بحار من سماء تعشق الزرقة [1]

يجب التنويه قبل إخضاع هذا النص لإنتاج المعنى على حقيقة تأويلية يدعمها عنوان هذه الفقرة في كون الـ ((معادلة)) عتبة عنوان مستفزة للمتلقي مشكلة تحدي يربط بين فكرتين، فكرة الرفض، وفكرة القبول للزرقة، ولعل حالة التوازي الضدي بين سمو السماء، وانخفاض البحار، وهاجس الانعكاس المتبادل بين زرقة السماء في العبارة الأولى التي أضفت اللون الأزرق للبحار المنعكس على سطحها حقيقة بصرية ومرئية، والزرقة الأخرى في العبارة الثانية للسماء المختزلة للبعد الدلالي والجمالي في المتخيل الشعري المتأطر في فضاء (سماء من بحار) مكونا خلفية ومرجعية علمية لتكوين السماء التي تختزل في داخلها تشكيل الغيوم وهي تحجب زرقة الفضاء الخارجي، وانعكاس ضوء الشمس على الأرض بمعية حجب الغيوم وإخفائها لزرقة السماء. وثمة إشارة رمزية للون الأزرق تعبر عن صفاء السماء ونقائها، إذ تفرز الـ ((معادلة)) مفارقة تنطوي على بعد إيروسي جنسي يتمحور حول رمزية الأزرق التي تدل على العذارى أو العذراء[2] وجدلية الطهارة، والرذيلة [3] والخداع في المجتمع.

المبحث الثاني

مابعد الشعرية

لاشك في أن اجترار مصطلح ما بعد الشعرية قائم على الجنون والانتهاك وتجاوز للماهية الشعرية التي تمثلت بمصطلح يعود بأصوله إلى بداية علمنة النقد الأدبي في المدرسة الشكلانية الروسية، وبالتحديد إلى ياكبسون الذي تحدث عن الخصائص الأدبية في الأدب ودور الأدبية بوصفها سمةً أو مميزات، إذا توافرت في عمل ما أصبح أدبا، متحولة إلى جوهر ورؤية فلسفية مجردة حوّلتها البنيوية بعد ذلك

(1) المصدر نفسه: 176.
(2) ينظر الرموز:423.
(3) ينظر المصدر نفسه:424.

إلى تقنية أطلقت عليها الشعرية، وإن كان هناك من جمع بين الأسلوبية التي تبحث عن أساليب القول والتركيز على المنحى الإبداعي من خلال المنشئ، والأدبية التي تبحث عن الخصائص النوعية لمادة الأدب التي تسوغ شرعية فنه ـ الأدب ـــ تحت عباءة الشعرية التي تمثل اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العمليات التي يفهم بها أدبية النصوص، فإنّ الشعرية تغدو الوسيلة التقنية التي افتقدتها إلى حد ما الأدبية في منحاها التطبيقي[1].

ويمكن عدّ طبيعة الشعري في حالة الانحراف والانزياح الذي على ضوئه لا تحافظ المفردات على مرجعيتها المعجمية أو الصرفية، إنما تعمل على النفور من مرجعيتها التي تعدها قيدا يعوق مهمتها الشعرية، وبذلك نواجه الإرهاصات الأولى لضرورة الفصل بين ذلك الترابط التعسفي بين الدال والمدلول[2] الذي أساسه دوسوسيري، من خلال اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وتوظيفه لها على أساس لغة أو لسان مبتعدا عن الكلام، الذي يمثل الفردية والانزياح الذي انطلقت منه الأسلوبية والتداولية بمعية الشعرية التي أفادت من مسار البناء اللغوي الذي تجلى في الفكر الدسوسيري في محوري التأليف والاختيار الذي طوره ياكبسون من خلال تحويله إلى مسار الكلام، مجسدا وظائف لغوية ترتبط الشعرية بها من خلال البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العادية، ودورها المركزي لإسقاط محور الاختيار على محور التأليف مكونا خاصية التوازي والاختلاف، ناقلا النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية في سياق مبدأ التعارض الثنائي بين العناصر، منتجا فضاء من الإيحاءات التي تحمل توترا يتفاعل معه المتلقي[3].

وبذلك فقد عملت الشعرية على تجاوز الشعر إلى فنون الأدب الأخر متجلية في شعرية الحكي والقص والصورة..الخ، متطورة إلى شعرية منفتحة عند جيرار جينيت متبلورة في مفهوم التعالي الذي يشكل تحديدا للموضوع الخاص للشعرية؛ ولكون أن أي نظام نقد أدبي للعمل الإبداعي لا يعالج الحقيقة الواقعية ولا أدبية النص الأدبي، إنما يتبلور صناعة العمل الفني من خلال التحايث والمتحايثة التي تتطلب عددا كبيرا من المعطيات المتعالية على النقد تنتمي إلى اللسانيات، والأسلوبيات والسيميولوجية، وتحليل الخطابات، والنطق، والسردي[4]، ولكن ثمة حقيقة شكلت مركزا أو بؤرة ربطت عند ياكبسون الشعرية ببلاغة النص ولاسيما في فنون الكناية والاستعارة، المتجسدة في محوري التأليف والاختيار اللذين يفرزان الجانب

(1) ينظر نظرية المصطلح النقدي: 267 – 271.
(2) ينظر المصدر نفسه: 273.
(3) ينظر نظرية المصطلح النقدي: 274، وبؤس البنيوية: 74 - 75، وقضايا الشعرية، ياكبسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز: 33.
(4) جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتاليبي: 25 - 26.

الاستعماري من خلال هيمنة المحور الاختياري، والجانب الكنائي من خلال محور التأليف أو التجاور، التي من خلال هذه المحاور وجدت الاستعارة في الشعرية نفسها في حدود دلالة الكلمة وبوصفها لعبة لغوية قائمة على مجرد استبدال دلالة الكلمات أو اللفظة الواحدة التي بصمتها بالتكرار، وعدم الابتكار، ونزعتها الغائية، والتزينية، والإقناعية التي قدمتها المدونات البلاغية في الموروث الغربي والعربي القديم، وسلبية الاشتغال الشعري على أساس هذه الفكرة التي أخضعت الوظيفة الشعرية في البلاغة الاستعارية، والمجازية، والكنائية بقيود دلالة الكلمة التي رفضتها ما بعد الشعرية وقد اشتغلت على أساس كون الأدب أو الشعر هو استعمال للخطاب لا للنص.

إنّ المشروع الكتابي نقل الاستعارة والمجاز من دلالة الكلمة إلى علم دلالة الجملة العاملة على توظيف عمل الإسناد على صعيد الجملة بكاملها، مكونة توترا شعريا جديدا لا يتأسس حصول التوتر فيه بين مفردتين إنما يكون التوتر بين تأويلين متعارضين للقول، وإن الصراع التأويلي بين التأويلات هو الذي يغذي الاستعارة من خلال مناورة الخطاب مما أدى إلى أن تكون الاستعارة في خطاب ما بعد الشعرية، خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا[1]، وتوليدا مستمرا لامتناهيا يرتبط بتداولية الاستعارة التي نقلت الاستعارة أو الشعرية النصية من فكرة القاموسية المعجمية إلى موسوعية المتلقي أو المؤول ودوره في إنتاج الدلالات، محدثة استعارة مفتوحة تتجلى في عملية توليد الدلالة التي يصعب تحديد انتهائها.

ولكون التأويل الاستعاري يتوقف على السياق التداولي مما أوجد حالات يجد المؤول فيه نفسه موجها عبر استعارات أو أكثر نحو قراءة تمثيلية تتجه نحو التأويل الرمزي، وبذلك أن لا محدودية التأويل الاستعاري تحايث مع القراءة الرمزية متحولا مابعد الشعرية من الاستعارة إلى التأويل الرمزي[2]، الذي على إثره حاول ريكور أن يحذر من عقلنة الرموز، إذ إن عقلنة الرموز تؤدي إلى توليد أساطير دوجماطيقية مطالبا بضرورة العودة إلى درامية الرمز وغموضه الموحي، محاولا ربط الفكر التأويلي بالرمز والرمز بالاستعارة[*] منطلقا من أن عملية التفكير التأويلي تبدأ من

---

(1) ينظر نظرية التأويل، بول ريكور، سعيد الغانمي: 86 - 94.

(2) ينظر السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصمعي: 257 - 306.

(*) لكي يؤكد ريكور الطابع اللغوي والبنية المجازية للرمز فقد عد نظرية الاستعارة بوصفها بنية أو تحليلا تمهيديا يفضي إلى نظرية الرمز، وان العلاقة بين الاستعارة والرمز في كون الاستعارة تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز وما يبقى في الرمز هو دمج شيء بآخر ودمجنا بالأشياء والتجارب اللانهائي بين العناصر يتم توضيحه في توتر المنطوق الاستعاري، أما علاقة الرمز مع الاستعارة فالاستعارة ليست سوى أجراء لغوي قائم على الإسناد يختزن في داخله قوة رمزية، ويظل الرمز ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه

الرمز ذاته في عملية استبطان معنى الرمز الذي يجعل التفكير في حالة حركة مستمرة دون أن يفترض وجود معنى خفيا سلفا معطى في الرمز ودون أن نتورط في شبه معرفة هي أسطورة دوجماطيقية[1].

هكذا ينطوي الرمز عند التأويليين في داخله على بنية لعبية، فالتلاعب الموجود بين الرمز وشكله الحسي هو الذي يحقق بنيته المجازية التي تجعله حاضرا أمام الوعي وغير مستنفد في ذات الوقت في الإدراك المباشر للوعي؛ إنه يقوم على تفاعل متبادل بين الإظهار والإخفاء، وبذلك فإن العمل الفني لديه عدم القابلية على الاستبدال، ولا يكون حاملا لمعنى يمكن نقله إلى حامل آخر، وعليه فإن ماهية الرمز تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية، فالرمز يحفظ معناه في باطنه[2]، وبذلك تكون المقاربة التأويلية تفكيرا رمزيا ينطوي على صيرورة جدلية تنطلق من فكرة تأويلية تتماهى مع الخيال، واللاتحديد، واللانهائية، واللاعقلانية مبتعدة عن الثبات، والنهاية، والتحديد، والعقل الذي أغرى الفكر التفكيكي في تشكيل بلاغة تفكيكية تتجاوز الانفتاح التأويلي إلى انتهاك وإلغاء النموذج أو الهوية الشعرية محدثة نوعا من الأخصاء أو خصي البلاغة الرمزية من خلال فكرة الحضور، والغياب، واللعب الحر بالكلمات والاختلاف، والأثر، والأرجاء المستمر للمعنى والدلالة، مشكلة البلاغة التفكيكية نمطا من الأخطاء التي تزدهر من خلالها أبهامية لا نهائية لا يمكن تشخيصها ولكن يمكن ملاحظة آثارها [3].

بذلك فإن البلاغة أو الرمز ليس مظهرا مختلفا عن الكلام بل يمكن القول إنه يدخل في نزاع وتوليد مستمر من حالات عدم قابلية البت أو إساءة قراءة، أو مأزق منطقي ملازم للنص أو الكتابة التفكيكية [4]، ومما تقدم يمكن القول إن منطلقات ما بعد الشعرية التي شكلت إجرائية إساءة القراءة تتبلور في اللعب، والصدفة، والفوضى، والصيرورة والتجاوز، والأداء والحدث، والتفكيك، والغياب، والتبعثر، والتناص، والبلاغة الجملية، والمزج والامتزاج، الخيال و اللاتحديد، واللانهائية،

اللا- دلالي، وإن الرمز مقيد بطريقة لا تتقيد بها الاستعارة فا للرمز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة للقوة أما الاستعارة فليست سوى السطوح اللغوية للرموز وهي تدين في قوتها على الربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين، وبذلك فإن الاستعارة تحصل في عالم اللوغوس والرمز يتردد على الخط الفاصل بين الحياة واللوغوس ينظر نظرية التأويل، 113 - 114.

(1) ينظر تجلي الجميل، غادامير، ترجمة سعيد توفيق: 67– 122، و جادامير مفهوم الوعي الجمالي، ماهر عبد المحسن: 228 - 232، و نظرية التأويل: 83 - 116

(2) ينظر المصدر نفسه: 120 - 122، و جادامير مفهوم الوعي الجمالي: 232.

(3) ينظر التفكيكية بين النظرية والتطبيق، كريستوفر نورس، ترجمة عبد الجليل جواد: 170 – 171.

(4) ينظر التفكيكية دارسة نقدية، بييرف. زيما، ترجمة أسامه الحاج: 119.

واللاعقلانية وتبتعد عن الثبات والنهاية، والتحديد، والعقل، وتعمل على أخصاء البلاغة وتفكيكها.

ففي قصيدة (نشيد سومريٌّ) للشاعر محمد صابر عبيد يتجلى الفعل الأخصائي والتفكيكي للغة الشعرية، إذ إن تجاوز البلاغة أو الشعرية القديمة في هذا النص الكتابي ليشكل ما بعدية شعرية تهجر انتهاكية، وانحرافية التركيب في جانبه التأليفي والاختياري الذي يمكن تلمّسه في بلاغة العنوان وتعاليه المتجلي، بوصفه هوية تعمل على ترسيخ الانسجام والتناغم الذي سوف تُمارس عليه من خلال إستراتيجية بلاغة الجملة وانفتاحها على التأويلية الرمزية التي تحاول أن تتجاوز هوية العنوان (نشيد سومريٌّ) بوصفه دلالة قارية، إذ إن العنوان يتشظى ويتناص في وجودية دلالية وبلاغية ترسخ الحضور والغياب أو العدم، فالحضور يبعده في هذا النص عن الغياب في كون أن النشيد السومري يحمل أثرا يجسد فعل التقويض الدائم من خلال الفوضى والاختلاف، والإرجاء الذي يجسده المتن المختزل لنص ودلالة العنوان (نشيد سومريّ).

إذ إن هذه الجملة أو ثريا العنوان أفصحت عن الانتهاك الدلالي الذي ترسخ في نموذج متعالٍ لعنوان هذه المجموعة، مشكلا (نشيد سومريّ) دالة توازي دالة عنوان المجموعة (أناشيد الحب)، كاشفا ـ عنوان القصيدة ــ عن التحولات والتهجين والتشويه الذي مر به الدال الذي انقطع عن المرجعيات التراثية والأسطورية والتصورات التقديسية للقديم، في سياق حركة العدم أو التعديم المستمرة لتعويم العنوان في فضاء يرشفه على أساس دالة السومري في هذا النص، اشتغلت على حاسة السمع من خلال تيمة أو رمزية (النشيد) الذي قوض مدلولية النشيد وقاريته المعجمية وفتح حقله الدلالي على إستراتيجية تفكيكية اقترحت دالة أخرى، ترجئ معنى النشيد لتقدم فضاء بلاغيا أيقونيا يحاكي طقوسا وعبادات سومرية متحولا بها الحب إلى طقوس إيروسية تجسد قيما تستحضر فعل الموت والحياة أو الحضور والعدم.

إن تعويم كلمة النشيد وتعاضدها الدلالي بالطقوس السومرية مثلت تحقيقا فعليا لحضور الأساطير السومرية وطقوسها التقديسية، وما تحمله من معاني التطهير الروحي والجسدي والخصوبة والنماء التي تجلت في فرضية التحديد والتحيين لدال النشيد على هيئة طقس عبادة سومرية، ولكن الامتزاج والتمازج بين مدلولية الحقيقة الأسطورية والتقديسية والخيال الشعري مارس سلطته في انفتاح دال السومري على قطعة أو كسرة رمزية، تستبطن اللاعقلانية العاملة على فلسفة الموقف أو الوجود الناقص الذي يحاول الشاعر من خلال لعبته النصية والشعرية البحث عن الكسرة

الأخرى[*]، التي تشتغل على الهامش أو النصف الثاني الغائب/الحاضر، لذلك فإن بلاغة النص (القصيدة) بوصفه جملة استعارية كبيرة تحاكي كينونة (أنا) الشاعر التي تشظت إلى عوالم ارتبطت بالهامش والعدم والتعديم الذي أغواه حضور الأخر (الحبيب) بوصفه آخر مغايرا أو جحيما حسب سارتر، الآخر الغائب المتحول إلى عدم أو موضوع وجودي للكينونة التي تحاول تكملة النقص والالتحام بالآخر الذي تداعى بوصفه دالة كبرى ونواة، حاول الشاعر الانفلات والابتعاد عنها لكي يحافظ عن نقائه و براءة حضوره الشعري المتطّعم بالعدمية المؤجلة والمتعلق على الحضور التعديمي المختزل للحياة الجديدة والمكملة لكينونة النقص.

ولعل إستراتيجية الإهداء إلى تفاحتي البنفسجية آمنة (إلى تفاحتي البنفسجية أمنة) تختزل في باطنها انزياحا دلاليا يتبلور حول الانتقال والانفصال والغربة الوجودية التي سببتها حواء، من خلال التشاكل الدالي والرمزي بين خروج آدم (عليه السلام) من الجنة والفردوس، وعنصر التملك والنرجسية التي حاول الشاعر في سياقها أن يضبط فوضى الدالة (أمنة) بوصفها تفاحتي ومكملة النقص الوجودي للكينونة الدائمة التجدد والتشكل في قوله:

براءةٌ تخزنُ في فيءِ الندى
حزناً إلهيّاً شهيا،
وغموضٌ يسرقُ النجمَ المطرّز بالجنون وبالظنونِ
وبالأماني المستحمةِ في السفر[1].

إنّ الإيحاء البلاغي الذي يوتّر صراع التأويلات المتناقضة بوساطة استعمال النص وتداوله لعبارة (براءةٌ تخزنُ في فيء الندى، حزنا إلهيّا شهيا،) يقوم على أساس كتابة أو لحظة وجودية تمليها المرأة على الرجل، فقرينة الخطأ والنقص الذي جعل من هذه العبارة علامة مكتوبة تفيد التواصل والتوصل والحضور، مخفية الغياب الدائم لكينونة المحب أو الكسرة الرمزية الأخرى الواقعية، إذ تتحول كل ممارسة الكتابة وعلامة العبارة الموصلة إلى المرأة خطأ دائما ونقصا مستمرا[2]،

(*) يوضح غادامير نوع الدلالة التي يقدمها الفن والرمز من خلال قصة الحب التي يرويها أفلاطون في مأدبته عن طبيعة الحب إذ يخبرنا أن كل الكائنات في الأصل كانت مخلوقات كروية الشكل ولكن الآلهة قد قسمتها على نصفين لسوء سلوكها ومنذ ذلك الحين فإن كل نصف وهو ما كان ينتمي في الأصل إلى موجود حي كامل يحاول أن يصبح كلا صحيحا مرة أخرى، وهكذا فإن كل فرد يكون بمثابة كسرة أو علامة للإنسان. ينظر تجلي الجميل: 114، وينظر المأدبة، فلسفة الحب، أفلاطون، ترجمة وليم الميري،: 42 - 46.

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.
(2) أرشيف النص: 155 – 161.

فالبراءة نقص دائما يستحضر غيابا يتكئ على هوامش الحياة التي أفقدت كل شيء براءته وبكارته الانطولوجية والوجودية الأولى، فعنصر الخلق والبراءة البدائي مختزنا في لحظة الوجود والعدم التي يستحضرها الندى في كونه برزخا بين الموت، والحياة، والسكون، والليل، والنهار.

إنها ديمومة مستمرة من لعبة الحياة والموت، ولعل البراءة التي تفجرها بلاغة النص مارست من خلالها سلطة الأنا وكينونة الشاعر وقصديته التي تأرشفت بوصفها براءة رقيقة وتلقائية وجميلة، مخزونة في أرق فضاء ومكان في (فيء الندى) مسجلة حضورا نقيا وجميلا، يكشفه الحزن الإلهي الذي يستحضر طقوسا تعبدية تخشع لها القلوب والنفوس والروح مكشوفة ومفضوحة في عيون العاشق، متحولة دالة البراءة والحزن في الإستراتيجية النصية إلى ضبابية وغموض يسرق النجم (وغموضٌ يسرقُ النجم المطرّز بالجنون وبالظنون، وبالأماني المستحمةِ في السفرْ.)، تبعث تداولية المتلقي وموسوعيته في كلمة النجم تشكيلا دلاليا يشي بدلالة البعث[1]، معلقا ومرجئا معنى النجم في المعنى القاموسي المعجمي والعلمي (الفلك) ممثلا هذا البعد البعثي، والإحيائي عبورا من العدم إلى الوجود الذي يلغي مركزية دلالة النجم وقد استحضرت الغموض الذي أربك وانتهك القداسة القديمة لوظيفة ودور النجم أو النجمة عشتار أو افروديت أو فينوس إله الحب.

فالسرقة هي النقص والبحث عن الكمال من خلال العشق والحب، فبنية الجملة التي تعاضدها لعبة الحب والجنون والظنون أي اللاعقلانية ترسخ فعلا إيروسيا يحطم الأشياء ويتجاوز اللوغوس العقل وتنظيم الأشياء، مستدعيا فعلا جديدا يرسخ فكرة النقص أو الخطأ الدائم الذي تشكله عبارة (الأماني المستحمة في السفر)، فالانزياح البلاغي الذي تقدمه هذه العلامة الكتابية يتحاور مع سريالية بلاغية تتجاوز منطقية البلاغة القديمة، محولة فعل النقص الدائم (الأماني) إلى فعل متموج غير مستقر ينعتق عن ماهيته بصورة مستمرة ودائمة، فالسفر تغيير وصيرورة غير متشكلة محكومة بتجربة العشق القائم على الخطأ والنقص الذي تورط به الشاعر من خلال ضرورة السقوط الأصلي الذي يزيحه ويكشف جزئية هذا النقص المتخيل الفضاء للوجه في قوله:

وجهٌ برئٌ غامضٌ..
يشعلُ في الليل النهارَ
ويحطّ الشمس في جيب القمرْ.
وجهٌ يذرّ الرملَ في وجهِ المطرْ
يصطفي وجهي المدججَ بالخطايا

(1) ينظر الرموز: 378.

يملأ الجزرَ الفقيرةَ فيه... بالأحلام والصبيةِ
والعشق الخرافيِّ الخفيّ
يخطو كعشبٍ أخضرٍ.. في صمته النائي وحكمته الجموح[1]

إنّ التمزيق الدائم لنسيج المعقول والدخول في شعرية اللامعقول وما بعد الشعرية ترسخ الخطأ والنقص الدائم الذي أكمله حضور الوجه الذي أزاح الغياب، والذي كان يشكل فيما سبق إرباكا وغموضا، إذ إن جزئية الوجه تمثل الوجود الحاضر الدائم، فالقصدية الظاهراتية التي شكلت حضورا دائما للنقص أو الخطأ من خلال سمو أو حضور الآخر، فالتجديد الدلالي للدال (البراءة) وحضورها بوصفها الغامض تستبطن نقيضها المدنس الذي مارس دورا تعديميا اشتغلت على ضوئه البراءة في حدود درجة صفر ألغت وهدمت القيم الجمالية والأخلاقية، فنسبية الغموض تجسد عدمية وعدما شكل جمالا مطلقا لا يمكن أن يتقنن في حدود ورسوم الأيقونة الكتابية والعلامة الدلالية،

فالبراءة تمثل حافزا جديدا بالنسبة لكينونة العاشق الذي كشف وعرّى نقصه وعدمه في العشق الذي تسرب إليها، فارضا إرادته وجبروته وقوته عليه حتى أنه أخضع كل شيء لسلطته متحديا القوانين الكونية، فبحضور الذات الأخرى عملت على انغلاق كينونة العاشق في فضاء كوني جديد عرى الحقائق الكونية التي عملت على تغييب جماليات الكون وقداسته، من خلال أيقونة الوجه العامل على نسيان وتغيب الشمس والليل ووجه المطر، مشكلا الوجه بعدا جديدا مارس سلطة عزلت قدرة المطر وسخريته من الرمل، مفرغا هذه القدرة والسخرية من فعلها الذي حوله إلى قدرة جديدة حاضرة لا تقبل الترجيح والحسم، في سياق شرعنتها للمظهر أو الوجه المتجاوز لكل القدرات والقوى والوصف.

إنّ إستراتيجية حضور الغياب والعدم أو العشق تشكل تجربة تكملة النقص والخطأ التي تتجسد في هاجس الاجتياح الذي غيب حضور الكينونة العاشقة، لكي يرسخ هوية متغيرة تضعها في سلسلة كاملة من الاختلاف المرجئ وتكملة النقص الدائم، الذي كان ينتاب الكينونة من خلال ملئها للجزر والعواطف التي أعادت اكتشافها وتحليقها في فضاء الأحلام الصبية أو الصبيانية والخرافة والصمت، إذ تنغلق كينونة العاشق على تلقائية وبراءة وجودية تعمل بوصفها وحدة كلية تستحضر الآخر المحبوب من داخل الذات نفسها إلى الذات نفسها، لتعيش تجربة التموند وأرشفة الآخر بوصفه منقوشا في داخل الكينونة التي تعمل على تجاوز نقصها الدائم الذي تناسخ وأظهر لما هو محجوب بالكينونة إلى اللاتحجب في قوله:

وجهٌ تسلّل في مساماتي

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.

وألقى القبض في وَلَهٍ على دقات قلبي
حلّ في عينيّ نوراً..
في دمي عطراً..
وفي جسدي حقولاً من بنفسجْ
فأحال الهيكل المغرورَ في رأسي إلى طفلٍ...
يفتّشُ في الدموع عن الحليبِ
وفي البعيدِ عن القريبِ
وفي الأساطير الخفيةِ عن عرائسَ حالمةْ[1]

إن سيرورة الانتماء الدائم لكينونة الآخر أو الغائب تسللت بخفية لكي تلازم الآخر المحبوب (الذات) على النحو الذي يصبح به المحبوب أو الغياب حضورا دائما بوصفه كلي الاتحاد من خلال الفوضى، والتبعثر، والتشتت التي تعيشها كينونة العاشق بفعل نرجسية التملك الذي ظهر أثره من خلال تغليب الأثر النصي، والاختلاف الدائم على انطولوجية الذات ووجودها بما يحمله الدال الأنثوي من تجانس يغري المحبوب متجليا بحضور إيروسي يربك التجانس والاستقرار من خلال دقات القلب، وهاجس الانحلال، والذوبان، والانصهار الكامل في الجسد ومعماريته المحتفظة بخرائط وفجوات تشبع متعة ولذة الاشتياق، والاتحاد الذي على أثره تتغير الأدوار متجاوزة دور الانفصال إلى التوحد بين العين والنور، والدم والعطر، والغرور والطفولة المتعطشة إلى الأنانية اللعوب، وحنان ودفء الآخر ومكبوتات أحلام الطفولة واشتياقها إلى القرب والدفء التي تحولت إلى هاجس يقظة دائمة تتناسخ فيها روح الحبيب في فضاء من المتعة واللذة في قوله:

وجهٌ تقمّصني..
فرقّتْ في الضحى روحي
وأيقظني على فجرٍ جديدٍ
من عسل[2]

إن حضور الآخر وتقمّصه والذوبان والانصهار للكينونة الوجودية في المعشوق، والمحاولة الدائمة في البحث عن التكامل والابتعاد عن الخطأ والنقص شرعنته حقيقة وجود الأخر القائم على أساس وجودية عاطفية، تتجاوز ماهية الحضور لكي تغيب في روح الآخر الذي يشكل مملكة تؤسس كينونة جديدة تتجاوز عدميتها ونقصها لتمثل فجرا وولادة جديدة تقر بمسماها الجديد ومولودها، في كونه عسلاً يفشي بدلالات فوضوية وعبثية تتبلور في فعل الحب والعشق واللذة والزواج

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.

وشهر العسل والجسد الشهواني بين العاشقين، محدثا الاتصال الأصلي كما في الأسطورة الأفلاطونية ولحظة حضور الكينونة الواحدة في لوغوس العشق.

لاشكّ في أنّ ما بعد الشعرية في هذا النص تجاوزت الانحراف والانتهاك والجنون النصي لكي ترسّخ استعارة الجملة وخطابية الكتابة التي عملت على تداول الاستعارة في فعل التأويل الرمزي المتحول إلى بلاغة تفكيكية، تتجاوز الانفتاح التأويلي إلى انتهاك وإلغاء النموذج والهوية الشعرية محدثة نوعا من إخصاء البلاغة الرمزية في فن الحضور والغياب، واللعب الحر بالكلمات والاختلاف، والأثر، والإرجاء المستمر للمعنى والدلالة التي كانت حاضرة في هذا النص الصابري المشكل نشيدا سومريا، وقد اتخذ من العشق فعل الكينونة الذي تجاوز النقص والخطأ في سياق حضور الآخر المحبوب الذي انتهى إلى العشق الايروسي واتحاد الأجساد كما في الأسطورة الأفلاطونية والعودة إلى الأصل أو السقوط الأصلي.

المبحث الثالث

ما بعد اللغة

إنّ ما يميز كل عصر من العصور الزمانية نمط لغته الخاصة التي قسمها الفلاسفة والباحثون على الشعرية، والبطولية، والشعبية، التي قابلها نورثروب فراي بالهيروغليفي، والكهنونة، والشعبي، فالهيروغليفي هي اللغة الشعرية التي كانت سائدة قبل أفلاطون إذ تكون اللغة قائمة بها على أساس الاتحاد والتمازج بين الذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، والقوة السحرية للكلمة والألفاظ، والكلمات بها تكون