الفصل الثالث

الشعر والمعنى

قصيدة النثر، والمعنى الشعري

٣- المعنى الشعري: بصفته مشيرًا إلى النوع:

"اعلم أنّا إذا أضفنا الشعر، أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كَلِمٌ وأوضاعُ لغة، ولكن من حيث تُوُخِّي فيها النظم، الذي بينَّا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكَلِم".

"عبد القاهر الجرجاني"(١).

"المعنى في الشعر لا يكون خاليًا من الغموض، وهو كحجر المقلاع، لا يمكن السيطرة عليه".

"جلال الدين الرومي"(٢).

"إذا شئت أن تعرف جيد الشعر، فدع عنك تفاعيل البحور، والتزام الحروف، ومحسنات الألفاظ، واعتبر بما يتركه في نفسك من الأثر".

"عبد العزيز جاويش"(٣).

٣- ١- تمهيد:

تتدفق الحياة في كل شكول الموجودات من حولنا، على نحو لا نتبينه بسبب خداع الظاهر. أما الشاعر فيتعقب دروب الحياة في الأشياء، تلك التي لا يراها سوى قلة ممن يتيح لهم استعدادهم التأملي، والنفسي، واللغوي، أن يقوموا بذلك. فيحيل الشاعر ما لا وجود له إلى وجود، حين يُظهر ما هو كامن في جوهر

الأشياء، دون أن تفقد شكلها، فيَستنطق بَوْحَ ما حوله من موجودات، فإن نجح، اصطاد الشاعر منها ما يُدهش، وكأننا نراها أوّل مرة، هذا جزء من مفهومي عن العمل الشعري، إنه العمل الذي يحيلك إلى واقع كامن في روح الأشياء لم تره من قبل، فتتغير بعد التلقي صورة المرئي، مثلها في ذلك مثل وعي الرائي. فالشاعر في رأيي هو ذلك العقل الكبير الذي يصطاد دهشته مما تبوح به الروح، أما الشعر، فشجرة، تنبت دون بستاني، لكنها لا تثمر إلا في حضوره، فقد يولد النص الشعري مصادفة، ولكنه لا يأخذ شخصيته، ولا يكتسب هويته، ولا تُبثّ الروحُ فيه، مصادفة. لا ينبض النص الشعري دون حضور واع لشاعره، ولا يخفق إلا عبر عمل دؤوب من صانع ماهر، وعقلٍ متأهب، نشط حينًا، وكسول في أحيان أخَر.

يحتاج النصُّ الشعري من الدهاء، والتربص، والتخطيط، ما يحتاجه تدبير جريمة. فهو مثل نزوة لا يعرف صاحبُها نتائجَها، ولكنه يجب أن يدبر لحدوثها جيدًا. النصّ الشعري نوع من التطرف في علاقة الكلمات بأشيائها، وهذا ما يؤكد أهمية العقل في نحت الشكل النهائي للنص.

كنت، وما زلت ممن يرون أن المصطلحات الجاهزة التي تتكلم عن مفهومات مثل الذهنية أو التلقائية، هي مصطلحات من مخلفات النقد الانطباعي في أسوأ صوره، وهي محملة بأحكام سهلة، وبسيرة الاستخدام من غير المتخصصين، لأنها لا تتطلب مجهودًا، بل تختزل العملية الشعرية في قوالب "كليشيهات"، فما هذا المقدار الذي يُمَكّننا من الحكم على ما يسمى تلقائية قصيدة وذهنيتها، أهو حس المتلقي، أم حس الشاعر، أم بنية النص ذاتها، وما الفاعليات التحليلية التي تمكن الناقد من معرفته؟ وهل نجد شعرًا عظيمًا دون صناعة؟

وأيهما أكثر ذهنية –على المستوى الجزئي– الصورة الشعرية التي يتلقاها متلقي الشعر بيسر، التي يمكن تصورها في عالم المرجع الواقعي مباشرة، أم الصورة التي لا يمكن تخيلها، التي تحتاج إلى مجهود من القاريء لاكتشاف جمالياتها؟

إن الجهد الشعري ضرورة نصية، من الشاعر والمتلقي معًا، ولكنه لا يمثل عند الشاعر احترافًا، ذلك لأن الاحتراف خبرة متراكمة، تتصف بالاطّراد، والمثول؛ الاحترافية في الشعر، تجعل الشعر أسهل. ويرجع انحطاط الفن دائمًا إلى هذه الاحترافية، كما يرى إليوت. يريح النظام متوسطي الموهبة، أما محكّ الشعر فيؤكد دائمًا أن البيت قائم في ما وراء المعنى. إن القصيدة تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر. فالسر الذي يضيئ كل ما هو عميق ومهم ينتج الخطأ القائل بأن كل ما هو غريب ومهم شيء أساس. في اتجاه المجهول، سيكون رد الفعل الطبيعي للإنسان هو الميل إلى الأمْثَلَة، وإلى الحذر الدائم، وهما ما يؤديان إلى الغاية نفسها: تضخيم المجهول عن طريق التخيل، وذلك بأن نوليه اهتمامًا أكبر من ذلك الذي نوليه إلى الواقع المحسوس"(٤).

في نهاية الفصل الثاني، طرح مفهومنا عن الالتفات النوعي في الشعر المعاصر سواء كان هذا الالتفات مرتبطًا بالنص الشعري الورقي، أو النص الشعري التشعبي، قضية النوع على نحوٍ ملح، ففي ضوء هذا التداخل بين الأنواع الأدبية والفنية، يصبح النظر إلى قضية النوع الشعري من مدخل جانبي جديد، ضرورة، وأمرًا لا مفر منه، وهذا ما نحاول أن نقوم به في هذا الفصل من خلال مفهومنا عما نسميه "المعنى الشعري" بصفته مشيرًا إلى النوع..

يثير عنوان هذا الفصل؛ *"المعنى الشعري"*، مجموعة من القضايا، فهل هناك حقًّا ما يسمى بالمعنى الشعري، وما اسم قرينه؛ "المعنى اللا شعري" القابع

فيما يثيره العنوان من أسئلة! وهل يمكن أن يحمل النص معنى شعريًّا له "إيقاعه الدلالي"، وآخر غير ذلك؟ وماذا عن الشعر، أهو معنى، أم إيقاع المعنى؟ فكلنا يثق بأن الإيقاع أساس في الشعر، لكنه مع ذلك غير كاف لخلق قصيدة، فما الذي يخلقها؟ هل هو النظم؟ هذا عدد من الأسئلة التي قد تجيبها دراستنا هذه، التي تتخذ شعر الهايكو الياباني، حقلاً لاختبار صحة هذا المفهوم، وآليات اشتغاله، فالجمال حاضر دائما لإدهاشنا، وإنه إذا كان لدينا ما يكفي من الحساسية، فبإمكاننا أن نتحسّس الجمال في شعر اللغات كلها(٥). وقد اخترنا الهايكو لسببين الأول هو حيدة القاريء العربي تجاهه، وهذا ما قد يجعله مستقبلاً جيدًا لهذا الشكل الشعري دون مواقف مسبقة، والثاني لأنه شكل شعري قريب من قصيدة النثر المعاصرة، برغم قدمه، وذلك في شكولها القصيرة بخاصة، فلا تقوم شعرية هذا الشكل الشعري على الإيقاع الكمي الذي ينهض عليه أساس شعرنا العربي، ولا تقوم على النبر أيضًا، ونقصد بالنبر هنا مقاطع الكلمات التي يقع عليها التشديد الصوتي، ولكن يُحدّدُ طولَ البيت في هذا الشكل عددُ مقاطعه فحسب. وهو شكل نثبت من خلاله قدرة ما نسميه في طرحنا هذا "بالمعنى الشعري" على الإشارة إلى الدلالة النوعية للنص، وهذا ما ينطبق على قصيدة النثر في شكولها المعاصرة.

٣- ٢- حول القراءة والمعنى الشعري:

"الكلام على ضربين، ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض".

"عبد القاهر الجرجاني"(٦).

يمكننا أن نتفق على أن "الأدب هو استخدام خطاب، تُعَيَّن فيه أشياء متعددة في الوقت نفسه، (...) فهو الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض"(٧). من خلال ما يمتد بين قاريء ونص.

يعرف ميشيل ريفاتر Michael Riffaterre القصيدة بأنها نص "يقول شيئا ويعني شيئا آخر"(٨). وهذا ما يؤكده جادامر على نحو آخر بقوله إن "الشعري يحتفظ دائمًا بخاصية غير محددة على نحو غريب، وهو أنه من خلال الشمولية الفعلية للغة، يقدم الشعر شيئًا يظل مفتوحًا على جميع أنواع القول التخييلي"(٩). "فإذا كان الخطابُ ممارسةً للذات في داخل التاريخ، فإن القصيدة هي التسجيل الأقصى للذات في داخل اللغة"(١٠)، فلم يعد تصوُّر المعنى مقصورًا على الدلالة أو المعجم، بل أصبح إنتاجًا يعمِّمه مجموع الخطاب..

يطرح هذا المعنى علينا أهمية المشير النوعي في النص، الذي يرشدنا إلى هذا الاختلاف، لأن هناك من لا يستطيع قراءة المعنى اللاشعري، في نص يغيب

عنه مشيره الدلالي التقليدي الذي اعتاده في شعره القومي، مثل مشير الوزن والقافية في الشعر العربي مثلاً، عندئذٍ يظل المعنى الشعري خبيئًا، يحتاج إلى من ينفض عنه غبار العماء، وما خلقته خشونة الألفة والاعتياد.

هكذا تكمن الأهمية "في معرفة كيف نستخرج ما أطلق عليه هنا المعنى الشعري من القصيدة، "فما يوجد هناك في العمل الفني أكثر من مجرد المعنى الذي اعتادته خبرتنا [بما يسمى الواقع]، إن المعنى الشعري لا يرتبط بالبحث عن تفسير، ولكنه يختص ببنائه. "وبمقتضى هذا، يقف القاريء في موقف يمكنه من أن يجمع المعنى الذي أرشدته رؤى النص إليه، ولكن لما كان هذا المعنى لا يمثل واقعًا خارجيًّا ما، ولا نسخة من عالم قاريء مقصود، فإنه يصبح في بعض الحالات ما يجب على ذهن القاريء أن يتصوره، ولا يمكن لواقع ليس له وجود في حد ذاته أن يصبح ذا وجود إلا عن طريق عملية التصور هذه؛ وذلك حين تخلق بنية النص سلسلة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعي القاريء، أما المضمون الفعلي لهذه الصور الذهنية فيتلون برصيد التجارب الموجود لدى كل قاريء، وهي تجارب تمثل خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وإعماله"[١١]. ونحن "لا نستطيع أن نصل إلى هذا "المعنى الشعري" إلا إذا تصورنا مسكوتًا عنه في النص، فتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الثقافية. وأتفق هنا مع يوري لوتمان في قوله "إنه على الرغم من وجود آليات تستبعد بعض القراءات، فإن مصدر هذه الآليات ليس النص ولكن الاستراتيجيات التفسيرية التي تنتج النص، (...) فلا توجد قراءة، مهما كانت غرابتها، تعد قراءة مستحيلة بشكل أساسي أو فطري"[١٢].

المعنى ليس علاقة واحد–إلى واحد بين الدال والمدلول، بين كلمة واسم، بين مرجع ومفهومه فحسب. بل هو ذاك الذي يتولد "بواسطة الحركة من دال إلى دال (...)، إنه ذلك السراب الموضوعي للدلالة، الذي يُولدُ، ويُسقَطُ عبر علاقة الدوال فيما بينها"(١٣). فالشعر هو قلق التأثر، "هو التكتم، والانحراف المؤدب؛ الشعر هو الفهم الضال، والتأويل الضال، والحلف الضال"(١٤).

وأشير في هذا السياق، إلى مصطلحين هما: "المعنى والدلالة، وهما مصطلحان نجدهما، عند جون لاينز الذي يقول: "على الرغم من أن للكلمات معنى، فإن العبارات والجمل يمكنها أن تكون ذات دلالة، أو غير ذات دلالة"، وهذا ما يميز بين المعنى المعجمي للكلمة، ومعناها السياقي، كما نجد الثنائية نفسها عند إ. د. هيرش الذي يذهب إلى أن: "المعنى هو ذلك الذي يمثله نصٌّ ما، إنه ما يعنيه المؤلف باستعماله مقطوعة خاصة من الدلائل؛ إنه ما تمثله الدلائل. أمَّا الدّلالة، فتشير إلى علاقة بين ذلك المعنى وشخص ما، أو تصوُّر"(١٥). فهوية العمل الفني تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن "نحمل على عاتقنا مهمة بناء العمل. إذا كان هذا هو معنى الخبرة الجمالية"(١٦).

ليس علم الدلالة "هو المستوى اللغوي الذي يمكن أن يعرّف على نحو واضح، فيقارن بعلم الأصوات الوظيفي، والنحو، ولكنه العلم الغني بالقضايا اللغوية التي أنشأت استعمال اللغة في ظروف مختلفة، وفي سياقات لغوية وغير لغوية، وفق شركاء الاتصال؛ معرفةً وخبرة، أو وفق الظروف المعتمدة في تقييم أي تعبير لغوي"(١٧)، فقد "كانت أفعال الإدراك دائمًا مصدر الملامح الشكلية وليست محصلة طبيعية لوجودها. فليس وجود الصفات الشعرية هو الدافع من وراء القدر من الاهتمام الذي نوليه القصيدة فحسب، وإنما هذا القدر من الاهتمام

الذي يوليه القاريء القصيدة هو الذي قد يسفر عن ظهور الصفات الشعرية"[١٨]. ذلك لأن ما نحسبه شعرًا نبدأ في النظر إليه بعيون الشعر، أي بعيون تهتم بالمعنى الشعري، فتأخذ في الحسبان علائقه بالخصائص والسمات التي نعرفها فيما ألفناه من شعر وقصائد. ذلك لأنّ "المعنى في اللغة بصفتها نظامًا إشاريًّا، معنى دلالي، أمّا المعنى في الجملة المفردة فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي)، يعني هذا أنّ شكول المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب تتزيًا بزيّ التداولية (*pragmatics*)، أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم"[١٩]. فالقراءة نشاط إدراكي يوجه النص، وهذا ما يجب أن يعالجه القاريء الذي يتأثر حتمًا بما يعالج.

يرى إيسر "أن المهمة الأولى لاستراتيجيات النص هي تنظيم شبكة الإشارات الداخلية لأنها التي تبني هيئة الشكل الجمالي أولاً، لكي يستنبطها القاريء، ولابد من الربط بين العناصر المنتقاة، فالانتقاء والربط حسب وصف رومان جاكبسون هما نمطا الترتيب الأساسيان المستخدمان في السلوك اللفظي، ويستنتج منهما أن الوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء على مبدأ الربط (...)، ونظرًا إلى أن الرؤى تتشابك على نحو متصل، وتتفاعل، فإنه من المحال بالنسبة إلى القاريء أن يجمع بين كل الرؤى [التي يمنحها النص] مرة واحدة، فمهمة القاريء لا تقتصر على قبول محتوى النص، بل إنه يقوم بنفسه بتجميع ما يقبله. كما أن التفاعل المتواصل بين الرؤى يلقي ضوءًا جديدًا على كل المواقف الماثلة لغويًّا في النص. فكل موقف يتغير وفق تقدم علاقته بالأجزاء الأخر، أو تأخرها، هكذا، لا ينبني الشيء الجمالي وفق هذا الفهم إلا بتحول المواقف في النص، والحصول على ما يسمى "الهدف المقصود" الذي يصوغه

القاريء، (...)، وهذا يعني أن تراكم العمليات الناتجة عن ذلك هو ما يشكل الشيء الجمالي"[٢٠].

يتيح فعل القراءة تأسيس معنى متماسك، في أية حال من أحوالها، و يقوم القاريء من خلاله بإعادة نظم النص وفق خبرته السابقة بتجليات النوع، على مستويي المعنى والشكل، وهما مستويان يعوض أحدهما الآخر، فيمكن أن يكتفي القاريء بحد أدنى من العلامات النصية الدالة على النوع بصفتها مشيرًا دلاليًّا للمقروء. فـ"عندما يُعرّف الشكل الدقيق لعلاقة النص مع سياقه يكون عمل التفسير قد بدأ"[٢١]. هكذا ينطوي فعل قراءة القصيدة، على معرفة خاصة بموروثها، وينطوي أيضًا على مهارة تأويلية خاصة[٢٢].

ولو أنعمنا النظر، سيميائيًا، لوجدنا أن الجوانب المهمة لأية دراسة سيميائية للشعر، تشير إلى أن القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، وتتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على إعادة نظمها، فلكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا أن نعرف موروثها الصنفي (أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص (*architext*)، وعددًا من النصوص الأخرى في ذلك الموروث؟ لأنه ما إن يصبح القارئ واعيًا بتقاليد النوع المقروء، حتى يصير تأويله ممكنًا، ذلك لأن القارئ يَحسُّ على الأقل بأن النص، ليس مجَّانيًّا، مهما كان مُربكًا.

لا تعني القراءة مجرد التقصي، أو الاستيعاب لكلمة ما بعد أخرى، وإنما تعني في المقام الأول إجراء حركة تأويلية "هرمنيوطيقية" مستمرة موجهة بتوقع الكل، تُملأ في النهاية بالجزئي في أثناء عملية تحقق المعنى الكلي[٢٣].

٣- ٣- التقاليد الشعرية اليابانية:

"الشعر هو أوفر الأعمال حظًا من البراءة!"

"هولدرلين"(٢٤)

حقًّا "إن كل لغة في ذاتها تعبير جماعي، وهي تخفي مجموعة خاصة من المعطيات الجمالية؛ صوتية، وإيقاعية، ورمزية، وصرفية، لا تشاركها فيها أية لغة أخرى"(٢٥). واللغة اليابانية ليست استثناءً هنا. "وهي لغة ليست من فصيلة اللغات الصينية- التبتية، ولا تدخل في أية فصيلة، وقد وُضع خطها على أساس الهيروغليفيات الصينية في القرن الثامن الميلادي، وصِيغت لها كتابة جديدة لفظية هي الكاتاكاتا، والجيراكاتا"(٢٦).

يتميز الشعر الياباني بثبات تقاليده، ويرجع هذا إلى عدد من الأسباب منها "ثبات الحياة اليابانية النسبي، (...) الأمر الذي أسهم على نحو فعال في الحفاظ على تقاليده الشعرية القديمة"(٢٧). ولا تهتم تقاليد الكتابة الشعرية اليابانية "بمفهومات مثل: الافكار الأصلية، أو النبوغ، أو الإلهام، (...) لكن اهتمامها الأساس هو أن تثير القصيدة أصداء لدى الآخرين، وأن تؤثر بالكائنات الحية الأخرى، وبالموضوعات والأشياء غير الحية، على نحو ينشيء بين هذه الأشياء جميعًا مطابقة وانسجام"(٢٨). أما المبالغة فغير معتادة في الشعر الياباني، وهذا ما قد يفسر غياب الكثافة الاستعارية، والمجاز اللغوي القوي، والمحسنات، في هذا الشعر، الذي يتسم بتقشف بلاغي شديد، لكنه مع ذلك مؤثر، وثرّ. "وبرغم حب

شعراء اليابان للطبيعة، فإنهم يرون شعر شعراء من أمثال وردزورث، الذين يكثرون من التعليق في شعرهم، أكثر ملاءمة للنثر التأملي، أو الفلسفي"[٢٩]

استطاع الشاعر الياباني "في ظل غياب مفهوم القافية في شعره، (...) إبداع لغة وصفية ملأى بحمولة انفعالية قوية، تتسم بالغنى، وهذا ما أثر على مفهومات الجميل، فلم يَعُد الحكم على هذا الجميل من خلال مميزاته المرئية، لا سيما ألوانه، وأشكاله فحسب، ولكن من خلال عناصر أخر يصعب تقويمها، أو قياسها، مثل العمق، والرفعة. وقد ارتبطت الحواس التي كانت تسهم في خلق عمل شعري، واستقباله، بحواس اللمس، والتذوق، والشم، أكثر من حاستي النظر والسمع، وهي حواس ترتبط عند الياباني بالعمق والغموض، ويصعب التقاطها، وإدراكها، ولهذه الحواس الثلاث خاصية مشتركة تنتبه على نحو خاص، وتُشحذ في الظلام، ولها رهافتها في التعبير أيضًا، وتأثيرها الغامض، الملتبس، ويمكنها أن تكتسب نفاذًا خارقًا، وقدرة على هزنا عميقًا، كما يمكنها عبر التدريب أن تكسب شاعرها قدرة تعبيرية هائلة، أكثر من التعبير المرتبط بحاستي السمع، والبصر"[٣٠].

أما موضوعات الشعر الياباني فمحددة بدقة شديدة؛ هناك مثلاً خمسة وعشرون نوعًا من الأزهار كان يُسمح بذكرها، فإذا ما ذكر الشاعر في قصيدته أزهارًا أخر، كان يُعد مجددًا، أو ثوريًّا، وكانت دواوين الشعر الرئيسة تُحفظ عن ظهر قلب، (...) ويُشجَّعُ الشاعر على الابتكار، والتجديد في التفكير الشعري، وإن ظلّ دائمًا مقيدًا بلغة القرن العاشر"[٣١].

لا يمكننا الحديث ونحن بصدد تناول التقاليد الشعرية اليابانية، عن قصيدة الهايكو، دون الحديث عن قصيدة الواكا (*waka*)، وهي الشكل الذي خرجت منه

قصيدة الهايكو، و"تعد قصائد الواكا من أقدم الأشكال الشعرية اليابانية، وتتكون من أسطر شعرية متتالية يتكون كل منها من عدد محدود من المقاطع، على نحو متتابع؛ (٥- ٧- ٥- ٧- ٧)، وقد ظل هذا الشكل قياسيًّا، وعاش على هذا النحو مئات السنين"[٣٢]. "يعني المقطع الأول (*wa*)، من كلمة واكا، (الياماتو) أي اليابان، وكل ما هو ياباني بخاصة، كما تعني الكلمة التوافق والانسجام أيضًا، سواء تعلق الأمر بتآلف الصوت مع أصوات الآخرين، أو تعلق بمجاراة عواطفهم والتآلف معهم، فمعنى كلمة "واكا" في حقيقته هو "قصيدة مغناة متسقة" [٣٣].

لعل هذا ما يفسر العدد المحدود جدًّ لمقاطع قصيدة الواكا؛ "إن طريقة نظم قصيدة واكا حول موضوع مفروض، هي طريقة موروثة عن التقاليد الشعرية الصينية، وقد استخدمها الشعر الياباني على مرّ قرون وقرون، ولا يزال يمارسها حتى اليوم جميع الذين أُلِفوا هذا النوع من التمارين، سواء في ميدان الواكا"، أو في أسلوبها البسيط؛ التانكا (*tanka*) وهي (قصيدة قصيرة من واحد وثلاثين مقطعًا صوتيًّا، موزعة على خمسة أبيات)[٣٤]. أو في ميدان الهايكو [وهو الشكل الذي نأتي إليه لاحقًا].

"يتميز شعر الواكا، وشعر الهايكو اليابانيان عن الشعر الحديث بشيء مهم هو أنهما ليسا مقصورين على الشعراء المتخصصين، من ذوي المران، فهناك في الواقع آلاف الهواة الذين يكتبون هذا النوع"[٣٥]. إن "شاعر قصيدة الواكا هو الكائن الذي يستطيع أن يضع نفسه بيسر موضع الآخرين بفضل قوة خياله"[٣٦].

على المستوى التاريخي كان "اللجوء إلى إطار شعر الواكا وسيلة تتيح إظهار العواطف الجمالية، وإظهار ادق الفروق بينها (...)، فَرِقّةُ شعر الواكا، ولطافته تعبران عن خلاصة المثال الجمالي وخلاصته"[٣٧]. وتعد الواكا "أشهر

قالب شعري استمر إلى ما يزيد على ألف عام، وكان موجودًا قبل "المانيوشو"، وهي أقدم مجموعة أدبية يابانية، وقد ظل هذا القالب الشعري في محل الصدارة إلى أن ظهر قالب الهايكو في القرن السادس عشر، وتأتي قوة تأثير الواكا من قالبها البسيط الذي يصهر التجربة في جوهر فكرة ما، أو حادثة، أو تصوير، في حالة شعورية واحدة"[٣٨]. أما براعة هذا الشكل فـ"تقوم أساسًا على الإيجاز، والإيماء، كما تقوم على تقديم معلومات محدودة جدًّا، فلا يجد القاريء في شعر الواكا أي وصف تفصيلي لأحداث ملموسة، أو لأشياء، بل يجد إشارات موجزة جدًّا إلى المشاعر التي تولدها أحداث الخارج لدى الشاعر، فلا تُذكَر الوقائع الملموسة إلا إذا كانت ضرورية حقًّا للتعبير عن تلك المشاعر (...) "انطلاقًا من هذه الملاحظات نجد أنه يندر في شعر الواكا إثبات (الفاعل- الذات)، أو الإشارة إليه في علاقته مع المجتمع، أو مع محيطه المباشر، حيث يُسقط في هذا الشكل الشعري عمومًا الفاعل- الذات، وينظر إليه في جانبه التآلفي الاندماجي"[٣٩].

فماذا يريد الشاعر من خلال إلغاء (الأنا- الذات)؟ "إنه يذوب طواعية في الطبيعة المحيطة به، بدلاً من التعبير عن فرديته، بغية التوحد معها توحدًا يتسامى بالأنا"[٤٠]. فقد يكون وصف مشهد طبيعي، في ذاته، "إشارة إلى عالم داخلي، وهو في اليابان سمة جوهرية لصنف شعري مهم يمكن أن ندعوه شعر المشهد، أو شعر الطبيعة"[٤١]، هذه التقنية الشعرية الأصيلة التي تستند إلى اللعب على الالتباس بين الذات والموضوع، وهي تجعل من ظواهر العالم الخارجي المرئية استعارات كون داخلي، ورموزه"[٤٢]. فمن السائد في الشعر الياباني بشكليه الواكا والهايكو بخاصة، أن يُقصد بوصف العالم الخارجي تجسيد العالم الداخلي، والكشف عنه، ربما لا يكون هذا النزوع منتظمًا على نحو دائم، ولكنه يظل شديد

البروز، وملاحَظًا"[٤٣]. و"لم تكن أشعار الواكا المنظومة باللغة اليابانية شيئًا آخر غير وسيلة يستخدمها الرجال والنساء في التعبير عن عواطف الحب السرية، وأداة تواصل لها سمة الخصوصية"[٤٤]. حيث "لعبت قصيدة الواكا بالنسبة إلى الطبقات الأرستقراطية في اليابان قديمًا دور الوسيلة التي يعبر من خلالها عن عواطف الحب، وإذا كان الحبيبان لا يعيشان تحت سقف واحد، كانا لا يكفان – من أجل إعلان حبهما، ومن أجل التأكد من حب الشريك – عن كتابة القصائد، وتبادلها عبر رسل صغار، كالفتيان والفتيات"[٤٥].

كانت قصائد الواكا، على المستوى التاريخي، "أفضل وسيلة يستخدمها العشاق من أجل أيصال عواطفهم، فتطورت وسائل التعبير في هذا النوع من القصائد، التي اتسمت بغياب الذات، والأنا، وحذفهما تمامًا، فضلاً عن الميل إلى الاحتراس من عرض الأشياء عرضًا مباشرًا، مع الاهتمام بتقطير الأفكار، وتجنب الكلام على نحو مباشر عن الحب، حيث أجبرت تقاليد الأناقة والرشاقة آنذاك قصيدة الواكا على إخفاء الموضوعات الجنسية، و الموضوعات الفظة –في نظر الياباني– التي تشكل لُحمة الحياة، ونسيجها"[٤٦]. فقد "كان المهم في هذه القصائد وهي تتكلم عن الطبيعة، وتصفها، أن يدرك المحبوب المعنى الخفي والعميق للقصيدة"[٤٧]. وذلك من خلال "وصف مشهد بسيط في الظاهر، ولكنه دال في باطنه عن حالات نفسية حميمة لرجل أو امرأة، وهي عادة مكررة تستهدف الكشف عن المعنى الخفي للقصيدة، فهي تُقَدِّمُ تحت غطاء مشهد طبيعي، لا قيمة له ظاهريّا، إلى الأشخاص القادرين على فهمها، سرًّا ما، وفي الوقت ذاته، الذي ترضي بجمال تعبيرها من يكتفي بأن يرى القصيدة مجرد وصف مشهد طبيعي"[٤٨]. "ونستطيع القول إن هذا الجانب النفعي لقصيدة الواكا، يجعلها مختلفة

على نحو جوهري عن مفهوم القصيدة في الغرب"[٤٩]. بل إن هناك اعتقادًا كان سائدًا في المجتمع الياباني القديم، وفي العصر الوسيط، عن "قدرة قصيدة الواكا فوق الطبيعية على دحر قوى الشر"[٥٠].

أما شعر التانكا الذي انحدر من شعر الواكا فقام على التقاط أولى استجابات الإحساس قبل أن تتلاشى. وقصيدة التانكا قصيدة مؤلفة من خمسة أسطر شعرية تشمل مقاطع مرتبة عل هذا النحو (٥– ٧– ٥– ٧– ٧)، وهي واحد وثلاثون مقطعًا، وتُعدّ بالنسبة إلى الياباني أكثر الأشكال الشعرية الطبيعية طولاً لقصيدة غنائية تعبر عن المشاعر، وتسمى الأسطر الثلاثة الأول (٥– ٧– ٥) كامي نوكو ومعناها القصيدة العليا، والسطران الباقيان سيمو نوكو ومعناها القصيدة السفلى"[٥١]. وقد "انتشرت –حديثًا– طريقة شعرية تقوم على كتابة قصائد تانكا متتالية "عشرة، عشرون، وهكذا" حول موضوع واحد، على نحو متسلسل، وهي وسيلة لمداواة القصر الذي يتسم به شعر الواكا،(...) وذلك بأن يقوم عددٌ من الشعراء بتأليف سلسلة من النصوص القصيرة المترابطة لتشكيل قصيدة واحدة، وهي الطريقة المعروفة باسم رينجا (*renga*) التي أفرزت أسلوبًا شعريًّا في الكتابة يعرف باسم "رينشي"، الذي يُعدّ شكلاً أصيلاً للإبداع الجمعي"[٥٢]. "وتتكون قصيدة الرينجا من واحد وثلاثين مقطعًا مثل قصيدة التانكا، مرتبًا في خمسة أبيات، ينظم الأبيات الثلاثة الأول (٥– ٧– ٥) شاعر، وينظم البيتين الآخرين (٧– ٧) شاعرآخر في شكل أبيات بالتناوب، ويسمى هذا النوع بالرنجا القصيرة، أما الرنجا الطويلة (*chorenga*) أو السلاسل المتشابكة من القصائد المسماة (*kusari renga*) فتستمر دون حدود كالسلاسل، ومن أهم شعرائها الذين أسسوا قواعدها الأدبية الشاعر شنكيه (Shinkeia) الذي نادى بمبدأ يوجن (*Yugena*)

وهو مبدأ الغموض والعمق الذي يوحي بجمالية المعنى، وبمبدأ سابي (*Sabia*) الذي يوحي بالسكينة في أجواء الوحدة والانعزال، وهي مباديء أتت من بوذية زن"[٥٣]. وتجدر بنا الإشارة في هذا السياق إلى تلك العلاقة الوطيدة بين الرينغا والهايكو، فالكثير من شعراء هذه الصيغة كانوا رهبانًا، وكان عدد كبير منهم من أتباع طريقة زن"[٥٤].

"تطور شعر الهايكو من الأشكال المبكرة لقصيدة "التانكا" على نحو طبيعي تمامًا، "ويعد الهايكو أكثر الاعمال الأدبية تمثيلاً لأدب عصر إيدو [الممتد من ١٦٠٣– ١٨٦٨] ففي تلك الحقبة التاريخية حاول شعراء المحاربين الساموراي إثراء شكل القصيدة التقليدية، سواء كانت قصيدة "التانكا"، أو قصيدة الرنجا، فطوروا الابيات الثلاثة الأول من الرنجا (٥– ٧– ٥– ٧– ٧) المعروفة باسم الهوكو (*hokku*) ["التي كانت في البداية سلسلة من الأشعار، التي كانت ترتبط بفصول السنة"[٥٥]]، إلى الهايكاي (*haikai*) [وهو نوع من الشعر المترابط غير التقليدي"[٥٦]]، ثم صار اسمها هايكو (*haiku*)"[٥٧] بعد ذلك.

والهايكو شكل من شكول النظم الشعري يتكون من سبعة عشر مقطعًا، موزعين على ثلاثة أسطر شعرية، يتكون أولها من خمسة مقاطع، وثانيها من سبعة، وثالثها من خمسة أخرى: (٥– ٧– ٥) وهو نظم خال في تكوينه من الإيقاع الكمي: كما نجده في العروض العربي، ومن النبر أيضًا بمفهومه في العروض الغربي، ومع ذلك يظل شعرًا دون منازع، نتيجة اشتغال ما نسميه (المعنى الشعري) فيه. وهذا ما سنقوم باختبار صحته في هذه الدراسة. ومن أشهر كتاب شعر الهايكو الشاعر الياباني موتسوو مونيفوسا (١٦٤٤– ١٦٩٤) المشهور بباشو (Basho)، والشاعر كوباياشي نوبويوكي (١٧٦٣– ١٨٢٨)

المشهور بكوباياشي إسَّا "،(Kobayashi Issa)، ومن الجدير بالإشارة تأثير شعر الهايكو الياباني على شعراء غربيين نظموا على شكله، مثل الشعراء المرتبطين بالشاعر ت. إي. هيوم (T. E Hulme) والحركة التصويرية في الشعر"[٥٨]، "وهي حركة كانت تجتمع في نادي الشعراء في حدود العامين ١٩٠٧، ١٩٠٨، وكان أشهر ممثليها ت. إي. هيوم، و ف. س. فلنت، فضلاً عن آخرين طواهم النسيان اليوم مثل تانكرد، وكامبل، وستونر، وكانت هذه الجماعة قد ملت من الشعر الفكتوري المتأخر، وبخاصة ما فيه من حشو بلاغي، وصفات مكرورة، يفرضها الالتصاق بالبيت الأيامبي القياسي، ونظام القافية المحدد، واهتموا آنذاك بشعر الهايكو، وشعر المغازي عند روبرت هريك، في القرن السابع عشر، وبالتناظر في شعر الكتاب المقدس، ولكنها كانت حركة قصيرة العمر، حتى بعد انضمام إزرا باوند إليها، وتأثر شعراء آخرين به مثل هربرت ريد، وبازل بَنتِكت"[٥٩]. كما استخدمه إزرا باوند (Ezra Pound) في عمليه: موبرلي (*Mauberley*) والأناشيد (*Cantos*)، ومن الشعراء الذين تأثروا بهذا الشكل الشعري آمي لويل"(Amy Lowell)، وروبرت فروست (Robert Frost)، وكونراد آيكن (Conrad Aiken)، ودبليو. ب، ييتس (W. B. Yeats)"[٦٠].

و"الهايكو من القصائد الموسمية، وفيه يصور البيت الأول مشهدًا، ويقدم البيت الثاني فاعلاً، أو ممثلاً يتحرك، أو فعلاً إزاء المشهد، ويمزج البيت الثالث المشهد مع الفاعل، أو الممثل، أو الفعل، ويكون أسلوبه أقرب إلى العرض الخالص"[٦١]. و"تعبر قصيدة الهايكو عن فكرة واحدة، أو شعور واحد، أو صورة واحدة، وهي لقطة مرسومة بالكلمات"[٦٢]، "وغالبًا ما تتضمن ما يشير إلى فصل

من فصول السنة، أو قرينة دالة على هذا الفصل، فالشاعر يدفع القارئ إلى أن يستحضر الطقس، والنباتات والطيور، ويوقظ فيه المشاعر والأحاسيس تجاه الطبيعة، وفصول السنة"[٦٣]، وذلك بحثًا عن الجوهر الكامن في كل ظاهرة طبيعية من حوله، وغالبًا ما نجد في قصائد الهايكو كلمات فصلية "كيغو"، نعرف من خلالها الفصل الذي تدور حوله القصيدة، وقد كانت هذه الكلمات الفصلية في البداية، وفي العصور القديمة، تدعى موضوعات فصلية "كيداي"، ولا يزال عدد من هذه الكلمات الفصلية مستخدمًا حتى اليوم، (...) وهي مصطلحات ذات صبغة ثقافية لا أكثر، فمن عادات اليابانيين أن يبدأوا خطاباتهم دائمًا –حتى إلى أقرب أقربائهم– بإحالة إلى الجو، حسب التقويم القديم، من هنا جاءت أهمية الطقس، ودلالته في القصيدة، فللطقس دلالات ثقافية، وليست تصويرية فحسب.

إن مهمات الكلمات الفصلية، أو الموضوعات الفصلية هي ربط قصيدة بواقع فصل ما، فكلمة رياح على سبيل المثال ليست كلمة فصلية، ولكنها تصبح كذلك إذا أُلحِقَت بمضاف مثل "هواء ربيعي"، أو "رياح تفوح بالعطر"، أو "رياح الشمال"، "وتلعب فصول السنة وكلماتها دورًا مهمًا في هذه الأشعار، فقد تدل تعبيرات مثل: ضباب خفيف، وأزهار الخوخ، والبلبل، ونسيج العنكبوت، وأزهار الكريز، والمشمش، والفراشات، على الربيع المبكر، وقد تشير تعبيرات أخر إلى فصل الصيف، مثل: وابل المطر، وطائر الوقواق، وزهرة عود الصليب، وغرس شتلات الأرز، واستراحة الظهيرة وغيرها، وقد تدل مفردات أخر على فصل الخريف مثل: القمر، والنجوم، والندى، وصرخة زيز الحصاد، وأوراق الاسفندان الحمر، أما مفردات: الثلج، والجليد، والبرد، والموقد، ونهاية العام فتدل على فصل الشتاء"[٦٤]. وهي تعبيرات فصلية مشهورة نجدها عادة في شعر الهايكو،

ومن تأثروا به بعد ذلك. ويعدُّ هذا الجانب الثقافي في اللغة الشعرية لهذا الشكل الكتابي، بالغ الأهمية في الإمساك بما نطلق عليه (المعنى الشعري) في النص.

وغالبًا ما "يتطابق كل فصل من الفصول الأربعة مع جهة من الجهات الأربعة، أو مع لون من الألوان، فالربيع من جهة الشرق ولونه الأخضر، والصيف من جهة الجنوب، ولونه الأحمر، والخريف من جهة الغرب، ولونه الأبيض، والشتاء من الشمال، ولونه الأسود. وهناك شيء مقدس عن الرياح الباردة التي تهب من الغابة، فهي قادمة من المجهول، وصوتها له معنى أوقع من الكلمات، وأبعد من الصمت، وأي مديح للقمر، أو لزهور الكرز، أو لليل، أو للثلج... إلخ. هو في الحقيقة مديح للإنسانية وللطبيعة البشرية نفسها. كما "أن حرارة اليوم، ورطوبة المساء، هي عناصر طبيعية، وفيها قدر كبير من الشعر، وكذلك هو الحال مع مطر الصيف بإيقاعه الثقيل، وهو مطر قادر على تغيير كل شيء حتى قلوب البشر، وللحقول والجبال في الصيف معنى يشمل شيئًا من اللانهاية والخلود"[٦٥].

و"تتصف [قصائد الهايكو] بالبساطة الخادعة، فيما يخص جذورها، وعمق مضامينها، وتتطلب أنقى الوعي الروحي للفرد، وأعمقه، لأنها تمثل العالم الديني، والتجربة الشعرية الشرقية. وغالبًا ما تُفهم قصائد الهايكو على نحو أفضل إذا ارتبط تأويلها بفلسفة زن"[٦٦]. أما أهم خصائص الهايكو المستمدة من فلسفة زن فهي: "(نفي الذات)، بحيث يُنظر إلى الأشياء دون إشارة إلى ما قد تجلبه من نفع أو ضر، و(الوحدة [بين الأضداد])، حيث تستخدم الهايكو كلمات تحتمل مقلوب معناها، و(التقبل) بحيث يمثل شعر الهايكو تقبلاً لكل ما في داخلنا، أو في خارجنا؛ قصورنا، وقصور الآخرين، و(الاستغناء) عن الكلمات، فاستخدام

الكلمات لا يكون للكلمات ذواتها، ولكن لإزاحة ما قد يفصلنا عما ننظر إليه، فضلاً عن (روح الفكاهة)، و (الاستغناء عن القيم الخلقية)، و (الحرية) ليس في فعل ما نحب، بل في حب ما نفعل، بالإضافة إلى (البساطة)، و(المادية) فالهايكو يؤكد مادية الأشياء أكثر من روحانياتها، و(حب الوجود)، وتجنب (العقلية)، و(الشجاعة)"[٦٧]. "كما تشمل تأثيرات من فلسفات أخرى كالبوذية، والتاوية، والكونفوشيوسية، والسانتو"[٦٨].

فإذا ما أتينا إلى قصر قصائد الهايكو، ارتباطًا بأهمية الصمت، وبلاغته، في القصيدة اليابانية، أمكننا أن نلاحظ تأثرًا قويًّا بالبوذية في هذا السياق. لقد خلقت البوذية حين قدمت إلى اليابان في القرن السادس الميلادي عند اليابانيين "إحساسًا وديعًا بالثقة، والاستسلام الكامل للأمر الواقع، والهدوء الرواقي إزاء المصائب والأخطار"[٦٩]. من أجل هذا لا يثير استغرابنا ما تطرحه البوذية على شاعر الهايكو حين تدفعه "إلى النظر إلى الأشياء في الحياة نظرة صحيحة، دون تقويمها، أو وضعها في معايير خلقية متسرعة عن الفضيلة والرذيلة، ودون تحديدها من إطار المنفعة وغيابها، بل يجب على الشاعر أن ينظر إليها ببراءة دون أحكام عاطفية، أو أحكام عقلية مسبقة"[٧٠]. "فما تقوله تعاليم *الماهيانا* عن المساواة بين الظاهرة والشيء في ذاته، يقدم إلى العقل الشرقي هذا الالتحام الغريب بين ما هو روحي، وما هو عملي"[٧١]. "ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق ما أثر به الشعر الصيني على الهايكو، من خلال عقيدتي؛ الطاوية، والزن، اللتين جعلتاه ينتشر من خلال قيمته الشعرية الخالصة بما فيها من عاطفة، وحنين"[٧٢].

إن "لحظة التنوير في البوذية لا يمكن الوصول إليها من خلال الكلام، فالكلام ليس كافيًا فحسب، بل إنه يمنح خبرة زائفة أيضًا، ذلك لأن التنوير لا يتأتى من خلال الإقناع، ولا تشرحه الكلمات، فمن يريد أن يأخذنا إلى هذه اللحظة من خلال الإفاضة في الكلام يبدو مثل الذي يقدم لنا كعكة أرز، مرسومة على ورق؛ تشبه الكعكة الحقيقية، ولكنها ليست كذلك"(٧٣).

وتجدر الإشارة إلى قيام ثورة في الحقبة الحديثة على تقاليد الهايكو الكلاسية "على يد ماساوكا شيكي (Masaoka Shiki)، ١٨٦٧- ١٩٠٢، وثورة أخرى على تقاليد شعر التانكا "على يد يوسانو تـَكّان (Yosano Takkan) ١٨٧٣- ١٩٣٥، وفي الحالتين كانت الثورة تعني أولاً، وقبل كل شيء رفض أساليب الكتابة التي كانت سائدة في ذلك الوقت"(٧٤). فمن البدهي أن تتأثر التانكا والهايكو بتطورات الشعر الحديث، فالتأثير الاوروبي، واقتباس كلمات ذات اشتقاق أجنبي، واستخدام اللغة الدارجة بدلاً من اللغة الكلاسية، والأبيات غير المنتظمة بدلاً من الأبيات التقليدية"(٧٥)، أثّرت دون شك بهذين الشكلين.

أما القاعدة التي يمكن أن نطبقها على القصائد القصيرة اليابانية، وذلك من خلال هذا الفهم البوذي لوظيفة اللغة ارتباطًا بلحظة التنوير، فيكمن في أنه "كلما كثرت الكلمات الشارحة الواصفة، زاد تعقب المعاني المرتبطة بها، وزاد وفق ذلك ابتعادها عن لحظة التنوير الصافية"، من هنا جاءت قيمة الصمت، وهي قيمة نجدها واضحة في قصيدة الهايكو، ولغتها الموجزة الواصفة، ذات القصر الواضح، والتقشف البلاغي، الذي يقود المتلقين برغم ذلك إلى معنى شعري عميق يتفجر من سطورها القصيرة، على نحو يمنعهم من الركون إلى خبرتهم السابقة، وطريقة التفكير المباشر في الأشياء، والمعاني السائرة حولهم.

إن كل ما حولنا يعمل على استنارتنا، وهذا مبدأ من مباديء الهايكو، وهو مبدأ يتمثله شاعر الهايكو من خلال الإشارة إلى مجرد الواقعة الخشنة البسيطة، فقصيدة الهايكو "مثل أصبع مفرد يشير إلى القمر، ولكن الإصبع إذا كان محلى، فقد تشغلنا الجواهر فيه عما يشير إليه!

قد يبدو شعر الهايكو ضئيلاً من النظرة الأولى المتعجلة، ذلك لأنه لا يقوم بأي استعراض للعمق، وعمقه يرتدي قناع الفكاهة، والبساطة الخارجية"[٧٦]. والوصف، والتصوير، والتأمل الداخلي. من هنا يمكننا القول إن فشل قصيدة الهايكو الجيدة، وما يشبهها غالبًا ما يرجع إلى غياب التعاون اللازم من القاريء، فالهايكو إذًا طريقة للحياة وليست مجرد صورة من صور التعبير. ونحن هنا لسنا مهتمين بتاريخ تطور الشعر الياباني وقيوده، لكننا مهتمين بالإشارة إلى المعنى الشعري الكامن في هذه القصائد الذي يمكن أن يكتشفه قاريء غير متخصص في الشعر الياباني مثلي. فالقصائد التي قمنا بتحليلها قرأناها على المستوى التأويلي من خلال لغة أخرى، هي العربية أو الإنجليزية، غير لغتها اليابانية الأصلية، ونحن لن نختلف على أن العمل الترجمي ليس مجردَ عمليةٍ ثقافية إبداعية يُنقلُ من خلالها نصٌّ مكتوبٌ بلغة معينة إلى أخرى، بل هو نشاط إنساني يُمارَس في سياق اجتماعي، و تاريخي.

ومع ذلك، تجدر بنا الإشارة في هذا السياق إلى أن هناك رأيين بعامة حول الترجمة[77]؛ الأول قديم يرى الترجمة خيانة "traddutore traditore"، والخيانة لا تكون موجهة إلا إلى أصل، وهذا ما يجعل من النص المترجم نصًّا تابعًا يسعى إلى الوصول إلى كمال الأصل، والرأي الثاني، وهو الرأي الذي

أنحاز إليه، يرفض فكرة الأصل من أساسها، مؤمنًا أن الترجمة العلمية هي "فعل من الإبداع اللغوي الذي يزيد النص الأصلي غنىً، بدلاً من أن يخونه، فما يسمى نص المنبع ليس أصلاً على الإطلاق، "فهو تعبير عن فكرة، وعن معنى، أي إنه ترجمة في ذاته، أما النتيجة النهائية التي ننحاز إليها في هذا السياق فتقف مع فكرة جاك دريدا حول إلغاء الفصل بين النص الأصلي والمترجم، بين ما يسمى الأصل أو المنبع، ونسخته، وهذا يضع نهاية للرأي الذي يحدد مكانة ثانوية للترجمة"[78]. ووقوفنا مع نفي أحادية المعنى لما يسمى النص الأصلي، أو المصدر، ونص المنبع، وما يؤَسّسُ على ذلك من شك في مفهوم الدقة من الأساس، التي تفترض تبعية النص المترجم إلى النص الأصلي، بناءً على افتراضها أن هناك معنًى صحيحًا لما يسمى المصدر، أو الأصل، لا يستقيم إلا إذا كان حديثنا يخص الترجمة العلمية، ولا يخص سواها، وللترجمة العلمية مدلولان[79]؛ الأول، يشير إلى ترجمة العلوم، أي أن صفتها تلك تستمدها من صنف المادة المنقولة في التبادل الحاصل بفضل الترجمة، والمدلول الثاني يدل على الترجمة ذات المنهج العلمي، أي أن صفة العلمية تستمدها من منهجها، بصرف النظر عن المادة المنقولة عبر الترجمة، وفي الواقع يضم المدلول الأول الثاني دائمًا.

أما الترجمة فلا تتحقق بوصفها غاية جمالية إلا عند ترجمة الأدب، على حد تعبير "بنديتو كروتشه"، ذلك لأن "ممارسة الترجمة في مجال الأدب تجعل من المترجم وسيطًا، فتأمل مثلاً في دلالة ما صرحت به الروائية الفرنسية ناتالي ساروت عندما سئلت عن رأيها في ترجمة أعمالها: (إنها عمل مختلف، له بعد آخر، وتشكلَ من مادة مختلفة بما فيها من محاسن ومن مساويء، وله حياة

خاصة به، إن النص الذي كتبته يتراجع أمام ترجمته)"[80]. فالترجمة تدفق في اتجاهين، من أجل هذا كان استخدام مصطلحات من قبيل الأصل، المصدر أو المنبع، والهدف...إلخ. بلا معنى، وهذا ما ينهي على مستوى الرؤية علاقات القوة بين ما يسمى النص الأصلي، والنص المترجم"[81].

إن قراءة شعر الواكا أو الهايكو من القاريء العربي الذي اعتاد حدة الإيقاع الكمي، وكثافة المجاز في تلقي النص الشعري، أكثر إجهادًا من قراءة الشعر الذي اعتاده ذوقه الجمالي، فالمعرفة بشعر الواكا، أو شعر الهايكو، لا تأتى إلا بتجربة شخصية يختبر فيها القاريء قدرته على استحضار المعنى الشعري في النص من خلال ما يحمله النص من تقاليد شعرية مختلفة عن شعرنا بخاصة، وحمولة ثقافية لا يقوم المعنى الشعري إلا من خلالها، وهو تدريب في القراءة الشعرية قد يكون جديدًا على أغلب قراء الشعر في وطننا العربي. الأمر الذي يدفعنا إلى التأمل في النص الشعري من وجهة نظر مختلفة؛ "بصفته المعنى أكثر ممّا هو الصوت"[٨٢].

٣- ٤- المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع: شعر الهايكو نموذجًا

"لا تتشكل الدلالة إلا في فجوة الإرجاء: في اللااستمرارية والإخفاء، وفي الانحراف، وفي مخزون ما لا يظهر".

"جاك دريدا"(٨٣).

"إن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يُستعان عليها بالفكرة لا محالة".

"عبد القاهر الجرجاني"(٨٤).

بداية، يبدأ كل عمل فني في التحدث عندما نكون قد تعلمنا من قبل أن نفك شفرته"(٨٥). فالهوية التأويلية "الهرمنيوطيقية" هي ما تؤسس وحدة العمل. ولكي أفهم شيئًا ما، فإنني يجب أن أكون قادرًا على معرفة هويته(٨٦). والمتلقي "هو الذي يقرر النوعية الفنية للعمل، لأن النتاج يمكن أن يُخلق شعريًّا، وغير شعري، أو يكتب شعريًّا، ويدرك نثريًّا"(٨٧). ودون ذلك الشعور الخاص من الرضا الذي بفضله يعني العمل شيئًا ما بالنسبة إلينا، ويظل السؤال عما يمنح العمل هويته بصفته عملاً أدبيًّا، أو فنيًّا قائمًا؟ فما الذي يمنح عملاً ما هويته الهرمنيوطيقية؟ من الواضح أن هوية العمل تكمن على وجه التحديد في أن هناك شيئًا ما يكون مقدمًا "ليُفهَم"، أي أنه يطالبنا بأن نفهم ما يقوله، أو ما "يقصده".

فالعمل يعلن تحديًا ينتظر منا التصدي له. وهو يتطلب ردًا؛ ردًا لا يمكن أن يمنحه إلا الشخص الذي قبل التحدي فحسب. وهذا الرد يجب أن يكون رده الخاص، ويحب أن يُقدِّم على نحو فعال" (٨٨) أيضًا.

ويضع يوري لوتمان، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من "الضبط الذاتي"، وهو يعني بالضبط الذاتي شيئًا مشابها لما يعنيه ريتشاردز بفكرة "الاستجابة الأصلية"، هذه الأنواع هي: الضبط الذاتي للغة، والضبط الذاتي للحس العام، والضبط الذاتي لصورتنا المكانية/ البصرية عن العالم. وباختراق الشعر لعطالة هذه الأنظمة الثلاثة –التي تشكل الأنماط المعروفة في الإدراك، والفكر، والكلام– يصحب الشاعرُ القصيدةَ إلى العمل(٨٩). ومن الواضح أنّ نظرة لوتمان إلى الشعر مشابهة من نواحٍ كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يقرّ بانحراف النص الشعري، وبالتجاوزات النحوية فيه، كما يصرّان على ضرورة أن يضفي القارئ عليها معنى، بالعودة إلى لغته، وإلى جهازه الثقافي(٩٠)، هكذا ينبغي علينا أن ننجز ثلاثة أشياء: أن نوفر للنص الشعري نحوًا معقولاً وتامًا، وأن نوفي له نموذجًا دلاليًا، فضلاً عن سياقٍ تداولي(٩١).

أعالج هنا، على المستوى الشعري التأويلي، وفي سياق ما أسميه "المعنى الشعري" عددًا من قصائد الواكا، والهايكو توضيحًا لدلالة المعنى الممكنة على الإشارة إلى النوع، وأقصد بـــ "التأويلي" هنا "قياس معنى النص، وتحقيقه بشيء غير نصي، أو في خارج النص: (...) وكل ما قد يرتبط "بأصل" النص في "الحياة الحقيقية"(٩٢)، فالتفسير ليس فن البحث عن تفسير، ولكنه فن بنائه. والمفسرون لا يفكُّرن شفرة القصائد، ولكنهم يصنعونها"(٩٣). وهذا ما سنتناوله من خلال فكرة النظم بعد ذلك، وأختار هنا سبع قصائد من قصائد الهايكو التي

يستطيع أي قاريء متوسط الحساسية أن يحصد ثمراتها الشعرية، وأن يكتشف برغم خلوها من الإيقاعين الكمي والنبري من جهة، وتقشفها البلاغي من جهة أخرى، معانيها التي تشد هذه النصوص إلى النوع الشعري دون منازع.

١- يأكلُ الأفاعيَ،

قِيلَ لِي عن طائرِ الحَجَلِ،

رَهيبةً.. تَبدو الآنَ صَرخاتُه.[٩٤] *"موتسوو باشو: ١٦٤٤- ١٦٩٤".*

٢- شاطِيءٌ رَمليّ،

لِمَ يُوقدونَ النارَ..

تحتَ القمرِ الصيفيّ.[٩٥] *"كاجامي شيكي: ١٦٦٥- ١٧٣١".*

٣- الفَراشةُ الّتي حَطّتْ..

عَلى جرسِ المعبدِ،

تَنامُ فِي سُكون.[٩٦] *"يوسا بوسون: ١٧١٦- ١٧٨٣".*

٤- اللّصّ،

اخْتلسَ كلَّ ما عِندي.. سوى..

القمرِ الّذي كانَ على نافذتِي.[٩٧] *."راهب ريوكان "١٧٥٧- ١٨٣١".*

٥- طائرةُ ورقٍ رائعة،

حَلّقَتْ،

منْ كوخِ مُتسَوّل.(٩٨). *"كوباياشي إسا"*

٦- فَراشةٌ طائِرَة.

أشعرُ..

بأنّني مَخلوقٌ مِن تُراب.(٩٩). *"كوباياشي إسا"*.

٧- أنْ تَقْطِفَها خَسَارَة،

أنْ تَتْرُكَها خَسَارَة،

هذِه هِيَ البَنَفْسَجة.(١٠٠). *"نوجو: تاريخه مجهول"*.

وبقليل من تأمل هذه النصوص السبعة، وبرغم ما تحمله من تقشف بلاغي لافت، ونثرية واضحة، فإنه في إمكاننا أن نكتشف المعنى الشعري الكامن فيها، فالبنية الدلالية، واكتشاف المعنى الشعري شيئان يمكن أن ينجزهما القارئ بيسر في هذه القصائد من خلال المفارقات الواردة في كلمات كل نص، وعباراته.

على الجانب الآخر هناك قصائد تحتاج جهدًا أكبر لاصطياد المعنى الشعري فيها، وإلا استقبلها المتلقي بصفتها نصوصًا خالية من الشعر: وتظل طريقة الكتابة، أو عتبة العمل الأولى، وعنوانها على غلاف الكتاب الخارجي، مشيرًا نوعيًّا أول لمثل هذا النوع من القصائد، حيث يؤثر الشكل الشعري، في طريقة قراءتنا لأبيات القصيدة.

يجعلنا "الشكل الشعري نهتم بالأبيات في لحظة، وننبر مقاطع بأعينها، لا تُنبر في أصلها عندما تكون في إطار نثري"(١٠١)، مثلما يجبرنا نظام التشطير في

الكتابة على الالتفات إلى "المعنى الشعري"، وذلك عبر الفراغات التي يضمها كل سطر شعري، أو عبر الفراغات التي قد تفصل سطرًا شعريًّا عن آخر، "ولكي يكتسب النص وظيفة شعرية، يتحتم أن يكون ماثلا في وعي القارئ توقع الشعر، والاعتراف بإمكانية أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص ذاته تلك "العلامات" المعنية التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه "العلامات" هو الذي نستقبله بصفته "الخواص الأساسية المميزة" للنص الشعري"(١٠٢).

ويُعدّ تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية – ونعني الشكل الكتابي هنا– أسلوبًا، كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا، بل هي تطرح نفسها بصفتها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة"(١٠٣) فحسب. لكن ما نود أن نشير إليه هنا هو اقتران السطر الكتابي بالبيئة الشعرية، "وهو اقتران له وظيفة في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند الحدود القصوى من التعتيم التعبيري يبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر معلمًا وحيدًا من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر"(١٠٤). ويحقق له اكتفاءه، "ويمكن التحقُّقُ من هذا الاكتفاء بمظهر القصيدة، وبحدود حيّزها النصي، وليست حدود هذا الحيِّز بداية بالمعنى الطِّباعيِّ، أو نهاية به حدودًا، لأن النتاج اللفظي قد توقف فحسب، بل إن هناك منطقًا لغويًّا لهذه الحدود؛ فليست البداية بداية، والنهاية نهاية، وفق موقع كل منهما فحسب، بل هما كذلك بسبب علاقة شكلية ودلالية بينهما من خلال سياق النص كله، ومعناه، فلو كتبنا قصيدة هايكو –على سبيل المثال– على هذا النحو:

"على جانب الطريق، أزهرت نبتة أكلها حصان"، لكانت جملة خبرية عادية، يمكننا أن نسمعها في الحياة اليومية، أو نقرأها في سياق قصة، أو في جريدة، بالرغم من كونها تحمل في طياتها معنى شعريًّا دون شك، لكنه معنى لن نلتفت إليه، لغياب المشير النوعي الذي ينبه القاريء إلى ضرورة الالتفات إليه، من جهة، ولغياب استقلالها في محيطها النوعي الخاص بصفتتها نصًا له بداية ونهاية محددة، من جهة أخرى، فهذا النص يشبه مليارات النصوص التي تتردد كل يوم منسابة على ألسنة الناس، أو في الكتابات اليومية، ولكن طريقة الكتابة الشعرية التي عزلتها على نحو ما، كانت صيحة تحذير؛ أن هناك معنى آخر يجب الانتباه إليه، وشكلت طريقة الكتابة هذه المشير النوعيّ الأول الذي نبّه القاريء الجاد إلى ضرورة أن يتوقف، أن يتريث قليلاً للتأمل والتأويل. لأن لهذه الجملة "معنى شعريًّا"، وفضاء له بداية ونهاية، ومعنى مقصودًا –أو يبدو مقصودًا على أقل تقدير– يجاوز معناها المباشر، يحتاج إلى الكشف والاكتشاف.

أتناول هنا قصيدتي "واكا" من أشهر قصائد الواكا، ويدور مضمون القصيدتين حول موضوع الكتمان، الأولى كتبتها امرأة "شوكوشي نايشينو" في حبيبها الشاعر "فوجي – وارا– تايكا"؛ فقد "كان الحب دومًا لشعر الواكا موضوعًا جوهريًّا"[١٠٥]. وهو حب متوار يمثل "عاطفة، لا ينبغي الجهر بها إطلاقًا، والقاعدة هي أن يظل خفيًّا، مكتومًا حتى عن الكائن الذي يسببه، أو يلهمه، حتى لو احترق بنار الهوى (...) وفي هذ الجوهر الكثيف المتناقض، لعاطفة الحب، يكمن مبدأ الحب الموارى"[١٠٦]. تقول القصيدة:

– **"يا خَيطَ الْحَرير الجَميلَ،**

إنِ استَطَعْتَ الانقِطاعَ، فَانقطعْ بِسُرعَة،

لأن حَياتيَ إذا طالَتْ،

أخَافُ منْ إفْشَاءِ سرِّ حُبّي"(١٠٧).

يذكرنا هذا الخيط الذي تُجمعُ في سُبحته الأحجار، بفكرة النظم، وهي قصيدة منظومة بارعة، فعلى المستوى الظاهري من النص تكلم الشاعرة في السطرين الأولين خيط حرير، وتأمل منه أن ينقطع، إن استطاع، ولكن كيف يتسنى له الانقطاع وهو معدوم الإرادة؟ إن في هذا ما يثير الدهشة؛ فلماذا تكلم الشاعرة الخيط الحريري الجميل وهي التي تملك أن تقطعه إذا أرادت! وتعلم أنه لن ينقطع وحده، فهل تؤكد الشاعرة عجز إرادتها هنا –مثل ذلك الخيط – بهذا السؤال؟ لكنها سرعان ما تجيب، حين تلتفت إلى معنى آخر تقول فيه إنها تخشى إن طالت حياتها أن تفشى سرّ حبّها!

القصيدة موجزة، وذات مقاطع صوتية محدودة، بل تبدو كأنها تنهيدة عابرة، ولكنها تشير إلى جوهر شعوري قوي، خلقته بنية التوازي بين فكرتين؛ خيط الحرير وعمر الشاعرة، هكذا تمنحنا القصيدة بنية توحي فيها الشاعرة بما يحمله الاثنان؛ خيط الحرير، وعمرها، من حمولة جميلة برغم ثقلها، وببعض التأمل تثمر القصيدة تأويلاً توضح الشاعرة فيه شكها من انقطاع خيطها الحريري الجميل، فهو لن ينقطع وحده، وهي إن كانت واعية بثقل الجمال، و مما يسببه لها من رَهَق، فإنها عاجزة عن التخفف منه، وهذا ما خلق تناقضًا أخاذًا بين ثقل ما يشعر به خيط سنينها الممتد، الذي وصفته بالجميل، والضيق الذي تشعر به من جراء كتمانها، حتى أنها تتمنى انقطاعه حتى تريح نفسها– ذلك إن استطاع الخيط أن ينقطع وحده، وهذا محال، فعَجْز الانقطاع لكليهما واحد.

جاءت عبارة (إن استطعت) في السطر الشعري الثاني، لتعلن لهذا العجز، وهذا ما رفع العلاقة بينها وبين حبيبها، من خلال هذه المعاني المتشابكة، بما تحمله من تناقض ثرّ مبثوث في ثنايا القصيدة بذكاء، إلى مستوى قدري لا فكاك منه، فليست مشكلتها الحقيقية في الحب في حدّ ذاته، ولكن امتلاءها الذي يحتاج إلى أن يفيض، وعجزها عن السماح بذلك يضنيها، فباتت تعاني وحدها وطأة هذا الكتمان الذي لا يصيبه بالخفة إلا البوح بما يحمله قلبها، ويراكمه يومًا بعد آخر، حتى إنها تمنت الموت راحة مما تعانيه من فَغْمَةِ هذا الشعور من جهة، ومن حرصها على الكتمان من جهة أخرى، بعد أن احتفظت بسرّها في أعماقها على مر السنين، وهي الملأى بمشاعر فياضة تثقلها، مثلما يُثقل خيطَ الحرير، كريمُ الحجر..

يشير هذا التحليل السريع إلى معنى شعري كامن فيما نسميه معنى النص المنطقي المرتبط بعالم المرجع، الذي يطل علينا أول وهلة، في القراءة الأولى للنص، هكذا يحتاج القاريء إلى بعض الجهد كي يحصد المعنى الشعري من نص يبدو عاديًّا، لا شعر فيه، لكن المعنى الشعري المتخفي فيه منحه ما ينتسب به إلى الشعر دون منازع. ولنتأمل هنا قصيدة واكا أخرى ترتبط بمعنى الكتمان، لكن المعنى الشعري ارتبط بوقائع خارج القصيدة، فلنتأمل معًا هذا النص:

- "مثلُ الريفِ المزروعِ بأشجارِ الكستناءِ الفتيةِ،

في هيكيو- تا،

أشْرَفا عَلى النّومِ فِي شَبابِهِما،

آهٍ.. كمْ شِخْنَا"(١٠٨).

يمكن أن يمر معنى هذا النص المباشر عاديًّا دون أن ينتبه القاريء العادي إلى المعنى الشعري الخافق فيه، بل إننا يمكن أن نزعم أنه يبدو من النظرة الأولى بعيدًا عن الشعر، ربما يتوقف القاريء أمام كلمة "هيكيو- تا"، ومغزى وجودها في النص، وربما يحتاج الربط بين السطر الأول في النص؛ "مثلُ الريفِ المزروعِ بأشجارِ الكستناءِ الفتيةِ"، والسطر الثالث؛ "أشْرَفَا عَلى النّومِ فِي شَبابِهِمَا" بعض الجهد، مثله في ذلك مثل الالتفات الذي عبر عنه السطر الأخير؛ "آهٍ.. كمْ شِخْنَا"، ولكن هذه الأسطر إذا كتبت على نحو متتابع مثل الكتابة النثرية المعتادة، وكانت في سياق كتابي آخر، لاختلف الأمر، أما إذا ارتبط هذا النص بشكل شعري له بداية ونهاية، تحددان سياقاته الممكنة، أو إذا امتلك سياقًا ثقافيًّا، يكون القاريء من خلاله ملمًّا بمناسبة القول، وبالبعد التداولي "البراجماتي" في هذا النص، لظهر في الحال "المعنى الشعري"، ولفهم المتلقي السبب من وراء كتابة هذا النص على هيئة الشعر، وهذا ما يربط على نحو وثيق مضمون الدلالة بشكلها من جهة، وبسياقها الثقافي من جهة أخرى. ولهذه القصيدة حكاية توضح المعنى الشعري الخفي فيها، الأمر الذي يؤكد دائمًا أهمية البعد الثقافي في الكتابة الأدبية على مستوى الدلالة:

"خرج الامبراطور ذات يوم يتنزه، وحين وصل إلى نهر "ميوا"، رأى فتاة شابة، فائقة الجمال، تغسل الثياب، فسألها عن نسبها فقالت: أدعى أكائيكو، وأنا من قبيلة "هيكيه- تا"، فقال لها لا تتزوجي، سأستدعيك فيما بعد، ثم عاد إلى قصره، أما أكائيكو فقد انتظرت استدعاءه لها، حتى بلغت الثمانين، فقالت لنفسها "شاهدت انقضاء سنوات وسنوات عديدة في انتظار إشارة، نَحِفَ وجهي، واضمحل، ولم يعد لدي أمل، ولا أستطيع احتمال هذه الكآبة، فحملتْ هدايا

الخطوبة، وذهبت إلى القصر، كي تقدمها إلى الامبراطور، فسألها، وقد نسى ما كان بينهما، من أنت أيتها العجوز، ولِمَ أتيت إلى هنا، فأجابته أكائيكو، تلقيت من الامبراطور أمرًا في شهر كذا، في سنة كذا، ورحت أنتظر إشارته إلى اليوم، حتى بلغت الثمانين، وشاخ وجهي، ولم أعد أنتظر شيئًا، فجئت إلى الإمبراطور كي أعبر عن خواطري"، [لقد وارت حبها، وكتمت ما يعتمل في نفسها كل هذه السنين] فذهل الامبراطور حين سمع ذلك، وقال لها "لقد نسيتُ حكاية الماضي هذه، ومع ذلك أطعتِ بوفاء، وانتظرت إشارتي، بل تركت أجمل الأعوام تروح منك عبثًا، إنه لأمر محزن"؛ فقد منع عائق شيخوختها الزواج بها، عندئذٍ قدم لها القصيدة السالفة، ففاضت عينا أكائيكو بالدموع، وغمرت أكمام ثوبها، وقالت شعرًا جوابًا على شعر الامبراطور"[١٠٩]. بعد أن أثقلها الكتمان، فهي تعلم الآن أن الرباط بينهما محال، لكن البوح الذي أثقل كاهلها هو ما دفعها إلى رؤيته، فأنشأت هذه القصيدة ردًّا على قصيدته.

- **"اللوتس فِي خَليجِ كسَا كايه،**

اللوتس المُزهِرَة..

كمْ أحْسُدُ النّاسَ عَلى أعمارِهِم الفَتيّة"[١١٠].

يقول الشاعر "باشو" في قصيدة من قصائده، إنه بدلاً من قطف زهر اللوتس ووضعه على المذبح، يجب أن نتركه في مكانه في البركة قرابين لأرواح الموتى. فهل يشير زهر اللوتس هنا إلى موت معنوي، إلى قربان ما ونهاية. لقد انسرب عمر أكائيكو، وهي تحتفظ بمشاعرها حتى بلغ عمرها الثمانين، قبل أن تقرر البوح، ولكن البوح هنا هو في حقيقته قربان عمرها، الذي ضاع في

الانتظار، إن عمرها لم يضع هباء، بعد أن تركت لنا هذه المشاعر النبيلة في قصيدتها، فهي وإن زالت، تظل شاهدة على جمال لا يزول. هكذا، تختلف قراءة هاتين القصيدتين في ضوء هذه الحكاية الآن، فيصبح المعنى فيهما شعريًّا، أخّاذًا، وقابلاً لتأويلات كثيرة، بعد أن كان أغتم، لا يبين، ذلك بعد أن يسرت الحكاية العثور على ما أسميه "المعنى الشعري". وهذا ما يعيدنا إلى مسألة مهمة نؤكدها في هذا السياق وهي أنه "من المحال الفصل بين الثقافي واللغوي"[١١١]، عند تأويل النص الشعري بخاصة.

وللتدليل على فكرة هذا البحث حول المعنى الشعري للنص بصفته مشيرًا إلى النوع، أختار هنا سبع قصائد هايكو تتسم بما يطلق عليه "النثرية" الشديدة، فضلاً عن أن الكثير منها يشكل في بنيته جملاً خبرية من الممكن أن تصادفنا كل يوم، دون أن ننتبه إلى حمولتها الشعرية، ودون أن ننسبها إلى الشعر:

١- "**مَعَ أصْواتِ النّاسِ،**

زادَتْ نُضْرَةُ..

زهُورُ الكَرْز"[١١٢]. "*كوبایاشي إسا ١٧٦٢- ١٨٢٧*".

تطل علينا من هذه القصيدة أحاسيس سمعية، وهي أدق، وأصعب على الفهم من الأحاسيس البصرية، إذ تحفز أصداء تعبيرية قوية وعميقة أكثر مما تفعله حاسة البصر. ربط الشاعر في قصيدته بين حاستي السمع والبصر على نحو مدهش، وبسيط في آن، إن هذه القصيدة مثال نادر للتجسيد، فالشاعر (إسا) يرى زهور الكرز وكأنها فتاة خجول، تزداد حمرة وجنتيها، ويظهر اضطرابها، عند سماعها لأصوات الناس، خوفًا وحياءً، فزهور الكرز تجمع كالفتاة بين

الخوف، ورقة المشاعر التي تغمرها بالحياء، وهذا ما توضحه حساسية هذا الالتقاط الشعري الآسر. فالمنظر هنا نابض بالحياة والحركة برغم بساطة الوصف فيه. ويبقى سؤال شعري خجول: أيصف الشاعر فتاته في هذه القصيدة أم يصف زهور الكرز؟

٢- "**مِنْ خَلْفِي**

(أنا) العَجُوزَ الضّعِيفَ

تَبَعْثَرَتِ الزّهُورُ"(١١٣).

على الرغم من خبرية هذ االنص، ووضوح المعنى المنطقي المرتبط بعالم المرجع فيه، فإن المعنى الشعري فيه بارز؛ تشير عبارة من خلفي هنا إلى ظرفين في آن واحد؛ الأول مكاني، وهو الواضح في القصيدة الذي يشير إلى المكان الذي تبعثرت فيه الزهور، والثاني زماني، وهو الذي يستدعي المعنى الخفي الآخر في النص، وهو معنى يشد التأويل إلى بنية تواز بين سنوات عمر هذا العجوز التي قضاها؛ التي تمثل (الزمان)، والزهور المبعثرة من خلفه التي سقطت من الشجرة؛ التي تمثل (المكان)؛ وشجرة العمر التي جمعت الزمان والمكان في ظرف واحد، أما كلمة الضعف مع ضمير المتكلم "أنا" في القصيدة، فتنبض بحس ما يربط على نحو شاعري بين عبارة تبعثرت الزهور، وعمر هذا العجوز الجالس مثقلاً، ينتظر نهايته، وذلك بعد أن تبعثرت سنينه، ومن خلفه أشجار الحديقة يساقط منها الزهر –هي الأخرى– بلا أسى او مواربة، وهنا تقف القصيدة.

تجدر الإشارة إلى "أن الوقفة التي يحددها الهايكو هي وقفة خاصة، ليس فيها جدل، أو معنى مجرد، بل فرحة بالتلقي، وإدراك مفاجيء لإيصال المنظر من الذهن إلى الروح، بحيث يعيش القاريء مع الشعر تجربة المنظر الذي تصفه القطعة الشعرية (...) والمنظر في الهايكو منظرًا في ذاته، ولا يراد به شيء إلا أن يكون هو ذاته، (...)، فإذا كان المنظر هو نقطة الانطلاق الأولى لفهم شعر الهايكو، فمن الواجب أن نلاحظ أن المنظر يتسم بعدة من خصائص؛ الأولى أنه دائمًا عيني، والثانية أنه أشبه بما يسمى في الفن التشكيلي بالطبيعة الصامتة، أما الخصيصة الثالثة فهي امتناعه عن أن يقيم جدلاً، أو أن يقدم حجة أو دليلاً، فهو لا يريد إلا أن يمنحنا انطباعًا، والخصيصة الرابعة هي اجتهاد الشاعر في أن يخلق من هذا المنظر انطباعًا متحركًا ونابضًا برغم صمت المنظر وسكونه"[١١٤].

٣- "**بابُ حَدِيقةٍ..**

مِنِ الأغْصَانِ المَقْطُوعةِ،

وَهُناكَ قَوقَعَةٌ تُسْتَخْدَمُ لِغَلقِه"[١١٥].

تحت معنى هذه الأبيات البسيطة، الذي يشير إلى عالم يمكن أن ندركه مباشرة دون تأمل، عالم آخر متشابك، ومعقد من الأفكار، وفلسفة كاملة للحياة، فللبيت حديقة، وللحديقة باب، وللباب قفل، عناصر هذا النص هي المنزل الذي حضر بالغياب، والباب وهو جزء من جسد الحديقة، والحديقة التي صادقت أسوارها، فجاءت كلمة القوقعة دالة على هذا المعنى من جهة، وعلى وحدتها من جهة أخرى، فالقوقعة تقوم في النص بوظيفة آلة، وهي وظيفة القفل، ولكنها تشير على مستوى آخر إلى معنى الوحدة، فهذه الأشياء كلها تمثل في حقيقتها قوقعة!

وفي هذا ما يشير إلى أن عناصر الشيء ذاته قد تغلقه، ولو كانت في الأصل مخلوقة لغير ذلك، فالقوقعة في الحقيقة ليست قوقعة في ذاتها، بل كائنًا جميلاً، أما القوقعة الحقيقية فهي هذا المعنى الزاحف في عقل من استخدمها، وجعلها آلة لغلق الحديقة التي تحولت كلها بعد أن اسْتَــقُطِعَ من جسدها بابٌ لها إلى قوقعة!

٤- **"لَقَدْ نَسِيَتِ الصفْصَافَةُ..**

جُذورَها

وَسطَ الحَشائشِ الصّغيرَة"(١١٦).

جملة خبرية أخرى ربما لا نلتفت إلى ما تحمله من شعر، ذلك لأننا نصطدم من فورنا بمعناها المنطقي المباشر، المرتبط بالواقع، لولا طريقة كتابتها التي نبهت القاريء إلى شعريتها. ربما توقفنا قليلاً عند المفارقة المباشرة التي يستثيرها المقطع على المستوى البصري بين الصفصافة وحجمها الضخم، موازنة بالحشائش الصغيرة، وحجمها الضئيل، وهو فرق يجعلنا نتأمل تلك المسافة بين نمو الصفصافة في اتجاهها إلى الأعلى دائمًا، ونمو جذورها في اتجاهها إلى الأسفل أيضًا، وهذا متوقف على ذاك! وبرغم ذلك نسيت الصفصافة، إذ تلفتنا إلى النص كلمة "نسيت"، ذلك لأن الصفصافة لا تنسى، ولكن معنى النص واضح ومباشر، بل إننا يمكن أن نتخيله دون عناء استنادًا إلى خبرتنا المعيشة، ربما استبدل القاريء بمعنى كلمة (نسيت) الصفصافة في النص، كلمة (تركت) الصفصافة، كي يستقيم المعنى، أما الشاعر فلم يكن يشخّص حالة الصفصافة، بقدر ما كان يعبر عن حركة نموها إلى الأعلى، إلى الخارج! فغفلت عن أصولها، نسيتها في علوها المتصل وسط الحشائش الصغيرة! "والنص على ما به

من حكمة يعبر من جهة أخرى عن روعة الربيع"[١١٧]، وقسوته في آن! وهو نص ملآن بتناقض فذ، فالنمو طبيعي لا يد للصفصافة فيه، والنسيان كذلك، ولكن العلاقة الرابطة بينهما لها دلالتها، فأي نمو إلى الأعلى قد يُنسي الرأس منبتها، هكذا اختار الشاعر موضوع نمو الصفصافة ارتباطًا بنسيان جذورها! لاستثارة هذه المعاني الشعرية فينا. فنحن هنا لا نستطيع الوصول إلى المعنى الشعري الذي يمنح هذه النصوص انتماءها النوعي، إلا إذا تصورنا مسكوتًا عنه في داخل ما نسميه –في هذه الدراسة– المعنى المنطقي المباشر للنص، بل إن اللغة الواصفة الخالصة، والتي تخلو على المستوى السطحي من أي انتقال استعاري ما، والأوصاف الممثلة بأكبر قدر من الأمانة، التي تحضر بذواتها، تمثل اختيارًا ما من الشاعر، وجد فيه ما دفعه إلى اختياراته النصية، التي وضعها في قصيدته،(...) لقد نقل الشاعر ما رآه إلى قرين لغوي له يستدعيه، بل يشي بافتتاح ظهور جديد له بصفته غيابًا للشيء الموصوف عن ذاته، وعن حقيقته، هذا إذا أردنا *اللحن* في مفهوم من مفهومات دريدا[١١٨].

٥- "**الوَرْدَةُ البرِّيةُ ذَبُلَتْ،**

وَأعْشَابُ الزّينَةِ تآكَلَتْ،

وَشَجَرَةُ اللسْبيديا بَاهِتَةٌ وَضَعِيفَة"[١١٩]

تتكون هذه القصيدة من ثلاث جمل خبرية عادية، تبدو خالية من الشعر تمامًا، فهي تجذبنا من الوهلة الأولى إلى معناها المنطقي المباشر، ولكن إذا ما ربطنا هذه الجمل التي تشير إلى الزهور والأعشاب، والأشجار، وقد انحدرت من جمالها الصيفي الذي انسرب منها، وكاد يزول، بما يمثل وجودها ذاته، كون هذا

الوجود/ الأثر لم يتوقف يوما عن الدلالة إلى معانيها الأبدية الملأى بالجمال، لاختلف الأمر، ولاح أمامنا المعنى الشعري الخجول في النص، فالوردة، وأعشاب الزينة، وشجرة اللسبيديا كائنات شاهدة دائمًا على معنى الجمال، لا الجمال نفسه، ذلك لإننا عندما نعرف شيئًا ما بصفته شيئًا ما، فإن هذا يعني بالتأكيد أننا نتعرف عليه؛ ولكننا عندما نتعرف على شيء، فإن ذلك لا يعني ببساطة أننا نعرفه مرةً ثانيةً بعد معرفة سابقة به، ذلك لأنه أصبح أثرًا..

إن الاختلاف بين "الظاهر" *apparaissant*، و"الظهور" *apparaître* (أو "العالم" و"المعيش") هو في حقيقته شرط كل اختلاف آخر، وكل أثر آخر، وهذا المفهوم الأخير هو بالفعل سابق على كل إشكالية فسيولوجية حول ماهية الانطباع (*engramme*)، وعلى كل إشكالية ميتافيزيقية حول معنى الحضور المطلق الذي يأتي أثره ويمنح نفسه للقراءة. فالأثر هو حقًّا الأصل المطلق للمعنى على نحو عام. وهو ما يعني مرة أخرى أنه لا يوجد أصل مطلق للمعنى على نحو عام. إن الأثر هو الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة. وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام. وهو أصل لكل تكرار، وأصل المثالية، ولكنه ليس مثاليّا أكثر منه واقعيّا، وليس معقولاً أكثر منه محسوسًا، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه. فالتعرف هو شيء ما مختلف كيفيًا. فمتى يحدث التعرف على شيء ما، فإنه يكون بذلك قد حرر ذاته من خصوصية وعرضية الظروف التي لاقيناه فيها من قبل[١٢٠]. لقد تعرفنا على أثر الجمال في الوردة التي ذبلت، وفي أعشاب الزينة التي تآكلت، وفي شجرة اللسبيديا الضعيفة، وهو جمال تخفّفَ من ظروفه العرضية، لقد تعرف التاريخ على الأشياء كما حدثت بالفعل، أما الشعر فمنحنا صورة ما يمكن أن

تؤول إليه هذه الأشياء، محتفظًا بمعناها الذي لا يزول بزوالها، ذلك "وفق ماهيتها الكلية والدائمة، وبذلك شارك في حقيقة الكلي"(١٢١).

لقد وضعنا الشاعر هنا أمام جمال الطبيعة، وهو جمال مقرون بواقع قوتها وعنفوانها، وهو واقع لا مفر منه، ولا مهرب من ميزاته مثل الخضار، ولا مفر من قسوته كالربيع الذي لا يدوم، فأية حياة تخلف آثارًا كالذبول والموت. ولكن الشاعر بعد كل ذلك يرينا الضعف الإنساني أمامها، حال الوصف: والحكمة المنسربة من هذا الضعف، وما تؤكده من جمال؛ حال التأويل، وذلك على الرغم من تآكلها وذبولها، فكل شيء يتجه أخيرًا إلى نهاية، ولكنه مع ذلك يظل محتفظًا بمعنى ما كانه يومًا، ويظل مشيرًا إليه برغم زواله. "فالحياة والموت، ومصير الفرد في داخل المجتمع، ومراحل الحب المختلفة، لا تبدو ثابتة أو قوية في نظر اليابانيين، لكنهم رأوها ظواهر لا تستطيع البقاء على حالتها الأصلية، (...) وذهبوا إلى أن رؤيتها تقود إلى اكتشاف الجميل في داخل كل ما هو آيل للزوال، من هنا جاء حب الأشياء الزائلة وغير الدائمة، إنه حب يرتبط بتقدير عميق للتلاشي، والتآكل، والذبول، وهو عنصر رئيس من عناصر الإحساس الجمالي لديهم"(١٢٢).

٦- "**المُريدُ..**

داسَ على خَيْطِ الطّائِرةِ الورَقِيّة،

ثمَّ أسرَعَ إلى الأمامِ،

مُتَحَرّرًا"(١٢٣).

يبدو المعنى هنا خاليًا من الشعر، ومرتبطًا على نحو مباشر بعالم المرجع، فهو مجرد وصف لمريد داس على خيط طائرته، مسرعًا إلى الأمام، فالعلاقة بين الطائرة، والخيط، هي علاقة وصفية تبدو بسيطة على الرغم مما تحمله من عمق؛ يربط الخيط دائمًا شيئين، وهو يربط في هذه القصيدة بين الطائرة والمريد من جهة، وبين السماء التي تطير فيها الطائرة، والأرض الواقف عليها المريد من جهة أخرى؛ هذا الرابط ليس خيط الطائرة فحسب، بل قلب المريد المعلق بخيط الطائرة الورقية أيضًا، وهو اللفظ، الذي ابتدأت به القصيدة، لكن الطائرة مقيدة، على الرغم من تحليقها، وماسك الخيط مقيد أيضًا، مهما ارتفع عنقه، وحلقت عيناه مع طيرانها، وتحركت قدماه، اللتان تعجزان عن السير إلى الأمام، وإلا ضعف تحليق طائرته الورقية، وسقطت، فكي يشتد طيرانها، عليه أن يزيد من أثر الرياح عليها، وهذا ما يجعله يسير إلى الخلف دائمًا! إذا ما أراد أن يعلق عينيه بها. هكذا لم يستطع ماسكُ الخيط/ المريد أن يحرر علاقته مع السماء إلا حينما داس على ما يظن أنه يربطه بها! وهو ما يمثله خيط الطائرة الورقية في القصيدة، حينها فحسب نجح المريد في أن يتحرر، وأن يسير إلى الأمام، بعد أن أصبحت نظرته ساكنة، وخلصها مما تتطلع إليه، وما ترنو إليه من تحليق، عندئذٍ استطاع أن يصل إلى توافقه الخاص، وإلى فرحه السري العميق، فأصبح بعد تحرره من الأسباب قادرًا على النظر إلى عمق الأشياء، والإحساس بحيواتها. يرتبط هذا النص بفلسفة زن البوذية، ويوضح هذا التحليل ما نحتاجه من جهد، وما نبذله من تأويل، كي نعثر في نصوص تبدو خالية من الشعر، ومنها هذا النص الجميل، على "المعنى الشعري" فيها، وإلا ظلت هذه النصوص مجرد وصف، أو محض كلام..

٧- "كَمْ مِن الصّمْتِ،
إلَى داخلِ الصّخرةِ يَتَسلَّلُ..
زَعِيقُ الزّيزان".

بداية، "تجدر الإشارة إلى أن إحساس "التسلل إلى"، أو "الولوج في داخل" أو ا"لانسياب سرًّا" كان محل إيثار شديد في الشعر الياباني، ولا يزال كذلك، كما لو كان يمثل جوهر احتكاك الشاعر بمحيطه من خلال حاسة اللمس، وهي حاسة مهمة في حساسية اليابانيين الجمالية"(١٢٤). وهذا ما قد نعاينه في قصيدة الهايكو السابقة للشاعر "ماتسو- باشو" المأخوذة من ديوانه المشهور "الطريق الضيقة إلى نهاية العالم".

تبدو هذه القصيدة لنا نثرًا عاديًّا لولا طريقة كتابتها التي توحي لنا بأن هناك معنى شعريّا مختبئًا من خلف المعنى المنطقي المباشر لهذا النص، وهي قصيدة توضح معنى التسرب، أو التسلل، فهناك هجوم من شيء على آخر، قد يكون هذا صحيحًا، لكنه هجوم وديع، فالتسلل إلى صلابة الصخر محال في غير فضاء القصيدة؛ في الصيف لا تتوقف الزيزان عن الزعيق بعناد، وهو زعيق يلج في صلابة الصخر من شدته وإصراره! وبالرغم من هذا الزعيق الحاد النفاذ، فإننا لا نسمعه إلا من خلال صوت الصمت الحاد الذي تمثله كتلة الصخرة الصماء في القصيدة، فالصمت إلى حدّ الغياب هو الصخرة، وكان من السهل على زعيق الزيزان أن يتسلل إليها، لخفته، فعلى الرغم من أن قوام هذا الزعيق الصادر من الزيزان الضعيفة، ليس كقوام الصخرة القوية الصلدة، فإنه نجح مع ضعفه هذا في اختراقها، أيهما اكثر إزعاجًا هنا زعيق الصمت الحاد، أم زعيق

الزيزان؟ لقد ذاب الشاعر في تأمله في الصخرة، وعبر عن سكونها الأصم القوي، حين حس بوطأة هذا الصمت الذي يكتنف حضور الصخرة، فنجح في أن يُظهر في قوتها ضعفًا، وهو يشير إلى قدرة ما نظنه ضعيفًا مثل "زعيق الزيزان" على غزو الصمت، وإلى قدرة الحركة التي يمثلها الصوت، على اختراق السكون، مهما كان صلدًا عنيدًا، من هنا جاء استخدام لفظ يتسلل الذي لا يشير إلى صدام، بقدر ما يشير إلى نفاذ تدريجي، لا تشعر به الصخرة لخفته في التسلل ولا يكون الصوت مؤثرًا على هذا النحو دون أن يتوافر له كل هذا الإنصات، والاستغراق الذي يفرضه الصخر. من هنا كانت شكوى الشاعر من الصمت، وليس الزعيق – وكأنه يتكلم بلسان الزيزان، وكأن صوت الصمت يزعجها– وذلك كما جاء في قوله في مفتتح القصيدة؛ "كم من الصمت، الأمر الذي خلق بنية التناقض الظاهري في هذا النص، وجعلنا ننتبه إلى المعنى الشعري الكامن في القصيدة.

"كثير من متعتنا تُستمد من المفاجآت، ومن تضليل توقعاتنا، ولكن من المهم في رحلة البحث عن المعنى الشعري أن نميز بين المفاجأة والإحباط، "فالإحباط يعرقل النشاط، (...) والمفاجأة تؤدي إلى تعطيل مؤقت لمرحلة الاستكشاف، وإلى اللجوء إلى حالة من التأمل والفحص المكثف (...) حينئذٍ تكون المتعة مكثفة، (...) فأية تجربة جمالية تنم عن تفاعل مستمر بين العمليات الاستدلالية والاستقرائية"[١٢٥]. وهذا ما يشدنا إلى مفهوم القياس، حيث يدفعنا هذا التفريق بين المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع، وما نطلق عليه –على المستوى الإجرائي– المعنى المنطقي، إلى تناول مفهوم القياس الشعري، ومعناه.

٣- ٥- القياس والمعنى الشعري:

"لا يوقع القياس الشعري تصديقًا، ولكن يوقع تخييلاً محركًا للنفس إلى انبساط وانقباض، من خلال محاكاة أمور جميلة، أو قبيحة".

"ابن سينا" (١٢٦).

بداية، كَثُرَ ما يأتي المعنى الشعري ملتبسًا بسبب السياق الذي يتبارى فيه معنيان على الأقل؛ المعنى المنطقي الناتيء الذي يطل علينا في وهلة القراءة الأولى للنص، ارتباطًا بعالم المرجع، والمعنى الشعري المتخفي فيما يأتي بعد ذلك من تأويل، وهذا ما يجرنا إلى مفهوم القياس الشعري الذي ينبني هذا المعنى عليه. فنحن "نطبّق على اللغات تصنيفات جمالية. ونفترض، خطأ، أن اللغة تتطابق مع الواقع؛ مع هذا الشيء الغامض الذي نسمّيه الواقع"(١٢٧).

ويعرف الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات الشعر بأنه "قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال الناس بالترغيب والتنفير"(١٢٨). أما مادة القياسات المختلفة فتتميز بدرجة يقين المعرفة التي تتوافر من خلالها، وهذا ما يربطها بالصدق والكذب. ومن هذه القياسات: "القياس البرهاني، ويتكون من مقدمات قياس تكون في ذواتها ضرورية، وهي مقدمات تكون في ذواتها صادقة أو كاذبة، وقبولها واجب، وتستطيع أن تكون ضرورية، وممكنة في ذواتها. والقياس الجدلي، ويتكون من مقدمات في ذواتها ممكنة، وتكون في ذواتها صادقة

أكثر منها كاذبة، وتكون مسلمة من المخاطبين، ويمكن أن تكون في ذواتها واجبة، أو ممكنة، أو ممتنعة، وصادقة أو كاذبة. والقياس الخطابي الذي يتكون من مقدمات تكون في ذواتها غير ممكنة أكثر مما هي ممكنة، وهي مقدمات تكون في ذواتها صادقة وكاذبة في درجة واحدة، وتتكون من الظنون، ومن المقبولات وتستطيع أن تكون في ذواتها كاذبة أو صادقة، ممكنة، أو غير ممكنة. والقياس السفسطائي، ويتكون من مقدمات في ذواتها غير ممكنة أكثر مما هي ممكنة، وهي قياسات مغالطية تكون كاذبة أكثر منها صادقة، وتتضمن مقدماتها مفهومين بمعنيين، أو بمعنى شبيه. أما القياس الشعري فيتكون من مقدمات تكون في ذواتها غير ممكنة، ومقدماته دائمًا كاذبة، وتتكون من المقدمات المخيَّلة"[١٢٩].

ولا تكمن المشكلة هنا في طبيعة القياس، أو في تعريفه، لكن المشكلة المثارة هنا هي أن المعنى الشعري قد يتضمن هذه القياسات كلها، لذا لا يمكن تطبيقه على القصيدة كاملة، فقد يقبله سطر شعري، ويرفضه سطر آخر، لأنه لا يطبق إلا على السطر الشعري التخيلي، أي الخارج عن الأولوليات مثل (الكل أعظم من الجزء)، والمحسوسات العامة مثل (يكبر القمر ويصغر)، وهما من أدوات القياس البرهاني، وقد ينطبق هذا على المشهورات مثل (العدل ضروري)، والظنون مثل (شخص يقترب من باب البيت، يريد السرقة)، لكن النص الشعري لا يتضمن فيما يتضمنه القياس الشعري فحسب، بل يتضمن أيضًا القياسات البرهانية، والجدلية، والخطابية، والسوفسطائية، بجانب القياسات الشعرية، أي أنه يتضمن كل ما يخرج عما سميناه سالفًا السطر الشعري التخيلي، ومن هنا تأتي أهمية القياس على مستوى الخطاب، وليس على مستوى العبارة، فليس من الضرورة بأية حال أن يحمل كل سطر شعري قياسًا شعريًّا على مستوى المعنى،

ولكن يكفي أن يكون هناك قياس شعري أو أكثر في النص، فالسؤال هنا عن قيمة هذا القياس واشتغاله وليس السؤال عن كميته، وعدده.

ونشير هنا إلى أهمية المعنى المنطقي المرتبط بعالم المرجع في الحصول على المعنى الشعري، إن المعنى المنطقي هو المعني اللا شعري في النص، لكنه معنى ضروري للحصول على المعنى الشعري، ويمثل جزءًا أساسيًّا فيه، وأقول هنا المعنى اللاشعري، ولا أقول العبارة اللاشعرية، لأن أية عبارة في رأينا يمكنها أن تكون شعرًا- ولا أقول أيضًا العبارة النثرية، لأننا نجد الشعر فيما نسميه نثرًا، ونجده فيما نسميه بسبب تقاليدنا الشعرية النسبية من وزن وقافية شعرًا. من هنا ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. وهذا ما يؤكد صحة ما ذهب إليه رومان جاكبسون من أن "كل تيمة يكون هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الوظيفة الشعرية فيه، لن تؤدي إلى شيء غير تبسيط مبالغ فيه وخادع"(١٣٠).

ولا أظنني أعدو الحق إذا قلت إن القياس الشعري أو المغالطي في سطر شعري يأتي بعد سطر شعري قائم على قياس برهاني، أو جدلي، أو خطابي، أو يسبقه، يمنحه حمولة شعرية خاصة، لما يخلقه تجاور هذه القياسات من مفارقة، حيث يعمل القياس الشعري هنا بصفته تحويلاً، أو زاوية رؤية مختلفة تشد النص كله من سياق ما سميناه المعنى المنطقي للنص، إلى واحد من المعانى الشعرية فيه، وهذا ما لا يتم إلا من خلال عملية نظم ممتدة بين نص الشاعر، وقرائه.

إن المعنى المنطقي المرتبط مباشرة بعالم المرجع، والقائم على قياس برهاني، أو جدلي هو الخلفية التي يقوم عليها المعنى الشعري. فكلما كانت قاعدة القياس أكثر رسوخًا، زادت الطرائق المتاحة لانتهاكها. ولست أرى بأسًا من

القول إن المعنى الشعري ينشأ في حقل تتقاطع فيه مجالات مختلفة لكل منها قياسه المنطقي الخاص، ولكنها قياسات تساعد جميعًا على إنشائه، وهذا ما أثبتنا صحته من خلال قصائد الهايكو، وقصائد الواكا، التي اقتفينا فيها آثار هذا المعنى، وهيأته، في هذه الدراسة، فاللاشعرية –ولا أقول النثر– هنا حد أساس في الشعرية، ربما نتحاف هنا مع جوليا كريستيفا وهي تشير بذكاء وعمق بالغين إلى ما يسميه دوسوسير التصحيفية (*paragrammatisme*)، هذا المصطلح الذي يشير به دوسوسير إلى امتصاص نصوص (معان) متعددة في داخل الرسالة الشعرية"[١٣١]، بحيث يقتضي الحصول على المعنى الشعري قراءة متزامنة (*synchronic*) لمعنين على أقل تقدير، أو أكثر، من المعاني التي يمنحها النص، واحد منها هو ما نسميه في هذه الدراسة "المعنى المنطقي". وسيكون النتاج في نص شعري ملآن بهذه القياسات، وفضفاضًا على نحوٍ دائم، يحلّق بنا فيه ما أسميناه المعنى الشعري بعيدًا عن منطق الواقع حينًا، ويهبط بنا أحيانًا مقتربًا منه. وهذا صحيح إلى حدٍّ بعيد –وأغلب الظن أن هناك في تحليلنا السابق ما يؤيد ما ذهبنا إليه من أثر المعنى في تحديد النوع الشعري– "فلن يكون هناك أي نوع من الإنتاج الفني لا يقصد ما ينتجه ليكون ما هو عليه"[١٣٢]. حتى لو حملت النتيجة النهائية آلاف الممكنات التأويلية الأخر التي تبعد النص الشعري عن قصدية منتجه، بحكم اشتغال اللغة، وألعابها.

٣- ٦- النظم، والمعنى بصفته مشيراً إلى النوع:

"وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم، يُعتَبرُ فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو (النظم) الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرًا للنسج، والتأليف، والصياغة، والبناء، والوشي، والتحبير، وما أشبه ذلك".

"عبد القاهر الجرجاني"(١٣٣).

من الطابع المميز للشعر أنه لا يكون متحققًا "بالفعل" في الخارج على نحو ما تكون عليه أعمال الفنون البصرية التعبيرية، في ارتباطها بما تحيل إليه. فلا شيء من الشعر يكون متحققًا في الخارج وفق حسابه الخاص. فضلاً عن أنه "ليس هناك وسيط مادي، ولا جموح كثيف من المادة يُراد إخضاعه من خلال الشكل، ذلك لأن العمل الشعري يمتلك نوعًا مثاليًّا من الوجود"(١٣٤). وبذلك فإنه يكون -على وجه الدقة- شيئًا ما "مصنوعًا". "إن قصد الشاعر لإنتاج قصيدة يشمل في العادة نوعًا أدبيًا، أي يشمل قصدًا في إنتاج نوع مخصص من بنية لفظية، وما يرتبط بها من معان ممكنة. بناء على ذلك يقرر الشاعر على نحو متواصل أن أشياء معينة تخص بنيته، سواء استطاع الشاعر تعليلها أم لم يستطع،

وأن ما يحذفه في التنقيح لا يخصها، حتى ولو كان في حد ذاته جيدًا في سياق آخر"[١٣٥].

ولقد قصدت من التحليل النقدي السالف لقصائد مختارة من شعري الواكا والهايكو اليابانيين إيضاح الكيفية التي يمكن أن تحمل بها عبارة شديدة النثرية، وبادية البساطة في آن، لارتباط معناها المباشر بعالم المرجع، وهو ما سميناه في هذه الدراسة بالمعنى المنطقي، معنى شعريًّا شديد العمق، وطازجًا، يمكنه أن يدل على الانتماء النوعي إلى النص المقروء، وذلك من خلال رحلة المتلقي للبحث عن هذا المعنى من جديد، وهذا ما يلزم المتلقي بأن يكون ذا أهلية تأويلية، يتمكن من خلالها أن ينظم "معناه الشعري" الخاص في النص، الأمر الذي يثير أهمية مفهوم النظم، على مستويات ثلاثة هي؛ الإنتاج، والنتاج، والتلقي.

فالنظم في المعجم العربي هو: "التأليف، نَظَمَه، ينظِمُهُ، نظمًا، ونَظَمْتُ اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نَظَّمْتُ الشعر، ونظّمْتُه [تفيد الكلمة الأولى الصنعة، والوعي بها، وتفيد الثانية النوع]، ونَظَم الأمر على المَثَل [كما تفيد لفظة النظم معنى المحاكاة على مثال]، وكل شيء قرنتَه بآخر، أو ضممتَ بعضه إلى بعض فقد نَظَمتَه، (...) والنظم ما نظمتَه من لؤلؤ وخرز وغيرهما، واحدته نَظْمَة، (...) والنظام الخيط الذي ينظم به اللؤلؤ، وكل خيط يُنْظَمُ به لؤلؤ أو غيره فهو نظامٌ"[١٣٦]. وقد اكتسبت الكلمة دلالة سلبية، حين جرفت قوتها أفكارنا إلى معنى واحد للنظم يشير إلى الكتابة العروضية، ذلك على الرغم من أن الكلمة تعبر في الشعر عن صناعته بعامة، ولا تعبر عن شكل نظمه؛ عروضيًا كان أو غير ذلك. فأصبح لكلمة النظم تاريخ تداولي حديث نعتها بصفات سلبية عديدة، تصل إلى ما يفيد نفي المنعوت بها، وطرده من الحقل

الشعري، وذلك من خلال القالب "الكليشيه" المتداول: "هذا نَظّامٌ، وليس بشاعر"، بل تحولت كلمة النظم على أفواه الشعراء إلى ما يشير إلى من لا يتقن الشعر بقدر إتقانه العروض، ذلك برغم ما تحمله كلمة "النظم" في حقلها الدلالي من ثراء، فضلاً عن ثراء آخر نجده في تاريخ تراثنا النقدي؛ في عدد من التناولات النقدية التراثية، أشهرها ما ورد في "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، هذا المفكر النقدي المهم، وإن كان عروجنا إليه يبعدنا عن سياق هذا التناول الجزئي لفكرة النظم، المرتبطة بسياق الدراسة. وبرغم ذلك فإنه لا مفر من الإشارة إلى عدد من استبصاراته المفيدة في هذا السياق، يقول الجرجاني: "فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: (المعنى)، و(معنى المعنى)، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، [وهو يتشاكل مع ما نسميه في هذا البحث المعنى المنطقي]، وبمعنى المعنى، ذلك بأن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[١٣٧]، وربما نتماس معه هنا فيما سميناه المعنى الشعري. وعلى الرغم من اختلافنا مع عدد من آراء عبد القاهر الجرجاني في مهاده النظري عن النظم، فإن عددًا من مفهوماته على المستوى الجزئي ملأى باستبصارات مهمة، وصحيحة إلى حدٍّ بعيد، وذلك لو قرأناها في ضوء ما أنجزته المدارس والتيارات النقدية المعاصرة. خصوصًا ما يتعلق بمعنى المعنى، وارتباطه بفكرة النظم.

يقول الجرجاني: "إذا تغير النظم يتغير المعنى" وهذا صحيح لو كان مقصده معلقًا بالنتيجة، لا بالنص، أي بالقراءة لا بطريقة الصوغ، فماذا لو قلنا إذا "تغير القاريء، تغير المعنى"[١٣٨]، أو قلنا "إن أي تغير في فهم المنظوم، هو تغير في نظمه"، وذلك لأنه بالرغم من صحة ما ذهب إليه الجرجاني من أن "النظم هو

وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو"[١٣٩]، على سياق يراعي قوانينه وأصوله، فإن كلامه في هذه الحال سيكون تحصيلاً حاصلاً، ذلك لو أولنا العبارة على الظاهر، فالمعنى لا يحدده ما هو ظاهر من نحو العبارة فحسب، بل يحدده المتلقي من خلال فعل القراءة أيضًا، والافتراض الذي يرى أن النص أيًّا كان يمكن أن يُقرأ بمعنى واحد، هو افتراض غير صحيح على الدوام، لأن النص يخضع دائمًا –في الخطاب الأدبي بخاصة– إلى نظم آخر يجريه متلقوه –جهلاً ووعيًا– عليه، من هنا تتعدد المعاني التي يمكن أن يطرحها نصّ ما، بتعدد القراءات، وبالرغم مما قد يبدو في ملفوظ النص من واحدية النظم وسكونه، فإن معناه ليس واحدًا، بل يختلف مع كل قارىء، مهما اتسم النص في ظننا بالثبات، ذلك لأن ما نذهب إليه هنا هو أن اختلاف المعنى، يعني في الحقيقة اختلاف النظم، الأمر الذي يفتح باب التأويل على مصراعيه، وهذا ما انتقده عبد القاهر وهو يصف أناسًا "يستطيعون أن ينقلوا الكلام في معناه عن صورة إلى صورة، من غير أن يغيروا من لفظه شيئًا، أو أن يحولوا كلمة عن مكانها، إلى مكان آخر، (...) حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر، ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير، وهو على ذاك الطريق المَزَلَّةُ الذي ورط الناس في الهَلَكَة"[١٤٠]! ورأيي أن النظم حقًّا ليس عملاً يهيمن عليه منتجه، بل إنه عمل يهيمن عليه متلقيه، فهو الذي يقيم النص. أعلم كما يعلم غيري الإرغامات النفسية –واعية كانت أو غير واعية– التي دفعت الجرجاني إلى هذا الحكم الضيق؛ بما يحمله من خشية أن يمتد هذا السلوك التأويلي إلى انفتاح تأويلات غير محدودة بقاعدة على النص القرآني بخاصة. لكن هذا لا يمنع فهمنا لنصوصه في حدودها، وفي ضوء سياقها التاريخي.

يشير النظم هنا إلى الصنعة؛ ويرتبط في سياقنا هذا بعملية لها قطبان: الأول الكيفية التي يحول الشاعر أفكاره من خلال اللغة إلى نص شعري، والثاني الكيفية التي يجد القاريء بها معناه الشعري في نص الشاعر. وهي عملية تتصل بمفهوم ألعاب اللغة في اساسها، وقد فضلنا أن نربط قصيدة النثر بقصيدة الهايكو على أساس واحد هو ما أسميناه "المعنى الشعري"، وذلك مقابل المعنى المنطقي المرتبط مباشرة بعالم المرجع، أما ما يحمله كل نوع منهما من شكول تنغيم، وموسيقا، فذاك ليس مقصدنا من هذا التناول الذي عالج قصيدة الهايكو بصفتها شكلاً مبكرًا من قصيدة النثر، له انتظامه الخاص، على الرغم من كونها أقدم تاريخًا من تاريخ تسمية؛ "قصيدة النثر"، ذلك لأن ظهور مصطلح ما، دال على مسميات بأعينها، في حقبة ما، لا ينفي وجود ما يدل عليه هذ االمصطلح في الواقع، قبل ظهور هذا المصطلح واشتغاله، حتى لو كان ما ينضوى تحته من مسمى، له أسماء أخر تدل عليه. فهل يصح القول إن النظم هو الذي يجعل النص شعرًا؟ لأنه يستهدف وضع ما سميناه "المعنى الشعري" في داخل بنية ما سميناه المعنى المنطقي للنص، المرتبط دومًا بعالم المرجع!

إن المعنى الشعري في طرحي هذا على الرغم من كونه جاء مفردًا في التناول، فإنه في الحقيقة حقل كامل تتحد فيه مئات المعاني الشعرية التي تتعدد بتعدد القراء. وهذا ما يشدنا ثانية إلى فكرة النظم، نظم المتلقي بخاصة.

النظم في رأينا عمليةٌ "*process*" بالمعنى العلمي للمصطلح، يقوم فيها طرفان؛ الشاعر والقاريء، بإنجاز النص، ولا تقوم هذه العملية على أحدهما دون الآخر، فالنظم ليس لصيق الشاعر فحسب، ولكنه لصيق القاريء أكثر، وهو في

اشتغاله هنا يعبر عن محاولة كل من الشاعر والقاريء التحكم في عمل المصادفة.

هكذا تعني كلمة النظم، حين ترتبط بالمعنى الشعري، معنى الخلق الذي يسبقه قصد، وهذا ما يفعله أي قاريء، دون استثناء. "حيث تقدم الأرصدة، والاستراتيجيات النصية، إطارًا يجب على القاريء أن يبني في داخله الشيء الجمالي بنفسه، فالبنى النصية، وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص بصفته لازمة في وعي القاريء"(١٤١). يتوقف الإدراك على القاريء مثل توقفه على النص. فقراءة النص الأدبي لا تسير في اتجاه واحد. ذلك لأن "النص الأدبي ينتزع أشياءه المنتقاة من سياقها العملي (المنطقي)، محطمًا إطارها المرجعي الأصلي"(١٤٢). وهذا ما يقوم به المعنى الشعري دون منازع.

وليس من شك في أن الجهد المبذول من القاريء في جعل النص شعرًا يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال هيمنة ما يسمى التأويلات اللاشعرية المعتمدة على ما نسميه في هذا الفصل المعنى المنطقي المباشر للنص المرتبط بعالم المرجع. فإذا لم يجهد القارئ نفسه، فلن يحضر المعنى الشعري للنص، نقول ذلك وفي حسباننا ما تتضمنه المهارة التي يتطلبها التأويل الشعري من اهتمام قوي بالمعنى الذي نسميه هنا المعنى المنطقي المباشر للنص.

إن أية قراءة شعرية هي قراءة قرينة استعداد خاص للاندفاع إلى ما وراء هذا المعنى المنطقي، لتوليد معانٍ جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، ان يكون القاريء قادرًا على إعادة نظم أية "شفرة" راسخة في التأويل، سواء كان على المستوى النحوي، أو المستوى المعجمي. ولا شك بأنّ في ذلك عملاً إنتاجيًّا ترجع

مكافأته المباشرة إلى إغناء التأويل ذاته، وتحويل النص إلى قصيدة. فالحصول على المعنى الشعري هو فعل ينجزه القاريء دائمًا، وهذا ما يخلق تعدده. "وبهذا المعنى يكون الأدب الدلالة المحددة على شيء غير محدد"(١٤٣)، فعملية تكوين المعنى الشعري هي انتقاء مطرد لاحتمالات متغيرة ومختلفة ترتبط بكل من التأثير والوظيفة. فعلى الرغم من أن النتاج النصي واحد فإنه في حقيقته قد مر بعمليات نظم من المنتج/ الشاعر في مستوى إنتاج النص، وتكوينه، وسيمر بعمليات مماثلة من المستهلك في مستوى التلقي، حتى يتشكل على مستوى النتاج النصّ الشعريّ، الذي لن يكتفي عندئذٍ بنعت الأدبية حسب.

بناء على ما سبق، يقوم على المعنى المنطقي، (ذلك المعنى الذي يستند في معظمه إلى علاقات عالم المرجع، أو ما نسميه العالم الواقعي) معنى آخر هو المعنى الشعري، وهو الأساس الذي تشتغل من خلاله التأويلات الشعرية الممكنة للنص، الذي يملك منطقه أيضًا، ولكنه منطق لا يحتكم إلا لعالمه الخاص في القصيدة، ولا يعمل إلا ضمن فضاء الاختلاف، وعبر نمط العلاقات التي تتحدد من خلال الموازنة بين المعنيين وصلاً بينهما وفصلاً؛ المنطقي من جهة، والشعري من جهة أخرى، من خلال (فعل القراءة).

ولا يرشدنا معنى النص المنطقي، إلى المعنى الشعري إلا من خلال علامات ممكنة على طريق تأويل النص على نحو شعري، وهو على الرغم من وضوحه الذي قد يبدو جليًّا لقارئه أول وهلة، فإنه يتضمن على الجانب الآخر ما لا يتضح من القراءة السريعة الأولى للنص، فللمعنى الشعري بنية مختلفة، برغم اندغامها –الجزئي– في داخل ما نسميه المعنى المنطقي للنص، وهو يعمل بصفته إمكانية (وجود ممكن وجود)، لا بصفته وجودًا فحسب، هكذا، لا يتشكل

المعنى الشعري؛ هذا الممكن الآخر، إلا من خلال رفع جانب من هذا المعنى المنطقي، أو ردّه *(reduction)*، بما يقتضيه من منطق، بصفته معبرًا عن العلاقات المقبولة الموجودة في الواقع، وهو هنا لا يشارك في تشكيل المعنى الشعري إلا من خلال رفع وصايته عليه، وذلك عبر عملية إعادة بناء المعنى، ونظمه من جديد، واكتشاف تشاكلاته الأخيرة، وهي مهمة القاريء، عندئذٍ يهيمن المعنى الشعري على المعنى المنطقي المرتبط على نحو مباشر بعالم المرجع، فهناك كما يقول إيسر "معان مختلفة تظهر للنص الواحد، بل تتغير هذه المعاني مع مرور الزمن وفي العصور المختلفة، بل إن النص ذاته يمكن في حال قراءته مرة أخرى أن يترك تأثيرًا مختلفًا عن تأثيره في القراءة الأولى، ويذهب إيسر إلى أنه "لابد من أن يدرك القاريء المثالي المعنى الكامن في النص بمعزل عن موقفه التاريخي"(١٤٤). وهذا في رأينا من المحال حدوثه، ذلك لأنه يصعب أن تكون أية قراءة معزولة عن موقفها التاريخي إلا إذا كان قصد إيسر هنا، مجرد أن يتحرى القاريء المثالي القيام بهذا.

يفترض المعنى الشعري مسبقًا حضور مؤلِّف، كما يفترض توافر قصد اللعب على معنيين مدركين في النص على أقل تقدير، وهذا ما يشجع القاريء على القيام بموازنة. ولا شك طبعًا أننا لا نستطيع إقامة تحليل "الأدبية" على القصد الضمني أو الصريح للمؤلف (أي على الوهم القصدي عمومًا)، ذلك لأن قصدية المؤلف لا يمكن القطع بصحتها هنا، ولا تحمل أي امتياز في قراءة النص. لكننا نستطيع على الأقل أن نقرّ، في هذه الحالة الخاصة، بأن هذه القصدية قد لاءمت بين الدلائليات الأدبية، ذلك لأن النص أيقونة قصد، فضلاً عن أن إلقاء مسئولية هذه الموازنة التناصيةَ على عاتق القارئ أمر لا يجعل القراءة تتوقف على مزاج

القاريء فحسب: فنسق اللانحويات التي لا مفرَّ منها يجعل القراءة سيرورة مقيّدة. ومادامت اللانحويات قائمة، فإنَّ القارئ يعلم تورطه في قراءة مغلوطة، ومن ثمّ يعلم أن مهمته لم تنته بعد؛ والحرية الوحيدة المتروكة له هي أن يكتفي بهذا الحل السهل، ويظل في منتصف طريقه إلى الهدف. ذلك لأن هوية العمل الفني تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن نحمل على عاتقنا مهمة بنائه. وهذا هو معنى الخبرة الجمالية (١٤٥). من هنا تاتي أهمية حديثنا عن النظم.

إن اختلاف المعنى الشعري في نص ما، بين قاريء وآخر، أو بين شاعر وقاريء، هو في حقيقته اختلاف في طريقة النظم، هذا الممتد بين نص الشاعر، وفعل قراءة المتلقي، فعلى المستوى الرياضي: يعبر المعنى الشعري الذي ينظمه قاريء ما –بالتعبير العلمي– عن طاقة متاحة من طاقات النص. أما النص في ذاته فله طاقة وضعية (*potential energy*) كامنة، لا تنضب إلا بانتهاء قرائها، وهي طاقة لا يمكن ان تحصرها القراءات المختلفة مهما تعددت، وهذا ما يشكل علاقة رياضية بين النص في ذاته وقارئه، وذلك على النحو الآتي:

[طاقة المعنى الشعري لقاريء ما، في زمن ما/ "على" الطاقة الوضعية الكلية للنص < "أقل أو يساوي" ١] وهذا يعني أن النص قابل دائما لأن تتعدد طرائق نظمه بتعدد قرائه، أما نتيجة القسمة في هذه المعادلة فأقل دائمًا من الواحد الصحيح، وهذا يعني أن هناك حدًّا أقصى يبلغه التأويل النصي، ولا يمكن أن يجاوز هذا الحد طاقة النص الكلية بأية حال، إلا إذا تحول النص عند قارئه إلى عقيدة، أو أيديولوجيا، فالنص العقدي أو الأيديولوجي تبلغ فيه نتيجة هذه المعادلة أعلى معدلاتها اقترابًا من الواحد الصحيح، على خلاف النصوص الأدبية بعامة التي تقل معدلاتها كثيرًا عن النصوص العقدية، أو الأيديولوجية، وتصل نتيجة

القسمة في هذه المعادلة في النصوص الشعرية بخاصة إلى أقل قيمة ممكنة من الواحد الصحيح. لا يوجد في النص معنى دون قاريء، وليس هناك شعر دون نظم، ولا تأويل دون فقد وخسارة *loss*، لأنه لا يمكن لأي قاريء مهما بلغت قدرته أن يحول أكثر من جزء محدود من طاقة النص الكلية إلى طاقة متاحة، وهذا ما ينطبق على ما سميناه المعنى الشعري هنا دون منازع، إن كسر خط تأويل ما لمعنى من المعانى التي يمنحها النص، في أثناء فعل القراءة يشكل دائمًا بداية طاقة نصية جديدة، تعمل من أجل تأويل آخر؛ فغالبًا ما يقوم القاريء، كما قام الشاعر من قبله بتفريغ حمولة نصية من أجل سلامة المعنى الشعري، والحصول على تماسك ما لطاقة النص الشعرية، بسبب طبيعة اللغة ومفرداتها، فالكلمات تقاوم المعنى، ولا يمكن أن يضم تأويل واحد كل التأويلات الشعرية الكامنة في النص، لأن المفردات المشكلة لفضاءات كل سطر شعري في أي نص هي في حقيقتها كائنات ملأى بحيوية استثنائية، وذلك بسبب قدرتها الدائمة على فتح صمامات تأويلية عديدة. بل إن أبسط شكول النصوص الشعرية تنطوي على توافق معقد للمعاني الجزئية في النص. وهذا ما قد يجيب الأسئلة التي سألناها في نهاية الفصل الأول من الكتاب، الخاصة باستهلاك النص الشعري..

أثبتنا في هذا الفصل أنه لم يكن في مكنتنا ان نحصد المعنى الشعري الذي بدا متخفيًّا في قصائد الواكا والهايكو التي حللناها هنا إلا من خلال الجدل القائم بين ما يمنحه المعنى المنطقي المباشر المرتبط بعالم المرجع في النص، وذلك على سبيل الافتراض، واشتغال المعنى الشعري الذي كان يأتي دائمًا متأخرًا عنه، ومحولاً له، وذلك من خلال عملية النظم التي يقيمها قاريء النص الشعري، استنادًا إلى توافر نية مسبقة للإثنين؛ كاتب النص ومتلقيه في نظم النص على نحو

يجعله نصًا شعريًّا، وربما تكون أول عتبة نصية تشد انتباه القاريء هو عنوان النص الخارجي، أو طريقة الكتابة، أي أن سؤال النوع كان سابقًا للقراءة وليس لاحقًا بها، وبالرغم من نقص كفاية هاتين العتبتين لإثبات شعرية النص، فإنهما صحيحتان دائمًا إذا ما توافر بعد ذلك في النص المقروء ما سميناه في هذه الدراسة "المعنى الشعري".

٣- ٧- المعنى الشعري، وقصيدة النثر:

"ليس الشعر علمًا، ولا التغريد صناعة، ولو كانا كذلك، لأتقنهما المتشاعر والغراب".

"مارون عبود"(١٤٦).

إن خصوبة أي معنى شعري جمالية في طابعها، وهي لا تنشأ عن وجود عدة من احتمالات متباينة نختار أحدها، ونستبعد بقيتها فحسب، بل تنشأ أيضًا من غياب إطار مرجعي يقدم معايير حاسمة للمعنى الصحيح، وللمعنى الخطأ، وهذا لا يعني أن المعني الشعري لا بد من أن يكون ذاتيًّا صرفًا، لأنه على الرغم مما يتطلبه من الذات القارئة من جهد، فإن الوصول إلى حزم أخرى من بدائل هذا المعنى مقدور على الدوام، ومع ذلك يمكن الدفاع عما نظمته الذات القارئة من معنى؛ بالإضافة إلى إمكان تبرير ما أسقطته القراءة الشعرية من دلالات للوصول إلى هذا المعنى. فالقراءة الشعرية في حقيقتها شكل من شكول النظم.

وقد أثبتت هذه الدراسة أنه يمكننا أن نبحث عما سميناه المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع، وذلك من خلال رحلة بحثنا عنه في عدد من قصائد الواكا والهايكو اليابانيين، ونعرف المعنى الشعري بأنه *"ذلك المعنى الذي ينظمه القاريء في فعل القراءة من نص يعامله بصفته نصًّا شعريًّا، نظم فيه شاعره، على مستوى القياس، معنى يتحرى القاريء في فعل القراءة العثور عليه"*. وقد اتضح لنا في تناولنا السالف لمعنى القياس الشعري، أن مخالفة معيار النموذج

القياسي، والانحراف عنه، هو ما يجعل الاستخدام الشاعري للغة ممكنًا، كما أن غياب الاحتمالات التي يفرضها الخرق المطرد للنظام النوعي، يجعل اللغة عاجزة عن الحصول على آفاق تطورها الشعري.

يعد المعنى الشعري من المشيرات المضمونية إلى النوع الشعري، التي طالما أُهملت بسبب اهتمامنا بالمشيرات الشكلية إلى النوع الشعري من وزن، وقافية، وعروض كمي، أو كيفي. وقد أشرنا في سياق تناولنا للمعنى الشعري إلى ما سميناه المعنى المنطقي للنص، وهو معنى أكثر اتصالاً بما يسمى عالم المرجع، وأمتن مباشرة في معناه. وهو أساسي لاشتغال النظم والقياس في فعل القراءة. فالشعر معنى، ونغمة في آن، لكن النظم الممتد بين القاريء وما خبأه الشاعر في النص، والقياس الذي يحلّق من خلال مجموعة من المقاطع والجمل، يضم معنيين على أقل تقدير، يتحركان بين ما سميناه في هذه الدراسة المعنى المنطقي، والمعنى الشعري، وهما ما يُنشآن القصيدة. ومما لا شك فيه أنه "في داخل كل قاريء شعر، قاريء نثر، والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. (...) وهذا يعني على المستوى السيميائي إنه يمكن إعادة صوغ أية شفرة راسخة في التأويل، سواء على المستوى النحويّ، أو المستوى المعجمي، ولا شك في أن هذا الجهد هو عمل إنتاجي يغنى التأويل، وينشيء من النص قصيدة"(١٤٧).

من أجل ذلك ذهبنا إلى أن المعنى الشعري لا يقوم إلا من قاريء ما قادر على الإنشاء والنظم، من خلال إعادة توجيه جهده ليعطي أكبر فائدة ممكنة من أجل التأويل الشعري للنص. "فالمعنى على مستوى من اللغة لا تنتمي إليه الكلمات، والمعنى جزء من البنية العميقة، والمستوى الدلالي الإدراكي (...)، أما

عملية القراءة فليست مجرد تحديد لعلامات لغوية مفردة، لأن فهم النص يتوقف على تجميعات عناصره *الجشتالت*"، ونقصد به الترابط التلقائي للعلامات النصية"[١٤٨]. "إن النص بصفته بنية ذات وجهة نظر يتطلب ربطًا مستمرًا بين رؤاه، وهي رؤى لا تتابع في تسلسل محدد، بل تتداخل في نسيج نصي واحد يحتم على القاريء أن ينشيء روابط بين مقاطع الرؤى المختلفة، ليس هذا فحسب، بل يجعله ينشيء روابط بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضًا"[١٤٩]. "فمبدأ الاقتصاد في الأدب الذي يتحكم في التذوق، ويساعد المتلقي على أن يقصر رؤيته على ما يفترض فيه أن يدركه، يُخالَف أكثر مما يُلتزم به، بسبب بناء النص على نحو يسمح بالسير عكس اتجاه ميول قرائه"[١٥٠].

هكذا يمتاز أي نص أدبي بسمة خاصة وهي "قدرته على تقديم معلومات تتنوع حسب قدرة كل قاريء على الفهم، (...) فهو يواشج دائمًا القاريءَ، لكنه يعلمه باستمرار، وذلك من خلال نسق التغذية الاسترجاعية"[١٥١]. بحيث إنه يلزم القاريء بأن يُدخل أفكاره، وخبراته الشخصية دائمًا في عملية التواصل، وهذا ما يحول بنية النص، النص الشعري بخاصة، من بنية ساكنة إلى بنية دينامية في أثناء فعل القراءة، وهي بنية تتعدد بتعدد قرائها، ولكنه مع كل هذا الاختلاف فيه، والتعدد، فإن أي قاريء مجتهد يمكنه أن يقابل معناه الشعري في ثنايا النص.

والمعنى الشعري ليس واحدًا، بل يتعدد بتعدد قراءاته، وإن ظل هذ المعنى بالنسبة إلى كل قاريء نجح في نظمه، والحصول عليه، "معنى شعريًّا" صحيحًا دون منازع، وهذا ما ينطبق على المعاني الشعرية التي تبناها تحليلنا لنصوص من شعر الواكا، وشعر الهايكو في هذه الدرسة، أما الصراع الذي يحمله أي نص شعري بين معانيه المتعددة فلا يسمح في طرحنا هنا بأي حسم

يواشج صحةَ تأويل، على تأويل آخر، أو يرتبط بقصدية الشاعر، لأنه يؤكد دائمًا تعدد المعاني الشعرية الممكنة للنص، ولكن المعنى الشعري هو الذي يسمح بالحسم الذي يرتبط بالنوع، وبمسألة الانتساب إلى الشعر، من عدمه، هذا إذا اكتملت علاقة النظم الممتدة بين نص الشاعر وقارئه.

يحمل النص الشعري القابل للحياة، جزءًا يرتدي الخفاء دائمًا. لا يصادق إلا قارئًا ماهرًا، فالمعنى الشعري الذي يشير إلى الانتماء النوعي لا يتضح إلا من خلال النظم، وهذا ما تناولناه في سياق الدراسة، بما يشف عنه النظم من دلالة، فضلاً عن قصدية الصانع/ الشاعر، وتواطؤ المستهلك/ المتلقي مع فضاء من المعاني المتشاكلة، والمتداخلة، التي حدد "إحداثيات" الحركة فيها ما نطلق عليه هنا "المعنى الشعري"، الذي يحوز الأسبقية في أي نص شعري برغم قدومه إلى القاريء متأخرًا، بل إن هذا المعنى هو قصد النص، وعلة وجوده، فمحاور تناولنا هذا لمفهوم المعنى الشعري لها اقتضاؤها بحسب قدرتها على إيضاح الحدود التاريخية (النسبية) الزائفة بين الذي يسمى شعرًا بسبب وزنه وقافيته، والذي يسمى شعرًا في القالب النثري. وهذا ما حاولنا إيضاحه ونحن نظهر المعنى الشعري الكامن في قصائد شديدة النثرية تتسم بتقشف بلاغي شديد، من شعري الواكا والهايكو اليابانيين. وهما شكلان شعريان، محايدان من وجهة نظر القاريء، لكنهما كانا قادرين، برغم نصوصهما بالغة النثرية –وفق مفهوم الشعر العربي التقليدي– على إثبات شعريتهما دون شك، من خلال ما سميناه في هذا الطرح "المعنى الشعري". وأتفق مع ريفاتير فيما ذهب إليه من أنه "ما دام القراء يصنعون الحدث الأدبيَّ، وما داموا مقتنعين بوجود شيء اسمه قصيدة نثر، فإنه يجب علينا على الأقلِّ أن نحاول الكشف عن المكوِّنات الشعرية التي تعطينا

الإحساس بـــ "الوحدة، أي كلّية الأثر، أو الانطباع" [١٥٢]. وقد أوضحنا في هذا المبحث أن المعنى الشعري هو ما يمنح النصّ وحدته.

صدق ميخائيل نعيمة حين قال: "إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة، وما أعنيه بنسمة الحياة، ليس إلا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على ألم النسمة أيقنت أنه شعر، وإلا عرفته جمادًا، وإذ ذاك لا يخدعني بأوزانه المحكمة، ومفرداته المنمقة، وقوافيه المترجرجة"[١٥٣].

أما ما يحتاجه هذا المدخل حول "المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع" من إضافة فهو إجابة السؤال الذي يدور حول الآلية التي ينظم بها المعنى الشعري إيقاعه في داخل النص، وكيف يتلاقي المستويان؛ المضموني والتعبيري في سُبحة واحدة، هي سبحة النص/ القصيدة!

الهوامش

---

(1) عبد القاهر الجرجاني.، *دلائل الإعجاز*.، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ٢٠٠٠).، ص.، ٣٦٢.

(2) جلال الدين الرومي.، *مثنوي*.، ترجمه، وصححه، وقدم له، د. إبراهيم الدسوقي شتا.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٦).، ص.، ١٦١.

(3) جريدة العلم، ٨ يونيو، ١٩١٠، عدد ٢٧، في: سالم عبد النبي قنيبر.، *الاتجهات السياسية والاجتماعية والفكرية في الأدب العربي المعاصر: عبد العزيز جاويش ١٨٧٢-١٩٢٩*.، (المملكة الليبية: بنغازي، دار مكتبة الأندلس.، ١٩٦٨).، ص.، ٣٢٢.

(4) أُومبرتو إيكو.، *التأويل بين السيميائيات والتفكيكية*.، ترجمة وتقديم، سعيد بنگراد.، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠).، ص.، ٤١.

(5) انظر: خوري لويس بورخيس.، "الشعر".، مجلة العرب والفكر العالمي.، بيروت: لبنان، مجـــ ١.، ص.، ١٢٩.

(6) عبد القاهر الجرجاني.، مرجع سابق.، ص.، ٢٦٢.

(7) بول ريكور.، *نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى*.، ترجمة، سعيد الغانمي.، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.، ٢٠٠٣).، ص.،٨٦.

(8) ديفيد بُشْبندر.، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*.، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ١٩٩٦).، ص.، ١٧.

(9) هانز جورج غادامر.، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية*.، ترجمة، حسن ناظم، علي حكم صالح.، مراجعة على الألمانية، جورج كتوره.، (الجماهيرية الليبية: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع.، ٢٠٠٧) ص.، ١٧٢.

(10) هنري ميشونيك.، *راهن الشعرية*.، ترجمة عبد الرحيم حزل.، (المغرب: مراكش، تينمل للطباعة والنشر.، ١٩٨٥).، ص.، ٣١.

(11) فولفجانج إيسر.، *فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية*.، ترجمة، عبد الوهاب علوب.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٠).، ص.، ٤٣.

(12) نفسه.

(13) انظر: *مدخل إلى ما بعد الحداثة*.، إعداد وترجمة أحمد حسان.، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية.، ١٩٩٤).، ص.، ١٠١.

(14) انظر: هارولد بلوم.، *قلق التأثر: نظرية في الشعر*.، ترجمة، عابد إسماعيل.، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨).، ص.، ١٠٥.

(15) مايكل ريفاتير.، *دلائليات الشعر*، ترجمة ودراسة، محمد معتصم.، (المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.، ١٩٩٧).، ص.، LXVII.

(16) هانز –جورج جادامر.، *تجلّي الجميل ومقالات أخرى*.، تحرير.، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح، د. سعيد توفيق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٧).، ص.، ١٠٩

(17) فرانك بالمر.، *مدخل إلى علم الدلالة*.، ترجمة، خالد محمود جمعة.، (الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.، ١٩٩٧).، ص.، ٢٦٨.

(18) ستانلى فش.، *هل يوجد نص في هذا الفصل*.، ترجمة، أحمد الشيمي، مراجعة، محمد بريرى.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٤) .، ص.، ٤٣٥.

(19) روبرت شولز.، "سيمياء النص الشعري".، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت.، [١٩-٢٠: ١١٢-٢٤].، ص.، ١١٧.

[20] انظر: ولفجانج إيسر.، *فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية*.، ترجمة، عبد الوهاب علوب.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٠).، ص ص.، ١٠٤- ٧.

[21] جي. هيليس ميللر.، *أخلاقيات القراءة*.، ترجمة، سهيل نجم.، (بيروت: دار الكنوز الأدبية.،١٩٩٧).، ص.، ١٨.

[22] روبرت شولز.، مرجع سابق.، ص.، ١١٣.

[23] هانز – جورج جادامر.، مرجع سابق.، ص.، ١٠٨.

[24] مارتن هايدجر.، *ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقيا؟، وهيلدرلن وما هية الشعر*.، ترجمة فؤاد كامل، ومحمود رجب.، راجعها على الأصل الألماني، وقدم لها، عبد الرحمن بدوي.، ط. ٢.، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.، ١٩٧٤). ص.، ١٣٩.

[25] إدوار سابير.، *اللغة: مقدمة في دراسة الكلام*.، جـ. ٢.، ترجمة، المنصف عاشور.، (تونس: الدار العربية للكتاب.، ١٩٩٧).، ص.، ١٤٨.

[26] انظر: عماد حاتم.، *في فقه اللغة وتاريخ الكتابة*.، (ليبيا: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع.، ١٩٨٢).، ص.، ١١٦.

[27] انظر: دونالد كين.، "الشعر الياباني الحديث".، ترجمة، صفاء الشاطر.، عالم الفكر.، مجـ. ٤.، سبتمبر ١٩٧٣.، ص.، ٥٤٣.

[28] انظر: أوكا- ماكوتو.، *محاضرات في الثنائيات الشعرية اليابانية*.، ترجمة، محمد عضيمة.، (سوريا: اللاذقية، دار المواقف للنشر والتوزيع.، ١٩٩٦).، ص.، ٤٥.

[29] ج. س. فريزر.، *الوزن والقافية والشعر الحر*.، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، (العراق: بغداد، دار الرشيد.، ١٩٨٠).، مرجع سابق.، ص.، ٧٣

[30] انظر: أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص ص.، ٨٩- ٩٥.

[31] دونالد كين.، مرجع سابق.، ص.، ٥٤٢.

(32) See: Cuddon، J. A.، *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.، revised by C. E. Preston.، (England: Penguin Book.، 1998).، p. ،979.

(33) أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٤٥.

(34) نفسه.، ص.، ٢٠.

(35) انظر: دونالد كين.، مرجع سابق.، ص.، ٥٦٠.

(36) أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٨٨.

(37) انظر: نفسه.، ص.، ٣٤.

(38) انظر: صبري أبو الفضل.، *مختارات من الأدب الياباني*.، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.، ٢٠٠٥).، ص ص.، ٥٥- ٦٢.

(39) انظر: أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٢٠.

(40) نفسه.، ص.، ٢٢.

(41) هـ. ر. بلايث.، *كلاسيكيات الهايكو: الربيع/ الصيف*.، مجـ. ١.، ترجمة وتقديم، بدر الديب.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٦).، ص.، ٢٦.

(42) انظر: أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٩٣.

(43) نفسه.

(44) نفسه.، ص.، ٤٢.

(45) نفسه.، ص.، ٦٤.

(46) نفسه.، ص.، ١٤٠.

(47) نفسه.، ص.، ٩٩.

(48) نفسه.، ص.، ٨٧.

(49) انظر: نفسه.، ص.، ٤٦.

(50) نفسه.

(51) هايكو: شعر ياباني.، مرجع سابق.، ص.، ١١.

(52) نفسه.، ص.، ٢٢.

(53) انظر: كرم خليل.، *التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر*.، (المملكة العربية السعودية: كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية.، ١٩٩٩).، ص ص.، ٦٠- ٢.

(54) هـ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص.، ٢٦.

(55) نفسه.، ص.، ٦.

(56) نفسه.، ص.، ٩.

(57) انظر: كرم خليل.، مرجع سابق.، ص ص.، ٦٦- ٧٨.

(58) See: J. A. Cuddon. ، Op، cit.، p.، 372.

(59) ج. س. فريزر.،مرجع سابق.، ص ص.، ١٠٤- ٥.

(60) See: J. A. Cuddon. ، Op، cit.، p.، 372.

(61) ج. س. فريزر.، مرجع سابق.، ص.، ٧٢

(62) See: J. A. Cuddon. ، Op، cit.، p.، 372.

(63) كرم خليل.، مرجع سابق.، ص.، ٦٦.

(64) انظر: نفسه.، ص ص.، ٦٦- ٧٨.

(65) هـ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص.، ٣٥٧.

(66) انظر: هايكو: شعر ياباني.، مرجع سابق.، ص ص.، ١٢- ٣.

(67) انظر:هـ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص ص.، ٣١- ٢.

(68) هايكو: شعر ياباني.، مرجع سابق.، ص ص.، ١٢- ٣.

(69) انظر: إينازو نيتوبي.، *البوشيدو: المكونات الثنية لثقافة اليابانية*.، ترجمة د. نصر حامد أبو زيد.، (القاهرة: دار سعاد الصباح.، ١٩٩٣).، ص.، ٧٩.

(70) هـ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص.، ١٨.

(71) نفسه.، ص.، ١٩.

(72) نفسه.، ص.، ٢٩.

(73) See: Jk Kadowaki.، *Zen and the Bible: A Priest`s Experience.*، (London: Routledge& Kegan Paul.، 1980).، p.، 51.

(74) انظر: دونالد كين.، مرجع سابق.، ص.، ٥٥٨.

(75) نفسه.، ص.، ٥٦٠.

(76) هـ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص.، ٣٥٦.

(77) انظر: علاء عبد الهادي.، "الترجمة وسؤال التكامل الثقافي العربي".، شئون عربية.، ١٣٨.، ص ص.، ١٥٣- ٤.

(78) سوزان باسينيت.، *الأدب المقارن: مقدمة نقدية*.، ترجمة أميرة حسن نويرة.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٩).، ص.، ١٧١.

(79) أبو يعقوب المرزوقي.، "الترجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية"، في: *الترجمة ونظرياتها*.، إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين.، (تونس: وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة الوطنية، بيت الحكمة.، ١٩٨٩)..، ص.، ٢٩.

(80) انظر: سامية أسعد.، "ترجمة النص الأدبي".، عالم الفكر.، العدد الرابع.، مجـــ. ، ١٩: ١٥- ٣٦..

(81) سوزان باسينيت.، مرجع سابق.، ص.، ١٧٦.

(82) روبرت شولز.، مرجع سابق.،١٩-٢٠: ص.، ١٢٢.

(83) جاك دريدا.، *في علم الكتابة*.، ترجمة وتقديم، أنور مغيث، منى طلبة.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٥)..، ص.، ١٥٨.

(84) عبد القاهر الجرجاني.، مرجع سابق.، ص.، ٥١.

(85) هانز – جورج جادامر.، مرجع سابق.، ص.، ١٣٩.

(86) نفسه، ص.، ١٠٣.

(87) انظر: روبرت سي هول.، *نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية*.، ترجمة، عبد الجليل جواد.، (سوريا: اللاذقية، دار الحوار.،١٩٩٢)..، ص ص.، ٣٠- ١.

(88) هانز – جورج جادامر.، ص.، ١٠٤.

(89) روبرت شولز.، مرجع سابق.، ص.، ١١٨.

(90) نفسه، ص.، ١١٩.

(91) نفسه، ص.، ١٢٠.

(92) جي. هيليس ميللر.، مرجع سابق.، ص.، ١٦.

(93) ستانلى فش.، مرجع سابق.، ص.، ٤٣٦.

(94) هايكو: شعر ياباني.، مرجع سابق.، ص.، ٢٠.

(95) نفسه.، ص.، ٨٤.

(96) نفسه.، ص.، ٣٤.

(97) نفسه.، ص.، ١١٩.

(98) نفسه.، ص.، ٥٤.

(99) هايكو: شعر ياباني.، مرجع سابق.، ص.، ٧٥.

(100) نفسه.، ص.، ١٢٩.

(101) جدسون جيروم.، مرجع سابق.، ص.، ٣٤٧.

(102) يوري لوتمان.، مرجع سابق.، ص.، ٨٣.

(103) نفسه، ص.، ١٠٦.

(104) نفسه.

(105) انظر: أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٩٥.

(106) نفسه.، ص.، ٨٢.

(107) انظر: نفسه.، ص ص.، ٨٢- ٣.

(108) انظر: الكوجيكي: مرجع سابق.، ص ص.، ٣٠٨- ١٠.

(109) انظر: نفسه.، ص ص.، ٣٠٨- ١٠.

(110) نفسه.

(111) هنري ميشونيك.، مرجع سابق.، ص ٦٢.

(112) هـــ. ر. بلايث.، مرجع سابق.، ص.، ٣٣١.

[113] نفسه.، ص.، ٣٤٥.

[114] نفسه.، ص.، ٣٠.

[115] نفسه.، ص.، ٥٣٤.

[116] نفسه.، ص.، ٢٨٨.

[117] نفسه.، ص.، ٢٨٨.

[118] نفسه، ص: ٥٣٣.

[119] هـ. ر. بلايث.، *كلاسيكيات الهايكو: الخريف/ الشتاء*.، مجـ. ٢.، ترجمة وتقديم، بدر الديب.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٦).، ص.، ١٨٥.

[120] انظر: جادامر.، مرجع سابق، ص ص.، ٢٤٨- ٩.

[121] نفسه، ص: ٢٤٩.

[122] أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ٥٤.

[123] هـ. ر. بلايث.، *كلاسيكيات الهايكو: الربيع/ الصيف* .، مجـ. ١.، مرجع سابق.، ص.، ١٧٢.

[124] انظر: أوكا- ماكوتو.، مرجع سابق.، ص.، ١٠٦- ٧.

[125] فولفجانج إيسر.، مرجع سابق.، ص.، ١٣٣.

[126] من كتاب البرهان لابن سينا في: كريكور شويلر.، "القياس الشعري: مقال في فهم فن الشعر المنطقي عند العرب".، ترجمة، محمد فؤاد نعنع.، علامات في النقد، جـ. ٢٢.، مجـ. ٦: ٢١٥- ٢٧٢.

[127] بورخيس، مرجع سابق.، ص.، ١٢٠.

(128) نفسه.، ص.، ٢٢٢.

(129) نفسه.

(130) انظر تفصيل ذلك في: جوليا كريستيفا.، *علم النص* [مقالات مختارة من المترجم].، ترجمة، فريد الزاهي.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ١٩٩١).، ص ص.، ٧١- ٢.

(131) نفسه.، ص.، ٨٧.

(132) هانز- جورج جادامر.، مرجع سابق، ص: ١٠٣.

(133) عبد القاهر الجرجاني.، مرجع سابق.، ص.، ٤٩.

(134) انظر: مايكل ريفاتير.، مرجع سابق.، ص ص.، ١٠٤- ٧.

(135) نورثروب فراي.، *تشريح النقد*.، (تونس: الدار العربية للكتاب.، ١٩٩١).، ص.، ٣٥٣.

(136) أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور.، *لسان العرب*.، مجـ. ١٢.، (بيروت: دار صادر.، ١٩٩٠).، ص.، ٥٧٨.

(137) عبد القاهر الجرجاني.، مرجع سابق.، ص.، ٢٦٣.

(138) نفسه.، ص.، ٢٦٥.

(139) نفسه.، ص.، ٨١.

(140) انظر: عبد القاهر الجرجاني.، مرجع سابق.، ص.، ٣٧٤.

(141) فولفجانج إيسر.، مرجع سابق.، ص.، ١١٥.

(142) نفسه.، ص.، ١١٧.

(143) نفسه.، ص.، ١٨٧.

(144) نفسه.، ص.، ٣٥.

(145) نفسه.، ص.، ١٠٩.

(146) مارون عبود.، *على المحك*.، طـــ. ٥.، (بيروت: دار مارون عبود& دار الثقافة.، ١٩٧٩).، ص.، ٨٨.

(147) انظر: روبرت شولز.، "سيمياء النص الشعري".، مجلة العرب والفكر العالمي.، ١٩-٢٠: ١١٢- ٢٤.

(148) فولفجانج إيسر.،مرجع سابق.، ص.، ١٢٦.

(149) نفسه.، ص.، ١٨٨.

(150) نفسه.، ص.، ١٨٩.

(151) نفسه.، ص.، ٧٣.

(152) مايكل ريفاتير.، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٠٠- ٢٠١

(153) ميخائيل نعيمة.، *المجموعة الكاملة: الغربال، الأوثان، كرم على درب*.، مجـــ. ٣.، (بيروت: دار العلم للملايين.، ١٩٧٩).، ص.، ٤٣٥.

الخاتمة

الشعر واللعب

الإنسان اللاعب "*homo ludens*"

و"الشعر بصفته لعبًا"

"قرض الشعر أوفر الأعمال حظًّا من البراءة"

"هولدرلين" (١).

"العبقرية هي الطفولة المُستعادة قصدًا"

"بودلير"

كان الفن على امتداد الفترة التي شغل فيها مكانًا مشروعًا في العالم، قادرًا بوضوح على أن يُحدث تكاملاً بين الجماعة والمجتمع، فقد ارتبطت فكرة المسئولية في وعي فنان القرن التاسع عشر بفكرة المخلِّص "فنظر إلى نفسه على أنه "مخلِّص جديد" (*immermann*)، له حق الوصاية على البشرية. فهو ينادي برسالة جديدة للإصلاح، وبأنه يدفع ثمن دعواه كونه لا منتميًا إلى الجماعة، أما المشكلة الآن فتتمثل في أن هذا التكامل البدهي، وما صاحبه من فهم مشترك عام لدور الفنان، اصبح أمرًا لا وجود له، وظهر الصراع بين الفن بصفته "دينًا للثقافة" من جهة، والفن بصفته استثارة يحدثها الفنان من جهة أخرى(٢).

يؤكد شللر "أننا نسلك الحرية عن طريق الجمال، وأن غريزة اللعب هي أداة هذا التحرير. وليست غاية هذه الحرية هي اللعب "بشيء" من الأشياء، بل هي لعب الحياة ذاتها، وهي، فيما يجاوز الحاجة، والقسر الخارجي، تجلّ للوجود،

مجرد من الخوف والقلق، وهي تجلي الحرية ذاتها أيضًا. ولا يكون الإنسان حرًّا إلا حيثما يكون حرًّا بالنسبة إلى القسر الخارجي والداخلي، المادي والمعنوي، وذلك حين لا يكون مرغمًا عن طريق القانون، أو عن طريق الحاجة"[٣]. وإذا ما غدت غريزة اللعب مبدأ للحضارة، فإنها ستحول الواقع بحرفيته. ولن تعاش الطبيعة، والعالم الموضوعي، بصفتهما مسيطرين على الإنسان (كما في المجتمع الابتدائي)، ولا بصفتهما مُسيطرًا عليهما من قبل الإنسان (كما في حضارة اليوم). ولكن بالأحرى، بصفتهما موضوعين للتأمل"[٤].

يكون الإنسان من خلال اللعب، حرًّا في أن يلهو بملكاته، حينها يكون عالمه هو عالم الظاهر، ونظامه هو نظام الجمال. ومن خلال تحقق الحرية يكون للعب أسبقية على الواقع المادي والمعنوي الإرغامي: فـــ"الإنسان يأخذ الموضوع المستحب، والخير، والكمال، على محمل الجد. ولكنه لا يلعب إلا في رفقة الجمال"[٥]. قد تدل تلك التعبيرات على "نزعة جمالية" لا مسؤولة، وذلك إذا كان ميدان اللعب ليس سوى الزخرف، لكنه يُنظر هنا إلى الوظيفة الجمالية بصفتها مبدأ حاكمًا للوجود الإنساني كله، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا أصبح "كليًّا" من أجل هذا تفترض الحضارة الجمالية "تحقق ثورة كلية في مفهوم الإحساس كله (عند الإنسان)" ولا تصبح تلك الثورة ممكنة إلا إذا اكتسبت الحضارة نضجًا رفيعًا على المستويين المادي والمعنوي. وهذا ما لا يتحقق إلا عندما يستبدل بـــ"إرغام الحاجة"، "إرغام الكمال"، (أي الوفرة والرفاة) [٦]، فإذا ما تحرر الإنسان من ضغط التصميمات المؤلمة للأفعال التي تحتمها الحاجة، فإنه سيرتد إلى "حرية أن يكون ما يجب عليه أن يكونه"[٧]. غير أن "ما يجب عليه أن يكونه"

سيغدو هو الحرية بعينها: أي حرية اللعب، أما الملكة التي تمارس هذه الحرية فهي ملكة التخيل[٨] .

فللعب وظيفة أولية جدًا للحياة الإنسانية، بل إن الحضارة تكون أمرًا غير متصور تمامًا دون هذا العنصر. و"لطالما أكد مفكرون من أمثال هوزينجا Huizinga وجارديني Guardini –علاوة على آخرين– على أن عنصر اللعب يكون متضمناً في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان، ويظل الشيء المميز للعب الإنساني بعامة، هو قدرته على احتواء عقلنا –أي احتواء تلك القدرة الإنسانية الفريدة التي تتيح لنا أن نضع لأنفسنا أهدافنا وأن نقتفيها بطريقة واعية– فضلاً عن التغلب على تلك القدرة العقلانية الهادفة، وهذا يعني أنه في اللعب يكون هناك قصدية ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصورًا، أو نافعًا، أو غرضيًّا، يكفيه أن يكون مجرد تنظيم للحركة، تنظيم خالص، ومستقل بذاته[٩]. ويرى "دريدا أن اللعبة هي وظيفة ضرورية لكل بنية، تتجدد بصفتها كلية مغلقة، محملة ببدائل لا نهائية في داخل إطارها المحدود"[١٠].

وقد عرف هويزنجا اللعب بصفته فعلاً حرًّا يُشعر به على هيئة خيال، ويقع في خارج مجرى الحياة، لكنه قادر برغم ذلك على أن يستغرق اللاعب تمامًا[١١]. وهو تعريف شديد الاتساع، أما كايوا Caillois فيعرّف اللعب بصفته نشاطًا حرًّا، لا يُجبَر على أدائه اللاعب، وإلا فقد طبيعته، [وهذا في رأيي تعميم يحتاج إلى إعادة نظر]، ومنفصلاً، أي أنه نشاط قائم في سياقات زمنية ومكانية محدودة سلفًا، وغير مؤكد، أي أن نتيجة اللعب، تكون غير محددة سلفًا، وكذلك مساره، وغير منتج، لا يخلق ثروات، ولا عناصر جديدة من أي نوع، [وهي رؤية ضيقة في رأيي، فالوظيفة، أو العمل، يمكننا النظر إليهما من جانب لعبي]، ومقننًا،

وخاضعًا إلى أعراف تعطل عمل القوانين العادية، وتقيم تشريعًا جديدًا مؤقتًا [وهذا في رأيي تعميم آخر يستحق المراجعة]، وخياليًّا، مقرونًا بوعي خاص، وبعالم بديل(١٢).

يمكننا أن نضيف إلى هذه السمات سمة التمثيل الذاتي، التي يراها جادامر Hans-George Gadamer من سمات اللعب(١٣). فالهوية أو المماثلة الذاتية تكون مقصودة. و"اللعب –من حيث هو حركة ذاتية لا تسعى إلى تحقيق أي غاية أو غرض خاص– يبدو شبيهًا إلى حدٍّ كبير بالحركة من حيث هي حركة؛ أي أنه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط، أي ظاهرة تمثيل ذاتي حي. والواقع أن هذا هو بالضبط ما نشاهده في الطبيعة في كل الأشكال الدرامية الحية من اللعب التي نلاحظها في العالم الحيواني(١٤)، "أما الذات التي تجرب الفن، فليست ذات الشخص الذي يجرب الفن، وإنما هي العمل نفسه، وهذه هي النقطة التي يصبح عندها نمط وجود اللعب نمطًا ذا دلالة"(١٥). ولاقتناعنا بصحة هذا الرأي، فضلنا أن نطلق على هذه الخاتمة "الشعر بصفته لعبًا"، فالعمل الفني هو الذي يفرض سمة اللعب على ممارسيه.

إن السعي إلى تحقيق هدف ما، هو بلا شك نشاط لا غرضي، ولكن هذا النشاط ذاته يكون مقصودًا. فهذا النشاط ذاته هو ما يهدف إليه اللعب(١٦). إن استعراضنا للطابع الرمزي المميز للفن يردنا إلى تأملاتنا الأصلية فيما يتعلق باللعب. فهناك يكون اللعب نوعًا من التمثيل الذاتي. وهذه الحقيقة يعبّر عنها في الفن من خلال الطبيعة النوعية الخاصة بالتمثيل (*repraesentatio*)، أي تلك الزيادة في الوجود التي يكتسبها شيء ما من خلال كونه ممثلاً(١٧).

فوظيفة تمثل اللعب النهائية هي تأسيس حركة اللعب المحددة بطريقة معينة، وليس مجرد تأسيس أي حركة كانت. وهكذا فإن اللعب يكون في النهاية بمثابة تمثل الذات لحركتها الخاصة في اللعب، و"هناك خاصية عامة تتسم بها طبيعة اللعب، تنعكس في اللعب، فماهية اللعب بأسره تكمن في كونه يُلعَب، وجاذبية لعبة ما، وما تمارسه من فتنة، تكمن في أن اللعبة تتمكن من اللاعبين"(١٨).

على مستوى آخر "تبدو فكرة اللعبة أداة لنقد الميتافيزيقيا التقليدية، ولنقد الفكر القائم على مقولات الأصل، والغاية، والحضور، والجوهر"(١٩). "وقد اتخذت طرائق البحث في علاقة اللعبة بالنظرية الأدبية ثلاثة اتجاهات أساسية: الأول؛ التأسيس لعلاقة موازاة بين أنطولوحيا العمل الفني، وأنطولوحيا اللعبة، ونؤكد في هذا الإطار أن النشاطين بلا قيود، وأنهما مصاحبان بوعي خاص بعالم ثان، والاتجاه الثاني؛ وفيه يميل منظرو الأدب إلى أن الأدب واللعب يحكمهما قواعد، وحسب هذا الاتجاه، يكمن الإبداع الفني في مجاوزة عقبات اللغة، وفي قراءة القواعد، وإبداع أسلوب شخصي للعب، من خلال تعلم القواعد التي من شأنها أن تؤسس عملاً جيد الصنع، أما الاتجاه الثالث: فيرتبط بالمستوى النفسي، الذي يسعى إلى إسناد وظيفة اللعب نفسها إلى وظيفة الأدب والقراءة، وطريقة إدراك التشابه هذه بين اللعب والأدب هي محط اهتمام مشترك بين المحلل النفسي، وعالم الاجتماع، من جهة أخرى يمكن إدارك اللعب بصفته مبدأ مولدًا للعمل، أي بصفته ممارسة تقود إلى إنتاج النصوص"(٢٠). ورأيي أن هذه الاتجاهات هي اتجاهات إجرائية على المستوى البحثي فحسب ذلك لأنها تشتبك كلها في أثناء إنتاج النص الأدبي، وفي تلقيه. فمن الجلي أن المشاهد هو أكثر من مجرد ملاحظ

يرى ما يحدث أمامه، بل إنه يكون جزءًا من هذا الذي يحدث، مادام ظل مشاركًا، إن كلّ فردٍ متضمن في اللعب يكون مشاركًا.

يلعب الإنسان في رفقة الجمال، وفي اللعب الإنساني خبرة عقلية أوّلية تتمثل في مراعاة القواعد التي توصف ذاتيًّا، يبدو ذلك –على نحو ما– في التماثل التام الذي يأتي عليه كل ما نحاول إعادته من اللعب. حيث نجد هنا شيئًا ما يشبه الهوية التأويلية "الهرمنوطيقية" كان يمارس تأثيره بالفعل، شيئًا ما حصيناً على نحو مطلق في لعب الفن. "ومن الخطأ أن نظن أن وحدة العمل الفني تعني أن العمل يشكل مجالاً منغلقًا على نفسه بمنأى عن الشخص الذي يتجه إليه، أو يتأثر به. فأساس الهوية الهرمنوطيقية للعمل يرتكز على نحو أعمق من هذا. حتى الخبرات العابرة والفريدة تمامًا تكون مقصودة من حيث هويتها الذاتية"(٢١). و"السعي إلى تحقيق هدف ما، هو بلا شك نشاط لا غرضي، ولكن هذا النشاط ذاته يكون مقصودًا. فهذا النشاط ذاته هو ما يهدف إليه اللعب"(٢٢). "إن العمل الفني لعب، أي أن وجوده الفعلي لا ينفصل عن عرضه، وفي هذا العرض تنبثق وحدة بنية ما، وهويتها، فالاعتماد على الحضور الذاتي ينتمي إلى ما هو في جوهره، وهذا يعني أنه مهما كان مقدار التحول والتشويه الذي يتعرض له العمل في أثناء عرضه، فإنه يظل هو نفسه مع ذلك"(٢٣). وهي ملاحظة مهمة في سياقنا هذا، تشكك في مفهوم الأصل في العمل الفني إذا ما نظرنا إليه من مفهوم اللعب..

أما على المستوى الشعري، فيجادل هايدغر فكرة انتماء الشعر إلى اللعب، ويرى الشعر بصفته "تأسيس الوجود بواسطة الكلام"، ثم يشرح قصده بمفهومه عن التأسيس قائلاً "نظرًا إلى أن الوجود، وماهية الأشياء لا يمكن أن ينشآ عن

حساب، أو يشتقا من الموجود المعطى فعلاً، فإنه ينبغي أن يخلقا في حرية، ويوضعا فيها، ويعطيا أيضًا في حرية، هذا العطاء الحر هو التأسيس"(٢٤). ثم يتساءل هايدغر "كيف يكون الشعر أوفر الأعمال حظًا من البراءة؟ ويجيب، يتبدى الشعر شكلاً متواضعًا من أشكال اللعب، وهو يبتكر دون انقطاع عالمه الخاص من الصور، ويظل مستغرقًا في داخل نطاق الأشياء التي تخيلها، فيفلت اللعب بذلك من جدية القرار الذي يلزم المرء دائمًا بطريقة أو بأخرى، فقرض الشعر يخلو من كل ضرر، ولكنه في الوقت نفسه لا جدوى منه، ولا فاعلية فيه، لأنه يظل قولاً خالصًا، مجرد كلام، وهو بذلك لا يشترك مع الفعل في شيء؛ الفعل الذي يغرز أنيابه في الواقع مباشرة، ويعمل على تغيره، الشعر أشبه بالحلم، إنه ليس واقعًا، وإنما لعب بالأقوال، كما أنه يخلو من جدية الفعل، الشعر لا يؤذي ولا يؤثر، (...) فهو يُنشيء آثاره في إطار اللغة"(٢٥).

ربما كان هذا صحيحًا من خلال فهم هايدغر للشعر بصفته "نصًا يبحث عن ظهور ما هو خيالي، وما هو حلم في مواجهة الواقع الصاخب، النابض بالحياة"(٢٦). ويعود هايدجر ليحدد قصده بالعلاقة بين اللعب والشعر بقوله "الشعر؛ يبدو أنه لعب، ومع ذلك فإنه ليس لعبًا، فاللعب يجمع الناس بحيث ينسى كل منهم نفسه فيه، أما في الشعر فعلى العكس من ذلك، يتمركز الإنسان حول أساس آنيته"(٢٧). "وأساس آنية الإنسان هو الحوار بصفته ما يعطي اللغة آنيتها التاريخية الحقيقية"(٢٨).

لكن يمكننا النظر إلى كتابة النص الشعري وقراءته بصفته نشاطًا إنسانيًّا لعبيًّا، وهو كذلك في رأيي دون منازع، يخلق الشاعر في نصه الشعري –وعيًّا أو دون وعي– ممكنات تأويلية متعددة، وهذا ما يمنحه النص الشعري بعامة،

بصرف النظر عن مواءمته لقصدية سابقة لكاتبه، فمن غير المجدي الاعتماد على سلبية من يلعب أمامك، أو الاعتماد على غياب انتباهه، فالشاعر غالبًا ما يبني استراتيجياته النصية على فرض أن القاريء الذي ينتظره، ماهر، وحريص، ومصمم على فكّ شفرة النص. فللعب قانونه المستقل عن اللاعبين، والموجود قبل بدء اللعب، وبعده، ولكنه مع ذلك قانون مرن، يقبل التغيير، وجاد في آن؛ "يعرف اللاعب أن ما يقوم به ليس (جادًا) وهو مستبعد من التقييم العادي للأفعال، ولكن عليه أن يأخذه مأخذ الجد، وإلا أصبحت اللعبة مزيفة في الحال"(٢٩).

ونحن هنا "نعني باللعبة موقفًا يتواجه فيه جانبان؛ تتطلب أية لعبة لاعبين من ذوي الاتجاهات المتقابلة"، فإذا نظرنا إلى الشاعر بصفته منتجًا لشفرة لغوية لها قصد شعري، يمكن تفكيكها، فإن هذا التفكيك لن يحدث دون توافر قاريء له قصد، وقادر على فك رموز النص الشعري عبر اكتشافه للانتظامات التي يحملها النص في رموزه المشفرة. فهناك لاعبان دائمًا الأول هو منتج النص بعامة، والشعري بخاصة، وصانع شفرته، والثاني هو مفككه الذي يحاول الحصول على بنية نصية تتيح له الحصول على "المعنى الشعري"، وفق رؤيتنا السالفة. وذلك من خلال مراجعته لمسارات تأويلية متعددة، يختار منها ما يختاره، للوصول إلى هذا المعنى، إن لعبة النظم الشعري هنا هي لعبة ممتدة بين لاعبين على جسد النص دائمًا، والاستراتيجية هنا مشتركة بين اللاعبين، ذلك لأن "تحديد الاستراتيجيات هو القضية الكلية لنظرية الألعاب"(٣٠).

لا يعترف اللعب، على مستوى التلقي، بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب، والشخص الذي يشاهد. ينبغي أن نضيف "أن فعل اللعب يتطلب دائمًا "لعبًا مشتركًا مع"، فحتى المشاهد الذي يشاهد طفلاً يمارس اللعب، لن يستطيع

على الأرجح أن يفعل شيئا آخر سوى المشاركة. فإذا ما كان هذا المشاهد "يتابع اللعب"، فإن هذا لا يعني شيئًا آخر سوى فعل المشاركة (*participatto*)، أي مشاركة باطنية في هذه الحركة المتكررة[٣١]. ولهذه المشاركات مستويات متعددة، ومختلفة، بناء على طبيعة اللعبة، وأهلية المتلقين.

فقد يهتدي المتلقي النابه إلى بعضِ المؤثرات التي أثّرتْ في مخيالِ الشاعر، ولكنه من العسير أن يدرك الكيفية التي ارتبطتْ بها عناصر النص الشعري، ولغته بالدال، كيف تعْمل اللغة في تشكيلها الأسلوبي وتنظيمها الدلالي الخاص، في بيئة ثقافية معيّنة؟ وكيف يسائل الشاعر عاداتٍ فكريةً لم يسائلْها أحد، خصوصًا في الأنواع الأدبية الأخر؛ التي تتعامل بانتباه أقلّ، مع اللغة وعلاقاتها بالفكرة. ما الذي يمنح عبارة الشاعر كلّ هذه التأثيرات الدقيقة والغامضةْ؟ وهي أسئلةٌ كثيرة ترتبط بالتراث اللغوي الذي يختزنه الشاعر، دعْنا نقل، التراث اللغوي الذي يكابد الشاعر من أجل الفرار منه.

يحاول الشاعر في نصه المعاصر ان يتخلى عن تلك القيمِ المتماسكة المخزونة في لغته، التي ورثها من بيئته الثقافية، تلك القيم التي حملتْ مفاهيمَ أكسيولوجيةً، أو سننًا أيدولوجيةً تخللت وعيه، واستقرّت فيه على نحو غير إرادي بخاصة، وهي قيم جمالية تقاوم أية تغيرات بنائية ممكن الاستفادة منها في النص الشعري الجديد.

يؤكد اللعب اصطفائيةً ما، لقطعة اختارها الشاعر من العالم، كي يصطاد دهشته منها، قطعة من المكانِ والزمانِ يؤكّد الشاعر امتلاكه لها من خلال اللغة، فهل ننكر عليه أن يضنّ بقصيدته، بملكيته لرأسمالِ شعوره الفردي الخاص، الشاعر هو المالك الوحيد لنصّه، والملكية تعْني حقّه في إبعاد الغير، فإذا أراد

المتلقي اللعب مع الشاعر، فيجب أن يخضع لسلطته الجمالية، ولن يتمكّن من ذلك دون أن ينمو بينهما شكلٌ من شكول التواطؤ، حينها سيفهم المتلقي التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النصِّ حريته في السقوط، حريته أن يظلّ داكنًا، بلا معنى، فقد يفضي اللعب بينهما إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة، للشاعر وللمتلقي على حدٍ سواء، إن السؤال الملح هنا هو ذاك الذي يرتبط بمفهوم اللعب بمعناه العميق; كيف يتخلى الكاتب دائمًا عما يتقنه في صناعته؟ كيف يتحرى ذلك على أقل تقدير! فالمتعة باللعب هي الهدف، أما النشوة فتؤدي إلى تكسير هذه اللعبة، والبحث عن لعبة غيرها، بعد ان يستكمل الشاعر إشباعه منها. هكذا، يُفقد اللعب وفاء الشاعر لقصيدته، ويمنحه قوة تحرّر جمالية كبرى، كما يمنعه سقفًا إبداعيًّا سميكًا يصعب اختراقه، فاللعب المستمر يضعف تراكم الخبرة الشعرية، ويضع لها غشاءً رهيفًا، يسهل علي النص هتكه بسهولة.

لا يرتبط اللعب بالكائن، تحت ميوعة غرض واحد، بل يحبِّل النص الشعري بكلِّ مظاهر الوجود، دون هدف نهائي أخير، هنا، يفقد النص قوته التطهرية الكامنة فيها، يمتنع عن كونِه أداة مصالحة مع الواقع، هكذا كان النصّ الشعري فضاءً كاملاً يتيح للشاعر حرية اللعب كيفما شاء. ربما لا يكون ذلك كلّه حاضرًا في وعي الشاعر عند بداية كل كتابة جديدة، ولكنه كامن في لاوعيه الشعري، من أجل هذا يكون إدراكه لعمله يسيرًا، سواء وهو يراجعه، أو وهو يعيد قراءتَه، وبناءه بعد ذلك.

لا تأتي القصيدة القوية إلا عبر تدبير سابق، ربما تأتي بجهد ضئيل، لكن الشاعر قد يضعها بعد الكتابة في خطة. فالوهج الشعري –في رأيي– لا يعرف الحلول الوسطى، ولا التمسّك بوسطية الخيال ارتباطًا بالاجتماعي، وهذا ما يدفع

بالحدّ الجمالي إلى سقفه الأعلى، ويدفع بالشاعر –على مستوى آخر– إلى نزعة الحياد الخلقي في عمله، يحوله إلى وغد في القصيدة، ربما كان هذا مضمرًا في عبارة "كانط التي ترى أن البهجة التي نتلقاها عند رؤيتنا للجميل هي بهجة منزَّهة عن الغرض *disinterested delight*، وبطبيعة الحال، فإن "المتعة المنزَّهة عن الغرض" تعني أننا لا نكون مشغولين بما يظهر، أو بما يكون متمثلاً من وجهة نظر عملية. فالنزاهة تشير ببساطة إلى تلك الخاصية المميزة للسلوك الجمالي، والتي تحظر علينا أن نتساءل عن الغرض الذي يفي به الفن"(٣٢).

هناك نوعان من الشعراء دائما; نوع يضنيه اهتمامُه باصطياد حركة لا تتوقف، وآخر منشغل بالتقاط الجميل في سكونه. تتسم معظم القصائد المكتوبة في شعرنا العربي المعاصر بما تتسم به جماليات زهرة ساقطة، انقطعت عن حياتها. الزهور الساقطة فحسب هي التي قالت كلمتها الأخيرة، أما الزهور الموصولة، المتروكة لأيدي الهواء، لجدلها مع الريح، لمصادفة ميلها الأخّاذ، ولحريتها في الانحناء، فتتكتم كلمتها الأخيرة دائمًا..

هذه الكلمة الأخيرة، التي تُطلّ على القاريء مباشرة بُعَيد أن يقتطفها كاتبُها، ويقطع عنها الحياة، فعلى الرغم من جمالها، فإن النوع/ الإناء الذي يحفظها أيًّا كانت قيمته الجمالية أو المادية، يخبرك مباشرة أن الذي تراه هو جمال مضي، سيكون مصيره إلى الزوال.

على الضفة الأخرى من النهر قلة من أدباء بنَّائين، يهتمون بخلق تربة تعيش فيها نصوصهم، يكتبون في بنية مفتوحة، هجينة، محملة بالتفاتاتها، ترنو إلى التجدد، من خلال اللعب، يصعب استهلاكها، والتخلص منها –بعد ذلك– لأنها تظل جديدة دائمًا، تنتظر شريكها في اللعب. هذا هو الفرق بين "نصٍّ لذةٍ يقنع،

ويُفْعِم ويمنح الغبطة، ويأتي من ثقافة لا يُنفصل عنها، مرتبطًا بممارسة مريحة للقراءة. ونصٌّ متعةٍ آخر، يضع المتلقي في حالةٍ من الاستلاب، ويرهقه "ربّما إلى حَدٍّ قريب من الملل"، ذلك لأنه يهزّ الثوابت التاريخية، والثقافية، والنفسية، لدى القارئ، ويُبَدّل من قوام تذوقاته، وقيمه، وذكرياته، ويضع موضع الشك علاقته باللغة.

هناك نصيحة شعرية صينية لا أتفق معها تقول: "توقف عن التنقيح ما أن تعثر على لقيتك"(٣٣)، أما أنا فأقول: ابدأ التنقيح ما أن تعثر على لقيتك، التنقيح في وسيلة من وسائل اللعب، فالجملة حصان قد يجمح بك في النص الشعري، أحيانًا تحتاج منك أن تربت على ظهرها، وكثيرًا ما تحتاج منك إلى أن تُساط! قد يوقع هذا الأسلوب اللعبي الشاعر في الخطأ، لكنني كنت وما زلت ممن يرون أن اقتراف الخطأ في الشعر ضروري للشعر، وللشاعر.

إن اللامبالاة بالواقع، والاهتمام "بالمظاهر" –التصور– (*schien*) هما علامتا الحرية بالنسبة إلى الحاجة، ودليل "اتساع حقيقي للإنسانية". ففي ظل حضارة إنسانية حقًا سيكون وجود الإنسان لعبًا أكثر منه كدًّا، ولسوف يحيا الإنسان في ظل الظاهر أكثر مما يحيا تحت وطأة الحاجة(٣٤). وبالرغم من ذلك فإن للعب جديته الخاصة، يذهب جادامر إلى أن "اللعب نفسه يتضمن جديته الخاصة، بل المقدسة، ومع ذلك ففي اللعب لا تتلاشى بيسر جميع تلك العلامات الغرضية التي تحدد الوجود الفعال، والمهتم (أي الوجود الإنساني)، إنما تُعَلَّق على نحو غريب (...) فاللعب يحقق غرضه فحسب إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللعب"(٣٥).

التمسنا في هذا الكتاب مفهوم الشعر من خلال علاقاته: بالنثر، والسرد، والمعنى، وليس من خلال حدوده، ذلك لأن الحدّ في الشعر تاريخيٌّ، يقوم على

الاتفاق الاجتماعي، ولا يوجد ما يمنع أن يتغير هذا الاتفاق إلى اتفاق غيره، من هنا انطلقنا بداية من دراسة الشعر من خلال ثلاث علاقات: العلاقة الأولى هي علاقة الشعر بالنثر، تناولناها في مبحث "الشعر والنثر، والشعر في النثر"، ثم تناولنا بعد ذلك علاقة الشعر المعاصر؛ قصيدة النثر بخاصة، بالسرد، وذلك في مبحث "الالتفات النوعي"، الذي استثمرنا فيه مفهوم الالتفات البلاغي القديم، ونقلنا حقل اشتغاله من مستواه الجزئي *micro*، إلى مستوى كلي *macro*، كما أوضحنا أن ما يسمى النص التشعبي هو نص التفاتي، يمثل مجموعة من الالتفاتات النوعية دون منازع، أما العلاقة الثالثة التي اهتممنا بها في هذه الدراسة فكانت علاقة الشعر بالمعنى، وذلك في مبحث "المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع"، هذا المشير النوعي الذي غاب التفاتنا إليه طويلاً، بعد أن لفتتنا عنه الجوانب الشكلية للغة الشعرية، وهي علاقات ثلاث شكلت أساس طريقتنا في تناول قصيدة النثر على المستوى المنهجي.

تخلي الشعر المعاصر عن المفهوم الأبستمولوجي للفنِ، وكذلك عن الاهتمامِ العاطفي أو الأخلاقي فيه، ولم يعدِ التوصيف الأونطولوجي للفن صالحًا له، ذلك الذي يتعامل مع الفنِّ بصفته شبيهًا للواقع، كما تخلى عن التقديسِ الرومانسي للفن، ويظلّ التوصيف المحبب إليه هو التوصيف الكوزمولوجي: "الفنّ هو لعِب الكونِ في ذاتِه".

سيقول صديقي الذي تعرفونه: لقد ضلَّ النصُّ الشعري الطريق، وسأقول لقد ضل قصدًا، كي يجد طريقه مجددًا، هكذا لا يُظهر الشعرُ إخلاصًا إلا لذاته. أنا أنتمي إلى هذا الشعر، تنظيرًا وممارسة، وإلى أولئك الشعراء الذين لم تسبق ميراثهم وصية [٣٦].

الهوامش

[1] مارتن هايدجر.، *ما الفلسفة؟، وما الميتافيزيقيا؟، وهيلدرلن وما هية الشعر*.، ترجمة، فؤاد كامل، ومحمود رجب.، راجعها على الأصل الألماني، وقدم لها، عبد الرحمن بدوي.، ط. ٢.، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.، ١٩٧٤).، ص.، ١٣٩.

[2] انظر هذه الفكرة في: هانز – جورج جادامر.، *تجلّي الجميل ومقالات أخرى*.، تحرير.، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح، سعيد توفيق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٧).، ص ص.، ٧٢- ٧٤.

[3] انظر: شللر: "رسائل حول التربية الجمالية".، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٠١ – ٢٥٣- ٥.

[4] نفسه.

[5] نفسه.، ص.، ٢٠٣.

[6] نفسه.

[7] نفسه.، ص.، ١٨٩.

[8] نفسه.، ص.، ٢٣٦.

[9] انظر: جادامر، هانز- جورج.، مرجع سابق.، ص ص.، ٩٨-١٠١.

[10] نفسه.

[11] زولتان فارجا.، "ألعاب النظرية، ونظرية الألعاب".، ترجمة أنور مغيث.، فصول.، ٥٨: ١١٤- ١٣٤.

[12] نفسه.

[13] نفسه.

[14] انظر: هانز – جورج جادامر.، مرجع سابق.، ص.، ٩٩.

[15] هانز– جورج غادامر.، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فسفية*.، ترجمة، حسن ناظم، علي حكم صالح.، مراجعة على الألمانية، جورج كتوره.، (الجماهيرية الليبية: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع.، ٢٠٠٧).، ص.، ١٧٣.

[16] انظر: هانز– جورج غادامر.، *تجلّي الجميل ومقالات أخرى*.، ص.، ١٠٠.

[17] انظر: نفسه.، ص.، ١٢٢.

[18] هانز جورج غادامر.، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فسفية*.، مرجع سابق.، ص.، ٢٢٣.

[19] زولتان فارجا.، مرجع سابق.

[20] نفسه.

[21] انظر: هانز – جورج جادامر.، مرجع سابق.، ص ص.، ٩٩– ١٠٢.

[22] نفسه.، ص.، ١٠٠.

[23] هانز– جورج غادامر.، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فسفية*.، مرجع سابق.، ص.، ١٩٧.

[24] مارتن هايدجر.، مرجع سابق.، ص.، ١٥٠.

[25] نفسه.، ص.، ١٤٢.

[26] نفسه.، ص.، ١٥٤.

[27] نفسه.، ص.، ١٥٤.

[28] نفسه.، ص.، ١٥٢.

[29] زولتان فارجا.، مرجع سابق.

[30] ليونارد راستريغين.، *ملكة الوضى: محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسيبرنيتية*.، ترجمة، عبد الهادي عبد الرحمن.، (بيروت: دار الطليعة.، ١٩٩٥).، ص ص.، ٩٨-١٠٢.

[31] هانز – جورج جادامر.، مرجع سابق.، ص.، ١٠٠.

[32] نفسه.، ص.، ٩٣.

[33] توني بارنستون.، تشاو بينغ.، *فن الكتابة، تعاليم الشعراء الصينيين*.، ترجمة، د. عابد إسماعيل، (سورية: دار المدى، ٢٠٠٤).، ص.، ٣٢.

[34] انظر: هربرت ماركيوز.، "إيروس والحضارة".، مجلة العرب والفكر العالمي، عـــ. ٢.، ربيع ١٩٨٨، ص.، ١٩.

[35] هانز جورج غادامر.، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية*.، مرجع سابق.، ص.، ١٧٢.

[36] *والآن وقد مر ما يزيد على خمس وثلاثين سنة، أمضيتها بين تجربة الشعر وشعر التجربة، مئات النصوص كُتِبَتْ، اصطفيت منها ما اصطفيت في عشرة أعمال شعرية، وتخليت فيها عن معظم ما كتبت، يبقى شيء لاشك فيه هو أن هناك خبرة قد تشكلت، كانت معظم نصوصي الشعرية التي اصطفيتها في دواوين شعرية، هي محاولات للتخلص من هذه الخبرة، للهرب من سلطة نصوصي عليّ. لكنني ما زلت أحاول أن يمتلك كلُّ نصّ من نصوصي أسلوبه المختلف، هذا ما أقصده بوعي الكتابة، فعظمة شاعر ما هي صفة سيخلعها عليه الزمان، دون أكاذيب الحاضر*

وحساباته، وهي على نحو مؤكد تُجاوزُ ما أنجزه من قصائد جميلة، أو مجموعة شعرية لافتة، إلى الاهتمام بمبدأ الكتابة ذاته؛ الكتابة التي يمثلها الشاعر.

الشكل في طريقتي هو إطار عالمي الشعري، ومركز ثقل نصّي الشعري، لا صدق في اللغة، قارئي يصدقني في الشعر ولغتي تكذب، وهذا إعلان رفيع للمحبة التي يخلقها الشعر بين البشر، وإشارة إلى قدرة التواطؤ الجمالي على أن يجمع حساسيات مختلفة، ليصهرها في بوتقة إنسانية واحدة.

إن تحويل الكتابة إلى بحث نظري وشكلي دون انفصال بينهما، يستحضر من الكلمات وشكلها التجربة المكثفة للواقعي، التي أسهمت في خلقها في داخل ذهن الكاتب نفسه، وهذا يعني دفع القاريء إلى التوقف عند الشكل المحسوس للنص، عند مادته المرئية الصوتية المشحونة بالتناظرات مع الواقعي الذي يقع –في آن واحد– في داخل نظام المعنى، وفي داخل نظام المحسوس، بدلاً من المرور به بصفته علامة شفافة، كما يؤكد بورديو. ربما كان الأدب الجيِّد هو أدب من يعانون، فإذا كان الألم هو أسرع دابة إلى الكمال، فالشعر هو تعبير عنه، هو الذي يأخذ بأيدينا إلى شجونا، وإلى إنسانيتنا التي نضفيها على الأشياء، ونحن نستدرج أرواحها للخروج، كيما نعلنها لقرائنا، وكأننا نراها معهم أول مرة، هكذا يخرجنا الشعر من ربقة الوجود، ومن إسار الجسد.

ما زلت مقتنعًا بأن الفن ليس هو القانون الخاص بالواقع بل قانون نفيه، هكذا كرهت عطر القصائد، مثلما كرهت أية شعرية تصدر من حشو لغوي أو إيقاعي يستهدف أثرًا لامعًا يخلق شعرية كاذبة في القصيدة. ولم تعد معاداة الأهمية الأخلاقية أو العقدية هاجسًا لي عند الكتابة، لم تشكل يومًا مادة أملأ بها فراغ القصيدة، كان الأفضل أن يظل الفراغ قائمًا في داخلها، حتى يجد المتلقي مكانًا فيها. ولم تحُز قصيدتي جدلها الخاص من ادعاء كاذب للطفولة، أو البساطة فيها. ولم يكن اتصالي

بالتراث سجنًا للمكن الجديد في الكتابة، أو نكوصًا، كنت أريد الآخرين أن يفكروا في عقلي، وكنت أفكر في عقولهم، هكذا تكسرت المرآة حين تركت المراقبة، وفقدت سيطرتي لصالح اللعب..

وفي النهاية، ومن تأمّلي الخاص لتجربتيّ النقدية والشعرية، أدركت إنني كنت أحاول- في أعمالي- الهرب من التراث، لكنني وقعت كثيرًا فيما تحريتُ الهروب منه، ربما تحول قارئي إلى راوية يحتل مكانه في داخل بنية النص- قد يكون ذلك هو العنصر التراثي الوحيد الذي لاأريد تحطيمه، وأتمنى أن أنجح في استبقائه في أعمالي الشعرية القادمة، ذلك، بعد أن هربت من مقامِ القصيدة إلى فضاء الكتلة/ النصّ. ويظل سؤالي الأساسي في كل عمل جديد هو: كيف يمكنني أن أنجز نصوصًا شعرية دون أن أقطفها؟ ما أن يدخل القاريء إليها حتى يتحرك باتجاه حركتها، ويشعر بتغير ألوانها مع الزمان، بشحوبها في فصل، وبصحتها في فصل آخر، إنها حية دائمًا، إن الحياة، هي القيمة الوحيدة التي أبحث عنها في قصيدتي.

مراجع الكتاب

مراجع عربية:

ابن جعفر، أبو الفرج قدامة.، *نقد الشعر.*، تحقيق كمال مصطفى.، ط. ٣.، (القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٧٩).

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم.، *الشعر والشعراء.*، جـــ. ١.، ط. ٤.، (بيروت: دار الثقافة.، ١٩٨٠).

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم.، *لسان العرب.*، ط. ٣.، مجـــ. ٣.، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.، ١٩٩٤) .

ابن الناظم، [بدر الدين بن مالك].، *المصباح في المعاني والبيان والبديع.*، شرح وتحقيق، د. حسني عبد الجليل يوسف.، (القاهرة: مكتبة الآداب.، ١٩٩٨).

أبو الفضل، صبري.، *مختارات من الأدب الياباني.*، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.، ٢٠٠٥).

أبو غازي، بدر الدين.، "عصر الباروك: القرن السابع عشر"، في: *محيط الفنون (١): الفنون التشكيلية.*، (القاهرة: دار المعارف.، د. ت).، ص ص.، ٣٣٥- ٦٢.

أسليم، محمد.، "من الدفتر إلى الشاشة: تحولات الكتابة والقراءة".، في:

http://www.watajournal.com/mag2/Studies_Articles/5.html

الأصبهاني.، أبو الفرج.، *الأغاني.*، جـــ. ٣.، مجـــ. ١ .، (بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر.، د. ت).

أمين، بكري شيخ.، *مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني.*، (بيروت: دار الآفاق الجديدة.، ١٩٨٠).

أنيس، إبراهيم.، *موسيقى الشعر.*، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.، ١٩٦٥).

- - - .، *دلالة الألفاظ.*، ط. ٤.، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.، ١٩٨٠).

البيروني، أبو الريحان محمد بن أحمد.، *تحقيق ما للهند من مقولة: مقبولة في العقل أو مرذولة.*، (بيروت: عالم الكتب.، د.ت).

التبريزي.، *شرح الحماسة.*، جـــ. ٣.، (القاهرة: طبعة بولاق).

التبريزي، الخطيب.، *الوافي في العروض والقوافي.*، ط. ٤.، (سوريا: دار الفكر.، ١٩٨٨).

التوحيدي، أبو حيان التوحيدي.، *كتاب الإمتاع والمؤانسة.*، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين، وأحمد الزين.، (بيروت: المكتبة العصرية.، د. ت).

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر.، *الحيوان.*، جـــ. ١.، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون.، (القاهرة.، مكتبة الأسرة.، ٢٠٠٤).

الجرجاني، عبد القاهر.، *دلائل الإعجاز.*، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ٢٠٠٠).

الجرجاني، القاضي.، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*.، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين.، (تونس: سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر.، ١٩٩٢).

الجوزو، مصطفى.، *نظريّاتُ الشعر عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية*.، جـــ. ١.، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.، ١٩٨١).

الجَوْهَريّ.، *عروض الورقة*.، تحقيق، صالح جمال بدوي.، (السعودية: نادي مكة الثقافي.، ١٩٨٥)

الجيوسي، سلمى خضراء.، "الشعر العربي المعاصر: تطوره، ومستقبله".، عالم الفكر.، مجـــ. ٤.، جـــ. ٢: ١١- ٥٥.

حاتم، عماد.، *في فقه اللغة وتاريخ الكتابة*.، (ليبيا: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع.، ١٩٨٢).

خليل، كرم.، *التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر*.، (المملكة العربية السعودية: كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية.، ١٩٩٩).

الدش، محمد محمود.، *أبو العتاهية: حياته وشعره*.، (الجمهورية العربية المتحدة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.، ١٩٦٨).

رزق، شريف.، "الحلقة المفقودة في تاريخ "قصيدة النثر" العربية".، أدب ونقد.، ١٨٢: ٦١- ٧٨.

الرومي، جلال الدين.، *مثنوي*.، ترجمه، وصححه، وقدم له، د. إبراهيم الدسوقي شتا.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٦).

أسعد، سامية.، "ترجمة النص الأدبي".، عالم الفكر.، العدد الرابع. ، مجـــ. ١٩: ١٥- ٣٦.

السجلماسي.، *المنزع البيع في تجنيس أساليب البديع*.، تقديم وتحقيق علال الغازي.، (المغرب: الرباط، مكتبة المعارف).

السيد، عبد الرؤوف بابكر.، *المدارس العروضية في الشعر العربي*.، (الجماهيرية الليبية: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.، ١٩٨٥).

شاؤول، بول.، "علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى".، في: *دورة البارودي: أبحاث الندوة ووقائعها*.، (الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.، ١٩٩٤) ص ص.، ٤٠٩- ٦٧.

الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج.، *المعيار في أوزان الأشعار، ومعه الكافي في علم القوافي*.، تحقيق د. محمد رضوان الداية.، (سوريا: دمشق، المكتب الإسلامي.، ١٩٧١) .

الصفراني، محمد.، *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث*: (١٩٥٠- ٢٠٠٤).، (الرياض، بيروت: النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي.، ٢٠٠٨).

ضيف، شوقي.، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*.، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.، ١٩٤٣).

طبانة، بدوي.، معجم *البلاغة العربية*.، جـ. ٢.، (ليبيا: منشورات جامعة طرابلس.، ١٩٧٧).

عبد الصاحب، المختار.، *دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي*.، (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.، ١٩٨٥).

عبد الهادي، علاء.، *مقدمة إلى نموذج النوع النووي: نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة*.، (القاهرة: مركز الحضارة العربية.، ٢٠٠٨).

- - - .،"الاقتباس/ الالتفات النوعي: شهادة نقدية".، ألف: مجلة البلاغة المقارنة.، ٢٠٠٨.، ٢٨: ١٧٣- ٢١٦.

- - - .، "الترجمة وسؤال التكامل الثقافي العربي".، شئون عربية.، ١٣٨: ١٥٠- ١٧٠.

عبود، مارون.، *على المحك*.، ط. ٥.، (بيروت: دار مارون عبود& دار الثقافة.، ١٩٧٩).

العسكري، أبو هلال.، *كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر*.، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم.، (بيروت: المكتبة العصرية.، ١٩٨٦).

عفيف، حسين.، *الأعمال الشعرية: مناجاة، والزنبقة، والبلبل، والأغتية، والعبير*.، مجـ. ١.، إعداد وتقديم، عبد العزيز موافي.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٢).

العلي، محمد.، *العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك*.، (المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة.، ١٩٨٣).

عياد، شكري محمد.، *موسيقا الشعر العربي*.، ط. ٣.، (القاهرة: أصدقاء الكتاب.، ١٩٩٨).

الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد.، *كتاب الموسيقي الكبير*.، تحقيق وشرح، غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير، محمود أحمد الحفني.، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.، د. ت).

فاخوري، محمود.، *سفينة الشعراء: علم العروض- علم القوافي- الأوزان المحدثة- شعر التفعيلة*.، ط. ٤.، (سوريا: مؤسسة الشام للطباعة والتجليد.، ١٩٩٠).

القرطاجني، أبو الحسن حازم.، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*.، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة.، ط. ٣.، (بيروت: دار الغرب الإسلامي.، ١٩٨٦).

قنيبر، سالم عبد النبي.، *الاتجهات السياسية والاجتماعية والفكرية في الأدب العربي المعاصر: عبد العزيز جاويش ١٨٧٢- ١٩٢٩*.، (المملكة الليبية: بنغازي، دار مكتبة الأندلس.، ١٩٦٨).

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق.، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*.، حققه، محمد محيي الدين عبد الحميد.، ط. ٥.، (بيروت: دار الجيل.، ١٩٨١).

الماكري، محمد.، *الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي*.، (بيروت: المركز الثقافي العربي.، ١٩٩١).

المرزوقي، أبو يعقوب.، "الترجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية"، في: *الترجمة ونظرياتها*، إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين، (تونس: وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة الوطنية، بيت الحكمة.، ١٩٨٩).

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان.، *الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ*.، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناتي.، (بيروت: دار الآفاق الجديدة.، د. ت).

مفتاح، محمد.، *في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية*.، (المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة.، ١٩٨٩).

الملائكة، نازك.، *قضايا الشعر المعاصر*.، ط. ٥.، (بيروت: دار العلم للملايين.، ١٩٧٨).

الناقوري، إدريس.، *المصطلح النقدي في نقد الشعر*.، ط. ٢.، (ليبيا: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.، ١٩٨٤).

نعيمة ، ميخائيل.، *المجموعة الكاملة: الغربال، الأوثان، كرم على درب*.، مجـــ. ٣.، (بيروت: دار العلم للملايين.،١٩٧٩).

النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن.، *كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات له أيضًا*.، *(القاهرة: مكتبة المتنبي، د. ت)*.

النويهي، محمد.، *قضية الشعر الجديد*.، (القاهرة: ١٩٧١).

يونس، علي.، *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد*.، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.، ١٩٨٥).

مراجع مترجمة:

ابن الشيخ، جمال الدين.، *الشعرية العربية: تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي.*، ترجمة، مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال.، ١٩٩٦).

أوكا- ماكوتو.، *محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية.*، ترجمة، محمد عضيمة.، (سوريا: اللاذقية، دار المواقف للنشر والتوزيع.، ١٩٩٦).

إيسر، فولفجانج.، *فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية.*، ترجمة، عبد الوهاب علوب.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٠).

إيكو، امبرتو.، ""شعرية الأثر المفتوح".، ترجمة، عبد الرحمن بو علي.، نوافذ.، ٦: ٧٩- ١٢٢.

بارت، رولان.، *الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة.*، ترجمة، محمد برادة.، (لبنان: بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.، ١٩٨٠).

- - -.، *العلبة النيرة: رسالة عن التصوير الشمسي.*، ترجمة، إدريس القريو، مراجعة، محمد البكري.، (المغرب: الدار البيضاء، كتاب فضاءات مستقبلية.، ١٩٩٨).

بارنستون، توني.، تشاو بينغ.، *فن الكتابة، تعاليم الشعراء الصينيين*.، ترجمة، عابد إسماعيل.، (سوريا: دار المدى، ٢٠٠٤).

باسينيت، سوزان.، *الأدب المقارن: مقدمة نقدية*.، ترجمة أميرة حسن نويرة.، (القاهرة.، المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٩).

بالمر، فرانك.، *مدخل إلى علم الدلالة*.، ترجمة، خالد محمود جمعة.، (الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.، ١٩٩٧).

برنار، سوزان.، *قصيدة النثر من بودلير حتى اليوم*.، ترجمة، راوية صادق، مراجعة وتقديم، رفعت سلام.، جـــ. ١.، (القاهرة: دار شرقيات بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي.، ١٩٩٨).

برنس، جيرالد .، *المصطلح السردي*.، ترجمة، عابد خازندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، (القاهرة: المشروع القومي للترجمة.، ٢٠٠٣).

بشبندر، ديفيد.، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*.، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ١٩٩٦).

بلوم، هارولد.، *قلق التأثر: نظرية في الشعر*.، ترجمة، عابد إسماعيل.، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨).

بورخيس، خوري لويس.، "الشعر".، مجلة العرب والفكر العالمي.، مجـــ. ١.

بورديو، بيير.، *قواعد الفن*.، ترجمة، إبراهيم فتحي.، (القاهرة: دار الفكر للدرسات والنشر والتوزيع.، ١٩٩٨).

- - - ..، *عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول*.، ترجمة، درويش الحلوجي.، (القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات.، ١٩٩٩).

جادامر، هانز- جورج.، *تجلّي الجميل ومقالات أخرى*.، تحرير.، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح، سعيد توفيق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٧).

- - - ..، *الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية*.، ترجمة، حسن ناظم، علي حكم صالح.، مراجعة على الألمانية، جورج كتوره.، (الجماهيرية الليبية: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع.، ٢٠٠٧).

جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي.، إعداد وترجمة، عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٩).

جيروم، جدسون.، *الشاعر والشكل: دليل الشاعر*.، ترجمة، صبري محمد حسن، عبد الرحمن القعود.، (المملكة العربية السعودية: دار المريخ للنشر.، ١٩٩٥).

جيليبر دوران.، *الخيال الرمزي*.، ترجمة، علي المصري.، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.، ١٩٩١).

دريدا، جاك.، *في علم الكتابة*، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٥).

دوبريه، ريجيس.، *حياة الصورة وموتها*.، ترجمة، فريد الزاهي.، (المغرب: الدار البيضاء، أفريقيا الشرق.، ٢٠٠٢).

راستريغين، ليونارد.، *مملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسيبرنيتية*.، ترجمة، عبد الهادي عبد الرحمن.، (بيروت: دار الطليعة.، ١٩٩٥).

روجرز، فرانكلين، ر.، *الشعر والرسم*.، ترجمة، مي مظفي.، (بغداد: دار المأمون.، ١٩٩٠).

ريتسلر، أندريه.، *الجمالية الفوضوية*.، ترجمة هنري زغيب.، (بيروت- باريس: منشورات عويدات.، ١٩٨٢).

ريفاتير، مايكل.، *دلائليات الشعر*، ترجمة ودراسة، محمد معتصم.، (المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.، ١٩٩٧).

ريكور، بول.، *نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى*.، ترجمة، سعيد الغانمي.، (المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.، ٢٠٠٣).

سابير، إدوار.، *اللغة: مقدمة في دراسة الكلام*.، جـــ. ٢.، ترجمة، المنصف عاشور.، (تونس: الدار العربية للكتاب.، ١٩٩٧).

ساردوي، سيفيرو.، "الباروك والباروك الجديد".، في: *أدب أمريكا اللاتينية: قضايا ومشكلات* .، ج. ١.، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة.، ١٩٨٨).

شولز، روبرت.، "سيمياء النص الشعري".، مجلة العرب والفكر العالمي.، ١٩-٢٠: ١١٢- ٢٤.

شويلر، كريكور.، "القياس الشعري: مقال في فهم فن الشعر المنطقي عند العرب".، ترجمة، محمد فؤاد نعنع.، علامات في النقد، جزء، ٢٢، مجـــ، ٦: ٢١٥- ٢٧٢.

فارجا، زولتان.، "ألعاب النظرية، ونظرية الألعاب".، ترجمة أنور مغيث.، فصول.، ٥٨: ١١٤- ١٣٤.

فراي، نورثروب.، *تشريح النقد*.، (تونس: الدار العربية للكتاب.، ١٩٩١).

- - - .، *الخيال الأدبي*.، ترجمة، حنا عبود.، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة.، ١٩٩٥).

فريزر، ج. س.، *الوزن والقافية والشعر الحر*.، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، (العراق: بغداد، دار الرشيد.، ١٩٨٠).

فش، ستانلى.، *هل يوجد نص في هذا الفصل*.، ترجمة، أحمد الشيمي، مراجعة، محمد بريرى.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٤) .

كريستيفا، جوليا.، *علم النص [مقالات مختارة من المترجم]*.، ترجمة، فريد الزاهي.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ١٩٩١).

كورك، جاكوب.، *اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب*.، ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانونيل، (العراق: بغداد، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩).

كوين، جان.، *بنية اللغة الشعرية*.، ترجمة، محمد الولي، ومحمد العمري.، (المغرب: الدار البيضاء. دار توبقال للنشر.، ١٩٨٦).

كين، دونالد.، "الشعر الياباني الحديث".، ترجمة، صفاء الشاطر.، عالم الفكر.، مجـــ، ٤.، سبتمبر ١٩٧٣.

لاو- تسو.، *كتاب التاو: تي- تشينغ، إنجيل الحكمة الطاوية في الصين*.، ترجمة وشرح، وتعليق، فراس السواح.، (سوريا: دمشق، دار علاء الدين للمشر والتوزيع والترجمة.، ١٩٩٨).

لايكوف، جورج، مارك جونسون.، *الاستعارات التي نحيا بها*.، ترجمة، عبد المجيد جحفة.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ١٩٩٦).

لوتمان، يورى.، *تحليل النص الشعري: بنية القصيدة*.، ترجمة، محمد فتوح أحمد.، (القاهرة: دار المعارف.، ١٩٩٥).

ليوتار، جان. فرانسوا.، *الوضع ما بعد الحداثي*.، ترجمة أحمد حسان.، (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤).

مدخل إلى ما بعد الحداثة.، إعداد وترجمة، أحمد حسان.، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.، ١٩٩٤).

ماركوز، هربرت.، *البعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية*.، ترجمة، جورج طرابيشي.، ط. ٢.، (بيروت: دار الطليعة.، ١٩٨٢).

موران، إدغار.، *الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب.*، ترجمة، أحمد القصار ومنير الحجوجي.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ٢٠٠٤).

ميشونيك، هنري.، *راهن الشعرية.*، ترجمة عبد الرحيم حزل.، (المغرب: مراكش، تينمل للطباعة والنشر.، ١٩٨٥).

ميللر، جي. هيليس.، *أخلاقيات القراءة.*، ترجمة، سهيل نجم.، (لبنان: بيروت، دار الكنوز الأدبية.،١٩٩٧).

نيتوبي، إينازو.، *المكونات التقليدية للثقافة اليابانية.*، ترجمة د. نصر حامد أبو زيد.، (القاهرة: دار سعاد الصباح.، ١٩٩٣).

هايدجر، مارتن.، *ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقيا؟، وهيلدرلن وما هية الشعر.*، ترجمة فؤاد كامل، ومحمود رجب.، راجعها على الأصل الألماني، وقدم لها، عبد الرحمن بدوي.، ط. ٢.، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.، ١٩٧٤).

هول، روبرت سي.، *نظرية الاستقبال: مقدمة تقدية.*، ترجمة، عبد الجليل جواد.، (سوريا: اللاذقية، دار الحوار.،١٩٩٢).

وهبة، مجدي.، *معجم مصطلحات الأدب: إنجليزي، فرنسي، عربي.*، (بيروت: مكتبة لبنان.، ١٩٧٤).

مراجع أجنبية:

Abd Al-Hady، Alaa.، *Performative Manifestations in Early Arabic Heritage، and the Theatrical Genre.*، Unpublished .Ph.D.، 1997.، (Hungary: Budapest، Hungarian Academy of Sciences).

- - - .، "Theory of the Literary Genre and the Theatre: Theoretical Achievement"، *In Aesthetics of Reception and Hermeneutics*، Ed.، Ezz Eldin Ismail ،(Cairo: 1997).

Amaral، Kimberly.، "Hypertext and writing: An overview of the hypertext medium".، at: http://www.whoi.edu/science/B/people/kamaral/hypertext.html.

Ammer ،Christine.، *Harper`s Dictionary of Music.*، (New York: Harper& Row، Publisher.، 1972).

Brenstein، Mark.، "Patterns Of Hypertext".، at: www.eastgate.com/patterns/Print.html.

Cuddon، J. A..، *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.*، revised by C. E. Preston.، (England: Penguin Book.، 1998).

Encyclopedia World Dictionary.، (England: Middlesex، Feltham، The Hamlyn Publishing Group.، 1974).

Frost، Robert.، *Selected Poems*.، (London: Penguin Books.، 1966).

Genette، Gérard.، *Introduction à l`architexte*،.(Paris: coll.Poetiqu ،.Seuil. ،1979).

Goody، Alex.، The Subject of Hypertext Poetry: Performing Susan Howe.، at; http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v1_6_2001/current/in-conference/goody.html.

http://www.alsabaah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=3888

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Baroque.

http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque

http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext.

http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext_poetry .

Kac، Eduardo.، "Media Poetry and Language Art".، at: http://www. Ekac. org/media.html.

- - -.، "Media poetry: An International Anthology".، (UK: Bristol، Intellect Press.، 2007).، Reviewed by Dene

Grigar in: Consciousness، Literature and the Arts Volume 9 Number 2، August 2008.

Kadowaki Jk.، *Zen and the Bible: A Priest`s Experience.*، (London: Routledge& Kegan Paul.، 1980).

Landow، George P.، *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology.*، (London: Johns Hopkins Press، 1993).

I Puig، Carles Tomás.، "From hypertext to hypermedia. Overview of the development of open-ended works".، at: http://www.iua.upf.es/formats/formats2/tom_a.htm.

Said، Edward.، *Beginnings: Intention and Method.*، (New York.، 1975).

Ward.، J،P.، *Poetry and the Sociological Idea.*، (Great Britain: Sussex، The Harvest Press،. 1981)

للكاتب

أعمال نقدية وفكرية:

تجليات الأداء في التراث المسرحي العربي قبل عام ١٨٤٧م. والنوع المسرحي، "بالإنجليزية"& الشعرية المسرحية المعاصرة، حول اتجاهات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي& مقدمة إلى نموذج النوع النووي: نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة& بلاغة اللاوعي الإبداعي، الشعر نموذجًا& الشعر والأنتروبيا، دراسة في الفوضى وعمل المصادفة& قراءات في السرد النسوي& العولمة والهوية: صناعات الهوية ونقض فكرة الأصل.

بحوث:

"التطهير المسرحي بين النظرية والأثر، قراءة في شعرية بريخت المسرحية"& "التعازي الشيعية، قراءة سيميائية"& "خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية"& "الأشكال التقليدية الكوميدية في التراث العربي وتأثيرها على المسرح التجاري في مصر في السبعينيات"، "بالإنجليزية"& "المسرح والعقيدة، بحث في فنية الطقس"، "بالإنجليزية"& "حول ثنائية الثقافة/ الحضارة"& "عولمة الثقافي"& "التدفق الثقافي"& "الترجمة وسؤال التكامل الثقافي العربي"، وغيرها.

أعمال شعرية:

(لكِ صِفةُ الينابيعِ يكشفكِ العطش) دار الواحة، ١٩٨٧& "ط. ٢"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥& (حليبُ الرمادِ) دار صاعد، ١٩٩٤& (من حديثِ الدائرة)، دراما شعرية، دار صاعد، ١٩٩٤& (أسفارٌ من نبوءةِ الموتِ المخبّأ) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦& (سيرةُ الماء) مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨& (الرَّغام) مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠& (معجم الغين) الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٢& "ط. ٢"، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧& (النشيدة) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣& "ط. ٢"، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥. (شَجِن) مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٣& "ط. ٢"، مركز الحضارة العربية ٢٠٠٤& (مهملٌ تستدلونَ عليهِ بظلّ)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.

ترجمات أدبية ونقدية:

مشكلات المعرفة والحرية، "توم تشومسكي"& الدراما بوصفها نوعاً وأنماطها، "بيتشي تاماش"& الشعر المجري المعاصر، شعراء السبعينيات& مختارات من الشعر الدانمركي المعاصر.