عابد خزندار

مستقبل الشعر.. موت الشعر

سـرد

المكتب المصري الحديث

حقوق النشر

الطبعة الأولى: حقوق التأليف والطبع والنشر© ١٩٩٧ جميع الحقوق محفوظة للناشر:

لا يجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب أو نقله على أى نحو سواء بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابة ومقدماً .

المكتب المصرى الحديث للطباعة والنشر

٢شارع شريف عمارة اللواء القاهـــرة ت:٣٩٣٤١٢٧

٧ شارع نوبار الأسكنـــدريـــة ت: ٤٨٤٦٦٠٢

فاكس : ٣٤٧٥٤٢٧/٢٠٢

الإهداء

إلى الأصدقاء الذين رحلوا وخلفونى وراءهم حتى حين

عبد الله المنيعى، عبد الرحمن طيبة

جميل شلش، عبد الرحمن الشرقاوى

وماذا لو كان لنا زمن أفسح وعالم أرحب!

عابد خزندار

شكر وعرفان

أدين للأستاذ عبدالله عبدالجبار بالكثير، فهو الذى حفزنى، وشجعنى على الكتابة، وتابع ما أكتبه وتعب فى تصحيحه، فله دائما وأبداً الشكر والعرفان.

ع.ذ

(١)

كتبت الأستاذة سهير جودة فى صحيفة «الرياض» العدد الصادر فى يوم الاثنين ٣٠ رجب ١٤١٢هـ الموافق ٢٧ يناير ١٩٩٢، عن ندوة مستقبل النقد التى أقامتها الهيئة العامة للكتاب فى القاهرة قائلة : «النقد الأدبى.. واقعه ومستقبله، عنوان يثير العديد من الاستفهامات الهامة منها: ما طبيعة النقد ووظيفته؟ هل النقد علم أو فن؟... ما المنابر التى تعنى بالنقد وأين النقد التطبيقى؟ كل هذه الاستفهامات وغيرها تطرح دائما على ساحة الواقع الأدبى، ولهذا كان اختيار هذا الموضوع وطرحه للمناقشة فى فعاليات معرض القاهرة الدولى للكتاب. وكان من المنتظر أن يحضر فى ندوة النقد دكاترة وأساتذة كبار فى الساحة النقدية، والأسماء المشاركة كانت جابر عصفور وعبدالقادر القط وشكرى عياد ومحمد عنانى ومحمود الربيعى، والناقد السعودى عابد خزندار، ولكن لم يحضر سوى شكرى عياد، ومحمود الربيعى فقط، واندهش جمهور الحضور من هذا الغياب ...الخ»

فاتنى أن أقول ان عنوان مقالة أو متابعة الاستاذة سهير جوده هو: «وغاب النقاد» وهذا ما أردت ان اقوله فى هذه الندوة. كان فى نيتى ان اتحدث عن غياب النقد والناقد، أو عن موت الناقد، تماما مثل ما حدث بالنسبة لموت المؤلف وان التفكيك حل محل النقد، ولكن المرض حال بينى

وبين حضور الندوة. ثم كان على بعد ذلك ان اشارك فى ندوة اخرى عن مستقبل الشعر، ولكننى لم اتمكن من ذلك، ولأدع الصديق احمد حجازى يروى القصة، وقد فعل ذلك فى مقال له عن مستقبل الشعر نشرته صحيفة عكاظ العدد الصادر فى ٢١ رجب ١٤١٢هـ الموافق ٢٥ يناير ١٩٩٢م. كتب يقول :

«من التوافقات الطريفة أن صديقنا الناقد الاستاذ عابد خزندار كان مدعوا هو الآخر للاشتراك فى هذه الندوة (ندوة الشعر) وقد تكلف الحضور من جدة وبقى فى القاهرة ينتظر موعدها حتى اذا كان اليوم السابق على انعقادها علم من شركات الطيران أنه مخير بين العودة الى جدة فورا أو الانتظار أسبوعا كاملا فى القاهرة بعد انعقاد الندوة وانتهاء المعرض، إذ لن يتوافر له مكان فى الطائرة قبل انقضاء هذا الاسبوع، ففضل العودة المبكرة على الانتظار، وغادر القاهرة قبيل الندوة التى حضر للمشاركة فيها. هكذا تخلف كلانا، أنا بسبب الجرثومة الأسيوية، وهو بسبب ازدحام الطائرات، فإذا كان لدينا ما نقوله حول مستقبل الشعر، فالمجال الباقى هو عكاظ، وسوف أبدأ، ولعل عابد خزندار يتابع الحديث.»

ولم أكمل قراءة مقال حجازى، وجدت من الأفضل أن أدلى بدلوى فى هذه القضية، أو على الأصح الاشكالية (والاشكالية أشد توترا وتأزما من القضية)، دون ان أتأثر بما قاله حجازى، على أن أعود بذلك وأتحاور معه إن سمح المجال بذلك.

والحديث عن مستقبل شىء ما لابد أن يعنى أن لهذا الشىء وظيفة يؤديها فى الحاضر وسيظل ينهض بها فى المستقبل، والا فإن بقاءه واستمراره سينتهيان. وتأسيسا على هذا فإننا إذا أردنا أن نجيب على السؤال المطروح (هل للشعر مستقبل؟) فإنه يتعين علينا أن نتعرف على وظيفة الشعر ونحددها. وهذا قد يقودنا إلى أن ننفى فكرة الفن للفن أو الشعر للشعر، وأن الشعر غاية فى ذاته، أو إن علة وجوده هو هذا الوجود نفسه، ويبدو لى أننا نستطيع أن نقرر بدون حرج، أن الجمال بوجه عام

ليس موجودا لذاته، أى لكونه جميلا وحسب. وكل ما فى الطبيعة من أحياء، يقول لنا إن للجمال وظيفة، جمال الزهرة، على وجه المثال، هو سبيلها الى البقاء (عملية التلقيح وانتشار البذور) ومما يؤكد أنه ليس للجمال غاية فى ذاته، اننا نتفاعل معه، انه يتسرب الى النفس وقد يتغشاها، ويؤثر فيها فرحا أو بهجة أو حزنا أو تطهيرا او كل المشاعر التى يمكن ان تنتاب النفس وتجعلها تولد ولادة جديدة، ولهذا قيل ان الاسطاطيقا (علم الجمال) هى أم الأخلاق:

AESTHETICS IS THE MOTHER OF ETHICS

هل أقف عند هذا الحد، وأكتفى بما قلته منتهيا الى أن بقاء الشعر واستمراره مرهونان بكونه جميلا وحسب. لا أظن لأن ثمة من قد يتصدى لى ويقرر انه كانت ـ ومازالت ـ للشعر وظيفة أو وظائف أخرى غير الجمال، وأن الجمال مجرد وسيلة لا غاية. وهذا يستتبع أن الشعر سيبقى، إن هناك وظيفة (غير الجمال) يؤديها. ونحن إذا استعرضنا تاريخ الشعر نجد أن هذا القول فى ظاهره صحيح. فى البدايات (أى فى العصر الجاهلى) كان الشاعر وزير إعلام القبيلة، أو الميديا بلغة هذه الايام، ولا نغالى إذا قلنا إن خمول أى قبيلة أو شرفها كانا مرتبطين (ارتباط العلة بالمعلول) بالشعر. القصيدة يمكن أن ترفع القبيلة إلى أعلى عليين، ويمكن أن تهبط بها إلى جرف سحيق.

بل إن بيتا واحدا من الشعر أخمل قبيلة بأسرها وجر العار عليها:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

وقد روى الراوى أن أحد النميريين أطال النظر بفجور إلى إحدى الخفرات، فجابهته قائلة: ويحك: لم لا تغض بصرك وقد أمرت بذلك مرتين. «والاحالة هنا هى الى قول الله تعالى: «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم» والى بيت جرير بالطبع، فاستحى الرجل ومضى الى سبيله مجررا رداء المذلة والهوان.

ونجد أن قصيدة رفعت من شأن قبيلة (أو عشيرة من بنى تميم) كما

لم تفعله أى معركة حربية أو أى إنجاز حضارى، وهذه القصيدة رواها صاحب الحماسة أبو تمام:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلى بنو اللقيطة من ذهل ابن شيبانا

إذن لقام بنصرى معشر خشن عند الحفيظة ان ذو لوثة لانا

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا

لا يسألون أخاهم حين يندبهم فى النائبات على ما قال برهانا

لكن قومى وإن كانوا ذوى عدد ليسوا من الشر فى شىء وإن هانا

ولا ريب فى أن قبيلتى عامر وسلول لم ترفعا ناظريهما بعد أن قال عنهما السموءل أو صامويل بن عادياء:

وأنا لقوم ما نرى الموت سبة إذا ما رأته عامر وسلول

يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول

وكتاب الحماسة عامر ومسكون بهذه الأشعار التى كتبها وزراء إعلام القبائل العربية ونحن إذا غادرنا هذا الكتاب، وحط بنا الترحال أو المطاف فى كتاب آخر هو كتاب النويرى «نهاية الأرب» وبالذات فى جزءيه الخامس عشر والسادس عشر (طبعته وزارة الثقافة والإرشاد القومى المصورة عن طبعة دار الكتب) الذى يتحدث فيه عن أيام العرب، أو على الاصح عن حروب العرب نجد أنه فى حقيقة الامر يتحدث عن أشعار العرب، وكأنه تاريخ للشعر، وليس سجلا للمعارك.

ويبدو لى (وهذا مجرد انطباع وليس حكما) أن الحروب بين قبائل العرب كانت فى الواقع حروبا بين شعرائها، فحرب البسوس كانت حربا بين المهلهل والحارث بن عباد، ويبدو أيضا أنها حرب انتصر فيها المهلهل أول من هلهل الشعر وقصد القصائد، والحرب بين بكر وتغلب كانت هى الأخرى حربا بين عمرو بن كلثوم والحارث ابن حلزة، حتى قيل عن تغلب:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

والحرب بين بنى أسد وكندة كانت حربا بين عبيد بن الأبرص وامرىء القيس، ونحن نجد صدى لذلك فى شعر عبيد، أما امرؤ القيس فلا أذكر أنه نظم شعرا يهاجم فيه بنى أسد، والاثنان اكتسبا عداء المنذر بن ماء السماء[1] حيث تعقب امرأ القيس وألجأه إلى الفرار للقيصر، وانتهى به الأمر إلى قتل عبيد بن الأبرص..

وعلى الجملة، فإن الحروب بين القبائل شغلت الشعر والشعراء حتى فى العصر الإسلامى الأول حتى قيل أن جزءا من الشعر الجاهلى نحله أو وضعه شعراء هذا العصر انتصارا لقبائلهم التى لم تخمد العداوة بينها حتى بعد الإسلام، وعلى أية حال فأنا أتحفظ فى قضية وضع الشعر الجاهلى التى أثارها مرجليوث وطه حسين، ولعل السر فى هذا التحفظ سيتضح بعد قليل. على أن الناس ضاقوا بعد ذلك ذرعا بالحرب بين القبيلة والقبيلة، الأمر الذى عبر عنه أبونواس وضرب عصفورين بحجر واحد إذ نعى على الشعراء بكاء الأطلال فى الوقت الذى سخر فيه من أشعار القبيلة:

عاج الشقى على دار يسائلها ... وعجت أسأل عن خمارة البلد

لا يرقىء الله عينى من بكى حجرا ... ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد

قالوا ذكرت ديار الحى من أسد ... لادر درك قل من بنو أسد

ومن تميم ومن قيس وإخوتهم .... الخ

ونحن بالطبع لا نوافق أبا نواس على رأيه، وأيا كان الأمر فقد انتهى عصر الحروب القبلية، ولم يعد يهمنا ما قيل عن هذه القبائل فخرا او هجاء، وكان المفروض تبعا لذلك أن ينتهى هذا الشعر بعد ان أدى وظيفته. ولكن ذلك لم يحدث إذ بقى هذا الشعر ومازلنا نقرؤه ونحفظه. أن معلقة عمرو بن كلثوم كلها فخر جاوز حد المبالغة والقبول، ولكننا مازلنا نستعيد قراءتها المرة تلو المرة رغم أن ما فيها من فخر أو أخبار لا يهمنا

(١) فى الحقيقة ثمة غير قصيدة هاجم فيها امرؤ القيس بنى أسد ومنها قصيدته:
والله لا يذهب شيخى باطلا ... حتى إبير مالكا وكاهلا
وهما من أشراف بنى أسد

من قريب أو بعيد، وسواء قتل عمرو بن هند أو لم يقتل فالامر عندى سيان، فما هو السر فى بقاء هذا الشعر، وما سر استمتاعنا به، ذلك الاستمتاع الذى يجعلنا نرى فيه شيئا جديدا فى كل مرة نقرؤه فيها، ويجعلنا من أجل ذلك نعاود القراءة. هذا هو السؤال الذى يتعين علينا أن نجيب عليه إذا أردنا أن نحدد مستقبل الشعر.

وقد يقال أن للشعر وظائف أخرى بجانب وظيفته الإعلامية، وهذا أيضا فى ظاهره صحيح، فالشعر العربى على الجملة كان شعر مدح، خاصة عند شعرائه العظام كأبى تمام والمتنبى وهذا المدح فى الأغلب الأعم كذب ونفاق رخيص، ولكننا رغم أننا نعلم ذلك حق العلم فإننا أيضا نقرأ هذا الشعر ونعاود قراءته. وهذا يعنى أن للشعر وظيفة أخرى غير المدح، وهى وظيفة لابد أن تكون جمالية، وإلا أسقطنا هذا الشعر من حياتنا.

وما قيل عن شعر المدح يمكن أن يقال عن شعر المناسبات. المناسبة تنتهى بالطبع والمفروض أن ينتهى الشعر الذى قيل فيها، ولكن هذا لا يحدث. مرة أخرى. ما السر؟ إذا أردنا أن نجيب على هذا السؤال فإننا لابد أن نجيب على سؤال آخر وهو: ما الذى يجعل الشعر جميلا؟

هذا ما سأحاول الاجابة عليه فى نثار لاحق.

عابد خزندار

(٢)

وقد حرصت علي أن اضع عنوانا جانبيا أو آخر لكيلا أنسى نفسى وأسرع مع مستقبل الشعر وأنسى رواية «ما بعد الحداثة» مع أننى لم[١] استغرق القول فيها أو أستنفده، ومجال القول فيها متسع لايمكن أن ينضب، أو يفرغ (أنا أفضل الكلمة الأخيرة) مادام تيار ما بعد الحداثة مندفعا ومتدفقا، لا يؤذن بالمغادرة، ولو أن هناك إرهاصات برافد جديد، ولا أقول تيارا جديدا، يمكن أن نسميه فيما بعد، بعد الحداثة، أو «بما بعد المستقبل»، كما اقترح ذلك ساخرا الصديق الذى لم التق به بعد، وأعنى به الدكتور عالى القرشى، وأنا هنا أجد نفسى أكتب عن الزمن وهذا يجرنى غصبا الى بروست وهيديجر ودريدا، ومسألة الزمن عندهم مرتبطة بالوجود، فاذا كان ثمة زمن، فثمة ايضا وجود، والعكس صحيح، اذا لم يكن ثمة زمن فليس ثمة وجود، والمشكل أو الاشكالى أن مصطلحات «الحداثة» وما بعد الحداثة «وما بعد المستقبل» الذى ابتدعه صديقنا القرشى، كلها مصطلحات زمنية. وبالمناسبة او بالتوافق وهذا من عجيبه، اننا عندما نتحدث عن مستقبل الشعر فاننا نتحدث أيضا عن الزمن، وآه لو كان لنا زمن كما يقول الشاعر الانجليزى مارفيل « MARVELLA» والنص بالانجليزية هو «HAD WE WORLD ENOUGHT AND TIME» وقد قرأت

(١) فى تلك الأيام كنت أكذب نثار «رواية ما بعد الحداثة»

أخيرا كتابا جديدا عن هذا الشاعر العظيم، ولحسن الحظ تركت هذا الكتاب فى مكتبتى بباريس، وغير ذلك فأسرح وأمرح للتحدث عنه.

أبدأ بالحديث عن المستقبل، وما بعد المستقبل (الذى ابتدعه صديقنا القرشى). المستقبل لم يوجد بعد وبالتالى فإن «ما بعد المستقبل» لايمكن أن يوجد وهذا يعنى أن الزمن بالنسبة لبعده هذا (وهو البعد الثالث) لايمكن ان يوجد، أى ليس له وجود، وهذا يعنى أن الوجود ليس له وجود، وقد يعتبر القارىء ما أقوله هنا نوعا من الهذيان، ولكنى فى حقيقة الأمر أردد ما قاله واحد من أعظم مفكرى العصر وهو هايديجر.

وما قيل عن المستقبل يمكن أن يقال عن الماضى، أى ليس له وجود، لأنه مضى وانتهى، ولم يعد، أى أن الزمن بالنسبة لهذا البعد ليس له أى وجود وبالتالى فان الوجود لا وجود له. (للتوضيح فان للزمن أبعادا ثلاثة، ماضيا، وحاضرا ومستقبلا، وسنجد بعد قليل أن له بعدا رابعا، ولكن هذه الأبعاد تتحد وتنفى الزمن، وتحوله إلى، لا زمن) ونأتى للبعد الثالث وهذا لا يمكن بدوره أن يكون موجودا لأنه جزء من الماضى وجزء من المستقبل، وهذا يعنى أن سمة العدم التى تطغى على البعدين الآخرين قد انتقلت اليه، أو اشتركت فى تأليفه. ثم يأتى عنصر ثالث ليمحو وجوده، وهو اننا لانحسه، ولا نشعر به، وهذه طبيعة أساسية فى الغريزة الانسانية تماما مثلما نقول ونقرر أنه ليس ثمة أى حداثة وهذا على الاطلاق. لأن ما هو حديث لامناص من أن ينتهى بمجرد أن يكتب. لأنه بعد أن يكتب يصبح قديما وماضيا، أى لا وجود له، وهذا يعنى مرة أخرى أنه لا وجود للوجود.

قد يقال لى مرة أخرى (ولابد أن يقال ذلك)، أن هذا هذيان أو نوع منه أو من قبيله، أو هو الجنون بعينه، وليس لى أى ذنب فى ذلك لأننا نتعامل مع اللغة وهى ذات أوجه، وتحتمل الشىء ونقيضه، وهى الأخرى ليس لها اى وجود الا فى الشعر والأدب بعامة، ولهذا فإذا أردنا أن نجد الوجود فلابد من ان نلتمسه فى الشعر بخاصة، والأدب بعامة (وبالطبع قبل ذلك فى الدين لأننا عندما نلغى الدين فإننا نلغى الوجود. وهذا ما حدث فى أوروبا، ونحن لا نستطيع أن نفهم فلسفة هايديجر ودريدا إلا من هذا المنطلق).

مارسيل بروست ـ على سبيل المثال ـ وجد زمنه الضائع، ولكنه وجده فى المستقبل، أو إذا استخدمنا مصطلح القرشى، فإننا نستطيع أن نقول إنه وجده فيما بعد المسقبل .

وقد كتبت عن بروست من قبل، وقلت إن المستقبل هو الماضى (ولكن ثمة ما يغرينى باستعمال مصطلح القرشى). إننا عندما نصل إلى المستقبل أو إلى ما بعده لا يبقى لنا إلا الماضى، ولكن الماضى انتهى ولم يعد، ولكنه يعود إذا كتبناه.

هذه الكتابة لا تعيد الماضى أو الوجود أو الزمن إلا إذا كانت بلغتنا وليست بلغة الآخرين. وهذا ما يقرره هايديجر (وفقا لقراءتي له، لأنه يحتمل أكثر من قراءة)، وهذا علي وجه التحديد ما فعله بروست. ولكن لأن الكتابة لغة. وبالتالى وجود (عندما نكتب لغتنا) فإن الماضى ليس الماضى. لأن اللغة، خاصة اللغة الشعرية وفقا لتعريف ياكوبسون (سأعود الى ذلك فيما بعد)، تعيد صياغة العالم زمنا ووجودا، ولهذا فإن الماضى ـ مرة أخرى ـ ليس هو الماضى. وهذا ما اكتشفه بروست، لقد اكتشف ماضيا آخر، ليس الماضى الذى عاشه، أو ذاك الذى توهم أنه عاشه، عندما وصل إلى المستقبل، أو ما بعده الذى تحقق بالكتابة وجد ان ألبرتين التى اكتشفها عندما كتب، لم تكن البرتين التى كتب عنها، وجدته التى كتبها عندما وصل الى ما بعد المستقبل الذى تحقق بالكتابة وأيضا لم تكن الجدة التى عرفها، ولا أستطيع أن استطرد فى سوق الأمثال أو سياقها، وعلى القارىء أن يقرأ الرواية وهى فيما أحسب قد ترجمت الى العربية، أو على الأقل ترجم بعض أجزائها. وقد كتبت عنها من قبل بشىء من التفصيل.

أى أننا ـ وهذا ما أريد أن أصل إليه ـ إذا لم نكتب الوجود والزمن ـ وذلك بلغتنا فانهما لن يكونا ولن يتحققا، ويصبحان مجانين كالهبة أو «LE DON وأنا اقرأ الآن كتابا جديدا لجاك ديريدا ـ صدر فى أخريات العام الماضى عن الهبة عنوان الكتاب «DONNER LE TEMPS, LA FAUSSE MONNAIE وقد صدر عن دار جاليلا «GALILEEA وهى الدار التى نشرت معظم مؤلفاته.

عنوان الكتاب بالعربية : «إعطاء الزمن النقد المزيف أو النقود المزيفة» والهبة ليس لها وجود، ولكن يمكن أن يكون لها وجود محال أو مستحيل، أى لا وجود. وكل ما سبق مدخل الى الكتابة عن مستقبل الشعر، ولكن لن أتحدث عنه الان، ولو اننى أحسب أننى تحدثت عنه فعلا.

والهبة ـ كما يقول ديريدا ـ ليس لها وجود، لأن وجودها لا يتحقق إلا عندما لا تكون. وهذا ليس هذيانا، والمسألة بسيطة جدا ولا تحتاج إلى إطالة التفسير أو التعليل أو حتى التأويل.

الهبة ـ فيما يقرر ديريدا ـ وأنا أوافقه على ذلك لن تكون كذلك، أى هبة الا اذا اقترنت بالنسيان الكامل والمطبق، والمظلم، الذى تنعدم معه الذكرى والرؤية والرؤيا، أى حتى الحلم والوعى واللاوعى.

الهبة لابد أن تقترن بالنسيان أو اللاوجود، والا فلن تكون هبة. ينبغى أن ينسى الواهب أنه وهب، وينبغى أن ينسى الموهوب أنه وهب (وهذا الفعل الأخير مبنى للمجهول) وهذا النسيان ـ وأكرر ما قلته ـ ينبغى أن يكون على مستوى الوعى واللاوعى. أى النسيان المطبق، والا فلن تكون ثمة هبة، ولن يكون ثمة وجود. وهذا ما يقوله ديريدا، وأنا أوافقه حتى الأن، أو حتى كتابة هذا السطر، على ذلك، ولو اننى سأختلف معه بعد، أو فيما بعد، أو بعد البعد.

والنسيان يعنى إلغاء الزمن، إلغاؤه كدورة أو دائرة، لأن الزمن دائري أو دوار أو ، باختصار، دائره، ماض، حاضر، ومستقبل، وما بعد المستقبل اى الماضى، الأرض نفسها دوارة، تدور حول الشمس، أو العكس فى تصورنا إذ أننا نراها تشرق من جهة وتغرب فى أخرى :

منع البقاء تقلب الشمس وطلوعها من حيث لاتمسى

ونحن نقيس الزمن بالشمس، والاقتصاد نفسه دوار أو دائرة المقايضة، البيع والشراء، القرض، تبادل النقود، والاقتصاد بالطبع مرتبط بالزمن خاصة فى القروض والبيع الآجل والإعارة ...الخ

والهبة، لكى تكون هبة، يجب أن تخرج عن دائرة الزمن والاقتصاد،

وهذا مستحيل، بل المستحيل نفسه، الهبة لكى تكون هبة يجب ألا ترد، لأنها إذا ردت، أو استردت لا تصبح هبة، وكذلك الحال إذا أعطينا هبة أو شيئا مقابلها، لأننا إذا فعلنا ذلك فإن العملية تعتبر مقايضة وتعيدنا إلى الدائرة التى يجب أن نخرج منها لكى تصبح هبة.

وأطراف الهبة ثلاثية أو مثلثة (هل نحن نتكلم عن الهندسة الفراغية أو الجيومتري : دائرة ومثلث) ثم الواهب والهبة والموهوب. له ثم من يهب وثم من يتلقى، وثم الهبة نفسها. ولكى تتحقق الهبة يتعين على الواهب ألا يشعر بأنه وهب، وبالتالى ينسى أنه وهب، كما يتعين على الموهوب له أن ينسى أنه وهب (بضم الواو)، وهذا النسيان يجب ـ كما قلت ان يكون على جميع المستويات ذاكرة ووعيا ولاوعيا. وإلا فلن تكون هناك هبة.

أى أن الهبة مرة أخرى مستحيلة بل هى المستحيل نفسه. ومادام أنه ليس ثمة هبة، فليس ثمة زمن، وليس ثمة وجود. ولكن يبقى الشىء، موضوع الهبة، أو SACHE ، كما يعبر عنه هايديجر، «الذى يمكن ان يكون الزمن ولكنه ليس زمنيا والذى يمكن أن يكون الوجود ولكنه ليس الموجود أو الكائن»، ولكيلا يختلط الامر على القارىء، فإننى أنقل له النص الالمانى : (لمن يعرفون اللغة الألمانية بالطبع).

SEIN -EINE SACHE ABER NICHT SEINDES.

ZEIT-EIN SACHE, ABER NICHT ZEITLICHES

وقد ترجم ديريدا هذا النص إلى الفرنسية كما يلى، وإثبات هذا النص مهم كما سيتضح بعد قليل :

"L'ETRE-UNE CHOSE EN QUESTION, MAIS

RINE D' ETANT. LE TEMPS - UNE CHOSE EN

QUESTION MAIS RIEN DE TEMPOREL.

وسأترجم النص الفرنسى لأنه يختلف عن نص هايديجر الذى ترجمته إلى العربية أعلاه «الوجود ـ شىء يخضع للتساؤل، ولكنه لا يتعلق

بالموجود، والزمن شيء يخضع للتساؤل ولكنه ليس الزمنى».

و EN QUESTION قد ترجم بموضوع التساؤل او الشيء الذى نسأل عنه، والذى يمكن أن نفكر فيه، مع أنه قد لا يكون أو المستحيل الذى لا يوجد، ولكن يمكن أن نفكر فيه، كما قال ديريدا فى موضع آخر من كتابه. وواضح أن ترجمة ديريدا ليست حرفية، إذ أن كلمة «موضوع التساؤل لم ترد فى نص هايديجر الذى ترجمه ديريداه ونحن اذا تساءلنا عن شيء أو فكرنا فيه فإن ذلك قد يعنى أنه لا وجود له. إنه شيء قد يشير إلى الوجود ولكنه ليس موجودا، وقد يشير إلى الزمن ولكنه ليس زمنيا، ويبدو لى أن هذا ما عناه ديريدا.

ولا أريد أن أدوخ القارىء بالاستطراد فى الحديث عن هايديجر ودريدا، والواقع أننى لم أفرغ من قراءته، قرأت ثمانين صفحة، ثم عدت وقرأتها مرة ثانية ولا أزعم أننى فهمتها، كل الفهم، ويحسن بى أن أعود إلى نثار الأسبوع الماضى وأعيد طرح السؤال الذى طرحته فى آخر النثار، وهو: ما الذى يجعل الشعر جميلا؟

وبالطبع لست أنا أول من طرحه ولا آخر من يطرحه، ومهما تحدثت عنه، فسيأتى غيرى ويجد جوابا آخر، ولا ضير فى ذلك، لأنه قضية لاتنتهى إلى حكم وستظل مطروحة إلى أن يغيض منبع الشعر.

يمكن أن يقال إن الشعر كلام موزون مقفى، وهذا الكلام قيل فعلا، ولكن سيدخل فى نطاق هذا التعريف الألفية والأجرومية والكثير من الهذر المقفى الموزون من قبيل

صـــوت صـــفـــيـــر البلبل هيج قلبى الثـــمـــــل

وهى قصيدة طويلة كلها على هذا المنوال المسيخ، ولا اعتقد ان الامر يتعلق هنا بالذائقة لأننى أحسب أنها مجرد وهم ولا أعتقد أن مرد الأمر إليها.

فالشعر صناعة، وهذا ما قرره النقاد العرب ابتداء ـ فيما أعرف ـ من الجمحى ولننقل بعض كلامه فى هذا الصدد:

«.... وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات : منها : ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة (نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم) بالدينار والدرهم لاتعرف جودتهما بلون ولامس ولا طراز رسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها (الستوق : إذا كان من ثلاث طبقات يرد ويطرح)، ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده مع تشابه لونه ومسه وذرعه، حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه... الخ»

ثم نأتى إلى بيت القصيد، ونجد الجمحى ينفى الذائقة، ولو بطريق غير مباشر:

«.. وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما بالى ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه ردىء فهل ينفعك استحسانك إياه».

(راجع كتاب «طبقات فحول الشعراء» تحقيق محمود محمد شاكر).

أى ان الشعر صناعة. ولكنها صناعة تتفاعل معها النفس، فإذا أردنا أن نبحث جماليات الشعر، فيجب أن نتعرف عليها من خلال اكتشاف أسرار الصناعة، والوصول إلى قرارة النفس .

ولا شك أن النقاد العرب قد أفاضوا فى القول عن أسرار هذه الصناعة فيما انتهى إلينا من علوم البلاغة كالبديع والبيان والمعانى، وعلمى النظم والتخييل، بحيث لم يدعوا شيئا كثيرا لمستزيد، وإذا أردنا أن نضيف شيئا إليه فلا يبقى أمامنا إلا استيحاء روح العصر وإضفاءها على ما قالوه، هذا فضلا عن استخدام معارف النقد الحديث وعلم النفس لإثراء ما وصلوا اليه، والإضافة إليه، وسنجد أن هذه الإضافة ليست ذات خطر.

ونحن لكى نتعرف على أسرار أى صناعة يجب أن ننطلق من المادة

الخام التى تدخل فى هذه الصناعة، بمعنى أن نتعرف على الكيفية التى تتشكل بها (أى المادة الخام)، وكيف تتحول فى النهاية إلى شىء جميل، أو حلم صنع من الحجر كما يقول بودلير، والنص الفرنسى هو UN REVE DE PIERRE .. وبودلير هنا يتحدث عن النحت أو عن تمثال أو كيف تحول الحجر (المادة الخام للنحت) إلى حلم جميل، والحلم أجمل شىء فى الدنيا. ومادة الشعر هى اللغة، فكيف تتحول اللغة إلى حلم. وهذا يعنى أن بحثنا سيكون لغويا. أو على الأقل ينطلق من اللغة، وينطلق بالذات مما يعرف بالألسنيات (العرب فعلوا ذلك ولو أنهم لم يستخدموا المصطلحات الحديثة، ونحن عندما نستخدم هذه المصطلحات فإننا نضفى روح العصر على تراثهم).

وفيما أعرف فإن أول من طبق علم الألسنيات على دراسة الشعر هو رومان ياكوبسون مستفيدا أو منطلقا من إنجازات الشكلانيين الروس ومدرسة براغ، ومباحث سوسير. واللغة كأى شىء آخر وجد فى الدنيا، كان وليد الحاجة، والحاجة كما قيل هى أم الاختراع، ولكن اللغة تتميز عن باقى الموجودات أو إن شئت الاختراعات بأنها أعظم اختراع، واللغة هى الاتصال أو التواصل، ولهذا قيل إن الإنسان حيوان ناطق وأنه أيضا حيوان اجتماعى. واللغة وجدت منذ أن وجد الإنسان «وعلم آدم الاسماء كلها» وفى تصورى أن وجود الإنسان اقترن بوجود اللغة، أو العكس. ليس هذا فحسب بل إن تقدم الإنسان (وما يعرف بالحضارة) لم يتحقق إلا باللغة. خاصة أن وظائف اللغة لا تقتصر على الاتصال والتواصل، أو ما يعرف بـ (COMMUNICATION)، تلك الوظيفة التى يعرفها ياكوبسون بالوظيفة الإشارية، إذ تتسامى إلى الوظيفة الشعرية، أو إلى أعظم فن عرفه الإنسان. ذلك، لأن الفنون الأخرى لا تجمع بين المنفعة والجمال ، إنها جميلة وحسب كالنحت والموسيقى والرسم. أما اللغة فهى نفعية أو وظيفية، وهذه النفعية هى التى أنشأت الحضارة، ولكنها لم تتوقف عند ذلك وأصبحت جميلة عندما تحولت إلى شعر. ولكن ما الذى يحولها إلى شعر، ويصنع منها الجميل.

المجال أو الحيز المتاح لى.. فى صحيفة الرياض.. لا يتيح لى أن أستمر، ويبدو أننى مكره على أن أكتب نثارا ثالثا عن حجازى ومستقبل الشعر، رغم أننى وطنت النفس على أن يكون هذا هو الجزء الأخير، واقرأوا العنوان مرة ثانية .

(٣)

وموت الشعر. هو نتيجة لاختفاء الزمن، وبالتالى نهاية التاريخ، لأن التاريخ زمنى، ونهاية التاريخ ليس تعبيرا مجازيا بل دلالى أو إشارى، لأن المقصود هنا أنه لن يبقى ما يمكن أن يؤرخ له، واختفاء الزمن يعنى بالتالى اختفاء الوجود، لأن تحقق الوجود مرهون بتحقق الزمن، وأنا هنا لا أنقل أفكار هايديجر، ولكننى أنطلق من قراءتى لها، وهى قراءة «ع.خ» وتختلف بالطبع عن قراءة أى إنسان آخر، ولأنها قراءة وليست نقلا أو اقتباسا فلن أدوخ نفسى وأدوخ القارىء معى باثبات المراجع، وإن كان المرجع الأساسى هو كتاب «الوجود والزمن لهايديجر» فى ترجمته الفرنسية. وهذا لايعنى أننى لم أرجع الى ماكتب عن هايديجر، خاصة ما كتبه ديريدا وفاتيمو -VA TIMO (راجع كتابه المترجم الى الانجليزية تحت عنوان THE END OF MODERNITY الذى يمكن ان يترجم الى العربية بنهاية الحداثة.

أريد أن أختلف مع الدكتور هدارة، ناقلا ما نقله عنه الدكتور محمد خضر عريف (صحيفة المدينة ـ ملحق الأربعاء ـ العدد الصادر فى ٢٦ فبراير ١٩٩٢) يقول الدكتور هدارة .

«ينبغى أن نفرق بين اصطلاحين أجنبيين من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهى «الحداثة، أما الاصطلاح الأول فهو المعاصرة -MOD ERNITY ـ والذى يعنى إحداث تجديد وتغيير فى المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعى او فكرى أحدثه اختلاف الزمن أما الاصطلاح الثانى فهو MODERNISM الحداثة، وهو يعنى مذهبا أدبيا، بل

نظرية فكرية لاتستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو الى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية.... وهو المصطلح الذى انتقل إلى أدبنا العربى الحديث وليس مصطلح المعاصرة الذى يحسن أن نسميه «المعاصرة»، لأنه يعنى التجديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة.. انتهى»

وبداءة كتعليق على كلام الدكتور إذا اعتبرنا أن كلمة او مصطلح MOD-ERNITY يمكن أن يترجم بالمعاصرة، فكيف نترجم مصطلح CON-TEMPORANEITY الذى تترجمه القواميس بالمعاصرة، والمعاصرة ـ فيما أفهم أو أحسب ـ مصطلح عربى وليس ترجمة وحسب للمصطلح الانجليزى CONTEMPORANEITY وفى التراث أن المعاصرة حجاب أى أن شهادة المعاصر لا تقبل فى شهادة معاصر له، أى أن شهادة البحترى لا تقبل فى مجال القول أو الحكم عن أبى تمام لأنه كان معاصراً له، وقد قيل أيضا «ويل للمعاصر من المعاصر» وهذا ما حدث لشكسبير إذ أهمله معاصروه ونفوه إلى عالم النسيان ولم يُكتشف إلا بعد قرن أو أكثر فى أوروبا، واليوت أدرك هذه الحقيقة وقرر أن معاصريه لن ينصفوه ولهذا أوصى بألا يكتب أحد من معاصريه عنه، وأن تظل أوراقه ورسائله الشخصية محجوبة عن الجمهور سنين عددا وحظ المتنبى مع معاصريه لم يكن افضل من حظ شكسبير .. والمهم أن المعاصرة لا يمكن تأسيسا على ما سبق أن تكون ترجمة لمصطلح، MODERNITY وأعان الله محمد خضر عريف الذى انطلق من مفهوم ان MODERNITY يختلف عن مفهوم MODERNISM ليؤسس طريقا ينتهى فيه إلى الخلاص بقبول MOD-ERNITY ورفض MODERNISM ونحن نقع فى هذا الخلط الذى وقع فيه هدارة وتلميذه أو تابعه خضر عريف ـ مع احترامى وتقديرى لهما، فهما على الاقل مجتهدان ـ عندما نجتهد ونترجم المصطلح ترجمة حرفية ليكسكيه LEXICAL مع أن المفروض والمطلوب أن نترجم المصطلح من خلال السياق الاجتماعى والدينى الذى أفرزه، فالمعجم على سبيل المثال يقول لنا إن الزكاة هى الزيادة ولكن السياق الدينى يقول لنا شيئا آخر

ينطلق من النقيض وهو النقصان أو على الأصح العطاء ليضفي على المصطلح حمولات لم تكن له من قبل ولهذا فإذا اردنا أن نترجم هذا المصطلح إلى لغة أخرى فلابد ان نأخذ السياق في الحسبان وهذا ما يجب ان نفعله عندما نترجم هذا المصطلح MODERNITY وهناك غير سياق بل سياقات كثيرة أفضت الى هذا المصطلح وانتهت عنده ولا أستطيع بل وأعجز عن التحدث عنها جميعا أو حتى جزئيا، وأكتفى بالحديث عن السياق الذى حدده لنا فاتيمو فى كتابه المار الذكر، وهو على أية حال استوعب هذه السياقات وضمنها تصوره الذى تبلور عنده هذا المصطلح.

وانطلاقا من ذلك وتأسيسا عليه فإننا عندما نترجم مصطلح MOD-ERNITY فإننا يجب أن نتقيد بالسياق الذى أفرزه والدقة فى الترجمة هى الالتزام بذلك ونحن حين نأخذ انفسنا به نجد أن مصطلح MODERNTY أعم وأشمل من MODERNISM الأول هو الحداثة بعامة أى الحداثة التكنولوجية التى انطلقت من الثورة الصناعية أى الحداثة المادية ـ والبناء الفوقى الذى قام عليها من معرفة وفلسفة وفنون والمصطلح الثانى أى MODERNISM هو هذا البناء الفوقى اى ان المصطلحين لا يمكن أن يترجما إلا بالحداثة والتمييز بينهما لا يتأتى إلا من خلال السياق حيث يتضح هذا إذا كنا نتحدث عن الحداثة بعامة أو الحداثة فى الأدب بخاصة، على إننا يمكن ـ رغم ذلك ـ أن نحدث مصطلحين عربيين فى مقابلهما كالحداثة MODERNITY والحداثية MODERNISM ولكن الإشكال هنا أن كلمة الحداثة رسخت وانتشرت وشاعت بحيث يستحيل أن تحل محلها الحداثية والمهم هو أننا عندما نشير إلى MODERNITY و MODERNISM فإننا نشير إلى شىء واحد والفرق هو أن الأول أعم والثانى أخص.

وكما أن هناك POSTMODERNISM فإن هناك أيضا POST-MODERNITY والأخير أعم من الأول وهو الذى يعنينا عندما نتحدث عن مستقبل الشعر أو موته. لأن ما بعد الحداثة بمفهومها العام تعنى إلغاء الزمن ونهاية التاريخ وبالتالى نهاية الشعر. وهذا القول ليس مجازيا لأننا نشهد الآن نتيجة لسيطرة الميديا والثقافة الجماعية تقويضا لجماليات

الشعر التقليدية. وحلول جماليات جماعية محلها وهذا يرجع بنا إلى السؤال الذى طرحناه منذ البداية ولم نجب عليه حتى الآن وهو : ما الذى يجعل الشعر جميلا ؟ والإجابة هنا ضرورية، لأنه من خلالها نستطيع أن ننتهى إلى مفهوم نهاية الشعر .

ما هو الشعر؟ وسأحاول ـ ولو أن ذلك طبعا صعب ـ ألاّ فسر الماء بالماء كما قيل قديما. إن الشعر كلام موزون مقفى فهل هذا هو الذى يجعل الشعر جميلا؟ إذا اقتصرنا على هذا التعريف، فإن ذلك يعنى أن نعتبر الألفية والأجرومية شعرا، وأن نعتبر أبياتا من هذا القبيل شعرا أيضا، وهى :

الليل ليل والنهار نهـــــار والديك ديك والحمار حمار

أو العكس دون أن يتغير المعنى، ودون أن يهتز النظم ودون أن تختلف القافية :

الديك ديك والحمـــار حمار والليل ليـــل والنهار نهار

أو من قبيل الاتى :

كأننا والماء من حـــــولنا قوم جلـــوس حولهم ماء

أو حتى :

نحن بـــــــنو العـــباس نـأكل فـى التبـــــــــاس

إلى آخر هذا الهذر المنظوم المقفى الذى لا يمكن أن نعتبره شعرا، وإذن يجب ألا نقف عند النظم والقافية ـ مع اعترافنا بأنهما من شروط وجماليات الشعر التقليدى ـ ونتجاوزهما إلى شىء آخر. وصديقنا الغذامى حاول أن يتجاوز القافية والوزن أو النظم ليحدد تعريفا للشعر بمعزل عنهما، واذا لم تخنى الذاكرة فإن ذلك كان فى بحثه الذى نشر فى العدد الاول من مجلة «علامات» التى ينشرها النادى الادبى بجدة واذا لم تخنى الذاكرة ـ وأخشى أن تكون مقترفة لذلك .. فإن مردود الأمر عنده هو «الذائقة الادبية الدربه» أى أنها هى التى تفصل بين الشعر وغير الشعر،

وأنا أختلف معه فى ذلك وأضع بدل الذائقه الأدبية مصطلح «الملكة الادبية» LITERARY COMPETENCE وهو مصطلح وضعه جوناثان كلر انطلاقا من مصطلح تشومسكى «الملكة اللغوية» LINGUISTIC COMPETENCE وقد تحدثت عن هذين المصطلحين غير مرة فى نثاراتى الشتيتة، ولا أريد أن أخوض الآن فى تعريفهما وأكتفى بالقول بأن «الملكة الادبية» هى التى تحدد لنا مواطن الجمال فى الشعر وهذا يعنى أننا يجب أن نتحدث فى الحدود التى ترسمها لنا نظرية الاستقبال أو التلقى THE- RECEPTION ORY خاصة فيما يتعلق منها بالقارىء العادى والقارىء المثالى (ويبدو أننى عندما أفعل ذلك فلن أبتعد عن صديقنا الغذامى وينحصر الخلاف بينى وبينه فى التسمية) .القارىء العادى لا يستطيع أن يكتشف مواطن الجمال رغم أنه قد يطرب لما يقال أو يستحسنه والقارىء المثالى صاحب الملكة الأدبية كالصائغ الماهر يصدر فيما يستحسنه أو لا يستحسنه، عن تحديد قاطع لمواطن الجمال حضورا وغيابا بكلمات أخرى: القارىء العادى يمتلك الملكة اللغوية، ولكنه لا يحوز «الملكة الادبية وهذا يقودنا إلى وظيفتى اللغة اللتين حددهما ـ فيما أحسب ـ ياكوبسون، وهما «الوظيفة الإشارية» و«الوظيفة الشعرية» (سأرجع هنا إلى كتاب STRUCTURAL POETICS) فى الوظيفة الاشارية للغة LINGUISTIC FUNCTION تنتهى الرسالة بعد أن تؤدى وظيفتها ويبقى مضمونها معلومة أو خبرا، أو وصفا... الخ، أى أنا بعد أن نعرف محتوى الرسالة ننسى الكلمات التى عبرت عن هذا المحتوى،. بمعنى أن الدال يختفى بعد أن يشير إلى الشىء وفى الوظيفة الشعرية، فإن الدال لا يختفى بعد أن يشير إلى الشىء. الشعر قد يكون وصفا أو مدحا أو نقلا لمعلومة، ولكنه يبقى بعد أن يؤدى هذه الوظائف. أى أننا ببساطة أو تبسيط لا ننسى الكلمات بعد أن نعرف محتواها ، بل نظل نرددها ونشعر بالمتعة فى كل مرة نفعل ذلك وقد استخدمت هذا المثل فى كتابى «قراءة فى كتاب الحب» :

يسهر المصباح والأقداح والذكرى معى
وعيون الليل يخبو نورها فى أدمعى

الشاعر يقول لنا إنه لم ينم .. ولكن هذه الرسالة لا تنتهى بعد أن نعرف ذلك إننا نعود إليها ونردد كلماتها ونطرب فى كل مرة نفعل ذلك، والسبب هنا هو مواطن الجمال فى الرسالة، والتى يمكن أن ندرك بعضها لأول وهلة، وهو التجاور بين المصباح والأقداح والمجاز فى عيون الليل، والمقابلة بينها وبين عيون الشعر، والمطابقة بين نورها ودموع الشاعر (النار والماء).. الخ والتجاور يقودنا إلى التعريف الياكوبسونى للشعر وهو : «الوظيفة الشعرية تنقل عنصر التكافؤ» EQUIVALANCE من محور الاختيار إلى محور التضام .

محور الاختيار هو الاختيار بين الكلمات أو الالفاظ التى تؤدى نفس المعنى ووضع واحدة منهما كضميمة لكلمة أخرى، أى أن ياكوبسون يتحدث عن التجاور أو CONTINGENCY محور الاختيار يقدم لى ألفاظا مثل المصباح، المشعل، الفانوس.... الخ والشعر يتحقق عندما أختار لفظ المصباح وأضعه بجانب الأقداح والشعر العربى يقدم لنا العديد من الأمثلة التى تحقق فيها الجمال عن طريق التجاور. وقد يقال إن مثل هذا التجاور ضرورى لضبط الوزن، ولكن الشاعر العظيم هو الذى لا يضطر إلى هذا التجاور لهذا الغرض وحده.

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ترى كبدا محـــــــرقة وعينا مؤرقـــة وقـــلبا مســـــــتهاما

ويبدو لى أنه كان بإمكانه أن يضع كلمة مسهدة بدل مؤرقة دون أن يختل النظم، ولكن مؤرقة أروع لتجاورها مع محرقة فى الحروف.

والتجاور قد لا يكون فى الحروف ولكن فى تركيب اللفظ أو تصريفه :

فالموت أعذر لى، والصبر أجمل بى والبر أوســع والدنيا لمن غلبا

التجاور هنا بين أعذر وأجمل وأوسع، ولى وبى. ثم إن كل جملة تتجاور مع الأخرى تجاورا مطمئنا وبديعا : الموت أعذر لى، الصبر أجمل بى. ومن هذا القبيل أيضا :

والمرء يأمل والحيـــــاة شـهـية والشـيب أوقر والشبـيبة أنزق
والوجه أزهر والفؤاد مشـــيع والرمح أسمـر والحسام مصمم

***

وترى المروءة والفـتـوة والأبوة فى كل مليـحـــــة ضـــراتها

***

لتعلـم مصر ومن بالـعـــــراق ومن بالعواصـــم أنـــى الفتى
وأنـــى وفـيـــت وأنـــى أبـيـت وأنى عـتـوت علـــــى من عـتى

أنظر إلى التـجـاور بين وفـيت وأبيت وعـتـوت، واشـتـراك هذا اللفظ فى حرفى الواو والتـاء ومما يؤكد لنا أن التـجـاور موطن من مواطن الجـمال فى الشـعـر، أو إن شئت أحد شروطه، إن جمال الشـعـر يضيع عند الترجـمة. إذ قـد لا نجد فى اللغـة المترجم إليهـا ألفـاظا تحقق التـجـاور الموجود فى اللغـة الأم. هذا البيت للأعشى :

ولقـد مررت على الحـانوت يتـبـعـنى شاو مشـــل شلول شلشل شـول

جـمـال البيت فى رأيـى يأتى من تكرار حـرف الشين، ولكن إذا ترجـمناه إلى لغـة أخـرى فإننـا لا نجد ألفـاظا تقـابل هذه الألفـاظ وتتـجـاور معـهـا فى نفس الوقت. ونجد نظيرا لهذه الظاهـرة فى الأشـعـار المنظومة بلغات أخرى. ظاهـرة التـجـاور مـوجـودة أيضـا، ومنـهـا على سـبـيل المثـال هـذا المقطع الشعرى للشاعر الألمانى موريكا

ABER SHONIST SELIG SCHEINT ES IN IM SELBST.

جـمـال هذا النص يأتى من تكرار حـرفى السين والـشين. ولكننا عندمـا نترجـمه فإن هذا التـجـاور يضيع «مـا هـو جميل عـلـى أية حال هـو ذلك الذى يشـرق بمتـعـة من ذاتـه» لم نسـتطع ان نجـد عند التـرجـمـة إلا لفظا واحـدا يحتوى عـلـى الشين، ولكن ماذا عن الشعر الحـديث إننا نجد نفس الظاهـرة ففى هـذا المقطع لحـجـازى (هذا يتيح لى الفرصة ألا أغيب حـجـازى خاصة أن اسمه موجـود فى العنوان وتحية لشيخنا ناصر الرشـيـد) يتأتى الجمال من

تكرار حرفى القاف سواء فى القافية أو فى متن النص نفسه :

نستطيع إذن أن نطير اليها،
كما طار هذا الصبى النزق
نستطيع إذن أن نتم قصيدته
نتعلم رقصته
فى سديم الغسق
الصبى النزق
الذى رف كالكروان يسبح لله رب الفلق
والذى حط يعتنق الارض
أى صبى جميل
تهدج فى جسد إمرأة واندفق.

والقصيدة قيلت فى ذلك الصبى الفلسطينى النزق الذى امتطى طائرة ورقية من لبنان وحط بها فى معسكر اسرائيلى وحصد العديد من جنود العدو.

ومصطلح «التجاور» كترجمة للمصطلح الياكوبسونى EQUIVALENCE أو COTINGENCYيقابل الى حد ما مصطلح الجناس خاصة الجناس غير التام عند النقاد العرب، على أنه أعم من الجناس، لأن التجاور لا يقتصر على التطابق فى الحروف بل على تجاور كلمات تنتمى إلى نفس العائلة «السومية» (سأتحدث عن السوم بعد قليل)، ففى بيت المتنبى :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح تنتمى إلى نفس العائلة وهى الفروسية، والقرطاس والقلم ينتميان أيضا إلى نفس العائلة وهى (الكتابة أو الشعر). والمعنى هو الشاعر الفارس. وتجاور هذه الكلمات هو الذى أفرز المعنى. والعرب عنوا بالألفاظ واعتبروها شرطا من شروط الشعر. فابن رشيق يقول فى كتابه العمدة تحت عنوان «باب حد الشعر وبنيته» (أى أن البنية كانت معروفة عنده) :

الشعر يقوم بعد البنية من أربعة أشياء : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ثم يضيف : وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى .. سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس، يستوى الجاهل فيها والحاذق ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر وفى الإقدام بالأسد وفى أحسن المضاء بالسيف وفى العزم بالسيل وفى الحسن بالشمس فإن لم يحسن تركيب المعانى فى حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر» .

والتجاور هو «صحة التآليف»« الذى تحدث عنه ابن رشيق وهذا يجعلنى أسقط مصطلح التجاور وأضع بدلا منه مصطلح التآلف.

كلمة أخيرة وأمل ألا تكون ما بعد أخيرة، وهى أننا مهما أغرقنا فى دراسة النقد الحديث أو الحداثى فإننا نجد أنفسنا مرتدين إلى نقدنا العربى وكأنه أرهص بالنقد الحداثى وهو أمر ندركه حق الادراك عندما نترجم المصطلح النقدى الغربى ترجمة دقيقة تعيده إلى أصله العربى، كما حدث بالنسبة للتجاور والتآلف،حدث قبل قليل أو كثير عندما ترجمت مصطلح» CONTEMPORANEITY آليت على نفسى أن يكون هذا هو الجزء «ما بعد الأخير» ولكننى لم أكمل الحديث عن جماليات الشعر ولم أعرض بعد لمستقبل الشعر أو نهايته، ويبدو أننى مضطر إلى أن أكتب الفصل أو الجزء الخاص بما بعد بعد الأخير، وتحياتى إلى الشيخين ناصر الرشيد وحسن الهويمل.

وأمل أن يكون المعنى أو المغزى واضحا. لأننا عندما نقرر أن الحداثة هى نهاية كل شىء وأنها تلغى ما قبلها، وأنها الغاية، فسنجد أن الأمر ليس كذلك وأن ثمة ما بعد حداثة، وثمة أيضا ما بعد بعد حداثة، لأن الكلمة تبدأ ولا تنتهى كصيرورة لا تتوقف عند شىء وتتحد معه. إنها حرة، إنها الدال الذى لا يختفى حتى بعد أن يشير إلى الشىء، ولهذا يظل هناك ما بعد البعد .

(٤)

تحدثت فى نثار سابق عن «التألف» بين الألفاظ باعتباره شرطا من شروط تحقق جماليات الشعر والتألف كمصطلح أشار إليه النقاد العرب القدامى وهو أيضا ترجمة للمصطلح الياكوبسونى EQUIVALENCE والتألف كما قلت أعم من الجناس تاما وغير تام ولا يشترط فى التألف الاشتراك فى الحروف بين الألفاظ وإن كان ذلك يضفى مسحة إضافية من الجمال على الشعر والألفاظ ليست جميلة فى حد ذاتها ولكن التألف هو الذى يضفى عليها هذا الجمال واللفظ قد يكون جميلا فى موضع ومستنكرها فى موضع آخر . وقد تنبه النقاد العرب إلى ذلك ويكفى أن نسوق مثالا على ذلك ما أثبته شيخنا عبدالقاهر : ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر كلفظ الأخدع فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجدت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

لأن لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة.

ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فإنك تراها مقبولة حسنة فى موضع وضعيفة مستكرهة فى موضع آخر، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر قول عمر بن أبى ربيعة المخزومى :

ومن مالئ عينيه من شيء غيره اذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقول ابى حية :

إذا ما تقاضى المرء يوماً وليلةً تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر اليها فى بيت المتنبى :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعـــوقه شـــيء عن الدوران

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم. (دلائل الإعجاز تحقيق شاكر صفحة ٤٦ و٤٧ و٤٨). ومن هذا القبيل ـ قبيل ماذكره شيخنا عبدالقاهر ـ كلمة «أيضا» فإنها ثقيلة ومستكرهة فى الشعر إذ أنها تنتمى إلى علوم الرياضيات كالحساب والجبر، وإن كنت لا أعرف هل تنتمى إلى الرياضيات الحديثة أم لا، لأن محسوبكم يفهم فى الصينى أكثر مما يفهم فى هذه العلوم، وبالطبع ـ وهذا لا يخفى على فطنة القارى ـ فأنا لا أفهم شيئا فى الصينى ولا حتى فى الأطباق الصينية ولو أننى أعرف أنها قابلة للكسر. الغرض أن كلمة «أيضا» لا تنتمى إلى عالم الشعر ولكنها وردت فى هذا البيت فكان موضعها حسنا ورائعا بحيث لا يمكن أن توضع كلمة أخرى مكانها:

غير أنى بالجوى أعـــــرفها وهى أيضـــــا بالجوى تعرفنى

وهذا ليس اكتشافا منى بل إنى قرأته فى كتاب من كتب البلاغة، ولا أذكر الآن اسم المؤلف أو عنوان الكتاب، ولكننى أستطيع أن أؤكد أنه ليس واحدا من كتب البلاغة التى تدرس فى المدارس، لأن هذه الكتب تدرس الأمية البلاغية أو اللابلاغة، وبالتالى تقتل الإبداع، والشعر فن من فنون

الإبداع أو شيء كثير منه رجعنا إلى كلمة الشيء التى تحدث عنها شيخنا عبدالقاهر، وسيبويه مات - على ما أذكر - وفى نفسه شيء من حتى أما أنا ففى نفسى أشياء وأشياء من حتى. وإن كنت أعرف إن ما بعدها يرفع وينصب ويجر تماما كالزمن واسألوا حراس الأمن اللغوى فى بلادنا عن التفاصيل، وفى مقدمتهم صديقنا الفريق - وهى رتبة أمنية - يحيى المعلمى وأرجو أن يكون كلامى خفيفا عليه.

لا أستطيع أن أتخلص من داء الحديث من النفس وعن النفس مع أننى أعلم أن هذا ثقيل على أدبائنا التقليديين والبيروقراطيين مع أن النفس لا تستطيع أن تنفصل وتنعزل عن العمل النقدى أو الإبداعى وما يكتبه المرء - أراد أم لم يرد - جزء من اللحظة التاريخية والاجتماعية للذات الكاتبة، وهذا الكلام ليس من عندياتى إذ أذكر أن بارت قال شيئا من هذا القبيل.. عاد الكلام بنا إلى «الشيء»، وفى النفس أشياء وفيك حصافة، رجعنا أيضا إلى النفس وقد تعرضت شخصيا للمساءلة فى زمن غير الزمن الذى أعيش فيه الآن لأن عندى أشياء. والشيء هو ذلك القلق الوجودى الذى لا يجد الانسان جوابا عليه، والذى تحدث عنه الفيلسوف الوجودى الدنماركى كيركيجارد، الشيء هذا قد يكون الذعر أو الهلع الذى يعترى الإنسان أو يتغشاه عندما يدرك أن عليه أن يوجد، وأن هذا الوجود فى نفس الوقت مستحيل، ولهذا فإن أول ما يفعله الطفل فى لحظة الميلاد - كما قال شيخنا أبو العلاء - هو البكاء، وأنا لم أخرج عن الموضوع أو هكذا أزعم - لأن هذا القلق الوجودى شرط من أهم شروط جماليات الشعر وهو يتجلى بانبهار فى الشعر الجاهلى، ولهذا فإنى أريد أن أزعم أن هذا الشعر هو أجمل شعر عربى قيل على الأعم والإطلاق. وهذا يجعلنى أزعم وأؤكد أيضا أن الشعر الجاهلى لايمكن أن يكون منحولا أو موضوعا - على الأقل فى مجمله - لأنه شعر بما فيه من قلق وجودى لا يمكن أن يكتبه إلا شاعر جاهلى عاش فى الصحراء التى تتجلى فيها دورة الحياة والزمان، أو الحياة والموت كما لا تتجلى فى مكان آخر. إن الإنسان يعيش ويموت فى كل لحظة ، ولهذا فإن شاعرا جاهليا مثل عدى بن زيد شذ عن هذه القاعدة، لأنه عاش فى بيئة

حضرية، ونكاد لا نحس هذا القلق الوجودى فى شعره، إنه شعر أقرب إلى شعر المولدين .

وشيخنا محمود محمد شاكر ـ أطال الله عمره ـ يقول ـ فى كتابه عن المتنبى ـ إن للشعر الجاهلى رنينا خاصا لا يوجد عند أى شعر آخر، ولعله يقصد بالرنين هذا القلق الوجودى الذى أعنيه.

وقد انتقلت بدون أن أشعر من الألفاظ إلى المعانى وهذا ما كنت أستهدفه ولكنه جاء اتفاقا أو مصادفة والاتفاق أو المصادفة من جماليات الشعر على أنه بقى فى نفسى شىء عن الألفاظ أريد أن ألفظه قبل أن أنتقل إلى المعانى ولو أن المعنى فى قلب الشاعر أو الشاعر فى قلب المعنى.

وما أريد أن أقوله أو ألفظه هو أن النقاد أو البلغاء العرب أبدعوا أو ابتدعوا علما للألفاظ أو أن شئت المحسنات اللفظية، ولا يوجد هذا العلم فى أى تراث حضارى آخر وأنا أسوق هذه المقولة إنطلاقا من ثقافتى الفرنسية والانجليزية التى انبثقت من الثقافة الإغريقية التى لا أجد فيها قبيلا منه. وهذا العلم بالطبع انطلق من الفعل الإبداعى ولهذا سمى بعلم البديع. وهو يغنينى عن الاستفاضة فى الحديث عن جماليات الشعر التى تتأتى من الألفاظ فليرجع إليه القارىء خاصة فى كتاب مبدعه ابن المعتز وهو مبدع شاعر وناقد، الأمر الذى لم يتوافر ـ فيما أحسب. لمبدع عربى آخر.

وأنا لم أخرج عن الموضوع وهو : مستقبل الشعر أو موت الشعر لأننى عندما أتحدث عن جماليات الشعر التقليدية فإن ذلك مدخل إلى الحديث عن موت الشعر، لأننا نجد أن هذه الجماليات تختفى لتحل محلها ما يسميه «أدورنو» بالجماليات السلبية . NEGATIVE AESTHETICS

والجماليات السلبية بشىء من التبسيط المخل هى نقيض الجماليات المعروفة أو التقليدية، ويمكن أن أسوق مثالا على هذه الجماليات السلبية فيما أكتبه فجماليات المقال ـ إن كانت له جماليات ـ تتمثل فى الموضوعية، أو وحدة الموضوع، والمقدمات والنتائج والعلة والمعلول .. والحرص على عدم الخروج عن الموضوع.. الخ، والجماليات السلبية.. ما أفعله هو رفض

كل ذلك والخروج عليه. وهذا ليس اختيارا أو بديلا من البدائل بل إنه قدر الكاتب فى مرحلة سيطرة الميديا ونهاية التاريخ. وما يحدث للمقال هو الذى يحدث للشعر أو أى عمل إبداعى آخر ، خاصة فى العمارة، لأن تيار ما بعد الحداثة انطلق من رحم العمارة قبل أن ينداح إلى فنون الابداع الأخرى ومنها الشعر وهذا الرفض هو رفض للميتافيزيقا الغربية التى تفرضها الحداثة التكنولوجية والمعلوماتية، وذلك فى صورتها العقلانية أو الكارتيزانية التى انطلقت من ديكارت. إنها تمثل ما يسميه ديريدا بتمحور اللوجو LOGOCENTRISME أى النظرية الأحادية أو مايسمى بالـ CON-SENSUS أو ما أصبح يسمى الآن بالنظام العالمى الجديد والهدف فى النهاية هو إلغاء الفردية والفرادة وموت الشعر ولهذا فإن الشعر فى هذه المرحلة ـ مرحلة أسقطت الحياة ـ من الاسطاطيقا ـ وسيطرة اسطاطيقا الميديا واستحواذها على الجماليات التقليدية للشعر وتحويلها أو تحويل الشعر الى سلعة استهلاكية لايجد مناصا[1] من الصمت أو إبداع جماليات سلبية تعارض الجماليات التقليدية وتنقضها وتؤكدها فى نفس الوقت فى محاولة مستميتة لتفكيك وتقويض أسقطة الحياة AESTHETIZATION وأنا عندما أتحدث عن الاسطاطيقا (الجماليات) هنا أتحدث عنها بالمفهوم الكانتى (نسبة الى كانت)، ذلك لأن المتعة الاسطاطيقية أو الجمالية عنده ليست تلك التى تستمدها الذات وتشعر بها عندما تعرض للعمل الجميل إنها ليست إحساسا ذاتيا وإنما تلك المتعة التى يحس الإنسان بعد أن تتغشاه بأنه ينتمى إلى جماعة وأنه جزء من هذه الجماعة وأنها أى هذه الجماعة تحس بنفس المتعة التى أحسها تماما، كما يحدث عندما يسجل مارادونا أو ماجد عبدالله هدفا رائعا فى مرمى الخصم، المشاهد يحس أنه أمام هدف رائع، ليس لأنه رائع فى حد ذاته ، بل لأنه يشعر أن جميع المشاهدين يشاركونه احساسه. ولكن من الذى يحدد معايير روعة هذا الهدف؟ إنها الميديا أو الميتافيزيقا الإعلامية. وبهذا تنعدم العلاقة المباشرة بين المتلقى وبين العمل الإبداعى وتتدخل الميديا كوسيط (والميديا مصطلح غربى ترجمته ـ الوسيط) وتفرض جمالياتها أو اسطاطيقيتها. وهذا يعنى

(١) كما فعل بيكيت، أديب الصمت الذى ابتدع أدبا لا يقول شيئا.

موت الشعر، لأن الشعر علاقة حميمة مباشرة بين المرسل (الشاعر) والمتلقى بدون أن يكون بينهما وسيط أو ميديا. واعراض هذا الموت والشاهد عليه هو اختفاء الجماليات التقليدية للشعر ولهذا يجب أن نعود إليها ونستوفى الحديث عنها، وقد وقفنا عند الألفاظ وإذا كان ابن رشيق يقرر، أن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا، وأعظم قيمة وأعز مطلبا... الخ فإن عبدالقاهر يتحفظ كل التحفظ فى هذه المسألة، ويكاد يقرر أن الألفاظ ليس لها أية قيمة بدون المعانى وأن المعانى هى التى تفرض الألفاظ، وتفرض تجاورها أو تألفها،[1] مما يعبر عنه ناقدو أيامنا بأن المحتوى هو الذى يفرض الشكل وبأن هناك وحدة عضوية بين الدال والمدلول ولنعتبر ما يقوله فى هذا الصدد :

وقبل أن أسوق ما قاله وجدتنى مرغما على أن أقرر أن ما يسمى بالذوق أو الذائقة أو ما شئت من أسماء لا يعتد به عند الشيخ بخلاف ما ذهب اليه الدكتور محمد مندور فى كتابه «النقد المنهجي عند العرب» إذ يقول: «وهذا ينتهي بنا إلى ما نراه اليوم من أن النقد وضع مستمر للمشاكل وأن لكل جملة أو بيت مشكلة يجب أن نعرف كيف نراها ونضعها ونحكم فيها وهذا هو النقد المنهجى الذى تحدثنا عنه فيما سبق وهو خير نقد. ومن البين أن الذوق هو الفيصل الأخير فى هذه المسائل الدقيقة «صفحة ٣٣٧ ومن الواضح أن الدكتور مندور متأثر بالمنهجية الديكارتية، وهى فى الحقيقة ليست إلا ميتافيزيقا ـ كما قرر هايديجر ـ تنتهى بالإنسان إلى اللاوجود أو مفهومات أو مفاهيم غائمة ضبابية كالذوق.. وشيخنا عبدالقاهر لم يقل ذلك البتة، الأمر عنده على النقيض إذ يقول : وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل. (راجع كتاب دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر. صفحة ٤١)

(١) مصطلح التآلف يقترب إلى حدما من مصطلح «النظم» عند عبدالقاهر، والفرق بين الاثنين هو أن «النظم» يقتصر على توخى معانى النحو فحسب، فيحين أن التآلف ظاهرة صوتية (تتعلق بالألفاظ) وظاهرة سميوطبقية.

اذن فالمسألة ليست مرهونة بالذوق أو الميتافيزيقا بل إن ثمة علة وسببا ووجهة تأتى منها الشىء، واكتمل بها جماله وسنعود إلى هذه المسألة فيما بعد لنجد أن العبرة هى بالألفاظ (البنى) والعلاقة التى تربط بين الألفاظ والبنى العلاقة هذه فى تشكلها وتغايرها هى التى تولد المعنى وتصنع الجمال وهذا ما يقرره البنيويون ومن الواضح أن عبدالقاهر سبقهم إلى ذلك وهو أمر سنتبين مصداقيته بعد حين ونأتى إلى موقف الشيخ من الألفاظ والمعانى.

يقول الشيخ فى كتابه أسرار البلاغة صفحة ٢ :[١] «إن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب». أى أن الأمر هنا منوط «بالعلاقة» أو «العلائق» بين الألفاظ أو البنى. وهذا ما يؤكده الشيخ فى صفحة ٥٥، من دلائل الاعجاز:[٢]

واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أنه لا نظم فى الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك ... الخ»، وضعوا غير خط أو أكثر من خط تحت عبارات يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وهذا ما يقرره البنيويون أى أن بضاعتنا ردت إلينا وشيخنا نفسه استخدم كلمة البناء يبنى بعضها على بعض.

ولكن اليس للألفاظ جمال فى حد ذاتها دون أن تتعلق بغيرها؟ الشيخ هنا يتحفظ ولا يشتط ويقودنا إلى الفرق بين الفصاحة والبلاغة حيث أن الفصاحة تختص باللفظ والبلاغة تختص بالمعانى أو على الاصح بالعلاقات بين الألفاظ التى تنشأ منها هذه المعانى. وهو يقول فى صفحة ٦٢ ـ ٦٣ (نفس المرجع) فإن قيل : إذا كان اللفظ بمعزل عن المزية التى تنازعنا فيها وكانت مقصورة على المعنى فكيف كانت الفصاحة من صفات اللفظ البتة؟

(١) عبدالقاهر: «أسرار البلاغة فى علم البيان» تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة بيروت ١٩٨٢.

(٢) تحقيق محمود محمد شاكر، وجميع الاشارات إلى الكتاب، تعود إلى الطبعة التى حققها.

وكيف أمتنع أن يوصف المعنى فيقال «معنى فصيح وكلام فصيح المعنى؟ قيل إنما اختصت الفصاحة باللفظ وكانت من صفته من حيث كانت عبارة عن كون اللفظ على وصف إذا كان عليه، دل على المزية التى نحن فى حديثها، وإذا كانت لكون اللفظ دالا استحال أن يوصف بها المعنى كما يستحيل أن يوصف بأنه «دال» مثلا فأعرفه» ..

وأشهد أن شيخنا عبقرى فقد أدرك وعرف الفرق بين الدال والمدلول قبل أن يعرفه الالسنيون والبنيويون للدال مزيته أو جماله أو فصاحته التى لا يمكن أن يوصف أو يعرف بها المعنى، والمعنى لايمكن أن يكون دالا إذ أنه مدلول والشيخ يقول ويؤكد أنه من المحال أن يكون المعنى دالا والوصف الوحيد الذى يمكن أن نطلقه على المعانى هو البلاغة. والتعلق غير التألف الذى أشرت اليه وعرضت له فى نثار سابق التألف يكون بين الألفاظ بحيث نختار من بين مرادفات اللفظ أصلحها وأحسنها للتألف مع اللفظ الذى يجاوره، أى أن التألف لا يغير المعنى ولا يتعلق به وعلى هذا فإن الفصاحة هى جودة التألف(١).

وشيخنا ـ جعل الله حمده مربوبا وذكره فى الأفئدة مشبوبا ـ أسس علما جديدا دون أن يدرك ذلك حق الإدراك، أو دون أن يعمد إلى ذلك عمدا، وهذا العلم هو علم «النظم» وقد حسب أو توهم ـ فيما يبدو لى ـ إن علم النظم لا يختلف عن علم النحو فهو يقول : أعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم «النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها. وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى «الخبر» إلى الوجوه التى تراها فى قولك : «زيد منطلق» و«زيد ينطلق» و«زيد هو المنطلق» و«زيد هو منطلق» وفى «الشرط والجزاء» الى الوجوه التى تراها فى قولك «ان تخرج أخرج» و «إن خرجت خرجت» و«إن تخرج فأنا خارج»

(١) التألف قد يكون أيضا سميوطيقيا بجانب كونه صوتيا كما مرّ القول

و«أنا خارج إن خرجت» و«أنا إن خرجت خارج» (دلائل الإعجاز صفحة ٨١).

هذا ما يقوله الشيخ ولكننا نلاحظ أن «النظم» عنده مع تقيده بقوانين النحو يعدو هذه القواعد ليبين لنا من اين تأتى البلاغة وكيف تولد الجمال والدكتور مندور يقرر - وهو محق في ذلك - ان «منهج هذا الرجل الموهوب مزيج من النحو والمعاني وان مرد كل نقد هو طريقة نظم الكلام»، (النقد المنهجي عند العرب صفحة ٣٣٧) وهو يقتبس هذا النص من الدلائل ليدعم رأيه : «وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها وشأنها لاتجد لها ازديادا بعدها ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ومن حيث هى على الاطلاق ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور، والنقوش فكما انك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصور والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواضعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى مالم يهتد إليها صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب - كذلك حال الكاتب والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم» (النص موجود في صفحتى ٨٦ و٨٧ فى الطبعة التى لدى).

ومن الواضح أن علم النظم مع تقيده بعلم النحو إلا أنه يذهب إلى أبعد ما يذهب إليه هذا الأخير، فجانب قوانين النحو وقواعده، ثمة المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام.... الخ. ونحن نجد مصداقا لذلك إذا تأملنا هذ المثل الذى يسوقه الشيخ: (والدكتور مندور نفسه ساق أيضا هذا المثل صفحة ٣٣٦ من كتاب النقد) والنص موجود فى صفحة ٨٦ فى الطبعة التى لدى. (الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة، ومع الأسف ليس ثمة إشارة إلى العام الذى صدرت فيه.)

(مندور يشير إلى أن النص موجود فى صفحة ٥١ من الدلائل ولم يشر مع الأسف إلى الطبعة التى رجع اليها، رجعت إلى طبعة رشيد رضا فلم أجد النص فى صفحة ٥١ التى أشار اليها مندور ولا أعرف أى طبعة رجع إليها)، المهم النص هو: (الدكتور مندور دوخنى بما فيه الكفاية، وحتى ما فوقها).

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب نصير
تكون عن الأهواز دارى بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور
وإنى لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل ما يرجى أخ ووزير
(الشعر لابراهيم بن العباس)

فإنك ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب فى ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديم الظرف الذى هو «اذنبا» على عامله الذى هو «تكون»، وإن لم يقل فلو تكون عن الأهواز دارى بنجوة اذنبا ـ ثم ان قال «تكون» ولم يقل: «كان» ثم انه نكر الدهر ولم يقل: «فلو اذنبا الدهر» ثم ان ساق هذا التنكير فى جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: «وأنكر صاحب» ولم يقل: وانكرت صاحبا، لا ترى فى البيتين الأولين غير الذى عددته لك تجعله حسنا فى «النظم» وكله من معانى النحو كما ترى، وهكذا السبيل أبدا فى كل حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى «النظم» وفضل وشرف فيهما عليه.»

وأنا أختلف مع الشيخ الجليل فعلم «النظم» عنده ليس علم «النحو»، وأن تقيد النظم بقوانين النحو، فالشاعر قدم وأخر ونكر ولم يعرف وقال «تكون» ولم يقل «كان» لا لضرورة نحوية وليس التزاما بقانون نحوى وهو فى الحالين حال التقديم أو التأخير لم يلحن ولم يخرج على قواعد النحو وإنما فعل ما فعله ليقدم لنا صورة شعرية رائعة. (بالمناسبة الشيخ استخدم كلمة «التصوير» و«الصورة» غير مرة فى كتابه على سبيل المثال: (صفحة ٣٤ و٥٠ و٥١ و٦٥) والشيخ يقول فى موضع آخر من كتابه: «... وليس هو» «النظم» الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق (أى حتى لو طبقنا قوانين النحو. هذا الكلام من عندع.خ)، ولذلك كان

عندهم نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضى وضعه هناك وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح. صفحة ٤٩).

أى أن المسألة جمالية تتعلق بعلم الجمال، وليس بعلم النحو وحسب.

صفوة القول وغايته أيضا (رجعنا إلى كلمة أيضا، وهى أيضا بالجوى تعرفنى) أن الشيخ الجليل غفر الله له، أبدع علما جديدا لم تعرفه العرب من قبل وشأنه فى ذلك شأن الخليل بن أحمد وسيبويه وابن جنى وابن المعتز وهو علم أشبه ما يكون أو ليس بعيدا عن علم الاسلوب الحديث الذى ارتاده اسبتزر (SPITZER)، وأنا أجد غير وجه شبه بين شيخنا وبين هذا الناقد الحديث، ولعلى إن جرت المقادير والأمور بما أتمنى ولم ينب دهر أن أعقد مقارنة بين هذين الرائدين العظيمين ولكن شيخنا له فضل السبق.

(٥)

ولا أعرف ما إذا كان القارىء قد لاحظ أننى قدمت وأخرت فى كتابة العنوان أم لم يلاحظ.. والتقديم والتأخير هما الركيزة الأولى لعلم النظم الذى مهده شيخنا عبدالقاهر، عاد الكلام بنا اليه لأننى أخشى أن أكون قد غادرته فى النثار السابق دون أن أشعر وسرقنى الكلام كعادته، ومن عاد إلى بدئه لم يبعد.

وشيخنا ـ أدام الله فضله ـ أبدع علما جديدا دون أن يعمد إلى ذلك أو يقصده، وقبل أن أمد رشائى وأدلى بدلوى فى هذا القليب المعطاء الفياض أعرض لما قاله شيخنا أبو فهر الذى حقق هذا الكتاب السفر :

« ..... إنه بدا لى أن عبدالقاهر كان يريد أن يؤسس بكتابه هذا (دلائل الإعجاز) علما جديدا استدركه على من سبقه من الأئمة الذين كتبوا فى «البلاغة» وفى «إعجاز القرآن» ولكن كان غريبا عندى أشد الغرابة أنه لم يسر فى بناء كتابه سيرة من يؤسس علما جديدا كالذى فعله سيبويه فى كتابه العظيم أو ما فعله أبو الفتح بن جنى فى كتابه «الخصائص» أو كالذى فعله عبدالقاهر نفسه فى كتابه «أسرار البلاغة» بل كان عمله وهو يؤسس هذا العلم الجديد مشوبا بحمية جارفة لا تعرف الأناة فى التبويب والتقسيم والتصنيف وكأنه كان فى عجلة من أمره وكأن منازعا كان ينازعه عند كل فكرة يريد أن يجليها ببراعته وذكائه وسرعة لمحه وبقوة حجته ومضاء رأيه..» (دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر صفحة أ) ثم يقول فى موضع آخر :

.«.. وأنا أرجح أن عبدالقاهر كتب كتابه هذا فى أواخر حياته، بدليل ماهدتنا إليه النسخة المخطوطة من «الدلائل» التى رمزت إليها بالحرف «ج» كما سأبينه فيما بعد وأنه كان يوشك أن يعيد النظر فى كتابه ليجعله تصنيفا فى علم جديد اهتدى إليه، واستدركه على من سبقه، وشق له الطريق ومهده، ولكن اخترمته المنية قبل أن يحقق ما أراد..»

وأنا أختلف بعض الاختلاف مع شيخنا أبى فهر، لا أختلف معه فى أن الشيخ الجليل عبدالقاهر أبدع علما محدثا فهذا مما لاريب فيه، ولكنى أختلف معه ـ وهنا مربط الفرس كما يقال ـ عندما يقرر أن عبدالقاهر كان سيعود إلى كتابه ويكتبه من جديد ليبوبه ويقسمه ويصنفه، ويصرح بعد ذلك بأنه أبدع علما جديدا، هذا هو المحال، لأن عبدالقاهر كان كاتبا ـ بلغة هذه الأيام ـ ولم يكن مصنفا أو مبوبا أو منهجيا على الاطلاق والكاتب عندما يكتب لايملك إلا أن يكون صادقا مع نفسه وأمينا مع فنه لأنه لحظتها يكون مأخوذا بالحمية الجارفة التى لا تعرف الأناة فى التبويب والتقسيم والتصنيف أنه فى عجلة من أمره وكأن منازعا ينازعه عند كل فكرة يريد أن يجليها ببراعته وذكائه وسرعة لمحة وبقوة حجته ومضاء رأيه..»

وقد حرصت ـ كما هو واضح ـ أن استخدم نفس الألفاظ التى استخدمها أبو فهر. والذى لم يدركه أبو فهر ـ مع أنه كاتب، وكاتب على طريقة عبدالقاهر ـ أن الكتابة حالة بلغة الاطباء .

ولا أجد لها وصفا أبلغ من وصف أبى فهر نفسه. من حيث أنها أخذه وأحسب أن شيخ الشيوخ وإمام أئمة البيان أبا عثمان عمرو بن بحر ـ ولا أريد أن أذكر لقبه لأننى لا أستحسنه ولعله وليد الحسد من معاصريه ـ أسس هو الآخر بل الأول علما جديدا أو على الأصح فنا جديدا هو فن الكتابة أو ما كان يعرف أيامها بالتدوين، ذلك لأن المعارف قبله كانت شفهية. وعندما جاء أبو عثمان وابتدع الكتابة لم يخرج عن الشريعة الشفهية، لأنها حوارية والكاتب يحاور ولا يصدر أحكاما أو يفرض رأيا والحوار لا يقتضى التبويب والتصنيف والتقسيم ولا يوجبه أنه عفوي

وليد لحظته وليد الحالة، أى وليد العجلة والمنازعة والدفع فضلا عن الدفقة والتدفق.

وليس صحيحا ـ كما قال لى الهويمل عندما التقيت به فى الرياض قبل فترة أن أبا عثمان كان فى بدء عهده بالكتابة أسيرا للشفهية، ولم يستطع أن يتحرر منها، ذلك لأن كل الذين جاءوا بعده ـ حتى ولو لم يقتفوا أثره ـ كانوا حواريين أى كانوا كتابا وفى الوسط منهم أى أوسطهم أبو حيان التوحيدى الذى استحوذ على ناصية الكتابة فى القرن الرابع الهجرى وأحمد أمين الذى حقق الكتاب (مع احمد الزين) يصفه قائلا :

... «وأيا ما كان، فالكتاب ممتع مؤنس كاسمه، يلقى نورا كثيرا على العراق فى النصف الثانى من القرن الرابع ـ أعنى فى العصر البويهى ـ وهو عصر مغبش بالظلام فإنه يتعرض لكثير من الشئون الاجتماعية فى ثنايا حديثه فيصف الأمراء والوزراء ومجالسهم كابن عباد وابن العميد وابن سعدان ومحاسنهم ومساوئهم ويصف العلماء ويحلل شخصياتهم وما كان يدور فى مجالسهم من حديث وجدال وخصومة وشراب ويصف النزاع بين المناطقة والنحويين كالمناظرة الممتعة التى جرت بين أبى سعيد السيرافى ومتى بن يونس القنائى فى المفاضلة بين المنطق اليونانى والنحو العربى، ورأى العلماء فى الشعوبية والمفاضلة بين الأمم إلى كثير من أمثال ذلك «صفحة «ن» من الطبعة التى بين يدى وهى طبعة نسختها أو نحلتها المكتبة العصرية فى بيروت من طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر فى القاهرة، ولم يقل لنا أحمد أمين عما إذا كان متي بن يونس هذا هو الذى ترجم كتاب البويطيقا لأرسطو، وأغلب الظن أنه هو، ولقد رجعت إلى كتاب شكري عياد الذي حقق ترجمة متي، وأعاد ترجمة كتاب أرسطو بطريقة حديثة، (الكتاب من منشورات : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة عام ١٩٦٧). فوجدت فى صفحة ١٧٨ أنه أشار إلى المناظرة بين أبى سعيد السيرافى ومتى بن يونس مما يقطع بأن متى هذا هو الذى ترجم كتاب الشعر. وقد توقفت غصبا عند هذا الحد من المناظرة: «قال أبو سعيد أسألك عن حرف واحد هو دائر فى كلام العرب ومعانيه متميزة عند أهل

العقل، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاطاليس الذى تدل به وتباهى بتفخيمه وهو الواو، وما أحكامه، وكيف مواقعه، وهل هو على وجه واحد أو وجوه، فبهت متى وقال: هذا نحو والنحو لم أنظر فيه لأن لا حاجة بالمنطق إلى النحو وبالنحوى حاجة إلى المنطق».

وشيخنا أعنى عبدالقاهر، ـ طيب الله ثراه ـ وهو دعاء أرجو أن يحظى بالقبول، خاصة أننا فى شهر رمضان (أنا أكتب هذا الكلام قبيل الظهيرة).

واليوم هو يوم الخميس لتسع خلون من رمضان ـ أو هى عشر؟ لا أدرى وعلى أيةحال فإن العرب يؤرخون بالليالى وليس بالأيام أو النهار ما أردت أن أقوله هو أن شيخنا عبدالقاهر كتب نثارا (وليس فصلا) مستفيضا ومستغرقا عن حرف الواو ابتداء من صفحة ٢٢٢ (طبعة دار الخانجى التى حققها أبو فهر) عندما بسط الكلام فى «القول عن الفصل والوصل» وهو فيض من فيوض المعانى والبيان فضلا عن أنه متعلق بعلم النحو الذى تحدث عنه أبو سعيد السيرافى وسأعرض له بشىء من التفصيل فيما بعد، لا أننى أريد أن ابتعد عن أحمد أمين والتوحيدى.

يقول أحمد أمين فى صفحة «ص» (فى الطبعة التى مرت الاشارة إليها أعلاه) ـ مستطردا فى وصف كتاب «الإمتاع والمؤانسة»: «.... ثم إن أسلوبه فى تقسيمه إلى ليال وذكره مادار فى كل ليلة على سبيل الحديث والحوار، يجعله لذيذا شيقا، أو على حد تعبيره هو ـ ممتعا مؤنسا ـ فهو أشبه شىء بألف ليلة وليلة أعاد الكلام بنا إلى «ألف ليلة وليلة» التى تركتها مكرها لأتحدث عن مستقبل الشعر أو موته.. ولكنها ليست ليال للهو والطرب وكيد النساء ولعب الغرام، إنما هى ليال للفلاسفة والمفكرين والادباء، إذ يتعرض فيه لأهم مشاكل الفلاسفة كالبحث فى الروح والعقل والقضاء والقدر وما إلى ذلك كما يتعرض فيه لأهم مشاكل البلغاء كالليلة البديعة التى جرى فيها الحديث عن النثر والنظم والمفاضلة بينهما ومزايا كل ونقصه وهكذا فإن كان ألف ليلة وليلة يصور أبدع تصوير الحياة الشعبية فى ملاهيها وفتنها وعشقها، فكتاب الإمتاع والمؤانسة يصور حياة الأرستقراطيين أرستقراطية عقلية، كيف يبحثون وفيم يفكرون، وكلاهما

فى شكل قصصى مقسم إلى ليال وإن كان حظ الخيال فى الإمتاع والمؤانسة أقل من حظه فى ألف ليلة وليلة».

وقد بلغ أحمد أمين الغاية فى وصف الكتابين وإن كنت أختلفت معه بعض الاختلاف «فالإمتاع والمؤانسة ليس جدا كله بل فيه شىء من اللهو والمجون كما أن ألف ليلة وليلة ليس لهوا محضا بل فيه الكثير من الجد وأبلغ ما يمكن أن يقال عنهما أنهما صورا حياة العصر وواقعه أى ما فى ذلك الواقع وتلك الحياة من جد وهزل وعبث ولهو وعدل وظلم، وأحمد أمين فى مقدمته للكتاب يشير إلى شىء من هذا عندما يثبت هذا النص من الكتاب».. أن الوزير سأل أبا حيان عما يقوله الناس فيه فقال له : «سمعت بباب الطاق يقولون: اجتمع الناس اليوم على الشط فلما نزل الوزير ليركب الزبزب صاحوا وضجوا وذكروا غلاء القوت وتعذر الكسب وغلبة الفقر، وأنه أجابهم بجواب مر مع قطوب الوجه وإظهار التبرم.»

أما اللهو والمجون فنحن نجدهما فى الليلة الثامنة عشرة التى يفتتحها قائلا:

«.... تعال حتى نجعل ليلتنا هذه مجونية ونأخذ من الهزل بنصيب وافر فإن الجد قد كدنا وملأنا قبضا وكربا، هات ما عندك، قلت : قال حسنون المجنون بالكوفة يوما.

ـ وقد اجتمع إليه المجان يصف كل واحد منهم لذات الدنيا ـ فقال : أما أنا فأصف ما جربته فقالوا : هات، فقال: الأمن والعافية وصفع الصلع الزرق، وحك الجرب وأكل الرمان فى الصيف والطلاء فى كل شهرين.... والمشى بلا سراويل بين يدى من لا تحتشمه والعربدة على الثقيل وقلة خلاف من تحبه، والتمرس بالحمقى ومؤاخذة ذوى الوفاء، وترك معاشرة السفلة وقال الشاعر :

أصبحت من سفل الأنام إذ بعت عرضى بالطعام

.... الخ وعلى القارىء أن يرجع إلى الكتاب للاطلاع على باقى القصيدة على أننى أريد أن أنقل منه من الكتاب ومن الليلة الثامنة عشرة هذه الطرفة الطريفة عسى أن تخفف من مشقة الصوم :

(ولو أن الصوم لم تعد له مشقة فى أيامنا هذه التى تكيف فيها كل شىء حتى الاخلاق) كان محمد بن الحسن الجرجانى متقعرا فى كلامه فدخل الحمام يوما فقال للقيم أين الجليدة التى تسلخ بها الضويطة من الاخفيق؟ (لعله أراد كما يقول محقق الكتاب الجليدة التى يزال بها الوسخ من الجلد) قال: فصفع القيم قفاه بجلدة النورة وخرج هاربا فلما خرج من الحمام وجه إلى صاحب الشرطة فأخذ القيم فحبسه فلما كان عشاء ذلك اليوم كتب إليه القيم رقعة يقول فيها : قد أبرمنى المحبوسون بالمسألة عن السبب الذى حبست له فأما خليتنى وأما عرفتهم فوجه من أطلقه واتصل الخبر بالفتح فحدث المتوكل فقال: ينبغى أن يغنى هذا القيم عن الخدمة فى الحمام، وأمر له بمائتى دينار.

خلاصة القول أن التوحيدى كالجاحظ وكعبدالقاهر والمسعودى وشيخ المعرة من بعدهم، كانوا حواريين ولم يكونوا منهجيين وكلمة المنهج فى الحقيقة براقة وخداعة فالمنهج يعرض نفسه أو يقدمها وكأنه الطريق الوحيد الذى يفضى بنا إلى الحقيقة مع أن الحقيقة لا يمكن أن تنفصل عن المنهج نفسه وشيخنا أبو فهر نفسه يلقى ظلالا كثيفة من الشك على كلمة المنهج خاصة فى المنحى أو المذهب الذى تم تطبيقه من لدن طه حسين والأكاديميين من بعده فهو يقول فى كتابه أباطيل وأسمار (لم يذكر اسم الناشر والعام الذى صدر فيه الكتاب وإن كان قد ذكر أنه شرع فى كتابة، سنة ١٣٨٤هـ سنة ١٩٦٤م) : «.... إذا كانت كلمة المنهج لم تزل محفوفة بكل هذا القدر العجيب من الغموض والظلمة فى عينى الدكتور لويس عوض استاذ الادب الانجليزى وهو من هو فهى بلا ريب فى أعين سائر الناس أشد غموضا وإبهاما..» (صفحة ٢٣) ثم يقول فى نفس الصفحة:

«وعادت بى الذكرى إلى ماض بعيد إذ كنت طالبا فى كلية الآداب بجامعة القاهرة منذ نحو تسع وثلاثين سنة يوم وقع الصراع بينى وبين أستاذنا الكبير طه حسين على مفهوم كلمة المنهج وعلى الأدوات التى يمارس بها هذا «المنهج» ثم ظل هذا الصراع قائما على أشده فى نفسى منذ فارقت الجامعة حتى أخرجت كتابى عن (المتنبى) فى يناير ١٩٣٦م ثم

أخرج أستاذنا بعد ذلك بعام أو أكثر كتابه (مع المتنبى) فكتبت يومئذ مقالات طوالا مع الأسف فى نقد كتاب الدكتور طه حسين زادتنى معالجة نقده يقينا على يقين فى أن الغموض إذا أحاط بلفظ «المنهج»، أدى إلى خلط كثير فى فهم الآداب وتفسيرها وفى شرحها ثم فى تصوير أحداث العصر، ورجالاته وأحواله بوجه عام (صفحتا ٢٣ و٢٤).

ولكن ما هو المنهج عند شيخنا أبى فهر؟ انه يكتب فى صفحة ٢٤ (أباطيل وأسمار) ولفظ المنهج يحتاج منى إلى بعض الإبانة وإن كنت لاأريد به الآن ما أصطلح عليه المتكلمون فى مثل هذا الشأن، بل أريد به ما قبل المنهج أى الأساس الذى لا يقوم المنهج إلا عليه فهذا الذى سميته هنا منهجا ينقسم الى شطرين شطر فى تناول المادة وشطر فى معالجة التطبيق ويؤسفنى أن أكتب هذا فى مخاطبة أستاذ جامعى فشطر المادة يتطلب قبل كل شىء جمعها من مظانها على وجه الاستيعاب المتيسر ثم تصنيف هذا المجموع ثم تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا وذلك بتحليل أجزائها بدقة متناهية وبمهارة وحذر حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جليا واضحا وما هو صحيح مستبينا ظاهرا بلا غفلة وبلا هوى وبلا تسرع أما شطر التطبيق فيقتضى إعادة تركيب المادة بعد نفى زيفها وتمحيص جيدها. باستيعاب أيضا لكل احتمال للخطأ أو الهوى او التسرع ثم على الدارس أن يتحرى لكل حقيقة من الحقائق موضعا هو حق موضعها لأن إخفاء إساءة فى وضع إحدى الحقائق فى غير موضعها خليق بأن يشوه عمود الصورة تشويها بالغ القبح والشناعة..»

وقد توقفت ـ وسأتوقف ـ عند جملة «ما قبل المنهج» خاصة إذا قصد بها شيخنا اللاقبلية أى الفكرة المسبقة أو التصور القبلى أو المعطيات الراهنة باختصار لا يوجد فى عرفى شىء اسمه المنهج كما لا يوجد اى شىء خارج الحقيقة أو النص وهذا ما ذهب إليه النصوصيون ومنهم البنيويون عندما قرروا أنه لا وجود لشىء خارج النص أى IL N'Y a pas hors - texte ولا اذكر هل قال ذلك بارت ام غيره فالذاكرة خئون ويبدو لى ـ أو هذا ما أحسبه ـ إن طه حسينا قدم إلى الشعر الجاهلى وفى ذهنه

قبلية وتصور مسبق ومنهج هو ـ على وجه التحديد ـ منهج الشك الديكارتى ولكن الأمانة تقتضينى أن أقول قبل أن أعرض لطه حسين أن ما عناه شيخنا أبو فهر وقصد إليه قصدا هو أن النص لا ينفصل عن المنهج أو هذا ما أحسبه ولا أزعم أننى أستطيع أن أؤكد ذلك ولكن على أية حال هذا ما أذهب إليه. طه حسين فصل بين المنهج والحقيقة (أو النص) بل قدمه عليها وكانت النتيجة ـ وهو ما لابد من أن يحدث ـ أن المنهج طغى على الحقيقة وغيرها وانتهى به الأمر ـ كما هو معروف ـ إلى الشك فى الشعر الجاهلى جملة وتفصيلا وأحسب أنه لو انطلق من قراءة النصوص واستقرائها ـ كما فعل بعد ذلك فى أحاديث الأربعاء ـ لخرج بنتيجة مغايرة وهذا ما يصدر عنه المرء عندما ينطلق من قراءة النصوص إذ سيجد أن الشعر الجاهلى ـ على الأقل فى معظمه ـ لا يمكن أن يكون موضوعا أو منحولا ، ذلك لأننا نجد فيه قلقا وجوديا لا نجده فى أى شعر عربى آخر، ذلك لأن الإسلام قضى على هذا القلق الوجودى، ولهذا فإن أبا عقيل العامرى لم يكتب شعرا بعد أن أسلم وهو الشاعر المفضل عندى وفضلا عن ذلك فإننا نجد فى الشعر الجاهلى وصفا دقيقا للواقع لا نجده فى شعر الصدر الأول من الإسلام الذى كان فى أغلبه الأعم تقليدا للشعر الجاهلى، خاصة بعد ذى الرمة الذى يقال أنه آخر شعراء الطبقات الأولى، أى طبقات الفحول. وأبو فهر يصف لنا تجربته مع الشعر الجاهلى فى حديث مستفيض وسطور طوال لا أستطيع أن أثبتها جميعا هنا وهى شبيهة إلى حد ما بتجربتى مع هذا الشعر كتب فى صفحة ١٤ ـ فى كتابه المتنبى (لم يذكر اسم الناشر ولكن الكتاب طبع فى مطبعة المدنى بالقاهرة، ويبدو كما جاء فى المقدمة أنه انتهى من تأليفه فى ٢٥ من ذى القعدة سنة ١٣٩٧هـ، ٦ نوفمبر سنة ١٩٧٧م) وهذا الكتاب طبعة مبسوطة من الكتاب الذى ألفه فى عام ١٩٣٦ ونشرته مجلة المقتطف) وجدت يومئذ فى الشعر الجاهلى ترجيعا خفيا غامضا كأنه حفيف نسيم تسمع حسه وهو يتخلل أعواد نبات عميم متكاثف أو رنين صوت شجى ينتهى إليك من بعيد فى سكون ليل داج وأنت محفوف بفضاء متباعد الاطراف وكأن هذا الترجيع الذى آنسته مشتركا بين شعراء الجاهلية الذين قرأت شعرهم ثم يمتاز شاعر

من شاعر بجرس ونغمة وشمائل تتهادى فيها ألفاظه ثم يختلف شعر كل شاعر منهم فى قصيدة من شعره وبدندنة تعلو وتخفت تبعا لحركة وجدانه مع كل غرض من أغراضه فى هذا الشعر ولا تظن أنى أزعم أن الشعر الأموى والشعر العباسى كليهما خاليان خلوا تاما من مثل هذه الظاهرة، كلا ولكنى بالمقارنة وجدت ترجيع الشعر الجاهلى ورنينه ودندنته مباينة كلها مباينة ظاهرة لما أجده فى اكثر الشعر الأموى والشعر العباسى من الترجيع والرنين والدندنة[1] ..

وأحسب أن فى هذا الكلام شيئا غير قليل من الميتافيزيقا، لأننا لانستطيع أن نضع أصبعنا على هذا الأنين أو الترجيع. والأمر فى رأيى على النقيض من ذلك ـ لأننا عندما نستحسن بيت شعر فلابد أن نشير إلى مأتى الاستحسان وإلا لما كان لهذا الاستحسان أى معنى. على سبيل المثال أننا نستجيد هذا البيت لامرىء القيس ونستطيع أن نشير إلى موطن الجمال :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

هنا أولا تشبيه شيئين بشيئين وثانيا وهو الأهم أننا نجد تصويرا دقيقا للواقع نستطيع أن نتحراه بلمس ثم هناك صراع الحياة والموت فى القلوب الرطبة التى مازالت تنبض بالحياة وتلك اليابسة التى قضى عليها الموت أننا وجها لوجه أمام الطبيعة فى عسفها وقسوتها والصراع الذى يحتدم فيها ويتجدد فى صيرورة أبدية.

وفى بيت الفرزدق نجد أيضا تشبيه شيئين بشيئين :

والشيب ينهض فى الشباب كأنه ليل يصيح بجانبيه نهار

ولكننا رغم جماله لا نجد فيه القلق الوجودى الذى نجده فى بيت امرىء القيس. ونحن إذا سألنا أبا فهر ، كيف اهتدى إلى الرنين أو الترجيع أو الدندنة والفروق فى ذلك بين الشعر الجاهلى وغيره.

لا يملك سوى أن يقول :

(١) مما يعنى ـ فى رأيى ـ ان الشعر شكل.

«.... كان بلوغي ... إلى إدراك هذه الفروق أو تبينها تبينا يتيح إلي التعبير عنها أمرا متعذرا فما هو إلا التذوق المحض والإحساس المجرد..»

رجعنا إلى الفروق والميتافيزيقا، فما حاجتنا إلى كتاب عبدالقاهر مادام أن مرد الأمر إلى الذوق وليس إلى كناية أو استعارة، أو فصل ووصل أو تقديم وتأخير أو حذف وإبانة ... الخ[1]

ولابد أن أصل إلى نهاية لهذا النثار، وإلا فلن يجد الحيز المتاح له فى صحيفة الرياض كلمة أخيرة، ولكنها ليست آخر الكلام، وهى أن شيخنا عبدالقاهر حوارى، إنه لا يبوب ولا يقسم ولكنه يخاطبك ويتحاور معك، والحوار أو المحاورة هى «المنهج» ويبدو أن كلمة «المحاورة» أفصح من «الحوار»، وليس لدى نشاط للرجوع إلى المعاجم للتأكد من ذلك ولكنى أذكر أن عنترة استخدم لفظ المحاورة ولم يستخدم الحوار .

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو عرف الكلام مكلمى

والأشكال أن كلمة «المحاورة» أصبحت مصطلحا كرويا.

ومهما يكن فالمحاورة هى أيضا الأسلوب والأسلوب هو الأدب، وهو أيضا الاختلاف ولهذا فإنه نصب لعداء الجميع: العامة تحاربه لأنه يخرج على ما ألفته، والبيروقراطيون يعادونه لأنه لا يصدر عن لغتهم، وهذا ليس كلامى وإنما كلام فلوبير.

والعرب كان لهم اسلوبهم ابتداء من الجاحظ والتوحيدى والمسعودى وعبدالقاهر والمعرى وما انا الا مجتهد يحاول ان يقتفى اثرهم[2].

هامش : عندما أستخدم مصطلح «الميتافيزيقا» فإنى اعنى بها الفلسفة الغربية من أفلاطون إلى ديكارت، وهايديجر يعتبر فلسفة هذا الأخير امتدادا للميتافيزيقا.

(١) وهذه كلها ظواهر شكلية.

(٢) وهذه فى نفس الوقت محاولة لتفكيك اللغة البيروقراطية واطلاق الدوال من عقالها.

(٦)

«وإنما الشعر صنـــــاعة .... وضـــــرب من التصـــوير»

وقائله ـ فيما أذكر ولو أننى سأحاول أن أبحث عنه بعد قليل هذا إذا لم يجرفنى تيار الكتابة إلى بحور أخرى ـ هو أبو عثمان عمرو بن بحر قاله فيما أذكر أيضا فى كتاب الحيوان ترددت لا أستطيع أن اؤكد أنه قال صناعة ام صياغة والصناعة على أية حال أشمل من الصياغة ولكن الأخيرة أدق وأخص ولست متأكدا أيضا من أن الكلمة التى كتبها أبو عثمان هى «ضرب» أم «جنس» ويبدو أنه من المحتوم أن أعود إلى كتاب «الحيوان» ولكن النشاط فى هذه اللحظة لا يواتينى ولا يسعفنى على أن كتاب الجمحى قريب منى، ذاك لأنى أكتب فى غرفة النوم وهو واحد من الكتب التى تحتل مكانا بارزا فيها فى حين أن كتاب الحيوان يحتل مكانة فى غرفة أخرى بعيدة عنى بعض الشىء وربما كله.

يقول الجمحى : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»... (طبقات فحول الشعراء، تحقيق شاكر صفحة ٥٠) وهذا يجعلنى أقرر أن اللفظ الذى استعمله الجاحظ هو صناعة لأنه مشى على درب الجمحى وأكمل مسيرته والثقافة فى مفهوم الجمحى هى الحذق والاتقان وليس الأخذ من كل شىء بطرف وهو المعنى

المتعارف عليه فى أيامنا الراهنة وأبو فهر أى شاكر يخبرنا بناء على ما قالته العرب أن صناعة تقرأ بالفتح وبالكسر أى (بفتح الصاد وكسرها) وبالفتح تستعمل فى المحسوسات وبالكسر فى المعانى (هذا ما يقوله أبو البقاء ولم يقل لنا أبو فهر من أبو البقاء هذا وأنا مع الأسف لم أعرفه ولم أتعرف عليه) ويمضى أبو فهر إلى غايته مقررا أن إجماع كتب اللغة على ذكر الصناعة بالكسر وأنها حرفة الصانع وعمله بيديه دال على «أن الصناعة بالفتح فى المعانى دون المحسوسات وأنها الحذق والدربة على الشىء ...» (هامش صفحة ٥، المرجع المار ذكره) قمت وبحثت فى كتاب الحيوان وجدت ضالتي والنص مثبت فى الجزء الثالث صفحة ١٣١ ـ ١٣٢ (طبعة دار الفكر اللبنانية المنحولة عن طبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر ـ تحقيق عبدالسلام هارون). يقول أبو عثمان:

«وذهب الشيخ (يقصد أبا عمرو الشيبانى) إلى استحسان المعنى والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى، وانما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، وهارون يعلق فى الهامش قائلا : «أن احدى المخطوطات ذكرت صياغة بدلا من صناعة ويبدو أنه كان لى بعض الحق اذ ربما قرأتها كذلك فى أحد كتب الأدب والصياغة ـ كما قلت قبل قليل ـ أدق واخص من الصناعة ويمكن أن نعتبرها جنسا من الصناعة. والنظرة العجلى إلى نص أبى عثمان توحى بأن الشيخ لا يكترث بالمعانى ويحتفل كل الاحتفال بالألفاظ أى أنه يرجح الشكل على المضمون، كما نقول بلغة العصر وفيما أحسب فإن الأمر ليس على هذه الجهة وما يعنيه الشيخ فى رأيي أن المعانى قاسم مشترك بين الجميع أو منهل يرده الجميع ولكنها لا تصبح شعرا إلا إذا صيغت وحصل لها شىء من الصنعة ثم صورت وأحكم تصويرها فجاءت صورة تروع الناظر وتهتز لها النفوس أى إننا يمكن أن نتحدث عن عمود الصورة والأجزاء التى تؤلفه كما نتحدث

عن عمود الشعر ولن أذهب بعيدا للبحث عن هذه الأجزاء والعناصر فهي[1] تتحدث عن نفسها بصوت جهورى فى نص الجاحظ «إقامة الوزن تخير اللفظ سهولة المخرج كثرة الماء، صحة الطبع ...» وسنجد أن هذه العناصر هى التى يأتلف ويتألف منها النظم عند عبدالقاهر (عاد القول بنا اليه) بحيث نستطيع أن نقول أن «النظم» هو عمود الصورة ولو تابعنا الشيخ أعنى هذه المرة أبا عثمأن - فى رحلته العجائبية فى عالم الحيوأن ولو أن كتابه ليس عن الحيوأن اذ يضم بين دفتيه أهم نظريات الشيخ فى الادب وهو امر حدثنى عنه صديقنا الهويمل وأنا أضم توقيعي إلى توقيعه على أن هذا الكتاب فى رأيى كتابة عن الكتابة وعن ابى عثمأن نفسه أنه يصف الفعل الكتابى وأنه بصياغة اخرى لا يفصل المنهج عن الحقيقة إنه لا يبوب ولا يقسم ولا يفصل، بل المهم هنا هو الأسلوب، والأسلوب هو الإبداع، والابداع هو الخصوصية التى تتحدى الآلية الجماعية التى تغيب خصوصية النص المتفرد كما يقول صديقنا القرشى (راجع خميس الرياض العدد الصادر فى ١٦ رمضأن ١٤١٢هـ ، ١٩ مارس ١٩٩٢م). ولذلك فأن فلوبير (وهو صاحب اسلوب) يقرر أن الأسلوب كأن - ومازال نصبا لعداء الجميع: البيروقراطية تعاديه، لأنه خروج وتحد والغاغة تعاديه لأنها لا تفهم ما يقال. (لا أذكر أين قال فلوبير مقولته هذه ولعلها وردت فى إحدى رسائله) وعلى حق للقارىء فى توثيق ما اقوله ولكن كيف يتأتى لى ذلك وأنا مشغول بأبى عثمأن وعبدالقاهر لا مندوحة من المحاولة ولو كأنت شاقة، المهم بعد الجهد الجهيد وجدت النص ولكنه مع الأسف لم يكن موثقا وسأثبته كما هو :

LE STYLE, L' ART EN SOI, PARAIT TOUJOURS INSURRECTIONEL AUX GOUVERNMENTS ET IMMORAL AUX BOURGEOIS.

الأمانة تقتضينى أن أترجم النص كما هو بعد أن ترجمته قبلا بتصرف

(١) وهذا لا يبتعد كثيرا عما قرره الشكلانيون الروس من أن الشعر شكل، وربما أتحدث عنهم فيما بعد.

(٢) والأسلوب هو الشكل، ولو ان الاخيرة أعم. أى أن الشعر فى النهاية ليس إلا شكلا.

وناقل الإثم لا يأثم والمترجم قد لا يتفق مع كاتب النص ولكنه مطالب بالترجمة الأمينة. الاسلوب الفن فى حد ذاته تبدى دائما تحريضيا فى نظر الحكومات ولا أخلاقيا فى نظر البرجوازية. و«فلوبير يقول أيضا».

" 'L' ESTHETIQUE OFFICIELLE

NE CHANGE PAS "

الاسطاطيقا الرسمية لا تتغير (ولن تتغير).

وفلوبير تعرض للمساءلة والمحاكمة بعد أن كتب روايته «مدام بوفارى» بحجة أنها جنسية أو إباحية ولكنه اكتشف بعد المحاكمة أن الجرم لم يكن الجنس وإنما الذى تولى كبره هو الشكل أو الاسلوب وهذا ما جعله يصرخ قائلا :

" LA FORME, LE STYLEV OILA L, ENNEMI.

الشكل، الاسلوب، هذا هو العدو». ويحسن بى أن أعود إلى أبى عثمان فى رحلته العجائبية فى عالم الحيوان اذ نجد فى هذا السفر ما يؤكد ما ذهبت إليه من أن الشيخ لا ينحاز إلى الالفاظ دون المعانى اذ يقرر فى الصفحة التاسعة والثلاثين من الجزء الثالث:

«ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل والافصاح فى موضع الافصاح والكناية فى موضع الكناية والاسترسال فى موضع الاسترسال، وإذا كأن موضع الحديث على أنه مضحك وملهٍ فاستعملت فيه الأعراب انقلب عن جهته وإن كأن فى لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذى وضع على أن يسر النفوس يكربها ويأخذ بأكظامها والأكظام جمع كظم بالتحريك وهو مخرج النفس والتنزيل يتحدث عن كاظمى الغيظ أما الاعراب فقد تحدث عنه الشيخ فى الجزء الاول من صفحة ٨٢)[١]

«وأنا اقول : إن الإعراب يفسد نوادر المولدين كما أن اللحن يفسد كلام

(١) الأمر هنا فى الحقيقة يتعلق بالأسلوب، ومن ثم الشكل.

الاعراب لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة، فاذا دخلت على هذا الأمر - الذى إنما اضحك بسخفه وبعض كلام العجمة التى فيه - حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل وحولته إلى صورة الفاظ الاعراب الفصحاء وأهل المروءة والنجابة انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدلت صورته».

والشيخ يقول لنا ان لكل مقام مقالا وان الشكل لا ينفصل عن المضمون كما تعارفنا على أن نقوله فى أيامنا هذه التى نحياها وفى عصرنا هذا الذى نعيش فيه أى أننا يمكن أن نربط تراثنا النقدى بمعطيات الحداثة أو العصر.

«والصورة» و«التصوير» و«التصويرية» IMAGISM مصطلحات نقدية حديثه ولكنها متغلغلة فى تراثنا النقدى العربى وقبل أن أعرض لذلك بشىء من التفصيل سأتحدث عن «التصويرية» فى التراث النقدى الغربى الحديث ونحن إذا عدنا إلى قاموس المصطلحات الأدبية الحديثة :

DICTIONARY OF MODERN CRITICAL TERMS, EDITED BY ROGER FOELER, PUBLISHED BY ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL 1987

نجد أنه يقرر أن أزرا باوند هو الذى أنشأ مصطلح التصويرية IMAG-ISM فى ١٩١٢ كتيار يسم الحركة التحديثيه التى رادها مع مريديه وهذه الحركة كانت الارهاص الاول لتيار «الحداثة» وكانت بذلك الاشارة الاولى للانعزال عن التراث الرومانطيقى الفكتورى ويمكن ان نصف هذا التيار بما بعد الرمزية رجعنا إلى «المابعد» أى POST SYMBOLISM ولاريب فى أن باوند تأثر إلى حد ما بالاشعار الشرقية خاصة ما يعرف بالاشعار البصرية أو المرئية VISUAL POEMS وهى باختصار محاولة لتجسيد الشعر وادماج عناصر فن التصوير والنحت فى لحمته بحيث إذا تأملنا النص الشعرى يتبدى لنا كهيئة (لا أريد أن أقول صورة لكيلا أفسر الماء بالماء) وكأنه كائن حى أو واقع مجسد ينبض بالحياة، ولهذا فإن التصويرية

أقرب إلى الواقع وأكثر التحاما معه من «الرمزية» أى أن الشعر صورة ناطقة كما قال سيموندیس، ويمكن أن نلخص هذا التيار فى المبادىء الثلاثة التى وضعها باوند مع الشاعرة H.D. اسمها الحقيقى HILDAA DOOLITLE والشاعر ريتشارد الدنجتون الذى تزوج منها فيما بعد ثم انفصل عنها بعد البعد هاربا مع احدى صديقاتها وهذه المبادىء هى :

١ ـ التعامل المباشر مع الشىء سواء كان ذاتيا ام موضوعيا.

٢ ـ عدم استعمال أى كلمة لا تمت إلى التمثيل (أى إلى الصورة). أى ما يشبه علم «النظم» عند عبدالقاهر.

٣ ـ استخدام موسيقى الالفاظ بدلا من الوزن (أى التآلف بين الألفاظ بلغة البلاغيين العرب) وقد توسع باوند فيما بعد فى هذه المبادىء وأضاف اليها بل وتجوز فيها وقرر على سبيل المثال أن الشعر يجب أن يكون مجازا مرئيا VISUAL METAPHOR وأنه فضلا عن ذلك «تقنية» وملكة وليس موهبة تولد مع الانسان أنها ملكه لا تكتسب بين عشية وضحاها وكأنها مس من شيطان الشعر، وإنما تكتسب بعد زمن وبعد عمر، وربما بعد العمر كله. أى أن الشعر «صناعة، وجنس من التصوير». وصاحب القاموس المار ذكره FOWLEقرر أن التصويريين تأثروا بالشاعر HULME وقد يكون الامر كذلك، إلا أنني أرى أن «التصويرية» مزيج من البارناسيه (أول تيار ثار على الرومانطيقية) والمالارماويه (نسبة إلى الشاعر الفرنسى مالارميه، وهو شاعر حداثى، ولكن من الظلم أن نصنفه تحت أى تيار، إنه أمة وحده).

واذا تركنا القاموس وذهبنا الى هيوكنر KENNER وهو اكثر مؤرخي الأدب معرفة بالعقد الاول من هذا القرن وما بعده أى الفترة التى انطلق فيها تيار الحداثة، نجد فى كتابه : THE POUND ERA, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1971 ما يقرر أن مصطلح التصويرية ولد صدفة وعفو اللحظة، ذلك أن باوند كان يصحح قصيدة للشاعرة H.D. وبعد أن انتهى من التصحيح وقع عليها H.D. IMAGISTE والفظ بالفرنسية وليس بالانجليزية وكان ذلك فى اكتوبر ١٩٩٢م ومن المفيد ان

نثبت مقطوعة من هذا النص لانها ستكون شاهدة على الشعر التصويرى

THE HARD SAND BREAK
AND THE GRAINS OF IT
ARE CLEAR AS WINE
FAR OFF OVER THE LEAGUES OF IT THE WIND,
PLAYING ON THE WIDE SHORE,
PILING LITTLE ROCKS
AND THE GREAT WAVES
BREAKS OVER IT.

إن الرمل الصلد يتحطم
وحباته
صافية كنبيذ
وبعيدا على مداه
تلهو الريح بالشط الفسيح
مراكمة
تلالا صغيرة
والأمواج العتيه
تنكسر عليها ...

لاريب أننا إزاء صورة حيه رسمتها الطبيعة، وهى حيه إلى درجة أننا نستطيع أن نتحراها بلمس، بل نحس أننا جزء منها وكأن الريح بعصفها والرمال بتناثرها والأمواج العاتية التى تتكسر على تلال الرمال، تحيط بنا من كل جانب أى أننا عندما نقرأ كأننا نرى ونبصر، وكأننا أيضا إزاء لوحة، أو تمثال ، وهذه هى التصويرية وهى فيما أحسب لا تختلف كثيرا عن الشعر العربى كصورة أو جنس من التصوير، مما سأعرض له فى نثار لاحق.

هامش :

١ ـ تحدثت فى نثار قبل ذلك ـ كما تحدثت فى هذا النثار عن الاسلوب وعن النظم وقد هاتفنى أحد القراء وسألنى عن الفرق بينهما. ونحن نجد الجواب عند عبدالقاهر فى صفحتى ٤٦٨ و٤٦٩ من الدلائل :

« ... و » الاسلوب «الضرب من النظم، والطريقة فيه «وهو تحديد أو تعريف يصلح لزماننا، ويتفق مع معطيات النقد الحديث. والفضل بالطبع لمن سبق.

٢ ـ بعد الجهد المجهد وقعت على عبارة : « وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير» وهى ـ كما هو واضح تختلف عن الصيغة التى جاءت فى كتاب الحيوان. وقد وجدت النص فى كتاب عبدالقاهر، وهو :

وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون فى صورة هذا لا تكون فى صورة ذاك وكذلك كان الأمر فى المصنوعات فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الاخر بينونه فى عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ : «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير». (الدلائل : صفحة ٥٠٨).

وهذا يعنى ـ فيما أحسب ـ أن مصطلح «النظم» مرادف لمصطلح « الصياغة وأن هذا الاخير مرادف لمصطلح «التصوير» وأن «الصورة» هى النتاج النهائى لكل ذلك، ولكن الصورة لا تتحقق إلا عند المتلقى :

لأن الصورة تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذى نراه بابصارنا.. وهذا القول يفضى بنا إلى نظرية «التلقى»RECEPTION THEORY وإلى نظرية أخرى لم يمض على ظهورها إلا بعض العام. وهى نظرية العوالم الممكنة فى النص

THEORY OF POSSIBLE WORLDS وقد توصل إليها الباحثون فى جامعة تورونتو بكندا، ولكن المجال لا يتسع الآن للحديث عنهما .

الفضاء الشعرى ووحدة البيت .

الفضاء الشعرى فى الشعر العربى محدود بوحدة البيت وفى هذا تعجيز وإعجاز تعجيز، لأن الفضاء محدود وإعجاز، لأن الشاعر العربى، استطاع أن يصل إلى الاعجاز فاتسع البيت على حده وحدوده ليسع العالم وعوالم أخرى معه، وهى ظاهرة قل أن نجد نظيرا لها فى شعر الأمم الأخرى والنص وفقا لما تقرره نظرية العوالم الممكنه أو المحتملة فى النص :

THEORY OF THE POSSIBLE WORLDS

هو حكاية ومحاكاة، حكاية ، أى سرد، NARRATIVE ومحاكاة ولكن ليس بالمفهوم الأرسطى أى ليس محاكاة الواقع، ولكن محاكاة كل العوالم التى تحتمل أن تكون والتى ينتجها النص ومتلقى النص معا وفى آن واحد، وفى لحظة واحدة هى لحظة الإبداع. وهو ما نستطيع أن نجده فى بيت واحد من الشعر العربى حتى ولو لم يتعلق بما قبله وبما يليه نجد فيه الحكاية والمحاكاة كل العوالم المحتملة كبيت امرىء القيس :

وصرنا الى الحسنى ورق كلامنا ورضت فذلت صعبة أى إذلال

أو بيت ابى نواس :

ولم أدر ما هم غير ما شهدت به بشرقى ساباط الديار البسايس

ومن يقف على الاطلال أو على النص ، كما فعل الشعراء الجاهليون، وكما فعل أبو نواس فى قصيدته السينية هذه، وكما فعل البحترى فى سينيته تتبدى له كل العوالم المحتملة. والأمر قد لا يحتاج إلى قصيدة، بل قد يغنى بيت واحد عنها.

وثمة مناقضة كبرى هنا عند أبى نواس، فهو أول من عاب الوقوف على الأطلال عندما قال فيما قاله :

قل لمن يبكى على رسم درس واقفا ما ضر لو كان جلس

وهى قصيدة سينية، ولكنه فى بيته عن الرسوم الدوارس وقف ملياً على الرسوم والأطلال. ولو أن القصيدة ـ فيما أحسب ـ كلها وقوف على الأطلال .

التخييل الواسع وقصره على نوع واحد هو تخييل المحسوس بغير المحسوس، ومن قبيل هذا التخييل بيت امرىء القيس الشهير:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهداره هاجم نزار قباني واتهمه بتعمد الاثارة الجنسية حين : قال «في كل مرة أرحل، فيها احمل معي دمشق وأضاجعها..» ولعمرى أين الجنس إذا كان من أضاجعه مدينة أو مسنونة زرق، ولكنه ضيق الأفق .

نأتي إلى شواهد التصريع، وهي كثيرة ، وسأكتفي منها بما تجود به الذاكرة :

حقا إن الذاكرة خئون، نسيت معظم الأبيات التي سبق أن حفظتها، ومع ذلك سأحاول :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالمصراع الأول وحدة قائمة بذاتها، وليس بحاجة إلى المصراع الثاني، ولكن هذا يأتي بمعنى مستقل ويضفي جمالا ما بعده جمال على المصراع الاول، رغم أنه إلى حد ما مستقل بمعناه، على أن هذا الاستقلال قد لا يحدث أحيانا ومن هذا القبيل أيضا :

إذا كان مدحا فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

وكل امرىء يولى الجميل محبب وكل مكان ينبت العز طيب

ليس التكحل في العينين كالكحل في طلعة البدر ما يغنيك عن زحل

ولست متأكدا من نص البيت الأخير، ولعل النص هو :

خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل

وسأنهي هذا الفضول، وأرجو من القارىء أن يعفيني من توثيق. بيت المتنبي.

«أو» التعليم العاطفي إذ لكل واحدة من الروايتين شكل مميز يختلف عن الآخر، والمجال لا يتسع للتفصيل والإطناب. ويكفى أن نقارن أيضا بين ناقدين احدهما ماركسى هولوكاتش والآخر غير ملتزم بمذهب معين، وهو ايورباخ، وكلاهما كتب عن الواقعية الاوروبية. هذه مسألة والمسألة، الأخرى، أن النقد العربى القديم ـ فيما أحسبه ـ لم يفصل ـ خاصة عند أبى عثمان ـ بين الشكل والمضمون على خلاف ما ذهب إليه صديقنا الريان، وأمل ألا تكون له علاقة أو قربى بالريان إياه. ولا يتسع الحيز للاستفاضة فى التعليق على مداخلة صديقنا الريان إذ أن ثمة قضية أخرى تشغلنى هى قضية الفضاء فى الشعر العربى.

ـ تحدثت عن الفضاء الشعرى فى نثار سابق، وكعادتى لم أستكمل الحديث عنه. وأنا الآن أعود إليه لأستدرك ما فات والوفاء بالفوات نوع من إعطاء الموضوع حقه، والإيفاء بما ينبغى له. وقد قلت أن الفضاء الشعرى فى شعر العرب محدود ومحدد لا يتجاوز البيت الواحد، ولا ينبغى أن يفعله، وإلا خرج عن عمود الشعر الذى حدده شيخنا أبو على المرزوقى المتوفى فى ٤٢١هـ .

يقول الشيخ الجليل ـ ولو أننى سأختلف معه فيما بعد والخلاف والاختلاف واردان ومشروعان ـ فى كتابه شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ومن منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٨٧، ١٩٦٧ صفحة ١٨.

«... ومبنى الشعر على العكس من جميع ذلك لأنه مبنى على أوزان مقدرة وحدود مقسمة وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره، إلا ما يكون مضمنا بأخيه، وهو عيب فيه..»

بل إن الفضاء الشعرى يضيق عن ذلك، ينحبس فى مصراع واحد، وهى الظاهرة التى يعرفها شيخنا العلوى (صاحب الطراز، وليس العلوى صاحب عيار الشعر) بالتصريع، وشيخنا العلوى وهو آخر البلاغيين مولع. هو الآخر بالتقسيمات والتبويبات ومكلف بها حتى أنه ضيق باب

الاخر عن مفهوم الهرمانيطيقا.

ونظرية «العوالم المحتملة» كما قلت هى أحدث نظرية نقدية ما بعد حداثية. وهى تعيد الشىء إلى الكلمات، أو تعيد المشار إليه، تلك الأشياء التى انتزعها بارت، والتى مر الحديث عنها فى أول النثار .

فضـــول :

ـ أنا أكتب صفحة أسبوعية ثابتة فى ملحق خميس الرياض، والملحق يستضيف واحدا من النقاد الأساتذة للتعقيب والتعليق على مواد الملحق ولا مندوحة من أن يتعرض ما أكتبه لشىء من ذلك، وأنا أرحب بما يكتبه الاساتذة وأعترف أننى أتعلم منهم، وكم أتمنى أن أدخل فى محاورة معهم، ولكن الإشكال أننى لو فعلت ذلك فهذا يعنى أننى لن أتمكن من كتابة صفحتى الاسبوعية، كما حدث عندما دخلت فى محاورة مع صديقنا الهويمل، وصديقتنا الدكتورة فاطمة. وقد قرأت أخيرا تعليقا للدكتور امجد ريان على ما أكتبه، وأنا أشكره ولو أننى لا أتفق معه فى الرأى، وفضاء الكتابة يتسع لذلك ويسع الجميع. وريان شاعر مجيد من شعراء السبعينيات وأنا أعجب بشعره، أى أن إعجابى لا يقتصر على حسن طلب. ولست شكلانيا أحتفل بالشكل دون المضمون وأنا عندما أكتب عن المحاكاة والتخييل فهذا الكلام هو فى صلب المضمون أو المحتوى. وأنا لا أقول ـ كما يذهب الماركسيون ـ بالوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، وإنما أقول إن المحتوى أو المضمون هو الذى يفرض الشكل وثمة فارق بين[1] التصورين، ذلك لأن مذهب الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون يقتضى أن يكون لكل الروايات الواقعية ذات المحتوى الواحد شكل واحد، وهذا غير صحيح، ولم يتحقق اطلاقا ويكفى أن نقارن هنا بين روايتين واقعيتين لكاتب واحد هو فلوبير، وتلك الروايتان هما :

MADAME BOVARY و L'EDUCATION SENTIMENTALE

(١) عدت، وقررت فيما بعد أن الأدب شكل. وهذا لا يلغى المحتوى، والمقصود أن الشكل هو الذى يولد ادبية الأدب.

BY : T.K. SEUNG

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1982.

على أن هناك مناظرة شهيرة جرت بين جادامر وديريدا فى باريس، وقد سجلها هذا الكتاب

DIALOGUE AND DECONSTRUCTION, THE GADAMAR DERIDA ENCOUNTER.

STATE UNIVERSITY OF NEW YORK,1989

أما الدورية التى أقرؤها الأن بجانب الكتابين السابقين فهى :

STYLE, VOL. 25, NUMBER 2, SUMMER ١٩٩٠

وهى عن موضوع واحد هو :

POSSIBLE WORLDS AND LITERARY FICTION.

العوالم المحتملة والرواية الادبية .

والدورية نشرت أبحاثا عن هذا الموضوع قام بها الباحثون فى جامعة تورنتو، وأحد هؤلاء الباحثين عربى اسمه : وليد حمارنه، وقد كتب بحثا عن روايتين عربيتين هما: «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم وعنوان البحث هو :

THE CONSTRUCTION OF FICTIONAL WORLDS AND THE PROBLEM OF AUTHENTICITY

والكتابة تسرقنى، وأكاد أقترب من استنفاد الحيز المتاح لى فى صحيفة الرياض ويبدو أن ما كتبته حتى الآن لا يعدو استعراضا لعناوين بعض الكتب، ولكننى أريد بعد ذلك أن أصل إلى نتيجة هامة، هى الربط بين تراثنا النقدى وما انتهى إليه عند مفهومى المحاكاة والتخييل، وبين النقد الحديث، ذلك لأن المحاكاة كما تصورها النقاد العرب القدامى لا تختلف كثيرا عن مفهوم «العوالم المحتملة»، كما أن مفهوم التخييل لا يختلف هو

قصائده، وقد نشرت فى كتابه «مدن الاخرين» وهو من منشورات الخزندار. بعد ذلك شرعنا فى ترجمة قصيدة أخرى، ولكن جاء من أخبرنا أن أحدهم قد ترجم كل أعمال بودلير، ولا أعرف من هذا الأحد، ولكن كانت النتيجة أن عدلنا أنا وحجازى عن ترجمة بودلير.

رجعت إلى معجم مصطلحات الأدب لمجدى وهبه وجدت أنه يعرف الهرمانيطيقا كالتالى :

علم التأويل، علم التخريج :

١ ـ دراسة المبادىء المنهجية فى تأويل النصوص، خاصة الدينية منها.

٢ ـ تأويل نص ما وحل رموزه ، وكشف مغزاه .

٣ ـ وفى علم اللغويات الحديث : نظرية تأويل رموز لغة ما بوصفها ترمز إلى عناصر ثقافة معينة .

وهذا التعريف قاصر إذ أنه لا يحيط بالتطور الحديث للهرمانيطيقا على يد جادامر وياوس، خاصة مراحل الهرمانيطيقا الثلاث. ثم أننا لو ترجمناها بالتأويل أو التخريج فإننا لا نستطيع أن نطبقها على الشعر والرواية، لأنهما يتعلقان فقط بالنصوص المنطقية التى لا تحتمل مفهوم الصدق والكذب، بعكس الحال فى التخييل. وإلى أن أجد ترجمة أدق، فسأترجمها بالتخييل[١].

والتخييل طريقة للتعامل مع النصوص تقابل التفكيك عند ديريدا، وهذا لا يعنى أن ثمة اتفاقا بينهما، ولو أنهما يتفقان فى وجوب تعدد القراءة، ولكن القراءة الثانية عند الأخير تفكك القراءة الأولى وتؤدى إلى تعدد المعنى، فى حين أن القراءة الثانية عند ياوس تقابل المرحلة الثانية أى مرحلة التفسير، أى تضيف أبعادا جديدة إلى القراءة الأولى ـ وثمة كتاب يلقى ضوءا على البنيوية والتخييل هو :

STRUCTURALISM AND HERMENEUTICS

(١) عدلت فيما بعد عن هذه الترجمة، فالمصطلح العربى له حمولاته، وسياقه الذى يختلف عن المصطلح الغربى، واستخدمت مصطلح الهرماينطيقا كما هو.

من الهرمانيطيقا HERMENEUTICSوهو مصطلح لا أجد ترجمة دقيقة له، لا يمكن أن أترجمه مثلا بالتفسير لأن هذا المصطلح يترجم مصطلح INTERPPRETATION والتفسير على أية حال مرحلة من مراحل العملية الهرمانيطيقية. حيث إن مراحلها ثلاث هى الفهم والتفسير والتطبيق. أو وفقا لما يقرره ياوس :

UNDERSTANDING (INTELIGERI), INTERPRETATION (INTERPRETARI) APPLICATION (APPLICARI).

وقد نستطيع أن نترجم مصطلح الهرمانيطيقا «بالشرح» ، ولكن ثمة مايغرينى كل الاغراء أن أترجمه «بالتخييل» ، وذلك لأن قراءة ياوس لقصيدة بودلير لا تختلف عن التخييل كما تصوره حازم .

والتخييل ـ كما قلت فى نثار سابق ـ يتحقق عند المتلقى، فى مقابل المحاكاة التى تحققها الذات الشاعرة.

وليت الأصدقاء الغذامى والسريحى والزهرانى يساعدوننى فى ايجاد كلمة عربية أو مصطلح عربى يقابل الهرمانيطيقا.

ويبدو أننا فى حاجة ماسة إلى مجمع لغوى سعودى يكون رافدا بعد ذلك لمجمع لغوى عربى فى نطاق الجامعة العربية تكون إحدى وظائفه إيجاد ترجمة دقيقة للمصطلحات الحديثة فهذا جهد فوق وسع الفرد الواحد.

سأعود فيما بعد بشىء من التفصيل الى عقد مقارنة بين قراءة ياكوبسون وياوس لقصيدة بودلير، ولو أن هذه مهمة عسيرة المنال وبعيدة التناول، خاصة أنها تعنى أن على أن اترجم القصيدة، وأنا كما قلت أكره الترجمة، وأذكر أن ابراهيم ناجى ترجم بعض قصائد أزهار الشر لبودلير، ولا أدرى إذا كان قد ترجم قصيدة SPLEE N' ام لا .

وأنا معجب، كل الاعجاب، ببودلير، وكنت قد اتفقت قبل سنين مع حجازى على أن نترجم بودلير، وفعلا أمضينا ليلة كاملة فى ترجمة إحدى

وهذا الكتاب سبق أن نشرته دار METHUEN فى عام ١٩٨٧ وأنا أذكر ذلك، لأننى اشتريته قبل عامين، ثم لما اطلعت على قائمة منشورات روتلدج، حسبت أنه غير ذلك الذى نشرته ميثيون فاشتريته، وشربت المقلب. ومستعد لإعارة أحدهما، خاصة لصديقنا السريحى. الكتاب الثانى هو :

HANS ROBERT JAUSS.

TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION

TRANSLATED FROM THE GERMAN BY TIMOTHY BAH-TI

UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, MINEAPOLISM

UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, MINEAPOLISM 1982.

والكتاب نشر قبل ذلك باللغة الالمانية فى عام ١٩٧٠ ورصد هذا التاريخ مهم. لأن ياوس أبدع علما جديدا، أو نظرية جديدة، فى نفس الوقت (أو بعده بقليل) الذى وصل فيه البنيويون إلى ذروة تنظيرهم وهذا العلم، هو علم التلقى، أو

RECEPTION THEORY

وفيما يبدو لىّ من ضمن البدوات ـ وما أكثرها وأقلها فى بعض الأحيان ـ أن ياكوبسون وغيره من الألسنيين لم يطلعوا على كتاب ياوس فى حينه، مع أن ياكوبسون كان يجيد اللغة الالمانية، فضلا عن عشر لغات أخرى. ومن المفيد هنا بل من المهم جدا أن نقارن بين قراءة ياكوبسون، وقراءة ياوس لقصيدة واحدة هى قصيدة SPLEEN للشاعر الفرنسى بودلير، فكل واحد منهما قرأها قراءة تفصيلية وتحليلية، قراءة الأول ألسنية تنطلق من اللغة ومن النحو وهى أشبه ما تكون بقراءة عبدالقاهر، وقراءة الثانى أى ياوس قراءة تخييلية، تنطلق من نظرية التلقى، وبالذات

CE QU' ILS SONT (ENTENDEZ: LEUR ETRE SEMANTIQUE)

N' A RIEN AVEC CE QU' ON VOIT.

لم أترجم هذا النص فى كتابى، ولكن سأترجمه الآن، أى أننى سأضيف إلى ما سبق أن كتبته. وأنا لست مترجما جيدا بل إننى أكره الترجمة، وأحسب أنه لايمكن أن توجد ترجمة جيدة وأنا أجد أن ديريدا يثبت نصوصا ومصطلحات ألمانية دون أن يترجمها، ويقرر أنه من المستحيل ترجمتها وأنا أعرف قليلا من الألمانية، درستها عندما كنت أحضر للدكتوراه فى الولايات المتحدة، وكان من أحد شروطها تعلم وإجادة لغتين غير الانجليزية والعربية، كنت أعرف الفرنسية واضطررت لتعلم الألمانية، قضيت ثلاث سنوات فى تعلمها. ولكننى لم أجودها، بل نسيتها والقليل الذى أذكره الآن لايساعدنى كثيرا فى فهم المصطلحات الألمانية، لا أريد أن أتحدث عن نفسى، وسأترجم نص بارت: (نسيت أن أقول إننى لم أحصل على الدكتوراه، فى الأدب، وإنما كانت فى الكيمياء).

يقول بارت :

«إن المسألة تتعلق بمعنى (أى : مدلول) الكلمات وليس بالأشياء داخل الكلمات ومن العبث أن نتمثل هنا نارا أو لهبا لأنهما (أى وجودهما أو كينونتهما المعنوية) لا علاقة له بالذى نراه.»

أى أنه لا نار فى النار ولا لهب فى اللهب، أى أن المشار إليه غير موجود. وهذا يتفق مع ما ذهب اليه ديريدا حين قال: «لا يوجد شىء اسمه خارج النص». ولا أستطيع أن أوثق ما قاله ديريدا، أين ومتى ما قاله. إننى الآن اكتب من الذاكرة ولو أننى أستعين فيما أكتبه الآن بكتابين، ودورية نقدية، هى :

BRIAN MCHALE, POSTMODERNIST FICTION

ROUTLEDGE, LONDON AND NEW YORK, 1989.

ويتبنون - بصفة مؤقتة - الآفق الانطولوجى «الوجودى» لعالم النص. المطلوب منهم - وهم ينتجون النص - أن يهجروا الواقع، ويعيشوا فى عالم أو عوالم أخرى تتولد من النص.

على أن هذه النظرية- وهى نظرية نقدية ما بعد حداثيه - لا تلغى العلاقة بين النص والواقع أو ما يسمى بالمشار اليه REFERENT بعكس الحال عند البنيويين الذين قرروا أن النص مستقل بذاته، وهى نقطة أو فاصلة سبق أن أشرت إليها فى كتابى «قراءة فى كتاب الحب» صفحة ٢٦٠ وأستميح القارىء فى أن أنقل ما سبق أن كتبته، ولو أن فى هذا نوعا من الاجترار، فضلاعن الإعلان المجانى عن الكتاب.

«يقرر البنيويون أن البنية الأساسية للغة تتكون من الدال والمدلول والمشار إليه LE SIGNIFIANT, LE SIGNIFIE' ET LA CHOSE, LE REFERENT » والمدلول ليس هو الشىء العلاقة بينهما إشارية محضة، وهذا، كما يقول رولاند بارت، واحد من أعظم انجازات الألسنيات الحديث، سأثبت كلامه بالنص :

LE SIGNIFIE N EST PAS LA CHOSE TELLE EST.

L' UNE DES GRANDE ACQUISITION DE LA

LINGUISTIQUE MODERNE.

أى أن الماء ليس هو الماء، والرواية ليست الرواية، سأعود إلى هذا الكلام فيما بعد، وفي الحقيقة سيجد القارىء بشىء من التأمل أننى لن أغادره.

وقد قال بارت هذا الكلام فى معرض الحديث عن سولير... ولقد انطلق منه ليقرر أن سولير فى كتابته (أو إن شئت روايته) قد وسع الفجوة، أو البون، بين المدلول والشىء، بحيث يكاد الشىء أن يختفى فى النهاية، إن لم يكن قد اختفى كليا، سأثبت كلام بارت بنصه مرة أخرى :

C' EST DU SENS (ENTENDEZ: DU SIGNIFIE) DE MOTS QU' IL S' AGIT, NON DES CHOSES DANS LES MOTS. IN-UTILE DE SE REPRESENTER ICI, UN FEU, UNE FLAMME,

(٨)

إذا كان مصطلح المحاكاة أرسطيا، فإن «التخييل» مصطلح عربي أصيل، ونحن نفاجأ عندما ندرس نقدنا البلاغى القديم فى ضوء معطيات النقد الحداثى وما بعد الحداثى، أو بالعكس، أى عندما ندرس نقد الحداثة وما بعده على هدى من تراثنا النقدى أن الصلة بين الاثنين تكاد تكون مستمرة، وكأنهما قد تحدرا من ماء واحد. ووجوه الشبه بين الاثنين أكثر من أن تحصى، بل إن الحديث عن أوجه شبه غير دقيق، إذ أننا إزاء نظام نقدى واحد، خاصة بما له علاقة بالمحاكاة والتخييل. و«الكلام المخيل» عند الفلاسفة والنقاد العرب القدامى، هو ذلك الكلام الذى لا يطلب منه أن يكون صادقا أو كاذبا، أى أننا عندما نسمعه أو نقرؤه، يجب ألا نتعامل معه تصديقا أو تكذيبا، وينبغى فى كل الأحوال أن نستبعد مفهوم الصدق والكذب. وهذا الكلام يتفق تماما وإطلاقا مع أحدث نظرية من نظريات ما بعد الحداثة، وهى نظرية «العوالم المحتملة» THEORY OF POSSIBLE WORLDS ، ونحن نجد على سبيل المثال أن واحدا من روائيى ما بعد الحداثة، وهو : SUKENICK ، يقرر أن الرواية تقنية تتطلب استبعاد التصديق وعدم التصديق. إنها غير صادقة، وفى نفس الوقت غير كاذبة وتوماس بافيل PAVEL يذهب إلى أن القراء لا يقيمون الاحتمالات المنطقية التى يقدمها النص فى ضوء ما يحدث فى العالم الحقيقى، كما هو مطلوب من قبل المناطقة، ولكنهم ينبذون العالم الحقيقى وراء ظهورهم،

الممكنة، اسرار تلخص حياة كاملة، حسابات، أرقاما ، دعاوى، أغانى، خطابات غرام ، أشعارا، ثم قصاصات شعر (بفتح الشين) ملتفة بإيصالات، أى اليومى ، والتافه، مختلطا مع الغالى والأثير كما الحياة نفسها.

إن كل إنسان عنده مثل هذه الخزانة، ولكن عنده خزانة أخرى هى الذاكرة. وبودلير يريد أن يقول أن ذاكرته تحتوى على أسرار أكثر من هذه الخزانة .

ثم إن ناجى لم ينتبه إلى أن ضفائر الشعر (وليس الروايات) هى التى تلتف بالايصالات وقد ترجمت أنا كلمة ROMANCES بالغراميات وليس بالروايات كما فعل ناجى، إذ أن الروايات مكانها المكتبة وليس خزانة تحتوى على قصاصات وأشياء منسية. وسأثبت النص الفرنسى ليسهل على قارىء اللغة الفرنسية المقارنة بين الترجمتين : Meuble

UN GROS A TIROIRS ENCOMBRE DE BILANS,

DE VERS, DE BILLETS DOUX, DE PROCES, DE ROMANCES

AVEC DE LOURDS CHEVEUX ROULES DANS QUITTANCES,

CACHE MOINS DE SECRETS QUE MON TRISTE CERVEAU.

شىء أخر لاحظته فى ترجمة ناجى فقد ترجم كلمتى : LA FOSSE COMMUNE ، بالمقبرة العامة، وهذه الترجمة غير دقيقة إذ المقصود الحفرة أو المقبرة الجماعية حيث تتكدس الجثث فى حفرة واحدة، بينما المقبرة العامة تحتوى على قبور مستقلة. وقد تجشمت مصاعب الترجمة توطئة للمقارنة بين قراءة باكوبسون وقراءة ياوس لهاتين القصيدتين.

رغم أن «حينئذ» ليست موجودة فى النص الفرنسى، ولكنها تفهم منه ذلك لأن البناء اللغوى الظرفى الذى يبدأ بإذا أو عندما يقتضى أن يفضى إلى رد الفعل الذى يبدأ بيومئذ أو حينئذ، كما نجد فى سورة الزلزلة : «إذا زلزلت الأرض زلزالها. وأخرجت الأرض أثقالها. وقال الإنسان ما لها. يومئذ تحدث أخبارها. بأن ربك أوحى لها. يومئذ يصدر الناس أشتاتا ليروا أعمالهم» السورة.

هذا البناء الظرفى ـ كما قلت ـ هو نفسه بناء قصيدة بودلير، إذا حدث كذا، وكذا فحينئذ يحدث الآتى .

(راجع ما كتبته عن الشكل والتلاحم فى أول النثار)

فى القصيدة الثانية : يبدؤها ناجى قائلا :

عندى ذكريات رجل معمر عمره ألف عام

أما أنا فترجمت النص الفرنسى كالآتى:

لى من الذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف عام. وقد التزمت بالنص الفرنسى أكثر مما التزم به ناجى، والنص هو :

J' AI PLUS DE SOUVENIRS QUE SI J'AVAIS MILLE ANS.

النص الفرنسى يحتوى على كلمة : PLUS ، أى أكثر التى أسقطها ناجى، مع أنها ركيزة القصيدة، لأن القصيدة تنهض على المفاضلة، أكثر من ألف عام، وأسرار أقل، ثم يبدأ ناجى البيت الثانى بكلمة «عندى»، وهى غير موجودة فى النص الفرنسى :

عندى خزانة مملوءة بقصاصات من الشعر.

والنص الفرنسى هو :

UN GROS MEUBLE A TIROIRS ENCOMRE DE BILANS

الترجمة الحرفية :

إن خزانة ضخمة ذات أدراج مزدحمة بتقارير حسابية.

فالخزانة ليست خزانته، وإنما يصف أى خزانة ممتلئة بكل الأسرار

تحت ندف ثقيلة من الأعوام المثلجة،

ومن ثم ، لن تكونى ، ايتها المادة الحية،

سوى كتلة من الجرانيت يحيط بها هول غامض،

هامدة فى أغوار صحراء ضبابية،

أو «أبوهول» غابر، تجاهله العالم اللامكترث،

منسيا على الخرائط، ومزاجه الشرس،

لا يغنى إلا لأشعة الشمس الآفلة.

وهاتان قصيدتان من قصائد الاكتئاب الأربع، وثمة فروق ـ فيما أحسب ـ بين ترجمتى وترجمة ناجى، وهى فروق لاتنشأ من المفاضلة بحيث يقال أن هذه أحسن من تلك، وإنما من فهم كل واحد منا للنص الذى يقرؤه، وسأشير إلى بعض هذه الفروق، وأترك للقارىء ملاحظة الفروق الأخرى :

فى ترجمة ناجى للقصيدة الأولى أحسست أن النص يفتقر إلى التلاحم، وذلك لأن المقطع الرابع لايبدو ملتحما بالمقاطع الثلاثة الأولى، ذلك لأن المقاطع الثلاثة الأولى تبدأ بعندما (أى إذا حدث كذا) دون أن نجد رد الفعل للحدث فيها، وهذا نجده فقط فى المقطع الرابع حيث بدأه ناجى بـ :

وفجأة تقرع أجراس مدوية .

هنا لا يبدو أن هذا المقطع يجيب على المقاطع الثلاثة الأولى، أى عندما يحدث كذا، وكذا يحدث نتيجة لذلك الآتى، وهو ما نلمسه فى النص الفرنسى. فالقصيدة تتحدث عن القوى الطبيعية القاهرة، السماء الجاثمة، والأرض السرداب، ومطر العذاب، ثم تتحدث فى المقطع الرابع عن رد فعل قوى الأرض: النواقيس الثائرة التى تقرع السماء، وفى المقطع الخامس تتحدث عن رد فعل الشاعر.

وهذا ما تنبهت إليه فى ترجمتى حيث قلت فى بداية المقطع الرابع :

حينئذ وعلى حين غرة تهب النواقيس ثائرة .

ونعوش طويلة بلا طبول، ولا موسيقى،
تتقاطر فى نفسى الأمل
المسحوق يبكى، والفجيعة الشرسة،
ترفع رايتها السوداء على رأسى المتخاذل.

- ٢ -

لى من الذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف عام،
إن خزانة ضخمة ذات أدراج مزدحمة بتقارير حسابية،
وأبيات شعر، وبطاقات حب، ومحاضر، وغراميات،
وضفائر شعر كثيفة ملتفة على إيصالات،
تضم أسرارا أقل من دماغى الحزين،
إنه هرم.. سرداب ضخم،
فيه موتى أكثر من المقبرة الجماعية،
إننى قبر يشمئز منه القمر،
تسرح فيه كالندم ديدان متطاولة،
لا تفتأ تنهش جثمان أعز الأحباء،
اننى مخدع عتيق مفعم بورود ذابلة،
ينتثر فيه ركام من الموضات البالية،
وحيث، وحدها، الرسوم الشاكية، ولوحات بوشيه الشاحبة،
تتنشق رائحة معطر مهجور،
لا شىء يضاهى الأيام الكسيحة فى طولها،
حين يتشح السأم، ثمرة اللامبالاة الكئيبة
بأمداء الخلود،

لست الا ابا الهول المجهول فى دنيا جاهلة
نسى فى مكانه من الارض
واصبح لا يفتر ثغره الا للشمس الغاربة
الاكتئـاب SPLEEN

- ١ -

عندما تطبق السماء الواطئة والمثقلة جاثمة
على الروح المتحشرجة تحت سأم مقيم،
يتغشى الأفق المدار كله،
ممطرا نهارا أسود أشد كآبة من الليالى
عندما تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة،
يتخبط الرجاء فيها كخفاش،
يضرب الجدران بجناحه الفزع،
وبرأسه يرطم السقوف العفنة.
عندما يرسل المطر زخاته المهولة،
كقضبان سجن شاسع،
وجحافل خرساء من العناكب المشينة،
تبسط شباكها فى أعماق أدمغتنا،
حينئذ تنتفض بعنف نواقيس
تطلق نحو السماء ولولات مريعة،
مثل أرواح ضالة بلا وطن،
تغص بلا هوادة بنواحها.

ـ راجع الترجمة للدكتور عيسى مخلوف.

- ٢ -

عندى ذكريات رجل معمر عمره ألف عام
عندى خزانة مملوءة بقصاصات من الشعر
وقصائد ورسائل غرامية وقضايا وروايات
مطوية فى ايصالات بحسابات تجارية
وهذه الأسرار اقل بكثير مما يحمل فكرى الحزين
عندى هرم كبير
كهف ضخم
فيه أموات أكثر من المقبرة العامة
إنى لمقبرة بعيدة عن ضوء القمر
ويسرى فيها الدود مسرى الندم
ينخر فى عظام أعز الناس عندى
إنى لمخدع قديم ملىء بالزهور الذابلة
ولوحات شاحبة طال عليها القدم
يشتم منها رائحة قنينة بلا غطاء
ما أطول الأيام العرجاء
تحت برد السنين الثلجية
حيث يأخذ الضجر وهو وليد عدم المبالاة
صورة مشوهة من الخلود
منذ اليوم أنت أيتها المادة الحية
لست إلا تمثالا منحوتا حوله خوف غامض
راقدة فى صحراء عليها ضباب

حنين إلى الفناء

- ١ -

عندما تجثم السماء المنخفضة علينا كغطاء .

على الروح الفريسة لضجر طويل

وقد عانقت كل الدائرة الغائمة فى الافق

تلقى السماء اليها يوما أحلك من لياليها

عندما تتحول الارض إلى مخبأ رطب

وقد أخذ الأمل يضرب الجدران بجناحه الخائف

كخفاش يقرع رأسه فى سقف متداع

عندما ينهمر المطر متدفقا فى سيول

كسجن كبير ذى قضبان

يخيل إلى أن عناكب كريهه

تنسج خيوطها فى أعماق فكرى

وفجأة تقرع أجراس مدوية

لتقرع السماء بصرخة هائلة

شبه ارواح غريبة لا وطن لها

تصارع وتناضل بعناد

وإذا صنوف طويلة من التوابيت

بلا طبول ولا موسيقى

الأمل المهزوم يبكى، والألم الشنيع المستبد

على هامتى المنكسة يرفع علما أسود

كالعطر المعتق)، ومن القراءات المتكررة عبر الأجيال والسنين ، أى أننا عندما نرى الجيوكندا فإنها تبهرنا لأنها الجيوكندا وحسب، بصرف النظر عن مواطن الجمال فيها، وعندما نقرأ معلقة أمرىء القيس، ننبهر، لأنها تلك المعلقة، بصرف النظر عن مواضع الحسن فيها، وهذا الكلام يبدو لى أيضا غير دقيق، ولو أن الهالة قد تكون سمة من سمات الشكل. ويبقى بعد ذلك تصور ياوس (ذكرت اسم كتابه فى نثار سابق) للشكل، وهو قريب من تصورى، او قريب مما أقصده عندما أتحدث عن الشكل، الشكل هو الكلى، أو الذى نحس من الانطباع الأول أنه كلى، وليس مؤلفا من أجزاء، أى أنه كامل، ومكتمل أو على حد تعبير ياوس COHERENT وهى كلمة يمكن أن تترجم بـ «مترابط»، ثم بعد أن يبهرنا الانطباع الأول نعود[1] ونكتشف الأجزاء، أو مواطن الجمال. أى اننا عندما نرى لوحة لأول مرة نحس انها مؤلفة من لون واحد، ثم نعود ونكتشف أنها مؤلفة من عشرات الألوان والظلال، وأشعر أننى أقترب هنا من تعريف الرومانطيقيين للرمز، وقد تحدثت عنه فى كتابى «الإبداع» وهو كتاب لا أدرى شيئا عن مصيره هل بيع ونفد، أم لا، وأنا شخصيا لا أملك الا نسخا محدودة منه.

والهدف من كل ما قلته حتى الآن هو أن الشكل يتلاشى عند ترجمة الشعر، مهما كان المترجم متمكنا ومبدعا، ولهذا رفعت الراية البيضاء منذ البداية، وأقلعت عن الترجمة، ولكنى رغم ذلك أضطر أحيانا إلى ترجمة نص، حيث لا مناص من ذلك، وعندها أقدم على الأمر بالكثير من الخوف والتردد، وأسعد كثيرا عندما أجد أن غيرى قد ترجم النص، وأنا اكتب الآن عن قصيدة «SPLEEN »، لبودلير، وقد فرحت عندما وجدت أن ابراهيم ناجى قد ترجمها (كتاب أزهار الشر، تأليف بودلير، ترجمة ابراهيم ناجى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧) فرحت ـ كما قلت بذلك ـ ولكننى وجدت أن الترجمة قد ابتعدت فى كثير من المواطن عن النص، وهو ابتعاد أخل أحيانا بالنص مما سأذكره بعد قليل، ولهذا وجدت أنه لامحالة من أن أقوم بإعادة الترجمة، وأعترف مسبقا أننى مدين لناجى، فله فضل السبق، وسأثبت الآن نص ناجى، واثبت بعد ذلك ترجمتى لنفس النص.

(١) مترابط، والأصح أن يقال : متلاحم

(٧)

أنا لست مترجما، قرأت قبل سنين كتابا عن فن الترجمة، ألفه مترجم روسى مشهور، نسيت اسمه الآن، الكتاب موجود في مكتبتى بباريس، بعد أن قرأت الكتاب أدركت أن الترجمة أمر دونه مشاق ومتاعب، وأنها أحيانا ـ بل وفى أغلب الأحيان ـ أصعب من الإبداع، وذلك لأن الشكل لايمكن أن يترجم، خاصة فى الشعر، لأن الشعر قبل كل شىء، شكل ما هو الشكل؟ ولعل صديقنا الريان يتهمني مرة اخرى بأننى شكلانى، لا اهتم إلا بالشكل على حساب المحتوى، لاضير فأنا أو من فعلاً بأن الشعر شكل.

لأول وهلة، يمكن أن نعرف الشكل بأنه الوزن والموسيقى، والألفاظ، ولكن هذا التعريف غير دقيق، رغم أن الشعر عندما يترجم يفقد هذه الخصائص، ثمة ما يغرينى بأن أعرف الشكل «بالرنين» وهى كلمة ابتدعها شيخنا أبو فهر، ولكن هذه الكلمة- كما قلت فى نثار سابق ـ ميتافزيقية، هل أقول إن الشكل هو الروح ـ هذه أيضا كلمة ميتافيزيقية بمفهوم الميتافيزيقا عند هايديجر، رغم أنه تحدث طويلا عن الروح فى شعر هولدرلين، سأتجنب إذن كلمات مثل «الرنين» و«الروح»، وأيضا «الهالة» AURA، وهو مصطلح ابتدعه الناقد الالمانى فالتر بنيامين، وما يعنيه هذا الناقد أن الذى يبهرنا فى أى عمل كلاسيكى كلوحة زيتية، أو قصيدة لبودلير هو الهالة التى تحيط بها، وهى هالة تولدت من القدم (تماما

(٩)

لم أعد القول فى هرم، أعنى عبدالقاهر، سحبتنى بحور القراءة، أو على الأصح أمواجها إلى أبى الحسن حازم القرطاجنى، أعدت قراءة كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» قرأت هذا السفر الجليل لأول مرة منذ سنين لا أذكر عدتها، ولا أدرى من استعارة منى بنية إرجاعه، ولم يفعل، أى استعاره ولم يرجعه. كما حصل مع صديقنا السريحى، الذى استعار منى كتابا بنية إرجاعه بعد ستة أيام، وكان ثم شهور، ولكنه أعجب بالكتاب، أو لم يفرغ منه، وبقى عنده حتى الآن. وحاصل الأمر أنى فقدت كتاب أبى الحسن، وبحثت عنه فى المكتبات، فلم أجده إلا فى مكتبة شيخنا الجليل واستاذنا الفاضل السيد محسن باروم، أمد الله فى عمره، ونفعنا بعلمه. وهكذا قضيت الأيام الأخيرة من رمضان هذا العام ١٤١٢، وأول أيام عيده فى رحلة لم تكن بالهينة أو الموطأة مع أبى الحسن.

وأبوالحسن كعبد القاهر أسس علما جديدا. دون أن يعمد إلى ذلك أو يقصده، وكان خاتمة عصر الإبداع العربى، وجاء بعد أن جف مداد الإبداع بعد حكيم المعرة، شعرا ونقدا، وجاء بعد أن انتهى الزمن العربى، وبعد أن طوى التاريخ العربى أوراقه رافعا أو واضعا أقلامه حتى زمننا الحاضر. وهذه ظاهرة نجد لها نظيرا فى بعض الأمم الأخرى، عند أمة اليونان أو الإغريق على سبيل المثال، فارسطوطاليس، جاء بعد أن جف المداد الإغريقى، بعد اسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس، جاء وقنن الإبداع وقعده، كما فعل أبوالحسن، ولكن الإبداع بعد أن قنن وتأصل، لم يخلق

مبدعين، وأرسطو أيضا شهد نهاية الحضارة الاغريقية بعد أن استولى عليها العسكر، فيليب وابنه الاسكندر. صحيح أن الأخير شيد امبراطورية، ولكنها لم تكن امبراطورية حضارية، بل كانت مشروعا عسكريا، ولهذا فإنها انهارت بعد وفاته، وكأنها لم تغن بالأمس. بل إنها لم تفعل ذلك اطلاقا.

والرحلة فى عالم حازم ـ كما قلت شاقة وعرة ـ ذلك لأن أسلوبه جاف لا ماء فيه ولا رونق، وهو يغالى فى التقسيمات والتصنيف والتبويب، مع أن كثيرا من تقسيماته مفتعلة، ونحن لا نكاد فى كثير من الأحيان أن نتبين الفروق بين قسم وقسم، هذا فضلا عن أن كل قسم ينقسم بدوره إلى أقسام. لا نستطيع أيضا أن نتبين الفروق بينها مما حدا بالدكتور سعد مصلوح ـ دارس الكتاب ـ إلى أن يضع جداول لهذه التقسيمات أشبه ما تكون بجداول الضرب، وكأنه مطلوب منا لكى نفهم حازم أن نحفظ هذه الجداول كما يحفظ جدول الضرب. وبالطبع فإن ما يحفظ لا يمكن أن يستوعب ويستقر فى الوجدان. يضاف إلى كل ذلك أن حازم ضنين بذكر الشواهد والأمثال، والشاهد هو الذى يعين على الفهم خاصة إذا استحضر القارىء شواهد أخرى من أضرابه وأشباهه، وأشهد أنه لولا جهد ابن الخوجة ـ محقق الكتاب ـ فى استحضار وإثبات شواهد على ما يقوله حازم، لما استطعت أن أفهم الكتاب، ومثلا على ذلك أسوق الآتى:

وينبغى أن تكون المحاكاة التى يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشىء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبى، والمحاكاة التى يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة إلى الجنس كتشبيه متن الفرس بالصفاة «... وينبغى أن تكون المحاكاة التى يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وظهور نبل الشاعر وحذقه منصرفة إلى الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ويابسة بالحشف وتشبيه إبرة الروق بالقلم المستمد..»

(منهاج البلغاء: ١١٢)

إن حازما هنا يشير الى أبيات بعينها، ولكن لا يثبتها، وهو قصور قام ابن الخوجة محقق الكتاب بسداده حيث يثبت هذه الأبيات:

أمرؤ القيس:

له أيطلا ظبى وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

أمرؤ القيس:

كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلت الصفواء بالمتنزل

أمرؤ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

عدى ابن لارفاع العاملى:

تزجى أغن كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

وهذا مثال من كثير، وأخال أن ابن الخوجة قد جهد وأضناه البحث فى تتبع هذه الأمثلة والرجوع إلى مظانها، وهو أمر أستطيع أن أقدره حق قدره، فكثيرا ما عانيت فى استقصاء شاهد، أو العثور على نص. وأنا أكتب من الذاكرة، ولكننى فى الكثير من الأحيان أجد نفسى مضطرا إلى توثيق ما أقوله، وهو شىء ليس بالهين أو القريب المنال ولا أصل إلى غايتى فيه إلا بعد جهد ومكابدة. ولهذا كان أسفى - بل استنكارى - شديدا عندما وجدت الدكتور سعد مصلوح مؤلف كتاب حازم القرطاجنى (منشورات عالم الكتاب القاهرة) يسطو على جهد ابن الخوجة، ويثبت هذه الأمثلة، وكأنه هو الذى اكتشفها دون أن يعترف بالفضل لصاحبه، وهذه عادة مذمومة عند كثير من الأكاديميين العرب، مما يجعلنى أتعامل معهم بالكثير من الحيطة والحذر.

ولعل ولع حازم، بالتبويبات والتوصيدات (مشتقة من الوصيد وهو الباب، وهى كلمة قرآنية) مردود إلى تأثره بالكوجيتو الأرسطى الذى يلتزم التقسيمات، وينطلق من المقدمات إلى النتائج، وهو فكر منطقى دخيل - فيما أحسب - على علم المعرفة العربى.

فالكتابة العربية ابتداء من أبى عثمان، وانتهاء بشيخ المعرة، استرسالية واطرادية لا تلتزم بالتقسيمات والتبويبات، إنها تخوض فى النتائج متجاوزة المقدمات، وقد تنتهى إلى المقدمات، وقد تتجاوزها. أن الكتابة العربية محاورة تخوض محيط المعرفة ولججه دون فذلكة أو مقدمات قد تحور بالملاح وتسحبه إلى نتائج خاطئة، وهذا ما يحدث فى معظم الأحيان، لأن الذى يضع المقدمات يفترض ـ ويطلب من القارىء ـ أن يفترض معه ذلك ـ أن هذه المقدمات لابد أن تفضى إلى نتيجة واحدة، وليس غير، هى النتيجة المنطقية او الحتمية، فى زعمهم، وهذا يفضى إلى قراءة أحادية للتاريخ أو للواقع، وكأنه ليس ثمة إلا تاريخ واحد، وواقع واحد، مع أن الأمر عكس ذلك وعلى النقيض منه، ومع إطلالة الحداثة منذ ديكارت جاء الكوجيتو الكارتازيانى ليجدد الفكر الأرسطى ويرسخه، منهجا ونتائج ومقدمات، بحيث انتهى بنا الأمر فى أيامنا هذه إلى ما يسمى «بالنظام العالمى الجديد» وهو نظام لا يسمح بقيام نظام آخر حتى عند الشعوب التى عرفت أنظمة حضارية عريقة، ولا أريد أن أخوض فى لجج السياسة، ولو أنها لا يمكن أن تنفصل عن الفكر والمعرفة. وحسبى أن أقول إن فكرنا العربى كما ابتدأ عند أبى عثمان فكر حوارى لا يقود إلى نظرة أحادية، وإنما يدع الباب أو الوصيد مواربا غير مغلق أمام كل الاحتمالات الممكنة، والعوالم المحتملة.

على أننى لا أهدف من كل ما سبق إلى أن أقلل من شأن حازم، وأثره فى البلاغه العربية، ولكننى قصدت إلى أن أقرر أن تسلل المنهج الإغريقى إلى فكر حازم انتهى به إلى كثير من التقسيمات التعسفية التى لم تفلح ـ رغم تفريعاتها ـ إلى إضاءة أو تنوير ـ وهما تعبيران حازميان. ما يهدف اليه. إذ بدا لى ـ رغم كل هذه التقسيمات ـ أن المحاكاة عنده مرادفة للتخييل، واحتجت إلى أن أرجع إلى أبى نصر الفارابى والى ابن سينا، وإلى ما كتبه نقادنا المحدثون عنهما، لأدرك أن المحاكاة عند حازم غير التخييل، الأولى

(١) ولو أن الجاحظ يلجأ عمدا إلى الاستطراد لمزج الجد بالهزل، والكلام عن موضوع فى بابين، أو أكثر للابقاء على نشاط القارىء، كما يقول فى كتابه «البيان والتبيين»، فهو يتحدث عن النوكى فى الجزء الأول، ثم يعود، ويفرد لهم بابا فى الجزء الثانى.

هى الوسيلة أو الأداة، والثانى هو الهدف الذى يتحقق عند المتلقى. وفى هذا تكمن عبقريته، وأعنى حازما.

وقد بدا لى أن الدكتورة ألفت كمال عبدالعزيز (مؤلفة كتاب نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين) تخلط بين المحاكاة والتخييل عند ابن سينا، وكأنهما مرادفان، وليسا مفهومين مختلفين كل الاختلاف، وقد وقعت نتيجة لذلك، أو بسببه فى كثير من الخلط والغلط، فهى على سبيل المثال تقرر.. أما عن ترادف المحاكاة والتخييل أو المخيلات، فذلك ما نجده عند ابن سينا الذى تبدو عنده المحاكاة ـ بالاضافة إلى أنها مرادفة للتشبيه ـ مرادفة لما يخيل أو للتخييل أو المخيلات.. صفحة ٨٥.

وليس الأمر، بالطبع، كذلك، الأمر الذى فهمه الدكتور مصلوح، واستطاع بعد أن قرأ ابن سينا وحازما أن يضع فروقا واضحة بين المحاكاة والتقليد. على أن هذه القضية لا تشغلنى الآن بقدر ما تشغلنى قضية أخرى لا أستطيع أن أرجئها وأواصل الحديث عن المحاكاة والتخييل، وتلك هى قضية مدى تأثر البلاغيين العرب بأرسطو، خاصة بكتابه عن «البويطيقا» وقد وجدت أن النقاد المعاصرين لم يذهبوا مذهبا واحدا فيها، واختلفوا كل الاختلاف فبعضهم ينكر أن يكون لأرسطو أى أثر فى البلاغة العربية، والبعض الآخر يتحفظ بعض الشىء، ويعزو إلى أرسطو بعض الأثر، خاصة عند حازم، ثم نجد أن هناك من يؤكد أن البلاغيين العرب ابتداء من الآمدى وقدامه، وانتهاء بحازم قد تأثروا بأرسطو وانطلقوا منه ليؤسسوا مذاهبهم فى البلاغة.

وسأستعرض آراء بعض هولاء النقاد، وقد يذهب الظن ببعض القراء، وربما كلهم، أن ما أكتبه ليس إلا نقولا واستعراضا لآراء الغير وقد يكون هذا صحيحا، فلست فى نهاية المطاف إلا قارئا، وقد قرأت نصوص العرب البلاغية، وبدا لى أن هناك أثرا لا ينكر للثقافة الإغريقية، ورأيت لذلك أنه من المنطقى أن أتتبع آراء الغير لأتأكد من صحة البدوات التى أحسستها، لعلى قد أتفق معهم أو أختلف أو أذهب مذهبا يفترق عنهم أو يتفق معهم، والفيصل هو القراءة والاستقراء. وقد قررت فى أعلاه أن البيان العربى ـ

خاصة عند حازم ـ قد تأثر بالبيان الإغريقى الذى ينهض على الترتيب والمنطق نتائج ومقدمات، الأمر الذى اعتبرته دخيلا على أسلوب المحاورة والاستطراد العربيين. والدكتور طه حسين ـ كما يقول كامل حسن البصير ـ ذهب إلى شىء من ذلك، فهو يقول فى كتابه «من حديث الشعر والنثر ، صفحة ٧٩:

(ثمة كتابتان) أن هناك كتابة عبدالحميد المتأثرة بالثقافة اليونانية المعتمدة على الترتيب والمنطق، وكتابة أخرى عنيت بالفن اللفظى والزخرفة أكثر من المعنى، هاتان الطريقتان تقابلهما طريقتان فى البيان، فهناك بيان قام على بيان اليونان ومنطقهم، وهو ما نجده عند أصحاب المنطق وعند قدامة. وبيان آخر قد تأثر بالحضارة الفارسية والأدب العربى من بعيد، وهو هذا البيان الذى نجده فى كتاب الصناعتين وأساسه العناية الفنية.

ويبدو لى (والكلام لعين خاء) أن الجاحظ ومن بعده التوحيدى لم يتأثرا بأى من البيانين.

ومادمنا قد ذكرنا الدكتور البصير فلنبدأ جولتنا معه فى كتابه «بناء الصورة الفنية فى البيان العربى» وهو من منشورات المجمع العلمى العراقى «١٤٠٧، ١٩٨٧» وهو بعامة يرفض فكرة تأثر البلاغة العربية بأرسطو والفلسفة اليونانية، ويرد يعنف على الدكتور طه حسين قائلا: (رجعت إلى النقل من الآخرين).

وفى يقيننا أن منهج الدكتور طه حسين فى حكمه هذا لا يختلف عن منهج أبى الأشعث فى رواية الصحيفة المنسوبة إلى الهند، فكلا الرجلين يأتزر بإشارات عابرة، ثم يفيض فى دحرجة الكلام، وكلاهما يتجاهل أصالة البيان العربى، وانفراده بخصائص أغنته عن أن يقتبس من هذه الأمة، أو تلك «صفحة ١٦».ثم يضيف فى صفحة ١٧: «ولعله من نافلة القول أن نرد هاهنا على الدكتور طه حسين فى تسمية قدامة بن جعفر ناميذا للبيان اليونانى لأنه قد أخطأ كل الخطأ فى نسبة كتاب بعنوان «نقد النثر» إلى قدامة بن جعفر، ولأن قدامة بن جعفر فى رأينا كان له مذهبه العربى الأصيل فى حد الشعر، وأن مذهبه هذا كان يناقض كل المناقضة

مفهوم الشعر عند ارسطو.

ثم يتحدث عن أبى هلال العسكرى قائلا:

أما أبو هلال العسكرى الذى زعم الدكتور طه حسين أنه يرجع إلى البيان الفارسى مصدرا ومنهجا فإن أحدا من الباحثين القدامى والمعاصرين لايشك فى أنه على مذهب الآدباء فى البلاغة وهو المذهب الذى يجرى فى خط مستقيم إزاء المدرسة الكلامية التى يشخصها الباحثون نقيضا له فى البلاغة العربية «صفحة ١٧».

وعندما يصل الدكتور البصير إلى حازم ، يتردد بعض الشىء، فهو من جهة يسلم بتأثر حازم بأرسطو، ولكنه من جهة أخرى يعود ليؤكد : وأيا كان الأمر فإن القرطاجنى حين يعرف الشعر ويحده ينأى عن أرسطوطاليس فى هذا الميدان ويقتبس من قدامة بن جعفرعبارته ثم يفصل الحديث فى تأثيره فيقول: (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه).. صفحة ٤٧ ثم يمضى لغايته فيقول : «وليس معنى هذا كله: أن الرجل لم يكن على علم مما عند غير العرب فى صناعة الشعر وأنه لم يطلق فى جنبات كتابه بعضا من مصطلحات أرسطوطاليس، ذلك لأن الباحث المتثبت يلاحظ مثلا أن القرطاجنى قد أدار مصطلح المحاكاة فى منعطفات كثيرة من كتابه وهذا المصطلح ـ كما تدل الترجمات المعاصرة لكتاب فن الشعر ـ قد اعتمد عليه أرسطوطاليس فى تعريف الشعر وحده، والسؤال يستفسر ـ فى ضوء هذه الاشارة ـ عن مدى تقليد القرطاجنى لأرسطوطاليس فى هذا المصطلح مفهوما وطبيعة. الحقيقة أن مصطلح المحاكاة مصدر للفعل حاكى يحاكى وهذا الفعل هو أحد الألفاظ التى تدل عند علماء البلاغة العرب على التشبيه، وعليه فمرده إلى البحث البلاغى العربى الأصيل..» صفحة ٤٧.

أطلت فى اقتباس النص، ويبدو أن النقولات طغت فعلا على هذا النثار، وعذرى فى الإطالة هو الحرص على عدم استلاب النص من سياقه، أما النقولات فقد اضطررت إليها لأننى بعد استعراض آراء النقاد المحدثين

أحاول أن أصل إلى رأى يختلف عما ذهبوا إليه، واذن فلا مناص من النقولات.

ويبدو لى أن الدكتور البصير وصل إلى رأى مسبق أو قبلى، حاول دحرجة النصوص وتطويعها لرأيه القبلى. وهو فى هذا متأثر بالفكر اليونانى ممثلا فيما انتهى إليه عند ديكارت. فالمحاكاة وإن كانت تدل فى الوضع على التشبيه، فإنها قد تحولت مجازا ـ كما يحدث فى جميع المصطلحات ـ إلى مصطلح أوسع كثيرا من مجرد التشبيه، ولاشك أن هذا المصطلح قد تسلل إلى البلاغة العربية من أرسطو، إذ لم يكن معروفا ـ بما يدل عليه من مضمون ـ عند البلاغيين العرب السابقين على ترجمة أرسطو.

وعلى أية حال فإن الدكتور البصير قد حسم الأمر، وآب إلى يقين، حين لا ينبغى اليقين، لأن المسألة مازالت ـ كما سنرى ـ موضع خلاف ويتضح لنا هذا الخلاف عندما نعرض لآراء الدكتور عاطف جودة نصر فى كتابه «الخيال، مفهوماته ووظائفه، منشورات الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤» إذ يقول فى صفحة ١٦٣: «ولا يكاد المرء يقرأ الشعر والشعراء لابن قتيبة، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر والصناعتين لأبى هلال العسكرى، ومفتاح العلوم للسكاكى، وعيار الشعر للعلوى والعمدة لابن رشيق، حتى يشعر بأنه يتنفس فى جو يونانى تخالطه شية من مؤثرات عربية خالصة، لكنها ليست فى قوة التيار اليونانى وشدة تأثيره.

وها هنا نصل إلى رأى مغاير تماما لما ذهب إليه البصير. وهو أى الدكتور نصر يدعم مذهبه بهذين النصين من الآمدى وقدامة، عدنا إلى النقولات:

يقول الآمدى: «ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء، علة هيولانية وهى الأصل، وعلة صورية،وعلة فاعلة، وعلة تمامية، فاما الهيولى فإنهم يعنون الطينة التى يبتدعها البارى ويخترعها ليصور ما شاء تصويره..» صفحة ١٦٧.

وفى هذا النص، كما يقول نصر انعكاس لمذهب أرسطو فى العلل الأربع، أما نص قدامة فهو:... إذا كانت المعانى والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك الغاية المطلوبة. «.. صفحة ١٦٧ ، ١٦٨.

وأنا أعترف بأننى لا أجد أثر أرسطو أو ريحه فيما قاله قدامة، إذ هو انعكاس لما قرره الجاحظ من قبله، من أن المعانى مطروحة فى الطريق، وأن الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير، أما الآمدى، فإن الاشارة إلى العلل الأربع وحدها لا يعنى أنه تقبل مذهب أرسطو فى نقد الشعر، والنقاد المحدثون كالدكتورين عياد ومصلوح لم يذكروا أن الآمدى أو ابن رشيق قد تأثرا بأرسطو، مما يعنى أن الدكتور نصر قد انفرد بهذا الرأى. اللهم إلا إذا كان هناك نقاد آخرون عرضوا لهذه المسألة، ولم أطلع على آرائهم.

على أننا قبل أن نتحدث عن تأثير أرسطو على البلاغيين العرب يجب أن نثبت حقيقة تنبه لها النقاد المحدثون، وهى أن ترجمة متى بن يونس عن السريالية لهذا الكتاب لم تكن دقيقة وشابها الكثير من الخطأ والغلط، ويبدو لى، وهذا ما أردت أن أصل اليه منذ البداية، أن تأثير هذا الكتاب على النقاد القدامى ـ هذا إذا استثنينا حازما ـ كان محدودا فى نطاق ضيق لا يعدو استخدام المصطلح وهو «المحاكاة» ذلك لأن أرسطو لم يتحدث فى كتابه عن الشعر الغنائى بل تحدث عن الملاحم والتراجيديا والكوميديا وشعر العرب ـ كما نعرف ـ غنائى محض فى معظمه.

والنقاد العرب غلطوا[1] فى ترجمة التراجيديا، والكوميديا حيث ترجمت «بالمدح» و«الهجاء» ولكن النقاد العرب تنبهوا ـ مع ذلك أو برغمه ـ إلى أن شعر الإغريق محاكاة لقصص وخرافات، أى افعال، ولهذا وضعوا

(١) هذا فيما أعرفه

فروقا بينه وبين شعر العرب الذى هو محاكاة للذوات. أما مصطلح «التخييل» فهو عربى محض. وهذا المصطلح ليس ترجمة لمصطلح المحاكاة أو مرادفا له كما وقع فى حسبان الفت وعياد حيث يقول الأخير.. (كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٧، صفحة ٢٥٧) .. «أوضحنا فيما سبق ان التخييل كلمة وضعها الفارابى ـ فى أغلب الظن ـ واستعملها ابن سينا تفسيرا لكلمة «المحاكاة» التى وردت فى ترجمة «متى» وقد تأثر الفيلسوفان فى وضع هذا الاصطلاح وتحديده بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو: الأولى «المنطق» فأرسطو قد تحدث عن أنواع المقدمات، وأن منها مقدمات يقينية (البرهانية)، ومقدمات ذائعة (الجدلية) ومقدمات ممكنة (الخطابية) فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفا من مقدمات مخيلة، والناحية الثانية: علم النفس، فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها.. والناحية الثالثة الفلسفة، فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو فى الشعر إلى فلسفته العامة، وأن ينظروا إلى التخييل على أنه «العلة» الصورية للشعر، وإلى المعانى والأفكار على أنها علته المادية، ومن هنا أصبح التخييل هو الحقيقة الذاتية التى تميزه عن غيره من الكلام مما ليس بشعر.»

ويبدو لى ـ وما اكثر البدوات ـ أن عيادا وقع هنا فى شىء من الغلط أو الوهم. إذ أن البلاغيين العرب ـ كما قلت ـ قد عرفوا ـ قبل أن يترجم كتاب أرسطو، أن الشعر صورة مشكلة من مادة، وإنما الشعر صناعة.. وجنس من التصوير.. هذه مسألة والأخرى، وليست الأخيرة هى أن الفلاسفة العرب أدركوا الحدود الفاصلة بين المحاكاة والتخييل، وليس كما قال عياد استطرادا لما سبق (صفحة ٢٥٧).. على أن هذه المعانى الواسعة للتخييل أو المحاكاة تضيق جدا حين يقسم ابن سينا أنواع المحاكاة ـ متأثرا بغموض ترجمة متى ـ إلى تشبيه واستعارة وتركيب منهما.

ولعمرى أن المحاكاة هنا لا تضيق بل تتسع وتتجوز بالاستعارة إذ لا تصبح تقليدا أو نسخة طبق الأصل (وهو إلى حد ما المفهوم الأرسطى لها)

وانما تصير إلى صورة إبدالية للأصل، وتقترب من المفهوم الحديث (عند نقاد العرب) للمحاكاة، مما سأعرض له بشيء من التفصيل فيما بعد. ثم أن عيادا عندما يستخدم لفظ (او) يضع المحاكاة ردفا أو رديفا للتخييل، والأمر ليس كذلك، بل على النقيض منه، وعودة إلى أبى نصر تثبت لنا ذلك، فهو يقرر أولا أن «قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة..» ثم يضيف: والأقاويل الشعرية هى التى شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذى فيه القول، فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول، فالذى بفعل ضربان، أحدهما أن يحاكى الإنسان بيده شيئا ما.. أو يفعل فعلا يحاكى به إنسانا ما أو غير ذلك

والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذى يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكى الشيء الذى فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكى ذلك الشيء، ويلتمس المؤلف مما يحاكى الشيء تخييل ذلك الشيء، إما تخييله فى نفسه، وإما تخييله فى شيء آخر، فيكون القول المحاكى ضربين، ضربا يخيل الشيء نفسه، وضربا يخيل وجود الشيء فى شيء آخر (الفارابى : كتاب الشعر، تحقيق الدكتور محسن مهدى، مجلة شعر، المجلد الثالث، العدد ١٢، صفحة ٩٢، ٩٣)

ومن الواضح هنا أن المحاكاة وسيلة والتخييل غاية، وأننا إزاء فعلين مستقلين ـ وهو الأمر الذى يزداد وضوحا عند ابن سينا وحازم ـ فعل تقوم به الذات الشاعرة، وهو المحاكاة، وفعل تؤديه الذات المتلقية، وهو التخييل. والأمر الأخير قاله عياد دون أن ينتبه له: «إن الشعر لا يخاطب الفكر بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة بها».

ويبدو لى ـ وهذه هى البدوة الأخيرة فى هذا النثار ـ أن نظرية التلقى الحديثة RECEPTION TEHORY ستساعدنا كثيرا على إضاءة نقدنا البلاغى القديم وأترك ذلك إلى نثار آخر.

(١٠)

والحديث لايزال متصلا عن نظرية التلقى، وعن الهرمانيطيقا «التخييل». وقد وجدت من محاسن الصدف، أو الاتفاقات أن أعرض لقراءتين لمجموعة «SPLEEN لياكوبسون وياوس. وقد ترجمت قصيدتين منها (وهى لبودلير) وهى ترجمة لست راضيا عنها كل الرضا، وسأعود اليها بالتصحيح. والترجمة كما ـ قلت من قبل ـ ليست أمرا سهلا، وهى أصعب من الإبداع نفسه. إن المبدع يحاكى ولكن المترجم يحاكى ويخيل فى نفس الوقت. إن المترجم يعيد انتاج النص ولكنه ليس حرا فى ذلك. إذ أنه يجب أن يتلبس الذات الشاعرة أو الحاكية، أقصد المحاكية، وهذا التلبس يشمل السياق التاريخى والاجتماعى والذاتى الذى أنتج النص، ليس ذلك فحسب، بل ينبغى عليه أن يعيش المرحلة اللغوية التى كتب فيها النص، وهذا ما يتضح لنا عندما نحاول مثلا أن نترجم كلمة «SPLEEN وهى عنوان القصائد، إذ سنجد أنها تعنى شيئا فى عصر بودلير يختلف عن دلالتها الراهنة. وما ينطبق على الشعر ينطبق فى الواقع على أى نص أدبى آخر كالرواية مثلا. وتحضرنى بهذه المناسبة قصة طريفة وحقيقية للأديب الفرنسى الذى ترجم رواية «FENNEGANS WAKE إلى اللغة الفرنسية واسمه PHILIPPE LAVERGNE لقد أمضى هذا المترجم اثنى عشر عاما فى ترجمة العمل، وهو لم يتوقف عند عملية الترجمة من لغة إلى لغة (أو من لا لغة إلى لا لغة أخرى، لأن العملين مكتوبان بلغة لا تعرفها

المجامع). بل عاش حياة جويس فى نفس المدن التى عاش فيها جويس فى دبلن وتريستا وزيورخ وباريس وتردد على نفس المطاعم والحانات والمقاهى، وحاول أن يتعرف على أنماط من الناس تشبه أولئك الذين عايشهم جويس. باختصار حاول أن يتلبس جويس نفسه. وكل ذلك بالطبع أمر ليس باليسير أو الهين. ولا أستطيع أن أزعم أننى صنعت نفس الشىء مع بودلير، بل لا أطمح إلى أن أصنعه، فدون ذلك أهوال وأهوال، بل إنه يعنى الانتحار الجنونى، وهذا ما فعله بودلير. وإذن فلن اقتحم البحر الهادر، وحسبى أن أخوض بأقدامى فى ضحضاح منه، حتى لو جاءت الترجمة سطحية أو مسطحة لا تقترب من الجوهر ولا تمسه. وقد عرفت أن أحدا ما غير ناجى قد ترجم بودلير، وليتنى أطلع على عمله فلعله قد نجح فيما أخفقت فيه، ومن يدرى؟ فقد أكون قد اقتربت من بودلير أكثر مما أقترب منه.

والخلاصة ـ وهى ليست بالضرورة تلخيصا لما سبق ـ إن المترجم بداءة متلق. وعندما نتحدث هنا عن المتلقى فإن الحديث يقودنا إلى ثالوث عملية التلقى الذى أكده جادامر، وساریاوس على نهجه، هذا الثالوث هو الفهم (القراءة الأولى) والتفسير (القراءة الثانية) والتطبيق (القراءة الثالثة) وهذا الثالوث ليس جديدا ولكن جادامر كما قلت هو الذى جدد الاهتمام به، ونقل مفهوم الهرمانيطيقا من مجرد التأويل والتخريج لنصوص هى فى الأغلب قانونية ودينية إلى عملية التلقى مثلثة المستويات. والتفسير (المرحلة الثانية أو المستوى الثانى للقراءة) ليس شرحا للمعانى أو إيضاحا لها بقدر ما هو اكتشاف لجمالية النص. وهذه الجمالية لا يمكن أن نتعرف عليها باستخدام طرائق الأسلوبيات التقليدية وحدها ـ كما هو الحال عند اسبتزر ـ أى الالسنيات الشعرية والتحليل النصى. إننا نصل إلى جماليات النص وندرك وظيفته الجمالية عندما نتجاوز مرحلة وصف البنى الشعرية ونعود إلى لحظة الميلاد والخلق. وعندما نعود إلى هذه اللحظة فإننا نصل إلى حالة التلقى، ونعيشها.

والخطوة الأولى فى مرحلة الفهم أو الاستيعاب (وأنا أفضل الكلمة

الاخيرة) هى الإدراك الجمالى أو الإحساس بأننا إزاء عمل جميل، وهذا الإدراك يتأتى من اكتشاف الكل المتوحد أولا وصولا الى المكونات وليس العكس. أى بكلمات أخرى يأتى مما يسميه ياوس بالتوقع وهذا التوقع فى رأيى - وليس بالضرورة فى رأى ياوس - لابد ان يكون تاريخيا، أو وليدا لتقاليد جمالية مسبقة، لأن المتلقى سيفاجأ ويصدم إذا خرج النص عن الجماليات التقليدية، كما حدث فى بداية ظهور طلائع شعر الحداثة. والقراءة الثانية أو مرحلة التفسير لابد أن تنطلق من التوقع وتؤكده ونحن هنا لا نبتعد عن البلاغيين العرب، خاصة عبدالقاهر وحازم.

إننا عندما نقرأ مع عبدالقادر هذه الأبيات:

فلو إذ نبا دهر، وأنكر صاحب وسلط أعداء، وغاب نصير
تكون عن الأهواز دارى بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور
وإنى لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل ما يرجى أخ ووزير

أقصد أننا عندما نقرأ هذه الأبيات فإننا ندرك أنها جميلة (الإدراك نوع من الإحساس، ولكنه يتأتى بعد أن نستخدم الحواس الخمس). ونحن ندرك ذلك لأنها توافقت مع توقعنا بما يجب أن يكون عليه الجميل. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أو على الأصح وجه آخر، فإن إدراكنا الجمالى المتولد من القراءة الأولى ينشأ من أننا إزاء الكل أو العام دون أن نتعمق فى الجزئيات أو التفاصيل، أو على الأصح مواطن الجمال، ذلك تحققه القراءة الثانية، أو مرحلة التفسير، والتفسير ليس الوصول إلى المعنى وإيضاحه، ولكنه الوصول إلى مواطن الجمال وتجليتها (أنا هنا أبتعد عن ياوس وأقترب من عبدالقاهر فى محاولة للوصول إلى منهجى النقدى الذاتى، وهذا هو الهدف من كل هذا النثار عن مستقبل الشعر). والشعر ليس فيه معنى أى «MEANING أو «SENS باللغة الفرنسية، وإنما يكشف لنا عن ما يسميه ياوس «SIGNIFACANCE وما أريد أن أترجمه مستعيرا ذلك من عبدالقاهر «بمعنى المعنى» وهو ذلك الذى لا نصل إليه كما يذهب عبدالقاهر باكتشاف المجاز، استعارة وكناية وتمثيلا، وإنما نصل اليه

بشىء من ذلك مضافا إليه التخييل. وبالطبع، وهذا رأيى، لن نصل إليه عن طريق الاستدلال وهو مذهب شيخنا السكاكى فى كتابه «مفتاح العلوم» لأن الاستدلال مجاله المنطق والفلسفة، وليس الشعر.

وكما قلت فإن القراءة الثانية تكشف لنا مواطن الجمال، وهذا ما يفعله عبدالقاهر عندما يقول:

«.. فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة ومن الحسن والحلاوة (القراءة الأولى) ثم تتفقد السبب فى ذلك (القراءة الثانية) فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذى هو «إذ نبا» على عامله الذى هو «تكون» وإن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز دارى بنجوة إذ نبا. ثم إنه قال «تكون» ولم يقل «كان» ثم إنه نكر الدهر ولم يقل: «فلو إذ نبا الدهر» ثم إنه ساق هذا التنكير فى جميع ما أتى به من بعد. ثم إنه قال: «وأنكر صاحب» ولم يقل: «وأنكرت صاحبا. لا ترى فى البيتين الأولين شيئا غير الذى عددته لك تجعله حسنا فى النظم..»(دلائل الاعجاز صفحة ٨٦) وعندما نقرأ هذا البيت مع عبدالقاهر:

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم نطقت ولكن الرماح أجرّت

نجد أن له حسنا وطلاوة، وعندما نقرؤه مرة ثانية، نجد أن الحسن تأتّى من حذف المفعول به، فقال «أجرّت» ولم يقل «الرماح أجرتنى» (دلائل الإعجاز، صفحة ٥٧ ١) ومن هذا القبيل هذه الأبيات فى صفحة ١٥٨ (أنا أشير دائما إلى طبعة شيخنا شاكر أبى فهر).

جزى الله عنا جعفرا حين أزلقت بنا نعلنا فى الواطئين فزلت

أبوا أن يملّونا، ولو أن أمنا تلاقى الذى لاقوه منا لملّت

هم خلطونا بالنفوس وألجأوا إلى حجرات أدفأت وأظلت

القراءة الثانية تقول لنا أن الحسن أتى من حذف المفعول به فى أربعة مواضع:

(١) فى كتابى «معنى المعنى وحقيقة الحقيقة»، قلت إننا نصل إلى المعنى الثانى عن طريق التعلق السميوطيقى.

«.. قـولـه: «لملت» و«ألجـأوا» و«أدفـأت» و«أظلت» لأن الأصـل «لملتنا» و«الجأونا إلى حجرات ادفأتنا واظلتنا» (صفحة ١٥٩).

وعندما نقرأ مع عبدالقاهر أيضا:

لعمرى لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار فى البقاع تحرّق

تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق

نجد أن الحسن أتى من أن قال «إلى ضوء نار تحرّق»، ولو قال «إلى ضوء نار متحرقة» لنبا عنه الطبع وأنكرته النفس، ثم لا يكون ذاك النبو وذاك الإنكار من أجل القافية وأنها تفسد به، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض، ولا يليق بالحال، وإذا قيل «متحرقة» كان المعنى أن هناك ناراً قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة، وجرى مجرى أن يقال «إلى ضوء نار عظيمة» فى أنه لا يفيد فعلاً يفعل. أى أن المعنى فى بيت الأعشى أن هناك موقدا يتجدد منه الالهاب والإشعال حالا فحالا. (دلائل الإعجاز ص١٧٦). والعكس بالطبع إذا كان الاسم خبراً وليس فعلا، كما فى التنزيل الكريم: «وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد» «... فإن أحدا لا يشك فى امتناع الفعل ها هنا، وإن قولنا: «يبسط ذراعيه» لا يؤدى الغرض، وليس ذلك إلا لأن الفعل يقتضى مزاولة وتجدد الصفة فى نفس الوقت، ويقتضى الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل، ومعنى يحدث شيئا فشيئا». (الدلائل صفحة ١٧٥).

ومن هذا القبيل أبيات أبى تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لاسود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب

والعلم فى شهب الأرماح بارزة بين الخميسين، لا فى السبعة الشهب

إلى آخر هذه الأبيات، والحقيقة أننى لا أذكر الباقى. ونحن لو تأملناها نجد أنها قد خلت جميعا من الفعل، وهذا سر جمالها لأن الأمر فيما تصفه ثابت وهذا هو حاله دائما وأبدا. وأذكر أن صديقنا السريحى

قد تحدث عن هذه الأبيات بشيء من ذلك.

ثم تأمل هذه الأبيات لامرىء القيس (لم يذكرها عبدالقاهر) ستجد أنها مناقضة لأبيات أبى تمام، لأن الجمل كلها فعلية:

أعنى على برق أراه وميـــض يضيء حبيًا فى شماريخ بيض
ويهدأ تارات ســـناه وتارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض
وتخرج منه لامـــعات كأنـها أكف تلقى الفـــوز عند المفيض

إننا هنا إزاء صورة متحركة متجددة وكأنها فيلم سينمائى، ولهذا فإنه لا يصح فيها إلا استخدام الفعل على عكس أبيات أبى تمام.

والآن لنتأمل هذه الشواهد، وهى من الدلائل ومن غيرها:

فيارب يوم ناعـــم قد لـــهوته بمرتجـــة الحاذين ملتفة الحشى
برهرهة كالشمس فى يوم صحوها تضيء ظلام البيت فى ليلة الدجى
أسيلة مستن الوشـــاح كأنما تكـــسّر فى أوراكها هابر النّقا
مضمخة الاردان ســـهل حديثها لطيـــفة طى الكشح وهنانة الخطا

الحاذان: ما وراء الوركين وفوقهما، وإنما يريد العجز وما حوله، والمرتجة التى يتحرك شحمها ولحمها من كثرته واكتنازه، قوله: «ملتفة الحشى» أى ضامرة البطن، برهرهة: المترجرجة الناعمة الجسم اللينة «أسيلة مستن الوشاح: يريد سهلة الموضع الذى يجرى عليه الوشاح وهو الازار، يقول: ليست بمنتفخة البطن. والهابر: المتناثر والنقا: المرتفع من الرمل، يصف ضخم العجز. قوله: مضمخة أى ملطخة بالطيب والاردان: الاكمام. والكشح: الخاصرة.. (راجع ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبوالفضل ابراهيم.منشورات دار المعارف ص ٣٣١) ونفس هذه الصورة نجدها عند جميل:

هيفاء مقبلة، عجـــزاء مدبرة ريا العظـــام بلا عيب يرى فيها
من الأوانس مكـــسال مبتـــلة خود غذاها بلين العيش غاذيها

ثم تأمل هذه الشواهد من التنزيل الكريم:

ـ «كأن لم يسمعها كأن فى أذنيه وقرا»

ـ «وتركهم فى ظلمات لا يبصرون»

ـ «والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه»

ـ «قم الليل إلا قليلا نصفه أو أنقص منه قليلا»

ـ «الذى خلقك فسواك فعدلك فى أى صورة ما شاء ركبك»

إذا تأملنا هذه النصوص نجد فيها رونقا وبهاء وحسنا وطلاوة، ثم إذا عدنا وقرأناها مرة ثانية نلاحظ أن «واو العطف» لم تستخدم فيها. بل وجب حذفها. وذلك لأن كل واحدة من الفقرتين غير مغايرة لمعنى الفقرة الأولى، أو أن الفقرة الثانية تأتى على جهة البيان والايضاح بالإبدال.

«كأن فى اذنيه وقرا» لا تغاير الفقرة التى تليها «كأن لم يسمعها» والفقرة الثانية توضح الفقرة الأولى وتؤكدها. وكذلك الشأن فى «تركهم فى ظلمات» وبالطبع فإنهم لا يبصرون. أما الإبدال فنجده فى الآية «قم الليل إلا قليلا نصفه أو انقص منه قليلا».

والبلاغيون العرب ـ خاصة عبدالقاهر ـ تحدثوا عن هذه الظاهرة تحت باب «الوصل والفصل» أما أنا فقد وضعت لها مصطلحا بلاغيا حديثا هو «السوم» وسأتحدث عنه بعد قليل، لأننى أريد أن أعود الآن إلى أبيات امرىء القيس وجميل. وصديقنا على البطل يعلق على أبيات امرىء القيس قائلا:

«الصديق البطل عاد إلى التدريس فى جامعة المنيا بعد أن درس فترة فى جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، وقد سعدت بلقائه أخيرا فى مهرجان الجنادرية الماضى، كما سعدت بقراءة كتابه عن شاعرنا المرهف الثبيتى.)

فيقدمها لنا (أى امرؤ القيس) تمثالاً من «فينوسات لوسيل» مصورا من كلمات. يركز على تصوير الأعضاء الانثوية التى تؤدى وظيفة الخصوبة تاركا الوجه بلا ملامح محددة، إذ يربطه بالشمس مباشرة، ثم

ينصرف إلى إكمال الملامح الجسدية، فالفخذان ممتلئان، والخصر ضامر، وامتلاء الفخذين مبالغ فيه، وكذلك ضمور الخصر، وعلى عادة امرىء القيس فى التصوير تجده يراكم الصور بعضها فوق بعض ولا ينميها طوليا.. وفى هذا التكرار والتراكم تركيز مقصور على إبراز أعضاء الأنوثة متكاملة، حيث يجمع الشكل جمعا كليا فى كلمة: برهرهة التى يتوافق معنى الارتجاج فيها مع جرس حروفها ثم يقرن هذا الاكتمال بصورة.. الأم الشمس التى تضىء الظلام وتبدده مهما احلولك، ولكن امرأ القيس لا يقدم لنا تمثالا جامدا وإنما صورة حية يتضافر فى بنائها النظر والسمع والشم والحركة كما يحاول أن تكون أصوات حروفه مؤدية دورها فى التكوين، فالصورة غنية بالعناصر البصرية كما رأيناها ولا تغفل الحديث ـ حديثها العذب سهل حديثها» ولا الرائحة «مضمخة الاردان» أما الحركة فكثيرة تتراوح بين ارتجاج جسدها البدين وخطواتها المثقلة، وبين ما تؤديه الحروف بجرسها من صوت كحفيف الوشاح «أسيلة مستن الوشاح» الذى يؤديه حرفا السين والشين، وصورة الاهتزاز فى مرتجة وبرهرهة التى يؤديها الراء والجيم أو الراء والهاء، كذلك صورة الحركة التى يتخيلها الذهن، أو الحركة الثابتة ـ إن صح التعبير ـ حركة الرمل المتموج.. الخ..

وصديقنا البطل يهدينا شاهدا آخر على هذا التراكم من شعر امرىء القيس وهو:

وإذ هى تمشى كمشى النزيـ ف يصرعه فى الكثب البهر

برهرهة، رؤدة، رخصة كخرعوبة البانة المنفطر

فتور القيام، قطيع الكلام تفتر عن ذى غروب خصر

مرة أخرى لا يحتوى النص على «واو العطف» نسيت أن أذكر المرجع وهو:

ـ على البطل «الصورة فى الشعر العربى، حتى آخر القرن الثانى الهجرى» منشورات دار الأندلس ١٩٨٠».

وقد حرصت على أن أنقل نص صديقنا البطل، لأنه نموذج تطبيقى

لنظرية التلقى، وفى نفس الوقت نموذج للتخييل ويهمنى أن أضع مصطلحين لما قصد إليه صديقنا البطل، فالتراكم هو «السوم» وهو ترجمة لمصطلح «SEMIOSIS» أما النمو الطولى فهو «الوصف» أو «المحاكاة» أو «التوزيع» كترجمة لمصطلح «SYNTAGM» وقد تحدثت عن هذين المصطلحين فى كتابى «قراءة فى كتاب الحب» وفى «الوصف» أو «التوزيع» أو «الوصل» وهو مصطلح عربى نحوى نجد أن «واو العطف» ضرورية ولا سبيل إلى الاستغناء عنها من مثل:

«سبح اسم ربك الأعلى الذى خلق فسوى والذى قدر فهدى والذى أخرج المرعى فجعله غثاء أحوى.. السورة»

فى هذا النص المبين تختلف كل فقرة فى معناها عن الفقرة الأخرى، ولهذا احتيج إلى «واو العطف» بعكس الحال فى «السوم».

ولكيلا أشق على القارىء وأكلفه مصاريف شراء كتابى، سأتحدث باختصار عن «السوم»

«السوم» كما يقول ابن فارس: «السين والواو والميم، أصل يدل على طلب شىء. وشذ عنه السومة، وهى العلامة تجعل فى الشىء والسيما مقصور من ذلك، قال الله سبحانه وتعالى: «سيماهم فى وجوههم من أثر السجود»

أى أن السومة مشتقة من المصدر وهو «السوم»

أما «SEMIOSIS أى السوم فهى العملية التى تصف مقومات الشىء أو سماته. «السمة» هى «SEME وهى أصغر وحدة معنوية تماما مثل الفونيم.

وهناك أيضا مصطلح السيميم «SEMEME أو ما يمكن أن أترجمه بالسومة أو السيماء، وهى الكلمة التى تتألف من عدة سمات، على سبيل المثال كلمة «أعزب»، أو سيماء أعزب تتألف من عدة سمات: رجل شاب،

(١) عدت وترجمت مصطلح «SEMIOSIS» فى كتابى: فعنى المعنى وحقيقة الحقيقة بفائض المعنى.

غير متزوج.. الخ والدكتور محمد مفتاح فيما أحسب أو أتوهم يستخدم مصطلح «الرسم» للدلالة على السيماء أو السومة. عيب الدكتور أنه ينطلق من الابستومولوجية البنيوية، ثم يضع مصطلحات دون أن يذكر فى مقابلها المصطلح الغربى، حتى نفهم ما يريد أن يقوله. والرسم عنده مكون من عدة مقومات (ما أسميه أنا سمات)، وهو يسوق هذا المثل:

«رجل (أى سومة رجل أو رسم رجل) يعنى: حى + إنسان + ذكر +بالغ +يمشى+ ذو قدمين»

(راجع كتابه، مجهول البيان، منشورات دار توبقال، المغرب، ١٩٩٠)

سأعود إلى نص امرىء القيس، ولكن قبل أن أعود إليه سأرجع إلى ريفاتير «RIFFATERRE وهو واحد من رواد نظرية التلقى (راجع كتابه، «SEMETICS OF POETRY وهو من منشورات جامعة انديانا ١٩٨٤) وقد كتب عن ظاهرة «السوم» فى الشعر بشىء كثير من التفصيل. إنه يتحدث عن السيماء أو السومة، أو الرسم ولكنه يحددها بأنها سيماء شعرية، لأن الشعر عنده سوم وهذه السيماء أو السومة كلمة أم «MATRIX أو نواة تتألف من سمات «SEME أو مقومات على حد تعبير مفتاح، وهو يستشهد ببيت بودلير الشهير للتدليل على ما يقوله: (رجع الكلام بنا إلى بودلير وكأننى لم اغادره).

OBEAUTE MONSTRE ENORME, EFFRAYANT, INGENU.

ôأيها الجمال، أيها الغول الهائل، المرعب، البرىء» الكلمة الأم أو النواة، أو السيماء، أو الرسم هى الجمال، وكل ما يليها جزء منها، أو سمة لها، ولكننا نفاجأ ولا نصدق لأول وهلة، أن هذه السمات توابع للجمال ومقومات له. ولكننا بعد التدبر وبعد قراءة ديوان بودلير نقتنع بهذه السمات للجمال، ويكفى أن عنوان ديوانه هو «أزهار الشر» فهل هناك أزهار شريرة. نحن نعلم من علم النبات أن هناك أزهارا قاتلة. واذن فإن من الجمال ما قتل. وإذا عدنا إلى نص امرىء القيس، وطبقنا عليه فكرة «السوم» نجد أن:

برهرهة = مرتجة الحاذين +ملتفة الحشى +ـ أسيلة مستن الوشاح+ لطيفة طى ا لكشح+ وهنانة الخطا . ومفتاح يطبق نفس النظرية على البيان العربى فنئوم الضحى تعنى: مرفهة + لها من يخدمها +كثيرة الخدم + غنية.

ومفتاح فى كتابه يحاول أن يمنطق البلاغة ويمعرفها، أى يحولها إلى منطق ومعرفة تخضع لضوابط دقيقة تماما مثل البنيويين مؤسسا فكره على المماثلة بين قياس التمثيل والاستعارة (الاستعارة عنده ترجمة لكلمة ميتافور) فإذا كانت أركان القياس هى:

ـ أصل وهو المقيس عليه

ـ فرع وهو المقيس

ـ حكم الأصل

ـ علة

فإن للاستعارة أركانا مماثلة هى:

ـ الفرع : الموضوع الأول

ـ الأصل : الموضوع الثانى

ـ العلة : المقوم (الصفة) المشتركة بين الموضوع الأول والموضوع الثانى.

ـ الحكم : مطابقة الكلام لمقتضى حال المخاطب ليفعل أو يكف أو ينفعل أو يتعجب.. ومجمل رأيه هو أنه إذا كانت درجات المماثلة كثيرة بين الطرفين فذلك هو القياس، وإن كانت قليلة فتلك هى الاستعارة.. الخ ولا أريد أن أخوض الآن فى الحديث عن مفتاح. على أننى أشعر وأنا اقرأه بالحاجة إلى ترديد قول البحترى:

الشعر لمح تكفى اشارته ... وليس بالهذر طولت خطبه
كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج ... بالمنطق ما نوعه وما سببه

(١١)

ومـــاذا يبـــتـــغـى الجلســـاء منى أرادوا مـنطقى وأردت صـــمـــتى

هذا مـا قاله شيـخنا وشيـخ المعرة، وأنا أعـترف، وقد لا تـكون ثمة حـاجة له، إن أعظم شعر عـشته وسكننى، أو سكنت اليه، هـو الشـعر الجاهلى، ثم شعـر شيخ المعرة، لا أنكر أننى أعجبت بعـد ذلك بشعـر بودلير ومالارمـيه واليوت وغيرهـم من شعراء الفرنجـة، وربما قبلهم بشكسبير وهـوميروس. ولكن الشعر الجاهلى هـو الحب الأول متفقا مع أبى تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب الا للحـــــــــبيب الأول

وحـبنا الأول بالطبع والضـرورة هـو حبـنا الأخيـر، لأن الحب كـالصبـا لا يتكرر. «وماذا يبتغى القراء منى» خـاصة أننى لا أستطيع أن أصل اليهم فى هذا الزمن الذى سـيطرت فـيه وسـائل الاعـلام المرئيـة عـلى عـقل القـارىء وحالت بينه وبين الكلمة المكتوبة.

ولهذا، أى بسببه، لم اغضب أو أحزن، عندما قرأت ما كـتبه أحد مكاتبى اليمامة ـ وهـو كـاتب أحترمه وأقدره ـ من أن كتـابى «قراءة فى كتاب الحب» لا قـيمـة لـه، أو شـىء من هذا القـبـيل، لا تـثـريب عليـه، ولن أعـاتـبـه، فـهـو معـذور، وأنا أيضـا معـذور، وعذرى أننى لم أستطـع أن أصل إليه، ولكن هل الكـاتب مطالـب بأن يصل الـى الآخـر؟ ولعـلى عـجـزت أن أصل فى نـفس الوقت إلى شـيخنـا محـمد بن سـعـد بن حسين. وهـو شـيخ جليل أحـترمـه وأقدره، وإن كنت أخـتلف معه، ولا ضـيـر فى ذلك ولا بأس منه، فالأصل فى

الأمور الاختلاف وليس الاتفاق، ولا اتفاق بدون أن يسبقه اختلاف. والا فما معنى الاتفاق وما المقصود منه. حقا لقد خاننا الوعى البليد.

وشيخنا ـ حفظه الله ـ كتب عنى، أو عما كتبته فى هذا اليوم الموافق الخميس لأربع أو خمس خلت من ذى القعدة يقول بعد أن أصدر حكمه على ايا كان جائرا أو منصفا: «أقول هذا وأنا أعلم أنه سوف يسوؤه (أى يسوؤنى أنا) غير أن استياء العاقل لا يخرجه من نطاق أخلاقيات المثقف العاقل، ولست بذلك أتقى شرا، فقد ألفت نهس النبال ووقع النصال (حتى تكسرت النصال على النصال) كما قيل.. ولم يرد من الاستاذ عابد شىء من ذلك يضجرنى، وما هو بالذى ينخدع فيعدل عن رأيه لتأثير مجاملة لو وجدت..»

حنانيك ياصديقى فأنا لا أملك نبالا أو سهاما ولا من يحزنون، إنما أنا صاحب قلم غير سيال لابد يوما أن يتيبس مداده، وماذا بوسع القلم أن يصنع فى عالم تسيطر عليه الاتصالات والهوائيات (الايريالات) الفضائية. ثم من قال أو وهم أن الاختلاف ليس واردا أو مشروعا، وقد قلت قبل قليل أن الأصل فى الامور هو الاختلاف، فمرحبا بك، وباختلافك، فأنا أطمئن اليه، اكثر مما أطمئن الى مجاملة عقيم. ولو أنى أحسب أنه ليس ثمة خلاف بيننا فأنت تحتفى بالشكل كما أحتفى به، وكلنا يقرر أن الشعر شكل قبل أن يكون شيئا آخر، ثم أنك بعد ذلك قد أضفت شيئا جديدا من عندك، فهل فى ذلك من ضير. على اننى اشعر فى نفس الوقت بأننى لم أصل حبلى بحبلك، أو أن كل واحد منا شده فى اتجاه مغاير لاتجاه الاخر فما تسميه انت «جمحات» أسميه أنا محطات فى قافلة الاكتشاف. والكتابة فى رأيى اكتشاف، والاكتشاف مغامرة محفوفة بالجنوح وليس الجموح، والكاتب كأى مغامر لابد أن يضل طريقه محطة بعد محطة، ولا ضير فى ذلك، بل إنه فى حسبانه ويحسب له، وإلا فإننا نعجز عن الوصول إلى أى غاية، ولا يلام المرء بعد اجتهاده. على أن الكاتب قد لا يصل البتة شىء ، ويرضى من الغنيمة بالإياب، وهذا ما حدث لى عندما خُضت مفازات «ألف ليلة وليلة» لقد ضللت طريقى فعلا، فتوقفت، أو أننى وجدت نفسى فى

مفازة أخرى هى غابة الشعر، والشعر (بفتح الشين وخفضها) فعلا غاية[1].

ولا أدرى هل أهتدى فيما بعد إلى مفازات «الف ليلة وليلة» ام ستقودنى الكتابة الى متاهات اخرى. ومن المؤكد أننى لن أنشر مقالاتى عن «ألف ليلة وليلة» فى كتاب، ليس لأن المقالات التى سبق أن نشرت ثم أعيد نشرها فى كتاب، لا قيمة لها ـ كما يزعم البعض ـ بل لأن المقالات عجزت عن أن تصل بى إلى الغاية التى كنت أطمح اليها، ولو قدرت لأقدمت على حرقها كما فعل أبوحيان، وعلى أية حال صح منى العزم والدهر ابى.

والكتابة فى نفس الوقت لعبة، عواقب الخسران فيها أكثر من عقبى الربح، وهى حتما لابد أن تكون لعبة لأن أى لغة نكتب بها هى فى الواقع لغة مجازية، قلت هذا الكلام من قبل، ولكن المتلقى لا الكاتب هو الذى يكتشف المجاز. عدنا الى نظرية التلقى، ونحمد الله على هذا الإياب. والسؤال الذى طرح نفسه هنا هو كيف يتحقق المجاز عند المتلقى، وأسلافنا البلاغيون عالجوا هذا السؤال بشىء من التفصيل كما اقترب منه المحدثون غربيين وعربا، والعرب كالدكتور مفتاح وكعين خاء، حاولوا أن يربطوا القديم بالجديد أو الجديد بالقديم، والنتيجة بالطبع واحدة كما يقول شيخنا ابن حسين، فهل أبدأ من الجديد عائدا إلى القديم أم العكس.

وقبل أن أحسم هذه المسألة، حسمها المكان لى فقد وجدت نفسى قريبا من كتاب ايكو:

«ECO: LES LIMITES DE L'INTERPRETATION والكتاب نشر باللغة الايطالية فى عام ١٩٩٠، ونشرت دار جراسيه الترجمة الفرنسية فى عام ١٩٩٢، أى عامنا هذا الذى اقترب من المنتصف، وقد اشتريت الكتاب قبل شهرين من إحدى المكتبات فى باريس، وحبست نفسى أكثر من اسبوع فى البيت لقراءته، وأعترف بأننى لم أفرغ منه، وهأنذا أعود إليه، وعنوانه بالعربية هو «حدود التفسير» والتفسير كما قلت فى نثار سابق هو «القراءة الثانية» أى أن هذا الكتاب ـ فيما أعرف ـ أحدث كتاب عن «نظرية التلقى» وقد لخص فيه إيكو آراء من سبقوه خاصة ياوس وريفاتير.

(١) ترجمت بعد ذلك قراءة نقدية لألف ليلة وليلة لكاتب فرنسى.

وإيكو هو مؤلف رواية «اسم الزهرة» التى حققت أرقاما فلكية فى المبيعات تجاوزت اكثر مما حققته الروايات الشعبية الساندويتشية كروايات الرعب والجريمة والرومانس.

وقد تحولت بعد ذلك إلى فيلم سينمائى ناجح. وإيكو حقق المعادلة الصعبة التى لم يحققها - فى رأيى المتواضع - أحد قبله وهو الجمع، ليس بين التنظير والتطبيق وإنما - وهو الأهم - الجمع بين التنظير والإبداع. أذكر فى هذا الصدد ان الكاتب الفرنسى اميل زولا كان صاحب نظرية أدبية اسمها النظرية الطبيعية أو الناتورالية، وقد حاول أن يطبقها على إبداعه إذ هو فى نفس الوقت روائى مبدع، ولكنه لحسن حظه وحظنا فشل فى تطبيق تنظيره فجاءت رواياته إبداعية حقا، ولو نجح فى تطبيق تنظيره، وهو تنظير ثبت غلطه، لما كان ذلك الروائى العظيم الذى نعرفه الآن.

أما إيكو فقصته مختلفة، أو ظاهرة لم تعرفها المجامع من قبل. إنه - كما قلت - منظر وله إسهامات لا تنكر فى مجال السميوطيقا والالسنيات بوجه عام متبنيا اللغة لا بوصفها وسيلة أو أداة، بل باعتبارها الأصل فى الاشياء فنحن - كما يرى - نعيش فى عالم من السيماءات، ونحن لا نستطيع أن نحيا وننتصر على عوامل الفناء وقوى الموت إلا إذا استطعنا أن نصل إلى حل شفرة هذه السيماءات وتطويعها لخدمتنا. ورواية «اسم الزهرة» ليست إلا قراءة لسيمات الوجود، ومحاولة لحل شفرتها. وبما أن العالم لغة، فلابد أن تتداخل اللغات، وتتبادل التأثير والتأثر، وهذه هى بنية الرواية أو معمارها لأنها تنهض على التناص، والاستحواذ على النصوص (وهذا ما يجعلها رواية ما بعد حداثية - عدنا الى رواية ما بعد الحداثة -

والنص المستحوذ عليه هنا هو نص روائى بوليسى، وعلى وجه التحديد نص شرلوك هولمز، واختيار هذا النص له مغزاه العميق. إنه بداية محاولة حوارية بالمعنى الباختينى. وهى محاولة تستهدف الاستحواذ بقدر ما تسعى إلى التفكيك، تماما مثل اللغة الكرنفالية التى تحدث عنها باختين (لا أريد أن أستطرد وأخوض فى الحديث عن هذه اللغة، ولعلى تحدثت عنها فى موضع اخر).

ونحن نعلم ان لغة الرواية البوليسية (أنا لا أعنى مجرد اللغة الأداة) مؤسساتية (إنها لغة المؤسسة) كما انها فى نفس الوقت ليست لغة أدبية، بل لغة شعبية، وليس ثمة أى تناقض، فالتليفزيون مؤسساتى وشعبى فى نفس الوقت، إنه ينطلق من المؤسسة البيروقراطية ليبث لغة تجد فيها الجماهير متنفسا لأبخرة عنت الحياة فى الراهن، وتجعلهم فى النهاية يتعايشون مع هذا العنت وكأنه قدرهم الذى لا مهرب منه، ورواية ما بعد الحداثة كما هو الحال فى «الف ليلة وليلة» تستحوذ على النصوص وتفككها فى نفس الوقت، وهى أيضا تنشىء تداخلا بين النصوص، نصوص شعبية محضة، ونصوص ادبية مشهورة كأشعار أبى تمام وابن زيدون وجميل بثينة. إن رواية «ما بعد الحداثة» ليست إلا تقليدا «لألف ليلة وليلة» وهذا ما حاولت أن أصل اليه عندما توقفت عن الكتابة عن «رواية ما بعد الحداثة» وانتقلت الى الحديث عن «الف ليلة وليلة» كنت أريد باختصار أن اقول إن هذه (الرواية) ولدت من رحم الليالى العربية، وهى حقيقة اعترف بها بعض روائيى ما بعد الحداثة كبورخيس وكاثى ايكو. وأنا أتحدث الآن عن جماليات الشعر التقليدية وكل هذا توطئة أو مدخل للحديث عن جماليات شعر «الحداثة» و «ما بعدها» أى فى النهاية عن مستقبل الشعر أو موته. وجماليات شعر ما بعد الحداثة جماليات سلبية أو تفكيكية.

(أنا أستخدم مصطلح التفكيك بمفهومه عند جاك ديريدا ومع الأسف فإن المصطلح العربى ليس ترجمة دقيقة لمصطلح: DE-CONSTRUCTION وكلمة «جماليات سلبية» هى ترجمة لمصطلح ادورنو: NEGATIVE EASTHETICS وسنجد عندما نصل الى الحديث عن هذه الجماليات الجديدة أن أهم ركيزة من ركائزها هى التداخل بين النصوص الشعبية (ما يعرف: SUBCULTURE) والنصوص الأدبية استبقت الأحداث، وسأعود إلى ادورنو، اقصد ايكو، اذ اننى لا أريد أن أتحدث عن ادورنو الآن. ومن الواضح بعدما سبق أن ايكو قد أرهص (منطلقا بدون ريب من الليالى) بتداخل النصوص بين ما هو أدبى

بجمالياته التقليدية، وبين ما هو شعبى بجمالياته الشعبية او بتفكيكه للجماليات التقليدية.

ولا أريد أن أجنح أو «أجمح» على حد تعبير شيخنا ابن حسين، وأتحدث باستفاضة عن رواية ايكو «اسم الزهرة» لأن هدفى الأول هو الحديث عن مفهومه لنظرية التلقى. على أننى أريد قبل ذلك أن أقول: إننى أيضا أحاول أن «أفكك» جماليات المقال التقليدية (وهى ليست تراثية، أى لا تنتمى إلى تراثنا) واستخدم جماليات سلبية فى خطابى (بمفهوم كلمة الخطاب عند النصوصيين) ولهذا فأنا لا استخدم كلمة مقال، وإنما كلمة «نثار» والكتابة عندى ـ كما قلت ـ محطات فى قافلة الاكتشاف على أن المسيرة قد تجنح بى الى محطات اكتشفها أنا، وقد لا تفضى الى المسيرة التى تقودنى الى الاكتشاف، على ان هذا الجنوح هو فى الوقت نفسه محطات للاكتشاف، ولو تأملت ما كتبته حتى الآن فستجد أننى جنحت غير مرة وحدت عن الطريق غير مرة. وإننى فى نهاية المطاف لا اكتب مقالا او مقالات، وانما اكتب نثارا. وانا لا ازعم بعد ذلك اننى اؤسس كتابة جديدة، لقد نبذت «شكل المقال» التقليدى لأن هذا «الشكل» جزء من الخطاب الديكارتى، وهو خطاب استعمارى (هايديجر يسميه خطابا ميتا فيزيقيا) ورجعت وتبنيت أدوات الخطاب المرسل، وهو خطاب حوارى (بمفهوم الحوارية عند باختين وجادامر الاولى تناصية، وحوارية جادامر افلاطونية تنطلق من حواريات افلاطون).

ووقفة قصيرة عند «رسالة الغفران» أو الرسائل الأخرى ستثبت لك حتما ما أقوله. ورسالة الغفران ليس فيها شىء قليل من الجنوح أو الجموح وإنما هو الجموح نفسه لا يتوقف عند الشكل بل ثمة جنوح فى الافكار (أى كل العوالم المحتملة) أى ما نسميه الآن بالوحدة بين الشكل والمضمون.

فضول:

أعود إلى موضوع الفضاء الشعرى، وقد قلت إن هذا محدود ومحدد فى البيت الواحد، وأن التضمين كما قال شيخنا المرزوقى عيب من عيوب الشعر.

والتضمين هو أن يحتاج أداء المعنى الى بيت ثان، ولا يحضرنى شاهد على ذلك، رغم أننى أجهدت ذاكرتى، وليس لدى الآن وقت للرجوع الى كتاب البلاغة (فى الحقيقة أننى أشاهد الآن مباراة الكأس بين الشباب والقادسية) وقد استتبع ذلك أن النقد البلاغى اقتصر على الجملة الواحدة وعلى البيت الواحد كما نجد عند عبدالقاهر، تماما مثل الكرة القديمة كل لاعب يلعب فى خانته أو مركزه، وبالطبع فإن الكرة الحديثة التى أشاهدها الآن ليس فيها وحدة المركز أو وحدة البيت، فيها تداخل بين المراكز أو بين النصوص وما أكتبه الآن هو شىء من هذا القبيل، أى تداخل بين النصوص نص ثقافى شعبى هو كرة القدم، ونص ادبى بلاغى هو الفضاء الشعرى.

وأبوتمام الطائى - فيما أعرف - هو أول من تجاوز وحدة البيت إلى وحدة القصيدة، وذلك فى قصيدته البائية عن موقعة عمورية، وقد خرج فى نفس الوقت عن التقليد السائد بالبدء بالنسيب ثم التخلص منه الى المدح، والمدح فى قصيدته هذه (ولو أننى لا أذكر الآن كل أبيات هذه القصيدة) جزء من معمارها لأن الخليفة المعتصم هو بطل المعركة وهو يدخل الى الموضوع مباشرة.

السيف أصدق أنباء من الكتب فى ده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف فى متونهن جلاء الشك والريب
والعلم فى شهب الارماح لامعة بين الخميسين، لا فى السبعة الشهب

وفى البيتين الأولين نلاحظ ما سميته فى نثار سابق بظاهرة السوم، أو التراكم المعنوى، اذ نجد أن معنى البيت الثانى غير مغاير لمعنى البيت الأول بل أنه يراكم المعنى ويؤكده. ولهذا لم تكن هناك حاجة إلى واو العطف

والسوم غير التسويم، وهو مصطلح حازمى نسبة الى القرطاجنى وليس إلى صديقنا وشيخنا الجليل منصور الحازمى، وسأتحدث عن التسويم بعد قليل. والواقع أنى أجهدت القريحة قبل أن أرتضى مصطلح «السوم» كترجمة للمصطلح الغربى «SEMIOSIS وفى البداية كنت أريد أن أترجم هذا المصطلح بالإرداف، ولكنى وجدت أن شيخنا قدامة بن جعفر قد استخدم هذا المصطلح لغرض آخر، والإرداف عنده ـ فيما أذكر ـ (جاء ذلك فى كتابه: نقد الشعر) (تركت المباراة وقمت لأبحث عن كتاب قدامة) قال فى صفحة ١٥٥، وما بعدها (الكتاب من تحقيق كمال مصطفى ومنشورات الخانجى، الطبعة الثالثة، عام ١٣٩٨، ١٩٧٨) يقول الشيخ «الارداف: وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإن دل على التابع أبان عن المتبوع، بمنزلة قول ابن أبى ربيعة:

بعيدة مهوى القرط أما لنوفل أبوها وأما عبد شمس وهاشم

وإنما أراد هذا الشاعر أن يصف طول الجيد، فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط، ومثل قول امرىء القيس:

ويضحى فتيت المسك فوق فراشها نئوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

وإنما أراد امرؤ القيس ان يذكر ترفُّه هذه المرأة وأن لها من يكفيها فقال: نؤوم الضحى، وأن فتيت المسك يبقى الى الضحى فوق فراشها، وكذلك سائر البيت، أى هى لا تنتطق لتخدم ولكنها فى بيتها متفضلة + يضحى فتيت المسك فوق فراشها، أى يبقى إلى الضحى، لأنها نئوم الضحى لا تغادر الفراش الا عند الضحى، ولو غادرته قبل ذلك لتبدد عبق المسك، أى أن العجز هنا يراكم المعنى الذى جاء به الصدر. ويبدو لى الآن تأسيسا على ما سبق أن الارداف هو السوم، وأن أسلافنا قد عرفوا هذه الظاهرة قبل أن

(١) تعريف الارداف هذا لا يختلف عن تعريف الأرداف عند الباقلانى وعبدالقاهر، وقد عرضت لذلك فيما بعد.

(٢) عدلت عن هذا الرأى فيما بعد.

يعرفها الغربيون ويضعوا لها مصطلح «SEMIOSIS وما سميته أنا بالسمة كترجمة لمصطلح « SEME وما سماه مفتاح مقومة، يسميه شيخنا قدامة بالارداف أو الاتباع، لو رجعنا إلى الكلمة الأم: نئوم الضحى سنجد أنها تتكون من السمات أو الارداف التالية:

نئوم الضحى = ثرية + لها وال يغنيها عن الحاجة + لها من يخدمها أو كثيرة الخدم + ليست بخادم أى لا تتمنطق، أى لا تلبس مريلة أو مريولا بلغة هذه الأيام + إن فتيت المسك يبقى فى فراشها إلى الضحى.

ألم أقل إن الكتابة اكتشاف، وهذا شاهد على ما قصدت إليه. لقد اكتشفت أن السوم هو الارداف وبالطبع لا نجد «واو العطف» فى بيت امرىء القيس.

ونأتى الى حازم ـ وسأنهض وأبحث عن كتابه رغم ان الشوط الإضافى الأول قد ابتدأ، وأنا رغم الكتابة مشدود الى هذه المباراة ـ

حازم هو أول من تجاوز الفضاء النقدى ـ فيما أعرف ـ من الجملة أو البيت إلى النص بنظريته عن المحاكاة والتخييل. وهذا يتضح لنا عندما نتوقف عند مصطلحه «التسويم» يقول حازم ـ (مناهج البلغاء ـ تحقيق ابن الخوجة ص. ٢٩٥) «إن الحذاق من الشعراء ـ المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التى يحسن بها موقع الكلام من النفس من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب ـ لما وجدوا النفوس تسأم التمادى على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال الى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداء الشىء بعد الشىء.. اعتمدوا فى القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس فى قسمة الكلام الى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها الى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد، فالراحة حاصلة بها لاقتنان الكلام فى شتى مذاهبه المعنوية وضروب مبانيه النظمية... الخ.

ويضرب حازم مثلا على التسويم بقصيدة المتنبى:

«وممن كان يحسن الاطراد فى تسويم رءوس الفصول على النحو الذى ذكره أبو الطيب المتنبى وذلك نحو قوله:»

أغالب فيك الشوق، والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر، والوصل أعجب

فضمن هذا البيت من الفصل الأول تعجيبا من الهجر الذى لا يعاقبه وصل، ثم أكد التعجيب فى البيت الثانى الذى هو تتمة الفصل الأول، ثم ذكر من لجاج الأيام فى بعد الأحباء وقرب الأعداء، وكان ذلك مناسبا لما ذكر فى الهجر ثم افتتح الفصل الثانى بالتعجب من وشك بينه وسرعة سيره فقال:

ولله سيرى ما أقل تئية عشية شرقى الحدالى وغرب

فكان هذا الاستفتاح مناسبا للبيتين المتقدمين من جهة التعجب وذكر الرحيل، ثم بين حاله وحال من ودعه عند الوداع.

ثم استفتح الفصل الثالث بتذكر العهود السارة وتعديدها فقال:

وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب

إلى آخره

والواضح هنا أننا انتقلنا من نقد الجملة أو البيت إلى قراءة القصيدة ونقدها. وقد تعبت ـ والمباراة قد انتهت وفقا لما أتمناه وهو فوز القادسية، وماذاك إلا لأن مدربها وطنى، وأن بنى عمك فيهم رماح ـ

شاهد آخر على السوم، والشواهد فى واقع الأمر وحقيقته كثيرة، وهذا الشاهد لإيليا أبوماضى ـ هذا اذا لم تخنى الذاكرة وهى خئون ـ:

أيها ذا الشاكى وما بك داء كيف تشكو اذا غدوت عليلا

أيها ذا الشاكى وما بك داء كن جميلا تر الوجود جميلا؟

إننا نجد تراكما لغويا، ولا نجد «واو العطف» مما يعنى أننا إزاء ظاهرة السوم. وأبوماضى هذا شاعر لبنانى وقد هاجر من موطنه إلى الاسكندرية

ـ فيما أذكر، والذاكرة مرة أخرى خئون ـ ثم انتقل إلى المهجر الأمريكى، وعاد بعد ذلك وذات مرة إلى الموطن الأول لبنان ونظم قصيدة لا أذكر إلا مطلعها:

وطن النجـــــوم أنا هنـــا حـــــــــدق أتذكـر من أنا

وما أروع ذلك وأجمله، خاصة فى الكلمة السومة أو السيماء وهى:

«حدق» فالوطن بعد الغربة الطويلة أو الاغتراب لا يستطيع أن يتعرف عليه إلا بعد التحديق، خاصة إذا كان وطن النجوم، فالنجم يضىء ثم يخبو، وهذه سنة الحياة.

(١٢)

أعترف بأننى فى مأزق، والسبب هو صحيفة الرياض التى خصصت صفحة لقراءة أعمال الخميس السابق، ولأننى واحد من أصحاب الصفحات الثابتة، فلا مفر من أن أحظى وأشقى بالتعليق، وهو تعليق يستثيرنى فى أغلب الأحيان ويجرنى غصبا إلى شىء من الإيضاح، أو التعليق على التعليق، وهذا هو المأزق. إذ أننى لو اندفعت إلى الحوار ـ كما حدث مع صديقنا الهويمل، فإن ذلك سيكون على حساب الكتابة نفسها، إذ ستتحول من فعل إلى رد فعل، فضلا عن أننى سأبتعد عن الموضوع الذى استهدفت كتابته. وقد ناقشت استاذنا عبدالله عبدالجبار فى هذا الموضوع، فأشار على بألا أنجر إلى حوارات أو منعطفات تبعدنى عن موضوع الكتابة، وفعلا التزمت بما أشار به فى الأسابيع الماضية، ولو أن شيخنا ابن حسين ـ سامحه الله ـ استطاع أن يجر رجلى ويخرجنى عن مسارى، ولكننى مع ذلك استطعت ألا أبعد تماما عن موضوع الشعر، فهل هذا يفتح لى طريقا ثالثا أو يضعنى أمام خيار ثالث، وهو الالتزام بالموضوع مع محاولة مد نوع من جسور الحوار مع الآخر، خاصة إذا كانت مداخلاته فى صلب الموضوع الذى أتحدث عنه، ويبدو أن هذا الخيار ممكن ومشروع. ومن هذا المنطلق سأحاول الاقتراب من قراءة الاستاذ جاسر عبدالله الجاسر لما كتبه فى الاسبوع السابق، وقد ظهرت قراءته فى خميس هذا اليوم الموافق الثانى عشر من ذى القعدة لعام ١٤١٢. وبداية أشعر (هذا شعور وليس حكما)

أن خطاب صديقنا ميتافيزيقى، أو «يونانى فلا يفهم» على حد تعبير استاذنا طه حسين، وهو وصف أطلقه على كتابات عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، فى المعركة الشهيرة التى دارت بينهم على صفحات جريدة الجمهورية فى أوائل الخمسينيات الميلادية. وإذا كانت المرحلة الأولى فى عملية «التلقى» هى الفهم، فإننى أعترف بأننى لم أفهم شيئا. وجوته يقول فى إحدى رسائله لشلر وهى مؤرخة فى ٦ مايو ١٧٩٧ :

EIN BUCH WIRD DOCH IMMER ERST GEFUNDEN, WENN ES VERSTANDEN WIRD.

والمعنى ولو أننى نسيت الألمانية ـ أن الكتاب لا يكتشف إلا إذا فهم..

ذلك لأننى كتبت وأكتب عن نظرية محددة مرتبطة كل الارتباط بمشروعية الشعر ومستقبله، وتلك هى (نظرية التلقى) وهى نظرية قديمة حديثة وجدت منذ أن وجد الشعر نفسه. أى أن مشروعية وجود الشعر نفسه لم تتأسس إلا لأن هناك متلقيا يتخيل، ومن المهم أن يلاحظ القارىء هنا أن خبر أن فعل وليس اسما. لأن ثمة بينونة شاسعة بين الحالين، لأن الخبر إذا كأن اسما فهذا يعنى أننا إزاء حال من الجمود أو السكون. أى أن التخييل واحد وثابت فى نفس الوقت كالهواء الراكد، أو على الأقل له حد يقف عنده، فى حين أن الفعل يعنى ويقتضى الحركة والزوال والتجدد، مما يعنى أنه ليس هناك حد للتخييل والتحليق، وهى مسألة عالجها بالكثير من العناية شيخنا عبدالقاهر، وإذن فالشعر لا يصبح شعرا، ولن يكون ثمة مبرر لوجوده إلا إذا كأن هناك متلق. أى أن الشعر لا يتحقق إلا عند المتلقى. ولكن ـ وهذه مهمة جدا ـ هناك عقد غير مكتوب بين الشاعر والمتلقى، هذا العقد ينهض على ما يسميه ياوس «بالتوقع» والتوقع يفترض ويقتضى وجود «جماليات» محددة. هى التى سميتها بالتقليدية وقد حرصت فى العديد من نثاراتى الماضية على تبيان أو بيان هذه الجماليات، ولم أفعل ذلك أو أعمد اليه عبثا، لأن وجود الشعر ـ ومعه المتلقى ـ ليس ثابتا أو راهنا، بل مرهون بحركة الزمأن والمكأن تقدما وتأخرا وحياة وموتا. أى أن لكل زمن شعره ومتلقيه، ولكل متلق توقعه،

وهو العقد غير المكتوب بينه وبين الشاعر. والجماليات عندما تخرج عن «التوقع» تصبح سلبية، مما يعنى «موت الشعر» عند المتلقى. هذا حدث فى تاريخنا وفى كل التاريخ.

حدث ذلك فى تاريخنا بعد الأحمدين، المتنبى والمعرى، إذ مات الشعر ولم تقم له قائمة بعدهما، إلى أن جاء عصر التقليد والعودة إلى الأصول والمنابع الأولى على يد البارودى وشوقى. والشعر قد مات بعد القرن الخامس، لأن جمالياته سلبت وأصبحت سلبية. والسبب فى ذلك، أو على الأصح مرده، هو اختفاء «المعنى» والمعنى هو الحضارة وهو ايضا الحياة، وعندما يختفى المعنى لا يبقى أى وجود إلا للأصوات، أو الظاهرة الصوتية، أو اللفظ، واللفظ صوت قد يكون كلمة وقد لا يكونها، وفى الأغلب الأعم لا يكونها فعلا، كما قال شيخنا ابن هشام الأنصارى فى كتابه «قطر الندى وبل الصدى»: «اللفظ ينقسم إلى موضوع ومهمل، أى أنه جنس بعيد» لا معنى له. فى حين أن الكلمة هى اللفظ الذى يحتوى على معنى، ولا يحتوى على أصوات مهملة.

غاب المعنى فى تاريخنا إبان القرن الخامس وبعده، ولم يبق أى وجود إلا للألفاظ والأصوات. وهى ظاهرة حاول شيخنا عبدالقاهر المتوفى فى أواخر القرن الخامس (عام ٤٧١ على وجه التحديد) مجاهدا ومحاربا أن يقضى عليها، مؤكدا ومستميتا أن المعنى مقدم على اللفظ، وأن اللفظ لا يمكن أن يوجد إلا إذا وجد المعنى وكأن سابقا عليه، ولكن صرخته أو صيحته كانت فى واد غير ذى زرع ولا صدى، فقد مات المعنى ومات الشعر، ولم يبق أى وجود إلا للألفاظ والأصوات، واختفت مع ذلك أو تبعا له «الجماليات التقليدية» وحلت محلها جماليات سلبية. تحسن الألفاظ سجعا وبديعا دون أن تطلب من ذلك أى معنى، أو أى حياة، وهى ظاهرة تجددت وتظهرت فى عصرنا الحديث، وفقا لقانون نتشة العتيد.

«العودة الدائمة» أو باللغة الانجليزية: «ETERNAN RETURN مما سأتحدث عنه بعد قليل، لأنى قبل ذلك، أريد أن أثبت رأيا لناقد خطير فى شعر عصره وشعر القرن الذى سبقه، إن هذا الناقد يقرر بشكل غير

مباشر موت الشعر، وهو حازم: سأثبت النص ولو أنه مبتور فى كتاب المنهاج:

«... عليها هو الذى ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى سنة، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم فى تأصيل مبادىء الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التى يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن فصيح الشعر ودخلوا فى محض التكلم، هذا على كثرة المبدعين المتقدمين فى الرعيل الأول من قدمائهم والحلبة السابقة زمانا وإحسانا منهم».

وما يقوله حازم بالطبع صحيح، إلا أنه غاب عنه أن الجماليات التقليدية قد أفسحت الطريق لجماليات جديدة، قد نقول إنها سلبية، وقد نسميها بأسماء أخرى، ولكن المحقق، أنها جماليات لقيت استحسانا وقبولا من الجماهير التى تفشت الأمية فيها، ولم تعد تفهم الكلمة (وأنا أقصد الفهم هنا بالمعنى الذى قصده جوته).

جماهير لا تستجيب إلا للأصوات والزعيق، ولهذا لم يكن من المستغرب أن يكون الاسم البارز فى أواخر القرن الخامس هو الحريرى، وكما قلت فإن هذه الظاهرة تتكرر الآن حيث انتشرت الأمية، وتسيدت الكلمات المتقاطعة والمسلسلات التليفزيونية وموسيقى الروك اندرول على الكلمة المكتوبة، لهذا فقد تأسست جماليات سلبية جديدة، ومات الشعر الذى نعرفه.

ولكن هل هذا هو المطلوب؟

من عجائب التوافقات وغرائبها أننى أشاهد الآن على قناة تليفزيون الشرق الاوسط (MBC) برنامجا للاغانى الراقصة (الوقت الآن تجاوز الساعة السابعة من يوم الجمعة). وقد سحبنى البرنامج من الكتابة ومن كتاب أقرؤه عن تولستوى، لقد اقتحم التليفزيون الفترة الصباحية التى أخصصها للقراءة والكتابة وهى عادة من الساعة الرابعة صباحا إلى الساعة

الثامنة. فى هذه الفترة كنت أخلو إلى نفسى وأعيش فى عالم لا يتسلل إليه الناس والتليفون والتليفزيون، ولكن الدنيا قد تغيرت والعالم قد انقلب على عقبيه، والغريب أو المؤسى المحزن أنه ليس عندى هوائى أو ايريال فضائى، أى أن المحطة اقتحمت التليفزيون بدون هوائى فضائى، أى أن كل قنوات التليفزيون المشبوهة والسيئة السمعة ستقتحم حياتنا أردنا أم لم نرد، وبدون أى هوائيات فضائية والسؤال أو المسألة: هل ثمة مكأن للشعر فى هذا العالم؟ وألم يحن الوقت لكى ننعى الشعر؟ أو على الأقل الشعر كما نعرفه؟ ولكن الشعر لم يمت ما حدث هو أن الجماليات القديمة قد اختفت وحلت محلها جماليات سلبية أو لا جماليات أو:

THE ANTI AESTHETICوهو عنوأن كتاب عن ثقافة ما بعد الحداثة اشترك فى كتابته عدة دارسين معروفين منهم هابرماس وادوارد سعيد وجأن بودريارد.

والكتاب يتحدث عن نفس المشكلة التى أتحدث عنها، وهو من منشورات «BAY PRESS قرأت فى هذه الأثناء مقال الدكتور ابن حسين عن «الوسطية العربية» وهو عرض لكتاب ألفه الدكتور عبدالحميد ابراهيم الاستاذ حاليا بجامعة الامام محمد بن سعود، كتب شيخنا ابن حسين يقول: «... ومفهوم الوسطية فى هذا الكتاب هو ما نسميه الأمة الوسط، الأمة التى وصفها الله ـ سبحانه وتعإلى ـ فى كتابه العزيز «وكذلك جعلناكم أمة وسطا».. إلى آخر المقال، وقد ضحكت رغما عن أنفى، مع أن الضحك لا يليق فى مقام الشيخ ابن حسين، ولكن ما حيلتى وأنا إزاء خلط لا أفهم كيف يصدر عن الشيخ، وعن مؤلف الكتاب وهو استاذ بجامعة الامام. والتخليط واضح لأن كلمة «الوسط» فى الآية لا تعنى ذلك الذى يقع بين شيئين، ولو أن هذا هو مدلولها الدارج، ذلك لأن «أمة وسطا» تعنى خيار الناس، وليس أوسطهم بالمدلول الدارج، الذى يعبر عنه هذا البيت:

حب التنائى غلط خير الأمور الوسط

رجعت إلى كتاب «الكشاف للإمام الزمخشرى فوجدته يقول: «أمة وسطا» ـ خيارا.. وقيل للخيار وسط لأن الأطراف يتسارع إليها الخلل

والأعوار والأوساط محمية محوطة، ومنه قول الطائى:

كانت هى الوسط المحمى فاكتنفت بها الحوادث حتى أصبحت طرفا..

انتهى كلام الزمخشرى، والعرجى يقول:

كأنى لم أكن فيهم وسيطا ولم تك نسبتى فى آل عمرو

أى أفضلهم نسبا لأن آل عمرو هم خيار بنى امية لأنهم ينتسبون إلى عثمأن بن عفأن رضى الله عنه. والأمة الوسط هى امة محمد صلى الله عليه وسلم، وليس العرب فحسب بحيث يمكن أن يقال إن هناك «وسطية عربية» فهناك عرب مسلمون وعرب غير مسلمين.

أعود ـ مستغفرا ـ إلى الشعر ولو أن الدين بمعزل عن الشعر كما يقول الجرجانى صاحب الوساطة وليس الجرجانى عبدالقاهر صاحب الدلائل وأسرار البلاغة.

فاتنى أن ألمح إلى أن مقال شيخنا ابن حسين نشر بجانب نثارى فى ملحق الخميس، أى خميس الرياض، الصادر فى ١٤١٢/١١/١٢هـ.

سأثبت نص شيخنا الجرجانى: «.... فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكأن أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزعبرى وأضرابهما ممن تناول الرسول صلى الله عليه وسلم بالهجاء وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء مفجمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» (الوساطة، صفحة ٦٤).

على أن هذه ـ وأنا أعترف بذلك ـ مسألة خلافية، أى فيها خلاف لأن الآية الكريمة، التى تصف الشعراء آية استثنائية أى فيها استثناء.

وفى الحديث الشريف، سأثبت مضمونه وليس نصه، لأن النص ليس فى متناولى فى هذه اللحظة «لأن يملأ ـ أو يمتلىء ـ جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلىء شعرا.»، ولكن هناك حديثا آخر

مضمونه:«أن من الشعر لحكما» أى أن هذه مسألة خلافية، والله أعلم.

أعود إلى الشعر، وأقول إن الشعر الذى نعرفه قد مات، وحل محله شعر جديد بجماليات سلبية، أو لاجمالية كمثل على ما أريد أن اقوله تناولت كتاب المؤلف المسرحى الامريكى الشهير سام شيبارد، وعنوانه «MOTEL CHRONICLES أى «وقائع النزل» والكتاب حطم كل الحواجز بين الأجناس الأدبية، إذ أنه يروى وقائع، ثم يأتى بقصائد من الشعر، ثم يتخلل ذلك صور فوتوغرافية، إذ أن المؤلف مصور فوتوغرافى، كما أنه فى نفس الوقت مخرج سينمائى وهو بالطبع كاتب «ما بعد حداثى» وأنا أعتبره واحدا من أعظم كتاب المسرح فى عصرنا الراهن. وأنا أتابع أخباره وأحتفظ بكل كتبه. سأثبت هذا النص الشعرى من كتابه تدليلا على ما أقصده. سأثبت النص بالانجليزية ثم أحاول أن أترجمه فيما بعد:

my Mom carried a.45 for a while
me on one hip
the pistol on the other
I lived in a comunity of women
pilots' wives
quonset huts
it rained all the time
the wives were edgy
without their men
Japanes swormed throngh the jungle
stale wet loundry off the lines
the women fired at the least provocation
sometimes at each other's shodws.

والنص طويل لا استطيع أن اثبته، واكتفى بهذا القدر، ولا ادرى كيف سيتم تصنيفه، ولهذا فإننى ألفت نظر القارىء أنه لا توجد أية فواصل أو شولات، كما أن الجملة لا تبدأ بحروف كبيرة «CAPITAL LETTERS

كما هو المفروض فى اللغة الانجليزية، ولا توجد أية قافية أو وزن، والنص مكتوب بلغة دارجة. ولا يوجد أى عنوان للنص:

كانت أمى لفترة ما تتمنطق بمسدس عيار ٤٥

أنا فى أحد عجزيها

والمسدس فى العجز الآخر

وأيامها كنت أعيش مع جماعة من النسوة

زوجات طيارين

وأكواخ شعبية

والمطر لا يتوقف

وكانت الزوجات عصبيات

فى غياب أزواجهن

واليابانيون اقتحموا الغابة

وسرقوا الغسيل الرطب من حباله

والنسوة كن يطلقن النار عند أدنى إثارة

وأحيانا كن يطلقنها على أطياف بعضهن البعض

والنص يفتقد الجماليات التقليدية بل إنه يفككها ويلغيها ولكن فى الواقع الذى يصفه النص يغيب الشعر بجمالياته التقليدية، إذ اننا إزاء نهاية التاريخ، وبالتالى إزاء موت الشعر. الأم تحمل الطفل على أحد شقيها، كما يقول امرؤ القيس، وتتمنطق بمسدس ضخم فى الشق الآخر (طبعا الصورة تختلف عن تلك التى ذكرها امرؤ القيس) عالم بلا حب فالازواج غائبون يزرعون الحقد والكراهية فى عوالم أخرى، واليابانيون ـ الحضارة الجديدة ـ يسرقون الحياة، أو أكثر الأشياء حميمية وخصوصية (الغسيل المبتل) وطلقات النسوة طائشة.. الخ.

والنص على أية حال أمين فى وصف الواقع وقد كتب فى عام ١٩٨١.

فتحت مجلة إبداع كيفما اتفق (العدد الصادر فى مارس ١٩٩٢) وجدت النص التالى: (وهو للشاعر محمد على شمس الدين)

تناثر لحم الطيور على شاطئ البحر

فوق الصخور الزبد

وتحت الصخور تنام الثعابين مائية

هكذا ينتهى كل شىء إلى اصله:

وشل فى فم الارخبيل

المياه على عرشها

وفى القاع تبكى السفن

«كل ما كان، ياصاحبى، لم يكن»

أمير النوارس أعمى

وفى ساحة الموج تهوى الطيور.

صورة قاتمة ولكنها امينة فى وصف الواقع، فالواقع هو واقع الموت، وهى أيضا شهادة وفاة للشعر الذى نعرفه. وبالطبع فإننا لا نستطيع أن نصف هذا الواقع «بقفا بنك» أعود إلى صديقنا الجاسر، وأنا أعترف أنه ناقد قدير، وتعجبنى جرأته وصراحته، وإقدامه على كتابة ما يؤمن به دون وجل أو خوف من الآخرين حتى لو كانوا كبارا وقد تعرضت لسهام نقده غير مرة، وكأن أخر تلك السهام عندما قرر أن كتابى «قراءة فى كتاب الحب» غير مميز ولا قيمة له. وقد فهمت أنه قد سبق أن كتب عن الكتاب فى عدد سابق من أعداد اليمامة، ومع الأسف لم اقرأ ذلك الذى كتبه، وأحسب على أية حال إنه لا يختلف عما قرره أخيرا. ما علينا نعود إلى ما كتبه فى ملحق خميس الرياض، العدد إياه الصادر فى ١٢ ذى القعدة قال:

«يطرح عابد فى رؤيته رأيا جماليا غريبا وقديما إلى حد كبير، يوشك أن يطابق نظرية «الانفعال العاطفى» فى بعض جوانبه. وهى نظرية جمالية

مهترئة كأن تولستوى من أبرز أنصارها والمدافعين عنها، ويقول عابد إن عملية التلقى تقوم على ثلاثة مراحل هى الفهم (القراءة الاولى) والتفسير (القراءة الثانية)، والتطبيق (القراءة الثالثة)، ويركز عابد فى كل أطروحاته وحتى الجمالية منها، على النصوص الأدبية فقط.. الخ».

وياصديقى لقد قولتنى ما لم أقله، ولو تابعت نثاراتى، أو لو تريثت فى إصدار أحكامك لوجدت أننى عرضت لما قاله ياوس عن نظرية التلقى، وأن هذه المراحل الثلاث هى من وضع الفيلسوف الألمانى جادامر، وأن ياوس تبناها وتوسع فيها، (وكان مع ريفاتير وغيره، وايكو من بعدهم) الرائد لنظرية التلقى، وهى أحدث نظرية فى مضمار النقد الادبى، وقد حلت فى ذلك محل البنيوية وكان من اللبنات الاولى التى وضعت فى معمارها ذلك الحوار الساخن الذى دار بين ياكوبسون وريفاتير، وهى تقف شامخة كبديل للتفكيكية، وقد حدث أيضا حوار ساخن بين جادامر وديريدا تحدثت عنه فى كتابى «قراءة فى كتاب الحب» ثم إن أحدث كتاب صدر فى النقد الأدبى - وهو لايكو، تحدثت عنه فى نثار سابق - ينهض على هذه النظرية، فكيف يمكن أن تصفها بعد ذلك بأنها نظرية جمالية مهترئة. اللهم ارحمنا. ثم أريد أن أتوقف بعد ذلك عند مقولة صديقنا الصدوق الجاسر، وهى:

«وهى نظرية جمالية مهترئة كان تولستوى من أبرز أنصارها والمدافعين عنها» وهو يقصد «الانفعال العاطفى» ولا أدرى من أين أتى صديقنا الجاسر بهذا الكلام، قمت وبحثت عن كتاب تولستوى النقدى المترجم إلى اللغة الانجليزية تحت عنوان «What is art فلم أجده مع أن البحث أضنانى وأضنيته. وأنا بعيد العهد بهذا الكتاب ولكنى لا أذكر الآن أنه عرض لمثل هذه النظرية التى تحدث عنها الجاسر[1]. اللهم إلا إذا كانت الذاكرة خئونا، وهى فعلا كذلك. ولى مع هذا الكتاب قصة لن أنساها أبدا مع أن الذاكرة، كما قلت خئون. لقد قرأت عن تولستوى لأول مرة عندما كنت فى مكة المكرمة، وأنا فى مرحلة التحصيل الثانوى وذلك فى مجلة

(١) البينة على من ادعى، ويتعين على الجاسر أن يوثق كلامه، ويذكر المصدر الذى جاء فيه قول تولستوى، وقد وجدت كتاب تولستوى المذكور، وربما أعود إليه فيما بعد.

«الرسالة» ولا أذكر الآن كاتب هذه المقالات. وكأن المحور لهذه المقالات هو رواية «الحرب والسلام» وفتشت عنها فى مكتبات مكة، فلم اجدها بالطبع (فى تلك الأيام لم تكن قد ترجمت إلى العربية).

ثم رحلت إلى مصر لاستكمال دراستى وبحثت عنها فلم أجدها أيضا. وفى أحد الأيام وأنا أزور مكتبة الانجلو أخبرنى الاستإذ صبحى[1] المشرف على المكتبة انه قد جاءته نسخ من الرواية، وقد صدرت لتوها مترجمة باللغة الانجليزية وقد ترجمها لويز دايلمرمود، ومازلت أحتفظ بالنسخة إلى الآن، سألت الأستاذ، وماذا لديك أيضا من جديد ، قال وصلتنى ايضا رواية كانديد لفولتير، قلت سأشتريها، وكان العقاد يجلس قريبا منا، ويبدو أنه كأن يتابع الحديث، فتدخل قائلا: أنت تعرف اللغتين الانجليزية والفرنسية، قلت: نعم قال لى: ولكن يبدو انك متأرجح بين الجبر والاختيار. قلت: ماذا تقصد قال: أبطال تولستوى يصنعون مصائرهم، أما أبطال كانديد فهم غير مخيرين، ثم أضاف أن فولتير فى روايته يسخر من عقلية الشرق وفعلا وجدت الأمر بعد أن قرأت الروايتين، كما قال. بعد أن أكملت رواية تولستوى (كأن ذلك فى عام ١٩٥٥) كتبت مقالا عنها فى صحيفة الحائط التى كنت أشرف عليها فى دار البعثات، ويبدو أن الاستإذ عبدالله[2] أعجب بالمقال، فأهدانى كتاب «ما الفن» لتولستوى، وكنت أقرأ هذا الكتاب فى جلستنا الصباحية فى مقهى سان سوسيه (وهى كلمة فرنسية معناها بدون قلق).

كأن الاستاذ يؤلف أيامها كتابه «قصة الأدب فى الحجاز» وهو فى رأيى من أعظم كتبه، لأنه كتب عن روح مكة المكرمة وشخصيتها. وكان معنا فى ذلك اليوم الاستاذأن حمزة شحاته رحمه الله ومحمد سعيد بابصيل - وهو يوم لا أنساه - ، كان حمزة يتصفح صحف ذلك اليوم ومجلاته، وبعد برهة التفت إلى قائلا: وماذا يقول صاحبك تولستوى، قلت: إنه يذهب إلى أن الأدب يجب أن ينهض على الصدق، أى أن الأدب يجب أن يكون صادقا، قال: لا يوجد شىء اسمه الصدق[3].

(١) مازال الاستاذ صبحى حيا يرزق، وقد قابلته أخيرا فى المكتبة فى اكتوبر ١٩٩٤.
(٢) هو الاستاذ عبدالله عبدالجبار (٣) وهو يقرر أيضا ان الجمال هو الاخلاق.

وعليك أن تقرأ أيضا دستوفسكى لتكتشف ذلك. يومها احتد النقاش بينى وبينه، ولكن حمزة أنهاه قائلا: تعالوا نطبخ أكلا لغذائنا، وأنا أشتهى أكلة سمك، لم أكن أحب السمك فى تلك الأيام، ولكنى لم أشأ أن أجادل حمزة.

ذهبنا أنا وحمزة وسعيد إلى ميدأن العتبة، بعد أن ركبنا فى الأوتوبيس الذاهب إليها، أما الاستاذ فقد ذهب ينتظرنا فى بيته (الاستاذ لا يحب الذهاب إلى الأسواق، وهى طبيعة متأصلة فيه حتى الآن).

المهم اشترينا سمكا من نوع الدنيس (يشبه الشعور عندنا) كما اشترينا ربيانا، وعند العودة قال حمزة لنأخذ تاكسيا، قلت: ولماذا لا نركب الاوتوبيس، قال: لا نريد أن نزعج الركاب الآخرين برائحة السمك. المهم رجعنا إلى بيت الاستاذ عبدالله، وقام حمزة بطهى السمك، وهو طاه ممتاز، والواقع أنه كأن مجليا فى كل مضمار، كأن شاعرا وناثرا، وكان صاحب أجمل خط رأيته فى حياتى، كما كان يجيد العزف على العود، ويحفظ النوتة، ويومها أكلت الربيأن بالأرز لأول مرة فى حياتى، وكانت أكلة ممتازة، ومازالت هى المفضلة عندى حتى الآن.

طغى حديث الذكريات على حديث الشعر، وعلى مداخلة صديقنا الجاسر، وله منى الشكر العميق لأنه أثار هذه الشجون.

(١٣)

سأستجيب لدعوة شيخنا الهويمل وأتحدث بشيء من الاستفاضة عن ايكو رغم أن ذلك سيبعدنى عن قراءة ياكوبسون وياوس لقصائد بودلير «الاكتئاب»، وأنا كثيرا ما أعد ثم أعجز عن الوفاء، لأننى أجد أن الكتابة قد سحبتنى إلى مفازات أخر «بضم الهمزة» وفيما أحسب فإن جمع التكسير أفصح من استخدام المؤنث المفرد فى نعت الجمع، أى أن مفازات أخر أفصح من مفازات أخرى، ومروج خضر أفصح من مروج خضراء، والشاعر العربى، نسيت اسمه وأظنه هذليا، لأن هذيل تستخدم كلمة متى بمعنى من، يقول:

شربن بماء البحر ثم ترفعت متى لجج خضر لهن نئيج

أى من لجج خضر، وهو بالطبع يصف السحب، والاستعارة هنا رائعة، وفى الحقيقة هناك غير استعارة «شربن» و«ترفعت» ولهن نئيج.

على أننى فى الواقع لا أكترث لتعنت النحويين وتنطعهم، وأرفض على وجه الخصوص نظرية «العامل» التى رفضها من قبلى شيخ النحاة (فى رأيى) ابن مضاء القرطبى. وإذا لم تخنى الذاكرة فإن ابن مضاء رفض «القياس» فى النحو، كما رفضه شيخه ابن حزم فى الفقه، وإليك مثلا من تمحك النحويين وعبثهم، وأنا أنقل هذا النص من كتاب شيخنا الأنصارى ابن هشام «قطر الندى وبل الصدى» وابن هشام هو الذى قال عنه ابن خلدون: «مازلنا ونحن بالمغرب نسمع أنه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له

ابن هشام أنحى من سيبويه. وأنا لا أوافق ابن خلدون على رأيه هذا، وإذا لم يكن بد من أن يكون ثمة من انحى من سيبويه، فهو ابن مضاء، وأنا تعلمت من أبى على أكثر ما تعلمت من ابن هشام الذى كان كتابه هذا مقررا علينا بمدرسة الفلاح بمكة المكرمة. وبالمناسبة فإن الاستاذ عبدالله عبدالجبار فلاحى. ولم يتخرج فى المعهد العلمى السعودى.

ـ كما قالت صحيفة الرياض ـ وكتاب أبى على الفارسى حققه صديقنا وشيخنا حسن شاذلى فرهود، وعنوان الكتاب هو «الإيضاح العضدى» وأين أنت ياصديقى، لقد أوحشتنا، لا أوحش الله منك.

لقد غبت عن الساحة مع قدرتك على العطاء، كما غاب معك أو قبلك صديقنا محمد الشامخ صاحب أجمل نثر فى بلادنا، وقد سمعت أنه اشترى مزرعة، وتفرغ للزراعة، وقد ضحكت وعجبت من تصريفات الأقدار، فأنا هجرت الزراعة إلى الأدب، وصديقنا الشامخ هجر الأدب إلى الزراعة، وتقدرون فتضحك الأقدار. اليكم نص ابن هشام: «أجمع النحويون على أن الفعل المضارع إذا تجرد من الناصب والجازم كان مرفوعا، كقولك: «يقوم زيد»، «ويقوم عمرو» وإنما اختلفوا فى تحقيق الرافع له: ما هو؟ فقال الفراء وأصحابه: رافعه نفس تجرده من الناصب والجازم، وقال الكسائى: حروف المضارعة، وقال ثعلب: مضارعته للاسم، وقال البصريون: حلوله محل الاسم، قالوا : ولهذا إذا دخل عليه نحو «أن ولن ولم، ولما» امتنع رفعه، لأن الاسم لا يقع بعدها، فليس حينئذ حالا محل الاسم.. الخ»

وكل هذا هذر لا طائل له، بل إنه العبث والغثيان اللذان تحدث عنهما شيخنا الهويمل، وكلهم مخطئون فإن الأمر لا هذا ولا ذاك، أى ليس كما قال الفراء وثعلب والكسائى، لأن المضارع مرفوع، لأن هذا ما اتفق عليه، هكذا قالت العرب، أى أن القضية هنا قضية سماع، وليست قضية منطق أو قياس، والسماع بالطبع مقدم على القياس. قال الراوى: إنه لما قرئت هذه الآية ـ أبان كتابة المصحف ـ على عثمان بن عفان رضى الله عنه، وهى : «إن هذان لساحران» صححها قائلا: «إن هذين لساحران» قالوا : «هكذا

سمعناها» فأثبتها كما قالوا. وقال الراوى أيضا إن واحدا من الأعراب حضر مجلسا لواحد من النحاة فأصيب بالوجوم والذهول والذهوب، فقال له الشيخ بعد أن أدرك ذهوله: ما بالك؟، فقال: «أراكم تتكلمون بكلامنا عن كلامنا بما ليس فى كلامنا» وأكثر ما أعجبنى مما درسته فى النحو قول القائل: «تكلم كما شئت وألحن كما شئت، فإنك واجد للحنك مذهبا فى النحو»

كما يعجبنى قول القائلة، وهى ليلى مراد فى فيلم «غزل البنات» وهو من أعظم الأفلام العربية التى شاهدتها:

«كان فعل ماض ما تسيبه فى حاله»

والماضى إحنا ما لنا ومالـه

«والمبتدأ حنجيب لك خبره من نظرة واحدة حيصبح عدمن»

وما أروع هذه البلاغة الشعبية، إننا إزاء ثورة أنثوية ضد قانون الأب، أى ضد النحو، وأثر نتشة ظاهر، ذلك لأنه أول من ثار على النحو، وقد قرأت نتشة فى ماضى الزمان، أى فيما مضى منه، باللغة الألمانية، والعجيب أننى وجدت ـ رغم ثورته على النحو، ـ أنه من أفصح الذين كتبوا باللغة الألمانية، ولا يضاهيه فى اللغات الاخرى الا فلوبير فى اللغة الفرنسية، والزيات احمد حسن وليس ابن عبدالملك فى اللغة العربية.

وبالطبع فإن الثورة الأنثوية ستحيل المبتدأ بعد نظره من الأعين النجلاء إلى خبر أو أثر. ولا أدرى هل يصح جمع النجلاء على النجل بضم النون على قياس خضر وخضراء. أو على قياس خرساء وخرس، واستاذنا عبدالله عبدالجبار استخدم كلمة «الخرس» فى مسرحيته «الشياطين الخرس» والخرس هى فى نفس الوقت جمع أخرس وخرساء.

و«خضراء» و«خضر» هاتان، أو هاتين، أى اعنيهما فهى منصوبة على التخصيص، أثارتا أشرس وأضرس معركة أدبية فى تاريخنا الأدبى، أين منها المعركة بين العواد وحمزة شحاتة فقد تصدى العطار بن عبدالغفور لشيخنا وشيخ الصحافة أحمد السباعى، وانتقده لأنه استخدم كلمة

«الخضراء» بدل الخضر، وكان العطار رحمه الله، عنيفا فى نقده الذى يصل إلى التكفير، وقد ظل معاديا له إلى أن مات واختاره الباقى إلى جواره. كل هذا من أجل كلمة «خضراء» وقد تدخل أو تداخل الاستاذان عبدالله عبدالجبار وأحمد محمد جمال فى هذه المعركة، وقالوا إن كلمة «خضراء» مثل كلمة «خضر» جائزة، ولكن هذا لم يخفف من غليل العطار وغلوائه، وظل معاديا للجميع إلى أن توفاه الله هو الآخر، ولا اريد أن أظلم أديبنا الكبير العطار متأسيا فى ذلك بشيخنا وشيخ المعرة عندما قال: «لا تظلموا الموتى وإن طال المدى..»، وقد قرأت قبل ليلة كتابه الرائع «بين السجن والمنفى» وأشهد أنه واحد من أعظم الكتب التى قرأتها، ولم أنم قبل أن أفرغ منه، ولعل هذا أعظم ما كتبه العطار، كما هو الحال فى كتاب «الأيام»، وهو اعظم ما كتبه طه حسين، إن العطار فى هذا الكتاب يمتح من نفسه، بل ويتبرع بأعضائه حيا، على حد تعبير شيخنا الهويمل، وهذه فى الحقيقة رسالة الكاتب. أعجبنى تعبير الهويمل، وهو فى رأيى أجمل من تعبير «شمعة تحترق» لأن تعبير الهويمل يذكرنى ببيت امرىء القيس، الملك الضليل وذى القروح، واكثر من أحببت من شعرائنا العرب:

فلو أنها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تساقط أنفسا

ولا ريب فى أننى أزعجت شيخنا الهويمل وأغضبته، فقد وعدته بأن أتحدث عن إيكو، وتحدثت بدلا من ذلك عن بضاعة مزجاة عنده، فلاشك فى أنه أعلم منى فى النحو واللغة، ولن أضيف فى ذلك إلى شىء مما عنده، إذ يتطلع إلى ما عندى من معرفة بثقافة الغرب.

أعتذر، وأتحدث عن إيكو.

فاتنى أن أقول إن امرأ القيس قال «ومسنونة زرق» ولم يقل «مسنونة زرقاء»، وإليك البيت:

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وفى هذا البيت تخييل محسوس بغير محسوس. ومن هذا القبيل «طلعها كأنه رءوس الشياطين».

أعود إلى إيكو، وسأترجم أولا هذا النص الذى أثبته، وبنى عليه نظريته فى التلقى، وسامح الله شيخنا الهويمل فأنا لا أحب الترجمة ولا أجيدها، ورحم الله امرءا عرف قدر نفسه، والترجمة من اللغة الفرنسية.

والنص المثبت من تأليف جون ويلكانز، ويعود تاريخه إلى ١٦١٤.

«لن أترجمه كاملا، لأنه طويل، ولكنى سألخصه».

«القصة (فى أمريكا) عن عبد هندى كلفه سيده بأن يحمل رسالة وسلة من التين، ولكنه فى الطريق إلى المرسل إليه، أكل جزءا كبيرا من التين، ثم سلم الباقى مع الخطاب إلى متلقى الرسالة، الذى بعد أن انتهى من قراءتها وجد أن الكمية التى أمامه من التين غير مطابقة للكمية المذكورة فى الرسالة، فاتهم العبد بأنه أكل أكثر التين، ذاكرا له فحوى الرسالة، فأنكر العبد ذلك قائلا إن الكلمات المكتوبة لا يمكن أن تكون صادقة، وأن الكتابة شاهد غير أمين (الهنود لم يكونوا على معرفة بالقراءة والكتابة. ولم يكن للكلمة المكتوبة وجود فى حياتهم). وبعد ذلك كلفه سيده بنفس المهمة، ذاكرا فى الرسالة كمية التين، ولكن العبد عمد إلى تكرار صنيعه، وأكل جزءا كبيرا من التين، ولكنه فى هذه المرة أخفى الرسالة تحت حجر فى الطريق، ولكن ذلك لم يكن ذا جدوى، فاتهمه المتلقى بقوة بأنه أكل كمية كبيرة من التين، ولم يكن أمامه بد من الاعتراف بعد أن أدرك أن الرسالة شاهد أمين (حتى ولو لم تصل إلى متلقيها، ووعد بألا يكرر صنيعه فى المستقبل) نحن هنا ـ والكلام لى ـ إزاء إنسان لم يكتشف الكتابة بعد، ولم يدر بخلده أنه فى غياب الآخر وحيدا فى الطريق، سيكون حرا فى أن يصنع ما يشاء، دون أن يكون ثمة شاهد عليه.

وأترك الكلام الآن لإيكو (أشعر أن نثارى هذه المرة سيكون مملا لأنه سيتحول إلى مقال، ولكن ليس باليد حيلة فأنا أخضع هذه المرة لإرادة شيخنا الهويمل) إيكو يختلف مع ويلكنز، فهذا يريد أن يقول إن الرسالة (وبالتالى الكلمة المكتوبة) لها معنى واحد ومحدد، لا يمكن أن يكون ثمة وجود لأى معنى سواه، والمعنى هنا أن العبد أكل التين، إيكو يرفض هذا المذهب، ويقرر أن الرسالة بعد أن تنفصل عن كاتبها وعن الظروف

الموضوعية التى أفرزتها، تصبح فضاء رحبا للعديد من المعانى المحتملة (أو العوالم المحتملة).

وأن اللغة بمجرد أن تتحول إلى نص مكتوب تقول شيئا آخر غير المعنى الحرفى المقصود. (المعنى الحرفى أو الوضعى، هو ما نعتبره المعنى الوحيد).

لنكن أكثر تحديدا حتى لو لجأنا إلى التكرار، الرسالة بعد أن تنفصل عن كاتبها وتبتعد عن الظروف الموضوعية التى أفرزتها تصبح عائمة، ويترتب على هذا أن المعنى يصبح هو الآخر عائما. طبعا الوضع يتغير لو كان المرسل، أى الكاتب موجودا أمامنا، ونعيش فى نفس السياق الاجتماعى الذى يعيشه. حينئذ يمكن أن نسأله عما يقصده، أى ندخل معه فى حوار، ونصل من ثم إلى المعنى المحدد. ولكن الموقف هنا تغير إذا خرجنا عن فضاء الكتابة إلى فضاء الحوار الشفهى. فى الكتابة لا توجد قصدية، ولهذا فإن المجال متروك أمامنا رحبا فسيحا للوصول إلى القصدية، أما فى الحوار الشفهى فإننا يمكن ان نسأل المرسل أو المتكلم عن قصده، وقد يختلف ما يقصده عن فهمنا للرسالة، وتصورنا لها. ولكننا فى هذه الحالة مجبرون على التسليم بما يقصده.

هل هذا الكلام يتفق مع ما يذهب اليه شيخنا الهويمل، يقول الشيخ (ملحق خميس الرياض الصادر فى ١٤١٢/١١/١٩هـ ، ١٩٩٢/٥/٢١م):

«وأنا هنا لا أصف غموض الزيد بالأوصاف السخية التى يجود بها نقاد الحداثة على شركائهم فى الفكر والفن، إذ يقول اعوجهم طريقة: إن بامكان النص الغامض أن يجمجم عما فى أنفس القراء، ويتحول النص ـ حسب دعواهم ـ بغموضه إلى فضاء واسع يفسره القراء حسبما يريدون، وحسبما يتطلعون، ويكون بهذا نصا مفتوحا يحتمل قراءات متعددة، أو يكون نصا مغلقا تحتاج معها إلى أدوات متعددة ويجعلون من أسباب الغموض قصور مدركات المتلقى واقتصار فهمه على ثقافة العصر السائدة».

بداية، أتوقف عند جملة «أو يكون نصا مغلقا تحتاج معها إلى أدوات متعددة..» هذه الجملة فى رأيى قلقة نحويا، والضمير لا يمكن أن يكون عائدا إلى «قراءات» فى الجملة التى سبقتها، لأن الضمير عادة يعود إلى أقرب مذكور، وهو هنا «النص» وإذن كيف عاد بعد ذلك إلى هذا الضمير بكلمة «تحتاج معها» ثم إن الجملة الفعلية التى ابتدأت «بأو» تخييرية أى تقف كخيار بديل للجملة السابقة، أى أن الضمير فى «تحتاج معها» لا يمكن ان يعود إلى قراءات، وبما أن شيخنا متمكن من النحو فلابد أن يكون فى الأمر تطبيع أو خطأ مطبعى، ولكن قد يأتى الشيخ أو شخص آخر، ويقول لى إن الأمر ليس كما ذهبت، ويقدم تفسيرا آخر وبالتإلى معنى آخر، وإذن فقد بدأ الخلاف، وبدأ المعنى فى التعدد. أنا أفترض أن النص عائم، أى منفصل عن كاتبه، وعن السياق الذى كتب فيه، وأنه ليس هناك إمكانية للدخول فى حوار شفهى مع الشيخ، الحوار الشفهى يبعدنا عن الكتابة لأننا نجد أنفسنا إزاء وسيلة توصيل أخرى. الحوار الشفهى لا يقتصر على الكلام، أى أن وسيلته الوحيدة ليس القول كما فى الكتابة، بل ثمة الإشارات والحركات وتعبيرات الوجه، ودرجات الصوت.... الخ.

لنأخذ مثلا بسيطا (لابد أن يختلط كلامى مع كلام ايكو لأن الكتابة تتغير عندما يعاد كتابة النص ناهيك عن ترجمته).

يقول الشاعر العربى يصف شخصا أعور:

خاط لى عمرو كساء ليت عينيه سواء

النص المكتوب يقدم لنا غير معنى، ولكننا لو سمعناه من صاحبه وجها لوجه، فإننا نستطيع عن طريق حركاته وتعبيراته وحالته النفسية ـ خاصة إذا كان الكساء ماثلا أمامنا نتأمله متقنا أو رديئا ـ أن نصل إلى معنى واحد محدد.

ثم إننى أجد جملة أخرى قلقة فى سياق نص الهويمل: «ويجعلون من أسباب الغموض قصور مدركات المتلقى واقتصار فهمه على ثقافة العصر السائدة». هل ثمة خطأ مطبعى؟ أم أن الأمر غير ذلك. الذى أفهمه أن كلمة

«اقتصار» تأتى للحصر، فهل المقصود اقتصار فهمه على الثقافة السائدة؟ إذا كان الأمر كذلك فإن المتلقى لن يعجز عن فهم النص لأن الثقافة السائدة تتيح له ما يسميه «ياوس» «بالتوقع» وهذا يمكنه من فهم النص، ام أن المقصود من الاقتصار القصور أى قصور فهم المتلقى للثقافة السائدة، قد يأتى شخص آخر، ويقول إن الأمر ليس كما حسبت.

اذن، ومرة أخرى بدأ الاختلاف، وبدأت إمكانية تعدد المعنى. وهذا ما عنيته عندما قلت إن «الأصل فى الأمور الاختلاف» ولكن شيخنا الهويمل قرأها مكتوبة ـ مسحوبة من سياقها ـ ففهم منها شيئا آخر، وهذا دليل آخر على تعددية المعنى. وهذا هو سبب الاختلاف بين النحويين ـ الذى أشرت اليه فى بداية نثارى ـ لأنهم تعاملوا مع نصوص مكتوبة بعد أن انتهى عصر السماع. وابتدأ عصر التدوين، ولكنهم لو جلسوا جميعا إلى جماعة من العرب الخلص واستمعوا إليهم لما ذرّ ناء الاختلاف قرنه، ولهذا لجأوا إلى القياس عندما أعوزهم السماع.

ولك أن تتصور سيبويه فهو أعجمى لا يحسن الكلام باللغة العربية وبالتالى لا يحسن الاستماع اليها، أى لا يفهمها مسموعة، ولهذا لم يكن أمامه الا النصوص المكتوبة، ولهذا اختلف مع الكسائى، الذى يعتمد على السماع، ولهذا أيضا اختلف معه النحويون الذين جاءوا بعده، ولم تكن أمامهم الا نصوص مكتوبة.

وثمة حقيقة تاريخية غفل عنها الكثير، وحتى أولئك الذين عرفوها لم يفهموها. وتتعلق بكتاب «الشعر» لأرسطو، فقد قرأته العرب مترجما ومنفصلا بفترة زمنية طويلة عن ظروفه الاجتماعية، والموضوعية بوجه عام، ولم تكن لديهم معرفة بعادات القوم «اليونان» وعادات اليونانيين المعاصرين لهم «الروم» تختلف عن عادات الإغريق القدماء، لأن حضارات هؤلاء اندثرت وحلت محلها حضارة اخرى، أو على الأصح، لا حضارة. أى أن النص أصبح عائما. ولهذا اختلف معناه وتعدد عند الفلاسفة والبلاغيين العرب من الفارابى وابن سينا إلى ابن رشد وحازم.

وتدليلا على قراءة العرب الخاطئة فإنهم فهموا التراجيديا (الطراغوزيا) على أنها «المدح»، والكوميديا «القوميزيا» على أنها «الهجاء» وهو الفهم الذى ترسخ عند ابن رشد، ولهذا عندما ترجم تلخيصه إلى اللغات الاوروبية سخر منه الأوروبيون خاصة رينان وبورخيس (كتبت باستفاضة عن هذا الموضوع فى كتابى «حديث الحداثة» راجع الفصل الخاص بابن رشد).

على أن الاوروبيين انفسهم تعاملوا مع نص عائم بمعزل عن الظروف الاجتماعية التى أفرزته، ولهذا جاءت قراءتهم خاطئة. ولم يكن ثمة مبرر لسخريتهم.

وايكو لا يتحدث عن «نص غامض»، وإنما يتحدث عن النص بوجه عام. (أعترف بأننى ابتعدت قليلا عن ايكو، ولكنى حاولت أن أقربه للقارىء العربى، وايكو ليس واحدا من الذين يسهل فهمهم، خاصة أنه يكثر من استخدام المصطلحات التى تصعب ترجمتها، وأنا أحاول أن أتفاداها).

وايكو يتصور النص كالتالى: (نص الرسالة الخاصة بالتين).

«عزيزى»:

يوجد فى هذه السلة التى يحملها عبدى ثلاثون حبة من التين، أبعثها هدية منى.» فى ظل هذا النص المعزول عن كاتبه، وعن الظروف التى أفرزته، تنشأ ـ وفقا لإيكو عدة احتمالات ـ (عوالم محتملة): من الممكن أن يكون هناك شخص قد أرسل السلة، ولكن من الممكن أن يكون العبد المرسول قد قتل وحل محله عبد آخر ينتمى إلى سيد آخر، ومن الممكن أن يكون التين قد استبدل بتين آخر، ومن الممكن أن يكون العبد الجديد قد ذهب بالتين إلى شخص آخر غير ذلك المقصود بالهدية، ومن الممكن تبعا لذلك أن هذا الشخص لا يعرف الصديق الذى أرسل الهدية، وهذا ربما سيتساءل قائلا: إن التين المرسل لى من نوعية أردأ من النوعية التى أشارت اليها الرسالة. ولكن ـ كما يقول ايكو ـ لنفترض أن الرسالة معزولة عن صاحبها، ومن المشار اليه القابل للنقاش، ومن ظروف إنتاجها

فإن هناك شيئا لا خلاف عليه، وهو أن موضوعها هو التين، ولا يهم أنه من نوعية عالية أو رديئة. ولا يهم إذا كان كامل العدد أو ناقصا. الموضوع يظل هو التين. أى أن هناك على الأقل شيئا لا نختلف عليه.

ولكن لنتخيل الآن ـ والخيال ليس له حدود أو قيود أو شكيمة ـ والكلام لإيكو أن جماعة من قطاع الطرق قد قتلوا العبد، وأكلوا التين، وأتلفوا السلة ثم وضعوا الرسالة فى قارورة، وقذفوها فى البحر، وأن روبنسون كروزو قد اكتشفها بعد سبعين عاما. فى هذه الحالة ليس ثمة وجود للتين، ولا للسلة، ولا للشخوص، الوجود الوحيد هو للرسالة، أو النص السردى المكتوب.

ولكن رغم ذلك ـ والقول لإيكو ـ فإن رد الفعل الأول لروبنسون كروزو سيكون: «ولكن أين هذا التين الذى يتحدثون عنه؟» ولكن بعد رد الفعل الأول التلقائى سيبدأ روبنسون كروزو فى تصور كل العوالم المحتملة: كل العبيد المحتملين، كل الرسل المحتملين، والوجود المحتمل لشىء اسمه التين، والوجود المحتمل والممكن للكذب، والوجود المحتمل للمرسل اليهم أو المرسل اليه المعزول تماما عن أى معنى تجاوزى أو متعال. أى انه لا يتعامل إلا مع معنى حرفى يتعلق بالتين، ولا غير.

ولكنه مع ذلك سيجد نفسه أمام احتمالين وحسب. إن الرسالة التى أتت إليه ضحية لمصادفة كيماوية تثبت وتمحو، إذ جاءته عبر البحر وخضعت لكل التفاعلات الممكنة لا تحتمل إلا احتمالين، هما أن يهملها باعتبارها حدثا لا تترتب عليه أى نتائج مادية، أى أنها مجرد شخبطات على الورق، أو أن يتعرف عليها ككلمات لنص تنتمى إلى لغته، أى اللغة التى يعرفها، وفى هذه الحالة فإنه يحاول أن يفسرها مقررا أن موضوعها يتعلق بالتين وليس بالبطاطا أو البطاطس، أى أننا لم نبتعد عن التين كموضوع للرسالة. ولكن ـ والكلام أيضا لايكو ـ لنأت الآن إلى الألسنيين عندئذ فإن فضاء النص سيتسع ويندلح وينفتح للعديد من الاحتمالات:

١ ـ أن الرسالة مشفرة، أى مكتوبة بالشفرة، وأن السلة هى جيش، وأن التينة هى ألف جندى، وأن الهدية تشير إلى حملة أو حملة تعزيزية،

وأن المعنى هو أن المرسل قد بعث بثلاثين ألف جندى ليعزز مركز المرسل إليه.

٢ ــ ولكن قد يكون للتين معنى بلاغى، إذ يقال نصف تين ونصف عقل، (ml. - Flgue - Ml - Reason) أى أن العرف هنا هو الذى يحدد المعنى.

٣ ــ وقد تكون الرسالة ترميزية (رمزية) والترميز غير التشفير.

إذ أن التين كناية عن الفاكهة والفاكهة كناية عن النجوم والأفلاك أى أنها قد تكون طالع سعد أو نحس.

إلى آخر هذه الاحتمالات والمهم أن المتلقى هو الذى يخلق هذه العوالم المحتملة. ولكننا نتعامل مع نص لا أدبى، أى نص مكتوب بلغة عادية غير أدبية فكيف يكون الحال إذا تعاملنا مع نص أدبى مكتوب بلغة مجازية؟ سأترك ذلك إلى نثار آخر، لأننى أريد أن أحدد موقف ايكو وأصحاب نظرية التلقى من مواقف البنيويين والتفكيكيين والهرمانيطيقيين والسيميوطيقيين.. الخ.

البنيوية تقرر ان المعنى يتحدد من خلال العلاقات بين البنى داخل النص. وللتبسيط أقول بين الكلمات، ولو أن هذا ليس هو المقصود على وجه التحديد، وأن العلاقات بين الكلمات فى النص تختلف عن العلاقات التى تنشأ خارجه، أى أن المشار اليه (الواقع) غير موجود، وان النص يخلق واقعا لغويا يختلف عن الواقع المعاش.. الخ لا أستطيع أن ألخص فكر البنيوية وتنظيرها فى سطور. والمهم أن ثمة معنى محددا ثابتا يتحدد من خلال النص، ولكن هذا المعنى ليس ضرورة وقطعا المعنى المعاش أو المعنى الذى نجده فى الواقع، والبنيويون ينطلقون فى ذلك فى النموذج السوسيرى الذى يقرر ان المدلول (تجاوزا المعنى) يتحدد من الاختلاف بين الدوال.

وقد سيطر البنيويون زمنا على ساحة الفكر، ثم أتى لاكان وقرر أن المعنى أو المدلول، لا يمكن ان يكون ثابتا، ولا اريد أن اخوض هنا فى سرد

علله وحججه. ثم أتى ديريدا ونقض النموذج السوسيرى مقررا أن الاختلاف أو الخلاف بين الدوال ليس راهنا وحاسما بل إنه مرجأ أو مؤجل، وهذا يعنى أن المعنى (أو المدلول) الذى ينشأ نتيجة لهذا الاختلاف المؤجل أو المرجأ، يظل هو الآخر مؤجلا أو مرجأ، ومادام كذلك فلا يمكن أن نقول إن ثمة معنى. ونأتى إلى أصحاب نظرية التلقى، ونجد أنهم يقررون أن المعنى موجود ولكن ليس ثمة معنى واحد، وإنما معان متعددة، وبالتالى غير واقع أى العديد من العوالم المحتملة.

وبعد فقد تعبت ومضت على ساعات عديدة لا أعرف عدتها وأنا أكتب هذا النثار، فإلى نثار آخر.

فضول :

ومن قبيل ما قاله الأعرابى حين حضر مجلسا من مجالس النحو، هذه الأبيات التى تروى عن ابى مسلم عبدالرحمن، وكان مؤدبا لعبد الملك بن مروان، وقد قالها أيضا بعد أن حضر مجلسا من مجالس النحو:

قد كان أخذهم فى النحو يعجبنى ... حتى تعاطوا كلام الزنج والروم
لما سمعت كلاما لست أعرفه ... كأنه زجل الغربان والبوم
تركت نحوهم والله يعصمنى ... من التقحم فى تلك الجراثيم

وقد وجدت قصة الأعرابى، وأنا أنقلها عن كتاب لاشين: «التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر» وقد نقل القصة من كتاب «إنباه الرواة على أنباء النحاة» للقفطى، تحقيق ابى الفضل ابراهيم جـ ٢/٤٢

«وقيل أن أعرابيا وقف على مجلس الأخفش (ت ٢/١هـ) فسمع كلامهم فى النحو، فحار وعجب، فقال له الأخفش: ما تسمع يا أخا العرب؟ قال: أراكم تتكلمون بكلامنا فى كلامنا بما ليس فى كلامنا..»

وشمراخ الشماريخ أبوعثمان على سعة علمه بعلوم العصر، لم يفهم أيضا الأخفش:

«قلت لأبى الحسن الأخفش، أنت أعلم الناس بالنحو، فلم لا تجعل كتبك مفهومة كلها؟ وما بالنا نفهم بعضها ولا نفهم أكثرها، وما بالك تقدم بعض العويص، وتؤخر بعض المفهوم؟ قال: أنا رجل لم أضع كتبى هذه لله، وهى ليست من كتب الدين، ولو وضعتها هذا الموضع الذى تدعونى إليه قلت حاجتهم إلى فيها، وإنما كانت غايتى المقالة، فأنا أضع بعضها هذا الموضع المفهوم لتدعوهم حلاوة ما فهموا إلى التماس ما لم يفهموا..»

نقلت ذلك عن كتاب لاشين والنص موجود فى كتاب الحيوان جـ ١/٩١.

وأنا بالطبع لا أدعو إلى إلغاء الفصحى وإنما أدعو إلى إلغاء نحو الاخفش وأضرابه. وأدعو إلى أن نسير فى الطريق الذى سار فيه ابن مضاء. ولعل هذا يتفق مع ما دعا إليه شيخنا الحامد فيما يتعلق بتبسيط المناهج.

(١٤)

والحديث لم يفارق ايكو ولم يبتعد عن نظرية «التلقى» «RECEPTION THEORY وقد عرضت فى النثار السابق إلى نص غير أدبى ، وسأتوقف مع ايكو عند نص سياسى. لقد قال الرئيس ريجان يوما «فى خلال لحظة سأصدر الأوامر بالإغارة على الاتحاد السوفييتى».

إذا أردنا أن نفسر هذا النص تفسيرا حرفيا فإنه يعنى أن المتكلم سيصدر أوامره بمجرد انتهاء الكلام باطلاق الصواريخ المحملة بالرءوس النووية على الاتحاد السوفييتى. ولكن الصحفيين الذين صعقوا لهذا الإعلان، وكأن ما قاله ليس واضحا مع انه لا يحتمل إلا معنى واحدا ـ هكذا نتوهم ـ ألحوا عليه فى أن يوضح ما قاله. وعندها أجاب: «لقد كنت أمزح» لقد نطق بهذه الجملة، ولكنه لم يقصد ما تعنيه، وإذن فإن قصدية المتكلم أو المؤلف ليست القصدية التى نفهمها من النص. نحن كمتلقين أو كمستمعين فهمنا أن ثمة معنى واحدا للنص، وأن القصدية، أو المقصود، هو تدمير الاتحاد السوفيتى. ولكن المتكلم وهو ماثل أمامنا يأتى ليقول لنا إن هذا ليس ما أقصده، وليس ما أعنيه. يترتب على ذلك أننا يجب أن نتعامل مع النصوص حتى لو توهمنا أنها لا تحتمل إلا معنى واحدا وقصدا واحدا، وكأنها مفتوحة لقراءات عديدة، وتشير إلى أكثر من عالم أو واقع محتمل. ولهذا سنعود ونقرأ هذا النص من جديد، أو للمرة الثانية، وهى المرحلة الثانية لثالوث الهرمانيطيقيا الذى تحدثت عنه فى نثارات سابقة. ما أعنيه هنا هو ألا نقف عند الظاهر، وعند المعنى الذى نصل إليه

من القراءة الأولى بل يتعين علينا أن نعود إلى النص ونستنقطه من جديد، وهذا ما يطلبه النص، أو ما يطلبه ريجان. وعندما نفعل ذلك سيتفجر النص، ويفضى بنا إلى احتمالات عديدة. أو إلى أكثر من عالم محتمل. والمغزى هو ألا ننخدع بالظواهر، ولا نأخذ بظاهر القول. يبدو أننى أكرر نفسى، أو أكرر ما أقوله، لا ضير مادمت أريد أن أصل. ومن هذه الاحتمالات التى تفجرها القراءة ـ رغم أنه نص غير ادبى.

ـــ هذه قصة إنسان يمزح.

ـــ هذه قصة انسان يلهو فى موضع الجد.

(وعين خاء يضيف إلى ذلك).

رب جد ما لهوت به صار جدا جره اللعب

ـــ هذه قصة انسان يمزح ولكنه فى الحقيقة يهدد.

ـــ هذه قصة موقف سياسى مأساوى، يمكن أن يفسر فيها المزاح البرىء بتفسيرات خطيرة تكون لها نتائج مأساوية.

ـــ وهذه قصة تبين لنا كيف أن النص المبثوث يمكن أن يفسر أيضا تفسيرات مختلفة، وفقا لما يقرره المتكلم ولكن النص إذا كان مكتوبا ومعزولا عن صاحبه، وعن ظروف البث، فإن المتلقى وحده هو الذى يقرر التفسير، الذى يخضع كما رأينا للعديد من الاحتمالات. وهذا الكلام لا يختلف كثيرا عن نظرية التخييل عند حازم. مما ألمحت إليه فى نثارات سابقة، ومما قد أعرض له فى نثارات لاحقة.

وأنا قد أخيل النص مرة اخرى، وأثبت هذا البيت لشاعرنا العربى ـ نسيت اسمه ـ

كعصفورة فى كف طفل يسومها ورود حياض الموت والطفل يلعب

وقد أقرر أيضا : «أن ريجان ممثل» وهى مقولة تحتمل معنيين (أى قراءتين) كلاهما صحيح، فريجان ممثل فعلا وكان يحترف مهنة التمثيل السينمائى، وقد يكون ممثلا لا فاعلا ـ أى تقمص دورا. وكأنه يمثل،

عندما أطلق تصريحه. والمغزى، أو جملة الأمر، أنه لا حدود للاحتمالات، أو التخييلات التى يمكن أن يفجرها النص، حتى لو كان تقريريا مكتوبا بلغة غير مجازية.

وجملة، «أن ريجان ممثل» تقع تحت قبيل ما يسميه البلاغيون العرب بالتعريض.

وبعامة، فنحن عندما نقول: إن الشيء بالشيء يذكر، وأن الأسى يبعث الأسى، وهذا كله قبر مالك. فإن كل ذلك من الاحتمالات أو التخييلات التى يفجرها النص. ومنه أيضا قول ابن أبى ربيعة:

وذو الشوق القديم وإن تعزى مشوق حين يلقى العاشقينا

ثم يضرب لنا ايكو مثلا آخر على تعددية المعنى، أو القراءات، للنص فقد تلقى فى عام ١٩٨٤ خطابا من جاك ديريدا يخبره فيه بأنه يسعى إلى إنشاء كلية عالمية للفلسفة ـ وهو مشروع لم يتحقق فيما أعلم ـ ويطلب منه ـ أى من إيكو ـ أن يدعم هذا المشروع ويؤيده، ويصف لنا ايكو قراءاته المحتملة لهذا الخطاب، أو النص المكتوب بلغة غير أدبية:

ـ أحسب أنه يقول الحقيقة (أى أنه يدعو فعلا إلى إنشاء كلية عالمية للفلسفة)

ـ ينبغى على أن أقرأ رسالته، وكأنها لا تحتوى الا على معنى واحد، فى الحاضر والمستقبل.

ـ وإن التوقيع الذى يحمله جوابى على رسالته، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد، مثله فى ذلك مثل توقيع ديريدا.

نحن هنا إذن إزاء معنى واحد. ولكن الباب يظل مفتوحا أو على الأقل مواربا لقراءات أخرى، ولكن وهذا ما يلح عليه ايكو، لا ينبغى لهذه القراءات أن تستبعد القراءة الحرفية الأولى. (أى أن ديريدا يدعوه فعلا إلى الإسهام فى إنشاء كلية عالمية للفلسفة أى أن هذا ما يقصده). وهذا يتطلب منا أن نقف قليلا عند القصدية (INTENTIONALITY) وهذه القصدية

لا يمكن أن تخرج عن هذه الاطر الثلاثة:

١ ــ قصدية المؤلف، أى ما يقصده المؤلف «L'INTENTIO AUCTORIS» ولأن المؤلف ليس ماثلا أمامنا ـ كما كان الحال ـ مع ريجان، فإن القارىء أو الناقد، هو الذى يحاول أن يصل إلى هذه القصدية، ويقول لنا إن ما يريد أن يقوله المؤلف هو هذا أو ذاك، ومدارس النقد القديمة فى رأيى لم تخرج عن هذا الاطار.

٢ ــ القصدية النصية «L'INTENTIO OPERIS» هنا لا نبحث عما يقصده المؤلف، بل إننا نغيب هذا المؤلف ونعزله عن النص، ونبحث بدلا من ذلك عن قصدية النص، أى ما يقصده النص، والمؤلف قد يكون موجودا فى هذه الحالة، ويأتى ليعترض قائلا: إننى لم اقصد ذلك الذى ذهبتم اليه؟ وحينئذ نجيبه بأن النص هو الفيصل، ولا يعتد بما تقصده انت، النص هو الذى يقصد. وكل المدارس النصوصية، ولاسيما البنيوية تنحو هذا المنحى، وفى هذه الحالة ـ كما قلت ـ فإن المرجعية الوحيدة هى للنص. وهنا يجب أن نرجع إلى آلية إنتاج المعنى فى النص، العلاقة بين البنى، السياق.. الخ لتحديد القصدية.

٣ ــ القصدية التى يتوصل اليها المتلقى «L'INTENIO LECTORIS» وهذه تختلف عن قصدية المؤلف، وعن قصدية النص. المتلقى هنا وحده هو الذى يحدد القصدية. وفى هذه الحالة فإنه لا يستخدم آليات إنتاج المعنى التى اشرت اليها آنفا، وإنما يستخدم آلياته هو، وقد تختلط الرغبات والعواطف والأهواء، وتفاعل المتلقى مع النص، فى الوصول إلى هذه القصدية.

وبالطبع فإن الخيال قد يجمح والعيار قد ينفلت (ولو أن هذا تعبير عامى). ولهذا فإننا يجب أن نضع حدودا لهذا التفسير، وهذا ما يحاوله ايكو فى كتابه «حدود التفسير» وقد رأينا مثالا على ذلك فيما قرره عندما أصر على عدم استبعاد المعنى الحرفى الأول (ما يمكن أن يسميه شيخنا ابن حزم بالمعنى الظاهرى، أو ما يسميه شيخنا عبدالقاهر بالمعانى الأول تمييزا لها عن معنى المعنى، أو المعانى الثوانى، عندما نقول كثير رماد

القدر، أو مهزول الفصيل، فى باب الكناية، فإن هذا المعنى يظل موجودا رغم أننا ننتقل منه إلى معنى آخر هو الكرم، وكذلك فى باب التعريض عندما نقول «أشكو اليك قلة الفئران» يظل هذا المعنى الأول موجودا رغم أننا ننتقل منه إلى معنى ثان هو الفقر. لأن الحال هى كذلك، أى قلة الفئران، وكثرة رماد القدر، وهزال الفصيل. ـ الفرق بين الكناية والتعريض دقيق، وقد عرض له الإمام العلوى فى كتابه «الطراز»)

وياوس (وهو واحد من أصحاب نظرية التلقى) لا يستبعد فى تعامله مع النص الأدبى، المعنى الأول (الأصح أن يقال الانطباع الأول، أو مرحلة التلقى الأولى) بل إنه فى القراءة الثانية، يعود ويفسره.

والحال يختلف مع ديريدا، وقراءته التفكيكية. وديريدا فى ظاهره نصوصى، ولكنه أقرب إلى أصحاب نظرية التلقى. وقد يتبدى لنا أحيانا أنه يناقض نفسه، أو يقوم بعملية تفكيك ذاتية، ولهذا يجب أن نكون حريصين ومتريثين فى قراءته، ويبدو لى أنه من الممكن أن نلخص فلسفته فى هذه الجملة الفرنسية الشهيرة التى قالها الشاعر الفرنسى بول فاليرى: (VALÉRY)

"IL N'YA PAS DE VRAI SENS D'UN TEXTE"

لا يوجد معنى (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) فى أى نص، وكما قلت فى نثار سابق فإن ديريدا يقرر أن المعنى ليس راهنا، وإنما يظل دائما وأبدا مرجأ أو مؤجلا[1]. أى أننا لا نستطيع أن نقول إن المعنى هو كذا. أى ليس ثمة أى معنى لأى نص كما يقول فاليرى، هذا إذا عنينا المعنى الحقيقى لهذه الكملة.

إن ديريدا، وهو التفكيكى، يقرر فى كتابه LA GRAMATOLOGIE «الأجرومية» إنه بدون استخدام أدوات النقد التقليدية، فإن القراءة يمكن أن تفضى بنا إلى تفسيرات لا حدود لها. أى أننا يجب أن نحتفظ بالمعنى الأول. على أن المقصود فى رأيى هنا هو النص العادى، لأن الحال يختلف

(١) Pas Icl, Et pas maintenant.
not here and not now.

عندما يتعامل ديريدا مع نصوص فلسفية، إذ أن القراءة الثانية تفكك القراءة الأولى، ثم تستمر عملية التفكيك بدون توقف أى أن كل قراءة تفكك القراءة التى سبقتها[1]. وهو مذهب لا يختلف عن مذهب أصحاب مدرسة ييل الذين طبقوا هذه النظرية فى الولايات المتحدة، وفى مقدمتهم بول دى مان، الذى طبق القراءة التفكيكية على رواية «هلواز الجديدة» لجان جاك روسو. وهو يقرر أن كل القراءات بدون استثناء خاطئة، بما فى ذلك القراءة الأولى. أى أن القراءات متعددة، ولا حدود لها، ولكن هذا يعنى أنه لن يكون ثمة قانون وأحكام، وبالتالى حضارة، وهو اعتراض يرد عليه دى مان بالقول لابد إذن من أخلاقيات للقراءة، "ETHICS OF READ-ING" وهذه تقتضى أن نتوقف عند احدى هذه القراءات، ونبنى عليها أحكامنا، ولكن فى هذه الحالة يجب ألا ننسى أنها قراءة خاطئة. وإلا فإنه سيترتب عليها أحكام جائرة، حينئذ سيحاكم جوزيف K بطل رواية «المحاكمة» لكافكا، على جريمة لم يرتكبها وهو أساسا لم يرتكب أى شىء فى حياته، وهنا بالطبع إلماح إلى يوسف عليه السلام الذى سجن من أجل جرم أو اثم لم يرتكبه. وقد يحدث العكس فيبرأ ضابط الشرطة الذى اعتدى على الزنجى رودنى كنج. الأمر الجلل الذى كانت له جرائره فى مدينة لوس انجلوس الامريكية وهذه ليست القراءة الخاطئة الوحيدة التى أفضت إلى كوارث، ويكفى أن نقر قراءة صدام حسين الخاطئة لعالم اليوم. وقد قيل قديما إن المطلوب هو تنفيذ روح القوانين لا نصوصها. الخلاصة أننا إذا أخذنا بقراءة ما فيجب ألا نوصد الباب امام القراءات الاخرى، ولكن الإشكالية كما حدث فى العراق أن الحاكم المستبد لا يتبنى - أو حتى يستمع - إلى قراءة أخرى غير قراءته.

جملة الأمر أو مغزاه، هو أن تكون هناك حدود للتفسير وقيود على القراءات، وهذا ما تناوله ايكو فى كتابه «حدود التفسير»

"LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION"

ولا أستطيع فى هذا النثار، أو حتى في نثارات عديدة، أن ألخص هذا

(١) وهذا ما سميته فيما بعد بالمعنى المراوغ

الكتاب وأعترف بعجزى عن ذلك، ولهذا فسأكتفى بقضية واحدة من القضايا التى تناولها، وهى قضية المجاز، وسنجد أن موقفه منها لا يختلف كثيرا عن موقف البلاغيين العرب، خاصة عبدالقاهر.

أشعر أننى أكتب مقالا، وليس نثارا، وأخشى أن يكون حديثى مملا، أو غير مفهوم. ما علينا، فالكتابة تكتب الكتابة أيا كانت.

ما المجاز؟ أشعر أن التعريف لن يفضى بنا إلى شىء، وأنا على أية حال أكره التعريفات والتقسيمات والتفريعات. ذلك منطق ورثناه من أرسطو، ولهذا فإننى أرفضه، وأتقبل حواريات سقراط، وحواريات العباقرة العرب، وفى طليعتهم شيخنا أبوعثمان. وقد يقال: إن بضدها تتميز الأشياء، وفى هذه الحالة يجب ان نبحث عن نص لا يحتوى على مجاز، لكى نقاربه، أو نقارنه بنص يحتوى على مجاز، أى ينبغى علينا ان نبحث عن المجاز فى درجة الصفر، حيث لا يكون ثمة مجاز، ولكن هذا مستحيل. إذ لا يمكن ان يخلو أى نص حتى لو كان عاديا أو علميا أو رياضيا من المجاز. فنحن نتحدث فى علم الميكانيكا عن ذراع المقاومة وذراع القوة فهذا مجاز لأن الذراع ينتمى إلى الانسان، وعندما ننقله إلى مجال رياضى، فإننا لا نخرج عن المجاز، هذا فى مجال الرياضيات، ولن يختلف الحال فى النصوص العلمية أو العادية، أو تلك التى ليست أدبية. فنحن نتحدث ايضا عن قدم الطاولة، ويد السكين، ونفعل ذلك بدون ان نتنبه إلى أن ثمة مجازا. كما نتحدث أيضا عن مشط الرجل، والشاعر العربى لقيط بن معبد يقول:

قوموا قياما على أمشاط ارجلكم ثم أفزعوا قد ينال الأمن من فزعا

ثم تعالوا نتأمل تعبير الأعين المضيئة، لو أخذنا رأى أى مهندس من مهندسى الضوء سيجيبنا أن الجسم المضىء هو ذلك الذى يبث الضوء الخاص به. فهل العيون كذلك؟ يبدو انه من الصعب أن نضع فروقا بين المعنى الحرفى أو الوضعى، وبين المعنى المجازى، ولهذا فإن الزمخشرى فى كتابه «أساس البلاغة» يضع أولا المعنى الوضعى للكلمة، ثم يتطرق بعد ذلك إلى معانيها المجازية. ولكن كيف يتعرف المتلقى على المعنى المجازى. يذهب بعض النقاد إلى أن ذلك يحدث عندما يدرك أن المعنى الوضعى أو

الأول سخيف، فلا أحد يشكو فعلا قلة الفئران، وعندما نصف إنسانا بأنه كثير رماد القدر، ونقف عند هذا الوصف، فإننا ندرك سخفه، ولهذا لابد من أن نتحول إلى معنى ثان. على أننا من جهة اخرى قد نجد حالات فيها أن المعنى الأول مقبول ومعقول، وليس سخيفا، وأن كلا من المعنيين وارد ومشروع وكمثال على ذلك أسوق هذا البيت:

فخلطتم بعض القرآن ببعضه فجعلتم الشعراء فى الأنعام

والامام العلوى صاحب «الطراز» يشرح هذا البيت قائلا:

«فالشعراء ههنا كما يصلح اسمه للسورة المعروفة، والأنعام أيضا اسم للسورة، فهما يصلحان أن يكون الشعراء جمع شاعر، وأن الأنعام جمع نعم، وهى البقر والغنم والابل».

ولا ضير فى أن نسوق مثلا آخر من كتاب «الطراز»:

فمن مبلغ عنى الوجيه رسالة وإن كان لا تجدى لديه الرسائل
تمذهبت للنعمان بعد ابن حنبل وفارقته إذ أعـــوزتك المآكل
وما اخترت رأى الشافعى تدينا ولكنما تهوى الذى هو حاصل
وعما قليل أنت لاشك صائر إلى مالك فاسمع لما أنا قائل

«فمالك ههنا يصلح أن يكون مالك بن أنس صاحب المذهب ويصلح أن يكون مالكا خازن النار».

(الطراز حـ ٣ ، صفحة ٦٤ و ٦٥ منشورات دار الكتب العلمية بيروت)

أما ايكو فيسوق لنا هذا المثل، وهو للشاعر فاليرى من قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية» وقد ترجمتها مجلة «شعر» وليس لدى الآن، وقد هود الليل (هذا تعبير عامى مكاوى)، أى أردف اعجازا وناء بكلكل. ليس لدى نشاط للبحث عن عدد مجلة «شعر» الذى جاء فيه ذلك، وأسهل على أن أثبت النص الفرنسى، ثم أترجمه.

"CE TOIT TRANQUILLE, OÜ MARCHENT DES COLOMBES,

ENTRE LES PINS PALPITE, ENTRE LES TOMBES;

MIDI LE JUSTE Y COMPOSE DE FEUX

LA MER, LA MER, TOUJOURS RECOMMENCE!

أعترف أن الترجمة لن تكون سهلة فأنا إزاء نص أدبى لا أروع، ومع ذلك سأحاول.

«هذا السقف الذى تحوم فوقه الحمائم،

والذى ينبض بين أشجار الصنوبر والمقابر،

والظهيره تشعل فيه النيران،

البحر، البحر، الذى يبدأ ويعود (فى حالة ولادة متجددة).

يمكننا أن نفسر البيت الأول تفسيرا حرفيا، ولا نشك فى وجود أى مجاز فيه، فليس ثمة أى غرابة أو شذوذ فى سقف تحوم فوقه الحمائم، ولا ريب أن هذه طبيعة كل الأسقف. كذلك نشك كثيرا فى وجود أى مجاز فى البيتين الثانى والثالث.إذ أننا يمكن ان نقبل فكرة نبض السقف أو تموجه لأن حركة الأوز أو الحمائم، وانعكاسات أشعة شمس الظهيرة، تخيل لنا أن ثمة حركة وتموجا تماما مثلما يحدث فى السراب أو الآل. ولكن البيت الرابع بإدخاله البحر فى الصورة يقسرنا على أن نقرأ النص من جديد، وهذه القراءة ستقودنا حتما إلى اكتشاف المجاز، والا فما معنى إقحام البحر هنا، وحينئذ سندرك أن السقف هو البحر الذى يتلاطم ويتموج، وأن الحمائم ليست الا سفنا تتهادى أو تجور بأشرعتها البيضاء.

والحديث لم ينته بعد، ولكننى مضطر إلى التوقف، وأستأذن القارىء فى أخذ إجازة للتوقف عن الكتابة، ولاسيما أن الملحق سيتوقف فى فترة الحج.

(١٥)

جئت إلى باريس منذ ثلاثة شهور، توقفت عن الكتابة، كما يحدث لى[١] غالبا عندما أغادر البلد، وأتحرر من الالتزام الأسبوعى، بالكتابة فى خميس الرياض، أشعر بالوحشة خاصة وأنا لم أقرأ هذا الملحق منذ شهور، وصحيفة الرياض لا تصل مع الأسف إلى باريس. أمضيت معظم هذه المدة فى قراءة بعض الكتب الجديدة التى صدرت فى هذا الصيف، وقد شغلتنى قراءتها عن متابعة مستقبل الشعر والتفكير فيه..

لا أخرج من البيت إلا نادرا لقضاء الحاجات الضرورية، بالأمس خرجت، قابلت أدونيس مصادفة تصافحنا ورحب كل منا بالآخر ترحيبا حارا، واتفقنا على اللقاء قريبا، لاسيما أنه يرغب فى إعطائى الأعداد الأخيرة من مجلة «مواقف».

لا أحسب أننا سنلتقى، فباريس لا تشجع مثل هذه اللقاءات ولا تتيحها وهذه هى إشكالية الحداثة التى جعلت الناس يعيشون فى جزر معزولة عن بعضها البعض، حيث يحيا كل إنسان مشغولا بهمومه اليومية، وحيث ينتهى به الحال إلى السأم الوجودى، أو الاكتئاب الذى تحدث عنه بودلير فى قصائده عن «الاكتئاب». «SPLEEN» وهذا يجعلنى اعتبر بودلير شاعر الحداثة الأول.

أعترف بأننى أعانى شيئا ليس قليلا من هذا السأم الوجودى، ولهذا

(١) وجئت الآن مرة اخرى بعد أن قضيت ثلاثة شهور فى جدة ٩٥/٢/٥

سعدت كثيرا عندما دعيت إلى القاهرة لحضور المؤتمر الدولى للمثقفين الذى انعقد فى القاهرة فى الفترة من ١ إلى ٧ أغسطس. وكانت فرصة أتاحت إلى أن ألتقى بالكثير من المثقفين العرب: سميح القاسم، حنا مينه، بلند الحيدرى، ياسين رفاعية، خلدون الشمعة.

كنا نقيم فى فندق واحد فى ضيافة الحكومة المصرية، وعندما تنتهى فعاليات اليوم، تبدأ جلسات السمر الحميمة، حيث تلتقى النفوس فى جو من التواصل الروحى. كان حقا اسبوعا سعيدا قضيته فى القاهرة، وربما نلتقى مرة أخرى فى القاهرة أيضا فى نوفمبر القادم لحضور مهرجان الشعر الذى تنظمه هيئة قصور الثقافة، ويشرف عليه الدكتور جابر عصفور.

أعود إلى باريس لأعيش مع بودلير وياوس. قبل شهور لا أحصى عددها الآن ترجمت قصيدة بودلير «الاكتئاب» ونشرتها صحيفة الرياض، وكان ذلك بهدف الكتابة عن قراءة ياوس لها، خاصة أنه، أى ياوس يمثل التيار التفسيرى أو الهرمانيطيقى الذى استطاع فى النهاية أن ينتصر على البنيوية التى نجحت لعقد من الزمان، أو أكثر أن تزيحه من ساحة الفكر، ولعل خير من يمثل هذه الظاهرة المفكر الفرنسى بول ريكور. كان الوحيد من بين المفكرين الفرنسيين ـ هذا إذا استثنينا بنفينيست BEN-VENISTE ـ الذى لم يجرفه التيار البنيوى، وظل متشبثا بمذهبه التفسيرى الذى يؤكد وجود المعنى وحضور الذات التى ألغاها البنيويون من الوجود. وبالطبع دفع ثمن ذلك غاليا، واستطاع الاستبداد البنيوى الذى سيطر على الساحة أن ينفيه إلى عالم التجاهل والنسيان، فى عام ١٩٦٩ عندما تقدم لشغل أحد المقاعد الخالية فى الكوليج دى فرانس مع فوكوه، لم ينجح وفاز عليه فوكوه البنيوى الأمر الذى اضطره إلى مغادرة فرنسا للتدريس فى جامعة شيكاغو، وجامعات أخرى فى اليابان وألمانيا، ولكنه عاد اليها بعد انحسار البنيوية ليجد أنه رجل الساعة، وبدأت الساحة الثقافية تعترف بحقه، وتفسح له مكانا واسعا فيها مما جعل مجلة ESPRIT تكرس عددها الصادر فى اغسطس ١٩٩١، لعرض أعماله،

والتعريف بها. كما ظهرت ثلاثيته عن «الزمنية» «LA TEMPORALITE» فى طبعة شعبية مما يعنى أنها لابد أن تحقق رواجا واسعا. ومعه انتصرت الهرمانيطيقا على البنيوية. ومعه أيضا عادت الذات إلى الوجود، خاصة الذات المتلقية وظهرت إلى الوجود نظرية التلقى «RECEPTION THEORY» التى يعتبر ياوس واحدا من أقطابها. ونظرية التلقى التى أزاحت البنيوية من الساحة تعتبر الآن القطب المضاد للتفكيكية. الاولى تسعى إلى الوصول إلى معنى النص ومغزاه، والثانية تقرر أن هناك غير معنى وبالتالى لا معنى. ونحن عندما نعرض لقراءة ياوس لبودلير، فإننا نتعرف من خلال ذلك إلى واحد من أهم التيارات النقدية فى الساحة الثقافية.

سأثبت قصيدة بودلير التى سبق لى أن ترجمتها ونشرتها صحيفة الرياض فى أحد أعدادها، لا أذكر الآن رقم العدد وتاريخه، وأنا الآن، أترجمها من جديد، لأننى لا أحتفظ بعدد صحيفة الرياض التى نشرت القصيدة. والقصيدة عن السأم الوجودى، أو الاكتئاب الانطولوجى، وهى الحالة التى يحياها إنسان هذا العصر، أى عصرنا الذى نعيش فيه. وياله من عصر كابوسى رهيب، وليت أننا عشنا فى عصر آخر. عصر الفروسية، أو عصر الصدق والحقيقة أو عصر البراءة، وليس حتما عصر الحداثة.

وهذه هى القصيدة سأثبتها قبل أن تسرقنى الكتابة إلى آفاق أخرى قد لا أعود بعدها إلى ما بدأته وما أنا الآن بصدد أن أكتبه.

سأكتب لأن الكتابة محبة، أنا أحب فإذن أنا أكتب، وأتطلع إلى الحب الذى ألقاه من المتلقى، وعندما لا أجد هذا الحب فسأتوقف عن الكتابة إلى حيث لا عودة، ولا وجود، أى العدم، بل العدم المطلق.

وهذا هو المعنى الذى يكتشفه ياوس فى قصيدة بودلير. إنه معنى الوجود ومعنى العدم فى الوقت نفسه هذا إذا كان هناك وقت. وبالطبع ليس ثمة أى وقت. وليس ثمة أى زمن، وأه لو كان لنا زمن وعالم فسيح،

ورحب! ولكن هيهات.. إن قدرنا هو الاكتئاب أو[1] SPLEEN وهذا ما كتبه بودلير! وهذا أيضا الذى وصف به إنسان هذا العصر:

لى من الذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف عام،
إن خزانة ضخمة ذات أدراج مزدحمة بتقارير حسابية،
وأبيات شعر، وبطاقات حب، ومحاضر، وغراميات،
وضفائر شعر كثيفة ملتفة على إيصالات،
تضم أسرارا أقل من دماغى الحزين،
إنه هرم.. سرداب ضخم،
فيه موتى أكثر من المقبرة الجماعية،
إننى قبر يشمئز منه القمر،
تسرح فيه كالندم ديدان متطاولة،
لا تفتأ تنهش جثمان أعز الأحباء،
اننى مخدع عتيق مفعم بورود ذابلة،
ينتثر فيه ركام من الموضات البالية،
المسحوق يبكى، والفجيعة الشرسة،

(١) فى الحقيقة كلمة «Spleen» لا يمكن أن تترجم، وهى كلمة غير فرنسية، وبودلير كتب عدة قصائد تحت هذا العنوان، وقد غنى بعضها المغنى الفرنسى الشهير Leo ferre ويكاد لا يمضى يوم دون ان اسمعها.

ترفع رايتها السوداء على رأسى المتطامن.

مجرد أبى هول، نسيه العالم. اللامكترث،

ونسيته الخرائط، ولم يعد يتغنى إلا لأشعة الشمس الآفلة.

وأشعة الشمس الآفلة، هى العدم المطلق، حيث لا يبقى أى شىء فى صفحة الوجود، أو صفحة العدم.

يتحاور ياوس مع نص بودلير من خلال عدة قراءات، قراءة تاريخية، وقراءة أولى، وقراءة ثانية، وهو يقارب الشكل فى نفس الوقت الذى يقترب فيه من المحتوى، ويوضح كيف أن المحتوى يفرض الشكل الذى يوائمه ويشاكله. ومع الأسف لا أستطيع هنا أن أتحدث عن القراءة الشكلانية لأنها غير واردة بالنسبة للنص المترجم، ولا تنطبق بالطبع إلا على النص الأصلى، خاصة عندما يتحدث عن القافية المذكرة والقافية المؤنثة والفروق الشكلانية الاخرى.

ما معنى كلمة SPLEEN التى يضعها بودلير كعنوان لقصيدته. إنها كلمة لا توجد الآن فى قواميس اللغة الفرنسية، والقاموس عندما يتحدث عنها يعرفها بأنها السأم البودليرى. هل تصور حالة من الاكتئاب. هل الحديث هنا عن إنسان بعينه، أم عن الواقع! واقعه وواقعنا، وعالمه وعالمنا؟ خاصة أن هذه الكلمة فى أيامنا هذه أصبحت تعنى مجرد حالة عارضة. ولا يمكن أن تعنى على أية حال موقف هذا الإنسان من العالم. والمحصلة هى أن التعريف الوحيد الممكن لها هو الترجمة التى وضعها ستيفان جورج، عندما ترجمها إلى الألمانية «الاكتئاب» وهى الترجمة التى أثبتها فى النص العربى لهذه القصيدة(١).

لى ذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف عام.

هنا صوت «أنا المجهول» يتحدث إلى فضاء التوقع الذى أحدثه العنوان، أنه «الأنا» يثبت نفسه من أول كلمة فى القصيدة، بل ويؤكد وجوده بهذا الادعاء الصارخ: «أكثر مما لو كان عمرى ألف عام» مما يعنى أن الذكريات

(١) هى كما قلت من قبل كلمة غير فرنسية. وتعنى باللغة الإنجليزية الكآبة.

ليس لها مدى ولا يمكن أن تقاس بالسنين، ولكن هل هى ذكريات سعيدة، أم ذكريات حزينة، الأمر الذى يمكن أن يؤكده عنوان القصيدة؟ أن البيت الأول لا يحسم القضية.

وبعد ذلك تأتى أبيات ثلاثة تصف خزانة أو مكتبا تختلط فيه الأشياء فى فوضى أحدثتها السنون والنسيان، أشياء تافهة وعزيزة، أشياء من اليومى الروتينى، وأشياء تتعلق بالقلب والغرام الذى غطاه رماد السنين، حسابات، إيصالات أشعار واغان وقصاصات الشعر التى تلتف حول الإيصالات، لا شىء هنا يفصل اليومى عن الغالى العزيز. أشياء قد تكون تافهة ولكنها تلخص عمرا بأكمله، ولكن ما علاقة ذلك بـ «الأنا» فى البيت الأول الذى يمتلك ذكريات تمتد إلى اكثر من ألف عام؟

ولكن التوتر الحادث من الانتظار بعد الحديث عن «الأنا» فى ثلاثة أبيات تتحدث عن الخزانة، يأتى البيت الخامس ليحسمه، ولكن بادعاء صارخ جدا يقوم أيضا على أسلوب التفاضل: لتخفى (أى الخزانة) اسرارا أقل من دماغى الحزين.

وكلمة «دماغ» الطبية تأتى هنا لتصدم القارىء، وكأن الخزانة العتيقة الجامدة، هى نفسها الدماغ المادى الذى لا علاقة له بالحب والحياة، مجرد مكان لحفظ الأشياء حتى لو كانت ذكريات حميمة عزيزة. أو عمرا ـ يمتد إلى أكثر من ألف عام ـ بكل ما فيه من أفراح وأتراح. والآن من حقنا أن نتساءل هل العنوان : «SPLEEN هو هذه الحالة الفوضوية من الأشياء التافهة والعزيزة التى يختلط بعضها بالبعض بدون ترتيب أو منطق؟ علينا أن ننتظر قبل أن نجيب على هذا السؤال ولو أن الدماغ الحزين قد يشير إلى شىء من ذلك.

(الكلام بين الاقواس لى وليس لياوس، أى لعين خاء: الحزين كصفة للدماغ تصف أيضا الخزانة التى يلتف فيها الشىء الغالى وهو قصاصة الشعر بإيصال.. وكأن قصاصة الشعر وهى بقية من بقايا الحب الذى كان لا تساوى فى النهاية أكثر من إيصال أو فاتورة.. ولعل هذا هو حالة «SPLEEN أو الاكتئاب.)

على أن «الأنا» رغم ذلك يميز نفسه عن الخزانة، عندما يقرر أنها تحتوى أسرارا أقل من دماغه، أى أن الخزانة رغم أسرارها تعجز عن وصف حالته أى «الاكتئاب» SPLEEN وإذن فلابد للجوء إلى مقارنات أخرى لعلها تفى بوصف حاله، وللوصول إلى ذلك لابد أن يختفى «الأنا» لبعض الوقت، ولن يقول لنا شيئا عن ذكرياته، وما هى حتى ينتهى الوصف، وتنتهى المقارنة.

إنه هرم سرداب ضخم،

فيه موتى أكثر من المقبرة الجماعية

ويبدو أن الشاعر لم يقتنع بأن الخزانة تصور حالته أو واقعه، فلجأ إلى مقارنة جديدة زاعقة، الهرم ثم القبو السحيق أو الغائر الذى يحوى أمواتا أكثر من المقبرة الجماعية. وهذا إيذان بأن ذكريات الشاعر حزينة بل كابوسية، الخزانة التى لا تحتوى إلا على أشياء أتى عليها الزمن، ثم المقبرة الجماعية بأمواتها.

إننى قبر يشمئزّ منه القمر.

يعود «الأنا» مرة اخرى ليؤكد ذاته، كما فعل فى البيت الأول، بعد أن اختفى خلف المقارنة بالخزانة والهرم. ولكنه يعود ليؤكد ذاته بطريقة غريبة وصارخة تتمثل فى كلمة «يشمئز» (القمر كما هو معروف هو حارس المقابر، أى رمز الموت).

والآن بعد أن شبه الشاعر نفسه بالمقبرة الجماعية التى يشمئز منها القمر، يمكن أن نتصور ما تعنيه كلمة SPLEEN.

ولكن الشاعر لا يقتنع أيضا بتشبيه نفسه بالمقبرة الجماعية، ولهذا يعود فيحاول أن يفعل ذلك بتقديم مقارنة جديدة، أو على الأصح تشبيه جديد:

إننى مخدع عتيق مفعم بورود ذابلة.

وكأن الدود الذى يستشرى فى أجسام أحبائه فى هذه المقبرة التى

يشمئز منها القمر لم تقنعه بأنها يمكن أن تصوره، وهو يجثم تحت وطأة «الاكتئاب».

والتشبيه يعود بنا إلى القدم، وإلى الأشياء التى أتى عليها الزمن، تماما كما حدث فى الخزانة القديمة العتيقة، مجرد بقايا من زمن غابر: الورود الذابلة، والموضات القديمة التى تجاوزها الزمن، واللوحات والرسومات الشاحبة التى غاض لونها بفعل الزمن. لاشىء ينبض هنا بالحياة (وكأن الذكريات نفسها قد محاها الزمن).

وإذن فإن محاولة الذات الشاعرة لإحياء الماضى واستعادة الذكريات، مصيرها حتما إلى العقم، والذكريات هى أغلى ما يملكه الانسان وهى الوحيدة التى تستطيع أن تضفى نوعا من البسمة على الحاضر أو الراهن الكابوسى، وهو ما تصفه الأبيات التالية:

لا شىء يضاهى الأيام الكسيحة فى طولها.

حين يتشحّ السأم، ثمرة اللامبالاة الكئيبة.

بأمداء الخلود،

تحت ندف ثقيلة من الأعوام المثلجة.

وفعلا وحقا تختفى الذات أو «الأنا» ومعها تختفى الذكريات، ويختفى أيضا الماضى، وكأننا إزاء قطيعة شعرية كاملة، ولكن هذه القطيعة يفرضها الحاضر، أو الراهن الذى يزيح الماضى من طريقه، خاصة إذا كان هذا الحاضر كسيحا لا حراك له، وهو يرزح تحت وطأة السنين الصقيعية، (الصقيع يغطى كل شىء ويحيله إلى جماد) ويرزح أيضا تحت وطأة السأم المقيم، أى الخالد، المتوحد مع الخلود. والسأم هنا هو وليد اللامبالاة، واللامبالاة تعنى اللاحياة.

من جديد نطرح نفس السؤال هل هذه هى حالة الاكتئاب SPLEEN التى تتحدث عنها القصيدة، ولكن أهم من ذلك ثمة سؤال آخر أهم يتعلق بهذا الآتى أو الحاضر المقتحم، الذى اقتحم عالم الذات، والذى لن يزول هل

هو الذى سيحكم عالم الشاعر وعالمنا، وبالطبع فإن الجواب لا يمكن أن يكون إلا بالايجاب، وإذن فما مصير الذات الشاعرة التى بدأت القصيدة من منطلق الفخر والاعتزاز بالذات: «لى ذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف عام»؟

(الكلام بين قوسين يعود إلى عين خاء، السأم الخالد المتأتى من اللامبالاة المكتئبة، يعنى ببساطة نهاية التاريخ، ويعنى أيضا إلغاء الزمن، لأن الزمن عندما يتجمد تحت وطأة السنين الصقيعية ينمحى ويختفى إلى الأبد ولكن ما مصير الذات إزاء هذا الوضع الجديد؟ هذا ما تتحدث عنه الأبيات التالية:

ومن ثم، لن تكونى أيتها المادة الحية،

سوى كتلة من الجرانيت يحيط بها هول غامض،

هامدة فى صحراء ضبابية،

أو «أبوهول» غابر، تجاهله العالم اللامكترث،

منسيا على الخرائط. ومزاجه الشرس،

لا يتغنى الا للشمس الآفلة.

ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام نقلة، أو تحول من الحاضر - بعد أن انتقلنا من الماضى - إلى المستقبل «ومنذ الآن» ليس هذا فحسب بل إن الذات تختفى (فيما يسميه العرب بمصطلح الالتفات) ليحل محلها ضمير المخاطب: «لن تكونى» فهل هذا المخاطب هو نفسه الذات الشاعرة؟ هل هو «مادة حية» تقف نقيضا للمادة الصماء، أو تقف كمادة حية (كالطحلب والنبات) نقيضا للذات أو الروح الشاعرة فى أول القصيدة؟

ثم إن هذا المقطع الذى يبدأ بلن تكونى يمثل نبوءة لما سيكون عليه المستقبل الذى سيصبح بدوره حاضرا رهينا خالدا كالسأم الخالد. ولكن المادة الحية لن تكون إلا صخرة صماء.

سأترك ياوس غصبا، ولن أعرض لقراءته الثانية لأن قراءاتى الذاتية لهذه

القصيدة استولت على الجو - كما يقال فى لغتنا الدارجة - ولا أجد مناصا من أن أثبتها كبديل لقراءة ياوس.

لقد تحولت المادة الحية إذن إلى صخرة صماء تحيا تحت رعب غامض مجهول، وفى هذا التحول بقية من الإحساس، لأن المادة الحية وهى فى سبيلها إلى التحول لابد أن تشعر بشىء من الإحساس، وهذا ما يوحيه لنا البيت التالى الذى يبدأ بأبى هول مجهول متقادم، وابوالهول نصفه حيوان، ونصفه الأعلى انسان، إنه إنسان قديم، أو هو الإنسان منذ أن وجد، والى أن يفنى، انه مادة حية يمكن أن تفكر وتتأمل وتحلم، ولكنها نتيجة للقوى الخارجية أو المحيطة لا تستطيع أن تتحرك أو تفعل، وليس بوسعها بهذا المزاج المريض إلا أن تغنى للشمس الآفلة، أى لقوى العدم، أو العدمية. ويبدو لى أن حالة «الاكتئاب» SPLEEN هى نهاية الحداثة، أو شلل التاريخ، أو ما يسمى الآن بالنظام العالمى الجديد حيث لا نظام، بل نفق طويل من الظلام الدامس، الحروب (ولا يهم السبب أو الغاية هنا، فلا شىء يبرر الاثنين) فى البوسنة والهرسك، وناقورنا كاراباخ وأفغانستان وجورجيا، والمجاعة فى الصومال، والمد العنصرى فى ألمانيا.. وما إلى لا آخر له.[1] وقد أتيح لى - وأنا اقيم فى هذه الأيام فى باريس - أن أشاهد فى التليفزيون مناظر المجاعة فى الصومال وضحاياها، ومناظر إعصار أندرو وآثاره التدميرية فى ولايتى فلوريدا وأريزونا، وقد قيل إن ضحايا الإعصار - رغم أنه أعتى إعصار فى القرن - كانوا عشرين انسانا، صحيح أن الخسائر المادية تقدر بالبلايين، ولكن الإنسان، وهو أغلى شىء فى الوجود، لم يصب إصابة ذات خطر، وبمقدوره أن يعيد بناء ما دمره الإعصار، أما فى الصومال فضحايا المجاعة التى صنعها الانسان، سيتجاوزون الملايين خاصة بين الأطفال، صحيح أن الخسائر المادية ليست ذات خطر، لأنه لا يوجد أساسا أى كيان مادى مدنا أو حتى أكواخا، ولكن ذلك سيكون الحال فى المستقبل لأنه لن يوجد إنسان يبنى أى شىء.

نحن إزاء كارثتين، إحداهما صنعها الإنسان والأخرى صنعتها الطبيعة.

ويبدو أن الطبيعة لن تفعل بالإنسان، ما يمكن أن يفعله بنفسه.

واذن: ما مستقبل الشعر؟

(١) ويجب أن لا ننسى ما حدث ويحدث فى رواندا وبورندى والشيشان.

(١٦)

لعل بودلير هو أول من اكتشف الحداثة، وتحدث عنها فى شعره، وبالذات قصائد «الاكتئاب» SPLEEN هذا فضلا عن مقاله الشهير الذى نشر فى عام ١٨٦٣ بعنوان «فنان الحياة الحديثة» تلك الحياة التى طغت عليها الكلمة المطبوعة والمعلنة فى الصحافة، هذا فضلا عن الصور الفوتوغرافية التى أذنت بنشأة «فن جديد» ميكانيكى يمكن إعادة إنتاجه وتكريره على نطاق واسع، وهو ما يمثل بزوغ فجر ما أصبح يعرف «بالثقافة الجماعية» MASS CULTURE، أو «KITSH وقد تزامن ذلك مع نشأة المدينة الحديثة، وسيطرة البورجوازية على الحياة السياسية والاقتصادية، وبالتالى الثقافية وكلمة البورجوازية تعنى سكان المدن، والاسم نفسه» BOURGEOISIE مشتق من كلمة المدينة BOURG والتى تعنى حرفيا «القرية الكبيرة» كما يشير إلى ذلك قاموس هاشيت، وكان من جرائر ذلك محو الذات وإلغائها.. المدينة ألغت الذات، والبورجوازية الغتها ايضا فى نفس الوقت. الانسان فى المدينة لم يعد ذلك الإنسان الذى كان يحيا فى القرية حيث الكل يعرف الكل، وحيث الكل أيضا يعترف فى نفس الوقت بالكل، ويحترم فرديته. أما فى المدينة الواسعة التى أصبحت كالتيه، فإن الإنسان أصبح تائها ضائعا يهيم فى الشوارع دون أن يلتقى بشخص يعرفه، أو يتعرف عليه، وهو ما وصفه بودلير فى شعره، ومع مرور الزمن وتقدم الحداثة فإن الإنسان سيحيا فى كبسولة صغيرة أشبه بكبسولة الفضاء ـ كما يقول بودرييارد BAUDRILLARD[1] حيث الوسيلة الوحيدة التى تصله بالعالم الخارجى هى التليفزيون، ولكن

الاتصال هنا لا يفضى إلى حوار، لأن الإنسان هنا يتلقى ولا يستطيع أن يتجاوب إنه أيضا شاشة لا تختلف عن شاشة التليفزيون، شاشة تتلقى آلاف الصور وتختزنها وتعيد إنتاجها سلوكا وموقفا من الحياة، وهو ما صوره أيضا الكاتب الامريكى جيرى كوزنسكى (انتحر قبل عامين) فى رواية: BEING THERE لا أذكر تفاصيل الرواية الآن ولكنها عن إنسان التقطه أحد الأثرياء وكلفه بالعناية بحديقته، وخصص له إحدى غرف البيت، وبالطبع ولأن الحياة الحديثة تقتضى ذلك، وضع له تليفزيونا فى الغرفة.. بحيث أصبحت حياة الانسان لا تعدو الحديقة والتليفزيون - وكأنه يحيا فى كبسولة - ومع الزمن تحول هذا الإنسان إلى شاشة تتلقى وتختزن، ولا تتفاعل أو تفعل، ويموت الثرى، ويصبح هذا الإنسان بدون عمل ويضطر إلى أن يخرج إلى لجة الحياة بعد أن عاش ردحا طويلا معزولا عنها، والمتوقع - كما يبدو لنا لأول وهلة - أن هذا الإنسان سيضيع ويتوه فى غمار الحياة ولكن العكس هو الذى يحدث ذلك لأن كل تصرفاته نمطية وروتينية لا تحيد قيد شعره عن المتوقع والمألوف والمجمع عليه CONSENSUS.

فالذاكرة أو على الأصح الشاشة التى اختزنت هى التى تتصرف مما يجعل المجتمع يتلقاه بصدر رحب، بل ويرشحه لرئاسة الجمهورية.إن التليفزيون هنا - والميديا بوجه عام - هو الذى يفرض لغته وواقعه، وبالتالى يلغى لغة الذات وواقعها - وبالطبع لغة الشعر والشعر نفسه - وهو وضع لن يتمرد عليه ويرفضه إلا العاشق، فرتر WERTHER الذى يجد نفسه بين خيارين، بوسعه أن يتزوج شارلوت إذا طلقها البرت، ولكنه سيحيا بعد ذلك حياة البورجوازى تماما مثل البرت، وبوسعه - وهذا ما تفرضه طبيعته المتمردة - أن يظل عاشقا، وعندئذ لن يكون أمامه إلا الانتحار، وهذا بالطبع ما فعله فى النهاية. وما فعله آخرون بعد أن قرأوها، وبالطبع فإن المجتمع البورجوازى رفض الرواية، ورفض كاتبها، واعتبره مسئولا عن حوادث الانتحار، التى حدثت من جرّائها، وكان رد جوته موجزا وبليغا «إن نظامكم الاقتصادى قد أفضى إلى آلاف الضحايا، فلماذا

تستكثرون على فرتر أن يكون له البعض القليل منها».

ونشأة المدينة، وسيطرة البورجوازية أدت إلى إلغاء الطبيعة (وبالتالى الشعر الرومانطيقى والباستورالى الرعوى) وأصبحت المدينة هى الطبيعة، كما يقول بارت الذى يقرر أن الواقع (الطبيعة المدنية) هو نظام سلطوى «UN SYSTÉME DE POUVOIR» وبارت لكى يكون طبيعيا فإن عليه أن يعجب بكلوش (فنان فرنسى كوميدى) وأن يذهب إلى مطعم.. وأن ينبهر بأعمال الرسام.. وأن يقضى إجازته فى روما.. إلى آخره. عليه أن يكون إنسانا مقولبا أو متلفزا، تماما مثل بطل رواية كوزنسكى. وهو يقص لنا رحلتين إلى روما، فى المرة الأولى، ذهب اليها قبل سنين عديدة واشترى قميصا من الحرير، وشرابات، ثم عاد اليها بعد ذلك بسنين عديدة، وذهب إلى شارع كوندوتى «CONDOTTI» شارع الأزياء فى روما ووجد أن كل الأشياء لها سعر واحد «UNIPRIX» لقد توحد الذوق، وتوحدت الجماليات ولم يعد بوسعه أن يختار، أى لم يعد له خيار، اللهم إذا كان طبيعيا ومتلفزا. على أن التوحد أو التعميم، وإن كان قد شمل كل شىء إلا أنه لم يلغ الطبقات. فمازال ثمة أغنياء وفقراء.

والإنسان العاشق هو الإنسان الشيزوفرانى فى نظر المجتمع، أى ذلك الذى لا يتكلم لغة المجتمع، لا يعنيه البتة أن يتحدث عن آخر موضة، أو آخر صرخة، ولا يعنيه ما يحدث فى البرتغال، ولا يتحدث عن الكلاب، اليومى أو الروتينى الذى يشغل حياة الناس، يمثل له واقعا هستيريا.

(راجع كتاب بارت):

«FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX» وكما قلت فإن بودلير أول (أو لعله الأول) من تكشفت له حقيقة موت الذات، وعبر عن ذلك قائلا:

ومن الآن، لن تكونى أيتها المادة الحية،

سوى كتلة من الجرانيت يحيط بها هول غامض.

هامدة فى صحراء ضبابية

أو «أبو هول» غابر تجاهله العالم اللامكترث

على أن هناك من يعتقد أن الذات مجرد وهم، وأنها لم توجد اطلاقا (٢) والواقع اننا عندما نعيد قراءة الروايات الواقعية التى تصف المجتمع البورجوازى فى مرحلة نموه الأولى عندما كانت الفردية تمثل مطلبه الأول، عندما نعيد قراءة هذه الروايات فى ضوء معطيات النقد الحديث (أعمال لوسيان جولدمان بالذات) نجد أن هذه الذات ذات إشكالية، ومتمردة على المجتمع، ولا تستطيع أن تتعايش معه، وينتهى بها الأمر إما إلى التغرب، أو كما يحدث فى غالب الأحيان إلى الخضوع للأمر الواقع والتصالح مع المجتمع، وقد ينتهى بها الأمر إلى الانتحار كما حدث لفرتر. وكمال عبدالجواد فى الرواية العربية يمثل هذه الذات الإشكالية.

وسواء كانت الذات موجودة، أم لم تكن موجودة، فإن المجتمع الاستهلاكى، أو ما يسمى بمجتمع الميديا «MEDIA SOCIETY قد قضى عليها تماما، وأصبحت كما قال بودلير «مادة حية» وحسب، تستهلك أو شاشة تتلقى وتخزن. ودخلنا فيما يسميه فاتيمو «VATIMO (٣) فى مرحلة نهاية التقدم، وبالتالى نهاية التاريخ وهى مرحلة يسميها فاتيمو أيضا بمرحلة «ما بعد الحداثة» ويجب أن نفرق هنا بين نهاية التاريخ عند فاتيمو، ونهاية التاريخ عند فاكوياما الذى انطلق من فكر هيجل ليقرر أن انتصار النظام الليبرالى العالمى على النظام السوفييتى، وما نتج عنه من انتهاء الصراع الكونى يمثل نهاية التاريخ. فاتيمو يقرر بدلا من ذلك أن نهاية التقدم التاريخى والتكنولوجى يمثلان نهاية التاريخ.. من ناحية نجد أن التاريخ لم يعد يسير فى اتجاه طولى نحو مجتمع بلا طبقات، أو نحو تحقيق الفردوس الموعود. لقد توقفت حركة طردية عبر التاريخ كله ليس ثمة أى تاريخ بل تواريخ، أى أن هناك قطيعة بين كل مرحلة تاريخية وأخرى سابقة أو لاحقة، وذلك وفقا لما يقرره فوكوه (٤) مما يعنى أيضا أننا نعيش فى مرحلة تفجير التاريخ (٥).

"NOUS VIVONS L'ECLATEMENT DU'L'HISTOIRE."

هذا ـ كما قلت ـ من ناحية أو جهة ومن جهة أخرى فإن توقف التقدم

أدى إلى نهاية التاريخ وتاريخ الإنسان كما يقول انجلز (راجع الأعمال الكاملة لانجلز) هو الانطلاق من عالم الضرورة إلى عالم الحرية.

"FROM THE KINGDOM OF NECESSITY TO THE KINGDOM OF FREEDOM"

ولقد استطاع الانسان (الانسان الغربى على الأقل) أن ينطلق من عالم أو سجن الضرورة، ويتجاوزه ولكن هل وصل إلى عالم الحرية؟

إن الانسان كما نفهم مما قرره انجلز عبد لحاجاته، والمفروض أنه عندما يستطيع أن يؤمن هذه الحاجات، فإنه بالتالى يتحرر من عبوديته. ولكن هذا لم يحدث لأن مجتمع ما بعد الصناعى، أو مجتمع الميديا خلق حاجات جديدة لم تكن أساسية فى البداية ولكنها أصبحت فيما بعد أساسية ليس بوسع الانسان أن يستغنى عنها: الراديو، السيارة، الثلاجة، التليفزيون ، الفيديو ... الخ. بل إن هذه الحاجات الطارئة اصبحت اكثر ضرورة من الحاجات الأساسية التقليدية.

إننا نذهب إلى أكثر الأحياء فقرا فى أى مدينة، وقد لا نجد الاشياء الاساسية التقليدية كالغذاء خاصة البروتين ولكننا نجد الراديو أو التليفزيون. وهذا معناه بالضرورة أن يكرس المجتمع كل نشاطه وموارده لإنتاج السلع. وعندما يحدث ذلك فإن التقدم يتوقف. إننا نقرأ فى الإعلانات عن سيارة جديدة، وأنها تمثل الغاية فى التكنولوجيا والتقدم وبعد عام نجد موديلا جديدا لهذه السيارة لا يختلف كثيرا عن موديل العام الماضى الذى كان يمثل الغاية، وفى العام الذى يلى ذلك نجد موديلا آخر لا يختلف هو الآخر عن سابقه، وهكذا دواليك فى حلقة دائرية مفرغة، مما يعنى أن التقدم لم يعد يسير فى خط طولى، وهذا بالطبع يعنى أيضا نهاية التقدم وبالتالى نهاية التاريخ (راجع فاتيمو).

وفى ظل هذه الظروف فإننا نصل إلى نهاية الميتافيزيقا، ونهاية الشعر، ذلك لأن الشعر كان ولايزال مرتبطا بالتاريخ، بل إنه هو التاريخ الحقيقى. وذلك وفقا لما يقرره دلتاى «DILTHEY»

حيث يقول : «فى الفن وحده، دون أى نتاج آخر من إبداعات العقل، تتكشف لنا حقيقة أى حقبة تاريخية» (فاتيمو صفحة ٦١).

وبالفعل فإننا عندما نقرأ الشعر الجاهلى نجد حياة هذا العصر ووعيه. الحياة والموت فى بيداء نجد وتهامة والحجاز. وتخوم العراق، وصراع الانسان مع طبيعة لا ترحم، وإنسان باغ كالنعمان بن المنذر والمناذرة الذين قتلوا عدى بن زيد وعبيد بن الابرص وطرفة بن العبد والمتلمس الذى نجا بعد أن قرئت له الرسالة نجا قائلا:

ألقى الصحيفة كى يخفف رحله والزاد، حتى نعله ألقاها

وكان كل ذنب عبيد بن الابرص وجريرته أنه جاء إلى الأمير فى يوم نحسه.

وعندما نقرأ شعر المجنون وجميل وكثير فإننا نرى التاريخ عيانا بل ونحياه من جديد.

وكذلك الحال عندما نعيش مع عمر بن ابى ربيعة فى شعره تتبدى لنا حينئذ حياة مكة ومجتمعها فى عصرها الذهبى.

وعندما عقمت هذه البوادى والحواضر عن إنتاج شعر جديد، انتهى تاريخها، ولم نعد نسمع عنها حتى حين قريب عندما عاد الإنسان يكتب الشعر من جديد.

انتقل الشعر بعد ذلك ومعه التاريخ إلى حواضر العراق والشام. وأصبح بوسعنا أن نحيا الحياة التى عاشها بشار وأبونواس وأبوتمام والمتنبى، ثم من جديد نضب الشعر فى هذه الحواضر، ومات معه التاريخ.

ونحن الآن تحت سيطرة السلعة وتحت سيطرة عالم الميديا، نشهد نهاية التاريخ من جديد، وبالتالى نهاية الشعر، وذلك الذى يبقى كما يقول هولدرلين «هو الذى يؤسسه الشعر».

WAS BLEIBET ABER STIFTEN DIE DICHTER وسيطرة السلعة تأتت فى أحد جوانبها من تحول قيمتها من قيمة نفعية أو عملية

إلى قيمة تبادلية **From Use Value to Exchange Value** أى كما مر القول من سلعة تلبى حاجات الحياة الأساسية إلى سلعة غائية REIFIED..

وفى ظل هذه الظروف لابد أن يتحول الفن (والشعر) إلى سلعة لها قيمة تبادلية وليس لها قيمة ذاتية. وبالطبع كأى سلعة لابد أن تكون له مواصفاته أو جمالياته التى يحددها مجتمع الميديا وهى جماليات تتطلب الاستهلاك السريع تماما كما يحدث لأى سلعة أخرى كالأكل السريع FAST FOOD ،خاصة الهامبرجر. ولهذا اصبح الفن المسيطر هو ما يعرف بالثقافة الجماعية MASS CULTURE الروايات البوليسية، روايات الخيال العلمى، روايات الرومانس، المسلسلات التليفزيونية كدلاس، أفلام الخيال العلمى، وأفلام العنف.. الخ. وعندما يتحول الفن إلى سلعة فإنه لابد أن يتحول إلى صناعة ضخمة (كما يحدث لأى سلعة أخرى) تتحكم فيها شركات عملاقة، وهذا ما يحدث فى مناطق كثيرة من العالم ،خاصة الولايات المتحدة التى تتزعم التيار الذى يسعى إلى اسطقة الحياة على وجه الأرض (AESTHETICIZATION OF LIFE) (سأتحدث عن هذه الاسطقة بعد قليل).

ولعل بينيت سيرف CERF صاحب دار نشر راندوم هاوس. أول من تنبأ بسيطرة دور نشر قليلة على عالم النشر وبث الكلمة المكتوبة حيث قال فى عام ١٩٦٠:

(وهو نفسه الذى نشر رواية يوليس لجويس فى أمريكا بعد أن كانت ممنوعة لزمن طويل) «إننى أعتقد، أنه فى خلال السنوات القليلة القادمة ستسيطر خمس أو ست دور نشر على عالم النشر، بنفس الطريقة التى استطاعت مجموعة من الشركات تعد على الأصابع أن تسيطر على صناعة الصلب والسيارات، والصناعات الأخرى الكبيرة، ونحن عازمون على أن تكون راندوم هاوس إحدى هذه الشركات».

وفعلا ما أن أتى عام ١٩٧٧ حتى أصبحت راندوم هاوس أهم دار نشر فى أمريكا، ولكن المفارقة أن الشركات التى قال سيرف إنها تسيطر على

الصناعة، صارت هى التى تسيطر على دور النشر، فعلى سبيل المثال فإن «R.C.A» ليست الشركة الأم لـ «N.B.C» (أكبر شركات البث التليفزيونى) بل أيضا الشركة الأم لراندوم هاوس. كما أن شركة وارنر للانتاج السينمائى اندمجت مع شركة تايم، وأصبحت واحدة من كبريات الشركات فى العالم[1]، وبعامة فإن عشرة شركات وحسب تسيطر على ٨٥٪ من عالم النشر والنتيجة هى سيطرة لغة واحدة على عالم الميديا والاتصالات وهى لغة ـ كما مر القول هذا إن لم يمر ـ لابد أن تكون استهلاكية فى مجتمع السلعة.

وهذا يؤدى فى النهاية إلى اسطقة الحياة. والأسطقة تعنى هنا فقدان العلاقة المباشرة بين الفرد وبين الشىء الجميل. إن الفرد هنا لا يتفاعل مع الجميل، ويتأثر به، وتنطبع فى نفسه صور معينه يقرر على أساسها جماليات هذا الشىء. الأمر على النقيض من ذلك أن المفرد يأتى إلى الشىء الجميل بمعطيات مسبقة تجعله يقرر إن كان هذا الشىء جميلا أم لا، وحكمه هنا مقترن بحكم الآخر. إنه يقرر أن هذا الشىء جميل لأن الآخرين يجدون نفس الشىء هذا وظاهرة «الموضة» التى تتجدد عاما بعد عام (التقدم فى حركة دائرية) ليست إلا مثالا على ذلك. الموضة عبارة عن سيماءات معينة (وبالتالى لغة، لأن اللغة مجموعة من السيماءات) يفرضها أو يبثها المجتمع، ويلتزم بها الجميع بوعى أو بدون وعى ، إلى الحد الذى تقدم فيه المرأة (أو المرء) على قذف ملابسها القديمة فى صفيحة القمامة مع أنها صالحة للاستعمال. على أن التغييرات التى تطرأ على الموضة ليست تجديدا يحيلها إلى شىء آخر، إنها مجرد تحويرات طول الفستان أو قصره، أزرار الجاكيت قد تكون اثنين فى عام وتتحول إلى خمسة فى عام آخر، ثم قد تصبح ثلاثة فى عام يليه، ثم قد يصبح الزراران موضة من جديد، وأنا أذكر أننى عندما كنت أدرس فى الولايات المتحدة قبل ثلاثين عاما كانت أزرار الجاكتة ثلاثة. وأصبحت بعد ذلك اثنين وخمسة مما اضطررت معه إلى وضع جاكتاتى فى مكان ناء فى دولاب الملابس، وفى

(١) قامت هاتان الشركتان أخيراً بالاندماج مع CNN المعروفة.

هذا العام لاحظت أن الأزرار الثلاثة أصبحت موضة. فرحت لذلك وعدت إلى استعمال جاكتاتى القديمة.

الخلاصة أنه ليس هناك أى جديد فى عالم السلعة، لأن قانونها لا يتغير. وهذا ما تعنيه اسطقة الحياة.

وقد يحدث بالطبع أن يكون هناك خروج على القاعدة أو شذوذ عنها، وهو ما يؤكدها. قد يقدم منتج مشهور على إنتاج فيلم لا يبث لغة المجتمع ويتمرد عليها، وعندئذ لا يجد من يوزع له، وحتى إن وزع فإن الفشل الجماهيرى سيكون مصيره المحتوم وقد يشذ إنسان عن القاعدة (مرة أخرى فرتر أو مجنون ليلى)، ولكن مصيره المؤكد سيكون الانتحار أو الموت، أو العزل، والمجتمع البورجوازى ـ كما يقول فوكوه(٧) ـ قد وضع وفرض نظاما صارما وقمعيا للتخلص من الخارجين والحد من خطرهم، أو إلغاء هذا الخطر نهائيا. مجتمع ما قبل البورجوازية كان يلجأ إلى معاقبة الخارجين بالتعذيب الجسدى، ولكن المجتمع البورجوازى القمعى اكتشف أن هناك عقابا أقسى وأعتى من التنكيل والتعذيب الجسدى، وهو مصادرة الحرية. وذلك لأنها المطلب الأساسى للانسان. إن كل ما سعى اليه الإنسان وجاهد فى سبيل أن يصل اليه هو الحرية والتحرر، منذ أن وجد وحتى إلى أن ينتهى وجوده، ولهذا فإن حرمانه من الحرية هو أشد العقاب وأنكله. ثم أن الخارج أو الشاذ، ينطلق من خروجه لكى يحقق حريته وينالها قسرا عن المجتمع، ولهذا فإن عقابه هو حرمانه من أن يكون حرا أو متحررا وهذا الانسان كان ولايزال، الشاعر.

فما مصير الشعر والشاعر وما مستقبلهما فى مجتمع الميديا، وهو

'The Ecstasy of comunication

1- Baudrillard, Jean/ in hall foster, Ed,

aesthetic (port Townsend, WA. Bay-The anti Press, 1985) PP. 127,133

2- Jameson, Fredric Jameson, Postmodernism and consumer society. In hall foster. p, 115

3- Vatimo, Gianni, the end of modernity.

"Nihilism and hermeneutics in postmodern culture, Trans by jon snyder.

The john hopkins university press 1988.

The Italian edition was published in 1985

4- L'archéologie Du savoir.

5- "Dosse"

Histoire du struturalisme II, p,328.

Édition La découvert, paris, 1992.

6- Kalaidjian, walter.

Language of liberation.

"The social text in contemporary american poetry" columbia university press, 1989, p.16.

7 - Foucault, Michel. Surveiller Et punir.

"Naissance de la prison." Gallimard, 1975.

S P L EEN

J"ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
__ Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
__ Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

__ Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans son âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

فهرست

الصفحة

(١) ٧ ـ ١٢ الدافع لتأليف الكتاب، وظيفة الشعر وأنها جمالية فى المقام الأول..الخ

(٢) ١٣ ـ ٢١ عن الزمن والوجود عند هايديجر وبروست، والهبة عند جاك ديريدا. عود الكلام الى جماليات الشعر. الشعرية عند ياكوبسون.

(٣) ٢٣ ـ ٣٢ عن الحداثة، وما بعد الحداثة، عودة الى جماليات الشعر، والحديث عن الذائقة الأدبية، والملكة الادبية. وظيفة اللغة الإشارية والدلالية وفقا لياكوبسون، ظاهرة التجاور فى الشعر، ووظيفتها الجمالية.

contingency

(٤) ٣٣ ـ ٤٣ التآلف كترجمة لمصطلح Equivalence وهو ظاهرة صوتية، وظاهرة سميوطيقية فى نفس الوقت، ويتحقق التآلف فيها نتيجة لظاهرةالسمطقة. أو الوسم، أو فائض المعنى «Semiosis» وقد تحدثت عن هذه الظاهرة، بشىء من التفصيل فى كتابى: «معنى المعنى وحقيقة الحقيقة». حديث عن الذات الكاتبة. حديث عن المقال كقناة بيروقراطية للتواصل. الجماليات السلبية. عبدالقاهر وجمالياته. التعلق كمصطلح وضعه عبدالقاهر. عودة إلى النظم وتعليق الدكتور مندور على ذلك.

(٥) ٤٥ ـ ٥٤ متابعة الكلام عن عبدالقاهر، الكلام عن علم النظم الذى أبدعه عبدالقاهر، حديث عن كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبى حيان التوحيدى. المنهج عند محمود محمد شاكر. تصور ع.خ للمنهج.

الصفحة

منهج الشك عند طه حسين وحديث عن الشعر الجاهلى.

(٦) ٥٥ ـ ٦٤ الشعر ضرب من التصوير، وحديث الجاحظ عن ذلك، خاصة عن أسلوبه فى الكتابة. الأسلوب كفعل تحريضى عند جوستاف فلوبير. التصويرية: Imagism وازرا باوند.

(٧) ٦٥ عن الترجمة، الشعر شكل ، بودلير. قصيدته Spleen، ترجمة ابراهيم ناجى لها ترجمتى لها ، وقد راجعها الدكتور عيسى مخلوف. قراءة للقصيدتين.

(٨) ٧٥ المحاكاة والعلاقة بين النص والواقع. الهرمانيطيقا والتخييل،

(٩) ٨٥ القرطاجنى، نظرته الى المحاكاة. تأثره بأرسطو خاصة فى التبويبات والتقسيم، الفرق بين المحاكاة والتقليد وآراء بعض النقاد المحدثين فى ذلك.

(١٠) ٩٧ مواصلة الحديث عن نظرية الهر ماينطيقا والتخييل. عودة الى عبدالقاهر ـ حديث عن الدكتور على البطل، وكلام عن مصطلح السوم Semiosis

١٠٧ تعريف الدكتور محمد مفتاح للاستعارة.

(١١) ١٠٩ تعليق على اقوال بعض النقاد على ما أكتبه: الدكتور محمد بن سعد بن حسين والاستاذ جاسر الجاسر

١١١ الحديث عن امبرتوايكو او كتابة حدود التفسير، وكذلك كتابة : اسم الزهرة.

١١٣ الحديث عن ديريدا، ومصطلح التفكيك. وكذلك الحديث عن ادورنو وجمالياته السلبية.

الصفحة

١١٥ حديث عن التضمين والفضاء الشعرى.

(١٢) ١٢١ مواصلةالتعليق على آراء النقاد على كتابتى.

١٢٢ مواصلة الحديث عن نظرية التلقى

١٢٣ ـ ١٢٤ العودة الى الحديث عن حازم

١٢٤ استطراد وحديث عن دور التليفزيون فى حياتنا

١٢٥ حديث عن كتاب : The Anti-Aestitics الحديث عن الوسطية

١٢٧ حديث عن الشعر، والشاعرالاميركى سام شيبارد.

١٢٩ الحديث عن نص للشاعر محمد على شمس الدين

١٢٩ عودة الى الاستاذ جاسر الجاسر. وحديث عن تولستوى

١٣١ حديث عن الاستاذ عبدالله عبدالجبار وحمزة شحاتة.

(١٣) ١٣٣ مواصلة الحديث عن ايكو. وحديث عن الدكتور الهويمل.

١٣٤ كلام عن النحو.

١٣٥ حديث عن الاستاذ احمد عبدالغفور عطار، وكتابه «بين السجن والمنفى»

١٣٧ مواصلة الحديث عن ايكو

(١٤) ١٤٧ مواصلة الحديث عن ايكو

١٤٩ ـ ١٥٠ الحديث عن قصدية المؤلف

١٥١ حديث عن ياوس وديريدا

١٥٣ حديث عن المجاز

١٥٤ حديث عن قصيدة للشاعر فاليرى

الصفحة

(١٥) ١٥٧ عودةالكاتب الى باريس، وحديث عن السأم الوجودى.

١٥٨ ياوس وبودلير

١٦٠ قصيدة بودلير : SPLEEN

(١٦) ١٦٧ مواصلة الحديث عن بودلير

١٦٨ حديث عن التليفزيون والميديا

١٦٩ حديث عن بارت

١٧٠ حديث عن فاتيمو

١٧٣ تحول الشعر الى سلعة

١٧٤ اسطقة الحياة.

رقم الإيداع : ٩٧ / ٥٦٧٩

مطابع الكتب المصرى الحديث
MODERN EGYPTIAN PRESS
ت : ٢٢١١٠٧١ - ٢٢١١٠٧٢ - فاكس ٢٢١١٠٧٣