

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الشعر والتّمثيل

أحمد مطر أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

مشروع: "إشكالية الجنس ونظرية النص الأدبي"

إشراف الأستاذ:

د. ناصر اسطبول

إعداد الطالبة:

وفاء منصري

لجنة المناقشة:

رئيسا

مشرفا ومقررا

مناقشا

مناقشا

أ.د هـواري بلقاسم

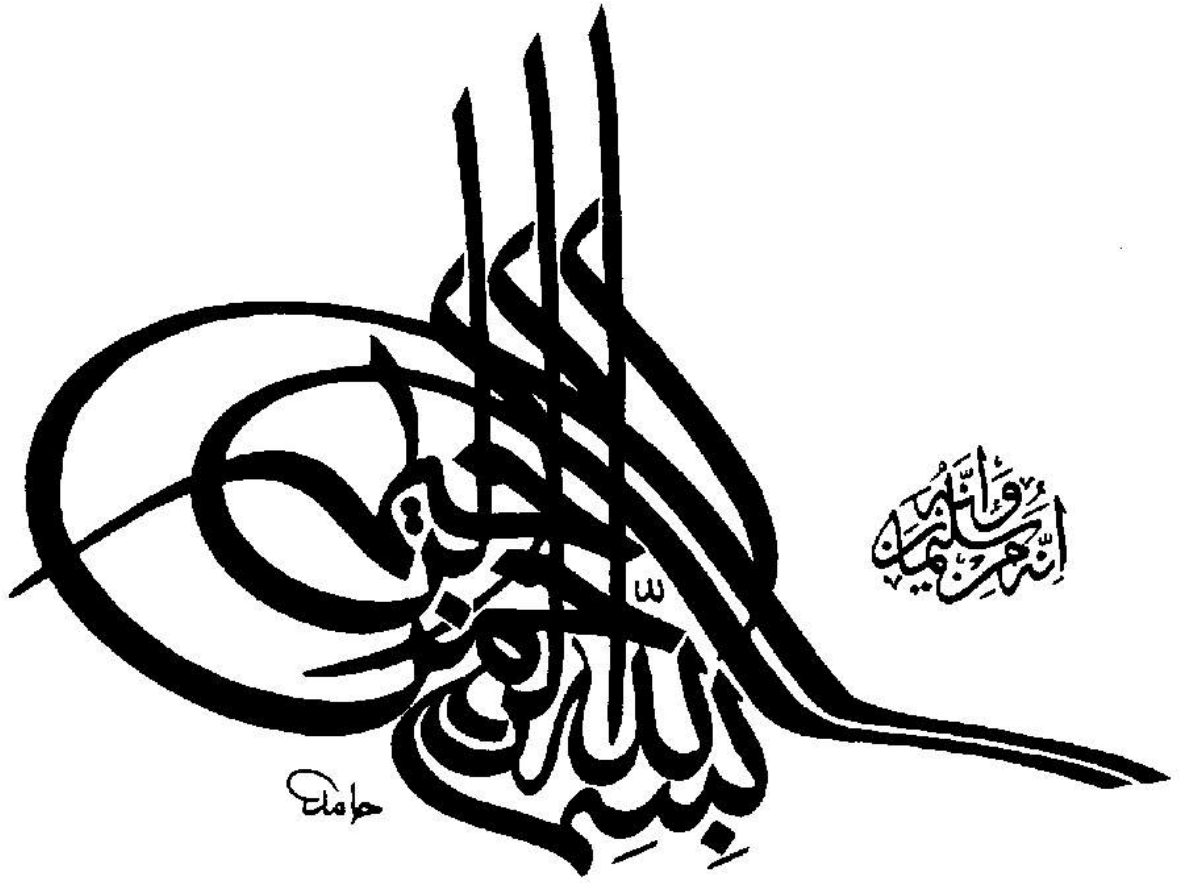
أ.د ناصر اسطبول

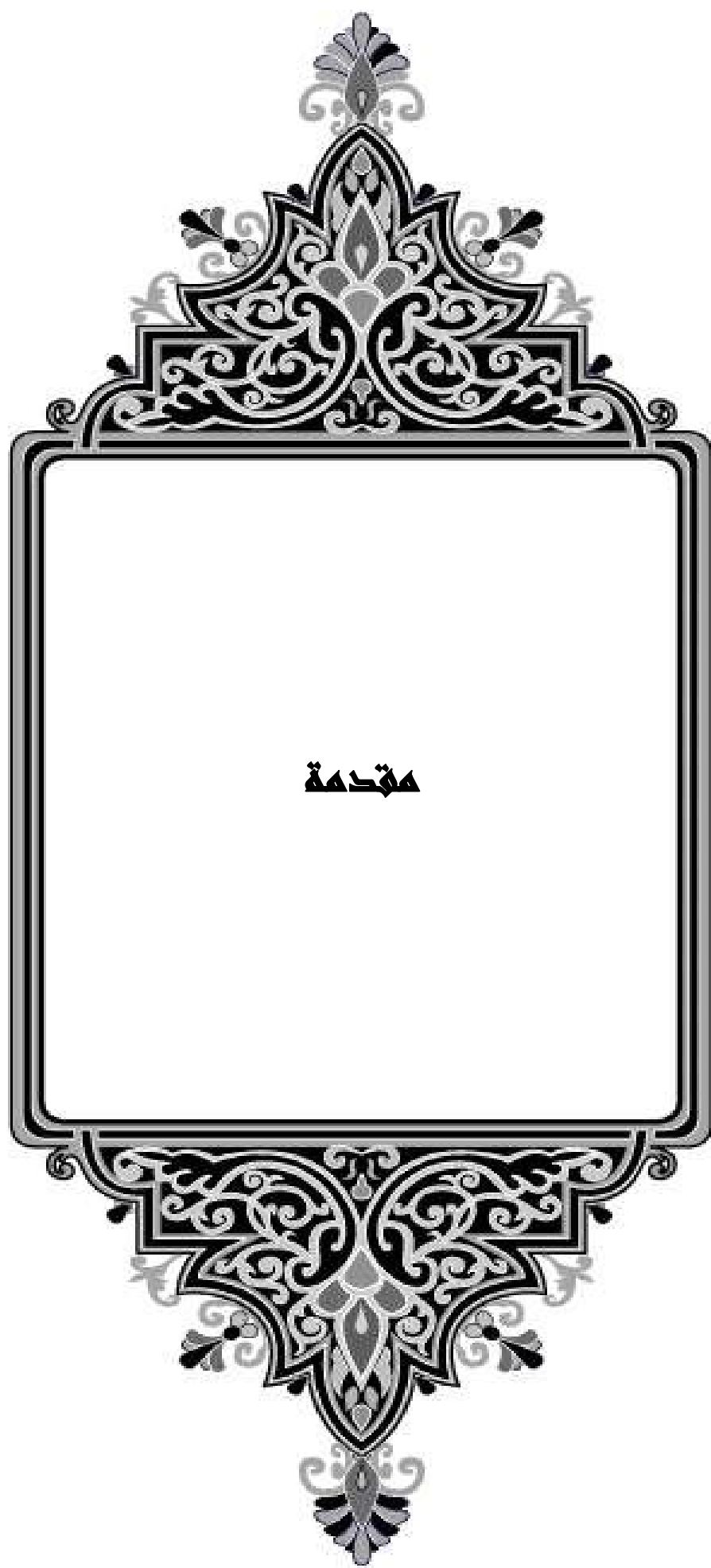
أ.د عبد الوهاب ميرواي

أ.د علي إبراهيم

السنة الجامعية

2011/2010





مقدمة

التمثيل هو حقل الإبداع وأُسُ التركيب وجوهر البناء، وهو المؤسس لهوية الشعر إذ يستحيل الفصل بينهما، لأن التمثيل منتج للغة والمفارقات، وهو سيرورة تنهض على انفتاح وإطلاق لا يكبح فاعليته إلا ضمن ما تؤديه اللغة، ومن ثم فهو يتعاضد مع تخوم اللغة لكونه يتقارب مع هذا الإطلاق الذي تنزع إليه اللغة في تشوفها إلى بلاغة يتوخاها ضمن التركيب الشعري المعاصر.

وتبعاً لذلك، يلقي البحث التمثيل في الشعر المعاصر يتعدى ذلك التمثيل الآلي الذي تعززه تلك الأقيسة في الدرس البلاغي القديم، ومن ثم فهو يتمتع بتشكيل يقوم أساساً على إحداث تلك المفارقة التي ينفلت بها إلى تلك التراكمات والأبنية التي لا تتأسس على الجاهز المرجع بحيث يؤدي فرادة في الأبنية. وعليه فهو ينبني على بلاغة جديدة يؤدي من خلالها فضاء التمثيل وبخاصة عبر تلك الغرابة التي تتخطى تلك البلاغة التي يتأسس عليها عمود الشعر، وبذلك فهو يتأسس على بلاغة العجيب في تمثيله وأسطورية المضامين، مما أدى به أن يكون في كليته استعارة مفتوحة على متعدد الأبنية.

ومن هنا يذهب البحث إلى تجاوز مسألة التمثيل كونها تتعدى إشكالية الارتكان إلى مواضع التسنين المسبق، مما حمل الشعر إلى تجاوز نفسه ضمن تجربة الاختلاف المعاصرة، كي يتحرك صوب تهيو جديد يتأبى أي انتساب يحجزه ضمن مضاييق الاتباعية القسرية: بيت - شطر - قافية وانتفاء لأي حائل يحول دون رحابة الخطاب الشعري المعاصر، وردت الكتابة الشعرية بوصفها فضاء مرسلًا ينبني على مسلك الشذرة الشعرية والتوقيعة والجملة والسطر، وكذا البياض وغيرهما تقتضيه دلالة البياض في الفضاء الشعري.

وإيضاحاً لذلك عمد البحث إلى تناول التمثيل في الشعر متوخياً إنجاز مقارنة نظرية تطبيقية حول فضاء التمثيل في الخطاب الشعري المعاصر انطلاقاً من الإشكال الآتي: إلى أي مدى استطاع الخطاب الشعري المعاصر أن يؤدي فاعلية التمثيل ضمن تجربة الاختلاف والتجاوز الحداثية؟

ومن هنا كان وسم البحث ينهض على جدلية "التمثيل والشعر - أحمد مطر - أنموذجاً". وعلى هذا الأساس توخى البحث تلك المرجعيات التصورية التي قاربت التمثيل بالشعر، وبخاصة ما يلفيه في العتبة الأولية من التصور لدى أرسطو في مؤلفه الموسوم بـ "فن الشعر"، وما يعقبه لدى الروائيين في تمثيل الفن بعامة والشعر بخاصة، وما يليهما لدى "هيجل" في تقديمه لفلسفة التمثيل عبر الطبيعة نحو تمثيل الشعر لتلك الأنماط التي تأسس عليها منذ البدء كتمثيله للجميل والقيبح، ثم انعطف إلى فلسفة "هيدجر" بوصفها فلسفة جوهرية، وهي تتقصد تلك الكينونة لتمثيل الشعر عبر اللغة لا غير، ومن ثم فقد أرسى لنا فلسفة تمثيل اللغة عبر اللغة، لكنها عندما تتقصد الشعر فهي تأخذ فلسفة أخرى، وهي تفرض علينا فلسفة أنطولوجيا اللغة في الخطاب الشعري، وجل هذا يضع للبحث مكنة الطرح فيما يتقصده إجرائياً، وهو يعالج إجرائية التمثيل في الشعر لدى "أحمد مطر".

ومما يجدر الإشارة إليه أن اختياري لهذا الموضوع كان قائماً على الإيمان بضرورة الإسهام ولو جزئياً في التعرض لبعض الإشكالات التي أملتتها حركة التجاوز والاختلاف في التمثيل في الشعر المعاصر. ولعل ذلك ما يعززه عدم اكتفاء البحث بالتعرض للجانب التصوري للتمثيل في الشعر فقط، وإنما حاول تعديه في محاولة متواضعة إلى الجانب الإجرائي الذي ينصب على جملة من النماذج الشعرية التطبيقية لدى الشاعر "أحمد مطر".

وفي محاولة الإجابة على بعض الإشكالات التي اقتضاها البحث، قد سلك خارطة منهجية تتوزع عبر ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة؛ حيث عالج الفصل الأول "الأسس الفلسفية والنقدية للتمثيل في الشعر"، ليقف على مفهوم التمثيل وأثره في إجراء معالم التباين والتباين بين الأجناس والأنواع الشعرية، بدءاً من "أرسطو" ووصولاً إلى "هيجل"، تماشياً مع مقتضيات المعيار في البلاغة الكلاسيكية، وانتهاءً بالتحول الذي سلكته في فلسفة الاختلاف لدى "هيدجر"، في حين تناول الفصل الثاني "التمثيل في الخطاب الشعري المعاصر"، وتحولاته ضمن تجربة ما بعد الاختلاف لدى "تيتشه" وكذا "كامو" و"ليوتار" و"بارث" وغيرهم ممن حرروا التمثيل من حرج المعيار إلى رحابة الكتابة، حيث التنوع لطرائق الأبنية النصية.

وفي المقابل ورد الفصل الثالث وهو يعالج الجانب الإجرائي، فتناول "التمثيل عبر المفارقات في الخطاب الشعري لدى أحمد مطر"، وقد ركز هذا الفصل على استخلاص البعد الإجرائي للتمثيل عبر بلاغة المفارقة التي تتفقت في جوهر تركيبها من تلك الجاهزية التي يتأسس عليها مبتغى الدرس البلاغي القديم، ثم انعطفت البحث إلى خاتمة وهي تعرض أهم النتائج التي آل إليها البحث نحو استجلاء تباين الرؤى بين التصورات الفلسفية والنقدية للتمثيل في الخطاب الشعري عبر تحولاته المختلفة، وكذا أثر فلسفة الاختلاف وما بعد الاختلاف على تجربة الكتابة الشعرية لدى "أحمد مطر".

وتلبية لذلك، اعتمد البحث في تفصيله لتحولات التمثيل في الشعر، المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف على الظاهرة فيصفها ويحللها عبر معالجة تتوخى الموضوعية ما أمكن إلى ذلك سبيلاً.

واقترناء لذلك استدعت هذه القراءة المتواضعة للتمثيل في الشعر الاقتراب من بعض المتون مثل كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس وكتاب "فن الشعر" ثم مدخل إلى علم الجمال، كتاب "الفن الرمزي/ الكلاسيكي/ الرومانسي" لهيجل، وكذا كتاب "إنشاد المنادى في شعر هولدرلن"، وكتاب "التقنية، الحقيقة" لمارتن هيدجر، بالإضافة إلى ذلك

انعطف البحث إلى مسألة تقريب بعض المتون الفلسفية من حيث المعالجة التي يشتغل عليها البحث نحو ما تؤديه تلك المرجعيات التصورية التي تتبدى لدى "نيتشه" في كتبه "العلم المرح"، "أقول الأصنام"، و"هذا الإنسان"، كذا روايتي "المتنرد والطاعون" لألبيرت كامو، وبهذا القدر من التعداد المرجعي نكتفي؛ لأن قائمة المصادر والمراجع تتعرض لذلك.

ومما يجدر الإشارة إليه أن البحث في مسعى اقترابه من التصورات الفلسفية، اصطدم بصعوبات عديدة نأتي على ذكر بعض منها:

❖ صعوبة التعامل مع المتن الفلسفي الذي يضم جهازا تصوريا مكثفا عسير الفهم والوضوح، وبخاصة فيما يتعلق بمفهوم التمثيل وما يعقبه من التصورات المتعلقة بالطرح التصوري الذي تؤديه أدبية الفلسفة في طرحها للتمثيل لدى "هيجل".

❖ وكذا الأمر، بالنسبة للتمثيل واللاتمثيل في فلسفة الاختلاف لدى "هايدجر" وما بعد الاختلاف لدى "نيتشه" قبله و"ليوتار" لاحقا، ومن ضمن ما يجليه ذلك أن التمثيل ينهض على اعتياص في الطرح نتيجة تشعبه، مما جعله غامضا وملتبسا وذلك نظرا لتشعب مصادره وتعدد مراجعه.

وتلافيا لكثير من هذا التشعب التصوري الذي أتت عليه هذه المتون الفلسفية، يسعى البحث كي يضبط مسلكه من جهة التمثيل، وما يؤديه صوب الشعر بخاصة نحو الاقتراب مما يراه مسايرا للطرح الذي يتوخاه من غير أن يرتطم بتلك التشعبات التصورية المتضاربة -أحيانا-، بحيث ترد مباشرة حمولة التصور الذي ينهض عليه اصطلاح التمثيل، وبخاصة في ضوء تلك المقاربات المأمولة التي تعضد تشوف البحث في كثير منها بتناوله من جهة ما يؤديه الشعر المعاصر عبر التمثيل المتعدد.

غير أن ذلك لا ينفي تأثر البحث -سلباً- بتلك العوائق سواء من ناحية القراءة أو التناول أو الفهم أو التحليل والتأويل أحياناً، وأخيراً يأمل هذا البحث المتواضع أن يكون قد حقق ولو جزئياً بعض ما كان يسعى إليه، وفي عقب هذه المقدمة أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل "ناصر اسطنيول" الذي تجشم عناء متابعة هذا البحث من لحظته البدئية الأولى حينما كان مجرد فكرة هائلة وغائمة إلى أن استوى عوده في هذه المذكرة الخجولة، كما أشكر جزيل الشكر الأستاذ الفاضل "أحمد يوسف" الذي ذلل صعوبات هذا البحث بنصائحه العلمية السديدة، ودفع عنه بعض ملابسات الغموض بتوجيهاته البناءة.

وبهذا أحمد الله العظيم وأشكره، وأدعوه أن يكلل مسعانا بالنجاح والقبول والتوفيق، وأن ينفع به أهل العلم والبحث.

الفصل الأول

1- مفهوم التمثيل* والمحاكاة**:

في البدء كانت المحاكاة
أرسطو

حصر "أرسطو Aristote" المحاكاة في ميدان الفنون الجميلة والصناعات النفعية دون غيرها من الميادين، بخلاف ما جاء به أستاذه "أفلاطون"، ذلك لأن الفنون لدى "أرسطو Aristote"، تحاكي الطبيعة بغية الحيلولة دون أي عجز من شأنه الإخلال بنظام الوفاق بين الفرد والطبيعة.

وعلى نحو هذا الحذو تسلك المحاكاة توجهها عمليا لا يقتصر « على نتاج ما في الطبيعة أو على نقل صورة لها وليست كذلك وقوفا من الفنان على حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها»¹ وفي ضوء هذا التفاعل النفعي بين ما تجليه الطبيعة وما تؤديه المحاكاة لأجلها، حدد "أرسطو Aristote" ثلاثة أوجه تحتل فيها المحاكاة عندما « اعتبر الشعر الملحمي والشعر التراجيدي وكذلك الكوميدي والديثرمبه وما يصدر عن الناي من أصوات والعزف على القيتارة طرقا عامة للمحاكاة، تؤديها ثلاثة أوجه: 1- اختلاف وسائل المحاكاة 2- اختلاف المحاكى 3- اختلاف طرائق المحاكاة»² ومما يراد من هذا القصد أن طبيعة المحاكاة تسهم -سلفا- في خلق منجز التقسيمات الإجناسية والتراتبية الأنواعية، بحسب ما يمليه مقتضى الاختلاف من حيث:

* - يرى أفلاطون أن ما نلفيه على أرض الواقع لا يعدو أن يكون خيالات لحقائق الموجودات في عالم المثل ومن ثم فجميع ما في عالم الحس هو محاكاة كما لما في عالم المثل.

** - يفتن مفهوم التمثيل بالشعر وأما المحاكاة فتفتن بكل مجالات الفنون.

¹ - غنيمي هلال محمد ، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.01، 1982، ص.51.

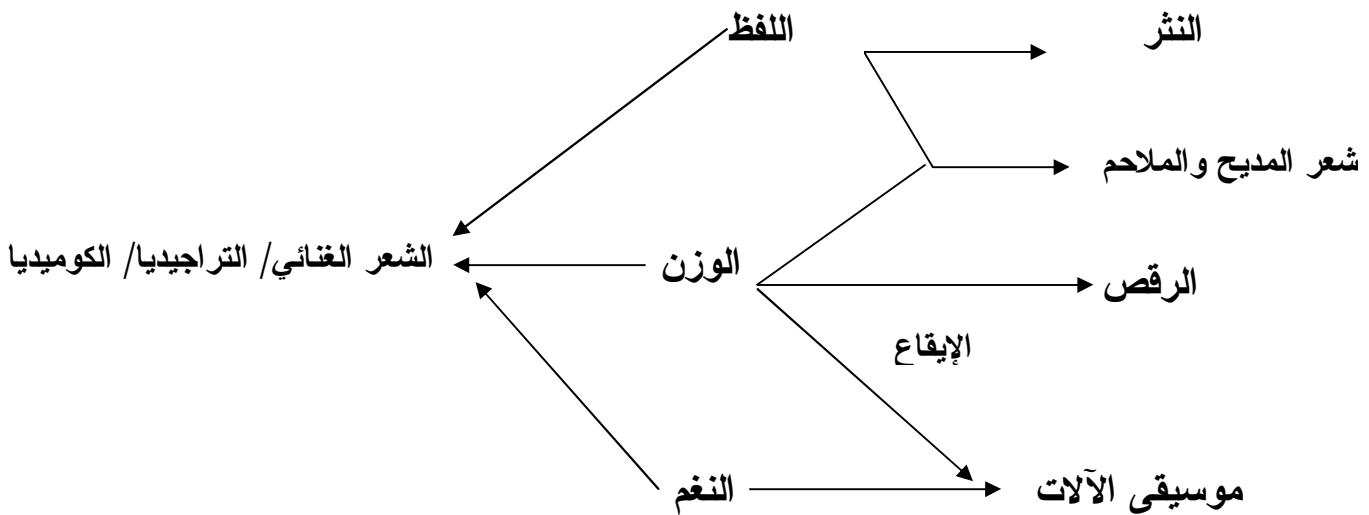
² - Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, éd les belles lettres, Paris, 1995-1447. § a13. p30.

أ-الوسيلة:

ويقصد بها جملة الوسائل المستخدمة في المحاكاة، « ففي الرسم تستخدم الألوان لمحاكاة الأشياء بالصور وفي الآن نفسه هناك ما يتم بواسطة الصوت وعليه فجميع أنواع الفنون تحاكي بالإيقاع أو اللغة أو النغم، كاللعب على الناي أو العزف على القيتارة أو المصفار وهناك ما يتم بالإيقاع وحده، دون النغم كما يحدث في الرقص»¹.

وقد حصر "أرسطو Aristote" ضمن هذا المعطى وسائل المحاكاة في ثلاثة حدود: الإيقاع/ واللغة (اللفظ)/ والنغم تحتل الورود في « خمس حالات:

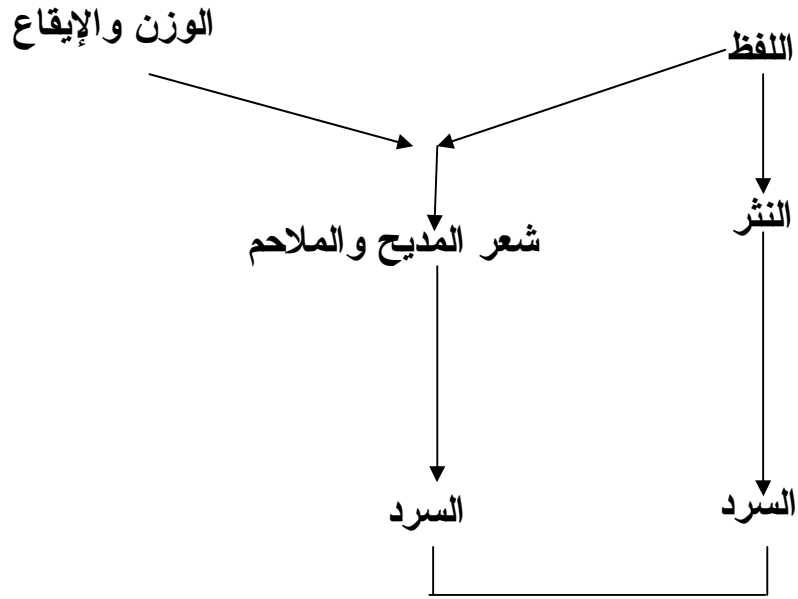
- 1- إذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص.
- 2- وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر ويلاحظ أن النغم لا ينفرد وحده دون إيقاع.
- 3- وإذا اجتمع الوزن واللفظ معا كان شعر المديح وشعر الملاحم.
- 4- وإذا اجتمع الإيقاع والنغم كانت موسيقى الآلات.
- 5- وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديات والكوميديا»².



¹-Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, § 1447 a13 p.30.

²- طاليس أرسطو، في الشعر، (المقدمة)، تق. زكي نجيب محمود، تح. عياد شكري، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص. "و".

إن ما يمكن تفصيله من فحوى هذه الخطاطة، أن وسائل المحاكاة -في كينونتها الأولى- تأسر الخطابات ضمن محددات صارمة، سرعان ما يتخلق من تباينها تشاكل على مستوى النوع والصيغة تؤديه الوسائل في تعالقها، لا في تشابهها وحتى يتضح الأمر أكثر نردف بخطاطة مغايرة، نوضح من خللها معالم التشاكل والتشافع على مستوى الصيغة والنوع.



تشاكل على مستوى الصيغة

ب-الموضوع:

تختلف طبيعة التمثيلات باختلاف وسائل التمثيل، فإذا حضرت الألوان استدعت بلا ريب- رسم صورة لفعل ما في الواقع وكذلك الأمر بالنسبة للشعر « فإنه ينكب على تمثيل أفعال الناس خيرة كانت أم شريرة»¹ وعنه ترد طبيعة الموضوع المتمثل حيث تتحدد معالم التمايز بين أنواع الجنس الواحد، فإذا كانت الأفعال الممثلة دنيئة وردت في مقابلها الكوميديا وإذا كانت الأفعال نبيلة نتجت التراجيديا وهكذا دواليك بالنسبة للأجناس والأنواع الأخرى.

¹ - Voir, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy §1448 a 01, p.37.

ج- الطريقة:

وفي هذا الصدد يذهب "أرسطو Aristote" إلى القول: « وثالثا الطريقة التي تتمُّ بها المحاكاة في شتى المواضيع فبالوسائل نفسها والمواضيع نفسها، تتبدَّى مكنة التمثيل عبر القصص (وكذلك بفعل التقمص: الحديث بلسان الآخر كما فعل هوميروس) أو عن طريق عرض الأشخاص في حالات العمل والنشاط»¹. من هنا يتضح أن الاحتكام إلى جوانية البناء الفني يرتفع إلى سلامة التعاضد البنائي، الذي يؤديه ائتلاف الحدود الثلاثة في اختلافها.

عبر هذا الطرح، يمكن التساؤل فيما إذا كان التمثيل يظل حكرا على مباشرة الأسبقة الخارجية، أم أنه يتعدى ذلك عبر انعطاف مخالف لما تجليه عيانا عبر اختلاف إجرائي مغاير؟

يأخذ التمثيل في التنظير الأرسطي للشعر طرقا وآليات متعددة، يعسر الكشف عنها دون الوقوف على أجناس الشعر لدى "أرسطو Aristote".

¹ - Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy §1448 a 01, p.32.

2-أجناس الشعر لدى أرسطو:

مرّ التمثيل في الشعر لدى "أرسطو Aristote" بطورين: طور التمثيل بالفعل والخطاب وطور التمثيل بالمفارقات، الأمر الذي سنحاول الكشف عنه في ما يأتي:

1.2-التمثيل بالفعل والخطاب:

عدّ "أرسطو Aristote" أغاني الديثرومبه والأغاني الأيامية، الجنس البدئي الأول الذي نتجت عنه أجناس الشعر المختلفة من تراجيديا وكوميديا وملحمة ومن هنا يبدو لنا أن الديثرومبه بوصفه « مقطوعة غنائية راقصة تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسوس ربّ الكرم والخمر والخصب»¹ والشعر الأيامي بوصفه « شعرا هجائيا»²، أنهما حقلان شعريان بدئيان مهمان تتحدد معالم التباين بينهما في طبيعة التمثيل بالفعل ونقصد بذلك طبيعة الفعل الممثل في العرض والإنشاد والإلقاء والرقص. وبالرغم من ذلك، إلا أن "أرسطو Aristote" لم يعد هذين القسمين أجناسا مستقلة من أجناس الشعر لطغيان الغنائية عليهما، بل رأى فيهما جنسا بدئيا أوليا تخلقت منه التراجيديا والكوميديا والملحمة.

ومن هنا نلفي الصنافة الأرسطية للتقسيمات الأجناسية تنهض على فاعلية المحاكاة أو التمثيل، إذ إن « الاحتكام إلى الحكم على درامية الأعمال الأدبية، يكمن في مدى تمثيل الشاعر لانفعالات الأشخاص وأفعالهم»³ ولعل ذلك ما يؤكد "جيرار جينات Genette Gérard" حينما يقول: « أن التقسيم الأرسطي للأجناس الثلاثة تحدده صيغة المحاكاة أو التمثيل»⁴ وبما أن التمثيل يقتزن " بنشاط الإنسان"⁵، نذهب إلى

¹ - طاليس أرسطو، فن الشعر، تر. وتح. حمادة إبراهيم، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص.60.

² - ينظر، المصدر نفسه، ص.80.

³ - Voir, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, §1448 a 24, p.32.

⁴ -Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, éd. Du seuil, Paris, 2000, p. 91.

⁵ - ينظر، بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائية ش.س. بورس، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009/2008، ص.140.

التساؤل: ما الذي يحقق لكل جنس من الأجناس الشعرية لدى "أرسطو Aristote" خصوصيته الفردانية المغايرة؟.

وإجابة عن هذا التساؤل، ألفينا "أرسطو Aristote" يعطي لكل جنس فرادته وخصوصيته الشعرية من طبيعة التمثيل بالفعل، فإذا كانت التراجيديا تشبه الملحمة في أغلب تمثيلاتها، فإن عنصر الفعل المتمثل في حضور الجوقة والأناشيد والعرض المسرحي، الذي يقتضي يوما كاملا يسهم في الإبانة عن محددات التمايز بين الأجناس الثلاثة، الأمر الذي سنكشف عنه فيما يأتي:

أ- التراجيديا والتمثيل بالمحاكاة:

عرّف "أرسطو Aristote" التراجيديا بأنها « محاكاة لفعل جليل كامل له عظم ما في كلام ممتع، تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة، تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات»¹ فالتراجيديا من هذا المنظور مجموعة من الأجزاء، تتعاضد فيما بينها بشكل عضوي يشبه الكائن الحي في بنيته.

ويبدو أن ما يرومه "أرسطو Aristote" من قوله "الكلام الممتع"، إنما هو « ذلك الذي يتضمن وزنا وإيقاعا وغناء»² وبه "تتوزع أجزاء القصة عناصر التحسين فيه": «أن بعض الأجزاء تتم بالعروض والبعض الآخر بالغناء»³؛ أي تهيئة المنظر وهو جزء هام إذا ما تم العرض وفي مقابل ذلك يشترط "أرسطو Aristote" لنجاح التمثيل وإثارة المتلقي وتطهيره والتزام الممثلين بما في « الخلق والفكر»⁴ من خصائص وبهذا النحو لا يقصد التمثيل « إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق عن طريق

¹ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 38.

² - المصدر نفسه، ص. 38.

³ - المصدر نفسه، ص. 38.

⁴ - المصدر نفسه، ص. 50.

محاكاة الأفعال ومن ثمّ فالأفعال هي غاية التراجيديات والغاية هي أعظم كل شيء»¹ ذلك لأن « الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود»². والأمر بالنسبة للشعر، فهو ليس لحظة ترنح وطرب وغنائية متسببة وإنما فلسفة ترنو للبحث في حقائق الوجود عبر تساؤلات لا متناهية.

وتحقيقا لذلك يعد الشاعر جهازه الإبداعي ومهارته لينسق بنيانه الفني، وفق مخطط محكم وهذا الأخير يتمثل في:

الوحدة العضوية للتراجيديا³:

تتألف التراجيديا من بداية ووسط "العقدة" ونهاية؛ والبداية حدث يسبقه بياض ويليه حدث آخر على « مقتضى الطبيعة»³ وأما الخاتمة فهي حلّ تسبقها أحداث العقدة ويليه بياض. وعبر « هذا التسلسل المنطقي تتوارد أحداث الحكاية أو الخرافة»⁴ مستدعية طولا مناسبا « تقوى الذاكرة على وعيه»⁵ وتتفق فيه جميع التغيرات وفق مقتضى الإمكان أو الضرورة في زمن معلوم.

ولكي تستكمل التراجيديا وحدثها ينبغي الارتهان إلى بساطة الفعل؛ « أي أن تكون فيها النهاية واحدة لا مزدوجة تنتهي بحلين»⁶ وهذا الشرط أفضى "بأرسطو Aristote" إلى مأخذة هوميروس بسوء الرصانة في "الأوديسا" كونه عدد الحلول ورواحها بين السعادة والشقاء.

¹ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 52.

² - غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص. 66.

^{*} - لابد من الإشارة إلى أن ما سيتم عرضه من شروط الوحدة العضوية للتراجيديا مأخوذ عن التقسيم الذي أورده غنيمي هلال محمد في كتابه "النقد الأدبي الحديث".

³ - طاليس أرسطو، في الشعر، ترج. عياد شكري، ص. 58.

⁴ - Combe Dominique, *Les genres littéraires*, éd. Hachette, Paris, p.35.

⁵ - غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص. 69.

⁶ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 62.

وانعطافا على ما سلف اشترط "أرسطو Aristote" في التراجيديا الرصينة "أن تحاكي عملا واحدا وأن يكون هذا العمل الواحد تاما" منتظم الأجزاء لا تتخلله عوارض ولا ينتقص من جودته اضطراب في ترتيب الأحداث والفعل لدى "أرسطو Aristote" نوعان: « فمنه ما يحدث فيه التغيير دون التحول *Péripétie* ولا التعرف *Reconnaissance*، فيسميه بسيطا وأما ما يحدث فيه التغيير بأحدهما أو كلاهما فيسميه مركبا¹ ". وعليه فما هو التحول والتعرف؟

✓ التحول:

ويقصد به ذلك الانفلات الذي يباغت حياة البطل، فينتقل به من "الضد إلى الضد"².

✓ التعرف:

وهو انتقال يحدث على مستوى الحال، كأن ينتقل الشخص من حالة الحب إلى حالة الكراهية أو العكس وللتعرف أنواع متعددة « أفضلها ذلك الذي يستنتج من الواقع نفسه، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة³ » من أفضل التعرفات ما كان مصحوبا بالتحول.

✓ داعية الألم:

ويقصد بها تأجيج عواطف المتلقي وإثارة انفعالاته من جراء أثر ما يتعرض له البطل من نكبات واصطدامات مع الحياة.

¹ - ينظر، غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص.71.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص.71.

³ - المرجع نفسه، ص.73.

✓ الأخلاق:

عرف "أرسطو Aristote" الأخلاق في التراجيديا بأنها: « ما يرسم طريق السلوك في المأساة وهو ما يختاره المرء، إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه والأقوال مثل الأفعال التي تدل على سلوك محدد، إن كان حميدا كان الخلق حميدا [...] وإن يكون الفعل الأساسي في المأساة نبيلًا فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم، لأن غاية المأساة خلقية في جوهرها»¹، ومما لا يعنيه هذا الطرح أن تنصب التراجيديا على تمثيل أصحاب الأخلاق الرفيعة دون سواهم من ذوي الأخلاق الدنيئة، بل إنها لتستعين بهم لتضخم من تراجيديات الأحداث وإن لم يتعد دورهم هامش المسرحية وفي المقابل تشترط في النبل خصال التوافق؛ أي لا تحيد الشخصية عن أخلاقها الأصلية.

بالإضافة إلى شرط التوافق يورد "أرسطو Aristote" شرط المشابهة ويقصد بذلك تمثيل الشخصية بما يوافقها من الأساطير أو التاريخ مع احتفاظ الفنان بحريته الإبداعية في خلق الحوادث وترتيبها.

✓ الثبات:

أن تحافظ الشخصية على ثباتها حتى في عدم استقرارها على مسار أحداث المسرحية.

✓ الرحمة والخوف:

لا تتعلق الرحمة والخوف بحالات الانتقال من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة وإنما « بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية [...] وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ويشعر بالرحمة لحدوث الكوارث له، في حين هو يشبهنا؛ فجزاء هذا البائس غير عادل ولكن أثره في نفس القارئ أو مشاهد المسرحية خلقي»². إن توحد المشاهد أو القارئ بالشخصيات

¹ - غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص. 85.

² - المرجع نفسه، ص. 78.

وانفعاله معها، إلى حد الخوف والرحمة يعكس أهمية المتلقي في إثراء النص المقروء أو المشاهد بما فيه من بلاغة وقوة في سلامة البناء التقني والفني.

✓ الخطأ أو الهامارتيا:

وتتجلى فيما يرتكبه البطل "من أخطاء تترتب عنها أحداث الشقاء فيما بعد"¹ وذلك لأن البطل ليس شخص متناهي الكمال ولا بدئي خسيس متناهي النقص وإنما عوان بين ذلك.

✓ تهيئة المنظر:

ليس بشرط أساسي في الإثارة وإنما «أن يتم على سبيل الاستعانة به فقط، فأثر الحكاية على نفسية المتلقي ينشأ بمجرد سماعها، دون الحاجة إلى عرضها على المسرح»² ينتج عن مقتضى هذا الطرح، أن الشاعر الرصين يعمد إلى تفعيل شخصياته وتصعيد دراميتها للتمكن من إثارة ذات المتلقي، دون اللجوء إلى تهيئة المنظر بينما إذا تم اللجوء إلى ذلك أصبح من الضرورة تهيئة المنظر.

✓ التطهير:

ويقصد به اعتدال النفس وعلاجها من الأمراض والتوترات النفسية ليكتسب المرء «صلابة واعتدالا ويتزود بذلك للحياة الواقعية فيقوم الإنسان عواطفه ويعدل فيه وينزع منها ما هو ضار [...] ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة [...] ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بها مباشرة من انفعالات»³ ينصب التطهير على علاج الجانب المتوتر من حياة المتلقي بالمتخيل المبدع.

¹ - ينظر، غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص.81.

² - المرجع نفسه، ص.81.

³ - المرجع نفسه، ص.93.

✓ الفكرة:

وهي أن يجيد الشاعر صياغة فكرته في لغة بسيطة وأسلوب سليم غير معقد أو متصنع مع مراعاة ترتيب أحداث الحكاية دون خطأ « والفكرة عموماً تعتمد إلى البرهنة [الإثبات] التقنيد [إثبات أن شيئاً ما غير موجود أو التقرير في أمر ما] على وجه العموم»¹ ومن جهة أخرى فإن تجسيد الفكرة على خشبة المسرح، يتطلب مهارة في الإلقاء يسقط ثقلها على الممثل لا الشاعر.

وفي ضوء ما سلف طرحه، ننتهي إلى أن الحكم على تراجمية الأعمال الشعرية، يرتفع إلى طبيعة التمثيل بالفعل؛ إذ إن سلامة التمثيل من ناحية - كما أسلفنا ذكره - من شروط الوحدة العضوية في التراجيديا يؤدي الفعل التراجيدي في تمام خصوصيته الشعرية وفرادته الأجاسية.

ب- التمثيل بالقلب والمفارقة:

✓ الكوميديا

حدد "أرسطو Aristote" الكوميديا* بأنها « محاكاة للأدنياء بالإضحاك كونها منقصة وذنماسة لا ألم فيها ولا إيذاء»² ومعنى ذلك أن المحاكاة لا تعتمد إلى الدناءة بوصفها خلقاً وإنما إلى « فعل هزلي ناقص [...] يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك»³ وبهذا الحال يتم تطهير الأفراد من الشرور عن طريق مشاهدة تمثيلات مضادة، إذ أننا - غالباً - ما نكون « هادئين في الحالات المضادة للغضب مثلاً في حالة الضحك واللعب وفي هذا النوع من التطهير هو مداواة الشر بضده *Allopathie*»⁴

¹ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 56.

* - يذهب البعض إلى أن الكوميديا نشأت من النظام الديمقراطي الميغاري وفي مقابل ذلك كانت تسمى كوماس في حين كان الأثينيون يسمونها ديموس، فعلى رأيهم لم يسم الكوميديون أحداً من الفعل كومازدين (التفريغ)، بل لطوافهم في قرى كوماس وكانوا محقرين من طرف أهل المدينة وقد نشأت الكوميديا على أيدي ناظمي الإحليلية أو على ناظمي الأغاني القالية.

² - Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, § 1449 a31, P.35.

³ - غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص. 89.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 89.

تقوم الكوميديا في ضوء هذا الطرح بدور المعالج النفسي وهي تحاول بتمثيلها المضحك الحيلولة دون ما من شأنه إثارة الأشخاص وإغضابهم، كما ترمي إلى تعديل توتراتهم وانفعالاتهم.

ينهض التمثيل في الكوميديا على تفعيل الشاعر للشخصيات مع اليومي من حياتنا كونه يحاكي الجانب الهزلي، بالمعنى الكلي لا الجزئي كما الحال في شعر الأهاجي الذي يؤلف على أفراد معينين.

وللكوميديا وحدة عضوية، كما رأينا في التراجيديا غير أنهما يختلفان بمقتضى طبيعة الموضوع نحو: الخطأ في التراجيديا ينجم عن زلل من بطل نبيل لا خسيس دنيء، يترتب عنه شقاء يدفع إلى الرحمة والشفقة، بينما في الكوميديا « يحرر الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها وتقتصر العقاب على الهزيمة والخزي، فيصير صاحبها بذلك هزأة»¹ وعليه إذا كان البطل في التراجيديا محبوبا، فإنه في الملهاة يكون هزليا مثيرا للاشمئزاز.

يضاف إلى ذلك أن الكوميديا أدنى شأنًا من التراجيديا، لكون الفعل فيها يعتمد إلى تمثيل الأندياء لا الأخيار كما في التراجيديا وأعلى من الملحمة، لكونها تنتهض على الرواية لا الفعل.

ج-الملحمة:

عرفها "أرسطو Aristote" بأنها « محاكاة للأخيار عن طريق القصص والرواية في قالب شعري موزون الوزن فيه واحد والزمن غير محدد»²، يعتمد الشاعر فيها إلى رواية جزء من تاريخ حرب ما، دون أن يستغرق في سرد تشعباتها وأحداثها مستعينا بالأساطير والخرافات للفتن في عرض إبداعاتها الفنية بطول يتجاوز طول التراجيديا -علما- أنها تنبني وفق محددات الوحدة العضوية في التراجيديا ولا تختلف عنها، إلا

¹ - ينظر، غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، ص.91.

² - ينظر، طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص.48،50.

في استغنائها عن المنظر والغناء بوصفها رواية طويلة يتعذر عرضها في زمن ومكان محددين.

ويرتهن التمثيل في الشعر لدى "أرسطو Aristote" إلى الحقل المتخيل لكونه يعتمد إلى تجاوز السائد اليومي إلى العجيب المتخيل ومعنى ذلك أن التمثيل في الشعر بوصفه « كلاما مخيلا »¹ ينهض على جمالية المفارقة التي يؤديها المجاز انطلاقا من عتبات التصوير التي تسلكها التشبيهات إلى تخوم ما تؤديه الاستعارة من الغرابة، الأمر الذي سنحاول الكشف عنه في طور التمثيل بالمفارقات في الشعر لدى "أرسطو Aristote":

3- بلاغة الشعر في ضوء التمثيل بالمفارقات:

ونقصد بذلك ما يؤديه المجاز بمختلف أنواعه في تصعيد المفارقة الشعرية وكذا تحديد معالم التباير بين الأجناس الشعرية لدى "أرسطو Aristote"، بدءا بالتشبيه وانتهاء بجمالية الغموض الشعري:

1.3- التشبيه والتمثيل:

يذهب "أرسطو Aristote" صوب الشاعر "هوميروس" بوصفه « خير صانع للشعر الجدي الرصين لكونه استطاع أن يقرن سمو الشعر بتمثيلية المحاكاة ولأنه أول من خطّ قواعد الكوميديا، فاستعاض عن نظم الأهاجي بتمثيل المضحك في شعره »² وضمن هذا المعطى يتأتى التمثيل من التشبيه بوصفه فعالية جمالية وإبداعية من غير أن تجلي أسيفة الواقع بحرفيته وعيانيته وإنما تعيد تشكيله عبر أبنية مغايرة ولعل القصد من هذا « أن كل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح والتحسين [...] وكانوا يفعلون فعل المصورين، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ويصورون الشيطان بصورة قبيحة [...]، وقد كان من الشعراء من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيل قبحا وحسنا بل المطابقة فقط، فالظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة:

¹ - ينظر، طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 197.

² - المصدر نفسه، ص. 40.

التحسين والتقبيح والمطابقة [...] والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يحال بها إلى قبح وأن يحال بها إلى حسن [...] فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمنين شيء زائد وهذا نمط أوميروس¹».

وضمن هذا التوصيف يصبح التشبيه فعالية إبداعية، تسهم في تخلق محددات التباين بين مختلف التصنيفات الأجناسية والتراتبيات الأنواعية، فإذا كان التشبيه يتقصد مسالك الجمال وردت التراجميات وإن كان مأخذه تقبيحيا نتجت الكوميديا كما أن المطابقة في إجرائية التوصيف تخرج عن سكونية الثابت المحدود إلى رحابة المحتمل المتعدد ليغدو « الشعر ألصق بالفلسفة من التاريخ²»، بمعنى تأدية المقصد بروى فلسفية جديدة، لا ترتفع إلى سكونية الراهن بل تتعداه إلى تمثيل محتمل مفتوح.

وبناء على ذلك فإن "أرسطو Aristote" يعطي التشبيه بعدا جماليا وفلسفيا وهو يسعى إلى معالجة السياق بروى فلسفية، « تردنا إلى عالم الواقع وتجعلنا نطل عليه من خلالها لكننا في هذه الحالة- لن نرى عالم الواقع بأعين محايدة وإنما بأعين القصيدة نفسها مادما واقعنا تحت أسرها، فالقصيدة قادرة بحكم خصائصها التخيلية على أن تجعلنا نرى عالم الواقع من منظور جديد فهي تردنا إليه بعد أن تكون قد زودتنا بشيء مختلف عنه³».

وهذا بلا شك- يعود إلى إبداعية اللغة الشعرية وهي تخلق تمثيلات جديدة تؤديها محمولات من رؤيا مختلفة يحددها الشاعر وهو بصدد دفع العالم نحو ما ينبغي أن يكون عليه. ومن هنا نخلص إلى أن حقل التشبيه يؤدي تلك الفعالية الجمالية

¹ - هذا النص منقول حرفيا من شروح ابن سينا، من كتاب "في الشعر"، تر. عياد شكري، ص. 200.

² - ويليك رينيه، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر. صبحي محي الدين، مرا. الخطيب حسام، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط. 02، 1998، ص. 22.

³ - عصفور أحمد جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط. 02، 1982، ص. 197.

الإبداعية، عبر قصدية التمثيل الجمالي في الخطاب الشعري. ومن ثم ينزاح به عن مضاييق التجريد والحرفية وكذا التعيينات السطحية نحو آفاق شعرية مغايرة.

وفي مقابل ذلك تؤدي الاستعارة مسلكا مغايرا كونها تتأوب مسالك التمثيل عبر الغرابة والغموض، ومن ثم فإنها تتساق مع ما يتقصده التمثيل في الخطاب الشعري ولذلك فالاستعارة هي انحراف مضاف إلى اللغة وعليه يتبدى مسلك التمثيل وهو يتمتع بتلك الغرابة الطافحة بكثير من الدلالات المفتحة. ومن هنا نتساءل كيف تؤدي الاستعارة فاعلية التمثيل في التنظير الأرسطي؟

2.3- الاستعارة والتمثيل:

حدد "أرسطو Aristote" مفهوم الاستعارة في كتابه "فن الشعر" بأنها « نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فلما أن ينقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من النوع إلى النوع أو عن طريق المناسبة»¹. يتضح من هذا أن الاستعارة ليست مجرد بهرج سطحي أو تكوين خارجي تؤديه اللغة في قالب معين وإنما هي أداة معرفية ذات أبعاد فلسفية تسعى إلى قلب أفق تلك الأسيقة إلى انزياح من التركيب المخالف.

وفق هذا المقتضى تتبدى جملة من الإشكالات العسية حول وظيفة الاستعارة إن كانت جمالية فقط، أم أنها ذات وظيفة معرفية؟ وإذا ما رمنا الإجابة عن هذين الإشكالين إثر تقربنا للمفهوم الأرسطي للاستعارة، ألفيناه يقسمها إلى أربعة أنواع:

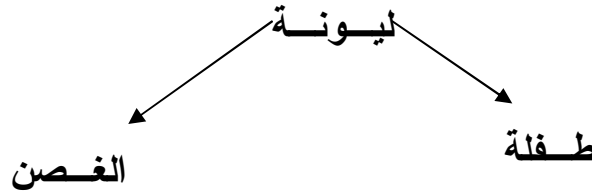
1.2.3- من الجنس إلى النوع:

تقوم الاستعارة المنطوية تحت هذا النوع على تعدي حفرية الكلمة من تلك الحرفية في التمثيل إلى تلك المجازية المتعددة بحدود في التمثيل، حيث تكون الثانية بالنسبة

¹ - Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, éd. les belles lettres, p.23.

لأولى نوعا من جنس، نحو: « هذه سفينتي توقفت »¹ — هل السفينة تتوقف أم ترسو؟. لابد أن يكون الجواب "ترسو" وعليه فإن « الرسو ضرب من الوقوف »².

إن عملية الاستبدال تتم وفق طبيعة الكلمات لا على مستوى الخطاب وتبعاً لذلك تغدو الاستعارة « تمثيلاً للأشياء في حدود. ومن ثم فهي تتعلق بالحدود، وليس بالخطابات »³ ويشار إلى أن المنطقة رأوا هذا النوع من الاستعارات أكثر وضوحاً كونه ينأى عن الوقوع في ملابسات الغموض وعليه فهو « يمثل حلقة رائعة »⁴ وقد أطلقت "جماعة مو Group μ" على هذا النوع من الاستعارات تسمية المجاز المرسل المعمم Σ



Group μ P109

تعد صفة الليونة أصيلة في الغصن « لذلك فإن انتقالها إلى الطفلة لا يكون على مستوى الأصالة اللغوية وإنما على مستوى المجاز »⁵. ومن ثم فإن استلاب الطفلة للخصائص الأصلية والعامة في الغصن، يؤدي إلى تخلق مجاز مرسل معمم والأمر هنا « لا ينعقد عن أسر المؤدى الأرسطي »⁶ حول الاستعارة من الجنس إلى النوع وإن ادعوا لأنفسهم أصالة التجديد والتأسيس، وهم معتمدين على ثنائية "التقاطع ≠ الاستبدال".

¹ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري، ص. 116.

² - المصدر نفسه، ص. 116.

³ - Ricœur Paul, *Métaphore vive*, éd. Seuil, Paris, 1975, p.23.

⁴ - إيكو أمبرتو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر. الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط. 01، 2005، ص. 247.

⁵ - Voir, Group μ, *Rhétorique générale*, Paris, éd. Seuil, 1981, p.109.

⁶ - المرجع نفسه، ص. 246.

2.2.4- من النوع إلى الجنس:

تنهض الاستعارة ضمن هذا النوع على النقل أو الاستبدال -كما رأينا سالفًا- بحيث يكون المستبدل جنسًا ينوب عنه النوع نحو: « قام أديسيوس بعشرة آلاف مكرمة »¹. إن كلمة "عشرة آلاف" هي نوع لكلمة "كثيرة".

3.2.4- من النوع إلى النوع:

وتتقصد الاستعارة من هذا النوع استبدال كلمة بكلمة أخرى على مستوى النوع نحو: « استل حياته بسيف من برنز »² ← استل

« قطع البحر بسيف من برنز صلب »³ ← قطع

وكلاهما مأخوذ من كلمة :

انتزع

استل

قطع

تنشد الاستعارة -في ضوء ما سلف- جمالية العذابة اللغوية فتكون أدنى ما تكون إلى الرؤية بدلا من الرؤيا، من ثم فهي تخرج عن رحابة التمثيل إلى ضيق الاستبدال. وعليه فهل من المنطق أن تكون الاستعارة ذات وظيفة تزيينية يتقصد بها الشاعر للإبانة عن براعته البيانية والشكلية فقط؟ وللإجابة على هذا التساؤل نخرج بالطرح على النوع الرابع من أنواع الاستعارة لدى "أرسطو" وهو:

4.2.4- التمثيل الاستعاري بالمناسبة:

تنفتح الاستعارة بالمناسبة على رحابة التجديد وحيوية التخلق « بإبداع المشابهة: أي قدرة الاستعارات على خلق معاني ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللغة وبين اللغة

¹ - طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري ، ص.116.

² - المصدر نفسه، ص.118.

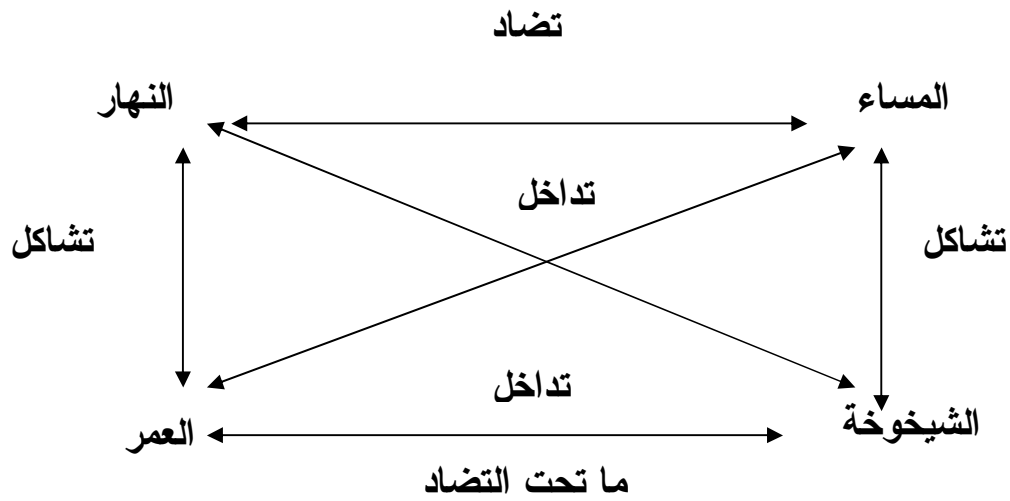
³ - المصدر نفسه، ص.نفسها.

والعالم»¹؛ مثّل "أرسطو Aristote" لمقتضى هذه العلاقات التفاعلية داخل اللغة وبين اللغة والعالم بالمثل الآتي:

المساء شيخوخة النهار

الشيخوخة مساء العمر

يرسم "أرسطو" من خلل هذا التمثيل شبكة التعالق بين المتقابلات الأمر الذي نتوصل الإبانة عنه بالمخطط الآتي:



تجلي هذه الخطاطة* رسم التقابلات ضمن حدود من محور التضاد: مساء/ النهار وما يتفرع عنها من تقريعات تنتفي لجاهزية الاستبدال إلى تقصد فعالية التمثيل المبنيين من حدود مختلفة ومن جنسين مختلفين يتداخلان ضمن جزئية محددة.

وفي مقابل ذلك يذكر "لايكوف (Lakoff) وجونسون (Johnson)" دينامية الاستعارة بالمناسبة مع حيوية العالم بقولبتها « فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد

¹ - الحنصالي سعيد، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2005، ص.25.

* - هذا المربع وضعه أرسطو في الأصل، عندما درس التقابل داخل الاستبدال المباشر، حيث أشار إلى التناقض والتضاد والتداخل، وأضاف شراح أرسطو الدخول تحت التضاد.

استعارية في جزء كبير منها [...] والاستعارات في اللغة ليست ممكنة، إلا أن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا»¹ وعبر هذا التحول في مسار الاستعارة يبحث "لايكوف (Lakoff) وجونسون (Johnson)" عن روح الحياة في هذا النمط من التركيب الذي انعطف بالوظيفة اللغوية إلى ما ينزاح عن ذلك البهرج التركيبي الذي يقدم الاستعارة في مأخذ أفقي بحيث لا يتشعب إلى أحقية التمثيل.

5- التمثيل في ضوء جمالية الغموض في الشعر لدى أرسطو:

تتفقت الاستعارة عن شفافية النقل المباشر إلى نقل من نوع آخر، يأنف عن الرضوخ لسطحية الوضوح فيسافر في غياهب المتخيل كابحا جماح الجاهز ومتقصدا فعالية الغموض بوصفه « وثبة من الخيال »² تتخلق عن سحر الارتباط بالحقل الخرافي أو الأسطوري الذي « لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل »³. ومن ثم فهو يسمو إلى منطق الخيال المتمخض في التنظير الأرسطي - عن جمالية الألغاز لا العجمة والإبهام.

1.5- الإلغاز:

وهو أداء تمثيلي يراد به ذلك التخلق الذي يسهم الشاعر به؛ بحيث ينزاح عن ذلك التعقل الذي تجليه اللغة إلى اللامعقول عبر الأخذ بذلك الصوغ من التجانس إلى اللاتجانس، وهنا يقع لإلغاز ضمن ذلك التشكل البلاغي، الذي يوقع في المتلقي ذلك التماهي في التأويل. ومن ثم فهو تخلق يبدعه الشاعر في توحيده مع اللامعقول انطلاقاً من المعقول ويتم ذلك « بنظم شبكة متجانسة من حدود مختلفة »⁴ تتأى عن سداجة

¹ - لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر. جحفة عبد المجيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط. 01، 1996، ص. 23.

² - تشاندلر دانيال، أسس السيميائيات، تر. وهبة ضلال، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط. 01، 2008، ص. 219.

³ - إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية -، دار العودة، بيروت، لبنان، ط. 02، 1981، ص. 192.

⁴ - Voir, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, § 1458a23, p.63.

اليومي يتوخى «الغريب والشاذ والمعدل وكل ما يبعد عن المعتاد المتداول»¹ وبهذا النحو يفعل الشاعر جمالية الإلغاز وهو يطابق بين إبداعية الصورة وحسن السبك.

2.5- العجمة والإبهام:

رفض "أرسطو Aristote" هذا النوع من التمثيل لاعتياص ببيانه وغموض معانيه « المحشوة بأنواع الغريب»². وعليه فهو ينشد ضبابية الإلغاز كونه يحافظ على جمالية الإبداع كتابة وتلقي ومن ثم ينتفي الحضور الفعلي لعجمة الإبهام؛ بحيث لا تتقوى فاعلية الدلالة. وعليه يتم كبح فاعلية التأويل.

وتبعاً لذلك يذهب "إيكو" وهو يقارب بين حقوله السيميائية للاستعارة والطرح الأرسطي إلى أن « أجود الاستعارات تلك التي تعكس حركية الدلالات المفتوحة وفعالية الثقافة»³؛ أي تلك التي تسجل الثابت الواصف لمناشدة المعتدل الغامض.

وفي ضوء ما سلف ذكره، تغدو الاستعارات من منظور "جاك دريدا" عبارة «عن شبكة من المفاهيم تكمن في مظانها الفلسفة»⁴ وفي ضوء هذا المنحى من التصور الحدائي للاستعارة بوصفها أداة تصويرية تؤدي وظيفة معرفية ذات أبعاد فلسفية، نقف على أهمية الطرح الأرسطي للاستعارة بنوعيتها: « حلية لغوية وأداة عرفانية وإيضاحية [...] ليست بيّنة واضحة ولا مبهمة معجمة وإنما هي أساليب إضمارية أنيقة تحملنا إلى تعلم شيء جديد»⁵.

¹ - Voir, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, § 1457a33, p.62 et §1458 a01, P.62, et §1458 a 31, P.64.

² - Voir, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, §1458 a27, p.64.

³ - تشيكو نعيمة، الدلالات المفتوحة والسيرورة التأويلية في فكر أمبرتو إيكو، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة وهران، 2007-2008، ص.39.

⁴ - Normand Claudine, *Métaphore et concept*, éd. PUF, Bruxelles, 1976, p.15.

⁵ - Voir, Aristote, *Rhétorique livre III*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartlle, éd. Les belles lettres, Paris, 1980 § 1410 b 14 et b 20, p.p.63-64.

ومن هنا يكتسب « الشعر أحقية الوجود في مسرح النشاط الثقافي والمعرفي في المجتمع»¹ وهو ينشد إذكاء المتلقي برصيد معرفي وثقافي خلّقه جمالية الغموض المتمخضة عن فعالية التمثيل الاستعاري.

وإثر ذلك نخلص إلى أن التمثيل لدى "أرسطو" اقترن بالشعر المحاكي؛ أي ذلك الذي ينهض على إجرائية التخيل وفاعلية التمثيل الدرامي وما يترتب عن ذلك من تأويلات تفتح آفاق النص، الأمر الذي حمله إلى إقصاء الشعر التعليمي التوجيهي من زمرة الأشعار التمثيلية لخلوه من التخيل والنشاط الدرامي، غير أن هذا الطرح لم يلق صدق لدى الرواقيين الذين حاولوا إعطاء مفهوم جديد للتمثيل في الشعر انطلاقاً من نقد التنظير الأرسطي. وعليه فما هو لتمثيل في الشعر لدى الرواقيين.

¹ -جمعي الأخضر، نظرية الشعر لدى الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط.01، 1999، ص.134.

2- التمثيل والفن لدى الرواقيين:

يتوجب على الشعر أن يؤدي
هدفا ساميا في الحياة
كليونت

يذهب الرواقيون² إلى أن الفن بوصفه "نسقا من التمثيلات"² وجملة من القدرات العقلية والأخلاقية لفعل شيء ما، بطريقة ممنهجة ومنظمة، انطلاقا من خبرات سابقة، ساهم في تفعيلها عاملي الرغبة والميل اللذان يولدان في الإنسان ذوقا معيناً اتجاه الأشياء وهذا الذوق ناتج عن ميل مسبق أداه تفاعل المادة المنفعلة مع المادة الفاعلة. وعليه فما المقصود بالمادة الفاعلة والمادة المنفعلة؟

1.2- المادة الفاعلة بوصفها مصدرا للتمثيل:

ويقصد بالمادة الفاعلة « الطبيعة بوصفها نار الفنان³ » الذي يعبد طريق السيرورة³ ومعنى ذلك أن الطبيعة هي تمثيل للإلهي الجميل غير أن هذا الإلهي المائل في الجميل الطبيعي ليس سوى تمثيل للإلهي الجميل في السماء وتبعاً لذلك تغدو نار الفنان هي جنس الأجناس الذي « نتجت عنه مختلف الفنون التي تتوزع على الفنانين في الأرض⁴ » وفق ما يتطلع إليه كل مبدع برغبة كل فنان وهدفه من وراء ذلك تحقيقاً للقيمة الفنية - علماً - أن هذه القيمة لا ترتبط إطلاقاً بمقولة: « الفن للفن⁵ »

* - تأسست الفلسفة الرواقية في القرن 04 قبل الميلاد، على يد "زينون الكيتومي Zenon de Cituim"، ويعزى سبب تسميتها بالرواقية للرواق "Stoa"، حيث « أنشأها زينون في رواق (ستوى باليونانية) وكملها تابعان وهما أفلاينتوس وأفريسبوس » ورغم ما تعرضت له من تعديلات وانتقادات، لم ينقطع عنها سبيل الدعاة والأنصار مدى خمسة قرون. ينظر : وهبة مراد، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص.352.

² - Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, éd. C.N.R.S, Paris, 2000, p.173.

^{**} - نار الفنان، ويقصد بها الإله بوصفه المهندس الأعظم للكون.

³ - Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, p.49.

⁴ - Ibid, p.49.

⁵ - Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, p.49.

ومؤدى ذلك أن الفن لدى الرواقيين، يرتبط بغايات سامية ذات أبعاد أخلاقية وتربوية الأمر الذي يترأى لنا بوضوح في نشيد "زيوس" لاحقاً.

انطلاقاً من ذلك يترأى لنا أن المادة الفاعلة تعد هي المادة الخام الأولية لانبعاث مختلف التمثيلات الجديدة لدى الفنانين.

2.2-المادة المنفعلة والتمثيل الجديد:

ويقصد بالمادة المنفعلة الفنان أو العقل^{*} المبدع أو الحكيم الملتزم بمبدأ «تحقيق الفضيلة»²، بمعنى نشدان الفنان في تمثيله الابتكاري الإلهي؛ أي فيما يعود منه نفع ومصلحة على العامة.

ومما لا يجب إغفاله في هذا المقام أن الفن ليس تمثيلاً لذلك البهرح الفوضوي الذي يبرره عالم الموهبة وإنما هو «إنجاز جميل ومنظم تبعاً لقوانين مضبوطة، تخلق فيها ذوقاً وميلاً اتجاه الجميل»³. إن ما يؤول إليه هذا الطرح أن الفن يتطلب -مسبقاً- دراية وعلماً وتجربة وخبرة، لأنه يتأصل انطلاقاً من التمثيل الابتكاري الجديد الذي يخلقه الفنان رهن قوانين معينة يتولد الانسجام التركيبي والتآلفي الذي يحدث أثراً في المتلقي -علماً- أن هذه القوانين ليست بقوانين قارة وإنما هي قوانين اقتضتها التجربة الفنية.

وعند هذا الحد يتبدى لنا أن الرواقيين لم يأتوا بالجديد، كما ادعوا لأنفسهم ذلك حينما صوروا الفن على أنه نسق من التمثيلات وإنما نتج لديهم ذلك من الإرث الأفلاطوني والارسطوي، غير أن الفرق بينهما يكمن في اعتبار "أرسطو" القوانين التي تحكم هذا النسق قوانين ثابتة ومنطقية وعقلية، تستوجب الإلتباع القسري. في حين اعتبر الرواقيون القوانين التي تحكم هذا النسق قوانين متغيرة، لأنها تخضع لمقتضيات

* - العقل ليس سوى جزء من روح الإله المبتوثة في الأفراد، ينظر في ذلك:

Sénèque, Ep, 66, cité par J.Brun, *Les stoïciens*, Textes choisis, éd. P.U.F.Paris, 1957, p.27.

² -Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, p.81.

³ -Ibid, p.81.

التجربة والخبرة -علما- أن هذا التغيير يكون مرتبطا بعامل الانسجام والاتساق الفني مع مراعاة القيمة الأخلاقية¹.*

ركز الرواقيون على مفهوم القيمة الأخلاقية كثيرا بل واعتبروه جوهر المعيار التمايز بين التمثيل القبيح والتمثيل الجميل في الفن -عموما- والشعر والموسيقى بخاصة فكيف ذلك؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد لنا من التعرض إلى تعريف الشعر لدى الرواقيين.

* - المقصود بالقيمة الأخلاقية حسب ما أبان عنه "بوسيدونيوس Poseidonios" أن الشعر يجب أن يكون له هدف تربوي وتوجيهي وإرشادي، يصلح أحوال المجتمع ويسهم في البناء الصحيح. ومن هنا فإن كان الشعر توجيهيا وحقق القيمة الأخلاقية، احتل مرتبة الشعر الجيد وإن هو خالف ذلك احتل مرتبة الشعر الرديء، كما أنه في المقابل يوجد نوع آخر هو الشعر الحيادي.

ينظر في ذلك، Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, P.28
ومن هنا نلفي الشعر يحتل مركزا مهما في الجدل لدى الرواقيين، لأنه مرتبط بإصدار أحكام علما أن الجدل يسلك في المنطق الرواقي، مسلكا لا يكاد يضارعه من جهة الحضور فرعا آخر، حيث شكل علم الفصل بين الطالح والصالح بين الحق والباطل وفي المقابل لم يوردوه بوصفه « فنا يلتمس به إيقاع غلبة ظن في رأي من الآراء، بل أن يكون فنا، لتأييد ذلك الرأي وفهم ذلك ميسور علينا، فإن الرواقيين كانوا أهل تربية، قبل أن يكونوا علماء فكان مقصدهم أن يوقعوا في نفس المخاطب [...] اعتقادا قويا لا يتزعزع¹» بهذا الحال يتخذ الجدل في المنطق الرواقي منحرجا تأصيليا ينتقي لجاهزية المكرور ويتقصد فاتحة التأسيس لمنطق جديد، الأمر الذي جعل الجدل «علما نظريا لا مجرد فن له قيمة معرفية».

ينظر في ذلك، عثمان أمين، الفلسفة الرواقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط.02، 1981، ص.177.

3.2-الشعر وجدلية التمثيل لدى الرواقين:

يحتل الشعر في الفلسفة الرواقية² أهمية قصوى « بوصفه أحد أهم الفنون الجميلة لارتباطه الوثيق بالموسيقى وليس كذلك فقط بل بوصفه لغة كاشفة للحقيقة³» ومعنى ذلك أن طبيعة التمثيل اللغوي التي ينهض عليها الشعر هي التي أكسبت الشعر أهمية في الفلسفة الرواقية، ولعل ذلك ما يؤكد قولهم: « يستوجب على الشعر والموسيقى في تمثيلهما البحث عما يؤدي إلى التأثير الإيجابي فالموسيقى تلعب دورا رئيسا في تصويب سلوكيات الأفراد، تبعا لتأثيرها الإيجابي وأما الشعر فإنه إيجابي باعتباره نسقا خاصا ولدته قراءة حكيمة ودقيقة للعالم⁴». ومما يتبدى لنا من خلل هذا النص، أن الشعر في فلسفة الأنساق لدى الرواقين لا يحدث تأثيرا تبعا لطبيعته الإجناسية: مأساة/ ملهاة/ ملحمة، وإنما تبعا لطبيعة الهدف الذي يصبو إليه فهم مثلا يخالفون "أرسطو" في اعتبارهم « شعر هوميروس شعرا رديئا إذا ما قورن بأشعار Antimachos، وذلك لأن هذا الأخير تناول الأخلاق في شعره بينما الأول قد حاذ عن ذلك⁵» ومما يجب الإشارة إليه في مقتضى هذا الطرح أن هذه المفاضلة بين الأشعار في النقد الرواقي إن صح المصطلح ناتجة عن نظرية الموازنة التي عدها الرواقيون صنافا معيارية بين الشعر الرديء والشعر الجيد والحيادي، أي الذي ليس بجيد ولا رديء مع اعتبار « الفضيلة محكا معيارا مهما حسب ما أبان عنه صاحبة كتاب "عن الشعر" Philodem⁶». ومن بين ما يؤول إليه -كذلك- هذا الطرح أن الرواقين قد عدوا الشعر التعليمي أحد أهم أنواع الفنون الجميلة في حين أن "أرسطو" قد أقصاه من أجناس الشعر التمثيلية وإثر ذلك نتساءل: إن كان استجلاء معالم التفاضل بين الأشعار لديهم يرتفع إلى الهدف التعليمي والأخلاقي فقط، أم أنه يتعداه إلى شكل التمثيل؟

² - قسم الرواقين فلسفتهم إلى ثلاثة أقسام: الفيزياء الأخلاق والمنطق، تتلاحم فيما بينها في صورة عضوية، تشبه الحيوان في بنيته، حيث « شبهوا المنطق بالعظام والفيزياء باللحم أو الدم، والخلق بالروح»، ينظر في ذلك:

A.Makovelski, *Histoire de la logique*, tr, Geneviève Dupond, éd. Progrès, U.R.S.S, 1978, p.222.

³ - Voir, Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, p.21.

⁴ - Ibid, p.25.

⁵ - Ibid, p.26.

⁶ - Ibid, p.27

إن القارئ لنشيد "زيوس" **L'hymne à Zeus de Cléanthe** ^{***} بوصفه
 أنموذجا للكتابة الشعرية لديهم، يلقي أن الكتابة الشعرية الجيدة لا ترتفع إلى طبيعة
 الهدف فحسب، وإنما تقتضي في مقابل ذلك دراية جيدة بطريقة النظم وكيفية التمثيل
 بوصفه أسا للإبداع الشعري ولعل ذلك ما يؤكد « تركيز كليونت Cléanthe كثيرا
 على تصعيد الصورة الشعرية، انطلاقا من قدرة الشاعر على خلق توتر ضمن ما
 يُصطلح عليه بألعاب اللغة [...] وتبعاً لذلك يرى الرواقيون « أن استكمال معالم الحكمة
 لدى الشاعر الرواقي، يقتضي منه دراية وخبرة كبيرة بألعاب اللغة، التي تمكنه من

* -O Toi qui es le plus glorieux des immortels, qui as des noms multiples, tout-puissant à jamais,
 Principe et Maître de la Nature, qui gouvernes tout conformément à la loi
 Je te salue, car c'est un droit pour tous les mortels à toi,
 Puisqu'ils sont nés de toi, ceux qui participent à cette image des choses qu'est le son,
 Seuls parmi ceux qui vivent et se meuvent, mortels, sur cette terre.
 Aussi je te chanterai et célébrerai ta puissance à jamais,
 C'est à toi que tout cet univers, qui tourne autour de la terre,
 Obéit ou que tu le mènes, et de bon gré il se soumet à ta puissance,
 Tant est redoutable l'auxiliaire que tu tiens en tes mains invincibles,
 Le foudre à double dard, fait de feu, vivant à jamais,
 Sous son choc frémit la Nature entière.
 C'est par lui que tu diriges avec rectitude la raison commune, qui pénètre toutes choses,
 Et qui se mêle aux limures célestes, grandes et petites....
 C'est par lui que tu es devenu ce que tu es, Roi suprême de l'univers.
 Et aucune œuvre ne s'accomplit sans toi, o Divinité, ni sur terre,
 Ni dans la région éthérée de la voute divine, ni sur mer,
 Sauf ce qu'accomplissent les méchants dans leurs folies.
 Mais toi, tu sais réduire ce qui est sans mesure,
 Ordonner le désordre ; en toi la discorde est concorde.
 Ainsi tu as ajusté en un tout harmonieux les biens et les maux
 Pour que soit une la raison de toutes choses, qui demeure à jamais,
 Cette raison que fuient et négligent ceux d'entre les mortels qui sont les méchants,
 Malheureux, qui désirent toujours l'acquisition des biens
 Et ne discernent pas la loi commune des dieux, ni ne l'entendent.
 Cette loi qui, s'ils la suivaient intelligemment, les ferait vivre d'une noble vie.
 Mais eux, dans leurs folies, s'élancent chacun vers un autre mal :
 Les uns, c'est pour la gloire qu'ils ont un zèle querelleur,
 Les autres se tournent vers le relâchement et les voluptés corporelles,
 Ils se laissent porter d'un objet à l'autre
 Et se donnent bien du mal pour atteindre des résultats opposés à leur but.
 Mais toi, Zeus, de qui viennent tous les biens, dieu des noirs nuages et du foudre éclatant,
 Sauve les hommes de la malfaisante ignorance,
 Dissipe-la o père, loin de notre âme, laisse-nous participer
 A cette sagesse sur laquelle tu te fondes pour gouverner toutes choses avec justice,
 Afin qu'honorés par toi, nous puissions t'honorer en retour
 En chantant continuellement tes œuvres, comme il sied.
 A des mortels, car il n'est point, pour des hommes ou des dieux,
 De plus haut privilège que de chanter à jamais, comme il se doit, la loi universelle
 L'hymne à Zeus de Cléanthe in les stoïciens, tr, Bréhier, éd Gallimard, La Pléiade, Paris, 1962, P.
 p.p.07-08.

خلق صورة شعرية جيدة تفتح أمام القارئ آفاق التأويلات»¹. يحملنا هذا الطرح إلى القول أن الروائيين في فلسفتهم الخاصة عن التجربة في الفن عموماً وفي الشعر خصوصاً، أرهصوا لمفهوم التجربة الشعرية المعاصرة في زمن متقدم جداً، بتجاوزهم الطرح المعياري لمفهومي الاستعارة والتشبيه في الدرس البلاغي القديم إلى مفهوم: التوتر - الصورة - ألعاب اللغة وكذا التجربة الشعرية.

إثر ذلك ننتهي إلى أن طبيعة التمثيل في الشعر لدى الروائيين، تلعب دوراً مهماً شكلاً ومضموناً في بعث آفاق التأويل لدى القارئ، كما أننا نلاحظ أن مفهوم التجربة الشعرية في الشعر المعاصر، ليس بمفهوم جديد وإنما هو وليد مفهوم الخبرة في التمثيل الشعري الجيد لدى الروائيين.

ومما يجدر الإشارة إليه، أن هذا السبق المبكر في فهم التجربة الشعرية كان له تأثير في طروح الفلاسفة والنقاد فيما بعد، بدءاً من "هيجل" الذي أرهص لفلسفة الاختلاف وما بعد الاختلاف لدى "نيتشه" و"هيدجر" بالرغم من بقائه رهن التقسيم الأرسطي للأجناس الشعرية.

¹ - Voir, Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, p.27.

3-الفن وجدل التمثيل لدى هيجل:

الشعر هو أفضل الفنون التي تمكنت من
تحقيق المثال عبر التصالح الذي أحدثه
بين التمثيل الحسي والتمثيل المعنوي

هيجل

إن انتفاء التناهي عن الوجود بوصفه شكلا من أشكال الروح، لم يتوالج بالحقيقة إلا عبر انفلاته عن التشظي والتدافع في عالم التناهي، المؤسس على قانون الجدل بوصفه صيرورة دائمة وعليه نتساءل ما الذي يحقق للمتناهي لا تنهايه؟ وما الذي يخرج الموجود من قلق الواقع إلى هدوء الحقيقة؟ وما الذي يؤدي بالحقيقي إلى الانفلات من أزمة التشظي؟

يرى "هيجل Hegel" أن الفن بوصفه عقلا مفكرا « يقهر اغتراب الإنسان»¹ ويحرره من أزمة « العالم الواقعي البائس»² إلى عالم رحب تتحقق ضمن مجاله الفكرة، نتيجة للإبداع بعد أن يتوفر لها شرط التمثيل المرهون بوجود المضمون.

يرى "هيجل Hegel" في تساؤله عن مضمون الفن بأن الطبيعة « قاعدة دنيا لا ترقى إلى القانون الأعلى للتمثيل الفني»³، ومؤدى ذلك أن التمثيل الذي يتحرر من قيد الطبيعة بغية الاعتلاء عن حدود المتناهي بتوخي تمثيلات "تكمل الوجود بما ليس

¹ - مجاهد عبد المنعم مجاهد، الفن الجميل، الأعمال الكاملة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص.37.

² - الشيخ محمد ، فلسفة الحدائث في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 2008، ص.205.

³ - هيجل فريديريك، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر. الطرابليشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1988، ص.33.

فيه"¹، وهي تتكابد عناء الوصول إلى الحقيقة "التي يأويها الإنسان في فكره وما يجيش في صدره"² من عواطف وأهواء ونوازع وآلام وأشجان تنخفض حداثها لمجرد اعتبارها «مواضيعاً لتمثيلات»³ تعمل على تطهير النفس من فوضى النوازع وحدثها كما تسهم في إعتاقها من قيد الطبيعة ومعاناتها*.

وتبعاً لذلك ما يستوجبه "هيجل Hegel" من الفن، إذ إنه ينطوي على « مغزى أخلاقي بصورة [...] في حالة من عوم البيان بحيث لا يبرر للعيان ولا يرفض نفسه كمذهب، كقانون، كوصية أو أمر ما [...]، أما أن كان بالإمكان استنباط درس خلقي من تمثيل عيني من تمثيل لحدث من الأحداث، فلا حرج من التسليم لهذا بصورة عامة وكل شيء رهن التأويل»⁴ وما يراد من هذا أن تمثيل الجزئي في الفن لا ينبغي أن يكون إلا في صورة الكلي الشامل المفتوح على رهانات التأويل.

ضمن تأكيد "هيجل Hegel" على البعد الأخلاقي للفن يتضح أن تكريس تصوره الفلسفي القائم على روحية الموجودات المتناهية « والتمزقة»^{5*} في شكل المثال اللامتناهي المؤسس على فكرة التصالح بين الحقيقة والواقع وبين الطبيعة والفن وفي هذا الصدد يرى "هيجل Hegel" أنه « من صالح الإنسان أن يزيل ذلك التعارض وأن يحل محله توافق وأن يتم العثور على نقطة الالتقاء على مبدأ أعلى [...] هو التوافق»⁶، غير أن هذا التوافق لن يتم من دون فهم تمثل العلاقة الجدلية بين المتناهي

¹ - ينظر، خرطيل سامي، الوجود والقيمة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط. 01، 1980، ص. 110.

² - ينظر، هيجل فريدريك، مدخل إلى علم الجمال، تر. الطرابليشي جورج، ص. 46.

³ - المصدر نفسه، ص. 51.

* - تشير في هذا الصدد إلى أننا قد أسلفنا الحديث عن التطهير في مبحث الأول من الفصل الأول.

⁴ - هيجل فريدريك، مدخل إلى علم الجمال، تر. الطرابليشي جورج، ص. 55.

* - معناه أن المتناهيات تعاني من أزمة التشظي والانقسام في الطبيعة، ولا تخرج من أزمة التمزق إلا بوعيتها للثراء الحقيقي، المتمثل في تمثيل الروح وتمثلها في الداخل لتحقيق لا تناهيها الموجود

⁵ - Voir, Françoise Grégoire, *Les grands problèmes métaphysiques*, P.U.F, Paris, 1954, p.32.

⁶ - هيجل فريدريك، مدخل إلى علم الجمال، تر. الطرابليشي جورج، ص. 60.

واللامتناهي إذ إن الأول « متناه فقط في العلاقة مع وجوب الوجود واللامتناهي غير متناه فقط في علاقته مع المتناهي»¹، حتى يتسنى للفن بلوغ هدفه النهائي المتمثل في « إسقاط النصيف عما هو حقيقي بتمثيل ما يختلج في النفس البشرية، تمثيلاً حسياً عينيًا»² وذلك عبر إدراج الوجود الخارجي في الروحي اللامتناهي والتوفيق بينهما ومن ثم التوفيق بين الفكرة وتمثيلها الحسي حتى يتهياً للتشكل الخارجي هيئة المثال الكاشف للبعد الروحي الذي سيجد في الشعر سكونه بوصفه أعلى الفنون وأسماءها لدى "هيجل Hegel".

1.3- أنساق الفنون لدى هيجل:

1.1.3- أشكال التمثيل بين الشكل والمضمون في الفن الرمزي:

يذهب "هيجل Hegel" إلى أن التشكل المرئي للرمز يرد في هيئة من الوجود غالباً ما تكون مستقلة عن المعنى وغير مطابقة له بحيث « إن المضمون الذي هو المعنى والشكل الذي من خلله تتعين الدلالة يتوقفان في صفة واحدة ويتباينان في عدة صفات أخر»³ تكسبه تشكله المستقل الذي يتعارض فيه المضمون الفكري مع الشكل الخارجي بل « ويتميز المضمون الفكري فيه بصفات الإبهام والألغاز ومن هنا يسوده الطابع السحري الممتلئ بالأسرار»⁴، بمعنى أن التشكل الخارجي لا يدل على نفسه وإنما ينفث على جملة من الدلالات حسب ما تستدعيه طبيعة التمثيل لدى المتلقي فالمضمون « لا يكثرث للشكل الذي يمثل ومن الممكن التعبير عن تعينه بتلبسه أشكالاً لا متناهية التنوع»⁵.

¹ - بدوي عبد الرحمن ، شلنج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02، 1981، ص.113.

² -Hegel, *Esthétique, (introduction)*, tr, S. Jankélévitch, éd., Flammarion, Paris, 1979, V.01, p.p.83-84.

³ - Voir, Ibid, p.13.

⁴ - مطر أميرة حلمي، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص.130.

⁵ - هيجل فريدريك، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طرابليشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1986، ص.13.

وتبعا لهذا الطرح تغدو العلاقة بين التمثيل والمضمون علاقة تواضعية يحدد من جهتها طبيعة الجهاز الثقافي والفكري والفلسفي لدى المتلقي أو القارئ النموذجي فرؤية تمثال الأسد قد يوحي للمتلقي أنه أيقونة لهذا الحيوان، كما قد يؤوله آخر أنه رمز للقوة والشجاعة ورمز للمكابدة والصراع والحال هنا أن التشبيه يظل ابتكاريا منعزلا « لينا واضحا في حد ذاته، لأنه يحمل في ذاته مدلوله لكن إذا ما غدا الرمز بحكم العادة مألوفاً وواضحا بالنسبة إلى أولئك الذين يتحركون في هذه الدائرة من التمثيلات الاصطلاحية، فإن موقف أولئك الذين يقفون خارج هذه الدائرة أو الذين ما عادوا ينتمون إليها وإن كان إليها انتسابهم في غير مغاير تماما من هذا الرمز، فما هو موجود أولا بالنسبة إليهم هو التمثيل الحسي المباشر وهم يتساءلون في كل مرة عما إذا كان عليهم أن يكتفوا بما هو في متناول أنظارهم، أم أن عليهم أن يربطوا به تمثيلات وأفكار أخرى»¹.

ومما يراد من هذا أن دلالة الرمز في تشكله البدئي الخالص، تعد دلالة تمثيلية تنهض على إجرائية النقل المباشر لسمات المرموز إليه، غير أنه لا يظل قارا إذ يسعى إلى أخذه صوب منعطف التعدد الدلالي، الذي يخرج من حرج ضيق التأويل الأحادي إلى سعة المتعدد. ومن ثم يصبح الرمز « وسيلة للتعبير يوحي بالمعنى المراد التعبير عنه ولكنه لا يفصح عنه، كما هو الحال حينما يتخذ الأسد رمزا للقوة [...] وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون»² وفق هذا يتم فصل الرمز إلى تمفصل مزدوج "الرمز والتشبيه" ففي الحالة التي يكون المدلول فيها منقطعا عن التمثيل الحسي، وإذا كان متصلا به يتم له حضور الرمز في صورة لا تجلي جملة محددات المرموز إليه.

¹ - هيجل فريدريك، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طرابليشي جورج، ص. 16.

² - بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 01، 1992، ص. 18.

ومن جهة أخرى يستعير "هيجل Hegel" الفصل بين الجانبين في تقاطعهما في عامل الابتكار القائم على مباشرة الواقع في ذمة المجاز، الذي لابد أن يكون له « لونا من الصلة الروحية مع مغزاه»¹ حتى يحقق الرمز رمزيته وتمثيله الكلي.

تتمثل مقصدية التخيلي في مسعى الأخذ بجوهر « التمثيل الحقيقي»²، الذي يتخذ بعدا لا متناهايا يؤديه التوافق بين الفكرة والمضمون في هيئة، تتصالح فيها المتناقضات وتتفي ضمنها رهانات العالم المادي الواقعي وعبر هذا هل تتأتى مكنة الإمساك بالأنموذج المثال؟

إن الإجابة عن هذا الإشكال تستدعي منا الوقوف على بعض أشكال التمثيل في الفن الرمزي وإثر هذا نكتفي إلى الانعطاف صوب الأسطورة بوصفها شكلا مهما من أشكال التمثيل الرمزي.

التمثيل بالأسطورة:

يطرح "هيجل Hegel" قضية التمثيل بالأسطورة من خلل تساؤله عن تأويلها، إذ كان يتم التأويل في ضوء السياق الواقعي أو ما وقع في طي السياق التاريخي أم أنه يقتضي تأويلها عبر فاعلية التأويل ويرد الإشكال لدى "هيجل Hegel" في ضوء موقفين ينتهي وفق ما يأتي:

الأول: ويمثل له الاتجاه التاريخي « الذي يقبل الأسطورة كما هي، دون البحث عن مدلولها [...] بحيث تبدو مكتفية بذاتها وتبرز للعيان مدلول تمثالتها دون حاجة إلى

¹ - ستيس ولتر، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، تق. زكي نجيب محمود، دار التنوير، بيروت، ط. 02، 2005، ص. 141.

² - جيرار برا، هيجل والفن، تر. 01 لوفيفر ماتيو، تر. إلى العربية، القاضي منصور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 01، 1992، ص. 143.

أي مجهود تفسيري»¹ ولعل ما يتأتى الوقوف عليه ضمن هذا المؤدى أن التمثيل الأسطوري يعكس حضارات الأمم بشكل مباشر في سياق تاريخي وواقعي.

وفي مقابل هذا يطرح "هيجل Hegel" الاتجاه التأويلي الذي يتمثله "فريديرك كرويزر" كونه عالج التمثيلات الميتولوجية من خلل « البحث عن العقلانية الباطنية لدلولاتها»² بوصفها خلاصة لإفرازات العقل المبدع.

ومما يتراءى لنا أن الأسطورة لدى "هيجل Hegel" تعد تجليا جوهريا تكرسه تلك التخوم السامية، التي تمثلها بغية الروح وكذا كونها تعد تمثيلا عن التخيلات الرمزية التي تنهض على تلك المضمرات التي تستوجبها مقاصد التأويل، إثر مباشرته لتلك التخوم القصية التي تؤديها الأسطورة؛ بحيث تقتضي أنموذجا يمتاح دلالاتها العسية. ومن ثم يؤدي تأويلها عبر تلك الفاعلية المطلقة التي يسعى دوما الأخذ بتلك المضان التأويلية المفتوحة، عبر مسلك من التأويل اللامتاهي في إنتاج الدلالة وتلك هي مزلق الأسطورة حتى يباشرها التأويل.

وإجابة على الإشكال يوفق "هيجل Hegel" بين الاتجاهين في رؤية جدلية³ متدافعة، تنتفي ضمنها جاهزية الطرح المسبق القائم على تلقي الأسطورة، ضمن فعالية

¹ - بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص.19.

* - لقد درس "كرويزر" الأساطير والخرافات والقصص من أجل الوقوف على مدلولاتها الباطنية والعليا، وإجلاء معانيها.

² - بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص.206.

³ - فالجدل لدى هيجل: إن الجدل في فلسفة الروح، يشرع بجدل الروح الذاتي، الذي يسعى حثيثا للخروج من الطبيعة، ويتمركز حول ذاته ثم ينعطف صوب الروح الموضوعي الذي يجليه جملة ما يتواضع عليه المجتمع: نظمه وقوانينه ثم ينتهي بجدل الروح المطلق المتمرد الذي يعكسه نسق الفكر الهيجلي، حينما يبني المسلمة على (طرح القضية ثم نقيضها ثم المركب):

إمام عبد الفتاح إمام، هيجل وتطور الجدل بعد هيجل، جدل الفكر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط.03، 2007، مج.01، ص.41؛ بمعنى آخر: « يدرس الفكرة الشاملة، أي المطلق في اللحظات الثلاث للمنهج الديالكتيكي لوضع (القضية)، والنفي النقيض، والتوحيد، التأليف، فالفكرة الشاملة هي قبل كل شيء الفكرة المحضة، أي أساس كل وجود طبيعي وروحي، وهي بذلك تعادل ما يسمى في الفلسفة الروحية بالفكرة الإلهي قبل خلق العالم، ثم إنها بعد ذلك الفكرة المتخارجة، التي تخرج من خلالها لتظهر في الزمان والمكان، على أنها الطبيعة وأخيرا إنها الفكرة العائدة إلى ذاتها، بعد هذا الاغتراب فتصبح عندئذ روحا واقعيًا، أي فكرا واعيا لذاته»

رينيه سرو، هيجل والهجيبية، تر. أدونس العكرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1993، ص.27.

التمدد بصورة محدودة، وجاهزية تاريخية ترتفع إلى سياق محدود. وفي المقابل يؤخذ "كروا يزر" وإن طابت له رؤياه في أن الأسطورة تستوجب من قائلها معرفة تاريخية وسياقية معينة، حتى يتمكن من تأويلها واعتمادها.

وفي سياق هذا الطرح يؤدي التأويل فعالية التوفيق بين المضمون الأسطوري وتمثيله العيني لبلوغ حيازة الروحي بمنأى عن « التصورات العامة المجردة »¹ التي تحول دون تمام الرمز واستكمالها ولكنه على الرغم من تعرضنا له إلا أن انقطاع الشكل عن المضمون يظل يتهدد الفن الرمزي، الأمر الذي تأسس على أثره المسار الثلاثي الرمزية اللاوعية/ الرمزية الجليل الرمزية الواعية.

2.1.3-الرمزية اللاوعية:

تمتلك هذه الرمزية تعاقبها المرحلي من الفن الهندي القديم الذي يعتمد إلى « ترقية الأشكال الدنيئة »² إلى مستوى الروح الإلهية في هيئة من التمثيل اللاتناسبي اللامنسجم بين الشكل والمضمون المفرغ من شفافية الطرح الجمالي ونتيجة لذلك تلاشى هذا النمط من التمثيل الرمزي ليسلك الجليل مأخذا معادلا له.

3.1.3-رمزية الجليل:

يرتقي الفن ضمن هذه المرحلة إلى مستوى التعبير عن المطلق، على أنه الماهية الألهية للعالم « وهي ماهية لا تكون الأشياء بالنسبة إليها سوى أعراض في الحقيقة الجوهرية الوحيدة للكون وكل ما عداها ليس إلا ظلا أو مظهرا أو تجليا لها »³، يتسامى المطلق ضمن هذا التصور عن تدنيه إلى النزول صوب مستوى التمثيل الحسي والعيني. ومن ثم يكتسب سمة المادة الفاعلة في الكون التي تتجلى قيمتها في ما هو موجود على وجه هذه البسيطة. والتيمة الرئيس لهذا الفن أن الطبيعة كلها لا

¹ - بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1996، ص.225.
² -Edward Sapir, *Anthropologie*, tr, Baudelot et Pierre Clinquart, éd. Minuit, 1967, p.49.
³ - ستيس ولتر ، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، ص.144.

تعدو، أن تكون حالة عارضة تستقر بين مكانها الروح. وتمثل الحضارات « الهندية والمحمدية والفارسية وبدرجة أقل الصوفية والمسيحية في أوروبا هذا النوع من الفن»¹ وقد اصطلح "هيجل Hegel" على هذا النوع من العلاقات بين الروح والطبيعة وبين المتناهي واللامتناهي "العلاقة الإيجابية".

ومن جهة أخرى أورد نوعا آخر من العلائق أطلق عليه تسمية "العلامة السلبية"، ومعنى ذلك أن الظواهر الحسية تكتسب صفة الانعدام أو الروح المتعالية. وعليه « ينتفي العالم ويتحول إلى عدم ليحقق مقياس الدلالة على عظمة الخالق ووجوده»² يتخطى الجليل بهذا المعنى - إمكانية التمثيل التشكيلي كونه محايا للأشياء والواحد الذي تتصهر فيه الموجودات كلها والموجود الأكمل بالنسبة لجميع الكائنات، ويرى "هيجل Hegel" أن الشعر الديني تأتت له مكنة تمثيل الجليل في بعض جوانبه بصورة نسبية وعليه فإن التمثيل لم يزل رهن طواعية القيد المتناهي، الأمر الذي تسبب في ظهور شكل جديد من أشكال الرمزية.

4.1.3- الرمزية الواعية:

تختلف الرمزية الواعية عن الرمزية اللاواعية المبنية على أساس الهندسة المعمارية ورمزية الجليل المتمثلة في الشعر الديني في اعتماده على رحابة القدرة الابتكارية لدى الشاعر وانفتاحها على ذاتيته بوصفها منطلقا للإبانة عن العالم الخارجي عبر رؤيا ذاتية.

وبذلك لم يعد التمثيل يركن إلى الطبيعة بوصفها تجليا لإرادة المطلق ضمن سيرورة التناهي وإنما تمثيل يتساقق ضمنه المطلق مع المتناهي لتحقيق الكثير من المآرب الإنسانية ضمن معترك. وبهذا يرغب الفنان على « تأويل الظواهر الطبيعية

¹ - ستيس ولتر، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، ص. 144.

² - المرجع نفسه ، ص. 144.

بهدف الغايات العملية للأشياء»¹ "قصد تكريس الفن لمنازع الأخلاق لتحكيم العلائق بين البشر، ولعل ما يمثل هذا النوع من الفن تمثيلا محكما حكايات آخيل، أيسوب وشمينا.

بناء على هذا المقتضى نورد بعض أنماط التمثيل المنضوية تحت هذا الضرب من الرمز والتي ترد في نمطين هما:

✓ النمط الداخلي: ويتخذ فيه الفنان من ذاته منطلقا لتمثالاته² "الإبداعية.

✓ النمط الخارجي: يتمثل فيما ينتهي إليه المبدع من توجه يتقصده قصد إحداث المبتكر صوب تلك الأسيقة الخارجية، للإفصاح عن الجوهرين مما يتمثله. ومن ثم يتأتى له تمثيل ما يتوخاه عبر أنماط مختلفة ومتعددة، وتلك هي مقاصده المأمولة في تمثيل ما يتشوف عبره تلك المسالك التي يبررها ذلك التجاوب الذي يحفزه لانتقائه من الخارج . ومن هنا يتراءى لنا بان الفنان يتخذ مما يحدث في الخارج مرجعا للتعبير عن مدلول معين وتمثيل مقصد ما في أنماط مختلفة³ ".*

¹ - بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص.392.
² - إن التمثيل الداخلي ينتج عنه في صورة: اللغز Riddell: وهو عبارة عن غزوة تحمل عادة تركيبة ذاتية، يعتمد فيها صاحب اللغز على فكرة النقاء المتناورات ويتم استخلاص الحل إذا ما فهم المتلقي الوحدة على أنها حامل لهذه المتناورات، ينظر، بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص.44.
³ التمثيل الحكائي (القصص المجازي) Allégorie: وينتمي هذا النمط من التمثيل على الفن الرومانسي في العصر الوسيط مثل: التمثيل الفني للعذراء والمسيح، وأعمال الرسل ، أو ذاتي في الكوميديا الإلهية لشكسبير، ينظر المرجع نفسه، ص.45.

الاستعارة: تشتمل على خصائص التمثيل المجازي، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشبه له وهناك صلة ما . وفائدة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس على عدم الاكتفاء بالبسيط والعادي وإلى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق، ينظر المرجع نفسه، ص.46.
الصورة: وتقع في مكانة وسطي بين الاستعارة والتشبيه، وهي تتشابه مع الاستعارة في تمكن عدها استعارة متطورة، وشكل في البيت الشعري الموضوع الأساسي للحدس الجمالي مع حاملها الشعوري، الناتجة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم أحدهما بدور الآخر، مثل قصيدة غوته عن النبي صلى الله عليه وسلم "تشيد محمد"، حيث تم تصويره في صورة نبع الماء، الذي ينبثق عن الصخر، وتندفق عيونه، ثم يسقط، ويعود الانبثاق من جديد في الهول في شكل ينابيع وجداول فوارة ينظر المرجع نفس، ص.46، وينظر محمد عزيز نظمي سالم، الفن والبيئة والمجتمع، قراءات في علم الجمال، حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية، مؤسسة شباب، القاهرة، مصر، 1996، مج. 06، ص.14.
التشبيه: وهو نمط تخيلي يقوم على تقريب المجرد من المحسوس.

** - ومن أنماط التمثيل الخارجي:
الحكايات الرمزية: وينهض على تمثيل فوضى العصر في شكل فني « تتلبس فيه الأفعال الإنسانية أشكال الحيوانات لتمثيل واقع معين في قالب مغاير»، تختلط فيه الكوميديا بالسخرية والتهمك، مما يحدث في العالم وبهذا التوصيف يتخذ التمثيل شكلا جديدا من أشكال التعبير عن الواقع، لمجانبة الحق وهذا النمط سنكشف عنه في الفصل الثالث من التطبيق
- Voir, Hegel, Esthétique, (introduction), 02 V. P18.

المثل الرمزي: وينهض هذا الضرب من التمثيل على مباشرة الأحداث الإنسانية في الواقع، بهدف السمو بها وإعلائها القول المأثور والشائع: وهي تمثيلات حسية مقتبسة من الحياة اليومية في عبارة موجزة الكلمات مكثفة المعنى.
الحكايات الأخلاقية Apologue: وهي عبارة عن مثل « رمزي يستخدم عن مغزى عام مثل الله والراقصة لغوية»، وفق نمط التمثيل بالمفارقات، وذلك ما سنشير إليه في الفصل الثالث. ينظر، بسطاويسي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص.43.
التمثيل بمسخ الكائنات: ويتمثل فيما تحفل به الذاكرة الجماعية من ميثولوجيات وروايات، مثل أسطورة نوبيا.... ينظر المرجع نفسه.

ويختتم "هيجل Hegel" طرحه عن الفن الرمزي بمقولة الانحلال نتيجة الانفصال التام الذي حدث بين المضمون وتمثيله الحسي في الشعر التعليمي والشعر الوصفي الأمر الذي أسهم في إنتاج تشكّل آخر من أنواع الفنون وهو الفن الكلاسيكي.

الفن الكلاسيكي:

تلافى الفن الكلاسيكي إخفاقات الفن الرمزي في الربط بين الشكل والمضمون محاولاً الموازنة بينهما وذلك بإعطاء الكلي المجرد سمة العيني المادي على سبيل المشابهة في شكل تتسجم فيه الروح مع المادة انسجاماً كاملاً قصد « فردنة الروح المطلق في أشكال مادية مختلفة»¹ تعتمد إلى تمثيل الفكرة في صورة حسية، تضارع الكائن البشري أو تماثله من حيث التشكل.

ويذهب "هيجل Hegel" إلى أن الحضارة اليونانية استطاعت أكثر من غيرها تمثيل هذا النوع من الفن، الذي سرعان ما شأنه سوء التصوير وحنكة التهذيب فانحل وانفك كون اللامتناهي الحر لم تستوعبه الطاقة المتناهية في عالم العوارض.

5.1.3-الفنون الرومانسية:

إذا كان قد استعصى على الروح في الفن الرمزي النفاذ إلى شكل خارجي يؤتيها كينونتها النهائية، فإنها في الفن الكلاسيكي أدركت ذلك إثر وفاق معقلن يدرك اللامتناهي في هيئة عينية تناسبية وفي انسجام شبه تام سرعان ما تمردت عليه لا نهائية المطلق فأصبح الفن يسعى بحثاً عما يؤديه في ذاته لا في شكله ويغوص في أعماقه وصراعاته واغتراباته لا في هدوئه وسعاده.

ونتيجة لذلك ظهر الفن الرومانتيكي مستوعباً انشطار الروح في أعماق الكلي اللامتناهي إلى جزئي متناه لإعادته إلى حالته البدئية الأولى إلى المطلق اللامتناهي.

¹ - Bouveresse Renée, *L'expérience esthétique*, éd. Armand Colin, Paris, 1998, p.40.

ومن ثم أصبح التمثيل في هذا النوع من الفن ينهض على النفاذ في أعماق الصراعات والآلام والعذاب، لتلافي الانشطارات والتمزقات بعدما تكون قد انتشرت في جزئية العالم قصد إصلاحها وإعادةها على هيئتها البدئية في كينونة لا متناهية تتصلح مع الصيرورة المتناهية للعالم.

ويذهب "هيجل Hegel" إلى أن الشعر هو الفن الوحيد الذي تمكن ببراعة فنية كبيرة من أحداث صورة المثال الفني وعليه نتساءل: كيف تمكن الشعر من الوصول إلى صورة المثال عبر التمثيل؟.

6.1.3- الشعر لدى هيجل:

يرى "هيجل Hegel" أن الشعر أسمى الفنون وأرقاها، بوصفه كلية منعقدة عن أسر التمثيل المثقل بأشكال التعبير الجزئي الحرج الذي لم يستوعب بعد أبعاد الفكرة الشاملة، وتبعاً لذلك يعد "هيجل Hegel" « أن رسالة الشعر ليست أن يصف وصفا دقيقا الخارجي بما هو كذلك في شكل تظاهرات حسية، بل حين يغرق على النقيض. من ذلك في الوصف التفصيلي، العادم الأهمية روحيا، يغدو ثقيلًا مملا. وعليه يوجه خاص أن يحاذر الدخول في منافسة من هذا المنظور مع الواقع الموضوعي، الذي كثيرا ما يبلغ فيه التخصص أعلى درجاته»¹ ومما يراد من ذلك أن الشعر لا يباشر الواقع الموضوعي في وجوده المتناهي، وإنما يحتويه في فكرة شاملة تدرك الجزئي في صورة الكلي اللامتناهي، حيث أن « الشعر يستمتع بوقوفه عنه الجزئي، فيرسمه بحب ويعالجه بوصفه كلية ذاتية»²، وفق هذا الطرح يصبح التمثيل ينهض على فعالية التحويل فيحول الموضوعي الخارجي إلى موضوعية داخلية، هادفا من خلل ذلك إلى تخليد الخاص بعد مصالحته مع الحقيقي في شكل تمثّل روحي، يتزعزع قي « قلب

¹ - هيجل، فن الشعر، تر. الطرابليشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط. 01، 1981، مج 01، ص. 32.

² - Hegel, *Esthétique, La poésie*, tr, S. Jankélévitch, éd. Flammarion, Paris, 1979, V. 04, p.33.

الظاهراتية الواقعية بالذات»¹، وعبر هذه المصالحة بين عالم الاغتراب الحقيقي والعالم الواقعي البائس تتحقق المثالية الهيجلية.

والشعر بهذا التوصيف لا يعتمد على فكرة المقولات المتناهية وإنما يعتمد إلى استوحاء « اللامحدود للتمثيلات والأعمال والمآثر والمصائر الإنسانية وسار العالم وصروفه»² ليصبح بذلك الشعر حقلا معرفيا وفلسفيا يكابد مع الإنسان اغترابه عن الإنسان بواسطة اللغة التي أحدثت مكنة وحيزا للروح التمثيل عبر جمالية الأداء وبلاغة التمثيل.

ومن جهة أخرى فإن الشعر يختلف عن النثر في تمثيله للأشياء المجردة كونه فنا يعتمد إلى تلافي معالم الانفصال بين المجرد والمحسوس، فكلمة « مثل الشمس والصبح ... إلخ تصور للذهن معنى ما، لكن عندما ترد هذه الكلمات والعبارات في الحديث العادي، فإما تمثله أمام الذهن ليس تصويرا بلاغيا Image ولكنه تصور عقلي ربما كان ملونا تلوينا ضعيفا لكنه باهت يصعب رؤيته ومثل هذا المضمون الذهني هو فكرة أو كلي أو تجريدي ولكن عندما يقول الشاعر "الآن عندما يستيقظ أيوس EOS وتحلق في عيان السماء بأصابعها الوردية"، فهذا هنا نجد بغير جدال نفس التجريد وأصبح عينيا حسيا»³. وهنا يأخذ انزياحا من التمثيل البلاغي؛ حيث يعتمد على مأخذ التقدير المجازي الذي لا يباشر الموضوع مباشرة تتصف بالتجريد نحو ما ينهض عليه التمثيل النثري. ومن ثم فإن بلاغة الاستعارة تقدم جوهرية في التمثيل الشعري عكس ما ينهض عليه التمثيل في الإطلاق النثري، كونه محلولا غير معقود البناء في الخطاب الشعري

¹ – Hegel, *Esthétique, La poésie*, tr, S. Jankélévitch, p.126

² – ستييس ولتر، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، ص.165.

³ – المرجع نفسه، ص.166.

إن التمثيل وهو مجرد المجرد من تجريده بإلباسه ثوب المحسوس، إنما يهدف إلى إعطاء المجرد هيئة الكمال الروحي في تصويره العيني. ومن ثم فالتمثيل البلاغي يسهم بجانب النظم في تخلق الهيئة الإجناسية والصنافة المعيارية، بين ما هو شعري عما هو نثري.

يقسم "هيجل Hegel" الشعر إلى أجناس كبرى:

شعر الملاحم:

يركز شعر الملاحم على الموضوعية « فالشاعر يسترجع من الوراثة ليستعرض أمامنا عالما موضوعيا من الأشخاص والأشياء والأحداث فهو رواية فحسب»¹؛ أي أن الشاعر يتفق أحداث الحياة وصروفها وتشعباتها في كينونتها الواقعية بمنأى عن تدخلاته الشخصية والذاتية.

ومما لا ينبغي أن يغيب عن الأذهان، أن الشعر بهذا المعطى يهدف إلى تمثيل الواقع الموضوعي، بلا استغراق في الجزئي وتبعاً لذلك تنتظم أحداث الملحمة في تشكل عضوي متوافق.

الشعر الغنائي:

تمثل الحياة الباطنية للفرد مضمون الشعر الغنائي المستغرق في تمثيل ذاتية الشاعر الفلسفية بين التشطي والتوحد بين الحزن والفرح بين الألم والحزن، بين الأمل والضياع. وعليه فإن مضمون الشعر الغنائي ليس انسياقا لعمل موضوعي، إذ يتسع حتى تخوم العالم بكل غناه من جهة كلية التمثيل التي ينزع إليها في قصده الجوهري حتى حضور الفردية ترد المقام الأسمى للتمثيل الشعري، وبالتالي فإن المواقف والمواضيع الخاصة وكذلك الكيفية التي تعي بها النفس نفسها بأحكامها الذاتية وأفراحها وإعجاباتها وآلامها وأحاسيسها « وليس لنا [...] أن تبحث في هذا الأثر الغنائي الخاص أو ذاك [...] التعبير عن كلية الاهتمامات والتمثلات والأفكار والأهداف القومية، بل

¹ - ستيس ولتر، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، ص. 160.

في مجمل هذا الشعر في كليته»¹. ومعنى ذلك أن الشعر الغنائي وإن استغرق في استبطان خصائصه، فعليه أن يؤديها في صورة كلية وشاملة.

الشعر الدرامي:

هو جنس انصهرت في أعماقه موضوعية الملحمي بذاتية الغنائي « فهو موضوعي، لأنه أماننا سلسلة محددة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي وهو ذاتي لأن الفعل الخارجي يتصور من خلال حياة الناس الباطنية، كما تبدو في حديث الشخصيات»² يتخارج التمثيل ضمن هذا الطرح إلى تشكل مزدوج، يعتمد إلى احتواء الفكرة في أوج انشطارها وانقسامها.

وفي مقابل ذلك يحدد "هيجل Hegel" للشعر الدرامي ثلاثة أنواع المأساة* والملهة*** والدراما الحديثة**** أو المسرحية الاجتماعية، لينتهي بعد هذا الطرح إلى أن الشعر أسمى الفنون وأرقاها، كونه استطاع أن يستدرك انشقاكات الروح ويعيدها إلى اللاتناهي الحر بشكل لا يبعد عن الكمال المطلق إلى درجات يستوعبها الدين فيما بعد، ومرد هذا النقد ليس طعنا في مكنة الشعر، وإنما اقتضاء لمنهج "هيجل Hegel" الديالكتيكي، القائم على أساس التطور.

¹ - هيجل، فن الشعر، تر. الطرابليشي جورج، ص. 232.

² - ستييس ولتر ، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، ص. 169.

*-المأساة: تقصد المأساة إلى تمثيل الصراع بين قوى مختلفة، له ما يبرره أخلاقيا، بحيث إن الشخصيات التراجيدية الحقّة تعمل بقوة أخلاقية لنفسها، بغير انساق، وفي شيء من التناقض حتى النهاية فيكون كل جانب من هذه الجوانب من التناقض، سليم وحقيقي، الأمر الذي يسهم في خلق توتر، يستبعد الوصول إلى الفكرة المطلقة، ويستدعي حلا اضطراريا لمعالجة الانشطارات والتشظيات.

** - الملهة: وتعتمد الملهة إلى تمثيل أفعال دنيئة لها ما يبررها أخلاقيا على سبيل العبيّة بهدف الأخلاق، غير أنها باعت بالفشل، لخلوها من الجد الهادف

*** - الدراما الحديثة (المسرحية الحديثة): وهي نوع ثالث تتواشج فيه الأفعال التراجيدية بالأفعال الكوميديّة، بغية الارتقاء بالشعر إلى درجة أعلى، غير أن هذا النوع من الشعر مفصل على الجمع بين المتناقضات، يحمل بين طياته معالم فنائه. الأمر الذي أسهم في تلاشيّه وانطفائه.

ومن هنا، يتراءى لنا أن "هيجل" انطلاقاً من طبيعة التمثيل، حدد معالم التغيرات بين أجناس الشعر وهو في ذلك لم ينعقد عن أسر التقسيم الأرسطي القديم إلا من جهة الشعر الغنائي جنساً مهماً من أجناس الشعر وفي المقابل أدرج الملهاة والتراجيديا تحت جنس الشعر الدرامي وهذا يعني أن "هيجل" لم يرق إلا بإعادة التقسيمات الأرسطية، وفقاً لما يقتضيه منهجه الديالكتيكي المتطور، وفي المقابل لا بد من الإشارة أن جدلية الصراع بين المنتاهي واللامنتاهي في الشعر لدى "هيجل" أرهست إلى ظهور تجربة الاختلاف وما بعد الاختلاف لدى "هيدجر" و"تيشيه".

4- الشعر والتمثيل لدى هايدجر:

إن ما يقوله الشاعر هو المقدس
هولدرلين

تجاوزت الشعرية الهيدجرية منطق التقسيمات الأرسطية والتعديلات الهيجيلية بوصفها ممارسة هيرمينوطيقية، تسعى لإدراك الكينونة *Etre*، بوصفها انفتاحاً للموجود وتأسيساً « للوجود بواسطة الكلمة»¹ ومعنى ذلك أن الوجود تخلق حر مستقل في ذاته عن الموجود وحقيقة سامية، ليتعذر تمثيلها في منأى عن الشعر بوصفه صورة حقيقية للكشف الأنطولوجي. وعليه، نتساءل ما ماهية الشعر لدى "هايدجر Heidegger"؟ وما علاقته بالتمثيل؟

حدد "هايدجر Heidegger" ماهية² الشعر من خلل مسألاته الفلسفية، لإشعار "هولدرلين Hölderlin" وغيره، بأنه خلق إبداعى ينفذ إلى أعماق الوجود، لينقذه من أزمة النسيان باعتباره « كتابة تقدم الزمان داخل النص ذاته ولكنه ليس الزمان الحاضر المتحرك، بل الزمان الذي ينخر الحضور ذاته»² ويجعل الهوية مفعولاً للاختلاف والوحدة نتيجة لتعدد والعمق فعلاً للوضوح إنما تحاول أن تقضي على الوهم الأفلاطوني لمعرفة ذاكرة، تنظر إلى النسيان في قوته الفعالة عبر مساءلاته لموضوعات تجاوزتها الفلسفة تجاوزاً وليس إهمالاً.

¹ - Heidegger Martin, *Approche de Hölderlin*, tr, André Préau, éd. Gallimard, Paris, 1962, p.52.

* - معنى الماهية: «ليست فقط ما يكونه الشيء، وإنما تشتمل أيضاً، وهذا الأهم. الكيفية التي يكون عليها الشيء [...] وكذلك هي الأصل الأول».

ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانية، هيدجر، ميرلوبونتي، دوفريث، دار الثقافة للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص.88.

² - بن عبد العالي عبد السلام، هايدجر ضد هيجل، التراث والاختلاف، دار التنوير، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1985، ص.28. وينظر، حرب علي، مثلث الفلسفة، الوجود، الحقيقة، الذات، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز النماء العربي، ع13-14، 1991، ص.288.

في ظل هذا الانفتاح على النسيان باعتباره جزءا من الوجود يتراءى البعد الفلسفي الجديد للشعر لدى "هايدجر Heidegger"، كونه فنا كاشفا لحقيقة الوجود « في إرادة الاقتدار إلى درجة يتحول فيها على قدرة عليا لمعرفة الحياة وإلى أسلوب يحرضها على الخلق»¹. وفق هذا المأخذ يكتسب الشعر حيازة التأصيل وقوة الخلق التي تفك عقدة الخلاف بين الوجود والموجود وتعمد إلى تمثيل العالم بوصفه «عرضا لحقيقة مجيدة وسامية»² يحيا فيه الإنسان حياة شعرية³***. ومن هنا نتساءل عن جوهر الشعر لدى "هايدجر Heidegger"؟

1.4- جوهر الشعر:

يذهب "هايدجر" في حديثه عن الشعر إلى أن كل فن هو شعر والغرض من ذلك جعل الفن العمل الفني، يفتح على العالم بطريقة لم يسبق له بها الحضور وانطلاقا من هذا الحضور الجديد، يحدد "هايدجر" جوهر الشعر في العمل الفني واللغة والمقدس. وعليه فما المقصود بهذه الحدود الثلاثة؟

العمل الفني:

يذهب "هايدجر Heidegger" في محاضراته سنة 1936، الموسومة "أصل العمل الفني" إلى أن الوجود الأداتي للأداة، الثقة، الأمانة على جميع الأشياء. آيل للزوال والنفاد لارتباطه بغايات عرضية ومنافع مصلحة عادية.

¹ - الفروي علي الحبيب، مارتن هايدجر، نقد العقل الميتافيزيقي، قراءة أنطولوجيا للتراث الغربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2008، ص.393.

² - ينظر، حمادي حميد، الخبرة الجمالية للمرئي، مجلة كوجيتو الجسد، دراسات في فلسفة ميرلوبونتي، إشر. مفرج جمال، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط.01، 2003، ص.69.

³ - ينظر، هايدجر مارتن، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرن وتراكل، تع. وتر. حجار بسام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.01، 1994، ص.63.

*- يقول هولدرين: "غنى بالمزايا الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض " المصدر نفسه، ص.63.

وعليه فإن البعد الوظيفي للأداة بشكل اعتيادي مما يسهم في « إقفار الثقة وانضمامها»¹ فرؤيتنا العادية لحذاء "فان غوغ Van Gogh" في الحقل الفلاحي يختلف عن رؤيتنا له في اللوحة الفنية. وعليه نتساءل: ما الذي يخرج الأشياء من رتبة الواقع إلى دينامية الحقيقة؟.

وإجابة على الإشكال ينتقي "هايدجر Heidegger" مكنة إدراك الحقيقة في معزل عن العمل الفني بوصفه كاشفاً للموجود في إرادة عليا تتدفن ضمنها رتبة الأشياء ووظيفتها "الزائفة"^{*}. ومن ثم فإن الحقيقة الأصلية لحذاء "فان غوغ Van Gogh" لا تدرك إلا في "هيئتها الاستعارية داخل اللوحة الفنية"². هذه الهيئة التي تفتح الأداة على الوجود كيفاً وهوية دون الاستسلام إلى زيف المطابقة مع الواقع الخارجي.

وعلى شفير هذا الملمح من الطرح، تتراءى أهمية التمثيل الفني في تخليص الوجود من زيف اليومي، إلى بزغ الحقيقة بالانفتاح الأشياء على العالم.

وإيضاحاً لما سلف طرحه، يستخدم "هايدجر Heidegger" مثال المعبد اليوناني الذي "يمثل عملاً فنياً هندسياً لا يحاكي أي شيء آخر، تسهم في تعريفه خاصيتان هما

¹ - ينظر، هايدجر مارتن، أصل العمل الفني، تر. أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط. 01، 2001، وينظر هايدجر مارتن، كتابات أساسية، المشروع القومي للترجمة، إ.ش. عصفور جابر، المجلس العلمي للثقافة، القاهرة، ط. 01، 2003، ج. 01، ص. 83.

^{*} - الزيف: يفهم هايدجر الزيف والأصالة بالمعنى الأنطولوجي، بمعنى أن الأصالة تتحقق عندما بنفّر الإنسان وجوده بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي بكيفية صريحة عندما تتبثق مشاريعه واختياراته منه هو ذاته، مما يخصه مما هو أصل وعندها يفهم وجوده ككون ممكن واحد ونهائي، أما عندما يستسلم الإنسان للوضعيات الجزئية ويتشتت وجوده فيها ويقع ضحية لما تملّيه الأشياء ويقوم به الناس، فإنه لا ينجز بالمعنى الحقيقي "الكلمة أي أن وجوده ليكون زائفاً". ينظر، العالم والأشياء، قراءة لفلسفة هايدجر مارتن، هبلد كلاوس، تر. إسماعيل مصدق، مجلة: فكر ونقد، ثقافية شهرية، الرباط، المغرب، ع. 01، 1997، ص. 140.

² - Voir, Derrida .J, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1978, p.333.

المعبد بوصفه استعراضا للعالم أولا وتجليا للأرض ثانيا¹ والعالم هنا ليس استعراضا للمدرجات الحسية والأشياء القابلة للعد وإنما هو تمثيل لروح عصر معين وفترات حاسمة من تاريخنا « حين نولد أو نموت [.] وبالتالي فهو تجسيد لكيان تاريخي يتحدد في مصير الموجودات البشرية² ». وعليه فهو موضوع خفي في ظلمة اللامتثل الذي يجلبه الفن إلى ضوء الحقيقة بواسطة التمثيل المحتجب، معيدا بذلك لمصائر الموجودات وعيها الحقيقي في حالة من الاستحضار « الذي لم يحدث من قبل ولن يحدث مرة أخرى³ » لأنه يتقصد إضاءة الأشياء وتمثيلها في حالة كلية اليثية⁴ تتناسى جزئية الموجودات في وجودها العدمي وعبر هذا التمثيل الكلي للجزئي بالمحتجب « يكتسب الشيء أصالته بالإبداع⁴ » في حالة من الارتقاء والتقدس الذي يأمل استحضار عالم مستقبلي، يشبه مجيء « الكينونة إلى الإنسان⁵ » لإنقاذ الوجود من ضياع الواقع وتشظيته.

¹ - ينظر، لأكوست جان، فلسفة الفن، تر. الأمين ريم، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط. 01، 2001، ص. 100، وينظر، هار مشال، فلسفة الجمال وقضايا وإشكالات، تر. كبير إدريس، والخطابي عز الدين، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط. 01، 2005، ص. 67.

² - ماركوري جان، الوجودية، تر. إمام عبد الفتاح إمام، مرا. زكريا فؤاد، مطابع الوطن، ط. 01، 1982، ص. 289.

* - يحلل هيدجر فكرة الموت تحليلا فلسفيا بإعطائها بعدا أنطولوجيا، بحيث انه رهن كينونة الكائن بقبوله الموت، إنه نهاية لوجوده وعليه فإن الموجود لا يتأكد وجوده بالموت.

Voir, Foulquié Paul, *Cours de philosophie*, éd. l'école, Paris, 1961, p.534.

³ - عبد السلام علي جعفر صفاء، هيرمينوطيقا، تفسير الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000، ص. 92.

* - بمعنى الاختفاء، ينظر، بن عبد العالي عبد السلام، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، محاوره الميتافيزيقا، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط. 01، 1991، ص. 129.

⁴ - Pareyson, *Conversation sur l'esthétique*, traduit par. Gilles Tiberghien, éd. Gallimard, Paris, 1992, p.40.

وينظر، مسار الظاهرانية لدى هايدجر من هوسرل إلى هولدرن دوغرامون جيروم، تر. بناني حكيم، مجلة: آيس (فضاء العقل والحرية)، دار الصحافة، القبة، الجزائر، العدد 13، 2008-2009، ص. 69.

⁵ - ينظر، استور فرانسواز، هايدجر والسؤال عن الزمان، تر. آدم سامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 01، 1993، ص. 132.

وفي المقابل فالمعبد مرتبط بالأرض في هيئة من التفاعل المنسجم مع الوجود في كليته، دون الانغماس في وظائفية المادة وإنما توخيا للكشف عنها في حقيقتها، عبر ذلك التمثيل المحتجب والمنغلق¹ الذي تتبدى فيه الأرض على حقيقتها حتى « يغدو العمل الفني استطاعة وإيواء لماهية الحقيقة »².

ونتيجة لذلك، فإن العمل الفني يعصف بكل المسافات الحائلة بيننا وبينه بابتعاده عنا في تلك البؤرة المحتجبة، التي تشع بنورها على الوجود فتثيره وتظهره على حقيقته. وعليه نتساءل عن ماهية الأداة التي تستبين لنا من خللها الوقوف على هذه الإنارة؟

وإجابة على هذا السؤال نلفي "هيدجر" يقول: « في الطريق يتم التمييز بين المتناهي والمطلق واحد خصائص المتناهي أنه يمكن وصفه باستخدام اللغة المؤلف لدينا، بينما يكون المطلق فيما وراء اللغة »³ ومعنى ذلك أن ما يحقق للموجود وجوده الفعلي هو اللغة في تجاوزها للتمثيلات المألوفة؛ أي في « تلك اللغة الثرية بالمعاني المحتجبة »⁴ ويقصد بالمحتجبة تلك اللغة المتحولة التي توصلنا إلى الإبداع الحقيقي الذي يولد ويخلق وينشئ وهذا ما سنتناوله فيما يأتي.

¹ - ويقصد به أن العالم، يعني الانكشاف والظهور والوضوح فإن الأرض تعني الاستتار والاختفاء وبالتالي فالعلاقة بينهما علاقة توتر، يعتكف فيها المنكشف، الأمر الذي يقصد به الإبانة عنه في العمل الفني، للوصول إلى الحقيقة. هذه الحقيقة التي لا تتكشف إلا من خلل الصراع بين العالم والأرض.

Voir, Heidegger Martin, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, tr. Wolfgang, Brockmuer, éd. Gallimard, 1962, pp.52-53.

وينظر، الجمالية في الفلسفة الألمانية، جريدة خيرة، مجلة سؤال المعنى، مقاربات في فلسفة الجمال والعمل الفني، منشورات مخبر الفلسفة وتاريخها، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط.01، 2005، ص.93.

² - Heidegger Martin, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, tr. Wolfgang, Brockmuer, pp.54-55.

³ - عبد السلام جعفر صفاء، أنطولوجيا اللغة عند "هيدجر"، دراسة فلسفية لقصيدة الكلمة لجئورجئة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ت)، ص.10.

⁴ - المرجع نفسه، ص.11.

اللغة:

يذهب "هايدجر" في محاضراته عن ماهية اللغة، أن الشعر هو جوهر الفنون كلها، « لأن الشعر لغة ولغة هي أداة الإنسان لإظهار المحتجب وهي تجلي الآنية في العالم الخارجي أو هي مظهر لتفتح الوجود أو ظهور الحقيقة»¹؛ ويعني بالحقيقة إعطاء الأشياء تسميتها بواسطة الكلمة؛ أي إعطاء الأشياء حق الوجود والبقاء غير أن هذا البقاء لا يقتزن بالكلمة المعجمية، بل يقتزن بها وهي في معترك التجربة الشعرية لدى الشاعر، علما أن تجربة الشاعر مع الكلمة « يكتنفها الغموض وتبقى محتجبة وعلينا أن نتركها كذلك وكل ما هو مطلوب منا هو أن نتركها لتدخل في علاقة جوار مع الفكر»². ومن هنا نذهب إلى أن الكلمة في التجربة الشعرية هي تمثيل جديد يحضر الموجود إلى الوجود وينيره في حضور متميز « لم يحدث من قبل ولن يحدث مرة أخرى [...] والإبداع هو ذلك الإحضار الذي هو بالأحرى تلقي وتجسيد للعلاقة بالمحتجب»³.

ومن هنا يتراءى لنا أن "هايدجر Heidegger" تجاوز جاهزية النظرة التقليدية للغة، بأنها وسلية للاتصال والتعبير إلى كونها سيلا رحبا، تتجلي فيه "الموجودات وتنتشر"⁴، بحيث تكتسب تسميتها وأصالتها عبر الكلمة في الشعر باعتباره « خلقا وإبداعا تتحدد فيه ماهية اللغة»⁵. اللغة هذا الكائن الحي الذي « تتخلق من أمشاجه كينونة الكائن»⁶ وتتبدى وتتكشف حقيقته الأولى تلك الحقيقة التي طالما زيفتها

¹ - إبراهيم زكرياء، فلسفة الفن المعاصر، سلسلة دراسات جمالية مكتبة العصر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط.01، 1966، ص.282.

² - عبد السلام جعفر صفا، أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، ص.41.

³ - عبد السلام جعفر صفا، هيرمنوطيقا (تفسير الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة)، ص.93.

⁴ - ينظر، إبراهيم زكرياء، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة دراسات جمالية، ص.229.

⁵ - ينظر، عبد السلام جعفر صفا، أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، ص.46.

⁶ - Voir, Allemann Beda, Hölderlin et Heidegger, tr, Fedier François, P.U.F, Paris, 1959, p.139.

وضاعة اليومي، ذلك لأن « الموجود لا يكون حاضرا إلا بتمثيله»¹ وهذا التمثيل لا يتأتى خارج اللغة، بمعناها العميق والمكثف. ومن هنا يكابد الشعر عناء التسمية التأسيسية للكائنات وجواهر الأشياء عن طريق التمثيل.

وتبعا لهذا المقتضى تؤدي اللغة حيازة "الكشف عن الوجود المحتجب الذي يحيا في كنفه الإنسان"² ليقع على التمثيل عائق تثبيت الموجودات وتسميتها بواسطة اللغة أو الكلمة، بل وإخراجها من عتمة اليومي إلى إنارة المتفتح بالاحتجاب.

والمقدس يقصد به ما قاله "هولدرلين": « دوام الحضور رائع»³، بمعنى أن الشاعر في خلقه لتمثيلات جديدة، إنما يعمد إلى بث روح الحياة في الأشياء ولعل ذلك ما يؤكد استشهاد "هيدجر" في معرض حديثه عن المقدس بقول "هولدرلين": «أن يكون المقدس كلامي»⁴؛ ومعنى ذلك أن المقدس يكون وقفا على الشعراء دون غيرهم من البشر؛ أي أنهم وحدهم يستطيعون استيعاب فكرة الحقيقة بين جدلية الحضور والغياب وكيف يكون الغياب نوعا أكثر من أنواع الحضور.

¹ - هايدجر مارتن، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر. سيلا محمد، ومفتاح عبد الهادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط. 01، 1995، ص. 161، وينظر:

Lement Elizabeth, Dominique Chantal, Hansen Laurence, Kalin Pierre, La philosophie de A à Z, éd. Hatier 01, Paris, 2004, P142.

² - ينظر، توفيق سعيد، هيدجر في الخبرة الجمالية، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 01، 1992، ص. 1119، وينظر، جرين ماركوري، هيدجر، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص. 110. يقول ماركوري: «لبست الكلمات واللغة قواقع تختزن فيها الأشياء ببساطة من أجل تجارة الحديث والكتابة. في الكلمة وحدها، في اللغة وحدها، تصبح الأشياء وتكون» ص. 110. وينظر، توفيق سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 01، 2002، ص. 49.

وفي هذا الصدد يقول: هيدجر: إن تتكسر الكلمة لا يوجد شيء. هايدجر مارتن، نداء الحقيقة، تر. مكاي عبد الغافر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1997، ص. 208. وينظر عن اللغة بوصفها صوتا للوجود والحقيقة لدى هايدجر. العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر. بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. 01، 2007، ص. 210، 211.

³ - هيدجر مارتن، إنشاد المنادى، ص. 74.

⁴ - المصدر نفسه، ص. 82.

المقدس:

إن تجلي حقيقة الوجود في القصيدة ناتج عن كلام الشاعر، لأن ما يقوله «المقدس» وما يُسمعه في كلامه هو المقدس»¹ لكن كيف يصبح المقدس كلاماً؟

وإجابة على هذا الإشكال، يرى "هايدجر Heidegger" أن المقدس ينتج عن وثوقية التعالق بين الفكر والشعر، ذلك لأن الشعري لا يتحقق إلا بمقدار اقترابه من حقيقة الوجود، بل والوصول إليها والشاعر لا يكون شاعراً عظيماً ما لم يكن مفكر يتقصد إنارة الوجود بتمثيالاته غير مألوفة بواسطة اللغة الشعرية ومعنى ذلك أن «القول الشعري يدوم بامتناعه عن التملص من الفكر»² الذي يجاور الشعر في الانحدار من أصل واحد هو "الوصول إلى حقيقة الوجود" وتخليصه من زمن التقنية التكنولوجية التي "تتهدد إرادة الإنسان"³ وتتفلت من قبضته وتفقد العصر عنصره المقدس والإلهي إلى زمن الانفتاح على التقنية بتجاوزها تجاوزاً يتلاءم مع هيبتها وسيطرتها.

ومن هنا يتراءى لنا أن المقدس ليس حديث دينياً وإنما هو «نبوءة شعرية استفتحت زمن ظهور الآلهة وحددت شروط موطن الإنسان في هذه الأرض حتى يلقي الآلهة»⁴.

إن ما نؤول إليه من خلل هذا الطرح، أن الشاعر «أصبح وسيطاً»⁵ بين الإنسان والآلهة وهو ينقل رسائل مقدسة يولد في كنفها عالماً جديداً تتكشف فيه حقيقة

¹ - حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط. 01، 1992، ص. 41. وينظر، بدوي عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 01، 1984، ج. 02، ص. 607.

² - Allemann Beda, Hölderlin et Heidegger, tr, Fédier François, p.158.

³ - Heidegger Martin, La question technique, Gallimard, Paris, 1985, p.11.

⁴ - شيخ محمد، نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط. 01، 2008، ص. 686.

⁵ - هايدجر مارتن، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هايدلن، وماهية الشعر، ص. 14.

الوجود، وماهية المقدس، واقتضاء لذلك يتأتى للشعراء مكنة القبض على الوجود وحمايته من أزمة الزيف العدمي.

إن ما يمكن أن نخلص إليه، أن تجربة الاختلاف في التمثيل لدى "هايدجر" تأثرت بطروحات "هيجل" و"تيشيه" قبله بطرح جديد نتوهم فيه بعض الاعتدال ومما لا بد لنا من الإشارة إليه أن تجربة الاختلاف والتجاوز في اللغة لدى "هايدجر" كان لها أثر كبير في الشعر العربي المعاصر، بل إنها تعدت ذلك إلى كونها ضرورة يستحيل تجاوزها، لأنها سر الخلود الذي يحفظ الخطاب الشعري من أزمة التناهي ويطلقه على رحابة اللامتناهي وإثر ذلك نتساءل عن الإجرائية التي يفعلها الشاعر في الخطاب الشعري المعاصر ليؤمن لكتابات دواام الانفتاح على رحابة المتعدد؟

الفصل الثاني

1- التمثيل واللغة:

أحلم بلغة تعيد لنفسي الحياة، لغة لا
يفهمها الموت، لا يفهمها على الأقل
بمثل السرعة التي يفهم بها لغة الكلام
أدونيس

إن اللغة في الشعر المعاصر هي تمثيل مسؤول عن نشوء الديمومة التي حجبها لغة التواصل السطحي وحالت دون لا نهائيتها شفافية الوضوح اللابداعي ومن ثم فهي تتبني على منازعة الوضوح ومقاومة شفافية الإفصاح المكرس لطواعية التوصيل الآلي لتصبح بذلك تمثيلا لقصدية ما تتوخى الإبانة عن الحقيقة من خلل تلثيم الموجودات وحجبها بتمثيلات مغايرة، تغور في أعماق اللغة العادية فتخلخلها وتخرقها لتتخارج إلى العيان في هيئة جديدة تتكشف بها حقائق الأشياء وتترأى عبر فرجها اللامتناهية أنطولوجيا الوجود ونتيجة لذلك أضحى التمثيل في لغة الشعر مقاومة فلسفية تقف في كل لحظة هدوء الكلمات، قصد توتيرها وإتلافها في عتمة المضاء بالاحتجاب أو المتفكك بوحدة الاختلاف. وهنا نتساءل: هل تؤدي بلاغة الاختلاف وبلاغة الاحتجاب فاعلية التمثيل في لغة الشعر؟

وتلبية لهذا المقتضى نعد إلى استبيان مكنة التمثيل في مقابل رهانات الفلسفة الاختلافية لدى "نيتشه Nietzsche" و"ليوتارد Lyotard" و "بارث Roland Barthes" وفلسفة الأشكال الرمزية أو الاحتجاجية لدى "أرنست كاسيرر Ernst Cassirer" في الشعر.

1.1- التمثيل في لغة الاختلاف لدى نيتشه:

تنهض فلسفة الاختلاف النيتشوي على نقض ثبوتية الفكر الواحد وتدمير صرامة الفلسفة الهيجلية وغيرها من دعاة الإيديولوجيات المغلقة في دائرة الترجيع لمنجز التفسير الشمولي اللامتعدد¹.*

وإضافة إلى هذا فما يبيده "نيتشه Nietzsche" من رفض وتدمير للفلسفات الشمولية يكرسه في تبصره للعالم والأشياء وفي إعماله لإجرائية التشفير التي تتخذ من الهدم التكويني، منفذا تتراءى عبره ماورائيات النص إن أمكن ذلك، نظرًا لصعوبة فك شفرات هذا النص المثير للأسئلة والمنفتح على كل الاحتمالات: « ففي إحدى المناسبات عندما اشتكى د. هيزرغ فون شتين بصراحة أنه لم يفهم كلمة من كتابي (هكذا تكلم زرادشت) قلت له: هذا هو بالضبط ما يجب أن يكون، أن يفهم الإنسان ست جمل فحسب من ذلك الكتاب -أي أن يعيشها- يرفعه إلى مكان بين الخالدين أعلى مما يستطيع الإنسان الحديث أن يناله. فبغير هذا الشعور بالتنائي كيف يمكن أن يقرأني المحدثون الذين أعرفهم؟¹ ». إن أهم ما يؤول إليه هذا الطرح هو أن "نيتشه Nietzsche" كان يتقصد لعبة الغموض في لغة نصوصه، حتى يفتحها على رحابة المتعدد؛ أي المنفتح على صيرورة التأويلات اللامتتهاية ولعل ذلك ما يعكسه قوله: (يرفعه إلى مكان بين الخالدين أعلى مما يستطيع الإنسان الحديث أن يناله) والخلود لدى "نيتشه Nietzsche" في هذا الطرح، يعني تحرير اللغة في الكتابة من جميع القيود التي من شأنها كبح صيرورة التأويل وبالتالي موت النص غير أن "نيتشه Nietzsche" يعود في نهاية النص وينبه إلى أن (هذا الشعور بالتنائي)؛ أي أن الغموض هو الذي يدفع المحدثين إلى مباشرة نصوصه وتجشم عناء فك شفراتها وتأويلها، ذلك لأن «الرجال البعيون -أنا على سبيل المثال- نفهم أقل بكثير من ألك الذين يسايرون

*- لابد من الإشارة إلى أن هيجل، يرى أن لا نهائية المتعدد، تتمثل في الروح، أي الواحد المتعدد، بينما نيتشه فإنه يرى أن المتعدد متعدد ولا متناهي في تفككه، لا في توحيده ولعل ذلك ما تقصحه عنه فكرة موت الإله لديه، ينظر في هذا الصدد:

Voir, Ruby (CH), *Les archives de la différence*, Foucault, Demid, Deleuza, Lyotard, éd. Duffin, Paris, 1989, p.10.

1- نيتشه فريديرك، هذا الإنسان، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط01، 2005، ص.81-82.

زمنهم، لكننا نفهم أكثر وبحصر المعنى -لم يسبق لنا أن فهمنا أبدا- وثمة مصدر لسلطتنا»¹. ومن هنا يتبين لنا بأن فكرة البعدية التي يتقصد بها "نيتشه Nietzsche" بقاء النص رهن السؤال هي المسؤولة عن تخلق اللاتمثيل في لغة النص لديه؛ أي الارتقاء باللغة إلى مستوى مغاير في التمثيل، ينتج عنه تفرد في الأداء تؤديه لعبة التمثيل بالمفارقات.

ومما لا بد من الإشارة إليه في هذا السياق، أن لغة اللاتمثيل التي بنى عليها "نيتشه Nietzsche" نصوصه، ناتجة عن فكرتي الوهم والزيف اللتان طرحهما في الكثير من كتبه « وإن لدي رعبا مخيفا أن يأتي يوم أصبح فيه مقدسا. ستطيعون أن تتبينوا بسهولة لماذا أنشر هذا الكتاب مسبقا. إنه لكي أمتنع نفسي من أن يسيئوا فهمي. أنا لا أريد أن أكون قديسا. إنني بالأحرى أحب أن أكون مهرجا. بل ربما أنا مهرج وبالرغم من هذا: أو بالأحرى ليس بالرغم من هذا (لأنه لا يوجد شيء على الإطلاق أكثر زيفا من القديس). إنني صوت الحقيقة، لكن حقيقتي مخيفة: فحتى الآن قد سميت (الأكاذيب) حقائق (تجاوز تقييم كل القيم). هذه هي صيغتي عن سلوك البشرية من أسمى إقرار ذاتي أصبح في لحما وحقيقة. إن مصيري يقرر أنني يجب أن أكون أول كائن إنساني وديع يجب أن أشعر بنفسي معارضا لزيف العصور، إنني أول من يكتشف الحقيقة باستشعار الزيف كزيف»².

وتبعا لهذا المقتضى يصبح الهدم فعلا للبناء والزيف مصدرا للحقائق^{***} والوهم حقيقة للوجود والوجود حقيقة زائفة والعمق وضوحا للسطوح والتشظي وحدة للهوية

1- نيتشه فريديريك، أقول الأصنام، تر. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، ط. 01، 1996، ص. 10.

2- نيتشه فريديريك، هذا الإنسان، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص. 173.

***-يقول نيتشه: أنا أول من اكتشف الحقيقة بتمييز الأمور الزائفة.

Nietzsche (F), *Ecce Homo*, tr, Jean Claude Hennery, éd. Gallimard, Paris, 1976, p.828.

ويقول: « إن إحقاق الحقيقة يستوجب فكرتي الوهم والخطأ»

Voir, Granier Jean: *Nietzsche*, éd., Delta, 5 ème, Paris, 1994, p.85.

والواحد لا وجود له إلا في انضمامه وأفوله والتمثيل فاعلية، تحول دون تمامها
انطولوجيا الاختلاف وسلطة التحرر المتشذرة عن فكرتي الوهم والزييف.

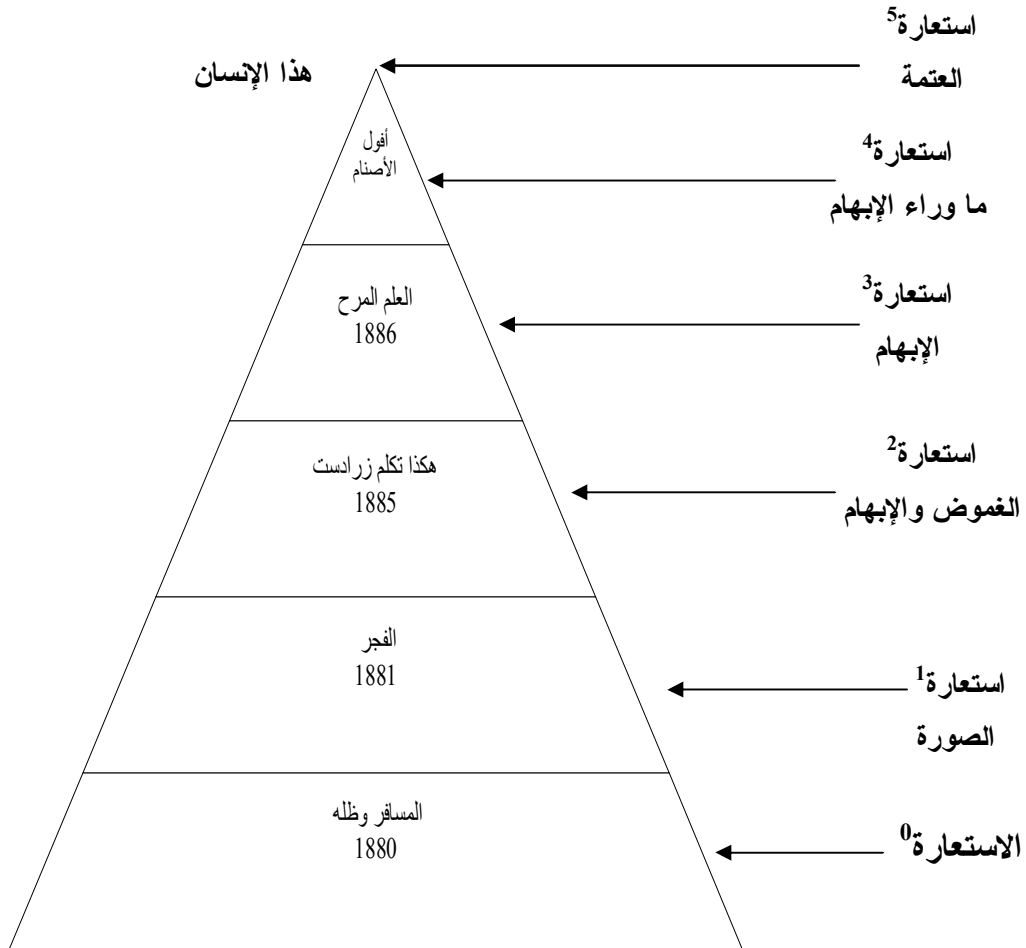
وانطلاقاً من هذه الطرح التصوري الجديد للعالم ولأنطولوجيا الوجود نتساءل
عن مكنة تمثيل الحقائق في زيفها الأنطولوجي؟ وعن احتمالية التمثيل في ضوء فكرة
الاختلاف النيتشوي؟ وعن مدى المواءمة بين عنصري التمثيل واللغة في مقابل فلسفة
الاختلاف؟

وإجابة على هذا الإشكال، نلني "نيتشه Nietzsche" ينظر للأمر بقوله: « إن
كل ما هو عميق يحب القناع»¹. ومؤدى ذلك أن أداء الشاعر للحقيقة يكمن في مدى
تفعيله لإجرائية الرمز والغموض في النص الشعري ولعل ذلك ما يدل عليه قوله:
«أجل لقد جنحت فيما مضى جنوح الهلال هارباً من جنون الحقيقة وشهوة النور، تعبت
من النهار ومن أضوائه فانحدرت عليلاً نحو المغرب إلى مطارح الظلام وقد أحرقتني
الحقيقة بشعارها [...] ما لي وللحقائق جميعاً؟ سحقا لها ما أنا إلا مجنون. ما أنا إلا
شاعر [الشذرة 26] لكم اتبعت الحقيقة [...] فرجعت إلي لتصفعني على وجهي وما
لمست الحقيقة حين لمستها إلا عندما كان يلوح لي أنني أقول الكذب [الشذرة 27]»².
وقبل الولوج في الإبانة عن العلاقة بين الشعر والكذب لأبد لنا من معرفة معنى الكذب
لدى "نيتشه Nietzsche". إن الكذب وفقاً لطرحه هو الوهم والزييف ومعناه أن حقيقة
الأشياء لدى الشاعر تكمن في التمثيل الاستعاري المتعدد المستويات. وعند هذا
المقتضى نتساءل. ما هي مستويات التمثيل الاستعاري؟.

1- نيتشه فريديرك، العلم المرح، تر. وتق. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، ط.01، 1993،
ص.15.

2- المصدر نفسه، ص.16، 17.

إن القارئ لطروحات "نيتشه Nietzsche" حول الاستعارة يتوصل إلى أن التمثيل الاستعاري لديه متفاوت المستويات بحيث أنه يتطور تبعا لرغبة الشاعر في الكشف عن الحقيقة، والسلم الهرمي الآتي يكشف عن ذلك:



وانطلاقا من هذا السلم الهرمي يتبين لنا بأن العلاقة بين الشعر والكذب الذي هو في هذا المقام الاستعارة بمفهومها الواسع تؤسس بشكل جوهري لعلاقة أخرى بين اللغة وتمثيل الحقيقة ومعنى ذلك أن كل من الاستعارة والرمز والصورة والغموض والإبهام والعتمة هي عبارة عن أشكال من الأقنعة المتباينة الألوان، التي بإمكانها تمثيل الحقيقة وإجلائها ذلك لأن الشاعر يرى « في الكذب أخاه من الرضاعة الذي [حرمه الشاعر] من الحليب، الذي كان مخصصا له: بهذا بقي الثاني بئيسا ولم يتمكن حتى من بلوغ

الإحساس بالارتياح»¹. معنى ذلك « أن يحدد وزن كل الأشياء بطريقة جديدة»²؛ أي بطريقة منعقدة عن أسر التمثيل المنسجم والمعتاد والمنفتحة على رحابة اللاتمثيل المتعدد؛ أي المتضارب ومعنى المتضارب هنا ذلك اللاتمثيل الذي تتخلق في رحابه لغة جديدة، لغة ينبعث سحرها من خلل هجنتها، أي من خلل تعالقها وتواشجها بلغات أخرى؛ أي المتحررة من وهم اللغة من وهم الواحد اللامفتح.

وعبر هذا المسلك يسلك التمثيل مسلك اللاتمثيل، المؤسس على فكرة اللاتأصيل التي تمتح تأصيلها من اللغة المتحررة من وهم اللغة، من اللغة المنشذرة من لغات أخرى المتناصبة مع لغات مختلفة، حتى يغدو التداخل الأنواعي الذي تجليه هذه اللغة في النص، منجزا بنائيا له لعبته الخاصة في ترصيف لغة التعدد ضمن أنساق متعارضة يتولد من تعارضها وتضاربها واختلافها، التمثيل اللغوي في هيئة اللاتمثيل الذي يتأبى كل أشكال الانغلاق ومسالك الانحصار الدائري المرجع، بحيث ينعطف عن صرامة التمثيل المعياري ويهفو إلى شعرية الحرق والإبهام والتجاوز.

واقترضاء لهذا الطرح يولد النص لدى "نيتشه Nietzsche"، إثر طفرة علائقية تؤديها اللغة في هيئة « المتمرد، المتفجر، الرافض لرتابة الاستقرار [...] والمتقصد في كل لحظة فاعلية القلب ليحافظ على الدوام على صيرورة البعث»³. صيرورة لا متناهية تؤديها إجرائية التأويل* المتمخضة عن فكرة البعث التي أقحمها "نيتشه Nietzsche" على الكلمات، الأمر الذي نلمسه في شذرته الموسومة بـ "Sub Specie Oeterni نحو جنس خالد" « إنك تبتعد عن الأحياء بسرعة متزايدة: قريبا سيكونون قد شطبوك من لائحتهم
ب: إنها الوسيلة الوحيدة لمشاركة الموتى امتيازهم.

1- نيتشه فريديرك، العلم المرح، تر. وتق. بورقية حسان، الناجي محمد، ص. 154.

2- المصدر نفسه، ص. 161.

3 - Voir, Larruelle, *Les philosophes de la différences*, éd. philosophie d'aujourd'hui, Paris, 1986, p. 116.

*-نيتشه، هو طاقة تأويلية مستمرة لا تعرف الثبات ... إنه مخبر للفكرة

Hudiger, *Nietzsche, (Biographie d'une pensée)*, tr, Nicole Casanova, éd. Solin Actes Sud, 2000, p. Safranski, P. 322.

أ- وما هو هذا الامتياز؟ ب- ألا تموت قط؟¹

إن ما يتأتى استنباطه من خلل هذا الطرح هو أن الشاعر كلما استطاع أن يحقق لنفسه مكنة التمايز عن بقية الشعراء، إثر التجاوزات التي يتجرأ على إحداثها في تمثيلاته اللغوية، كلما استطاع أن يحقق لنفسه التوضع في خط العودة الأبدي بخلقه تمثيلات جديدة تنزاح عن العرف المتوضع عليه في التمثيل لدى بقية الشعراء وبهذا الخرق الخلاق تتأتى للشاعر مكنة التفرد، لأنه يكون قد حقق موته بالنسبة لهم وفي مقابل ذلك أسس لنفسه تميزاً وتفرداً يحفظ له أحقية البقاء.

ومما تجدر الإشارة إليه على هامش هذا الطرح، أن فكرتي البعث والموت، كان لهما صدى كبير في الشعر العربي المعاصر، فمثلاً إذا عدنا إلى أشعار "أدونيس" ألفيناه يكرس هذه الفكرة محتدياً في ذلك بحذو الكتابة النيتشوية. وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر "أحمد مطر" الذي صرّح في بعض لقاءاته المسجلة بأنه نيتشوي النزعة الشعرية. ولعل ذلك ما يثبت في تمثيلاته اللغوية الساخرة، التي قفزت على جميع المعايير المتوضع عليها في عرف الكتابة الشعرية العربية الأصيلة قفزة قطعت أشواطاً باللغة العربية. علماً أن الفارق المائز بين "نيتشه Nietzsche" و"أحمد مطر" هو أن الأول كان يتقصد من التمثيل بالمفارقات « تضليل القارئ وإبعاده عن فهم الهدف الأصيل للنص النيتشوي »² بينما كان هدف الثاني الاقتراب من القارئ وعدم تضليله عن الهدف الأصيل نظراً لضخامة القضية العربية.

وهنا نتساءل إذا كان هدف "نيتشه Nietzsche" هو التضليل في القراءة وهدف "أحمد مطر" هو الاقتراب من القارئ قدر الإمكان، فما معالم تأثر "أحمد مطر" بالكتابة النيتشوية؟

1- نيتشه فريديرك، العلم المرح، تر. وتق. بورقية حسان، الناجي محمد، ص. 160، 161.

2- عبد السلام علي جعفر صفاء، محاولة جديدة لقراءة فريديرك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط. 01، 2001، ص. 40.

إن القارئ للخطاب الشعري لدى "أحمد مطر" تتراءى له معالم تأثر هذا الأخير بـ"نيتشه Nietzsche" في تلك التجاوزات التي أحدثها في الكتابة الشعرية عبر ذلك التطعيم، الذي أقامه بين اللغة العربية واللغة العامية وحتى الأجنبية في القصيدة الواحدة تخلقت إثره لغة جديدة من المستوى الثالث، تنهض على تمثيلات مغايرة لما كان مألوفاً لدينا في الخطاب الشعري القديم عبر تكريسه لاستراتيجية الكتابة بالمفارقات، هذه الكتابة التي أصل لها بشكل واضح وجلي الفيلسوف والشاعر الألماني "نيتشه Nietzsche" في كتبه "العلم المرح، أقول الأصنام، هذا الإنسان"، علماً بأن هذا الضرب من التمثيل هو ما اصطُح عليه "نيتشه Nietzsche" الكتابة الديونويسية، أي تلك الكتابة المفتحة على كل أشكال التعدد، بمعنى ذلك التمثيل المهجن المنعقد من أسر الإتياع القسري لنظام واحد من التمثيل في اللغة، الأمر الذي يفعله بأكثر عنف وحدة في قوله: « ها قد شرع الناس الآن فقط، ولعد فوات الأوان في التشبه إلى الخطأ الكبير، الذي أشاعوه بإيمانهم باللغة لحسن الحظ. إنه قد فات الأوان، فتسبب ذلك في عودة تطور العقل الذي يرتكز على هذا الإيمان إلى الوراء»¹.

بهذا الطرح يتناول "نيتشه Nietzsche" بمطرفة الاختلاف على طروحاته السالفة، فيبدد اللغة ويعدمها على مقصلة الاختلاف، بل على مشرحة النقض المشروع ليصبح بذلك الإيمان بلغة تمثيل العالم « إيماناً مبدداً تحت وطأة الموت المرح، وتحت مرح العدمية التي تحفظ قيمة الحياة»² ليستحيل بذلك كل شيء ويغدو العالم «عبارة عن فكرة لا جدوى منها، لم تعد تدعو لأي شيء فكرة غير نافعة غير مجدية إذا فكرة مرفوضة لنطلبها إذا [...] لقد أبطلنا العالم الحقيقي؛ أي عالم تبقى لعله الظاهر؟ لا! لقد أبطلنا عالم المظاهر مع العالم الحقيقي في الآن ذاته»³. وبهذا المأخذ الرافض للحياة باسم إرادة الانتقاء، فجر "نيتشه Nietzsche" طروحاته السالفة، مكرساً فكرة

1- نيتشه فريدريك، إنساني مفرط في الإنسانية، تر. الناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1998، ص.22.

2- دولوز جيل، نيتشه، تر. الحاج أسامة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1998، ص.95.

3- نيتشه فريدريك، أقول الأصنام، تر. بورقية حسان، نابي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1998، ص.34.

الاختلاف في كتابه "أفول الأصنام" بإقبال مرح على الموت وبعزيمة لا تتوان لحظة عن النقض والهدم ليغدو بذلك التمثيل بل اللاتمثيل لعبة مصادفة لا تعرف القرار على بركان الانتفاء النيتشوي، هذا الانتفاء الذي يواصل "ليوتار" تطويره بإرادة نيتشوية معتدلة الاختلاف وبدينامية مواكبة لأفكار الطرح المابعد حداشي. وهنا نتساءل: إلى أي مدى يمكن للغة أن تؤدي فاعلية التمثيل في نظر "ليوتار"؟

2.1- اللغة وتمثيل اللا موجود في فلسفة ما بعد الحداثة لدى ليوتار:

تعد أفكار "ليوتار" الاختلافية بمثابة التحذيرات التحتية التي تسهم على غرار ما فعل "نيتشه Nietzsche" في خلخلة الرؤيا الفلسفية التقليدية للغة والتمثيل، قصد بناء خطابات أدبية تتزاح فوق سكونية الثابت اللامتحوّل وتخرج عن طوع الواحد المحدود إلى سعة المختلف المنفتح على رحابة المحتمل اللامحدود.

واستجابة لمقولتي المتعدد المختلف والمحمّل اللاموجود يتساءل "ليوتار": هل يمكن أن تتأتى للغة بوصفها وسيلة من وسائل التمثيل حيازة تمثيل المحتمل اللاموجود؟

وإجابة على هذا الإشكال، يتقفى "ليوتار" مكنة تمثيل اللغة لرحابة المحتمل اللامحدود في بقعته الضبابية المتوارية خلف سلطة المستحيل الممكن، ضمن طروحاته المتعلقة بـ:

« أولاً: الحدث: ويقصد به مجموع الوقائع التي تتعدى مكنة التمثيل.

ثانياً: الاختلاف المطلق: وهو كل ما ينأى عن التمثيل اللغوي في إطار الواحد الثابت.

ثالثاً: الطليعة: وتتضمن أفكار الحدث والاختلاف المطلق؛ أي فكر "ليوتار" النيتشوي»¹.

1- وليام جيمس، ليوتار، نحو فلسفة ما بعد الحداثة، تر. عبد العزيز إيمان، مرا. طلب حسن، إشر. عصفور جابر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 2003، ص41.

وضمن هذه الشبكة المفاهيمية المعقدة، يعالج "ليوتار" مكنة تمثيل المستحيل أو الخارج عن نطاق التمثيل: بمعنى الحدث؟

يرى "ليوتار" أن تمثيل الطبيعة بوصفها « قولا لا يمكن قوله »¹ أمرا مستحيلا خارج لعبة الابتكار الاختلافي التي تكسب اللغة بانفتاحها اللامحدود على النقيض مكنة « اكتشاف الخلافات وإيجاد تراكيب لغوية مستحيلة »² لا تخضع لمنطق اللعبة الواحدة وإنما تتوخى صوغا جديدا تتعايش فيه جملة من العلائق اللغوية المتنافرة، ضمن ما يصطلح عليه « ألعاب اللغة غير متكافئة »³ ومعنى ذلك أن التمثيل اللغوي مرهون بما تحققه العلائق اللغوية داخل النص الواحد من تصرفات وتجاوزات وتنافرات واختلافات ليصبح بذلك النص الليوتاري نصا متفككا، متفجرا يسهم بفوضويته الاختلافية في خلخلة قوى التمثيل المعياري والانزياح إلى شعرية المستحيل الممكن. هذا المستحيل الذي ينفذه الكاتب بخروقاته الشعرية وكتاباتة الإبداعية لكل ممكنات اللغة، ضمن ما يسمى بـ "لعبة الكتابة".

إن فكرة "ألعاب اللغة غير المتكافئة" التي أثارها "ليوتار" كان لها أثر كبير في دفع لغة الشعر المعاصر صوب الانفتاح والتعدد، عبر تلك الخروقات التي أصبح الشاعر العربي المعاصر يفعلها في تمثيلاته اللغوية الحداثية، قصد الحفاظ على الخطاب الشعري من أزمة الارتكان إلى جمود اللغة المنأسرة في ضوابط معيارية لا تحافظ على اللغة بقدر ما تمارس عليها سلطة الموت وإثر هذا الطرح يتبادر إلينا الإشكال الآتي: ما هي صور ألعاب اللغة غير المتكافئة في الخطاب الشعري العربي المعاصر؟ وهل هذه الصور جديدة أم قديمة؟

1- وليام جيمس، ليوتار، نحو فلسفة ما بعد الحداثة، تر. عبد العزيز إيمان، مرا. طلب حسن، إشر. عصفور جابر، ص. 41.

2- المرجع نفسه، ص. 42.

3- المرجع نفسه، ص. 54.

وإذا ما حاولنا المقاربة بين طرح "ليوتار" والطرح العربي للظواهر الرئيسة التي أسهمت في بناء الخطاب الشعري العربي الحدائي، ألفينا بأن المقصود بألعاب اللغة غير المتكافئة ما يأتي:

✓ الرمز:

ويقصد به تلك الرموز التي يأتي بها الشاعر في قصيدته ليصعد من كثافة الصورة الأدبية ويفتح بها الخطاب الشعري على جميع الاحتمالات والتأويلات.

✓ الرفض:

ويقصد به « ذلك الرفض الهدام، لكن الهدم يتوقف عند لحظة استعادة الذات الذات مرمية بين الماضي والمستقبل»¹

✓ الصورة:

وهي « مفتاح القصيدة: الوحدة الأساسية في القصيدة هي الصورة والظلال، تصبح مفتاحاً رئيساً لتكون القصيدة في الصورة هي المعنى. إنها علاقات بين أطراف محددة تقود إلى اللاتحديد إلى مزج الحسي بالمجرد، فالقصيدة هي صورة شاملة تلخص العالم في صورة تفصيلية متداخلة»². ومؤدى ذلك أن المزج بين الحسي والمجرد، يكون بعلاقة غير متكافئة بين التراكيب، أي أنه « لا يوجد علاقة مناسبة أو مقاربة بين المستعار منه والمستعار له»³. إن ما يتأتى استبانته من هذا الطرح هو أن الصورة تتولد إثر طفرة علائقية تحدث بين التمثيلات الجديدة والتمثيلات القديمة، نظراً لتعذر احتواء الحدث في تمثيل شعري مستقر إن صح المصطلح.

1- الخوري إلياس، الذاكرة المفقودة في الحداثة في المجتمع العربي (القيم/ الفكر/ الفن)، مجموعة من المؤلفين، دار بدايات، دمشق، سوريا، ط.01، 2008، ص.217.

2- المرجع نفسه، ص.217.

3- ينظر، العيد يمى، في معرفة النص، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.03، 1985، ص.106.

والمقصود بالاستقرار اللغوي هو التمثيل بأسلوب انزياحي جميل، وفقا لما تقتضيه معيارية الاستعارة أو التشبيه أو المجاز بنوعيه، وتبعا لذلك نذهب للقول بأن الصورة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر تكسر جميع المعايير والأقيسة الافتراضية بهدف تمثيل الحدث في شكل يتساقط تساوقا منطقيا مع استحالة تمثيله ومعنى "استحالة التمثيل" هو "الحدث" في طرح "ليوتار"، أي كل ما يتعذر على المعيار والقياس حمله والتكفل بتمثيله.

وإثر ذلك نذهب للقول بأن التمثيل في هذا الحال هو اللاتمثيل الذي سبق الإشارة إليه لدى "نيتشه Nietzsche" في فلسفة ما بعد الحداثة في الشعر. ومن ضمن ما يؤديه ذلك كذلك بأن للتمثيل حدود يعسر على الشاعر المعتبر للأداء المعياري أن يتجاوزها لأن التجاوز يعني خرق المعيار وكسر القياس والتطاول على اللغة (اللغة بالمعنى الضيق). علما أن هذا الامتثال لحدود التمثيل لا يحافظ على اللغة بقدر ما يمارس عليها سلطة القهر والتجميد.

ومن هنا ننتهي إلى أن الحفاظ على اللغة من الضياع في الخطاب الشعري يرتفع إلى التصعيد من عملية الخرق والتجاوز في التمثيل وعند هذا الحد نتساءل عن أقصى إمكانات الخرق التي ارتقت إليها لغة الشعر العربي المعاصر؟

استطاع الشعر العربي المعاصر أن يصل إلى مستوى تمثيل "الطليعة" بالمفهوم الليوتاري، إثر اعتناقه من أسر الجاهز المكرور وانفتاحه على كل أشكال التجاوز والخرق بدءا "بالانشطار" وانتهاء إلى "قصيدة العالم والسؤال". وعند هذا الطرح ينطرح الإشكال الآتي: إلى أي حد تأتي للتمثيل مكنة الفاعلية في الخطاب الشعري العربي المعاصر في مقابل "الانشطار"؟ وقبل الإجابة على هذا الإشكال لابد لنا من الإبانة عن تعريف الانشطار.

واقترضاء لذلك يذهب "إلياس الخوري" إلى أن الانشطار هو: « تداخل العلاقات العضوية بصورة موحدة في النص الشعري. فالتماسك الخارجي الذي توحى به الصورة المندمجة في الإيقاع بمختلف أشكاله (التفعيلة/ قصيدة النثر/مزاوجة الأوزان) يخبئ انشطاراً. إنه انشطار الرؤية يتراءى في عالم متماسك يغذيه الماضي بعناصر استمراره وتلعب الأسطورة والصورة دور وعائه الداخلي، تخفي انشطار الوعي ويأخذ هذا الانشطار أشكالاً متعددة ¹». وارتكازاً على هذا الطرح ننتهي إلى أن الشاعر في تمثيله للحدث يحدث له نوعاً من التمزق والنزاع الداخلي بين اللغة وخرج المعيار وطبيعة النسق وحجم الحدث الذي يستحيل تمثيله نظراً لكثافته وثقله وبالتالي يلجأ إلى تمثيل من نوع جديد يقفز فوق المعايير وينفر من كل جاهزية تحول دون رحابته وانفتاحه عبر التطلع إلى تمثيلات لغوية جديدة تتعدى نفسها بنفسها إثر توليدها لعلائق جديدة تتماشى والحدث. وعليه فكلماً استطاع الشاعر أن يلعب على إمكانات اللغة، عبر ممارسته لفاعليتي الهدم والبناء، كلما استطاع أن يحتوي ذلك الانشطار الحادث على مستوى الوعي.

واقترضاء لذلك لابد لنا من الإشارة إلى أن تصعيد الانشطار في الخطاب الشعري يسهم في تخلق مستوى جديد مغاير يتمثل في تحقيق القصيدة العالم، أي تلك التي تنهض في تمثيلاتها على كل أشكال التهجين التمثيلي؛ أي تلك التي تصل إلى مستوى الطليعة ذلك المستوى الذي تبلغ فيه اللغة أعلى درجات العنف التجاوزي

ومما لا ينبغي أن يغيب عن الأذهان، أن مفهوم الاختلاف في ألعاب اللغة غير متكافئة لدى "ليوتار" متمخض عن الطرح السوسوري الجديد لمفهومي العلامة والتمثيل. وعند هذا الحد نتساءل: كيف تتأتى للعلامة مكنة التمثيل في نظر "سوسور"؟

1- الخوري إلياس، الذاكرة المفقودة في الحادثة في المجتمع العربي (القيم/ الفكر/ الفن)، مجموعة من المؤلفين، ص. 218.

3.1- العلامة والتمثيل لدى سوسور:

أعطى " سوسور" اللسان حيازة التمثيل بعدما أقصى الكلام¹ من حقل الدارسات اللسانية، لأنه عبارة عن نسق من العلامات التي تخرج عن طوع الأداء الفردي بقوله: «إن اللسان فعل اجتماعي يلغي التتويجات والتلوينات الفردية وهو فعل يتجرد مما يضيفه عليه الأفراد أثناء تأديتهم له»¹. ومعنى ذلك أن اللسان بوصفه نسقا من الأنظمة يحقق التمثيل في منجز العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول لقوله: «إن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول اعتبارية، ومادام الدليل هو المجموع الناتج عن ترابط الدال بالمدلول، فإنه يمكن القول أن الدليل اللساني اعتباري ذلك أنه ليست للفكرة، أية علاقة داخلية مع المتوالية الصوتية، إذ يمكن التمثيل للفكرة بأية متوالية صوتية أخرى وخير دليل على ذلك الاختلاف بين الألسنة ووجود الألسنة المتعددة»² على أن تكون هذه المتوالية الصوتية منصاعة طوعا لاتفاق الجماعة على أدائها. ومن ثم ننتهي إلى أن الكلمة في طرح "سوسور" تمثيل مشحون بإيديولوجيا المجتمع وعليه فهي قوة متمردة³ "ليس للفرد أي سلطة عليها.

وتبعاً لذلك فإن إخراج "سوسور" اللغة من وهم الطبيعي إلى حقيقة الاختلافي كان له أثر كبير في طروحات "بارث Barthes" حول اللغة والتمثيل.

*- مما لا يجب إغفاله أن "سوسور" أعطى للسان أولوية التمثيل على الكلام، لأن اللسان نسق من العلامات التي تتحقق في منجز كتابي، وبالتالي يمكن القبض عليه ودراسته وتحليله لأنه مثبت في لحظة زمنية منتهية، بينما أقصى في مقابل ذلك الكلام لأنه راهني وغير مثبت في نسق محدد وغير متناه لارتباطه بالإرادة الفردية الراهنية. ينظر، فريدناند دي سوسور، محاضرات في علم اللسان العام، تر. قنيني عبد القادر، ومراجعة جيبني أحمد، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص. 24.

1- مبارك حنون، مدخل للسانيات سوسور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 01، 1987، ص. 30. وينظر Tarot Camille, *De par Kheim à Mause L'invention du Symbolique* (Sociologie et science des religions) éd., La découverte/ M.A.U.S.S, Paris, 1999, p.430.

2- المرجع نفسه، ص. 43.

***- "إن اللغة التي تسقط على الأشياء نظامها الخاص"، ذلك لأنها لا تخضع لإرادة الأشياء، وإنما تخضع الأشياء والعالم لإرادتها، لأنها خارجة عن الإرادة الجزئية.

ينظر، جعفر عبد الوهاب، الفلسفة واللغة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط. 02، 2004، ص. 28.

4.1- اللغة وجدل التمثيل لدى بارث:

كثف "بارث Barthes" من المفهوم الاختلافي للغة، حينما برء اللغة من براءتها وجعل منهما -مثلما رأينا مع سوسور- نظاما من « القيم والإيديولوجيات »¹ الخارجة عن طوع السلطة الوهمية للكاتب.

ومن ثم فهي تمثيل مشحون يجبر « المرء على نمط معين من التفكير »² وبالتالي تقبض على الإنسان في دوامة من الترجيع المنغلق وتجعله تابعا لها وليست تابعة له، سيدة عليه وليس سيدا عليها. إنها دكتاتورية الجملة وجسارة الكلمة وشريعة التمرد. التمرد الذي تؤديه الكتابة بفاعلية الخرق والتجاوز واللعب في أكثر الأحيان وإثر ذلك يصبح الأدب « تقديمًا لسيادة اللغة »³ وتقديمًا للغة في « قيمتها الاستعارية [...] هذه القيمة التي تعتبر قوة كشفية »⁴ تؤدي فاعلية الانزياح وجمالية الخرق في أبهى تجليات التمرد اللاتمثيلي؛ أي التمثيل اللغوي البريء من وهم البراءة.

ومن هنا ننتهي إلى أن التمثيل اللغوي لدى "بارث Barthes" سيسلك مسلك اللاتمثيل المنعقد عن وهم المعيار والمنفتح على شعرية الكتابة الديونوسية. وعليه فإذا كان التمثيل في بلاغة الاختلاف مرهون بما تحققه اللغة من إنجازات مستحيلة ومتمردة ومتفجرة ومتجاوزة، فما هو التمثيل في بلاغة الاحتجاج؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تحملنا للقول أن اللغة في بلاغة الاحتجاج تتجاوز إمكانات الثبات المعياري عبر الكتابة وهي تمارس إجراءات الخرق والفتق أحيانا ببلاغة

1- إيفرار فرانك، تينه إريك، رولان بارث، مغامرة في مواجهة النص، تر. بركات وائل، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط. 01، 2000، ص. 36.

2- بارث رولان، هسهسة اللغة، تر. عياشي منذر، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط. 01، 1999، ص. 13.

3- المرجع نفسه، ص. 26.

4- المرجع نفسه، ص. 28.

مغايرة تتفقت من إكراهات الخارجي وقسرية المکرور بتلبسها أشكالاً رمزية واستعارية ترقى بها إلى أعلى تمظهرات التمثيل.

وتلبية لهذا المأخذ، نحاول أن نقرب من بلاغة الاحتجاب في التمثيل الرمزي للغة في فلسفة الأشكال الرمزية لدى "أرنست كاسيرر".

5.1- التمثيل واللغة في فلسفة الأشكال الرمزية لدى "أرنست كاسيرر":

تتفقت اللغة في فلسفة الأشكال الرمزية لدى "أرنست كاسيرر Ernest Cassirer" عن التوصيف الآلي من حيث هي، أداة تواصلية يعبر بها الأفراد عن أغراضهم ابتغاء المفهمة إلى تخلق تمثيلي، يتهياً « في شبكة مفاهيمية، يستعاض بها عن الواقع، ابتغاء مقصد معين، على سبيل الرمز»¹، ذلك لأن الإنسان البدئي في تعايشه مع الواقع عاش حياة رمزية² أو بالأحرى حياة تتوافق مع سحر العالم المليء بالأسرار والمثير للسؤال.

وعليه فإن إدراك الحقيقة والرغبة في المعرفة واستكناه كنوز العالم لم تجعل الإنسان البدئي يستسلم لزيف الحاضر وجاهزية الواقعي وإنما ارتقت به إلى فهم عميق، حينما أدرك أن الحقيقة أمر يتسامى عن شفافية الكشف الواقعي إلى قداسة الاحتجاب الرمزي ولعل ذلك ما تعكسه قصص الأساطير في الديانات القديمة، التي كانت «تتصور حادثة معينة لإله ما»² فترويهها في شكل مقتضب ومكثف المعنى يتسلل إلى

1- ينظر، زينات جوج، رحلات داخل الفلسفة العربية، دار المنتخب العربي، ط.01، 1992، ص.156.
*- يقول أحمد مؤمن في هذا الصدد: « إن الرمز أسبق وجوداً من اللغة، لأنه حاضر في الحياة اليومية بصورة عامة (المعتقدات، العادات) » مؤمن أحمد، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص.05.

2- ينظر، برهان الدين دلو، حضارة مصر والعراق، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989، ص.174-175-176، وينظر كذلك في هذا الموضوع، كروزيه مورييس، تاريخ الحضارات العام، (الشرق، واليونان القديمة)، تر. فريد داغر، وبوريحان فؤاد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.03، 1993، مج.01، ص.88-89.

أعماق المجتمع فيصور وقائعه ويعيد تمثيلها بإشكالاته في حالة من التهيئ الرمزي الجديد، الذي يكشف الحقيقة في أرقى تجلي وينير العالم بسحر الاحتجاب وجمالية الغموض والاختفاء.

واستجابة لثقافة السؤال التي تقتضيها الحقيقة، تتخارج اللغة من الحقل الرمزي والاستعاري، لتمثيل العالم وتقديمه « كمفهوم مفكر فيه من خلل الأشكال الرمزية»¹ التي تخرج الإنسان من رتبة « المحيط الواقعي والتطبيقي»² إلى دينامية التمثيل الرمزي المتخلق عن الحقل الأسطوري، الذي يبسر فهم الظواهر الطبيعية، والمافوق طبيعة³ دون أن تواجه بمحدودية الفهم الواقعي.

وانطلاقاً مما سلف يرى "أرنست كاسيرر Ernest Cassirer" أن الشعر في أصله انحدر من الحقل الأسطوري بعد عمليات من التطور البطيء. و« أن العقل المنتج للأساطير هو أنموذج أعلى»³. إن الأنموذج الأسطوري يفجر شعرية اللغة إثر ما يحدثه فيها من خرق وتجاوز وانزياح وتوتر يقلق شفافية الخارجي « ويحجبه عن زيف الجاهز»⁴ المعتاد بلثام الرمز الكاشف للحقيقة في شكلها الكلي والواضح. وهكذا تظهر محاولة "أرنست كاسيرر Ernest Cassirer" « في تأصيل فلسفة للغة، تجمع بين الطرح التاريخي والنقدي والطرح البنوي الوظيفي، مستفيداً في ذلك من مختلف الإنجازات العلمية في ميدان اللغة والمنطق والعلم ومحاولاً تأسيس فلسفة جديدة لا

1 -Cassirer Ernest, *La philosophie des formes symbolique*, tr. par Ole Hansen, Love et Jean lacaste, éd. minuit, Paris, 1972., T01, p.234.

2- Voir, Ibid., p.26.

* - Voir, Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, éd., V.R.F Gallimard, France, 1969, p.14-16.

«الأسطورة عبارة عن قصة مفاهيمية ثقافية معقدة، تروي بداية عجائبيات الزمن المقدس أو الزمن البدئي، الذي قامت فيه الكائنات الخارقة للطبيعة بخلق العالم» ص.14، 16. وينظر، خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر الغربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.03، 1986، ص.08.

3- ينظر، أرنست كاسيرر، فلسفة الحضارة الإنسانية، مقال في الإنسان، تر. إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1961، ص.145.

4-Voir, Vladimir Grigoriffi, *Mythologie du monde entier: un voyage fascinant dans l'univers des dieux*, éd. Marabout, France, 1987, P14-15-16, et voir, Mircea Eliade, *Image et symbole, essai sur le symbolisme magico religieux*, Gallimand, France, 1980, p.521-522.

تتخصص في التحليل اللغوي وإنما تجعل من اللغة موضوعاً فلسفياً أصيلاً ومدخلاً ضرورياً لفهم العالم الرمزي، الذي هو عالم الإنسان»¹.

يؤول هذا الفهم إلى أن الإنسان يعيش في عالم رمزي وعليه أن يتعايش مع هذا العالم بلغة رمزية تكشف عن حقائق الموجودات عبر التمثيل الاحتجائي والرمزي. ومن هنا نذهب للقول بأن هذا الطرح الثقافي للغة بوصفها رمزا حملت الشاعر العربي المعاصر في تعامله مع الأحداث إلى اللجوء إلى التمثيل بلغة الرمز ولعل من هؤلاء "أحمد مطر" الذي كثف من استعمال التمثيل الرمزي في كتاباته الشعرية بهدف التصعيد من مأساوية المفارقة الكوميديّة.

وانطلاقاً مما سلف يتراءى لنا أن انعتاق اللغة من أسر التمثيل وانفتاحها على رحابة اللاتمثيل أحدث تحولاً في مسرى الكتابة الشعرية الحداثيّة، الأمر الذي سننتظر إليه فيما يأتي.

2- الكتابة ولعبة الصدفة والضرورة:

"إذا أردت القتل فلا تستعن بالغضب بل استعن بالضحك،
فهيا بنا نقتل الروح الثقيل، إنني ما زلت راکضاً منذ
تعلمت المشي وهأنذا أطيّر الآن ولست بحاجة إلى من
يدفعني لأتحرك، لقد أصبحت خفيفاً فأنا أطيّر مشعراً
بأنني أخلق فوق ذاتي وأن إلهاً يرقص في داخلي "
ف. نيتشه.

1- بغورة الزواوي، الفلسفة واللغة (نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط. 01، 2005، ص. 83.

إن اللغة وهي تصبو إلى شعرية اللاتمثيل بتخلصها من فكرة الامتثال لنمط معين من التمثيل، إنما تبدد فكرة الانصياع الطوعي لخرج المعيار لتتخرج عبر كتابة العودة موزعة بين الضرورة *La nécessité* والصدفة *Hasard* وتعني الضرورة في هذا الموضع الكتابة بوصفها خلاصا للشاعر من أزمة السؤال وإن أنكر "نيتشه Nietzsche" ذلك معتبرا السؤال دافعا للكتابة يستحيل الوصول إلى الإجابة عنه، الأمر الذي يسهم في خلق كتابة متفردة وملغمة تروم الإمساك بالمصير المتموضع بين المستقبل وخط العودة الأبدي، علما أن هذه الضرورة لا تتولد قبل الكتابة؛ بل تتولد في لحظة تتوالى فيها الصدفة.

ومؤدى ذلك بأن الضرورة تتشأ في رحم الصدفة، أي في لحظة إرادة القوة التي يتجاسر فيها الكاتب على اللغة بمنطق الضرورة المطلقة بوصفها اللاعقلانية ذاتها.

وإثر ذلك يغدو التمثيل في الخطاب الشعري الحدائي هو اللاتمثيل الذي يتأبى كل أشكال الإلتباع القسري للمحدود المنغلق وبذلك تتخلق كتابة الاختلاف التي تنهض على لعبة التجاوز المطلق؛ أي تلك الكتابة التي تبدأ من حيث تنتهي في حلقة لولبية متداخلة الدوائر تتجاوز نفسها بنفسها عبر تفعيل إستراتيجية اللاتمثيل بدءا من الإبهام ووصولاً إلى العتمة.

ومن هنا فإن تحقيق مكنة اللاتمثيل أو التمثيل الاختلافي في الكتابة الشعرية الحدائية لدى "نيتشه Nietzsche" يرتفع إلى مكنة "تحقيق الرفض" علما أن هذا التحقيق لا يتأتى إلا بمقدار مسافة التحول التي تتخرج فيها الكتابة في حالة من « الطراز الرفيع الذي يعد أعلى مراتب الإحساس بالقوة وبالإيمان. القوة التي لم تعد في حاجة إلى براهين التي تسخر من إرضاء الآخرين التي لا تملك جوابا ميسورا التي لا تشعر بشهود حولها التي تحيا دون أن تعي المعرضات التي تثيرها، التي تقوم في ذاتها قدرية قانونا ضمن القوانين، هذا هو الطراز الرفيع الذي يتحدث عن نفسه»¹. إن ما يتأتى

1- نيتشه فريديريك، أقول الأصنام، تر.. بورقية حسان، الناجي محمد، ص. 87.

فهمه من خلل هذا الطرح، بأن تحقيق كتابة "الطراز الرفيع" تتأتى في الهيئة الديونوسية الراضة لمعالم الطرح الأبولوجي ويوضح "نيتشه Nietzsche" هذين المفهومين بقوله: « ماذا يعني المفهوم الثنائي القطب الذي أدخلته في عالم الجمال، مفهوم أبولوجي وديونوسي (يعبر المصطلحان عن شكلين من النشوة) النشوة الأبولوجية تهيج بشكل خاص العين التي تتلقى منها قوة الرؤية: الرسام، النحات، الشاعر الملحمي هم راعون بامتياز¹» في الحالة الديونوسية على العكس، فإن مجموع الحساسية هو الذي يثار ويهيج إلى درجة أنه يفرغ وسائل تعبيره دفعة واحدة وفي الوقت ذاته يكتف قوته في التمثيل، في المحاكاة في تغيير الملامح، في التحول، يكتف كل أشكال الفن الموميء والكوميدي، ويبقى الشيء الأساسي هو يسر التحول في الحالة الحرجة، التي يكون فيها المرء ممن ليس لهم رد فعل (تماما مثل بعض الهستيريين الذي يمثلون أي دور منذ أول حث لهم)، يستحيل على الديونوسي ألا ينتهز أدنى اقتراح. إنه لا يدع أية إشارة من التأثيرية تمر. إنه يملك أعلى مستوى من غريزة الفهم والتخمين، مثلما يملك فن التواصل في أعلى مراتبه، إنه يلج أي جلد، أي انفعال لا يكف عن التحول¹. إن اللاتمثيل وفقا لهذا الطرح، يتأتى إثر الانعتاق من أسر الارتكان إلى سكونية الثابت المرجع، تحت ما يسميه بالنشوة الأبولوجية، بوصفها رمزا للكتابة المنغلقة في مسالك محدودة يطلق عليها تسمية "حدود التمثيل"، أي تلك المعالم المعيارية التي تضبط كل فن ضمن قوانين صارمة تتأبى أي شكل من أشكال التجاوز الذي من شأنه الإخلال بالنظام الداخلي للكتابة، ففي الشعر العربي القديم كانت القصيدة العمودية المنتهية ضمن نمط معين من التمثيل مثال الشعر الجيد في الآن الذي كان يعد فيه أي تمرد على نظام "الخليل بن أحمد الفراهيدي" شكلا من أشكال الميوعة ومعلما من معالم الكتابة المنحلة التي لا ترقى إلى مستوى الشعر بمفهومه الكبير ولعل ذلك ما تعكسه تلك التقسيمات التي أقامها النقاد القدامى للإبانة عن الشعر الجيد من الرديء.

من هنا يتراءى لنا بأن الكتابة الأبولوجية، هي تلك الكتابة المنتهية ضمن نمط محدود من التمثيل، تؤديه حتمية الإلتباع القسري للنظامين الداخلي والخارجي في

1- المرجع نفسه، ص. 85-86.

التمثيل. ومن ثم بقاء التمثيل في الكتابة في حالة من التحجر والجماد المنتهيين إلى حدود منتهية التأويل مية من أسبقية التحديد الممتل إلى سكونية "المعيار المثل"، لأنه بحسب المفهوم الأبولوجي، فإن تحقيق المثالية في التمثيل ترتبها إلى مدى الالتزام بمؤشر حدود التمثيل لتحقيق الكفاءة المثلى في الكتابة، ولعل ذلك ما نلمسه في النص السابق، حينما كتب "نيتشه Nietzsche" كلمة "بامتياز" بخط مميز تعلوه نجمة، بحيث يوحي هذا التمييز من قبل "نيتشه Nietzsche" لهذه اللفظة على سخريته من هؤلاء الكتاب، الذين اعتقدوا إلى زمن ما بأن الوصول إلى أعلى مراتب الكتابة الجيدة، يكمن في مدى الالتزام بحدود التمثيل **Les limites de la représentation**.

وفي مقابل المفهوم الأبولوجي للتمثيل في الكتابة، يأتي "نيتشه Nietzsche" بالمفهوم الديونوسي لينقذ الكتابة من أزمة التناهي إثر تحريرها من أي تبعية اسمية من شأنها الحيلولة دون رحابتها.

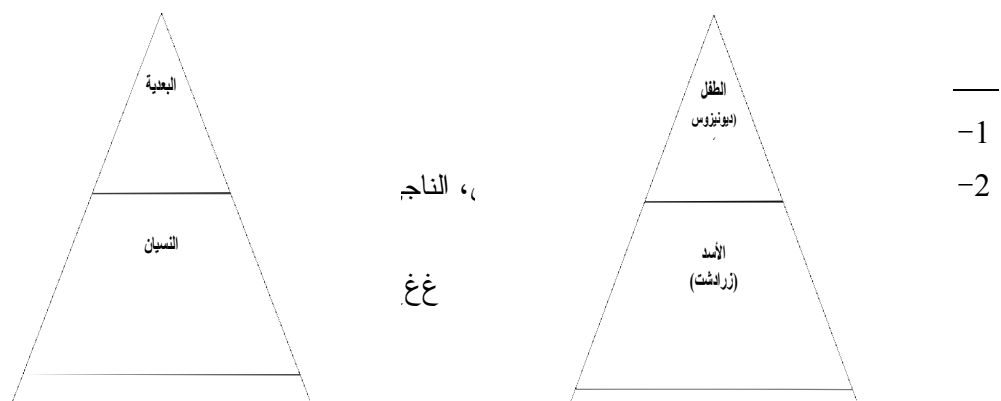
ومن هنا يتأتى لنا القول بأن تحقيق الانفتاح في الكتابة يرتبط بمدى القدرة على تحقيق التجاوزات والخروقات في حالة دائمة من التجدد والتحول، يتقصد هيئة التعدد من أجل التعدد لا التوحد، كما في فلسفة الأنساق الشمولية التي تمارس التعدد بهدف التوحد، واقتضاء لذلك تغدو الكتابة عبارة عن حالة مفاجئة ومباغطة ومننفضة على حتمية الانسياق الطوعي لحتمية المعيار، الأمر الذي يكرسه "نيتشه Nietzsche" في طرحه: «نادرًا ما نرتكب فعلاً واحداً طائشاً، ذلك لأننا في البدء فرطنا في التصرف على ذلك النحو. لهذا دأبنا على تكرار الجرم، وهذه المرة بأقل مما فيه الكفاية»¹. ومؤدى هذا بأن التعود على الاستسلام لحركية واحدة من الكتابة أفضى إلى انغلاقها ضمن معالم قسرية، أطلق عليها "نيتشه Nietzsche" "تكرار الجرم"، ومن ضمن ما يؤول إليه هذا، هو أن التواضع على عرف محدد من الكتابة لا يسهم في الحفاظ عليها، بقدر ما يسهم في قتلها بوصفها كائناً ثالثاً يحافظ على نفسه من خلل تجاوز نفسه ضمن حركية بعثية، تتقصد أبدية العودة لتحقيق مبدأ القيمة الأمر الذي ينوه عنه ضمن ذلك

1- نيتشه فريديريك، أقول الأصنام، تر. بورقية حسان، الناجي محمد، ص. 13.

الجدل الحوارى الذى يقيمه بينه وبين الكاتب الفرنسى "غوستاف فلوبير": « (لا يمكن أن نفكر أو نكتب إلا جالسين) "غوستاف فلوبير". - تمكنت منك أيها العدمي! [...] تلك بامتياز خطيئة فى حق العقل. وحدها الأفكار التى تأتينا ونحن ماشون لها قيمة ما»¹، ويؤول المشى حسب هذا الطرح إلى مفهوم التجاوز، الذى يحفظ للكتابة أبدية العودة، أو بمعنى آخر يحقق مستوى الكتابة البعدية **L'écriture Posthume** بوصفها أعلى مراتب الطراز الرفيع. والكتابة البعدية تنهض فى تمثيلها على التكتيف من فاعلية الخرق، وبالتالى تحقيق القلب إلى اللاتمثيل، تلك الفاعلية التى يطلق عليها "نيتشه Nietzsche" كتابة النسيان « هل كنت عليلاً؟ هل شفيت؟ من كان إذا طبيعى؟" ولكن هل استطعت نسيان كل شيء! الآن أعتقد أنك شفيت: لأن من نسي سليم»². وتبعا لهذا المقتضى يتبين لنا بأن كتابة النسيان، هى المرحلة التمهيدية لولادة الكتابة البعدية. ومن هنا نذهب إلى القول بأن التمكن من تحقيق إجرائية النسيان فى الكتابة، يعد مكسبا ثميناً لإنقاذ الكتابة من أزمة الضياع.

إن التمثيل وفقاً لمفهوم كتابة النسيان، يتمثل فى البحث الدائم عن علل خلق قوانين جديدة لا تأبه لأي نظام مسبق ولعل ذلك ما حمل النقاد الألمان فيما بعد إلى القول بأن "نيتشه Nietzsche"، قد قطع أشواطاً كبيرة باللغة الألمانية وكذا الكتابة الألمانية جراء الخروقات التى كان يحدثها فيها.

ومن هنا يتأتى لنا القول بأن أي خرق أو تجاوز على مستوى التمثيل فى الكتابة يولد اللاتمثيل بوصفه أرقى تجلي لأفق الكتابة المتفردة والمميزة. وفى مقابل ذلك يكرس "نيتشه Nietzsche" مفهوم اللاتمثيل فى قوله بفكرة "تدمير تكرار اللوغوس" عبر المراحل الثلاث:



يطلق "نيتشه Nietzsche" على هذا السلم الهرمي " التحولات الثلاث Les trois métamorphoses" التي تبشر بميلاد البطل "زرادشت" الذي يرمز إلى ميلاد الكتابة التي تتولد لحظة الانقلاب الذي تحدثه في التمثيلات قصد نقد كل القيم السابقة، هذه القيم التي رمز لها "نيتشه Nietzsche" بالجمل بوصفه مثال الحيوان الذي يتجشم عناء حمل المشقة، ثم يتحول إلى أسد ويمثل هذا الأخير وجها آخر جديدا مخالفا تماما للوجه السابق. ومؤدى ذلك بأن التمثيل في الكتابة يجب أن يمارس كل أشكال الهدم الجذري لما هو متعارف عليه سلفا، حتى يحفظ الكتابة من الجمود المهلك ومما يلاحظ في هذا المثال بأن تحول الجمل إلى أسد، يعني التصعيد من فاعلية النسيان إلى حد التدمير، غير إن هذا التدمير يبقى بأقل حدة، لأن الجنس بقي واحدا وهو الحيوان، الأمر الذي يحملنا إلى القول بأن التمثيل في هذه الحالة لم يصل بعد إلى اللاتمثيل الاختلافي؛ بل إنه ينزل عنه بدرجة واحدة فقط هي اللاتمثيل. وفي الأخير يستحيل الأسد إلى طفل الذي هو الديونيزوس، في هذه الحال تحدث عملية الحفر الجينيالوجي بحيث تصل التمثيلات إلى العتمة، وبالتالي إلى مستوى اللاتمثيل الاختلافي عبر كتابة

اللاتأصيل أو التمثيل الديونوسي الذي يمارس فاعلية القلب والتحول بشرعية حفظ البقاء.

ومن هنا ننتهي إلى أن الكتابة وهي تدمر تكرار اللوغوس عبر المراحل الثلاث: الجمل/ الأسد/ الطفل¹، إنما تفتح آفاقا جديدة لفكرة البعث والهدم المثالي لضرورة البناء ذلك، لأن « العالم بقدر ما يوجد فيه من أصنام يوجد فيه من حقائق¹»، ذلك أن التشكل الأبدي لكتابة العودة لن تتأتى من منظور نيتشه إلا بالانفلات عن فكرة الرضوخ لشمولية الفكر النسقي وعدم الارتكان إلى سكون التفرد المثالي، حيث إن « كينونة الكائن لا تبرر ولا تدرك ذاتها، إلا بتموضعها بين حالتها الشرعية وغير الشرعية وهذا هو عالم **Prométhée** وأي عالم² ». إنه عالم إرادة القوة يخلق ذاته فيما يدمر ذاته. « إنه عالم الأبدية عالم ديونيزوس³ ».

*- « سأشرح لكم تحول العقل في مراحله الثلاثة، فأنهيكم كيف استحال العقل حملا وكيف استحال الجمل أسدا وكيف استحال الأسد أخير فصار ولدا» ننشه فريدريك، هكذا زرادشت، تر. جريدة كاملة، منشورات المكتب العالمي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص.43.

الجمل هو الحيوان الذي يحمل: يحمل عبء القيم السائدة، أقال التربية، والأخلاق والثقافة يحملها في الصحراء، ويتحول هناك إلى أسد: يحطم الأسد التماثيل، يدوس على الأتقال بتولي نقد كل القيم السائدة: أخيرا يمتلك الأسد أن يصبح طفلا: أي وبداية جديدة، خالقا لقيم جديدة، ومبادئ تقويم جديدة يرى ننشه أن هذه التحولات الثلاثة ما تعني لحظات من نتاجه ومراحل أيضا من حياته وصحته، لا ريب أن الانقطاعات نسبية تماما: الأسد حاضر في الجمل، والطفل موجود في الأسد، وفي الطفل النهاية المأسوية.

دولوز جيل: نيتشه، تع. أسامة الحاج، ص.05، وينظر، الطفل هو ديونوسيوس كبديل عن زرادشت في

Voir, Deleuz (G), *Nietzsche* ; 9^{ème} éd. P.U.F, Paris, 1992, p.05.

1 - Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, tr Héméry Jean Claude, Gallimard, 1974, p.06.

2- Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, tr et présentation de Cornelius Hein, éd. Conthier, Paris, 1964, p.68.

2-Voir, Nietzsche, *La volonté de la puissance*, tr. Henri Albert, Classique de la philosophie, §385, p434, et voir: Nietzsche, *ainsi parlait Zarathoustra*, tr, de Condillac Maurice, Gallimard, 1997, p.143.

وعليه فإن الكتابة المبدعة أو بالأحرى الكتابة الديونوسية، هي تلك التي تجيد مغامرة الرقص*** بمنطق اللاوعي « في النص ونقيضه مركز وهامشه»¹. إنها حلة البعث اللامتناهي. إنها قوة التدمير الخالق المنتفي لثقافة البلاط***، والمتمرد على قانون الانصياع والتأليه*** واقتضاء لفكرة عدم الانصياع لقانون التأليه. ينطرح الإشكال ما معنى فكرة موت الإله لدى "نيتشه Nietzsche"؟

إن القارئ لبعض أعمال "نيتشه Nietzsche" يتنبه إلى أن "فكرة موت الإله" التي جاء بها في كتابه الموسوم بـ "العلم المرح" لا تعني موت الإله الحقيقي وإنما تعني عدم الامتثال لأي معيار يحول دون الوصول إلى أبدية العودة أو البعث التي تعني التأصيل للخلود من فكرة اللاتأصيل؛ أي من فكرة التجاوز وإعلان العداوة على الماضي من أجل الحفاظ على أنطولوجيا الوجود من الضياع. وإذا ما أعدنا قراءة هذه الفكرة، يتبين لنا بأن هذا الفيلسوف الشاعر قد تقصد طرحها في هذا الكتاب بهدف التأصيل لفكرة اللاتأصيل في الكتابة ولعل ذلك ما يثيره في هذا المقطع الشعري

Vade mecum, Vade tecum

أيسحرك أسلوبك وكلامي

*** يقول نيتشه عن الرقص: « لا يمكننا أن نستبعد الرقص بكل أشكاله من تربية رقيقة: إن يعرف المرء كيف يرقص برجليه بالأفكار والكلمات [...] لا يزال هناك داع لأن نقول بأنه على المرء أيضا أن يعرف كيف يرقص بقلمه بأنه عليه أن يتعلم كيف يكتب؟ لكن عند هذا الحد: سأكون قد صرت معتما تماما بالنسبة لبعض القراء الألمان»

1- ينظر بن عرفة عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1993، ص.17، وينظر ص.20.

***- البلاط: الواقع أننا كلنا اليوم متحررون من دوق البلاط، بينما كان فولتير رفعه إلى كماله: نيتشه فريدريك، العلم المرح، تر. بورقية حسان، والناجي محمد، فقرة، 101 ص.14، وينظر ص.29.

***- موت الإله: أعلن نيتشه سنة 1886 في كتابه العلم والمرح عن موت الإله بقوله: « إن أهم حدث في عصرنا الحالي أن الإله قد مات»، نقلا عن:

Metz Jean Baptiste, *Memoria Passionis (Un souvenir provocant dans une société pluraliste*, tr. Bagot Jean Pierre, éd.Cerf, Paris, 2009, p.p.69,70.

ماذا؟ ستتبعني خطوة خطوة؟
لا تأبه بأن تكون إلا لنفسك مخلصا
وستكون قد تبعنتي رويدا! رويدا!"¹

ومعنى ذلك تكريس الرفض التام لأية تبعية حتمية لأي نمط معين من أنماط التمثيل في الكتابة وذلك من أجل المضي قدما صوب الهدف المنشود وهو الوصول إلى الكتابة البعدية التي سلف شرحها ومن هنا يتراءى لنا بأن فكرة موت الإله التي قابلها بفكرة أقول الأصنام، تعني الانتقال المطلق لزيف الامتثال إلى نهائية التمثيل المحدود والانفتاح على شرعية التمثيل اللامحدود. وبمؤدى آخر تحقيق اللاتمثيل الاختلافي المنفتح على رحابة صيرورة التأويل اللامتناهي.

ومن هنا يغدو اللاتمثيل حالة من التفكير والخلخلة والصيرورة اللامتناهيّة لنشوة الحرق والمحو. « إنها الدواء القابل على الدوام لتحول إلى نقيضه »². أي ذلك التمثيل الذي سرعان ما يستقر في نسق معين حتى يمارس عملية النقض الداخلي ليتوالد من نفسه في شبكة معقدة من الدوال، تخالف أي محاكاة لنسج سالف بهدف التموضع في خط العودة الأبدية. ويكتف "نيتشه Nietzsche" هذا النقض بأكثر حدة بمثال النار الهيرقليطسية التي تعني في هذا السياق خلق تمثيلات جديدة في الكتابة تناهض في تمثيلها أي تماثل مع تمثيل مسبق بهدف الهدم الجذري الباني، كما الأمر في فكرة خلق العالم بمشعل النار حسب مفهوم الفيلسوف اليوناني "هيرقليطس" وفي مقابل هذا الطرح يأتي "نيتشه Nietzsche" بمفهوم الضحك « إذا ضحكت يوما كما يضحك البرق الخلاق، الذي يليه مزمجرا لكن منصاعا لرعد الفعل الطويل: لو حدث يوما أن لعبت النرد مع الآلهة على طاولة الأرض الإلهية؛ بحيث كانت الأرض ترتعش وتتشفق وتقذف سيولا من نار؛ لأن الأرض طاولة الآلهة وترتعش حين تدوي كلمات محددة

1- نيتشه فريدريك، العلم المرح، تر. بورقية حسيان، الناجي محمد، ص. 27.

2- كوفمان سارة وروجي لايبورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، تر. كثير إدريس، الخطابي عز الدين، إفريقيا الشرق، المغرب، ط. 01، 1991، ص. 18.

خلاقة ويرمي الآلهة حجارة النرد. آه كيف لا أتحرق شوقاً إلى الأبدية، شوقاً إلى خاتم الخواتم، خاتم زفاف العودة [...] لأنني أحبك أيتها الأبدية»¹.

تعد كتابة السخرية لدى "نيتشه Nietzsche" بمثابة النار الحارقة التي تحيل الممكنات إلى محتملات والمحتملات إلى مستحيلات يتحدد تناهيهها بلا تناهيهها، بـ لا-المنفتحة على استفهام المرجأ المحرر من عجز المرجع، ذلك لأن الكتابة عالم كبير يتخطى كل الحدود والمتوقعات والافتراضات إلى كل ما ليس له حدود أو فواصل. وعليه فهي تتجاوز الذي يتأبى « الانحباس في مكان وموقع محددين»² لتغدو بذلك الكتابة تجربة داخلية تتوخى لذة الضياع ونشوة الحرق ومتعة السفر والسخرية، ذلك لأن النفس التي تغوص في الوجود هي « النفس الممتلكة التي تسعى للحصول على الرغبة والاشتياق، النفس التي تهرب من ذاتها وتستولي على نفسها في أوسع دائرة، أحكم النفوس التي بالنسبة لها يتحدث الحمقى بشكل عذب»³؛ أي تلك النفوس التي تنصت لتتجاوز بهدف الخلق الذي يحتوي تشظي خالقه بنوع من الرؤيا الفلسفية المتفككة والمنشطرة والمتفجرة والمتناثرة، غير قابلة للتوحد والالتحام ولعل ذلك ما يؤكد بقوله: «إنني لا أعرف سعادة المتلقي ولقد حلمت بأن الاستيلاء لا بد أن يكون أكثر بركة من التلقي»⁴ ذلك لأنه كان قوة رافضة لثقافة الامتثال لكتابة الأوائل ومعنى ذلك أن الكتابة قوة خرق هدامة تتخلق بإرادة من ذاتها بغير تبعية أو امتثال لجاهزية المعيار.

ومما لا يجب إغفاله أن في كتابة السخرية بالمفارقات في أشعار "نيتشه Nietzsche" بل في شذاراته الشعرية الهدامة البانية تتراءى التجربة الطفولية

1- دولوز جيل، نيتشه، تع. أسامة الحاج، ص. 118، وينظر نيتشه (ف)، هكذا تكلم زرادشت، تر. فيليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، 1938، ص. 260-261.

2- Voir, Deleuze (G), *Foucault*, éd. Minuit, Paris, 1986, p.77.

3- نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط. 01، 2005، ص. 138.

4- المصدر نفسه، ص. 140.

الديونوسية المغمورة بشغف اللعب وفضيلة الانصياع لعالم سيمولاكر وعليه فإن نصه يعد منطقة ملغمة¹ يعسر اجتيازه على ذوي « الكبرياء والادعاء »²، لأنه يعتمد على «التناقض والتعارض فيه بيسر تدريجيا، نحو حقائق مجهولة، أي الانتقال عبر صيرورات ممكنة الترحال الدائم، هو بمثابة الحقيقة الممكنة للتفلسف La philosophie nomade»³؛ أي إن الحقيقة تتجاوز هدوء الفلسفة إلى فوضى التفلسف ورهانات التأويل اللامتناهي الذي يباغت « الحقيقة في انفتاحها لا في توحيدها وتجمعها»⁴ وفي تشظيها وتمردها وفي انهيارها وعدم امتثالها لمثالية الواحد المتعدد؛ أي في عدم امتثالها لشمولية الفكر النسقي « لأنه كان يرفض أن يكون مقلدا ولعل ذلك ما تستبينه من كتابه أقول الأصنام»⁵، ومن انتصاره للكتابة الديونوسية « التي تفسر الزوال بوصفه متعة ناجمة عن القوة الخالقة الهدامة وبوصفه خلقا مستمرا»⁶ ولعل ذلك ما يجيز القول أن الكتابة وهي تباشر العالم بمطرقة الهدم وتقصيه بمشعل هرقليطس وتدمره بنشوة "ديونيسوس" إنما تحافظ على نفسها من أزمة الضياع لتخلد حياتها بفعل الخرق والفتق المستمرين.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا الصدد، أن كتابة الاختلاف التي لا تتوانى عن الانفجار لحظة واحدة، كان أثرها كبيرا على تجربة الكتابة لدى الشعراء المعاصرين وعلى ذروتهم "أحمد مطر" ذلك الشاعر المنفي في غيابات الضياع والانشطارات

*- بصرح نيتشه في كتابه Ecco Homo أن الكتابة ليست بالسيرة وإنما شذرات ملغمة بالمتفجرات وفي مقابل ذلك يعسر على قارئه وتخوفه من مكنة ولوج نصوصه، حينما يقول: « لقد حلت قبل الألوان لم يحن أواني بعد أني حدث رائع ما زال راحلا ومسافرا».

Nietzsche, *Le Gai savoir*, tr Albert, éd. Classique de la philosophie, 1993, p.125-p.229.
1-Nietzsche, *Humain trop humain*, tr. Henri Albert, éd. classique de la philosophie, 1995, p.128-p.594.

2- دولوز جيل وفيليكس، ما الفلسفة؟ تر. صفدي مطاع، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، ط.01، 1997، ص.65.

3 - Pévréda (J), *L'autre cap*, éd. Minuit, Paris, 1991, p.17.

4 - Voir, Souchon Gisèle, *Nietzsche : Généalogie de l'individu*, éd. L'harmattan, 2003, p.09.

5-عباس عبد المنعم راوية، وجعفر عبد السلام صفاء، مذاهب فلسفية حديثة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، ط.01، 2003، ص.444.

والتمزقات بحثاً عن الوحدة والهوية ولعل ذلك ما سنحاول الكشف عنه في الفصل الثالث من هذا البحث.

1.2- الكتابة بين عبثية الواقع وجدل الحقيقة:

إن الكتابة في عرف "ألبرت كامو **Albert Camus**" هي السبيل الأوحى إلى مجانحة الحقيقة والمفر لتجاوز حتمية الانحلال العبثي ونهاية الاستسلام لبصرية العالم المنأسر في فكرة الثالث المندس «الروتين [...] أسئلة بلا جواب [...] آمال ورغبات في مقابل ارتكاسات الواقع»¹ ونظراً لذلك تغدو الكتابة انتفاضة ميتافيزيقية توحد المتشظي وتخرج فوضى النظام الروتيني إلى شعرية السكون الحقيقي وإلى لا نهائية الشعور بلذة التأصيل التي كانت مفتقدة في عالم الواقع العبثي.

والكتابة وهي تعيد صياغة العالم وتمثيله، إنما تنطلق من لحظة المواجهة العدوانية « بين نداء البشر وصرخة السؤال وعجز العالم عن الجواب»². إنها فلسفة الرفض والانتفاء التي تتمرد بحريتها المطلقة ولا نهائيتها المتناهية اللاتناهي على فوضى الانصياع لعالم اللاتأصيل ولزيف الحياة الآملة « لا! أفضل العيش بلا أمل»³؛ أي أفضل الولوج إلى أعماق الدهاليز المظلمة بعظمة العبثي اليومي لينيره بسحر «الثورة / الحرية / الهوى»⁴.

استطاع "ألبرت كامو **Albert Camus**" بهذه المطرقة الثلاثية الرؤوس، أن يعيد خلق أنطولوجيا جديدة للوجود على غرار ما فعل فلاسفة الاختلاف أمثال "نيتشه **Nietzsche**" و"ليوتار" وغيرهم، لتغدو في مقابل ذلك الكتابة ثأراً من جاهزية المكرور

1 - Voir, Chavances François, *Albert Camus. Il faut vivre maintenant*, éd. cerf, Paris, 1990, p.59.

2 - Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, éd. Gallimard, 1942, pp.111-112 et p.117.

3 - Chavances François, *Albert Camus. Il faut vivre maintenant*, p.60.

4 - Chavances François, *Albert Camus. Il faut vivre maintenant*, p.60.

ومن محدودية التمثيل ومن أسر الماضي، إنها ببساطة « أفول المقدس»¹ أو كما رأينا سالفا مع "نيتشه Nietzsche" أفول للأصنام، بل إنها حالة من التجاوز المفرط بثقة التجديد لعاهات الزمن ولطابوهات المعيار، إنها التفجر الثورة الصراع اللامبالاة، التحول. إنها الحرية الدخوانائية أو بالأحرى النشوة الديونوسية الرافضة لرتابة الاستقرار والداعية لدينامية التجديد والتحول باستمرار.

ومن ثمة يعد "ألبرت كامو Albert camus" الكتابة حالة من العلاج لحال التناقض بين ما هو واقع وبين ما ينبغي أن يكون عليه. الأمر الذي نلمسه في مقولته الشهيرة « في الكلمة، في الفكرة الخصبة الولودة، ينبعث أمني ويتحقق رجائي»²، ومعنى ذلك أن الكتابة وحدها بجسارتها وقوتها وخرقها للامتناهي الفتح قادرة على تمثيل المستحيل وتمكينه من مكنة الإمكان.

وعليه إن تمكين المستحيل من الإمكان، يرتفع إلى جمالية الفتح التي تحدثها الكتابة في اللغة، قصد عدم الامتثال لطابوه المقدس أو الاستسلام لعبثية الموجود في الواقع مع العلم أن عدم الاستسلام لعبثية الواقع لدى "ألبرت كامو Albert camus" « لا يعني إقصاء هذا الواقع وإنما النظر فيه لإعادة بنائه»³ من جديد بما يتنافى وأزمة الروتين للأشياء في الخارج ولعل ذلك ما تعكسه كتاباته الهدامة البيانية، نحو ما ورد في كتابه "أسطورة سيزيف" 1942 الذي يعد بمثابة المؤلف التنظيري لشعرية الكتابة المتمردة وكذا رواية "L'étrange" في السنة نفسها التي تكرر ثالث الكتاب المتمردة الثورة/ الحرية/ الهوى/ ورواية الطاعون وكذا مسرحية "Caligula" سنة 1945 التي نتوسم ظلالها في بعض قصائد الشاعر "أحمد مطر".

1 - Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.104.

2 - Chavances François, *Albert Camus. Il faut vivre maintenant*, p.65.

3- العشماوي زكي محمد، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.01، 1981، ص.257، وينظر موسوعة المصطلح النقدي: اللامعقول/ التصور والخيال/ الهجاء/ الوزن والقافية والشعر الحر، تر. لؤلؤة عبد الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ت)، مج.02، ص.72.

ومما تجدر الإشارة إليه أن رواية "المتنرد والطاعون" كان لهما أثر غير قليل على شعرية التمثيل بالمفارقات في قصائد "أحمد مطر" لأنه ينهض على بعث جديد يهفو إلى شعرية الضياع الباحث على الدوام على إيجاد أجوبة شافية للوصول إلى الحقيقة.

ومما لا يغيب عن الأذهان أن فلسفة الاختلاف المتخلقة من ذاكرة النسيان واحتقار المقدسات لدى "ألبرت كامو Albert Camus" ساهمت بشكل كبير في بعث عاصفة الخرق وفي خلخلة نوازع التأصيل وعدم الانصياع لسكونية الثابت الواحد في الشعر وتفتيحه على شعرية التيه والضياع والتمرد الراضين لفكرة اللاتأصيل المعياري وإثر ذلك نذهب للقول أن طروح "ألبرت كامو Albert Camus" في رواية "سيزيف" أصلت لأنطولوجيا الاختلاف والانتقاء في الكتابة الشعرية المعاصرة.

الفصل الثالث

"عالم بلا مفارقات

يشبه غابة بلا طيور"

رابليه.

يعد التمثيل بالمفارقات حالة من الكشف الذي أخرج اللغة عن حدود الزيف المعياري لتستكين إلى شعرية العتو والتمرد المؤسسة على عنصري الغرابة والمفاجأة.

ومن ثمّ يمكن القول أن التمثيل بالمفارقات، عبارة عن عملية تحويل تفاعلية تتقصد الإبانة عن حقيقة ما هو كائن عبر التمثيل الضمني، الذي يباشر الممكن بما ينبغي أن يكون في لحظة زمنية متوترة، تتقلب فيها المفاهيم ابتغاء الكشف عن الحقيقة ومن هنا يتضح أن المفارقة هي ذاك الفراق الذي تتصالح فيه المتناقضات لتأدية الفكرة أو هي بمعنى آخر السبيل إلى التحرر من نحوية الجاهز المفروض.

ومعنى ذلك أن التمثيل بالمفارقات، يحرك نمطية الجاهز المكرور ويحدث انحرافاً جمالياً، تتنافر فيه المحمولات وتتفارق فيه المتصلات وتتشظى فيه القرائن لتتكثف الدلالات المتحولة، فتستدعي بذلك قارئاً كاتباً، يجيد قراءة الضمني الكامن بين مزلق الدلالات المتناقضة. إنها حالة من المراوغة التي تنتفي لكل ما هو معياري . فهي بذلك طفرة علائقية تؤديها اللغة في حالة انحرافية تتعايش فيها المتناقضات اللغوية ضمن ما يسمى بألعاب اللغة غير المتكافئة، ابتغاء الانقلاب عن طواعية الانصياع لوثوقية المرجع وانفتاحها على دينامية المفتوح المرجأ.

وعلى هذا الأساس يتضح أن التمثيل بالمفارقات يفتح على لعبة « تشعب دلالات المفارقة وتعددتها»¹ وعلى ما تستثيره في ذهن القارئ من تساؤلات ذلك لأنها « فن

¹ - شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 2002، ص.30.

قول تجاوز التعريف القديم: قول شيء والإيحاء بقول نقيضه [....] إلى قول شيء بطريقة تستثير سلسلة لا متناهية من التفسيرات المتغيرة»¹ ومعنى ذلك أن التمثيل بالمفارقات يعتمد إلى خلق شبكة لا متناهية من العلاقات الاختلافية داخل بنية النص اللغوية حتى تتأني للغة مكنة التبرم من قيد المعنى المغلق لإحداث عوالم دائمة التجدد ويضع بذلك أثرا للغة جديدة، ترفض الوقوف على المعنى السطحي وهي بذلك تنقص استغلال القارئ واستهدافه بوصفه ضحية؛ ذلك لأن المفارقة لا تستكمل هيئتها الكلية ما لم تجعل من قارئها ضحية حقيقية « تقوم على عميه واستغفاله [...] لأنها غفلة مصطنعة بموضوعية محكمة من صاحبها»² تسعى إلى استدراج القارئ وتضليله لتصور له بأنه أمام حالة موضوعية تنأى عن أي تدخل ذاتي من الكاتب.

وتبعا لهذا الطرح يتوزع التمثيل بالمفارقات على أشكال* مختلفة ومتعددة سنتعرض لأربعة منها ضمن أشعار "أحمد مطر" الذي استطاع استلهم فكرة المفارقات بجميع أنواعها وأشكالها حتى غدا يسمى شاعر المفارقات الساخرة والتهكمية و هذه المفارقات هي: المفارقة والسخرية، المفارقة اللفظية، المفارقة والصورة، والمفارقة والتناص.

¹ - ميوميك سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ص.54.

² - أحمد غنيم كمال، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط.01، 1998، ص.236.

*- ويقصد بها أن أنواع المفارقات اثنان: المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، فالأولى قد أبرز منها "ميوميك" اثنان: الإبراز والنقش الغائر، ثم قسم مفارقة الموقف إلى خمسة أنماط: مفارقة التناظر البسيط، مفارقة الأحداث، المفارقة الدرامية، مفارقة خداع النفس، مفارقة الورطة، كما قسمها من ناحية درجاتها إلى ثلاث درجات: المفارقة الصريحة، المفارقة الخفية، المفارقة الخاصة، ثم قسمها من ناحية الطرائق والأساليب إلى أربعة أقسام: المفارقة اللاشخصية، مفارقة الاستخفاف بالذات، المفارقة الساذجة، المفارقة الممسحة وإلى جانب هذه الأنماط، تتردد في الدراسات المعنية بالموضوع تسميات أخرى عديدة، نذكر منها: مفارقة سافوكليس: وهي المفارقة الدرامية، المفارقة المأساوية، المفارقة العدمية، المفارقة التشكيكية، المفارقة الرومانسية، المفارقة الوجدانية، المفارقة الكونية، المفارقة الفلسفية، مفارقة القدر، مفارقة التواضع الزائف، المفارقة المزدوجة، المفارقة العملية، المفارقة السقراطية، المفارقة الهزلية، المفارقة البلاغية. ينظر: سليمان خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01، 1999، ص.25، 26.

يعد "أحمد مطر" مثالا للشاعر الرفض الذي ينفر من إرادة الآخر وتسلمته وعنفوانه. إنها حالة من التمرد التي تظل تمارس فعل التأبي وخطاب الرفض الذي يتنامى في سيرورة تجعل الكتابة لديه ترد على شكل شذرات تجمع بين المخاطرة واللعب وبين الصدفة والضرورة التي تُقبل على وصف الموت وفق تمثيل ساخر يضطلع بترسيخ النزعة التشاؤمية عبر التبرم من وهم اللغة الشاملة وخلق لغة جديدة تجيد تضيق القارئ ضمن حرية تتوسم إثبات وجودها عبر صراع تحكمه اللامبالاة .

وتبعا لهذا المقتضى تعتمد الكتابة لدى "أحمد مطر" على فكرة المباغطة ولغة التعدد المخاتلة التي تفجر الدوال الكامنة في النص وفق نسقا من العلاقات التي تتباين تبعا لسيرورة التحول .

وبناء على ذلك يمكن وصف هذا النمط من التمثيل في الكتابة بال لحظة الأنطولوجية لمجيء الحاضر الذي لا حضور له ومن ثمّ تتقصد اللاحاضر لتأسيس الحاضر، الأمر الذي سنحاول الإبانة عنه من خلال قراءتنا لبعض النماذج الشعرية من شعره.

01- التمثيل عبر المفارقة والسخرية:

ينهض التمثيل بأسلوب المفارقات الساخرة على خصوصية الانعتاق من ضرورة الالتزام بمحددات الإلتباع الإنواعي وهو يمتاح من النكتة والسخرية والخطابات السوقية واليومية والأساليب الهجائية صوغهم الإنواعي والدلالي وفق خاصية من التشكل البنائي المتفرد بانفتاحه المتعدد.

إن هذا التواشج والتداخل البنائي والدلالي، يستوجب تعايشا معقدا لجملته من الأساليب المتنوعة في تنضيد بنائي متشافع العلائق، مكثف الدلالات، متمرد الأداء يحترف لعبة « الخداع وفن الالتفاف على المحضور، الذي يهدف إلى تمرير الممنوع

بأسلوب السخرية المغلق باعتماد المفارقة التي تنهض على الازدواج والتنافر في
حيزها»¹.

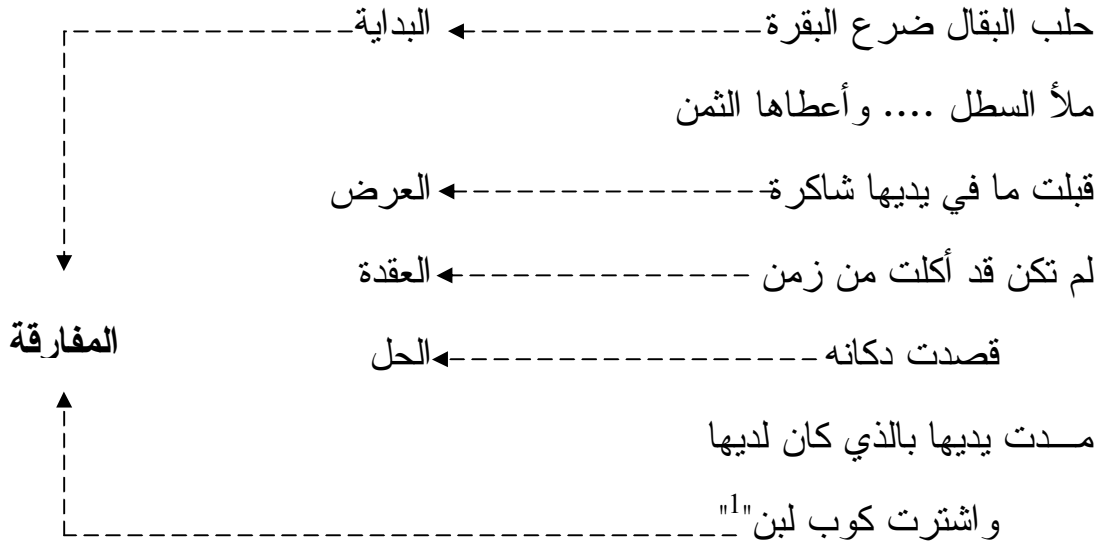
ومن هنا يتراءى لنا أن التمثيل بأسلوب المفارقات الساخرة، هو عبارة عن كسر
مفاجئ لنمط فكري ذو صبغة بنائية جادة ومثبتة، يتقصد الخوض في الممنوع المحظور
وفق لغة جريئة، تدعي الانعزال والموضوعية وتتعمد إضفاء الغموض ونشidan
الاحتجاب بحيث « تجعل الأشياء تهرب منها بمجرد أن تقترب نحوها، ثم هي أخيرا
تظل حائمة حول إشكاليات اجتماعية وفكرية على مستوى المحدود واللامحدود، دون
أن نقف منها موقف المحلل، الذي يعتمد إبراز الحقائق»².

وركحا على ما سبق يتضح أن لغة المفارقات تتوخى الموضوعية والمحايدة كونها لعبة
تستغل مؤولات القارئ لتختبر نباهة تقطنه لمزالق الدلالات المتواترة، دون أن تعتمد
الغوص في التحليلات والتفصيلات وبهذا فهي تستدعي قارئاً أنموذجياً محملاً بجهاز
ثقافي، يمكنه من فك سنان الخطاب الشعري ويكفل له إضفاء لبوس الجدة على القصيدة
عبر قراءة تتوخى الكشف عن مكامن المفارقات الساخرة. والشاعر "احمد مطر" يعتمد
هذا النمط التمثيلي الموسوم بميسم الأسلوب التهكمي الذي يقتحم المحظور بسخرية
تُحزن من شدة الفرح وتؤلم من شدة الهزل وهذا يعني أن كتابة كهذه لا تبلغ حد
الإثارة الساخرة ما لم تجعل الألم والوجع والأسى منتهى غايتها وتمثيلاً لذلك نقف على
المفارقة التي تتضمنها قصيدة: "تصدير واستيراد" التي تقضي بشراء البقرة حلباً دره
ضرعها.

¹ - ينظر، شوقي سعيد: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، بتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.01، 2001،
ص.79، وينظر، عكاب سالم: موضوعات في الكتابة، (اختراعها، موادها، أدواتها، كتابة الكتابة، قراءة الكتابة،
المكتبات)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008، ص.52.

² - إبراهيم نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، مج. 07، ع. 03-04، أبريل، سبتمبر، 1986، ص.102.

تصدير واستيراد



تدنو هذه الشذرة الشعرية الكثيفة المبنى من مورفولوجيا القصة القصيرة حيث ترد أحداثها موجزة وفق تسلسل مناقض للمنطق تتخذ فيه السخرية لنفسها سبيل التعبير بالعكس فتتزل بالمالك إلى درجة المملوك المستعبد، لتجرده بقوة تهكمها من هيئته ووقاره وتحثفي بسحر المفارقة التي تنهض على جمالية الصدمة المفاجئة وهي تنقل القارئ من « حال المتوقع المألوف إلى صدمة المفاجئ الغريب دون افتعال أو اصطناع²» ويتجلى ذلك في أسلوبها القصصي الساخر الذي جعل من المالك السخي مملوكا يشتري من عبيده ثروته وسخاءه وفقره وجوعه، إن هذه المفارقة تمثل الراهن المأسوي الذي تعيشه الأمة العربية التي آلت إلى الاستعباد والتبعية بعدما كانت في قمة التحضر إنها مفارقة مأسوية ساقها ساخر لتكون محزنة ومربكة ومقلقة تجسيدا لمقولة لقولة فحواها: « أي فكرة عميقة، تحتفي بها الابتسامة وأي خطورة ملغمة تتخلل الأسلوب الساخر الساذج. إنه الضحك القاتل ... ضحك الفكرة الملغمة³» فالضحك الذي تتضمنه السخرية ضحك « مر النكهة قاسي الدلالة [...] ينبئ بالخسران ويعبر

¹ - الخير هاني : أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، دار فليتس، الجزائر، ط.1 2009، ص.48.

² - رابو برت، مبادئ الفلسفة، تر. أمين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 1979، ص.53.

³ - Daninos Pierre, *La galerie des glaces*, ed Hachette, 1^{er} éd. 1983, p.199.

عن سوء المصير»¹. وعليه فإن اعتماد هذا الضرب من التمثيل، يؤدي إلى تبئير المعنى وتكثيف دراميته وتصعيد مأساويته وتمثيلا لذلك، نقف عند قصيدة: زمن الحواسم

زمن الحواسم:
عرب الأمس الغواشم
عندما يولد فيهم شاعر
كانوا يقيمون الولائم
ويريقون دم الأتعام
ما بين يديه
ويفرون من الذل إليه

اللوحة الأولى

غير أن الأمس ولى
وعلى الأفق تجلى
عرب اليوم (الحواسم)

موضع القلب المفارق

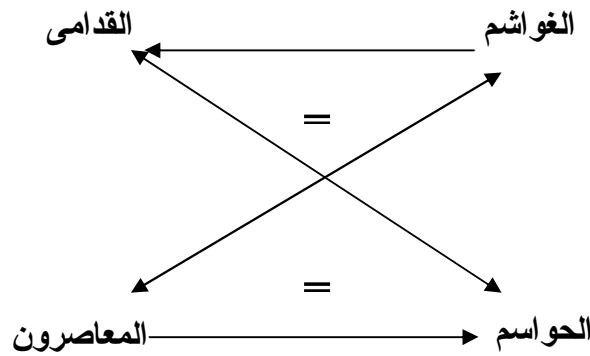
فإذا هم
عندما يولد بالرشوة
في أكياسهم صوت الدراهم
يذبحون الشاعر الحر
فداء للبهائم²

اللوحة الثانية

¹ - خطاب عبد الحميد، الضحك بين الدلالة السيكولوجية والدلالة الاستيطيقية، دراسات تطبيقية في ماهية الضحك الهزلي فنيا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2006، ص.70، وينظر، سيزا قاسم، المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج. 02، يناير/ فبراير/ مارس، 1982، ص.143.

² - الخير هاني، أحمد مطر شاعر المنفى، واللحظة الخارقة، ص.97.98.

يؤدي العنوان "العرب الحواسم" بوصفه تبئيراً للدلالة ضمن حركية النص المتعرجة دوراً فاعلاً في الكشف عن كنه المفارقة اللفظية المضمنة في اللوحتين، ففي اللوحة الأولى، ترد لفظة "الغواشم" في صورة مراوغة ومخادعة توهم القارئ أن العرب القدامى: غاشمين! ومستبدين! لكن بمقاربة عنوان القصيدة، يتضح لنا أن المعنيون بالهجاء والسخرية هم المعاصرون، الذين يدعون بتغطرسهم وسفاهتهم رفعة الحسم ورجولة الموقف وهذا يعني أن ثمة تشاكل تقابلي في القصيدة يكثف من دلالات المفارقة التي تنهض على الجمع بين المتباعدات ويصعد من مأسوية السخرية التي تقوم على بكائية المشهد الضاحك ونظراً لذلك يتضح أن المفارقة الساخرة تستوجب قارئاً واعياً يجيد اللعب باللغة ويتقن التأرجح على نسق المفارقات.



وتبعاً لذلك تبلغ المفارقة الساخرة لدى "أحمد مطر" ذروة اعتمالها وهي تباشراً نفساً هادئة^{*}، مستسلمة ومنصاعة لواقع معين فتباغتتها في محاولة لتوعيتها بإخراجها من سكر الانصياع إلى يقظة التمرد والثورة، إنها استراتيجية تتقصد إنكار عبثية الحاضر وتؤسس للحرية والهوية العربية عبر بعث البدو القديم ورسم معالم الأرض الحرة.

^{*} - يقصد بكلمة هادئة، المعنى الذي يؤديه "برغسون هنري" بقوله: «إنه لا يمكن للضحك أن يحدث هزته، إلا إذا سقط على صفحة نفس هادئة تمام الهدوء. منبسطة كل الانبساط، فلا مبالاة وسطه الطبيعي». برغسون هنري، الضحك، بحث في دلالات المضحك، تر. الدراوي سامي، وعبد الدايم عبد الله، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط. 03، 1983، ص. 18.

ومن ثم فإن الشعور بالضحك، يتأتى نتيجة لوعي الذات القارئة بمهزلية انصياعها لعبثية الراهن الزائف وبالتالي فهو ناتج عن « فكرة المفارقة والتضاد التي ما إن تأخذ لها مكانا في موقف إنساني، حتى تسمه بالإضحاك»¹ وبقصد به الإضحاك الناتج عن حدة التوتر وذروة التشظي والتمزق والتمرد. الأمر الذي نلفي له حضورا كثيفا في قصيدة: "إصلاح زراعي"

إصلاح زراعي

قرر الحاكم إصلاح الزراعة

عين الفلاح شرطي مرور

وابنة الفلاح ببيعة فول

وابنه نادل مقهى

في نقابات الصناعة

عين المحراث في القسم الفولكلوري

والثور مديرا للإذاعة

* * *

قفزة نوعية في الاقتصاد

أصبحت بلدتنا الأولى

بتصدير الجراد

وبإنتاج المجاعة²

يستند "أحمد مطر" إلى الأسلوب القصصي كثيرا في كتاباته الساخرة، ليفخم من درامية الأحداث ويصعد من مأسوية المشاهد ويفعل من أثر المفارقة التي تحتفي بها الشخص الرمزية، داخل الخطاب الشعري الذي تتوالى فيه الأحداث وتتراعى عبره المشكلة من مستهل القصة في لمحة ساخرة، تخطف بأسلوبها التهكمي الساخر لبّ القارئ، ليتابع تسلسل الأحداث في حالة من الانصياع المألوف، الذي سرعان ما

¹ إيرغسون هنري، بحث في دلالة المضحك، تر. الدروبي سامي، عبد الدايم عبد الله، دار البقطة العربية للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، 1964، ص. 68.

² - كحوال محفوظ: أروع قصائد أحمد مطر ، نوميديا للطباعة والنشر ، الجزائر، ط. 1، 2007، ص. 112.

يصطدم بالمتناقض الذي تنزلق به إلى معنى مفارق وغير متوقع، ينتهي إلى حل مستبعد ومناقض تماما لما ينبغي أن يكون عليه في الواقع.

يتوقع متلقي "إصلاح زراعي" أن أحداث القصة تعالج قضية الإصلاح الزراعي لكن سرعان ما يلغي ذهنه ذلك التصور حينما يتابع قرارات الحاكم التي تقضي بتنصيب الفلاح رمزا للجهالة وتعيين سلالته رمزا للتوريث وإدراج المحراث بوصفه تبئيرا لمأساوية اللامبالاة واتخاذ الثور رمزا للهمجية التي تفشت كالوباء في الحكومات العربية، ليختم القصيدة بلغة تهكمية ساخرة: "قفزة نوعية في الاقتصاد"، تدفع القارئ إلى توقع الأفضل ولكن ما يلبث يتصور ذلك حتى يصطدم بمفارقة النجاح الفاشل حيث ترد عبارتي "تصدير الجراد" و "إنتاج المجاعة" لتصف تدني الأوضاع وتفشي الوباء والمجاعة في الوطن العربي .

ومن هنا يتراءى لنا أن سحر التمثيل بالمفارقات، يتنامى كلما نجح في جعل «الشيئين مثلين متباينين ومؤلفين مختلفين [...] فيختصر بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشئم والمعرف وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شيها في الأشخاص من الأعجم ويريك الحياة في الجماد ويريك التئام عين الأضداد»¹. ومن هذا المنطلق يتضح أن فاعلية المفارقة، تتشكل وتنتج من ذروة العلامة التي تهض عليها دلالات التناقض التي تقوم في الأصل على إستراتيجية التأليف بين المختلفات والجمع بين المتناقضات وتكوين التقابلات بين الظاهر والباطن وبين المستحيل والممكن، الأمر الذي سنحاول الإبانة عنه من خلال تعرضنا لبعض أشكال المفارقات الساخرة لدى "أحمد مطر".

¹ - الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح. الفاضلي محمد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط. 03، 2003، ص. 98، 99.

1.1- التمثيل بالمحكي على لسان الحيوان :

تنهض القصيدة الحكائية لدى "أحمد مطر" على تواشج جملة من صيغ الأبنية المتباينة في صوغ بنائي ينزاح عن شعرية المعيار القديم ويهفو إلى رحابة التخلص من إكراهات الدرس البلاغي القديم، حول مختلف السنن التي قوضت فاعلية اللغة الشعرية المعيارية القائمة على قواعد قياسية مثل الأخذ بالتمثيل الشعري عبر :عمود الشعر، والأوزان و كذا الإيقاع... وغيرها من القواعد.

ودفعا لهذه المغالبة استدعي « الخطاب الشعري المعاصر تشكله البنائي من سردية السير الشعبية، نظرا لما تتصف به من تمثل رمزي وأسطوري وخطاب يومي قد تأتي من استعارية الموروث الشعبي وبلاغة الأنماط البدائية»¹ وذلك بخلق كيان فني موحد من عناصر متنوعة ومختلفة ومتنافرة وفق خاصية من الصوغ المتعدد بمنأى عن فرادة الصوغ الأجناسي الغالب .

ومن جهة أخرى، فإن الشاعر "أحمد مطر" حينما يحتفي بهذا النمط التمثيلي، إنما يحاول أن يكشف التظاهر السطحي وينأى به بدلا من أن يقربه ويدنيه مما هو واقع وجار. ومن ثم فهو ينفي عن قصائده الشفافية و الوضوح الذي ينصاع لعتو الحاضر.

ونظرا لذلك يغدو الخطاب « مقولا تخترقه الإشكالات وكلاما لا يخلو من المفارقات»² والخطاب الحكائي على لسان الحيوانات، يجسد هذه المطارحة بإمعان، لأنه يبحث في أعماق المجتمع، فيستلهم عيوبه ويعمد إلى تمثيلها بصورة تناقضية ساخرة تستدعي قارئاً فطنا، لا يستسلم إلى براعة الاستغفال التمثيلي وإنما يتذاكى قدر

¹ - ناصر اسطمبول، تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2005-2006، ص.589.

² - حرب علي، النص والحقيقة (الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1995، ج.03، ص.133.

الإمكان في إجلاء الحقيقة المتموضعة في حلقة المفارقة، بين الرمز والصورة الماثلة
في المجتمع ومن بين القصائد التي تجلي ذلك بإمعان قصيدة : "عائدون من المنتجع"

عائدون من المنتجع

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلا كخط ماجلان

فالرأس في إنجلترا

والبطن في تنزانيا

والذيل في اليابان

خيراً "أبا أتان"

اتقتدونني(1)

نعم مالك كالسكران !؟

لا شيء (2) بالمرّة يبدو أنني نعثان (3)

هل كان للنعاس أن يهدم الإنسان

أو يعقد اللسان

قل عذّبوك..

قل عذّبوك..

مطلقاً!!

كل الذي يقال عن قنوتهم(4)

بهتان

بشرك الرحمن

لكننا في قلق

قد دخل الحصان منذ أشهر

ولم يزل هناك حتى الآن!

ماذا سيجري أو جرى

له هناك يا ترى؟

لم يجر شيء(5) أبدا

كونوا على اطمئنان

فأولاً: يتقبل (6) الداخل بالأحضان

وثانيا: يثأل(7) عن تهمته بمنتهى الحنان

وثالثا

أنا هو الحثان(8)¹

(1) اتقثدونني: أتقصدونني/ (2) لا شيء: لا شيء/ (3) نعثان: نعثان/ (4) قثوتهم: قسوتهم/ (5) شيء: شيء/ (6) يتقبل: يستقبل/ (7) يثأل: نسأل/ (8) الحثان: الحصان

يلجأ "أحمد مطر" من خلل هذه الحاكية المأسوية عن الحصان إلى تمثيل الوضع العربي الرهان في بقعة المضاء بالمحتجب، حيث أخرج الزائف اليومي الكائن في دائرة الحاضر إلى حقيقة ما ينبغي في دائرة اللاحاضر، ليؤسس لظهور جديد وفق أسلوب « تهكمي معاد يفضح ويرمي هدفاً »² وقصيدة "عائدون من المنتجع" تملّي ذلك بإمعان بحيث أن الشاعر يوهنا بحواره الاستغفالي، إنه بصدد استجواب الحمار الذي هو في الأصل ذلك الحصان الذي كان محتجزا لدى السلطان، فخرج من السجن حمارا وقد وظفه الشاعر بوصفه رمزا عن الإذلال والعبودية والانصياع بعدما كان حصانا يتجاسر بصهوته وعزته وكبريائه الثائر وهذه اللفظة الترميزية، إنما وردت لدى الشاعر لجسد قمع الحكام، وتمكنهم من طرائق التعذيب قصد إسكات الأحرار والثائرين، والمفارقة هنا تفجرها النهاية المأسوية التي انتهى إليها الحصان في هيئة مشوهة وظفت بوصفها رمزا عن التخدير الذي ألحق به من جراء التعذيب وكذا التبعية والإنذال وقد أورد الشاعر هذه الصورة المشوهة، ليمثل لنا صورة التشتت في الوطن العربي، إذ ليس من المعقول أن يدعي جسد متناثر الأعضاء، عضويته ولحمته وكذلك الأمر بالنسبة للبنانيان المرصوص؛ إذ ليس من الصواب أن يوصف البيبان بالرصانة، ما لم يكن محكم البناء وأما عن قوله: "إنني نعثان - لا شيء - قثوتهم - يتثقيب - يثأل - الحثان"، فقط أسقط الشاعر حرف السين من الكلمات لجسد صورة التعذيب، بل وليستتطق صور القمع والاضطهاد بمنتهى الصدق والأمان وأما عن قوله: "كل الذي يقال عن قثوتهم بهتان ... يشرك الرحمن"، فهذه الصورة جاء بها الشاعر، لجسد نجاح سياسة

¹ - خير هاني، أحمد مطر، شاعر المنفى، واللحظة الحارقة، ص. 146-147-148.

² - Voir, Kerba Okecchronnie, *Problèmes de l'ironie*.p.60.

نقلا عن: العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص. 87.

القمع في إسكات أفواه الأحرار والثائرين غير أن مزلق المفارقة هنا تؤديه عبارة "بشرك الرحمن"، التي تفجر دلالات متعددة، تتم عن بهتان وافتراء، ما تم التصريح به من مدح لسياسة العرب، دون أي تنبه أو اصطناع وهذا ما يسمى بالغفلة، لأنه يتم حديثه بآلية عادية إلى أن يصرح بهويته الحقيقية التي كان قد تغاضي عن الإدلاء بما في المقطع الأول، حينما نعت "بأبي أتان" وهذا هو حال المفارقة، إغفال وتغاض وإعفاء وغموض، ينتهي أحيانا كما هو الحال في هذه القصيدة بإيضاح وفي أحيان أخرى بغموض وإيهام عسيرينومما بلغت النظر في هذه القصيدة، أن مؤدى المفارقة، يبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ. وفي مقابل أسلوب القص على لسان الحيوانات، يستعمل الشاعر أسلوب اللغز.

2.1- إستراتيجية التمثيل بأسلوب الإلغاز:

يعتمد الشاعر "أحمد مطر" اللغز، مستعيرا صوغه البنائي من المحكي الشعبي دون أن ينصرف إلى عجمة الإبهام المغلق، وإنما يكتفي بتشكيل شبكة علائقية من التساؤلات الغامضة في بداية الشذرة أو القصيدة تنتهي بحل واضح وبسيط أحيانا وبأسلوب غامض غير مغلق أحيانا أخرى ومن ذلك قصيدة "اللغز"

اللغز

قالت أمي مرة

يا أولادي

عندي لغز

من منكم يكشف سره

(تابوت قشرته حلوى

ساكنة خشب...

والقشرة

زاد للرائح والغادي)

قالت أختي: الثمرة

حضنتها أمي ضاحكة

لكني خنقتني العبرة

قلت لها

بل تلك بلادي"¹

يضمن الشاعر هذه القصيدة لغزا رمزيا عن الوضع العربي الراهن الذي لم يبق منه سوى الشكل والمظهر، بل ولاحق المظهر وذلك ما يتجلى في قوله: "والقشرة زاد للرائح والغادي". إنه الوضع العدمي الذي لا يريح ولا يغني من أثر. إنه حالة من الدمار والانهييار صنعتها بغياء مأساة التبعية للأجنبي المتغطرس وبهذا الحال بغدو اللغز شكلا آخر من أشكال التمثيل بالمفارقات الساخرة المؤلمة لدى "أحمد مطر".

3.1- التمثيل بأسلوب التماهي (الخطاب الواعظ):

يوظف "أحمد مطر" أسلوب الوعظ والإرشاد الذي يكون في الغالب ما يكون بضمير المخاطب، سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، كما هو وارد حضوره في قصيدة "لن أنافق".

لن أنافق

نافق

ونافق

ثم نافق، ثم نافق

لا يسلم الجسد النحيل من الأذى

إن لم تنافق

نافق

فماذا في النفاق

إذا كذبت، وأنت صادق

نافق

فإن الجهل أن تهوى

ليرقى فوق جثتك المنافق

لك مبدأ؟ لا تبتئس

¹ - كحوال محفوظ، أروع قصائد أحمد مطر، ص. 25، 26.

كن ثابتا
لكن ... بمختلف المنافق
واسبق سواك بكل سابقة
فإن الحكم محجوز
لأرباب السوابق

وضمن هذه اللوحة، يستعمل الشاعر لسان الواعظ الذي يدعو الناس إلى النفاق والرياء، حتى يضمنوا لأنفسهم عيشة هنية وسعادة ورخاء بقبولهم ثقافة الطاعة والامتثال لأوامر الحكام. بهذا الاستبعاد تتأتى لهم مستقبلا مكنة الحكم لأنهم منافقون. وعبر هذه المفارقة يقول "أحمد مطر" أن الحاكم لا يغدو حاكما إلا بانذلاله ورضوخه للآخر واتسامه بالنفاق والرياء والخيانة.

وأما اللوحة الموالية:

هذه مقالة خائف
متملق، متملق
ومقالتي: أنا لن أناق
حتى ولو وضعوا بكفي
المغارب والمشارق
يا دافنين رؤوسكم مثل النعام
تنعموا
وتنقلوا بين المبادئ كاللقالق
ودعوا البطولة لي أنا
حيث بطولة باطل
والحق زاهق
هذا أنا
أجري مع الموت السباق
وإنني أدري أن الموت سابق
لكنما سيظل رأسي عاليا أبدا
وحسبي أنني في الخفض شاهق

فإذا انتهى الشوط الأخير

وصفق الجمع المنافق

سيظل فعلي عاليا

فوق الرؤوس

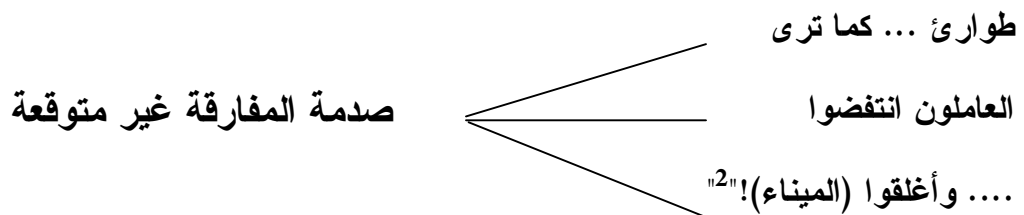
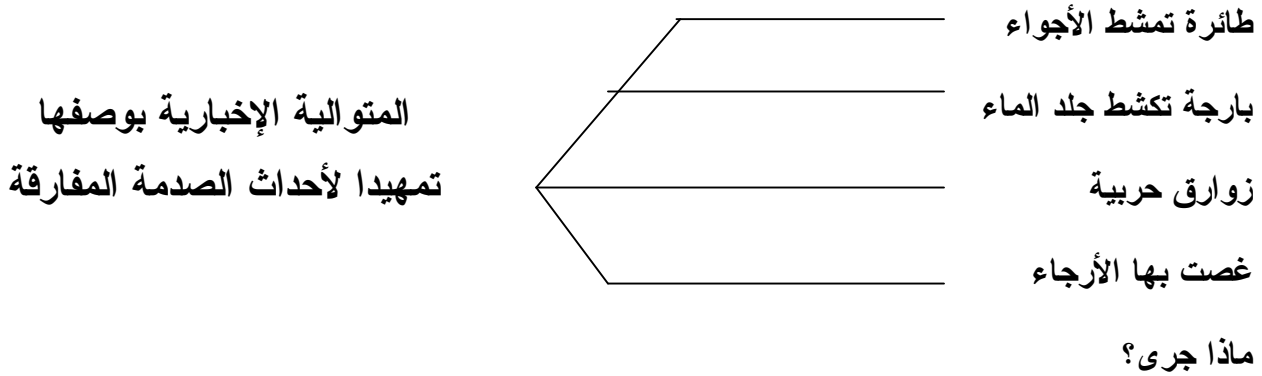
إذا علا رأسي على عقد المشانق¹

وعبر هذه اللوحة تتجلى المفارقة، حينما يجعل الشاعر من نفسه بطلا لا ينافق يصفق له الجمهور المنافق ليس إعجابا وإنما بعدما يعلو على عقد المشانق، لأنه رفض النفاق والرياء وبهاتين اللوحتين يعمق الشاعر بؤرة المفارقة، كونه يصطنع نهاية سعيدة للمنافق الذي لا يستحقها ولا يجب أن يهنأ بها، في حين أن نهاية الصادق الذي الخنوع ويعاهد على عدم النفاق تأتي مأسوية وغير متوقعة و بهذه الدلالات القلبية، يتمكن الشاعر من تبئير المعنى المفارق وتضخيم مأساويته.

4.1- التمثيل بالأسلوب الصحفي:

يستعمل "أحمد مطر" أسلوب الخبر الصحفي، ممتزجا بروح المفارقة والسخرية

الجارحة والمؤلمة ومن ذلك قصيدة: "طوارئ"



¹ - كحوال محفوظ، أروع قصائد أحمد مطر، ص.140.

² - مطر أحمد، ديوان الساعة، دار النشر U.K، لندن، ط.01، 1989، ص.13.

تقترب هذه المتوالية من الأحداث من الأسلوب الصحفي الشفهي، حيث أن لغة هذين المقطعين، تحرز مكانا بينا بين الأسلوب الصحفي وطبيعة اللغة الشعرية وهي تمارس صدمة المفارقة المبالغة، ذلك لأن القارئ لهذه المتواليات: طائفة تمشط الأجواء/ بارجة تكشط جلد الماء/ زوارق حربية/ غصت بها الأجواء. يتوقع أن الامر يتعلق بنهاية حرب أو معركة لكن سرعان ما يصطدم بعبارة: "العاملون انتفضوا وأغلقوا (الميناء)" وهذه العبارة يقصد بها التعميق لكنها مفارقة بطبيعتها ورود كلمة (الميناء) بين قوسين هو ما ينشئ صدمة المفارقة المبالغة وكأن الشاعر يتحفظ من التصريح بها، لأنها مدعاة للسخرية والضحك، إذ يتعجب من حرب مأساوية ضد عاملين في ميناء، يطالبون بضمان حقوقهم وهنا يتراءى المعنى الخفي "للميناء" الذي يقصد به سياسة الحكومات العربية التي صارت تعد القوة لمحاربة شعوبها بدلا من محاربة الأعداء .

5.1- التمثيل بأسلوب الحوار:

تتماز معظم قصائد "احمد مطر" بخصوصية الأخذ بفعالية الحوار من خلل إجرائية استحضار شخصيات دينية وتاريخية كشخصية "صلاح الدين الأيوبي" أو "عثمان بن عفان" في ديوان "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" وتفعيلها مع الأحداث المعاصرة وكأنها شخص من زمانه، يعاني معاناته ويحاول الوقوف على مآسي الأمة العربية بتقديم النصائح أحيانا أو بالتخفيف من وطأة الكرب أحيانا أخرى أو باستدعاء الظواهر الطبيعية، لإذكاء صبغة السخرية المريرة على الوضع وتغوير روح المفارقة فيه، عبر استنطاق الجماد وتمكين المستحيل من الإمكان، كما في قصيدة: "عوائق"

عوائق

قلت للريح استحمي في دمائي

قالت الريح:

بهذا العاصف العاتي

سينشف ردائي

قلت للشمس استحي

هتفت:

أخشى بهذا الوهج الساطع

أن يعمي ضيائي

قلت للبحر: تحمم

قال لي:

أخشى من الطوفان

أن يغرق مائي

ها أنا ناديت أقراني

وما من أحد لبي ندائي

يا دمائي ... وحدك الآن، عزائي

با دمائي حاولي أن تستحي في دمائي

هتفت:

لا وقت عندي لاحتوائي

إنني ألتف في شرنقة الإعصار

من غير انتهاء

التيانني غارقة في كبريائي!"¹

توحي طبيعة الحوار بن الشاعر والظواهر الطبيعية على قسوة المعاناة وشدة الصراع والتمزق اللذين يلمان بنفسية الشاعر، إذ إن الريح تتعفف من المغامرة بالاستحمام في دمائه العاتية والثائرة، في حين أن الشمس تخشى على ضيائها من الانحجاب أمام شدة توهج دمائه، كما أن البحر يخاف من الغرق في طوفان دمائه . عبر هذه المتواليات المبالغ فيها من الرموز، تتصاعد إمكانات المفارقة لتقارب تخومها دون أن تتطلب جهداً تأويلياً، لأن الرموز ضمن هذه المفارقة الدرامية ترد منحجبة بستر شفاف، لأنها تستهدف الإيحاء بدلالات عميقة لمقصد محدد يتراءى للعيان في نهاية اللوحة الثانية المبنية على حوار المونولوج الداخلي.

¹ - مطر أحمد، لاقتات 7، لندن، ط. 01، 1999، ص. 72، 73.

وبناء على ما سلف يمكن القول أن التمثيل بالمفارقات الساخرة حرر اللغة الشعرية من أزمة التوجه الأحادي المتساق مع بلاغة الامتثال لمعيار الدرس البلاغي القديم إلى التصعيد من حدة المفارقة المثقلة بمرح السخرية الناقدة لأوضاع الحاضر المأسوي في العالم عامة وفي الوطن العربي خاصة وعليه نذهب للقول أن هذا الضرب من التمثيل المبين على لذة الغرابة وصدمة المفاجأة الحرة، يؤسس بتمرده اللامبالي لبروز الهوية العربية.

وفي مقابل ذلك لا يكتفي الشاعر بهذا الضرب من التمثيل وإنما يتجاوزه إلى مستوى أعمق حينما يتعامل مع اللفظة، على أنها كائن حي يؤدي دلالات متعددة تتراوح بين الممكن واللاممكن، وبين الحاضر والغائب، بين الموجود واللاموجود وبين الإنكار والقبول أي حينما يشحنها بروحه اللامتناهية التصاعد وتمثيلاً لذلك سنحاول التطرق لبعض القصائد التي تضمنت المفارقة اللفظية.

2-المفارقة اللفظية:

إن الشاعر ذا المفارقة اللفظية
ليبدو كالآمر الذي لا يطاع. أو
هو لا يريد لأحد أن يطيعه،
فهو يأمر ويأمل ألا ينفذ أمره.

شبانة ناصر

ينهض هذا الضرب من التمثيل على شحن الدال بمدلولين: الأول سطحي عادي والثاني سياقي عميق المرمي، مكثف الدلالة مناقض لما يتراءى عليه. إنه حالة من الانفصام غير البريء الذي يؤدي فيه المعنى دور المنافق الساذج الذي سرعان ما يتحول بفصل القارئ الفطن إلى الصادق الأمين غير المنافق الذي يجيد مسايرة حركية الدلالات المفتوحة التي تنتجها مؤولات القارئ، إنه الفسحة المطلقة التي تجعل كل المقاربات وتقمصات والمتناقضات والمتأففات جائزة. ومن هنا تغدو اللغة عبارة عن مخبر للفكرة « تعتمر فيه الكلمات لجعلها الشاعر تقول ما لم تقل أبداً»¹.

وبذلك تصبح اللفظة الواحدة مقولا مفتوحا على جميع الاحتمالات والممكنات بفضل ما يشحنها به الكاتب من دلالات غير بريئة ومن مزلق وانزياحات مقصودة ومستهدفة « تنقصد وترمي هدفا»² فالمفارقة اللفظية تمثل « الإبراز وهو الذم بأسلوب المدح والنقش الغائر ومعناه تخفيف القول بدلا من المبالغة فيه»³ الأمر الذي سنحاول الإبانة عنه فيما يأتي:

¹ - أنسي الحاج، الحداثة في المجتمع العربي، مجموعة من المؤلفين، ص.167.

² - ينظر، علي جعفر، الدلالة المرحلية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01، 2002، ص.30.

³ - ينظر، سليمان خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص24-25-26-27-28-29.

1.2- التمثيل عبر فاعلية الإبراز:

ينهض هذا الضرب من التمثيل على اقتران الدال الواحد بمدلولين متباعدين مؤتلفين يحجب الظاهر منها بشفافيته الساذجة المعنى الضمني ونظرا لذلك أصبح اللفظ عائقا بعدما كان أداة يوظفها الشاعر في التعبير عن أحاسيسه وانشغالاته، في تعامله مع الرمز والرؤيا، حيث تتلاشى معالم الإبانة والتعليل والتحليل ويغدو المعنى حقيقة قائمة بنفسها، تمارس حركية التواتر والتناقض فتتملص بذلك من عبثية الحاضر وإيضاحا لذلك نحاول الوقوف على بعض القصائد التي تنتهج هذا الضرب من التمثيل نحو قصيدة "تقرير"

كلب وإلينا العظم
عضني اليوم، ومات
فدعاني حارس الأمن لأعدم
بعدما أثبت تقرير الوفاة
أن كلب السيد الوالي
تسمم¹

يتهمك الشاعر ضمن هذا الخطاب مستعملا صيغا متنامية التصعيد، فيستهل خطابه بالتبجيل والتقدير ويختتمه بطلب الوالي إعدامه لأن كلبه تسمم بعد عظه للشاعر. والمفارقة هنا يحددها التناقض الذي يرد في عبارتي: المعظم السيد الوالي/ تقرير الوفاة التين ترميان إلى الذم والهجاء ونقد الأوضاع التي آلت إليها حالتي الراعي والرعية في الوطن العربي.

ومن جهة أخرى يرمي الشاعر بتمثيله الاستخفاي المادح الدام لأوضاع الأمة العربية إلى تصعيد المفارقة إلى تخومها، ابتداء من اللفظ ببعديه وانتهاء بالنص كاملا ومن القصائد التي تجسد ذلك بعمق دلالي أكبر قصيدة:

¹ - الخير هاني، أحمد مطر - شاعر المنفى واللحظة الحارقة-، ص.19.

رب ساعدهم علينا
ادع للحكام بالنصر علينا
يا مواطن
واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع
وإبداع الكمائن
قل: إلهي أعطهم مليون عين
أعطهم ألف ذراع
أعطهم موهبة أكبر
في ملء الزنازين، وتفريغ الخزائن
فهم اثنان وعشرون شريفا مخلصا حرا
وأنا يا إلهي
مئتا مليون خائن¹

إن قراءة هذه القصيدة بمنأى عن سياقها تعتمد المخاتلة والمراوغة، فالشاعر يوهمنا منذ البداية أنه مطيع ومنصاع، يدعو الناس إلى طاعة الحكام والدعاء لهم بمزيد من النصر عليهم، ثم يطالبهم بشكر الله وحمده على نعمة هؤلاء (فلهذا تتلاحق الأسطر) وذلك ما نستشفه من الأسطر الشعرية اللاحقة التي تجسد صدقا غير صادق حيث تستهل القصيدة بتحية الشاعر لحكامه، لكننا نفاجئ في أربعة أسطر شعرية بتغيير اللهجة واختزال المعادلة. وهذا ما يولد المفارقة اللفظية التي تستوجب الوقوف عليها بقراءتها وفق استراتيجية مميزة، تعيد كتابة القصيدة من جديد خالية من المكامن والمزالق نحو: موهبة القمع/ وإبداع الكمائن/ في ملء الزنازين/ تفريغ الخزائن/ أنا يا إلهي مئتا مليون خائن. وعند هذه المتواليّة، نتساءل هل من المعقول أن يدعو الشاعر الناس إلى التذرع إلى الله لتمكين الحكام منهم بشحنهم وقمعهم واستنزاف أموالهم وثرواتهم؟

¹ - الخير هاني، أحمد مطر -شاعر المنفى واللحظة الحارقة-، ص.47.

من الأكيد أن مثل هذه العبارات لا يمكن قراءتها قراءة ساذجة، تركز لسطحية المعنى القريب، إذ يبدو أن ثمة معنى عميقا تتضمنه القصيدة وهو المعنى النقيض "رب لا تساعدكم علينا". وهنا تكمن المفارقة اللفظية التي يوظفها الشاعر بقصد الذم والهجاء والتهكم على الحكام الذين يتقصّدون إذلال الرعية وإسكاتهم بل واستماتتها، كما يهجو بطريقة غير مباشرة الرعية العربية التي رضخت لثقافة القهر.

ولعل ما يزيد من المفارقة عمقا، استعمال أفعال الأمر التي تؤلب فيما تسالم وتثير فيما تدعي التهذؤة وتتهكم فيما تمدح وتبجل وعليه فالشاعر يأمرنا ويطالبنا لكي يعصى ولا يطاع ويثار عليه بالتمرد والعصيان. إنه أمر مع وقف الأداء تدل عليه القرائن والمزالق التي ينتبه إليها القارئ الواعي بمجريات الأحداث ومآسي العمر وإذا كان هذا هو التمثيل بأسلوب الإبراز، فما هو التمثيل بأسلوب النقش الغائر؟ وما أثره في المفارقة؟

3.2- التمثيل عبر أسلوب النقش الغائر:

يعمد هذا الضرب من التمثيل إلى « تخفيف القول بدلا من المبالغة فيه»¹ بتحميل الدوال مدلولات تستخف وتستهنون فيما تستهجن وتدعي عدم المبالغة وإثر ذلك تتولد المفارقة غائرة فيما تبدو مجرد نقش أو رسم سطحيين من القصائد التي تمثل ذلك "الطب يضر بصحتك":

الطب يضر بصحتك

لي صاحب

يدرس في الكلية الطبية

تأكد المخبر من ميوله الحزبية

وقام باعتقاله

حين رآه مرة

¹ - سليمان خالد، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص. 28، 29.

يقرأ عن تكون الخلية
وبعد يوم واحد
أفرج عن جثته
بحالة أمنية
في رأسه رفة بندقية!
في صدره قبلة بندقية!
في ظهره صورة بندقية!
لكنني
لكنني
حين سألت حارس الرعية
عن أمره
أخبرني
أن وفاة صاحبي قد حدثت
بالسكتة القلبية¹

إن ما يمكن ملاحظته في هذه القصيدة، أن الشاعر سعى إلى تأطير قصيدته بالمفارقة اللفظية بدءاً من العنوان: "الطب يضر بصحتك" الذي يخفي في ثناياه معنى ضمنى، يتكشف عبر قراءة سياقية لأحداث القصة التي تبدأ باعتقال طالب بكلية الطب نتيجة تمرده على النظام بانحياز له لحزب معين، لكن المتلقي يصطدم في ثلاثة أسطر شعرية بتغير اللهجة وتوليد المفارقة اللفظية في عبارات: يقرأ عن تكون الخلية/ أفرج عن جثته/ بحالة أمنية، بحيث أن لفظ الخلية وردت في هذا الخطاب لتؤدي وظيفة المراوغة والمخادعة؛ إذ لا يمكن الوقوف على معناها ما لم نربطها بقرينة سياقية مثل قوله: "لي صاحب يدرس في كلية الطب"، حيث يتضح لنا أن الطالب كان بصدد القراءة عن تكون الخلية في مجال الطب العلمي وليس في النشاط الحزبي السياسي وأما عن لفظ "أفرج عن جثته"، فتزد مستخفة بهول اللفظة الملازمة لها: جثته لتتخلق إثر ذلك المفارقة اللفظية بنبرة تهكمية تحزن فيما تسخر وتبكي فيما تضحك وأما لفظ

¹ - الخير هاني، أحمد مطر شاعر -المنفى واللحظة الحرقعة-، ص. 23، 24.

"بحال أمنية" فإنها استخفاف يدعي الموضوعية والحياد من ناحية وترمي إلى نقيض ما تظهر من ناحية أخرى وذلك ما نتبينه مما يلحقها الشاعر من قرائن:

في رأسه رقة بندقية!
في صدره قبلة بندقية!
في ظهره صورة بندقية!

إذ كيف نتصور حالة أمنية لجثة شوهت معالمها الإنسانية بآثار التعذيب والإعدام رميا بالرصاص وفي مقابل ذلك يدفع الشاعر بالمفارقة إلى أقصى الحدود ليخلق نهاية غير متوقعة، حينما يثبت تقرير وفاة الطالب بسكتة قلبية. وهنا عبارة "السكتة القلبية" تقفز بالمعنى فوق المتصور المعقول لتتشدد اللامعقول.

ومن هنا نخلص إلى أن مفارقة النقش الغائر تبلغ ذروة مأساتها وهي تجعل من اللامألوف مألوفاً ومن المعقد بسيطاً ومن المآسي والأتراح أموراً عادية، بل شر لآبد منه بأسلوب استخفافي مرح، يحرض القارئ على استجلاء المعنى النقيض للوقوف على كنه المفارقة، التي تتراءى للعيان بوصفها مجرد نقش فوق سطحي وهي منعزلة عن سياقها الذي يحمل القارئ، إذا ما تنبه له إلى محاولة الإمساك بالمعنى.

ومن جهة أخرى فإذا كان للمفارقة اللفظية أسلوبان، فإن أشكالها متعددة ومختلفة سنحاول الوقوف على ثلاثة منها: المفارقة اللفظية والإيجاز والمفارقة اللفظية والتكرار والمفارقة اللفظية المتضادة والمتناقضة.

4.2-المفارقة اللفظية والإيجاز:

تسهم المفارقة اللفظية بوصفها مقولا مفتوحا مكثف الدلالة وهي تلغي من حساباتها كل التحديدات والثوابت في رسم المنجز النصي، ضمن هيئة من التشكل المقطعي، الذي ينهض على فكرة اللوحات أو البناء الجزئي مثلما في قصيدة "خلق"

خلق

في الأرض مخلوقان:

إنس وأمريكان!¹

يختصر الشاعر ضمن هذه القصيدة الشعرية المتناهية الإيجاز، إعادة خلق الكون بالاعتماد على مبدأ الثنائيات الذي تم تصويره في هيئة من التشكل الجديد وهي الإنس كرمز عن الخير والملائكية والسلام، في مقابل الأمريكان كرمز عن الشر والأعمال الشيطانية والحروب والإرهاب وهذا التمثيل يستدعي قارئاً واعياً بمأساة العصر في وجود الأمريكان، لينتقل من جمع التمهيلات النصية، حتى يصل إلى الهدف المقصود والمعنى العميق للفظتي: إنس/ أمريكيان. ومن هنا ننتهي إلى أن اللفظ في القصيدة الشعرية يؤدي دورها الخطابي بمنتهى الإيجاز وهو غير منفصل عن سياقه الاجتماعي والديني والثقافي ومن ذلك قصيدة "يقظة".

يقظة

صباح هذا اليوم

أيقظني منبه الساعة

وقال لي: يا ابن العرب

قد حان وقت النوم²

تتنامى المفارقة لتصل إلى تخومها ضمن لفظ واحد هو: "النوم"، الذي ورد كصدمة مفاجئة في مقابل ما سلف إيراده: اليقظة/ الصباح/ أيقظني/ منبه الساعة.

¹ - الخير هاني، أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، ص56.

² - المرجع نفسه، ص17.

ومن ثم فهو يحمل في ذاته معالم استنكاره واستهجانه وإدانته، إذا ما ربط بالقرينة السياقية "يا ابن العرب" ليستدعي الفعل المناقض وهو الصحو والعمل لإنقاذ الأمة العربية من الاستسلام لوضاعة الإتياع. وعليه فالإيجاز يخلق من لدن الشحن الدلالي للفظه -النص- الخطاب المحور المتمثل في النوم.

وفي مقابل اللفظ المحوري يؤدي التكرار دورا مهما في تعميق المفارقة وتبئير المعنى وتصعيد هدفها ومبتغاها إلى ذروة الاعتمال، الأمر الذي سنحاول الوقوف عليه فيما سيأتي:

5.2-المفارقة اللفظية والتكرار:

يكسب التمثيل بتكرار اللفظ المعنى عمقا وقوة وتأثيرا فيتحول عن معناه في التمظهر الأول الذي يختلف عن معناه في التجلي الثاني والثالث رغم أن اللفظ واحد ومن ذلك قصيدة "كبرت دائرة المأساة".

كبرت دائرة المأساة

كبرت دائرة المأساة

كبرت

كبرت

حتى ضاقت؟

كيف أحرر ذاتي

وأنا معتقل في ذاتي¹

توالى تكرار الفعل "كبرت" من حجم المأساة، التي سدت باتساعها نفسية الشاعر كما صعدت بانفراجها وانفتاحها من ضيف أنفاس الشاعر وجعلته يتطلع إلى السبيل الذي يحرره منها.

¹ - كحوال محفوظ، أروع قصائد احمد مطر، ص.145.

من هذا المنطلق يبدو أن للتمثيل بال تكرار دور مهم في تعميق المفارقة وتصعيدها إلى ذروتها ونقل المشاعر والأحاسيس وكأنها ماثلة وشاخصة أمامنا وبالتالي فهو يؤدي صوت الشاعر ونبرته وآهاته بمنتهى الصدق والأمان وفي مقابل ذلك يؤدي التمثيل بالتضاد والتناقض تلك المفارقة اللفظية عبر بلاغة متناسقة، تتشد شعرية المفارقة التصويرية عبر الجمع بين المتناقضات والمتناقضات، ضمن تهيؤ رؤوي يوافق بتشظيه وتنافره وتعدده غموض الحياة الإنسانية وعبثيتها. وذلك ما سنحاول توضيحه فيما يأتي:

✓ المفارقة اللفظية بالتضاد والتناقض:

ينهض التمثيل بالتضاد والتناقض في المفارقة اللفظية على الجمع بين المتضادات والمتناقضات¹ من أفعال لجسد الشاعر انفعاله مع ما يراه من مظاهر التناقض والتلاعب والقلب في واقع الأمة العربية، حين يصير الظالم قاضيا والجبان عقيدا والجاهل عالما والخائن أمينا والجلاد ضحية ومن ذلك قصيدة "ملاحظات" التي يقول فيها:

ملاحظات

يومي هذا توأم أمسى

وغدى توأم هذا اليوم

أحيانا تعبس أيامي

لكن أحياني

في العادة أكثر من ... دوم!

ينهض التمثيل كما ترسمه هذه اللوحة على استدعاء المتناقضات وتضارب الدلالات، إذ إن التناقض ينتج عن التماثل الذي أحدثه الشاعر بين الأمس واليوم والغد وبين الحيان ودوام الحال، لأنه ليس من المنطق أن تتوالى الأيام متماثلة كما لو أنها نسخة عن يوم واحد، كما لا يمكن أن يكون بعضها وأحيانا كلها ودوامها إلا على

¹ - ينظر، غنيم أحمد كمال، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص. 216.

سبيل المبالغة والتحصير والتأسي والتأسف وذلك ما يعززه فحوى اللوحة الثانية التي يقول فيها الشاعر:

بعد النوم أقسم وقتي

قسم للنوم أخصمه

والقسم الآخر للنوم!

إفطاري: جوع

وغذائي:

شكر الله على إفطاري

وعشائي طبق من صوم.

يعمق الشاعر من أزمة التردّي والهوان ضمن هذه المفارقة الناتجة عن الشبكة العلائقية التي تجمع بين المتناقضات بعد النوم: اليقظة/ النوم الإفطار الذي ينقلب إلى جوع وشكر الله على الإفطار الذي يقصد به جوعه وعشاؤه، الذي يعزز جوعه وصيامه مرة أخرى، وإذا ما قرنا النهاية ببداية اللوحة وجدنا الشاعر يمثل معاناة الشباب في الوطن العربي من سياسة القمع والصمت والتجهيل والبطالة وذلك ما تجليه بحدة قراءة اللوحة الموالية:

أذكر أنني ذات سكون

قلت بملّ سكوتي خرّسا

وإلى الآن، وهدأة صمتي

تجلّد كتمانِي باللوم¹

يتناول الشاعر ضمن هذه اللوحة المفارقة اللفظية بالتضاد والتناقض المفاجئين فحينما يصرخ فيه الضمير ويتيقظ عقله باللوم وبالصمت والسكون والتضاد هنا بارز بين الفعل "قال" ≠ وبملّ سكوتي خرّسا" وبين هدأة "صمتي ≠ تجلد" كتمانِي باللوم، بحيث أن لفظ اللوم يستوجب حديثاً وجواباً، لكننا نفاجأ بأن اللوم من شخص أحرص صامت وكتوم. وهذا تمثيل استنطاقي يتوخى سلامة الاندلال ويجعل الطاعة إجباراً وإكراهاً.

¹ - مطر أحمد، لافتات 07، ص. 82، 83.

ونظرا لذلك فإن الشاعر بهذا التضاد، إنما يترقب الفعل المناقض ويأمل في إثارة الرأي العام والثورة على مبادئ الصمت التي سنّها الحكام. وعليه يغدو اللفظ المتضاد والمناقض صورة ناطقة عن مومياؤ شعبي صامت ومحنت في سراديب التعذيب والتأليم وذلك ما يجعل الصورة الشعرية تبرز في أروع تجل لها وهي تشافع بين المتناقضات في هيئة كلية منسجة، تتجاوز الانزياحات والاستعارات إلى شعرية الصدفة المتعمدة والضرورة المفترضة وفقا لمعايير الشعرية الجديدة.

3- التمثيل عبر المفارقة والصورة:

الصورة توتر يتأبى التمثيل المؤلف

هيجل

تنتفي الصورة في الشعر المعاصر للمعايير المنطقية من تشبيهه وكناية واستعارة لأنها عبارة عن تخلق ذاتي وضرب من اليقين القائم بذاته، بنوع من الرؤيا الفلسفية الخاصة التي تسقط من حساباتها كل الافتراضات والأقويل والادعاءات والانتماءات . إنها فعل كينونة حر ومتمرد يعيد خلق المتناقضات ضمن تهْيئ منسجم، يتمرد عن كل المساومات والرهانات المنطقية.

وتبعاً لذلك ترد الصورة في الغالب بوصفها تشكلاً متوتراً، يهفو إلى شعرية الضياع المتعمد ضمن ألعاب اللغة غير المتكافئة التي تكفل التشكل اللغوي المتنافر وتجيد تقنية التيه في حدود المتناقضات ولعبة الصدفة باحتيال.

والصورة بهذا الطرح تختلف من شاعر لآخر، كونها لا تخضع للمعايير المنطقية ولافتراضات الدرس البلاغي المسبق وإنما ترتعن إلى خصوصية الخلق التركيبي الذي يتقصده الشاعر لإبانة رؤياه الخاصة تجاه الوجود والموجود واقتضاء لذلك فهي تستوجب وجوداً سياقياً « إذ إنها بدونها تكون وجوداً مسطحاً وليس بنية متشابكة العلاقات فالصورة لا توجد في العمل الشعري وحده قائمة لها أبعادها الجمالية الذاتية، إلا أن يكون ذلك بحد ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل»¹ وتلبية لذلك فهي تستوجب قراءة عارفة بما ينوط بها من أحداث ومجريات والصورة بهذا الشكل تصعد من مأسوية المفارقة إلى ذروتها « فالفكرة المرعبة -على سبيل المثال- لا يمكن التعبير عنها، إلا من خلال رعب الصورة تلك التي تدهم القارئ في غفلته

¹ - أبو ديب كمال، الصورة الشعرية، مجلة الموقف، بيروت، ع.27، 1975، نقلاً عن قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، ص.75.

وتصور له تلك الفكرة في أشرس مواصفاتها ليبدو ضحية المفارقة الصورية وكأنه يقف أمام عدسات محدبة تشوه ملامحه وتبرز عيوبه»¹، وذلك إما بالتمثيل الاستخفافي الساخر أو النقدي القلبي المباشر.

ومما لا يجب أن يغيب عن الأذهان أن الصورة المفارقة من حيث البناء نوعان: «جزئية بسيطة مفردة، ومركبة كلية معقدة»²، وذلك ما سنحاول استنباطه إثر تحليلنا لبعض القصائد الشعرية، ذات الصورة المفارقة.

1.3- المفارقة والصورة الجزئية البسيطة:

وهي ضرب من التمثيل ينهض على جمالية الصورة في القصيدة، ذلك أن الشاعر يعمد الإبانة عن شيء ما من خلل صورة واحدة ذات دلالات مكثفة وعميقة إما بالتجربة أي « بإضفاء صفات معنوية على المحسوسات حيث تتهار الفوارق بين ما هو حسي وبين ما هو مادي، وكذلك يتم بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس، أو تبادل المحسوسات البصرية والسمعية والشمية صفاتها»³ وتتم كذلك بالتشخيص أو بتبادل المدركات ومن ذلك قصيدة "حسب الأصول":

دق بابي بالمزامير ودقات الطبول

ما الذي يجري؟!

فتحت الباب من باب الفضول

- من؟

- أنا (السعد)

شمرت على روح الذهول!

- أنت

قد أوشكت أن أياس

حييت تفضل بالدخول

¹ - شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا، ص. 204.

² - ينظر، لأحمد غنيم كمال، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، ص. 108.

³ - قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، ص. 79.

-عشت

بيت عامر

لست على جدول شغلي

ما أنا إلا رسول

خلّك (النحس) يقول

أهله اليوم على وشك الوصول

وهو مضطر لأن يأتي بهم

حتى يوافيك على مواعده

حسب الأصول!

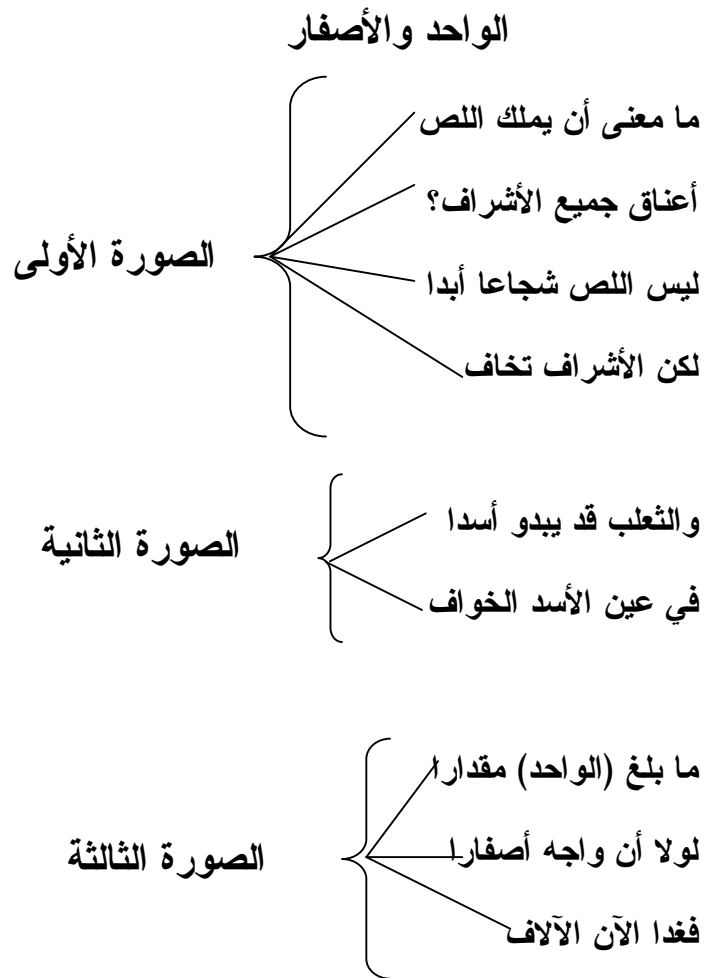
يولّد تشخيص اليأس في هذه القصيدة الصورة المفارقة في أرقى تجل لها؛ إذ إن الشاعر يتقمص دور الضحية الذي يندهل باستقبال الحظ السعيد ويدخله بيته ليضيفه ويكرمه حسب الأصول ولكن في لمحة واحدة غير متوقعة تتبدّل اللهجة وتتقلب الموازين إلى الضد، حينما يتحول الحظ السعيد إلى مجرد رسول جاء ليخبر الشاعر بإيذان موعد النحس وأقرانه وتسهم الصورة هنا في تصعيد المفارقة من خلل تشخيصها للمجردات/ اليأس/ النحس/ السعد. ورسمها صورة مرعبة ومخيفة تنبثق من أعماق نفس، يئست من الظلم والجور ولا تزال ممزقة تسح سحا بالحزن.

والصورة في هذا المقام تظهر المفارقة واضحة لا لبس فيها ولا غموض، غير أن أثرها عميق وغامض تتباين درجة عمقه وغموضه بحسب نفسية المتلقي ووعيه بمأساة الوطن العربي.

ومما يجدر بنا الإبانة عنه هو أن توالي الصور الجزئية البسيطة والمفردة في القصيدة، يولد الصورة المركبة والكلية، الأمر الذي سنحاول استنباطه فيما يلي:

2.3- الصورة المركبة الكلية:

تنتج الصورة الكلية للقصيدة إثر توالي الصور الجزئية، استجابة لضرورة تمثيلية تعجز عن استيعابها تمثيلات الصورة الجزئية فنيا ودلاليا ويتم ذلك باعتماد آليات متعددة منها: اعتماد البناء الدرامي - كما رأينا ذلك سلفا- في قصيدة "عائدون من المنتجع" أو باعتماد التقسيم اللوحي - كما رأينا ذلك - في قصيدة "زمن الحواسم" أو باستعمال البناء التوقيعي كما في قصيدة "الواحد والأصفار"¹



¹ - مطر أحمد، لاقتات، 7، ص.08.

يقدم الشاعر ضمن هذه القصيدة ثلاث صور مفردة. تتكامل فيما بينها لتقدم صورة مركبة كلية واحدة والصورة الأولى تتمثل في تساؤل الشاعر حول تحكم اللص بمصير الأشراف ومن جهة أخرى يدعم مساءلته العدائية ويفجرها حينما يجعل اللص مالكا لأعناق الأشراف، فليست شجاعته إلا وهما ولده خوف الأشراف والشاعر بهذه الصورة يبدأ برسم ملامح المفارقة تلك المفارقة التي توسع الفارق بين ما هو مقبول وبين ما هو ليس مقبول سواء بين الحاكم والمحكوم أو الراعي والرعية أو بين الجلال والضحية أو بين الرئيس والشعب أو بين اللص والأشراف أو بين من ينبغي أن يكون أميناً يؤدي رسالته بصدق وخوف من الله شديدين وبين الشعب الذي ينبغي أن يكون حراً طليقاً لا يخشى حاكمه، وإنما يواصل معه فيما يجلب النفع للخاصة والعامة، لأنه وليد إرادته وتصويته؛ إذ كيف يا ترى يصبح قاتله وجلاده، على الرغم من إرادته التي كانت منذ برهات حرة طليقة في انتقائه ورغم صوته المنذهل الخائب الخائف، الذي لم يتوان منذ ساعات عن اختياره وهنا تكمن المفارقة التي رسمها الشاعر وهنا تكمن المفارقة التي رسمها الشاعر بعناية فنية ودلالية رائعة بين اللص الواحد والأشراف آلاف الآلاف.

وتعميقاً لحدة المأساة يقدم الشاعر صورة أخرى، يدعم بها مساءلته العدائية الراضية لسياسة الظلم والجور من خلل استعارة الثعلب والأسد لرسم صورة في غاية الغرابة، تزيد من وهج المفارقة حينما يغدو الثعلب بوصفه رمزاً عن الحاكم العربي أسداً في عين الأسد الخواف الذي يمثل عن الشعب الخاضع كرها لسياسة ظالمة تعتمد القمع وهذه الصورة جاءت في حركية متوالية تحكمها علاقة متوترة متفاعلة مع ما سبقها رغم ما تدّعيه من استقلالية وبون وتباعد وتتأفر مع ما سبقها ومع ما يليها، إذ إن الشاعر وظف المفارقة في الصورة الموالية والأخيرة، حينما جاء بتلك الصورة الرائعة بين الواحد بوصفه رمزاً عن الحاكم والأصفار بوصفها رمزاً للشعب، كما استدعى صورة قيمة الواحد إلى جانب الأصفار بوصفها رمزاً مكثفاً دلالياً وفنياً يطغى على مبدأ الصمت الذي أقره الحكام من مسقط إلى الرباط وفق قوانين التوريث والتقتيل والتشريد والنفي والتجهيل والتفكير.

وإثر ذلك نذهب لقول أن الصورة المركبة تخرق كل المعايير المنطقية وهي
تعتمد إلى الجمع بين المتناقضات عبر الاستعارة من حقول مختلفة في صورة فسيفسائية،
تسر الناظرين في تألقها القائم على تناظر المتباينات والمتباعدات.

والصورة بوصفها لوحة فسيفسائية تمتح تهيؤها من حقول مختلفة ومن روافد
متعددة وبآليات مختلفة تفجر تألقها في أبهى صور التناظر والتباين المنسجم فيما بينها
بنوع من عدم الاتساق المنسجم.

ومن جهة أخرى تؤدي الروافد التي تستكمل بها الصورة تهيئها المتشظي
المتآلف دورا مهما في تفعيل آلية التناص وإثر ذلك نتساءل: كيف يتأتى للتناص مكنة
تصعيد المفارقة وتفعيلها.

4- التمثيل عبر المفارقة والتناص:

يكتسب التناص أهمية متزايدة
حين الحديث عن المفارقة، إذ
يمارس دورا مهما في توجيه
دقة القارئ نحو التصعيد أو
التهذبة

شبانة ناصر

يؤدي التناص ضمن أشعار "أحمد مطر" دورا فعالا في تصعيد المفارقة من أقصى حدودها إلى أقصاها في هيئة من التداخل تتمثل أساسا في الخلق التخيلي نحو الأخذ بنسقية المؤلف وكسره بنسق جديد يستجيب لرؤيا الشاعر المتمردة الثائرة على ثورة الصمت واللامبالاة التي شلت حركة الحياة في الوطن العربي.

ومن هنا فهو يعمد إلى تخليق نص جديد متوتر يباغت فكر القارئ ويربكه، فيما هو يستميله ويثيره ويختبر إمكاناته المعرفية والثقافية ومدى استجابته لفضاءات الرموز القلبية والرؤيا المقنعة بتلك التقنيات التي يستحدثها الشاعر وهو يصادر النص الجاهز بانعطافه عنه إلى تشكل آخر، يسلك فيه فعل القلب والتحوير لمجمل أنساق التبئين الأول قصد خلق نص جديد يتغاير مع معطيات النص الأول فيما يشاكره في بعض منها وهذا النمط من التمثيل يسهم في بعث شعرية الصورة الكلية للقصيدة بما يضيفه عليها الجانب الاستيطيقي للتناص.

والشاعر "أحمد مطر" حينما يلجأ إلى التناص إنما ليكتف من حدة المفارقة ويصعد من مأساويتها إلى تخومها.

1.4-التناص مع القرآن الكريم:

لقد أكثر الشاعر "أحمد مطر" من التناص مع القرآن الكريم ومن ذلك قصيدة:
"يوسف في بئر البترول"¹

يوسف في بئر البترول
سبع سنابل خضر من أعوامي
تدوي يابسة
في كف الأمل الدامي
أرقبها في ليل القهر
تضحك صفرتها من صبري
وتموت فتحيا آلامي
يا صاحب سجنني نبني
ما رؤيا مأساتي هذي
فأنا في أوطان الخير
ممنوع منذ الميلاد من الأحلام
وأنا أسقي ربي خمرا
بيدي اليمنى
ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام
وأرى قبري
مثل قصائد شعري
مزقا في أيدي الحكام
ممنوعا في كل البلاد
وأرى ملك الموت يجرجر روعي
أبد الدهر
ما بين نظام ونظام

* * *

وأرى حول البيت الأسود
بيتا أبيض
يجري بثياب الإحرام

¹ - كحوال محفوظ، أروع قصائد أحمد مطر، ص. 213، 214، 215.

يرمي الجمرات على صدري
ويقبل (خشم) الأصنام
ويحد السيف على نحري
يوم النحر!
وأرى سبع جوار كالأعلام
غص يهن ضمير البحر
تحمل عرش الثور الثوري
وعروش الأنصاب الأخرى والأزلام
وأراها تحت الأقدام
تشجب ذل الاستسلام
وتنادي لجهاد عذري
Made in U S A
من سابع ظهر
يمضي بالفتح إلى "النسر"
ويحط سطور الأقدام
ويعيد الفتح الإسلامي
بصهيل "الروليت" الجامح
من فوق الرايات الخضر
أو تطويق عذارى الشرك
بيوم الثأر
فوق الخصر وتحت الخصر
منذ حلول الليل ... وحتى الفجر!

* * *

وأنا أرقد في غيابة الجب
أشرب فقري
رهن البرد، ورهن ظلامي
وتمر السيارة تشري
من بقايا جلدي وعظامي
نيران بنادقها المزروعة في صدري
بالمجان ...

وتطلب خفض السعر
وأولو الأمر
لا أحد يدري في أمري
منشغلون إلى الأذقان
بتطبيق الإسلام:
كف تمسك كأس خمر
والأخرى تمتد لظهر غلام
يطمع في جنات تجري
حين يطيع ولي الأمر

يتراءى لنا من خلل هذه القصيدة أن "أحمد مطر" يقارب شخصية "يوسف عليه السلام" بشخصيته لجسد لنا عمق المعاناة والضغوطات النفسية التي تمزق ذاته وتبدد أحلامه وآماله.

ولعل ما فاقم من مأساوية الأحداث في هذه القصيدة، تلك المقارنة التي استوحاها الشاعر من الخطاب القرآني الكريم حينما استعار رؤيا الملك "أخناتون" ليلحق بها دلالات من واقعنا المعاصر ويصور بها آلامه الدامية ويفضح بها المستور المخفي في ذاكرة النسيان عمدا وقصدا من طرف الجاني المهلك وذلك ما يتجلى من قوله: تنوي يابسة / في كف الأمل الدامي/ ارقبها في ليل القهر/ تضحك صفرتها من صبري/ تموت فتحيا آلامي، وبهذه العبارات سد الشاعر كل منافذ الأمل، فإذا كانت القصة في الخطاب القرآني تقضي بيسر بعد عسر فإنها في الخطاب الشعري تقضي بحزن وألم داميين بعد شجن كبير.

وابتداء من السطر السابع تتقلب اللهجة ويفاجئنا الشاعر بانقلاب غريب يلحقه بنفسه، حينما يتحول إلى سجين يعاني من قهر الحكام وفسادهم وقساوتهم رغم حسن صنيعه وجدة عمله، الأمر الذي يجليه قوله: وأنا أسقي ربي خمرًا/ بيدي اليمنى/ ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام؛ إذ إن المفارقة هنا تظهر في ذلك القلب الذي يلحقه الشاعر

بالقصة في الخطاب القرآني عن ذلك السجين الذي تتحقق له رؤيا سقاية الملك "أخناتون" في الواقع بتبوئه لمكانة هامة في عرش "أخناتون"، بينما تتقلب الرؤيا ذاتها على الشاعر فتهلكه وتنفيه وتشرده وتقضي عليه بحكم الإعدام في كنف النظام بشرعية القانون. وهذه الصورة التناسلية جاء بها الشاعر ليشكو بها فظاعة الظلم وذل الاستبداد اللذين يمارسهما النظام ضد الشعب في الوطن العربي.

وفي اللوحة الثانية من هذه القصيدة، يستدعي الشاعر رؤيتين، تمثل الأولى حالة الفراغ الأصولي والانهياري العربي من خلل قوله: أرى حول "البيت الأسود" كرمز عن الكعبة الشريفة بوصفها من المقدسات الإسلامية وتمثيلا للأمة العربية والإسلامية و"البيت الأبيض" ويعني به "البنتاغون" بوصفه رمزا للاحتلال والاستعمار والضياع الذي آلت إليه أمة البيت الأسود حينما انصاعت لأوامر البيت الأبيض "أمريكا وأنصارها"، وأما صورة: "تجري بثياب الإحرام"، فقد جاء بها الشاعر ليضعف من دلالات الضعف والهوان والانحلال اللذين كان قد حملهما للثنائيات "البيت الأسود في مقابل البيت الأبيض".

وأما في الرؤيا الثانية، فإن الشاعر قد رسم لنا لوحة كاريكاتورية تمثل ضعف السياسة في الوطن العربي ومرارة اليأس وتردي الأوضاع بسبب الخيانة والاستسلام للأجنبي الغاصب، الأمر الذي أبرزه لحدّة في قوله: "وتنادي لجهاد عذري Made in U S A"، إذ إنها أصبحت تدافع عن نفسها بما يمليه عليها قانون عدوها ومستعمرها؛ أي أنها أصبحت تبني ذاتها بمطرقة انهيارها وتلاشيها وتذود عن كبريائها بكبرها وتجاهلها للجهاد والإسلام.

وأما في اللوحة الثالثة فقد عاد الشاعر ليستقر بعد رحلته الطويلة والمريرة مع مختلف التقمصات في شخص "يوسف عليه السلام"، ليفاقم من حدة معاناته وتمزقاته وتشظياته بسبب السياسة العربية المنتهجة ضد كل ما من شأنه الارتقاء بالأمة العربية والنهوض بها. وتبلغ المفارقة ذروتها من خلل تلك الصورة التي يستوحياها الشاعر من

استعارة قصة "يوسف عليه السلام" وإعادة بلورتها وحبكتها بما يساير ظروفه الواقعية المعاصرة، حينما تمر السيارة لتشري من جلده وعظامه نيران بنادقها المزروعة في صدره بالمجان وتطلب خفض الأسعار في الآن، كان فيه أولوا الأمر "منشغلون". تظهر المفارقة هنا في لفظ "منشغلون"، إذ إن إخوة "يوسف عليه السلام" باعوه بثمن بخس بينما إخوة الشاعر لم يتسن لهم الوقت ليبيعه، لأنهم منشغلون! بماذا؟ بتطبيق الإسلام والقارئ عند هذه العبارة يتوقع أن الشاعر سيتحدث عن أركان الإسلام أو عن الجهاد بينما يفاجئنا بتغيير الخطاب: "كفّ تمسك كأس خمر/ والأخرى تمتد لظهر غلام/ يطمع في جنات تجري/ حين يطيع ولي الأمر" ويتجلى التغيير من النقيض إلى النقيض بصوره المكثفة توضح لنا سخط الشاعر ورفضه لأمة تقول ما لا تفعل، وتفعل ما لا تقول وتحكم بشريعة التمسك بالكراسي.

ومما يلاحظ أن استدعاء الخطاب القرآني، ورد في هيئة استعارة أحدثت تمفصلاً ضمناً، لا يلفت انتباه القارئ لمعالم التمايز والتغاير بين بنية الخطاب الشعري والخطاب القرآني المعظم والمنزه ومن ذلك ما ورد في قصيدة "إعجاز"¹

إعجاز

لو البحار أصبحت

جميعها داواة

لو شجر الغابات

صارت جميعها قلما

ما نفدت إفاداتي

لدى المخابرات!

تصدر هذه اللوحة الشعرية عن تمفصل كلي للمادة اللغوية للآية القرآنية: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لَّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾²، مؤدية صوغ الترجيع الإيقاعي لها دون انقطاع و« الآية تعطي معنى

¹ - كحوال محفوظ، أروع قصائد أحمد مطر، ص. 256.

² - سورة الكهف، الآية 109.

الإعجاز الإلهي، لكن الشاعر يوظف هذا المعنى ليوحي للمتلقي بمدى بشاعة أساليب المخابرات»¹، واللافت للانتباه هو أن الشاعر قد استدعى الكلمات التي وردت في الآية القرآنية بالسياق ذاته، ليكتف من دلالات شعره في لمحة موجزة تخلو من الإسهاب أو الإطالة.

وإلى جانب القرآن الكريم، وظف الشاعر روافدا دينية أخرى خصّب بها قصائده الشعرية وكثف بها دلالاته المثبتة على سبيل التناص ومن ذلك:

2.4- التناص مع الإنجيل:

لقد وظف الشاعر في بعض قصائده التناص مع الإنجيل ومن ذلك قصيدة "إنجيل بوليس"²

إنجيل بوليس
في البدء كان الكلمة
ويوم كانت أصبحت متهمة
فطوردت
وحوصرت
واعتقلت
... وأعد منها الأنظمة
* * *
في البدء كان الخاتمة

يؤطر الشاعر ضمن هذه القصيدة للمفارقة بدءا من العنوان "إنجيل بوليس" الذي يتمفصل على معنيين مراوغين: الظاهر منهما أن الشاعر بصدد الحديث عن رسائل بوليس، ذلك الرجل اليهودي الذي لم يؤمن في البدء برسالة المسيح عليه السلام وبينما هو في طريقه إلى دمشق سمع صوت المسيح يناديه أن آمن برسالة المسيح، فأنذهل

¹ - غنيم أحمد كمال، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص.167.

² - كحوال محفوظ، أروع قصائد أحمد مطر، ص.124، 122.

وأنصت إليه بآذان مؤمنة، اقتنعت وآمنت بعد تواصل روحي مباشر، غير أن إيمانه لم يلق صدًى لدى الحواريين، فاعتزلوه ولم يخالطوه لأنه كان ضد المسيح عليه السلام ولكن إيمانه الذكي والصبور انتصر على المتعصبين الذين آمنوا به فيما بعد رسولا منهم ووليا صالحا من أوليائهم خاصة بعدما آخى بين اليهود والمسيحيين والوثنيين في أنطاكية حينما قضى على هوة الشرائع بينهم ووحدهم على كلمة سواء خدمة لرسالة المسيح والمحبة بين الجميع ولم يكتف بذلك بل سافر إلى كل بقاع الأرض ناظرا فهمه الجديد لرسالة المسيح. « الأخوة أهم من الأكل والطريق إلى الله ليس طريقا شرائعيا»¹؛ أي أن الشريعة أحكام مقدسة يجب احترام حدودها، دون أن نتفرق أو نختلف اختلافا يحول دون الوحدة الإنسانية والمحبة البشرية.

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد أوهمنا بهذا العنوان بأنه سيتحدث عن الأخوة والإنسانية اللتين نلفيهما في قصة "بولس"، لكنه يفاجئنا ويصدمنا على غير المتوقع بحديثه عن إنجيل بل دستور بوليسي مخبراتي، يضطهد الكلمة اضطهادا مخيفا، ويعدم الحريات على مقاصل التعذيب وينشر الفساد على دساتير الشرائع الوضعية، بل الهوائية ليقضي على معالم الأخوة واللحمة والوحدة بين أبناء الوطن الواحد والتناصر هنا يظهر جليا بين:

القصيدة: إنجيل بوليس

في البدء كان الكلمة
ويوم كانت أصبحت متهمة
فطوردت
وحوصرت
واعتقلت
وأعدمتها الأنظمة

* * *

في البدء كان الخاتمة

النص من إنجيل يوحنا

1- في البدء كان الكلمة والكلمة كان
عند الله، هذا كان في البدء عند الله كل
شيء به كان، وبغيره لم يكن شيء مما
كان. فيه كانت الحياة والحياة كانت نور
الناس والنور يضيء في الظلمة والظلمة
لم تدركه².

¹ - الكتاب المقدس، العهد الجديد، أعمال الرسل، رسائل بولس على الرومان، 28.3.

² - الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنا، 1.2.

ومما يلفت الانتباه في هذه القصيدة "الديوان" أن الشاعر كتب قصيدته وفق
السنن التقليدي لعمود الشعر، وهذا تمثيل بصري توخى الشاعر من خلله تلغيم المفارقة
وتفجيرها إلى تخومها بين أصالة الامتثال والانتماء وسفالة التملص والخيانة والتبعية
والانذلال، وذلك ما نتوسمه بعمق في اللوحتين الأوليتين من هذا الديوان:

وثن تضيق برجسه الأوثان

وفريسة تبكي لها العقبان

ودم يضمّد للسيوف جراحها

ويعيدها من شره الشريان

هي فتنة عصفت بكيدك كله

فأنقذ جلدك أيها الشيطان

ماذا لديك؟ غواية؟ صنّها

فقد أغوى الغواية نفسها السلطان!

مكر؟ وهل حلفت بالقرآن

قرآنا لينكر أنه قرآن؟

كفر؟ بماذا؟ ديننا أمسى بلا

دين وأعلن كفره الإيمان!

كذب؟ ويلك، عندنا عشرون

شيطانا، وفوق قرونها تيجان!

* * *

يا أيها الشيطان إنك لم تزل

غرا، وليس لمثلك الميدان

قف جانبا للإنس أو للجن

واتركنا، فلا إنس هنا ولا جان

قف جانبا كي لا تبوء بذنبنا

أو أن يدينك باسمنا الديان

إن يصفح الغفار عنك فإتنا

لا يحتوينا الصفح والغفران

أنبيك أنا أمة أمة

تباع وتشتري ونصيبها الحرمان

أنبيك أنا أمة أسياها

خدم، وخير فحولهم خصيان

قطع من الكذب الصقيل، فليس في

تاريخهم روح ولا ريحان

أسد، ولكن يحدثون بثوبهم

لو حركت أذناها الفقران!

متعففون، وصبحهم سطو على

قوت العباد وليهم غلمان

متدينون، ودينهم بدناتهم

ومسهدون وسكرهم سكران

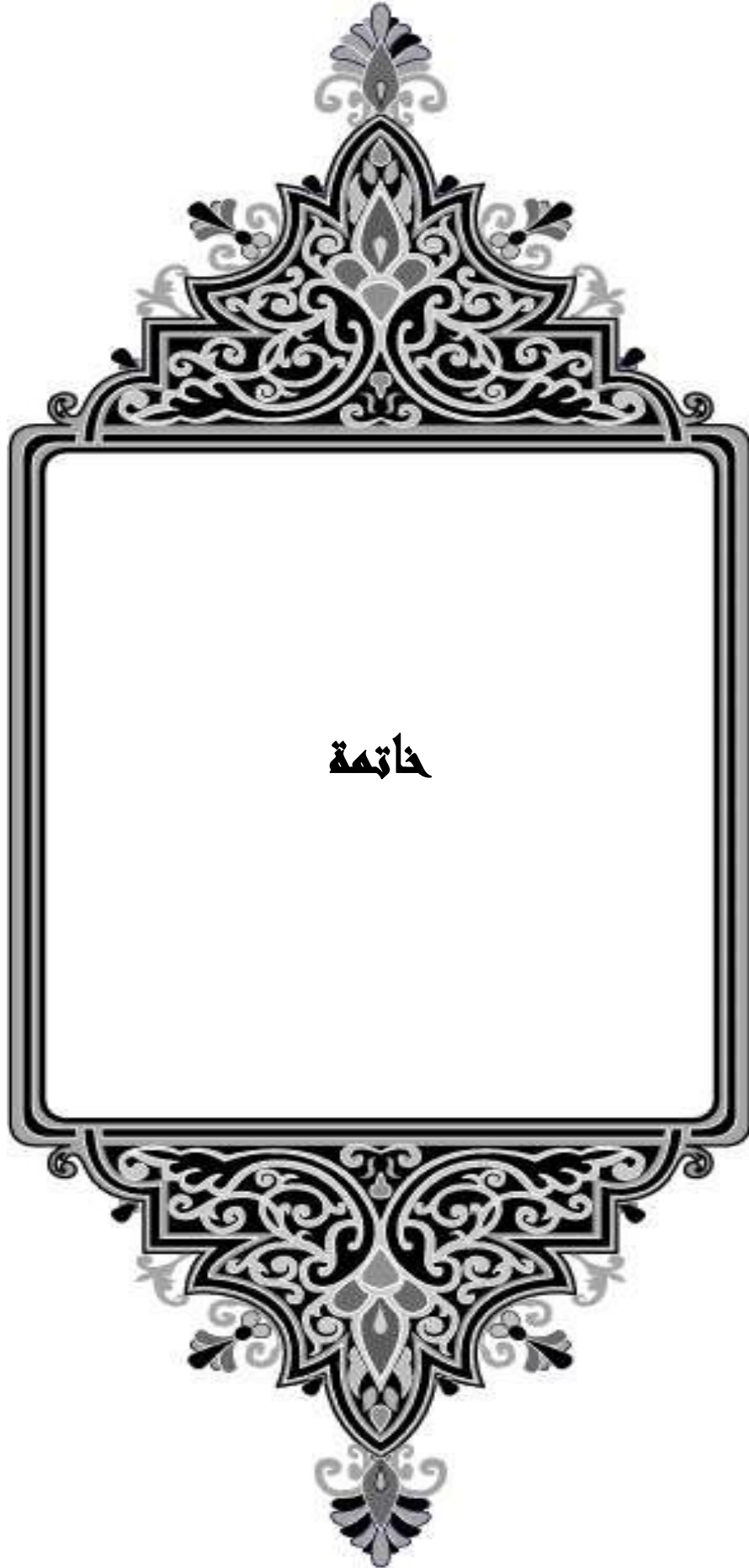
عرب، ولكن لو نزع قشورهم

لوجدت أن اللب أمريكيان¹

يتراءى من خلل اللوحيتين أن الشاعر كثف من دلالات المفارقة وهو يحاور الشيطان، فينزله منزلته البريء الذي لا يقوى على تحمل ثقل الذنوب الملقاة على عاتق الحكام العرب، الذين لم يكتفوا بسطوهم على ممتلكات العباد والبلاد وإنما تجاوز ذلك بتحولهم إلى شخصيات مستدمرة صنعتها مصالح الأمريكان في البلاد العربية المغتربة والمنفية.

ومن هنا نخلص إلى أن عملية التناص وهي تساجل لغة نص آخر تسهم في إعادة تنضيد لغة القصيدة في تشكل جوانبي منحرف عبر ممارسة الهدم للتوازي من خلل المتح من أنماط نصوص أخرى دينية كانت أم أسطورية أم سياسية أم شعرية لأداء مقصد معين.

¹ - مطر أحمد، العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول، الخطاط لندن، ط.01، 1999، ص.10،09.



خاتمة

انعتق التمثيل في الشعر المعاصر من شرعة التنظيرات البلاغية والافتراضات المنطقية والرهانات القياسية إلى رحابة الأخذ بغموض الرؤيا الفلسفية النابعة من أعماق التجربة الذاتية لذات الشاعر أو الكاتب المتشظية بين وهم الواقع وزيفه، وبين صدق الحقيقة وشفافيتها في عالم اللاواقع.

ومن ثم أصبح التمثيل في الشعر المعاصر فعل كينونة يخلق الكون من لدن المواجهة العداونية -كما رأينا ذلك مع كامو- بين السؤال وانتظار الجواب، وبين عبثية اليومي اللانظامي وسكونية الحقيقي اللامتناهي تأسيسا لوجودية الفرد وتحقيقا لعودة الهوة وتساققا مع ذلك تحررت اللغة في تمثيلها للعالم الجديد من وهم الموصفات المسبقة ومن رهانات الارتكان إلى ثبوتية المركز الواحد، حيث يكون المعيار كيانا للتمثيل ومن جاهزية الامتثال لسنن معين يسهم سلفا في ولادة لغة مسبوقة بمنطق تمثيلي مُبَيّت.

ودفعا لهذه المغالبة العصية، ولهذه الدعاوى السيمولاكراطية، التي تدعي امتلاك الحقيقة بمنطق المعادلات البلاغية، أصبحت الكتابة تتوجه نحو منطق جديد ينبع من لدن الرؤيا الخاصة، التي تلغي من حساباتها كل أشكال التحديدات والافتراضات والادعاءات والمساومات والرهانات المسبقة ضمن كتابة العودة أو كتابة الصدفة والضرورة، أو كتابة النسيان التي تقبل بهيئة ديونوسية، تنتقي لشيء اسمه تحديدات "أبولون".

ولعل ذلك ما يجيز القول أن التمثيل في الكتابات الحداثية والمعاصرة تخلص من خطيئة الانصياع إلى جاهزية المسبق المكرور بانفتاحة اللامحدود على رحابة اللاتمثيل، الذي يجيد لعبة التيه والترحال بفوضى النظام الرؤوي الخاص، وبجمالية

الضياع المتعمد باحتيال، ولعل ذلك ما حاولنا الإبانة عنه فيما خلا ضمن قراءة متواضعة وجزئية، انتهت إلى بعض النتائج نجملها فيما يأتي:

❖ تعتبر المحاكاة في الشعر لدى "أرسطو" تمثيلاً؛ لأنها تنهض على جمالية التخيل والإبداع الخلاق للفنان أو الشاعر، وفي مقابل ذلك تعد طبيعة التمثيلات في العمل الفني لدى "أرسطو" بمثابة الحد الفاصل بين الأجناس والمعيار المائز بين الأنواع كونه ينهض على مواصفات معينة مسبقة بقصدية ما يتوخاها المبدع سلفاً.

❖ إن الشعر يقهر اغتراب الإنسان وهو يؤدي الفكرة المرهونة بوجود المضمون بتمثيلات تتكابد عناء الوصول إلى الحقيقة، بتلبسها صورة الكلي الشامل المفتوح على رهانات التأويل والمتملص من عبثية الجزئي المنغلق في سراديب المعنى المبيّت.

❖ إن الشاعر لا يياشر الموضوعي في وجوده المتناهي، وإنما يحتويه في فكرة شاملة وكلية تدرك الجزئي في صورة الكلي بالتمثيل الحسي الذي يهدف إلى التوفيق بين المتناقضات .

❖ إن الحقيقة لا تدرك إلا بالتمثيل الفني الذي يفتح الأداة على الوجود كيفاً وهوية ويخلصها من وهم الوجود اليومي الواقعي إلى بزغ الحقيقة بانفتاح الأشياء على العالم في بؤرة الممثل بالمحتجب.

❖ يتجاوز التمثيل في الشعر المعاصر منطق المعادلات البلاغية من تشبيه وكناية واستعارة إلى شعرية الصورة بوصفها كيانا مفتوحاً على جميع الاحتمالات والإمكانات التي تستتق المسكوت عنه بلعبة البياض والسواد، وتؤدي

المفصوح عنه بأمانة التوتر وصدق الفوضى وجمالية الضياع باحتيال ضمن ما يسمى بألعاب اللغة غير المتكافئة.

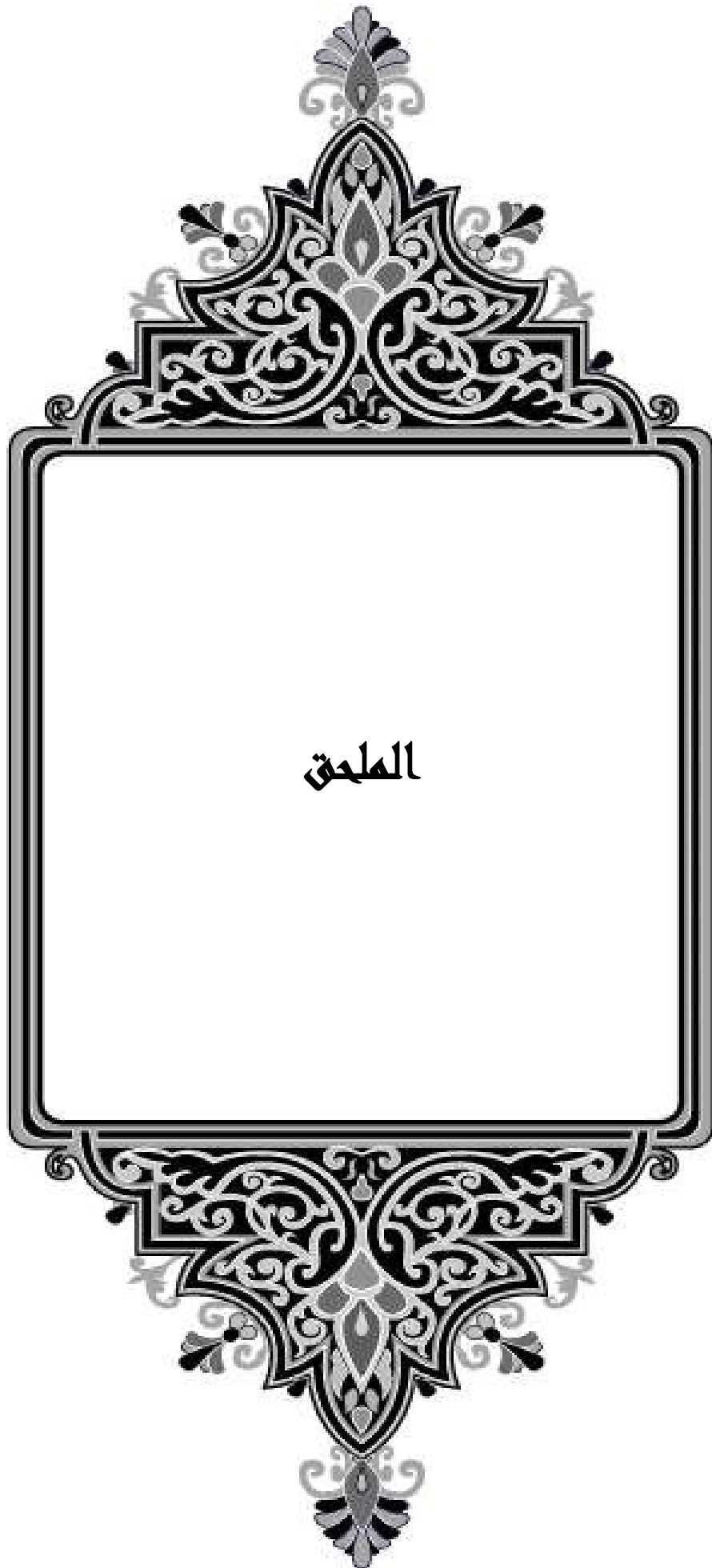
❖ يستدعي التمثيل بالمفارقات قراءة سياقية عارفة لما ينوط بهذا النمط من التمثيل من أحداث، ومأس ومجريات.

❖ إن الصورة والتناص يصعدان من حدة المفارقة من أقصى حد إلى أقصى حد كونهما كيانهين متوترين، يجيدان لغة العزف على وتر المتضادات والمتناقضات إلى حد يدفعان فيه القارئ إلى مباغطة النص وتفجيريه في إنتاج جديد يتراوح بين التفسير المرهون بالقراءة السياقية، ورهانات التأويل المفتوحة على جميع الاحتمالات، والممكنات والقصديات.

❖ إن لغة "أحمد مطر" التي استلهمت كل أشكال التمثيل بالمفارقات جاءت منسجمة مع روح العصر المتشظية بين وهم الوحدة والانتماء وحقيقة الضياع والانتقاء اللذين أضحت تعاني منهما الذات العربية في عصرنا الحالي.

❖ إن الشاعر "أحمد مطر" قد وسع اشتغاله على الصورة في جميع قصائده جزئية كانت، ام كلية ليصعد من توتر المفارقة ويفجر لغمها في أبشع صور التشويه وأرقى أساليب التشويق والإثارة، تماشياً مع روح العصر التي تسح سحا بالحزن والألم والانهيال.

وفي الأخير ننتهي إلى تساؤل آخر، نأمل أن يكون موضع البحث والاهتمام وهو: إلى أي مدى تتأتى للتمثيل مكنة استيعاب تجربة الاختلاف في الخطاب الشعري المعاصر الذي ينهض على شعرية الإبهام المغلق؟



الملحق

التعريف بالشاعر:

المنطلق

أنا عصفور وشأني
أن أغني وأطير
من ترى يحبس غني
وفضاء اللحن أفلامي
وأوراق الأثير؟!

أحمد مطر

ولد الشاعر العراقي "أحمد مطر" في عام 1950 في قرية التتومة إحدى نواحي شط العرب في البصرة، في أسرة مؤلفة من عشرة أولاد من البنين والبنات وكان ترتيبه الرابع بين إخوته¹، وقد تميزت طفولته وصباه بالفقر والحرمان والتعثر في الدراسة، واللجوء إلى عالم الكتب والثقافة، هرباً من الواقع المرير²، وهناك بدأ رحلته على دروب القوافي وكان في الرابعة عشرة من عمره فكتب أشعاره الأولى عن مشاعر الحب وهجران الحبيبة وصدودها، وليالي السهاد الطويلة، كما تطرق في شعره الذاتي إلى أحلام الشبان وطموحاتهم المشروعة في هذه الحياة، التي تتجاذبها الأفراح والأحزان والانتصارات والانكسارات وألوان السعادة والشقاء³.

وبعد أن تجاوز العقد الثاني من عمره بدأت تتكشف شخصية الشاعر عن روح الفنان المتمرّد، وبدأت أشعاره الناضجة تقررع الأجراس في كل زاوية من زوايا الوطن العربي واعتقد الكثيرون أن اسم "أحمد مطر" هو اسم مستعار، وراحوا يصفونه ضمن

¹ - الخير هاني، أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، ص 07.

² - غنيم كمال، مقابلة مع أحمد مطر، مجلة الرابطة، مركز العالم والثقافة، غزة، عدد 02، خريف 1990، ص 18.

³ - الخير هاني، أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، ص 07.

جنسيات عربية مختلفة وقد ساهم في تكوين هذه الصورة الغامضة عن الشاعر قضية نفيه، ومطاردته من العراق أولاً ثم من الكويت ثانياً، بالإضافة إلى طبيعة انتشار شعره بطرق غير مشروعة وغير رسمية؛ إذ أن شعره راح يتسلل إلى بقاع الوطن الكبير مطارداً كصاحبه ويرجع هذا الغموض أيضاً إلى طبيعة حياة "أحمد مطر" الحالية، التي يختفي فيها عن العين التي ترصده، حتى في شوارع لندن¹.

ومما تجدر الإشارة إليه أن "أحمد مطر" حينما نفي إلى الكويت عمل محرراً ثقافياً في صحيفة "القبس" فكانت هذه الصحيفة الرائجة النافذة التي أطل بها على القراء من خلال مقطوعات شعرية مكثفة، تشبه الطلقات الشعرية السريعة المتلاحقة، وفي هذا الصدد يقول في شهادة له عن جريدة "القبس" التي نشرت وتبنت أشعاره الجديدة التي أطلق عليها اسم "لافتات شعرية": « إن صلتى بالقبس هي صلة الرحم وعلاقتي بها مسألة يفرضها الولاء، فهي التي احتوتني عندما فتحت عيني وهي التي حملتني على صدرها بشجاعة مريم فيما كان الرهط كله يهتف من حولها خانقاً: لقد جئت شيئاً فرياً. إنك تستطيع أن تغير قميصك وتستطيع أن تغير بيتك بل وتستطيع أن تغير وطنك لكنك لا تستطيع أن تغير أمتك² ».

ومرة ثانية تكررت معاناة الشاعر حينما صدر أمر نفيه وصديقه الرسام الفلسطيني "تاجي العلي" إلى العاصمة البريطانية لندن 1986، وهناك استشهد زميله وصديق منفاه واغتراه "تاجي العلي" في جريمة بشعة يوم التاسع والعشرين من آب 1987. ومن هناك واصل "أحمد مطر" كفاحه ونضاله بالكلمة والقلم رغم نفيه واغتراه، وبعده عن وطنه الأم من مسقط إلى الرباط.

¹ - غنيم كمال، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص 42.

² - الخير هاني، أحمد مطر شاعر المنفى واللفظة الخارقة، ص 07-08.

من أجمل أقوله:

- ❖ "وصيتي إذا مت أن تكتبوا على شاهدي: هنا يرقد "مطر" من بطن أمه للقبر".
- ❖ "إذا بكى طفل رضيع على صدر أمه في هدأة ليل العرب، والمسلمين فلا أستبعد في زمن المهازل هذا أن تعده أمريكا برصانتها المعهودة محورا للشر ينبغي استخدام القوة النووية للإطاحة بـ (حفاظاته)".



مدخل

سبعون طعنة هنا موصولة النذف
تبدي ... ولا تخفي
تغثال خوف الموت في الخوف
سميتها قصائدي
وسمي ... منتحرا بخنجر الحرف
أنني، في زمن الزيف
والعيش بالمزمار والدف
كشفت صدري دفترا
وفوقه
كتبت هذا الشعر بالسيف



حينما أقتيد أسيرا
قفزت دمة ضاحكة
ها قد تحررت أخيرا

من أهم مؤلفاته:

اللافتات:

لافتات 1 عام: 1984

لافتات 2 عام: 1987

لافتات 3 عام: 1989

لافتات 4 عام: 1993

لافتات 5 عام: 1994

لافتات 6 عام: 1997

لافتات 7 عام: 1999

الدواوين:

ما أصعب الكلام: قصيدة إلى ناجي العلي سنة 1987

إني المستوف أعلاه: 1989

ديوان الساعة: 1989

العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول: 1990.

إلى وقتنا الراهن مازال "أحمد مطر" ينتج أشعارا تسح سحا بألم الفراق والاغتراب والانتفاء في العاصمة البريطانية لندن، وفي الوقت ذاته استطاع أن يخرج نسبيا من غموض اختفائه وملابسات تواريه عن الأنظار، عن طريق تواصله الإلكتروني بقرائه ومحبيه في شبكة الأنترنت.

ملحق لبعض اللوحات الفنية الواردة على أغلفة دواوين أحمد مطر:

ديوان الساعة



لوحة فنية للشهيد الفلسطيني ناجي العلي صديق احمد مطر

انتقى الشاعر "أحمد مطر" هذه اللوحة الفنية غلافاً "لديوان الساعة" اختصر بها مأساة العربي الهائم في دوامة الصمت القاتل في زمن تتنافس فيه الأصوات لبلوغ أحسن مراتب التقدم وأرقاها.

وفي هذه اللوحة الفنية نرى مأساة العربي في ذلك الرجل الهرم الحافي والمنكس والمأسر بأغلال الصمت والانهيـار في سجن الوقت بين خنجر وخنجر في دائرة مغلقة، تمثل دوامة الانهيار الملمة بالشارع العربي من مسقط إلى الرباط، وكما تمثل في الوقت ذاته ذلك الزمن الضائع من عمر العربي في زنانات الصمت والانغلاق والانكسار.

وأما عن ذلك الطفل الرجل المتواري الملامح فقد صرح "الناجي العلي" قبل استشهاده، أنه لن يفصح عن ملامحه قبل أن تستقل فلسطين، وبالتالي فهو تمثيل لدوام الحال، واستمرار الهوان والضياع في الوطن العربي.

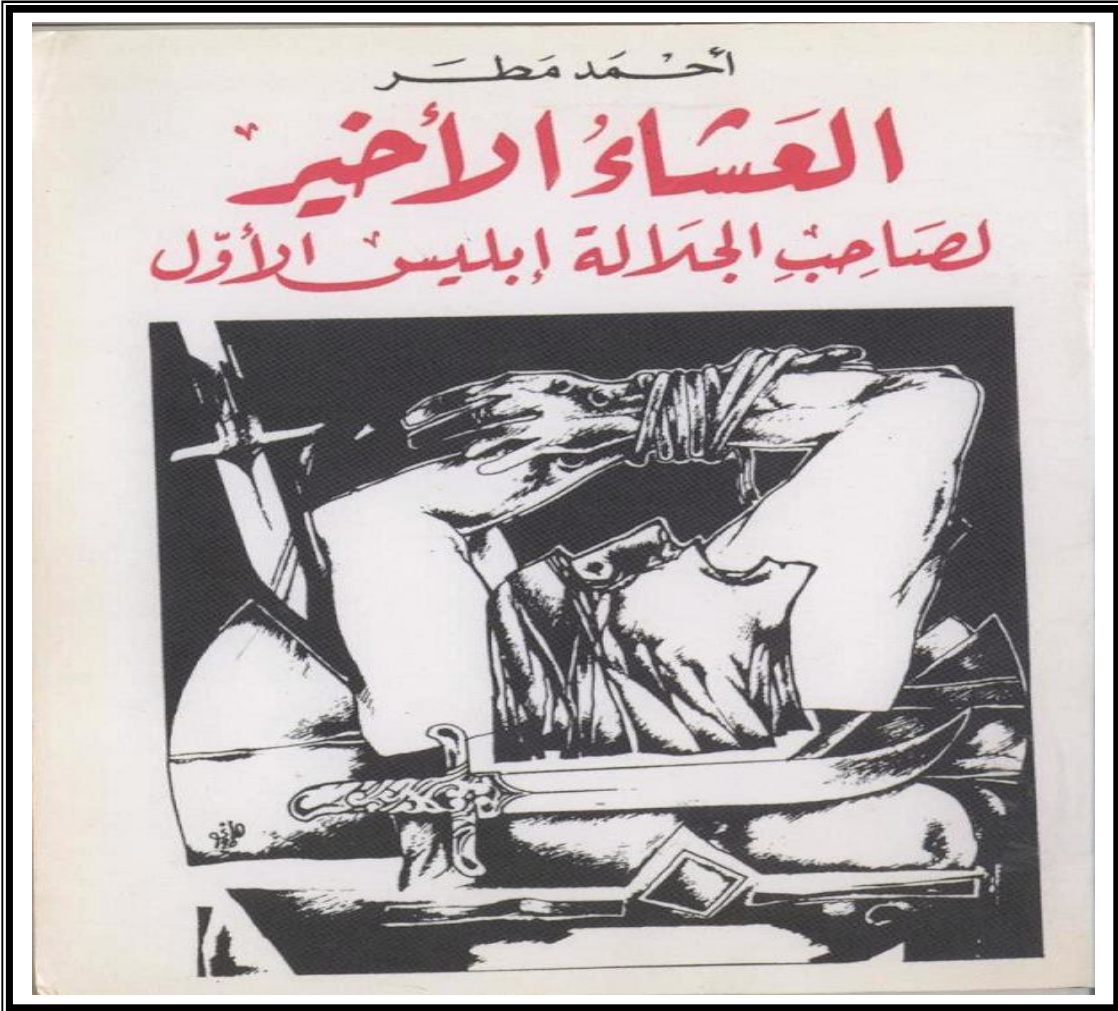
لافتات 7



لوحة فنية للفنان نان حيدر

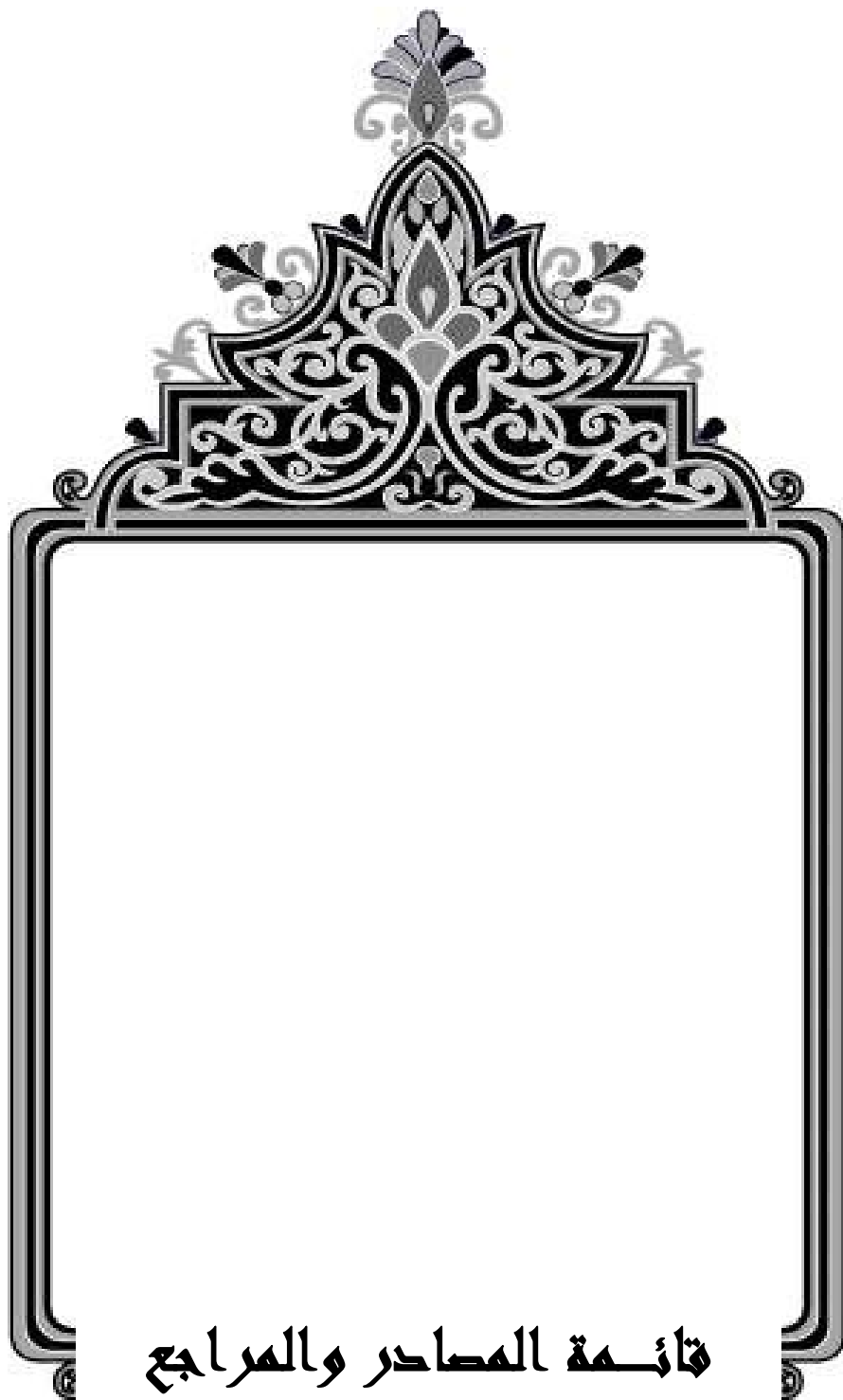
تمثل هذه اللوحة الفنية ذاكرة تسح سحا بالألم والحزن ذاكرة لم تعد تذكر سوى بصمات الأيدي اللائي عذبتها سوط الظلم والقمع والاضطهاد في زنانات الصمت، وهذه اللوحة الفنية تمثيل ناطق بريشة الفنان "نان حيدر" عن فحوى لافتات7، التي احتوت على إحدى وسبعين قصيدة تطفح بلا قبول والرفض والتمرد عن هوان الأوضاع في الوطن العربي على جميع الأصعدة.

العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول: 1990.



لوحة فنية للفنان هاني مظهر

تمثل هذه اللوحة الفنية بوضوح كبير، مقصلة الحرية ومجزرة الثورة والكلمة في أوطان نفيت منها الأمانة والحريات والصدق بمنتهى الاضطهاد، وذلك ما يحدثنا به ذلك الحبل الملفوف بإحكام على تلك اليدين الخشنتين والتائرين، وذلك الفم الصارخ من شؤم الاضطهاد والعنف المقدر كالموت نهاية لعمر الإنسان، على كل عربي يأمل بالعيش الهنيء.



قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

-أ-

﴿العربية﴾

القرآن الكريم

إبراهيم زكريا، فلسفة الفن المعاصر، سلسلة دراسات جمالية مكتبة العصر، الفجالة،
القاهرة، مصر، ط.01، 1966.

أحمد غنيم كمال، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط01، 1998.

إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.02، 1981.

إمام عبد الفتاح إمام، هيجل وتطور الجدل بعد هيجل، جدل الفكر، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط.03، 2007.

بدوي عبد الرحمن، شلنج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02، 1981.

بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1996.

برهان الدين دلو، حضارة مصر والعراق، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989
بسطاوي سي رمضان محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.01، 1992.
بغورة الزواوي، الفلسفة واللغة (نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط01، 2005.

بن عبد العالي عبد السلام، هايدجر ضد هيجل، التراث والاختلاف، دار التنوير، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1985.

بن عرفة عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1993.

توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، هايدجر، ميرلوبونتي، دوفريث، دار الثقافة للتوزيع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ت).

توفيق سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 2002.

توفيق سعيد، هايدجر في الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1992.

- الجرجاني عبد القاهر**، أسرار البلاغة، تحقيق الفاضلي محمد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط03، 2003.
- جعفر عبد الوهاب**، الفلسفة واللغة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط02، 2004.
- جمعي الأخضر**، نظرية الشعر لدى الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط01، 1999.
- حرب علي**، النص والحقيقة (الممنوع والممتع، نقد الذات المفكرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1995.
- حطاب عبد الحميد**، الضحك بين الدلالة السيكلوجية، والدلالة الاستيطيقية، دراسات تطبيقية في ماهية الضحك الهزلي فنيا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2006.
- حلاوي يوسف**، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط01، 1992.
- الحنصالي سعيد**، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2005.
- خرطيل سامي**، الوجود والقيمة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط01، 1980.
- خليل أحمد خليل**، مضمون الأسطورة في الفكر الغربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط03، 1986.
- الخوري إلياس**، الذاكرة المفقودة في الحداثة في المجتمع العربي (القيم/ الفكر/ الفن)، مجموعة من المؤلفين، دار بدايات، دمشق، سوريا، ط01، 2008.
- زيناتى جورج**، رحلات داخل الفلسفة العربية، دار المنتخب العربي، ط01، 1992.
- سليمان خالد**، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط01، 1999.
- سيزا قاسم**، المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد 02، يناير/ فبراير/ مارس، 1982.

- شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- شوقي سعيد، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، بتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
- الشيخ محمد، فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- عباس عبد المنعم راوية، وجعفر عبد السلام صفاء، مذاهب فلسفية حديثة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- عبد السلام علي جعفر صفاء، أنطولوجيا اللغة عند "هيدجر"، دراسة فلسفية لقصد الكلمة لجئورجئة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ت).
- عبد السلام علي جعفر صفاء، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.
- عبد السلام علي جعفر صفاء، هيرمينوطيقا، تفسير الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000.
- عثمان أمين، الفلسفة الرواقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1981.
- العشماوي زكي محمد، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- عصفور أحمد جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- عكاب سالم، موضوعات في الكتابة، (اختراعها، موادها، أدواتها، كتابة الكتابة، قراءة الكتابة، المكتبات)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ص1، 2008.
- علي جعفر، الدلالة المرحلية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- العصري محمد، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005.
- العبد يمنى، في معرفة النص، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 01، 1982.

الفروي علي الحبيب، مارتن هايدجر، نقد العقل الميتافيزيقي، قراءة أنطولوجيا للتراث الغربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2008.

قادر عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، (د.ت).

كبير إدريس، والخطابي عز الدين، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط.01، 2005.

مؤمن أحمد، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

مبارك حنون، مدخل لللسانيات سوسور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987.

مجاهد عبد المنعم مجاهد، الفن الجميل، الأعمال الكاملة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، (د.ت).

محمد عزيز نظمي سالم، الفن والبيئة والمجتمع، قراءات في علم الجمال، حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية، مؤسسة شباب، القاهرة، مصر، 1996.

يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2005.

-ب-

﴿المترجمة﴾

أرنست كاسيرر، فلسفة الحضارة الإنسانية، مقال في الإنسان، تر. إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1961.

- استور فرانسواز*، هيدجر والسؤال عن الزمان، تر. آدم سامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1993.
- إيفرار فرانك*، تينه إريك، رولان بارث، مغامرة في مواجهة النص، تر. بركات وائل، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط.01، 2000.
- إيكو أمبرتو*، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر. صمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط.01، 2005.
- إيكو أمبرتو*، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر. بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2007.
- بارث رولان*، هسهسة اللغة، تر. عياشي منذر، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط.01، 1999.
- برغسون هنري*، الضحك، بحث في دلالات المضحك، تر. الدراوي سامي، وعبد الدايم عبد الله، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.03، 1983.
- برغسون هنري*، بحث في دلالة المضحك، تر. الدروبي سامي، عبد الدايم عبد الله، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، 1964.
- تشاندر دانيال*، أسس السيميائيات، تر. ضلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط.01، 2008.
- جرين ماركوري*، هيدجر، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.
- جيرار برا*، هيجل والفن، تر.01 لوفيق ماتيوي، تر. إلى العربية، القاضي منصور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.01، 1992.
- دولوز جيل*، نيتشه، تر. الحاج أسامة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1998.
- دولوز جيل*، وفليكس، ما الفلسفة، تر. صفدي مطاع، مركز النماء القومي، بيروت، لبنان، ط.01، 1997.
- رابو برت*، مبادئ الفلسفة، ترجمة أمين احمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 1979.

رينيه سرو، هيجل والهيغبية، تر. أدونس العكرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01 1993.

ستيس ولتر، هيجل، فلسفة الروح، تر. إمام عبد الفتاح إمام، تق. زكي نجيب محمود، دار التنوير، بيروت، ط.02، 2005..

طاليس أرسطو، فن الشعر، تر. وت. حمادة إبراهيم، المكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

طاليس أرسطو، في الشعر، (المقدمة)، تق. زكي نجيب محمود، تح. عياد شكري، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

فريدناند دي سوسور، محاضرات في علم اللسان العام، تر. قنيني عبد القادر، وم. جيبني أحمد، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987.

الكتاب المقدس، العهد الجديد، أعمال الرسل، رسائل بولس على الرومان، 28.3. كروزيه موريس، تاريخ الحضارات العام، (الشرق، واليونان القديمة)، تر. فريد داغر، وبوريحان فؤاد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط.03.

كوفمان سارة وروجي لآبورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، تر. كثير إدريس، الخطابي عز الدين، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1991.

لاكوست جان، فلسفة الفن، تر. الأمين ريم، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط.01، 2001.

لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر. جحفة عبد المجيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1996.

نيتشه فريدريك، أقول الأصنام، تر. بورقية حسان، نابي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1998.

نيتشه فريدريك، إنساني مفرط في الإنسانية، تر. الناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1998.

نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط.01، 2005.

نيتشه فريديك، هكذا تكلم زرادشت، تر. جريدة كاملة، منشورات المكتب العالمي، بيروت، لبنان، (د.ت).

نيتشه فريديك، هكذا تكلم زرادشت، تر. فليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، 1938.

نيتشه فريديك، أفول الأصنام، تر. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، ط.01، 1996.

نيتشه فريديك، العلم المرح، تر. وتق. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، ط.01، 1993.

هار مشال، فلسفة الجمال وقضايا وإشكالات، تر. ماكوري جان، الوجدية، تر. إمام عبد الفتاح إمام، مرا. زكريا فؤاد، مطابع الوطن، ط.01، 1982.

هايدجر مارتن، أصل العمل الفني، تر. أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط.01، 2001.

هايدجر مارتن، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر. سبيلا محمد، ومفتاح عبد الهادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.01، 1995.

هايدجر مارتن، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرين وتراكل، تلخ. وتر. حجار بسام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.01، 1994.

هايدجر مارتن، كتابات أساسية إتش. عصفور جابر ، المشروع القومي للترجمة، المجلس العلمي للثقافة، القاهرة، ط.01، 2003.

هايدجر مارتن، نداء الحقيقة، تر. مكاوي عبد الغافر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1997.

هيجل فريديك، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طرابليشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1986.

هيجل فريديك، فن الشعر، تر. الطرابليشي جورج ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، مج.01، ط.01، 1981.

هيجل فريديك، فن الشعر، تر. الطرابليشي جورج ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، مج.02، ط.01، 1981.

هيجل فريديريك، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر. الطرابليشي جورج ، دار
الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1988.

وليام جيمس، ليوتار، نحو فلسفة ما بعد الحداثة، تر. عبد العزيز إيمان، مر. طلب
حسن، إشر. عصفور جابر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط.01، 2003.

ويليك رينيه، اوستن وارين، نظرية الأدب، تر. صبحي محي الدين، مرا. الخطيب
حسام، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط.02، 1998.

-ج-

﴿الأجنبية﴾

A.Makovelski, *Histoire de la logique*, tr, Geneviève Dupond, éd. Progrès,
U.R.S.S, 1978

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, éd. Gallimard, 1942.

Alleman Beda, *Hölderlin et Heidegger*, tr, Fedier François, P.U.F, Paris,
1959.

Alleman Beda, *Hölderlin et Heidegger*, tr, Fédier François.

Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, éd les belles lettres,
Paris, 1995- 1447.

Aristote, *Rhétorique livre III*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour et
André Wartlle, éd. Les belles lettres, Paris, 1980.

Cassirer Ernest, *La philosophie des formes symbolique*, tr. par Ole Hansen,
Love et Jean lacaste, éd. minuit, Paris, 1972.

Chavances François, *Albert Camus. Il faut vivre maintenant*, éd. cerf, Paris,
1990.

Combe Dominique, *Les genres littéraires*, éd. Hachette, Paris.

Daninos Pierre, *La galerie des glaces*, éd. Hachette, 1^{er} éd. 1983.

Deleuz (G), *Nietzsche* ; 9^{ème} éd. P.U.F, Paris, 1992.

Deleuze (G), *Foucault*, éd. Minit, Paris, 1986.

Derrida .J, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1978.

Foucault Paul, *Cours de philosophie*, éd. l'école, Paris, 1961.

Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, in Théorie des genres, éd. Du seuil, Paris, 2000.

Granier Jean: *Nietzsche*, éd., Delta, 5^{ème}, Paris, 1994.

Group µ, *Rhétorique générale*, Paris, éd. Seuil, .1981

Hegel, *Esthétique, La poésie*, tr, S. Jankélévitch, V. 04, éd. Flammarion, Paris, 1979.

Heidegger Martin, *Approche de Hölderlin*, tr, André Préau, éd. Gallimard, Paris, 1962.

Heidegger Martin, *La question technique*, éd Gallimard, Paris, 1985.

Heidegger Martin, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, tr. Wolfgang, Brockmuer, éd. Gallimard, 1962.

Hudiger, *Nietzsche, (Biographie d'une pensée)*, tr, Nicole Casanova, éd. Solin Actes Sud, 2000.

"L'hymne à Zeus" de Cléanthe in les stoïciens, tr, Bréhier, éd Gallimard, La Pléiade, Paris, 1962.

Larruelle, *Les philosophes de la différences*, éd. philosophie d'aujourd'hui, Paris, 1986.

Lement Elizabeth, Dominique Chantal, Hansen Laurence, Kalin Pierre, *La philosophie de A à Z*, éd. Hatier01, Paris, 2004.

Metz Jean Baptiste, *Memoria Passionis (Un souvenir provocant dans une société pluraliste)*, tr. Bagot Jean Pierre, éd. Cerf, Paris, 2009.

Mircea Eliade, *Image et symbole, essai sur le symbolisme magico religieux*, Gallimard, France, 1980.

Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, éd., V.R.F Gallimard, France, 1969.

Nietzsche (F), *Ecce Homo*, tr, Jean Claude Hennery, éd. Gallimard, Paris, 1976.

Nietzsche, *ainsi parlait Zarathoustra*, tr, de Condillac Maurice, Gallimard, 1997, p.143.

Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, tr Héméry Jean Claude, Gallimard, 1974.

Nietzsche, *Le Gai savoir*, tr Albert, éd. Classique de la philosophie, 1993.

Nietzsche, *Humain trop humain*, tr. Henri Albert, éd. classique de la philosophie, 1995.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, tr et présentation de Cornelius Hein, éd. Conthier, Paris, 1964.

Nietzsche, *La volonté de la puissance*, tr. Henri Albert, éd. Classique de la philosophie.

Normand Claudine, *Métaphore et concept*, éd. PUF, Bruxelles, 1976.

Pareyson , *Conversation sur l'esthétique*, traduit par. Gilles Tiberghien, éd. Gallimard, Paris, 1992.
Pévréda (J), *L'autre cap*, éd. Minuit, Paris, 1991.
Ricœur Paul, *Métaphore vive* , éd. Seuil, Paris, 1975.
Ruby (CH), *Les archives de la différence*, Foucault, Demid, Deleuze, Lyotard, éd. Duflin, Paris, 1989.
Sénèque, Ep, 66, cité par J.Brun, *Les stoïciens*, Textes choisis, éd. P.U.F.Paris, 1957.
Souchon Gisèle, *Nietzsche : Généalogie de l'individu*, éd. L'harmattan, 2003.
Tarot Camille, *Dwrkhrim à Mauss L'invention du Symbolique* (Sociologie et science des religions) éd., La découverte/ M.A.U.S.S, Paris, 1999.
Vladimir Grigoriffi, *Mythologie du monde entier: un voyage fascinant dans l'univers des dieux*, éd. Marabout, France, 1987.
Zagdoun Mary Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, éd. C.N.R.S, Paris, 2000.

-د-

﴿المجلات والدوريات﴾

إبراهيم نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 07، العدد 03-04، أبريل، سبتمبر، 1986.

جريدة خيرة الجمالية في الفلسفة الألمانية، ، مجلة سؤال المعنى، مقاربات في فلسفة الجمال والعمل الفني، منشورات مخبر الفلسفة وتاريخها، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط.01، 2005.

حرب علي، مثلث الفلسفة، الوجود، الحقيقة، الذات، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز النماء العربي، عدد13-14، 1991.

حمادي حميد، الخبرة الجمالية للمرئي، مجلة كوجيتو الجسد، دراسات في فلسفة ميرلوبنتي، إشراف مفرج جمال، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط.01، 2003.

كحوال محفوظ: أروع قصائد أحمد مطر ، نوميديا للطباعة والنشر ، الجزائر، ط1 2007.
مطر أحمد، العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول، الخطاط لندن، ط01، 1999.
مطر أحمد، ديوان الساعة، دار النشر U.K، لندن، ط01، 1989.
مطر احمد، لافتات 7، لندن، ط01، 1999.

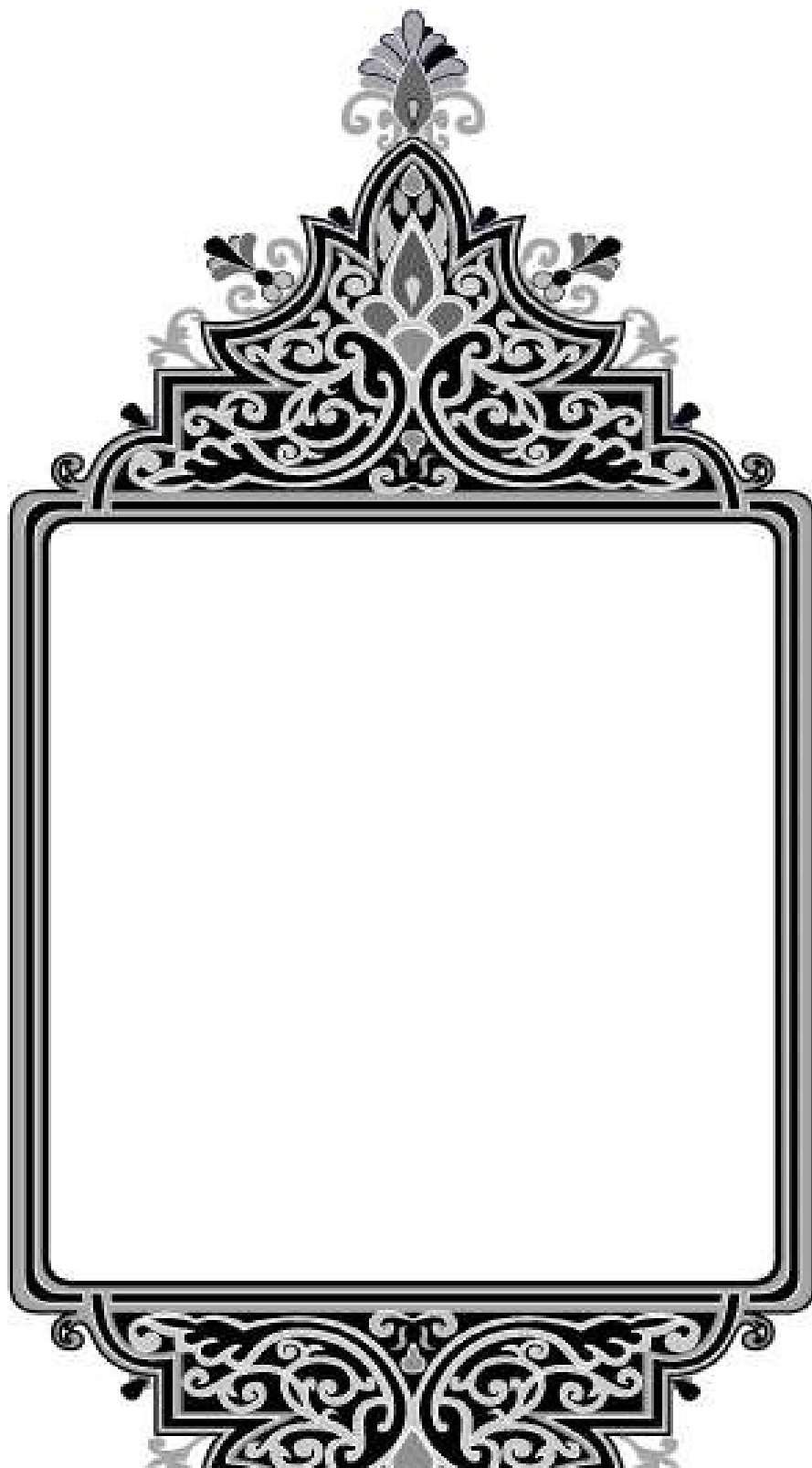
-ز-

﴿الرسائل الجامعية والمخطوطات﴾

بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائية ش.س. بورس، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009/2008.

تشيكو نعيمة، الدلالات المفتوحة والسيرورة التأويلية في فكر أمبرتو إيكو، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة وهران، 2007-2008.

ناصر اسطمبول، تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2005-2006.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع	كلمة شكر إهداء
أ	مقدمة.....	

الفصل الأول

الأسس الفلسفية والنقدية للتمثيل في الشعر

02	I- مفهوم التمثيل والمحاكاة.....
06	2- أجناس الشعر لدى أرسطو.....

12	3- التمثيل بالقلب والمفارقة.....
14	4- بلاغة الشعر في ضوء التمثيل بالمفارقات.....
20	5- التمثيل في ضوء جمالية الغموض في الشعر لدى أرسطو.....
23	II- التمثيل والفن لدى الروائيين.....
23	1.2- المادة الفاعلة بوصفها مصدرا للتمثيل.....
24	2.2- المادة المنفعلة والتمثيل الجديد.....
26	3.2- الشعر وجدلية التمثيل لدى الروائيين.....
29	III- الفن وجدل التمثيل لدى هيكل.....
31	1.3- أنساق الفنون لدى هيكل.....
31	1.1.3- أشكال التمثيل بين الشكل والمضمون في الفن الرمزي.....
35	2.1.3- الرمزية اللاواعية.....
35	3.1.3- رمزية الجليل.....
36	4.1.3- الرمزية الواعية.....
38	5.1.3- الفنون الرومانسية.....
39	6.1.3- الشعر لدى هيكل.....
44	IV- الشعر والتمثيل لدى هايدجر:
45	1.4- جوهر الشعر.....

الفصل الثاني

التمثيل في الخطاب الشعري المعاصر

54	I- التمثيل واللغة
55	1.1- التمثيل في لغة الاختلاف لدى نيتشه.....
62	2.1- اللغة وتمثيل اللا موجود في فلسفة ما بعد الحداثة لدى ليوتار.....
67	3.1- العلامة والتمثيل لدى سوسور.....
68	4.1- اللغة وجدل التمثيل لدى بارت.....

69	5.1- التمثيل واللغة في فلسفة الأشكال الرمزية لدى "أرنست كاسيرر".....
72	II- الكتابة ولعبة الصدفة والضرورة.....
82	1.2- الكتابة بين عبثية الواقع وجدل الحقيقة.....

الفصل الثالث

التمثيل عبر المفارقات في الخطاب الشعري لدى أحمد مطر

88	I- التمثيل عبر المفارقة والسخرية.....
95	1.1- التمثيل بالمحكي على لسان الحيوان
98	2.1- إستراتيجية التمثيل بأسلوب الإلغاز.....
99	3.1- التمثيل بأسلوب التماهي (الخطاب الواعظ)
101	4.1- التمثيل بالأسلوب الصحفي.....
102	5.1- التمثيل بأسلوب الحوار.....
105	II- المفارقة اللفظية.....
106	1.2- التمثيل عبر فاعلية الإبراز.....
108	3.2- التمثيل عبر أسلوب النقش الغائر.....
111	4.2- المفارقة اللفظية والإيجاز.....
112	5.2- المفارقة اللفظية والتكرار.....
116	III- التمثيل عبر المفارقة والصورة.....
117	1.3- المفارقة والصورة الجزئية البسيطة.....
119	2.3- الصورة المركبة الكلية.....
122	IV- التمثيل عبر المفارقة والتناص.....
123	1.4- التناص مع القرآن الكريم.....
128	2.4- التناص مع الإنجيل.....
133	خاتمة.....

.....ملاحق

137قائمة المصادر والمراجع

151فهرس الموضوعات

المخلص

تعدى التمثيل في الشعر المعاصر أزمة الترجيع إلى منجز القياسات والافتراضات في الدرس البلاغي القديم بخلق كيانات جديدة بذاته من رحم ذاته بضرب من اليقين المفرط الثقة الذي يلغي من حساباته أي ترجيع من شأنه تعثير انسيابه الحر وانفلاته القلبي ضمن تنصيد بنائي ، يتساوق تساوفا بصريا ومعنويا مع ذات الكاتب المنشطرة والمتشظية بحثا عن الحقيقة وتأسيسا لكيوننته الوجودية المغتربة في عالم العبث الواقعي ، ونظرا لذلك استقر البحث

بعد لأي على العنوان الآتي : الشعر والتمثيل أحمد مطر أنموذجا ، معتمدين في ذلك على المتن الأصلي للشاعر ، غير أن هذا البحث لا يعدو أن يكون سوى محاولة متواضعة تأمل إلى تقفي ما أمكن تقفيه من أراء الفلاسفة والباحثين فيه وتبعاً لذلك اقتضى البحث : مقدمة وثلاثة فصولا وخاتمة موزعة على النحو الآتي: الفصل الأول: الأسس الفلسفية والنقدية للتمثيل في الشعر /الفصل الثاني : التمثيل في الخطاب الشعري المعاصر ، الفصل الثالث:التمثيل عبر المفارقات في الخطاب الشعري لدى أحمد مطر وخاتمة

الكلمات المفتاحية:

الشعر؛ التمثيل؛ الخطاب؛ المفارقة؛ الصورة؛ الحقيقة؛ المعاصر؛ أحمد مطر؛ تجربة الاختلاف؛ السخرية .