الفصل الأول

أبعـــاد لغـــة الشعـــر

المبحث الأول : لغـة الشعر .. لغـة الغياب .

1. لغة الشعر والخيال .
2. الشكل والمحتوى .
3. الغمـــوض .
4. الإيقاع الشعري .
5. التكـــرار .

المبحث الثانى: أبو العـلاء و لغـة الشـعر .

1. الخيال و الإدراك الحسـي .
2. الخيال و البصـر .
3. الخيال و الذاكـرة .
4. أبو العلاء واللـغة و الخيال .

المبحث الثالث: لغـة الشعـر و التواصـل .

1. لغـة الشـعر والمجتمـع .
2. تشـاؤميـة أبي العـلاء .

obeikan.com

obeikan.com

المبحث الأول

لغـــة الشعـــر .. لغـــة الغيـاب

1. لغـــة الشعـــر والخيـــال :

من المؤكد أن الشعر " فـن إنسـاني ، ونشـاط روحـي ، ينغـرس فـى كنـه الـذات الإنسانية ، وهى ذات شديدة التعقيـد ، كثيفـة التركيـب " [1] . وأن الكلمـات تحـولات عميقة الغور، وثيقة الصلة بالروح ، ولذا فإن " تحولات الروح لا يمكن فهمها بمعزل عن تحـولات الكلمـات" [2] ؛ وذلك " لأن الدال تعديل للعالم الطبيعي .. أمـا المـدلول فهـو – من خلال الدال – تعديل لحياتنا الروحية والمعنويـة "[3] .

فالشعر بأكمله في الكلمات أشكالاً ودلالات ؛ ومن ثم فـإن تحـولات الكلمـات لا يمكن أن تتم إلا على مستوى فني يهيـب بـالنظرة الجماليـة إلى الأشـياء ويعتـد بالخيـال سبيلاً أصيلاً إلى إدراك الواقع إدراكاً جمالياً ، فالفن فى جوهره " خبرة جماليـة ، ونشـاط استطيقي يعيد تركيب العالم المعطى فى الشعور بطريقة تتجاوز سلبية المحاكـاة إلى ضـرب من دينامية الإبداع " [4] .

والشعر لغة نوعية داخل اللغة [5] . وذلك يعنى أن للغة الشعر ما يميزها من اللغـة .

---

(1) د.رجاء عيـد : الجدل حول النقد اللغوي : ضـمن النقـد الأدبـي في منعطـف القـرن (3) ، مـدخل لتحليل النص الأدبي ، إشراف د. عز الدين إسماعيل – القاهرة 1997 ، ص 9 .

(2) د.مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 282 .

(3) د.صلاح فضل : علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته ، النادي الأدبي الثقـافي بجـدة ، رقـم 46 ، ط 3 ، 1988، ص 158 .

(4) د.عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري ، القاهرة 1998 ، ص 98 .

(5) راجع : جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة : د. أحـد درويـش ، دار المعـارف ، ط 3 ، القـاهرة ، 1993 ، ص 156 . واللغة العليا النظرية الشعرية ،ص 272، وراجع :د.لطفـي عبـد البـديع ،الشـعر واللغة، دار المريخ، الرياض، 1999، ص 1.

ولا تتميز لغة الشعر من اللغة عموماً بكلمات جديدة ، فهي تستخدم الكلمات عينها – وإن أمكننا بعد ذلك أن نقول إن الكلمات فى الشعر ليست هى الكلمات نفسها خارجه ! إذ تتمتع الكلمات في الشعر بنشاط وحياة جديدين – ولكن ما يميزها هو ما تقيمه من علاقات استعارية بين هذه الكلمات التي يضمها نص شعري له سياقاته الخاصة ، ويتسم بالوحدة والتماسك ، فيمنحها فرصة تحقيق شعريتها ، وهويتها الجمالية " ، فما يميز اللغة ذات الأعماق من اللغة ذات البعد الواحد هو حيوية الخيال الذى يشترك فى تكوينها " [1] . فلغة الشعر تختلف فى استراتيجيتها وأدواتها عن اللغة العلمية ، وذلك لاختلاف الرؤية والهدف فى كل منهما ، حيث إن " لغة الشعر لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق " [2] . كما أن الشعر " معنى يبنى بنية معقدة وكل عناصره المكونة له عناصر دالة ، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين " [3] .

وأبرز أركان لغة الشعر : الخيال متمثلاً فى الصورة بمفهومها الواسع الشامل لكل أنواع العلاقات المجازية [4] التي تحفل بها البلاغة، وفى الرمز ، والإيقاع ، وما تحظى به الكلمات من تشكيلات – على كل المستويات داخل بنية القصيدة – تكون فيها غاية لا وسيلة – " فالعمل الفني لا غاية له.. ولكنه لا غاية له لأنه هو فى نفسه غاية " [5] – مما

---

(1) د.مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، رقم 70 ، 1991 ، ص 153 .

(2) د.عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري ، التشكيل والتأويل ، المؤسسة العربية ، ط 1، بيروت، 1999 ص 110.

(3) يورى لوتمان : تحليل النص الشعري – بنية القصيدة : ترجمة د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 ، ص 59 وراجع : د. مصطفي ناصف: خصام مع النقاد ، ص 180 ومحاورات مع النثر العربي ، ص 228 ، د. على عشري زايد : عن بناء القصيدة الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، ط أولى ، القاهرة ، 1978 ، ص 42 .

(4) "وإذا اعتبرنا التصوير الفني مرادفاً للتعبير المجازى ، كانت الصورة الشعرية تعنى أي تعبير استعاري مثل التشبيه والكناية والاستعارة بأنواعها " د. محمد عناني : النقد التحليلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1991، ص 56 .

(5) جان بول سارتر : ما الأدب ، ترجمة : د. محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر ، القاهرة ، 1978 ، ص 51 .

يسمح باتساع رقعة علاقاتها ونشاطاتها داخل القصيدة ، وثراء طاقاتها الإيحائية ، ويعمل على تهيئة سياق استعاري يدعم قدرة القصيدة على إنتاج دلالاتها ، كما أن المسلك الشعرى للفنان يفرض عليه " اعتبار الكلمات أشياء وليست بعلامات لمعانٍ " [1] . فالكلمات كرموز هى " أشياء نفكر بها ونفكر فيها " [2] .

فالشعر – فيما يقول جاكوبسون – " هو اللغة فى تحققها الجمالي " [3] ، وهو اللغة العليا – لدى مالارميه – وعند جون كوين " الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان " [4] ولدى الدكتور مصطفى ناصف " الشعر أسمى استخدام للغة ، فالعلم كما هو معلوم لا يسمح للغة بالنشاط ، أما الشعر فيعتبر بحق نشاطاً لغوياً منتجاً للمعنى " [5] .

فاللغة إذن فى أرفع مستوياتها الفنية والرمزية تعد حجر الزاوية فى تعريف الشعر[6] . هنا تكمن أهمية اللغة شعرية " فاللغة نشاط مهم فى نمونا العقلي والروحي .. فالحقيقة كما يستطيع الإنسان أن يعرفها ليست إلا تفكيراً وبنية رمزية . والعالم هو

---

(1) المرجع السابق : ص 13 .

(2) د. مصطفي ناصف : خصام مع النقاد ، ص 54 .

(3) خ . م . ب . إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية : ترجمة د. حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1992 ، ص 50 .

(4) جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 9 .

(5) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 92 .

(6) راجع : د. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، لونجمان ، ط أولى ، القاهرة ، 1996 ، ص 299 ، تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب : ترجمة : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، رقم 11 ، القاهرة ، 1991 ، ص 12 . جون كوين: بناء لغة الشعر ، ص 54 . د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث : نهضة مصر ، القاهرة ، 1997 ، ص 386 د. محمود الربيعي : الشعر والنقد : مجلة فصول . م. 16 ، ع 1 ، القاهرة ، صيف 1997 ، ص 279 ، د.رجاء عيد : لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1985 ، ص 5 ، د. على عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 42 .

نسيج من الكلمات أو المعاني .. فالكلمات أو اللغة ليست حاجزاً ولا ستاراً إنما هى الأشياء والأشياء الحية .. اللغة موقف الإنسان من الوجود .. فاللغة موقف إيجابي وتوجيه روحي متصل ، اللغة جذوة الحياة ، وإمكانيتها الثرة - [1] ؛ ولذا فالشعر - لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية - [2] .

اللغة هى عالم الشاعر ، وأداته ، وهى غايته - والفنان إذ يكشف عن نفسه فى عمله فهو أيضا يشكل نفسه بواسطته - [3] ، فالشعر - بوصفه تعبيراً وتصويراً معاً يكشف عن العالم، ولكنه إذ يفعل ذلك فهو يكتشف العالم ويبتكره فى آن .. ولذلك فهو يعيد تركيب العالم فى الوقت الذى يكشف فيه عنه ويكتشفه - [4] .

فثمة - علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع ، بين العالم والوعي، وبين المبدع وعمله - [5] وبينه وبين تقاليد فنه [6] ، أيضا - فالفن فهم للواقع من حيث تأثيره على الذات ، وفهم للذات من حيث علاقتها بالواقع ، ولا بد أن يصاحب هذا الفهم تغيير للواقع وللذات على نحو من الأنحاء ؛ ويعنى ذلك أن الفن موقف يصوغه الفنان يعبر عن علاقة خلاقة بين الذات والموضوع ، بين الفن والطبيعة ، بين الفن والمجتمع ، وأصالته لا تنبع من تصوير أي من الطرفين على حدة ، أو التعبير عنهما فى عزلة ، بل

---

(1) د.مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 173 – 174 .

(2) جان بول سارتر : ما الأدب ، ص 13 .

(3) دانييل برجيز : النقد الموضوعاتي : ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ترجمة : د. رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، رقم 221 ، الكويت ، 1997 ، ص 128 .

(4) د. وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997 ص 21.

(5) دانييل برجيز : النقد الموضوعاتي ، ص 128 .

(6) راجع : ريتا عوض : الكتابة الشعرية والتراث ، مجلة فصول . م 15 ع 2 ، القاهرة صيف 1996 .

من قدرته على تشكيلهما تشكيلاً جديداً لا يعبر عن واقع داخلي أو خارجي مصنوع أو جاهز ، ذاتي أو موضوعي ، بل عن واقع فى حالة توتر يحمل فى حناياه بذرة مستقبل لم يتم التنبؤ بها من قبل عند الآخرين"[1] ، فالقصيدة – إذن – " تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعي لا تنقله مشاهد العالم فى الأحوال العادية "[2] .

الفن عملية تحول كبرى يتعرض فيها كل شيء لتحويل جذري : الذات والواقع واللغة من خلال جدلية معقدة ، وتفاعل عميق بين عناصرها " ففي الفن عملية تحول وهدم وبناء"[3] فاللغة – فيما يقول بينفينست – " تعيد إنتاج الواقع"[4]. ومن ثم يصبح العمل الشعرى كيانا يعلو على الشاعر والواقع معا .

والذات الإنسانية " تتعايش فى كونين محيطين ، أولهما : ذلك الكون المحيط بنا ، أي الطبيعة بشروطها الموضوعية ، بحدودها الزمانية والمكانية ، التي تفرض وجودها وكينونتها علينا ، ولسنا سوى شيء من أشيائها وثانيهما : ذاتية الذات ، وفرادة الفرد ، التي هي نقيض مغاير لجبرية (الطبيعة) فهي كينونة الكون الروحي للذات ، وهى كون الذات الخاص بكل ما يعتمل فيها من مشاعر وعواطف ، ومن مواقف وإرادة ، وباختصار بكل ما يميز ذاته عن ذوات الآخرين "[5] .

ولا شك أن الشاعر يصوغ الطبيعة فى شكل رمزي تبعاً لشروط الكون الإنسانى لذاته ويرى فراى أن " الشكل الإجمالي للفن هو عالم محتواه الطبيعة، غير أن شكله إنساني ، ومن ثم فعندما يحاكى هذا الشكل الطبيعة فإنه يعطى الطبيعة فى محتواها

---

(1) د. جابر عصفور : نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 ، ص 75 .

(2) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 232 .

(3) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس ، ط 3 ، بيروت ، 1983 ، ص 111 .

(4) خ. م . ب . إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص 248 .

(5) د. رجاء عيد : القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، مجلة فصول ، م 15 ، ع 2 ، القاهرة ، صيف 1996 ، ص 17.

أشكالاً إنسانية ، والعالم الفني إنساني في منظوره - [1] حيث إننا - نرى العالم بالقطع من وجهة نظر بشرية - [2] .

حقيقة إن الشعر - فن له تقاليده وأصوله ، وهو مرجع ذاته ، وليس وصفا عاديا للواقع الخارجي وليس نقلاً عنه - [3] ، فالنص الشعرى ليس مرآة للواقع - وإنما يشكل هذه المسافة بين ما يقع وما يمكن أن يقع ، ومن هنا فإن ربطه بواقع ما هو إهدار لكينونته . إنه حجب مضاعف : إغفال لحقيقة النص من جهة ، وطمس للواقع من جهة أخرى - [4] ذلك لأن الشاعر - يأخذ من الواقع ويضيف إليه ويعليه ويفسره ويكمله - [5] ، كما أنه - ليس من شأن الفن أن يحيلنا إلى أي عالم معروف ، موضوعيا كان أم ذاتيا ، بل لا بد للفن من أن يضعنا وجهاً لوجه بإزاء عالم آخر فريد فى نوعه ، ألا وهو (العالم الفني) - [6] حيث إن "العمل الفني لا يشير ببساطة إلى شيء ما ، لأن ما يشير إليه يكون هناك بالفعل - [7] ، ومن ثم فإن - الحقيقة التي يتطلع إليها الشاعر لها معنى خاص فى مقابل الواقع ، إنها ما يمكن أن يقال عنه إنه صادق لأنه ينتمي إلى خبرات ومشاعر ورؤى ، لا لأنه ينتمي إلى فئة الوقائع ومطابقة الأحوال ومشاركة الجماعة - [8] .

---

(1) د.محمد شاهين : الأدب والأسطورة : المؤسسة العربية ، ط أولى ، بيروت ، 1996 ، ص 24 .
وراجع : نور ثروب فراى طريق الإسراف : ضمن كتاب الأسطورة والرمز : دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً :ترجمة :جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية ط 2 بيروت 1980، ص 23.
وراجع: د.وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، ص 80 .

(2) جون ماكوري:الوجودية ، ترجمة :د. إمام عبد الفتاح ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1985 ، ص 114 .

(3) د.ريتا عوض:الكتابة الشعرية والتراث مجلة فصول م 15ع 2 القاهرة صيف 1996 ، ص 206 .

(4) د. على حرب : النص والحقيقة نقد النص ، ص 12 .

(5) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 242 .

(6) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص 203 .

(7) هانز – جيورج جادامر : تجلى الجميل ، ص 119 .

(8) د. السيد فضل : في قراءة الشعر نموذج تطبيقي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1998 ، ص 20 ، 21 .

إن الشاعر ينفذ - برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم ، وبقدر ما يغوص فى أعماق العالم يخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة ، وترسخ فى نفسه ، محل الصورة الواقعية المحدودة ، صورة الواقع كممكن– كإبداع وحركة وتكوين .. هذا السفر إلى ما وراء الواقع لا يعنى هربا من الواقع . الاقتلاع هنا يخبئ حنينا إلى المزيد من الانغراس . الهجرة هنا عتبة ثانية إلى العودة ، السفر إياب آخر ، فالشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع فى الخيال والحلم والرؤيا ، إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر ، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الحياة . فليس الواقع الذى يتطلع إليه ، الغيب المنفصل التجريدي ، وإنما هو الممكن الذى يختزن لا نهائية الواقع . كل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى - [1] .

فالشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الواقع بل يتعمقه ويغوص فيه ولهذا كله فإن - الموضوع الجمالي (لا واقعي) ؛ لفرط ما فيه من واقعية - [2] وهو مركب جديد يحسن التعبير عن الواقع بالابتعاد عنه [3] ، وتلك مفارقة المتخيل والمحسوس ؛ ولذا ساغ لرولان بارت أن يقول : " إن الأدب قطعا واقعي ، من حيث إنه لا يتخذ إلا الواقع موضوع رغبته ، ويمكن أن أقول الآن ، دونما تناقض .. إن الأدب ليس واقعيا ، لأنه يعتقد أن الرغبة فى المستحيل أمر معقول - [4] .

وعلى هذا النحو - يبدو الإدراك والشيء المدرك ذاته فى وضع تناقضي Paradoxical وهو تناقض المحايثة والعلو – أما المحايثة فلأن الموضوع المدرك ليس غريبا عن هذا الذى يدركه ، وأما العلو فلأن الموضوع يتضمن شيئا أكبر مما هو معطى فى الواقع .. والبنية

---

(1) على أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، ط 4، بيروت، 1983، ص 120

(2) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 201 .

(3) راجع : د. السيد فضل : النص والواقع ، ضمن النقد الأدبي في منعطف القرن (1) ، ص 270 .

(4) رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ترجمة : ع . بنعبد العالى ، دار توبقال ، ط 3 ، الدار البيضاء ، 1993 ، ص 17 .

التي تلائم الموضوع المدرك أنه مظهر شيء ما يتطلب هذا الحاضر وذلك الغائب معاً ، ويعرف بونتي العالم بأنه كلية الأشياء المدركة " [1] .

إن العلاقة بين النص والواقع علاقة مراوغة ، ولا تخضع لسببية آلية . ولا شك أن خصوصية تلك العلاقة هي التي منحت الأدب طبيعته الخاصة . فالشاعر في علاقته بالواقع إذ يندمج في الأشياء ، يضفي عليها مشاعره " إذ الشعور هو الذي يسمي الأشياء كلها باللغة ، ويجعلها في وضع انكشاف وظهور ، والعالم لا يضع نفسه وإنما يضعه الشعور محيلاً على الدلالات والرموز والعلاقات اللغوية " [2] .

فتسمية الأشياء " ضرب من النشاط الخيالي "[3] ، ومن ثم يذهب جون كوين إلى أن خيال الشعراء خيال لفظي [4] ، والشعر " هو استكشاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة ، ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعراً بحق " [5] .

فقدرة الأدب السيميولوجية " أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعدداً حقيقياً لأسماء الأشياء" [6] . إذ أن " التحرر من استراتيجية الأسماء يكون بتوظيف استراتيجية جديدة مضادة " [7] ، وهي موازاة العمل رمزيا للواقع ، فلا مناص أمام الشاعر " إلا أن يحدث هدما في منطق اللغة ليقيم من جديد بناءً جديداً له نسقه وتركيبه

---

(1) د.عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص 37 .

(2) د.عاطف جودة نصر:النص الشعري ومشكلات التفسير ، لونجمان ط أولى القاهرة 1996 ص 41

(3) د.مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 173 .

(4) راجع جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 174 .

(5) د.عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ط 3 ، القاهرة ، ص 174 .

(6) رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ص 20 .

(7) د.علي حرب : النقد والحقيقة 1 ، نقد النص ، ص 274 .

اللغوي الخاص " [1] فالإبداع هو " قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع " [2] الشعر إذن رؤية دونها استراتيجية اللغة التقليدية ؛ لذا يلجأ الشاعر إلى بناء استراتيجية جديدة منفتحة [3]، فهو يثور على اللغة ؛ ليتحرر " من أسر الكلمات ولكن بالكلام نفسه وتلك هى مفارقته " [4] . وهنا فإن الشعر – فيما يقول مالارميه – يجبر نقص اللغات " والشعر حين يحتضن اللغة إنما يلجأ إلى نوع من المغامرة نحو هدفه " [5] .

اللغة – إذن- هى تلك الحقيقة المتناقضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها . " فالطاقة اللغوية فى الشعر الغنائي تروم بسط ما لا يقال من طريق ما يقال ، كأن ما يحكى فى القصيدة – على ما يقول إليوت – ليس إلا وسيلة يفضي منها قارئ الشعر إلى أمر آخر ، إذ الكلمة فى الشعر ليست فضيلتها فيما تقرره ، بل فيما تتعاطاه من قوى ذاتية تتراءى فى محياها ، وصوتها ، وآثارها الخفية فى السياق " [6] .

إن خصوصية الشاعر ليست فى تناوله للأشياء بحد ذاتها ، وإنما تكمن خصوصيته فى صراعه مع المادة ، ونسف منطق الأشياء ،وتشكيله اللغوي لتلك الأشياء حسب منطق شعري مغاير، ووفق رؤيته الإبداعية ، ونسقه الفكري والشعوري . والأشياء وسائل لتصوير هذا النسق الخاص ، وليست وسائل لتصوير الطبيعة ، كما أنها ليست

---

(1) د. رجاء عيد : لغة الشعر .. ، ص 87 .

(2) د.مراد وهبة : ملاك الحقيقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1999 ، ص 288 وهو نفسه أحد تعريفات الصورة الشعرية .راجع فرانسوا مورو : الصورة الأدبية ، ت :د. على نجيب إبراهيم ، دار الينابيع دمشق 1995 ص 22 .

(3) ولم لا ومطلب الشاعر كما يقول ابن الرومي :

- مطلبه كالمغاص في درك اللجـ ـة من دون درها الخطر

(4) د.على حرب : النقد والحقيقة 1 نقد النص ، ص 276 .

(5) د.رجاء عيد : لغة الشعر ، ص 84 .

(6) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ، دار المريخ الرياض 1989 ص 207 .

غاية فى ذاتها ." فحقائق الحياة لا يمكن أن تغدو موضوعا للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين " [1] بفعل طاقة الوعي التخيلية التي تجتاحها . "ومهما يكن من حرص الفنان – في بعض الأحيان – على استلهام الواقع ، فإن عمله لابد من أن يجيء شيئا مختلفا – إن في كثير أو قليل – عن الموضوع الخارجي الذي ندركه بالحواس " [2]

وترى الواقعية " في أكثر الفنون تجريداً اتصالا عفويا عميقا بالواقع ، ولكن وفق آليات الفن وقوانينه الداخلية التي تستوعب الذات والموضوع فى تجربة الفنان ورؤياه على نحو شديد الخصوصية والتفرد " [3] . فالأشياء هي هي ومع ذلك تصير غيرها ؛ وذلك لاختلاف بنية مجال الإدراك [4] أي الاتكاء على منطق الخيال في الشعر.

---

(1) يورى لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص 147 .

(2) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 28 .

(3) د. غالى شكري : برج بابل ، النقد والحداثة الشريدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، القاهرة، 1994. ص 131.

(4) راجع : جون كوين : اللغة العليا ، ص 257 وما بعدها ، حيث يقدم – في سياق النظرية الشعرية – تحليلاً عميقاً لفكرة مجال الإدراك في النظرية الجشطالتية (الصورة / العمق) مستثمراً هذه الفكرة في دعم مبدأ الشمولية في لغة الشعر في مقابل التمايزية أو التقابلية في النثر، ومن ثم شمولية الكون أو شاعريته في مقابل نثرية العالم ، والمعرفة التأثرية في مقابل المعرفة الإدراكية لبينما تكون الأشياء خارج الشعر جزءاً من العالم وفق مبدأ (الصورة / العمق) ، تصير في الشعر على النقيض من ذلك (الأشياء – العوالم) . وراجع له أيضا : بناء لغة الشعر ، ص 52 حيث إرهاصات هذه الفكرة لديه . وراجع كذلك : جان بول سارتر : الوجود والعدم ، دار الآداب ، ط 1 بيروت 1966، حيث يشرح هذه الفكرة وعلاقتها (بالسلب) لديه فيرى أن ظهور الشكل على الأساس " وظهورا لهذا على الكل مضايف لنحوٍ ما يكون عليه ما هو من أجل – ذاته في كونه سلبا لذاته " ص 319 . وجشتلط Gestalt " تكوين أو صيغة أو كل أو شكل يعبر عن وحدة تتكون من عناصر ، لكنها على كل حال ليست مجرد جمع للعناصر أو مجموع لها ، بل إنها قد تختلف عن مجموع عناصرها بما لها من خاصية الكل أو الوحدة كوحدة الماء أو جشتلط الماء الذي يختلف في أهم خصائصه عن خصائص كل من عنصريه من أوكسجين وإيدروجين حيث يكون سائلاً ذا وظيفة معينة ، بينما عنصراه غاز لهما وظائف أخرى " ، ص 277 . د. فرج عبد القادر طه وآخرون : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، =

فالحقيقة أن الشعراء يخلقون عوالمهم الشعرية الخاصة ، وأن هذه العوالم لا تطابق أي مرجعية خارجية ، بل تطابق سياق الشعور وهو يتخيل أو يتذكر ، فهي عوالم شعرية متخيلة لا وجود لها فى أي مكان آخر خارج النص ، ولا يمكن أن تقاس على أي وجود آخر غير وجودها . "وهناك من الدلائل القوية فى متابعة نصوص الأدب ما يحملنا على الاعتقاد بأنها أبنية مستقلة عن الأشياء " [1] ، حيث إن " تصور ما نسميه باسم الواقع يخضع لحركة مستمرة قوامها النفي والإثبات ، أو قوامها التساؤل المتميز من التقرير " [2] .

فالقصيدة ليست نقلاً حرفياً للأشياء أو حشداً معلوماتياً عنها ، ومن ثم " فنحن لا نقرأ النصوص الأدبية لكي نستعلم عن أشياء ، بصرف النظر عن الوسيلة التعبيرية ففي الأدب نجد الوسيلة التعبيرية ، وهى الكلمة ، تتكون فى واقع خاص ، فالأدب يخلق (واقع) الكلمة " [3] والفنان " يفتح أمامنا أعماقاً جديدة وأبعاداً جديدة للعالم تجاوز تلك التي نعرفها سواء فى عالم الحياة اليومية أو في عالم العلم " [4].

فالواقع في العمل الفني يتصف بالموضوعية والذاتية معاً " أما الذاتية فلأن ذات المبدع أعادت صياغة معطيات الواقع فى ضوء تأملها الخاص له ، ومن ثم موقفها منه . والموضوعية لأن معطيات الواقع ، وإن فقدت صيغة الحرفية بعد إعادة صياغتها ، تظل من نبت الواقع ومرتبطة به ما ظلت موازاة رمزية له وليست موازاة حرفية ، ومن ثم تظل قادرة على أن تردنا إليه بمنظور جديد يكشف عن فهمنا له وعن استعدادنا لتغييره " [5] .

=دار سعاد الصباح ، ط أولى ، الكويت ، 1993 . وراجع : د. محمد الماكري : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت 1991 ، ص17

(1) د.السيد فضل :النص والواقع : النقد الأدبي في منعطف القرن (1)النظرية الأدبية وتحولاتها ص261 .

(2) د. مصطفى ناصف : الوجه الغائب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993 ، ص 198 .

(3) خ . م . ب . إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص 185 ،. راجع : محمد سويرتي:اللغة ودلالاتها تقريب تداولي للمصطلح البلاغي ، مجلة عالم الفكر م 28 ، ع 3 الكويت ، مارس 2000 ، ص 32

(4) جون ماكوري : الوجودية ، ص 128 .

(5) د. جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص 75 .

والفن " يقوم بوظيفتين عكسيتين : الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً ، والوظيفة الأخرى المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية " [1] وهو ما تدعمه العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع فى العمل الأدبي وفق منطق الخيال .

وتبدو أهمية القيمة المعرفية للأدب فى حياة الإنسان من خلال التحولات الرمزية فى العمل الأدبي ، إذ " ليس من شأن الفن أن يخلع طابعاً موضوعياً على حياتنا الوجدانية وانفعالاتنا فحسب ، بل إن من شأنه أيضا أن يخلع طابعاً ذاتيا على إدراكنا للطبيعة ، فيجعل من الحقيقة الخارجية نفسها رمزا للحياة والوجدان " [2] . وهنا تكمن حرية المبدع وإرادته فى اختيار رموزه وتشكيلها . على الرغم من أن اللغة التي تشكل مادة القصيدة تنطوي على جانب كبير مما يند عن اختيار الشاعر، إلا أن ذلك لا يحد من حرية الشاعر فى إبداع صوره ورموزه وتشكيلها ، وإن كان ذلك من أكبر العقبات التي تواجهه ، وهو الصراع مع اللغة للتغلب على قصورها إزاء وعى الذات بالعالم ، ورفع كفاءتها بالتمرد على نظام عملها والثورة عليه بإقامة نظام رمزي جديد ، هو ضرب من العلاقات الاستعارية بين الكلمات ، يشكل الخيال بكل وسائله المجازية والإيقاع بكل ضروبه أساس هذه اللغة الفنية الجديدة القديمة معاً .

وإذا كان " العمل الفني كله مجاله الخيال "[3] – عند الوجوديين – وكان "الخيال ينظم العالم الخاص للفنان لأنه ظاهرة وجود " [4] – فإن الفنان لا يسعى إلى تصوير الواقع الخارجي ، بل يسعى إلى إعادة تشكيله ، وصياغته في علاقات كاشفة وفق رؤيته الإبداعية ، التي لا سبيل إلى انبثاقها إلى الوجود إلا اللغة .

---

(1) د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، ط 2 ، القاهرة ، 1994 ص 47 . وراجع : د. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، ص 315 .

(2) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 273 .

(3) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 413 .

(4) دانييل برجيز : النقد الموضوعاتي : ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 129 .

والوعي الإنساني في أعلى درجاته يتمثل – عند باشلار – في الشعر " هذا العمل المرتبط بالكلمات والذي يلتمس الخيال وينذر نفسه تحديداً لكشف وتأسيس وجودنا – في – العالم " [1] فالشعر هو الوعي مشكلاً في اللغة الشعرية حيث إن " العمل الفني هو صناعة وخلق ، لا مجرد تأمل وإدراك " [2] فهو حرية وإدراك وقدرة إيجابية على الكشف والإبداع .

وفي الشعر تتوحد الكلمات والأشياء حيث إن "الكلمات ليست إلا جواهر الأشياء "[3] وهذا التوحد " يعطل مفهوم الإشارة ويؤدي بنا إلى بحث طبيعة اللغة في الشعر . اللغة في الشعر غاية وليست وسيلة "[4] . ففي اللغة ثمة تجاذب موجود بين الداخل والخارج . والمشار إليه أو موضوع الكلمة ليس هو معناها . المعنى يوجد في علاقة الأفكار بالأشياء [5] . "فالارتداد إلى الوعي أو الشعور لا يقضي على موضوع الوعي أو الشعور ، كما أنه لا يجعل من الوعي شيئاً إيجابياً لكي يجعل من العالم شيئاً سلبياً ، وإنما هو يضعنا بإزاء مجال فريد في نوعه ، ألا وهو المجال الذي سيكون فيه لكلمة (الوجود) معنى لا مجرد معنى نسبي " [6] أي أن " الموضوع الجمالي هو في

---

(1) المرجع السابق ، ص 142 .

(2) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 28 . وراجع : مشكلة الفن ، ص 17 .

(3) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 46 ، ويرى كوين أن اللغويين المعاصرين " يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشيء ، ولكن بما أن كل فكرة هي فكرة الشيء ، كما تردد ذلك كثيرا الفلسفة الظاهرية فإن لنا الحق أن نتابع سياق (الدلالة)حتى الوصول إلى الشيء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فإن الأنسب في الغالب استخدام مصطلح (الأشياء) " السابق ، ص 39 – " فالشيء ينتج العلامة والعلامة فيما بعد تنتج الشيء نفسه ذلك في إطار سياق من التحولات التي يقوم بها وعي الإنسان من أجل ربط المفهوم بالوظيفة والوجود بالماهية وعلى المستوى الوجودي للفكر فإن الإنسان يعمل من خلال اللغة على إعطاء وجوده وظيفة تحرره من عزلته فيما تحرر الأشياء من صمتها "ص 81 جدلية اللغة .. د. وليد منير .

(4) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 199 .

(5) راجع : السابق ، ص 53 .

(6) د.زكريا إبراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1987 – 1 / 335 .

وقت واحد (شيء) و (معنى) ، وأن كلاً من (الشيء) و(المعنى) إنما يوجد فى وقت واحد : خارج ذاتي وداخل ذاتي " [1] .

إن اللغة تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوع الخارجي في كل أكبر منهما، ويعد تفاعل الشعور مع الموضوعات هو النشاط اللغوي أو هو نظام الرمز وهو ما يعنى أن النص الأدبي خلاق لمعناه من خلال تفاعل جميع عناصره كبنية رمزية نشطة . "فاللغة نظام من الرموز التي تعبر عن موقف إنسان نشيط من الطبيعة . أما الشيء فى ذاته فلا يمكن التعامل معه ، وإنما نستطيع أن نتعامل مع الشيء فى مجال الإنسان وحوزته " [2] وهو ما أرست دعائمه الفلسفة الظاهراتية الهوسرلية، من خلال التضايف بين النوئيما والنوئيسس ، أو بين موضوع العقل وفعل العقل ، أو التجريبي والتعالي [3] .

إن الصورة الفنية واقعية " بالقدر الذى تنتمي به إلى بنية الشعور ، وهى من هذه الوجهة ذات كيان نفسى يحيل على الشعور ، وهو يتفتح صوب الوجود ، وذات مظهر لغوى يتجلى فى أنساق التركيب والصياغة والبعد الدلالي المتسع للاستعارة والمجاز والتشبيه " [4] ومن ثم فإن الرمز الشعرى " مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، والتى تمنح الأشياء ، مغزى خاصا ، وليس هناك شيء ما هو فى ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها " [5] ، ولذا فإن الشعر إشاري ولا إشاري معاً ، وهو " لا إشاري لأنه

---

(1) د.زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 202 .

(2) د.مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 54 .

(3) جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ص 39 . وراجع : د. زكريا إبراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، 1 / 331 . وراجع أيضا : د. محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية ، لونجمان ، ط أولى ، القاهرة ، 1996 ، ص 70 .

(4) د.عاطف جودة نصر : النص الشعري ومشكلات التفسير ، ص 195 .

(5) د.عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 198 .

شكل رمزي ، فالعلاقة بين الشعر والعالم الخارجي هى علاقة الرمز بموضوعه . فهي إذن .. ليست دائما من باب التطابق أو التلازم بين عدة أطراف على نحو ما نجد فى المنطق أو العلم - [1] بل على العكس من ذلك - فهناك دوما فجوة بين الدال والمدلول تملؤها اللغة بسبب من طبيعتها الرمزية وسلطتها المجازية - [2] فالكلمة رمز والرمز إبداع للحياة [3] اللغة في الشعر - تحمل – حقاً – مبدأ الإشارة إلى شيء فى خارجها ، ولكنها أيضا تنعكس على نفسها - [4] ؛ فالرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه ، فيصبح أكثر صفاء وتجريداً وهو - يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر - [5] .

ويشرح كوين ثنائية الرمز اللغوي فيقول : - مبدأ المرجع فى وصف الرمز اللغوي ليس موضوع شك ، ففهم كلمة أو جملة يعنى العبور من الدال إلى المدلول لكن المدلول لم يلتقط أبداً كحقيقة ذهنية ، فالمتكلم يستهدف بالضرورة من خلال الكلمات حقيقة ، لا وجوداً لغوياً فى ذاته مستقلاً عن تجربة لفظية أو غير لفظية .. و(كل وعى هو وعى بشيء ما) وهذه البديهية حقيقة بالنسبة للوعى اللغوي فكلمات اللغة قصدية ، إنها تتجه إلى شيء آخر إنها (تتمركز نحو) (وضعت من أجل) شيء ليس لفظيا ، شيء (هو هنا من قبل) وجاء التعبير ليوضحه لا لينشئه ، وعلم اللغة له الحق – كما فعل دى سوسير ، فى أن يختصر الرمز إلى (جوهر مزدوج) لكنه فى هذه الحالة يكون على المستوى الظاهراتى الفونومونولوجى وهو المستوى الملائم للمتكلم الذى لا يهدف إلى

---

(1) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 54 .

(2) د. على حرب : النقد والحقيقة 1 نقد النص ، ص 78 .

(3) راجع : د. مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، رقم 255 ، الكويت 2000 ، ص 174 .

(4) جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 38 .

(5) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط 3 ، القاهرة ، 1984 ، ص 136 ، 137 .

إنتاج صورة سمعية وإنما إلى إنتاج صوت ولا يستهدف من خلال الصورة تصوراً وإنما يستهدف (شيئا) أو (مرجعا) حقيقيا أو غير حقيقي ، مجرداً أو مجسداً .. ونقطة الملاءمة بالنسبة لوجود اللغة هى الرصد الظاهراتى الفونومونولوجى"[1]. من ثم فإن " مجمل المعاني الشعرية التي تحملها كلمات اللغة ترتكز على أساس مزدوج : (1) المرجع : (2) الدال "[2] والمرجع عند كوين ثلاثي الأبعاد : طبيعي وثقافي وذاتي . أما الدال فإنه " لا يوجد سوى ما تقوله الكلمات ، فكلمات القصيدة لا ترسلنا إلى تصور آخر ولا إلى مرجع آخر ، والشيء الذي يتوجه إليه الوعي من خلال الكلمات الشعرية يظل هو الذى يتوجه إليه من خلال مستوى لغوى آخر.. والذي تغير ليس هو الموضوع ولكن الذات ، بناؤها الاستقبالي ، نمط الوعي الذي يلمحه الخطاب ، ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نسمى الشعر (لغة الفعل) إن الصورة ، كل صورة هى – إذن – تغيير للمعنى ، والشعر هو (استعارة كبرى) كما يقول نوفاليس، إذا أردنا بهذا استعارة ذهنية ، تحول فى رؤيتنا للعالم من خلاله لا تصبح الأشياء إلا حزمة من الإسنادات الأنثروبولوجية"[3] .

كما يذهب جون كوين أيضاً إلى أن تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها ينطوى على خطأ فيقول : " إن فى ذلك إنكاراً لذاتية اللغة ، إنها رمز والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته ، إلا إذا تفتت ، وفصل لكي يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه المدلول ، لكي يشكلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته ، وهنا يكمن المعنى العميق لفكرة دى سوسير حيث يبدو الرمز فى وقت واحد باعتباره واحداً وثنائياً ، فهو واحد من حيث إنه لا يوجد بدون دال ، ولكنه ثنائي من حيث إن المدلول يتطلب (دالا ما) وليس هذا (الدال) بعينه ، إنه الانفكاك والفوارق التي تشكل وجود إمكانية للحركة المتنظمة للقراءة النصية وحيث يجد

---

(1) جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 153 ، 154 .

(2) المرجع السابق ، ص 163 .

(3) جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 173 .

الرمز اللغوي خصوصيته المتمثلة فى قدرته على أن يرمز لمعناه الخاص ، وأن يكون من ثم في وقت واحد رمزاً ومقنناً للرمز "[1] .

وعن مرجعية اللغة الشعرية ولا مرجعيتها معاً تقول جوليا كريسطيفا : " إن المدلول الشعرى يحيل ولا يحيل ، معاً ، إلى مرجع معين إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن . يبدو أن اللغة الشعرية ، فى لحظة أولى ، تعين ما هو كائن ، أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود (أثاث – باقات) إلا أن هذه المدلولات التي (تدعى) الإحالة إلى مراجع محددة ، تدمج فى داخلها فجأة أطرافاً يعينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية (أثاث شبقي – باقات محتضرة) .. ففي اللغة غير الشعرية لا تحتضر الباقات والأثاث لا يكون شبقياً ، إلا أنها تكون كذلك فى الشعر الذى يؤكد وجود اللاوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعرى . تدخل الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية فى الفضاء المحصور بهذه البنية الدلالية المزدوجة "[2].

ويرى الدكتور السيد فضل أن " الشعر كنز ثمين ، ليس بسبب ما فيه من أشياء ، ولا بسبب ما يخبرنا به من حياتنا اليومية ولكن بسبب ما يوجهنا إليه مما ليس له وجود أصلاً "[3] حيث إن " التعامل مع النص الأدبي وكأنه نسخ للواقع ، يدخلنا فى تناقض ، لأن النص كنظام مستقل من الدلائل يختلف عن العالم ، حيث الوحدات الدالة فيه تدخل فى علاقة متبادلة فيما بينها ، من جهة يظهر لنا النص الأدبي ، (أي المدلولات) التي ينقلها وكأنها تحيل مباشرة إلى الواقع نفسه ، بينما النص كنظام دلالي يوجد في تنظيم

---

(1) المرجع السابق ، ص 38 .وأعتذر عن طول الاقتباس .

(2) جوليا كريسطيفا : علم النص : ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، ط 1 الدار البيضاء 1991، ص 76 .
وراجع : ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر:ترجمة عبد الكريم عبد المقصود الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996 ص 33.

(3) د. السيد فضل : النص والواقع ضمن النقد الأدبي في منعطف القرن (1) ، النظرية الأدبية وتحولاتها ، ص 264 .

مختلف عن الواقع ، بالرغم من أنه يوهمنا بما يخالف ذلك ، إن النص هو في صراع مع هذه المفارقة وهكذا ، فإن ما يقدمه النص على أنه حقيقة ، لا يمكن أن ينفصل عن عمل الدلائل ، هذه المسلمة تتضمن في طيها أن الإنسان منذ الوهلة الأولى التي يريد أن يعبر فيها عن العالم ، عليه أن يمر عبر وساطة قوانين الخطاب ، أي عن طريق الاشتغال على اللغة " [1] ؛ ولذا فإن " الشعر يحرك الماء من خلال ما يقوله وما لا يقوله معاً " [2] .

هكذا يظل المعنى شيئاً أكبر من الخارج والداخل معاً ، " أي أن المعطى في اللغة والشكل إن هو إلا تجسيد لشيء أكثر لا ينص عليه كلياً . أو لا يمكن أن ينص عليه .. إن الرمز يحوى إشارة حرفية ،وكذلك مدى ، أعظم منها بكثير ، من المعنى والتضمين والعاطفة كلها غير مدون " [3] . فالمعنى هو كلية الإدراك فليس هو الخارج ولا الداخل ولا هما معاً . وإنما هو نتيجة تفاعلهما معاً في بوتقة الوعي التي تصعد العالم الخارجي وتحوره وتشكله وتتشكل معه وبه في آن . إنه بنية تنمو وتكتمل وتتكامل عبر تحولات عميقة تضرب بجذورها في كل الاتجاهات . إنه الوجود منبثقاً ومشكلاً في اللغة . فالمعنى الشعرى إذن " هو محصول تفاعل بين الرمز اللغوي واتجاه الشاعر والموضوع أو المشار إليه بأعم معاني هذا اللفظ " [4] .

ولأن القصيدة شكل لغوى بالدرجة الأولى ، تكون للغة هيمنة على ما عداها إذ " بدءاً من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة .. وفي مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء

---

(1) د. أنور المرتجى : حول القيمة المهيمنة ، عالم الفكر ، م 18 ، ع 1 ، يونيو 1987 ، ص 197 .

(2) د. مصطفى ناصف : الشاعر المعاصر أحمد حجازي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص 158 .

(3) برنيس سلوت : مقدمة كتاب الأسطورة والرمز ، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص 5 .

(4) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 193 .

المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة على الأشياء ، ويظل التعبير سيداً يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى " [1] .

من الواضح أن التعبير اللغوي المقصود هنا هو التعبير الفني ، أي اللغة الشعرية وما ينتجه سياق علاقاتها الاستعارية ، لا معايير روابطها النحوية أو الصرفية – أي التعبير التصويري لا التصوري " فالصور فى الشعر لا ترتبط قيمتها النفسية ، والمعرفية والأنطولوجية بالعلاقات التي يحددها سياق النحو والإعراب ، لأن الصور تؤسس علاقات أخر تشير إلى الكيفية التي يدرك الشاعر بها الأشياء ، بحيث يضعها فى سياق من العناصر الاستعارية التي لا تفي بفهمها وتفسيرها معايير الروابط الصورية فى الكلام ولا رد هذه الروابط إلى مطابقة الواقع الخارجي " [2] .

يتلاشى – إذن – دور الواقع الخارجي – معطى عيانياً مرصوداً لذاته – فى الشعر ، ومع ذلك فإنه يكتسب حضوراً نابضاً بالحياة ، بوصفه تشكيلاً رمزيا يتميز من الواقع وإن شابهه ، ويؤسس حقيقته وإن اختلف عنه . فالواقع فى الشعر واقع إنساني يجلى الجوهر ، ويكشف عن الوجه الحقيقي للواقع الخارجي . إن الواقع الخارجي ليس الصورة المرئية للأشياء ، أو هيئتها فحسب [3] . بل إن الواقع الخارجي غنى بعلاقاته المتشابكة ، وبواعثه المتعددة ، الكامنة فيه ، التي لا تظهر ولا تتبدى إلا للوعى الإنسانى بها " ولا يوجد الوعي إلا مع إمكان الكلام وخلق اللغة " [4]. وعليه فإن " النظام اللغوي لا حقيقة له بمعزل عن إحالة خارجية " [5] . ذلك لأن المعنى وليد حركة

---

(1) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 52 .

(2) د. عاطف جودة نصر : النص الشعري ومشكلات التفسير ، ص 90 – 91 .وراجع : دانيل برجيز : النقد الموضوعاتي ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 127 .

(3) " وهذا يعنى أن ما يكون مقدما للحواس إنما يرى ويفهم بوصفه شيئا ما " ، ص 109 هانز-جيورج جادامر: تجلى الجميل.

(4) د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ، ص 199 .

(5) د. مصطفى ناصف : خصام النقاد ، ص 456 .

ازدواجية تعبر عن اتجاه الذهن نحو العالم ، واتجاه العالم نحو الذهن [1] ، فيقتنص الشاعر حقيقة الوجود حينئذ فى تبديها للوعى ويعطيها شكلاً رمزياً داخل اللغة ، ولذا كانت اللغة الشعرية هي شكل الوجود الإنساني وكينونته ، وكانت " الصورة فى الشعر تخلق من المحسوس فكراً ، وتجد غير المرئي في المرئي ، وهى لا تكثف المحسوس بل تصعده ، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم" [2] .

فسبيلنا – إذن – إلى معرفة موقف الفنان ورؤيته للحقيقة والوجود إنما هى لغته الفنية إذ " اللغة تجل للذات والعالم معاً ؛ فلا كينونة بمعزل عن اللغة " [3] ، فهي تجلى الموجود البشرى فى العالم الخارجي [4] ، وهى نفسها سبيل الفنان إلى الإدراك الجمالي للواقع وتشكيله " فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعاً للتذوق الفني " [5] . أي عندما يتحول إلى شكل ، إلى لغة " فلا شيء ولا وجود متعين غير القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال ، والموقف الذى تقدمه القصيدة وهو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع ، يتميز تميزاً نوعياً عن أي إدراك آخر ، وإلا لما كان للفن نوعيته الخاصة " [6] . فالشعر " حيازة جمالية للعالم وليس تعداداً لأشيائه أو نظماً خابياً لهذه الأشياء " [7] . كما أن وقائع العالم التخيلي " لا تقدم لنا أبدا فى (ذاتها) ، بل من منظور معين انطلاقا من

---

(1) راجع : د. زكريا إبراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة ،1 / 524 .

(2) د. مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص 168 .

(3) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 459 .

(4) راجع : د. نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، ص 311 .

(5) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 8 .

(6) د. جابر عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 5 القاهرة ، 1995، ص 3.

(7) د. وهب أحمد روميه : شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، عدد 707 ، الكويت ، مارس 1996 ، ص 128 .

وجهة نظر معينة " [1] من رؤية إدراكية خاصة . ويتوقف التحول فى قيمة العالم الطبيعي على حريتنا ، من خلال العودة إلى الوعي المتحرر من التوجه نحو العالم الطبيعي . " ولا يبدأ الوعي فى استرداد ذاته بحق إلا إذا مارس الرد (reduction) الذي هو نوع من الزهد أو العزوف (ascese) نخسر فيه العالم من أجل كسبه من جديد " [2] .

والشاعر أثناء تشكيل عمله الفني يمارس سلطته (إرادته وحريته) على الواقع الخارجي بإخضاع عناصره لما يقيمه بينها من علاقات ، وذلك من خلال التحوير والتجاوز والإعلاء الذى يمارس على كيانات تلك العناصر داخل اللغة . فالعقل " فى بنيته الشعرية يحطم ويعيد البناء " [3] . ولذا فإن الشاعر يمتلك قدراً كبيراً من الحرية فى عملية الخلق الفني فيحرث هذه الأشياء الواقعة فى المكان ويبعثرها لكي يفقدها كل تماسكها حتى يتمكن من تطويعها لعملية التشكيل الرمزية ، وهو ما يعد تحويلاً لبنية الإدراك – المشار إليها آنفا – اعتمادا على وظيفة الخيال ، وهى النفي أو السلب عند سارتر [4] ، حيث إن "منطق الخيال الشعري ليس بمعزل عن اللاواقع واللاماهية ، غير أن اللاماهية ماهية تتأسس فى هذا السلب ذاته ، كما أن اللاواقع فى الشعر واقعي بالقدر الذى ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة . وتدخل هذه السلوب فى بنية المنطق الخيالي للشعر عندما نقارن بينه وبين التناول التجريبي الوضعي للعالم ويعنى هذا السلب أن الشعر بما يتضمن من منطق خيالي أو خيال منطقي ، يعيد تركيب العالم بضرب من قصدية الانحراف عن الطريق الأمم والمنهج المعتاد ، إنه منطق لا عقلي يفضي

---

(1) تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، ط 2 ، المغرب 1990 ص 5.

(2) د. فؤاد زكريا : نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1991 ، ص 94.

(3) د. عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 243 .

(4) راجع د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص 137 .

إلى أن الصورة أو القصيدة تند تماما عن أي برهان لا يتأتى إمكانه إلا بأن نقيس الفروض والظواهر والنتائج بمعيار الواقع الخارجي المباشر - [1] .

هكذا فإن التحويل أو الانحراف الذى يحققه الخيال أمر مقصود لذاته ، ويكاد الشعر بدونه يشبه الإدراك المألوف أو التصور العلمي - فالخيال الشعرى يصهر الأشياء المتباينة فى وحدة جديدة - [2] حيث إن الخيال - هو الذى يخترق عتمة الأشياء أو غلظتها وضرورتها وجمودها على ماهيات ثابتة ليذروها ، ويعتجنها ، ويلوكها ليصوغ منها شيئا جديدا يحقق به أهداف الإنسان ومطالبه . فهو – إذن – مهاد الإبداع ، بل إن الخيال أيضا بمثابة استحضار للغياب أي جعل الغائب حاضراً ، وهو منتج اللغة ، وكل أدوات الاتصال الإنسانى - [3] .

فالخيال هو عماد لغة الشعر . والصورة هى ثمرة الخيال الشعرى الخلاق حيث - تعد الصور في الشعر تحققا جوهريا للخيال وهو يمارس إبداعه في حرية منعزلة عن مقولات العلل الكافية .. إن منطق الخيال الشعرى لا يتقوم بدون الصور التي تتول الى اللغة في نسقها الاستعاري -[4] . والخيال هو ملكة صنع الرمز، وهو - الملكة الموحدة . وما يمكن أن يوحده ، واسع كسعة الحقيقة كلها .. والرمز الأكثر نجاحا، هو ذاك الذى يستوعب ، بنجاح وبتوازن ، أوسع مدى للحقيقة -[5] .

---

(1) د. عاطف جودة نصر : الخيال .. مفهوماته ووظائفه ، ص 279 – 280 .

(2) ج. رويرث بارت ، اليسوعي : الخيال الرمزي ، كولريدج والتقليد الرومانسي ، ص 66 . وراجع : د. أحمد كمال زكى : النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص 126 .

(3) د.صلاح فضوة : أنطولوجيا الإبداع ، مجلة فصول ، م 10 ، ع 3 . 4 ، القاهرة ، يناير 1992 ، ص 42 .

(4) د. عاطف جودة : الخيال .. ، ص 261 ، 280 .

(5) ج .رويرث بارت : الخيال الرمزي .. ، ص 18 ، 29 .

2. الشكـــل والمحـتـــوى :

أدى المفهوم الحديث للشكل والمحتوى على أساس وحدتهما واتصالهما الوثـيق [1] إلى المزيد من حساسية التعامل مع النص بوصفه بنية لغوية ديناميكية يتصـل فيهـا الجـزء بالكل ويؤثر فيه ويتأثر به ، كما يتشكل الشكل بمحتواه .إذ لم يعد الشـكل مجرد الصفات الصوتية للغة بل أصبح المفهوم الحديث لـه يستوعب إلى جانب ذلك الخصائص المعنوية ذاتها [2] فأصبح الشكل هو قوة المحتوى ووحدته وتركبه ، وليس قالبه أو وعـاءه الـذي يحفظ فيه على نحو استاتيكي [3].

ولم يعد يتصور الفصل بين الشكل والمحتوى إلا على نحو من التجريد، ولغرض البحـث فحسب ، " فالمحتوى الكامل للعمل الفني يجب أن يتحول إلى شكل حتى يكون للمضـمون الحقيقي فعاليته الفنية " [4]. فالشكل لـدى لوكاتش لا يمثل إلا أقصـى حـالات التجريـد ، وأعلى تكثيف للمضمون [5] . الشكل – إذن – في الأدب، وفى الفن بصفة عامة هو جـزء من المعنى [6] . كما أن "المحتوى بالنسبة للشكل بمثابة الروح بالنسبة للجسد" [7] .

ويفرق الباحثون بين لونين من الشكـل : الشـكل الآلـي ، والشكـل العضـوي " فالشكل يصبح آليا عندما يعطى لمادة ما بفعل خارجي ، أي بتدخل عرضي تماما لا علاقة لـه بتكوين هذه المادة "[8] . أما الشكل العضوي فهو على العكس مـن ذلـك ينبثـق مـن

---

(1) يذهب رينيه ويليك إلى أن "هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الاثنين قديم قدم أرسطو" ص51 مفاهيم نقدية .

(2) راجع :د.مصطفى ناصف :خصام مع النقاء ، ص85.

(3) راجع :د.مصطفى ناصف :دراسة الأدب العربي ، ص102 .

(4) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف ط 2 القاهرة 1980 .ص 137 .

(5) راجع :د. رمضان بسطاويسي محمد غانم :علم الجمال عند لوكاتش ، ص 120 .

(6) راجع :د. أنور المرتجى :حول القيمة المهيمنة ، مجلة عـالم الفكـر م 18.ع 1 الكويـت يونيـو 1987. ص196 .

(7) د. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، ص370 .

(8) د.صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص174.

المادة ذاتها، يتشكل من داخلها ويمضى نحو الخارج فيدرك غايته في الوقت نفسه الذي يتم فيه نمو بذرته . فالأشكال الأصلية هي العضوية ، أي تلك التي تحدد بالمضمون الداخلي للعمل الفني .[1] والشكل العضوي "هو الذي يبدعه الخيال ، وهو ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من فكرة في نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفني من الخارج .. أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً.. فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفني اعتمادا كليا على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل . فالشكل ليس إلا المظهر الخارجي للمضمون"[2]

فالبنية العضوية- إذن- تشكل نفسها من الداخل في أثناء نموها ، وكمال نموها هو عينه كمال شكلها . إن الشكل الآلي لا ينبع من خصائص المادة، أما البناء العضوي فتتحد فيه الصياغة والمضمون ، ويعتمد الواحد منهما على الآخر، بل يبلغ الشاعر كلا منهما من خلال الآخر.[3]

فالتعبير يعطي المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب والمستحيل أداؤه بطريقة أخرى وهو ما يعبر عنه بالوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يعبر عنها بواسطتها ، فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل [4] . حيث إن "هناك تفاعلا مستمرا بين الفكر واللغة ، وإن للغة دورها الإيجابي في توجيه الفكر والتأثير فيه ، كما أن للفكر فعاليته المتميزة في توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه ."[5]

---

(1) راجع : السابق : ص 174

(2) د.محمد مصطفى بدوي :كولردج : دار المعارف ط 2 . القاهرة 1988 . ص92 ، 93

(3) راجع :د.مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ط1 ، القاهرة 1958 ، ص208.

(4) راجع:رينيه ويليك :مفاهيم نقدية ، ترجمة :د.محمد عصفور ، عالم المعرفة رقم 110 الكويت 1987.ص60 .

(5) د. جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص353 .

ومن ثم تتميز الرموز الفنية بأنها - لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى واحداً . ولذا يصعب في الفن تغير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغير المعنى أو التعبير ، ذلك لأن العمل الفني وحدة عضوية تستمد من أن علاقة الرمز الفني بمدلوله علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج .- [1] ومن ثم فإن التفرقة بين الشكل والمادة - هي تفرقة تنتمي إلى فلسفة الصنعة ، ولا تنطبق على فلسفة الفن-[2] .

ويذهب جون كوين إلى أن الفرق بين الشعر والنثر- لا يتعلق بالمدلول في جوهره ، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الصوت ،.. إنه في الواقع يبنى على أساس شيء ما هو علاقة المدلولات فيما بينها .. ولأن الأمر يتصل بالعلاقة ، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هي بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى -[3].

وعند هارولد أزبورن أنه - لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى . فاللغة ليست لغة ، بل أصوات ، إلا إذا عبرت عن معنى ، كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس ، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا. ولابد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك . ولا تناقض بين الشكل والمحتوى .. لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر ، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين -[4] ، ومن ثم فإن البنية الفنية للقصيدة هي بنية شكل المعنى .

---

(1) د.أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص28.

(2) روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن ، ترجمة : د.أحمد حمدي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة 1998 ص147.

(3) جون كوين: بناء لغة الشعر، ص49 .

(4) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ص 50 ، 51 .

ويقول يورى لوتمان : "إن الشعر معنى يبنى بنية معقدة ،وكل عناصره المكونة له عناصر دالة ، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين ."[1] ولأن الشكل "يحمل من المعنى والقيمة ما لا يستطاع كشفه من خلال مظهر آخر من مظاهر النشاط "[2] ؛ فإن "الشكل هو الذي يحمل الشعر"[3] .

ونتيجة لخصوصية المحتوى بوصفه أحد عناصر العمل الفني ، يرى الدكتور صلاح فضوه استبعاد مفهوم (المحتوى) بوصفه الفكرة الرئيسية ، وبوصف العمل الفني حينئذ غلافا أو وعاء هو الشكل الذي يملأ بمحتوى يتسلمه الفنان جاهزاً من مجالات معرفية أخرى ، ويخضع لمعايير تلك المجالات والتي تخرج بالضرورة عن معايير الفن ." ولا يترتب على استبعادنا لمفهوم (المحتوى) تركيزنا على الشكل وحده ، لأننا لسنا في حاجة إلى الالتزام بالدلالة المنطقية التي تجعل من المحتوى والشكل مصطلحين ينتسب الواحد منهما إلى الآخر، ولا يفهم أحدهما بدونه ، كما لا ينبغي أن نركن إلى الدعة والراحة فنلجأ إلى المهرب التقليدي من المشكلة ، فنقول إنهما متلازمان ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر . بل الحل المقترح هو إلغاء مصطلح (المحتوى) من العمل الفني أو الأدبي لأنه يستدرجنا إلى البحث عبثا عن الغلاف الذي يضمه . كما يمكن أن تحل مشكلة الشكل كما حلتها الموسيقى من قبل ، بحيث يعنى القالب أو الصيغة أو النوع أو نموذج الصياغة العام مثل السوناتا أو الفوجة ، أو الراوند و.. إلخ "[4] وبعيدا عن مناقشة هذا الرأي . فإن المهم هو عدم الفصل بين شكل ومحتواه ، سواء أقلنا بوحدة الشكل والمحتوى أم اكتفينا بمصطلح الشكل (دون المحتوى بوصفه الفكرة الرئيسية) كما في الموسيقى .

---

(1) يورى لوتمان : تحليل النص الشعري .بنية القصيدة ، ص59 .

(2) د.مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص163.

(3) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 50 .

(4) د.صلاح فضوه : الخاصية الفنية للأدب وقضايا المعرفة ، ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي ، القاهرة أكتوبر1997. النقد الأدبي في منعطف القرن (3) ص117.

3. الغمـوض :

الغموض الفني [1] في كلمات يسيرة هو ملمح أساسي من ملامـح الشـعر، يقـع في القلب منه كما يقع الشعر في القلب من اللغة . والغموض الفني غير الإلغـاز أو الإبهـام والقصور في الصياغة . وله قدرة على الكشف من خـلال الإيمـاءة اللطيفـة ، والإيحـاء بالدلالات المتنوعة للصياغـة الشعرية ". إن الغموض لـيس هـو صـدفوية تفكـير لم يجـد العبارة الملائمة إنه منهـج متعمد لأنه هو الذي يشكل الشاعرية "[2] ولذلك فـإن الشـعر كله "يستعمل الصور ليعبر عن حـالات غامضـة لا يستطـاع بلوغهـا مبـاشرة أو مـن أجـل أن تنقل الدلالـة الحقـة لما يجـده الشاعـر"[3] .

والغموض أساسي في الشعر ، واللغـة الشـعرية - لـدى جـون كـوين - "غامضـة بطبيعتها ، فكل شيء غامض من خلال كونه شعرا."[4] وقد ناقش ذلك في سياق نظريتـه التي تفترض أن الشمولية – أي نفي النقيض – ملمـح أساسـي في اللغـة الشـعرية ، أمـا اللغة النثرية فتتميز بالتحديد والوضوح – أي وجود النقيض – كما ينقسم المعنـى عنـده إلى إشاري وتأثري وأن الشمولية تنتج المعنى التأثري ، في حين ينتج التحديد كملمح من

---

(1) ينبه الدكتور محمـد عنـاني إلى "الفـروق بـين الغمـوض vagueness الـذي أصـبح بفضـل إليـوت مصطلحا أدبيا ، ونوعين آخرين من الغموض ، الأول هو ambiguity ومعناه عدم وضـوح الدلالـة بسبب احتمال إشارة اللفظ إلى أكثر من معنى واحد مع عدم تحديد ما يشير إليه منها ؛ والثـاني هـو ambivalence وهو إشارة اللفظ إلى معنيين متضـادين ، وقـد يكونـان مقصـودين معا،وقـد يكـون المقصود أحدهما فقط ".ص55 المصطلحات الأدبية الحديثة .ولكن هل هـذان النوعـان لا يتصـلان حقا بالغموض الفني ؟ ويرى جون كوين أن الغمـوض مـن وظـائف الشعريـة ، وهـو ينـتج عـن التشويش على الرسالة أو الوقوع بين الفهـم واللافهـم ، من خلال وسائـل فنية كثيرة .راجع :بنـاء لغة الشعـر ، ص 121 ، 122 .وراجع بخصوص هذا المصطلح عند عبد القاهر الجرجـاني :الـتراث النقدي قضايا ونصوص :د.أحمد درويش ، ص130 وما بعدها.

(2) جون كوين :اللغة العليا .النظرية الشعرية ، ص185 .

(3) د.مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 217 .

(4) جون كوين :اللغة العليا، ص184.

ملامح اللغة النثرية المعنى الإشاري التصوري ، ومن ثم يرتبط التكثيف/الغموض بالشمولية الشعرية ، ويرتبط التحييد / الوضوح بالتحديد النثري . " ففكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة .. ولا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام من المتضادات "[1] .

فوضوح المعنى سمة اللغة النثرية لأنها تعتمد على النقيض الذي يحيد الشحنة التأثيرية في الخطاب . وغموض المعنى في المقابل سمة اللغة الشعرية التي تعتمد على الشمولية ، ومن ثم على التكثيف الشعوري . وذلك أن "النثر ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح أن يكون واضحا. أما الشعر فينقل حالة شعورية ، أو تجربة ، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. والشعور هنا موقف ، إلا أنه لا يكون منفصلا عن الأسلوب ، كما في النثر ، بل متحد به "[2] من ثم كانت " الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي .. السرية ولكنها الالتباس وتنوع التغيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا "[3] .

فالغموض الفني - إذن - لا يعني الحجب أو السرية أو الإخفاء ، وإنما يعني الغموض فيما يعني ثراء الدلالات الرمزية وتنوعها . ولذا كان الغموض سمة أصلية من سمات الرمز الشعري [4]. فأهم ما يمتاز به المعنى الشعري " هو الغموض وعدم التحدد والبعد عن الاستقرار والثبات على نحو واحد "[5] وربما التقى الغموض مع ما يدعوه الدكتور كمال أبوديب (لغة الغياب) [6] .

---

(1) المرجع السابق :ص184 .

(2) على أحمد سعيد :مقدمة للشعر العربي ،ص112 .

(3) د. مصطفى ناصف :دراسة الأدب العربي ،ص133 .

(4) راجع :موسوعة برنستون ،ص1253 .

(5) د. عبد الفتاح الديدي :الخيال الحركي في الأدب والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1990 ص62 .

(6) راجع :د.كمال أبو ديب :لغة الغياب في قصيدة الحداثة ،مجلة فصول .م ، 8 ،ع ، 3 ، 4 . ديسمبر 1989 .ص77 .

إن الغموض الفني - غموض آخر لا تنفر منه النفس ولا تستوحش ، وإنما تقبل عليه وتهش له وتجد فيه لذة ومتاعا كبيرا ، وهو أشبه ما يكون بالظلال لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر. ومهما كثر هذا الغموض وفاض فلن يحول بيننا وبين التأثر بالقطعة الشعرية وما يغمرها من سحر وإبداع . بل ربما كان هو مثار إعجابنا وتقديرنا ومبعث سرورنا وغبطتنا . هو غموض حقا ، ولكنه غموض ذو بهجة ، تقر به النفس ويسر به الذهن ، وما أشبهه بهذه السدول الرقيقة التي يرخيها الضباب على الطبيعة فلا يزيدها إلا سحرا وجمالا ، ولا يزيدنا إلا إعجابا واستحسانا -[1] .

ويلتقي رأى الدكتور شوقي ضيف هنا مع تحليل جون كوين للغموض ، وتعليله له في ضوء قانون الإدراك (الصورة / العمق) وتداعياته في النظرية الجشطالتية ، ومبادئ الظاهراتية [2] .

وثمة نوع آخر من الغموض ، في المستويات اللغوية غير الشعرية ولكنه "يفسر على أنه قصور في (الدال) ذاته "[3] . لأنه يتبدد بالعثور على حل الشفرة أو يبدو المحتوى واضحا في ذاته " وعلى العكس من ذلك ، فإن غموض اللغة الشعرية ، يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته "[4] .

فالغموض في النصوص غير الشعرية يعرض للدوال ولا يصل إلى المدلولات ، أما غموض الخطاب الشعري فهو "غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوال المستخدمة لها وليس معنى الغموض فيه أنه يخفي المدلول ، وإنما معناه أنه يحيل القارئ على مدلول غامض، أي على مستوى من المفاهيم والمعاني في حد ذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه ، حيث يكون من واجب الشاعر التلطف في شأنه،

---

(1) د. شوقي ضيف : في التراث والشعر واللغة ،دار المعارف ، القاهرة 1987 .ص83

(2) راجع : جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص257.

(3) المرجع السابق : ص184.

(4) المرجع السابق : ص184.

ومعالجته بالكلام ، مع الإبقاء على خصوصياته المتمثلة في ذلك الغموض أساسا ، وإلا انحرف الشاعر عن مهمته السامية ، ألا وهى مهمة التعبير الشعري لا التحقيق العلمي . فلا بد من الإبقاء على غموض الحدة الشعرية في النص لفهم المعنى ، بل لا بد من التوسل به لإدراك حقيقة الإبداع في الكلام "[1] .

فالحكم بالقيمة السلبية الذي نعطيه عادة لكلمة (الغموض) يجب استبعاده . كما أن " الغموض الشعرى يجب أن نقدره التقدير اللائق به ، فلا نغالي في ازدرائه وتحقيره . يجب أن نعرف أنه من أهم أسباب جمال الشعر وحسنه ، ومن يدرى ؟ ربما كان من أهم أسباب خلود الشعر وبقائه "[2]

فالتصور الشائع عن الغموض باعتباره مرادفا لعدم الدلالة ، هو تصور غير دقيق [3] . ذلك أن "الصورة الغامضة خلق خيالي ذو طابع إيجابي ، ويظهر أننا في هذا المقام نمزج خطأ بآخر حين نظن أن الغموض ليس له قدرة على الكشف مهما يبد على هذه العبارة من تناقض ظاهري "[4] .

الغموض إذن "حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري ، تتموضع في قلب السياق الإنشائي ، الذي يكتفي بذاته ، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح . إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية "[5] . بل إن استغلال الغموض " بوصفه خاصة من

---

(1) د. محمد الهادي الطرابلسي : الغموض في الشعر ، مجلة فصول .م،4 .ع،4 .القاهرة سبتمبر 1984.ص 33- 34 .

(2) د.شوقي ضيف : في التراث والشعر واللغة ، ص86

(3) راجع : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري . بنية القصيدة ، ص151.

(4) د.مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص167 .

(5) د.إبراهيم رماني : الشعر – الغموض – الحداثة دراسة في المفهوم ،مجلة فصول م7،ع 3 ،4 القاهرة 1987 ص86 .

خواص الأسلوب يكاد يكون قديما قدم الأدب نفسه "[1] . فالشعر لغة رمزية ، والغموض طبيعة أساسية في تركيب رموزه [2] . التي تتعفف عن الوضوح السافر.

وفى سياق تحليل دقيق لسمات خاصة باللغة الشعرية مثل : الإطناب ، وغياب الموقف الحقيقي ، وتداخل الضمائر وتحولاتها – يبدو الغموض لدى جون كوين ، نتيجة لهذه السمات وشعاعا من الضوء الكاشف يتخلل الأشياء ، فهو – إن صح هذا القول المتناقض الحدود – نوع من الغموض المبين ، أو البيان الغامض. فالغموض "الذي تعانى منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن إزالته بمعرفتها ، ولكنه غموض في ذاته تقتضي طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف إلى الأبد "[3] ومن ثم يعد "الغموض في الشعر خاصية في طبيعة (التعبير الشعري) وهى كذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها ."[4]

ولذلك تؤكد الدكتورة فريال جبورى أن "الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة . والغموض لا يقتصر على الشعر فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية والمقدسة تتسم بالغموض ، ونحن لا نطرحها جانبا ، ولا نسقطها من حسابنا لأنها غامضة . فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائلة "[5] ومن ثم فإنه لا يجوز أن نعد وحدة المعنى أو وضوحه الفني – لا اللغوي – أو امتناعه على اللبس مزية دائمة. [6]

---

(1) ستيفن أولمان:دور الكلمة في اللغة ترجمة :د.كمال بشر ، مكتبة الشباب القاهرة 1987.ص137.

(2) راجع :د. عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية .ص115

(3) جون كوين :بناء لغة الشعر ، ص 185 . وراجع الأستاذ :عباس محمود العقاد : الفصول (الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية) دار المعارف القاهرة .1986 .ص37

(4) د.عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر ، ص190.

(5) د.فريال جبورى غزول: فيض الدلالة وغموض المعنى مجلة فصول م4.ع3.القاهرة 1984 ص176

(6) راجع : د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص168.

فالشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق . وهو كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا .[1] "إن القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض ، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر غامض وهي تريد ذلك لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة "[2] .

ومن ناحية أخرى ، يعزو د. خليل الموسى الغموض عموما إلى أسباب فنية وغير فنية حيث يقول : "الغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي ،.. وهي ذات أسباب متنوعة من نص إلى آخر ، فقد تكون سياسية أو اجتماعية أو فنية كالتعبير بالأمثال والرموز والتكثيف وما شابه ذلك ، فإذا كان التعبير غير مباشر تعددت الدلالات والتأويلات ، وأصبح الشعر يومئ أكثر مما يقول "[3].

وقد رصد الدكتور الطرابلسي أربعة مظاهر للغموض في الشعر ، ثلاثة هي : الإلغاز والتمحل والقصور ." أما المظهر الرابع من مظاهر الغموض في الشعر فيتمثل في الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص الشعري قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته ، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذي داخله وتحول الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء ، وتبعده عن كل صيغة سلبية أو معنى تهجيني ، فتجعل منه علامة من علامات سمو الكلام في النص ، وشعريته الملحوظة ، وخلوده المؤمل "[4] .

---

(1) راجع :على أحمد سعيد : مقدمة للشعر العربي ، ص 124.

(2) جون كوين : اللغة العليا . النظرية الشعرية ، ص 186.

(3) د.خليل الموسى : الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر ، مجلة ، علامات في النقد .م.5 .ج.20. النادي الأدبي الثقافي بجده 1996.ص 300 .

(4) د.محمد الهادي الطرابلسي : الغموض في الشعر ، ص 32 .

ويعزو الدكتور فؤاد زكريا الغموض في الكتابة الإبداعية إلى أسباب الغموض في غيرها من أنواع الكتابة . ويستوي لديه الغموض في لغة الشعر والغموض في غيره ، نظرا لوحدة الخطاب الاستراتيجية – عنده – في لغة الشعر وفى غيرها [1].

ويرى أحد الباحثين أن "الغموض يلازم الشعر في مده وجزره غير أنه يثار بوصفه مسألة مفارقة للأصل ، وإشكالية تقتضي الدرس عند كل منعطف إبداعي يتلبس بدلالة تاريخية تتعلق بواقع التحول الحضاري"[2] . وتلك رؤية حضارية لظاهرة فنية ، يستشهد فيها الباحث بالعصر العباسي وشعرائه ، ويعلق كثافة الغموض على درجة التحول .

ويشير الدكتور طه حسين إلى غموض الأغراض في سقط الزند ، "ولئن صح أن هذا الغموض ، مقصود في اللزوميات ، فلا شك في أنه غير مقصود في سقط الزند ، أي مصدره شيء في نفس الشاعر "[3] وما يسترعي الانتباه في كلام الدكتور هو مصدر الغموض ، الذي يقترب به من مفهوم الغموض الفني في الرؤية الشعرية . بالإضافة إلى عمق تلك الإشارة إلى خاصية غموض الأغراض في السقط .

لا شك – إذن – في أن الغموض عامل من عوامل فنية النص وثرائه وحيويته ؛ إذ يعمل الغموض الفني على رفع المقدرة الدلالية للنص ، ويسمح بنوع من تعدد القراءات وأوجه التأويلات .فالغموض الفني سمة من سمات دلالة لغة الشعر، وهى دلالة إيمائية تختلف عن "الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة النثرية العادية "[4] . إن النص في ظل سمة فنية كالغموض تغنى أبعاده ولا ينضب عطاؤه ولا تبلى ديباجته .

---

(1) راجع :د.فؤاد زكريا:الوضوح والغموض في الكتابة مجلة الفلسفة والعصر .ع 1 القاهرة أكتوبر1999.ص15.

(2) د.إبراهيم رماني : الشعر – الغموض- الحداثة ، ص85 .

(3) د.طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، ص-224.

(4) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص 121.

4. الإيقاع الشعري :

لقد بات من المؤكد أن الشعر في واحدة من أهم خصائصه " تنسيق للنظام الصوتي للغة "[1] وأن المستوى الصوتي أو الإيقاع "جزء لا يتجزأ من القوام الشامل للقصيدة "[2]. وذلك انطلاقا من أن الزمن "هو الزمن بصفته (معنى داخلياً) (وصيغة للتأمل).. وهو العنصر الضروري في كل حقيقة "[3] وأن الإيقاع هو نظام ذلك (الزمن) بوصفه توقا داخليا وتوترا[4] إن على المستوى الصوتي وعلاقات اللغة وتماثلاتها أو على مستوى حركة الدلالة ومساراتها ؛ " فالإيقاع الصوتي في تخالف موقعه أو تشابه موضعه يؤدى – بالضرورة – إلى تحولات وتبدلات في بنية الشكل اللغوي وفى دلالة العلاقات"[5] .

إن الأشكال الإيقاعية الصوتية لا قيمة لها بمعزل عن الدلالة ، وهو ما يدعى بجدلية الصوت والدلالة . فالإيقاع في الشعر مهما تختلف أشكاله " إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني "[6] .

ويرى يوري لوتمان – في كتابه العمدة في هذا الباب – أن خاصية التردد بوصفها إحدى خواص العمليات الإيقاعية " هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع "[7] . ولكنه يميز التردد الإيقاعي في الشعر بقوله : " ولكن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف فإيقاعية الشعر قد تعنى التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها

---

(1) رينيه ويليك وآوستن وآرين :نظرية الأدب ، ص213 .

(2) المرجع السابق :ص 214.

(3) إميل ستايجر:الزمن والخيال الشعري ، ضمن . حاضر النقد الأدبي ، ص171 .

(4) راجع : المرجع السابق :ص 172.

(5) د.رجاء عيد : القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، مجلة فصول .م15 .ع 2. القاهرة صيف 1996 ص172 .

(6) د.محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص32 .

(7) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري– بنية القصيدة ، ترجمة :د . محمد فتوح أحمد ، ص 70 .

ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعنى تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة "[1]. كما يرى غاستون باشلار أن " ما يدوم أكثر هو الذي يعاود بدءه بشكل أفضل"[2]

ولا شك أن هذه المعاودة أو ذلك التردد لا يحدثان بشكل تام إلا على المستوى الوزني ، أما على المستوى اللغوي فالقصيدة تقيم أشكالا تكرارية متنوعة على مستويات مختلفة ، ومتزامنة داخل البنية الشعرية ." حقا إن الإيقاع هو الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات المتنوعة جدا ولحفظها . فهو أساس الدينامية الحية"[3] .

وهنا ، فإن الأدب (الشعر) " موجود في الزمن وخارجه معا.هو موجود (في الزمن) لأنه يتجلى في أحسن حالاته عندما يخلق الإحساس بزمن ومكان معينين ، وعندما يعيد تكوين التجربة من خلال ألوان من الحياة ، وألوان من السلوك يمكن التعرف عليها .. وهو موجود خارج الزمن من ناحيتين ؛ فهو إذن ضرب من ناحية بجذوره في الزمان والمكان والخيال - تجاوز الزمن والمكان المعينين وتحدث عن إنسانيتنا العامة ، وأصبح عالميا كما اعتدنا أن نقول برغبة متزايدة ، وهو من ناحية أخرى يتجاوز الزمن على نحو أبعد من هذا " [4] .

وذلك عبر عملية تزامن عناصر العمل وتضافرها ووجودها وأداء وظيفتها في وقت واحد داخل الشكل الفني ، مما يحقق كلية العمل المتضافرة ووحدته التي لا تنفصم عراها ؛ ومن ثم يتلقى العمل كما تتلقى (لحظات الحياة العليا) على حد تعبير هوجارت ، الذي

---

(1) المرجع السابق ص 71 .

(2) غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية ط 2 ، بيروت 1992 ص 9 .

(3) المرجع السابق : ص 151 .

(4) رتشارد هوجارت : لماذا أقدر الأدب ؟ ضمن : حاضر النقد الأدبي ، ص 52، 53 .

يرى أن : " المرء يحطم المعنى بفصله بين العناصر بواسطة المكان والزمان "[1] . الإيقاع الذي أبحث عنه – إذن – لا ينفك عن الرؤية، إنه بتعبير باشلار المفعم بأصداء الميتافيزيقا الهيجلية – : "الواقع الروحي للزمن"[2] الذي لا يدرك إلا في " أقاليم التناقض الحميم وتجاذب الوجود والعدم "[3].

5. التكـــــرار:

من المؤكد أن النص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم [4] ، وأن التكرار في لغة الشعر أداة شعرية أصيلة [5] ؛ لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية . وعلى الرغم من ذلك يعد التكرار من سمات وخصائص اللغة الطبيعية (غير الشعرية) ؛ ومن ثم فوجوده في اللغة الشعرية يمثل مفارقة إذ " تكون الوحدات غير قابلة للتكرار أو بصيغة أخرى ،لا تظل الوحدة المكررة هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار "[6]، فالتكرار لا يكون تاما ، لأن المقاطع المكررة محاطة بسياق مختلف ، فنجد تقاربا في الأصوات دون تقارب في المعاني على نحو ما نجد في القافية أو الجناس أو السجع .."[7] .

والتكرار في النص الأدبي " ما هو إلا تسمية تقليدية تطلق على العلاقة بين عناصر البنية الفنية ، وهي العلاقة التي تتجلى في خاصيتي التناقض والتطابق؛ فالتناقض يعني تمييز النقيض فيما يبدو مطابقا ؛ أما التطابق فيقصد به إلى المزج بين ما يبدو متمايزا "[8] .

---

(1) المرجع السابق : ص 53.

(2) غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ص 113 .

(3) المرجع السابق : ص 112 .

(4) راجع : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 63 .

(5) راجع : د. شوقي ضيف : في التراث والشعر واللغة ، ص 75 .

(6) جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 80 ، 81 .

(7) راجع تزفيطان طودوروف : الأدب والدلالة ، ص 70 ، 104 .

(8) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 60 .

والتوازي كضرب من التكرار يتضمن بالتأكيد نوعا من التشابه ، كما يتميز بطبيعته الجدلية [1] . حيث إن " كل حالات التكرار تئول إلى خاصيتي التطابق أو التقابل مع بقية عناصر مستوى ما من مستويات البنية الشعرية "[2] .

ويؤكد الدكتور صلاح فضل أن الوظيفة الشعرية ذات طبيعة بنيوية في جوهرها ، ويرجع ذلك إلى مبدأ التعادل أو التكافؤ أو التوازن [3] لدى جاكوبسون لأنه " يستخرج المبدأ الأساسي لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله في طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكون للقول الشعري "[4] .

وإذا كان الانتقاء أو الاستبدال في اللغة الإشارية يتم على أساس من قاعدة التكافؤ والتباين والترادف والتضاد ، في حين يستند التركيب إلى التجاور – فإن الأمر في اللغة الشعرية على العكس من ذلك ؛ إذ أن "الوظيفة الشعرية تسقط .. مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء على محور التركيب فيصبح التكافؤ الذي يتحكم بالانتقاء ، يتحكم عندئذ بمحور التركيب ويمنحه تلك التعددية في المعنى ، التي يتسم بها النص حين تسود الوظيفة الشعرية فيه" [5] . فالتأليف الفني على المحور التركيبي يعتمد على علاقات أخرى تؤدى وظائف أخرى ، غير علاقات التجاور .

وبإسقاط جدول الاختيار على جدول التوزيع ينتج نوعان من العلاقات (الاستبدالية) و(التركيبية) " فالعلاقات التركيبية هي معطيات الجملة القابلة للملاحظة

---

(1) المرجع السابق : ص 129 .

(2) المرجع لسابق : 103.

(3) وهو ذلك المبدأ اللساني الذي يعتمد على " تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها ." د.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ص 96.

(4) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 135 .

(5) جيزيل فالانسي : النقد النصي – ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 221 .

أما العلاقات الاستبدالية فتقع على محور الانتقاء باعتبارها أفعالا بالقوة "[1] . مما يستدعى العلاقة على محوري الحضور والغياب " فإن العلاقة الموقعية تعتبر علاقة بين العنصر لحظة وجوده المتحقق بالفعل في النص ، من ناحية ، والعديد من الصيغ الأخرى التي ليس لها وجود إلا بالقوة ، من ناحية أخرى "[2] فهناك العلاقات الموقعية " وهى علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الركنية وهى علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط " [3] .

ومع تغير العصر والثقافة تتداخل العلاقات الغيابية والحضورية ، وقد تتبادل المواقع في بعض الأحيان كما أن طول النص ، وامتداد السياق ، واختلاف عناصر التشكيل وتداخلها مما يغير من طبيعة هذه العلاقات ووظيفتها ، فمن العلاقات الغيابية ما يكون بين عناصر حضورية والعكس .

ويرى تودوروف أن " العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز .. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء "[4] ، فصفة الغياب هي : صفة الرموز قاطبة [5]. وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص .[6]وهى مهمة موكولة إلى القارئ الذي يمنح النص حياته ووجوده باستدعاء ما غيبه انطلاقا من حضوره .

ومن ثم " فإن كل بنية حضور تمتد إلى الخارج ..، لا معنى له بمعزل عن علاقات غيابه . كما لا معنى لأي عنصر من عناصره دون علاقته ببقية العناصر فالبنية أصل

---

(1) المرجع السابق : ص 221 .

(2) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 63 .

(3) د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 96.

(4) تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ص 31 .

(5) راجع جوناثان كلر : جاك در يدا ، ضمن كتاب البنيوية وما بعدها .. ، ص 226 .

(6) راجع د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير .. ، ص 82 .

متناص بحكم مبدئه الفاعل ، شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية سواء من حيث تشكلها أو استقبالها "[1] .

فالخيال هو إدراك الغياب والتعامل معه ، وهو مهاد الإبداع ، ومنتج اللغة التي هي كلمات تستدعى بديلها الغائب ، دون أن تكون ثمة علاقة بين حروفها ومرجعها الحسي[2] ومن ثم "تكتسب جدلية العلاقة بين الحضور والغياب أهمية خاصة بالنسبة لاستخلاص البنية الدلالية لأن عناصر الغياب تشير صراحة إلى البنية الدلالية الشاملة للنص التي تختفي وراء البنى اللغوية والتركيبية والإيقاعية والمعجمية " [3] .

ولا شك في أن العلاقات الموقعية علاقات غيابية لا توجد إلا في وعى كل من المبدع والمتلقي ، وأن حرية الاختيار على المحور الموقعي ليست مطلقة ، وإنما يحددها السياق والعلاقات التركيبية وعناصر أخرى على مستويات مختلفة إيقاعية ورمزية ..إلخ "فمحتويات الاختيار في الخطاب الإنشائي تذعن لمقتضيات العلاقات الركنية "[4] تبعا لقانون (الضغط) .

وإذا كان من غير الممكن أو على الأقل من النادر أن تتحقق الموقعية كاملة وبصورة مطلقة في نص من نصوص اللغة الطبيعية [5] – فإن الأمر في الشعر بخلاف ذلك "لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوى ، ومن ثم تخلق وضعا شديد التعقيد ، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلامياً ، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاما ، بل هو إحداث جزئي Realization للنظام ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم

---

(1) د.جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص 239 .

(2) راجع : د. صلاح قنصوه : أفق العقل لدى التوحيد في .. مجلة فصول . م 15. ع .1 . ص 77 .

(3) د. فاضل ثامر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث ، المركز الثقافي العربي ط 1 ، بيروت 1994 ، ص 210 .

(4) د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 141 .

(5) راجع يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ص 63 .

يقدم نظاما كليا تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل ، وهى موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى (بالتوازي) Parallelism "[1] .

فالتعادل أو التناظر أو التكافؤ أو التوازي أو التطابق أو قانون التماثل الذي تتميز به اللغة الشعرية – هو ما يفسر تشابك العلاقة بين الصوت والمعنى في اللغة الشعرية . " ففي الشعر نجد أن كل تشابه ظاهري في الصوت يقيم باعتباره تشابها أو عدم تشابه في المعنى"[2]. أي علاقة لأنه على أساس مبادئ المنهجية اللسانية " لا يمكن للتحليل والتأويل أن يتخذا موضوعا لهما إلا ما يصلح التعبير عنه بصورة علاقة أي كتماثل أو اختلاف "[3] .

وسواء أكان تناولنا للتوازيات الصوتية أم التركيبية أم الدلالية أم العروضية " فإننا لا محالة سنلتقي بنظام معين يتم بمقتضاه تصنيف السياق النصي إلى عناصر، بما يستتبعه ذلك من دعم مبدأ التكرار ، باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر"[4] .

وبينما ينطلق ياكوبسون " من التوازي ليعيد إليه كل الصور البلاغية ، ينطلق جان كوهين من الانزياح ويعتبره شكلا للأشكال "[5] . ويرفض أن تكون المساواة في الشعر مصدرا تلقائيا للمتعة ويذهب إلى أن " تأثيرها الجمالي تابع لهذه المساواة العميقة للمستوى الدلالي والمتمثلة فى الدال نفسه "[6] . ولذا فإن لغة الشعر هي في وقت واحد " موت وبعث للغة "[7] .

---

(1) المرجع السابق : ص 63 .

(2) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 59 .

(3) بيير – مارك دوبيازى : النقد التكويني ، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 53.

(4) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 65 .

(5) د. خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني .. مجلة عالم الفكر . م 23 . ع1 2 الكويت 1994 . ص 394.

(6) جون كوين : اللغة العليا .. ، ص 212 . وراجع ص 247 . 248 .

(7) راجع السابق : ص 249 .

تنبع أهمية مبدأ التوازيات هذا من أنه يقيم شبكة علاقات ديناميكية نشطة بين جميع عناصر البنية الشعرية وعلى مختلف مستويات اللغة والإيقاع ؛ الأمر الذي يحقق مبدأ الشمول والترابط بين الجزء والكل ، ويمنح دورا متميزا لكل عنصر من عناصر بنية النص الكلية ، مما يتيح فرصة إنتاج وظائف شعرية متنوعة ودلالات عميقة ؛ فالتوازي إنما هو حالة خاصة من حالات الوحدة فى التنوع أو الوحدة العميقة .

تتحدد هوية البنية الشعرية – إذن – بوصفها مكونة من عدد من النظم أو الضوابط التي تسمح " بتحقيق ضرب من التماثل بين العناصر الداخلية للنص ، كما تتيح معاملة جماع هذه العناصر بحسبانه واحدا أو عديدا من التجليات الموقعية . وفى داخل هذه العناصر التي يتكون منها السياق النصي لا بد من أن يتواكب التماثل والتنوع معا " [1] . وكما تعتمد اللغة الشعرية – فيما تعتمد – على تواكب التماثل والتنوع ، فإنها تعتمد أيضا على مفهوم الانحراف أو العدول[2]. "إن تواكب هاتين القاعدتين – النظام وصدع النظام – يشكل سمة عضوية في كل عمل فني إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي"[3].

ذلك مع أهمية التشديد على أن النظام ليس شيئا خارج النص .[4] بل هو ما يقيمه الشاعر ، وهو ماثل في بنية النص ، وهو نسبى إلى حد بعيد ، يختلف من نص إلى آخر، ومن نظام شعري إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر ، كما يتحدد تبعا لتفاوت نسبة المظاهر الشعرية في النص . وهو ما يدعى بدرجة الصفر البلاغية ، وهى درجة نسبية – عند كل من جاكوبسون وجون كوين[5]– وليست مطلقة أي " استخدامات اللغة بأقل نسبة

---

(1) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ..، ص 66 .

(2) راجع : د.مصطفى السعدني : العدول أسلوب تراثي وراجع . د. لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص 52-56 .

(3) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ..، ص 66 .

(4) راجع: د.صلاح فضل: علم الأسلوب .. ص 239 - 248 حيث يفصل القول في هذا الموضوع .

(5) راجع : د.عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ،ص 161 .

موسومة من المنظور البلاغي ، أي بأقل درجة من المجاز "[1] وهو ما يسميه جون كوين(اللغة العلمية) .

ويذهب الدكتور صلاح فضل إلى أنه من الممكن الوصول إلى درجة الصفر البلاغية عن طريق تكوينها .. على المستوى الدلالي [2] أو ما يسمى " بالنزوع إلى الحد الأكبر أو الحد الأصغر من المظاهر الشعرية "[3] عند يوري لوتمان ، أو التضاد عند ريفاتير [4] .

كما أن "العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليس الانحراف في حد ذاته "[5] . حيث إن السياق "هو الذي يمثل خلفية محددة دائمة ، وهو الذي يقوم بدور القاعدة ، وافتراض أن الأسلوب يتخلق بالانحراف الداخلي عن هذا السياق الدائم افتراض خصب "[6] .

فالتلقائية واللاتلقائية أو النظام وصدع النظام فى اللغة الشعرية على قدر متكافئ من الأهمية ، ويتم إبداع العمل الفني من خلال الصراع والتوتر بين هذين التصورين على مستوى البنية الشعرية بكل عناصرها [7] .

---

(1) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 66 .

(2) راجع السابق : ص 67 .

(3) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ..، ص65 .

(4) راجع :د.صلاح فضل :علم الأسلوب ..، ص248 .

(5) د.صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 65 .

(6) د.صلاح فضل : علم الأسلوب .. ، ص 255 .

(7) راجع :يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ..، ص67 .

المبحث الثاني

أبو العلاء ولغة الشعر

ما يزال الحديث موصولا بأبعاد لغة الشعر في المبحث الأول، ولكن في علاقتها بأبي العلاء ؛ ذلك لأن ما يتطرق إليه الحديث هنا – من علاقة الخيال بالإدراك الحسي أو حسية الصورة وعلاقتها بالبصر أو الذاكرة – وثيق الصلة بأبي العلاء شاعراً مكفوف البصر ، وكان ذلك مما دفعني إلى فصل هذا المبحث عن سابقه [1] .

1. الخيال والإدراك الحسي :

أصبح التمييز بين الإدراك الحسي والخيال ضرورة لفهم لغة الشعر ونشاطها الخيالي المختلف عن غيرها "فالإدراك الحسي تمثل الأشياء حاضرة حضوراً فعلياً أو هي حاضرة -كما يقول هوسرل - بلحمها وعظمها ، أما الخيال فإنه تمثل لهذه الأشياء وإنما في غيابها غياباً حقيقياً وكأنها غير موجودة بالفعل " [2] . فالخيال – إذن – " إدراك أو تصور (للغائب) عن الإدراك الواقعي ؛ لأنه تصور للغاية المنشودة وهي في سبيلها إلى التحقق ، أي أن تحققها الفعلي لا يزال غائباً غير ماثل في الواقع " [3] .

---

(1) من حق هذا المبحث أن يتصل بسابقه ؛ لأنه ما يزال يتابع أبعاد لغة الشعر . ولكن من حقه كذلك أن ينفصل عنه ؛ لأنه يتابع لغة الشعر في علاقتها بأبي العلاء . وربما عد ذلك اضطرابا منهجيا ، والحقيقة أنني لم أستطع تلافيه ، فقد كان من الممكن أن يكون التمهيد هو الموضع الملائم لهذا المبحث ، بيد أني لم أشأ وضع الحديث عن علاقة أبي العلاء بلغة الشعر قبل الحديث عن لغة الشعر ، بالإضافة إلى أن هذا المبحث جاء تطورا طبيعيا للمبحث الأول ، وأنني لم أكتب هذا الفصل إلا وعيني على شعر أبي العلاء، وبالتبعية على أبي العلاء نفسه بوصفه حالة خاصة تثير الجدل حول مفهوم لغة الشعر ، ومن ثم حول شعره ذاته .

(2) د.عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص41 .

(3) د. صلاح قنصوة : أفق العقل لدى التوحيدي ، مجلة فصول . م 15 ، ع 1 ، القاهرة ، ربيع 1996 ، ص 77.

وتأسيساً على هذا التمييز فإن الإدراك والخيال فعلان مختلفان ، ومن ثم يستبعد كل منهما الآخر ، وبدون هذا التمييز يصبح الخيال والإدراك فعلاً واحداً - ففي اللحظة التي أتخيل فيها ، تتول الموضوعات إلى غياب هو فى حقيقته ضرب من الوجود وتجل من تجلياته شأنه شأن الحضور ، وهكذا يؤسس الموضوع الخيالي بواسطة الأنا نقيضة الغياب والحضور وجدلية العدم والوجود-[1] .

فالخيال الشعري نشاط خلاق - يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل فى واقعه، من خلال رؤية شعرية ، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي ، ومن خصائص الخيال الشعرى الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفل لاتذين بحالة من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً فى جدته وأصالته-[2] .

إن أكثر النقاد والدارسين يتفقون على أن الصورة الشعرية لا تقوم على رؤية بصرية لواقع مرجعي ، والحقيقة أن الصور المرئية ليست إلا رافداً من الروافد الحسية للخيال ، وفقد البصر لا يعنى فقد الخيال ، وإنما يعنى فقد مصدر واحد . كما أنه لا يعنى انقطاع الصلة بالواقع ، إذ لا تنقطع صلة الإنسان بالواقع إلا من الناحية البصرية ، فضلاً عن أن الصلة بالواقع لا تقوم أساساً على المرئيات أو غيرها (لذاتها) وإنما تقوم على علاقة تفاعل مع تلك المرئيات أو غيرها بالمعنى الفينومينولوجى ، وهو ما لا يتحقق بالرؤية البصرية - فليست الصورة إلا علاقة الشيء ودلالاته الصورية فى الوعي وخطأ جسيم أن نخلط بين هذا الوعي والشيء المادي الخارجي - [3]. وعلى ذلك فإن فقد البصر هو مما لا يعوق خيال الشاعر ، بل ربما كان مما مكنه لديه ، لا سيما شاعرنا أبو العلاء المعري الذي يمتلك منابع ثرة ومتنوعة للخيال - فلقد كان له

---

(1) د. عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 78 .

(2) د. جابر عصفور :الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1973، ص 14.

(3) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 411 .

من حواسه الأخرى ، وذاكرته الفذة ووعيه القوي ، وثقافته الواسعة ، ما أمد خياله بالغزير من الصور الحسية والمعنوية " [1] ومن ثم فإدراك أبى العلاء المعري – في شعره – وخياله " لم يتأثرا كثيراً بفقده لبصره " [2] .

ولا شك أن الصور الفنية حسية [3] أي تشتمل على الصور المرئية أو غيرها إذ " لا شيء فى العقل لم يدخل بادئ الأمر من سبيل الحواس بوجه ما ، وليست حالاتنا الروحية ، فى متناول التفكير ، بمعزل عن ذاك الحسى الأسر " [4]. فلا يقتصر نشاط الشاعر التصويري على الصور المرئية دون غيرها ، وإنما الشاعر المبتكر هو من يرى الصور غير المرئية ، بل هو الذى يبتكر الصور ، والابتكار لا يستمد عناصره من المتصور فقط ، بل من المتصور والمفروض أيضا .

فالصورة الفنية " لا تثير فى ذهن المتلقي صوراً بصرية ، فحسب ، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته .. ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكى الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء فى ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة " [5] .

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن التفكير الحسى أكثر إيغالاً فى صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطحها وأشكالها المرئية ، ولذا فإنه ينبغي أن نفرق بين كل من "التفكير الحسى والرؤية البصرية للشيء المكاني . فبعض الناس يجعل المرئي ممثلاً للحسي ، ولا شك أن المرئي حسي ، لكن الصورة الحسية ليست دائماً هى الصورة

---

(1) د. السعيد السيد عبادة : أبو العلاء الناقد الأدبي ، ص 156 .

(2) المرجع السابق : ص 28 .

(3) راجع : د. أحمد كمال زكى : النقد الأدبي الحديث ، ص 126 .

(4) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 129 .

(5) د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي ، ص 341 .

المرئية . وعلى هذا لا نستطيع دائماً – حين نطالع الصورة الشعرية – أن نتمثلها شيئا عيانيا قائماً فى المكان ، إذ أن كثيرا من مفردات هذه الصورة – رغم أنه حسي من الطراز الأول – يصعب فى كثير من الأحيان تمثل وجود عياني له . فرق كبير بين تمثل الصورة الشعرية وتمثل الأشياء الواقعة فى المكان " [1] ، فالذين تفتنهم المدركات الحسية وحدها يسيئون الظن غالبا بالنشاط اللغوي [2] .

ومن الناحية التاريخية يرى الدكتور جابر عصفور أنه بالنسبة للتراث العربي " كانت المعارف السيكولوجية التي تدعم نظرته إلى الجوانب الحسية فى التصوير معارف أرسطية أساساً . ومن ثم تقبلوا نظرة أرسطو التي ترتب الحواس ترتيبا طبيعياً ، ينتهي إلى أن حاسة البصر هى أشرف الحواس .. وترتب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذى يعرفه مترجمو أرسطو وشراحه من العرب هو النمط البصري ، الذي يلح على تجميع الصور البصرية وتركيبها، دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور الشمية ، أو الذوقية ، أو غيرها ، مما جعل إسحق بن حنين .. يقول (وليس يكون أكثر التوهم – أي التخيل – إلا من البصر) " [3] .

ومن المؤكد أن مثل هذه النظرة إلى الخيال كانت تدعم وتؤكد " ذلك الجنوح الشديد لدى البلاغيين والنقاد إلى حصر الجوانب الحسية للتصوير – وما يتصل به من حديث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل – فى الجانب البصري وحده، والإعلاء منه إعلاء شديداً ، يتناسب والإعلاء الفلسفي لحاسة البصر، وشرفها وقيمتها، التي تعلو سائر الحواس" [4].

فالبصر لا شك منفذ حسي يغوص الإنسان من خلاله فى الواقع ، كما يتسرب

---

(1)د.عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط 4 ، القاهرة ، 1984 ، ص 66

(2)راجع:د.مصطفى ناصف:اللغة والتفسير والتواصل عالم المعرفة رقم 193الكويت يناير1995ص 25

(3)د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي ، ص 343 .

(4) المرجع السابق ، ص 344 .

عبره بعض آثار الواقع على النفس غير أن النص كنظام إشارات رمزية يجعل الإحالة إلى العالم الواقعي ثانوية - لأن فعالية المحاكاة الشعرية لا علاقة لها بتطابق الأدلة Signes والأشياء ، فمعرفة الواقع شرط وهمي لفهمنا للكلمات- [1]، كما أن "رؤية الشيء ليست شرطاً في معرفته" [2] . فاللغة - تحمل معها تصوراً للعالم أو شكلا له- [3] ، وهي ليست وعياً بالشكل وإنما هي شكل للوعي - فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو ربما تكون سيكولوجية تماما-[4].

ويقول جون كوين في سياق نظريته الشعرية عن العلاقة بين الشعر والعلم بالعالم : - إن الشعر شأنه شأن العلم ، يصف العالم ، لكنهما لا يصفان نفس العالم، فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجي الكوني ، حيث توصف الأشياء انطلاقا من علاقاتها بالأشياء الأخرى، لكن العالم الشعرى هو عالم أنثروبولجي . فالأشياء ليس لها هناك مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن ، والشعر أيضا يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدف ، خلافا لما نتوقع ، الذات المفردة في تصوراتها المقابلة

---

(1) جيزيل فالانسى : النقد النصي ، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 226 .

(2) لطفي عبد البديع : عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب : كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة –34 ط 2 ، 1986 ، ص 9 .

(3) د. أنور الجندي : الفصحى لغة القرآن ، الموسوعة الإسلامية العربية ، المجلد 10 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص 252 ، ذلك أن اللغة - إما أن تكون معبرة عن انفعالات أو أن تكون دالة على تصورات مخبرة عن وقائع . ولا يمكن أن نتصور مجال من الأحوال أن الدلالة عن التصورات والإخبار بالوقائع هي العمل الأساسي الذى يناط بالأديب ، ومن ثم فهو منحصر بالضرورة في المجال الأول وهو مجال التعبير عن الانفعالات - د. عبد الفتاح الديدى : الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990 ، ص 172 . مع مراعاة ما يكتنف مصطلحات الانفعال والتأثير والعاطفة من غموض ولبس وعلاقة ذلك بالعاطفة الجمالية الموضوعية وهو موضوع شائك .

(4) رينيه ويليك وأوستن وآرين : نظرية الأدب ، تعريب د: عادل سلامة دار المريخ ط 3 ، الرياض 1991، ص 256 .

للتصورات العامة ، فهو يبحث في خضراء عن (الخضرة) وفي أنثى عن (الأنوثة) متفردة ومتطابقة من خلال التجسيد .. عن جوهر يمكن أن يقال عنه إنه مجرد وعام ، لكن هذا الجوهر جوهر تأثري ، وهو من هذه الزاوية ومن هذه الزاوية وحدها ، يعد شعرياً "[1] .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أننا " نتبين بعد مراجعة الفكرة الرومانسية، ومراجعة الخطأ في تسمية الصور الخيالية صوراً حسية ، ومراجعة الاستعمالات المختلفة لمصطلح الخيال – أن القول في حظ الشعر العربي من الخيال أكثر ما يكون تشبثاً بالعجلة وخطأ التعميم ، واقتحام المسائل الضخمة بأدوات فقيرة "[2] .

ومن ثمرة تلك العجلة ذلك التعميم المخل الذي يرى أن " هدف اللغة الأسمى في القصيدة التقليدية الإخبار قبل الإيماء ، بإخضاع الاستعمال للقواعد . والنزعات الغالبة ، ومراعاة الذوق العام والعرف الجاري في التحرر والالتزام ، بغية إخراج القصيدة المشتركة في جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز ، حتى لا يصدم القارئ بالغريب ، ولا يثقل كاهله بالجديد العجيب" [3] .

2. الخيال والبصر :

في سياق حديثه عن ذهاب بصر أبي العلاء وأثره على شعره يذهب الدكتور طه حسين إلى أن المكفوف إذا جالس المبصرين أعزل ، وهذا لا شك فيه، لانعدام آلة المراقبة الأولى لديه ، ولكن الذي يشك فيه هو ما بناه الدكتور طه حسين من رأي – تأسيساً على هذه المسلمة – ينفي فيه قدرة الخيال عن المكفوف في قوله : " فإن تعاطي صناعة الشعر أو الوصف فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله ، وحال بينه وبين مجاراة

---

(1) جون كوين : اللغة العليا ، النظرية الشعرية ، ص 174 .

(2) د.مصطفى ناصف : دارسة الأدب العربي ، ص 87 .

(3) د.محمد الهادي الطرابلسي :من مظاهر الحداثة في الأدب .. الغموض في الشعر، مجلة فصول م 4 ، ع 4 ، 1984، ص 30.

الشعراء والواصفين فيما يتنافسون فيه ، إلا أن يكون مقلداً أو محتذياً - [1] ، وأن يكون - عرضة الخطأ الشائن ، والسخف الكثير - [2] .

إن المشكل في هذا النص – فى تقديري – هو مفهوم الخيال . فلماذا يستتبع الحرمان من البصر ضعف الخيال ؟ ربما يكون العكس ، وتكون هذه الآفة سببا فى قوة الخيال وحدته ، والاعتماد الشديد عليه . فلا يتنج بالضرورة ضعف الخيال عن الحرمان من البصر . فأكثر الناس بصراء ، أو الغالبية العظمى منهم، ولكنهم ليسوا جميعا شعراء . ولا يكون منهم شاعر إلا إذا صح وعيه وامتلك الخيال الذى يمنحه القدرة على اكتناه ما يند عن الآخرين ، واستجلاء الأسرار النفسية والكونية [3] – والأدوات الفنية التي تميزه من غيره وعندما يفقد هذا الشاعر حاسة البصر ، فقدْ فقدَ ما لا يميزه (بوصفه شاعراً) ، فالحقيقة شعرية ليست منوطة بالأشياء مرئية ، أو بالواقع مبصراً [4] . بل منوطة بآثار هذا الواقع على النفس وبالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع وتفاعلاتهما على مستويات أخرى أعمق من مستوى الرؤية البصرية السطحية ، إذ العلاقة بين البصر والخيال الفني واهية ، بل - إن الإدراك والخيال يستبعد كل منهما الآخر - [5] . وفى الخيال تتعرض الأشياء لطاقته التحويلية فيصيبها تعديل وتبديل وتصعيد .. فلا تعود كما كانت فى الواقع . فالخيال إذ يعدم الوجود المدرك ، ويغيب الحضور – يمنح العدم وجوداً ، والغياب حضوراً ، والفن حياة ، ومن ثم يحقق الشاعر إرادته وحريته ، ويستعيد الوجود أكثر حيوية وخصوبة وحضورا .

---

(1) د.طه حسين : تحديد ذكرى أبى العلاء ، ص 124 .

(2) المرجع السابق ، ص 209 .

(3) راجع : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 387 .

(4) امتد الأمر إلى نفى المقومات الصوتية والشمية بله اللونية فى شعر أبى العلاء ؛ لضيق التجارب الفعلية لديه ! راجع رسمية موسى السقطي : أثر كف البصر على الصورة عند أبى العلاء المعرى ، رسالة ماجستير مخطوطة بالمكتبة المركزية جامعة القاهرة تحت رقم 2237 ، عام 1966 ، ص 59 – 66

(5) د.عاطف جوده نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 78 .

وإن كان تغييب الحضور يستدعى حضوراً (فى الأصل) يغيب ، فيمكننا التماس ذلك الحضور على مستويات عدة (لدى أبي العلاء) غير المستوى البصري مثل المستويات الحسية الأخرى ، ومستوى الوجود اللغوي والتصورات العقلية ، والوجود الظاهراتى للأشياء بوصفها (معطى للشعور) أو موضوعات قصدية . وهذا كاف (من الناحية الفنية) إذ ليست الأشياء مقصودة لذاتها ، وإنما الوعي بها هو المقصود فى الفن ، فليس الفن معرفة بالأشياء وأشكالها ولكنه وعي بتلك الأشياء فى علاقاتها بالواقع الإنساني .

الواقع أن فقد البصر لم يحل بين أبى العلاء و مجاراة الشعراء ، بل إن ما وصلنا من إنتاجه – فضلا عما يشهد به تاريخ الأدب العربي (شعراً ونثراً على السواء) – يؤكد أن الشعراء هم المقصرون فى مجاراته ، وفيما ابتدعه من فنون القول وطرائقه . فقد بزهم فيما سلك من طرائق اللغة والفن والفكر فى الشعر والنثر سواء بسواء . " نحن إذن نطل من واقع الشاعر وحرمانه على شعره . وهذا هو الطريق المشبع بالذلل " [1] .

ويتساءل الدكتور وهب أحمد رومية قائلاً " ولست أدرى كيف يكون (الوصف) غرضاً شعرياً واضحاً محدداً كما توهموا ؟ إن أدنى تأمل فى هذا المصطلح يكشف لنا عن طبيعته المغايرة لطبائع الأغراض الأخرى ، فهو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني ، ولكنه – خلافاً لها – ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي . إنه – لو دققنا النظر – مسلك فني يسلكه الشعراء فى أغراضهم الشعرية كلها . وهل من شك فى أن الشعراء يصطنعون الوصف فى الغزل والأطلال والهجاء والفخر والرثاء وسواها من أغراض الشعر يصطنعونه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصولها وحيوانها و .. سواء بسواء " [2] .

---

(1) د.مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 167 .

(2) د .وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد : عالم المعرفة رقم 207 ، الكويت ، مارس 1996 ، ص 146 .

فأبو العلاء يشكل الوجود فى اللغة حسب رؤيته الشعرية ، وخياله الخصب ، إذ يعيد تشكيل علاقات الواقع من خلال إعادة تشكيل علاقات اللغة التي توازيه رمزيا - فهو لغوى يتعاطى اللغة من جهة الشعر ، لأنه شاعر يتعاطى الشعر من جهة اللغة ، فاللغة والشعر عنده صنوان مناطهما الفكر الذى يتجاوران فيه ولا يفترقان "[1] . ولغة الشعر هى لغة الأخيلة والصور[2] ، فالصور والرموز مناطهما الخيال واللغة .

وهل كان اهتمام أبي العلاء باللغة شديداً إلا لأنها عالمه الرحب ، الأثير ، ولأنه يعثر فيها على وجوده الحقيقي ، وحريته المنشودة ، اللذين لم يحرمه منها فقد البصر ؟

إن في تتبعه اللغة وممارستها وتشكيلها ، تتبعاً وممارسة وتشكيلاً وتحقيقاً لوجوده وكينونته ، حيث إن اللغة " هى الواقع الموضوعي نفسه بكل ما له من جذور ، وعلى نحو ما يتجلى أو ينعكس فى علاقات . إنها معطيات سابقة التجهيز بأكثر من معنى ، مشحونة بإيديولوجيات قائمة بأكثر من دلالة : وأية عملية تشكيلية يقوم بها الشاعر فى اللغة إنما هى إعادة تشكيل لعلاقات الواقع نفسه من خلال إعادة تشكيل علاقات اللغة التي تعكسه أو توازيه رمزيا .. هكذا يصبح تغيير الشاعر لنفسه وللواقع ولعلاقات اللغة فعلاً واحداً خلاقاً لا تغاير فيه أو انفصام أو تدابر .. وإذا كانت العلاقة بين الشاعر وأداته علاقة بين الشاعر والواقع، في الوقت نفسه ، فإن القصيدة هى تاريخ هذه العلاقة وناتجهما ، وموقف الشاعر الذى صاغه الجدل بين طرفي العلاقة . وإذا أردنا أن نفهم ذلك الموقف وندرسه فعلينا أن نبدأ بالقصيدة نفسها بوصفها تشكيلاً لغوياً لموقف لا يمكن أن يفهم إلا من داخل هذا التشكيل اللغوي أولا "[3] .

---

(1) د.لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 67 .

(2) راجع : د. محمد غنيمي هلال : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ، نهضة مصر القاهرة ، ص 75 .

(3) د.جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص 77 - 78 .

فاللغة عند أبى العلاء " ليست مجرد سمات وعلاقات على الأشياء بقدر ما هى رموز كثيفة ووجود يسبق ما لهذه الأشياء من وجود ، والشعر ليس مجرد محاكاة للواقع ودواعيه ، بقدر ما هو أفق علوي يترامى إلى الخلود " [1] .

وهناك دليل آخر فيما يعدده الدكتور طه حسين نفسه من مصادر المكفوفين فى وصفهم للمادة : " فأولها ما يقرءون ويستظهرون من الشعر والنثر الذى أنشأه المبصرون ، والثاني ما يرثون من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس ، والرابع ما يجدون فى كتب العلم من خصائص الأشياء " [2] . ويضاف مصدر هام من مصادر تشكيل الرؤية هو القرآن الكريم[3] ، فقد كان أبو العلاء حافظاً له ، مستلهماً آياته ومعانيه ورؤيته وتصويره للكون بأسره ، فالقرآن الكريم فى كثير من آياته ينمى الخيال ويثريه ، بما فيه من إثارة لعوالم العجيب والرائع الخلاب – على حد تعبير أحد الباحثين – [4] .

وليست مصادر المبصرين ببعيدة عن هذه المصادر ، فما تزيد عليها إلا بمصدر واحد الا وهو ما تقع عليه أعينهم ، بل إن الإنسان لا يفيد مما تقع عليه عيناه ، إلا إذا عرفه ، وهو لا يعرفه إلا إذا سماه ، إذ " إننا لا نرى المرئي إلا عندما نعرف اللغة " [5] كما يقول ميشيل فوكو، فمعرفة العالم محدودة بأسوار اللغة. ومن ثم " فالمرء لا يعرف إلا ما يمكنه تذكره " [6] وإذا سماه فقد تحول إلى مادة لغوية يمكن تلقيها من مصادر مختلفة .

---

(1) د.لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة ، ص 67 ، وراجع له أيضا : اللغة والشعر ، ص 7 .

(2) د.طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، ص 210 .

(3) راجع : د. مصطفى السعدني: البناء اللفظي فى لزوميات المعرى ، ص 138 .

(4) راجع : محمد آركون : الفكر الإسلامي قراءة علمية : ترجمة هاشم صالح ، مركز الإنماء القومي ، ط 2 ، بيروت ، 1996 ص 187 .

(5) الزواوى بغورة : ميشيل فوكو فى الدراسات العربية ، مجلة الفلسفة والعصر ، ع 1 ، القاهرة أكتوبر 1999 ، ص 63 .

(6) والتر ج .أونج : الشفاهية والكتابة ، ترجمة د. حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة رقم 82 ، الكويت 1994 ، ص 92.

وذلك ما يدعمه مبدأ تداخل النصوص Intertextuality في النقد الحديث [1] ، الذي يقوم على أساس أن النصوص إشارات دائمة التحول ، فالفنان يكتب " لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه فى تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ، ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ " [2] . إذ يحاول مفهوم التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث . فالشأن كل الشأن فى اللغة الشعرية للتمثيل اللغوي [3] .

ويلاحظ أن كل المصادر يمكن أن ترد إلى شكل من شكلي اللغة المسموعة أو المكتوبة ، الشفاهية أو الكتابية ، إلا مصدر المرئيات قبل أن تتماهى فى اللغة عند تسمية الأشياء فليست المبصرات إلا إحدى الروافد الحسية للخيال فى الشعر ، التي تمكن أبو العلاء من تداركها إلى حد بعيد ، وتقليص حجم النقص الناجم عنها ، بالاعتماد على المصادر الحسية الأخرى ، والوسائط اللغوية المتنوعة[4] لا سيما أن أبا العلاء عمى فى صباه فى السنة الرابعة من عمره؛ فكان ضريراً ، ولم يكن أكمه ، أي أن ذاكرته احتفظت برؤية بصرية عامة للكون وللأشياء من حوله .

---

(1) راجع : د. محمد عناني ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص 46 .

(2) د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية .. - النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم 27 ، ط أولى 1983 ، ص 321 : يذهب ميشيل فوكو إلى أن " العلاقة بالنصوص هى طبيعة العلاقة بالأشياء ، هنا وهناك ، هى إشارات نبينها ..ولذلك فإن الطبيعة والكلمة يستطيعان أن يتقاطعا إلى ما لانهاية ، مشكلين - لمن يعرف القراءة - نصا كبيراً، ص 51 ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ترجمة : مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي بيروت 1990. - فى حين يذهب طودوروف إلى أننا " لا نستطيع التفكير فى (ما هو خارج) اللغة ، وخارج الرمزي ، أي في (برانيتهما) فالحياة هي كتابة الحياة والعالم هو كتابة مجتمع . ولا يمكننا أبداً أن نبلغ حالة (خارجة عن الرمزي) أو (ما قبل لغوية) .. فلا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصا ، وكل ما يوجد دائما إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر ، ومن نص إلى نص " ص 76 الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ط 2 ، المغرب ، 1990 .

(3) راجع : د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص 104 .

(4) راجع : د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 31 وما بعدها .

فإذا كان علم النفس يقرر أن بذور التكوين النفسي والإدراكي تتكون في السنوات الأولى من العمر فإن أبا العلاء قد احتفظ فى تلك الفترة بكثير من ألوان الإدراك الحسي (البصري) على نحو لا يكون بالطبع لمن ولد أعمى ويمكن أن تكون أساساً لا شعورياً فضلاً عن إدراكه المجرد للأشياء[1] ، ولكن تظل هذه النظرة التبريرية التي تلتمس المعرفة البصرية بالأشياء لأبى العلاء تشي بما تصدر عنه من أساس خاطئ فى فهم الشعر والخيال الشعرى .

وربما كان انقطاع أبى العلاء عن العالم – مرئياً – حافزاً على التأمل واستبطان الذات " [2] في علاقاتها مع العالم على متن اللغة ، إذ الكلمات كعلامات لا تنفصل عن الأشياء وحيث إننا نفكر باللغة ، وحيث إن اللغة نظام من العلامات ، لذا فإننا لا نفكر ولا نؤسس المعاني إلا بهذه العلامات التي يملؤها الوعي بالقصد ، وليس وجود المعاني في الألفاظ من جهة كياناتها المادية ، وإنما من حيث هى رموز تقوم لنا مقام الأشياء والأفكار " [3] . والإحالة أو القصد فى الظاهراتية " تعنى أن الموضوعات حاضرة للوعى ، وأن الشعور دائماً هو شعور – بـ – وعلى هذا النحو ميزت بين موضوع واقعي وآخر قصدي ، يندمجان فى حقيقة واحدة " [4] . الظاهراتية " تركز على كلية التبدي الظاهراتي في التجربة الإنسانية ، والتوجه إلى موضوع بحثها كأمر قائم فى ذاته لا يمكن إرجاعه إلى ظاهرة أخرى تحتويه" [5] .

---

(1) راجع : د. فرج عبد القادر طه : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، ص 63 ، 236 ، 243.

(2) وهو ما ذهب إليه الدكتور أحمد درويش حيث يرى أنه " وقد أسدل الستار على عالم المبصرات لديه انفتح الباب لديه أمام قوى من العالم الداخلي لا تحدها حدود "متعة تذوق الشعر دراسات .. ، دار غريب ، القاهرة ، 1997.ص 104 .

(3) د.عاطف جودة نصر : النص ومشكلات التفسير ، ص 94 .

(4) د.عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 40 .

(5) د.فراس السواح :دين الإنسان ، بحث فى ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، دار علاء الدين ط2 ، دمشق 1994، ص 100.

إننا - إذن - " بإزاء (الإحالة) إلى الوعي ، و(قصدية) الوعي أي قصده وتوجهه إلى شيء آخر سواه .. إلى الواقعة . العلاقة القصدية تجعلنا ننظر إلى الوعي كخبرة وفقط إلى فعلها الخاص ، وبالقصدية والإحالة المتبادلة بين الوعي وموضوعه تنهار القسمة المصطنعة بين الذات والموضوع.. ولا يبقى إلا التجارب الشعورية التي تحمل الطابع الخاص لما هو إنساني – التجارب الشعورية بوصفها معطيات واقعية ، فتظهر الحقيقة على أنها تيار من الخبرات باعتبارها أفعالاً خاصة للوعى ، ومن حيث هى بنيات وتراكيب لا تجارب شخصية " [1] .

فاللغة كفعل قصدي " هى عند ميرلو – بونتي فعل إيمائي . فهي ليست علامة لأحد المعاني ولكنها تجسيد وحلول للمعنى ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى في اللغة الشعرية، لأن العناصر التصويرية وغير التصويرية فيها (المعنى الانفعالي) تلعب أدواراً تعمل على تقريب أهميتها فى الحياة الشاملة للكائن الإنساني " [2] .

3. الخيال والذاكرة :

وفى إطار تفسير الخيال والإدراك على أصول مادية ، وانفعالية آلية تقوم على موازاة نفسية فسيولوجية ، أي حتمية العلاقة بين المثير والاستجابة عبر التداعي – تتفق الفلسفة المادية وعلم نفس (السيكوفسيولوجى) فى التصور والنتائج ، فيما بينه الدكتور عاطف جودة نصر حيث يقول : " وتتمثل الأصول الرئيسية لسيكولوجيا الترابط وللتفسير المادي للحس والخيال ، فى أن تجريب المحسوسات يعدل النظام العصبي ، ومن ثم تتولد فى العقل صور أو نسخ لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشى المنبه الخارجي الأصلي ،

---

(1) د.يمنى طريف الخولي : الهيرمينوطيقا .. وإمكانيات المنهج الفينومينولوجى، مجلة الفلسفة والعصر ، ع1، 1999،ص 186 .

(2) روبرت ماجليولا : التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه ، ترجمة د. عبد الفتاح الديدى ، مجلة فصول م 1 ، ع 3 ، القاهرة ، أبريل ، 1981 ، ص 184 .

ولا تنشأ الصورة ما لم يكن هناك مثير منبعث من المحسوس الخارجي على نحو مباشر .. وعلى هذا النحو آل مفهوم الصور إلى نشاط فسيولوجي وفسر الإحساس والتخيل بله الرمز تفسيراً مادياً يعول على ثنائية ديكارتية قديمة ، وارتبطت الصور بعمليات مادية ذات طابع قهري .. وتؤذن هذه التصورات بأن تكون الصور ظاهرة بيولوجية فى المحل الأول - [1] .

وتعد النظرية السيكولوجية (المنبه ورد الفعل) تصورا باطلا للفن ، لأنها تركن إلى تفرقة بين الوسيلة والغاية ، وهو ما لا يتبع الفن بمعناه الحق [2].

ومن المؤكد أن الخيال فى هذا التصور لا يسهم فى إبداع العالم ، بل هو تشويه للحقيقة، وضرب من الآلية الخالية من دينامية الإبداع القائم على الإرادة والحرية ، إذ أن الخيال نسخ باهت لعالم أعطيه المرء من قبل ، نسخاً لا يركن إليه ولا يؤبه له ، ولا يعبأ به . وهذا على عكس ما يئول إليه الخيال بعد ذلك – ابتداء من المثالية النقدية لدى كانت - [3] من تكشف عن إرادة حرة ، وفعالية تلك الإرادة فى القدرة على التركيب والإدماج فى مقابل قهرية الإدراك الحسي .

وعن علاقة الخيال بالذاكرة ، والفرق بينهما يرى الدكتور عاطف جودة نصر أن "صور الذاكرة ليست مجرد تمثل واسترجاع لما سبق أن أدركناه من قبل، لأنها لو كانت كذلك لأشبهت التسجيلات الصوتية والمرئية . إننا نلاحظ فى هذه الصور كيف أنها تدخل فى متغيرات يجرى عليها الشعور حذفا هنا وإضافة هناك، بحيث لا تطابق حرفياً ما سبق أن أدركناه ، وهذه هى الخاصية الدينامية للتذكر .. إن الفرق الجوهري بين صور

---

(1) د. عاطف جودة نصر : الخيال ، مفهوماته ووظائفه ، ص 16 ، 18 . وراجع : ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ص 264 . وراجع : د. أحمد كمال زكى : النقد الأدبي الحديث،أصوله واتجاهاته دار النهضة العربية ، بيروت ، ص 119

(2) راجع : جورج روبين كولنجوود : مبادئ الفن ، ص 41 ، 118 .

(3) راجع:المرجع السابق ص 176، 191 . وراجع : د.أحمد كمال زكى:النقد الأدبي الحديث ص 126

الخيال وصور الذاكرة ، أن هذه الأخيرة تمسكها مقولتا التوالي فى الزمان والتتالي في المكان ، أما صور الخيال فتنطوي على تحطيم قصدي لهذه الكيانات إذ الخيال تحقق للإرادة وللحرية . إننا عندما نتخيل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلة الكافية فنكون عندئذ على أقصى درجة من الحرية " [1] .

الذاكرة هي (أم ربات الفنون) فى الغرب مينموسين Mnemosyne[2] ، فالذاكرة "هى أساس الخيال وهى أساس توجيهه "[3] ، هي "الجذر الأساسي الذى لا يمكن أن يوجد تخييل شعري بدونه ، غير أنها ليست هى العامل الأول والأخير فى عملية الخلق الشعرى ، فثمة عوامل متعددة ، تتدخل فى العملية ، ويتفاعل كل منها مع الآخر "[4] .

فكل خيال يعتمد على الذاكرة حيث إن القصيدة " تمتاح صورها من الرصيد الهائل خلف الذهن حيث الذاكرة الخاصة ، والذاكرة الجمعية "[5] . بيد أن كل ذاكرة لا تنتج حتما خيالا ، فمن الواجب التأكيد هنا على أن الخيال – وإن اعتمد على الذاكرة – عمل إبداعي خلاق ، وليس استحضاراً [6] ، ولا استرجاعا لما حوته الذاكرة عن طريق الحواس ، وإن كملت هذه الحواس وقويت تلك الذاكرة " فما تستمده المخيلة من المدركات الحسية ومن الذكريات لا يظل كما هو، بل تدخل عليه تغيرات " [7] .

---

(1) د. عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 70 .

(2) راجع : هانز – جيورج جادامر ، تجلى الجميل ، ص 78 .

(3) د.محمد مفتاح : دور المعرفة الخلفية ، مجلة فصول م 10 ، ع 3 ، 4 ، القاهرة ، يناير 1992 ، ص 86
راجع أيضاً : د.نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، ص 36 .

(4) د.جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي ، ص 95 .

(5) د.مصطفى السعدني : قراءة المعنى الشعري ، رؤية حديثة لقضية قديمة .. ،منشأة المعارف بالإسكندرية 1994، ص 118.

(6) راجع : د. جابر عصفور : قراءة التراث النقدى ، دار سعاد الصباح ، ط أولى ، الكويت ، 1992 ص 315 وما بعدها

(7) د. يوسف ميخائيل أسعد . ماذا تعرف عن اللاشعور ؟ مكتبة غريب ، 1998 ، ص 84 .

فالخيال ينتج العالم ، ويبدعه ، ويصوغه صياغة متميزة من الواقع بكل أشكاله ، ومتجاوزة إياه ، وذلك بتشكيل علاقاته وتغييرها أو تعديلها عبر هذا التشكيل ، وفق رؤية إبداعية . ومن ثم فإن " التذكر والتخيل في المذهب الفينومينولوجي يبدوان بمثابة تعديل للموضوع ، فكما أن التذكر تعديل للإدراك ، كذلك التخيل من حيث هو تعديل للصور التي نفرزها " [1] .

وذلك ما يفسره التمييز الضروري بين الإدراك الحسي وبين الخيال والذاكرة كما تفسره نقيضة المحايثة والعلو ، وجدلية الوجود والعدم ، والحضور والغياب فعندما " أتخيل أو أتذكر، يبدو الموضوع حاضراً وغائبا في آن واحد ، إنه حاضر في محايثة الشعور متخيلا أو متذكراً ، غائب عن الإدراك الحسي " [2]. ومن الناحية الأنطولوجية يعد الغياب مظهراً للتجلي تماما كالحضور ومن ثم " يستند فعلا التخيل والتذكر إلى حاضر يلاشى حاضر الإدراك " [3] إنه الحاضر الذى يجسد الإدراك ويرفعه إلى مرتبة الوعي .

فالفن – إذن – " ليس إعادة إنتاج للشبه ، أو تكراراً للذاكري ، بل تفلتا من الذكرى ، واستجابة ولجوءاً إلى مواد العمل الفني بالذات من ألوان في الرسم ، وأصوات في الموسيقى ، وكلمات وسياقات في النص ؛ بما يجعل كل مبدع يمتلك مشهده الخاص .. إذ أن النص ليس كافيا ذاته إلا بالقدر الذى يخط فيه مواده بالنسبة لما لم تتكون مادته منه بعد ؛ إنه أسلوب استحضار اللامتناهي بطريقة متناهية خالصة " [4] ، إذ يكمن التفسير الأنطولوجي للفن " في أنه يبدى لنا الوجود بوصفه هذا الحضور الغائب عنا " [5] .

---

(1) د.عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 34 .

(2) المرجع السابق ص 69 .

(3) المرجع السابق : ص 69 .

(4) جيل دولوز وفليكس غتارى :ما هى الفلسفة ، ترجمة وتقديم : مطاع صفدي ، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت ، 1997 ، ص 22 ، 23 مقدمة المترجم .

(5) د.عاطف جودة نصر : النص ومشكلات التفسير ، ص 18 .

وفى سياق الأنطولوجيا الظاهراتية " يبدو الموضوع الخيالي نسيجا جامعاً بين الحضور والغياب ، بين الوجود والعدم من حيث يكونان الحوار الخلاق والحركة الدينامية المبدعة " [1] .

وعوداً على بدء يستثنى الدكتور طه حسين وصف المعنويات فى قوله : " فإذا كانت له إجادة فى الوصف فإنما هى فى وصف الأشياء المعنوية ، كاللذة والألم والحزن والفرح وكألوان القول وفنون الكلام " [2].

وليست القيمة فيما يوصف وإنما فيما يقيمه الشاعر من علاقات بين الموصوفات كرموز لغوية ، تخضع لمنطق الخيال الذى يؤلف بين الشعور والموضوع فى وحدة تضايفية ، عبر الصورة التي هي رابطة الخيال والإدراك ، وفيما تقدمه هذه الصورة من رؤية فنية جمالية ، سواء فى ذلك الأشياء المعنوية والحسية .

وربما تتضح إشكالية العلاقة بين الخيال والواقع بالإجابة عن هذا التساؤل: كيف يصف أبو العلاء المعنويات شعراً ؟ ولا شك أن الإجابة سوف تتذرع بأنه لا هيئة للمعنويات كي تدرك حسياً ، ومن ثم فأثرها على النفس ، وعلاقتها بها ، وبنيتها الرمزية التي تتجسد فيها حسيا ، وأشياء أخرى تعلو على الإدراك الحسى ، وتند عن التصور هى الموصوفة شعراً – المعبر عنها – فالصورة مركب نفسي وفق منطق الخيال الذى يؤسس على التضايف الحميم بين موضوعات الإدراك فى لحظة شعورية متميزة [3] .

وإذا تساءلنا عن وصف (الحسيات) فى الشعر فلن تختلف الإجابة هنا عن سابقتها (المجردات) إذ ليس الشاعر معنيا بنقل هيئات الأشياء نقلا حرفيا ، وإلا لاستعضنا عنه بمصورة ، وإنما يعنى الشاعر – فى علاقته بالواقع – بتشكيل هذا الواقع تشكيلاً جمالياً فى

---

(1) د.عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 74 .

(2) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، ص 209 .

(3) راجع : د. عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 69 .

أشكال رمزية لا تخضع إلا لرؤيته الإبداعية ، ووعيه الخيالي ، وحرية هذا الوعي في الكشف عن الحقيقة . فالواقع إن فرض نفسه ضرورة حتمية فى الإدراك ، فإن الشاعر يفرض نفسه على هذا الواقع فى الفن عبر الخيال [1] " إذ يصبح العالم – بما فيه من أشياء – غير جوهري بل تعلة للعمل الذى هو غاية فى نفسه " [2] ، فالوجود والحرية يتناسبان تناسبا عكسيا لدى سارتر [3] .

فالعالم الواقعي بقضه وقضيضه ، والأشياء الحسية والمعنوية ، كل أولئك يتحول فى الشعر بفعل الوعي إلى كيانات فنية تخضع لبنية الخيال الدينامية ، وتحولاتها الجذرية بالانعتاق من حتميتها الإدراكية ، ومحدودية الزمان والمكان ، ومنطق العقل التصنيفي . أي كيانات تخضع لخلق جديد " فأكثر المذاهب والنظريات تكاد تشترك فى تصور البنية المنطقية للخيال بوصفها تركيبا جدليا متوتراً يتمثل فى أن الخيال يوحد المتعدد ويدمج العناصر وأنه لكونه الحد الأوسط، لا يفسر بالرد النهائي إلى أحد المتقابلين ، إنه المركب الذى يجمع بين العيانات والتصورات ، والنسيج الذى يضم الإثبات إلى النفي والإيجاب إلى السلب ، إن الصورة التي يفتحها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسى ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ما هى المحسوس كما هو فى الواقع ، إنها لا تطابقه تماما ، ولكنها متسقة مع المنطق الذى أبدعها، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس "[4]

بل إن التجربة الخيالية "بعيدة غاية البعد عن أساسها الحسى بطابعه المتخصص المحدود ، لدرجة أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فعالية شاملة ، إن ما نحصل

---

(1) راجع : جان بول سارتر : ما الأدب ، ص 40 وما بعدها حيث يميز سارتر بين عمليتين مختلفتين هما : الكشف أو الإدراك ، والخلق الفني أو الخيال .

(2) المرجع السابق ، ص 35 .

(3) راجع : جون ماكوري : الوجودية ، ص 93 .

(4) د.عاطف جودة نصر : الخيال - مفهوماته ووظائفه ، ص 124 .

عليه ليس اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع ؛ لأن الاستمتاع بالفن ليس مجرد تجربة حسية بل تجربة خيالية " [1] .

وكون الإدراك الحسى يمثل أساساً لعناصر الصورة لأنها متخيلة أو متذكرة مشتقة من المحسوس لا ينفى شرط العدم فى التخيل ، لأن علاقة الخيال بالعدم " أمر يمكن تفسيره انطلاقا من مفاهيم للعدم متباينة ، وذلك أن الأشياء على مذهب العرفان صورة عدمية ، ولما كانت الأشياء هى المادة التي يعمل فيها الخيال، فالمعدومات مجال التخيل . إن غياب المدركات ضرب من العدم والإنسان لا يتخيل المدرك إلا غائبا عن الحس مما يعنى أن العدم شرط فى التخيل وأن التخيل تكشف للعدم " [2] .

وهذا التصور للخيال لا يتعارض ولا يتنافى مع ما أذهب إليه من أن عمى أبى العلاء لم يفقده القدرة على التخيل ؛ لأن البصر جزء من حسية الصورة ، وليست كل الصور بصرية، بل إن الصور البصرية – بله الحسية كلها – ليست متطابقة ضرورة مع الواقع . كما أن الكلمات فى الشعر هى الأشياء ، فاللغة أداة استحضار العالم . وأخيراً لأن الواقع الفني (متخيلاً) في الشعر مغاير للواقع المدرك خارجه ، ومتميز منه ، ومن ثم فلا مسوغ لنا أن نتكأ على عمى أبى العلاء فى نفى القدرة التخيلية فى شعره ، بل يبقى المسوغ الوحيد المقبول لإثبات تلك القدرة أو نفيها عن شعر أبى العلاء هو قراءته قراءة لا تتأسس على النقص ، بل تنحّيه جانبا ، لتتمكن من ارتياد آفاق هذا الشعر والكشف

---

(1) د.نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، ص 174 . والحساسية Sensibility لدى إليوت إدراك الفنان واستبصاره " بالواقع المادي المتحول إلى تجربة ، المتحولة بدورها إلى فكرة يتجها (الفن) ثانية في (تجربة) جديدة تضيف بدورها للواقع المادي ، شيئا لم يكن موجوداً من قبل " . سامى خشبة ، مصطلحات فكرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 116. وما تزال فكرة الإضافة مسيطرة كما كانت فكرة التزيين مسيطرة على لغة الشعر ، (راجع : جون كوين : اللغة العليا ، ص 14) والإضافة تستدعى المقارنة .

(2) د. عاطف جودة نصر : الخيال – مفهوماته ووظائفه ، ص 125 .

عن تنوع أبعاده ، وثراء التجربة الجمالية التي تدرك الأشياء في أعماق علاقاتها المتبادلة من خلال لغته .

ويستطرد الدكتور طه حسين ، ويتقصى مواضع وصف المرئيات فى نونية أبى العلاء [1] :

عللاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفاني

وذلك ليستدل على ما ذهب إليه بالأدلة الظاهرة ، وينفى عن المكفوفين ، القدرة على الوصف، ولا تستقيم له الطريق التي سلك ، فالأمثلة التي أوردها من هذه القصيدة لا تقوم حجة على ما أراد . ثم إن الدكتور طه حسين كان قد نفى " الخيال والقدرة على الوصف " عن المكفوفين ، فى أول حديثه ، ثم تغاضى عن الخيال ، وقصر حديثه على الوصف فحسب ، بل إنه استثنى الوصف المعنوي أو وصف الأشياء المعنوية .

ويعزو الدكتور درويش الجندي المظهر الرمزي فى تداخل معطيات الحواس عند بودلير وبشار إلى نقص الحواس : اضطراب الأعصاب والإدمان عند الأول والعمى عند الثانى ، فى قوله: " وأكبر الظن أن أساس ظهوره فى شعره إنما يرجع فيما أرى إلى الأساس نفسه الذى قام عليه فى شعر بشار وهو نقص فى الحس وإن اختلف السبب فى هذا النقص لدى كل منهما " [2] .

ولا أظن ظن الدكتور درويش الجندي ، فتداخل معطيات الحواس ليس مجرد خلط بين وظائف الحواس ، يعزى إلى نقص فى الحس ، وإلا لاقتصر هذا المظهر الرمزي على كل من نقص حسه ، وإن كان هذا المظهر الرمزي في التداخل والخلط – عند هذين الشاعرين – لأسباب مرضية ، فما باله لدى الشعراء الأصحاء والأسوياء ؟ وهل يرد إلى

---

(1) شروح سقط الزند : 1 / 425 .

(2) د. درويش الجندي : الرمزية فى الأدب ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص 240 .

شيء غير نقص الحس ؟ وكيف يكون رمزيا، ومرضيا في آن معا ؟ الثابت أن الفنان يبدع رموزه عن قصد ووعى ، ويكابد فى سبيل ذلك المشقة والأهوال [1] . فما ينبغي أن يحمل تأثير الحواس بعضها على بعض محمل النقص أو الضعف أو الغموض [2] فتراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية[3] . ومع ذلك فإني أظن ظن الدكتور درويش الجندي نفسه في تساؤله : " متى كان الشعراء ملزمين بالواقع وتصوره ؟ " [4] .

4. أبو العلاء واللغة والخيال :

بينما يذهب الأستاذ العقاد إلى أن الخيال لم يكن " من ملكات المعرى التي اشتهر بها " [5] ! – يذهب الدكتور لطفي عبد البديع إلى أن أدب المعرى يغرق فى عالم الخيال والرمز ، فى قوله : " والخيال الذى أغرق فيه أدب أبى العلاء جزء أساسي من فكرة الرمز ، إذ لا يمكن أن يتصور رمز من غير خيال ، فالخيال جزء لا يتجزأ من الرمز ، لأنه القوة الديناميكية ، التي تحرك الإنسان ، وتصرفات الإنسان وعلاقاته بالأشياء ، بحيث يضفى عليها معنى مستمد من حاجاته الحيوية والروحية ، التي تزجيها قوى الخيال " [6] .

---

(1) راجع : د. محمد مفتاح :حيث يرى أن الشاعر ليس " مسحوراً أو مخموراً أو فاقداً للوعى ، يهذى كيفما يشاء وكيفما يتفق له ؛ فإنتاج النص الأدبي – إذن – وإعادة إنتاجه ، معاناة وجهد وعرق أولا ، وهو موهبة فطرية ثانياً " ، ص 84 ، دور المعرفة الخلفية ، مجلة فصول م10 ع 3 ، 4 ، القاهرة يناير 1992 – ولا يعنى هذا نفى وجود اللاوعي وأثره .

(2) راجع : د.مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 168 . وراجع : د. أحمد كمال زكى : النقد الأدبي .. ص 85 .

(3) راجع : د.على عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 81 .

(4) د. درويش الجندي :الرمزية فى الأدب ، ص 244 .

(5) الأستاذ عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ، دارالمعارف ، ط 4 ، القاهرة ، 1987 ص 83 .

(6) د. لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة ، ص 71 .

كما يذهب الدكتور مصطفى ناصف فى قراءته لرسالة الغفران إلى أنها رسالة فى مفهوم الخيال الشعرى [1] .

ويرى باحث آخر أن أبا العلاء : "يتزيد من الكناية والملاحن والمجاز والرمزية البعيدة " [2] وأبو العلاء نفسه قد أشار إلى ذلك ، ولكن ربما لا يعنينا كل هذا بقدر ما يعنينا وجوده بالفعل فى شعره ، وفهمه على هذا الأساس .

فلغة الشعر بعلاقاتها الممكنة ، ونشاطها الرمزي ، وما يمده من خيال ، مما يتيح للشاعر أن يتأبى على " الوظيفة الوصفية التي ينعت فيها الحقيقة الخارجية ، ليؤكد الوظيفة الاسمية التي يخترع معها الشاعر أشياء وأشياء " [3] فالكلمة عند هيدجر هى التي " تقوم بعملية التسمية أو إظهار الموجود .. إنها الكلمة التي تجعلنا نخوض ونعانى تجربة اللغة التي تتحقق فقط فى اللغة الرفيعة والسامية من قبيل : لغة الشعر " [4] .

فالشاعر لا يتعامل مع اللغة على أنها أداة ينقل بواسطتها موقفا إيصالياً كالموقف الذى يتوخى مطلق القائل نقله بواسطة العلامات اللغوية ، " وإنما ينقل لغة تخيلية محضا ، فاللغة عنده ليست وسيلة إلى سواها ، بل هى غايته التي يروم نقلها فى الجمل والكلمات " [5] .

فأبو العلاء المعرى " ليس له ما يصله بالواقع المادي إلا الأضعف تشويقا وتأثيراً ، فلم يشده واقع المادة إليه ، ويمشى عليه بغمرته بل ظل طلقا من الأسر أسر المكان الجمود . إنه ليس يشهد سوى صور الألفاظ كما يفترضها ، وهى تحياه ويحياها فيطمئن ويغتبط ، وتشوقه كثيراً فيستلذ ويتذوقها . إنه يحس بكيانه فيها ، وهى أي الألفاظ في حسه ينبوع

---

(1) راجع : د. مصطفى ناصف : محاورات مع الشر العربي ، ص 248 .

(2) عبد الله العلايلي:المعرى ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي ،الأهلية بيروت1981 ص 191

(3) د.لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة ، ص 73 .

(4) د.سعيد توفيق : اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر ، مجلة الفلسفة والعصر ، ع 1 ، القاهرة ، 1999 ، ص222 .

(5) د.لطفي عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة ، ص 159 .

يتدفق مثل شلال إلى هاوية الوجود ، فيروقه سماع هديره الذى هو هدير ذاته في ذات الوجود "[1]. وهو يقدم إليك المحسوس يفتنك به ، ويستوقفك عنده ، ثم يسلبك هذا المحسوس من حيث لا تدرى. وإذا بغيمة تطوف بك ، وكأن المحسوسات تصاعد من بين يديك "[2] .

وعن سلطة اللغة وتشكلها خارج نطاق إرادة الشاعر بأكثر من معنى ، وما يمثله ذلك من عقبات أمام الشاعر – يقول طودوروف: إن الشاعر لا يجد كلمات "محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى . وهو يتلقاها بصوت الآخرين . إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها "[3] .

ويذهب رولان بارت إلى أن " اللغة بطبيعة بنيتها ، تنطوي على علاقة استلاب قاهرة . ليس النطق ، أو الخطاب بالأحرى ، تبليغا كما يقال عادة : إنه إخضاع ، فاللغة توجيه وإخضاع معممان .. فى اللغة إذن خضوع وسلطة يمتزجان بلا هوادة . فإذا لم تكن الحرية مجرد القدرة على الانفلات من قهر السلطة وإنما على الخصوص ، عدم إخضاع أي كان ، فلا مكان للحرية إلا خارج اللغة بيد أن اللغة البشرية من سوء الحظ ، لا خارج لها : إنها انغلاق ، ولا محيد لنا عنها إلا عن طريق .. مراوغة اللغة وخيانتها . هذه الخيانة الملائمة ، وهذا التلافي والهروب ، هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها ، فى عظمة ، ثورة دائمة للغة ، هذا ما أطلق عليه أدبا.. فالنص يحمل فى طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي ، حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته فى حضنه "[4] .

ومن ثم فإن " الشاعر خارج نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس ، وكأنما – وقد حل بعالمهم – قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين

---

(1) عبد الله العلايلي : المعرى ذلك المجهول رحلة فى فكره وعالمه النفسي ، ص 29 .

(2) د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 264 .

(3) تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ص 41 ، 42 .

(4) رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ص 12 ، 13 ، 14 ، 23 .

هذا العالم . فيبدو وكأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفا صامتا ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً فاكتشف أن لها نوعا من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر " [1] .

فإقامة لغة داخل اللغة هى طريق الشاعر للتحرر من قيود تلك اللغة . ولنذكر ولع أبى العلاء المعرى بالتعامل المخاتل للغة من خلال استراتيجية فنية ، وعبر وسائل متعددة ، منها استخداماته الكثيرة للمشترك اللفظي ، والغموض ، والجناس ، والتقابل وغيرها من جماليات بلاغية ، ومجازية ورمزية ، ودلالاتها الضمنية عبر بنيتها الفنية وكلها تقع ضمن ما يدعوه أحد الباحثين " باستراتيجية الحجب " [2] . إنه يمارس اللغة ممارسة فنان خبير بها ، عالم بأسرارها ، ويمارس سلطته عليها بقدر ما تمارس هى سلطتها عليه . وسلطته هى حريته فى تشكيل علاقاتها فنياً وفق رؤيته الإبداعية ، والخروج عن تلقائية تلك اللغة ، الراكدة مياهها ، فيحول بأمواج فنه تلك اللغة ويبعث فيها الحياة ثرة ، وأكثر إنسانية ، إذ يمنح الوجود معناه ودلالته .

فمفارقة الشاعر هي محاولته التحرر من أسر الكلمات وقيودها ولكن بالكلمات نفسها "والذي يجمل بنا أن نفهمه أن قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية ، انظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه إنه مثل حق لما ينبغي أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ، ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات " [3] .

---

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ، ص 14 .

(2) د. على حرب : النص والحقيقة 1 نقد النص ، ص 16 .

(3) د. مصطفى ناصف:اللغة والبلاغة والميلاد الجديد ، دار سعاد الصباح ط 1 الكويت 1992 ص 59

والمفارقة كذلك فى فرضه المزيد من القيود ، وهو بسبيل التحرر من قيدها ، فهو يجعل من القيد مساحة يمارس فيها حريته ، ويخاتل اللغة ؛ ولذا فهو مولع بالقيود لأنه شديد الولع بالحرية ، شديد الوعي بها وبطرق ممارستها . وهنا لا تكمن مأساة الشاعر فحسب ، بل مأساة الإنسان فى التوفيق بين الحرية والقيد ، عندما يصبح القيد شرط الحرية الحقيقية .

إن أبا العلاء يتخفى وراء أقنعة كثيرة داخل عالم اللغة الرحيب ، إنه أشد وعيا باللغة وسبل التعامل الفني معها ، ومن ثم فهو صاحب ثورة على اللغة باللغة. إذ يظل " أي تمرد على اللغة إنما يتحقق باللغة كذلك " [1] وهى تجسيد فني لثورته على الوجود ، والواقع وما يفرضه عليه من قيود . فسلطة اللغة كسلطة الواقع ، إجبار على أشياء كثيرة ، يجاريها فيها أبو العلاء ، مستدرجا إياها بخضوعه الظاهري في انسياقه لجبرية أنظمتها السطحية ، بيد أنه لا يتوانى فى ممارسة سلطته الإبداعية من خلال تشكيل بنيتها العميقة ، وعلاقاتها المتشابكة فى ثورة عاتية ، فهو ثائر عليها بها ، يواجه اللغة باللغة ، ويستل منها حريته . فهو يمارس اللغة " وهى تتخذ ذاتها موضع نظر وتفكير " [2] .

على هذا النحو من الفهم للاستخدام الفني للغة أظن أننا نقترب من عالم أبى العلاء ورؤيته . ولشد ما كان يقسو الدكتور طه حسين ويتحامل على أبى العلاء فى حكمه على أدبه بالعبث بالنحو والصرف ، والألفاظ ، وبرد العجز على الصدر من أجل التظرف الفني وإظهار البراعة ، وإن قرن هذه الصفات بالجمال الفني الخالص (على غموضه) وذلك في قوله : " واللون الثالث من ألوان العبث أهم من هذين النوعين وأجل خطرا ، لأن أبا العلاء لا يقصد إلى مجرد التظرف الفني ولا إلى مجرد التفكه ولا إلى الجمال الفني الخالص وحده ، وإنما يقصد به إلى هذا كله وإلى إظهار البراعة والتفوق اللغوي ما في ذلك شك ، وهو نوع من الجناس ظريف يلتزم فيه أبو العلاء لفظ القافية

---

(1) د.عز الدين إسماعيل : أيديولوجيا اللغة ، مجلة فصول م5 ع 4 ، القاهرة ، يوليو 1985 ، ص 50.

(2) رولان بارت : درس السيميولوجيا ، ص 27 .

نفسه فى أول البيت أو فى وسطه بحيث يتكرر هذا اللفظ فى البيت الواحد مرتين ويدل على معنيين مختلفين فيجمع بين الجناس وبين ما يسميه أصحاب البديع رد العجز على الصدر " [1] .

إن أبا العلاء لجدير بأن يوصف بغير العبث وإظهار البراعة ، وإنه لغنى عن إظهار براعته ونبوغه وتفوقه .. وهو المشهود له .. ولا أظن أنه عابث فى فنه ، وهو الجاد كل الجد فى حياته ، بل شديد القسوة على نفسه – استنادا إلى مبدأي انعكاس الواقع والتعويض ذاتهما ، وهما حجة إثبات عبث أبى العلاء وتسليته في شعره أو به . فكيف يلهو ويعبث فى فنه من أخذ بتلابيب نفسه وجذبها فى عنف وقسوة عن كل لهو وعبث وتسلية ؟!

نعم إن حياة الفنان شيء وفنه شيء آخر ، وشهادة فنه أهم من حياته . فهل كان فنه عبثا ولهوا وتسلية وتزجية لأوقات الفراغ وتعويضا لما فقده من الحياة ؟ هذا – إذن – هو السؤال ، وهو ما ينشعب له الحديث ؛ فبأي شيء نحكم على أبى العلاء بأنه عابث في فنه ؟ وما المقصود بالعبث وبالشعر على السواء ؟ ربما كان وضع السؤال هو السبب في ذلك التشتت، ولعل الأولى أن نتساءل عن مفهوم لغة الشعر حتى إذا ما اتفقنا عليه علمنا عبثه من عدمه .

يقول الدكتور طه حسين : " فلم لا يلعب بهذه الألفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ، ولم لا يتخذ من الملاءمة بينها على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلاً إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك فى أنى لم أخطئ ، ولم أخدع نفسي حين اعتقدت أنى شهدته يعبث بالألفاظ والمعاني ألوانا من العبث لأنه لم يكن يستطيع غير هذا . ألوانا من العبث كثيرة الاختلاف " [2] . وأما أنا فأرى أن استخدام أبى العلاء للغة ولفنون البلاغة والبديع خاصة الجناس والتصدير والمقابلة

(1) د. طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه ، ص 394 .

(2) المرجع السابق : ص 389 .

والتوازيات الصوتية أو التشابك بين الكلمات عموما (فى سقط الزند) - لم يكن من قبيل العبث والتسلية بل إنه استخدام رائع ومرهف إلى حد بعيد – كما سنرى .

إن أبا العلاء " لم يكن يعمل من خلال المصادفة التي تسمى باسم حفظ الكلمات " [1] إن العبث والتسلية والتلهية وقطع أوقات الفراغ واللعب بمكعبات اللغة، من أجل أن " يسلى نفسه ويرفه عليها ، ويبهر الناس ويكرههم على إكباره والإعجاب به " [2] – إن هذه أشياء تند عن أدب أبى العلاء . وإن كان ثمة شيء من العبث فهو قليل نادر وإن لم يكن ثمة بد من العبث فليكن ذلك هو العبث الذى يئول إلى الجد ، وليكن عبث من وعى العبث فى الجد ، والجد فى العبث ، فليكن العبث بمفهوم فني إيجابي ، فأبو العلاء فى كتاباته جميعا صاحب فكر وهدف . وهو يريبك فى أمر اللعب والعبث ، والريب هو الخطوة الأولى فى الطريق إلى التأمل [3] . إنني لأشفق على أدب أبى العلاء من أن يحمل محمل العبث واللهو والتسلية ، بل إنني لمشفق علينا إن نحن فعلنا ذلك .

وفى سياق الحديث عن أهمية اللعب ومخاطره يذهب الدكتور مصطفى ناصف إلى ما ذهب إليه الأستاذ العقاد من ضرورة المزاوجة بين اللعب بالكلمات واستخدام الكلمات ، بين الحرية والضرورة ، ويرى أن " عبادة اللغة التي تسمى في التراث باسم البديع نشأت ونمت فى ظل ضغوط نفسية وعقلية واجتماعية كبيرة. كان البديع نوعاً من الرفض والتسليم معا ، أو كان في خير أحواله مجاهدة لا تخلو من الشعور بالصعوبة . اللعب باللغة مجاهدة لما نسميه باسم الواقع ، والمجاهدة سبيل التفهم والتغيير . اللغة كلها نظام من المجاهدة لأنها فى كل استعمالاتها المهمة تقوم بعبء المسئولية المتعددة الوجوه " [4] .

---

(1) د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 278 .

(2) د. طه حسين : مع أبي العلاء فى سجنه ، ص 391 .

(3) راجع : د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 253 .

(4) د. مصطفى ناصف : الوجه الغائب ، ص 207 .

إن لعب الفن " مرآة تتجدد باستمرار عبر القرون ، ويمكن أن نبصر فيها أنفسنا بطريقة تكون غالبا غير متوقعة أو غير مألوفة : نبصر ماذا نكون ، وما قد نكون ، وما نكون مقتربين منه ، أفلا يكون من قبيل الوهم أن نظن .. أننا يمكن أن نفصل اللعب عن الجد .. إن اللعب والجد – أي غزارة الحياة ووفرتها من ناحية ، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى – يكونان مجدولين معاً بعمق . فكل منهما يتفاعل مع الآخر . وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر فى الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هى تعبير عن أسمى صور الجدية .. إن اللعب لا يكون متعارضاً مع الجدية بقدر ما هو متعارض مع العلة القاتلة للروح كالطبيعة ، إنه شكل من أشكال الكبح والحرية فى وقت واحد " [1] .

(1) هانزجيورج جادامر : تجلى الجميل ، ص 264 ، 265 .

obeikan.com

المبحث الثالث

لغـــة الشعـــر والتـواصـــل

1. لغـة الشعـر والمجتـمـع :

لا شك أن الشاعر لا تنقطع صلته بالحياة والمجتمع في تجربتـه الشـعرية " ولـن ينكـر أحد العلاقة العميقـة القائمـة بـين الفنـان والمجتمـع "[1]. ولغـة الشـعر " تتميـز بفاعليـة اجتماعية عاليـة ، حتى قبل أن تطولها يد الفنـان"[2] فمعنـى اللغـة " مسـألة اجتماعيـة : وهناك معنى فعلى تنتمي به اللغة إلى مجتمعي قبل أن تنتمي لي[3]. ومن ثم فإن القصـيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا[4]. وتنطوي على قيمـة تواصـل اجتماعية ، هى خلاصة تفاعلات عميقة، بين الشاعر وبين كل ما يمـوج بـه مجتمعـه مـن مشكلات وقضايا، وقـيم وآمـال وآلام .. كمـادة أوليـة تشـكل وعـى الشـاعر الثقـافي والاجتماعي .. وتتشكل به في آنٍ معاً.

فالفنان لا ينفصل – في العمق – عن مجتمعه .فالفن " هو الأداة اللازمة لإتمـام هـذا الاندماج بين الفرد والمجمـوع ، فهـو يمثـل قـدرة الإنسـان غـير المحـدودة علـى الالتقـاء بالآخـرين"[5] ، حيث إن للأعمال الفنية " وظيفة خاصة في مضمار التواصل الاجتماعي ، نظراً لأن في وسعها التعبيـر عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي "[6] ولـذلك

---

(1) هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998 ص166 وراجع: أ. محمود أمين العالم: قضية الإبداع وآفاقها المعرفية. مجلة فصـول. م. 1..ع 3، 4 ينـاير 1992 . ص 16.

(2) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري- بنية القصيدة: ص63.

(3) تيرى إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب : ص91.

(4) راجع : ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر: ص 121.

(5) إرنست فيشر: ضرورة الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998 ، ص15 .

(6) د.زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص284.

فإن " نزوع التأويل إلى مقاربة المعنى ضمن علاقة الدوال بمدلولاتها ، أي ضمن الشكل المعزول ، ليس إلا تغييباً للسؤال المعرفي الذي يخص الإنسان في معنى وجوده الاجتماعي التاريخي ، وقراءة تمارس إلغاء نفسها "[1] فلا يمكن تصور حركة المجتمع العميقة دون اهتمام باللغة [2] مثلما أنه لا يمكن تصور اللغة منعزلة عن تلك الحركة .

وليس التواصل الاجتماعي في الفن هو ذلك التواصل السطحي المباشر، إنما هو التواصل الرمزي العميق ، المتشابك الجذور . فالمسافة من الاهتمام باللغة إلى التأثير الحضاري أو الثقافي معقدة [3] . والوسط الاجتماعي في الشعر وسط غير مباشر" أما البيئة المباشرة للشعر حقاً فهي تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان ، فالشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع "[4] .

والشعر يعلو على الواقع والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية والفلسفية .. وإن انبثق عنها مجتمعه ، أو شكلت بعض عناصره ، وخيوط نسجه ، فالطاقة التحويلية للفن تمتص كل هذه السياقات وتصهرها نى بوتقتها ، وتشكل كياناً فنياً لا يتطابق مع أي منها ، وإن انطوى عليها رمزياً .

العمل الفني – إذن – مفعم بالعديد من السياقات والأصوات التي تصدع أحادية النص [5] الأمر الذي يمنح رؤيته خصوبة ، وعمقاً ، ويشف عن ثراء أبعاده الدلالية وتنوعها.

إن السياق الاجتماعي الخاص يؤدى دوره عندما يبعث الفنان على التأمل "ولكنه كثيراً ما يقف عند هذا الحد ، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي .

---

(1) د.يمنى العيد: النقد الأدبي ومسألة المرجع ، ضمن النقد الأدبي في منعطف القرن (1) ص27 .

(2) راجع د. مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل، ص 333 .

(3) راجع : د. مصطفى ناصف: الوجه الغائب: ص 21.

(4) د.مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي: ص 108 .

(5) راجع: يوري لوتمان : تحليل النص الشعري- بنية القصيدة : ص155.

العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه ، وينفك عن إساره "[1].

ويذهب الدكتور ميجان الرويلى إلى أن" النظرية الأدبية لا تنكر قدرة اللغة المرجعية ، لكنها تستجوب في الإنتاج الأدبي سلطتها بما هي مثال أو أنموذج للمعرفة الطبيعية الواقعية" [2] .

ومن ثم فإن الفن" يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل . والفن يمكن من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان .. إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي"[3] ولكن من الأهمية بمكان أن يفهم ذلك على وجهه الصحيح ، ولا يؤخذ مأخذ النقل الآلي ، المباشر عن حياة المجتمع حيث إن " عالم التأمل الجمالي المنغلق على ذاته يكون غالباً منقطع الصلة عاماً بعالم الحياة اليومية ، حتى إن الانتقال من أحدهما إلى الآخر يتطلب عمليات تكيف نفسي أخرى "[4] .

فالبنية الشعرية هي بنية فنية شديدة المرونة والتعقيد معاً " والنص الشعري آلية جدلية عميقة ذات قوة طاغية للبحث عن الحقيقة ، وتأويل العالم المحيط ، ومحاولة التغلغل إلى داخله .. إن الهدف من الشعر لا ينحصر- بالطبع- في طرائقه ، بل يمتد إلى معرفة الإنسان بالعالم ، وبالعلاقات بين الناس ، وبنفسه ، وقدرته على بناء شخصيته في غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعي ، أي أن الهدف من الشعر يتفق في التحليل الأخير مع الهدف من الثقافة بعامة . غير أن الشعر لا يمكن تحقيق ذلك الهدف إلا بوسائله

---

(1) د.مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي: ص97.

(2) د.ميجان الرويلى: النظرية الأدبية لها ما عليها : ضمن النقد الأدبي فى منعطف القرن (1) ص69.

(3) إرنست فيشر : ضرورة الفن : ص67.

(4) وايـن شـوماخر: القيمة المعرفية للأدب: ترجمة: د. سعيد توفيق ، مجلة فصول : م 6 ،ع3 ، أبريل 1986، ص27 .

الخاصة. والوعي بهذا لا يمكن أن يتسنى إذا غفلنا عن آلية هذه الخصوصية ، أي عن البنية الداخلية للشعر"[1] . ولابد – إذن- من مراعاة شروطه الفنية " وما يحققه من (أدبية) هي التي تحدد طبيعة علاقته بمبدعه ومتلقيه والمجتمع الذي تنبثق فيه "[2] .

وفى الاتجاه نفسه يذهب الدكتور مصطفى ناصف إلى أهمية التحليل الاستاطيقي للشعر، وأن" معرفة حقائق اجتماعية أو قراءة أفكار حضارية في العمل الأدبي لا تنفصل – بحال ما- عن البصر بشئون الشعر المعقدة مثل الرمز، والاستعارة ومواضع الكلمات ، وتفاعلها، وتميز الكل من مجموع أجزائه ، وما يجرى في أثناء ذلك كله من معنى فوق المنطق ؛ والإشارة المحددة "[3] .

ولذا فإن المتصدي لتحليل النص لا يعنيه الاستطراد الخارجي ،عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بقدر ما يعنيه الحضور النصي لهذه السياقات ، وتحليل معطياتها تحليلاً جمالياً . [4] ومن ثم يصبح التحليل الجمالي للغة الشعر عوناً لاهتمامنا بالأدب وقيمه الخفية ، فكل اهتمام باللغة يجب أن يغذو إدراكًا ما للحقيقة أو تحويراً ما في بصيرة مفيدة ، فمستويات اللغة لا تتضح بمعزل عن هموم الفكر وشواغله وصياغته وتشكليه [5] . ذلك أن الأدب تعبير عن الحقيقة .[6] "صحيح أن الأدب (يهدف إلى المتعة) ولكنها متعة التعرف والارتياد والتنظيم (أي زيادة التفهم لعلاقات جديدة مؤكدة) والإنجاز الجمالي"[7] .

---

(1) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري – بينة القصيدة : ص184-185 .

(2) د.صلاح فضل : شفرات النص ، ص 8 .

(3) د.مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي : ص 101.

(4) راجع: د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر: ص 28 وعن علاقة الوظائف الأخلاقية والاجتماعية والسياسية بالوظيفة الجمالية فى النص ، راجع : يوري لوتمان : تحليل النص : ص22 .

(5) راجع : د. مصطفى ناصف: خصام مع النقاد: ص 400 – 405 .

(6) راجع: جون واين: ملاحظات عن الخيال والحكم : ضمن كتاب: حاضر النقد الأدبي: ص85 .

(7) رتشارد هوجارت: لماذا أقدر الأدب: ضمن كتاب: حاضر النقد الأدبي :ص54 .

وكما أن العلم - نشاط ذهني نستطيع بمقتضاه أن نستقدم بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الموضوعية ، فإن من شأن الفن أن يقوم بدور مماثل ، ولكن في مجال المضمون الوجداني للعالم "[1] .

ويذهب كولنجوود إلى أنه" يمكن وصف ما يقوم به الشاعر بحق أنه تحويل الانفعالات إلى أشعار"[2] . فالمعرفة في الأدب ، في جانب كبير منها ، هي ضرب من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور فى صورة كلية وهى - معرفة بالشعور نفسه ، ويكون الجانب الوجداني للعالم هى موضوع هذه المعرفة.. والقول بأن الخبرة الأدبية تكون ملونة بنيران شعرية هى فى الحقيقة قضية لا خلاف عليها ، والقول بأن هذه النبرات تؤدى إلى تحوير الإدراكات الحسية والعمليات العقلية ، إنما هو أمر يمكن التسليم به"[3] .

ويرى الدكتور محمود الربيعي أن الشعر تعبير عن المشاعر ، وأن المفهوم الرومانتيكى للشعر يهتم بالعالم الداخلي للشاعر ، ويعد العالم الشعري عالم المعرفة بأعمق الحقائق . - وواضح أن عالم الشاعر الداخلي هذا عالم واسع ، فهو يشمل الحالة الذهنية لديه ، كما يشمل المشاعر والأفكار، وطاقات الحدس والإدراك، وقوة الخيال هى البوتقة التي تنصهر فيها كل عناصر هذا العالم من ذهنية وشعورية . وهذه القوة هى التي تعدل من هذه المشاعر وتنظمها ، وتجمع أشتاتها ، وتضعها فى النهاية في قالب متلاحم متجانس هو العمل الشعري "[4] .

ومن ثم كانت الأهمية البالغة للخيال وأدواته من الصورة والرمز والأسطورة والمجاز، وقدرته على تعمق الحقيقة ؛ فاللغة الشعرية أو الأدب الإنشائي - طريقة من الطرق التي تندفع بها الحياة إلى الوعي "[5]. ولذا كانت طبيعة الفن هى استشراف

---

(1) د.زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر: ص 273 .

(2) روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن ، ص33 .

(3) واين شوماخر: القيمة المعرفية للأدب ، ص 25-26.

(4) د.محمود الربيعي: فى نقد الشعر ، دار غريب، القاهرة 1998 ص92.

(5) ل.س نايتس: فى البحث عن قيم أساسية ، ضمن:حاضر النقد الأدبي ، 109 .

المستقبل والتنبؤ به [1] " إن الوظيفة الحقيقية للفن هى التعبير عن (الإحساس) ونقل (الفهم)".[2] .

فالشعر لا شك شكل من أشكال المعرفة . والخيال أداته المعرفية [3] . ذلك أن الشعر" منهج آخر ، فن آخر نعرف به وقع العالم على أنفسنا ، ونأسر به الرؤى الفريدة واللحظات العارية"[4] بقدر ما نعرف أنفسنا ، من خلاله ، ويزداد الإنسان وعيا بالوجود وبذاته .

فالعالم على نحو ما يظهر للوعى الإنساني" تكون له نبرات وجدانية تفرض نفسها على النفس البشرية، أكثر من كونها انبثاقات ترد إليه من النفس . وهذه المشاعر هي المجال الخاص بالفن الذي يتيح - من خلال عمليات لا عقلانية (على الأقل جزئياً) - تأملها ، ومن ثم معرفتها بأسلوب ما"[5] أي فهم كيف نشعر عندما " يكون فعل التعبير اكتشافا لانفعالاته ومحاولة لإدراك ماهية هذه الانفعالات" [6] . كما أن " تأسيس الشعور وتأسيس الموضوع الذى يتجسد فيه الشعور هما عمليتان تحدثان معا داخل نشاط واحد"[7] ، ولا يمكن عزل إحداهما عن الأخرى ، أو تفسيرها بمعزل عنها .

---

(1) راجع:د.رمضان بسطاويسي:علم الجمال عند لوكاتش،الهيئة المصرية العامة الكتاب، القاهرة 1991

(2) هربرت ريد: معنى الفن ، ص 164 .

(3) راجع:د.إبراهيم رمانى :الشعر - الغموض- الحداثة دراسة فى المفهوم. مجلة فصول م7ع3،4 ، 1987 ص 83 .

(4) أحمد عبد المعطى حجازي: فى مملكة الشعر، ص 7. وراجع: ها نز - جيورج جادامر: تجلى الجميل ، ص 136 ،حيث يرى أن الإبداع يكمن فى " الاحتفاظ بما يهدد أن يزول".

(5) واين شوماخر: القيمة المعرفية للأدب، ص 25 ، 26.

(6) روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، ص118.

(7) واين شوماخر:القيمة المعرفية للأدب ص33 وراجع سارتر:الوجود والعدم بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية : 13-45 فكل وعى هو وعى بشيء ما "لأن الوعي أو الخبرة تنطوي دائماً على موضوعها وتكون موجهة نحوه بقصد فهم معناه وإذا كانت كل الظواهر فى النهاية خبرات بوصفها=

تتميز الكلمة في الشعر بخصوصية فنية إذ " تكون قيمتها فى كونها (كلمة) غانية ، وليست بديلا عن مسماها ، ومن ثم فإن الإحالة الخارجية تتأباها اللغة الشعرية ، حيث تكون مادتها اللغوية (صوتا ومعنى) محاور استبدالية ، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما "[1] .

ولكن لا يعنى ذلك انعزال النص كبنية دلالية عن سياقه الثقافي ، وبنيته الكبرى التي هو جزء منها ، بل " إن للنص علاقة بخارجه ؛ فوحداته الدلالية فى سياقها الثقافي لا يمكن عزلها عن تلك التفاعلات المتعددة فى أبعادها المختلفة"[2] .

الشعر إذن لغة فنية ، لا بد لها من أن تنطوي فى أعماقها على قيم تواصلية عبر تفاعلاتها الدلالية مع سياقها الثقافي والحضاري[3] ، على هذا النحو أو ذاك ، فهي ليست مفارقة لما انبثقت عنه وتنتمي إليه من حضارة . فاللغة " قد تكون هى كل فن الشاعر مادةً وروحاً ومجالاً .. وقد تكون معشوقة الشاعر ولذته وكل عمله . ولكن هذا كله يجب أن يفهم على وجهه فعشق الشاعر للغته لا يعنى أن تقف اللغة موقف المنافس الذى يتأبى على الصلة والمجتمع وما أهمنا فى هذه الحياة "[4] .

وذلك مما يعنى البحث به فى شعر أبى العلاء المعرى فى ديوانيه السقط والدرعيات ، على الرغم مما هو معروف من أمر عشقه الجامح للغة ، ومن عزلته، وعزلة شعره معاً ! فهل كان أبو العلاء- حقاً- فى شعره مفارقاً عصره، ومجتمعه بهمومه

=ما يظهر للوعى أو يحدث فى الخبرة فإن هذا يعني أن الظواهر ليست هى المظاهر وإنما هي- ما يظهر هذا ال- ما - الذي يظهر ليس شيئا آخر سوى ماهية الظاهرة أو معناها" د .سعيد توفيق : الهرمنيوطيقا والفن عند جادامر. ضمن : النقد الأدبي فى منعطف القرن (2) . ص 167.

(1) د. رجاء عيد : الجدل حول النقد اللغوي ، ضمن النقد الأدبي فى منعطف القرن (3) ص 14 .

(2) المرجع السابق: ص14 .

(3) راجع: د. ريتا عوض: الكتابة الشعرية والتراث ، مجلة فصول.م.15، ع2.القاهرة صيف1996 ص206 .

(4) د. مصطفى ناصف: الوجه الغائب ، ص302 .

وقضاياه وآلامه وآماله .. ومنفصلاً عن ثقافته العربية وتراثها، أو كان يؤرقه التواصل ، ويحمل رسالته الإنسانية ويقلقه بوصفه فناناً ومفكراً وجود الإنسان ومصيره؟ ذلك انطلاقاً من حقيقة أن " الجماعة ، أساسية للوجود البشرى وعنصر من عناصر تكوينه" [1] وأن الخاصة الجنسية والخاصة اللغوية ، خاصيتان أساسيتان من خصائص الوجود البشري بالإضافة إلى الخاصة الاجتماعية[2] .

وإذا كان أبو العلاء فى علاقته – المتوترة - بالمجتمع بوصفه أحد أفراده، قد استطاع أن يعزل جسده ، بالعلو على ذاته ، وامتناعه عن الزواج ، واعتزاله المجتمع ، ومن ثم تعطيل الخاصة الجنسية تماماً [3] ، وتعطيل الخاصة الاجتماعية بقدر ما اعتزل المجتمع - فإنه لم يستطع أن يعطل الخاصة اللغوية بوصفها ركناً وجودياً اجتماعياً أكثر أصالة وتأبياً على التعطيل أو العزلة ، والتصاقاً بالكيان الإنساني وتغلغلاً فيه .

ولو كان أبو العلاء قد نجح فى تعطيل الخاصة اللغوية لما كان له ذكر بيننا الآن فضلاً عن تلك القرون الماضية ، وأغلب الظن أن أبا العلاء اعتزل المجتمع فى صورته العامة ، والفجة ، فلم يخالط الناس إلا بقدر ، ولم ينهمك فيما انهمكوا فيه من شئون حياتية ، وإنما ارتفع بعيداً عن مجتمع لا يرضى عن أكثر ما فيه ، فانحسرت لذلك رقعة علاقاته الاجتماعية إلا عن علاقات خاصة ومهمة . ولكن ربما لم يعن هذا شيئا بالنسبة لمفكر وفنان بقدر ما يعينه ذلك لإنسان لا ينشغل بما ينشغل به المفكر والفنان ؛ لأن طبيعة المفكر والفنان تقتضي قدراً من السمو والعلو (لا التعالي) والاختلاف فى الاهتمامات

---

(1) جون ماكورى: الوجودية ، ص152 .

(2) راجع : السابق: ص153.

(3) لا أقصد بتعطيل الخاصة الجنسية أو الاجتماعية ، إلغاءها، بل أقصد إجهاض دورها بوصفها عاملاً مؤثراً في الوجود البشرى داخل المجتمع ، ومن ثم تقليص حجم الاندماج والتفاعل مع المجتمع فى أحد جوانبه وأكثرها ارتباطاً بالنفس وتأثيراً فيها مما جعل الصراع النفسي لدى أبي العلاء أكثر حدة ودرامية مما هو عليه أصلاً .

والتوجهات ، ومن ثم قدراً ما من البعد عن المجتمع ، مسافة قد تزيد أو تقل تبعاً لعلاقة الذات وتفاعلاتها مع المجتمع ، وطبيعتها النفسية واعتبارات أخرى . حيث " يشكل التمايز الشديد عن النفس الجماعية ضرورة مطلقة ، من أجل تنمية الشخصية ، ويؤدى كل تمايز غير كاف" إلى تحلل مباشر للفردي في الجماعي حيث يختلط ويضيع "[1].

فربما كان من المبالغ فيه أن ندعى أن الحديث عن العزلة كان كله " حديث نفس ، وخاطرة قلم" [2] ولكنه على كل حال يبقى من الصحيح أن العزلة – إذا ما فهمنا حقيقة أبعادها المادية والمعنوية ، السطحية والعميقة ، والممكنة والمستحيلة، وآثارها النفسية – ليست عزلة تامة ، بل عزلة يجب فهم حقيقتها وحقيقة دوافعها ، فعزلة أبى العلاء تستمد وجودها من مصدرين اثنين ، الواقع التاريخي ، والفني فى كتابات أبى العلاء الشعرية والنثرية ، وربما حدث تضخم فى أمرها نتيجة لذلك ، غير أن هذا لا يعنى انعدام وجودها وتفاعلاتها ، فأبو العلاء المعرى استبدل – على مستوى الواقع – بمجتمعه الكبير الذى ينتمي إليه مجتمعاً صغيراً محدوداً يكفيه حاجاته الضرورية من الحياة المادية والاجتماعية والنفسية والثقافية . فكان له دخله الذى يكفيه السؤال وكان له من أبناء أخيه – وغيرهم من ذوي القربى والرحم – من قام على خدمته ورعايته [3] وكان له أصدقاؤه المخلصون – على قلتهم – ومريدوه وطلاب علمه وفنه ، كما كانت له مراسلاته الاجتماعية ، ولا شك أن كل هذا لا يقع بعيداً عن ضرورة نفسيه ملحة .

ويمكن أن نعود إلى الخواص الأساسية للوجود البشرى من جنسية واجتماعية ولغوية ؛ لنرى أنه لم يستطع أن يعطل إلا الخاصة الجنسية ، أما الاجتماعية واللغوية فلم يستطع بحال من الأحوال تعطيلهما وإن استطاع تهذيبهما ، " فكما أن الفرد ليس كائناً

---

(1) كارل.غ يونغ :جدلية الأنا واللاوعي ، ترجمة:نبيل محسن ، دار الحوار ط1 سورية 1997 . ص52.

(2) د.كامل سعفان : فى صحبة أبى العلاء بين التمرد والانتماء ، ص57.

(3) راجع أبو العلاء المعرى : رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ط2 1984 .ص24.

مفرداً ومعزولاً بشكل مطلق وحسب ، فهو أيضاً كائن اجتماعي ، كذلك فإن الفعل الإنسانى ليس فقط ظاهرة معزولة وفردية تماماً بل هو أيضاً ظاهرة جماعية - [1] .

وفى ضوء هذه النظرة السريعة ، يحق لنا أن نقول إن أبا العلاء بوصفه إنساناً ومفكراً وفناناً ، لم تنقطع صلته بمجتمعه على أي من أصعدة الواقع ، أو الفن والفكر والإبداع الذى كانت علاقته فيه بالمجتمع والإنسان والحياة أقوى وأمتن وأعمق- وهو ما يهمنا- فما اعتزل المجتمع فى صورة إلا ليتصل به فى صور أخرى عبر علاقات تفاعل جدلية معقدة ومتنوعة، تقوم على محاولة الفهم أو التقويم أو الإدانة أو التوجيه أو التغيير.. أو القنوط منه . باختصار التفاعل مع المجتمع من خلال موقف وجودي (فني) خاص .

فلم يكن (الجحيم هو الآخرون) لدى أبى العلاء ، لأنهم يقفون عقبة في سبيل تحقيق الذات غاياتها بل كان الآخر جحيماً ؛ لأنه دون المكانة التي يجب أن يكون عليها ، ففساد المجتمع وأوضاعه المتردية ، دليل على تقصير المجتمع فى حق نفسه ، وعجزه

---

(1) كارل.غ. يونغ : جدلية الأنا واللاوعي ، ص45 . فهناك علاقة تفاعل بين الأنا الواعية واللاوعى الفردى واللاوعى الجماعي على نحو جدلي ، تشكل هذه العلاقات ما يدعى بالقناع . الذى يظل الكيان الحقيقي- أو الذات الفردية- مختبئاً خلفه . فالقناع لديه : " ليس إلا قناعا يخفي جزءاً من النفس الجماعية ويعطى فى الوقت ذاته وهماً بالفردية ، قناعاً يدفع الآخرين ويدفعنا نحن إلى الاعتقاد بأن الكائن المعني فردي ، في حين أنه فى العمق يلعب ببساطة دوراً تعبر معطيات النفس الجماعية وضروراتها عن نفسها من خلاله .. إن القناع ليس حقيقياً ، إنه لا يتمتع بأية واقعية خاصة ، فهو مجرد تشكل اتفاقي بين الفرد والمجتمع ورد على التساؤل حول معرفة الشكل الذى يجب أن يظهر فيه الأول فى قلب الثانى .. عن قناع الشخص مقارنة بفرديته ، ليس إلا واقعاً ثانوياً أو حيلة بسيطة أو اتفاقاً غالباً ما يسهم الآخرون فى تشكليه أكثر من الشخص المعنى نفسه . ليس القناع إلا مظهراً ، وربما يمكننا أن نقول فى فورة إنه حقيقة ذات بعدين .. على الرغم من التماهي الخاص للأنا الواعية مع قناعها ، تكون الذات اللاواعية أي الفردية بمعنى أصح ، حاضرة دائماً ، وهى لم تتأخر عن ممارسة تأثيرها فى الاختيار الذى تحقق ، إذا لم يكن بصورة مباشرة فبصورة غير مباشرة على الأقل " ص62 ، 63 السابق.

وتقاعسه عن النهوض بواجباته الجماعية ، والفردية على السواء مما جعل الآخر جحيماً لما عز الاتصال به والتواصل معه على نحو ما كان يرجوه مفكر فى قامة أبى العلاء ، وليس لأنه يشكل عقبة فى طريق غاية فردية ، ولكن هل تنفصل غايات الفرد عن مجتمعه حقا ؟ هذا فضلاً عن كون الآخر جحيماً فى سياق الرؤية الوجودية العلائية والمأزق الوجودي الإنسانى .

ويفرق يونج بين التفرد أو تحقيق الذات والفردانية أو الأنانية فيقول: " تشدد الفردانية عمداً وتبرز الخصوصية المزعومة للفرد ، فى مواجهة الاعتبارات والواجبات التي فى مصلحة الجماعة . وعلى العكس فالتفرد هو مرادف لإنجاز مهمات الكائن الجماعية بشكل أفضل وأكثر اكتمالاً، إنه اهتمام كاف بالخصوصيات التي تسمح بأن ننتظر منه أن يكون حجراً أكثر ملاءمة وأفضل تواضعاً فى البنيان الاجتماعي مما إذا بقيت هذه الخصوصيات مهملة ومقموعة . وفى النهاية ، ماذا يجب أن نفهم بخصوصية كائن ؟ إنها لا تعني مطلقاً غرابة جوهره أو مركباته، وإنما تعنى بشكل أساسي العائد الفريد لمزيج مركباته ودرجة تمايز وظائفه وقدراته اللامتناهية على التدرج والتقدم ، علما أنها ذات طبيعة عالمية"[1] .

ولعل فى هذا تأكيداً على أهمية دور المجتمع(الآخر) لدى أبى العلاء بوصفه ركنا أساسيا فى تكوين الوجود البشرى ككيان متفاعل على نحو جدلي . فأبو العلاء متمرد على أوضاع لم يرض عنها ومن ثم لم يقبلها ولم يشارك فيها، ولذا ربما كانت العزلة تمثل موقفا سلبيا، من الناحية العملية- وإن كان موقفا إيجابيا بوصفه موقفا وجوديا متمرداً - إلا أنها لا تشكل كل أبعاد الموقف العلائي في حقيقته ، وإن شكلت علامة بارزة عليه. فللموقف العلائي أبعاد إيجابية على مستوى كل من الفكر والفن جديرة بتعديل نظرتنا إليه . فعلى الرغم من أن العزلة العلائية تبدو تعبيراً عن موقف قنوط من إصلاح المجتمع ، إلا أن أبا العلاء لم يكف عن الانشغال بالحياة والتساؤل حولها فى أشكال أكثر

(1) كارل.غ . يونغ : جدلية الأنا واللاوعى ، ص90.

عمقاً ، فقد اعتزل المجتمع ليعكف على تأمل الحياة برمتها فى مختلف جوانبها الاجتماعية والدينية والسياسية والوجودية .. تأمل مفكر فنان مهموم بالحياة ، وتلك مفارقة ، فلم يلتق إلا بما اعتزله ، ولم تنقطع صلته بالمجتمع على مستوى إلا لتتوطد على مستويات أخرى أكثر عمقاً وخصوبة وتميزاً .

فما كان قط ليتوحد " لأنه جزء من هذا العالم ، بل لأنه يحمل هذا العالم معه أين ذهب يرصد مشكلاته وأدواءه ، ويشارك فى طرح الحلول والعلاجات ، مع حب عميق لهذا العالم بخيره وشره ، بآلامه وآماله ، وبكل ما يعتز به من مظاهر ضعف وقوة " [1] .

فليس ثمة موجود بشرى بمعزل عن العالم الذى يوجد فيه فالتفاعل متبادل بين الذات البشرية والعالم " فإذا كان الإنسان يشكل العالم ، فإن العالم بدوره يشكل الإنسان " [2] فلا انفصام لعلاقة الفرد بالعالم ، ولكن ثمة اختلاف بين أشكالها. كما يؤكد سارتر أنه " بدون العالم لا وجود للشخص أو الذات البشرية وبدون الذات البشرية أو الشخص الإنسانى لا وجود للعالم" [3] .

ويرى جيمس كارس أنه " إذا فهمنا مدلول الشخصية فى أضيق حدود معناها على أنها مكونة من اتصال تم بمشاركة حرة فلنا أن نقول حينئذ إن كل ما له القدرة على عزلنا عن طريق تحطيم هذا الاتصال لا يمكن أن يكون إلا الموت . [4]

وقد لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن للمجتمع القدح المعلى من الاهتمام فى فكر أبى العلاء وفنه ، حيث إنه يشكل محوراً من أهم المحاور لديه ، وإن أي محور آخر لا يأخذ مكانته إلا من خلال علاقته بهذا المحور ، وبالحياة عموماً .

---

(1) د.كامل سعفان: فى صحبة أبى العلاء بين التمرد والانتماء ، ص58.

(2) جون ماكورى: الوجودية ، ص123 .

(3) جان بول سارتر: الوجود والعدم، بحث فى الأنطولوجيا الظاهراتية ، ص4.1.

(4) جيمس ب. كارس: الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنسانى فى التراث الدينى والفلسفي العالمي، ترجمة: بدر الديب المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1998 ص9 .

1. تشاؤمية أبي العلاء :

إن محنة أبي العلاء بدأت بفقده بصره ، وفقده البصر وانحسار النور عن عينيه ثم تلاشيه تماماً – حدث مروع حقاً . ومهما يصفه الواصفون فلن يحيطوا بهوله ، ولا بآثار وقعه على نفس أبي العلاء ، ومعاناته من جراء ذلك . فكل ما يمكن أن يقال عن هذا الحدث لا يعدل لحظة من لحظات الألم والحسرة والوحدة التي عاشها أبو العلاء ، ويعيشها كل من حرم نعمة البصر .

ربما كان هذا الحدث هو جوهر محنة أبي العلاء الإنسان ، غير أن محنة أبي العلاء الإنسان الشاعر المفكر لا يمكن أن ترد بسهولة ويسر إلى هذا الحدث المؤلم فحسب ، فلو قدر لأبي العلاء أن يسترد بصره ، لما انفكت عنه محنته بل على العكس ، لزادت تلك المحنة ، فمحنة أبي العلاء محنة إنسان فقد بصره أولاً ، وهي محنة شاعر ومفكر تروعه حقيقة الوجود الإنساني بكل ما يموج به من مفارقات ثانياً [1] .

ولا شك أن أبا العلاء المعري شاعر مفكر متمرد على الحياة بكل صنوفها الزائفة وأوضاعها المقلوبة ، جاء أدبه تشكيلاً فنياً لهذه المعاناة الفكرية الجمالية ، وذلك الصراع الإنساني العنيف ، عبر تجربته المريرة ، ورحلته الطويلة الشاقة ، في معترك الحياة ، التي كان معنياً فيها بالكشف عن حقيقة الوجود الإنساني ، إذ لم يؤرقه شيء لم يدخل إلى قضية الإنسان والحياة من طريق ما ، وهل ثمة شيء يخرج عن تلك المسافة الإنسانية بين الحياة والموت ؟! غير أن ثمة تزييفا قد يطرأ على الإنسان والحياة معاً ، ويخرجهما من هذه المسافة الإنسانية ، فيغترب الإنسان عن وجوده

---

(1) وجد مكتوباً على إحدى مخطوطات الديوان :

أبا العلاء يابن سليمانا إن العمى أولاك إحسانا

لو أبصرت عيناك هذا الورى لم ير إنسانك إنسانا

(الشروح : 2 / 4) .

الحقيقي[1] . هذا الزيف أو التزييف هو العدو اللدود للإنسان في مغامرته من أجل الكشف عن الحقيقة ، وهتك الأستار والأحجبة عن جوهر الوجود الإنساني ومصيره ، وحتمية ذلك المصير .

كان أبو العلاء المعري أحد المفتونين بالحقيقة ، المغامرين بوجودهم من أجل الوصول إلى أعماق تلك الحقيقة ، ومن أجل الوقوف على سر ذلك الوجود نفسه . ومن هنا كان أدبه ينطوي على مغامرة الإنسان ، وتساؤلاته الكبرى على طريق المعرفة الإنسانية ، التي لا تكف عن الاندفاع صوب المجهول .

هذه هي قضية أبي العلاء ، قضية الإنسان في علاقته بشتى مناحي الحياة، بالمجتمع والثقافة والفكر والحرية والوجود .. قضية الإنسان في كل عصر وفي كل مكان . فما علاقة التشاؤم بهذا الموقف في أدبه ؟ ربما كان التشاؤم أحد الجداول التي تصب في هذا النهر ، ولكن ثمة ينابيع أخرى للنهر ، فالمساواة بين الجدول والنهر بكل منابعه الثرة ، خلط وخطل . ومن الجور والاعتساف اختزال الموقف العلائي بكل خصوبته في جانب التشاؤم واليأس والقنوط من الحياة والإنسان معاً ؛ ومن ثم تزييف ذلك الموقف والتهوين من شأنه . فالنظر إلى شعر أبي العلاء لا بد أن يكون من داخل هذا الشعر أولاً ، ومن داخل ذلك الموقف الإنساني بكل أبعاده وأعماقه .

ويعرف فيلسوف الحرية جان بول سارتر العمل الأدبي بأنه تقديم خيالي للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . ويخلص من ذلك إلى نتيجة مؤداها "ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) . إذ مهما تكن الألوان التي صُور بها العالم مظلمة ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم "[2] ، فالهدف العميق للتشاؤم هو الحياة ، فالحياة هي الدافع إليه والباعث عليه ، وهي غايته ، كما

---

(1) راجع : ريتشارد شاخت : الاغتراب ، ترجمة : كامل يوسف حسين : دار شرقيات ط2 ، القاهرة 1985 ، ص 23 .

(2) جان بول سارتر : ما الأدب ، ص 61 .

أن الهدف من التفاؤل هو الدعوة إلى الحياة . فالتشاؤم والتفاؤل طريقان مختلفان إلى هدفٍ واحد . فإذا كان التشاؤم قنوطاً من الحياة فهو قنوط من رغب فيها ولم ينلها أو لم يجدها على نحو ما ينبغي أن تكون. بل إن هذا القنوط وذلك التشاؤم نفسه ليُعَدَّان رغبة أكثر جدية في الحياة . وهو ما يفسره اندفاع الفنان إلى تشكيل ذلك في مغامرة فنية قد لا يجني من ورائها شيئاً ، اللهم إلا تلك الحياة التي نتحدث عنها ، ولو في عالم خيالي .

فأبو العلاء شاعر يعتزل الناس ، ولكنه لا يعتزل همومهم ، ولا يتعفف عن ندائهم[1] . فهو وإن كان قد اعتزلهم بجسده ، فإنه كإنسان – لا وجود له بمعزل عن وجود الآخرين لأن وجودهم جزء أساسي من وجوده[2] – لم يستطع اعتزال هذا الآخر في فكره أو فنه ، بل ظل وجدانه وفكره مترعين بحضور الآخر ومصيره الإنساني المشترك بينهما . فالإنسان لم يكن قط ذاتاً مغلقة على نفسها مكتفية بذاتها "[3] . فتنازع الوعيين – الوعي بالذات والوعي بالمجتمع – في نفس أبي العلاء " أسلمه إلى عزلة ليست بالتي تغلق عليه نوافذ الرؤية لما يموج به المجتمع إبان هذه الحقبة ، ولكنها العزلة الخصبة ، التي تعري مجتمعه هذا من كل غلالات الزيف وأفانين التضليل والخداع "[4] .

لذلك فهو إن تشاءم ، فليس إلا كما يتشاءم من يرى الفساد ويلمسه ، ثم يحاول الحد منه وفي محاولته الحد منه تفاؤلية لا ريب فيها[5] "فلا تغتر – إذن – بظاهر التشاؤم الذي يسبق إلى عقلك حين تقرأ أبا العلاء ، فالفنان الأريب يضيء في تشاؤمه بريق جذاب "[6] .

---

(1) راجع : د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 237 .

(2) راجع : جون ماكوري : الوجودية ، ص 152 .

(3) المرجع السابق : ص 187 .

(4) د.عبد القادر زيدان:قضايا العصر في أدب أبي العلاء العصري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1986

(5) راجع : عبد الله العلايلي : المعري في ذلك المجهول .. ، ص 129 .

(6) د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 136 .

وللأستاذ العقاد في فلسفة المغالين في التشاؤم المبالغين في النقمة على الوجود – رأي طريف إذ يرى أنهم ليسوا " بأشد الناس كرهاً للحياة كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ولكنهم أشد الناس حباً لها وضناً بها . وهم لا يسبون الحياة سب المحتقر المزدري بل سب الرجل المرأة التي يتوله بها ويعبدها ثم لا يحظى بطائل منها ولا يجد عندها صدى غرامه بها "[1] .

فالأستاذ العقاد يعبر في هذا النص عن علاقة توتر جد معقدة تجسدها المفارقة بين الأمل المنشود والواقع المتحقق ، ونتيجة لجدلية الأمل واليأس يكون الصراع والتوتر ، ومن ثم يصبح الوعي أكثر عمقاً ، وتكون الحياة أكثر قيمة إذ "اليأس يولد الأمل ؛ والأمل يولد الصراع . وفي الصراع يتحول اليأس إلى أمل فعال "[2].

فالصراع هو البوتقة التي يتحول فيها اليأس إلى أمل "ويرتبط كذلك بالأمل الفعال الذى لا يتوقف عن الصراع أن العذاب الذي ينطوي عليه اليأس والصراع يعد نوعاً من الانتقال إلى الخلاص . ذلك هو الطابع الإيجابي للعذاب ، للعذاب نفسه من حيث هو بداية الخلاص ، وللصراع الذي يعد سيراً على الطريق نحو الخلاص ، وذلك من حيث هو صراع مقترن بالعذاب ، وعذاب تقبّله الإنسان برضاه ومن ثم فهو عذاب فعال "[3] .

---

(1) الأستاذ : عباس العقاد : الفصول ، دار المعارف ، القاهرة 1986 ، ص 11 .

(2) جيرد براند : العالم والتاريخ والأسطورة ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، مجلة فصول م4 ع1 ، القاهرة ، أكتوبر 1983 .

(3) المرجع السابق : ص 114 .