كمال أبو ديب

في الشعـــريـــة

1 ــ كل تحديد للشعرية يطمح الى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات **العلائقية**، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة ــ كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دوسوسير (Saussure) وانتهاء برولان بارت (Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال كلود لفي ــ شتراوس (Lavi-Strauss) ورومان ياكوبسن (Jakobson) لا تعني، وانما تعني **نظم العلاقات** التي تندرج فيها هذه الظواهر. واذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات انسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

وهكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة[1] كالوزن، او الايقاع[2]، او الايقاع الداخلي، او الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... الخ اذا أن ايا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور الا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بازاء بنية أخرى مغايرة لها.

وانطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية الا حيث يمكن أن تتكون او تتبلور، اي في بنية كلية. فالشعرية، اذن، خصيصة **علائقية**، اي أنها تجسدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونّات أولية سِمَتُها الاساسية أن كلًا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السِّمَة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.

1 ــ 1 بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة الى الغور على الأبعاد المكونّة للشعرية في تحليلها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونّات النص ؛ في النهج الحيويّ لتشكلها حصيلة لاتصال هذه[3] المكونات وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبعث بها الشرارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشرارة ؛ او بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أيّ منها

طبعياً الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقارنة تسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وباكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور.

ويحاول الاكتناه الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة : اي في بنية النص، الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المقتصّى. ولا تهدف الدراسة، في هذه المرحلة، الى اكتناه **البعد الخفي** للشعرية الذي يَبْدُو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها الآن، وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرية والطقوس والاسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية [نسبة الى (Jung)] التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجنسية أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا (archetypes) أو بين الشعرية والحس الديني [4] (كما يعبر نيتشه حين يقول إن «كل شعر ذو منشأ ديني»). في الوقت نفسه لا تهدف هذه الدراسة الى اكتناه الشعرية في مرحلة ما قبل ــ النص (pre-text) التي تلقي عليها ضوءاً كاشفا إشارات عدد كبير من الشعراء المبدعين قامت بتحليلها ماريا كورتي في كتاب حديث لها.[5]

1 ــ 2 أي أن الاكتناء الحاضر للشعرية، فيما يحدد خصائص وفاعليات معيّنة ينسب اليها تكوّن الشعرية، لا ينفي امكانية امتياح الشعرية من منابع لا يحاول أن يكشفها ــ بل يحجم عن التكهن بطبيعتها لأنها، على الأقل في المرحلة الحاضرة من المعرفة، عصية على الاخضاع للوسائل النقدية المتوفرة لنا. قد يكون ثمة فارق **نوعيّ**، مثلا، في طبيعة اللحظة، او الموقف او المعاينة التي يصدر عنها الشعر في مقابل تلك التي يصدر عنها النثر.[6] وقد يكون ثمة دوافع معينة دون أخرى تؤدي الى ولادة الشعرية (من هنا دلالة ما قاله العرب من أن الشاعر يجود اذا نظم عن طرب او غضب، أو رغبة، أو رهبة). **بيد أن مثل هذه اللحظة او المعاينة** او الدوافع تعصى على التحليل الآن، من جهة، ولا تتجلى بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقّق من جهة أخرى. ولذلك فليس ثمة من امكانية لوضعها موضع التساؤل والبحث بغرض الوصول الى تحديد للشعرية من خلالها. إن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو / الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الامكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية ــ الدلالية، أي **نظام العلامات** التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً.[7]

1 ــ 3 من هنا تطمح الدراسة الحاضرة الى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي، وبشكل خاص مفهومي **العلائقية والكليّة** اللذين أشير اليهما سابقا ومفهوم **التحوّل** الذي سيناقش في فقرة قادمة. ولا تود هذه المحاولة أن تدعي لنفسها الاسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقتها محاولات

كثيرة لعل أبرزها أن تكون دراسات عبد القاهر الجرجاني في النظم، ودراسات أي. أي ريتشاردز وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) الكلاسية الآن، كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنيوية فعلية بين أبرزها دراسة تودروف في الشعرية ودراسة جورجي لوتمان لبنية النص الادبي[8]، ودراسات ريفاتير في سيميائيات الشعر[9]، ودراسة ياكوبسن المشهورة للوظيفة الشعرية [10] ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلا الى الدراسة الرائدة التي قدمها موكاروفسكي للغة الشعرية عام 1940.[11]

وسيكون من السذاجة حتى أن تطمح هذه الدراسة الى حل مشكلة الشعرية او تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها. فقد شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو، وما تزال تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة، لقد حدد أمبرتو إكو (Umberto Eco) مثلا، غاية المنهج النقدي الذي أسسه كروتشه (Croce) بأنها «إقامة حد فاصل بين الشعر واللا شعر.» [12] كما شغلت مدرسة كاملة، هي مدرسة الاشكاليين الروس(Formalists)، نفسها بمحاولة اكتشاف الشعريه وتحديد شروط تكونها او واقع تبلورها. وحتى حين لا يسعى نظام نقدي معين الى بلورة مفهوم محدد للشعرية، فان مثل هذا المفهوم غالبا ما يكون متشكلا ضمنا في هذا النظام ويختفي وراء التصورات والاحكام النقدية التي تصدر عنه؛ وبين الامثلة على ذلك عمل تي. ا. س. اليوت النقدي الذي لا يبلور تصورا نظريا واضحا للشعري واللاشعري، بيد أنه رغم ذلك يتخذ مواقف محددة من قضايا نقدية وأدبية كثيرة تقوم على التمييز الفعلي الحاد بين الشعري واللاشعري.[13]

وشبيه بهذا الموقف المفارقة الواضحة في النقد العربي القديم الذي نشأ وتنامى في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن الكتابة بفرعيها الشعر والنثر بصيغ واحدة تقريبا، مع أن هذا النقد كان يمارس فصلا حاداً، في الواقع التصوري، بين الشعر والنثر (محدداً الاول بخصائص شكلية خارجية دون أن ينفذ إلا في لحات نادرة الى تحديد داخلي للشعرية تميزها تكوينيا عن اللاشعري).

2 ــ 2 يتفادى المنهج المقترح هنا، والذي يستقي مادته من تحليل المتكوّن الفعلي في بنية النص، أحد المزالق الاكثر خطورة في دراسة الشعرية من منظور **الاختلاف** : اي من حيث هي شيء ليس هذا او ذاك : من منظور الفرق بين النثر والشعر. ورغم أن وَعْيَ التمايز بين الشعري واللاشعري شرط ضروري للمنهج الذي أطوّره، فانه لا يصل الى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف (deviation) عن لغة عادية مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة. وبهذا الفهم، يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجذري لعمل جان كوهين «**بنية اللغة الشعرية**»[14] ــ وهو عمل لم تُتَحْ لي قراءته حتى الآن، وتنحصر معرفتي به في الاشارات اليه والى بعض معطياته في عدد من مراجع البحث الحالي ــ ويركّز نقد تودوروف لعمل كوهين

على كونه «ينظر الى الشعر من وجهة نظر شيء أخر، لا في ذاته... وأنه يميل الى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» ويقول تودوروف معلقا : «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، اذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الادب».[15] وستناقش القولة المشارة في هذه الفقرة في موضع لاحق بشيء من التفصيل.

3 ــ تُكوِّن السّمةُ العلائقية التي أشرت اليها أعلاه مميّزاً رئيسياً للغة نفسها أصلا وللمكونّات اللغوية الجزئية؛ وقد أدرك ذلك نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني، الذي أصرّ على أن اللفظة المفردة، أو الظاهرة التركيبية او الفنية المفردة (ع. م التقديم والتأخير، والحذف، والتجنيس على التوالي)[16]، لا يمكن أن توصف بالشعرية او اللاشعرية، بالجودة او الرداءة، وعلى أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيّدة وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة، كما أدركه النقاد المعاصرون، مثل جورجي لوتمان الذي عبّر عنه بقوله إن الوسائل البلاغية (rhetorical devices) التي تعتبر عناصر شعرية لا يمكن ان تتناول في المنهج البنيوي باعتبارها حقيقة مادية معزولة بل بما هي «وظيفة أدائية لها عادة مولّد او أكثر من مولدّ، وان التأثير الفنيّ للوسيلة هو دائما علاقة [مثل علاقة النص بتوقعات القاريء، او بالمعايير الجمالية لعصر معين، أو بالعقد او الشعيرات اللغوية (كليشيهات) المعتادة في أنماط أخرى، أو بقواعد الاجناس الادبية. وهكذا.] بل إن لوتمان يقول ــ كما قال الجرجاني قبله ــ إن دلالة العنصر الواحد قد تكون في سياق مناقضة لدلالته، في سياق آخر[17]، وفي دراسة لوتمان، بشكل عام تعميق لهذه النقطة يثبت مبدأ أساسياً يمكن أن نسميه، كما سماه الاشكاليون الروس «متغيّريّة الوظيفة».[18]

4 ــ الشعرية، إذن خصيصة **نصّية**، لا **ميتافيزيقية**؛ ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف وكلُّ قياس للشعرية على الحب «الشعر كالحب لا يوصف» إدخال لها في ميتافيزيقية تضعها خارج المتناول، وتحيلها عصية على الفهم تحديدا : أي أنها فيما تصدر عن نفي لإمكانية التحديد الايجابي، تتحول الى تأكيد لتحديد سلبي مضمونه الاستحالة. وهذا الميل الى تغييب الشعرية في الما وراء عريق في الفكر الانساني، حتى لدى أكثر الدراسين ولعا بالتحليل النصّي الدقيق (وقد يكون راسبا من رواسب الاعتقاد بالاصول السحرية والاسطورية للشعر)، فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي، الوصول بالتحليل النظمي الى درجاته القصوى وكَشَفَ من خلال تحليله أبعاداً بإهرةً للخلق الادبي؛ لكنه، رغم إصراره على مادّية النظم وكونه ليس إلا توخي معاني النحو، ظل يؤمن بأن للشعر أبعادا لا تدرك الا بالحدس[19] هي التي تولد الهزة. وبطريقة مشابهة، كان عمل رولان بارت غورا على أدق مكونات العمل الادبي وأكثرها مادية تجسد؛ ومع ذلك فقد أعلن في النهاية أن ثمة بعداً للنص أسماه أيضا «الهزة»،[20] لا يمكن للتحليل أن يتناوله.

بدلا من ميتافيزيقية التصور ـــ او ما يقترب مِمَّا أسماه الاشكاليون الروس «ميتافيزيقيا النص»، تطمح هذه الدراسة الى رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة ـــ في المرحلة الحاضرة الأولية ـــ من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونّات النص على الاصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والايقاعية، وعلى محورَيْ النص : **المنسقي** (paradigmatic) **والتراصفي** (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطيّة فقط بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتُمَهِّدَ الطريق، في النهاية، لدخول عالم «البعد الخفي» للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص او ـــ بشكل أدق ـــ في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه يمكن أن نسميها ببساطة «زا ـــ أدبية».

ذلك أن النص هو ـــ في آن واحد ـــ تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. اي أنه هو بذاته **علاقة جدلية بين الحضور والغياب**، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا كما سأشير في فقرة مقبلة. وما هو حضور هو، تحديداً، علاقة بين مكونات لا سبيل الى تأملها او الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا تفصح وتنكشف الا عبر هذا التجسد ؛ والتجسد اللغوي ليس عصياً على التحليل الى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقيا الشعر، وان كان تحليله مشروطا بتطوير مناهج نقدية مسفسطة ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ الى البنية، او النبى، العميقة للنص، (بتوسيع مصطلح تشومسكي قليلا) وفي تجربة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسيميائيين في النقد الغربي، ما يؤكد إمكانية التحليل ويقشع ضبابية التصور الميتافيزيقي.

أما ما هو غياب فانه ينتمي الى «البعد الخفي» : الى علاقات النص بآخر، خارج النص، آخر أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصياً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات الحقيقية التي قدمتها دراسات عديدة لفهمه. وبين أبرز هذه الاسهامات مفهوم لوسيان غولدمن لرؤيا العالم «ودراساته في البنيوية التوليدية، ومفاهيم بيرماشيري عن «الانتاجية[21] وترى ايكلتن عن «اللا مقول»[22] في العمل الادبي، ومفهوم جوليا كريستيفا «عبر النصية»[23] intertextuality وما يبدو لي أن رولان بارت يعنيه حينما يستخدم مفهوم «ظل النص» مؤكداً حاجة النص دائما الى «ظل» في غيابه تنعدم الانتاجية له. كما أن بينها أيضا الدراسات التي أصبحت كلاسية الآن تقريبا صدرت من منظور التحليل النفسي (فرويد وباشلار) والانماط البعليا [يونغ وبودكين (Bodkin)] والنقد الاسطوري (فراي) والبنية التحتية والفوقية (ماركس ولوكاش). ولعل علاقة هذه المنظورات والاسهامات التي قَدَّمَتْهَا بالمنهج الذي يطور في هذه الدراسة أن تكون قابلة للوصف بدقة في إطار مفهومين متقابلين هما : النص في علاقاته الداخلية / النص في علاقاته الخارجية.[24]

وباستخدام هذين المفهومين، يمكن طرح فرضية أساسية هي أن العلاقة بينهما علاقة جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل ان كلتا الدراستين تتحرك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر. ولعل أبرز عمل قُدّم حتى الآن من مثل هذا المنطلق التصوري أن يكون عمل لوسيان غولد من الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الادب والمجتمع من خلال ما أسماه «رؤيا العالم» التي تتشكل لدى فئة او طبقة معينة. فقد أبرز غولد من براعة نقدية ومنهجية تحليلة دقيقة تطور أجناس أدبية كالرواية والمسرح على صعيد بنيتها ورؤاها في آن واحد، مجسدة التطور العميق ضمن بنية المجتمع الرأسمالي وعبر مراحل أزمة الرأسمالية بين الحربين العالميتين، ثم الى استقرار الرأسمالية الجديدة ومرحلة حيويتها الطاغية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى السبعينات(25)

5 ــ الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه **الفجوة، أو مسافة التوتر**. وهو مفهوم لا يقتصر فاعلية على الشعرية بل أنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية او بشكل ادق للمعاينة او الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ــ وقد يكون نقيضاً لـ ــ التجربة او الرؤية العادية اليومية.(26)

من هنا أصف الشعرية بأنها **احدى** وظائف الفجوة او مسافة التوتر، لا بأنها موجدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الاولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية

6 ــ أُحَدّدُ الفجوة أو مسافة التوتر (وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أيا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير اليهما منذ الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة الفجوة : مسافة التوتر) تحديدا مبدئيا، يستعمل الامثلة على تطويره وتنقيته، بأنها **الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود، او للغة** أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه ياكوبسن نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي : 1 ــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والالفة، لكنها ــ 2 ــ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس او اللاطبيعية : اي أن العلاقات هي **تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس** (وجلي في هذا الوصف أن مفاهيم كالطبيعية والالفة والتجانس بحاجة الى تحديد دقيق، لكنني لن أحاول تقديم مثل هذا التحديد الان، بل سأعود الى ذلك في فقرة قادمة).

وبهذه الصيغة يمكن رؤية العلاقات التي أحاول بلورتها باعتبارها (باستخدام مفهومي المحور المنسقي والمحور التراصفي وتطويرهما جذريا) وليدة التقاط احد الخيارات المتدرجة في الامكانية

(ضعفا وقوة) على محور منسقي يضم عدد آخر من الخيارات الممكنة في السياق المُعْطى. وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية،(27) أي أنه ليس ثمة من نقطة يمتنع عندها اختيار جديد وينبغي اقفال الدائرة المنسقية (وبهذا التأكيد نخرج على التصور الكلاسيكي لضرورة وجود حدود معقولة للاستعارة مثلا)، وما يعنيه هذا المبدأ هو أن تحديد الخيارات الممكنة سلفا عملية مستحيلة، لان المحور المنسقي يحتوي على اختيارات تتم في سياقات معينة، وفي لغة الشعر خاصة، خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه أو نتكهن به على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية معينة ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة.

أما على المحور التراصفي، فان اختيار هذه المكونات وضَمَّها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بادراج العناصر المختارة ضمن قواعد الاداء (porfumance) المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة : مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة : تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتَشَكُّلية

ويظهر النص الذي تقع الاختيارات المدرجة في (A) و (G) (وهو قصيدة لأدونيس) طبيعة الفجوة : مسافة التوتر الحادة التي يستقي النص شعريته منها اذ يتعامل مع الاشياء تعاملا ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة الى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات علاقة حميمة تقترب من الحلولية وتلغى فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادة بينها وبين الذات :

«الدهشة الأسيرة» (28)

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة
أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الاسيرة
في جناح الفراشه
خلف حصن السنابل والضوء، في موطن الهشاشه.»

كما أن الفجوة في بنية لغوية مكوناتها المواقف «الفكرية» التي تبلورها القصيدة :

«من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان»

حيث تنشأ مسافة توتر بين الانتماء واللانتماء، بين التجذر الطبيعي وانتساب الانسان عادة

الى مكان محدد، وبين الانقلاع من المكان واللانتماء المطلق، بين امتلاك الانسان لوجه وتاريخ، وبين كونه دون وجه أو تاريخ. وفي مقابل قيام الفجوة في هذين البيتين، يمكن أن نرى كيف تنعدم الفجوة (والشعرية) اذا حدثت الاختيارات التالية على المحور المنسقي :

«من طرابلس
لا قصر، لا أطيان لي، من طرابلس.
أتيت.»

ومن الجلي ان انعدام الشعرية هنا لا يعود الى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل الى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية الى سياق عادي متجانس اي الى انتفاء الفجوة : مسافة التوتر. وليس أدلّ على ذلك من أننا حتى اذا وفّرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة :

«ومن عمان
لا قصر، لا أطيان عندي من عُمانْ...»

6 ــ 1 ضمن حركة التوسيع نفسها، تصبح الفجوة قائمة في التصور الرمزي للوجود (تصور بودلير لطبيعة معبدا أعمدته الاشجار، مثلا)[30]، أو في نص قصيدة اسطورية («مدينة بلا مطر» للسياب مثلا)، او في قصيدة صوفية (الجلاج : أنا من أهوى ومن أهوى أنا) ــ لأن كلا من هذه المواقف يصبح مكونا في بنية يدخل ضمنها في علاقات تكشف عن وجود فجوة : مسافة توتر حادة وسأعود الى مناقشة هذه النقاط بشيء من التفصيل في فقرات قادمة.

وضمن حركة التوسيع ذاتها، تصبح الصفحات الروائية التي كتبها مارسيل بروست في **البحث عن الزمن المفقود** يصف حفلة في الاوبرا مستخدما صوراً تنتمي الى عالم البحر، تجسيداً لفجوة او مسافة توتر حادة تنشأ بين محورين للتصور او لتنامي الوصف : المستوى الاول يرتبط بالأوبرا نفسها، والمستوى الثاني يرتبط بالعالم البحري، ويتداخل العالمان، كما يظهر ريفاتير،[31] بسبب حدوث اللفظة في النص، وهي تحمل كلا المعنيين : مقصورة في الأوبرا وجرن الحمام. ومن هذه اللفظة يندفع محوران للنموّ وتتسع الفجوة بينهما اذ يُقْمَعُ المعنى الثاني «جرن الحمام» بفاعلية السياق، ويطغى الاول ــ لكن هذا القمع يخلق ردة فعل حادة (فرويدية الطبيعة) تندفع لتغمر اللغة والمشهد بعالم الماء. ومن الشيّق أن ريفاتير يصف هذه الصفات جميعها بأنها **شعرية** مقابل بقية النص النثرية. وهو لا يفسر شعرية الوصف، بيد أن نظرية الفجوة التي أطرحها هنا تسمح بتحسس الشعرية في هذه المسافة من التوتر التي تخلق بين محوري الوصف، من تداخلهما وانفصالهما وتشابكهما ودلالاتهما على رؤيا الذات الفردية المحرومة اجتماعيا (الراوية في **البحث عن الزمن المفقود**) لعالم الارستقراطية الذي لا يستطيع دخوله والذي يتمثل له، لذلك، عالما من الآلهة البحرية الخفية التي يفصله عنها حاجز كحاجز الصندوق الزجاجي الذي يفصل المتفرج عن الاسماك في الماء.

7 ــ بصورة اكثر دقة وتفصيلا، يمكن، عن طريق القيام بتحليل متقصّ لنماذج شعرية كثيرة ومختلفة، تحليل يرصد أدق التموجات والتغيرات ضمن بنية النص الشعري، وعلى مستوياته المتعددة، أن نميز وتعزل ثم تدرس الانماط المختلفة للفجوة. وفيما يتلو من فقرات سأحاول رصد الانماط التي تنبع من التموجات التركيبية، والدلالية والايقاعية والوزنية، وتلك النابعة من الصورة الشعرية، واللهجة، والموقف الفكري، وعلاقة المكونين الرئيسيين للكتابة : الوصف والسرد، أو ما يمكن تسميته في حالات معينة النجوى الداخلية والوصف (علاقة المتكلم بذاته او بالمخاطب او بالغائب، ومعاينته للموضوع رصديا، على التوالي).

بيد أن ما سأقوم به يميز الانماط البارزة للفجوة فقط، ولا يدعي تأدية حصر كامل لجميع الانماط الممكنة او المتحققة في الكتابة الشعرية فعلا. ولابد لمثل هذا الحصر الشامل أن يتم تطويرها وبالاعتماد على أبحاث مطولة لعدد كبير من الباحثين.

8 ــ أشرت في فقرة سابقة الى أن الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي لا نهائية؛ ويستحيل قبول أي مذهب يصر على حصرها وتقييدها ــ اذا اتخذنا من تاريخ الشعر وحرية الايداع مقياسين للحكم. وفيما أقوله رفض واضح للمبدأ الاتباعي الذي عبر عنه في النقد العربي، مثلا، الآمِدي حين أصرّ على المناسبة والملائمة وعلى قرب المعنى في الاستعارة بين المستعار والمستعار له (32) ومن أجل إظهار لا نهائية الاختيارات سأقتبس عددا من الامثلة يأتي أولها لامن قصيدة سريالية (يفترض أنها تغرق في استخدامها للصور المتنافرة أصلا) بل من قصيدة «واقعية» نسبيا للشاعر الانجليزي ستيفن سبندر كتبها أثناء الحرب الاهلية الاسبانية مجسدا بشاعة الحرب ومقته لها، رغم إيمانه بأنها ضرورة مطلقة لانتصار الثورة الاجتماعية العادلة التي تبناها وحارب من أجلها :

«الجبان»(33)

«تحت أشجار الزيتون، من الارض

تنمو هذه الزهرة .....»

وقبل أن أكمل المقطع، سأناقش حركة القصيدة، حتى الآن، في إطار مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، تنمو القصيدة في سياق طبيعي، من موجود حسي هو أشجار الزيتون، وتحديد مكاني لحركة مقبلة «تحت» و «من الارض»، ويأتي الفعل ناسبا النمو الى ما يمكن أن ينمو فعلا في السياق المكاني المحدد «زهرة» وحتى هذه اللحظة يمكن لهذا المقطع أن يكون عبارة في مقالة صحيفة، أو مقالة لعالم من علماء النبات، أو عبارة لشاعر. الخ... وليس ثمة ما يخصصه بالشعر أو يمنحه طبيعة شعرية. وبعد كلمة «الزهرة»، يمكن للقصيدة أن تتنامى على المحور التراصفي تبعا لسلسلة من الاختيارات اللانهائية على المحور المنسقي. مثلا.

ـــ تنمو هذه الزهرة + الجميلة
+ في فصل الربيع
+
+ نموا سريعا

وتبعا للاختيار الذي نقوم به ينتمي المقطع الى كون لغوي دون آخر :
(مقالة عالم النبات، المقالة الصحفية، عبارة الشاعر ...الخ)
في القصيدة ذاتها، يحدث أن الاختيار الفعلي الذي يقوم به الشاعر هو ما يلي :

«تحت أشجار الزيتون، من الارض
تنمو هذه الزهرة، التي هي .....

وما يحدث هنا هو أن المحور التراصفي قد ازداد تحديدا (تنتفي الاختيارات السابقة المذكورة في (m) جميعا، ليتأكد اختيار واحد من المحور المنسقي هو صيغة اسم الموصول والمبتدأ (هي) الذي يعود على الزهرة. بيد أن اختيارات جديدة تنفتح على صعيد المحور التراصفي والمنسقي، ويمكن تكرار العملية في (M) من جديد لكن ما يحدث في القصيدة فعلا هو أن ما يتلو عبارة «التي هي» هو الكلمة «جرح» وبمجرد ورود الكلمة، أي تحقق الاختيار «جرح» فان العبارة بأكملها تتغير جوهريا، (وتنشأ ضرورة للعودة الى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح).

«تحت أشجار الزيتون من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح»

وليس ثمة من شك في أن الاختيار المتحقق ينسب العبارة الآن الى كون لغوي، رؤيوي وانفعالي محدد ويقصيها عن أي كون آخر. فهي لا يمكن أن تنتمي الى كون عالم النبات، أو الصحفي، بل تنتمي، بالضرورة، الى كون الشاعر، اي الى قصيدة، قد نعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية الى عوامل متعددة : المفاجأة؛ خلخلة بنية التوقعات الخ... بيد أني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة : مسافة التوتر. ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب، اي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة الى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة. اذ يجعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة.(34)

ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة، ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية «مبتدأ + خبر»، كاننا نقول «التي هي نبتة حمراء»، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة ـــ علاقة بين المتجانس واللا متجانس؛ بين الطبيعي

واللاطبيعي؛ بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي على مستوى اللغة الوراثية Metalangage وبين ما تعبر عنه الآن او، بمصطلحات سوسير، بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) بين الخصائص التي تملكها الزهرة والترابطات التي تغيرها عادة، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي اليه الآن عبر ارتباطها بالجرح، والعكس صحيح، هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون الى كون، اي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

8 ــ 1 من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب : لأن الاطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المجال المألوف (النثري) أما الاطراف الاخرى فتعني نقيض ذلك : اي الشعرية.

9 في قصيدة مبكرة نسبيا تنتمي الى مرحلة تاريخية كان الشعر العربي الحديث ما يزال خلالها يتطور ضمن أطر المفاهيم الرومانسية للشعر، كتب ادونيس «قصيدة الى الغربية» (35) تبدأ بـ :

«أسال ماذا أكتب
لزوجتي الغريبة ــ العاشقة الصغيرة»

بلغة غنائية عذبة، بيد أن انتماءها الفعلي الى لغة الشعر يتم عبر ايقاعها فقط. إن هذا المطلع لا يملك من الشعرية ما يتجاوز عذوبة إيقاعه، واى خلل في الايقاع يطرأ عليه يفقده انتماءه الى الشعر. مثلا

«أسال اي شيء أكتب
لزوجتي الغريبة تلك العاشقة الصغيرة.»

بيد أن القصيدة فجأة تنتقل من محور تناسقي الى محور آخر، خالقة فجوة : مسافة توتر حادة تمنح المطلع نفسه هوية جديدة ضمن بنية القصيدة الكلية :

«وورقي، اذا حضرت، يهرب
وريشتي في طرف الجزيرة
حمامة تلتهب»

ويؤكد بروز الفجوة في «ورقي، اذا حضرت، يهرب» أن الفجوة لا تنبع بالدرجة الاولى من الاستعارة، وانها لا تكمن في عنصر من عناصر الصورة الشعرية. اذ أن البيت يخلق الفجوة على ثلاثة مستويات 1 ــ «ورقي يهرب»، وهو مستوى ينتمي الى الصورة الشعرية (تشخيص الواضح للورق) و : 2 ــ «اذا حضرت يهرب»، وهو مستوى لا علاقة له بالصورة الشعرية، بل ينشأ من لغة التضاد بين الحضور والهروب. فسواء كان المبتدأ قبل اذا حضرت «ورق» أو «شخص» فان الفجوة تظل قائمة.

3 ــ العلاقة بين اللغة العادية في البيتين الاول والثاني وبين اللغة الصورية في البيتين الجديدين.

«اسأل ماذا أكتب ؟
غريبة أجفانها سَلَالِمُ وجُدُر
غريبة لأنها تحب غيرَ نفسها
لأنها تحيَا لِجَارٍ بائِسٍ
لطفلة شريدة
لأنها، الأعمى تقود خطوه
تفرش عَيْنَيْها لَهُ»

ومن جديد تنتقل القصيدة فجأة (بعد انسرابها في لغة متجانسة عادية الى حد تبدأ معه تفقد انتماءها الى الشعرية الا عبر (الايقاع) لتخلق فجوة : مسافة توتر حادة عن طريقين : التغير في التركيب النظمي (Syntax) (لأنها، الأعمى ....)، والصورة الشعرية التي تخلق علاقة توتر بين تعبيرين :

ــ متجانس «تقود خطوة»
ــ ولا متجانس «تفرش عينيها له..»

لأن بين التعبيرين عالما كاملا من التغير والتمايز، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي الى الخارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية.

وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والخارق :

«غريبة لانها تبدل كل مقصله
بسنبلة»

خالقة الفجوة الآن لا عبر التركيبَ النظمي ولا عبر الصورة الشعرية، بل على مستوى تصوري صرف يتجسد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة على الحب والعطاء المتفجرين من ابدال كل مقصلة بسنبلة.

وهذا الحوار بين اللاشعري والشعري هو حوار بين عالمين للغريبة : العالم العادي (وتفاعلها معه بصورة تحمله الى عالم جديد) والعالم الخارق. ويتجسد ذلك كله الآن في هذه العبارة التي تنتهي بها الحركة الاولى من القصيدة :

«لانها تحترق»

وحتى الآن يتمثل العادي، ويبدو أن القصيدة تأتي الى ختام حركتها الاولى بنوع من الذروه المعاكسة المخيبة، لكنها تستمر كما يلي :

«لأنها تحترقُ

لكي ..... الطرق .....»

واذا يأتي التركيب «..... لانها .... الطرق» فان القصيدة ترتفع عن الذروة المعاكسة، لأنها تخلق فجوة عبر التضاد، عبر الرابط الاسطوري المستثار هنا بين «الاحتراق» وبين «الولادة» إحراق الذات فداء الاخرين وبين اضاءة الطرق لهم.

بيد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعا، فلقد اخفيت متعمدا لفظة تفصل بين «لكي ... الطرق» إن السياق الاسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها يُشْعِرَانِ بأن الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولا، وينبغي أن تكون فعلا مبنيا للمجهول نائبُ فاعله «الطرق». اي ان الجملة هي : «لكي تضاء الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الاسطورية كما وصفتها ويمكن ان يمثل نِهَايَةَ الحركة الاولى من القصيدة دو إشكال.

بيد ان الحقيقة هي غير ذلك، فما تقوله القصيدة فعلا ليس «لكي تضاء الطرق» ــ على طبيعية هذه العبارة، بل إن القصيدة لتخلخل بنية التوقعات، وتخترق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقي، وتقوم باختيار آخر على هذا المحور يخلق فجوة : مسافة توتر حادة تزيد غنى البعد الاسطوري، وثراء التصور الشعري، وتعسف انتماء المقطع الى الشعرية. وبشكل ما تقوله القصيدة فعلا سعة المحور المنسقي واستحالة تحديد الاختيارات المتاحة عليه، ويؤكد المبدأ النظري الذي طرحته في بداية الفقرة السابقة (8) ما تقوله القصيدة فعلا لا علاقة له بالاضاءة ولا ينسب الفاعلية الى ذات خفية تضيء الطرق، بل يقلب ذلك كله وينسب الفاعلية الى الطرق، مختارا الفعل بعيد الاحتمال :

«تجيء» هكذا :
«لانها تحترق
لكي تجيء الطرق»

وليس ثمة من شك في أن الفجوة مسافة التوتر المتشكلة الآن تتجاوز الى درجة عالية ما يتضمنه الاختيار المتوقع «لكي تضاء الطرق» لما في نسبة الفاعلية الى الطرق من خلق لحس بالمشاركة عميق بين اختراق الغريبة وبين الأشياء الجديدة، والعوالم الجديدة التي تحترق هي للوصول اليها. فهذه العوالم ممثلة بالطرق الجديدة تهرع هي نفسها لتجعل من اختراق الغريبة فاعلية خلق وابداع ولا تظل سلبية امام احتراقها «تضاء» وحسب. وهكذا فان الفجوة : مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير «لكي تضاء الطرق» رؤيا ترى بين الانسان والعالم تواشجاً عميقا متبادلا؛ فالعالم لا يقف سلبيا أمام الانسان بل انه يشارك (او يجري) الذين يبدلون مقصلة بسنبلة ويخترقون من أجل غيرهم، من أجل طفلة شريدة ورجل بائس، بأن يفتح الطرق لهم ويمنحهم اسراره

ويدخلم أعماقه. وهذه الرؤيا التواشجية مركزية الاهمية في شعر ادونيس كله، وهي تنبيء بالتطوارات الجوهرية التي ستتبلور في شعره في المرحلة التالية : مرحلة مهيار الدمشقي، على صعيد الرؤيا الصوفية الموحدة للعالم.

كل هذه الدلالات والابعاد تتمثل في هذه النقطة التي تبدو ظاهريا بسيطة، على المحور المنسقي من الاختيار المتوقع ضمن السياق (لكي تضاء الطريق) الى اختيار آخر غير متوقع لكنه اكثر حميمية في علاقته برؤيا الشاعر (لكي تجيء الطرق). ومن الجلي أن أي تفسير يرفض هذا الاختيار ويحدد الاختيارات المتاحة على المحور المنسقي ب «تضاء» او ما يرادفها ينبغي أن يرفض لأنه تطاول على حرية الابداع أولا وعلى الرؤيا الجوهرية للشاعر ثانيا، وعلى الشعرية ذاتها ثالثا.

10 ــ في سونيت شكسبير المشهورة تتجلى الفجوة : مسافة التوتر اذ تصادف التعبيرين التاليين :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more tempe rate-
The winds do shake the darling buds of may

B) Shall I compare thee you to Cassius Clay,
You are more dangerous more vigil ant
and harder to beat in aring of play.

ذلك أن فعل المقارنة[36] في (B) يتم في سياق طبيعي، تقوم فيه بين المكونات (أنت، كاسيوس كلي) علاقات تجانس لا تشعر إلا بنسبة محدودة من التفاوت على صعيد التراتب (القوي / الأقوى)، ان ينتمي الطرفان الى كون واحد (الانسان) ويمتلكان خصائص تجعل وضعهما في سياق واحد عملا متجانسا لا خصيصة تغاير حقيقي.

أما فعل المقارنة في (A) فانه يتم بطريقة تخلق بين مكونات لا متجانسة، ومتغايرة، علاقات تجانس وتناغم، وتنظم المكونات اللا متجانسة بدءا، على المحور التراصفي، في بنية لغوية تفترض اصلا كون المكونات المذكورة قابلة للتراصف ضمن هذه العلاقات. وهكذا تنشأ الفجوة : مسافة التوتر على صعيدين : أ ــ وضع اللامتجانس في بنية المتجانس ب ــ طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفات المنشقات الآن. والترابطات والتضمينات والصور التي يثيرها كل منهما؛ وهي خصائص يتأكد فيها في آن واحد بعدان : التشابه والتضاد.

على محور آخر، ثمة بين البيتين (2) و (3) في المقطع (B) علاقة عطف (اي تكرار أو تنام متجانس تركيبيا ودلاليا) لا تخلق فجوة فعلية، أما بين (2) و (3) في (A) فان ثمة علاقة تغاير تنشأ من الانتقال من لهجة تنبع من العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب الانساني (اي الحوار ضمنيا) الى المتكلم والغائب الطبيعي (اي الوصف) وهذا النمط من الفجوة بين ابرز انماطها حدوثا في الشعر وهو ما سأسميه «**الفجوة اللهجوية**». كما أن في كلتا الوحدتين فجوة

محدودة تمثل في الانتقال من المفعولية الى الفاعلية بين البيت (1) و (2)، ومن علاقة التعادل او الترابط (ادنى ← أعلى) الى علاقة التفاضل او التراتب (أعلى / أدنى)

كذلك تتمثل الفجوة على صعيد بنية الفصلات اللغوية (Categories) وعلى صعيد التنسيق في تكرار (More) في البيت الثاني، لان هذا التكرار يبدأ بخلق نسق : والنسق مغايرة عن اللغة العائمة اللامنسقة مثل :

« Thou art more Lovely and temperate »

ولا تتمثل قيمة النسق هنا في الاكتمال الايقاعي فقط الذي يحققه تكرار (More) بل في فعل التكرار ذاته كذلك.

11 ــ في بيت أبي تمام :

«مطر يذوب الصحو منُه
وبعدَهُ
صحو يكاد من النضارة يمطر»

تنشأ فجوة : مسافة توتر على أصعدة متعددة، ثمة، أولا، صعيد العلاقات بين البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) التي تجسد عادة علاقات بين مكونات متجانسة (بيت ينفتح بابه)، وبين المضمون الجديد الذي يشغل هذه البنية؛ وثمة، ثانيا، صعيد العلاقات بين المطر / الصحو، التي تتجلى هنا في ضوء جديد خارج على طبيعة كل منهما هو الذوبان الذي يرتبط بالتحول من جامد بفعل الحرارة، لكنه هنا يعاين في إطار نقيضها : البرودة، المطر. ثم ان تولد الصحو من المطر هو تولُّدٌ للشيء من نقيضه، بما في ذلك من فجوة مسافة توتر حادة تنبع من التوحد بين طرفي ثنائية ضدية، ومن انقسام الواحد الى اثنين في الوقت نفسه، واذ يتنامى البيت وتقلب العلاقات المتشكلة، يصبح المولّد، سابقا مولّداً، والمولدَّ مولّداً، فتتحقق الفجوة : مسافة التوتر. ثم يوصف الصحو بأنه يكاد يمطر فتنشأ فجوة جديدة بين الفعل (مقاربة الفعل، لأن العبارة توجد فعلا في لحظة التوتر، لحظة امكانية الحدث وامتناعه (مطر يذوب / صحو يكاد) وبين اللا محدد والمحدد (الصحو يذوب من المطر دون تحديد A التي تجعل ذلك ممكناً / الصحو يكاد يمطر بسبب ما فيه من نضارة). على صعيد آخر، تنشأ فجوة : مسافة توتر من نمط جديد : ذلك أن بنية البيت، وتبادل المواقع التركيبي النظمية لمكونين (مطر / صحو) يوحي خارجيا بصورة مِرْآتية، أي بأن الطرف الثاني سيكون عكسا للطرف الاول، بيد أن مضمون الصيغة، في الواقع، ما يزال ينسب الفاعلية الى الصحو «صحو يذوب من المطر»

«صحو يكاد يمطر»

والتوتر هنا ينبع من المواهمة أو من خلخلة بنية التوقعات : من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي.

أخيرا تنشأ فجو : مسافة توتر على صعيد نظام العلاقات الذي يتنظم فيه كل من طرفي العملية، فالطرف الاول ينتظم في البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) ممهدا لتوقع بأن قلب العلاقة بين المكونين ينتظم في نظام العلاقات موحد الهوية به، لكن البيت يتنامى ليخلق نظام علاقات جديدا هو :

(اسم + فعل + شبه جملة + فعل)

بيد ان الفجوة الأهم تنشأ في البيت على صعيد رؤياه الجوهرية. ذلك أن الصورة التي يقدمها أبو تمام تجسد معاينة للزمن، للحظة الحاضرة التي يرصدها، في اطار علاقات الثنائيات الضدية التي تنتظم القصيدة بأكملها، كما أظهرت في دراسة سابقة، (31) وخلقا للتكامل والاخصاب بين هذه الثنائيات بدلا من وضعها في مواقع النفي : ويجسد البيت هذا النزوع الى اكتشاف التداخل والتشابك بين الاشياء والى الغاء الحدود الفاصلة بينها وتجاوز رؤياها بما هي سلسلة من التشابكات التي تلغي الثنائيات. أي أن رؤيا البيت الجوهرية محاولة لتجاوز الفجوة الدلالية والتصورية القائمة بين الاشياء وبين المكونات اللغوية، اي بين الدالات والمدلولات. بيد أن البيت، في الواقع، لا يفعل ذلك عن طريق عملية إبهام مطلقة تلغي هذه الفجوة، بل يجسد كلا طرفي المعادلة : وجود الفجوة الفعلي، ومحاربة الغاء هذه الفجوة. ومن هنا تظل الصورة التي يقدمها أبو تمام نابضة بتوتر داخلي، حاد يرتبط بالتوتر العميق في رؤيا القصيدة الكلية للعلاقات بين الثنائيات، وبشكل خاص، الثنائية الاساسية : الربيع / المعتصم، ويتجلى قيام الفجوة في بنية اللغة في التأكيد على رصد علاقة التتابع الزمني، فيما يأتي هذا التتابع الزمني في حركة أولى :

«مطر يذوب الصحو منه.»

الآن يلغي الوجود المتميز المستقل للطرفين المطر / الصحو. ويرصد وجودهما في لحظة التوالد الفعلية، ويصاغ هذا الرصد في بنية لغوية تشابكية، تبدأ بالمبتدأ (مطر) بأن الجملة الخبرية ستكون خبرا له لكنه يستمر لينسب الفاعلية الآن للصحو (يذوب الصحو) ثم يوجد الطرفان في شبه الجملة (منه). وبهذا فان البنية التركيبية بنية تشابكية يتبادل فيها كلا الطرفين الابتدائية والفاعلية، ويصبح الثاني خبرا لجملة الاول ويلتقي الاثنان في علاقة المكانية (من + هو) وعلاقة الاصل (المطر هو اصل الصحو).

بيد أن هذا الالغاء للتمايز وللحدود لا يستمر، بل ينقلب فجأة الى وعي واضح للزمنية، للعلاقة **التتابعية** بين المطر والصحو «بعد، صحو» هنا ينفصم الطرفان ويتراكمان في علاقة زمنية تلغي توحدهما السابق، وفي بنية لغوية انفصامية (مطر بعده صحو) ويتعمق الانفصام في حقيقة أشرت اليها قبل قليل هي أن الجملة الجديدة (صحو + ...) ليست جملة تشابكية تداخلية بل جملة وحيدة البعد تنسب فيها الفاعلية كليا الى الصحو وتخلو من فاعلية المطر، أو من التشابك الضمائري بين المطر والصحو :

12 ــ تطويرا للا محدودية الخيارات على المحور المنسقي، سأقتبس الآن مثلين الاول أقرب الى السريالية والثاني قصيدة سريالية فعلا، قصيدة لأدونيس :

«البرق»(38)

«أوْمألي برق بكى ونام
في غابة الظنون
يجهل من أكون
يجهل أني سيد الظلام
أوْمألي برق بكى ونام
نام على يدي

والثاني قصيدة لايلوار :

«أمام العجلات المتشابكة
تضحك مروحة مقهقهة.
في شباك العشب الخائفة
تفقد الدروب صورتها»(39)

13 ــ تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية ولاعقاتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا : اي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا. هكذا يكون الاقحام أحد المنابع الاصيلة للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية دون اي عمل تشكيلي إضافي. ولعل هذا النمط من التعامل الشعري مع الوجود أن يكون اكثر بروزا في السينما منه في الكتابة، لكنه في الاخيرة أيضا يلعب دورا هاما، في قصيدة عبد الوهاب البياتي «سوق القرية»، مثلا تنبع الشعرية من فاعلية الاقحام التي ذكرتها الآن كما يوضح المقطع التالي :

«الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم»(40)

ولكي ندرك الاثر العميق للاقحام المتمثل هنا، يكفي أن نستبدل الشمس بحيوان متجانس مع الحمر الهزيلة :

«البغل والحمر الهزيلة والذباب»

ثم نفتش عما «اختفى»، عما تبخر وضاع، وجلي أن ما تبخر وضاع هو حس الفجوة : مسافة التوتر القائمة بين الشمس والحمر الهزيلة، التي لا تمتلك أيا من عناصر التجانس، لكنها تتموضع الآن متجانسة اما «البغل والحمر والهزيلة» فانها لاتمتلك مثل هذه الفجوة بسبب التجانس التام بين المكونات التي تدخل في تركيبها. وحين نفعل الشيء نفسه بعبارة

و«حذاء جندي قديم» فنقول مثلا «وصراخ حوذي» قديم «فان الشعرية تتبخر الى درجة شبه كلية للسبب الذي أشير اليه قبل قليل أيضا، أقصد انعدام الفجوة.

ويطرح مفهوم الاقحام الذي اعتبره هنا مصدرا خصبا للشعرية سؤالا أساسيا حول امكانية فيض الشعرية مما هو، تحديدا، غير شعري.

ومن الجلي انني في هذه الجملة الاخيرة أثير اشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوره، تنتمي الى ما أشرت اليه في الفقرة (3)، هي إشكالية امتلاك العنصر المفرد للشعرية او عدم امتلاكه لها.

لقد نفى النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية او غير شعرية، جيدة أو رديئة، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية غنية. بيد أن جملتي الاشكالية السابقة قد توحي بأنني أنسب الشعرية الى العنصر المفرد، لذلك يتطلب الأمر نقاشا مفصلا سأتابعه في فقرة (26)

14 ــ على الصعيد المكونات الاولية للشعرية، ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو للوهلة الاولى خارجة على نطاق الاسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتجلى بعد التحليل المتقصي، في ضوء آخر. إن علاقة الابداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو ان الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المُبَنْيَنَة. غير أن هذه العلاقة يمكن ان تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حادة بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها : بين الـ Langue والـ Parole متمثلين الآن شعريا.

ان استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا يُنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة : مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الاولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية. إن الشاعر، من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا ، وفاعلية ودلالات جديدة. حينما يستخدم ادونيس مثلا «الجرح» فانه، في أن واحد يمتاح من التراث اللغوي العربي، حيث تعني الجرح شيئا محددا، ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مغايران للتراث، أي أنه في استخدامه للجرح يخلق الشعري عبر خلق الفجوة : مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه كما تجلو القصيدة التالية :

«الجـرح»(41)

«الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح

والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول الصبر
بين حَوَافي حُبِّنَا وَمَوْتِنَا، والجرح
إيمَاءةٌ، والجُرْحُ في العُبُور

للغة المخنوقة الأجراس
أمنح صوت الجرح
للحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس لليباسْ
للزمن المحمول في نقالة الجليد
أشْعِلُ نار الجرح»

ولا يقتصر الخروج على الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الالفاظ المفردة، بل انه يتناول كذلك ضيغا كلية أو مواقف فكرية أو ظواهر ثقافية كاملة.

في التراث الشعري العربي يتبلور هذا الخروج مثلا، لدى أبي الهندي الذي يتناول صيغة كلية وموقفا تجريبيا كاملا هو اختراق الستر الى الحبيبة، مرتبطا ببنية كلية من القيم الفكرية والاخلاقية ومن العلاقات الاجتماعية، وينقله الى سياق جديد هو سياق تجربته الخمرية، موحدا بذلك بين تجربتين اختراقيتين في مواجهة الآخر ــ الجماعة وفكرها القمعي، ومَانِحاً كلاًّ منهما دلالات انسانية أعمق بكثير مما تملكه أي منهما بمفردها يقول ابو الهندي :

«وفارة مسك من عذار شَمَمْتُها يفوح علينا مسكها وعبيرها
سَمَوْتُ اليها بعد ما نام أهلها غدواً ولم تلتق عنها ستورها»

ويمارس هذا النمط من الفاعلية ابو نواس الذي ينقل ظاهرة ثقافية كاملة هي الاطلال ومعطيات فكرية لمصطلحات الفكر الديني وتصوراته الاساسية من بنية كلية تراثية ليقحمها في بنية تجربته الخمرية مَانِحاً إياها دلالات وجودية عميقة فكريا وشعريا.(42) وفي كل هذه النماذج تفيض الشعرية من الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين او بنيتين كليتين إحداهما بالاخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني فكري جديد

والخلخلة التي تبرز البنية القديمة الآن في ضوء جديد. اما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بنى متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقا فانه لا يعدو أن يكون ناسجا على منوال تقليدي، وبدلا من أن تفيض العبارات بشعرية غنية، فإنها، على العكس، تتقلص الى مستوى الصيغ الجاهزة الميتة، ولعل هذا الفرق أن يبرز بوضوح حين نقارن استخدام عمر بن أبي ربيعة لصيغة امرىء القيس «سموت اليها بعدما نام أهلها» في سياق الغزل ــ المرأة نفسه الذي استخدم امرؤ القيس فيه الصيغة، وبين استخدام أبي الهندي لهذه الصيغة ضمن بنية فكرية تجريبية جديدة. إن عمرا هنا مقلد مستعير وابو الهندي فنان مبدع، الاول يفقد اللغة طاقتها الشعرية المتحققة، والثاني يفجر فيها امكانيات شعرية جديدة أغنى من الطاقات المتحققة فيها.

ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل ابي تمام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور

«رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك مَامَازِلْتَ في أنَّهُ بُرْدُ»

لقد جسد أبو تمام، بهذا الخروج بالحلم من بنيته التراثية الى بنية جديدة، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الاولى منهما تمثل «الثقل والرجحان والرزانة» كما قال الاموي، متهما ابا تمام بالجهل بالتراث بسبب بيته هذا، وكما عبر الفرزدق :

«أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جنـــاً إذَا ما نَجْهَـــلُ»

أما في الثانية منهما فان الحلم أصبح ينتمي الى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية والشعورية. عالم تغيرت فيه بنية العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحليم من فَضِّ الخصومات وتسوية الخلافات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، الى السماحة والعطاء الرفيق الرقيق، ودفق الثراء والاعانة على الانتماء الى بيئة حضارية مترفة.

15 ــ على المستوى التصوري، تنشأ الفجوة : مسافة التوتر في لغة الشعر باقحام مفهومين (او اكثر) او تصورين او موقفين لا متجانسين، او متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا اساسيا، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية. وتجسد مثل هذه الفجوة النص التالي لأبي نواس :(43)

اذا التقى في النوم طيفانا عاد لنا الوصل كما كانا
يا قرة العينين، ما بالنا نشقى ويلتذ خيالانا
لو شئت ــ أذْ أحسنْتِ لي في الكرى أتممت إحسانك يقظانا
يا عاشقين اصطلحا في الكرى وأصبحا غضبى وغضبانا
كذلك الاحلام غدارة وربما تصدق أحيانا»

تفيض شعرية النص هنا من شبكة العلاقات التي تتشكل على عدد من المحاور من جهة وبين المحاور المتعددة من جهة أخرى، وينشأ كل محور من دخول مكونين في علاقة محددة لا تعني بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الاخرى للنص. ثمة ، أولا، المحور **أنا / أنت**؛ ثم المحور **طيفي / طيفك**؛ ثم المحور **النوم / اليقظة**؛ ثم المحور **الشقاء / السعادة**؛ وأخيرا المحور **اللقاء / الفراق**؛ ثم المحور **الاصطلاح / الغضب**؛ ثم المحور **الصدق / الكذب**؛ وأخيرا المحور **الماضي / الحاضر** الذي تتحرك ضمنه جميع المحاور المذكورة سابقا. وتتبع الفجوة : مسافة التوتر من الخلخلة الحادة التي تطرأ على كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكينونة مشتركة للذاتين أنا / أنت. فالماضي كان لحظة وصل، لكنه أصيب بالخلخلة فأصبح زمن انقطاع؛ والنوم الآن لحظة وصل لكنه يخلخل اذ يفيق العاشق / العاشقان من النوم فيصبح لحظة تمزق وانفصام؛ والخيالان / الطيفان يعيشان كينونة مشتركة لزمن، لكي الخلخلة تأتي فتنهار الكينونة المشتركة؛ والعاشقان يصطلحان في الكرى، لكن اليقظة تأتي لتخلخل الاصطلاح فيعود ان غضبي وغضبان؛ وأخيرا فعلى محور الخاص الفردي والعام المشترك تكون الاحلام ذاتها صادقة (حيناً) لكنها في مقابل ذلك غدارة (عادة).

أما المحور الحاضر / الحاضر فان خلخة من نمط آخر تملأه بتوتر دائم فهما في الحاضر غضبى وغضبان، لكنها مع ذلك ما تزال تنادي «قرة العينين».

وتتمثل الخلخلة الاساسية في المفارقة الحادة التي تطغى على العلاقة بين الخيالين والعلاقة بين الذاتين؛ وتنشأ الفجوة أصلا من حدة الانفصام الاساسي بين الذات وطيف الذات : فالذات تنقسم على نفسها ليخرج منها خيال (طيف) قادر على الدخول في علاقة مستقلة تماما عنها مع كائن آخر، هو طيف المعشوق / العاشق. وتغدو هذه الفجوة منبعا لتوتر حاد بين مصير الذات ومصير الطيف قادر على السعادة، والمصالحة، والرضى، والكينونة المشتركة، والاحساس؛ أما الذات فانها عاجزة عن ذلك كله.

بل إن الطيف ليستقل حتى يصبح له زمنه الخاص (الحلم، النوم) المستقل «إطلاقا» عن زمن الذات (اليقظة، الواقع)؛ كذلك يمتلك طيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضيا هو زمن الوصل) فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضرا هو زمن الفراق والصد). ويعمق الفجوة القائمة بين الذاتين والطيفين أن العلاقة بين الذاتين ليست علاقة وحيدة الطرف : أي بين عاشق مولّه ومعشوق يكره، بل علاقة عشق وسلام وتناغم ومشاركة ــ علاقة بين عاشقين : يشقيان معا، ويغضبان معا ويعانيان مصيرا واحدا في اليقظة، ومصيرا واحدا في الحلم هو نقيض مصيرهما في اليقظة.

وهكذا فان تجربة الاتحاد الاساسية تعمق حدة تجربة الانفصام الاساسية وتزيدها توترا وبراحاً. ويتبلور الانفصام، أخيراً، على صعيدين : 1 / الانفصام في **اللغة**، اذ تنتقل القصيدة من العلاقة أنا / أنت (المتكلم / المخاطب) الى وصف العاشقين بلغة **الغائب**، (يا عاشقين

اصطلاحا... وأصبحا) كأنما تنفصم الذاتان عن وجودهما لتصبحا غائبتين، أي تصبح الانا آخر، 2 / الانفصام في **طبيعة الاحلام** التي توصف الآن في وجودها العام بأنها نقيض لوجود الحلم الخاص في قصيدة : فحلم القصيدة يصدق (يعيد الوصل) أما الاحلام فإنها تغدر. وأخيرا فان ثمة انفصاما على صعيد أعمق : اذ أن الحلم يجمع العاشقين لكن النوم الذي يؤدي الى الحلم هو ممارسة لعاشق واحد، أما الاخر فلا يعيش هذه التجربة بل يظل نائيا منفصماً

بهذه الصورة، تكون القصيدة قد تنامت من خلال خلق الفجوة : مسافة التوتر بين مكوناتها على صعيد تصوري أومفهومي دون أن يكون في بنية التراكيب الجزئية ذاتها خلق لفجوات من النمط الذي نوقش في فقرات سابقة.

16 ــ وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتجلى في إطار الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري. ولعل في قصيدة امريء القيس «أرانا موضعين» ما يوضح هذا التجلي للشعرية توضيحا كافيا، بشكل موجز الآن، قبل أن أخصص فقرات مستقلة لدراسته فيما بعد، تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

«أرنـــا مُوضِعين لأمـــر غَيْبٍ ونُسْحَـــرُ بالطعـــام وبِـــالشرابِ
عصافيـــرٌ وذُبَّـــــانٌ ودُودٌ وأجرأ مِنْ مُجلَّحة الذئـابِ»(44)

مؤسسة فجوة : مسافة توتر حادة بين موقفين من الوجود الانساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية يبدو معها الانسان عالقا في شبكة لا يستطيع الافلات منها تصنعها المفارقة بين واقعه، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية. الانسان كما تعانيه القصيدة «مسرع باتجاه أمر غيب» نحو مصير ميتافيزيقي مجهول يبتلعه ويدمره؛ ومع ذلك فانه يسحر بالممارسات الجسدية الفيزيائية للمعروف والمدرك حسياً وبصورة فورية : الطعام والشراب. الانسان، في رؤيا القصيدة، ليس أكثر من حشرة : عصفور أو ذبابة أو دودة، عاجزة عن الانفصام عن التراب واهية امام القوى الحقيقية في الكون؛ ومع ذلك فانه شعر. وهذا شعر ينتمي الى الشعرية لا لأنه موزون مقفى يدل على معنى، كما حدد(45) قدامه بن جعفر الشعر، (46) بل لأنه يفيض من بؤرة من التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الانساني ــ بؤرة تفيض منها مسافة توتر مدهشة بين صورة الانسان وغيبوبة مصيره.

وهذه الفجوة لا تتنامى بين المكونات اللغوية الجزئية وحسب، بل بين «واقعين»، بين موقفين، بين رؤيين للشرط الانساني : هما رؤيا الانسان لنفسه ورؤيا الشاعر له، الادراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الانسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الانساني. واذ تتنامى القصيدة، فإن الادراك الفردي للمصير

الجماعي يبدأ بنسج المأساة الفردية نفسها : مأساة وعي الشاعر للموت ورؤياه له باعتباره نسيج الوجود الانساني والفردي ايضا ونهايته الحتمية. ويتجه المصير الفردي الى الموت بطغيانه لتجربة مأساوية عميقة، فيما تتجمد صورة الجماعة على ما هي عليه من سطحية وغفلة. وتنتهي القصيدة، بعد غورها في مصائر انسانية أخرى انحلت في الموت، بهذه اليقينية الساحقة السوداء :

«وأعلـــم انـــي عمـــا قريب سأنشب في شب اظفر وناب
كا لاق أبي عمرو وجدي ولا أنسي قتيـــلا بالكـــلاب»

17 ــ ثم إن الفجوة : مسافة التوتر التي تنبع من الموقف الفكرى قد تكون أكثر تحديدا عقائديا (ايديولوجيا) فتتجلى على صعيد توضع فيه الذاته مثلا، في مواجهة الآخر بحيث تقوم بينهما، اي بين المكونين الكليين، فجوة حادة متجاوزة ما قد يتكون على صعيد البنية اللغوية الصرف من فجوات تركيبية، او لهجوية، أو إيقاعية، ولعل أبرز نموذج لهذا النمط من الفجوة أن يكون تجربة الخروج في الادب، وفي الشعر بشكل خاص، حيث تتأسس علاقة تضاد حادة بين الداخل والخارج، والداخلي والخارجي. وسأمثل على ذلك بتجربة عروة بن الورد، الخارجي الأول في التراث العربي. يقول عروة واضعا ذاته نقيضا لذات الآخر، في قيمة، وخلقه، وعلاقته بالآخرين :

«اني امرؤ عافي إنائي شركَة وأنت امرؤ عافي انائك واحدُ
أَنْهزأ مِنّي أن سمنت، وأن ترى بوجهي شحوبَ الحقِّ، والحقُّ جاهدُ(47)
أقسم جِسْمِي في جُسُوم كثيرة وجسمك موفُور وَزَادُكَ واحـدُ

وترتبط تجربة الخروج، جذريا، بالموقف الثوري وتصبح أحد تجلياته البارزة. وهي تستقي شعريتها من منابع الشعرية ذاتها التي تختفي وراء الموقف الثوري، كما ستحاول فقرة لاحقة ان تظهر بصورة اكثر تفصيلاً.

18 ــ يتمثل احد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الاشياء في اللغة وفي الوجود. ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهرية . إننا اذا احسنا اكتناه التضاد، وتحديد مختلف أنماطه، ومناهي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف ام نموضع أنفسنا في مكان هو الاكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها.

ولعل أول ما ينبغي مواجهته في امتحان هذه الفرضية هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر والنقد : هو أن المشابهة، بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه وتمثيل واستعارة ورمز، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري. اذ يبدو أن

هذا العرف يمثل نقضاً ضمنيا للفرضية التي أطرحها هنا والتي تزعم أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة : مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

بيد أن استغوارا نقديا لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل ادق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، في دراسة جديدة.

في كل تشبيه او تمثيل او استعارة او رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الانماط من التأليف. ولقد افترض لقرون طويلة ان هذه العملية (تناول شيء عبر شيء آخر) هي جوهريا ادراك لمشابهة قائمة، او مكتشفة، او مبتكرة، بين الاشياء، وافترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال ارسطو، مثلا «ان الاستعارة علامة العبقرية»، كما قال الجرجاني إن ادراك الشبه بين الاشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والشاعر، اذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلته[48].

وليس غرضي الآن أن أشكك في صحة هذا التصور : أي في كون العملية المشار اليها تنبع من ادراك المشابهة بين المكونات، لكن غرضي هو أن أشكك في أن المشابهة هي عنصر طاغ او وحيد في العملية المذكورة (تناول شيء عبر شيء آخر)، اذ يبدو سليما في تاريخ النظرية النقدية، كما هو سليم في تاريخ الشعر، أن المشابهة المدركة او المفترضة أو المعبر عنها، هي عادة متضمنة، وأنها، حتى حين تكون صريحة، مشابهة محدودة.

لقد اصرّ الجرجاني، كما أصر أرسطو قبله، ثم كما أصر كولروج (Coleridge) بعدهما، على أن المشابهة الاسمى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، أون التشابه المطلق يعدم التشبيه والاستعارة او الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد طرح ريتشاردز فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة او الاختلاف. من هذا المنظور، ما هي الدلالة الحقيقية لنشوء عملية استعارية، أو لتلمس الشبه بين المختلفات، او لعبثية الاشارة الى الشبه بين المتقارب أو المتحدات الهوية؟

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل ان المشابهة شعرية بقدر ما تمنع الفرصة لادراك المغايرة او التأكيد التضاد واضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الاشياء في وجودها الجدلي، اي في علاقات تشابهها وتضادها او تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (او المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للاشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقا وبهرا[49] وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة : اذا كان صحيحا أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم

البلوغ الى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة **اكبر** من الشعرية. وهذا ببساطة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في العرف النقدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية. أما عكس ذلك، هو القول بأن التضاد مصدر للشعرية (لأنه مصدر الفجوة : مسافة التوتر) فانه يقود الى النتيجة التالية : هي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ الى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة **اكبر** من الشعرية فانه يسلم (يتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية)، وبهذه النتيجة السليمة فان من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة ويدعم سلامة هذه النتيجة ايضا تاريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية عبر الالفي سنة الماضية من النشاط الفني الانساني. فالصورة تتبع خطا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، مثلا، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي، ثم الرمزية والسريالية الى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة.

وهكذا يسير تاريخ الشعرية من صورة امرىء القيس «وليل كموج البحر أرخى سدوله» الى صورة رامبو» أيها الليل الثلجي الأبيض. وفي الواقع أن الصورة السريالية تعدم، بقدر ما تستطيع تأكيد ذلك نقديا، علاقات المشابهة بصورة شبه كاملة، لتقحم الاشياء المتضادة في علاقات جديدة كما تجلو الصورة التالية من قصيدة لاندريه بريتون

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تدور حول البيت الزجاجي»

والقصيدة التالية لجان آرب

أوراق مثمرة(50)

«العمر يعيش من شعرة الى شعرة
عبر الهواء الذي بات يتيما»
يعيش كبيضة
تلف ثمرة
على حبل مشدود بين جناحين
الهواء بعمر الاجنحة
الثمار تولد من الاجنحة
أوراق الاجنحة تنزف
على اذيال الهواء»

ما هي العلاقات الممكنة او القائمة فعلا بين الغيوم والفاكهة أو بين العمر والبيضة بحيث تسمح، من منظور المشابهة والتقليد الشعري، بالحديث عن «سحابة الفاكهة» وعن «العمر الذي يعيش كبيضة» بالطريقة التي يتحدث بها بريتون وآرب في قصيدتهما ؟ أليست المغايرة، والتضاد هما بالاحرى الاساس الذي استندت اليه صورة بريتون مثلا في توحيد المكونين في جملة لغوية واحدة تنبع من صيغة الاضافة التي تقوم اصلا على تجانس بين المضاف والمضاف

اليه، تجانس هو الآن معدوم في الجلمة المعطاة «سحابة الفواكة» : وبتتبع الخط البياني لتطور الصورة الشعرية يمكننا في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر ــ وتاريخ الادب بشكل عام ــ باعتباره تاريخ الفجوة : مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية الى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتباعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الابداعية،(51) وعلى صعيد تصور بنية العمل الادبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالاثارة والكشوف الفنية. وهي مهمة تنتظر الانجاز بالحاح.

18 ــ 1 من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الابداع الفني عبر التاريخ، رغم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظرى، الى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلًا من الفن والمشابهة. في قصيدة(52)لأبي دوليل (Abdé Delille)، مثلا لا تدور حول طبيعة الفن، بل حول علاقة النبيل بالعامي (ضمن البنية الطبقية للمجتمع الفرنسي) تمدح القصيدة النبيل وتهجو العامي بالمقارنة، واصفة إياه بأنه «في جهله المؤسي يرى كل شيء دون مبالاة»، ثم تصور علاقته بالفن كما يلي :

«لا، ليس من أجله، في لوحاته الجليلة
شكّل الرسامُ العظيم التضاداتِ المتناغمة»

فعمل الرسام العظيم هنا، العمل السامي الذي يعلو على فهم «العامي» وقدرته على الادراك، عمل يتم لا عبر تشكيل المشابهة، بل عبر خلق «التضادات المتناغمة».

وتستمر القصيدة :

«إن الحكيم وحده، العارف بقوانين الكون
يستطيع أن يقدر البركة الخالصة في الحقول :
إن الطبيعة لتوجد من أجل راعي الفنون».

لعل هذا التأكيد على كون التضاد الفاعلية العميقة في بنية الاساليب الصورية التي يبدو، خارجيا، أنها تقوم على التشابه، أن يسوغ الى درجة اكبر حين يدعم بالاشارة الى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد.

ولعل ابرز ما يجلو هذه النقطة تَصَوُّرُ ماند لستام للفظة الشعرية بالطريقة التالية :

«كل لفظة هي حزمة من المعاني التي، بدلا من أن تتوافد لتنصب معا في النقطة الرسمية ذاتها، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة». (53)

ومثل هذا الادراك لأهمية التضاد وقدرته على الاضاءة يتمثل ايضا في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو : «والضد يبرز حسنه الضد» كما يعبر صاحب قصيدة «الدرة اليتيمة».

18 ــ 2 كما تنشأ الفجوة من ادخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا، هي احداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي الى انقسامه الى اثنين، ولأن هذا النمط ليس موجودا طبعيا في الفكر او العالم الخارجي فانه يكون سمة مميزة للابداع الفردي اذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة او التجاوز التي تربطها بغيرها، بل بأن تفتق في صلابة الاشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعادا طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوارة. بمثل هذه الفاعلية يواجه أبو تمام العالم متناولا الواحد وفاصماً إياه الى اثنين، مولدا فيه قدرة الحركة والاضاءة باتجاهين مختلفين، في «عمورية» مثلا، يرى أبو تمام الحريق الذي يلتهم المدينة، لكن ما يراه مدركا بصريا محددا يتحول في مصفى شاعريته من مكون وحيد البعد الى مكون ينفصم على نفسه فيصبح الضوء الذي يشع من ناره صبحا شحب او ليلا أضيء، شما يحجبها السواد او سوادا يشقه الضوء، في هذه البنية الصورية العجيبة :

«حتى كأن جلابيب الدجى رغبت ... عن لونها او كان الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة ... وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت ... والشمس واجبة في ذا ولم تجب»

كذلك يبصر الشاعر الاجساد المصفرة مغمورة بحمرة قانية فيتحول المرئي الواحد المحدد الى معطى رؤيوى كثير لا محدد بتغيير الحمرة حمرتين : حمرة تفيض من القتل وحمرة تفيض من التقوى والتعبد، حمرة ترتبط بالجهاد المسلح للوصول الى الله (لكنه جهاد يتم عبر فعل القتل) وحمرة ترتبط بالجهاد والمصلي الحاج الى الله :

«كم بين حيطانها من فارس بطل ... قاني الذوائب من آني دم سرب
بسنة السيف والخطي من دمه ... لا سنة الدين والاسلام مختضب»

واذ تنقسم الحمرة، تخضع الاشياء كلها لهذا الانقسام : فتصبح السُّنَّة سُنَّتين :
السُّنة المدركة المجددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة مبتكرة في وهج فاعلية الابداع هي ما تخطه ادوات القتل وترسمه وتنفذه (سنة السيف والخطّي).

ويتجلى الاثر العميق لهذه الفاعلية اذ تتناول مفاهيم ميتافيزيقية مجردة ثم تخلخل كينونتها المستقرة في الذهن الانساني وتخضعها لهذا الانقسام في صورة فياضة ترى الموت لا موتاً واحدا بل موتين، والحياة لا واحدة بل حياتين، محولة المادي الذي يشكل أداة الموت الى موت، والمادي الذي يشكل اداة الحياة الى حياة :

«إن الحمامين من بيض ومن سُمُر ... دلوا الحياتين من ماء ومن عشب»

ومن هذا التوليد المستمر للاثنين من واحد، ثم من ادخال الاثنين المتضادين في علاقات جديدة، تتشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجا فريدا لهاتين الفاعليتين لا كُلًّا على حدة، في نص مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك انجاز يفيض بالشعرية من منابعها الاصلية.

19 ــ بطريقة أكثر تنظيما واطرادا، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها الى انماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى اكثر من مستوى معا. ولعل ابرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية : الايقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية؛ وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الانماط باستثناء الفجوة الايقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية.

20 ــ الفجوة : مسافة التوتر الايقاعية.

ينشأ الايقاع ــ لاضع الأمر بصورة مختزلة تقريبا ــ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص. وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين وصفتهما في دراسة سابقة[54] بـ (S/L). لكن شرط الايقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، اي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الايقاعية. ولعل هذا الشرط أن يكون مطبقا في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع. فالفجوة : مسافة التوتر اكثر بروزا، مثلا، في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي؛ وهي أكثر بروزا في الشعر الجاهلي منها في الشعر العباسي، وهكذا.. أحد الطوابع الاساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس مثلا، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر اكثر حدة بين الانتظام الايقاعي المتوارث واللا انتظام الايقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. من هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودها في الشعر تبعا للمقاييس التعليمية السائدة في العروض.

إن حركة القصيدة لدى ادونيس من (فاعلن) الى (فعولن)، مثلا، تخلق مسافة توتر حادة لا على الصعيد الايقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشعرية الثري، كما يحدث في :

A ــ «أصل الغصن بالشطوط
واذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط»

أو في :

B ــ «إننا ندفن النهار القتيل
إننا نكتسي برياح الفجيعه
غير أنا غداً نهز جذوع النخيل»[55]

في مكان آخر، قدمت دراسة مطولة للعلاقة البنوية بين حركة الايقاع ورؤيا القصيدة التي ينتمي اليها المقطع (A)، ولذلك سأناقش هنا المقطع (B) فقط.

يرد المقطع في قصيدة بعنوان «الصخرة العاشقة»، بعد افتتاح القصيدة بحركة انسيابية تنفح بلهجة الوصول بعد عناء الرحيل عبر مسافات شاقة وعرة. ويؤكدُ إهداء القصيدة الى يوسف الخال، رفيق ادونيس في رحلة الشعر العربي ورحلة مجلة **شعر**، هذا الحس بالسفر العنيد عبر مشقات قاسية. وتبدأ القصيدة لا في لحظة البدء أو في مسافة الطريق، بل لحظة النهاية، لحظة الوصول الى طرف الرحلة، في روعة انتصار المغامرة الطافحة بالتحدي. وفي هذه اللحظة يصبح الطريق الذي قطعه المغامرون الراحلون «صخرة عاشقة» متناغما تناغما كليا مع السائرين : يتوحد السائر بالمسير والطريق بطارقه :

«الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة».

وفي هذه الحركة، ينساب الايقاع مترامياً، مديداً، تلعب فيه (فاعلن) بصورتها الكاملة وبالنبر على مقطعها الأول، دورها الكامل، مجسدة خطوات وئيدة متزنة متناسقة، متوازنة المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب :

(00 — — 0 — 0 — — 0 — 0 — — 0 —)
(0 — — 0 — — 0 — 0 — — 0 —)

في هذا التكامل للايقاع والرؤيا، للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار، كأن القصيدة تنتهي بدلا من أن تبدأ. بيد أن الحركة الثانية الآن تفاجيء هذا القرار ببداية حادة معلنة، إيقاعيا حتى لو لم تعلن دلاليا، أن النهاية ليست نهاية، وأن القرار ليس قرارا، وأن الوصول ليس بلوغا لسدرة المنتهى بل إن القرار لحظة هدوء مؤقتة في نقطة يبدأ لديها الفعل الحقيقي : كأن الرحيل نفسه لم يكن الفعل الحقيقي والمقصد، بل الطريق الى لحظة الفعل. هكذا يأتي المقطع (B) مجسدا حركة انشراخ حادة في الهدوء الساجي، وفعل عنف يبدأ اتجاها للقصيدة جديدا. ويتجسد ذلك كله في البنية الايقاعية متواشجة مع البنية الدلالية :

«إننا ندفن النهار القتيل»

فالفعل «ندفن» مليء بعنف لم تكن الحركة الاولى (التي وصفتها بأنها نهاية لا بداية) لتسمح بتوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل الجدة بين الـ «نا» وبيننا، من جهة، وبين الـ «نا» والأشياء من جهة اخرى. في الحركة الاولى ثمة تناغم عميق بين الـ «نا» والاشياء يصبح فيه الطريق صخرة عاشقة، أما هنا فان علاقة عنف وقتل تنشأ بين الـ «نا» والاشياء «ندفن» التي تتضمن القتل الذي مارسته الـ «نا» حتى قبل ان يأتي صريحا (النهار القتيل). ويقوم هذا التضاد في العلاقتين على تضاد أساسي بين بعدين لا وجود : المكان والزمان (الطريق والنهار).

هذا العنف الدلالي، هذا الانشراخ في سجوّ القصيدة، هذا التوتر الحاد بين الـ «نا» والعالم، يتجسد أيضا بصورة باهرة في انتقال الايقاع من حركته الاولى (فاعلن) الى نقيضها، بمعنى إيقاعي، (فعولن) وبشكل يمتنع في التعاليم العروضية التقليدية اي أن الايقاع ذاته يمر عبر حركة الانشراخ والعنف والتناقض، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة تمنح بنية القصيدة طابعا من الحيوية والحركة هو نقيض مطلق لطابع القرارية في الحركة الاولى. وتأتي النقلة الايقاعية بالضبط بين الفعل الذي يجسد العنف وبين موضوع العنف «ندفن النهار»، وبعد هذا العنف والانشراخ يستحيل أن تعود القصيدة الى إيقاع القرارية، لذلك نجدها تتناوس بين ايقاع القرارية وايقاع العنف والاختراق، دون الوصول الى قرار. فهي تعود أولا الى (فاعلن):

«إننا نكتسي برياح الفجيعة»

لكنها سرعان ما تجسد انكسارا عن «فاعلن» يتواشج مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، اذ ترد «غير أن» التي تعلن الاستثناء والاضراب عما حدث اى العودة عن ايقاع (فاعلن) الى آخر. ويأتي الايقاع الآخر، في فعل حاد «تهز» تحدث لديه ايضا، مع حركة عنيفة، حركة العنف الايقاعي، فتنقلب (فاعلن) الى (فعولن) ثم تسيطر الاخيرة على بقية الحركة الايقاعية :

«غير أنا غداً نهزُّ جذوع النخيل»

(فاعلن فاعلن فعولن فعول فعول)

وحيث يرد فعل عنف، في حركة القصيدة الثالثة، يحدث هذا العنف الايقاعي؛ وتستمر القصيدة متوترة بين إيقاع القرارية والاستسلام (فاعلن) وإيقاع العنف والفعل الجديد المخترق :

«وغدا نغسل الاله الهزيل

فَعِلن فاعلن فعولن فعول

بدم الصاعقهْ

ونمُدُّ الخيوط الرفيعهْ

بين أجفاننا والطريق»

بيد أن ايقاع «فاعلن» ذاته لا يرد بتكامله الاساسي وتناسقه حتى مرة واحدة، بل يخضع لحركية حادة جديدة، اذ ترد (فعلن) في كل مرة يقتصر فيها البيت على (فاعلن) دون (فعولن) كما هو واضح في «بدم الصاعقة» و «نمُدُّ»، او ترد (فاعلاتن) الاكثر ثقلا وحدة من (فاعلن) في نهاية البيت.

يحفل شعر ادونيس بهذه الحركات الايقاعية التي تمثل انتقالا من تشكيل إيقاعي أساسي الى تشكيل آخر لا بطريقة خارجية تؤدي الى استخدام بحرين مستقلين في مقطعين مستقلين من قصيدة، بل عن طريق الاختراق الحاد لبنية التشكل الايقاعي ذاته، ولعل بين أبرز الامثلة على مسافة التوتر التي يخلقها هذا الايقاع أن يكون ما يحدث في قصيدة «تحولات الصقر»،

حيث تبرز ظاهرة بنيوية مدهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، وأكتفي بالاشارة اليها بسرعة هنا.

20 ــ 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعيا، من نسيج متشابك من العلاقات بين (فاعلن) و (فعولن) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الاخرى لتشكل شريحتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائح شرائح ايقاعية[57] تنبع من استخدام (مستفعلن) ويستمر هذا التناوب للشرائح عبر حركات القصيدة مجسدا تناوب الاصوات فيها وانتقالها مما يمكن أن يسمى «النجوى الداخلية» الى «الوصف» بحيث تكشف النجوى الداخلية عالم الذات (الصقر) في رحلة العبور المأساوية، مستخدمة إيقاع (فاعلن) (فعولن)، فيما يبلور «الوصف» الذات الخارجية (قريش) من خلال رؤيا الصقر لها، مستخدما إيقاع (مستفعلن) بادئاً دائما، مع ذلك، بالوحدة «فعول» (قريش).

في صلب هذا التناوب، يكتسب صوت الذات حدة مميزة خاصة، بحيث تتحول النجوى الداخلية الى يقينية بشموخ الذات وقدرتها على التجاوز. وحين تبرز هذه اليقينية تتغير لهجة الذات تغيرا كاملا، وتبرز ظاهرة ايقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) **وحدة اولى** في بيت تتألف بنيته من توالي (فاعلن) بعد (مستفعلن)، بالطريقة التالية :

«أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا»

بل إن اليقينية، والحدة في اللهجة، لتتجسدان أيضا في اختراق (فعولن) لبنية (فاعلن) كما هو واضح في البيت الثاني؛ بحيث يتشكل البيت الآن من توالي (مستفعلن فاعلن فعولن فعولن)، مخترقا كل تعاليم العروض التقليدي وخارجا على الانتظام الايقاعي الذي يفترضه التراث الشعري خروجا باهرا. وبهذا الخروج تخلق القصيدة فجوة : مسافة توتر حادة جدا بين التراث والابداع الفردي، فجوة تجسد، دلاليا، جوهر التجربة التي تنبع منها القصيدة : خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من تاريخ الجماعة وانفصامه عنها وتأسيسه لعالمه الخاص ومملكته الخاصة، ولغته وايقاعه الخاصين.

خلال تنامي القصيدة، تتناوب الشرائح ايقاعيا نابعة دائما من إحدى التفعيلتين (فاعلن) أو (فعولن)؛ بيد أن الظاهرة الجذرية هي أنه كلما تجسد صوت الذات في لجهة يقينية تبدأ بفعل، اي كلما نسبت **الفعلية** الى الذات، تأتي (مستفعلن) بداية للبيت الذي يتشكل هن (فاعلن) وترافق هذه الظاهرة ظاهرة اخرى : هي أن جميع مقاطع التمني التي تنسب الى الذات شهوة امتلاك المعرفة لتغيير العالم (وذلك نوع من الفاعلية على صعيد الرغبة) تتجسد في (مستفعلن) مشكلة شريحة كاملة، اي في الرجز :

«لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول...»

بيد أن المدهش بحق هو أن هذه الظواهر لا تنتهي بانتهاء قصيدة الصقر الاولى التي كتبت في ربيع 1962، بل تستمر في قصيدة الصقر الثانية «تحولات الصقر»[58] التي كتبت بين ايلول 1963 ــ 1964 (اي بعد ذلك بعامين كاملين تقريبا). واذا تستمر هذه الظواهر عبر قصيدتين متباعدتين زمنيا الى هذه الدرجة وتشغلان معا 83 صفحة، فان التلاحم البنيوي للايقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثيرا في آن واحد. لكن الدلالة الاعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الايقاعي والمفعول الايقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة **بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها : اي توحد الرؤيوي بالخروج الايقاعي**، وتحول كل منهما بدوره الى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الايقاع : علاقة الذات بالاخر وعلاقة الايقاع الفردي بالايقاع الجماعي ــ علاقة الكلام (Parole) باللغة (Langue) متمثلين الآن لا لغويا فقط بل ايقاعيا أيضا.

21 ــ بعد تحليل أنماط متعددة للفجوة في الفقرات السابقة، يمكن، مبدئيا، بلورة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر في اطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل هاص تشومسكي في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوم **البنية السطحية والبنية العميقة** (deep Structure et surface structure)[59] واذ تمكن مثل هذه البلورة، فان الطبيعة البنيوية للشعرية تتأكد وتتعمق، بإمكانية وصفها خارج اطار المكونات المعزولة، ومن خلال بني كلية، هي أنصع دليل على كونها خصيصه بنيوية.

وباستخدام مفهومي تشومسكي، يمكن أن يقال : إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية؛ وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق او النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (او تخف الى درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص. وبتوسيع هذا المفهوم، يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية الى مستوى الدلالة، والايقاع، والتصور، والموقف، والرؤيا، واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الاولية الى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا ان الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه، والتضاد وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والايقاع، وأنساق الصورة الشعرية،[60] والموقف الفكري او العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل. ومن هنا فان النص الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من **الاحتمالات والامكانيات**، لا نص تقريري، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف الا بعد لأي، وأبعادا تنكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص ينبني على فجوة : مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة

وهذه الفجوة هي عالم الامكانيات والاحتمالات والظلال والايحاء والنغم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر كما سأوضح في فقرة قادمة.

22 ــ الشعرية، اذن، وكما تبرزها الاستعارات السابقة لابعادها، ليست خصيصة في الاشياء ذاتها، بل في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات(61) بدقة أكبر : لا شيء شعري؛ لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الاشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، اولا، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانيا، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة افقيا وشاقوليا (وميلانيا) داخل النص الواحد، ثم ثالثا، في علاقات اضائية بين النص والإخر : الآخر بما هو المبدع، والعالم، والملتقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها.

هذه البنية هي ما أسميه الفجوة : مسافة التوتر. والشعرية وظيفة من وظائف هذه الفجوة ــ متعددة الوظائف، ومن هذه البنية تنبع أهمية المكان والزمان في الشعرية وتاريخ الشعر، كل شعرية هي، تحديدا، اكتناه لعلاقات تتموضع في المكان او في الزمان او في كليهما. وفي عصور معينة تؤرخ الشعرية ذاتها بوعيها بأحدهما او بكليهما معا.

الشعر الجاهلي مثلا، أرخ ذاته بوعيه بالزمان اولا وبالمكان ثانيا : بتسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة، وباكتناه الزمان في حركة تغيره وتناوس فاعليته بين الولادة والموت، الخصب والجفاف وبانشباك الانسان في هذه الفاعلية وانشراكه ضمنها وقلق محاولته لتجاوزها رغم وعيه الطاغي بالمحال الذي ينتصب أمامه بسبب حتميتها ونهائيتها وسلطتها المطلقة، ثم في تجسد تجربة الزمان تجسدا باهرا في المكان بالدرجة الاولى. من هنا الاطلال وتحولها الى تجربة جذرية **توليدية** في الشعر الجاهلي بأكمله.

23 ــ في مناقشتي للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، قد يكون تشكل انطباع بأنني أميز الشعرية على صعيد البنية الكلية للنص. وثمة ما يبرر تشكل مثل هذا الانطباع، لأن معظم النماذج التي ناقشتها محتزة من قصائد كاملة.

بيد أن عملي النقدي بأكمله ينفي أنني أتبنى مثل هذا القصور، ويؤكد أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الابداعي أيا كانت طبيعته.

لكن الدراسة التحليلية للنقاط التي أثيرها يصعب أن تتم هنا من خلال نصوص كاملة، خصوصا النصوص الطويلة، بسبب محدودية المجال. ثم ان أنماط الفجوة التي حددتها حتى الآن تتبلور في أجزاء من النص تسلم نفسها بسهولة لامكانية التحليل والتوضيح. غير أن الفجوة : مسافة التوتر تتشكل جوهريا على صعيد النص الكلي، قصيرا كان أو طويلا، لان كل نص يتحرك بين طرفي ثنائية ضدية (أو اكثر من ثنائية) من نمط وآخر، وسأخصص الفقرة التالية لاكتناه الفجوة على هذا الصعيد، من خلال نص كامل يقدم على قصره نموذجا للتحليل

ادونيـــس : «قفابنك»

«سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء
لصباح الصـــور
بل كما يتحرك نسغ الشجـــر
لم يكن نجمة او طريق
كان مثل التموج مهوى وتيـــه
كان مثل النداءات مخنوقـــة
للحطـــام
للكتـــاب الحطام
أسلمته مراياه
من أين يخـــرج
من سينـــادي ؟
ما الذي يتهجى ؟
والمدى
لغة من هبـــاء
والكلام يقول الكلام.»

يبدأ النص بمكونات لغوية متجانسية على صعيد حقل الفاعلية وبنية التوقعات.

«سار + × (= مهيار) + طلبا لـ (= لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)

بيد أن المحور التراصفي سرعان ما ينكسر، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة، على كلا الصعيدين المذكورين، بين العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة «اقتفاء» وبين العبارة الجديدة «الصباح الصور» ذلك أن الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويثير بنية توقعات ترتبط بما يمكن أن يقتفي (بسائر ما، بنجمة، بقائد، بما يترك أثرا). لكن النص يختار عنصرا يقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات معا هو «صباح الصور» وكذلك يتأسس التعبير «صباح الصور» ذاته على فجوة : مسافة توتر نابعة من العلاقة الناشئة الآن بين المكونين صباح + صور، اللذين لا يملكان تجانسا بالمعنى المحدد في مكان آخر.

بيد أن النص سرعان ما يستعيد تجانسه تركيبيا اولا، بادخال العنصر بل (لا ... بل) والصيغة كما + فعل (هو فعل حركة متجانس الفعل سار) وفي التعبير الجديد تجانس تام على صعيد دلالي، تركيبي (النسغ يوجد في الشجر، والنسغ يتحرك).

بيد أن الفجوة : مسافة التوتر تنشأ الآن من إنشاء علاقة بين حركة مهيار وحركة نسغ الشجر : ذلك أن ثمة تجانسا بينهما (كلاهما يتحرك حركة عفوية خالية من القصد) لكنهما ينتميان الى عالمين مختلفين، ولهما تركيب مختلف .، وطبيعة الحركة في كل منهما متغايرة،

وفضاءا حركتهما (الخارج / الداخل) متغايران. في التعابير التالية، ثمة بعدان : البعد الاول هو التجانس : «لم يكن نجمة أو طريق» تركيبيا ودلاليا، والبعد الثاني هو اللاتجانس النابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يستخدمان هنا، ومن «كان مثل التموج» المتجانس تركيبيا، واللامتجانس من حيث علاقته بـ «بنجمة أو طريق» فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية لكنه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد.

اشـــارات

1 ــ وجلي أن قيام الفكر النقدي العربي جوهريا على تحديدات في اطار الظاهرة المعزولة أدى الى اشكالات (وتخبطات أحيانا) في وصف الشعر او المواقف المتخذة من اتجاهات أدبية كاملة. بين أبرز هذه التخبطات تحديد الشعر بالوزن بدءا ثم الوصول الى مرحلة من التيه النقدي حين اصطدم هذا التحديد بمعطيات دينية تنبع من تأكيد تميز النص القرآني عن الشعر وانفراده بخصيصة خارجة على التصنيفات النقدية المعروفة عند العرب (الشعر والنثر). لقد وجد الدارسون، الباقلاني بينهم، أنفسهم بنفون أن القرآن شعر يواجهون في الوقت نفسه بآيات قرآنية موزونة تبعا لنظام الخليل. ولم يجد الباقلاني سبيلا الى تجاوز هذه المفارقة الا بالخروج على التحديد التقليدي للشعر بالوزن و « اكتشاف» عنصر آخر لابد من توفره لكي يكون الموزون شعرا، هو عنصر القصد والنية : اي قصد القائل الى اعطاء الموزون صفة الشعر. ولم يخرج الباقلاني بذلك عن المنهج النقدي فقط، بل مما هو نقدي الى ما هو زا ــ **نقدي**، فأدخل في تحديد الشعر عنصرا مستحيلا يقع خارج الشعر. ومن الجلي طبعا ان شرطه هذا شرط **موضعي** اي أنه اخترع لحالة خاصة هي حالة النص القرآني. فقد قبل الباقلاني كل ما كان موزونا على انه شعر دون أن يتساءل طبعا عن كون صاحبه قد قصد الى ان يكون ما يقوله شعرا زا. **اعجاز القرآن** (القاهرة د.نا) صص 52 ــ 53. وكان الجاحظ قد سبق الباقلاني الى مثل هذا الموقف. زا. **البيان والتبيين** (القاهرة 19 1 /288)

2 ــ قد نستغرب الآن أن يكون الشعر قد حدد بالقافية فعلا. لكن ثمة تراثا نقديا عربيا عريقا يتبنى مثل هذا التحديد. ولا يقتصر الامر في هذا التراث على ادراج القافية بين العناصر المحددة للشعر كما هي الحال في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى» بل يصل أحيانا الى تحديد الشعر **اطلاقا** بالقافية .زا مثلا، العبارة التالية : «القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر لانه قد يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام ولا يسمى شعرا حتى يقفى فلذلك حرصوا على ايضاح القافية وألزموها...» والرأي لابي الحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب **تلقيب القوافي وتقليب حركاتها**، مخطوط في مكتبة لايدن (Leaden) رقم Or 657.

3 ــ او بين الشعرية والحلم كما فعلَ هربرت ريد (Reed) مثلا، والشعرية والسحر، كما هو متضمن في تصور العرب للشعرية باعتبارها تصدر عن سياطين الشعراء، وللشعراء بأنهم ينتمون الى وادي «عبقر»

4 ــ قبس Age of surrealisim الترجمة العربية، خالدة سعيد، عصر السريالية ط2 (بيروت 1981) ص 18.

5 ــ زا An Introduction to Literary Semiotics
Eng. Trans. (Bloomington & London. 1978)

وزا، بشكل خاص، وصف زوجة ماندلستام (Mandelstan) لطريقة زوجها في تأليف الشعر ومظهره قبل «الارتقاء الشبحي الى الألفاظ» في :

George Steiner, on Difficulty
Paperback ed (Oxford, 1980) P. 163

6 ــ ثمة عدد كبير من الاراء التي تتحدث عما تسميه «العقلية الشعرية» بوصفها شيئا متميزا مختلفا نوعيا
راـ مثلا G. S. Precoti

The Poetic Mind,

والدراسات التي كتبها شعراء كبار عن الشعر في Poets on poetry
ed. by Charles Norman (Now yark & London, 1962)

7 ــ قا. أيضا مع عبارة ألن تيت *(Tate)* أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا... *فانك ستعرفه عن طريق لغته؛ ان نوعية لغته هي الحد السماري لما لديه ليقوله ...»* في سا. *358*.

8 ــ : The Structure Of the Artistic Text

trans. (Ann Ardor, 1977)

9 ــ في Semiotics of Poetry
(Bloominton & London, 1978).

10 ــ راـ دراسته الاساسية «Linguistics and Poetics»; in
Style in Language, ed. by T.E. Sebeok (Cambridge mass., 1960) P. 358

11 ــ في On Poetic Language, Eng- trans
(Lisse, 1976)

12 ــ راـ مقالته «The Anatysis of Structure»
The Critical Moment
(London, 1964) P. 4.

في :
والكتاب مجموعة دراسات تتناول اللحظة الحاضرة للنقد في اوروبا نشرت أصلا في ملحق الثايمز الادبي عام 1963

13 ــ راـ مثلا، الحكم الذي يطلقه على عظمة الادب وعلاقة النقد بحقول المعرفة الاخرى، قيس روبسن (W.W Robson) في مقالته :
«Are Pure Literary Values Enough»

في سا صص 48 ــ 49

14 ــ Structure du Langage poétique (Paris, 1966)

15 ــ The Poetics of Prose,
(Oxford, 1977), P. 35

16 ــ راـ «شيء» في أبيات للبحتري وأبي تمام في دلائل الاعجاز ط م (القاهرة) «دراسته لاستخدام لفظة «أخدع» و «شيء»

17 ــ في ورد، ص

18 ــ راـ توني بنيت (Bennett)
Formdlism and Marxism, (London, 1919) PP. 52 - 35

19 ــ وذلك ما تعنيه الملاحظة التي يوردها الامدي : «إن من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة» الموازنة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة الى اسحق الموصلي.

20 ــ يبدو لي أن المصطلح «الهزة» بما يحمله من أبعاد نشوانية، جنسية، هو الاصلح لترجمة مصطلح بارت (Le Plaisir) في الكتاب الذي سيرد عنوانه، وان كان ثمة ترجمات اخرى معقولة مثل «الغبطة»، «المتعة» «اللذة» راـ Le Plaisir du texte-

وسأستخدم الترجمة الانكليزية :The Pleasure of the Texte (Now York 1975)

21 — را . A Theory of Literary Production, Eng. trans (Londong, 1978)

22 — **قبس** بنت في ورد، ص 106 ورا. أيضا كتابي إيغلتن :

Marxism and Literary Criticism,

(London , 1976) and Criticism and Ideology (London, 1976) P. 43

23 — را. Semiotike : Recherches Pourune Semanalyse

24 — او ما اسماه تودوروف «الاسقاط» (Projection) في **ورد**. صص 243 — 235. **ورا**. ايضا، مقالته «الشعرية»

تر. هاشم صالح، مواقف 33 (خريف 1978) صص 122 — 143

25 — را . مثلا، Cultural Creation, Eng. trans,

(London, 19767, PP. 65 - 88

26 — **قا**. مثلا، مقارنة اليوت بين الشاعر والانسان العادي من حيث تلقيهما للتجربة وتعاملهما معها في : «Tradition and the Individual,»

in Selected Essays, 3rd ed. (London , 1951)

والترجمة العربية لمنح خوري في **الشعر بين نقاد ثلاثة** (بيروت، 1966 صص 74 — 87.

27 — ومثل هذا التصور يخالف تصور ياكوبسن الذي يقتصر المحور المنسقي لديه على اختيارات محددة، بيد أن الخلاف ينبع من موضوعي دراستينا : اللغة والشعر. فياكوبسن يستخدم المصطلح في وصف بنية اللغة في استخدامها العادي حيث يحوي المحور المنسقي الامكانيات المتعادلة فقط؛ أما في استخدامي له هنا، مطبقا على الشعر، فانه يحوي امكانيات لا محدودة. را. من أجل عمل ياكوبسن على الموضوع :

Roman Jakobson & Morris halle, Fundamentals of Langnage ed (The Hagne, 1971), PP. 72 - 76

28 — ادونيس، الآثار الكاملة، (بيروت، 1971) ج2 / 125

29 — بقدر ما يمكن التحدث عن الشعرية في تعبير محدود، او باعتبار هذا التعبير الآن كلا تاما لا جزءا من بنية أوسع. والبيتان الاصليان لعبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت، 1979) ج1 / ص 168

30 — في قصيدته «Correspondances»

31 — را دراسة ريفاتير « The Discriptive Imagr, »

ep. esp. pp. 119 - 124

32 — را. **ورد**. ج1 / ص 259 حيث يقول : «لان للاستعارة حدا تصح فيه؛ فاذا جاوزته فسدت وقبحت» وقوله أيضا، ص 241 معلقا على استعارة لابي تمام : «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجا عن العادات في المجازات والاستعارات» **ورا**. وكذلك، مبدأه النظري : «وانما استعارت العرب المعني لما ليس هو له اذا كان يقاربه، او يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» ص. 25.

33 — را. القصيدة «The Coward,»

The Panguine Book of Spanish 'civil War Verse,

ed. by V. Cunningham (London, 1980), PP. 338 - 339

34 — را. حول هذه النقطة بشكل خاص دراسة الجرجاني للنظم في الاستعارة ورد . ص 114، 101

35 ــ في ورد، ج1 / ص 243

36 ــ سأتجاوز في هذه المقارنة البنية الايقاعية لكل من المقطعين وما ينتج عنها من تمايز؛ وسأناقش الوزن والايقاع في فقرة مستقلة قادمة

37 ــ را. دراستي المفصلة للقصيدة كاملة في **جدلية الخفاء والتجلي ط2** (بيروت، 1981) الفصل الخامس.

38 ــ في ورد، ج1 / ص 4

39 ــ قبس، فاولي، **ورد** في الترجمة العربية ص 151.
ورا. وصف فاولي للصورة السريالية «كل شيء يشبه كل شيء أخر...» في **ورد** (الترجمة العربية) ص 146

40 ــ **ورد** ج 1 / ص 110

41 ــ **ورد** ج1 (ص 358 ــ 362)

42 ــ ولعل هذه السمة أن تكون بين أهم السمات المميزة لتعامل أبي الهندي وأبي نواس باعتبارهما ممثلين لروح الخروج والثورة، مع التراث المترسب النهائي. فهما لا يبطلان التراث او يلغيانه، بل يستخدمانه بصورة تخلخله وتعزعزع بنيته الثابتة وتجعل من مكوناته المقدسة مكونات مدنسة لبنية جديدة يقدسانها.
أخصص لهذه الظاهرة دراسة مستقلة وأكتفي بالتمثيل عليها الآن بالابيات التالية لأبي نواس :

«لم أبك في مجلس منصور شوقـــا الى الجنـــة والحور
لكـــن بكـــائي لبكـــا شادن تقيـــــه نفسي كل محذور

نتيـــج أنـــوار سماويـــة قريـــن تقـــديس وتطـــهير
جوهـــره روح وأعـــراضه قد ألـفت من مارج النـــور»

ديوان أبي نواس، احمد عبد المجيد الغزالي (بيروت، د.ت) ص 392

«أثنـــن على الخمـــر بالائهـــا وسمهـــا أحسن أسمائهـــا»

سا . ص 12

«وجـــاءت الـــرسل بأن آتنـــا فجـــئتها والقـــلب مرعـــوب»

سا ص 267

«وعلمت أني في نعيم لا يحول ولا يزول»

سا. ص 270

«صار مصلانـــا أبـــا ريقنـــا ونحرنـــا بنت العناقيـــد
للنـــاس عيـــد عمّهـــم واحـــد وصار لي عيـــدان في عيـــد»

سا. ص 344

«مرحبا يا سمي من كلم الله وأدنى مكانه تقريبا
وشبيه الذي تلبث في السجن سنينا، وكان برا نجيبا
وابن قارى القرآن عضاً كما أنزل، قد سمت قلبي التغذيبا»

سا . ص 346

43 ــ في سا ص 244

44 ــ ديوان امرىء القيس (بيروت ص 196)

45 ــ را دراستي المفصلة
الهواجس الاساسية في الشعر (يصدر قريبا)

46 ــ را. **نقد الشعر** نح . محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة، 1979) ص 64

47 ــ **ديوان عروة بن الورد** (بيروت 1964) ص 21 والشطر الأخير في نسخة الديوان : «وأحسو قراح الماء، والماء بارد»

48 ــ را. **أسرار البلاغة** نح هـ ريتر (استانبول 1954) صص 116 ــ 128 بشكل خاص

49 ــ **قا** . مثلا صورة رامبو «أيها الليل الثلجي الابيض» بالصور الشائعة لليل في الشعر القديم.

50 ــ **تر** . بول شاوول في **كتاب الشعر الفرنسي الحديث** (بيروت 1980) ص 59

51 ــ را. مثلا، دراسة فاولي للسريالية وتطويرها لمنطلقات رومانسية ورمزية لترى تطور تاريخ الفجوة واتساعها ورد (في الترجمة العربية) صص 143 ــ 148

52 ــ **قبس** بلا نشارد في :

M.E. Blanchard

Dzscription, Sign, Self, Desire (The Hahue, 1980) , PP. 172-173

53 ــ **قيس** كورتي في ورد، ص 79. ومن هذا المنظور نستطيع أن نفهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع الرأسمالي الحديث كما يصفه لوسيان غولدمن باعتباره تاريخا لاتساع الفجوة القائمة بين الفنان والعالم را. **ورد** صص 76 ــ 88

54 ــ را كما أبو ديب **في البنية الايقاعية للشعر العربي ط2** (بيروت 1981) الفصل الثالث

55 ــ **ورد** ، ج1 / ص 478.

56 ــ هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح
جسدي يتدرحرج والموت حوذيه والرياح
جثت تتدلى ومرثية.
وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع

غير رنينك يا صوت
أسمع صوت الفرات

«قريش ...
قافلة تبحر صوب الهند
تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند،
تحمل نار المجد.»
... والسماء على الجرح ملصوقة والضفاف
تتهامس ، تلتف :
بيني وبين الضفات
لغة، بيننا حوار.
أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا

والطريق يدحرج أهواله ويضيق
والطريق مرايا
كتب ومرايا.»

57 ــ سا ج 2 / صص 27 ــ 42

58 ــ سا. ج2 / صص 43 ــ 110 وقد رقمت القصيدتان (1)، (2) فهما تشكلان عملا واحدا.

59 ــ يقول تشومسكي ان اللسانيات الحديثة افترضت قيام التطابق الكلي بين هاتين البنيتين أما دراساته هو فإنها تظهر التفاوت بينهما، ويبدو لي أن درجة التفاوت التي تجلوها دراساته ضئيلة لانه بشكل عام يدرس جملا عادية ضمن الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة على ذلك فان درجة التفاوت (أو الفجوة) تزداد حدة، وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فعليا للكتابة وا.
Aspects of the Theery of Syntax (Cambridge, Mass, 1965) PP. 16-17

60 ــ را. مثلا، الفجوة القائمة بين البنية السطحية والبنية العميقة في قصيدة «أبي الهندي»
«لما رأيت الديك صاح بسحرة وتوسط السنسران بطن العقرب»
كما تكشفها الدراسة التحليلية لدلالات بنية الصور الحيوانية والعلاقات التي تجسدها بين الفرد والجماعة **ديوان أبي الهندي**، جمع يحي الحيوري (بغداد، 1971) ص 15

61 ــ يعبر بنيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في نقاشه لمفاهيم الاشكاليين الروس ونظرتهم الى التغير الذي يطرأ على النص الادبي بحكم علاقته بالنصوص الاخرى عند ظهور أشكال أدبية جديدة، بقوله أن الادبية تكمن «لا في النص بل في العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص. والادبية ليست شيئا أو جوهرا يمتلكه النص بل وظيفة ادائية يحققها النص» را. **ورد** صص 59 ــ 60.

مجلة «المقدمة»

انضافت الى المجلات المغربية مبادرة أخرى هي «المقدمة» يديرها عبد الرحيم البوعزاوي، وتهتم بالبحث والابداع والحوار الديمقراطي. وباعتقادنا أن تعدد المجلات في هذه الفترة من اتساع الانتاج الثقافي المكتوب بالعربية في المغرب يحمل العديد من الايجابيات، لأنه يستطيع أن يستوعب وفرة الانتاج أولا، ويترك باب الحوار مفتوحا باستمرار ثانيا.

تميز العدد الأول من «المقدمة» بالاخراج الجميل، وبتنوع في المحاور، وبمستويات في الخطاب، والغلاف من إنجاز الفنان محمد شعبة.

من مواد العدد : بيان المقدمة ــ حول قانون المالية لسنة 82، (الزيدي عمر)، 11 يناير 1944، ذكرى وطنية أم ذكرى «استقلالية» (أحمد علوش)، قراءة أولية لـ «مشروع وإصلاح التعليم العالي» (لمياء الوليد). والمحور الخاص للعدد حول المسألة الثقافية ساهم فيه كل من عبد اللطيف اللعبي، وعبد الله زريقة، وفريد الزاهي، والياس ادريس، وأحمد علوش، ومحمد حيتوم، واكويندى سالم، اضافة الى حوار مع زهير الذاودي حول «الاختلاف الفكري والثقافي» مدخل للاختلاف السياسي»، وعروض خاصة بأطروحات جامعية (التكنولوجيا / الديمقراطية ومستقبل المرأة ــ فاطمة المرنيسي) (حول «التشكل الاجتماعي في الاسلام» ــ الزيدي عمر). هناك أيضا : أوراق من مفكرة مواطن غادر السجن الخصوصي (محمد البكراوي)، رسالة الى محمد الاشعري (عبد اللطيف اللعبي)، ومن متابعات المجلة قراءة في كتب مغربية، ووضع الحريات في المغرب.

«الثقافة الجديدة»