzle)، رسالة يتوجب على القارئ/اللاعب، إعادة بناء المعنى (الصورة) خلالها، وذلك بأن يضع القطع المتباينة الأحجام في مواقعها المناسبة بواسطة تعيينات تحدد الخطوط والألوان والأشكال التي

[1] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتاويل، ص 47

[2] – ينظر: بول ريكور: نظرية التاويل، الخطاب وفائض المعنى: ص79

[3] – بول ريكور: م.ن: ص79–80

[4] – ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 81

[5] – ينظر: رولان بارت: لذة النص، ص70.

[6] – ينظر: ادونيس: كلام البدايات: ص207

[7] – ينظر: بيار غيرو: السيمياء: ص19

تحتويها. وكلما كثرت التعيينات، واتضح تحديدها، تسهل إعادة بناء المعاني- الصور. لذلك تبدو إعادة بناء (البازل)، غاية في الصعوبة حينما تتضاءل الفروق بين كل قطعها. غير أن لعبة (البازل) الصعبة، هي في الحقيقة أكثر إثارة للاهتمام بمقدار ما تثير في نفس اللاعب من الانتباه وهو يعيد بناءها، أي فك رموزها وتأويلها.[1] هنا تكمن أهمية القراءة، في أنها رغبة في تأويل وإعادة بناء الرسالة. هكذا يمكن الحديث عن نوع من الاتحاد بين المرسل والمتلقي عبر الرسالة الشعرية التي تحمل معها غائيتها. فهي لا تسعى إلى إبراز مضمونها المرجعي، بقدر ما تتوجه إلى تثبيت علاقة الملتقي بالمرجع، انسجاما مع تصنيف (ماك لوهان- Mc. Luhan) الوسائط، إلى (حارّة) و(باردة). إذ تكون الرسالة (حارّة) بمقدار ما توفر من عناصر محللة للرموز تتناول مدلولا بغض النظر عن غنى أو فقر هذا المدلول. وتكون الرسالة (باردة) بمقدار ما يكون عدد النقاط المكونة لها ضئيلا. ومن ثمة فإنه كلما كانت المادة (المعلـــمَة) أكثر كثافة، صارت أكثر حرارة، والعكس صحيح.[2] لذلك فإن حرارة الرسالة مرتبطة بمشاركة المتلقي الذي يتوجب عليه أن يؤول الرسالة ويوفر لها بالتالي، العناصر الإعلامية التي تفتقدها. المرسل بهذا المعنى، هو الذي يؤدي معنى الرسالة الحارّة. أما المتلقي المعني مباشرة بالاتصال، فيؤدي معنى الرسالة الباردة.[3]

لقد أظهر النقد الجديد، وخاصة مع تجارب (ما بعد البنيوية)، أنه بإمكان الناقد اختصار النص إلى مركبات يكمن معناها في نظام العلاقات الشكلية التي تربطها فيما بينها، أكثر من مضمونها التاريخي الموافق لها. يمكن أن نحيل في هذا الصدد، إلى عمل (رولان بارت R. Barthes) الدال، [S/Z]. فقد اظهر (بارت) في هذا البحث الذي هو بمثابة تأويل مواز خطي لرواية (سرازين-Sarrazin) للروائي (بلزاك-Balzac)، كيف يمكن للناص أن يكون مولدا لقراءات عديدة تعتمد على مجموعة من أنظمة الرموز المتراكبة والمتشابكة: صوت التجربة، صوت الحقيقة، صوت العلم، صوت الشخص. بحيث يصير هدف النقد- القراءة، تحرير النص، وتصحيح انتشاره الدلالي، وذلك بإعادة

[1] - ينظر: بيار غيرو: السيمياء: ص 20

[2] - ينظر : بيار غيرو: م.ن: ص 23

[3] - ينظر: بيار غيرو: م.ن: ص 24

تنظيم أنظمة الرموز وأشكال الدلالة التي يضمها في ثناياه.[1] هذا ما يسميه (بارت) بالنص الكتابي الذي يلزم القارئ بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه. ومن ثمة، إعادة صياغة استنتاجات تساعد في بناء النص المقروء. إذ يرفض (بارت) فكرة وجود أي ارتباط ثابت بين (الدال.Signifiant) و(المدلول.Signifié).ويذهب إلى أن الدوال تعوم جاذبة المدلولات التي تختلط بها لتصير دوالا لمدلولات أخرى إضافية.[2] لقد حاول (بارت) أن يولد منهج تحليل مناسب للمادة التي يتأمل فيها، ثم أن يفحص هذا المنهج بالمادة. لقد كان للمنهج استعمال تطبيقي أوسع أيضا. لذلك كان (بارت) سيميائيا أكثر اكتمالا، لأنه يبحث عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص دلالاته. هذه القراءة يسميها (بارت) بالقراءة (اللعبية).إنها الكتابة ضمن اللذة، حيث يكون فضاء المتعة قد خلق. هذه القراءة– اللذة، هي وحدها التي تضمن حقيقتها.[3] وهذه اللذة– Plaisir لا ترتكز على إيقاف سلسلة الأنساق، على تأسيس حقيقة، وإنما ترتكز على مواصلة/ مضاعفة هذه الأنساق، ليس من خلال كمياتها المحدودة، وإنما من خلال تعدديتها. هذا التعدد في النص، هو الذي يلغي التقرير باعتباره الأصل والحقيقة. لأن النص، مجموعة من المنجزات، إذ كل مجاز دليل بلا قاع. كل مجاز سفر بدون قرار. والقراءة تعمل على مضاعفة هذه الاستعارات، وليس فقط تلخيصها. هذا التعدد في النص، راجع إلى القدرة السيميوزيسية– semiosis التي تلعب لعبة الأدلة. إنها الإخراج المسرحي للرمزي، ليس للمحتوى، ولكن للانعطافات، للرجعات. بالإجمال، لمتع الرمزي signifiance .إنه المعنى من حيث هو إنتاج حساسية شهوانية.[4] (بارت) بهذا المعنى، يجعل الرمز يتحدث عن الرمز وينسج حول استعارة وحيدة، استعارات عديدة مثل ما قام به في مؤلفه (س/ز– s/z) الذي يصف فيه النص القصصي انطلاقا من تقطيعه إلى وحدات للقراءة– texie. هذه الوحدات، هي نتاج تقطيع نصي قائم على وجود وحدة معنوية قابلة للعزل. وهي بذلك، تقطيع اعتباطي لا تحكمه أية قواعد. فكل وحدة، تشتمل على مجموعة من السنن يقوم المحلل بالكشف عن موقعها

[1] – ينظر: بيار غيرو: السيمياء: ص 109.

[2] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 245. (الملحق)

[3] – ينظر: رولان بارت: لذة النص: ص 25.

[4] – ينظر: رولان بارت: م.ن: ص 105.

من الدلالة العامة للنص. يقول (بارت): "فأنا لم أتكلم لا عن بلزاك ولا عن زمنه. كما أني لم أقم لا بالتحليل النفسي لشخصياته، ولا الموضوعاتي للنص، ولا الاجتماعي للنكت. فأنا إذ انكببت على المآثر الأولى لآلة التصوير، القادرة على تفكيك خبب الحصان، فقد حاولت، على نحو من الأنحاء، أن أصور قراءة سارازين تصويرا بطيئا. ولم تكن النتيجة كما اعتقد، لا تحليلا بالمعنى الدقيق (...) كما لم تكن صورة أيضا (...) فما يكون إذن نص s/z ؟ إنه بكل بساطة نص. وإنه لنص نكتبه في رأسنا عندما نرفع الرأس."[1] إن ما قام به(بارت) في(s/z)، هو نوع من التأويل النيتشوي– Nietzscheien) لحكاية (سارازين). هذا التأويل الذي هو الانفتاح على التعدد وليس إعطاء معنى واحد للنص. في (s/z)، يتخلى (بارت) عن الخطاب النقدي، ليدخل في خطاب القراءة (قراءة– كتابة). ومن ثمة، فإن (s/z) ليس قراءة ثانية (لسارازين)، وإنما هو كتابة لقراءة (سارازين). أوهو بالأصح (قراءة للقراءة). إنها (الميتا قراءة la meta-lécture). هكذا تجعل القراءة المكتوب، بدايات لا تنتهي. إنها تكور المكتوب على نفسه، حتى كأن كل بداية فيه تظل بداية. لهذا كانت نصوص القراءة هي، نصوص البدايات المفتوحة. إنها تكتب وتقرأ، ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة. ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة. يقول(بارت): "إن ما أتذوقه في قصة من القصص، ليس هو مضمونها مباشرة ولا بنيتها، ولكني أتذوق بالأحرى الخدوش التي أفرضها على الغلاف الجميل: إنني أركض، وأقفز، وأرفع رأسي، وأعود للغوص ثانية."[2] ينتج عن هذا نظامان للقراءة: قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل النص، تهتم بامتداد النص وتجهل ألعاب اللغة، وقراءة لا تعطي شيئا. إنها تزن النص، فتلتصق به وتقرأه حرفيا، وتلتقط في نطاق النص ما حُذف من أدوات الوصل التي تقطع اللغات دون أن تقطع النص. إذ ليس الاتساع المنطقي هو الذي يأسرها، بل توريق المعنى.[3] إنها القراءة التي تقطع النص، تكون مفتوحة لأنها تعود إليه وتتغذى منه. هي التي يحاول (بارت) أن يكتبها، حتى تصبح

[1] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 40.

[2] – رولان بارت: لذة النص: ص 36.

[3] – ينظر: رولان بارت: لذة النص: ص 37

هــذه القــراءة بدورها موضوعا لقراءة جديدة. نص القراءة بهذا المعنى، هو نص يبعثــر ويفرق. إنــه ذلك النص الذي نكتبه ونحن نقرأ حيث تظل بعض قيود السير (الترقب) تناضل فينا من غير توقف، مسلحة بقوة النص الانفجارية، وبطاقته الاستطرادية. فمع منطق العقل، الذي يجعل من هذه القصة، قصة قابلة للقراءة، يختلط المنطق الرمزي. وهذا المنطق ليس استنباطيا، ولكنه منطق ترابطي. إنه يربط مع النص المادي أفكارا أخرى، وصورا أخرى، ومعان أخرى. إذ لا وجود للنص وحده. يوجد مباشرة في النص الذي يقرأ، معنى إضافيا لا يستطيع القاموس ولا القواعد أن تكشف عنه.[1] إذ لا وجود إلا للتأويل نفسه. وهو شكل من أشكال إرادة القوة. لا يوجد بوصفه كائنا، ولكن بوصفه سيرورة. صيرورة من حيث هو هوى نيتشه.[2] بهذا المعنى، فإن تحليل نص يمنح اللّذة، لا يوفر الذّاتية، بل الفردية. ذلك المعطى كما يقول (بارت) "الذي يجعل من جسدي منفصلا عن الأجساد الأخرى. فيملكه ألمه، أو يملكه لذاته: إن ما أجده هو جسد المتعة."[3] أي ذلك الذي يأخذ النص وأثقابه، فيدخل في ملهاة لا أساس لها، ولا حقيقة، وسيرتمي عبر النص.[4] إن لذة النص بهذا المعنى، هي القيمة المتنقلة إلى قيمة الدال الفاخر.[5] ومن ثمة، فإن نصوص المتعة هي نصوص يمكن انحرافها في أنها كائنة خارج كل غاية يمكن للمرء أن يتخيلها، إنها الانحراف في أقصى تطرفه. إنها تطرف متجاوز دائما، تطرف فارغ، ومتحرك، ومفاجئ. وان هذا التطرف، ليضمن المتعة.[6] من هنا، فإن فتح النص، وطرح نسق قراءته: هو الاعتراف بأنه لا توجد حقيقية موضوعية أو ذاتية للقراءة، ولكن توجد فقط حقيقة لاعبة. فأن نقرأ، فإن هذا يتطلب أن نجعل جسدنا يشتغل ملبيا نداء إشارات النص، ونداء كل اللغات التي تعبره وتشكل ما يشكله عمق تموج الجمل.[7] هكذا يصبح النص الشعري، ليس مجرد سلسلة من الأنساق اللغوية، بل

[1] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 41

[2] – ينظر: رولان بارت: لذة النص: ص106.

[3] – رولان بارت: م.ن: ص 107

[4] – ينظر: رولان بارت: م.ن: ص 108

[5] – ينظر: رولان بارت: م.ن: ص 111

[6] – ينظر: رولان بارت: لذة النص: ص 92

[7] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 42.

هو شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الصفحة أن تقرأ كنص. إن قراءة مشاركة بفعالية في إنشاء معنى النص، وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي، تولد لذة- متعة أكبر في مواجهة النص، وتصيب بشيء من الزهو من جراء المشاركة الفعالة في عملية إنتاج النص الذي يدفع باستمرار إلى انتهاك/خرق أفق التوقعات التلقائية لدى القراء. إنه النص الذي يحتوي على درجة قصوى مما يسميه (ريفاتير Riffaterre) بـ (الفخامة Monumentalitie). وهو يعني،ضرورة انتقاء القصيدة ونظمها نظما محسوبا لإعطائها ديمومة. ضرورة تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة.[1] (المعنى) الشعري بهذا المعنى، هو فعالية الكلام، أي فعالية العلاقات التي ينتجها الكلام. في هذا الحيز، يمكن القول أن القراءة في بعض أوجهها، هي الكشف عن هذه الفعالية.[2] ومن ثمة، فإن نجاح البحوث النصية بحسب (بارت)، لا يستند إلى نتيجة، ولكنه يستند إلى الطبيعة الفكرية لتعبيره. ذلك لأن البحث الأدبي لا يستطيع أن يقلب لغته على نفسها، ويتخلى عن سوء نية العالم. بكلمة، إنه يغير مكان المؤلف والقارئ.[3] ومن ثمة، فإن القراءة بهذا المعنى، لا تقدس النص وتجعل منه الآلهة الأسطورية لتصوف جديد، ولكن لكي تشير إلى كتلة، والى حقل، يرغم على تعبير تجريئي وليس على تعبير رقمي. ومن ثمة، فإن العبور بين النصوص، يحتم تغيير الترقيم. ذلك أن النص ليس موضوعا حسابيا، ولكنه حقل منهجي تتتابع فيه العبارة والتعبير تبعا لحركة (إينشتاينية- einsteinienne) أكثر من كونها حركة (نيوتينية- Newtonisienne). كما يتتابع فيه المعلق على المعلق.[4] حينها لا تقدم (شعرية) القراءة عالما واضحا ويقينيا. إنها على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص. إنها شكل من أشكال المعرفة يتماهى مع التغيير والحركية. وهي لذلك معرفة مفتوحة شأن النص ذاته. إن شعرية القراءة بحسب (أدونيس)، هي "تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدوات

[1] – ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 94.

[2] – ينظر: أدونيس: كلام البدايات: ص 194.

[3] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 124.

[4] – ينظر: بارت: م.ن: ص 127.

اكتشاف، وعلاقات اكتشاف."[5] وإن هذا ليكون في اللحظة، التي تصل فيها القراءة، إلى ربط موضوعها بخطابها، وإلى فك ملكية المعرفة بالنور الذي يحمله على أشياء أفضل من مجهولة غير منتظرة. في هذه اللحظة، تصبح القراءة محادثة حقيقية. وبكلمة تصبح إنتاجا.[1] وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى، فإن القراءة بدورها، وهي تسلك سبيل التأمل، ترى إلى الكتابة في فضائها لا في خطيتها.

II- هل النقد الأدبي، (علم) ؟

هنا لا بدّ من التأكيد على حقيقة أساسية في نظرية النص، هي أن النص ليس تصورا، وإنما ممارسة. ذلك أن الكلام عن الكلام، لا يمكن أن يكون إلا كلاما آخر، نصا جديدا. فنص القراءة، بوصفه لغة على لغة، كتابة على كتابة، لا يستطيع أن ينطلق ويؤسس نظمه/أنساقه الخاصة، إلا من النص نفسه، نص الكتابة، من إشكالية اللغة الأولى.[2] فالنص بحسب (إيكو Eco)، هو نتاج لغة تمّ التكلم بها، أو هي قيد التكلم بها.[3] ومن ثمة، فإن القارئ، يعيد كتابة النص الذي يقرأه/ ينقده بشكل آخر، ينقله من بنيته الأولى إلى بنية ثانية. ومثل هذا النقل ممكن بلا نهاية. لهذا، يتجدد معنى النص بلا نهاية.[4] بهذا المعنى، فإن المعنى الشعري لا يقع وراءنا، بل هو أمامنا، إننا لا نملكه، بل نتجه نحوه باستمرار. والنقد هو تورط داخل هذه اللعبة، بل هي ما يؤسس له النقد. بذلك فقط، يتجاوز النقد الأدبي حدود (أدبيته– Littérarité). إنه نقد ثقافي شامل.[5] ومن ثمة، تصبح عمليتي القراءة والكتابة، ممارسة تقدم كل منها حين تمارس في علاقاتها

[5] – ادونيس: كلام البدايات: ص 37

[1] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 129

[2] – ينظر : الياس خوري: الذاكرة المفقودة: ص 11

[3] – ينظر: امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،ترجمة: انطوان ابو زيد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط1 . 1996. ص15.

[4] – ينظر:أدونيس:كلام البدايات: ص 195

[5] – ينظر: أدونيس: م.ن: ص 196

بالأخرى، إنتاجا. وفي نطاق التبادل العلائقي الوظيفي بين الإنتاجيتين، تغدو الممارسة عليهما إنتاجا كذلك[6].

[6] – ينظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط1 1985. ص13.

النقد بهذا المعنى، فن يرتقي مع اللغة، فهو لا يستخدم النص الذي ينقده، إلاّ قمة جبل، كأنها المطار الذي ينطلق منه.[1] إذ ليست قراءة النص لذاته، بل للشيء الكامن فيه بوصفه قوة داخلية تحفز إعادة النظر التي هي أيضا إعادة كتابة. ومن ثمة، تصبح الذّاتية، تلك الإيديولوجيات، هي أكثر وظائف النص، المحفورة ضمنه أكثر من أي شيء يدخل من الخارج. إن النقد بوصفه إعادة كتابة هو ايجابي جدا، ومانح للحياة، إنتاجي وافتتاحي. إنه استجابة لأمر معياري، الأمر الذي يشق قنوات جديدة فائضة في الكتابة، للقوة الكامنة المستجابة من خلال النص المقروء. النقد باعتباره إعادة كتابة، هو بدوره إنجازي. وأن تكن الكتابة ذات قيمة، فذلك لأنها فعل إنتاج تفتح مدخلا للقراءة، ليس إلى معنى النص في ذاته، بل إلى جوهر القوة الكامنة في النص. ولأن القراءة بدورها فعل إنتاجي، فذلك لأنها تجعل الأشياء الأخرى تعمل بدورها. إنها استجابة تخلق أيضا نصا آخر، الذي هو فعل جديد. هكذا يصبح النص الشعري، هو مثال للقوة الإنتاجية. ومن ثمة، فإن مهمة الناقد، هي أبدا، في أن ينطلق في لغته، أن يحرّر اللغة المقيدة في عمل إعادة خلقه لذلك العمل. هكذا، نجد في الانتقال من التفاعل إلى الفعل، إلى فعل الفعل، مسارا ممتدا لا متناهيا من العلائق القائمة بين فعاليتي الكتابة والقراءة، في إطار فاعلية إنتاج الخطاب. ومن ثمة، فإن الخطاب الشعري الذي يرمي إلى ممارسة الإنتاج، هو خطاب شعري جديد. كما أن الخطاب النقدي الذي يرمي إلى التجاوز، هو خطاب نقدي جديد. هكذا فإن الكتابة والقراءة، وهما تتحملان بعد الإنتاج، تتميزان عن عادات الإنتاج النمطية في مختلف المجالات. ولعل الدلالة الإنتاجية بطابعها المتميز، هي التي أضفت عليهما صفة التجديد، كتابة وقراءة.[2] لهذا يرى (بيار ماشريP.machery)، أن العمل الأدبي لا يرتبط بالايديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله. إذ لا يمكن الشعور بوجود الايديولوجيا في النص الأدبي، إلا من خلال جوانبه الدالة الصامتة التي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة. وما دام النص يحتوي هذه الثغرات/الصوامت، فإنه يظل دائما غير متكامل. وبدل أن يكشف عن وحدة متجانسة، فإنه يكشف عن صراع المعاني

[1] – ينظر: جي هيليس ميلر: أخلاقيات القراءة: ص 158 .

[2] – ينظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة: ص 24.

في داخله. لذلك، تكمن دلالة النص الأدبي في الخلاف بين معانيه. ذلك أن بنية النص الأدبي، غير مركزية. إذ ليس في بنية النص سوى الصراع والمخالفة المستمرة بين المعاني. ومن ثمة، فإن النص الأدبي بهذا المعنى، (متفرق)،(مشتت)،(متعدد)،(غير منتظر). وبكلمة، فإن النص الأدبي، كامل في عدم اكتماله. ومن ثمة، فإن القراءة، هي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال في النص، والكشف عن مبدإ الصراع في معانيه.[1] فالنص الأدبي متمفصل في وجهين: على مستوى المقطوعات، وعلى مستوى الأشكال، وعلى مستوى علاقتها معاً بالنسبة للواقع كما يتجسد في الايديولوجيا. هذا في حين أن نظام التركيب ليس هو الأساس، إذ أنه لا يتخذ مكانه هناك إلا من أجل حلّ التعارضات وهمياً: تعارضات الايديولوجيا المحولة من قبل العمل الأدبي، ومن أجل تدارك اختلافها. لذلك يؤكد (ماشري) بان السؤال النقدي الحق، ليس هو ماذا نفعل حين نكتب أو حين نقرا؟ ولكنه إلى أي شكل من أشكال الضرورة يحيل العمل؟ وما هي مكوناته؟ ومن يخلع عليه حقيقته؟ السؤال النقدي بهذا المعنى، ملزم بأن يوجه اهتمامه للمادة المصاغة، وللوسائل التي تصوغها.[2] النقد هو أكثر من قراءة، فهو ليس تفسيرا للنص وحسب، إنه معرفة، أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النص. والنقد في ذلك امتحان للنص، وتساؤل دائم. وهو بذلك يظل بدءا يؤسس لبدايات كلام آخر.[3] ومن ثمة، فإن كل نقد بهذا المعنى، لا يكون نقدا، فهو بحسب (ابن عربي) كلام لا يعول عليه.[4] يقول الشاعر الألماني (نوفاليس Nouvalis): "من لا يستطيع أن يبدع القصائد، لا يمكنه أن يحكم عليها إلا حكما سلبيا. النقد الأصيل يربطنا بالقدرة على إبداع نفس الإنتاج الذي ينقده. الذوق وحده لا يحكم إلا حكما سلبيا."[5] ذلك أن كل ما نقرأه أو نسمعه، يغطينا كما لو أنه غطاء، وهو يحيط بنا ويغلفنا كما البيئة. وإنه ليمثل بهذا المجال المركزي. وأما هذا المجال

[1] – ينظر تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي: ص41

[2] – ينظر: لوسيان غولدمان: (مشترك): البنيوية التكوينية والنقد الادبي، ترجمة محمد سبيلا،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، ط1 1984. ص85.

[3] – ينظر: أدونيس: كلام البدايات: ص 190.

[4] – ينظر: محي الدين بن عربي: رسالة لا يعود عليه. الرسائل. ص 192.

[5] – عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 48.

المركزي، فهو معطى من معطيات العصر وقيمه. لذا فهو معطى من معطيات ذواتنا. وما دام الأمر كذلك، فإن زحزحة ما هو معطى لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لزلزلة. وإن ما نحتاجه، هو زلزلة الكتلة المتوازنة للكلام، وتمزيق للغطاء، وإزعاج نظام الجمل، وتهميش بنى اللغة. ذلك أن كل بنية بحسب (بارت)، هي تشييد للمستويات.[1] لذا فإن النقد هو الذي يفتح أزمة، وهو الذي يمزق، ويشقق الغطاء، ويفسح قشرة اللّغات. إنه فن ملحمي، يبطل نسيج الكلام، ويبعد التمثل من غير أن يلغيه. ومن ثمة، فإن الزلزلة بهذا المعنى، إعادة إنتاج، هي ليست محاكاة، ولكنها إنتاج منفصل. إنها تشكل فسحا/مجرات قابلة لسبر لا يتناهى. وهذا ما ينقل العمل النقدي بعيدا عن كل وهم يتعلق بالنتيجة نحو إنتاج محدد لكتابة إضافية، لا يمثل النص الوصي فيها سوى النص المسبق.[2] يتخذ الخطاب لنفسه مكانا عن طريق المباعتات. بهذا المعنى، فإن أي خطاب جديد، لا يستطيع أن ينبثق إلا بوصفه تناقضا. لذا فهو يمشي على عكس العقيدة السائدة. وهو لذلك، لا يستطيع أن يلد إلا بوصفه اختلافا، وتميزا، وانفصالا ضد هذا الذي يلزق. النقد بهذا المعنى، يعني وضع النص في أزمة.[3] ومن ثمة، فإن النقد لا يمكن أن يتقدم إلا في المعنى، وليس خارجه. والناقد إذ يحرّر القراءة من كل معنى، فإن هذا يعني أنه يفرض قراءته أخيرا. ذلك أن رفض المعنى، ينقلب إلى ذاتية. وبكلمة، يجب ممارسة نوع من المابين الدلالي.[4] ومن ثمة، فإنه إذا كان النص الشعري إبداعا، فإن عملية قراءته، تفكيكه وإعادة صياغته، بدورها تندرج ضمن إطار الإبداع. إنه إبداع ينهض على غرار إبداع آخر. فالنص الشعري الذي يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه، يجب أن يكون نصا(نقديا) من حيث بنيته؛ أي يجب أن يكون نصا متعددا يحمل أكثر من قراءة، ويشارك في تأسيس لغة نقدية. فكأن الكتابة الشعرية، وهي تنشئ نصوصها، تقوم بتأسيس

[1] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 305.

[2] – ينظر: بارت: م.ن: ص 381.

[3] – ينظر: بارت: م.ن: ص 438.

[4] – ينظر: بارت: م.ن: ص446.

النص النقدي الذي ينقد، يبني النص ويهدمه في الآن نفسه.[5] بهذا المعنى، فإن لا نهائية التأويل بحسب (إيـــكو)،لاتقودإلاإلى تدمير المبادئ والقواعد الثـــابتة. فـــأن يكون التأويل لا متناهيا، معنـــاه أن كل الإحالات ممكنة حتى لو أدت إلى إنتـــاج مدلولات عبثية. فـــ (اللامتناهي)، هو الذي لا يملك حدودا ولا تحكمه نقطة نهائية ولا يخضع لغاية.[1] ومن ثمة، فإن النص الشعري بهذا المعنى، ما هو في المحصلة إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري، بآلية تكوينه ارتباطا لازما. فأن يكوّن المرء نصا، يعني أن يضع حيز الفعل، استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة (الآخر)، شان كل استراتيجية.[2] لذلك يستشف الكاتب وجود القارئ النموذجي الذي يكون جديرا بعملية (التعاضد–coopérative) من أجل التأويل بالطريقة التي يراها ملائمة وقمينة بأن توثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله تكوينيا.[3] وبما أن المؤلف يفترض كفاية قارئه النموذجي، فإنه يعمد إلى تأسيسه في الآن نفسه، أي يجعله يؤثر في النص بما يؤدي إلى بنيانه. وبالتالي فإن النص الشعري إذ يقوم على كفاية، فإنه يساهم في إنتاجها أيضا. ذلك أن النص الشعري يشبه لعبة (ليغو Lego) التي تتيح بناء كل أنواع الأشكال بحسب الاختيار.[4] ومن ثمة، فإن النشاط التعاضدي/التعاوني، يحوّل النص الشعري إلى شبكة من التأويلات لا متناهية. تحوّل النص الشعري إلى محض مغامرة تأويلية. ومن ثمة، فإن القارئ المثالي للنص الشعري، إنما هو ذاك (العامل) الجدير بأن يضع موضع الفعل، في سياقة الزمن، أكبر عدد ممكن من القراءات المتقاطعة. لذلك يسعى الكاتب إلى بناء قارئه الخاص، عبر استراتيجية نصية شديدة الانفتاح. من هنا، فإن النص الشعري الذي لا يساهم في إنتاج قارئه، يصبح عصيا على القراءة، ويصير كتابا آخر مختلفا. هكذا يلازم مفهوم التأويل على الدوام، جدلا بين استراتيجية المؤلف، واستجابة القارئ النموذجي.[5]

---

[5] – ينظر: إلياس خوري: الذاكرة المفقودة: ص 11.

[1] – ينظر: امبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 14.

[2] – ينظر: امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية: ص 67.

[3] – ينظر: امبرتو ايكو: م.ن: ص 68.

[4] – ينظر: ايكو: م.ن، ص 69

[5] – ينظر: ايكو: م.ن: ص 73..

بهذا المعنى، فإن القراءات المتعددة للنص الشعري، هي قراءات ممكنة التحقق. لذلك تبقى مجرد اقتراحات خلاقة. فمن خلال هذه القراءات، تنتج النصوص الجديدة على الدوام. ولا غرابة أن يتوصل الكاتب، إذ يكتب هذا النص الآخر، المختلف، إلى نقد النص الأصلي، أو إلى الكشف عن إمكانياته عبر سبر أغوار قيمه المتوارية. بهذا المعنى، يصير كل نص أعيد إنتاجه، أجمل، إذ يغدو نصا آخر. ذلك أن النص الشعري، إن هو إلا الاستراتيجية التي تشكل عالم تأولاته. ومن ثمة، فإن كل إقرار باستخدام النص استخداما حرا، إنما يتلاءم مع القرار بتوسيع عالم الخطاب.[1] هكذا يصير القارئ النموذجي، هو "جماع شروط النجاح أو السعادة التي وضعت نصيا، والتي ينبغي أن تستوفي في سبيل أن يؤول النص إلى تأونه الكامل في مضمونه الكامن."[2]من هنا، كان المؤلف والقارئ النموذجي، استراتيجيتان نصيتان. فإذا اعتبرنا المؤلف التجريبي بمثابة فاعل التلفظ النصي وقد صاغ فرضية حول القارئ النموذجي، فإن القارئ التجريبي بحكم كونه فاعلا ملموسا لأفعال التعاضد، ينبغي له أن يرسم لنفسه فرضية المؤلف، مستخلصا إياها من معطيات الاستراتيجية النصية بصورة مضبوطة. وبكلمة، يصبح التعاضد النصي، هو "المقاصد المتضمنة للفظ وهي في حالة، الإمكان."[3] ومن ثمة، يتوجب على القارئ التجريبي واجبات (فقهية لغوية) في سعيه إلى أن يكون (قارئا نموذجيا). وأهم هذه الواجبات، أن يعاود اكتساب أرموزات codes المرسل بأكبر قدر من التقريب.[4] النص الشعري بهذا المعنى، هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات، ليأتي القراء بالمعنى.[5] وهي فكرة تحيل على فكرة (الإنزياحEcartement)الدائم للدلالة.وهي فكرة عبر عنها الشاعر(بول فاليري P. Valery) حين قال: "لا وجود لمعنى حقيقي للنص."[6] النص الشعري بهذا المعنى، كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط

[1] – ينظر: ايكو: القارئ في الحكاية، ص 74

[2] – ينظر: ايكو: م.ن: ص 77

[3] – ينظر: ايكو: م.ن: ص 78

[4] – ينظر: ايكو: م.ن: ص 79

[5] – ينظر: ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 22.

[6] – إيكو" م.ن: ص 37

اللانهائية. حيث تصبح اللغة عاجزة على الإمساك بالدلالة. ومن أجل إنقاذ النص الشعري؛ أي نقله من وضع الحاضن للدلالة والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، يستلزم فهمه/ قراءته على أساس أنه سطح يخفي دلالة خفية. فعوض أن تتحدث الكلمات، فإنها تخفي ما لا تقول. ذلك أن مجد القراءة، يكمن في اكتشافها بأن النصوص الشعرية بإمكانها أن تقول مالا يودّ الشاعر/ الكاتب التدليل عليه. من هنا، لا إمكانية شرحها. فسر النص الشعري، يكمن في عدمه. لهذا كان قارئ الشعر، قارئا نموذجيا يشكو من أرق مثالي.[1] فالنص الشعري بمجرد ما ينفصل عن مرسله، وعن شروط إنتاجه، فإنه سيحلق في فضاء فسيح من التأويلات التي قد لا تنتهي عند نقطة بعينها.[2] لذلك تركز نظريات التأويل على تحديد (المعنى)، بينما تقوم الشعريات بالوصف العلمي للنص دون الانشغال بالدلالة. يشدد التأويل على تاريخية النص الشعري، لذلك فهو يجهد من أجل تحديد معنى التاريخ الشعري بعيدا عن أطروحات النقد التقليدي، وأطروحات سوسيولوجيا الأدب. ومن ثمة، فإن نظريات التأويل، تنظر/ تقرأ النص الشعري في التاريخ؛ أي في أفق إنتاجه التاريخي. أي أنها تبحث في الكيفية التي يعلل بها الشاعر/ الكاتب إنتاجه؟ وإلى أي حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الإنتاج نفسه؟ وما الداعي إلى هذا التعليل؟ وكيف تندمج حياة الكاتب ضمن هذا التعليل؟ من المفيد عند الدراسة، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الأسئلة، ونُعنَى بدراسة التصور الواعي أو أشبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول عالم الكتابة. إذ ذاك لن يبقي مجال للتفرقة بين الكاتب وإنتاجه. لأن التصور يشملهما معا في آن واحد.[3] وبالإجمال، تحاول المقاربات التأويلية أن تعاين وظيفة الأدب الاجتماعية وأثره التاريخي. لذلك فهي تسلم بالدور المعرفي للنص الأدبي، وتسلم بعتمة اللغة الطبيعية والتباسها. وبأنّ الخطاب، حجاب.وبدور القارئ.وبنسبية الحقيقة.إذ ليست الحقيقة نهائية،بل هي قراءة وإعادة قراءة. أي سلسلة من التأويلات المتلاحقة للعالم وللأشياء.[4] العلامة الشعرية بهذا المعنى، هي ما يلف في باطنها مضمونا، أو هي ما يوجهنا نحو

[1] – ينظر: إيكون، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 43

[2] – ينظر: ايكو: م.ن: ص 45

[3] – ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: ص 46

[4] – ينظر: علي حرب: نقد الحقيقة: المركز الثقافي العربي. بيروت ط 1. 1993. ص 2.

مضمون. لذا لابدّ من إخضاع العلامة للتأويل. ذلك أنه في عالم الكتابة الشعرية، لا نعثر على أثر للأشياء أو المواضع. إنه عالم مكتنز بالعلامات. ففيه لا وجود إلا للهيروغليفيا Hiéroglyphes .فالأشياء لا أثر لها إلا في شكل قنوات أو علب تحتوي وتغلف مقاصد مضمرة، تتطلب التأويل. إذ ليس ثمة معنى في معزل عن العلامة. لذلك فإن المعنى، هو عبارة عن شيء ملفوف مغطى داخل شيء آخر. ومن ثمة، فإن تأويله بحسب (دولوز) ليس سوى "بسط لثنيات ينسج العلامة. والعلامة تندمغ فيه ليصبحا شيئا واحدا. إذ تثني العلامة الامتداد الزمني (...) من هنا، فما ينكشف بوصفه حقيقة واعدة ومبرقة، يشكل الحقيقة زمنا، والزمن حقيقة."[1] فلسفة (دولوز Deleuze) مخصصة لإعادة صياغة العلامة القائمة بين المعنى والعلامات، من دون التقيد بتعاليم (سوسير Saussure) في الحقل اللساني، ومن دون التقيد بتعاليم (لاكان Lacan)، فيما يتعلق بنظرية (الدال signifiant). ويمكن القول، إن فلسفة (دولوز) تحديدا، تتشغل بموضوع العلامات، وعلى كيفية صيغ اشتغالها. بذلك يتصدى (دولوز) للفلسفة الكلاسيكية التي لم تولِ اهتماما إلا لما هو (عمق profondeur). ويعمل على إعادة الاعتبار للسطوح– Revaloriser l'espace. لذلك الغشاء الرقيق الذي يتكون منه (نسيج النص Le tissu de texte). فسطح الجلد بحسب الشاعر (بول فاليري)، هو"الغائر الذي لا يضاهيه عمق آخر."[2] لذلك اعتنى (دولوز) بالصور غير المجسدة، ذات الطابع الغشائي التي تتوارى منبسطة، منزلقة، سائرة على سطح الماء، أو تلك التي تنعكس على سطح أملس وضّاء.[3] إن (دولوز)، يبوئ (الصورة– L'image) مكانة (العلامة– Le signe). ولكنه لا يؤولها مكانة الدال. فالعلامة بالنسبة إليه، هي التي تجسد التعبير عن المعنى. لذلك تقدم نظريات التأويل (الهيرمونيطيقا Hermentique)، فرضية شديدة الأهمية، وهي أن تعيين معاني الأعمال الشعرية، يتطور تدريجيا ويستند إلى منطق محدد يساعد في تشكيل المعايير الشعرية. ويضيف على الدوام، جديدا إلى سلسلة الأعمال الشعرية كما يساعد في عملية تحول هذه

[1] – فيليب مانغ: جيل دولوز أو نسق المتعدد: ص 179.

[2] – فيليب مانغ: م.ن: ص 126.

[3] – ينظر: فيليب مانغ: م.ن: ص 126.

المعايير على مدار التاريخ. والأهم من ذلك، أن هذه الفرضية تسمح بعملية التمييز بين التأويلات الاعتباطية، وتلك التأويلات التي حظيت بنوع من الإجماع. ومن ثمة، تتحدد قيمة أي نص شعري بالاستناد إلى المسافة التي تقوم بينه وبين أفق التوقعات. لذلك فإن عملية الفهم، لا تتحقق إلا من خلال تكييف المعنى، وتسوية الخلاف في وجهات النظر . ويمكن القول، أن (دولوز) يرى أن كل شرح/ تأويل هو في الحقيقة تعبير عن إرادة السلطة (النيتشية Nietzscheenne)، ولكنه يؤكد أنه لا يرفض التأويل في حد ذاته، بل يرفض (التأويل المتسامي Transcendent interprétation). ويكون التأويل متساميا، عندما تعتمد دلالته على الخروج من النص إلى مجموعة من المعايير الموجودة خارجه. ويقدم بديلا للتأويل المتسامي، ويسميه (التأويل المتأصل–Immanent interprétation) وهو نمط من التحليل يأخذ بعين الاعتبار، الواقع المعطى المراد تأويله من حيث معاييره وقيمه الداخلية، وتعقيده.[1] وفي هذا الصدد يقترح (دولوز) مقياسا خاصا: فالأثر الأدبي الحديث، يتخلى عن المشروع الذي يتمثل في أن يجد مضمونه معنى العالم، وذلك لخدمة هدف آخر يتمثل في تحريك دوال النص، تحريكا داخليا.فتنتج عن ذلك دلالة ضمن إطار فسحة النص من دون الاتجاه إلى ما هو خارجه.[2] بهذا المعنى، تصبح مسألة معنى النص، ثانوية وغير ذات أهمية. إذ تعطي مثل هذه الأهمية للشكل من حيث هو بنية دوال Les signifiants. ذلك أن العالم الحديث "يفتقد المعنى الكلي الذي يكسبه دلالة، إذ هو لا يعدو أن يكون سوى تجمعات متفرقة الفوضى (...) والعالم الحديث هو كذلك، لأنه لم تعد له تلك المرجعيات المقدسة، المجردة المتعالية، ولأنه لم تعد له تلك الدلالات الكلية، فبفقدانه لهذه المرجعيات المجردة، المتعالية، فقد ذاتيته التي تضمن تماسكه، وتجمع جزئياته (...) لذلك فإن المهام المطروحة على الفنان الحديث، البحث والعثور على هذه الوحدة، الدنيا، الضئيلة. أو هو لا يعثر عليها، وإنما يشكلها ويبين ذراتها."[3] ومن ثمة، فإن عملية القراءة، هي نوع من تجسيد الفجوة بين الماضي والحاضر. ونحن إذ نمارس

[1] – ينظر : مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة. (مجلة نزوى) سلطنة عمان. العدد20 السنة 1999 ص 39.

[2] – ينظر: فيليب مابغ: جيل دولوز أو نسق المتعدد: ص 175.

[3] – فيليب مانغ: م.ن: ص 176

فعل القراءة في الحاضر، لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحيزات المستقرة في ثقافتنا، ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدد تاريخيا، أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من إلقاء بعض الضوء على النصوص القديمة. وفي أثناء عملية الفهم هذه، قد يحصل نوع الاندماج بين أفق توقعاتنا، وآفاق كتابة الماضي وقراءته.[4] النص الشعري بهذا المعنى، ليس موجودا موضوعيا محاطا بعدد غير محدد من التأويلات التي تشكل ظلالا له، بل إن هوية النص الشعري لا تتحقق إلا في أفق عملية استقباله. ومن خلال عملية التأويل الجماعي لأجيال متتالية من القراء. حيث يثير النص الشعري أصداء مختلفة لدى القراء. ومن ثمة، فهو يحرر نفسه من مادية الكلام ويحقق وجوده في العالم المعاصر. من هنا، كان تاريخ الشعر يتشكل من عمليتي التلقي La réception والإنتاج الجمالي على صعيد القارئ Lecteur والمؤلف Auteur في سيرورة إنتاجه الشعري. النص الشعري بهذا المعنى، يقيم حوارا لا ينقطع بين الماضي والحاضر، حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر. والهدف من هذا الاختيار، هو خلق نوع من التاريخ الشعري الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات، بل على تأويلات الشعر في لحظات استقباله التاريخية. ومن ثمة، فإن الأعمال الشعرية، لا تبقى ثابتة في الوقت الذي تتغير التأويلات، بل إن النصوص وتقاليد الكتابة الشعرية نفسها تتغير استنادا إلى الآفاق التاريخية التي تستقبل ضمنها. لذلك يدرج السوسيولوجي (بيار بورديو P. Bourdieu) القراءة وشروطها في إطار (المجال) الأدبي والثقافي، كمجال إنتاجي رمزي، وصراع بين مختلف الفاعلين على السلطة الرمزية والمؤسساتية. ويحدد (بورديو) (المجال) الثقافي باعتباره، "نسقا من العلاقات والروابط التي تتأسس بين فاعلي منظومة الإنتاج الثقافي والفكري في لحظة من الزمن."[1] هكذا تتحقق ديناميكية (المجال) الثقافي نتيجة النضالات التي تدور بين الفاعلين المسيطرين، والفاعلين الذين يودون الوصول إلى مواقع متقدمة في الهرمية الثقافية داخل المجتمع بين من هم داخل الحقل الثقافي والأدبي، ومن هم خارجه، وللخبرات الثقافية التي تتبادل داخل الحقل، القيم

[4] – ينظر: هانز روبيرت ياوس: نحو فهم جمالي لعملية التلقي. مجلة (نزوى) العدد 19. السنة 1999.ص 240

[1] – عمار بلحسن: قراءة القراءة. مخبر وحدة البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية. جامعة وهران 1989.ص 20

الرمزية والفكرية والقيم الاستهلاكية. هذا الطابع الثقافي للقيمة الثقافية، هو الذي يشكل بنية (المجال)، من حيث أنه ينقسم إلى دائرة إنتاج/ استهلاك واسع يرتكز على الربح المباشر ضمن دائرة إنتاج ضيق يعتمد على أولوية القيمة الرمزية. الإبداعية. حيث ترتبط الدائرتان داخل نفس المجال، بعلاقات الإجماع ضمن حلقة الدور الإدماجي للثقافة والقراءة كعمليتي تشريك وتنشئة عن طريق توحيد القيم والمراجع. لذلك يفرق (بورديو) بين القارئ الذي يقوم بتأويل الخطاب، والخطاب الذي ينتجه الفاعل Achant الذي يملك أهلية/ مشروعية لسلطته الرمزية. يستطيع تحويل جزء منها للقارئ الذي يقوم بتحليل الخطاب. بحيث تنشأ مشروعية القارئ من شروط/ إمكانات يخلقها المجتمع عبر إجراءات إنتاجه لقرّائه. وفي إطار سوسيولوجية فاعلي (الحقل champ) الثقافي، يقترح (بورديو) سوسيولوجية لنجاح القراءة، واتساع تأثيرها داخل هذه الآفاق، يصبح القارئ معها مرهونا بالسلطة الرمزية التي يمتلكها في توسيع/ تسويغ مقدرة الخلفيات النصية، (ما وراء- نصي- Méta- Textuel).[1] بهذا المعنى، إذا كان النص الشعري، كتابة للخفي، فالقراءة، كتابة لإجلاء هذا الخفي، المستتر. ذلك أن التصور الذي ينطبع في ذاكرة القارئ أثناء تعامله مع النص الشعري، هو الحاضر الكامن في النص، والغائب الكامن في ما وراء هذا الحاضر، والذي لا يمكن الاقتراب منه إلا عن طريق فعل القراءة Lecture. هكذا تختص القراءة بالكتابة- Ecriture. وفي هذه الخصوصية، لا تنطلق القراءة إلا من النص نفسه، من دواخله، وليس من أي شيء لا يطوله النص. هكذا يصمد النص الشعري في مواجهة فعل الزمن، ويستمر في الحضور الدائم بوجود خاصية التأويل. والتأويل يتحول إلى نسق للكتابة- الوجود L'écriture- L'existence، ضد نص الموت. بهذا المعنى تصبح الكتابة الشعرية عملية كلية من حيث هي إنتاج خلاّق لكلية الذّات والمجتمع، والمتولدة باستمرار. يستطيع القارئ أن يستعيد معها مرة أخرى، المتعة في أثناء عملية القراءة. من هنا، تطرح الكتابة علاقات الاعتماد المتبادلة ما بين النص كإبداع ذاتي، والموروث كعطاء ذي وجود سابق على النص ولاحق به.[2] هكذا يتدعم

[1] – ينظر : عمار بلحسن: قراءة القراءة، ص 21 .

[2] – ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقة: ص 11.

الدور الذي يلعبه القارئ في إنتاج المعنى، كما تتدعم الطرائق التي يحقق بها النص آثاره بمقاومة توقعات القرآء. فصارت القراءة عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية تنطوي على قدرة القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية ثانية. ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية، مرتبط بالأنساق الشفريّة التي تصل ما بين النص وقارئه، والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه، حيث يصبح القارئ أقرب إلى مختزن للأعراف الشفريّة أو وسيط لاستخدامها. ومن ثمة، لم يعد ينظر إلى القارئ بوصفه شخصا/ذاتا، بل بوصفه (دورا) يجسد الشفرات التي تتيح فعل القراءة على نحو تغدو معه (الأنا) التي تقترب من النص (جمعا) من نصوص أخرى متعددة أو شفرات كامنة.[3] بهذا المعنى، تصبح كل قراءة بمثابة تحدّ لذاكرة القارئ، بل يغدو النص نفسه نصا داخليا أكثر منه نصا نهائيا أو

[3] – ينظر: ايديت كيوزويل: عصر البنيوية: ص 285.

محددا. ومن ثمة، فإن النص الشعري، ينشأ عن استحالة حياتنا خارج نص لا نهائي.[1] هنا يصبح القارئ هو الذّات كلها. وأن حقل القراءة هو حقل الذّاتية المطلقة.[2] لهذا يعمل (بارت) على تطوير تحليل للقراءة سيأخذ شكل تأويلية (غنوصية Hermétisme). وهو ما يسميه "علم تأويل غنوصي".[3] حيث يسمح الإيحاء بإعطاء المعنى المتعدد، وبتحرير القراءة إلى ما لا نهاية. إذ لا توجد إلزاميات لإغلاق القراءة. إذ أن كل شيء إنما هو مقروء في النهاية. ذلك أنه في عمق كل نص، يوجد/يبقى شيء لا يقرأ.[4] هكذا يشارك القارئ في تفسير النص بطريقته الخاصة. حيث تغدو حياته وظروفه الخاصة، ليست سوى شبكة من تفسيرات النصوص التي يعيش فيها، وبها. لذلك يعتبر (بارت Barthes) أن انهدام (الإنسانوية– Humanistes)، قد وضع نهاية للواجبات الكونية في القراءة. فقد حلّت محلّها واجبات خاصة، ترتبط بالدور الذي تعرف فيه الذّات نفسها في المجتمع. فقانون القراءة لا يأتي من خلود القراءة، ولكن من مقام شاذ، أو على الأقل أيضا من مقام ملغّز، يتموضع عند حدود (الدرجة La mode).[5] القارئ في هذا المستوى، يضع ذاته في موقف ذلك الذي يفعل. ولذلك فهو يقرأ منتجا، ولكنه يتحمل إنتاجا. يلغي الخطاب عن الخطاب. فالعالم لا يأتي إليه على شكل شيء، ولكن على شكل كتابة. أي أنه يأتي إليه ممارسة. إنها معادلة مشابهة بإجراء علمي كما نراه في الرياضيات. حيث توضع الفرضية وتسبر، ثم يتم كشف غنى ما ينتج عن هذا. ولذا فالقارئ يفترض كأمر مسلم به، وجود نص يقوم بعمله، وإنه يأمل في إمكانية أن يتعلم عن النص أكثر مما يتعلمه عنه بالنظر إليه بوصفه موضوعا صنع مسبقا من الآخرين فقط. هنا يكون القارئ في قلب هذه الذّاتية الحميمية، بل يكون بحسب (بارت)، في ذروة الخصوصية.[6] لذلك يؤكد (بارت)، أن النصوص تتقسم على أساس من خصائصها، إلى نصوص (القراءة)

[1]– ينظر: ايديت كيوزويل: عصر البنيوية: ص 197.

[2]– ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 57.

[3]– بارت: م.ن: ص 47

[4]– ينظر: بارت: م.ن: ص 48

[5]– ينظر: بارت: م.ن: ص 50.

[6]– ينظر : بارت: م.ن: ص 403

ونصوص (الكتابة). وكما يقول (هوكس Howkes)، فقد انتهى (بارت)، إلى أن نصوص القراءة، نصوص ساكنة، تقرأ نفسها بنفسها على نحو تدعم معه نظرة جامدة. أما نصوص الكتابة، فهي نصوص تفرض علينا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس النظر من خلال اللغة إلى عالم واقعي مقدور، فتورطنا هذه النصوص بذلك في نشاط خطر بهيج، تعيد فيه خلق العالم في الآن، ومع المؤلف، كلما مضينا معه في النص.[1] وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على فرضيات جاهزة، لأنها تقوم على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تفترض شيئا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول. فتظل منفتحة على نحو لا تتوقف معه حركة الشفرات التي تستخدمها لتحديد هذه النصوص. وينتهي (هوكس) إلى تعليق جميل، حيث يقول: "وإذا كانت الدوال تمشي في نصوص القراءة، فإن هذه الدوال، ترقص في نصوص الكتابة".[2] ومن ثمة، فإنه إذا كانت الكتابة تولد أصداء متعددة عند القارئ، فإن مواجهة القارئ لهذه الكتابة، تتحول إلى مسرحية بلا نهاية، على نحو يتولد فيه مع كل قراءة جديدة، تفاعلات وتفسيرات جديدة. حيث تغدو الكتابة فعل استماع خلاّق إلى الأصوات الداخلية للنص، يسلم نفسه إلى اللعب، ويخضع لسحر الدالّ، وينطلق بالنص مع تتابع زمانه الداخلي ليستعيد الزمان الأسطوري. لذا يجب ألاّ يُعالج النص بوصفه موضوعا مقدسا، ولكن بوصفه حيزا لغويا، وبوصفه نوعا ممكنا لانحرافات لا نهائية.[3] ذلك أن الكتابة الشعرية تضع المعنى باستمرار من أجل تبخيره. من هنا، فإن الشعر حين يرفض أن ينسب إلى النص– القصيدة سرا، أي ينسب إليه معنى نهائيا، فإنه يحرر نشاطا يسميه (بارت): المضاد للاهوت ولأقانيمه.[4] النص الشعري بهذا المعنى، هو ما يدفع بقواعد التعبير إلى الحد، يحاول أن يضع نفسه خلف حد المعترف به. في هذا، كان النص الشعري مفارقا دائما.[5] يمارس ابتعادا لا نهاية له عن المدلول. وهو بهذا يكون إرجائيا، ويكون حقله حقل الدال، أي ما يكون بعد فوات

[1] – ينظر ايديث كيوزويل: عصر البنيوية: ص 192

[2] – ينظر اديث كيوزويل: م.ن: ص 193.

[3] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 68.

[4] – ينظر: بارت: م.ن: ص 82.

[5] – ينظر: بارت: م.ن: ص 88.

الأوان. فهو لا يحيل إلى فكرة مدلولها لا يسمى، ولكنه يحيل على فكرة اللعب. ذلك أن التوليد الدائم للدال في حقل النص، لا يتم عن طريق تأويلي للتعمق، ولكنه يتم عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك، ومن التشابك، ومن المتغيرات. لذا فإن المنطق الذي يظبط النص ليس إفهاميا.[1] من هنا كان النص الشعري ممرا وانتقالا. وهو بذلك لا يستطيع أن يصدر إلا عن انفجار وانتشار، إلى ما يسميه (بارت) بـــ: (التعددية التجسيمية) للدوال التي تنسجه.[2] بذلك يتميز نص (الكتابة) عن نص القراءة، ليغدو الثاني قرين الثبات. ومن ثمة، فإن لغة النص (الظاهر)، نص(الكتابة)، هي نسخة مشتقة من النص (الخفي)، نص (القراءة). ذلك أن لغة نص الكتابة تقوم بإنتاج نص القراءة. ومن ثمة، فإن البحث عن نوايا المؤلف، لا موقع له ضمن المبادئ النقدية التفكيكية. وما يورده(هارتمان Hartman) هو أن من حق القارئ العنيد أن يجد في النص ما يصبو إليه، لأن النص يحتوي على مجمل التداعيات.[3] فالنص كما يقول (رولان بارت)، يتمفصل فوق شرع code لا يستنفذها.[4] لذلك يقترح (جورج غادامير G. gadamere) بأن يكون كل فهم تأويلا. ذلك أن التأويل عنده ليس استخراجا لمعنى موضوعي وخارجي يستقل به النص، وإنما هو دخول في إنشاء خاص يتجدد به معنى النص. لأن المؤول لا ينظر في النص النظر المجرد، وإنما يستمع إليه استماعا حيا، فيتوجه إليه بأحواله الحاضرة، وتصوراته المكتسبة.[5] لقد سعى (بارت) إلى اكتشاف نوع ثالث من (النص)، بعد نص (القراءة) ونص (الكتابة)، هو: "النص الذي يأسر. النص الملتهب الذي يتأبى على كل مشابهة. والذي ينافس بوظيفته(...) الارتباط التجاري بما هو مكتوب. هذا النص الذي يحميه ويصونه تأبيه على النشر، سيفرض علي الاستجابة التالية: أنا لا أستطيع أن أقرأ أو أكتب ما تنتجه أيها النص المتأبى. ولكني أستطيع أن ألاقي في هذا الذي تنتجه كأني

[1] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 89.

[2] – ينظر: بارت: م.ن: ص90

[3] – ينظر: امبيرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 75

[4] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة:ص 179

[5] – ينظر: طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة: ص 109

ألاقي النار، أو المخدر، أو الفوضى الملغزة.[6] إن نفي (بارت) لاستمرار خطية التاريخ والفكر، يعمل على تفجير النصوص، لكي يؤكد حداثتها، ويؤكد تحرير الفرد في آن. ومن ثمة، تكمن فكرة النص عنده، في ماهية النص الذي لا يكف عن التخلق، والذي لا ينطوي على أبعاد ثابتة للزمن.[1] أنه حالة نصية شبقية يتمثلها (بارت) في حالة نص يسميه: النص (المقيت)، (النص المهلوس Texte Hallucine)، النص اللانهائي الذي يحث ويستفز، النص المشاكس، المحتال، الذي يبهر ويفاجئ. إنه بالإجمال، نص (اللّذة) المحتال الذي يستدعي بالضرورة قراءة بأن لا تكون غير عاشقة.[2] هذا الإحساس الذي يجب أن يبعث الحياة في العمل، إنما يأتي الحب به، إنه قدر المحبة العاشقة. ومن ثمة، فإنه إذا ما تم تحديد النقد بأنه قراءة تكتب، فهذا يعني أن هذه القراءة ستلتقي بوسيط خطير، هو (الكتابة). وإذا كان هذا هكذا، فإن الكتابة، بشكل ما، تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه.[3] إن الكتابة (تعلن)، وهي بهذا تكون كتابة. وفي الوقت الذي تتطور فيه القراءة بحسب عجالية الرغبة (القراءة وحدها تحب العمل)، فإن النقد يكون موجوبا بتحمّل مسؤولية كتابة ملتزمة، وبأن يعلن عن عمد نظام القراءة التي يريد استخدامها في عملية إعادة التكوين للعمل، بالموضعة المتحولة لموقع اللذة. لذلك فإن الانتقال من القراءة إلى النقد، هو تغيير للرغبة، أو هي رغبة. ليس في العمل، ولكن في لغته الخاصة. من هنا، أيضا إحالة العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها.[4] قراءة– كتابة: هكذا يدور الكلام حول الأدب. فمن رغبة إلى أخرى، يمضي كل أدب. وكم من كاتب لم يكتب إلا ليقرأ ؟ وكم من ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟ فالنقد ليس إلا لحظة من هذا التاريخ الذي ندخل فيه، والذي يقودنا نحو الوحدة ونحو حقيقة الكتابة.[5] يقول (بارت): "يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب، أي مع قارئه."[6] ومن ثمة، فإن القراءة تجعل

[6] – ينظر: ايديت كيرزويل: عصر النبوية: ص 200

[1] – ينظر: إديث كرزويل: عصر النبوية ، ص 201.

[2] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص 308.

[3] – ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقة: ص 115.116.

[4] – ينظر: رولان بارت: م.ن: ص 118.

[5] – ينظر: رولان بارت: م.ن: ص 119.

[6] – بارت: لذة النص: ص 49.

المكتوب، "بدايات لا تنتهي: إنها تكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة، هي نصوص البدايات المفتوحة: إنها تكتب وتقرأ. ولكنها لن تبلغ كما لها كتابة، ولا تمامها قراءة. ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة."[1] هذه القراءة (الراغبة)، تظهر موسومة بسمتين أساسيتين:[2]

ا- فالقارئ حين ينغلق على نفسه لكي يقرأ، ويجعل من القراءة حالة معزولة وسرية، يلغي العالم فيها كلية. فإنه يتماهى مع ذاتين إنسانيتين أخريتين: الذّات العاشقة، والذّات الصوفية. وهذا يؤكد أن القارئ إنما هو شخص منفي في كليته في سجال الخيال، كما يؤكد أن حل اقتصاد اللذة عنده إنما يقوم على الاغتناء بعلاقته التناظرية مع الكتاب، كما يلتصق الطفل بأمه، وكما يتعلق العاشق بالوجه المحبوب. حيث يتم إنتاج تلاحم صوتي فردوسي للذّات والصورة- للكتاب.

ب- الصورة الثانية التي تتكون منها الذّات (الراغبة)، هي التي تكون فيها اضطرابات الجسد حاضرة في فعل القراءة، ومختلطة ومدحرجة: الإفتنان، والعطلة والتلذذ، والألم. إن القراءة في هذه الحال، تنتج جسدا مشوشا. فللذة القراءة علاقة ما، مع الشرجية، وإن الكتابة نفسها لتنتج القراءة والغائط. ومن ثمة، فإن لذة القراءة بهذا المعنى، هي تمييزية تقبل أن تجزأ نص المؤلف، وأن توزعه،تعدده، تنزعه، وتفصله بما يقتضيه قانون اللذة.[3] القارئ في هذه الحال، يصبح ذاتا تريد هي نفسها أن تكتب العمل. وهذه الذّات، لا تتماثل فقط مع هذه الشخصية الخيالية أو تلك، ولكنها تتماثل أيضا وخاصة مع كاتب الكتاب نفسه، بما أنه أراد كتابة هذا الكتاب، ونجح فيه.[4] إن القراءة لدى (بارت)، تقود للرغبة في الكتابة، وهو تصور يجعل من القراءة، إنتاجا في شكل سلسلة من الرغبات تتحرك إلى ما لا نهاية. ومن ثمة، فإن لذة القراءة حسب(بارت) تأتي من بعض الإنقطاعات التي يمارسها القارئ على النص. فما تريده اللذة، هو محل الضياع. فإن ما أجده ليس ذاتيتي،

[1] – بارت: : لذة النص: ص 11.

[2] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة: ص 53.

[3] – ينظر : بارت: م.ن: ص 302.

[4] – ينظر: بارت: هسهسة اللغة. ص 388.

إن ما أجده فرديتي. ذلك المعطى الذي يجعل من جسدي منفصلا عن الأجساد الأخرى. فيملكه ألمه، أو يملكه لذته: إن ما أجده، هو جسد المتعة.[5] ويتخيل (بارت)، تصنيفا لملذات القراءة– أو قراءة اللذة، بحيث لن يكون هذا النموذج اجتماعيا، لأن اللذة ليست نعتا، ولا منتوجا، ولا إنتاجا. ذلك لأنها لا تستطيع إلا أن تكون تحليلا نفسيا. يدمج العلاقة بين (عصاب القراءة Novrose lectrice) بالشكل الهاذي للنص الذي يرتقي في النص، فيدخل في ملهاة لا أساس لها، ولا حقيقة، وسيرتمي عبر النص.[1] ويحدد (بارت) ثلاث لذائذ للقراءة:[2]

ا– النموذج الأول: هو الذي يكون للقارئ مع النص المقروء، علاقة تقديسية. فهو يتلذذ بالكلمات. ويسمي هذه القراءة، بقراءة (الافتتان) التي يستغرق فيها القارئ حتى يضيع نفسه.

ب– النموذج الثاني: حيث يكون القارئ مشدودا بشكل ما إلى الأمام، وذلك على مدار الكتاب. فثمة قوة تشده. تسمى هذه القراءة بقراءة (الترقب) حيث تكون اللذة، كنائية. إنها صورة مجردة من صور المتعة بما أنها لا تكون في نظام الإشباع. إنها فوق القراءة.

جـــ– النموذج الثالث: هو ما يسميه بـــ (مغامرة القراءة)، أي الطريقة التي تأتي اللذة بها إلى القراءة. إنها إذا أمكن القول، مغامرة الكتابة. ذلك أن القراءة تقود الرغبة في الكتابة. فما نرغب فيه إنما هو الرغبة التي امتلكها الناسخ في الكتابة. القراءة بهذا المعنى، لا تستدعي كتابة مشابهة، ولكنها تمنح الرغبة في الكتابة.[3] وأن القراءة ضمن هذا المنظور، لتعد فعلا إنتاجيا. إنها سلسلة الرغبات بدأت بالدوران. بحيث أن كل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية. ومن ثمة، فإن كل قراءة حقيقية تضطلع بتأكيدها، ستكون قراءة مجنونة، ليس بما تخترعه من المعاني غير المحتملة، وليس فيما تهدي به، ولكن فيما تدركه من تعددية المعاني المتزامنة، وتعددية وجهات النظر والبنى، كما لو أنها فضاء ممتد خارج القوانين حيث تنهدم البنية من خلاله، وتتفتح وتضيع. فلا شيء في

[5] – ينظر: بارت: لذة النص. ص 107.

[1] – ينظر: بارت: لذة النص. ص 108.

[2] – ينظر : بارت: هسهسة اللغة: ص 54.

[3] – ينظر: بارت: م.ن: ص 55.

النهاية يستطيع أن ينغلق. القراءة بهذا المعنى، ستكون نزفا دائما، ستكون حيث تجن البنية.[4] إنها حرية الدال، ولعب الكلمات. ويجب على هذه الحرية أن تكون براعة، إذ تسمح بالقراءة في النص، رمز كل كتابة: ثقافتها.[5] لهذا فإن تعويض مفهوم (الأدب) بمفهوم (الكتابة) لدى (بارت)، لا يمكن اعتباره/ قراءته على أنه هروب من مفهوم إلى آخر، بل إنه أساسا إعطاء وضعية ابستيمولوجية جديدة لمفهومي الكتابة وذاتها حسب تعبير (كريستيفا Kristeva).[1]هنا يكمن النشاط النظري الكبير لعمل (رولان بارت)، والخط الرئيسي لمشروعه المتعدد. ذلك أن التساؤل عن قانون الكلام الأدبي، هو قبل كل شيء، طرح لمشكل الخصوصية/المغايرة. وقد نقله (بارت) إلى رصيف سيميولوجي عامة لأنماط الدلالة، كمقطع عمودي ممارس في المادية الدالة للكلام عبر الموضوع والتاريخ، محدد بدمج أفقية اللغة، وعمودية الأسلوب كعلاقة وظيفية، بل ومؤسسية بين الكاتب والمجتمع. ومن ثمة، فإن الكتابة تصبح حينئذ، نموذج الخطاب الأدبي شكلا مثبتا حامل أفكار. أو بصورة أضبط: شكلا مجتمعيا مختوما عليه كحامل لايدولوجيا تمثيل معين للعالم.[2] هكذا تنزع الكتابة إلى التأمل عبر وضع العلاقات النصية قيد المساءلة المستمرة، وبالتالي تحويل موقف القارئ من حالة المفعولية والانكفاء، إلى حالة الفاعلية والتجاوز الإبداعي. لذلك يدعو (أدونيس) إلى تجاوز القراءة العادية، إلى قراءة يشترك القارئ فيها ببناء المعنى ضمن احتمالات متعددة. لم يعد القارئ لشعر (أدونيس)، قارئا ساكنا وظيفته أن يتقبل فقط بطريقة سلبية، بل أصبح مشاركا ايجابيا للكاتب في بناء/خلق المعنى. القارئ في هذا المستوى، مسؤول. وعليه أن يعمل فكره لتفهم النص، والتعرف على أفضل الإمكانات المتعددة المطروحة أمامه لفهمه. لأن جماله لم يعد مجرد شكل خارجي له، بل هو الحيز الذي تتحقق فيه التفجرات المطلوب حدوثها في نفس القارئ، وفي مجتمعه على السواء. فالقارئ الذي يشارك في خلق (المعنى)، وإعادة إبداع/إنتاج النص

[4] – ينظر: بارت: م.ن: ص 58.

[5] – ينظر: بارت: م.ن: ص 125.

[1] – ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها: الجزء الثالث: ص 51.

[2] – ينظر: رولان بارت (مشترك): في أصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة احمد المدني. عيون المقالات. الدار البيضاء، ط 2 . 1989. ص 49.

المقروء عبر هذه التفجرات، قمين بأن يشارك في خلق المجتمع، وإعادة بنائه عبرها أيضا. وإذا كانت الحياة تجددا دائما، فإن الكتابة الحقيقية الفاعلة في الوجود عبر القارئ، هي إبداع دائم وتجاوز مستمر. يقول (أدونيس): "وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه، أسماء جديدة، أن تراها في ضوء جديد. اللغة هناك لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر."[1] لذلك فإن الكتابة الشعرية الحداثية، لا تكتب لإطراب القارئ، أو لدغدغة مشاعره، بل لخلخلة مفاهيمه المستقرة، ولزعزعة كيانه المتمحور في لا وعيه، لكي يقام بدلا منه كيان جديد. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي أبدا، بدء جديد يتجاوز فيه اللاحق السابق. وهذا يعني أن الكتابة الشعرية الحداثية انخراط في التاريخ، وأنها شعرية تضع نفسها والتاريخ موضع تساؤل مستمر. وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة، واستقصاء أبعاد التجربة.[2] ومن ثمة، فإن الحداثة الشعرية بهذا المعنى، هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة، تسارع الكتابة الشعرية إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف.[3] ومن ثمة، فنحن لا نجدد لأننا قرّرنا أن نجدد، بل لأن الحياة تجدد فينا.[4] لذلك كانت الكتابة الشعرية دائما، اقتراحا عينيا ينطلق من واقع التأسيس الجديد خارج الانتماء إلى المعيارية المسبقة. ولذلك فهي تحرص كخطاب على تأدية وظيفتين: مخاطبة القارئ باعتباره طاقة حرة ذات قوة تحويلية قادرة على إعادة إنتاج النص- القصيدة، بناء ودلالة، وتأسيس/ بناء النص المختلف- المغاير. هكذا يتحول المفهوم النصي في نظريات القراءة الحداثية من رصد خارجية النص، إلى رصد الداخل. أي أن الحمولة الفنية للنص، تكمن في قدرته على إنتاج الحركة في الداخل، لا في الشكل الظاهر. وهذا يعني أن السمة البنائية للنص، تتوارى ويحل محلها الدور الذي تلعبه حركة العلاقات في

[1] – أدونيس: الشعرية العربية: ص 78.

[2] – ينظر: ادونيس: م.ن: ص 111.

[3] – ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر. ص 17.

[4] – ينظر: يوسف الخال: م.ن: ص93.

تأسيس الدلالة داخل النص، قيمة في حالة تشكل دائم. الأمر الذي يجعلها، احتمالية تقبل التحول والمراجعة بين وجوه تتباين ولا تنتهي. وتتبعث في كل قراءة جديدة، ضمن سياق فضاء (النص المفتوح. Le texte ouvert) الذي يحمل راية (كتابة الاختلاف- L'lecture de la différence)، التي تتحدد بواسطة رسوم أو آثار غائبة توضع تحت ممحاة.[5] الاختلاف بهذا المعنى، ليس هو (الصراع)، بل هو أن تصبح كل علاقة أصلية. لذا فإن العثور على الأصل، ليكسر عادة إنتاج الأدوار، وتكرار الخطابات.[1] النص الشعري بحسب (دريدا-Derrida) آلة تنتج سلسلة من الإحالات الامتناهية. وهو لذلك- باعتبار ماهيته المتعالية- يشكو/ ينتشي من غياب ذات الكتابة، أي من غياب مؤلفها.[2] إن غاية (دريدا)، هي تأسيس ممارسة فلسفية تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد نهائي، وصريح. إنه لا يريد تحدي معنى النص وحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا مفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. بهذا المعنى يريد (دريدا)، البرهنة على السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة. والخلاصة، وفق هذا التصور، إن اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، فكل دال يرتبط بدال آخر، إذ لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدإ اللامتناهي.[3] إن تفتيت المعنى الحاضر، ناتج من مكون أن النص المكتوب يمكن أن يقرأ وتعاد قراءته ضمن سياقات مختلفة تخلص إلى إنتاج انزلاقات للمعنى تكون نتيجتها الرئيسية (الإرجاء- La différance). وبمعنى آخر، تؤدي الكتابة إلى تفتيت التماثل الدلالي للإشارة. ذلك أن تكرارها في سياقات إبلاغية متنافرة، ينزع إلى توليد مفاعيل معنى متعارضة يمكن أن تزعزع هوية كلمة أو مفهوم.[4] التكرار التفكيكي بهذا المعنى، يفضي إلى تفتيت/ تشتيت الهوية الدلالية، والى إخفاقات infelècities يمكنها أن تنتج

---

[5] – ينظر: اديث كيرزويل:عصر البنيوية: ص 243.

[1]– ينظر: بارت : هسهسة اللغة . ص 458.

[2] – ينظر: امبيرتو ايكو:التاويل بين السيميائيات و التفكيكية: ص 124.

[3] – ينظر: امبرتو ايكو: م- ن: ص 125.

[4] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية دراسة نقدية. ترجمة أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط.1996. ص 78.

انزلاقات في المعنى غير متوقعة، وغير مقصودة، والتي تنتجها قابلية التكرار itérabilité الذي يغير بلا انقطاع الدلالة.[5] هكذا تصبح مقولة التكرار التفكيكي، سيرورة بناء وتفكيك. ذلك أن قابلية التكرار، تفسد، هي تتطفل على ما تماثله وتسمح بتكراره، وتلوثه. تجعل المرء يريد أن يقول شيئا غير الذي يريد أن يقوله. يقول شيئا غير ما يقوله، ويود أن يقوله. ذلك أن كل خطاب يقول أكثر مما يريد قوله. وأن كل مفهوم يمكن أن ينقسم إلى قسمين حين يتم تكراره. كل مؤلف يمر بتجربة عدم فهم القراءة له وفقا لنواياه. وهذا لا يعني أنه أسيء فهمه. لقد جرى فقط فهمه خلافا لما يفهم نفسه هو. ومن ثمة، فإن كل ما هو شفاف، هو في الحقيقة ظاهرة معقدة. وتعقيدها على علاقة مباشرة بقابلية التكرار التي يمكن أن تضعف تارة التماسك، الدلالي للخطاب، وأن تقويه وتعززه طورا.[1] يؤكد (دريدا)على التباسات النص، وتعدد معانيه. ويكشف إلى أي حد تحول قراءة يقظة ترددية النص، إلى قابلية للتكرار، إلى تشتت دلالي، إلى (بعثرة–Dissémination). ذلك أن البعثرة التفكيكية لا تتسم بأي تثبيت مفهومي، لا بل هي تستبعد التميز التقليدي بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي. حيث تتحول الحقيقة إلى جمهرة من الاستعارات تنتج بنية استعارية تدور على ذاتها بلا انقطاع بواسطة التكملة التي لا تتوقف. كل شيء بات استعاريا. لم يعد هناك من معنى حقيقي.[2] نخلص إلى أن التحليل التفكيكي، يخرج من النص لينصرف إلى التأمل ليحول صعوبة فهم النص كبنية متماسكة أو متنافرة إلى استحالة. ويخلط بين النص وتداعيات أفكار القارئ. من هنا، يتولد تأويل النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، ولكن كفهم للنص. أي أنه وصف للعلاقة بين النص وقراءته. هذه العلاقة، هي تجربة إنسانية تشبه نشوء الكتابة في ارتباطها بالتجربة الإنسانية. هذا يجعل من القراءة إبداعا. مثلما هي الكتابة إبداعا. لذلك فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص. وستظل القراءة، تجربة شخصية. بهذا المعنى، يعتبر (دريدا) أن النص الأدبي يقاوم التحديد المفهومي. ومن ثمة، فهو يتملص من محاولة تعريفه/تحديده

[5] – ينظر: بيار زيما: م.ن: ص 81.

[1] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية دراسة نقدية: ص 83.

[2] – ينظر: بيار زيما: م.ن: ص 93.

على المستوى المفهومي. هذا يفسر لماذا حاول (دريدا) بلا انقطاع، أن يطور أشكالا خطابية تفلت من ترسيمات اللغات المأسسية، تصبح معها الكتابة الأدبية، كلعبة دالات لا تنضب، بحيث لا يمكن إنقاص تعدديتها بواسطة أي بحث جوهري Essentialiste.[3] من هنا، كان تشديد (دريدا) على العلاقة بين الطيش والكتابة. فالأسلوب الطائش/النزق، هو الأسلوب المكتوب. ويكفي أن يكون الأسلوب منهجيا كي لا يكون طائشا. وبتعبير آخر، يستهدف خطاب (دريدا)، ما لا يمكن تحديد هويته بواسطة المفاهيم، ما يختلف بلا انقطاع. هكذا يخلص (دريدا) إلى كشف سالبية النص الأدبي بتحقيق التجربة اللعبية Ludique المتعذر تحديدها.[1] بحيث لا يعود موقع (اللامقروئية) بحسب (جي هيليس ميلر–J. Hillis Miller) في القارئ، بل في النص. لذلك لا تفضي القراءة إلى جملة ذات دلالة، بل إلى تعاقب لا ينتهي لقراءات مؤجلة.[2] ومن ثمة، فإن كل النصوص بالنسبة إلى (بول دي مان– Paul de Man)،هي مرموزات للامقروئيتها الخاصة بها. النصوص تقول شيئا وتعني شيئا آخر. هذا الآخر في نظرية (دي مان)، هو دائما القراءة، أو بالأحرى استحالة قراءة القراءة. كل شيء في النصوص يمثل شيئا غير الذي تقدمه. إن فشل القراءة، يحدث بشكل عنيد ضمن النص ذاته. ويجب على القارئ أن يمثل هذا الفشل ثانية في قراءته. القراءة بهذا المعنى، فعل بين أفعال، جزء كما يقول (هنري جامس– Henry James) من الكتابة ذاتها.[3] لقد جعل (دريدا) الفلسفة تناضل من أجل أن تمحو شخصيتها النصية أو المكتوبة، وتقرأ إشارات ذلك النضال في البقع العمياء للاستعارة والاستراتيجيات البلاغية الأخرى. بهذا المعنى، تبدو كتابات (دريدا)، أكثر انسجاما مع النقد الأدبي منها مع الفلسفة. إنها تستند إلى الافتراض أن صيغ التحليل البلاغي المطبقة على النصوص الأدبية بشكل رئيسي، هي في الحقيقة لا غنى عنها لقراءة أي نوع من الخطاب. لذلك يؤكد(ف.ر. ليفز– F.R.Leavis) حق النقد في أن يفصل عاداته الفكرية عن الانضباطات المنطقية والمعالجات المطلوبة في الخطاب الفلسفي. فالنقد بالنسبة لـــ

[3] – ينظر: بيار زيما: م.ن: ص 52.

[1] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية دراسة نقدية ص 67.

[2] – ينظر: جي هيليس ميلر: أخلاقيات القراءة . ص 10–23.

[3] – ينظر: جي هيليس ميلر: م.ن: ص 84.

(ليفز)، هو "مادة لتوصيل الاستجابات الحدسية المدبرة بعناية والذي يمكن الإشارة إلى تحليله وتطبيقه فيما بعد. ولكنه ما لا يمكن بأية وسيلة أن يفسر أو ينظر حوله. إن الفلسفة تبقى قريبة التناول من خلال معالجة اللغة الأدبية كوسيط للمعاش أو المحسوس من التجربة، وهي المجال الذي تكون الاستجابات المدروسة للناقد هي الدليل الوحيد الذي يعتمد عليه."[4] هكذا تكون المقولات الفلسفية مع التفكيكيين، مفتوحة للتساؤل البلاغي. تقرأ التفكيكية، النصوص الأدبية بأسلوب مختلف جوهريا. فليس هناك الكثير من بصيرتها التفسيرية مثلما هي بالنسبة لعلامات العمى التي تؤشر حدودها المفاهيمية. يضع (دي مان) المسألة بدقة: "ما دامت النصوص النقدية غير علمية، فلا بد أن تقرأ بالوعي ذاته لتكافؤ الضدين الذي جلب إلى دراسة النصوص الأدبية غير النقدية. وما دامت البلاغة تعتمد لخطابها على تعابير معيارية، فإن التعارض بين المعنى والتوكيد، هو جزء مكون لمنطقها."[1] بهذا المعنى، يصبح النقد بحسب التفسير التفكيكي، مفصولا عن أية منهجية. ما يفقده النقد في الثقة الذّاتية المنهجية، يقف ليستعيدها بمتعة بلاغية على حسابها. هكذا يضع النقد التفكيكي كل خواص المعنى الأدبي في حلبة التساؤل، ولكن في الوقت ذاته، يرفع هذا التساؤل الأدبي، إلى نقطة التعقيد البلاغي والمتعة إذ تكون لحظاتها في العمى أكثر حدة في الإيحاء من أي شيء في خطاب الفلسفة. من هنا كان تحذير (دريدا) بأن نصوصه ليست خزانة مفاهيم لمفاهيم جاهزة، بل فعالية مقاومة لأي استخدام ناقص.[2] لذلك يشدد (دريدا) على التوجه شطر الكتابة التصويرية للأدب، ورفض إخضاع الأدب للوغو مركزية، واستحالة تأسيس تقعيد لغة Meta langage فلسفي أو علمي قادر على عرض ظاهرات جمالية. إنه يسعى على غرار تفكيكي (يل–Yal) لزعزعة كل هرمية لغوية أو خطابية. لذلك يسعى (هارتمان–Hartman) لإضفاء قيمة على دور القارئ وتحويله إلى مؤلف– كاتب من دون مجال للمنازعة. لذلك فهو يرفض التمييز بين أدب أولي تخييلي– Fictionnelle، وأدب نقدي ثانوي ينضاف على منوال الطفيليات إلى الجسم

[4] – كريستوفر نوريس (مشترك): جاك دريدا ضد اللغة. المراة والخارطة: ص 119.

[1] – كريستوفر نوريس: جاك دريدا ضد اللغة. المرآة والخارطة، ص 125–126.

[2] – ينظر: كريستوفر نوريس: ص 127.

الأدبي بحصر المعنى.[3] ويرفض (ميلر) الفكرة القائلة إن نظرية الأدب يمكن أن تصير علما. ويؤكد أن دراسة الأدب لا يمكن أن تبرر بالطريقة نفسها التي تبرر بها الأبحاث العلمية. إن (ميلر) الذي يرفض كل دمج للنقد الأدبي في ميتولوجيا العلوم الاجتماعية، يدافع مع (دريدا) عن الدمج بين النقد والأدب: "إن النقد الأدبي، هو أدب بالدرجة الثانية."[4]على صعيد هذه النقطة، يعيد (هارتمان) الصلة بحجج النقاد الجدد الذين كانوا يلحون على الطابع غير العلمي لتعليقاتهم. إنه يدافع عما يسميه: "النقد الخلاق".[5]هكذا، يصبح النقد لدى (هارتمان)، امتدادا للكتابة التخييلية Fictionnelle حيث يتحول القارئ إلى مؤلف مزيد Augmenté. إن (هارتمان) يتكلم بصدد مؤلفاته التفكيكية على ما يسميه تكافل وثيق–Symbiose بين الأدب والتعليق الأدبي.[1] بهذا المعنى، يحاول (هارتمان)، توسيع النص الأدبي وتكثيره. وخلال سيرورة التكسير هذه، يصبح القارئ مؤلفا، ويتخيل المؤلف في دوره كقارئ. هكذا يفضي هذا التصور للنص، إلى قلب/ تبادل الأدوار: يصبح المؤلف قارئا، والقارئ مؤلفا مزيدا لا يكتفي بتحليل النص بل هو يطوره. هكذا يصبح القارئ التفكيكي لا كخادم للمؤلف الأصلي، ثانوي، بل كخالق مستقل، بلا مجال للمنازعة. إن (هارتمان) يبحث إذن عن متعة النص المنبثقة من التواطؤ الاضطراري اللامتناهي لدالات متعددة المعنى. ومن ثمة، فهو يساجل ضد الإقفال المفهومي للنص الأدبي. ضد مماهاته مع ما يسميه (رولان بارت) بالمدلول الأخير.[2] وهو بهذا يرجح البعد البلاغي للخطاب على بعده المنطقي. ذلك أن كل مفهمة منهجية، مستحيلة. لأن النص الأدبي يعطي الأولوية للوظيفة البلاغية على حساب الوظيفتين الصرفية والمنطقية. النص الشعري بهذا المعنى، ينزع نحو تحدي الساكن إلى مجابهة أسئلة القلق والاختلاف، نحو تبني شعرية مفتوحة تتخطى التصورات الجاهزة. شعرية ظلت تمارس سلطتها/شعائرها في تقديس المقولات النظرية والمنهجية وقولبة النص ضمن السعي

[3] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية: ص 44.

[4] – زيما: م.ن: ص 126–127.

[5] – زيما: م.ن: ص 138.

[1] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية: ص 139

[2] – ينظر: بيار زيما: م.ن: ص 144

الحديث لما يسمى بإمكانية قيام (علم للفن الشعري)،[1] على غرار العلوم التجريبية. وخلافا لـــ (هيجل Hegel) ولبعض ورثته الذين يعتقدون بإمكانية إعادة أعمال فنية ونصوص أدبية إلى بنى مفهومية، يبدو (كانط–Kant) شكاكا حيال (مفهمة) الفن وكذا الأدب. فهو يميل إلى اعتبار الدالات Signifiants الأدبية متعددة الدلالات والقابلة للتأويل تستحضر أفكارا من دون التمكن من مماهاتها مع مفاهيم مخصوصة. لذلك يجب النظر إليها بترفع أو تجرد. أطروحة (كانط) هذه، تشير إلى محدودية المعرفة. ذلك أن الذّات لا تستطيع أن تتصور الموضوعات إلا في المكان وفي الزمان. أي بصورة ذاتية. ومن ثمة، فإن الموضوع بوصفه موضوعا، غير ممكن معرفته. هكذا يستبعد (كانط) صراحة إمكانية علم للجمال. وأن كل محاولة في هذا الاتجاه، تبدو كأوهام غير مجدية.[4] من هذه الناحية، يظهر النقاد التفكيكيون كورثة للرومانطقية التي كانت تعتبر النقد امتدادا للمؤلف. حيث يؤكد (ف. شليغل– Shlegel) إن الشعر لا يمكن أن ينتقده غير الشعر.[1] وهو بذلك يسعى إلى تطوير (نقد المؤلف Synthétisant) يجمع الفني والفلسفة. وبقدر ما يمتدح الرومنطقيون غموض اللغة ولاشفافيتها/ إبهاميتها، يؤكدون كذلك على الفهم والوضوح. يقول الشاعر (جان كوكتو– Jean Cocteau)عن شعر (مالارميه– Mallarmé): "غامض كالماس".[2] كل كتابة شعرية بهذا المعنى، هي غامضة غموضا ماسيا. ومن ثمة فإن بقاء البشرية– الحياة يتوقف على الغموض النسبي الذي نعيش فيه. يقول (شليغل): "سوف تصابون بالهلع إذا غدا الكون بأسره قابلا حقا للفهم".[3] هكذا تنوه الرومانطقية بالكتابة المتعددة الشكل من دون إيلاء الانتباه للمراتب الممأسسة. إن النص الشعري، عالم عجيب ومعقد، يمتلك قابلية غريبة على أن ينفتح دائما ثم ينغلق على إمكانية الإقرار باتجاه أو بآخر. يعطينا شيئا ثم يأخذه منا، يغرينا بوعده أنه سيعيده لنا، فنُصدّق، ولكنه لا يفعل.[4]

---

[1] – ينظر: ياكوبسون (مشترك): نصوص الشكلانيين الروس: ص 25

[4] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية: ص 14.

[1] – ينظر: بيار زيما، التفكيكية: ص 24.

[2] – ادونيس: مقدمة الشعر العربي: ص45.

[3] – بيار زيما: التفكيكية: ص 26.

[4] – ينظر: وليم راي: المعنى الادبي من الظاهرتية إلى التفكيكية. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار المامون. بغداد 1987. ص 178.

يزداد المعنى الشعري غرابة وهجرة كلما اقتربنا من كثافة النص- القصيدة. لذلك كانت القراءة السيميائية للشعر، قراءة منفتحة. فهي بشكل نظمها الخاصة بها وفق كثافة المعنى ذاته. لذلك فهي تبني نظاما خلف نظام، وتكثف معنى من خلف معنى، تقوض نظاما بعد نظام. وداخل هذه اللعبة، يتم إنشاء ما لم يتم إنشاؤه، القارئ يصنع نصه بالكلمات مثلما هو النص المصدر. إنها علاقة متعة واكتشاف عالم الكلمات. لذلك يؤكد (امبرتو ايكو- U.Eco) على تميز النص الأدبي بخاصية الغموض. إنه يخرج عن قواعد التشفير ويغير دائما دلالته إلى ظلال ومعان جديدة. فلا تبقى عناصره عند مفسرها الأول، ولا تؤخذ المحتويات على علاّتها، بل على أنها وسيلة إشارة خاصة بشيء آخر. وبما أن طبيعة النص الشعري بهذه الصورة، فإنه يستوجب على القراءة أن تؤدي باستمرار إلى إلغاء نفسها. إنها تحتاج إلى قراءة أخرى ينتج منها تغيير آخر في الشفرة. هذا التغيير، يتطلب بدوره قراءة أخرى. هكذا إلى ما لا نهاية.[5] النص الشعري بهذا المعنى، كلما كان أبدع كان أمتع، وكلما كان أمتع، كان للتأويل اطلب. ذلك أن كل تأويل للدلائل، هو بالخصوص شكل غير مباشر لاكتساب المعارف.[1] هكذا تبدو التجربة الشعرية وتجربة القراءة، متساويتين من حيث القيمة والأهمية. فكلاهما عملية إنتاجية تعيد إنتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه من جديد. ومن ثمة، فإن للدليل وجودين متميزين: وجود متصل بالمتكلم وكفاءاته الخطابية، ووجود متصل بالمخاطب وكفاءته التأويلية.[2] من هنا كانت الكتابة عن النص/ القصيدة، ما هي في الحقيقة إلا احتفالا معرفيا به. وأن الخطاب عن النص لا يمكن أن يكون إلا نصا هو ذاته. والنص يظل غير منجز ما دامت قراءته متواصلة، بل إنه في دلالته يتضاعف مثل المتواليات الرياضية تبعا لتعدد قراءاته. ومن ثمة، فإن أنساق إنتاج المعنى الشعري، لا تتأتى بسبب من تقرير الدوال بمدلولاتها، وإنما تكون من جراء تعارضاتها المستمرة ليس على مستواها النحوي، ولكن على مستواها الوظيفي. وبقدر ابتعاد الدوال عن مرجعياتها، بقدر

[5] – ينظر: امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية. ص 61-77.

[1] – ينظر: مارسيو داسكال: الاتجاهات السوسيولوجية المعاصرة.ترجمة حميد الحميداني وآخرون.إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 1987. ص 66.

[2] – ينظر: مارسيو داسكال: م.ن: ص 67.

ما تتمكن من إنتاج المعنى. بهذا المعنى، تظل عملية إنتاج المعنى حقيقة قائمة ما دامت الدوال محدودة والمدلولات متعددة في النص. ومن ثمة، فإن معنى المعنى لا يمكن إدراكه بصورة نهائية. وما دام أمر التأويل قائما، فلا يمكن ضبط الشروط التي يتم بواسطتها تلقي المعنى. ولعل الطابع البنائي المتعدد للمعنى، يرجع بالأساس إلى تعدد السياقات وغموضها، كما يعود إلى ما يكتنف النص من لوازم الصنعة الغارقة في الإيهام. فالمعنى الشعري لا يدرك بشكله النهائي، ولكن يدرك المعنى المتوقع حصوله من خلال شكله غير المحدد. الكتابة الشعرية بهذا المعنى خرق للنظام اللغوي في النص، هي مغامرة جديدة من أجل تشكيل نظام خاص له خصوصياته، وله مكوناته. هذه العملية (التواصلية)، هي لعبة يحددها النص، ويندمج فيها القارئ. فالقارئ هو مشاركة فعالة في إنتاج المعنى وتوضيح التشفير النحوي والدلالي والتداولي سيميائيا. جاءت السيميائيات لتبطل الزغم بأن الخطابات، إنما تشكل سننها الخاصة بعيدا عن القارئ. لذلك كان النظام الذي يؤطر المعنى، مهددا هو نفسه بسبب من اتساع المعنى ذاته. لهذا كان لابدّ من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام.[1] من هذه الزاوية، كانت نظرية القراءة، ممارسة مرتبطة بالشعرية كاللسانيات تماما. فالقراءة هي مواجهة للكتابة التي تتخذ من إشارة دلالية الكاتب.[2] أي باعتبارها حرية وكيانا مرموزا مكثفا أكثر فأكثر. القراءة هي تهشيم لعالم النص وإعادة لخلقه.[3] وحتى وإن كانت القراءة تتوسل بأدوات الشعرية، فإنها ليست تطبيقا لها، ذلك أن القراءة تهدف لاستخلاص المعنى من غير أن تستغرقها المقولات الشعرية. إن اختيار الغرض الشعري، هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي قد يوجد لدى القارئ. وتدل كلمة (قارئ) عامة على حلقة من الأشخاص، غير محددة. إن صورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب حتى لو كانت مجردة. ومن ثمة، فإن شاغل وجود قارئ مجرد، يعبر عنه بواسطة مفهوم (الأهمية). فالعمل يجب أن يكون مهما. ومفهوم الأهمية يقود الكاتب، مسبقا إلى اختيار الغرض.[4]

[1] – ينظر: وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية: ص 161.

[2] – ينظر: رولان بارت: الدرجة، الصفر للكتابة: ص 40.

[3] – ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقة: ص 115–116.

[4] – ينظر: توما شفسكي (مشترك): نصوص الشكلانيين الروس: ص 176.

لذلك يجب تدعيم الأهمية بالغرض بإثارة انتباه القارئ. ذلك أن الأهمية تجذب، والانتباه يستبقي.[5] لهذا فإن العنصر الانفعالي يساهم في لفت الانتباه. لهذا يلون الغرض الشعري عادة بانفعال. لذلك فهو يثير دائما حكما قيميا،[6] داعيا القارئ للمشاركة في تطوير الغرض. إن القراءة هي (تبليغ)، وتواصل يتحقق بين القارئ وموضوع القراءة. ومن ثمة، فإن الوظيفة النقدية في إطار عملية القراءة، وظيفة تتأسس على السعي إلى تحقيق عملية تواصلية بين القارئ وموضوع القراءة. ويعد عنصر (التبليغ– La transmission)، عنصرا مهما في عملية القراءة. إذ به تتحقق العلاقات الإنسانية. لذلك فهو يشمل جميع المدونات الرمزية الذهنية مع وسائل تبليغها عبر(المجال)، وتعزيزها في الزمان، يفتح النص نافذة للمغايرة والاختلاف. وهو بهذا المعنى، يتميز عن بقية الأنظمة الأخرى من خلال التشريع والإتقان على وجود المعنى المصاحب. ودلالة ذلك، أن الدال الواحد قد تكون له مدلولات متعددة تخضع لاختيار الملتقى في ترجيح إحداها على الأخرى. من هنا تأتي أهمية الخطاب الأدبي، في أنه يحمل إمكانية التشريع لنشوء خطاب/ خطابات موازية تقرأ انطلاقا من عملية تأويلية لظلال المعاني الإضافية. فبحسب(روبرت شولز– Robert schulz)"حيث توجد نصوص، توجد بالطبع قواعد تتحكم بإنتاج النصوص وتأويلها."[1]هكذا تظهر أهمية القارئ الذي أسند إليه جواز القراءة إلى الحد الذي جعل مشروعية القراءة تنهض أساسا على عاملي التفرد والاختلاف، تفرد الذوات القارئة، واختلاف أزمنة القراءة، حيث أصبح القارئ يتمتع بمقدرة امتلاء النص. يولد النص الذي يجيزه المؤلف– الكاتب مرة واحدة في الزمن، أي ميلاده القانوني. حيث تنتهي بميلاده مهمة الأب المرسل. لأنه يكون قد أرسله إلى الأبد إلى كل الأجيال، حيث يبدأ النص مغامراته الحقيقية مع آفاق التلقي المختلفة. بهذا المعنى، فإن انتخاب أفق القارئ للنص، يعتبر ميلادا حقيقيا له. هكذا تجعل نظريات القراءة المعاصرة عملية إشراك القارئ النموذجي Lecteur Ideal والمبدع في الشفرة code، ضرورة ملحمة. وهي الميزة التي

[5] – ينظر: توما شفسكي: م.ن: ص 178.

[6] – ينظر: توما شفسكي: م.ن: ص 179.

[1] – ينظر : روبرت شولز: السيمياء والتأويل: ص 20.

يتميز بها هذا القارئ، عن القارئ المعاصر. وهذا من أساسيات شروط نظرية القراءة. في هذا المسعى من أجل صياغة نظرية للقراءة أكثر فاعلية، تأتي دعوة(رولان بارت) إلى إعلان(موت المؤلف) ليس من أجل الإعلاء من سلطة النص وسيادته، وإنما هي دعوة إلى سيادة القارئ. حيث يبدو النص تابعا لعملية التلقي، وخاضعا لأزمنة القراءة المختلفة. حيث يتشكل النص تبعا لذلك مع كل لقاء جديد بحسب الخصوصية النفسية والذهنية للقارئ. ذلك لأن النص في تصور التحليل السيميولوجي،هو(دليل–Signe)و(علامة–Marque). يمثل خدعة واعية يتلذذها القارئ/الفنان السيميولوجي في كل مرة. ويصوغ(بارت) هذه الفكرة على الشكل التالي: " سيغدو السيميولوجي إذن فنانا (...)إنه يعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، فيتلذذ بفتنتها، ويمكننا من التلذذ بها وفهمها. فالدليل على الأقل الذي ينظر إليه السيميولوجي، هو دوما فوري، تطبعه البداهة التي تبهر الأعين كاندلاع للخيال."[2] وقد أدى هذا التحول إلى نظرية التلقي بدافع تجاوز الأزمة/المأزق الذي وصلت إليه الإجراءات النقدية بفعل أطروحات الشكلانيين الروس والبنيويين فيما بعد، إلى ظهور السيميوطيقا. حيث تغير المسار النقدي من البنيوية إلى شعرية القراءة. حيث دفعت السيميولوجيا المنظرين الأدبيين إلى وضع أفق جديد للتلقي تحكمه استراتيجيات جديدة تشمل مفهوم النص وطبيعته وعلاقته بكل من المبدع والمتلقي. تنهض استراتيجية المقاربة البنيوية على مستوى الدراسة الأدبية على فكرة أساسية مؤداها، أن القراءة البنيوية تبتغي تحقيق نتائج على المستوى المعرفي، يقينية ومطلقة شبيهة بيقين العلوم الرياضية. لذلك يركز البنيويون على قطع أية صلة بين النص ومبدعه، واعتبروا النص تبعا لذلك، حقيقة واقعة تمتلك مصداقيتها في ذاتها بوصفها موضوعا للإدراك. وتبعا لذلك فإنه يتعين على القارئ أن يخضع للموضوع المدرك–النص. من هنا جاءت سيادة النص. من أجل ذلك انصبت اهتماماتهم على النص ومكوناته من حيث هو خطاب مختلف. واقتضى ذلك على المستوى الإجرائي، تفكيك النص إلى وحدات، وجعل مقولة الثنائيات الضدية أساسية في منطق التحليل بوصفها

[2] – رولان بارت: درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط2. 1986 ص 25–26.

مكونات أساسية لكل نص. هنا لم يجد البنيوي بدا من الاستفادة بمنهج الإحصاء لاستقرار العناصر والوحدات الجزئية التي ينطوي عليها البناء الكلي للنص. وقد وجد البنيويون في إنجازات (فلادينبر بوروب- vladimir Propp)، وخاصة مؤلفه الدال: (مورفولية الخرافة- Morphologie du conte)،[1] مجالا للتحليل البنيوي الوظيفي. هكذا كانت القراءة وفق هذا التصور، فعلا لا يقبل الاختلاف والتعدد، مهما تغير القارئ في الزمان والمكان. فمادامت القراءة تحقق الغاية التي أنشئت من أجلها، وهي ضبط عناصر المنهج بحيث يصبح بالإمكان إعادة التجربة، وتكون بالمحصلة النتائج هي نفسها. جاءت السيميائيات إذن لتكسر هذا السياج الدوغمائي الذي أحدثته البنيوية. ومن أجل ذلك، ركزت على مجالات المبادرة الذّاتية للمغامرة في أعماق النص من أجل تحقيق الرغبة الذّاتية في القراءة. وذلك بالتركيز على القارئ الخلاق بعد الإجهاز على سلطة النص والانتقال بالتالي، من القراءة التقنية، إلى القراءة المنتجة. يقول (رولان بارت): "فإذا كانت السيميولوجيا (...) قد عادت إلى النص، فلأن النص قد بدا لها، خلال مجموع أشكال المهيمنة هذه، هو العلامة على انعدام السلطة، فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي، حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه، إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيدا (...) إنه يلقى خارجا، نحو مكان لا موقع له، نحو اللاَّمكان، بعيدا عن الثقافة المسوسة، وعن ضرورة تكوين مفاهيم وماهيات وصور وغايات وقوانين... أي عن عالم التطابق والهوية."[1] هكذا أعطت المقاربة السيميولوجية القارئ، سلطة مطلقة حيث تم إخضاع النص للقارئ إلى درجة جعلت ميلاد النص الحقيقي، مرتبطا بوعي القارئ الذي يتكون من خلال فعل القراءة. هكذا تم تحويل مفهوم النص، من مفهوم البنية المتماسكة، إلى مفهوم البنية المتميزة. وطرح على صعيد النص، قضية (النص المغلق- Le texte fermé)، و(النص المفتوح- Le texte ouvert). والنص المغلق، هو النص الذي لا يترك مجالا للذاّت كي تغامر في أعماقه، لأنه نص مسطح أحادي البعد. بينما النص المفتوح، هو نص الكتابة الذي ينفتح أمام مغامرة الذّات لتكشف

[1] - ينظر فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة. ترجمة ابراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط1، 1986.

[1] - رولان بارت: درس السيميولوجيا: ص 23.

نفسها عبر هذه المغامرة. النص المفتوح بهذا المعنى، نص متعدد قابل لقراءات متعددة. إنه نص ينطوي على فراغات. الفرضية التي ينهض عليها هذا التصور، أن النص لا يقدم شهادة عن الواقع، كما أنه لا يحمل معرفة يقينية. وما دام الأمر كذلك، فإن النص لا تكمن قيمته في طبيعة المعرفة التي يقدمها، وإنما في دفع القارئ إلى تأسيس إنتاج القراءة المبدعة. ذلك أن القراءة، هي مغامرة ذاتية تبتغي الإبداع وليس إنجاز دراسة علمية بمفهومها العلمي الدقيق.[1] النقد بهذا المعنى، إنتاج آخر للنص، صياغة ثانية له. يعيد النقد إنتاج الأدب، وهو بالتالي- وبحكم ضرورات وجوده- يخرج من ذاتيته. لذلك لا توجد قراءة واحدة للنص الشعري. النقد هو مشروع كتابة ثانية، إنه محاولة لإعادة كتابة النص عبر قراءته. وهذه القراءة تلتقط من النص احد مستوياته، لتعيد تركيبه على أساسها. فالنقد هو تأويل. والتأويل ليس تفسيرا، إنه إعادة استخدام وتوظيف وبناء. فالنقد باستناده إلى جميع الإنجازات العلمية الممكنة: علم اللسان، علم الدلالة، علم الاجتماع، علم النفس...الخ، لا يستطيع أن يكون علما، لأن مادته ليست محددة ومرتسمة بشكل نهائي. إنها مادة قادرة على التمدد والارتسام بشكل جديد وباستمرار. لذلك كان النقد تأويلا، أي إعادة إنتاج. والناقد هو من يحاول تقديم قراءة جديدة للنص، فيقدم نصا جديدا. التأويل بهذا المعنى، يقود إلى الاستبدال، استبدال النص بالنص نفسه عبر نص وسيط. لذلك يجهد النص النقدي من اجل تقديم القراءة الأولى أو الأخيرة للنص الشعري، ولا يقدمها. وإذا قبلنا هذا التحديد، أن النقد تأويل، فإننا نؤكد على صعوبة تحويل النقد إلى (علم). إنه يستند إلى العلم، لكنه لا يستطيع أن يكونه. لأنه يتعامل أساسا مع مادة لم تتشكل، لا تستطيع أن تتشكل بشكل نهائي وإلا فقدت (أدبيتها) وتحولت بالتالي إلى نص- خطاب ايديولوجي. التفسير/ الشرح، عوض أن يضيء النص، يقوم بإلغائه عبر إلغاء خصوصيته الأدبية. إنه يقول ما يقوله النص بلغة ثانية. إنه نوع من العرض التبسيطي البيداغوجي للنص. وهو بهذا المعنى، تكرار للنص قد يسقط الكثير من إيحاءاته الجمالية أو قد يشوهها. في هذه القراءة (الشرحية)، يختنق النص، لأنه يتأطر في معادلة لهذا

[1] – ينظر: رولان بارت:م.ن: ص 2.

الشرح. ومثل هذه القراءة، تلجم القراءات البكر التي قد تتعدد بتعدد القراء.[1] يقول(عبد الكبير الخطيبي)، لكي يوجد النقد الأدبي، "يتحتم عليه أن يكون (نقديا)، أي أن يتمثل نظريات ومناهج التحليل، ومن جهة ثانية يتحتم عليه أن يكون (أدبيا). وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط، من الحديث عنها بدقة، بل من أن يصبح فنا للكتابة الخصوصية، وفنا متناصا، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق."[2] هكذا يسعى النقد بالإضافة إلى تحليل بنية النص الأدبي، إلى تقديم متعة مزدوجة: متعة قراءة النص، ومتعة قراءته هو بصفته نقدا أدبيا. النقد هو قراءة مفتوحة، استثمار توليدي، تفعيلي. لذلك فإنه لا توجد أية تقنية تستطيع أن تطمح إلى الموضوعية الحقيقية. لذلك يعد من السابق لأوانه تسمية هذا الصنف من التحليل، بالتحليل العلمي. إذ ليست هناك إلا محاولات للبحث، وقد تتفوق محاولة على محاولة أخرى، إلا أنه ليست هناك طريقة بحث استطاعت أن تكون الطريقة المثلى.[3] لقد أنجزت في مجالات العلوم الدقيقة اكتشافات، ذات أهمية كبيرة جدا. وكان استعمال مناهج بحث وحساب جديدة أدق، قد ساهم في جعلها ممكنة. وامتد مطمح استخدام مناهج دقيقة إلى العلوم الإنسانية أيضا. وهذا ما حاولته اللسانيات البنيوية والرياضية، وتلتها مباحث أخرى، منها النظرية الشعرية. يحدد عالم الفولكور (بروب Prop)، أن الهدف الأسمى من العلم، هو "اكتشاف قوانين. فحيث لا يتبين الاختباري البسيط سوى وقائع منتثرة، يميز الاختباري الفيلسوف صدى القانون."[1] ويعترف(بروب) في مؤلفه(علم تشكل الخرافة) بأنه استفاد من أعمال(كوته يوهان فلفكا نك- gohethe Johan wolfgong) التي جمعتها تحت العنوان المشترك:(علم التشكل) في علم النبات وعلم العظام. إن كلمة(علم) هنا ليست علمية فقط، بل وقد أضيفت إليها دلالة فلسفية، بل شعرية.[2] فمع(كوته) يقول(بروب)، نكتشف فتحا جديدا في دراسة

[1] – ينظر: حكمت صباغ الخطيب (مشترك): الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة: دار الطبيعة بيروت ط1. 1979. ص 258.

[2] – عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: ص 6.

[3] – ينظر : كلود جرمان، ريمون لوبلان: علم الدلالة. ص 86.

[1] – كلوديليفي ستراوس: فلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية. ترجمة محمد معتصم. دار عيون المقالات.الدار البيضاء . ط1 . 1988. ص64.

[2] – ينظر: كلوديليفي ستراوس: م.ن: ص 72.

القوانين التي تتشابك في الطبيعة. فـــ(كوته) يرى الأشياء كلاّ واحدا، نسقا عاما كبيرا يخترق كل الطبيعة. لهذا لا يوجد من(كوته) شخصان: الشاعر والعالم. فـــ (كوته) صاحب المسرحية الشعرية (فاوست– Faust) الذي يطمح إلى المعرفة، و(كوته) عالم الطبيعة الذي اكتسبها، هما شخص واحد ووحيد. ومن ثمة، فإن سيادة النشاط الإنساني، لا تنفصل إحداهما عن الأخرى. فهناك شيء ما يجمع بينهما. هناك قوانين مشتركة بين الاثنين. ويمكن دراستهما بمناهج متشابهة.[1] ويعترف (بروب) أن المناهج التي تطمح إلى دراسة الأدب دراسة موضوعية دقيقة لها حدود عند تطبيقها. ذلك لأنها ممكنة وصالحة عندما نكون أمام تكرار واسع النطاق، كما يحدث في اللغة أو في الفولكلور. لكن عندما يصير الفن مجال نشاط عبقرية فريدة، فإن استعمال المناهج الدقيقة لن يعطي نتائج إيجابية إلا إذا اقترنت دراسة العناصر التكرارية بدراسة ما هو وحيد، والذي كان يعتبر تجل معجزة لا يمكن معرفتها. ومهما يكون الباب الذي نسجل فيه (الكوميديا الإلهية) أومآسي(شكسبير)، فإن عبقرية (دانتي–Danté) وعبقرية (شكسبير– W. Shakespeare) فريدتان، ولا يمكن فهمهما عن طريق المناهج الدقيقة وحدها.[1] من هنا، اختلاف المنهجين الجوهري الخاص. يقول (ميشال فوكو M.foucault): "لا تشكل العلوم الإنسانية مثلا (علوما خاطئة) فقط. بل إنها لا تشكل علوما مطلقا. والشكل الظاهري الذي يحدد وضعيتها ويغرسها في المعرفة الحديثة، يضعها في نفس الوقت خارج التحديد الذي يجعلها علوما. وإذا سألنا عندئذ لما سميت بهذا الاسم، يكتفي بالتذكير بأنها تنتمي إلى التحديد الأثري لتجذرها وبأنها تدعو وتستقبل الانتقال من نماذج مستعارة إلى علوم."[1]

ويدلل (ميشال فوكو) على عدم أهلية العلوم الإنسانية لئن تكون (علما). بالدلائل التالية:

أ– الشكل الظاهري الذي يحدد وضعيتها هو ثلاثي السطوح Triedre . وأما أبعاده الثلاث ففي:

1– العلوم الرياضية والفيزيائية.

---

[1] – ينظر: كلوديليفي ستراوس: م.ن: ص 64.

[4] – ينظر: كلوديليفي ستراوس: م.ن: ص 85.

[1] – جان بياجيه: البنيوية. ص 104.

2- البيولوجا والاقتصاد والعلوم اللغوية التي لا تشكل علوما إنسانية.

3- التفكير الفلسفي.

ب–بما أن العلوم الإنسانية لا تدخل في الفقرات(**3.2.1**)، **لا** يمكن لهذه إذن أن تكون علوما. لهذا كان الشكلانيون يتميزون بتقريبهم للنقد من العلم، بخلاف الرمزيين الذين كانوا يقربون العلم من النقد.[2] هذا يفترض مبدئيا اختلافا منهجيا واضحا. فمعنى أن الشكلايين يقربون النقد من العلم، ففي هذه الحالة، تصبح التحققات العلمية هي الهدف. ومن ثمة، يصبح النقد حركة تتعقب مسار الحيثيات العلمية. هنا يصبح النقد في مستوى ثانوي. بينما في حالة الرمزيين الذين يسعون إلى تقريب العلم من النقد، هنا الأمر يفترض أمران: إمكانيات الاستهلاك العلمي من أجل إضاءة النقد. النقد بهذا المعنى، هو الهدف، وتأتي الحيثيات العلمية لجعله مقبولا وممكنا. إن أكبر إيذاء للشعر، يبدأ عندما لا يقنع النقاد في إساءة عرض أهداف الشعر فحسب، وإنما يقررون تصحيحها معتمدين على مبادئهم[3] لقد كثر التساؤل عما إذا كانت الدراسات الأدبية يمكنها أن تغدو علما.إن محاولات بعض الباحثين لتحويل هذه الدراسات إلى علم قد أخفق، كما أخفقت محاولات خصومهم لتفسير أسباب هذا الإخفاق. والسبب الرئيس لهذا الفشل المزدوج، يكمن في خصوصية الموضوع المفترض أنه من (علم الأدب). يبدو هذا الموضوع مؤلفا من الأعمال الأدبية الموجودة حاليا. وكل عمل علمي مضطر إلى تحديد الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الأدبية، لا أن يصفها في وضعها الحالي. يكون الوصف انطلاقا من بعض الافتراضات النظرية، من أجل محاولة الحصول على تمثيل معقلن لموضوع الدراسة. أما البحث العلمي، فهو مناقشة وتحويل الافتراضات النظرية ذاتها.[1]بالنسبة للمشتغلين بالشعرية، تجري الأمور بطريقة مختلفة. ذلك أن تحليله للشعر ليس هدفه البرهنة على افتراضاته، بل هدفه استخلاص من التحليل، النتائج التي يستكمل بها أو يحوّر افتراضاته الأولية. وبعبارة أخرى، أن يثير مشكلة نظرية. فليست مهمة الشعرية إذن، وصف/تفسير الأعمال

[2] – ينظر: بوريس ايخنباوم (مشترك): نصوص الشكلانيين الروس: 66.

[3] – ينظر: و. ب. ستانفورد، أعداء الشعر، المرآة والخارطة، ص 15.

[1]– ينظر: توردوروف: الأدب والدلالة: ص 5–6.

الأدبية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا. وبعبارة: ليس موضوع الشعرية، الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي. وبذلك تنظم الشعرية إلى علوم الخطاب الأخرى التي يجب عليها أن تكون ذاتها انطلاقا من كل نمط من أنماط الخطاب.[1] ومن ثمة، فالنقد ليس سوى لغة تستخدمها الشعرية للحديث عن ذاتها. فإذا سلمنا بأن موضوع الشعرية مكون من الاحتمالات وليس من الوقائع، وأن خطابها لا كون إلا نظريا، فيصبح موضوعها الحقيقي هو خطابها الذّاتي، أكثر من خطابها حول الأدب. موضوع الشعرية هو هذا الخطاب الذي يفترض، ويحدد، ويقتطع، وينظم موضوعه الواضح. أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة. لذلك فإن علاقة جدلية تقوم بين الإثنين: كل واحدة منهما لغة تتعامل مع الآخر، وكل واحد منهما لا يتعامل في –الوقت نفسه– إلا مع ذاته.[2] ذلك أن المعنى الأدبي، هو ذاته حديث عن الأدب. فكل عمل أدبي يحكي حكاية تأليفه الخاص. إن الأعمال الأدبية، لا تفعل سوى أن تكشف عن الحقيقة الكامنة وراء كل تأليف أدبي. بذلك يظهر بطلان البحث عن المعنى النهائي للنص. لأن معنى النص الأدبي قائم في الحديث عن نفسه، وفي حديثه لنا عن وجوده، الذّاتي. وهدف النص الأدبي، هو أن يستدرجنا إلى ذاته. ويمكن القول أنه يبدأ حيث ينتهي، لأن وجود النص نفسه، هو الحلقة الأخيرة في حبكته. وحيث تنتهي الحكاية المروية، هناك تماما تبدأ حكاية تاريخ الأدب[3]. يقول(جان كوهنJean Cohen):" إن تحديد السمات إذن، هو الطريقة الأساسية في الشعرية، وهو يعتمد كليا على المناهج العادية القائمة على الحدس والتأمل. بل قد نستعين مع (ليوسبيتزر Leo Spitzer) ب(التعاطف) يبن المحلل والعمل الأدبي موضوع دراسته"[4]. ومن ثمة، يبقى المنهج الحدسي، استكشافا وليس منهج برهنة. وتبقى إشكالية البحث في الأدب هي المقدرة في تحويل ما كان في مستوى الحدس والعاطفة مجرد فرضية، إلى حقيقة واقعية. ورغم ما يبديه (كوهن) ظاهريا من تحيز نحو العلم الشعري، إلا أنه ليكاد يصرح بأن اعتبار الشعر واقعه كغيرها من الوقائع،

[1] – ينظر: توردوروف: م.ن: ص 6.

[2] – ينظر: توردوروف: م.ن: ص7.

[3] – ينظر: تودوروف: م،ن:ص43.

[4] – ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص 17.

قابلة للملاحظة علميا، والتحديد كميا، يؤدي بالضرورة إلى صدم الإحساس العام. ذلك أن الشعر اليوم في درجة من التقديس تظهر معها كل محاولة للكشف عن آليته بمظهر التدنيس.(علم الشعر)، عبارة تحمل من القدح بقدرما تحمله من المفارقة. ذلك أن العلم والشعر يوجدان على طرفي نقيض. ورغم أن (كوهن) يميز بين الملاحظة والواقعة، إلا أنه يعترف بأن الشعر يعارض العلم كواقعة. غير أن هذه المعارضة، لا تمس المنهج المتبنى للملاحظة. ذلك أنه لا يوجد في الواقعة الشعرية، ما يعارض محاولة وصفها العلمي.[1] ويرجع سبب غموض الشعرية بما هي شعرية، إلى عملية الاستهلاك باعتبارها عملية جمالية تنجز عملية التأمل. غير أن هذا الغموض الظاهرتي،Phienoménologique ليس غموضا في مستوى التأمل ضرورة، فمعرفة آليات الظاهرة لا تمنع هذه الآليات تباتا من العمل في المستوى المباشر، إذ لا توجد بداهة في التلقي لا تؤثر فيها المعرفة التأملية. إن عملية الاستهلاك بهذا المعنى، هي عملية (جمالية)، بينما عملية التأمل، هي عملية (علمية). من هنا، فإن تذوق النص، غير معرفته. ومعرفته، غير تذوقه.[2] وينتهي (كوهن) إلى النتيجة المرعبة: " لا شيء يضمن لنا في هذه المادة أن تكون الحقيقة سهلة المنال، وإن التقصي العلمي يمكن أن يظهر غير إجرائي في نهاية المطاف."[3] كثير من النقاد يفضلون ألا يتحدثوا عن الشعر، إلا شعريا. ولا تعدو شروحهم وتفسيرا تهم أن تكون غير قصيدة ثانية توضع فوق القصيدة الأولى. أي غنائية على غنائية. ومن ثمة، فإذا كان الشعر، خرقا اللغة، فإن النقد (التحليل الشعري)- باعتباره كذلك- ليس شيئا آخر غير الكشف عن ميكانيزمات هذا الخرق.[4] هكذا يصبح النقد، حالة من الافتتان الكاشف تنتج قوة تشد الانتباه بشكل كاسح تجعله يخطو بسرعة نحو استنتاجات تكون غير متوقعة، وتحمل القناعة دائما. إن تطبيق مناهج العلوم التجريبية على دراسة التغيرات الاجتماعية، لم يعط النتائج المرجوة منه. وعلى الرغم من هذا الفشل، فإن المنظرين الأنيقين والمشوشين تماما، قد قرروا أن يوسعوا نطاق المنهج العلمي لكي يشمل الأدب

[1] – ينظر: كوهن: م.ن: ص 24.

[2] – ينظر: جان كوهن: م.ن: ص25.

[3] – ينظر جان كوهن: م.ن: ص26.

[4] – ينظر : جان كوهن: م.ن: ص190.

أيضا. وهم بذلك ينسون أن الحقائق المختلفة، تتطلب مناهج مختلفة، ومعايير نقدية مختلفة. فتحولات خلية، ليست مثل تحولات مجتمع. وكذلك فإن التغييرات الاجتماعية لا تكفي لتفسير التغيرات التي تحدث في مجال الأدب. إنهم ينزلون بالعمل الأدبي– الإبداعي، لكي يصير أكثر من وثيقة. أي بوصفه غطاء لواقع ما. ومن ثمة، فإن وظيفة الناقد، هي في أن يكشف عن تلك الواقعة. قراءة النص بهذا المعنى، تصبح عملية حل لرموزه، أي تجريده من معاينة المفترضة للوصول إلى ما تخفيه اللغة. حيث يتحول النقد إلى تمرينات عدمية يحجب بريقها حقيقة العمل الأدبي. القيمة النقدية هنا، هي حكم. والناقد، هو قاض بقلنسوته. إن النص الأدبي، هو إبداع لفظي، وكل قارئ لا يتوقف مذهولا عند جمال شاعرية النص، ليس إلا جلفا همجيا. كذلك لا يمكن التعامل مع النص كنوع من ألعاب الكلمات المتقاطعة التي حين تحل، ستكشف عن حقيقة اللعبة. إن تفسيرا كهذا، على الرغم من فجاجته وسطحيته، قد لا يكون تفسيرا خاطئا برمته. ولكن قراءة النص، بهذه الطريقة، أشبه ما يكون بدراسة علم النبات من خلال فحص لوحة مشهد طبيعي.[1] الناقد بهذا المعنى، ليس مبدعا، وإنما هو خبير مختبر. للنص الأدبي طبيعة خاصة، بها ينهض ويؤسس نظمه. فهو خطاب بلا حدود. أي أنه لا نهائي، مقابل نهائية المقولة– النظرية. فإذا كانت الكتابة الأدبية عملية إنشاء لما لم ينشأ بعد، إيجاد/اختراع الرؤى الجديدة، وكشف الآفاق المستقبلية، القارئ بهذا المعنى، متمم لتلك الكشوفات، فإن قراءتها، هي كذلك، بالضرورة، عملية إنتاجية. تعيد إنتاج النص عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه. القراءة بهذا المعنى، هي عملية ابتكار أدوات المراوحة بين التحليل والتأليف من أجل تفكيك نظام النص السطحي، ثم إعادة تركيبه/ بنائه طبقا لعناصر جهاز القراءة المبتكر. ففي ضوئه، ترسم أدبية الإبداع.[2] القراءة في هذا المستوى، تتحول إلى نوع من الفسحة لمباشرة لانهائية النص.[3] وحيث تحتفظ نتائج النظريات بحقائق صفتها المؤقتة، تؤسس القراءة لبداية متجددة ولانهائية.يقول (أدونيس):

[1] – ينظر: أكتافيوباث: الشعر ونهايات القرن: ص90 .

[2] – ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: ص19.

[3]– ينظر: محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، نيباته وإبدالاتها. الجزء 1ص8 .

"لا تقدم شعرية القراءة عالما واضحا ويقينيا. إنها على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص الشعري. إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغير والحركية والالتباس. وهي لذلك، معرفة مفتوحة، شأن النص ذاته."[1] النقد، هو أكثر من قراءة، فهو ليس تفسيرا للنص وحسب. إنه معرفة، أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النص.[2] هكذا تفترض قراءة النص الشعري، عملية إغنائه من حيث إنها سير في الأفق الذي تفتحه، ومن حيث أن هذا السير، لا ينتهي. من هنا، ليس للنص الشعري معنى، وإنما هو حركية من الدلالات. إنها بالمحصلة، علاقة، مالا ينتهي، بما لا ينتهي.[3] القراءة بهذا المعنى، هي أقرب إلى الحرية المنفلتة التي قال بها النقاد (الإنطباعيون–Les impressionnistes) الذين لا يريدون أن يرفضوا لذة القراءة. ذلك أن النقد، وقد أراد أن يفسر ويحكم، قد أوشك أن يضيّع معنى المتعة الجمالية.[4]ربما أن أي يقين مستحيل، فإنه لا يمكن أن ننشيء موضوعيا حكما نقديا. يقول (أنا تول فرانس–A-France):"إن اللذة التي يعطيها الأثر، هي المقياس الوحيد لقيمته."[5]القراءة، تحليل يعالج النص الشعري في ضوء حيرة هدفها، الارتقاء إلى درجة التأليف. فهي تحليل لا يرتهن حبيسا للمقولات النظرية، ولا إلى المعطيات المنهجية. إنها بكل بساطة، بحث عما يخلق الفعل الشعري في سياق النص، والبحث في خصائص الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني. إنها تسعى إلى مكاشفة النص عبر عملية التمكن من جهازه المتواري وراء الكتلة الظاهرة. ومن ثمة، إعادة التأمل في تركيبته العامة من خلال أبنيته المتحركة. فالقلق بهذا المعنى، هو اكتشاف نموذج الصوغ. إذ لا تكون إبداعية الصوغ شيئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصي أمر الشعر.[6] لا تنمو القراءة، إذن، إلا بالتساؤل المستمر. وهي لذلك تضع نفسها والنصوص موضع تساؤل دائم. إنها بدء يظل بدءا

[1] – أدونيس: كلام البدايات : ص37 .

[2]– ينظر: أدونيس: م.ن: ص190.

[3] – ينظر: أدونيس: م.ن: ص33 .

[4] – ينظر: كالوني فيللو: النقد الأدبي. ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات بيروت.ط2، 1980، ص68.

[5] – ينظر: كارلوني: م.ن : ص71.

[6]– ينظر : عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: ص20.

يؤسس لبدايات كلام آخر.[1] القراءة تعيد كتابة النص الذي تقرأه بشكل آخر. تنقله من بنيته الأولى إلى بنية ثانية. هكذا تتمتع القراءة مثل الشعر بخاصية (التوالد) عبر تكاثف اللغات، وتراكم الخطابات. حيث يحصل تراكب وظيفي عبر تكاثر بنائي وانعكاس أدائي عبر هذه الخاصية المتوالدة، وفي ذلك رمز الدوران الانعكاسي، حيث يغدو الخطاب الشعري موضوعا للقراءة، وأداة لها في الوقت ذاته. غير أن هذا الانعكاس، قابل لأن يتكاثر، إذ له من الطواعية ما يجعله هو ذاته موضوع خطاب جديد[2]. ومثل هذا النقل، ممكن بلا نهائية. ولهذا يتجدد معنى النص إلى ما لانهاية. ليس المعنى الشعري، وراءنا، بل هو أمامنا، أنه يتشكل باستمرار مع تجدد فعل القراءة. إننا لا نملكه، بل نتجه نحوه باستمرار.[3] يعني هذا أن المحك الأساسي لقيمة النص الشعري، هو أنه متحرك، ليس له معنى ثابت. فمعنى النص الشعري يتجدد مع كل قراءة، ومع كل قارئ بشكل جديد. ومن ثمة، فإن للنص دلالات بعدد قرائه.[4] هكذا، فإن القراءة وقد أرادت أن تكون تجربة ذاتية، ذاتية، مواجهة خاصة للنص، فقد اتخذت أشكالا بعدد الأفراد الذين يمارسونها[5]. لنقل بتعبير آخر، إن للنص الشعري مستويين: الأول هو النص، باعتباره إمكانية لمعان محتملة، أي كبؤرة لإنتاج الدلالات، والثاني هو النص باعتباره مجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة. القارئ في هذا المستوى، شريك في معنى النص، أي في بنائه.[6] النص الشعري بهذا المعنى، ليس مجرد إيصال، وإنما هو مشروع. الشاعر هنا، يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن يعمله أو ينتقل إليه تأثيرا. الشاعر بحسب (بيار بواديفر–P.Boidiver)، يضع بالضرورة القارئ في مشاركة.[7] النص– القصيدة، هنا، دعوة وسؤال. ومن ثمة، فإن قراءتها، هي حوار معها، لذلك لابدّ أن تكون إبداعية

[1]– ينظر : أدونيس: كلام البدايات: ص190.

[2] – ينظر : عبد السلام مسدي: النقد والحداثة: ص21.

[3] – ينظر: أدونيس: كلام البدايات : ص195.

[4] – ينظر: أدونيس: سياسة الشعر: ص59.

[5] – ينظر: كارلوني: النقد الأدبي: ص69.

[6] – ينظر : أدونيس: سياسة الشعر: ص59.

[7] – ينظر: كارلوني: النقد الأدبي: ص137 .

هي أيضا. فالقارئ بهذا المعنى، مبدع آخر[1]. الكتابة الشعرية، تخلق إذن، قارئها، فيما تخلق أفقها، لذلك كانت الحاجة إلى جمالية القراءة الشعرية. يقول(أدونيس):" إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة، وتلقي الجمال، يقترض جمالية التلقي. أو لنقل، بعبارة ثانية، إن أدب الكاتب، يوجب أدب القارئ. لهذا نرى أن السؤال حول كيفية تلقي النص وشروطه، لا يقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه.[2] ومن ثمة، فإن غنى النص الشعري، هو قدرته على أن يكون حاضرا في فعل القراءة، وفي تغير معيارها الإنتاجي. لذلك يؤكد (كلود روى–Claud Roy)، على أن تكون القراءة شهية، إذ ليس هناك من ناقد أدبي، بل ثمة عاشق كتب.[3] لذا، فالتعارض بين النقد والإبداع، مغالطة. من هنا، كان النقد الأفضل، هو نقد الأدباء الذين يكتبون أدبا غير النقد.[4] النقد ليس معادلة رياضية، بل بل أدبية.

لقد كان يردد باستمرار الشاعر (بول إيلوار–Paul-Eluard) عبارة(رمان رولان–R.Rolaud):" الكتاب لا نقرأه، بل نقرأ أنفسنا من خلاله، إما لنكشف أنفسنا، أو لنراقبها. ومن يقرأ خارج هذا المفهوم، يظلل نفسه."[5]من هنا، كانت روائع النقد، كان الناقد فيها مبدعا ينسى باستمرار أنه ينقد، ليتناسى في فرح التلذذ بالكتابة عن موضوعه. فالذكاء المتوسط بحسب (كلود روى): يهيئ للحب. والحب الكبير، يفترض ذكاء كبيرا. فليس ثابتا دائما أن الموسيقى دائما تلطف الأذواق، وإنما الثابت أن الإعجاب يشحذ الصفاء.[6] إن الخطاب النقدي، هو خطاب ثقافي إبداعي موازٍ للخطاب الأدبي الذي بني عليه هذا الخطاب. بمعنى أنه ليس هناك قطيعة أساسية، وإنما هناك جسور متصلة بين الخطابين. بل أن هناك سمات مشتركة. لذلك يجب الاستفادة في هذا السياق من بعض الكشوفات النقدية الحديثة التي أبرزت ما في الخطاب النقدي من إبداع. بحيث يصعب التحدث عن

[1] – ينظر: أدونيس : سياسة الشعر: ص60.

[2] – ينظر: أدونيس: م.ن: ص49.

[3] – ينظر : كلود روى: دفاعا عن الأدب. ص106.

[4] – ينظر: كلود روى: م.ن: ص108.

[5] – كلود روى: دفاعا عن الأدب: ص111.

[6] – كلود روى: م.ن: ص113.

نقد (علمي) بالمعنى المطلق للكلمة. فالنقد بوصفه أحد العلوم الإنسانية، متأثر بمتغيرات الثقافة الإنسانية، لكنه ألصق من بعض ما يسمى بالعلوم الإنسانية إلى هذا الجانب الإبداعي، لأنه يتصل مباشرة بنتاج الخيال والإحساس والتفكير. من هذه الناحية، نعتقد أن النقد، هو خطاب وقد تحول إلى عملية إبداعية. وفي حالة كثير من النقاد، فإن ما يختارونه وما يدرسونه من أعمال، هو تعبير غير مباشر عن إبداعاتهم. بعض النقاد يعيد صياغة العمل، بحيث يبدو أجمل بكثير. يمكن أن نذكر هنا بالتحديد أعمال: (إيخنباوم- Eichenbaum)عن(معطف غوعول)، و(جاك دريدا): قارئا لقصة (بودلير):(العملة الزائفة–La fausse Monnaie).و(سارتر) محللا(أزهر الشر– Les Fleurs du Mal)،لـــ(بودلير)،و(رولان بارت) قارئا لقصة(بالزاك):(سارازين–Sarazine)و(أمبرتو إيكو) في دراسته لقصة (ألفونس أليه-Alphonse Allier): (مأساة بارسية حقا Tragédie parisienne vraiment). في هذه الأعمال، كانت القراءة– النقد، مشكلا آخر للإبداع. الناقد الحقيقي، هو الذي يمتلك مقدرة إبداعية على قراءة النص، وإعادة صياغته على نحو قد لا يكون فعلا خطر ببال المبدع. يسعى هذا التصور للنقد إلى أن يكون كبناء لمغامرة معرفية أدركت من خلال النص. وذلك بواسطة تبدل لا يعتمد على العاطفة، بل على الذهن وقوة التخييل. حيث يضع الناقد/القارئ نفسه بكليتها. الكتابة بهذا المعنى، لعب يهز الحياة، يفتحها أو يغتصبها. وهي لذلك مغامرة. يقول (أدونيس): حين نغامر، نغيّر وجودنا، نغامر فنتغير، فنحظى بنفوسنا. ومن ثمة، فإن الكتابة تظل في هجرة رائعة خارج نفوسنا لغاية واحدة: أن نجد نفوسنا[1]. ومن ثمة، فإن النقد لا يقتصر على تحليل النص، بل يسعى إلى وضع نفسه بشكل ما، في ظروف النص نفسها. لكي لا يقتصر على كشف مبدإ المكتوب فقط، بل النصوص الممكنة. وكما أن صورة الممكن تتحرك في تغيير مستمر، كذلك يصبح النقد متحركا يسير بحرية على طريق الإبداع. لذلك يظل النقد صوتا غير مكتمل، اختراقا للآفاق، فاتحة واستهلال، يأتي ويغيب، وهو في غمرة الحنين على عتبة أن يبدع الأثر الكبير. يترتب على هذا، أنه إذا كانت الحقائق العلمية، هي حقائق تتحقق، فإن الحقائق النقدية–مثل الحقائق الأدبية– هي حقائق تولد باستمرار، وتتجدد إلى

[1]– ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص16 .

مالانهاية. وبالتالي فإنها ليست نصا كُتب، وإنما هي على العكس، نص يكتب إلى مالا نهاية. ومن ثمة، فإن النقد، هو البحث الذي يظل بحثا. بمعنى آخر، لا موضوع في الإبداع، بل تعبير وطريقة تعبير. ومن ثمة، لا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى ووجهات نظر. لذلك ليس امتياز الأدب، في أنه يخضع لقاعدة ثابتة، وينظم الطاقة، شأن العلم. بل امتيازه في أنه يسبق القاعدة، ويحرر الطاقة: يفجرها ويضيئها.[1] لذلك، فإن أية محاولة لإعادة بناء/صياغة النص، تعني بالضرورة محاولة ترتيب جديدة للعلاقة وفق سيرورة تاريخ/ذاكرة الكتابة. بحيث أنه لا سبيل إلى تحقيق هذه الفرضية إلا عن طريق المحاورة الذّاتية، ودعوة الذّاتية النقدية التي تسمح بتوحيد الذّات مع الذوات الأخرى، انطلاقا من مبدإ أن التوصل إلى فهم الآخر، لا يتم إلا في الذّات ومن خلالها. لعنا نجد في هذه الفكرة، إعادة لصياغة أطروحة الشاعر (بول فاليري– P.Valery) التي تسعى إلى تحويل للجوهر وإلى اكتشاف القانون الباطني للشخصية الفكرية، من خلال إعادة تمثل عمل المبدع في الذّات، وذلك بواسطة جهد عنيد للخيال.[2] يقول (كلود روى): إن الكتابة، هي عملية الغياب توصلا إلى حضور أقوى. إنها عرض على القارئ، أن يغيب عن نفسه[3]. وقال الشاعر (رامبو–Rimbaud): أنا هو آخر. وأنا القارئ كائن آخر، من هنا قول (سارتر–Sartre): إن الإنسان ما ليس هو، لا ما هو هو. فالإنسان لا يحدد بما هو، بل بما هو يستطيع أن يكونه. ومن ثمة، فإن الكتابة والقراءة، لا تحددان الكائن في حرفية معناه، بل كينونته.[4] ويقول (إدموند جالو– Edmond gallo):" حين أجد نفسي أمام أحد ما، فأنا موجود حقا في حضرته، فلا أهتم إلا به. أغور في ما سيكوّنه عاطفيا وفكريا، ويتم هذا باستسلام حقيقي لنفسي."[5] هذه المقدرة هي التي تساعد على انصهار القارئ خارج الحدود التي تمنحها إياه حياته الخاصة، وتشكل في المحصلة، نواة فهمه ووعيه. ومن ثمة، فإن العمل النقدي بهذا المعنى، هو التعبير عن مساهمة الناقد مع الموضوع الذي يشغله. وهذه

[1]– ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص109.

[2]– ينظر: كارلوني: النقد الأدبي: ص109.

[3]– ينظر: كلود روى: دفاعا عن الأدب: ص10.

[4]– ينظر: كلود روى: م.ن: ص12.

[5] – ينظر: كارلوني: النقد الادبي : ص 112.

المساهمة، هي في الوقت نفسه مغامرته الشخصية[1]. النقد بهذا المعنى، يتوفر على روح المغامرة. وأن وظيفته، خلاقة. وهو بالتالي ليس مجردا من المجازفات الفكرية والتخييلية، إنه بالمحصلة اشتغال اختياري لمبدع. إنه استمرار ورحلة. النقد بهذه الخاصية، يعيد بناء وحدة النص، يجعله استمرارا في وضع تأمل. إنه يتوصل إلى يتجاوز معضلة الموضوعية- الذّاتية بقدر ماهو واع، أن الكتابة النقدية لا يمكن تجريدها من شخصيتها لتصبح شاهدا، أو حكما مطلقا. فقراءة/ مجابهة النص،هي تجربة ذاتوية، حوار/اتصال ذات قارئة مع ذاتية أخرى. ولكن بمواجهتها كما لو كانت تعبيرا عن تمهيد/مدخل يسعى نحو الحقيقة. فالمعرفة الموضوعية لا تعني المعرفة الخارجية، ولكنها تعني أساسا حدسا للحميمية، هي إبداع ذو معنى ثلاثي: بناء النص بناء جديدا، وإبراز قيمته، ثم هو في الأخير، مجابهة مفتوحة ومثمرة.[2] إن حرية القراءة وانطلاقها، تتيح عملية تثبيت التقاء النص- الأثر بذات القارئ. هكذا، يعيد فعل القراءة -باعتباره فعل إبداع- بناء/إنتاج المكتوب. تعنى بدقة هذا اللقاء المزدوج بين النص والقارئ، مما يمكنه من إتاحة وضعيات للتبدل الناتجة عن فعل القراءة. النقد بهذا المعنى، لا يعدو إلا أن يكون حالة لاستجابة فعل القارئ الذّاتية أمام النص. حيث تعلن القراءة عن غايتها: ألاّ تتكلم إلا عن نفسها[3]. وبما أن أي يقين مستحيل إبداعيا، فإنه لا مجال بعد ذلك لإمكانية إنشاء الأحكام. فكل ماهو يقيني، هو بالضرورة مؤقت، وبالتالي نسبي. ومن ثمة، تبقى المتعة/ اللذة التي يحدثها/ يوفرها النص، وتوفرها القراءة، هي معيار ممتاز لقياس مستوى مقدرته وكفاءته. فلذة القراءة، هي ما يصنع المتعة الجمالية التي تؤدي بدورها إلى حالة/ وضعية من السعادة في القراءة. وبما أن النقد هو هكذا، فلن نجد حرجا من أن نردد مع (جول لوميتر-Jules lemaitre):" فلنحب الكتب التي تروق لنا".[4] ومن ثمة، فإن القراءة بهذا المعنى، لم تعد عبارة عن ترسيمات شكلية، ولا نظاما من البطاقات يتم تجميعها بصبر، ولكنها ذاكرة من قراءات يحتفظ بها بشغف. هنا يؤكد (أندريه سواريز-A.soares): يجب

[1]- ينظر: كارلوني : م- ن: ص112.

[2] - ينظر: كارلوني: النقد الأدبي: ص100-101.

[3] - ينظر: كارلوني: م.ن: ص68.

[4] - ينظر: كارلوني: م.ن: ص68.

أن نمضي سنوات في الفهم قبل أن نستطيع أن ننقد. ومتى وجدت أنه ينبغي أن نؤلف ما يقوله الكتاب الجيدون، فذاك خير من أن نجهد أنفسنا كثيرا في فهمهم."[1] لذلك فإن مقولة المنهج، هي مقولة مريبة. ومن ثمة، فإن كل نظام يبدو كذلك، مريبا. إن مهمة النقد، هو أن يفكك التداعي المألوف الذي يجري حول اللغة، وأن يدمر النظام المتفق عليه لتجنب شرك العادة. النقد الخلاق، يلغي مسافة العلاقة التواصلية القائمة على حالات الإفهام بالتواطؤ أو بالتواضع. التفكيك بهذا المعنى، ليس هدما /إلغاء، بل هو تحديد موقع المآزق الملازمة في البناءات[2]. الأديب الجيد، هو بالأساس ناقد جيد يعيش في قلق دائم لما أنجزه، وليس لما ينجزه. فعلامة الجدة في الأدب، هي طاقته المغيّرة التي تتحلى في مدى الفروقات، ومدى الإضافة، وفي مدى باختلافه. فالإبداع إذن تجاوز. وتغيير.[3] إن النقد وقد أصبح كذلك- إبداعا- فإنه متعدد بعدد ممارسيه. لهذا يعلن (أناتول فرانس- A.France)، بأن النقد، هو نوع من" الرواية تستخدمه العقول الواعية الساعية وراء المعرفة. وإن كل رواية، إذا أحسن فهمها، هي سيرة ذاتية. والناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات النفس وسط روائع المؤلفات."[4] هكذا يصبح النقد ضربا من الإبداع والتخييل. إنه مجابهة النص مع (الأنا). فكل نص يحمل على التفكير، ويؤثر في الإحساس ويبعث الرغبات والأحلام، هو نص جدير بالقراءة. هذا يعني أن القراءة فعل نسبي يتعارض مع الكتابة المطلقة. والنتيجة، هي أن لكل نص أدبي، خواصه التي يتفرد بها ويتميز بها. وأن النقد ينبغي أن يتعامل مع هذا التفرد. فكل نص إبداعي، هو بمعنى ما، برق لا بتكرر، وانبجاس مفاجئ قائم بذاته.[5] لذلك يجب ألا تفعّل طاقة النقد في اكتشاف المتشابه، ودراسة التماثلات. إن الاختلافات، هي التي تهم. ينبغي أن يفعّل النص كنضال ضد مقاومة ثبات المعنى، وكمجموعة من المصادفات الدلالية السعيدة. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية، هي

[1] – ينظر: كارلوني: م.ن: ص78-79.

[2] – ينظر: بيار زيما: التفكيكية: ص120.

[3] – ينظر : أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص100.

[4] – ينظر: كارلوني: النقد الأدبي: ص70.

[5] – ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي: ص103.

ثمرة إرادة، ساعدتها المصادفة. هكذا، فإن عمل الناقد ممكن ومثمر[1].إنه يقدم/ينتج متعة مزدوجة، متعة قراءة الشعر، ومتعة تجربته القرائية بصفته ناقدا للشعر. إنها بحسب (عبد الكبير الخطيبي)، متعة يقظة، وماكرة[2].القراءة بهذا المعنى، مغامرة تشبه المغامرة الإبداعية ذاتها. فقراءة النص الشعري، تعني إعادة خلقه. يقول (عبد القادر الفاسي الفهري):" جميلة هي المعرفة إذ لا قرار فيها، ولا تحجّر، ولا راحة، بل كل شيء تجاوز. لا تثبت الصورة ظرفا حتى يتراءى تفككها، وتبرز خطوطا جديدة، أو نقاطا في خطوط، ثم تكتمل صورة مغايرة. وما يكاد العالم يطرب للاكتمال حتى يواريه كنه آخر، ويتغير الحيز، وتتبدل الأدوار والعلائق."[3]اللذة هنا، تحدّ، قدرة على البدء كل مرة. من هنا، كان الناقد كالمبدع، يولد كل مرة جديدا، كل مرة دائما أوّل. الكتابة بهذا المعنى، هي عملية انخراط ضمن آلية حركية التجاوز، والاختلاف. هكذا، تصبح القراءة بحثا في النص عما لا يمكن أن ينوجد. أو كأنها تريد أن تبلغ ما لا يمكن بلوغه[4]. وبما أن الشعرية قيمة إبداعية مطلقة لا تعرف التقادم، فإن النقد لا يمكن إلا أن يكون كذلك، مجالا من مجالات الإفضاء الإبداعي[5]. هكذا يصبح الخطاب النقدي من حيث قابلية الدوران الوظيفي، جنيس الخطاب الشعري. ذلك لأن الخطاب النقدي باعتباره حديثا عن أدبية/ شعرية اللغة، يمكن أن يصاغ هو نفسه بلغة شعرية/أدبية، فيكون حاملا لقدر من الشعرية. عندئذ فقط، نعرف أن النقد هو،" مجمع التقاء توالدين: توالد الوظيفة الانعكاسية، وتوالد الوظيفة الشعرية."[6] عندئذ فقط، تستطيع الكتابة النقدية أن تحقق إمكانية " خلق وظيفة جديدة في اللغة، هي وظيفة (ماوراء الإبداع La fonction méta-poétique) يكون مدارها أدبية الخطاب النقدي حيث يفحص الأدب نقدا، فيصاغ النقد بما هو من لغة الأدب: وتلك هي طاقة المعاودة بما يفضي إلى تنضيد المراتب الوظيفية بلا حدّ عددي."[7] هكذا تتجلى

[1] – ينظر: كارولوني: النقد الأدبي: ص97 .

[2] – ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: ص6.

[3]– ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري: البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة. دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص7

[4]– ينظر: أدونيس : كلام البدايات: ص182

[5]– ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: ص5

[6] – المسدي: م.ن: ص23–24

[7]– المسدي: م.ن النقد والحداثة: ص24

كثافة الإبداع، فتصبح مجمع الرؤى النقدية بحيث تتضافر عناصر المشروع المعرفي ضمن آلية مفهومية: من أدبية النص الأدبي، إلى إبداعية الخطاب النقدي. في هذا، تتجلى (الحداثة) الإبداعية في أسمى صورها راسية على نص النص الذي هو مفتاح لنقد النقد.[1]إن هذا الفهم الذي يفسر حركة النقد الخلاق، هو الذي يوحد/يدمج بين النقد وموضوعه– الأدب. ذلك أن تعاطفا تاما، قد أصبح تبدلا يوحد النقد بموضوعه، حيث يصبح النقد حينئذ هذا الموضوع، ولا يبقى نقدا. النقد هنا، فرع–حالة يفقد فيه النقد مفهومه الكلاسيكي، ليصبح بحسب (تودوروف)، عبارة عن تلك العملية التي يصبح من خلالها النقد، هو نفسه، شكلا أدبيا، أو حيث يكسب المظهر الأدبي في جميع الحالات، تلاؤما جديدا.[2] النقد بهذا المعنى، ليس (علما) ولكنه مساهمة فنية. ذلك أن النقد ينطلق من كل (نظام)، ليتحد بالنص توحدا خلاقا. إنه يصنع بنفسه داخل النص، ويحيا من خلاله، وهو ما يكسبه في النهاية، طابع التغير والتجدد .ذلك أن تعاطفا تاما، قد يصبح تبدلا لا يوحّد النقد بموضوعه، حيث يصبح النقد حينئذ، هو نفسه هذا الموضوع، ولا يبقى نقدا. القراءة النقدية في شكلها الإبداعي، تقرأ النص في وحدته باعتباره عملا خلاقا لا تحدّه أية صنيعة. إنها القراءة التي تسعى إلى إضاءة كلية البناء النّصي. تركز على التأويل الحدسي من جهة، وتريد من جهة ثانية، فهما متحدا بحساسية الذوق. ومن ثمة، تصبح الكتابة النقدية عملية، لا تكتب عن الأدب، وإنما تأخذ الأفكار منه. الناقد في هذا المستوى، يبحث في النص عن نفسه، عن احتياجاته. وهو لذلك، يقرأ النص وفق إمكاناته الذّاتية. النقد بهذا المعنى، يكون خاضعا لتقلبات الخيال. حينئذ كم من الأفكار قد تخفي وتغيب عن التحليل. من هنا، أهمية الإشارة إلى الإنجازات/الفتوحات الفلسفية الحداثية في النقد ومقولات التحليل المختلفة. فقد فتحت معابر جديدة إلى النص الأدبي. وقد مارست فلسفة (برغسون–Bergson) خاصة، تأثيرا كاملا، بأن "عودت الأذهان على أن تضع على طول الخط، قيم الحركة بدل القيم الثابتة."[3] هكذا، يسعى هذا الفهم الفلسفي للقراءة– والذي يحمل

[1]– ينظر: المسدي: م.ن: ص34

[2] – ينظر: تودوروف: نقد النقد: ص51.

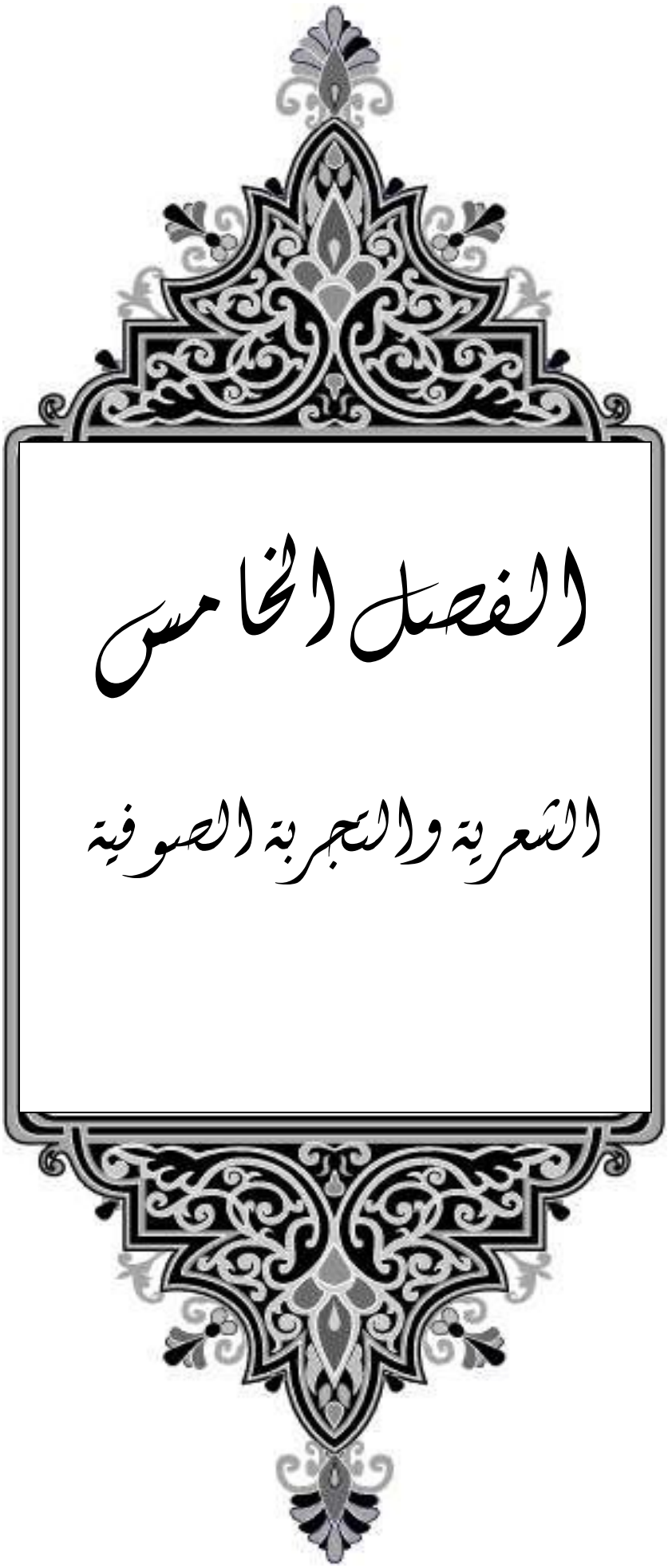
[3] – كارلوني: النقد الأدبي: ص104.

يحمل معنى التنوع والتعدد والاختلاف- إلى أن يرى النصوص لأعلى أنها أجزاء من العالم، بل على أنها عوالم.[1]

تلك هي خاصية النص الشعري الجميل، الذي يمنحنا زهو القراءة، في أن نؤلف منه نصا. هكذا هي قراءة الشعر، وكما يشرح (ستانلي فيش Stanley Vitch):" لا وجود لأي شيء في الواقع يسمح بالقول إننا على خطإ أو على صواب. لا وجود لأي شيء من هذا في طبيعة الأدب أو القراءة. هناك فقط قراءة ونقاد لهم بعض المعتقدات، ولا يقومون إلا بما قاموا به. ولا وسيلة في أيدي قراء آخرين تسمح لهم بالطعن فيما أفعل. ذلك أنه لا وجود لموقف خارج المعتقد الذي قد نحكم من خلاله على سلامة مجموعة من المعتقدات"[2].

[1] – ينظر: كالوني: م.ن: ص105.

[2] – أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص184-185.



الفصل الخامس

الشعرية والتجربة الصوفية

الشعرية، والتجربة الصوفية:

تفتح التجربة الصوفية أفقا آخر للكتابة الشعرية، وهي تعطي النص الشعري أبعادا غنية ومتنوعة، يصبح النص الشعري خلالها، دالا لغويا لمدلول، هو الوجود. الأول رمز، والثاني مرموز إليه. الشعر بهذا المعنى، هو الكتابة التي توازي الوجود والإنسان، وترمز إليهما. الوجود في الشعر ليس إلا لغة. هكذا تكون اللغة وجودا، ويكون الوجود لغة. ووفق التجربة الصوفية، تصبح حقائق الممكنات، هي" الحروف الكامنة في الحبر، والورق وما يكتب فيه انبساط النور الوجودي العام الذي تتعين فيه صور الموجودات. والكتابة هي سرّ الإظهار والإيجاد. والقلم هو الواسطة والآلة. والكاتب، بالمعنى الأصلي الحق، هو الله من حيث كونه موجودا وبارئاً ومصوراً. له العلم الأولي، وله رؤية الممكنات. وهو كذلك، الإنسان الكامل، بوصفه تجليا له."[1] هكذا يكون للغة الشعر، ظاهر وباطن بحيث لا يمكن أن تدرك اللغة بوصفها باطنا، إلا إذا تم تجاوزها بوصفها ظاهرا. وعملية التجاوز هذه، هي حالة عليا من الشفافية المرتبطة بالمطلق، أوالغيب. حيث تتحول الكتابة الشعرية إلى نسق مكتوب، تكون الكتابة خارجه، استجابة. إن الانتقال من الظاهر، من الإحساس والمدرك، إلى الشيء القائم خارج المدرك والإحساس، هو ما يسميه (كانط Kant): (التعالي La transcendantalisme). وهذا (التعالي)، مسموح به لا لأجل المعرفة، بل لأجل الإيمان[2]. ذلك أن الوجود خارج العالم الحسي، هو بحسب (إنجلز –Engles)، مسألة لا نملك أية معطيات لحلها وحتى لطرحها[3].ومن ثمة، فإن كلمة إحساس تعني بحسب الفيلسوف الألماني (يوسف بتسولدت Petzoldt) شيئا ذاتيا فقط، وأنها لهذا السبب، هوائية، تحول لوحة العالم العادية إلى وهم.[4] بهذا المعنى، يقر (فيورباخ–Feurbach) بأن منتوجات الخيال هي أيضا، طبيعية. لأن قوة الخيال، مثلها مثل جميع قوى الإنسان الأخرى، هي أيضا في آخر المطاف، من حيث أساسها، من حيث أصلها، قوى من قوى

1 – أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة: ص31.

2 – ينظر: لينين: المادية والمذهب النقدي التجريبي: ص128 .

3 – ينظر: لينين، م.ن، ص 129.

4 – ينظر: لينين، م.ن، ص 56.

الطبيعة. ولكن الإنسان هو مع ذلك، كائن يختلف عن جميع تلك الكائنات التي يرمز إليها بالتعبير العام: الطبيعة. من هنا، ينجم أن تصورات الإنسان عن جميع تلك الكائنات الأخرى في الطبيعة، هي منتوجات أخرى تختلف عن مواضيعها في الطبيعة، رغم أن هذه التصورات، هي منتوجات الطبيعية. الإحساس بهذا المعنى، هو صورة ذاتية للعالم الموضوعي، وبالتالي تختلف الطبيعة في رأس الإنسان وقلبه عن الطبيعة القائمة خارج رأس الإنسان وخارج قلبه.[1] وفي هذا الصدد، يقول(يفغيني ديتزغن Dietzgen)،"إن التصوف يفصل الحقيقة المطلقة عن الحقيقة النسبية، وهو يجعل من الشيء الظاهر والشيء في ذاته، أي من الظاهرة والحقيقة، مقولتين مختلفتين فيما بينهما، ولا تحتويهما أية مقولة مشتركة."[2] لذلك ينكر الصوفيون الاستحالة المطلقة لمعرفة الشيء في ذاته، ولكنهم يعتبرون أن الشيء في ذاته يختلف مبدئيا عن الظاهرة. وهو لذلك يمكن معرفته بصورة غامضة في الظاهرة. وأنه خارج التجربة من حيث المضمون، ولكنه قائم ضمن حدود ما يسمى بأشكال التجربة، أي الزمان والمكان والسببية.[3]هكذا يكون الشعر لغة تعيد باستمرار خلق/تشكيل اللغة، لاتعود مجرد علامات،وإنما هي عالم غيب وأسرارلا نهائية. إنها الشيء وما وراءه، إنها اللامتناهي.[4] إذ لا وجود للكون إلا بقدر ما تلتقي فيه الذات بالجوهر. فنحن لا نبصر الكون إلا من خلال ذواتنا. وأن جوهر الأشياء يعود إلى المطلق واللامتناهي. يعود بالإجمال إلى المجهول الذي لا يعرف الحدود. من هنا، كانت الكتابة الشعرية في الأساس، نزوعا نحو اللانهائي حتى اتفق لها أن تأتي ضربا من الكشف الصوفي، هو حالة تشبه طقس الصلاة. يخترق النص الشعري النظم المعرفية والجمالية، ويحقق في بنيته وفي رؤيته، علاقة بين الشعر والفكر، ويفتح بحدوسه واستبصاراته أفقا

1 - ينظر: لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي: ص132-133.

2- لينين : م.ن: ص134، 135.

3 - ينظر: م.ن : م.ن: ص135.

4 - ينظر: أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة : ص32 .

جماليا جديدا، وأفقا فكريا جديدا[1]، إنه طاقة ووعي موحد. لقد عرف (وليم جيمس–W.James)، التجربة الصوفية، باعتبارها حالة من"الشعور تختص بكيفيتين. فهي حالة عرفانية، حالة من الفراسة والكشف اللذين يتعاليان على العقل. وهي حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أي لا يمكن التعبير عنها في اللغة الإنسانية العادية."[2]ويصف الشاعر الصوفي الأمريكي (ويتمان، W.Whittiman) حالة خروجه من الحالة الصوفية، ومدى عجزه عن التعبير، يقول: "أنا لا أعرفها– إنها بدون اسم – إنها كلمة لا تقال، فهي ليست في أي قاموس. إنها رمز. هي ليست فوضى أو موتا، هي مشكلة، إتحاد خطة، هي حياة سرمدية، هي سعادة."[3] من أجل هذا العجز عن الإبانة، يلجأ الشعر إلى الرمز حيث يمكن التعبير عما عجزت اللغة العادية عن التعبير عنه، وكشف الحجاب بواسطة الصحو. وتمام هذا الكشف، أن يعبر بالرمز. فقدرة الشعر، هي في أن يمارس الصمت والوحدة. حيث تتصف أفضل الأشعار بالخاصية التأملية الهادئة، وكأنها استراق للسمع في السكون. ذلك أن أهم ما يبرز في الشعر، هو ذاتيه، أي القدرة على أن يكون الشاعر منشغلا بالكلية، ومستغرقا في الموضوع.[4] من هنا، كان الشعر بحسب الشاعر الأنجليزي (أ.ل.روز–A.L.Rowse)، دينا لا قواعد إيمان فيه، ولا حاجة إلى مثل تلك القواعد. ذلك أننا بهذه التجربة الجمالية الكبرى، وهذا الفهم للحياة، لا نكون في حاجة إلى دين.[5] وهي حالة تماثل ما يسميه الشاعران: (ورد زورث–Wordswortti) و(كولريدج–Coleridge) بشعر (اللقاء) الذي يصدر عن رؤية شعرية قائمة على إدراك العلاقات المتبادلة بين الفكر والشعور، وبين العقل والطبيعة، وبين الطبيعة والمطلق. حيث تتلاشى الحدود بين الأشياء ومعانيها، وحيث الشعر هو الروح الذي يحل في كل مكان، وفي كل شيء. ويصوغ الجميع في كلية جميلة بحيث يجد كل منها نفسه في الآخر. حيث حركة الفكر التي هي تقريبا، حركة شعرية لا تدع شيئا وراءها، بل تأخذ كل شيء معها مضاعفة ازدياد

5 – ينظر: أدونيس: الشعرية: ص61.

[2] – جيمس ميللر: والت ويتمان شاعر أصيل، ترجمة د. فتحي الشنيطي، القاهرة، ص229.

[3] – جيمس ميللر: م.ن: ص141 –142.

[4] – ينظر : كولون ولوسن، الشعر والصوفية: ص226.

[5] – ينظر: كولون ولوسن، م.ن، ص220.

المعنى. هكذا يصبح الشعر، الرؤية التي لا يبدو أن شيئا يفلت من قبضتها: الشاعر وأفكاره ومشاعره، عالم البشر وعالم الطبيعة، عالم القيم الشاملة، كل ما يمكن أن يعرفه الإنسان. وهي بعد كل شيء، الرؤية التي تستدعي دمج هذه الأشياء جميعا. تستدعي تحويلا، إتحادا في وجود جديد، كينونة شعرية تظل من صميم جوهر الحقائق، هي الموجهة لها. لذلك فإننا في شعر (اللقاء)، كما يشرح (كولريدج)، نكون مدركين أولا الوحدة، ولا نصير إلا تدريجيا مدركين تعقيده.[1] ومن ثمة، فإنه إذا ما كان صحيحا، أننا نعجز عن تحديد معنى/ معاني التجربة الشعرية، فإنه صحيح أيضا أننا يجب دائما أن نبين ما في مقدورنا أن نفهمه منها[2]. هكذا كان الشعر مشدودا بين عالمين: العالم الواقعي، وعالم الأسرار الذي هو على نحو ما، وراء متناول الأخبار. وأن الحقيقة الشعرية تتشكل في تفاعلهما. ومن ثمة، فلا تطابق شكليا بين الفكر والأشياء. لذلك فإن المتناهيات الشعرية، ينبغي أن توضع على اتصال بالمطلق وأن تكون رامزة له. الصور الشعرية بهذا المعنى، هي صور لا حقيقة لها إلا من خلال العواطف التي تثيرها وتجعلها في خدمة الأبدي. ذلك أن المقدرة الإبداعية للشعر تكمن في قدرته على تبين الجميل وإدخال السامي في فكرة الطبيعة.[3] فليس الشعر طريقة للشعور فحسب، بل طريقة للمعرفة. إنه لا يستنزف معينه في لغة شارحة معلقة مهما مضت هذه اللغة على دروب التأويل. لغة الشعر إذن، ليست لغة معيارية التي تعتبر كل شيء هدفا في ذاته. بذلك يفقد الاتصال بين الطبيعي وما فوق الطبيعي. إنها نمط جديد من الفراسة يبدو فيها الواقع / الكون بلا معنى. لأنه هو الغياب بالنسبة للإنسان، ينبوع الكون والمعنى. تلكم هي لغة الشعر، لغة ذاكرة غير واثقة باللغة الحقيقية عن هذا الآخر، الغائب. الشعر يستخدم اللغة من أجل بلوغ هذه النقطة من الفقر الإنساني. إذ تهب اللغة على هذا المنوال ليقين المعرفة، كرامة صوفية. يجري الشاعر (فريد ريك هارد نبرك نوفاليس– F.H.Novalis) مقارنة بين طريقين اثنين لبلوغ معرفة التاريخ الإنساني. الطريق الأول، صعب ولا نهاية له. فيه انعطافات لا

[1] – ينظر: ج، روبرت بارت: الخيال الرمزي، ص06 (المقدمة).

[2] – ينظر: ج. روبرت بارت: م.ن: ص107.

[3] – ينظر: ج. روبرت بارت: م.ن: ص119.

تحصى: هو طريق التجربة. أما الآخر، فيمكن قطعه بوثبة واحدة أوما يشبه ذلك. وهو طريق التأمل الداخلي. من يسلك الطريق الأول يقتصر على استنتاج شيء من الآخرين، ضمن عملية حسابية لا نهاية لها. أما الآخر، وعلى خلاف من ذلك، فيرى على الفور طبيعة الأشياء كلها وكل ظرف. ويعرفها حدسا بشكل تلقائي، حتى ليقوى على التفحص داخل التنوع الحي لتشابكاتها، مقارنا كل شيء بالأشياء الأخرى كافة، وعلى درجة من اليسر كمن يقارن بين أشكال مصورة في لوحة.[1] ومن ثمة، فإن الواقع بالنسبة إلى التجربة الشعرية الصوفية، داخلي، والفعل تأملي، والحياة ازدياد سرّي وكتوم للقوى الكامنة في الداخل. ولا يدفع بهم نحو الخارج، أي نفاذ صبر. وإن لم يكن المسرح الفسيح للواقع الخارجي يثير فيهم أية رغبة في الظهور بأنفسهم على خشبته، فذلك لأنهم لا يجدون المشهد على درجة من الروعة والفائدة تدفع بهم إلى تأمله. أما الأحداث ذات الأهمية الفائقة، والتنوع الشديد، فلا تسبب لهم سوى الاضطراب. ذلك أنهم مع كل خطوة يخطونها داخل أنفسهم، يحققون اكتشافات مذهلة حول جوهر هذه الدنيا ودلالتها. أولئك هم الشعراء، ولدوا ليكونوا شعراء، على نحو عميق، وبالفطرة. هنا يتجسد الجنس الشعري والإنسان الشعري داخل بوتقة واحدة، هي الإبداع.[2] إن (التعالي) بهذا المعنى، هو المقدرة التي تجعل الحرية الإنسانية، أمرا ممكنا. وتنقلها من مادية الوجود إلى حرية أصلية، تنصهر فيها الأشياء في إيمان لم يبق إيمانا لاهوتيا، بل إيمانا بالإنسان وبقدرته على تجاوز الأشياء إلى ما هو أبعد من تمظهرها نشدانا للخلاص. من هنا، كان الشعر هو المقصد الإنساني الممتاز باعتباره بحثا عن الروحية بالذكاء. فالإنسان بحسب (جان لاكروا– J.Lacroix)،" يحظى بخلوده في فرديته، إما بتقدم المعرفة، وإما بممارسة الإيمان. ودوما في رحلة تستجيب لأعمق رغبة لديه إذ تقوده من العبودية إلى الحرية."[3] ويعمد (جورج باتاي G.Bataille) إلى دمج (التعالي) في الصفة الإنسانية من خلال اكتشاف أن أصل الحركة المطلقة التي بها يضطلع الإنسان بتمزقه وبإبادته في صخب ليل

1 – ينتظر: تودوروف: مفهوم الأدب: ص.113.

2 – ينتظر : تودوروف: م.ن: ص114–116.

3 – إدوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: ص166.

بهيم، يغدو نشوته الصاخبة. من هنا، يعلن أن الإنسان، مبدع، وأنه " وارث القدرة الإلهية التي آل إليه أمرها منذئذ: رحابة الممكن تمتد أمامه من أجل إقامة الأشكال والكتابة. وأن التشجنات الإنسانية كلها تغدو ممكنة، الليل البهيم هو نفي الله، وهو تطابق هوية التعالي والجائز. وإذن، فإنه رصد يرقب الإنساني المحال: التعالي يفتح حقل الممكنات، وهو يغدو شعورا بالمحال ، من أجل الإفلات من الإنساني. إنساني بإسراف (المحال) وهو سمة الإنساني، إنساني لأنه محال."[1] ومن ثمة، فإن (التعالي) بهذا المعنى، هو إذن، تجربة معاشة في واقع يجاوزنا ويؤلف قوام وجودنا في آن. لذا فإن المسعى الذي ينشد بلوغ المتعالي المفقود، هو لحظة دينية في التجربة الإنسانية. وعندئذ، تصبح حياة المتعالي، هي تجربة (الآخر) التي تجد قوامها في الصيغة الأساسية التي يفترضها (إمانويل ليفيناس– E.Lévinas)، فهو يجعل المغايرة/ الاختلاف، شرط، الوجود ذاته لكل تجربة. ذلك لأن (الآخر)، واحد، " معطى وهو ما يتعذر بلوغه. وهو معطى عبر تعدد الأفراد الذين ليسوا أنا. والتعدد هو تشتت الأخر. تشتتا حتميا، إنه صفة الآخر. من هنا، ينشأ التحذير ضد غواية الحياة الباطنية: محايثة الأنا للأنا، محايثة، الأنا للآخرين. إنها كلها هزائم وجودية."[2]

النظرة (المحايثة) بهذا المعنى، ليست في الحقيقية سوى فرار من فكر (الآخر). إن (الآخر) في ذاتي، لا باعتباره آخر، بل باعتباره أنا. إنه جوهري، وهذا لا يعني، أنه حاملي، بل إنه ذاك الأمر الذي لا يدرك. وأنا أضفيه إضفاء غير محدود في العالم، وإليه أعود بلا انقطاع. على هذا النحو، فإن كل وجود، وجودي بالدرجة الأولى، لا يتجلى بأي معنى وقيمة إلا في هذا الشعور بالتعالي، وهو شعور مهدد ومفقود، ولكنه يعاد تأكيده دوما، وبدونه قد يجهل الوجود أنه حضور. إنه هذا الحضور الجدلي للغياب.[3] لهذا يقترح (ليفيناس)، تعاليا يستحيل الحضور فيه إلى حالة للغياب، بدون انقطاع، حيث يصبح

[1]– إدوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر، ص167–168.

[2]– إدوارد موريس:م.ن، ص172.

[3] – ينظر: إدوارد موروسير: م.ن، ص172.

الحضور رمزا للغياب، والغياب هو الحضور المطلق.[1] هنا تكمن الإشكالية الايبستيمولوجية التي تختفي وراء فكرة التعالي، كيف يمكن منح الكائن معنى؟ ومن ثمة، كيف أمنح كياني معنى؟ إنه جدل تفكير ينبغي عليه أن ينكر ذاته باعتباره عملية دمج داخلي للكائن في معناه، وتأكيد الذات باعتبارها الوجود الخارجي للكائن من أجل جعل المعنى ممكنا.[2] بهذا المعنى، يطرح (بول ريكور –P.Riccoeur) التعالي من خلال جدل اللغة، باعتبار اللغة موطن الإنسان. ذلك أن الإنسان يعبر بأصوات (دالة) يشير إلى مفاهيم. ومن ثمة، فإن الإنسان يولد في اللغة.[3] أما الفكر (المدول)، فيعبر عن الواقع العقل مستخدما الرموز. لذلك فإن الرمز، يدعو إلى التفكير. فالرمز يعطي، ولكن ما يعطيه هو ما يدعو إلى التفكير، ما ينبغي أن يتناوله التفكير.[4] لذلك فإن الرمز مرحلة تتوسط بين التأمل المجرد والتأمل العيني لاستخلاص المعنى. بهذا المعنى، تصبح عملية الفهم نفسها، مسعى جدليا فلسفيا بدل أن تكون مجرد استخلاص بسيط للمعنى. ومن ثمة، فإن المبرر الأساسي للشعر، هو في أن يفتح تعدد المعنى على التباس الوجود. وعندئذ يصبح المجال الأساس للمعنى، هو حقل الدلالة.[5] (المتعالي) بهذا المعنى، ينطوي على قدرة متجددة على الإبداع. لذلك، ليس هناك في الحدس الشعري الصوفي محدودية أو حواجز. فالكون حركة لا نهائية. (الغيب) نفسه ليس نقطة نصل إليها، وإنما هو عالم يتحرك بلا نهاية، ويتجلى وينكشف بلا نهاية. وكلما ظننا أننا عرفناه، نزداد جهلا به وشوقا إليه في آن. ومن ثمة، فإن المعرفة الشعرية ليست شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك، شكل من أشكال الوجود[6]. إن الحقائق الظاهرة، لا تمثل الحقيقة كلها، فهناك ما لم يقله العلم/ العقل، الغيب المجهول. وهذا العالم الباطن، لا يتم الوصول إليه بالوسائل التي نعرف بها الظاهر، وإنما يتم الوصول إليه بوسائط أخرى: الحدس، الإشراف، الرؤيا. من هنا،

[1] – ينظر: إدوارد موروسير: م.ن، ص173 .

[2]– ينظر: إدوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: 173 .

[3]– ينظر: إديث كيرزويل: عصر النبوية: ص112 .

[4]– ينظر: إدوارد موروسير: الفكر الفرنسي المعاصر: ص175.

[5]– ينظر: إديث كيرزويل: عصر النبوية : ص113.

[6]– ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي : ص117.

ارتبطت معرفة الحقيقة في التجربة الصوفية بالذات العارفة، وفي التجربة الشعرية بالذات الرائية، في تجربتهما، خارج العقل. وبما أن لكل ذات تجربتها المغايرة، فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات، بشكل مغاير. الحقيقة بهذا المعنى، ليست في ما يقال، في ما يمكن قوله. وإنما في ما لا يقال، في ما يتعذر قوله إنها دائما في الغامض، الخفي، اللامتناهي[1]. ولكي يبلغ الإنسان ما لا ينتهي، يبطل الشعر فعل الحواس، يلغي العقل بوصفه مبدأ، ويبطل أدواته في الجسم، بحيث يصبح الجسم كيانا بلوريا، أثيريا، مادة انخطاف وإشراق. بهذا المعنى، تصبح (الأنا) في التجربة الشعرية، تفتحا مستمرا. فالأنا، حركة دائمة في اتجاه (الآخر). ولكي تبلغ (الأنا) (الآخر)، لا بد من أن تتجاوز نفسها. ففي (الآخر) تجد (الأنا) ذاتها. (الأنا)، هي على نحو مفارق، (اللاأنا). من هنا، كان الشعر، هو العلاقة الأكثر جمالا وغنى وإنسانية مع (الأخر). ذلك أنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها، وعلى أن يكشف لها بعدها الآخر[2]. (الآخر)، بهذا المعنى، مقيم في قراره (الأنا). والهوية الحية هي دائما في توتر علائقي خصب- ملتبس، بين (الأنا) و(الآخر). في الشعر، تلتبس (الأنا) معنى يسكن صورة متحركة دائما لا يكون الإنسان فيه إلا بقدر ما يخرج مما هو. هويته جدل بين ما هو وما يكون. إنها أمامه وليست وراءه. إنها جوهريا، إرادة خلق وتغيير. ومن ثمة، فالشاعر يبدع هويته فيما يبدع حياته[3]. الشعر بهذا المعنى، نوع من كتابة الغائب، إنه بحث عن مجهول لا يمكن الوصول إليه. من هنا، تجيء الصعوبة التي يولدها البحث/ الاستقصاء، في كون الضوء الذي يلقيه هذا الاستقصاء على المجهول، يزيد في اتساعه. بل كأن هذا الضوء ينقلب إلى أفق واسع على ليل العالم، كأنما تتسع العتمة في حركة الإضاءة ذاتها، حيث يصبح العالم الغامض، هو نفسه الذي يقود الشعر إلى اللامحدود.[4] حيث تصبح اللغة عاجزة عن التعبير، لا تقول إلا الخيبة/الفشل. اللغة هنا، لا ترتبط بالأنساق الكتابية، بل بحركية التجربة وتيهها. إنها لغة/كتابة كلما نتقدم في

[1]- ينظر: أدونيس: النظام والكلام: ص68.

[2]- ينظر : أدونيس: النظام والكلام: ص70.

[3]- ينظر: أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة : ص71-72.

[4] - ينظر : أدونيس : م.ن: ص68.

قراءتها، نبتعد بعد اتساع كما لو أننا نسير في أفق، أو كما لو أننا نتحرك في سر يكبر بقدر ما تكبر القراءة. الكتابة، هنا، " تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر، فيما تخلق للمعنى فضاء آخر، ولذة معرفية أخرى. وهي في هذا، تخلخل التقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثابتة بين الدال والمدلول، فيما تؤكد على علاقات أخرى تتناول الأسرار الكامنة في الوجود."[1] يقول (أبو طالب المكي): "الظاهر والباطن هما علمان أصلان لا يستغني أحدهما عن صاحبه، بمنزلة الإسلام والإيمان، مرتبط كل واحد منهما بالأخر، كالجسم والقلب لا ينفك أحدهما من صاحبه."[2] هذا هو مذهب الصوفية في علم الباطن، وعلم الظاهر. فقد أجمعوا على أن كل حقيقة لا تؤديها الشريعة هي باطلة. فعلم الباطن هو فقه أعماق علم الظاهر. ومن فقه الأسرار، فقد أوتى خطابا من علم الباطن. ومن ثمة، فإن المعرفة الصوفية بهذا المعنى، كامنة في كل روح إنسانية، إنما يمنعها من الظهور حجب النفس. ومتى قام العبد على قدم التجرد لله، انكشفت تلك الحجب، وبرز العلم الكامن بمقدار ما في المريد من عزم الجذب من عالم الفيض. فالعلم الباطن كما يقول (المكي):" يخرج من القلب فيقع على القلب، والعلم الظاهر يخرج من اللسان فلا يجاوز الآذان."[3] لذلك يحذر (أبو حيان التوحيدي) من الاطمئنان إلى ظاهرة اللغة. يقول: "إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة."[4] فالظاهر بحسب (النفري)، بحر ضوءه لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن. فإذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه كنت كدابة من دوابه[5]. وعليه، فلا جرم بعد هذا، إن" تلاءمت الفرق، وتباعدت الحرق، وتوضحت الطرق، وصار يرى بتغميض البصر ما كان لا يرى بانفتاح العين، وينال من البعد ما كان لا يوجد بالقرب.."[6].ومن ثمة، فإن التائه في بحر الحيرة، يهتدي بنور ما يرى من

---

[1]- ينظر : أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص68.

[2]- أبو طالب المكي: علم القلوب، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت. ط1، 2004 ص52 .

[3]- أبو طالب المكي: م.ن: ص53.

[4]- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص348.

[5]- ينظر: محمد بن عبد الجبار النفري: الموافق والمخاطبات: ص7.

[6]- التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص353.

عينه، ويسمع بأذنه، ويجد بحسه، ويلحظ بعقله، ويدرك بنفسه. فهو يبحث عن أسرار الغيب من حافات الألوهية، فمخيلته ناطقة، والفراسة فيه صادقة، والعلامات منه بارقة، وسحائب الحق عليه وادقة.[1] الشعر بهذا المعنى، ينفذ من الظاهر إلى الباطن، فلا يتخذ من الأحداث إلا رموزا وعلامات على الجوهر الباطن في أعماق الوجود. فالانفعال الذي ينطبع في النفس من موضوع محدد، سرعان ما ينفتح على الوجود كله. وهذا ما يميز الشاعر الحق. فكأين من حدث تافه عند الناس، يصبح مع الشعر، حدث الأحداث. وفي ذلك يقول الفيلسوف (جوته Goethe) : " كل حادث رمز."[2] الواقع في الشعر، لا يتجلى بحسب (هيدغر)، إلا بالقدر الذي يظهر فيه من تلقاء نفسه، وفي نفس الوقت الذي يبقى فيه في الظل.[3] إن ما يظهر على هذا النحو في نفس الوقت الذي يتستر فيه ويختفي، هو الظاهر بالمعنى (الهيدغيري). (فالأنطولوجيا–Anthologie) في حد ذاتها فنومينولوجيا–Phénoménologie.وبحسب (هيدغر): أننا لا نستجيب جيدا لشيء يتجلى فقط بطريقة تجعله يظهر في نفس الفعل الذي به يختفي، إلا إذا فرضنا على أنفسنا قاعدة ترك ما يتجلى يظهر في اللا–اختفاء الخاص به[4]. الواقع الظاهر بهذا المعنى، هو مؤشر يتأبى عن عن الظهور، والشعر هو المؤشر الذي يدعوه للمجيء، الظهور، ولكنه مع ذلك، قلّما يسمح بهذا الإظهار. ذلك أن ما يجب التفكير فيه يتوازى عن الإنسان، ويبقى محتفظا بنفسه، إلا أنه مع ذلك يبقى ماثلا ومعروضا، لأن ما يتوارى محتفظا بنفسه لا يختفي، ولكنه يرفض مجيئه. من هنا، فإن ما يختفي، ما يتأبى عن التعبير، هو جوهر الكتابة الشعرية. ذلك أن الشعر باستمرار، يعمل على استفزاز الواقع من أجل إعادة بناء ذلك الواقع. لكن عملية الاستفزاز هذه، هي عملية ملغزة، لأنها غير قابلة للنفاذ، إنها تحتفظ دائما بأكثر مما تظهر. هذا الاقتراب ينفلت من الإنسان لأنه يتوارى عنه. ومن غير شك أن هذا الذي يتوارى على هذا النحو، يبتعد عنا، لكنه وهو يبتعد يجرفنا معه ويجذبنا إليه

[1]– ينظر: التوحيدي: م.ن، ص354.

[2]– التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص6 (المقدمة).

[3]– ينظر: هيدغر: التقنية – الحقيقة– الوجود: ص193.

[4]– ينظر هيدغر: م.ن، ص193.

بطريقته. فما يتوارى، يبدو كأنه غائب كلية. إنها مظهر خادع، لأن ما ينسحب يظل حاضرا بطريقة تجعله يجذبنا بحيث نلاحظه، وقد لا نلاحظه أبدا. الشاعر إذ ينجذب نحو ما يتوارى، فإنه يدل عليه دون أن يستطيع تأويله مباشرة. بهذا المعنى، يظل الشعر دائما، دليلا خاليا من المعنى[1]. إن ماهية الوجود المتحجبة، والممتنعة عن التجلي والظهور، تتكشف في الشعر باعتبارها اللاّموجود بامتياز، أي بمثابة اللاشيء. في حين أن اللاشيء، من حيث هو سلب الوجود للموجود ونفي له، هو النقيض للمعدوم. فاللاشيء ليس أبديا، عدمية. ولكنه ليس أبديا، شيئا حاضرا على شكل موضوع. إنه الوجود ذاته الذي ستستقبل حقيقته، الإنسان عندها يتجاوز نفسه من حيث هو ذات، أي عندما يكف عن تمثل الموجود كموضوع. إنه المكان/ المجال اللدني Ekstatique. وبواسطة هذا الظل، يضع الشعر نفسه في فضاء ينفلت باستمرار من التمثل، مانحا بذلك لهذا الغير القابل للتحديد، خاصياته التاريخية. الشعر بهذا المعنى، هو المكان اللدني لانفتاح الوجود ولانسحابه على حد سواء.[2] الحقائق في المعرفة الصوفية، هي منفية ثابتة، موجودة معدومة، مجهولة معلومة، ينكشف بها سريان الوجود في جميع ذرات الممكنات، وعبر تجليات تمظهراته في الكشف الروحية. حيث يتجلى الحق في الخلق، والخلق بالحق، فللوجود الحق تجلّ بذاته لذاته يسمى غيب الغيوب، والعماء الأزلي. يقول الشيخ (حسن رضوان) الصوفي: " فكل شيء حينئذ وجهان: وجه إلى نفسه، ووجه إلى موجده. فمن نظر وجهه إلى نفسه وجده عدما صرفا ونفى الأفعال عنه، ومن نظر وجهه إلى ربه وموجده وجده موجودا بوجود موجده ونسب الأفعال إليه(....) فكل شيء موجود معدوم: فالعدم صفته الذاتية، والوجود إنما ثبت به بالعرض لا بالذات."[3] لقد طور الصوفية معنى التوحيد، من توحيد هو قرار بوحدانية الخالق ومخالفته للمخلوقات، إلى توحيد هو إدراك ذوقي للامتناهي في حالة شعور عميق بوحدة شاملة تغيب فيها معالم فردية الصوفي وشخصيته. بحيث لا يبقى ماثلا أمامه سوى الله. وقد أطلق الصوفية على هذا التوحيد، اسم (الفناء)، وهو يعني

[1]– ينظر هيدغر: م.ن، ص195.

[2]– ينظر هيدغر: التقنية – الحقيقة– الوجود: ص183.

[3]– حسن رضوان: روض القلوب المستطاب. ص (2–8) عن: الدكتور زكي مبارك: التصوف الإسلامي: ج1: ص225.

عندهم الحال التي لا تتوارى فيها آثار الإرادة الشخصية والشعور بالذات، وكل ما سوى الحق. فيصبح الصوفي لا يرى في الوجود غير الحق. ومن ثمة، يصبح الوجود كله، صادرا عن صفة الوحدانية التي هي، " مظهر الأحدية، وهما معا صادران عن الذات الكريمة التي هي عين الوحدة لا غير. ويسمون هذا الصدور، بالتجلي."" [1]وهي إشارة إلى ملاحظة أبصار القلوب لما يلوح لها من زوائد اليقين بما آمن به في الغيوب. يقول (الروذباري):

- لاحظتُه فرآني في ملاحظـــتي فغبتُ عن رؤيتي مني بمعنـــاهُ
- وصادفَتْ همتي لطفَ الخفِّي بما تمكنتْ من تكنَّ دون منشـــاهُ
- فلا إلى أحد همي ولا فطَنـــــي و لا إلى راحة أسلو فأنســـاهُ
- الله يعلمُ أني لستُ أذكـــــرُهُ وكيف أذكره؟ إذا لستُ أنساه.ُ [2]

وأولى مراتب التجليات، تجلي الذات على نفسه، وهو يتضمن الكمال بإضافة الإيجاد والظهور. وهذا الكمال في الإيجاد المتنزل في الوجود وتفصيل الحقائق، وهو عالم المعاني والحضرة الكمالية. ويصدر عن هذه الحقائق، حقائق أخرى في الحيرة الهبائية. وهي مرتبة المثال، ثم عنها العرش، ثم الكرسي، ثم الأفلاك، ثم عالم العناصر، ثم عالم التركيب. هذا في عالم الرتق. فإذا تجلت، فهي في عالم الفتق.[3] يقول (محيي الدين بن عربي):

- فإذا قلتُ بالتنزيه كنت مقيـــدا وإن قلتُ بالتشبيه كنت مـــحددا
- وإن قلتُ بالأمرين كنت مســـدداً وكنت إمامًا في المعارف سيدا.
- فما أنتَ هو بل أنت هو وتراه في عين الأمور مسرحا ومقيـــدا.
- وما الوجه إلا واحد غير انـــــه إذا أنتَ أعددت المرايا تعـــدادا.[4]

---

[1]- ابن خلدون: المقدمة: ص 871.

[2] - ينظر: أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص 356.355.

[3] - ابن خلدون: المقدمة: ص 872.

[4] -ينظر : محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم: ص75-85.

بهذا المعنى، تغرق الصوفية في قرة التأمل والتسامي الروحي، إلى حد السمو والتلاشي في المطلق والفناء فيه. من هنا، كان هيام الصوفية بالحب الإلهي. إذ حولهم إلى أقباس روحية لا يرون غير المعاني، وتحويل الأشياء الحسية إلى معان روحية. فذلة العاصي بحسب (المقري)، أشرف من كبرياء المطيع. ذلك أن الطائع أتي وهو متكثر لعمله ناظر لفعله. والعاصي دخل بكسر معصيته وذلة مخالفته.[1] ذلك أن حقيقة التوبة بحسب (أبي طالب المكي)، "" الورع. وحقيقة الورع الزهد. والزهد أن تزهد في نفسك، وحقيقة الزهد الرضا، والرضا أن تحسن أحكامه عندك حتى تكون كالحجر. وحقيقة الرضا المحبة. وعلامة المحبة أن تؤثر إليه على محبتك، ولا تؤثر عليه شيئا"".[2] ومن ثمة، فإن علامة صحة الزاهد، أن يستوي وجود الشيء وعدم وجوده عنده. فالزاهد راض بما هو فيه. فالزاهد كما يشير (محيي الدين بن عربي)، جاء من الدنيا إلى الآخرة، والعارف جاء من الآخرة إلى الدنيا. ذلك أن العارف لا دنيا له، لأن دنياه لآخرته. وآخرته لربه. فالزاهد غريب في الدنيا، لأن الآخرة وطنه، والعارف غريب في الآخرة.[3] لهذا كان الزهد بحسب(لسان الدين بن الخطيب)، مقاما بدايته "قاصرة، ونهايته لا تدركها مقلة ناظرة، ولا تحصر فضلها فكرة حاصرة. فهو مدرج العموم ومصرح الهموم، ثم مرقى الخصوص إلى المقام المعلوم، وحقيقته الخروج عما سوى المحبوب. فإن كان مع قدرة عليه فهو زاهد، وإن لم يكن قدرة فهو فقر.".[4] من هنا، كان الحب الإلهي من الوسائل للظفر بالجنة الروحية. ومن ثمة، الوصول إلى نعمة الخلاص. فالحقيقة الصوفية، هي حقيقة جزئية موصولة بحقيقة أزلية، هي حقيقة واجب. فالصوفي الحق لا يهمه إلا الفناء في الله، فإن لم يكن فناء الجزء في الكل، فهو فناء العاشق في المعشوق. وهذا

[1]– ينظر: المقري: نفخ الطيب في غصن الأندلس الرطيب. تحقيق.د، إحسان عباس. الجزء الثاني. دار صادر بيروت 1997. ص191.

[2]– المكي: علم القلوب : ص 213.

[3] – ينظر: المقري: نفخ الطيب: ص 193.

[4] – لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف. تحقيق عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية.بيروت. ط1. 2003. ص440.

معناه، وجود البقاء بعد الفناء، حيث تمحى الأوصاف. يقول الشيخ (أبو العباس المرسي): "" إن لله تعالى عبادا محق أفعالهم بأفعاله، وأوصافهم بأوصافه، وذواتهم بذاته. وحملهم من أسراره ما يعجز عامة الأولياء عن سماعه. وهم الذين غرقوا في بحر الذات وتيار الصفات. فهي إذن فئات ثلاث: أن يغنيك عن أفعالك بأفعاله، وعن أوصافك بأوصافه، وعن ذاته. (...) فإذا أفناك عنك أبقاك به، فالفناء دهليز البقاء ومن يدخل إليه. فمن صدق فناؤه صدق بقاؤه.""[1] يقول الشاعر:

- إذا غاب الوجود وغبت عنه فلم يعلم أبعد أم تدانـــــي.

- وكنت من الزمان بلا زمـــان وكنت من المكان بلا مكان.
- وحلت فلست أنت على يقين عيانا ثم غبت عن العيـــان.
- وقلت: فنيت قال: الحال باق وقلت: بقيت قال: الحال فان.
- رأيت الحق فيك وأنت فيـــه فصار العبد حرا في أمـــان.[2]

بهذا المعنى، لا يقيم الصوفي وزنا للظاهر، وإغفال الظواهر لا يستقيم إلا من يؤمن إيمانا جازما، بأن هناك حقيقة علوية خليقة بأن تشغله عن سواها من كل موجود. ومما يورده المستشرق (لويس ماسينيون- l.Massignon)، انه ذات يوم، بينما كان (الحلاج):يتجول بين مريديه في شارع ببغداد، سمع أصوات ناي رائعة. تساءل أحد مريديه:ما هذا؟ أجابه (الحلاج): إنه صوت الشيطان يبكي العالم. الشيطان، يبكي العالم لأنه يريد له أن يستمر رغم الدمار. انه يبكي زوال الأشياء، ويريد أن يمنحها الحياة أثناء سقوطها الأخير. بهذا المعنى، كان الشيطان محكوما بالأشياء الزائلة، وهو لهذا السبب يبكي.[3] يقول الإمام(أبو حامد الغزالي): "إن الكاره للدينا مشغول بالدنيا، كما أن الراغب فيها مشغول بها، والشغل بما سوى الله تعالى مجاب عن الله تعالى. إذ لا بعد بينك وبين

[1] - ابن عطاء الله السكندري: لطائف المنن: ص26.

[2] - ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف: ص 330.

[3] - ينظر : ماریاثامبرانو: الفلسفة والشعر: ص5.

الله تعالى حتى يكون البعد حجابا. فإنه اقرب إليك من حبل الوريد، وليس هو في مكان حتى تكون السماوات والأرض حجابا بينك وبينه، فلا حجاب بينك وبينه إلا شغلك بغيره. وشغلك بنفسك وشهواتك شغل بغيره. أنت لا تزال مشغولا بنفسك وبشهوات نفسك فكذلك لا تزال محجوبا عنه، فالمشغول بحب نفسه مشغول عن الله تعالى. والمشغول ببغض نفسه أيضا مشغول عن الله تعالى بكل ما سوى الله (...) الكمال في أن لا يلتفت القلب إلى غير المحبوب بغضا وحبا. فإنه كما لا يجتمع في القلب حبان في حالة واحدة، فلا يجتمع أيضا بغض وحب في حالة واحدة، فالمشغول ببغض الدنيا غافل عن الله كالمشغول بحبها، إلا أن المشغول بحبها غافل وهو في غفلته سالك في طريق العبد، والمشغول ببغضها غافل وهو في غفلته سالك طريق القرب.""[1] فقيمة العشق بهذا المعنى. هو في أن تخلوا النفس من كل ما سوى المعشوق. فلا تحب ولا تبغض، ولا تمدح ولا تقدح، ولا تثني ولا تلوم. هي صورة لا تتبدى إلا في البحث في بلاغة المعنى. من هنا كان العشق الصوفي، عشقا روحيا. يقول الشيخ (أبو الحسن الشاذلي): "حقيقة القرب أن تغيب في القرب عن القرب لعظيم القرب لمن يشم رائحة المسك، فلا يزال يدنو منها، كلما دنا تزداد ريحها، فإذا دخل البيت الذي فيه، انقطعت رائحته عنه."[2]من هنا كان علم الباطن، مشروطا بتحصيل علم الظاهر، وتأويل ما يتضمنه (الرسم) من المعنى، وتحقيق ما انطوى عليه. هذا العلم كثير، لا يوصف بقلة، فإنه بحر لا يدرك بدرس ولا تعلم ولا تعليم، وإنما يدرك بالهداية والإلهام، يحتوي على معان لا يقدر أن يعبر عنها من اطلع عليها، وإنما هو استشراف واطلاع. لذلك فهو ذوق تتلون لذاته في الطعمة الواحدة إلى ما لا ينحصر عدده ولا ينتهي أمده، وهو علم النبوة. وغاية من اطلع عليه الحصول في العجز. فهو العلم العظيم لا ماهية له، وإنما حامله حامل أسرار ومعان.[3] ويقول (ابن عطاء الله السكندري) "شتان بين من يستدل به أو يستدل عليه: المستدل به عرف الحق لأهله فأثبت الأمر من وجود أصله. والاستدلال عليه من عدم الوصول إليه. وإلا فمتى غاب حتى يستدل عليه،

1 – أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين. الجزء 4. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1 .1998.ص167. 168.

2– ابن عطاء الله السكندري: لطائف المنن: ص 32.

3 – ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، ك ص 301، 302.

ومتى بعد أن تكون الآثار هي التي توصل إليه."[1]ومن ثمة، فإن الوصول إلى لباب الحقائق، هو الطريق إلى المعرفة التي توصل إلى(المحو). ومن ذلك قول الشيخ (أرسلان): "ما دمت أنت فأنت مريد، فإذا أفناك عنك فأنت مراد."[2]فمن اهتدى إلى الحق، لم يهتد إلى نفسه. ومن اهتدى إلى نفسه، لم يهتد إلى الله. ومن ثمة، فإن كل من رأى الحق، غاب عن نفسه. ومن رأى نفسه حجب عن الله. وقد جاء في الأثر: " من حجب الله عنه العلم عذبه به على الجهل. وأشد منه عذابا من أقبل إليه العلم وأدبر عنه. ومن أهدى إليه علما فلم يعمل به. فقد رغب عن هدية الله، وقصّر بها."[3] فاعرف نفسك، و سل عنها، بسؤال من يحب أن يعلم. وعلم من يحب أن يعمل.[4] فالتقوى ليس بالتحلي ولا بالتمني، ولكنه " ما وقر في القلوب وصدقته الأعمال ".[5]ومن ثمة، كانت حال الصوفيين، كحال الأولياء أولئك الذين " نظروا إلى باطن الدنيا حين نظر الناس إلى ظاهرها، والى آجل الدنيا حين نظر الناس إلى عاجلها. فأماتوا منها ما خشوا أن يميتهم وتركوا منها ما علموا أنه سيتركهم. فصار استكثارهم منها استقلالا، وفرحهم بما أصابوا منها حزنا، فما عارضهم من نائلها رفضوه وما عارضهم من رفيعها بغير الحق وضعوه، فهم أعداء ما سالم الناس وسلم ما عادوا، خلقت الدنيا عندهم فليسوا يعمرونها، وماتت قلوبهم فليسوا يحبونها، يهدمونها ويبنون بها آخرتهم، ويبيعونها ويشترون بها ما يبقى لهم، ونظروا إلى أهلها صرعى قد خلت منهم المثلات. فأحيوا ذكر الموت وأماتوا ذكر الحياة."[6] فهم بذلك الأخفياء الأتقياء إذا "غابوا لم يفتقدوا وإذا حضروا لم يعرفوا، قلوبهم مصابيح الهدى يخرجون من كل غبراء مظلمة."[7]. فهم بحسب توصيف الإمام (علي)، قد" هجم بهم العلم على حقائق الأمور، فباشروا روْح اليقين. واستلانوا ماستوعر المترفون، وأنسوا بما

[1] – ابن عطاء الله السكندري: الحكم، ص109.

[2] – زكي مبارك: التصوف الإسلامي. الجزء الأول: ص 119 (الهامش رقم 1).

[3] – ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار. تحقيق د. يوسف الطويل. الجزء 2. دار الكتب العلمية.بيروت.ط2. 2003.ص 359.

[4] – ينظر: ابن قتيبة: عيون الأخبار: ص 373.

[5] – ينظر: ابن قتيبة: م.ن : ص 372

[6] – ابن قتيبة: م.ن : ص379.

[7]– ابن قتيبة: م.ن : ص 380.

استوحش منه الجاهلون وصحبوا الدنيا بأبدان أرواحها معلقة بالمحل الأعلى، هاهْ، شوقا إلى رؤيتهم." [1] من هنا، كان الفرق بين المؤمن والعارف. فالمؤمن ينظر بنور الله، والعرف ينظر بالله[2]. فلا يفوز بالرؤيا، إلا العارفون بالله . إذ المعرفة نور ينقلب مشاهدة كانقلاب الحبة سنبلة، ولا زرع لمن لا بذر له، ولا رؤية لمن لا معرفة له، ولا كمال نعيم وسعادة لمن لا نظر له. فإذا جازت هذا المقام، وهو فناء الفناء، تجلى الحق، وحينئذ يصح الوصول، وتكمل السعادة القصوى. يقول الشاعر:

[1]– ابن قتيبة: م.ن : ص383.

[2] – ينظر: الطوسي: اللمع: ص45.

- خضت الأجنة حتى لاح لي قبس فبان بأن الحمى من ذلك القبـــس.
- فقلت للعين: غضي عن محاسنهم وقلت لنطق: هذا موضع الخرس.[1]

فالعارف كما يقول (الجنيد)، " من نطق الحق عن سرّه وهو ساكت."[2] ذلك أن المعرفة؛" صفة من عرف الحق بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله في معاملاته، ثم تنقى من أخلاقه الرديئة وآفاقه، ثم طال بأسمائه وصفاته، ثم صدق إليه في معاملاته، ثم تنقى عن أخلاقه الرديئة وآفاقه، ثم طال بالباب وقوفه ودام بالقلب اعتكافه. فحظى من الله بجميل إقباله وصدق الله في جميع أحواله والقطع عنه هواجس نفسه ولم يضع بقلبه إلى خاطر يدعوه إلى غيره، فإذا صار من الخلق أجنبيا ومن آفات نفسه بريا، ومن المساكنات والملاحظات نقيا، ودام في السر مع الله مناجاته، وحق في كل لحظة إليه رجوعه، وصار محدثا من قبل الحق بتعريف أسراره فيما يجريه من تصاريف أقدراه، يسمى عند ذلك عارفا، وتسمى حالته معرفة."[3] من هنا كان العارف بحسب (رويوم البغدادي)، " مرآة، إذا نظر فيها تجلى له مولاه."[4] ويقول(البسطامي): "كنت لي مرآة، فصرت أنا المرآة."[5] هذا التطاول في معرفة المطلق، هو في الحقيقة إدعاء لا يملكه إلا من يرى نفسه عنصرا من وحدة الوجود الكلية. وهو ضرب من التفلسف الإشراقي نجده متماثلا في أطروحة (محيي الدين بن عربي). ولأن فلسفته الصوفية يكتنفها الغموض، فهي لذلك ليست في متناول العامة من الناس، بل وكما يشير هم أنفسهم، بأنها لخاصة الخاصة. ذلك أن قراءة الفكر الصوفي، خاصة (ابن عربي)، تتطلب نوعا من الرياضة العقلية والمجاهدة الروحية. بمعنى أن نقرأ (ابن عربي) من الداخل، وليس من الخارج. لأن الكتابة عند (ابن عربي)، هي حالة وليست ميثاقا، أو تراض. وخلاصة المذهب، أنلا وجود إلا الوجود

1 – ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 323.
2 – أبو القاسم القشيري: الرسالة القشرية. ص420.
3 – أبو القاسم: م.ن: ص417
4– أبو القاسم: م.ن : ص419.
5– أبو يزيد البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة: ص52.

الواحد. ومع ذلك يتعدد بتعدد التعينيات، تعدادا لا يوجب تعددا في ذات الوجود. وهو يصل إلى هذه النظرية عن طريق التدرج في ترتيب الموجودات. فيقول: " اعلم أن المعلومات أربعة: الحق تعالى، وهو الموصوف بالوجود المطلق، هو موجود بذاته، والعالم به عبارة عن العلم بوجوده،ووجوده ليس غير ذاته. مع انه غير معلوم الذات، لكن يعلم بحقيقة ذاته فممنوع لا يعلم بدليل ولا برهان عقلي ولا يأخذها حد، فإن الله سبحانه لا يشبه شيئا ولا يشبهه شيء (...) ومعلوم ثان، هو الحقيقة الكلية التي هي للحق وللعالم، لا تتصف بالوجود ولا بالعدم، ولا بالحدوث ولا بالقدم (...)، وهي في كل موجود بحقيقتها فإنها لا تقبل التجزؤ (...) ولا يتوصل إلى معرفتها مجردة الصورة بدليل ولا برهان، ومن هذه الحقيقة وجد العالم بواسطة الحق تعالى (...) ومعلوم ثالث وهو العالم كله، الأملاك والأفلاك وما يحويه من العوالم والهواء والأرض وما فيهما من العالم وهو الملك الأكبر. ومعلوم رابع وهو الإنسان الخليفة الذي جعل الله هذا العالم المقهور تحت تسخيره."[1]. ومن ثمة، فإن القول بوحدة الوجود، يقتضي أننا جزء من الوحدة الإلهية. فمن سمت به التجليات إلى مقام الفناء عرف أن لا موجود إلا الله. بحيث لا يعرف الله إلا الله. واستطاع أن يقول: أنا الله. يقول (محيي الدين بن عربي):

- فلولاه و لولانـــــا لما كان الذي كانا.
- فأنا أعبـد حقـــــا وإن الله مولانـــا.
- وأنا عينه فاعلـــم إذا ما قلـت إنســانا.
- فلا تُحتجب بإنســان فقد أعطاك برهــانا.
- فكن حقا و كــن خلقا تكن بالله رحمــانا.
- وغذ خلقه منـــــه تكون روحا و ريحانا.
- فأعطيناه ما يبــدو به فينا و أعطانـــا.
- فصار الأمر مقسوما بإيـــاه و إيانـــا.
- فأحياه الذي يــدري بقلبي حين أحيانـــا.

1 - محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية. ج1.ص:183-184.

– فكنا فيه أكوانـــا وأعيانا وأزمانـــــا.

– وليس بدائم فينـــا ولكن ذاك أحيانـــا.[1]

النفي بهذا المعنى، لابد أن يرد على ثابت فينفيه. فإنه إن ورد النفي على ما ليس بثابت، وهو النفي أثبته. لأن ورود النفي على نفي، إثبات. كما أن عدم العدم وجود[2].ومعنى هذا، أننا جزء أصيل من الوجود. ولو ذهبنا لانعدم الجزء الظاهر من الوجود. " فكما أن الإنسان عالم صغير عن طريق الجسم، كذلك هو أيضا إله حقير من طريق الحدوث وصح له التألّه لأنه خليقة الله في العالم. والعالم مسخر له مألوه. كما أن الإنسان مألوه الله تعالى."[3] يقول (ابن عربي):

– فوقتا يكون العبد ربا بلا شـــك ووقتا يكون العبد عبدا بلا إفك.
– فإن كان عبدا كان بالحق واسعا وإن كان ربا كان في عيشه ضنـــك.
– فمن كونه عبدا يرى عين نفسه وتتسع الآمال منه بلا شـــــك.
– ومن كونه ربا يرى الخلق كله يطالبه من حضرة الملك و الملك.
– ويعجز عما طالبـــوه بذاتـــه لذا ترى بعض العارفين به يبكي.
– فكن عبد رب لا تكن رب عبد فتذهب بالتعليق في منار السبك[4].

الإنسان بهذا المعنى، اله ومألوه في آن. هو اله لأنه يتصرف في الكون، وهو مألوه لأنه نشأ عن الحق، أي أن له درجتين، درجة العبودية، ودرجة الألوهية. ومن ثم، فإن الصوفي الذي وقف وقال: أنا الله، لم يكن يفهم إلا أنه جزء من الحقيقة الأبدية التي تتصور بغير ما نشهد من الوجود.[5] يقول (ابن عربي):

– فلم يبق إلا الحق لم يبق كائـــن فما ثم موصول و ما بايـــــن.

1 – ينظر : ابن عربي: فصوص الحكم. ص:282–285.
2 – ينظر: ابن عربي: الفتوحات المكية.ط1.ص494.
3 – ابن عربي: م.ن. الجزء 8.ص104.
4 – ينظر: ابن عربي : فصوص الحكم: ص 142 –144.
5– ينظر: زكي مبارك: التصوف الإسلامي. ح.1 ص169.

- بذا جاء برهان العيان فمـــا أرى بعيني إلا عينه إذ أعايـــــن.[1]

ومعنى ذلك أننا موجودون بوجود الله، فهو أصل الوجود. فلا وجود قائم بذاته إلا الله، وما سواه قائم بغيره. فهو عدم، لأن كل ما عداه ممكن الوجود، أي وجوده من غيره لا من ذاته. هنا، كان الله، ولا شيء معه، وهو على ما عليه كان[2]. يقول (ابن عربي):

- كلّما قلت سيـــــدي قال لي أنت مالكي.
- سَدَّ والله كونُ عبدي عليَّ مسالكـــــــيِ.
- مالنا عنه صـــــارفٌ في جميعِ المدارِكِ.
- لست في عينـــه ولا فِعْلِهِ بالمشـــــاركِ.
- فهو المالك الـــــذي ليس يدعى بمالك.
- وأنا الخادم الـــــذي يعتني بالممالـــــكِ.
- قلتُ يا رَبّ عصمـــةٌ من سبيل المهالـــكِ.
- قال سمعاً فإنت عندي من أهل الأرائـــــكِ.
- في سرور و غبطـــة لا من أهل الدَّرائكِ.[3]

يفرق الصوفية بين المعرفة والمحبة. فالمحبة بحسبهم، سكر لا يصحو صاحبه إلا بمشاهدة محبوبه.[4] ومن ثمة، فإن كل من شهد أحب.[5] وهي لذلك استهلاك في لذة. بينما المعرفة، شهود في حيرة، وفناء في هيبة.[6] من هنا، كانت المعرفة نارا تأكل المحبة، وأن الهوى يأكل من دخل فيه.[7] فالسكر الذي يحصل عند الفناء لا يوصف. فهو حالة تشبه صفة العارف كما يحددها (أبو يزيد طيفور البسطامي): " لون الماء لون إنائه. إن صببته في إناء ابيض خلته ابيض، وان صببته في إناء اسود خلته اسود. وكذلك الأصفر والأحمر،

---

6 - ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: ص 152.

1 - ينظرك ابن عربي: الفتوحات المكية: الجزء 1.ص100.

2 - ينظر: ابن عربي: م.ن. الجزء 8. ص104.

3 - ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 428.

4 - ينظر: النفري: المواقف والمخاطبات: ص 68.

5 - ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية. تحقيق خليل عمران المنصور.. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 2000.ص 61.

6 - ينظر : النفري: المواقف والمخاطبات: ص68.

وغير ذلك، يتداوله الأحوال، وولي الاحوال وليّه".[1] من هنا، كان الماء على قدر صفائه، بصفة لون إنائه لا يغيره لون إنائه على صفائه وحاله. فهو في الإناء بمعنى واحد. وكذلك العارف وصفته مع الله، فيما يتداوله الأحوال يكون سرّه مع الله واحد.[2]فالحق يتجلى في الأعيان بصور أحوالها، إذ ليس للحق صورة معينة تسمى، فيميزه السامع عن صورة أخرى كالماء لا لون له، ولكن يتلون بحسب إنائه. فإن الحق لذاته يقتضي الظهور بكل وصف. والقبول لكل نعت بحسب الواصف والناعت والعالم به. ومن ثمة، فإن العارف المتحقق لا لون له. فيستحيل الماء، أي ذلك اللون، ويكسبه ما ليس له إلا فيه لا في نفسه.[3] وكذلك التجليات في المظاهر الإلهية حيث كان. فالعارف يدركها دائما، لأن التجلي التجلي له دائم، والفرقان عنده دائم، فيعرف من تجلى ولماذا تجلى؟ ويختص الحق دون العالم بكيف تجلى؟ لا يعلم ذلك غير الله. فإن ذلك من خصائص الحق. لأن الذات مجهولة في الأصل، فعلم كيفية تجليها في المظاهر غير حاصل ولا مدرك لأحد من خلق الله.[4] انشد (أبو علي الدقاق):

– لي سكرتان وللنّدمان واحدة شيء خصصت به من بينهم وحدي.[5]

ومن ثمة، قيل أن المحبة، " محو المحب بصفاته، واثبات المحبوب بذاته."[6]وهو إشارة إلى حالة استيلاء ذكر المحبوب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر صفات المحبوب. لذا قيل أن المحبة، " ما يمحو أثرك"[7] المحب بهذا المعنى، من يخرج عن روحه وبدنه ويتماهى في المحبوب. ذلك أن المحبة، توجب انتفاء المباينة. فإن المحب أبدا مع محبوبه. يقول الشيخ (العباس احمد بن عطاء):" المحبة أغصان تغرس في القلب، فتثمر على قدر العقول."[8] وأنشد :

7– الطوسي: اللمع: ص40.

1 – ينظر: الطوسي: اللمع. ص 41.

2 – ينظر: محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم ص 441.

3 – ينظر: البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة: ص141– 142.

4 – ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص428.

5 – القشيري: م.ن.: ص424.

6 – القشيري: م.ن: ص 428.

7 – القشيري: م.ن.ص 425.

- **غرستُ لأهل الحب غصنا من الهوى ولم يك يدري ما الهوى أحد قبلي.**
- **فأورق أغصاناً و أينع صبـــوة وأعقب لي مرًّا من الثّمر المحــلى.**

- **وكــل جميع العاشقين هواهـــم إذا نسبوه كان من ذلك الأصـــل.**[1]

فعلامة المحب كما يحددها (يحي بن معاذ)، هي: " إذا عرف فرَّ، وإذا أوذي صبر، وإذا ابتلى سرى سير الدهر، عروس القبر، شريف المحشر."[2] لهذا كان الحب بحسب (لسان الدين ابن الخطيب): "حج ثان، لا يثنى نفس المريد عنه ثان. طريقه التجريد، وزاده الذكر، وطوافه المعرفة، وإفاضته الفناء. "[3] يقول(ابن الفارض) :

- **هو الحبُّ فاسلمْ بالحشا ما الهوى سهلُ فما اختارَهُ مضْنَي به، وله عقلُ.**
- **وعش خالياً، فالحب راحتُهُ عنـــا فأولُه سقم، وآخرُه قتـــــلُ.**[4]

يقول(البسطامي): "رأيت رب العزة في المنام، فقلت: كيف الطريق إليك؟ قال: اترك نفسك وتعال."[5] فمحبة العارف، هي التوبة من الخاطر.[6]

ومن ذلك قول الشيخ (أبو الحسن الشاذلي) : " المحب على الحقيقة من لا سلطان على قلبه لغير محبوبه، ولا مشيئة له بغير مشيئته."[7] .يقول (قيس ابن الملوح):

- **قالتْ: جُنِنْتَ على رأسي فقلتُ لها المحبُّ أعظمُ ممَّا بالمجانيـــنِ.**
- **الحب ليس يفيقُ الدَّهرَ صاحبُـــه وإنَّما يُصرع المجنونُ في الحينِ.**[8]

هذا الاتحاد، هو اتحاد المراد. وهو علامة المحبة الصادقة. بحيث يكون مراد الحبيب والمحب واحدا. فالطاعة للمحبوب عنوان محبته. لهذا كان الولي بحسب (أبي

1 – ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية، ص 426.
2 – أبو طالب المكي: علم القلوب: ص 246.
3 – لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف، ص 262.
4 – ابن الفارض: الديوان: تحقيق: عبد القادر محمد مايو. دار القلم العربي. حلب.ط1. 2001. ص107.
5 – البسطامي:المجموعة الصوفية الكاملة: ص 62.
6 – ينظر: أبو طالب المكي: علم القلوب: ص246.
7 – ابن عطاء الله السكندري: لطائف المنن :ص36
8 – ينظر قيس ابن الملوح: الديوان: ص 257.

علي الجوزجاني)، هو "الفاني في حاله، الباقي في مشاهدة الحق، تولى الله سياسته، فتولت عليه أنوار التولي. ولم يكن له عن نفسه إخبار. ولا مع الله فرار."[1] من هنا، كان أهل الولاية من الصوفية كما يتمثلهم (لسان الدين ابن الخطيب)،هم" الذين أخلصوا في الخدمة فاستخلصوا في الولاية، وراقبوا مولاهم ففتح لهم نور القلوب"[2].ومن ثمة، فإن من علامات علامات المحبة، أن المحب لله، غريق في بحر الحرق إلى قرار التجريد، وأن العارف لم يطلب في معرفته جنة ولا نارا، ولم يعظم سواه.[3] لهذا يسمى عارفا. وسمى حاله، معرفة. في هذا، كانت المعرفة، هي الحب. وصفات العارف، هي صفات المحب.[4] لأن كل من يريد محبة الله، لا يجد طريقا اقرب إلى غرضه من ذكره.[5] وقال(أبو الحسن النوري): " المحبة هتك الأستار، وكشف الأسرار. "[6]

يقول الشاعر:

– ولما ادعيت الحب قالت كذبتنـــي فما لي أرى الأعضاء منك كواسيا.

– فما الحب حتى يلصق القلب بالحشى و تذبل حتى لا تجيب المنـــاديا.

– وتنحلّ حتى لا يبقي لك الهــوى سوى مقلة تبكي بها وتنـــاجيا.[7]

ومن ثمة، يحصل اليقين عند تام المعرفة. وهو على ثلاث مراتب: علم اليقين، وهو ما كان من طريق النظر والاستدلال، وهو للأولياء. وعين اليقين، ما كان من طريق الكشف والنوال، وهو لخواص الأولياء. وحق اليقين، وهو مشاهدة العيوب كما تشاهد المرئيات مشاهدة عيان، وهو للأنبياء.[8] يقول(اليافعي):

قلوب العارفين لها عيـــونُ ترى ما لا يراه الناظــرون.

---

9 – لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف: ص 363.

1 – لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف: ص486.

2 – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب: م.ن: ص487.

3 – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب: م.ن: ص161.

4 – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب: م.ن: ص167.

5 – القشيري: الرسالة القشيرية. ص 427.

6 – ينظر: القشيري: م.ن: ص427.

7 – ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص62.

وألسنة بسرّ قد يناجـــــي تغيب عن الكرام الكاتبيــنا.
وأجنحة تطير بغــير ريـــش فتأوي عند ربّ العالميــنا.
فترعى في رياض القدس طورا وتشرب من بحار العارفينا.
عباد قاصــدوا بالســر حتــى دنوا منه وصاروا واصلينا.[1]

لقد سقاهم العشق كرؤوسا من راح الهوى، فسلب العقول، فسكروا لما شربوا، راح المحبة في كؤوس الوصال.

يقول(ابن الرومي):

– أعانقها و النفسُ بَعدُ مَشُوقَـــــةٌ إليها و هل بَعدَ العناق تَدانـــــي؟
– فألْثِمُ فاها كي تموت حزازتـــــي فيشتدُّ ما ألقَى من الهيمَـــــان.
– وما كان مقدارُ الذي بي مِنَ الجوى لِيَشْفِيَّهُ ما تَرْشُـــفُ الشفتــانِ.
– كان فؤادي ليس يَشْفِي غليلـــــه سوى أن يرى الرَّوْحين تَمتزجانِ.[2]

فإذا كانت من الجانبين، استراح بها كل محب، وسكن ذلك بعض مابه، وعدّه نوعا من الوصال. قال (ابن القيم الجوزية):" فإذا تشاكلت النفوس وتمازجت الأرواح وتفاعلت، تفاعلت عنها الأبدان، وطلبت نظير الامتزاج والجوار الذي بين الأرواح. فإن البدن آلة الروح ومركبه." [3] وانشد يقول:

– سألتُ فقيهَ الحبِّ عن علّةَ الهوى وقلتُ لهُ: اشكوُ إلى الشيخ حاليا.
– فقال: دواءُ الحب أن تلصق الحشا بأحشاءِ مَنْ تهوى إذا كنت خاليا.
– وتتَّحدا من بعد ذاكَ تعانقـــــا وتَلْثِمُهُ حتى يُرى لَكَ ناهـــــيا.
– فتقضي حاجاتِ الفؤادِ بأســـرها على الأمن مادام الحبيبُ مُؤاتيا.[4]

هكذا كان الشعر(أفلاطونيا) دون أن يعي ذلك. اله يفترص مسبقا وينشد الحب، وأيضا الغياب. موضوع الغياب في الحب، هو موضوع أفلاطوني بامتياز. الغياب كغياب الحب، لأن الحضور غير ممكن دئما، وإن أمكن ذلك، فإنه لا يتغنى. هكذا النشيد الروحي لدى المتصوفة، إنه نشيد غياب المحبوب. وهنا قابلية التفسير لأن المحبوب فعلا غير

8 – ينظر: اليافعي: م.ن: ص76.

1 – ينظر: ابن الرومي: الديوان، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، منشورات دار مكتبة الهلال. بيروت ط1. 19991.ص 222.

2 – ابن القيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ص84.

3 – ينظر:ابن القيم الجوزية: م.ن: ص87.

مرئي. من هنا، كان البحث المتواصل عن آثار المحبوب. العالم/الطبيعة بكاملها تتحول أنهارا، أشجارا، مروجا. وحتى النور نفسه يحفظ آثار وحضور المحبوب، التي يمكن بلوغها. لأن الحب بذاته يحمل مسافة. لأن الحب بدونها لا يكون حبًّا. لأنه لن تكون له وحدته. بمعنى أنه موضوع، يكون له ما يميزه بشكل أساسي عن الرغبة. في الرغبة لا وجود لموضوع، لأن ما هو مرغوب فيه، ليس هو ذاته، الرغبة تستهلك من تلامسه، وفي الامتلاك، ندمر الشيء المرغوب، الذي ليس له استقلالية، ولا وجود خارج فعل الامتلاك. في الحب يبقى الموضوع بوحدته التي يمكن بلوغها. الامتلاك الغرامي مسألة ميتافيزيقية.وبما هي كذلك، لا حل لها. الحب بهذا المعنى، هو في حاجة لأن يثقب الموت ليزهر، لأن يثقب الحياة وتعددية الزمن. من هنا كان الحب كالمعرفة، بحاجة للموت ليزدهر، الحب الذي بفضله تتطور الحياة، هذا هو أساس كل شعر وكل تصوف.[1] يقول (ابن الفارض):

– ولكنْ لدي الموتُ ، فيه صبابـــةً حياةٌ، لمن أهوى عليَّ بها الفضلُ.
– نصحتُكَ علمًا بالهوى، و الذي أرى مخالفتي، فاخترْ لنفسك ما يحلوا.
– فإن شئتَ أن تحيا سعيدًا، فَمُتْ به شهيدًا، وإلاّ فالغرامُ له أهـــــلُ.
– فمن لم يمتْ في حبه لم يعشْ به ودون اجتناء النحل ما جنَتِ النحلُ.
– تمسك بأذيال الهوى، واخلع الحيا وخلِّ سبيل الناســكين، و إن جلوا.
– وقل لقتيل الحبّ: وفيتَ حقَّـــــه وللمدعي: هيهات، مالكَحَلُ الكَحْلُ.[2]

قال بعض العارفين: "المحبة أخذة من الله قلب من أحب. بما يكشف له من نور جماله وقدس كمال جلاله. ويكون الشرب بالتدريب بعد التدريب والتهذيب. فيسقى كل منهم على قدره، فمنهم من يسقى بغير واسطة (...) ومنهم من يسقى من جهة الوسائط (...) فمنهم من يسكر بشهود الكأس ولم يذق بعد شيئا. فما ظنك بعد بالذوق وبعد بالشرب، وبعد بالري وبعد بالسكر بالمشروب، ثم الصحو بعد ذلك على مقادير شتى."[3] يقول (اليافعي):

1- ينظر: ماريا ثامبرانو: الفلسفة والشعر: ص98-99.
2 - ينظر: ابن الفارض: الديوان: ص107
3- اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 203.

– شربتُ حميا الحب في قدس حضرة وإكرام بها في حضرة القدس من خمر.
– لنا عصرت من كرم نور جمـــال من سقانا وقد غبنا و حرنا فما نـــــدري.
– سكرنا بها من شمها قبل شربهـــــا نشاوى بريـــاها إلى آخـــر الـــــدهر.
– أو السكر جاء من رؤية الكأس أو أتت به رؤية الساقي إلينا ذوي السكـــــــر.[1]

ويقول (الحلاج): "من أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحد. لأن السكران هو الذي ينطق بكل مكتوم."[2]
يقول (الحلاج):

– كفاك بان الصحو أوجدَ أننـــــــــــي فكيفَ بحال السكر والسكرُ أجـــــدرُ.
– فَحَالاَكَ لِي حَالان: صحو وسكـــــرة فلا زلتُ في حاليَّ أصحو وأســـــكرُ.[3]

الصحو بهذا المعنى، رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي. والسكر زيادة على الغيبة من وجه. وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطا إذا لم يكن مستوفيا في سكره. وقد يسقط إخطار الأشياء عن قلبه في حال سكره وتلك حال المتساكر الذي لم يستوفه الوارد فيكون للإحساس فيه مساغ وقد يقوى سكره حتى يزيد على الغيبة فربما يكون صاحب السكر أشد غيبة من صاحب الغيبة إذا قوي سكره."[4] وعلى هذا، لا يكون السكر، إلا لأصحاب المواجد. فإذا كوشف العبد بنعت الجمال، حصل السكر، وطاب الروح، وهام بالقلب.[5]
يقول الشاعر:

– فصحوك من لفظي هو الوصل كله وسكرك من لخطي يبيح لك الشربا.
– فما ملَّ ساقيها ومامَلَّ شـــــاربٌ عقار لحاظ كأسه يشكر اللـــــــبا.[6]

4– ينظر: اليافعي: م.ن، ص203.
1 –الحلاج: أخبار الحلاج، الديوان: ص67.
2 – ينظر: الحلاج، م.ن: ص132.
3 – القشيري: الرسالة القشيرية: ص134.
4 – ينظر: القشيري: م.ن: ص145.
5– ينظر: القشيري: م.ن: ص145

فالشراب بحسب(ابن عطاء الله السكندري)، هو"النور الساطع عن جمال المحبوب، والكأس هو اللطف الموصل ذلك إلى أفواه القلوب. والساقي المتولي للمخصوص الأكبر(...) فمن كشف له عن ذلك الجمال (...) ثم أرخي عليه الحجاب، فهو الذائق المشتاق (...) فهو الشارب حقا، ومن توالى عليه الأمر ودام له الشرب حتى امتلأت عروقه ومفاصله من أنوار الله المخزونة، فذاك هو الري، وربما غاب عن المحسوس والمعقول، فلا يدري ماذا يقال وما لا يقال. فذاك هو السكر."[1] لذلك كان السكر عند الصوفية عبارة عن سقوط المتمالك في الطرب، وهو من مقامات العشاق.

يقول الشاعر:

- **أُديرت بينهم كاس التجـــــلي فكلهم بنشوتها سكـــــــارى.**
- **لقد طربوا وما سمعوا غناء كما سكروا وما شربوا عقارا.**[2]

لقد كانت الخمرة بالنسبة إلى الشاعر (بودلير Boudelaire)، تمثل الذكريات والنسيان والفرح والسوداوية. وهي التي تسمح للذات إلى أن تنتقل إلى خارج ذاتها، لكي تقوم بالتخلي عن كثافة أناها لصالح حالات اغترابية، وغريبة وتغريبة. الخمرة، هي طريق الأنحراف، وهي باختصار، نوع من المخدرات. إن الطريق المؤدية إلى الشطح، تمنح للشاعر، إمكانية أن يسافر في حلم الإبداع فردا.[3] الحقيقة كما يقول(الحلاج) خليقة، دع الخليقة لتكون أنت هو، وهو أنت من حيث الحقيقة[4]. ومن ثمة، فإن العارفين بهذا المعنى، المعنى، إذا شربوا بكأس حبه، وقعوا في بحار أنسه، تلذذوا بروح مناجاته. وإذا عرفوه حق معرفته، ولهوا في عظمته، فإذا عرفوه أسروا، وإذا أسرّوا، سكنوا في معرفته"[5]. لذلك كانت المعرفة في ذات الحق، " جهل، والعلم في حقيقة المعرفة حيرة، والإشارة من

[1] – ابن عطاء الله االسكندري: لطائف المنن: ص39

[2] – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف: 472.

[3] – ينظر: رولان بارت: هسهسة اللغة: ص356.

[4] – ينظر: الحلاج: طاسين الفهم: الديوان : ص95–96.

[5] – البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة: ص57.

المشير شرك في الإشارة. وأبعد خلق من الله، أكثرهم إشارة إليه."[1] ذلك لأن الإشارة تدل على الجهل بالله فلا فرق في تلك الحالة، بينه وبين من لا يبلغه الصوت، وتبلغه الإشارة.[2] ومن ثمة، فإن كمال العارف، احتراقه بحبه لربه.[3] وهي حالة تشبه حالة الضياع الذي أحس به (التوحيدي) حين تساءل: أمعاقب في عشقك أنا ؟ أو هل فوق العشق نهاية؟.

بحيث ينتهي إلى حقيقة طبيعة جدلية مروعة. عندها صرخ مستغيثا: " فما حيلة من إن أدنيته أبليته (...) وإن أرويته أعطشته، وإن تراءيت له أدهشته، وإن أحوجته خيبته، وإن أطلعته غيبته، وإن استدعيته سبيته، وإن حركته وقفته، وإن سترته كشفته، وإن أمنته خونته، وإن حرمته أسعفته، وإن سليته شغفته، وإن أتحفته أتلفته، وإن أتلفته شرفته. فكل الذي منك به عجب، وكل الذي بي منك شجب."[4] ويقول (السري بن دينار): " لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا"[5] نظر(الحلاج) بعين عقله، فما شاهد سوى الآثار، فكر فلم يجد في الدارين مطلوبا سوى محبوبه. فطرب فقال بلسان، سكر قلبه: أنا الحق.[6] أنشد يقول:

– رأيتُ ربّي بعين قلبـــــي فقلتُ من أنتَ ؟ قال: أنتَ.
– فليسَ للأين منكَ أيـــــنٌ وليس أينٌ بحيث أنـــتَ؟
– أنت الذي حُـــزْتَ كلَّ أينٍ بنحْوِ لا أينَ فأين أنـــتَ؟
– وليس للوهمِ منك وهـــــمٌ فيعلمُ الوهمُ أين أنـــتَ؟
– وحُزْتَ حدَّ الدنوّ حتـــــى لم يعلمِ الأينُ أين أنـــتَ؟.
– ففي بقائي و لا بقائـــــي وفي فنائي وجدتَ أنـــتَ.

---

[1] – البسطامي: م.ن:ص58.

[2] – ينظر البسطامي م.ن:ص127.

[3] – ينظر البسطامي م.ن:ص71.

1 – أبو حيان التوحيدي: الاشارات الإلهية: ص95.

2 – القشيري: الرسالة القشيرية: ص427.

3 – قول(الحلاج) في هذا السياق (أنا الحق)، ينبغي أن يؤول على معنى الحكاية عن الله. ففي كلامه كما يوضح (اليافعي): " ما يدق فهمه على بعض الأفهام، ويوهم ما لا يجوز اعتقاده من القول بالحلول (...) ولا ينبغي ذلك فيه. وللتأويل فيه مجال (...) فما ظنك بالشيء الموهوم." نشر المحاسن الغالية: ص282. هذه التعبيرات، نتيجة نوع من اليقظة في قلب العارف. فقد يصدر من العارف بالله إذا استغرق في بحر التوحيد بحيث تضمحل ذاته في ذاته وصفاته في صفاته. ويغيب عن كل ما سواه عبارات.

- في محوِ اسمي ورسمِ جسمي سألتُ عنيِّ فقلت : أنــتَ.
- أشارَ سري إليك حتـــــى فنيتُ عني ودمتَ أنـــتَ.
- وغاب عني حفيظ قلبـــــي عرفتُ سرِّي فأين أنــتَ؟
- أنت حياتي وسرُّ قلبـــــي فحيثما كنت كنت أنـــتَ.
- أحطتَ عليَّ بكل شـــــيء فكلُّ شيء أراه أنـــتَ.
- فَمُنَّ بالعفوِ يا إلـــــــهي فليس أرجو سواك أنــتَ.[1]

يعتبر هذا النص، نشيد الفناء العظيم. فالحلاج وكما يشرح هو نفسه، دنا من المعنى كي لا يهرب منه المعنى. دنا سموا فتدلّى علوا، دنا طلبا فتدلى هربا. دنا داعيا فتدلى مناديا، دنا مجيبا، فتدلى قريبا، دنا شاهدا فتدلى مشاهدا. وإذا ذاك غاب حين رأى، تحير فأبصر، فانفصل.[2] فلما امتزجت الحقائق، واتحد المعشوق والعاشق، برزت الألوهية في سلطانها، وتبرّزت العبودية في غيطانها. فصار العين لديها أثرا، والمشاهدة خبرا. وظهر الفصل للمحسوسات مع كونها مرؤوسات. فهذا هو سرّ الأعيان، والمعبر عنه بالإنسان. صرح به الواحد الحي، في ليس كملثه شيء. وضرب الحجب دون الملك، واستوى على عرشه الملك، عرشه حقيقته، و استواؤه مثليته.[3]وللصوفية في حقيقة التوحيد لسان، و هو لسان الواجدين، وإشارتهم في ذلك تبعد عن الفهم. وهذا العلم، أكثره إشارة. فإذا سار إلى الشرح والعبارة، يخفى ويذهب رونقه. ومنه قول (رويم ابن احمد ابن يزيد البغدادي): إن التوحيد هو"محو آثار البشرية، وتجرد الألوهية".[4] وقيل إن التوحيد " نسيان ما سوى التوحيد بالتوحيد"[5]. يعني فناء العبد عن ذكر نفسه، بدوام ذكر الله وتعظيمه. ينتج عن هذا، هذا، أن ليس هناك في التوحيد خلق، وما وحد الله غير الله.[6] وقال بعض العارفين، إن

4 - ينظر : الحلاج: الديوان: ص 123-124

1 - ينظر الحلاج، طاسين النقطة: الديوان: ص 99-100.

2 - ينظر : محيي الدين ابن عربي: كتاب الكتب: الرسائل: ص290.

3 - الطوسي: اللمع: ص36.

4 - الطوسي :م.ن:ص36.

5 - ينظر :الطوسي : م.ن. ص36.

التوحيد، هو الذي " يعمي البصير، ويحير العاقل، ويدهش الثابت".[1] ومن ذلك قول (أبي سعيد احمد ابن عيسى الخراز). " إن أول مقام لمن وجد، علم التوحيد. وحقق بذلك : فناء ذكر الأشياء عن قلبه، وانفراده بالله. وأولى علامة التوحيد، خروج العبد عن كل شيء، ورد جميع الأشياء إلى متوليها، حتى يكون المتولَى ناظرا إلى الأشياء وقائما بها متمكنا فيها، ثم يخفيهم في أنفسهم من أنفسهم ويميت أنفسهم في أنفسهم ويصطنعهم لنفسه. فهذا أول دخول في التوحيد من حيث ظهور التوحيد بالديمومة.[2] وقال(أبو العباس أحمد ابن عطاء البغدادي)، إن علامة حقيقة التوحيد:"نسيان التوحيد، وصدق التوحيد، أن يكون القائم به واحدا يريد بذلك: أن ينسى العبد رؤية توحيده في توحيده برؤية قيام الله عز وجل له بذلك قبل خلقه، لأنه لو لم يردهم بذلك ما أرادوه ولا وحدوه."[3] ومن ذلك قول (محي الدّين بن عربي):

- **لستَ أنا ولستُ هــو فمن أنا ومن هـــو؟**
- **فياهُ قلْ أنتَ أنـــَا ويا أنا هل أنتَ هو؟**
- **لا وأنا ما هو أنـــا و لا هو ما هو هــو.**
- **لو كان هو ما نظرتْ أبصارنا بــه لـــه.**
- **ما في الوجود غيرنا أنا وهو و هو وهــو.**
- **فمن لنا بنـــا لنـــا كما له بـــه لـــه.[4]**

ويتم في حدود المحبة، حصول المحب على العوض من أوصاف المحبوب. فإذا كان يتصف بصفاته ويوميء بصفات ذاته، فقد اتصف بحب من أحبه. لهذا كان حبيب المحبوب، وسيلة إليه حسب ما أشار إليه الشاعر:

بعدت همة عيـــن طمعت في أن تراكا.
أو ما يكفي لعيــني جعلت نفسي فداكــا.
أن ترى من قد رأى قد رأى من قد رآكا.[5]

---

6 – الطوسي :م.ن.ص37.
7 – ينظر :الطوسي: م.ن: ص37.
1 – الطوسي :اللمع :ص39.
2 – ينظر : محي الدين ابن عربي: التجليات الرسائل، ص346.
3 – ينظر: لسان الدين بن الخطيب : روضة التعريف: ص 447.

فما صحت المعرفة لمحدود قط. المعرفة وراء الوراء، ووراء الأسرار، ووراء الأخبار، ووراء الإدراك. فالعارف، من رأى، والمعرفة وراء ذلك، والمعروف وراء ذلك. المعرفة بهذا المعنى، ثابتة من جهة النقص.[1] ومن ثمة، فإن السؤال عن المعرفة بحسب (محيي الدين بن عربي)، جهل. ذلك أن المعرفة مثبوتة في العالم، فما ثم إلا عارف على قدره.[2] لذلك كانت المعرفة، "مع المكونات بائنة. مع الديمومة دائمة، طرقها مسدودة ما إليها سبيل، معانيها مبينة ما عليها دليل، لا تدركها الحواس ولا يلحقها أوصاف الناس".[3] يقول (الحلاج) في معنى نقصان المعرفة:

سرّ السرائر مطويٌّ بإثبـــات من جانب الأفق من نور، بطياتِ.

فكيف والكيف معروف بظاهره؟ فالغيب باطنه للذات بالـــذاتِ.
تاه الخلائقُ في عمياءَ مظلمة قصداً و لم يعرفوا الإشـــارات.[4]

بهذا المعنى، فإن المعرفة الشعرية، مثل المعرفة الصوفية، هي في مقام الحيرة والعجز. وهي حالة تظهر استحكام العشق ونهاية الحب، والدهش بهتة يأخذ الإنسان إذا فاجأه ما يغلب عقله. قال الشاعر:

اسقني اليوم فقد طال العطـش إن يومي يوم ري بعد عطـش.
حب من أهواه قد أدهشـــني لا خلوت الدهر من ذاك الدهش.[5]

قال (الجنيد)، أشرف كلمة في التوحيد، قول (أبي بكر الصديق): " سبحان من لم يجعل للخلق طريقا إلى معرفته إلا العجز عن معرفته".[6] وقال (البسطامي): " لا يزال العبد عارفا ما دام جاهلا، فإذا زال عن جهله زالت معرفته"[7]. ومن ثمة، فإن الإنسان

4 – ينظر: الحلاج: طاسين المعرفة: الديوان: ص 111–113.
5 – ينظر: ابن عربي: كتاب الإعلام بإشارات أهل الإلهام: الرسائل: ص78.
6 – الحلاج: بستان المعرفة: الديوان: ص113.
1 – ينظر: الحلاج: الديوان: ص124.
2 – ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص472.
3 – ينظر: الطوسي: اللمع: ص134.
4 – البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة : ص74.

الكامل بهذا المعنى، ملآن بضعفه وفقره وشهوده أصله علما وحالا وكشفا.[1] وقال: (يوسف بن الحسين):"من وقع في بحار التوحيد لا يزداد على ممر الأوقات إلا عطشا."[2] فالمعرفة بحسب (النفري)، هي الجهل الحقيقي. ذلك أن لمعرفة العارف، عينان تجريان، عين العلم وعين الحكم. فعين العلم تتبع من الجهل الحقيقي، وعين الحكم تتبع من عين ذلك العلم. فمن اغترف العلم من عين العلم اغترف العلم والحكم، ومن اغترف العلم من جريان العلم لا من عين العلم نقلته ألسنة العلوم وميلته تراجم العبارات، فلم يظفر بعلم مستقر. ومن لم يظفر بعلم مستقر لم يظفر بحكم.[3] ومن ثمة، فإن المعرفة التي ما فيها جهل، هي المعرفة التي ما فيها معرفة.[4] ذلك أن معرفة لا جهل فيها لا تبدو، وجهل لا معرفة فيه لا يبدو.[5]فالجهل حجاب الحجب، وحاجب الحجاب. وليس بعد الجهل حجاب ولا حاجب، فلا معلوم إلا الجهل. إنه لا يبقى من العلم إلاّ أنه مجهول ما هوهو لا مجهول هو أنه. فالجهل صفة من صفات تجلي الرؤية.[6] فكلما قوي العارف في الجهل، قوي في العلم.[7] ومن ذلك فرؤية الرؤية غيبة، والغيبة عن رؤية الرؤية رؤية.[8] ومن ثمة، فإن من من صفة الولي، لا عجب ولا طلب، وإنما العجب هو ارتعاد البصيرة كالذي يبصر من خلل. الذي يبصر من خلل يحتجب من خلل، والطلب لا يكون إلا في حجاب.[9] إذ لا يتجلى الحق إلاّ لمن صارت ذاته كلية، والتي اعتادت النظر من منطقة بعيدة عن الأسباب الظاهرة حتى صار هذا النظر ملكة من ملكاتها. وسمي هذا النظر في الأدبيات الصوفية، بمقام (الجمع). ومن توصل إلى هذا الجمال، لم ير للأشياء معنى إلا العدم.[10] ومن ثمة،

---

5 – ينظر: البسطامي: م.ن: ص122.

6 – القشيري : الرسالة القشيرية : ص407.

7 – ينظر:النفري: المواقف والمخاطبات: ص19.

8 – ينظر: النفري: م.ن: ص65.

9 – ينظر: النفري: م.ن: ص67.

1 – ينظر: النفري: المواقف والمخاطبات: 105–106.

2 – ينظر:النفري: م.ن : ص125.

3– ينظر: النفري: م.ن :ص188.

4– ينظر: النفري: م.ن: ص204.

5 – لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف : ص200.

فإن غاية الإدراك بهذا المعنى، هو الاعتراف بالعجز عن الإدراك، كما هو حال التحير المطلوب في قول (ابن عربي): رب زدني تحيرا.[1] فرؤية المعرفة لا رؤيتها، وكما قال (أبو بكر الصديق): العجز عن درك الإدراك، إدراك.[2] فالعارف من أدرك أنه لا يدرك. فما أدرك ولو أدرك لما كان الهو، وإنما يدرك ما سوى الهو بالهو.[3] فمعرفة الهو، مقام لا لا يدرك بسواه، فهي في العمى ولا شيء معه، فهو كما كان لا شيء معه بالوجود. فإن قطع العارف عماه، وصل سر العمى. والعمى لا يقطع أبدا ولا يدرك. وهذا العمى، يحدده (ابن عربي) بـــ" الهو الذي لك فإن الصورة اقتضت لك ما أنت فيه فقلت: يا هو الهو ما أصنع في الهو قال: غرق نفسك فيه. فرميت نفسي من الفلك عريانا منسلخا من ظلمة ذلك الفلك فغرقت فاسترحت فإنا فيه لا أبرح فما أنا في الوجود غيري واسترحت من همّ الطلب فناداني الهو: يا من فيه كل شيء ما يصنع الشيء بالشيء وهو شيء"[4] فالإدراك لا لا يدرك

نفسه لأنه في نفسه. إذ لا تصح المعرفة إلا بأمر حقيقتين: الحق والحقيقة. فالحق من مدارك العقول من جهة الدليل، والحقيقة من مدارك الكشف والمشاهدة .[5] فمن عرف حقائق الأسماء فقد أعطي مفاتيح العلوم[6]. ومن ثمة، فإن المعرفة بهذا المعنى، هي خطاب خطاب مخصوص لمن صحت له المعرفة، يسمى به عارفا.[7]فالمعرفة في طبعها لا كمال لها. وكل مالا كمال له إلا بغيره فهو فقير. فمن المحال على العارف بمرتبة العقل والفكر، أن يسكن أو يستريح. يقول (محي الدين ابن عربي):

فمت بوجدك أو مت أن تشأ طربا فإن قلبك لا يلوي على الجســـد.
فقمت والشوق يطويني ويَنْشُر بي وصحت من شدة الأفراح و اكبدي.
لما شهدتك يا من لا شبيه لـــــــه لا فرق عندي بين الغي و الرشد.

6- ينظر: محي الدين بن عربي: فصوص الحكم: ص52.
7- ينظر: محي الدين بن عربي: كتاب الجلال والجمال. الرسائل : ص28.
8- ينظر: محي الدين ابن عربي: كتاب الياء وهو كتاب الهو: الرسائل : ص107.
9- ابن عربي: كتاب الياء الرسائل: ص113.
[5]- ينظر: ابن عربي كتاب الجلال والجمال : الرسائل : ص34.
[6] - ينظر: ابن عربي م.ن ص 35.
[7] - ينظر: ابن عربي : كتاب إشارات أهل الإلهام. الرسائل: ص77.

فالنفس تعرفه علما و تبصـــــره عينا و تشهده في الوقت و الأبــد.
من عاين الذات لم ينظر إلى صفة فإن فيها حجاب الصف في الصفد.[1]

ومن ذلك فإن كل صحو يكون عن سكر لا يعوّل عليه، فإن سكران الحق لا يصحوا[2]. ومن ثمة، فإن كل معرفة لا تتنوع لا يعول عليها. وإن كل نهاية لا يصحبها حال البداية، لا يعول عليها.[3] فطالب العلم كتاركه، وكلاهما جاهل.فمن قال لك تعلم، فقد قتلك بسيف الأبد. فالعلم ظلمة لا ظلم فيها. وليل لا صبح له. ومن جاب المفارز في الظلماء زاد تيها على تيه.[4]

يقول (الحلاج) في معنى (الإشارة):

كتبتُ إليه بفهم الإشـــــارة وفي الأنس فتّشت نطق العباره.
كتابًا له منه عنه إليـــــه يترجم عن غيب علم الستــاره.

****

وللحق في الخلق حق حقيق بحقّ إذا حُقَّ حقُّ الزيـــــاره.

بهم لا بهم إذ هُمُ لا هُـــــمُ ولا غيرهم في سمو السّــرارَه.
فكلٌّ بكلٍ جميعُ الجميـــــع من الكلِّ بالكلِّ حرفُ نهـــــاره.

****

وهو هو بدء لبدء البدايــا وهو هو دهرُ دهور الدهــاره.[5]

فالشوق بالمعنى الصوفي، لأنهاية له، إذ لا حدود له. لأن أمر الحق، لا نهاية له. فما من حال يبلغها المحب إلا ويعلم أن وراء ذلك ما هو أوفى وأتم. لذلك فإن الواصل على الحقيقة بحسب (ابن عربي) من" صحا بعد نشوته، وآفاق بعد غشيته، ووصل بكرته مع عشيته مع اتئاد مشيته، وفناء خشيته، واستغرق بسلوكه الأوقات، واتحد عنده الميقات، فلم يعين عليه ملاحظة جزء حتى لو فقده يعذّب بعظيم رزء، فلما وصل هذا المقام،

[1]– ينظر: ابن عربي : كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، الرسائل، ص150.
[2] – ينظر: ابن عربي: رسالة لا يعول عليه، الرسائل ص196.
[3] – ينظر: ابن عربي: م.ن : ص197.
[4] – ينظر: ابن عربي : كتاب الشاهد: الرسائل : ص208.
[5]- ينظر: الحلاج، الديوان، ص131.

وأحسن القعود بعدما قام، وانتصب وارثا، وصل على التفصيل باعثا."[1] وهذه الشواهد هي التي تبقى في قلب المريد بعد الإنفصال من مقام المشاهدة وبه تقع اللّذة للعارفين.[2] يقول الشاعر:

- **أسقيتني كأسا فأسكرتني فمنك سكري لا من الكأس.**
- **قطعتني عن كل مستوحش أفديك بالعين وبالـــرأس.[3]**

وقال (أبو طالب المكي): " وقد تلتبس الحاجة بالشهوة. فالحاجة ما اضطررت إليه مما لم يكن منه بد، ولا تستغني بغيره عنه."[4] وسُئل(الجنيد) عن المحبة فقال : " دخول صفات المحبوب على البدل من صفات المحب"[5] أشار بهذا إلى استيلاء ذكر المحبوب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر صفة المحبوب والتغافل بالكلية عن صفات نفسه والإحساس بها. قال (الشبلي): " سميت المحبة محبة، لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب."[6] وهذا الحال من المحبة شطرها ما سئل(سمنون) عن المحبة فقال:" صفاء الود الود مع دوام الذكر، لأن من أحب شيئا أكثر من ذكره"[7] وقال (أبو يعقوب السوسي): "لا تصلح المحبة حتى يخرج من رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب، بفناء علم المحبة من حيث كان له محبوب في الغيب، ولم يكن هو المحبة فإذا خرج المحب إلى هذه النسبة، كان محبا من غير محبة."[8] قال الشاعر:

الحب ما منع الكلام الألسنـــــا وألذ شكوى عاشق ما أعنا[9]

وقال (ابن عطاء):"علامة حقيقة التوحيد، نسيان التوحيد. وهوأن يكون القائم به واحدا."[10] أنشد الشاعر:

---

[1] –ابن عربي: كتاب الكتب: الرسائل: ص285.

[2] – ينظر: ابن عربي: كتب الشاهد : الرسائل: ص203

[3] – ينظر: أبو طالب المكي : علم القلوب: ص181.

[4] – المكي: علم القلوب، ص181.

[5] – القشيري: الرسالة التقشيرية: ص425.

[6] – القشيري: م.ن ص425.

1 – الطوسي : اللمع: ص61.

2 – الطوسي: م.ن، ص62.

3 – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب : روضة التعريف: ص267.

4 – القشيري : الرسالة القشيرية: ص480.

تشير فأدري ما تقول بطرفها ويطرق طرفي عند ذاك فتفهم.
تكلّم منا في الوجوه عيوننـــا فنحن سكوت و الهوى يتكـــلم.[1]

ومن ذلك انشد (الجنيد):

وغني لي من قلبي وغنيتُ كما غنى وكنا حيثما كانوا وكانوا حيثما كنا.[2]

لذلك كانت محبة الصوفيين، هي من أجمل مقامات اليقين، حتى اختلف حول أيهما أتم، مقام المحبة أو مقام الرضا.وإن كان مقام الرضا أتم، لأن المحبة ربما "حكم سلطانها على المحب، وقوي عليه وجود الشغف، فأداه ذلك إلى طلب ما يليق بمقامه، إلا ليرى أن المحب يريد دوام شهود الحبيب، والراضي عن الله راضٍ عنه أشهده أم حجبه بحب دوام الوصلة، والراضي عن الله راضي عنه وصله أو قطعه إذ ليس هو مع ما يريد لنفسه، بل إنما هو مع ما يريد الله له، والمحب طالب لدوام مراسلة الحبيب والراضي لا طلب له."[3]

أنشد (ابن عطاء الله السكندري) :

وكنت قديما أطلب الوصل منهـــم فلما أتاني العلم و ارتفع الجهـل.
تيقنت أن العبد لا طلب لـــــــه فإن قربوا أفضل وان بعدوا عـدل.
وان اظهروا لم يظهروا غير وصفهم وان ستروا فالستر من اجلهم يحلو.[4]

وقال (الحلاج): " المحبة قيامك مع محبوبك لخلع أوصافك." أنشد الحلاج :

مزجتْ روحكَ في روحي كمـــــا تمزج الخمرة بالمـــــــاء الزلال.
فإذا مسّك شيء مسّنـــــــــي فإذا أنت أنا في كـــــل حـــــالْ.[5]

بهذا المعنى، يقر(الحلاج) بالوحدة بين المحب والمحبوب. إذ يتلاشى حبه في الحب الإلهي، كما تتلاشى قطرة الماء في كأس الخمر، فتبدو كأنها فقدت خاصيتها وأخذت مذاق الخمر. إذ يتحد الماء والخمر ويصيران شيئا واحدا. هكذا تتمحي المشاعر الإنسانية في الواحد، ويصبح الواحد هو الكل، لأنه لم يعد للإنسان بقية من مجد أو سلطان رغم بقائه على ماديته كما هو. يحلل (ابن عربي) هذه العلاقة بقوله: "إذا كان الاتحاد يصير الذاتين

5 – ينظر لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف : ص268.
6 – ينظر: القشيري : الرسالة القشيرية: ص408.
7 – ابن عطاء الله السكندري: لطائف المنن : ص38.
8 – ينظر: ابن عطاء الله السكندري :م.ن :ص38.
1– ينظر: الحلاج، الديوان، ص :152.

ذاتا واحدة فهو محال لأنه، إن كان عين كل واحد منهما موجودا في حال الاتحاد فهما ذاتان. وإن عدمت العين الواحدة وبقيت الأخرى فليس للأول حدّ. فإن كان الاتحاد بمنزلة ظهور الواحد في مراتب العدد فيظهر العدد فقد يصح الاتحاد من هذا الوجه ويكون الدليل مخالفا للحس فيكون له وجها (...) فالوقوف على هذا القدر من المعرفة بطريق الكشف والشهود لا من طريق الفكر يسمى اتحادا."[1] يقول (ابن عربي):

- لو وجدنا إلى الفراق سبيلا لأذقنا الفراق طعم الفراق.[2]

وهذه الحالة، يؤولها الصوفيون، بالحرية. وهي" إشارة إلى نهاية التحقق بالعبودية لله تعالى، وهو أن لا يملك شيئ من المكونات وغيرها. فتكون حرا إذا كنت لله عبدا".[3] الحقيقة أن (الحلاج)أحب الله إلى حد الفناء. وأمثولته في حب الله محزنة. قضى العمر وهو يتعقب الحبيب، فلم يفلح بشيء غير الوجد. وطالت محنته في هواه، وظل يعاني ملامة العذال حتى استهدف للقتل، وهو في حالة الوجد الأول. قال:

- إذا بلغ الصّبُ الكمال من الهوى وغاب عن المذكور في سطوة الذكر.

- يشاهدُ حقا حين يشهدَه الهوى بأن كمال العاشقين من الكفر.[4]

وإذ يقتاد (الحلاج) للقتل، لا يأسف لموته، ذلك لأنه يعتبر جسده مادة ترابية. فالذي يفنى في بعده المادي، هو الجسد. وأن الروح عائدة إلى الديان العليم. إذ لا خير في حياة هي كالموت، طالما أن هناك حياة حقيقية يمكن اختراق الحجب إليها: يقول:

- اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي.

- ومماتي في حياتي و حياتي في مماتي.

- أنا عندي محْوُ ذاتي من أجل المكرمات.

- وبقائي في صفاتي من قبيح السيئات.

- سئمتْ روحي حياتي في الرسوم الباليات.[5]

2- ابن عربي: كتاب المسائل: الرسائل، ص317.

3- ينظر: ابن عربي: كتاب التجليات: الرسائل : ص344.

4- الطوسي – اللمع: ص374.

5- ينظر: الحلاج: الديوان : ص134.

[5] – ينظر: الحلاج، الديوان، ص125.

وهي حالة من الاصطلام، قريبة من الهيمان، ومعناها أن يفنى عن جميع المحسوسات لإفراط الغيبة.[1]ومن كلامه: الحقّ إذا استولى على سرّ عبده ملكه الأسرار، فيعانيها ويخبر عنها. ومن ذلك، فإن العارف هو واحد في الذات لا يقبله أحد ولا يقبل أحداً.[2]

يقول:

- **أنا من أهوى و من أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنـــا.**
- **نحن مذ كنا على عهد الهوى يُضرب الأمثال للناس بنـــا.**
- **فإذا أبصرتني أبصرتـــــه وإذا أبصرته أبصرتـــــنا.**
- **أيها السائل عن قصتـــــنا لو ترانا لم يفرِّقْ بيننـــا.**
- **روحه روحي وروحي روحه من أرى روحين حلتْ بدنا؟.**[3]

لقد توصل الحلاج إلى التحقق بالوحدة الإلهية التي لا تتأتى للمرء أن يحقق ذاته بها إلا من خلال هذا الشوق الإلهي، وهذا الوجد، وهذا الحب. فيتخلى عن إنائيته مصدر الظلمة والعدم والجهل والعذاب. فالحب العارم الشامل لكل حب آخر، والماحق لكل تعبير عن وهم الجزئية ولكل شيء في الوجود الحسي الموهوم، هو الحياة، كل الحياة.[4] لذلك يسعى المحب الصوفي إلى الاتحاد حتى لا يمتاز، فيكون بذلك والمحب، الحالة الواحدة. يقول (ابن عربي):

- **رقّ الزجاج ورقت الخمر فتشابها وتشاكل الأمر.**
- **فكأنما خمر و لا قــدح وكأنما قدح ولا خمر.**[5]

وهي حالة تصور حال المحبوبين بحيث لا يتمايزان، فيكون بذلك في العين واحدا. ذلك أن الحق يتجلى في الأعيان بصور أحوالها. فهو كالنور والحقيقة كالزجاجة، فالنورالمتلون في الزجاج يبقي أصل النور على حاله منزها عن التلوين، فكما أن النور تختلف عليه الأحكام بحسب ظروفه، والشاهد هنا، هو النظر العقلي الصحيح، فهذا النور، ممتد عن ظل، وهو عين الزجاج فهو ظل نوري لصفائه. وهذه إشارة إلى النور بالنسبة

---

[1] – ينظر: عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، ط2 1987: ص17.

[2] – ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص281.

[3] – ينظر: الحلاج: الديوان: ص 158–159.

[4] – ينظر: الحلاج:م.ن :ص11 (المقدمة).

1 – ينظر: محي الدين ابن عربي: كتاب التجليات : الرسائل : ص344.

إلى حجابة الصافي، فإنه نور ممتد عن ظل هو عين الزجاج الصافي الشفاف، كظهور الحق في الأمر لصور الأرواح من العقول والنفوس المجردة ظهورا نوريا.[1] يقول (ابن عربي):

- **فنفنى ثم نفنى ثم نفنـــى كما يفنى الفناء بلا فنـــاء.**
- **ونبقى ثم نبقى ثم نبـــقى كما يبقى البقاء بلا بقـــاء.**[2]

المحب بهذا المعنى، ينشد حالة الفناء في الحبيب. يقول الشاعر:

- **ذكرنا وما كنا نسينا فنذكر ولكن نسيم القرب يبدو فيبهرُ.**
- **فأفنى به عني وأبقى به له إذا الحق عنه مخبرٌ ومُعـبِّرُ.**[3]

المحب يرى حبيبه بعين محبوبه، ولو رآه بعينه ما كان محبا. والمحبوب يرى محبه بعين الحب لا بعينه. يقول (ابن عربي):

- **فكان عيني فكـنت عينـــه وكان كوني فكنت كونـــه.**
- **يا عين عني يا كون كوني الكون كونه و العين عينه.**[4]

ومـــن ذلـــك قـــول (البسطـــامي):" سبحـــاني سبحـــاني ما أعـــظم سلطـــاني، ليـــس مثـــلي فـــي السمـــاء يوجـــد، ولا مثـــلي صفـــة فـــي الأرض تعرف، أنـــا هـــو ، و هـــو أنـــا ، و هـــو هـــو ." [5] و هـــو رأي مبنـــي على أنـــه الله، هـــو عـــين المخلوقـــات، وأنـــه متحـــد بها. ومنه قول(البسطامي): " فأنا لا اقدر على مخالفتك، فزيني بوحدانيتك، حتى إذا رآني خلقك قالوا: رأيناك. فيكون أنت ذاك ولا أكون أنا هناك، ففعل ذلك."[6] (البسطامي) هنا، كما يشرح(الجنيد)، مستهلك في شهود شهود الجلال، فنطق بما استهلكه. فما أذهله الحق عن رؤيته إياه، فلم يشهد إلا الحق فنعته.[7] وكان من كلام (البسطامي) هذا، لقوته وغوره وانتهاء معانيه، مغترف من بحر

2 – ينظر: ابن عربي : فصوص الحكم : ص185.

3 – ينظر: ابن عربي : كتاب التجليات. الرسائل. ص344.

4 – ينظر: الطوسي: اللمع.ص362.

5 – ينظر: ابن عربي : كتاب التجليات: الرسائل : 345.

6 – ابن الجوزي: تلبيس إبليس، دار البيان العربي، القاهرة :ط1 2002 ص 396.

[6] – البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة، ص49.

[7] – ينظر: ابن الجوزي: تلبيس إبليس : ص395.

انفرد به، وجعل ذلك البحر له وحده.[1] لقد تدرج (البسطامي) بهذا، في المراتب غير المكانية ولا الزمانية، يبتغي القرب من الله، حتى صح أن ذلك حقيقته العدم." ويعني أن خلق الله صفته، فالأشياء سواه أفعاله، وصفاته مع وجود الله عدم، وأنه إنما يتعين وجوده بإدراكه، وإدراكه بالله لا بذاته (...) ويظهر له ذلك عند حب الله إياه، وأنه سمعه وبصره ويده. فإذن ليس ثمة إلا الله، وأن الخلق له، ثم به ثم لا شيء إلا الله في الوجود".[2] يقول الشاعر:

- **تمنىّ المحب يرى علوة وقد شاع في حبه وصفها.**
- **أعارته طرفا يراها بـــه فكان البصير لها طـــــرفا.**[3]

إذ ليس المراد أن شيئين صارا واحدا، وإنما المراد أن التوحيد الحقيقي هو التخلص من ضيق عالم الحدوث، إلى فسحة القدم. يقول (التوحيدي): "لا تعجب من فراغي لك، فإني مُوَكَّلٌ بك من قبل من هو أملك بي وبك، فلعلك إذا أجبت ندائي، وفهمت دعائي، درجت معك، وسلكت منهجك، وتحليت بحيلتك، فإني من حيث أناديك مجاب، وأنت من حيث تجيب منادى. فإذا التأَ نَمتْ الكلمة والكلمة بالدعاء والإجابة صار الداعي مجيبا، والمجيب داعيا. وإذا صحت هذه الإشارة كنت القائل وأنا السامع، وكنت إياي في هذا الذكر الجامع"[4]. ما يميز خطاب(البسطامي)، هو أنه خطاب كمتشابه وملتبس في جوهره. بمعنى بمعنى

أنه خطاب ذو معنى مزدوج يتميز بالالتباس الذي يشكل جوهريته، دون أن يخرج عن السياق الصوفي في تعامله معه كونه تمظهرا لما تتحسسه النفس عند وصولها إلى حضرة الألوهية، لتصطدم بهويتها الجوهرية، ثم ينتقل الخطاب بعدها إلى صيغة المتكلم:" فأنت أنت وأنت أنا"[5]. بعد أن كان بصيغة الغائب، " سبحاني سبحاني " والسؤال من المخاطَبُ، ومن المخاطَبِ؟ والجواب يتعلق بتحريم نشر ما يحدث للنفس في هذه الحال. فإن ألغاز

---

[1] – ينظر: الطوسي: اللمع : ص382.

[2] – لسان الدين ابن الخطيب:روضة التعريف، ص 135–136.

[3] – ينظر: لسان الدين ابن الخطيب: م.ن : ص135.

[4] – أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص 149.

1– البسطامي: المجموعة الصوفية الكاملة: ص 53.

"سر السر" تدفع النفس إلى سكر لااختيار فيه. إذ أن روح الصوفي توضع في حالة حركة مصدومة، فيدخل حالة الهيجان، فينطق لسانه بكلام يبدأ من اكتشاف وضعه الحميمي مع الحقيقة الجوهرية المشتركة، فيبوح بكلامه ذي المعنى المزدوج الذي لا يدرك إلا بتأويل رؤياوي. فالسكر، هو تلك اللذة الروحانية، أو الانتشاء الروحي المترتب على مكاشفة الحق للروح لبعض الأسرار حيث تصدم الروح لمعرفة هذه الحقيقة. من هنا، تتكشف العلاقة بين الشطح الصوفي وفكرة الغموض. ذلك أن الخطاب الصوفي، هو خطاب ذو معنى مزدوج، إذ يقوم الشطح على مظهر باد، ومعنى متوار باطن، وهو الذي لا يمكن لفظه بدقة إلا في هذا الشكل الظاهر. ويصعب فصل أحدهما عن الآخر. الباطن "هو ذلك المعنى الذي لا يمكن أن يحمل دلالة دون مظهر. فالمفارقة في حقيقتها، ملفوظ ذو معنى مزدوج لها مظهر مضلل، ودلالة مضمرة هي التي تشكل الدلالة الحقيقية. هذا هو مجال المفارقة. إن إشكالية الخطاب الصوفي الجوهرية، تكمن في محاولة تلمس الباطن الموصول إليه. وإنه هو (الواصل –الظاهر). فباطن الواصل، هو ظاهر الموصول إليه، وباطن الموصول إليه، هو ظاهر الواصل. أو استخراج ما لك بما عليك مما سبق لك لتسعى إليه.[1] والمناجاة بسر، محكومة بالشوق إلى الاتحاد، لتشتعل جوانية المحقق من عطش الفناء. حيث يمتزج الوجد بسكر روحاني ينشأ من مباغتة الجمال الإلهي لسر المحبوب في حضرة المشاهدة. يقول(البسطامي):

- **أشار سري إليك حتـــــى فنيت عني ودمتَ أنت.**
- **محوت اسمي ورسم جسمي سألت عني فقلت أنت.**
- **فأنت تسلو خيالي عيـــني فحيثما درت كنت أنت.[2]**

فالصوفية، يقصدون بالاتحاد، شهود الوجود الحق الذي الكل به موجود بالحق. فيتحد به الكل من حيث كونه موجودا به معدوما بنفسه، لا من حيث أن له وجودا خاصا اتحد به فإنه محال. وإنما يتحقق شهود الواحد إذا كان مطلقا بهذا الوجه، أي باتحاد الكل به لا

2- ينظر: البسطامي : م.ن، ص22

1- ينظر: البسطامي : المجموعة الصوفية الكاملة ،ص115.

غير. ذلك لأن الواحد المطلق لا يكون وراءه شيء خارج منه وإلا لا يكون واحدا لتحقق الاثنية.[1] يقول(البسطامي): " فنظر إلي نظرة بعين القدرة، فأعدمني بكونه، وظهر فيّ بذاته، فكنت به، فانقطع المناجاة. فصارت الكلمة واحدة، وصار الكل بالكل واحدا."[2] في هذا أخذ الصوفيون يبحثون عن مجال الاتصال المباشر في الصلاة عبر علاقة الصوفي بالله أثناء الصلاة، وإعلانه بأن الله هو الذي يتكلم بلسانه. حيث أصبح بحسب (النفري)، الكلام والمتكلم والسامع حالة واحدة.[3] أو كما يقول (البسطامي):" خرجت من بايزيديتي كما تخرج الحية من جلدها، ونظرت فإذا العاشق والمعشوق والعشق واحد، لأن الكل واحد في عالم التوحيد."[4] وحينها تتساوى الأبعاد الثلاثة لتصير: " أنا الشارب والشراب والساقي."[5]هنا يكمن سرّ الصوفي في قلب هذه المفارقة الظاهرية التي تسمح بتبادل المواقع، لحظة دمج التشبيه بالتنزيه، مع التنبّه لاستحالة إدراك ذات الحق، لا بإلغاء الوسائط واقتراح مباشرة تتوج تلك الواردات والتجليات بلحظة فناء الصوفي بحيث يبدو أن سلوك الصوفي لا يؤدي إلا إلى نتيجة مفادها، خواء الوعي الإنساني الذي يدفعه هزاله إلى استمرار صلواته لكي يتصل بمفهوم الامتلاء الإلهي.[6] يقول (الحلاج):

- **أنا أنت بلا شـــك فسبحانك سبحانـــي.**
- **وتوحيدك توحيدي و عصيانك عصياني.**
- **وإسخاطك اسخاطي وغفرانك غفرانـــــي.**
- **ولم أُجْلدُ يا ربي إذ قيل هو الزانـــي.**[7]

2- ينظر: البسطامي: م.ن ص22.

3- ينظر: البسطامي : م.ن، ص44.

3 – ينظر: النفري: المواقف والمخاطبات، ص 168.

5- البسطامي : الأعمال الصوفية الكاملة: ص83.

6- البسطامي: م.ن، ص46.

7- ينظر: البسطامي : م.ن ص27 (المقدمة).

[7] – ينظر: الحلاج : الديوان ص163.

فالرائي كما يقول (ابن عربي)، عين المرئي.[1] ومن رأى نفسه، فقد رأى الله، فإن الرؤية تتبع، ومن عرف نفسه عرف ربه.[2] فالتوحيد أن تغيب فيه أو يغيب فيك.[3] فكن أنت المخاطب. فالكلام كلام، فمن لا أثر عنده فما صح له كلام.[4] يقول (ابن عربي):

وإذا أردت تمتعا بوجـــــــوده قسمت ما عندي على الغرباء.

وعدمت من عيني ما كان وجوده فظهوره وقف على إخفـــاء.[5]

إنه يشير إلى مناجاة الأسرار، وصفاء الذكر عند مشاهدة القلب لمراقبة الملك الجبار في أناء الليل والنهار.[6] وهو من كل ذلك، يريد الزيادة والانتقال من حاله إلى نهاية أحوال أحوال المحققين بتجريد التوحيد والمفردين لله بحقيقة التفريد.[7] صاحب الكشف بهذا المعنى، وكما يشرح (القاشاني) في شرح (فصوص الحكم)، هو من"يترقى بتزكيته نفسه إلى عالم المثال وهي الحضرة الخيالية، وقد يتجاوز عنه بتصفية الباطن إلى حضرة القلب وحضرة السر وحضرة الروح، وفي كل حضرة، يرى الشيء الواحد بصورة تقتضيها تلك الحضرة. وأولى حضرات الغيب بعد الترقي عن الحس الذي هو عالم الشهادة، هي الواحد بصورة تقتضيها تلك الحضرة الخيالية، المسماة عالم المثال، ومنها المنامات الصادقة والوحي".[8] لذلك أطلق بعض المحققين اسم (العشق) على الحق نظرا إلى الحقيقة. فإن العشق والمعشوق ثمة ليس في الحقيقة إلا واحدا فلا فرق إلا باعتبار كالعلم و العالم والمعلوم. وإذا تقرر قاعدة التوحيد الحقيقي، فلا مشاحة في الألفاظ.[9] فهذه وأشباه ذلك كلها، تصف فناء العارف، وفناءه عن فنائه، وقيام الحق عن نفسه بالوحدانية، ولا خلق

---

[1] – ينظر: ابن عربي : كتاب الجلالة: الرسائل، ص52.

[2] – ينظر: ابن عربي، كتاب الإعلام بإشارات أهل الإلهام. الرسائل ص75.

[3] – ينظر: ابن عربي: م.ن ص77.

[4] – ينظر: ابن عربي م.ن ص76.

[5] – ينظر: ابن عربي : كتاب الجلالة: ص53.

[6] – ينظر: الطوسي : اللمع : ص384.

[7] – ينظر: الطوسي : م.ن، ص، 384.

[8] –ابن عربي : فصوص الحكم، ص 63.

1– ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم، ص386.

قبل، ولا كون كان.[1] فإذا فنى الفناء عن أوصافه، أدرك البقاء بتمامه.[2] يحدد (الطوسي) أولى علامة الفاني: "ذهاب حظه من الدنيا والآخرة، بورود ذكر الله تعالى، ثم ذهاب حظه من ذكر الله تعالى: عند حظه بذكر الله تعالى له، ثم تفنى رؤية ذكر الله تعالى له، حتى يبقى حظه بالله، ثم ذهاب حظه من الله تعالى برؤية حظه، ثم ذهاب حظه برؤية حظه بفناء الفناء وبقاء البقاء".[3] يقول الشاعر:

- **خيالك في سري وذكرك في فمي ومثواك في قلبي فأين تغيب.[4]**

الشعر يعبر هنا، عن عدم احتمال الطاقة البشرية لذوق التجليات الإلهية. فليته غابت عنه الأذواق حتى يقوم في مقام الإيمان بالغيب دون ذوق لذلك الإيمان الغيبي وشهود له. هذا هو حال توحيد الخاصة من العارفين، في أن يكون سره ووجده وقلبه، كأنه قائم بين يدي الله، تجري عليه تصاريف تدبيره، وأحكام قدرته في بحار توحيده بالفناء عن نفسه وذهاب حسه لقيام الحق له في مرادة منه فيكون كما هو قبل أن يكون في جريان حكمه عليه.[5]من هذا وشبهه، نعلم أن كلام (الحلاج) وغيره من الصوفية، مؤول، وأنه لا يقصد الظاهر، وإنما له بحسب (المقري)، محامل تليق به. وللناس في هذا المعنى كلام كثير. لذلك استوجب أن يتلمس له تأويل مواقف، فإن لم يوجد له تأويل في الظاهر، فله تأويل في الباطن، لم نعلمه، وإنما يعلمه العارفون.[6] فالصوفية كما يقول (أبوبكر الواسطي) : هم الراسخون في العلم، خاضوا أبحر العلم بالفهم، لطلب الزيادات، فانكشف لهم من مذخور الخزائن والمخزون تحت كل حرف و آية من الفهم و عجائب النص فاستخرجوا الدرّ الجوهر ونطقوا بالحكم.[7] ظل (الحلاج) يشكو حاله هذا، الحكم الذي أفناه إلى حد المحو. قضى الحلاج وتركنا في حيرة من أمره. أحب، فضاع. نطق، فهلك. مات

2- ينظر: الطوسي: اللمع، ص385.

3- ينظر: الطوسي: م.ن، ص223.

4- الطوسي : م.ن، ص223.

5- ينظر: أبو طالب المكي: علم القلوب، ص86.

6- ينظر: القشيري : الرسالة القشيرية: ص407.

7- ينظر: المقري: نفع الطيب في غصن الأندلس.الرطيب.ج2. ص183.

[7] - ينظر: الطوسي : اللمع: ص81.

ولم يقصد الحب، وإنما قتله المعنى. إن الصوفي ينظر إلى نفسه باعتباره كيانا منفيا، وصحية لجسده الخاص. معتبرا هذا الجسد قبرا ومنفى. لقد قذف به إلى العالم، وعليه أن يجد مخرجا منه. فبقدر ما ينتابنا من شعور بالإحباط في هذا الوجود الأرضي، بقدر ما نكون فريسة لهذيان جارف. على هذا الأساس، كانت الصوفية ترى في نفسها شرارة إلهية ثم هجرها نتيجة مؤامرة كونية. وأنه إذا ما استطاع الإنسان العودة إلى المطلق، فإنه لا يعود من جديد إلى بداياته الأولى فحسب، بل سيكون بإمكانه بعث هذه الأصول وتخليصها من الخطيئة الأصلية. إن الإنسان بقدر ما هو سجين داخل عالم مريض، بقدر ما ينتابه شعور بأنه يختزن قوة فوق إنسانيته. إن الإنسان الصوفي، هو إنسان كلي في مقابل ضحايا المادة. إن الذين ينتمون إلى الروح، هم وحدهم القادرون على الوصول إلى الحقيقة، وبالتالي إلى الخلاص.[1]

لقد رحل (الحلاج) إلى منزل لا يدخل فيه بشفع، ولا بوجود مقيد، وأنسته سكرة الوصول أن يفرق بين المطلق والمقيد والخطاب، فأطلق الّذات، وحفظ الشروط. فما وسعه إلا أن قال: " أنا الحق." لقد عنى نفسه وعن تصوراته إلى عالم النور المحض الذي لا تصور فيه، ولا يخلفه غيره. وصل إلى مقام (النظر)، وهو مقام غير متناهي. لأن المنظور إليه لا غاية له. هذا المقام الذي لا نهاية لحده، يبلغ إليه بتحصيل المعرفة التامة. حيث السعادة الكبرى. قال الشاعر:

– على قدر ما يلتاح من ذلك الحسن أكابد من الشوق إليه ومن حـــــزن.
– لطائفة أبقت عليه فكلـــــــــــما تعديت طوري فيه غيبي عنـــــــي.
– حنانيك تكفي مهجتي منك نظــرة ويا فوز قدحي إن رضيت بها مني.[2]

لقد كشف (الحلاج) الأسرار حتى أشرف على أمواج بحار الشكوك. بدا له السر حتى تجلى للبصر، ثم غاب حتى لا عين ولا أثر. يقول (التوحيدي) في هذا الشأن: "فإذا أجحدت ما شهدت كابرت العقل والعقل حجة، وإن حقت ما حكيت استحققت القتل، والقتل محنة، وإن ملت إلى موقف ثالث طال بي المطل، والمطل كربة. أتدري ما السر؟ السر أن يحتاج كلك في كلك بتمزيق بعضك على بعضك، ليكون فناؤك في فنائك طريقا إلى

[1] – ينظر: امبرتو ايكو، التأويل بين السينمائيات والتفكيكية : ص39.

[2]– ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص352.

بقائك في بقائك، وهذه حق الحق لغة مشكلة، وحال معضلة، والعقول بينهما مهملة. متى كان البقاء ثمرة الفناء؟ متى كان البقاء سبيل الفناء؟.[1]" تقول (رابعة العدوية) في معنى (المحبة):

- إني جعلتُك في الفؤادي محدثي وأبَحْتُ جسمي من أراد جلوسي.
- فالجسمُ مني للجليس مؤانس وجيب قلبي في الفؤاد أنيسي.[2]

فحقيقة الإيمان بالنسبة إليها، هي عشق ذات الله كجوهر. تقول: "ما عبدته خوفا من ناره ولا حبا لجنته فأكون كالأجير السوء، بل عبدته حبا له وشوقا إليه."[3] تقول:

- أحبك حبين ، حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكا.

- فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكا.

- وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجاب حتى أراك

- فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا.[4]

المحبة بالنسبة إليها، تبعث على الكد الدائم حتى إذا وصلت الروح إلى أعلى الصفاء، تجرعت من محبته لذيذ الكؤوس.[5] لقد أرادت (رابعة) كما يشرح (أبو حامد الغزالي)، بحب الهوى، حب الله لإحسانه إليها وإنعامه عليها بحظوظ العاجلة، وبحبه لما هو أهل له. الحب لجماله وجلاله الذي انكشف لها[6]. وهي حالة يتمثلها (التوحدي) كما يلي: "فلما دفعت إلى هذه المحارج، وضللت عن طرق المخارج، قلت محدثا لنفسي: أترى هذه لمه وفيمه وعلامه؟ فأجج على منى نارا لا يطفأ لهبها، ولا يخمد جمرها، ولا ينقطع شررها".[7]وقالوا من أحب شيئا أكثر من ذكره، فإن اللسان ترجمان القلب و متروح

1- التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص245.
2- ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص150.
3- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين: ص271.
4- ينظر: أبو حامد الغزالي م.ن: ص271.
5- ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص187.
6- ينظر: الغزالي: إعياء علوم الدين: ص 271.
7- التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص 202.

السر[1].لأن المحب لا يبرح بقلبه عن ذكر المحبوب، بعد أن وقع في المحبة، ولا يقدر عن الانفكاك. يقول (قيس بن الملوح):

- تشكيّ المحِبُّون الصبابة ليتني تحملتُ ما يَلْقَونَ من بينهم وحدي.
- فكانت لنفسي لذةُ الحب كلُّها فلم يَلْقَهَا قبلي محبٌّ و لا بعـدي.[2]

فمن صحت محبته، تحقق بسائر الأحوال من الفناء والبقاء والصحو والمحو. وحيثما تشرق على المحبوب أنوار الحب، يخلع ملابس صفات النفس ونعوتها، فلا يبقى من صفات النفس شيء تصفيه المقامات. يقول الإمام (أبو الفرج بن الجوزي):

- عَيَّبَهُ العشقُ فمَا إنْ يُـــرَى يُعيدُ في العشق و لا يُـــــبدي.[3]

قال (عبد الله القرشي): "حقيقة المحبة أن تهب كلك لمن أحببت، فلا يبقى منك شيء"[4] ومن ذلك، كلام (محي الدين بن عربي): "الحب سلطان يتبعه كل شيء."[5] قالت (رابعة): "محب الله تعالى لا يسكن حنينه وأنينه حتى يسكن مع محبوبه."[6] وتقول جارية: جارية:

- أبى الحب أن أخفي و كم قد كتمته فأصبح عندي قد أناخ و طـنبا.
- إذا اشتد شوقي هام قـلبي بذكره وإن رمت قربا من حبيبي تقربا.
- ويبدو فأفنى ثـم أحـيـى به لـه ويسعدني حتى ألذ و أطـــربا.[7]

فإذا استقر الحب في القلب استقرارا تاما، عبّرالصوفية عنه بأن برد الحب قد أطفأ لهيب الحنين. وأهم ما يلفت النظر عقب حصول هذا السكون، أن المحب يحدثنا عن التوحيد. يقول (الحلاج):

- مكانك من قلبي هو القلب كلـُّـــه فليس لشيء فيه غيرك موضع.
- وحطَتْكَ روحي بين جلدي وأعظمي فكيف تراني-إن فقدتك- أصنع.[8]

1- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 456.
2- قيس بن الملوح: الديوان: ص 116.
3- ينظر: ابن القيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ص 132.
4- اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 184.
5- محي الدين بن عربي: كتاب الإعلام بإشارات أهل الإلهام. الرسائل: ص 78.
6- اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 185.
7- ينظر: : م.ن: ص 186.
8- ينظر: الحلاج: الديوان: ص 145.

ويقول كذلك:

–فمن شروط الهوى أن المحب يــرى بؤس الهوى أبدا أحلى من النعم.[1]

ويقول في هذا المعنى، (أبو عطاء السندي):

– ذكرتك والخطى يخطر بينـــــــنا وقد نهلت مني المثقفة السمر.
– فوالله ما أدري – وإني لصـــــادق– أداء عراني من حُبابك أم سحر.
– فإن كان سحرا فأعذريني عن الهوى وإن كان داء غيره فلك العذر.[2]

وقال (بشار):

– هل تعلمين وراء الحــب منــزلــة تدني إليك فإن الحب أقصاني.[3]

ويقول (ابن الفارض) في نصه: "التائية الكبرى " أو "نظم السلوك":

209– وها أنا أبدي في اتحادي، مـــــــبدئي وأُنهي انتهائي في تواضُع رفعتي.
210– جلتْ، في تجليها، الوجودَ لنـــــاظري ففي كلِّ مَرْئيٍ أراها برؤيـــــةٍ.
213– وعانقتُ ما شاهدت في محو شـــاهدي بمشهدِهِ للصحو، من بعد سكرتـــي.
214– ففي الصحو، بعد المحو، لم أك غيرَها وذاتي بذاتي ، إذ تحلــت تجلــت.
215– فوصفي، إذ لم تدع باثنين وصفـــــها وهيئتها، إذ واحد نـــحن، هيئـــتي.
216– فإن دعيتْ كنتُ المجيبُ، وإن أكـــــنْ منادىً أجابتْ من دعاني ولبَّـــــت.
217– و إن نطقتْ كنت المناجي ، كــذاك إن قَصَصْتُ حديثاً إنما هي قصــتي.
263– و مازلت إياها و إياي لم تـــــــزلْ ولا فرق، بل ذاتي لذاتي أحبّــتِ. [4]

القصيدة إجمالا، تعبر عن حالة من حالات الكشف الروحي، وتحقق توازنا بين اتجاهات الشعور الممكنة التي يفهم منها ضمنا، اندماج الارتواء الحسي بالارتواء الروحي. إنها أغنية إشباع ورضا من الجانبين معا. المجرد والحسي المغرق. وهي كذلك أغنية حب بشري، وترتيلة تسبيح كوني في وقت واحد. كما لو أن المشاعر التي توحي

1– ينظر: الحلاج: الديوان: ص 154.
2– ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 235.
3– ينظر: بشار بن برد: الديوان: تحقيق حسين حموي. الجزء 2. دار الجيل. بيروت ط1.. 1996 ص 541.
4– ينظر: ابن الفارض: الديوان: ص 228.

بها، أكبر من الصورة، فلا تستطيع أية صيغة شعرية احتواءها بانتظام واتساق. فالحركة كلها في القصيدة إنما هي موجة حب عارمة كتلك التي يحتاج المؤمن. فالشاعر ا لصوفي عندما يندمج في عملية الخلق الإبداعي، ينقطع عن العالم الخارجي، ويدخل في عالمه الحقيقي الكامن خلف التمظهرات الوجودية، حيث تتحرر تجارب الحياة من سيطرة أبعاد المكان والزمان، لتتشكل في صور وعلاقات جديدة. في هذا العالم الجديد، يصبح الشاعر كائنا وحيدا، لاسيماء له.[1] يصبح وبلغة الصوفية "قطبا". والقطب هنا، عبارة عن إنسان اختص بما لم يختص به غيره من الكمال في العالم والقدرة على التصرف. القطب بهذا المعنى، هو أكمل إنسان متمكن في مقام الفردية. ومعناه، رأس العارفين، لا يمكن أن يساويه أحد في مقامه في المعرفة.[2] وسمي الإنسان الكامل، قطبا، لمدار المعرفة عليه.[3] يكون مشغوفا بتحقيق المعرفة. ولكي يصل السالك إلى إدراك هذه المعرفة، عليه أن يقطع مراحل بعيدة من الرياضة الروحية، والمجاهدة العقلية، تختلف فيها الأحوال والمقامات حتى يصل إلى درجة الصفاء. حيث المعرفة تتلقى العلم الإلهي على سبيل المكاشفة. وعندها يصبح السالك، عارفا. حيث يتجاوز مرتبة العلماء الواقفين عند حدود المدارك الحسية، حيث يسرح في فضاء المشاهدات الباطنية. وهذه مدارك العلماء الأولياء أهل العلوم اللدنية والمعارف الربانية[4]. حالة الكشف هذه يحددها (محي الدين بن عربي)، هي كشفان: الأول هو الفناء في الحق، والثاني هو البقاء بعد الفناء. وبالكشفين معا، تحصل المعرفة. فمن جمع بينهما، لا يحجب أحدهما عن الآخر، فهو الواصل إلى درجة الكمال في رتب المعرفة.[5]ومن ثمة، فالعارف، هو صاحب معرفتين، فإن كشف له عن العلم بذلك، فذلك من باب العطاء الإلهي.[6] إذ ليس ثمة أعلى من الكشف، ولا أدنى من الحجاب. فالكشف غاية المطالب، وهو الرؤية. والحجاب أعظم الحرمان، وهو عدم

1- ينظر: إليزابيث درو: الشعر كيف تفهمه وتتذوقه؟ ترجمة د إبراهيم الشوش، بيروت 1961. ص 20.

2- ينظر: ابن خلدون: المقدمة: ص 875.

3- ينظر: ابن خلدون: م.ن: ص 876.

4- ينظر: ابن خلدون: م.ن: ص 170.

5- ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: 114- 115.

6- ينظر: ابن عربي: كتاب نقش الفصوص. الرسائل: سص395

الرؤية[1]. لهذا فإن "صار لك الغيب شهادة فأنت صاحب علم، وإن ملكت الأخبار عما شاهدته بأي نوع، كان من الأخبار فأنت صاحب العين السليمة المدركة. وإن حكمت على ما علمت وعاينت ما تريده وجرى معك على ما حكمت به، فأنت الحق، الذي لا يقبله ضد[2]". من هنا، كان للعقل حد، وللإيمان حد. فحد العقل يوصله إلى التدبير في الأسباب بحسب ما تقتضيه العادة. وحد الإيمان، خرق العادات. فيجد اللذة في العذاب. وعلى حد العقل، تجري أمور العقلاء، وعلى حد الإيمان، تجري أمور العارفين من الأولياء.[3]ذلك أن الولاية، هو الفلك الأقصى، من سبح فيه اطلع، ومن اطلع علم، ومن علم تحول في صورة ما علم.[4] إذ يجعل للوصول إليه عينا مخصوصة في أشخاص مخصوصين، ونورا مخصوصا في حضرة مخصوصة إلهية. فإذا كشف غطاء الأوهام عن هذه العين، وطرد ذلك النور المخصوص، ظلام الأجسام عن هذا الكون، أدركت الأبصار بتلك الأنوار علامات.[5] من هنا كانت المعرفة الخفية، "أنوارا تشرق فإن أخذتها العبارات بلسان لا يعقل، وخطاب لا يفهم (...) وعن مثل هذا يرتفع الخطاب، فإنه مجنون. ونعم الجنون، صحة التوحيد وكتمان الأسرار وحسن الظن فيما لا يعلم من علامات.[6] تقتضي الحيرة بهذا المعنى، الصمت. إذ لابد للعارفين من عما. وأصحاب الكشف في عما. والكل في عما. لأن الكل في عما، والكل على صورة الكل.[7] يقول (ابن عربي):

– إذا قلت يا الله قال لما تدعــو وإن أنا لم أدع يقول ألا تدعـــــو.

– فقد فاز باللذات من كان أخرسا وخصص بالراحات مع الإله سمع.[8]

7– ينظر: ابن عربي: كتاب المسائل. الرسائل: ص 316.

1– ابن عربي: كتاب التجليات: الرسائل: ص 330.

2– ينظر: ابن عربي: كتاب المسائل. الرسائل: ص 319.

3– ينظر: ابن عربي:م.ن: ص 332.

4– ينظر: ابن عربي: كتاب التجليات: الرسائل ص 332.

5– ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 350.

6– ينظر: ابن عربي: كتاب الإسفار عن نتائج الإسفار. الرسائل: ص 356.

7– ينظر: ابن عربي: كتاب التجليات. الرسائل: ص 346.

فغاية المعرفة كما يحددها (سهل بن عبد الله)، شيئان: الدهش والحيرة.[1] من هنا كان صاحب المشاهدة كما يقول (الجنيد)، تمحوه معرفته. [2] لذلك كان الصمت حسب (التوحيدي)، روضة الفكر.[3] وهو نوعان: "صمت باللسان عن الحديث لغير الله، مع غير الله جملة واحدة. وصمت بالقلب عن خاطر يخطر له في النفس في كون من الأكوان البتة. فمن صمت لسانه، ولم يصمت قلبه، خف وزنه، ومن صمت لسانه وقلبه، ظهر له سره، وتجلى له ربّه. ومن صمت قلبه، ولم يصمت لسانه، فهو ناطق بلسان الحكمة. ومن يصمت بقلبه ولا بلسانه، كان مملكة للشيطان مسخرة له.فصمت اللسان من منازل العامة، وأرباب السلوك. وصمت القلب من صفات المقربين أهل المشاهدات، وحال صمت السالكين، السلامة من الآفات، وحال صمت المقربين مخاطبة التأنيس. فمن التزم الصمت في جميع الأحوال كلها، لم يبق له حديث إلا مع ربّه، فإن الصمت على الإنسان محال في نفسه، فإذا انتقل من الحديث مع الأغيار إلى الحديث مع ربه، كان نجيبا، مقربا، مؤيدا في نطقه، إذ نطق نطق بالصواب، لأنه ينطق عن ربه. فالنطق بالصواب نتيجة الصمت عن الخطإ، والكلام مع غير الله تعالى خطأ من كل وجه، ولغير الله سوء من كل وجه".[4]يقول (ابن عربي):

- من يقبل الأضداد في وصفه ويقبل التشبيه في نعتـــــه.
- هيهات لا يعرفه غيـــــره والفوق تحت التحت من تحته.
- قد فزت بالتحقيق من دركه يا عابد المصنوع من تحتــه
- أين أنــامنك وأنـــت الذي تخاطب الصامت من صمتــه.[5]

لذلك كان العارف كما يقول (أبو علي الدقاق): "مستهلكا في بحار التحقيق كما قال قائلهم، المعرفة أمواج تغط وترفع وتحط."[6]من هنا، كان الشعر، سفرا صوفيا في أعماق

8- ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية. ص 419.
9- ينظر: القشيري: م. ن: ص 418.
1- ينظر: التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص 255.
2- أبو طالب المكي: علم القلوب: ص 259 (الهامش2).
3- ينظر: ابن عربي: كتاب التجليات. الرسائل: ص 347.
4- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 421.

نفس صفت فتصوفت، سبيلها في كل تجربة، حال يذاق، لا فكرة تتعقل. هدفها الوصول إلى الحقيقة، والاتصال بالمطلق اتصالا يعجز عنه العقل. من تلك اللحظة الإشراقية يتأمل الشعر الصوفي الوجود، تأملا أضفى به إلى إنكار المحسوسات ومشاهدة الظاهر. فارتد إلى ذاته متأملا سبل الخلاص. ولكنه وجدها بأنها أودعت سجنا رهيبا. لا تفتح أبوابه إلا بكلمة السر. حيث الكلمة السحرية، مفتاح الخلاص. إنه الخلاص بالحب الإلهي. حيث تتكشف الحجب وتهتك الستور. وتتحد الذات بالذات. فينتشي ويسكر، وتشرق عليه شمس الشهود، فيغيب عن الوجود، ثم يفيق من سكرته ليصحو صحوا جديدا مغايرا، صحوا أصبح معه مشمولا بطاقة روحية اشراقية. بهذا المعنى، يمكن تحديد تجربة السمو الصوفي في أحوال ثلاثة، يمكن وصفها على النحو التالي: الأولى هي حالة الشعور أو الوعي. ويطلق عليها الصوفية حالة (الصحو). والثانية هي فقدان ذلك الوعي أثناء الوجد الصوفي، وهي المسماة حالة (السكر). والثالثة، هي حالة وعي ثان يرتفع فيها الوجد الصوفي إلى أعلى درجاته، وهي المسماة حالة (صحو الجمع)، أو حالة (الصحو الثاني). هكذا يشعر الصوفي بنفسه في أولى مراحل سلوكه إلى الله، حيث يميز بين وجوده ووجود الخالق. أما في المرحلة الثانية، مرحلة السكر، فينعدم الفرق بين الخالق والمخلوق، ثم يعود إلى المرحلة الثالثة، مرحلة الصحو الثاني، فيشعر باتحاد المخلوق بالخالق، مع شعوره بالتمييز بينهما. وفي سكر الفناء، يغيب الصوفي عن جميع صفاته وأثاره. أما في (صحو الجمع)، فيعود إليه إدراكه بهذه الصفات التي تزداد وضوحا. لقد اتخذ الشعر– كما يوضح الشاعر (صلاح عبد الصبور)–من مراحل التجربة الصوفية، منطلقا لتفسير الإبداع الشعري. فالقصيدة ترد كوارد يرد على قلب الشاعر، فيستغرقه ويفتح له ما وراءه. ثم تبدأ المرحلة الثانية من حياة القصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه، وهي مرحلة(التلوين والتمكين) التي يعاني فيها الشاعر مرحلة مضنية في طريق قلق، يرقى فيها من حال إلى حال ليصل إلى المرحلة الأخيرة، مرحلة العودة. وعودة الشاعر إلى طبيعته، ينظم قصيدته.[1] وتلك دلالة من دلالات غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق،

[1]– ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة: بيروت 1977: ص 8–18.

خصوصا إذا استولى على القلب سلطان عاطفة أو انفعال يفقده الوعي، ويدخله في حال من الجذب الشعري الذي يدخل صاحبه فيما تحدث فيه الصوفية عن (الحال) الذي يغدو به المرء حاضرا بالحق، غائبا عن نفسه وعن الخلق. الشعر بهذا المعنى، هو هروب، بحث، طلب. هو ذهاب وإياب. هو استدعاء وفرار. قلق بدون حدود، وحب لا متناه. لا يستريح حتى يحقق الاندماج الكلي، حيث الانتصار المحض للحب. وكل ما يقوم به الشاعر، هو من أجل أن يربح هذا العطاء، أن يكون جديرا بالعشق. سلبية الحب، هي أنه لا يريد أن يقهر. النعمة الإلهية بأفعال التضحية، لذلك فهو يتصرف كالعاشق المغرم الذي ينتظر دون أن يقهر. إنه لا يريد أن يفعل أي شيء ليكون مستحقا للنعمة.[1] لهذا السبب ظل الشعر خاو، في حالة استعداد دائم، وكروح يريد دائما أن يكون فضاء كبيرا، ومفتوحا كالصحراء. إنه الحضور يأتي ومعه الامتلاء والنور، ثم تتعاضد كل الأشياء، وتتخذ معنى. إذ لا شيء يأتي من ذاته، لأنه من المستحيل أن يمتلك الإنسان نفسه. في كل مخلوق يوجد سر خالقه والخلق بأكمله. لقد أدرك الشاعر استحالة أن يملك الإنسان ذاته في ذاته، لذلك كان من الضروري على الشاعر أن يكون أكثر من ذاته، أن يمتلك ذاته عبر شيء ما ورائي، عبر شيء يمكنه أن يحتويه. وهذا الشيء، ليس (أنا) ذاتي، تصبح الراهنية الكاملة لما (نحن) ممكنة بصفة فريدة في علاقتها بشيء ما، بحضور آخر، وجود آخر، يمكنه وضعنا في حالة تمرين. لماذا يجب الخروج من ذواتنا إن لم نكن قد وقعنا في الحب؟[2]. لهذا السبب فإن الروح التي تقع في الحب، لا يمكنها البقاء داخل ذاتها. فهي ليست ذاتها إذا ما اعتمدت على ذاتها فقط. فعلى هذا النحو فقط، تمتلك أدواتها: الجسد– الروح–الفكر. تحت الأدوات يبقى شيء، هو الوجود الخفي دائما. الحب بهذا المعنى، هو أن "تتكرس حتى لا يبقى أي شيء منك. والشعر هو انفتاح على الداخل والخارج في الوقت نفسه. هو إصغاء في الصمت، ورؤية في الظلام (...) إنها الخروج من الذات، فعل امتلاك للنسيان، هو نسيان نصل إليه عندما نكون قد تنكرنا لكل شيء. هو أن نمتلك ذواتنا ولا يعود لدينا ما نعطيه، إنه خروج من الذات بحب، إنه تكريس لشيء ما لا

1– ينظر: ماريا ثامبرانو: الفلسفة والشعر: ص 139.

2– ينظر: ماريا ثامبرانو: م.ن: ص 140.

نعرفه. وهو أن نجد ذواتنا بأكملها، لنعرف كيف نعطي بصورة كاملة، (...) الشعر هو انبثاق الروح، من حدودها، هو انفتاح الوجود، لذلك لا يمكننا حسابه، وأكثر من ذلك لا يمكننا الانتباه للخطوات التي يمنحها. ما يحصل مع الشعر، هو أمر مطلق."[1]الإبداع الشعري بهذا المعنى، هو محصلة ما يعتري الشاعر من وجد وانفعال عميقين ينتهيان به إلى الغيبة المطلقة عن كل موجود. حيث يتعطل نشاط العقل ليرتفع النشاط الروحي إلى أعلى درجات سموه، حيث ينفتح على عوالم من الكشف. من هنا كان ذلك الاستغراق الروحي التام، وذلك الشمول الذي سماه الصوفية (الفناء) و(الجذب) و(الوجد). حيث تعطل الحواس والوظائف البدنية، وترتفع الحيوية الروحية والإبداعية إلى أقصى درجاتها في حالة تشبه ما يسمى في علم النفس بـــ(الكتابة الآلية–L'écriture automatique). فأشعار الصوفية في العشق، كلها (مرموزات– codes) كما يريدون أن تكون في السمو إلى مقام الفناء والتلاشي في المحبوب. يقول (الحلاج):

– والله لو حلف العشـــــاق أنهـــُـمُ موْتىَ من الحب أو قتلى لما حنثوا.
– قوم إذا هُجرُوا مِنْ بعد ما وُصِلُوا ماتوا ، وإن عادَ وَصْلُ بَعْدَهُ بعثوا.
– ترى المحبين صرعى في ديارهمُ كفتيةَ الكهف: لا يدرون كم لَبَثُوا.[2]

ومن ثمة. فالشعر بهذا المعنى، وسيلة للإطلاع على أسرار الوجود، والذي لا يتسنى إلا للأولياء من الصوفية والشعراء. فالأصل في العشق الصوفي، أن يكون جذوة تشغل المحب عن كل ما سوى المحبوب، فلا يفكر إلا في رضا المحبوب ولو كان من رضاه أن يقذف بالمحب في مهاوي الشقاء. فتمكن حلاوة الهوى من القلب، هو بحسب (ابن عطاء الله السكندري)، الداء العضال.[3] إذ ليست للمحب راحة لسواه، ولا هم له إلا فيه كما قال بعض المحبين: "ويلي منك، وويلي عنك، أفزع منك وأشتاق إليك، إن طلبتك أتعبتني، وإن هربت منك طلبتني، فليس لي معك راحة، ولا لي في غيرك استراحة."[4]إذ ليس المحب

3– ماريا ثامبرانو: م. ن: ص 142.

1– ينظر: الحلاج: الديوان: ص 127.

2– ينظر: ابن عطاء الله السكندري: الحكم: ص 139.

3– أبو طالب المكي: قوت القلوب، الجزء 3 ص 80، عن زكي مبارك: التصرف الإسلامي، ج2، ص 133.

الذي يرجو من محبوبه عوضا، أو يطلب منه غرضا، فإن المحب "من يبذل لك، ليس المحب من تبذل له."[1] يقول الشاعر:

- فلولا الحب ما قطعوا الفيافي ولولا الحب ما ركبوا البحارا.
- فدعهم والذي ركبوا إليـــه وبحثا عن خلاصك و اختبارا.
- ولا تشغل بحب ديار ليـــلى ولكن حب من سكن الديارا.[2]

ومن أخبار(البسطامي)، أنه قال: أريد ألا أريد غيرك، لأني أنا المراد وأنت المريد. فاجعلني أريدك لك، ولا أريدك لنفسي. ولا تصرفني عنك لغيرك.[3] ويقول (أبو إسحاق الزوالي):

- يا دارُ إنَّ غزالا فيك يتمنـــى لله درك ما تحويه يا دارُ.
- لو كنتُ أشكو إليها حب ساكنها إذن رأيت بناء الدار ينهارُ.[4]

يحدد (سعد الدين سعيد بن محمد الفرغاني)، مراتب الفناء في ثلاث مراتب كلية: الأولى منها، "فناء الأوصاف والعوارض والتعلقات والتقيدات الطارئة على الوجود المضاف إلى العاشق، وطريق التحقق بهذا الفناء، هو التحقق بالمراتب والمقامات (...) والمرتبة الثانية: استهلاك الصفات الأصلية من المحب كالفعل والقول والسماع والإبصار والسُعىَ المضافة إلى العبد من مرتبة خليقة. وطريق هذا الفناء: التحقق بباطن مقام الثقة والتسليم والتفويض والتوكل والرضى. والمرتبة الثالثة من الفناء، استهلاك عين التعيين من الوجود في إطلاقه ونفي الإضافة منه إلى الغير. وليس لهذا الفناء طريق إلا بأن يتعين من عين الحضرة الظاهرية الرحمانية التي هي صورة الحضرة الباطنية الإلهية."[5] يقول (الحلاج):

- نسمات الريح قولي للرَّشـــا لم يَزِدْنِي الوِرْدُ إلا عطشـــا.

4- ابن عطاء الله السكندري: الحكم: ص 146.

5- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 445.

[3]- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف،: ص 304. 305.

[4]- ينظر: ابن عربي: الفتوحات المكية. الجزء 1.ص: 124.

[5]-عبد الخالق محمود: ديوان بن الفارض. ص 114.

- لي حبيبٌ حبُّهُ وَسْطَ الحشـــــا إنْ يَشَأْ يمشيَ على خدي مَشَى.
- روحُه روحي وروحي وروحه إنْ يشأْ شِئْتُ وإن شِئْتُ يشـــاَ.[1]

ويقول (البسطامي):

- شربت الحب كأسا بعد كـــأس فما نفذ الشراب وما رويـــــت.[2]

والمراد من هذا، أن تجليات الحق في الظاهر والباطن لا يرتوي بها العارف، لأنه لا يحس بها من حيث التعيين، بل يشاهد الجمال المطلق الغير متناهي تجلياته. فالعارف يوسع المدرك بفنائه فيه وبقائه به مطلقا بلا تعيين. وقد علل (ابن عربي) هذا المعنى بقوله: "فإنه قد ثبت أن القلب وسع الحق ومع ذلك ما اتصف بالري فلو امتلأ ارتوى."[3] فالمحب من يتحسى بحار السموات والأرض ولسانه خارج يلهث عطشا. فالعارف لاستشرافه على هذه المعارج، وتعلق نفسه بتلك العوالم المقدسة، يرتقي من العمل إلى الحال، حتى تكون همته في استفتاح أبواب الحضرة الإلهية، إبدال عين ذاته في قوس الله. وما دام يرى ذكره فهو محبوب به، فإذا فنى عن نفسه وغاب عن ذكره، فقد وصل، فكان الذاكر هو المذكور.[4] بهذا المعنى، يصبح المعطى الحسي، عتبة نحو السمو إلى المعاني الروحية. ذلك أن المحسوسات، لا توحي الشعر إلى حين تسعد النفس لفهم ما فيها من الدلالات الروحية. من هنا كانت الصور الجميلة، من أنفس العناصر في الوحدة الوجودية. وربما كان التأمل فيها، هو الذي ألهم الصوفية فتنة القول بالحلول، أو القول بوحدة الوجود. فالميل إلى الجمال، هو بحسب (الشيرازي)، خطوة أساسية في سبيل الوصول، إن كان الجمال المحسوس جزءا من الجمال المطلق الذي يتكون من المحسوس والمنقول.[5] والمنقول.[5] وقد قسم (ابن القيم الجوزية) الجمال إلى قسمين: ظاهر وباطن. وبين أن الجمال الباطن، هو المحبوب ذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة.

---

[1]- ينظر: الحلاج: الديوان: ص 144.
[2]- ينظر: البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة: ص 116.
[3]- ابن عربي: فصوص الحكم: ص 138.
[4]- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 303.
[5]- ينظر: د: زكي مبارك: التصوف الإسلامي. الجزء 2. ص 190 (الهامش).

وهذا الجمال، هو محل نظر الله من عبده وموضع محبته. وأما الجمال الظاهر، فزينة خص الله بها بعض الصور عن بعض. ولذلك فإن حسن الباطن يعلو قبح الظاهر ويستره، وقبح الباطن يعلو جمال الظاهر ويستره.[1] فالمشاهدة الباطنة، هي أقوى وأوثق وأجلى من المشاهدة الظاهرة.[2] ومن ثمة، فإن لذة العارفين لا يدركها غيرهم. فلا تحصل المحبة إلا بالمعرفة، ولا تحصل المعرفة إلا بدوام الفكر، ولا يحصل الأنس إلا بالمحبة ودوام الذكر. ولا تتيسر المواظبة على الذكر والفكر إلا بانقطاع حب الدنيا من القلب، ولا ينقطع ذلك إلا

بترك لذات الدنيا وشهواتها، ولا يمكن ترك المشتهيات إلا بقمع الشهوات.[3] بهذا تحصل المحبة بالمعرفة بإخراج حب الدنيا من القلب حتى تصير الدنيا كلها كالسجن المانع من المحبوب، بحيث يؤدي دوام الذكر إلى الأنس ودوام الفكر إلى كمال المعرفة، ويؤدي كمال المعرفة والأنس إلى المحبة ويتبعها مقام الرضا. فلا مقام بعد المجاهدة إلا الهدايا والمعرفة، ولا مقام بعد المعرفة إلا المحبة والأنس. فمن ضرورة المحبة الرضا بفعل المحبوب.[4] أنشد (أبو بكر الشبلي):

– ذكرتك لا أني نسيتك لمحـــــــة وأيسر ما في الذكر ذكر لســـاني.
– وكدت بلا وجد أموت من الهوى وهام عليَّ القلب بالخفقـــــــان.
– فلما أراني الوجد أنك حاضـــري شهدتك موجوداً بكل مكـــــــان.
– فخاطبت موجوداً بغير تكلـــــم ولاحظت معلوماً بغير عيـــان.[5]

والسر في زيادة الشوق، أن الحق من حيث تعينه تعين العبد المشتاق، يشتاق إلى نفسه من حيث تعينه في الأصل. ثم أنه من حيث الأصل، يشتاق إلى نفسه في مرتبة التقيد فيكون في اشتياق الحق لكون شوقه أضعاف الشوق الظاهر من المسمى عبدا. إذ هو

[1]– ينظر: ابن القيم الجوزية: روضة المحبين وعدة الصابرين: ص 198، 199.
[2]– ينظر: الغزالي: إحياء علوم الدين. الجزء 4: ص 139.
[3]– ينظر: الغزالي: م.ن، الجزء4: ص140.
[4]– ينظر: الغزالي: إحياء علوم الدين. ج4. ص: 146.
[5]– ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 245.

المشتاق إلى نفسه من حيثيتين في مرتبتين ذاتيتين، ولاشك أن الشوق في مرتبة الأصل أقوى بما لا يبلغ كنهه لأن الشوق بقدر الحب، والحب هناك في الغاية.[1]

لهذا كان الشوق، "اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، وعلى قدر المحبة، يكون الشوق."[2] فالشوق بحسب (البسطامي): "قصبة مملكة المحبين، فيها عرش عذاب الفراق منصوب، وسيف هول الهجران مسلول، وغصن نرجس الوحدة على كف الأمل موضوع، و في كل آنٍ يطيح بألف من الرقاب."[3] لهذا يفرق (أبو علي الدقاق)، بين الشوق

والاشتياق. يقول: "الشوق يسكن باللقاء والرؤية، والاشتياق لا يزول باللقاء."[4] في هذا المعنى، أنشد الشاعر:

- ما يرجع الطرف عنه عند رؤيته حتى يعود إليه الطرف مشتاقا.[5]

بهذا المعنى، فإن كل من دخل في حال الاشتياق، هم فيه حتى لا يرى له أثر ولا قوار.[6]وقال (ابن خفيف): "الشوق ارتياح القلوب بالوجد، ومحبة اللقاء والقرب."[7] وقال بعضهم: "كل المقامات من نور الأفعال والصفات إلا المحبة فإنها من نور حقيقة الذات، فكل ما صدر من الكلام في المحبة إنما صدر عن محب وجد في نفسه ذوق المحبة ولم يساعده لسانه على التعبير عما وجد."[8] ومحبة الله لا تحصل على الكمال إلا بعد معرفته المتممة، ومعرفته لا غاية لها ولا يعبر اللسان عن حقيقتها، فتعذرت المعرفة كذلك. لأجل ذلك قال (بشر الحافي): "ليست المحبة من تعليم الناس، المحبة من تعليم الحبيب. وحسبك من حبيس غرامات، وأيسر مقامات، إن شكا آنبه الصبر، وإن طلب المساعدة عاتبه

---

[1]- ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: ص 422.

[2]- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 432.

[3]- البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة: ص 47.

1- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 432.

2- ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 432.

3- ينظر: القشيري: م. ن: ص 432.

4- القيشري: م. ن: ص 434.

5- لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 268.

التوكل، وإن غاب استعدت عليه الرياضة، وإن حضر كواه التذكر، وإن ربع على نفسه تبرأ منه الزهد، وإن أدل عبست له الهيبة، وإن سكن أقلقه الخوف، وإن فر رده الرجاء، وإن باح عاقبته الغيرة، وإن استراح لغير أنكر عليه التوحيد. فليس لدائه إلا الفناء، وبه زوال العناء.".[1] يقول المتنبي:

- كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا.[2]

هكذا هو حال الصوفية كما تمثلهم (أبو سعيد الخراز): "ملئت قلوبهم عن المحبة فطاروا بالله عز وجل طربا، وهاموا إليه اشتياقا. فيا لهم من قلق مشتاق أسف بربه كلف دنف ليس لهم سكن غيره ولا مألوف سواه!".[3] و هم في ذلك في حال كحال المشتاق الذي الذي

شاهد قرب حبيبه أنه حاضر لا يغيب، فينعم قلبه بذكره، وقال: "إنما يشتاق إلى غائب وهو حاضر لا يغيب، فذهب بالشوق عن رؤية الشوق، فهو مشتاق بلا شوق، ودلائله تصفه عند أهله بالشوق، وهولا يصف نفسه بالشوق.".[4] والشوق يقتضي الأنس، وهو كما كما يحدده (إبراهيم المارستاني)، فرح القلب بالمحبوب.[5] والأنس يقتضي الطمأنينة، فالنفس كما يقول (أبو سليمان الدراني)، إذ أحرزت قوتها اطمأنت.[6] فكانت الطمأنينة في الحالة الصوفية ممزوجة برؤية الطاعة، حينما وقعوا في عطش التمني في طلب الزيادة، وقعوا في البحر الذي لا تجري فيه الأوهام.[7]والطمأنينة تقتضي حال المشاهدة، والمشاهدة كما يحددها (عمرو بن عثمان المكي)، هي "ما لاقت القلوب من الغيب بالغيب ولا يجعلها عيانا ولا يجعلها وجدا."[8] المشاهدة العارفة بهذا المعنى، هي مشاهدة الأشياء بعين العبر،

6- لسان الدين بن الخطيب: م.ن: ص 269.268.

7- المتنبي: الديوان: تحقيق مصطفى سبيتي. الجزء الأول. دار الكتب العلمية. بيروت. ص 202.

8- الطوسي: اللمع: ص 67. 68.

1- الطوسي: اللمع: ص 68.

2- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 69.

3- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 70.

4- الطوسي: م.ن: ص 71.

5- الطوسي: م.ن: ص 71.

ومعاينتها بأعين الفكر.[1] وفي معرفة المشاهدة، يندرج الفهم والعلم والعبارة والكلام.[2] ذلك ذلك أن قلوب العارفين، شاهدت الله مشاهدة، "كتثبيت فشاهدوه بكل شيء، وشاهدوا كل الكائنات به، فكانت مشاهدتهم لديه ولهم به، فكانوا غائبين حاضرين وحاضرين غائبين، على انفراد الحق في الغيبة والحضور، فشاهدوه حاضرا وباطنا، وباطنا وظاهرا، وآخر أولا، وأولا آخرا."[3] والمشاهدة حال رفيع، وهي تقتضي حال اليقين، وهو المكاشفة. فاليقين كما يحدده (رويم بن أحمد)، هو"تحقيق القلب بالمعنى على ما هو به."[4] وقال (الواسطي): "إذا أيقن بالمعنى وقع له مشاهدة الأحوال، وإذا انكشف له حقائق المعنى خرج من أشجان الخلق، خاطبهم بالتقريب، وهو الكشف من الصديقية."[5] فاليقين أصل جميع الأحوال، وإليه تنتهي جميع الأحوال، ونهاية اليقين: تحقيق التصديق بالغيب بإزالة كل شيء وريب. وهو حالة تحيل إلى حال الاستبشار، وحلاوة المناجاة، وصفاء النظر بمشاهدة القلوب بحقائق اليقين.[6] وحق المشاهدة ما قاله (الجنيد):"وجود الحق مع فقدانك".[7]فصاحب المحاضرة مربوط بآياته، وصاحب المكاشفة مبسوط بصفاته، وصاحب وصاحب المشاهدة ملقي بذاته، وصاحب المحاضرة يهديه عقله، وصاحب المكاشفة يدنيه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته. ولم يزد في بيان تحقيق المشاهدة أحد على ما قاله (عمرو بن عثمان المكي)، من أن المشاهدة، "تتوالى إلى أنوار التجلي على قلبه من غير أن يتخللها ستر وانقطاع كما لو قدر اتصال البروق. فكما أن الليلة الظلماء بتوالي البروق فيها واتصالها إذا قدرت تصير في ضوء النهار فكذلك القلب إذا دام التجلي، متع نهاره فلا ليل.[8] في هذا المعنى، يقول (النفري)، إن البعد تعرفه بالقرب، والقرب تعرفه

6- ينظر: الطوسي:م.ن: ص 71.
7- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 45.
8- الطوسي: م.ن: ص 72.
9- الطوسي: م.ن: ص 74.
10- الطوسي: م.ن: ص 75.
1- الطوسي: اللمع: ص 75.
2- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 148.
3- ينظر: القشيري:م.ن، ص 149.

بالوجود، والغيب لا يرمه القرب، ولا ينتهي إليه الوجود.[1] ومن ثمة كان القرب والبعد مسافة، شأن الغيب، وهو القريب البعيد بلا مسافة.[2] فكلما قويت المعرفة، اشتدت الحيرة في المعرفة. ولكن الحيرة هي عين الهداية، إذ بها تعلو الرتب إلى مقام المحو، وحيث يجني ثمار الوصال، إذ تودع كل نفس عشقا، ومع كل عشق شوق، ومع كل شوق ألم، ومع كل ألم حرقة، ومع كل حرقة زفرة، ومع كل زفرة حسرة، ومع كل حسرة غصة. وفي طي كل غصة قصة مضمونها الشوق. فحفّ الجواب بنظرات من الجيب إلى أشواق تلك القلوب. فمع كل نظرة تغاضي، وفي كل نظرة تراضي، وبكل نظرة تقاضي. والتغاضي عن الهجر، والتراضي بالوصل، والتقاضي بالمشاهدة. فلما انقطع القريب، وغفل الرقيب، ولم يبق إلا المحب والحبيب، جذب من عالم القال، إلى عالم الحال، فهو بين استهلاك في نعوت جمال المشاهدة، وفناء في عالم جمال المكاشفة، وبه الخصائص حلوة المداناة والمؤانسة.[3] فإذا انفتح القلب، رأى بعين السر عوالم الغيب بصقال مرايا القلوب، والتقط جواهر المعاني بفنون أفهام الأسرار.[4] هؤلاء يصفهم (اليافعي)، بأنهم:

– ملوكُ البرايا ليس يشقى جليسهمُ لهم بيض رايات العلى في المواقف.

– حبوا وحظوا اصطفوا ثم قربوا وولوا وعلوا فوق كل الطوائفِ.[5]

والمحبة على درجات كثيرة مختلفة تعطي كل درجة مجلى عشقيا يحبه فيه. وأعظم مجلى وأعلاه، هو الهوى. فهو أعظم معشوق، فإنه لا يعشق شيء إلا به، ولا يعبد هو إلا بذاته. يقول (ابن عربي):

– وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى ولو لا الهوى في القلب ما عبد الهوى.[6]

4– ينظر: النفري: المواقف والمخاطبات: ص 2.

5– ينظر: النفري: م.ن: ص 3.

1– ينظر:اليافعي : نشر المحاسن الغالية: ص 338.

2– ينظر: اليافعي: م.ن: ص 363.

3– ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 390.

4– ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: ص384.

هذا أمر عند العارف، أعظم مجلى عبد فيه، وهو باطن لا يظهر. وكليات مراتبه بعدد الأنواع المعبودة. ومعنى الشاهد الشعري، أنه أقسم بحق العشق الأحدى الذي هو حب الحق ذاته "أنه سبب الهوى الجزئي الظاهري في كل متعين بتنزلاته في صور التعينات.

ولولا الهوى الباطن المعين في القلب، ما عبد الهوى الظاهر في النفس لأنه عينه تنزل عن التعين القلبي إلى التعين النفسي في أحدية عينه في الكل."[1] ومن ثمة، فإن أصل الهوى، هو الحب اللازم لشهود الحق ذاته بذاته. وذاته أحب الأشياء إليه. بل الحب عين الحب، وحقيقته ليس إلا حبه لذاته. وهو العشق الحقيقي، وما عداه رشحة من ذلك البحر، ولمعة من ذلك النور، فلا محب إلا وهو يحب نفسه في محبوبه. لأن المحبة لازمة للوحدة الحقيقية. فالحاصل أن كل الهوى كان أقرب إلى الحب الكلي، والأقرب بقلة الوسائط والتعيينات، كان أحمد وأشرف وأقوى في نفسه وأظهر. وصاحبه أعلى مقاما.[2] لذلك أطلق بعض المحققين اسم العشق على الحق نظرا إلى الحقيقة، فإن العشق و المعشوق ثمة ليس

في الحقيقة إلا واحدا لا فرق إلا باعتبار، كالعلم والعالم والمعلوم.[3] يقول (الجنيد) في معنى الجمع والفرق:

- وتحققتك في سرّي فناجاك لســـــاني فاجتمعنا لمعاني وافترقنا لمعـــــاني.

- أن يكن غيبك التعظيم عن لحظ عياني فلقد صيرك الوجد من الأحشاء داني.[4]

بهذا المعنى يتمثل الصوفية ذاتا أحدية لا تتعدد إلا بالتعيينات. إذ ما ظهر حكم العدد إلا بالمعدود.[5] فالواحد منشئ العدد. والعدد مفصل الواحد. وإذا فصل العدد عند التحليل والتحقيق، لم يكن إلا الواحد المتجلى في صورة تعيناته، ومراتب تجلياته، وبه تحقق التعدد والتعين والتجلي، واللا تعدد واللا تعيين واللاتجلي. فإن التجلي في صورة أحديته الذاتية، كان الله ولم يكن معه شيء، وبطنت فيه الأعداد غير متناهية، وسائر النسب غير

5- ابن عربي: م.ن: ص 385.

6- ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 385. 386.

1- ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: ص 386.

2- ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 127.

3- ينظر: ابن عربي: فصوص الحكم: ص99.

المتناهية في الواحد، فإنها لا تظهر إلا بالعدد مع كونها متمايزة فيه. وإن تجلى في صورة تعيناته ومراتب تجلياته أظهر الأعداد وأنشأ الأزواج والأفراد وتلك مراتب تنزلاته وليس في الوجود إلا هو.[1] يقول (ابن عربي):

- فلولاه ولولانـــــا لما كان الذي كـــــــانا.[2]

فهذا راجع إلى تجليه في مظاهره. فهو في تجل ما أعلى منه في تجل آخر.[3] فالإنسان بحسب (ابن عربي)، مخلوق على الوحدانية. فالواحد لا يقوى ولا يصح هذا المعنى على الإنسان وهو واحد. فالوحدانية لا تقوى قوة الأحدية، فكذالك الواحد لا يناهض الأحدية، لأن الأحدية ذاتية للذات الهوية والوحدانية اسم لها سمتها بها التثنية.[4] فصارت الأحدية سارية في كل موجود، وعمت جميع المخلوقات الأحدية للسريان الإلهي الذي لا يشعر به

خلق. فكل ما ورد في الوجود واحد، ولو لم يكن واحد لم يصح أن تثبت الوحدانية عنده لله، فإنه ما أثبت لموجود إلا ما هو عليه.[5] يقول (ابن عربي):

- وفي كل شيء له آيـــــة تدل على أنه واحـــــد.[6]

ومن ثمة، فإن المعبود بهذا المعنى، إنما هو الواحد. والعابد، إنما هو الواحد. فما ثمة، إلا الواحد. والاثنان إنما هو واحد. فهذه"وحدانية الحق فبوجوده ظهرنا ولو لم نكن ولا يلزم من كوننا لم نكن أنه سبحانه لا يكون كما لا يلزم من عدم الخمسة عدم الواحد فإن الأعداد تكون عن الواحد لا يكون الواحد عنها فلهذا تظهر به ولا يعدم بعدمها."[7] لهذا، فإن الإتحاد في هذا الموضع لا يصح. ذلك أن الذاتين لا تكون واحدة، وإنما هما في الحقيقة واحدان، فهو الواحد في المرتبتين. بهذا المعنى، إذا ضرب الواحد في الواحد لم

4- ينظر: ابن عربي: م.ن: ص100.

5- ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 282.

6- ينظر: ابن عربي: كتاب نقش الفصوص: الرسائل: ص 395.

7- ينظر: ابن عربي: كتاب الألف وهو كتاب الأحدية. الرسائل: ص 37.

1- ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 38.

2- ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 38.

3- ابن عربي: كتاب الألف وهو كتاب الأحدية. الرسائل: ص 39.

يتضعف، ولم يتولد عنهما كثرة، ذلك لأنه إذا أضرب الشيء في نفسه، لم يظهر سوى نفسه. ومن ثمة، فإذا أضرب (أنا) في (أنا)، يخرج في الخارج، (أنا).[1]

هكذا، فإن كل مضروب في نفسه في مرتبة كل واحد من آحاد ذلك الشيء المضروب فيه. ذلك لأن الشيء واحد في الشيء، والشيء والشيء آحاد. والآحاد تكرار الواحد في المراتب. ومن ثمة، فإن الوحدانية سارية ما ثم غيرها. والتثنية مثل الحال، لا موجودة، فإن الحقيقة تفنيها أو تأباها ولا معدومة، فإن الحق يثبتها.[2] الغيب/الباطن، هو ما يحاول الشعر أن يحاوره ويستقصيه. إنه فضاء/مجال الكشف. فالباطن، هو مصدر انبثاق المعارف والحقائق. وأن كل محاولة للكشف، لا تزيد إلا في تعميق الحاجة للكشف. حيث تغدو كل معرفة عتبة لما يظل غير معروف، ويدعو إلى معرفته. واللغة الشعرية، هنا، مغامرة لقول ما لا يقال. الشعر بهذا المعنى، يرسم تجربة لا تتكرر، يظل في تجدد مستمر. هذا ما يجعله نصا/ خطابا يرتبط بما لا ينتهي، لكي يظل حاضرا أبدا في طريق الكشف. ومن ثمة، فإن الشعر، يصنع عالما من التوهج يرفع مستوى الغبطة إلى حالة من الخلاص. وهو بهذا، يقر هذه المفارقة: الحقيقية غير موجودة إلا في حالة التوحد الكياني التي يكون فيها الفكر شعرا، والشعر فكرا.[3] يؤكد الفيزيائي وعالم الرياضيات الفرنسي (هنري بوانكاره– H. Poincaré)، إن كل ما ليس فكرا، هو عدم صرف، لأنه لا يسعنا أن نخلق بالفكر شيئا غير الفكر.[4] لهذا كانت لغة الصوفيين تمثل المقولات أكثر مما تمثل المحسوسات. لذلك كانت لغتهم معقدة، ومعانيهم مغلقة. يقول (شرف الدين بن الفارض):

– حديثي قديم في هواها، وما لـــَه كما عَلِمْتَ، بعْدُ، وليس لها قبل.[5]

فهذا أمر خارج عن العقل، لأن العقل لا يمكن أن يتصور شيئا لا قبل له ولا بعد. ذلك أن هوى الشاعر لن يكون بعده هوى، ولم يكن قبله هوى، فهو لا يفضل معشوقة على معشوقته، لانعدام نظير في حبها. لكن الصوفية يحيلون مثل هذه الأشياء على الذوق

4– ينظر: ابن عربي: م.ن، ص 39.

5– ينظر: ابن عربي: م.ن: ص 39.

[3]– ينظر: أدونيس: الشعرية العربية: ص 67.

[4]– ينظر: لينين: المادية والمذهب النقدي التجريبي: ص 341.

[5]– ينظر: ابن الفارض: الديوان: ص 110.

لأنها من عالم ما وراء العقل. هكذا، تشكل المغامرة الصوفية، الجوهر الأساسي الذي دفع التفكير الإنساني إلى منطقة البحث عن المطلق، حتى تغدو الحياة بالنسبة إليه في صورة حلم. وقد أشار (روجيه أرنالديز– R. Arnaldis) إلى فكرة أن الصوفية قد كشفوا عن العمى الذهني وهم يواجهون مسائل التفكير النظري.[1] ذلك أن الصوفي الحقيقي، هو من يؤدي تجربة وجود منضوٍ في الإخلاص للحقيقة، بفهم البحث عن الإخلاص الأكثر تكاملا، مع الله، مع الذات والآخر. يؤسس الصوفي فكره على الإخلاص الذي لا ينفصل عن الصفات الأخرى، ومنها إخلاصه القائم على التخلي عن كل أشكال اللاواقعية، بدءا من تجاوز الشفاهي، خصم اللغة الأولى. فالكلام بلغة حقيقية تشترط الأمانة، هو المنطلق لتأسيس مفهوم التحقق داخل ذات الصوفي، تطابق الذات واللغة. وهو بداية الطريق للدخول إلى واقع تشكل اللغة وجوده. بهذا المعنى، فإن المغامرة الصوفية، تنشَدُّ إلى حضور يركز ثقله في اللغة ومقدرتها على الانغماس في الواقع. ومن ثمة، فإن الصوفي لا يستطيع أن يترك ذاته تتأرجح بفعل سحر الألفاظ، ولا يهرب إلى التأملات المجردة. ذلك أن الحضور الذي يسكنه، يتطابق مع معرفته، ولغته، وحتى حياته. لذا فهو يتحدث لينطلق بهذا الحضور. إذ ليس هناك في متصوره أسوء من لا شرعية القول. فكل قول مزيف دلالة على حياة مزيفة. هنا تقترب اللغة من وظيفتها الحقيقية المتمثلة بالتقاط الحقيقة وقولها بإخلاص إلهي، ليتخلى، الإنسان بعدها عن تخريب اللغة عبر استخدامها بأشكال مزيفة. في هذا، يتحد الصوفي بكلمته للوصول إلى التصور المجرد لوحدة الموضوع الذي يشهد به الكلام. ومن ثمة، توحيد الكلام في كلمة واحدة، هي في الوقت نفسه، الشاهد والمشهود بحيث لا يمكن بلوغ هذه القمة، إلا في لحظات غاية في الندرة والتمييز.[2] يبدأ الشعراء والمتصوفون بالموت في هذا العالم، وهم يستسلمون للوحي، ويغرقون في ظلمات تبهرهم فيها أنوار الوحي.

[1]– ينظر: البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة: ص 12 (المقدمة).

[2]– ينظر: البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة: ص 14.

كان الشاعر(جيراردي نرفال–G. De Nervel)، يأمل بلوغ الواقع الحقيقي.[1] فيما كان الشاعر (بودلير–Boudelaire)، يأمل بلوغ الوحدة المظلمة.[2] فلم يعد يهمّ التعبير عن الواقع، بل تخطيه وصولا إلى عالم خفي عن المألوف. هنا يصير الشعر، "مجموع ظواهر مواضيعها بعض العقول التي تجترح المغامرات الفوق طبيعية."[3] بهذا المعنى، لا تعود (الأنا) إلا ممرا، عتبة. وليست تقنيات الشعرية، لسوى وسائل تتيح محو الشخصية في سبيل وعي كوني، يخرجها من حدودها. من هنا قول الشاعر (رامبو–Rimbaud): "خطأ أن يقال: إني أفكر. والأصح، إني أفتكر. لأن (أنا) شخص آخر."[4] وهي فكرة تقرب الشعر من الفكر الصوفي الذي يقتل بدوره (الأنا)، ويحررها من كل عاطفة أنانية ليغمسها في الواقع الأسمى. من هنا، تحديد الشاعر (أندريه بروتون–A. Breton) للقصيدة السوريالية، بأنها، "لا تتكلم إلا على الكائن الواحد، حيث يتحد الله والعالم والروح، بالواحد الذي هو الجوهر الأعمق لكل تعددية. إنها زخم صاف، لا يتوجه إلا إلى الحياة نفسها من حيث تتبثق الأحداث بشكل أحداث".[5] بهذا المعنى، يستطيع الشعر أن يبلغ رؤية عالم آخر لا تحيطه الحواس. ومن ثمة، فإن التجربة هي، ما ليس لعقلنا سلطان عليه، ما لا يمكن لرغبتنا وإرادتنا أن تغيره. ما هو معطى، ما لا ننتجه. فالتجربة بحسب الفيلسوف الوضعي الفرنسي (ري أبل–Rey Abell)، هي مواجهة الذات.[6] فالموضوع هو معطى خارجي، ما هو مفروض Imposé من قبل التجربة، ما لا ننتجه، ما هو منتوج بصورة مستقلة عنا، وما ينتجنا بدرجة ما. الشاعر في هذا كله، يحاول أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد. ومن ثمة، فإنه إذا كانت حركة اكتشاف الواقع الخارجي كادت أن تصل إلى نهايتها، فإنها لم تستطع في مجال الواقع الداخلي أن تنتهي من اكتشاف عالم اللاشعور، أو ما يسميه

---

[1]– ينظر: إيقون: السوريالية: ص 94.

[2]– ينظر: إيقون: م.ن: ص 94.

[3]– إيقون: م.ن: ص 94.

[4]– إيقون: م.ن: ص 91. 92.

[5]– إيقون: م.ن: ص 96.

1– لينين: المادية والمذهب النقدي التجريبي: ص 343.

الكاتب الألماني (جان بول–Jean Paul): "إفريقيا الباطنة".[1] ورغم الاكتشافات الجزئية التي حققها الشعر، لم يزد (إفريقيا) هذه، إلا كثافة وسوادا. قامت الشعرية الحديثة على أساس بناء جمالي شامل، غريب وشاذ. أما عناصره، فهي وضعه الخيال مكان الواقع، وتأكيد حطام العالم، لا وحدته. ومزجه بين عناصر متنافرة، وتأثيره السحري عن طريق الغموض وسحر اللغة وتدمير لمختلف الأنظمة المنطقية والأنفعالية المألوفة، واستغلال الطاقات الموسيقية في اللغة والاعتماد على الإيحاء بدلا عن الفهم. تتميز هذه الشعرية بطابع صوفي عام، يتجلى في الاحتجاج على النزعات الوضعية، كما تتميز بالبحث عن الحقيقة بعد أن تزعزع التقنيات التقليدية، والانطلاق مما يسميه الشاعر (بودلير): "العالم الصغير الضيق الممل".[2] إلى عالم مثالي مجهول أشد واقعية، وأكثر كمالا. تتميز هذه الشعرية في إيمان الشاعر (بودلير)، بالجمال المثالي الذي كان يقابل بينه وبين حياة الخطيئة. هذا الإيمان أيضا، هو الذي جعل الشاعر (فرلين–P. Verlaine)، يبحث بلغة شعبية غنائية عن سعادة خفية. أما الشاعر (مالارميه–S. Mallarmé)، فقد كان يتقرب إلى هذا الجمال المطلق، بتنقية اللغة من شوائب المادة والظاهر، وصياغة عبارات ملغزة مظلمة، نافذة موحية وساحرة. أثبتت هذه الشعرية أن هناك تشابها بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية. فقد حاول الشاعر (مالارميه) أن يصور الجمال المثالي، وكان عليه أن يلجأ إلى الرموز والاستعارات لينقل بها تجربته المتعالية فوق الطبيعة في لغة الطبيعة والأشياء المنظورة، وليصور بها عالمه غير المرئي في صورة مرئية. هذا يعني أن دلالة الرمز لم تكن مقصودة لذاتها أو لغرض مألوف، بل بقدر ما توحي بحقيقة تقع وراء عالم الحواس. دلالة الرمز بهذا المعنى، لا يقصد بها حقيقة دينية، بل تجربة جمالية شعرية. يتحدث فيها الشاعر عن رؤاه بنفس الوجد الذي يتحدث به المتصوف عن رؤاه الإلهية. هكذا، أصبح العالم الشعري، عالما غنيا. ذلك أن الرؤية التي تتجاوز حدود الظاهر والمحسوس، لا تعرف الحدود. وهو كذلك عالم غريب، مثير، إذ يتطلب الإخلاص في البحث عن لغة جديدة تناسب الرؤى التي لا تدركها لغة التفاهم. لقد تم مع الحدس

2– عبد العقار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 30.

3– عبد العقار مكاوي: م.ن: ص 16.

الصوفي، التخلي عن العقل ومقتضياته، ليتم تسليم الأمور إلى ما يهدي إليه الحدس. انكفأت الأشياء عن نفسها ولم تعد تقاس بأسبابها. فكل الأسباب ممكنة ما دامت السلاسل الزمنية نفسها قد غيرت من منطقها. فقد سبق اللاحق السابق، وقد يأتي إلى (ما بعد) قبل إلى (ما قبل). لقد كانت المعرفة الصوفية مثلها في ذلك مثل المعرفة الشعرية، تبحث عن حقيقة لا تعرف عنها أي شيء. وكل ما تملك للوصول إلى ذلك، هو الكتابة. باعتبار الكتابة، تشمل على جزء من الحقيقة حتى ولو تناقضت الكتابات فيما بينها، فإن ذلك ممكن، لأن اللغة الشعرية، هي في الأصل، إيحاء أو مجاز. هي تبدي عكس ما تخفي. بقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات.[1] إن كل كلمة تشمل على إرسالية غريبة لا يستطيع القارئ أن يكشف عنها. ولكي يتسنى فهم إرساليات الكتابة الشعرية، يجب البحث عن تجليات ذلك في ما هو أبعد من الكلام الإنساني. إنه كشف قد تأتي به القوة الإلهية ذاتها عن طريق الرؤيا أو الحلم أو الوحي. المعرفة الشعرية بهذا المعنى، معرفة سرية عميقة. ذلك أن ما يوجد تحت السطح،هو وحده الذي يظل مجهولا. من هنا كانت الحقيقة، هي ما لم يقل، أو هي ما قيل بطريقة غامضة. ويجب أن تفهم فيما هو أبعد من ظاهر النص الشعري.[2] الكتابة بحسب (بول ريكور- P.Riccoeur)،هي التجلي الكامل للخطاب.[3]لأن ما تبثه ليس فعلا واقعة المتكلم، بل قول التكلم. أي مكون التخارج القصدي لمزدوج: (الواقعة- المعنى). فما نكتبه، هو تعقل مضموني خالص (نوئيما-Noema) لفعل التكلم. هو معنى الواقعة الكلامية، وليس الواقعة بما هي واقعة.[4] من هنا كان الشعر، هو بمعنى ما، أن يودع مصير الخطاب في الحروف المكتوبة littera، لا الأصوات المنطوقة Voix.[5] إن الكتابة بهذا، تساعد في جعل اللغة، مادة لتصنيع معين. وبفضل الكتابة، تتمتع الأعمال اللغوية بالاكتفاء الذاتي. ومن ثمة، فإن

1- ينظر: أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 33.

2- ينظر: أمبرتو إيكو: م.ن: ص 30.

1- ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى: ص 56.

2- ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 58.

3- ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 60.

النص يعني الخطاب مسطورا ومنمقا على السواء.[1] بفضل الكتابة يكون للإنسان عالم، لا مجرد سياق. فكما يحرر النص الشعري معناه من وصاية القصد الذهني، يحرر إحالته من حدود الإحالة السياقية. ومن ثمة، يصبح الواقع، هو مجموع الإحالات التي تفتحها النصوص.[2] تتحدث النصوص الشعرية عن الواقع، لكن لا على نحو وصفي مباشر، بل تلمح إليه في التغيرات الإستعارية والرمزية. وهو ما يوسع أفق وجودنا في الواقع عبر قوة دعاوي الإحالة التي تفتحها النصوص الشعرية. وهو المعنى الذي أشار إليه الفيلسوف (هيدغر–Heidegger) حينما قال: إن الخطاب الشعري، هو مشروع، معالم طريقة جديدة للوجود في العالم.[3] من هنا كانت الكتابة الشعرية، بالأساس، (كتابة أيقونية– Ecriture Iconique). ينكشف فيها الواقعي أكثر واقعية من الواقع اليومي المعتاد. فالأيقونة بهذا المعنى، هي إعادة كتابة الواقع. لتصير الكتابة، حالة جزئية من الأيقونة. وتسيطر الخطاب، هو نسخ للواقع، لا بمعنى التكرار والمضاعفة، بل بمعنى التحول.[4] هكذا، تستند المعرفة الشعرية إلى فكرة السر، وتمجده. اللغة في الشعر ليست سوى سر يحيل إلى سر آخر. وكلما تم الكشف عن سر ما، فإن هذا السر يستحيل إلى سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي. إن السر النهائي في طقوس الشعرية، يكمن في أن كل شيء يخفي سرا. لهذا السبب، كان السر الشعري، سرا فارغا. السر بحسب (جورج سيمال–G- Simmel): "يمنح من يمتلكه موقعا استثنائيا. فالسر شبيه كاذب مغناطيسي له محددات اجتماعية خاصة. إنه مستقل عن السياق الذي يعد هو حارسه. وتزداد فعالية هذا السر كلما كان امتلاكه امتلاكا كليا، وهاما. فالسر الذي يضيء كل ما هو عميق وهام وينتج الخطأ القائل بأن كل ما هو غريب وهام، هو شيء أساس. فاتجاه المجهول، سيكون رد الفعل الطبيعي للإنسان هو الميل إلى الأمثلة، وكذا إلى الحذر الدائم. وهما ما سيؤدي إلى نفس الغاية: تضخيم المجهول عن طريق التخيل وإيلاؤه اهتماما أكبر من ذلك الذي

4– ينظر: بول ريكور: م. نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى ن: ص 66.

5– ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 70.

6– ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 72.

7– ينظر: بول ريكور: م.ن: ص 78.

نوليه للواقع المحسوس."[1]الشيء الصحيح بهذا المعنى، هو الذي لا يمكن إدراكه. من هنا كان جوهر الإبداع الشعري بحسب(جاك دريدا J. Derrida)، هو "الحقيقة الغائبة المستعصية على الإدراك."[2] الشاعر لا يعرف ما يقوله، فاللغة هي التي تتحدث نيابة عنه. بهذا المعنى، فإن النص الشعري بحسب (تودوروف -Todorov)، هو "نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات، ليأتي القراء بالمعنى."[3] هكذا انتقلت وظيفة الشعر من الأفق المحدود الذي يعيشه المؤلف، ويصير ما يعنيه الشعر مهما أكثر مما كان يعنيه الشاعر حين كتبه. إذ يكف معنى النص وقصة المؤلف عن التطابق في الخطاب المكتوب. وهو ما يضفي على مفهوم التسطير، دلالته الحاسمة. يتجه النص إلى قارئ مجهول، وضمنا، هذا التعميم للمجهول، هو إحدى نتائج الكتابة الشعرية المثيرة. وانفتاح النص على القراءات المتعددة، هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص. بهذا المعنى، تصبح مسألة تملك معنى للنص، أمرا لا يقل مفارقة عن التأليف. حيث يتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية بحسب (بول ريكور)، حيث ينتهي الحوار.[4] القراءة بحسب الصيغة (الدريدية)، هي (الفارماكون–Le Phermakon)، العلاج الذي ينجو فيه النص من غربة تنائيه Distanciation، حيث يصبح نظر المحرك لاحتياجاتنا في التغلب على الغربة الثقافية. يقول (دريدا): "لا يكون النص نصا إن لم يخف على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفه وقاعدة لعبه. ثم إن نصا ليظل يمعن في الخفاء أبدا. وليس يعني هذا أن قاعدته وقانونه يحتميان في امتناع السر المطوي، بل أنهما، وببساطة، لا يسلمان أبدا نفسيهما في الحاضر لأي شيء مما تمكن دعوته بكامل الدقة إدراكا."[5] وفي السعي نحو تملك ما هو غريب، تحصل القراءة والكتابة في حلبة هذا الصراع الثقافي. إنهما الحماقة نفسها والعقم عينه، اللذان يميزانهما. ينبغي

[1]– أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: ص 41.

[2]– أمبرتو إيكو: م.ن: ص 15.

[3]– تودوروف: الأدب والدلالة، ص 87.

[4]– ينظر: بول ريكو: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى: ص 64.

1– جاك دريدا: صيدلية أفلاطون: ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998. ص 13.

أن تكون القراءة والكتابة شيئا مملياً، ولكن بضرورة لعب.[1] لذلك يرى الفيلسوف(جاك مارتين–Jacques Maritain)، أن موضوع الفن هو الروح غير المنظورة التي تتجلى في الأشياء. لذا فإن الشاعر/الفنان، غير ملزم بأن يعكس الأشياء ذاتها، إذ بوسعه استخدام الرموز وتغيير أشكال الأشياء. وهو لذلك جوهر مجرد واسع لا يمكن إدراكه عبر معايير العقل البشري. من هنا، كان الشعر ذا طابع حدسي، لا يعكس الواقع، بل هو بناء له. وهو لذلك أبدي وشامل. في هذا يكمن مصدر التلذذ بالرائع والجميل، في اندماج الإنسان بالمطلق. ذلك أن الروعة في الشعر، هي إعادة خلق الروعة الإلهية.[2] لذا كان التصوف بحسب (ابن الجوزي) في بواطن القلوب، حرقة.[3] فالصوفي كما يقول (أبو علي الروزباري)، من لبس الصوف على الصفا.[4]

يقول (أبو علي الروزباري):

– أنزه في روض المحاسن مقلتي وأمنع نفسي أن تنال محـــرما.

– واحمل من ثقل الهوى ما لو أنه على الجبل الصلد الأصم تهدما. [5]

فمعنى التصوف بحسب (الجنيد)، هو أن تكون مع الله بلا علاقة.[6] لذلك كان التصوف بحسب (البسطامي): "صفة الحق يلبسها العبد. و طرح النفس في العبودية، وتعليق القلب بالربوبية، واستعمال كل خلق سني، والنظر إليه بالكلية.".[7] الصوفي بهذا المعنى، هو من تحقق بالعبودية، وصفاه الحق حتى صفا من كدر البشرية نزل منازل الحقيقة وقارن أحكام الشريعة. فإذا فعل ذلك، فهو صوفي، لأنه قد صوفي.[8]لهذا كان التصوف بحسب (التوحيدي)، اسما يجمع أنواعا من الإشارة، وضروبا من العبارة،

2– ينظر: جاك دريدا: صيدلية أفلاطون: ص 14.

3– ينظر: أوفسيانيكوف: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني: ص 43. 44.

4– ينظر: زكي مبارك: التصرف الإسلامي.ج.1. ص 46.

5– ينظر: زكي مبارك: م.ن: ص47.

6– ينظر: ابن الجوزي: تلبيس ابليس. ص 305.

7– ينظر: القيشري: الرسالة القيشرية: ص 386.

[7]– البسطامي: الأعمال الصوفية الكاملة: ص81.

[8]– ينظر: الطوسي : اللمع: ص32.

وجملته التذلل للحق بالتعزز على الحق.[1] من هنا، كان معناه أكبر من اسمه، وحقيقته أشرف من رسمه.[2] والتصوف على ثلاثة أجوبة: "جواب بشرط العلم، وهو تصفية القلوب القلوب من الأكدار، واستعمال الخلق مع الخليفة، وإتباع الرسول في الشريعة. وجواب بلسان الحقيقة، وهو عدم الأملاك، والخروج من رق الصفات، والاستغناء بخالق السموات. وجواب بلسان الحق، أصفاهم بالصفاء عن صفاتهم، وصفاهم من صفاتهم.[3]

يصف (اليافعي) العارفين من رجال الصوفية:

- رجالٌ لهم علم بما جهلَ الورَى لهمُ صار مكشوفاً فانمحى حجابُه.
- فأسرار غيب عندهمُ علم كشفها وقد سكروا مما يطيب شرابُه.
- أولئكَ همُ أهل الولاية نالهم من الله فيها فضله و ثوابُه.
- وقربٌ و أنسٌ و اجتلاء معارف ووارد تكليم لذيذُ خطابُه.
- بترك الهوى أمسوا يطيرون في الهوى ويمشون فوق الماء آمنٌ جنابُه.
- ملوك على التحقيق ليس لغيرهم من الملك إلا اسمه و عقابه.[4]

تصور هذه القطعة، الصوفية من أهل الكشف، عندهم أسرار الغيب، وهم يناجون الله عن طريق الوارد. وهم ملوك على التحقيق، ومن سواهم ليس له إلا اسم الملك، وما يتبع الملك من تبعات تقضي العقاب. والعارفون على ثلاثة أصناف: صنف منهم ليس له منهم نفس، وصنف منهم يحثهم الوجد إلى الحال يتولاهم الحق بالكلاية فيها، وصنف منهم غاب عنهم العرف والعادة واستوى عندهم النطق والصمت وغير ذلك. وقيل في صفة حال العارف:

- معارفُ الحقِّ تحويها إذا نشرَتْ ثلاثةٌ بعدها الأرواحُ تُختلَسُ.
- فعارفٌ بحظوظِ الحقِّ ليس له عنه سواه و لا منه له نفسُ.
- وعارفٌ غاب عنه العُرف فاعتسفتُ منه السراير مطويٌّ الذّرى شرسُ.
- حتى استكانَ وغاب الوعث في مهَل فطار شيئان عنه النطق والخرَسُ.
- أغاثه الحقّ عما دونه فله منه إليه سَرارٌ وحيُها خِنَسُ.[5]

---

[1]- ينظر: التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص142.

[2]- ينظر: التوحيدي: م.ن : ص184.

[3]- ينظر: الطوسي، اللمع: ص33.

[4]- ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية، ص 49. 50.

[5]- ينظر: الطوسي: اللمع: ص 344. 345.

سئل (الشبلي) عن العارف، قال: "لسانه بذكر الله ناطق، وقلبه بمحبة الله صادق، وسره بموعود الله واثق، فهو أبدا على الله عاشق (...) لسانه لطيف، ونفسه عفيف، ودينه كثيف وهو يعرف أن مولاه شريف (...) والعارف قلبه سليم، وفؤاده سقيم، ونفسه كظيم، وبلاءه عظيم. لأن معاملته مع رب كريم (...) نفسه مذلل، وقلبه مدلل، وروحه منحل، وجسمه مسبل.".[1] فالصوفي المحقق لا يحجبه مقام ولا منزل، فهو المتمكن في التلوين، يشهد المنازل والأحوال كلها. فهو جامع المقامات والأحوال والمنازل.

يقول الشاعر:

- نوالك مضمون لما ونوالهـــــــم فشبث فيهم بالضمان ظنون.

- ولا شيء أهنى من هنى محصـــل ولكن أغراض الرجال فنون.[2]

المريد في مجاهدته، لا بد وأن ينشأ له عن كل مجاهدة، حال نتيجة تلك المجاهدة. فترسخ وتصير مقاما للمريد. ولا يزال المريد يترقى من مقام إلى مقام، إلى أن ينتهي إلى التوحيد والمعرفة التي هي الغاية المطلوبة للسعادة.[3] يتبع هذه المجاهدة، كشف حجاب الحس، والإطلاع على عوالم من أمر الله. ويرجع سبب هذا الكشف إلى أن، "الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن، ضعفت أحوال الحس، وقويت أحوال الروح، وغلبت سلطانه وتحدد نشؤه، وأعان على ذلك الذكر، فإنه كالغذاء لتنمية الروح، ولا يزال في نمو وتزيد، إلى أن يصير شهودا بعد أن كان علما. ويكشف حجاب الحس ويتم وجود النفس الذي لها من ذاتها، وهو عين الإدراك. فيتعرض حينئذ للمواهب الربانية والعلوم اللدنية والفتح الإلهي، وتقرب ذاته في تحقق حقيقتها في الأفق الأعلى، أفق الملائكة.".[4] لا يفعل الصوفي ذلك، إلا محبة منه في الارتماء بين يدي الله. يقول (أبو حمزة الخرساني):

- أهابك أن أبدي إليك الذي اخـــفي وسرّي يبدي ما يقول له طرفي.

- نهاني حيائي منك أن أكتم الهوى وأغنيتني بالفهم منك عن الكشف.

- تلطفت في أمري فأبديت شاهدي إلى غائبي واللطف يُدرك باللطف.

---

[1]- المكي: علم القلوب: ص 257.

[2]- ينظر: لسان الدين بن خطيب: روضة التعريف: ص 434..

[3]- ينظر: ابن خلدون: المقدمة: ص 864.

1- ابن خلدون: م.ن: ص 867.

- تراءيت لي بالغيب حتى كأنــما تبشرني بالغيب إنك في الكـــفّ.
- أراك وبي من هيبتي لك وحشةٌ فتؤنسني باللطف منك وبالعطــف.
- وتحيي محبا أنت في الحب حتفُه وذا عجبٌ كونُ الحياة مع الحتف.[1]

بهذا المعنى، لم تكن الصوفية زيا وانعزالا، وإنما هي بالأساس، سعي إلى المعرفة. فاسم الصوفي كما يشرح (ابن عطاء الله السكندري)، مركب من حروف أربعة: الصاد والواو والفاء والياء. فالصاد، صبره وصدقه وصفاؤه. والواو، وجده ووده ووفاءه. والفاء، فقده وفقره وفناؤه، والياء، ياء لنسبة إذا تكمل فيه ذلك أضيف إلى حضرة مولاه.[2]

يقول (الحلاج):

- سكوتٌ ثمّ صمتٌ ثم خرسٌ و علمٌ ثم وجـدٌ ثـم رمـــسُ.
- وطينٌ ثم نارٌ ثم نـــــورٌ وبردٌ ثم ظـــلٌ ثـم شمـــسُ.
- وحزنٌ ثم سهلٌ ثم فقـــرٌ و نـــهرٌ ثم بحـرٌ ثم يبـــسُ.
- وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شـوقٌ وقربٌ ثم وصـلٌ ثم أنـــسُ.
- وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محـوٌ و فرقٌ ثم جمعٌ ثم طمـــسُ.
- عباراتٌ لأقوام تســـاوتْ لديهمْ هـذه الدنيا و فَلْـــسُ.
- وأصواتٌ وراء البـاب لكن عباراتُ الوَرَى فـي القرب همسُ.
- وآخرُ ما يؤولُ إليـه عبدٌ إذا بلغَ المـــدى حظٌ و نفـــسُ.
- لأن الخلقَ خدامُ الأمانـي وحقُّ الحقِّ في التقديس قـدسُ.[3]

المعرفة الحقيقية بهذا المعنى، هي السبيل إلى الحقيقة المطلقة، التي لا تتأتى إلا عن طريق رياضة النفوس، واستفتاء القلوب. في هذا كان الشعر نبوءة، أو هو نظير نبوءة. لهذا يسمي (عبد الكريم إبراهيم الجيلي)، العارفين، رجال الغيب. و هم عنده ستة أقسام: "القسم الأول هم الصنف الأفضل، والقوم الكمل، هم أفراد الأولياء، المقتفون آثار الأنبياء، غابوا عن عالم الأكوان، في الغيب المسمى الرحمن، فلا يعرفون ولا يوصفون، وهم آدميون. القسم الثاني وهم أهل المعاني، وأرواح الأواني، يتصور الولي بصورهم فيكمل الناس في الباطن والظاهر بخيرهم، فهم أرواح كأنهم أشباح (...) سافروا من عالم الشهود فوصلوا إلى فضاء غيب الوجود. فصار غيبهم شهادة وأنفاسهم عبادة. وهؤلاء أوتاد

2- ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 245-246.
3- ينظر: ابن عطاء الله السكندري: لطائف المنن: ص 135.
4- ينظر: الحلاج: الديوان: ص 141. 142.

الأرض القائمون لله بالسنة والفرض. القسم الثالث: ملائكة الإلهام والبواعث يطرقون الأولياء ويكلمون الأصفياء، لا يبرزون إلى عالم الإحساس، ولا يتعرفون لقوام الناس. القسم الرابع، رجال المناجاة (...) يتصورون لسائر الناس في عالم الإحساس، وقد يدخل أهل الصفاء إلى ذلك اللواء فيخبرونهم بالمغيبات وينبئونهم بالمكتمات. القسم الخامس: رجال البسابس، هم أهل الحظوة في العالم، وهم من أجناس بني آدم، يظهرون للناس ثم يغيبون ويكلمونهم فيجيبون، أكثر سكنى هؤلاء في الجبال والقفار والأودية وأطراف الأنهار. (...) والقسم السادس: يشبهون الخواطر لا الوساوس. هم المولدون من أبى التفكير وأم التصور لا يؤبه إلى أقوالهم ولا يتشوق إلى أمثالهم، فهم بين الخطأ والصواب، وهم أهل الكف والحجاب.".[1] ويحدد (النفري)، العارفين الواقفين في ثلاثة: واقف بعبادة يتعرف إليه بالكرم، وواقف بعلم يتعرف إليه بالعزة، وواقف بمعرفة يتعرف إليه بالغلبة. فنطق الكرم بالوعد الجميل، ونطق العزة بإثبات القدرة، ونطق الغلبة بلسان القرب، والعارفون الواقفون هم في ذلك في كل موقف خارجون عن كل موقف.[2] فالواقف، يبعد بقرب العالمين، ويحتجب بعلوم العالمين[3]. ذلك أن الوقفة روح المعرفة، والمعرفة روح العلم، والعلم روح الحيوة.[4] فحكومة الواقف صحته، وحكومة العارف نطقه، وحكومة العالم علمه.[5] أنشد (سمنون بن حمزة) يقول:

- هَبْني وجدتُكَ بالعلوم ووجدها مَنْ ذا يَجدكَ بلا وجود يظهَرُ.
- أيقظتَني بالعلم ثم تركتني حيران فيك مُلَدَّدًا لا أبصرُ.
- يا غائباً و الدهر يبرز عزَّةً ما لاح منك صغيرُهُ قد يُبْهَرُ.
- قد كنتُ أطرَبُ للوجود مروّعا طورًا يغيّبني وطورا أحضرُ.
- أفنى الوجودَ بشاهد مشهودُهُ يفنى الوجودَ وكل معنى يحضر.

1- عبد الكريم الجبلي: الأنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل. تحقيق محمد عزت. المكتبة التوفيقية. القاهرة ص 199-200.

2- ينظر: النفري: المواقف والمخاطبات: ص 4.

3- ينظر: النفري: م.ن: ص 11.

4- ينظر: النفري: م.ن: ص 12.

5- ينظر: النفري: م.ن: ص 15.

- وطرحتَنِي في بحر قُدْسَكَ سابحاً أبغيكَ منك بلا وجود يظـــهرُ.[1]

وقال (أبو سعيد بن الأعرابي): "الوجد مباشرة روح ومطالعة مزيد، لا يُصبَرُ عن قليله ولا يقدر على كثيره. التخييل منه متدارك، والاستحثاث منه إليه متواتر. فلذلك يقع اللهف وربما كان دونه التلف.".[2] من هنا كان الوجد في الدنيا بحسب (الطوسي)، ليس بكشف، لكن مشاهدة قلب وتوهم حق وظن يقين. إذ يشاهد من رَوْح اليقين وصفاء الذكر لأنه منتبه، فإذا أفاق من غمرته فقد ما وجد. وبقي عليه علمه. فتمتع بذلك روحه على ما يزيد من اليقين بالمكاشفة. وهذا من العبد على حسب قربه وبعده، وعلى ما يشهده من ذلك خالقه.[3] أنشد (أبو الحسين النوري):

- ربٌ ورقاءَ هتوفٍ في الضُّحى ذات شـــجوٍ صَدَحَتْ في فَنَنِ.
- فبكائي ربما أرقـــهـــــا وبكاها ربمـــــا أرقـــنـــــي.
- هي إن تشكو فلا أفهمهـــــا و إذا أشكو فلا تفهمنـــــــي.
- غير أني بالجوى أعرفهـــــا وهي أيضا بالجوى تعرفنـــي.[4]

المعنى الشعري بهذا المعنى، هو في بعض خصائصه، حالة من الوجد. فكل ما يذكر منه ظاهرا، أو يؤمن إليه بالإشارة، أو بديل قام عليه أو مثال قاربه، لا يمثل حقيقته الجوهرية. فما كان غير ذلك، فإن معناه منه، وشاهده فيه، وحقيقته كونه، ووصفه ذوقه، لقيام الشاهد فيهما، يصدق وصفه، ولا يدرك كنهه. يتخيل فيه ولا يدرك. يلبسهم لباسا ويذهب عنه الوحشة إيناسا.فكلما ازدادوا من صفته وصفا كانوا من حقيقته أشد بعدا. فخرسهم فيه أبلغ من النطق. فلن يعرف أهله منه إلا ما عرفوه، واعترافهم بالتقصير فيها نهاية العلم بها. فنطقهم عي، وعيهم بلاغة، ولكنتهم فصاحة.[5] يقول الشاعر في هذا المعنى:

- صغير هواك عذبنـــــي فكيف به إذا احتنكـــــا.

1- ينظر: الطوسي: اللمع: ص 258.
2- الطوسي: اللمع: ص 317. 318.
3- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 318.
4- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 314.313.
5- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 320.319.

- وأنت جمعت من قلبـــــي هوى قد كان مشتركـــــــا.
- أما ترثي لمكتـــــئـــــب إذا ضحك الخلي بكـــــــى.[1]

فالتواجد بداية، والوجود نهاية. والوجد واسطة بين البداية والنهاية. لهذا كان التواجد بحسب (أبي علي الدقاق)، "يوجب استعاب العبد، والوجد يوجب استغراق العبد، والوجود يوجب استهلاك العبد فهو كمن شهد البحر ثم ركب البحر ثم غرق في البحر. وترتيب هذا الأمر قصود ثم ورود ثم شهود ثم وجود ثم خمود بمقدار الوجود يحصل الخمود. صاحب الوجود له صحو ومحو فحال صحوه بقاؤه بالحق، وحال محوه فناؤه بالحق. وهاتان الحالتان أبدا متعاقبتان عليه. فإذا غلب عليه الصحو بالحق فيه يصول وبه يقول."[2] يقول (أبو سعيد الخراز):

- أتيه فلا أدري من التيه من أنـــا سوى ما يقول الناس فيَّ وفي جنسي.
- أتيه على جنّ البلاد و إنسهـــــا فإن لم أجد شخصا أتيه على نفســـي.[3]

وهذه العلامة معروفة للعشاق. لهذا انخرط الفكر الصوفي في الإقبال على صفاء النفس، توحدا بالمطلق. فرمز الحضور، هو المعرفة، ورمز الغياب هو المشاهدة واللقاء. لذلك يؤمن الصوفي بالأسرار. ذلك أن الغاية، هي الوصول إلى الحب المطلق عن طريق التسامي إلى إدراك الغيبيات، والإسراف في التصورات الحدسية. لهذا كان التصوف، هو الحياة داخل أودية من المعاني وغابات من الدلالات. أصبح معها الشعر، فاتحة جديدة في وزن المعاني بعد أن كان وزنا للألفاظ. فما يهم الشعر، هو البحث عن المعنى. ومن ثمة، أصبحت الحقيقة، هي الصورة الحدسية. ولو شئنا، لقلنا، أصبح الشعر، معرفة بعد أن كان وعظا. أصبح نورا بعد أن كان علما. والواضح أن الحياة لا يكفي فهمها قبول العقل، وإنما يجب أن تتغلغل إلى القلب. لهذا لا يثور الشعر الصوفي على الظواهر، إلا وهو يعلم أنها عربات تجرها قاطرة الوجود. من هنا كان زيغ الشعر جميلا، في أنه حول الوجود إلى قوة شعرية تموج بالمفاتن، وتسحق جميع العوائق. حيث يقف الشاعر أمام مصيره مكشوفا، متساميا إلى مقام ترقب الفيض الإلهي، وعارفا أن المغنم الحق، هو الإتصال

[1]- ينظر: القشيري: الرسالة القشيرية: ص 504.
[2]- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 124.
[3]- ينظر: القشيري: م.ن: ص 122.

بالمبدع الأول .المعرفة بهذا المعنى، لمعان برق يظل باستمرار مطويا في غيم الكون لا يمكن الوصول إليه إلا بمواجهة أسباب الصفاء. ومن ثمة، فإن الشعر، فضيلة يتعذر على المنطق إظهارها، ولم يقدر على إخراجها بالعبارة، فأخرجها بالنفس لحنا ومعنى. لذلك اهتمت الشعرية الحديثة بالعنصر الموسيقي في الشعر، حيث جعل الشعراء من واجبهم الأساسي كما يقول الشاعر (بول فاليري –P. Valery)، أن "يستردوا من الموسيقى ما أضاعه منها الشعراء".[1] أرادوا أن يؤدوا بالكلمات، ما كانت تؤديه موسيقى (فاجنر Wagner) بالأصوات، حتى وصفها الشاعر(مالارميه Mallarmé) بأنها، "قمة المطلق المخيفة."[2] حيث أصبح الشعر نوعا من الموسيقى، ورجوعا إلى الفناء. أي إلى صميم الشعر نفسه. لذلك نستطيع أن نفهم كيف أن الشعر لا يفيد، بل يوحي. لا يسمى، بل يخلق الجوهر ويبعث الأثر. من هنا، كان استعصاء الشعر على الشرح. فذلك لأنه يريد التعبير عن تجربة جمالية مطلقة وراء الفكر وخارجه. أي وراء اللغة الدالة، التي تجاوز الصمت وتجاوز السر، إذ تنفتح على المستحيل. إنها تحاول الاقتراب من الكلمات الصامتة والموسيقى التي لا تسمعها الأذن. هذا النوع من الكتابة الشعرية، يعتمد على نبض الكلمة، ويظل يستمع إلى هذا النبض حتى يعثر عن طريقه عن المعنى. هذا المعنى الذي يأتي شاذا وغريبا، يقع على حدود الفهم، أو وراء حدوده. لقد شاءت الطبيعة بحسب (ليفي ستراوس–Lévi Strauss) أن تكون الموسيقى في خدمة الحاجات الإنسانية، على غرار اللغة البينة. فلكي يفصح الغناء عن الأفكار ويتناقلها، ربما كان يلزم أن يقوم الاتفاق على لصق الأفكار بالغناء. إذ لا مناص من أن تكون الموسيقى الأداتية قد سبقت الموسيقى الصوتية، لأن الصوت عندما يغنى بلا كلام، لا يعود سوى أداة. فإذا كانت المقطوعة سمفونية صاخبة، فإننا نجعل منها جوقة، أو سنرقص على أنغامها. ومن ثمة، فإن الموسيقى الأداتية الخالصة، تترك الروح معلقة، وفي قلق الدلالة. إذ كلما كانت الأذن مرهفة حساسة، كان من الأسهل الاستغناء عن الكلام حتى عندما يكون الصوت مغنى.[3]

---

[1]– عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 17.

[2]– عبد الغفار مكاوي: م.ن: ص 18.

1– ينظر: كلود ليفي ستراوس: النظر– السمع –القراءة: ص 68.

الموسيقى بهذا المعنى، تجهل المعجم، إذ ليس للموسيقى كلمات. لا شيء، بين الأنغام.[1] اللغة الشعرية تبعا لذلك، لا تعبر عن شيء، إنها الشيء ذاته. وينجم عن كون الموسيقى بلا كلمات، بلا دلالة، إنها تنتمي إلى ملكوت الإحساس.[2] ومن ثمة، فإن الفجوة بين الموسيقى واللغة كبيرة، فهناك المواضعة في الموسيقى، وهناك الطبيعة في الكلام. من هنا، كانت الحاجة في فن (الأوبرا–L'Opéra) إلى ضرورة التعاون بين الموسيقى والشاعر. فكل منهما لا يحكي ولا يسمع سوى لسانه الخاص به. لكن يتعين عليه أن يحسن جعل فنه متمما لفن آخر. لذلك كانت (الأوبرا)باستعارة بيولوجية، نوعا من وحش برمائي، نصفه غناء، ونصفه إنشاد.[3]

كان هدف الشاعر (مالارميه) بالتحديد، هو تنقية الشعر حتى يخلق تجربة صافية شبيهة بتجربة (الجذب) الصوفية. تجربة تبعث فرحة مطلقة تتجاوز كل المسافات التي فرضتها قوانين الطبيعة على اللغة. بحيث تبدو وكأنها تنتمي لعالم مثالي بالغ الشفافية والغنائية والصفاء من أجل هدف أسمى، هو تنقية العالم/ الواقع وإعادته إلى كماله المتوحش، ونضارته الصافية. ودعوته الأزلية بصوت الغناء إلى تحرير الإنسانية من طغيان العقل وجرم التاريخ، وتذكيرها بأصلها الإلهي النبيل.[4] وليس هذا بالأمر المستغرب على شعرية أخذت تحاول الفكاك من الواقع عن طريق الإغراب في الغموض، والإغراق في الأسرار. وليس غريبا أن تلجأ إلى سحر اللغة. ذلك أن التعامل مع إمكانات النغم، وتداعيات الكلمة، هو الذي يطلق معاني غامضة، ويفجر طاقات سحرية تنبعث من النغم الخاص. حيث أصبح من الممكن أن تنشأ القصيدة عن تأليفة موسيقية تتعامل مع العناصر الإيقاعية والنغمية الكامنة في اللغة، كما لو كانت تتعامل مع أشكال وصيغة سحرية.

هكذا أصبحت دوافع الشعرية تتحدد وفق الطاقات الموسيقية التي تسعها اللغة، والدلالات التي توحي بها. حيث أصبح الشكل الشعري الذي كان يعد بحسب الشعريات

2– ينظر: كلود ليفي ستراوس: ص 63.

3– ينظر: كلود ليفي ستراوس: النظر– السمع –القراءة: ص 74.

4– نظر: كلود ليفي ستراوس: م.ن: ص 79.

5–ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص 25.

القديمة، نتيجة/محصلة نهائية للقصيدة، هو مبدأها وأصلها. والمعنى الذي كان يعتبر أصلا لها، أصبح هو النتيجة. فالموسيقى هي الفن الوحيد، من ضمن الفنون الأخرى التي تدفع بالتغير إلى أقصى حدوده، حتى يفضي إلى امتداد كوني. ليس ثمة بحسب (جيل دولوز– J Deleuze)، إلا الموسيقى فنا كونيا، باعتبارها جملة من الخطوط، من خطوط المتغاير، الممتد حتى اللأنهاية.[1] حتى يصبح دفع مكونات الكتابة الشعرية نحو التبدل والتغاير الخلاق، يفضي إلى الأسلوب. ذلك أن ما يبرز للعيان مستويا خطا مكتوبا، ما هو سوى جملة من التحولات المحاثية، التي يجانب بعضها بعضا. لكن بينها يظل يسري خيط خفي، متوار، يظل يبدد ما قد يتخذ منحنى ثنائيا على شكل أقطاب متعارضة. حيث تبدو اللغة مرتكبة، غير منتظمة، حسب نسقها الثنائي المعهود ذي الأقطاب المتعارضة. ومن ثمة، فإن الأسلوب بهذا المعنى، لا يمكن استيعابه على أنه مجرد القدرة على التغير المتميز الشخصي، وإنما يمكن استيعابه علىأنه جملة من المواقع الملفوظة المتراكمة. فالأسلوب بحسب (دولوز)، "يدخل لغة داخل اللغة، إن الأسلوب يضاهي ويشابه السلم الموسيقي الثانوي وهو نوع من التعامل مع اللغة."[2] بهذا أصبح الخلق الشعري، نوعا من الفناء في الطاقات النغمية والسحرية للغة. فالقصيدة كيان تام في حد ذاته. إنها ليست من أجل أن تنقل، بل هي لأجل ذاتها وحسب. وإذا كان الشعر يحول الأشياء عن شيئتها، فإنه يجعل من اللغة الشعرية مجموعة من العناصر (الأرابيسكية–L'Arabesque)، أي مجموعة من الخطوط والمنحنيات المتحركة والمتحررة من المعنى. فالعبارة الشعرية بحسب الشاعر (بودلير–Boudelaire) هي، "مجموعة من الأصوات والحركات الخالصة، يمكن أن تكون خطا أفقيا أو خطا صاعدا أو هابطا. كما يمكن أن تكون خطا حلزونيا أو متعرجا تتلامس حوافه جمال يتسم بالنشاز".[3] في هذا يكمن سحر الشعر الذي يبدو وكأنه يتحدث في فراغ. الحركة، لا المعنى، هي التي تعطيه شكله ونظامه. ومن ثمة، فالشعر لا ينشأ عن الموضوعات والبواعث الفنية فقط، بل من إمكانيات التأليف والتركيب بين أنغام اللغة

[1]– ينظر: فليب مانغ: جيل دولوز أونسق المتعدد: ص 92.

[2]– فليب مانغ: م.ن: ص 93.

[3]– عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث: ص 99.

وأصواتها، والذبذبات المتداعية التي تنبعث من معاني الكلمات. بهذا المعنى. يمكن الفصل بين الكلمة كنغمة وإيحاء، وبينها كجزء من بناء لغوي يهدف إلى توصيل المعنى. ذلك أن قيمة الكلمة تكون في نغمها وصوتها وإيحاءاتها وإشعاعاتها الموسيقية والمعنوية التي تنبعث من جرسها قبل أن تكون في معناها. الكلمة تطلق طاقات وقوى لا منطقية. هذه الطاقات، هي التي توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلل أنغامها غير العادية، تأثيرا سحريا. حيث يساهم هذا التأثير بنفس المقدار، في خلق الإحساس بالمجهول.[1]

في هذا المعنى، يرى (إخوان الصفا): "أن كل نفس إذا سمعت من الأوصاف وما يشاكل معشوقاتها، ومن النغمات ما يلائم محبوبها، فرحت وسرت والتذت، بحسب ما تصورت من رسوم معشوقها، واعتقدت في محبوبها.".[2] ومن ثمة، فإن تأثير الموسيقى في النفوس، مختلفة الأنواع. ولذة النفوس منها وسرورها بها متفننة متباينة. كل ذلك بحسب مراتبها في المعارف، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن.[3] فتلك المعشوقات، تختلف باختلاف الطبائع. فللطبع السليم معشوقات روحانية، وللطبع العليل معشوقات أرضية، وقد صرحوا بأن أبصار الناظرين تشخص إلى الوجوه الحسان لأنها أثر من عالم النفس، كأن ذلك العالم كله، جمال. على هذا الأساس، يكون الغناء العذب تذكيرا بالمحاسن المغيبة في عالم الروح.[4] من أجل ذلك، قيل السماع، "لطف غداء الأرواح لأهل المعرفة.".[5] ولا ريب أن السماع فيه غذاء، وقد قيل: إنما سمي الغناء غناء، لأنه يغني النفس.[6] يقول (لسان الدين بن الخطيب) في هذا المقام: "وكذلك المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس من ذات ارتياض السمع، فيؤثر فيها عشقا ونفرة، بحيث تحار الأذهان في علته. وقد علل ذلك الحكماء بمناسبات عديدة لما أخرجوا نسبة الصوت إلى الصوت، أو الوتر إلى الوتر، أو النقرة إلى النقرة في الخرق أو الحدة أو الثقل، أو في الفصل بين الأوتار

---

[1]– ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث:ص 156.

[2]– إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، المجلد1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1957، ص 240.

[3]– ينظر: إخوان الصفا: م.ن: (الرسالة الخامسة: في الموسيقى): ص 240.

[4]– ينظر: إخوان الصفا: (حوارهم في فضل الموسيقى والغناء). الرسالة الخامسة. م.ن: ص 240.

[5]– القشيري: الرسالة القشيرية: ص 512.

[6]– ينظر: القشيري: م.ن: ص 512.

بالدساتين. فوجدوا كل ما وقع من النسب في الأصوات الملذوذة، يرجع إلى أبعاده. والبعد ما بين النغمتين الحادات والثقيلات، وكلها في نسبة ذي الأضعاف، أو في نسبة الجزء، أو في نسبة الأجزاء. أعني: أن التفاضل الواقع بين النغمتين إما في الزمان- فإن النغم الأطول يكون في زمان أطول، والنغم الأقصر يكون في زمان أقصر، أو في المكان. إذ المكان هو الذي ينعم به إما نغم أثقل أو نغم أحد- أو في غير ذلك من الكيفيات. وهي المعبر عنها عندهم باللحون، لا بد أن يكون في إحدى هذه النسب (...) فجميع ما وقع من النسب اللحنية في نسبة الجزء أو نسبة ذي الأضعاف، كان ملائما عذبا يقبله السمع وتحن له القوة الناطقة، وتألفه الطباع، وتتفاضل في العذب والأعذب ما وقع في هاتين النسبتين".[1] الشعر بهذا المعنى، يسمو بالنفس الإنسانية إلى كل ما هو خير، حين يصبح من واجباته الإبداعية، تحريك النفوس نحو قواها الإنسانية، ويوجهها نحو الشرحين يرتبط بالحسيات والغرائز البهيمية. في هذا المعنى، سئل (الشبلي) عن السماع، فقال: "ظاهره فتنة، وباطنه عبرة. فمن عرف الإشارة، حل له استماع العبرة وإلا فقد استدعى الفتنة وتعرض للبلية.".[2] وقد سئل (الجنيد)عن السماع، فقال: "وارد حق يزعج القلوب على الحق، فمن أصغى إليه بحق، تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزندق.".[3] لهذا يؤكد العارفون، أن السماع يصح لمن عالج نفسه بأنواع الرياضيات، وفطم نفسه عن المحظورات، ونزه سرائر قلبه عن الآفات، وتحققت له المعرفة بالأسماء والصفات. عن ذلك يصح له أخذ السماع عن المشاهدات. فالمستمع من يستمع بقلب حي، ونفس ميتة. فالصوت يحرك من القلب ما فيه.[4] ومن ثمة، فإن السماع بحسب (الطوسي)، هو "الإصغاء والاستماع بحضور القلب، وإدراك الفهم، وإزالة الوهم.".[5] والسماع على ثلاثة ثلاثة

[1]- لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 272، 273.

[2]- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 510.

[3]- الطوسي: اللمع: ص 279.

[4]- ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 309.

[5]- الطوسي: اللمع: ص 281.

أوجه: قد يتم بالطبع أو الحال أو بالحق. "فالذي يسمع بالطبع يشترك فيه الخاص والعام. فإن جبلة البشرية استلذاذ الصوت الطيب، والذي يسمع بالحال فهو يتأمل ما يرد عليه من ذكر عتاب أو خطاب، أو وصل أو هجران، أو قرب أو بعد، أو تأسف على غائب، أو تعطش إلى آت، أو وفاء بعهد أو تصديق لوعد، أو نقض لعهد أو ذكر قلق واشتياق، أو خوف فراق، أو فرح وصال وماجرى مجراه. وأما من يسمع بالحق فيسمع بالله والله، ولا يتصف بهذه الأحوال التي هي ممن وجه بالحظوظ البشرية. فإنها مبقاة مع العلل، فيستمعون من حيث صفا التوحيد بحق لا بحظ.".[1] وأهل السماع في السماع ثلاثة ضروب: "فضرب منهم أبناء الحقائق، وهم الذين يرجعون في سماعهم إلى مخاطبة الحق لهم فيما يسمعون، وضرب منهم يرجعون فيما يسمعون إلى مخاطبات أحوالهم وأوقاتهم ومقاماتهم، وهم مرتبطون بالعلم ومطالبون بالصدق فيما يشيرون إليه من ذلك. والضرب الثالث هم الفقراء المجردون الذين قطعوا العلائق ولم تتلوث قلوبهم بمحبة الدنيا والاشتغال بالجمع والمنع، فهم يسمعون بطيبة قلوبهم، ويليق بهم السماع، وهم أقرب الناس إلى السلامة، وأسلمهم من الفتنة.".[2] لهذا كان الناس في السماع بحسب (أبي علي الدقاق) ثلاثة: "متسمِّع ومستمِعُ وسامع. فالمتسمّع يسمع بوقت، والمستمع يسمع بحال، والسامع يسمع بحق.".[3] يقول (ابن القيم الجوزية): "ومن أقوى أسباب السكر الموجبة له سماع الأصوات المطربة من جهتين، من جهة أنها في نفسها توجب لذة قوية ينغمر معها العقل، ومن جهة أنها تحرك النفس إلى نحو محبوبها كائنا ما كان، فيحصل بتلك الحركة الشوق والطلب- مع التخيل للمحبوب وإدناء صورته إلى القلب واستيلائها على الفكر-لذة عظيمة تقهر العقل، فتجتمع لذة الألحان، ولذة الأشجان، ولهذا يقرن المعنيون بهذه اللذات سماع الألحان بالشراب كثيرا، ليكمل لهم السكر بالشراب والعشق والصوت المطرب. فيجدون من لذة الوصال وسكره في هذه الحال ما لا يجدونه بدونها. فالخمر شراب النفوس، والألحان شراب الأرواح، ولاسيما، إذا اقترن بها من الأقوال ما فيه ذكر المحبوب ووصف حال

[1]- اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 309.

[2]- الطوسي: اللمع: ص 287.

[3]- القشيري: الرسالة القشيرية: ص 525.

المحب على مقتضى الحال التي هو فيها، فيجتمع جمال الأصوات الطيبة وإدراك المعاني المناسبة، وذلك أقوى بكثير من اللذة الحاصلة بكل واحد منها على انفراد، فتستولي اللذة على النفس والروح والبدن أتم استيلاء فيحدث غاية السكر."[1] بهذا المعنى، فإن التواجد عند السماع، يشهد المعاني الخفية التي تغرب عن الناس، إذ يوقع صاحبه في حالات البسط والقبض. إذ يحدث الفرح عند المشاهدة، ويحدث القبض حينما يقع الحجاب.

لذلك تكون حالة الصوفية عند السماع كما يصفهم (رويم): "يشهدون المعاني التي تغرب عن غيرهم فتشيروا إليهم إليَّ يتنعمون بذلك من الفرح، ثم يقع الحجاب فيعود ذلك الفرح بكاء فمنهم من يحرق ثيابه، ومنهم من يصيح، ومنهم من يبكي، كل إنسان على قدره."[2] من هنا فالصوفيون لا يسمعون كما يسمع العامة من الناس، وإنما يسيرون على قاعدة بالغة الدقة والخفاء. فهم يرون أن كل ما في الكون ينطق بلحن صامت خاص لا تسمعه إلا الروح البالغة النشاط على سلم التطور الروحي، وتتقابل الأنغام كلها في لحن الكون الأعظم الذي يفوق كل ما يتصوره البشر. والصوفي منشغل بالسير على هذا السلم الروحي حتى يبلغ مدى ما يبلغه أرقى الأرواح وأسماها. متعقبا اللذة/النشوة العظمى، لذة الاستماع إلى لحن الكون الأعظم حيث تفقد الآلام سطوتها، إذ يردونها إلى نظائرها من أنغام الروح السحيقة، فتصبح الآلام عندئذ، لا ألم. وتنزاح الحجب حيثما يحمل ذلك الصمت في لحن الكون إلى الروح، العلم الذي يلقي الضوء على حقيقة الحياة. هكذا يعود العارف من السماع بروح رائدة، وفتح جديد، حيث يرى العالم كله، امتدادا لنفسه.[3] السامع بهذا المعنى، يقف على هذه الأغراض البعيدة المرامي، السحيقة المعامي، لأنها إشـــارات

[1]– ابن القيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ص 145.

[2]– القشيري: الرسالة القشيرية، ص 515.

[3]– ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 184، (الهامش 6).

إلهية. ومن ثمة، فإن القائل إذا لم يقل عن الحقيقة الأولى، لم يسمع السامع على الطريقة المثلى. وأن القائل إذا لم يكن واجدا لما يقوله، لم يكن السامع واجدا بما يسمعه. إنما هو قلب يناجي قلبا، وروح تناجي روحا، وعقل يطارح عقلا، ورب ينادي عبدا. وعبد ينادي عبدا. المنادي من حيث ينادي بالصدق يجيب، والمنادى من حيث يجيب بالحق مناد.[1] فيا أيها المولع بالبحث عن العجائب، هل وقفت على عجيبة العجائب؟ ويا أيها العاشق للغرائب، هل وصلت إلى غريبة الغرائب؟.[2] لذلك لا يقع الوجد على كيفية عبارة فيتفرق في الأعضاء، فما وقع في اليد كان منه التصفيق، وما وقع في الرجل كان منه الرقص، وما وقع في القلب كان منه البكاء، وما وقع في الروح كان منه الزعاق، وما وقع في سويداء السر كان منه الغثيان.[3] من هنا، كان السماع محرك الحب على الإطلاق. فما دام في هذه المرتبة، عدّ سببا، فإذا حصل الحب، اختلفت فيه أحوال العشاق بحسب ضعفهم وتمكينهم. فمنهم من يكون في حقه معدلا، ومنهم من يكون في حقه مغريا أو مهلكا، فإذا حصل الرسوخ والتمكين، لم يكن به إحساس.[4] لذلك كان السماع، لطف غذاء الأرواح لأهل المعرفة، لأنه وصف يدق عن سائر الأعمال، ويدرك برقه الطبع لرقته، ويدرك بصفاء السر لصفائه ولطفه عند أهله.[5] وهذا الصفاء، فيه موافقة للطبع، وحظاّ للنفس، وتنعما للروح، تتشاكله بتلك اللطيفة التي جعلت في الأصوات الحسنة، والنغمات الطيبة، وكذلك الأشعار فيها معان دقيقة، ودقة وفصاحة ولطافة وإشارات. فإذا علقت هذه الأصوات والنغمات على هذه القصائد والأبيات، يشاكل بعضها بعضا بموافقتها ومجانستها، ويكون أقرب إلى الخطوط، وأخف محملا على السرائر والقلوب، وأقل خطرا لتشاكل المخلوق بالمخلوق.[6] لهذا كان السماع من أكبر مصائد النفوس، والدواعي إلى

1- ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص 311.
2- ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية: ص 240.
3- ينظر: اليافعي: نشر المحاسن الغالية: ص 309.
4- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 186.
5- ينظر: الطوسي: اللمع: ص 279.
6- ينظر: الطوسي: م.ن: ص 296.295.

رقتها وحنينها. فالنفس إذا رقت عشقت.[1] وإذا اقترن بالألحان المناسبة لقوة النطق الحبيبة للنفس، من الأقوال الشعرية المتضمنة لذكر الهوى وأحوال المحبين، برز الكامن، وذاعت الأسرار[2]. ومن ثمة، فإن أهمية السماع، تكمن في مقدرته في تلطيف السر، و الاستجذاب لقوى النفس، وتهيئتها لعفيف العشيق.[3] لذلك اتفق كثير من الأمم على اتخاذ آلة الموسيقى في معتقداتهم، لتلطيف الأسرار، وتهذيب النفوس. وجعلت الحكماء صناعة الألحان في ترتيب العلوم الرياضية، متصلة بالعلم الإلهي.[4] بهذا المعنى، يعتبر الشاعر (شيلي- Shelley)، أن جميع الشعراء أتقياء أصلا، على اعتبار أن الدين هو الشعور بأن الحياة لها معنى يذهب إلى ما وراء حدودها.[5] لذلك يؤكد الشاعر (نوفاليس)، أن الشعر، هو الطريقة التي يسلكها الفكر الإنساني في مشيته. من هنا، كان الشاعر، إنما هو حقا، رسول الهي.[6] ويقول (ابن رشد)، من أراد معرفة الله، عليه الوقوف على حقيقة الاختراع / الإبداع، فيما هو واقع من اختراع جواهر الأشياء.[7] وعليه يكون (علم الله)، ضربا آخر من العلم. فقد يكون من كلام الله ما يليق إلى العلماء الذين هم ورثة الأنبياء بواسطة لفظ يخلقه الله في سمع المختص، ليصير بعد ذلك فعلا ينكشف له ذلك المعنى. في هذا تكون حرية الإنسان، مرتبطة بضرورة العلم. وتتساوى مرتبة الحكيم، بمرتبة النبي.

7- ينظر: لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف: ص 184.

[2]- ينظر: لسان الدين بن الخطيب، م.ن، ص 185.

[3] - ينظر: لسان الدين: روضة التعريف، ص187.

[4]- ينظر: لسان الدين : : م- ن، ص186.

[5] - ينظر: كولون ولسون: الشعر والصوفية : ص158.

[6] - تودوروف: مفهوم الأدب: ص128.

[7] - ينظر: ابن رشد: رسالة ما بعد الطبيعة: ص20.

الفصل السادس

مجالات إنتاج المعنى الشعري

I-محددات أولية :

يتحرك في مباحث الدراسات النصية، عدد من المفاهيم والصياغات المتحركة، تخضع بدورها إلى تعديلات مستمرة ومتعاقبة. وإنه لمن الفائدة والإغرائية، تتبع هجرة المصطلح وانتشاره عبر أنساق معرفية ــ ثقافية مختلفة. تستدعي مثل هذه الملاحقة، الإلمام بالحاجة إلى التحليل الإبستيمولوجي، والتحقق السوسيولوجي. وهي عملية كما نرى ــ تحتاج إلى خبرة متمرسة، وإلى حذر شديد. لأن تتبع تاريخ المفاهيم، هو في الحقيقة،بحث في تصور مسار الممارسة. ذلك أن مفهوم (النص Texte)، لا يعمل فقط كأداة صيغية مدمجة في جداول معرفية، وإنما هو، أداة مفهومية. بقدر ما هي علامة Signe، هي كذلك (رواق ابستيمولوجيCouloir Epistémologique)يشير إلى موقف، وإلى(حقل Champ) مرجعي، وإلى اختيار رهانات. ومن ثمة، فإنه إذا كان مصطلح(النص)كأداة صيغية يخضع باستمرار إلى التبدل والتأويل، بوصفه رواقا، فإن مرجعيته بالضرورة، مزدوجة بحكم تنوع مجال استعمال الفاعلين Les actant له، في أفق الاستعمال الملتبس حينا والمخصّب حينا آخر[1]. ومن ثمة، فإنه مهما جدا، تعداد المؤولات السياقية التي تؤطر مصطلح (النص)، من أجل تحديد تركيبته جداوله. فالمنظرة (جوليا كريستيفا J .Kristiva) مثلا، تدرجه في إشكالية (الانتاجية Productivité) التي تتبلور كعمل النص، ولا تعرف، إلا بإدماج كلمة أخرى هي، (إيديولوجيم Idiologeme). وهي لديها عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه، أو الذي يحيل إليه.[2] وكذلك تؤكد على أن الموضوع، وبسبب الكتابة، ينفجر ليصبح وسيطا بين المعرفة والممارسة. ومن ثمة، فإن مفهوم (النص) بهذا المعنى، لا يرتبط بالمراجع أو المقاطع المجازية الرمزية، حيث النص والمجتمع والتاريخ، ولكن من خلال طرح (أدبية النص littérarité du texte) بالصيغ الماركسية ككتابة العلامات الاجتماعية الكية، ومن خلال أطروحات (التحليل السيميائي)، والاشتقاق المادي، كما وضعت حدودهما في كتابها (Semiotike). وعلى هذا، فهي تؤسس لمشروعها النظري الذي ينطلق من فرضية الحركية العامة للتكوينات والاستراتيجيات المتصلة بكل خطاب. ومن ثمة، تصور نظرية

[1]– ينظر: مارك أنجيلو (مشترك)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2. 1989. ص 101.

[2]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص21–22.

للأدب متداخلة مع خارجيته.[1] يتجه (مجال النص Espace du texte) هنا، إلى الاقتران بمفهوم (الحقل Champs) بالمعنى الذي يتحدث عنه السوسيولوجي الفرنسي (بيار بورديو Pierre Bourdieu)[2]، أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم(البنية Structure).حيث تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة، وقائع الانقطاع والهامش والتناقض والتمايز. ومن ثمة، لم يعد (الحقل)الثقافي للخطاب الاجتماعي، انسجاما نسبيا لنظام وظيفي متحول، ولكن كموقع متداخل لكلمات متناثرة حيث تنبثق الدلالة من تجاوز صراعي[3]. ميزة هذه الأطروحة،أنها تقدم أدوات منهجية لا غنى عنهافي تحليل الأفكار وفهمها.وميزتها الأولى، أنها تعيد الفكر إلى موقعه في التاريخ الاجتماعي. ذلك أن أي مقولة فكرية كما يوضح الفيلسوف(لوي ألتويسر Althusser)،لها تاريخ، ولها دورها، ولها وظيفتها،ولها كذلك دلالاتها، فلا يمكن فهمها خارج هذا الإطار[4].في هذا السياق، تنشأ الكتابة كمعبر يحيل إلى إنشاء صورة عن الذات. وقد تأسست هذه الكتابة بالعنف الرمزي، وأنتجت رأسمالا رمزيا تتمتع به السلطة ويحوزه المثقفون الذين يقومون بوظيفة تداول المعرفة[5]. يضع (بورديو) الإنتاج الرمزي بصفة عامة، في مؤسسات مجتمع السوق. ومن ثمة، فهو يفكر على المستوى السوسيولوجي في الوظائف التي تضطلع بها الثقافة في المؤسسات. ذلك أن "الحالات الجذرية لوضع الأمورموضع النقاش التي تعلنها الفلسفة، نجد حلها،في الواقع، في المصالح المرتبطة بالانتماء إلى حقل الإنتاج الفلسفي".[6] لذلك يبدو صعبا، إن لم يكن مستحيلا، عرض

---

[1]– ينظر: مارك أنجيلو(مشترك)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 102.

[2]– ينظر: بيار بورديو، عالم اجتماع تكرس أطروحاته حول تجديد آليات البحث في ميدان علم الاجتماع، وذلك بإنشاء منهج للتحليل في هذا الحقل، وهو ما حدا به إلى أن يفكر تفكيرا شديد الكثافة، وينتقل إلى ميدان الفلسفة، ولذلك فهو يسعى إلى بلورة أدوات البحث بين علم الاجتماع والفلسفة، والفلسفة التاريخية. وأصبح بذلك المفهوم ، علائقيا لا يستقيم بدون تعداد علائقيته. تتأسس مقولات (بورديو) النظرية على فهم التاريخ الاجتماعي وتحليله. وهو من هذه الزاوية، ينظر إلى الأدب والفن والثقافة والمثقفين، ويبلور معرفتهم، فالمثقفون عنده، ليسوا شريحة من الناس من أعلى وأرقى، باعتبارهم يتمتعون بالعلم والمعرفة أو باعتبارهم يعون ما يجهله الآخرون، وإنما هم فاعلون في الثقافة الاجتماعية التي ينتجها التاريخ الاجتماعي، إذ أن هذه الثقافة هي رأسمال رمزي، مثله مثل أي رأسمال آخر يحظى به الأقوياء ويفرضونه عبر التاريخ في البنى العقلية، باعتراها معرفة إنسانية

[3]– ينظر: مارك أنجيلو، المرجع السابق، ص 112.

[4]– ينظر: لوي ألتوسير، قراءة رأس المال، ج2، ترجمة تيسير شيخ الأرض، وزارة الثقافة، دمشق، 1974، ص 11.

[5]– ينظر: بيار بورديو، أسباب علمية، إعادة النظر بالفلسفة، ترجمة أنور مغيث، دار الأزمنة الحديثة، بيروت، ط1، 1998، ص 10.

[6]– بيار زيما، التفكيكية، دراسات نقدية، ص 160.

أطر دالة وبنى مؤسسية، في حين يجري التخلي عن تجارب العلوم الاجتماعية وطرائقها الوحيدة القادرة على إقامة علاقات بين الخطابات، وسياقاتها المؤسسية: السوسيوسياسية. لذلك، فإننا نعول/ نعتمد هنا، في عملنا، بشكل واضح على مقولات/ أطروحات تستمد مسوغاتها النظرية والمنهجية من أطروحة (بورديو) المركزية، حول مفهوم(الحقل). إن الغاية هنا، إذن، ليست البحث في معرفة ماذا نعني بالنص؟ وكيف ينبني؟ ومن أين يجيء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكن الغاية، هي معرفة/تحديد، لأي شيء يصلح؟ ماذا نصنع بالنص؟ ماذا ينتج؟ وكيف يشتغل؟ وفي كل هذه الأسئلة، تواجه (النص)، إشكالية التعددية وعدم التجانس. أعتقد أن هذه الإشكالية، بصرف النظر عن كل مظاهر التعدد، هي أهم مسألة يمكن أن تعنينا في دراسة (النص).

لا نريد هنا، أن نردد سؤال الفيلسوف (سارتر Sartre) القديم: ما الجدوى من الأدب في عالم يجوع؟ فلعل طرح هذا السؤال بهذه الصيغة، لم يعد مستساغا. كما لا نريد أن نؤكد ما أسس له(الشكلانيون الروس les formalistes russes) في خلق(علم الأدب Science de la litterature) مستقل، انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى[1]. أعتقد أن هذا، كذلك أصبح في عرف العادة. كما أننا لا نريد أن نؤكد بطلان ما ذهبت إليه النزعة (الإثنوغرافية L'Ethnographie) كما يؤسس لذلك منظرها (فيسيولوفسكي Vesselovski) باعتبار النشاط الأدبي، رأسمالا مجمدا. وهي نزعة كما أصبح واضحا، تجهل الصفات النوعية (للنسق الأدبي Système littéraire)، .وحلت وجهة النظر (التكوينية Génétique) محلّ وجهة النظر (التطورية Evolutif)، حيث حلّت المخططات والتصنيفات وطبقت بحرص كبير من طرف عقول (سكولائية Scolastique) تتلذذ أمام كل معتقد Dogme[2]. لقد بات واضحا، أن الرؤية النافذة للنص، لن تتأتى إلا من خلال تشارك الوظيفتين (الإيحالية Référentiel) و(الإنشائية poétique) للنص الأدبي. حيث يتغذى النص من هذا التفاعل، ومن هذا الصراع. ذلك أن النص الأدبي، لا يوجد منفصلا عن إحساس العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير (الأنساق البانية Systèmes constructif)، ولكن إذا

[1]– ينظر: بوريس إينخباوم (مشترك)، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص31

[2]– ينظر: بوريس إينخباوم (مشترك)،م ، ن، ص 48.

تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل، فإن النص يمحي، ويغدو (آلية Automatisme). عملنا/ اشتغالنا إذن، ينطلق من حالة (نصية textualité) قائمة ومتميزة. أي من بنية نصية قائمة بهويتها وخصائصها/ تشتغل وتنتج ثلاث مجالات معرفية أساسية هي:

أ- النص، وإنتاج (مجال) المعرفة بالسياسة.

ب- النص، وإنتاج (مجال) المعرفة بـــ (السيماء Habitus) الاجتماعية.

ج- النص، وإنتاج (مجال) المعرفة (العلمية) بموضوعه.

لعلنا نجد هنا، في أطروحة (أمبرتو إيكو Umberto Eco)، ما يعبر عن هذه الحيثيات النصية. إذ يعالج جانب (النشاط التعارضي Activité coopérative) انطلاقا من (علم تداول Pragmatisme) النص الذي يعمل على حثّ القارئ على أن يستمد من النص مالا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقا، وما يعد به، ويتضمنه أو يضمره. وذلك من أجل أن يملأ الأمداد الفارغة، ويربط ما بين هذا النص وبقية(التناص Intertextualité) حيث يولد، وحيث يؤول إلى الذوبان.[1] ذلك أن الميسوم/السميوزيس Semiosis) كما يشير (بيرس-Pierce)، هو نص في حالة الإمكان. والنص هو توسيع (للسيميوزيس). هو"سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة."[2] انطلاقا من هذا المفهوم، يتم التعامل مع التجربة التأويلية باعتبار لا نهائيتها في المطلق الكوني، وباعتبار محدوديتها ضمن السياق الخطابي الخاص[3]. ومن ثمة، فإنه إذا كانت أهمية البحث عن الكيفية التي يصنع بها النص، وكيف ينبغي أن تكون قراءته عملية إبانة عن مسار تكوين بنيته، فإن ما يوازي ذلك أهمية، أن يدرس الناقد، كيف يقرأ النص بعد أن يصنع؟ وكيف أن كل وصف لبنية النص، ينبغي أن يكون وصف حركات القراءة التي تقتضيها في آن معا؟ [4] لذلك يقترح (إيكو)، مقاربة النص، انطلاقا من مبادأته من على سطح فعل القراءة. هكذا تتوحد أعماق جذور النص التكوينية Générative مع سطح فعل القراءة، ليشكلا في النهاية، مسارا/ مظهرا يلم بالنص وبنشاط الإنتاج والتأويل النصيين نفسهما.

---

[1]- ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص 7

[2]- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 138 (الهامش 1)

[3]- ينظر : أمبرتو إيكو، م،ن، ص 138.

[4]- ينظر: إيكو، القارئ في الحكاية، ص 10.

II – مفهوم (المجال-Espace):

يقوم أساس مفهوم (المجال) حسب مقولات (بورديو) على فكرة (الاختلاف Différence) أو (التباين Différer). وهي خاصية تقوم على أساس مبدإ التعامل العلائقي Relationnellement. إذ يؤكد أن الواقع الذي يشير إليه، يكمن في التخارج المتبادل للعناصر التي تكونه. ومن ثمة فإن العناصر الظاهرة، توجد وتبقى في داخل الاختلاف وبواسطته. أي باعتبارها تحتل أوضاعا نسبية داخل مجال العلاقات الذي رغم أنه غير مرئي،يكون هو الواقع الأكثر واقعيةL'ensrealissimum[1].ومن ثمة، فإن مفاهيم (المجال)، لا يتم فهمهما في ذاتها،بل يجري استخدامها،واختبارها داخل نشاط نظري وتجريبي عبرعملية تركيب خطابي تسمح بتجاور لغة التحليل المجردة[2]. ويتعلق مبدأ (التمييز La distinction) هنا، بالقول إن الوجود في (المجال) معناه، تباين واختلاف. إذ حسب (بينيفستBenveniste) في حديثه عن اللغة: المميز والدال، هما الشيء نفسه. وأن الفرق والخاصية لا يصبحان مدركين إلا من خلال قوة الإدراك الموجودة في (المجال) المحدد.[3] لذلك فإن عملية بناء (المجال) الذي ينظم الممارسات وتصورات الفاعلين، ينتج إمكانية بناء طبقات نظرية متجانسة وفق مبدإ (التصنيف) الذي لا يكتفي بالوصف، ولكنه يتمسك بخصائص محددة تسمح بالتنبؤ بخصائص أخرى تقوم بتمييز الفاعلين المتشابهين والمختلفين. ومن ثمة، يمكن وصف (المجال) الكلي كحقل، أي كمجال مفروض على الفاعلين، وكمجال يتصادم بداخله الفاعلون بوسائل وغايات مختلفة حسب وضعهم في بنية مجال القوي[4]. هذه العلائق المعقدة بين (البنى الموضوعية–les structures objectives) و(الأبنية الذاتية– les constructions subjectives)،تجد مسوغات تحليلها ضمن عبارة(باسكالPascal):"العالم يحتويني ويغمرني كنقطة، ولكني أستوعبه".[5] (المجال)هنا، هو وجهة نظر Point de vue. أي مبدأ رؤية تتم انطلاقا من نقطة محددة في (المجال) من

[1]– ينظر: بورديو، أسباب علمية، ص 63.

[2]– ينظر: بورديو، م، ن، ص 22.

[3]– ينظر: بورديو، م، ن، ص 32.

[4]– ينظر: بورديو، م، ن، ص 65.

[5]– ينظر: بورديو، م، ن، ص 37.

منظور محدد في شكله ومضمونه بوضع موضوعي[1] . بهذا المعنى، فإن العمل الرمزي للتكوين اللازم لإنشاء مجموعة موحدة، يمكن أن يتحقق/ يتشكل بقدر ما يكون الفاعلون الذي يمارس العمل الرمزي عليهم فعله، مضطرين بسبب تجاورهم في (المجال) الاجتماعي، لأن يعترفوا ببعضهم، وأن يقروا بالمشروع نفسه[2].

III- **النص الشعري، وإنتاج (مجال) المعرفة بالسياسي**:

الشعر، وربما الحديث عنه، مشبع بالوجدان السياسي. فسلطة الدولة، ومشاكل الحرب والسلام، وقضايا متطلبات الإنسان،ومسائل تحرره،كلها قضايا ملحمة.بحيث لا يتوهم أحد نفسه بعيدا عن مؤثرات السياسة،إلا البسطاء تماما.فكل إنسان مهما شعر بالاستقلال، يظل واحدا بين كثيرين، خاضعا للتوترات العالمية. ومن ثمة، فإنه لا يخطر ببالنا في الأحوال العادية،بأن حياتنا الخاصة، سياسية بأية حال من الأحوال. لهذا فإن حياة الإنسان الخاصة ليست في الحقيقة ملكا له، بل هي خاضعة لعمليات لا سيطرة لنا عليها، إلا ربما بالعمل السياسي أحيانا. ذلك أن الإمكانات الكامنة، في التعبير الإنساني بحسب (روزنتال Rosental)،تؤلف نوعا من الضغط يعتبر من أهم عناصر الخلق الشعري[3].ومن ثمة، فإن ميزة الشعر (السياسي) الرئيسية، هي في كونه متأصلا في الإدراك الشخصي، وليست السياسة هي بالضرورة صفته الأساسية. ليس الشعر (السياسي) رمزا ولا شعارا أو أيديولوجيات،بل هو رمز للسياسة في الشعور الداخلي.ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية، هي بمعنى ما،الرغبة في أن يشاركنا الآخرون مشاعرنا.ذلك أن ما يعطي للشعرأهمية حقيقية، هو أنه تعبيرعن الرغبةالتي يحجم معظم الناس عن إعلانها بطريقة مباشرة صريحة. وقد تحولت حاجة المتكلم الخاصة إلى أمر عام، يمكن عرضه اجتماعيا عبر اللغة. وكما تقول الشاعرة(أدريان ريتش–A.Ritch)،في اللحظة التي يدخل فيها شعورالى الجسم،هي لحظة سياسية. هذه اللمسة، هي ملامسة سياسية[4] ولا غرو من أن الشاعر (البيروفي): (سيزار

[1]– ينظر: بورديو، أسباب، علمية، ص 37.

[2]– ينظر: بورديو، م.ن ، ص66

[3]– ينظر: م.ل.روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص 146

[4]– ينظر: م.ل.روزنتال، م.ن ، ص 175

فاليجو – Cesar Vallejo)، يستخدم كلمة (سياسي) ليصف بها حالة الانفعال الفياضة، وذلك حين يقول:

"لقد اجتاحني لبضعة أيام شعور، فياض، سياسي،

بالهيام وبالرغبة في تقبيل الرقة على وجهيها"[1]

يبرز هذا المقطع، معالم تلك الموجة الأساسية العارمة من الحب المعطاء اللاّمعقول التي يتميز بها المزاج الفياض المشترك بين جميع البشر. إن الشاعر(فاليجو)، ينتزع العنصر الجوهري النووي، والحماس المتوقد لتفهم الكائنات الأخرى.ينتزعه من سياقه الإيديولوجي، ويبرز طبيعته المستقلة وقوته،إنه الحب، طاقة طليقة. فإذا تملكتنا الرغبة في تفهم الكائنات الأخرى، فإننا لا شك نستشعر بالتعاطف معهم. والشعر يدعونا للمشاركة في التجارب دون أن نتصارع حولها. إنه يثير كما يقول (فاليجو)،الشوق، للشوق الآخر[2]. أي نحو الإحساس بتولد الشعور ذاته عند الآخرين، تحت ضغط عاطفي عنيف لأنه لا ينحصر ضمن جلد إنسان واحد فقط، إنه يدفعنا نحو المستحيل. أي إلى مشاركة فعلية فيما يجري في قلوب الآخرين بحيث يمكننا أن نمشي مع الطاقات العاطفية التي تحرك الناس جميعا.ذلك أن من أهم الدوافع إلى الكتابة،هو ذلك الذي يدفع إلى البوح،وإلى المشاركة بالأمورالمعروفة لدى الجميع، ولكن لا يتحدث عنها أحد في العادة، لا يذكرونها بالاسم، ولكنهم يحتفلون بها ويطلقونها في سياق نصوص/أعمال أدبية متكاملة النمو،هي عالم بحد ذاته،ونافذة تطل على الذهن الحقي لكل فرد. وأن هذا الدافع يشكل أساس التواصل كله، والبلاغة كلها. بهذا المعنى، أن حاجة الشعر الغامرة، هي خلق القدرة على إسقاط الوعي في الأشياء عند القارئ، ثم تحفيزه للتعرف على مكتشفاتها العاطفية الأكثر عمقا في الذات[3]. هذا ما يسميه (جي هيليس ميلر J.Hillis Miller) بـــ (أخلاقيات القراءة Ethicty of reading)، ويقصد بالتحديد، ذلك المظهر من فعل القراءة الذي نجد فيه استجابة للنص الذي جعل ضروريا، بما يعني أنه استجابة إلى طلب لا يقاوم، وحر.[4] من هنا كانت (أخلاقية القراءة)، هي تلك

[1]– ينظر: م.ل.روزنتال، الشعر والحياة العامة، ص 177.

[2]– ينظر: روزنتال، م.ن، ص 179.

[3]– ينظر: روزنتال، م، ن، ص 208.

[4]– ينظر: جي هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة ، ص 65.

الاستقصاءات ذات الارتباطات السياسية والتاريخية والاجتماعية للشعر،عما هو شائع جدا. أو بالأحرى، ما هو شامل. إنه ما له الفرصة لأن يبدو ماديا. وبالتحديد، الموقف الحقيقي للقارئ. [1] النقد والحقيقة، بهذا المعنى، لا ينفصلان. إذ لا جدوى إطلاقا من النقد إذا بقيت الحقيقة غيرقابلة للعثور عليها،إذا لم تكن هناك غير أقنعة بلا غية.[2]فما من حقيقة نفسية أو اجتماعية يمكن استخلاصها من النص الشعري الذي لا تخفي فيه الأقنعةغيرأقنعة أخرى.[3] ومن ثمة فإن اللحظة الأخلاقية في العمل القرائي، هي استجابة إلى أي شيء ما، مسؤول. ذلك أن في أية لحظة أخلاقية ثمة شيء آمر، شيء من يجب عليّ ، أو يجب أن أفعل كذا، ولا أستطيع أن أفعل غيره،وفي هذه الحال، تكون الاستجابة نابعة من الضرورة.ومن ثمة، تقود اللحظة الأخلاقية في القراءةإلى الفعل.إنها تدخل في الميادين المؤسساتية والاجتماعية والسياسية.بهذا المعنى،فإن السياسي والأخلاقي يتداخلان بحميمية بشكل يجعل من الصعب أن يركز القارئ انتباهه على النص منفصلا عن الحياة والواقع. هكذا تبدو الحاجة إلى محاولة تفسير الأعمال الشعرية من خلال سياقاتها المحددة لها، أمر ضرورة. القراءة هنا، يجب أن تكون تأويلية للمعنى،أي تحقيق معنى النص الشعري بشيءغيرنصي/شعري. إنه البعد الإيديولوجي فيما عبر عنه (باختينBakhtine) في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة). يقول: "إن اللغات، فلسفات ليست تجريدية، بل فلسفات اجتماعية حسية تُخترق بنظام قيم لا ينفصل عن الممارسة الحية والنضال الطبقي..." [4] إن محاول تفسير الأعمال الشعرية من خلال سياقاتها،تبدو غامضة وتأملية وملتبسة.لذلك يجب ملاحظة التدفقات اللغوية المضمنة في فعل القراءة. يجب أن يكون الشعر، بطريقة ما، سببا وليس مجرد أثر. ذلك أن إشكالية تناقضات الداخل والخارج، المفتوحة إلى تنوع في التقاطعات والإزاحات، داخل يصبح خارجا، وخارج يصبح داخلا.فهم هذه التقاطعات،يتطلب تحليلا لغويا/بلاغيا.وتفسير صور التقاطع، يتأرجح بصعوبة حول مسألة كيفية مرور شيء ما غير لغوي من فوق الحاجز اللغوي؟ وكيف أن غير اللغوي يصبح لغة؟ بمعنى آخر، كيف تعبُر اللغة إلى غير اللغوي.

[1]- ينظر: جي هيليس ميلر، ميلر، أخلاقيات القراءة، ص 14.

[2]- ينظر:بيار زيما، التفكيفية ، دراسات نقدية، ص 136.

[3]- ينظر:بيار زيما، م، ن، ص 137.

[4]- ينظر: هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة، ص 17.

ومن ثمة، فإنه عندما يعرف الشكل الدقيق لعلاقة النص الشعري مع سياقه، يكون عمل التأويل قد بدأ. وتبقى المهمة الصعبة في القراءة، هي تحديد كيفية إنجاز علاقة السياق الملتحم في اللغة الشعرية. وقد ذكر (إنجلز Engles). بأن الأدب/الشعر متحيز. بيد أن هذا التحيز،ينبع بذاته من الموقف والحدث،ولا يجب إبرازه بشكل خاص[1].فعل الكتابة الشعرية بهذا المعنى، فعل مسؤول يحرر الفاعلية السياسية ويتحرر بها. ومن ثمة، فإنه دعوة إلى إقامة علاقة ديموقراطية بين الكتابة الشعرية والسياسية، إلى علاقة تفاعل تكفل تصحيح السياسية والكتابة.وينقل الفعل والنظر من مدار الوهم،إلى مدار الحقيقة، إنه دعوة من أجل كتابة شعرية تعمل على فرض (منظور) سياسي من أجل ممارسة نوعية التعبير. ذلك أن(الكتابة السياسوية L'écriture politicienne)،قد تنسى الفعل السياسي،وهي تلهج به. في حين أن كتابة المنظور السياسي، تلملم نثار السياسة القائم في جميع ثنايا الحياة[2]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تصير قوة (مادية) فاعلة في التاريخ، حين تتجسد في الممارسة السياسية[3]. لقد ربط الفيلسوف(ألتوسير)الفلسفة بالممارسة السياسية.أي أن العلاقة الأساسية تغيرت من علاقة ترابطها بالعلم، إلى علاقة ترابطها بشكل رئيس بالإيديولوجيا. بحيث أصبح كل من السياسة والإيديولوجيا، مستويين محددين في الممارسة الفلسفية. كما أن الإيديولوجيا، لم تعد مجموعة تصورات خاطئة، أي تصورات تخفي الحقيقة، بل أن هذه التصورات، تتجسد في مجموعة من الأجهزة، هي الأجهزة الإيديولوجية[4]. وبكلمة، ليست مسألة الإيديولوجيا المطروحة هنا، مسألة مواقف أو ممارسات تعكسها بكيفية واعية بهذا القدر أو ذاك. ليست أيضا مسألة توظيفها المحتمل أو سوء الاستخدام الذي قد تتعرض له، بل هي مسألة وجودها كممارسة خطابية تمارس نشاطها، بين ممارسات أخرى[5] لقد ظل (التوسير) يؤكد على ضرورة التعامل مع الإيديولوجيا والسياسة بكيفية مستقلة. لذلك فهو

---

[1]– ينظر: أفيسانيكوف، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص 111.

[2]– ينظر:فيصل دراج، حوار في علاقات الثقافة والسياسة، دار الجليل للطباعة والنشر، ط1، دمشق . 1984 ص 244.

[3]– ينظر:مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الإشتراكي في حركة التحرر الوطني، دار الفارابي، بيروت، 1980، ص 36.

[4]– ينظر: ألتوسير، الفلسفة وفلسفة العلماء العفوية، ترجمة رضا الزواوي، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1989، ص 20.

[5]– ينظر:ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ــ ط2، 1987، ص 171.

يمزج بين اهتمامه بالفلسفة وشغفه بالسياسة، وذلك بهدف الوصول إلى ممارسة Praxis سياسة فعالة[1].ينتقد (بول دو مانPaul de man)ما يسميه الإيديولوجيا الجمالية/ Aesthetic idiology) التي تشترط أن تسيطر على الشعر، الذات العارفة التي تسند النص الشعري، معنى وأخلاقا. إنها إيديولوجيا تحول الشعر إلى نصب تذكاري عبر تصويره كرمز للحضارة[2].حيث يتماهى الشعر مع الدلالات التاريخية،أو هونوع من التأويل الشعري الذي يقرأ/ ينظر في الأعمال الشعرية،كما لو كانت (جملا Totalités) ذات مغزى،تعبرعن أفكار سياسيةأو أخلاقية على المستوى المحسوس. إنها الأطروحة (الهيغيلية Hegelienne)القائلة بأن الفن، هو "التجلي المحسوس للفكرة".[3]حيث يمثل هذا الإقفال المفهومي للشعر، مماهاته مع ما يسميه (رولان بارت R.Barthes)المدلول الأخير.يتعلق الأمر بتفسير يختزل النص الشعري إلى نظام مفهوم، إلى بنية مدلولات، تتخطى(سالبية النص la passivité du texte) الذي يقاوم التملك السهل بواسطة الاتصال الايديولوجي والتجاري. ذلك أن (لذة النص Le plaisir du texte) ليست منهجا، ولا هي جملة من القواعد، ولا هي الكتابة في موضوع معين. إن (لذة النص) هي بحسب (بارت)، "القيمة المتنقلة إلى قيمة الدال الفاخر.." [4] إنها ذات تنطوي على مغالطة تاريخية. إنها ذات في حالة انحراف.[5] هي قدرة الشعر (السيميوزية Semiosis) في أن يلعب لعبة الأدلة، الإخراج المسرحي للدليل. إنه معنى المتعة، (الإدلال Sigifiance) المعنى من حيث هو إنتاج حساسية شهوانية[6]. هكذا، يتحول الاستخدام التبسيطي لإضفاء الطابع الجمالي على السياسة، إلى نوع من الاشتغال (القمعي) للأعمال الشعرية.ثمة متعة قمعية تمليها مركزيةالذات القارئة،حيث تنقطع الأعمال بها عن كل شيء لتصلها بالذات. وبحسب (بارت)، "أليست غبطة الكمال، سلطة."[7] ذلك أن النشاط الإيديولوجي، يتمثل في الجملة المنتهية تركيبا. ومن ثمة، فإن كل عبارة منتهية بحسب

[1]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 45.

[2]- بيار زيما، التفكيكية، ص 117

[3]- بيار زيما، م.ن، ص 117.

[4]- ينظر:رولان بارت، لذة النص، ص 111.

[5]- ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 107.

[6]- ينظر:رولان بارت، م.ن، ص 105.

[7]- رولان بارت، م.ن، ص 12.

(كريستيفا)، يتهددها الخطر بأن تكون أيديولوجية[1].من هذه الناحية، تحذرنا الكتابة الشعرية من فخاخ الإيديولوجياالجمالية،المستعدة دائمالتذويب الأعمال الشعرية في الانسجام المسبق لجملة ذات دلالة.[2] إن الخطاب بحسب (جاك دريدا J.Derrida)، يتشبع بالنزعات السياسية واللغوية والنفسية، وأن كل محاولة لإزالة هذه النزعات عن طريق اتخاذ قرار بمصطلح متجانس، إنما تفضي إما إلى فشل مدوٍّ، أو إلى قمع كلياني.[3] ذلك أن السلطة،ذات مركزية لا لا تنتج. إنها تستهلك فقط. ولكي تؤكد حضورها، تلتجئ إلى العنف، وتقديس الوضوح، وتحارب المجاز وتعتقل القارئ. لذا فهي تغلق النصوص، وتمنع التعدد، وترتاب من الغموض، وتكرس التكرار. لهذا كان النقص في الشعر ألذ من الكمال. والقارئ هو الذي ينكتب فيه النص الشعري. وكما يوضح (بارت)، تقع (اللذة plaisir) في الطرف المناقض للسلطة. لذلك كانت ممنوعة. وبما أن النص الشعري،هو بالأساس لذة، فإنه هو الأداة التي بها ولأجلها يقع الصراع. صراع مع السلطة: سلطة اللغة، سلطة المؤلف، سلطة الحقيقة.

وربما استفاد (بارت) هنا، من أطروحة (ميشال فوكو–M.Foucault) الذي كشف الأشكال المصغرة للسلطة. فالسلطة بالنسبة إليه موجودة في كل مكان، من (الليبدو – Le libido) إلى (الأنا الأعلى)، من الجنون إلى الطب، من المدرسة إلى السجن، من اللغة الموضوع، إلى اللغة الواصفة. [4] لذلك يدعو (فوكو) إلى التخلي عن الفكرة التي تقول بعدم تصور المعرفة إلى حين تكون علاقات السلطة معلقة،وأنه لا يمكن أن تتطور المعرفة إلى خارج أوامرها ومتطلباتها ومصالحها. ذلك أن"السلطة والمعرفة تستلزمان مباشرة بعضهما بعضا، وأنه لا توجد علاقة سلطوية دون تكوين ملازم لحقل معرفي، ولا توجد معرفة لا تستلزم ولا تكوّن في الوقت نفسه علاقات سلطوية." [5] إذ ليس ثمة نشاط فاعل للمعرفة هو الذي ينتج معرفة مفيدة، أو معيقة للسلطة،بل السلطة – المعرفة والسياقات والصراعات التي

---

[1]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 90.

[2]– ينظر:بيار زيما، التفكيكية، ص 146.

[3]– ينظر: بيار زيما ، م.ن، ص 182.

[4]– ينظر: أعمال فوكو، (تاريخ الجنون ، ولادة العيادة ، حفريات المعرفة، السجن، الكلمات والأشياء، السلطة والحقيقية، المراقبة و المعاقبة.).

[5]– أوبيرد ريفرس، ميشال فوكو ، مسيرة فلسفية، ص 106.

تعترضها والتي تتكون هي منها، والتي تحدد أشكال المعرفة وميادينها الممكنة. إن الجهود المبذولة لفهم سيرورات الإنسان التاريخية، مرتبطةارتباطا وثيقا بغيات أخرى يغلب عليها الطابع السياسي. وقد أشار(دريدا) إلى أن(التفكيكية – la dissemination) " ليست مسألة خطابية أو نظرية، بل هي مسألة عملية– سياسية. "[1] لا يسعى (فوكو) إلى بناء تحليلية للسلطة قائمة على نظرية معينة، إنما يهتم بما يسميه (تحليلية السلطة) التي يجعلها مقابلة للنظرية. يقول:"إذا حاولنا أن نبتكر نظرية للسياسة، فعلينا دوما أن نصفها كشيء في مكان وزمان محددين. وأن نستنتج من هنا تكونها ونعيد بناءه."[2]السلطة بهذا المعنى،هي الطريقة التي تعمل بها التكنولوجيا السياسية من خلال الجسم الاجتماعي. ذلك أن الإنسان الحديث، هو "حيوان تكون حياته ككائن حي، هي المعنية في سياسته.[3] لذلك يؤكد (جيل دولوز G.delleuze) و(فيليكس جاتاريF.Guattari)،بأنه لا يمكن محاربة الفاشية في الشوارع، بل يجب محاربتها في رؤوسنا أيضا باستعمال فصامنا الثوري ضد (بارانويانا- Paranoina) الفاشية. ذلك أن اللاّشعور قوة سياسية. وأن الفاشية توجد فيه كما توجد في التاريخ[4]. ومن ثمة، فإنه لا سبيل إلى تأكيد الطاقة المتحررة من ديكتاتورية الرموز، إلا بتدمير العملية (الأوديبية L'oudipienne)، وذلك بتأكيد نموذج مناقض لـــ (أوديب)، يدمّرسجن (أوديب)، الغارق في برودة النسق[5]. وهما لا يفرقان بين الشخصي والسياسي، إذ ليس هناك فاصل بين الشخصي والاجتماعي، بين الفرد والجماعة. فكل من السياسي والبسيكولوجي يتخللهما نفس النوع من الطاقة الغريزية الجنسية التي تترتب عنها نتائج سياسية: (الصراع الطبقي) وفردية (الهذيان). أي أن هناك تداخلا متبادلا بين الغريزة الجنسية و السياسية.[6] بهذا المعنى، يتصور (بارت) لسانيات خاصة بالنسق. ذلك أن الكلمات و الألفاظ،

[1]– بيار زيما، التفكيكية، ص 182.

[2]– ينظر: أوبيرد ريفرس، ميشال فوكو، مسيرة فلسفية، ص 165.

[3]– ينظر:أوبيرد ريفرس، م، ن، ص 123

[4]– ينظر: مادان ساروب، دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميس بوغرارة، مجلة (نزوى)، سلطنة عمان. العدد20 ، السنة 1999. ص38.

[5]– ينظر: إيديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 281.

[6]– ينظر: مادان ساروب، المرجع السابق، ص 38

تضع الرغبة Désir في النص في نسيج التعبير و تخرجها، بحيث لا تقوم الرغبة في النص بواسطة الكلمات التي تمثلها ، و لكن بواسطة كلمات جيدة التقطيع ، و جيدة البريق ، و منتصرة . و ذلك لكي تجعل من نفسها محبوبة على طريقة الغوايات الجنسية .[1] هكذا ، عندما تتحول المعرفة الشعرية إلى فلسفة سياسية، فعندئذ يتم إقصاء (المختلف)،بالالتجاء إلى العنف.ومن ثمة، فإن كل ظاهرة توحّد اجتماعي وسياسي، هي ظاهرة عنيفة. فالتوحد يظل يتصدى لكل منحى اختلافي، أونزوع للمغايرة. وفي ذلك يتم تبرير الكليانية/ الشمولية.لذلك يقر فلاسفة (الاختلاف)،بصمود فكرة المختلف برغم التسييجات المختلفة التي تفرض الإقامة داخل اللحظةالمعرفية التي تفرضها السلطة. فغرابة المختلف،تتجلى من خلال منزع الكتابة الإبداعية بحسب (دريدا)،أو منزع (الرغبة) كما يقول (دولوز)، أو منزع (الجنون) كما يقول (فوكو). المختلف بحسب (موريس بلانشوM.Blanchaut)، يظل يقيم عند حدود الهاوية /التخوم، يهدد السائد. ومن ثمة، فهو بمثابة سيلان/نزيف لا ينفذمجراه[2].إذ ليس المطلوب من الفلسفة بحسب (دريدا)،الإقامة في الهامش،وإنماتبديد علامات الخط الفاصل بين النص وهامشه.[3]لذلك يقرأ (فوكو) المختلف، داخل حيز اللغة الذي لا يتسع فضاؤه إلا للمماثل. هذا يعني أن النشاط الفلسفي مثله مثل النشاط الشعري، هو فعل استراتيجي، مخاتل. ومن ثمة، فإن مهمة الإبداع الشعري والفلسفي، هي ترصد (الانزياحاتEcartements) من أجل إعادة قراءة النسيج اللغوي للوقوف عند البؤر التي يقيم فيها المختلف. الفيلسوف مثل الشاعر، هو بهذا المعنى، قارئ ذكي، تتمثل مهمته،في تفكيك ما هو محبوك،وإعادة صياغته في أفق الحرية والتعدد.إنه لا يسعى إلى إيجاد الروابط، وإنما مهمته هي،العمل على توسيع الفروقات،وتأزيمها. وبديهي أن الكتابة الشعرية، لن تستطيع أن تؤسس لفعلها ما لم تكن عملية(صميمية).وهي لن تكون كذلك، ما لم تتناول مشكلات الحياة. وخلال كل ذلك،تستطيع أن تضع فعلها موضع النقد. وفي سيرورة الفعل من أجل الهدف، تعيد الكتابة الشعرية، ترتيب منطلقاتها، وتصبح كتابة

[1]- ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة ، ص 119.

[2]- ينظر: فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 12.

[3]- ينظر:فيليب مانغ، م، ن، ص 12.

(تاريخية)، تأسس فعلها في الحياة، ولا تحوم فوقه. وهي تبقى بدون ذلك، تدور في دائرة ردود الأفعال العشوائية، وفي إطار المسلمات الساذجة التي تبحث باستمرار عن مشجب خارجي تتعلق به.ومن ثمة، فإن غياب ملامح حقيقية ومتسقة لكتابة التغيير،هو الذي يقذف بالخطاب الشعري إلى متاهات التلفيق والترجمة. لذلك، فإن عدم وضوح وظائفية خاصة/مميزة لفعل الكتابة الشعرية،إنما يشيرإلى هشاشة كتابة التغيير،وإلى عجزها في أن تكون مداخلة فاعلة في شروط الحياة. وفي مقولات الشاعر (يوسف الخال) النظرية. هناك عنصرا مهيمنا، إنه ارتباط مفهوم الكتابة الشعرية بالحياة. فالكتابة الشعرية بحسبه،هي ذلك العنصر القديم الذي يتجدد مع الحياة، شأنه في ذلك، شأن الولادة الجديدة. ذلك أننا لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا[1]. ومن ثمة، فإن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي "حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها، فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلىالتعبيرعن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف."[2] هكذا، تأتي لا نهائية الخلق الشعري، بتجدد تمظهره في ممارسات حديثة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى،مرتبطة بالإبداع والإبلاغية خارج إطار الزمن.لذلك يؤكد (أدونيس)،أن "الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته،إذ ليست كل حداثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديا حديث."[3] من هنا، أصبح التفاعل بين الكتابة الشعرية والحياة، مستبدا بالقضايا النظرية والممارسات النصية. يشرح (ميشال فوكو) من مكان(حفريات المعرفة l'archéologie du savoir) توسع خطاطة الاهتمام بالحياة بما يلي:"دخلت قوى الإنسان في علاقة بقوى الخارج الجديدة التي هي التناهي.هذه القوى،هي الحياة، الشغل،واللغة: الأصل الثلاثي للتناهي الذي ستتولد عنه البيولوجيا والاقتصاد السياسي وعلم اللغة"[4].هكذا أصبحت مغامرة المعرفة الإنسانية سيرورة يكمن معناها في طاقاتها الخلاقةالتي تظل فوق الأشكال

[1]- ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 13.

[2]- يوسف الخال، م، ن، ص 17.

[3]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيان من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 340.

[4]- جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1987، ص 140.

الممكنة كلها.[1] يقول (أنطونيو غرامشي A.gransci): يستلزم لتحقيق بعد التغيير، تحويل الفاعلية السياسية إلى (علم).[2]من هذه النقطة بالذات، يتأسس الإسهام التاريخي الحاسم: تبدأ (الثورة) من العلم، ويبدأ (العلم) من (النقد الشامل). لذلك كان تاريخ العلم، نقدا للمعرفة وللإيديولوجيا. وكان تاريخ (الحداثات)، تاريخا مفتوحا لنقد الممارسة النقدية، والممارسة السياسية. بهذا المعنى، يصبح القول بتحويل الفاعلية السياسية إلى (علم)، شرطا ضروريا لإنتاج مقولات قادرة على شرح/تفسير العلاقات التاريخية معرفيا، وقادرة أيضا على قراءة الفعل السياسي في جملة مستويات بنى الحياة الاجتماعية. من هنا، يمكن القول – اعتمادا على أطروحة (غرامشي)– لا معرفة بلا سياسة، ولا سياسة بلا نظرية، ولا كتابة شعرية بلا وظيفة، ولا وظيفة بدون بحث مستمر عن علاقة الكتابة الشعرية بالسياسية[3]. إذن، كيف يمكن أن يكون للشعر في الواقع/الحياة فعل، إذ كان الشعر يأتي الواقع من الخارج؟ وكان الواقع في منطق تطوره التاريخي، مستقلا عن حركة الإبداع الشعري.! إن مستقبل (النظرية) في الشعر، مرتبط باكتمال المعرفة الاجتماعية. هنا تظهر أهمية النشاط النظري، ودوره في مسار التاريخ: فلا حركة(ثورية)، بلا نظرية(ثورية). [4] من هنا، تأتي أهمية وعي ما دعا إليه فلاسفة مثل: (هيجل Hegel) و(ديوي– Dewey) و(كلوينغود –Colling wood) و(لوكاش–Lukas) بالنسبة لضرورة الاهتمام بالحاجة إلى تطوير مقولات/أدوات نظرية لغرض فهم/ إظهار البعد التاريخي للفكر. وإلى أي مدى، هو مشروط بالظروف التاريخية والثقافية المتغيرة. ذلك أن الفكر النقدي، لا يمكنه مجابهة الواقع الشعري المتميز في حركة تطوره التاريخي، في تغيراته، بل يمكن القول أنه يولد / يتطور في خضم هذه المجابهة. بذلك فقط، يكتسي طابعه (العلمي) الذي يحيله إلى نتيجة ضرورية، في أن يكون قادرا على تفسير النص الشعري وتاريخه، تفسيرا (علميا). معنى هذا، أن التحام النظرية بالحركة المتجددة في التاريخ، أساسي لوجودها كنظرية (علمية) مؤسسة. وتبعا لذلك، فإن النظرية/ المقولة، لا تسبق الكتابة– الشعر، بل ترافقه أو تتبعه. يعنى هذا أن يبدأ التنظير من داخل

[1]– ينظر:أدونيس، زمن الشعر، ص74.

[2]– ينظر:فيصل دراج، حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص 237.

[3]– ينظر:فيصل دراج ، حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص 238.

[4]– ينظر: مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الإشتراكي في حركة التحرر الوطني، ص 5.

النص– الشعر، لا من النظرية/المقولة. هذا يعنى كذلك، أن النظرية في شكلها المؤسساتي، نظرية مثالية تخضع الممارسة. للفكر، لا الفكر للممارسة. تنطلق من أولوية النظرية، مع أن نقطة كل انطلاق، هي الممارسة. بهذا المعنى، يتضح أن سبيل الوصول إلى تحقيق نظرية خاصة للممارسة الخطابية الشعرية، ينبغي أن يتم داخل الكتابة الشعرية نفسها. فليست الكتابة هي التي تتمثل النظرية، بل يجب أن تساير النظرية تقدم/تطور عملية الكتابة. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية الحقيقية، تبدأ من الحياة لا من النظرية. ذلك أن الشرط الضروري لولادة كتابة شعرية حقيقية، أي كتابة تبحث وتقدم الأسئلة، هو أن تبدأ الكتابة الشعرية من مكانها الطبيعي: نقد الحياة، وتقديم قراءات مختلفة/ متعددة لها[1]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، لا تعبر عن الواقع، وإنما تحرك جزءا منه، أو توقظ قوى خفية، وتشير إلى ما ليس معروفا. فليست الكتابة الشعرية تعبيرا، إنها تأسيس[2]. هنا تكمن أهميتها. في أنها متعددة كالواقع، كالحياة، وهي لذلك، لا ينبغي أن تقرأ/تقارب من مكان واحد. لهذا، فإن مهمة النقد، هي في أن يتجاوز(أدبيته) ليتحول إلى (نقد ثقافي) شامل.[3] في هذا الأفق، يستطيع النقد أن يؤسس لنفسه شرعيته الخاصة، بأن يطرح/ يقدم نفسه كقراءة تتمثل مقولات/ مناهج التحليل، ومن جهة ثانية، يتحتم عليها أن تكون (أدبيته). وذلكم باستبطان الأشكال الشعرية لتحليلها حتى تتمكن ليس فقط من الحديث عنها بدقة، بل من أن تصبح فنا للكتابة الخصوصية، وفنا (متناصا)، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، لم تعد مجرد متعة هامشية ثانوية، إنها الطريقة اليومية لممارسة فعل الحياة. لذلك يخشى من أن تصبح الكتابة الشعرية عملا فارغا لا تكاد تطرح على نفسها أية مشكلة. ذلك أنه حين لا يعود للشاعر ما يكتبه، يشعر وكأنه أصبح واقفا على باب العالم، أي خارجه[5].إن قوام الكتابة هنا، هو اللعب، لا الواقع. والكلمة، لا الإنسان. وإذ تنعزل الحركة عن الواقع، عن الحياة، تصبح لعبا فارغا يتكرر. وإذ تنعزل الكلمة عن الإنسان، تبطل أن تكون وسيلة إبداع، لتصير وسيلة صنع

[1]– ينظر:إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص19–20.

[2]– ينظر:أدونيس، سياسة الشعر، ص80.

[3]– ينظر:أدونيس، كلام البدايات، ص196.

[4]– ينظر: عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص 6 (المقدمة).

[5]– ينظر:أدونيس، كلام البدايات، ص 177.

وزخرفة. من هنا، يصبح العالم فيها، لعبة. حيث تمتزج الحرية فيها، بالتوهمات.[1] الشعر الكبير، يفتح أبواب العالم، ويضيء آفاق السير الإنساني الطويل. وحينما تصبح الكتابة الشعرية ممارسة بدون قضية، تصبح قتلا، أوفكا للسحر، بدلا من أن تكون، أو أن تبقى بشكل آخر، عقدا للسحر[2]. وحين تصبح اللغة الشعرية سحرا ينفذ إلى كل شيء، تصبح لا تكتفي بأن تكون تعبيرا بسيطا عن فكرة، بل تعمل على خلق الموضوع حيث تطلقه خارج نفسه[3]. إنها بهذا، تتيح إمكانية خلق، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، أشكالا في الزمان.[4] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، توحي بالحضور الشامل اللانهائي، المنفتح على اللانهائية. هكذا يصير الشعر سحرا يحني العالم، يهزّ التاريخ، يصير لهبا وتحولا، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء والحياة، وتحولها على هواها[5]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، حياة ثانية، لا تستحق الحياة الأولى أن تعاش إلا في ضوئها، أي ضوء الحب والصداقة والحرية. ومن ثمة، فإن الحياة كمثل الكتابة، ابتكار دائم. وأن جمال الحياة والكتابة، هو قدرة كل منهما على ابتكار الآخر.[6] يقول الأديب الألماني (بوتوشتراوس Botto Strauss): إن "القوة التي حركت ذات يوم علاقة حب، لا تصبح ذات تأثير فعال، إلا عندما تنكسر."[7] في هذا الإطار، تبدو أهمية حركة الكتابة الشعرية، في أن يكون لها موقع. والموقع هذا من حيث هو موقع في حقل (الصراع)، له بالضرورة طابع إيديولوجي. ومن ثمة، فإن كيفية تحديد العلاقة هذه، يصير أمرا ضروريا لعملية ممارسة فعل الكتابة الشعرية، حتى حين تتوحد كفاعلية ضمنية في حقل الإنتاج الإبداعي. يترتب على هذا، مقولة أخرى، ضرورية، هي أنه إذا كان بالضرورة للكتابة الشعرية بعدها الإيديولوجي، فإن مهمتها/ وظيفتها داخل (حقل/مجال) الكتابة الإبداعية، لا ينحصر في تحديد هذا البعد الإيديولوجي، وإنما تكمن في شروط

---

[1]- ينظر:أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 93.

[2]- ينظر:أدونيس (حوار)، مجلة (نزوى) العدد18، السنة 1999، ص19.

[3]- ينظر:أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 126.

[4]- ينظر:أدونيس ، م.ن، ص 123.

[5]- ينظر:أدونيس ، م.ن، ص 124

[6]- ينظر:أدونيس (حوار)، مجلة (نزوى)، العدد 18، السنة1999، ص19.

[7]- ينظر: باربارا باومن، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع وممارسات التجديد، ترجمة هبة شريف، عالم المعرفة، الكويت، 2002. ص 358.

وظائفيتها أيضا. وبسبب من أهمية هذا الطابع السياسي، في أن تنتج معرفة (علمية).[1] بهذا المعنى، لا تصبح مهمة الكتابة (تسييس) الشعر، وتحويله إلى مجرد مقاربات (سياسوية)، بل في تحويل المقولات السياسية، إلى أفكار وصور شعرية. لا ريب أن الكتابة الشعرية لا تعلن القطيعة مع السياسة، لكنهما متغايران. إن نوعية التعبير الشعري، ولغة النفس، واختلافها عن اللغة العلمية، هي التي ترسم تلك الحدود الفاصلة، وتمنح الشعر هذه الاستقلالية. السياسة ذات حدين إذا لم يتم استغلالها بكفاءة وظيفية، فإنها تفتك بالشعر وتقتله. لذلك يجب ممارسة الحب مع السياسة كي يتم اصطيادها. الكتابة (الملتزمة) – وبالإحالة على الكاتب (عبد اللطيف اللعبي)– هي التي تنخرط في "علة وجودها، تستمر إلى منتهى مغامرتها، تلك التي لا تخشى إعادة النظر في ذاتها، ولا حرقة الأسئلة. إن كتابة ملتزمة، هي تجربة إبداعية متطرفة في شموليتها. في العملية الإبداعية لا يتم الالتزام مثلما يكون الانخراط في جمعيات إحسانية، يكون المرء ملتزما أو لا في وظيفته، أي وظيفة مبدع يسعى للتحكم في الواقع الذي يرتوي منه كي يغير الوعي به. يكون المرء ملتزما بالصحو الذي لا يرحم. لكن أيضا بالأحلام العادلة ضد البربرية المتعجرفة، انطفاء الأعين، تعقيم القلوب والأيادي الخصبة."[2] لا توجد كتابة شعرية لا تعلن عن نفسها. ومن ثمة، ليست وظيفة الكتابة الشعرية، الإيصال، أو التعبير فقط، بل فرض أمر يتجاوز اللغة، هو التاريخ والانحياز إليه.[3] إن (الأخلاقية) بالنسبة إلى (دومان De man)، كما بالنسبة إلى (بارت Barthes)، مرتبطة بمعايير السياسة والتاريخ، هي الإشارة إلى ما هو خارج اللغوي بواسطة اللغوي، إنها تشكيل خيالي ملائم للتفكير باعتباره سردا يقع في الحقيقة خالطا الأبعاد المجازية والرمزية والمرجعية. إنها بالإجمال، التداخل التام بين الخطاب الرمزي والمرجعي في النص. (الأخلاقي) بهذا المعنى، هو الضروري والمنحرف الذي يجهد اللغة كي تستوعب لا استيعابها[4]. إن للشعري خصوصية من حيث وسائل تحققه. وأن تنازلاته تجاه السياسي لا تكون محتملة، إلا طالما أن العامل الشعري يستعمل حيز الاستقلالية هذا، ومستوى الخصوصية، وذلك بصورة إيجابية.

[1]– ينظر:يمنى العيد(مشترك)، الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة، ص 256.

[2]– ينظر: عبد اللطيف اللعبي، حرقة الأسئلة، ترجمة على تيزلكاد، دار توبقال، ط1، 1986، ص 14.

[3]– ينظر:رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 27.

[4]– ينظر: جي هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة،ص 83

وكثيرا ما أدى تصور العلاقة المقعدة بين السياسي والشعري، إلى أن يتخذ هذا البعد، شكل إرهاب ثقافي جاعلا من حقل الفاعلين الثقافيين تمظهرين: مثقفين عضويين، ومثقفين غير عضويين. مما أدى في النهاية إلى وقوع أزمات عميقة على مستوى البنيات الإيديولوجية التي تنظم نظرية ممارسة إنتاج الخطاب. إن الشعري- الأدبي يمكن أن تكون له وظائف أخرى خاصة. نمط تبلوره وتحققه، أثره الخاص على الوعي من خلال الخيالي والرمزي، وليس من خلال الفكري والعقلاني، كما هي الحال بالنسبة للخطاب الأيديولوجي والسياسي. ذلك أن قراء ة الواقع/الحياة ليست واحدة متمحورة حول النظرية الاقتصادية- السياسية، بل إن هناك قراءة أخرى ممكنة للواقع من خلال المقاربة الثقافية. بهذا المعنى، ليس (الالتزام) الشعري، مجرد تقديم آراء صحيحة سياسيا في الشعر، بل ترتبط بالكيفية التي يعيد بها الشاعر بناء الشعرية المتاحة على نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء، مشاركين في هذا الالتزام.[1] الفعالية الشعرية إذن، ليست شكلا قائما بذاته، عالقا في الفراغ، فارتباطها بالإنسان ومشكلاته، أمر لا جدال فيه. الجدال هو في كيفية هذا الارتباط، وفي مستواه. يقول (أدونيس): "إن ارتباط الشعر بشيء ما، يعني أن هذا الشيء يكتسب بعد الشعر، لا أن الشعر يكتسب بعد الشيء. وهكذا لا يتناول الشعر الحديث مثلا، بوصفه مستقلا، قائما بذاته، أو بوصفه منجزا- وإنما يتناوله بوصفه حركة وصيرورة، أو بوصفه حدثا- رمزا. فالقصيدة لا تكون ثورية بموضوعها، بل بدلالتها وخصوصيتها التعبيرية." [2] ومن ثمة، فإن (الحدث)، لا يكون بهذا المعنى، غاية تخدمها أداة هي الشعر. الحدث على العكس، هو وسيلة للشعر الذي هو استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها، ومن جهة ثانية، ترميز للتاريخ.[3] لذلك فإنه من الشروط التي يجب أن يحققها الشعر، هو أن يؤسس(لمجال) إبداعيتة، ليس من مستوى النظرية/المقولة، وإنما من مستوى شكل التعبير، بنية الكلام. وتبعا لذلك، فإنه لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع. ذلك أن أهمية الكتابة الشعرية، تكمن في (أدبيتها- شعريتها) ذاتها، في كونها خرقا مستمرا. تمارس حريتها الكاملة في إبداع/ إنتاج هذا الخرق[4]. الكتابة الشعرية

[1]- ينظر:تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 63

[2]- أدونيس (مشترك)، المقاومة والثقافة، دار آسيا، دار الكتاب، بيروت، 1985، ص 69. 70.

[3]- ينظر: أدونيس سياسة الشعر، ص 18

[4]- ينظر:أدونيس، م،ن، ص 20

(الطليعية)، هي تدمير مستمر للأشكال المألوفة، وتفكيك لعلاقات المعاني. لذلك فهي، لا تحقق مشروعيتها بالاندراج في الخطاب الإيديولوجي، بل في تعبيرية/أدبية الكتابة ذاتها. ذلك أن النص الشعري، يمارس، ويبني (كمجال) رمزي- تخييلي مستقل عن (مجال) الخطاب السياسي. يبنى كخطاب ديموقراطي مضاد/مناف للخطاب الشمولي/ الكلياني الذي ينوب عن الكتابة والإبداع، ويدفع بالقراءة إلى آفاق الصمت، بتغليف المعيش في أقمطة التضليل والشعائر الجاهزة. وهو بهذا، يكرس ثقافة الواحدية: واحدية الفكر، واحدية القراءة، واحدية الكتابة. إلى واحدية الامتثال التي تستكين إلى أحكام ثابتة. من هنا مراهنة (باختينBakhtine)على مقدرة الخطاب الأدبي على تعددية الأصوات الحاضرة في وعي المتكلمين. باعتبار الخطاب الأدبي، خطابا ثقافيا مضادا لخطابات الإيديولوجيا الشمولية وتعبيراتها. إنه ظاهرة ثقافية احتفالية يسمح من خلالها، وفي إطارها، بممارسة الممنوعات في الحياة. من هنا، كان الخطاب الأدبي، (خطابا كرنفاليا Discours carnavalesque) بالمفهوم الذي يستعمله(باختين). بهذا المعنى، فإن أساس الصراع، هو صراع لغوي في الأساس. أي أنه صراع بين لغات مختلفة تعكس وجهات نظر مختلفة. من هنا، جاءت نظريته عن التعدد الصوتي في النصوص الأدبية، حيث تتصارع الشخصيات من خلال تصارع خطاباتها المختلفة التي يعبر كل منها عن وجهة نظر مختلفة، أو موقف مختلف. فكل خطاب في النص الأدبي، يقابله خطاب آخر ينقده، بحيث لا يسيطر على النص، لغة واحدة، أو خطاب واحد يؤكد الهيمنة[1]. وبما أن المعرفة، بحسب (هيدغر Heideggar)، قد أصبحت بحثا، فقد صارت تقوم بمحاسبة الموجود فيما يتعلق بمدى قابليته للتمثل.[2] إن الانتشار الحاسم لخاصية البحوث، يستلزم إنسانا/باحثا من طينة مغايرة. حيث يختفي الإنسان (العالم)، ليحلّ محله الإنسان(الباحث) المنصهر في برامج بحثه. فالباحث لن يكون انطلاقا من هذا، في حاجة إلى مكتبة بجانبه، لأنه سيكون دائما في طريقه لمواصلة بحثه. لهذا وجه (فيورباخ-Feurbach) اهتمامه إلى الإنسان، وتصوره حرا من وجود أية ضرورة، حيث يتزايد التساؤل عن معنى العالم، ومعنى الحياة الإنسانية والفرص المتاحة أمام الفرد في هذا

[1]- ينظر:بيار زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ،1991، ص 157.

[2]- ينظر: مارتن هيدغر، التقنية- الحقيقية- الوجود، ص 155.

العالم.[1] لذلك يطالب (نيتشه–Nietzsche) بإعادة النظر في نسق القيم. فالإنسان (الخارق–Superman) فقط، سيكون بإمكانه تغيير العالم، وإتاحة الفرصة أمام البشرية للتطور.[2] هكذا يستجيب هذا الطرح، لنقد فلسفة التاريخ. ذلك لأن إعلان تجاوز(المطلق)، يصحب بالضرورة، اكتشاف(موت التاريخ). لقد قدمت الشعرية، (صورة تقدمية– Image progressiste) عن الإنسان الجديد، تعبيرا عن رغبته في الخلاص. وقد لخص (جو تفريدبن Gottfried Benn) الموقف الأساسي للشعر، بأنه،"تحطيم الواقع، غوص عميق حتى الجذور لنصل إلى المنطقة التي ينتظر فيها الشعر الأنا المطلقة في صمتها الدائم غير المنطقي، استنادا إلى الروح الخلاقة".[3] ومن ثمة، فإن الوصول إلى (المطلق) الأصيل، وإلى الحقيقي، هو أهم شيء بالنسبة إلى الكتابة الشعرية. حيث يتم تجاوز الصفة الاستعمالية للغة من خلال التلاعب الواعي باللفظ بوصفه عنصرا من عناصر الحدس. الشعر مثل التصوف، ذوب بثبات، المطلق، جعله حركة في النفس، في أغوارها. أزال الحاجز بينه وبين الإنسان، أزاحه/ نفاه، وأعطى الإنسان طاقاته. الشاعر/ المبدع يحيا في سكر يسكر بدوره العالم. وهذا السكر، نابع من قدرته الكامنة، في آن يكون هوّ، و(المطلق) واحدا. صارت المعجزة تتحرك بين يديه[4]. من هنا، أصبحت العلاقات الإنسانية تمنح قيمها من عملية توحد الذات والعمل في المجتمع بفضل التعالي الإنساني. ذلك أن التعالي كما يقول (إمانويل مونيه– Immanuel Mounier)هو "القوة التي تجعل الحرية لدى الإنسان، وخارج الإنسان، أمرا ممكنا. وتنقلها من مأساوية الوجود، إلى حرية أصيلة. كل شيء ينصهر في إيمان لم يبق إيمانا بكنيسة، بل إيمانا بالإنسان. لا بالإنسان بوصفه إنسانا، بل بالإنسان من حيث رسالته الماثلة في الانتصار على النية السيئة، على الغرق في عالم الأشياء، على تصلب الانغلاق المتزمت، إنها رسالة مأساوية للجيل الذي يأمل بتغيير جشع الامتلاك على حماس العطاء".[5] فالسلطة والمعرفة، تعملان متلازمتين لتشكلا إحدى أهم مساهمات الفكر الحديث. لذلك يستنتج (فوكو)، أن

[1]– ينظر: باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص239.

[2]– ينظر:باربارا باومان، م، ن، ص 239.

[3]– باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 285.

[4]– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 131.

[5]– إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص165.

المسألة الفلسفية الكبرى، هي ما نحن؟ وهذا ما يجعل من الفلسفة اليوم، سياسية تماما، وتاريخية تماما. إنها السياسة (المحايثة Immanence) للتاريخ. والتاريخ الملازم للسياسات[1]. ومن ثمة، فإن المرجع الوحيد الممكن، هو الممارسة الثقافية التي كونتنا كما نحن، ولكي نعرفها، علينا أن نواجه تاريخ الحاضر بطريقة مختلفة التفكير. هكذا تصبح الكتابة الشعرية، وهما. هذا يعني أن الأوهام، بعيدة عن الحقيقة. يقول (فوكو):" أعتقد أنه بالإمكان تشغيل الوهم داخل الحقيقة وداخل نتائج الحقيقة في خطاب وهمي، والتوصل بالتالي إلى جعل الخطاب ينتج ويصنع شيئا غير موجود بعد، شيئا نوهمه Fictionaliser. إننا نوهم التاريخ، انطلاقا من واقع سياسي يجعله حقيقيا. ونوهّم سياسة غير موجودة بعد، انطلاقا من حقيقة تاريخية." [2] لقد ارتأى (جيل دولوز) أن النشاط الحقيقي للفلسفة، لا تعتمد على المعنى الذي ينفي اللبس، وإنما يكرس للمفارق والمختلف منعا لتثبيت مبدأ الهوية، ورفضا للخطاب الكلي الذي يختزل الفلسفة الكلاسيكية. وحسب (دولوز) كما هو الشأن بالنسبة إلى (دريدا) و(فوكو)، فإن مسعى الفلسفة كان دائما، ينحو إلى ردّ ما هو متعدد إلى الوحدة. فالفلسفة دائما تبرر الوضع القائم. ومن ثمة، فإنها بذلك تحدد الكائن بوصفه حضورا، ولا تنظر إلى العلامة إلا بوصفها وسيلة. لذلك أصبحت الفلسفة بمثابة عون الأمن الذي تغيبه السلطة ليحرس حدود الفلسفة.[3] ومن أجل تجاوز هذا الوضع، يشير (دولوز) إلى أن"الفن يتصدى للاستعراض المشهدي الذي يسعى إلى التبدي والحضور، معنى، ودلالة، وراهنا زمنيا."[4] ومن ثمة، فإن كل كتابة شعرية بهذا المعنى، هي بمعنى ما، كتابة مقيتة، وإن قراءتها تبعا لذلك، هي هدم لها وفق تقنية عاشقة.[5] من هنا، كانت الكتابة الشعرية، ليست تسويغا للتعيين Les désignations، بل هي حث للمفارق –le paradoxal وللإشكالي Le problématique. وذلك بمنح الوجود، للمباغث وتسويغ للأسئلة المتطفلة[6]. ذلك أن الصيغة التي تليق بصياغة

---

[1]– ينظر: أوبيرد ريفرس، ميشال فوكو مسيرة فلسفية، ص 182.

[2]– ينظر: أوبيرد ريفرس، ميشال فوكو مسيرة فلسفية، ص 182.

[3]– ينظر: فيلب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 08 (المقدمة)

[4]– ينظر: فيلب مانغ، م،ن، ص 09

[5]– ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص308

[6]– ينظر: فيلب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 53

المعنى، هي الصيغة الإشكالية، ليصبح المعنى إشكاليا، متوترا. فالمعنى لا يكتسب ظلاله إلا منزلا ضمن سياق إشكالي، حيث تصبح القضايا في هذا السياق، عنصر إجابة عن الإشكال. إذ لا تطابق بين صورة الفكر والمعرفة. فالفكر بحسب (دولوز)، معرفة Savoir ، وليس تعلما Apprentissage. إذ لا يعدو (التعلم) سوى همزة وصل بين (الجهل) و(المعرفة). فالتعلم، بهذا المعنى، هو مجرد لحظة من شروط المعرفة[1]. لأن الذي يبعث بالفكر إلى الوجود، هو عنف العلامة التي تومئ فتحث على التفكير. وما الفكر، سوى الموضوع الاختلافي الذي يحتشد فيه العنف معترضا. يوصله إلى جميع الملكات، مما يجبرها على الارتقاء إلى مستوى وظيفي متعال ومتعارض. الإشكالي بهذا المعنى، لا يعنى البحث عن الصحيح والخطإ، إنما هو نوع القضية الضرورية Apodictique التي تتضمن حتميتها في ذاتها. إذ كل سؤال يتضمن حثا على القبول بالمغامرة، وما الفكر، سوى بسط للإشكاليات الملحة التي تحث على التفكير الإشكالي. ومن ثمة، فإن كل أثر فكري، هو بالأساس، وليد المصادفة الطارئة التي تحث على التفكير، وعلى التحديق في المناطق المظلمة التي تكتنفها العتمة.[2] من هنا، كانت (ثقافة) الاختلاف، هي شرط ضروري (لكتابة) الاختلاف. ومن ثمة، فإن وظيفة الكتابة الشعرية، هي في أن تنتج شعرية لغتها الخاصة، وأن تخرج من الدلالة الأحادية، لتعانق الدلالات. حيث تتبلور في سياق نقدي ينفتح على آفاق جديدة بما يعطيه لها من وظائف/ واجبات جديدة: نقد المدونات الإيديولوجية السائدة، نقد الشفرات السيميائية، نقد المعيش واليومي وعلاقاته وقيمه. هكذا أصبحت فاعلية الكتابة الشعرية، عملية معرفية شاملة تجمع بين التحليل اللغوي، والتساؤل التاريخي، والتدبير الفكري لاستخراج الجدلية الكامنة بين الحقول الثلاثة.[3] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي كتابة تجهر بضرورة التعدد والاختلاف، وبجماليات التجاور بدلا من جماليات الوحدة الانصهارية. هذه الكتابة، ترى الثقافات لا متجانسة. وتؤمن نتيجة لذلك، بأن الشرط الطبيعي، هو في الثقافات، نماذج متعددة وأشكال متباينة. وأن هذه النماذج جميعا، توجد وجودا تجاوريا، لا انصهاريا. وأن الموقف

[1]– ينظر: فيلب مانغ، م.ن، ص 56.

[2]– ينظر: فيلب مانغ ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 63

[3]– ينظر: : محمد أركون، الفكر العربي، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1982ـــ ص 21

الفكري الذي ينبغي أن يسود، هو موقف القبول والإغناء لهذا التنوع/التعدد والاختلاف. إن ما يحدد (إنتاجية) الشعر، هو اندراجه ضمن السياق الإنساني العام، بما هو إنساني، وبما هو طاقة إبداعية معرفية. ينتج عن ذلك، أن (هوية) الشعر، ليست معطى ثابتا، وإنما هي اكتساب. إنه يخلق هويته، فيما هو يخلق كتابته. الكلام الخلاق بهذا المعنى، لا يكرر، وإنما يعدد[1]. ومن ثمة، تظل(الهوية) إبداعيا/شعريا، إمكانات مفتوحة. معنى ذلك، أن الهوية في المنظور الشعري، ليست في إنتاج الشبيه، وإنما هي في إنتاج المختلف[2]. وبتعبير آخر، إن (الهوية) شعريا، هي أن" تحيا وتفكر وتعبر كأنك أنت نفسك وغيرك في آن، بحيث تبدو في لحظة ما، كأنك الكل لا أحد. هكذا، يبدو الإنسان في الإبداع، مشروعا لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيا على الذات، وإنما يصبح بعدا من أبعادها. أو يصبح صورتها الثانية (...) الأنا هنا، هو الآخر، كلاهما مفتوح على قرينه، متجه إليه في لقاء دائم، لكي يزداد وجوده امتلاء"[3]. (الذات) و(الآخر) شعريا، انطراح في مصير واحد، حيث لا تتميز (الذات) بدءا من انقطاعها عن (الآخر)، بل بدءا من علاقاتها به، وتفاعلها معه، وبقائها في نفس الوقت، مستقلة عنه، تنتج المختلف. لذلك، فإن الكتابة الشعرية هي، فضاء للتحاور في إطار الاختلاف الموحد. أي إطار الفن كطبيعة ثانية. إطار ما يسمية (أدونيس) بـــ"عصر الاختلاف المؤتلف."[4](الآخر) بهذا المعنى، وجه للذات، صوت كاشف، ودفع يحرك ويكمل.[5] الوعي بالواقع/ المعيش، يتجاوز الحياة ذاتها، ليعيد خلقها/ تشكليها من جديد. يقول (مطاع صفدي): "فليس لنا أن نكتب بقدر ما لنا أن نعرف ماذا نكتب(...) إن خيار نوع الحياة، هو الأصل في اختبار التعبير. وقبل التعبير، ينبغي أن يكون لدينا ما نعبر عنه."[6] من الواضح أن الشاعر يتعلم من الحياة. ولكن من أجل أن يخلق عملا/شعرا، عليه أن يعرف كيف يخلق صورا ذات أبعاد، تقوم بإعادة خلق الواقع. لذلك فمن أجل تفادي خطر العرض التبسيطي

[1]– ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص68.

[2]– أدونيس، م،ن، ص 69.

[3]– أدونيس، سياسة الشعر، ص 70.

[4]- أدونيس، م.ن، ص 77

[5]– ينظر: أدونيس، م، ن، ص 127

[6]– مطاع صفدي، مجلة (الآداب) البيروتية، العدد6، السنة10، 1962، ص13

للواقع، فإن حقيقة الحياة، يجب أن تجهد من أجل فعالية استاتيكية، انطلاقا من التسلح بخبرة معرفية علمية تتأسس على فهم قوانين الكتابة الشعرية، ومن ثمة قوانين تطور الحياة. لذلك فإن الجامع بين الكتابة الشعرية الحقيقية والعلم، هو العلاقة المعرفية.[1] إنها شكل من أشكال المعرفة، يتماهى مع التغيير والحركية. وهي لذلك معرفة مفتوحة. إن البعد الإيديولوجي في النص الشعري، هو أحد العناصر المكونة لهويته. غير أنه لا يجب أن يتصور هذا العنصر وكأنه العنصر الوحيد، وإنما يتعين تحديد هذا البعد من خلال النص، وضمن بقية العناصر الأخرى المكونة له[2]. الشعر بهذا المعنى، فاعل مباشر في الحياة. والشاعر له مسؤوليته التاريخية في ممارسة الواجب. ومن ثمة، فإن التجربة الخارجية، باعتبارها ضرورة ملازمة لفعل الكتابة، تعنى أن اللغة المتعدية، لا توجد إلا بحافز خارجي، هو عنصرها الحيوي الذي يفجرها، وفيه يسكن (المعنى)[3]. هكذا يتبدى مفهوم اللغة(المتعدية) يحتضن الدلالة على ما هو خارجها من فعل في الوقت ذاته الذي يصدر الفعل عنها. فتكون الكتابة بذلك، تصدر عن المفهوم المركزي للحداثة، وهو التقدم الذي يتحقق في الكتابة عن طريق الفعل. بهذا المعنى، يؤكد الشاعر النمساوي (إرنست ياندال Ernst Jandl)، بأن الشعر لا يحتوي" شيئا نستطيع أن نعرفه، فهو يصبح محسوبا فقط عندما يتيح إمكانات داخل اللغة"[4]. ومن ثمة، فإن وظيفة اللغة اللغة الشعرية، هي الخلق لا التعبير. لذلك فهي لا تعبر ولا تصف، لا تبوح ولا تصرخ. وهذا مصدر غموضها. إنها تعطي الانطباع بأن الكتابة الشعرية ليست سوى إنذار أو بشارة بشيء آت يتوحد فيها الانفعال والفكر.[5] إنها خصوصيتها التي تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو، وكما هو، وإنما تردنا إلى دلالاته وأبعاده في الحركة التاريخية، ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه، اللغة وعلاقتها[6]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي التلاعب باللغة حيث الكلمة هي الشيء الحقيقي الملموس. من هنا، يستلزم بأن

[1]– ينظر: حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي ، ط2، 1976، ص 314.

[2]– ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة،،ط2، 1978، ص 162.

[3]– ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وأبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، ص 89

[4]– ينظر: باربارا باومان، عصور الأدب الألماني ، ص 420.

[5]– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 126

[6]– ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 176 ،177.

تكون اللغة الشعري، هي المادة المرئية والمسموعة في الشعر. لذلك يرفض الشاعر (أدونيس)، وظيفة الكتابة من مكان شمولي. أي أن الخلل هنا، لا يجيء من العلاقة بين فعل الكتابة والحدث، وإنما يجيئ من نوعية هذه العلاقة ومستواها[1]. المشكلة بالنسبة إلى (أدونيس)، هو نقل اللغة من حالة الوضوح والإيصال، إلى حالة الإشارة والغموض. وهو بهذا يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة الشعرية. التقدم بهذا المعنى، في الكتابة الشعرية، مشروط بالتحقق في لغة الخلق. والشاعر الخالق، هو (النبي) بحسب المصوغة الفلسفية التي يؤسسها الشاعر (هو لدرلين Hoelderlin) لإيمانه بنبوة الشاعر، وقدرة الشعر على الإنقاذ من المحنة، محنة اغتراب الإنسان في العالم، وابتعاده عن القداسة والطهر والصفاء.[2]هنا، تقود الكتابة الشعرية، شأن النبوة، إلى عالم يفلت من حدودنا، وراء حدودنا. وفي هذا، عظمتنا وامتيازها[3]. هنا، تكمن أهمية الرؤية المنهجية في تصور (أدونيس) لفعل الكتابة الشعرية الذي يتأسس/ يتم بنقد الرؤية السكونية التي ترى النص الشعري، كتابة لممارسة بلغت منزلة الاكتمال والاستقرار. مفهوم الكتابة بهذا المعنى، مشروع قائم على ما يسمها كمغامرة لها الاحتفال بالمنفتح والهادم، كأفق آخر للمغامرة، وقد تحولت إلى مختبر له طابع التعدد والاختلاف.[4] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي انجذاب كلي نحو المتخيل، (نسق (نسق مبنين système structuré) للفعل الشعري. ومن ثمة، يبقى المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب، هو درجة حضوره الإبداعي. فأن نبدع، معناه أن نعيش في خطر دائم، خصوصا أننا لا نستطيع أن نرى صورة العالم الذي ينشأ إلا عبر إيقاع الكلام الذي يصدم صورة العالم السائدة. ومن ثمة، فإن هيمنة الأدلجة، تخلق نصا تعيينيا. وهذا النص، يقرأ ويعاش، بوصفه سلطة تأمر وتنهى، وهو نقيض الشعر، ونقيض المتخيل بخاصة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تفكيك للسائد وتجاوز له. وإن الشعر، على الأخص، نقيض لكل سلطة، ولكل مرجعية، إلا مرجعية الإبداع والتخيل.[5] إذ لا يمكن بحسب (ألن تورين A.Touraine)،

[1]- ينظر: أدونيس، م، ن، ص 176

[2]- ينظر: بارابارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 26

[3]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 106.

[4]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاتها، الجزء الثالث، ص 21.

[5]- ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، دار الساقي بيروت، ط8، 2002، ص206-207

A.Touraine)، إدراك طبيعة تناقض الطبيعة والثقافة في الإنسان، إلا في المدى الذي يكون فيه الإنسان منهمكا في الممارسة الخلاقة.[1] لهذا يدعو(أدونيس) إلى استبدال مقولة(الفهم) بمقولة(التأمل) التي تمنح الكتابة الشعرية بعد التأسيس لمعان، هي نتاج الكتابة. القارئ في هذا المستوى، يفكر ويعيش في إطار تأويل يجب أن يحل محله تأويل آخر. ومن مهمات القراءة هي إذن، تفكيك أسس ذلك التأويل، ونقدها، وتخطيها، من أجل ممارسة قراءة جديدة للنص الشعري. أي فهم النص الشعري وممارسته طبقا للتغير، تغير الزمان والمكان، مما يفسح المجال بالضرورة، لإمكان فهمه وممارسته ممارسة متنوعة، ومتعددة[2]. في هذا، لا تكون المعرفة تلقنا، وإنما تكون استقصاء بلا نهاية لنص بلا نهاية. إذ ليس هناك قراءة أخيرة ونهائية لما قاله النص، لأن مثل هذه القراءة، تنهي قوله ذاته من حيث أنها تستنفذه وتحدد دلالاته وتؤطره. إن الكلام الشعري لا يتناهي، وقراءة دلالاته هي إذن، لا تتناهي. هكذا تكون النصوص الشعرية أشبه بينابيع مفتوحة أمام الجميع ليقرأوها وفقا لانتظاراتهم في الزمان والمكان، ووفقا لحاجاتهم في التقدم والتغير، دون أي عائق مسبق.[3] لهذا يرى (بيار ماشري-P.Machery) أن العمل الشعري لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله. فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجيا في النص الشعري، إلا من خلال جوانبه الصامتة، الدالة. أي نشعر بها في فجوات النص، وأبعاده الغائبة. ولذلك فهو يظل غير مكتمل. وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة، فإنه يكشف عن صراع المعاني. وهو لذلك، متفرق، مشتق، متعدد، غير منظم. وبكلمة، فإن النص الشعري، كامل في عدم اكتماله[4]. فالنص الشعري بحسب(جاك روبو–Jaques Roubeaud)، يتحقق بفضل التماسك الدقيق لرؤية ما، والقدرة التصورية للتخييل، والفكرة المشتركة معادة من جديد، ومتجاوزة في آن معا.[5] لذلك اهتم (تيودور أدورنو– T.Adorno) بدراسة النص الأدبي،

[1]– ينظر:إديثكير زويل، عصر البنيوية، ص 130.

[2]– ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص 192.

[3]– ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص 222.

[4]– ينظر: تيري أيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 41.

[5]– ينظر: لوسيان غولدمان (مشترك)، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984. ص 90.

باعتباره بنية متناقضة في داخلها، لا يمكن أن تؤدي إلى اختزال مدلولها في مدلول أحادي[1]. لذلك ربط (لوسيان غولدمان L.Goldman) من خلال منهجه:(البنيوية التوليدية génétique Le structuralisme)، بين مجموعات العلاقات البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي، إلى بنية عمل أدبي. ولكي تتحقق هذه الغاية، يقترح (غولدمان) منهجا جدليا يتحرك بين النص، والتاريخ. بين العالم الحسي، والعالم الداخلي في إطار علاقة يقرأ الواحد في ضوئها الآخر[2]. ومن ثمة، فإن الأدباء الكبار، هم أولئك المتميزون الذين ينقلون فنيا، رؤية العالم، ويصوغونها بطريقة كاشفة[3]. البنيوية التوليدية بهذا المعنى، تسعى إلى إعادة الاعتبار للنص الأدبي، في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها[4]. لذلك، كان

من واجب الشعر العظيم، هو البحث عن (الجوهر) خلف الظواهر العارضة. إن مهمته، في أن يلتقط التناغم في الحياة، ليعيد تأسيس الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية، تأسيسا جدليا. لهذا كان الشعر/الأدب (الواقعي) بحسب(جورج لوكاتش G.Lukacs)، عملا ثريا، لأنه ينطوي على وضع مركب من العلاقات التي تربط الإنسان والتاريخ، على نحو تقوم معه هذه العلاقات بتجسيد(النمطي)، القوي الفاعلة. ومن ثمة، فإن كل شعر عظيم، هو بهذا المعنى، (تقدمي)، لا يظهر إلا في لحظة تخلق تاريخي. [5]

IV – النص الشعري، وإنتاج(مجال) المعرفة بـ (السيماءHabitus) الاجتماعية:

إن إحدى وظائف مفهوم (السيماء Habitus) كما يشرح (بورديو–Bourdieu)، هي بيان وحدة الأسلوب الذي يوجد ما بين ممارسات وملكيات الفاعلين. السيماء بهذا المعنى، هي ذلك المبدأ المولد والموحد الذي يترجم الخصائص الباطنة والعلائقية لوضع ما، إلى

[1]– ينظر:بيرا زيما، النقد الاجتماعي، ص 93

[2]– ينظر:جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص 77.

[3]– ينظر:تيري إيلجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 38.

[4]– ينظر: غولدمان، البنيوية التكوينية، والنقد الأدبي، ص 7

[5]– ينظر:جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص 35

مجموعة موحدة من الاختيارات والممارسات. والسيماء الاجتماعية توجد متفاضلة مثلها مثل الأوضاع التي أنتجتها، لكنها أيضا فارقة. وإلى جانب كونها مميزة ومتميزة، فهي في حد ذاتها مفاعلات للتمييز. إنها تقوم بتوظيف مبادئ مختلفة للتفريق أو استخدام مبادئ التفرقة المشتركة بطرق مختلفة. ولكن الجوهري، هو أن الفروق في الممارسات والآراء عندما ينظر إليها من خلال هذه المقولات الاجتماعية للإدراك، تصبح فروقا رمزية، وتشكل لغة حقيقية. أي علامات مميزة.[1] لذلك فإن حصر الانتباه على الوظائف، يؤدي إلى تجاهل مسألة المنطق الداخلي للموضوعات الشعرية، وبنيتها كلغة. ومن ثمة، يؤدي إلى نسيان الجماعات التي تنتج هذه الموضوعات، والتي تؤدي الموضوعات لهم أيضا، وظائف. من هنا، أهمية تطبيق التحليل العلائقي في مجال تحديدات (العويلم الأدبيLe microcasme littéraire). ذلك لأن المحددات الخارجية، لا تستطيع أن تمارس تأثيرها، إلا عبر تغيير بنية(الحقل – Champ) الذي أنتجت عنه. من هنا، يبدو ضروريا إقامة علاقة تفاعلية بين (مجال) الأعمال منظورا إليها كحقل، لاتخاذ المواقف لا يمكن استيعابه إلا علائقيا، أي كنظام فجوات تفاضلية، وبين (مجال) المدارس أو المؤلفين منظورا إليه كنظام أوضاع تفاضلية في حقل الإنتاج[2]. ومن ثمة، فإن (العويلمات) الشعرية، توجد في، وبواسطة الفروقات التي تفصل بينهم. أي في حالة التضاد المكونة لكل حقول الإنتاج الشعري الذي يكتسي شكلا نموذجيا Paradigmatique[3]. لذلك، فإن تحليل الأعمال الشعرية، يتخذ موضوعا بإقامة الصلة بين بنيتن متماثلتين: بنية الأعمال، وبنية الحقل الشعري، كحقل للقوى الذي لا ينفصم عن حقل الصراعات. فمحرك تغيير الأعمال الشعرية، يكمن في الصراعات التي تكون حقول الإنتاج، جزاء منها، ومتلائمة مع المكان. هذه الصراعات التي تهدف إلى حفظ وتغيير ميزان القوى الموجود في حقل الإنتاج، تؤدي بداهة إلى حفظ أو تغيير بنية حقل الأشكال التي هي أدوات ورهانات هذه الصراعات. لهذا تعتمد استراتيجية الفاعلين الأدبيين على الوضع الذي يحتلونه في بنية الحقل. أي في توزيع رأس المال الرمزي الخاص الذي يجبرهم بواسطة استعداداتهم المكونة لسيمائهم. إما بالمحافظة على ديمومة القواعد الموجودة، أو على تغيير بنية هذا

[1]– ينظر:بيرا بورديو، أسباب علمية، ص 31–32.

[2]– ينظر: بيار بورديو، أسباب علمية، ص 81.

[3]– ينظر: بيار بورديو، م.ن ، ص 82.

التوزيع[1]. لذلك تعتمد هذه الاستراتجيات على وضع مجال الممكانات الموروثة من الصراعات، في مقابل تحديد مجال اتخاذ المواقف الممكنة. فالعلامة القائمة بين المواقع واتخاذ المواقف، لا تتضمن أي حتمية تلقائية. إذ أن كل مؤلف، يشغل وضعا في مجال، يبني مشروعه الإبداعي الخاص، اعتبارا من إدراك الممكانت المتاحة التي تؤمنها له أصناف الإدراك والتخمين المطبوعة في سيمائه عبر خط محدد، وانطلاقا أيضا من النزوع إلى قبول الإمكانات أو رفضها، أو تلك التي توحي بها إليه مصالحه المرتبطة بوضعه في اللعبة. ومن ثمة، يوجد الشعر ويستمر تحت عبء الإلتزامات الهيكلية للحقل. كما أنه يؤكد الفارق التفاضلي الذي يكون موقعه مفهوما على أنه نظرة مأخوذة من وجهة ما، باتخاذه لمواقف جمالية ممكنة في مجال الممكنات. هكذا يتموضع الشعر ويتمايز بدخوله في اللعبة وقبوله بالإمكانات الكامنة فيها التي تقدم/تعرض كأشياء ينبغي عملها، أو أشكال ينبغي خلقها كممكنات[2]. ومهما كانت درجة استقلالية الحقل، فإن نتيجة الصراعات لا تكون مستقلة تماما عن العوامل الخارجية.فما يصنع تاريخ الحقل، هو الصراع. ومن ثمة، فإن الحقول، هي مواقع لثورة دائمة. ذلك أنه إذا كانت هناك حقيقة، فذلك لأنها محل نضالات[3]. يترتب على ذلك، أن العمل الشعري، يتطلب التقاط الفروقات التي تميزه عن الأعمال الأخرى. أي أنه في حالة قطيعة دائمة مع التاريخ. ومن ثمة، فإن عملية الاستهلاك المناسب، وبشكل متناقض، تميل لأن تصبح تاريخية. ولا يمكن إدراكها إلا عبر مقارنة تاريخية.[4] هكذا، يتشكل المسار الشعري من سلسلة المواقع المتعاقبة التي يشغلها الشاعر في الحالات المتعاقبة للحقل الشعري. ويصبح هذا المسار معروفا، نتيجة وجوده في بنية الحقل[5]. بهذا المعنى، فإن الرؤية الواقعية، هي التي تجعل من الإنتاج الشعري الإبداعي، ورشة جماعية خاضعة لبعض القواعد ، تبدو أكثر طمأنينة، وأكثر إنسانية من الاعتقاد بمواهب الإعجاز والعبقرية[6].

---

[1]- ينظر: بيار بورديو، م.ن، ،ص 83.

[2]- ينظر: بيار بورديو، م.ن، ص 84.

[3]- ينظر: بيار بورديو، أسباب علمية، ص 106.

[4]- ينظر: بيار بورديو، م.ن، ص 91.

[5]- ينظر: بيار بورديو، م.ن، ص 92.

[6]- ينظر: بيار بورديو، م.ن، ص 94.

ظل البحث النظري لنظرية النص الشعري في منظومة النظرية (الهدفية)[1]، يرتكز على سؤالين أساسيين هما: ما طبيعة الشعر؟ وما وظيفته؟ لقد تأسس الأساس النظري الذي قامت عليه النظرية (الهدفية)، على مقولة، هي أن قانون الكمال في الشعر، هو نفسه قانون الكمال في الحياة. والشعر نفسه خاضع للمبادئ نفسها التي تحكم سائر الخبرات الإنسانية. فمن الصواب أن نحكم عليه بمقدار ما يسهم في النشاط الإنساني. ولكن كيف يسهم الشعر في النشاط الإنساني؟ ومن خلال أية معايير؟ هنا يطرح (التحليل السياقي) مقولاته النظرية ضمن(مجال) الطبيعة الاجتماعية لمقولات النظرية (الهدفية). ويقوم التحليل السياقي على أساس أن النص الشعري، ينتمي بدوره إلى البنية الفوقية، وهو مرتبط ككل شيء بالوجود المادي. على هذا الأساس، فإن النص الشعري غير منعزل/منفصل في آفاق أثيرية بعيدة عن التأثر بالاضطرابات المادية. وعليه يستوجب أن يدرس النص بمقدار ارتباطاته/علاقاته بالبنية التحتية(نمط العلاقات الانتاجية السائدة). النص الشعري بهذا المعنى، تعبير عن رؤية هذا النص للعالم، وبالتالي رؤية الكاتب. والنص محكوم بعدة عوامل، منها ما هو مجرد آني، ومنها ما هو متجذر ينتمي إلى التكوين السوسيولوجي للكاتب والمتغيرات الفكرية التي تطرأ عليه أثناء عملية التكوين هذه. ومن ثمة، فإن أصالة أي نص شعري، مرتبطة بقدرات هذا النص على تمثيل الواقع من خلال رؤية شعرية جمالية متطورة. وتبعا لذلك، لا يقارب النص، ضمن ثنائية البناء الفوقي والبناء التحتي، بل يدرس موضوعا كجملة خطابات متناقضة تجد مركزاتها التحليلية إبان السيرورة الشعرية. بهذا المعنى، يتحرك النص الشعري إبداعيا في هذه الأطر. إنه ليس معزولا، فهو أحد أوجه تجسد حركة الواقع، يحمل وعيا مميزا بها. وهو مثال الحركة التي تجسدها صيرورة دائمة[2]. وتختلف مادة الحقيقة في الكتابة الشعرية، باختلالاف أشكالها. بحيث لا يعني تغاير مادة الحقيقة، اختلافا في جوهر الحقيقة ذاتها، لأنها تمتلك برغم نسبيتها، قدرا كبيرا من الثبات في اللحظة المعينة. ولكنه يعنى بالدرجة الأولى، أن الشكل شعري، يخترع الأساليب المتوائمة مع طبيعته الخاصة من جهة، والقادرة على الاقتراب بأكثر قدر ممكن من جوهر الحقيقة في اللحظة التاريخية التي يصدر

[1]– يستعمل هنا ، مصطلح (الهدفية) بمعناه العام، ولا ينحصر بأي مفهوم هدفي معين، ويراد به إجمالا، أن يشمل كل اتجاه يستخدم الأدب في سبيل منحى إيديولوجي. أي إعطاء وظيفة خارجة عن خواص ماهيته.

[2]– ينظر:يمنى العيد، ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص5.

عنها. وتحدد هذه العناصر والدلالات صياغة التعبير الشعري. ومن ثمة، فإن دور الكتابة الشعرية، هو التعبير عن الممكن. في هذا، تمتاز عن الحياة، في كونها أكثر انتظاما، وذات دلالات، إنها إحدى وسائل الوصول إلى الحقيقة. لهذا فإن كل تنظيم للواقع، يحمل في داخله إمكانية تخطيه. ذلك أن كل موقع/ موقف(طليعي) للكتابة الشعرية، يفرض على الشاعر أن يكون في صراع مع حركية الواقع، لا لكي تعود إلى القارئ مهمة الاصطفاء فحسب، بل لكي تتاح للشاعر نفسه حرية التعبير، ودوره (الطليعي) في بناء الوجدان الإنساني الجديد. بذلك يصبح ما هو (طليعي)، موقفا (ثوريا) حداثيا، حيث ينعتق التجديد من معطيات راهنية للكتابة، لكي يتوجه إلى المستقبل[1]. لكن الشاعر لا يكتب لذاته، ذلك لأن عملية الكتابة بحسب (سارتر Sartre) ، تتطلب عملية القراءة، وهذا الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ معا، هو الذي يبرز إلى الوجود ذلك الموضوع الحسي والتخييلي الذي نعرفه باسم(العمل الفني). معنى ذلك، أنه لا وجود لكتابة إلا من أجل الآخرين وبالآخرين[2]. إن الكاتب لا يستطيع أن يكتب بدون جمهور. وهذا الجمهور، هو جمهور معين شكلته الظروف التاريخية. وهو لا يستطيع أن يكتب دون أسطورة معينة عن الأدب تتعلق إلى حد كبير باحتياجات هذا الجمهور ومتطلباته. وفي كلمة. أن المؤلف في (موقف)، شأنه في ذلك شأن جميع البشر. ولكن كتاباته ككل مشروع إنساني،تحتوي هذا وتحدده وتتجاوزه في آن واحد. وأنه لطابع أساسي وضروري للحرية أن تكون في موقف[3]. ينتج عن ذلك، أن عالم الكاتب ، لن ينكشف بكل عمقه إلا عندما يفحصه القارئ ويعجب به أو يسخط عليه. إذ مجرد الجهد الذي يبذله الكاتب في كتاباته، اعتراف منه بحرية قرائه، وشروع القارئ في تصفح الكتاب، اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه. فالنص الشعري من أية جهة نظرت إليه، شهادة بالثقة في حرية الناس[4]. وطالما أن كلا من الكاتب والقارئ لا يعترف بهذه الحرية إلا ليتيح لها الطريق إلى الظهور. فإنه بوسعنا أن نقول، إن النص الشعري يتحدد بأنه، "تقديم خيالي للعالم

[1]– ينظر:محيي الدين صبحي، مجلة(الآداب) البيروتية، العدد10،السنة 1971، ص84.

[2]– ينظر: جان بول سارتر(ما الأدب؟) ترجمة غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص63.

[3]– ينظر:جان بول سارتر، (ما الأدب؟)، ص 70 وما بعدها.

[4]– ينظر:جان بول سارتر، م،ن، ص 66.

في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية."[1] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تعاقد حر كريم بين الكاتب والقارئ أساسه المواجهة بين حريتهما. وبالتالي ليس أمام الشاعر إذن، بوصفه حرا يتوجه إلى أحرار، إلا موضوع واحد هو (الحرية) [2]. وعليه، فإن المجتمع الذي يمكن للكتابة الشعرية أن تحقق فيه ماهيتها الكاملة، هو المجتمع اللاطبقي، بحيث لن يكون هناك تناقض بين موضوعها وجمهورها. ذلك لأنه لا يمكن أن نمنح الكاتب حرية قول كل شيء، بل يجب أن يكتب لجمهور يملك حرية تبديل كل شيء. وبكلمة، أن الكتابة الشعرية هي بماهيتها، ذاتية مجتمع في حالة ثورة دائمة[3]. وكان طبيعيا أن يربط (سارتر) بعد ذلك، بين الكتابة والديمقراطية، لأنها النظام الوحيد الذي يكون فيه للكاتب معنى. ذلك أن معنى حرية الكاتب، تقتضي حرية القراءة، وحرية الكاتب لا تنفصل عن حرية القارئ، فالكتابة، بهذا المعنى، "طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها إن طوعا أو كرها، فأنت ملتزم"[4]. ومن ثمة، فإن المفهوم الذي يرى أن الكتابة الشعرية لا علاقة لها بالفكر أو الثقافة، وأن الشاعر يعيش متسكعا داخل أعصابه، وتلك عبقريته، مفهوم متواضع غير منسجم. لا يكون الشعر في هذه الحال، إلا نوعا من التأوه والصراخ. في هذا المعنى، يقول (أنطونيو غرامشي):"إن خصوصية المثقف الجديد، لا يمكن أن تتمثل في بلاغته. فالبلاغة مظهر خارجي، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر، بل تتمثل هذه الخصوصية في مشاركته الفعالة في الحياة بوصفه بانيا ومنظما، مقنعا دائما، وليس مجرد خطيب ساذج." [5] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، متعة. ليست خطابات مسهبة، ولا وعضا، ولا حتى (مانويه Manichéisme) تثقيفية تجعل التعارض قائما على وجه العموم في كل فن سياسي. إنها دائما حجة غير منتظرة، ونقدا اجتماعيا ينتج خارج القوالب الجاهزة. يحرك الطاقة الأكثر خفاء للذة. إنها كتابة (ثورية) دالة، ومهمة. لا تجيء الرؤية المغاير، إذن، إلا من نظرة مغايرة، فكريا وفنيا. وهي نظرة لا تتكون إلا بثقافة عظيمة. لذلك، لا يمكن أن نتصور كتابة شعرية خالية من (المعنى). إنها

[1]- ينظر :جان بول سارتر، م، ن، ص66.

[2]- ينظر : جان بول سارتر، م، ن، ص67.

[3]- ينظر : جان بول سارتر، م، ن، ص150.

[4]- ينظر : جان بول سارتر، م، ن، ص68.

[5]- ينظر :تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 77.

أمر فني/ جمالي، بقدر ما هو أخلاقي. يقول الشاعر (عباس بيضون): عندما أكتب شيئا، ثمة ما أريد أن أقول، لكن ثمة ما أريده، هو التلمسّ[1]. فلكي نحول المعيش إلى لغة،يجب أن نحصل إذن، على معجزة. الصلة بين التجربة المعيشة وبين الكتابة الشعرية، هي صلة لا يمكن سبرها. فالكتابة الشعرية تذهب بعيدا في مجالها وتحقق اللغة والمعيش على نحو لم يكن يفكر فيه. لذلك كان الفيلسوف (هيدغرHeidegger)، يتحدث عن احتمال الحقيقة الموجودة في الشعر. بمعنى أن الشعر، هو أن يكون قابلا بأن يكون حقيقيا. فالشعر، ليس لعبا.[2] اللغة الشعرية بحسب (هيدغر)، ليست مجرد إيصال، إنها الفكر نفسه مكثفا في رموز. هذا هو سر الغواية التي يظل (هيدغر) يمارسها. (هيدغر)، يعامل اللغة بقدسية وإجلال. فهي مكمن إنسانية الإنسان، وهي مسكنه وموطنه. إنها حقيقة مستقلة بنفسها تستعمل نفسها، ولا ستعملها غيرها بحيث تكون اللغة هي المتكلمة وليس الإنسان. بل يكون الإنسان مستمعا وحسب، من غير أن يوصله استماعه إلى إدراك كل ما تتكلم به اللغة. وما ذاك، إلا لأن اللغة من هذا الجانب تخرج عن كونها مجموعة ألفاظ تنزل منزلة الأواني التي تملأ بالمعاني، لتصير سببا يخرج الأشياء إلى الوجود، أي لتصير محلا يأوي إليه الوجود. علما بأن الوجود ينحجب بقدر ما ينكشف، وبأنه يجتمع إلى المعدوم بقدر ما ينفك عنه.[3] فما معنى أن يكون الشعر(حقيقيا)؟ (الحقيقي) بحسب (هيدغر) هو الواقعي. الحقيقي بهذا المعنى، يتميز عن (المزيف). فالمزيف إذن، ليس واقعيا. ما يظهر أنه هو، فهو ليس مظهرا. لذلك فهو غير واقعي. واللاواقعي (الواقعي) بهذا المعنى، هو (الأصلى)، الذي تتفق واقعيته مع ما نتصوره. فالشيء يتفق مع ما نقدّر أن يكونه. هكذا يكون "ملفوظ ما حقيقيا عندما يدل ويعبر ويتوافق مع الشيء موضوع حكمه. هنا أيضا نقول: هذا (مطابق). في الواقع الراهن ليس الشيء هو الذي يتوافق، بل الحكم".[4] فالحقيقي، إذن ، هو ما يتوافق La convenemtia ويتناسق Harmonie. ومن ثمة، فإن حقيقة الشيء، تعني دائما اتفاق الشيء المعطى مع

[1]- ينظر :عباس بيضون، (حوار)، مجلة (نزوى)، العدد 19، السنة1999،ص147.

[2]- ينظر :عباس بيضون، م،ن، ص147.

[3]- ينظر :طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة ، الفلسفة والترجمة، ص 108.

[4]- ينظر:مارتن هيدغر، التقنية، الحقيق، الوجود، ص 12.

مفهومه الأساسي[1]. الكلام الشعري، بهذا المعنى، ليس في المقام الأول تعبيرا عن رأي ما، بل هو المكان الذي تقوم في كليته. ذلك أن الشيء وماهيته، ليس نفس الشيء. عندما نبحث في ماهية القصيدة، علينا أن نفهم أن الذي يحكم كل قصيدة باعتبارها قصيدة، ليس هو ذاته قصيدة يمكن أن نصادفها ضمن قصائد أخرى. هكذا فإن ماهية الشعر، ليست مطلقا شيئا شعريا. إننا لن ندرك أبدا علاقتنا بماهية القصيدة طالما اقتصرنا على تمثلها وممارستها. ولكي تكون الملاحظة سليمة، فهي لا تحتاج لكشف ماهية ما هو أمامنا. هناك فقط عندما يحدث الاكتشاف، يتجلى ما هو حقيقي حيث يضعنا في علاقة حرة مع هذا الذي يخاطبنا انطلاقا من ماهيته الخاصة. لكن الشيء الذي بواسطته يكون الشيء آخر قد أنجز لا يكون وحده كافيا يسمى علة. فالغاية التي بموجبها تتحدد طبيعة الوسائل، هي أيضا علية.[2]اللغة هي ما يصنع به الشعر. وحيث هي تلك المادة، فإنها مشاركة في مسؤولية صنع الشعر. والشعر مدين للغة بما صنعت به. ولكنه لا يبقى مدينا فقط للغة. إن ما هو مدين للغة من حيث هو شعر ، يبدو في مظهره الخارجي على شكل شعر، وليس على شكل نسيج لغوي. فهو مدين إذن في نفس الوقت لهيأة Idea بالمعنى الإغريقي، شكله كنص شعري. إن اللغة التي دخلت فيها هيأة النص الشعري، والهيأة التي في شكلها يظهر شيء اللغة، هما معا، بطريقتهما، مسؤولان عن النص مسؤولية مشتركة. بهذا المعنى، فإن ما يعرف الشيء، يتممه. والشيء لا ينتهي مع هذه الغاية، بل يبدأ انطلاقا منها على أنه هو ما سيصبحه الشيء بعد صنعه[3]. ومن ثمة، فإن إنتاج النص الشعري، لا يملك في ذاته إمكانية الانفتاح المتضمنة في الإنتاج، بل أنه يملكها عبر الآخر، أي عبر الشاعر الصانع. ومن ثمة، فإن كل إنتاج شعري، يجد أساسه في (مجال) الانكشاف، أي (مجال) الحقيقة[4]. الإبداع الشعري بهذا المعنى، عمل (تقني). والشعر تبعا لذلك، هو عمل (تقنيين). التقنية بهذا المعنى، هي جزء من فعل الإنتاج. إنها صناعة/إنتاج شعري Poïétique. حيث تغدو التقنية، هي انتاج الحقيقي في الجميل. ومن ثمة، فإن العمل (التقني) هو بالأساس، انكشاف منتج ينشر كينونته في المنطقة التي وجد

[1]- ينظر:مارتن هيدغر، م.ن، ص 15.

[2]- ينظر: مارتن هيدغر، م.ن، ص 46.

[3]- ينظر: مارتن هيدغر، م.ن، ص 48.

[4]- ينظر: مارتن هيدغر، التقنية، الحقيق، الوجود، ص 53.

فيها الانكشاف واللاتحجب، أي حيث وجدت الحقيقة. ذلك أن الخطاب الشعري يصنع الحقيقة في أفق إشعاع ما أسماه (أفلاطون)، بما يلمع ويضع بمنتهى الصفاء. فالشعري يتخلل كل فن وكل فعل تنكشف بواسطته الكينونة الجوهرية في الجميل.[1] انطلاقا من هذا، يكون شرط فعل الكتابة الشعرية، ليس فقط مادة الكتابة ، وإنما العامل الذاتي (الآراء والتصورات) الذي لا ينبع من المادة ومن تجسيدها الفني، وإنما بما تضيفه الكتابة في تلك اللحظة التي فيها يعالج مادة الكتابة. ذلك أن العامل الذاتي، يصوغ عن طريق العمل التثقيفي أيضا، ولكن، وقبل كل شيء، عن طرق المعمل المغير للواقع.[2] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ذات في عملية ممارسة، فهي تنزح في التأثيرات كذات في الممارسة. وإذا كان الذوق وسيلة للإدراك، فإنه ليس وسيلة للمعرفة التي تصح لدى الغير. فالذوق عنصر شخصي، والمعرفة ملك شائع، والملكة التي يستحيل بها الذوق معرفة، هي ملكة التفكير. بالفكر يتدعم الذوق وينتقل من الخاص إلى العام[3]. لذلك يرسم النص الشعري حدوده ضمن المنطقي والقابل للانتقال والمشاركة. ومن ثمة، فإن كل كتابة شعرية تضيف إلى الوجدان الإنساني مذاقا جديدا للحياة، هي كتابة (طليعية)[4]، تسعى إلى كتابة الحياة وإعادة تشكيلها. فهي تتغذى من الحياة لتخلق شيئا آخر، هو (النص Texte) أو (الأثر Oeuvre) الذي لا يتأسس من غير انقطاع سابق عن الحياة، تتموضع الكتابة الشعرية بفضله على صعيد آخر. لذلك تكمن الحقيقة في الكتابة الشعرية، حيث تتجاوز الواقع إلى السمو. وأن عبقرية الكتابة الشعرية، تحيي الممكنات، ولا تحيي الواقع. لهذا فهي تقوم على تنظيم معطيات الواقع الخام. فالأدب كما يقول (غابريل غارسيا ماركيز G.G.Marquez) هو فن موجه لتحسين العام.[5] لذلك فإن الكاتب، لا يخلق وعيا، إلا ويتناول حاضره هو، إنه لا يريد أن يخلق وعيا يتناول حاضر الآخرين. فهو لا يريد أن يؤكد وجود الآخرين، قدر ما يريد أن يؤكد وجوده هو بالذات. من هنا، كانت علاقته بالقارئ علاقة صميمية وليست علاقة تابع بمتبوع. ومن أجل تفادي أن

[1]- ينظر: مارتن هيدغر، ص 85.

[2]- ينظر:هوريست روديريكر، الانعكاس والفعل، ديناميكيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، 1977. ص 57.

[3]- ينظر: محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 11.

[4]- ينظر: محمود أمين العالم ، الثقافة والثورة ، دار (الآداب)، بيروت، ط1، 1970، ص90.

[5]- ينظر: غارسيا ماركيز، كيف تكتب رواية؟ ترجمة صالح علماني، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص 9.

تصنع (الثورة) بأسلحة غير ثورية، يشدد (أدونيس) على أن يكون الشاعر في طليعة الشعب[1]. وإذا صحت هذه الفرضية، أوجب بالضرورة، أن أول ما ينبغي أن نفتش عنه داخل حقل ممارسة إنتاج فعل الكتابة الشعرية، هو طبيعة الرؤية التي تقدمها، ثم مدى قدرة هذه الرؤية على تعميق/ تأصيل الوعي. لذلك، فإن فهم الشعر، يعني بالأساس فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. وكما يقر (جورج بليخانون -G.Plekhanov)، فإن العملية الاجتماعية لعصر من العصور، مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا الفن. [2] الأعمال الشعرية بهذا المعنى، ليست إلهاما غامضا، بل إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم، في زمان ومكان محددين. ومن ثمة، فإن فهم الأعمال الشعرية، إنما هو أمر ينطوي على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال. إنه يحيل إلى فهم/ قراءة العلاقات المركبة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الإيديولوجية التي تعيش فيها. أي العلاقات التي لا تظهر في الموضوعات، بل في الأسلوب والشكل. ومن ثمة فإن الإيديولوجيا، ليست مجرد انعكاس بسيط، بل هي ظاهرة معقدة تتداخل فيها رؤى متناقضة عن العالم. وتبعا لذلك، فإن الرؤية النافذة للنص الشعري، هي التي تدرك العلاقة البنيوية التي تصل المشهد الحياتي بالرؤية التخييلية للنص الشعري. من هذه الزاوية، فإنه من غير الممكن أن نقارب/ نقرأ سبب الروعة الشعرية، مسألة أسلوب فحسب، بل إنه مرتبط بقدرة المنظور الإيديولوجي للنص على النفاذ إلى حقائق التجربة الإنسانية في موقف معين[3]. ومن ثمة، فإن حتمية الكتابة، مرتبطة بذلك الموقف المحدد الذي يتخذه الكاتب بمناسبة ظروفه الخاصة[4]. وفي (المواقف)، كما يؤكد(سارتر)، لا يكون أمام الكاتب إلا أن يختار بين حدين: الموت أحدهما، ويجب عليه أن يعمل بحيث يستطيع في كل وقت أن يختار الحياة[5]. ومن ثمة، يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئا واحدا بالقياس إليه، لا لأن الكتابة تنقد الحياة، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات، وقد اختار هو الكتابة مشروعا له[6]. على هذا الأساس، فإن الكتاب لابد أن

[1]- ينظر: عايدة مطرجي إدريس ، مجلة(الآداب)، البيروتية، العدد 10، السنة 1969، ص75.

[2]- ينظر: تيري أيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 15.

[3]- ينظر: : تيري أيجلتون، م،ن، ص17.

[4]- ينظر:سارتر (ما الأدب؟)، ص 49 وما بعدها.

[5]- ينظر: سارتر، (ما الأدب؟)، ص 70 وما بعدها.

[6]- ينظر: سارتر، م،ن، ص 70 وما بعدها .

يكون (ملتزما)، إنه في موقف في عصره، فكل كلمة لها صداها، وكذلك الصمت[1]. وعليه، فإن أحد الدوافع الأساسية للكتابة، هي أن نحس بأنفسنا أساسيين. أي أن أحس بأني ضروري بالنسبة إلى ما خلقت[2]. يؤكد (سارتر)، أن القارئ، يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة، ومن ثمة، إلى حرية الكاتب الذي يتوجه إلى القارئ ليسهم معه في إنتاج العمل. وإذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجديد العالم، فإن غاية الشعر، هي الكشف عن العالم، بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، فاعلية تتم بدافع من حاجة داخلية لا مفر من مواجهتها. إنها بحث مستمر، لذلك فهي تمتاز بهذه الخاصية، هي أنها انخراط كلي وممارسة. إنها تعبير عن حالة قلق فضولي تجاه معنى المصير الإنساني. ومن ثمة، فإن استمراريتها، مرتبطة بالحاجة عن التساؤل عن (لماذا؟) و(كيف؟). إن الهدف الذي يرمي إليه نشاط الشاعر الاجتماعي، بصفته مبدعا، هو تحقيق الشمول والمعرفة العلمية[3]. إن وظيفة الشاعر هي التعبير. وبعبارة أخرى، إن الشاعر امرؤ لديه شيء يريد أن يقوله، فمن الطبيعي أن يختار وسيلة اتصال قادرة على نقل أكبر كمية ممكنة من المعلومات، ولا تحتوي إلا على أقل قدر ممكن من البنى اللاإعلامية[4]. ولكأن تلك اللغة تريد أن ترنو بإبهام إلى المدلول، وأن تفرض نفسها على أنها حضور، وأن تجذب الانتباه إلى كثافتها الخاصة. فالكتابة الشعرية هي في آن، امتلاك اللغة، وعدم امتلاكها. وذلك بمقدار أن اللغة هي شيء آخر غير الشاعر، وشيء آخر غير القارئ. ولقد أصاب (رولان بارت) حين ميز بين (الكاتبين -Ecrivants) و(الكتاب -Ecrivains) . فالكاتبون بحسب (بارت)، يستخدمون اللغة لنقل المعلومات، أما الكتاب فهم حراس اللغة المشتركة الشائعة، ولكنهم يوغلون إلى أبعد من ذلك، فيتخذون عدة لهم اللغة من حيث إنها غير دالة، أو من حيث إنها لا إعلامية. والكاتب في هذه الحال، أشبه ما يكون بصانع يدوي ينتج شيئا لفظيا معينا عن طريق العمل في مادية الكلمات، جاعلا من المدلول وسيلة، ومن غير الدال، غاية. بهذا المعنى، إذا كانت الكتابة الشعرية تعني تواصلا، فإن الموضوع الشعري، يبدو وكأنه التواصل فيما وراء اللغة

[1]- ينظر: سارتر، م.ن، ص 20 وما بعدها .

[2]- ينظر: سارتر، م.ن، ص 45-46

[3]- ينظر: سارتر، دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت،ط1، 1973، ص67.

[4]- ينظر: سارتر، م.ن، ص 70.

عن طريق الصمت غير الدال الذي انطبق وانغلق على نفسه عن طريق الكلمات بالرغم من أنها هي التي أنتجته. من هنا، شاعت هذه العبارة: (هذا أدب)، وهي تعني (أنت تتكلم حتى لا تقول شيئا). ويبقى أن نسأل ما هذا الاشيء، هذه اللامعرفة الصامتة التي يفترض في الموضوع الشعري أن ينقلها ويوصلها إلى القارئ؟.[1] والحق أن الشاعر يستخدم اللغة لينتج موضوعا ذا دلالتين: موضوعا يشهد في كينونته وغايته على العمومية المتفردة، وعلى التفرد المعمم. لهذا السبب ليست مهمة الشعر، في أن ينقل المعلومات، إن موضوعه، وحدة العالم الموضوعة دوما موضوع تساؤل عن طريق حركة الاستبطان المزدوجة، أي عن طريق الاستحالة التالية: استحالة أن يكون الجزء غير تعين الكل، وفي الوقت نفسه، استحالة أن يذوب هذا الجزء في الكل، وهو النافي له بحكم تعينه هذا التعين الذي يأتيه مع ذلك من الكل. فما دام تدمير الوجود لن ينفخ الحياة من جديد في تلك الوحدة، فخير للشاعر أن يحاول أن يجعلنا نحس بها من خلال التباس الأثر الشعري بصفتها الوحدة المستحيلة لثنائية موحى بها. وهذا يعنى أنه يقدم الشرط البشري في مستواه الجذري (الكينونة في العالم)، لكي نعقله في شكل موضوع(الأثر الشعري). إذ ليس في مقدور الشاعر أن يشهد إلا على كينونته، بإنتاجه موضوعا ملتبسا يوحي بها بالإشارة والتلميح. هكذا، تظل العلاقة الحقيقية بين االقارئ و الشاعر هي اللامعرفة[2]. إن الأثر الشعري يتوجه إلى الحرية، فيدعو القارئ على تحمل مسؤولية حياته الخاصة. يدعوه إلى ذلك لا عن طريق وعظه، بل العكس من ذلك، من خلال مطالبته إياه ببذل المجهود الجمالي لإعادة تأليفه بصفته وحدة فريدة في نوعها بين التفرد والعمومية. أي التجسيد الحر عبر اللغة، وفيما وراء اللغة للكينونة في شكل لا معرفة منطوية على معرفة جزئية تعميمية. إن مهمة الشاعر بهذا المعنى، هي الإبقاء على حالة التوتر بين الكل والجزء، بين العالم والكينونة. على اعتبار أن هذا التوتر، هو معنى عمله. ذلك أن الأثر الشعري، هو من جهة، إعادة إحياء وبناء على صعيد اللامعرفة للكينونة في عالم ليسحق، ومن جهة ثانية، توكيد معاش للحياة بصفتها قيمة مطلقة، واقتضاء لحرية تخاطب وتتوجه إلى الحريات الأخرى[3]. لهذا كان من الضروري للكتابة الشعرية ألا تكون لا

[1]- ينظر: سارتر، دفاع عن المثقفين ، ص74.

[2]- ينظر:سارتر م.ن، ص 81-82.

[3]- ينظر:سارتر، دفاع عن المثقفين، ص 92.

مبالية، لا لون لها. هذا ما يؤكد فرضية القول، بأن الكتابة الشعرية، ينبغي أن تصدر عن فلسفة للحياة. ذلك أن أسرار الشعر في الحقيقة، هي أسرار الحياة. وأن كل رائعة من روائع الشعر، إنما تدور حول هذه الأسرار، وكذا كل فلسفة حقيقية للشعر.[1] ولئن كان معظم الناس عميا إزاء الشعر، فذلك لأنهم تعلموا النظر إليه بعيدا عن قرينته، وقرينة الشعر، هي الحياة الإنسانية نفسها[2]. من هنا، كان نداء (جوته Goethe): "تعالى إلى داخل الحياة الإنسانية الثرية، وأي شيء تمسه يصبح مثيرا، ولكن اليد لا بدّ من أن تكون يد فنان"[3]. بهذا المعنى، لا يمكن إنقاذ الشعر من عمليات تسفيفه، إلا عن طريق إعادة تشكيل العلاقات بين (الأنا) و(الآخر)، وبينهما وبين فاعلية الكتابة ذاتها بشكل جذري. الأمر الذي يمكنها من خلق إمكانات غير محددة لتقدم الحضارة الإنسانية الفنية وتطورها إلى مالا نهاية[4]. انطلاقا من هذا، لا يمكن تجاهل فاعلية الإيديولوجيا للنص الشعري. ومن ثمة، فإن أي تنازل عنها، يشكل خيانة إيديولوجية للشعر ذاته. وبكلمة، فإنه في جميع الاتجاهات (الطليعية) في الشعر، تعبر التكوينات الشعرية دائما، عن فكرة محددة مرتبطة بالحياة. فالأعمال الأدبية بحسب (بليخانوف Plekhanov) "تتحدث باستمرار عن شيء ما، وبالتالي فهي دائما تعبر عن شيء معين." [5] وأن الأشياء الصغيرة، هي التي تجعل العالم كبيرا[6]. وأن الحياة كما يقول (غابريا غارسيا ماركيزG.G.Marquez)، تتجمل بمثل هذه الأسرار، أكثر مما يخطر ببال أحد[7]. وأن ما يحدث في التاريخ، هو بحسب (جيل دولوز J.Deleuze)، من صنف الضئيل المتناهي الصغر. إنه الحدث الذي يمثل نزوع الصيرورة المستقبلية بامتياز. وما التاريخ سوى تاريخ ما يظل يسقط ولا يصل، هو تاريخ الإسقاطات. التاريخ بهذا المعنى (الدولوزي)، هو تاريخ ما يسقط فيه، فالتاريخ لا يفرز شيئا ينشأ منه[8]. لذلك فإن العلاقة بين

---

[1]– ينظر:ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982، ص12–13.

[2]– ينظر:أكسندر إليوت، م،ن، ص 13.

[3]– ينظر:باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 238.

[4]– ينظر: أوفيسيا نيكوف، ز، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ص 434.

[5]– ف. ريابوف، الفن والإيديولوجيا، ترجمة خلف الجراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 ،1984، ص7.

[6]– ينظر:باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 353

[7]– ينظر:غابريال غارسيا ماريكز، كيف تكتب الرواية؟ ص 36.

[8]– ينظر:فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 117.

الشعر والإيديولوجيا ليست محض مسألة نظرية، بل هي تخضع بدورها لفعل قوانين أكثر شمولية من حيث طابعها الاجتماعي. في هذا، تتحدد فاعلية الكتابة الشعرية، بحاجات الإنسانية لتثبت وجودها في نظام العلاقات العامة. هذه العملية، لا تتم في مجال الممارسة الاجتماعية فقط، بل في جميع مجالات الحياة الروحية، ومن بينها مجال الشعر. ذلك أن كل تمفصل في الحاية، مرتبط بما يسميه (دولوز):"الآلة المجردة" التي تنظم المضمون والتعبير، بمقتضاها تنشأ السلطة. السلطة بهذا المعنى، لا تختزل في الدولة، بل هي عبارة عن منظم يهيكل ويكون، ويمفصل أشكال المضمون(تكوين القدرات الاجتماعية)، ويمفصل أيضا الأشكال التعبيرية(نسق انتظام العلامات)[1]. ذلك أن عالم الأفكار السائدة، لا تنعكس على شكل تعبير مثالي عن العلاقات المادية السائدة. ومن ثمة، فإن كتابة الشعر كقراءته، غير منعزلة عن الحياة بكل أبعادها. إنها فعل سياسي بامتياز، وإن لم تتخذ صفة العمل المباشر. هي الفعل بالوعي الشامل الجمالي والاجتماعي والحضاري عامة.[2] عندما أراد الفنان (بيكاسو Picasso) أن يوضح الصلة بين الفن والسياسة، قال: لقد أثبتت لي سنوات الإضطهاد، أنه يتعين عليّ ألا أكافح بفني فقط، ولكن بكل كياني."[3] هكذا، يخضع خلف الصراع الفلسفي والنفسي العام، صراع أيديولوجي. ففي المجتمع الطبقي، يعكس الشعر/الأدب معنويات طبقة معينة منه وآراءها السياسية وذوقها الجمالي.[4] لذلك حين يجد الكاتب نفسه إزاء مهام عملية، يظل ينتج تحفا فنية رائعة.[5] ومن ثمة، فإن السبيل إلى تذوق الشعر، هو التعليم/التثقيف. وأن وأن الوسيلة التي يمكن عن طريقها الحيلولة دون احتكار الشعر، ليست هي التبسيط، بل تدريب القدرة على الحكم الجمالي. بهذا المعنى، لا تستطيع الكتابة الشعرية إلا أن تكون فنا مركبا. ولما كانت الشروط الضرورية للتحفيف من الاحتكار الثقافي والفني، هي بالأساس، شروط اقتصادية واجتماعية، فإن المهمة الكبرى، إنما تنحصر في الكفاح من أجل تحقيق هذه

[1]– ينظر: فيليب مانع: م.ن، ص 107.

[2]– ينظر: محمود أمين العالم، مجلة (الآداب) البيروتية، العدد 8 ، السنة 1973، ص89.

[3]– ينظر: أحمد محمد عطية، مجلة (الآداب)، العدد9، السنة 1971، ص73.

[4]– ينظر: : جون فريفل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الكر العربي، ص120.

[5]– ينظر: أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء2، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 160.

الشروط.[1] المسألة إذن، ليست مسألة وجود أفكار في عمل شعري، ما دامت هذه الأفكار تظل مجرد مادة خام، مجرد معلومات. ولكن قد تتشوش الكتابة الشعرية من الإيديولوجيا الغامضة إذا ما ظلت بدون تمثل[2]. فالفن الأصيل بحسب(إيرنست فيشر – Ernst Fischer)، يتجاوز دائما الحدود الإيديولوجية لزمنه، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التي تحجبها الإيديولوجيا.[3] لهذا صاغ الكاتب الألماني(أوتولود فيج Otto ludwig) مفهوم (الواقعية الشعريةle réalisme poétique) التي تريد أن تعبر بالخيال المبدع عن عالم تكون فيه العلاقات أوضح مما هي عليه في العالم الحقيقي. فالعلم المصور يجب ألا يعكس حقيقة قبيحة، بل لابد من أن يمسك بالجوهر الداخلي للمادة.[4] العلاقة إذن، هي علاقة إغناء. ولا تعني بأي شكل من الأشكال، استبدال طرف بآخر. إن طاقة الكتابة الشعرية، إنما هي كامنة في طبيعة انتظامها الخاص، في شكلها المميز بما هو كذلك. لذلك فهي تتمتع بمقتضى شكلها، بقدر واسع من الاستقلال. هكذا، "يهدم الوعي، الفن السائد والتجربة العادية"[5] ومن ثمة، فإن المعنى المقبول الذي يمكن أن يتوفر في أي كتابة شعرية(طليعية)، هو المعنى الذي يحيل الكتابة ذاتها من حيث هي مضمون صار شكلا[6]. ومن ثمة، فإن واجبات المعرفة الجمالية/الشعرية، لا تنحصر فقط في مهام التفسير، وإنما في العمل على التغيير. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، آلية تساعد على المعرفة والتغيير. وقد قال الكاتب (فرانسوا موریاك F.Mauriac-) : "إن قيمة عمل ما، هي بقدر ما ينعكس فيه مصير ما"[7]. ومن ثمة، فإن الاعتذار عن الفن بحجة الإخلاص للإيديولوجيا، هو إساءة لهذه الإيديولوجيا بالذات. يقول (غارسيا ماركيز): في اللحظة التي يجلس فيها أي كاتب ليكتب، فإنه يقرر إن كان سيصبح كاتبا جيدا، أم كاتبا رديئا. ومن ثمة، فإن الشيء الوحيد الذي يفوق الحديث في الأدب، هو

[1]– ينظر: أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص 506.

[2]– ينظر: رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص128.

[3]– ينظر: تيري أبيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 25.

[4]– ينظر: باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 238.

[5]– ينظر: هاربت ماركوز، البعد الجمالي، نحو نقد النظرية الماركسية، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982، ص8

[6]– ينظر: هاربت ماركوز، م،ن، ص 11.

[7]– ينظر: جول فريفل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ص125.

صناعة الأدب الجيد.[1] لقد أسهمت الممارسات الأحادية، في تسطيح عملية الكتابة الشعرية، وذلك إما بالمبالغة في النقاء النظري، أو بجعل التعاليم المدرسية تنوب عن الواقع. مرجعة المقولة إلى الإيديولوجيا، والنصوص إلى مقدسات مطلقة. انطلاقا من هذا، تأسست بنيات عقلانية مصطنعة للكتابة لم تكن غير تجسيد لقصدية غير عقلانية، قامت بإلغاء الدلالات عبر تحويلها إلى أوامر. أي عوض أن تكون الخبرة، تاريخية، تتحول إلى لاصقة خارجية. فالعقلاني لا يكون بتحويل المعطى المرجعي إلى مجرد نموذج إجرائي يستعار. إنه جدل داخل بنية تقوم بإعادة إنتاج نفسها من خلال التحولات التي تفرضها علاقات أطرافها. غير أن الكتابة الشعرية حين تكون مستعارة، فإنها لا تقوم بأكثر من تأكيد موضوعة النقل الكتابي، ولا تسمح لإبداع العلاقة بين الحياة وتصورها، بأن تقوم بإنتاج نفسها.[2] وعندما تكون المعرفة الاجتماعية (مترجمة)، أو شبه غائبة، فإن الشكل الجاهر، يصبح أداة تسلط، وليس تجسيدا لطقس كتابي. بهذا لا تستطيع الكتابة الشعرية أن تبدأ كممارسة إنتاجية متميزة، إلا بوصفها شكلا للحياة. ذلك لأن الكتابة تقدم مرآتها المكتوبة وتنقلها من حيز الممارسة الاجتماعية، إلى حيز الإنتاج النصي. ومن ثمة، فإنها ليست فعل انعكاس، فهي لا تنقل، بل تكتب، إنها فعل بالأساس، هي حد يرسم حدود الممارسة في وعيها لذاتها كممارسة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، لا تحددها الأشكال الجاهزة، بل هي تبحث وتفتش وتخترع، ولا تنتظر الوحي من المقولات المترجمة، أو من (الاستعارات) المسبقة، بل تفتح نفسها على التلقي والتواصل. وهي إجمالا، إنشاء لما لم ينشأ بعد، بحث عما لم ينوجد بعد، واكتشاف لما يمكن اكتشافه. هي فعل إنتاج ضد اللغات التي ابتذلت. إنها صياغة جديدة للمكتوب. وحده البحث إذن، جدير بأن نكتبه وننكتب فيه، في زمان الانتقال والتحول.[3] بهذا المعنى، يطرح (دولوز) (دولوز) مفهوما نقديا يسميه: (دراسة المترحل)، أو (متناهى الذرات). إنه المفهوم الذي يحدث قطيعة مع فلسفات النسق الكلاسيكية ليجعل من النقد مفهوما إجرائيا، فاعلا ومحولا. ذلك أن الإشكال لا يكمن في إعطاء الحريات، بقدر ما يكمن في إيجاد قنوات تحتضن دفق الرغبات المتعددة. فالحرية إذا فهمت على أنها تحرر لدفق الرغبة، فإنها تبقى مطمحا، وأفقا

[1]- ينظر: غارسيا ماركيز، كيف تكتب الرواية؟ ص 8.

[2]- ينظر: إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص 82.

[3]- ينظر: إلياس خوري، م،ن، ص 89

هاربا، وبلوغه مشروط بالتعددية[1]. ومن ثمة، فإن طاقات الخلق الشعري تقترن بخطوط الهروب المبهمة. إذ ليس ثمة، نهاية يبلغها النشاط الشعري، فهو نشاط لا يكتمل، ولا يتوقف. إنه صيرورات مستقبلية تتسم بأنها تندفع ماضية نحو الأمام، بلا هدف فهو صيرورات تحدث، وهي تكتفي بأنها تحدث باعتبارها غدا، مستقبلا، وباعتبارها انفعلا، وباعتبارها خلقا وإبداعا. هكذا تتأسس الفاعلية الوظيفية لشرط الكتابة الشعرية ضمن مدار العلاقات الاجتماعية. هذه الوظيفية لا تتحقق إلا بفعل جماعي عقلاني متفاعل . فلا سياسة بلا معرفة، ولا قارئ فاعل بلا ثقافة. والفعل السياسي الباحث عن التحويل، لا يتحقق إلا إذا استطاع أن يقوم بتحويل الأدوات التي يعتمدها. أي تحويل فاعليتي الكتابة والقراءة بما يتلاءم مع طبيعة التحويل المنشود. ومن ثمة، فإن مستقبل الكتابة، مرتبط باكتمال الشرط الاجتماعي. فحين تخرج الكتابة الشعرية، أو تنفرد عن البنية الفكرية التي تحدد الإطار التاريخي لتطورها، تخرج عن الواقع الاجتماعي نفسه، وتستقل عنه، فيستحيل أن يكون لها في هذا الواقع أي أثر. وكيف يمكن أن يكون للكتابة في الواقع فعل، إذا كانت الكتابة تأتي الواقع من الخارج، وكان الواقع في منطق تطوره التاريخي، مستقلا عن الكتابة؟ ذلك أن "الإدارة الذاتية، وإن أسندت إلى الفكر المنفرد، تكشف دوما عن عجزها حيث تصدم الواقع في غفلة عن منطقه[2]." فتاريخ الحداثات، يؤكد دائما، ارتباطها في إطار منطقها الخاص بحركة التاريخ التي تخضع بدورها لمنطق خاص. لذلك، فإن ثورة الكتابة الشعرية، ليست شطحة فكرية، بل هي تخضع لمنطق خاص يجد شروطه في حركة التاريخ نفسه، وفي منطق تطوره. ومن ثمة، فإن عزلة الكتابة الشعرية عن التاريخ، موت لها. وموت الكتابة الشعرية، في أن تعجز عن القيام بحداثتها، أي أن تظل سجينة بنيتها حين يفرض عليها التاريخ، ضرورة تفكيكها.[3] هنا تظهر أهمية النشاط النظري ودوره الفعال في مسار حركة التاريخ. فبدون هذه المعرفة (العلمية) الضرورية، تفقد الممارسة الثقافية، قاعدتها السياسية، ومن ثمة طابعها (الطليعي). فتتخبط داخل منطق الفشل، بين المغامرة والانتهازية. هكذا بالنسبة إلى (ألتوسير)، فإن أي انحراف سياسي مرتبط أساسا بانحراف نظري، وأن أي انحراف نظري، يؤدي إلى ممارسة سياسية

[1]– ينظر: فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 109.

[2]– مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، ص 27.

[3]– ينظر: مهدي عامل، م.ن، ص33.

خاطئة[1]. وأن الشعر لا يمكن أن يتحول إلى إيديولوجيا، إن له علاقة خاصة بها. فالإيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخييلية التي يعايش بها البشر عالمهم الواقعي الذي هو نوع من التجربة التي يتيحها الشعراء، أي التجربة التي قد نعيشها في أوضاع خاصة، وليس التحليل التصوري لهذه الأوضاع. ومن ثمة، فإن الشعر يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبي لهذه التجربة. إذ يبدأ من داخل الإيديولوجيا، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد عنها، إلى النقطة التي تتيح أن نشعر بالإيديولوجيا التي نبع منها وندركها. وعندما ينجز النص الشعري تلك المهمة، فإنه يمكننا من تعرف الحقيقة التي تحجبها الإيديولوجيا. لأن المعرفة بمعناها المحدد عند (ألتوسير)، هي المعرفة (العلمية). ومن ثمة، فإنه إذا كان العلم يزودنا بالمعرفة التصورية عن المواقف، فإن الشعر إذن، بعمله هذا، يتيح رؤية طبيعية تلك الإيديولويجا. إذ يحفزنا على فهمها واستيعابها على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية.[2] في هذا ، يميز (بيار ماشرى) بين ما يسميه (الوهم- Illusion)، ويعني به الإيديولوجيا أساسا، و(القص -Fiction). فالوهم باعتباره تجربة إيديولوجية، هو مادة الشعر، يمنحها شكلا وبينة متميزة يثبتها داخل حدود قصية. إنه بذلك يكشف عن حدودها، ويتحرر من أسر وهمها.[3] الإيديولوجا بهذا المعنى، كيان له تماسكه البنيوي الخاص، وهي لذلك، يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمي. ومن ثمة، فإن النص الشعري، مادام ينتمي إلى الإيديولوجيا، فإنه يمكن أن يصبح بدوره موضوعا لهذا التحليل العلمي. هكذا يسعى النقد إلى قراءة النص الشعري، على أساس بنيته الإيديوليوجية التي تحولت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية. معنى هذا، أن النقد يبحث عن المبادئ التي تربط النص الشعري بالإيديولوجيا وتباعده عنها في آن واحد[4]. ومن ثمة، فإن مسألة المرجعية، تحيل على صعيد القراءة، إلى وضع النص موضع البحث المعرفي الذي لا يتناقض في بحث ما هو مرجعه. هكذا، تقارب القراءة النص الشعري في نطاق نظامه الداخلي الذي تصبح فيه المراجع تولد دلالاتها الخاصة، وتؤدي وظيفة بنيوية في النص. ومن ثمة، تسمح بالكشف عن النظام النصي

[1]- ينظر:ألتوسير، الفلسفة وفلسفة العلماء العفوية، ص 21.

[2]- ينظر:تيري إيجلوتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص26.

[3]- ينظر: تيري إيجلوتون، م،ن، ص 26.

[4]- ينظر:تيري إيجلوتون، م،ن، ص 27.

المستقل، وفي هيئته الخاصة، في تشكله المختلف. هكذا تصبح ولادة النص، في شكله، في حركة حياته، زمانه الخاص.[1] لذلك، فإذا كانت تطرح الصعوبة المنهجية رؤية المراجع في النص، دون اللجوء إلى عملية تجزئة النص، فإن القدرة النظرية، تكمن في رؤية مراجع النص في أبنيتها الأدبية.[2] بهذا المعنى، لا يمكن للكتابة الشعرية من أن تجابه سيرورة التطور التاريخي، إلا إذا وضعت نفسها ضمن/داخل هذه المجابهة. بذلك فقط، تكتسي طابعا (علميا)، الذي يحيلها إلى نتيجة ضرورية في أن تكون قادرة على القراءة التارخية. ميزة هذه الكتابة هي في أن تكون نقدا. لذلك يؤكد (جون فرانسو اليوطارJ.F.Lyotar)، أنه في اللحظة التي ينفصل فعل سياسي ما عن الثورة، ويصبح رمزيا، فإن أقصى ما يحدث لا يتعدى مفعول الصدمة. هذا المفعول الذي يعتبر أيضا أداة من الأدوات الأسلوبية عند العديد من الفنانين، يفصل الفعل عن أهدافه السياسية ليصبح هذا النوع من النشاط، عرفا يعمل ضد نفسه[3]. معنى هذا، أن التحام الكتابة الشعرية بالحركية الاجتماعية، أساس لوجودها ككتابة مؤسسة. فحركة الكتابة الشعرية(الطليعية) دائما، بحاجة إلى قاعدة نظرية تستند إليها في تغيير شروطها الإبداعية، وتطوير شيفرات الكتابة، حسب القوانين التي تحكم حركة تطورها التاريخي. بهذا المعنى، فإن النظريات/المقولات، لا تصنع الشعر، كما أنها لا تسوغ الإبداع. الإبداع يلغي النظرية. ومن الشعر نفسه تتبع المقولات، وليس العكس. ولعل الدلالة الأساسية للنظريات، تكمن في أنها تكشف عن التمزقات والتململات داخل ثقافة ما. في هذا، تبدو أهمية الوعي النظري إبداعيا لدى الشاعر/المبدع.[4] يقول (شكلوفيسكي -Chklovisk) ما يلي: يسقط الشكل الأدبي حين يعجز عن أداء وظيفته الاجتماعية. فإن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية[5]. ويقول (أفلاطون):"إن ما به تتجلى الأشياء لي كل مرة، هو فقط الشكل الذي أدركها به أنا." [6] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تغير أنماط أشكالها بتغير الشروط الاجتماعية والجمالية. وكما

[1]- ينظر:يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص 56.

[2]- ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص 63

[3]- ينظر: مادان ساروب، المرجع السابق، ص 42.

[4]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 136.

[5]- ينظر:شكلوفسكي (مشترك)، نظرية المنهج الشكلي، ص47.

[6]- هيدغر: التقنية – الحقيقة– الوجود، ص 167.(الهامش).

وكما يقول (هيجل)، ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون، كما أن الشكل ليس سوى تحول المضمون إلى شكل. ومن ثمة، فإن عيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون. وهو في هذا، يقرأ تاريخ الفن على أساس العلاقات المتبادلة بين الشكل والمضمون. فتاريخ الفن يجلي مراحل مختلفة من تطور ما يسميه(روح العالم) أو (الفكرة) أو(المطلق). فهذه كلها بمثابة (المضمون) الذي يكدح دوما ليتحقق على أتم وجه في شكل فني[1]. ويقول (ألتوسير): يقوم البناء الفلسفي على نقد الفلسفات الأخرى[2]. تؤكد هذه المقولات على حقيقتين: تقول الحقيقة الأولى، إن فاعلية الكتابة الشعرية التي لا تغير شكلها في لحظة تغير العلاقات الاجتماعية، تفقد ضرورتها، وتؤسس لسقوطها. وتقول الحقيقة الثانية، إن المقولات النظرية، تحقق مشروعية مصداقيتها، بقدرتها على ممارسة فعل (النقد)، أي أنها تمارس باعتبارها علاقة في صراع. لذلك يفصل (ألسوتير) بين الواقع (العلمي) والعملية التي نتعرف بها على هذا الواقع، أي المفاهيم والنظريات التي تسعى النظرية إلى تغييرها. فقد كان على (ألتوسير) تأكيد استمرار التحولات في الممارسات التاريخية العلمية للنظرية. لذلك فهو يسلم بوجود ثلاث مجموعات أساسية من المفاهيم تؤثر في هذه العملية، هي: العموميات Generalites الثلاث: "تمثل العمومية الأولى نقطة البدء للممارسات النظرية ومادتها الخام، أي مجموعة المفاهيم العلمية أو الإيديولوجية التي تبدأ منها العملية بقصد تغييرها. أما العمومية الثانية، فهي جماع المفاهيم التي تؤسس وحدتها المتناقضة – إلى حد ما– (نظرية) العلم موضوع البحث، بواسطة تحديد المجال الذي يجب أن تطرح فيه مشكلات العلم بالضرورة. أي بكلمة أخرى إشكالية العلم. أما العمومية الثالثة، فهي (العيني في الفكر)، أي المعرفة التي نتجت عن طريق تأثير فعل العمومية الثانية في الأولى، أي التي نتجت من تأثير فعل المفاهيم التي تحددها إشكالية العلم. تاريخ هذه المرحلة من تطور العلم"[3] ومن ثمة، يذهب (التوسير) إلى أن العلاقة: العلم والواقع، هي علاقة يؤدي تطور العلم ذاته إلى تثبيتها وتغييرها. لذلك شعر (ألتوسير) بالحاجة إلى نظرية جديدة في القراءة يمكنها أن تحكم قراءة النص كما تحكم النظرية المتضمنة فيه، وتحل محل العلاقة المباشرة بين القارئ والنص. فليس ثمة قراءة

[1]– ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص 28– 29.

[2]– ينظر:ألتوسير، الفلسفة وفلسفة العلماء العفوية، ص 18 وما بعدها.

[3]– ينظر: إديث كيرزوبل، عصر البنيوية، ص 50–51.

بريئة. ذلك لأن القراءة، تعتمد دائما، وضمنا على نظرية تحدد طابعها[1]. بهذا المعنى، يحدد (ألتوسير) مجال القراءة في سياق علاقتها بالمعرفة التي كانت موجودة في اللحظة التي أنتجت فيها هذه المعرفة. يمكن أن نمايز انطلاقا من هذا، شكلين للكتابة: الكتابة(النقدية) التي يبقى أصحابها، بحسب (كريستيفا J. Kristiva-) في حدود (الوهم التقنوي) نتيجة لممارساتهم الساذجة[2]، التي تسعى إلى عملية التسويق والترويج، حيث يصبح الكاتب بائع معارف مستكتبا يقوم بوظيفة محددة.[3] والكتابة (التاريخية) التي لا تقرأ النص من النظرية، بل تقرأ النظرية من وجهة نظر النص، كي تعود إلى قراءة النظرية على ضوء أسئلة النص. أو لنقل، كي تعود إلى كتابة النظرية التي تساهم فعلا في تغيير الكتابة– النص. انطلاقا من هذا التحديد، فإن ربط المقولة بالممارسة، لا يقصد إلى إنتاج المعرفة (العلمية)، بقدر ما ينشد جعل الممارسة أكثر وضوحا وفاعلية واتّساقا، أي أقل خطإ. خاصة أن تأكيد أولوية الممارسة على النظرية، يسحب السؤال من حقل/مجال الفلسفة الكلاسيكية كلها. لأن الممارسة بهذا المعنى، لا تشير إلى الممارسة النظرية، أو إلى ممارسة تربط بنظرية، بل تقصد إلى ربط النظرية بجملة الممارسات الاجتماعية، من حيث هي أشكال صراع مختلفة، متوحدة ومتميزة في الوقت ذاته. والأخذ بمفهوم(الصراع) بصيغة الجمع يجعل من كل بحث عن بناء (نظري) نافلا. لأن المطلوب في حالات شروط الصراع، لا يتمثل في التنقيب عن فلسفة جديدة، أو عن ممارسات جديدة للفلسفة، وإنما المطلوب، هو التعامل بشكل جديد مع الإنسان. لأي أن المطلوب في التحديد الأخير، هو البحث عن ممارسة جديدة للسياسة[4]. فالثورة بحسب (ألتوسير)تحتاج لكي تنجح، إلى فلسفة فعالة حاجتها إلى الممارسة. الفلسفة بهذا المعنى، سلاح (ثوري). وأن الثورة تحتاج إلى (طليعة) نظرية لها. من هنا كانت ضرورة الانقطاع المعرفي، في كونه يدفع إلى تغيير الممارسة الفلسفية[5]. وهو ما عبر عنه (باشلار G.Bachelard-) حينما قال: إن الفتوحات المعرفية توقف التراكم المستمر للمعرفة

---

[1]– ينظر:إديث كيرزويل، م، ن، ص 51.

[2]– ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا شرق، الدار البيضاء، 1987، ص 17.

[3]– ينظر:أدونيس، سياسة الشعر، ص 20.

[4]– ينظر: فيصل دراج (مشترك)، الحداثة والوعي التاريخي، قضايا وشهادات، الحداثة (1)، النهضة، التحديث، القديم والجديد، مؤسسة عيبال. دمشق. 1990. ص 76– 77.

[5]– ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 57.

وتدفعها إلى دخول عصر جديد. وذلك بفصلها عن أصلها التجريبي، وتنقيتها من تعقيداتها الخيالية[1]. هكذا يمكن رسم آفاق الانتقال من الإنشائية النظرية، إلى التاريخ الشعري، وقد اغتنت الصورة الأولية للشكل الشعري، بملامح جديدة مستمدة من الدينامية التطورية Le dynamique Evolutionniste والتنوع المستمر. ومن ثمة، لا يمكن أن يقارب النص الشعري كواقعة معزولة/مفصولة. يؤكد الناقد الكندي (نورث فراي N.Frye) في كتابة (تشريح النقد Anatomie de la critique). بأنه لا يمكن "عزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما."[2] ذلك أن العنصر المكون لعمل أدبي ما، ليس مستقلا، إنه على العكس، مرتبط بقوة بجميع عناصره الأخرى. ومن ثمة، فإن كل (نصية -Texuelle) هي تداخل نصي[3]. وأن كل نص هو، "كتابة مخطوطة فوق أخرى".[4] لذلك يؤكد (فراي)، بأنه لا يوجد شيء خارج عن الأدب مهما كانت علاقته بالتخييل ضعيفة. ومن ثمة، فهو يطالب بأن يربط النص الأدبي بالسياق الذي تشكله له باقي النصوص الأدبية. لذلك يوصي بإقامة علاقة بين النص الأدبي والسياق الكلامي في غير الأدبي. فكل ما يتعلق بالثقافة، ملائم لفهم الأدب[5]. بهذا المعنى، فإن المعرفة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم، هي تلك التي تقود إلى الحكمة. لأن المعرفة بدون حكمة، هي جسد بدون حياة[6]. من هنا كان الهدف الأساسي من الدراسات الأدبية، هو المعرفة. لهذا فإن النتيجة الفارقة لخيارات (فراي) العامة، هي رفضه أن يترك مجالا للأحكام القيمية داخل الدراسات النصية. ما يريد (فراي) أن يحذر منه، هو وهم استنساخ الأحكام انطلاقا من المعرفة. ذلك أن الحكم (القيمي)، "يسبق العمل المعرفي، ويستمر بعده. ولكنه لا يختلط به. ويوجد بين الاثنين انقطاع. فالمعرفة موجهة نحو موضوع الدراسة، بينما الحكم موجه دوما وفقط نحو الذات القائمة بها." [7] وبما أن النصوص الأدبية مشبعة بطموحات معرفية، فإنها ليست موجودة كي تحدث مزيدا من الجمال في العالم

[1]- ينظر: إيدث كيرزويل، م،ن، ص 49.
[2]- تودوروف، نقد النقد، ص 95.
[3]- ينظر:تودوروف، م،ن، ص 94.
[4]- تودوروف، م،ن، ص 91.
[5]- ينظر: تودوروف، م،ن، ص 96.
[6]- ينظر: تودوروف، م،ن، ص 102.
[7]- تودوروف، م،ن، ص 92.

فحسب، ولكن أيضا لكي تقول ما هي حقيقة هذا العالم، ولكي تحدثنا عما هو عادل وجائر[1]. وتبعا لذلك، فإنه بإمكان النقد/ القراءة أيضا أن تصبح ليس فقط أحكاما جمالية، وإنما أيضا أحكاما حول حقيقة الأعمال وصوابيتها. هدف القراءة بهذا المعنى، ليس قبول أو رفض الموضوع، وإنما تبيّن معناه.[2] ذلك أن المعنى الذي يكشف عما تحت السطح البرئ للكلام من نمط مختلف تماما من الخطاب، هو خطاب اللاوعي الذي لا يتسم بالبراءة كما تمثله (ألتوسير) في دراسته لمسرح (البيكولو بيرتولاتسي Bertolazzi le Picolo)، ومسرح (بريخت Brecht). حيث أكد وجود (المرئي واللامرئي) في هذه القراءة. وأوضح كيف أن القراءة النافذة في التحليل، قادرة على أن تفصح في القراءة الثانية عما أغفلته القراءة الأولى. هكذا تحرر القراءة الثانية، التصور عن النص من القراءة العادية، لتفتح مجالات الغوص في النصوص من أجل إعادة تفسيرها في علاقتها بمراجع النص حتى يتسنى فهم النظرية من خلال النص نفسه. لذلك ذهب (ألتوسير) إلى أن كل نظرية، تناقض نفسها على مستويات عدة، وتحتوي على ثغرات ومواضع صمت وغياب. لذلك يجب أن تعاد قراءتها بطريقة (إعراضية-Synptomatique) حتى يتسنى الكشف عن الأبنية اللاواعية الخفية عن طريق تفسير (التحولات Transposition) و(التناقضات Absuralites) و(الأنماط Errors). فتنتج بذلك هذه القراءة، نصا مختلفا، نصا تتكشف إشكالياته النظرية من خلال الأعراض التي سببت هذه الإشكاليات. هكذا تحل شفرة النص.[3] بهذا المعنى، فإن المقدرة اللغوية للقارئ، تنبع من تجربته ومعرفته. هكذا يصبح نسق العلاقات (المعجمية -Lexicol) هو جزءا من المقدرة اللغوية-Compétence linguistique، لذلك فهو يتمثل ما قال به اللغويون البنيويون بوجود ما يسمى بـــ (القارئ الممتاز -Archilecteur) ويرى فيه أداة للتحليل، ووسيلة لإعادة قراءة النص. وذلك لأن القارئ الممتاز، قادر بخبرته على "النفاذ في النص، والتقاط المواضع التي تتكشف عن أهمية خاصة، بالنسبة إلى المعرفة المحددة التي يملكها هذا القارئ".[4] في هذا يكمن هاجس (بريخت) الجمالي، في بحثه الدائب عن الوسيلة التي تمكنه

[1]- ينظر: تودوروف، م،ن، ص 93.

[2]- ينظر: تودوروف، نقد النقد، ص 93

[3]- ينظر: إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 50.

[4]- إديث كيرزويل، م،ن، ص 49.

من إثارة المتلقي/ المشاهد حتى يطور لنفسه موقفا/تأملا نقديا. وكانت وسيلته في هدم الوهم وخلق مساقة بين المتلقي والمشهد المسرحي، هي تقنية أطلق عليها اسم (تأثير التغريب L'influence de l'etrangeification)، ويعني به العمل على تغيير المظاهر المعتادة.[1] في نفس الاتجاه، أسس المسرحي النمساوي (بيتر هاندكه P.Handke) لنوع من الكتابة المسرحية أطلق عليها مصطلح (مسرحيات الكلام)، أو (مسرح المسرح). ويعني به جعل خشبة المسرح، مجالا لإعادة خلق مجالات داخل المتفرج لم تكتشف بعد. فالمسرح لابد من أن يدرب وعي الفرد على الدقة، ولابد من أن يجعله حساسا وقابلا للاستثارة. ومن ثمة، يجب أن يكون المسرح، وسيلة من أجل أن نأتي إلى العالم. لذلك يهاجم (هاندكه) مؤسسة المسرح التي تضع المتفرج في دور المستهلك السلبي. يريد (هاندكه) أن يجعل خشبة المسرح، مجالا للغة والكلام[2]. من هنا، تجيء أهمية دور القراءة، في أن كل نص إبداعي(طليعي)، أو يهدف إلى أن يكون كذلك، لا يمكن قراءته إلا بمعايير مختلفة، وجمالية مختلفة. هذه القراءة، لا تهدف إلى معرفة (المعنى) بشكل مباشر، وإنما تسعى إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص. وبتعبير آخر، تهدف هذه القراءة، إلى مرافقة النص في رحيله الاستكشافي.[3] بهذا المعنى، فإن مهمة القراءة ليست في أن تملأ فراغ النص، أو تضيف إليه، بل مهمتها هي، الكشف عن مبدإ الصراع في معانيه، وإظهار الكيفية التي ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالإيديولوجيا. هكذا، تستطيع القراءة أن تضيء بنية النص الشعري، أن ترى إلى حركة العناصر، أن تصل إلى الدلالات فيه في إطار يشمله، يضمه بخارجيته/مراجعه. بهذا، ينبني النص وينهض ليأخذ شكل بنية، هي من حيث وجودها في (مجال) اجتماعي، عنصر في بنية هذا (المجال). ومن ثمة، تصبح العلاقة: النص- المرجع، تحمل الصفة المزدوجة لموضوعها، أي كونها بنية، وفي الوقت ذاته عنصرا في بنية. يبقى النص انطلاقا من هذه العلاقة، داخلا يقع في خارج هو حاضر فيه. مهمة القراءة في هذا المستوى، هي كشف/ تحديد الخارج، فيما هي تقرأ الداخل. بهذا المعنى، تتشكل مراجع النص، كبنية داخلية ضمن القوانين البنيوية التي تنظم حياة النص. في هذا الداخل،

[1]- ينظر:باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 328.

[2]- ينظر: باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، ص 431.

[3]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 55.

يمكن الكلام عن الظاهرات، وعن البنى المتميزة، من دون عزلها عن بنيتها الكلية العامة التي هي مرجعيتها. ذلك أن إقامة حدود الاستقلال والتميز كظاهرة ما، ودراسة القوانين لهذه الظاهرة، لا يمكن أن يكون سليما، إلا بالنظر إلى هذه الحدود، كما هي في حقيقتها، أي من حيث هي حدود، ينهض عندها تمايز الظاهرات واستقلالها بنفسها، عما هو سواها له نسقه[1].

بهذا المعنى، يمّحي الخلط بين ما هو شعري، كبنية متخيلة، وبين وقائع هي مراجع لهذا الشعر. وبالتالي يقدم النص كمعطى جماليا يؤسس/ ينشئ (شعريته) على أساس وظيفي، هي تحقيق فعل الإحالة من النص إلى المرجع –Réfèrent. ومن ثمة، فإن مسألة المرجعية، تحيل على صعيد القراءة، إلى وضع النص موضع البحث المعرفي الذي لا يتناقض في بحث ما هو مرجعه. هكذا تقرّب القراءة النص الشعري في نطاق نظامه الداخلي الذي تصبح فيه المراجع تولد دلالاتها الخاصة، وتؤدي وظيفة بنيوية في النص. ومن ثمة، تسمح بالكشف عن النظام النصي المستقل، وفي هيآته الخاصة، في تشكله المختلف. هكذا تصبح ولادة النص، في شكله، هي حركة حياته، زمانه الخاص. [2] لذلك فإنه إذا كانت تطرح الصعوبة المنهجية، رؤية المراجع في النص، دون اللجوء إلى عملية تجزئة النص، فإن القدرة النظرية، تكمن في رؤية مراجع النص في أبنيتها الشعرية/الأدبية. [3] ليست الكتابة الشعرية، شيئا معزولا أو معلقا في الفضاء، إنما هي على العكس، ودائما في، ومع. لذلك لا تصحّ قراءتها كأنها سطح شكلي لغوي لا غير، ولا تصحّ كذلك قراءتها كأنها مضمون اجتماعي لا غير. [4] وبكلام آخر، لا تصحّ قراءة النص الشعري، بما هو خارج عنه، ولا بمجرد نصيته المحضة. فقراءته بعناصر من خارجه، إلغاء له. وقراءته بذاته وحده إلغاء لتاريخيته، أو لاجتماعيته. فليس النص الشعري مجرد، "انعكاس نفسي– ذاتي، كما أنه ليس مجرد انعكاس واقعي– اجتماعي. إنه قبل كل شيء، مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني. وهو إذن قبل كل شيء كشف. أي أنه ليس وثيقة على المعطى، وإنما هو اختراق وتجاوز"[5]. النص

[1]– ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص 48.

[2]– ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص 56.

[3]– ينظر: يمنى العيد، م.ن، ص 63.

[4]– ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص 28.

[5]– ينظر:أدونيس، م.ن، ص 28.

الشعري بهذا المعنى، فعالية مركبة. وهو لذلك يحتاج إلى معرفة فنية وإنسانية شاملة. إنه طبقة معقدة وعجيبة. فهو ممارسة لغوية في إطار اجتماعي تاريخي محدد. ومن ثمة، فإنه لا يمكن معاملته على أساس أنه عالم لغوي ذري مغلق، كما أنه لا يمكن تنحيته من التحليل، واعتماد ما يحيط به من مراجع. ليس النص الشعري، ممارسة لعبة لغوية خارج التاريخ، كما أنه ليس وثيقة نسترشد بها. النص الشعري، هو ممارسة انتاجية للغة تمت وفق قوانين خاصة، شعريا واجتماعيا وتاريخيا. وهو بهذا المعنى، يخضع لجدلية خاصة، داخل خضوعه لجدلية أعم وأشمل. فهو يأتلف مع الجدلية التي تقوده من الخارج، ولكنه من ناحية أخرى، يختلف عنها ما دام يصدر عن قوانين داخلية، تمس عالم الكتابة. [1] الأدب كما يقول (فيسيولوفسكي -Vesselovski): " أرض لا مالك لها"[2]. ومن ثمة فإن شعرية/أدبية الخطاب الشعري، ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى، وإنما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه لأنها وليدة التركيبة الكلية لجهازه، انطلاقا من الروابط القائمة فيه، والضابطة لخصائصه البنيوية[3]. هكذا، تشمل السمة الأدبية/ الشعرية الهيكل الكلي للنص حتى يصبح هو نفسه أداة من أدوات التخاطب. فإذا بأدبية النص، تصبح هي بحد ذاتها (دالا Signifiant) يستند إلى نظام إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة السيميائية. أما (مدلول-Signifié) ذلك (الدال)، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تكون مؤشرا على أن النص أصبح في صياغته(دليلا -Signe) جديدا متصلا بنظام إبلاغي آخر. بهذا يكون النص ناطقا بمحتواه، ومشيرا بهيئته العامة[4]. النص الشعري بهذا المعنى، إنما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى، هو موجود تركيبي. جملة من العلائق المكتفية بذاتها. يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته[5]. لذلك فإن تذوق الشعر، لا يأتي من مضمونه الفكري، بما هو أفكار،

1- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء. ط 2. 1985. ص 25.

2- ياكبسون (مشترك): نظرية المنهج الشكلي، ص 35.

3- ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 47.

4- ينظر: عبد السلام المسدي، م،ن، ص 47

5- ينظر: عبد السلام المسدي، م،ن، ص 51

وإنما يأتي من فنية/ شعرية التعبير، أو نظام الكلام[1]. أي انطلاقا من تحليل/ نقد بنيته التعبيرية. [2]

V – النص الشعري، وإنتاج (مجال) المعرفة(العلمية) بموضوعه:

نشير في البداية،أن استخدام مفهوم(علمي)،لا يرتبط بالتدليل التجريبي،وإنما يعني أن تكون المقاربةالنظرية منهجا قادرا على أن يمارس،حين تتكشف علاقات النص،حين تضيءالمنطق الذي يحكمها،وحين تظهر ضرورات تحدد بنيتها في الشكل الذي تتجسد فيه المادة الشعرية. ومن ثمة، يمكن التأسيس لوعي(علمي) يساعد على تجاوز دوائر الفهم المستهلكة من أجل ممارسة قراءة تحرر النص من أسره في النظريات السائدة. وهي حين تفعل ذلك، فإنها تتوغل إلى عالم النص، وبالتالي تحرره من فكرة التغييب الفعلي لحقيقة دوره الوظيفي.[3] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، مدعوة، ومن موقعها في حركة التغيير، لأن تنتج معرفة موضوعها (علميا)، وهي حين تسعى/ تهدف إلى تحقيق هذا البعد الوظيفي، فإنها تتوجه إلى النص نقديا. ولعل ما يميز هذه الإحالة، هو قدرتها على استجلاء/تحديد موقع الفكر في النص من حركة التاريخ. أو في كشف الإيديولوجي في النص، كشفا يعلل (المعنى) فيه. وفي محاولتها هذه، تقتصر على أن تكون(علما)، أي منهجا له أدواته القادرة على كشف قانونية العلاقات البنوية بين عناصر النص باعتباره منتوجا رمزيا متميزا. ومن ثمة، فإن فعالية الكتابة الشعرية، هي فعل/ مجهود يتجاوز الفردي ليتوسع في الثقافة بتوسعها به. ورغم أن النص الشعري هو إنتاجية خاصة بالمعرفة الاجتماعية، إلا أن له بنيته الخاصة التي ينهض بها، ويستقل. والقراءة تتعامل تحديدا مع هذه البنية. وقد تكون عملية كشف هذه العناصر مهمة، ولكن ما هو أهم، هو الوصول إلى (قانونية) علاقة الترابط بين هذه العناصر. ذلك أن كشف هذه (القانونية)، هو الذي ينتج معرفة (علمية) بالنص الشعري. أي كتابة مفاهيم قادرة على الإجابة عن أسئلة الراهن. معرفة تمكن في النهاية من تملك النص الشعري (معرفيا). أن نمسك بآلية النص الشعري، معناه أننا نتزود بسلاح معرفي يخولنا

6- ينظر:أدونيس، النظام والكلام، ص 27.28

7- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 160.

[3]- ينظر:يمنى العيد، الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة، ص 258.

تعرية النص من سره، لا من جماله. يخولنا الدخول إلى عالمه الداخلي، لا لنعرف فيه، بل لنقوله، ولننهض بعظمته، ولتكون لنا القدرة على إضاءة هذا المعطى الداخلي فيه. وحدها القراءة (العلمية) التي تكشف القوانين الداخلية للنص كأثر شعري، تترك للنص إمكانية هذا الانفتاح والتعدد/ التجدد في القراءة. ذلك لأن عنى النص، هو أيضا عامل تجديد في ذلك. ففي غناه، قدرته على أن يكون حاضرا في تطور فعل القراءة التاريخي، وتغير معيارها الجمالي كمنتج اجتماعي.[1]وحين ينكشف المعطى الداخلي للنص (علميا)، وفي إطار شبكة العلاقات الشكلية التي تتبني فيها عناصرها الفنية، تبرز العلاقة التي تربط هذا المعطى الداخلي بمراجع النص. ودور القراءة يكمن في تحديد هوية هذه العلاقة. وعلى مسافة العلاقة بين النص وبين موقعه في الحركة التاريخية، يتولد الفضاء/ الملمح الإيديولوجي في إطار علاقة تكشفها الكتابة الشعرية نفسها في إنتاجها معرفة(علمية) بالنص. القراءة بهذه المعنى، تتصف في أنها تؤول في أكثر الأحيان إلى لعبة مرايا.[2] يتعذر فيها تمييز الموضوع من صداه الرمزي في شعور القارئ. ذلك أن النص المقروء، وفكر القارئ، يعكسان أحدهما الآخر. بحيث أنه لم يترك وسيلة تمييز ما يتلقى من الأول وما وضعه الآخر فيه. هكذا تتزوي في نزعة نسبية متبادلة قد يكون لها بعض المفاتن ذاتيا، ولكننا لا نتبين نموذج الوضوح الخارجي الذي يمكن أن ترجع إليه. تبقى هي القراءة بحسب (ليفي ستراوس C.Levistrauss) عملية حلم تغريمية[3]. تكشف ذاتها على أنها بآن واحد، معرفة (ايبستيمولوجية-Epistémologique). وعلى أنها نظريات وضعية وانتقادية[4]. هكذا، لم يعد أي فارق بين العلم والشعر. فالشعر الحقيقي مثله مثل العلم، يستطيع أن يخترق أعماق الحياة من خلال آليات التعبير عن الصفات الإنسانية كما أنه يظهر قوانين الحياة. وهو لذلك يجتهد لتحقيق هذا البعد، دياليكتيكيا. ويرفض الفكرة القائلة بأن النص الشعري، عالم ذري مستقل مغلق. إذ لا يكفي لأي كتابة شعرية أن توجد، دون أن تعني شيئا. ذلك لأن القوانين الداخلية للنص الشعري، تعكس قوانينه/ نظمه، ولا تعارضها. ومن ثمة، فإن المعرفة الشعرية، هي

[1]- ينظر: يمنى العيد، م.ن، ص 260.

[2]- ينظر: ليفي ستراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، الجزء 2، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص 395.

[3]- ينظر:ليفي ستراوس، م.ن، ص 395.

[4]- ينظر:إدوارد موروسير، الفكر الفرنسي المعاصر، ص 138.

فعل مركب بإمكانه تحويل المفهوم المجرد، إلى فكرة متخيلة[1]. هذا المفهوم الخاص، إنما يؤكد أحد المقولات الرئيسة في نظرية المعرفة. وهو أن ما يميز العمل الخاص بالإنسان، هو أن هدفه، سابق الوجود في وعي هذا الإنسان. وأنه يؤلف قانون عمله. هذا الحضور الفاعل للمستقبل، هذا المشروع، هو ما يميز الإنسان. هذا الإسقاط الخيالي، هو منطلق كل نشاط إنساني. والإلحاح على الجانب الفاعل في المعرفة، هو حالة من ذلك[2]. يقود هذا التجديد، إلى التأكيد بأن عملية الكتابة الشعرية، إن هي إلا نشاط يؤلف بين نقيضين: المنطق والخيال. ثم يؤلف منهما، وحدة/مركبا جديدا. من هنا، تبرز أهمية في أن تكون الكتابة الشعرية (علمية) في نطاق فاعليتها الانتاجية، في إنتاج معرفة جديدة. وانطلاقا من طابع إنتاجية النص الشعري، فإن فهم/قراءة دور المفاهيم النظرية الضرورية لإنتاج المعرفة التي يؤسس بها الفكر موضوعه، لا ينبغي أن تؤخذ بصورة جاهزية، بل يجب إنتاجها. لذلك فإنه من أولويات مهمات الكتابة الشعرية، أن تؤسس لثورة (كانطية جديدة -Néo.Kantisme) ، تعيد النظر فيها بأدوات إنتاج المعرفة من خلال شبكة علاقات تاريخية تضع في حسابها، حركة التطور التجديدية، وقوانينها المتميزة. ومن ثمة، فإن نوع المعرفة وطابعها، يتحددان في نهاية التحليل، بأدوات إنتاجها.[3] الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تعتمد الأدوات الضرورية للمعاينة على مستوى التحليل والتركيب، حتى يمكنها أن تتخطى المظهرية وسياقات البداهة الجاهزة، لتنضّد ما هو جوهري في كل معرفة، وتمتلك في النهاية، تراكمها الخاص. ذلك أن الكتابة الشعرية، فضاء يحتفل برغبة استنبات الأصول الجديدة، ويأمل في إثارة الانتباه إلى أهمية دور تأسيس/إنشاء معرفة (علمية) بالنص من خلال الوصول إلى (الشعرية) نفسها. وإذا كان هذا الجهد مطلوبا، فإن ما هو مطلوب كذلك، (كتابات التأصيل النظري Les écritures de l'éduonisation théoriuqe-) للكتابة–النص. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية الطليعية، هي تلك التي تقدم/ تطرح كمشروع كتابة. إنها محاولة لإنشاء ما لم ينشأ بعد، من حيث هي مادة قادرة على التمدد والارتسام. من هنا يمكن أن تساهم في الحقل(النظري) الذي ينتعش بالبحث العلمي عن أسئلة الإبداع. تقود هذه الملاحظة، إلى الكشف عن طبيعة علاقة

[1]– ينظر: روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين، ص 162.

[2]– ينظر:روجيه غارودي، م.ن، ص 163.

[3]– ينظر:مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الكفر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، ص 10.

التواشج بين الكتابة الشعرية وأدواتها النظرية. فإذا لم تخلق الكتابة الشعرية (الطليعية) قراءتها (الطليعية)، فإنها تظل تدور في مدار مغلق من التجريبية والجزافية التي تبحث عن سياق تستقر فيه.[1] من هنا، فزئبقية القراءة وعدم ثباتها، خاصة ترجع بالأساس، إلى شروط الكتابة نفسها. حيث يصبح هم البحث النظري في تأسيس المقولات النظرية المستوعبة، أمرا ملحا من أجل ألا تبقى الجهود محصورة في إطار الكتابة نفسها. هكذا يصبح هم البحث النظري في تأسيس المقولات النظرية المستوعبة، أمرا ملحا من أجل ألا تبقى الجهود المحصورة في إطار المراوحة والتردد، من إنجاز مغامرتها الخاصة في طريق (الثورة) النظرية ضمن أفق المغامرة الفكرية الكبرى للعصر.ذلك أن المفاهيم/الأدوات المعرفية الجديدة، هي ما يقود العقل ويدفعه في دروب اكتشاف الذات وهي تتجسد معرفة وإبداعا، ثم هي تمارس بقيّم الوجود الحار والمتفاعل، قيم التأمل النظري، واقتراح أجهزة معرفية، ترمي إلى صوغ القطيعة التي لا تفصل الإنتاج عن مبدعه، ولا عن تاريخه، وإنما تجدد هويته. إن كل مشروع في الحداثة، هو بهذا المعنى، ليس انقلابا على الذات، ولكن في الذات والسيرورة التاريخية[2]. من هنا، أهمية الكتابة الشعرية، في أنها كتابة الأسئلة الحقيقية والممكنة التي تتهيأ لها الرغبة في تعميق ما يخال دائما أنه بديهي.[3] لذلك يجب أن تصدر عن التداعي التخييلي، لا عن الاستحضار العقلي. فهي لا تقرر الحلول، بل تطرح الأسئلة. السؤال هو الجواب على معركة الصراعات الكبرى. تقدم نفسها باعتبارها رمزا فاعلا في تثوير البنية العقلية والوعي الذاتي، بغية تحويل المعطى الثقافي– الشعري، من مادة إعلامية استهلاكية، إلى رمز إبداعي فاعل في الحياة. النص الشعري بهذا المعنى، لا يعرف الاستقرار والثبات، أنه بحسب (غادامر– Gadamer)، يخضع لمنطق خاص، هو منطق السؤال والجواب.[4] كتب الشاعر(أدونيس) في معرض حديثه عن (الالتزام): إن الالتزام الثوري، هو الالتزام بالكشف لا بالوصف. من هنا، لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنما عن الكون

[1]– ينظر: خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977، ص 216.

[2]– ينظر: أحمد المديني ، أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص9–10

[3]– ينظر: أحمد الميدني ، م.ن، ص 15.

[4]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص44.

الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم، والكشف عنهما[1]. فالنشاط الشعري الحقيقي، هو النضال، إبداعيا[2]. الثورة الحقيقية بهذا المعنى، هي شعرنة المستقبل، حيث تعاش الحياة كما يعاش العمل الشعري، ويتوحد الواقع بالحلم، وتزول فروقات التقويم بين عمل اللسان وعمل اليد[3]. كل شعر ثوري، هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول. من هنا، كان الشعر، القوة التي تشغل في عتمة الحاضر، ضوء المستقبل. فكل قصيدة، تخلق لحظة جديدة في التاريخ. بهذا المعنى، نفهم كيف أن الشعر ليس تفسيرا أو وصفا، بل تغيير. هكذا لم يعد الشعر خلاق أوهام، بل صار خلاق حقائق. لم يعد الواصف المغني، بل أصبح الثائر المحرك. هكذا أصبحت القصيدة عاصفة تحمل كل شيء، خلاصة كونية، بهوا للتاريخ يتحرك فيه الشاعر، واضعا قدميه على عتبة المستقبل[4]. ليس في الشعر شيء نصل إليه، كل شيء في الشعر لكي نبحث عنه. الشعر جوهريا، ما لا نصل إليه. ليست له نهايات يقف عندها. لذلك فهو لا يقدم أجوبة. إنه السؤال الذي يتناسل في أسئلة لا تنتهي. الشعر يعاش، يمارس كالحب، كالموت، كالحرية[5]. وقد أشار (رولان بارت R.Barthe)، إلى أن كل ما تستطيع القراءة أن تفعله في مجابهة النص، هو أنها تولد معنى تشتقه من الشكل. ذلك أن الشكل، هو العمل.[6] بذلك فقط، تتجلى أهمية الكتابة الشعرية كأطروحة حداثية تؤسس كمعطى نصي من حيث فعاليته الإبداعية، لا من حيث مواكتبه للسائد المتداول. هذا ما دعا (فرانسوا ليوطار F.lyotard) إلى التساؤل عن إمكانية أن يوجد الشعر دائما كخرق، أو تعد للفرضيات السابقة[7]. من هنا، تأكيد الكاتبة (نتالي ساروتN.Sarraute)، على أهمية أن ترتكز الكتابة الأدبية على بحث دائم عن واقع ظل مجهولا[8]. هذا البحث الذي يمنع النص من ولوج دائرة إدراك وتذوق القارئ بطريقة مباشرة،

---

[1]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 155.

[2]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص 310.

[3]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص 315.

[4]- ينظر: أدوينس، م.ن، ص 117.

[5]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 143.

[6]- ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 101.

[7]- ينظر: مادان ساروب، المرجع السابق، ص 42.

[8]- ينظر: نتالي ساروت (مشترك)، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 10.

مباشرة، وفورية، هو بالذات ما سيمنح لهذا القارئ قوة الانتصار على كل مقاوماته للواقع الجديد، إما بواسطة تعوده المباشر عليه، وإما عن طريق إقتحامه بالعنف[1]. هذا الانتقال الدائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي، هو ما يجعل الكتابة الشعرية في حالة تحول مستمر[2]. ومن ثمة، فالنص الشعري بحسب (ألن روب غرييه-A.Robbe Grillet) ، هو البحث عن شيء ما، لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة.[3] فليس الواقع هو الذي يحول يحول الكلام- اللغة إلى أدب- شعر، بل الوعد[4]. لهذا كان الشعر دائما بحسب (ياكبسون -Jackobson)، حرا في علاقته بالحياة[5]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تحاول أن تقود صوب عالم جديد. إنسانية جديدة، بآفاق/قيم جديدة. لهذا يجب أن تكون الحياة على مستوى هذه الكتابة، ثورة ضد الثابت والمستقر، ضد الراحة والكسل. والعمل بالتالي على انفلات قوى النفس والخيال والحلم والمغامرة والإبداع. بهذا المعنى، فإن كتابة المستقبل لن تكون شكلا أو قاعدة، وإنما تكون حتما، طاقة وينبوعا. قوة سحرية تقود إنسانية تتراجع باستمرار، صوب عالم جديد. غنائية لفظية قادرة على التوهم، تعكس فكرا لفظيا، ولا تتوافر إلا في لغة صحية تستبدل الواقع بالحلم، وتحيله إلى صياغات مجردة مفرغة من الدلالة. لغة متلونة باليقينية الأيديولوجية. المفارقة تحصل هنا، بين الحياة وبين الألفاظ التي لا تفصح عنها الألفاظ الوهمية المستعارة ذات البريق. هذه العزلة بين الشاعر وبين ما يكتب، بين الإنسان وبين الشعر، هي واحدة من أكثر العزلات وحشية وظلاما. اللغة مثل التاريخ، مكون مهم من مكونات الحقل الإيديولوجي، فهي عنصر مهم في تحديد هوية المجتمعات وتفاعلاتها. لهذا، كانت (السلطة) تسعى باستمرار إلى غرس فهمها لما تراه صحيحا من الكلام والمفردات والأداء اللغوي في من هم تحت تأثيرها. لقد ظل الأمر دائما، وكأن اللغة ليست ميدانا مستقلا للسلطة، فإنها ليست عاملا قائما بذاته. إن اللغة أداة يستخدمها من في يده السلطة، أو من يريد تحدي السلطة. اللغة لا يمكنها أن تشكل الأحداث، ولا يمكن بأي حال مقارنتها بعوامل

[1]- ينظر: نتالي ساروت، م.ن، ص14.

[2]- ينظر: نتالي ساروت، م.ن، ص 16.

[3]- ينظر: ألن روب غرييه (مشترك)، الرواية والواقع، ص 34.

[4]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص21.

[5]- ينظر: ياكبسون(مشترك)، نحو علم للفن الشعري، نصوص الشكلانيين الروس، ص 26.

القوة. إذن ثمة إقرار بالبعد اللغوي للسياسة. ويعرف (فيكتور إرليخ-V.Erlich)، الإيديولوجيم Idiologeme،بأنه تمظهر على شكل كلمات، طرق لباس، العلاقات التنظيمية بين البشر، وأن كل (إيديولوجيم)، هو جزء من الواقع المادي الاجتماعي[1]. ومن ثمة، فإن الوعي الإيديولوجي، لا يتحول إلى وعي، إلا عن طريق اتخاذه طابعا ماديا. لهذا فإن المفاهيم التي يستخدمها (باختين Bakhtine) من أجل تقديم تصوره النظري لأشكال التقاطع بين الأيديولوجي والأدبي، سوف يبحث عنها فيا أسماه بـــ (اللفظ -Slovo). لأن الإيديولوجيا لا يمكن أن تفصل عن الواقع المادي لـــ(الدليل Signe). فلا توجد إيديولوجيا إلا إذا وجدت لغة، أي مجموعة من الدلائل. فحيث يوجد (دليل)، توجد إيديولوجيا. ومن ثمة، فإن الوحدة الدنيا لالتقاط (الإيديولوجيم)، هي (اللفظ) الذي يتميز بحركيته التواصلية باعتباره سلوكا. إنه المجال الأولي من أجل الاستثمار الإيديولوجي. إنه لا توجد تجربة خارج شكل الدلائل. وبكلمة، ليست التجربة هي التي تنظم التعبير، وإنما التعبير هو الذي ينظم التجربة[2]. ومن ثمة، فإن (الالتزام) بهذا المعنى، هو الكشف عن الصراعات الوجودية، لا بوصفها ومحاكاتها، وإنما بمساءلتها ببنية عقلية جدلية. في هذه النقلة التحويلية لمفهوم (الالتزام)، تتعزز حتما العناصر المؤسسة لخلق فعل القراءة المبدع الذي يشارك في إعادة الإنتاج الإبداعي في النص من جهة، وفي إعادة إنتاج الواقع المعيش من جهة أخرى. في مقاله (رامبو مشرقيا صوفيا)، يؤكد (أدونيس)، أن كل قارئ عبر الأزمنة، يجب أن يدخل النص كما يدخل في نهر حين يعود إليه مرة ثانية، يتغير تأويل النص ويتغير المؤول ويتغير النص ذاته. النص هو قراءاته وتأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب، بل يشاركه القارئ أيضا"[3]. بهذا المعنى، تقتضي قراءة النص الشعري، شعرية القراءة. لهذا فإن السؤال حول كيفية تلقي الشعر وشروطه، لا يقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه[4]. فإذا كانت الكتابة الشعرية تخلق قارئها، فيما تخلق أفقها، فإن الحاجة: كتابة وقراءة، هي إلى اللقاء

[1]- ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ، ص48.

[2]- ينظر: أنور المرتجي ،م.ن، ص 49.

[3]- ينظر: أدونيس، مجلة (مواقف)، العدد57، السنة1979، ص30.

[4]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص49

معها، إلى جمالية القراءة الإبداعية[1]. فبقدر ما تؤكد القصيدة خصوصيتها كنتاج فني خالص، تتطلب طريقة فنية- جمالية في تلقيها. مثل هذه القصيدة التي ابتكرت جسدها، تبتكر الضرورة، قارئها. في هذا يكمن دور القراءة.[2] ومن أجل نفي (الاغتراب)، تشترط العودة إلى أصول (الماهية- Essence) في النص الشعري. ويظل البحث النظري كخاصية دائمة التفتت بالمعنى، سيرورة فكرية لا تتوقف. لذلك فإنه لا يمكن الاعتقاد بأن مسألة التأسيس النظري ، تكون مطروحة كحالة/وضعية استعجالية على مستوى البحث النظري، بل الأهم من ذلك، هو(الوعي) والانتاج المتمثل لإمكانات النص الشعري. بهذا المعنى، يصير الطموح النظري، مدمجا ضمن آلية ممارسة إنتاج فعل الكتابة الشعرية، وقراءتها، جزءا من هذا الوعي النظري العام. المسألة لا تتعلق بابتكار شكل/ نمط للكتابة الشعرية ، وإنما تتمثل أصلا في تنويع/ تطوير أشكال الكتابة من زاوية أساسية، هي الكشف عن الوعي الممكن المغيب وراء الوعي القائم[3]. ولكن، ما (الشكلForme) في الشعر؟ إنه الطريقة في اكتشاف الواقع. الشكل الشعري كما يحدده الكاتب الألماني (جرتفريد بن Gottfried Benn)، يعني الحماية الممكنة من الفوضى والفزع والعدم. ذلك أن الأنا الشعرية، أنا مخترقة، أنا محبوسة بين القضبان لا تعرف معنى الهرب. وعمّدت بالحزن تنتظر دائما الساعة التي تتدفأ فيها للحظات معدودة حيث يخترق السياق العام. هذا يعني تحطيم الواقع. مما يخلق الحرية للقصيدة، من خلال الكلمة.[4] الشكل الشعري بهذا المعنى، ينشأ ويتحدد ويتغير في التاريخ، في التحول، وليس في الثبات. من هنا، أهميته. فالشكل الجديد يزلزل السائد، معرفة وتعبيرا، من حيث إنه فاعلية مزلزلة آتية من كونه مقاربة خاصة ومغايرة، في معرفة الواقع وتغييره، ومن كونه مضادا للسائد، للنمطي. وطبيعي أن الشكل لا يعمل معزولا ، وإنما يعمل داخل شبكة من العلاقات: مع الأشكال التعبيرية الأخرى، ومع النصوص السابقة، اختلافا وائتلافا[5]. في هذا يكمن تمايز النص الشعري، في كونه يقرأ من حيث هو مكان نوعي لعمل نوعي[6].

---

[1]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص62.

[2]- ينظر: أدونيس، قاتحة لنهايات القرن، ص 257.

[3]- ينظر: محمد برادة (مشترك)، الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص11.

[4]- ينظر: باربار باومان، عصور الأدب الألماني، ص341.

[5]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 54.

[6]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص 56.

بهذا المعنى، لم يعد النص الشعري، ترتيبا ثنائيا يتكون من موضوع وشكل. فالنص الشعري بحسب(رولان بارت)، ليس إزداوجية، ولكنه تعدد. ذلك أنه لا توجد في الشعر سوى الأشكال من غير موضوع. إننا لنقول استعاريا، إن النص الشعري، "فن تصوير الأجسام على سطح مستوي: فهو ليس لحنيا ولا تناغميا(...)إنه طباقي بشكل قصدي.[1] إنه نص معاش بوصفه رسالة شاذة، تفاجئ (الشرعة Code) [2]. ومن ثمة، فإن الأسلوب يقيم من خلال عمل تحولي يمارس نفسه ليس على الأفكار، ولكن على الأشكال التي تبدع اللغة الشعرية من خلالها نفسها وتولدها[3]. الأسلوب بهذا المعنى، هو جمع النص: جمع المستويات الدلالية (الشرع) التي تشكل جدليتها، النص، وجمع الاستشهادات التي تتسرب في واحدة من هذه (الشرع) التي نسميها الأسلوب، اللغة الشعرية. ومن ثمة، فإن قضية الأسلوب، لا يمكن أن تعالج إلا إزاء ما يسميه(بارت): رقاقية الخطاب[4]. القصيدة بهذا المعنى، بؤرة احتمالات، إمكان يستمد يستمد قيمته وغناه من طاقته على الاستشراف، على الإيحاء بالواقع لكي يعاد بناؤه باستمرار. القصيدة امتداد لا نهائي، يولد دلالات بشكل دائم. هكذا تحل الدلالة محل المضمون، ويحل التشوق محل التذكر. بحيث لا تعود الكلمة اصطلاحا محددا، وإنما تصبح دلالة، مجموعات احتمالات. القصيدة بحسب(أدونيس)، جرح ينبع في جسد الواقع يتدفق أبدا، وهي لذلك، تتجاوز مجراها. القصيدة بهذا المعنى، قرينة العمل لا وصيفته. حدث– رمز، لا مادة استهلاكية. وكل قصيدة حقيقية بهذا المعنى، يجب أن تكون كتابة – حداّ. يتقدم مبدعها، بواسطتها، موغلا في اتجاه الواقع، أي في اتجاه نفسه واتجاه استقصاء القدرات التعبيرية، لغة وشكلا. من هنا، ليس مهما أن يكتب الشاعر قصيدة جديدة ناجحة، بل المهم أن يجدد معنى الشعر وآفاقه في كل قصيدة يكتبها.[5] الكتابة الشعرية هي بالتحديد، ذلك النشاط الذي يشتغل اللغة لصالح الخطاب[6]. هذا يعني أن المحك الأساسي لقيمة النص الشعري، هو في أنه متحرك، ليس له معنى مسبق، ثابت. فمعنى النص الشعري، يتجدد في كل قراءة، ومع

[1]– رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 180.

[2]– ينظر: رولان بارت، م،ن، ص 181.

[3]– ينظر: رولان بارت، م،ن، ص 186.

[4]– ينظر: رولان بارت، م،ن، ص 187.

[5]– ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 256–257.

[6]– ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص392

كل قارئ جديد، غير منتظر. ومن ثمة، فإن للنص الشعري دلالات بعدد قرائه. أو لنقل بتعبير آخر، إن للنص الشعري مستويين: الأول هو النص كإمكانية لمعان محتلمة، والثاني هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة. القارئ في هذا المستوى، شريك في معنى النص.[1] النص الأدبي بحسب (إيكو U.Eco) في حالة ظهوره من خلال سطحه أن تجليه اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعّلها Actualiserالقارئ.[2] ذلك أن النص الشعري، يتميز عن سواه من نماذج التعبير، بتعقيده الشديد بما لا يقاس. أما علة التعقيد الأساسية، فتكمن في كونه نسيج ما لا يقال. أي ليس ظاهرا في السطح على صعيد التعبير. لذلك ينبغي أن يفعّل على مستوى تفعيل Actualisation المضمون. هكذا، يكتسب النص الشعري نشاطا تعاضديا Activité Coopérative فاعلا واعيا من جانب القارئ[3]. النص لشعري بهذا المعنى، نسيج فضاء بيضاء، فرجات ينبغي ملؤها.إنه يمثل آلية كسولة/مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص. وبما أن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية[4]. بهذا يصادر النص على المتلقي، المتلقي،

خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتماليته ذات دلالة[5]. من هنا، نفهم كيف أن النص الشعري، ليس مجرد إيصال، وإنما هو مشروع يريد أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك، لا أن يعلمه، أو ينقل إليه تأثيرا. ومن ثمة، فإن النص الشعري بهذا المعنى، هو دعوة، وأن قراءته هي، حوار معه. لذلك لابد من أن تكون إبداعية/ إنتاجية، هي أيضا[6]. هكذا يكتسب النص الشعري دلالته بحضور فاعلية فاعلية القراءة/التأويل. فالتأويل كشف للغائب في النص، المتضمن فيه. وهو لذلك، ينتج

[1]- ينظر: أدونيس ، سياسة الشعر، ص 59.

[2]- ينظر: أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص61.

[3]- ينظر:أمبرتو إيكو، م،ن، ص 62.

[4]- ينظر:أمبرتو إيكو،م،ن، ص 63.

[5]- ينظر:أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 64.

[6]- ينظر:أدونيس، سياسة الشعر، ص 60.

معرفة مثل النص. لذا اعتبرت القراءة، ثقافة كما كان دائما النص الشعري، ثقافة[1]. من هنا، كانت القراءة في حقيقتها، هي نشاط فكري ولغوي مولد للتباين، ومنتج للاختلاف. فهي تتباين بطبيعتها عما تريد بيانه، وتختلف بذاتها عما تريد قراءته. وشروطها، بل وعلة وجودها وتحققها، في أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تقرأ فيه. ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة باختلافها ولاختلافها بالذات[2]. ذالك أننا نكتشف خلف الكتابة الشعرية، قيمة جماعية، ونسمع كما يقول (رولان بارت):" صوت الثقافة"[3]. صدى الثقافة، يتكون من المعارف العامة والخبرات الإنسانية المتنوعة. لا تخلو كتابة شعرية من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل وينبت في الأذهان، ويبدو من طبيعة الأشياء. ذلك أن ما يبلى من المؤلفات، هو جانبها الثقافي[4]. ومن ثمة، فإن الشعر لا يعيش فقط بنفسه، وإنما كذلك بمطابقته لحقل معجمي Champ Leximatique ودلالي[5]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، لا تتغير بمجرد اختلافها عن (الأخر). فتغيرها يقاس أيضا بمدى اختلافها عن نفسها. إنها تعدد يتجاور ويختلف. وأن التعدد والاختلاف، هما أعمق ما في الحياة الإنسانية. هذا يعني أن القاعدة في الحياة الإنسانية، ليست في (التماثل) و(النسقية)، وإنما هي على العكس، في (الاختلاف) و(التعدد). الإنسان الحي، المبدع، لا يتحاور مع (الشبيه)، بل مع (المختلف) [6]. ارتبطت معرفة الحقيقة في التجربة الشعرية، شأن التجربة الصوفية، بالذات المبدعة، العارفة في تجربتها الخاصة، خارج حدود العقل والنقل. وبما أن لكل ذات تجربتها المغايرة، فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات، بشكل مغاير. لكن هذا التغاير، ليس نتاقضا، وإنما هو على العكس، تكامل. أو هو في الأصح، تعدد ضمن الوحدة، وحدة الحقيقة. (التمايز) بهذا المعنى، يعني أن تعبير الذات عن الحقيقة لا يستنفذها، بل إنه لا يقولها، وإنما يشير/ يرمز إليها دائما، في الغامض الخفي، اللامتناهي[7]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تفتح مستمر، حركة دائمة في اتجاه (الآخر). ولكن

---

[1]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 12- 20.

[2]- ينظر: علي حرب، نقد الحقيقة، ص 5-28.

[3]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 75.

[4]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، م،ن، ص 75.

[5]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو،م،ن، ص88.

[6]- أدونيس، النظام والكلام، ص 59.

1- ينظر: أدونيس، النظام والكلام، ص 68.

لكي يبلغ الشعر (الآخر)، لابدّ من أن يتجازو نفسه. أو لنقل، لا يسافر الشعر في اتجاه كينونته العميقة، إلا بقد ما يسافر في اتجاه (الآخر) وكينونته العميقة. ففي(الآخر): تجد الذات ذاتها. (الأنا) هي، على نحو مفارق، (اللاأنا). الهوية هنا مثل الحب، شيء يخلق باستمرار. هكذا يقول الشاعر، وهو في ذروة شعوره بذاته: (أنا) لا (أنا). ويعيد رامبو على طريقته: أنا هي آخر. وبدلا من الكوجيتو الديكارتي: أنا أفكر، إذن (أنا) موجود(أنا نفسي)، يقول الكوجيتو الشعري، أفكر، إذن أنا آخر(أنا لا أنا)[1]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، إمكانية انفتاح العلاقة الأكثر جمالا، وغنى مع (الآخر). ذلك أنها الأكثر مقدرة على كشف الذات لذاتها، وعلى أن تكشف لها بعدها الآخر. (الذات) في حاجة إلى هذا البعد، لا لكي تتماهى وحسب، وإنما لكي تتفردن أيضا. الغرابة(الآخرية) هي التي توضح الذاتي، وتتألف معه. والشعر، يتيح لقاء الفرادات، في حالة من النشوة، هي حالة من الصحو الأكمل[2]. الشعر، لا يطرح حلولا للأزمات، إنه على العكس، يخلقها، وهو أيضا يحيا فيها أبدا، لكي يسوّغ وجوده كونه إبداعا. من هنا كان الشعر الحي، هو أزمة دائمة من حيث أنه بحث دائم. كل شعر عظيم، هو في هذا المنظور، أزمة وليس حلا. إنه يؤسس لطرق/ زوايا أخرى في رؤية العالم/الحياة، وفهمها. وكل زعزعة للمستقر، يؤدي إلى زعزعة للسائد، مما يولد أزمة: أزمة الانتقال مما كان إلى ما هو ناشئ أو كائن[3]. الشعر، طبيعة ثانية في الإنسان، شأن الحب. وسوف يظل موجودا، مادامت الحياة قائمة. وكما يعتقد (نيتشه-Nietzsche)، أن الأساس في التفكير، هو الاندفاعات العميقة، السد الداخلي، المركب، الغامض، الرحب.[4] بهذا المعنى، تتشكل بنيات النص الشعري من خلال تفاعل ثقافتين: ثقافة شعرية– أدبية تخييلية تحتوي الواقع وتساهم في إعادة صياغته، وأخرى، تنهض على معاينتها. هكذا يتحول الشعري، إلى حمولة معرفية ترتبط بالواقع – الحياة. ولكي يتم حل هذه العلاقة، يتم اللجوء إلى القراءة التأويلية لهذه الحمولة، من حيث بنيتها المعرفية. والتأكيد على التجاوب بين النص والقارئ كإنتاجية -Productivité. حيث تفقد القراءة مكانتها كاستهلاك خامل لمنتج، لتصبح أداء

2– ينظر:أدونيس، م.ن، ص 70.

3– ينظر:أدونيس، م.ن، ص 70

4– ينظر:أدونيس، م.ن، ص 163.

[4]– ينظر:أدونيس، النظام والكلام، ص193.

.Enouciation. إنه تصور يستهدف البحث في خصوصية النص الشعري، دون أن يعنى ذلك، التقوقع المعرفي فيما عرف بـــ(المحايثة -Immanence)، أو ما يمكن دعوته بـــ (الجوهر الجواني للنص La substance intrinseque du texte)، تصور يحاول أن يربط بين السيميائيات النصية، وبين عناصر التلفظ النصي، بدون تحييد تكوينات آثار النص، وطابعه الفكري والتاريخي. القراءة في هذا المستوى، دعوة مفتوحة لإغناء البحث بما توفره المباحث الأدبية والفكرية والعلمية من معطيات كفيلة بجعل الكتابة الشعرية، حقلا للإبداع والعلم معا. هكذا شهدت مقولات (النص)، تحول مفهوم (النص)، إلى مجال يمارس فيه ويتمثل، التحويل الابستيمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص بحسب (كريستيفا)، خطاب، يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالة المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها. أي كنقطة من التاريخ، حيث يلح هذا البعد اللامتناهي.[1] القراءة بهذا المعنى، هي الإمساك بالنص وعلمه، بهدف إدماجهما في بناء نظرية معرفية للنص تتموضع خارج المنطق الأرسطي، وتسعى إلى بناء منطق مغاير. وحين يصل الشعر إلى النضج الذي يمكنه من أن ينكتب كآلة، لا أن يتكلم كمرآة، فإنه يواجه اشتغاله من خلال الكلام. ومن ثمة، يكون المعنى الشعري، محتملا Vraisemblable عبر آلية تكونه[2]. الشعر بهذا المعنى، ليس تجريدا، ولا تعميما، ولا تفكرا.إنه تفكير، انعطاف اللغة على نفسها. هكذا تقدم الكتابة الشعرية نفسها، كشكل جديد مسكون بالرفض والتجاوز. محدثة النقلة النوعية من حالة الكتابة (القول)، إلى حالة الكتابة(الفعل). وفي حالات التشظي، تكون الكتابة الشعرية حالة ضرورية ملحة لتفجير سلطة النص من أجل هدم/ إسقاط أقنعة المتخيل التاريخي. هكذا يصير الأسلوب عند (باختين)، اعتمادا على مبدإ (التفاعل اللغوي)، ليس هو الرجل، لكن على الأقل رجلين: الإنسان وشريحته الاجتماعية. هذا التحديد الاجتماعي والتاريخي، يجعل الإنسان واقعا، ويحدد مضمون إبداعه الشخصي والثقافي.[3] بهذا المعنى، لا يكون الإبداع الشعري في مستوى (النص الموازي Texte parelle) للواقع، بل في استقطاب الواقع بكل عناصره

[1]- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص13-14.

[2]- ينظر:كريستيفا، م.ن، ص48.

[3]- ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص51.

المتفاوتة إلى زمن الكتابة لإثارة جدلية دائمة بين علاقات التحول والتكوين. ومن ثمة، فإن تحويل السؤال إلى نص، والنص إلى سؤال، ليست رديفا لامتلاك الحقائق واستئثار المبدع بها دون غيره من الناس، بل هو في حقيقته اقتراح واقعي للتساؤل والرفض الضدّي. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، ليست نبؤة، بل اقتراح واقعي ينطلق من العيني ليرسم إطاراته الجديد.."[1] لذلك فإن الجديد الفعلي الذي تطرحه الكتابة الشعرية، هو إعادة إنتاج اللغة داخل الخطاب الشعري الخاص. فتتحرر بذلك من ضغط العناصر الخارجية، لتبحث عن تجذرها في علاقاتها الداخلية، ثم تفتح هذه العلاقات بدورها لتشكل إطارات وأشكالا لصراعات مفتوحة. هكذا، تتحول الكتابة الشعرية إلى فعل للتجاوز[2]. وبما أن القارئ يمتلك حرية التعامل مع النص، فهو بالتالي مؤهل لإعادة تشكيل اللغة. ومن ثمة، يتحول المنشئ (الكاتب والنص)، إلى حالة المفعولية ليضع بالتالي القارئ المؤول في حالة (الفاعلية الانتاجية-L'activation productaire). إنها المعادلة التي تطرحها الكتابة التي تتعامل مع القارئ، كقوة ذات فاعلية متممة. بذلك تكون مهمة فعل القراءة، بحسب (كافكا Kafka)، ليس في رؤية الحقيقة، ولكن في أن يكونها. ويكون ذلك بشكل يعطينا الحق أن نسأل" اجعلني أعتقد بما تقول، ولكن أكثر أيضا: اجعلني أعتقد بقراراك في قولك." [3] لقد اكتسب مفهوم (الكتابة ــ القراءة) بعدا أوسع في تحليلات (ما بعد البنيوية)، حيث تم انتقال بؤرة الاهتمام من المؤلف بوصفه(المصدر) والعمل بوصفه (الموضوع)، إلى شبكة العلاقات (المتناصة ــ Intertexte) التي ينطوي عليها النص. فصارت الكتابة، منظومة من القواعد التي تنطوي عليها تفاعلات نصية منفتحة دائما على التفسير، حمالة لمعان لا تكف عن التولد. وعلى نحو يؤكد إسهام القارئ في إنتاج الدلالة. وصارت القراءة، قرينة النص المنغلق الذي ينطوي على معنى ثابت، والذي لا تتجلى فيه فاعلية (التناص ــ Intertextualité). والذي يبقي على سلسلة القارئ وخدره أثناء عملية إنتاج الدلالة[4]. وفي ظروف ثقافية وفكرية امتازت بأزمة الفاعل وموت المؤلف وتحلل القيم، أصبح القارئ طرفا بارزا. ظهر وكأن قراءة النص

[1]- ينظر: إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1980، ص 64.

[2]- ينظر:إلياس خوري، م،ن، ص94.

[3]- رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 114.

[4]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 271.

الشعري، انتقلت على صعيد البنيات الداخلية والسياقات الخارجية، إلى نزعة نصوصية ذرية أدت إلى اكتشاف (الأنا ــ القارئ) في النص، وتعويض القارئ الجماعي بالقارئ الفردي. هكذا، تم سحب المؤلف داخل العمل الشعري، ليبقى القارئ في مواجهة النص ــ الكتابة. وقد لخص (بارت) هذه المعادلة بقوله: من أجل أن نعيد للكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة: ميلاد القارئ يجب أن يدفع من موت المؤلف. ومن ثمة، فإن موت الكاتب، هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة[1]. فمعنى أن ينسب النص إلى المؤلف، يعني فرض عليه سلطة مدلول نهائي، وإغلاق الكتابة. لذلك، فإن المطلوب، هو أن نجوب فضاء الكتابة لا أن نخترقه. فالكتابة تصنع المعنى باستمرار من أجل تبخيره. وإنها لتعمل كذلك، لكي تستثني المعنى بشكل آلي. إنها بهذا، تحرر نشاطا يمكن تسميته، المضاد للاهوت. لأنه يرفض توقيف المعنى[2]. النص الشعري بهذا المعنى، مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لكتابات متعددة. ومن ثمة، فهو فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا. فالنص الشعري نسيج لأقوال ناتجة عن بؤر الثقافة. وما على الشاعر إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام دون أن تكون هذه الحركة أصلية. فثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، إنه القارئ. إن وحدة النص الشعري، ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه. غير أن هذا الاتجاه، لا يستطيع أن يكون شخصيا. فالقارئ إنسي من غير تاريخ. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد، كل الآثار التي تتكون الكتابة منها[3]. سينتهي(بارت) إلى وضع معادلة للكتابة على أنها(لذة النص Plaisir du texte) بالطريقة الأكثر ذاتوية. يؤكد(بارت) بأن الكتابة متجذرة دائما في (ماوراء) اللغة. إنها تنمو كبذرة وليس مثل خط، وهي ترعب. وسنجد بالتالي في كل كتابة، غموض شيء هو في الوقت ذاته، لغة وإكراه. هذا العنصر الأبعد عن اللغة في الكتابة، هو ما يعطي للكتابة الشعرية وضعية المواجهة مع التقاليد الأدبية. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي "أخلاق الشكل، هي اختيار الجو الاجتماعي الذي بداخله يقرر الكاتب أن

[1]– ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ص25.

[2]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص23.

[3]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 25.24.

يموضع داخله(طبيعة) لغته".[1] فالكاتب، لا يكون بالدور الذي يقوم به، أو القيمة التي تعطى له، ولكنه يتحدد فقط، "بنوع من أنواع وعي الكلام. وبهذا يكون كاتبا، أي عندما تحدث اللغة له مشكلة، تجعله يغوص فيها إلى الأعماق، فلا يقف عندها أداة أو جمالا."[2] لهذا يسائل (بنيفنيست Benveniste) اللسانيات بشكل إرادي في منطلق حركة واسعة مكنته من أن يتنبأ بالتطور المستقبلي لعلم فعلي للثقافة يقوم على أساس الطبيعة الرمزية للظواهر الثقافية. وذلك على اعتبار أن الثقافة، هي لغة بشكل جوهري. ويؤكد بأن المجتمع هو الذي يبدأ في التعرف على نفسه بوصفه لغة.[3]بحيث لا تتميز اللغة من المنحى الاجتماعي. وإن هذه اللسانيات لا تتوقف عن تناول اللغة في إطار ما يمكن تسميته(تلازمات Concomitance) اللغة، أي ما يصنع واقع الإنسان[4]. اللسانيات بهذا المعنى، هي المجتمع الذي يتكلم[5]. فالذات ليست سابقة على اللغة، وإنها لا تصبح ذاتا إلا بمقدار ما تتكلم. وفي النتيجة، لا توجد ذوات، لا يوجد سوى متكلمين، بل أكثر من ذلك، لا يوجد سوى متخاطبين. اللسانيات بهذا المعنى (البنفينستي)، هي لسانيات التخاطب، حيث تتمفصل اللغة والعالم على هذا الشكل: أنا/أنت[6]. الكاتب هو من يختبر اللغة ويمارسها بالسلب ليمجد اللاقاعدة. في هذا، تحدد ثوريته. إذ لا يمكن له أن يعرف نفسه، إلا انطلاقا من عمله. والثورة في نظر هذا العمل، هي أساس شكل. شكل الاختلاف الأخير الذي لا يتشبه. هكذا تصبح اللغة في الكتابة الشعرية، خارجة عن كل نسخ للواقع. لذلك فهي سابقة على الإنسان، الذي تخترقه لتأسيس أفعالها[7]. وقد حدد (بارت) الكتابة بأنها ليست الكلام، كما أنها ليست المكتوب. ذلك أن في الكتابة ما هو أكثر حضورا في الكلام، وأكثر غيابا في التدوين. ولا يأتي إلا عن طريق المتعة، لا عن طريق المتخيل (الصورة)[8]. الكتابة بهذا المعنى، ليست مجرد نقل الكلام، بل هي على العكس، تعمل

[1]– ينظر:رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 38.

[2]– ينظر:رولان بارت، نقد وحقيقة، ص77.

[3]– ينظر:رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 239.

[4]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 241.

[5]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 242.

[6]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 242.

[7]– ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، ص 53

[8]– ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص 54.

تعمل بحسب (عبد الكبير الخطيبي)، ضد الكلام. أو على الأقل تعمل بطريقة موازية له. فالشخص الذي يكتب، هو أولا ذلك الشخص الذي لا يتكلم أثناء الكتابة. هكذا تتبني الكتابة في الاختلاف مع الكلام. وذلك بتغييره وتحوريه. ومن ثمة، فهي تجمّل اللغة. إنها تعمل على تحقيق التماهي التام بين الكلمة والشيء، بين الشيء وإيقاع الجسد. وهذا التعارض، ليس مطلقا، ذلك أن إيقاع الجسد، هو ذاته حركة اللغة. الكتابة الشعرية بهذا المعنى لا تتأتى إلا انطلاقا من قوانين للكتابة لها استقلالها مثل جميع قوانين الفن. فليس المطلوب، التعرف على تقاليد الكتابة، بل المطلوب – عن طريق الصوت اللاشخصي للغة– نسيانها داخل إيقاع الجسد. فكما أن حياة الكاتب، شخصية بالنسبة له، فإن أي أحد لا يستطيع، حسب هذا المبدإ، أن يكتب بدلا عنه. سيكون وحده أمام سشاعة اللغة. ومن ثمة، فإن الاختلاف بين الكلام والكتابة يقع داخل اللغة[1]. اللغة بهذا المعنى، " ليست جزءا من الإنسان، بل هي أفق استطاعته و(عجزه كذلك)، في أن يعيش حياته وموته، وذلك بالتكلم عنهما، وبكتابتهما"[2]. إنها إنها الخدع التي يتكون بها الفاعل في الخطاب. الأشكال التي يعطي بها نفسه للآخرين خياليا[3]. وحدها الكتابة تستطيع أن تعارض اطمئنان العالم، وذلك عن طريق سيادة اللغة[4]. الكتابة بهذا المعنى، هي "علم متعة الكلام. إنه (كماسوتراه– Kamasutra-)، ولم يبق من هذا العلم سوى مصنف واحد: إنه الكتابة نفسها"[5]. لهذا يميز(بارت) بين (نص اللذة – Texte du plaisir)، الذي يرضى فيملأ، فيهب الغبطة، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وبين (نص المتعة Texte du désir) الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا. فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ. وإنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة، أزمة[6]. (اللذة) بالمعنى الذي يتحدث عنه (بارت)، هي نوع من (التصوف للذة). هي سعادة صافية على وشك الوقوع في المتعة. إنها تغير الجسد الذي يشعر بأنه في حالة تشتت. لهذا كان يبحث الشاعر (أندريه بروتون –A.Breton) في شعره عن متعة تمده بعناصر شبه

[1]– ينظر:عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 07.

[2]– كيليطو، م،ن، ص 08.

[3]– ينظر:رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 19.

[4]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 21–22.

[5]– رولان بارت، لذة النص، ص 28.

[6]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 39

عشقية، والتي تضفي به إلى المعرفة.[1] من هنا، كان النص الشعري، لا مكانيا. وإنه لينهل من هذا اللامكان حالة غريبة ويوصلها إلى قرائه. فهو مبعد وساكن في الوقت نفسه. لذا كانت حرب اللغات بحسب (بارت)، لحظات هادئة. وإن هذه اللحظات، هي النصوص.[2] لم تعد اللغة (توسطا)، صورة حياتية، بل صارت نظاما مكتفيا بذاته ذا علاقات داخلية. لقد أصبحت اللغة بحسب (بول ريكور – P.Riccoeur)، وساطة بين العلامات، ولم تعد وساطة بين اللغة والعالم الخارجي. وعند هذه النقطة بالذات، تختفي وظيفة اللغة بوصفها خطابا[3]. المعنى الشعري بهذا المعنى، مشكل من عالمين: أحدهما لغوي، والآخر من مرتبة غير لغوية. هكذا نستطيع أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى في الشعر. لذلك يقترح (ريكور)، إضافة الرمز بوصفه بعدا ثالثا من أبعاد الزمان. على أساس أن الرمز، مرحلة تتوسط بين التأمل المجرد، والتأمل العيني لاستخلاص المعنى. فالرمز وحده يبعث الفكر بابتعاثه الكلام، ويعمل بصفته فائض دلالة. فالدلالة الرمزية، حركة تنقل الواقع من مستوى إلى آخر من خلال تمثل الدلالة الرمزية بواسطة الدلالة الحرفية. حيث تكون الدلالة الرمزية، الإمكانية الوحيدة للدنو من فائض المعنى. هذا ما يضفي الفتنة على الرموز الشعرية، ويجعلها مضللة[4]. هنا، يجعل (ريكور) للبعد الرمزي موضعا في اختلافات الصوت والمعنى، وفي اعتباطية العلامات التي تتغير كل مرة تنطق فيها اللغة. بهذا المعنى، تصبح عملية الفهم نفسها، مسعى جدليا فلسفيا، بدل أن تكون مجرد استخلاص بسيط للمعنى. ذلك أن المعنى، ينطوي على ما هو تعقل صوري، وعلى ما هو تعقل مضموني. أي جدل المعنى الذي يودعه الناطق في نطقه، والانسراب اللغوي الذي تمليه قوانين اللغة الداخلية. هكذا يجتمع شمل جزئي اللغة، الافتراضي والفعلي معا في الخطاب[5]. هكذا يربط (ريكور) بين نوعين من الفهم ، بواسطة مدخل يقارب الرمزية من المستوى الاستراتيجي للنصوص. يقول:"إن الاهتمام الوحيد للفلسفة بالرمزية يتصل بفكرة أن الرمزية– بما تنطوي عليه من بنية

[1]– ينظر:كلود ليفي ستراوس، النظر، السمع، القراءة، ص 106.

[2]– ينظر:رولان بارت، لذة النص، ص 59–60.

[3]– ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص24.

[4]– ينظر:بول ريكور، م.ن، ص 98.

[5]– ينظر: بول ريكور، م.ن، ص 52.

مزدوجة للمعنى ــ تكشف عن التباس الوجود. الوجود يتحدث بطرائق عدة. فالمبرّر الأساسي للرمزية هو أنها تفتح تعدد المعنى على التباس الوجود." [1] وينتهي(ريكور)، إلى أن سر الإبداع، يكمن في قيمة الثراء الدلالي للخطاب الذي يمكن قراءته من حيث علاقته بالمعاني الرمزية المتعددة. الرمز بهذا المعنى، هو تجربة غامضة[2]. ذلك أن اللغة، تنتظم دائما في بنية، وترتبط بحدث، وهي لذلك، تفكر. وأنها على أهبة الكلام.[3]ومن ثمة، يظل الحد الفاصل بين الكيانات (السيميوطيقية) والكيانات(الدلالية)، يتراجع على نحو مستمر، مما يتيح للخطاب الشعري، قوة تمكنه من التعبير المراوغ. في هذا تتركز اللحظة الإبداعية للاستعارة، في التقاط المشابهة وإثارة الخيال عبر انعطاف استكشافي تدرك من خلاله روابط جديدة بين الأشياء. أساس هذا النقل، هو (التشاكل Isomorphisme) المفترض الذي يفضي الشرعية على النقل التمثيلي للغة، ويسمح للاستعارة بأن تعمل كنموذج، فتكشف عن علاقات جديدة.[4] إنها عملية توقع الائتلاف بين الأفكار المتباعدة. لذلك لا تنطوي استراتيجية الخطاب الاستعاري التي يتصورها (ريكور) على تدعيم لعملية التوصيل وتأمين الموافقة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تدمير إحساسنا بالواقع وتعميقه على السواء. فالاستعارة تعيننا على اختبار تحولات اللغة والواقع معا. لذلك فهي تمثل فائض معنى يتعدى حدود العلامة اللغوية، وظيفته انفتاح النص على عوالم جديدة. ومن ثمة، فإن الاستعارة بهذا المعنى، لغة تتجه إلى المستقبل لتبشر بطريقة وجود في العالم لم يتح تجربتها بعد. هذا ما يجعل الاستعارة في حالة توتر دلالي، في حالة سباق مع ذاتها، بين ما تضمر ه، وبين ما تصرح به. ومن ثمة، فإن الاستعارة، لا توجد في ذاتها، بل في التأويل، ومن خلاله[5]. إن النص الشعري، وقد تنمذج في الطبيعة الرمزية للكلام، يصير غموضا جوهريا، يصير جاهزية تظل مفتوحة خارج كل جواب خضوعي. من هنا، يصبح الشعر لغزا، سؤالا مطروحا على الوجود، مرغما، من منطلق قانونه الإيحائي والمستفهم، على توزيع لمواقع التساؤل في المعرفة الممكنة للشعر.

[1]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 113.

[2]- ينظر:بول ريكور، نظرية التأويل، ص116.

[3]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 114.

[4]- ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، ص 113.

[5]- ينظر:بول ريكور، م،ن، ص 90.

ذلك هو المنهج الذي ينبغي تتبعه لكي نجدل حول العمل تاجه اللغوي[1]. لذلك ترتبط (الأركيولوجيا L'archéologie)عند(ميشال فوكو M.Foucault) ، بالحفر عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية الكامنة وراء الممارسات الخطابية، والمتحكمة فيها. حيث يغدو التحليل بمثابة البحث لاستخراج بنية متحدة للمعرفة بواسطة إجراءات لغوية بنيوية تتحول معها النصوص، إلى نصوص توجد لكي تفض شفرتها ، بل تغو فعلا شعريا، أي صنفا أصيلا، أو اختراعا لمجال من مجالات البحث[2]. إن تاريخ الأفكار بهذا المعنى، ليس متسلسلا، بقدر ما هو قطائع، إنه بحسب (ميشال فوكو)، تاريخ ابستيمات Histoire des epistemes التي لم تكن لتعطي معنى جديدا لأشياء لم يكن لها معنى، بل إنها غيرت في الحقيقة طبيعة الدليل Signe، وبدلت الكيفية التي كان بإمكان الدليل أن يؤل بها.[3] هكذا تظل الشحنات الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية في حالة تغير مع تقدم المعرفة، على نحو يولد أبنية جديدة، تستهل بداية جديدة لا تتصل بالمعرفة السابقة. القطيعة بهذا المعنى، اسم يطلق على تحولات النظام العام للتشكيلات الخطابية. ومن ثمة، فإن الفكر والخطاب لا يشكلان التجلي الخالص للمعرفة، بل يشكلان المجال الذي يمكن أن تتولد فيه كل معرفة[4]. فكل ممارسة خطابية بهذا المعنى، تتحدد بالمعرفة التي كونتها[5]. لذلك فإن أهم مبادئ (الأركيولوجيا)، هو أن القواعد التي تنظم الصيغ الخطابية، ليست في متناول أولئك الذين ينتجون الملفوظات. إنها سترجع اللامفكر به من الشخص المتكلم. وبما أن هذه القواعد خارجة عن الشخص المتكلم، فإنه يولدها بلا علم منه[6]. لذلك يؤكد (فوكو)، بأن إمحاء المؤلف، أصبح مقبولا من الجميع. أن نحدد كمكان فارغ، لا مبال في آن، الأمكنة التي تمارس فيها وظيفته. ذلك أن المؤلف، هو مبدأ تجميع الخطابات وأصل وحدة دلالاتها،

[1]- ينظر:رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 89.

[2]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 223.

[3]- ينظر:ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي، عبد السلا بنعبد العالي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء. 1985. ص 71.

[4]- ينظر:ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص87.

[5]- ينظر:ميشال فوكو، حفريات المعرفة ص 168.

[6]- ينظر:أوبيرد ريفرس، بول رابينوف، ميشال فوكو مسيرة فلسفية، ص86.

وبؤرة تماسكها[1]. ومن ثمة، فإن وظفية المؤلف، تمحي الاسم القديم الذي يعبر عن اللامؤلف في الشخص المعنى، لتصنع مكانه، اسما جديدا يعبر عن الشخص–المؤلف. ومن ثمة، فبدل أن يطرح (فوكو) الأسئلة المألوفة عن علاقة الجنون بالكتابة، فإنه نظر إلى المجانين من حيث علاقتهم بالعقلاء. وبما أن المجنون قد يستطيع النظر إلى المستقبل، فإنه بإمكانه أن يؤدي دور النبي[2]. لذلك فهو يقوم بالتوحيد بين اللغة والإدراك في العيادة، ليميز العناصر المنظورة وغير المنظورة للمرضى في لغة هي لغة قارئة ومقروءة في آن[3]. يرفض (فوكو) النزعة الذاتية، على أساس أن كلا من المؤلف والنص واللغة، هي موضوعات تبحث لنفسها عن منطق يعتمد على قواعد مفردات وأشكال مركبة، وكلمات على نحو يغدو معه المؤلف ذات الخطاب من حيث هو موضوع للمعرفة، وذات عارفة من آن.[4] الإبداع الشعري بهذا المعنى، شكل من (الغيرية) تخرج عن متناول العقل والعلم، ويبدو خفية أنه سبب إمكانيتهما. (فوكو) يلمح إلى معان مثل (أرتوArtaud)، و(هو لدرلينHolderlin)، (ونرفالNirval) الذين نجوا بطريقة ما، من هذا السجن المعنوي الهائل، واستشفوا تلك التجربة الأصلية للغباوة التي تستجوبنا أبعد من حدود المجتمع. إن هذه (الغيرية) العميقة، تفتح التاريخ وتتجنبه، تتضح فيما يسميه (فوكو)، بالتراجع إلى الوراء ــ الأصل[5]. فهو يتصور تجربة أصلية تقع خارج التاريخ، لذلك فهو يسعى إلى اكتشاف طرائق أخرى، غير اللجوء إلى تخوم (أنطولوجية) لا يمكن بلوغها، من أجل تبيان حدود معرفة الإنسان[6]. ذلك أن الأبيستيمية Epistémé الحديثة، مرتبطة بجملتها بموت الخطاب واندثار سلطانه، وبانزلاق اللغة إلى ناحية الموضوعية وبظهورها بأشكال متعددة[7]. لم يعد للكائن الحي تاريخ، لقد وجد نفسه متشابكا في كينونته الذاتية، مع تواريخ لا تخضع له ولا تتجانس معه. لقد وجد الإنسان ذاته مفرغا من التاريخ. وبما أن الإنسان لا يدخل حيز المعرفة الوضعية إلا لكونه ينطق ويعمل ويعيش، فهو يمكن

[1]– ينظر:ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ص 18.

[2]– ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 213.

[3]– ينظر:إديث كيرزويل، م،ن، ص 219

[4]– ينظر:إديث كرزويل، م،ن، ص 221.

[5]– ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990ص 272.

[6]– ينظر: ميشال فوكو، م،ن، ص 276.

[7]– ينظر: ميشال فوكو، م،ن، ص 313.

لتاريخه أن يكون سوى عقدة تشابك أزمان مختلفة، غريبة ومتنافرة. بهذا المعنى، لم يعد الإنسان ذاته تاريخا، لأن الزمن يأتي من الخارج ولا ينبع من ذاته. فالإنسان لا يتكون إذا كموضوع للتاريخ إلا بتناضد تاريخ الكائنات وتاريخ الأشياء وتاريخ الكلمات، فيخضع لأحداثها البحتة[1]. لذلك يحاول(فوكو) أن يظهر بأن أشكال المعرفة، وأشكال اللغة تخضع للقانون العميق ذاته. أي لبنية تشدد على نظريات وتطبيقات وخطاب وحساسية عصر معين، باعتبارها تساعدنا على أن نفهم (علميا)، وضع الكائن البشري[2]. بهذا المعنى، فإن كل معرفة تتجذر في حياة ومجتمع ولغة لها تاريخها. وفي هذا التاريخ بالذات، تجد العامل الذي يخولها الاتصال بأشكال أخرى للحياة، بنماذج أخرى من المجتمعات، وبمعان جديدة. تفترض التاريخانية L'historicisme لذلك دائما فلسفة معينة أو على الأقل منهجية ما للفهم الحي وللتواصل البشري وللتأويل. وبذلك يمكن للوضعيات المختلفة التي يكونها التاريخ وجملها في طياته، أن تتصل فيما بينها وتتشابك في نمط معرفي وتحرر المضمون الراقد في داخلها، فلا تظهر عندئذ الحدود في أقصى صرامتها، بكل كليات جزئية وكليات محدودة، كليات يمكن تحريك حدودها جزئيا، لكنها لا تنطلق أبدا في حيز تحليل نهائي ولن ترتفع قط حتى الكلية المطلقة[3]. ورغم قناعته هذه، فإن(فوكو) يؤكد بأن علوم الإنسان غير قادرة على إعلان نظرية جمالية للكائن البشري. ومن ثمة، فهي محكوم عليها، بالتفكك[4]. ومن أجل تجاوز هذا الإشكال المنهجي، يدعو (فوكو) إلى إيجاد طريقة للتكلم عن الحيز الذي ترتسم فيه موضوعات شتى وتتحول باستمرار. إن الفكر الحديث، يسعى ليجد من جديد الإنسان في هويته، والتاريخ والزمان في ذلك التكرار الذي يجعلانه مستحيلا إنما يرغمان على تمثله، والكائن في كينونته، بشكل يستعيد التساؤل حول ماهية اللغة في كينونتها. وفي هذه النقطة، حيث يبرز سؤال اللغة بهذا التحديد إلى أقصاه، تعمل الثقافة المعاصرة على تكوين الجزء الأكثر من حاضرها، وربما من مستقبلها، أيضا فتظهر فجأة على مقربة من هذه القطاعات التجريبية، أسئلة كانت تبدو بعيدة عنها: وهي أسئلة حول تشكيل عام للفكر وللمعرفة. بهذا

[1]- ينظر: ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ص 301.

[2]- ينظر: ميشال فوكو، م.ن، ص 382.

[3]- ينظر: ميشال فوكو، م.ن، ص 304.

[4]- ينظر: ميشال فوكو، م.ن، ص 282.. .

المعنى، فإن أدبا- شعرا مكرسا للغة يطرح في كل حيويتها التجريبية، الأشكال الأساسية للتناهي. إن ما يطل علينا من داخل اللغة بجميع إمكاناتها المشدودة إلى أقصى حدودها، هو أن الإنسان، (نهائي)، وأنه حين يبلغ ذروة كل كلام ممكن، لا يصل إلى صميم ذاته، بل إلى حافة ما يحده: في تلك النقطة حيث يهيمن الموت، وينطفئ الفكر، وحيث الوعد بالأصل يتراجع إلى مالا نهاية[1]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي الفضاء الأبيض الذي يتشكل في خطاب يتشكل بدوره[2]. إنها المتاهة التي يخاطر فيها الكاتب- الشاعر بنفسه، ويغير وجه ما يقوله، وتفتح له خلفيات غامضة، ويدفع به بعيدا عن ذاته ليعثر له على استشرافات تلخص مساره وتحرفه. متاهة يضيع فيها ليظهر في نهاية المطاف لأعين لن يقابلها مرة أخرى. فالكاتب يكتب بدون شك، كي لا يكون له وجه واحد بعينه[3] المقاربة التي يقترحها (رولان بارت) و(ميشال فوكو) لموت المؤلف، إذن، ليست فناءه، ولا نهايته، بل هي ترفيع للنص عن شروط الظرفية وقيودها. ومن ثمة، فتح المجال لنصوصية النص لكي يدخل النص إلى آفاق الإنسانية، عابرا الزمان والمكان، حيث يكون النص، هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلف والقارئ. النص الشعري بهذا المعنى، نص بلا هوية. لذلك لا ينبغي المراهنة على نوايا المؤلف في القراءة، بل على نوايا النص، أي الكاتب النموذجي المجهول، باعتباره استراتيجية نصية مركبة من التفاعلات الموضوعية العامة التي أنتجتها اللغة. ومن ثمة،فإن للنص الشعري، رمزية لها من الدلالات ما يجعلها فاقدة لكل معنى. من هنا، كان الشعر، هدما لكل صوت ولكل أصل. فالكتابة هي الحياد المركب، والانحراف الذي تهرب فيه الذوات.إنها السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب[4]. اللغة الشعرية بحسب الشاعر (مالارميه Mallarmé)، هي التي تتكلم وليس المؤلف. بهذا يصبح معنى الكتابة، هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس (الأنا). وفيها ينجز الكلام[5]. بحيث لن يتسنى للنص الشعري أن يأخذ مداه مع القارئ ومع التاريخ، إلا بعد أن يستقل عن

[1]- ينظر: ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ص311.

[2]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص226.

[3]- ينظر:ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص18.

[4]- ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص75.

[5]- ينظر:رولان بارت، م،ن،ص 77.

سلطة المؤلف وهيمنته، عبر السياق المرجعي للنص الذي يشكل أساسا لفهم النص. النص الشعري بحسب هذا التصور، آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية. بهذا المعنى يشكو/ينتشي النص الشعري، باعتبار ماهيته المتعالية، من غياب ذات الكتابة،أي من مؤلفها[1]. إن الغاية، هي تأسيس ممارسة فلسفية تتحدى تلك النصوص التي تبدو كأنها مرتبطة بمدلول نهائي وصريح. لا تريد تحدي النص وحسب، بل تطمح إلى تحدي ميتافيزيقا مفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. وهي بهذا المعنى، تريد البرهنة على السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة. والخلاصة وفق هذا التصور، أن اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال. فكل دال يرتبط بدال آخر. إذ لا شيء هناك سوى السلسة الدالة المحكومة بمبدإ اللامتناهي[2]. هكذا تصبح الكتابة الشعرية مجرد تجل للغة، لا قانون لها سوى التأكيد على وجودها الوعر، بمقابل سائل أنواع الخطاب الأخرى، ولا يبقى لها سوى الدوران المستمر حول نفسها، كما لو أن خطابها لم يعد يمكنه الاستمرار إلا بالافصاح عن شكلها: فتخاطب اللغة كذات كاتبة أو تحاول استعادة الإمساك بجوهر كل شعر من خلال الحركة التي تخلقه. وهكذا تتجه كل خيوطها نحو أدق النقاط، نحو فعل الكتابة ذاته، في اللحظة التي تصبح فيها اللغة، باعتبارها كلاما ذائعا، على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها[3]. المعنى الشعري بهذا المعنى، لا يلد بنيويا من التكرار، ولكن من الاختلاف[4]. فمن الكتابة يخلق الاختلاف والتشابه، الدهشة والغرابة. من هنا، لا أهمية للنص خارج غرابته. ذلك أن الغرابة، دعوة للتفاعل، للمشاركة في الكتابة– النص. إذ عن طريق الدهشة، يتحول القارئ إلى عنصر فاعل في الرقعة الإبداعية في النص. بالغرابة، يصبح القارئ عنصرا لا يخلقه الكاتب، وإنما يخلقه النص– الكتابة. ومن ثمة، فإن الكاتب خالق للنص، والنص خالق متلقيه. والغرابة تتولد من العجيب/المدهش في النص. واستشفاع

[1]– ينظر:امبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات و التفكيكية .ص 124.

[2]– ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 124– 125.

[3]– ينظر: ميشال فوكو ، الكلمات والأشياء، ص 250.

[4]– ينظر: رولان بارت نقد وحقيقة، ص 104.

الغرابة، معناه، تذوق النص[1]. هكذا يتحول سر مهنة الكتابة إلى تخليص رؤية الأشياء من آليتها، وجعلها مدهشة[2]. تنفتح النصوص على تنوع القراءة، وتنوع مظاهر الحياة، إذ ليس هناك نص كامل، لأنه ليس هناك واقع/ حياة كاملة. و ستظل النصوص مفتوحة كإمكانات لمعان لم تأت بعد[3]. تقول (خالدة سعيد):"تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي. كل قصيدة دفعة جديدة تضعك أمام الطريق نحو القصيدة الكاملة"[4]. إذ لكل نص– قصيدة، مكانها الحقيقي، تبدو فيه كعنصر داخل مجموعة. فالقصيدة لا توجد في الهيأة التي نعرفها.إلا أنها ترتبط ضمنيا بمجموع كل القصائد الممكنة، إنها توجد، ولها مكانها الحقيقي في عالم الكتابة. لأنها جزء من المجموع. ذلك أن القصيدة الممكنة تكون ماثلة فعليا وبصورة كامنة في الطيف الموسوعي الذي تعمل على تكوينه (الميسومات – Semiosis). القصيدة بهذا المعنى، نص في حالة الإمكان. وألا يغدو النص كونه توسيعا لميسوم واحد[5]. هكذا، يترك النص الشعري مضامينه في وضع الإمكان، بانتظار أن يفعلها نشاط القارئ(التعاضدي Coopérative)، تفعيلا نهائيا. ومن ثمة، فإن النص الشعري بحسب (أمبرتوإيكو E.eco) هو على الدوام، في وضع من الخفاء[6]. إنه آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبار جبار لكي يملأ فراغات (مالم يقل) و(ماقيل) التي لبثت بيضاء[7]. إذ ليس للنص الشعري حقيقة، فهو لا يفرض نفسه إلا عبر تعدده الممكن، أي خارج ذاته في علاقته بالنصوص الأخرى، وفي ذاته أيضا. فالنص يمتلك كثافة خاصة، لأنه متطابق مع ذاته. لكن هذا التطابق، ليس سوى شكل محدد للتنوع. إن إحدى بديهيات الكتابة الشعرية، هي لا وجود لنصين متطابقين في نفس الكتابة. فكل نص، يظل مختلفا عن ذاته لأنه يتضمن إمكانات وتشعبات لا نهائية. فالنص الشعري دائما غير مكتمل، لأنه يخفي وعودا من التنوع لا تنتهي. الشعر بهذا المعنى، يجعل من الرؤية الإبداعية، تتقدم في حدود الوعي الممكن

[1]– ينظر: صدوق نورالدين، حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص12.

[2]– ينظر: ياكبسون(مشترك)، نصوص الشكلانيين الروس، ص26.

[3]– ينظر: عبد الله الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1987، ص79.

[4]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص25–26.

[5]– ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 27

[6]– ينظر: أمبرتو إيكو، م،ن، ص 29.

[7]– ينظر:.أمبرتو إيكو، م،ن، ص 28.

بالكتابة السائدة في زمانها. ومن ثمة، فإن بناء النص الشعري، يرجع بالأساس، إلى إبدال وضعية الدال النصي الذي هو العنصر الأكثر هيمنة على بناء الكتابة. هذا ما يعطي الكشوف النصية، فرادتها[1]. هكذا، يكون شكل النص، دالا يؤرخ للذات الكتابة، فيما يؤرخ للكتابة نفسها. فالدال والمدلول في الكتابة الشعرية، يولدان معا. ومن ثمة، فإن الشكل كالمضمون، هو حركة وتغير ولادة مستمرة. من هنا، يظل الشكل الشعري الحي في تشكل دائم[2]. بهذا، تتجه الكتابة الشعرية لكي تصبح كتابة (الكلية) التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية. إنها كتابة اللحظة الكونية حيث تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، وتتعانق فيها حدوس الفلسفة والعلم والدين. لذلك فهي ليست شكلا من أشكال التعبير فقط، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود[3]. إنها الكتابة المنافية لمفهوم الكتابة اللازمة التي لا تتعدى بنفسها، أو لنتجاوز فيها اللغة إلى غيرها، بل نركز على الدوال التي تحتل المرتبة الأولى بالقياس إلى المدلولات الخارجية[4]. إن القول باللغة الخالقة، يذهب بنا نحو اللغة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته، كما لو أنها تريد أن تعانق غيرها لتكتمل بغيرها ولا تكتمل إلا بالكون كله[5]. الكتابة الشعرية، بهذا المعنى، سؤال يرمي إلى تعدد الممارسات النصية اللانهائية، عبر الزمان والمكان. يغرينا بالسفر في الخطوط اللانهائية اللاّمحدودة التي تترك أثرها على جسد النص. النص الشعري، كما تفيد الممارسات النصية الحديثة، متجدد الكتابة. بمعنى أنه ناقص دوما. وليست المعاودة اللانهائية، إلا تأكيدا على النقصان كعنصر ملازم للنص والكتابة. لذلك، فإن البداية المتجددة باستمرار، هي فعل متجدد مع فعلي الكتابة والقراءة في آن. إنها كتابة "ضد العلاقة، ضد البداية. كتابة تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي." [6] تكون الكتابة بعد ذلك، بلاغة المحو المحو التي تناقض بلاغة الإملاء، وحيث تظل بعد ذلك، رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو. حيث فعل القراءة وحده، يستطيع ملء فراغاتها. هذه العلاقة النصية يصفها (ميشال بيكارM.Picard) بـــ (القراءة كلعبة La lecture comme jeu). وهو

[1]- ينظر: أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص121.

[2]- ينظر:أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 110.

[3]- ينظر:أدونيس، م.ن، ص117.

[4]- ينظر:اديثكيرزويل ، عصر البنيوية، ص 277.

[5]- ينظر:أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 123.

[6]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته، وإبدالاتها ، الجزء 3، ص 179.

يهدف إلى الخروج عن الدلائلية التي تختزل النص الشعري في عملية (التواصل). هذه العلاقة من حيث هي نشاط، مستوعب وغير مؤكد، ذو علائق مع الاستيهامي، وأيضا مع الواقعي، المعيش كإبداع، ولكنه خاضع لقواعد.[1] بذلك أصبحت الممارسة النصية، بما هي ممارسة متعددة لها صلة بذات كاتبة محددة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها[2]. من ثمة، فلا مجال لقراءتها إلا ضمن هذا الإنتاج التعددي اللانهائي. ذلك أن المكان النصي، يترك" الصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت، والمكتوب الممحي".[3] لذلك، فإن القول بالكتابة كـــ(لعبة)، لا يؤدي حتما إلى رصد جميع وظائفها. لأنها تخفي أكثر مما تظهر، وتلمح أكثر مما تصرح. النص الشعري بهذا المعنى، لا يكتب إلا مع نص شعري آخر. فالنص المضمر، يعني ببساطة، أن النص لا يبوح ولا يصرح بالضرورة. ذلك أن اللغة بحسب (يوري لوتمان–Jouri lotman)، تتخلى في الخطاب الشعري عن أن تكون دليلا. فهي تظل الوحدة الأساسية للبناء الشعري اللفظي رغم كامل أهمية كل مستوى مبنين في النص الشعري لبناء كلية بنية العمل. ومن ثمة، فإن التعويل على المعالم اللغوية، أصبح يشكل الملمح المميز للكتابة الشعرية[4]. النص الشعري بهذا المعنى، يبنى بنية مركبة. وكل عناصره عناصره المكونه له، عناصر دالة. هذا يعني أن العناصر اللغوية الدالة حين تتدرج في كيان بنية واحدة متكاملة، تغدو مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات والتقابلات. ولعل هذا ما يمنح البنية الشعرية ثقلا ودليلا خاصا. لذلك، فإن المعمار الشعري، "يبنى بحيث يكون ممتدا في الفراغ. إذ يقتضي معاودة دائمة للنص الذي أنتج بالفعل دوره البلاغي، بغية مقارنته بالنص في اطّراده، وخلال تلك العملية الدائمة من المقارنة، فإن النص القديم يتجلى تجليا جديدا، مفصحا عما كان مكنونا فيه قبل، من منظور دلالي. وهكذا، فإن من أكثر المبادئ البنيوية أهمية في العمل الأدبي، مبدأ (المعاودة)." [5] لذلك فإن وحدة النص الشعري

[1]– ينظر: محمد بنيس ، م.ن، ص 161.

[2]– ينظر:محمد بنيس ، م.ن، ص 141.

[3]– ينظر:محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، بنياته، وإبدالاتها، ص 151.

[4]– ينظر:يوري لوتمان، تحليل النص الشعري. بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف ، القاهرة ص 106.

[5]– يوري لوتمان، م.ن، ص 60

باعتباره علاقة متكاملة غير قابلة للتجزئة، تتكفل بها كل مستويات بنيته العضوية. وبصفة خاصة، كيفية تكوينه.[1] فالنص الشعري، مشروع جمالي يتلقاه القارئ تلقيا جماليا. إنه النص (اللانهائي) الذي لا يملك حدودا. إنه ينزاح عن القاعدة.[2] ففي العمل الشعري، يمكن لأي انحراف عن النظام البنائي للنص أن يكون ذا مغزى. ذلك أن الانحراف عن النظام، أو الخروج عن القاعدة، كحقيقة فنية، لا يوجد إلا حيث توجد قاعدة ما يتم على أساسها، وفي ضوئها ذلك الانحراف. هكذا، ينبثق المعنى الشعري، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل ينبثق كذلك، من خلال الانحراف عليها. من أجل قراءة النص الشعري، قراءة يحكمها الشك. حيث يصبح النص مرتعا لسلسلة من القراءات المشككة.[3] وقد اعتبر (دانتي -Danté) أن الشعر يحتوي على معنى غير حرفي من الواجب الكشف عنه. إنه معنى يوجد على ضفتي المعنى الحرفي.[4] لغة الشعر بهذا المعنى، تتخللها لعبة ماكرة للكلمات لا تستقر على وضع بعينه. بل هي وليدة تخمينات القارئ اللانهائية. ولكن ماذا يعني إمكانية حل شفرة النصCode du texte باعتباره رسالة؟ يمكن القول إن من الأمور العادية في النص الشعري، أن يؤدي الانحراف على القاعدة، إلى خلق دلالات جديدة. بيد أن هذا التعارض بين الطريقة الفنية والقواعد العامة للعلاقة بين النص والشفرة، ليس إلا تعارضا وهميا. ذلك أن النص الشعري، يخلق من حوله "هالة من المتغيرات الممكنة، الروحية–أحيانا– إلى حد كبير. وفضلا عن ذلك، فإنه كلما كان النتاج أكثر عمقا و أغزر دلالته، وأطول حياة في ذاكرة الإنسانية، تنوعت فيه اجتهادات التأويل"[5]. فالحقائق يتم الكشف عنها من خلال (المماثلة)، تتحول هي الأخرى إلى (علامة)، تحيل إلى (تناظر) جديد. ومن ثمة، فإن كل (مماثلة) بهذا المعنى، ستحيل إلى (مماثلة) أخرى ضمن خط تصاعدي لا نهاية له. وسيكون عندئذ من حق المؤول داخل هذا الفضاء الذي يحكمه منطق (المماثلة)، أن يفترض أن ما يعتقد أنه دلالة علامة ما، فإنه لا يشكل في الحقيقة سوى علامة تشير إلى دلالة إضافية. إن

[1]– ينظر:يوري لوتمان، م،ن، ص 162

[2]– ينظر: إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 28.

[3]– ينظر:يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 171.

[4]– ينظر:إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص64.

[5]– لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 172.

هذه الخاصية النصية هي ما يسميها (إيكو) بـــ(السيميوزيس Semiosis).[1] ومن ثمة، فإن العلاقة بين النص والنظام في النص الشعري، ليست في مجرد كون الأول تحقيقا آليا لبنية تجريدية تتجسد في مادة معينة، بل هي على الدوام، علاقة صراع، وتوتر، وجدل. من هنا، كانت القواعد البنائية في الشعر، هي قواعد متغيرة[2]. لذلك، فإن تغيير قواعد الأنساق البنائية، يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغوي في النص الشعري. إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص، حتى تتغير القاعدة النهائية، مخادعة كل توقعاته. من هنا، يكتسب ما كان لغويا قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة.[3] بهذا المعنى، فإن النص الشعري الذي يحقق وظيفته الإبلاغية، هو فقط ذلك النص الذي يمتلك جرعة إعلامية عالية. هذا يعني، الجدل مع حاسة التوقع القرائي، يعني التوتر، الصراع، وفي التحليل الأخير، يعني إخضاع القارئ لنظام فني أغزر دلالة مما هو معتاد عليه.لهذا، كان الشعر الجيد، هو الذي يحمل معلومة، لا يمكن التكهن مسبقا به. لذلك فهو لا يسعى إلى التواصل البسيط الذي تقوم عليه الدلائلية. ينكتب الشعر في بعده عن كل قصدية، وعن كل تواصلية. ذلك أن العنصر المعرفي، وهو يتمظهر في الكتابة الشعرية، يورطها في انغلاقها على القراءة الأحادية، كما يمنح القراءة المنفتحة بدورها، إمكانية المساءلة المعرفية للفضاء النصي الذي تم بناؤه. حيث لا يتحول النص الشعري إلى مصدر يقين معرفي بقدر ما يأخذ مكانه ضمن صيرورة قراءة التفكيك التي لا تستقر هي الأخرى، ولا تهادن[4]. هكذا أصبحت نظرية القراءة، أمام علامة غير متوقعة للكتابة، هي ما عرف بظاهرة (الغموض)، البلاغة المضادة، التي أصبحت مدار النص[5]. وحول ملكية النص، جرى جدل نقدي سجالي في منظومة الكتابة الحديثة، غالبا ما ذهب التأمل النظري ضحيتها. فلا نستطيع معه إنتاج معرفة النص في مساراته المجهولة. حيث أصبح مؤكدا، مقاربة النص في الكتابة الحديثة من خلال مفهوم (التناص intertextualité)، يوجه البحث في ذلك انقياد نحو ما يسميه

[1]– ينظر:إيكو، الـــتأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 55.

[2]– ينظر:لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 173.

[3]– ينظر: لوتمان بنية النص الشعري، ص174.

[4]– ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، ص 210.

[5]– ينظر:محمد بنيس، م،ن، ص 159.

(هيدغر-Heidgger)، تعلم كيفية التأمل، أي الكيفية التي نولي بها الاهتمام، لما فيه اعتبار[1]. بهذا المعنى، تكون المعرفة المقدمة/المنتجة للنص، ضمن تلك الأبحاث التي نجد فيها، بحسب (جيرار جينيت G.Genette)، ما لم نكن نبحث عنه[2]. ومن ثمة، فإن (التطريسات-Palimpsestes)، هي مهد النص ومآله. ذلك أن (الشعرية) ترى إلى النص، في تعدد علائقه المستنبطة. حيث تنتقل من النص إلى النص الواصف، ومن اللغة الشعرية إلى لغتها الواصفة، ومن النص إلى النصوص السابقة عليه. فالصور بالنسبة إلى (جينيت)، تمثل أشكالا منطقية، وهيئات خطابية لا ينحصر حقلها في مجموعة صغيرة من الكلمات فقط، ولكن في بنية النص كاملا. ذلك أن النص ينتمي إلى الصورة وليس إلى الخيال الشعري[3]. فموضوع (الشعرية) التي يمارسها(جينيت)، تتناول عمل اللغة كلها. (الشعرية) بهذا المعنى، تدخل لغتها الخاصة إذ تنعطف عليها. وترى نفسها بوصفها موضوعا للشعرية. وإن هذا الانعطاف الذي يعد أكثر أهمية من كونه توسيعا، يميل إلى جعل (الشعري Le poeticien) كاتبا، وإلى إلغاء المسافة التراتبية بين المبدع والمفسر. وبكلمة فإن (الشعري)، يقبل بعودة الدال إلى خطابه الخاص[4]. ومن ثمة، فإن الذي يحدد العمل، ليس الذي يحتل المعنى، ولكن الذي يحدده، هو مكانه. حيث يصبح النص، ليس سوى فكرة خيال، وذكرى قراءة. تعرض القراءة الأمكنة حيث النص ينزلق. فالانحرافات عند (جينيت)، تمثل تجليات الكتابة، حيث تنتهك القاعدة. هنا تظهر الكتابة بوصفها زيادة. ذلك لأنها تأخذ على عاتقها لغة لم تكن متوقعة. ذلك أن الانزلاق، يهدف إلى احترام الحركة، واحترام إنتاجية النص. فالقراءة الجيدة، تقضي ليس بهدم النص، ولكن بالانحراف عنه، أي أنها تقضي بجعل الشرعية-Code، تنزلق مع التظاهر باحترامها[5]. ومن ثمة، فإن ما يهم (جينيت)، هي الكتابة، أي الاختلاف الذي يفصل الأسلوب عن الكتابة. بهذا المعنى، يشير مصطلح(التناص)، إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص. فيؤكد مفهومه، عدم انغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على

[1]- ينظر:محمد بنيس، م،ن،ص 180.

[2]- ينظر:محمد بنيس، م،ن، ص 186.

[3]- ينظر: رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 252.

[4]- ينظر:رولان بارت، م.ن، ص 252.

[5]- ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 255.

غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدإ كل نص، يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها بقد ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة. لذلك تظل الكتابة الشعرية بحسب (بارت)، ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة. ذلك أن اللغة، لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة. ومن ثمة فإن الكتابة الشعرية تبعا لذلك، هي تلك (التسوية) ما بين حرية وذكرى، هي تلك الحرية (المتذكرة) بقوة[1]. الشعر، بحسب (أناتول فرانس -A.France)، هو أن تهب الفكرة القديمة شكلا جديدا. وأن هذه الفنية، هي كل ما تملك البشرية من الخلق والابتكار[2].بهذا المعنى،يرى(هيدغر) أن كل نص(جديد)،يجيئ وهو محمل برماد ثقافي يعيده إلى نصوص سابقة[3]. من هنا، نفهم كيف أن مبدأ (التناص)، هو أحد العناصر النصية لبناء الخطاب الشعري، حيث (يبنين) النص في علاقته بينية نصية أخرى[4]. النص الشعري بهذا المعنى، ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، إنه كيان مفتوح في حالة تكوّن/تشكل مستمر. إنه ذلك الكائن المتغير المراوغ الذي ينتجه تمظهر (الحوارية -Dialogique) بين الكاتب والقارئ. بهذا يكون (التناص)، المدخل الأساسي للانهائية الدلالة في استراتيجية التفكيك. حيث اتخذ سلطة في بناء النص، بلغت مرتبة الامتياز، أو الأفق المفتوح. لقد أعطى الإرث النظري (للشكلانيين –Formalistes) الروس، تصورا مغايرا للشعرية. نجده لدى (شكلوفسكي–Chklovsk) الذي يرى أن العمل الشعري، يدرك في إطار علاقته بأعمال شعرية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها. ليس فقط المعارضة -Pastiche ولكن كل عمل شعري يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما[5]. اللغة الشعرية بهذا المعنى، تحيا فقط في الاختلاط الحواري. ومن ثمة، فإن حياة اللغة مفعمة بالعلائق الحوارية. فالكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة. لهذا السبب يتعين بحسب (باختين -Bakhtine)، دراسة هذه العلائق بواسطة(ما بعد علم اللغة -Post linguistique) الذي يتجاوز حدود (علم اللغة -Science des langues)[6]. ومادام علم اللغة كما يقول (نيتشه–

[1]– ينظر: بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 39.

[2]– ينظر: محمود السمرة، القاضي الجرجاني، الأديب الناقد، مكتبة الطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979، ص208.

[3]– ينظر:عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 451.

[4]– ينظر:باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جمال نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 177.

[5]– ينظر:بوريس إيخنباوم (مشترك)، نصوص الشكلانيين الروس، ص 47.

[6]– ينظر:باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 267.

Neitzche)، لا يستطيع أن يكون مبجلا، أو إيجابيا، ولا مباليا، فلأنه بالضرورة حواري[1]. وأن الفعل الأول لهذا الحوار، هو بحسب (كريستيفا–Kristieva)، هو أنه علم، وأنه كتابة. ذلك أن العلم في ذاته كتابة، وأن الإشارة حوارية. وأما الأساس، فهدم. إنه خطاب يؤكد ويمارس في الوقت نفسه الصياغات وانزياحها، إنه يتحمل باسم النظرية، الإنزياح المصطلحي للتعريفات المسماة (علمية). وعليه أن يقيم نموذجا جديدا لنقل المعرفة. ذلك أن المعرفة، ليست هي التي تثير مشكلة، بل النقل. هكذا تمتلك الكتابة لدى (كريستيفا)، استطرادا و تطورا، كما تمتلك صياغة، و إدهاشا، وإنتاشا في الوقت نفسه[2].وانطلاقا من (علامية الدلالة)، يتحول الخطاب الشعري، إلى معبر تحويلي انزياحي تعبيري يسمح بالعمل، ويطلق الحركة الخلاقة نفسها: الاستبدال[3]. إن ما تقوم (كريستيفا) بإظهاره، إنما هو نقد للإيصال. فهي تسعى لاختزال الإيصال إلى مستوى السلعة في العلاقة الإنسانية. كما تسعى إلى دمجه بوصفه متوجا في إنشاء المعنى. و في النص، وبوصفه آلة خارج المعنى.[4] إن هذه الأدوات التي توظفها (كريستيفا) في التحليل، تعلمنا أن نعمل في الاختلاف. الشعر العظيم.بهذا المعنى، لا يركن إلى الكتابة السكونية التي تهادن القارئ، بل إنه على العكس، يجد ضالته في الكتابة التي تشتغل كغريزة البقاء، الكتابة المشحونة بـــ"حرقة الأسئلة"[5]. إن استراتيجية الكتابة، لا تهدف إلى تكريس الثبات بقدر ما تسعى إلى رفع الحجاب عن الأسئلة المضمرة، التي تعيق الوعي، وترسخ الجدل الهادف. في هذا، تكمن خصوصية الكتابة الشعرية. فبالإضافة إلى كونها تساؤلا مستمرا حول الحياة، فهي تضع نفسها دائما، موضع تساؤل. إنها بكلمة، كتابة الحوار والتبادل، لا مجال معها للاستهلاك، ولا لإعادة إنتاج المبتذل. لذا، فإن القارئ مطالب هنا، بالمشاركة في صياغة الأسئلة، أسئلة الحياة، وأسئلة الكتابة. وقد أحسن الشعراء العرب (القدامى) بسلطة النصوص الأخرى على النص

[1]– ينظر:بارت، هسهسة اللغة، ص 247.

[2]– ينظر: بارت، م.ن ، ص 247.

[3]– ينظر:بارت، ، هسهسة اللغة، ص 248.

[4]– ينظر:بارت، م.ن، ص 248.

[5]– ينظر:عبد اللطيف اللعبي ، حرقة الأسئلة، ص 112–113

الشخصي. لقد طرح الشاعر(عنترة العبسي) السؤال التعجبي الذي كان مطلع قصيدته المعلقة:

هل غادرَ الشّعراءُ مِن مُتَرَدَّم أمْ هل عرفتَ الدّارَ بعدَ تَوهُّم؟ [1]

ليبرز من بين ما يبرز، سلطة طقس البداية (المقدمة الطللية)، التي أصبحت سمة/علامة على الدخول في النص الشعري. وهو سؤال يقرن الاستفهام عن الشعر، بالاستفهام عن الحبيبة موضوع النص. ليلفت الانتباه منذ البداية، إلى أن"الحضور الذاتي للشعر لا يقل أهمية عن حضور الحبيبة التي لا معنى لها بعيدا عن هذا الشعر. وفي الوقت نفسه، يقترن السؤال – الاستفهام عن مغادرة الشعراء بأصل واحد قد ينسونه بتعرف العاشق بيت الحبيبة الذي بدا أنه قد نسيه. وذلك مستوى من مستويات السؤال يقترن بالشك الذي ينصرف إلى دلالة المغادرة في حالة الشعر. ودلالة التعرف البكر في حالة الحبيبة. ولكن على نحو يسقط الدلالة الثانية على الأولى، لتغدو الثانية كأنها استدراك مراوغ، يستبدل بإدراك مجموع الشعراء في الماضي إدراك الشاعر المفرد في الحاضر. وبحضور الحبيبة في عالم الأعيان حضورها في عالم الأبيات. ومن ثمة، بمدركات الواقع علاقات الإبداع المغايرة. وذلك كله في دلالة مراوغة مضفورة في إيقاع السؤال الذي ينتزع القارئ من سباته، ويضعه ضمن إشكال القصيدة التي تراوح بين دالها ومدلولها، ويتحرك مبناها الحركة المتوترة لمعناها بين أبعاد الزمن: الماضي والحاضر والمستقبل."[2] السؤال الشعري بهذا المعنى، يقذف بالقارئ من الخطاب اليومي المعتاد، إلى الخطاب الشعري المخصوص والمتميز. إنه سؤال تأكيد الإبداع من حيث هو نشاط خلاق يتجاوز معنى المحاكاة لؤكد حضور الذاتي من حيث هو وجود يلفت الانتباه إلى كيانه في الوقت الذي يدل على غيره. ومن ثمة، تأصيل مفهوم العمل الشعري بوصفه نشاطا دلاليا يلفتنا فيه الدال إلى نفسه بالقدر الذي يلفتنا مدلوله. من هنا، يمكن فهم/مقاربة بلاغة (الاستهلال) باعتبارها محطة إعداد لذهن المتلقي لنوع خاص من التلقي[3]. يقول الشاعر (أمرئ القيس):

---

[1]– ينظر:عنترة العبيسي، الديوان، تحقيق عباس ابراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1998، ص130.

[2]– ينظر:جابر عصفور ، غواية التراث، ص131.

[3]– ينظر:جابر عصفور، م،ن، ص 129.

عوجَا على الطَّلَلِ المحيل لأننا نبكي الدِّيارَ كما بكى ابن خذَامِ [1]

هنا، كذلك، يعيد (امرئ القيس) الأسئلة نفسها. ويحفزنا إلى تأمل دلالة إشارة شاعر إلى شاعر آخر غيره. والكيفية التي تضعنا بها هذه الإشارة داخل مدار الشعر الذي يصل القصيدة اللاحقة، بقصيدة أخرى سابقة عليها، والشاعر المتأخر بالشاعر المتقدم. وذلك في الدائرة الشعرية التي يشدنا (التناص) إليها. فيؤكد الحضور الذاتي الفعال للنصوص التي تتبادل الفاعلية والتأثير[2]. الحقيقة أن سؤال (عنترة) الذي يقودنا إلى دور (التناص)، لا ينحصر في بيت (امرئ القيس) وحده، بل يصله ببيتي الشاعر (أبي تمام) اللذين يقولان:

فلو كان يفْنَى الشعرُ أفناه ما قَرتْ حِيَاضُكَ منه في العصور الذواهِب

ولكنه صَوْبُ العقولِ: إذا انجــلتْ سَحَائبُ منه أُعْقبــــتْ بِسَحــَائِبِ[3].

هنا، يؤكد (أبو تمام)، لو كان معنى الشعر ينضب لكنت أنضبته. فالشعر ينهمر من ينبوع العقل. فإذا انسكب بعضه عقب البعض الآخر، فالشعر لا ينصب معينه لأنه يستدر من النفس. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي بالأساس عملية(استعادة) لإبداع سبقها، وقراءة/كتابة جديدة له في زمن آخر. إنها تقوم باستدعاء كتابات سابقة، تعيد إنشاءها داخل نص جديد. هذه العملية (الاستعادة)، تعيد انتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه[4]. تقرأ الكتابة الخط الغامض، دون أن تفك رموزه، وتدع كل تأويل جانبا. ومن ثمة، فإن سرّ الإبداع بحسب(خورخي لويس يورخيس Jorge louis Borges)، هو المكان الهندسي لكل التأويلات[5]. إنه بحسب (رولان بارت)، الموضع الهندسي لكل مالا يستطيع الكاتب قوله دون أن يفقد الدلالة الثابتة لإجرائه[6]. إن المؤلفات بحسب (باختين -Bahktine)، عوضا أن تكون (بناء) أو (معمارا)، هي قبل كل شيء، "علم المغايرة، تعدد الأصوات، التذاكرات المبهمة، واستباق خطابات ماضية وقادمة، مفترق طرق ومكان اللقاءات، وهي تخسر من ثمة، مكانها

---

[1]- ينظر:امرئ القيس ، الديوان، تحقيق أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى (الشنتمري)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1974. ص 250.

[2]- ينظر: جابر عصفور ، غواية التراث، ص 132.

[3]- ينظر:أبو تمام، الديوان، ص 88.

[4]- ينظر:إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص11.

[5]- ينظر:بيار ماشري، بورخيس والحكاية التخييلية، مجلة (نزوى)، العدد21، السنة 2000، ص145.

[6]- ينظر:رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة ، ص 34.

المميز"[1]. يأخذ مفهوم الكتابة- النص عند (بورخيس)، شكلا لا نهائيا، من حيث كونها تسمح بإعادة كتابتها إلى ما نهاية. ذلك أن الإبداع لدى (بورخيس)، هو إعادة إبداع، وكل نص، هو نص أصلي. فالأدب يتولد من الأدب[2]. ومن ثمة، فالنص الأصلي، يظل دائما نصا مبهما وغامضا. ومهما حاول الكاتب تقديمه في صورة وكأنه أصل، فإن هذا النص، لا يكون في الحقيقة إلا نقلا متكرار عن أصل آخر أضاع الكاتب بدايته ونهايته. فالنص لا يعتبر أصليا في نظر (بورخيس)، إلا من حيث كونه إحدى المسودات الممكنة، وإحدى المراحل الزمنية في الخلق الأدبي، تعارف الناس على اعتباره مرحلة نهائية. ولا يعتبر النص أصليا بما يحمل من أفكار وأحاسيس مما يدخل في تكوين الإلهام. إن الأصلي، نص قبلي، أي نص قبل النص. وهو يسمح أن يكون الإبداع مستديما، والإلهام متحققا من جديد في نص جديد[3]. النص الشعري بهذا المعنى، هو دائما غير مكتمل، لأنه يخفي وعودا من التنوع لا تنتهي. فأفضل النصوص، ليست تلك التي تفتح بسهولة، بل هي تلك النصوص المستعصية، والتي ليس لها من مخرج. إن (بورخيس)، يقترح نظرية تحليلية للنص. وهنا تكمن أهمية أطروحته. إن فكرة الضرورة والتعدد، هي التي تعطي النص صورته متحققة بامتياز. ذلك أن النص، لا يوجد في الهيئة التي نعرفها، أنه يرتبط ضمنيا بمجموع كل النصوص الممكنة. إنه يوجد، وله مكانه الحقيقي في عالم الكتابة، إنه جزء من المجموع. هنا، تكمن مفارقاته اللانهائية، إذ ليس للنص حقيقة. فهو لا يفرض نفسه إلا عبر تعدد الممكن، أي خارج ذاته في علاقته بالنصوص الأخرى، وفي ذاته أيضا. فهو بذلك يمتلك كثافة خاصة، لأنه متطابق مع ذاته. لكن هذا التطابق، ليس سوى شكل محدد للتنوع. إن إحدى بديهيات الكتابة، هي أنه لا يوجد نصان متطابقان[4]. فالنص له معنى، لكن هذا المعنى ليس هو ما نعتقد. إن هذا المعنى لا ينتج عن الاختيار الممكن من بين التأويلات المتعددة. فطبيعته ليست تأويلية. ومن ثمة، فإن المعنى لا نبحث عنه في القراءة، ولكن ينبغي البحث عنه في الكتابة. ذلك أن استدعاءات القراءة المستمرة، تبين عسر الكتابة من حيث التطور كما لو أنها كانت متوقفة.

---

[1]- تودوروف، نقد النقد، ص 86

[2]- ينظر: دومنيك لويزر، خورخي لويس بورخيس والترجمة، مجلة (نزوى) ، العدد 21، السنة 2000، ص 149.

[3]- ينظر:دومينيك لويزر، م.ن، ص 148

[4]- ينظر:دومينيك لويزر، خورخي لويس بورخيس والترجمة، ص 143.

فالكاتب لا يكتب النص، بل يشير إليه. ليس فقط النص الذي من الممكن أن يكتبه. لكن ما يمكن للآخرين أن يكتبوه. فبدل أن يسطر مسارا للكتابة، يكتفي بتسجيل إمكاناتها[1]. هكذا تفترض قراءة النص الشعري، إغناءه من حيث أنها سير في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أن هذا السير لا ينتهي، لأنه استقصاء للعمل الشعري وعلاقات رموزه وصوره. من هنا، ليس للنص الشعري معنى، وإنما هو حركية من الدلالات. إنه بتعبير آخر، "لا يقدم اليقين، بل الاحتمال، إنه نص يتجدد مع كل قراءة، لا ينتهي، لا يستنفذ"[2]. بهذا المعنى، لا تقدم شعرية القراءة، عالما واضحا ويقينيا. إنها على العكس، تدفع بنا إلى أبعد في أفق النص الشعري. إنها شكل من المعرفة، "يتماهى مع التغيير والحركية والالتباس. وهي لذلك، معرفة مفتوحة شأن النص ذاته، وشأن الإنسان والعالم. إن شعرية القراءة، هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدوات اكتشاف، وعلاقات اكتشاف[3]. المعنى الشعري بهذا المعنى، هو فعالية الكلام، أي فعالية العلاقات التي ينتجها الكلام. حيث يكون المعنى غنيا بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية"[4]. لذلك لا أحد يملك المعنى الشعري. وليس المعنى وراءنا، بل أمامنا، إننا لا نملكه، بل نتجه نحوه باستمرار[5]. إن وراء كل بداية مظهرية، يكمن أصل خفي يصعب تملكه يوصلنا إلى حافة الفراغ. انطلاقا منها، تغدو البدايات، مجرد استئناف لها، واختفاء وراءها. ومن ثمة، فإن كل خطاب ظاهر، ينطلق سرا من شيء ما تم قوله. وهذا (الماسبق) قوله، ليس مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء لم يقل أبدا، إنه خطاب بلا نص، صوت هامس، كتابة ليست سوى باطن نفسها. على هذا النحو، يفترض أن كل ما يعبر عنه الخطاب، تم التلفظ به في هذا الصمت السابق عليه، والذي يحاكيه بإصرار، لكنه وفي نفس الوقت يخفيه ويخرسه. فالخطاب الظاهر، ليس في النهاية سوى الحضور المانع لما لا يقوله. وهذا (المالايقال)، هو باطن يلغم، ومن الداخل. هكذا يصبح الخطاب الشعري بهذا المعنى، اقتناء وصدى وإعادة لأصل ينفلت من كل تحديد تاريخي. حيث يغدو

[1]- ينظر:بيار ماشري، بورخيس والحكاية التخيلية، المرجع السابق، ص 145.

[2]- ينظر:أدونيس ، كلام البدايات، ص 27.

[3]- ينظر: أدونيس، م.ن، ص 37

[4]- ينظر:أدونيس، ، كلام البدايات، ص 194.

[5]- ينظر:أدونيس، م.ن، ص 195.

النص الجديد، تأويلا أو انصاتا لما قيل قبل. والذي في نفس الوقت لم يقل أبدا[1]. النص الشعري العظيم بهذا المعنى، هو الذي ينجح في إلغاء كل المسافات البسيطة التي يزعم اختراقها. إنه عملية شبيهة بلعبة (المتاهة) التي تشكل فكر حكاية موضوعية صرفة تأخذ كل الأطراف في نفس الوقت، وتطورها حتى نهايتها. لكن هذه النهاية مستحيلة. فالمتاهة، ذات مسالك تحف بها من حولها دروب متداخلة على نحو غامض. وهدف هذا التداخل بحسب (هيجل Hegel)، ليس أن يطرح معضلة لا معنى لها: معضلة اكتشاف المخرج، بل تنزيه الزائر عبر الألغاز الرمزية[2]. حيث يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية. فالنص الشعري، نسيج من المرجعيات المتداخلة. والمتاهة، تدرج التأويل ضممن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود. ومن ثمة، فإن التأويل بهذا المعنى، لا يروم الوصول إلى غاية محددة. فغايته الأساسية هي، الإحالات ذاتها. هنا تكمن قيمة القراءة–التأويل، في كونه قيمة امتاعية لا متناهية لا يتوقف النص عن الإحالات، ولا ينتهي عند دلالة بعينها. فمادام النص توليفا لسنن بالغة التنوع والتعدد، فلا وجود لأية صفة قادرة على استيعاب مخلفات سلسلة التأويلات. ومن ثمة، فإن البحث عن عمق تأويلي، يشكل كلية تنتهي إليها كل الدلالات، سيظل حلما جميلا من أجل أن تستمر مغامرة التأويل[3]. النص الشعري بهذا المعنى، لا يعطي أبدا سوى صورة المتاهة. لأنه محتم عليه اختيار نهاية محددة. لذلك فهو مضطر لإخفاء كل التشعبات، وإغراقها في نسيج الخطاب. ومن ثمة، فإن النص الشعري الحقيقي، ليس أمامه سوى (الاستهلال). إنه يمنحنا مفتاح المتاهة. فكل نص شعري، يخون فكره المتاهة، لكنه يعطينا عنها الانعكاس المقروء. ذلك أن المتاهة الحقيقية، هي أنه لا وجود للمتاهة، فأن نكتب، معناه، أن نفقد المتاهة. إن هذا الغياب، يعمق شكل الكتابة، ويدخلها في صراع لا نهائي مع ذاتها. لذلك فإن جوهر اللذة التي تخلقها المتاهة، تكمن في عملية الانتقال من علامة إلى أخرى. ولا غاية لهذه الرحلة اللولبية بين العلامات والأشياء، سوى اللذة

[1]– ينظر:ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 25.

[2]– ينظر:هيجل، فن العمارة، ص 52.

[3]– ينظر:أمرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 12.

ذاتها[1]. ومن ثمة، فإن الحقيقة بالنسبة إلى (باختين)، موجودة وإنما لا تمتلك[2]. إن كل شيء يشير إلى غيره في النهاية. الأدب كما يقول (رولان بارت)، ليس سوى نص واحد. إنه يؤكد على حضور (ذاكرة) نصية يقوم عليها الأدب. ويتحدث عن النص بوصفه (جيولوجيا كتابات). إنه المرح الذي يأتي بنص سابق من نص لاحق. ومن ثمة، فإن المؤلفات الأدبية، إنما هي مؤلفات مرجعية. إنها نسق انتاجي عام، ورسم تأملي لنشأة الكون الأدبي كله[3]. وينتهي (بارت) إلى أن (التناص)، هو ذكرى مستديرة، وهذه هي خاصية النص (المتداخل): إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، حيث الكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة[4]. ومن ثمة، فإن كل نص قرئ بحسب (كريستيفا)، يتحول نصا سابقا. لا شيء ملغى قبليا من خلال الكتابة، وكل شيء يدخل فيها، شريطة أن يصبح موضوع تحول وتملك[5]. حيث يعيد النص توزيع اللغة. إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه ، أو معارضة له. ومن ثمة، فإن المعنى الشعري ليس معنى ثابتا، بل هو تقاطع جملة من المجالات النصية. إنه حوار مجموعة من الكتابات. يصير الشعر بحسب هذا التصور، نوعا من المتعة، أو لعبا غير نهائي[6]. هكذا طرح مفهوم (التناص) في علاقته بالقراءة، باعتباره المكانيزم الحقيقي لفعل قراءة مولدة للمعنى. حيث تتعقد العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء عندما يتعلق الأمر بتحليل حقل النص الشعري. تعنى العملية هنا، فك شفرة النص المقروء اللغوية والجمالية والإيديولوجية، بوصفها مسارا (تناصيا) يجمع داخله سياقات إنتاج: أدبية وثقافية في ترابطاتها وتأثيراتها في ظروف التلقي والقراءة. بحيث يتواشج النص ويتفاعل ويتناص مع نصوص القراءة القبلية والآتية كبنيات خطابية، أسلوبية وجمالية. بهذا المعنى، فإن كل قارئ يتكلم من موقع/مواقع، وكل قراءة تنبئ بمرجعياتها. ففي البنية (الحوارية) لمسار القراءة، تظهر تعددية التلقي ضمن استراتيجية التأويل. هكذا، لا تلغي القراءة إمكانية قيام قراءة أخرى، ولا تستطيع أن تزعم أنها تمتلك من الإحاطة والشمولية، ما يحول دون إنجاز

---

[1]- ينظر:إيكو، م.ن، ص 123.

[2]- ينظر:تودوروف ، نقد النقد، ص 87..

[3]- ينظر:بارت، لذة النص، ص 69.

[4]- ينظر:بارت، م،ن، ص 70.

[5]- ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 188.

[6]- ينظر: بارت، هسهسة اللغة، ص 94.

قراءات أخرى. فالقراءة بذلك، ليست فعلا استحواذيا. وهي ليست حرب مواقع، كما أنها ليست نفيا للآخر. فالقضية لا يمكن اختزالها في نسق جدالي، فهي تفيض عليه وتتخطى حدوده. ذلك أن القراءة، "تدفع باللغة إلى قول مالم تتعود قوله، وهي من جراء ذلك، تبلغ حالة من تفكك تفقد فيه نسقها وتماسكها (...) وهي لا تفتأ تكسر قيودها لتفلت من أغلالها، وهي النص ونقيضه، وهي مركزه وهامشه، فهي لا تفتأ تمزق نسيجه لأن صلابته وتيبسه يحولان دون قراءته"[1]. وبما أن اللغة (انغلاق)، فإنه لا يبقى إلا المراوغة والخيانة، والهروب والخداع. وهو ما يسميه (بارب): (أدبا) أو (كتابة) أو(نصا). ومن ثمة، فإن فهم (دلائلية) الشعر تستوجب بحسب (ميكائيل ريفاتير -M.Riffaterre) التمييز بعناية بين مستويين للقراءة، يسمى المستوى الأول بـــ (القراءة الاستكشافية -La lecture euristique)، التي يساهم القارئ في عمليتها بكفاءته اللغوية. وهناك تكون اللغة، مرجعية. حيث تبدو الكلمات، رابطة لعلائق مع الأشياء. ويسمى المستوى الثاني بـــ(القراءة التأويلية La lecture - interprétative)، التي يتذكر القارئ فيها، ما قرأ منذ لحظة، بحيث يعدل فهمه لما استخلصه تبعا لما هو يفككه[2]. إلا أن الدليل في هذه الحال، مزدوج، ويشتغل كلعبة لكلمات ذات جذور نصية، وبمجرد ما تتحدد هذه البنيات النصية، يتحول (الدليل)، (دالا) بشكله فقط. لأنه هو الذي يحيل على قانون آخر. لذلك يكون (التناص) فاعلا في القراءة التأويلية[3]. اللغة بحسب (بارت)، ليست بريئة، ذلك أن للكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة. الكتابة الشعرية، بهذا المعنى، هي تلك التسوية/ المصالحة ما بين حرية وذكرى. إنها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حرية إلا في حركة الاختيار، وليس في ديمومتها[4]. وبالإجمال، فإن الكتابة الشعرية، هي جملة الأصداء/ الأصوات الوافدة من جميع الكتابات السابقة، بحيث تطغى على صوت الكلمات الحاضرة. ومن ثمة، فإن كل أثر مكتوب، يترسب وكأنه عنصر كيمياوي شفاف برئ ومحايد. حيث تظهر الديمومة البسيطة

[1]- ينظر:عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستدلال، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 18.

[2]- ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 185.

[3]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 186.

[4]- ينظر:رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 39.

داخله تدريجيا، ماضيا ظل مغلقا، ومؤجلا، وكتابة مشفرة تغدو مكثفة[1]. لذلك فإن الكتابة الشعرية، لا تتعدى كونها مساهمة تأويلية، تتوخى العثور على المنجز بتأويل آخر، ومعرفة جديدة. وإذا كان (ليفي ستروس) يشير إلى أن (الأسطورة)، هي مجموع رواياتها/صياغاتها[2]، فإن الخطاب الشعري، هو مجموع قراءاته. وهذا يعني أن القراءة، لا تتعدى أن تكون جهدا تأويليا لا يسعى إلى تقرير النتائج، وإنما يجهد من أجل تقديمها كأحد الوجوه العديدة التي يحتمل النص الشعري القراءة بها. لذلك فإن مؤشرات الحضور الجماعي، أساسية في عملية التشكيل النصي. إلا أن قراءة نص يتفجر بالنسبية وتعدد الاحتمالات، يقتضي قراءة دلائلية. ومن ثمة، تصبح ضرورة القراءة التي تعيد إنتاج النص عبر القراءة (البعدية) لـــ (درجة الصفر للكتابة -Le degré Zéro de l'écriture)، أمرا ضروريا. بل ملحا. حيث ترجع اللغة إلى الدرجة الصفر– ما قبل اللغة، لتتحول إلى (كم سالب -Quantité Négative) قابل للتحولات. ذلك أن في الكتابة الشعرية، " يأخذ السلبي صياغة، والدلالة الجديدة تستقبل السلب لتعيد تشكيل اللغة داخل كتابة– لغة كونية، عالمية ومتعدية للتاريخ"[3]. فالشعر، هو موضوع خاص جدا، لأنه يقدم نفسه كلغة كونية، ولأنه في ذات الوقت، لغة خاصة[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، حقيقة ملتبسة. فهي من جهة تنشأ من المجابهة بين الشاعر ومجتمعه، ثم إنها من جهة أخرى، تحمل الشاعر من هذه الغائية المجتمعية، إلى المنابع الصناعية لإبداعه. اختيار الكتابة هنا، يشير إلى الحرية[5]. هنا، تصبح الكتابة مستوى مغايرا من الالتزام. لأنها تقاوم الشعر، أي تقاوم فرضياته القبلية الثابتة عن المعنى وعن النظام. كان (نيشه -Neitzsche) يقول بشكل هجومي " يجب تفتيت الكون، وإضاعة الاحترام لكل شيء "[6]. الكتابة الشعرية وهي تحقق هذا التحرر، فإنها تخلق لنفسها لغة تتباعد عن لغة الحديث العامة، وعن اللغة الشعرية الخاصة في الوقت نفسه، فهي كتابة تنطوي على السلب، وعلى أسلوب من الغياب، هو الغياب المثالي للأسلوب. فهي (الدرجة

[1]– ينظر:رولان بارت، م،ن، ص 40.

[2]– ينظر:ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ج2، ص367–385.

[3]– ينظر:رولان بارت ، الدرجة الصفر للكتابة، ص 18.

[4]– ينظر:رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 36.

[5]– ينظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 39.

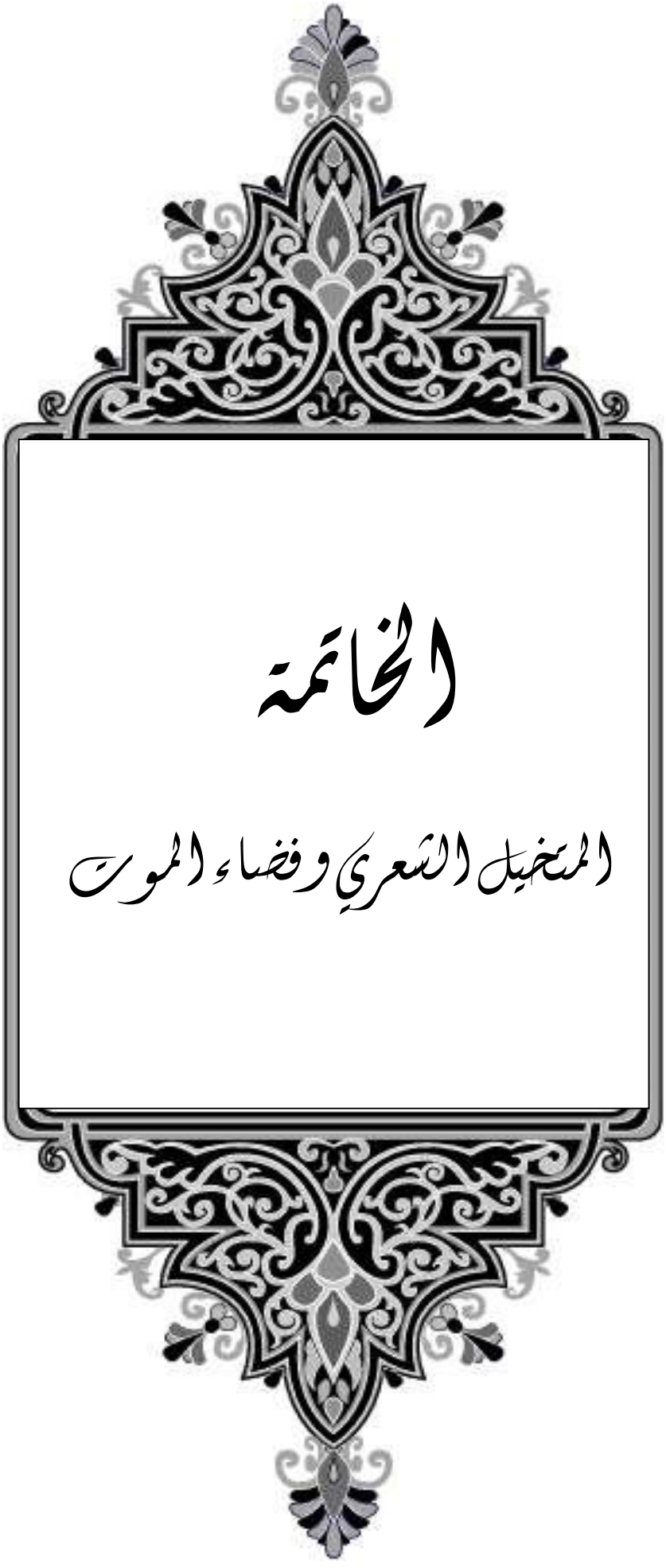
[6]– ينظر:رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 393.

الصفر للكتابة)، أو الكتابة المحايدة، الكتابة البيضاء التي يحافظ بها الفكر على مسؤوليته دون أن يكبل نفسه بقيود شكل ينتمي إلى تاريخ لا يخصه[1]. اللغة بهذا المعنى، تشكل التجربة العميقة. ومن ثمة، فإن الكتابة في (الدرجة الصفر)، هي في العمق، كتابة إشارية، كتابة بدون صيغة [2]. لقد غدا الشعر في جوهره، إشكالية لغوية، والحقيقة أنه لم يعد قادرا أن يكون سوى ذلك[3].

[1]- ينظر:إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ص 369.

[2]- ينظر:بارت ، الدرجة الصفر للكتابة، ص 91.

[3]- ينظر:بارت، م،ن، ص 98.



الخاتمة

المتخيل الشعري وفضاء الموت

خاتمة

المتخيل الشعري وفضاء الموت

الكتابة الشعرية جسم حقيقي مستقل ينمو حول الفعل الشعري، ويدفع به باستمرار إلى أن يكون صورة متلبسة، مصادرة مزدوجة، تستمد مما تريد تحطيمه، الصورة نفسها لما تريد أن تمتكله[1]. الكتابة الشعرية تبعا لذلك – بوصفها ضرورة – تشهد على تمزق اللغات المتصل بتمزق الطبقات. وبصفتها حرية، تكون هي وعي هذا التمزق، والجهد نفسه الطامح إلى تجاوره. وبكلمة، ليست الكتابة الشعرية، سوى مخيلة تتلهف إلى سعادة الكلمات. فهي تسارع نحو لغة فضلى تصور نضارتها، كمال عالم إنساني جديد حيث تتحرر اللغة من اغترابها. ومن ثمة، فإن فعل الكتابة الجديد، لا يبتكر لغته إلا ليكون مشروعا. فيصبح الشعر تبعا لذلك، (يوتوبيا Utopie) [2]. هكذا تخاطب الكتابة الشعرية العالم، حيث الرمز والتأسيس في المحتمل هو عماد الإبداع. وحيث يصبح الرمز بحسب (يونغK.Jung) : "أفضل ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا"[3]. ومن ثمة، فإن قراءة هذا النص الشعري، تضع القارئ أمام فاعلتين:

1– القراءة الدلالية في سطح النسيج النصي.

2– قراءة النواة الدلالية القابعة في درجة الصفر. حيث تبدو الكتابة خاضعة للصمت بواسطة خرس تام[4]. هكذا تكون الكتابة في درجة الصفر، بحثا عن المكان النصي الذي يقع صامتا بين الكلمات، معدلا إياها. هذا المكان الصامت المسكون بلغة لا بد من قراءتها. ومن الواضح أننا نواجه بذلك مثالا آخر على التناص (intertextualité) الذي

[1]– ينظر: رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 101.

[2]– ينظر : م.ن، ص 102.

[3]– عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985، ص 138.

[4] –ينظر رولان بارت: لذة النص، ص 90.

يصل بين النصوص على نحو يؤكد فيه هذا الوصل، تحرير القارئ وحدات علاقة اللذة بين المقروء و المكبوت في النص. هكذا تقوم قراءة النص في الدرجة الصفر، بتكريس حرية للقارئ والنص معا، ومساعدة الدلالة على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد واللامحدود. ومن ثمة، فإن الكتابة الشعرية المفتوحة، هي التي يعثر فيها القارئ على دلالات معاصرة في كل الأزمنة. ذلك أن اللغة، تصنع من النص، ما يسمى "فردوس الكلمات"[1] وأن الشاعر، يقع دوما في المهمة العمياء للنظم، الدرجة الصفر. ذلك لأن (اللسان langue) الذي يكونه الشاعر، هو دائما خارج المكان، أي (لامكان). وأن الشاعر يجري دائما في المهمة العمياء، أي في اللامكان[2]. فيحرص بذلك القارئ على البحث عن مكان يتوحد به. فالقارئ يستبطن حاجة إلى التوحد بالمكان الذي يروق له أن يأوي إليه. ومن ثمة، فإن كل نص مكتوب في هذه الفجوة/الهاوية، في المهمة العمياء، يمثل كتابة حرة، حرة من أي متكلم، وحرة من أي موضوع، حرة من أي رمز. إنها مكتوب في هذه الفجوة/الهاوية، وفي المهمة العمياء. حيث تكون المهمات التقليدية للخطاب، شيئا زائدا. والنتيجة هي أن النقد، لا يستطيع شيئا حيال هذا النص–الكتابة. فهو لا يقوى أن يتكلم عن مؤلفها، ولا عن موضوعها، ولا عن أسلوبها[3]. إنه تحول مرهب ومتعذر الإدراك كذلك. فهو غير محسوس، دائم الانفلات، لا يخضع للفحص والتحقيق. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي أن نكتب إلى ما لا نهاية، انطلاقا من اللانهاية. أن نحاول بحسب (ريمون كينو R.Queneau)، اللحاق ببراءة/فطرة اللغة الشفوية[4]. أو ما يسميه (رولان بارت)، أسلوبا، لغة غريزية نابعة من الأحشاء، لغة ملتحمة بحميمنا السري.[5] الشيء الذي هو أقرب ما يكون لنا، هو كذلك أبعد ما يمكننا الوصول إليه، إذا كان حقا أنه لا يدركه يجب علينا ليس فقط أن نتنحى عن اللغة الشعرية، ولكن كذلك أن نلتقي بالأغوار الفارغة للكلام المسترسل وأن نسكتها. إنها حالة تشبه ما أسماه الشاعر (بول إلوار P.Eluard) الشعر الذي لا ينقطع[6]. حيث تصبح الكتابة، ليست إلا يدا تكتب، كأنها خارج

[1]– ينظر: رولان بارت: لذة النص، ص 31.

[2]– ينظر: رولان بارت:، م.ن، ص 67–68.

[3]– ينظر: رولان بارت:، هسهسة اللغة ، ص 333.

[4]– ينظر : موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 46.

[5]– ينظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 35.

[6]– ينظر: موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 46.

الزمان. يد لا يملكها أحد، ولكن نحس جيدا أن آخر هو الذي يكتب، إنه إلحاح الكتابة، إلحاح يستعمل اسم الكاتب، ولكن لا يعبر عنه، لا يعبّر عنه إلا بإخراجه من نفسه، بإرجاعه شخصا آخر[1].الأمر يتعلق بحسب (ميشال فوكو M.Foucault) بإعادة إنشاء خطاب جديد، بالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف، والذي يحرك من الداخل الصوت الذي نسمع. يتعلق الأمر إذن، باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري ما بين السطور المكتوبة ويزاحمها. ومن ثمة، فإن تحليل الفكر هو دائما، تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي. يبحث عما وراء الخطاب، سؤاله يتجه، نحو استكناه ماذا كان يقال وراء ما قيل فعلا[2]، ومن ثمة، فإن مهمة القراءة، هي اختراق سمك العلامة الشعرية للوصول إلى ما هو قابع في صمت ورائها[3]. إن (بارت) بتوجيهه إيانا عن طريق ما أسماه (الدرجة الصفر–le degrés zero)، قد حدد اللحظة التي يمكن فيها إدراك معنى الشعر، ولكن في هذه النقطة لا يكون الشعر فقط كتابة بيضاء، غائبة لا لون لها، بل تكون تجربة الانحياد نفسه، التي لا تسمع أبدا. إنها الكلام الذي لا يقال دائما، لا يمكن أن ينتهي قوله، ولا يمكن سماعه[4]. إن هذا ما نجده في تفسير (موريس بلانشو M.Blanchot) للكتابة الأدبية، وما أسماه، استحالتها. حيث انتهى إلى أن (المجال الأدبي l'espace littéraire) هو مجال (الموت). إنه "النفي الأمثل والقتل المؤجل الذي هو اللغة"[5]. بذلك يصبح الكاتب لدى (بلانشو) "بمثابة (أورفيوس Orpheus) جديد يبحث عن موت ممتع، يطرق أبوابا موصدة باستمرار، يتلقى العبث واللامعنى واللايسمي، ولا يجد شيئا يقوله أو يفصح عنه في هذا العالم الضعيف. لكنه مفتتن بهذا اللاشيء، وعليه أن يقوله"[6]. إن مشروع (ما بعد الحداثة)، هو في الحقيقة، امتداد عميق لما كان يردده الكاتب (فلوبير Flaubert) في رسائله: "ما ليس له معنى، له معنى متفوق على الذي له معنى"[7]. أي أنه امتداد لذلك البحث المهمل واللامألوف المنطوي على

[1]– ينظر : موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 47.

[2]– ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 27.

[3]– ينظر: ميشال فوكو، م.ن، ص 46.

[4]– ينظر : موريس بلانشو، المرجع السابق، ص 48.

[5]– رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 6.

[6]– رولان بارت: م.ن، ص 7.

[7]– رولان بارت: م.ن، ص 7..

إشعاعات تضيء الجوانب المميزة للأدب. هذا ما يسكون معلما مشتركا للحداثة كما حددها (رولان بارت): "تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل"[1]. ذلك أن الشعر العظيم، يولد في كل لحظة، والشاعر لا يمارس بطولة أو شهادة، وحيدا يصاحب ليل القصيدة يسير بين الأعشاب الوحشية، والكواكب السرية، والحجارة السعيدة فلربما يعثر على ضوء ينفجر فجأة من أنحاء ماء أو تراب. وحيدا، وهو يبصر عائلة الشعراء بكل اللغات تشير إلى نار الخلق[2]. إذ ليس هناك نزعة إنسانية شعرية في الحداثة. إنها الكلام الممتلئ بالرعب الذي يحيل الإنسان داخل علاقة مع صور الطبيعة الموغلة في اللاإنسانية مثل: السماء، الجحيم، المقدس، الطفولة، الجنون، المادة[3]. لذلك ربط (بلانشو) العمل الأدبي و(فضاء الموت)، ناظرا إليه من زاوية التجربة. يقول: "يجذب العمل الأدبي من يتفرغ له نحو النقطة التي يكون فيها أمام اختيار استحالته. وهو في هذا، تجربة"[4]. ولكن ما الذي تعنيه كلمة (تجربة)؟ يستقي (بلانشو)، هذا السؤال من مقولة الشاعر (ريلكة Rilke): "ليست الأبيات إحساسا، إنها تجارب. فلأجل كتابة بيت واحد، علينا أن نكون شاهدنا كثيرا من المدن، والناس، والأشياء."[5] يعلق (بلانشو) على هذا، بأن التجربة، تعني، "اتصالا بالوجود، وتجديدا للذات عن هذا الاتصال–اختيارا، ولكنه الاختيار الذي يظل غير محدد"[6]. فالأدب لا يكون (مجال) الترابط المنطقي والمجال المشترك، إلا ما دام غير موجود، غير موجود كأدب، غير موجود لنفسه، إلا إذا بقي مستترا، فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما قد يكون، يتبدد ويسلك سبيل التبعثر حيث لا يمكننا من معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة[7]. بهذا المعنى، فإن تبعثر الأدب، أمر ضروري، وإن التشتيت الذي هو بصدده، يعبر عن المرحلة التي يقترب الأدب فيها من نفسه. إن حالة التبعثر التي يوجد عليها الأدب، راجعة على تلك الحرية التي تجعل منه موضوع تجارب

[1]– رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 56.

[2]– ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 71.

[3]– ينظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 67.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص 239.

[5]– محمد بنيس، م.ن، ص 239.

[6]– محمد بنيس، م.ن، ص 239.

[7]– ينظر: موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 34..

دائمة التجدد[1]. ومن ثمة، فإن التجربة الأدبية، هي من صميم اختيار التبعثر، هي مقاربة ما ينفلت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم، والاتفاق والقانون، هي ما يستعصي إدراكه، هي الشاذ[2]. هكذا يتأمل المفهوم الفلسفي الحديث، الموت، في علاقته بالحياة، فيما هو يجعل الموت ممكنا، أي يجعل منه اختيارا. لذلك سعت الكتابة الشعرية الحديثة، إلى تجريب الموت في الكتابة والحياة معا، وممارسته بالنص وفي النص. يلاحظ (بلانشو) أن الشاعر (ريلكة) يبحث أحيانا عن تجاوز الموت. وكلمة (تجاوز)، هي من بين الكلمات التي يحتاج إليها شعره[3]. ومن ثمة، فإن المشكل الرئيسي هو معرفة اختيار الموت، وليس من سبيل أمام الكتابة المنذرة للفناء، غير التحول والتجاوز. أي تحويل المرئي إلى لا مرئي عبر فعل الكتابة ذاته. لأن الأشياء، متحولة في فضاء الخيال إلى ما يتعذر الإمساك به، خارج الاستعمال والائتلاف. فليس تملكنا هو الذي ينتزعها من نفسها ومنا، ويجعلها غير أكيدة، ولكن حرية اللاتملك. أي أن تصبح موجودة في الخاطرة، هناك حيث لا هي ولا نحن نظل ملتجئين، بل مندمجين بلا تحفظ في مكان لا شيء فيه يشدنا إليه. هكذا يدخل فعل الكتابة فضاء المتخيل والموت، ويكف عن أن يكون مجرد مكان للتعبير أو الوصف. إنه الفضاء المفتوح الذي يعود فيه كل شيء إلى الكائن العميق، حيث المرور اللانهائي بين المجالين معا، حيث كل شيء يموت، ولكن حيث الموت هو المصاحب العليم للحياة[4]. يقول (بلانشو): "عندما أتكلم مع الآخر، فالكلام الذي يوصلني إليه يقطع ويقيس هذه المسافة السحيقة التي هي حركة الموت اللامتناهية. عندما يطرح الموت المستحيل للسؤال وأنا نفسي عندما أحدثه، فأنا أتكلم بدل أن أموت، الشيء الذي يعني كذلك أنني أتكلم من موقع تكمن فيه إمكانية الموت"[5]. بهذا المعنى، فإن أحد أغراض الكتابة الشعرية ، لدى (بلانشو)، هو خلق لغة يكون فيها لفظ الموت، ميتا.[6] بهذا المعنى، أصبح الموت، اسما آخر للحياة. ذلك أن الجوهر الإنساني، هو جدل دائم بين الحياة والموت، بين البداية والنهاية، بين الماهو والماسيكون، والشاعر المبدع يقيم

[1]- ينظر: موريس بلانشو، م.ن، ص 35.

[2]- ينظر: موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 36.

[3]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، ص 241..

[4]- ينظر: محمد بنيس، م.ن ، ص 242..

[5]- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 72.

[6]- ينظر: موريس بلانشو، م.ن، ص 76.

(شعريا/إبداعيا) في أحضان هذا الجدل المتحول، شاهدا، باحثا، رائيا. يلائم بين تشخصنه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية. بين الشخصي والكون، بين الذات والتاريخ. يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية، في آن. غير أن المستقبل يظل مستقبلا، والشاعر باعتباره باحثا عنه، يبقى دائما قبله، ولا يستطيع أن يبلغه. من هنا، الحسرة الخانقة: حسرة خلاق يسير إلى مستقبل يعرف أنه لن يدركه. يظل كإمكان لحضور سيأتي. وفي انتظار مجيئه يشعر كأنه خارج الزمن في حالة ليست زمنية ولا أبدية[1]. من هنا، يصبح الشعر، تجربة كلية تتعانق فيها الشهادة بالموت، والشهادة بالنطق. تجربة تتخطى تناقضات الفكر والحياة معا، وتكون بشارة خلاص من الوضع الإنساني الميت. بشارة بنهاية الإنسان القديم من أجل ولادة إنسان جديد آخر، يكون الحضور والغيب في آن[2]. إذ لا قيامة إلا لمن يموت. كل شيء للموت والقيامة. ومن لا يستحق نعمة الموت، لم يعرف أصلا الحياة. ومن ثمة، ليس مبدعا من لا يعلن هذا الموت، مبشرا بالقيامة.[3] وفي اللحظات اللاإبداعية ، تتوقف الحياة عن أن تموت، وتريد أن تبقى متأرجحة في هذه اللحظة الواقفة بين الحياة والموت. الحياة في هذا المستوى، ليست حياة ولا موتا، بل هي عادة. والإبداع/الشعر، هو من يعمل على قتل هذه الحياة، من أجل أن تحيا. إذ ليس شاعرا من لا يموت، هو كذلك من أجل أن يحيا، فيخلق، ويهيئ، حيث يكون الشعر عمقا يسطع، فيغير ويرى، ويتخطى. هذا الشعر الذي يحيا، يجب أن يموت أولا، وأن يعرف كيف يموت بجسده العتيق، لكي ينبعث في جسد آخر[4]. لذلك كانت الكتابة الشعرية الحديثة، كتابة ترفض الثبات، وتقدس الفعل والحركة. وكان الشاعر المبدع في مثل هذه الحال، لا يحس بوجوده إلا لحظة يرفض هذا الوجود، أي لحظة المغامرة. إنه عدو الوجود الثابت. وبالمغامرة، تخفّ وطأة العالم أو تتلاشى، بحيث لا تعود هناك أية عقبة/حاجز، يصبح الوجود، هو كذلك، فعل استجابة. هكذا تنمو الكتابة لتصبح إمكانية خالصة للحظة هي بدورها استحالة خالصة.

---

[1]- ينظر أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 122.

[2]- ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 31.

[3]- ينظر: أدونيس ، م، ن، ص 32.

[4]- ينظر: أدونيس ، م، ن، ص32- 33.

أمام هذه المقدرة/القوة، يشعر الإنسان أنه عاجز، ولا حيلة له. إنها لست مقدرة الموت، بل مقدرة الحركة الأفقية التي تتدرج في تيارها، ظاهرة الغياب.[1] إن غرائز الموت، هي الغرائز التي تتحكم في كل شيء، فلها السيطرة كاملة على الكون، وهي تطبع كل شيء بسماتها بما في ذلك الزمن. فالزمن لا يمكن إدراكه من هذه الوجهة السلبية، إلا باعتباره تآكلا، حرب استنزاف، تدميرا، وفقدان. وإذا كان الزمن يبرز في الصورة الشعرية نزوعا غريزيا، فبصفته لا يستطيع أن يمسرح الزمن على نحو صرف إلا مشوبا بغريزة الموت المدمرة.[2] الشعر بهذا المعنى، لعب يهز الحياة ، يفتحها ويغتصبها، وهو لذلك مغامرة. حين نغامر، نغير وجودنا، نغامر فنتغير فنحظى بنفوسنا[3]. الشعر مثل حركة دائبة، حاضرة غائبة، مقيمة راحلة، مشرقة غائبة، أليفة غريبة. ذلك أن طول المكوث، بقدر ما يخلق الألفة، فإنه يورث الملل.[4] وحين تستحضر الكتابة الموت، وتحيا في حضرته، تدجنه، وتجعله أليفا. حيث تفرغه مما فيه من رهبة. يصبح الإنسان الشاعر يتلقى الموت، إرادة لا استسلاما. ويعيش نهايته بدل أن يظل مثقلا بتهديدها الدائم.[5] ومن ثمة، فالمسألة ليست في الهروب، بل في مواجهة المجهول. هذا ما يتيح للشعر أن يستبق الوجود نفسه. ويكون ما لا يقدر أن يكونه: البدء والنهاية، الحياة والموت في لحظة واحدة. ليس الشعر ينبوع تغير فحسب، وإنما هو كذلك ينبوع تغيير. إنه يمنح الإنسان قوة السيطرة على الزمن، كما أنه يبدل القيم في العالم. ويغير أجل الحياة. الشعر بهذا المعنى، روح ثانية في الجسد، هذه الطاقة المغيرة، هي طاقة الحياة والفعل.[6] ومن أجل أن ينقذ الشعر الواقع من العجز، يصله بالمستحيل. يجعل منه كونا أسطوريا، ومهدا للمستقبل. فليس الشعر بهذا، مملكة مغلقة، إنه فعل المجابهة، مجابهة الوجود واللعب به وتجازوه[7]. إنه موجة لا شاطئ لها، دائما على حركة. من هنا، فهو ضد الاكتفاء والقناعات، يحول المحدودية إلى أفق لا يحدّ، إنه آلية الطموح والتجاوز. الشعر كما يعبرّ

[1]– ينظر: أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص 28.

[2]– ينظر: فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ص 144.

[3]– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 16.

[4]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 62.

[5]– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 48.

[6]– ينظر: أدونيس، م، ن، ص 51.

[7]– ينظر: أدونيس ، م، ن، ص 56.

(أدونيس)، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشري من هدر الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان[1]. لذلك يطمح الشعر إلى الانصهار في الكون، حيث يصبح الموت هو أيضا، رغبة. إذ بالموت، يتجاوز الإنسان قدرته المحدودة على الأرض. ويتخطى قلقه وحيرته، ويذوب في طموحه الذي لا حدود له. لذلك، ليس الموت، حدّا، وإنما هو على العكس، هدم لكل حدّ. فالموت كالشعر، دخول في لا نهاية الطبيعة.[2] يكشف هذا المنحى الفلسفي، عن توق الشعر إلى التغلب على الهشاشة والموت. ففيما يكشف الشعر ماهية الوجود البشري، يكتشف كذلك عبثية مصيره. هكذا تنمو تجربة الذات، داخل فضاء الكتابة في وحدة مزدوجة، لا صلة لها بما تتأمله. وهي كلما ازدادت تأملا فيه، تزداد إدراكا للهاوية التي تفصلها عنه. من هنا، كان نقصها، كما كان تعطشها لكمال لا يتحقق. لذلك فهي تتعذب عذاب من لا يقدر إلا أن يخضع في النهاية[3]. عجز الإنسان عن السيطرة على الوجود ، هو ما أدى به إلى أن يخضع له بقبول وتبرير. لذلك التجأ إلى الكتابة. إنها مرصد جغرافيته الروحية. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تعيد للحياة زهوها وامتلائها. وفي الكتابة، تتغير صورة العالم، يصبح الوجود انعكاسا للذات في مثالية شخصية. ويصبح العالم، حركة اقتحام ومغامرة. يستسلم العالم في الكتابة كما يستسلم في الحلم. فيتحدد بالإنسان. لذلك لا يقدر الشعر أن يرى العالم/الوجود إلا في مستوى الكتابة والمغامرة. إن له حدا، هو الغياب، فهو إذ يتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب، يتضمن حس الفجيعة. لذلك ليست الكتابة الشعرية، لعبا كيفيا، بل هي حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد قدر الموت[4]. من هنا، كان الشعر، تجسيدا للحياة في فشلها المقدس. ذلك أنه في فعل الكتابة، يترك الإنسان عادة الحياة، عادة الوضوح والتعقل، ويدخل عالم الانخطاف والنشوة والغيبوبة، العالم الواقف على حافة الموت، الشبيه بالموت.[5] في هذا، كانت الكتابة الشعرية، مكانا نوعيا يتصالح فيه الشعر مع الزمن والموت. بهذا المعنى، لم يعد الموت نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية. ولم تعد

[1]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 57.

[2]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 143.

[3]- ينظر:.أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 14.

[4]- ينظر:. أدونيس، م.ن، ص 17.

[5]- ينظر:.أدونيس، م.ن، ص 21.

الحياة أن يعمر الإنسان طويلا، وإنما صارت أن يعرف. الحياة بهذا المعنى، اكتشاف ومعرفة. والمعرفة لا تتم إلا بالموت، أي الاتحاد مع المطلق بالعودة إلى الأصل. فالموت هو إذن الحياة الحقيقية[1]. وهي دعوة إلى أن يكون الشعر تجربة تتعانق فيها الشهادة بالموت، والشهادة بالنطق. تجربة تتخطى تناقضات الفكر والحياة معا. وتكون بشارة خلاص من الوضع الإنساني الميت. إذ لا قيامة الا لمن يموت، وليس شاعرا من لا يعلن الموت، من أجل أن يحيا، مبشرا بالقيامة. ليس شاعرا من لا يعمل على موت الحياة من أجل أن تحيا. يخلق ويهيأ الإقامة الحقيقية في مملكة الإشراق والانبثاق، حيث تتحرك الحياة ووجهها إلى الغيب. وحيث يكون الشعر عمقا يسطع، فيغير، ويتخطى. هذا الشعر الذي يحيا، يجب أن يموت، أن يعرف كيف يموت بجسده العتيق، لكي ينبثق في جسد آخر يبدأ بلغته فيما قبل اللغة، حيث يعيد إلى اللغة براءتها وعذريتها، وتتهيأ الكلمة كي تصير مغامرة وكشفا، إشارة وفعلا. وكما أن حقيقة الحركة الخلاقة هي في أن لا تتكرر، كذلك يجب أن يبطل الشكل الشعري أن يكون قاعدة/ نظاما، ليصبح طاقة وينبوعا، عالما تعبيريا فسيحا ولا نهائيا، في ما وراء الحدود والنوع، وفي ماوراء كل قاعدة ونظام. [2] الكتابة، هي الرغبة في هدم المعبد قبل بنائه، هي التساؤل قبل تخطي العتبة، حول القيود والأعباء التي يفرضها هذا المكان، حول الخطإ الأصلي الذي سوف يكونه قرارك إغلاقه على نفسك. الكتابة الشعرية في النهاية، هي رفض تخطي العتبة، هي رفض الكتابة. كل كاتب يجعل من الكتابة، مشكلته. ومن هذه المشكلة، موضوع قرار يمكن تغييره. أن يحاول الإنفلات من هذا العالم، فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة، أو نوصل الأدب إلى نقطة الغياب بحيث يتوارى. هنا تكمن نقطة الصفر للكتابة، هنا يكمن عدم الانحياز الذي يؤدي إلى السكوت[3]. أي أن يكون مصير الكتابة، هو المسخ والتحول كأننا نكشف، بحسب (بلانشو)، بغتة وباحترام، بعد سفر كوني، أطلال كوكب آخر متصلب في أبدية السكون[4]. يضعنا في تجربة قد تشعرنا كما يقول الشاعر (ما لارميه Mallarme)

[1]– ينظر:.أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 133.

[2]– ينظر:.أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 31–33.

[3]– ينظر:.موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 40–41.

[4]– ينظر:.موريس بلانشو، م.ن، ص 29.

بأننا في عالم لا نتكلم ولا نكتب ولا نقرأ.[1]هنا يمكن للشعر بحسب (بلانشو) ، أن يكوّن نفسه، بأن يبقى باستمرار على ضلال، إنه العمق، وغياب العمق أيضا[2]. لقد بحث (بلانشو) عن هذه الحالة السلبية للكلام الشعري من خلال الأسلوب النزق الذي لا يقول شيئا على الإطلاق، غير هوى الكلمات، والانحراف الأسلوبي الذي يقف عند حدود الأشياء، ليشكل على نحو ما، تجربة جذرية للغة. فالكلام الشعري مرتبط دائما بالمناطق العميقة للرغبة واللذة. لذا، فإن الوهم، هو المضامين والأفكار. وأما الواقع، فهو الكلمات، وشبق اللغة. [3]لا غرابة بعد ذلك، من أن تبدأ كل حداثة شعرية بالبحث عن (الكتابة المستحيلة l'écriture impossible). ذلك أن محور المعادلة الحياتية، هنا، يرتبط أصلا بإدراك المعرفة. لذلك فإن الدور المنوط بالكتابة الشعرية، هو الكشف عن حقيقة الصراع في الحياة، مع تركه مفتوحا في مساحة الاحتمال، لا التقرير. فالأصل هنا، هو إضاءة أهمية التحول/التجدد الذي في الكتابة، كما هو في الحياة، من أجل التطلع إلى إنسانية عادلة، مبدعة، حرة. إنسانية تعيد ابتكار الأشياء فيما يمد جذورها في الآتي. والآتي لا نهائي. فليس شاعرا من ليس لا نهائيا[4]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، نظام ابستيمي – episteimé في حالة تغير دائم، على نحو يولد أبنية معرفية–شعرية جديدة. هكذا يعيد الشعر اكتشاف (المطلق) على صورة الإنسان الذي أصبح مصدر كل القيم[5]. بدأت تباشير الحداثة في الشعر، مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أصول المطلق، والنظر إليه كفاعلية تاريخية. [6]من هنا، يحل الشعر مكان (العقدي)، ليصبح ميتافيزيقا الإنسان الحديث. إنه أسمى قيم المجتمع الحديث، متخطيا لكل ما هو جاهز، منته. بهذا المعنى، لا يتلاءم الشعر مع العالم، بل يعيد خلقه/تشكيله من جديد في ضوء محك تجربة الشاعر، وبواسطة الكتابة. لذلك يبدو الشعر الحديث، كتابة (رؤيا) التي تبدو أقرب إلى ما يسميه الشاعر (رينيه حبشي): "كتابة الغياب[7]"، في كشفها هول عالم الإبداع. إنها معرفة للسلب،

[1]– ينظر:.موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص 30.

[2]– ينظر:.تودورف، نقد النقد، ص 64.

[3]– ينظر:.رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 279– 280.

[4]– ينظر:.أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 30

[5]– ينظر:.أدونيس، زمن الشعر ص 7.

[6]– ينظر:.خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 9.

[7]– رينيه حبشي، الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر، العدد 1، السنة 1، 1957، ص 95.

لحظة هي نداء إيجابي للعمل. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي ظاهرة قابلة للابتكار مجددا. وهي قبل ذلك قابلة للتعرف عليها في ضوء جديد. إنها حالة تشبه الحب: شيء نبتكره ثانية[1]. إنها لمسألة عميقة الدلالة أن تكون الحداثة قد بدأت في أحضان (العلمنة la laïcité)، في أحضان النظر اللاديني إلى التاريخ، والنظر التطوري. انتزاع أشكال التعبير من أسر المطلق، هو تحرير للتعبير. هذا يعني إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية، والنظر إلى الشعر على أنه فاعلية إنسانية أساسية. من هنا، أن كل عمق شعري، هو محاولة بداية، حركة توتر بين راهن ومحتمل، صيغة جديدة تتجاوز النماذج المألوفة. هذه المحاولة، تستمر لدى الشاعر ولا تتوقف. إنها عذابه، عزاؤه الوحيد. هي تاريخه الخاص في الإبداع–الكتابة. أبزر ما يميز الشعر الحديث، صراع متأزم بين الكشف والتمويه، بين اللغة واللالغة. حتى أن القصيدة تبدو فيها عذابا أكثر مما تبدو خلاصا. إنها المخاض الذي لا ينتهي. أوأنها بحسب (بول ريكورP.Riceour): مشروع تدمير الذات[2]. هذه الحرية، تجعل كل متحقق، هدفا لإعادة النظر. تجعل الإبداع الشعري، صيرورة دائمة. لهذا كان الشعر، تصورا لطبيعة ثانية، لا وصفا للطبيعة المألوفة. فالشعر مستوى خاص من الحضور يضاف إلى مستويات الحضور الأخرى. فلكي تكتسب أشياء/ عناصر العالم حضورها الشعري، لابدّ أن تصبح حركة في اتجاه حضور آخر، أبهى وأكثر إنسانية. لا بد أن تفقد سكونيتها/عموميتها، وتصبح حرية حركة ضد وجوده الشيئي الخام المألوف، القابل للتكرار. حركة محاورة وتفاعل وتجاوز. الهدم بالمعنى الذي يتحدث عنه (هايدغر)، هو لحظة بناء جديد[3]. وأن المعرفة بحسب (بول ريكور)، لا تطرح إلا في ما وراء الهدم[4]. هكذا تقتضي الكتابة الشعرية، موت الشاعر كي يولد الشعر القادر على إنشاء الكون الجديد. الموت الذي يحول جسد الشاعر جرحا تشرب منه ريشة القلم لتعبر الكلمة. فعندها يبلغ الشعور بالعجز والتشظي حدا يصل إلى فقدان القدرة على الاحتمال والاستمرار، تنتفي غائية الحياة. هكذا تصبح القصيدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذّات أن تخرج إليها لتمارس بها التفكيك. لتجابه بالرفض، الموت الحتمي بموت اختياري. ذلك

[1]– ينظر:.هنري لوفيفر، ما الحداثة ؟ ، ص 118.

[2]– ينظر:.خالدة سعيد، حركة الإبداع، ص 79.

[3]– ينظر:.خالدة سعيد، م.ن، ص 123.

[4]– ينظر:.خالدة سعيد، م.ن، ص 123.

هو الموت في الشعر، بحثا عن التطهير والخلاص، استحضار لحظة البعث قبل حلول الحياة الثانية. إنه الشعر الذي يصهر صاحبه ليعيد تشكيله، يقتل صانعه كي يبعثه. إنه الشعر الذي يبحث عن ضوئه في موت منشئه. هكذا يخاطب الشعر العالم، حيث الرمز والتأسيس في المحتمل. من هنا كان الشعر(تغريبا singularisation)، خلخلة حسية. نسقا شكليا يضاعف صعوبة الإدراك. فالصورة الشعرية لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراك متميز للشيء. خلق رؤيته vision وليس التعرف عليه[1]. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، تشبه إنبات الحياة في الكمأة البرية. فهي لا تعيش في المناخات المعتدلة الرتيبة. إنها لا تتلاقح إلا مع البروق والرعود في اللحظات العاصفة. وبما أن رؤية الشعر للكون/للحياة تتمحور حول المفهوم التالي: الركود هو السبيل إلى الموت، والتحول هو السبيل إلى الحياة، فإن المعادلة التي يمكن استخراجها من هذا المفهوم، هي أن كل تحول/تعبير سيبعث الحياة ثانية من ركودها/عدمها. الحركة الكونية بهذا المعنى، حركة توالدية، لا نهائية. إن كل حياة تسير بالضرورة نحو الموت، حتى لكأن الموت هو هدف الحياة. لكن الحياة لا تتجه نحو الموت عبر الانقياد السهل. الحياة تقاوم الموت بالدافع على الحياة. إنها النزوع نحو التعبير بخلاف دافع الموت الذي هو دافع الصمت. وفي هذا الاندفاع نحو البحث والتجدد، تتفوق الحياة على الموت. هكذا يتم تحويل موقف الشاعر من العالم، الحياتي، من حالة المفعولية إلى حالة الفاعلية والتجاوز المبدع. ذلك أن حتمية الكتابة الشعرية، مرتبطة بذلك الموقف الذي يتخذه الشاعر بمناسبة ظروفه الخاصة. وفي (المواقف) كما يؤكد (سارتر sartre)، لا يكون أمام الكاتب إلا أن يختار بين حدّين: الموت أحدهما، ويجب عليه أن يعمل بحيث يستطيع في كل وقت، أن يختار الحياة. ومن ثمة، يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئا واحدا بالقياس إليه. لا لأن الكتابة تنقد الحياة، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات، وقد اختار هو الكتابة مشروعا له[2]. الكتابة الحداثية، هي عملية تحرير للنصوص من أطر نظمها المعرفية: الماضية والحاضرة. المعرفة الشعرية بهذا المعنى ليست تلقينا، وإنما هي استقصاء بلا نهاية، لنص بلا نهاية. مع النص الشعري، يستطيع القارئ أن يستبصر فيما قاله. إذ

[1]– ينظر:.بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 42.

[2]– ينظر:.سارتر ، ما الأدب؟، ص 70 وما بعدها.

ليست هناك قراءة أخيرة، نهائية لما قاله. لأن مثل هذه القراءة، تنهي قوله ذاته، من حيث أنها تستنفذه وتحد دلالته. إن النص الشعري لا يتناهى. وقراءة دلالته، هي أيضا لا تتناهى. هكذا يكون النص الشعري أشبه بينابيع مفتوحة أمام الجميع ليقرأوها وفقا لتجاربهم، في المكان والزمان دون أي عائق. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، نفي للآفاق/الصور الشعرية السابقة، هدم لها. والحق أن الهدم هنا، ليس إلا تهديما للصورة الساكنة المستقرة، المستنفذة. الحياة /الواقع، كيان حي. إنه اللغة التي هي بمثابة البحر. والبحر لا يتهدم، وإنما تتهدم أمواجه وتياراته. وهو بدونها لا يكون نفسه، لا يكون بحرا. فالحياة هي هذا النموذج، هذه الحركة، والصيرورة، لا في الثبات والجمود. في هذا تتحرر الكتابة الشعرية من المعنى المسبق، حيث تنفتح على معاني أخرى جديدة، تبتكر لها آفاقا جديدة. تلك هي طبيعة الكتابة الشعرية، التي تعلمنا كيفية تلقي المعرفة، ولكن لغاية واحدة، أن نكون على أبهة الاستعداد للتلاشي في الغياب. لأن الغياب أصلي في الحياة، في الوجود. الحياة الحقيقة، تولد أصلا من لا حياة قبلها. فأساس الحياة هو إذن، التحول من اللاحياة إلى الحياة. من الغياب إلى الحضور. إن غياب المعرفة أصلي في الإنسان، لكن أساس الإنسانية هو التحول من اللامعرفة إلى المعرفة عبر الأسئلة المتناهية، أبداً باتجاه المستقبل. الكتابة الشعرية، هي إذن، هذا البحث السري الغامض من أجل أن نقول ما ننتظره. وقراءة هذه الكتابة، هي أيضا، بحث سري، لا يدرك من هذا الذي ننتظره إلا الشبح. وإذا كانت شهوة الكتابة تتضمن بحسب (سارتر) رفضا للحياة، فإنها بالنسبة إلى (أدونيس) تتضمن مزيدا من شهوة الحياة. إذ كل شيء ممكن، لكن لا شيء ممكن. في هذا يكمن مأزق الكتابة –الشعر[1]. فالشعر بحسب الشاعر (أوكتافيو باث Octavio paz)، حرفة في غاية الغموض. إنه مهمة ولغز. تسلية وسر مقدس. صنعة وعشق. إنه أكثر من توصيف، وأقل من نبوءة. هو نوع من الإيمان[2]. الشعر دائما بداية أولى دون بداية. يسعى إلى المصالحة بين الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل إلى نقطة التقارب. ويؤكد أنه بين الماضي المليء بالركام، والمستقبل غير المأهول، يكون الشعر هو الحاضر. شعر المصالحة بهذا المعنى، هو الخيال الذي تحول إلى الجسد في

[1]– ينظر:.أدونيس، كلام البدايات، ص 182.

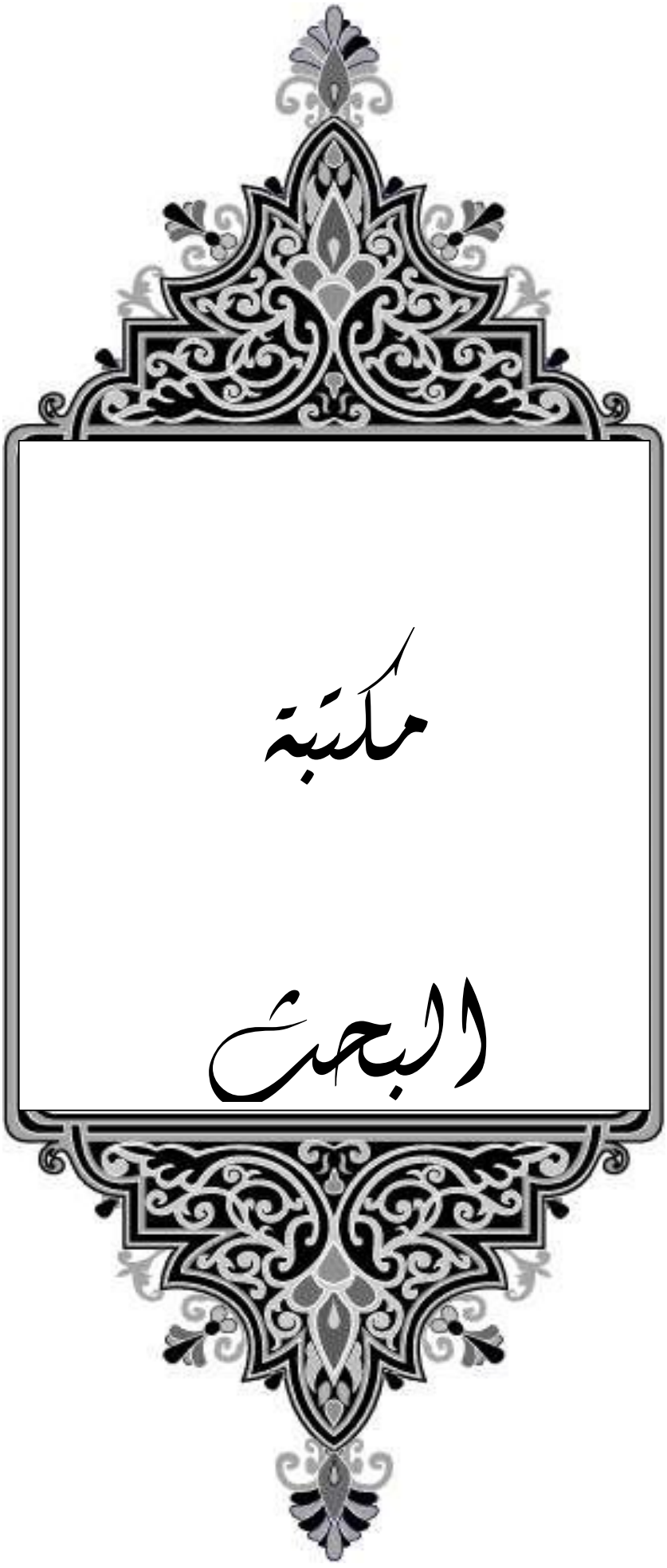
[2]– ينظر:.أوكتافيو باث، الشعر ونهايات القرن، ص 5–8 (المقدمة).

(الآن) الذي لا تواريخ فيه[1]. الشعر بكلمة هو دعوة لضرورة استحقاق الحياة والموت معا. الكتابة الشعرية بهذا المعنى، هي مقاومة فكرة الموت. إن هذه المقاومة، هي الأمل والحافز للكتابة. وهي يقين وشك في آن. يمكن لكتابة ما، أن تفتح آفاقا لتصور المجهول. عندما نكتب، ندرك أن وراء هذا الأفق، آفاقا أخرى. فمهمة الشاعر، هي قضاء وقته في البحث/ إيجاد الأبواب وفتحها.

وأخيرا، نتساءل من جديد، في ضوء الالتباس الذي يحيط بالكتابة الشعرية، ما الشعر؟ ما الكتابة الشعرية!؟ ليس هنالك شعر، لكن هنالك، و سيظل هنالك مفاهيم متنوعة عن الشعر، و ليس فقط من عصر لآخر او من بلاد لاخرى، بل من نص لآخر ايضا[2].

[1]- ينظر: اكتافيو باث: الشعر و نهايات القرن. ص 50.

2- ينظر: تودوروف. مفهوم الادب. ص 76.


مكتبة
البحث

مكتبة البحث

❖ **القرآن الكريم**

أدونيس (**علي أحمد سعيد**):

1- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2،1978.

2- صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، ط8،2002.

3- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

4- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4،1984.

5- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

6- الصوفية والسوريالية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

7- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1993.

8- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب،بيروت، ط1، 1993.

9- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2،1996.

10-الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3،2000.

11-المقاومة والثقافة (مشترك)، دار آسايا، دار الكتاب، بيروت،1985.

إيكوأمبرتو:

12-القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،، الدار البيضاء، بيروت، ط1،1996.

13-التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1،2000.

إيجلتون تيري:

14-الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1986.

إيرليخ فيكتور:

15-الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

إيخنباوم بوريس (**مشترك**)

16-نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

أوكان عمر

17- لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

ألبيريس .ر.م:

18-الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980.

إليوت ألكسندر:

19-أفاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982.

ألتوسيرلوي:

20-قراءة رأس المال، الجزء الثاني، ترجمة تيسير شيخ الأرض، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

21-الفلسفة وفلسفة العلماء العفوية، ترجمة رضا الزواوي، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1989.

امرؤ القيس:

22- الديوان، تحقق أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

أنجلو مارك (**مشترك**):

23- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1989.

أفيسيانيكوف:

24-موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت.

أراغون هنري:

25–الجمالية الماركسية،ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1975.

أركون محمد:

26–الفكر العربي، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1982.

أرسطو طاليس:

27– فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

إخوان الصفا:

28– الرسائل، المجلد الأول، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957.

باومان باربارا:

29– عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف، عالم المعرفة، الكويت 2002.

باث أكتافيو:

30– الشعر ونهايات القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1998.

باختين ميخائيل:

31– شعرية دوستويفسكي، ترجمة جمال نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

بارت روبرت:

32– الخيال الرمزي، كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992.

بارت رولان:

33– الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985.

34– درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 1986.

35- لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.

36- نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.

37- هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.

باشلار غستوف:

38- جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006.

39- شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993.

بورديوبيار:

40- أسباب علمية، إعادة النظر بالفلسفة، ترجمة أنور مغيث، دار الأزمنة الحديثة، بيروت، ط1، 1998.

بياجيه جان:

41- البنيوية: ترجمة عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ط2، 1980.

بيرك جاك:

42-القرآن وعلم القراءة، ترجمة منذر عياشي، دار التنوير، بيروت، ط1،1996.

بيرل هنري:

43- الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، ط1، 1981.

بلانشو موريس:

44- أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2004.

بلجسن عمار:

45- قراءة القراءة، مخبر البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، جامعة وهران،1989.

بنيس محمد:

46- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.

47- حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1988.

48- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الأول، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

49- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني، الرومانسية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

50- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

البساطي أبو زيد:

51-المجموعة الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006.

برادة محمد (**مشترك**):

52- الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

بروب فلاديمير:

53- مورفولوجيا الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1986.

برغسون هنري:

54- الطاقة الروحية، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964.

بشار بن برد:

55- الديوان، تحقيق حسن حمودي، دار الجليل، بيروت، ط1، 1996.

الجابري محمد عابد:

56– تكوين العقل العربي: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1987.

ابن الجوزي جمال الدين بن الفرج:

57– تلبيس ابليس: دار البيان العربي، القاهرة، ط1، 2002.

جميل بثينة:

58– الديوان، تحقيق عبد المجيد زراقط، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1989.

الجرجاني عبد القاهر:

59– أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001.

جرمان كلود (**مشترك**):

60– علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994.

داسكال مارسيو:

61– الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحميداني وآخرون، دار إفريقيا شرق، الدار البيضاء، 1987.

دوبلسيس إيقون:

62– السوريالية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983.

دولوزجيل:

63 – المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1987.

أبو ديب كمال:

64- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، القاهرة، ط3، 1984.

65- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

ديجوجان:

66- الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية، ترجمة ابراهيم الكيلاني، دار طلاس، دمشق، ط1، 1991.

ديتش دفيد:

67- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة،1963.

دراج فيصل:

68- حوار في علاقات الثقافة والسياسة، دار الجليل للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1984.

درو إليزابيث:

69- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.

درويش محمد (**مشترك**):

70- الرسائل، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

درويش علي:

71- دراسات في الشعر الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

دريدا جاك:

72- الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

73- صيدلة أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.

هاوزر أرنولد:

74- الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

هايدغر مارتن:

75- التقنية ــ الحقيقة ــ الوجود، ترجمة محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1،1995.

هامبرغر ميكائيل (**مشترك**):

76- المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة سهيل نجم، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1981،1.

هويسمان دني:

77- علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1980.

هيجل فريد ريش:

78- فن العمارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1،1979.

هيبر بيار، سوفرين:

79- زرادتشت نيتشه، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002.

ويليك رينيه (**مشترك**):

80- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.

ولسون كولون:

81- الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبوحجلة، دار الآداب، بيروت،ط2، 1979.

زاموشكين شولوفيوف:

82- الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة فهدكم نقش، دار التقدم موسكو، 1982.

زيما بيار:

83- النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

84- التفكيكية، دراسات نقدية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

زكريا فؤاد (**مشترك**):

85- الفلسفة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1985.

أبو حيان التوحيدي:

86- الامتناع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، 1953.

87- الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط1،1981.

الحلاج الحسين بن منصور:

88- الديوان وأخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1988،1.

حمودة عبد العزيز:

89- المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت،2001.

الحموي ياقوت:

90- معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، الجزء الخامس، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993.

الحنفي عبد المنعم:

91- معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987.

حرب علي:

92-نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1993،1.

أبو طالب المكي محمد بن علي:

93- علم القلوب، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

ياكبسون رومان:

94- 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، علي حكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.

95- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة حاكم صالح وحسن ناظم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت، ط1، 2002.

اليافعي علي بن سليمان:

96- نشر المحاسن الغالية، تحقيق خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002.

يقطين سعيد:

97- القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط1، 1985.

كامبانيون أنطوان:

98- مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة محمد عضيمة، دار المواقف اللاذقية، ط1، 1993.

كوهن جان:

99- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

كوزنفورث موريس:

100- مدخل إلى المادية الجدلية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1980.

كيليطو عبد الفتاح:

101- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997.

كيرزويل أديث:

102- عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986.

كريستيفا جوليا:

103- علم النص: ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

عبد الكريم ابراهيم الجبلي:

104- الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق محمد عزت، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

لبيد بن ربيعة العامري:

105- الديوان، دار صادر، بيروت، 1966.

لوفير هنري:

106- ما الحداثة؟ ترجمة كاظم جهاد، دار بن رشد، بيروت، 1983.

لوتمان يوري:

107- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

لينين فلاديمير إيليتش:

108- المادية والمذهب النقدي التجريبي، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، 1981.

اللعبي عبد اللطيف:

109- حرقة الأسئلة، ترجمة علي تيزلكان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

ماركوز هاربرت:

110- البعد الجمالي، نحو نقد النظرية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982.

ماركوز غابريل غارسيا:

111- كيف تكتب الرواية؟ ترجمة صالح علماني، دار الأهالي للباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988.

مانغ فليب:

112- جيل دولوز أو نسق المتعدد، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

مبارك زكي:

113- التصوف الإسلامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت.

المديني أحمد:

114- أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

مورون شارل:

115- مالارميه: ترجمة حسيب نمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.

موروسير إدوارد:

116-الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1978.

ميللرجي هيليس:

117– أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1997.

ميلرجيمس:

118– والت ويتمان، شاعر أصيل، ترجمة فتحي الشنيطي، القاهرة.

مكاوي عبد الغفار:

119– الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

مندور محمد:

120– في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والشر، القاهرة.

ابن منظور جمال الدين محمد:

121– لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.

المسدي عبد السلام:

122– النقد والحداثة، دار أمية، تونس، ط2، 1989.

المقري أحمد المغربي:

123– نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس الجزء الثاني، دار صادر بيروت، 1997.

مروة حسن:

124– دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1976.

المرتجي أنور:

125– سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا شرق، الدار البيضاء،1987.

المتنبي أبو الطيب:

126– الديوان، تحقيق مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت.

أبو نواس الحسين بن علي:

127– الديوان، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.

نور الدين صدوق:

128– حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984.

النفري محمد عبد الجبار:

129– المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي القاهرة.

ساروت نتالي (**مشترك**):

130– الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.

سارتر جون بول:

131– ما الأدب؟ ترجمة غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

132– دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1973.

السكندري بن عطاء الله:

133– لطائف المنن، تحقق خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

134– الحكم، تحقيق أحمد عز الدين عبد الله خلف الله، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.

السمرة محمود:

135– القاضي الجرجاني الأديب الناقد، مكتبة الطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1979.

سعيد خالدة:

136– حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

سعيد خالدة (**مشترك**):

137– قضايا وشهادات، الحداثة2، الوطن– الاختلاف– حداثة الآخر، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، دمشق، 1999.

السراج أبو نصر الطوسي:

138– اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تحقيق عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

ستراوس كلود ليفي:

139– الأنثروبولوجيا البنيوية، الجزء الثاني، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

140– النظر– السمع– القراءة، مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994.

ستراوس كلود ليفي (**مشترك**):

141– مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ترجمة محمد معتصم، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.

عامل مهدي:

142– مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، دار الفارابي، بيروت، 1980.

العالم محمود أمين:

143– الثقافة والثورة، دار الآداب بيروت، ط1، 1970.

عباس إحسان:

144– فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959.

ابن عجيبة أبو العباس أحمد:

145– الفهرسة، تحقيق عبد الحميد صالح حمدان، دار الغد العربي، القاهرة، ط1، 1990.

عبد العزيز بن عرفة:

146– الدال والاستدلال، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

العيد يمنى:

147– ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، 1974.

148– في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

العيد يمنى (**مشترك**):

149– الثقافة الوطنية في لبنان على خط المواجهة: دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

عيد عبد الرزاق (**مشترك**):

150– قضايا وشهادات (الحداثة): النهضة ــ التحديث ــ القديم والجديد، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، دمشق، 1990.

أبو العلاء المعري:

151– سقط الزند، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990.

عنترة بن شداد العبسي:

152– الديوان، تحقيق عباس ابراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1998.

عصفور جابر أحمد:

153–الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1977.

154– غواية التراث، وزارة الإعلام الكويت، ط1، 2005.

ابن عربي محيي الدين حمزة بن علي:

155– الفتوحات المكية، تحقيق أحمد شمس الدين (الأجزاء:1، 2، 3)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.

156– فصوص الحكم، شرح القشاني، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 2003.

157– الرسائل، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2004.

أبو العتاهية اسماعيل بن القاسم:

158– الديوان، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2004.

ابن الفارض شرف الدين:

159– الديوان، تحقيق عبد الخالق محمود، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

160– الديوان، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، حلب، ط1، 2001.

الفاسي الفهري عبد القادر:

161– البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

فوكو ميشال:

162- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.

163- نظام الخطاب وإدارة المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي، عبد السلام بنعبد العالي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

164- حفريات المعرفة، ترجمة سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1987.

165- الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفيدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

فيللو كارلوني:

166- النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1980.

فراي نروثروب:

167- تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991.

فريفل جون:

168- الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، بيروت.

أبو الفرج الأصبهاني:

169- الأغاني، الجزء الرابع، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1983.

أبو الفضل العباس بن الأحنف:

170– الديوان، دار صادر، بيروت، 1965.

فضل صلاح:

171– أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

عبد الصبور صلاح:

172– حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977.

173– أصوات العصر، دار الشروق، بيروت، ط2، 1985.

قباني نزار:

174– الشعر قنديل أخضر.منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط 2، 1964.

القلماوي سهير:

175– فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953.

ابن قيم الجوزية شمس الدين محمد أبي بكر:

176– عدة الصابرين، تحقيق عماد زكي البارودي المكتبة التوفيقة، القاهرة.

177– روضة المجين ونزهة المشتاقين، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004.

قيس بن الملوح:

178– الديوان: تحقيق صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2005.

القشيري أبو القاسم عبد الكريم:

179–الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

ابن قتيبة الدينوري عبد الله بن مسلم:

180- عيون الأخبار، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.

راي وليم:

181- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.

راثقين.ك.ك:

182- الأسطورة، ترجمة جعفر صادق خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981.

عبد الرحمن طه:

183- فقه الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995.

ريابوف. ف:

184– الفن والإيديولوجيا: ترجمة خلف الجراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1984.

ريكور بول:

185– نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

ريفوس أوبيرد (**مشترك**):

186– ميشال فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت.

روديريكر هوريس:

187– الانعكاس والفعل، دياليكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفارابي، بيروت، 1977.

روزنتال فرانتز:

188– الشعر والحياة العامة، ترجمة ابراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

روى كلود:

189– دفاعا عن الأدب، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983.

ابن الرومي علي بن العباس:

190– الديوان، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1991،1 .

ابن رشد أبو الوليد محمد:

191– رسالة السماع الطبيعي، تحقيق رفيق العجم، جيرار جهاني، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1994.

192– رسالة ما بعد الطبيعة، تحقيق رفيق العجم، جيرار جهاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994.

شاوول بول:

193–كتاب الشعر الفرنسي الحديث (1900–1980)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980.

الشهاوي أحمد:

194– الغرب بعيون عربية، وزارة الثقافة والإعلام الكويت، ط1، 2005.

شولز روبرت:

195– السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

شحيد جمال:

196– في البنيوية التركيبية، دراسات في منهج لوسيان غولدمان، دار بن رشد للطباعة والنشر،بيروت، ط1، 1982.

شكري غالي:

197– شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة بيروت، ط2، 1978.

الشمعة خلدون:

198– النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1977.

شريف الرضي أبو الحسن:

199– الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

تودوروف تزفتان:

200– نقد النقد: ترجمة سامي سويدان: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

201– الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

202– مفهوم الأدب، ترجمة عبود كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

تليمة عبد المنعم:

203– مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت، ط2، 1979.

أبو تمام حبيب بن أوس:

204- الديوان، تحقيق إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981.

ثامبرا نوماريا:

205- الفلسفة والشعر، ترجمة محمد البخاري، كارلوس نانارييون، دار الرواد، بيروت، ط1، 2005.

الخال يوسف:

206- الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت، 1978.

خوري إلياس:

207- دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3،1980.

208- الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط1، 1982.

ابن الخطيب لسان الدين:

209- روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

ابن خلدون عبد الرحمن:

210-المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1982.

خميس ظبية:

211- الشعرية الأوروبية وديكتاتورية الروح، دار الحوار للنشروالتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993.

غارودي روجيه:

212- ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، دار الآداب، بيروت، ط4، 1978.

213– البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985.

الغدامي عبد اللّه:

214– الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985.

215–تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

غولدمان لوسيان (**مشترك**):

216- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1،1984.

غيرو بيار:

217- السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1984.

218- الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.

الغزالي أبو حامد:

219- إحياء علوم الدين، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

❖ الدوريات

1- مجلة (**نزوى**)، سلطنة عمان، العدد 18، السنة:1999

2- مجلة (**نزوى**)، سلطنة عمان، العدد 19، السنة:1999

3- مجلة (**نزوى**)، سلطنة عمان، العدد 20، السنة:1999

4- مجلة (**نزوى**)، سلطنة عمان، العدد 21، السنة:2000

5- مجلة (**مواقف**)، العدد 35، السنة:1979

6- مجلة (**مواقف**)، العدد57، السنة: 1979.

7- مجلة (**شعر**)، العدد 01، السنة:1957

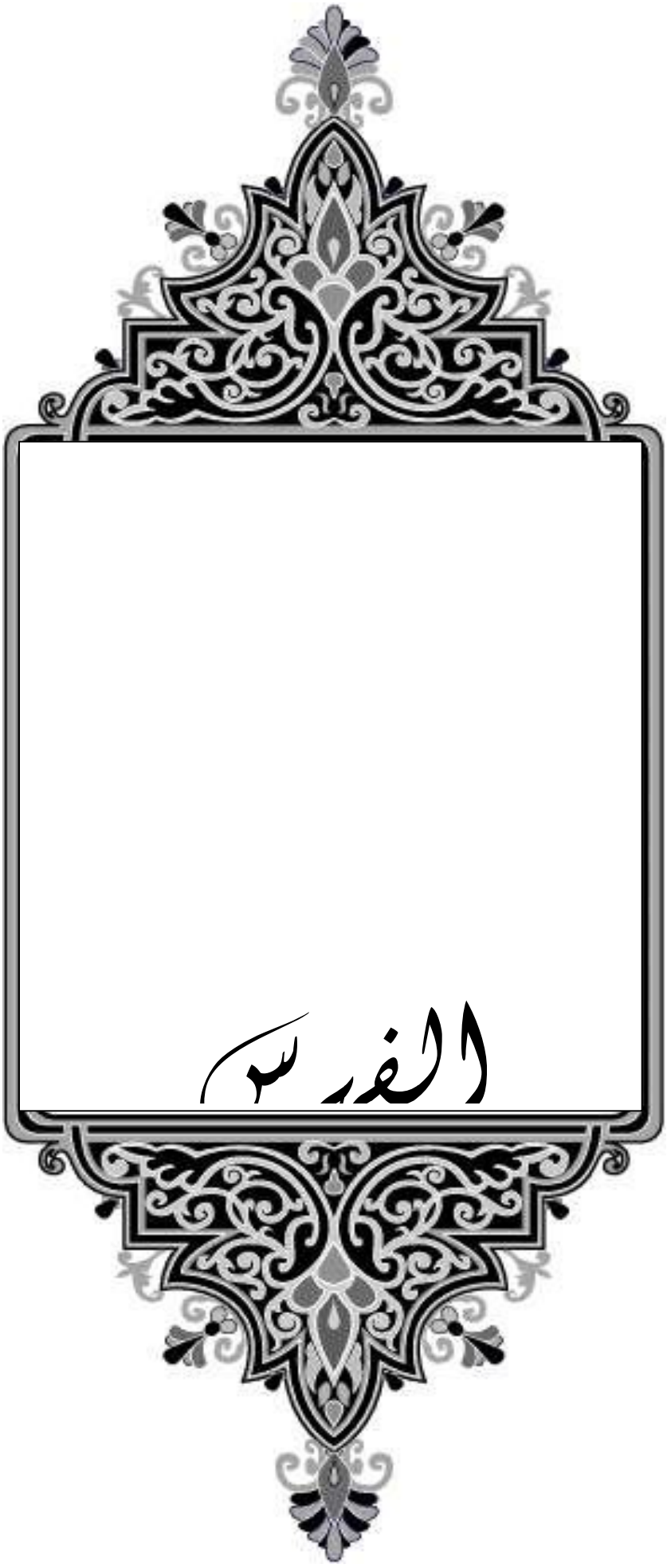
8- مجلة (**الآداب**) اللبنانية، العدد 06، السنة:1962

9- مجلة (**الآداب**) اللبنانية، العدد 10، السنة:1969

10- مجلة (**الآداب**) اللبنانية، العدد 09، السنة:1971

11- مجلة (**الآداب**) اللبنانية، العدد 10، السنة:1971

12- مجلة (**الآداب**) اللبنانية، العدد 08، السنة:1973


الدرس

الفهـــرست

إشارة..

تنويه

مقدمة ..... أ- ب ب

المدخل: **الشعرية والحداثة**..... 02- 78

1- الأصول السرية للشعرية الحديثة..... 02- 24

2- المغامرة الشعرية وآفاق التطور..... 24- 78

الفصل الأول: **جدوى المعنى الشعري**..... 79- 160

1-جدوى الشعر..... 80-111

2-المعنى الغامض لمظاهر الوجود..... 112- 160

الفصل الثاني: **المجال الشعري**..... 161- 256

1-مجال اللانهائية..... 162-241

2-التخييل، البديل الشعري للنهائية..... 241- 256

الفصل الثالث: **شعرية اللغة وبلاغة التعبير**..... 257- 350

1- بلاغة التعبير الشعري..... 258-333

2- بلاغة التأثير الشعري..... 333- 350

الفصل الرابع: **النص الشعري**، **وآفاق القراءة**..... 351- 426

1- كيف يقرأ العمل الشعري، شعريا؟..... 352- 381

2- هل النقد الأدبي، علم؟..... 381- 426

الفصل الخامس: **الشعرية**، **والتجربة الصوفية**..... 427- 511

الفصل السادس: **مجالات إنتاج المعنى الشعري**..... 512- 603

1- محددات أولية..... 513- 516

2- مفهوم المجال..... 517- 518

3- النص الشعري وإنتاج مجال المعرفة بالسياسة..... 518- 540

4- النص الشعري وإنتاج مجال المعرفة بالسيمياء habitus الاجتماعية..... 540- 564

5- النص الشعري وإنتاج مجال المعرفة العلمية بموضوعه..... 564- 603

خاتمة..... *604 -618*
مكتبة البحث ..... *619 -640*
الفهرست ..... *641 -642*