

في الشعرية

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

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

وانطلاقاً من هذا المبدأ الجوهرى لا يمكن أن توصف الشعرية الا حيث يمكن أن تتكون او تتبلور، اي في بنية كلية. فالشعرية، اذن، خصيصة **علائقية**، اي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السّمّة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤثر على وجودها.

1 — 1 بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة الى الغور على الأبعاد المكوّنة للشعرية في تحلياتها البنوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص ؛ في النهج الحيوي لتشكلها حصيلة لاتصال هذه (3) المكونات وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبعث بها الشرارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشرارة ؛ او بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أي منها

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

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

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

1 — 3 من هنا تطمح الدراسة الحاضرة الى تقديم اكتناء بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي، وبشكل خاص مفهومي العلائقية والكلية اللذين أشير اليهما سابقاً ومفهوم التحول الذي سيناقش في فقرة قادمة. ولا تود هذه المحاولة أن تدعي لنفسها الاسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقها محاولات

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

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

وشبيه بهذا الموقف المفارقة الواضحة في النقد العربي القديم الذي نشأ وتنامى في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن الكتابة بفرعها الشعر والنثر بصيغ واحدة تقريباً، مع أن هذا النقد كان يمارس فصلاً حاداً، في الواقع التصوري، بين الشعر والنثر (محدداً الأول بمحائص شكلية خارجية دون أن ينفذ إلا في لمحات نادرة الى تحديد داخلي للشعرية تميزها تكوينياً عن اللاشعري).

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

على كونه «ينظر الى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل الى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» ويقول تودوروف معلقاً : «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الادب». (15) وستناقش القولة المشارية في هذه الفقرة في موضع لاحق بشيء من التفصيل.

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

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

بدلاً من ميتافيزيقية التصور — أو ما يقترّب ممّا أسماء الاشكاليون الروس «ميتافيزيقيا النص»، تطمح هذه الدراسة الى رصد الشعرية في تجسّداتها في النص، منطلقاً — في المرحلة الحاضرة الأولى — من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الاصعدة الدالية والتركيبية والصوتية والاقناعية، وعلى محورَي النص : المنسقي (paradigmatic) والتراصفي (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطيّة فقط بل حركة شاقولية أيضاً تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لثَمَهْد الطريق، في النهاية، لدخول عالم «البعد الخفي» للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص أو — بشكل أدق — في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه يمكن أن نسميها ببساطة «زا — أدبية».

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

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

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

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

من هنا أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موجدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجسد الطاغية فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية

6 — أُحدّد الفجوة أو مسافة التوتر (وسأضفي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أبا منهما بذاته لا يبقى بغرضي، وسأشير إليهما منذ الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة الفجوة : مسافة التوتر) تحديداً مبدئياً، يستعمل الامثلة على تطويره وتنقيته، بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي : 1 — علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والالفة، لكنها — 2 — علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللطبيعية : أي أن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس (وجلي في هذا الوصف أن مفاهيم كالطبيعية والالفة والتجانس بحاجة إلى تحديد دقيق، لكنني لن أحاول تقديم مثل هذا التحديد الآن، بل سأعود إلى ذلك في فقرة قادمة).

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

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

أما على المحور الترافضي، فإن اختيار هذه المكونات وضمها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بادراج العناصر المختارة ضمن قواعد الاداء (porfurance) المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة : مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة : تصويرية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتَشكُّلية

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

«الدهشة الأسيرة» (28)

«ذاهب أنفياً بين البراعم والعشب، أبنى جزيرة

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرائء وأسودت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة

في جناح الفراشة

خلف حصن السنابل والضوء، في موطن الهشاشة.»

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

«من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان»

حيث تنشأ مسافة توتر بين الانتفاء والانتفاء، بين التجذر الطبيعي وانتساب الانسان عادة

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

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

ومن الجلي ان انعدام الشعرية هنا لا يعود الى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل الى العودة
باللغة والتصورات والمواقف الفكرية الى سياق عادي متجانس اي الى انتفاء الفجوة :
مسافة التوتر. وليس أدل على ذلك من أننا حتى اذا قرأنا الوزن ظلت الشعرية غائبة :
«ومن عمان
لا قصر، لا أطيان عندي من عُمان...»

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

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

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

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

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

«الجيان» (33)

«تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة

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

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

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

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

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

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

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

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

3 — العلاقة بين اللغة العادية في البيتين الأول والثاني وبين اللغة الصورية في البيتين
الجديدين.

«أسأل ماذا أكتب ؟
غريبة أجفانها سَلَايِمٌ وحُدُر
غريبة لأنها تحب غير نفسها
لأنها تحيا لِجَارٍ بِأَيِس
لطفلة شريفة
لأنها، الأعمى تقود خطوه
تفرش عَيْنِهَا لَهُ»

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

— متجانس «تقود خطوة»
— ولا متجانس «تفرش عينها له..»

لأن بين التعبيرين عالما كاملا من التغير والتمايز، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي الى
الحارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية.
وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والحارق :

«غريبة لانها تبدل كل مقصله
بسنبلة»

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

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

«لأنها تحترق»

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

«لأنها تحترق»

لكي الطرق»

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

يبد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعاً، فلقد اخفيت متعمداً لفظة تفصل بين «لكي ... الطرق» إن السياق الاسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها يُشعران بأن الكلمة الخفية ترتبط بالضوء أولاً، وينبغي أن تكون فعلاً مبنياً للمجهول نائبُ فاعله «الطرق». اي ان الجملة هي : «لكي تضاء الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الاسطورية كما وصفتها ويمكن ان يمثل نهاية الحركة الأولى من القصيدة دو إشكال.

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

«تحيء» هكذا :

«لأنها تحترق

لكي تحييء الطرق»

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

ويدخل أعماقه. وهذه الرؤيا التواشجية مركزية الاهمية في شعر ادونيس كله، وهي تنبئ بالتطورات الجوهرية التي ستبلور في شعره في المرحلة التالية : مرحلة مهيار الدمشقي، على صعيد الرؤيا الصوفية الموحدة للعالم.

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

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

التاليين :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more temperate—
The winds do shake the darling buds of May

B) Shall I compare thee you to Cassius Clay,
You are more dangerous more vigilant
and harder to beat in a ring of play.

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

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

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

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

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

« Thou art more Lovely and temperate »

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

11 - في بيت أبي تمام :

«مطر يذوب الصحو منه

وبعدُه

صحو يكاد من النضارة بمطر»

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

«صحو يذوب من المطر»

«صحو يكاد بمطر»

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

أخيراً تنشأ فجوة : مسافة توتر على صعيد نظام العلاقات الذي ينتظم فيه كل من طرفي العملية، فالطرف الأول ينتظم في البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) ممهداً لتوقع بأن قلب العلاقة بين المكونين ينتظم في نظام العلاقات موحد الهوية به، لكن البيت يتنامى ليخلق نظام علاقات جديداً هو :

(اسم + فعل + شبه جملة + فعل)

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

«مطر يدوب الصحو منه.»

الآن يلغي الوجود المتميز المستقل للطرفين المطر / الصحو. ويرصد وجودهما في لحظة التوالد الفعلية، ويصاغ هذا الرصد في بنية لغوية تشابكية، تبدأ بالمبتدأ (مطر) بأن الجملة الخبرية ستكون خبراً له لكنه يستمر لينسب الفاعلية الآن للصحو (يدوب الصحو) - يوجد الطرفان في شبه الجملة (منه). وبهذا فإن البنية التركيبية بنية تشابكية يتبادل فيها كلا الطرفين الابتدائية والفاعلية، ويصبح الثاني خبراً لجملة الأول ويلتقي الاثنان في علاقة مكانية (من + هو) وعلاقة الأصل (المطر هو أصل الصحو).

بيد أن هذا الإلغاء للتأثير وللحدود لا يستمر، بل ينقلب فجأة إلى وعي واضح للزمنية، للعلاقة التتابعية بين المطر والصحو «بعد، صحو» هنا ينقسم الطرفان ويتراكان في علاقة زمنية تلغي توحيدهما السابق، وفي بنية لغوية انفصامية (مطر بعده صحو) ويتعمق الانفصام في حقيقة أشرت إليها قبل قليل هي أن الجملة الجديدة (صحو +) ليست جملة تشابكية تداخلية بل جملة وحيدة البعد تنسب فيها الفاعلية كلياً إلى الصحو وتخلو من فاعلية المطر، أو من التشابك الضمائري بين المطر والصحو :

12 — تطورا لئلا محدودية الخيارات على المحور المنسقي، سأقتبس الآن مثلين الأول أقرب إلى السريالية والثاني قصيدة سريالية فعلا، قصيدة لأدونيس :

«المبرق»(38)

«أومألي برق بكى ونام

في غابة الظنون

يجهل من أكون

يجهل أني سيد الظلام

أومألي برق بكى ونام

نام على يدي

والثاني قصيدة لابلوار :

«أمام العجلات المتشابكة

تضحك مروحة مقهقهة.

في شباك العشب الخائفة

تفقد الدروب صورتها»(39)

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

«الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم»(40)

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

«البغل والحمر الهزيلة والذباب»

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

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

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

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

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

14 — على الصعيد المكونات الأولية للشعرية، ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو للهولة الأولى خارجة على نطاق الاسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتجلى بعد التحليل المتقضي، في ضوء آخر. إن علاقة الابداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو ان الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المُتَبَيَّنَة. غير أن هذه العلاقة يمكن ان تعاین بوصفها باستمرار علاقة توتر حادة بين اللغة المتشكلة الراضخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها : بين الـ Langue والـ Parole ممثلين الآن شعريا.

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

«الجرح» (41)

«الورق النائم تحت الجرح

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

والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول الصبر
بين حَوَافِي حُبْنَا وَمَوْتِنَا، والجرح
إِيْمَاءُ، وَالجُرْحُ فِي العُبُورِ
للغة المنخوقة الأجراس
أمنح صوت الجرح
للحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس لليباس
للزمن المحمول في نقالة الجليد
أشعل نار الجرح»

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

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

«وفارة مسك من عذار شَمَمْتُهَا يفوح علينا مسكها وعبرها
سَمَوْتُ إليها بعد ما نام أهلها غدواً ولم تلق عنها ستورها»

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

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

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

«رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك مامازيت في أنه برد»

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

«أحلامنا تزن الجبال رزانة وتخالنا جنأ إذا ما نجهل»

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

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

عاد لنا الوصل كما كنا	إذا التقى في النوم طيفانا
نشقي ويلتذ خيالنا	يا قرّة العينين، ما بالنا
أتمت إحسانك يقظانا	لو شئت — أذ أحسنت لي في الكرى
وأصبحت غضبي وغضباننا	يا عاشقين اصطلحا في الكرى
وربما تصدق أحياننا	كذلك الاحلام غدارة

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

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

وتتمثل الخلطة الأساسية في انفارقة الحادة التي تغطي على العلاقة بين الخيالين والعلاقة بين الذاتين؛ وتنشأ الفجوة أصلاً من حدة الانفصام الأساسي بين الذات وطيف الذات : فالذات تنقسم على نفسها ليخرج منها خيال (طيف) قادر على الدخول في علاقة مستقلة تماماً عنها مع كائن آخر، هو طيف المعشوق / العاشق. وتغدو هذه الفجوة منبعاً لتوتر حاد بين مصير الذات ومصير الطيف قادر على السعادة، والمصالحة، والرضى، والكيونة المشتركة، والاحساس؛ أمّ الذات فاتها عاجزة عن ذلك كله.

بل إن الطيف يُستقل حتى يصبح له زمنه الخاص (الحلم، النوم) المستقل «إطلاقاً» عن زمن الذات (اليقظة، الواقع)؛ كذلك يمتلك طيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضياً هو زمن الوصل) فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضراً هو زمن الفراق والصد). ويعمق الفجوة القائمة بين الذاتين والطيفين أن العلاقة بين الذاتين ليست علاقة وحيدة الطرف : أي بين عاشق موّله ومعشوق يكرهه، بل علاقة عشق وسلام وتناغم ومشاركة — علاقة بين عاشقين : يشقيان معاً، ويغضبان معاً ويعاينان مصيراً واحداً في اليقظة، ومصيراً واحداً في الحلم هو تقيض مصيرهما في اليقظة.

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

اصطلحاً... وأصبح) كأنما تنفصم الذاتان عن وجودهما لتصبحا غائبتين، أي تصبح الانا آخر، 2 / الانفصام في طبيعة الاحلام التي توصف الآن في وجودها العام بأنها نقيض لوجود الحلم الخاص في قصيدة : فحلم القصيدية يصدق (يعيد الوصل) أما الاحلام فإنها تغدر. وأخيراً فإن ثمة انفصاما على صعيد أعمق : إذ أن الحلم يجمع العاشقين لكن النوم الذي يؤدي الى الحلم هو ممارسة لعاشق واحد، أما الآخر فلا يعيش هذه التجربة بل يظل نائماً منفصلاً

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

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

«أرنا موضعين لأمر غيب ونُسحرُ بالطعام وبالشراب
عصافيرُ وذُبابٌ ودودٌ وأجرأُ من مُجَلِّعة الذئاب» (44)

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

وهذه الفجوة لا تتنامى بين المكونات اللغوية الجزئية وحسب، بل بين «واقعين»، بين موقفين، بين رؤيتين للشرط الانساني : هما رؤيا الانسان نفسه ورؤيا الشاعر له، الادراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الانسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الانساني. واذا تنامي القصيدية، فإن الادراك الفردي للصير

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

«وأعلم اننى عما قريب
كما لاقى أنى عمرو وجدى
سأنشئ فى شب اظفر وناب
ولا أنسى قتيلا بالكلاب»

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

«انى امرؤ عافى إنائى شركة
أنت امرؤ عافى انائك واحد
أتهزأ بمتى أن سمنت، وأن ترى
بوجهي شحوب الحق، والحق جاهد(47)
أقسم جسيمي في جسوم كثيرة
وجسمك موفور وزادك واحد

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

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

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

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

بيد أن استغورا نقدياً لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل أدق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، في دراسة جديدة. في كل تشبيه أو تمثيل أو استعارة أو رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الأنماط من التأليف. ولقد اقترض لقرون طويلة أن هذه العملية (تناول شيء عبر شيء آخر) هي جوهرها إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة، أو مبتكرة، بين الأشياء، وافترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال أرسطو، مثلاً «أن الاستعارة علامة العقيرة»، كما قال الجرجاني إن إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والمتاعر، إذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشعرية التي جلته(48).

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

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

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل إن المشابهة شعرية بقدر ما تمنع الفرصة لإدراك المغايرة أو التأكيد التضاد وإضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (أو المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية وأكثر ثراء بها، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتأيزة للأشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقاً وهدوءاً(49) وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة : إذا كان صحيحاً أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم

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

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

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تدور حول البيت الزجاجي»

والقصيدة التالية لجان آرب

أوراق مثمرة(50)

«العمر يعيش من شعرة الى شعرة

عبر الهواء الذي بات يتيما»

يعيش كبيضنة

تلف ثمرة

على جبل مشدود بين جناحين

الهواء بعمر الاجنحة

الثمار تولد من الاجنحة

أوراق الاجنحة تنزف

على اذيال الهواء»

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

اليه، تجانس هو الآن معدوم في الجملة المعطاة «سحابة الفواكة»: ويتبع الخط البياني لتطور الصورة الشعرية يمكننا في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر — وتاريخ الأدب بشكل عام — باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحدائث المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتباعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته- بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية، (51) وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالآثار والكشوف الفنية. وهي مهمة تنتظر الانجاز بالحاح.

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

«لا، ليس من أجله، في لوحاته الجليلة
شكل الرسام العظيم التضادات المتناغمة»

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

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

لعل هذا التأكيد على كون التضاد الفاعلية العميقة في بنية الأساليب التصويرية التي يبدو، خارجياً، أنها تقوم على التشابه، أن يسوغ إلى درجة أكبر حين يدعم بالإشارة إلى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد.

ولعل أبرز ما يجلو هذه النقطة تصوّرُ مائد لستام للفظة الشعرية بالطريقة التالية :

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

ومثل هذا الإدراك لأهمية التضاد وقدرته على الأضاءة يتمثل أيضاً في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو : «والضد يبرز حسنه الضد» كما عبر صاحب قصيدة «الدرّة اليتيمة».

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

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

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

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

واذ تنقسم الحمرة، تخضع الاشياء كلها لهذا الانقسام : فتصبح السنة سنتين : السنة المدركة المجددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة مبتكرة في وهج فاعلية الابداع هي ما تحطه ادوات القتل وترسمه وتقلده (سنة السيف والخطي).

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

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

ومن هذا التوليد المستمر للثنتين من واحد، ثم من ادخال الاثنتين المتضادين في علاقات جديدة، تتشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجاً فريداً لهاتين الفاعليتين لا كلاً على حدة، في نص مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلها عبر النص الواحد، وذلك انجاز يفيض بالشعرية من منابعها الاصلية.

19 — بطريقة أكثر تنظيمًا واطرادًا، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها الى انماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى أكثر من مستوى معاً. ولعل أبرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية : الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموقفية؛ وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الأنماط باستثناء الفجوة الإيقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية.

20 — الفجوة : مسافة التوتر الإيقاعية.

ينشأ الإيقاع — لاضع الأمر بصورة مختزلة تقريباً — من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص. وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متباينين وصفتهما في دراسة سابقة (54) بـ (S/L). لكن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية. ولعل هذا الشرط أن يكون مطبقاً في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع. فالفجوة : مسافة التوتر أكثر بروزاً، مثلاً، في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي؛ وهي أكثر بروزاً في الشعر الجاهلي منها في الشعر العباسي، وهكذا.. أحد الطوائع الأساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس مثلاً، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر أكثر حدة بين الانتظام الإيقاعي المتوارث واللا انتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. من هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودها في الشعر تبعاً للمقاييس التعليمية السائدة في العروض.

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

A — «أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرأىء واسودت الخطوط»

أو في :

B — «إننا ندفن النهار القليل

إننا نكتسي برياح الفجيعة

غير أنا غداً نهب جذوع النخيل» (55)

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

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

«الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة».

وفي هذه الحركة، ينساب الإيقاع مترامياً، مديداً، تلعب فيه (فاعِلن) بصورتها الكاملة وبالتر على مقطعيها الأول، دورها الكامل، مجسدة خطوات وثيدة مترنة متناسقة، متوازنة المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب:

(0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0)

(0 — 0 — 0 — 0 — 0)

في هذا التكامل للإيقاع والرؤيا، للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار، كأن القصيدة تنتهي بدلاً من أن تبدأ. بيد أن الحركة الثانية الآن تفاجئ هذا القرار ببداية حادة معلنة، إيقاعياً حتى لو لم تعلن دلاليًا، أن النهاية ليست نهاية، وأن القرار ليس قراراً، وأن الوصول ليس بلوغاً لسدرة المنتهى بل إن القرار لحظة هدوء مؤقتة في نقطة يبدأ لديها الفعل الحقيقي: كأن الرحيل نفسه لم يكن الفعل الحقيقي والمقصود، بل الطريق إلى لحظة الفعل. هكذا يأتي المقطع (B) مجسداً حركة انشراح حادة في الهدوء الساجي، وفعل عنف يبدأ اتجاهها للقصيدة جديداً. ويتجسد ذلك كله في البنية الإيقاعية متواشحة مع البنية الدلالية:

«إننا ندفن النهار القليل»

فالفعل «ندفن» مليء بعنف م تكن الحركة الأولى (التي وصفتها بأنها نهاية لا بداية) لتسمح بتوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل الجدة بين ال «نا» و«بينا»، وبين ال «نا» والأشياء من جهة أخرى. في الحركة الأولى ثمة تناغم عميق بين ال «نا» والأشياء يصبح فيه الطريق صخرة عاشقة، أما هنا فإن علاقة عنف وقتل تنشأ بين ال «نا» والأشياء «ندفن» التي تتضمن القتل الذي مارسه ال «نا» حتى قبل أن يأتي صريحاً (النهار القليل). ويقوم هذا التضاد في العلاقتين على تضاد أساسي بين بعدين لا وجود: المكان والزمان (الطريق والنهار).

هذا العنف الدلالي، هذا الانشراح في سجو القصيدة، هذا التوتر الحاد بين الـ «نا» والعالم، يتجسد أيضا بصورة باهرة في انتقال الإيقاع من حركته الأولى (فاعلن) الى نقيضها، بمعنى إيقاعي، (فعولن) وبشكل يمتنع في التعاليم العروضية التقليدية اي أن الإيقاع ذاته يمر عبر حركة الانشراح والعنف والتناقض، خالفا فجوة : مسافة توتر حادة تمنح بنية القصيدة طابعا من الحيوية والحركة هو نقيض مطلق لطابع القرارية في الحركة الأولى. وتأتي النقلة الإيقاعية بالضبط بين الفعل الذي يجسد العنف وبين موضوع العنف «ندفن النهار»، وبعد هذا العنف والانشراح يستحيل أن تعود القصيدة الى إيقاع القرارية، لذلك نجد تناوس بين إيقاع القرارية وإيقاع العنف والاختراق، دون الوصول الى قرار. فهي تعود أولا الى (فاعلن):

«إننا نكتسي برياح الفجيرة»

لكنها سرعان ما تجسد انكسارا عن «فاعلن» يتواشج مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، اذ ترد «غير أن» التي تعلن الاستثناء والأضراب عما حدث اي العودة عن إيقاع (فاعلن) الى آخر. ويأتي الإيقاع الآخر، في فعل حاد «تهز» تحدث لديه ايضا، مع حركة عنيفة، حركة العنف الإيقاعي، فتقلب (فاعلن) الى (فعولن) ثم تسيطر الأخيرة على بقية الحركة الإيقاعية :

«غير أنا غدا نهبُ جذوع النخيل»
 (فاعلن فاعلن فعولن فعول)

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

«وغدا نغسل الآله الهزبل

فَعِلن فاعلن فعولن فعول

بدم الصاعقة

ونمُدُ الخيوط الرفيعة

بين أجفاننا والطريق»

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

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

حيث تبرز ظاهرة بنيوية مدهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، واكتفى بالإشارة إليها بسرعة هنا.

20 — 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعيا، من نسيج متشابك من العلاقات بين (فاعلن) و (فعولن) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الأخرى لتشكيل شريحتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائح شرائح إيقاعية⁽⁵⁷⁾ تنبع من استخدام (مستفعلن) ويستمر هذا التناوب للشرائح عبر حركات القصيدة مجسدا تناوب الأصوات فيها وانتقالها مما يمكن أن يسمى «النحوي الداخلية» إلى «الوصف» بحيث تكشف النحوي الداخلية عالم الذات (الصقر) في رحلة العبور المأساوية، مستخدمة إيقاع (فاعلن) (فعولن)، فيما يلور «الوصف» الذات الخارجية (قريش) من خلال رؤيا الصقر لها، مستخدما إيقاع (مستفعلن) بادئا دائما، مع ذلك، بالوحدة «فعول» (قريش).

في صلب هذا التناوب، يكتسب صوت الذات حدة مميزة خاصة، بحيث تتحول النحوي الداخلية إلى يقينية يشموخ الذات وقدرتها على التجاوز. وحين تبرز هذه اليقينية تتغير لهجة الذات تغيرا كاملا، وتبرز ظاهرة إيقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) ووحدة أولى في بيت تتألف بينته من توالي (فاعلن) بعد (مستفعلن)، بالطريقة التالية :

«أعرف أن أرح الرمل، أزرع في جرحه النخيل»

أعرف أن أبعث الفضاء القتيل»

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

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

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

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

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

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

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

22 — الشعرية، اذن، وكما تبرزها الاستعارات السابقة لابعادها، ليست خصيصة في الاشياء ذاتها، بل في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات (61) بدقة أكبر : لا شيء شعري؛ لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الاشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، اولاً، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانياً، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة أفقياً وشاقولياً (وميلانياً) داخل النص الواحد، ثم ثالثاً، في علاقات اضائية بين النص والآخر : الآخر بما هو المبدع، والعالم، والملقى، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها.

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

الشعر الجاهلي مثلاً، أرخ ذاته بوطه بالزمان اولاً وبالمكان ثانياً : بتسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه ومعته في حياة متجددة، وباكتناه الزمان في حركة تغيره وتناوس فاعليته بين الولادة والموت، الخصب والجفاف وبانشبك الانسان في هذه الفاعلية وانشراكه ضمنها وقلق محاولته لتجاوزها رغم وعيه الطاغى باحمال الذي ينتصب أمامه بسبب حتميتها ونهايتها وسلطتها المطلقة، ثم في تجسد تجربة الزمان تجسداً باهراً في المكان بالدرجة الأولى. من هنا الاطلاق وتعوها الى تجربة جذرية توليدية في الشعر الجاهلي بأكمله.

23 — في مناقشتي للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، قد يكون تشكل انطباع بأنني أميز الشعرية على صعيد البنية الكلية للنص. وثمة ما يبرر تشكل مثل هذا الانطباع، لأن معظم النماذج التي ناقشتها محترزة من قصائد كاملة. بيد أن عملي النقدي بأكمله ينفي أنني أتبنى مثل هذا القصور، ويؤكد أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الابداعي أياً كانت طبيعته.

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

ادونيس : «قفاينك»
«سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء»
لصباح الصور
بل كما يتحرك نسغ الشجر
لم يكن نجمة او طريق
كان مثل التوج مهوى وتيه
كان مثل النداءات منحوقفة
للحطام
للكتاب الحطام
أسلمته مراياه
من أين يخرج
من سينادي ؟
ما الذي يتجهى ؟
والمدى
لغة من هباء
والكلام يقول الكلام.»

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

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

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

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

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

وفضاءاً حركتهما (الخارج / الداخل) متغايران. في التعابير التالية، ثم بعدان : البعد الأول هو التجانس : «لم يكن نجمة أو طريق» تركيبياً ودلالياً، والبعد الثاني هو اللامتجانس التابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يستخدمان هنا، ومن «كان مثل التوج» المتجانس تركيبياً، واللامتجانس من حيث علاقته بـ «بنجمة أو طريق» فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية لكنه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد.

اشارات

1- — وجلي أن قيام الفكر النقدي العربي جوهرياً على تحديدها في إطار الظاهرة المعزولة أدى إلى اشكالات (وتخططات أحياناً) في وصف الشعر أو المواقف المتخذة من اتجاهات أدبية كاملة. بين أبرز هذه التخططات تحديد الشعر بالوزن بدءاً ثم الوصول إلى مرحلة من التيه النقدي حين اصطدم هذا التحديد بمعطيات دينية تنبع من تأكيد تميز النص القرآني عن الشعر وانفراده بخصيصة خارجة على التصنيفات النقدية المعروفة عند العرب (الشعر والنثر). لقد وجد الدارسون، الباقلاني بينهم، أنفسهم يتفنون أن القرآن شعر يواجهون في الوقت نفسه بآيات قرآنية موزونة تبعاً لنظام الخليل. ولم يجد الباقلاني سبيلاً إلى تجاوز هذه المفارقة إلا بالخروج على التحديد التقليدي للشعر بالوزن و «اكتشاف» عنصر آخر لابد من توفره لكي يكون الموزون شعراً، هو عنصر القصد والنية : أي قصد القائل إلى إعطاء الموزون صفة الشعر. ولم يخرج الباقلاني بذلك عن المنهج النقدي فقط، بل مما هو نقدي إلى ما هو زأ — نقدي، فأدخل في تحديد الشعر عنصراً مستحيلاً يقع خارج الشعر. ومن الجلي طبعاً أن شرطه هذا شرط موضعي أي أنه اخترع لحالة خاصة هي حالة النص القرآني. فقد قبل الباقلاني كل ما كان موزوناً على أنه شعر دون أن يتساءل طبعاً عن كون صاحبه قد قصد إلى أن يكون ما يقوله شعراً. اعجاز القرآن (القاهرة د.ن) صص 52 — 53. وكان الجاحظ قد سبق الباقلاني إلى مثل هذا الموقف. را. البيان والتبيين (القاهرة 19 / 1 288)

2 — قد نستغرب الآن أن يكون الشعر قد حدد بالقافية فعلاً. لكن ثمة تراثاً نقدياً عربياً عريقاً يتبنى مثل هذا التحديد. ولا يقتصر الأمر في هذا التراث على إدراج القافية بين العناصر المحددة للشعر كما هي الحال في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى» بل يصل أحياناً إلى تحديد الشعر إطلاقاً بالقافية. را مثلاً، العبارة التالية : «القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها...» والرأي لابي الحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب تلقيب القوافي وتقليب حركاتها، مخطوط في مكتبة لايدن (Leaden) رقم 657 Or.

3 — أو بين الشعرية والحلم كما فعل هيربرت ريد (Reed) مثلاً، والشعرية والسحر، كما هو متضمن في تصور العرب للشعرية باعتبارها تصدر عن سياطين الشعراء، وللشعراء بأنهم ينتمون إلى وادي «عبر»

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

5 — را An Introduction to Literary Semiotics Eng. Trans. (Bloomington & London. 1978)

ورا، بشكل خاص، وصف زوجة ماندلستام (Mandelstan) لطريقة زوجها في تأليف الشعر ومظهره قبل «الإرتقاء الشبهي إلى الألفاظ» في :

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

- 6 — ثمة عدد كبير من الآراء التي تتحدث عما تسميه «العقلية الشعرية» بوصفها شيئا متميزا مختلفا نوعيا
را. مثلا Precoti G. S.
The Poetic Mind.
- والدراسات التي كتبها شعراء كبار عن الشعر في Poets on poetry
ed. by Charles Norman (New York & London, 1962)
- 7 — فا. أيضا مع عبارة آلن تيت (Tate) أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا... فانك
ستعرفه عن طريق لغته؛ ان نوعية لغته هي الحد الساري لما لديه ليقوله...» في سا. 358.
- 8 — : The Structure Of the Artistic Text
trans. (Ann Arbor, 1977)
- 9 — في Semiotics of Poetry
(Bloomington & London, 1978).
- 10 — را. دراسته الأساسية «Linguistics and Poetics»; in
Style in Language, ed. by T.E. Sebeok (Cambridge mass., 1960) P. 358
- 11 — في On Poetic Language, Eng- trans
(Lisse, 1976)
- 12 — را. مقالته «The Analysis of Structure»
The Critical Moment
(London, 1964) P. 4.
في :
والكتاب مجموعة دراسات تتناول اللحظة الحاضرة للنقد في أوروبا نشرت أصلا في ملحق التاييز الأدبي عام
1963
- 13 — را. مثلا، الحكم الذي يطلقه على عظمة الأدب وعلاقة النقد بحقول المعرفة الأخرى، قيس روسين
(W.W. Rabson) في مقالته :
- «Are Pure Literary Values Enough»
في سا صص 48 — 49
- 14 — Structure du Langage poétique (Paris, 1966)
- 15 — The Poetics of Prose,
(Oxford, 1977), P. 35
- 16 — را. «شيء» في أبيات للبحرزي وأبي تمام في دلائل الإعجاز ط م (القاهرة) «دراسة لاستخدام لفظة
«أخضع» و «شيء»»
- 17 — في ورد، ص
- 18 — را. توني بنيت (Bennett)
Formalism and Marxism, (London, 1919) PP. 52 - 35
- 19 — وذلك ما تعنيه الملاحظة التي يوردها الأمدي : «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها
الصفة» الموازنة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة إلى اسحق الموصلي.
- 20 — يبدو لي أن المصطلح «الهزة» بما يحمله من أبعاد نشوانية، جنسية، هو الأصلح لترجمة مصطلح بارت
(Le Plaisir) في الكتاب الذي سيرو عنوانه، وإن كان ثمة ترجمات أخرى معقولة مثل «الغبطة»، «المنفعة»
Le Plaisir du texte- را. «اللذة».

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

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

22 — قيس بنت في ورد، ص 106 ورا. أيضا كناني يعلتن :

Marxism and Literary Criticism,

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

Semiotike : Recherches Pourune Semanalyse

23 — را.

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

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

Cultural Creation, Eng. trans,

(London, 19767, PP. 65 - 88

25 — را . مثلا،

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

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

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

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

Roman Jakobson & Morris halle, Fundamentals of Language ed (The Hagne, 1971), PP.

72 - 76

28 — ادونيس، الأثار الكاملة، (بيروت، 1971) ج 2 / 125

29 — بقدر ما يمكن التحدث عن الشعرية في تعبير محدود، او باعتبار هذا التعبير الآن كلا تاما لا جزءا من بنية أوسع. والبيتان الاضليان لعبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت، 1979) ج 1 / ص 168

30 — في قصيدته «Correspondances»

« The Discriptive Imagr, »

ep. esp. pp. 119 - 124

31 — را دراسة ريفاتير

32 — را. ورد. ج 1 / ص 259 حيث يقول : «لأن للاستعارة حدا تصح فيه؛ فاذا جاوزته فسدت وقبحت» وقوله أيضا، ص 241 معلقا على استعارة لاني تمام : «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجا عن العادات في المجازات والاستعارات» ورا. وكذلك، مبدأه النظري : «وانما استعارت العرب المعني لما ليس هو له اذا كان يقاربه، او يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لعناه» ص. 25.

33 — را. القصيدة «The Coward,»

The Panguine Book of Spanish 'civil War Verse,

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

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

35 — في ورد، ج 1 / ص 243

36 — سأجتاوز في هذه المقارنة البنية الإيقاعية لكل من المقطعين وما ينتج عنها من تمايز؛ وسأناقش الوزن والإيقاع في فقرة مستقلة قادمة

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

38 — في ورد، ج 1 / ص 4

39 — قيس، فالولي، ورد في الترجمة العربية ص 151.

ورا. وصف فالولي للصورة السريالية «كل شيء يشبه كل شيء آخر...» في ورد (الترجمة العربية) ص 146

40 — ورد ج 1 / ص 110

41 — ورد ج1 (ص 358 — 362)

42 — ولعل هذه السمة أن تكون بين أهم السمات المميزة لتعامل أبي الهندي وأبي نواس باعتبارهما مثلين لروح الخروج والثورة، مع التراث المترسب النهائي. فهما لا يطلان التراث أو يلغيانه، بل يستخدمانه بصورة تخلخله وتزعزع بنيتة الثانية وتجعل من مكوناته المقدسة مكونات مدنسة لبنية جديدة يقداستها. أخصص لهذه الظاهرة دراسة مستقلة وأكتفي بالتمثيل عليها الآن بالآيات التالية لأبي نواس:

«لم أهلك في مجلس منصور شوقاً الى الجنة والخور
لكن بكائي ليكيا شادن تقيته نفسي كل محذور

نتيج أنوار سماوية قريبن تقديس وتطهير
جوهره روح وأعراضه قد ألفت من مارج النور»

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

«أثن على الخمر بالانها ومعها أحسن أسمائها»
سا. ص 12

«وجاءت الرسل بأن آتيا فجيئها والقلب مرعوب»
سا ص 267

«وعلمت أني في نعيم لا يحول ولا يزول»

سا. ص 270

«صار مصلاتنا أبا ريقنا ونحزنا بنت العناقيد
للناس عيد عمهم واحد وصار لي عيدان في عيد»

سا. ص 344

«مرحبا يا سمي من كلم الله وأدى مكانه تقريبا
وشبيه الذي تليت في السجن سنينا، وكان برا نحيبا
وابن قارى القرآن عضاً كما أنزل، قد سميت قلبي التقديبا»

سا. ص 346

43 — في سا ص 244

44 — ديوان امرئ القيس (بيروت ص 196)

45 — را دراستي المفصلة

المواجس الأساسية في الشعر (يصدر قريباً)

- 46 — را. نقد الشعر تحد . محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة، 1979) ص 64
- 47 — ديوان عروة بن الورد (بيروت 1964) ص 21 والشطر الأخير في نسخة الديوان :
«وأحسو قراح الماء، والماء بارد»
- 48 — را. أسرار البلاغة تحد هـ رير (استانبول 1954) صص 116 — 128 بشكل خاص
- 49 — قا . مثلا صورة رامبو «أيما الليل الثلجي الأبيض» بالصور الشائعة لليل في الشعر القديم.
- 50 — تر . بول شاوول في كتاب الشعر الفرنسي الحديث (بيروت 1980) ص 59
- 51 — را. مثلا، دراسة فاولي للسريالية وتطويرها لمنطلقات رومانسية ورمزية لتتري تطور تاريخ الفجوة واتساعها ورد (في الترجمة العربية) صص 143 — 148
- 52 — قيس بلا نشارد في :

M.E. Blanchard

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

- 53 — قيس كورتي في ورد، ص 79. ومن هذا المنظور نستطيع أن نفهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع الرأسمالي الحديث كما يصفه لوسيان غولدمن باعتباره تاريخًا لاتساع الفجوة القائمة بين الفنان والعالم را. ورد صص 76 — 88
- 54 — را كما أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي ط2 (بيروت 1981) الفصل الثالث
- 55 — ورد ، ج 1 / ص 478.
- 56 — هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفراس الرياح
جسدي يتدرجرج والموت حوذيه والرياح
جئت تندي ومرثية.
وكأن النهار
حجر ينقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع

غير زنينك يا صوت
أسمع صوت الغرات

«قريش ...
قافلة تبحر صوب الهند
تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند،
تحمل نار المجد.»
... والسماء على الجرح ملصوقة والضفاف
تتهامس ، تلتف :
بيني وبين الضفاف
لغة، بيننا حوار.
أعرف أن أخرج الرمل، أزرع في جرحه النخيل
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا
والطريق يدحرج أهواله ويضيق
والطريق مرايا
كتب ومريا.»

58 — سا. ج 2 / صص 43 — 110 وقد رقت القصيدتان (1)، (2) فهما تشكلاان عملا واحدا.

59 — يقول تشومسكي ان اللسانيات الحديثة افترضت قيام التطابق الكلي بين هاتين البيتين أما دراسته هو فإنها تظهر التفاوت بينهما، ويبدو لي أن درجة التفاوت التي تجلوها دراسته ضئيلة لأنه بشكل عام يدرس جملا عادية ضمن الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة على ذلك فإن درجة التفاوت (أو الفجوة) تزداد حدة، وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فعليا للكتابة رأ.

Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, Mass, 1965) PP. 16-17

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

61 — يعبر بنيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في نقاشه لمفاهيم الأشكالين الروس ونظيرتهم الى الشعر الذي يطرأ على النص الأدبي بحكم علاقته بالنصوص الأخرى عند ظهور أشكال أدبية جديدة، بقوله أن الأدبية تكمن «لا في النص بل في العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص. والادبية ليست شيئا أو جوهرًا يمتلكه النص بل وظيفة ادائية يحققها النص» رأ. ورد صص 59 — 60.

مجلة «المقدمة»

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

تميز العدد الأول من «المقدمة» بالأخراج الجميل، ويتنوع في المحاور، ومستويات في الخطاب، والغلاف من إنجاز الفنان محمد شعبة.

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

«الثقافة الجديدة»