مفهوم الشّعر والانفتاح على الكينونة إبداعيّة اللّغة وتجربة الوجود

Poetry and the openness to the being concept

أ. نور الدّين عمارة♥

تاريخ الاستلام: 13-12-2021 تاريخ القبـول: 01-03-2022

الملخّـص: الشّـعر فـي حقيقتـه ذو طبيعـة وجوديّـة، ولـذلك فهـو ذو بنيّـة مفهوميّة متفلتة من التّحديدات الماهويّة التي لاحقته على مدار تاريخه وحاولت نظريّـة المعرفـة أن تحصـره ضـمن مناهجهـا ومقارباتهـا النّسـقيّة، مـن خـلال مشروعها الشّامل للإمساك بكل شيء ضمن نسق العقل، غير أنّ الشّعر يرتكز بل يتماهى ومفهوم الكينونـة التـي تتأسّس علـى التّحول والاختلاف لأنّها نمط وجـود وليسـت نمـط معرفـة، لـذلك فالشّـعر يجـد مكانتـه فـي قلـب المفـاهيم والمقاربـات المابعد حداثيّـة من خـلال الاستعادة التّأويليّة للحقيقـة التـي تتأسّس فيه.

الكلمات المفتاحيّة: الشّعريّة؛ الكينونة؛ الوجود؛ الحقيقة؛ الاستيطيقا التّأويل.

♥جامعة حسيبة بن بوعلي، الشّلف، الجزائر، البريد الإلكتروني: khatibe83@gmail.com (المؤلّف المرسل).

Abstract: Poems in reality is existential, and therefore an incontinent conceptual structure of concept selections that pursued throughout its history, and tried the theory of knowledge as the monopoly within their systems programs and approaches, through a Global project to catch all that is the model of the mind but poetry is based or identifies the concept of being that is based on transformation and difference because it is an existential model not model knowledge if poetry Finds its place in the concepts and by post-modern approaches and restoration interpretation of the truth that it is founded.

key words: Poems; Being; Existence; Truth; Aesthetic; Interpretation.

مقدّمة: تخرج ماهيّة الشّعر من دوائر الجمع والمنع المنطقيّة، لتصبح أكثر انفتاحا وأرحب أفقاً، حيث يبقى البحث في مفهوم الشّعر بحثاً عن بنيّة مفهوميّة متفلّتة دائماً من الانتهاءات الجامدة، "فاستطيقا الشّعر تؤسّس لفهم مغاير، لا يتأوّل العمليّة الشّعريّة إلاّ بوصفها مولّدة لكينونة إحساس مستقلة بذاتها... وبذلك فهي عمليّة انفتاح واختراق يعادل اللامتناهي"[1]، لذلك فإنّ أي مقاربة لمفهوم الشّعر لابد أن تكون منفتحة على التّغاير الذي يكتنفه، لأنّ الشّعر أصبح من المفاهيم الوجوديّة التي تحقّق معنى الكينونة قبل أن يكون مجرّد فن لصنع الخطاب، فماهيّة الفن في التّحرّر من التّناهي، غير أنّه لا يحيله إلى الميتافيزيقا وفكرة المطلق، –وهو ما ترفضه الاستطيقا المعاصرة– بل إنّ الفلسفة المعاصرة في صميمها قامت على أنقاض الميتافيزيقا، فلقد عملت الميتافيزيقا على مدار تاريخها إلى نسيان وجودنا في بحثها عن المطلق والمتعالي، ومن هنا كانت "جينيالوجيا" نيتشه في بحثها عن نشأة الظّواهر الإنسانيّة وتطوّرها تبحث "الأصل والصّيرورة بدلاً من العمل على إضافة مصدر متعالٍ إلى نظام جامد البنى النّهائيّة والثّابتة، فليس هناك ما هو غير

قابل للتّحوّل، ومبرزاً من خلال ذلك معنى الصّيرورة أنّ هذا التّحليل يمليه وعي حاد بالطّابع الملتبس والغامض للكائن والذي يعرض للفشل كل محاولة لتحويل سيلان الصّيرورة المتنوع والمتعّدد الأشكال إلى ضرورة جامدة"[2] نفسه الشّعر يرصد هذه التّحوّلات والانشطارات ومجاوزة الذّات لذاتها، وهو نفسه عرضة لها، ومن أجل هذه الحقيقة فإنّ علم الجمال الحديث يأتي نتيجة أزمة معرفيّة عرفها نقد الشّعر على مستوى المفاهيم، ذلك أنّه عجز على مدار تاريخه الطّويل عن إدراك تحولات الذّات أو الكينونة الإبداعيّة التي نقضت الميتافيزيقا وانغمست في قلب الوجود وحقيقته، فإنّ ما يميّز الشّعر شأنه شأن الكينونة شأن الحياة هو قدرته على الانفلات والتّنكّر لجميع التّعريفات، إذ أن يبدع في الفنّ ليس الفنّان فقط بل هو الحياة نفسها، وهو بهذا يتفتح على ما في كينونة الإنسان من هشاشة وانزياح وتجدّد، وهي من صميم ماهيّة الوجود.

أمام هذه الرّؤيّة يكمن إشكال جوهري يتّخذ طابعا تطبيقيا ودلالة عمليّة، فإذا كانت كينونة الإنسان ترفض الانحباس في شكل أو نمط معيّن وتنفتح على التّغاير والتّحول والتّبدّل، فإلى أي مدى يمكن للّغة الشّعريّة –كإبداع–حمل تمثّلات هذه الكينونة إلى الوجود؟ وإلى أي مدى يمكن للتّأويل–كاسترجاع–حمل تمثّلات هذا الوجود إلى الفهم؟

–**الشّعر والكينونة:** إنّ سؤال الماهيّة لتحديد هذا الكائن المفتوح على التّاريخ والصّيرورة سيبقى سؤالا مفتوحاً متجددا، فكما أن حقيقة الماهيّة –الإمكانات القائمة في الشّيء –والتي هي في الشّعر لا يمكن أن يستنفذها ظرف أو موقف، يبقى القول بماهيّة للشّعر لا يتناقض مع التّغيرات الهائلة التي خضع لها هذا الجنس الأدبي، ذلك أنّ الشّيء في ماهيته الثّابتة لا يعرف إلّا من خلال تغيراته، "فالماهيّة بمعنى ما هي أيضا تفترض التّغيّر وبذلك تفترض "التّاريخ"، فالماهيّة–إذن– يمكن تفسيرها بأنّها مجموعة أو مصدر "الإمكانات"

القائمة في الشّيء، كما يمكن تفسير التّغيرات أو "الحركات" بأنّها تحقق الإمكانات الكامنة في الماهيّة أو خروج هذه الإمكانات إلى الفعل"[3]

إنّ هذا الفهم كفيل بنقض المعياريّة التي يسعى نمط المعرفة فرضها على هذا المفهوم، والتي في كثير منها أخرج الشّعر بوصفه كائناً مشوهاً بل وميتاً فنمط المعرفة يفترض ثبات الأشياء –أي موتها –لكي يشتغل عليها، فلا يمكن التّشريح إلاّ في جسد ميّت، ولذا كان كل تشريح قتلًا.

وإذا كان الشّاعر وجداناً يشعر بما لا يشعر به غيره، فإنّه نظرا و فكراً يرى ما لا يراه الآخرون، إذ الشّعر هو "الفطنة بالغوامض" إنّه ليس كلاماً جميلاً أو زخرفة لفظيّة فحسب، بل هو موقف من الحياة ومن الكون، وهو بذلك لا يعرض مجرد آراء فكريّة وإنّما يقدم رؤى أصيلة، وإن كان القول في الفن يحمل من الأهمّيّة ما يحمله المقول نفسه، ذلك لأنّ العبارة الجميلة تفتح بجمالها أفقاً حيّا للفهم، إنّ الجمال هو ما يُجري دم الحياة في العبارة، فينفتح الفهم على حقائق تحدث دوما لأنّها إنسانيّة محضة والوقوف على كشف من كشفوها جهل بطبيعتها المتفلّتة، إنّها دائمة التّحجّب.

يفهم هيدجر "الشّعر" بالرّجوع إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانيّة "Poiemata " فيجد فيها معاني أوسع وأرحب مثل "الإنشاء" أو "الإبداع" أو "الخلق"، فحينها يفهم أنّ سائر الفنون ترتد إلى الشّعر "فهو يعني أنّ كل فن من الفنون ينطوي على عمليّة إبداعيّة يحاول فيها الفنّان أن يجعل من الظّاهر تعبيرا عن الباطن، وكأنّ المظاهر قد أصبحت حقائق، فالفنّان يستقدم الحقيقة عن طوايا الأرض لكي يذيعها على النّاس في شكل العمل الفنّي، وهذا العمل هو بمثابة عالم إنساني قائم بذاته"[4] وهنا تكمن مفارقة الشّعر إذ الشّعر رؤيا تكشف عن حقيقة الوجود والكينونة، أي أنّه يكشف عن "ماهيّة" وما يكشف الشّعر عن ماهيته يتم "تجاوزه"، ولذلك يبقى الشّعر منفتح الماهيّة على التّغاير كي لا يتم "تجاوزه" هو أيضاً، إذن فالشّعر "لغة الماهيّة" واللّغة الحقيقيّة هي

التي تعبّر عن صميم الوجود، لذلك فإنّ الشّعر كائن وكينونته تتمثل في "الوجود هناك" بتعبير هيدجر، فهو قلق مطمئن يحيا ويموت، متفلّت دائما وأبداً فوجوده وحياته تكمن ثمّة في البحث عمّا هنالك في رحلة لا تنتهي.

يتّخذ مفهوم الشّعر إذن بُعداً آخر غير نمط الكتابة الشّعريّة المتعلّقة بالوزن والقافيّة، لقد أصبح نمطاً جديداً في التّفكير وفي الرّؤيا، إنّه سؤال الوجود والحقيقة والكينونة، غير أنّ هذا السّؤال لابدّ أن يمرّ على "سؤال اللّغة"، فاللّغة منزل الوجود فالشّاعر بقدر ما يستخدم اللّغة في محاولاته للإجابة عن أسئلة الوجود فهو يخدم اللّغة، إنّه يخدم "منزله"، فسؤال اللّغة سؤال أساسي نظراً للتّماهي القائم بينها وبين الوجود، فلا وجود خارج اللّغة لأنّه عدم بدونها ولأنّ الفهم لغوي بالأساس.

إنّ الشّعر باستطاعته "أن يعيد للّغة قدرتها على تسميّة الأشياء ودعوتها لأنّ توجد، فاللّغة بفضله تستعيد قوتها على تأسيس الوجود"[5] ولذا يصح لنا اعتبار اللّغة الشّعريّة هي اللّغة الأصليّة، إنّها ما يسمح للوجود أن يتكشّف أن "ينطق" ولذلك يرى أدونيس أنّ كتابة الشّعر هي "قراءة للعالم وأشيائه وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام ولكلام مشحون بالأشياء وسر الشّعريّة هو أن تظل دائماً كلاماً ضدّ الكلام، ولكي تقدر أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي تراها في ضوء رؤى جديدة"[6] حيث تظل الصّفة المميزة للّغة الشّعريّة هي "الحداثة" –بالمعنى اللّغوي وليس الفلسفي للكلمة– إنّها قاموس دائم الإصدار، ولذلك كان "الشّعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللّحظة الرّاهنة ويسبقها، فلا يكتسب الشّعر حداثته من مجردّ راهنيته، وإنّما هي خصيصة تكمن في بنيته"[7].

لذلك فإنّ أهم ما يمكن أن نقارب به الشّعر في بعده الرّؤيوي، هو خاصيّة "الاستشراف" وهي لحظة تجاوز الرّاهن إلى بُعد الممكن، ومن أجل ذلك اعتبر نيتشه الفنّان "إنساناً مفرطاً في إنسانيّته"[8] أي أنّه يعيش معنى الإنسان بل ويريد

أن يوسّع من أبعاد هذا المعنى، وهنا فقط يكمن الجمال ويكمن الفن، إنّه مغامرة تكسر الألفة والرّتابة وهي ما يجعل الحياة تستحق أنّ تعاش، وهذا ما حاولت فلسفة ما بعد الحداثة أن تستدركه على فلسفة الحداثة ذات البعد العقلاني، فقد تمّ الانتقال من صيغة السّؤال "ماذا أعرف؟" إلى الصّيغة الجديدة "كيف أحيا؟" –خصوصاً بعد النّتائج المدمرة لبعض تطبيقات المعرفة بعد الحربين العالميتين والسّباق نحو التّسلح النّووي–إذ المعرفة ليست سوى وسيلة لعيش حياة كريمة وهي كما يقول المثل اللاتيني القديم " فلنعش أولاً ولنتفلسف بعد ذلك"[9].

إنّ الشّعريّة رؤيا تزداد "اتّساعاً"، لذلك فإنّ أيّ مقاربة لمفهوم الشّعر لابدّ أن تنفلت من التّحديدات والعبارات "الضّيقة"، وهكذا يجب أن يبقى الشّعر إذ هو يحيا على الإيحاء لا التّصريح، وهو بطبيعته غامض غموض حقيقة الوجود إنّه كالحبّ لا يُعرّف بل إنّ بين المفهومين "الشّعر والحّب" تماهيا لا يمكن الفصل بينهما، إذ الحب لا يُعرّف بل يعاش.

إنّ نظريّة الشّعر على مرّ تاريخها كانت تلاحق مفهوماً ميتافيزيقيا للشّعر وتركت تجلّيات الشّعر وتحوّلاته عبر الزّمن، فقد ظلّ الشّعر حيث كان رغم أنّ الفلسفة أغدقت عليه تعاريف كثيرة، فهو "القول المتحرّر من المألوف" و"الوقوف على تخوم المجهول"، "العبور من المعنى العقلي إلى المعنى الحدسي" و"البصيرة" "حديث الغياب" و"إشارة إلى غائب أبدي"، فهي كلّها تنتهي إلى قولين: الشّعر لا يعرف والشّعر لا يُختزل إلى غيره"[10]، وذلك صادر–ربّما– عن مواضيع بطبيعتها غامضة، والتي لا تقال إلاّ شعراً، كالحب، الحياة، الموت قلق الإنسان أمام الوجود، الكينونة والتّفرّد، ولذلك يصرف كثير من النّقاد النّظر في ماهيّة ومفهوم الشّعر، وينصرف إلى أثاره المتحقّقة، فكثير منهم يرى أنّ "الشّعر فيما يحقّقه من مكاسب وفتوحات خياليّة، ويرى آخرون أنّ الشّعر في رسالتّه الإنسانيّة وفاعليته في التّطهير، أو مقدرته على الكشف عن الدّاخل الإنساني، ومنهم من يرى الشّعريّة في التّوتر الذي تخلقه في القارئ"[11] كل هذا

الاختلاف يدل على عجز العقل النّظري في الإمساك بهذا الكائن، إذ يعمد هذا العقل في اشتغاله النّسقي إلى "التّجريد" ومن ثمّ لا يستطيع النّظر إلاّ فيما ثم تجريده من أسباب "حياته".

ومن هنا وجب على العقل أن ينحو منحى آخر، يرى "الصّورة كاملة" في مثل هكذا مفاهيم، هنا يأتي دور العقل التّأويلي، وهو عقل حي يبحث ويبعث الحياة فيما يتم فهمه، لأنّه ينقل المفهوم بكامل علاقاته ويتتبّع تحوّلاته، إذ الشّعريّة مصطلح متبدّل وغير مستقر، ويصعب الإمساك به إلاّ من خلال فترة محدّدة أو عند مدرسة أو ناقد ما، ولذلك كان معيار الشّعريّة مختلفا زمانيا ومكانياً، فهو "عند أرسطو المحاكاة، وهو عند الرّومنسيين الشّكل العضوي والإنزياح عند جان كوهين، والتّماثل عند رومان جاكبسون، والتّناص عند كريستيفا وجينيت، وهو عند بارت وإيكو النّص المفتوح وهكذا..."[12] بل حتى عند الشّاعر الواحد خلال مراحل من حياته، ولأنّ كل شعر بل كل قصيدة "امتداد لصاحبها هي وجوده وقد صيغ شعراً "[13] وهو وجود خاص لا يتكرّر لأنّ الشّعر إبداع، وهو لا يعرف لعبة القواعد وإلاّ كثر المبدعون والشّعراء!

-**الشّعر والأجناس الأدبيّة:** هنا لابد من مواجهة السّؤال الأهم من خلال ما سبق، وهو أنّه إذا كان الشّعر بهذا المفهوم المنفتح، بحيث يصبح نظريّة كاملة للأدب بل للفنون كلّها لا بل لاستطيقا مجاوزة جديدة، لا بل نظريّة في الفهم والكشف عن ماهيّة الوجود وكينونة الكائن، فأين موقعه من الأجناس الأدبيّة؟ وهل يبقى جنسا أدبيا بعد كلّ هذا؟

لابد أن ندرك أوّلا أنّ ماهيّة الفن "شاعريّة" أي أنّ الفنون كلّها ترتد إلى أصل الشّعر، فالفن في أرقى صوره شعر، بمعنى أنّه يأتي في صورته الخالصّة شعراً، إنّما الفنون هي التي تبتعد عن هذه الصّورة الخالصّة، وإلاّ لو جُرّدت لكانت شعراً خالصّاً، غير أنّ هذه المقاربة تسهل مع الفنون الأخرى كالرّسم

والموسيقى وغيرها، فكيف الأمر مع الأجناس الأدبيّة والتي تشتغل كلّها على اللّغة؟

إنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة تنتهي إلى أنّ اللّغة "لا تستمد جماليتها من تكوينها الذّاتي فقط، أي باعتبارها أصواتاً وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيريّة مباشرة، ولكن أيضًا من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها، إذ تصبح اللّغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث يعمد المبدع إلى نسج خيوطها واختيار ألوانها وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات وثوابت، على هذا النّحو تتحدد جماليّة اللّغة، وأسلوبيتها بوظائفها التّصويريّة في سياق جنس أدبي محدّد"[14] حيث يمكن اعتبار الجنس إطاراً موجها لعناصر الإبداع في اللّغة، فيتفق الأسلوب والجنس على تميز هذه اللّغة، ويوجه الوعي الجمالي على الإحساس بممايزتها للغة إبداعيّة أخرى في جنس آخر، قد تنتقل خاصيّة من خصائص جنس أدبي إلى آخر، غير أنّها تتكيف وشروط بيئتها الجديدة، وذلك لأنّها لا تتخذ طابع الهيمنة، إذ الجنس الأدبي هو خصيصة علائقيّة أو وحدة تقوم على التّناسق بين أدوات التّعبير وتنفي أي تنافر بينها فتقوم "بتبيِئَة" الأداة الجديدة في الإطار الجديد بما يدخل الألفة بين عناصرها.

بعد أن كانت النّظريّة الكلاسيكيّة تصرّ على نقاء الأجناس وتمايزها، بدأت هذه الأجناس بعد "الثّورة الرّومانسيّة" في التّداخل تداخلا شديداً فكان البحث عن أسباب هذا التّداخل وبالتّالي الوحدة التي تجمع بين الأجناس باعتبار قابليتها للتّداخل، أي أنّ هناك وحدة تختفي وراء هذه الأجناس وهي ما تشكّل "أدبيّة الأدب"، فكان مفهوم الشّعريّة مقابلا لهذا التّداخل، إقرارا ضمنيًّا بالأصل الشّعري لهذه الأجناس لكن هل يبقى الشّعر جنسا مادامت كل الأجناس الأدبيّة ترجع إليه؟

من أجل ذلك يذهب "جان كوهين" في دراسته "بنيّة اللّغة الشّعريّة" والتي يعدّ فيها الشّعر "جنسا أعلى" فيقول: "والشّعر ذو طبيعة سلطانيّة يظل سيداً وحده أو يتنحى"[15] إذن بهذا المعنى يمكننا أن نعدّ الشّعر أصلاً وجنسا في الوقت نفسه، وجنسه هو أصل الأجناس الأدبيّة والفنون كلّها، فكلّها شعر إنّما هناك فروق أسلوبيّة فقط، فما يقوله الرّسام ألوانا يقوله الموسيقي أنغاما ويقوله الشّاعر أبياتا، ولقد أدرك بعض النّقاد القدامى هذه الطّبيعة السّلطانيّة للشعريّة ودورها في التّداخل بين الشّعر والنّثر فيقول القرطاجني: "إنّ صناعة الشّعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابيّة، كما أنّ الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشّعريّة لتعتمد المحاكاة في هذه على الإقناع والإقناع بتلك بالمحاكاة"[16] غير أنّ محاولات الممايزة بين الشّعر والنّثر كلها باءت بالفشل، لأنّها لم تدرك الأصل الشّعري للعمليّة الإبداعيّة الأدبيّة شعراً ونثراً، وهذا ما أدركه جاكبسون حين لجأ إلى مقابلة الشّعر بما ليس شعراً وليس بالنّثر، وعلى تعويض مفهوم الشّعر بالوظيفة الشّعريّة باعتبارها مكونا نصيا قابلا للتحديد فيقول: "ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرا، إلاّ أنّ تعيين ما ليس شعرا، ليس –اليوم– بالأمر السّهل"[17] هكذا ينفتح مفهوم الشّعر على الأجناس الأدبيّة دون أن يفقد تميزه ووجوده، فيغدو الواحد بصيغة الجمع.

يأتي النّقد العربي القديم في رصده لمفهوم الشّعر انطلاقا من بنيّة العقل العربي في بداية انشغاله المعرفي والمنهجي وتنظيمه للمعرفة التّراثيّة والمعرفة الوافدة –التّراث الفلسفي اليوناني –في العصر العباسي، بين تراث خال من التّنظير إنّما تحكمه تقاليد متواضع عليها أشبه بالمسلّمات والأعراف، وبين تراث فلسفي وافد محمّل بالأسئلة والتي تتطلّب إجابات منهجيّة محدّدة بالقواعد المنطقيّة والحدود والأقيسة، فأصبحت المفاهيم تحدّ بين طرفين وجوبا وإلاّ لم يكن مفهوما، وهو التّعريف "الجامع المانع"، لقد صار المنطق الأرسطي معياراً لكل شيء وكل مالا ينضبط به ليس بعلم، فصار بذلك طريقة القوم الوحيدة في

المعرفة، وسبيلهم في ضبط المفاهيم، ذكر الصّفات الذّاتيّة والمميزة وما يقتضيه من تقييد للمحدود حتى لا يدخل فيه ما ليس منه، ولا يخرج ما هو منه، وأوّل ما نلحظ هذا التّأثير في التّسميّة العامة للشّعر وهو أنّه "صناعة" وما توحي به هذه الكلمة من أنّ الشّعر خطاب محدد بآليات وضوابط صنع محدّدة سلفا، من هنا كان الاهتمام بطريقة الصّنع لا ماذا يُصنع، "لذا كان الوعي النّقدي الشّعري وعيا وظيفيا أكثر منه وعيا شعرياً بحصر المعنى خصوصا أنّ سؤال ما الشّعر؟ وجوابه المحدد الواضح كان الأساس الذي ينطلق منه النّاقد قبليا في تذوقه الشّعر وفي أحكامه"[18]، نلمس هذه النّظرة واضحة عند الآمدي متأثرا بفكرة فلسفيّة محضة في وجود الأشياء، فيقول: "إنّ صناعة الشّعر وغيرها من "سائر الصّناعات" لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء، وهي جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التّأليف والانتباه إلى نهاية الصّنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها"[19]، فالشّعر صناعة لا يختلف عن الصّناعات الأخرى وذلك قياس مع الفارق، قياس مع كثير من المصادرات، وإنّما اضطرّه إلى هذا الحكم الفكر النّسقي الكلّي، والذي يرى الأشياء كلّها على نسق واحد وتحكمها قوانين كليّة لا يخرج عنها شيء في قوانين ميتافيزيقيّة خالدّة، وبخاصّة أنّ العلم –عندهم–لا يكون إلّا بما هو عام .

نلمس هذا الأثر في حكم آخر لأحد نقادنا القدامى يقول ابن رشيق: "قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة وأعزّ مطلباً، فإنّ المعاني موجودة في طباع النّاس يستوي فيها الجاهل والحاذق!! ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السّبك وصحّة التّأليف"[20]، فذلك إجحاف في قيمة الشّعر الكشفيّة بردّه إلى مجرد صناعة تحكمها "صحّة" محدّدة سلفا بمعياريّة، ولو كان ما ذهب إليه صحيحا فلِم سُمّي الشّاعر شاعرا في المقام الأوّل، أليس لأنّه يشعر –أي يكشف –بما لا يشعر به غيره؟ ولعلّ ابن رشيق يقصد بقوله العلماء "الجاحظ" وعبارته الشّهيرة "المعاني مطروحة في الطّريق"، إنّنا نلمس في التّراث

ما ينقض ما ذهبا إليه، وقال سعيد بن عبد الرّحمن بن حسان بن ثابت لأبيه وقد لسعه زنبور لسعتني دابة كأنّها ثوب حبرة، فقال أبوه قال ابني والله الشّعر[21]، إذا ليس في العبارة من الصّناعة اللّفظيّة شيء ومع ذلك أُعتبر شعرا إنّما هو تشبيه والتّشبيه رؤيا وهو من المعاني وليس من الألفاظ.

عموماً فقد تمّ الإلحاح في النّقد القديم على أنّ الشّعر هو تسليط نظام لغوي إيقاعي، وبذا تمّ إهمال معنى وحقيقة الشّعر، ويشهد على ذلك تراجع المنجز الشّعري العربي في عصور الانحطاط باستثناء الشّعر الصّوفي الذي لم يحظ باهتمام، فظلت القصائد ترزح تحت ثقل التّكلف والزّخرفة اللفظيّة، وهذا من جناية المعياريّة ومَنطَقة الحياة التي سادت وربضت على الفكر العربي لقرون متطاولة، تشير كلّها إلى التّناهي وأنّ كل شيء قد اكتمل، ومن ثمّ غلق باب الاجتهاد.

-**الشّعر.. الجمال.. الحقيقة:** الشّعر بالإضافة إلى كونه روحا تستشرف عالم الإمكان وتكشف الوجود، هو أيضًا خصيصة نصيّة، أي أنّه قابل للاكتناه والتّحليل والوصف، فنحن "لا نستطيع أن نغفل جانب الشّيئيّة في العمل الفنّي، واية ذلك أنّ في النّصب التّذكاري حجارة، كما أنّ في اللوحة أصباغا لونيّة، إلاّ أنّ شيئيّة العمل الفنّي من نوع خاص، تختلف عمّا عداه من أشياء، فهو موضوع خاص ينقل إلينا بطبيعته شيئا آخر غير الواقعة المصنوعة، أو الشّيء المتحقّق، والشّيئيّة هي الدّعامة المتينة التي تستند إليها مقوّمات العمل الفني باعتباره موضوعا حسياً، فالعمل الفني يتجاوز الشّيء ويشير إلى ما هو أبعد منه، ويقول أكثر ممّا يقوله الشّيء كما يوحي إلى ما يرتفع عنه ويعلو عليه"[22]، إذن فشيئيّة الشّعر لغويّة، وفنيتها ليس فيما تعبر عنه بل فيما توحي به، إذ الإيحاء هو معنى مفتوح، فالشّيئيّة "تبدو كأنّها البنيّة التّحتيّة التي يشيد فوقها العنصر الحقيقي فيه"[23]، ومن الوهلة الأولى يبدو أننا نتحدث عن مفاهيم كالصّورة والمادة أو من الوجود

بالقوة إلى الوجود بالفعل، وهي مفاهيم من رواسب الميتافيزيقيا القديمة، تشبه عالم المثل لدى أفلاطون ونظريته في المحاكاة، غير أنّ الأمر ليس كذلك إذ يبين هيدجر أنّ مفهوم الصّورة والمادة يصدق على الموضوع النّفعي بصفة خاصّة لا على العمل الفنّي، "فالمنفعة باطنه منذ البداية في صميم عمليّة صناعة الأشياء بحيث يتخذ الموضوع النّفعي صورة نتاج صناعي لتحقيق غاية من الغايات، وهذه هي الأصل في تنظيم مادة وتشكيلها على هذا النّحو أو ذاك، وفي هذا يختلف الموضوع الصّناعي عن الموضوعي الطّبيعي، فللأوّل صبغة نفعيّة تتحكّم في علاقة صورته بمادته، في حين أنّ للثاني صفة عفويّة تعبر عن ارتباط صورته بمادته بطريقة تلقائيّة، وبين الطّبيعي والنّفعي يكمن العمل الفنّي فهو يجمع بينهما ويتميّز عنهما في الوقت نفسه، ولأنّ له من الحضور والاكتفاء ما يجعله أقرب إلى الشّيء الطّبيعي منه إلى الموضوع الصّناعي"[24] وإنّما تكمن أهميّة الشّيئيّة في العمل الفنّي باعتبارها شكلا أنّها تضبط الإدراك وتوجه الانتباه في اتجاه معين، بحيث يصبح مسار العمل واضحا، وللتنظيم الشّكلي في حد ذاته قيمة جماليّة "فهو يُوحّد ويضفي على العمل الطّابع الكلي بترتيب عناصره وتوحيدها"[25]، ولكنّه شكل وشيء لا يجوز أن يتكرر، وإلاّ دخل في الصّناعة، إنّه قطعة فنيّة نادرة غير قابلة للترجمة والنّقل، فجماله هو وجوده بتلك الهيئة دون غيرها، وهنا تكمن أهميّة الشّكل، "إذ لو كانت نفس الدّلالة يمكن التّعبير عنها بطريقة أخرى –كما تقول البلاغة القديمة– فلأي شيء خُلق الشّعر؟ ولماذا –إذن–الوزن والقافيّة وخواص التّرجيع الصّوتي والتّشاكل الدّلالي والطّاقة التّصوريّة والرّمزيّة؟ [26] ولذلك قدّم جان كوهين برهانا –كما يرى–على أهميّة التّجسّد الشّكلي للشّعر، فيقول: "نستطيع أن نقدم البرهان – النّقيض، فنثبت أنّه يكفي أن نحذف الانزياح أو نضعفه في أي صيغة شعريّة لينتفي الشّعر"[27]، إذ الانزياح هو الخصيصة النّصيّة للشّعر، وإنّما

يؤكّدون على النّصيّة لأنّها تمثّل الحضور في مقابل المعنى–الغياب ولأنّ الحضور هو ما يمكن وصفه تأثراً بالتيار البنيوي وهيمنته على المقاربات في حقل الدّراسات الأدبيّة في هذا العصر.

حقيقة الجمال هي إظهار الموجودات والحقائق، وأنّ الشّيء لا يمكن أن يكون جميلا إذا لم يكشف عن حقيقة ما، وهنا يعود الالتّقاء بين الحقيقة والجمال من جديد بعد فصال دام عصورا طويلة، "فليس هناك شكل مجازي وكل شيء حقيقي، ومن هنا يولد الجمال، إذ أنّ الجمال ليس سوى القيمة المحدِّدة للتعبير، ومن ثمّ فإنّ العبارة المجازيّة إن كانت جميلة فلابد أن تكون حقيقيّة، فليس هناك فرق بين التّعبير الجميل وجوهر التّعبير ذاته، لأنّه لا يُوجد إلّا بقدر ما يحقق قيمة جماليّة، ونتيجة لذلك فإنّ "الشّعراء وحدهم هم الذين ينطقون الحقيقة، وأنّ النّاس لا يتحدثون إلّا بقدر ما هم شعراء"[28]، إذن فالحقيقة لم يعد مجالها المنطق بل الجمال، أو أنّ الاستطيقا لم يعد مجالها الجمال بل الحقيقة.

إنّ ارتباط الحقيقة بالجمال إنّما يعني انفلاتها من التّحنيط الذي تمارسه منهجيّة العلم، "حيث تتبّدى الحقيقة في فضاء أعمّ من فضاء الصّحيح، هو فضاء الجميل، لأنّه فضاء فاعل معرفياً وعملياً"[29]، فهو فضاء حي، وبذلك يتمّ التّقويض الجذري للميتافيزيقيا، حيث لا يحيل مفهوم الحقيقة إلى أصل خفي بل هي ما يظهر وما يحدث، وينكشف الوجود "كلعبة حيويّة لاستعارات متصارعة وبالتّالي فإنّ العلاقات كما يلاحظ فوكو تغدو كلّها عبارة عن "أقنعة"، فليس هناك مدلول أصلي يحيل إلى حضور التّطابق ويستلزم معياريّة الحقيقة، بقدر ما هناك كلمات ليست في حد ذاتها سوى تأويلات وهي قبل أن تصبح تأويلات تكوَّن تاريخُها بتأويلات"[30]، ومن خلال هذا الفهم لحقيقة الوجود تنطلق التّأويليّة في مقاربتها للأعمال الفنيّة، والتي تعكس استعاريّة الوجود ومجازيته وسيرورته والتي ما هي إلاّ حركة هذه الاستعارات والمجازات وصراعاتها .

إنّ الاهتمام بالسّرّ في فلسفة التّأويل المعاصرة إنّما يعني شيئاً واحداً، وهو أنّ الفلاسفة بدؤوا يدركون أنّ الحقيقة في العلوم الأساسيّة ليست كل الحقيقة وأنّ "كثيراً من الأسرار مازالتّ عصيّة على الإدراك البشري فكان هذا الزّواج بين العلم والأدب وبين الذّات والموضوع بين الرّوح والمادة"[31]. فالسّر الذي يحمله المجاز آتياً من العالم الغرائبي الذي يفتتحه، يصبح وفي نفس الوقت عامل توليد للأسئلة، إنّه يفتتح عالما ويبشّر بعالم آخر، هذا الفهم لطبيعة المجاز "السّريّة" نجد إشارة إليه بعبارة جميلة لعبد القاهر الجرجاني إذ يقول: "فالنّفس إذا لم تعرف تمام المقصود من الكلام تشوّفت إلى تمامه، ولو عرفت تمامه لبطل التّشويق إلى تحصيل الكمال، فالغاية ممّا نعلمه أن يبعث فينا الشّوق إلى ما لا نعلمه، أي أن تزداد معرفتنا كمالاً "[32] ولذلك كان المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة.

في الأخير.. نستخلص ممّا سبق أنّ الشّعر وإن لم يقل الحقيقة ويكشف المتحجّب، فإنّه يفتح لنا علاقة مع الحقيقة، لأنّه لا تفاضل في الأشياء ذاتها بل في العلاقات التي تنشأ بينها، والإمساك بجوهر الوجود عبر فهم علاقاته هو شرط في إقامة الحقيقة، وتأسيس الحقيقة في الشّعر هو إحضار الموجود كما لم يحدث من قبل ولن يحدّث مرة أخرى وهذا الإحضار يضع الموجود في المنفتح، فاللّغة سكن الشّاعر وهو بقدر ما يستخدم اللّغة في محاولاته للإجابة عن سؤال الكينونة، فهو يخدم اللّغة، وبالتّالي يخدم "سكنه"، والتّأويل الحقيقي هو أن نكون مستدعين لترك النّص يقول كل ما يمكن قوله، لأنّ المشكل في التّأويل أن يكون مفتوحا بسهولة على تغاير النّص.

الهوامش:

[1]-دولوز غاتاري، ما هي الفلسفة؟ ترجمة: مطاع الصّفدي، معهد الانماء القومي، 1996 ص: 204.

[2]-نبيهة قارة، فلسفة التّاويل، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1998، ص: 28.

[3]-محمّد طواع، هيدجر والشّعر، فكر ونقد، عدد: 13، 2008، ص: 10.

[4]-المرجع السّابق، ص: 110.

[5]-معزوز عبد العالي، فلسفة الفن عند نيتشه ووهيدجر، مجلة مدارات فلسفيّة، عدد 02 ص: 208.

[6]-أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط1، سنة 1998، ص: 78

[7]-لمرجع السّابق، ص93.

[8]-عنوان أحد كتب نيتشه، ترجمة: محمّد النّاجي، افريقيا الشّرق، ط1، 1982

[9]-أ. م، بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في اوروبا، ت: عزت قرني، عالم المعرفة، 1992 ص: 15.

[10]-مجموعة من المقالات الدّوريّة الفرنسيّة، ترجمة: إحسان عباس، دمشق، 2000، ص: 10.

[11]-خليل موسى، جماليات الشّعريّة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق،2004 ص: 13.

[12]-نفسه، ص: 13.

[13]- أدونيس، سياسة الشّعر، دار الآداب، 1996، ص: 127

[14]-محمّد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الادبي، فكر ونقد عدد 14، 2008

[15]-كوهن جان، بنيّة اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، توبقال، الدّار البيضاء 1986. ص:55.

[16]-حازم القرطاجي، منهاج البلغاء.ص:45.

[17]جاكبسون، قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الولي مبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبيّة، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1998م، ص: 04.

[18]-أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ص: 61.

[19]–الآمدي، الموازنة، تحقيق السّيد أحمد الصّقر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر 1973م.

[20]–ابن رشيق، العمدة. تح: محمّد محي الدّين عبد الكريم، مطبعة السّعادة، مصر، ج1 ط1 1963، ص:133.

[21]–ابن أبي عون، التّشبيهات، تصحيح: محمّد عبد المعيد خان، طبع في مطبعة جامعة كمبردج ص: 90

[22]–صفاء عبد السّلام جعفر، هرمينوطيقيا الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف الإسكندريّة 2000. ص: 54.

[23]–السّابق، ص: 53.

[24]–المرجع السّابق، ص: 58.

[25]–شايف عكاشة، مقدمة في نظريّة الادب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ج1، ق2، ص: 50.

[26]–صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1996 ص: 867.

[27]–خليل موسى، جماليات الشّعريّة، ص: 14.

[28]–صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص: 54.

[29]–ناصر عمارة، الفلسفة والبلاغة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط،2010. 1.ص: 43

[30]– نفسه، ص: 54.

[31]–خليل موسى، جماليات الشّعريّة، ص: 343.

[32] – أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ص: 76.