العقل الشعري

خزعل الماجدي

العقل الشعري

تأليف
خزعل الماجدي

هنـــداوي

العقل الشعري

خزعل الماجدي

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٧ ٣٩٢١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور خزعل الماجدي.

المحتويات

مقدمة المؤلِّف ٧
مقدمة ١٣

العقل الشعري الخالص ٢٧
أولًا: ميتاجماليا الشعر ٢٩
ثانيًا: جوهر الشعر ٤٩
ثالثًا: فينومونولوجيا الشعر ٦٥
رابعًا: إبستمولوجيا الشعر ٨١
خامسًا: ك/ن ٩٧

العقل الشعري المحيط ١٢٧
أولًا: الشعر والموروث ١٢٩
ثانيًا: الشعر والنقد ١٤١
ثالثًا: الشعر والسحر ١٤٧
رابعًا: الشعر والأسطورة ١٦١
خامسًا: الشعر والتاريخ ١٦٩
سادسًا: الشعر والمدنية ١٨١
سابعًا: الشعر والحداثة ٢٠١
ثامنًا: موت الحداثة ٢١٧

العقل الشعري الناطق ٢٢٩
أولًا: الغامض الجميل ٢٣١

ثانيًا: الشعر واللغة ٢٤١
ثالثًا: قصيدة النثر ٢٦٣
رابعًا: قصيدة الصورة ٢٧٣

العقل الشعري العملي ٢٨٣
أولًا: الشعر الشرقي ٢٨٥
ثانيًا: السحري والإيروسي ٣٠٥
ثالثًا: الشعر الغنوصي ٣٥٣
رابعًا: النص المفتوح ٣٩٧

العقل الشعري الظاهر ٤٤٣
أولًا: ماء الشعر، نار الشعر ٤٤٥
ثانيًا: سؤال الشعر ٤٥٩
ثالثًا: سؤال الشاعر ٤٨٧
رابعًا: إمبراطورية الخيال ٤٩١
خامسًا: الشعراء وكتَبة الشعر ٤٩٣

العقل الشعري الباطن ٥٠٧
أولًا: كنوز الله ٥٠٩
ثانيًا: أين ذهبَ الشعراء؟ ٥١١
ثالثًا: أكبادٌ متفسِّخة اسمها نصوص ٥١٥
رابعًا: عيون الشاعر الكثيرة ٥٢١
خامسًا: أتراسر ٥٢٩

فهرس المراجع ٥٣١
أولًا: مراجع الكتاب ٥٣٣
ثانيًا: الهوامش ومراجع الصور والأشكال حسب الفصول ٥٣٧

مقدمة المؤلِّف

كانت الكتابة أعظمَ حدثٍ حصل في حياتي، فمعها انتبهتُ لقطار عمري وقد وُضِع على سكةِ قطارٍ طويلة شعرت أنها لن تنتهي إلا مع نهاية العمر؛ ربما لأني أدركتُ أن الكتابة هي مهنتي الوحيدة التي سأجيدها ... وربما لأنها تناغمت مع أعماقي ... وربما لأني كنت أشعر بغُربة عن العالَم الواقعي فجاءت الكتابة لتخلق لي عالمًا متخيَّلًا من الكلمات، أجده منسجمًا مع نفسي وأجد فيه ما عجزتُ عن العثور عليه في الواقع.

وربما هو الخوف ... من الآخَرين والمجتمع، فقد شعرتُ أن هناك مَن يريد انتزاعَ حريتي مني، وحرماني من الأمور التي أحبها؛ بل الخوف ما جعلني رقمًا من أرقامهم، وقلتُ فَلْأخترِع لي رقمًا صعبًا ومعادَلةً يصعب فكُّ رموزها، وكان لي هذا عن طريق الكتابة.

ورغم أني مررتُ بالكثير من المهن، فإنها كلَّها كانت غريبةً عني، لم أشعر بأنها تُلامِس روحي وعقلي يومًا، وهكذا قرَّرتُ أن أكون كاتبًا ولا أكون سِواه، فكان لهذا القرار أثرُه العظيم في حياتي؛ حيث اتَّضحَت، يومًا بعد آخَر، أهدافي التي خُلِقتُ من أجلها.

ومثل أي ولادةٍ مقلوبة بدأتُ كتابةَ مذكراتي منذ أن كنتُ صبيًّا صغيرًا، أروي فيها، بسذاجة، ما أمرُّ به من أحداثٍ بسيطة، وما أقرؤه من الكتب، وما أحبُّه من الأغاني والهِوايات المبكِّرة؛ هذه المذكِّرات لا تعدو أن تكون أكثرَ من يومياتِ صبيٍّ مراهِق ما زال في الرابعة عشرة من عمره. ومعروفٌ أن المذكرات هي أصعبُ فنون الكتابة، ولا تأتي إلا في نهاية العمر؛ حيث عُمق الخبرة وطولها، والكَمُّ الهائل من الأحداث التي يواجهها شخصٌ قَلِق ومختلف مِثلي. ولكني، مع ذلك، أشعر اليومَ بالغِبطة؛ لأني أحتفظ بكنوزِ براءةٍ وسَرديات عفوية لا نظيرَ لها تتمثَّل فيما يقرب من ستة دفاتر سميكة من مذكراتٍ دوَّنتُ فيها عمرًا كان يُمكِن أن يتبدَّد ولا يحتفظ إلا بأضغاثِ صورٍ وأحداثٍ مرت بسرعة.

وحين بدأت بكتابة الشعر، كنتُ ساذجَ البدايات أيضًا، ولم يتصلَّب عودي فيه إلا بعد زمن، كلما زاد اطِّلاعي على شعر الشعوب، في تاريخها الطويل، وكان ذلك يجري قبل أن أنشر شيئًا في هذا المضمار، ثم بدأت رحلتي الحقيقية مع الشعر حين اختلطتُ بالوسط الأدبي والشعري، في العراق والعالَم العربي، الذي كان مُستعِرًا بالجدل العميق والخلَّاق.

وتقدَّمَت خطواتي أكثر وبشكل أقوى حين نشرتُ مجاميعي الشعرية ابتداءً من ثمانينيات القرن الماضي، حينها تَولَّعتُ بالشعر أيما تولُّع، فسلبَ كلَّ كِياني وبدوتُ كما لو أني منذورٌ له، وأنه خَلاصي الوحيد.

وبعد عَقدٍ من النشر المتواصِل والخوض في غِماره، جاء المسرح ليصبح حقلًا موازيًا للشعر أدركتُ فيه أن ما لا يُمكِن التعبير عنه شعرًا يُمكِن للنصوص المسرحية أن تقوم به، ومرت السنوات وإذا بي في بيدرٍ وارفٍ من الأعمال المسرحية المكتوبة والمنفَّذة إخراجيًّا على خشبة المسرح من قِبَل مُخرِجين كِبار.

أكسَبَني ولَعي بالشعر والمسرح قوةً ومَرانةً هائلتَين، واستمر الحقلان مَلاذًا لي يَنسجان شخصيتي الأدبية ويرتقيان بي إلى مَدارِك لم أحلم بالوصول إليها.

وسواء، في الشعر أو المسرح، كانت الأساطير تشدُّني دونَ غيرها حتى قادني هذا إلى الاطِّلاع على طيفٍ واسعٍ من أساطير الشعوب ومَلاحمها، ومن وَفرة ما اطَّلعتُ عليه منها، قراءةً، كنتُ أقارن بينها وأدقِّق فيها، وأزيد تنويع مراجعها شرقًا وغربًا.

من هنا جاء الحقل الثالث في اهتماماتي، وهو الأساطير وعلم الأساطير (المِثولوجي)، الذي تَصاعَد بحثي فيه مع دراستي الأكاديمية للتاريخ القديم وتراثه.

ولأن الأساطير مكوِّنٌ واحد من مكوِّنات الدِّين الثمانية، وجدتُ نفسي في طريق البحث في الأديان وعلم الأديان، وظهَر لي مبكرًا مجموعةٌ كتبٍ منتظِمة في تاريخ الأديان.

وحين توسَّعَ بحثي في أديان الشعوب وسَّعتُ اهتمامي في حقل الحضارة والدراسات الحضارية لكل الشعوب، وأصبَح هذا المشروع واعدًا بأن يكوِّن موسوعةً كبرى في تاريخ الحضارات.

نشْرُ هذه الأعمال في كتبٍ إلكترونية خطوةٌ طَمُوحة بلا شك جاءت مُتوِّجةً لكل هذا الجهد الواسع في الكتابة.

ستشمل هذه المجموعةُ جميعَ الكتب الإبداعية والكتب الفكرية موضوعةً بطريقة متداخلة من التنوُّع والتشكيل؛ فالأعمالُ الشعرية شملَت المجموعات الشعرية التي صدرت

من عام ١٩٨٠م وحتى يومنا هذا، والأعمالُ المسرحية شملَت المسرحيات التي ظهرت منذ ١٩٩٠م وحتى يومنا هذا، ومن ضِمنها المسرحيات التي لم تُنفَّذ، إخراجيًّا، للمسرح بعدُ.

تناولَت الأعمالُ الفكرية تيارات الفِكر الأربعة الأساسية في العلوم والتاريخ: الحضارات، الأديان، الأساطير، الأدب.

ينتج عن المسار الطويل في تجرِبة الكتابة ما يُشبِه الحكمة التي يَشُوبها الحزن، فبقدر ما يزداد حجم الحكمة في تراث الإنسان، يزداد، في مقابله، حجمُ الحزن والألم الذي يضعنا في مفترقِ طرقٍ واسعة؛ لأن الإنسانَ لا تُسيِّره الحكمة، بل تُسيِّره الغرائزُ والحاجات السريعة، وكذلك العنف والغضب.

الحلمُ المثالي في الوصول إلى حياة غنيَّة بالحكمة يتحقق عن طريق تراكُمها بوصفها رصيدًا جماعيًّا وخبرةً فردية، ولعلَّ الكتابةَ والاطِّلاعَ يوفِّران هذا ويجعلان منه واقعًا قابلًا للتداوُل.

منذ زمن بعيدٍ أدركتُ أننا في بلادٍ تفتقر إلى الحرية ومن الصعب مُمارَستها؛ ولذلك وجدتُ أثناء إقامتي في تلك البلاد أن الحرية أمرٌ شخصي وداخلي ولم أذُق طعمَها الجماعي يومًا، وحتى حين عشتُ في الغرب، لم أتمتَّع بثمارها، بل ظلت شأنًا داخليًّا ينمو تحت شجرة الأمان والقانون فقط.

ساهَمَت الكتابة أيضًا في تعزيز حريتي الداخلية وجعلها نابضةً بالحياة والمحبة. وكانت سياحتي الطويلة في الحضارات قد أعطَتني أبلغَ الدروس عن الأشكال المتنوِّعة للحضارات وإمكانية تشكيلها وفقَ البيئة والمجتمع وسيكولوجيا الجماعة، وكلُّ هذه الحضارات طرقٌ في التكيُّف والعيش، وليس بالضرورة أن يكون كلُّ تاريخ الحضارات «متحضِّرًا»، أو أن يكون جوهرها تحضُّرًا كاملًا ونقيًّا؛ لأن هذا يخالف طبيعةَ الإنسان التي يَسكنها الشرُّ والدمار والكراهية مثلما تَسكنها نزعات الخير والمحبَّة، فالحضارات تصطرع مع نفسها، بين هذا وذاك، ونتيجةُ هذا الاصطراع هي التي تعطينا لونَ تلك الحضارة ونكهتَها، المختلفَين عن لون الحضارات الأخرى ونكهتها.

الكتابة عن الحضارات أمر مُبهِج جدًّا؛ لأنها تجمع أدقَّ التفاصيل وتُبوِّبها في حقولٍ ومفردات شِبه ثابتة، وبذلك يُمكِن أن نقارن بين الحضارات بيُسرٍ شديد.

الأديان، من ناحيتها، تقدِّم التطلُّع والدأب الروحي نحوَ الأعالي والمطلَق، وتترك نصوص الدِّين، بصفةٍ عامة، تشوُّقات الإنسان لهذا العالَم المحجوب عنَّا، ولا شك أن لتاريخ الروح الحصةَ الأكبر في تاريخ الأديان، ومن الأديان نعرف كيف تنشط روح الإنسان نحوَ

المجهول، ومنها نتعلَّم كيف يجري السطو على الهاجس الروحي وتحويله إلى هاجسٍ سياسيٍّ ومنفعي.

ظلَّ تاريخ الأديان يلازم شغفي المعرفي، بعدَ أن كانت الفلسفة سيدةَ ذلك الشغف، وكان يحرِّك بي طاقةً عجيبة تذكِّرني بطاقة الشعر، التي نَمَت معي مبكرًا، حتى تيقَّنت أن الكثيرَ من ثمار الروح والشعر والفنون تَساقَط في حقل الدِّين، ذلك الحقل المجاوِر لنا، الذي هو حقل الشعوب عبر تاريخها الطويل.

لكنَّ دراسة كلِّ دِين، على حِدَة، تستوجب منِّي معرفةً جيدة بعلم الأديان، وأن تلازُم علمِ الأديان وتاريخ الأديان أمرٌ لا بد منه؛ ولذا كان، من الطبيعي، أن أعمل على تقصِّي مكوِّنات هذا العلم ومناهجه وعلمائه، وكان لي ما أردت.

الأساطير هي الأخرى خزائنُ العلوم والفلسفات والمعتقَدات البدئية، هي بذرةُ كلِّ هذا، وهي الحوار السردي الطويل بين العالَم وحواس الإنسان، في نصوصٍ لا تَرقى إلى أن تكون فكرًا ناضجًا؛ ولذا فهي لغةٌ بريئة مشحونة بالطاقة المقدَّسة.

وكان لتاريخ الآداب والفنون والعلوم سِحره الخاص في وجداني ومؤلَّفاتي، فقد نهلتُ منه الكثيرَ وحاولتُ أن أجسِّد بعض محطاته.

يَتغذَّى عقل الإنسان ويستنشق كلَّ هذه الخُلاصات الجمالية والروحية والنفسية لكي يَغتني ويجعل العالَمَ حوله وفيه أفضل، وتأتي القراءة أولًا ثم الكتابة كأنفاقٍ جوَّانية لسَبْر كل هذه الأغوار وجعلها تنطق بالعجائب والنوادر.

أتمنى أن تقدِّم هذه الأعمال شيئًا للقارئ، وأن تصل بعضَ الخيوط التي أسَّست قصة الدأب والمواظَبة على حياكة ونسج مشروعٍ تجاوَز زمنُه أكثرَ من نصف قرن.

خزعل الماجدي
٢٠٢١/١٢/٧م

إذا كان يترتَّبُ عليَّ اختيارُ صورةٍ مبشِّرةٍ بالنجاح للأعوام الألف القادمة، فإنني أختارُ القفزة المباغتةَ للشاعر الفيلسوف الذي يسمو فوقَ وطأة العالَم، مؤكدًا بذلك أن ما يعتبرهُ الكثيرون نشاطًا وحيويةً في هذه الأزمنة، الضجيج والدوِي والعدائية، ينتمي إلى أقاليم الموت، وإلى ما هو أشبه بمقبرةِ سياراتٍ قديمةٍ وصَدِئة.

كالفينو
(ست مذكِّرات للأعوام الألف القادمة)

مقدمة

العقل الشعري

يعترفُ هايدجر أن سببَ اختيارِه للشاعر هيلدرلن، نموذجًا لتِبيانِ ماهية الشِّعر، إنما يكمُن في أن هيلدرلن يرتكزُ على هذا التصميم الشِّعري الذي يتكون من تأمُّل ماهية الشعر نفسها، والتعبير بالشعر عن هذا التأمل؛ فهيلدرلن هو، بمعنًى من المعاني عند هايدجر، «شاعر الشعراء»؛ لأن الشِّعرَ كان موضوعَ شِعره.

وبالرغم من أن تشخيصَ هايدجر كان دقيقًا، فإنه لم يُنبِّه إلى الخسارة الفادحة التي سبَّبها هيلدرلن لنفسه وللشعر حين أفسدَ شعره بالحديث عن ماهية الشعر، وحين لم يَشْرع بتوضيحِ ماهية الشعر عن طريق بناءٍ نظريٍّ مُقنِع أو حديثٍ ممتع عن الشعر. هكذا كان يُضطَر الشعراء للإفصاح عن ماهية الشعر، فيا للخسارة!

لقد كانت موهبة هيلدرلن جديرةً بأن تنشغل بنصوصٍ شعرية لا بمضامينَ تتحدثُ عن ماهية الشعر. إن أغلب الشعراء لا يُجيدون الحديث عن شِعْرهم أو عن الكيفية التي يكتبون بها الشعر أو عن رؤيتهم للشعر، ولا يُعد هذا عيبًا، لكنَّ قدرة الشاعر على أن يفعل هذا وأن ينظِّر للشعر، هي الأخرى، ليست عيبًا. العيبُ الوحيد الذي يمكن أن يلازم الشاعر هو رداءة شعره، وعدم قدرته على الإتيان بشعرٍ نشطٍ وجديدٍ ومغاير.

ظهَرَت القدرة على التنظير الشِّعري النوعي من قِبل الشعراء أنفسهم مع ظهور الشعر الحديث في الغرب بعد منتصفِ القرنِ التاسعَ عشَر، وكان بودلير أول شاعرٍ منظِّر مثلما كان أول شاعرٍ حديثٍ بالمعنى الدقيق للكلمة. وقد وصل التنظير الشعري ذروتَه مع

الشاعر ت. س. إليوت، رغم أن تنظيراته كانت تنحو منحًى نقديًّا أكثر من كونها تتجه نحو التنظير العميق للشعر.

وفي جميع الأحوال كان التنظير الشعري للشعراء أكثر صدقًا وأكثر قدرةً على التعبير عن ماهية الشعر من الفلاسفة والنقاد وعلماء العلوم الإنسانية القريبة؛ فالشاعر أدرى بتلك الأغوار العميقة التي تخرج منها أشعاره، وربما كان أدرى بموجِّهاتها العقلية والفكرية.

كان لمفهوم العقل الذي وضعه ديكارت في منتصفِ القرنِ السابعَ عشرَ الأثَرُ الكبيرُ في ظهورِ فلسفةٍ أوروبية جديدة متماسكة تُناظر الفلسفة الكلاسيكية الإغريقية الغاربة، وكان كتابُه الأول الذي كُتب قبل ١٦٢٩م (قواعد لتدبير العقل) يؤكِّد على أنه من بين ملَكَات المعرفة الأربع (العقل، المخيِّلة، الحس، الذاكرة) لا يتهيأ لغير العقل وحده أن يُدرِك الحقيقة؛ لذلك يتحتَّم على العقل أن يزيدَ من أنواره لا ليحلَّ صعوبةً بعينها من الصعوبات المدرسية. وقد شخَّص ديكارت ملكَتَي العقل الأساسيتَين وهما: الحَدْس؛ أي التصور الذي يصدُر عن عقلٍ خالص ومتيقظ في سهولةٍ ووضوحٍ بالغَين، والاستنتاج، وبه نتعقَّل حقيقةً من الحقائق على أنها نتيجةٌ لحقيقةٍ أخرى نحنُ منها على يقين. والحَدْس هو الذي يبلغ المعاني والحقائق الأكيدة التي لا ريب فيها مثل «أنا أفكر، إذن أنا موجود Cogito ergo sum» وهو ما أُطلق عليه الكوجيتو الديكارتي.

لكن صورة العقل لم تكتمل إلا عند «عمانوئيل كانط» الذي نقَد العقلَ المحض والعقل العملي، وكشَف بِناهما الترانسندنتالية والإجرائية على التوالي.

وبعد «كانط» أصبَح بإمكاننا الكلامُ عن عقلٍ فلسفي يضُم «العقولَ الحَدْسية، والمثالية، والظاهراتية، والواقعية، والوجودية، والوضعية، والبراغماتية، وغيرها»، وعقلٍ علمي ينظُر في حقول العلم المعروفة، وعقلٍ ديني يُحاول إعادة تنظيم المعتقَدات والأفكار الدينية في أنظمةٍ جديدة، أمَّا حقولُ الفَنِّ والأدبِ والشعرِ فقد ظلَّت بلا عقل!

كان علم الجمال مكانًا لمراقبة وجهات النظر الفكرية والفلسفية في أهمية الفنون وطبيعتها، وكان عرضًا لعلاقة الفنون بالعلم والدين والأخلاق ... إلخ، وقد ظلَّ هذا العلم يتردَّد بين الجدران الأكاديمية والمقولات الجاهزة التي رُسِمَت له، ولم يستطع سبْر الأغوار العميقة للدافع الفني، أمَّا الشعر فقد ظل مُلحقًا هامشيًّا بالفنون يُذكر أحيانًا لإضفاء الشمول على علم الجمال ومباحثه.

نرى اليوم ضرورة أن يظهر ما يُسمَّى بـ «عقل شعري» يُعنَى بالنظر في ماهية الشعر وطبيعته ومشكلاته وأنواعه وطبقاته وأغواره، ويكون قادرًا، في الحد الأدنى، على توصيف

ظاهرة الشعر، والفن والأدب عمومًا، التي أنتجَها الإنسان في عموم العالم المعاصر أو القديم، واستنباط قوانينه من تلك الظاهرة ونصوصها.

إن «العقل الشعري» هو أحد أطياف «العقل»، والمَعْنِي بإنتاج الشعر ونظرية الشعر، وقد أطلقنا عليه أحيانًا «الشعري»، وهو يمتاز بشكلٍ نوعي عن بقية العقول التي قدَّمَها تاريخ الفكر والفلسفة؛ فهو عقلٌ نوعي؛ لأنه معنيٌّ بالإبداع والخَلْق والابتكار عمومًا، إنه عقلٌ لا يفكِّر فقط، بل يُبدعُ ويجدُ مساراتٍ جديدة للعقل الإنساني ككل؛ ولذلك نرى أن هذا العقل كان موجودًا في الماضي، لكنه كان يُنتجُ الشعر أكثر من إنتاجه النظر الشعري، ومع تقدُّم الإنسان وزيادة معارفه وإدراكه لمكنوناته الداخلية أصبحَت قدرتُه على نتاج النظر الشعري أفضل، وازدادت قدرتُه على إنتاج الشعر في الوقت نفسه.

نرى أن تكوين العقل الشعري ينطوي على بنيتَين أساسيتَين؛ الأولى هي البِنية الشعرية المسئولة عن إنتاج الشعر، والثانية هي البِنية الميتاشعرية المسئولة عن النظر والتأمل في الشعر. وتتماهى أحيانًا الحدود بين البِنيتَين ويختلطُ حقلاهما في منطقةٍ رمادية تصدُر عنها تلك الشطحات والومضات الشعرية الخاطفة، مثل تلك التي كان يتفوَّه بها نيتشه أو المتصوفة أو الكتب المقدَّسة في كثيرٍ من الأحيان.

هذا الكتابُ يحاول أن يصف البِنى المفصَّلة للميتاشعرية من وجهة نظرنا، لكننا آثرنا إطلاق تسمية «العقل الشعري» عليه لإيماننا بأن النص الشعري أمرٌ يقوم به كل شاعر على وجه الأرض، أما النظر الشعري (الميتاشعر) فهو أمرٌ لا تقوم به إلا قلةٌ من الشعراء القادرين على وصف تجربتهم الداخلية في إطارٍ فكري ومعرفي، ولذلك صار الميتاشعر رديفًا أقوى للعقل الشعري.

إننا نودُّ أن ننوِّه بالكثير من التأكيد على أن لكل شاعرٍ عقلًا شعريًّا يستطيع أن يفرش خرائطه ومكوِّناته وسيناريوهاته كما يشاء، وسيُزيد هذا من ثراء العقل الشعري إجمالًا، إلا أننا لا نستطيع أن نثقَ بما يحاوله ناقدٌ أو فيلسوفٌ أو عالِمُ جمالٍ من وصف للعقل الشعري؛ لأن الشاعر/المفكر حصرًا هو الذي يستطيع ذلك، ونرى أن المستقبل سيكون حافلًا بالشعراء المفكِّرين؛ لأن شاعر الفطرة سينحسرُ بمجرد الانتباه إلى ضرورة حماية وصيانة هذه الفطرة حتى النهاية بل وتحريضها على المزيد من العفْوية والشراسة عند الشاعر المفكر، وحينها سيكون الفكر سياجًا حاميًا لهذه الفطرة لا سجنًا لها، كما حصل مع التجارب الفاشلة في هذا الصدد.

العقل الشعري هو إحدى البِنى الأساسية للعقل البشري، ورغم أن العقل البشري واحدٌ في تكوينه، لكنه يتضمن عدة بِنًى أساسية؛ فنحنُ نرى أن العقل الشعري هو نواة

العقل البشري؛ فهو يحتل المركز، ويشكِّل جوهر الإبداع في كل العقول الأخرى حوله. وربما أحاطت بهذا العقل حلقاتٌ أخرى، لكن الأساسي منها يتمثل بـ «العقل الديني، العقل الفلسفي، العقلي العلمي» وربما ظهرَت حلقاتٌ فرعية بينها، مثل العقل السياسي، والعقل الاقتصادي، وغيرها.

لكن العقل الشعري، الذي نرى أنه مُولِّد الإبداع في كل العقول الأخرى، ظل بعيدًا عن الدرس والتقصِّي ولم تُفحَص مكوِّناته بشكلٍ دقيق، بل إن الشعراء أهملوه ولم يسعَ كلهم إلى تحفيزه وجعله منتجًا للرؤى والنظريات والفكر الشعري، لكننا، اليوم، نرى ضرورة أن يقوم هذا العقل الشعري بدوره في إنتاج أنظمةٍ جديدة من الفكر الشعري، الذي سيساهم في إغناء نشاط العقل البشري، وسيعمل على صيانة وإنعاش الإنتاج الشعري، بل والإبداعي بشكلٍ عام.

إن البحث عن «العقل الشعري» الذي ندعو إليه يجيء متأخرًا بعد أن ترسخَت العقول الأخرى، وبعد أن كان هذا العقل، ذات يوم، مركز إنتاج الأفكار والرؤى والأخيلة الأدبية والدينية والفلسفية والعلمية. وربما تقع محاولتُنا هنا في إطار البحث فقط، لكننا نطمح من خلال هذا الكتاب والكتب القادمة إلى محاولة تأسيس للعقل الشعري، وسيكون بإمكاننا الحديث، بثقة، عن هذا العقل، مثلما نتحدث عن العقل العلمي والفلسفي والديني بشكلٍ خاص.

كان هذا العقل وما زال مسئولًا عن قفزات الإبداع في كل العقول الأخرى؛ لأنه النبضُ الأساس لكل العقل البشري. وربما ستسنح فرصةٌ أخرى للبحث الدقيق في بِناه التفصيلية، رغم أننا حاولنا ذلك عبْر محاضرة (غير منشورة) ألقيناها في اتحاد الأدباء العراقيين في الثمانينيات عن «البِنى العقلية»، وسنقوم بنشرها في كتابٍ مستقلٍّ خارج هذا الكتاب.

أما هذا الكتاب فهو ما نراه فاتحةً مقترحةً في حقل «العقل الشعري»، الذي نحرِّض على ضرورة بنائه ورصفه واعتباره حقلًا معرفيًّا جديدًا يُنعِشُ العقول الفلسفية والعلمية والدينية التي تُحيط به، بل يمكن للعقل الشعري النِّيء أن يكون مصدرَ شحناتٍ إبداعية إلى العقول المحيطة به، ومركزًا لبثِّ القوى إلى هذه العقول المطبوخة نوعًا ما، إن براءة وفطرية وعفْوية العقل الشعري تجعل منه الطبقة الباطنية العميقة والطازجة والبذرية للعقول الفلسفية والعلمية والدينية، بل لعلنا ذهبنا إلى أبعدَ من ذلك في كتابنا هذا عندما اعتبرنا أن العقل الشعري هو مصدر الفلسفي والمعرفي والعلمي والديني، وأن هذه الحقول التي تجمَّدَت في مساراتها ما زالت تنبضُ بين فترة وأخرى بفعل الشرايين التي يبثها فيها

العقل الشعري، وأن العقل الشعري — بعبارة أخرى — هو المسئول عن الانزياحات المهمة التي تحصل في العقول الأخرى، وهو المسئول بالتالي عن الإبداعات التي تنتج عن هذه الانزياحات.

ينقسمُ هذا الكتاب إلى ستة فصولٍ أسمَيْنا فاتحتَها تسميةً قريبةً من التسميات الكانطية وهي **الفصل الأول (العقل الشعري الخالص)**؛ أي الشعر في ذاته، الذي هو عقل الرؤى والأفكار العالية (الترانسندنتالية)؛ فهو بناءٌ مثالي خالص يصفُ شعرًا مطلقًا خالصًا، أو أنه يصف ماهية الشعر بشكلٍ عام كما نراه، وقد وضَعْنا أغلب بياناتنا الشعرية فيه؛ ففي «ميتاجماليا الشعر» رأينا أن للآداب والفنون منطقةً جمالية، أما للشعر فمنطقة ميتاجمالية، وهو أول فصلٍ ترانسندنتالي؛ حيث قلنا إن الشعر ليس جنسًا أدبيًّا، وإن إدراج الشعر ضمن صنوف الأدب أو الفن هو من أكبر المغالطات التي شوَّهَت نظرتَنا للشعر، وضبَّبَت حقيقته؛ فالشعرُ حقلٌ أساسي من حقول الوعي البشري يشبه العلم والدين والفلسفة والفن، وهو ليس أحد الفنون والآداب، بل هو النبضُ المبدع في كل هذه الحقول؛ ولذلك يجب أن نخلِّصه من كونه تابعًا إلى كونه متبوعًا أو مستترًا في أنسجة الحقول الأخرى. تصبح الميتاجماليا إذن مكانًا أوليًّا مناسبًا للنظر الشعري، ولتأمل الشعر والحديث عن جماليته الخاصة، وهو ما يجعل الشعر ولعًا ميتاجماليًّا يضربُ بعيدًا في المدهش والمغاير واللامعقول واللاموجود. وفي هذا الصدد تم التفريق بين الشعر من ناحية والنثر والعلم والفلسفة والدين والأسطورة من ناحيةٍ أخرى.

وفي «جوهر الشعر» حاولنا أيضًا فحص جوهر الشعر، والجوهر الذي تحدثَت عنه الفلسفة (أنطولوجيًّا ومعرفيًّا)، وحاولنا التعرف على جوهر الشعر المنطوي على مركزَين متلاصقَين ومتضادَّين، في الوقت نفسه، هما «مركز اللوغوس ومركز الإيروس»، ورأينا أن مركز اللوغوس هو نواة جوهر الشعر في حين كان مركز الإيروس هو الفضاء أو النص الذي تظهر فيه شحنة الجوهر، ثم تتبعنا التاريخ السرِّي لظهور جوهر الشعر في النص، ورأينا أنه قد تدرَّج في انضباطِه القويِّ مع غاياته من البرهان إلى البيان ثم العرفان ثم الرحمان؛ حيث يتحرر الشعر شيئًا فشيئًا ليعبِّر في النهاية عن جوهره وماهيته، لكننا في «فينومونولوجيا الشعر» ذهبنا إلى ما هو أبعد من ذلك، حين جعلنا جوهر الشعر يخرج من عزلته ليتخصَّب بتسع رحلات أو حركات باتجاه المقولات الفلسفية المحيطة به؛ فقد وضعنا جوهر الشعر في مركز دائرة تحيط به تسعُ مقولاتٍ أرسطية هي «الكم، الكيف، الإضافة، الزمان، المكان، الوضع، الملْك، الفعل، الانفعال»، ثم حركنا الجوهرَ باتجاهها ليتخصَّب بها في رحلةٍ تاسوعية تجعل منه جوهرًا منفتحًا على قوى الفعل والوجود معًا.

أما في «إبستمولوجيا الشعر»، فقد تحوَّل العقل الشعري إلى مرجعيةٍ معرفية غير مشروطة تختلف عن الإبستمولوجيا الفلسفية والعلمية، وذلك عن طريق إقصاء المعلومة، وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة إلى إشارات وشفرات ورموز. وفي المقارنة بين الشعري والمعرفي، ثم الشعري والفلسفي، كشفنا عن التعارضات بينهما ومناطق اللقاء والنماذج؛ فالميتافيزيقيا مثلًا تقع في الفلسفي، لكنها في حقيقة الأمر منطقة تزاوج بين الفلسفي والشعري، لقد قوَّضَت العصور الحديثة، من خلال العلم والتيارات التجريبية، ومن خلال النُّظُم الإبستمولوجية، فكرة العقل الكلي في الفلسفة، الذي هو عقلٌ فطري ذو طباعٍ بسيطة، كما يقول «ديكارت»، وأصبحَت مناطق هذا العقل من حصة العلوم المختلفة؛ ولذلك غاب ذلك الطابع الشمولي في الفلسفات المعاصرة، بل وانهزمَت الميتافيزيقيا إلى جحورها مذعورةً؛ أي إن ساحة الكلي عادت تتفرغ مرةً أخرى؛ إذ لم يعُد بإمكان العلم، القائم على التجريبية (وهو ناقدها وداحرها الأول) أن يحلَّ محلَّها، وقد شلَّت الأيديولوجيا قوة الديني، وكان الأدب يتسلى بالجزئيات؛ ولذلك لم يكن غير الشعر مؤهلًا للقفز إلى منطقة الكلِّي، ولكن دون أن يقع في أخطاء الفلسفي.

أما في «ك/ن» فقد بحثنا في أنطولوجيا الشعر من خلال ثلاثةِ حقولٍ متمايزة هي كون الوجود وكون الرؤية (حيث خرائط العقل الشعري) وكون اللغة (حيث خرائط النص الشعري). وكانت محاولتُنا هنا بالابتعاد عن الجهاز الاصطلاحي الفلسفي معتمدةً على ابتكار جهازٍ اصطلاحي رؤيوي عماده الحروف. وفي كون الوجود (حيث خرائط الظلام) كان هناك مستويان؛ الأول عياني ظاهري بيِّن هو «ع»، والثاني ضمني داخلي دفين هو «ن»، وفي المستوى «ن» تكمن كثافة الكون والزمن، وأما المستوى الظاهري «ع» فهو المستوى الظاهر الذي يتجول فيه الإنسان، ويكون الخلق والإبداع بحركة «ك» بين المستويين «ن، ع». ويتعزز هذا السيناريو عندما نناقش كون الرؤيا؛ حيث خرائط العقل الشعري التي تكونُ عبارةً عن حُزمٍ من النظريات والرؤى التي تتماسك كلما اتجهنا صوب المستوى «ن»، الذي هو مستوى الرؤيا الضمني، وهو ما يدعونا إلى القول بأن نظريات العقل الشعري لا تتعارض مع بعضها، بل يكمل بعضها الآخر في تماسكٍ دالٍّ على العقل الشعري الضمني العميق (ن)، الذي يعبر عن العقل الشعري الباطن، الذي تلتمع فيه أفكارٌ شعرية تتقافز فوق بعضها كأنها أمواجٌ سابحة في بحرٍ عميق.

إن جوهر الشعر، الذي ناقشناه سابقًا، تسيطر عليه هنا طرقُ نظر ورؤًى، أما مادة هذا الجوهر فتتدفق. النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطته، أما تدفُّقه داخل خلية

الشكل فيتم في النصوص الشعرية. إن النظريات الشعرية عبارةٌ عن خرائط متداخلة مع بعضها يتولَّد من تقاطعاتها وتَثْنياتها بؤرٌ وإضاءاتٌ تفتح الطريق، هذه النظريات آيلة إلى الدفن، ولكن من نشوئها وموتها تتولَّد الطرق الشعرية الجديدة، قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون؛ فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقصُّ وتعدِّل وتمنح القصيدة الجديدة.

أما في كون اللغة فتظهر خرائط النص الشعري، التي هي انعكاسٌ لهولوغراف عقلي، وهي عبارة عن عقلٍ شعري متكون من الإبداع والرؤيا. إن نموذج الخرائط الشعرية المقترحة لا يتطابق تمامًا مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية؛ لأن هناك توازنًا قلقًا بين الخريطة (النموذج) والعلاقات (النصوص)، وتعمل موجات التجديد الشعري دائمًا على هدم هذا التوازن وخلق توازنٍ آخر، وهكذا تكون الخرائط اللغوية والرياضية للنص هي ترتيبات عالية جدًّا قادمة من المستوى المضموني (ن)، وقد تبدو لوهلاتٍ عديدة أنها صيغٌ أو حركاتٌ عشوائية، لكنها في حقيقة الأمر خرائط لترتيباتٍ أو حركاتٍ بالغة الدقة، لا يمكن لمساطرنا أن تضَعَها وفق مقاييسَ معروفة.

وتُوصلُنا مغرياتُ البحث الذوقي هذا إلى أن الشعر هو نظير العدم، وأنه يصبح بطاقة لا متناهية تسري في الكون كله، وتقع في المستوى الضمني (ن)، لكنه عندما يريد الظهور يتحجَّم في أبعادٍ محدَّدة (أبعاد اللغة والزمان والمكان) بعد أن كان لا نهائي الأبعاد، ولأنه فقد أبعاده اللانهائية، فإنه يتقمَّص أبعاد المستوى العياني الثلاثة وربما الأربعة، فيظهر ويتحول إلى قصائد، في حين أن اللغة كلها هي اهتزازٌ صغير في محيطٍ شعري هائل. وتنقلب معادلةُ الدالِّ والمدلولِ والرمز؛ فالرمزُ هو الذي يُنتج الدال، وهذا هو الذي يُنتج المدلول. ويتبع هذا أن الشعر هو الذي يُنتج اللغة، واللغة تُنتج المضامين أو المدلولات، بوصفها خزينًا شاملًا للعقل. وهكذا يكون العقل الشعري الخالص قد انتهى إلى كونه ضمنيًّا، وقد ساهمَت اللغة والشعر في إنتاجه وتكوينه.

الفصل الثاني (العقل الشعري المحيط) هو الشعر لذاته، يكون العقل الشعري قد خرج من كمونه والانغلاق في ماهيته إلى التجوُّل في محيطه، وفي علاقاته التي يشغلها مع هذا المحيط، مثل المورث والنقد والسحر والأسطورة والتاريخ والمدنية والحداثة.

ففي «الشعر والموروث» يتم تبنِّي التراث، كاملًا، كمعبِّرٍ عن شخصيةِ أمةٍ من الأمم، ويجري التعاملُ مع مناطقه المعرَّضة للضوء والمخبوءة في الأغوار بطريقةٍ واحدة؛ فهي، كلها، نتاج عقلٍ جمعي جرى تكوينه وتحفيز ثماره في أزمانٍ مختلفة؛ ولذلك يكون الموروث

دافعًا للإبداع والتقدم إلى أمام، فقط، عندما يتحوَّل إلى مادةٍ خامٍ يقوم الإبداع بجعلها مادةً أوليةً لشعرٍ جديد. ويكون الموروث العربي مادة هذا المبحث؛ حيث نعثر فيه على الجذور اللوغوسية والإيروسية والشعبية للشعر العربي الحديث، ثم يتم نقل الموسيقي والرؤيوي من الموروث إلى الشعر، كمثالٍ لكيفية تسرُّب هذا الموروث إلى الشعر الحديث.

أما في «الشعر والنقد» فنُعالِج بعض أخطاء النقد عندما يُعالِج الشعر، وأخطاء النقد عندما يكون في دائرة العلم، أو في منطقة بين الأدب والعلم، فيما يشبه مكان علم الكلام الأدبي، ولكن العودة إلى النزعة الذوقية في النقد تُنقذه دائمًا من آليات العلوم الإنسانية الحديثة التي قد تجعله جامدًا آليًّا. والنقد الذوقي هو ما نراه مناسبًا للشاعر وهو يدخل منطقة النقد؛ لأنه لا يريد أن يتحول إلى عالمٍ في حقل العلوم الإنسانية؛ ولذلك يكون النقد الذوقي هو الأقرب إلى الشاعر من بين كل أنواع النقد.

أما في «الشعر والسحر» فقد حاولنا من خلال المنهج السيميائي دراسة العلاقة بين الشعر والسحر، ففي المرحلة قبل المنطقية كان السحر والشعر في نظامَين مقفلَين ومحدودَين هما «الطقس واللغة»، وبسببٍ من سقوط السحر في الطقس وتحرُّر الشعر من اللغة تداعَى السحرُ وتناثَر في الطقوس الدينية، واخترق الشعر تلك العصور في حاضنات الدين والأدب. أما في المرحلة المنطقية فقد قامت الكتابة بحمل الشعر وتخليصه من كارثة الاندثار التي مزَّقَت السحر؛ إذ إن سيادة العلم في المرحلة المنطقية جعلَت الشعر يتخفَّى في الهوامش الدينية والأدبية، هربًا من المنطق الذي يتسرَّبُ في العلوم الصِّرفة والإنسانية، ويحاول تسلُّق الأدب والفن أيضًا. أما المرحلة بعد المنطقية فيكون الشعر قد تخلَّص نهائيًّا من سطوة المنطق، وأصبح حرًّا مستقلًّا، وبذلك يكون مناظرًا لسيادة السحر في المرحلة قبل المنطقية، وهنا تتضح العلاقة من جديد بين السحر والشعر من خلال دلالةٍ مقفلَة ومفتوحة على التوالي. ونصل إلى حقيقة أن النصَّ السحري هو نصٌّ جيني والشعر نصٌّ متميز، الأول ظل بسيطًا والثاني أصبح مركَّبًا.

في «الشعر والأسطورة» ناقشنا الفرق بين المركزَين الأساسَين لهما؛ ففي حين ينتظم الشعر في جوهر «لوغوسي/إيروسي» تنتظم الأسطورة في جوهر مقدس (إلهي) وتحاول الأسطورة تذكُّر حادثة خارج الزمان والمكان ورفعها إلى مستوى المطلَق. الأسطورةُ نصٌّ محكوم بإطارٍ صارم والشعر نصٌّ منفتحٌ على كافة الاحتمالات. ويستمر البحث عن العلاقة بينهما سلبًا أو إيجابًا أو توازيًا، حتى نصل إلى الكيفية التي يجب على الشعر الاستفادة المثلى فيها من الأسطورة.

أما في «الشعر والتاريخ» فيجري الأمرُ وفق آليةٍ أخرى؛ فإذا كانت الأسطورة بنيةً مقدسةً ثابتة غير كرونولوجية (متواترة) فإن التاريخ هو مَسرًى كرونولوجي من الأحداث، ويسعى الشعرُ لتدمير البِنى الصارمة التي أوجدَتْها التفسيراتُ الميتاتاريخية لمَسْرى الأحداث التاريخية. إن الشعر مع عَفْوية التاريخ وضد السجون والقوالب التي تصنعها فلسفة التاريخ وقوانين التاريخ وبحوث التاريخ وبكلمة أخرى «الميتاتاريخ»؛ فالشعرُ يجري في عروق التاريخ ويبتعد عن الميتاتاريخ، وهو يختلف تمامًا عن الأسطورة؛ لأنه ليس مقدسًا ولا مقفلًا مثلها، إنه الروح المُرفرِفة حول التاريخ، وهو أقربُ إلى روح ونبض التاريخ منه إلى جسد وتفاصيل التاريخ، وهكذا يعاود الشعر اتصاله بتاريخ الروح أيضًا، ولكن ليس عبْر صِيَغ أفلاطون أو كانط أو هيغل أو برغسون، بل عبْر الروح السِّري الذي يخترق العالم، ويكمن في الدين والأدب والفن والفلسفة.

أما في بحوث «الشعر والمدنية»، و«الشعر والحداثة»، و«موت الحداثة»، فإننا ندخل في ثلاث مناطق للبحث في قضية الحداثة، في ربيعها وخريفها وشتائها؛ ففي المدنية والشعر نتوصل إلى أن الحداثة هي ناموس المدينة الغربية التي شملَت كل قطاعات الحياة، ومن ضمنها الأدب والشعر، وأن هناك فرقًا بين حداثة الجوهر وحداثة التقنيات المظهرية، ثم نتناول الشعر العربي وفكرة الحداثة والمدنية والأخطاء التي وقع بها، وتعارُض بِنْية الماضي مع مجرى الحداثة، ثم ناقشنا النزعات الفلسفية والتكنولوجية المعاصرة المضادة للشعر وبيَّنَّا تهافُتَها.

أما في بحث «الشعر والحداثة» فقد أكَّدنا على المفهوم الشمولي للحداثة، وعلى ارتباط التكنولوجيا بها، وعدم التعارض بين التكنولوجيا والشعر، لكننا ركَّزنا على نزعة الاستهلاك المعادية لكل تحديث، ووجدنا أن الحداثة تحتاج دائمًا إلى نزعةٍ كلاسيكية مستعادة بوعي لترصين منجَزها، لكن الحداثة في الغرب تُحتضَر وتموت بسبب آلياتها الشمولية ونزعتها المركزية والكُلَّانية والنُّخبوية؛ لذلك كان بيان «موت الحداثة» محاولةً لتخليص نزعة الحداثة من مُهيمِناتِ مؤسَّسة الحداثة ومركزيتها وأوهامها. إن موتَ الحداثة هنا لا يعني موتَ التحديث، بل موتَ المؤسسة الأيديولوجية الصارمة للحداثة، التي أصبحَت غُولًا مخيفًا بسبب العنف الذي بدأَت تُمارِسه ضد الشعر والأدب والروح والجمال.

الفصل الثالث (العقل الشعري الناطق) وهو الشعر في ظهوره من خلال اللغة تحديدًا؛ حيث جرى البحث في إعادة تعريف الشعر على أساس لغوي من خلال التمييز بين اللغة والكلام والخطاب، ثم البحث عن طبيعة اللغة الشعرية، وما تحدثهُ في اللغة العادية،

لنمهِّد الطريق للحديث عن شعرية النثر والوزن. في «الغامض الجميل» يتم إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجَتْه حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية الحديثة، فيتم التوصل إلى أن الشعر هو كلام الكلام، ويمتاز هذا الكلام بصفتَي الغموض والجمال، ويتم إيجاد تبريرات لغموض وجمال الشعر من خلال غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة، ويجري التمهيد لقصيدة النثر وللشعر النثري من خلال إثبات أن الشعر هو التقاء نثرَيْن؛ أحدهما غامض والآخر جميل، ولا ضرورة هنا لشروطٍ أخرى موسيقية أو هندسية، بل لعل النصَّ الغامض يُشير إلى جوهر الشعر وغموضه، والنص الجميل يُشير إلى الشكل المفتوح لهذا الجوهر. وهو ما يشير بوضوح إلى تراصُف جنسَين بذريَّين في غِلافٍ واحد هما قصيدة النثر والنص المفتوح، كتعبيرٍ عن جوهرِ الشعر وفضائهِ المفتوح.

في «الشعر واللغة» يجري البحث في آليات المغامرة اللغوية في الشعر على مستويات الصرف والبلاغة والأسلوب، والبحث عن لغة الشعر المستحيلة التي تخترق سلطةَ الواقع وسلطةَ اللغة، والتوقف عند طاقة الشعر التي لا تنتهي، ولا تتبدل، ولا تُستهلك داخل الشكل الشعري، ويجري غسلُ الكلمات وشطفُها من الاستعمالات القديمة لجعلها في استعمالاتٍ جديدة تنبضُ بالحياة، ثم العودة إلى علاقة الشعر بالكلام، وعملية تنشيط اللغة عن طريق الشعر.

في «شعر النثر وشعر الوزن» نصنع نموًّا منطقيًّا لظهور الشعر من خلال اللغة دون لوازم وعكازاتٍ بلاغية ووزنية وقافية؛ فالشعر في النثر يظهر في أول براءته؛ لأنه معنيٌّ بتبديل المعنى، ثم تبدأ أغطية البلاغة، ثم أغطية الوزن، ثم الشكل الهندسي الوزني، ثم القافية، وهكذا يُثقل الشعر بلوازم تُبعده عن حقيقته. والمدهش في الأمر أن هذا التطور المنطقي الموضوعي للشعر يظهر معاكسًا للتطور التاريخي للشعر.

في «قصيدة النثر» جرى التأكيد على أنها عودةٌ إلى جوهر الشعر، وتقدمٌ نحو فضائه في الوقت نفسه؛ فالاقتصاد اللغوي فيها والكثافة الشعرية والتخلي عن شروط الإيقاع المسبقة جعلها تقتربُ كثيرًا من الشكل البدائي لجوهر الشعر، ولكن هذا لا يعني تخلُّفها، بل نفضها للقيود الموسيقية والهندسية الصارمة التي قيَّدَت الشعر وأنهكَتْه، والعودة إلى براءَته الأولى، وقدرته على النفاذ في أعمَق وأبعَد وأعقَد الأمور بلغةٍ كثيفةٍ وواضحة. ويحاول البحث أن يتقصَّى الجذور العميقة لقصيدة النثر العراقية، فيجدها في الشعر السومري الذي كان يخلو من الوزن والقافية، وكان عفْويًّا بطريقةٍ مدهشة. ثم يحاول البحثُ النظرَ إلى قصيدة النثر العراقية الجديدة.

وفي «قصيدة الصورة» يتم تناول أحد عناصر الشعر الأساسية، وهي الصورة الشعرية، بوصفها الوحدة التي يمكن أن تتألف منها قصيدةٌ قصيرة اسمها «قصيدة الصورة»، ويجري تتبُّع ظاهرة قصيدة الصورة هذه منذ القِدم حتى العصر الحديث، ثم تُدرس الصورة وقصيدة الصورة من خلال المجاز الأسلوبي وتقنيات الأداء في قصائد الصورة التي كتبناها في عام ١٩٩٠م.

في الفصل الرابع (العقل الشعري العملي)؛ حيث الشعر في تحقُّقه وإنجازه، ينطلقُ العقل الشعري ليمارسَ فعاليتَه الحقيقية عبْر النصوص المتحققة مراقبًا مرجعياتها النظرية ومنظمًا لها، بعد أن تكون التجربة الشعرية قد نضجَت وانتهت؛ فالعقل الشعري العملي عقلٌ يحاول أن يصنِّف وينظِّم أشكالَ ومرجعياتِ النصوص الشعرية. وإذا كان العقل الشعري الناطق قد بحث في علاقة الشعر مع محيطه، فإن العقل الشعري العملي سيُقدِّم الوصفَ النظري لما تحقَّق من الشعر نصوصًا. وقد كانت النصوصُ التي كتبناها هي الأقرب لنا، منسجمين مع شرط العقل الشعري في أن يقومَ الشاعر بالتنظير للشعر بعامة، وأن تكونَ نصوصُه الشعرية أمثلةً قابلةً للفحص والنظر بخاصة؛ ففي هذا الفصل قمنا بتناول كل ما كتبناه من شعرٍ على مدى ثلاثة عقودٍ تقريبًا، وصادف ذلك أننا وضَعْنا أربعة مجلداتٍ لأعمالنا الشعرية، يتقدم كلَّ مجلد مقدمةٌ نظرية تتناول الإطار العام لمجاميع وقصائد كل مجلد؛ فالعقل الشعري العملي هنا معبَّرٌ عنه بمقدِّماتٍ تصفُ وتنظِّم وتحلِّل القصائدَ والنصوصَ الشعرية.

ظهر المجلد الأول من الأعمال الشعرية وهو يحتوي أغلب قصائد النثر التي كتبناها في مجلدٍ لستِّ مجموعاتٍ شعرية، وكانت مقدِّمته بعنوان «الشعر الشرقي»، وهي رؤيا خاصة للشعر الشرقي، كما نراه وكما نتمناه؛ فهي ليست معنيةً بتقصِّي وفحص ودراسة الشعر الشرقي القديم، وليست معنيةً بالبحث في تفاصيل تاريخه والتعريف بأهم مراحله وتحوُّلاته، ولكنها محاولةٌ للنظر إلى الأمام انطلاقًا من تراثٍ شرقي سابق، إنها سعيٌ لوصف شعرٍ شرقي جديد حاولَت قصائد هذا المجلد الشعري أن تجسِّده. المحاولة هنا تكمن في إشعال الجذوة الكامنة في الشعر الشرقي القديم، وجعلها تتَّقد وتشعُّ في شعرٍ شرقي جديد يبتعد عن السجون الشكلية والزخرفية للشعر القديم، ويحاول أن يكسر قُمقمَه ليطاول ويتخطى الشعر الغربي المعاصر، الذي نرى أن شيخوخته قد حلَّت مع نهاية التيارات الحديثة، ولم تعُد روحُه تقوى على الصمود أمام سياط الاستهلاك التقني التي جلدَتْه كثيرًا وأنهكَتْه، ثم تتناول المقدمةُ أنماطَ وأنواعَ الشعر الشرقي القديم والوسيط

والحديث (الفولكلوري) وصفاته ومميزاته العامة، وتحاول المقدمةُ استنطاقَ النصوص الشعرية في هذا المجلد وإظهارَ صفاتها ومكوِّناتها الشرقية.

في المقدمة الثانية (السحري والإيروسي: كيمياء اللغة والجسد) حاولنا تتبُّع مجريات الشعر المقدَّس والشعر المدنَّس من خلال كشف الجوهر الأساس لكلَيهما؛ فالشعر المقدس ذات جوهرٍ إلهيٍّ ديني، أما الشعر المدنَّس فله جوهرٌ جنسيٌّ دنيوي، ويجري من جديدٍ تتبُّع ما نتَج من شعرٍ ديني أو دنيوي عبْر التاريخ؛ فقد أنتج تاريخ الدين «التميمة، الترتيلة، الأسطورة، الكتاب المقدس» كأنواعٍ شعرية ذات جوهرٍ إلهي مقدس، بينما أنتج تاريخ الأدب الدنيوي «الأغنية، الحوارية، الملحمة، القصيدة» كأنواعٍ شعرية ذات جوهرٍ جنسيٍّ مدنَّس كمترادفات للأنواع الدينية. وعاشت جميع هذه الأنواع في تداخُل وتواشُج. ورغم أن «القصيدة» أصبحَت هي الشكل المعاصر للشعر وورثَت طاقة الشعر الديني والدنيوي، إلا أن هناك ما يُغري لفتح فضاء الشعر من جديد وإنعاش الأنواع القديمة في سياقاتٍ جديدة تتخطَّى «القصيدة»، وهو ما سنفعله لاحقًا في بحثنا عن «النص المفتوح». وفي علاقة الشعر بالسحر حاولنا إعادة تقسيم الشعر على ضوء تقسيم السحر إلى أنواعٍ ثلاثة، وبحثنا في علاقة الشاعر بالساحر، أما في علاقة الشعر والجسد فقد بحثنا في طاقة الإيروس وطاقة الشعر، ثم تناولنا كيمياء السحر والجسد في المجموعات السبع التي يحتويها هذا المجلد.

في المقدمة الثالثة (الشعر الغنوصي) حاولنا بناء نظريةٍ طموحةٍ لما نرى أنه شعرٌ غنوصيٌّ (عرفاني) مارسنا كتابتَه طويلًا في نصٍّ لعله الأطول في كل أعمالنا، ذلك هو «خزائيل» الذي يتكوَّن من اثنَي عشر كتابًا شعريًّا ضمَّها المجلد الرابع المسبوق بهذه المقدمة النظرية. ورغم أن «خزائيل» ينتمي من حيث الإجراء والتقنية والشكل إلى «النص المفتوح»، إلا أنه ينتمي من حيث المضمون والمكنون والمعالجة إلى «الشعر الغنوصي».

بعد أن نعرِّف بالغنوصية وتاريخها نحاول استنطاقَ النصوص الغنوصية الشعرية القديمة الكامنة في نصوص الأساطير وبعض النصوص العربية الإسلامية الوسيطة، ثم نقوم بترحيل الغنوصية من الأديان والفلسفة نحو الشعر، ونبني الهيكل الغنوصي الشعري الجديد الذي يعيد الاعتبار للجسد؛ ففي ميثولوجيا الغنوص الشعري نرسم دورة الكلمة والغنوص الصاعد ودورة الرموز والغنوص النازل. ثم نأتي على تتبُّع دورات الغنوص الصاعدة والنازلة.

في المقدمة الرابعة (النص المفتوح: سينوغرافيا الفضاء الشعري) يجري البحث في طبيعة النص المفتوح الذي ينفتح عموديًّا نحو الماضي، وأفقيًّا نحو الأنواع الكتابية المجاورة

له؛ أي إن الشعر يتخصَّب هنا بآلياتٍ وطرائقَ قديمة وجديدة تكمُن في نصوصٍ غير شعرية، ونخرجُ من البحث في أنماط الشعر القديم والنص المركَّب إلى إمكانية تمثُّل النص المفتوح لفضاء الشعر الملحمي، وعلى مستوى اللغة والخطاب، فإن الشعر هو نصٌّ مفتوح بين الكلام والتأويل عبْر سلسلة من تداعيات اللغة والكلام والخطابة والكتابة والنص والقراءة والتأويل. إن النص المفتوح يمثِّل سينوغرافيا الكتابة، ويحاول أن يطبع سينوغرافيا الحياة في فضاءٍ مفتوح؛ ولذلك فهو يستفيد من آليات الفنون ويحفِّز بها إنتاج أنواعٍ جديدة من النصوص المفتوحة، ونرى أن هذه الأنواع كثيرةٌ جدًّا، لكننا نحاول كشف ما كتبناه من نصوصٍ في هذا المجال، ونؤكِّد على أنواعٍ معينة مثل نصوص «السيرة، اللعبة، المخطوطة، الريبورتاج، الباطن»، ثم تأتي مرحلة التطبيق وتناول النصوص المفتوحة التي يضُمُّها المجلد الثالث.

وبذلك نكون قد تحدَّثنا عن العقل الشعري العملي انطلاقًا من تجربةٍ شعريةٍ مكتوبةٍ ونصوص.

في الفصلَين الخامس والسادس لجأنا إلى تقسيمٍ آخر للعقل الشعري؛ فبعد أن قسَّمناه في الفصول السابقة إلى ثلاثة عقول، هي «الخالص، المحيط، الناطق»؛ حيث يتدرج العقل الشعري من ماهيته، إلى محيطه، إلى البحث فيه، وبعد أن تقصَّيْنا العقل الشعري العملي من خلال النصوص الشعرية، لجأنا هنا إلى تقسيمٍ آخر يقسِّم العقل الشعري إلى «ظاهر، باطن»؛ حيث تطفو على سطح العقل الشعري الظاهر أسئلة وعلاقات الشعر والشاعر، بينما يزدحم العقل الشعري الباطن بالبروق والشطحات الشعرية.

- ففي **الفصل الخامس (العقل الشعري الظاهر)**؛ حيث الشعر في خداعه ومكره، تتبَّعنا قطبَي الشعر في مترادفاتٍ أو متضاداتٍ مجتمعة، مثل التأسيس والتحريض والشعراء الأضداد وغيرها، ثم بحثنا في سؤال الشعر فهل هو الشخص أم الاستعارة أم المخيِّلة أم المفهوم أم القطيعة أم الامتداد أم الزمن أم الكيمياء أم الوظيفة أم المجاورة أم الجسد؟ وانتقلنا بعدها إلى سؤال الشاعر الداندي البوهيمي وبحره وحدائقه وعقله وتعدُّده. ونكون بهذه الأسئلة والمترادفات والأجوبة القلقة قد مرَرْنا على العقل الشعري الظاهر الذي تطفح فيه الشكوك والنزعات الأدبية والقوالب القديمة.
- أما في **الفصل السادس (العقل الشعري الباطن)**؛ حيث الشعر في مواربته وتخفِّيه، فقد ذهبنا إلى الأعماق؛ حيث تتحول الأسئلة إلى أجوبةٍ وتتصالح

المتضادات؛ فبعد أن تتكاثر عيون الشاعر، ويبدأ بالتقاط المشاهد الكثيرة، يذهب باتجاه البروق والشطحات المعرفية التي تتصل بمياه الشعر العميقة؛ ولذلك لا نقرأ إلا جُملًا متوحشةً صادمةً غريبة، هي باطن العقل الشعري، وبعض قواه المكتنزة الوامضة.

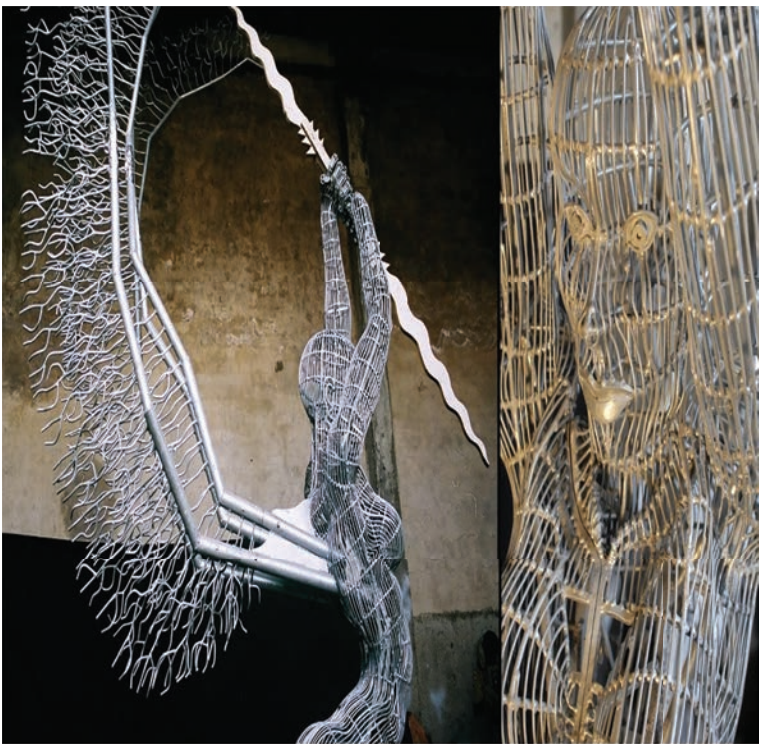
وختامًا ...

فإننا لا ندَّعي بأننا قدَّمنا فتحًا كبيرًا في مجال نظرية الشعر، أو تأسيس العقل الشعري، بل كانت محاولةً منا للسير في هذا الطريق الصعب؛ فهي محاولةٌ قد تكون في بعضِ أوجهها ناجحة وقد لا تكون، لكننا على يقينٍ بأن جهودًا أفضل وأكبر ستأتي بعدها لتصوِّبَ ما اشتطَّ منها، ولتفتحَ مغاورَ أخرى لم نتمكَّن من الوصول إليها.

إن ما قدَّمناه في هذا الكتاب هو جهدُ ما يقربُ من ثلاثين عامًا بين (١٩٧٤–٢٠٠٤م) من البحث والتأليف وكتابة البيانات الشعرية والمقالات الخاصة بالشعر، التي كانت المادةَ الأساسيةَ الخام لفصول هذا الكتاب، ونضيف لها تلك السجالات والحوارات المهمة التي دخلنا فيها مع الكثير من الشعراءِ والنقادِ والمفكِّرين طيلة تلك الفترة الزاخرة بالجدل والإبداع؛ فقد حفَّزَتْنا كل تلك الأمور على محاولة تقديم رؤيةٍ معيَّنة للشعر وللعقل الشعري.

خزعل الماجدي

العقل الشعري الخالص



الوجود الخالص والعدم الخالص هما، إذن، شيءٌ واحد. هيجل

أولًا: ميتاجماليا الشعر

«يمثِّل تطورُ الشعر الحديث سلسلةً من الموجات، كل جيل وكل ثورة فيها يُلقِيان بنفسهما في وجه المطلَق ثم يتحطَّمان ويتبدَّدان، دون أن يُعطيا، على ما يبدو، باستثناء بعض الآثار الأساسية التي تُشير إلى ذروة الموجة، إلا ذريعةً لتجديد النزوة الشعرية والخيال، ثم تصعد موجةٌ أخرى من جديد، من الأصول السِّرية العميقة.»

هكذا يفتتحُ ر. م. ألبيريس أحدَ فصولِ كتابه (الاتجاهات الأدبية الحديثة). ويبدو أن هذا التحديد يصلُح لفحص طبيعة الخطاب الشعري والجمالي، الذي حاولَت أن تنهضَ به أجيالُ الحداثة الشعرية العربية أيضًا؛ فلقد حاولَت هذه الأجيال مجتمعةً أو أفرادًا، أن تقوم بمهمة التصعيد الجمالي في محاولةٍ لكتابة نصٍّ شعريٍّ يقع في قلب العملية الشعرية، ولكنها — ويا للأسف! — كانت تنتهي دائمًا إلى ترميماتٍ طفيفة في بِنية الشعر العربي الحديث، بل إنها كانت تنتهي للدفاع عن سلفيةٍ مَقيتةٍ سرعان ما تتلبَّس الإنجاز الناقص لأجيال الحداثة هذه.

من هذه النقطة سنُحاول أن ننطلق، من حقيقة أن هناك ذروةً لكل فردٍ أو جيلٍ يُنادي بالحداثة، وأن علينا وعْيَ طبيعة هذه الذروة؛ حيث نبدأ بعملية التصعيد، التصعيد الجمالي إلى الأقصى، ولا بد أننا سنفتح آفاقًا جديدة، يجب ألَّا ننتظر هبوطًا آليًّا حتميًّا، بل نعرف أننا نقف على ذروة أفكارٍ ومشاريع نظرية عالية تصلُح لأن تفسِّر قممَ الموجات الشعرية في تاريخ الشعر المعاصر. ومن هذه الذروة نحاول أن نعمِّق إحساسنا الجمالي والفني، وأن نذهبَ لأبعد ما توفِّره لنا قناعاتُنا بطبيعة الشعر وبغاياته ووظيفته ومادته.

(١) أهمية النظرية الشعرية

النظرية الشعرية لا تعني أيديولوجيا الشعر، مثل عقائد الأديان والسياسة، فهي سيناريو مقترح قابل للتعديل والتغيير أو الاستبدال، بل إن تعدُّد النظريات الشعرية هو في حدِّ ذاته إثراءٌ للشعر وليس شبكةَ قيودٍ له، ونحن نرى أن التنظير الشعري الذي يقوم به الشاعر يشكِّل طرفًا أساسيًّا في العملية الشعرية، كتابةً ورؤية، وسنلخِّص أهمية هذه المسألة في النقاط الآتية:

(١) إن نظرية الشعر توفِّر سقفًا جماليًّا وفلسفيًّا تتحرَّك فيه آراؤنا في الشعر (مادةً وجوهرًا وغايةً)، وهي تمنع من الارتباك الذي قد تجرُّه علينا أمزجةٌ نظرية وثقافية غير مترابطة أو متناسقة.

(٢) إن على الشاعر أن يطَّلع على وجهات النظر التي تتقاطع مع وجهة نظره الخاصة بالشعر، وذلك عن طريق فَرزِها نظريًّا وفلسفيًّا؛ بحيث يُتيح ذلك تعميقَ وجهة نظر متناسقة وغير مربكة، توفِّر عليه فهمًا دقيقًا لتوجُّهاته الجمالية في الشعر، وتضع بينه وبين وجهات النظر الأخرى فضاءً يمكن أن يوفِّر حوارًا وجدلًا. إننا ندعو لأن ينتبه الشاعر لأهمية وجهات النظر الأخرى المختلفة في الشعر، لا لكي يرفضَها بل لكي ينتفعَ منها فيُبلورَ وجهةَ نظره من خلالها، ولكي يقيمَ حوارًا دقيقًا لا خلطًا عشوائيًّا بينه وبين وجهات النظر الأخرى.

(٣) إن التنظير في الشعر الذي يقوم على أساس توفُّر نصوصٍ يستند إليها هذا التنظير، يجعل الشاعر أكثر بصيرةً بما يكتب، بل وأكثر بصيرةً بمستقبل نصوصه وطريقة كتابته.

(٤) إن في الفكرة التي تقول بأن على الشاعر أن يكتبَ شعرًا فقط، تكريسًا لمفهوم الفطرة، الذي يرى في النظرية والثقافة والفلسفة أمورًا تلوِّث موهبةَ الشاعر وتحرفُها، وهو

مفهومٌ سلبي يتقاطع كليًّا مع الفهم الجديد للشعر وأهميته في التراث البشري، كذلك فإن هذا الرأي لا يختلف عن الرأي الذي يرى أن الشعر الحقيقي هو الشعر الذي كُتب أو أُنشد قبل آلاف السنوات، بوصفه قد صدر عن فطرةٍ خالصة، وهذا يشكِّل عيبًا كبيرًا آخر في طريقة فهم الشعر.

(٥) يشكِّل غياب النظرية الفكرية لأشكال الإبداع العربي قديمًا وحديثًا، نقصًا خطيرًا يفترضُ تلافيه؛ إذ إن ما يعيب تراثنا وحاضرنا هو أننا لم نستطع أن نرقى إلى الأفق النظري، وبقيَت أدواتُنا عملية تُحاكي الحاجة واللحظة والواقع فقط، دون أن تمنحَها بُعدًا فكريًّا وفلسفيًّا.

إن النزعة النظرية تؤشِّر تحكُّمًا عقليًّا بمجموعة التجارب والاختبارات العملية والميدانية. ومن الخطأ الكبير أن نبقَى في مياه التجربة سابحين لا نطالُ ناصيةَ وقفةٍ أعلى وأشمل توفِّرها الرؤية النظرية؛ بحيث تكون هذه النظرية تمهيدًا لنظرياتٍ أخرى قابلة للنمو والتغيير، وهكذا.

لقد استطاع العقل الغربي، منذ زمنٍ بعيد، أن يختلف عن الأمم الأخرى في نزعته النظرية، التي شكلَت امتيازًا عقليًّا ومعرفيًّا، وظل يصعِّدها وينوِّعها حتى وصل إلى هذا المستوى الرفيع في كل حقول المعرفة، القابلة لأن تتغير لمجرد وجود ما يبعث على ضرورة تغييرها. إن النزعة النظرية مسكٌ لترهُّل الظاهرة أو الشيء، وهي جوهر عددٍ لا متناهٍ من التجارب في هذا الجانب أو ذاك.

(٢) تاريخ الشعر – تاريخ نمو المنطقة الجمالية

تتفق جميع مصادر تاريخ الفن على أن الفن بدأ بمحاولات الإنسان محاكاة الطبيعة والتماثل معها. ومع الوقت كان الفن يحاول الخروجَ على الطبيعة والإضافة عليها.

وإذا كان تاريخ الفن القديم حافلًا بمجموعةٍ من الإنجازات التي تبدو خارجةً على الطبيعة، فإن ذلك لم يكن مقصودًا من قِبل الإنسان الفنان؛ أي لم يكن هناك قرارٌ عقلي فني يقضي بعدم التقليد، ولكنه كان، بشكلٍ عام، يمثِّل عدم القدرة الدقيقة على تقليد الطبيعة.

وهكذا بدأ الشعر أيضًا؛ فلقد كانت الأغاني والتراتيل الشفوية السحرية والأسطورية والدينية محاولةً من الإنسان لوصف حادثٍ استثنائي أو خارق، أو محاولةً لدرء خطر،

أو محاولةً لإثارة شيءٍ ما. لقد كانت هناك مبرِّراتٌ عملية تكمُن خلفَ قول الشعر، وكانت الطبيعة تحرِّك كل شيء.

ومع الوقت أيضًا، مع انتقال الحياة من عضويتها إلى نطاقها الحضاري كان تراث الفن الذي يحاكي الطبيعة قد اكتنز، وكان ما يقابله من الشعر كذلك. بدأ هذا التراث يتزحزح عن مادته عندما بدأ الإنسان يضيف ولا يحاكي فقط، وعندما بدأ يتحكم بالعملية الفنية أو الشعرية.

من هذه النقطة كان الجمال (بمعناه الفني والاصطلاحي) ينمو، وأصبحَت منطقة الجمال في العمل الفني أو الشعر تمثِّل المنجَز الإبداعي لا المنجَز التقليدي، وكان هذا الأمر مدعاةً لإزاحةٍ مستمرة كان يقوم بها الإنسان مع الوقت للمادة التي تكبِّل الجمالَ في العمل الفني. إذن فقد رافقَت الشعرَ مجموعةٌ من المراحل التي نشأ فيها تابعًا لضروراتٍ عملية جعلَت منه لأزمانٍ قريبة أسيرَ أغراضِها وتوجُّهاتها، ويمكن أن نلخِّص هذه المراحل كما يلي:

(١) الشعر الذي رافق المرحلة السحرية. وهو شعرٌ عملي، كان ملحقًا بالطقس السحري يخدمهُ ويعمل على تجسيد أغراضه التي تحاول خرقَ القانون الطبيعي.

(٢) الشعر الذي رافق المرحلة الميثولوجية. وهو شعرٌ كثير، جسَّد أساطيرَ الخَلْق والآلهة والأبطال وعمليات الطبيعة الكبرى وغيرها، وهو أيضًا شعرٌ تابعٌ للأسطورة (تابع للمقدس) وخاضع لحدثها الذي يحرك الصور والأخيلة، وإن ما يبدو على هذا الشعر من خيالٍ جامح ورؤًى جمالية هو في حقيقة الأمر فيه الكثير من الخداع؛ إذ إن هذا الخيال وتلك الرؤى متأتِّية من الطبيعة الأسطورية للحدث وليس من الشعر.

(٣) الشعر الذي رافَق المرحلة الدينية الشمولية. وهو شعرٌ تابعٌ للمنظومة الدينية التي تُمسِك بالعقيدة الدينية؛ فهي تتَّضح هنا وهناك شعرًا، ولكنه غير مقصود لذاته، بل هو في أساسه شعرٌ تعبدي أو طقسي أو روحي يخدم أغراض الفكرة الدينية المحدَّدة.

(٤) الشعر الذي رافَق المرحلة السياسية. وهو الشعر الذي نشأ في أحضان البلاطات والقصور، وكان غرضه الرئيس توصيل غايةٍ سياسية أو أيديولوجية؛ فقد كان تابعًا، هو الآخر، لذاتٍ أخرى محرِّكة غير الذات الشعرية.

(٥) الشعر الذي رافق المرحلة الفنية، وهو الشعر الذي نشأ في أعقاب الحركة الكلاسيكية بعد عصر النهضة؛ حيث أدرك الشاعر أهمية تدخُّله الفني في العملية الشعرية، وقد تكون الرومانسية هي البداية الأولى لهذا النمط من الشعر، ولكن الثلث الأخير من

القرن التاسع عشر كان بحق هو الخطوة العملاقة بهذا الاتجاه (الحداثة)، فإذا ما أقبل القرنُ العشرون بدت لنا هذه الخطوة بمثابة ردٍّ فعلٍ على ذلك الزيف الذي وقع فيه الشعر أكثر من كونها خطوةً جمالية كبرى.

(٣) حادثة الفلسفة – حادثة الشعر

حصل ذات يوم، من أيام القرن السادس قبل الميلاد، أن شطَر الأيونيون في اليونان القديمة الميثولوجيا إلى خُرافةٍ ونظرٍ عقلي؛ فقد قال طاليس الملطي إن الماء هو أصل كل شيء، وترك وراءه كل خرافة مرتبطةٍ بالآلهة والأساطير، ترك إلَه الماء، ونظر عقليًّا في فكرة الماء.

طاليس الملطي (٦٢٥–٥٤٧ق.م.)

ولا تنبُع أهمية هذا الحادث في القول بأن أصل الأشياء هو الماء؛ لأن ذلك ورد كثيرًا في أساطير الخَلْق العراقية والمصرية القديمة وغيرها، ولكن الأهمية تكمن في إثارة سؤالٍ عقلي عن أصلٍ الأشياء، وفي وضع جوابٍ عقلي يردُّ الأشياء لأصلٍ واحد؛ ولذلك أقام اليونان

نظامًا عقليًّا منفصلًا عن النظام اللاهوتي أو الميثولوجي في تفسير العالَم والوجود، ومن هذه النقطة انفصلَت الفلسفة عن اللاهوت والأساطير. وكان لهذا الحادث أثرُه الكبيرُ على الفكر الإنساني؛ إذ تسلسل بعد طاليس مفكرون كثيرون نظروا في فكرة الوجود، ونوَّعوا عليها، وكانوا بذلك يكرِّسون ذلك الانشقاق على الفكر الميثوبي المليء بالخرافات والأساطير. حتى تكوَّنَت الفلسفة بعد ذلك كنظامٍ عقلي عميق على أيدي عملاقَي الفلسفة اليونانية (أفلاطون وأرسطو).

إن الشعر، من وجهة نظرنا، يحتاج إلى حادثة من هذا النوع، يحتاج لأن ينفصلَ عن كافة الضروب التي نشأ فيها ليستقل بذاته، كنمطٍ فريد من أنماطِ التعبير المفتوح عن الإنسان ورؤاه العميقة.

معروفٌ أن الأشكال الأدبية المعبَّر عنها باللغة تقف بين مستويَين هما النثر والشعر، ولكننا في النثر نجد فنونًا مثل الخطابة والقصة والرواية والمسرح وغيرها؛ لذلك لا يمكن وضع الشعر كلونٍ أدبيٍّ مرادف لهذه الفنون. يجب علينا أن نفصلَ الشعر عن فنون اللغة النثرية؛ أي أن نفصلَ الشعر عن باقي فنون اللغة، يجب أن نشطر الشعرَ عن الفنون المُلحَق بها أولًا، وأن نشطره عن فنون اللغة الأخرى، أعني النثر والأدب عمومًا، ثم نشطره عن المنطقة الجمالية التي أسَّسَتْها شظايا الجمال الشعرية الآتية من أزمانٍ بعيدة.

إن علينا الآن النظرَ في جوهرِ الشعر وحده لا في جوهر ما يجاوره؛ إذ إن الوهم الذي قد يصيبنا ونحن ننظر في جوهر الشعر هو تحويل المادة الشعرية الموجودة عرَضًا في فنون التعبير الأخرى على أنها جوهرٌ أصيل في حين تكون هذه المادة جوهرًا مكتسَبًا.

إن السحر جوهرٌ علمي مقلوب عرَضُه الشعر.
والأسطورة جوهرٌ أرواحي عرَضُه الشعر.
والدين جوهرٌ ميتافيزيقي عرَضُه الشعر.
والفلسفة جوهرٌ عقلي عرَضُه الشعر.
والسياسة جوهرٌ أيديولوجي عرَضُه الشعر.

وإن الفن جوهرٌ جمالي عرَضُه الشعر أيضًا (وسنوضِّح ذلك فيما بعدُ)، وعلى ذلك فإننا نرى أن هناك جوهرًا أخر يأتي الشعر عرَضًا عليه، وما يجب أن يكون هو أن يظهَر الشعر جوهرًا قائمًا بذاته لا يتبع لجوهرٍ آخر ولا يكون عرَضًا لجوهرٍ آخر.

علينا إقامة الشعر على أصولٍ جوهرية لتأصيلِه وتجذيرِه وحذفِ ما علق به، يجب تأصيل الشعر بإقامة ذاته العميقة، وأول خطوة من خطوات هذا التأصيل هي النظر إليه كقضيةٍ خالصة، كنمطٍ مستقل لا كتابع.

إننا ما زلنا ننظر بحسدٍ إلى حادثة الفلسفة تلك، ونرى أن هناك ما يمكن أن يماثلها في الشعر، وكذلك نرى أن ذلك كفيلٌ بأن يُطلق الشعر من قُمقُمه، وأنَّ تاريخًا شعريًّا جديدًا مغايرًا يكمن في المرحلةِ اللاحقةِ لهذا الحادث لو أنه حصل بالشكل الذي يجب أن يحصل به.

(٤) المنطقة الجمالية

لقد كان الكفاح العظيم الذي قام به الشعراء الكبار من أجل تخليص الشعر من المادة غير الشعرية إنجازًا حقيقيًّا في دفع الشعر نحو جوهره؛ فلقد كان الشعر منذ أبعد بداياته وإلى وقتٍ قريب تابعًا لضروبٍ أخرى من النشاط المعرفي. وحتى إنه عندما استقلَّ كفنٍّ قائم بذاته ركبَتْه بقايا ذلك الضرب وأسَرَتْه حتى إنها قتلَت، في أحيانٍ كثيرة، وثبتَه الصافيةَ تجاه جوهره.

لقد نشأ الشعر قديمًا في رَحِم أولى هواجس ومخاوف الإنسان إزاء الطبيعة والكون، ثم تطوَّر بالشكل الذي أتينا على ذِكْره؛ ولذلك نما الشعر تابعًا. لقد كان هامشًا ينمو على متنٍ ولم يكن متنًا قائمًا بذاته، وكان الإنسان يقول أفكاره من خلال الشعر؛ إذ لم تكن الغايةُ هي تمثُّل فن الشعر بذاته، وانما تحويله إلى وسيلة للإيضاح وللإفصاح عن رؤًى أولية تفسِّر ظواهر الوجود وبعض مشكلات الحياة؛ فمن السحر، إلى الأسطورة، إلى الدين، إلى البلاط؛ حيث صار تابعًا للقضية السياسية بشقَّيها (المتفق مع السلطة أو المعارض والهجَّاء لها)، وكان المستوى الفني لهذَين الشقَّين واحدًا؛ لأنه كان تابعًا في كلا الحالَين لقضيةٍ أخرى.

وحتى عندما كان الشاعر خارج الخطاب السياسي فإنهُ كان يتحطم داخل قنواتٍ اجتماعية ضيقة، مثل المديح، والهجاء، والرثاء، وغير ذلك من الأغراض. ولم يكن قول الشعر لذاته بل لتحصيل هذه الأغراض، وظلَّت منطقة الشعر الجمالية غائبة ترى بعض نصوصها تلمع هنا وهناك، ولكنها كانت غائبةً كنظامٍ أو كبِنيةٍ مستقلة.

وإبَّان ثورة الشعر الحديث التي مهَّدَت الحركة الرومانتيكية لها في أوروبا، بدأَت صورة هذه المنطقة تتضح شيئًا فشيئًا، ثم قاد رعيلٌ من الشعراء البرناسيين ثم الرمزيين

ثم السورياليين حركة الشعر باتجاه هذه المنطقة الجمالية التي بدأت تتضح معالمها. أما الشعر العربي فبرغم التحول المهم الذي أحدثَتْه حركة الشعر العربي الحديث، فإنه ما زال ينوء بحملٍ ثقيل يترسَّب في قاعه؛ فالغرض هو الذي يحرِّك القصيدةَ وليس الجمال. وقد أخذ الغرض لبوسًا جديدًا في القصيدة العربية المعاصرة.

إن شعرنا العربي بحاجةٍ دائمة لتنقية نفسه، بل هو بحاجة أيضًا لأن يصنَّف جماليًّا؛ أي أن يُصار إلى إعادة تصنيفه وتبويبه على أساسٍ جمالي محض، كتهيئة أولى لتعميق الخط الجمالي في شعرنا اللاحق، إن ذلك لا يعني قفزًا على الرؤى الاجتماعية والنفسية والسياسية للواقع، بل تخميرًا لها ووضعها في شرط الجمال.

(٥) الميتاجماليا

إن الفنون، بضمنها فنون اللغة (ماعدا الشعر)، قائمةٌ على أساسٍ جمالي معروف، قامت بتوضيح طبيعته المناهج الجمالية التي ضجَّت بها تيارات علم الجمال المختلفة. أما الشعر فلا تنطبقُ مقاسات الجمال المعروفة عليه، وإن طُبقَت فلا بد أن نمارس قسرًا عليها وعلى الشعر معًا. الفنون الأخرى تتدرج مع بعضها بالدرجة ولكن الشعر ينفصل عنها بالنوع، إن للفنون والآداب جوهرًا جماليًّا، أما الشعر فله جوهرٌ أبعدُ من الجمال، إن له جوهرًا ميتاجماليًّا.

يجب وضع الشعر في المنطقة الميتاجمالية، وجعل جوهره خالصًا، حتى يتسنى للمخيِّلة البشرية أن تقوم ببناء الخطاب الشعري صافيًا، وأن تذهبَ به إلى الأقصى. يجب ألَّا تنصرفَ جهودُ العبقريات الشعرية إلى الركض في الساحة الجمالية المكتشَفة، بل أن تُوفر قوَّتها للقفز في البحر الميتاجمالي الذي لا بد أن يتصل بجوهر الشعر. يجب جعل الشعر ولعًا عقليًّا ميتاجماليًّا يضربُ بعيدًا في المدهش والمغاير واللامعقول واللاموجود، يجب جعلهُ ضربًا من التجريد الجمالي الروحي العقلي (لا الذهني) الذي يتغذَّى بقصباتٍ خفيةٍ من الحسِّ والواقع والتجربة.

إن ذلك لا يعني جعله ضربًا من ضروب التفلسف، ولكنه يهدف إلى جعل الشعر ينفصلُ عن الأدب، وأن ينفصلَ عن ضروب الأنشطة المعرفية الأخرى، لكي ينهضَ بجماليته الخاصة به المتجاوِزة للمناطق الجمالية التقليدية. إن الوصول إلى الميتاجماليا لا يتم إلا من خلال تحولاتٍ عقلية ستكون وسيلتها، حتمًا، تبدُّلات لغوية يقوم الشعر بتوليدها؛ ولذلك فإن في مثل هذا نتيجةً بعيدة الأثر تسهِّل انتقالنا إلى تلك المناطق الجديدة.

إن إقامة التقابل بين النثر والشعر من شأنه أن يعطينا نتائج هامة على مستوى إدراك وظيفة اللغة في الشعر، ولا تتعارض مع هذا عملية توليد الشعر من النثر كما في قصيدة النثرِ والنصِّ المفتوح.

إنَ أحد أهم الأمور التي تُباعد بين النثر والشعر هو تحرُّر الشعر من المنطق وتسلسل الأفكار، ومن هنا يجب أن نُباعد بين الشعر والنثر، وأن نزيد من الهوةِ بينهما، فنزيد من كسرِ المنطقِ في الشعر، ونزيد من عدم انتظام الأفكار أو إرباكها كليًّا؛ لأن مثل هذه الهوة العميقة ستجعل الشعر شعرًا والنثر نثرًا، وأن هذا سيتحقق بشكلٍ كبيرٍ لو أننا خلقنا اهتزازًا في التراكيب اللغوية.

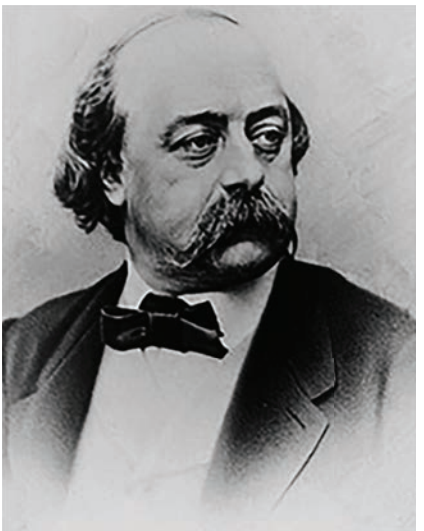
إن مفهومَ الاتصال الذي ارتبط باللغة بوصفها أداةً اتصالية بين الناس انشقَّ الشعرُ عليه، وبدأ يسعى لخلقِ مفهومٍ معارضٍ له، حتى إنه كلما أصبح الاتصال عميقًا وباطنيًّا ازداد الشعر دقةً في اتجاهه نحو جوهره. لقد ظلَّت فنون اللغة، ومنها الشعر، محكومةً بكلمتَي «أفهم أو لا أفهم»، وكان يجب أن يحلَّ محلَّها كلمة «جميل وغير جميل». وهكذا ساد تاريخٌ شعري محكوم بالفهم والوضوح.

إن مفهوم الاتصال يرتبط بالنثر ويتهادى في الشعر. وإن في الشعر إجراءً شفريًّا لا يدركه القارئ ولا الشاعر في أغلب الأحيان.

القارئ يصطدم بكلامٍ غريب ولكنه جميل، والشاعر يترصد الرموزَ الكونيةَ العميقةَ دون أن يفهمها؛ أي إنه لا يسعى لترتيب منطقةٍ للحوار بينه وبين القارئ؛ لأن هذا الحوار، أو الفهم، سيُفسِد كتمانية النص وسرِّية دلالته. المسافةُ التي بين القارئ والشاعر مسافةُ تحسُّسِ الجمال لا فَهمِه، ويوم يتطابقُ توقُّع القارئ مع منجَز الشاعر فإن الشعر سيكون عبئًا على نفسه وعلى الشاعر.

إنه لمن المشرِّف والعظيم أن يُعنى الشعرُ بإثارة أشياء غير موجودة، وأنه ليترفع عن إيصالِ الأشياءِ الموجودةِ فقط، ولقد همَس فلوبير في إحدى رسائله قبل حوالَي قرنٍ واحد حين كتب: «ما ليس له معنًى، له معنًى متفوق على الذي له معنًى.»

في الشعر تتحول اللغةُ إلى حقلٍ من الشفرات. إنها تتخذ لنفسها وظيفةً علاماتية خالصة. إن هذه الشفراتِ والرموزَ تحاول أن تماثل شفرات العقل أو الكون التي تحدثنا عنها؛ أي إن اللغة تحاكي رمزية الطبيعة، فهناك محاكاة للرموز وليس للطبيعة، ويُمكِننا أن نقول بأن في هذا ضربًا من الكلاسيكية، ولكنها هذه المرة كلاسيكية الأعماق، أو كلاسيكية أركيولوجية.



فلوبير (١٨٢١–١٨٨٠م)

والآن لنراقب هذَين النمويَّن للغة:

(١) نشأَت اللغةُ من الأصوات، ثم تركَّبَت وتحوَّلَت الأصواتُ إلى مفردات فجمل فعبارات إلى أن استوت لغةً للتفاهم، ويمكن أن نوضح ذلك بمثلَّث تمثل قاعدته اللغة والتراكيب الأسلوبية ورأسه الصوت والإشارة.

(٢) نشأَت الكتابة من اللغة وحاولت أن تدون حصادها الصوتي المركب وكانت تحتزل اللغةَ في مجموعة من الرموز هي الحروف والمفردات إلى أن ماثلَت الكتابةُ اللغةَ فبدأ الشعر، والشعر المكتوب على وجه التحديد، ينشَقُّ على خطاب الكتابة البارد، وبدأ هو الآخر بالعلو نحو رموزيةٍ خاصةٍ يتجه إلى نقطةٍ وهميةٍ إشاراتية رياضية، وكان وهو يصعد إلى هذه النقطة يختزل الكتابة، ويخلق له شفرته الخاصة.

أي إن هناك مثلثًا يقف على قاعدةٍ عريضةٍ هي الكتابة، ويضع رأسه في نقطةٍ إشاراتيةٍ عالية تمثِّل أعلى أشكال الشعر (وهي مفترضة وغير موجودة).

إن في اللغة عمقًا صوتيًّا بدائيًّا يقع تحتها، وعمقًا إشاراتيًّا رفيعًا يقع فوقها. العمق الأسفل يتضمن موسيقى الطبيعة، والعمق الأعلى يتضمن موسيقى العقل؛ لأن الإنسان هو الذي تدخَّل فيه حرفيًّا، ونحت بالشكل الذي أراده عقله له.

وهكذا، فإن الشعرَ وهو يتجه نحو القوة الرياضية الإشاراتية الغامضة عن طريق رُقيِّ اللغة وغسلها الدائم وتوليدها، يجعل الشعرَ يدخل في موسيقى العقل التي ستفتح له أرض الميتاجماليا وانحدار الشعر إلى بدائيته الصوتية (كما فعلت الحركة الرمزية)، وهو رجوع نحو الموت، وإن هذا التضاد بين موسيقى العقل وموسيقى الطبيعة في الشعر واللغة هو السِّر العميق للتضاد بين الشعر والنثر، وبين الجماليا والميتاجماليا.

إن الشعر القبلجمالي يتخذ من الأغراض مركزًا له؛ ولذلك فإنه كان ينسجُ اللغةَ على أساس المعنى الذي توفِّره، وفي الشعر الجمالي تحوَّل المركز إلى الدلالة، فانشغل الشعر بما يدُل على الشيء ولا يشرح معناه. أما الشعر الميتاجمالي، فهو الذي ينقل مركز اهتمامه إلى الإشارة أو الشفرة أو العلامة؛ فهو لا يعني ولا يدلُّ، بل يرتِّب شفرات الحقول الكونية والعقلية بالنُّظُم التي يراها.

إن هذه الانقلابات المتتالية، في المركز الذي يتمحور عليه الشعر، تعني بالضرورة تبدُّل وظيفة الشعر واتجاهه؛ أي إن تبدُّل وظيفة الشعر لا بد أن تتضمن تبدلًا في طبيعة الشعر ومكوِّناته.

(٦) الشعر والعلم

الميتاجماليا تهرب دائمًا إلى ما بعد الطريق المسدود للجمال، إنها النقطة المظلمة بعد أن يتعب الضوء؛ لذلك فإن وجودها سيبقى احتمالًا أبديًّا؛ لأن هذا الكون في أقاصيه البعيدة والقريبة، المحصور بين المجرات الكبرى والذرات الدقيقة في المادة، سيبقى غير مكتشَف وبعيدًا عن التحديد النهائي، ويشوبُه الغموضُ والشك والاحتمال، فإذا ما افترضنا هذه الصفات تابعةً للبنية الفيزيقية للكون، فإنها تنطبق تمامًا على البنية الفنية التي توازيها، والتي أسميناها الميتاجمالية، لما يُوجَد بين البنيتَين من تناغُم وترادُف ونسبية.

إن فيزيقيا المجرة مثلًا تنطوي على غموضٍ ونوعٍ من التجريد واللاتحديد (الفراغات والكوارزات والسنون الضوئية والثقوب السوداء ونقاط الظلام الكونية وغيرها)، كما أن فيزيقيا الذرة تنطوي هي الأخرى على غموضٍ ولبسٍ وتقسيمٍ غير محدَّد بشكلٍ نهائي.

وبينهما (المجرة والذرة) يقف هذا الحشد اللامتناهي من الأشياء والحيَوَات، يرف عليه غموضٌ أزلي، وتعصفُ به أسرارٌ محكمة لا سبيل إلى كشفها بالكامل مهما تقدَّم العلم.

إن الأحداث والمشاهَدات التي يمُر بها الإنسان كل يوم كثيرة جدًّا يتعذر إحصاؤها، وهي إذ تنتظم في أغلب الأحيان برباطٍ منطقي خارج الإنسان، فإنها تنطبع في وعي الإنسان على شكل ذاكرةٍ منتظمة أيضًا؛ ولذلك تكون الذاكرةُ استعادةً لمنطقٍ مرئي؛ أي لنظامٍ مرئي أو حادث، لكنَّ المخيِّلة ليست كذلك.

المخيِّلةُ خزينٌ مربكٌ من الصور والأحداث لا يربطها منطقٌ أو نظام، إنها وحداتٌ صغيرةٌ مكوَّمةٌ بلا نظام، وإن عددَها لا متناهٍ؛ لذلك فإن عملية التخييل لا تكون استعادةً لشيء، بل هي افتراض بِنًى أو أنظمة من هذه الوحدات.

إن المخيِّلة تبتكر ولا تستعيد، تبتكرُ أنظمةً جديدة، وإنها لتسقط في فخ الذاكرة إن هي توهَّمَت بأنها ابتكَرَت صورًا أو أنظمةً جديدة موجودة في طبقات الأنظمة التابعة للذاكرة.

إن الحياة أو المعرفة التي توفِّر مادةً خامًا للمخيِّلة تتفكك داخل المخيِّلة، لتقوم بفرض أنظمةٍ وصورٍ جديدةٍ على وحداتٍ أولية تشكِّل خزين المخيِّلة وخامتها.

باختصارٍ إن الذاكرة تستعيد والمخيِّلة تخلق، فإن التبَس الأمر فإننا سنخون الواقع من خلال ذاكرةٍ ملفقة، وسنخون الشعر من خلال مخيلةٍ كاذبة تلبَّسَت لبوسَ الذاكرة.

(٧) اللغة والإشارة

يبدو أن مصطلح «تفجير اللغة» قد أُسيء فهمه، وكانت هذه الإساءة مقصودة؛ فهو عند الكثيرين مرادفٌ لتمزيق اللغة، وقد يُوحي أيضًا بكسر قواعدها وتفتيتها؛ لذلك يبدو مشروعًا تخريبيًّا، في حين لم يكلِّف أحدٌ نفسَه الاقتراب من الفهم الصحيح لهذا الاصطلاح.

والحقيقة أن تفجير اللغة يعني توليد اللغة وتجديدها، وهو مشروعٌ مستقبلي في جوهره، لكيلا تقع المستويات البلاغية للتعبير اللغوي في ثبات وسكون، بل لكي تتغير فتثري اللغة. إن توليد اللغة يتضمَّن تدخلًا مقصودًا من الشاعر لتجديد اللغة أو بعث لغةٍ جديدة، وإن عملية الانتظار المُمِل لعقودٍ وقرون، لكي تتحول اللغة إلى مستوياتٍ تعبيرية جديدة، مسألة لا يحتملها أيُّ شاعرٍ متحمس ومغاير.

اللغة تتفجر أو تتولد، مع الوقت، ولكنَّ تدخُّل المبدع في هذا التفجير والتوليد هو المسألة التي تقع في صُلب اهتمام الشاعر إزاء اللغةِ الشعرية، إن الأسس التي يقوم عليها هذا التوليد تتم من خلال التغييرات في التركيب الصَّرفي والأسلوبي.

يتصرَّفُ الشاعر كالكيميائي الذي لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات في العناصر والمركَّبات التي تحت يده، لا غاية له سوى حصر هذه الاحتمالات الكبيرة في سجلِّه، وتمتعه بتوليد مستوياتٍ جديدة من التفاعلات المعقَّدة بين المواد والتراكيب المتولدة.

وبذلك سيساعد الشاعر على بث الطابع الخَلْقي والتوليدي في اللغة.

إن امتلاك أسرارِ اللغة الشعرية يستوجب عملًا جريئًا في تغيير جوهر العلاقات اللغوية السائدة، وإن ذلك ليقابل محاولتنا للحصول على معادن جديدة من معدنٍ قديم، وتفترض منا جرأة في محاولة تغيير جوهر المعدن للحصول على التغيير المطلوب.

(٨) المخيِّلة

إن المخيِّلة التي صنعَها الشعر ليست هي كل مخيِّلة الإنسان؛ فقد فقدَت هذه المخيِّلة وهي تنتقل إلى حيز التنفيذ إمكانياتِها المطلَقة التي تعيش فيها، وهكذا أصبحَت مختنقةً بفعل الأسلاك التي تصل بين ينابيعها والشكل الذي تستقر عليه في الكتابة. إنها وهي تمُر بهذه الأسلاك تفقد أغلب شحناتها، وإن هذه الأسلاك ستكون بمثابة الاتصال الأرضي الذي يعمل على تسريبِ الشحنةِ الكهربائيةِ من المصدر إلى الأرض، تمامًا كما نفعل عندما نريد تفريغ الشحنة الكهربائية مخبريًّا.

إن الطراز الفريد من التخييل هو فتح المخيِّلة إلى أقصاها والالتصاق بالجوهر الكوني، وجعل هذه المخيِّلة تتلقَّف أعنف الاشتباكات؛ ولذلك فإن عليها أن تلعب دورًا جديدًا فهي؛ إذ تقع، وهي تنجز المادةَ الجماليةَ ضمنَ حدود الفن الجميل المزوَّق المصنوع بمهارةِ التضاد مع الطبيعة، فهي تقع في محاكاةٍ أخرى، محاكاة الأنماط الجمالية؛ ولذلك فإن الدور الصحيح الذي يجب أن تلعبه المخيِّلة هو تدفُّق الصور من أجل عملية تطهيرٍ قصوى لأنقاضٍ داخلية لا حدود لها.

إنَّ المخيلة البشرية التي كانت تقود سُنن ومراسيم العقل يجب أن تنتهي لتبدأ فتوةٌ نزقةٌ يحرِّكها عمقٌ مطلَق وخفي. إننا لو انتزعنا المخيِّلةَ من رفيف أجنحتها المحدود في العلو وحقَنَّا طائرها بما يشبه المهيِّجَ لترتطم بكل الجهات طائرةً، فإننا سنُساهِم في نقلِ

الفكرةِ أو الصورة من مستوًى واحد إلى مائة، ومن مائة إلى ألف، ومن ألف إلى آلاف، وبذلك سنطرُق الاحتمالات اللامتناهية.

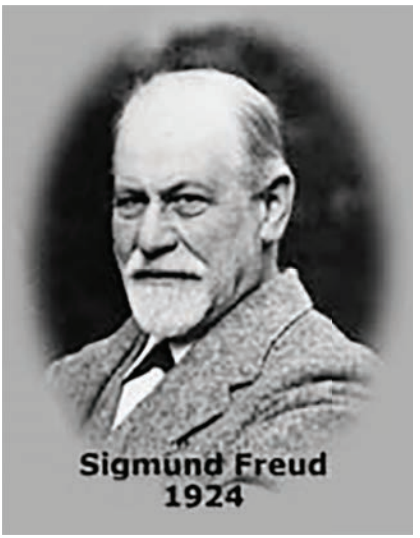
سأفترض أن كلًّا من العقل أو الكون قائم على أساسَين؛ أحدهما مُضاءٌ معروف، والآخر مجهولٌ معتم، لكن المؤكد هو أن الجزء المُضاء في كلٍّ منهما لا يشكِّل إلا نسبةً ضئيلةً جدًّا. الشعر لا يعلق أهميةً استثنائية لا على الأجزاء المكتشَفة والمعلومة من العقل أو الكون؛ فلقد أصبحت هذه الأجزاء من حصة العلم، بل إن المناطق المجهولة والغامضة، التي يستعصي على العلم، حاليًّا، الدخول فيها أو معرفتها، هذه المناطق هي مادة الشعر، وهي أرضه الميتاجمالية.

إننا ولكي نحترم مستقبلَ العقل البشري يجب أن نعرف بأن المجهول والغامض منطقةٌ ليست مهملة أو خارجة عن تصوُّر الإنسان، بل إن الشعر لينتفض فيها، ويندفع بقوة في ظلام شفراتها وعتمة غيومها.

العلم يدخل المجهول عتبةً عتبةً والشعرُ يحومُ حوله محاولًا جسَّ طبيعته ككل؛ ولذلك فإن دخول الشعر في هذه الغابة المجهولة السوداء يعني دون شكٍّ جسًّا للعوالم الخفية. ليس الشعر استحضارًا لأخيلةٍ علوية نائية (على الطريقة الرومانسية)، وليست تذكرًا لماضي النفس التي عاشت عوالم سابقة (على الطريقة الأفلاطونية)، بل هو قراءة لرموز لا متناهية يتفتح فيها كل رمز على كل الاحتمالات، إنه تلقٍّي رسالة غير منظَّمة عن طبيعة الكون أو العقل، وعن حركتها غير المدركة، وهو على ذلك دخولٌ لأعشاش النفس، ومحاورة مع كائناتها غير المرئية؛ أي الدخول في تربة ما تحت العقل الخارجي، وجسُّ عروق هذه التربة، جسُّ مادتها الغامضة، والتعرف على ما يمكن أن تحملَه تلك الأعماق.

لا نعني هنا منطقة اللاوعي التي أشار إليها فرويد، ولا نميِّز بين منطقتَين؛ واحدة اسمها الوعي، وأخرى اسمها اللاوعي، وأفترض أنهما منطقةٌ واحدة فيها مناطق غير مكتشفة، نرى بأن على الشعر أن يحرث هذه المناطق غير المكتشفة أو يحوم حولها. السرياليون هم أول الشعراء الذين حاولوا الدخول إلى هذه الغابة؛ فقد أطلَق الشاعر السريالي ضوءًا من مصباحه، وبدأ يكشف ما يقع تحت هذا الضوء، ولكن هل اكتُشفَت الغابة كلها؟

أبدًا، بل إن أحدًا لم يتجرأ منذ ذلك الحين لإعادة الكرةِ بجسارةٍ وحماس، إننا يجب أن نطلقَ أضويةً أخرى لاكتشاف درب أخرى، ولا يعني ذلك السير على هُدى السرياليين، بل كشف الأرض الأخرى التي لم تطأها أقدامهم، ربما نكون على بُعد أمتار منهم وربما على بعد آلاف الكيلومترات، ولكنا سنكون معهم في الغابة.



سيغموند فرويد (١٨٥٦–١٩٣٩م)

ولكن كيف يتم ذلك؟

بإسقاط الجمالية التقليدية بوصفها رديفًا للجزء الطافي من جبل الحقيقة الثلجي والولوج إلى ما بعد العتبة، إلى هاويةٍ فريدة ومعقَّدة، إلى الغابة السوداء التي هي كل العالم الخفي، الذي نلمسُه هنا أو هناك في حياتنا اليومية، ليهرب من تحت أبصارنا بسرعةٍ كبيرة.

إن حرث هذه الأرض الميتاجمالية بضوءٍ خافت سوف يصدم سكينَ محراثنا بين حين وآخر بماسات المطلَق وأحجاره الملقاة من أزلٍ لا حد له. إن في العالم المادي جزءًا غير مكتشَف يشغلُ أحيانًا منطقةً من مناطق العالم المثالي، ولكن الشعر وهو يرى في العالم المادي كُلًّا متصلًا بجزأَيه المعلوم والمجهول، وفي العالم المثالي كلًّا متصلًا أيضًا، فإنه يبطل عن أن يكون تعبيرًا فنيًّا عن العالَم المثالي أو المادي ليتحول إلى نقطة التحامهما، ويفضح تفكُّكَهما النظري؛ لذلك فالشعر يكون، عادةً، القلب النابضَ للعالم المادي وللعالم المثالي، بل هو بشكلٍ أدق تطابقهما تمامًا.

إن البحث في الميتاجماليا يستوجب منا بحثًا خاصًّا في بعض الأمور التي نرى أنها ستوضِّح طبيعتها، وهي «العقل والكون، المخيِّلة، اللغة والإشارة».

(٩) قطبا العقل والكون

إن الميتاجماليا تستوجب منا أن نفكَّك أقصى مساحات الدماغ والعقل البشري، تلك المساحات الغامضة والمعتمة التي كانت سببًا في إنعاش المنظومات الميتافيزيقية والدينية والفنية. سيترتَّب علينا، هذه المرة، أن ندخل إلى أرضها السوداء، لا أن نشمَّ روائحَ حرائقِها من بعيد، أو أن نرى صفَّ أشجار غابتها الخارجية. إن علينا أن نقشِّر أشجارها واحدةً بعد الأخرى؛ لأن هذا الدخول العميق إلى الأسفل سيجعلنا باتجاهٍ أدقَّ نحو الأعلى.

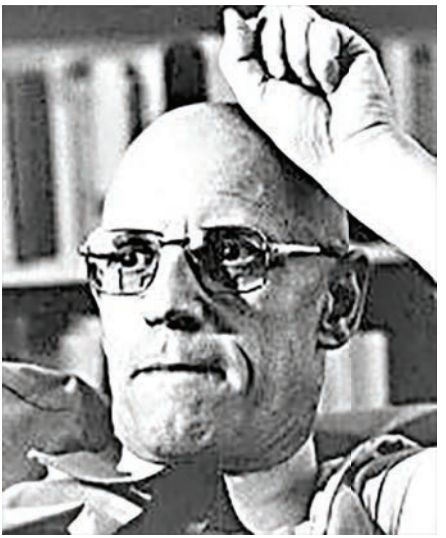
سنكون أمام مهمةٍ خارقةٍ وهي محاولة قراءة لغة الكون أو قراءة رموز قلب الكون؛ فالكون مرتبٌ بلغةٍ رمزيةٍ عجيبة، ووجودنا يفرض علينا فك الجزءِ الأعظم من هذه الرموز، لوضع الترتيبات الصحيحة للوعي البشري أولًا ثم للمخيِّلة.

لقد أحدث ميشيل فوكو ثورةً في المعرفة الغربية عندما حاول بسلسلة من كشوفاته عن المكبوت الغربي شملَت الجنون والطب العيادي والجنس، التي تقوم على أساس قلب العقل التقليدي وإظهار المنطقة الأخرى من العقل، المنطقة المهمَلة والمنحرفة والمحرَّمة في العرف العام، إظهار منطقة الجنون لا على أنها معاكسة لمنطقة العقل، بل هي تتمة لهما، يقول فرانسوا دوس: «كان أول موضوعٍ تاريخي حظي باهتمام فوكو هو هذا الموضوع الذي يقيم تضادًّا جذريًّا بين العقل والجنون، والذي راح يدمج الجنون داخل هذا العقل كتعبيرٍ عن وجهه الآخر، أو كصورةٍ مقلِقة تضع العقل على محك الشك والنقد.»

لن أبتعدَ عن قصد فوكو كثيرًا إذا قلتُ بأن علينا أن ندخل في ظلام العقل حاملين معنا مشعلًا خافتًا نجسُّ أرضه الحرام، وسيكون علينا آنذاك خرق سرِّية أفكارنا والذهاب إلى أقصى هذه اللعبة، وسيكون عملنا تنويريًّا ومضافًا إلى صفحة العقل المكشوفة، وسواء كان الجنون أم المخيِّلة أو التماعات المطلق في عقولنا، فإن علينا أن نخرقَ ظلامَ غابته بدورياتٍ من هذا النوع.

إن فِعلَنا هذا سيجعلنا نبتعدُ عن المشاغل الجمالية التقليدية لندخل في جماليةٍ خارقة هي جمالية الأقصى؛ حيث سننشغل بجمالية مساحةٍ كونية – عقلية لا متناهية فندخلُ إلى الأرض الغريبة، إلى أعنف اشتباكٍ لا متناهٍ من الصور والمجانسات الغريبة، سنقفز إلى العتمة وسيكون أمامنا حشدٌ رهيب، سنبوح أو سنسمِّي كل شيء فيها لكي نتسلق إلى الأبعد، وستكون أرضنا البكر هذه هي الميتاجماليا.

تفترض الميتاجماليا أن الكون حشدٌ من الأسرار التي سيكون على الشاعر مهمةُ تحسُّسِها وجَسِّها؛ إذ إن الشفرات التي تغطِّي جسدَ الكون هي بمثابة قوانينَ مبهمة أو



ميشيل فوكو (١٩٢٦–١٩٨٤م)

تكويناتٍ غامضة محكَمة البناء من الداخل، ولكنها تبدو مدلهمةً مثل حقل ألغام، وسيكون على الشاعر مهمة اكتشاف هذه التكوينات، إنه من خلال النص الميتاجمالي سيذهب لا إلى الأشياء بل إلى مؤسساتها الرمزية، وسيكون عليه أن يخوضَ بأعلى بصيرةٍ مهمةَ كشفِ هذه الأرض الملغومة.

إن كل هذه البِنية الفيزيقية للوجود تقابلها بنيةٌ جمالية دفعها الإنسان لكي يوازنَ بها نفسه أمام حصار الأسئلة الرهيب هذا، إن بِنية الفن تقابل بِنية الوجود كاملًا؛ فلذلك يجب أن تتمثله مجهولًا ومعلومًا، فإن سقطَت بِنية الفن في جمالية تقابل المعلوم والمكتشَف من أسرار هذا الكون سقطَت هذه البنية في شَرك الواقع وظلَّت أسيرةَ ما تقع عليه أبصارنا، ولكنها لو استطاعت أن تعبِّر عما يُرى من كل هذا الإحساس الغامض والثقيل بالوجود فإنها لا بد أن تذهب إلى أبعدَ من ذلك، وعند ذاك فقط تكون قادرةً على التوازن.

الميتاجماليا تُحاصِر المنطقة غير المكتشفة؛ فكلما كُشف عنصر من عناصر هذه المنطقة ترك ظله في بنية الجمال التقليدية، كذلك فإنها تشُك في كمال الحقائق الجمالية، وتعتبر الغموض أفضل من النقص؛ لأن الغموض مدهشٌ والحقيقة ناقصة وساكنة.

وهكذا تبدو لنا المنطقة الميتاجمالية غير ملفقة، بل إن التلفيق الأكبر يتم في عقولنا، وهي تفسر بأحاديةٍ قاسية وبنقصٍ مفضوح.

إن العلم يحاول أن يثبت المجهول والغامض في قانون أو معادلة، أما الشعر فإنه يسعى لجسِّ كل مادة المجهول ولا يثبتها، بل يترك حركتنا فيها حرةً مثيرةً للقلق الذي يعادل في قوَّته أمر اكتشافنا لكل قوانين المجهول.

إن العلم والأدب والثقافة والمعرفة بعامة هي فنون الجزء المكتشَف من الحقيقة، والشعر فن «الجزء غير المكتشَف»؛ ولذلك فإن جماليته التي تقابل جمالية الآداب الأخرى تتعدَّى أيضًا منطقة هذه الآداب الجمالية، وتذهب بعدها بحكم محرِّكها.

إن التعامل مع المجهول يستوجب اعتقادًا يشير بأنه حقلٌ كبير من الشفرات السرية التي تشبه طرازًا عاليًا من مادة الرياضيات الرمزية، فإذا ما عرفنا أن هذا الحقل بتركيبه الشفراتي المعقَّد هذا هو الذي يساهم مساهمةً باسلةً في صنع مصائرنا، فعند ذاك ستكون الميتاجماليا جديرةً بأن تعبِّر عن هذا الحقل وتمثِّله فنيًّا.

إن هذا الحقل الذي يتجه له الشعر وتقود إليه إشاراتٌ سايكولوجية عالية وبراسايكولوجية وضعَتْها أقدارٌ غامضة، هذه الإشارات لا تؤدي إلى جزء الحقيقة الصلد المفروز بقوانينه ومناطقه، بل إنه ليؤدي إلى ذلك الجزء النِّيء الرجراج المعتم، وعلى الشاعر أن يعتبر هذه الإشارات علامات نبوءة وأسرار قذفَها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة للكشف المتصل والمنظم للبحث في جوهر كل ما يحصل.

ليس هناك حدٌّ قاطع يفصل بين جزء الوجود المكتشَف وجزئه المجهول، بل هما مختلطان تمتد بينهما ملايين المجسَّات والشُّعيرات، ومهمة الميتاجماليا في أن تعبِّر عن القشرة تحت الجمالية التي تبدو الأشياء فيها أكثر سديميةً وأكثر اختلاطًا.

الميتاجماليا تعتبر الحقلَين حقلًا واحدًا؛ ولذلك فإنها تعيد مجهولية المكتشَف بوصفه خاضعًا لقانونٍ كلي أكبر غير مكتشَف، وإن الاعتقاد باكتشاف أي شيء هو ضربٌ من الوهم إن أُخذ على أساس شموليته، وتضربُ في اكتشافاتٍ مقترحة للمجهول قابلة للنقض، وهذا ما فعله مثلًا أنشتاين مع قوانين نيوتن، وما فعله علماء المرآة مع قوانين أنشتاين، وما سيفعله المستقبل مع قوانين أنشتاين وعلماء المرآة. وهكذا فإن هذا التعارض الظاهري بين الشعر والعلم مردُّه إلى تجزئة الإنجاز العلمي، ولكننا لو وضعنا الكشوفات الإنسانية في مختلف الحقول في خطابٍ علمي واحد، فإننا سنكون على حافة امتلاك قوةٍ واحدة تجمع الجهد الإنساني كله، وسيكون هناك ما يشبه العلم الواحد الذي وضع الإنسان فيه

كل كشوفاته. عند ذاك فقط سيتخلى الإنسان عن أية دوغما عقلية أو علمية أو اجتماعية، وسيرمي نفسه كليًّا في منطقة أعلى، وسيكتشف أن تلك المنطقة ما هي إلا نفس المنطقة التي كان طائر الشعر يحاول نبشَ ترابها كلما استطاع ذلك.

ألم تكن الفلسفة (وهي العلم الأول) تحاول أن ترى الوجود عقليًّا، فلماذا غرق نصف تأريخ الفلسفة في البحر الميتافيزيقي؟ والآن علينا أن نتساءل من أين أتت هذه النزعة؟ نقول إنها لبوس الشعر على الفلسفة العقلية التي كانت تشطح شعريًّا، فيتولَّد عن ذلك السيل الميتافيزيقي من الأفكار. ألم يكن الأجدر بالعباقرة أن يوفِّروا هذا الجهد للشعر (ليس من خلال تكوين ما يسمَّى بالشعر الميتافيزيقي) في أن يُوضَع البث الميتافيزيقي تحت رحمة المخيِّلة الشعرية؛ لذلك يمكن القول بأن الميتافيزيقيا في الفلسفة كانت ضربًا من الشعر، لقد كانت شعرًا في الفلسفة.

والآن لا بد من كشف الدافع الشعري الذي كان وراء المنظومة الميتافيزيقية التي أُريد بها قسرًا تفسير مصائرنا وأحوالنا، وهي التي كانت تتم تحت رعاية الفكر وحده، وفَضْح منظومته الفكرية، أو تسليط الضوء على رجلها العرجاء؛ كونها أبعدَت المسافة بين منطقتَي الطبيعة والفكر، وتعاملَت مع الأخير على أساس منبعيته، والصدور عنه، واعتباره مصدر الحقيقة الأول.

وهكذا نرى بأن الشاعر ليس العالِم وحده، أو الرياضي، أو الفيزيائي، أو الكوزمولوجي، أو البايولوجي، أو الكيميائي، وليس الألسني، أو الفيلسوف، وغيرهم، بل هو جميع هؤلاء، ولكن في منطقةٍ أبعدَ من مناطقهم جميعًا. يقفز الشاعر على كل كشفٍ ليربط نفسه بسرٍّ جديد؛ فهو الوحيد الذي ستبقى معه الأمانة كاملةً؛ لأنها تتشظى عند العلماء والفلاسفة والأدباء، أما الشاعر فإنه يجمع أوصالها، ويطلُع بها إلى أعلى.

هي أمانة التحدي، تحدي كل شيء، والعيش، كما للأبد، في توتر وإضاءة دائمَين؛ لذلك فهو يستطيع أن يمارس مرانًا متصلًا لإبقاء نفسه جوهرًا مشعًّا، وهذه أسمى غايات الوجود الإنساني.

لم يكتشف الإنسان في الماضي جوهر الشعر ليكتبَ على ضوء هذا الفهم الشعر، بل كان يصرخ أو يتألم أو يفسِّر أو يرى فيخرج الشعر عرضًا. أما الإنسان المعاصر فقد عرف الشعر كفنٍّ قائم بذاته وكجوهرٍ منفصل لا عرَض؛ ولذلك فإن تأريخًا شعريًّا مغايرًا سيُكتب بإزاء التاريخ الشعري القديم.

إن حقيقة الشعر تكمن في الحاضر (والأصح في المستقبل) وليس في الماضي؛ ولذلك يجب قلبُ تاريخ الشعر على ضوء هذا الفهم، وعلينا ونحن نعيد النظر بتاريخ الشعر ألَّا

نرمِّم أو نبرِّر تحت حُجة العصر أو المرحلة التاريخية، بل أن نكون جريئين تمامًا في إسقاط ما سبَّبَتْه تلك العصور من أذًى للشعرِ ولحقيقته.

إن الشعر موجودٌ بوفرةٍ هائلةٍ في المستقبل، وأقل من ذلك في الحاضر، ويتضاءل كلما نزحنا نحو الماضي، وإن الشاعر الحديث وأجيال الحداثة بشكلٍ عام كانت تبدأ بالمطلَق وتنتهي بالأغاني، كما يقول ألبيريس، فإذا كان في نيتنا أن نغاير هذه الحقيقةَ المؤلمة وهذا القَدْر المسلَّط على حياتنا، فإن علينا أن نقلب هذه المقولة، فنبدأ بالأغاني وننتهي بالمطلَق.

ثانيًا: جوهر الشعر

آن الأوان لأن نقلب المعادلة كليًّا، وأن نقول بأن الشعر لا ينطلق من أي شرط، ولا ينمو تحت أي شرط، بل إنه يختار تمامًا المنطقة غير المشروطة، ويجلِّي طبقاتها بسلسلة من الاحتمالات الخاضعة للصُّدفة الخلَّاقة أو لما يشبه ذلك.

إن تحييد التاريخ والانطلاق من فرضٍ جديدٍ أمرٌ في غاية الأهمية يناسب نية كهذه، ويُساهِم في تعميق معرفتنا بالشعر، وإلا وقع ظل الماضي علينا، وشوَّش إمكانية رؤية «المنطقة غير المشروطة» هذه، وسيكون عملنا هذا مشابهًا، من حيث الإطار، لما فعله البنيويون يوم درَسوا البِنية خارج تاريخها، وخرجوا بنتائجَ مهمة في شتى المجالات.

الشعر اليوم يبدأ من هنا؛ أي من افتراضنا نحن له لا من إسقاط ظلال الماضي عليه أو الاستئناس بموجات السالفين (نصًّا ورؤية)؛ إذ لا بد، في الأقل، من تحييد الماضي، لا بد من بداية تشبه بداية «كانط» في الفلسفة يوم بدأ من فراغٍ فلسفي، وأقفل الباب الذي كانت تأتي منه رياح الفلسفة اليونانية والوسيطة والأوروبية عمومًا، وبدأ يُناقِش البديهيات، لقد

انطلق من أول السطر، وسار على هَدْي عقله حتى ابتكر مسارًا جديدًا للفلسفة لم تألفه من قبلُ، وكان بَانِيَ صَرْحِ الفلسفة الحديثة بلا منازع.

لنناقش الشعر دون قبليةٍ ودون بديهيات، ولنعمل على وضعه في حقيقته، وفي حقيقة الفكر أو العمل.

وقبل أن نشرع في هذا لا بد أن نسأل: هل يمكن لرؤيةٍ نظريةٍ مثل هذه تحقيق هذه النوايا؟ ونقول كلَّا مباشرة، ولكنها ستقوم، على الأقل، في منطقة الهامش التحريضي الذي يحاول ذلك، يفترض ويسعى لأن يؤسِّس.

ولنبدأ قبل أي شيء بـ «جوهر الشعر»، لنسأل سؤالًا أوليًّا: ما هو الشعر؟ ما هي حقيقته؟ ولنحذف من سؤالنا ضمنًا جملة «ما هو تاريخ الشعر؟».

(١) الجوهر فلسفيًّا

النص الشعري لا يحتاج الفلسفةَ بالمعنى المعطى، ولكنَّ رؤيةَ الشعر ونظريته تحتاجان إليها، وخصوصًا في مراحل التأسيس النظري الشعري، التي هي الأحدث قياسًا إلى ظهور النص الشعري.

«الجوهر» في الفلسفة اليونانية، وفي رأي أرسطو على وجه التحديد، هو موضوع الفلسفة الأولى، وهو أحق المقولات باسم الوجود، وقد أقام أرسطو تمايزًا بين الجوهر والعرَض، بنفس الطريقة التي أقام بها ذات التمايُز بين الهيولى والصورة، بل إنه اعتبر مقولة الهيولى والصورة هي مقولة من مقولات الجوهر والعرَض، وبالجوهر استطاع أرسطو أن يردَّ بقوة على أفلاطون، وعلى هيكله المثالي الذي يعتمد الترابط الإطاري من الأعلى إلى الأسفل، ولا يعتمد تثبيت الوجود في مراكز أو بؤر أو جواهر، كما فعل ذلك أرسطو، وكان على هذا الأساس نظام أفلاطون تراتبيًّا أمام نظام أرسطو؛ حيث كان النظام الأفلاطوني نظام الهرَم والنظام الأرسطي نظام الدائرة والمركز.

كان الجوهر عند أرسطو ثابتًا لا يتبدل أما تجلياته في الصورة فمتنوعة لا نهائية؛ ولذلك فإن الاشتغال في الجوهر ومحاولة التقاطه مهمة أصعب من الاشتغال، غير المجدي، في الصور اللامتناهية المبددة.

ورغم تطور ونمو وجهات نظر أنضج وأعلى من وجهة نظر أرسطو في العصور اللاحقة خصوصًا عند «ليبنتز» في النظر إلى «المونادا» على أنها جوهر الوجود، لكن الحقيقة التي قال بها أرسطو، في خطوطها العامة، ما زالت هي أساس فكرة الجوهر.

(٢) الجوهر شعريًّا

سأفترض أن هناك جوهرًا للشعر يتطابق مع جوهر الوجود، وتشكِّل أعراضُه ما نكتُبه من نصوص (شعرية أو روائية أو تاريخية أو ...). إن النصوص – الأعراض لا حصر لها، ولكن جوهر الشعر واحدٌ لا يُرى، وقد تتظافر قوى بعضِ النصوص للإمساك بشيء من هذا الجوهر، إلا أن ذلك لا يشكِّل إلا برهةً من بريقٍ هارب.

الشعر هو جوهر الوجود نفسه، هو الهيولى التي نراها متيبِّسة في صورة الحائط والقفل والخشب واللحم، أعني النصوص.

والآن لنحاول أن نُديرَ اتجاه الحوار حول الشعر من منطقةٍ إلى منطقةٍ أخرى؛ فقد ظل الشعر يخوض في البنية ويُعرَّف من خلالها؛ فالشَّطر بنيةٌ موسيقية تراتبية، والتفعيلة بنيةٌ موسيقية مركزية، وما سُمي بالإيقاع الداخلي بنيةٌ موسيقية عميقة لا وجود لها، وهكذا.

الآن لننقل الحوار في الشعر من البنية إلى الجوهر، من البنية إلى المركز، من إطارٍ يحمي النصَّ من الفيضان إلى بؤرةٍ يتَّكِئ عليها نبع الشعر، وتشكِّل نقطة فيضه الأولى، إلى نقطةٍ كلية وشاملة، وتعني الشعر كله (ما تحقق وما لم يتحقق) منحنيًا على نفسه في تمركُزٍ غائي شامل.

الشعراء النادرون الذين يعتكفون على جوهر الشعر في داخلهم يرَون أن جوهر الوجود هو الشعر، وأن هذا الوجود يحمل في داخله شحنةً سيبقى الشعر إلى الأبد منشغلًا بالتقاطها. إن الوجود ينطوي على أسرارٍ عميقة، بل على طبقاتٍ من الأسرار لا يستطيع أي علمٍ أو فنٍّ أو معرفةٍ الكشفَ عنها، لكن الشعر يستطيع ملامستها؛ ولذلك يُمكِن للشعر أن يكون العلم الكلي، وإن فيه إمكانيات لم يستَنفِد منها إلا القليل.

إن شحنةَ الشعر تبثُّ موجاتها في كل زاوية وكل معنًى، والشاعر هو الذي يلتقط الإشارات فيبثها في نصٍّ يساعد على رؤية ما لا يُرى، وينهض ببصيرة الإنسان إلى ما هو أبعدُ من الرؤية المجردة والإحساس النفعي البسيط.

(أ) مركز اللوغوس، مركز الإيروس

الجوهر: اللوغوس

ينهض الوجود بذاته عندما يتمحور حول مركزٍ لوغوسي، ويبقى في المستوى الغفل عندما لا يتحول إلى كلمة، الوجود خارج الكلمة بهيمة وداخلها عقل؛ ولذلك فإن رُقي الوجود

يُظهِر أعلى طبقاته في العقل، وهكذا يكون الوجودُ خارج الكلمة مجموعةَ ظواهرَ أو بِنًى وحيواتٍ محكومة بأنظمةٍ فيزيائية أو كيميائية أو بايولوجية، لكن الوجود داخل الكلمة هو الحق، إنه السلب ومحاولة التمثل ووجود المرافعة المضادَّة، فإذا ما آمنَّا بأن الوجودَ قائمٌ على مركزٍ لوغوسي فعلينا أن نفحصَ طبيعة الكلمة التي هي مركز الوجود (بالمعنى العقلي لا الهندسي).

لقد سعى الإنسان من خلال الكلمة لعمل كل شيء (من السحر إلى العلم) وكان الشعر يظهر جزئيًّا في كل أشكال استعمال الكلمة، بما في ذلك ما اصطُلح عليه بـ «القصيدة» وكان الشعر مثل سرابٍ يظهر ويختفي.

إن الوجود كان دائمًا، وما زال، يضحِّي بالكثير من أفعاله، ويُهدِر كل احتمالاته في سبيل التقاط احتمالٍ واحد؛ ولذلك فإن ظهور العقل؛ ومن ثم الكلمة (اللوغوس) كان احتمالًا واحدًا اختَزل في جذوره ملايين الاحتمالات التي خسرها الوجود، وهكذا فإن ما يتحرك في مستوى اللوغوس من احتمالاتٍ لالتقاط جوهره كان يظهر بعد أن تُضحِّي اللغة أو الكتابة بآلاف المحاولات لكي يظهر الشعر هنا أو هناك وَهْلةً ثم يتوارى.

أليس من المنطقي أن يحصل هذا مثلما تُهدر الطبيعة كل ثانية ملايين احتمالاتها لتفوز الاحتمالاتُ التي تظهر على السطح (إنتاج بلايين البذور ونمو نسبةٍ ضئيلة منها، إخصاب حيمن واحد من ملايين الحيامن لبيضةٍ أنثوية واحدة، ظهورك في شارعٍ ما دون آخر لأسبابٍ كانت هامشية، وغيرها).

الشعر هو أول ارتعاشة في اللغة، أول لغط، أول سر، وأول خروج على نظام اللغة؛ ولذلك ارتبط الشعر باللغة بعد أن كان يخوضُ في جوهر الوجود، وهذا هو السبب الذي جعل الرُّقي العقلي عن طريق اللغة ثم الكتابة يساهم في وضع الشعر في لُب معركةِ الوجود؛ فالشعر بعد أن كان يمخر في طين الحياة أخذ يمخر في طين اللغة، ثم انتقل إلى طين الكتابة، وإن مسيرته الكونية الاحتفالية هذه من البحر إلى الساحل إلى اليابسة تمثِّل

نظامًا رمزيًّا واقعيًّا ومتصلًا لانتقال الحياة من العَماء إلى الوضوح، ومن تيامت إلى مردوخ (حسب الأسطورة البابلية)؛ ولذلك نسعى جميعًا إلى تحقيق ذواتنا وإلى تحرير مطلقنا (أعني روحنا) من خلال الشعر باللغة/الكتابة، ولكي نكون أكثر دقة بالكتابة/الكلام التي تدُل على نسيجِ كلٍّ منا.

إن المراكز المرجعية التي تفرضُ سطوتها على «مفهوم» الشعر تشبه المراكز النصوصية التي تفرضُ سطوتها على «جوهر» الشعر؛ ولذلك كان لزامًا علينا أن نُسقِطَ بشكلٍ متتابع مثل هذه المراكز، وسيكون من السذاجة الكبرى أن نتبنَّاها عندما نناقش إشكالية الشعر بشكلٍ جذري.

لقد كانت المقتربات النقدية والنظرية بشكلٍ خاص تقترح، غير ملزِمةٍ، ماهية الشعر لكنها تتحول عند العصابيين من النقاد والكُتاب إلى دوغماطيقية ملزِمة، وإلى أفقٍ غيرِ مفتوحٍ يثير حفيظة الشاعر الحقيقي، ويجعله يُمسِك فأسًا ليهشِّمَ ويشُقَّ مثل هذه الآفاق المغلَقة.

يقع الشعر في أعلى مناطق الكتابة/الكلام؛ ولذلك فهو مركز لوغوسي شارد لا يمكن معاينته أو قياسه، فإذا كان اللوغوس في الفلسفة واضحًا في شقها الميتافيزيقي بشكلٍ خاص، معبِّرًا عن المطلق أو العقل الأول، فإنه في الشعر يتحول إلى مركز لا متعين لا يمكن قياسه أو تحييده (الاستفادة من مبدأ هايزنبرغ في الفيزياء)؛ ولذلك فإنه يجر معه، عندما يهرب هكذا، حشدًا من الآفاق الشعرية غير السائدة، والمنتهكة أبدًا لانتظام العقل وثباته، إنه يسعى بالكلمة نحو تفتُّق كلي، وكذلك فإنه يواصل مهمةً سرية تقوم على الفهم الرموزي للعالم، بوصفه حشدًا لامتناهيًا من الشفرات التي تدُل على أشياء أخرى لا مرئية، ولأن الشعر قطَع مرحلةً كبرى من الوجود إلى الوجود الحي إلى الوجود الناطق اللوغوسي، فلا بد أن يكون جوهره بسيطًا وحيًّا، والبسيط يتضمن دائمًا حدَّين ينفي أحدهما الآخر، وتبدو تجليات الجوهر (الحاوي على حدَّين) واضحة أكثر في ظاهراتيات الشعر؛ أي في تمظهره وخروجه إلى الوجود (أعني في النص)، ولأن أحد الأشكال الظاهراتية للشعر هي الصورة ففي الصورة يتجاذب قطبان أحدهما ينفي الآخر، وهي من وجهة نظرنا «مونادا الشعر».

(ب) النص: الإيروس

يحمل النص بقايا الجوهر، وتظل دماء الحياة عالقةً به مهما حاولنا نحته؛ ولذلك تظهر الشحنة الثانية المؤجَّلة تحت شحنة اللوغوس، تظهر شحنة الإيروس الحسية وتُمارِس

فِعْلها تحت سطوة الكلمات، ولكي نستخدم مقاربةً دقيقة فنفتح من خلالها توغلًا جديدًا في هذه المعالجة نقول بأن النص الشعري يتحول بفعل تركيبٍ خلَّاقٍ متماسك إلى نصٍّ يناظر الجسد في تركيبه العالي، وفي احتوائه على أجهزةٍ نوعية (أعني سياقاتٍ نوعية) تتظافر فيها الوظائف بطريقةٍ شاملة، لكي تؤدي فعل الحياة في النص، وتظل مع ذلك نقاطًا معتمة غامضة سرِّية تؤدي وظيفتَها بشكلٍ غامض.

وهكذا يمكننا أن نلمح في النص مركزًا إيروسيًّا مفككًا يحاول أن ينهض بمهمة النص/الجسد نحو خَلْق مركزٍ لوغوسي يتضمن عقل الشعر وجوهره.

تُسيطِر على النص شهوة الحياة في المركز الإيروسي (الذي يفتتح مسيرة الخَلْق) لتتفكَّك هذه الشهوة فيما بعدُ باتجاه اللوغوس الذي يمثِّل شهوة الموت، أعني الشهوة المعتمة في محاولة لتمثُّل الكُلِّي الذي يبدو ساكنًا يحرك الأشياء ولا يتحرك، شيء يشبه الموت.

إن النص مكبوتٌ بفعل هذا التصادم الذي يمثل قوَّتَي النفي والإثبات، اليقين السلب. المركز الإيروسي في النص هو نقطة الإثبات، والشهوة المنفتحة على الاستهلاك والبذَخ والإطراء الغريزي، واللوغوس هو مركز السلب الذي يعمل على تحريك ما هو ثابت ومستقر.

وهكذا يكون الصراع الأزلي بين القوة اللوغوسية (قوة الإله والعقل والكلمة) والقوة الإيروسية (قوة الشيطان والغريزة والجسد) صراعًا يطرح ظلاله في النص؛ حيث تتجه القوة الأولى نحو الأعلى بيضاء باتجاه العالَم الأعلى، والثانية تتجه نحو الأسفل سوداء باتجاه الأسفل، وإحداهما تُطارد الأخرى دون أن تُلغيَها أو تكونَ بديلًا كليًّا عنها.

إن ما ندعو إليه يشبه ضربًا من الصِّراع الداخلي العنيف داخل الديانة الباخوسية، التي تخوض في لُجَج الجسد واللذة الحسية من جهة، لكنها تتشوق إلى حضورٍ روحاني.

ربما تموَّج النص بين القطبَين في حركاتِ مدٍّ وجَزْر وهو ما يجعله حيويًّا من أجل خَلْق حركةٍ إجماليةٍ في العمل. وهكذا يبدو لنا أن الهدف الرئيسي من الشعر هو الكشف عن أعلى مراتب اللوغوس الذي هو المطلَق، إنه انطلاقٌ خارج الإنسان نحو العقل الأول، وإذا افترضنا أن الإنسان هو العقل الثاني فسيكون عند ذاك تدرجًا في النوع لا خروجًا عليه.

هل يمكننا الآن، وبعد كل ما ذكرناه، القول بأن الشعر هو كتابة في المطلق، وهو نزوعٌ إليه، ومحاولة لمسك اكتنازه في شحنة، ولفضِّ تحشُّده بالكلام أو الكتابة. ولأن المطلق يساوي كل شيء، ولأن فيه لا نهايات الأشياء؛ لذلك يسعى الشعر للتوحيد بين الأشياء من خلال اللغة، ويُذيب أيَّ فارقٍ بين شيء وشيء؛ فهو على أساس ذلك الصورةُ الأدق للهيولى (النسيج الجنيني للكون) ولحركته الشمولية بعد التكوين (النسيج المتميز للكون).

إن المطلَق ليس غائبًا أو بعيدًا ولا نهائيًّا بالمعنى المكاني المجرد، إنه يعيشُ بين ثنايا وجودنا النسبي، ويشكِّل مفاصل حركته، وهو جاهزٌ تمامًا لأن ينقضَّ على بصيرتنا ويخلِّصَها من شَركها النسبي بكامله، إنه مستعدٌّ لأن يقلبَ حياتَنا ورؤانا، شريطةَ أن نعرفَ كيفيةَ الإمساك بالحبال السائبة التي يضعها أمامنا لكي تنتشَلَنا.

لقد فتحَت الفيزياء الذرية والكونية مجالًا جديدًا لتصوُّر المطلَق واللانهائي، وقد اتفق المنطق الذري، في تحويل اليورانيوم إلى رصاص، مع حُلْم السيميائيين القدامى المستحيل؛ ولذلك يبدو لنا الشعر في الكثير من أوجهه تحقيقًا لمطلَقٍ علمي ستنجزه عصور الإنسان القادمة في المستقبل، وسيبدو الحديث عن المطلَق أكثر دقة، ولكن الشعر سيظل جاهزًا لرمي شبكته في/أو/على هذا المطلَق وأَسْره في عددٍ من الأبيات، ليهرب بعدها هذا المطلَق خارج الشبكة مرحًا وساخرًا من محاولات حصره واصطياده.

إن ما يُطلق عليه العلماء بـ «الطاقة السوداء Dark energy» التي تنتشر اليوم في أغلب مساحات الكون هي التي تسود الكون وتحدِّد وتيرة توسُّعه، وقد تكون هذه الطاقة السوداء دالةً جيدة للحديث عما يحاول الشعر الاتصال به وتلمُّس حقيقة الكون من خلاله. ولأن هذه الطاقة تشكِّل ماضي الكون (قبل أن يتكون) ومستقبل الكون (بعد أن يتلاشى) فهي تؤكد طرفَي المعادلة التي يحاول الشعر الإمساك بها.

إن الباحثين يؤكدون بأن الكون مؤلَّف بنسبة ٧٥٪ من الطاقة السوداء وبنسبة ٢١٪ من المادة السوداء. وبنسبة ٤٪ من المادة العادية؛ ولذلك تكون الطاقة السوداء والمادة السوداء، بما تثيران من غموضٍ، مثالًا رائعًا لهدف الشعر وغموضه ومادته بوصفه صدًى لهذه المكوِّنات الكبرى التي تسيطر على الكون، وقد تكون نسبة الـ ٤٪ من المادة العادية هي ما يُناظِر المكتشَف والمعروف من حقيقة الكون وحقيقة الشعر معًا.

(ج) قطيعةٌ معرفية أم شعرية

إن الشعر يعمل على القطيعة أولًا مع المعرفة، بمعنى عدم اتضاح اليقين عنده ورسوخ يقينها هي، ثم إنه يمارس قطيعته مع نفسه، مع تاريخه الذي آل نصوصًا وصرخات؛ ولذلك تبدو القطيعة الشعرية أعلى أشكال الصيرورة المعرفية، وهي تتطابق رغم تضادها وسلبها مع روح الجدل المطلَق الذي يسيطر على الوجود؛ فهي توفِّر اتصالًا مع المجهول، وتحقِّق فكرة اللوغوس الكلي، إنها مع العقل المطلَق الذي سيطر على الفلسفة ولم تستطع الخوض إلا في ساحله، أما الشعر فقد خاض في وسطه ولكنه لم يصل إلى أي يقين في هذا المجال، وليس هذا هو غرضه أصلًا.

يحاول الشعري التقدم باتجاهٍ مضادٍّ للشبكة المعرفية التي أنتجها العقل الفلسفي والعلمي؛ ولذلك فهو يفكِّك مادة المعرفة ويُخرِجها من نسبيَّتها حتى لو كانت تخوض في المطلَق، إنه طقسٌ مضادٌّ للمعرفي يتضمنه ويهجم على ثباته ومحدوديته.

إن المجهول الذي يسعى إليه الشعر ليس مجهولًا لا متعينًا، بل هو مجهول متعين أصبحَت ملامحُه تخوضُ مع جوهر الشعر اشتباكًا قاسيًا، لقد حوَّل الشعر المجهولَ إلى مجهولٍ متعين ليحاول القفز إلى مجهولٍ لا متعين، وحتى ينتهي مع تعيينه فيُحوِّله إلى مجهولٍ متعين جديد، وهكذا يصبح هناك إمكانية عالية لتحديد جسد المجهول، واعتباره معروفًا مؤجلًا أو قادمًا.

الاشتباك مع المجهول يعني على وجه الدقة تحوُّل المجهول إلى نقطةٍ ذات إحداثياتٍ يسهُل افتراسها وتمثُّلها، ويبقى الترقُّب الدائم هو مركز الجذب الجديد أبدًا في الشعري؛ ولذلك يقترب كل كشفٍ للمجهول المتعين من النثر، ويظل المجهول اللامتعين هو ميزة الشعر الكبرى.

فعلى أي شيء يدُل هذا؟

هل يدل على أن الشعريَّ يعاني من فصام؟ ربما، ولكنه أكثر من ذلك يكاد يكون في الافتراض الصحيح فيضًا لوغوسيًّا هاربًا من التحديد أو التعيين، إنه الزيادة الخارجة على طبقات العقول، الأول وحتى العاشر أو أكثر.

الشعر لوغوس خارجي، لوغوس لا ينضغط في مستويات المعرفة، بل يتحداها، ويخرج عليها.

(٣) التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص

في «ميتا جماليا الشعر» كنا قد ألمحنا لتاريخ الشعر بتاريخ الوعي الإنساني، بدءًا من السحر، فالأسطورة، فالدين، فالمرحلة الجمالية، وكنا قد وضعنا مرحلةً ميتا جمالية يتطابق فيها النصُّ الشعري مع جوهر الشعر، أو يحاول ذلك في الأقل.

ورأينا أن الشعر ظل تابعًا للسحر والأسطورة والدين والفن، وقد آن الأوان لأن يستقل بشكلٍ كامل. هذا عن التاريخ المعلَن للشعر مع الفنون الأخرى، أما في هذا الجزء الثاني فسنحاول أن نتلمسَ التاريخَ الخفي الذي تدرَّج فيه ظهور الجوهر الشعري في النص المكتوب، وهي محاولة لا ندَّعي لها نجاحًا كليًّا؛ لأنها ستفترض ذلك التاريخ من خلال مجموعة أحداث وتجليات سأختارها بمنظورٍ عقلي/فلسفي لا بمنظورٍ تاريخي/جغرافي، بل وسأنقل محاولتنا هذه بما أسمِّيه مغامرة الخروج على التاريخ العياني أو المدروس للشعر بشكلٍ عام.

(أ) ثنائية الجوهر/النص

يقف جوهر الشعر في المطلَق؛ ولذلك فهو كلي لا يتم تحقيقه إلا في اللانهائي؛ ولذلك أيضًا يبدو الحديث عن عيانيته متهافتًا، لكن اللانهائي هذا بانتظار تطور الروح والعقل ليتجلى أكثر، وليتم تحقُّق صورته بشكلٍ أدق، ولينجلي عنه غبار البعيد الذي يحجُبه عنا؛ أي إن الإنسان كلما تقدم نحو المستقبل كلما زاد إحساسه بجوهر الشعر، وأصبح الحديث عن هذا الجوهر أدق وأعلى؛ فالجوهر على هذا الأساس ترك في الحياة التي مرَّت آثاره، وكلما توغلنا في الماضي كانت هذه الآثار باهتةً وممحية.

ولكن أين يترك الجوهر آثاره؟

في النص؛ لأنه لا وجود لشيءٍ اسمه الماضي مثلًا سوى أثره في النص؛ ولذلك يحمل النص الأقدم أثرًا أقلَّ من آثار جوهر الشعر، وهنا سنقلب المعادلة كليًّا؛ إذ إن الوهم السائد والذي يقول بأن الماضي كان هو عصر الشعر؛ لأن الإنسان لم يكن يقول أو يمارس سوى الشعر، وهمٌ في غاية الخطورة، ويجب الحد من انتشاره لئلا يساهم ذلك في تضليل تاريخ الشعر، وينحجب عنا جوهر الشعر لفترةٍ أطول (ويدخُل هذا في باب تضحيات الطبيعة وهدرها لاحتمالاتها الأخرى).

يجب أن نمشي بحذر في تصوراتنا، ولنُصِر على أن الشعر في الماضي المرتبط بالسحر كان كلامًا يُقال لأجل الطقوس، إنه كلامٌ عملي يتطابق بالضبط مع ما يحمل من معانٍ؛ فعلى

سبيل المثال لا تعني كلماتُ الساحر سوى خطابه العملي في الاستدعاء أو الإنجاز، ولأننا ابتعدنا عن السحر بدا لنا ذلك الكلام غريبًا، ووضعناه في باب الشعر، وكذلك الأسطورة التي تتحدث عن خَلْق العالم أو الأشياء، وكذلك النص الصوفي الذي يبدو شطحًا في حين أن كل ما نعتقده شطحًا من الكلمات أو التعابير إنما له مصدرٌ أو قاموسٌ صوفي ما إن نفكُّه بدقة حتى نجده خطابًا دينيًّا صِرفًا لا أثر فيه للشعر، ولأننا نجهل أحيانًا هذا القاموس عندما نقرأ نصًّا صوفيًّا لذلك يبدو لنا شعرًا.

والحقيقة أن أقدَم النصوص الشعرية يتجلَّى فيها أضعفُ أشكال الجوهر الشعري، وهكذا مع زيادة الوعي بالشعر كفنٍّ متعالٍ منفصل عن العارض أولًا غير التعبيري ثانيًا، يتضح جوهرُ الشعرِ بشكلٍ أفضلَ مما كان عليه، أقول، إن الشعر سيتحقَّق بشكلٍ أعظم مما هو عليه الآن، وفي المستقبل، وسيُنظر إلى نصوصنا الشعرية على أنها بسيطةٌ وبدائية؛ ولذلك لا مضيق للشعر وليست هناك أية أزمة يمُر بها الشعر، سواء كانت هذه الأزمة من عصور التكنولوجيا أم من هذا «الكم» الهائل مما يُكتب من شعرٍ أو أدبٍ بشكلٍ عام.

الجوهر الشعري هو المستحيل المطلَق، والنص الشعري هو الاحتمال المتحقق من هذا الجوهر؛ ولذلك يمكن الحديث عن تاريخ النص لا عن تاريخ الجوهر. وإذا شئنا الدقة فنقول تاريخ ظهور هذا الجوهر في النص الشعري.

وسنقترح مراحل ظهور هذا الجوهر بالشكل الآتي «المرحلة البرهانية، المرحلة البيانية، المرحلة العرفانية، المرحلة الرحمانية»؛ أي إنه تدرج من البرهان إلى البيان إلى العرفان إلى الرحمان (وقد استفدنا هنا من تقسيمات المتصوف القشيري للعقل، ثم ما طبَّقه من هذا التقسيم محمد عابد الجابري، لكننا أضفنا له مرحلة الرحمان).

(ب) البرهان

لا نريد أن نطابق بين مراحل نمو المعرفة ومراحل نمو الشعر؛ لأننا نؤرخ هنا لفرضيةٍ نامية، وليس لحدث؛ ولذلك يكون مثل هذا التاريخ سريًّا، وهو أيضًا تطورٌ لا نشعر به، بل يدفع نفسه في التاريخ مثل الموج الباطني.

تُعَد المرحلة الأولى (البرهان) مرحلة تطابقٍ شامل بين النص والغاية العملية التي كُتب أو صُنع لأجلها النص؛ فهي المرحلة التي لا تدُل فيها اللغة إلا على قصدها الموضوعة لأجله؛ ولذلك يبدو النص خطابًا علميًّا برهانيًّا لا أثر فيه للشعر؛ إذ لا أثر فيه للخروج

على ما رسمَتْه اللغة سلفًا، ويكاد مثل هذا النص أن يكون معادلةً رياضيةً يتم حلُّها وَفْق خطواتٍ متدرجة ووفقَ إجراءاتٍ تراتبية معروفة.

وهنا يبدو الإنسان — كاتب النص — حاضرًا في منطقٍ لغوي رياضي صارم، ولكنه بالتأكيد يفتقر إلى مثل هذا المنطق في حياته اليومية، إنه منطقي في اللغة مفكَّك في الحياة، وهذا هو مقلوب ما يجب أن يحصل؛ ولذلك استعار بعضُ المحللين مصطلح العلم الكاذب على تلك المرحلة؛ لأنها مقلوبة على رأسها، كل ذلك يحتِّم علينا أن نقول بأن الجوهر الشعري كان مغيَّبًا غفلًا في تلك المرحلة إلا ما ظهر صدفةً في مادة اللغة نفسها، وفي خروجها الواعي على نفسها وفي «إخفاقها» أحيانًا للتعبير عما يريده كاتب النص وممارس الفعل في وقتٍ واحد.

التلاحُم بين النص والفعل كبيرٌ جدًّا، والفجوات التي بينهما هي المناطق التي يلمع فيها هذا الجوهر؛ ولذلك تستوجب تلك النصوص تفكيكًا شاملًا من أجل استنطاقها، والإعلان عن خبو ضوء الجوهر الشعري فيها.

إن التحليلَ العلمي والعملي لهذه النصوص سوف يجلِّي عنها الغبار؛ فعلى سبيل المثال يؤدي تحليل نص «لاستنزال المطر» مثلًا إلى نتيجةٍ ستكون لصالح النص، لكن كل كلمة وكل علاقة في نصٍّ كهذا هي من الدقة بحيث إن لها وظيفةً عملية تؤدي نتيجتها في محاولة استنزال المطر وليس في إطلاق المخيِّلة، عند ذاك سنعطِّل شاعرية مثل هذه النصوص، بل لنقل سنُقصي جوهر الشعر عنها، وستبدو موضوعةً تحت باب «الشعر الزائف» أو «الشعر الكاذب».

فلنتوغَّل أكثر ولنقُل إن الطبيعة (المنظمة بشكلٍ هندسي ورياضي عالٍ) أسقطَت نفسها بالكامل في عقل الإنسان، فبدَت ملَكَته الكلامية والكتابية مثلها تمامًا ترتكز على جوهرٍ هندسي أو رياضي؛ لأن تماسُك النص القديم لا يسمح، إلا نادرًا، بفجوات تسرب الشعر (نتحدث هنا عن أي نصٍّ مكتوب، على اعتبار أن كل النصوص تحتوي بقَدْر أو بآخَر شيئًا من الشعر).

إن عدم تطابُق البرهان مع غايته هو الذي يُنتِج الشعر، وبكلمةٍ أدق إن إخفاقَ البرهان وفشلَه قد يكون شعرًا غير مقصود؛ ولذلك نرى الشعر في نصوص لم تكن غايتها الشعر، ومنها النصوص العلمية؛ إذ إن العلم القديم قد يحتوي الشعر، وتهبُنا نصوصُه أحيانًا وثبةً نحو الشعر.

(ج) البيان

تفصح اللغة عن نفسها لا بوصفها وسيلةً (كما في البرهان)، أو لكي تحقق غايةً ما، بل لأنها نظامٌ تعبيري له تكوينه الغائي أيضًا؛ ولذلك فقد ظهر جوهر الشعر في أسلوبية اللغة التي عبَّر عنها البيان كأحسن تعبير، من هنا كان المبدع يتدخل ويقصي ويضيف ويحسِّن ويجمِّل عبارته لأنه يحاول بعمله هذا أن يعبِّر وأن يُبدع في التعبير.

وتمثِّل مرحلة البيان مرحلةً شعرية أعلى من البرهان؛ لأنها لا تريد أن تثبت، بل أن تزحزح كوامنَ النفس باتجاه تجلِّياتٍ أعلى من الإثبات، وفي هذه المرحلة يقع أغلب الشعر العربي؛ لأنه ينحت في عبقريةٍ لغوية بيانية، وتمثِّل نصوص الخطابة والقرآن، بالإضافة إلى القصائد، أعلى الأشكال البيانية. وكل أمة تمتلك مرحلةً بيانية تتجلى فيها الصفات الصوتية – الصورية للغتها، ولأن الشعر يقترن باللغة، فلذلك تبدو هذه المرحلة تقدمةً أولى باتجاه ظهور الجوهر الشعري؛ لأنها تبدأ بتغيُّر موقع اللغة من الوسيلة إلى محاولة التعبير العالي.

في البيان يقفز الشعر من مرحلته السديمية إلى أول تجلياته؛ لأنه يفك ارتباطه بالطبيعة، ويرتبط باللغة، ويتحول إلى لوغوس أول؛ إذ لم يكن في البرهان سوى قوة إيروسية، لم يعرض الشعر نفسه في البرهان إلا على أنه ردُّ فعلٍ مباشر ولكنه، في البيان، ردُّ فعلٍ مركَّب نوعًا ما.

البيان تحوُّل الوعي الهندسي الرياضي إلى كلمة، وانتقال من مستوى غفلٍ إلى مستوى عقلٍ، ولكن البيان ينهض أول ما ينهض بقوة الصوت لا بقوة الصورة، أعني بالخطابة لا بالمخيِّلة، وهذا بطبيعة الحال يحدُّ من غائية الشعر.

يبدو الشعرُ في البيان خطابةً ولذلك يلتبس جوهره؛ فهو في النص يبدو شعرًا ولكن أساسه هو الخطابة، وهذا الالتباس ينسحب أحيانًا على الخطابة أيضًا، حينما تترك منزلة الصوت لتقع في برج المخيِّلة، فتكون باعثةً على الشعر محرضةً له.

إن فن الخطابة، لا فن الشعر، هو فن البيان الأمثل؛ ولذلك نرى ضرورة معاينة وفحص كل ما رُدِّد على أنه شعر، وتصنيفه من جديد على أساس الجوهر لا على أساس دافع الكتابة؛ فقصائد الحماسة بيانٌ يخفتُ فيها الشعر؛ ولذلك تبدو أغراضُ الشعر العربي أُطرًا للبيان وركائزَ لقيامته.

(د) العرفان

مرحلةٌ أعلى من البيان تتحشَّدُ فيها معارف الشاعر لصالح كتابة نصٍّ شعريٍّ خالص؛ أي إن المعرفة الشاملة الكونية هي التي تضغط وتبعث الشعر.

إن الخطأ الكبير الذي يقع فيه البعضُ هو ما يسمَّى بـ «عقلنة الشعر»، والعرفان لا يتضمَّن هذا على الإطلاق، بل هو تسخيرُ المعرفة للشعر أو هو «شعرنة العقل» إن صح التعبير وليس «عقلنة الشعر»، ويدل هذا على أن الشاعر يجب أن يغوصَ في المعارف القديمة والحديثة وأن يمتلك، في الوقت نفسه، حساسيةً عاليةً تؤهِّله لأن يقفزَ على كل ما عَرفَه ليتبع جوهر الشعر ويشتبك معه، ويتطلب هذا إعجازًا عظيمًا؛ ولذلك تصبح مهمة الشاعر والشعر عصيةً صعبةً كلما تقدم الوقت، بل يبدو وكأنه اتحادُ قوتَين هما «المعرفة» و«الجوهر»، والمعرفة يجب أن تكون نوعيةً ذوقيةً حتى يستطيع الشاعر أن يفتح طريقه نحو الجوهر ليلتحم به؛ ولذلك تكون المعرفة بالنسبة للشاعر وسيلة وليست غاية كما عند الفيلسوف أو العالم. أما الغاية فهي «الجوهر»، لكن تحقيق مثل هذه الغاية أمرٌ مستحيل؛ ولذلك يسقط النص الشعري، أيضًا، في نوعٍ من الإخفاق.

إن ما يعطِّل الشاعر العرفاني هو ثقل المعرفة نفسها؛ إذ لا يستطيع في كثيرٍ من الأحيان تحشيد هذه المعرفة باتجاه فتحٍ علوي، بل إنها لتقوده إلى متعةٍ عقليةٍ تُلْهيه عن غرضه (الاتصال بالجوهر الشعري).

لكن ما يسهِّل عمله، في المقابل، هو أنه سيجسِّد مفهوم العرفان بطريقةٍ خاصة وجديدة؛ لأن العرفان يتضمن نوعًا من «المعرفة الإلهية»، والشعر العرفاني هو ذَهابٌ إلى جوهر الشعر عن طريق معرفةٍ ذوقيةٍ قلبية، وهذا ما يجعل الأمر مستساغًا وطبيعيًّا، بل هو يعطي أفقًا جديدًا للعرفان لكي يتحرَّر من قيوده الدينية أو الفلسفية.

لا يمكن وضعُ المعرفة إزاء الجوهر على أنهما منطقتان متقابلتان، بل يجب الاعتراف بأن الجوهر كامل، وأن المعرفة هي نقصه، فإذا ما سيطر على الشاعر شيء من هذا استطاع أن يدرِّب نفسه على أن يخرج دائمًا على المعرفة (أي على النقص) ليحاول أن يكتمل وهكذا، إن هضم المعارف العلمية والفلسفية والدينية والفنية (بطريقةٍ ذوقيةٍ قلبية) يتحول إلى «مصل» يضيء شعرًا، أما تكتيل هذه المعارف وتجزئتها (بطريقة علمية مدرسية) فيعرِّضها إلى فصلٍ وضعي يخصُّ كل معرفة، ويُبعد عنها الصفة الكونية التي هي صفةٌ شعرية لا شك. إن كل نصٍّ معرفي يتضمَّن ضوءًا شعريًّا؛ ولذلك يعمل الشاعر

العرفاني على لمِّ شتات هذه الأضواء، على لمِّ أجزاء الشعاع الأكبر ووضعها في نصٍّ واحد، وكان هذا يحصل في جهازٍ شعريٍّ عالٍ هو جهاز المخيِّلة التي تصْبُو وتتحرَّق للمطلَق.

إن التقاطَ الشاعرِ لأشعة الجوهر في النصوص المعرفية هو العمل العرفاني العظيم، وهو المهمة السرية للشعر، التي كشفَت آليات التناص المعاصرة السيميولوجية عن بعض سرِّيتها، أما هي، ككل، فما زالت تنسج في الخفاء نصوصها الكبرى، على الشاعر أن يعي هذه الإجراءات، وعليه أن يمتصَّها لكي ينفصل أكثر ويشتد انفعال المعرفي/الشعري أي «العرفاني» فيتوقَّد النص.

النص المعرفي هو الخطاب الخام للشاعر والنص الشعري هو الخطاب المنجَز وما بينهما حساسيةٌ عالية بالشعر وبمهمته ووظيفته واعتباره جوهرًا لا جنسًا أدبيًّا. في الشعر لا يمكن أن نتحدَّث عن جنسٍ أدبي تقابله القصة أو النقد أو الخطاب الأيديولوجي؛ لأن الشعر هو جنسُ الأجناس، وهو الشيفرة الكلية اللوغوسية المكتوبة؛ ولذلك تختفي مع الشعر فكرة الجنس الأدبي لتحلَّ محلَّها فكرة الشفرة الكلية.

(هـ) الرحمان

وهي المسافة التي تفصل بين أعلى أشكال العرفان والجوهر الشعري، إنها مسافةٌ صوفية/لوغوسية/شفراتية أقربُ إلى الصمت، وإلى اختراع البياض منه إلى الخطاب الشعري ولكن! الشعر يتحول هنا إلى نُسكٍ وإلى عبادة، إلى عبادة الجوهر الذي انفطَر عنه الكون، وهو ليس بجوهرٍ إلهي ولكنه جوهرٌ غامض مطلَق محتشد، جوهرٌ شعري يكاد يكون سبب هذه الكارثة الكونية التي نحن فيها، وسبب شقاء العقل وقلق النفس وسعادتهما في الوقت نفسه.

الرحمان مرحلةٌ مستحيلة، ولكن التطلع إليها أقرب من التطلع إلى الجوهر؛ ولذلك فهي مرئية في النفوس العظيمة، وهي متلمَّسة في النفوس الاستثنائية العظيمة النادرة في تاريخ الإبداع، النفوس التي وضَعَت الإنسان على ما هو عليه الآن.

الرحمان ليس فيها الشعراء الكبار، بل فيها أعظم الشعراء وأعظم الفلاسفة وأعظم الأنبياء وأعظم العلماء؛ لأن هذه النفوس جميعًا تضافرَت في كتابة نصٍّ رحماني، لم يُنجَز كاملًا إلى الآن، ولكنها هيَّأت مادتَه، وشقَّت بصبرٍ ومعرفةٍ الطريقَ إلى هذا النص.

الرحمان مرحلةٌ يتحول فيها الشعر إلى دينٍ بديل، وتؤدَّى فيه طقوسُ عبادة وشعائرُ كتابة، وحياةٌ راقية وباسلة، وهو في نفس الوقت تحقق ما اختزنَت وتكوَّنَت به النفس؛

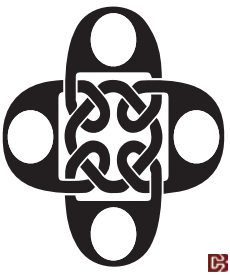
أي إن نفس الإنسان/الشاعر احتوت مثل البذرة على صورة الشجرة، ولكنها تعطَّلَت عن إظهار صورتها الكلية؛ ولذلك يأتي الشعر الرحماني ليحقِّق ما فُطرَت عليه النفس، ويتعدى ذلك للنظر في مستقبل ما بعد الموت، لا على أساسٍ ميثولوجي أو ديني أو فلسفي، بل على أساس تحشُّد الجوهر وانتظار رؤيته ثم انتظار العمى الكلي.

في هذه المرحلة تتحد اعتباطيةُ وجدِّية العلاقات، وكذلك وثوقية الحدث وصُدْفَويَّته، ويصيرُ كل شيء زائلًا/خالدًا، إنه الوقت الذي ينعدم فيه التضاد، أو يعمل فيه التضاد على أنه الحقيقية الوحيدة ولا شيء سواها.

يشتغل النص الرحماني في هذه المنطقة ويعمل على تفكيكها وإعادة بنائها، والنص الرحماني منتظر دائمًا يعمل الشاعر على إنجازه، ولكنه بفعلٍ غامض يتركه ولا يقوى على إكماله، ومن هنا كانت مرحلة الرحمان أصعب المراحل، بل وأشدها توترًا وقلقًا وخروجًا على تاريخ الشعر كله.

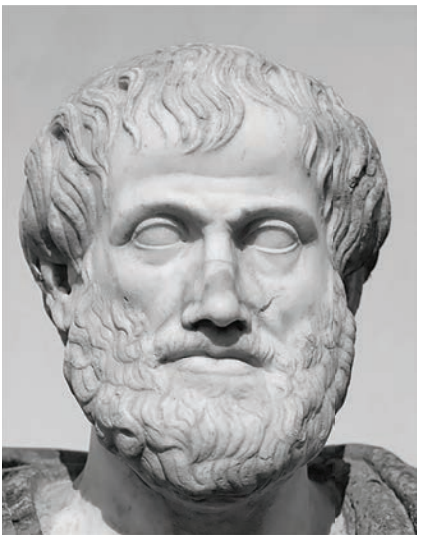
ثالثًا: فينومونولوجيا الشعر

تاسوع رحلة جوهر الشعر خارج ذاته وعودته مخصَّبًا



لا بأس أن أعترفَ بمشكلتَين أساسيتَين ظهَرَتا في بداية شروعي كتابة هذا البيان؛ الأولى تخص مصطلح الفينومونولوجيا، والثانية تخصُّ منهجَ التناول والبحث.

لم أعتمد على فينومونولوجيا هوسرل المعنية بالظاهرة أكثر من التاريخ، وقد بدا لي هيجل هو الأقرب، اصطلاحيًّا؛ لأني أردتُ بحث حركة جوهر الشعر خارج ذاته؛ أي الظهور المتدرِّج لجوهر الشعر من خلال حركته خارج ذاته، ولكني لم أقتنع، عمومًا، بمنهج هيجل التطوري، وكنتُ أشُك في جدِّية مثل هذه الأنساق التي يضعها هيجل لنمو الروح أو العقل، لكن خطورة هيجل تكمن في كشفه عن روح العالَم المستتر تحت المنطق والطبيعة والعقل وفي عقله الجدلي الخِصْب، فكان أن استفدتُ من هيجل ولكن بشكلٍ محدود ومقتضَب،

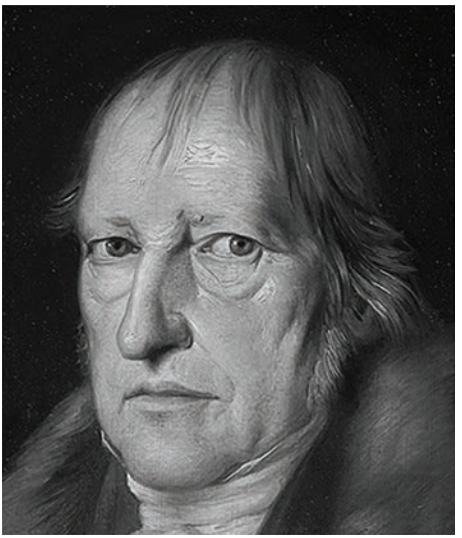


أرسطو (٣٨٤–٣٢٢ق.م.)

ورغم ذلك فقد عزفتُ عن اللجوء إلى منهجه، وقررتُ أن أضع منهجًا خاصًّا بي في معالجة الشعر انطلاقًا من تصوري، كشاعر، لجوهر الشعر، في محاولةٍ لصنع هيكلٍ اصطلاحي خاص بنظرية الشعر غيرِ مرتكزٍ على عكازاتٍ فلسفية أو دينية أو علمية.

إن مقولة الجوهر واحدة من عشْر مقولاتٍ أرسطية معروفة؛ ولذلك رأيتُ أن أضعها في مركز الدائرة، وأن أُحيط بها المقولات التسع الأخرى، ثم أبدأ بتحريك الجوهر باتجاه كل مقولةٍ ليتخاصبَ معها ويجادلها، ثم يعود الجوهر مغتنيًا ومكتنزًا إلى المركز، لتبدأ بعد ذلك رحلة لمقولةٍ أخرى، وهكذا ينهي الجوهر «رحلته التاسوعية» ليعود مخصَّبًا بنتائج اتحاده وانفصاله مع مقولات الوجود، ثم يغلِّف جوهر الشعر الوجود، وفي هذا تحقيقٌ لفكرة كنتُ قد ناقشتُها، وهي أن جوهر الوجود هو جوهر الشعر مخصَّبًا.

لقد حاولتُ، راغبًا، الابتعاد عن منهج هيجل التطوري في الفينومونولوجيا وعن المستقيم الأرسطي في المقولات، وقد أعانَتْني نقلاتُ جوهر الشعر خارجَ ذاته على انكشاف رؤًى مهمةٍ عن الشعر، فكانت هذه النقلاتُ بمثابة حركةٍ شعريةٍ نوعية.



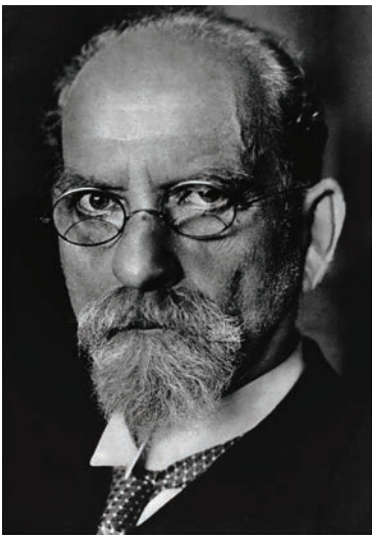
هيجل (١٧٧٠–١٨٣١م)

(١) رحلة جوهر الشعر إلى «الكم»

يرتبطُ «الكم» بالهيولى، فهو لا متعين حسابي، وهو ما يقبل لذاته المساواة واللامساواة، ويمكن، بصفةٍ عامة، التفريق بين مفهومَين للكم؛ كم مقدَّر — مثل ٣كغم، وكم خالص — وهو عددٌ غير محدود من الكيلوغرامات.

يرحل الشعرُ نحو الكَم المقدَّر والكم الخالص معًا، ويُطِل على هاوية الصفر التي هي مطلَق سلبي تُناظر المطلَق الإيجابي المعبَّر عنه باللاتناهي.

لكن جوهر الشعر يبقى أقرب إلى اللاتعيين واللاتحديد الكمِّي. إن صفة عدم التحديد، التي يتسم بها الشعر بعد اتصاله بالكَم، ستُبعده عن التعامل مع صفة المحدَّد، وهذا سيرتِّب بدوره صفةً هامة بالنسبة للشعر؛ بحيث يرتفع الشعر على الكم المحدَّد، وأن يفرض صيغة «غير المحدَّد» في التعامل، وهذا يعني أن يتضمن الشعر الكميات المحدَّدة في مفهوم الكم الخالص، وسيتضح هذا في التطبيق؛ فحين يقوم الشاعر بالتقاط مساحةٍ محدَّدة، ويظل في ضيقها، وفي محدوديتها، دون أن يحوِّل هذه المساحة إلى المنطقة غير المحدَّدة، وينزع عنها محدوديتها، فإنه لا يُحقق للشعر غايته، وينطبق هذا على تعامل



هوسرل (١٨٥٩–١٩٣٨م)

الشعر مع الرمز؛ فحين يقع الشاعر بمحدودية الرمز، فهو يقع في تقابلٍ تأويلي محدود، أما حين يجعل من الرمز كليًّا، فهو يرتفع بالرمز من هذه المحدودية.

ينطلقُ الشعر من كونه متصلًا على المستويات الآتية:

(أ) ينطلقُ الشعرُ متصلًا بجوهر لا يتجزأ.

(ب) الشعرُ متصل في النصوص (التي هي عرَض هذا الجوهر)، والنصوص الشعرية بشكلٍ عام هي إخفاقاتٌ متتالية للوصول إلى هذا الجوهر.

(جـ) الشعرُ يشعُّ في نصوصٍ فلسفية أسطورية دينية علمية ... إلخ.

ولكن الشعر، في الوقت نفسه، منفصل إلى وحدات يكتبها كل شاعرٍ على حِدَة، بل وكل منتج «قصائد» أو «نصوص» على حِدَة، بل وإن كل شاعر يكتب عدة وحداتٍ شعرية فالشعر على ذلك اكتسب صفة الاتصال والانفصال من الكم، يمكننا إذن أن نلخِّص تخاصُب جوهر الشعر مع الكَم بالعبارة التالية:

«جوهر الشعر كَمٌّ خالصٌ متصل.»

(٢) رحلة جوهر الشعر إلى «الكيف»

عاد الشعر من الكَم مخصَّبًا، ثم بدأ رحلته نحو الكيف الذي يقبل لذاته المتشابه واللامتشابه، ويختلف الكيف عن الكَم في أن الكَم يمكن تغييره دون أن يتأثر الكيف بالكيف؛ ولذلك يكون الكيف صفةً ملازمة؛ ولذلك عندما يتصل جوهر الشعر بالكيف فإنه يكتسب صفةً أو صفاتٍ تُقصيه عن غيره، والكيف يتحدد إما بالإيجاب أو السلب؛ ولذلك:

يتصل الشعر بالكيف إيجابيًّا من خلال تعيين صفاته، ولكن كيفية الشعر تتحدد على ضوء طرائق التعبير الأخرى.

فالشعر أعلى أشكال التعبير، وهو يعبِّر عن سر اتصال الإنسان بالوجود، إنه طقسٌ عقلي وروحي، وهو إفصاحٌ جمالي متعالٍ (ميتا جمالي). إن إثقال الشعر بالصفات العالية هو كيف الشعر؛ ولذلك ينحو الشعر من خلال هذا الاتصال منحًى ترانسندنتاليًّا في أخذ الصفات كيفيًّا والعلو بها، ولكن أية صفات؟ هل الصفات الخيِّرة فقط؟ وللجواب نقول: كل الصفات.

أي إن الصفات المتضادة تجد نفسها في منطقةٍ عالية وقد حذفَت تناقضَها واتحدَت لتكون «كيف الشعر» فهل يعني هذا اختفاء الكيف؟ كلا، إنه ليس اختفاء الكيف، ولكن وضع الكيف على حقيقته الشمولية المعنية بدون «الصفة وضدها».

يتصل الشعر بالكيف سلبيًّا من خلال نفي الصفات عنه؛ أي إنه ليس فنًّا أو جنسًا أدبيًّا وهو ليس غرضًا وهو ليس إيصالًا لمعلومة أو دلالة وهو ليس نثرًا وليس ... إلخ.

إن هذا التعيينَ السالبَ هو الذي يفصل منطقةَ الشعر عن مناطقَ تعبيريةٍ أخرى. من هنا يمكن أن نلخِّص تخاصُب جوهر الشعر مع الكيف بالعبارة الآتية: «الشعر كيفٌ متعالٍ ينفي ما تحته.»

(٣) رحلة جوهر الشعر إلى «الإضافة»

تتكون الإضافة من حدَّين (عام وخاص)؛ ولذلك يُضاف الخاص إلى العام والجزئي إلى الشامل؛ فحين يتصل الشعر بالإضافة فهو إنما يقوم بإجراء بعض التعديلات على تكوين العام، فيكون الاغتناء في هذه الرحلة تعديلًا على طبيعة الجوهر؛ فالجوهر بشموله يغتني بالإضافة لأنه متحقق في النص. إن صفة الإضافة تخدمُ النص وتقترحُ إجراءاتٍ عليه على أساسِ أن ما يُضاف إلى الجوهر، هو بالضرورة، ليس جوهرًا، بل هو عرَضٌ يقيم فاعليته في ضبط تدفُّق هذا الجوهر لا غير، الإضافة في الشعر تعني على وجه التحديد تحشُّد الجوهر

الشعري بما يمكن أن يُوضَع تحت آليته؛ أي إن الجوهر يستطيع استيعابَ ما ينضافُ إليه من الأعراض.

ويتضح هذا أكثر في التطبيق عندما نحاول أن نمتصَّ شحناتٍ موجودةً في النصوص الدينية والعلمية والسحرية والفقهية وغيرها من الجوهر، وعلى الجوهر أن يقوم بتنقية ذاته من أعراضها بعد أن يمتصَّ خُلاصتَها ويتخاصَبَ معها.

إن الإضافة تقوم بإغناء الجوهرِ الشعري بعد أن تقومَ آلياتُ الجوهر بالتقاط هذه الإضافات على أنها إجراءاتُ تعديل واغتناء وامتلاء في اتجاه الجوهر وتخصُّبه.

إن مقولة الإضافة بهذا الفهم تتجسد بشكلٍ واضح في آليات التناص؛ فالتناص يحقِّق مقولة الإضافة على أساس أن النص الشعري المتحقق هو مجموعةُ نصوصٍ متناصَّة فيما بينها، وأن أصل النص الشعري يكمُن في نصوصٍ سابقة عليه، فإذا جعلنا هذه النصوص شعرية وغير شعرية تحقَّقَت فكرة التناص/الإضافة.

إن آلية اتصال جوهر الشعر بالإضافة يقضي بفتح الفضاء الشعري للتناص/للتقاطع/للامتصاص/للتداخل مع النصوص الأخرى في محاولةٍ لإجراء تعديلات على ظهور الجوهر بشكلٍ أكثر قوة، وأكثر تمثلًا للتجربة الإنسانية، وهو ما نراه في النصِّ المفتوح؛ ولذلك تقوم الإضافة على شكل شحناتٍ كلية، وعلى شكل رموزٍ شاملة، ويمكن أن نلخِّص تخاصُبَ جوهر الشعر مع الكيف بالعبارة التالية:

«جوهرُ الشعر إضافةٌ بالتناصِّ مع المعرفة المتحقِّقة.»

(٤) رحلة جوهر الشعر إلى «الزمان»

الزمان حركةٌ متصلة؛ ولذلك يسعى الشعر للاتصال بهذه الحركة والسعي معها إلى لانهائيتها، وهذا فرضٌ يضع نفسه بوضوح؛ لأن الجوهر — رغم تمركزه على نفسه — كليٌّ يسعى للتماثل مع كلِّياتٍ متحركة (كالزمان). وينقل هذا التخصُّب نفسه في أن يتحول الجوهر إلى كلٍّ متحركٍ حيٍّ متصل؛ بحيث تضع التقسيمات المفترضة (الماضي، الحاضر، المستقبل) نفسها في جدل مع الجوهر، وينكشف في الماضي بدء ظهور جوهر الشعر وصيرورته ثم تجلِّيه في الحاضر (ونعني بالضبط في العقل الحالي الذي يمارس وعيًا كونيًّا للظاهرة) ويستكمل ظهوره في المستقبل، وهكذا ليس في الشعر من ماضٍ سوى بداية الظهور، الذي يكون أوليًّا، بسيطًا غامضًا ينكشف كلما تقدَّم الزمن، وتلتقط انكشافَه هذا عقولٌ ونفوسٌ مهيَّأة لمعرفة سرِّه وجوهره.

جوهر الشعر يحوم على الماضي ويضع نفسه في أية منطقة يريد بنفس القوة التي يختار فيها أية منطقة من مناطق المستقبل؛ فالزمان عنده واحدٌ متحرك متصل لا مناطق مقسومة فيه.

إن هذا المنطق يجعل من الجوهر متحركًا بالظهور من الأقل إلى الأكثر، ومتحركًا بالمنطق في أية نقطة من نقاط الزمان، وعلى ذلك سوف تختفي «الآنية» في الشعر وتظهر فكرة «اللامتناهي»؛ فالشعر ليس آنيًّا؛ أي ليس له زمنٌ محدد ولا هو عن زمنٍ محدد، بل هو كل الزمن أو هو، على أساس التطبيق، محاولة التعبير عن كل الزمن؛ ولذلك تكون القصائد التي تعبِّر عن زمنٍ معيَّن في المضيق؛ لأنها لم تستثمر القوة الأزلية في الزمن، وهذا يضُر بالشعر ويُنهِكه.

إن إطلاق الشعر من عقال زمنٍ ما ووضعه في الزمن الكلي (لا في زمنٍ محدَّد آخر كالماضي أو الحاضر) هو ما يجعل جوهره في حالة انكشافٍ أكبر؛ ولذلك تبدو أدوات الزمن المحدَّد مستخدمة لا لنفسها، بل لإيقاف الأدوات الأزلية (الزمنية) الكبرى، وحين تُستخدَم مثل هذه الأدوات للدلالة على زمنٍ محدَّد فسيكون ذلك مدعاةً لتحوُّل الشعر إلى أرشيفٍ زمني تقوم به وسائل كتابة وإعلام أخرى، وهكذا يتربص الشعر بالزمن الكلي، ويحاول أن يخرقَ الزمنَ الجزئي لصالح هذه الكلية.

ويمكن أن نلخِّص تخاصُبَ جوهر الشعر مع الزمان بالعبارة الآتية:

«جوهرُ الشعر زمانٌ كلي وارتفاعٌ بالآنية.»

(٥) رحلة جوهر الشعر إلى «المكان»

هل يمكن أن تكون الأرضُ مكانًا لجوهر الشعر أم السماء أم ما بينهما أم ما هو خارج عليهما؟ مكان الشعر هو الكونُ بأكمله أو المكان اللامتناهي؛ ولذلك تكون الكواكب مكانًا للشعر مثلما تكون ذراتُ الحجر ومثلما تكون المساحاتُ القصية غير المحسوسة.

«المحلي» و«المكان المحدد» أمورٌ متروكة لفنونٍ أخرى وإن استُخدمَت في الشعر فللدلالة على المكان اللامتناهي.

إن فكرةَ المكان أعلى من المكان المحدَّد؛ ولذلك فهي تخضع لجوهر الشعر، ويحاول من خلالها الذهابَ إلى أقصى ما تُتيحه المخيِّلة البشرية. إن المخيِّلة هنا تلعب دورًا أساسيًّا في قتل محدودية المكان وإطلاق التصوُّر في مساحاتٍ لا نهائية، والمخيِّلة تقوم هنا بدَور

المحرِّض على نقل المكان المحدَّد إلى مكانٍ غير محدَّد؛ فهي تُربِك نظام المكان المحدَّد، وتفكِّك عناصره، ثم تُطلِقها في أبعادٍ جديدة غير محدودة.

يتسرب المكان إلى الشاعر لا كقِطعٍ متصلة، بل يتسرب كشحناتٍ لا متناهية متبدلة في الوقت نفسه، وعلى الشاعر أن يدرك بأنه موجود في هذا المكان بالصُّدفة، وأن نفسَ هذه الصُّدفة قادرة على إبعاده عن هذا المكان؛ ولذلك يبدو السؤال الخطير كبيرًا في معناه: «لماذا نحن هنا؟» لماذا نحن في هذه المنطقة من نقاط المكان والزمان؟ وسيكون لزامًا علينا أن نُدرك أن نقطة المكان هذه دالةٌ على المكان كله، وسيكون تمثُّلنا للمكان المحدَّد باتجاه المكان اللامتناهي هو الأمر الأجدر بالشعر.

إن الوقوع في المكان المحدَّد لهو في منتهى الخطورة على الشاعر؛ فاستعارة المكان الجماعي (الصحراء، البحر، السهل، القرية ... إلخ) أو استعارة المكان الفردي (البيت، المدرسة القديمة، الأطلال ... إلخ) في الشعر يشكِّل عائقًا أمام تصوُّر المكان الكلي، إلا إذا كان وسيلةً للإشارة إلى المكان المطلَق، إن استعارة المكان الجماعي أو الفردي من أجل شموليةٍ كبرى للوصول إلى المكان الأول (إن صح التعبير) هو الغاية الصحيحة؛ ولذلك تبدو تداعياتُ المكان والطفولة في القصائد الحديثة لا معنى لها سوى الضرب على نقطةٍ عاطفية عند الشاعر أو المتلقِّي، وسيكون من المناسب أكثر لو أن هذه التداعيات كانت دالةً على مكانٍ كلِّي.

كذلك تبدو لنا الاستعاراتُ المفتعلة لأماكنَ خارجة عن مكان الشاعر المحدَّد، بوصفها قصدًا استعاراتٍ قافزةً على حَيْرة التحدي الأول، الذي تحدثنا عنه كحدٍّ قابل للانهيار أو الانكماش أمام فكرة المكان الكلية.

تُرى ما هي مواصفاتُ مكان المستقبل؟ وهل يمكن أن تشكِّل مفتاحًا أو حلًّا لنا؟

إن مكان المستقبل كما يبدو لأول وَهْلة موجود في الحُلم، ولكن ذلك لا يتفق مع أبسط الكشوفات العلمية الجديدة حول معنى الحُلم وارتباطه بالماضي وبما ينحسر داخل أعماق الفرد من رغباتٍ وأمانٍ غير متحققة؛ ولذلك تبدو المخيِّلة أقرب إلى مفهوم المكان المستقبلي.

إن تصوُّر الامتداد اللانهائي للمكان سيستوجب تصورًا عن مكان المستقبل القصي ومكان الماضي القصي كذلك؛ ولذلك تنهض بصيرة الشاعر من هذه المنطقة ليكون قادرًا على استيعاب المكان في كل الجهات، وستُعينه معرفتُه ومخيِّلتُه على تصوُّر فكرة المكان الكلي.

ينفتح جوهر الشعر في التخاصُب مع المكان والزمان، مساحةً وتتابعًا للنفاذ من محدوديتهما، ويضُم بداخله إمكانية الخروج على الآنية والمحدودية المكانية، في محاولة للنقاد إلى المتوازيَين العظيمَين للوجود (الزمان والمكان) بوصف أن الزمان يحقِّق ذاته في التتابع الآنوي والمكان يحقِّق ذاته في الامتداد المسافي، وسيُتيح مثل هذا الأمر نهضةً جديدة للشعر يتبع فيها هذَين اللامتناهيَين.

ويمكن أن نلخِّص جوهر الشعر مع المكان كما يلي:

«جوهر الشعر مكانٌ كلي وإقصاءٌ للمحدودية.»

(٦) رحلة جوهر الشعر إلى «الوضع»

المقولات الأربعة القادمة (الوضع، الملك، الفعل، الانفعال) لم يتحدث عنها أرسطو بشيء في كتابه المقولات الذي هو مقدمة لكتاب «العبارة» ولكنها بشكلٍ عام واضحة المعنى من سياقها.

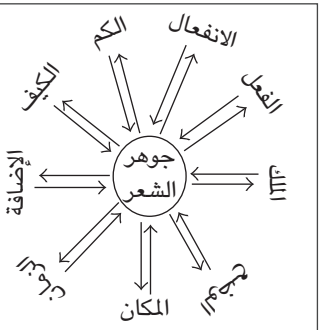
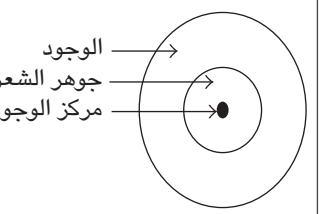
فالوضع يعني حال الشيء في وقتٍ ما؛ فالإنسان جالس، واقف، مريض، نشِط، شجاع ... إلخ؛ فوضعه هو حاله.

وحين يتخاصَب جوهر الشعر مع الوضع فعليه أن يتخاصَب مع فكرة الوضع التي تعبِّر عن كل الحالات؛ ولذلك سيكون أمامنا أنواعٌ من الأوضاع تشكِّل بمجملها ما يكون عليه حال الأشياء جميعًا.

ولكن الأشياء متبدِّلة الحال، و«النهر لا يُعبَر مرتَين»، كما يقول هيراقليطس.

ولأن حال الأشياء في تغيُّرٍ مستمر، فلذلك يقبل النقائض، والنقائض أو الأضداد كامنةٌ في الشيء نفسه، ولا سبيل إلى فصلها، ولكنها تتعاين مرةً بصورة ومرةً بصورةٍ أخرى، وهكذا.

وهكذا يكون «الوضع» كاملًا عندما يضُم الأضداد، ولكنه حين يضعُف يظهر بشكلٍ دون أخر، وجوهر الشعر حين يتصل بالوضع فهو يتصل به وهو يحمل أضداده معه؛ ولذلك يُساهِم هذا التخاطب بإزاحة فكرة النقيض على أنها الضد، بل تتبدَّى الحالاتُ المتضادة متساوية وعلى مستوًى واحد، هذا الإخصاب ينفع الشعر كثيرًا في وضع حالةٍ بقرب حالةٍ مناقضة دون إحساس بالخطأ؛ ولذلك يظهر العمل البشري وهو يعجُّ بالمتضادات؛ لأنها متضمَّنة في «وضع» واحد يحتمل تناقضَها.

الرحلة التاسوعيه لجوهر الشعر خارج ذاته نحو مقولات الوجود وعودتة مخصَّبًا	
جوهر الشعر مخصَّبًا وتضمنه على جوهر الوجود بعد اكتمال الرحلة التاسوعية	

إن قولَنا إن الوردةَ مزهرةٌ ويابسة، في الوقت نفسه، ليس خطأً في الشعر بل هو أمرٌ صحيح، على اعتبارِ أن القصيدة أرادت تمثُّل جوهرها المخصَّب الذي يرى الآن الوردة مزهرة وغدًا يابسة، وهكذا حين يكون مثل هذا الأمر في مناطق التطبيق العميقة في غاية الأهمية؛ لأنه سيحاول مسك الكلي في الوضع.

ويمكن أن نلخِّص القول عن تخاصُب جوهر الشعر مع الوضع بما يلي:

«جوهر الشعر هو وضعٌ كليٌّ يحتمل النقائض.»

(٧) رحلة الشعر إلى «الملْك»

الملْك هو امتلاك صفة يكون من الصعب فصلها عن الشيء، مثل زرقة السماء، والموجة التي تحصل في الماء، والضوء، والنار، وغير ذلك.

والملك صفةٌ ملازمة للشيء، بل هي بديهية من بديهيات حضور ذلك الشيء في الذهن.

ويتخاصَب الشعر مع «الملْك» هذه المرة تخاصُبًا جدليًّا؛ فهو يعمل على نفي الصفة الملازمة للشيء وابتكار صفةٍ أخرى غير مألوفة (سماء صفراء، نار معتمة، ماء حجر ... إلخ)، وهذه الآلية التي يعمل بها جوهر الشعر مع حقول الملك هي آليةٌ مكتسَبة من خلال تخاصُبه مع المقولات الأخرى أيضًا؛ فهو في هذه الصفة يناقض الملك ليتيح صورةً أخرى ومجالًا أكثر في تخيُّل أو وجود حالاتٍ مغايرة.

يعمل الشعر في هذا المجال على زيادة سَعَة المخيِّلة وزيادة سَعَة اللامتوقع؛ ولذلك فهو يعمل على تجاوز الصفات البديهية التي خلفَتْها عادة الأشياء علينا ووصلَتْها بنا. لقد أكسبَتْه عملية الاتصال بالملك نفي صفات وتجريد الأشياء منها لكي يُنعش هذه الأشياء بصفاتٍ جديدةٍ مغايرة.

ويمكننا على هذا الأساس أن نصوغَ العبارة التالية حول تخاصُب جوهر الشعر مع «الملك»:

«جوهرُ الشعر وهو الإلغاءُ الدائم للمُلك، وهو استبدالُ مُلكٍ بديهي بمُلكٍ آخر.»

(٨) رحلة جوهر الشعر إلى «الفعل»

حين يؤثِّر شيءٌ على شيء آخرٍ فإنه «فاعل»، أما الشيء الآخر فيكون «منفعلًا»؛ ولذلك كان الفعل موجبًا والانفعال سالبًا بمعنًى من المعاني؛ فالفأس تقطع فهي «فعل»، والخشبة تتقطع فهي «منفعل»، ويتصل جوهر الشعر بالفعل من خلال جعل الشعر أداةَ تدخُّل وحركة؛ ولذلك ينبغي أن يكون له فعل على الوجود، وهنا يقوم جوهرُ الشعر بالتسرُّب إلى كلِّيات هذا الوجود ليفعل فِعلَه بعد أن ينفُذَ من جزئياته؛ فالفعل في الكلِّيات هو الأمر الذي يضطلع به جوهر الشعر، والمقولات هي كلياتٌ بشكلٍ أو بآخر؛ ولذلك تخاصب الشعر معها من أجل إثراء ماهيته؛ ولذلك تكون طروحاتُنا هذه خيرَ تطبيقٍ لفعل جوهر الشعر في الكليات؛ فهي محاولةٌ لتقصِّي أثر ذلك ونتائجه.

إن الشعر يندفع باتجاه تغيير هذه الكليات وحفزها لأنها، كما هو معروف، كلياتٌ منطقية لا أنطولوجية، وبذلك تكون إمكانية تغييرها كبيرة ولصالح سعة العقل الإنساني وفتح قنواته المغلقة. والشعر يفعل فعلًا كبيرًا حين يتناول في طريقه أشياء صغيرة ويقلبها لأنه لا يتوخَّى حقيقتها.

وعلى ذلك يمكن صياغة تخاصُب جوهر الشعر مع الفعل كما يلي:

«جوهرُ الشعر فعلٌ كليٌّ في الوجود وفي العقل.»

(٩) رحلة جوهر الشعر إلى «الانفعال»

هل يمكن أن يكون جوهر الشعر مادة للتدخل؟

نعم، يمكن ذلك، كما كان قبل قليل أداةً للتدخل؛ فجوهر الشعر منفعل بدليل تخاصُبه مع المقولات، كما أنه يتلقف فعل الوجود بكافة مستوياته الكلية والجزئية، لا لكي تهمِّشه أو تدمِّره، بل لكي تُخصبه وتجعل منه نابضًا حيًّا.

إن رحلة جوهر الشعر إلى الانفعال تعني بالضبط استلام الشعر لمؤثِّرات الوجود من حوله، لكي يكون جديرًا بمركز هذا الوجود؛ ولذلك تعمل هذه المؤثِّرات على تعديل مكان هذا المركز، بل على ضبطه وموازنته.

إن انفعال جوهر الشعر يشبه استلام البيضة الأنثوية للحيامن؛ فهي تتخصَّب بعد هذا الانفعال وتثرى، ثم تعبِّر عن نفسها بأجنة وأشكالٍ متعددةٍ متغيرة، ولكن الجوهر/البيضة باقٍ يعمل على إنتاج أشكالٍ جديدة دائمًا.

إن جوهر الشعر يتهيَّأ وهو في رَحِمه (أعني عقل المبدع) إلى استلام مؤثِّرات الوجود المعرفية والأنطولوجية، ليتحول إلى أشكالٍ شعرية تحاول بهذا القَدْر أو ذاك التعبير عن هذا الجوهر. الانفعال هو تتمَّة الفعل؛ ولذلك حين يمارس جوهرُ الشعر فِعلَه فإنَّه بنفس القَدْر سيتلقى ما ينفعل به؛ ولذلك يكون هذا الجوهر حيًّا نابضًا متحركًا، ودليلُ ذلك أنه في العقل يمارس كل صفاته الجدلية هذه بقوة وحيوية.

وجوهرُ الشعر حين ينفعل فهو يهضم نتائج انفعاله لصالح فعله فيما بعدُ، وهكذا يعيش هذا الجوهرُ في جدليةٍ شاملةٍ مع المقولات التي تتشكل معه بطرقٍ جدلية ليست معهودة.

ويمكن صياغة تخاصُب جوهر الشعر بالانفعال كما يلي:

«جوهرُ الشعر انفعالٌ شامل بما حوله من الوجود.»

إن الرحلة التي قام بها جوهر الشعر من ذاته باتجاه مقولات الوجود الكلية هذه أخصبَتْه تمامًا، وأصبح الجوهر ظاهرًا أكثر قبل أن يخوض رحلاته؛ ولذلك عنيتُ بالفينومونولوجيا

رحلة الشعر لكي يظهر هذا الجوهر؛ فهو جوهرٌ مستترٌ ضامرٌ خلف المقولات، ولكن تحريكه باتجاهها، بل والتخاصُب معها يُغني هذا الجوهر، ويعمل على ظهوره أكثر.

لقد أوضحنا في أكثر من مرة بأن جوهرَ الشعر فرضٌ غير متحقق بسببٍ من عدم معاينته وعدم تمثُّله والتعامل معه؛ ولذلك سعت هذه المحاولة لجعله مركزًا ضامرًا في البداية وممتلئًا بعد قيامه برحلة تاسوعية باتجاه مقولات الوجود (حسب أرسطو). إن صورة الجوهر بعد رحلاته هذه بدت لنا نظريًّا أكثرَ امتلاءً واكتنازًا من صورته الضامرة قبل الرحلات، وإن ما يحقِّق تخاصُب الجوهر مع هذه المقولات في الحياة التطبيقية أمرٌ مرتبطٌ بأزمانٍ هائلةٍ قادمة ستنتصر فيها روح الإنسان (وبالتالي الشعر) على كل ما هو ضد روحه.

إن جوهر الشعر؛ هذا المصطلح الذي يَرِد أحيانًا كثيرة في أحاديثنا بحاجةٍ دائمةٍ إلى الصقل والتأسيس، لكي نخلِّصه من الحشو الإنشائي الذي يسقط فيه دائمًا.

وإنه لَمما يلفت الانتباه حقًّا أن تقسيم الموضوع قادنا في النهاية إلى هذه النتائج لَمَمًا، وهي خضوع حركة الجوهر لمثلَّث يشبه مثلَّث هيجل الجدلي، وأقول يشبه لأنه لا يتطابق معه كليًّا؛ فمثلَّث هيجل يقول بوجود «القضية والنقيض والمركَّب»؛ القضية بوصفها إثباتًا لشيء أو لفكرة، والنقيض بوصفه نفيًا لها، والمركَّب بوصفه متضمنًا للاثنين وخارجًا عليهما، وهذا المثلث الفلسفي كان هو جوهر فلسفة هيجل، لا في المنطق فحسب، بل في الطبيعة والروح كذلك.

المثلَّث الشعري الذي تصادف وأن تحقَّق من خلال رحلة جوهر الشعر إلى مقولات الوجود تكوَّن بالشكل الآتي:

(١) مثلَّث القَدْر (بسكون الدال)، ويتكون من الكم بوصفه قضية، والكيف يقابلها، وجوهر الشعر هو صيرورتهما وشكلهما القدري (المقياس).

فجوهرُ الشعر تخاصب مع الكم وتخاصب مع الكيف وتضمن منهما شيئًا؛ ولذلك يمكن اعتبار منطقة التخاصُب هذه قائمةً بذاتها.

(٢) مثلث الزمكان، ويتكون من الزمان بوصفه قضية، والمكان يقابلها، وجوهر الشعر هو صيرورتهما وشكلهما الزمكاني، وقد أخذ جوهر الشعر منها اللانهائية وأقصى الآنية والمحدودية، ويمكن عدُّ هذا المثلث التخاصُبي منطقةً واحدة قائمة بذاتها.

(٣) مثلَّث الحال، ويتكون من الوضع بوصفه قضية، والملك يقابلها، وجوهر الشعر هو صيرورتهما أو مركَّبهما وشكلهما الحالي، وقد أخذ جوهر الشعر منهما احتمال النقائض

وطرد البديهيات وأقصى الحالة القائمة، ويمكن عدُّ هذا المثلَّث التخاصُبي منطقةً واحدة قائمة بذاتها.

(٤) مثلَّث الفعل، ويتكون من الفعل بوصفه قضية، والانفعال يقابلها، وجوهر الشعر مركَّبهما وتحقُّقهما، وقد أخذ منهما الفعل والانفعال بالوجود وأقصى حالة التوازن بينه وبين الوجود، ويمكن عدُّ هذا المثلث التخاصُبي منطقةً واحدة قائمة بذاتها.

(٥) أما مقولة الإضافة، فهي مقولة يمكن أن تُحمل على أية مقولة من المقولات الأخرى رغم استقلاليتها، كذلك يمكن عدُّها طرفًا مع أي طرفٍ آخر يتخاصَب معه الشعر؛ ولذلك يُفضَّل عدُّها حالةً قائمة بذاتها تجد في مقابلها نقيضًا يمكن أن تتخاصَب معه.

وكما رأينا، فإن النقيض هنا لا يأخذ نفس المفهوم الهيجلي؛ لأن المكان ليس نقيض الزمان، ولكن مقابل له، ولا يُوجَد بدونه، وكذلك الكم والكيف، والملك والوضع، والفعل والانفعال؛ فهي ليست متناقضات كالوجود والعدم، بل مقولات لا تُوجَد بدون بعضها، وهكذا تحوَّلَت مع جوهر الشعر إلى مناطق شبه مستقلة.

إن التحولات الأربعة الكبرى التي جرت في تسع نقلاتٍ لجوهر الشعر أخصبَت هذا الجوهر، ويمكن أن يُناقش هذا الموضوع بإفاضةٍ شديدة وبعنايةٍ فائقة أكثر من عرضه السريع هذا.

لو استوعَب جوهرُ الشعر الوجود الآن، وتصحَّح موقعه بعد أن تخصَّب، وهكذا أصبح مركز الوجود ضمن جوهر الشعر، بل وأصبح هذا الجوهر مركزًا للوجود نفسه، ومن المؤكد أنه كان قبل ذلك غفلًا وغير ظاهر؛ ولذلك كانت هذه الرحلة من أجل ظهور هذا الجوهر وتجلِّيه، حتى يكون معبِّرًا عن الوجود بتطابُقه أو احتوائه لمركز هذا الوجود.

ويحتاجُ مثل هذا الأمر توضيحاتٍ شديدة الدقة لا يمكن إسهابها الآن، ولكن تفصيل الموضوع قد يأخذ حيزًا أكبر سيتضمَّن ذلك التوضيحات.

وهكذا ناقش القسم الأول من جوهر الشعر مركز اللوغوس ومركز الإيروس، والثاني التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص، وناقَش هذا البيان تجلي جوهر الشعر من خلال تخاصُبه مع مقولات الوجود.

وبذلك يكون أمامنا عرضٌ شامل لفكرة الجوهر الشعري من زوايا متعددة، ساهمَت كلٌّ منها في تسليط الضوء على الجوهر الشعري، وإعطائهِ معنًى جديدًا.

إن جوهر الشعر من خلال الفينومونولوجيا التي ذكرناها يمكن أن يتعيَّن أو يتعرف بالشكل التالي:

الشعرُ كَمٌّ خالصٌ متصل، وكيفٌ متعالٍ ينفي ما تحته، وإضافةٌ بالتناص مع المعرفة المتحققة، وزمانٌ كلي وإقصاءٌ للآنية، ومكانٌ كلي وإقصاء للمحدودية، ووضعٌ كلي يحتمل النقائض، وملكٌ قابلٌ للإلغاء واستبدال ملكٍ بديهي بملكٍ آخر، وهو فعلٌ كلي في الوجود وانفعاله فيه.

وهذا هو تعريفُ جوهر الشعر مخصَّبًا.

رابعًا: إبستمولوجيا الشعر

تحاول هذه الرؤية النظرية أن تجيب على الأسئلة الآتية: هل الشعر مصدر معرفة؟ هل تشكِّل المعرفة مصدرًا أو مرجعًا من مراجع الشعر؟ ما هي علاقة الشعر بالمعرفة؟

ولكي نجيبَ عن هذه الأسئلة اخترنا أن نقدِّم نمطَين من الإجابة (السريعة والمتأنية) فنحنُ نرى أن الشعر هو مصدرٌ أساسٌ من مصادر المعرفة، ليس فقط لأنه سابق عليها، بل لأنه أكثر قدرة، من بِناها الثابتة، على الحركة والشمول.

إن الشعر لا يبدو مصدرًا مباشرًا للمعرفةِ لأنه نشيدُ الروح، لكن هذه الروح هي التي تُنتِج الخطابَ المعرفي على مدى العصور، إن الروح والعقل يُنتجان المعرفة، أما الشعر فيحتضنُ الروح والعقل، ويشكِّل غِلافهما الكلِّي.

قد تكون المعرفة مصدرًا من مصادر الشعر، لكنها ليست كلَّ مصادره؛ إذ إن آلية الشعر تتخطى المعرفةَ وثوابتَها المنطقية.

العقلُ يُنتِج المعرفة ويعود فيستعلمها مرةً أخرة، إن مرونة الشعر تجعل من المعرفة أحد احتمالاته القاسية التي لا بد منها، لكن المعرفة عندما تشيخ تحتاج إلى الشعر لكي تتجدَّد وتنمو.

ليس الشعرُ جنسًا أدبيًّا؛ ولذلك لا تستوعبه نظرية الأدب بمعناها العام، لا بد من نظرية الشعر التي تنظر في طبيعته وجوهره ومشكلاته، إن النظر الشعري الذي يمكن أن نسمِّيه «الشعري» مختلف عن «النقدي» و«الفلسفي» و«المعرفي»؛ لأنه يمنحنا معرفةً غير مشروطة وجمالًا لا نهائيًّا، النقد مثلًا يُرضي ملَكة التمييز والفحص، والفلسفة تُرضي ملَكة الوعي، والمعرفة تُرضي تطلُّع العقل، أما «الشعري» فيُرضي الروح ويمتِّعها، الشعر يمتلك صفةَ إبصار الكلي ومتعة النفس. الفلسفة، على سبيل المثال، تقترح أنظمةً عقلية، أما الشعر فيخوضُ في جميع هذه النُّظُم بلا حرج، ويعلو عليها، بل ويخوضُ فيما لم يُقترح. إنه يمسُّ دفعةً واحدة عشرات الأنظمة العقلية؛ ولذلك فإن مصدر المعرفة هو الشعري، ولكنها قنَّنَتْه ووضعَتْه في شروط.

النظريةُ الشعرية، نظريةٌ مفتوحة ومشروطة بالتوغل البعيد في وضع أعلى وأكثر الصيغ تحررًا وعمقًا لفهم الشعر.

يجب أن نضع النظر الشعري في أعلى منطقة؛ إذ ليس هناك فيما كتبَتْه البشرية أعظم من شيئَين هما الشعر والفلسفة، ومصدر هذَين الشيئَين واحد هو «الشعري»، الذي هو الكلمة، وهو روح الله، وهو السر الذي ينطوي عليه عقل الإنسان، وسنحتاج مزيدًا من التبحر في فنون الكتابة والأديان والفلسفة والأساطير والعلوم لكي نضع يدنا على هذا «الشعري»، وسيكون أمامنا أولًا إنجاز نصوصٍ تبيِّن هذا «الشعري».

الشعر العربي، مثلًا، منذ الخمسينيات وحتى الآن هو جيلٌ واحد يتضمن ثلاثَ مجموعاتٍ مقسَّمة على العقود، وكل ما أنجز حتى الآن متواضع، ويجب ألَّا يُرضيَ الشعراء الحقيقيين. إننا الآن توفَّرنا على فهمٍ جديد للشعر قلَب المعادلة كليًّا. إن هذا الفهم يطالبنا بتنفيذ حقيقة وجوهر الشعر في نصوصٍ خارقة، نصوصٍ متعالية وكبرى؛ ولذلك يبدو أن ما أنجز قد أخطأ الحركة. إننا نعني هنا هذا الرضى الذي سيقتُل كل شيء، هذا المديح المتبادل بين الشعراء، وهذا التعظيم الأخرق لمنجَزاتٍ بسيطة؛ ولذلك لا بد من وضع شروطٍ قاسية؛ ولذلك أرجو ألَّا يستغربَ أحدٌ حين يرى ذلك الرفض وهذا التجافي مع ما يُكتب الآن. إن فهمًا جديدًا لطبيعة الشعر وجوهره وغايته من شأنه أن يقلبَ كل ما حصل هو الذي يجب أن نشرعَ بتأسيسه؛ لأن الأوان قد آن لكي ننفضَ عن ذواتنا غبارَ المعلمين والعباقرة،

وأن ندعَ هذه الذوات، أعني ذواتنا، تصرُخ وتعبِّر عن نفسها. إنني أحذِّر من الذروة التي قد يصل إليها أيٌّ منا، أحذِّر من السفح الذي يليها؛ ولذلك أرى أن هدفَنا يسعى لأي ذروة غير متعينة، إلى ذروة «الشعري» نفسه؛ حيث لن يستكين لنا قرار ولن نشعر أننا حقَّقْنا أشياء مهمة، بل سنظل باتجاهٍ بعيد وغامض.

الشعراء في كل العصور ينتفضون على ما حصل، ونحن الآن لا نفعل سوى ما فعله كل الشعراء، وعلينا أن نجذر ما نفعله يوميًّا بمزيد من الوعي، وبمزيد من الثقافة، وبمزيد من الحساسية. الشعر العربي اليوم بحاجة إلى رجَّة في الأعماق، وعلى كُل مَن يقدر على ذلك أن يفعلَ دون كلَلٍ أو انقطاع.

(١) الشعري والمكتوب

المكتوب هو الإرث البشري الذي دوَّنه الإنسان منذ أقدم العصور وحتى عصرنا الحالي، أما النسق الشفاهي فقد دخل بعضُه ضمن سياقات المكتوب بعد أن أدرك الإنسان أهمية تدوينه خوفًا من اندثاره؛ ولذلك تُحيل المواجهة بين الشعري والمكتوب كله، لا على أساس إقامة مقارنة بين كتلتَين، بل على أساس معرفة أنساق وأنظمة المكتوب، التي هي أنظمةٌ معرفية في أغلبها.

إن الأنظمة المعرفية يمكن أن تُدرك على أساس تصنيف المكتوب إلى حقول تدخل فيها تفصيلاتٌ كثيرة، وكم سيكون صعبًا ومرهقًا لو أننا أحصَيْنا تفصيلات الحفر المعرفي كلها؛ لأنها مختلفة عند الأمم ومتداخلة بينها أشد التداخل، لكن نظرة شاملة للأمر يمكن أن تفضي بنا إلى أن المعرفة عمومًا تضمَّنَت أنساقًا كلية دخلَت فيها تلك التفصيلات دخولَ الجزء في الكل.

وعلى هذا الأساس يمكننا تصنيف الكليات المعرفية إلى أربعة حقولٍ كبرى بوصفها أنظمةً متمايزة؛ الفلسفي، العلمي، الديني، الأدبي.

ويمكننا أن نضع في كل نظامٍ كلياتٍ صغيرة قابلة للانشطار هي الأخرى.

فالفلسفي يتضمن مثلًا المادي والمثالي والميتافيزيقي والإشراقي والصوفي وغير ذلك، والعلمي يتضمن علوم الجماد وعلوم الأحياء وعلوم الفيزياء والكون وغير ذلك، والديني يتضمن منظومات الأديان السماوية والأرضية وغير ذلك، والأدبي يتضمَّن القصص والنقد والدراما وغير ذلك. وأستثني الشعر لأننا نرى عدمَ صحة تصنيف الشعري ضمن الأدبي؛ فالشعر نسقٌ شامل يجدر به أن يقف بمواجهة الأنساق الأخرى، بل يكاد يكون مصدرها،

ولا يصح أن نضعه في السياق الأدبي رغم العادة المزمنة والراسخة التي تقول بذلك، وما جهدي في هذا الكتاب إلا محاولةٌ لتخليص الشعري من السقف الأدبي، ووضعه في مقامه الصحيح، وهذا بلغة الفلسفة وضعُ الشعري في إشكاليةٍ جديدة لم يكن عليها سابقًا، وتخليصه من إشكاليته القديمة مع القصة والرواية والدراما والنقد وغير ذلك.

هكذا إذن نبدأ بالحوار بين الشعري وبين الأنظمة المعرفية التي ذكرناها.

ولكن قبل الدخول في الحوار مع كلِّ حقلٍ لا بد من أن نواجه الشعري بالإبستمولوجي؛ أي نظريةَ الشعر بنظرية المعرفة، كلًّا بكل، حتى نسهِّل عملية البحث في كل حقلٍ خاصٍّ بعد ذلك.

ورغم أن هذا الموضوع محفوفٌ بالمحاذير والأخطار؛ إذ إن هناك أكثر من تيارٍ إبستمولوجي؛ فجان بياجيه، مثلًا، ينمِّط تياره الإبستمولوجي على أساسٍ تطوري بايولوجي، وباشلار ينادي بالإبستمولوجيا الجهوية التي تكلِّل كل علم على حِدَة، وميشيل فوكو يبتكر إبتسمولوجيةً حفرية أو باطنية وهكذا.

ورغم الجهود المبذولة لفصل مصطلحاتٍ كثيرة يبدو عليها التداخُل، مثل نظرية المعرفة والإبستمولوجيا ونظرية العلم وفلسفة العلم، إلا أنَّ أسلَم استخدام لما عنيناه هو استخدام مفردة «المعرفي» بمواجهة «الشعري»، ونعني بذلك على وجه التحديد «نظرية المعرفة» بمواجهة «نظرية الشعري»، وهو ما نسمِّيه بالعقل الشعري. وسيكون لزامًا أن نوضِّح بأن الشعري إنما يضُم في أحشائه نظرية الشعر والشعر معًا.

(٢) الشعري والمعرفي

لهذا التحديد سنعود لنجمل بعض المشكلات القديمة عن طبيعة الشعر، ولكن في سياقٍ أشمل هذه المرة، إن المواجهة ستكون قائمةً بين الشعري والمعرفي متضمنة أول الأسئلة: هل ينطوي جوهر الشعر على إجراء معرفي إذا افترضنا أن المعرفي سيكون كفيلًا بحمل كل هذا الإجراء؟ إنني لا أعتقد بذلك، بل يمكننا في مناسبةٍ كهذه القول إن الشعر يقابل حقل المعرفي، وأن يربط بين الشعر والمعرفي بوصفه متلامسًا مع الحقلَين؛ ففاعلية الجوهر الشعري تكمن في عدم الثبات على شيء والانفتاح على اللانهائي، وقابلية الشعري تكمُن في استقبال المعرفي متدخلًا في نسقه وفي إمساك الفوضى والترهُّل والبعيد في الشعر من أجل عُلُو آخر.

أما فاعلية الجوهر المعرفي، فتكمُن في تنميط ومسطرة الظواهر واكتشاف قانونها المحرِّك، وقابلية المعرفي في استقبال الشعري متدخِّلًا في نسقه تكمُن في كسر الثبات والتزمُّت والمعادلة الوحيدة لتفسير الظاهرة، والانتقال إلى تعددية جوانب الظاهرة، وإمكانية خَلْق مستوياتٍ أخرى جديدة فيها.

وهكذا يكونُ هذا التلازمُ بين الشعري والمعرفي من حيث الجوهر والمحيط تلازمًا أساسيًّا في تفسير ما سينتُج عن العقل البشري من معارف وآداب وعلوم وأديان، وسيفسِّر ذلك تجدُّدها، بل سيعطينا مفتاحًا أساسيًّا في تفسير الحداثة، بوصفها آلة تجديد هذه الأنساق.

(٣) الفصل بين الشعري والمعرفي

الوجودُ مليءٌ بالظواهر التي يمكن تقعيدُها معرفيًّا وتحويلها إلى معلومة أو مكنون، فكيف سيستطيع الشعري أن يتحاشى هذا الحشد من المعلومات لينفصل عن المعرفي؟ هذا أولًا، ثم ما الذي سيسعى الشعري إلى تأسيسه وهو الذي فقد كل أمل بالظهور من خلال الأنساق المعرفية الأربعة التي شكَّلَها تاريخ الوعي البشري؟

وللإجابة على السؤالَين يمكننا القول بأن الشعري سيتعامل مع المعرفي على مستويَين؛ أولهما أنه لا يمكن له أن يتطابق مع المعرفي، وثانيهما أنه إما أبٌ للمعرفي أو ابنٌ له.

هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى، فالشعري يعمل أحيانًا على مادة المعرفي، ولكن ليس عملًا عاديًّا أو تابعًا كما كان عليه أغلب ما كُتب من شعر قديم، بل يسعى الشعري إلى تشفير المعرفي، وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة إلى إشارات وشفرات ورموز، في محاولة لمنحها الطابعَ الأشمل، ثم نقلها من المحدودية إلى خارجها، وهذا يعني عدم يقينية الشعري النهائية بتعقُّل وقبول النتائج المعرفية؛ فهي ناقصةٌ أبدًا، ويحاول الشعري أن يثبت ذلك دائمًا عن طريق إزاحة كُتلها الصمَّاء، وتحويلها إلى شفرات، عند ذاك فقط تكون قادرة على الدخول في النظام الشعري. وهذا إجراءٌ آخر يقوم به الشعري من أجل إقصاء المعلومة؛ أي إننا الآن أمام إجراءَيْن هما:

(١) داخل المعرفي؛ حيث يعمل الشعري على تشفير الكتابة الصُّلبة للمعرفي.

(٢) خارج المعرفي؛ حيث يعمل الشعري في البِنية الخفية للمعرفي، التي هي أصلٌ أو نقيضٌ أو أبٌ أو ابنٌ للبِنية القائمة.

وبهذَين الإجراءَين يتعيَّن على الشعري أن يحفر أنفاقه على أساس الترفع عما يحيكه المعرفي من أوهامٍ كلية، والترفع عن ذلك الجزئي الذي يخوض فيه، وعلى أساس الابتعاد عن لبوس الوهم الذي يحاول المعرفي أن يرقع به محدودية أداته في حفر البعيد والكلي والشامل. ولنعُد إلى الشق الثاني من السؤال وهو: ما الذي سيسعى الشعري إلى تأسيسه؟

إن الشعري وهو يحرث أرضًا مجهولة، بل أرضًا خيالية، يحاول أن يمثِّل أقصى نزوع للعقل البشري؛ بحيث لا تبقى أية إمكانيةٍ أو احتمالٍ يطرحه العقل لا يستوعبه الشعري؛ ولذلك فأن أرضه أكبر من أرض المعرفي؛ لأن ما اكتشفه المعرفي لا يعدو أن يكون نقطةً من البحر العظيم وهكذا فكل البحر للشعري لأنه يحوم عليه، ويجوب آفاقه بشجاعة ودون تردد أو خوف.

الشعري يسعى لأن يكوِّن مادته على هذه الأسس:

(١) الإحاطة بالشامل غير المكتشَف.
(٢) الإحاطة بالشامل غير الموجود.
(٣) ابتكار ما لا وجود له.
(٤) تحشيد النقائض التي لا نظام لتحشيدها، بل لإقامة نمط من التوازن بين هذه النقائض.

ولذلك يكون الشعري (والنص الشعري لأي شاعر) لامتناهيًا، من هنا تأتي القصائد (وهو تعبير يرتبط بالمفهوم القديم للشعر) لا لتكونَ كلٌّ واحدة على حِدَة، بل لتكونَ مشروعًا شعريًّا كاملًا يتقدم في الأرض المجهولة، ويبني مادته على تلك الأسس.

إن المفهوم السلفي للشعر، ويشمل المفاهيم المعلَنة وغير المعلَنة التي كُتب الشعر على ضوئها هو مفهومٌ يندرج في نسَق الأدبي الذي لا يتضمَّن أية نيةٍ في القفز إلى الأعلى، بل هو رضوخٌ للشعر تحت قوانين الأدب، ولم تتحقق قفزة الشعر إلا عندما أصبح جنسًا مستقلًّا.

إن هذه القفزة أو النقلة التي حاولَت العلوم الإنسانية الحديثة أن تنجزَها ولم تستطع أراد «تودوروف» أن يتحاشى إخفاقاتها، ولكنه بقي محدودًا ومُلجمًا بالمنهج أو المناهج التي اقترحَها لمناقشة الشعري، وكأنه أراد أن يخلِّص الشعري من الأنماط الأدبية ليضَعَه في العلوم الإنسانية، وقد أخفق رغم حداثة مشروعه وجديته، أما لماذا؟ فلأنه لم ينظر إلى الشعري على أنه كلِّي.

تزفيتان تودوروف (١٩٤٣–؟م)

(٤) موقع الشعري بالنسبة للمعرفي

ما دام كان بالإمكان إقامة المكتوب على أنه شعري ومعرفي فأين يقف الشعري من المعرفي. هل هو سابقٌ عليه؟ هل هو مصدرٌ له؟ هل هو بموازاته؟ هل هو دونه؟

كل هذه الاحتمالات تستدعي إقامة مجموعةٍ من السيناريوهات اللازمة لتوضيح هذا الأمر:

(١) **السيناريو الأول:** أن يكون المعرفي مصدرًا للشعر وسابقًا عليه، وهذا مخطَّط مُخفِق؛ لأن الشعري لا يُوجَد في البنية المعرفية إلا عرَضًا، ونحن نتكلم عن تعارُض جوهرَين، يمكن للمعرفة، أحيانًا، أن تتحمل عرَضًا شعريًّا كالميتافيزيقيا في الفلسفة، والخارقي في الأسطوري، وغيرهما.

ولكن يصعب أن يكون المعرفي مصدرًا للشعر؛ لأن المحدود لا يمكن أن يكون مصدرًا للامحدود؛ فهذا منذ البداية خَلَفٌ، كما تقول لغة المنطق.

(٢) **السيناريو الثاني:** أن يكون الشعري موازيًا للمعرفي، وأن ينشطر أفق المكتوب إلى اثنَين متوازيَين يعمل بينهما توازنٌ فاعل، وهنا يفترض أن يكون حجم وفاعلية كلٍّ من دائرتَي الشعري والمعرفي في نفس المستوى، وهذا خَلَفٌ أيضًا، وذلك لأن الشعري لا محدود والمعرفي محدود، ثم إن دائرة الشعري تغطِّي كل الموجود، أما المعرفي فهو خط أو نقطة في دائرة جبارة لا تُضاهَى، وهذا يبطل هذا السيناريو أيضًا.

(٣) السيناريو الثالث: أن يكون الشعري سابقًا على المعرفي، وأن يكون مصدرًا له، وفي هذا ما يصيب الحقيقة؛ لأن الشعري يغطي كل الدائرة، بينما يقف المعرفي أمام ما وضح وما تحدَّد من هذا الموقف، أن نقول بأن الشعري يكون بذرةً تطوي في كيانها المعرفي، وبذلك يكون الشعري جنينًا معرفيًّا يختزن ما يتجلَّى من المعرفي؛ أي:

(أ) أن يكون الشعري كليًّا ولكن قَبْليًّا، وهذا هو الفهم القاتل للشعري؛ حيث يفسِّر لنا مثل هذا الوضع مفهومًا آخر يختلط بالشعري (وقد كرَّسَت ذلك رومانتيكية النقاد والفلاسفة معًا)، وهذا المفهوم هو السحري الذي يبدو لأول وَهْلة كأنه شعري وهو في الحقيقة شعرٌ جنيني قَبْل منطقي (بحث عن الشعر والسحر).

(ب) أن يكون الشعري كليًّا ولكن بَعْديًّا لا نهائيًّا يتضمن المعرفي وهو المصدر الأول له، وهذا هو فصل الحقيقة الأكبر الذي لا بد أن يتكشَّف الآن، ولا بد أن يكون جليًّا لكل فيلسوف ومنظِّر وعالِم جمال وناقد بل ولكل شاعر؛ إذ كم أفسد الشعراء من أرواحهم وعقولهم لعدم إدراكهم هذه الحقيقة، بل كم سبَّب عدمُ إدراك هذه الحقيقة ضعفًا في ظهور الشعري وإقامة النصوص التي تُناسب مثل هذا الفهم.

إن المخطَّطات أو السيناريوهات التي وضعناها توضِّح تمامًا أبوية الشعري وكلِّيته أمام بنوَّة المعرفي ومحدوديته، وهذا ليس فرضًا، بل هو إدراك لحقيقةٍ غفلَت عنها أعين الفلاسفة لغياب قواهم الشعرية، وتسخيرها للتخيُّل الميتافيزيقي أو المثالي في أغلب الأحوال، وقد غفلَت عنها أعين الشعراء؛ لأنهم في عَجَلة من أمرهم، يريدون دائمًا أن يقولون قولتَهُم ويمضُوا، ولا يهمُّهم إن كان ذلك شيئًا مهمًّا أو لا، وقد غفلَت عن ذلك أعين النقاد؛ لأنهم يتعاملون مع الشعر كجنسٍ أدبي، وقد تراجع فهم الشعري ككلٍّ بهذه الطريقة؛ لأن العصور السابقة لم تسمح بظهور مثل هذه المراجعة، ولأن فينومونولوجيا الشعري كان ما زال في الطريق الذي لم يسمح بعدُ فيه لظهور مثل هذه الحقيقة، أما الآن فقد آن الاوان لأن نعترضَ على كل ما كُتب من شعر، ولكن هذا الاعتراض يجب أن يمتلك أداة قوية، وامتلاك مفهوم الشعري من هذه الزاوية يُتيح لإعادة الكَرَّة القديمة التي تعترض على الشعر (بما كُتب عليه)، وتُتيح إمكانيةً لفتح آفاقٍ كبرى لأن نتقدَّم بمشاعله الجديدة إلى أمام.

لماذا نقول إن الشاعر هو سيد المواقف، وهو القادر دون غيره أن يعمل ما لا يستطيعه الآخرون؟ لهذا السبب بالضبط؛ لأنه أشمل وأقوى وأعمق أداة. وبذلك يتقدم الشعري على الفلسفي والديني والعلمي والأدبي، وسنرى كيف يكون ذلك مفصَّلًا.

يقول ميشيل فوكو: «لستُ متأكدًا من أن الفلسفة موجودة؛ فالذي موجود هو الفلاسفة.» وهذا يعني أن عاصفةً من الشك ستنتابُ المكتوبَ البشري وأن تأملًا ساطعًا في الجذور سيُعلَن، وتكاد مغامرة فوكو تتجدَّد في كل عصر؛ فما فعلَه «بيكون» إزاء الإرث اليوناني وما فعلَه «كانط» إزاء الإرث النهضوي، وما فعله «هيجل» إزاء الإرث السابق له، وما فعله «نيتشه» (سلف فوكو الأكبر) كان حادًّا وعنيفًا حين قال بأن الفلسفة هي نوعٌ من أنواع فقه اللغة، وتكاد تشكِّل مثل هذه الثورات الكبرى في تاريخ الفلسفة نوعًا من تفكيك المكتوب الفلسفي، وإشاعة عجزه عن إدراك المُعضِل الكوني الذي نحن فيه، رغم ما تتحصَّن به الفلسفة من قاموسٍ شمولي يشكِّل تاجَ عُلوِّها على العلوم والمعارف الأخرى.

ورغم أن الفلسفي هو جزءٌ من المعرفي إلا أنه الجزء المتقدِّم الذي يتجه بالكلِّي إلى أقصاه؛ ولذلك سيكون من الأفضل النقاش في الشعري والفلسفي بوصف أن أشدَّ المنظومات عُلوًّا في المعرفي هي المنظومة الفلسفية.

(٥) الشعري والفلسفي

فالشعري عندما يحاور المعرفي فهو يهجسُ الطريقَ العام الذي فيه الكلِّيات المنظوماتية المعرفية، وهي الفلسفي والعلمي والديني والأدبي؛ ولذلك فإن أول حوارٍ مكشوف وتفصيلي سيكون مع الفلسفي.

إن الرهان الذي كان معقودًا على الفلسفي كان يفوق أيَّ رهان؛ فبعد أن انفصل الفلسفي عن الديني، وترعرع بعيدًا عنه، كاد يشكِّل أداة الخلاص الإنساني أمام ظلام الكون والنفس معًا، ولكنه بعد هيجل مال إلى التفكُّك، بل وإلى التخصص، حتى ضاق المشغل الميتافيزيقي، ونُهبَت بقية البيت الفلسفي، وترى الفلسفة أن المخيِّلة هي التي تُنتِج الشعر، والمخيِّلة جهازٌ نفسي يُنتِج أخلاطًا كثيرة، فيها ما هو نافع، وفيها ما هو ضار؛ ولذلك فهي تختزن الضار كما تخزن النافع، وبنشاطها تحرر كل ذلك، وهكذا قد يكون النص الشعري ضارًّا إن تُرك له العِنان، وعليه يجب أن يتقيَّد؛ أي يجب أن تُوضَع القيود على المخيِّلة لمنعها من إنتاج الأشياء الضارة، ولكي يحصل ذلك فعلى العقل أن يتدخل، وكلما كان تدخُّل العقل أقوى أنتجَت المخيِّلة شعرًا نافعًا، بل وارتفعت درجة ذلك الشعر؛ أي إن احتكام الشعر إلى السفسطة هو نوعٌ من عُلوِّ الشعر، واحتكامه إلى الجدل هو علوٌّ أشد، واحتكامه إلى البرهان هو العُلو الأشد في رأي الفلاسفة، ونحنُ نرى عكس ذلك تمامًا؛

فكلما تحلل الشعر من الأقيسة المنطقية أصبح حقيقيًّا، قد وضعنا تاريخًا سريًّا لجوهر الشعر حدَّدنا فيه مرحلة البرهان كأول مرحلةٍ بدائيةٍ للشعر، كان فيها الشعر ضعيفًا مقيدًا بقانونٍ عقلي وعملي صارم.

ان الشعر في أغلبه عند الفلاسفة، من شرور النفس، وربما كانت الخطابة أقل من ذلك بكثير، وعليه يجب اعتبار المرحلة الشعرية في حياة الإنسان مرحلةً بدائية، لم يتم فيها بعدُ الرقي العقلي، ومثل هذا الرأي يبدو مُقْنعًا للوهلة الأولى، إلا أنه ينطوي على خطأ كبير، مفاده أن الشعري يستردُّ هيمنته وأصوليته وقوَّته كلما توغَّل الإنسان في اكتشاف منظوماتٍ معرفيةٍ جديدة؛ لأنه سيكون الكل الأنضج والأعلى دائمًا، صحيحٌ تمامًا ذلك الزعم لو أن الواقع ما زال خاليًا من الأنظمة المعرفية الكبرى، أنه كان بسيطًا وليس فيه سوى الأخيلة والمشاعر تلعب بالمصائر، ولكن الواقع أصبح مليئًا بمنظوماتٍ في غاية التقييد والتخصُّص؛ ولذلك فهي تحتاج إلى كلٍّ غير معقَّد كالشعر، إنها تحتاج إلى طيرٍ يرفُّ عليها جميعًا، إلى بخارٍ يغطِّيها ويتخلَّلها.

نحن إذن أمام نظامٍ فلسفي مقوَّض الآن، بل ومتخلٍّ عن مهامِّه الأولى في حل لغز الوجود والنفس، ولكننا نستطيع أن نسترجع الأدوارَ أو المهماتِ التي أُنيطَت به وعلاقته بالشعري.

(٦) كيف نظَرَت الفلسفة للشعر؟

يكادُ موقعُ الشعر في الفلسفة منذ أفلاطون وأرسطو وحتى عصرنا الراهن لا يتغير كثيرًا؛ فقد اعتاد الفلاسفة تقسيمَ قياس المنطق إلى درجات، وضعوا البرهان في أوله، ويتبعه الجدل، ثم السفسطة، ثم الخطابة، وأخيرًا الشعر.

وعلى ذلك يكون الشعر أحد فروع المنطق المنحطة؛ فهو منطقٌ ضعيف ومفكَّك، وإذا كان البرهان والجدل والسفسطة تتبع العقل، فالخطابة والشعر يتبعان النفس، والخطابة في رأي الفلاسفة أعلى من الشعر؛ لأنها منضبطة أكثر، وتتحكَّم بها قوانينُ أعلى، وعلى ذلك يكون الشعر قاصرًا عن إدراك الكلِّيات، وليس له علاقة بها.

لقد جاء هذا الموقع الذي درَج على تحديده الفلاسفة على أساسٍ من أن الشعر منطقٌ جزئي يرتفع بشطَط النفس؛ ولذلك فهو أبعدُ ما يكون عن مسك الكلي، ويشهد مثل هذا

التحديد علامةً فارقة في تعامل الفلسفة مع الشعر، ويكاد ينتشر مثل هذا الفهم في نسيج الفلسفة في كل العصور.

وما دامت الفلسفة تصنِّف كل المعرفة وتبوِّبها بوصفها سيدة المعارف؛ فإننا نستغرب مثل وجهه النظر هذه، ولو أننا قلبنا الموقف كله لوجدنا أن الشعري هو الذي يسيطر على المناخ المكتوب كله، في حين تشكِّل الفلسفة فرعًا متصلبًا من نسيج المكتوب؛ أي إن الشعري هو الأصل، وهو الذي يعمل على إنتاج نظامٍ برهاني عملي يتصلَّب ويتكتَّل وتقلُّ حريته، حسنًا وكيف يتدخل منطق العقل في عمل المخيِّلة، كيف يظهر ذلك في النص؟

ولنُعِد السؤال بشكلٍ آخر، هو عن أثر المنطق في الشعر، والجواب دفعة واحدة أو وبعد تردُّد هو الوزن والقافية؛ فالشعر العربي، مثلًا، محكوم بفهم فلسفي منطقي غير واعٍ مستبطن هو الذي رسَّخ البناء الوزني وبناء القوافي في الشعر؛ أي إن الوزن والقافية الموسيقية هما ما وُضِع لكي تنضبط المخيِّلة أكثر، وإن هذا الضبط ليس من النوع الأخير (الضار والنافع) في الشعر، بل هو من النوع الرياضي الذي يتحكم ببِنية وهندسة الشعر، وعلى ذلك يمكننا إعادة صياغة الأمر بعد أن تدخَّلَت الفلسفة في صياغة مفهوم وطبيعة الشعر على الأسس الآتية:

(١) الشعر قياسٌ منطقيٌّ منحطٌّ.
(٢) يتدخَّل العقل في الشعر ببناءٍ أخلاقي يطرُد الضار ويُبقي على النافع.
(٣) يتدخَّل العقل في الشعر ببناءٍ رياضي يُقيم الأوزان والقافية.

ويتطابق هذا الكشف، في الحقيقة، مع الرأي الذي يقول إن النحو العربي هو بنيةٌ منطقيةٌ وفلسفيةٌ في اللغة بعثَها واضعو النحو العربي، وذلك لتأثرهم غير المقصود أو المقصود بالفلسفة اليونانية، وهما على وجه التحديد سيبويه والفراهيدي.

ومن النقطة الأولى يبدأ إخفاقُ الفلسفة في تفسير الشعر مِن جَعلِه ضمن القياس المنطقي، ثم من جَعلِه أحدَ منتجات النفس وليس العقل.

وفي الحقيقة لا تفهم النفس هكذا بالمعنى العلمي المعاصر كما فهمها الفلاسفة؛ إذ إن كل شيء يصدُر عن العقل، وهكذا بدأ الخطأ الثاني، الذي جرَّ بدوره إلى أخطاءٍ كبرى، منها كون الشعر مصدره النفس والمخيِّلة؛ لذلك يجب أن تكونَ هناك أداةٌ عقلية تتدخَّل فيه، وجاء مع هذا الخطأ الثالث (الأخلاق والوزن والقافية)، وهكذا رُكِّب الشعر القديم على

أخطاءٍ متعاقبة دفعَت به إلى مضايقه التي نعرفها اليوم، والتي تتعرَّى أكثر فأكثر كلما كنا أكثر شجاعةً في فهم معنى الشعر وغايته، بل وطبيعته.

وأول شيء أساسي في هذا الفهم هو ضرورة إدراك أن الشعري يتقدم على المعرفي، وهو أشمل منه وأشد تركيبًا، وأن الشعر ليس ضربًا من ضروب الأدب بل هو جهاز كلِّي يسعى إلى ماهية العالم وجوهر الوجود، وهو الأشد عنايةً بهذه المهمة من الفلسفة أو العلم أو الدين أو الأدب؛ إذ إن مثل هذا الفهم كفيلٌ بإنتاج شعرٍ عظيم، وإلا فالشعر مُحاطٌ دائمًا ببقية الأنواع المعرفية، وهو تابع لواحدٍ منها أو مفسَّر من قِبل واحدٍ منها في أقل حال.

(٧) كيف ينظر الشعري للفلسفة؟

ليس الشعري منظومةً مقفَلة، بل هو منظومةٌ مفتوحة؛ ولذلك يكون بمقدرتها استيعاب الملغي والمحذوف والمجهول والمَقْصي والضئيل، وتعود هذه الأمور بالفائدة على الشعر وتجدُّد هذه المنظومة وانتعاشها وفتح طبقاتها لاستقبال مُعضِلة الوجود ولُغْزه بالكامل.

الشعري نظام يقع في أعلاه نصٌّ هو الشعر؛ أي إن نشر الشعري يظهر لنا منازل ودرجات في هذا النظام؛ فالنص الشعري هو أرقى أشكال الشعري، أما الدرجة الباقية، التي سنوضِّحها لاحقًا، فهي في قائمةٍ متصلة تغذِّي النص الشعري، وتكون معه صفة التكامل.

أما الفلسفي فهو مجموعة مشكلات ومحاور وليس درجات، كما أن الفلسفي لا يتضمَّن أو لا يتَّكِئ على نصٍّ فلسفي، مثل النص الشعري في نظام الشعري، وإذا جاز لنا اعتبار السفسطة نصًّا فلسفيًّا (وهذا افتراضٌ لأن السفسطة تيارٌ فلسفي)، فإن مثل هذا النص يقع أسفل النظام الفلسفي، وهكذا نجد أن التضاد بين الفلسفي والشعري صارخٌ للدرجة التي يشكِّل أحدهما مقلوب الآخر من الوجهة الظاهرية، أو أن هناك افتراضًا آخر هو اتصاف الشعري بالكمال، واتصاف الفلسفي بالنقص، وهكذا عندما يتقابلان تنكشف عيوب الفلسفي، ويبدو الأمر كما لو أنه تضاد، إن مصدر الكمال في الشعري متأتٍّ من أن الشعري يتضمَّن كل العقل لا المناطق المنظمة أو المنطقية، وهو ليس محصورًا بملَكة التخيُّل، التي هي جزء من النفس الباطنة، كما تقول الفلسفة؛ ولذلك تقع الفلسفة ضمن الجهاز الشعري، وهي جُزؤه المتصلِّب، كما قلنا، لانحيازها إلى قوانينَ وأحكامٍ مغلَقة، ولو

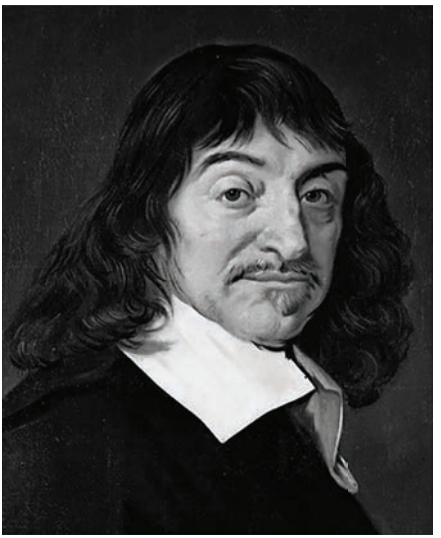
أننا أردنا وضع سيناريو أو مخطَّط لعلاقة الشعري بالفلسفي وببقية الأنظمة لأمكَنَنا أن نمثِّله بالشكل التالي:

الشعري دائرةٌ كبرى تحتوي على دائرةٍ صغرى هي المعرفي، وتنقسم دائرة المعرفي بقطر إلى نصفَين؛ نصفٍ كامل هو العلمي، ونصفٍ آخر يضم الفلسفي والديني والأدبي، وتنفتح هذه الأجزاء على دائرتَي المعرفي والشعري.

ويعني اتصال الفلسفي بالشعري النظر الميتافيزيقي الذي قلنا إن نصف تاريخ الفلسفة وقع به نتيجة خطأ في الإجراء؛ فلو أن واضعي الميتافيزيقيا أدركوا «الشعري» لتحاشَوا مثل هذا الخطأ الفادح، وعلى ذلك تكون الميتافيزيقيا خليطًا تزاوجيًّا حصل بين الشعري والفلسفي، رغم أن مركز انشداده كان باتجاه المركز الفلسفي لا المحيط الشعري، النقطة الأخرى الجديرة بالانتباه، وهي أن الفلسفة مقترح، وهو عبارة عن مجموعة مشكلاتٍ معرفية قد لا تُطابق (بل هي لا تُطابق إطلاقًا) مشكلة الوجود كما هي، بل ظلت مشكلة الوجود في خيطٍ من خيوطها في العقل البشري، أما الشعري فلا يشكِّل نظامه مقترحًا بعينه، بل نظام الأنظمة المعرفية ورتبته الأعلى متأتِّية من وجود أهميته في فك اختناقات النظام دائمًا، الذي سيعمل على تجديد بنية الشعري.

إن الشعري لا ينطلق من تأمل الوجود والأشياء، بل من بصيرةٍ مشرقةٍ لا يُعوِزها التأمل؛ فهي ضوءٌ ساطع يرى الشاعر بها الخفي الذي يحرِّك الوجود؛ أي إن الشاعر لا يرتِّب فهمه للوجود والعالَم على أساسٍ منطقي، بل هو يراه دفعةً واحدة، ويحاول أن يرى ما ليس موجودًا، وذلك عن طريق اللغة التي يمكنها أن تُولِّدَ ما لا يُوجَد، وهكذا يكون الشعري أشمل، وهذا كله ليس بسبب بدائيته، كما يحلو للبعض أن يقول، بل بسبب رقيِّه على الأنظمة المعرفية الأخرى؛ فهي غارقة فيه، بل هي بعض أجزائه.

لقد قوَّضَت العصور الحديثة، من خلال العلم والتيارات التجريبية، ومن خلال النظم الإبستمولوجية، فكرة العقل الكلِّي في الفلسفة، الذي هو عقلٌ فطري ذو طباعٍ بسيطة، كما يقول «ديكارت»، وأصبحَت مناطق هذا العقل من حصة العلوم المختلفة؛ ولذلك غاب ذلك الطابعُ الشمولي في الفلسفات المعاصرة، بل وانهزمَت الميتافيزيقيا إلى جحورها مذعورة؛ أي إن ساحة الكلِّي عادت تتفرع مرةً أخرى؛ إذ لم يعُد بإمكان العلم القائم على التجريبية (وهو ناقدُها وداحرُها الأول) أن يحلَّ محلَّها، وقد شلَّت الأيديولوجية قوة الديني وكان الأدب يتسلى بالجزئيات؛ ولذلك لم يكن غير الشعري مؤهلًا للقفز إلى منطقة الكلِّي، ولكن دون أن يقع في أخطاء الفلسفي.



رينيه ديكارت (١٥٩٦–١٦٥٠م)

بكلام آخر لقد ازيل الخطأ المعرفي في إسناد دور الكلي إلى الفلسفة وأحيل الأمر إلى الوضع الصحيح وهو الدور الذي يلعبه الشعري في التعبير عن الكلي.

وتُعَد مثل هذه القفزة، التي يجب على الشعري أن يستوعبها بجدارة وقوة، أنه إذا أزاح الشعري الفطرة، المنعطف الأساس الذي وصلنا إليه، ووضعها كنبعٍ منتجٍ للشعر فقط، نجا من المِعضلة، وإذا أزاح الشعري التعيين نجا من المعضِلة، وإذا تجنَّب الشعري مهمة كشف الأنساق الكلية، لا التلميح لها، نجا من المعضِلة أيضًا.

(٨) هل يشكِّل الشعر مصدر معرفة؟

يشكل الشعر مصدر معرفةٍ باطنية وذوقية، وليس من مهماته أن يكون مصدر معرفةٍ مباشرة وتفصيلية وظاهرية؛ فمع تعدد وسائل الإعلام والمعرفة لا يمكن أن نُوكِل للشعر مهمة التفصيلات المعرفية والإعلامية. قد يكون الشعر مصدر معرفةٍ بأسلوب العصر، وقد يكون مصدر استبطانٍ للروح الكبرى التي تسري في ذلك العصر، ولكنه لا يمكن أن يكون مصدرًا مباشرًا وأساسيًّا للمعرفة التقليدية.

الشعر أساسُ المعرفة بتاريخ الروح مع الفن التشكيلي والموسيقى ومع الأديان؛ فهو يختزن في بُصَيْلاته الداخلية تحشُّد الروح ووثبتها وجمالها وضعفها وجنونها، وبذلك يكون الشعراء، سدنة الروح والجمال، معبِّرين عن ذلك باللغة البشرية التي هي مرآة العقل.

الشعرُ أساس المعرفة الذوقية أو القلبية، التي حاولَت الغنوصية بشكلٍ خاصٍّ أن تعبِّر عنها انطلاقًا من الدين والفلسفة، لكننا نرى أن الشعر هو أساس الغنوص، وهو الذي يحرِّره من اتجاهه الصارم الوحيد في الدين والفلسفة، والغنوصية (العرفان) هي مصدر إلهام الأديان الموحِّدة والفلسفات الخَلَاصية التي ساهمَت في نهضة الحضارة الحديثة، وسنعمل في بحثنا (الشعر الغنوصي) على تفصيل هذه النقطة، وإثبات الصلة المرجعية للمعرفة بالشعر عن طريق الغنوصية.

تكوِّن الرؤى والنظريات الشعرية (الشعري) مصدرًا أساسيًّا للمعرفة الذوقية والعلمية والمباشرة، بوصفها قوةً شاحنةً متحرِّرة من القوالب الإبستمولوجية؛ فهي إبستمولوجيا ذوقية غنوصية بالمعنى الشعري، يمكن لها أن تغسلَ الترهُّلات والتكلُّسات التي تُصيب الجسدَ المعرفي في كل حقوله. إن العقل الشعري (الخالص أو العملي) يمكن أن يكونَ مصدرَ إلهامٍ للمعرفة وهي تجدِّد أشكالها وأذواقها وتكوينها؛ لأن السيناريوهات والنظريات والأفكار التي يعلنها لتحريك الثوابت الجامدة في كل حقول المعرفة، وهو ما يجعلنا نشدِّد على أن إبستمولوجيا الشعر هي القادرة على غسل وتحرير العقل البشري من بِناه التي تورَّط بها عبْر التاريخ؛ أي إنها تلعب دور المحرِّر من سجون العقل التقليدية والمحرِّض على تجديد طبقاته وبِناه.

خامسًا: ك/ن

أنطولوجيا الشعر

إذا كان لا بد من شعرٍ جديد فلا بد من رؤيا جديدة، لا بد من التخلِّي وبشجاعة عن كل الرؤى السابقة، والاستعداد لتقبل رؤًى شاملة وجديدة؛ أي لا بد من يأسٍ وألمٍ عميقَين، لا بد من الرحيل إلى أرضٍ جديدة، وبناء بيتٍ شعري جديد، والتشبث بتلك الومضات التي تنبض في أنسجته؛ فهي الوحيدة الكفيلة بإرسال نورٍ مُغرٍ يكون قابلًا لفكِّ شفرات هذا الظلام، لا بد من الذهاب إلى المنطقة التي يجتمع فيها النقيضان بيسرٍ ودون عناء، كما لو أنهما وجهان لعملةٍ واحدة، لا بد من تصورٍ أمثلَ للشعر بعيدًا عن الأجناس الأدبية، بل وبعيدًا عن الفروقات الحادة بين نشاطات الوعي جميعها.

ومن أجل ذلك لا بد من رؤيا جديدة للكون (الوجود والإنسان واللغة)؛ لأن الرؤيا الجديدة هي التي تخلق الشعر الجديد؛ فبمجرد أن نغسل ذاكرتنا من الرؤى القديمة (التي تكبل ظهور الشعر الجديد)، ونكون على استعداد لقبول وربما لابتكار رؤًى بديلةٍ

جديدة، ستبدأ أول خطوة في ظهور الشعر الجديد، ومع العناء الذي سنُحكم فيه نظام الرؤيا هذه ستتضح معالم هذا الشعر، بعد وقت، ومع رسوخ هذا الشعر سنكون مهيَّئين للدخول في مغامرة التخلي عن هذه الرؤيا التي أنتجت أو أسهمَت في إنتاج هذا الشعر، والاستعداد لقبول رؤيا جديدة أنشط وأشمل، وهكذا.

والرؤيا الجديدة من وجهة نظرنا ليست رأيًا أو تصورًا سريعًا في الوجود والمعرفة، بل هي حُزمة من البيانات والنظريات المتماسكة التي يعمل الشاعر على صياغتها من خلال تجربته الإبداعية وطريقة فهمه وتلقِّيه لمعارف عصره، ومهما قدِّر للشاعر الالتقاء مع مجموعة أو تيار أو جيلٍ شعري في نظرةٍ موحَّدة للعالم وللشعر، فلا بد أن تكون نظرة كل شاعرٍ على حِدَة بما يتوفَّر لها من تعميق وتخصيب وحيوية أشد تماسكًا وأسبر غورًا؛ لأنها ستتضمن الحوار المتصل للشاعر مع عصره وجيله ووجوده كله، وكلنا يستطيع اكتشاف الطابع التلفيقي في البيانات الجماعية التي تقتضيها، من وجهة نظرنا ضروراتٌ موضوعية فقط، أما الضرورة الذاتية للشاعر فتكمن حقًّا في بيانه الشخصي؛ ولذلك آثرنا أن نقدِّم بيانًا شخصيًّا نطرح فيه رؤيتنا، كما البيانات السابقة، التي نعتقد بجِدتِها التي نرى ضرورتها المُلِحة في توليد شعرٍ جديد، على الأقل بالنسبة لنا، وقد تكون عملية كتابة هذا البيان وظهوره جزءًا من المران الشخصي للتثبُّت من هذه الرؤيا، ووضع مستلزمات تماسكها وصمودها، ومن المؤكَّد، أن بيانًا من هذا النوع سيكون قابلًا للحوار وللنقاش؛ لأنه مقترح رؤيا، ولأنه زاوية نظرٍ واحدة للحقيقة الشعرية التي تحتمل ما لا نهاية له من زاويا النظر، بعضُها كُتب وبعضُها ما زال في نفوسِ وعقولِ المبدعين من الشعراء والمثقَّفين والقُراء على حدٍّ سواء.

يبقَى الشعر لغزًا مستعصيًا شريدًا بعيدًا عن التعريف الدقيق، وتبقى القوى التي يندفع منها أو التي يدفع بها غريبةً متبدِّلة لا يمكن حصرُها ووضعُها في أطرٍ صارمة؛ ولذلك كان التعامل مع الشعر، وما زال، أمرًا يشوبُه الكثير من التشويش والارتباك؛ فقد نظرَت مختلفُ المدارس الأدبية والفكرية إلى الشعر نظرتَها إلى غيره وَفْق ما انطوت عليه من مناهجَ ورؤًى، وأتبعَت، بالضرورة، حقيقة الشعر إلى هذه المدارس، ولم تنجح في وصفها كما هي.

لقد نشأ الشعر، في بدايته، من رَحِم فنون القول البدائية، كالسحر والخرافة والأسطورة، ولم يتطور إلا في فتراتٍ لاحقةٍ عندما ارتبط بالطقس الدرامي، ثم انفصل عن الدراما، ودخل في الملاحم، ثم انفصل عن الملحمة، وارتبط بالأدب وما زال.

وهكذا نرى الشعر يتقلَّب في حقول التعبير، ويمكننا إجمالًا النظر إلى هذا التطور على أنه تطور الروح الإنساني، ومحاولته الظهور بشكلٍ أرقى عبْر التأريخ.

لقد اختلف تاريخ النظر إلى الشعر، أيضًا، حسبَ العصورِ التي مرَّ بها واختلفَت زوايا النظر إليه بشكلٍ حاد، بدءًا من النظر إليه على أنه أرقى أشكال الروح الإنساني، وحتى اعتباره نوعًا من الهذَر وشكلًا من أشكال الخوف والبدائية القابعة في أعماق الإنسان، لكننا يجب أن نميِّز بين نمطَين أساسيَّين في مبحث الشعر يختلفان عن بعضهما في النوع لا في الدرجة، وهما:

(١) البحث فيما كان عليه الشعر (الدرس الشعري)، وهو تقصِّي وتحليل المادة الشعرية التي تكوَّنَت وأصبحَت أنموذجًا لحقيقة الشعر وماهيته، التي تبحث في ماضي الشعر الذي تكوَّن ووصل إلى ما وصل إليه. ويشكِّل البحث فيما كان عليه الشعر أكبر المباحث وأغزرها بحكم اعتمادها على النصوص الشعرية التي ظهرَت، ويكاد الدرس الشعري هذا أن يكون هامشًا وتعقيبًا وتحليلًا على المتن الشعري لا يتدخَّل في النصوص ولا يوجِّهها، بل يمارس نوعًا من التأطير عليها، وقد كان الشعر يهربُ دائمًا من هذه الأطر التي يفرضها الدرس الشعري، ويُمكِننا تلمُّس الدرس الشعري في عدة حقول، الحقل الأوسع والأشمل هو حقل العلوم الإنسانية الذي يشمل «التأريخ – البحث في تاريخ الشعر، النفس – البحث في التحليل النفسي للشعر، اللغة – البحث في الشعر من خلال الدلالة والبلاغة والأسلوب، الأدب – النقد الأدبي والبحث الأدبي»، وتكاد العلوم الإنسانية تغطِّي الجزء الأكبر من مباحث الدرس الشعري.

ثم تأتي الفلسفة التي درسَت الشعر من خلال علم الجمال، الذي يُعتبر غصنًا من غصون مبحث الأخلاق في الفلسفة، ثم الدين الذي أعطى مواقفَ عابرة فيما كان عليه الشعر، ثم العلم في نظرته الضيِّقة المبتسَرة عن الشعر.

في هذه الحقول انتشر الدرس الشعري وترعرع، وكاد يشكل الرأي العام حول الشعر، الذي تتبنَّاه أجيال الدارسين والباحثين والمثقفين والأدباء والكثير من «الشعراء» بل وحتى عامة الناس.

ومعروفٌ أن الدرس الشعري هنا يتناسل وَفْق آليةٍ شبه حتمية؛ لأن الآراء في الشعر والموقف منه تأخذ بعضُها من بعض، بل وتعتبر المواقف السابقة أسسًا وأعرافًا وقوانينَ لا سبيل إلى خرقها، وهكذا أصبحت أمامنا مادةٌ ثخينة تستنسخُ بعضَها، وتُعطي صورةً مشوهة عن حقيقة الشعر.

(٢) البحث فيما يجب أن يكون عليه الشعر (الرؤيا الشعرية) هو اقتراح وتشكيل صورةٍ ما للشعر، إنه بناءُ وجهة نظر عن الصيغة التي يرى فيها الشاعر الشعر، وتعتمد الرؤيا الشعرية على ما يختزنه وعي الشاعر من تصوراتٍ كبرى وشاملة، ومعارف وتجارب شخصية، تُفضي إلى فهمٍ خاص عن الكيفية التي يرى بها الشعر؛ فهي ليست مأخوذة من الماضي الشعري، وهي ليست هوامشَ وتعقيباتٍ على ما كان عليه الشعر، بل هي رؤيا مقترَحة متصوَّرة عن الشعر، ويمكن أن تظهر هذه الرؤيا عبْر أشكالٍ وصيغٍ مختلفة مثل البيان الشعري والإنشاء الشعري والنظر الشعري؛ فالبيان الشعري هو صيغةٌ شاملة تضم داخلها مجاميعَ من وجهاتِ النظر الشعرية يسودُها نوعٌ من الانسجام والإيقاع الذي لا بد (لكي يكونَ بيانًا مؤثِّرًا) أن يعمل تمفصلًا بين مرحلة أداءٍ شعري معيَّنة ومرحلةٍ أخرى. أما النظر الشعري فهي الأنظمة النظرية المقترَحة التي يراها الشاعرُ مناسبةً لاحتواء الفهم الخاص للشعر. والإنشاء الشعري يمثِّل أفقر أشكال الرؤيا الشعرية؛ لأنه ومضاتٌ مقترحة وليس أنظمةً نظرية؛ ولذلك يظهر بين الحين والآخر على شكلِ خواطرَ واعترافاتٍ وحواراتٍ وأمانٍ وغير ذلك.

وبذلك تكون الرؤيا الشعرية مكوَّنة من درجاتٍ ثلاث هي البيان والنظرية والإنشاء. وكلها تأمل فيما يجب أن يكون عليه الشعر من وجهة نظر الشاعر.

ومن أجل أن تكونَ الرؤيا الشعرية جديرةً بتمثيل الشعر، فإن عليها أن تطردَ أو تتحاشى في الأقل النظام الاصطلاحي الفلسفي أو النقدي أو العلمي، وتحاول خَلْق نظامها الاصطلاحي الأكثر حرية والأشد التصاقًا بطبيعة الشعر؛ ولذلك سنعتمد في هذا البيان على نظامٍ اصطلاحي رؤيوي شعري (عماده الحروف) من أجل أن تتساوقَ النوايا مع الإنجاز، ومن أجل أن نفُكَّ اشتباكًا مربكًا طال عهدُه يخلط بين الدرس الشعري والرؤيا الشعرية وبين نظامَين اصطلاحيَّين يتضمن الأول أنظمةً ثانويةً عديدةً مرحَّلةً من مناطقَ أخرى ومقسورةً بالقوة على الشعر، بينما يحاول الثاني أن يرى الشعر كما هو وينحت من أنساغه نظامًا اصطلاحيًّا خاصًّا.

(١) كون الوجود (خرائط الظلام)

في الكون مستويان؛ الأول عيانيٌّ ظاهرٌ بيِّن نسمِّيه «ع»، والثاني ضمنيٌّ داخليٌّ دفينٌ سنسمِّيه «ن»، وهذان المستويان غيرُ مفصولَين ميكانيكيًّا، بل إنهما متداخلان، لكن أحاسيس الإنسان وتكوينه البايولوجي مصمَّم لإدراك المستوى العياني، أما «ن» فلا يمكن

إدراكه بسهولة، بل إنه يتبدى لنا في ومضات كشفٍ أو تجلٍّ، ولكن هذا لا يمنعنا من معرفة أغوار النسيج الكوني وبعض صفاته. ورغم أن الكون يتمدَّد خارج أية خارطة أو معادلة أو تعريف أو نظريات أو رؤًى من هذه الرؤى من جهةٍ أخرى تُقيم اتصالًا غامضًا بالطبيعة، فإن معالجتنا للكون بطريقة فصل الظواهر وعزلها ثم دراستها جعل من الكون بالنتيجة مجموعةً من القِطَع والظواهر المنفصلة، واختفت تدريجيًّا الوحدة الشمولية التي تعمُّه، وبذلك فسَد وعيُنا العميق له مقابل مجموعة من الفوائد العملية التي حصل عليها الإنسان من تجزيئه للظواهر. وطغت العلوم بصورتها المشوَّهة المبتسَرة، وكان ذلك مضرًا بالحقيقة الكلية أولًا، ثم بمن يمثِّل هذه الحقيقة تعبيريًّا، ونعني به الشعر. لقد سقط الشعرُ ضحيةَ النظرة التجزيئية للظواهر، ولم يعُد يغذِّيه مصلٌ يتدفق من رؤيا شمولية كان يمكن أن تكون سببًا في إنعاشه وظهوره القوي، وهكذا نشأَت أنماطٌ شعريةٌ عيانيةٌ مبتسَرة لا عمق فيها ولا غور، تتناسب مع محدودية إحساس الإنسان بالظواهر التي على السطح، ومع التجزيء الذي يعُم هذه الظواهر. ومن هنا بالذات، من هذا الاعتراض الأساسي سنُعيد بناء رؤيتنا للكون وللشعر معًا، وسنرى أننا أمام مُفارقاتٍ يصعُب علينا تبنِّي جوانبها الضعيفة والهزيلة؛ لأنها ستزيد الأخطاء كل مرة.

يرى الشاعر الكون كله على أنه بحرٌ هائل من الطاقة، وما وجودنا المادي فيه سوى نبضةٍ ضئيلة تظهر على سطح هذا البحر، ثم تندمج أو تختفي في هذا البحر، لتظهرَ فيما بعدُ على شكل نبضةٍ أخرى، إن وجودنا أشبه بالموجة التي تظهر وتختفي في بحر الطاقة الهائل هذا.

ولهذا السبب تنتقل بعض قوانين هذا البحر (ن) إلى الموجة من مستواها الضمني إلى المستوى العياني، ونتوهم في هذا الظهور وفي هذه القوانين أشياء وملاحظات لا تمثل حقيقة الكون كله. إن الظاهرة وهي تنتقل هكذا تفقد الكثير من صفاتها الكلية، وتظهر بصفاتٍ مغايرة وقد تكون معكوسة، يظهر أي شيء أمام عيوننا على أنه مستقلٌّ منفصلٌ عن حركة الكون الكلية، أما حقيقة الأمر، فهي أن هذا يحمل معه انعكاسات ومعلومات وخرائط الكون بأكمله؛ ولذلك يقترب وصفنا لأي شيء في الكون من تحديده على أنه حزمة من الطبقات أو الكثافات التي تحمل نظامًا رمزيًّا لكل شيءٍ آخرَ سواه.

لا تُوجَد أجزاءٌ منفصلة في الكون؛ لأن كل شيء متداخل مع كل شيء في النظام العميق (ن)؛ حيث الأشياء تلتفُّ حول بعضها، وتكون أبعادها هناك متعددة وليست ثلاثية أو رباعية؛ أي إن المكان والزمان في المستوى الضمني (ن) لا يعودان كما ادَّعَت الفيزياء

الكلاسيكية بثلاثة أبعاد، أو بأربعة أبعاد كما ادَّعَت الفيزياء الحديثة، ولكن الأشياء عندما تطفو أو تظهر على السطح العياني (ع) نتوهَّم أبعادًا ثلاثية ورباعية لها (تكون العين مستبطنة للنون ومتقدمة ظاهرة بحرف العين).

إن الحركة في المستوى «ن» ليست كما تظهر لنا في المستوى «ع»؛ فهي ليست الارتحال من نقطة لأخرى عبْر المكان والزمان، بل إن حركة الأشياء هناك هي درجاتٌ متفاوتة من الكشف موجودة كلها في ذات الوقت؛ ولذلك فالحركة في الزمن «أ» هي شكل ظهور المادة في الحاضر، والحركة في الزمن اللاحق «ب» هي شكلٌ آخر (وليس متتابعًا) من نفس الحاضر؛ أي إنه درجةٌ أخرى من درجات الكشف، وهذا التقسيم المخطوء يصحُّ على الأشياء وهي في المستوى العياني، ولكنه من اختراعنا نحن لا كما هو في الحقيقة.

إن المستوى «ن» يكاد يمثِّل العوالم تحت الذرية والعوالم فوق المجرِّية حيث تبدو القوانين «ع» لا قيمة لها ولا تمثل الحقيقة؛ ولهذا بدت نسبية أنشتاين وقوانين الكَم غامضةً بعض الشيء؛ لأنها كانت تتجه نحو تفسير ظواهر المستوى «ن»، ولكن النسبية والكم بعملهما هذا نقلَا تلك الشريحة من البحر «ن» إلى مستوى العيان أيضًا، وأصبحت الحقيقة والعقل البشري تواقَين إلى ظهور قوانين وأنظمة ضمنية جديدة. وسيُحاول هذا البيانُ خلْقَ ظهيرٍ رؤيوي من هذا النوع يبحث في مستويات «نون»، التي ما زالت غاطسة في البحر.

هناك إذن تحت سطح الأحداث حركات وترتيبات أعمق، ولها قوانين أعمق، وهكذا تكون المعرفة التي تراكمَت منذ فجر الإنسان عبارة عن خرائط للمستوى «ع»؛ لأنها خرائط شظايا وظواهر عيانية، لكن الشعر حاول طيلة تاريخه أن يتصل بالمستوى «ن»، إلا أن قوى الرؤيا التي تقف خلفه لم تستطع دفع الشاعر إلى قلب أو نقطة النون، بل ظل مترددًا تجذبه عواصف السطح «ع» والحاجة إلى تمثُّل وعكس الحياة العيانية.

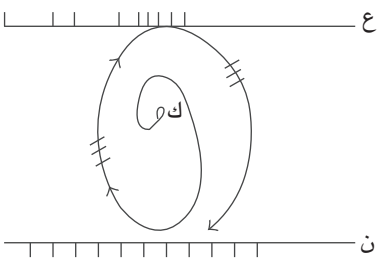
إن جوهر هذه الرؤية الكونية يقودنا إلى التعامل مع الحياة المعلَنة والحقائق المعلَنة على أنها حقائقُ يشوبُها النقص وتفتقر إلى العمق، وهذا يتناسب مع موقف الشعر وإرادته. إن احتضانَ المعرفة البشرية على أنها تكوينات وعي يتناسب مع المستوى العياني للحقائق، أما البحث تحتها وتحت الأشياء عن المستوى الضمني الذي يستوعب تلك القوانين فإنه يعطي حقيقتها بطريقةٍ عميقة جدًّا.

إن أي شيء في الكون يسقط عليه ضوء، فينعكس هذا الضوء منه إلى كل شيءٍ آخرَ سواه، وهو يحمل معه كمياتٍ لا تقدَّر ولا تُحصى من المعلومات عن هذا الشيء، وقد

تشمل هذه المعلومات نظامه الذري وتكوينه الداخلي وشكله الهندسي وعلاقاته مع الخارج وتقاطعاته وانفصالاته، وهكذا يستقبل كل شيء نظام كل شيءٍ آخر ويتضمَّنه؛ ولذلك تحمل أيةُ ذرة في الكون تاريخَ الكون بأكمله، أما الإنسان فيحمل في جسده مناظرات هائلة وعميقة للتاريخ الكوني واحتمالات انكشافه وانطماره، ثم إن الأشياء بحدِّ ذاتها تبدو في المستوى الضمني (ن) أمواجًا مكثفة متداخلة تنسج ظهورها مع نماذج الطاقة التي تتدفق في الكون، إن كل شيء في هذا المستوى (ن) مهما كان صغيرًا أو كبيرًا يحتوي على مخطَّط للكون كله بما في ذلك الماضي وتضمينات المستقبل، وهكذا يتبدَّى لنا الكون نوعًا من الهولوغراف (لوح تصويري تظهر في أي جزءٍ منه صورة المشهد كاملًا)، أما كيف تتم الحركة في هذا الكون فإن ظهور الأشياء على السطح العياني (ع) له يظهر بنوعٍ من التعاقبات الموجبة، التي تبدو وكأنها انتقال من مكانٍ إلى آخر أو من زمانٍ إلى آخر في حين أنها كلها موجودة، وسبب ظهورها المتباين هذا هو حركتها الموجية، التي هي في حقيقتها ليست حركة بل ظهورات متعاقبة على السطح نربط نحن بينها ونسمِّيها حركة، وهكذا تبدو الأشياء الساكنة مشدودة للنظام الضمني بقوة شديدة؛ لأنها محتجبة (تبدو غير متحركة)، ولكنها في الحقيقة خاضعة لحركةٍ شاملةٍ كبرى لا نُحس بها.

(٢) ك/ن

ما دام الكون يسبح في نسيجٍ هائل من الطاقة، وما دامت المادة التي فيه لا تشكِّل سوى طفحٍ صغير فيه أو تصدُّع في زجاجته، والمادة داخل الكون في ضوء مجمَّد أو طاقة متجمِّدة وتمشي أقل من سرعة الضوء؛ فإننا يمكن أن نُحسَّ ببعضها (لأن هذه السرعة القليلة تتلاءم مع خلقنا). إن «ن» يكون هو بحر الطاقة الهائل هذا والمستوى الضمني الذي تسبح فيه الأشياء، لكن المادة التي تتحرك عيانيًّا، والتي نُحس بها، هي إشارة أو علامة أو اتجاه في سديم الكون اللامتناهي، ويمكن أن نطلق عليه تسمية «ك»؛ فالمجرَّات بوصفها وحداتٍ كونية مادية هي «ك» الكون ربما يسبب حركتها الواضحة؛ أي بسبب نقلها لتشظيات أو جهويات الطاقة من المستوى الضمني؛ أي المستوى العياني، وهكذا تعمل حركة «ك» عل تهييج بحر الطاقة «ن» ونقل احتمال من احتمالاته إلى المستوى «ع» ثم العودة بهذا الاحتمال إلى المستوى «ن» وحجبه، وتشكِّل هذه الحركة جوهر الخلق والإبداع الكوني؛ إذ تتصل دوائر النقل من «ن» إلى «ع» بصورةٍ لامتناهيةٍ بواسطة «ك»، وينتج عن ذلك رقيٌّ وغاياتٌ عليا، ترتيباتٌ أعلى وأشمل وأشد تركيبًا تُفصح عن غاية الوجود وسبب حركته.



إن حركة «ك» الأولى من «ن» ـ «ع» هي حركة خلقية غايتها إظهار جوهر العالم بثلاثة أبعاد. «أما حركة ك الثانية من «ع» ـ فهي حركة عدمية غايتها إعطاء هذا الجوهر أبعادًا جديدة.

وهكذا تسعى المجرَّات، في حقيقة الأمر، لعمل مسلسلةٍ خلقية؛ فلو أتينا على الأرض بوصفها المجال الحي الذي نتحرك فيه ضمن مجرة «درب التبانة» لاكتشافنا حركة مماثلة؛ فمستوى الأرض الضمني هو طبيعتها اليابسة والمائية والهوائية، أما الأرض فهو السلالة الحية من الفايروس، وتشكِّل الحياة كلها مستوًى نونيًّا عميقًا يلعب فيه الخَلْق العاقل (الإنسان) دور الكاف؛ حيث هو الذي يشعُّ فيها حركة مماثلة، وتستوجبُ حركتُه هذه انتقالًا من المستوى الضمني إلى المستوى العياني، ورجوعها إلى المستوى الضمني بتركيبٍ أعلى وأدق.

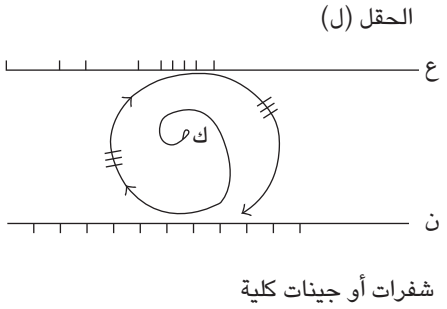
نونُ الإنسان إذن سطحٌ مبهم غامض يبدأ من الفايروس وينتهي بالقرد؛ فهي أنواع وأجناس كثيفة وغامضة من المخلوقات التي هي احتمالات خلق، احتمالات اصطدام الكاف الكونية بالنون وتعدُّد أشكالها، وربما تضمَّن ذلك مخلوقات مندثرة أو مخلوقات محتملة الخلق، لكن هذه الحركة المستمرَّة لكاف الخلق في الحياة قد تُنتِج كائنات كبرى أعلى رقيًّا من الإنسان لا ترى ولا تحس، ولكننا قد نعيش في أحشائها أو على جلودها أو بين ثنايا عضلاتها، هذه الكائنات التي تطمس في مستوًى ضمني لم ينكشفْ بعدُ، أما كاف الإنسان فما زالت تدور بين المستويين «ن» و«ع»، وهي نتيجة زواج علوي/سفلي، إلهي/حيواني. وهكذا يمكننا تخيُّل كائناتٍ أعلى (كائنات ما بعد السُّلم الإنساني)، وهي كائنات يمكن أن تكون عروقها نابتة في ماسات عقلية يحتفظ بها وعينا مخبَّأة في الأقصى البايولوجي أو الميتافيزيقي.

والآن يمكننا أن نتوسع قليلًا فنقول الترتيب الضمني (ن) هو عبارة عن شفرات الترتيب العيني (ع)، بل إن ان شفرات «ن» هذه تتضمَّن جميع احتمالات «ع» الظاهرة،

ولكن الذي يحصل بدقة هو عمليات حجب تقوم بها «ك» ر نوعًا أو طريقة، أو جزء يطفو على السطح العيني. وبدقةٍ أشد تتضمن «ن» جينات «gens» أو شفرات خلقية تشبه ما هو موجود على الحامض النووي DNA (دنا) الناقل لهذه الجينات، وعندما تتهيج البنية الجينية الضمنية (ن) بواسطة القوة الخلقية (ك) التي تقوم بإعطاء احتمال واحد لظهورها (وهي التي تتضمن شفريًّا جميع احتمالات الخلق)، فإن عملية انتقال «ن» إلى «ع» سيضعها داخل البِنى العيانية الآتية:

(١) بنية الزمان.
(٢) بنية المكان.
(٣) بنية المادة.
(٤) بنية المجال الذي يحيط بالمادة.

وهذا يعني أن المستوى «ع» مقيَّد بمجموعة من الظواهر، ولكنه في حقيقة الأمر يجد دفعًا من «ن»؛ فهو لذلك عبارة عن بِنيةٍ مضطربة تحاول أن تعود إلى توازنها بعد أن تخلق تعقيدًا أعلى وأشد صرامة، ولكنه يعود إلى المستوى «ن» بعد أن أحدث خلقًا مركبًا سيدفع مادةً جديدةً من المستوى نون بالظهور، وهكذا تنخلق الحياة المركَّبة التي هي سبب نشوئنا، إن «البنية المضطربة» التي تسود السطح العياني هي بنية صيرورة متحركة في حين أن «البنية الساكنة» التي تنظم داخل الظلام النوني هي بنية كينونية ساكنة (كينونة تحمل معها الكون كله) وهذه البنية المضطربة تحتاج دائمًا إلى طاقة تتسرب داخلها لكي تبقى، ولكنها تحمل حولها حقلًا شكليًّا هو الحقل «ل» يمنعها من أن تكون شيئًا أخر أو تتحول تحولًا نوعيًّا. إن هذا الحقل (ل) هو الذي يعطي «المادة، الكائنات الحية، النصوص» شكلها وحركتها المنظمة ويظهر المستوى العيني محتشدًا بحقول لا نهاية لها تخص كل ما يظهر على السطح، وإن تداخل الحقول مع بعضها سيمارس تعديلات كثيرة على شكل كل حقل مستقل، وسيُجبره ذلك على اتخاذ حقلٍ أشد مناسبةً بل أشد تكيفًا، وإن تعزُّز الحقل وظهوره المستمر يتسبَّب في تكوين مضمونه كلما مر الزمن. وهكذا يمكن أن نقول بأن القوانين والظواهر الثابتة للأشياء هي عاداتٌ حقلية تكرَّرَت وتعزَّزَت على مَرِّ الوقت. إن البنية المضطربة المحاطة بحقل «ل» على السطح العياني قد تتبدد، ولكن حقلها يبقى ليمارس نوعًا من الذاكرة على السطح، وهكذا ينشط الماضي أو بِنى الماضي على سطح الحاضر بوصفها حقولًا غابت مضامينُها تتساوق مع البِنى الحاضرة.



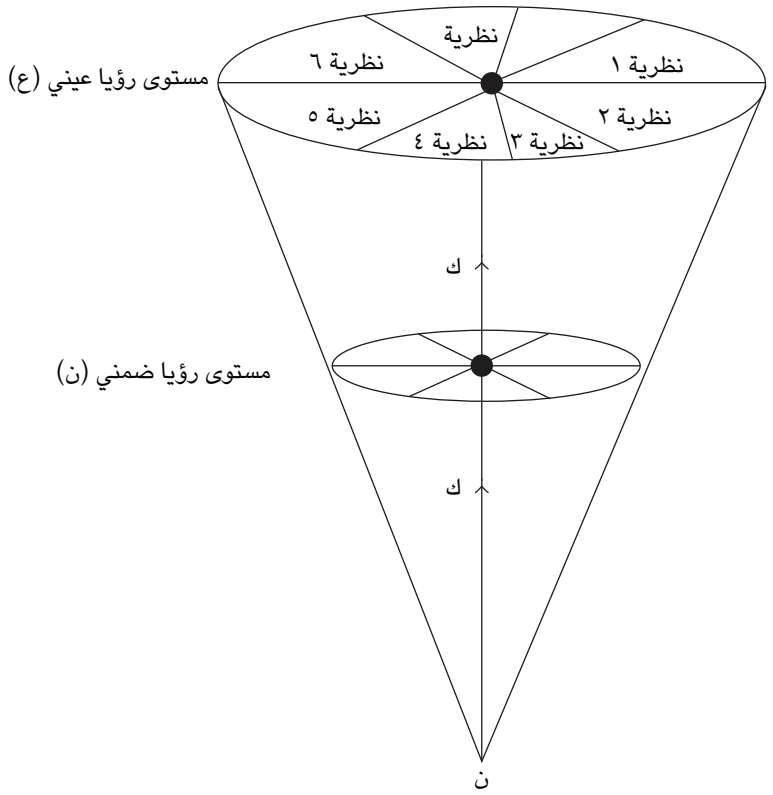
وفي هذه الحركة من جين نون (بواسطة ك) إلى عين إلى لام، هذه الحركة التي يمكن اختصارها حروفيًّا بالشكل التالي (ك ن ع ل)، هي الحركة الأزلية التي تحاول ضم الموجودات الكونية وتحاول تخليقها وتكاد تنطبق على المادة الحية (بكتريا أو فايروس أو نبات أو حيوان) وعلى المادة غير الحية (معادن أو مركَّبات عضوية) وعلى المادة العقلية (النصوص)، وسنعود إليها تفصيليًّا عند مناقشتنا كون الرؤيا وكون اللغة. ولكن كان لا بد من توضيح خرائطها هذه لتكونَ المهمةُ القادمة يسيرةً إلى حدٍّ ما.

(٣) كون الرؤيا (خرائط العقل الشعري)

الرؤيا الشعرية تستند إلى رؤيا الكون بصورة صحيحة، وإلى تفسير حركته وحركة الأشياء الظاهرة فيه، وهكذا تعوِّل هذه الرؤيا على حركة الوجود، وتأخذ منها، بل وتشكِّل معها مستويَي ترتيبٍ متعايشَين يمكن أن يُعاد تكوينهما، لكن الرؤيا الشعرية هذه يجب أن تأخذ مادتها من المستوى الضمني (ن).

وعندما يمارس الشاعر تخليقه لهذه الرؤيا من المادة الضمنية ستتضمَّن وهي تخرج إلى السطح (ع) احتمالاتٍ نظرية كثيرة كما أسلفنا:

يتغيَّر النظر إلى الشعر حسب مستوى الرؤيا، وحسب زاوية النظر، وينتج عن ذلك أن الرؤيا تضم حزمًا نظرية متعددة يمكن أن تكون أنظمةً جهوية متعددة، لكن جوهر الشعر باقٍ كما هو. إذن وجهات النظر هي التي تتغيَّر فتغيِّر المشهد الشعري، وتكاد تكون هذه الوجهات لعبة الفهم الدائم أو لعبة الترتيبات المختلفة للرؤيا الواحدة، وتكون فضيلة هذه النظرات أو النظريات الجديدة للشعر ليس في تفسيرها وتحليلها فقط، بل في عملها كموخز



للذات الإنسانية الفاعلة (ك) لكي تُعطيَ شيئًا جديدًا، ولكي تهيج المستوى الضمني؛ لأن هذه الذات وهذا المستوى لا يعطيان شيئًا إلا إذا استنفَرهما نظام رؤيا. يمكننا أن نُمسِك فانوسنا وندخل تحت المستوى العياني، يمكننا بواسطة الـ «ك» أن نضيء بعض مناطق الظلام التي تمتد شاسعةً تحت هذا السطح، ثم الدخول إلى الكهوف والغابات التي يرفُّ عليها صمتٌ أبدي، وتعجُّ بأسرار لا نهاية لها. النون تجمع المتناقضات والمتقابلات، وهي حياة ميتة والموت حيًّا، هي الظلام الذي يختزل النور في داخله والنور الذي يختزل الظلام، هي الثنائيات متخفيةً في بعضها، وهي الترتيبات التي تحفل بالتوتر الصامت.

وتكاد «ك» الرؤيا هذه تشبه «ك» الذرة، التي هي الإلكترون وهو يدور حول النواة الحافلة بالتناقضات داخلها وهي نون الذرَّة، الإلكترون وهو يدور حولها ويسبِّب شحنتها

وحين يزداد أو ينقص يتحرك العنصر ويتحول، وتشيع فيه حياةٌ فيزيائية نشطة. وإذا ذهبنا إلى الإخصاب في معظم الكائنات الحية فإننا سنجده مكونًا في الأساس من بيضةٍ أنثويةٍ كبيرة ساكنة هي النون، ومن حيمن ذكري نشط يقع خارجها هو الكاف، وحين يهاجم هذا الكاف البيضة فإنها تُستفَز وتتحرك وتبدأ بالانشطار لتخلق فيما بعدُ الكائن الحي الذي تنتسب إليه.

إن الحياة بكافة نشاطاتها اليومية نون تسبح في نون، إلا أن الإبداع هو الكاف الذي يفجر ويشطر ويألق الحياة، اللغة نون والشعر كاف يضرب هذه النون فيُحيي فيها مهمة الخلق والإبداع.

يعمل الشاعر المبدع على مسك الكاف وتسييرها بالطريقة التي تُخصب وتشُق لآلئ هذا الظلام، وتحوِّله من ظلامٍ غفلٍ غير مميز إلى ظلامٍ تنبثق منه قوًى وأشياء لا عهد للبشرية بها. الشاعر الذي يضرب بالكاف مادة الكون واللغة، هو الذي يؤمن إيمانًا كاملًا بأن النون هي تطابُق العالَمين المادي والمثالي، وحركته هي حركة الخلق فيهما بينهما؛ لذلك لا ينتمي الشاعر إلى الجدل المثالي أو الجدل المادي بل إلى الجدل المطلَق، إلى جدل الكاف الذي يتخذ من الحركة الكونية الدائرية للكاف أساسًا له.

إن وظيفة الشعر إذن وظيفةٌ كافية ولكن مادته أرضية/سماوية؛ أي نونية بمعنًى من المعاني، وهكذا يكون علم تشريح الشعر نونيًّا وعلم فسلجة «وظيفة» الشعر كافيًّا، وينبثق من كل هذا دفق مادة وطاقة الكون واتحادهما العميق.

> إن نقطة الخلق إذن كافية، ومادة الخلق نونية، واتحاد النقطة بالمادة هو أول حقيقة في كشف ظلام الشعر، وهو أول خريطة من خرائط المستوى الضمني.
>
> كيف تعمل الفسلجة الكافيَّة هذه من أجل الوصول إلى النون العمياء المطلَقة؟ كيف يصل الشعر إلى ظلام الشعر؟

إن هذا يفترض منا أولًا نوعًا من التهدُّم أو التخلي المطلَق عن أي شرطٍ فني مسبق أو حتى أي شرطٍ إنساني معروف، إنه البدء من الصفر من أجل سلسلةٍ قادمة من الامتلاكات الجديدة والنوعية التي توصلنا إلى كرة النون التي تتراءى لنا فيها كل أدغال الكون ونفاياته، وهي تعكسها ولا تحتويها، وإن هذا يتطلب إيمانًا مطلقًا من الشاعر برؤيته وبما سيكشفه، وألَّا يشُك ولو للحظةٍ واحدةٍ بما يفعله، وأن الأخيلة والصور والقوى التي يُطلقها في نصه هي أمرٌ واقع حقيقي، ولو تسرب إلى نفسه شك بما يفعله فإنه سيُضيع

الطريق إلى «الحقيقة الشعرية»، ستسقط منه المشاعل (الكافات) وسيصبح كاذبًا وأعمى. يشبه الشاعر هنا الشخص الذي يسير على حبلٍ مشدود بين عمودَين، فإن تلفَّت أو شكَّ بقدرته على السير على الحبل سقط على الأرض وتحطَّم.

ليس هناك فردوسٌ مفقودٌ يحاول الشاعر استعادته كما تقول السريالية، بل هناك فردوسٌ ممزَّق يعيش معنا يحاول الشاعر تركيبه وتقديمه للبشرية، هناك مثالٌ ممزَّق هنا وهناك، هناك جمالٌ مبعثر يحاول الشاعر التقاطه وإعادة صياغته.

إن البحث عن قوة واحدة تحيط بممالك الجماد والنبات والحيوان والإنسان هو ما يقع في صُلب اهتمام الشعر؛ لأن هذه القوة أو البوصلة هي التي ستُعيد ترميم الفردوس، وسيكون اللقاء حميميًّا بين الممالك الأبعد التي تشكِّل فضاء هذا الفردوس، هذا الفردوس الذي يقضي دفعةً واحدة على الفَرق بين العقل والجنون وبين الحلم واليقظة وبين الحزن والفرح، لقد عمَّقَت المصطلحات الهوة بين هذه الحالات وقد كانت متحدة تمامًا كما كانت الذكورة والأنوثة في جسدٍ واحد، وما آثارهما إلا دليلٌ على وجودهما سوية.

هل الفردوسُ الممزَّق هذا مظلم؟

إنه مضيء وممزَّق، ولكنه يقل إضاءةً كلما حاول الشاعر جمع مادته وأعمدته وخرائبه، وهكذا يجتمع الفردوس كاملًا في الظلام وتلتحم شظاياه، وهذا يوحي أن إلهًا أو قوى الظلام هي التي ترعاه؛ ولذلك من الأفضل الحوار معها، فأين تكمُن هذه القوى؟ هل هي موجودةٌ حقيقة؟

إن الأمر يتعدى ذلك، إلا أن في الآثار المكتوبة القديمة ما يُوحي بوجودها بين تضاعيف النص لا في حقيقة الأمر، إن كتب السحر الشرقي لا بما هي عليه كآثارٍ مكتوبة تدل على هذه القوى، وكذلك الحكايات الشعبية القديمة، كُتب الجنس والخوارق والعلوم القديمة والمدوَّنات الدينية الغامضة المريبة، النصوص الرجيمة والوثنية وغير ذلك.

أما في الآثار المرسومة فليس هناك سوى تلك الرسوم الملتبسة البدائية العربية والشرقية والقروسطية وتلك الأيقونات الدينية لشعوب العالم القديم والوسيط، تلك الآثار المادية تُوحي بترميزٍ غريب ومخيف معًا، كلها تسكُنها قوى الظلام، ولكنها تشعُّ نورًا قويًّا في الروح.

الآثار المادية مثل القلاع القديمة والقصور المهجورة والأضرحة المظلمة ما هي إلا تشظيات من الفردوس الممزَّق، ويُوحي ظلامها بعتمة الفردوس. إن الديك الذي يصيح كل فجر ويعلن عن بدء تمزق الفردوس وتشظيته إلى رسوم ولوحات وآثار وقصائد لا بد

من إسكاته في النهار حتى يبقى في الفردوس ملتحمًا مكتملًا، لا بد من قتل هذا الديك داخلنا أما كيف؟ فبإشاعة نون مخضَّبة (نون مضروبة بكاف) تعمل على تبادل الأدوار بين الأشياء.

إن تحت السطح الشعري ديكًا مقتولًا، ولا بد من إبقائه مقتولًا كي لا يُعلن النص الشعري عن تضاريسه السطحية المكشوفة، وكي لا يضيءُ الضوءُ أعماقَ هذا النص السرِّية التي لا تكشف بسهولة على أنها مجموعة من المجازات والاستعارات.

يلتقط الشاعر ليله هذا ويمارس أثناءه دوره الجمالي المرعب في الجنس والحب واللعب والسهر والخمر والكسل اللذيذ وكل افتتانات الجمال الكثيفة والغامضة. هناك إذن أثناء الليل وخلف النهار قوًى وكائنات تطرز مادة العالم من جديد، وتخيط نسيجًا آخر له، وستكون مهمة الشعر الأولى التقاط هذا النسيج وتبصير الإنسان به، ستكون مهمة الشعر دفع رموز وشبكات هذه الخياطة الأخرى.

إن كل ما يحصل في الكون له صدًى في الإنسان، ولكنه صدًى حي، وهذا يعني أن حركة البروتوبلازم في الخلايا ودقات القلب وتسرب السوائل والتنفس إشارات إلى كثافةٍ كونيةٍ ما وإلى تاريخٍ كوني حصل وأظهر صداه في الجسد البشري. إن تأريخ المادة وتاريخ الكون مسجل شفريًّا في جسد الإنسان، وإن غموض هذا الجسد يدل على غموضٍ أكبر في الكون، وهذا الغموض الكوني ينتقل عبْر الجسد الإنساني إلى الشعر، وبذلك يُخفي النص الشعري في ظلامه أسرار الجسد الإنساني أولًا، ثم أسرار الكون من خلال هذا الجسد؛ ولذلك تصبح الفجوات والأشباح والانقطاعات في النص الشعري أمرًا طبيعيًّا، بل وضروريًّا؛ فهي أصداء مقابلاتٍ أخرى مثلها.

لا شك بأن الشاعر وهو يمارس دوره الخارق هذا لا بد أن يكون، دون غيره، إنسانا عائدًا من حياةٍ أخرى، من ماضي الكون ومن مستقبله (حياة ما بعد الموت)، وإلا فلماذا يَهْذي بهذه الطريقة؟ إن هذيانه الغريب هذا هو مدونة من مدونات عالمٍ آخر؛ إما في الماضي الكوني، أو في مستقبله، وهو في الحالتَين مثل آدم ساقط من فردوس أو مثل إبليس ساقط من جحيم؛ ولذلك فإن عليه أن يصف ما كانت عليه حياته آدم وإبليس، عليه أن يتحدث عن التفاصيل التي كانت أمام عينَيه في الحياة الأخرى تلك التي تشظَّت منها، في الليل وخلف النهار، ظلال قوية ناتئة تزيد متعَنا وتعلِّي عنفنا الروحي، وتكون مادة الشعر. إنَّ الشاعر، جل اسمُه، وهو يُغري الآخرين بعالمه الخاص هذا يتطلع حقيقةً إلى

إزاحة القشرة التي تغطِّي حياة الآخرين والتطلع إلى تحت الأدمة، إلى عالمٍ مشتبك غامض وجميل، وتمامًا مثلما كان يبدو في الأزمان السابقة استحالة التقاط أصواتٍ كونية تأتي من مصادر بعيدة، أو صورة النجوم التي تبعُد عنا ملايين السنوات الضوئية. يبدو لنا أن الشاعر ينطق لا عن رغبة في الهذيان بل في اشتباكٍ حقيقي لأصوات تنبثق من الأشياء التي حوله ومن أعماق الكون، أصوات تدل على أشياء حصلَت ذات يوم ابتداءً من الانفجار الكوني العظيم الذي كان فاتحة خَلْق المجرات الكونية، هذه الأصداء والأصوات تُلقي نفسها في أعماق الشاعر، وتبعث فيه الرغبة في توليف ما يرادفها لغةً، ما يشبهها؛ ولذلك تأتي مناطق الغموض والجمل السرِّية، الأصوات الغامضة أحيانًا، التي تدل على تحشُّدٍ صوتي كوني ألقى موجاته هذا الشاعر دون غيره.

كذلك يتحول الشاعر إلى شريطٍ سرِّي وخاص تسجَّل عليه الحوادث الكونية، ويتجول هولوغرافه داخل أعماق الكون، أو بالأحرى امتلاكه للوحٍ حساسٍ يلتقط صورًا كونية سالفة أو آنية تحصل هناك في تخوم الكون أو حافاته، وتبحث بأضوائها إلى الأرض، لكن اللوح الحسَّاس الكامن في نفس الشاعر الوحيد المؤهَّل لالتقاطها وفك شفراتها ثم عرضها في القصيدة، وبذلك تحتوي القصيدة على تحشُّداتٍ صوتية وصورية مصدرها الأساس ما ينبعث من الكون من صورٍ وأصوات، حتى تصبح مهمة الشاعر الأساسية نقلها إلى قصيدة، وربما فك بعض شفراتها.

الشاعر سيميائي حديث يئس من الكيمياء والصناعة، وانتهى حُلْمه الذهبي في أن يصنع إكسير الحياة، أو يحوِّل الرصاص إلى ذهب، ولكنه خطَّ له طريقًا آخر، لقد ذهب إلى نون العالم، إلى نون الحياة ونون الكتابة، ومارس السحر كثيرًا حتى يُثبِت ما أراده، ولأنه فشل في إقناع الآخرين فقد استعاد ضبط التصوف واعتزل. وهكذا يكون الفرق بين السيميائي والفيلسوف مشابهًا للفرق الحالي بين السوريالي والميتافيزيقي؛ فالأول يسعى إلى العالم الخارِق بينما الثاني يسعى إلى العالم الخالِق، الأول وثَني والثاني مؤمن.

وهكذا يكون الشاعر سيميائيًّا، بمعنى أنه يمارس الوثنية من خلال السحر والإيمان من خلال التصوف، الذي ينبض بجوهر وثني أيضًا ولكنه ملتصق تاريخيًّا بالإيمان.

العناصر البسيطة تتفاعل والمركَّبات تختلط، هذا ما علَّمَتْنا إياه الكيمياء، ولكن تقدُّم التقنيات جعل المركَّبات تتفاعل أيضًا، فابتدأ ذلك بالمركَّبات اللاعضوية ثم العضوية ثم الأحياء، حسنًا سيتحقَّق إذن ذلك الحُلْم المذهل في ظهور أحياءٍ جديدة أعلى من تفاعُل أحياء

قبلها. حسنًا، سيتحقق ذلك الحُلم المذهل في ظهور إنسانٍ جديد لا بالثقافة أو الوعي أو الوعي التحضر، بل هو نتائج تفاعل كيميائي (أو سيميائي بشكلٍ أدق) بين:

حقلَين إنسانيَّين ل١ + ل١.

أو بين حقلَين (إنساني وحيواني) ل١ + ل٢، أو بين حقلَين (إنساني ونباتي) ل١ + ل٣.

أو بين حقلَين (إنساني وجامد) ل١ + ل٤.

ولا أعني بالتفاعل هنا الاتصال الجنسي، بل اختلاط العناصر والمركبات وفورانها لدرجة ظهور كائناتٍ أخرى في الليل، أعنى في أرض النون. كم هناك من النداءات التي تتقاطع والتي يبعثها أناسٌ مختلفون وتتصل بنداءاتٍ أخرى قادمة من حقول الحيوانات والنباتات والأحجار، وعلى الشاعر أن يتوجه في مركز هذا كلِّه، وأن يضبط بكافة (ك) حركة كل هذه الحشود من النداءات، أن يسيطر عليها كلِّها، وأن يضع برامج شبه كومبيوتريه لكل ذلك.

المهم أن يعرف الشاعر كيف يتحرك في هذا الظلام، فإن اعتراه الخوف مثلًا فإنه سيتخبط ولا يعود مؤمنًا بإمكانية كشف النون بالشعر. إن الشاعر هو الوحيد من البشر الذي يستولي عليه شعور بأن في السلالة الحيوانية التي يتربع على عرشها ما هو أعلى وأرقى من الإنسان؛ ولذلك فشعره يتجه لهذه الكائنات ويخاطبها وليس للإنسان، وهكذا لا يهتم الشاعر فقط بأعماق الكون أو الذات، بل بعدمهما أو نفيهما لحساب كونٍ مضاد ونفوسٍ أخرى، وهكذا إذا كان الكون كرةً مضيئة كبرى والذات كرة مضيئة صغرى، فإنه يتجه إلى مقابلاتهما (الكرة السوداء الكبرى والكرة السوداء الصغرى) وبذلك يكون المستوى الضمني (ن) هو أرض الشعر ومسرحه، وربما تكون الكاف (ك) هي السبيل الوحيد لإضاءته.

إن كوزمولوجيا النون هي كونٌ تحتاني مظلم يعجُّ بالأسرار والشعر وهو يرتبك ويشعر بمرارة اليأس أمام حياة السطح وما يجري على الأرض بضمنها الدهشة السهلة التي تخلقها المفارقات هذا الكاف يغوص عميقًا ويرى حشدًا لا متناهيًا من الأسرار التي تحرك الوجود من بعيد، وهذا هو حقله الوحيد، وربما الأبدي؛ فهو يجد نفسه هنا بين هذه الأسرار الصمَّاء المتخفية يصطدم بها، يحركها، يجادلها، ويصنع لها مليون مفتاح ولا يمل، إنه كاف هذا الحقل النوني. لقد تناثرَت هذه الأسرار والإشارات الصماء كعلامات نبوءة وكشف قذفها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة والكشف عن معنى العالم.

إن الطريقة المثلى في النظر إلى الشعر هي في محاولة جمع ما لا يجمع من الكون الشعري الظاهري؛ ذلك لأنها بالفعل تجتمع ضمن النون الشعري الذي ستكون مهمة الشعر فتح أدراجه وملفاته، إن الوجود بما هو عليه مما نراه ونُحسه لا يحتوي على جوهر الشعر؛ لأنه من الظواهر المتدفقة المتناقضة، إنها بِنًى مضطربة وحقولٌ لامرئية، لكن هذا الجوهر قد يُستنفر فيظهر عندما تحاول رؤانا وقصائدنا اختراق السطح والاجتماع عند حافة البئر التي يتداعَى فيها جوهر الشعر ذلك بجوهر الذي ستُمسكه البصيرة العالية من السقوط ثانيةً في أرض النون، تلك هي فضيلة الرؤى والبيانات والنظريات التي تعمل بجوار القصائد الكبيرة في محاولة للتحشُّد وإعطاء مركزها صفة أو مكان الجوهر الذي سيصعد تلقائيًّا من المستوى الضمني، فيبدو منكشفًا مستعدًّا للسقوط عند أيِّ اهتزازٍ أو اضطراب.

جوهر الشعر إذن تحكُمه أو تسيطر عليه طرق النظر والرؤى، أما مادة هذا الجوهر فستتدفق، النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطته، أما تدفقه داخل خلية الشكل فيتم في النصوص الشعرية. إن النظريات الشعرية عبارة عن خرائط متداخلة مع بعضها يتولد من تقاطعاتها وثنياتها بؤر وإضاءات تفتح الطريق، هذه النظريات آيلة إلى الدفن ولكن من نشوئها وموتها تتولد الطرق الشعرية الجديدة. إن على هذه النظريات سد فراغ بعضها وتحشدها بطريقة تساهم في تشكيل رؤيا قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون؛ فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقصُّ وتعدل وتمنح القصيدة الجديدة.

إن النظام الرؤيوي الخفي يُوجد أولًا ولكنه عندما يتهيج يصبح نظامًا ظاهرًا غير قابل للقياس أو الحصر؛ ولذلك يحتاج منا منذ البداية صيغةً دقيقة غير عيانية، صيغة تناسب العالَمين غير العيانيَّين اللذَين يرتع فيهما نظام الرؤيا (ن) وهما «الكون تحت الذري والكون فوق المجرِّي»؛ حيث تنعدم الأجزاء المنفصلة، وتخضع كلها لحركة كبرى، وما دام الشعر ينزلق من أي تحديد فإنه يشبه الدقائق والذرات التي لا يمكن قياسها وتحديد وزنها وحركتها في نفس الوقت؛ أي لا يمكننا القول بأن الذرات لها وجودٌ محدَّد وهي تقفز من مستوًى لآخر (مبدأ هايزنبرغ في اللاتعيين)، وهكذا لا تليق بالشعر نظرياتٌ ورؤًى خشِنة مستلَّة من المستوى العياني الميكانيكي، بل تليق به نظرياتٌ ورؤًى مجهرية وكونية (ضمنية)، في الوقت نفسه؛ حيث الاستمرارية والمسارات الدقيقة والحركة اللانهائية.

القصيدة أو الرؤيا الشعرية دوامةٌ من نفس مادة النهر النوني الذي يسري هادئًا في الكون، ولأنها كذلك فإنها تذهب إلى بنيةِ اضطرابٍ تؤدي بها إلى فقدان معلوماتها ونُظُمها

الداخلية؛ فهي إذن صدعٌ في الحركة الشمولية؛ ولذلك تبدو كتابتُنا لها نوعًا من الكشف والومض؛ لأن العقل البشري مصمَّمٌ في ظاهره لمعرفة النظام العياني، أما دوَّاماتُ أو موجاتُ النظام الضمني فأمرٌ يسعى له العقل البشري ليزداد رقيًّا، وهكذا تبدو الظواهر العشوائية في الكتابة (الشعرية والنظرية) لأول وهلة أنظمةً فاقدةً للأواصر والقوانين، ولكنها في حقيقتها ترتيباتٌ ضمنية عالية الدقة، وهي جزءٌ من النظام الكامل الشمولية الذي يقع تحت الأنظمة التي نكتشفها، إنها في حقيقتها أنظمةٌ شديدة التماسك بقوانينَ بالغة الدقة، وعلينا أن نسعى لوضعها في المكان المناسب.

أين يقع الشاعر من هذا كله؟

هل هو جزء من الكون الشعري أم أنه نقطة الخَلْق فيه؟

إن الشاعر وهو يقف (بهذا الوعي) أمام الكون المادي والشعري يدرك تمامًا أنه ووعيهُ هذا ينعكسان على كل ذرة من هذا الكون، وفي كل مادةٍ شعرية، وهكذا تقف مرآة الشاعر جزءًا من عملية رصد كبرى. يرصد مستوياتٍ أعلى للحقيقة الضمنية، مستويات ظهور ودفق أعلى وأشد شمولًا، وهكذا يكون الشاعر والكون شبيهَين بالموجة والنهر، وعلى حافتَيهما تخرجُ القصيدة، التي هي في حقيقتها مشاهدات ورؤى الشاعر لنون النهر، والقصيدة هي الصورة اللامتناهية التكرار التي تتلقَّفها سطوح مرايا؛ أي إنه يعبِّر بشكله العياني ذي الأبعاد المعروفة عن «الحقيقة الشعرية» ذات الأبعاد اللامتناهية، التي تمثل «الحقيقة الكونية» وأنظمتها الضمنية الشديدة الاشتباك.

الشعر حركةٌ شاملةٌ متعددة الأبعاد «ظهورًا واختفاءً»، والذي نتلقَّفه منه هو ما نلمسه أو نلمحه أو نكتشفه وليس «الحقيقة الشعرية»، التي لا يمكن مشاهدتُها بل يمكن تصوُّرها عقليًّا؛ فعلى سبيل المثال تنظر هذه الحقيقة الشعرية ذات الأبعاد العليا الزمان والمكان والأشياء على أنها أمواجٌ ومشاهداتٌ وتدفقاتٌ أكثر من كونها أبعادًا حقيقية قائمة بذاتها؛ فهي كالطفح المادي المحسوس تظهر على شبكة الوجود الحقيقية وتختفي.

إن الشعر يخلق زمنه هو لا الزمن المحسوس الذي نعرفه أو الذي تسجله الساعة والروزنامة والتاريخ؛ لأن الزمن في الحقيقة الشعرية موجةٌ من ملايين الأمواج غير المكتشفة، وكذلك المكان حيث يخلق الشعر مكانه هو ولا يعود منتسبًا إلى «الحيز» المحدَّد الذي ينتمي له الشاعر، أو بعض ما توصيه القصيدة، وحقيقة هذا المكان أنه ذو أبعادٍ كثيرة (وليس ثلاثة أبعاد)، وكذلك الأشياء التي تشير إليها القصيدة؛ فهي ليست المادة المفصولة عن بعضها، بل يخلق الشعر مادته على أنها طبقةٌ من طبقات الطاقة ظهرَت أمام عيوننا بالصدفة أو لمحدودية هذه العيون، أما هي فجزءٌ ناتئ من نسيجٍ لا متناهٍ.

يقف الشاعر أمام الحوادث الكونية ويستلم بياناتها ومعلوماتها عن طريق أجهزة الحس، ثم يستوعب وعيه للكون عن طريق أمواج وشبكات ومعارف متداخلة، لكن الوعي بسبب وجود الدماغ (أمواج تدخل مادة) سيستوعب الصورة العيانية الظاهرة، أما المستويات الضمنية فإنها تُخزن، والشاعر الحقيقي هو الذي يُخرج هذا الخزين المحفوظ في أنسجة دماغه عن الكون كما هو، لا كما رتَّبه وقَطَّعه الدماغ، وربما تُشكِّل النظريات الشعرية الثابتة في الذاكرة حُجبًا تمنع الشاعر من إخراج الحقيقة الشعرية؛ ولذلك عليه أن ينسف هذه الحُجُب لأنها ستزيد من صعوبة ظهور «الحقيقة الشعرية». الشاعر وهو يرصد المستوى الضمني (ن) تدخل وتخرج منه وإليه قوى رصدٍ تزيد احتمال خلق هياجٍ أو دوامةٍ جديدة ذات بنيةٍ مضطربة أعلى، وهذا يعني خَلْق تركيبٍ أعلى للحياة بأَسْرها، وهكذا يكون الشاعر سبب الشعر والشعر سبب الشاعر والاثنان نتيجة حركة شاملةٍ كبرى. الشاعر والشعر يدوران حول بعضهما، ويلتفَّان أحيانًا في نسيجٍ واحد يصعب فصلهما، وتبدو عملية الفصل مستحيلة بين الرؤيا الشعرية ونصه لأنهما موجةٌ واحدة؛ النص الشعري بطنها الأعلى، الرؤيا الشعرية بطنها الأسفل، وإذا تطابق البطنان مع الموجة الكونية المنبثقة من المستوى الضمني بطريقةٍ متماثلة ازداد الأداء الشعري والرؤيوي قوةً وسَعَة.

عندها تتوحَّد المتناقضات، بل هذا هو قانون الشعر (توحيد المتناقضات) وإدراك أنْ لا فرق بين القضية وضدها إلا في زاوية النظر، أما كلاهما فينتميان إلى الحركة الأشمل؛ فالمعلوم والمجهول، مثلًا، في حركةٍ واحدة متصلة؛ فمرةً يصعد المعلوم أمامنا فيغدو مجهولًا بعيدًا، ومرة يصعد المجهول فيعرَّف ويصبح المعلوم مجهولًا، الشعر يمثل حركة المعلوم والمجهول وليس حركة المجهول فقط. وهكذا فالشعر لا يتضمن قوانينَ ثابتة، بل قوانين ذات استقرارٍ نسبي، وتكون حركة الكل حاويةً على حافتَي التناقض؛ لأنها حركة إبداع أشكال «جديدة» من وقت لآخر.

وبمعنًى آخر ليس هناك أجزاء تلتحم فتكوِّن الكل الشعري، بل إن أي جزء يغلِّف الكل الشعري ويتغلَّف به، وهذا يعني أن الدفق الشعري يتشكَّل مثل ضفيرة تظهر وتختفي في كل مرة قِطعها، ولكنها (وهي متداخلة الطبقات والأجزاء) تعطي صورةً للكل الشعري.

(٤) كون اللغة (خرائط النص الشعري)

خرائط النص الشعري هي خرائط لغوية ورياضية عميقة لا يعرف الشاعر أنه وضعها بهذه الكيفية أو تلك، ولكنها موجودة على أية حال. وحقيقة الأمر أن هذه الخرائط ما هي

إلا الحقول (ل) التي تحيط وتتوغل في النصوص، وتُسمَّى هذه الحقول بحقول الشكل التي هي تعبيرٌ ظاهر عن الترتيبات الجينية للنصِّ الشعري وهو داخل المستوى الضمني (ن).

وقد تكون الخرائط الشعرية انعكاسًا لهولوغراف عقلي وضعه الشاعر، أو انعكس من عقل الشاعر وهو يقترح قصيدته وكشفها يعني، على وجه الدقة، الفوز بمستوًى «فوقعقلي»؛ لأن ذلك سيتضمن اتحادًا بين عقلٍ أنتج هذه العلاقات وعقلٍ اقترح لها نموذج (عقل الإبداع + عقل الرؤيا). إن نموذج الخرائط الشعرية المقترحة (التي يقترحها الرائي عادة فيجدها في النص) لا يتطابق تمامًا مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية؛ لأن هناك توازنًا قلقًا بين الخريطة (النموذج) والعلاقات (النصوص)، وتعمل موجات التجديد الشعري دائمًا على هدم هذا التوازن وخلق توازنٍ آخر وهكذا. لا شك أن الخرائط اللغوية والرياضية للنص هي ترتيباتٌ عالية جدًّا قادمة من المستوى المضموني (ن)، وقد تبدو لوهلاتٍ عديدة أنها صيغ أو حركاتٌ عشوائية، لكنها في حقيقة الأمر خرائط لترتيبات أو حركاتٍ بالغة الدقة لا يمكن لمساطرنا أن تضعها وَفْق مقاييس معروفة.

وبالرغم من أن عظمة الشعر تبدأ من هناك، من النصوص الشعرية كما هي، فهذه النصوص وحدها لا تملك أن تجيبنا على شيء؛ فهناك تحتها دائمًا الخرائط التي تمثل باطن هذه النصوص وأعماقها.

إن اللغة المتداولة (التي تؤخذ منها اللغة الشعرية) بحد ذاتها تخفي في داخلها أنظمةً ضمنية كانت تجري في نسيج الحضارات المتعاقبة، بل وقد تكون هذه الأنظمة الضمنية متدفقة من الحضارات الشفاهية أو البدائية الموغلة في القدم، وهي تسري على كل خرائط متداخلة تضُم معارف وكشوفات فطرية، نشير إلى ذلك فقط، تبدو النظرية ضرورية للإعلان عن ذلك النظام وشرحه، أما خرائطه وتفاصيله فهو سعي.

حسنًا، أليست اللغة نوعًا من أنواع الموجات التي انعكست في بعضها (أثناء تداول اللغة الواحدة أو في أثناء اختلاط اللغات مع بعضها)، وتضمنَت أنظمة خفية (إشارية وصوتية ومعجمية وبلاغية وأسلوبية وسردية) ما زالت تسري أو تتدفق، إن النظام اللغوي الضمني هو العثور على الشعر؛ إذ قد يطفو هذا النظام اللغوي الضمني على السطح فيلتمع ويشير إلى الشعر.

إن الحركة الشاملة أو النظام الكامل الشمولية في اللغة إنما هو الشعر الذي يبدو عشوائيًّا بينما هو يحتوي في داخله على انتظامٍ فائق.

تحاول النظريات الشعرية تصويرَ الشعر على أنه فنٌّ مستقل ذو مواصفاتٍ محددة، وهو موجود بصورة متغيرة حسب عصور ظهوره، لكن هذا البيان يريد أن يقول بأن الشعر حزم مجموعات ملتفَّة في الكل اللغوي والكل الكوني، ولا يوجد في جزء معيَّن من اللغة أو في جزء معيَّن من الطبيعة أو الكون، وأنه في أية لحظة قد تنكشف واحدةٌ من تلك المجموعات فيظهر تيارٌ في الشعر أو طريقةٌ جديدة (كلاسيكي، رمزي، رومانسي، سريالي ... إلخ)، ولكن في اللحظة التالية قد تنحل هذه المجموعة (من التصورات والطرائق والنصوص) لتحلَّ محلَّها المجموعة التي تليها؛ أي إننا عندما نكشفُ نظامًا شعريًّا محددًا (نظريًّا أو نصيًّا) فإنما يكون ذلك نوعًا من التجريد لحركة متدفقةٍ غير قابلة للتجزيء.

إن الشعر (النص والرؤيا) ليسَ واحدًا، بل هو انكشافاتٌ متعاقبة تتقلب في الظهور من المستوى الضمني وحتى سطحها العياني (ع) أو العقلي عند الشاعر أو الرائي. ولأن كل مجموعة نظمٍ شعرية تنحلُّ في أخرى، فالشعري يبقى دائمًا الشيء نفسه، وهذا يعني أنه متواصلٌ ومنقطعٌ معًا؛ لأن هذا يعتمد على كيفية انكشافات المجموعات؛ فلو أن المجموعات انكشفَت بالتعاقب وهي متقاربة مع بعضها ظهر الشعر يتحرك من عصر إلى عصر أو ينتقل أسلوبيًّا بصورة متدرجة طبيعية تسمح للدرس التاريخي بتأكيد مناهجه، ولو انكشفَت بالتعاقب وهي مبتعدة عن بعضها ظهر الشعر منقطعًا من عصر لعصر، ولكن حقيقة الأمر تكمن في أن الشعر متدفقًا هو نفسه، وما يُظهره كأشكالٍ عديدة وتياراتٍ عديدة هو زاوية النظر إليه.

وهكذا يُظهر المستوى الضمني للشعر هذه التقلبات السريعة في حركة الشعر ليؤكد قدومه من بحر الطاقة الكوني الذي لا أول له ولا آخر، ولو أن عصرًا ما وضع المعوِّقات لطريقة انكشافٍ معينة فأن المجموعة التي لم تنكشف ستنتظم وَفْق ترتيبٍ ضمنيٍّ مختلف كما حصل مع الشعر العربي مثلًا في نهاية العصر العباسي؛ حيث كانت المجموعة تشير إلى انفراط التفعيلات المقنَّنة بالشطرين، إلا أن ذلك لم يحصل لأسبابٍ كثيرة، وكان لا بد أن يظهر الشعر الحديث هناك في ذلك المفصل الذي يربط بين العصر العباسي والعصور المظلمة، فظهرَت أنماطٌ شعرية وانتظمَت وَفْق ترتيبٍ ضمني مختلف (الموشح، البند، الكان والكان، القوما، الزجل ... إلخ).

والآن لنتصور هذا الأمر بدقة: الشعر هو المستوى الضمني أي البحر اللامتناهي تظهر اللغة فيه على أنها تهيجٌ كميٌّ صغير شبيه بالموجة وأقرب ما تكون إلى نبضةٍ ضئيلة، إن الاحتمالات الضمنية اللامتناهية كلها شعر، وإن الاحتمال العياني اللغوي الواحد هو ما

نتداوله من لغة وَفْق سياقات، وهكذا تسقط فكرة «الشعر انحراف في اللغة» وتعدَّل إلى أن «اللغة احتمال عياني واحد في الشعر»، كيف حصل هذا؟ لا شك أن اللغة بحد ذاتها وفق سياق التداول هي شعرٌ منكشف؛ أي إن الترتيبات المختلفة للشعر ستُظهر ترتيبًا واحدًا سياقيًّا هو اللغة، وهكذا.

إن العدمَ الشعري الذي يتمثل في مستويات النون البعيدة يحتوي في جزءٍ صغيرٍ جدًّا منه على شعرٍ يعادل كل ما ظهر من شعر في اللغة، وهذا يؤكِّد بأن الكون الذي نسكُنه هو بحرٌ لا متناهٍ من الشعر، وتصدُّعاته أو شروخه ما هي إلا وجودنا العادي ولغتنا العادية. إن حياتنا (اللغوية والمادية) هي تهيُّج أو نبضٌ أو تصدُّع في زجاجة الكون، ولكن هذه الرؤيا لا تنفي انفصالهما، بل إن العدمَ الشعري يلازم الوجود الشعري، بل يتسرَّب فيه مثل النهر والموجة. إن العدمَ الشعري هو ما تحت النظام الضمني المتعدِّد الأبعاد، أما الوجود أو الظهور الشعري (اللغة) فهي نموذجٌ صغير من هياج في بحر الطاقة، ولأن هذا الظهور بيِّن وعياني فيمكن فصله ودراسته، وهكذا يمكن أن يدرس الشعر (الدرس الشعري النقدي والفلسفي وغيرهما)، أما هذا البيان فيحاول إيضاح المستوى الضمني وما تحته (الرؤيا الشعرية)، ولأننا من خلاله حاولنا أن نعدِّد الأبعاد ونعمِّق الزمان والمكان في الشعر، فقد هرب الشعر من الدرس، واختفى في طيات الأنظمة الشعرية؛ أي إنه رجع إلى حقيقته.

إن الشعر، وهو نظير العدم، يصبح بطاقةٍ لا متناهية تسري في الكون كله وتقع في المستوى الضمني (ن)، لكنه عندما يريد الظهور يتحجَّم في أبعادٍ محددة (أبعاد اللغة والزمان والمكان)، بعد أن كان لا نهائي الأبعاد، ولأنه فقد أبعاده اللانهائية فإنه يتقمَّص أبعاد المستوى العياني الثلاثة، وربما الأربعة، فيظهر ويتحوَّل إلى قصائد، في حين أن اللغة كلها هي اهتزازٌ صغير في محيطٍ شعريٍّ هائل.

لكن السؤال الحاسم هنا هو: من أين تأتي الخرائط الشعرية؟

هل هي ترتيباتُ المستوى الضمني أسقطَت ظلَّها على الأعمال الشعرية؟

أم أنها إسقاطات العقل الشعري الهولوغرافي؟

إنها الاثنان معًا، لكن الخرائط اللغوية الواضحة تُظهر بدقة اسقاطات العقل الشعري الهولوغرافي أولًا، ثم، وتحت هذا، تستعصي الخرائط الضمنية العشوائية الحركة.

يترك الشاعر دون أن يدري خرائطه أو أنظمته الرمزية اللاشعورية داخل الأعمال الشعرية، ويمكن كشف هذه الخرائط عند دراسة مجموعةٍ من القصائد في مرحلةٍ واحدة

لشاعرٍ واحد، كذلك يمكن دراسة عصرٍ شعري كامن عن طريق فرز نماذج أساسية من شعراء هذا العصر، ثم إخضاعها للدراسة لكشف الخرائط الداخلية لها، وبنفس الطريقة يمكن كشف انقطاعات العصور الشعرية أو تواصلاتها.

إن الخرائط الشعرية لشاعرٍ واحد هي أشبه بالشيء الذي ينعكس ضمنيًّا في أعمال الشعرية ويكون صدًى لهولوغرافيا شخصية؛ أي إن قصائد شاعرٍ معيَّن تضُم أو تعكس صورة هذه الخرائط في كل أعماله الشعرية، وكذلك الحال بالنسبة لشعر عصرٍ معيَّن؛ حيث يمكننا أن نرى هذه الخرائط وهي تنعكس في مرايا ذلك العصر ليتشكل منها شعراء عدة لا يخرجون في أفضل أحوالهم عن البنية العامة لشعر ذلك العصر أو الجيل أو المرحلة.

(٥) الخرائط الشعرية أصل البنى العقلية

لا شك أن الخرائط هي نوع من الرمزية اللاشعورية، وهي لذلك تمتلك خصائص الرمز، الذي لا يمتلك شخصيةً أو زمنًا أو مكانًا؛ فهي معلَّقة بين المعنى الذي نرمي إليه وبين الاعتباط الذي شملها، وهكذا تبدو الشبكة الرمزية الشعرية التي تفرض الدال أولًا، ثم تفرض المدلول ثانيًا؛ أي إن المعادلة التقليدية التي تقول بأن:

المدلول ينتج الدال ينتج الرمز.

هذه المعادلة يمكن أن تكون معكوسة؛ حيث يسيطر الرمز على العقل، ويقوم بإنتاج الدال الذي يقوم بفرض أو إنتاج المدلولات؛ أي إن:

الرمز ينتج الدال ينتج المدلول.

واللغة تنتج المضامين أو المدلولات بوصفها خزينًا شاملًا للعقل.

إن هذه المعادلة تعتمد على حرية الإنتاج؛ إذ لا يمكن للمدلول المقيد أن ينتج الدال الأكثر حرية ثم الرمز الشديد الحركة، بل العكس هو الصحيح؛ حيث تنتج الحركية الرمزية أول حدٍّ وهو الدال، ثم ينتج الدال قوانين المدلولات ويضمِّنها داخل العقل.

وهذا يعني أن البنى اللغوية التي تسيطر على عقولنا وحياتنا مسيطرٌ عليها من قبل بِنًى وخرائطَ شعرية خفية يُجهد الشاعر نفسه في سبيل العثور عليها وكشفها، وهذا يعود إلى قضية في غاية الخطورة إذا ما حاولنا إطلاقها وتعميمها، وهي أن الخرائط الشعرية (بوصفها خرائط رمزية) هي المصدر الأول الذي يتحكم بكل شيء، والذي ينتج عنه بنية

لغوية هي احتماله العادي (ولنرجع قليلًا إلى أن البحر الشعري اللامتناهي في المستوى الضمني يعطي عندما يظهر إلى المستوى العياني احتمالًا واحدًا لغويًّا)؛ أي إن هذه الخراط هي التي تحكُم ظواهر العقل ونتائجه؛ أي إن الشعر ليس معطًى عقليًّا، بل بالعكس إن العقل معطًى شعري، والأصح أن العقل معطًى لغوي واللغة معطًى شعري، ويستدعي هذا المفهوم تشبيهًا سبق أن مَرَّ علينا، وهو أن المادة ضوءٌ متجمد؛ حيث اللغة شعر متجمد والعقل لغة متجمدة؛ أي إن العقل شعرٌ متجمد مرتَين.

إذا كان الواقع محكومًا بجدلٍ مادي أو مثالي، فإن اللغة محكومة بجدلٍ شعري خاص، ومختلف عن الجدل المادي أو المثالي، لا يعتمد على صراع الأضداد، بل على نسجٍ كيفي في مادة الواقع واللغة، وهو اقتراح بِنًى جديدة للمثل والعقل واللغة تعتني بضم المتقابلات الثنائية (لا الثلاثية كما في الجدل المعروف)، ويمكننا أن نعود تفصيليًّا إلى هذا الأمر في مكانٍ آخر.

إن تصوُّر البنى على أنها نوعٌ من القبلية أو المتعالية (الترانسندنتالية) الخالية من الذات يصح على اللغة أكثر مما يصح على الشعر؛ لأن الشعر خرائط تتضمن بنية اللغة، وهي خرائطُ كونية انطبعَت في ذات؛ أي إن اتحاد كلٍّ من الشعر واللغة وانفصالهما من حيث التعالي؛ فالشعرُ متعالٍ ذاتي فمتعالية موضوعية؛ ولهذا السبب فقط لا يقوم العقل البشري بالتركيب أو التحليل بل إنه ينتقل في احتمالات الشعر واللغة؛ أي إن المعرفة بأكملها هي أعمال في اللغة، في احتمالٍ واحد من احتمالات الشعر، وهي على هذه الحركة الكلية الشاملة محاولة لاستعادة الحركة الكلية الشاملة للشعر، وهذا يعني أيضًا أن غياب الفرق النوعي بين السحر والعلم والشعر متأتٍّ من مقدار انفتاح وانغلاق الدلالة فيها، وأنها تمثل جميعًا العقل البشري دفعةً واحدة، ولا ضرورة للفصل أو لإقامة سلم التطور بين هذه الحقول.

وهذا يعني أن التفكير الشعري لا يختلف عن التفكير الفلسفي أو العلمي أو الأسطوري أو السحري إلا في طريقة الانطلاق، وربما في طريقة الحرث، والفروقات الواضحة تتأتَّى دائمًا من العقل الذي يتخذ من البنى والنماذج والموديلات التي يصنعها في فرضياته وزواياه أساسًا، أما الشعر فيطلق قوَّته دون مبالاة بهذه النماذج؛ ولذلك يتخذ الشعر في منطقة النظر الشعري أو الرؤيا الشعرية طريقًا كهذه، لا لكي يتحول إلى علم، بل لكي يثبت أنه قادرٌ أيضًا على خلق نماذجه وموديلاته، ومن أجل تفسير الحادثة كما هي.

الشعر على هذا الأساس ليس مرحلة تعقب أو تسبق العلم، بل هو نشاطٌ نوعي مهم سيبقى قائمًا دونما حاجة إلى نقض.

الشعر يستخدم حُطام الذاكرة البشرية (الجمعية والفردية)، أما العلم فليس له ذاكرة، إنه الحاضر فقط، وهو لا يستخدم حطامًا بل بنية صارمة، العلم لا يفكر أما الشعر فيتأمل في حُطام العقل وبِناه، وهو يعيد بناء هذا الحُطام وهذه البِنى بطريقة رمزية لا شعورية فردية.

كيف إذن يمكن أن نفهم معنى الشعر؟ معناه الكلي والشامل في هذا الخِضَم؟ إن معنى الشعر يكمن في أعماق الإنسان، وتكاد الخرائط الشعرية كما حددناها تشكل هولوغراف الإنسان بأكمله؛ ولذلك يبدو المعنى منحلًّا في عمليات تشكيل الخرائط وعكسها وتوليفها أمام ما ينعكس من مرايا الكون المقابلة لها، إن معنى الشعر لا في فهمه أو ردِّه إلى مجموعة من التفسيرات المسطَّحة، بل في كونه يحمل هذا الحشد الهائل من البِنى المطردة بطريقةٍ منظمةٍ عميقة، وقد تكون الخرائط التي يحملها، بما هي عليه من أدراجٍ سرية، خالية من كل معنًى، ولكن انتظامها بهذا الشكل، بثها بهذه الطريقة، هو المعنى الشعري، وبعبارة دقيقة ينتج المعنى الشعري من الدفق المنظم للبِنى بحد ذاتها؛ أي إن الدفق هو الأساس لا النسق.

إن تاريخ الشعر على ضوء ما قلنا يبدو لنا وهميًّا وزائفًا؛ لأنه عبارة عن اتصالات وانقطاعات غير دقيقة، ولأنه مكون من موديلات ونماذج وطرائق وأشكال كل واحد قائم بنفسه؛ ولذلك يصبح المفهوم الكرونولوجي للشعر مفهومًا زائفًا خلقه مؤرخو الأدب، ولم يساهم فيه الشعراء؛ فليس هناك قبلٌ وبعدٌ مستمر لشعر مرحلةٍ معينة، بل هناك تكتلاتٌ محكمة منفصلة يعمل وهمنا على وصلها قسرًا.

إن مقولة «تاريخ الشعر» مجحفة، من ناحيتَين؛ الأولى افتراضها نمو الشعر بايولوجيًّا ثم موازنتها بين مقولتَي الجوهر والتطور المتناقضتَين، ومن هنا يأتي تأكيدنا على التخلي عن النمو البايولوجي للشعر على أنه يمر بمراحل الكائن الحي، أو قل الإنسان؛ فليس هناك تقدمٌ واحدٌ لتاريخ الشعر بل هناك تقدماتٌ كثيرة، وهذا يعني أن الشعر ينمو بطريقة تختلف عن نمو الاقتصاد أو السلاح أو الفلاحة أو المصانع؛ ولذلك تُوجَد التحولات جنبًا إلى جنب وليس متسلسلة كرونولوجيًّا، إن تطور الشعر يتم وفق طفراتٍ منفصلة.

وعلى سبيل المثال تم فصلٌ وهمي وكاذب بين الشعر والنثر في مجموعة من الضوابط التي تجعل من النثر شعرًا، وحقيقة الأمر أن تأريخ الشعر يُطمس إلى نصفه في تأريخ النثر، وليس هناك حدود سوى القافية والوزن.

إن الشعر وهو يخرج على شكل قصيدة محفزٌ من الداخل، ويسعى نحو إنتاج نفسه من الداخل، ولكنه يصون ذاته في محيطٍ متغير؛ لذلك فإن النشاط النثري الذي يحدث داخل الشعر له بنية تشابه البنية الشعرية، وهذا يعني أن ظهور النشاط النثري داخل الكل الشعري ليس جزءًا من صراع الشعر ونموه، إنه حياة الشعر وأنفاسه.

وهكذا يكون الكل الشعري والأجزاء النثرية داخله أحدهما مرآة للآخر ينعكس فيه ويحوِّله، ولم يظهر الشعر لأنه حصيلةٌ مبدعة لارتباطٍ آلي بين الأجزاء والنثرية، بل إن الشعر تكشَّف بطريقة تشير أو ترمز إلى الترتيب الكوني ذي الأبعاد المتعددة، والتي تتضمن ترتيبات نثرية بل وترتيبات رياضية أحيانًا.

إن الفروقات بين الشعر والنثر هي فروقات متأتية من الاصطلاح والفرز النظري، وهي أمور مجردة لا تمتلك إلا قيمةً عادية بحثية وليست حقيقية؛ لأن الشعر والنثر مشتبكان مع بعضهما ومتداخلان على شكل نسيجٍ واحد لا على شكل طبقات. المهم أن النثر ينبض أو يتحرك حركة حية، هذا هو الكفيل بالنظر إليه على أنه شعر.

لا أشك أن النثر الخالص والشعر الخالص موجودان ولكن في مستويات غير مرئية أو محسوسة، وأن أفضل نقطة لظهورهما هي نقطة التوازن، أما في حالات اللاتوازن (البنى المضطربة) فإنهما مشتبكان مثل اشتباك الماء داخل الخلية الحية؛ فالماء لوحده ميت والماء داخل الخلية حي، ولا يمكننا أن نجزئ الخلية الحية إلى أجزاءٍ ميتة إلا بعد قتلها أولًا.

إن النثر شعرٌ داخل الخرائط الشعرية ونثرٌ خارجها.

عندما تزداد حماسة الاتصال المباشر يقوى النثر ويعتكف الشعر داخله مثل جنين، وعندما تزداد حماسة الاتصال الجمالي يقوى الشعر ويعتكف النثر داخله مثل جنين، وفي الاتصال المباشر «(النفعي) يحبل النثر بمكانيات شعرية عالية، أما في الاتصال الجمالي فيحبل الشعر بضروراتٍ نثرية قادمة، وخلال العمليتَين ستنهار بنًى وتنحرف تدفقاتٌ كثيرة، وسيزداد الاضطراب، وفيها سيتضخم الشعر أو النثر كلٌّ على حساب بعضه، ولكنها دائمًا ستبلغ مدًى متوسطًا فيما بعدُ، هذه هي العملية المعقدة لظهور الأشكال، وتؤثِّر فيها مجمل حركات الاقتصاد والثقافة والسياسة.

لا يقع الشعر على قمة الهرم التطوري للأجناس والأنواع الأدبية وهو ليس «الأعلى»؛ إذ لا وجود لتسلسلاتٍ هرمية تصعد في الطبيعة، بل هناك انتشارٌ أفقي لهذه التسلسلات يربطها ببعضها، إنها تؤثِّر جميعها على بعضها وتتأثر بها. إن الشعر يقع كنبضة أو تهيج في الآفاق، ولا يتربع على عرشٍ هرمي، وهذا الوصف يتناسب مع منظومة ذاتية القوة

كالشعر، ومثلها الجسد، ودورة الشمس من الوصف الهرمي الذي تأتي به عادةً عقولنا من أجل الدرس والصنافة.

إن كل الحقائق التي استلمناها موجودة في هيكل أو نظامٍ معيَّن من الرؤيا والمقياس، ولو غيَّرنا هذا النظام لتغيَّرت الحقائق، والحقيقة هي أننا نبدِّل الأنظمة والحقائق لا تتبدل.

إن إنتاج الشعر (إنتاج القصائد بكلمةٍ أدق) يتم وسط أنظمة إنتاج معرفية هائلة، ولكنه يختطُّ له طريقًا بالرغم من كل الوسط المدجَّج حوله، إنه مثل نباتٍ ينمو فيغيِّر هندسة المكان الذي حوله، والذي يعيد ترتيب مساحته، كذلك يُضطَر النبات لإجراء بعض التعديلات في مسار نموه. إن ظهور أجناسٍ عقلية وروحية (مكتوبة) جديدة دائمًا ومحاولتها التكيف مع المناخ الكتابي بشكلٍ عام يمُر عبْر توازناتٍ كبيرة بين المستوى النوني (مخزن الأنواع) والمستوى العيني (ساحل الظهور)، بالرغم من أن المستوى العيني يعمل على صيانة المستوى النوني، وستكون حركة الأخذ من المستوى النوني إلى العيني وحركة الصيانة من المستوى العيني إلى النوني (حركة القاف) حركة من أجل تعميق الحياة وجعلها ذات معنًى كبير، هناك، إذن، مستويات تضطرب ومستويات تصون وحركة تتدفق علوًّا، وهذا في اعتقادنا هو مجمل ما نسميه بتطور الإنسان والمجتمعات؛ لأن هذه الحركة تحرِّك الإنسان إلى مستوًى تفاعلي أعلى، وتخلق له بذلك رقيًّا أكبر، ويتطور نسيج الحقيقة التي يعلو الإنسان باتجاهها، وهذا يعني أن نظرياتنا ورؤانا ستضطرب، وستتضمن نوعًا من التعقيد انسجامًا مع المستوى الذي تحاول وصفه تلك النظريات أو الرؤى؛ أي إنها ستحفل بتعقيدٍ طبيعي ينسجم مع مستوى الاضطراب الجديد.

ولأن كل جزء في الكون يتحرك ويؤثِّر على غيره، فستبقى الحالة غير المشبعة وغير المتوازنة قائمة، وستوزِّع بنية الاضطراب نتائجها على مجمل حركة الكون (بضمن هذه النتائج وعينا الجديد لها؛ فهو قوة اضطرابٍ جديدة).

كذلك فإن اختفاء أجناسٍ روحية وعقلية (مكتوبة) يدل على عدم مقدرة هذه الأجناس على التكيف مما يؤثِّر على تكوينها، أو تشكيلها الجيني الذي قد يظهر عدم جدواه في مرحلة ظهور تشكلاتٍ جينية أنشط؛ ولذلك لا يعود إنتاجها ضروريًّا، فيصار إلى ما يشبه الحذف لشفراتها الضمنية التي دفعَت بها إلى الظهور، فتعود ثانية للاحتجاب في المستويات الضمنية، وتلفُّ في طيَّاتٍ وموجاتٍ دائرية أقوى وأشد حتى يسنح لها الوقت بالظهور ثانيةً. وهذا يعطينا تصورًا على أن حذف أو موت الأجناس الكتابية يعني توسعًا في الخلق العقلي ونموًّا في تطور الروح.

الشعر ورؤيا الشعر يتشكلان في المنطقة القلقة (المضطربة)، وتحدُّ بهما حقول تشكل لا نهاية لها مندمجة في بعضها، ومتداخلة للحد الذي تجري فيها دائمًا تعديلات ضرورية لحركتهما؛ أي إن الإبداع لا يقع داخل الترتيب الميكانيكي، بل إن هذا الترتيب هو من اختراع عقولنا، ويتعلق بضرورات الدرس والشرح والتفسير، أما الإبداع فأنتروبي (صاحب طاقة قلقة)، يقع في منطقة الاضطراب، وهو حافة توازن قلقة للغاية يحف به مبدأ عدم الدقة غير المحسوس. الشعر ليس أعلى ولا أدنى أشكال النشاط العقلي والروحي، بل هو مستويات ظهور كلها تلعب دورًا شاملًا (وليس هرميًّا) في تطور الروح والحياة والكون لو تصورنا النشاط العقلي، وهو في حريته، يشبه عاصفة تضم طبقات من الرمل والقش والتراب والرذاذ، فإن هذه العاصفة وهي تلفُّ كل هذا الخليط ستظهر وتخفي مكوناتها كل مرَّة بنسقٍ أو بدفقٍ معين، وهذا يقودنا إلى القول بأن النشاط العقلي واحدٌ في أساسه، ولكنه يظهر ويخفي أنواعه في كل مرة، أما الأنواع الظاهرة فيه فكلٌّ منها يشير إلى الحركة الكلية للعقل، وكلها تصلح لأن تكون مادية. إن الفيزياء والكيمياء والفلسفة والرياضيات والرواية والنقد وعلم الإناسة والشعر كلها تمظهراتٌ لمستوًى عقلي ضمني (ن) واحد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار أيٍّ منها على قمة الهرم العقلي أو في أسفله، إنها متداخلة مشتبكة في حركة شاملة واحدة، وهذا البيان يريد أن يعدِّل الصورة المغرقة في الوهم تلك التي هي بقايا نظريات الدرس والتطور والفصل، إن النشاطات العقلية لم تنشأ جزءًا بعد جزء، بل هي بنًى أنتروبية (مضطربة) تظهر جميعها تلقائيًّا، وكل ذلك يحصل خارج دفق وجريان المراحل المرئية وغير المرئية.

إن النشاك العقلي (الروحي معه بالطبع) غير متناقض في ظهور أنواعه الكثيرة والعديدة؛ لأن النون العقلي يتمدد ويتقلص مثل قلب نابض (إشارة إلى تمدد وتقلص الكون)، إن تمدُّده سيُعيده فيما بعدُ إلى تقلُّصه، ثم إن هذا النون العقلي الكامن إذا نبض ثانية سيُسبِّب اضطرابًا جديدًا ينتج عنه خلق مستوياتٍ مجهرية ومجرِّية كثيرة واضطرابات ونوًى ومراكز قوًى جديدة كلها ستكون خلايا أنواع علمية وأدبية وكتابة جديدة؛ أي إن هذا سينتج بنًى تشتيت عيانية جديدة (أي أجناس جديدة)، وهكذا تستمر عمليات التشتيت والضم، وهكذا ينشط النون الشعري بالعين الشعري وبالعكس.

هذه الصورة فقط هي التي يمكن أن تفسِّر لنا عمليات التناص التي تجري بين النصوص من الحقل الواحد أو الحقول المتجاورة، وقد تأخذ عمليات التناص طريقًا لا إراديًّا (أي دون أن يتدخل فيها منتجها)؛ فعلى سبيل المثال يعدِّل الحقل الشعري نفسه

داخل الحقل الشعري تلطيفًا وسدًّا لثغراتٍ كثيرة، وقد يُفضي ذلك إلى تشكيل حقلٍ شعري شكلي مختلف، وهذا يفسِّر عدم ثبات الشكل الشعري أو صموده أمام متغيرات الحقول الأخرى.

إن هذا يعني أن النص الشعري يتأثر بشفره الجيني وحقله الشكلي وحقله المتحرك، وإن دخول نمطٍ أو استحداث نمطٍ جديد على الشعر، سيبدأ بتداخل الحقول وتناصِّها، ثم تقوية الحقل الشكلي الجديد حتى يصبح الأمر طبيعيًّا، أما الشفر الجيني للشعر فيتمتع باستقلالٍ نسبي رغم أنه يعود إلى حقيقةٍ متعددة الأبعاد خارج المكان والزمان الموجود فيه، ولكنها على أية حال ذاكرةٌ كونية في الترتيب الضمني، ومن هنا يبدو الزمن هو إعطاء الشفر الجيني شكلًا جينيًّا بطريقة ظهور متتابع وَفْق تداخل حقول الأشكال، علمًا بأن أي حيز في الوجود هو اشتباك حقول؛ أي إن الزمن يحاول أن يعطي ترتيبًا معينًا لأي شيء، إنه باختصار لقطات الحقول التي تتدفق إلى الحيز الشكلي من كل زاويةٍ في الكون، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: أين اختفت الحقول الخاصة بالنص السحري أو النص الأسطوري وقد اختفى السحر والأسطورة من مزرعة النصوص، فهل اختفت حقولهما؟

لقد انحدرا (السحر والأسطورة كنصٍّ) إلى المستوى الضمني، وأصبحا جزءًا من حركته الشمولية؛ أي إن الكاف عادت بهما إلى هناك بعد أن نفَّذا وظيفتهما، وربما كانت وظيفتهما هي خلق حقول مهيَّأة للعلم والفلسفة والشعر، وهذه حقيقة كبيرة، أما حقولهما فموجودة إلى الآن وهي تحتوي، أحيانًا، جزءًا من النصوص العيانية في الفيزياء مثلًا (السحر) أو تثير لبسًا كثيرًا، ويخشى أن يخلف أو يحتوي الحقل الأسطوري المادة الدينية وربما الأيديولوجية، ويخشى أن يحتوي الحقل السحري المادة العلمية وربما الشعرية؛ فما زال بسبب حريته وبسبب شموله يتسع أكثر ويحتوي أجزاء من حقول أخرى، ويتنقل بحرية أكبر بين المستويين الضمني والعياني؛ فهو هولوغرافيا الدماغ، ذلك العضو الذي يعرف به الكون ذاته، ولأن الشعر كذلك، فإنه يحاول أن يظهر مجمل اهتزاز الكون، فإذا لم يتحقق هذا فلأن النصوص رديئة، ولأن الشعراء تخلَّوا عن مهامهم الكبرى وأصبحوا أدباء.

العقل الشعري المحيط

الأشعار يصنعها حمقى مثلي ولكن الرب وحده يستطيع أن يصنعَ شجرة. جويس كلمر

أولًا: الشعر والموروث

> قد يكون تُراثُ البشرية كله أرضًا لحراثة الشاعر أو المبدع بشكلٍ عام، لكن الموروث الخاص المنحدر من الأمة أو الشعب أو الجماعة الخاصة يحتوي على ما يمكن أن يفك شفرة اللاشعور الجمعي المترسبة في قاع الشاعر الذي ينتمي لها.

وهناك من يرى أن الأخذ بجزءٍ من هذا الموروث المشرق مثلًا، هو السبيل الأفضل، بينما يرى آخرون أن التراث كله هو مادةٌ خامٌ يمكن للشاعر أن يحرث أو يتنزه فيها.

ومع علمنا بأن كل رأي هو في الأساس منبعث من رؤيا وطريقة في التصور، وهو بالتالي يعبِّر عن منهج معين أو مدرسة معينة، مما يدفع للتفكير بأن هناك من الطرق في الاتصال مع التراث بعدد تلك المناهج المقترحة، لكن التراث مع ذلك يبقى كما هو، ويبقى الباب مفتوحًا لأفضل سبل الاتصال والتفسير والشرح.

إن الملفت للانتباه هو أن أغلب هذه الآراء يقول بالانتقاء؛ أي إن التراث خليط من موادَّ مشرقة مظلمة، والانتقاء بحسب هذه الآراء يؤكِّد على انتشال المادة المشرقة من هذا

التراث، والتعامل معها على أنها تشكِّل قوة الصلة مع حاضرنا، أو يجب أن تكون هكذا! أو انتشال المادة المظلمة من تراثنا وقذفها بعيدًا أو التنكر لها أو تبريرها أو إلصاقها بظل الأمم الأخرى علينا.

والحقيقة هي أنه لا تُوجَد أمة على وجه الأرض تمتلك تراثًا مشرقًا بالكامل، بل لا بد أن تكون هناك بعضُ بُقَع الظلام التي تسبَّبَت في حفز النور لكي يشرق، أما أن يخرج لنا تراثٌ مشرق بالكامل أو تراثٌ مظلم بالكامل فهذا ما يجب ألَّا نضعه في حسابنا، لكن السؤال الهام هو: هل أن هذه الأمم تنكَّرت أو أزالت الجزء المظلم من تراثها؟ وهل برَّزَت قسرًا ما يحلو لها؟ وهل تجاهلَت الحقيقة واعتبرَتْه مشرقًا؟ وإن هي فعلَت ذلك فهل ستزوِّر الحقيقة؟ بالطبع لا يمكن ذلك، إذن ما بالُ بعضِ كُتابنا ونُقادنا يقولون بنظرية الانتقاء، ويُجهدون أنفسهم في طمس معالم الجزء الآخر (الرديء في نظرهم) من التراث؟

وهم بذلك يُخفون ويشوِّهون الحقيقة؛ لأن الحقيقة تقول بأن التراث العربي، مثلًا، يشبه تراثات الأمم الأخرى بفتراتٍ مظلمة عديدة وعانى أثناءها الكثير، وأنتج في تلك الفترات نمطًا ينسجم من طبيعة الظلام الذي سيطر على تلك الفترات، وربما كان في هذه السيطرة دافع لاكتشاف النور الذي حلَّ محلَّ الظلام.

الانتقاء ليس وسيلة للنهوض، بل هو وسيلة للتغاضي، وهو وسيلة لاقتطاع الحقيقة، الانتقاء ربما يصلح للإعلام ولإشاعة القيَم المشرقة، أما أنه يصلح للفهم والدراسة العميقة، وتحديد الطرق الصحيحة للتعامل مع ماضي الأمة، فهذا ما نشك فيه.

يمتاز التراث العربي دون غيره من الأمم الأخرى أنه التراث الوحيد المكتوب بنفس اللغة التي يتكلمها وارثوه، فلا نجد في حقيقة الأمر أن هناك أمةً معاصرة على وجه الأرض تتكلم بلغة تراثها المكتوب قبل حوالي ١٦٠٠ عام غير الأمة العربية، فحتى الأمم الشرقية العريقة، مثل الأمة الصينية أو اليابانية أو الهندية، لا تتكلم لغة ماضيها كما هي، بل إنها لغةٌ معاصرة أخرى تبتعدُ كثيرًا عن اللغة الأم التي عاشت بها في الماضي؛ ولذلك نرى أن معالجة التراث العربي تحتاج إلى معالجةٍ مختلفةٍ غير تلك التي طرحَتْها المناهج الغربية أو الشرقية؛ لأنها اعتمدَت على تراثٍ قصير العمر، قياسًا إلى التراث العربي.

وحتى إذا تجاوزنا اللغة والكتابة، ونظرنا إلى تراث المنطقة العربية، فسنجد بأن تراثها المدوَّن بلغات عدة هو أقدم تراث على وجه الأرض؛ لأن الكتابة التي بدأَت في سومر في الألف الرابع قبل الميلاد استمرت تشع على المنطقة العربية أولًا، ثم العالم كله بعد زمنٍ أطول، وقد احتوت هذه الكتابة كلَّ علوم وآداب وأساطير المنطقة العربية؛ ولذلك، أيضًا،

يكون التراث المدوَّن لشعوب الشرق الأدنى قبل سيادة اللغة العربية هو أقدم تراث في شعوب الأرض قاطبة، وهو تراثٌ متنوعٌ وثريٌّ نسجَتْه شعوب سومر وآكد وبابل وآشور وكنعان ومصر واليمن والجزيرة وشمال أفريقيا وغيرهم؛ فهو يسبق تراث الأمم الشرقية، ويتفوق عليه في تنوُّعه، وهو يسبق أقدم تراثٍ غربي يمثِّله الإغريق.

ولذلك يحتاج التراث العربي المكتوب باللغة العربية أو المكتوب بلغاتٍ سبقتها إلى منهجٍ يتناسب معه ومع تنوُّعه وعمره وطبقات نمُوه، وأول ما يرد إلى الذهن هو اعتبار إرثنا الحضاري هو كل ما وصل إلينا من الألواح والبرديات والكتب والمعلَّقات والرسائل والوثائق والمخطوطات؛ أي إن رقعة التراث يجب ألَّا تنقسم مزاجيًّا، بل إننا يجب ألَّا نغامر ونقسِّم هذا التراث إلى قسمٍ جيد وقسمٍ رديء؛ إذ ما هي المقاييس التي سنعتمدها؟

إن هذا التراث هو كلُّ ما سبق، إنه المدونة الروحية والمادية لشعوب المنطقة العربية منذ أقدم عصورها في فجر التاريخ وإلى الآن، هو كل جيد وغير جيد، وهو كل بحرٍ وساقية صغيرة، وهو كل ترتيل وكلام يومي، وهو بالإيجاز كل ما نطقه الأنبياء وكوَّنه الفلاسفة والشعراء والمتصوفة والمجانين والعشاق والفقهاء والناس، إنه كل نبع وسهل ووادٍ وكل صحراء وجبل وخرابة وأقحوانة وعشبة ونخلة. إنه أديم نفوسنا التي ضمَّت كل شيء، ولا يحق لنا اقتطاع الجيد المليء المكتنز، واعتباره لوحده إرثًا صحيحًا، بل يجب التعامل معه كله على أنه إرثٌ صحيح؛ إذ من يقول إننا سنصيب عندما نحذف الأساطير لأنها «خرافة» والعالَم اليوم يجد فيها ثراء روحيًّا وعقليًّا كبيرًا؟ ومن يقول إننا سنصيب عندما نحذف «السحر» والعالَم اليوم يجد فيه علمًا ويجد بعضه الآخر أنه بواكير علم النفس ويراه الآخر أنه نوع من الخارقية؟ فلماذا ننكر على تراثنا أنه احتوى ذلك؟ من يقول إننا سنُصيب عندما نحذف «الفنون الشعرية غير المُعْرَبة» بوصفها ترشَّحَت من مراحل تفسُّخ الشعر أو اللغة الفصحى وبداية ظهور اللهجات والعالَم اليوم يجد فيها غنًى وثراءً شعبيًّا زاخرًا ودالًّا على حيويةٍ خاصة؟ وغير ذلك من الأمثلة.

التراث العربي إذن بكامله هو تراثنا، ونحن أولى بدراسته وتمحيصه شرط ألَّا نقطعه ونأخذ ما يروق لنا؛ لأن مثل هذا المنهج سيكون ترقيعيًّا، وسيظهرنا على غير حقيقتنا، فلماذا نستحي من بعضِ ما أتى من تراثنا والأممُ كلها عندها مثله؟ إننا إذا أردنا أن نتعرَّف على شخصية تراثنا الحقيقية فعلينا أن نعرف كل ما ظهر في ماضينا، حتى نستطيع أن ندفع بهذه الشخصية إلى المستقبل خاليةً مما كان يشوبها؛ فالمهم أن نتخلَّص مما نعتقده عيوبًا فيها في المستقبل لا في الماضي؛ حيث نذهب نحن إليه قسرًا وندفن بعضه ونعتقده عيوبًا.

تتحدد طبيعة التراث لا من مكوناته وخفاياه ونصوصه فحسب، بل من طبيعة التعامل معه أيضًا؛ فليس هناك أمةٌ تحتقر نفسها وتنقصُ من قيمة تراثها؛ لأن التراث يمثل الهوية الحضارية لأية أمة تعيش على وجه الأرض؛ إذ إن في كل طبقات وأنسجة التراث تكمن النقاط التي تحكي ملامح الشخصية الحضارية.

لكن التراث قد يُدفن في ماضي أية أمة دون أن يلعب دورًا في صياغة حاضرها، عندما لا تتوفر طرقٌ وعلاقاتٌ صحيحة معه، بل إنه قد يصبح عبئًا على الشعب المعاصر، إذا لم تتقن طرق التعامل معه، هذه العلاقة بين الحاضر والماضي لا يُجيد سبكها وصياغتها سوى المبدعين العظام، الذين يتوزعون في قطاعاتٍ مختلفة تشمل الأدب والفن والفكر والعلوم الإنسانية المختلفة.

المبدع الحقيقي يحوِّل التراث إلى قِطَع نارٍ يُعيد بها صياغة العالم، ويُشعل بها حرائقَ جديدة، يضيء لنا الكون والنفس، ويستطيع هذا المبدع أن يمسَّ بناره هذه ما تراكَم أو كسَد، أما «المبدع» الرديء فهو الذي يحوِّل التراث إلى ماء يطفئ حرارةَ الحاضر، ويجعل من كل شيء غيرَ قابلٍ للاشتعال أو التوقد، إنه يذهب بمشاعلنا ويغطِّسها في الماء لكي تنطفئ، والتراث منه براءٌ لأنه هو الذي حدَّد العلاقة السلبية هذه.

وهكذا بسبب العلاقة قد يتحوَّل التراث إلى نار، وقد يتحول إلى ماء، المهم إذن ليس التراث بحد ذاته، بل طريقة التعامل معه.

الإبداع حالة متدفقة ومشرقة، وطابعها الحقيقي يكمن في الحركة والتجاوز، فإذا ما فسد الإبداع نتج السكون والاجترار. والإبداع على هذا شرطٌ من شروط الحياة الحية، في داخل الإنسان المبدع وفي مجمل الحركة الاجتماعية.

إن الإبداع هو القانون الوحيد الذي لا يناقش على أساس أنه سبب رئيسي أو ثانوي في خلق الحضارات أو خلق القمم المبدعة العظيمة؛ فهو دائمًا السبب الأول لأنه أساس البزوغ، وإهماله أساس الانحسار والتردي، إن الإبداع يحتاج دائمًا إلى نفوسٍ عظيمة؛ لأن من مميزات النفس العظيمة قدرتها على الارتفاع عما يعلق بجوهر الحياة، وسحق كل المغريات والشئون التي تثقل النفس، والتحليق أبدًا في فردوس الإنجاز الذي خلفَتْه نفوسٌ عظيمة سابقة. أما النفوس الصغيرة فهي التي تنحطُّ دائمًا.

لذلك فإن الإبداع مضاد للتكرار ومضاد لإعادة الصياغة. وفي الشعر والأدب بعامة تبدو المسألة أشد ووضوحًا؛ فالأدب الذي ينسخ ويكرِّر ويعيد البناء هو أدبٌ ميت، وليس فيه من الإبداع شيء.

أما الأدب الذي يبتكر ويؤسِّس ويتدفق بألوانٍ فريدة واستثنائية فهو الأدب الوحيد الجدير بأن نطلق عليه بأنه إبداعٌ أصيل.

يلجأ أحيانًا الكثير من الأدباء في لحظاتٍ امتحان حقيقية لنهوضٍ قادم إلى وسيلتَين فاشلتَين ليسدُّوا من خلالها عجزًا انطوت نفوسهم عليه.

الوسيلة الأولى هي اللجوء إلى الماضي والموت فيه تحت غطاء بعث التراث والعودة إلى الأصول، لكننا نرى في أن النسبة الكبرى من الذين يلجَئون إلى الماضي لا يعرفون بقوانين حركة الماضي والحاضر، ولا يتفادَون السقوط السريع في أحكام فاشلة وميتة، ظنًّا منهم أنهم امتلكوا قوة الأصول، وأحاطوا أنفسهم بحصانة قوية.

العودة إلى الماضي تحتاج في الوقت نفسه إلى قوة تجاوز الماضي؛ فهي بين أن تلامس الماضي وأن يقفل قيد الماضي يدك، وهي بين أن تلامس وترجع وبين أن تلامس وتتوهَّم الرجوع.

التراث أعظم قوة بحدَّين؛ حد الحركة وحد القيد، والذي يعرف بدقةٍ متناهية كيفية تحول الحرية إلى قيد والقيد إلى حرية هو المؤهَّل الوحيد لمعرفة التعامل مع التراث؛ لأنه لا يدخل التراث ويخرج منه بطلاقة. أما الذين لا يحصلون على شيء، والذين لا ينجزون أي شيء من خلال استخدامهم للماضي والتراث، فهؤلاء يظلون يتَّكِئون على التراث لسد عجزهم، ويظلون يرفعون راية الماضي بطريقة مزايدة أحيانًا.

إن خدمة التراث تتجلى في القدرة على الاتيان بالجديد، وليس بالإمكانية التقنية في تقليد ونسخ التراث. ليس بإعادة بِنى التراث وليس بصياغةٍ لغوية تراثية قوية كما يُقال. إن خدمة التراث تتمثل في خَلْق تراثٍ جديد للأجيال القادمة، تراث يختلف عن الذي سبقه، ويمتد معه إلى المستقبل الذي له هو إبداعٌ آخر، ولكنه متواصل مع أمواج الماضي والحاضر.

الوسيلة الثانية في التعويضِ عن العجزِ الإبداعي تكمن في التبنِّي المبالَغ فيه للآداب الأجنبية، وفي تمثُّل تياراتها وإعلامها ومدارسها وآخر شئونها، وفي تكريس نمطٍ من الكتابة هو في النتيجة ظلٌّ لتلك الآداب وصدًى لها.

إن النزوع المتطرف للأدب الأجنبي ولتمثُّله يكشف عن نقصٍ خطير في النفس وإحساس دائم بالعجز والاستلاب؛ لأن الأدباء الذين يؤمنون بهذا يجدون أنفسهم دائمًا في درجات السلم الواطئة ويجدون الآداب الأجنبية في الأعالي أبدًا، هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فإنهم بحكم ذلك مقلدون؛ فهم في الحقيقة تقليديون من الدرجة نفسها، التي يدَّعي بها الذين يتعاملون مع التراث بشكلٍ جامد.

وعلى هذا فقد آلت الأمور إلى أن نجد أدبنا العربي المعاصر أسيرَ قوتَين؛ قوة تأتي من الماضي، وقوة تأتي من الخارج، وفي كلتا الحالتَين يكون المأسور ضعيفًا لا شخصية ولا طموح له.

الإبداع (الذي هو الحياة) هو الذي يحل إشكالنا مع هاتَين القوتَين؛ الداخلية والخارجية؛ إذ نستطيع به أن نطوِّع التراث ونمتزج معه بخصوبة، وبه نستطيع أن نطوِّع الآداب الأجنبية ونمتزج معها بخصوبة.

وفي كل ذلك نحتاج إلى الموازنة الفريدة، التي هي ليست حالة قلقة وغير مستقرة، بل هي ثبات على الابتكار والخلق، هذه الموازنة هي الإبداع، الذي هو شعورٌ بالجِدَّة ونفيٌ للتقليد وتطلُّعٌ متعطِّش إلى المستقبل.

الإبداع حالة من الحرية النادرة، التخلص من أَسْر الماضي والحاضر والداخل والخارج، والشروع في دخول المستقبل وابتكار النص الذي لا شبيه له.

الإبداع يتحرك في فضاءٍ مفتوح لا حدود له؛ فهو منطقة ابتكارات وعمليات خلق متلاحقة لا سبيل إلى وقوفها ما دام الروح الإنساني نشطًا متعطشًا إلى مستوياتٍ أرقى وأبعد. والإبداع الشعري هو بوصلة هذا الإبداع الأدبي لأن الشعر يتضمن كثافةً أشد في عملية التعبير، بل تكاد الشعرية تقفز إلى مرحلة المعيار الذي من خلاله يكون النص الأدبي أو لا يكون.

والشعر شيء، والشاعر شيء آخر. وعلاقة الشعر بالشاعر علاقة التكامل بالتناقص؛ فمهما كبر الشاعر وأسَّس وجدَّد وغيَّر فإنه يظل محدودًا. أما قضيتُه الكبرى (وأعني بها الشعر)، فتبدو أوسع من كل ما فعلَه الشعراء؛ حيث إن كل شاعر ما هو إلا حلقةٌ واحدة من حلقاتٍ لا حصر لها (مضت وستأتي)، وإن إنجازها ما هو إلا إنجازٌ محدود في قضيةٍ بعيدة الغور في الماضي بعيدة الاحتمالات في المستقبل. فإذا اتفقنا على هذا فإننا يمكن أن نقول إن الشاعر (أي شاعر) قابلٌ للتجاوز، بل وإن شرط الشعر الذي يُكتب بعده هو أن يكون متجاوزًا له.

إن النفس البشرية وخلفها الوجود كاملًا مستويات يضرب الإنسان إزميله في ترابهما ليكشف عن هذا النسق أو ذاك الاضطراب، أو هذا الناموس أو تلك العلة، بل ليلتمس هذه الحصاة وتلك الماسة، وهذه الموجة وتلك الضفاف، والشاعر أحد مهندسي هذه المهنة العظيمة، ولا يستطيع شاعرٌ واحد مهما تيسَّرَت له سبل الكشف أن يكشف كل هذا دفعةً واحدة خلال حياةٍ محدودة؛ ولذلك تنفتح النفس البشرية وخلفها الوجود كاملًا في

كل عصر على مستوياتٍ جديدة وعلى مناطق كانت مجهولة في العصور السابقة، ويكون بإمكان الشاعر الحاذق والبصير أن يلتقط أو يتوغل في هذه المناطق، فإذا ما انكشفَت وظهرَت عليها شمسُ الشعر فيجب ألَّا تتحول هذه المناطق إلى أرضٍ مظلمة أو إلى تخومٍ نهائية؛ لأنها محطة وقوف تليها مناطق وغابات مظلمة لا بد من الذهاب إليها، ويجب ألَّا تتحول إلى عائقٍ يحجب إمكانية فتح السبل لمناطق أخرى، وهكذا، إن الشعراء العظام هم الذين يقودون شعوبهم نحو انتصاراتٍ كبرى ونحو نورٍ جديد، ويظل الشعراء الضعاف والمحاربون الخانعون أَسْرى الخوف وأَسْرى نفوسهم المحدودة، ولا بد أن يكون التمييز بينهم وبين غيرهم صريحًا وواضحًا.

يميز الشاعر المبدع في لحظة حرجة من تاريخه الإبداعي بين احترامه لسلالة الشعراء الكبار الذين سبقوه وبين ضرورة تجاوزهم، ولا يعني هذا الأمر تناقضًا بل هو عين التوافق؛ فالذي يعرف كيف استطاع غيره أن يبني صرحًا كبيرًا لا بد أن يعرف كيف يبني له صرحًا، وهكذا يعمل الشعر السابق على تثقيف وصقل إرادة الشاعر الجديد؛ بحيث يدفعه إلى مغامرة أعلى، لا تسمح بتحول الشعر وتاريخ الشعر إلى ظاهرةٍ اجتماعيةٍ صرفٍ كغيرها من ظواهر الاستهلاك؛ فعند ذلك سيتحول الشعر إلى ما يشبه المعبد، والشعراء الذين فيه إلى أصنام يرى فيها الشاعر الضعيف أنها هي الخالقة للإبداع فقط، وأنه عبد يتمشَّى قُرب أقدامها، وهكذا يتحول الاحترام إلى تقديس، وتنطفئ روح الشاعر الجديد، وتختلط عليه الرؤية الصحيحة، وينتهي كل شيء؛ ولذلك لا أتردَّد وأقول بأن الشاعر الفاشل هو الذي ركع طويلًا أمام نصوص مَن سبقوه فسلبَتْه هذه النصوص قامتَه؛ ولذلك فهو في أفضل أحواله مكرِّر مقلِّد ناسخ، أما الذي يرى في النصوص السابقة قصورًا ونقصًا يحاول أن يسدَّه أو أن يبتكر ما لم تبتكره النصوص السابقة، فهذا هو الشاعر الذي يجب أن يكون كذلك، إن الذي يعبد نصوصه هو شاعرٌ فاشلٌ أيضًا؛ لأنه يقع في حكمٍ أطلقه على غيره ولم يطلقه على نفسه، ولا فرق بين نصوص الشاعر ونصوص غيره من الشعراء في هذا الأمر؛ لأن الشاعر المبدع هو الذي يبتكر أساليبَ جديدة حتى آخر يوم من عمره، ولا يجوز أن يستريح أو يتراجع أو يتعذَّر بجمالِ نصوصه.

المبدع الحقيقي إذن هو الذي يستوعب إبداع السابقين ثم يقوِّض هذا الإبداع في داخله، ليبدأ بتأسيس البراعة على أنقاض ما تقوَّض، وهو يعيش هذه العملية دون أن يشطب على الآخرين، ولكنه يمارس فعل الخلق من أجل أن يبتكر لا من أجل أن ينسخ، والشاعر الحاذق وذو المهارة العالية في التقاط وتأشير عيوب الآخرين له كل الحق أن يتجاوز هذه العيوب داخل نفسه وهو يمارس تجديدًا وتحديثًا خاصًّا به.

إن الشاعر يعيش مرةً واحدة فلِم لا يبتكر كونَه الخاص ويغادر هذا العالم باحترام؟ فإذا كان يعتقد بأن هذه المهمة شاقة وتحتاج لعمرٍ طويلٍ جدًّا فعليه أن ينجز ما يعتقده كافيًا، شرط أن يكون هذا الإنجازُ له هو لا لغيره، أو لا يعتاش على غيره إن صح التعبير، وهذا هو أضعف الإيمان.

(١) الجذور اللوغوسية والإيروسية والشعبية للشعر العربي الحديث

تمتد أصول السحر العربي إلى جذرَين كبيرَين غائصَين في النسيج الحضاري للأقوام السامية التي عاشت في الوطن العربي؛ أول هذَين الجذرَين خرج من المعبد وشكَّل قديمًا ما يُسمَّى بالأدب الديني، الذي ساهم في كتابته وتدوينه وإشاعته رجال الأديان التي سبقَت الإسلام، وثاني هذَين الجذرَين خرج من البلاط وشكَّل قديمًا ما يُسمَّى بالأدب الدنيوي، الذي ساهم في كتابته وتدوينه أدباء وشعراء خرجوا من بين الناس ودخلوا أو لم يدخلوا بلاطات الحكام ولكنهم، على أية حال، كتبوا أدبًا وجدانيًّا ذاتيًّا غنائيًّا في أغلبه، بينما وسمَت الموضوعية والميتافيزيقية والحكمة والموعظة الأدب الديني الذي خرج من المعبد.

وتبدو لنا هذه الثنائية المعبد/البلاط مرادفة لثنائيه الدين/الدنيا، السماء/الأرض، وعلى مستوى الكتابة العمق/السطح أو الباطن/الظاهر، ولأن الأدب الديني والأدب الدنيوي أصبحا على أفواه الناس فيما بعدُ فقد اختلطَت قيَم ومواصفات الاثنَين ونتج عنهما ما نسمِّيه «الأدب الشعبي»، وهو الصورة الشائعة التداولية لكليهما، وبحكم الوسائل الشفاهية التي تستعمل وتتداول الأدب الشعبي، فإنه يتعرض إلى عمليات قصٍّ وإعادة ترتيب وانحرافات وتغيُّر مراكز وتصبح بنيته معرَّضة للتهشُّم إلى كِسَرٍ صغيرة، أو التضخم بفعل الإضافات الكثيرة، هذا (الأدب الشعبي) كان المصدر المباشر للشعر العربي الجاهلي أولًا، ثم الشعر العربي الكلاسيكي كله.

يحفل الجذر الديني للشعر بالقوى الروحية والميتافيزيقية والتأملية. بينما يحفل الجذر الدنيوي للشعر بالقوى الغنائية الحسية النفعية المباشرة. وهو ما أطلقنا عليه في مكانٍ آخر بالمركز اللوغوسي والمركز الإيروسي في الشعر اللذَين يشكِّلان، من وجهة نظرنا، جوهر الشعر.

تتحشَّد في القطب اللوغوسي روح العالم وعقله ويتسامى الشعر إلى الأعالي، وتسري فيه شحناتٌ لامرئية وأخيلة تتعدَّى الأفق الإنساني والروح الإنساني لتشمل روح العالم كله، أما القطب الإيروسي فتتحشَّد شحنات مادية ونرى جسد العالم وتفاصيله، ويجُر هذا

القطب تسامي القطب الأول، ويجعل منه أكثر واقعية وأشد قبولًا واقترابًا من الحاجات الإنسانية.

وهكذا يظهر النسيج الشعري متماوجًا في لوغوس وإيروس يختلطان فيه ويتداخلان ولا نستطيع فك اندماجهما بسهولة في النص الشعري المتفوق. أما النصوص الركيكة فهي إما إيروسية خالصة أو لوغوسية خالصة، أو يرتبط فيها الإيروس باللوغوس بطريقةٍ ميكانيكيةٍ مضحكة.

وعودة إلى حديثنا حول ظهور الشعر العربي القديم من أصلَين لوغوسي (ديني) وإيروسي (دنيوي)، فإننا نرى الشعر العربي في تطوره اللاحق من الأدب الشعبي السابق للإسلام يعود ثانيةً فينقسم في العصور العربية الإسلامية إلى قطبين؛ الأول دنيوي «إيروسي» يستحوذ على كل أشكال النُّظم الشعرية، ويعطي القوالب الشكلية الموسيقية الجاهزة لهذا النظم، فيجذب غالبية القصائد العربية؛ وبالتالي ما اصطلحنا عليه بـ «الشعر العربي». أما القطب الثاني الديني اللوغوسي فيستقطب العربي ويعبِّر من خلاله عن الشحنة الدينية والروحية التي أصبح الإسلام معبرًا عنها، وبذلك يحقق امتداد التعارض الأول الذي كان بين الدين والشعر، فيصبح النثر (الصوفي، الإشراقي، العرفاني) خزين الروح اللوغوسي العربي الأول، بينما يتنحى الشعر النظم باتجاه استقطاب الحياة الدنيوية بكل تفاصيلها.

إن النثر العربي الإسلامي الديني ذا التوتر الشعري، الذي تمثِّله كتابات التوحيدي (الإشارات الإلهية)، و«رسالة الغفران»، و«الفصول والغايات» للمعرِّي، والنصوص الشطحية للمتصوفة (الحلاج، الجنيد، البسطامي، ذي النون المصري وغيرهم)، والكتابات الدينية النثرية لابن عربي والمسعودي، والكتابات الإشراقية اللاحقة منذ السهروردي وجلال الدين الرومي، والكتابات العرفانية الكثيرة كلها تختزن اللوغوس الشعري، وتعبِّر عن توتُّره القوي، وتصلُح فضاءاتها لأن تكون الحاضنة الأم الكبرى للروح الشعري العربي الشرقي الذي فقدت القصيدة الشعرية المنظومة بابتعادها عنه، أعظم وأكبر الشحنات الشعرية، ولم يكن بالإمكان على ما يبدو تمثُّل الروح الشعرية المرتبطة بها في ذلك الوقت، بسبب فقر الآليات الشعرية، واقتصارها على الفهم الضيق لمعنى الشعر والقصيدة.

إن الشحنة الدنيوية الإيروسية استأثرت بالقصيدة الشعرية، وساقتها فيما بعد من البلاط إلى السوق، فنشأَت أنماطٌ كثيرة من الشعر الشعبي الذي حطَّم الهيبة الكلاسيكية للنصوص الدنيوية هذه، وجعلها في كِسَرٍ مُغنَّاة ومُستعمَلة، ورتَّب لها بحورًا خاصة وتنظيماتٍ تتفق مع أشكالها الجديدة.

ويبدو أن الشعر الحديث وجد نفسه في بداية الأمر أمام مواجهة السلم الموسيقي الصارم للشعر أو للنظم العمودي، فأخذ على عاتقه في فترة الريادة، خصوصًا، تنفيذ هذه المهمة، لكن المشهد الحقيقي للشعر العربي الحديث لن يكتمل إلا إذا هضم في أعماقه الأقطاب الثلاثة التي تنبض في التراث العربي وهي:

(١) القطب اللوغوسي ممثلًا بالنثر الديني (الصوفي الإشراقي، العرفاني).
(٢) القطب الإيروسي ممثلًا بالشعر الدنيوي.
(٣) القطب الشعبي هو خليطهما وناتج تحلُّلهما وتفسُّخهما.

هذه القوى هي التي ستحدِّد الوجهة القادمة للشعر العربي الحديث، بل ستكون الموجِّهات الاستراتيجية.

ما دام الشعر العربي مرتبطًا باللغة العربية فلا بد أن يختزل تاريخ تشكل هذه اللغة البلاغي والأسلوبي، وتاريخ التشكل هذا لا ينفصل مطلقًا عما تحدثنا عنه.

إن الشعر العربي الحديث يخوض اليوم في مشكلاتٍ اجتماعية وسياسية وحياتية مُلِحَّة تفرض عليه أنماطَ تعبير ورؤًى مختلفة لا تشكِّل إلا الجزء الواعي أو القشرة الواعية للعقل الشعري، أما الجزء اللاواعي الغاطس فتعمل الأقطاب الثلاثة التي ذكرناها على إعادة تشكيله دائمًا، ولا تشكِّل «قصيدة التفعيلة»، أو «قصيدة النثر» إلا أنماطًا شكلية موسيقية للدلالة على الشعر العربي الحديث، أما حقيقته فأبعدُ من هذَين النمطَين، وإنه لمن الضروري حقًّا أن يتخطى الشعرُ العربي الحديث هذه الإشكالية (التفعيلة، النثر) لينتقل إلى آفاقه الرحبة الحقيقية التي تنتظره؛ لأن ما ينتظر الشعر العربي بعد تخطيه لهذه الإشكالية هو أعظم وأكبر بكثيرٍ مما واجهه في تاريخ الطويل بأكمله، وسيُنجز هذا الشعر أعظم صِيَغه وأشكال ظهوره القادمة في نصوصٍ كبرى تستجيب حقًّا لإعادة صياغة مكوِّناته وموجِّهاته، وتعبِّر بالتالي عن حقيقته وخصوصيته.

(٢) الموسيقي والرؤيوي: من الموروث إلى الشعر

لم يكتسب الشعر العربي (والشعر عمومًا) تبدلًا جوهريًّا وهو يخرج على النثر، بل تميز عنه بفعل توتر موسيقي/عروضي، أما التبدل الرؤيوي فلم يحصل إلا مع مجيء ثورة الشعر الحديث، وهذا يعني أن الشعر العربي القديم هو نثرٌ فني يتحلى بالموسيقى في أغلبه، ويشذُّ عن ذلك عمالقة الشعر العربي القديم الذين كانوا يبتكرون فضاءً بلاغيًّا

وأسلوبيًّا جديدًا تطوفُ فيه التماعاتُ أرواحهم الفذة، لم يكن هذا عامًّا أو شائعًا بل كان استثناءً مرتبطًا بعلو همة وروح الشاعر، أما باقي الشعر العربي فقد ظل يُجرجِر قيود النثر والموسيقى معه لمسافاتٍ طويلة.

إن التوتر الموسيقي/العروضي الذي دخل إلى النثر حوَّل النثر إلى نَظْم، وتراتبَت في أفق الشعر منظوماتٌ كثيرة خنقَت «الروح الشعري» الذي كان يرفُّ تحتها ويحاول الظهور، لكنه كان يمسُّ بحرارةٍ بعضَ النفوسِ العظيمة المتطلعة إلى الأعالي، فتقدحُ شعرًا مذهلًا، رغم القيد الذي تعمل تحته.

لقد كان مصدر الموسيقى العروضية هو الغناء؛ فهو الذي يجمع الكلمة والنغم معًا، وكذلك الشعر؛ فقد جمعها التطريب الغنائي، بل اكتفى بالتلاوة أو الإنشاد كما كان يُسمَّى، وهذا يعني أن الحاجة إلى الموسيقى في الشعر لم تكن حاجةً صميمية، بل كانت لأغراض الأداء والحصر وترتيب الشكل، ولتمييز الشعر عن النثر.

لكن الغريب في الأمر هو أن الموسيقى الشعرية للشعر السامي القديم (البابلي، المصري، الكنعاني، الآرامي، اليمني) كانت محدودةً لا تتعدَّى البحر أو البحرَين، وهي من موسيقى أو أوزانٍ نبريةٍ بسيطة تشبه الأوزان الأوروبية المعاصرة، فما الذين حصل بالضبط واكتسب، فيما بعدُ، الشعر العربي قبل الإسلام هذا الكم الزاخر من البحور والموسيقى العروضية المساحة؟ هذا السؤال يُحيلنا بالتأكيد إلى المساحة التاريخية التي فصلَت حضارات الأقوام السامية القديمة عن الحضارة العربية الإسلامية.

ما الذي حصل بين سقوط بابل ومصر في القرن السادس قبل الميلاد وبدايات ظهور الإسلام في القرن الخامس بعد الميلاد؟ أي ماذا حصل للشعر العربي خلال ألف سنة فصلَت بين الشعر السامي والشعر العربي، فتحول الشعر السامي من بحوره النبرية المحدودة إلى الشعر العربي الزاخر بأكثر من ستة عشر بحرًا منوعًا يحتمل الإضافات والفروع؟

أعتقد أننا يجب ألَّا نكلَّ ولا نملَّ من البحث في هذه الفترة الغامضة التي ما زال تاريخها غير واضح بشكلٍ دقيق وتفصيلي إلا في العموميات المعروفة، ولا شك أن غياب التفاصيل وغياب الآثار والمدونات في مثل هذه الفترة يحجُب عنا حقيقة الموقف، لكننا إجمالًا يمكن أن نستقرئ بعض جوانب هذه الفترة فيما يخص الشعر.

تملأ هذه الفترة مجموعةً كبيرةً من اللهجات السامية التي كانت تتحول إلى لهجاتٍ أصغر هي لهجات القبائل والمدن، وهذا يعني أن اللغة كانت آنذاك تتعرض إلى عمليات تفكُّك وإعادة بناءٍ متصلة، أو إلى عمليات انقراضٍ ونموٍّ متواترة، وقد انعكس كل هذا على

الشعر وعلى طريقة أدائه الموسيقية، فظهرَت إيقاعاتٌ مختلفة توافقَت مع هذه العمليات المتصلة. هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فإن نزوح الشعر من المعبد والبلاط إلى الناس بحكم غياب مراكز القوى الدينية والسلطوية، كما كانت عليه سابقًا، واندماج هذا الشعر وهو على أفواه الناس بحاجاتهم اليومية واستعمالاتهم المتعددة خارج سياقات نموِّه المعروفة هو الذي جعله يتخصب موسيقيًّا؛ فحياة الأسواق والبيوت والأعراس والندب والحروب والمسرَّات هي التي جعلَت من هذا الشعر يمتلئ باحتمالاتٍ عروضية كثيرة، والذي يتأمل في الدائرة العروضية للشعر العربي يجد أن تدرُّجها إلى أوزانٍ مختلفة لا يتعدى حذف وإضافة المتحرك والساكن، وهذا يتفق مع تفسيرنا في أن هذه الدائرة العروضية في حقيقتها دائرة استعمالاتٍ واحتمالاتٍ مختلفة، استعمالات اجتماعية وفردية واحتمالات رياضية يُزاد عليها أو يُنقص منها؛ ولذلك فهي تغطي كل درجات الدائرة، وهو ما يفسِّر وجود البحور المهمَلة والمختلِفة لأنها احتمال رياضي، أما البحور المستعملة فهي استعمالٌ اجتماعي، إضافة إلى أن هذه الدائرة العروضية تُخفي خلفها إيقاع الكون كله، بل وإيقاع الحياة والموت معًا.

هذا الفهم يؤيد ما ذهبنا إليه من أن الغنى الموسيقي الذي اكتنزَ به معه الأيام الشعر السامي ظهر بقوة في القرون القليلة التي سبقَت الإسلام في الشعر العربي زاخرًا بهذه الغِلالة الموسيقية الكبيرة؛ أي إن سبب ظهور هذه البحور الكثيرة هو أن الشعر السامي تحوَّل إلى شعرٍ شعبي عربي ضجَّ بالبحور الجديدة حتى اشتق من هذا الشعر الشعبي العربي ما نعرفه بالشعر العربي، من خلال سيادة لهجة قريش التي أصبحَت نموذج اللغة العربية قبل الإسلام بسبب التجارة، ثم أصبحَت قياس اللغة العربية بعد الإسلام بسبب الدين والقرآن، فحملَت معها تنوُّع الشعر الشعبي العربي موسيقيًّا وظهرَت به كما هو معروف.

ومما يؤيد هذا أن اللغة العربية عندما تفسَّخَت إلى لهجاتٍ بعد الوهن الذي أصاب الدولة العربية الإسلامية، واستمر هذا التفسُّخ لحوالي ألف سنة أيضًا ظهرَت ألوانٌ موسيقية وعروضية جديدة كثيرة فيما نصطلح عليه الآن بالشعر الشعبي وفي مختلف بقاع الوطن العربي، وقد أحصى أحد الباحثين ذلك فوجد أنها أكثر من «٥٠٠» احتمال عروضي شعبي، وهكذا نُعيد السؤال: كيف تحوَّلَت البحور الـ «١٦» إلى «٥٠٠» بحر فرعي. إن في هذه الحادثة ما يفسِّر الحادثة المشابهة لها قبل الجاهلية.

ثانيًا: الشعر والنقد

إن من أهم المؤاخذات التي تُؤخذ على الحركة النقدية هي أنها تأخُذ بقياس الشعر، مثلًا، على أمور ليس لها علاقة بصميم وجوهر الشعر؛ فعلى سبيل المثال تبنِّيها لمقاييس الخطابة وتطبيقها على الشعر، أو تبنِّيها لمقاييس الفكر وتطبيقها حرفيًّا على الشعر.

إن أسوأ ما تُصاب به المَلَكة النقدية عند الناقد، والحركة النقدية بعامة، هو أنها تلجأ إلى مثل هذه المقاييس عند شروعها بتحليل قصيدةٍ معيَّنة أو بالحكم على شعر شاعرٍ ما.

وهذا الداء العُضال ابتُلِيَت به الحركة النقدية العربية القديمة والحديثة على السواء، وكان له الدور الأول في تقويض مختلف مدارس النقد العربية في الماضي والحاضر معًا. وبسببٍ من تعسُّف النقد في هذه المسألة نجد أن الناقد يلجأ إلى مختلف التبريرات التي تُحاوِل الحط من شأن الجوهر الإبداعي الذي تقوم عليه القصيدة، والانشغال بأمورٍ مُقاسةٍ على غير الشعر.

(١) قياس الشعر على الخطابة والتعسُّف في الشكل

عندما يُقاس الشعر على معايير فن الخطابة، فإنه يفقد الكثير من قواه الكشفية والفنية، التي تعمل على لمس الجوهر الإنساني، والنزول عميقًا إلى أسرار الإنسان والطبيعة الخفية؛ لأن أغلب مقاييس الخطابة مقاييسُ خارجية تهتم ببلاغة الصوت ومخارج الحروف والقوافي والإجادة في الإلقاء ... إلخ، وهذه المقاييس، بحسب ذلك، مقاييسُ خطابيةٌ محضة ليس لها اشتراكٌ واسع بفنونٍ أخرى.

فعندما يحكم على شكل القصيدة على أساس قوَّتها الخطابية، ومباشرتها وإثارة حماس الآخرين من خلالها، وشحذها لقوى التوتر الخارجي، واعتمادها الفصاحة والبيان كجزءٍ مهم في البناء الشكلي لمعمار القصيدة، تسقط القصيدة، وخصوصًا الحديثة، في شَركٍ شكلي مستعارٍ من فنٍّ آخر هو الخطابة، وقد تفقد المغامرة الشكلية الحديثة بخاصةٍ كلَّ جمالها وطفراتها وولوجها في مناخاتٍ جديدة ذات معيارٍ شكليٍّ مغاير إزاء مثل هذا التعسُّف، وقد لا نستطيع أن نخرج بأي حكمٍ نقدي دقيق عندما نفعل ذلك؛ أي إن القصيدة المعاصرة قصيدةٌ لا تحتمل مقاسات الخطابة الداعية جميعها إلى إحداث تأثيرٍ خارجي، وإلى شحذ قوًى خارجية في التأثير على المقابل.

وهنا يبدو لنا النقد الذي يأخذ بهذا نقدًا لا يستند إلى الشعر بذاته وقيمه ومقاساته، بل يختنق في مقاساتٍ أخرى، ويستند إلى فنٍّ آخر يختلف عن الشعر وربما يعارضه.

(٢) قياس الشعر على الفكر والتعسُّف في المضمون

وهكذا عندما يُقاس الشعر على الفكر وعلى مقاسات الفكر، فيتعكر بذلك المضمون الشعري ويضطرب؛ لأنه ليس من مهمة الشعر أن يعبِّر عن نصٍّ فكري أو سياسي حرفيًّا، بل إنه يلمِّح ويشير، وتكون على هذا وظيفتُه مختلفة عن وظيفة الفكر في التأثير والتغيير؛ لأنه لو اتخذ نفس وظيفة الفكر لما عاد لنا حاجة بالشعر؛ لذلك فإن مقاييس الفكر لا تصلح كليًّا للانطباق على الشعر، وأعني بالفكر هنا أية فكرةٍ منطقية منظَّمة تنظيمًا عقلانيًّا واضحًا.

إن الشعر يتضمن الفكر مرموزًا وملمحًا به ومرفوعًا إلى طبقةٍ مجردة أعلى، ولا يحتويه نصًّا أو تطابقًا أو نقلًا حرفيًّا لمادة الفكر.

لذلك فإن النقاد الذين يحاسبون الشاعر على أساسٍ فكري، بمعنى توظيف الفكر في الشعر متبعين قياسات الفكر على الشعر، هم نقادٌ تعسُّفيون أيضًا، ولكن من حيث المضمون هذه المرة.

لا يمكننا أن نحاكم القصيدة فكريًّا، أو أن نزنها بالفكر؛ لأن للشعر ميزانًا ذهبيًّا واحدًا هو ميزان الشعر نفسه، الذي يتضمن مؤشرًا دقيقًا هو الفن أو اللافن في القصيدة.

وهكذا يبدو لنا من خلال هذَين المثلَين المختلفَين بطلان قياس الشعر على غيره، ويصح هذا إذا ما أخذنا الشعر مع أمورٍ أخرى كثيرةٍ لا يصح أن نأخذها معه، ونقع في تعسُّفٍ واضح إذا ما فعلنا ذلك.

يتلقَّف الناقد نص الشاعر بروح المفسر الذي يبحث في الأجزاء عن تفاسير ونتائج، إنه يشرح بعقل المثقف والموسوعي والتقني أحيانًا، وليس بعقل المشارك الذي ينتقل هو والشاعر إلى منطقةٍ جماليةٍ تقع فيها مادة الخبرة الأسلوبية موزَّعة في جسد النص وليس على سطحه، لا يفتعل الشاعر وهو ينتج نصَّه المهارة الأسلوبية له، بل تتدفَّق هذه المهارة وَفْق سياقاتٍ استبطانية هائلة تمثل خبرة الشاعر ليس مع اللغة بل مع الحياة كلها؛ ولذلك تتصادم في نص الشاعر ما يسمِّيها الناقد دائمًا بالنقائض، وتهتزُّ الحقيقة الشعرية الراسخة عند الناقد مع كل شاعرٍ مجدِّد وربما كل نصٍّ جديد؛ لأن الشاعر يتقلب بعنف وبنشوة بينما يتعقَّبه الناقد بتحفُّظ وحَيْرة.

لا يمكن أن تتطابق آراء ناقدٍ أرضي لا يمسُّه هدف الشعر وغاياته الكبرى مع نصوص شاعر يعتقد أن الشعر ليس أرضيًّا، بل هو فن يسعى لأن يكون خارج معارف البشر، إنه فنٌّ كوني استعار اللغة ليظهر بها مؤقتًا، وهو يرتِّب طريقة ظهورٍ أعلى كلما تقادم الوقت. إننا نعرفُ تمامًا من أن نقادنا جميعًا يشكون بهذه الإمكانية للشعر؛ ولذلك فإنهم تواضَعوا على طرح مفاهيمَ بالية وتقليدية عن الشعر ووظيفته وأهميته؛ لأنهم دائمًا يقلِّلون من مسافة أو حجم وهول أو سعة الأفق الشعري كما يراه الشاعر، ويعطون صورةً «معقولة» عن الشعر.

يتحرك الشاعر بين قطبَي الواضح والغامض برشاقة وخفة، ويجعل كل قطب مطرزًا بشذراتٍ من القطب الآخر؛ ولذلك فهو يقدم الحقيقة مكتنزةً متوترة، ويسعى الناقد لفك اشتباك الغامض بالواضح بطريقةٍ ميكانيكية، ويقطع حبال التوتر والنبض الخفي للجمال الذي يتدفق في النص.

حقيقة الشعر تبتعد بل تنفر من حقيقة النقد؛ ولذلك لن يكون هناك تصالح بين الشاعر والناقد إذا أخلص كلٌّ منهما إلى حقيقته.

يسعى الشاعر نحو الوجود عن طريق اللغة، وتنتقل أسرار وخفايا الوجود على شكل أسرار وخفايا لغوية، من هناك ينتج ما يسمِّيه الناقد بالغموض، أما الناقد فيسعى إلى

تفكيك اللغة متوهمًا بأنه سيفكك الشعر، وهكذا يلتبس الأمر على الناقد في حين يرى الشاعر بأنه منسجمٌ مع نفسه.

يتطرف الشاعر في أسراره، ويتطرف الناقد في عرض سطوحه، وبذلك يفترقان؛ أحدهما ذاهب إلى مركز الدائرة، والآخر ذهب يدور في محيطها.

(٣) النقد في دائرة العلم

هناك من يرى أن النقد لا ينتمي إلى الأدب بل هو علم، وهو على وجه التحديد واحد من العلوم الإنسانية، وإذا لم يكن الأمر كذلك فعلينا أن نساهم في جعله كذلك، وسيعمل ترحيلنا للنقد من الأدب إلى العلوم الإنسانية على إنهاء أزمة النقد، بل لن يدور حديثٌ من هذا النوع مستقبلًا؛ لأننا لا نسمع إلا عن أزمة في حقل الأنثروبولوجيا أو النفس أو الاجتماع أو، وسيكون نصيب النقد الأدبي لو أنه انتقل من حقل الأدب، ونعني الإبداع الأدبي، إلى حقل العلوم الإنسانية نصيب العلوم الأخرى في النمو والتطور والاختبار والمناهج وغير ذلك.

ولو قلنا بأن العلوم الإنسانية تتضمن علوم «الإناسة والنفس والاجتماع والتاريخ والأسطورة والنقد الأدبي»، فإن ذلك يعني إخضاع هذا النشاط إلى حقل المنهج العلمي الدقيق لا إلى الافتراض والوهم، بل سيصبح مثل غيره يمُر بمرحلة العيِّنة ثم المختبر ثم التحليل الدقيق عبْر مناهج مقترحة، ثم الحصول على نتائجَ علمية محدَّدة حول النص الأدبي، وبذلك سوف يضيق الخناق على الآراء والافتراضات النقدية السائبة، التي هي نوع من أنواع «النقد الفطري»، وهو نقدٌ بدائي لا يليق بعصرٍ حديث كالذي نعيش فيه.

ومثلما أصبح علم الإناسة نظرًا في الإنسان وثقافته وحياته، وعلم النفس نظرًا في السلوك البشري، وعلم الاجتماع نظرًا في الحياة الاجتماعية، وعلم التاريخ نظرًا في الحوادث البشرية، فسيكون علم النقد الأدبي نظرًا في النص الأدبي؛ فكل علم إنساني يتَّكِئ على مادة ليحلِّلها، بوصفه نشاطًا إنسانيًّا مهمًّا يكشف، مثل غيره من العلوم الإنسانية، عن الطبيعة البشرية في حقل إنتاج النص.

إن ما يدفعنا لقول هذا هو هذه الثورة الكبيرة التي يشهدها قطاع العلوم الإنسانية في هذا النصف الثاني من القرن العشرين؛ حيث انتشرَت مناهج البحث الجديدة التي أنعشَتْه، فأصبح بفضلها أكثر قربًا إلى العلم، وأكثر غنًى ودقة، وأصبحَت العلوم الإنسانية المعاصرة تشبع لذةَ المتعةِ التي ينشدها القارئ في نصٍّ أدبي (شعرًا وقصة ورواية)، أما النقد الأدبي، وهو الجدير من حيث المبدأ للقفز إلى هذا المستوى، فقد بقي هامشًا على النص الأدبي عيالًا

عليه؛ ولذلك كثرَت أزماته وكثرَت انعكاساتُ أزمات الأدب عليه، وما كان عليه أن يكون كذلك؛ لأنه يفترض أن يكون علمًا له مناهج وأدوات تجعله مستمرًّا في البحث لا معطلًا، وسبب هذا العطل الدائم فيه هو ارتباطه بالحقل الأدبي، الذي هو حقلٌ إبداعي خالص، في حين يشوب النقد نشاطٌ آخر غير إبداعي يشكِّل مادته الرئيسية.

إن النقاد المحدَثين في العالم يندفعون في نصوصهم الحديثة بهذا الاتجاه، ويؤكدون النهايةَ القريبةَ للنقد ضمن حقل الأدب، ودخوله إلى حقل العلوم الإنسانية، هذه العلوم التي تشهد نشاطًا متصلًا ومثيرًا للغاية، بل وتكاد مداخلاتها التي أحدثَتْها مع الأدب هي التي تمهد لهذه النقلة، وتجعل الطريق معبدًا لها؛ فعلم الإناسة البنيوي وعلم النفس الفرويدي واللاكاني وعلم الاجتماع الحديث وعلم الأسطورة وعلوم الاتصال الحديثة وعلم السيمياء (السيميولوجي – الدلالة) والعلوم الألسنية الحديثة أسقطَت ظلالها الكثيفة على الأدب، ووضعت النقد الأدبي في حرجٍ كبير، بل إنها فتحَت مجرياتٍ كثيرة لتسريب النقد الأدبي من الحقل الأدبي إلى حقولها، وجعله علمًا منفصلًا عنها يستعين بها ويستقل عنها في الوقت نفسه.

قد يتحوَّل النقد إلى علمٍ من العلوم الإنسانية، مع الزمن، ولكن ظهوره إلى جوار النظريات الشعرية والتأويلات الأدبية وعلوم جمال الأدب والشعر يدفعه مرةً أخرى إلى منطقةٍ بين الأدب والعلم، إلى مكانٍ يشبه مكان علم الكلام؛ إذ يمكن أن نقول إنه علم الكلام الأدبي.

نشأ علم الكلام وتطوَّر في ظل ظروفٍ دينية نشطة، وشكَّل مع النشاط الفلسفي آنذاك قوةً كبيرة في النظر العقلي والفكري للمشكلات الدينية وللنصوص الدينية على وجه التحديد، وكاد علم الكلام أن يضُم إليه كل العلوم العقلية، ولكنه تجمَّد وتوقَّف عن النمو عندما وُضع في صيغٍ وأساليبَ جامدة، وعندما انفصل عن الواقع الملموس، ولم يعُد يُجيب عن أسئلته المُلِحَّة.

واليومَ يتوزَّع النشاطُ الأدبي المُجاوِر للنصوص الأدبية في مجالاتٍ كثيرة، فإذا ما وضعنا النصوص الأدبية مركزًا لدائرة نشاطٍ شرحي ونقدي وتفسيري وتأويلي وفلسفي ونظري ومعرفي، فإننا سنجدها زاخرةً قويةً متداخلة، وأشد ما يفتقد إليه هذا النشاط (المجاور) تصنيفه الدقيق إلى أنواعٍ أو أجناسٍ قائمة بذاتها، ولكن هذا النشاط يمكن أن يجتمع تحت اسمٍ كبير هو «علم الكلام الأدبي»، الذي استعرناه من العلوم الفلسفية/الدينية القديمة؛ ففي هذه التسمية إمكانيةٌ هائلة لتمحيص ودرس ونقد النص الأدبي، خصوصًا

وأن العلوم والمناهج الإنسانية الحديثة، قدَّمَت أعظم، وأغنى الطروحات، والطرائق الخاصة بفحص النص الأدبي.

علم الكلام الأدبي علمٌ غير قابل للجمود بسببٍ من حيوية النص الأدبي في كل عصر، وبسبب من عدم التزمُّت الذي كان يرافق، في الغالب، قوى وتيارات علم الكلام في صيغته الفلسفية الدينية.

ومع ذلك لا بد للنزعة الذوقية (المعيارية) أن تبقى مرافقةً للنقد، سواء دخل في دائرة العلوم الإنسانية أو دائرة علم الكلام الأدبي، وخصوصًا ذلك النقد الذي يقوم به الشعراء والمبدعون؛ فقد كادت حمى النزعة العلمية والوضعية والبنيوية في كل نواحي الأدب والحياة تطفئ الاتجاه الذوقي أو المعياري الذي نتعامل به مع الأدب والحياة، وهو اتجاهٌ عفوي انطباعي فطري يتلمس الشيء بكليةٍ وشمول ويترك أثره من دون مسبباتٍ كثيره. لقد توعَّد الأدباء البنيويون الذين تطرَّفوا في تبنِّيهم للبنيوية النزعة الذوقية، وعدُّوها جريمة لا تُغتفر، وكان بإمكانهم أن يضعوا البنيوية جنبًا إلى جنب مع الذوقية، لا بجعلها شيئًا واحدًا، بل بوصف أن النقائض يمكن أن تعايش مع بعضها جدليا، أين أوصلنا النقد البنيوي؟ ألم يكن جافًّا إحصائيًّا باردًا حد القرف؟ ألم يضع نفسه في خانق عندما طرد كل ما يتعارض معه، ولم يُفاجئنا بنتائجَ جديدةٍ أقوى من تلك الالتماعات الذوقية العالية التي كان يمدُّنا بها النقد المعياري؟ لا يمكن لنظرية أو لرأيٍ واحد أن يُلِم بكل الحالة الإنسانية في أي جانب، ولكننا يمكن في الأقل أن نقول إن وضع الآراء والنظريات المتعددة والمتناقضة على سطحٍ واحد وابتكار غيرها، وجعلها جميعًا تعالج وتُغني الحالة الإنسانية، سيُعطي نوعًا من البهجة والجمال يحكُم التعدُّد الذي ستكون فيه، وتعدُّد المذاقات والألوان وزوايا النظر وغيرها مما يُسهِم في تضييق الهوة بين النظرية والحياة.

لقد غابت عنا، في الشعر والقصة وتاريخ الأدب، تلك الدراساتُ الذوقية المكتوبة بلغةٍ فاتنة لاسعة مشعَّة قوية تشحذ في حواسنا تطلُّعات ونباهات عالية جدًّا، وأرى اليوم أننا بحاجةٍ ماسة لمثل هذه الدراسات، وقد يكون الشعراء والأدباء هم أكثر الذين يُجيدون كتابة النقد الذوقي لا لأنهم ينطلقون من فطرةٍ نقدية، بل لأنهم يُخرجون كنوز خبراتهم الإبداعية عن طريق أعمال غيرهم، وبذلك سيحمل النقد الذوقي خليطًا من إبداع الشاعر والناقد وشحناتٍ من إبداعٍ أصلي وإبداعٍ مضاف.

ثالثًا: الشعر والسحر

لا شك بأن طبيعة المنهج في معالجة أمرَين هامَّين كالسحر والشعر هي القضيةُ الحاسمةُ التي سينتج على ضوئها تحديدُ طبيعةِ كلٍّ من السحرِ والشعر ومدى التقارب أو الابتعاد بينهما.

فربما تسقطُ المناهجُ الرومانتيكيةُ في ضم وهج كلٍّ منهما في شعلةٍ واحدة يصعب معها التفريقُ بينهما، ويزيد الالتباس التباسًا آخر، وربما تضيعُ المناهجُ السلفيةُ في تبريراتٍ لا طائلَ تحتها لجعلِ السحرِ منبعَ الشعر وأصله، وبذلك تحدِّد مرجعية الشعر في نظيرٍ قديم يكاد يشبهُهُ من الخارج. ولا شك أن هناك اعتراضًا حضاريًّا أوليًّا حول العنايةِ بالسحر وما يتبعه من أمور الشعوذة والإيهامات التي انحسرَت فاعليتُها في عصور العلم والمدنية، وتحوَّلَت إلى دراساتٍ فولكلورية وأنثروبولوجية معروفة.

وهذه كلها أمور يجب أن تكون ماثلةً في الذهنِ عند الاقتراب من أي منهجٍ يصلح لمعالجة هذا الأمر. ومن هذه النقطة بالذات، من هذا التوترِ القائم بين طرفَي الموضوع (السحر والشعر) من جهة، وبين هذَين الطرفَين والمنهج من جهةٍ أخرى.

وجدنا في السيميائية (السيميولوجيا) منهجًا معقولًا لتوضيح العلاقة بين الشعر والسحر لما تضمنَتْه من معالجة حيادية تُعنَى بالرموز في كلا الحقلَين، وتكشفُ عن أسرارهما بروحٍ علمية خالية من الانطباعِ والتأثر، ولقد حاولنا في تجذير السيميائية فلسفيًّا أمرًا ناجحًا في معالجة أدق؛ ولذلك اقتربَت معالجتنا السيميائية للشعر والسحرِ من الفلسفةِ فكان أن أعطى لي مثلُ هذا الاقتراب نتائجَ أوضحَ وأقربَ إلى الشمول والكلية. وإذا كانت السيميائية هي أحدث العلومِ الإنسانيةِ في الغرب، التي بدأَت تغزو بعد البنيويةِ مناهجَ الدراساتِ الإنسانيةِ وتعمل على إعادة نقدها وفهمها، إذا كانت هي هكذا من هذه الناحية، مما يقرب صلاحيتها بسبب حداثتِها، فإن الأمرَ الأكثر إغراءً هو خضوع العلوم والآداب والفنون والدراسات الإنسانية بأجمعها لدائرة السيميولوجيا، واعتبار المعرفة بل والوجود كله حقولًا رمزيةً ودلاليةً صالحةً لأن تُعالج من هذه الزاوية.

(١) ما قبل المنطق Prelogic Period

(أ) الاقتراب من الكون السحري

من الصعب تناول السحرِ والشعر دفعةً واحدة كقضيتَين منفصلتَين يشكِّل كلٌّ منهما طرازًا خاصًّا من الممارسة العقلية أو الحسية. بل يُفترضُ ردُّ كلٍّ منهما إلى نظامه الأشمل الذي يعمل فيه.

يقع السحر في منظومة ما قبل المنطق؛ حيث كان النظر إلى الأشياء يستدعي تفكيرًا أوليًّا يربط باعتباطية بين الأشياء والظواهر؛ ولذلك حين يتم الربط بين هطولِ المطرِ وتدفق الدم من الضحية المذبوحة لأجل استنزال المطر، فإن ذلك يتم وفق ربطٍ اعتباطي بين الظاهرة والشيء، وهكذا تبدو سيطرةُ الأشياءِ مربوطةً ببعضها بطريقة قبلمنطقية؛ أي أولية، وتبدو اللغة في هذه المرحلةِ تابعةً للأشياء تعمل خلفها؛ حيث تُسخَّرُ اللغةُ لتعيين وربطِ هذه الأشياءِ لا للتفوق عليها، وعلى ذلك كانت اللغةُ تابعةً للشيء، وكان الشيءُ متداعيًا بطريقةٍ لا منطقيةٍ مع الشيءِ الآخر أو الظاهرةِ هو أساس مرحلة ما قبل المنطق.

يتعيَّن علينا إذن أن تجعلَ تفوقَ الشيء على اللغة والربط اللامنطقي بين الأشياء وبين الظواهر من الأمور المميزة لهذه المنظومة. وبلغةِ السيميائيةِ يتفَوقُ المدلولُ على الدالِّ، وتتحولُ الإشارةُ إلى تابعٍ للمدلول؛ فهي لا تؤثِّر به بل تتسخر لهُ.

وأولُ انفصال في مشيمة هذه المرحلة كان يوم اختُرِعَت الكتابةُ فتحولت اللغةُ إلى دالٍّ ذي كيانٍ صوتي/صوري، وكان يتبعُ ذلك انقلابٌ خطيرٌ في مهمة اللغة.

لذلك كانت مرحلةُ ما قبلَ المنطقِ وهي مرحلة الأقوام البدائيين مرحلةً للأشياء، وكانت اللغة عونًا على التعامل مع هذه الأشياء، وعلى هذا تمتاز هذه المرحلة بأنها فيزيقية تقع في رحم الطبيعية، وما زال الإنسانُ فيها لم يُولد بعدُ، واللغة أولُ خصامه مع الطبيعة، ولكنها ما زالت حتى ذلك الوقت تابعةً لها.

إن البناء أو التداعي غير المنظَّم للأشياءِ هو ما يدعوهُ علماء الأنثروبولوجيا بالسحر؛ فالسحرُ صورةٌ من صور تطبيق — أو على الأصح إساءةِ تطبيق — مبادئ تداعي وترابط المعاني؛ ولذا يطلَق عليه في كتاباتِ كلٍّ من تايلور وفريزر اسم «العلم الزائف»، أو «العلم الكاذب Psedu-Science».[1]

وهكذا يكون السحرُ علمًا زائفًا فهو ينظمُ الأشياء وفق نظام، ولكنه نظامٌ كاذبٌ ليس فيه نسقٌ يؤدي إلى معانٍ متسلسلةٍ مترابطةٍ ترابطًا منطقيًّا؛ ولذلك كان السحرُ إحدى أهم سماتِ عصر ما قبل المنطق؛ فالسحرُ إذن نظامُ تداعٍ غير منظمٍ ولكنهُ نظامٌ محكومٌ ببنًى عميقة تحرِّكه، وقد كشفَت الدراسات الأنثروبولوجية البِنيوية التي قام بها كلود ليفي شتراوس، هذه البِنى في سياقاتٍ سحرية مختلفة تخص بعضَ الممارساتِ والطقوسِ وطرق العيشِ والطعامِ وغير ذلك.

إن أولَ الاختلافاتِ بين السحرِ والعلمِ من هذا المنظور هو في أن السحرَ يقول بحتميةٍ شاملةٍ تامةٍ فيما يعملُ العلمُ مميزًا بين المراتب، وهي مراتب أخرى، وإلا يمكننا المضيُّ بعيدًا في هذا المجال فنعدُّ الدقة والصرامة اللتَين تميِّزان الفكر السحري والممارسات الطقسية من المؤشراتِ التي تدل على إدراكٍ لا واعٍ لحقيقة الحتمية والحالُ هذه ملحوظة بالظن (الحدس) قائمة في لعبة الحياة قبل أن تكون مبادئ مدركة و«سنَنًا» «محترمة».[2]

والسحرُ على ذلك علمٌ حدسيٌّ خاضعٌ لأن يكونَ كاذبًا أو غيرَ دقيقٍ في بعض نتائجه؛ ولذلك يشدنا ميلٌ قويٌّ لاعتبار السحر كونًا رموزيًّا مقفلًا أكثر من كونه مرحلةً من مراحل

---

[1] فريزر، سير جيمس، **الغصن الذهبي**، ترجمة د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

[2] شتراوس، كلود ليفي، **الفكر البري**، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.

العلم، السحرُ دائرةٌ مكتملةٌ لها سماتُها (فليسَ الفكرُ السحريُّ بدءًا أو جزءًا من كلٍّ لم يكتمل بعدُ، بل إنه نظامٌ شديد التماسك، مستقلٌّ عن النظام العلمي الذي سيتشكل فيما بعدُ إلا من حيث الطباق الصوري بينهما).[٣]

النظام السحري نظامٌ قبلمنطقي قائم، بذاته والنظام العلمي نظامٌ منطقي قائم بذاته، وليس الأول بدءًا للثاني وليس الثاني امتدادًا للأول، وسيكون لزامًا علينا أن نعدَّ النظام الشعري الذي هو نظامٌ بعد منطقي قائمًا بذاته كذلك وهو ليس نتيجة لنمو الاثنَين، بل إن الأنساق الثلاثة هذه (القبلمنطقي ممثلًا بالسحر، والمنطقي ممثلًا بالعلم، والبعد منطقي ممثلًا بالشعر) أنظمةٌ لا تاريخية، وليس بينها صلات تطور؛ ولذلك فهي متعايشة مع بعضها دون أن يلغي أحدها الآخر أو يكون بديلًا عنه، ودون أن يؤدي تطور أيٍّ منها إلى الآخر. ولكي نكتشف الكون السحري القائم بذاته فيجب علينا أن نكتشفَ بِناه العميقة التي تعمل على تشكيل أنساقه أولًا، ثم نحاول فك شفراته الدالة.

(ب) البنية السحرية بدلالة السيميولوجيا

يبيِّن «سامبسون» في واحدةٍ من أمثلته على أن الكيمياء الحديثة تردُّ أنواع العطور والأطعمة إلى خمسة عناصر تدخل في مزاجاتٍ مختلفة (الكاربون والهايدروجين والأوكسجين والكبريت والآزوت)، ويصنِّف الإنسان البدائي العطور والأطعمة في أصنافٍ تشابه ما تفعله الكيمياء الحديثة. ويعلق شتراوس على هذه الحادثة فيقول:

> «إن الفيلسوف البدائي أو الشاعر قد يتوصل إلى هذه التصنيفات نفسها مستلهمًا معطياتٍ لا علاقة لها بالكيمياء أو بأي علمٍ آخر، وتكشفُ لنا النصوص الإثنوغرافية عددًا من هذه التصنيفات التي لا تقل أهميةً من حيث قيمتها التجريبية والجمالية، ولا يصح القول ها هنا بأن هذا الأمر يعود إلى تسعير التداعيات تسعيرًا يتكفل الحظ بإنجاحه.»[٤]

---

[٣] المرجع نفسه.

[٤] المرجع نفسه.

وهكذا تبدو البنية السحرية عميقة تكمن في الحس/الطبيعة، ولكنها تعمل بقانونٍ لا تراتبي أو بتداعٍ منظَّم، ولقد استطاع المنهجُ البنيوي من خلال طروحاتِ شتراوس الكشفَ عن البِنى السحرية في اللغةِ وفي الفنونِ وفي تصنيفِ الحيوانات والنباتات وغيرها، ويَحفِل كتابه (الفكر البرِّي) بأمثلة لا حصر لها تدُل على ذلك.

أما النظام الإشاري السحري فهو نظامٌ مُقفَل لا تدُل فيه الإشارة إلا على الشيء، ولكل شيءٍ معنًى؛ ولذلك تعمل الإشارة في الممارسات الطقسية أو في اللغة في نظامٍ دلالي محدَّد وقاطع. ويقدِّر البعض الممارسات السحرية المتبقية بـ «٣٥٠» نوعًا، وهذا عددٌ متواضع أمام الممارسات السحرية القديمة، وتضع فن التنجيم وورق اللعب وخطوط اليد وقراءة الفنجان وكرة الكريستال والفراسة والعيدان وغيرها ضمن ذلك.

السحر نظامٌ سيميائي مركب؛ فهو يعتمد على عدة أسس أو وحداتٍ أولية؛ فاللغة كنظامٍ سيميولوجي أساسها الكلمة، والموسيقى كنظامٍ أساسها النغم، والفن التشكيلي أساسه الخط. والسحر يتكون من جميع هذه الأنظمة؛ ولذلك يمكننا القول بأن السحر نظامٌ سيميولوجي اعتباطي أساسه الكلمة/النغم/الخط؛ فهو نظامٌ مركَّب يعتمد اختلاط الأسس السيميولوجية والتعامل معها جميعًا، ولا يعتمد التعقيد العالي المتحقق في اللغة مثلًا، الذي يعتمد أساسًا واحدًا، خصوصًا وأن الشعر نظامٌ خارجٌ على نظامِ اللغة، بمعنى أنه يزيدُ من سعة الاستخدام اللغوي، وينفي في كثيرٍ من الأحيان طرازَ المعجم فيه؛ ولذلك يُزحزح الشعر الاستخدام اللغوي والدلالي والاتصالي، وبذلك يُنعش اللغة ويُجدِّدها بل ويفجِّرها، يبعثها ويمنع سكونها القاموسي واستخدامها الاستهلاكي الجماعي، يعُدُّ دي سوسير «أن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلَقة تحقِّق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية؛ ولهذا السبب فإن اللغة وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدًا وانتشارًا هي أكثرها تمثيلًا للعملية السيميولوجية، ومن هذا المنطلَق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظامٌ خاص.»[٥]

ورغم أن دي سوسير يرى بأن علم اللغة لا بد أن يرتبط بالسيميولوجيا إلا أنه يعُد اللغة نظامًا سيميولوجيًّا نموذجيًّا، ويقترح أن تكون السيميولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة، بالإضافة إلى العلامات التي تكوِّن هذه الأنظمة.

---

[٥] دي سوسير، فردينان، **علم اللغة العام**، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، ١٩٨٥م.

ولذلك يكون النظام السيميولوجي السحري أوليًّا لإغلاق أنظمة الدلالة وارتداد أنظمة الاتصال، رغم أنه يساهم في التقاط العلاقة بين عدة أنظمة دلالية (اللغة، الخط، النغم، الحركة) ولكنه اختلاطٌ عفْوي.

إن الكون السيميولوجي السحري يحتوي على نظامَين؛ نظام الدلالة الذي أشرنا إليه وحدَّدناه باعتماده على الشفرة السحرية المغلَقة، ونظام الاتصال الذي هو تحقيقٌ لنظام الدلالة ومجرًى له.

ونظام الاتصال السحري نظامٌ تجري فيه عمليات إيصال الشفرة المغلَقة إلى غاية، هي في الغالب، كائناتٌ أو قوًى خارقية، ويتم استدعاءُ وترجِّي أسماءٍ وهمية؛ ولذلك يساهم التداعي غير المنظم ونقطة الاتصال الوهمية في جعل العلاقة قائمةً بين شيئَين أو أكثر من خلال الشفرة الدالة، ويمكن أن نتتبع مجرى اتصال الدلالة على الوجه الآتي:

(١) يرمز للشيء رقم «١» بالشفرة «أ».
(٢) تسعى الشفرة لمخاطبة نقطة وهمية.
(٣) تستوجب هذه المخاطبة استحضار الشفرة «ب».
(٤) ترد الشفرة «ب» إلى شيء آخر رقمه «٢».

وهكذا يكون الخطابُ السحري في أساسه اتصالًا بين شيئَين عن طريق استعارة نظامٍ دلالي لا معنى له، وكذلك تبدو طقوس هذا النظام أكثر أهمية من غايته، وهكذا نكشف الستار عن جدوى الممارسات السحرية الكامنة في طقوسيتها لا في تحقق غاية هذه الممارسات، في حين تجري في نظام الاتصال الشعري عمليات إيصال شفرة مفتوحة لا غاية لها.

الدلالة السحرية ليست اعتباطية؛ ولذلك فهي محدودة المعنى محدودة الاتصال، أما الدلالة الشعرية فاعتباطية (بحكم اللغة)؛ ولذلك فهي محدودة المعنى وذات قناة اتصالية مركَّبة وعالية.

يسعى الشعر وهو نظامٌ لغوي منفتح ومركَّب إلى التوغل في نظام دلالة واحد هو اللغة، ولكنه بالتأكيد يتخصَّب كثيرًا من خلال انفتاحه على أنظمةٍ سيميولوجيةٍ أخرى، كالموسيقى والرسم والرقص، والسحر هنا يعطي إشارةً جيدة للشعر لكي يهضم هذه الأنظمة ويتحرك بها، ولكن بتركيبٍ أشد قوةً وعلوًّا؛ فعلى الشعر أن يمتص النظام الدلالي للموسيقى (السلم الموسيقي، وتنويعاته وتخريجاته و... إلخ)، وأن يمتص النظام الدلالي

للرسم والكومبيوتر وأجهزة السيطرة العالية. نعم، على الشعر أن يهضم أنظمة الدلالة والاتصال في هذه الحقول لكي ينفتح كونيًّا على المعاني الشاملة. إن الشعر في هذا العصر يحاول الاستفادة من كل منجز آلي أو بايولوجي أو رياضي أو عقلي ليُعِد العدة للارتفاع والانفتاح على لوغوسه الذي أعدَّ له فهو يتضمن الكلية والشمول في جوهر. إن التداعي غير المنظم للعلامات في النظام السحري، بل والتداعي غير المنظم للعلاقات بشكلٍ أدق في بنيةٍ متماسكة، وفي دلالةٍ متماسكة، وفي مجرًى اتصاليٍّ مرتد، هذا التداعي لا يفتح في الحياة أو في اللغة أو العقل أسرارًا جديدة، بل يكاد يشبه هذا الفوضى داخل أربعة جدران وليس في فضاءٍ مفتوح.

من هذه النقطة يخترق الشعر السحر ليستدعي تداعيًا غيرَ منظمٍ في بنيةٍ غير متماسكة، وفي دلالةٍ غير متماسكة، وسيُتيح هذا الفضاء المفتوح نموًّا خلَّاقًا للنص الشعري في اتجاهاتٍ متعددة.

(٢) المرحلة المنطقية Logic Period

(أ) الاقتراب من الكوني العلمي

هذه المرحلةُ ليست منفصلةً بأي حالٍ من الأحوالِ عن المرحلةِ السابقة، ولكنها تضع اللغةَ مع الأشياءِ في مستوًى واحد؛ إذ لم تعُد الأشياء هي التي تُسيطرُ على اللغة، بل تحوَّلَت اللغةُ إلى كيانٍ أو نظامٍ يتماثل مع نظامِ الأشياء؛ فقد نضجَت «الحالات» التي هي ليست أشياء، وضجَّ بها نظام اللغة الشيئي، وأصبحَت المعرفة مستوعبةً الوجود أو قادرةً على التعبير عنه، ونجحَت اللغةُ في إيصال حالات «الفرح، الحزن، القلق، التبصر في العالم والوجود والزمن ...»، وأصبحَت هذه الحالاتُ لغةً بالإضافة إلى مسمَّيات الأشياء في اللغة.

إن فحصَ نظامِ اللغة في هذه المرحلة يدل على وجودٍ متميز للأفعال أيضًا؛ فزيادة تمثُّل الوجود في اللغة من خلالِ الأفعالِ تعني فرزًا دقيقًا لها، وكشفًا عن الصفة الحركية للوجود، في حين تدلُ الأسماء على الصفة السكونية؛ لأنها تشير إلى الشيء بذاته.

وهكذا احتشدَت اللغةُ بالحالاتِ والأفعال، وتمَّ التعبير عن الوجود بطرقٍ منطقية، وكانت الكتابةُ أُولى بشائرِ المرحلةِ المنطقية؛ لأنها استطاعت أن تُثبِّت الموجودات في إشارة، ورغم أن تأريخ الإشارة غير اللغوية كان أقدَم إلا أن الذي حصل هو تماثُل بين الإشارةِ اللغويةِ الصوتية، وهكذا اندفعَت الكتابةُ في محاولةِ تمثيلِ اللغةِ والعالمِ والأشياء، وبفضلِ

تطوُّر الكتابة عند الأمم القديمة والجديدة استطاع الإنسانُ أن يصنِّف معارفهُ المتراكمة، فاخترع اللوغوس (الذي هو اللوجي Logy أي المنطق أو الكلمة) ليصنِّف به المعارفَ والعلومَ على وجد التحديد. ولكن هذه العلوم وبضمنها العلوم الحديثة ما زالت تتضمن نظامَين؛ الأول علومي (مدلول) والثاني سيميائي (دال) لأن العلوم معبَّر عنها باللغة، أي إن العلوم مندرجةٌ في نظام اللغة نفسه، مما يجعلُ العلومَ المعاصرةَ تسعى لإنتاج أنظمة غير ألسنية تنتمي إلى النموذج المنطقي (لأن هدفَ كل علمٍ في الواقع هو التشديد على الوظائفِ الأخرى؛ العاطفية والأمرية ... إلخ».[٦]

ولذلك سعت العلومُ كلٌّ في حقله إلى خلقِ أنظمةٍ سيميائيةٍ في محاولة للانفصال مكَّن النظام الألسني؛ فالمعادلات الكيميائية والرموز الفيزيائية والتعبير عن النباتات والحيوانات برموزٍ مركَّبةٍ كلها تدل على غزو السيمياء لحقول العلم، وهذه دلالةٌ على سيادةِ المنطقِ على العلوم؛ لذلك تطورَ المنطقُ من علمٍ تقليدي أرسطي مكوَّن من أنظمة قياسية إلى منطقٍ غير تقليدي صوري رمزي مكوَّن من أنظمة علاماتٍ اعتباطية ونسقية، وهذا بحد ذاته يثبت أن العلوم تسعى لاختيار أنظمةٍ سيميائيةٍ خاصة بها رغم أنها لا تستغني عن اللغة. إن الفرقَ بين المرحلة المنطقية والمرحلة القبلمنطقية هو أن الأولى تقيمُ علاقاتها بين الأشياء، والثانية تركِّز على الأشياء، الأولى تجعل من الدالِّ أساسَ نظامها مشيرًا إلى المدلول والثانية تجعل المدلولَ أساسَ نظامها.

وكان لتأسيس فنون الكتابة الشعرية والنثرية على أساسٍ منطقي أمرٌ في غاية الأهمية للتمهيد إلى مرحلةٍ أو إلى نظامٍ آخر. وكذلك تأسيس الأنظمة الموسيقية والتشكيلية، ولقد شهدَت العصورُ الكلاسيكية ترسيخًا شاملًا لهذه الأنظمة، وكانت هذه الفنون مماثلةً للمنطق الجمالي الذي هو شكل المرحلة المنطقية هذه. لقد أعلن أرسطو علمَ المنطق مقياسًا للعلوم وبعد مخاضٍ طويلٍ بدأَت العلومُ الصِّرفُ كالكيمياء والفيزياء والفلك والبايولوجيا ثم التكنولوجيا والآليات المتقدمة الاقترابَ من علم المنطق الرياضي أو الرمزي تطورًا، وأتت بعد ذلك مرحلةٌ لاحقة؛ حيثُ بدأَت العلومُ الإنسانية تتخذ من علم المنطق مركزًا لها، وتحاول أن تقتربَ منه؛ ولذلك نشأَت البنيويةُ والسيميائية من خلال سيطرة المنطق على العلوم الإنسانية.

---

[٦] غيرو، بيار، **السيمياء**، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، ١٩٨٤م.

المنطق إذن يمضي فلسفيًّا في العلوم الإنسانية بمعناه المادي ويمضي رياضيًّا في العلوم الصِّرف، ولكنه في كل الأحوال منطقٌ رمزي. لقد اتجه باشلار لوضع المعرفة العقلانية في هذا الاتجاه، واتجه جان بياجيه لوضع علم النفس في اتجاه المنطق، واتجهت جوليا كريستيفا لوضع المقولات الأدبية في اتجاه المنطق، واتجه دموزيل لوضع الأسطورة في نفس الاتجاه، وكذلك فعل شتراوس في مجال الأنثروبولوجيا، وهكذا سادت العصرَ نزعةٌ منطقية متأتية من الحفز الذي مارسَتْه العلومُ المحضة على المعارف والفلسفة بوجهٍ خاص.

(٣) المرحلة بعد المنطقية Postlogic

(أ) الاقتراب من الكون الشعري

هذه المرحلة هي مرحلة استقلال اللغة وتكوينها لنظامِها الخاص المنفصل عن نظامِ الأشياء أو الحالات المعبِّرة عنها، وتجد اللغةُ أعلى أشكالِ حيويتها في الشعر؛ ولذلك يبدو الشعرُ نظامًا لغويًّا مضادًّا للنظام، إنه سحر اللغة المفتوح عندما تتحول اللغةُ مع الزمن إلى أنظمةٍ لغويةٍ صارمة يضعُ الشعر نفسه كمفتاح لحلِّ ثبات اللغة.

الشعرُ في هذه المرحلة عكس اللغة لا يؤدي إلى إيصال معنًى محدد، بل يؤدي دوره كرسالةٍ مزدوجة الوظيفة واحدة في اللغة والأخرى في الوجود. المرحلةُ المنطقية أدت دورَها وما زالت حين دلَّت على الطبيعة مفروزةً مقروءة، أما الشعرُ فيدل على تدخل الذات الإنسانية على هذه الطبيعة، إنه تدخلٌ لاحقٌ لتدخُّل الطبيعة مع نفسها في الصراع؛ ولذلك فإن مستوى الاعتراض سيكون جديدًا ومغايرًا.

التداخل الإنساني من خلال اللغة بمعناه الاشتقاقي كدالةٍ على الأشياء ليس تدخلًا قدْر ما هو خضوعٌ لتنميط أثار الطبيعة على الإنسان، أما التدخل الإنساني من خلال الشعر فهو تدخلٌ احتجاجي، وهو اعتراضٌ على مستوى الطبيعة الهيراقليطي وعلى غايته الصدفوية الرهيبة، الشعر يختلف عن السحر في كونه لا يتمثل قوانينَ الطبيعة/اللغة ويختلف عن العلم في كونه لا يكتشفُ قوانينَ الطبيعة/اللغة، بل يتدخل في هذه القوانين ويمنعُ تدفقَها العفوي، إنه احتجاجُ الطبيعة ضد نفسها من خلال الإنسان؛ ولذلك يشكِّل الشعرُ أورجانون الجدل مع الطبيعة، لكنه ينسل من الطبيعة/اللغة ليعترضَ عليها؛ فهو الطرف الثاني في عملية الجدل، بل هو بشكلٍ أدق أداةُ هذا الجدل؛ لأنه سيعمل على إنعاش هذه الطبيعة وتوقدها.

إن المرحلة ما بعد المنطقية ليست مرحلةً قادمةً أو حاضرة، إنها محضُ افتراضٍ يتخلل وجودَنا الحالي والماضي والمستقبلي ولكن لها علامات تتركها على مخيلتنا وأفعالنا، ويشكِّل الشعرُ أساس هذه المرحلة لأنه يعمل بميكانزمات مركبة اجتهدَت التيارات السيميائية والتفكيكية والبنيوية والتناصِّية في تحديدها، وكان لذلك الأثرُ الكبير في الإشارة إلى أن الشعرَ كلٌّ مركَّبٌ تركيبًا خاصًّا؛ ولذلك فهو أمرٌ يتجاوزُ المنطقَ لما بعده، إنه ليس فنًّا بدائيًّا سحريًّا بل هو فنٌّ ما بعد منطقي، إن صح التعبير. إن آثار المنطق فيه واضحة من خلال السنن الداخلية له في التجاوز الواعي، وآثار ما بعد المنطق واضحة من خلالِ التحرر من هذه السنن لا رفضِها بل التشبع بها والخروج عليها.

يقول أمبرتو إيكو وهو أحد السيميائيين الذين عالجوا ميكانزمات الشعر الجديد في مقالةٍ له عن المرسلة الشعرية:

إن فهمَ المرسلةِ الشعرية يقوم أيضًا على جدليةٍ تتبدى في قبولِ ورفضِ السننِ والألفاظ التي يبعثها المرسلُ، وفي الآن نفسِه ادخال وطرح السنن والألفاظ الشخصية، إنها جدليةٌ بين الوفاء للنص والتحرر من التفسيرات الدائرة حوله؛ حيث نجد مرسلَ المرسلة يحاول أن يلبي رغباتِ الغموضِ في مرسلتِه باستعمال السننِ الخاصة، ومن جهةٍ ثانية نراه مدفوعًا بفروضِ العلائقِ السياقية أن ينظرَ إلى المرسلة كما تكوَّنَت في ظل كاتبها وفي ظل العصر الذي كُتبَت فيه، في هذه الجدلية بين الشكل والانفتاح على صعيد المرسلة — بين الوفاء واتخاذ المبادرة على صعيد المرسل — يُبنى نشاطُ التفسير الخاص بكل مُستعمِل للأثر الأدبي.»[٧]

كما تؤكِّد كل الميكانزمات الأخرى التي ابتكرَتْها أو افترضَتْها التيارات الأخرى على نبرةٍ ما بعد منطقية لا تستطيع الأشكال البدائية للتعبير (كالسحر) والأشكال المنطقية (كالعلم) تضمنها، أما الشكل الشعري الذي هو اختزان وتجاوز للمنطق فهو الوحيدُ الجدير بتضمن هذه الميكانزمات؛ لأنها تعبِّر عن سياق الخروجات على اللغة والفكر في محاولة لإنعاشهما.

لقد كشفَت التناصِّية في معالجتها لاستراتيجيات النص الشعري عن أن هذا النصَّ المنتجَ يتداخل قبل إنتاجه مع النصوص السابقة عليه، سواء كانت شعريةً أم فلسفيةً

[٧] إيكو، أمبرتو، المرسلة الشعرية، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان ١٨ و١٩، شباط/آذار، الكويت، ١٩٨٢م.

أم دينيةً أم أسطورية؛ أي إن النصوصَ تساهم في إنتاجِ النص الشعري، ولكن العامل الحاسم في إنتاج النص الجديد هو الاستراتيجياتُ الموجهة للنص الجديد، التي يعمل المنتج (الشاعر) على قيادتها وتوجيهها.

وقد كشفَت نظريةُ التخاطب ونظريةُ التحكم الهامشي عن آلياتٍ جديدة تدُل دلالةً قاطعة على أن الشعرَ يخرجُ دائمًا على المنطق الشعري ذاته، ويظهر هذا جليًّا في نظرية التحكم الهامشي التي تفترضُ صراعًا بين المبادئ المنظمة للعمل والمبادئ الفاعلة في النص، والتي أعطت دورًا خطيرًا لهذه المبادئ الفاعلة.

ولا بأس أن أشير كذلك إلى آليات التفكيك والاستنطاق عند جاك دريدا، التي يرى فيها أن النص الأدبي والشعري بشكلٍ خاص يتضمن حركتَين هما: حركة داخل ميتافيزيقية، وحركة متجاوزة لها تشكِّل مزاجَ وتكوينَ الكاتب، الأولى منطقيةٌ أسسَتْها الأعراف الكتابية، والثانية مضادةٌ مشاكسة فيها مزاجُ الكاتب-الإنسان.

إن سَوقَ مثلِ هذه الأمثلة يدل دلالةً قاطعةً على أن التقنيات المعرفيةَ الجديدة تعاملَت بجديةٍ مع الشعر، ولم تجعل منه فنًّا فطريًّا أو سحريًّا يقومُ على محاكاةِ الطبيعة أو الذهن، بل تعاملَت معه على أساسِ أنه تجاوزٌ للمختزن من المعارف والقوى والروحية التي قامت البشريةُ في المرحلة المنطقية (مرحلة العلمِ والفلسفةِ والمعارفِ الإنسانية) ببنائها؛ ولذلك يكتسبُ الشعرُ على هذا الأساس معنًى جديدًا لا لوصفه محملًا بالمعارف السابقة، بل بوصفه مختزلًا لها وخارجًا عليها في نفسِ الوقت، وهذه النقطةُ هي التي يختلف فيها الشعرُ عن السحر بل يتعارضُ معه؛ لأن السحرَ مؤسَّسٌ على البداهة والشعر مؤسَّسٌ على المعرفة وتجاوزها. السحرُ بداهاتٌ متداعيةٌ بشكلٍ غير منطقي (ولذلك يبدو غريبًا وقد يصنَّف شعرًا)، أما الشعرُ فمعرفةٌ مخروجٌ عليها بوصفها نقصًا، والشعرُ يسعى لسد هذا النقص؛ فهو إذن معرفةٌ كلِّية، إنه افتراضُ علمٍ كلِّي يقفُ بوجه أي نقصٍ دون أن يحاول جديًّا سدَّ نقص المعارف الأخرى، بل هو إصبعُ الاعتراضِ الدائمِ عليها من المنطقة العالية، وليس من التجهيلِ والحمقِ الذي تمارسه فنونٌ البداهة والفطرة والواقعة في المنطقة الواطئة.

(ب) سيميوطيقا الشعر

يرى جريماس بأن سيميوطيقا الشعر تعتمدُ على العلاقة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون؛ أي العلاقة بين الدالِّ الصوتي والمدلول عليه؛ ولذلك يقترح إقامة علاقة بين

الفيمات (العنصر الصوتي) والسيمات (العنصر الدال) ثم نمذجة التعالقات الممكنة؛ أي نمذجة الأشياء الشعرية، ليصلَ في آخر الأمر إلى أن هناك مستويَين للنص؛ الأول سطحيٌّ والثاني عميقٌ، ثم يرى أن المستوى العميق للنص هو المولد والمستوى السطحي هو الظاهر.

ويفيد هذا الأمر مقارنةً مع سيميوطيقا السحر الذي تنعدم فيه العلاقةُ بين دالاتٍ تعبيريةٍ ودالاتٍ مضمونيةٍ لأنها ملتحمة؛ ولذلك يكونُ النصُّ السحري مكونًا من طبقةٍ واحدةٍ هي، في الوقت نفسه، عميقةٌ وسطحية، بل هي بُعدٌ واحدٌ للقول. وهذا يدُل أيضًا على أواليات الخطاب السحري بوصفه ثمرةً غير متميزة Undiffrentiated، أو غير ناضجة ولكن السؤال الهام والخطير هو: لماذا هذه الجاذبيةُ في النص السحري؟

لِمَ تنفتح شهواتُنا له ولِمَ يدغدغ أعماقَنا؟

لِمَ نحاول الاستفادة منه فتنتعش نصوصُنا به؟

وسأحاول هنا تفسيرًا خاصًّا أرى أنه سببُ معقولٌ لهذه الأسئلة، لقد توصَّلنا إلى أن السحر ثمرةٌ غير متميزة تحملُ معها في آنٍ واحدٍ سطحًا وعمقًا، ذكرًا وأنثى؛ ولذلك فهي ثمرةٌ خنثى، وهي تحملُ شحناتٍ متعارضةً ولكن بشكلٍ بدائي، إن سرَّ جاذبيةِ النصوصِ أو الفعالياتِ السحرية يأتي من أنها نصوصٌ إيروسيةٌ محضٌ تعمل الغريزةُ الخنثويةُ على إشعالها وهي مبادلة حسيةٌ بخطابٍ لغويٍّ أو تشكيليٍّ أو طقسيٍّ؛ ولذلك تلتمع نصوصُ الشعرِ بفعل استجاباتنا الحسية لها، لا بفعل تشكُّلٍ فنيٍّ راقٍ فيها.

إن نصوصَ السحر والسيمياء والهرمسية والزايرجة هي نصوصٌ حسية تنطلقُ من إحساسٍ غريزيٍّ ماديٍّ لتصور الكون، وإن شطحاتها الروحية ما هي إلا إخفاقٌ في التعبير الحسي؛ ولذلك تكون إمكانيةُ تمثلها وإعادة إنتاجها أمرًا معقولًا إذا استخدمنا في ذلك تصورًا كونيًّا عاليًا يهضم كل تنويعاتها ومستوياتها.

وسأسوق مثلًا من البايولوجيا حول جاذبية مثل هذه النصوص الهيرمافروديتية؛ فالخليةُ الجنينية إذا وُجدَت في نظامٍ جنينيٍّ كامل من الخلايا كانت عاديةً ومألوفة؛ لأنها ستتميَّز فيما بعدُ إلى خلية عظمٍ أو دمٍ أو نسيجٍ مخاطي وغير ذلك.

لكن الخلية الجنينية وسط نظام خلايا مميزة diffrentiated ستشكِّل سرطانًا تتكاثر خلاياه وفق آليةٍ جنينيةٍ يؤدي بالنتيجة إلى تمايزٍ ملحوظٍ عن بقية الأنسجة، ويخلق توترًا غير عادي يجعل من الخلية الجنينية عاملَ استفزازٍ وحركةٍ غير اعتيادية، ولو أنه غطَّى فاعليةَ الجسم بالكامل لكان مثارَ حيويةٍ لا توصف.

إن استدعاء نصٍّ جنيني وبثه في نصٍّ ناضجٍ سيشيع في هذا النص قوةً وحياةً ولمعانًا لا يُوصف، وسيتحول إلى عامل تفكيك في النظام اللغوي الهندسي.

إن النصوص السحرية جذابةٌ بسبب طموحِها غير المعقول، لا بسبب نتائجها أو معقوليتها؛ إذ ما علاقةُ الطيران في الليل بجناح هدهد يحترق تحت الأنف، أو ما علاقةُ إخصاب الأرض بتعرُّق جسد الساحر، وما علاقةُ الورقة بالذهب عند تلاوة كلامٍ غامضٍ عليه، وهكذا بدت لنا المستحيلاتُ السحرية شعريةً في بعض أوجهها، ولكنها — مع الأسف — ليست كذلك؛ لأن مصدرها السحري كان يحصرُها في نظامٍ قاسٍ محدَّد.

ولذلك نتجاوزُ بالشعرِ مثل هذا النظام، ويتحول السحرُ خامةً أوليةً في نظامنا الشعري المنفتح، وسينجُم عن ذلك كسرُ أنظمة الدلالة السحرية واللغوية بعامة، وكسبٌ نفسيٌّ لسلطاتٍ غير محدودة، وسيكون السحر، في حالة من هذا النوع، موحيًا لأن يحتفظ الشعر أيضًا بأسرارٍ لا تُفك.

أننا نرى الشعر سحرًا متعاليًا لا سحرًا بدائيًّا مشعوذًا أحمق؛ فهو نظامٌ مركَّبٌ منفتح، ولا يحتاج الشعرُ إلى صفة السحر كي نقولَ عنه ذلك، ويكفيه أنه الخروجُ الدائمُ الذي لا هوادةَ معه على كل ما في هذا الوجود.

رابعًا: الشعر والأسطورة

تشكل الأسطورة البنية الأساسية الثانية في الدين؛ فالدين يتكون من ثلاث بِنًى أساسية هي «المعتقد، الأسطورة، الطقس» وبنيتَين ثانويتَين هما «الشرائع والاخلاق»، وقد ظهرَت الأسطورة مع ظهور أقدم الأديان السحرية، وربما كان المتن الأسطوري في الأديان السحرية القديمة (الفتيشية والأرواحية والطوطمية) ضعيفًا؛ حيث غلبة الطقس على الأسطورة والمعتقد، لكن أساطير السحر كانت متداولةً دون شك. وقد نشطَت الأسطورة مع الأديان الوضعية التي كانت بمثابة القوى السرِّية التي نهضَت على أساسها الحضارات القديمة. ومع ظهور الأديان التوحيدية ضعفَت الأسطورة نسبيًّا، وأصبح المعتقد هو الأقوى.

وإذا كانت الأسطورة، كظاهرة أساسية من ظواهر الدين، قد نشأَت منذ تلك الأزمان السحيقة، فإن مصطلح «مث Myth» الذي يدُل على الأسطورة هو مصطلحٌ حديث نسبيًّا (إذ ظهر في اللغة الفرنسية عام ١٨١١م «روبرت Robert»، وفي اللغة الألمانية في عام ١٨١٥م «غريم Grimm»، وفي اللغة الإنجليزية عام ١٨٣٠م «قاموس أكسفورد للغة

الإنجليزية OED»، في حين أن كلمة Pavula ما تزال تُستخدَم في اللغة الإيطالية منذ أيام فيكو Vico وحتى ليوباردي Leopardi).[١]

أما مصطلح أسطورة باللغة العربية فكان مثار اختلافٍ كبير بين الباحثين، لكننا طرحنا في كتابنا «ميثولوجيا الأردن القديم» رأيًا جديدًا مفاده أن كلمة «أسطورة» مشتقة من اسم الإلهة العراقية «عشتار» أو «أستار» التي تحوَّلَت حكاياتها إلى أساسٍ لنوع من الحكايات المقدسة، فكانت «أسطار» و«أساطير» و«أسطورة»، ومنها وجدنا أن كلمة Star الإنجليزية تحتفظ لنا بما تبقَّى من ذلك؛ لأن النجمة هي عشتار؛ أي كوكب الزهرة، بل إن كلمة Story (القصة) تأخذ أصلها من عشتار أيضًا؛ لأن الأسطورة هي حكاية وقصة، بل إن كلمة تاريخ History تتضمن قصص الأحداث أيضًا، وتشير إلى عشتار الخالدة في تكوينها.[٢]

والأسطورة هي «حكاية مقدسة»؛ أي حكاية تتحدث عن إلَه، وهي قد تدوِّن تاريخًا مقدسًا حيث كانت الآلهة، أو زمنًا مقدسًا ظهرَت فيه حكايات الآلهة بوصفها منشئة الأصول. والأسطورة، كما رأينا، تنتمي إلى المنظومة الدينية لا إلى المنظومة الدنيوية.

الشعر ينتمي إلى المنظومة الدنيوية رغم أن تقنياته قد تُستعمل في الأسطورة لكنه، بصورة عامة، منزوع القدسية، ومن هنا اختلف الشعر عن الأسطورة.

(١) وظائف الأسطورة والشعر

ربما نستطيع جمع وظائف الأسطورة والشعر في حقولٍ مختلفة ليتسنَّى لنا معرفة الفرق بينهما، بنوعٍ من الدقة؛ فقد اعتاد دارسو الأسطورة على إدراج وظائفَ كثيرة للأسطورة، مثلما فعل ذلك النقاد ودارسو الشعر. وقد اخترنا من بين هذه الوظائف الكثيرة أربعةً لنسلِّط الضوء على كيفية عمل الأسطورة والشعر.

---

[١] رايتر، وليم، **الأسطورة والأدب**، ترجمة صبار سعدون السعدون، مراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب الثانية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٢٣-٢٤.

[٢] الماجدي، خزعل، **ميثولوجيا الأردن القديم**، منشورات وزارة السياحة والآثار، عمان، ١٩٩٧م، ص٢٩-٣١.

(أ) الوظيفة الاجتماعية

تنشأ الأسطورة في وسطٍ اجتماعي، وتقوم فيه بدورٍ معيَّن في فترات الولادة والتلقين والزواج والموت؛ فهي تصل هذه النشاطات الاجتماعية بالآلهة، وتُضفي عليها مسحةً مقدسة (فالأسطورة في أحد معانيها وبهذا التصور عنها، ليست إحدى صيغ الكلام بقدْر ما هي صيغة للفعل؛ إنها أقل تفسيرية من حيث المفهوم بالقياس لما يرافقها من صياغة تشير بصورةٍ مبهمة إلى نشاطٍ معين).[٣]

والأسطورة هنا تلتحم بالطقس، ولا يكون نصها المدوَّن إلا لحفظها من الضياع، في حين أن ما تفعله الأسطورة من خلال الطقس هو أساس وجودها.

أما الشعر فلم يكن أمره حاسمًا إلى هذا الحد بسبب عدم وجود غطاءٍ قدسي له؛ فهو أولًا لم يكن مستقلًّا كالأسطورة، بل كان أداةً للتعبير عن الدين والسحر والأسطورة والتاريخ والقانون وغيرها، ثم إنه ظهر في أشكال من التعبير الديني والدنيوي بحيث أن القداسة والدناسة فيه مختلطتان أو متجاورتان أو مبتعدتان، لا فرق؛ لأن الشعر كان يرتكز على الإنسان لا على الآلهة.

لقد كان الشعر يرافق الرقص والحصاد والزرع والصيد، ويشجِّع على عمل الإنسان ومهارته، كان الشعر يزيد من سَعَة الجمال الداخلي للإنسان، ويدفعه إلى العمل والخصب والقوة، وكان الشعر أيضًا حاضرًا في لحظات ضعف الإنسان وبكائه ومراثيه وأحزانه، كان الشعر يعبِّر عن الإنسان أولًا في حين كانت الأسطورة تعبِّر عن الآلهة. والفرقُ كبير.

إن اللغة الإيقاعية أو ذات الوزن الشعري كانت تُصاحَب دائمًا، قبل اختراع الكتابة، بموسيقى بدائية من نوعٍ ما. وبالفعل فإنه يمكن إثبات صحة الافتراض بأن الموسيقى نفسها قد وُلدَت في وقتٍ واحد مع الشعر البدائي، وأن الإيقاع الجسدي، المعبر عنه بالإيماءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقة عاليًا، والصرخات الخالية من المعنى، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصِي والحجارة، هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى.[٤] وقد تبع ذلك على المستوى الوظيفي الاجتماعي أن وضَع الشعر الإنسان في مركزه بينما

---

[٣] رايتر، وليم، المرجع السابق، ص٣٣.

[٤] كريستوفر، كوديل، **الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)**، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٨.

وضعَت الأسطورة الإله في مركزها، ولأن الإنسان خاطئ من وجهة نظر الدين سُميَت الأسطورة نصًّا مقدسًا بينما سُمي الشعر نصًّا مدنسًا، أما من وجهة النظر الأخرى، الدنيوية، فالأسطورة والشعر نصَّان خاليان من المقدَّس والمدنَّس، والأسطورة تعبِّر عن خوف الإنسان بينما الشعر يعبِّر عن شجاعته.

(ب) الوظيفة النفسية

سواء كان فرويد أو يونغ قد ساهما في إرساء الفهم الخاص بالوظيفة النفسية، فلا شك أن الغريزة، التي قال عنها فرويد، هي التي حوَّلَت، عن طريق الكبت، الإنسان إلى الحضارة. أما الأنماط البدائية Archtypes فقد حوَّلَت الإنسان، عن طريق التسامي، إلى الحضارة هي الأخرى، والغرائز والأنماط البدائية مثل ينابيع فوَّارة داخل بحر اللاوعي الجمعي للإنسان، ولا تُفصِح عن نفسها إلا عن طريق الأحلام والأساطير.

فالأسطورة، وَفْق هذا التصور، تجسيدٌ أو تنفيسٌ خارجي للغرائز والأنماط البدائية الغارقة في بحر الداخل البشري. وهي في الوقت نفسه، بسببٍ من صدقها الداخلي وأغوارها العميقة، تمثِّل أساسَ نهوض الفرد والجماعة فيما بعدُ.

لكن كلود ليفي شتراوس هو الذي أثبَت لنا، من خلال تحليله للأسطورة، أنها يمكن أن تشكِّل المفتاح البنيوي للعقل؛ حيث عثر على تلك العلاقات الجبرية والهندسية المنتظمة في الأساطير البشرية مجتمعةً.

إن نظريةَ عالمية الأسطورة واختلاف وظيفتها، التي اكتشفها شتراوس، في مجتمعات تبدو بعيدةً كل البعد بعضها عن بعض هي الأكثر تأثيرًا من الصيغة المجردة. ووراء هذا تكمُن النظرية القائلة بأن الأسطورة تنطوي على رسالة، تبدو شفرةً لا بد من فك رموزها بغية كشف المعنى الداخلي.[٥]

لا شك أن للشعر وظيفةً نفسية، وأنه على صلةٍ كبيرة بالتكوين النفسي للفرد، لكنه لا يسلك بالضرورة ذات المسلك الذي تسلكه الأسطورة على الصعيد النفسي؛ فالأسطورة نضحٌ لا واعٍ للمستوى النفسي البشري، في حين أن الشعر قصدٌ واعٍ ينهل من النفس ومن شحناتها، وربما تسرَّبَت للشعر مكبوتاتٌ غريزية وأنماطٌ بدائية لكنه غير محكومٍ بها حتى

[٥] رايتر، وليم، المرجع السابق، ص٣٩.

النهاية؛ ولذلك لا يمكن أن تخضع النصوصُ الشعرية لتحليلٍ بنيوي مشابه لذلك الذي أجراه شتراوس على الأسطورة، ووجد فيها المفتاح البنيوي للعقل.

إن الجهد الذي قدمَتْه مود بودكين في كتابها (النماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry) وكشفَت فيه عن الأنماط البدائية التي قال عنها يونغ يعطينا فكرةً معقولة عن المفاتيح النفسية العميقة للشعر؛ فهناك، على سبيل المثال، الأنماط البدائية التي كشفَتْها بودكين مثل: عقدة أوديب، الولادة الجديدة، الجنة والنار، الأنيما، الشيطان والبطل والله وغيرها. وحقيقة الأمر أن كل هذه الأنماط البدائية التي ظهرَت في الشعر ذات أصولٍ أسطورية أيضًا، وبهذا المعنى يمكن للشعر أن يحتضن مثل هذه الأنماط، ولكنه لا يستعين بها كليًّا؛ فالوظيفة النفسية المشتركة بين الأسطورة والشعر قائمة، ولكن الشعر يغطي مساحة أكبر بكثيرٍ من تلك التي تغطيها الأسطورة، كذلك يختلف موقع المكنونات النفسية في الشعر عنه في الأسطورة. وقد يعيننا أرسطو طاليس في هذا عندما يعتبر الشاعر شبيهًا بالسايكولوجي الملهَم لكن أفلاطون قبله كان يرى أن الشاعر مجنونٌ ملهَم، وقد كان كتاب أرسطو (البويطيقا) أو فن الشعر بمعنًى من المعاني «ردًّا على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها أفلاطون في الجمهورية؛ إذ قال إن الشعر «يُغذِّي» العواطف وإنه لذلك ضارٌّ اجتماعيًّا، فعارضه أرسطو طاليس بنظريته السيكولوجية الرصينة في «التطهير»؛ أي إن الشعر يستثير عاطفتَي الشفقة والخوف على نحوٍ رمزي، يمكن ضبطه، ثم يطهِّرهما وما «البويطيقيا» إلا نصٌّ في سايكولوجية الفن.»[٦]

(ج) الوظيفة الدينية

كانت الأسطورة وما زالت في منظومة الدين، لكن التطور التاريخي للأديان أجبرنا على استنتاجٍ جديد يمكن أن يكون مفتاحًا للعلاقة بين الأسطورة والشعر في الوظيفة الدينية. وهذا الاستنتاج هو أن الأسطورة جزءٌ حيٌّ من منظومة الدين الذي تظهر فيه، لكنها عندما يختفي ذلك الدين نهائيًّا تتحول إلى نصٍّ أدبي بالنسبة للأديان اللاحقة الأخرى ولا تعود مؤثِّرة على المستوى الديني، إنها تتحول إلى فولكلور شعبي يكون لصيقًا بالشعب

[٦] هايمن، ستاني، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، الجزء الأول، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م، ص٢٥٩.

الذي أنتجها ذات يوم، وهي من ناحيةٍ أخرى نصٌّ أدبي وتحديدًا نصٌّ شعري. وهذا يعني أن الأسطورة عندما تفقد مقامها المقدَّس تتحول إلى شعر، لكن هذا الشعر مكتوب بتقنياتٍ سردية ودرامية وليس بتقنياتٍ شعرية بالضرورة. إن الأسطورة جزءٌ من الدين ما دام ذلك الدين موجودًا وفاعلًا، ولكنها جزءٌ من الأدب عندما يختفي ذلك الدين، أو عندما يبدو بعيدًا عن التماسِّ بنا. وهذا يثبت من جديد أن الجوهر المقدس للدين هو الذي يضع الأسطورة في مقامها الرفيع بينما هي في حقيقتها «حكاية شعرية» من ناحية الأدب.

ينحو جوزيف كامبل منحًى آخر عندما يقول بأن «الأسطورة هي لغة الميتافيزيقيا المصوَّرة» أو ميرسيا إلياد عندما يقول بأن «الوظيفة الرئيسية للأسطورة هي في الكشف عما هو نموذجي لكل الطقوس البشرية وكل الأنشطة البشرية»، ويدرك المرء سرَّ قوه هذا الادعاء على الرغم من عدم وضوحه؛ فكلمة الكشف تُوحي بالسلطة، والميتافيزيقيا هي الكلمة التي يقرنها البعض بالمسائل المطلَقة.[٧]

يتبادر إلى أذهاننا فورًا أن الأسطورة هي دين البشرية الحق لا المخيلة كما يقول وليم بليك، ويعود بنا هذا أصلًا إلى علاقة المخيلة بالشعر، وبذلك نجد متسعًا مهمًّا لمناقشة الدين وَفْق ضوابط غير دينية؛ فالشعر أولًا ثم المخيلة ثم الأسطورة هي حاضناتُ الدين الأساسية.

الأسطورة تؤسس أيديولوجيًّا للعقيدة الدينية وتؤسس عمليًّا للطقس الديني؛ فهي المولد الرئيس لهذَين الحقلَين المشاركَين لها في منظومة الدين. أما الشعر فلا يؤسس أيديولوجيًّا لعقيدةٍ ما ولا يؤسس لطقوسٍ شعرية، وأعني بذلك الشعر الحديث أكثر من الشعر القديم، الأسطورة إذن أسسَت الدين القديم وحافظَت عليه عن طريق القصِّ أو السرد. أما الشعر، اليوم، فلا يؤسِّس الدين بالمعنى القديم، بل ربما، يؤسِّس لديانةٍ جديدة عمادها الأرض لا السماء، الإنسان لا الآلهة.

وبذلك يستعيد الشعر أسبقيته على الأسطورة، وتصبح هي والدين جزءًا منه بمجرد أن ركَّزنا على وجهته الدنيوية ونزعنا منه الفتيل الأيديولوجي.

---

[٧] رايتر، وليم، المرجع السابق، ص٤٠.

(د) الوظيفة الرمزية

ربما ذهبنا مع «كاسيرر» إلى القول بأن الأسطورة بنيةٌ رمزية قائمة بذاتها، وهي وسيط للتعامل بين الناس، ولإقامة توازنٍ داخلي وعلاقة بين الذات والنظام الاجتماعي، ولكننا قد نُضطَر إلى قبول هذا الفهم دون فحص إمكانياته الوظيفية الدقيقة؛ فربما ظهرَت لنا الأساطير على أنها مجموعة بنًى وموديلات جاهزة، لكن جعل الأساطير أشكالًا رمزية بهذا الشكل يُخضِعها للتداول بين أي شخصَين كطرف ثالث للتفاهم والمقايضة، وبذلك تتحول الأسطورة إلى نوعٍ من النقود التي تسيِّر المصالح الجوانية والسرِّية للناس وتفرغ نشاطهم الروحي.

هذا صحيحٌ إلى حدٍّ بعيد عندما تكون الأساطير متداولة؛ أي حية بين الناس، ويعود بنا هذا إلى كونها جزءًا من دينٍ حي لجماعةٍ حية. أو ربما كانت الأسطورة قد تخطَّت الأسوار المقدسة لتنزل إلى الشارع في صورة معبودات الجماهير وفضائح الساسة ونجوم الرياضة. وفي كل الأحوال فإنها ستلعب دور العملة؛ حيث يتم تبادلها بين الناس أولًا، واعتبارها أمرًا مشتركًا للتداول والحكي والتنفيس.

لقد حوَّلَت الحداثة الشعر إلى شكلٍ رمزي؛ فقبلها لم يكن الشعر رمزيًّا إلا بالمعنى الشرقي الساذج الذي أشار له هيجل في تطور الروح أو الوعي، لكن الحداثة بضربتها السحرية حوَّلَت الإبداع كله إلى شكلٍ رمزي؛ فقد كانت كل التيارات التي ظهرَت قبل الحداثة إما كلاسيكية النزعة أو رومانسية النزعة، وفي الكلاسيكية كان الموضوع هو الأساس أما في الرومانسية فكانت الذات هي الأساس، لكن الحداثة أوجدَت طرفًا ثالثًا في المعادلة، فاعتبرَت أن العمل الفني مستقلٌّ بذاته، وأنه يقوم على استقلالية الرمزي ليتغطى الموضوع والذات معًا؛ فالشعر مدوناتٌ رمزية لكنها ليست أنماطًا رمزية؛ لأنها لا تخضع للتنميط الشكلي مثل الأسطورة؛ فهي مفتوحة على التغيرات التي يمُر بها الشاعر وأساليب الشعر والعصر وغيرها؛ ولذلك تفقد النصوصُ الشعرية قدرتها على التداول الاجتماعي بالمعنى الذي تظهر فيه الأساطير، لكن هذا لا يمنعها من أداء وظيفةٍ اجتماعيةٍ كلِّية أو شاملة، ولكن بمعنًى آخر أو بشكلٍ آخر يختلف تمامًا عن الوظيفة الرمزية للأسطورة.

وتقودنا الاستنتاجاتُ السابقة إلى أن وظائف الأسطورة والشعر تلتقي وتفترق مثلما هو الحال في الطبيعة المختلفة لهما؛ فهما يتشابهان في مكان ويختلفان في آخر.

خامسًا: الشعر والتاريخ

عندما تحدَّث فوكوياما في نهاية القرن العشرين عن «نهاية التاريخ»، فإنه لم يقصد نهاية الأحداث الكرونولوجية المتتابعة التي يصنعها الإنسان، بل كان يتمثل مفهوم «نهاية التاريخ» عند هيجل ولكن بمنهجٍ آخر. لقد كان هيجل يرى أن ألمانيا في ذلك العهد تجسِّد الدولة العقلانية تجسيدًا كاملًا، وقد تحلُّ محلَّها دولةٌ أخرى أكثر دينامية، ولكن ألمانيا أوقفَت بصيغتها هذه التطور التاريخي بطريقته التقليدية، وستستمر الإنسانية في الصيرورة غير أنها في قلب الدولة العالمية لن تتطور بعد ذلك، بمعنى أنها لن تخلق جديدًا بعد ذلك، وأنها ستكون في الإيجابية الكاملة، وأنها ستحيا في مجتمعٍ شفَّاف شفافيةً كاملة، وأن ما سيكون عليه مثل هذا الوجود لمتنعٌ عن التخيل أيضًا.[1]

---

[1] شاتليه، فرانسوا، **هيجل**، ترجمة جورج صدقني، مراجعة الأب فؤاد جرجي بربارة، ط٢، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦م، ص٢١٠-٢١١.

لقد قام فوكوياما باستعارة هذا المفهوم، ولكنه استبدل ألمانيا بأمريكا، وخرج بنتائج تقول بتوقف التاريخ التقليدي في الصراع، وظهور حضارةٍ واحدةٍ هي في الوقت نفسه خلاصةُ حضارات التاريخ السابق وما حولها.

بين مفهوم التأريخ والتاريخ نفسه هناك اختلافٌ واسع؛ فالتاريخ يبدأ مع ظهور الإنسان وسينتهي بنهايته، أما مفهوم التأريخ فالراجح أن العصور التاريخية بدأَت في ٣٢٠٠ق.م. وهو زمنُ ظهور الكتابة في سومر؛ حيث انتهت عصور ما قبل التاريخ وبدأَت العصور التاريخية، وقسَّم العلماء هذه العصور التاريخية إلى أربعة، هي التاريخ القديم والوسيط والحديث والمعاصر، ويبدو أن فوكوياما أنهى التاريخ المعاصر في حدود ١٩٩٠م ليبدأ بعده عصر «ما بعد التاريخ» وهو ما فُهم على أساس أنه نهاية التاريخ.

قد يكون الشعر معنيًّا، بقدْرٍ ما، بمفهوم التاريخ أكثر من التاريخ نفسه؛ فعندما كان الإنسان في عصور ما قبل التاريخ يقاوم الطبيعة ويبتكر النار ظهرَت لغته من خلال الألم والصراخ وردود الفعل، واستغرقَت زمنًا طويلًا لكي تكونَ صالحة للتعبير عن وجدان الإنسان، حينها كان هذا الإنسان قريبًا من نهاية عصور ما قبل التاريخ، وعند بدء العصور التاريخية كان الشعر ما زال شفاهيًّا، وتحمله أغاني البذار والحصاد والرعي والحب وغيرها، ولم يدوَّن الشعر إلا في حدود منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، عندما أصبحَت الكتابةُ طيعةً أكثر للتعبير عن المشاعر والأخيلة.

لكن الشعر يستنبط تاريخ الإنسان كله، بل هو معنيٌّ حصرًا بتاريخ الروح؛ فقد قال شاعرٌ كبير مثل سان جون بيرس في إحدى قصائده: لا تاريخ إلا تاريخ الروح. لكن هيجل كان يرى أن هذه الروح هي الله؛ فهو الذي يوائم بين الروح الكلي وبين التاريخ الكلي. وهكذا يجعل هيجل جوهر التاريخ مقدسًا وكأنه يتحول إلى ميثولوجي أو صانع أساطير وليس إلى فيلسوف.

الأسطورة تجعل من زمنها تاريخًا مقدسًا؛ فهي تؤرخ لزمنٍ مقدس واستثنائي يقع خارج الزمن العادي، مثل خلق العالم، أو تدمير العالم بالطوفان، أو ظهور الكواكب وغيرها. ويمكن للإنسان استعادة ذكرى ذلك الزمن عن طريق الطقوس، التي تبدو وكأنها المسرحية العملية لتلك الأساطير.

الزمن المقدس، من حيث طبيعة الذات، قابل للاستطلاع، بمعنى أنه زمنٌ ميطيقي (أسطوري) بدئي قابل للصيرورة في الحاضر. كل عيدٍ ديني، وكل زمنٍ ليتورجي فإنما يتكوَّن من تعيين لحدثٍ جرى في ماضٍ ميطيقي.[٢]

الشعر لا ينشئ زمنًا مقدسًا ولا يدعو لاستحضار زمن مقدس؛ فهو ليس بالأسطورة ولا بالطقس بالمعنى الديني، فهل هو أسطورة أو طقس بالمعنى الدنيوي؟ قد يكون ذلك صحيحًا ولكن إلى حدودٍ معيَّنة؛ لأن الشعر لا يندرج أيضًا في الزمن الدنيوي العادي المكرَّر. إنه يقبض على حقيقةٍ دامية ويدعو للتبصر بها، إنه نوع من البكاء على المصير؛ فهو صرخةٌ كلِّية بوجه الزمن والتاريخ، لا لكي يستعيد الفردوس، ولا لكي يذهب إلى فردوسٍ آخر، فهل هو خالٍ من الزمن أم خارج عنه؟ هل هو مشحون بالزمن الكلِّي في حزمةٍ مضغوطةٍ منفَّذة عبْر الكلمات والمعاني؟ ربما.

الشعر إذن يحتوي الزمن الكلِّي أو التاريخ الكلِّي، وهو من شدة ضغط الزمن والتاريخ فيه يكاد يفقدهما لا يقدِّسهما أو يجعلهما عاديَّين، الزمن في الشعر كلي ولكنه خالٍ من القداسة، وهذا يعودُ بنا إلى هيجل، ولكننا هنا مع هيجل وقد نُزِعَت عنه قداسة الإلهي الذي يسكن جوهر الزمن. يختلف الشعر عن الأسطورة في تصوُّر بداية العالم ونهايته اختلافًا كبيرًا؛ ففي حين ترى الأسطورة أن بداية العالم جرَت في زمن الأصول عندما تحرَّك هيولى الكون الساكن، وظهَرَت الآلهة الجديدة التي خلقَت الإنسان فيما بعدُ، أما نهاية العالم فقد جرَت، من الناحية العملية في الكارثة الإسكاتولوجية التي هي الطوفان أو الحريق الكوني أو الزلزال أو العاصفة، وبدأ بعدها خلقٌ جديد ينتظر نهايةً قادمة.

أما الشعر فلا يرسم بداية أو نهاية العالم بشكلٍ معيَّن، بل يترك للشعراء حرية تصورهم، لكن الشعر يواجه الزمن، ويُعارِض تحكُّم الزمن بالإنسان، واعتباطية الأحداث، وعبثية التاريخ. إنه يحاول أَسْر الزمن والتاريخ بالكلمات والصور، ولا يرسم أي سيناريو لبداية واستمرار ونهاية العالم، كما ترسمُه الأساطير أو علوم الكون أو الفيزياء.

الشعر يتحرر من التاريخ الإلهي للأسطورة مثلما يسخر من التاريخ البشري الذي يكتبه علماء التاريخ History graphy لكنه يقينًا يتدفق في مسامات التاريخ الفعلي للإنسان ويتغذى منه.

---

[٢] إلياد، ميرسيا، **المقدس والدنيوي (رمزية الطقس والأسطورة)**، ترجمة نهاد خياط، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧م، ص٦٧.

لقد كان اكتشاف التاريخ نهاية للأسطورة، بمعنًى آخر كان اكتشاف التاريخ الحقيقي نهاية للتاريخ المقدس، ولم يكن شعر الأساطير إلا وسيلة لوصف التاريخ المقدس لكنه تحرَّر، هو الآخر، من هذا الأَسْر عندما اكتشف الإنسان التاريخ الحقيقي البعيد عن الأسطورة، وكانت حريتُه هذه سبيلًا للتحرر من التاريخ الحقيقي أيضًا لصالح تاريخ الروح الذي يبدو لنا وكأنه وهمٌ يشبه الأسطورة. وكان هذا يعني، فيما يعنيه، أن الشعر خلق أسطورته (اللاميثولوجية)، إنه مولدُ أخيلةٍ لا أسطورية بالمعنى الدقيق لكلمة أسطورة (حكاية إله).

(١) الشعر تاريخ الروح

في فينومونولوجيا الروح الذي يسمى أيضًا «علم ظهور العقل» يرسم هيجل طريقًا متصاعدًا من الوعي إلى الوعي بالذات إلى المنطق إلى العقل إلى الدين إلى المعرفة المطلَقة. وكان من أهم تطبيقات هذا المنهج الهيجلي في تتبع مسرى الروح الصاعدة أو الوعي المتصاعد هي «قيادة الوعي المشترك بين كل من قال «أنا» إلى المعرفة الفلسفية، هذا من جهة، ثم من جهةٍ أخرى الخروج بالوعي الفردي المحبوس في نفسه من عزلته والعلاء به إلى الشركة العقلية أو الروحية».[٣]

والحقيقة أن هذا الكتاب هو بدايةٌ هشة لظهور منهج هيجل الجدلي المثالي الذي ظهر لاحقًا في «المنطق» والذي كان يتابع فيه، من خلال مثلثاتٍ جدلية، تطور «الوجود والعدم والصيرورة» إلى ثالوث «الفلسفة والدين والفن». وهكذا كان تطور الروح وكان تاريخها. الشعر يرى في تاريخ الروح نسقًا شاردًا تدفعه صرخاتُ العذاب أو الفرح، الألم أو اللذة، المعنى أو العبث. إنه لا يتتبع نقلات الروح درجةً درجة بل يصف جموحها وعذابها وفرحها؛ فهو إذن لا يمثل تاريخ الروح بالمعنى الكرونولوجي المثالي أو المادي، بل هو يتمثل تاريخ الروح بإطلالةٍ مفاجئةٍ عليه، أو إنه يسمح لظهور ومضة من تاريخ الروح تعبِّر عن هذا التاريخ كله.

هكذا يبدو الشعر وكأنه منفذٌ أو مسربٌ صالح لتاريخ الروح؛ فهو يحمل آثار هذا التاريخ، ليس كما يحققه المنطق المثالي لهيجل، بل بطريقة أقل وثوقية.

---

[٣] هيغل، جورج فيلهلم فردريش، **علم ظهور العقل**، المجلد الأول، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص٥.

إن أغلب تاريخ الروح لم يدوَّن، لكن ما دوِّن منه ظهر في الأديان والفلسفة والفنون بأنساق ومراحل تطورية أو غير تطورية (منقطعة)، وقد يشكِّل الشعر إحدى مدوَّنات تاريخ الروح لكنه، في حقيقة الأمر، يستنبط تاريخ الروح كله ويحاول أن يعبِّر عنه.

لقد بنى هيجل صرحه الفلسفي على أساس التاريخ وهو مؤرخ من طرازٍ رفيع. إنه على وجه التحديد مؤرخٌ ميتافيزيقي أكثر منه فيلسوفًا؛ لأنه يدرس تاريخ ظهور العقل (الروح) استنادًا إلى حوادث التاريخ الفعلية؛ فحركة العقل أو الروح تبدأ من الصين إلى الهند إلى فارس إلى اليونان إلى الجرمان (كما يبيِّن ذلك في كتابه العالم الشرقي ومحاضرات في فلسفة التاريخ)، وهذه في أساسها حركة الإمبراطوريات الأيديولوجية؛ ولذلك فهي في جوهرها تاريخٌ محض.

أما في الشعر فلا يظهر «تاريخ الروح» انعكاسًا آليًّا لـ «تاريخ الأحداث» بل هو تاريخ كثافاتٍ روحية وجمالية تستبطن الأحداث، وتمدُّ لها عروقًا في تربة عميقة، قد تنعكس في واحدة من جزيئاتها أهوالٌ ومصائرُ كبرى.

ورغم أن ميشيل فوكو استطاع أن ينبه إلى مناطق الانفصال في التاريخ والتاريخ المعرفي، بشكلٍ خاص، إلا أن مناطق الانفصال والاتصال في التاريخ ما زالت تشكِّل سُلالةً كرونولوجيةً واحدة رغم أن النفاذ إلى مناطق الانفصال يبدو في جوهره عملًا شعريًّا؛ فقد كان الانفصال «علامة على التشتُّت الزماني الذي كانت تُلقَى على عاتق المؤرخ تبعاتُ حذفه من التاريخ، لكن غدَا اليومَ أحد العناصر الأساسية للتحليل التاريخي.»[٤] وهكذا انتقل مفهوم الانفصال إلى ممارسة بعد أن كان عائقًا، واستطاع فوكو أن يبني نظامه المعرفي (الإبستمولوجي) بطريقةٍ مختلفة عما فعله هيجل المثالي. إن الشعر ينظر إلى محاولات رصد وبناء «تاريخ الروح» بهذه الطرق نظرةً أخرى؛ فهو يرى أنها محاولاتٌ جزئية مفصَّلة؛ ولذلك يختار الشعر التعبير عن تاريخ الروح بطريقةٍ أخرى مشحونة وغير تفصيلية وساخرة أو دامية بعض الشيء.

وإن الشعر يتخطى بجوهره وفضائه المفتوح الأنظمةَ المغلَقة التي تقترحها الفلسفة أو المعرفة؛ فهو في علاقته بتاريخ الروح، يتخطى ما يلي:

(١) نظام ديكارت العقلي (الكوجيتو).

---

[٤] فوكو، ميشيل، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

(٢) نظام هيغل الروحي (الفينومونولوجيا).
(٣) نظام فوكو المعرفي (الإبستمولوجيا).

وسيجد الشاعر أن الحرية أغلى وأشد فتنة من هذه الأنظمة المقترحة؛ ولذلك عليه أن يقصد هذه الأنظمة المقترَحة ويقتات من مادتها الأولية، عليه أن يقفز بعد معرفتها لا أن يقفز عليها دون أن يعرفها؛ لأنه سيكون مسلحًا بمُصولها، بمُضاداتها، وسيتحصَّن جسده ضد قيودها.

ولكن، ما الذي يؤدي إليه تهشيم التاريخ بهذه الطريقة؟ إنه يؤدي ببساطة إلى الشك بكل المعارف البشرية المؤسَّسة على أساسٍ تاريخي، وهكذا يبدو ماركس مثل هيجل منحصرًا في حتمياته (قيوده) التاريخية وفي التطور المادي (الروحي عند هيغل)، بل وإن منهج فوكو أيضًا في إبستمياته يشكِّك بوجود علاقة منطقية بين البِنى الأخلاقية والاقتصادية والمادية والمعرفية لأن يطرد السببية من عالمه، ويضع محلها الصدفة؛ ولهذا يبدو منهجُه أشد اقترابًا من الأسلحة التي يقترب بها الشعر من التاريخ؛ لأن فوكو استبدل التطور الماركسي أو الداروني بالقطيعة؛ ولذلك فقد استطاع قلبَ السياقِ المعرفي الذي ساد القرن التاسع عشر لتصبح مفهوماته سماتٍ للقرن العشرين، وحتى النظام المعرفي الذي بحث فيه وجد أنه غيرُ متطور ومليءٌ بالقطيعات الإبستمية؛ ولذلك كان يرى بأن هناك أركيولوجيا (حفريات) معرفة أكثر من تاريخ المعرفة.

التاريخ إذن أو البحوث المعاصرة في التاريخ تقترب من حرية الشعر، ويطيب لي أن أقول بأن تأثير الشعر بمعناه الجوهري والعميق بدأ يبثُّ روحه في الرؤيا الجديدة للعلوم الإنسانية، ولكن عظمة الشعر تبقى في أنها العتلة التي تطيح بما تستطيع هذه العلوم كشفه من الأنساق والقيود والقوى الخفية والظاهرة. الشعر إذن يتربَّص بالآلية الصامتة الزاحفة للتأريخ.

حينما ألَّف «غوغول» رائعته التي محورها كتابه (النفوس الميتة)، أوضح أن روايته قصيدةٌ شعرية، وأبرزَ الجوانبَ التي على الرواية أن تكون فيها قصيدة. ومن الممكن جدًّا ألَّا يكون فوكو، قدَّم لنا، في حفرياته خطابًا في المنهج، أكثر مما نظم هذا المؤلف في شكل قصيدة، واصلًا بذلك إلى النقطة التي تصبح فيها الفلسفة بالضرورة شعرًا، شعرًا

بليغًا لما قبل وكذلك شعرًا للامعنى، أكثر مما لو كانت شعرًا للمعاني الأعمق والأكثر تواريًا.[٥]

وإذا كان «غوغول» قد أرَّخ للنفوس الميتة عن طريق شعرٍ سردي، ربما نسمِّيه اليوم نصًّا مفتوحًا، وكان قد اخترق أنظمة السرد والفلسفة والمعرفة والمنهج ليقدِّم لنا نصًّا عن تاريخٍ محذوف أو معمًّى، وهذا ما يستطيع الشعر أن يفعله، دائمًا بامتياز.

(٢) الشعر وتاريخ الهامش

يندفع الشعر من القضية إلى ضدها بدافعٍ سرِّي خاص يتجه نحو اكتشاف المناطق المجهولة، تلك المناطق التي أقصتها أحكامٌ أخلاقية وتاريخية وعملية، ويحاول الشعر أن يستقرئ الخرائط المضادة هذه دون تحديد تضاريسها المعقدة؛ فهذا شأن المباحث الخاصة بتلك المناطق؛ ولذلك تثير المقلوبات التقليدية للشرف والقوة والعقل والصحة والحرية فضولَ الشعر للبحث فيها، لا على مستوى البحث التاريخي أو الطوبوغرافي، بل على مستوى الضد الذي يحرِّك الشعر بحثًا عن المجهول الغريب المدهش.

إن حقول الخطيئة والضعف والجنون والمرض والسلطة تُغْري الشاعر في التقدم نحوها من أجل فك مدلولاتها ونبش طبقاتها، لكي يكون أمام تفصيلات كاملة تقف أمام الظاهرة وضدها، مما يجعل خارطة الألم الإنساني والوعي الإنساني أشد إضاءة ووضوحًا. كذلك فإن الشاعر لا يعارض بطريقةٍ تقليدية مناطق تقع عليها عيونه، وإنما يحاول كشف المناطق التي يرتجف منها الإنسان، والتي يمارسها بشكلٍ سرِّي أحيانًا، وهذا يؤكد قوة بصيرة الشاعر في التقدم نحو المناطق المحرَّمة، من أجل أن نُشفى من أفعالنا غير المعلَنة والمخبوءة تحت نظامنا الحياتي التقليدي.

الشاعر يؤمن بأن التاريخ خاضعٌ للأحداث أكثر من خضوعه إلى قوانين ثابتة صارمة، وأن كل حادثة فيه لا يمكن على الإطلاق أن تتشابه مع غيرها؛ ولذلك يرى الشاعر بأن هو (ذات الإنسان الفاعل) التي حوَّلَت التاريخ إلى متسلسلةٍ منطقية، ولأن الإنسان أُزيح في العصور الحديثة من مركز الأحداث، ووُضع على الهامش بفعل اكتشاف بِنى اللغة والنفس

---

[٥] دولوز، جيل، **المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو)**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٢٤.

والتراث التي تحرِّك الإنسان، وتضعه في سجونها؛ لهذه الأسباب تهشَّم التاريخ، وتحول إلى كتلٍ من الأحداث لا علاقة لها ببعض، وأُقصيَت ذات الشاعر (الشاعر القديم) الذي كان ينفعل بالتاريخ من خلالها، بل ويحاول خلقه من خلالها، وهكذا توصَّل الشاعر إلى مفهوم الانقطاعات، ونبذ مفهوم الاستمرار الذي كان يسيطر على وعيه السابق.

التاريخ الكلِّي غير موجود، وهو وهمٌ اخترعَتْه الذات الإنسانية لتطمئن رعبها أمام الصدفة واللامعنى اللذَين يختزنهما قلب التاريخ؛ ولذلك ينفتح التاريخ أمام عالِم التاريخ لكي يلتقط قوانين الكتل والأحقاب والمراحل الكثيفة والمتصلة مع بعضها، وأمام الشاعر الحديث (لا الشاعر القديم) لكي يحلِّق بحرية فوقها، ويعلو أكثر فوق مناطق الانفصال أو اللااتصال ليبرِّر تشظيته المستمرة للحقائق واللغة والأعراف.

وهكذا يسقُط المفهوم الأرسطي الميتافيزيقي في مبدأ العلِّية، وتُصبِح الأحداث وربما الأشياء بلا عِلل، تتحرك وفق أنظمة أشد غموضًا وعمقًا من الأنظمة التي عرفَتْها فلسفة التاريخ أو الفيزياء، وبذلك ينتقل الصراع، صراع الفكر، بسبب هذا المفهوم الشعري من السببية إلى القوانين الضمنية، وهي قوانين أشد غورًا وأصلب عمقًا من القوانين السببية التي تبدو غاية في السطحية؛ لأنها ماثلة أمام العين قريبة من الإحساس التقليدي، بينما تنطوي القوانين الضمنية على بُعدٍ آخر يرتبط بالحدْس والرؤيا الشاملة.

لقد استطاع ديفيد بوم ومجموعة علماء المرآة أن يكتشفوا المستوى الضمني للكون، وقال بوم إن المادة ليست مستقرةً، إنها مستقرةٌ نسبيًّا ومنفصلة، نسبة إلى إحساسات هولوغرافية متدفقة لراصدين هم أيضًا مستقرون ومنفصلون نسبيًّا، فقط؛ فكونُنا هذا مليء بـ «لا شيء»، إنه سيلٌ هائل من العدم الذي فيه كل شيء، وباكتشافه لهذا الكون اكتشف «بوم» أيضًا علاقةً مدهشة ما بين الخرائط والتضاريس. بالنسبة للمرآة ليست هناك خرائط نهائية؛ لأن خرائطنا هذه «هي» نفسها المرآة؛ فعملية وضع الخريطة تغيِّر التضاريس، وهذه الأخيرة بدورها تغيِّر خريطتنا. والعناصر الثلاثة، التضاريس والخرائط وواضعها، تدور حول بعضها مثل الدوامة في النهر، التي تمثِّل الكل. إن العلماء والتاريخ (الجاري) سيقرِّران إن كانت استبصارات «بوم» (المرآوية) الغريبة ستبقى قائمةً أم لا.[٦]

[٦] بريجز، جون. ب، **الكون المرآة**، ترجمة: نهاد العبيدي، مراجعة د. قدامة الملاح، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الإعلام الداخلي، كتاب «علوم» المترجم ٤، دار واسط للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م، ص١٠٥-١٠٦.

وهكذا تحول الكون والتاريخ والإنسان إلى دوامة، وأُقصيَت المراكز الأرضية والشمسية واللاهوتية وغيرها، لم يعُد هناك هامش ومتن، بل هناك دوامةٌ واحدةٌ تدور.

لا بد للشاعر أن يعرف، مثلما استطاع العالم أن يعرف ذلك، بأن الإنسان ليس مركز المخلوقات، وأن الأرض ليست مركز الكون، هكذا سيكون من الطبيعي أن نُقصيَ تاريخ الأحياء بوصفنا بدايةً أو نهايةً مطلقةً له، وأن نُقصيَ تاريخ الأشياء بوصفنا أول أو آخر من وُجِد في سلسلتها، وهذا يُوجب علينا أن نتحسس عظام القرد التي تحت جلودنا، وأن نعرف بالضبط بوصلة وجودنا البايولوجي، ثم باكتشافنا البِنى التي تتحكم بنا، ويمكن لنا أن نتحرَّر في الهامش الذي دفعَتْنا إليه بِنى الاقتصاد والأيديولوجيا بل والبايولوجيا، ويمكن للشاعر أن يشكِّل ذاتًا جديدةً متحررة من الهامش الذي أقصَتْه إليه قوى الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

ربما لا يستطيع الإنسان العادي أن يقوم بدور البطولة في هذا المجال؛ لأنه خاضع دون أن يدري لقوًى أرضية بعضها تاريخي والآخر اجتماعي وقوًى كونية بعضها فيزيائي والآخر بايولوجي، ولكن الشاعر (وهو العارف الثاقب الوعي) يمكن بإدراكه هذه القيود أن يقلب المائدة التي قيدَتْه بأعراف وجلَّاس وطريقة قول وإنصات ومجاملاتٍ اجتماعية، وهو بهذا العمل يحرِّر الإنسانية كلها أولًا بوعيه واكتشافاته مع العالم الإنساني والطبيعي لهذه القيود، وثانيًا بدوره الثوري في الخروج على هذه القيود.

ألَمْ يمارس دارون القطيعة مع التوراة يوم كشف عن الأصول الحيوانية للإنسان، وضرب أصوله الأسطورية بعيدًا، ولم يعُد الإنسان بنظره ابنًا لآدم وحواء، بل أصبح ابنًا للأواليات والقِرَدة العليا؟ وكذلك فعل علم الآثار الحديث مع التاريخ الهلامي الوهمي الذي طلعَت به الأوديسة والإلياذة يوم اكتشف هذا العلم شعوب سومر وبابل وآشور ومصر، فلم يعُد التاريخ يبدأ من اليونان، وصار نوح سومريًّا وإبراهيم بابليًّا وموسى مصريًّا بعد أن كانوا جميعًا عبرانيين.

ألَمْ يمارس فرويد القطيعة مع الوعي البشري كله؛ حيث اكتشف أن هذا الوعي ما هو إلا قشرةٌ بسيطة لمنطقةٍ أعمق هي اللاشعور الذي يحتوي كل صراعات ورغبات الإنسان؟ إنه الجزء الظاهر من جبل الثلج، ذلك الجبل الذي يعوم في بحر لم تنتبه له البشرية سابقًا، وبذلك لفَت الانتباه إلى قوى الحُلم والرغبة والجنس، وكذلك فعل نيتشه وبعده فوكو، هؤلاء جميعًا حرَّروا الإنسان من سجونه وكشفوا قيوده، وصار أمام الشاعر، بل من الواجب عليه،

أن يحرِّر الإنسان من كل المجاهيل التي كانت تخلق مصيره وَفْق آلياتٍ محددة سلفًا، أصبح بإمكان الشاعر أن يلعب دور الطبيب النفسي للمجتمع البشري بأكمله، حتى يشفيه من أوهامه وأمراضه وقيوده، حتى يحرِّره ويدفعه إلى آفاقٍ أبعد.

لقد وُجد الروح الإنساني لا لكي يندرج في حركة التيار الآلي للتاريخ بل لكي يتمفصل معه (الروح يتمفصل مع التاريخ)، وبذلك يُعاد خلق التاريخ من جديد؛ أي إن الروح يتقاطع مع التاريخ، لا يكمل أحداثه التي تحرِّكها قوى القدَر الموجودة في المادة أو خارجها، وما يُسمَّى بالقوانين الأزلية.

ولهذا الشعر دورٌ في إذكاء نار الروح الإنساني، وجعله يتنشَّط في تمفصله مع التأريخ. إن تناثر الأحداث هو الشيء الموجود أما التأريخ فلا وجود له. أنه سجلٌّ فردي وجماعي، التاريخ علمٌ مفترض ولذلك فهو علمٌ كاذب Pseudo Scince أو علمٌ وهمي، التأريخ (وبضمنه تأريخ الروح الذي ابتكره هيجل) اقتراحٌ لا حقيقة ولا شبه حقيقة، نسقٌ عقلي أكثر منه نسقًا يصُب في جوهر الوجود؛ ولذلك يصطدم الشاعر بالتأريخ ليحطِّم أنساقه، وليقترح منحنيات حرية كبرى أعلى وأشمل من كل أنساق التاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة والميتافيزيقية وحتى الأدب.

الشعر إذن يقف متربصًا بالشِّراك التي نُصبَت له، ووقع فيها الروح الإنساني وهو يتطور ويعلو؛ فقد كانت شِراكُ الأيديولوجيا والتاريخ والعلم أخطر الشِّراك التي نجا الشعر من الوقوع فيها. قد تكون هناك أبعادٌ اجتماعية وسياسية وتاريخية لظهور الشعر واستمراره، لكن هذه الأبعاد تتحول إلى شِراكٍ؛ لهزيمة الشعر مثلما هي شِراكٌ لهزيمة الروح. وهناك الماضي الأيديولوجي للتاريخ والعلم والشعر الذي يقرع الجرس دائمًا للحذَر؛ فعلى سبيل المثال «فإن فضح الماضي الأيديولوجي للعلم، لا بد وأن يمتدَّ إلى فضح الدواعي التي كانت تجعل منه ماضيًا أيديولوجيًّا؛ فدراسة نمُو المعارف العلمية ينبغي أن تجرنا إلى الظروف النظرية والاجتماعية التي تنشأ المعارف العلمية في حضنها؛ إذ إن المجتمع بكامله، بمؤسَّساته وأطره وهيئاته ومطابعه وأسواقه مسئول عن عملية إنتاج المعارف.»[٧]

وحتى يكمل الباحثون عدَّتهم وبحوثهم، ويكشفوا عن الأيديولوجيا وأسبابها الاجتماعية، وعن التاريخ ونتائجه الاجتماعية، يبقى الشعر ملقيًا خطابه الحر في هواءٍ

[٧] بنعبد العالي، عبد السلام وسالم يفوت، **درس الإبستمولوجيا أو نظرية المعرفة**، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص٧٦.

يقع على تخوم المجال الحيوي للأرض مرفرفًا بطيوره على التاريخ والعلم والأيديولوجيا والفلسفة باكيًا على ما أنجزه الإنسان، وساخرًا مما أنجزه التاريخ، وفرحًا بروح العالم في طيَّاته.

سادسًا: الشعر والمدنية

مرةً، قال الإله السومري «إنكي» إله الماء والحكمة للإلهة «إنانا» إلهة الحب والحرب: «باسم جبروتي أقدم لأبنتي الطاهرة «إنانا» السلطة الإلهية، التاج المقدس وعرش الملوكية

العظيمَين، خذيها يا أنانا الطاهرة، باسم مقدرتي، باسم سلطاني، الصولجان العظيم، الموضع المقدس العظيم والرعاية والملوكية، خذيها يا إنانا الطاهرة.»[١]

وتستلم إنانا حوالي ٨٠ مرسومًا مقدسًا تُعتبر أساس الحضارة السومرية وعنوان ثقافتها، وتُسمَّى هذه النواميس الحضارية باللغة السومرية الـ «مي» التي انتقلَت حسب الأسطورة السابقة من مدينة إنكي «أريدو» إلى مدينة إنانا (أوروك)؛ حيث انتقلَت الحضارة من الأولى إلى الثانية.

وكانت الموسيقى وفن الكاتب والحكمة وآلات العزف ضمن هذه النواميس «ومهما كان الحال فإن ما بقي من هذه النواميس يكفي ليوقفنا على طبيعة أهمية أول محاولة مدوَّنة في تحليل مقومات الحضارة، ذلك التحليل الذي نجم عنه تثبيت جدولٍ مهم يُعرف الآن بمصطلح الميزات والمقومات الحضارية، وتتألف هذه العناصر الثقافية الناتجة من عددٍ متنوِّع من الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية ووظائف الكهانة المختلفة ومجموعة من الشعائر والطقوس الدينية والميول والاتجاهات العقلية والمعتقدات والمذاهب المتنوِّعة.»[٢]

ولقد كانت مصطلحات «الحضارة والمدنية والثقافة» متداخلة أشد التداخل رغم الملامح الخاصة بكل اصطلاح؛ فالثقافة المستعارة من الزراعة والعناية بالأرض بمفهومها الحديث تعني «ذلك الكل المركَّب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدَّرات والعادات التي حصل عليها الإنسان كعضو في المجتمع».[٣]

أما الحضارة فلها طبيعةٌ مزدوجة؛ فهي تحقِّق نفسها بسيادة العقل أولًا على قوى الطبيعة، وثانيًا على نوازع الإنسان[٤] أما «محاولة التمييز بين الحضارة وبين المدنية بوصفها مجرد التقدم المادي يهدف إلى جعل العالم يألف فكرة نوعٍ من الحضارة لا أخلاقي إلى

---

[١] صموئيل كريمر، **الأساطير السومرية**، ترجمة يوسف داود عبد القادر، جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف، ١٩٧١م، ص١٠٩.

[٢] صموئيل كريمر، **من ألواح سومر**، ترجمة طه باقر، تقديم ومراجعة د. أحمد فخري، نشر مؤسسة فرانكلين، بغداد – القاهرة، د.ت، ص١٨٤.

[٣] تعريف E.B. Taylor الذي ورد في كتاب الثقافة البدائية عن كتاب الثقافة والتربية للدكتور حسن الفقي، الإسكندرية، ١٩٧٠م، ص٧.

[٤] شفايتزر، ألبرت، **فلسفة الحضارة**، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، مراجعة د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣م، ص٣٥.

جانب نوعٍ أخلاقي منها، كما يهدف إلى إلباس النوع الأول بلباس كلمة ذات معنًى تأريخي.»[٥]

إن عناصر الحضارة السومرية كانت تضع نواميس الثقافة جوهرًا لها، ولكن فكرة الحضارة كانت تتسع لما هو أبعد من هذه النواميس، وإذا كانت الثقافة بالمعنى الواسع لها قد سادت الأحقاب الأولى للحياة البشرية، فإن الحضارة كانت لاحقةً عليها يوم انتظمَت عناصر الثقافة هذه في مدلولٍ روحي وسياسي محدَّد ضم شعبًا واحدًا أو عدة شعوب؛ لذلك نشأَت حضارات الشرق القديم وحضارات الغرب الأولى، أعني حضارات العالم القديم كمنظوماتٍ ثقافية وسياسية وروحية منفصلة بعض الشيء ومتصلة في بعض النواحي ولكنها، على أي حال، كانت أشبه بالكائنات الأميبية المحدَّدة، ذات الامتدادات أو الانحسارات التي تفرضُها طبيعتها المتحركة.

ولقد كانت مرحلة القطيعة في التاريخ البشري، متمثلة بالقرون الوسطى، فاصلًا بين مرحلتَين مختلفتَين من مراحل الحضارة الإنسانية؛ فقد شهد العالم منذ عصر النهضة نمطًا حضاريًّا جديدًا ارتكز على أساس العلم، حتى تبدَّد مفهوم الحضارة بعد خمسة قرون من عصر النهضة، وساد القرن العشرين نمطٌ جديد من الحضارة يختلف عن تلك الفكرة التي كانت تضُم حضاراتٍ قديمة كالبابلية والمصرية واليونانية وغيرها؛ ولذلك أصبح الحديث عن حضارة فرنسية أو ألمانية أو أمريكية أو بريطانية باهتًا ولا يعني شيئًا. وينسحب هذا على ما يُسمَّى بالحضارة الغربية؛ لأن وسائل الاتصال العالية كسرَت المفهوم الحضاري، وتحوَّل الغرب إلى مركز مدني يبث موجاته، وذابت الحدود الحضارية في منظومةٍ مادية وثقافية معقَّدة ساعدَت وسائل الاتصال على إرسالها إلى أقصى نقطة في الأرض.

لقد قامت في الغرب ردودُ فعلٍ مختلفة على حضارة العلم التي تحولَت إلى مدنية فصلَت الحضارة عن الثقافة الإنسانية وعن البعد الروحي للإنسان، واكتفت بالتعامل مع الجانب الآلي من الوجود الإنساني، وكانت حضارة رفاهٍ مادي للأقلية من البشر، وحضارة تعاسة للكثرة الساحقة، كما أنها كانت حضارة إغناء مادي للغرب، وحضارة إفقار واستعمار

[٥] المرجع نفسه.

للقارات الأخرى، وكثير من المفكرين الغربيين الذين تكلموا منذ مطلع هذا القرن عن أزمة الحضارة الغربية وعن الانفصال بين روحها وجسدها.[٦]

إن ذوبان فكرة الحضارة أو الحضارات في المدنية الغربية ارتبطَت بتغريب مفاهيم الأخلاق والفن والروح والعقل التي كانت سائدة في عمليات المثاقفة بين الحضارات الأولى، كذلك فقد تحول العالم بالنسبة للمدنية الغربية إلى مجتمعاتٍ فولكلورية يمكن التعامل معها على أساسٍ أنثروبولوجي وإخضاعها للآلة الغربية، إخضاعها للنموذج الذي تدفع به آلة المدنية الغربية، بل ولقد تحول هذا المركز المدني إلى مرسلة ومستقبلة في آنٍ واحد يستلم إشاراته ورموزه من آليته، ومن كل ما هو جديد في هذا العالم الفولكلوري المزخرف، ومن طبقاته الأركيولوجية في التاريخ والمعرفة والدين ليهضم كل هذا في مركزه، ويبثها كمرسلةٍ للنموذج الجديد والحداثي بطريقة يشعر فيها الإنسان بأنه مركز العالم «فالتقنية التي كانت تؤلف ذروة المثاقفة بالنسبة لطروحات عصر التنوير الغربي وتطلعاته التاريخية، مع بنية المشروع الثقافي اليوناني، انتهت إلى التجسد عبر مدنية الآلة، التي سرعان ما اكتشف الفكر الغربي نفسه أنه في تحقيقه للمدينة افتقد الحضارة – الثقافة (كما عبَّر عن ذلك اشبنجلر تجسيدًا لنبوءة نيتشه)، ليس ذلك فحسب، بل إن هذه المدنية قطعَت الطريق على أية استعادة ممكنة للمشروع الثقافي الغربي الأصلي، ما دام كل طريق إلى هذا المشروع لا بد أن يتبينه فكر من داخل هذه المدنية ويشق في أرضها وينبني من عظمها ولحمها، وهو ما لا يقدمه أي ذخرٍ متبقٍّ من التفاؤل لدى كبار فلاسفة الغرب المعاصرين. ومع ذلك فإن اكتشاف هذا اليأس إنما يتم بالأدوات المعرفية الغربية نفسها.[٧]

المشروع المدني الغربي يقدِّم نفسه على هذا الأساس كوريث للتاريخ الإنساني، وكمركز للحاضر البشري، بل وإنه يطمح أن يدفع موجات المستقبل من ماكنته، وإن علينا أن نتعامل بحذَرٍ شديد مع هذا المشروع.

ولا يمكن أن نتعامل برومانتيكية معه سلبًا عندما نقدِّم حاضرنا بديلًا عنه، أو إيجابيًّا عندما نتبناه بالكامل دون مناقشة. إن علينا أن ننظر لهذا المشروع المدني بطريقةٍ نقديةٍ

---

[٦] فرح، إلياس، استقراء في العلم والحضارة، **مجلة آفاق عربية**، السنة العاشرة، ٤ نيسان ١٩٨٥م.

[٧] مطاع صفدي، حوار مع الاسم المجهول (اللاشعور بين السلوك والإجراء)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٣، كانون الأول ١٩٨٢م، كانون الثاني ١٩٨٣م.

إيجابية، أرى أنه يجب أن نشترك في هذا المشروع المدني مع الأخذ بالاعتبار محاولة حلِّ اختناقاته وبحلول يخبِّئها حاضرنا وماضينا بين طياته.

هكذا استطاع هذا المشروع أن يكون يونانيًّا ورومانيًّا وجرمانيًّا ومسيحيًّا وعلميًّا وتقنيًّا عبْر كلِّية شمول واحدة تجمع بين التاريخ الزمني المنفصل وبين التنامي التراكمي الذي يتيح للهوية الذاتية في لحظة الحاضر أن تعيد تركيب تراثها كله بما يساعد على استيعاب ضرورات الواقع الجديد الناشئ، والسيطرة على حقل عملياته لصالح التوجه الأساسي للمشروع الثقافي الغربي. هذا ما ساعد على جعل الفرد الغربي كائنًا معاصرًا للحظة التاريخية دائمًا؛ لأنه قادر على التمرد فوق إنتاجه من أجل ما لم يُنتج بعدُ، ومع ذلك فإن التقنية وهي أعلى إنتاجاته تبدو له فخًّا لا قرار له يقع فيه دونما أملٍ حقيقي بالخروج منه، وهذا ما دعا فلاسفة العصر الغربي لينظر إلى التقنية وكأنها هي حقيقة المشروع الثقافي الغربي، هي محركته منذ البدء، والغاية التي كان يطمح إليها، وإن لم يكن على وعي دقيق بما يجري له.[٨]

لا يمكن إغفال منجز المشروع المدني الغربي ونحن نعيش وسط رموزه التقنية والفكرية والثقافية ونتعامل معها استهلاكيًّا، يجب احترام ما أنتجه، أما الوقوف أمام هذا المشروع نقديًّا فيستوجب أولًا استيعابه والالتحام بمادته وآلته، على أساسٍ نقدي يتيح لنا فيما بعدُ نقده وتطويره، بوصفه الحلقة التي آلت إليها موجات الحضارات القديمة والجديدة.

ومثلما لم يكن من المنطقي تجاهل المنجز اليوناني في العلم والفلسفة والأدب والفن أيام بزوغ الحضارة العربية الإسلامية، كذلك لا يمكن النظر بريبة أو تحامل للمشروع المدني الغربي، بل إن إخفاق الحضارة العربية الإسلامية جاء بسبب انتصار المشروع السلفي على إمكانية التمثلات المبدعة للإرث اليوناني.

ومن أجل اكتشاف الأساس الذي يقوم عليه الأدب الغربي لا بد لنا أن نكتشف الأساس الذي تقوم عليه المدنية الغربية برمتها، لا بد من معرفة الناموس الذي يحرك هذه المدنية ويدفعها إلى أمام.

---

[٨] المرجع نفسه.

(١) الحداثة: ناموس المدنية الغربية

«آلة المدنية الغربية تشتغل بقانون تتفرع منه كافة التفصيلات، إنها مرتبة على أساس العمل المنفتح إلى ما لا نهاية، وعلى آلية قادرة على تمثل ما بعد الإنتاج الذي تقوم به، وفي ظني أن مثل هذه الآلية، تكمن في قانون واحد يمكن تسميته بـ«الحداثة» التي يعرف الأدباء والكُتاب جانبها الأدبي، ولكنها في حقيقة الأمر «ميكانزم» شامل يحرِّك المدنية الغربية، وإن أحد مظاهرها يتمثل بالحداثة الأدبية والفنية؛ إذ ليست الحداثة مفهومًا سوسيولوجيًّا أو مفهومًا تاريخيا يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للمدنية تعارض صيغة التقليد، أي إنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالميًّا، انطلاقًا من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة موضوعًا غامضًا يتضمن في دلالته إجمالًا الإشارة إلى تطورٍ تاريخي بأكمله، وإلى تبديل في الذهنية.»[٩]

«ليست الحداثة، إذا أخذت الكلمة بمعناها الأشمل، مدرسة أدبية تُضاف إلى ما سبق كالواقعية والرمزية، والكلاسيكية والرومانسية، وليس الصراع حولها صراع أجيالٍ أو نزاعًا بين القديم والجديد، فهذه إن هي إلا حركة وعلائق ديالكتيكية لا تُفهم إلا ضمن الإطار التاريخي الكلي الذي منه تنبثق وإليه ترتد.»[١٠]

ولذلك نجد الحداثة نفسها كل يوم بحاجة للاندفاع إلى أمام حتى في الحقل العلمي الذي لا تزحزح قوانينه إلا بدائل جذرية؛ فعلى سبيل المثال يتجدد علم الأحياء كل عام بما تتضمنه البحوث التي تدفعها المختبرات ومراكز البحث والجامعات في العالم الغربي — وفي مختلف نقاط شبكة علم الأحياء المتنوعة، الكبيرة؛ ولذلك تصبح فكرتنا عن الخلية والأحياء مختلفة نسبيًّا كل عام، وهذا ينطبق على بقية العلوم، ومن هذا المنطلَق بالضبط تنحو العلوم منحى الانشطار إلى علومٍ تفصيلية لمجرد تكوُّن حصيلةٍ علميةٍ تفصيلية حول أحد فروعها؛ فعلم الإحياء المجهرية Micro biology ينشطر إلى علوم الفايرلوجي

---

[٩] أخذت عن بحث محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع العدد الثالث ١٩٨٤م، أبريل/مايو/يونيو.

[١٠] محمد عابد الجابري، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٤م.

والبكتريولوجي وغيرها، ينشطر إلى علم البكتيريا إلى علوم البكتيريا الهوائية Aerobic Bacteriology وعلم البكتيريا الصناعية Industry Bacteriology وعلم بكتيريا النبات Plant Bacteriology وعلم بكتيريا التراب و... إلخ. وينشطر بعدة فترة كلٌّ من هذه العلوم إلى علومٍ صغيرة تتسع مع الوقت لتتحوَّل إلى اختصاصاتٍ دقيقة وعلومٍ قائمة بذاتها.

وهذا ينسحب على العلوم الإنسانية في اللغة والنقد والأنثروبولوجيا والجغرافية والتاريخ. إن هذه الشبكة الهائلة من العلوم التي تحبل كل يوم بمادةٍ جديدة لتولِّد بعدها علمًا وليدًا جديدًا يغتني بمرور الزمن ليلد غيره، أعني أن هذه الماكنة — وفي كافة شئون الحياة — تقوم على فكرة التحديث وعدم التمسك بيقين ثابت أو مطلق أمام أي شيء، وينسحب هذا على التفكير والفلسفة والأدب بصورةٍ عامة.

لقد صهرَت الحداثة التعارض الكلاسيكي الذي احتدم أمره خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين بين المادية والمثالية في وَحدةٍ أخرى اليوم في الطريق إلى الكشف عن نفسها، إنها معقولية بنَّاءة، وكل ما في الحداثة — بما هي علم وممارسة — بناءٌ عقليٌّ صارم يستثير التجربة ليمتصَّها وتفلت من يده فيعيد الكرة، إنها معقولية نماذج، والنموذج ليس نموذجًا، وطالما استبعدنا مرة، ولكل مرة، ولأول مرة في التاريخ، أفلاطون والأفلاطونية، إنها معقولية إجراء بحصر المعنى؛ إذ إنها تقوم على بناء آلة من المجردات والصُّلب تساير حركة الموجودات (بما فيها الإنسان) لتنفذ إليها وتخضعها لإرادة هي دومًا في السعي إلى ما تريد.[١١]

ولذلك تبدو التيارات الأدبية متزاحمة مع بعضها، يضيف كل تيار لمفهوم أو روح الأدب ما يستطيع، أما الخطأ الكبير فهو الاعتقاد بأن الحقيقة تكمن في هذا التيار أو ذاك، إن هذه التيارات تتجدَّد وتتحدَّث مع الوقت لتنتج تياراتٍ جديدة، وحقيقة الأدب تكمن في جميع هذه التيارات، لكن التيارات الحديثة تكون عادةً أقرب إلى روح العصر من غيرها.

لقد انسحب «ميكانزم» الحداثة على الأدب تمامًا، كما انسحب على بقية شئون الحياة، فبدأَت تظهر في كلٍّ أنماطٌ أدبية لها سقفٌ فلسفي أو معرفي جديد أيضًا، وكان جوهر هذه الأنماط يقوم على التقنية، إن الحداثة في الأدب ارتبطَت بالتقنية؛ فبالإضافة إلى معرفتنا بالأجيال والمدارس الأدبية منذ بداية القرن حتى الحرب العالمية الثانية من «المستقبلية

[١١] أبو ديب، كمال، الحداثة، السلطة، النص، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، العدد ٣، القاهرة، ١٩٨٤م.

والردائية والسوريالية والواقعية الجديدة» فقد ظهرَت حركاتٌ وأجيالٌ أخرى بعد الحرب الثانية (الرواية الجديدة والشعر الطليعي)، وظهرَت أجيالٌ مثل الجيل الناشز في أمريكا Beat Generation والجيل السرِّي في إنكلترا Secret Generation، الأصقاع الأخرى لأوروبا وأمريكا ظهرَت في العقود الثلاثة المتأخرة.

ولذلك نرى بأن آلة الحداثة الشعرية تدفع كل وقت بأجيالٍ وتياراتٍ شعرية جديدة، وكل جيلٍ أو تيار يحاول أن يتميز بتقنيةٍ جديدة، وهذه التقنيات تخرج من رحم التقنيات البسيطة، وتخرج كذلك أعقد الأشكال الشعرية المشحونة بالرموز والتراكيب اللغوية المعقدة، وفي ظني أن هناك قيمةً علائقية بين هذه التيارات تتحرك وفق قانون الفعل ورد الفعل، فإذا ظهر جيلٌ أدبي ممتاز بالتعقيد اللغوي مثلًا فلا بد أن يكون الجيل اللاحق له تبسيطيًّا في مسألة اللغة وهكذا؛ أي إن المسار الشعري الغربي، بعد الحرب العالمية الثانية مضى بعيدًا في ابتكار تقنياتٍ جديدة قائمة على صيغة التعاكس، ومحاولة عدم التكرار، ومن أجل أن يحتل كل جيل أو كل تيار موقع الصدارة الشعرية، فلا بد من الاختلاف، ولا بد من الصراع مع الماضي القريب، وهكذا نشأَت أمامنا فسيفساء لتياراتٍ جديدة يستنهض كلٌّ منها نفسه من أحشاء التضاد مع التيار السابق؛ ولذلك نال هذا النحت ومحاولات الابتكار من الشعر روحه، لقد ظل الابتكار التقني خارج الشعر روحًا وجوهرًا ولم يتجدد إلا في قشرته، بل إن الإنهاك الذي مارسَتْه حركات التجديد ظل يقرع خارج الشعر حتى إن روحه كانت تغوص بعيدًا، ولا يبدو الشعر الجديد إلا خواءً خارجيًّا.

لقد غيَّبَت التقنية المتصلة مفهوم الشعر، وحوَّلَته إلى سلعة استهلاكية سريعة، وهكذا كادت الروح الشعرية تنحسر مع هذه الأشكال الجديدة.

إن التبدُّل الجوهري في الشعر هو الحداثة بعينها، أما التبدُّل الظاهري فهو التقنية التي هي وسيلة من وسائل الحداثة.

لا بد أن يكون مشروع الحداثة جوهريًّا، ومن الخطأ التعاملُ معه على أنه مشروعٌ تقني فقط؛ ولذلك تكون الحداثة الغربية قد وضعَت نفسها في نقطةٍ مغلَقة؛ لأن التقنية الجديدة سوف تبتكر شكلًا محددًا يقوم على وراثة الأشكال القديمة، وستقوم التقنية اللاحقة بابتكار شكلٍ آخر محدَّد، وهكذا، وسوف نجد أنفسنا أمام مشاريع شكلية لا يربطها رابط أمام تقنياتٍ عديدة، مضادة أو متفقة، أما الحداثة فقد غُيبَت بعيدًا وأصبح ناموسها تقنيًّا لا تناله روح الحداثة.

إن هذا الفصل بين الحداثة – الجوهر والحداثة – المظهر، وأعني التقنية، هو مأزق يكاد يناغم المأزق الأخلاقي أو الروحي في الغرب؛ فلو أننا استعرنا لغة لوسيان غولدمان

لوجدنا بأن التمثل السوسيولوجي للمشكلة التقنية الحداثية المظهر، يجد نفسه في المأزق أو المشكلة الأخلاقية، التي انفصلَت عن الجوهر الإنساني المتأصل في كل إرث الغرب الإغريقي والمسيحي والنهضوي.

ولذلك تبدو هذه الأشكال المظهرية الثابتة المتعددة أشبه بالسطات المتجددة والمخيِّمة على العقل الغربي، فإذا كانت مشكلة السلطة قد عولجت بالليبرالية وبعض الممارسات الديمقراطية الخارجية في المجتمع الغربي، فإن حقيقتها قد تسرَّبَت إلى الكثير من أشكال الوعي وربما اللاوعي عند الغرب؛ لأن السلطة تفرض نفسها في هذه الأشكال — المسوخ الخالية من المعنى الروحي.

يرى رولان بارت أن السلطة حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة، في التبادل الاجتماعي؛ فهي ليست مقصورةً فحسب على الدولة والطبقات والجماعات، بل تمتد لتشمل الموضات والأزياء والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة، وتشمل حتى ردود الأفعال التي تحاول مناهضتها.

وهل هناك عملٌ أكبر من العمل الذي كشف به ميشيل فوكو أزمة الغرب، عندما التقط بِنَى الجنون والشذوذ النفسي والكبت الجنسي والسلطة في النصف الآخر غير الظاهر من العقل الغربي، لقد كان عمله جريئًا وفذًّا ويُحسب لصالح علاج المجتمع من أمراضه.

ومثال فوكو هنا يُرجعنا إلى نقطةٍ هامةٍ في مسار البحث، وهي أن العقل الغربي قادر من خلال منظومته أن يعالج أخطاءه، ومن الصعب اقتراح حلول عليه من عقولٍ أخرى لا تخوضُ ديناميكيته وصراعه المتعدد الأوجه؛ ولذلك تبدو الحلول التي تتضمنُ العودة إلى الفلسفة الهندية والصينية وغيرها عابرة، وتبدو المجتمعاتُ التي تعتقد أن بإمكانها أن تحلَّ مشكلات الغرب من خارجه ببدائل تقترحها من صلب تأريخها مخطئة في توجهاتها؛ لأن المشكل الغربي معقَّد، ويحتاج إلى استيعاب آلته وتمثُّل مشكلته، ثم السعي معه لفك اختناقاته، وإن فك هذه الاختناقات مساهمةٌ باسلة لتقدُّم الجنس البشري بأكمله.

لقد أُدمي الشعر بالتقنية.

وقد أُثقل الشعر بما يُضاف إليه من المعرفة.

وهذا مأزق الشعر في المدنية الغربية، وفي ظني أن هذه الأزمة عابرة؛ لأن الغرب مطبوع على فكرة التوازن؛ حيث تنظم آلاته، من داخله، أية اختناقاتٍ تمُر بها، خصوصًا عندما تساهم الثقافة العالمية بأكملها في المشروع المدني الكبير هذا.

في مجال الثقافة رسخَت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها، ومنطق «الموضة» والدعاية لها، إنها ثقافة للجماهير من منظورٍ يُثبِت الاستهلاكية والمتعية، ويغرس نموذج الثقافة الابتذالية، تخلَّت الثقافة عن نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال لتتجه على نحوٍ متزايد وفي مجالها الجماهيري إلى هوس التغيير من أجل التغيير، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها، وانبعاث عناصر الفولكلور وزينة التقاليد وزخارف الماضي. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات، وتسعى ضمنيًّا إلى المتعية والاستهلاك، وفعالية الأزرار هي السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية وتعميم الرفاه والتواصل.[١٢]

وهكذا تكون الحداثة قد تخلت عن جوهرها، لتتحول إلى مجموعة «موضات وأشكال» خاوية في الشعر والأدب. وبذلك فقدَت ديمومتها كهاجسٍ مستقبليٍّ متقدم يساهم في رفع القوة الروحية والعقلية للإنسان، ولا بد لها أن تعود إلى جوهرها الحقيقي؛ لأنها ما زالت تشكِّل الخلاص الحقيقي لمعارف وممارسات الإنسان، ويبدو أن كثرة النحت أدى إلى كسر الحجر، ولا بد من إعادة صيغة النحت. إن مشروع الحداثة في منطقه وشوطه الأول كان يتضمن تجديدًا مستمرًّا للروح البشري، ولكنه فقَد انتظام تقدُّمه، فدار على نفسه متوهمًا التقدم، ولكنه في حقيقة الأمر يدور في مكانٍ واحد.

(٢) الشعر العربي وفكرة المدنية

حاول المشروع النهضوي العربي، منذ أكثر من قرن ونصف، وما زال نقل العرب لحالةٍ جديدة، ولكنه فشل فشلًا ذريعًا لاعتماده أساليبَ غير علمية في هذه المحاولة، ولانكفاء الخطى الجادة ضمنه، وانتهائها إلى طريقٍ مغلَق، وكان للعامل السياسي دوره الكبير في تعطيل نهضة العرب، وخصوصًا عوامل التجزئة والاستعمار وغير ذلك.

واليوم ولا بد من مراجعةٍ دقيقةٍ لحصاد هذا المشروع، ومعرفة نقاط الانطلاق الخاطئة وفساد مساراته المتعدِّدة.

---

[١٢] **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، مجموعة مؤلفين؛ جلال العشري (مترجم مشارك)، زكي نجيب محمود (مراجع)، عبد الرشيد الصادق (مترجم مشارك)، فؤاد كامل (مترجم)، بإشراف الإدارة العامة للثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (مصر)، ١٩٦٣م، ص٤١٦.

إن بعضَ أوجه التحضُّر العربية المعاصرة لا تكفي لجعل العرب مساهمين في المشروع الإنساني الكبير في تقدم المدنية، ولا بد من مساهمة أعظم وأكبر، ونحن نرى أن النقد الجريء والشامل للماضي البعيد والقريب لا بد أن يكون خطوةً أولى في مشروع قيامة العرب، ولا بد من نقد الأصول التي قامت عليها الحضارة العربية الإسلامية، وبُنيَت على أساسها فيما بعدُ الشخصية العربية، لا بد من نقد الأصول الروحية والعقلية والجمالية التي شُكلَت فيها بعض ملامح العربي، لا بد من دراسةٍ منهجية وعميقة للفترة التي تلت سقوط الحضارة العربية الإسلامية، ولا بد من تلمُّسٍ جريء لأخطاء المشروع النهوضي.

إن الخطاب العربي الحديث المعاصر لم يسجِّل أيَّ تقدُّمٍ حقيقي في أية قضية من قضاياه، منذ أن ظهر في شكل خطابٍ يبشِّر بالنهضة ويدعو إليها انطلاقًا من أواسط القرن الماضي، لقد بقي هذا الخطاب طوال هذه الفترة، وما زال إلى اليوم، سجينَ بدائل يدور في حلقةٍ مفرغة لا يتقدم إلا ليعود القهقرى، لينتهي به الأمر في الأخير لدى كلِّ قضيةٍ إما إلى إحالتها على «المستقبل»، أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع في «أزمة» والانحباس في «عنق الزجاجة»، ومن هنا تجلَّى لنا زمن الفكر العربي الحديث والمعاصر زمنًا راكدًا جامدًا «ميتًا»، أو قابلًا لأن يُعامَل على أساس أنه زمنٌ «ميت»، أو لا شيء يغير على الأقل من مجريات الأمور فيه إذا عُومل على أساس أنه زمنٌ ميت.[١٣]

ويبدو العقل العربي المعاصر مغيَّب الملامح تعصف فيه تياراتٌ ماضوية وغربية عديدة، ولا يكاد يبني نفسه عبْر تيارٍ أو تياراتٍ خاصة وجديدة تساهم في جعله يتشكل ويتكون في زمنٍ جديد؛ ولذلك كانت الثقافة التابعة لهذا العقل مطبوعة عليه في ثقافةٍ غيرِ نامية وركامية، وتبدو مشاريعُ التحديث في بعض جوانبها يتيمةً لا غطاء لها؛ فالشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة والرواية بوصفها أشكالًا جديدة في التعبير الأدبي والفني لا تمتلك أغطيةً فلسفية وعقلية تحرِّك حلقاتها وطبقات نموِّها؛ فهي تتجدد وفقًا لأمزجةٍ ولضروراتٍ فردية أو جماعية، دون أن يساهم في دفعها لهذا التجديد فيلسوفٌ أو مفكرٌ أو نظريةٌ جديدة.

---

[١٣] فمبروفيتش، فيتولد، ضد الشعر، ترجمة أبو بكر العبادي، **مجلة الأقلام**، العدد «٣»، السنة ١٧، آذار ١٩٨٢م.

ولذلك وقع مشروع الحداثة العربية في مجموعة من الأخطاء ساهمَت في تعطيل هذا المشروع، بل وهزيمته مع نفسه أولًا، وأمام التيارات السلفية ثانيًا. ويمكن إجمال هذه الأخطاء بالنقاط التالية:

(١) خيِّل للبعض، والأدباء بشكلٍ خاص، أن هذا المشروع هو أحادي الجانب؛ فالشاعر يريد أن يكون حديثًا دون أن يساهم في تحديث عقله وعلاقاته ومكانه وزمانه، وكل ما له علاقة به، وينسحبُ هذا الخطأ على كل المثقفين يوم تصوَّروا بأن الحداثة في الشعر أو القصة أو النقد أو الفكر مجزَّأة؛ ولذلك اندفع الشعر مثلًا في حركته الحديثة إلى أمام، فوجد نفسه بعد خطواتٍ أنه معلَّق في الفراغ؛ لأن مستلزمات الحداثة الأخرى التي تخص البِنى الفوقية والتحتية للمجتمع ما زالت متخلفة وواقفة في مكانها إن لم تتراجع، وهكذا بدأ مشروع الحداثة مقطَّع الأوصال شاحبًا لا قيمة له، وهو يتشظَّى إلى مشاريع مشوَّهة لا علاقة لها ببعض.

(٢) قتل البعض مشروع الحداثة تمامًا حين قال بأنها تأتي من الماضي، وبدأَت حملةً ملفَّقة للبحث عن جذورها في التراث. والحداثة، في بعض أوجهها، مسار باتجاهٍ معاكسٍ للتراث؛ ولذلك ارتدَّت الحداثة عن مسارها، وأصبحَت تسير إلى الوراء، ورافق ذلك تصورٌ ديماغوجي، اعتبر الزمن العربي القديم حاملًا للحاضر والمستقبل، وكان أن وضَع العقل العربي ثم العربي نفسه في سجنٍ قديم.

إن الحداثة «انقطاعٌ معرفي؛ ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو اللغة المؤسساتية والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان ثمَّة معرفة يقينية، وكون الفن خلقًا لواقع جديد. الحداثة رحلة اختراق وانتهاك لا تنتهي، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ، الحداثة هي جوهريًّا روح البحث والاكتناه في عالَم بدأ فجأة جديدًا بكل ما فيه، وهي رفض للإنجاز أو القرار أو للوصول.»[١٤]

[١٤] مقدسي، أنطوان، الحداثة والأدب، الوجود من حيث هو نص: رؤياه وإبداعه، **الموقف الأدبي**، السنة الرابعة، العدد ٩، كانون الثاني ١٩٧٥م.

(٣) المشروع الحداثي منفتحٌ يستلم أدواته من المنجَزات الثقافية والعلمية الجديدة التي يُفرِزها كل مشروعٍ حداثي آخر، وهو لا ينغلق على ذاته بحُجة خصوصيته في هذا المجتمع أو ذاك؛ لأن الخصوصية تتحول هنا إلى كمامٍ يُلجِم قفزات الحداثة ويحدِّدها. وقد سبَّبت بعضُ الدعوات التي تقول بخصوصية متعسِّفة للمشروع الحداثي العربي إنهاكًا شديدًا له جعلَه يتوقَّف في نموه ويتحجَّر في «خصوصيته».

(٤) بأن الفكرة القائلة بأن الفعالية العلمية لأي مشروع هي الشيء الهام في هذا المشروع، وأنه لا داعي لفلسفة هذا المشروع، وضعَت مشروع الحداثة في براغماتية مشوهة زادتها تلفيقًا، تلك الدعوة التي تقول بأن الشرق والعرب بصفةٍ خاصةٍ كانوا مختبرًا علميًّا وتجريبيًّا أكثر من كونهم أصحابَ نظرياتٍ وأفكارٍ كبرى؛ ولذلك لا جدوى من هذه النظريات وعلى الفكرة العملية أن تسود الحاضر أيضًا، وقد ساهمَت هذه الفكرة دائمًا في تعطيل البحث العقلي والنظري في الحياة العربية، والحقيقة هي أن هذه الفكرة استهلاكيةٌ بحتة تجد في الحركة بديلًا عن التأمل، وهذا ما أساء تمامًا للكثير من مشاريع النهضة الحقيقية.

إن دفع الحداثة إلى الفعالية العلمية فقط دون محاولة خلق منظومة معرفية شاملة تحرِّكه ساهم في جعل هذه الحداثة مشوهة ومرتبكة في أحيانٍ كثيرة.

لقد عملَت هذه النقاط، كما لو أنها متداخلة متضافرة، على تغطية المشروع الحداثي وإيقاف عجلته، بل وقد تراجع هذا المشروع، فأوصل إنجازاته في هذا الجانب أو ذلك إلى مأزقٍ كبير يصعُب عليها التخلص منه.

ومن أجل أن نكون أكثر صدقًا مع أنفسنا يجب أن نحدِّد ذلك القانون الخفي الذي بدأ يحرِّك واقعنا، وأخذ ينوب عن مشروع الحداثة، بل ويجب كشف هذا القانون.

هل يمكن القول بأن هناك عجلةً مركَّبة بالمقلوب؛ أي عكس الحداثة، هي التي تسير وتحكُم واقعنا؟ أعني هل أن هذا الواقع يتحرك إلى الوراء في حين كان المقصود منه أن يتحرك إلى الأمام، وستكون حركته الورائية هذه مجذوبة من قِبل الأصول، فهل ستستمر هذه الحركة حتى تسقُط تمامًا في الماضي العربي؟

إننا، ولكي نفسِّر بعض جوانب الحداثة العربية التي لمسناها، يجب أن نقول بأن الحركة التي تتحرك بها هذه العجلة الماضوية هي ليست مستقيمةً إلى الوراء، هي حركةٌ متموِّجة تتقدَّم شبرًا إلى أمام لتتراجع قدمًا إلى الخلف، ومن هنا يتوهَّم البعضُ بتقدُّمها الجزئي هذا ويعتبره حركة إلى أمام.

إن الكشف عن بِنية الوعي الداخلية للمجتمع العربي أمرٌ في غاية الخطورة والأهمية؛ لأن معرفة العِلَّات الخارجية لا تكتمل إلا بمعرفة بِنيتها اللاواعية، التي هي بمثابة إسقاط التاريخ على حركة المجتمع، أو هي بالأحرى الوحدات الخفية المحرِّكة للعقل والإرادة.

يمثِّل الشعر العربي المعاصر تجليًا هامًّا من تجليات البنى التحتية اللاواعية للمجتمع العربي؛ فهو يختزن بِنيتَين رئيسيتَين تلعب كلٌّ منهما دورًا هامًّا في تكوين وحركة العقل العربي المعاصر. وهما «بنية الماضي، بنية الحداثة»، وفي الحقيقة إن بنية الحداثة لا تشكِّل إطارًا محددًا، بل اتجاهًا يقابل كل بِنية صيغَت في الماضي، مما اضطرنا إلى القول بأن بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

(٣) بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة

تظهر بنيةُ الماضي في الشعر المعاصر واضحةً في النقاط الآتية:

(١) البناء الموسيقي المحدد بالتفعيلية أو بالنظام والتفعيلية.
(٢) القافية.
(٣) البناء الاستعاري.
(٤) البناء البلاغي.
(٥) البناء الفني.

والماضي إذ يتداعى إلى القصيدة المعاصرة في هذه البِنى، فإنه يترك آثاره واضحةً في المضامين التي تتضمنها؛ ولذلك:

(١) يميل البناء المحدد إلى مضمونٍ واضح وعاطفةٍ جياشة ورؤيا واضحة.
(٢) تميل القافية إلى مضمونٍ ملفق تأتي فيه المادة عنوة.
(٣) يميل البناء الاستعاري الماضوي إلى مضمونٍ حقيقي وليس مجازيًّا.
(٤) يميل البناء البلاغي الماضوي إلى مضمونٍ محترم وواضح وصحيح يُرضي المخاطب.
(٥) يميل البناء الفني الشعري الماضوي إلى مضمونٍ محدد سلفًا، وهو الغرض الشعري الذي سقطَت فيه قصائدُ الماضي في خاناتٍ محدَّدة كالرثاء والمديح والهجاء وغير ذلك.

إن هذه البِنى الشكلية والمضمونية هي في الحقيقة هيكل الشعر العربي القديم بشكلٍ عام، وإن ما يُسمَّى ببعض قفزات التجديد تتخلص من واحدة لتحافظ على الأخرى، وهكذا فعلَت حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالمية الثانية.

ولذلك ظلت القصيدة مجزَّأة الإنجاز، وكانت أسيرةَ بعض البِنى التي تسرَّبَت من الماضي؛ فما فعلَتْه حركة الشعر الجديد على سبيل المثال كان منحصرًا في بعض التغييرات الطفيفة في البناء الموسيقي الخاص بالنظام (وأعني الشطرين) وليس بالتفعيلة، وظلت هذه الحركة مرتبكة أمام محاولة كسر التفعيلة إلى أن أتى جيلٌ آخرُ لاحقٌ لها، وتجرَّأ على فعل ذلك، وبقيَت بِنى القافية والبِنى الاستعارية والبلاغية والفنية تحمل الكثير من سمات الماضي. وتوهَّم الجميع أن فتحًا عظيمًا قد تحقَّق، ولكن مرور الوقت كشف جزئية هذا الإنجاز ومضايقه.

إن شرط المدنية بمعناها العميق يفترض إنجازًا شعريًّا أعمق أكثر جذرية؛ فاللغة الشعرية التي تُكتب تحت وطأتها قصائدُ هذا العصر لغةٌ مكرَّرة وشائعة، وترجع في أفضل أحوالها إلى طبقة الاستعمالات اللغوية الشعرية، التي دفع بها مشروع النهضة العربية في بدايات هذا القرن.

وان البنى التحتية للقصائد ما زالت بسيطة لا تحفل بالتعقيد الروحي والثقافي والعقلي الذي استجد، أو الذي فرضَتْه المدنية على الحياة العربية.

إن هناك مَن يقول بأن هذه المدنية تستوجبُ شعرًا بسيطًا خاليًا من التعقيد؛ لأن ثقل المدينة وحركتها السريعة وتعقيدها التكنولوجي يوجب خلق شعرٍ بسيط يعاكس هذا التعقيد، وهذه فكرةٌ شائعة خاطئة أراد مخرجوها تبرير قصائدهم الخالية من الفن الشعري الجذري الذي يوازي طبيعة العصر الجديد، إنهم يهربون بهذه القصائد من الشبكة الحياتية التي فرضَها هذا العصر.

إن المدنية بشبكتها المعقَّدة توازي نمطًا شعريًّا فخمًا يتصل بالمتوازيات الآتية:

(١) التعقيد الروحي والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي بوصفها تكويناتٍ متضمنة لتاريخٍ قديم مهضوم فيها وتطبيق حاضره، تشكلَت من تجاوز ذلك التاريخ.

(٢) التقنية بمعناها الحداثي المرتبط بالابتكار الجديد، وباستخدام الوسائل الجديدة لتنفيذ هذا الابتكار.

(٣) الأخذ بنظر الاعتبار وجود الإنسان في كونٍ لا متناهٍ يفترض وعيًا كونيًّا يسع الشعر المتلامس معه ويحتضنه، بل إنه يساهم في إطلاق غاية الشعر ووضعها في اللامتناهي؛ حيث ستكون الحرية هي الشرط الوحيد الذي يقابل هذا الوعي في الشعر.

(٤) إن الاختلاط والتعقيد والتمازج المذهل بين مظاهر المدنية يوحي باختلاط وتمازج في الشعر، تقوم به المفردات اللغوية والعلاقات اللغوية ليكون صدًى لهذا التنوع الذي يتسع أفقيًّا وعموديًّا، ويقودنا أمرٌ كهذا إلى مسألةٍ أساسية، وهي التعامل مع القاموس اللغوي (المفرداتي والعلائقي) على أساس التوليد أو التفجير، ومن هنا يكون هذا الأمرُ مثار اختلافٍ شديد بين القصيدة البسيطة المسطَّحة لغويًّا وبين القصيدة التي تحتضن تعاملًا لغويًّا شديدًا، يعبِّر عن تعقد النفس أولًا، والمدنية ثانيًا، وسعة الكون ثالثًا.

ينهض الماضي بمهمة المحافظة على كل ما هو قديم، والقصيدة العربية القديمة ذات إرثٍ راسخ وكبير؛ ولذلك فإن زحزحتها عن مُثلها أو بِناها يتطلب جهدًا شاقًّا فكريًّا على مستوى مناقشة الأصول، وفنيًّا على مستوى مناقشة البنى؛ ولذلك تبدو مهمة التجديد في القصيدة العربية مهمةً متجددة، ويجب أن تتبناها كل الأجيال الجديدة وهي تتحمل العمل والاستنتاج وحصد النتائج؛ فأرض الحداثة والمدنية، عند العرب، ما زالت بكرًا، وما زال ينتظر العقل العربي صفحات جديدة، والمهم في كل هذا هو أن يكون التقدم إلى أمام هو الهاجس الدائم المحرِّك.

(٤) النزعات المضادة للشعر

هناك نزعاتٌ عديدة مضادة للشعر من داخل الإنسان ومن خارجه، ومن داخله بالرجوع إلى وجهةِ نظرٍ معيَّنة إزاء الشعر وتدحضُ وجوده جملةً وتفصيلًا، ويمثل أصحاب الفلسفة الوضعية المنطقية أهم عناصر هذا التيار. ومن خارج الإنسان بالرجوع إلى التضاد القائم بين التكنولوجيا والمشاعر الحلمية والشعرية التي تتضمن إنسانية الإنسان وقوَّته الروحية.

(٥) ضد الشعر فلسفيًّا

أفرزَت فلسفات العصر المدني والقرن العشرين بشكلٍ خاص عدة تياراتٍ فلسفية تناوئ الشعر وتقف ضده، وتعتبره بقية من بقايا النظر الميتافيزيقي والروحي للعالم والأشياء،

ومثلما وقفَت تيارات العلم الفلسفية (الوضعية والمنطقية والتجريبية) بشكلٍ عنيف أمام التيار الميتافيزيقي في الفلسفة، وبدأَت بالاشتغال فلسفيًّا على نتائج أو نصوص العلم الوضعي والمنطقي والتجريبي، ونجحَت في تكوين تيارٍ عنيف في فلسفة القرن العشرين، كذلك وقفَت هذه التيارات الفلسفية أمام الشعر، وعدَّته نغمةً ميتافيزيقيةً بائدة يجب تصفية الحساب معها، وهكذا «ظلت الأحكام الأخلاقية والجمالية عندهم مجرد انفعال أو نوع من صيحات الذعر التي يطلقها الفرد في فصيلة الحيوان، ليؤثِّر بها على سائر الأفراد، والعبارة الشعرية التي تحمل هدفًا أخلاقيًّا إنما تنطلق بشيء يشبه الصراخ أو قهقهة الضحك؛ ومن ثَم لا يجوز أن تكون موضوعًا للمناقشة أو الجدل.»[١٥]

وقد أثار مثل هذه التيارات انتباهًا خاصًّا لجدوى الشعر في مثل هذا العصر، وتنوَّعَت ردود الفعل؛ فهناك من بدأ يبحث عن البدائل القادرة على استيعاب العصر وثقله، ورُشِّحَت الرواية لمثل هذه المهمة، وكان ترشيحها يحمل دلالةً مضادة للشعر، فتحدَّث الجميع عن مقارنةٍ بائسةٍ بين الشعر والرواية، بوصف أحدهما بديلًا عن الآخر، أو أكثر تمثلًا لروح العصر وطبيعته، وتناسَوا أن فن السينما مثلًا لا يستطيع إلغاء فن الرواية، وأن أي فنٍّ قادم جديد لا يستطيع أن يلغي فنًّا آخر، خصوصًا تلك الفنون الراسخة مع الوجود الفكري البشري، كالشعر والرقص والرسم، وهي أعلى فنون الكلام والحركة والخط.

إن النبرات الصحفية والإعلانية التي تقوم على هواها بوضع البدائل بين الفنون تتناسى أبسط أشكال الوعي اللازم بحركة الفن الإنساني؛ فالرواية مثلًا سيطرَت على الذائقة الأوروبية منذ منتصف القرنِ التاسعَ عشر، ولكن السينما أخذَت مكانها قويةً في النصف الأول من القرن العشرين، ثم التلفزيون ثم الفيديو، فكيف يحقُّ لنا أن نتحدث عن فنٍّ زائلٍ بديل، وكل فنٍّ له نظامه الخاص يعمل به ولا يُقارَن بغيره؟

إن النزعات الفلسفية والمعرفية المضادة للشعر تقف، في الحقيقية، إجمالًا ضد القوة الروحية والخيالية للإنسان؛ ولذلك فإنها تقفُ أمام نصفٍ خالد في الإنسان عبَّر عنه القدماء بالتضادية المعروفة بين المثالية والمادية؛ ولذلك فهي تعتبر الفن بعامة، والشعر بخاصة، من بقايا تلك النزعة المثالية التي سادت في العصور الأولى منه.

---

[١٥] المرجع نفسه.

(٦) ضد الشعر تكنولوجيًّا

إن الافتراض القائل بأن النمو التكنولوجي يزيد من ثقل الآلة على حساب المشاعر الإنسانية افتراضٌ خاطئ من أساسه؛ لأن هذا في الحقيقة يدفع لأن يبحث الإنسان أكثر من أي وقتٍ مضى عن حقيقته العميقة أمام ثقل الآلة. إن الإنسان لا ينهزم أبدًا أمام الآلة، بل يبدو ذلك صحيحًا لوقتٍ بسيط، ولكن العمق الإنساني يدفع به دائمًا لأن يسيطر على الآلة، ويُخضها، متغنيًا بأعمق أعماقه الكونية التي لا تسيِّرها آلة، ولا يصل إليها عقله.

«لطالما قيل إن الفن نوعٌ من المفاتيح، وإن فن الشعر يرتكز على الحصول على فوارقَ دقيقة لا تحصى، انطلاقًا من عددٍ من العناصر محدَّد. مثل هذه الحُجَج لا تُخفي هذه الظاهرة الرئيسية، إن آلة صنع الأبيات ككل آلة عِوضَ أن تخدم سيدها صارت غاية في ذاتها، وإن التصدي لهذا يبدو أكثر تبريرًا منه في المجالات الأخرى؛ لأننا في ميدانٍ من أهم ميادين النزعة الإنسانية. هناك نوعان جوهريان من الأنسنة Humanism متناقضان تمامًا؛ الأول، ويمكن أن نسمِّيه الديني، وهو الذي يجعل الإنسان يركع أمام الآثار الثقافية للإنسانية، والثاني ملائكي، وهو الذي يحاول استرداد سيادة الإنسان في مواجهة آلهته وآلهة فنه.»[١٦]

ليست التكنولوجيا بحد ذاتها هي المشكل الكبير، بل سحب فكرة التكنولوجيا على الشعر، وجعل التقنية أساس الشعر، وبشكلٍ مستمر، يعمل على كسر الطبيعة الإنسانية للشعر هو المشكل الحقيقي، إن التنوع التكنولوجي الباهر الذي أشاعته عصور العلم الحالية يساعد على أن يُشبع الإنسان بعض رغباته. وبذلك ينتقل مستوى هذه الرغبات إلى ما هو أعلى؛ أي إن ذلك يساهم في وضع الإنسان في المنطقة العالية من تصيُّد ما لا يملك، وكذلك يوفِّر له هاجسًا مثل هذا بإمكانية الواقع، لا الشعر، في هذا المستوى احتواء ما لا يعرف؛ ولذلك يصعد الشعر إلى ما هو أعلى، يصعد إلى ما لا يُنال، وتبدو تلك المستحيلات الرومانتيكية مثلًا، ساذجةً أمام الشعر الجديد الذي وفَّرَت بعضُ فرص التكنولوجيا سبل تحقيق تلك المستحيلات الرومانتيكية التي كان يتغنى بها الشعر.

أعني أن الشعر في العصور التكنولوجية المعقَّدة سيشُق طريقه نحو مستحيلاتٍ كبرى، وهذا ما يزيد سعة الروح الإنسانية ويجعل عمقها كبيرًا، وبذلك يساهم الشعر في

[١٦] المرجع نفسه.

العصور المدنية في إعلاء روح الإنسان أمام الآلة وليس العكس، وإن ما يتوهمه البعض من تلك الحصارات المبتذلة للآلة والتكنولوجيا على الشعر والإنسان يبدو في حقيقة الأمر مضحكًا، خصوصًا إذا تصوَّرنا أن التكنولوجيا توفِّر بعض ما كان يطالب به الشعر؛ ولذلك فهي تدع الشعر يذهب بعيدًا ليخُط مستحيلاته الكبرى، إنها تدفع الشعر إلى حافة البوح بما لا يصنع وما لا يركب وما لا يبهر آليًّا، إنها تساهم — لو أردنا — بتخليص الكائن من حاجاته الآلية، وتدفع الشعر نحو حاجاتٍ من نوعٍ آخر، غامض ومستحيل.

سابعًا: الشعر والحداثة

تظهر مشكلة الحداثة واحدةً من أهم المشكلات التي تبرُز في حياتنا المعاصرة، وهي أيضًا مظهر من مشكلةٍ أعمق تسيطر على هذه الحياة.

ليست الحداثة انتقاءً لشكلٍ جديد من أشكال التعبير الأدبي والفني، وليست تحديًا للقديم، وليست لونًا إبداعيًّا معينًا وسط تياراتٍ أخرى، وليست مشكلةً تكنيكيةً فنية في وسائل التعبير، إنها أبعد من ذلك بكثير.

إنها موقفٌ عميق من العالم والإنسان والمدنية، إنها موقفٌ من نقطة الانطلاق؛ ولذا فهي موقفٌ جذري، ووضعٌ لحلولٍ ناجمة من مشكلات العصر، في محاولة لإعادة توازنٍ دائم لاختلالٍ دائم أيضًا، ينشأ جرَّاء حركة الحياة وتقدُّمها.

إن الحداثة ترتبط بوضع موقفٍ معرفي وفلسفي شامل للإنسان إزاء ما يُحيط به من ظواهرَ مختلفةٍ في المعرفة أو الحياة.

إن الارتباك الحاصل في تطبيقات الحداثة على الشعر والموسيقى والمسرح والعلم والجمال والفن، عمومًا في الثقافة العربية، هو ارتباكٌ متأتٍّ من أحاديةٍ معروفة طبقت على هذا الضرب أو ذاك من ضروب المعرفة أو الإبداع، دون الانطلاق من موقفٍ جذري واحد شامل يحتوي ضمنًا على مواقفَ تفصيلية أو مفاتيحَ لمواقفَ تفصيلية تخصُّ كلَّ ضرب.

لا يمكن تصوُّر حداثةٍ في الشعر دون حداثةٍ في العقل العربي عمومًا، ولا يمكن تصوُّر حداثةٍ في الفن دون حداثةٍ في مجمل الرؤية المعرفية والإبداعية التي ينهض بها العربي الجديد.

إن تشظِّي الحداثة، بمعنى انفراط عقدها الواحد، والترقيع بها لما هو قديمٌ وسائدٌ فحسب، يعني ببساطةٍ وضعَ هذه الحداثة في حتفها؛ لأنها لا بد أن تنتهيَ لطريقٍ مسدود.

إن الحديثَ عن أزمة الحداثة في الشعر، مثلًا، يستوجب بحثًا عن حلول خارج المنظومة الفنية الشعرية التي أنتجَتْها الحداثة في الشعر، إنه يستوجب نقاشًا عميقًا للقوى المعرفية والفلسفية التي تحرِّك هذه الحداثة، وسد ثغرات الانطلاق فيها.

لقد بات من المفيد مناقشة هذه المعضلة بهذا الشمول، بعد أن قطعَت الحداثة الشعرية مثلًا أكثر من ثلاثين عامًا، وبعد أن بدأَت بأمورٍ فنية محض، دون مسك ذلك الإرهاص القوي الذي كان ينضج به العقل العربي آنذاك لوضع الحداثة شرطًا جذريًّا لحياته بالكامل، وموقفًا كبيرًا من شيء.

لقد غاب آنذاك هذا الوعي، وها نحن نصطدم شيئًا فشيئًا بأزمات الحداثة في هذا الركن أو ذاك من أركان الإبداع والمعرفة، وحتى الحياة، فلِمَ لا يدفعُنا ذلك إلى مناقشة القوى الشاملة الفلسفية والمعرفية التي تحرِّك الحداثة في كل شيء، لا أن نستمر في الترقيع؛ لأنَّ من شأن هذا أن يضعنا في مأزقٍ أعظم في المستقبل القريب أو البعيد.

(١) حداثة العالَم والشعر

الحداثة ليست شعرية فقط، الحداثة أولًا حداثة عقل، وحداثة رؤيةٍ جديدةٍ للعالَم، وحداثة موقف، ثم حداثة شعر وأدب. من أجل أن نكون حديثين فعلًا يجب أن نحدِّث عقولنا، يجب أن نتعرَّف على تضاريس الحداثة في الفلسفة والعلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية والمناهج، وحداثة الفن والأسلوب، وحداثة السلوك، ثم نأتي بعد ذلك إلى حداثة الأدب وحداثة الشعر، إننا نرى أن الثغرات والإخفاقات التي تُصيب مشروع حداثة الشعر سببُها أنها حداثة شعر فقط، ولو كانت حداثةً أشمل لكانت جذريةً وشاملة، ولَمَا انقطعَت واعترَتْها الأزمات.

أما حداثة الشعر التي كوَّنَتْها رؤيتُنا، كما أسلفنا، فهي كما يلي:

(١) حداثة الشعر مع المدنية وليس ضدها، إنها ضد السذاجة الريفية وضد السطحية الرعوية، إنها مع التكنولوجيا والعلوم الحديثة والفكر المركَّب.

(٢) الشعر جوهر وليس عرضًا، وجوهر الشعر يتضمَّن مركزَين؛ أولهما لوغوسي (عقلي)، وثانيهما إيروسي (حسي)، والقصيدة مركَّب من اللوغوس والإيروس لا من أحدهما، وهي على وجه التحديد صعودٌ من الإيروس إلى اللوغوس.

(٣) الشعر ليس لونًا أدبيًّا يُوضَع مع القصة والرواية والنقد والنثر، بل هو جنسُ الأجناس الكتابية كلها، وهو مصدرُ المعرفة ومصدرُ الفلسفة، وأعني الشعر الحديث؛ ولذلك يعتني هذا الشعر بالكلي والكوني قبل الفلسفة والعلم والمعرفة الأخرى.

(٤) منطقة الأدب كله منطقةٌ جمالية، أما منطقة الشعر فمنطقةٌ ميتاجمالية

(٥) يمتص الشعر من كل الألوان الكتابية شحناتٍ عاليةً تُساهِم في إنعاش طبقاته، ولكنه يحوِّلها من نظامٍ مقفَل في تلك الحقول إلى نظامٍ مفتوح في حقل الشعر.

(٦) النص الشعري كلٌّ مركَّب؛ فهو مرآة العالَم، تنعكس فيه الموجودات والأفكار والجمال على شكل رموز وشفرات.

(٧) الشعر التقاءُ نثرَيْن؛ نثر غامض، ونثر جميل؛ فهو «الغامض الجميل»، ولا يكون الشعر غامضًا فقط أو جميلًا فقط، بل الشعر نصٌّ غامض وجميل.

(٨) يسعى جوهر الشعر للظهور بعد أن يتخصَّب بمقولات الوجوه التسعة (الزمان، المكان، الملْك ... إلخ)، وهذا هو علم ظهور الشعر، أو فينومونولوجيا الشعر، الذي يحمل في طياته الروح الكلِّي للعلم.

(٢) حداثة التكنولوجيا والشعر

من قال إن التكنولوجيا تنافس الشعر على فتح ورشٍ جديدة؟

هذه الأوهام وغيرها، مِن التي يدفع بها بعضُ خُلَّاق الأزمات وكهنة العصور القديمة، لا تقدِّم شيئًا للشعر أو للتكنولوجيا؛ بل تزيد الغبار، الغبار فقط وتزيد حجب الرؤية وظلام الطريق.

لماذا نفترض مسبقًا أن الأدب أو الشعر يصطدم بالتكنولوجيا؟ وهل في التاريخ ما يؤيد جزءًا من هذه الحقيقة؟ لنتمعن في هذا الموضوع الحيوي، ولنحاول حَسْم أمره ونصل إلى ما يشبه الحل المقنع والموضوعي.

التكنولوجيا تنمو بعتلاتها وأدواتها وأزرارها وتشُق طريقَ المستقبل، والإنسان ينمو بعقله وبمشاعره وبسلوكه وبرؤيته. ولا سبيل إلى نموٍّ تكنولوجي لوحده، بل سيعمل هذا على نمو الإنسان بكل تكويناته، وستساهم التكنولوجيا في تفرُّغ الإنسان للعناية بتطوير روحه ومشاعره وأحاسيسه.

من المؤكد أن التكنولوجيا لا تستطيع أن تنقل كل البشر دفعةً واحدةً إلى الأدب والشعر والأحلام الروحية الكبرى، ولكنها ستجعل الناس يفكِّرون في كل هذا بعد أن تساهم في قضاء حاجاتهم الأساسية، وبمعنًى آخر سترفع التكنولوجيا عن الإنسان كاهلَ توفيرِ الحاجات الأساسية، وستجعلُه يتفرَّغ أكثر للحاجات الثانوية (التي يعتبرها أغلب الناس ثانويةً قياسًا للمأكل والمشرب والمسكن). وستندرج الحاجة إلى الشعر ضمن هذه الحاجات، فيتفوق الإنسان على حاجاته التقليدية الحسية إلى حدٍّ كبير، ويذهب باتجاه سد الحاجات الروحية والجمالية والغالية، وسيأتي هنا دور الشعر.

سيكون أمام إنسان المستقبل فرصةٌ أكبر لشعرٍ أرقى؛ لأن التكنولوجيا بالإضافة إلى أنها تشُق طُرق هذا المستقبل، فإنها تُعيد تركيب الإنسان كلَّ عصر.

التكنولوجيا الإلكترونية في القرون السابقة اعادت صياغة الإنسان الزراعي، ووضعَتْه في مستوًى أفضل، وتسارعَت عمليات إنتاج الأدب والشعر كمًّا ونوعًا، ومن الصعب في هذه الأيام قبول فكرة أن الأدب والشعر في اليونان مثلًا، أرقى من الأدب والشعر من عصرِ النهضة وحتى القرنِ التاسعَ عشر؛ لأن هذه الأوهام الرومانسية التي تقضي بعبادة الماضي وتكامُله لم تعُد مجديةً أو مقنعة.

التكنولوجيا الإلكترونية في القرن العشرين أعادت صياغة الإنسان الصناعي التقليدي (الميكانيكي)، وأدخلَته في مستوياتٍ أرقى، وأفرزَت خلال أقلَّ من قرنٍ أدبا وشعرًا يفوق كل العصور السابقة.

فكيف، إذن، نقول بأن التكنولوجيا تعارض الأدب والشعر وتحاول قتلهما؟ وعلى هذا الأساس يمكنني أن أقول بأن التكنولوجيا القادمة ستمنح المعجزات للأدب والشعر، وستفتح لهما طرقًا لم تكن موجودة سابقًا، إضافةً إلى أنها ستُعيد ترتيب الإنسان في مكوِّناته الروحية والعقلية والجمالية والثقافية، وسيعمل كل هذا النظام المركَّب الجديد داخل الإنسان كظهيرٍ لإنتاج أدب وشعر جديدَين.

إن الجانب الذي تحاول التكنولوجيا فيه الضغط على الإنسان هو في خلق حاجزٍ سميكٍ بينه وبين الطبيعة، وفي ابتعاده عن الحياة البسيطة، وفي بطء استجاباته الانفعالية الحادة. وهذه الأمور كلها في غير صالح مَن يدَّعون الحداثة؛ فالطبيعة تهزم الجانب الاصطناعي الذي هو أحد أبرز ميزات الحداثة؛ التي حاولَت عن طريق تحويل الطبيعة (المشاعر والأحاسيس ونظام الأشياء والحياة) إلى موادَّ أوليةٍ يستعملها الشاعر في سبيل بناء هياكل اصطناعية، تدخل فيها خلطة منتقاة من المواد الأولية تحدِّدها رؤية الشاعر وطريقة صنعه، إذا صَح التعبير، وهذا يعني أن الحداثة هي نوعٌ من الصناعة، صناعة المشاعر في نظامٍ لغوي مبتكر وصناعة الخارج في نظامٍ لغوي مبتكر؛ ولذلك تتجه الحداثة نحو لعبة وصنعة وفسيفساء خاصة تشكِّل نظام رؤية الشاعر.

أما الحياة البسيطة، فهي مناطق استراحة، وليست حلًّا؛ فكيف يتخلى الإنسان إلى الأبد عن مجمل نشاطه المركَّب اليومي واتصاله بأنظمةٍ مركَّبة؟ كيف يقابل أرضًا مزروعة ويتأمل فيها كلَّ حياته؟ كان هذا ممكنًا بل وطبيعيًّا في الماضي، أما الآن فلا غنى عن حياة المدينة وتعقيداتها، رغم ما تولِّده من سأم وقرف، ولكنه مؤقَّتٌ عادة.

لا أستطيع أن أتخيل شاعرًا حديثًا يضْجَر من التكنولوجيا والمدنية والنشاط اليومي والسريع للحياة، بل إنه حديثٌ لهذه الأسباب، وعليه أن يتعامل معها بموضوعية لا بسلبية، عليه أن يكتشف بواطنها وعوالمها الخفية، لا أن ينهزم أو يضعف لأول اصطدامٍ له معها، فإذا ما شعر بذلك، فعليه أن يدرك بأن الحداثة ما زالت تحتاج إلى صبرٍ وعراكٍ أكثر، هل يُمكِننا أن نقول على ضوء هذه الملاحظة إن الحداثة أظهَرَت نماذجَ رديئةً وضعيفة بسبب انهزام أصحاب هؤلاء النماذج أمام الحياة التكنولوجية والمدنية النشطة؟

أعتقد أن هذه يصح إلى حدٍّ كبيرٍ على أغلب الشعر العربي الحديث، الحداثة بحد ذاتها تكنولوجيا في اللغة والأسلوب، فلماذا خلق الأزمات والأوهام؟

الحداثة تكنولوجيًّا عقلٌ شامل جديد يليق بالقرن الزاحف علينا مُدجَّجًا بثوراتٍ تقنيةٍ وعلميةٍ كبرى.

وهناك وسط أعلى صيحات الآلة، وأعلى ضجيج التكنولوجيا، سنكون بأمس الحاجة إلى شعرٍ عظيم، وسيوازن الإنسان بحكم تكوينه الخلَّاق بين الحقلَين، بل سيطلُع من اتحادهما أكثر قوةً ونشاطًا من الإنسان الماضي مهما كان هذا الإنسان.

لا أظن أن هناك مَن يفهم دعوتي هذه على أنها دعوةٌ لكتابة شعرٍ تكنولوجي فيُسطحُ الأمر ويُتعمد إغفال الجوهر، إن نشاط الإنسان غير مجزَّأ، وسيمتلأ المستقبل بأكثر نشاطات الإنسان نضجًا بين المادة والروح لسبب بسيط جدًّا، وهو أننا أخطأنا منذ البداية عندما أقمنا فصلًا قَسْريًّا بين المادة والروح في النشاط الإنساني وهما متحدان في أبسط أفعاله اليومية.

(٣) الحداثة ونزعة الاستهلاك

مع مطلع القرن العشرين وحتى الآن أصبحَت التكنولوجيا الغربية (الأوربية – الأمريكية) بشكلٍ خاصٍّ السمةَ المميِّزة لحضارة الغرب، للدرجة التي أصبحَت فيه هذه التكنولوجيا الوسيلةَ الأساسيةَ لجعل الحضارة الغربية مدينةً عالمية تُضفي طابعها على العصر الحالي، وبالطبع فإن بقاء الغرب مركزًا أساسيًّا لهذه التكنولوجيا يجعل من الشعوب الأخرى تابعًا حضاريًّا لها، ولا نريد أن نبحث في مستقبلية هذا الأمر وما ستئول إليه الأمور على ضوء معرفتنا بقوى الحاضر والماضي، وعن الكتابة، وعن إمكانية خلق مراكز حضارية أخرى، لكننا نودُّ أن نناقش معضلًا حضاريًّا كبيرًا نتج عن هذا الأمر ما زالت شعوبُ الأرض تعيشُ آثاره على جميع المستويات.

لقد حوَّل المركز التكنولوجي الغربي تلك الشعوبَ إلى أجرامٍ صغيرة تدور حول كوكبٍ كبير، وكان أخطر ما نتج عن ذلك هو تعميق النزعة الاستهلاكية عند هذه الشعوب، وقد تغلغلَت هذه النزعة إلى كل مستويات الاقتصاد والصناعة والغذاء والتجارة والإعلام والثقافة، وليس من العسير كشف أبعاد هذه النزعة في معظم تلك المستويات، إلا أن ما يهمُّنا، وعلى أساس محاولتنا في تناول ومعالجة مثل هذه الأخطار، هو الكشف عن حيثيات النزعة الاستهلاكية في الثقافة.

الاستهلاك في الثقافة ليس التبعية للمناهج والأخيلة والرؤى الغربية فقط، بل هو الاجترارُ الطويل الذي لا طائل وراءه، وخلقُ المسوخ الثقافية، والانحدارُ إلى ثقافةٍ تراكمية سطحية لا تنزل إلى أعماق الإنسان، بل تبقى عالقة على سطوح الذهن والروح.

إن الفاحص الدقيق لمجمل ثقافتنا المعاصرة ومجمل نتاجنا الثقافي، يجد أن السمة الغالبة عليها هي هذا الاستهلاك الرهيب الذي يحاول تحطيم كل شيء. وبرغم السرعة والنتاج الغزير والحشر اليومي الذي يصادفنا كل وقت. وقبل الدخول في قلب المشكلة يطيبُ لنا أن نميِّز بين هذه النزعة الاستهلاكية الثقافية وبين الصحافة الثقافية التي قد تبدو للوهلة الأولى أنها الوجه الآخر للاستهلاك، لما يجمعهما أحيانًا من الغزارة والسرعة.

لا بأس أن نقول بأن واحدًا من أهم أسباب ترسيخ هذه النزعة هو الصحافة الثقافية، ولكن متى يحصل ذلك؟

أظن أن ذلك يحصل عندما يختل ميزان هذه الصحافة الثقافية، وعندما تلتجئ بحكم العادة أو الاستمرار إلى الاعتماد على الحشو الدائم وإسقاط المعايير الإبداعية الأصيلة في تحرير مادتها، وهذا يحصل عندما تفعل أمورًا مثل التعسف والوجاهة وإذكاء قوة الربح والخسارة، ويجر ذلك إلى لا مسئولية تامة تحرق الأخضر واليابس معًا، وتتحوَّل مثل هذه المادة الثقافية إلى رُكامٍ يسدُّ الثقافة الحقيقية.

إن الفصل بين الإعلام والثقافة شيءٌ أساسي ومعروف، ويكاد يكون بديهية، لكل العاملين في هذَين القطاعَين كما أن العلاقة بينهما معروفة ومحددة، لكن الذي يحصل فيما نسمِّيه بالنزعة الاستهلاكية هو اختلال في الميزان، ميزان الخلق والإبداع والمغامرة والكشف، وميزان الحشو والتكرار والاجترار والمَسْخ، وهذا بطبيعته داءٌ فاتكٌ يُفسِد الجبهتَين معًا؛ الإعلام والثقافة.

الإعلام فنٌّ رفيع يعتمد وسائلَ ثقافيةً عديدة بطريقةٍ ذكية وفاعلة، لكن ما يُفسِده هو أن يتحول إلى ثقافةٍ مسطحة، والثقافة عملٌ عميق في الخلق والتفكير والإبداع لكن ما يُفسِدها هو أن تتحول إلى إعلامٍ رديءٍ عاجز عن التوصيل؛ لذلك فإننا نعتقد أنه برغم التشابك الحاصل في وجهَي العملة الواحدة؛ أي النزعة الاستهلاكية الثقافية والصحافة الثقافية، فإن التميُّز بين الاثنَين واضحٌ جدًّا؛ لذلك لا بد من البحث عن الأسباب العميقة في ترسيخ مثل هذه النزعة، وطردها من حظيرتنا، والرجوع إلى حقول الإبداع والثقافة والإعلام كلٌّ على حِدَة، وإقامة القنوات الدقيقة في رفْد كل حقلٍ بالآخر؛ إذ لا فائدة من الخلط الذي يؤدِّي بهذه الجوانب الثلاثة إلى أن تُوصَم بالاستهلاك.

(٤) قوى الاستهلاك

يتَّكِئ الاستهلاك في الثقافة على مجموعة من القوى التي ترفدُه وتُعينه على المضي طويلًا، والكُتاب (الاستهلاكيون) يجدون في مثل هذه القوى مَعِينًا خصبًا للكتابة؛ إذ إنها تخلو من الإبداع الحقيقي، وتتوهَّم الإنشاء.

(أ) الماضي

يشكِّل الماضي في المجتمعات الشرقية أكبر مادةٍ استهلاكية، ومادته الثقافية هي التراث، وطابعه هو تكرار وإعادة التراث لا خلقه وبعثه من جديد.

هناك فرقٌ كبير بين أن نعُدَّ التراث قوةً حقيقية في الإبداع والثقافة وبين أن نستخدم هذا التراث في الإبداع والثقافة؛ فاعتباره كذلك يأتي من قناعة أننا يجب أن تمتلك شخصيةً متميزة في التعبير والتفكير واستخدامه يأتي من اكتشافنا لقوانينَ دقيقة وصيغٍ مناسبة في التعبير؛ فاحترامُنا للتراث لا يكفي لأن نُقبل على التراث ونستخدمه، بل هو توطئة لخلق المعادلات الصعبة في الاستخدام، وهذه تأتي بالجهد والمثابرة والكفاح الروحي المرير.

ما الفائدة من تكريس المتنبي أو الجاحظ أو الجرجاني؟ وما الفائدة من خلق نماذج إبداعية كالتي كتبها المتنبي أو الجاحظ أو الجرجاني؟ وهل نسمِّي ذلك، لو حصل، إلا تكرارًا ونَسْخًا وتراكمًا وبالتالي استهلاكًا؟ إن الماضي يجب أن يستعاد بالجوهر والروح والقوى، لا بالنص والطريقة والهيكل.

لقد سقط الكثير من كُتابنا في هذا الوهم، وعدُّوا تقليدَ الماضي واستعادتَه هو المطلوب، ولم ينتبهوا إلى أن أكثر أعباء مرحلة النهضة العربية المعاصرة هي في هذا التقليد والاستعادة، وأن أفضل ما في هذه النهضة هو النماذج الإبداعية التي خرجَت على الماضي نصًّا وتلبَّسَتْه روحًا وجوهرًا.

إن هؤلاء الكُتاب يحوِّلون الماضي إلى عبء بدلَ أن يحوِّلوه إلى حياةٍ جديدة، وهم بذلك يتراجعون عن احترامهم لهذا الماضي بقصدٍ أو بغير قصد.

(ب) الخارج

تشكلُ الثقافاتُ الوافدة مصدرًا مهمًّا من مصادر الاستهلاك، ومادتها الثقافية هي الثقافة الأجنبية، وطابعها هو تقليد الثقافة الأجنبية لا التلاقح الخصب معها.

ولقد أورث هذا الداء أمراضًا كثيرة في ثقافتنا العربية المعاصرة؛ إذ تبنَّى «الاستهلاكيون» الذين اعتمدوا على هذه القوة مبدأَ التقليدِ الفجِّ لنصوص الثقافات الأجنبية.

في الثقافة يحصل أعمق امتزاجٍ حضاري بين الأمم، ولكن ذلك يحصل بفعل وعي القوانين الدقيقة لهذا الامتزاج، وأما إذا حصل وأن قلَّد مثقَّفو أمةٍ ما نتاجَ الأمة الأخرى، فإن ذلك يصبح غزوًا لا تلاقحًا، وأظن أن التاريخ يحمل أوضح الشواهد في هذا المجال، وفي أكثر من عصر.

إن الثقافة الأجنبية، والغربية منها على وجه الخصوص، نتاجُ ذلك العصر التكنولوجي الذي جاء حصيلة تطورٍ غربي طبيعي، وهو لصيقٌ بهذه التكنولوجيا، ووجهٌ آخر لها في قوَّته الثقافية، فإذا كان استهلاكُنا للتكنولوجيا الغربية وبقاؤنا مستهلكين فقط أمرًا مريرًا، فإن استهلاكنا لثقافة الغرب أشد مرارة؛ لذلك فإن التريث والتفاعل الخصب والواعي مع الثقافة الغربية هو المبدأ الذي يجب أن يسود.

الثقافة الغربية سريعة التحول والابتكار، فإذا حصل وأن تلقفنا مادتها استهلاكيًّا، فإننا بذلك نقطع الطريق على التطور الأسلوبي والإبداعي لثقافتنا، ونحشو بها قسرًا أساليبَ وإبداعاتٍ ليست لنا، أما إذا درسنا عميقًا هذه الثقافة بكل متطوراتها، وحسبناها صفحةً جديدة من صفحات العقل الإنساني، فسنكون قد وجدنا الطريق الصحيح.

(ج) الحداثة الزائفة

لقد كان من النتائج المهمة التي أفرزَتْها مرحلة النهضة العربية المعاصرة، وخصوصًا ما بعد الحرب العالمية الثانية، اكتشافُ بدايات طرق الحداثة في التفكير والإبداع، وكان ذلك واضحًا في الشعر والقصة والمسرح والرواية والفن التشكيلي على وجه الخصوص، وفي أوليات التفكير العقلي والفلسفي، لكن عناصر هذه الحداثة ابتُلِيَت بالناسخين الذين أتَوا على اكتشافها متأخرين فناموا كسلى في رحابها، وادَّعَوا أنهم بُناتها، دون أن يُضنِيَهم البحث عمَّا يمضي بهذه الحداثة إلى أمام، وعمَّا يرفع من أعمدتها، فكتبوا كثيرًا، ولكنهم لم يشكِّلوا قلب هذه الحداثة، بل تشكَّلوا على هامشها، وخلقوا نمطًا من الحداثة المزيَّفة التي تعتاش على فِعل الحداثة الأصيلة. إن هذه الفئة من الكُتاب هم بوجهٍ عام الذين ارتضَوا خيامًا صغيرة على قارعة طريق الحداثة الحقيقية، مستمرِّين في الكتابة بفعل الهم الاجتماعي، وأحيانًا بفعل الوهم الإبداعي، الذي يُشعِرهم من خلال أمورٍ مساعدة عديدة بأنهم يشكِّلون أركانًا مهمة في بناء الثقافة المعاصرة.

إن هؤلاء الذين لا يبدو عليهم أنهم سلفيون ولا من مستوردي الثقافة الأجنبية، ويبدون من الحريصين اشد الحرص على قومية وروح العصر وقوانين خلق التراث، والذين يرفعون مانشيتات «رائعة» في كيفية معالجة مشكلات الثقافة العربية والإبداع العربي، وهم في المحاسبة الحقيقية لا يمتلكون شيئًا، ولا يُعَدُّون أكثر من مقلدين وأرقام طفحَت بهم قائمة الأدب وتورَّمَت؛ هؤلاء مثلًا الذين هم شعراء ولا شعراء ونقاد ولا نقاد وقصاصون ولا قصاصون وبالتالي كُتاب ولا كُتاب؛ كُتابٌ لأنهم يكتبون يوميًّا ولا كُتاب لأنهم لا يقدِمون لحركة الكتابة شيئًا، بل يكتفون بالهوامش والتكرارات والأعمدة الصغيرة والنماذج التبسيطية والعروض السريعة، وغير ذلك من مسبِّبات الاستهلاك الثقافي المرير الذي كان هؤلاء أحد أسبابه.

إن الاستهلاك الثقافي هو أهم أسباب تعطيل نموِّ حركتنا الثقافية والإبداعية؛ لذلك فإنه الداء الذي لا بد من مكافحته بقوة، وأهم سبيل لهذه المكافحة هو الصراحة وقول الحق والفَرْز الصحيح، لا بد أن نُشير إلى مواقع الخطأ بإصبعٍ من نور، ولا بد أن نُجهِد أنفسنا في قول الحقيقة بأي شكل ومن أية زاوية نراها مناسبة، أما إذا تركنا الأمور على غاربها فإن هذا الاستهلاك سيقتلنا جميعًا.

(٥) الحداثة العربية والكلاسيكية المستعادة بوعي

الفرق بين المدرسة الكلاسيكية والنزعة الكلاسيكية كبيرٌ جدًّا؛ فالمدرسة هي التيار الضخم والأيديولوجيا الفكرية التي ينتجها الأسلوب الكلاسيكي من ثقافة وشعر وأدب، ويكاد يرتبط بفترةٍ معيَّنة في تاريخ المعرفة عند الأمم.

أما النزعة الكلاسيكية، فهي ما يشوب أحيانًا عملًا قد ينتمي أسلوبًا إلى مدرسةٍ أو تيارٍ غير كلاسيكي، النزعة هي لمحة أو مناخ يتوفر في عملٍ أدبي يمتاز بالرصانة والقوة والتماسك، والنزعة الكلاسيكية أخيرًا امتدادٌ للمدرسة الكلاسيكية تحت غطاءٍ أسلوبيٍّ جديد فرضَت وجودَه مرحلةٌ تاريخيةٌ أخرى غير المرحلة الكلاسيكية.

وبنظرةٍ فاحصةٍ لتاريخ الأدب عند أمم العالم الحية نجد أن نزعةً كلاسيكيةً واضحة رفرفَت على كل المدارس الجديدة التي تلت الكلاسيكية؛ أي إن النزعة الكلاسيكية ساهمَت بترصين الأساليب الأخرى غير الكلاسيكية، من خلال روح ذلك الذي أضفَتْه على الأعمال الجديدة؛ فهي إذن عامل شدٍّ وتمتينٍ ولمِّ شتاتٍ في بعض الأحيان.

لذلك فإن الآداب التي لم تمُر بمرحلةٍ كلاسيكيةٍ ناضجة ومقتدرة ويشهد لها التاريخ لا نستطيع أن نفرزَ مراحلها الجديدة بشكلٍ قوي متماسك، بل بشكلٍ مهلهَل وربما مريض، وعند ميلاد أية مرحلةٍ أسلوبيةٍ جديدة تقف طليعةٌ من المبدعين الكبار لتؤسِّس هذه المرحلة الأسلوبية وتقودها وتؤسِّس قوانينها، وما إن تُخنق هذه الطليعة الرائعة، حتى تبدأ العملية بالتراخي والخفوت (ربما يكون هذا قانونًا، تدل عليه بشارة ميلاد أسلوب جديد وهكذا)، ولكن الأهم من هذا أن المرحلة الأسلوبية الجديدة تظل في حالة عدم استقرار وإنهاك شديدَين، وربما يؤدي ذلك إلى رفضها أو امتصاص نتائجها استعدادًا للانتقال أو العودة لمرحلةٍ أخرى.

لكن الحال يختلف عندما تهُب على تلك المرحلة الأسلوبية نزعةٌ كلاسيكية تتطابق في منطلقاتها وربما في قوانينها مع الملامح العامة للمرحلة الأسلوبية المحددة؛ أي إن هناك نقاطًا مشتركةً بين مرحلة الأسلوبية المحدَّدة وبين المرحلة الكلاسيكية القديمة، التي ستعطي دمًا لهذه المرحلة الجديدة، وستُمكِّنها من الوقوف بقوة على أقدامها.

ولكن الشيء المهم أيضًا هنا هو كيفية استعمال هذه النزعة، وكيفية تركيبها بطريقةٍ دقيقة تتطابق مع قوانين الإبداع في المرحلة الجديدة، وإلا فإننا سنلصقُ مرحلةً بأخرى دون جدوى.

إن تكوُّن المرحلة التي يمُر بها الأدب العربي حاليًّا، والشعر منه بشكلٍ خاص، لا بد أن له قوانينَ معيِّنة تسيِّره، سنكتشفها كاملة عندما تبتعد قليلًا عنها، على أنه يمكننا أن نُلمح ببعضٍ منها، إن الهشاشة، وفقدان القوة الإبداعية الفردية للشاعر، والتخبط بين تغريبٍ حاد أو شخصانيةٍ حادة، والاختلاط الأسلوبي فيما يبدع، وعدم وضوح الرؤيا، والهوَّة بين ما يبدعه وبين ما أراد أن يبدعه؛ هذه الأمور كلها تدُل على فقدان توزانٍ واضح، وعلى اهتزازٍ عميق في مرحلة الإبداع الشعري، وهي السمة العامة التي اتسمَت بها هذه المرحلة من إبداعنا الشعري.

لقد مرَّ الشعر العربي في القرن العشرين بشكلٍ خاصٍّ بالعديد من الاختبارات والتجارب التي ما زالت قائمة إلى الآن.

إن استعادة النزعة الكلاسيكية مسألةٌ لا بد منها، ولا نقصد هنا العودة إلى الشعر التقليدي ومناجاته، بل أخذ نفس روح القوة من ذلك الشعر، واعتمادها قوةً لشعرنا الجديد، وأخذ ذات الرصانة المتمكنة الراسخة، والقضاء على ما نسمِّيه الهشاشة.

علينا ببساطة أن نُلاقح شعرنا بالكلاسيكية القوية، ولكن الأهم من هذا كله أن نعرفَ كيف نُلاقح ونستخدم مثل هذه النزعة؛ ألَّا نكون تلصيقيين شكليين في عملنا هذا.

الكلاسيكية خزين إبداع أية أمة، والأمة التي لا تمتلك بحرًا كلاسيكيًّا زاخرًا؛ أي التي تعيش على روافد وسواقٍ كلاسيكية، لا يمكنها أن تنتج على سبيل المثال بحرًا رمزيًّا أو بحرًا واقعيًّا، بل ستظل تنتجُ سواقي صغيرة، ولا أظن أن هناك أمة على وجه البسيطة الآن تمتلك تراثًا كلاسيكيًّا كالذي تملكه الأمة العربية، ويشهد بذلك أبناء هذه الأمة، أو مَن عرفوا آداب العرب.

ان هذا الخزين القديم لا بد أن يبقى يشع ببطء على كل المراحل الأسلوبية التي تليه، لا بد أن يرسل بين فترة وأخرى أمواجه الطيبة على كل ما يستجد، بهذه الطريقة سنحرِّر خزيننا الكلاسيكي من مدافنه، وسنجعله حيًّا شفافًا يغلِّف إبداعنا إلى الأبد. إن الموجة الخافتة التي تبعثها الكلاسيكية تثير في المبدع روح الماضي بشكلٍ متدفقٍ رقراق، وتكسو عمله بخصوصية حميمية، مثل هذه الموجة لا بد أن تبقى، وأن نستعيدها إذا تعطَّل انبعاثها.

حصل في بداية القرن العشرين أن انفرطَت الثقافة الأوروبية والإبداع في أوروبا إلى مدارس شكلية كثيرة، بعد أن أدت المدرسة الرمزية مهماتها كاملة. وقد تُوجَت هذه المدارس الشكلية بالسريالية والدادائية على سبيل المثال، ولكن وبالرغم من ذلك كان يُجهِد بعض المثقفين والمبدعين الكبار في هذه أنفسهم لبناء طودٍ كلاسيكيٍّ جديد، ظلَّ امتدادًا لروح القوة التي ظلت فاعلةً وجادَّة على طول الأطوار التي مرت بها المرحلة الرومانتيكية، التي سادت في القرن التاسع عشر، فظهرَت في فرنسا على سبيل المثال بالتوازي مع السريالية الكلاسيكية الجديدة، التي كان أبرز ممثليها أندريه جيد وفرانسو مورياك وغيرهم.

إن هذه النزعة الاستهلاكية الجديدة لَّت شتاتَ المرحلة، ونهضَت بها، وأعادت لها القوة والرصانة، حتى شهدَت المرحلة اللاحقة قليلًا ظهور أدباء كبار، مثل مالرو وسان جون بيريس وغيرهما.

هذا مثالٌ بسيط حصل في آداب الأمم الأخرى، ولا أدَّعي هنا أن ما يجب ان يحصل سيكون مشابهًا، أو أن له ظرفًا مشابهًا، ولكنه مثال سقناه هنا لنوضِّح الصورة أو نقرِّبها.

كانت هناك بعض الدعوات أو الرؤى التي تقول «بالعودة» إلى أدب الخمسينيات، إن أدب الخمسينيات شعرًا وقصةً يشكِّل بلا شك مرحلةً مهمة من مراحل تطور أدبنا المعاصر، ولكنه لا يشكِّل النبع الأول الذي ينبض بالأمواج الكلاسيكية الفاتنة، إنه مرفأ متكامل لمرحلةٍ متكاملة، ولكنه يبقى في طَور الصياغة إلى الآن؛ أي إن صورته لم تكتمل لحد الآن بشكلٍ صحيح.

ليس العودة إلى تلك المرحلة هي الحل، بل استلهام قوة تلك المرحلة المتأتية من قوةٍ أعلى تكمُن في التراث الأصيل الجبَّار السالف، لقد تكوَّنَت مرحلة الخمسينيات قويةً هكذا بفعل استعادتها أصلًا لقوةٍ قديمة بأسلوبٍ جديد يناسب المرحلة، وحتى لا تخرج من الحلقات المتلازمة مع بعضها تقول بأن القوة التي تكمن في أدب الخمسينيات ترتبط بطريقة ووسيلة التعامل أولًا مع التراث السالف.

عربيًّا، انقسم القرن العشرون إلى قسمَين متساويَين تقريبًا؛ ملأَت القسمَ الأول حركاتٌ عربية معاصرة، وملأَت القسمَ الثاني تفككاتُ هذا المشروع، ومحاولة تكريس التخلف والانقسام.

وقد حاولَت الثقافة العربية في نصفها الأول من هذا القرن التبشير بمشروعٍ نهضوي قومي، إلا أنها كشفَت عن عجزٍ رهيب في المرحلة الثانية دلَّ على فقرها وعدم مرونتها وتمسُّكها الوثني بالأصول الثقافية العربية القديمة، التي لم تعُد تصلُح لعصرٍ مشتبكٍ منوَّع زاخر مثل القرن العشرين وما بعده.

وهكذا ارتبك المشروع الثقافي العربي بعد أن ارتبك المشروع السياسي العربي، وشاعت في هذه الفوضى أنساقٌ كثيرة هنا وهناك، في الأدب والشعر والفنون، تحاول القيام بمهمةٍ جذرية، لكنها كانت تصطدم دائمًا بعدم مرونة المقوِّمات الأساسية للثقافة العربية المعاصرة، فتنكفئ ويصبح نموُّها غير عضوي، غير مترابط، غير منطقي في أحيانٍ كثيرة.

الشعر العربي تحوَّل في منتصف القرن بعد مقدماتٍ طويلة إلى نمطٍ حديث حرث طيلة الفترة السابقة في طريق تقدُّمه الكثير من الأراضي الغريبة، التي لم تكن معهودة في الشعر العربي القديم، إلا أنه كان يتدهور بين حين وآخر وتنفلت أواصره ويتمزق نسيجه، حتى يعود هذا النسيج حيًّا بفعل قوةٍ كامنة مستترة في داخل بنية الشعر العربي الحديث.

كان يمكن للعقل العربي تحقيقُ قفزةٍ نوعيةٍ في النصف الثاني من القرن العشرين، لكن عدم تفاعله الجدِّي مع حركات التحديث الكبرى التي ظهرَت عطَّل هذا المشروع، وساهمَت السلفيةُ في إرباك تكوُّنه المعاصر، ثم في شلِّ نموِّه، وهكذا تاهت في الآفاق تشظياتُ هذا العقل الجنيني، أما روحه فقد ظلت ساكنةً في الشعر، قابعةً في خلاياه في الماضي، ورغم تنوُّع خارطة العقل العربي في العلم والفلسفة والدين، فإن العقل العربي القديم عقلٌ ينحو نحو الشعر، وهذا لا يتعارض مطلقًا مع بِناه العلمية الفلسفية والدينية، بل ينشِّطها بقوة ويدفع لها حياةً منوَّعة؛ أي إن الشعري هو مركز العقل العربي، وهذا امتياز خطير لم تستطع أممٌ أخرى أن تكون عليه، ربما يُضعِف هذا بعضًا من الجانب العملي للحياة،

ولكننا بنظرةٍ أبديةٍ سنشعر بالجمال أن لنا مثل هذا الامتياز، ولستُ وحدي الذي يقول بأن الشعر العربي القديم يقع في أول قائمة الشعر الإنساني نوعًا وكمًّا؛ هذا الكلام يقوله الغربيون أنفسهم، ويعُدُّون الشعر العربي إعجازًا إنسانيًّا كبيرًا.

هذه الشحنة الجبَّارة التي ينطوي عليها «الشعر العربي» تسرَّبَت إلى الشعر الحديث، فكانت أعلى أوتار تجديد العقل العربي تبدأ بالشعر، لكن المؤسف حقًّا هو أن فهم هذا الأمر لم يتم كما يجب، وصار النظر إلى «الروح الشعري» يوازي النظر إلى القصائد والنظم، وهذه مغالطةٌ كبيرة.

ويبدو لنا أن واحدةً من أكبر الأخطاء التي ما زال يمُر بها الفلاسفة العرب المحدَثون في معالجتهم العقلية إهمالهم الساذج لأهمية «الروح الشعري» في الشخصية العربية، ولو أن هناك مَن يقدر على صياغة توصيفٍ عقلي نابه ومتوقِّد للشخصية العربية، ويضع تشريحًا موفَّقا لقواها، آخذًا بنظر الاعتبار مركزية الشعري فيه، فإنه سيكون قد أصاب الحقيقة، ووضع مشروعه المعرفي على جادة الصواب.

هذه الرؤية لا تريد أن تصادر النشاطات العقلية الأخرى وتهشِّمها، ولكنها تدعو لفهمٍ مختلفٍ للروح الشعري العربي؛ فهو ليس ما وُصِفنا به دائمًا (الشعر ديوان العرب)، بل هو التوتُّر الروحي الذي يضع الإنسان نشطًا وسط الماديات التي تحيط به، إن التمسك بالفهم الشعري للعالَم وجعله غيره لا يقلِّل من الاهتمام بالتفاصيل العلمية المهولة التي نراها، بل هو إغناء للشخصية، وعمق وثراء وتوتُّر ونباهة وإعادة تقليب دائمة للحقائق.

إن الألم الذي سبَّبَتْه محاولات نهضة العقل العربي المعاصر المتخلية عن الروح الشعري وأهميته يكاد يناظر في قوَّته ذلك الألم الذي سبَّبَتْه نفس النهضة القديمة وهي تضع الشعر في «النظم»، وما يجدر بالملاحظة والدرس حقًّا تفهُّم المشروع النهضوي الروحي الذي يحسب للشعر حسابًا، ومحاولة فحص النتائج المترتبة على ذلك (ولو نظريًّا)، وسنرى، دون شك، أن أهم ما كان يُعوِز الحضارات الساقطة (في لحظة سقوطها) روحٌ شعريٌّ شامل ينشِّط خلاياها المتخمة أو اليابسة، ريحٌ تُوقظ بذورها، وقد تكون الشهادة أو الموت حبًّا واحدةً من أشكال هذا الروح الشعري، وقد يكون اختيار الطرق المفاجئة شكلًا آخر، وقد يتحد الإيمان الديني بالإيمان المادي ليُشكِّلا في تلك اللحظة نمطًا فريدًا من الروح الشعري، لكن الخسارة دائمًا ستتربَّص بنا إن نحن أهمَلنا أو همَّشنا أو تهكَّمنا على «الروح الشعري» الذي يكاد يكون سرَّ الحياة.

إن فضل الشعر العربي الحديث على الأدب العربي بعامة فضلٌ لا يمكن تجاوزه والعبور عليه؛ فقد نقل الشعر العربي الحديث كلَّ الأجناس الأدبية الأخرى إلى منطقة فعلٍ جديدة، تظافَرَت لها ظروفٌ عديدة وقوًى ومواهبُ فذة، استطاعت أن تبني أدبًا عربيًّا حديثًا يواكب العصر، ويحاول جهد إمكانه أن يصبح أدبًا عالميًّا.

إن مستوًى من الحساسية الأدبية قد تحقَّق وشمل مختلفَ حقول النص الأدبي بعد أن باشر الشعر الحديث بعدوى هذا الأدب، بهذه الحساسية التي تمثِّل روح العصر الجديد، وبذلك فقط تخلَّصَت الرواية والقصة القصيرة والنص المسرحي والنقد والدراسة والبحث من «لزوميات» و«بديعيات» المرحلة السابقة، وعندما تطوَّر الشعر أكثر إلى أمام تطوَّرَت معه الأجناس الأدبية الأخرى، ويُمكِننا القول، دون تردُّد، إن الشعر جوهر الأدب، وإن الشعرية في حقيقتها هي «أدبية» النص من عدمها.

النقلة الأدبية التي قام بها الشعر الحديث انتزعَت الأدب العربي من الظلام، وقدمَتْه إلى النور، بل وحرَّكَت هذه النقلةُ الأدبَ العربي باتجاه العالمية، أصبح الأدب العربي (ناهيك عن الشعر العربي) في مستوياتٍ تقترب من الآداب العالمية الرفيعة، ولو أنك نظرتَ إلى النصف الأول من القرن العشرين (يوم لم يكن هناك شعرٌ حديث)، لما رأيتَ أيَّ شيءٍ من هذا.

ثامنًا: موت الحداثة

ليس المطلوب من بيانٍ كهذا إطلاق الرصاص على الحداثة الغربية أو العربية (والفرق بينهما كبير)، بل إن الغرض الرئيس منه هو إعادة النظر نقديًّا في الحداثة، بوصفها أهمَّ قضيةٍ شعرية ما زالت تشغلُنا بصورةٍ جدية، وتشغل كل جيلٍ أو شاعرٍ حديث. وسيكون من ضمن ما نريده في إعادة النظر هذه تشخيصُ المشكلات والمحدِّدات والقيود والأمراض التي أنتجَتْها أيديولوجيا الحداثة، التي أصبحَت تقف أمام حرية الشاعر وتقلِّل من مساحة

أفقه وتقمع بمركزيتها، كلَّ ما يكون حديثًا على وفق مقاساتها في هذه الفترة أو تلك. والغريب أن الحداثة نفسها أصبحَت غولًا ضخمًا يستوعب كل المتناقضات؛ فهي عندما ترفض حركةً ما على أنها غير حداثوية، في وقت ظهورها الأول، فإنها تستوعبُها وتضمُّها إليها حين تفرضُ هذه الحركة وجودها، وتصبح معبِّرة عن الحاجة أو العصر الذي تظهر فيه.

إن استرخائنا الكسول أمام الحداثة، والنظر إلى بلدوزرها الفخم وهو يقلع الأخضر واليابس من أرضنا، وإعجابنا بهذا الهول والجبروت سيجعلنا ذاتَ يومٍ فريسةً لها، وسنمزِّق على سفرتها عقولنا وأرواحنا؛ ولذلك أميل إلى أن نضع أنفسنا مراقبين لها لمسافةٍ معقولة، وأن نراقب مشكلاتها وأمراضها وغريزتها الكاسحة، وسأحاول هنا أن أقوم بهذا الدور بعد أن كنتُ في مركزها، وسأريكم ما رأيتُ وأنا على هذه المسافة المعقولة منها.

ليس باستطاعتنا (نحن الذين قضينا كل عمرنا نُدافع عن الحداثة وننفِّذ مشاريعها) أن نتنكَّر دفعةً واحدةً للجوانب الإيجابية التي نتج عنها شعرٌ جديد نشط ومغاير للشعر القديم، ولكننا لا يمكن (إذا اقتضت الموضوعية ذلك) أن نسكت على الدور المركزي الذي مارسَتْه الحداثة، وما أحدثه ذلك الدور من ضرر بوصفها هي وطلابها المدافعين الوحيدين عن الشعر والأدب بصيغته الجديدة؛ ولذلك وجب تشخيصُ الجوانب السلبية من الحداثة، وهي الجوانب التي أصبحَت تُعيق تطوُّر وتنوُّع الشعر والأدب، بعد أن استنفدَت الجوانبُ الإيجابية أغراضَها، وأحدثَت ما أحدثَتْه من ثورة جذرية في الشعر والأدب.

(١) الحداثة الغربية والحداثة العربية

سينصَبُّ الحديث في هذا البيان على الحداثة لا بوصفها فكرةً أو مفهومًا، بل بوصفها مؤسسةً مركزية دكتاتورية لها مساطرها ومقاساتها ونماذجها الخاصة.

وعلى الرغم من أن بيانًا كهذا غير مطلوب منه أن يقدِّم سردًا تاريخيًّا لظهور الحداثة الغربية أو العربية (بسبب وفرة المراجع في هذا المجال) إلا أننا سنحدد المنطقة التاريخية والاصطلاحية التي سنتحدَّث عنها بشكلٍ سريع. إن الحداثة، كفكرة، يمكن أن نجدها في أبعد نقطة من تاريخ الأدب والشعر وهي تتقلب وتمضي براحة في إحداث ما هو جديد دائمًا؛ فمنذ الشعر السومري والمصري القديم والشعرُ والأدبُ في تحديثٍ وتطورٍ مستمرَّين.

إن ما هو حديثٌ كفكرة، ويُسمَّى Modern، وكذلك الحداثة كنزعة، وتُسمَّى Modernity هما تمامًا في منطقةٍ مختلفةٍ عما نسميه بالموديرنزم Modernism؛ أي الحداثة كمؤسَّسة ومدرسة عقائدية للتحديث.

لقد كان الشعر الجديد أو الحديث Modern في العصور القديمة يظهر عفويًّا، أو إنه يظهر قصديًّا ولكن دون تنظيم Modernity. وكان ذلك ينطوي على الكثير من الحرية التي يمارسها الشاعر دون أن يضغط على حقيقة الشعر وجوهره في عقيدةٍ نظرية محدَّدة.

أما الحداثة (الموديرنزم)، كمؤسَّسة ثقافية وفكرية، فهي تحديدًا تلك الخطابات والمقولات والتابوهات واللوائح والتعاليم والبيانات التي ظهرَت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا؛ إذ سيطرَت الحداثة كمؤسسة كبرى للثقافة والأدب والشعر على القرن العشرين بأكمله.

إن مصطلح الحداثة Modernism هو عبارة عن منظومة من المصطلحات الفرعية المهدة أو المركزية أو اللاحقة، وسنُدرجها كما يلي:

ما قبل الحداثة Premodernism: والمقصود منه الحركات التي مهدَت للحداثة قبل منتصف القرن التاسع عشر وبعده بقليل، وقد يُطلق على هذه الحركات مصطلح الحداثة الأولية Protomodernism أو الحداثة البدائية Paleomodernism.

حركة الحداثة Modernism: وهي النظام الفكري والثقافي للتحديث، الذي بدأ يتبلور بعد منتصف القرن التاسع عشر، ثم ساد في العقود الأولى من القرن العشرين، وضم حركاتٍ لا يُوجَد ما يوحِّدها، بل إن بعضها جاء كثورةٍ كاسحةٍ على الآخر. ومن هذه الحركات الانطباعية Impressionism، وما بعد الانطباعية Post-impressionism، والتعبيرية Expressionism، والتكعيبية Cubism، والمستقبلية Fatarism، والرمزية Symbolion، والتصويرية Imaginism، والدوامية Iorticism، والدادائية Dabaism، والسريالية Surrealism.

وإذا كان أدب وشعر وفن القرن التاسع عشر قد قام على أكتاف الرومانسية، كحركة جاءت بعد الكلاسيكية الجديدة، فإن منتصف نهاية القرن التاسع عشر شهد ذبول الرومانسية وظهور الحداثة بمدنها ومؤسساتها وأدبائها وحركاتها المتنوعة وتقاليدها الخاصة. وسرعان ما استحوذَت الحداثة كمؤسسة على أغلب المدارس الجديدة، وبضمنها الواقعية التي تقف بالضد منها. وما إن روَّضَتْها وطوَّعَتْها حتى أدخلَتْها ضمن قائمتها تحت اسم الواقعية الجديدة ثم الواقعية السحرية وغير ذلك.

ما بعد الحداثة Postmodernism: والمقصود بها حركات الحداثة الجديدة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥م)، وهي إعادة إنتاج الحداثة بعد نقدها، ولها تسميات أخرى هي «الحداثة الجديدة Newmodernism»، و«الحداثة المتأخرة Epimodernism»، وهي خليط من الفن والفن المضاد art-Anti، ويقع ضمنها فن المصادفة وأدب الصمت الذي يقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكاة الهزلية Parody، ويشمل هنري ملر وصموئيل بكت، وتقع في دائرته الرواية الجديدة في فرنسا ورواية اللارواية – Fiction-non في ألمانيا والولايات المتحدة والنتاجات المُشبعة بكوابيس وعطانة الجنس والمخدرات. وتتضح صورةُ ما بعد الحداثة أكثر في الفن التشكيلي في حركات التعبيرية التجريدية والفن الشعبي Pop Art والفن البصري op art والفن الحركي وأخيرًا السوبريالية – Realism super وما تلاه من الفن الذهنوي والتعبيرية الجديدة.

إن هذه الحركات لا تتعارض مع الحداثة، بل إنها إعادةُ صياغةٍ جديدة لتياراتٍ حديثة مبكرة. وهكذا أصبحَت الحداثة برأسها وجذعها وأطرافها غُولًا أو تنِّينًا صناعيًّا مرعبًا تتلاعب في جسده أسماكٌ وطيورٌ وحيواناتٌ عديدةٌ حية يُراد لها فكُّ سجونها لتتحرَّر من مركزية ذاتها ومن دكتاتوريتها الطاغية. لقد تشابك هذا البحر المتلاطم من الحركات المتناقضة ليكون منظومةً عقائدية فنية وأدبية تكافح الماضي، ونحْت الأعمال الجديدة شعرًا وأدبًا وفنًّا ونحتًا يصل إلى حدِّ سلبها من الروح الإنساني، وتبدو مأسورةً في أقفاص تُدار آليًّا من إدارةٍ بيروقراطية اسمُها مركز الحداثة، حتى إننا إذا استعرضناها فسنشعُر بأننا نتجول في متحفٍ للفيزياء أو للتكنولوجيا الثقافية.

فإذا ما أدركنا أن كل هذه المنظومة الجبارة التي تعمل مثل جهازٍ آلي ضخم في الغرب، انتقلَت إلينا منه بعضُ آلاته وبكراته وبراغيه وأشرطته وشظاياه، ولم يستطع المثقف العربي أن يتمثل هذه المنظومة الجبارة؛ إما لنقصٍ في وعيه الحضاري أو لمربكاتٍ داخل الوجود العربي نفسه كالقمع، والتخلف، والتسطيح، وهيمنة الأيديولوجيات السياسية والدينية للماضي العربي، والخوف من التحديث، وشيزوفرينيا فصل الآلة عن منظومتها الفكرية والاجتماعية وغيرها.

إذا ما أدركنا هذا كله، فسنعرف المأزق المزدوج للحداثة العربية؛ فهناك أزمة وعنف وبداية تحطُّم الحداثة الغربية في الغرب نفسه، وهناك تحطم ما يتحطم على الأرض العربية.

لقد نمت الحداثة الغربية في أرضها تدريجيًّا، وكانت ضرورةً مُلحَّة وقت نشوئها وإعطائها الثمار، وصار لها تاريخ وتفاصيل ومساجلاتٌ كبيرة، أما عند العرب فليس

هناك مثل هذه الشعيرات الدقيقة لشجرة الحداثة، وإنما هناك ببساطة حداثةٌ غربية يُحاوِل المثقفون والشعراء العرب إعادةَ صياغتِها أو استنباتها عربيًّا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (أي عندما ظهرَت مرحلة ما بعد الحداثة في الغرب)، وقد اصطدم ذلك كما قلنا بمشكلاتٍ كبيرة (سنتكلم عنها) نتج عنها على مستوى الشعر تحرُّر الشعر العربي من شكله الهندسي المعروف وظهور قصيدة التفعيلة، ثم تحرُّر الشعر العربي من أوزانه المعروفة وظهور قصيدة النثر والنص المفتوح، ورافَق ذلك فهمٌ جديدٌ للشعر استغل التقنيات الرمزية والأسطورية والاقنعة وما يُسمَّى بالاستعارة الكلية وغير ذلك؛ كلها أعطت للشعر العربي بهاءً جديدًا. إلا أن الحداثة وخصوصًا عند قليلي الموهبة ظهرَت معها مشكلاتٌ هائلة أسلوبية وبلاغية ولغوية وفنية وروحية واجتماعية ما زالت عالقة ومشوشة، فضلًا عن أزمة الحداثة العربية الأساسية، وهي مشكلة الفِصام بينها وبين المجتمع العربي في غالبيته؛ فالثورة الصناعية (التي نمت الحداثة في أجوائها)، والتي حصلَت قبل قرنَين في المجتمع الغربي، لم تظهر إلى الآن في المجتمع العربي. وهكذا ظلت الحداثة العربية بلا ظهيرٍ فلسفي ولا قاعدةٍ تكنولوجية واجتماعية متطورة؛ أي إنها دخلَت المجتمع العربي مثل محاربٍ أعزل تنتظره آلاف الشِّراك والحُفَر والمصاعب.

إننا نرى أن الحداثة عربيًّا أُخذَت مقطوعة عن تاريخها الغربي، وعن جذورها الفلسفية ومناخها التكنولوجي والاجتماعي، وقد استُفيد منها براغماتيًّا؛ أي نفعيًّا، لإحداث رجةٍ أو صدمةٍ مفاجئة لشحن الذات العربية في مناطقَ معيَّنة، كالأدب والرسم والمسرح، وتحديدًا الشعر، فنتج عن ذلك ثمارٌ جيدة في أول الأمر، دون أن يُنتبه إلى المأزق والمشكلات التي تنتظر غرسًا ناقصًا من هذا النوع.

وإذا أنعمنا النظر في مشكلات وأمراض الحداثة عربيًّا وفنيًّا، فإننا سنجدها في نوعَين من المشكلات؛ الأولى أساسيةٌ كبيرة تكمن في الموجهات الاستراتيجية للحداثة الغربية وتبنِّيها كأيديولوجيا، والثانية ثانوية تكمُن في الأوهام التي أشاعَتْها الحداثة.

(٢) الموجِّهات الاستراتيجية للحداثة الغربية

سنحاول الكشف عن الموجِّهات الاستراتيجية للحداثة الغربية وكشف عنفها وتعسُّفها غربيًّا أو عربيًّا، وما يحيط تلك الموجِّهات والقوانين من مشكلات واضحة.

(١) المركزية: اختارت الحداثة لنفسها موقعًا مركزيًّا هاضمًا لكل تيارات وحركات عصرها الجديدة. واستطاعت أن تنوِّع آلياتها لمزيد من المركزة، وأن تخلق من أية

حركةٍ جديدةٍ كوكبًا يُدفن في هذا المركز أو يدور حوله. وبذلك طردَت الحداثة على هامشها أو محيطها الخارجي كل الألوان المحلية أو القديمة، بل إنها عملَت على سحقها.

وقد تحوَّلَت مركزية الحداثة والتعصب لها إلى أيديولوجيا لا تسمح بل تَصِمها بالتخلف والمحدودية. وبذلك هشَّمَت، عن قصد، كل ما هو محلي وكل الخصوصيات المنتشرة هنا وهناك، التي كان يمكن أن تثمر عنها غابات من الشعر الخاص المتجذر في أرضه.

إن مركزية الحداثة مارسَت هنا دورًا دكتاتوريًّا تعسفيًّا، فكوَّنَت لهذا الدور أيديولوجيا فكرية هائلة حتى صار من الصعب زحزحته، أو جعله يمارس حضوره بالحجم المعقول الذي ظهر به في بداية الأمر.

إن فكرة الحداثة التي كانت تُظهر الجديد عفويًّا في كل عصرٍ ظهرَت كمؤسسةٍ توتاليتاريةٍ مركزيةٍ كبرى خلال القرن العشرين.

إن الرومانسية، على سبيل المثال، التي تفصل بين الكلاسيكية والحداثة لم تتحول إلى مؤسسة أيديولوجية رغم تنظيرات كوليردج ووردزورث والكثير من النقاد الرومانسيين؛ فقد ظلت الرومانسية نزعةً مفتوحة بلا قيود أو ضغوط أو مركزية.

أما الكلاسيكية (وأعني الكلاسيكية الحديثة في القرنين الـ ١٧، ١٨) فكانت مثل الحداثة مؤسسةً صارمةً مركزية كان لها ظهيرٌ فلسفي صارم يمثله ديكارت وكانط، وظهرَت المؤسسات العلمية السياسية والاجتماعية لتعزِّز مركزية الكلاسيكية كشكلٍ ثقافي لتلك الفترة؛ ولذلك تبدو لنا الرومانسية منطقةَ راحة بين مؤسستَين عتيدتَين هما الكلاسيكية والحداثة. ولأنهما كذلك، فقد دارت بينهما (أي الكلاسيكية والحداثة) حربٌ شعواء بسببٍ من كونهما مؤسستَين مؤدلجتَين، إنها حربُ أيديولوجيا فنية، وليس صراعَ فنون مفتوحًا.

(٢) الكُلَّانية: أوحت الحداثة لمريديها وطلابها أنها نهاية المدارس السابقة، وأنها الطريقة التي ورثَت الماضي الشعري كله، وعارضَتْه في الوقت نفسه، وحقيقة الأمر أن الحداثة لم تكن سوى طريقة أو منهج كتابة كان يمكن أن تندرج فيها طرقٌ أو مناهجُ عديدةٌ أخرى.

ويذكِّرنا هذا بالنظرية الاشتراكية ومسمَّياتها الكثيرة (الماركسية، الشيوعية، اليسارية ... إلخ) يوم كانت (من خلال وهم الكُلَّانية) تمنع ظهور أو تطور أي شكلٍ فكري أو سياسي آخر، وإن ظهر فإنها تعُده نوعًا من تخرُّصات الرأسمالية أو من

بقايا البرجوازية الصغيرة. بينما تمثِّل النظرية الاشتراكية واحدةً من عشرات النظريات الفكرية والسياسية التي أنتجها الإنسان. وقد يرتدُّ هذا إلى التفكير بأن ظهور العُصاب الماركسي والعُصاب الحداثوي قد حدثا في الوقت نفسه تقريبًا؛ فقد بدأَت الماركسية تتبلور أيضًا مع نهاية القرن التاسع عشر، والغريبُ أنها ظهَرَت في أولِ دُولٍ ومُدنٍ الحداثة أيضًا، وهي المانيا وفرنسا.

وعلى الرغم من التناقض الظاهري الذي يبدو بينهما، كانت الحداثة تناظر الفكر الماركسي والاشتراكي عمومًا في كُلَّانيَّته.

إن فضح المفهوم التوتاليتاري للاثنَين، كان وسيكون ضروريًّا لإسقاط مركزية وكلِّية الحداثة معًا، ووضعها في حجمها الطبيعي.

(٣) **النخبوية:** كانت الحداثة دائمًا تختار لها نخبةً صغيرةً من المبدعين الذين يظهرون في بادئ الأمر كطليعةٍ مثقَّفة تسهم في تنوير الجموع، إلَّا أن مبادئ الحداثة وآلياتها، وظهور اللامعقول والعبث والعدمية في نسيجها، كانت تجعل من هذه الطليعة نخبةً منعزلة تتطرَّف في عزلتها كلما طالبَتْها الجموع بالاقتراب منها.

وقد تكرَّرَت حوادث النخبوية مع أغلب التيارات الحديثة، مما قطع عنها الهواء اللازم لاستمرارها، الذي قد يقود إلى الإطاحة بكل هذا، والعودة المجانية إلى الكثرة والجموع الهائلة التي تسطَّح الكثير من المبادئ بمطالباتها السريعة والمُلِحَّة.

(٣) أوهام الحداثة

إن هذه الموجِّهات الاستراتيجية للحداثة أنتجَت أوهامها، وأصبحَت هذه الأوهام جزءًا من أيديولوجيتها نفسها، وتتمثل أوهام الحداثة بالنقاط الآتية:

(١) وهم التعارض المطلق بين الشعر القديم والشعر الحديث: فقد أحدثَت الحداثة وهمًا كبيرًا في جعلها الشعر الحديث يقف بالضد من الشعر القديم، وبذلك أوقفَت مسرى تاريخٍ حافلٍ بالشعر من أن يتدفق عفويًّا في نسيج الجديد من الشعر، وتعطَّلَت إمكانية الاستفادة من الأنواع والأشكال الشعرية القديمة بوصفها شعرًا باليًا.

وفي ظني أن الحداثة هنا مارسَت فعلًا أحاديًّا عنيفًا أمام خارطةٍ منوعةٍ غزيرةٍ حافلة بالأشكال الشعرية الكثيرة، التي أنتجَتْها أممٌ سابقة وأرواحٌ عفوية على مدى أكثر من خمسة آلاف سنة سابقة.

لقد سمحَت الحداثة لنفسها أن تكون العصا التي تضرب كل أنواع الشعر القديم، وقد استعملَت هذه العصا أيدي الكثير من الشعراء غير الموهوبين وغير الماهرين وغير المسلَّحين بمعرفة وجدانية وروحية حقة.

وهكذا منعَتنا الحداثة من التطلع بجدِّية إلى قارَّة كاملة من فنون الشعر والنثر تشكَّلَت في حقبٍ ودهورٍ طويلة، وكانت جوابًا طبيعيًّا لا قسريًّا للروح أمام الطبيعة والتاريخ والحياة، هكذا، بجرة قلم، طالبَتْنا الحداثة أن نعُدَّ الشعر الحديث خصمًا لدودًا لكل هذه الأنواع.

(٢) وهم التطور المستقيم للشعر: أخطر ما فعلَتْه الحداثة أنها سطَّحَت فهمنا عن التطور الشعري، وجعلَتْنا نظن أن الشعر يتطور بشكلٍ مستقيم، وهناك محطات نوعية على هذا الخط المستقيم يُحدثها الشعراء الحداثويون، وهذا الوهم الهندسي الساذج عن تطور الشعر جعلنا نعتقد بطريقةٍ سريعةٍ أن الحداثة تنفي ما سبقها وهي تتقدم إلى الأمام، وربَطْنا، من دون وضوح، بين التقدم والحداثة، وغفَلْنا عن حقيقة التطور الشعري التي هي حركةٌ دائرية متصاعدة إلى الأعلى، تلتقي فيها نقاط الدائرة العليا مع الدائرة السفلى (الدائرة الجديدة مع الدائرة القديمة) في تساوقٍ وتوازٍ وتأثيرٍ واستلامٍ وتواشجٍ، وتُظهِر فيه الدوائر الجديدة الماضي الشعري بأكمله.

الحداثة، إذن، كانت قطعًا عنيفًا وهميًّا، ومحاولةً قسريةً لتصوير الروح الشعري على أنه روح بلا جذور، وهذه أخطر أخطائها التي عملَت على تشتيت الروح الشعري وإضعافه.

(٣) وهم التقنيات ومصادرة العفوية: الحداثة في أساسها الأول انعكاسٌ للنمو التقني للإنسان وظهور المجتمع التكنولوجي، وقد سيطرَت على الحداثة فكرة التقنيات والصناعة الشعرية وظهور الآليات المختلفة لنقل الشعر إلى منطقةٍ أخرى، والشعر يحتاج في جانبٍ من جوانبه إلى مثل هذه التقنيات والصناعة، إلا أن التوغل فيها، وجعل التقنيات هي أساس التحديث في الشعر قد منع، بقصد أو دون قصد، النبع العفْوي السرِّي للشعر، الذي هو سبب طراوة وتلقائية وجمال الشعر والتصاقه بروح الإنسان والطبيعة.

لقد أصبح الشعر لُعبًا تقنية وأسلوبية وبلاغية على حساب الجريان الهادئ والمنساب لجوهره وأعماقه القصية، تلك التي لا تخرجها العتلات والمكائن والسنارات المعدنية، بل التي تنبع عفويًّا من شدة عمق الروح الإنساني، وانفجار هذا العمق أمام حرارة الحياة والوعي والجمال، من دون إرادة في أحيانٍ كثيرة.

(٤) وهم الشكل اللغوي المتعالي والغموض المقصود: لم تأخذ اللغة أرجحيةً في علاقتها بالشعر كما أخذَتْه تحت ظل مفاهيم الحداثة، وانفلَت تطرفٌ كبير في التعامل مع اللغة نفخ في الشكل اللغوي حتى أصبح ورمًا، وسحق تحته جوانبَ الشعرِ الأخرى.

لا شك في أن تنشيط اللغة الشعرية أمرٌ في غاية الأهمية، ولكن هذا الأمر يجب أن يتم بموازنةٍ وتساوٍ وتناغمٍ مع الجوانب الأخرى، لكن الحداثة بتأكيدها على اللغة كعاملٍ حاسم في العملية الشعرية أعطت الفرصة لتضخيم الوهم اللغوي الذي طحن تحته العوامل الأخرى، وهكذا أصبح الشعر، عبْر الكثير من نصوص الحداثة، مهارةً لغوية وشكلًا لغويًّا تسلطيًّا يذكِّرنا بعنف التقنيات، الذي هو عنفٌ عقلي تم على حساب العفوية والبساطة والجمال والروح في الشعر.

(٤) الحل: موت مؤسسة الحداثة

والآن بعد أن كشفنا الأليات التعسُّفية للحداثة (المركزية، الكُلَّانية، النخبوية)، التي عملَت على طرد المحيط وتنوُّعه عن طريق المركزية، وعلى جعل الألوان لونًا واحدًا عن طريق الكُلَّانية، وعلى حصر الشعر بمجموعةٍ محدَّدة من المثقفين والمتلقِّين عن طريق النخبوية، وما نتج عن ذلك من أوهامٍ وتصوراتٍ خاطئة للشعر حجبَت الجمال والعفوية والخصوصيات المحلية، ونادت بشعرٍ عالمي واحد.

الآن، هل يمكن تصوُّر الخسارات الفادحة التي نتجَت عن الحداثة؟ إن التنوع الأنثروبولوجي والجغرافي والتاريخي والفولكلوري للوطن العربي كان من الممكن أن يكون مصدر ثراء لشعرٍ متجذرٍ في مكانه، لكن الحداثة منعَت ظهور هذه التنوعات، فظهر نمطٌ واحد للشعر الحديث، وهكذا خسرنا، نحن في الوطن العربي أولًا وفي الشرق ثانيًا، وخسر الغرب قبلنا خصوصياته وألوانه المتعددة، إلا أن خسارة الغرب كانت أقلَّ فداحةً منا؛ لأنه وبحُكْم الاشتغال المستمر وغير المنقطع لآلياته ومكائنه الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية، وبحُكْم وجود مفكرين ينبِّهون دائمًا لأخطائه وعُقَده بحرية وصراحة فإنه كان يصحِّح، إلى حدٍّ ما، مؤسَّسة الحداثة، ويُحاوِل الحد من بيروقراطيتها ومركزيتها، أو قد يستبدلها كليًّا إن لم تعُد نافعة له، وأظننا الآن في مرحلة احتضار الحداثة، أو في العقود الأخيرة من حياتها.

أما المشكلة الحقيقية فتكمُن فينا؛ لأننا عندما نتبنَّى الأفكار، فإننا نقوم أولًا بعزلها عن ظروفنا ومجتمعنا، ثم بالتعصُّب لها بطريقةٍ عشائرية، ولا نعمل على تطويرها وفتح

الآفاق لها، بحُكْم عدم سيادة الحرية وعدم ممارسة الحوار مع الآخر، واستقبال الأضداد على أنها مصادرُ إنعاشٍ للفكر لا مصادرُ عداء.

إنني أودُّ التنبيه على أن الشعر بالذات دون غيره من الفنون يمتلك قدْرًا هائلًا من الحرية في داخله، وعليه أن يتحرَّر من أي أيديولوجيا تحاول تسخيره، فإذا كنا متفقين على عدم خضوع الشعر للأيديولوجيا الفكرية والسياسية، فعليه أن يتحرر حتى من الأيديولوجيا الأدبية والفنية، والحداثة اليوم كمؤسسةٍ أيديولوجيةٍ ثقافية تشكِّل عائقًا أمام تحرُّر الشعر وشق اللامتناهي في تعدده. ما هو الحل إذن؟

لا يمكننا أن نستعمل العنف مع المؤسسة الحداثوية لتحطيمها؛ لأن هذا سيؤدي إلى كارثةٍ جديدة، بل نكون قد استخدمنا نفس سلاح الحداثة الذي كانت تستخدمه طيلةَ عصرها، بل إن أقلَّ وأرصنَ ما يمكن فعله هو تحويل الحداثة من مؤسسة إلى فكرة؛ أي إرجاعها إلى ما كانت عليه قبل أدلجتها، وعند ذاك ستقلع لوحدها مكاتب وكراسي وبيروقراطيات الحداثة، وسنجد حشدًا هائلًا من غير الموهوبين، الذين طبَّلوا بعصيِّهم لها دون فهمها، والذين استتروا بها حتى لا ينكشف الكثير من عيوبهم الفنية والفكرية والجمالية وغيرها.

ان هذا الإجراء اليسير جدًّا (من المؤسسة إلى الفكرة الحرة) سيطرد فئرانًا، ويقلع أصنامًا، ويُنظِّف أقبيةً مظلمة، وفوق كل هذا وذاك سنتحرَّر نحن من هذا الجَلْد المستمر الذي تمارسه الحداثة علينا، والذي يقضي بضرورة الإتيان بجديدٍ مطلَق.

إن الجديد قيدٌ لا يكون بالحديث بل بالمتنوع، بالألوان الأسلوبية والخصوصيات العميقة التي تكمن تحت أدمة جلودنا، نحن الذي نزحنا من مشارب مختلفة وبيئات وأصول مختلفة.

إن بؤس مؤسسة الحداثة يأتي من طردها المتصل لكل ما هو قديم تاريخيًّا، وهذه واحدة من أكبر مشكلاتها؛ فهي لم تعمل على محاربة البالي والقديم في عصرها فقط، بل اختلطَت عليها الأمور، وشهرَت رماحها بوجه الماضي كله.

أعني أن الحداثة وقعَت في أزمة كبيرة وهي تَصِم كل الشعر الذي جاء من الماضي بأنه شعرٌ قديم، ولا بد من الثورة عليه، ولم تتنبه إلى أن هناك الكثير مما هو قديمٌ ظل محتفظًا بحرارته وجماله وقوَّته رغم تقادم الزمن، وأنه سيظل يحتفظ بكل هذا حتى بعد زوال مؤسسة الحداثة نفسها.

لقد عارضَت الحداثة الكثير من الأنماط والأنواع الخاصة والجميلة من الشعر، الذي ظهر في أحقابٍ مختلفة من تاريخ الإنسان وفي بقاعٍ شتى من الأرض؛ إذ كيف يمكن أن

نتعارضَ أو نقفَ بوجه تلك الصفحات المشرقة من الشعر السومري والالتماعات الفنية الوقَّادة للأساطير السومرية والبابلية وأغاني الحب المصرية القديمة والشحنة الشعرية الهائلة في الابتهالات والصلوات الدينية القديمة والنضج الشعري من كتب الفيدا الهندية المقدَّسة والكتب الصينية المقدَّسة والأناشيد الكنعانية؟

كيف يمكننا إهمال الشعرية الهائلة في شعر الهايكو والتاناكا الياباني والتشي والكوشيه واللوشيه الصينية وأغاني التانغ الشعبية والتنترا والبوران الهندية وأغاني الحب الفارسية القديمة والالتماعات الكبرى للشعر العربي في كافة عصوره والأنماط الزاهية الملونة التي نمت على حاشيته كالموشح والدوبيت والبند ونثر المتصوفة والعرفانيين والإشراقيين وأغاني التروبادور والليرك، وغيرها. وقد يقول قائل: ألَم تُنتِج الحداثة العربية شعرًا عربيًّا جديدًا جيدًا فأصبح لنا منه رصيد محترم؟ فأقول: نعم، حصل ذلك، ولكن بشكل لا يتناسب مع عظمة المواهب التي حاولَت أن تنتج تحت خيمة الحداثة نصوصها، كما أن الحداثة الشعرية والأدبية ظلت معلقةً ليست لها أرضٌ حديثة مثلها من المجتمع والفكر والعلم والحياة؛ ولذلك فهي تقدِّم عنقها في أية لحظة للبتر ودفن ما حققَتْه ببساطة.

وقد يقول قائل آخر: وكيف نصون ما تحقَّق من الحداثة؟ فأقول بتحرُّر الحداثة من فتيلها الأيديولوجي، وجعلها حرةً طليقة تتنفس الهواء، ولا تفرض مركزيةً وشروطًا وارتطامًا قسريًّا مع الماضي والحاضر؛ لأن العنف الذي تنطوي عليه مقولات الحداثة يسبِّب دمارًا كبيرًا، وقد يسبِّب عنفًا مضادًّا، وفي الحالَين ليس هذا ما نريده، بل نريد حداثة مثل الحياة تأكل وتتنفس وتنام وتعمل وترتاح، لا حداثة مثل المكائن والعتلات أو مثل منضدة البيروقراطي أو مثل سيف المتعصب، التي ينتج عنها دائمًا ما هو غير إنساني وغير جميل، ولا يخدم مستقبل الإنسان ولا مستقبل الشعر.

العقل الشعري الناطق

ولهذا مُنحَت اللغةُ، وهي أخطرُ النعم، للإنسان لكي يشهد على ماهية وجوده. هيلدرلن

أولًا: الغامض الجميل

(دراسة في إعادة تعريف الشعر)

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجَتْه حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية ومحاولات النظر الشعري لقضية الشعر، إنها تحاول أن تقول شيئًا آخر غير التعريفات المدرسية (مثل الشعر هو الكلام الموزون والمقفَّى) وغير التعريفات الإطلاقية والعامة.

وهي إذ تضع لنفسها منطلقًا محددًا، فإنها تعاود البحث في منظومةٍ فلسفية – علوم إنسانية، تحاشيًا لما تسبِّبه لغة الأدب من ميوعة إنشائية واستطرادية لا تضع الحقائق في مكانها الدقيق.

ربما تريد هذه الدراسة وضع التعريف الآتي للشعر «الشعر هو الكلام الغامض الجميل»، ولكنها تهيِّئ لهذه الغاية مجموعةً من المداخلات التي تسعى لأن تكون جادةً في مجمل مسارها وصولًا لما تريد.

(١) ثلاثية «اللغة/الكلام/الشعر»

يرى عالم اللغة السويسري المعروف دي سوسير أن هناك شيئَين مختلفَين تمام الاختلاف هما اللغة والكلام، بوصف أن اللغة نظامٌ تُنتِجه الجماعة وهي في جوهرها مستقلة عن الفرد، أما الكلام فهو نظامٌ يُنتِجه الفرد داخل نظام اللغة، ويتضمن ذلك خصوصيته أو طريقته في إنتاج هذه اللغة، ويصح هذا التقسيم عندما نرى بأن اللغة مجموعةٌ محددة من القواعد والاستعمالات والأطر والمعاجم، في حين أن الكلام هو إجراءٌ شخصيٌّ عفْوي يمُر به الفرد يوميًّا في حديثه وتعامله من خلال اللغة، وقد يتفق أو يتقاطع هذا الإجراء مع نظام اللغة الصارم الواقف خلف رأسه؛ ولذلك يُعتبر الكلام تدخلًا عفويًّا في نظام اللغة قد يزحزحُ مع الوقت هذا النظامَ عن مكانه، ويطوِّره إلى نظامٍ صارمٍ آخر يهيمن فترةً أطول وهكذا، وهذه جدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

ولا شك أن الشعر هو لغة تطمح لأنْ تكون خصوصيةً بالنسبة لما حولها؛ لأن الكلام، مهما تعدَّد الأفراد الذين يُنتِجونه، فإنه ولا شك نسيجٌ متعارفٌ عليه، نسيج المداولة الشفاهية اليومية؛ ولذلك فهو لغةٌ منزلقة زئبقية سائحة، ولكنها على العموم كتلةٌ واحدة، ويمكن أن نشتقَّ منها نظامًا آخر أقل صرامةً وقسوةً وحجمًا من نظام اللغة، من هذه النقطة وددتُ أن أقولَ بأن الكلام هو المشافهة الشائعة رغم ما يلوِّنه كل فردٍ عليها من لونٍ خفيف؛ ولذلك نقول بأن الشعر هو كلامٌ أشد خصوصية؛ أي أشد فرديةً من الكلام نفسه، وهذا بحدِّ ذاته يفتح لنا مجالًا عظيمًا للشغل في القضية الشعرية، وفي القضية اللغوية عمومًا. حسنًا، هل يمكن أن نقول بأن هناك لغةً وكلامًا وشعرًا؟ أو هل يمكن أن نقول بأن هناك لغةً ونثرًا وشعرًا؟ لا فرق، المهم أننا أمام ثلاثية تفتح لنا إمكانيةً للبحث فيما يُسمَّى بـ «البويطيقا» أو «الشعرية» هي أفضل من الثنائية التقليدية التي ضمَّها دي سوسير، وأعني بها «اللغة/الكلام» في معالجة هذا الأمر.

وهكذا إذا كنا أمام نظام اللغة الثابت، فإن الكلام هو تدخُّل في اللغة، وإن الشعر هو تدخُّل في الكلام؛ ولذلك يكون الشعر تدخُّلًا مزدوجًا في اللغة وليس تدخُّلًا مفردًا، إنه تدخُّلان في آنٍ واحد، فمن أين أتى هذان التدخُّلان؟ وكيف تكوَّنا؟

(٢) الكلام الغامض

تعدُّ الفصاحة (وهي علمٌ نثري لا شعري) أن الكلام يكون فصيحًا عندما يكون سهلًا مألوفًا حَسَن الاستعمال واضحًا. وبذلك تُطابق الفصاحة نظام اللغة ولا تخرج عليه،

وتنقسم الفصاحة ضمنًا إلى علمَين؛ الأول هو علم البلاغة، الذي يرصدُ وضوح الكلام واللفظ والتركيب في اللغة نفسها، والثاني هو علم المعاني الذي يرصدُ وضوح الكلام في الذهن (أي قبل التنفيذ اللغوي) والمقارنة بين المعنى في الذهن ومدى تنفيذه في اللغة؛ ولذلك فهو علمٌ يُحترز به من الخطأ في التعبير بالصور اللفظية عن الصور المعنوية التي يتصوَّرها الذهن.

يُعد الكلام غير فصيح عندما يكون صعبًا غريب الاستعمال غامضًا، حسب ما تقيسه مسطرة اللغة الواقفة خلف رءوسنا، ولا شك أن الكلام الغامض لوحده يكون منفرًا إذا كانت غايته التوصيل العملي أو النفعي لأمرٍ ما؛ ولذلك يلجأ العلم إلى خلق اللغة لا زيادة للألفاظ والتعابير فيها، بل هي لغة توصيلٍ محض تُجهِد نفسها ألَّا تحيدَ عن الطريق.

ويُعد الكلامُ بدون معنًى عندما يفشل في إيصال الحالة الذهنية كما هي إلى اللغة، ولا شك أن الكلام الخالي من المعنى لوحده يكون منفرًا إذا كانت غايته التوصيل العملي والنفعي لأمرٍ ما. وهكذا يكون الكلام الواضح متطابقًا مع نظام اللغة والكلام الغامض خارجًا على هذا النظام.

إن الكلام الغامض لوحده نثرٌ غامض من شأنه أن يكون مشوشًا إذا كان منحرفًا عن الغاية الواضحة التي قصدها، أو أسلوبًا نثريًّا أدبيًّا إذا كان باتجاه الغاية التي قصدها، وهذا يعني أن الكلام الغامض لوحده هو نثرٌ أسلوبي يؤدي منفعةً أدبيةً ما، ولا يكفي الشعر أن يكون غامضًا بل أن يكون جميلًا أيضًا؛ لأن غموض وجمال الشعر متأتٍّ من غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة.

(١) **غموض الطبيعة:** لا أعني بالطبيعة هنا مفهومًا رومانسيًّا بل واقعًا فيزيائيًّا موضوعيًّا يهتم بكل ما يحتويه الكون، وهذا يعني أنظمةً هائلة شديدة الغموض حتى وإن كشفَت عن بعض قوانينها فصولُ الفيزياء المعاصرة، إلا أنها تبقى غامضةً بما تحتويه من منظومات أسرارٍ شديدة التآلف والتشابك، حتى إن المتبحِّر في علمَي الفيزياء والكيمياء لا يُمكِنه إلا أن يسخر من أي قولٍ يدَّعي كشفَ عناصر وقوى وقوانين الطبيعة؛ فهي على تشكُّلها المنتظم تبدو اعتباطيةً لا غاية لها سوى تنفيذ آليةٍ عميقةٍ في داخلها، وهي على فوضاها تبدو مسيَّرة وفقَ قوانينَ داخليةٍ صارمة، وهكذا فالطبيعة يكتنفها الغموض خصوصًا إذا أُخذَت ككل ولم تُؤخذ متجزِّئة، والشاعر القديم (الكلاسيكي والرومانسي) كان يرى هذه الطبيعة واضحةً بسيطة يمكن التقاط هذا المقطع أو ذاك منها، والتعبير عنه في أشعاره، وهو في ذلك مخطئٌ تمامًا حسب ما وسعَتْه أنظمة العلوم

الحديثة من معارفنا حول الطبيعة وغموضها وأسرارها، أما إذا أراد الشاعر الحديث أن يكون واعيًا بما يكتب وليس تحت تأثير كحولها المخدِّر، كما كان الرومانسي يفعل ذلك بشكلٍ خاص، إن غموض الطبيعة يجب أن يجدَ له صدى الشعر، بوصف أن الشعر يمثل الكلِّي الذي يعبِّر عن ماهيتها وجواهرها الشديدة الغَوص والعُمق، أما وضوح الطبيعة فهو أمرٌ من شأن العلم أولًا، ثم النثر ثانيًا؛ لأن هذا الوضوح الهش يتسرَّب إلى العلم بحُكْم طبيعة العلم الجدِّية التي لا شأن لها بالكليات، وإلى الأدب في منطقته الهشة، وأعني به النثر الأدبي؛ ولذلك يكون الغموض في الشعر مقابلًا مبتكرًا (وليس انعكاسًا) لغموض الطبيعة وأسرارها اللامتناهية.

(٢) **غموض الذات:** يمكننا أن نعُدَّ الخلق البايولوجي في الطبيعة امتدادًا لفعالياتها الغامضة والكثيفة، ولكننا حالما نصل الإنسان، فإننا ننتقل إلى درجةٍ أرقى؛ فذاتُ الإنسان مركزٌ آخر بعد مركز الطبيعة؛ لأنها ذاتٌ عاقلةٌ مخيَّرةٌ فاعلةٌ قادرة على السيطرة على الطبيعة في بعض نواحيها، وهكذا تبرُز هذه الذات كخاتمةٍ شائكةٍ لسلسلة الفعاليات بعد الفيزيائية في الطبيعة، وأعني البايولوجية برقيِّها المتناهي وصولًا إلى الإنسان، هذه الذات الإنسانية تحمل شفراتٍ غامضةً تلخِّص كل التطور الحيوي الذي مرَّت به الأحماض الخلوية والخلية بالذات؛ ولذلك فهي وإن تظهر إلى السطح بسيطةً أحادية فاعلة باتجاهٍ واحد، إلا أنها في حقيقة الأمر مركَّبة متعدِّدة تُحيطها شبكةٌ من الفعاليات السرية التي لا يمكن إدراكها. وفي هذا المجال يتعقب هيجل في كتابه الكبير (علم ظهور العقل أو فينومونولوجيا الروح) تطوُّر هذه الذات وتطور وعيها ليتركنا ندرك أية شبكة لا حدود لتركيبها تشكِّل نسيج هذه الذات ومادتها؛ ولذلك فهي غامضةٌ مهما تعقَّبناها وأدركنا قوانينها، إنها غامضةٌ غموضَ الصُّدف التي لا حدود لها، وغموضَ القوانين التي لا حدود لها، تلك التي شكَّلَتْها معًا، وتضافَرَت في خلقها، ولا بد للشاعر وهو يحاول نقل هذه الذات إلى الشعر أن ينقل شيئًا من غموضها، وإلا كان كاذبًا منتقيًا لا يعبأ بمشكلة الذات الكلية؛ ولذلك يتسرَّب غموضُ الذات وغموضُ نسيجها إلى اللغة الشعرية.

(٣) **غموض اللغة:** تكوَّنَت اللغة في أعقد عمليات التكيف والتوليد للصوت البشري الإشاري، وإن هذه اللغة التي تبدو بسيطةً من الخارج تتضمن نظامًا إشاريًّا هائل التعقيد تطور مع الوقت ليزيح الأشياء التي كان يدل عليها، ولينتظم في سلسلة من التفاعلات التي جعلَت منه فيما بعدُ نظامًا إشاريًّا معقدًا أصبحَت الصلة الرمزية فيه بين الدالِّ والمدلول والشيء واهية، كيف نشأ هذا النظام؟ ما هي قوانينه؟

كيف يمكننا السيطرة عليه؟ هذه أسئلةٌ كثيرةٌ تدل على أن اللغة غامضة في معناها ووجودها، وتكاد اللغة أن تطرحَ أسئلةً كبرى كالتي يطرحها العقل إذا ما حاولنا ذلك؛ فكما أن الفيلسوف اليوناني يطرح السؤال الخطير: «لماذا نحن هنا؟» تطرحُ اللغة السؤال الخطير «لماذا نتكلم هكذا؟» إذ ما الذي قادنا إلى أن نقول بأن كلمة «رجل» تعني الإنسان الذي يحمل صفة الذكورة، وهل أن اللغة صادقة في هذا التعبير؟ هل ستستمر هكذا؟ هذه الأسئلة وغيرها لا شك تدُل على غموض اللغة وسرِّيتها الخفية؛ ولذلك فحين يستخدم الشاعر اللغة ليعبِّر بها عن شيءٍ ما فلا بد أن بعضَ غموضها سينتقل إلى عمله الشعري، بعضًا من عدم دقتها التاريخية أصلًا في التعبير عما نريد؛ هذا كله سينتقل إلى النص الشعري بشكلٍ فيزيائي، على الأقل، وبشكل مركَّب فيزيائي وواعٍ إذا ما فكَّرنا في وظيفة اللغة ونحن نكتب.

إن النص الغامض، وأعني به الكلام الغامض وأعني به النثر الغامض، هو أحد طرفَي الشعر؛ لأنه ينقل غموض الوجود الذي نحن فيه، وهو كما أسلفنا غموضٌ تُمليه أولياتٌ كبرى تتعلق بالطبيعة والذات واللغة.

(٣) الكلام الجميل

الكلام الغامض لوحده نثر، أما الكلام الغامض الجميل فهو شعر؛ ولذلك يصبح الشعر عبارة عن التقاء نمطَين نثريَّين أحدهما غامض والآخر جميل، فالنثر الغامض لوحده نثر، والنثر الجميل لوحده نثر، أما النثر الغامض الجميل فهو شعر؛ لأن الجمال يكسر عتمة الغموض، والغموض يزيد الجمال قوة وصعوبة، إن كلًّا منهما يساعد الآخر على الاتِّكاء والرُّقيِّ إلى أعلى، فما هو الجميل؟

إنه يأتي أيضًا من الطبيعة والذات واللغة.

(١) **جمال الطبيعة:** إن جمال الطبيعة لا يعني بساطتها وعدم غموضها، بل يعني على وجه التحديد تميُّزها عن السديم الذي كانت عليه، والذي ما زال يعيش في داخلها. إن تميُّز وتبلوُر ونُضج الأحجار والنباتات والحيوانات هو جمالها، إن رُقي عناصر الطبيعة وعدم دخولها في مادتها الأولى، في هيولها القديم يعني جمالها؛ ولذلك يلتقط الشاعر ما تميَّز ونَضجَ ونُحت من قِبل الطبيعة على أنه جمالها، الذي لا بد أن يتسرب إلى النص الشعري أثناء الكتابة.

أما المتراكم الاعتباطي الغفْل الذي تبثُّه الطبيعة كل لحظة، فهو قبحها ونثرها، إن صح التعبير؛ لأنه يفتقر إلى الجمال التلقائي الذي تعبَت الطبيعة في استخراجه ووضعه على هذه الشاكلة؛ فالكاربون مثلًا نثر الطبيعة، أما الماس الذي هو ذرَّات كاربون مضغوطة ومعرَّضة للحرارة لسنين طويلة فهو شِعرها، وذرَّات رمل البحر نثر، أما لؤلؤ المحار فشِعرها، والأمثلة كثيرة لا حصر لها، إن الطبيعة لتنطوي على جمالٍ يلمع هنا وهناك، وعلى الشاعر أن يلتقطه.

(٢) جمال الذات: يصل هيغل في آخر مراحل «ظاهريات الروح» عنده إلى أن الذات عندما تدرك نفسها جيدًا فإنها تتعالى وتصبح إلهيةً وجميلة، والوعي يعمل على أن تُدرِك الذات نفسها، إنه يعمل على رُقيِّها وتفرُّدها؛ ولذلك تنفرد ذات الشاعر بالنظر إلى جمالها لا بوصفها فردية بل بوصفها ذاتًا إنسانية متعالية قادرة على العلوِّ والتكامل، مما يكشف عن جمالها قياسًا إلى الذات التي لم تُدرِك نفسها، ويشعُّ من وعي الذات هذا نوعٌ من الإحساس بالقدرة والمهارة والصناعة الجميلة التي هي منطقة عمل الشاعر؛ ولذلك ينتشر هذا الإحساس في الشعر بوصفه مُعبرًا عن سلطانٍ خفي جميل، وهكذا يشيع الجمال بوصفه ابتكارًا من ابتكارات الذات الواعية التي هي ذات الشاعر.

(٣) جمال اللغة: يعمل الاستعمال التقليدي والنفعي للغة على خلق مستوًى أفقي مبذول يفيد في عمليات التداول والكلام اليومي، فإذا ما خرج أحدٌ على هذا الاستعمال وقال كلامًا خارج هذا الأفق شَعَرنا بالانتباه بل وبالسعادة؛ لأنه اجترح جمالًا في لغة الكلام، والطفل أو الأجنبي (عندما يستعمل لغة غيره) يخرجان معًا على أفق اللغة المستعمل واليومي، ولكن خروجهما هذا يكون مصادفةً ودون وعي وقصد، أما الشاعر فعمله الكبير هو في الخروج الواعي على الاستعمال اللغوي المبذول؛ لأنه يُنعش ويجدِّد طبقات اللغة، وبذلك يُنعش ويجدِّد طبقات الحياة.

إن الاستعمال المدهش في اللغة يعني استعمالًا جميلًا لها؛ لأنه يعني أيضًا خروجًا على أعرافها السياقية المتداولة.

إن اللغة تحتوي في ثناياها على طاقاتٍ هائلة في الاستعمال الجميل، وعلى الشاعر الحقيقي أن يعمل على نبش هذه الطاقات وإشاعتها.

(٤) الشعر التقاء نثرَيْن

لقد كانت مشكلة تعريف الشعر القديم تكمن في أنها موجودة ضمن إشكاليةٍ (وأعني بالإشكالية العلاقة) قديمةٍ كان من الصعب زحزحتُها دون الانتقال إلى إشكاليةٍ جديدة؛ أي إن الإشكالية القديمة للشعر تضعه في الوزن والقافية (في الشعر الكلاسيكي) ثم في التفعيلة (الوزن) في الشعر اللاحق، ثم في الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، وكل هذه ظلال إشكاليةٍ واحدة، أما محاولتُنا هذه فتُزيح أصلًا هذه المنطقة لتنقل إلى منطقة أو إشكاليةٍ جديدة تصلُح لما أصبح عليه الشعر؛ ولذلك تصبح أمامنا علاقاتٌ جديدة تعطي للشعر مفهومًا جديدًا؛ فقد أصبح الشعر لقاء نثرَيْن؛ أحدهما غامض، والآخر جميل، وكلاهما يستمدان قوَّتهما الغامضة والجميلة مما هو موجود عليه الخلق في الطبيعة والذات واللغة، وهذا يعني أن مواصفات النثر أصبحَت أشدَّ وضوحًا من المواصفات السابقة، ولكن هذا التحديد يفترضُ اشتراطاتٍ أو قياساتٍ أو معاييرَ مُلزِمة لكي نستطيع أن نزنَ بدقةٍ النصَّ الذي بين أيدينا ليكون شعرًا أو نثرًا.

تشبه القصيدة خطاطةً Schem مقترحة لجمال العالم؛ ولذلك فهي تعتني بتحشيد نظامَين متقابلَين في أيقونة مكتوبة واحدة. يرتبط النظام الأول بالمدلول Signifle ويؤشِّر هذا صعيد المحتوى، وتأويله الفلسفي يرتبط بالجوهر المغلَق للنص، ذلك الجوهر الذي ينبع من الجوهر المغلق للوجود وللجسد؛ ولذلك يرتبط بفكرة النص الغامض. من هنا ستُحيلنا هذه التتابعات إلى هذا المنحى:

المدلول الشعري – الجوهر المغلق – النص الغامض.

أما النظام الثاني فيرتبط بالدالِّ Signiant الذي يؤشِّر صعيد العبارة، وتأويله الفلسفي يرتبط بالشكل المفتوح، ذلك الشكل الذي ينبع من الشكل المتعدد والمفتوح للوجود والجسد؛ ولذلك يرتبط بفكرة النص الجميل.

من هنا ستُحيلنا هذه التتابعات إلى رسم المنحنى الآخر:

الدال الشعري – الشكل المفتوح – النص الجميل.

إن القصيدة ما هي إلا الدليل أو العلاقة أو الإشارة Signe التي تربط النظام الأول بالنظام الثاني وتفصلهما لدرجة عدم فكاكهما إلا نظريًّا، ورغم أن فكرة الدالِّ والمدلول هي فكرةٌ سيميائية، إلا أنها تنطوي على تأويلٍ فلسفي، بل ونظر شعري لا يخلو من إمكانية كشفٍ جديد للشعر الذي نحن بصدد تحليله أو إعادة تعريفه.

لقد سبق أن ذكرنا بأن الشعر التقاء نثرَيْن؛ أولهما غامض، والآخر جميل، وقد سعينا في الجزء الأول من هذه الدراسة لتوضيح هذا الأمر، وسيكون لزامًا علينا بعد أن اقترحنا إشكاليةً جديدة لمعالجة الغامض والجميل من خلال نظامٍ سيميائي (الدال، المدلول، الدليل) فتحناه على نظام فلسفي جوهر وجود، سيكون لزامًا علينا نقل هذه المستويات المعرفية إلى مستوى النظر الشعري أو «النظرية الشعرية» التي ستبحث في «الجميل الغامض، النص»، بوصفها ثلاثيةً مرادفة يتحصَّن بها النظر الشعري أمام النظر السيميائي وأمام النظر الفلسفي.

(٥) النص الغامض/الجوهر المغلق

نبغي إذن، ونحن نؤسس النظر الشعري، أن نبقَى في المصطلح الذي يطلقه رَحِمُ الشعر لا رَحِمُ الفلسفة أو رَحِمُ العلوم الإنسانية؛ لأن هذا النظر مؤسَّس على الشعر نفسه، لا على النشاطات الروحية أو العقلية الأخرى؛ ولذلك نؤكد على مقولة: «الشعر التقاء نثرين؛ غامض وجميل»؛ لأنها مقولةٌ مستلَّة من الشعر نفسه، لا من جماليات النقد أو الفلسفة، ونسعى لان تتعمق هي وكوكبتها الاصطلاحية من أجل وضع نظامٍ جديد هو «الشعري».

يبقى النسق العناصري والنسق العضوي مفتوحَين على الطبيعة، يبعث الصدق والتطورات البطيئة نقلاتهما من مستوًى إلى آخر، ولكن النسق الحي ينغلق، كلما تطوَّرَت السلالة البايولوجية؛ فمع نشوء أول جزيئةٍ حيةٍ في الوجود ينعزل نسق الآلية والضبط والعمل للجسد الحي الصغير، ويتمثل ذلك في الكائنات الحية الدقيقة (الفايروسات، البكتريا، الفطريات ... إلخ)، ويزداد انغلاق هذا النسق كلما تقدَّمَت السلالة البايولوجية صعدًا، وبذلك يزداد هذا النسق غموضًا وتعقيدًا حتى نصل إلى الجسد البشري الذي يحمل أرقى الأنساق والأنظمة الحية، التي تتضمن أشد العمليات الحيوية تعقيدًا وغموضًا.

ولا يخلو هذا المشهد الذي قدَّمناه عن تقدُّم انغلاق النسق وغموضه من إغراء لنقله أو ترحيله إلى المشهد الشعري؛ حيث يصل مع القصيدة الحديثة (الشعر بمعناه الحديث) إلى أرقى الأنظمة وأشدها غموضًا، إلى نسقٍ مركَّب ومُتعالٍ بوصف أن القصيدة القديمة عبْر مراحلها أفصحَت عن بدائية وبساطة في التركيب؛ ولذلك أصبح لزامًا علينا أن نكون أمام الأمر الواقع، الأمر الذي فرضَتْه وستفرضه العصور الحديثة بتشعُّب وعُمق معارفها وعلومها وآدابها.

إن الجسد البدائي (ونلمِّح إلى القصيدة البدائية) جسدٌ إيروسي؛ لأنه يتضمن عملياتٍ بايوكيميائية محدودة تخضع للفعلِ وردِّ الفعل المباشر، ويبقى هذا الجسد مهيمنًا على النظام الخلوي في الجسد المركَّب، ولكن الأخير ينتظم لوغوسيًّا بوجود الدماغ المفكِّر الذي يكون العقل أعظم أشكاله. وهكذا نرى أن القصيدة المركَّبة تتضمَّن دماغًا ما، لوغاسًا ما، مركبًا، منغلقًا، سريًّا، غامضًا، إنها تتضمَّن جوهرًا مغلقًا ما، هذا الجوهر مغيَّب أو مستور داخل النص، وهو الذي يبعث فكرة الغموض في النص، بل هو الذي يبُث النثر الغامض، إن هذا التصور الجديد الذي يجعل من القصيدة جسدًا إنسانيًّا، وعلى وجه التحديد يتضمَّن دماغًا (لوغاسيًّا) وجهازًا جنسيًّا (إيروسيًّا)؛ حيث تلعب القصيدة الناجحة دور الموازنة بينهما، وتكون الأيقونة أو الدليل الذي يضبط سيميائيًّا ميزانَ المدلول والدلالة، ميزان الغامض والجميل. ولأن الجوهر، الجوهر المنغلق، على وجه التحديد، قائم بذاته في العقل، فإذا ما ظهر تعرَّض له عرضٌ معين حتى يظهر؛ لذلك تبدو القصيدة متضمنة لجوهرٍ مستترٍ تغيِّبه الأعراض المتعددة، وقد اقترح أرسطو تسعة أعراضٍ للجوهر.

وتمثِّل هذه الأعراض، كلها أو بعضها، الشبكة الظاهرة للعمل الشعري، هذه الشبكة التي لا بد أن تحتوي على واحدٍ أو أكثر من هذه الأعراض، وهي حسب أرسطو: الكم والكيف والإضافة والمكان والزمان والوضع والمِلْك والفعل والانفعال؛ أما الجوهر فيبدو خفيًّا متلألئًا تحتها، هذا الجوهر الصَّلد مغلَق، أما الأعراض فتشكِّل انفتاحه الجزئي أو ظاهرياته (وقد عالجتُ في دراسةٍ سابقةٍ اسمُها فينومونولوجيا الشعر ظهورَ الجوهر الشعري مخصبًا من خلال أعراضه).

لذلك ينزلق الجوهر بعيدًا عن النص الشعري كما تنزلق الأنساق الكثيرة في جسدٍ مركَّب، ويحتاج هذا الجوهر من أجل كشفه إلى نظرٍ شعري متعالٍ لا إلى نظرٍ فلسفي أو علمي.

(٦) النص الجميل/الشكل المفتوح

عندما يكون الجوهر الشعري مُغيَّبًا تعمل الأعراض على نقله، جزئيًّا، إلى السطح وبذلك تتولد أشكالٌ مفتوحةٌ كثيرة تبدو أنها الأقوى والأشد سيطرة من الجوهر ذاته؛ لأنها المتحقق لا المقترح، والأشكال متحققة فعلًا بينما الجوهر مقترح بسبب استتاره وغيابه.

ولذلك تتعد الأشكال وتبقى مفتوحة لاحتمالاتٍ متعددة تولِّدها أعراضٌ معدودة، وهذه الأعراض يولِّدها جوهرٌ شعريٌّ واحد:

(١) الجوهر الشعري مغلَق على ذاته، هو المصدر الغامض في النص الشعري، وهو واحد يمثل غموض الطبيعة والذات واللغة معًا، ينقل نفسه إلى العيان عن طريق أعراضٍ متعددة.

(٢) الأعراض المتعددة التي اقترحَها أرسطو، أو مَن أتى بعده، تعمل على نقل الجوهر جزئيًّا وتخصيبه من البنية العميقة إلى البنية السطحية.

(٣) الأشكال الكثيرة التي تطفو على سطح القصيدة، والتي ينفي أحدها الآخر، وتمثِّل تعددية الطبيعة والذات واللغة بمظاهرها المختلفة؛ حيث تبرُز الكثرة والتنوُّع وتُفصِح عن الجمال؛ فهي أكثر قربًا إلى الجمال من الطابع التقشُّفي للجوهر الواحد. إن الأشكال التي لا تنتهي للطبيعة والذات واللغة تمنح الشعر طابعًا مستمرًّا ولا نهائيًّا، وهي بسبب ذلك مانحة الجمال الزائل والسريع، ذلك الذي نبصره ويختفي بعد وقتٍ معبِّرًا عن تعدديةٍ لا متناهية.

إن هذا يعني بوضوحٍ أن الجوهر الشعري واحد، وهو الذي يمنح النص الشعري غموضه، وأن الأشكال الشعرية متعددة، وأنها التي تمنح النص الشعري جماله، وهي إيروسية تقابل تنوُّع الغرائز والبايولوجيا البدائية للجسد، وهي زائلة ويمكن إشباعها.

إن نقل إشكالية الشعري من «الشكل والمضمون»، أو «المبنى والمعنى» إلى إشكالية «الغامض والجميل» تفترض توغلًا في سياقات وبِنًى أخرى غير تلك التي طُرِقَت في الإشكاليات القديمة. وقد حاولنا من خلال هذَين الجزأَين أن نصل إلى ذلك، على أن الجدل يبقى مفتوحًا وقائمًا لقبول أو رفض هذا المحيط أو لإغنائه؛ لأننا جميعًا ما زلنا في أول طريق تأسيس «النظر الشعري».

ثانيًا: الشعر واللغة

يغامر الشاعر ضد المجرى الطبيعي الذي تندفع فيه اللغة أثناء حركتها اليومية الجامحة والقوية، الاستهلاكية والنفعية إلى حدٍّ كبير. ويحتاج الشاعر لكي يتحرك ضد التيار إلى مجاذيف وآليات وطرائق حتى تتم رحلتُه صوبَ ما تريد اللغة إبعادها عنه، وقد يأتي شاعر نشط وقوي يلقي بمراكبه بعفْوية ودون معرفة بتفاصيل البحر اللغوي اللجب فيحقِّق نجاحًا كبيرًا في قطع الشوط، لكن ذلك لا يمنعنا من معرفةٍ علميةٍ لما يجب علينا فعله، الموهبة هي التي تدبِّر هذه المخاتلات والاندفاعات المباغتة، لكن التعلم ينشِّط هذه الحركة ويزيدها مرونةً وقدرةً ومباغتة.

(١) آليات المغامرة اللغوية في الشعر

إن المغامرة اللغوية عن طريق الشعر لا بد أن تتحقق عن طريقٍ عملي يخوضُ في نسيج اللغة وتراكيبها؛ فالانتقال من مستوًى لغوي إلى مستوًى لغوي آخر، كما أوضحتُ، يتم عن

طريق مجموعة من الآليات التي تخصُّ التكوينَ الصرفي والتركيبي والأسلوبي، كلٌّ واحد على حِدَة أو مجتمعين، في حركةٍ نشطةٍ واحدة:

(١) آليات تنشيط التركيب الصرفي: وتتم من خلال خمس عمليات على وجه التحديد وهي «الاشتقاق، التصعيد، التوليد، النحت، التعريب»، والاشتقاق مبدأٌ صرفي تتميز به اللغة العربية مع كثيرٍ من لغات الأمم الأخرى، ولكن للغة العربية إمكانية مذهلة في الاشتقاق؛ فكثير من المشتقات ما زالت نائمة في أرحام الجذور الثلاثية للمفردة العربية، ومن الممكن تغييرُ طعم هذه الجذور ومذاقها بالاشتقاق الذي يأخذ سبلًا عدة، يقول السيوطي إنه أحصى أوزان المفردة العربية فوجدها تفوق الألف عدًّا، وهذا يعني أننا (نظريًّا) نستطيع أن نشتقَّ من أي جذرٍ ثلاثي، بشكلٍ خاص، ألفَ كلمة تحوم حول معنى الجذر الأول.

صحيحٌ أننا سنجد كلماتٍ غريبة وغير مألوفة، لكن الأهم من ذلك هو قدرتنا على استثمار خاصيةٍ مهمةٍ من خواص اللغة إلى أقصاها، إذ إن «كل ما قيس على كلام العرب هو من لغة العرب»، كما يُقال.

أما التصعيد فهو الارتفاع بالمعنى من الصورة المادية الملموسة إلى الصورة الذهنية، ويتم ذلك عبْر المجاز؛ حيث ترتفع الذات إلى مرتبة المعنى، مثل كلمات النفس من التنفس، والعقل من العِقال، والروح من الريح؛ إذ إن الاستمرار في تصعيد مفرداتٍ جديدة يفتح أمامنا أفقًا ذهنيًّا كبيرًا.

التوليد هو إعطاء معنًى جديد على كلمةٍ قديمة كان لها معنًى آخر مثل كلمات الهاتف، المحرِّك، الدبَّابة، السيَّارة ... إلخ، وعلى الشاعر الحاذق أن يُسبِغَ معنًى جديدًا معاصرًا على الكثير من المفردات التي كان لها مستنقع من المعاني الآلفة.

النحتُ وهو آليةٌ ضعيفة من آليات اللغة العربية إلا أننا يمكن أن نستغلَّ ما أمكن منه إلى أقصى حد وننحَت من كلمتَين أو أكثر كلمةً واحدةً دالَّة مثل «برمائي، زمكاني، سمدمي ... إلخ».

أما التعريب على وزنٍ عربي كما حصل في الماضي عندما نُقلَت العلوم والفلسفة اليونانية وتُرجمَت كلماتٌ مثل «دراخما إلى درهم، فيلسوفي إلى فلسفة، جيوغرافي إلى جغرافية، كريك إلى إغريق، وهكذا».

إن تغيير التركيب الصرفي أو ابتكار تركيبٍ صرفي لا يفترض أن نُحصيَ بقائمةٍ طويلة إنجازاتِ كلِّ شاعرٍ في هذا المجال، بل قد يقوم الشاعر، طيلة حياته الشعرية، كلها، ببضعة إنجازاتٍ في هذا المجال تأتي كحاجةٍ داخلية من حاجات القصيدة وبنائها.

(٢) آليات تنشيط التركيب اللغوي: وهي الآليات التي تحرِّك التراكيب اللغوية النحوية دون الإخلال بسلامتها. إن اللغة العربية ما زالت من الناحية النحوية (القواعدية) خاضعةً للمنطق القياسي الأرسطي؛ فقد كان الصف الأول من العلماء الذين أسهموا في صنع قواعد هذا المنطق بشكلٍ أساسي من غير العرب، ويقف سيبويه على رأسهم وفقًا لتصورٍ فلسفي يعتقده وثقافةٍ يونانيةٍ تشبَّع بها وهيكلٍ لغوي غير عربي عَرفَه عن كثب، وكان يرى أن اللغةَ منطقيةٌ قياسيةٌ مطَّردة تخضع لقوانين المنطق الصارم، وقد تسرَّب هذا الفهم من السريان أيام عمليات النقل والترجمة، التي كانت تجري لنقل العلوم اليونانية.

المعروف أن القياس الأرسطي منطقٌ متحجِّر أوشك على تدمير كل منجزات العصر القديم عندما ساد في العصور الوسيطة، وتحوَّل إلى ما يشبه «التابو» على العقل وحريته، والدليل على ذلك أن عصر النهضة الأوروبي ابتدأ مع بيكون صاحب «الأورجانون الجديد»، أو «المنطق الجديد»، الذي كان أول ثورةٍ جذريةٍ على المنطق الأرسطي. قبل بيكون رفض كلٌّ من ابن جني وابن مضاء القرطبي منطق أرسطو في اللغة، ولكنهما جاءا متأخرَين بعد أن استقرَّت القواعد الأرسطية في التركيب اللغوي، وتحوَّلَت إلى يومنا هذا إلى عرفٍ صارمٍ حال دون تطوُّر اللغة العربية بالشكل المطلوب.

وفي الشعر تنتقل اللغة من المستوى العام إلى المستوى الخاص، ويلعب التركيب دورًا أساسيًّا وفاعلًا في هذا المستوى الخاص، فإذا ما عَرفنا أن المفردة وتركيبها الصرفي هو مادةٌ مشاعة في كل أشكال التعبير، فإن التركيب اللغوي يفترضُ سمةً خاصة؛ حيث يقوم الشاعر باختراع تركيبه اللغوي، أو ينوِّع على ما يعرفه من تراكيبَ لغوية، وذلك يعني ببساطة أنه إزاء «نحوه الخاص». إن تجاوز المنطق القياسي، لا في القواعد القياسية للغة، بل في التركيب الفعلي التطبيقي داخل الكلام، هو ما يقوم به الشاعر، يساعده التجريب على ذلك، ومحاولة الاستفادة من النُّظم غير القياسية المقبولة في التركيب اللغوي، كذلك فإن الاستفادة مما تفرزُه بعض أنظمة التركيب في اللهجات العربية، وعدَّها ألوانًا جديدة في التعبير يمكن أن تغني في بعض استعمالاتها اللغة العربية وتحفِّز تطورها، وبذلك نفتح بابًا للتطور كان مغلقًا منذ قرونٍ طويلة أمام لغةٍ حية تضجَر بقيودها التي

صُنعَت لها من خارجها. إن مفهوم تنشيط التركيب النحوي يعني إطلاق قوًى جديدة في بِنى النحو العربي، وهذا التنشيط يمكن أن يقوم به الشاعر من خلال نحوه الخاص أو نحوه التوليدي، وذلك بإجراء مجموعة من التغييرات الجديدة في المكوِّنات (التركيبية والصوتية والدلالية) التي تعتمدها الجملة الشعرية. إن المكوِّن التركيبي يختصُّ بابتكار البِنى اللغوية المجرَّدة، التي هي جُملٌ نحويةٌ خاصة تقع ضمن الجُمل النحوية العامة لأية لغة، ويمكن النهوض بتراكيبَ جديدة من خلال التلاعب بمواقع المفردات، والاستفادة من التراكيب النحوية للغات التي تنتمي إلى نفس الجذر اللغوي للغة العربية (اللغات السامية مثلًا) وإلى التراكيب المُهمَلة في اللهجات التي يمكن أن تنشِّط التركيب النحوي.

أما المكوِّن الصوتي فهو الذي يقوم بتنظيم البناء الصوتي لأية جملة وإكسائها بالأصوات، فيمكن أن يتخذ عن طريق الجملة الشعرية مسلكًا بوليفونيًّا متناسقًا، والمعروف أن الجملة الإيقاعية هي جملةٌ بدائية في حين أن الجملة البوليفونية هي الجملة التي تتسق فيها الأصوات؛ بحيث يندمج الإيقاع فيها بنبراتها غير الإيقاعية لتُنتِج لنا نسيجًا موسيقيًّا متناسقًا.

أما المكوِّن الدلالي، الذي يُضمِر معنى الجملة، فيُمكِن تغيير نظامه عن طريق تصوُّرنا لماهية الشعر ولغايته ولجوهره، وينشط المكون الدلالي الشعري عندما نرى بأن الشعرَ غيرُ مألوفٍ بالنسبة لفنون الكتابة كلها، وبالنسبة لما سبقه من شعر، وأنه ضربٌ من المعنى المستحيل أو اللامعقول، وأنه قليل الكشف والوضوح، وأنه يحضُر في المناطق المجهولة للمعنى ويجافي المناطق المعلومة فيه، وأنه مدهشٌ وغريب.

إن التغييرات التي يُحدِثها الشاعر في النسيج التركيبي للغة تأتي متناغمةً منسجمةً قويةً فاعلة، ولا تقتصر على إجراءات مخطط، بل تندفع من نشاطٍ روحي ونفسي يسيطر على الشاعر، وتأتي الانسجامات والتعاشقات المرهفة له في النص نتيجة تناغماتٍ مماثلة في نفس الشاعر، تعزِّزها تمفصلاتٌ مع الثقافة اللغوية والنحوية والبلاغية لديه مما يصعب، أول وهلة، فهم عناصر التناغم والإيقاع واستكناهها بين التنشيطات التركيبية والصوتية الدلالية.

(٣) آليات تنشيط التركيب الأسلوبي: اللغة مجموعة أساليب وليست مجموعة مفرداتٍ أو بِنًى نحوية، وتضم اللغة أسلوبَين كبيرَين في التعبير؛ أولهما الأسلوب النثري، وثانيهما الأسلوب الشعري، والنثري منهما أسلوبٌ للتوصيل ولنقل المعلومة، وهو مهيَّأ لإقامة اتصالٍ قوي مباشر بين المتحدث والمتلقي، ويكون تخصُّصه على أساس طبيعة المضمون

الخطابي داخله؛ ولذلك نرى داخله الأسلوبَ العلمي والصحفي والتاريخي وغير ذلك. أما الأسلوب الشعري فهو أسلوبٌ للكشف، وأسلوبٌ لزحزحة الثابت، وأسلوبٌ لقول ما لا يمكن قوله على أنه معلومة، وما ليس بموجود، وابتكار ما ليس محتملًا ابتكاره، وهو الذي يقيم في منطقة اللامتوقع والمجهول والغامض، وهو الأسلوب الذي يتخذ له مكانًا خاصًّا لا من حيث رُقِيِّه أو انحطاطه، صدقه أو كذبه، شرفه أو تدنِّيه، بل من حيث إننا إذا افترضنا أن التوضيح هو مهمة كل الأساليب الأخرى؛ فإن مهمة هذا الأسلوب ليست كذلك، بل هو أسلوب المناطق الخفية المظلمة في هذا الوجود، لقد كانت الفنون الأسلوبية مجتمعةً عند العرب في علمٍ واحد، هو علم البلاغة، الذي يتضمن علومًا فرعية، مثل «البيان والمعاني والبديع»، وتُعرف البلاغة على أنها تأدية المعنى الجليل بعبارةٍ واضحةٍ فصيحة لها في النفس أثرٌ خلَّاب، مع ملاءمة كل كلامٍ للموطن الذي يُقال فيه والأشخاص الذين يُخاطَبون. وكما نلاحظ فإن هذا التعريف يتلاءم بصورةٍ جيدةٍ مع الأسلوب النثري، في حين تختص البلاغة بالشعر والنثر معًا، وهكذا تنشأ المخاطر البلاغية من المقاسات النثرية لتحاول تغطية الجوانب الشعرية قسرًا؛ فعلم البيان الذي يدرس «التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية» يضع قياساته على محتوًى نثري، وإن استعار من الشعر القديم أمثلته، الذي هو شعر يخدم «المعنى الجليل»، وعلم المعاني كذلك يقدِّم المعنى على الألفاظ، ويبحث فيه تفصيليًّا. وعلم البديع يُحسِّن الكلام بمحسِّنات هي ليست من جوهر الشعر، بل هي كتلٌ نابية تُثقل الشعر ولا تمسُّ جوهر القصيدة؛ فأمورٌ مثل «الجناس والسجع والتورية والطباق والمقابلة» يجب إعادة النظر فيها، وجعلها بمستوى ما هو إبداعي خاضعة لتناغم النسيج الأسلوبي، وليست أمورًا خارجية يُراد بها تحسين الكلام. إن على علم البلاغة المعاصر أن ينظر إلى المتحولات الجديدة التي اجتاحت مجمل البلاغيات والأسلوبيات والسرديات المعاصرة، ويستفيد من النقلات العلمية المهمة فيها.

إن على الشاعر أن يغامر ضد الأساليب والبلاغيات المستهلكة عن طريق كسرها وعدِّ شروطها الضيقة نقاطَ ضعفٍ يمكن النفوذ من خلالها، وعليه وهو يبحر في هذا الاتجاه أن يقيم أرجحيةً واضحةً للشكل اللغوي على المضامين الفكرية والروحية والحسية التي تعجُّ بها القصيدة؛ أي أن يتخلى عن فكرة التوازن بين الشكل والمضمون ليحل بديله أرجحية في الشكل. كذلك عليه امتصاص شحنة الشعر في التراكيب الأسلوبية غير الشعرية البناء، مثل النصوص المقدسة والتصوفية والبدائية والسحرية والحسية

والروحية، في محاولة لانتشال الشعر من أجسادٍ لا شعرية، وهضمه وتمثُّله في بناءٍ شعريٍّ متجانس، وبذلك يمكننا العثور على طرائقَ وتراكيبَ أسلوبيةٍ جديدةٍ تصُب في مجرى الشعر الكبير، ثم إن الوقوف أمام ما يسمَّى بـ «النثر الفني» العربي من جديد، وعدَّ ما تسرَّب فيه من الشعر كثيرًا جدًّا، أمرٌ في غاية الأهمية؛ فالشعر بمعناه العميق والمؤثِّر ينتشر خارج «الكلام الموزون والمقفَّى»، وعلينا جمع شحناته من هناك أيضًا.

(٢) اللغةُ المستحيلة

يسجِّل الواقع نظامه في اللغة، يسجِّل نظامه الحر والمفتوح، ونظامه المقيَّد والثابت، ورغم قوة النظام الحر، إلا أن النظام الثابت هو الذي يتسرَّب إلى اللغة، بفعل سلطةٍ عميقةٍ ما زالت تشتغل منذ آلاف السنين، وهكذا فأن لغة الواقع التي نتداولها، هي في حقيقة الأمر ما ثبت وتعرف من هذا الواقع، هذا أولًا، أما ثانيًا وهو الأهم أن اللغة أساسًا صاحبةُ سلطةٍ أولى علينا؛ فهي بنيةٌ عظمى تأسسَت بفعل عصورٍ كبيرة، ولها أعرافٌ ثابتة وأنساقٌ لا يمكن أن تتفكك بإرادةٍ سريعة، بل يجري تحويلها وتطويرها في وقتٍ طويلٍ نسبيًّا، هكذا وجد الإنسان نفسه أمام جدارَين؛ الأول شاهقٌ وكبيرٌ هو جدار اللغة بوصفها بنيةً طاغية جبارة، والثاني جدار الواقع المحوَّل إلى لغةٍ ثابتة، وكان أن ساهمَت العصور الحديثة من خلال نموِّها وتطوُّرها، بإزاحة الإنسان عن نسق الأحداث رغم أنه هو الذي يخلقها، ولكنه في الحقيقة يخلق سجونه بيدَيه؛ لأنه يُنظِّم باقي السلسلة كتنفيذ للقانون الرياضي الأولي البسيط الذي بدأ به، ألم يخرج الإنسان من المركز عندما:

(١) أزاح كوبرنيكوس الأرض من المركز الكوني.
(٢) أزاح دارون الإنسان من المركز الإلهي وأرجعه إلى سلالة الحيوان.
(٣) أزاح فرويد عقل الإنسان من المركز الواعي وأرجعه إلى منطقة لاواعية، وقال بأنه يجهل حتى نفسه.

أي إن ثورات الطبيعة والبايولوجيا والنفس جعلَت الإنسان في هامش الأحداث، فجاء البنيويون والألسنيون ليكملوا الدائرة وقالوا:

(١) الألسنيون: اللغة بنيةٌ عملاقة تسيِّر الإنسان وفق قوانينها لا وفق ما يريد الإنسان؛ لأنها تسيطر على عقله.

(٢) البنيويون: كل ما أنتجه الإنسان يتضمن بنًى عملاقة وثابتة تمنع الإنسان من التملص منها، بل تُجبره على تنفيذ شكلها، وإن ما يستطيع أن يتخلص منه هو بذرة لبنًى جديدة تقيِّد ما يريده إنسان المستقبل، وهذه البنى موجودة في كل العلوم والآداب والممارسات الإنسانية.

وهكذا اكتشف شتراوس البنى اللاواعية للسلوك الجمعي، واكتشف دموزيل البنى اللاواعية في الأدب، واكتشف ميشيل فوكو البنى اللاواعية في العلوم الإنسانية، وهي جميعًا بنًى ترسم مصائر البشرية سلفًا.

وهكذا وُضع إنسان هذا العصر في بِنًى واعية ولا واعية، بدأَت تُسيطِر عليه وتُخضِعه لها، لن يستطيع الإفلات من سياقاتها ونُظمها؛ لأنها تحرِّكه بقسوة، وتكون اعتراضاته أحيانًا جزئية وغير مُدرِكة (بكسر الراء) لمسارات الاتساق العميق التي يخضع لها لا كرهًا بالإنسانية، بل تبصيرًا لها بهذا المأزق.

ولذلك تكون بِنى الواقع وبِنى اللغة أشبه بالقيود التي تمنع الشاعر من الداخل للتعبير عما في داخله، مختلفًا مع هذا الواقع وهذه اللغة، ولكن الشاعر يجب أن يحقِّق هذا؛ لأن مهنته الأساسية هي:

(١) زحزحة بنى الواقع واللغة، لإنعاش الواقع واللغة معًا.
(٢) اقتراح البنى الجديدة للواقع واللغة.

ولذلك يزحزح الشاعر اللغة المحكية والمكتوبة، ليقترح نظامًا محكيًّا ومكتوبًا جديدًا، تسود فيه علاقاتٌ بلاغيةٌ وأسلوبيةٌ وسيميائيةٌ جديدة، وهنا يجب التعرف تمامًا على لغة العصر التي يعيش فيها الشاعر، والتعرف على مفاصلها وعتلاتها وما جمد منها وكسد، حتى يخرج إلى مستوًى جديد يضمن تنفسًا جديدًا ومساحةً أعلى، وبذلك تنتعش الحياة، ويكون لها معنًى جديد.

الشعر إذن وسيلةٌ هائلة لخرق سلطة الواقع وسلطة اللغة، فإذا ما فحصنا من جديدٍ حلم نيتشه بالتفوق واقترحنا له حلًّا، كما فحص كلكامش حلم الخلود واقترح له طيب الذكر حلًّا، فسيكون أمامنا تفوُّق إنساني عظيم من خلال الشعر في كسر قيد عصرٍ بأكمله، وقذف الناس إلى عصرٍ طويل مقبل، من خلال تجديد وإنعاش مستوى اللغة بالشعر وهو لغةٌ أيضًا، ولكنه لغةٌ مستحيلة كما يقول كيركغارد.

(٣) طاقة الشعر

إذا استعرنا مخطَّط جاكوبسن لتحديد العلاقة بين الرسالة والمرسل، فسنجد أن كل الاحتمالات (الخارجية والفوقلغوية والتعليمية والصوتية والانفعالية) التي حدَّدها بين المرسل والرسالة تذهب في طريقٍ واحد يتبدد أو يُستهلَك في غايته. أما الجهة التي تذهب فيها الرسالة إلى المرسل نفسه، فإنها تدور وترجع إلى أصلها، وهي ما يسمِّيها جاكوبسن بـ «الشعرية»؛ أي إن موضوع رسالة الشاعر هو الرسالة نفسها، وبذلك تكون غير نفعية وغير موجَّهة إلى جهة تستعملها وتنتهي من استعمالها، وباختصارٍ إن المضمون الشعري لا يتبدد أو يُستهلَك في استعمالٍ لغوي محدَّد؛ فهو لا يعلم اللغة، ولا يُوصل خبرًا، وعلى ذلك تكون رسالة الشاعر متضمنةً للوظيفة الشعرية المنطوية على أسرارها وهي غير مبدَّدة، غير مستهلَكة، غير ممزَّقة.

وهذا يعني أن الشعرية غير فانية، وهي دائريةٌ خالدة وسط الوظائف المستقيمة الفانية للغة.

ورغم أن جاكوبسن يؤكِّد بأن مفهوم الشعر يتبدَّل في كل عصر، إلا أن الوظيفة الشعرية هي هي؛ أي إن المرسل يركِّز على الرسالة نفسها؛ ولذلك يقول «إن الوظيفة الشعرية تتبدى لنا في الكلمة التي نُحس بها، ونكاد نلمسها ككلمةٍ وليس كبديل لشيءٍ ما في الواقع الخارجي أو كانفجارٍ عاطفي.»

طاقة اللغة محفوظة غير مبدَّدة عكس طاقة اللغة في الحقول الأخرى؛ فإنها تؤدي إلى المنفعة والتداول والفهم، أما طاقة اللغة الشعرية فمحفوظة داخل الشكل الشعري لا تتبدل ولا تُستهلَك.

هل يمكننا إذن وَفْق هذا الفهم أن نُعيدَ تعريف الشعر لغويًّا، فنقول بأنه اللغة عندما تحتفظ بطاقتها؟ وهل يمكننا أن نُعرِّف النثر لغويًّا فنقول بأنه اللغة عندما تتبددُ طاقتها أو تستعملُ طاقتها أو تستنفدُها من أجل شيءٍ معيَّن؟

يمكننا أن نمضي في هذا الاستنتاج ونقول إن اللغة في الشعر طاقةٌ غير متحولة في حين تكون اللغة في النثر طاقةً متحولة إلى نوعٍ آخر؛ فمثلًا النثر الخارجي (الموضوعي والعلمي) يحوِّل طاقة اللغة إلى العمل والإخبار والتحريض والوصف والنثر التعليمي، يحوِّله إلى معارف ومعلومات وهكذا، أما طاقة الشعر اللغوية فلا تتحول، بل تبقى متوهجةً داخل ذاتها؛ ولذلك يندرج النثر في التاريخ، ويستعصي الشعر على التاريخ؛ لأنه لا يتعاقب ولا يتحوَّل ولا يُستنفَد بل يبقى شيئًا وسط الأحداث والخطابات المنوَّعة التي حوله.

فمثلًا تقف قصائد المتنبي مضيئةً في القرن الرابع الهجري، في حين أن سلطات وإعلام وأخبار وقوانين وعادات القرن الرابع الهجري اندرجَت في التاريخ.

وتقف قصائد رامبو في القرن التاسع عشر المليء بالأحداث والأخبار، تقف نضرةً مشعَّة يتأملها إنسان في نهاية القرن، فيجدها طازجةً قويةً مليئة بالحيوية.

هل يعني هذا أن أي رسالة يكون موضوعها الرسالة نفسها «لا تأخذ موضوعها مما حولها ولا تدل عليه»، هل يعني أنها يجب أن تكون رسالةً شعرية بالمعنى المتعارف عليه أو لنقُل نصوصًا شعرية؟

بالتأكيد كلا؛ لأننا عندما نتحدث عن وظائف اللغة، ونجد أن إحدى وظائفها هي الشعرية (لأن مضمون الرسالة أو اللغة هو اللغة نفسها وليس ما تدل عليه) فهذا أمرٌ مختلف تمامًا عن حديثنا عن فن الشعر، الذي هو الإجراء الفني للغة وليس غايتها فقط.

ولنقُل بصورةٍ أدق إن الشعرية هدفٌ لا يتحقق إلا بالفن، أما الوظيفة الشعرية فأمرٌ يمكن أن نضعه في الغايات أو النوايا الشعرية، التي قد تنجح أو لا تنجح في تحقيق ما تذهب إليه.

هذه المقولة تنسف بالكامل تهم «الذاتية واللغوية والغموض» للشعر، وتحلُّها حلًّا معقولًا؛ لأن من طبيعة الرسالة التي تعالج فيها موضوع الرسالة نفسها أن تكون ذاتيةً لغويةً غامضةً بعض الشيء.

لا بد من الإشارة لهذا المفهوم؛ لأن خلطًا كبيرًا يحصل دائمًا بين الوظيفة الشعرية والوظائف الأخرى (الاجتماعية، السياسية، التعليمية، الانفعالية، النفعية ... إلخ) التي تندرج ضمن الوظائف الموضوعية الاستهلاكية للغة.

لا أقصد هنا مطلقًا عدم انفتاح الغاية الشعرية للغة، وهي في طريقها إلى التحقق على هذه الوظائف، ولكننا يجب ألَّا نطالب الشعر بأن يخضع لهذه الوظائف فتنحرف الغاية الشعرية، وتصبح تابعةً لوظيفة أخرى.

لا نستطيع هنا أن نحسم أمرًا ونقول بأن ما يُكتب من شعر يجري في هذا المجرى، ولكن الشاعر وهو يصنع من نفسه شاعرًا حارسًا لعظمه الشعر ولنقائه وقوَّته يزداد وعيه إلى درجةٍ من هذا النوع، لا تسمح له أن يكون تحت مطرقة الغايات الأخرى، ثم تابعًا ذليلًا لها.

إن الشاعر وهو يتقدم إلى الغاية الشعرية يحتاج إلى بطولة وعيٍ شعري تتماسك وتزداد وتشمخ مع الوقت، ويجب قطع الطريق دائمًا على تراجعها ومجاملاتها وتهافُتها.

(٤) غسل الكلمات

المفردة في الشعر القديم مغيَّبة الهوية تركُض باتجاه المعنى الذي اقتُرح لها اعتباطًا ذات يوم، تكرِّس ما خُلقَت من أجله؛ ولذلك فهي أداة استعمال وأداة توصيل لا أكثر ولا أقل، المفردة في الشعر القديم لا شخصية لها؛ حيث المعنى سيد المواقف.

وإذا افترضنا أن اللغة تناظر الحياة في تكوينها وعفويتها وقوانينها الداخلية؛ لأنها تنشأ من نمو الحياة وتطورها، فلماذا لا نعدُّ المفردات (الكلمات) هي الكائنات الحية في هذه الحياة، وأن لكلٍّ منها استقلاله وشخصيته؛ فهي مثل أنواع النباتات وأنواع الحيوانات وأنواع الأحياء المجهرية في الحياة التي نعيشها، لها حياةٌ خاصة وخفية لا نرى منها في أحيانٍ كثيرةٍ إلا ظاهرها، وأن لها علاقاتٍ ببعضها هي علاقاتُ تعايُشٍ وتحارُبٍ ونقضٍ وبقاء.

في الحياة اليومية الاستهلاكية يمكن أن تعمل اللغة كأداة توصيل وتفاهم؛ حيث تُضحِّي الكلمات (الكائنات الحية) بحياتها وشخصيتها ونبضها من أجل أن يتفاهم الإنسان مع الإنسان، وأن يتواصل هذا التفاهم؛ فهي؛ أي المفردات، لا تقبل بمثل هذه التضحية طواعيةً بل يرغمها الاستهلاك على أن تكون هكذا، لكن الأدب هو الذي يُنصِف هذه الكائنات وعلاقاتها، ويُعيد لها الاعتبار، والشعر هو أكثر أجناسِ الأدب حرصًا على عدم التبديد بالكلمات (المفردات) وبعلاقاتها؛ فهو يغسلها من الاستخدام اليومي الروتيني، الذي مسخ شخصيتها ودمرها، ويعيد لها الاعتبار والقوة، يضعها في استخدامٍ جديدٍ يوحي أن الحياة (الحياة اللغوية) كلها مجسَّدة في هذه المفردة، ويضعها في علاقة غير عادية، غير متوقَّعة يتخذ لها مكانًا جديدًا، ويُجلسها فيه؛ ولهذا يصبح النص الشعري مدهشًا لأنه:

(١) أعطى معنًى جديدًا للمفردة.

(٢) وضعها في علاقةٍ جديدة. وهكذا تتجدَّد اللغة مما يسبِّب تجدُّد حياة الإنسان وإنعاشها وتوتُّرها وتطويرها.

العلاقات اللغوية القديمة في الشعر والنثر علاقاتٌ محدَّدة أو مصنَّفة بلاغيًّا؛ حيث لا خروج ولا تدافُع ولا تسلُّح ضد البلاغة، بل إجادة وسبك لها، ووضعها في قوالبَ جامدة.

ويأتي كساد المفردات وعلاقاتها في الشعر القديم من صرامة النظام اللغوي والعقلي الذي سجن داخله الروح الإنسانية وكبلها، وهكذا تأتي الرؤية كضرورة جذرية لتحرير الشعر والعقل من قُواهُمها السلبية هذه، والرؤية تتضمن شيئًا لا تُفصِح عنه الحياة العادية الاستهلاكية، شيئًا خارقًا للعادة، شيئًا استثنائيًّا ومفاجئًا، يتضمن بالضرورة وضع المفردات والعلاقات في صيغٍ جديدة.

لقد تبنَّت البنيوية دراسة العلاقات بين المفردات بكونها حقيقة اللغة وجوهرها؛ فاللغة في نظرها علاقات وليست مفردات، وهكذا اهتمت الدراسات الألسنية الحديثة بالعلاقات اللغوية (الصوتية والصرفية والبلاغية والأسلوبية)، وتوصَّلَت إلى نتائج في غاية الأهمية في هذا المجال، لكنها بالمقابل أهملت وجود الأشياء اللغوية؛ أي المفردات، وعدَّتها مجرد قِطعِ شطرنج يمكن أن تكون خشبًا أو حديدًا أو عجينًا أو طينًا لا فرق، المهم في ذلك هو أن لعبة الشطرنج؛ وبالتالي لعبة اللغة، تخوض وفق قوانين داخلية معروفة، وقد كشفَت عنها فعلًا في نظرياتٍ متعددة كان أهمها نظرية شومسكي التوليدية التي اعطت تصورًا مقنعًا عن قوانين اللغة التوليدية والتحويلية.

لكن المفردات ظلَّت بمنأًى عن البحث اللغوي الشامل، ثم تخصَّص به فرعٌ اسمُه علم الدلالة، ولم تتضافر علوم اللغة مع علوم الدلالة لإظهار تصوراتٍ مقنعةٍ عن اللغة بصورةٍ عامة، واللغة الشعرية بصورةٍ خاصة.

لكن الشاعر وهو يخوض في دراسته كل هذه العلوم لا يمكن له أن يتقيَّد بها، بل عليه دائمًا أن يفهمها ويهضمها، ثم يخرج ويجعل من قوانينها الصارمة في حرجٍ دائم.

إن عدم انصياع الشاعر لعلوم اللغة لا يعني عدم دراسته وفهمه، بل العكس هو الصحيح؛ فالخروج الحقيقي الواعي يتم بعد الدراسة والتقصي، الكثير من الشعراء لهم سليقةٌ فطرية للخروج على القانون، وهذا شيءٌ أساسي ومهم، ويجب إدامته حتى وهو يخترق ويفهم طبقات المعارف التي تخص اللغة، بمعنى أن العفوية وعادة الخروج على السياق يجب أن تتنشَّط أكثر عندما ينتقل الشاعر من مرحلة الأمية الثقافية إلى مرحلة التسلُّح بالمعرفة، وهذا يفتح أمامنا باب النقاش واسعًا وكبيرًا.

فإذا كان الشاعر الكبير الموهبة القليل الثقافة يحتاج إلى قدْرٍ معيَّن من العفوية والفطرية، فإن الشاعر الكبير الموهبة الكبير الثقافة يحتاج إلى أضعاف هذا القدْر من العفوية والفطرية؛ لأنه مضطرٌّ دائمًا إلى تذويب هذه الكتل المعرفية بالكثير من العفوية والخروج الدائم عليها.

وهنا يمكننا أن نحل الإشكال السابق ونقول:

إن الشاعر الجيد المثقف هو أكثر عفوية وفطرة من الشاعر الجيد غير المثقف؛ لأنه تسلح وهو يخترق الثقافة بالكثير من العفوية والفطرة حتى يكون جيدًا، أو حتى يحافظ على طراوة موهبته.

وهذا يعني أن الكثير من الشعراء الجيدين غير المثقفين يخافون من المزيد من الثقافة؛ لأنهم يشعرون بأن ذلك سيتطلب منهم فطرةً أعمق وأخصب مما هم عليه الآن.

وهذا التحليل نفسه يلقي الضوء على أن الشعراء الجيدين الذين ضعفَت مواهبهم الشعرية بعد المزيد من الثقافة، هم شعراء يحملون قدْرًا محدودًا من العفوية والفطرة لا يتحمل هذا القَدْر من الثقافة والمعرفة؛ ولذلك تحطَّمَت مواهبهم تحت هذا الثقل، إنهم لم يقدِّروا حجم موهبتهم فخسروها، ولا أقول كسبوا المعرفة والثقافة لأنها ليست بديلًا عن موهبة الشعر، التي هي أعظم كنز يعثر عليه الإنسان في حياته، ومن الجريمة حقًّا أن يبدِّدها بهذه الطريقة أو بطرائقَ أخرى كثيرة.

وعودة إلى سياق الموضوع نرى أن الشاعر الحقيقي هو الذي ينظر إلى اللغة (مفردات وعلاقات) بطريقةٍ أخرى، ولا يهادن في ذلك؛ إذ إن عليه دائمًا أن يقول كلامًا مدهشًا جديدًا غريبًا لم نسمعه من قبلُ.

(٥) الشعر والكلام

إذ عدنا إلى تفريق «دي سوسير» الشهير بين اللغة بوصفها نظامًا اجتماعيًّا والكلام بوصفه إجراءً فرديًّا داخل هذا النظام الاجتماعي، فسنجد أن اللغة تسكن وتنطوي على نفسها في الكتب والقواميس والقواعد اللغوية، أما الكلام فيتحرك في الشارع والمعمل والبيت قويًّا نشطًا.

أما الشعر، وهو إجراءٌ فرديٌّ خاص داخل الكلام (الكلام هنا لا يعني اللهجة)، فمشكلته تكمن في أنه كان جزءًا خاصًّا أو ذاتيًّا داخل الكلام، وهكذا كان الشعر القديم، أما الشعر الحديث فقد ظهر بعد أن ظهرَت الطباعة التي أشاعت الكتاب والكتابة بين الناس، وأصبح بالإمكان قراءة الشعر في كتاب وعدم سماعه، وهكذا ظهرَت الكتابة التي هيَّأت لظهور الشعر الحديث، وبدأَت تفصل الوظيفة السماعية للشعر عن نظامه.

إننا هنا أمام مفارقةٍ جديدة، الشعر القديم يرتبط بالكلام المحكي أو المسموع؛ ولذلك ينتشر وَفْق تطابقه مع ذائقة الكلام المحكي في ذلك العصر، ويحتجب عندما تختفي

هذه الذائقة، والشعر الحديث يرتبط بالكلام المكتوب الذي يقلِّل عادةً من أهمية تطابقه مع ذائقة الكلام الشائع في عصرٍ معيَّن، إنه يحفر في مفصل الكتابة نفسها (اللغة وهي مكتوبة).

ويُعتبر التحول في اعتماد الشعر على الكتابة أهم التحولات التي أدت فيما بعدُ إلى قلب وظيفة الشعر بكاملها، وإلى تغيرٍ استراتيجي في أهداف الشعر، حتى إن الشعر الشعبي هو الذي حافظ على اتصاله بالكلام للتداول، ولم يتصل بالكتابة (من حيث الجوهر)، وبذلك أصبح هناك، دون قصد، نوعان من الشعر؛ أحدهما يبتكر نفسه ويجددها وينفعل بها من خلال الكتابة، والآخر يعوم على سطوح اللغة أو الكلام بوصفه أحد أشكال تمفصلها مع المجتمع.

ان الوظيفة السماعية/الآثارية/الجماعية للشعر القديم أو الشعر الشعبي تختلف كثيرًا عن الوظيفة البصرية/العميقة/الفردية للشعر الحديث، وبذلك نجد أنفسنا أمام تجنيسٍ جديد يقضي بوصف أحد النمطين شعرًا والآخر لاشعر. وهنا تكمن إشكاليةٌ جديدة تعمل على تكريس أشكال تذوق وتبدُّل قد يُطرح خارج المفهوم الأدبي نفسه في منطقة الصيرورة الإنسانية كلها؛ أي من الأدب إلى الوجود الإنساني ذاته.

لم ينجز الأدب القديم نمطًا جذريًّا ساخنًا من الأدب، بل عجل في تحولاتٍ أسلوبية كثيرة ناتجة في حقيقة الأمر عن الوعي الشقي للكُتاب أمام عصور لا تستجيب لتفتُّح ذواتهم الفائرة العميقة القلقة، ولم يكن نتاجهم ناتجًا عن تبديل البنية الذهنية لهم بحيث تنتج بِنى أدبٍ جديد.

اللغة أفقية مشتركة بين الناس، والأسلوب الكتابي عمودي يمثل داخل الكاتب وأعماقه؛ فاللغة إذن تاريخ علم نازح من الماضي، أما الأسلوب الكتابي/الشعري الحديث فقفزة فردية داخل هذا التاريخ العام، ومحاولة أو محاولات لزحزحة بنيانه وإنعاش تواتره الرتيب.

التاريخ الأدبي القديم على هذا الأساس تاريخ بطيء مضجر تتقافز فيه تغيرات غير منهجية في المضامين والأشكال وفي الأجناس الأدبية، أما التاريخ الأدبي الحديث فهو تاريخ متسارع، وهو ليس تاريخًا تطوريًّا، بل هو تاريخ خلقي ابتكاري لا يتناسل وفق منطق السلالة؛ ولذلك تبدو محاولات خلق آباء وأجداد وأصول في الأدب الحديث عملية إسقاط من الأدب القديم؛ فالمبتكر في الأدب الحديث فرد لا أب ولا ابن له، إنه صانعٌ ماهر وحسب. أما منطق السلالات الذي أشاعه الأدب القديم فيبدو أنه واحدٌ من معوِّقات قوة ونهوض وجمال الأدب الحديث.

(٦) تنشيط اللغة عن طريق الشعر

بعد أن يجهد ألبيريس (الناقد الفرنسي) نفسه كثيرًا في إيجاد تعريفٍ دقيقٍ للشعر في ضوء خروجه الدائم عبْر سياقات اللغة، وبعد أن يقيم تعارضًا حادًّا بين الشعر الذي هو المخاطرة دائمًا والنثر الذي هو ما يخاطر ضده دائمًا، بعد كل هذا ينتهي إلى القول بما يلي «إنما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، تمردًا، نضالًا ضد اللغة.»

كيف إذن يمكن التوفيق بين الجملتَين التاليتَين «الشعر يعبِّر عنه باللغة» «الشعر هو التمرُّد ضد اللغة»؟ قد يكون مفهوم الانزياح الذي اقترحه كوهن نوعًا من الحل، ولكن حله هذا يفترض لغة قياسية (غير موجودة) يتم الانزياح عنها ليتكون الشعر، ولأن الكلام اليومي الذي نتداوله يتضمن انزياحًا عن اللغة القياسية؛ لذلك يمكن القول إن الانزياح الشعري يتداخل مع الانزياح الكلامي اليومي الاستهلاكي، مما يشوِّش الصورة نوعًا أو يفتح تلاقيًا مخصبًا بين الشعر بوصفه صبوةً لغويةً عالية وبوصفه كلامًا يوميًّا عاديًّا؛ ولذلك يتراجع حل كوهن لاعتماده المطلَق على الأنساق البلاغية (في القياس والانزياح)، وتتقدم أمامنا اقتراحاتٌ جديدة لتعريف أو لمحاولة القبض على تعريف الشعر.

إن المشكلة القديمة البائسة التي تدور حول العلاقة بين الشكل والمضمون لا تشكل سوى محطةٍ صغيرة يمكن أن نقفَ عندها لنغادر بعيدًا؛ فلقد دأبَت الدراسات التقليدية للشعر على ترديد جملة، فقيرة وباهتة، تقول بأنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون، ثم إن الشعر هو ما يتعادل أو يتوازن فيه الشكل والمضمون، وهو حلٌّ توفيقي سهل وبارد ولا يحتاج إلى عناء، والحقيقة هي أن عناصر الشكل معروفة، ويمكن أن نحددها ونحدد وظائفها، وكذلك يمكن أن نحدد عناصر المضمون ودراستها، ولكن النثر والنثر الأدبي على وجه التحديد هو الذي يفترض توازنًا بين الشكل والمضمون، أما النثر العلمي فيغلِّب المضمون على الشكل؛ لأن الشكل أداةٌ لتوصيل المضمون الدقيق، لكن الشعر وحده هو الذي يتفرد بأرجحية الشكل على المضمون؛ فالشكل يتقدم المضمون أهمية، وبالشكل أولًا يمكننا أن نقيسَ مدى تقدُّم أو تراجُع القصيدة فنيًّا.

إن الشكل هو الذي يحدِّد المسارات المضمونية للقصيدة، وهو سيد الحركة والغاية التي تسعى لها القصيدة؛ فكلها عتلاتٌ تجرُّها حركة الشكل القوية.

إن خلع الطابع السيِّئ الملموس للشكل يحدِّده أو يقيِّده بمضمونٍ محدَّد، أما حقيقة الأمر فهي أن الشكل يمثل منهجًا نستطيع من خلاله القيام بعملية تمثيل لأي مضمونٍ مهما كان.

تتكوَّن اللغة من عناصر ترتبط بنسقٍ معيَّن يجعل من اللغة شكلًا لا جوهرًا؛ ولذلك يكون الشعر عملًا أو شغلًا في هذا النسق؛ أي إنه عمل في الصورة لا في الجوهر، وهو لذلك شكل في الشكل أو ميتاشكل، وهو غير الشكل اللغوي؛ ولذلك يحق لنا أن نسأل: أين ذهب الجوهر إذن؟ أين هو جوهر الشعر كيف يتحقق؟ إن الجوهر موجود في العناصر لا بوصفها لغة، بل بوصفها موجوداتٍ خارج اللغة (أشياء، مدركات ... إلخ) وهذا يتطابق مع الجوهر الفيزيائي المعروف، فأين الجوهر الشعري لا الجوهر الفيزيائي؟ أعتقد أنه في تحقق الموجودات بصورتها الشعرية، ولأن هذا يتحقق باحتمالٍ ضعيف، وينتمي إلى المستحيلات في عمومه؛ لذلك يختبئ الجوهر الشعري في نفوسنا أشبه بالوهم الكامن الجميل الغريب المدهش. وهكذا بعد هذه الملاحقة يمكننا أن نقول بأن الجوهر الشعري يكمن في الشاعر لا في الواقع ولا في القصيدة، وجوهر الشعر هذا بندولٌ يترنح بين الشاعر وبين ما يكتبه، أما متى يهدأ فهذا ما يقدر عليه الموت وحده، وأعني موت الشاعر.

لقد قامت الكتابة باختزال اللغة وبقَص ترهلاتها واستفاضاتها الشفاهية المعقَّدة، ثم قام الأدب (داخل الكتابة) باختزال النمو السريع والمركَّب لأنسجة الكتابة، وقام الشعر على وجه التحديد بالدور الأخير، وهكذا يبدو لنا الأمر مثل هرم تفرز قاعدته العريضة اتجاهًا مستدقًّا نحو القمة، والقاعدة العريضة هي اللغة أما القمة فهي الشعر. إن الشكل الشعري يتوهج هناك بوصفه كتلة من الرموز والإشارات، ويحاول أن يكون «ميتاشكلٍ متعالٍ» للغة. إن تنقية اللغة بهذه الطريقة وإحالتها إلى نسيج موسيقى إشاراتي هي محاولةٌ تطهيرية لعقل الإنسان أيضًا، وضربٌ من التفتيت الدائم لكل الثوابت البلاغية وغير البلاغية التي تعتمدها اللغة.

إن المحاولات المتكررة من الشعراء الكبار لإنجاز مستوياتٍ جديدةٍ من الكتابة هي بالتأكيد المحاولاتُ الوحيدة التي تنقذ الشعر من سقوطه المحتمل إذا ما نُمِّط أو ظل محصورًا بمستوًى واحد؛ لذلك فإن القفز بالكتابة من مستوًى إلى مستوًى أعلى لا يعني فقط الرُّقيَّ العقلي والروحي، بل هو تشذيبٌ للغة، وهكذا يحوِّل الشعر اللغة إلى نصٍّ مفتوح، بل وتتحول الآليات الشعرية إلى معاول لفتح الثغرات في جدار اللغة لكي تتنفس وتستمر في الحياة.

إن نحت اللغة (عن طريق الشعر) لا يعني تقليل المفردات المستعملة في الشعر، بل يعني غسيلًا دائمًا للمفردات الثابتة المنهكة الاستعمال، ثم يعني نقلًا للمفردات المتكررة إلى سبلِ استعمالٍ جديدة، وحفزًا للمفردات الجديدة للتداخل في اللغة السائدة، وهكذا تنفتح اللغة، وإذا ما انفتحَت فإن العقل سيتفتح أيضًا، وتفتح معهما الحياة كلها، لقد زاد الشعر سعة الحياة مثلما زاد سعة العقل وسعة اللغة، وهذه هي وظيفته الأولى بامتياز.

إذا كنا قد استبعدنا الواقع أو ذات الشاعر بوصفها مقر تحقق جوهر الشعر، فلا بد لنا أن نقول بأن القصيدة هي شكل تحقق هذا الجوهر، هي ظهوره، وهكذا تلعب اللغة دورًا غير عادي في الشعر؛ فهي ليست مقابلاتٍ لفظية لأمورٍ واقعية أو نفسية أو مشاعرية داخل وخارج الشاعر، وإن اللغة في الشعر ليست دالَّاتٍ لمدلولاتٍ نجدها في القاموس أو نجدها في انفعال ومشاعر الشاعر، إنها هنا بالضبط كيانٌ آخرُ مستقل. يقول جاكوبسن: «ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها ككلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاقٍ للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أماراتٍ مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.» إن اللغة أساسًا عالمٌ مستقل عن الواقع، ولكن اللغة تقيم مع الواقع علاقةً نفعيةً برغماتيةً كبيرة، أما الشعر فهو لغةٌ مستقلة داخل اللغة ينفصل بخطوةٍ واحدةٍ عن اللغة، وبخطوتَين عن الواقع؛ ولذلك فإن علاقته باللغة والواقع علاقة تضاد وجمال وعدم خضوع. إن الشعر هو انفراط اللغة والواقع من خيوطهما واشتباك خرزهما من جديد واقتراح انتظامٍ آخر لهما، لقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة، وأصبح عاديًّا؛ لأنه لم يضع بينه وبينها مسافة، وقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة؛ لأنه أراد أن ينسخ الواقع فكان جزءًا ميتًا منه.

إن الشعر بوصفه منطقة الخطر في الوعي، ومنطقة الشرارة في اللغة، والواقع يستعيد قوَّته الآن بطريقة فهمٍ جديد قد تُبعده عما كنا نسمِّيه شعرًا في الماضي؛ حيث الوقت لا يسمح بإعطاء مثل هذه الوظيفة للشعر آنذاك.

إن ما طرحناه هنا لا يمثل محاولة عزل الشعر عن الواقع أو عن اللغة، بل يؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية للشعر من ناحية، ويحاول أن يقدِّم خدمةً كبيرةً للغة والواقع معًا؛ لأن «تلوُّثهما» بالشعر سيتيح لهما إمكانيةً رائعة لنشاطٍ جديد، لحركةٍ مغايرة، لهزةٍ في خلاياهما، ولانبثاقةٍ جديدةٍ لهما. يسعى الشعر إذن، في النتيجة، إلى تنشيط اللغة والواقع لا إلى الانعزال عنهما.

(٧) شعر النثر وشعر الوزن

تنطوي فكرة فصل جوهر الشعر عن الشكل الشعري على فائدة كبيرة تفتح المجال واسعًا أمام تعدُّد الأشكال الشعرية بوصفها مقترحاتٍ لاحتواء الجوهر، فإذا ما آمنا أن للشعر جوهرًا واحدًا فسيكون لزامًا علينا الإيمان بأن أشكال ظهور هذا الجوهر متعدِّدة، أو، بلغة الفلسفة، أن أعراضَه متعدِّدة. ويجعلنا هذا التصور قادرين على تبنِّي الأشكال المتعددة للشعر المشروطة بجوهره، وبمعنًى آخر، سيكون الجوهر فاصلًا في معرفةِ شعريةِ أو لاشعريةِ أي نصٍّ من النصوص مهما كان شكله الشعري.

سنُعيد ترتيب ظهور الأشكال الشعرية، ونبدأ من البديهيات، فنقول إن الشعر يظهر في جملةٍ واحدةٍ بسيطةٍ خاليةٍ من العكازات الموسيقية والبلاغية والهندسية مثل: الفم يرى.

إن الشعرية في الجملة السابقة هي في المفارقة، وفي تبديل الوظيفة التي ينتج عنها تصورٌ آخر مغاير ومدهش لأن جملة «الفم يأكل» أو «الفم يتكلم» هي جملةٌ نثرية، لكن جملة «الفم يرى» هي جملة شعرية المعنى، لكنها نثرية المبنى.

من هنا يبدأ الشعر، من المفارقة، من الجملة الشعرية، من القصيدة البرقية أو قصيدة الومضة. ثم يتسع الشعر لتتكون قصيدة الصورة التي غايتها رسم صورةٍ واحدةٍ فيها مفارقة شعرية أيضًا، وهي قصيدةٌ قصيرةٌ مثل:

«الوفر يتساقط، هذه المرة، أسود،
المرأة الجميلة على غيمة تمشط.»

لا يمكننا في قصيدةٍ كهذه حذفُ أي كلمة فيها أو الاستغناء عن بيت؛ لأن الصورة الشعرية لا تكتمل، وبذلك تكون قصيدة الصورة هي النوع الثاني من «الشعر في النثر» بعد «قصيدة الومضة» أو «جملة الشعر».

ثم تأتي قصيدة النثر التي تحتوي على أكثر من صورةٍ شعرية؛ فهي ترصد حالةً أو موقفًا أو تعلن عن كشفٍ عبْر أكثر من وجهة، مثل:

«أتكلم كل يوم مع هذا النهر،
أتكلم كل يوم مع هذه الشجرة،
أتكلم كل يوم مع هذا الجدار،
علَّني،
أعيد صياغة هذا النهر وهذه الشجرة وهذا الجدار ونفسي.»

الأمر اختلف هنا، وكنا بحاجة لأكثر من صورة للوصول إلى حالةٍ شعرية. وهو ما نسمِّيه بـ «القصيدة» أو شعر القصيدة، ولأنه منفِّذ من خلال النثر، فقد اصطُلح عليه بـ «قصيدة النثر»، في حين أنه يمثل الـ «قصيدة» بامتياز، وغيره يجب أن يسمَّى بـ «قصيدة الوزن»؛ لأنه يتعكز على الوزن لا على المعنى، لإحداث الدهشة أو المفارقة المطلوبة.

أما النوع الرابع من «الشعر في النثر» أو «شعر النثر» فهو ما يسمَّى بـ «النص المفتوح» الذي يتخلى عن فكرة تصميم القصيدة في قصيدة الصورة وقصيدة النثر، ويأخذ شكل «النص» النثري ليطرح من خلاله قضيةً شعرية وليس رؤية شعرية أو صورة شعرية، إنه يتبنَّى الحديث الشعري، وفق صياغة النثر، وبإسهاباتٍ شعرية للوصول إلى عرض هذه القضية الشعرية، ومن هذه النصوص المفتوحة التي كتبناها «خزائيل، عكازة رامبو، حية ودرج، خيط العبور، إلخ».

والآن يمكننا القول إن شعر النثر هو أولًا شعرُ معنًى، ثم إنه يتدرج كالآتي:

جملة الشعر – صورة الشعر – قصيدة الشعر – نص الشعر.

أي إننا أمام أربعة أشكالٍ نثرية للتعبير عن جوهر الشعر، وهي:

(١) الجملة. (٢) الصورة. (٣) القصيدة. (٤) النص.

وشروطها الشعرية الوحيدة هو أن تكون مدهشة وغير اعتيادية وقابلة للتأويل؛ لأن هذه الشروط هي، على ما يبدو، شروط جوهر الشعر التي يجب أن تلتزم بها أشكال الشعر، أو الأشكال المعبِّرة عن جوهر الشعر.

شكل شعر النثر	ما اصطلحنا على تسميته	يعبر عن:
(١) جملة شعر	قصيدة الومضة، البرقية ... إلخ	حالة شعرية
(٢) صورة شعر	قصيدة الصورة	صورة شعرية
(٣) قصيدة شعر	قصيدة النثر	رؤية شعرية
(٤) نص شعر	النص المفتوح	قضية شعرية

(٨) عكَّازة البلاغة

وبطبيعة الحال يمكن التعبير عن الشعر في النثر من خلال المعنى الذي هو الأساس الأول للشعر، لكن المعنى قد لا يكفي فيتجه الشعر نحو المبنى، وفي المبنى تحضر البلاغة

كالتشبيه والاستعارة والكناية، وقد تتحول هذه العكازات البلاغية إلى بديل عن المعنى المدهش، فيظهر في الشعر المبنى المدهش.

إن المدهش هو أولًا مبنًى بلاغي يغطِّي على قوة المعنى، وأحيانًا يساعد على ظهوره، لكن المبنى البلاغي قد يؤدي بالنثر إلى الخطابة لا إلى الشعر، أما المعنى المدهش فيقينًا أنه يذهب بالنثر نحو الشعر.

(٩) عكَّازة الوزن

الآن، نناقش أول عكازة (غير البلاغة) دخلَت على الشعر، وجعلَته مرتبطًا بها، لدرجة أنها أصبحَت هي التي تدل عليه، وهذه العكازة هي الموسيقى، ونسميها بدقة الموسيقى العروضية أو الوزن. والموسيقى ليست من صلب الشعر؛ فقد ظهر الشعر أولًا في الكلام النثري العادي، بالشكل الذي أسلفناه سابقًا.

الوزن إذن هو الطارئ على الشعر، لا من الناحية التاريخية؛ فهذا ما لا نعرفه جيدًا، ولا نستطيع أن نتكهن بحصوله.

أول دخولٍ للموسيقى حوَّل النثر، الذي من دون وزن، إلى نثرٍ موزونٍ عماده ما أسماه العرب بالتفعيلات، وهي الوحداتُ الموسيقية الكمِّية التي تجمع النثر في وقفاتٍ إيقاعية، فإذا كان النثر غير شعري لم تنفع الموسيقى في جعله شعرًا؛ فهي قد تنفع في جعله مغنًّى ولكن لا يكون شعرًا إذا كان نثرًا عاديًّا.

ولكن الشعر إذا ظهر من خلال وزن التفعيلات سُمي بشعر التفعيلة، وهو ما ظهر في الشعر البابلي والكنعاني وغيرهما قديمًا، وما ظهر مع السياب ونازك الملائكة، وهو في رأينا أول شكلٍ للشعر الموزون.

أما إذا دخل الوزن بشكلٍ هندسيٍّ منتظم، مثل الشطر أو الشطرَين أو المشطَّر أو المخمَّس وغيرها، فنكون قد حصلنا على ما يسمَّى بالشعر العمودي عمومًا، وهو تفعيلاتٌ هندسية المبنى.

(١٠) عكَّازة القافية

العكَّازة الثانية هي عكَّازة الحروف الأخيرة من الشكل الهندسي المنتظم أو غير المنتظم، وهو ما نُسمِّيه بحرف الرويِّ الذي يعطينا «القافية»، وهي لازمةٌ ثقيلة أخرى تنحو بالشعر نحو الغناء، وتنحو بالنثر نحو السجع.

وهكذا بدأ الشعر بالتفتُّت وضياع الهوية؛ فبعد الوزن هناك القافية، إضافة إلى الشكل الهندسي ومشكلات البلاغة، وكلها في المبنى.

أما أشكال شعر الوزن التي ظهرَت فنبدأ بالجملة الموزونة، التي هي البيت الشعري، وربما يكون بيت القصيد، أما لاحقًا فظهر البيتان والثلاثة والأربعة حتى تشكَّلَت من ذلك قصيدة الوزن (وهي الشائعة سواء كانت قصيدة تفعيلة أو العمودية)، ثم تشكَّلَت الملحمة الشعرية التي هي عادةً تطرح قضيةً شعرية معبَّرًا عنها بالسرد، وهي أكثر أشكال شعر الوزن تركيبًا.

شكل شعر الوزن	ما اصطلحنا على تسميته:	يعبِّر عن:
(١) البيت	بيت القصيد	حالة/حكمة
(٢) بيتان، ثلاثة، أربعة	دوبيت، رباعيات	صورة
(٣) قصيدة الوزن	الشعر العمودي	قضية
(٤) الملحمة الشعرية	الملحمة	سرد موزون وبطولة ومغامرات

إن عكَّازات المبنى (البلاغة والوزن والقافية) قد تعطي للعمل الفني أن يكون شعريًّا من الناحية الظاهرية، إنها تسوِّغه وتطليه من الخارج وتجعله لزمنٍ طويلٍ غير قابل لأن يُكتشف، إن طلاء المبنى يمارس دورًا في تمويه الشعر؛ فهو يتكدَّس فوق المعنى ليضيِّع حقيقة الشعر.

في أحيانٍ نادرة جدًّا يتناغم المعنى مع المبنى، ويظهر شِعرٌ فريد من نوعه.

ولكن التقنين والقَسْر الذي يمارسه المبنى يُعيق حركة المعنى الشاعرة، ويُهدِر فرصًا كثيرة لالتقاط المعنى الشعري.

يمكننا القول إذن إن «الشعر في النثر» لا يتعكَّز على شيء سوى المعنى، فإن تعكَّز على القوالب البلاغية انحدر بسهولة إلى الخطابة.

أما «الشعر في الوزن» فيتعكَّز على التفعيلة والشكل الهندسي والقافية، فإذا زاد من ذلك، وتعكَّز على القوالب البلاغية، تحطَّمَت شعريته تمامًا، وغاب المعنى.

ولننظر في هذا الجدول الذي يبيِّن أمراض الشعر في النثر والوزن:

الشعر في:	غير شعري	بلاغة	وزن	هندسة
(١) النثر	نثر فني	خطابة	نظم	سجع
(٢) الوزن	أغاني	زخرفة	نظم	عمودي

- عندما يكون الشعر في النثر غير شعري يكون نثرًا فنيًّا (وليس قصيدة نثر).
- عندما يكون الشعر في الوزن بلاغيًّا يكون خطابة
- عندما يكون الشعر في الوزن موزونًا يكون نظمًا.
- عندما يكون الشعر في الوزن هندسيًّا يكون سجعًا.
- أما عندما يكون الشعر في الوزن غير شعري فيصلح للغناء والترخيم.
- وعندما يكون الشعر في النثر بلاغيًّا يتحول إلى زخرفةٍ لفظية.
- وعندما يكون الشعر في النثر من أجل الوزن يتحول إلى نظم.
- وعندما يكون الشعر في النثر هندسيًّا منتظمًا فيتحول إلى شعر عمودي.

ويبدو التدرج المنطقي لنمو الشعر معاكسًا لنمو التطور التاريخي الذي ظهر به؛ فهو يبدأ من النثر (الجملة، الصورة، القصيدة، النص) ويستمر بدخول اللوازم البلاغية عليه، ثم دخول اللوازم الموسيقية والهندسية، فيظهر شعر الوزن (البيت، البيتان، القصيدة، الملحمة)، فأيهما أقرب إلى الدقة والموضوعية تطوُّر الشعر منطقيًّا أم تطوُّره تاريخيًّا؟

ثالثًا: قصيدة النثر

عودة إلى جوهر الشعر وتقدُّم نحو فضائه

لم تتحقق ثورة الشعر الحقيقية إلا عندما ترك الشعر أسطوله الموسيقي الجبار، ومعدَّاته البلاغية الإطنابية، ونزل يخوض داخل النثر يأخذ منه الإيقاعات الصغيرة التي لا تنتهي، والمواضيع البسيطة التي تُخفي داخل أمواجها كسر المطلَق وتوتُّرات الوجود، وهكذا التمع الشعر من جديد في طيات النثر بلمعانٍ أخَّاذ ومثير، لقد نزل الشعر من أبراجه التي كانت ترفعها عتلات الوزن والبلاغة والفقه اللغوي والمضامين، خاصةً التي جعلَت من الشعر شيئًا بعيدًا عن الحياة وعن حركاتها.

لكنه مع مجيء قصيدة النثر في منتصف القرنِ التاسعَ عشرَ ترك الشعر هذه الأبراج، وأصبح الشعر فنًّا نثريًّا، وأطلق على نصوصه قصائد النثر رغم أن التسمية الدقيقة لقصيدة النثر هي «الشعر في النثر»؛ لأن هذه القصيدة تأخذ مادتها من النثر؛ حيث

البساطة والمواضيع العادية والإيقاع البلاغي البسيط (بدلًا من الإيقاع الموسيقي الصارم)، وترك الأسلوبية الفخمة المتعمَّدة.

إن عودة الشعر إلى النثر هي بداية دورةٍ ثانيةٍ للشعر بعد أن نزح الشعر من الملحمة إلى الدراما إلى الغناء؛ فها هو يدور ثانية في النسيج الملحمي التائه للنثر والحياة اليومية، ويلتقط منها بعدُ رِفعتَه الغنائية إلى الأعالي.

ورغم أن قصيدة النثر كانت قصيدةً غنائية، في البداية، لكن ذلك كان تمظهرًا أوليًّا، وبدأ الشعر ينهض ثانيةً من أصوله العميقة.

وبغَض النظر عن «قصيدة النثر»، و«النثر في الشعر»، كان الشعر الحديث قد خاض أيضًا في مراتب وتياراتٍ إبداعية أبعدَته، مرةً أخرى، عن ثروته الحقيقية، وقد أصبح الشعر وهو في تصاعده الدائم باتجاه شحذ الخيال واللغة والبلاغة بعيدًا عن الواقع (أو النثر بمعناه الفني).

أليس جديرًا بالشعر أو بقصيدة النثر العودةُ دائمًا إلى النثر/الواقع ليتنشَّط من جديد، أو ليتخصَّب ببذور الحياة الكامنة في هذا النثر الواقع؟ ألا يُشكِّل هذا الإجراء تطابقًا حقيقيًّا بين قصيدة النثر وذاتها، بعد أن تغرَّبَت عنها وابتعدَت.

العودة الحقة للشعر إلى النثر تتضمَّن إذن عودة الشعر إلى الواقع دائمًا في دوراتِ صعودٍ وهبوطٍ كبرى؛ فكلما تسامى الشعر وتصاعد في جماليته وشكله وتشوُّقاته العليا وجد نفسه بحاجةٍ إلى النزول والتزود بطاقةٍ جديدةٍ من الواقع. والمشكلة لا تكمُن أبدًا في الواقع بل بطريقة التعامل مع الواقع؛ فقد شهدنا ما أساء لهذا الواقع في التيارات الواقعية والطبيعة، الواقعية الاشتراكية والواقعية الجديدة ... إلخ؛ حيث تحوَّل الواقع إلى غاية بذاتها، فتحنَّط الشعر والواقع معًا.

على الشعر أن يدور دورتَه ويُكملَها بالتماسِّ مع الواقع، ثم الصعود مجددًا إلى المناطق المتعالية؛ حيث رفعة الشعر. إن المذاهب والتيارات والمدارس الشعرية التي بدت أنها تُخاصِم الواقع ما هي إلا درجاتٌ على محيط الدوائر التي تدور حول هذا الواقع/النثر الذي كما لو كان مركزًا لها، وهي تدور هناك بقَدْر تعاطيها السلبي أو الإيجابي أو المتشاجن أو المتداخل مع الواقع، وهي وإن كانت بعيدةً إلى هذا الحد أو ذاك فإنها تستلم من الواقع شحناتٍ سرية بطريقةٍ أو بأخرى، وإذا ما انقطع مَسْرى هذه الشحنات السرية، فإنها ستكون مجبرةً على العودة إلى هذا الواقع والعيش فيه والتزوُّد منه بشحناتٍ جديدةٍ تجعلها قادرة على الدوران من جديد في مستوياتٍ أبعد ربما.

إن هذا الجدل بين التخصُّب بالواقع والابتعاد عنه جدلٌ ضروري لإدامة حيوية الشعر والنثر معًا وخلطهما دائمًا.

الواقع هو نثرٌ دائمٌ ملقًى على الطرقات بلا نهاية، وعلى الشعر أن يتجوَّل بين حينٍ وآخر في هذه الطرقات ليلتقطَ منها الخصبَ والقوة.

في الواقع (وأعني في النثر) كنوزٌ نِيئة لا حصر لها، وقد تقع على سطح هذا الواقع، وقد تقع في باطنه أو تحت أدمَته، والشاعر الحقيقي هو القادر على التقاط هذه الكنوز، وإزاحة التراب عنها، وصقلها وتشذيبها، وربما إعادة تركيبها من جديد.

(١) النثر وجوهر الشعر

في الكتابة كلها هناك جوهرٌ واحد هو جوهر الشعر (وقد تحدثنا عن ذلك طويلًا)، وهو كما قلنا سبب أدبية النص أو شعريته؛ فهو يشحن ويوتِّر ويهزُّ السطح المكتوب، ويحوِّله إلى قوةٍ واضحة.

والجوهر الشعري لا يخصُّ الشعر وحده، أو أشكاله المعلَنة (القصيدة، قصيدة النثر، الترتيلة ... إلخ)، بل هو موجود في كل كتابة وفي كل كلام بهذا القَدْر أو ذلك؛ أي إنه يختفي ويبتعد، وحتى في الشعر لا يظهر الجوهر على السطح أو تحت أدمَة النص مباشرة، بل يبدو بعيدًا وعميقًا وباطنيًّا، وإذا ما حاولَت اللغة فقط التربُّص بهذا الجوهر واصطياده عَنْوة، فإنها ستبدو ثرثارةً متهيِّجة وكأنها فقاعاتُ صابون متطايرة؛ لذلك يصلح هذا الجوهر الباطني العميق لأن يظهر بإيقاعاتٍ متساوقة.

إن النثر بسطحه الأفقي هو نثرٌ مهما حاولنا تصنيعه، أما باطن النثر فهو شعر، بل إن أي نثرٍ باطني هو شعر؛ فالنثر العميق السرِّي المشحون بقوة الباطن هو شعرٌ يتدفق مثل نهر، وما يُعوزه فقط هو مهارة التأطير والتشكيل.

وحين ينتقل الشعر خارج حقله، فإنه ينتشر أفقيًّا عن طريق اللغة، ويبدو الإنشاء اللغوي ظلًّا من ظلال الشعر وقوةً من قواه، ولكنه ينقل مهارة الشعر في اصطياده العميق فقط، ولا ينقل العميق الذي هو جوهر الشعر.

أما عندما ينتشر الشعر عموديًّا خارج حقله، فإنه يتشكَّل في الخطوط والأصوات والحركات، وعندما ينتقل إلى فنون القول عموديًّا نراه يتجسَّد في حركة الفكرة وتبدُّلاتها وتراصُفها مع السياق اللغوي.

النصوص القصصية والفلسفية والدينية والأسطورية الكبرى مسَّها جوهرُ الشعر عموديًّا، وجعلَها تنقلب على تأريخها الذي خرجَت منه، وهكذا نرى أن قوى العمق الشعري تتسرب حتى لحقولٍ أخرى غير كتابية، مثل التشكيل والموسيقى، بل والأزياء والطعام والشراب والسلوك.

إن الأعمال العظيمة (في كل الآداب والفنون) لها جوهرٌ شعري يتضح في أمواج سطحها خفيفًا، ويرقد في أعماقها مكتنزًا، يتوتَّر قويًّا في لغتها المتخصِّصة وتقنيَّاتها، ويتناغم مع الفكرة العميقة التي يتحرَّك بها.

تقول سوزان بيرنار: لقد لاحظ الكثير من ذوي الأذهان المتفتحة أن «فن الشعر» لا يكفي لعمل شعراء، وأن النثر، على العكس، قابلٌ للشعر، وأن هناك قصائدَ جميلة تخلو من أبيات الشعر، كما تُوجد أبياتٌ شعريةٌ جميلة تخلو من الشعر.

وقد دفعَت هذه الرؤية بعضَ شعراء القرنِ التاسعَ عشَر، مثل بيرتران وبودلير ورامبو وملارميه، إلى ابتكار شعرٍ جديد من النثر لا من الوزن الذي كان ملازمًا للشعر، وقد حصل ذلك ليس فقط بسبب ضيق الوزن الشعري، وسعة الفضاء النثري، بل بسبب الاختلال بين المطلَق أو الجوهر الشعري الذي كان يسعى إليه هؤلاء الشعراء وبين الوسائل التي كانت متوفرةً آنذاك.

إن هذا الاختلال الذي يظهر دائمًا بعد ترسيخ أية مغامرةٍ شعرية هو الدافع الأساس لخوض مغامرةٍ شعريةٍ جديدة، ولا شك أن هذه المغامرة ستكون موجهة دائمًا إلى الوسائل التي يُكتب بها الشعر، والطريقة التي يظهر بها.

لكننا يجب أن نلفِتَ الانتباه هنا إلى أن «معنى الشعر» أو «المعنى الشعري» لم يكن هدفًا مباشرًا لمغامرة التجديد، وكانت وسائل الشعر، دائمًا، هي المعنية بهذا التغيير. وقد يتبع تغييرَ الوسائل تغييرٌ في المعنى، لكن المعنى ظل أبعد عن التغيير.

إن ثورة الشعر الحقيقية تستوجب النظر في تغيير المعنى وفي تغيير المضامين؛ فليست المضامين متوفِّرة على قارعة الطريق، وليست المعاني هي ذاتها التي نعالجها في الشعر كما هو شائع بل يمكننا، دائمًا، ابتكار المعاني والمضامين الجديدة، وجَعْلها أساسَ ثورة الشعر. وعلينا التذكُّر بأن الشعر الحقيقي هو الذي لا يحتاج كثيرًا إلى عكازات البلاغة والموسيقى والهندسة، بل هو مكتفٍ بالمعنى المدهش والجميل والجديد. وهو ما تسعى له قصيدة النثر تحديدًا.

خرجَت قصيدة النثر من حشود النصوص النثرية، في منتصف القرنِ التاسعَ عشَر، وعلى أنها وحدةٌ واحدةٌ مركَّزة، وتلك المتمتِّعة بالضغط والوحدة والاختزال وعدم هدر اللغة.

عرَّفها «أي. جالو» بأنها «قطعةُ نثرٍ موجَزة بما فيه الكفاية، موحَّدة ومضغوطة كقطعة من البلور تتراءى فيها مئاتٌ من الانعكاسات المختلفة.» هناك إذن كلِّية التأثير والمجانية والكثافة معًا، والعالم المسوَّر المغلَق على نفسه المكتفي بذاته، وهناك أيضًا الكتلة المُشعَّة المشحونة بحجمٍ صغير بلا نهاية من الإيحاءات، كما تقول سوزان بيرنار.

ولا شك أن قصيدة النثر خرجَت من النثر لا من القالب الوزني المُعَد سلفًا، وهذا يعني أنها خرجَت من الحياة لا من الذهن، خرجَت من الواقع لا من نخبةٍ صناعيةٍ اقترحَتْها على الأوساط الأدبية آنذاك.

ورغم أن أنواع قصيدة النثر، اليوم، لا حصر لها، لكن سوزان بيرنار قسمَتْها إلى نوعَين أساسيَّين؛ أحدهما محافظ، والآخر متمرد، قصيدة النثر المحافظة أسمَتْها القصيدة الصورية أو الدورية، وهي القصيدة المبنية على التقسيم إلى مقاطعَ شعرية وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعي، وهنا نرى السيطرة على الزمن واحتواءه من جديد وفرض شكلٍ وبِنيةٍ عليه عن طريق الإيقاع، وذلك بطرائق شبيهة بطرائق نَظْم الشعر.

أما قصيدة النثر المتمردة فهي قصيدةٌ إشراقية، وهي التي تقطع الجسور من كل أشكال المدة الزمنية (المكان، الزمان، الاستنتاج المنطقي)، وتحرِّر نفسها من الزمن وترفضه.

ونرى في هذا الصدد أن الزمن يلعب دورًا مهمًّا في جعل قصيدة النثر محافظة أو متمردة؛ فالالتزام بإيقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها محافظة، والخروج على إيقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة، وهذا يشير، بصورة أو بأخرى، إلى ما نسمِّيه «بالإيقاع الداخلي» لقصيدة النثر، وهو ليس إيقاعًا وزنيًّا خارجيًّا أو داخليًّا، بل هو إيقاعٌ شكلي وبلاغي يعتمد على التكرار والتوازي والتشابه. وإيقاعٌ مضموني، يتلاعب بطبقات الفكرة بطريقةٍ مدروسة.

إن قصيدة النثر ليست تنويعًا موسيقيًّا جديدًا، كما كان الشعر العربي مثلًا يتماوج في تنويعاته من العمود إلى التوشيح إلى البند إلى التفعيلة، بل هي الشعر أولًا دون مداخلةٍ موسيقيةٍ خارجية (تفعيلة) ودون شكلٍ هندسيٍّ موسيقي مرتَّب (عمودي أو مُنشطِر أو مسطَّر)، إنها أول القول والأكثر براءة وحرية، وينبع الشعر فيها من أغوارها ومما تُحدثه من مخالفات وتراتيب وتناوبات في الصور والمخيِّلة والمعنى.

(٢) صفات قصيدة النثر

(١) **الوحدة:** تمتاز قصيدة النثر بأنها وحدةٌ متماسكة لا يمكن حذف أية جملة منها؛ فهي امتداد لقصيدة الصورة في هذا المعنى، إنها مكثَّفة صلدة غير هاذية، تبدأ من المنبع حتى المصب دون أن تتفرع جانبًا؛ فهي بالتالي قصيدة موضوع أو رؤية محدَّدة.

(٢) **الكثافة والإيجاز:** تُكمل هذه الصفة التي قبلَها؛ فقصيدة النثر لا تستعرضُ قدراتها اللغوية والبيانية والبلاغية؛ ولذلك تحاول تنفيذ المعنى بأقل عددٍ ممكنٍ من الوسائل اللغوية، يمكن أن نقول بأن الاقتصاد اللغوي فيها واضح تمامًا، وأنها قصيدة المعنى.

(٣) **الخيال المحسوب:** ليس الخيال المتطرف أو المُطنب من صفات قصيدة النثر، لكنه الخيال المحسوب والمدروس، الذي يخدم المعنى؛ فالخيال ليس غايةً بحد ذاته، بل هو وسيلة من وسائل تحقيق المعنى.

(٤) **المعنى:** لا شك أن المعنى هو أساس قصيدة النثر؛ حيث تقوم وحدة القصيدة عليه، وتتم الكثافة والإيجاز لأجله، وحتى لا يغيب عن الهدف، ولا يتناسل الخيال من أجله، ولكي يظهر متمركزًا فيه.

(٥) **اللازمنية:** حيث لا تتطور القصيدة إلى مراحل، وتذهب نحو هدفٍ بعيد؛ وبالتالي يجب ألَّا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار؛ فهي كتلة لا زمنية وغير كرونولوجية أو تتابعية، ويجوز لنا أن نسمِّيها بأنها بِنيةٌ أو ذات طبيعةٍ بنيوية؛ أي إن قصيدة النثر قصيدةٌ بنيوية، بمعنى توقف التأريخ والتطور الزمني والتتابع فيها.

(٣) قصيدة النثر

عودةٌ إلى جوهر الشعر وتقدمٌ في فضائه

هل الحاجة إلى كتابة قصيدة النثر اليوم حاجةٌ محكومة فقط بالتحرُّر من أعباء الوزن والقافية وسياقات الأخيلة التقليدية التي أثارتها قصيدة التفعيلة؟

لا أظن ذلك، ومن المؤكد أن مَن يذهب إلى قصيدة النثر بهذا الفهم سيكتب قصائدَ نثرٍ ضعيفةً جدًّا.

هل الحاجة إليها هي حاجةٌ للتباهي بالحداثة والدخول في مناخ الأجيال الجديدة ومسايرة توجُّهاتها؟

إن من يفعل ذلك يبدو مفتعلًا، خصوصًا إذا كان تقليديًّا في كتابته للقصيدة الموزونة؛ لأن المرشَّح لكتابة قصيدة نثرٍ جديدة هو الذي أظهر إبداعًا استثنائيًّا في الشعر عمومًا، يمكن أن يُحدث مثله في قصيدة النثر.

هل الحاجة إلى كتابة قصيدة النثر حاجةٌ ناشئة من قناعة (جديدة) بأن هذا النمط من الكتابة هو شعرٌ حقًّا؟ إذا كانت كذلك فهي قناعةٌ سطحية؛ لأنها جاءت مقطوعة عن قناعةٍ سابقةٍ رافضة لقصيدة النثر، أو لعدِّ قصيدة النثر شعرًا بالمرة. كيف إذن تُصوَّر الحاجة لكتابة قصيدة النثر؟

لا يمكننا وضع توصيفٍ دقيق لمثل هذه الحالة، لكن الشاعر الذي يؤمن إيمانًا عميقًا بأولوية الشعر وشموليته وقدرته على تحرير الخطاب الأدبي والفني والعقلي والأيديولوجي هو بالضرورة شاعرٌ لا يسجنُ الشعر في قوانينَ إجرائية، وهو الشاعر الذي يعود دائمًا بالشعر إلى درجة صفر الكتابة ويصعد به قويًّا نشطًا، ويكون قادرًا على فهم العالَم شعريًّا، هذا الشاعر المستعد بكل قواه النفسية والعقلية هو الذي يستطيع كتابة قصيدة النثر، وينجح في إعطاء نماذجَ متفردةٍ فيها. لا يمكن لشاعرٍ جذري أن يقبل باشتراطاتٍ تكبِّل الشعر ولا يمكنه، على هذا الأساس، أن يكتب نصًّا استثنائيًّا.

إن قصيدة النثر العراقية، مثلًا، مرَّت بمرحلتَين؛ الأولى بدائية وضعيفة نشأَت تحت ظل مجلة شعر وقصيدة النثر اللبنانية، وتبنى بعض الشعراء الستينيين هذه القصيدة، وحقَّقوا بها إنجازًا محدودًا، ولكنهم لم يجعلوا منها ظاهرةً شعرية، ولم تنتشر أفقيًّا في الأدب العراقي.

أما المرحلة الثانية فقد بدأَت في منتصف الثمانينيات على يد مجموعةٍ صغيرةٍ من شعراء السبعينيات أولًا، ثم أصبحَت ظاهرةً شاملةً بفضل شعراء الثمانينيات، وفي هذه المرحلة هناك إنجازاتٌ نوعية كبيرة في قصيدة النثر، لكن الأمر يبقى متعلقًا بموهبة الشاعر وبفهمه وقوة رؤيته أكثر من الشيوع الأفقي لقصيدة النثر.

إن تعميم ظاهرة قصيدة النثر يحتاج من الشاعر مسئوليةً مضاعفة وموهبةً استثنائية؛ إذ كيف يمكن له وسط هذا الكم المتدفق أن يكون خاصًّا، وأن تكون قصيدتُه بعيدةً عن التقليد والنسخ المتكرر الذي بدأَت تعجُّ به قصيدة النثر هذه الأيام؟

خلاصة القول أن الشاعر المنذور للشعر هو الذي يستطيع كتابة قصيدة نثر استثنائية، أما الشاعر المتردِّد فإنه يكتب قصيدةَ نثرٍ متردِّدة أيضًا، قصيدة نثر يسمِّيها هو قصيدة نثر، أما عندما يمضي الزمن فإن كلمة «قصيدة» تزول ويبقى «نثر».

(٤) قصيدة النثر العراقية الجديدة وجذورها القديمة

لقد بدأ الشعر العراقي القديم مع الشعر السومري، وهو شعرٌ عكَف المختصُّون بالسومريات، وعلى رأسهم العالم الكبير صموئيل نوح كريمر، على دراسته، وتوصَّلوا إلى أنه شعرٌ يخلو من الوزن والقافية، وهذا صحيحٌ إلى حدٍّ بعيد باستثناء ما نلمحه من إيقاعٍ وزني سببه إيقاع اللغة السومرية المقطعية الذي يسود الكلام العادي أو النثر الأدبي أو الشعر، أما الشعر فلا أوزان أو إيقاعات خاصة به؛ فهو شعرٌ غير موزونٍ وغير مقفًّى، وقد استعملنا نحن في عصرنا الحاضر لهذا الوصف اصطلاحًا درَجْنا عليه وهو «قصيدة النثر»؛ أي إن الشعر السومري كان قصائد نثرٍ استعاضت عن الموسيقى العروضية بتقنيات التكرار والمقابلة والوصف والتشبيه.

ثم جاء الشعر البابلي الذي كان موزونًا، وتنتظمه تفعيلاتٌ مفتوحة أو حرة، ولكنه لا يلتزم بالقافية في نظامٍ ثابت؛ فالقافية فيه مرةً معدومة تمامًا، ومرةً كما في الشعر الحر، ومرةً عمودية، ومرةً قرآنية، وذلك بالاعتماد على حروف الإطلاق وليس على حروف الروي وهكذا، أي باختصارٍ شديد كان الشعر البابلي ممثِّلًا تمامًا لما أطلقنا عليه في عصرنا الحاضر قصيدة «الشعر الحر».

ثم ظهر في العراق الشعر العمودي الذي أرجِّح أنه نشأ من احتمال انتظام الشعر البابلي في قافية صدر وعجُز أو قافية بيتٍ كامل تتكرر بانتظام، وهناك ما يؤيد هذا، ثم أصبح العراق موطنَ الشعر العربي العمودي في العصر العباسي، وكانت هناك إشاراتٌ كثيرة تشير إلى العراق في العصر الجاهلي.

هذا ما عثرتُ عليه في تاريخ الشعر العراقي القديم، أما في زمننا المعاصر وعندما فصلَتنا قرونٌ عديدة عن ذلك الماضي العريق، فقد بدأَت ثورة الشعر الحديث بتحطيم بنية الشعر العمودي، ونشر تفعيلاته بالطريقة التي أسميناها «الشعر الحر»، مع ترك الحرية لترتيب القوافي حسب مقتضيات القصيدة وحاجة الشاعر لذلك؛ أي إن الشعر تحوَّل من عمودي إلى موزونٍ غير عمودي (شعر تفعيلة)، وبعد هذه الثورة الشعرية بدأ التفكير جدِّيًّا بالتخلي عن الوزن والقافية والاعتماد على جماليات وتقنيات الشعر المجرَّدة عن الإيقاع، وهكذا نشأَت قصيدة النثر؛ أي إن الشعر العراقي الحديث شقَّ طريقه كما يلي «الشعر العمودي، ثم الشعر الحر، ثم قصيدة النثر»، وواضحٌ أن هذا الطريق هو عكس الطريق الذي مضى فيه الشعر القديم، الذي بدأ من «قصيدة النثر، ثم الشعر الحر، ثم الشعر

العمودي»، وبكلمة أخرى إن الشعر العراقي رجع إلى ذاته، وإلى تكوينه الأصلي بعد هذه الثورات الشعرية.

أي إن الثورات الشعرية كان هدفها إرجاع الشعر العراقي إلى أصله.

صحيحٌ أن الشعر الحديث المتمثل في «قصيدة النثر» أكثر غنًى وخصوبةً من «القصيدة السومرية» ولكن توصيفهما واحد، ومع كل هذا فإني لأجزم أن كل من يقرأ الشعر السومري الغنائي (على وجه التحديد) اليوم، فإنه يجد أنه في صُلب ما ندعو له من حداثةٍ شعرية، هل هذا يعني ضمنًا أننا نعود إلى قلب وشحنة تراثنا دون أن ندري أحيانًا؟

ثم ماذا تعني هذه الدورة: من قصيدة النثر وإليها؟ إنها تعني رحلة الشعر خارج ذاته، وعودته إليها مخصبًا، وهو ما استفضتُ بمناقشته في بحثٍ كنتُ قد نشرتُه عام ١٩٨٦م، اسمه «فينومونولوجيا الشعر».

هذه الحركة في واحدة من معانيها تشير إلى سر الحياة وإيقاعها الدائري أو الحلزوني.

أعتقد أن المسيرة المعاكسة التي سلكها الشعر الحديث لا تعني تراجعًا، بل تعني عودة إلى الحرية؛ فبعد أن تعسَّفَت الموسيقى كجنسٍ فني خارج الشعر في تكبيل الشعر وحوَّلَته إلى شعر تفعيلة، وبعد أن تعسَّفَت الهندسة عن طريق التناظر، فخلقَت من شعر التفعيلة شعرًا عموديًّا، جاءت ثورة الشعر الحديث لتُزيل تعسُّف الهندسة أولًا ثم تعسُّف الموسيقى (والهندسة والموسيقى تشتركان بجوهرٍ رياضيٍّ واحد).

إننا لو فتحنا دلالة هذه الحادثة فسأقول إن عودة قصيدة النثر العراقية فيها دلالةٌ كبيرة على مستوى الشعر الإنساني كله؛ فقد كانت قصيدة النثر السومرية (الشعر السومري) شيئًا فريدًا، ولا نظير له في ذلك العالم القديم، فهل ستكون قصيدة النثر العراقية الحديثة شيئًا فريدًا؟

رابعًا: قصيدة الصورة

لم يكن تعريف الشعر عصيًّا ذات يوم كما هو حاله الآن؛ إذ إن تعدُّد المدارس والطرق والأنواع الشعرية، وتصاعُد الولع الهائل في التجديد والمغايرة جعل من الشعر كماهية وكجنسٍ أدبي أمرًا محيِّرًا؛ فكلما ترجحَت طريقةٌ شعرية معيَّنة لتمثيل الشعر كله قطعَت عليها الطريقَ أخرى، وأشاعت الشك والقلق فينا من جديد، وهكذا أصبح الشعر قطعة فسيفساء تتعايش فيها جنبًا إلى جنب كافة الألوان والأشكال، وكذلك فإن عَدْوى الأجناس الأدبية الأخرى بالشعر مكَّنه من أن يحفر سواقيه السرِّية فيها، ويلتمع هنا أو هناك في قصة قصيرة أو رواية أو حوار مسرحي أو مقالة أدبية أو نقد أدبي، حتى إن التجديد الحديث لرواد المدارس النقدية المعاصرة بات يؤكِّد على أن شعرية النص الأدبي هي الكفيلة بوضعه في خانة الأدب أو في خاناتٍ أخرى. بل إن الشعر بدأ يستبطن أحيانًا نصوصًا من حقولٍ لا أدبية ليجعلَها أكثر مرونةً وأكثر وقعًا وأكثر قبولًا، وليكسر الجدية الصارمة التي تُوحي بها حقول الفلسفة أو الاجتماع أو النفس أو الاقتصاد أو السياسة، وهكذا ازدادت

المشكلة تعقيدًا، وأصبحنا الآن بانتظار حلٍّ جدي يحاول على الأقل تفسير العدوى الرهيبة التي يمارسها الشعر لجميع فنون القول والكتابة، ويقلِّل من حَيْرة المتلقي أو الدارس، وفي ظني أن الدراسات الألسنية والبلاغية والأسلوبية الحديثة لم تستطع حل المشكلة جذريًّا بقَدْر ما حاولَت من مداخل جديدة توصيف «الشعرية» و«الشعر» من الخارج، دون أن يتطرق ذلك كثيرًا إلى الجوهر العميق للشعر.

لكننا قد نستطيع أن نقرِّب الصورة التي تحدثنا عنها إذا استعرنا من الفلسفة مقولة «الجوهر والعرض»، وحق لنا اعتبار الشعر جوهرًا والقصائد هي الأعراض المتغيرة القلقة المتحركة لهذا الجوهر؛ فلو أننا تصوَّرنا كرة فإن مركز الكرة سيكون هو جوهر الشعر، وإن سطحها المدور القابل لأن تمتد عليه آلاف بل ملايين الخطوط هو الأعراض الشعرية، بما يتضمنه الشعر من قصائدَ وأنواع أنماطٍ مختلفة، وهكذا تغدو هذه الأنماط الشعرية طافيةً على السطح متحركة قلقة متوترة بينما جوهر الشعر أو الشعر بذاته يمدُّها بالكثير من القوة والتنوع.

وإذا تجاوزنا التقسيم التقليدي للشعر (ملحمي، درامي، غنائي)، وذهبنا إلى تقسيمٍ فيزيائيٍّ بسيطٍ للقصائد الشعرية، فإننا سنجد القصائد عمومًا على الشاكلة الآتية «قصيرة، متوسطة، طويلة»، والقصيدة القصيرة التي يندرج موضوع بحثنا فيها نمط من الأنماط الشعرية الموغلة في القدم إن لم تكن أقدمها على الإطلاق؛ فقد ارتبطَت بالغناء الذي كان رحم الشعر، وارتبطَت بالأمثال والحكمة والطقوس السحرية والأسطورية والدينية، ويمكننا أن نعُدَّ مجموعة الأمثال السومرية التي نشرها إدوارد كييرا، عام ١٩٣٤م، أقدم حاضنة شعرية لهذا النمط من القصائد القصيرة جدًّا، الذي يتضمن التماعات لا يزيد حجمُها على السطر الواحد، وكذلك الأمثال البابلية والمصرية وسفر الأمثال بكامله في العهد القديم، والقصائد الغنائية والعاطفية والصوفية لجميع شعوب الشرق القديم.

وفي العصر اليوناني ظهرَت «الإبيغراما» وهي مقطوعةٌ شعريةٌ قصيرة فيها التقاط أو وصف لظاهرةٍ خارجيةٍ محددة أو منقوشة (الإبيغراما تعني النقش)، ويتم وصفها مجردة دون تدخُّل ذات الشاعر بل إنها تصف الخارج بموضوعية، وظهرَت «الغنوما» وهي إبيغراما ذاتية يتجه فيها الوصف نحو تدخُّل العقل؛ ولذلك فهي تتضمن أحكامًا أخلاقية وأمثالًا سائرة وحقائقَ عامة.

وفي الشرق الوسيط ظهرَت أنواعٌ من القصائد القصيرة في الصين واليابان من خلال الأغاني الشعبية مثل التانكا، وهي القطعة الشعرية الخماسية، والهايكو، وهي القطعة الشعرية الثلاثية.

وبالإضافة إلى القصائد القصيرة المكوَّنة من بيتَين أو ثلاثة ظهر عند العرب ما يسمَّى اصطلاحيًّا بـ «بيت القصيد» الذي هو بؤرة القصيدة ومركز ثقلها، ثم ظهر نمطٌ غنائي قصير ذو جرسٍ موسيقي رنَّان هو الدوبيت.

وتشكِّل الشطحات الصوفية النثرية والمنظمة في التراث العربي نمطًا مذهلًا من القصائد القصيرة المشعة، لما تختزنه من توترٍ وتوقدٍ عاليَين، وتكاد «المواقف والمخاطبات» للنفري تشكِّل ذروةَ هذا الشطح، أو صيغةً عالية من صِيَغه الفنية، وفي أوروبا ظهرَت أنواعٌ غنائية قصيرة من الشعر كانت على تماسٍّ مباشر أو غير مباشر مع الموشَّحات الأندلسية.

أما في العصر الحديث فقد شاعت أنماطٌ كثيرة من القصائد بدءًا بإشراقات رامبو، وانتهاءً بقصائد رينيه شار، وقد حفل الشعر العربي الحديث بأنماطٍ عديدة من القصائد القصيرة يصعُب حصرها في دراسة كهذه.

ويكاد يُجمع النقاد بأن أول محاولةٍ فنيةٍ دقيقة ومقصورة تجعل القصيدة القصيرة مرتكزةً على الصورة هي قصائدُ الأناشيد (الكانتوس) للشاعر الأمريكي إزرا باوند من خلال مدرسته الإيماجية في كتابة الشعر، التي كانت نتيجتها ترسيخ الشعر الحر في اللغة الإنجليزية، وظهور شعرٍ جديد يخلو من الركاكة والجمود، ويميل إلى التكثيف والتخلص من الحشو والتشويش.

إنني هنا في صدد التفريق الواضح بين القصيدة القصيرة بعامة والقصيدة التي تعتمد على الصورة بشكلٍ خاص؛ فالقصائد القصيرة في أغلبها الساحق تعتمد على الذات أو الموضوع أو الحالة أو الوصف، وقد تأتي الصورة لا كغاية بحد ذاتها، بل كجزءٍ طبيعي من مكوِّنات بناء أية قصيدة؛ ولذلك أرى بأن المحاولة التي نحن في صدد التقديم لها هي محاولةُ ترسيخ قصيدة تعتمد على الصورة الشعرية بصورةٍ كاملة، ومن خلال وجهة نظرٍ محددة.

لقد حفلَت مجموعتي الشعرية الأولى (يقظة دلمون الصادرة عام ١٩٨٠م) بخمس وثلاثين قصيدةً قصيرة وضعتُها تحت عنوان «التجليات» وصل حجم بعضها إلى جملة واحدة أو جملتَين، ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة؛ لأنها اعتمدَت على نوع من الرؤية الرومانسية وليس على الصورة حصرًا، كذلك فقد احتوت مجموعتي الشعرية الثانية (أناشيد إسرافيل)، الصادرة عام ١٩٨٤م، على ثمانين قصيدةً قصيرة وضعتُها تحت عنوان «الرُّقَى» تنوعَت مضامينها، ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة؛ لأنها اعتمدت على التعازيم السحرية والإيقاعات الحسية الشرقية، كذلك فقد نشرتُ، عام ١٩٨٩م، في

جريدة القادسية، سبعًا وثلاثين قصيدةً قصيرة تحت عنوان «فيزياء مضادة» كانت تعتمد على المخيِّلة وكيمياء اللغة، ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة، ولكني الآن في هذا النمط بالتحديد من القصائد القصيرة أُصِرُّ على أن أسمِّي هذه القصائد بقصائد الصورة لما تتضمنه من احتفاءٍ استثنائي بالصورة الشعرية، ولأنها بُنِيَت على هذه الثيمة الفنية تحديدًا؛ فهي لا تحفل باللغة ولا بالرؤيا ولا بالمخيِّلة، بل هي التقاط صور وتأطيرها شعريًّا؛ ولذلك جاءت بسيطةَ اللغة بسيطةَ الحدث عفوية.

(١) أهمية الصورة في الشعر

يتدرج استخدام الصورة في اللغة من الصورة الحرفية في العلم، ثم النثر، وحتى الصورة المشحونة المتوترة في الشعر، وتقل الصور حجمًا وعددًا في العلم وتبدأ بالزيادة في النثر حتى تغدو كثيرة نوعيةً قويةً في الشعر، حتى لتكاد تملك القصيدة بأَسْرها؛ فالصورة، إذن، حياة الشعر وقوَّته واندفاعه، وكم سيبدو الشعر شاحبًا هزيلًا عميقًا إذا افتقر إلى الصُّور، وكم ستبدو اللغة الشعرية ثرثارةً إنشائيةً لو لم تستفزَّنا بصورة قافزة نشِطة نابهة، وهكذا تكون الهندسة الأتقن والأرقى في صنع القصيدة القوية هي هندسة بناء الصور فيها، قبل أن تكون هندسة بناء الأفكار على سبيل المثال؛ لأن هذه الأفكار لن تنتفشَ وسط بناءٍ صوريٍّ مربكٍ مهما كانت عظمتُها، بل إن الأفكار البسيطة تصبح عظيمة عندما يعرضها بناءٌ صوريٌّ متقن.

كان أرسطو يقول إن الصورة «علامة العبقرية» عند الكاتب، وكان ملارميه يعُدُّها «القوة المطلقة» في النص الشعري، وقارن أندريه بريتون بعض الصور بـ «الزلزال» وقال أزرا باوند ذات مرة «إنه لمن الأفضل للكاتب أن يُنتِجَ صورةً واحدةً طيلةَ حياته من أن يخلِّف كثيرًا من المجلَّدات الضخمة.»

إن ما يجمع كل أنواع الشعر وفي كل عصوره هو الصورة؛ فالشعر الكلاسيكي والشعر الحديث وقصيدة النثر أنماطٌ مختلفة تفارقها عشرات الأسباب، ولكن الصورة هي التي تجمع بين هذه الأنماط واتجاهات الشعر الغنائي والملحمي والدرامي، تختلف نوعيًّا من حيث علاقة الذات والموضوع، ولكنها تجتمع في كونها جميعًا تعتني بالصورة الشعرية، والقصائد السحرية والأسطورية والدينية والسياسية وقصائد المغنين والصعاليك والمتصوفة والرهبان وغيرهم تختلف في منطلقاتها، ولكن الصورة الشعرية هي التي تساهم

في جعلها رفيعةً أو منحطة، وليس الأغراض التي تتوجه نحوها؛ إذ لولا صورها لتحولَت هذه الأنماط من الشعر إلى خطاباتٍ أو نصوصٍ نفعية تخدم الأغراض التي تتجه نحوها.

(٢) الصورة من خلال المجاز

يندر أن تكون الصورة الوصفية (غير المجازية) صورةً شعريةً إلا عندما تكون هذه الصورة مشحونة بعاطفةٍ ما، ومثل ذلك ما قاله شوقي:

كم بنَينا في حصاها أربُعًا وانثنَينا فمحَونا الأربُعَا
وخطَطْنا في نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعَى

لكن الغالبية العظمى من الصور الشعرية هي صورٌ مجازية؛ أي إن المجاز البلاغي هو الذي يُنتِجها (التشبيه والاستعارة والكناية) الصورة إذن نوعان؛ وصفي فوتغرافي، لا يصلُح للشعر إلا إذا شُحن بعاطفة أو ذكرى، ومجازي منحرف، هو الذي يولِّد الصورة الشعرية في غالبيتها.

ولأننا ندرس الصورة الشعرية التي تحتضنها جملة واحدة؛ لذلك نحتاج إلى البلاغة أو البيان الذي يعالج الصورة على مستوى جملةٍ واحدة. وهو كما يلي:

(١) **التشبيه:** حيث الجملة تحتوي على طرفَين؛ أحدهما يدل على الآخر، مثل «رجل كالأسد»، ولا يُعدُّ التشبيه صورةً إلا إذا عبَّر عن خواصَّ تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء، وهناك عشرة أنواعٍ عربية للتشبيه أهمها شعريًّا التشبيه المؤكَّد والتشبيه المجمَل، وذلك لحذف أدوات وأوجه الشبه، والتشبيه أضعفُ أنواع الصورة البلاغية؛ لأن طرفَي التشبيه على حالهما إلى حدٍّ ما.

(٢) **الاستعارة:** حيث الجملة وقد استبدلَت أطرافها بكلماتٍ أخرى، مثل الجملة الوصفية «وضع الله في قلوبهم الهدى»، التي تتحول استعاريًّا إلى «كتب الله في قلوبهم النور»، والاستعارة أقوى شعريًّا من التشبيه لأن الطرف الثاني مُلمَّح به أكثر من كونه واضحًا، وهناك عشرة أنواعٍ عربية للاستعارة.

(٣) **الكناية:** حيث الجملة فيها إشارة لأي شيءٍ معيَّن دون ذكره مثل «رجل كثير الرماد»؛ أي كريم، و«امرأة بعيدة مهوى القرط»؛ أي عنقها طويل، والكناية أقرب أشكال البيان إلى الشعر؛ لأن الطرف الثاني خفيٌّ وبعيد، وتقسِّمها البلاغة العربية إلى أربعة أنواع.

(٣) قصيدة الصورة

تتضمن قصيدة الصورة أكثر من جملة في الغالب؛ لذلك يصح أن نعالج كل جملة على أساسٍ بلاغي، أما عندما نناقش قصيدة الصورة ككل، فيجب أن ندرس القصيدة من خلال الأسلوب لا البلاغة. إن الحديث عن الصورة الشعرية في العمل الشعري استوجب أن نناقش جملةً محددةً تحتضنُ صورةً مدهشة؛ ولذلك يجب أن نستعينَ بالبلاغة التي تعالج طريقة التعبير المدهش جملة، لكننا نستعين بشيء آخر عندما نتحدث عن الصورة التي تؤدي كل جملها إلى رسم الصورة المحددة وسأسمِّي هذا الشيء الآخر تجاوزًا «المجاز الأسلوبي».

(٤) المجاز الأسلوبي وليس المجاز البلاغي

يدرس الصرف بناء الكلمة، وتدرس البلاغة بناء الجملة، ويدرس الأسلوب بناء العبارة. وقصيدة الصورة عبارة؛ ولذلك يكون علم الأسلوب هو الأدق من أجل دراستها وفحص قوانينها الداخلية، ولأن قصيدة الصورة قصيدةٌ مؤطرة؛ لذلك يمكن كشف سطحها الخارجي والداخلي دون كثير من التأويل والضياع في اصطلاحاتٍ شعرية ونقدية، وسنقوم هنا بتحليل قصائد الصورة التي كتبناها في مجموعةٍ مستقلةٍ تحمل هذا العنوان.

إن أغلب هذه القصائد يحكمه قانون إنتاجٍ واحد يتضمن قوانينَ فرعية صغيرة.

إن قانون الإنتاج يتلخص في الطريقة الآتية:

صنع صورتَين وإقامة علاقة بينهما تجعل منهما صورةً واحدة.

إن صنع كل صورة ربما يستغرق جملةً واحدة أو أكثر، لكن المهم هو صنع صورةٍ بسيطة ووضع صورةٍ بسيطة أخرى بعدها، ثم إقامة علاقة بينهما، وهذه العلاقة هي سبب شعرية القصيدة الناتجة، بمعنى أن الصورة قد تكون غاية في النثرية ولكن العلاقة التي تربط الصورة هي التي تفجِّر الشعر فيهما، وهذا مفهومٌ نودُّ أن نلفِتَ عناية الباحثين له؛ لأننا تعوَّدنا أن ندرُس الصورة الشعرية لوحدها داخل العمل الشعري، ثم نحكُم على قوَّتها أو ضعفها الذي يؤثِّر على قوة أو ضعف العمل الشعري، أما في قصائد الصورة، فالعلاقة بين الصورتَين هي الأهم مهما كان ضعف الصورتَين كلٌّ واحدةٍ على حدَة. بل إنه لمن المُلفِت للنظر حقًّا أنه كلما كانت الصور بسيطةً مألوفةً عاديةً وصفية (غير مجازية) كانت العلاقة بينهما هي الأقوى.

أين إذن ذهبَت قوانينُ المجاز البلاغي؟

لقد هربَت إلى العبارة، وهناك أصبحَت آليات جديدة نسمِّيها إجمالًا بالمجاز الأسلوبي؛ إذ إنني عثرتُ على تشبيهٍ أسلوبي يربط بين الصورتَين (أو الجملتَين)، وعثرتُ على استعارةٍ أسلوبيةٍ تربط بين صورة واضحة وصورة خاطفة، وعثرتُ على كناية أسلوبية تربط بين صورة واضحة وصورة خفية وهكذا.

في الصورة الشعرية تعمل آليات البلاغة على مفردات الجملة، في قصيدة الصورة تعمل آليات البلاغة على صورتَين أو صور القصيدة في سياقٍ أسلوبي. وهذا بالضبط هو القانون العام لإنتاج قصائد الصورة.

(٥) تقنية الأداء في قصيدة الصورة

سأتناول أمثلةً تطبيقيةً معيَّنة من قصائد الصورة نفسها أوحت لي بما تحدثتُ عنه أعلاه، وهي:

(١) الحاجب المقوس، يمكننا من أجل صنع صورتَين وضع الحاجب كصورة والهلال كصورة أخرى، وهو أمرٌ مألوف ومطروق في تراثنا الشعبي كثيرًا. بلاغيًّا ليس هناك من شيءٍ مثيرٍ عندما نقول «حاجبك كالهلال»، ولكن يمكن معالجة الأمر أسلوبيًّا وصنع قصيدة صورة كالآتي:

أيها الهلال،
خرجتَ من حاجبها،
أليس كذلك؟

وهكذا تلعب مخاطبة الهلال وأولية الحاجب على الهلال والسؤال بـ «أليس كذلك» أدوارًا في غاية الأهمية لخلق العلاقة أو التوتر بين الصورتَين.

ظلال سطح القمر صورةٌ محددة. أصابع امرأة صورةٌ مقابلة. يمكن أن نقيم بينهما مقترحًا هو «ظلال سطح القمر بسبب آثار أصابعك عليه»، وتكون الصياغة النهائية كما يلي:

آثار أصابعك على القمر.
من يوم عجنتِه ووضعتِه في السماء.

أصبحَت العلاقة الآن أكثر توترًا؛ فقد تضمن ذلك التذكير بأساطيرَ عديدةٍ حول خلق القمر وقيام آلهة ومداعبة مشاعر شعبية تقيم علاقة ورغيف الخبز (الاثنان مدوَّران) من خلال العجن، هذه العلاقة هي التي صنعَت الشعر بين الصورتَين.

(٢) إقامة علاقة وهمية أو مدهشة أو افتراضية بين صورتَين مثلًا:

«الشمس وسط الغيوم المتحركة تصعد وتنزل
الخيول التي تجرُّ عربتها جريحة.»

أو علاقة غير متوقعة مثلًا:

«الوفر يتساقط هذه المرة أسود،
المرأة الجميلة على غيمة تمشط.»

أو:

«الكلاب تنبَح عند الغروب،
تعتقد أن الشمس سرقَت العظام.»

(٣) إقامة علاقة مفارقة بين صورتَين، مثلًا:

«ما أقسى هذا الطير!
هو يغني وأنا أبكي!»
«كم من الأعشاب ستُقتل
كلما سقينا الحديقة؟»
«كان الغناء في أفواه الرعاة،
أصبح اليوم في بنادقِهم.»

(٤) إقامة علاقة إشارية (كناية أسلوبية) تكاد تكون محذوفة مثلًا:

«بالضبط النهر كله
يوم عانقَتْني.»

(٥) إقامة علاقة شكلية عن طريق نقل صورة لوحة إلى اللغة:

«ذلك الحصان الوحيد البعيد
يتَّكِئ على السماء.»

(٦) إقامة نوع من التحويل الوظيفي بين صورتَين:

«شارع يُحيط المدينة،
يستعد لحمايتها.»
«أكثر من فستان لبسَتْ ونزعَتْ
عيوني تكاثرَتْ.»

(٧) إقامة علاقة تشبيه بين الصورتَين:

«لون شعرك والبرتقال
يتراشقان بأصفرَ غامض.»

(٨) إقامة مواجهةٍ حادة بين نقيضَين:

«أمام هذا الشعر الطويل الملتهب بسواده
سجد المقص.»

(٩) إقامة توريةٍ خفية:

«لن أقولَ لأحدٍ سوى حبيبتي
كيف يتوغل النهر في هذه الجبال.»

العقل الشعري العملي

إنني لن أصبحَ في يومٍ من الأيام فيلسوفًا عظيمًا وأكوِّن مدرسةً، ولكنني أستطيع أن آخذ كل فردٍ من بينكم إلى النافذة فأطوِّق بيسراي وسطه، وأشير له بيمناي إلى الطريق الذي لا بداية ولا نهاية له. هرمان ملفيل

أولًا: الشعر الشرقي

لم أجد عنوانًا أفضل من عنوان «الشعر الشرقي» أصف به قصائد هذا المجلد المكوَّن من ستِّ مجاميعَ شعرية، ورغم أن هذه القصائد تنتمي لما تعارفنا على تسميته

بـ «قصائد النثر» فإن هذا الوصف لا يكفي للحديث عن خصوصية قصائد النثر هذه. هذه المقدمة ليست دراسةً أو بحثًا أو مقالًا عن الشعر الشرقي بعامة، بل هي رؤيا خاصة للشعر الشرقي، كما أراه وكما أتمناه وكما أحاول كتابته، فهي ليست معنيةً بتقصِّي وفحص ودراسة الشعر الشرقي القديم معنية بالبحث في تفاصيل تاريخية، والتعريف بأهم مراحله وتحولاته، ولكنها محاولة للنظر إلى الأمام انطلاقًا من تراثٍ شرقي سابق، إنها سعي لوصف شعرٍ شرقي جديد حاولَت قصائد هذا المجلد الشعري أن تجسِّده.

المحاولة هنا تكمن في اشعال الجذوة الكامنة في الشعر الشرقي القديم وجعلها تتقد وتشع في شعرٍ شرقيٍّ جديدٍ يبتعد عن السجون الشكلية والزخرفية للشعر القديم، ويحاول أن يكسر قمقمه ليطاول ويتخطى الشعر الغربي المعاصر الذي نرى أن شيخوخته قد حلَّت مع نهاية التيارات الحديثة، ولم تعُد روحُه تقوى على الصمود أمام سياط الاستهلاك التقني التي جلدَتْه كثيرًا وأنهكَته.

نرى أن قصيدة النثر واحدةٌ من أعظم هبات الأساليب الأدبية والشعرية الحديثة؛ فقد منحَت الشاعر فرصةً لا نظير لها للتعبير عن أعماقه وعن خصوصيته، ورغم أنها ما زالت أقل من القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة خضوعًا للتنميط إلا أنها تمنح نفسها بقوة لمن يريد التعبير، بصدق، عن أعماقه وخصوصيته الروحية وهي، في الوقت نفسه، يمكن أن تكون ملعبًا فارهًا لخيول التقنيات الشكلية والعضلية التي لا علاقة لها بجوهر الشعر وحقيقته.

سأعترف أولًا بأن رصيدي التراثي لم يكن عربيًّا فقط، كما أنه لم يكن غربيًّا فقط، بل يمكنني وصفه بأنه، بالدرجة الأساس، كان شرقيًّا يمتد بجذوره إلى أعمق قيعان الشرق القديم منذ مدونات سومر وبابل ومصر وكنعان، مرورًا بفارس والهند والصين واليابان، ثم تواصلًا مع الشرق الوسيط الإسلامي والمسيحي والبوذي والهندوسي والآسيوي بشكل عام.

لقد حاولتُ الذهاب إلى تلك الأعماق البعيدة، منذ أكثر من ربع قرن، في رحلاتٍ جادة ومقصودة، وليست سياحية، وقد هالَني ما رأيتُ من كنوز الروح والشعر، فقد فُتِنتُ بذلك التراث الشرقي كلما ازداد بعدًا في الزمن، وعانقتُه بجنون، وأصبحتُ كما لو أنني حلَلتُ فيه أو ذوَّبتُه في كياني.

سأعترف أيضًا أن النثر العربي لوحده لم يكن ينبوعي الأكبر، وأن النثر الغربي كان بعيدًا عن وجداني، أما النثر الشرقي فما زال يروي ظمئي، ويتشرَّب في روحي، وأجد نفسي منتميًا إليه أكثر من انتمائي لغيره.

لقد كانت حَيْرتي الكبيرة في كيفية تطويعه وإذابة مادته وروحه في نسيجٍ شعري، وقد لجأتُ في بداية الأمر إلى الكولاجات والتضمينات التي لا تمسُّ إلا الخارج والقشرة، ولكني أقلعتُ عن هذا تمامًا، بعد أن اكتشفتُ زيفه، ثم اخترتُ الطريق الوعر الطويل، وهو أن أتشربَ عقلًا وروحًا بهذا التراث، وأدرسه وأتذوَّقه على مهل، وأجلِّي طبقاته بتأنٍّ وروية، بغَض النظر عن الاستفادة المباشرة منه.

وقد كان لي ما أردت؛ فقد رحلتُ في ثنايا أديان ونصوص وفنون الشرق القديم وتراثه الروحي والمادي حتى طفح كياني كله بهذا التراث العظيم، الذي ما زال بحرًا متلاطمَ الأمواج أمامي، ثم بدأتُ أتمثل شيئًا فشيئًا ما عرفتُه بهدوءٍ وأناةٍ وصبر.

لندَع أولًا أمر الحداثة جانبًا لقناعتي الشخصية بأنها لا تصلح أن تكون ميزانًا للشعر، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالشعر الشرقي القديم منه والوسيط، ثم إن الحداثة معنية أكثر من غيرها بالتقنيات الشكلية المصنوعة في حين ينتمي الشعر الشرقي، في الغالب، إلى موضوعه الداخلي العميق الذي يتدفقُ مثل نبع الفطرة العميقة عند الشاعر الأصيل، أما تقنياته الشكلية فعفْوية وغير مقصودة في أغلب الأحيان.

ينقسم الشعر الشرقي القديم إلى نمطَين كبيرَين مختلفَين عن بعضهما، بحكم المكان والحضارات التي شغلَت هذا المكان، وكان لها أنظمتها الروحية المادية الخاصة بها.

فهناك أولًا الشعر الشرقي الأدنى الذي ظهر في حضارات الشرق القديم الأدنى، مثل الشعر العراقي (وادي الرافدين) والشعر المصري (وادي النيل)، والشام واليمن وجزيرة العرب وشمال أفريقيا وفارس وآسيا الصغرى.

وهناك ثانيًا الشعر الشرقي الأقصى الذي ظهر في حضارات الشرق القديم، الأقصى مثل الشعر الهندي والصيني والياباني، وشعر البلدان الآسيوية المجاورة لها.

ينحدر الشعر الشرقي من أعمق توتُّرات الإنسان القديم مع العالم الذي وُجِد فيه؛ فقد قطع إنسان ما قبل التاريخ مئات الآلاف من السنوات وهو يصرخ بهذا الكون الأصم ليفتح له أبوابه، أو لتنفتح أبواب وعي الإنسان على مهلٍ، ولكن دون جدوى.

وما إن بدأت العصور التاريخية في سومر جنوب العراق باكتشاف الكتابة ورموزها حتى خرج مخزون الصراخ الرهيب لما قبل التاريخ في أول المدونات الشعرية، كان سؤالها كثيفًا وبكاؤها حارًّا ووجدانها لاسعًا وشغفها طريًّا، كانت ثمار الشعر السومري تتساقط من سماءٍ مكتضةٍ بالغيوم. ويحقُّ لي الاعتراف والتباهي بعلاقتي الحميمة مع الشعر السومري الذي يشكل أعمق الآبار الحارة في وجداني. ضربَ هذا الشعر في وجداني

جذورَه الراسخة في طين جنوب العراق وزرعه وأهله، وكنتُ عندما أزور أهلي وأقاربي هناك في العمارة أو في الناصرية أو البصرة أو الديوانية لأرى، بعينَين مفتوحتَين، شلَّال الشعر السومري ما زال متدفقًا في أغاني الجنوب الحزينة وفي قصائد الشعراء الشعبيين الفطريين العظام (سليلي أجدادهم السومريين) وفي حكمهم وأمثالهم وهوساتهم، بل وفي لهجتهم الشعبية وعراكهم وفرحهم ودموعهم. كنتُ أرى دائمًا ذلك الشعر السومري والحانة تتدفق في أغاني داخل حسن وحضيري أبو عزيز وناصر وحكيم ومسعود العمارتلي وجبار ونيسة ونسيم عودة، وعشرات الأسماء اللامعة التي كانت تغني عندما يطفح فيها الألم والعشق، لا عندما تريد الوقوف على المسرح وتحت الأضواء. كانت أغاني الجنوب تُعينُني على مسك روح الشعر السومري الذي كنتُ أقرؤه في الألواح الطينية.

ولم يختلف الأمر كثيرًا مع الشعر البابلي والشعر الآشوري؛ فقد كانت أغاني وسط العراق ذات ينبوعٍ بابلي خصب وأغاني شمال العراق ذات ينبوعٍ آشوري ثري. وكنتُ كلما تمكنتُ من ربط الشعر الشرقي القديم في وادي الرافدَين مع الشعر والأغاني واللهجات الشرقية الفولكلورية في العراق المعاصر شعرتُ بقوَّتي وثباتي وتفجَّرَت ينابيعُ خفيةٌ جديدةٌ في داخلي، وكانت مثل هذه المقاربات تجعلُني أبحث عن «أصالة الشعر» التي كانت تقف بمواجهة «حداثة الشعر»، وكانت «أصالة الشعر» تمنحني الحياة والموضوعات والحرارة والقوة، أما «حداثة الشعر» فقد وضعتُها في خدمة تلك الأصالة لكي تمنحَني التقنية والكيمياء اللازمة لخلط هذه التراثات العريقة.

خرج الشعر البابلي مهيبًا جليلًا ملحميًّا عندما حاولتُ تمثُّل ملحمة جلجامش وأسطورة الخليقة البابلية وأسطورة الطوفان، وتلك القصائد المذهلة في الحكمة والصلوات والبطولة.

كان مذاقه مختلفًا عن الشعر السومري؛ فقد ألهمني الشعر البابلي كتابة عملي المطول (خزائيل) حيث نجد في أعماق طبقات خزائيل أمواج «جلجامش» تتدفق وتحاول استعادة ما جرى وفق توترٍ داخلي خاص سكنَ أعماقي منذ وُضِعتُ على حافة الموت في بداية حربٍ طويلة استمرت ثماني سنوات. كان سؤال الموت والحياة، أهم سؤال عرفتُه في الثمانينيات، وكان البحث عن الخلود عبر الكتابة أهم ما يشغلني؛ ولذلك جاءت جلجامش لتضع خزائيل في أمواجها الثرية الدفينة.

وبنفس القوة سكنتني مذاقات الشعر العراقي القديم في مجموعة «أطلس شرقي» بشكلٍ خاص، وهكذا انفجر ينبوعها في ذلك المشهد المختلط بين شهوات الحاضر ونبضات

الماضي فكانت البلبالات السومرية وأدب الكالا وأدب النار والتراتيل والصلوات وقصائد الغزل الحارة بين إنانا ودموزي وأعلام إنانا الخافقة وهي تجتاح العالم الأسفل. لقد علَّمني السومريون أن الجسد هو العالم الأسفل، وأن غموضه ومذاقاته والتلذُّذ بعذابه والخروج منه يدل على طاقةٍ تحولٍ وفعالية. لا أعتقد أنني قرأت أكثر براءةً وفطرةً وعفويةً من شعر الغزل السومري، إنه «كلام القلب» بأدق معنًى، أما الأساطير السومرية فمحشَّدة ببذور الأصول، أصول الوعي البشري في كل اتجاه، الحياة، الموت، الخلود، الحب، الجمال، الفردوس، الجحيم ... إلخ.

ورغم أن مجموعة «أطلس شرقي» تتماوج كثيرًا مع الشعر السومري بخاصة والشعر العراقي القديم بعامة، إلا أنها محطة لقاء بين الشعر العراقي القديم والشعر المصري القديم أيضًا. فمن هذه المجموعة يخرج الاهتمام الخاص بالشعر المصري القديم، شعر الغزل وشعر برديات الموتى، شعر الحب والشعر الجنائزي وشعر الصلوات والأدعية؛ فهناك ما يشير إلى موجاتٍ خاصةٍ من الشعر المصري القديم مختلطًا مع الشعر العراقي القديم في مجموعة «أطلس شرقي». ولكن هذا الاختلاط بين هذَين الشعرَين الشرقيَّين العريقَين يتحقق بأفضل أشكاله في مجموعة «أناهيت».

في مجموعة «أناهيت» يتم تماهي أناهيت الأنثى مع الشمس، وبذلك يقطر التراث الشمسي في العراق القديم ومصر القديمة في شخصية معاصرة/أسطورية؛ حيث يتم اللجوء إلى دورة الشمس في كلا التراثَين، الدورة الشمسية النهارية تمثلها الرموز والأشعار العراقية القديمة للشمس، والدورة الشمسية الليلية تمثِّلها الرموز والأشعار المصرية القديمة لرحلة الشمس في العالم الأسفل ليلًا.

وتمثِّل مجموعة «أناهيت» ذروة الاهتمام بالتجلِّيات الشرقية القديمة للحياة والموت والإيقاع الدائري والجنس والحب والأنوثة والذكورة. وفي «أناهيت» تحديدًا تظهر خطوط المهارات الآشورية في الشكل والصورة؛ حيث يصعد قرصا الشمس الآشوري والشمس المصري المجنحان في دورات صعود وهبوط لا تنتهي، وتلف عالمها أنغامٌ كردية ورقصاتٌ سريانية معاصرة خفيفة تحاول التناغم مع ذلك الماضي، وأرجو أن لا يُفهم من ذلك على أنه تقريظٌ متعمد لهذه المجموعة من القصائد بل هو واقع حال فرض نفسه بطريقةٍ أو بأخرى.

كان الشعر المصري القديم عذبًا رقيقًا ملتبسًا، مثل الإنسان، وكان يدخل في طبقاتٍ ميثولوجية حيوانية وطبيعية وبشرية متناسخة ليصوغها وفق نسقٍ خاص به يشي بعوالم

السحر والطواطم والتحولات النسخية والمسخية التي اشتُهر بها عالم ما بعد الموت المصري (عالم الإسكاتولوجيا).

أما «فيزياء مضادة» فكانت تذهب باتجاهٍ آخر، ربما لامس، بطريقةٍ مقصودة أو غير مقصودة، كل تلك العوالم المصرية القديمة والرافدينية، ولكنه يقينًا كان مبتلًّا بالروح الكنعاني الزاخر بالخصوبة وبمسحات من «شفة كنعان» التي كانت جنين الأسفار التوراتية اللاحقة.

تضع «فيزياء مضادة» نفسها في السؤال الملتبس لتلك اللهجات المتناسلة عن بعضها، في احتكاكها مع الجسد والروح بطريقتَي الصيانة والتدمير المتتابعتَين: لعبُ الترصد بين اليومي والميتافيزيقي، مناوشات الشك واليقين بينهما، حَيْرة الجسد في البقاء رهينة أحدهما، هناك الكثير من القصائد التي تقع في قلب الحاضر لكن تردُّداتها العميقة تشي بتضادات الشرق الكبرى، بدءًا من الوجود والعدم وانتهاءً بالجسد والروح:

«أتكلم كل يوم مع هذا النهر
أتكلم كل يوم مع هذه الشجرة،
أتكلم كل يوم مع هذا الجدار،
علَّني، أعيد صياغة هذا النهر وهذه الشجرة وهذا الجدار ... ونفسي.»

ربما كان هناك بوذا أو كونفوشيوس، وربما تركَت أناشيد الحكمة اللاوتسية العميقة ظلالها هناك. وربما كان سلخ أسطورة كوزموجينية يابانية قديمة أساسًا لهذه الأبيات:

«حوت يتلوَّى في مركز الأرض،
ومعه تنتفضُ معادن وحشائش،
ومدن وسلطات وخفافيش
لماذا لا نفهم ما يجري على الأرض؟
حوتٌ يتلوَّى في مركزها.»

كانت الفيزياء والميتافيزياء الشرقية نابضةً في هذا المكان أو ذلك من هذا العمل، لكن الحاضر سحب كل هذه العريشة المجلجلة إلى ما يمكن اعتباره ميثولوجيا «فيزياء مضادة» لقد تردَّد في كل هذه الغياهب الكبرى للشرق وللروح معًا ذلك الوعيدُ المتصل باليأس والنهاية. وقد تخلَّل ذلك نبضات نشوة قوية في قطف الثمر أو الجمر بجدوى أو دون جدوى.

الفيزياء المضادة هي أولًا فيزياء حاضرة قلبَتْها عدسة الكاميرا أو عين الشاعر إلى هذا المشهد الملغوم بالتوترات المتعاكسة. إنها توترات اليأس أو اللاجدوى.

لكن الفيزياء، سواء كانت مستقرة أو مضادة، تشي بالحسية، وتفتح الأحاسيس على تفاصيل الموجودات؛ ولذلك انشغلَت قصائد هذه المجموعة بموجات اللذة، وهي تضربُ اللحم أو الروح، لحم الإنسان أو لحم الكون، لا فرق، وروحهما الواحدة الدائرة في فلكٍ عجيب.

لا يمكن لتلك التقصيات الناعمة إلا أن تنبض ونحن نتفرس في جثة العالم الممدَّد أمامنا.

كيف نستطيع إخفاء أنوار المصابيح الصغيرة المشتعلة في طيات حفرياتنا الطويلة تحت خرافة أدمتنا أو أدمة الأرض أو أدمة الكون من حولنا. يعشقُ الشعر هذه الأنوار ولا يملُّها إلا عندما تكون مستهلكة، ولكن! من أين يجيء الاستهلاك إذا كنا نحملُ ملايين المعاول وأمامنا وجودٌ متصلٌ كبير لا حدود لأعماقه! فيزياء مضادة متبارزةٌ مع الوهم الميتافيزيقي الشامل الذي أُسبغ على الشرق، إنها حسيَّاتٌ مشحونة طافرة متوترة في مقابل فيزياء شرقية قارَّة وميتافيزياء غربية مصنوعة عن الشرق.

تبقى «قصائد الصورة» الشاهد الأكثر وضوحًا في تقصِّي جذور الشرق وتجلياته؛ فمنذ كتب ماني: كتاب الصورة (آر دهنك) المشفوع بتخطيطاته التشكيلية البديعة بدت الصورة أشبه ما تكون بـ «مونادا الشعر»، مستعيرين من ليبنتز وصفه الشهير، لكن التجلي الأكبر لذلك النمط التشكيلي المختزل من القصائد وجد نفسه في قصائد «الهايكو» اليابانية، تلك القصائد التي تعتمد الاتصال المباشر مع الطبيعة والأشياء التي تتحول فيها اللغة إلى وسيلة لرسم الصورة فقط، ولتحل طرق التعجب والاستفهام والمفاجأة إلى أنماط مهمة من رسم أطر هذه الصورة.

الصورة مونادا الشعر، هي الوحدة الصغرى للقصيدة، فلمَ لا تكون الصورة هي القصيدة نفسها؟! لمَ لا نلتقط هذا الجوهر الفاتن لها ونعرضه مباشرة! من هذه النقطة ومن حث قصائد الهايكو ظهرَت فكرة «قصائد الصورة»، التي عبَّرت عن حاجةٍ حقيقية للاختزال والتركيز بعد أن سرحتُ طويلًا في زراعة حقول «خزائيل» التي لا تنتهي.

ربما أصبح النمط الذي كتبت به «قصائد الصورة» والمعتمد على الاختزال والتركيز ورسم صورة مدهشة نمطًا عالميًّا، في الوقت الحاضر، لكن جذوره العميقة، بلا شك، تنتمي إلى شعيرات الشرق الدافئة وإلى أيقوناته الشعرية القديمة.

مارسَتْ قصائد الهايكو اليابانية تأثيرها الكبير في إنتاج «قصائد الصورة» لكن السؤال الكبير الذي تخلل ذلك هو كيف يمكن كتابة مضامين ورؤًى جديدة تستجيب بدورها للشكل الجديد الذي ينتقل فيه الهايكو من اليابانية إلى العربية؟

لا أدعي أنني أنجزتُ ذلك على أكمل وجه، فقد سرحتُ، في بعض الأحيان، أما لشروط الهايكو الأصلية أو لالتقاط الصورة بأي شكل كان.

انقسمَت قصائد الصورة إلى ستة أقسام، حسب موضوعاتها؛ فقد انشغلَت قصائد القسم الأول (ينابيعها الطافحة بالنور) بالنساء وبالروح العاطفي، المرأة التي شكَّلت محور هذه القصائد القصيرة محتشدة بالقوى الحسية، وأحيانًا بتأملٍ روحي خفيف وأحيانًا تخرج عن هذا وذاك:

«عندما تضحكين
كل زجاج البيت
يتشظَّى.»

ربما كان للمزاج الحسي العنيف أثره في شحن هذه القصائد بروحٍ مختلفةٍ وربما كانت هذه الصفة نقطة ضعفها.

في القسم الثاني (سعادات الطبيعة) احتفاءٌ بالطبيعة وأشيائها، والقصائد هنا تتراوح بين تأويلاتٍ خاصة لمشاهد الطبيعة وبين أسطر هذه المشاهد:

«بين السماء وحقول الحنطة
العصافير تنسجُ الفضاء.»

أما أسطرة الطبيعة فنراها، مثلًا، في:

«آثار أصابعكِ على القمر
من يوم عجنتهِ ووضعتهِ في السماء.»

وهكذا تتناسل زوايا التقاط مشاهد الطبيعة وتتداخل.

وفي «نجوم داخلية» رصد لحالات وجدانية ونفسية مختلفة؛ حيث ترحل أغلب هذه القصائد في توتراتٍ خاصة داخلية ملتبسة ينحو بعضها نحو صياغة الحكمة وفق هاجسٍ داخلي تكون عماده الصورة الحسية أو الذهنية أو الاثنين معًا:

«تكفي حفنةٌ من مائكَ أيها النهر
لغسل اليدِ المتسخة،
ولا تكفي كلُّك لغسل القلب الأسود.»

وفي «حيوانات تتبعها الأسئلة» ثم «هاوية الأصابع» صورٌ عن الحيوان وعن الموت. أما في «قصائد الومضة» فهناك اختزالٌ شديد يصل حدَّ سطرٍ واحد قد تتضمن صورةً أو حكمةً أو خاطرًا سريعًا، ومع قصائد الومضة تصل قصائد الصورة ذروة اختزالها الذي قد يلغي الصورة فيها، ويحولها إلى خاطرٍ مدهش دون تجسيدٍ تشكيلي معيَّن.

قد يستحوذ الانشغال بكتابة قصائد الصورة على حياة شاعر بأكملها؛ فهو أشبه بالحرفة الأصيلة التي يرثُها الأبناءُ النجباء عن آبائهم مثل صناعة الفخار أو الذهب أو السجاد، وأرى أن قصائد الصورة تستحق ذلك، وقد ينتج الشاعر الذي يضع كل حياته رهن كتابتها قصائدَ عظيمة؛ فكتابة قصائد الصورة تشبه رياضة اليوغا الروحية، وتحتاج إلى صبرٍ طويل وتأمل في الأعماق. إن الفارق كبير بين شاعر مرهف موهوب يكتب قصائد الصورة وبين مقلدٍ زائف يستعجل كتابتها وفق قانونٍ خارجي بينما هي تحتاج إلى حكمةٍ داخلية وبصيرةٍ ثاقبة.

وإذا كان فن الهايكو هو أعظم فنٍّ شرقي أنتج قصائد الصورة فإن «الصورة» تحتل أكبر مساحةٍ في الشعر الشرقي، ونراها مبثوثة هنا وهناك في كل ذلك التراث، لكن العناية الفائقة بها وتعمُّد وضعها في إطارٍ فني محدد هو الذي جعل الشعر الياباني يمتاز بفن الهايكو ومعه، بعد ذلك، فن التاناكا.

في مجموعة «اسمعي رمادي، اسمعي موسيقى الذهب» اثنتا عشرة قصيدة في «اسمعي رمادي» مكتوبة بتقنية الفراغات وخالية من علامات التنقيط، وهذه القصائد تعتمد الإيقاع البصري الأفقي بشكلٍ خاص؛ فصورها وجملها مفصولة بفراغات معينة، يمكن أن تكون متصلة أو منفصلة عما قبلها وما بعدها، وبهذه الطريقة تتكون عدة احتمالات لقراءة القصيدة.

هذا من ناحية الشكل والتقنية، أما مضامينها فقد ذهبَت باتجاه يخلط بين العوالم الحسية والذهنية، يخلط التأمل بضربات الشبق الرشيقة الحانية أحيانًا.

تتسربُ قصائد «اسمعي رمادي» بين طبقتَين مختلفتَين؛ الأولى ذهنية والثانية حسية وتبدو كما لو أنها تشكِّل طبقة ثالثة تبحث في ألغاز وظلام الأشياء (نورُ العالم يدهُ وشبابه).

«اربطي أصابعكِ بقلبي رحلة الجسد مع حيواناته السعيدة.»

كانت المجانسات اللغوية والروحية والحسية أساس هذه القصائد؛ ولذلك فإنها تخلو من الدهشة ومن الصور المكتَّلة المعزولة ومن غيوم الميثولوجيا. إنها مدوناتٌ بحاجة دائمة للتأويل «وجناح الرخ مطمور في صدركِ يا لهم حافري الإشارات الكونية في الجسد.»

لكن المرأة تظل حاضرة بكرستالها وعتمتها، وتظل تطل علينا من مناطق رموز واعية ولا واعية «مروحتك جناح إوزةٍ تشق البلور خافقة ومغمورة بالذهب حاشية ثوبكِ شميم.» وتهب رياح شوارع أربيل (حيث عاش الشاعر صباه) من مناطقَ معتمةٍ باردة ملتبسة، وحيث يُصدر المكان إشاراته المناسبة وقواه الخاصة.

يتناوب سماع موسيقى الذهب من أقواس القُزح ومن جمال الأنثى الطافح ومن قطرات المطر ومن الجسد، أما النايات فيصبح سماعها خفيًّا متوجسًا يأتي من الماضي ومن الغيوم ومن رائحة المرأة، أما سماع حافات الأهوار فيتراشق بين إله الماء السومري (إنكي) والأشكال التي ترسمها المياه المشربة بالرموز، وهكذا تتقاذف الأصوات والكلمات أحجارًا لتضربَ الأفاعي المجنحة، لكن أعلى الأصوات تلك التي يسمعها الشاعر من الديكة وهي تشق الظلام فجرًا، أو عندما تبقى لوحدها تملأ الكون.

في «مخطوطات غجرية» محاولةٌ لاستنطاق لغة الغجر وحياتهم، ورغم أن الغجر ينتشرون في العالم كله إلا أن لهم، مبدئيًّا، لغةً سريةً واحدة، ولهم ديانة واحدة، ورموز واحدة، ويعيشون وفق حياةٍ وتقاليد تكاد تكون واحدة؛ فهم أمةٌ عالمية بكل معنى الكلمة، لكن الحياة المحلية التي حلُّوا فيها أكلَت الكثير من خصوصيتهم، وصارت مع الزمن بديلًا عنها.

تعمدتُ وضع «مخطوطات غجرية» في نهاية هذا المجلد؛ فهي رغم كونها آخر مجاميع المجلد إلا أنها تجمع، في الوقت نفسه، بين مواضيع وتقنيات شرقية وغربية لا فاصل بينها. وعليَّ الاعتراف أولًا أن ما صادفتُهم من غجر في العراق أو في بعض البلدان العربية كانوا أصحاب عدةٍ فنية فقيرة وحياةٍ تبعث على الملل. لكنهم يفتحون أحيانًا نوافذ على فراديس الغجر القديمة أو المعاصرة التي عرفناها من الاطلاع على ثقافاتٍ متعددة. وهكذا شكَّلَت هذه النوافذ منطلقًا لتوسيع دائرة الغجر المحليين المهجَّنين بفولكلوريات مزدوجة غجرية ووطنية، عالمية ومحلية.

النساء الغجريات محط إثارة وشهوة دائمتَين، ولكن ما عرفناه من نساء قد يلتقي مع نساء الغجر في الكثير من الصفات؛ ولذلك توجب فتح هذه الدائرة مع الحفاظ

على المركز. لقد تابعنا مشاهد عربات الغجر والعادات الغجرية والليالي والغناء وحتى الكوابيس، وكان الهاجس دائمًا هو كيف نصف شعبًا بوهيميًّا كاملًا لا ينشد سوى اللذة والغناء والجمال، أليس هذا هو الشعب الذي ينشده الشاعر بأصفى معانيه؟ كانت أغاني الغجر وملابسهم مثار فتنةٍ خاصة عندما كانوا يشغلون حفلات الأعراس الشعبية في بلداننا، وكان أقصى أشكال الإثارة يظهر عندما تعشق غجريةٌ واحدًا منا، نحن المتفرجين، وتغويه. في قصيدة «البنت الغجرية» تحقيقٌ لهذه الحالة التي كانت تعشعش في دواخلنا عندما كنا شبانًا نلتهم بعيوننا مشهد الغجر الباذخ وهم يرقصون ويغنُّون في حفلات الأعراس الشعبية.

البحث عن أسرار الغجر ومعرفة حياتهم وخصوصياتهم مهمة تشي بقلب الكثير من الحقائق. كيف يقف الشاعر من هؤلاء الذين «يمنعون سقوط السماء على الأرض، بأغانيهم!»، وكيف يرصد أحوالهم؟ أشياء كثيرة لا علاقة لها، ظاهريًّا، بالغجر وضعَت في هذه المجموعة، ربما لأن هناك علاقةً خفية تربطها بالغجر وربما دون سبب.

بعضٌ من التراث الهندي والتراث الفارسي تسرَّب إلى هذه القصائد، وصبغَها بلونٍ خفيف، لكن هذه القصائد تذهب بموضوعاتها إلى أبعدَ بكثيرٍ من هذا اللون.

وحدها قصيدة «مدونات فوزي الطافية على المياه» تشذُّ بموضوعها عن هذه المجموعة، وتنفرد بخصوصيتها الروحية والحياتية.

إن ظهور هذه الموجات الخفيفة من التراثات الشرقية القديمة في قصائد هذه المجاميع الست لم يكن وليد تخطيطٍ مسبق، بل هو حصيلة توصلنا إليها ونحنُ نفحص ما كتبناه لأكثر من ست سنوات، تداخلَت فيها كتابة هذه القصائد، مجتمعة، وذابت عناصر بعضها في البعض الآخر.

ولا شك أن قيمة هذه القصائد لا تكمن في مرجعياتها بل في تكوينها وبنائها هي، وقدرتها على الإقناع، لكن مناسبة صدورها مجتمعة، وحدها، هي التي جعلَتنا نكتب هذه المقدمة عنها.

يمتاز الشعر الشرقي بمجموعةٍ هامة من الصفات التي كانت وما زالت تلعب الدور الرئيسي في تميُّزه وخصوصيته، ويمكننا ونحن نطل على مشهده الباذخ، عبْر التاريخ، التقاط بعض هذه الصفات وفحصها وتأمل كيفية الاستفادة منها.

يمكننا من حيث المبدأ وضع هذه الصفات في ثلاث مجموعات أو ركائز تحتوي كلٌّ منها على صفتَين متناقضتَين لكنهما في تعايش وتجاور. ولعل التناقض أحد أهم صفات

الشعر الشرقي القديم وبلغةٍ أدق تعايش أو تجاور المتناقضات؛ حيث يكسبه هذا التجاور حيويةً وديناميكيةً نادرة لا يجوز للشعر الشرقي الحديث (تحت شروط الحداثة مثلًا) التخلص منها، بل يجب الحفاظ عليها؛ لأنها سرُّ حيويته الداخلية وسحره الأخَّاذ.

الركيزة الأولى تحتوي على نقيضَين مهمَّين هما «الأسطورية والسحرية»؛ فالأسطورة تقف على الضد من السحر وإن جمعَتْهما قاعدة مشتركة، الأسطورة تمثُّل وخضوع لقوى الكون الخارجية والسحر تدخُّل في هذه القوى، الأسطورة سردٌ مقدس والسحر نبضٌ داخلي، وهكذا.

أما الركيزة الثانية فتحتوي على نقيضَين آخرَين هما «الحسية والروحية»، وهما عماد حياة الشرق القديم ونصوصه.

الركيزة الثالثة هي «الزخرفية والصورية»، الأولى تستخدم التكرار والتجريد بينما تسعى الثانية إلى الثبات والتجسيد، ولكنها صفتان متلازمتان في الشعر الشرقي القديم.

فكيف يمكننا السعي لوصف هذه الركائز والصفات كما كانت عليه في الماضي وكما يجب أن تكون عليه الآن؟

(١) لعل الروح الأسطوري كان أهم هذه الصفات؛ فقد كانت الأساطير المكتوبة شعرًا أول النصوص المقدسة في الحضارات الشرقية القديمة، وكانت الأساطير بذور الشعر والدين والفلسفة والسرد، ثم ظلَّ الروح الأسطوري عالقًا في الشعر الذي كُتب منعزلًا عن متن الأساطير المعروفة، فكانت الأغاني والأناشيد وقصائد الحب والرثاء.

يحملُ الشعر الشرقي الروح الأسطوري داخله كشحنةٍ أو جنينٍ مغيَّب في أنسجته، ولا نُغالي إذا قلنا إن هذا الروح الأسطوري هو سبب القوة الداخلية العميقة للشعر الشرقي، هو مولِّد الطاقة الروحية له، وهو مصدر نبضه الدفين. ولعل ذلك يرجع إلى أن هذا الأسطوري يتضمن شحنة المقدس التي تعطي للكلمة قوةً استثنائية، وتصِلُها بفعل الخلق والتكوين.

أرى أن من التفريط بمكانٍ إهمال أو تجاوز هذا الأسطوري داخل الشعر الشرقي، وأن علينا رعايته وابتكار الوسائل والتقنيات اللازمة لجعله نشيطًا قويًّا داخل النصوص الشرقية الجديدة.

لا يمكننا العودة إلى الوراء وتقليد نصوص الأساطير، ولا يمكننا دفع الكولاجات الأسطورية إلى واجهة المتون الجديدة بطريقةٍ ميكانيكية، لكن بإمكاننا بث الروح

الأسطوري في صورة أو مشهد أو كلمة، أو تسريبه كشحنةٍ مقدسة دافئة وسط موضوعاتٍ دنيوية أو وجدانية.

الروح الأسطوري نورٌ باطني عميق يمكن أن يضيء بعض زوايا القصيدة ويجعلها تتلألأ، وهو وسيلة ربط واعية جديدة بين المقدس والمدنس، بين الديني والدنيوي، ذلك الذي افتقدناه في شعرنا الحديث المصنوع الكثير التجول في المناطق الخارجية الشكلية المكشوفة.

كثرت المحاولات الجديدة في التعامل مع الأسطورة والاستفادة منها في الشعر الحديث، لكن أغلب هذه المحاولات كانت شكلية تفتقر إلى التمثل العميق لروح الأسطورة، وإلى الفهم البصير بوظائفها الرمزية والروحية الهامة؛ ولذلك ندعو دائمًا لمحاولاتٍ جديدة أكثر عمقًا وفاعلية في هذا المجال.

لا يمكننا استعمال الأسطورة بعيدًا عن الحاجة الداخلية النفسية للشاعر؛ فقد لا يحتاج الشاعر، وهو يعبِّر عن قلقه الوجودي والروحي، إلى استعمالٍ متعمَّد وقَسْري للأسطورة، ولكن الشاعر الشرقي من وجهة نظرنا (وهذا ليس موجِّهًا أيديولوجيًّا، بل هو انتماءٌ مكاني وتراثي فحسب) يستطيع وهو في غمرة تأمله للعالم وللماضي البشري الانطلاق من شبكة الوعي الأسطوري، لا لحل المشكلات، بل لإعادة طرح الأسئلة والتعبير عن التوتُّرات الأبدية فيه.

الصفة الثانية هي «السحر» وهي صفةٌ سكنَت الكثير من نصوص الشرق القديم. وأرجو ألَّا يتبادر إلى الذهن، عند طرح مفهوم السحر، الأجواء الخارقية والتهويل الصوري والبلاغات المفخَّمة بل تلك الكيمياء العجيبة بين الكلمات والصور والعلاقات، وكذلك الدهشات الملفتة للانتباه والقابضة على العقل والقلب. إن السحر، سحر الكلمات وعلاقاتها، كان أمرًا استثنائيًّا في الشعر الشرقي القديم.

كيف يمكننا جعل السحر اللغوي والشعري حاضرًا في النصوص الجديدة؟ هذا هو السؤال الهام هنا. ولعلنا لا نجلب شيئًا جديدًا إن قلنا بأهمية تفعيل الكيمياء اللغوية والبلاغية شرط ألَّا يتضمن ذلك غريب الكلام وحوشيه ومهملاته، وشرط ألَّا تذهب كيمياء اللغة إلى التطرف الخلطي الذي يحيل الشعر إلى هذيان استعراضي.

السحر الشرقي ليس قوةً نادرةً في حياة الشرق ولغتهم بل هو قوة حية لمجرد اعتقادهم بحلول الأشياء في بعضها وسيطرة القوى الفائقة على الحياة، هذا المدهش هو السحري الذي نقصده وليس التغريب واللبس والغموض والعتمة، إنه إدهاشٌ متصل وكيمياء لا توقف فيها لتوليد البلاغات والصور والمعاني الجديدة.

إن مخزون السحر الشرقي القديم يبدو ظاهرًا، في أول الأمر، في نصوص السحر نفسها، في التعاويذ والرقى والتعزيمات والعرافة والسحر الأسود ونصوص الشفاء والتوسل والتنجيم والأحلام وغيرها، وهي كثيرة جدًّا في الحضارات الشرقية القديمة، ولكن هذا السحر يستمر في نصوص الشعر الأخرى حاملًا معه كل طرائق النصوص السحرية الأصيلة. إن تفعيل القدرات السحرية من جديد في نصوص الشعر الحديث أمرٌ في غاية الأهمية للحفاظ على نكهة الشعر الشرقي باقية في النصوص الحديثة. ورغم أننا استخدمنا في مجاميع أخرى «ليست في هذا المجلد» مثل أناشيد إسرافيل ويقظة دلمون وخزائيل موضوعة السحر هذه بشكلٍ أشد كثافة وأكثر تنوعًا إلا أن كل مجاميع هذا المجلد تحمل، هنا أو هناك، استفادةً ما من السحر وتقنياته لتنشيط النصوص الشعرية وبعث القوة فيها.

(٢) الصفتان المتضادتان الأُخريان هما «الحسية والروحية»؛ فالحسية تكمن في أعماق طين الشرق وهو يتصل بالطبيعة ويكتشف من مادتها صبواته وكبواته، الطبيعة هي أولى اهتمامات الحس الشرقي؛ فهي موئل حرارته ورمقه الأول، وسواء كانت الطبيعة زراعية أو صحراوية أو مائيةً أو فلكية فإنها تحفر لنفسها عمقًا فريدًا في الحس الشرقي وهو يتطلع خارج جسده. أما الجسد فقد كان المادة الحسية الأشد التصاقًا بالإنسان وهو يتدثر بجسده وينجو به من الموت المتربص به على شكل نشوات وشهوات لذائذية خاصة. كان الجسد، بعد الطبيعة، مركز الحسية وهي تعرض نفسها على السطح أو في الأعماق.

إن المشهد الحسي الباذخ للجسد الشرقي كان فريدًا، لا في عيون المستشرقين، بل في التاريخ الشرقي نفسه؛ فبقدر ما كان الشرق محافظًا ومتكتمًا فإنه كان أيضًا منفتحًا ومتهتكًا؛ فقد شهدَت معابد وقصور الشرق ممارساتٍ جنسية ذات طابعٍ قدسي ودنيوي معًا، وكان الجسد صارخًا في الـ «كاما سوترا» الهندية وطقوس الجنس الجماعي السومرية والكنعانية.

حاولتُ أن أعطي الجسد أهميةً استثنائيةً في هذه القصائد؛ فهو أسطولها وهو عينها العميقة الراصدة. وكان الجسد فيها متحركًا لذائذيًّا وأبعد ما يكون عن السكون والشكلية، لعل هاجس خلط الجسد بالأرض أو الكون ظهر في أكثر من مرة بسبب الإيمان العميق بتناظر جسد الإنسان مع جسد الأرض وجسد الكون، وأعود إلى القول إن الطبيعة والجسد أعظمُ الاهتمامات الحسية.

إن إزاحة الشرانق الخارجية عن الجسد، والغوص في معانيه وخرائطه هو الذي يُبعدنا عن الاهتمام الشكلي في بعض الأنماط الحسية الشرقية، وسيكون ذلك مُفعمًا بالأهمية عندما نصل إلى صيد النشوات القصيرة العمر؛ فهي اختزانٌ برقي لكل التضاريس الحِسية.

أما النزعة الروحية التي عُرف بها الشرق وتجلت كثيرًا في أديانه وفرقه التصوفية والتجريدية فهي بلا شك تمثل نزعةً مضادةً للحسية، وهي اختزالٌ فائق للقوى الصاعدة التي تمتاز باتصالها الجوهري مع روح الكون ومع الله في علاه. والروحية تعطينا مدًّا عميقًا وشاملًا يكفل لنا الزهد بالتفاصيل والاتصال بالجوهر الفاتن الساكن.

ولا أريد أن أدعي الفتوحات في هذا المجال، لكني لجأت في بعضِ الأحيان إلى الروح الديني ليُسعفَني في تحقيق هذا الشأن؛ فقد كانت أديان الشرق القديم محط اهتمامي الأساس، وكان رشحها الروحي عاملًا منشطًا في صبغ بعض قصائد هذه المجموعة باللون الروحي الشرقي الخصيب.

(٣) الزخرفية كانت داء الشعر الشرقي؛ فقد كبَّلَت هذا الشعر بمنحوتاتٍ وأطرٍ ثابتة جعلَته يدور فيها سعيًا وراء التكرار الصوفي الذي يخلق حالات النشوة العالية. ويبدو لنا الشعر الشرقي القديم، بعامة، أسير زخارفه اللغوية والإيقاعية ومهارات بنائه الشكلي.

ورغم أن البيئة الشرقية اليوم ما زالت تحتفظُ بمادتها القديمة، إلا أن من الوفاء أن نغسل عنها ترَّهات وشكليَّات شعرها القديم؛ ولذلك يُستحسَن الإبقاء على أخفِّ وأرهفِ الزخارف التي تمنح الشعر الشرقي لونًا خاصًّا، والحذر الشديد من الوقوع في الزخارف التقليدية له، أو الإسراف في استعمالها.

إن الأرابسك اللغوي المبالغ فيه يسجن المعاني والصور تحته، ويمنع التدفق العفوي للشعر، ويضع القصيدة في إطار الأغنية أو النشيد؛ ولذلك تنبض الأربسكات اللغوية جمالًا وتشع في كل العمل الشعري عندما يجري الاقتصاد والحذف في استعمالها.

إن أول معارضة يمكن وقوعها بين قصيدة النثر والزخارف الإيقاعية الشرقية القديمة هو خفة ورشاقة الإيقاع السري في قصيدة النثر، وحدَّة وخشونة وقرع الإيقاعات الزخرفية في الشعر الشرقي القديم، أما التكرار الذي لا يلتزم، بالضرورة بالنبر الإيقاعي فإنه مشروط بحسن الاستخدام والرشاقة والمهارة التي يكتبها شاعر قصيدة النثر الشرقية الجديد.

النزعة التصويرية أو التشكيلية التي تعتني بالصورة تعاكس النزعة الزخرفية تمامًا؛ فهي تؤكد على الرسم المقتصد للمعنى وليس على تشكيلات اللغة؛ ولذلك تزخر

قصائد الشرق القديمة بالصور المذهلة الجميلة، وإذا كانت هذه النزعة التشكيلية تنحدر من أقصى ينابيعها في الشعر السومري والمصري فإنها كانت حاضرة في قصائد ماني ووصلت إلى ذروتها في شعر الهايكو الياباني كما أسلفنا، وكان اهتمامنا الحالي بقصائد الصورة كبيرًا محاولين فتح أبواب جديدة فيها دون إهمال ذلك التراث المجيد لها.

هكذا إذن تعرفنا على الركائز الثلاثة للشعر الشرقي القديم وهي تحمل تناقضاتها الداخلية «الأسطورة – السحر» و«الحس – الروح» و«الزخرفة – الصورة»، ويجدر بنا القول إن هذه الركائز يمكن أن تظل حاضرة بمعالجاتٍ جديدة لها شرط أن نعرف معايير ومقادير الخلطات الجديدة لها. وسرُّ هذه المعايير هو عدم الإسراف والاقتصاد المرهف الذي يهدئ التطرف القديم الذي وقع فيه الشعر القديم في استعمالات هذه الركائز بنقائضها.

ينقسم الشعر الشرقي، تاريخيًّا، إلى ثلاث مراحل كبرى هي: القديم والوسيط والمعاصر.

يشغل الشعر الشرقي القديم المساحة الزمنية الأكبر؛ فهو ينطلق من الشعر السومري الذي نعرف أول نصوصه منذ حوالي ٢٦٠٠ق.م. وينتهي مع نهاية العصور القديمة في الشرق، ما بين القرنَين الرابع والسابع الميلاديَّين، وتكاد تشكِّل قصائد الجاهلية، في منطقتنا العربية، آخر عناقيد الشعر القديم.

وقد تعرفنا بشكل عامٍ على أنواعه حسب الحضارات التي ظهر فيها، وكان هذا النوع من الشعر منقسمًا، بصورةٍ عامة، إلى شعرٍ ديني ودنيوي. كان الشعر الديني يشكِّل مادة الأساطير والتراتيل والصلوات والأناشيد الدينية والحكمة والموعظة، وكان يدور حول الآلهة وعلاقة الإنسان بها، وموضوعاته تمضي في فلك المقدَّس وتدور حوله. أما الشعر الدنيوي فكان يظهر في قصائد الوجدان والأغاني وقصائد المدائح والمراثي والحياة اليومية، وكُتبَت به الملاحم مثل ملحمة جلجامش وغيرها، وكان الشعر الديني والدنيوي متلازمين ومتماسكين معًا. وقد كان الإيقاع والوزن أساس هذا الشعر الشرقي القديم، إضافةً إلى الفنون البلاغية المختلفة، كالاستعارة والتشبيه والصورة والتكرار والتوازي وغيرها. إن الشعر الشرقي القديم، وإن اختلف في مناخاته ومضامينه، كان شعرًا متميزًا كُتبَت به أعظم الملاحم والأساطير والأغاني القديمة، وكان هذا الشعر متطابقًا مع ذاته إلى حدٍّ كبير رغم نزعته الرمزية، التي كانت تعبِّر عن اعتناءٍ فائق بالاستعارة الكلية أو الاستعارة الجزئية.

أما الشعر الشرقي الوسيط فقد كان يمثل انتصار الشعر الديني على الشعر الدنيوي؛ فقد ظهرَت من أعماق هذا الشعر النصوص المقدسة لأغلب الأديان. وبعبارةٍ أخرى كان النص الشرقي المقدس أساس الكتب المقدسة. ورغم أن شحنة القداسة الدينية كان قد عُبر عنها نثرًا في هذه النصوص، لكن سحر الشرق ظل مهيمنًا فيها. ويمكننا اعتبار الشعر الشرقي الوسيط امتدادًا نوعيًّا للشعر الشرقي الديني القديم.

عكسَت المجاميعُ الشعرية لهذا المجلد نفحاتٍ روحيةً ذات صلة بالنصوص المقدَّسة القديمة والوسيطة. وظهر هذا بوضوح في «أطلس شرقي»، و«فيزياء مضادة»، و«أناهيت».

وكما نوَّهنا سابقًا أن هناك الكثير مما وصفناه هنا حول الشعر الشرقي ينطبق على مجاميعَ أخرى خارجَ هذا المجلد؛ فهناك مجموعة «أناشيد إسرافيل» وكتاب «خزائيل» يمضيان في اتجاه الريح التي تهبُّ من الكتب المقدَّسة.

هذا الولع الشديد بالنصوص الشرقية المقدَّسة لا يفترض التطابق أو الأخذ المباشر منها، بل تمثُّل روحيتها، والاستعانة بالجو القدسي الذي تشيعه أوصافها ونكهاتها ومذاقاتها.

المحطة الثالثة للشعر الشرقي تكمن في الحاضر، ولكن ذلك لا علاقة له بالشعر الشرقي الحديث أو المعاصر، بل بـ «الشعر الشرقي الفولكلوري» أو «الشعر الشرقي الشعبي» الذي يشكِّل، من وجهة نظرنا، الامتداد الطبيعي والنوعي والعفوي لتاريخ الشعر الشرقي كله. ومن المؤكد أن الظروف لم تسمح لنا بالاطِّلاع على المادة الغزيرة لهذا الشعر الشرقي الشعبي كما يجب، لأسبابٍ معروفة تتعلق بالترجمة وصعوبة الحصول على المراجع، لكن منهلنا الثري في هذا المجال كان الشعر الشعبي العراقي الذي يشكل مادة بيئتنا الشعرية العفوية؛ فقد حمل هذا الشعر نبضات الماضي العريق والأحاسيس الصادقة المعاصرة بأمانة قلَّ نظيرها، إن الشعر الشعبي العراقي يمثِّل الجذر المحلي الأكثر حرارةً وصدقًا في مشهد الشعر العراقي المعاصر، ونخص بالذكر ذلك الشعر العفوي الذي يدور بين أفواه الناس دون معرفة مؤلِّفه، تلك الأبوذيات والمواويل والحسجات والدارميات المذهلة التي تأخذ بالتلابيب. أما الشعراء الشعبيون فنركِّز على القدماء منهم فقط سواء كانوا في الريف أم المدينة، الذين يشكِّلون الأصول الصلبة لهذا النمط العريق من الشعر.

أقولُ هذا الكلام وأنا مدركٌ تمامًا أن الشعر الشعبي العراقي يحملُ كنوزًا ثرَّة وعميقة، رغم أنه ما زال بعيدًا عن الجمع المنظَّم، لكن بيئتنا حملَت منه إلى أرواحنا الكثير الكثير.

وهكذا تتساوق أمواج الشعر الشرقي القديم والوسيط والشعبي في حركةٍ منسجمة تشبه أمواج النهر الواحد. ونرى أن تمثُّل هذه الحركة والاطِّلاع على المشهد الباذخ لهذا النهر الأزلي الخالد كان، وما زال، معينًا عظيمًا لنا في كتابة الشعر.

الرموز والتجريد ومحاولة اصطياد الجوهر أمورٌ لم تكن ماثلة في الشعر الشرقي فقط، بل في الفلسفة الشرقية والفن الشرقي والأديان الشرقية. ورغم تداخل هذه الحقول مع بعضها فإن المأثرة الكبرى تتمثل في الفهم العميق لهذا النسيج المشتبك المتلازم.

كيف ننفُذ إلى الأغوار العميقة للشرق؟ وكيف نفهمه كما هو لا كما تفرضه علينا وجهات نظر الحاضر أو الغرب. إن العبث ببكارة ونظارة الشرق تضُرُّ بنا مثلما تضُرُّ بالشرق نفسه؛ ولذلك توجب علينا تقييم الجهد الاستشراقي من هذه الزاوية، ومن قدرته على المحافظة على ذلك الكنز الدفين، لا من إخضاعه لمسبقاتٍ أيديولوجية وفكرية تُعيد إنتاجه وفق أطرها وقوانينها.

إن فتح القنوات الذكية بين حقول الشرق القديم تتيح لنا مشاهدة فردوسه الباهر كلًّا شاملًا منسجمًا، أما عزل فنه عن فلسفته وعن شعرة وعن دينه وعن أدبه فأمرٌ يعمل على تقطيع أوصال هذا التراث والعبث به.

إن استغراقنا الروحي في فحص تمثالٍ شرقي قديم أو لوحةٍ قديمة أو حكمةٍ أو فلسفةٍ أو تعاليم روحية أمرٌ لا ينفصلُ عن تمثُّلنا للشعر الذي رافق ظهور تلك الفنون، وإن قدرتنا على مسك الجوهر الفريد لتراثات الشرق القديم يكمن في فهمنا الشامل لآدابه وفنونه وفلسفاته وأديانه وهي تعكس في مرايا بعضها ذلك الجوهر الفريد.

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الشعر العربي القديم والوسيط ينتمي إلى أعمق وأخصب أنسجة الشرق. وهو يشكِّل بحقٍّ أكثر تراثات الشعر الشرقي مساحةً وتنوعًا، إضافةً إلى اتصاله اللغوي النادر منذ القديم والوسيط حتى الحديث.

ولكننا تعودنا على رؤيته لوحده في تاريخٍ واحد متصل، ولم تُتَح لنا الفرصة والآليات التي تُساعِد على وضعه في مشهد الشرق الشعري والروحي. وهو ما أدعو إلى إعادة النظر فيه دائمًا؛ فالشعر العربي رغم خصوصيته وتاريخه المتفرد لا يمكن أن يكون خارج سياق الشعر الشرقي القديم والوسيط بحجة خصوصيته، إنه موجةٌ عظيمة هادرة من موجات ذلك الشعر، وعلينا النظر إليه وفق السياقات العامة لذلك الشعر، رغم تمتعه

بتاريخٍ متساوق ومنسجم مع نفسه. ولا يتم لنا ما نريد إلا بدراسته ضمن سياق تاريخ الشعر الشرقي وطبقاته وصفحاته المتعددة.

إن رفع عيوننا عن رقعة الشعر العربي، وإطلالتنا على مجمل رقعة الشعر الشرقي، سيعيدان ترتيب المشهد بصورةٍ أخرى تسمح لنا بالنظر إليه بشموليةٍ أكبر وتصورٍ أعمق.

إن خصوصية قصائد هذا المجلد التي تحملُ نكهته العراقية لا تتعارض مع كونه ينتمي إلى نمطٍ شرقي من الشعر. ورغم أني من المتحمسين لكتابة شعرٍ عراقي أصيلٍ ينتمي للمكان العراقي بكل خصوصيته وتاريخه، إلا أني لا أجد تناقضًا في انتماء هذا الشعر إلى شعرٍ شرقي عام. بمعنى أن القفز من العراقية إلى الشرقية ليست طمسًا لعراقية هذه القصائد؛ لأن الصفة العراقية الحالية (الشعبية) ذات جذورٍ تاريخية عربية وبابلية وسومرية؛ ولذلك توجب وضع كل هذا التدرج العراقي في مناخه المناسب.

هل يختلفُ العراقي المعاصر عن الياباني المعاصر مثلًا؟ نعم، ولكن ليس بقدر اختلافهما عن الغربي المعاصر. ماذا يميِّزهما إذن؟ أعتقد أن الفولكلور الشعبي (المعاصر) هو الذي يضع البصمات الخاصة لكلٍّ منهما الآن. وهكذا كانت الجذور الشرقية مدعاةً للقاء، في الغالب، أما الحاضر الشرقي فقد كان للتمييز والاختلاف بين حقول الشرق نفسه.

لا أعتقد أن الشعر العراقي المعاصر سيصالح نفسه كليًّا عندما ينتمي إلى عراقيته فقط، بل إن ذلك سيحصل عندما يجلِّي الطبقات العربية الإسلامية والبابلية والسومرية فيه. وعندما يجد ظلالًا وارفةً تحنو عليه من الشعر الفارسي والتركي والهندي وغيرها، كما أشدِّد على الوقوف طويلًا عند إيقاعه المحلي الحالي الذي يشكِّل شخصيته دون افتعالٍ أو تدخلٍ كثيرَين.

المهم ألَّا تكون شرقية الشعر العراقي مظلةَ هروبٍ أخرى مثلما كانت عربيته المتطرفة، ومثلما يمكن أن تكون محليته الفولكلورية التي تغلق المنافذ عليه. والأهم من ذلك أن ندَعَه يتنفس بعمقٍ وسط مناخاته المتعددة وطبقاته التاريخية دون قَسرٍ أو تطرُّف.

وفي ختام هذه المقدمة نرجو أن نكونَ قد قدَّمنا عدسةً مناسبةً للنظر إلى قصائد هذا المجلَّد، رغم أننا نميل إلى ترك عيون القارئ تجوسُ مباشرةً في الشعر الذي كتبناه.

هل كانت المقدمة ضرورية؟ لا أعتقد؛ لأن الشعر لوحده هو الذي سيقدِّم نفسه، وسيقول ما قالته وما لم تقله هذه المقدمة.

لماذا إذن هذه المقدمة؟

ربما لإقامة علاقةٍ أخرى (غير شعرية) مع القارئ، لا لتكون بديلًا عن الشعر، بل لتكون علاقةً إضافيةً فيها متعة العقل والمعرفة، وربما كانت ولعًا تعوَّد عليه الشاعر في البوح بما يحمل فكرًا ونظرية، وربما كانت تجربةً أَحَبَّ الشاعر إيصالها إلى القارئ ليطَّلع عليها كنمطٍ ثقافي من التجارب التي يمُر بها الشعراء في عصرنا هذا. وربما كانت هناك أسبابٌ أخرى، والأهم من ذلك هو ألا تعمل هذه المقدمة على توجيه القارئ قسريًّا نحو مضامينها، بل أن تضيء له الدرب الطويل والشائك الذي ستأخذه إليه قصائد هذه المجاميع، وأن يتعامل مع الشعر كشعرٍ قبل كل شيء.

ثانيًا: السحري والإيروسي

كيمياء اللغة والجسد

لم تكن الفرصةُ سانحةً، قبل ربع قرن، لأن أكتب بطلاقةٍ نظريةٍ عن السحرِ والجسدِ وعلاقتهما بالشعرِ لأسبابٍ كثيرة، منها أنني كنتُ منشغلًا بالحياةِ وبالشعرِ أكثر من

انشغالي بمراقبتهما، ووضعهما في إطارٍ عقلي أو نظري مجاور، ثم إن النصوص الشعرية أكثر وفاءً للتجربة من النصوص النظرية، خصوصًا عند تراكمها وتبلورها مع نضج التجربة وتصاعدها.

أستطيع اليوم أن أُطلَّ على ذلك السحري والإيروسي الذي تمثَّلتُه، وما زلتُ، شعرًا وأنضجَتْه الممارسة الشعرية مثلما أنضجَتْه الممارسة الحياتية، بكل تفاصيلهما، وفق رؤيةٍ نظريةٍ تتسمُ بثباتٍ أفضل وتفاصيلَ أدق.

ولذلك كانت هذه المقدمة التي أستطيع أن أعمِّمها على ما ورد في متون المجاميع الشعرية السبع (التي يضمها هذا المجلد الثاني من أعمالي الشعرية) مثلما أعمِّمها على بقية أعمالي الشعرية في المجلدات الأخرى، لكن هذه المجاميع السبع معنيةٌ أكثر بما في المقدمة من محاولةٍ لرصد السحري والإيروسي وهما يوجِّهان كيمياء اللغة والجسد في هذه النصوص.

الفرقُ كبير بين أن ننظر للجسد كسجنٍ للروح أو كفردوسٍ لها، فحينما نرى الجسدَ سجنًا للروح نقعُ، مباشرةً، في ثنائيةٍ وهميةٍ يكون فيها الجسد نقيضًا للروح وقد أطبقناه عليها، وبذلك يتحول الجسد إلى عائقٍ أمام انطلاقةِ الروح، ويتحول كل ما في الجسد إلى شرٍّ ورذيلة، ويصبح الكفاح ضده ضروريًّا لتحريرِ الروحِ وكأن هذا الجسد قطعةُ لحمٍ ميت تقبعُ تحتها الروحُ الجميلةُ المتحركة. وهنا نقع في الوهم أيضًا ويترتَّب على ذلك تدمير حياتنا بأكملها؛ لأننا سنهملُ هذا الجسد ونهمل حاجاته، وسنراه مثل نُفايةٍ ننتظرُ يوم دفنها أو حرقها.

لكننا عندما نرى الجسد وعاءً للروح تتشرَّب فيه وتسعد بسعادته وتتحرَّر بتحرره وترقى برُقيِّه، فحينذاك نرى في الجسد فردوسًا لا جحيمًا، نرى فيه خيرًا لا شرًّا. وتكون الروح مثل الموسيقى التي تناغمُ مكوِّنات الجسد وتشيع فيه الانسجام.

وإذا كانت الروح تسعى للرقيِّ والاتصال بالله والكون رافعةً الجسد من محدوديته إلى المطلق، فإن النفس تلتصقُ بالجسد وتحرِّك قواه وتكون كيمياءَه المعلَنة والدفينة، إنها تشُد الجسد إلى أغواره وأعماقه القصية وتهيِّئ مسرَحَه إلى الدراما اليومية من الاتصال والانفصال، وإلى أشكال التفاعلات الضاجَّة بالحياة.

النفسُ تغوصُ في أعماقِ الجسدِ والروحِ، وترفعُ الجسدَ إلى الأعالي، وهما يُكملان بعضهما. لكنَّ النفس تحتوي على قوًى سايكولوجية إيروسية وقوًى براسايكولوجية سحرية تتناغمُ مع تركيبة الجسد ومادته الغامضة.

وهكذا تتكوَّن من المنظومة الأنطولوجية (الجسد والنفس والروح) منظومةٌ إبستمولوجية هي «الإيروسي والسحري واللوغوسي»، وتصوغ المنظومة الأولى حياة الفرد بينما تصوغُ المنظومة الثانية قوَّته الفكرية والشعرية.

يختزنُ الجسدُ القُوى السايكولوجية الحسية والبراسايكولوجية الفائقة (السحرية)، ويعملُ الجسدُ مثل حاشدةٍ كونيةٍ تضُم داخلها كل قُوى الكون والأنواع الحية، وفيه يتحرك تاريخ الكائنات الحية متطايرًا على شكل ومضاتٍ نادرة تُطلُّ على المدهش والكثيف والغامض والجميل.

أولًا: الشعر المقدَّس والشعر المدنَّس

المقدَّس الديني والمقدَّس الدنيوي

تقومُ فكرةُ الدين، كلُّها، على أساسِ وجودِ جوهرٍ مقدسٍ تدور حوله كل منظومة الدين ومكوِّناته (المعتقد، الأسطورة، الطقس)، وهذا الجوهر المقدَّس هو الطاقة والشحنة والقوة المركزية التي تشيع الانسجام في المادة وتجذبها نحوها، وقد عبَّرَت عن هذا الجوهر أديانُ العصور الحجرية بالقوة السارية غير المشخصة، وهي قوة المقدَّس الكوني، طاقة الكون، التي يشعُر بها الإنسان ولا يعرف معناها، وهي طاقةٌ تأخذ شكل القوة السارية لكنها تتجلى في بعض مظاهرها العظمى في توازن الكون وقوى الكواكب والمجرَّات وتناغمها، ولهذه القوة مظاهرُ مضطربة أنتروبية تعبِّر عن التحول من نظامٍ معيَّن إلى آخر، وتنفض أعباء النظام القديم عنها، وتظهرُ على الأرض في الطوفانات والعواصف والزلازل والبراكين. وقد انتبه الإنسان لهذه القوة السارية ولكنه لم يستطع، آنذاك، أن يفسِّرها علميًّا فخاف منها، وسجد لها، وعبدها تحت مسمياتٍ عديدة منها الـ «مانا» عند بعض الأقوام البدائية والـ «سار» عند السومريين والبابليين.

أطلق الإنسان على جوهر المقدَّس الديني، آنذاك، أسماءً مختلفةً لكنه كان يعني شيئًا واحدًا هو الله/الطاقة وهو جوهر الكون، لكن الإنسان لم يتعرف على هذا المقدس بصيغةٍ واحدة بل بصيغٍ متعددة تطوَّرَت عبْر التاريخ من السحر إلى الأرواح إلى الآلهة إلى الله. وتشكِّل هذه العتبات التطور الروحي للإنسان وهو يتلمَّس هذا المقدَّس بمراحلَ متتاليةٍ ومتداخلةٍ في آنٍ واحد.

وفي مقابل العالم الديني المقدَّس الذي هو، عند الإنسان، استشعارٌ أو حدْسٌ لطاقة الكون كان هناك العالم الدنيوي والمدنَّس الذي هو تماسٌّ مع المادة، وهكذا وضع هذان العالمان المتميزان في تضادٍّ شديد؛ الأول هو العالم المقدَّس الذي يسعى الدين لكشفه والتمثل به، والثاني هو العالم المدنَّس الذي تسعى الدنيا لكشفه والتمثل به. وكان هذا التعارض، قديمًا وحديثًا، مثارَ جدلٍ ساخنٍ وتصادمٍ شديدٍ فقد كان المقدَّس يعادل القوة والطاقة والمشبع للكيان والفاعلية بينما كان المدنَّس يعادل الخواء والمادة المتهافتة الزائلة والزيف.

ورغم أننا لا نميل لفصل الدين عن الدنيا فهما متداخلان، لكننا من أجل الدراسة النظرية وإلقاء الضوء على المحرِّكات الدينية والدنيوية وهي تلتحم وتنفصل رأينا النظر إلى كلٍّ منهما بمحرِّكاته وقواه الداخلية.

لقد عرفنا أن جوهر الدين يكمُن في المقدس، أما جوهر الدنيا فيكمُن في المدنَّس، وقد حاولنا البحث عن نواة وجوهر هذا المدنَّس فوجدنا أنه يكمن في الجنس؛ فالجنس هو جوهر المدنَّس وجوهر الدنيا، مثلما رأينا أن الطاقة السارية هي جوهر المقدَّس.

وبذلك نحصل على هذه المتناظرات المهمة (الطاقة السارية، الطاقة الإيروسية)، (المقدس، المدنس)، (الروحي، الجنسي)، (الإلهي، البشري)، (الديني، الدنيوي)... إلخ، وتشطرُ هذه المتناظرات العالم كله إلى متناظراتٍ مماثلة لها؛ فالمكان المقدس والمعبد والعمود المقدس وسرَّة العالم هي أماكن نشكونية مشحونة بالمقدَّس، وهي مركزية في مقابل الأماكن الكونية التقليدية كالبيوت والساحات والشوارع التي هي أماكنُ دنيوية محيطية.

وكذلك ينقسم الزمان إلى زمانٍ نشكوني مقدس أسطوري حصل فيه حدثٌ عظيم مثل بداية الخليقة أو الطوفان أو الوحي أو الشهادة ... إلخ، في مقابل زمنٍ تاريخي تقليدي يضجُّ بالأحداث الدنيوية العادية، وتتم استعادة ذلك الزمن الأسطوري من خلال طقوس الأعياد الدورية التي هي استذكارٌ لذلك الزمن، وإعادة تكثيفٍ له وسط تراتُب الزمن التقليدي، وكذلك تتناظر الرموز السماوية عن الرموز الأرضية، ويتناظر النص المقدس (الكتاب المقدَّس) عن بقية الكتب، ويحمل النبي كثافة المقدَّس أكثر من غيره من البشر وهكذا، كان المقدَّس منذ العصور الحجرية القديمة أمرًا مدهشًا وغامضًا شد الإنسان إلى عالمٍ آخر، وجعله يشعُر أنه لا يعيش وحيدًا في هذا الكون، بل أنه مرتبطٌ بجوهرٍ كوني سرعان ما سيعود إليه ويتحد به بعد الموت. وقد أطلق الإنسان على جوهر

المقدَّس آنذاك أسماءً مختلفة، لكنه كان يعني شيئًا واحدًا هو الله/الطاقة الذي هو جوهر الكون، أما أول طرق التعامل الجدية مع هذا المقدَّس فقد كان السحر (الذي هو أول عتبات الدين) وقد كان السحرُ إما حقيقيًّا يتضمن وجود قوةٍ براسايكولوجية خارقة عند المتعبِّد تؤثِّر على بعض قوانين القوة السارية، أو وهميًّا شكليًّا يحاول أن يؤثِّر، من منطلقٍ نفسي، على قوانين هذه القوة.

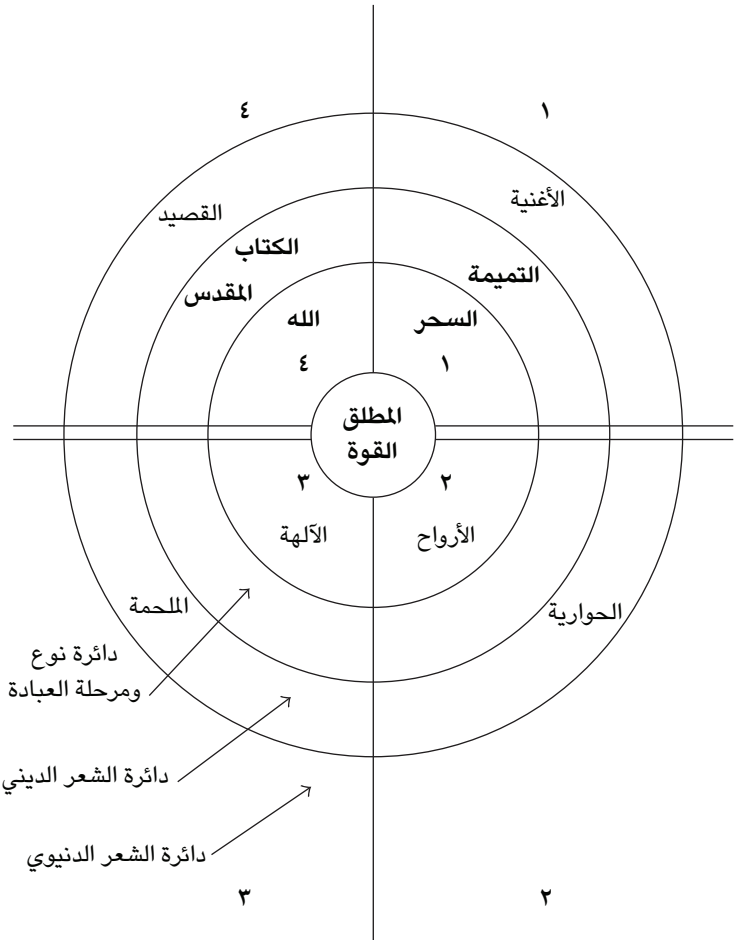
وهكذا كان السحرُ أول أشكال العلاقة بين الإنسان والمقدَّس؛ ولذلك فهو أول قناةٍ للاتصال بين المقدَّس والإنسان، وتتضمن هذه القناة شحناتٍ إيجابيةً من الإنسان إلى المقدَّس (وهو ما نسميه بالسحر) وشحناتٍ سلبية من المقدَّس إلى الإنسان (وهو ما نسمِّيه بالعرافة) وكلاهما كان من وجهة نظرنا أولَ شكل من أشكال الشعر، الشعر بصورته العملية ممارسة، والشعر بما ينضحُ عن هذه الممارسة من كلماتٍ وجُمل، ثم جاءت مراحلُ أخرى بعد السحر وهي الأرواحية وظهور الآلهة ومرحلة التوحيد، وهكذا انقسم تاريخ العالم روحيًّا أو تاريخ الروح إلى أربعة مراحل اختلفَت في كلٍّ منها طرق النظر إلى المقدَّس والمدنَّس، ونتج عن ذلك اختلافٌ في نوعَي الشعر الرئيسَين الديني والدنيوي (انظر المخطط).

ويخبرنا هذا المخطَّط بالتاريخ الرباعي لتطوُّر المقدس من «السحر، الأرواح، الآلهة، الله»، ويتبع ذلك تغيُّر نمط التعبير عنه، الذي نراه شعرًا؛ حيث يظهر مزدوجٌ شعري يتبع تطوُّر المقدس، هذا المزدوج يتغيَّر تبعًا لتطوُّر الروح وكيفية تحسُّس المطلَق؛ فالتطور الديني حصل كما يلي: «التميمة، الترتيلة، الأسطورة، النص أو الكتاب المقدَّس»، والدنيوي تطوَّر مناظرًا لذلك كما يلي: «الأغنية، الحوارية، الملحمة، القصيدة».

سنناقشُ في الفقرات القادمة كلَّ مرحلةٍ ومزدوجها الشعري الديني والدنيوي، وسنحاول فتح أسرار هذه المتلازمات وعلاقتها ببعضها.

(١) مرحلة السحر: التميمة والأغنية

كان السحرُ إذن نواةَ الدين الأولى، وقد اجتمعَت في هذه النواة شحنة المقدس الكوني والبشري، فأصبح الساحر بمثابة المتصل الوحيد بالطاقة الكونية، والقادر على التعامل معها وفق ما يريد، سواء بالتحكُّم بها (عن طريق السحر) أو بالتنبُّؤ بما يحصل (عن طريق العرافة).



مخطَّط يوضِّح تاريخ أنواع الشعر الديني والشعر الدنيوي.

وكانت مرحلة السحر قد بدأَت في العصور الحجرية القديمة والوسيطة وتشكَّلَت بنمطَين دينيَّين هما «الفتيشية، الطوطمية». جعلَت الفتيشية المقدَّس أو القوة السارية على شكل بؤرة هي الفتيش Fetich أو الشيء المعبود كالحجر أو الشجر أو العظم؛ حيث

تجتمع شحنة المقدَّس في شيءٍ واحد ويُطلَق عليه اسم، وبذلك تكون القوة السارية غير مشخصةٍ بل متخفية وراء شيءٍ محدد.

أما الطوطمية فقد أعطت هذا المقدَّس صورة «جماد، نبات، حيوان، رمز» وركَّزَت على الكائنات الحية والحيوانات بشكلٍ خاص، وادَّعَت أن المؤمنين بهذا الطوطم ينحدرون نسلًا منه؛ فهي، إذن، نقلَت المقدس من البؤرة الشيئية إلى البؤرة الحية، وأصبح الحيوان، بصفةٍ خاصة، يجسِّد هذا المقدَّس.

وسواء كان السحر فتيشيًّا أو طوطميًّا على المستوى العملي إلا أنه كان على مستوى اللغة مجسدًا في كلامٍ مختزلٍ يُقرأ على شكل «التميمة Charm»؛ فالساحر يعبِّر عن نصه السحري في التميمة التي قد تأخذُ أسماءً أخرى حسب وظيفتها، مثل التعويذة إن كانت تطردُ هذه القوى الخفية (التي تجسَّدَت في المرحلة الأرواحية بالشياطين)، أو الرُّقية التي تحاول إحاطة الشخص بسورٍ من الحماية أو الحجاب الذي يفعل الشيء ذاته وغيرها.

وإذا كانت التميمة قد عبَّرَت عن نفسها في عصورِ ما قبل التاريخ بالرسومات والخطوط والإشارات، فإن أقدمها وأشهرها رسومات الكهوف والصخور التي كانت تطعن هذه الفتيشات أو الطواطم لتعبِّر عن صيدها والسيطرة عليها، لكن الحضارات التاريخية شهدَت التمائم المكتوبة على العظام والقماش والحجر والجلد والخشب، ثم على الورق بكلماتٍ هي أشبه بالصرخات والاستغاثات ومحاولات دفع الشرِّ والأذى أو بمحاولات استدراج القوى الخيِّرة لتسوير وحماية الشخص عن طريق الرُّقى، والحقيقة أن كل هذه المحاولات تدفع بنا إلى اللامألوف، وتجعلنا في الدهشة لما يترتب عليها من أخيلة واستعاراتٍ غريبة، ومن هنا نشأ الشعر السحري الذي جسَّدَته «التميمة» في أفضل أشكاله.

في المقابل كانت الحياة الدنيوية اللاسحرية تحتفي بالجنس الذي كان مشاعًا قبل تكوُّن الأسرة إبَّان عصر اكتشاف الزراعة، لقد كان الجنس أساس الحياة وتكاثرها وازدهارها، لكن الدين (البدائي ثم المتطور) كان ينظر إليه، في الغالب، نظرة الضد والعداء؛ ولذلك عمد إلى إخفائه في طبقاتٍ من التابو والحرام، ثم أعطاه تحديداتٍ شرعية، ولم يكفَّ عن مطاردته في كل المراحل. وكان الجنس ينبثق هنا وهناك في نسيج الحياة مثل الينابيع، لكن الدين كان يغطِّيه أو يحاول إخفاءه.

لقد كانت الطاقة الإيروسية في الجنس والحب وكان خير من يمثلها على مستوى الفن هي «الأغنية Song» التي لا تعبِّر عن الإيروس الجنسي فقط، بل عن إيروس الحياة كلها. إن هذا الشعر الإيروسي تطوَّر عبْر العصور مع تطوُّر الحياة الروحية، واتخذ أشكالًا متعددة هو الآخر.

لقد كانت الأغاني هي أول أشكال الشعر الدنيوي وكانت، في الغالب، مصحوبةً بالموسيقى والرقص وهي تسري على أفواه الصيادين والرعاة ثم الفلاحين في العصور الحجرية وعصور ما قبل التاريخ، وربما كانت هي السبيل الوحيد للتعبير عن أفراح وأحزان الحياة؛ لأنها لا تحتاج سوى صوت الإنسان وهو يتهدج ويحفل بالإيقاعات، وكانت هذه الأغاني مباشرةً بسيطة لا تفتعل الخيال ولا تلجأ إلى الاستعاراتِ قسرًا، وكانت على قدْر حجم اللغة وعلاقتها ومفرداتها المحدودة آنذاك تحاول التعبير عما لا يُعبَّر عنه.

والحقيقة أن صيد الحيوان أو رعيه أو عملية البذار أو الحصاد أو الزواج كانت تصاحبها الأناشيد والأغاني ذات الجوهر الإيروسي؛ فالخصب هو إيروسٌ دائم.

كانت الأغاني تنطلقُ من الوجدان وكان المغنِّي يؤدي مونولوغًا؛ فهو مترعٌ بالفرح أو الحزن أمام الكون، ولم يكن المغني يتحاور مع الآخر، بل كان الغناء وجدانيًّا طافحًا مباشرًا لا صناعة فيه. وهكذا نرى أن عصر السحر أظهر لنا نمطَين شعريَّين؛ الأول ديني سحري هو «التميمة»، والثاني دنيوي إيروسي هو «الأغنية»، ولا شك أن التنافذ والتداخل بينهما كان يجري على السطح أو على المستوى الأدبي، أما في العمق أو على المستوى الروحي فكان كلٌّ منهما ينبع من جوهرٍ مغاير.

إن محاولتنا اليوم استعادة التميمة (التعاويذ والرُّقى والطلاسم ... إلخ)، والأغنية في الشعر الحديث تمثل إطلالة على عصر السحر القديم والجديد، ومحاولة النهل منه ومن خزائنه الدفينة، من طريقة القول فيه ومن طريقة التخاطب، من بلاغته المؤثِّرة البسيطة ومن معانيه الساذجة والعميقة في آنٍ ومحاولة جعلها تنطق بمضامينَ جديدة.

ونرى أن التميمة والأغنية ما زالتا، حتى هذا اليوم، موجودتَين بهذا القدْر أو ذاك في شعرنا؛ فقد اخترقَتا العصور، تحت الأدمة، وتسرَّبتا في تربة الشِّعر الإنساني، وما زالتا تنبعان هنا وهناك عند الأقوام البدائية المعاصرة أو الشعوب المتطوِّرة بنفس القَدْر ولكنهما دخلَتا، حصرًا، في الغناء المعاصر وفي عمليات استمالة الحظ والقوة.

(٢) مرحلة الأرواح: الترتيلة والحوارية

المرحلة الثانية في تطور الأديان ظهرت مع الأرواحية عندما بدأ الإنسان يتخيل هذه القوة السارية، لا على شكل شيءٍ أو حيوان، بل على شكل أرواحٍ خفية، وهنا بدأَت أولى عتبات الميتافيزيقيا في شكلها الساذج.

الفتيشية شخَّصَت القوةَ الساريةَ للكون في شيء، والطوطمية جعلَتْها شيئًا حيًّا، أما الأرواحية فقد جعلَتْها روحًا بعيدة. وهكذا تشكَّل عالمٌ روحي خارج الإنسان يتكون من كائناتٍ روحية كان بعضها ما زال يغطسُ في عالم السحر.

لقد تم تصوُّر هذه القوى الروحية التي تسري في الكون والإنسان والأشياء، بل وتم تسميتُها؛ فقد أدخل العلامة كودرنجتن مصطلح الـ «مانا Mana» الذي وجده منتشرًا، على نطاقٍ واسع، بين الجماعات التي تسكن ميلانيزيا وبولدنيزيا والفلبين؛ حيث يسود الاعتقاد بقوًى خارقةٍ غير مشخصة يُطلق عليها اسم الـ «مانا» أو الـ «مانيتو» التي تنبتُ في الأشياء، والغريب أن الرومان أيضًا كانوا يطلقون اسم الـ «مانا» منذ الألف الأول قبل الميلاد على الأرواح. وقد أخذت النصوص الدينية تتطوَّر من التميمة نحو نصوص تنادي الأرواح والكائنات الروحية، وأصبح التوسل والحذر والتعويذ والإحاطة والرُّقى موجَّهة إلى هذه الأرواح.

لكن شكل الشعر الديني الجديد المناسب لهذه الأرواح، كما نراه، هو شكل «الترتيلة Hymen» الذي تخلَّص من المضمون والشكل السحري، وأخذ صيغة التراسل الروحي بين الإنسان وبينها.

الترتيلة هي شعرٌ ديني أرواحي المنشأ تسوده لغة الرجاء والدعاء والاتصال مع هذه الروح أو تلك. وما زالت التراتيل الدينية إلى يومنا هذا شكلًا من أشكال الشعر الديني، لكنها الآن أخذَت مضامينَ أخرى، كما حصل للتميمة عندما انتقلَت إلى عصورٍ لاحقة. والحقيقة أننا لا نستطيع الآن استنباط القواعد الفنية الدقيقة لنمط «الترتيلة» القديمة بسبب اندثارها أو إعادة صياغتها لاحقًا، لكننا نُدرِك أن هذه التراتيل كانت تطلب الشفاعة والحماية، وكان الإنسان أو الشاعر يستخدمها في مختلف تفاصيل حياته، وهو ما نراه، مثلًا، في الحقبة الأولى من الدين الروماني الذي احتفظ لنا بأسماء لا حصر لها لهذه الأرواح (المانات) الخاصة بالموتى الأخيار والأشرار (ماليبوس، لارفا) والخاصة بالحياة المنزلية (بينات) والأرواح العامة (لارات) والأرواح الحامية الخاصية (جن) وهذه تسيطر على تفاصيل الحياة والسلوك، ولا شك أن لكلٍّ من هذه الأرواح تراتيلها مثلما لها تماثيلها وأشكالها، وفي كل الأحوال لم تكن هذه الأرواحُ آلهةً بل قوًى روحيةً دقيقة.

ولعل أكثر الأرواح وضوحًا في تراثنا العراقي القديم والسامي بشكل عام هي «ليليث» التي تمثِّل شيطانة الليل؛ فهي روحٌ أنثويةٌ مُغْوية تجذب الرجال إليها، وتجعلهم يهيمون وراءها في الليل تاركين زوجاتهم في البيوت، وقد تحوَّلَت «ليليث» إلى ما نستطيع أن

نسمِّيه بـ «حواء الباطنية»؛ فهي روحٌ نارية مثَّلَت فيما بعدُ، شخصيةَ العشيقة النارية التي تعصفُ بحياة الرجل المتزوج خصوصًا.

أما النصوص الدنيوية التي تقابل الترتيلة، فكانت تمثل في الحوارية Dialoge؛ فقد ظهرَت الحواريات بسبب وجود قوتَين متقابلتَين هما «الروح المعبودة» و«الإنسان» وأصبح الحوار بينهما قائمًا، ثم أصبح الحوار بين شخصَين أو بين شخص وجماد أو حيوان أو نبات، وظهرَت في العصر السومري مثلًا حواريات المفاخرات (أدمندوكا) التي تعبِّر عن تنافس بين «النخلة وشجرة الأثل»، و«الصيف والشتاء»، و«الراعي والفلاح» ... إلخ.

وإذا كانت الأغنية في عصر السحر عبارةً عن مونولوجٍ وجداني، فإن أغنية عصر الأرواح هي ديالوج حواري شكَّل بذرة الدراما التي ظهرَت لاحقًا بأشكالٍ متطورة وصيغٍ مسرحية.

وبذلك يكون الشعر الحواري (الدرامي) هو شعر هذه المرحلة؛ حيث يتناظرُ مع الترتيلة الدينية التي هي حوارٌ مع الأرواح ومناغاةٌ لها. وتمثِّل محاولة استعادة الترتيلة والحوارية في الشعر الحديث، عن وعيٍ مسبق، صيغة حوارية لفتح طبقاتٍ أسلوبيةٍ جديدة في الكتابة الشعرية.

(٣) مرحلة الآلهة: الأسطورة والملحمة

كانت الأرواحية تمهيدًا للانتقال إلى عصر الآلهة؛ حيث تم تطوير فكرة الأرواح إلى فكرة الآلهة، فقد تجسَّدَت هذه الأرواح بصيغةٍ بشرية، وأصبحَت آلهةً ذات عقل وقوة وشمول وسطوة، والأهم أنها خالدةٌ باقيةٌ بينما الإنسان زائلٌ بائدٌ رغم أنه يتوالَد ويتكاثَر.

كانت هذه العتبة الجديدة التي دخلها التطور الديني منطلقًا للأديان الوضعية المعروفة وغير المعروفة، التي يُرجح أنها اتضحَت مع العصر الحجري الحديث (النيوليت) حيث اكتشاف الزراعة؛ ولذلك كانت أول الآلهة وأقدمها هي «الإلهة الأم» راعية الخصب في التربة، ثم راعيته في الكون كله، وظهر بعدها الإله الأب، ثم الإله الابن، وتكون أول بانثيون عائلي للآلهة قبيل العصور التاريخية، وكان لا بد من ظهور أدبٍ قصصي يروي قصة ظهور هذه الآلهة، وكان هذا الأدبُ يُروى شعرًا وهو تحديدًا: الأساطير.

الأسطورة شعرٌ سردي عن إلَهٍ معيَّن أو عدة آلهة؛ فهي إذن قصةٌ محكية عن طريق الشعر، وهي ثابتةٌ نسبيًّا ومقدسةٌ ومربوطةٌ بنظامٍ ديني معيَّن ومتناقَلة بين الأجيال، ولا

تشير إلى زمنٍ محدَّد، بل إلى حقيقةٍ أزلية من خلال حدثٍ جرى، وهي ذات موضوعاتٍ شمولية كبرى محورها الآلهة، ولا مؤلف لها، بل هي نتاجُ خيالٍ جمعي.

هكذا صارت الأسطورة أحد أهم المكوِّنات الأساسية للدين مع المعتقدات والطقوس. وهكذا صارت هي مادة الشعر الديني المعبِّر عن هذه المرحلة، وهي مرحلة ظهور الأديان الوضعية، التي استغرقَت زمن الحضارات القديمة كلها.

وتُعدُّ الأسطورة قفزةً نوعية قياسًا إلى التميمة والترتيلة؛ فقد تضمَّنَت في أحشائها العلم البدائي والفلسفة الأولى التي جعلَت الإنسان يتأمل الكون ومعناه وغاياته وما وراءه، واتسعَت فيها رقعة الأدب لتشمل السرد والشعر بأنواعهما، وانطوت على أخيلة ومجازات واستعاراتٍ جزئية وكلية. وهكذا اجتمعَت في الأسطورة أسس «العلم والفلسفة والأدب والدين» في صورتها الأولى الأشد قربًا إلى الناس وقتذاك؛ فهي إذن صفحةٌ من صفحات العقل البكر للإنسان، التي تُخفي نضارتَه وطفولتَه وأول تشوُّقاته لفهم وتفسير ما حوله.

يظهر الأسلوب الأسطوري الشعري Methopoetic من خلال مظهرَين أدبيَّين أساسيَّين للأساطير هما الإيقاع الشعري الظاهر أو الخفي و/أو التقنيات الشعرية مثل التكرار والمقابلة والتشبيه، ويمكننا تصنيف الأسطورة إلى أربعة أنواعٍ أساسية هي؛ أولًا: أساطير الخليقة Myths of Genesis (التكوين) وتشمل أساطير خلق الكون (كوزموغونيا) وأساطير خلق الآلهة (ثيوغونيا) وأساطير خلق البشر (أنثروبوغونيا)، ولا شك أن نموذجها الفريد هي أسطورة الخليقة البابلية (إينوما أليش: حينما في العُلى) فهي أسطورةٌ خليقةٌ نموذجيةٌ في العالم القديم تتضمَّن خلق العالم والآلهة والإنسان.

وفي أساطير الخليقة تتكوَّن الأنماط البدائية الموجبة Positive Archetypes التي تعمل كحاضنة كبرى لرموز الإنسان التي ستظهر لاحقًا، وتشكِّل بنيته الروحية العميقة.

وتتم الخليقة عبْر أحد العناصر الأربعة الأساسية للخليقة (الماء، التراب، الهواء، النار) أو بخلط بعضها.

أما النوع الثاني من الأساطير فهو أساطير البناء Myths of construction وهي الأساطير التي يقوم فيها الآلهة بخلق وبناء تفاصيل العالم، وتأسيس المدن، ومنح الإنسان أدوات العمل والحكم والسلطة والملكية وغيرها، وتسيطر على هذه الأساطير المدائح الإلهية ومدائح المدن التي بناها الآلهة وقصائد البناء، وتظهر فيها رموز الخير البنَّاء التي تنطلق من الأنماط الموجبة. وتشكِّل أساطير البناء بمجملها ما يشبه الكوميديا الإلهية المليئة بالأفراح والمسرَّات والمدائح، ولعلَّ أرفع أشكالها هي أساطير الحب المقدَّس بين الآلهة

وخصوصًا الإلهَيْن الشابَّين اللذَين مثَّلهما دموزي وإنانا (تموز وعشتار) خير تمثيل في الميثولوجيا العراقية القديمة.

أما النوع الثالث من الأساطير فهو أساطير التدمير Myths of deconstruction وهي الأساطير التي تبدأ بأساطير الحب المدنَّس؛ حيث نزول الإلهَيْن العاشقَين إلى ا لعالم الأسفل، وما يتبع ذلك من مراثي الحب، ثم تليها أساطير تدمير المدن وهجرها ورثائها وقصائد البكاء، وتبدأ رموز الشر والخراب والدمار بالظهور. ولعل أهم نماذج هذا النوع هو نزول إنانا للعالم الأسفل ومراثي أور وسومر وبابل وغيرها.

أما النوع الرابع من الأساطير فهو أساطير النهاية والموت Myths of death وتُسمَّى «الإسكاتولوجيا» Eschatology وهي أساطير نهاية الكون والآلهة والإنسان؛ حيث يتفسَّخ الكون مثلما ابتدأ ويعود إلى عناصره الأربعة، وهكذا يتم تدمير الكون والإنسان؛ إما بالماء (الطوفان)، أو النار (الحريق)، أو الهواء (العاصفة)، أو التراب (الزلازل والبراكين).

ولعلَّ أهم الأساطير العراقية هنا هي أسطورة الطوفان؛ حيث يسيطر على أجوائها الكابوس والدمار والنهاية، وتمثِّل عودة الكون إلى العماء وتحطم الأنماط البدائية وظهور الأنماط البدائية السلبية Negative Archetypes.

هذه هي الأسطورة، إنها الخزينُ العميقُ لكنوز العقل البشري وتطلُّعاته وتشوُّقاته الأولى، وهي شِعره الديني الذي يمشي بقدمَي السرد في دورةٍ أزليةٍ بين الخليقة والموت مرارًا، وكأنها قصيدة/قصة العَود الأبدي.

أما الشعر الدنيوي المناظر للأسطورة فقد كان «الملحمة Epic» التي كانت سردًا شعريًّا يدور حول بطلٍ بشري وليس إلهًا، ولكن هذا البطل يملك قدراتٍ استثنائية ويتحول، عادةً، إلى رمزٍ قومي تجتمع حوله قصة صعود أمةٍ من الأمم، وتكاد الملحمة تشبه الأسطورة في كلِّ شيء لكنها دنيوية، أما الأسطورة فدينية، وهي أحد أعمدة الدين الثلاث.

وإذا كانت الأساطير قد توارت نسبيًّا أمام التطور التاريخي، فإن الملاحم ما زالت تظهر بشكلها الشعبي، وتشكِّل المتن المميز لبعض الأمم والشعوب.

وقد ظهرَت مميزاتٌ أسلوبية ومضمونية خاصة بالملحمة، مثل التكرار والإعادة واستباق الأحداث وظهور القوى الغيبية وغيرها، وهكذا يكون الأدب الدنيوي قد تطوَّر من قصة بين اثنَين (دراما) إلى قصة شعب يتمركز حول بطل (ملحمة)، وإذا عدنا إلى الموضوع من بدايته فسنجد أن هذا التطور قد حصل كما يلي دنيويًّا: من الشعر الغنائي

إلى الشعر الدرامي إلى الشعر الملحمي، وهو سياقٌ متجانسٌ تاريخيًّا، ويعبِّر عن اكتنازٍ متصاعد.

والحقيقة أن استعادة الأسطورة والملحمة في الأدب الحديث هو الأمر الأكثر شيوعًا؛ فقد احتوت الأساطير والملاحم على كنوزٍ روحية وأسلوبية نادرة كانت تمثل، بلا شك، خلاصة التجربة الإنسانية القديمة في شكلَيها الديني والدنيوي، وقد اختلفَت طرق استعادتهما وتمثُّلهما في الشعر الحديث بين طرق مباشرة وكولاجية وغير مباشرة ورمزية، لكننا اخترنا (في هذه الأعمال الشعرية وغيرها) طريقة شحن النصوص الحديثة بمادة الأساطير والملاحم؛ حيث نعمد إلى تكسير الأسطورة أو الملحمة إلى شظايا صغيرة نزيِّن بها النص الجديد أو نشحنه مضمونيًّا ببعض شحناتها؛ فقد وجدنا الطرق الأخرى مباشرةً ومملةً وشكلية؛ ولذلك اخترنا طريقًا آخر قد تتضح ملامحُه في الأعمال الأخرى.

(٤) مرحلة التوحيد: الكتاب المقدَّس والقصيدة

عندما ظهرَت الأديان التوحيدية سقطَت الآلهة ولم يبقَ سوى إلَهٍ واحد هو خالق الكون والإنسان، وأصبح من الصعب الحديث عن أساطير له؛ لأنه منزَّه بعيد لا أول له ولا آخر، ولا ولد ولا أب له. وبذلك تراجعَت الأسطورة ووجدَت لها ملجَأً في الحديث عن الملائكة والشياطين والأنبياء في رواياتٍ شعبية. وربما بقيَت من أسطورة الخليقة هياكل قديمة تذكِّر بكيفية نشوء الكون، وأصبحت أسطورة النهاية إنذارًا ووعيدًا بالخراب والزوال.

وحلَّ «النص المقدس» أو «الكتاب المقدس» محلَّ الأساطير، وهكذا ظهر الشعر الديني في الكتب المقدَّسة مواربًا متخفيًا متثاقلًا تحت عبء الأفكار والمعتقدات اللاهوتية من جهة، وتحت ضغط تفاصيل الطقوس والفقه والشريعة من جهةٍ أخرى، وبعبارةٍ أخرى أصبح «الكتاب المقدَّس» هو النص الديني الشامل؛ حيث يجمع مكوِّنات الدين الرئيسية الثلاثة: المعتقد، الأسطورة، الطقس، ومكوِّنات الدين الثانوية: الشرائع والأخلاق، وهكذا أصبح هذا الكتاب المقدَّس هو النص المفتوح على العقل والعمل؛ أي إن الشعر أصبح داخل العقل والعمل، كان الكتاب المقدَّس لليهود هو التوراة أو «العهد القديم» وللمسيحيين هو الإنجيل أو «العهد الجديد» وللمسلمين هو «القرآن».

وهكذا تحوَّل الشعر من «القصِّ المقدَّس» في الأسطورة إلى «النص المقدَّس» في الكتاب (البايبل Bible). وتغيَّرَت وظيفة الشعر الديني كثيرًا، فأصبحت ذهنية وعملية، بعد أن كانت أكثر سعيًا وراء الخيال.

والنص المقدَّس أو الكتاب المقدَّس لا يُعد شعرًا بالمعنى المألوف الذي عرفناه، بل هو نصٌّ روحي ديني متماسك تظهر فيه أشكال وإيقاعات وتقنيات الشعر لخدمة غرضٍ روحيٍّ أكبر.

وقد أخذ الشعر في النصوص المقدَّسة أسماءً جديدةً مثل السِّفر في التوراة والإنجيل والمكوَّن من عددٍ من الإصحاحات، أو السور في القرآن والمكونة من الآيات. ومهما كانت التسميات فإن الشعر أصبح وسيلة من وسائل المعتقدات والطقوس الدينية ولم يعد له وجود مستقل في الحقل الديني. أما الشعر الدنيوي فقد ظهر فيما نسميه بـ «القصيدة» فهي نصٌّ شعِريٌ يجسِّدُ مشاعر وأخيلة الشاعر مباشرةً دون مسالكَ ملحمية أو حوارية، لكن القصيدة تقتربُ من الأغنية في جوهرها رغم أن القصيدة أكثر تعقيدًا وغنًى من الأغنية.

الشعر الوجداني البسيط يعبِّر عن الأغنية، أما القصيدة فتتضمَّن هذا المحتوى، وتتجاوزه إلى أكثر من ذلك؛ فهي تجمع مشاعر الإنسان في كافة اتجاهاتها وأغوارها، وتستوعب خياله وذاكرته وحكمته وفلسفته في العيش. القصيدة، إذن، نوعٌ أدبي دنيوي حديث نسبيًّا ظهر بعد الملاحم رغم أنه ينهل من الأغاني القديمة (التي ضاع أغلبها). وحين يتمُّ فتح قناة وصل بين النص المقدَّس والقصيدة؛ أي حين تُحاول القصيدة الاستفادة أسلوبيًّا ومضمونيًّا من مادة النصوص (الكتب) المقدسة، فإن ذلك يجري لجعل القصيدة مكتنزة أكثر بشحنةٍ جديدة. ولعل هذا الملمح هو أكثر ما نراه في النصوص التي قدَّمناها هنا وفي «مجاميع أخرى»؛ فهناك محاولةٌ لفتح نوافذ القصيدة أمام رياح الكتب المقدَّسة (والقرآن بشكلٍ خاص في أناشيد إسرافيل). وأخيرًا فإننا نرى، في هذا السياق، أن النص الشعري الحديث يجب أن ينفتح على كل حلقات التطور التي مرَّ بها الشعر الديني والدنيوي؛ فالقصيدة الحديثة تستوعب مؤثِّرات وأسلوبيات الملاحم والدراما والأغاني، كما أنها تستوعب شحنات الكتب المقدَّسة والأسطورة والترتيلة والتميمة. وهو ما نراه مناسبًا لظهور نصٍّ شعريٍّ متناسلٍ مع تاريخ الشعر كله.

ثانيًا: الشعر والسحر

(أ) أنواع السِّحر

يسعى السِّحرُ نحو التدخل في قوانين الطبيعة؛ إما لإيقافها أو لتحويرها أو للتحكم بها، ويسعى الساحر لأن يسيِّر هذه القوانين وفق ما يشاء، وهو بذلك يوقف الانسياب الطبيعي

لهذه القوانين وتكرار حصولها المستمر؛ أي إن الساحر شخصٌ يعارضُ الطبيعة، ويعمل على جعل قدرته تتدخلُ في مسرى قوانين الطبيعة لكي يوجهها حسب رغبته، ويجعل هذا التوجه من الساحر شخصًا استثنائيًّا بين الجماعة أو المجتمع.

ينقسم السحر، من حيث طريقة ممارسته إلى ثلاثة أنواعٍ أساسية هي «السحر الخارقي والسحر التعاطفي والسحر الكاذب»؛ فالسحر الخارقي Parapsychological Magic هو السحر الحقيقي الذي يقوم بالمعجزات المادية التي نتلمسها بحواسنا، ونعترف بحصولها، دون أن يكون هناك تلاعب أو إيهام لهذه الحواس، ويشترط هذا السحر شرطًا واحدًا في الساحر هو امتلاكه لقوةٍ خارقة أو إحساسٍ فائق نسمِّيه اليوم «قوة براسايكولوجية»؛ حيث يمتلك عددٌ نادرٌ جدًّا من البشر قوةً أو قوًى براسايكولوجية تمكِّنهم من التدخل في قوى الطبيعة وإيقافها أو التحكُّم بها، أو أن هذه القوى تعمل على تحطيم الفيزياء التي حولنا، وتنفيذ ما يريده صاحب هذه القوى، ولا شك أن السحرة الحقيقيين في الماضي كانوا من هؤلاء؛ فهم بامتلاكهم هذه القُوى تسيَّدوا مكانًا مرموقًا ومهابًا في المجتمع، جعل من بعضهم كهنةً أو ملوكًا أو أنبياء لكنهم كانوا يحملون في داخلهم هذه القوة أو القوى البراسايكولوجية. وقد كشف علم البراسايكولوجي المعاصر بعضَ هذه القوى في الإنسان مختبريًّا وفسَّرها.

ظهرَت الظواهر البراسايكولوجية التي هي قدراتٌ سحرية، قبل ظهور علم البراسايكولوجي بمئات الآلاف من السنوات، بل إن الإنسان القديم كان يحمل هذه القوى كلما توغَّلنا في الماضي أكثر؛ لأنه كان يعيش في عالمٍ موحش مظلم غامض مريب، وهو ما يجعل هذه القوى تتنشط أكثر، أما عندما تكوَّنَت المجتمعات واختلطَت وظهرَت الحضارات، واستقر الإنسان في المدن، فقد ضمُرَت هذه القوى في الإنسان تدريجيًّا، وقل عددُ ونوعُ حامليها، إضافةً إلى ضمور الغدَّة الصنوبرية في الإنسان مع تقادم الزمن، وهي الغدة التي لها علاقةٌ مؤكَّدة مع هذه القوى.

أما النوع الثاني من السحر فهو السحر التعاطفي Sympathatic Magic الذي يقوم على محاولة التدخل بقوانين الطبيعة عن طريق تقليد هذه القوانين؛ أي إن الساحر لا يملك قوةً خارقيةً بداخله بل هو يناور شكليًّا بقوى الطبيعة ويقلِّدها لعله يستطيع السيطرة على ظواهرها والتحكُّم بها، إنه عملٌ صادق يشحذ الإنسان نفسيًّا لفعلِ عملٍ خارق، ولكنه لا ينجح بالضرورة في ذلك، وهذا السحر على شكلَين هما السحر التشابهي Homoeopathic الذي يقوم على أساس أن العِللَ المتشابهة ينتُج عنها نتائجُ متشابهة؛

حيث يقوم الساحر بصنع نموذجٍ مشابهٍ للطبيعة، ويؤثِّر فيه ليحاول إحداث تأثير في الطبيعة نفسها، مثل رسم صورة للعدو ثم طعنها لإحداث تأثيرٍ سيِّئ في العدو. والآخر هو السحر الاتصالي contagious الذي يقوم على أساس أن الأشياء بعض، وأن للجزء تأثيرًا على الكل، كما أن للكل تأثيرًا على الجزء، مثل أخذ شعرةٍ من إنسان وحرقها للتأثير على ذلك الإنسان.

أما النوع الثالث من السحر فهو السحر الكاذب Pseudo-magic أو الشعوذة، الذي لا يعد سحرًا، بل هو نوعٌ من الخداع البصري والحواسِّي؛ فهو يفشل تمامًا مع الطبيعة ويقوم بالتأثير النفسي على الإنسان الذي يؤمن به، وبذلك يتحكم به، ولا يتحكَّم بالظواهر المراد التحكُّم بها.

(ب) أنواع الشعر

إن التقسيم السابق للسحر يصلُح تمامًا لتقسيم الشعراء إلى ثلاثة أيضًا؛ فالشاعر الخارقي هو الذي ينبع شِعره من موهبةٍ قوية فيه، ومن فطرةٍ ضاربة في أعماقه، وشعره أصيل أولًا قبل أن يكون قديمًا أو حديثًا، نشعر بشعره مثل ينبوعٍ يتدفق عن نفسٍ صافيةٍ عميقة رقراقة، ولا يحتاج شعره إلى حذلقات الصناعة الشعرية، ولا يتعكز على الخيال المبالَغ فيه، الشاعر الخارقي هو الذي يتقدم نحو الشعر بخطًى ثابتة؛ لأنه قدرُه المحتوم، وهو يسير فيه دون أن يلتفت ويبلغ المستوى الكبير دون عناء؛ ففي داخله قوةٌ شعريةٌ مولدة، وسيكون عليه بذل جهدٍ معيَّن في وضع هذه القوة في الإطار المناسب وفي الشكل المناسب، واختيار المضامين المناسبة، ولكن هذا الشاعر قد يسخِّر موهبتَه الشعريةَ هذه في اتجاهاتٍ لا تناسبه ولا تناسب موهبته، رغم أن قوة موهبته الشعرية واضحةٌ فيها؛ ولذلك فهو شاعرٌ يذهب إلى الأغوار والأعماق.

أما الشاعر التعاطفي فهو شاعرٌ صادقٌ يستعين بصدق تجربته قبل كل شيء لكتابة الشعر، ويجد في الأدب ملجأً لذلك، ورغم أن موهبته متواضعة فإنه يناور بأشكالٍ يبتكرها ويخطِّط لها، نشعر بقدرته الأدبية أكثر من قدرته الشعرية؛ فهو ينطلقُ من نصوصٍ أدبية بين تجربته وقصيدته، ويقيم بينهما صلةً معقولةً. ينطلقُ من التجارب ومن صدق مشاعره التي خاضَت هذه التجارب، لكنه لا يسبر الأعماق الخفية والعوالم الباطنية.

النوع الأخير هو الشاعر الكاذب، وهو الشاعر الذي يعتمد كليًّا على الصنعة الشعرية، وعلى القوالب الجاهزة لهذه الصنعة، والشعر عنده مجموعة تقنياتٍ لغوية فحسب، لا تنبُع

من صدق التجربة (كما عند الشاعر التعاطفي)، أو من أغوار الفطرة (كما عند الشاعر الخارقي)، بل هي عملياتُ قصٍ وربطٍ وترقيعٍ وخياطةٍ لغويةٍ يمكن عملها بالكثير من المران والخبرة الأدبية، ويضعنا هذا الشاعر في منطقة اللعب والتسلية والزخارف الشكلية التي، يعتقد هو أنها، ستُحيلنا إلى الأعماق، ولكنها لا تفعل ذلك؛ لأنها لا تمتلك رصيدًا عميقًا وروحيًّا، ولأنها ليست صادقة، ولأنها تتوسل الشكليَّات وتحاول اللعب بها فقط.

ولأن السحر يشتغل في منطقة تحقيق فعلٍ ما، فإنه يختلف عن الشعر الذي يشتغل في القول واللغة والكتابة، السحر يعمل بينما الشعر يقول؛ ولهذا يكون السحرُ سحرًا عندما يعمل فقط، ولا يكون عندما يفشل في العمل، وهو ما جعل السحر الخارقي هو السحر الحقيقي، أما السحر التعاطفي فنجاحُه جزئي في تحقيق الفعل، والساحر الكاذب كذلك.

لكن الشعر يكون في منطقة الكلام واللغة؛ ولذلك فهو يتطلب أولًا موهبةً أصيلة (الخارقي)، وثانيًا صدقًا في التجربة ومرانًا أدبيًّا (التعاطفي)، وثالثًا صنعةً وتقنياتٍ لغوية وخيالًا شكليًّا (كاذبًا). إنه يجمع هذه الأنواع الثلاثة بنسب متدرجة لأنها، كلها، تعملُ في منطقة القول والكلام واللغة، ويقينًا أن وجود الموهبة سيهذِّب الصدق والتجربة والأسلوبية الأدبية، وكذلك سيحدُّ من أمراض التقنيات، ويخفِّف من عبئها وضغطها على براءة الشعر وفطريته.

(ج) الساحر والشاعر

يشبهُ الشاعرُ الساحرَ في أمورٍ كثيرة، مع ملاحظة أن الساحر يعمل والشاعر يقول (أو يكتب)، ويتظافر الفعل والقول عند الشاعر الحقيقي، الذي يصبح رمزًا مشرقًا للصورة الإنسانية في تفوقها الروحي والعملي.

الساحرُ يحاول تحدي واختراق الفيزياء الطبيعية للوجود والشاعر كذلك، وينتج عن ذلك رقيٌّ وتصاعدٌ في المستوى الأنطولوجي والمعرفي لحياة البشر.

الخارقية السحرية تشبه الخارقية الشعرية، رغم أن الأولى حرثٌ في الوجود والثانية حرثٌ في اللوغوس.

كان الساحرُ، في العصور القديمة، يشغل أهميةً استثنائيةً في الحياة الاجتماعية والسياسية، وكان يشغل زعيم القبيلة وطبيبها وشاعرها وفيلسوفها؛ حيث تجعل قدرته الفائقة على هذا القدْر من الأهمية. وكان الشاعرُ يحتل مرتبةً نوعية في الحياة السياسية

والاجتماعية، لكنها لا تضاهي مرتبةَ الساحرِ. ورغم أن المجتمعات البشرية أظهرَت تخصصاتٍ معقدةً في طريق تطورها السياسي والاجتماعي، إلا أن مكانة الساحر تدهورَت مع الزمن بينما تصاعدَت مكانة الشاعر.

والحقيقة أن الساحر والشاعر يحملان القدرة ذاتها ويحقِّقان الأثر النوعي ذاته في التطور النوعي للأمم، لكن الساحر ارتبط بالدجل والشعوذة وخصوصًا بعد عصر التوحيد؛ حيث بدا وكأنه يمثل القوة الوثنية في مقابل قوة الإيمان الإلهي.

أما الشاعر فقد تشوَّهَت صورتُه هو الآخر عندما ارتبط بالبلاط، وأكثر من ظهوره الماجن والمغوي، وتهاوت صورة الشاعر بقسوةٍ إبَّان ظهور شعر التكسُّب والمديح والهجاء واللهو.

لكن نصاعة صورة الساحر (الشخص الفائق المعرفة) والشاعر (الشخص الذي يمثل الحرية) بدأَت بالعودة مرةً أخرى، كصورةٍ نوعيةٍ للإنسان في أقصى تجلياته المشرقة.

ثالثًا: الشعر والجسد

طاقة الإيروس

إن قوة الجسد الداخلية التي أحالتنا إلى نشاط مراكز السحر فيه تحيلنا أيضًا وبصورة مباشرة إلى القوة الإيروسية التي تنتعشُ بانتعاش الجسد وتُهمَلُ بإهماله، وهكذا يكون الجسد مركزًا للماجي (السحري) والإيروسي (الحسي).

إن الإيروس هو نشاط الجسد الجنسي والعاطفي ويسميه فرويد «غريزة الحياة»، وتقع في نطاقها غريزة حفظ الذات وغريزة حفظ النوع رغم اختلافهما، وهدف الإيروس إنشاء وحداتٍ جديدة تزداد حجمًا؛ فهو غريزةٌ رابطة، أما الطاقة التي تعمل وفقها فاسمها «اللبيدو». ويتصارع «الإيروس» مع الـ «تانتوس» الذي هو غريزة الموت الكامنة في الجسد البشري، والتي تحاول تعطيل كيانه وحركته.

إن هذا الإيروس هو الذي يمدُّنا بحب الحياة وعشقها، وهو الذي يزيِّن لنا جاذبية الجسد الآخر، وهو الذي يُشعل اللذة فينا؛ فهو نارُ الجسد وشعلتُه العظيمة.

يفقد الجسد الكثير من فاعليته عندما يكون هذا الإيروس محجوبًا (في حالات التقشف) أو غفلًا (في حالات الخمول الجنسي) أو معطلًا (في حالات الشيخوخة)، ويعمل الإيروس على تماسك الجسد وإذكاء فاعليته وإدراكه لفحواه وجوهره. وتتجسد طاقة الإيروس بشكلٍ مباشر في ممارسة الحب والجنس والنشاطات الحسية النوعية، مثل

التذوُّق المرهَف والسماع المهذَّب للموسيقى والتلذُّذ بالعطور؛ حيث تتنشط الحواس الخمس، وتمارس فاعليتها وامتلاءَها.

لكن طاقة الإيروس قد تتجسد بشكل غير مباشر عندما تتسامى الحواس وتتحول طاقتها لإنتاج فكري أو فني أو شعري متميز. إن التسامي هو فعلٌ إيروسي غير مباشر تقفز فيه الطاقة الحسية، وتتحول من طاقة مادية إلى طاقة مثالية يجسِّدها العمل الإبداعي، وهذا ما يدعونا للتأكيد بأن الإيروس هو المخزن الحسي للإبداع، ومنه تنطلقُ أمواج الشعر والأدب والفن ولكن عبْر عمليات داخلية في غاية التعقيد.

إن طاقة الإيروس طاقة نفسية (سايكولوجية) وطاقة الماجوس (السحر) طاقة فوق نفسية (باراسايكولوجية) وطاقة اللوغوس طاقة روحية كونية، وبذلك تتظافر هذه الطاقات مع بعضها في عمليات الإبداع.

يتلازم الشعر مع طاقة الإيروس لا بوصفه شكلًا متساميًا لها، بل بوصفه ينبوعًا فطريًّا إيروسيًّا. وهذا ما يختلف به الفكر عن الشعر؛ فلو أننا توهمنا واعتبرنا الشعر متعاليًا إيروسيًّا لنتج عن ذلك شعرٌ ذهني أقرب إلى الفكر، لكننا سنقترب من حقيقة الشعر إذا نحن وضعناه في الجذور الإيروسية؛ لأنه أقرب إلى ينابيع الحواس وعيونها الخصبة منه إلى مجرداتها وسمائها العالية.

إن التأكيد على إيروسية الشعر يشبه التأكيد على فطريته؛ فالجسد يجب أن يكون حاضرًا بطراوته وحواسِّه المشتعلة، بل يجب أن يكون النصُّ الشعري جسدًا لدنًا متوردًا بحواسَّ نشطة ومن هنا تأتي مقولة إن الشعر يؤنث العالم؛ لأن الجسد الحقيقي الذي يسعى الشعر لتجسيده هو جسد الأنثى؛ حيث تسعى الأنوثة لصبغ العالم بجمالها ونورها.

رابعًا: كيمياء السحر والجسد في المجموعات السبع

حاولَت قصائد هذا المجلد الشعري النهل من تلك الينابيع السرِّية للسحر والجسد، من جاذبية السحر وحقوله المشتبكة وهو يعيش في حواسنا التي ينشِّطها الشعر، ومن جاذبيته وهو يرسخ في أعماق وجداننا اللاشعوري، ومن عبقرية الجسد البشري المجلجل بالأعاجيب الحسِّية وتورُّدات الغرائز وسعيها إلى الرُّقي.

عندما يحكُم الشعر مجالي السحر والجسد فلن يكون هناك نكوصٌ نحو الهاوية والابتذال، لن يتحول السحر إلى شعوذة، بل سيكون جزءًا من التركيب الشديد العالي

للحواس، ولن تتحول الإيروسية الجسدية إلى غرائز حيوانية، بل سيقودها الشعر إلى الرفعة، وسينفتح الجسد المخصَّب على حقول الروح والنفس ويُغنيها.

الأعمال الشعرية هنا لا تدَّعي أنها تُطابِق التنظيرات التي تحدَّثنا بها؛ إذ ما من شاعر يستطيع التوفيق بين رؤيته ونتاجه؛ فالمسافة بينهما قائمة مهما كان صدق الشاعر ونواياه.

لكننا نودُّ التأكيد على أن الشعر لا يأخذ مادته من نظريات الشاعر، بل من مادة حياته وتجربته، وربما جاءت هذه النظريات بعد التجربة وبعد الشعر نفسه، وربما لعبَت دور الإطار العام والبوصلة الموجِّهة فقط، وهذا ما نراه من دورٍ مناسب لها.

ربما كان توجهنا في جمع قصائد هذه المجموعات الشعرية السبع في مجلد منطلقًا من عاملَين؛ أولهما شكلي يتمثل في سيادة الإيقاع الموسيقي الشعري المتمثل بالتفعيلة العروضية في أغلب هذه المجاميع، وثانيهما مضموني يتمثل في طغيان موضوعات السحر والجسد في هذه المجاميع، وربما سيكوِّن العرض الآتي الذي سنقدمه لهذه المجاميع مفاتيحَ هامةً في فهم وتحليل وكشف هذه المضامين، رغم أننا اخترنا لغةً ذوقية أكثر منها نقديةً لبسط هذه المادة لإيماننا الكامل بأن مثل هذه اللغة هي الأفضل في الحديث عن الشعر وأغواره، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالشاعر نفسه وبأعماله.

كانت يقظة دلون باكورة أعمالي الشعرية كلها؛ فقد صدرت عام ١٩٨٠م، حاوية على قصائد كتبتُها في السبعينيات، وهو العقد الذي ظهرَت فيه تجربة جيلٍ شعري جديد في العراق (جيل السبعينيات) وكنتُ أحد شعرائه.

قصائد هذه المجموعة أقرب إلى الرومانسية؛ فهي مشحونة بالعاطفة، وبالسعي نحو المثل العليا، وتلمُّس عتبات الرمزية في إطارها العام، لكن الثمار الخاصة فيها كانت متمثلة في غصنَين أساسَين، هما غصنا السحر والأسطورة؛ فقد حاولَت أغلب قصائد المجموعة، وخصوصًا في كتاب السيمياء، الاستفادة من السحر والأدعية والتعاويذ والطلاسم وغيرها.

كانت محاولتي المبكرة هنا للاستفادة من هذا الحقل المهمل في تراثنا الشعري الحديث استجابةً لوعيٍ معرفي خاص بهذا الأمر ولدوافع داخلية، لا أعرف حتى هذا اليوم أسبابها، وقد أستطيع العودة بالوعي المعرفي الخاص إلى ميولي الذوقية الشخصية للشرق وللغنوصية والهرمسية، واعتبارها منطلقات وعي وفنٍّ معًا. لقد حاولتُ استبطان السحر العربي ومدوناته الشعبية، وجاء ذلك على مستوى العبارة والسياق والمخاطبة: لا أصحو، حتى تأتي إليَّ وتُذهب عني تعبَ الدهرِ.

يا مؤنس قلبي وصبيَّ شبابي وتصالحني،
أقسمتُ عليك بروحٍ ساكنةٍ في الماء،
بأن تخرجَ من أرضك مفتونًا بي.

كان السحرُ ينهمرُ من تداعياتٍ مباشرة، وربما كان نيئًا إلى الحد الذي يشبه تقريبًا ما تحمله تعاويذ السحر الشعبي:

قُلْ بالذي أنزل هذا الكتاب،
مكملًا يا سيد الأحباب،
ماذا تقول الروحُ في سرِّها،
والقلقُ الفاتن فوق الجسد الوثَّاب ... إلخ.

ولنقل هنا إن جُمل السحر تُحاول أن تُفسِح لها مكانًا في النسيج الشعري للقصيدة الحديثة، فتخصبه مرةً وتجعلهُ مشحونًا مرةً أخرى، وهكذا، لقد كان السحر يمُر عبْر اللغة أكثر من مروره عبْر الفعل، وكان ذلك يجد مكانًا مناسبًا له في أدعية وتعاويذ أقرب إلى العشق والعاطفة منها إلى شيءٍ آخر.

وتعملُ طقوس السحر مع لغة التميمة السحرية في إذكاء الجوِّ السحريِّ مثل حرق الآس، وانتشار الطواطم في الهواء من الجبَّة، وتبرج البروج، ورشِّ ماء الندى، ورشِّ ماء الذهب على الشفتَين، وتنوُّع ظهور أغصان السحر والحصى والقلم والسدر والزعفران.

يتراصف الطقس مع المتن ليشكِّل جوًّا من قوى السحر السارية التي تريد أن تضع نفسها في الموقع المناظر للشعر، الشعر هنا يتلاقح بالسحر.

يسأل الشاعر هل رشَّ الهدهدُ ماءَ الذهبِ على الشفتين ليصير الشعر كلامًا عجبًا ويوقظ نفسه ويرقي بدمه الخلق المدهشة، ويصرخ: ها أنت جميل في كلماتي وجميل بين يديَّ، ويُرينا طواويسَ مسخَّرة لجنونه وجبالًا طائعة لخطاه ومنارات المرو في مملكته ترحل في الليل.

وبقوة السحر وبقوة الإيروس يسأل الشاعر: قرِّب نفسك مني واطرد ما يشغل بالك عني واسعَ إليَّ؛ فلقد ذهب العقل وماتت أنوار السبحان ويبس الورد على شفتيَّ وفوق خدودي. يتخذُ السحرُ من الإيروس الحسي وسيلةً وغايةً في الوقت نفسه، ويتحدان معًا في شبكةٍ ماديةٍ أقرب ما تكون إلى الكيمياء، كأن السحر يلعب دور الطاقة والحس يلعب دور المادة، وهكذا يحاول السحر أن يحرك الحسَّ، الطاقة تحرك المادة، وهذا يُحيلنا إلى

مواضبةٍ مبكِّرة لأن يكون السحر قرين الجنس والجسد، ولا فرق هنا أن يكون السحر تشبيهيًّا أو اتصاليًّا أو أسود أو أبيض طالما أن طاقة اللغة عبْر إثارة الحواس تشتغل بقوة.

وتظهر الأسطورة في هذه المجموعة كغصنٍ ثانٍ وبشكلٍ خاص في كتاب دلمون، ويحاول الشاعر أن يحفر في الطبقات الرافدينية لذاته، فيمسك بدلمون رمز الفردوس السومري ويحوِّله إلى مثلٍ أعلى يحاول العودة إليه أو الصعود به أمام الجدب والصحراء الخاوية التي هو فيها.

تتفتح هذي الآماد الحجرية عن شجرِ البرقِ فيشرق في الأعماقِ بشير الروح وتسقط أوراق المعرفة وسحر العالم من شجرات الدنيا وأرى الغمر يغطي الأرضَ وروحُ الله يرف على الماءِ، ماذا يحملُ هذا الوعدُ؟ أفتح أسرار النفس وأسرار الماضي في دلمون، وأطوي في الأرض الخطوات إلى مقبرةٍ سالفةٍ وتلالٍ زرقاء.

وتتجذر دلمون في نفس الشاعر فيعبِّر عن مثاليته فيها ويعدُّها الأمل القادم، ولكننا نلمح انكسار هذا الحلم معبَّرًا عنه بنوع من اليأس وضيق المدى والفضاء والزمان العنيد.

ويحاول الشاعر استنطاق رموز ميثولوجية عربية قديمة مثل إيل وعثتر ولاهة وهي تنبعث من الصحراء ومن ماضٍ ما زال التراب ينهال عليه. ويجد في طسم القبيلة العربية البائدة هديًا لخطاه التائهة الباحثة في حاضرٍ عربي مظلمٍ فيبحث عنها وعن أهلها، ويعيش معهم وينغمر في حياتهم هاربًا من حاضره العربي المجدب.

وتقوم طسم من مراقدها وطسمُ وحيدة في الرمل متعبة العيون، يا ذا الشرى أغفت على روحي السحابة ومضى على أهلي الزمان وتركتني وحدي بلا خمرٍ ولا نارٍ، فهب لي من قطيعك ناقة في هذه الصحراء تحملني لأهلي وتقود لي خطوي وتمنحني الأمان.

ومثلما تحول السحرُ إلى طاقةٍ لتحريك الحياة الإيروسية تحوَّلَت الأسطورة إلى طاقة لتحريك الحياة الروحية. واتخذَت لغة السحر من ناحية ولغة الأسطورة من ناحيةٍ أخرى دوافع شحن للغة الشعر، بل اندسَّت في نسيجه وحاولَت تبديل موجِّهاته المعاصرة.

ليس هناك من تقنيات كولاجية للسحر والأسطورة، بل هناك بث لشحنتهما داخل لغة الشعر وصوره واستعاراته، ولم يتعلق الأمر بمفرداتهما، بل بقواهما وهي تتوقد في النصوص.

لكنه بمقابل ذلك، يجب الاعتراف أن النبرة الرومانسية والعاطفية التي اتسمت بها القصائد أضاعت الكثير من إمكانيات هذه الحقول في إحداث تأثيرات أقوى وأكثر جدية، وستحاول المجاميع القادمة إكمالها.

في أناشيد إسرافيل تترسَّخُ وتنضجُ القصائد السحرية والإيروسية حتى إنها تصهر في داخلها كل تجربة الشاعر ورؤاه ومشاعره وعواطفه، ويسلم الشاعر عقله للفنون المغمورة، فنون السحر والتعاويذ والرُّقى والأدعية والنيرنجات والزايرجة والطلسمات والميامر والأيقونات، هذه الفنون التي انطوت في هامش أو قاع المتن الروحي والفكري العربي ورسَّبت معها واحدة من أكثر التجارب غنًى وخصبًا؛ فقد حاول الشاعر استعادة هذه الفنون المغمورة وأعاد تشكيلها وجعلها هيكلًا وشكلًا لتجربته الجديدة، لقد حاول أن يفتتح بها طرقًا هاربة أو قصيةً. ونبش بها القوى الحسية والنفسية الفائقة (الباراسايكولوجية) التي نمت فيه. لقد كان استنطاق هذه الحواس عن طريق آليات السحر القديم أمرًا ينطوي على الكثير من النتائج الغريبة.

كما حاول الشاعر في هذه المجموعة أن يفتح تجربته على مصراعَيها؛ فهناك تمجيد الحسية والشهوية والخمرية واللذة والجسد، وقد حاول الشاعر أن يجعل هذه المضامين الإيروسية الموضوع الرئيسي في هذه المجموعة. وهنا لا بد من استحضار تجربته البكر في كتاب السيمياء (في يقظة دلمون) وكيف أنها طغت على هذه المجموعة بأكملها، وكيف استخدمَت طاقة السحر بأقصاها لتهييج وتنشيط مادة الجسد والجنس.

تتردَّد في إغواءات شمس اللذة صورةُ الفتى الراهب السكران المضمَّخ بالندى، وسيل الأنوثة وهو يرحل تحت إيوانات الجسد، وتجذبه شمس اللذة إلى الأقاصي وترتخي أعنَّة خيوله لتسحبه إلى أرضٍ بعيدةٍ يفرد فيه صولته لمحاسن ذبلَت، ويشعل ميسمه فيغطيه بخار الخمر ويغطي نار ريحانه ويبل نحره وأطرافه، ولكنه يصحو ولا ينسى مهمته كشاعرٍ منتدبٍ لردمِ انشقاقٍ سافرٍ في الخلقِ والتكفير عن ذنب آدمي هو فرقة الفردوس، وهكذا تؤدي الرحلة التي زفَّتها أجراس السحر نحو الفردوس الجسدي إلى جحيمٍ روحي أيضًا، وهو ما يختلط على الشاعر، ويكون بمثابة شواشٍ وهيولى.

خاتمٌ لوَّحت الشمسُ به نحوي فيمَّمت عيوني، واستعدتُ الجرَّة الفخار واسَّاقط حولي ورقُ النجمِ فهيأت غصوني أفتح الجنة تلوَ الجنة، انهالَت شموسٌ في صُحوني وارتوى نسغي وطاردتُ الفضاء، محكمًا بالحلم هيجتُ نساءً بنساء، وسقاني الغيم خمرًا بعد ماء. حلمي أن أحمل الأرضَ وأمضي فوق طبعٍ لينٍ أفلقُ هامات الهواء، حلمي الآتي وقرآني سطورٌ خفقَت فوق محياي وغنَّتها الظباء.

لكن الشاعر يخلط كل هذه الفتوحات السحرية والإيروسية والروحية في مجالٍ واحد هو الشعر لا لكي يصل إلى هدفٍ معين، بل لكي يبقى في مجال الشعر متوترًا مخضبًا فاتحًا عينَيه على أقصى انفتاحات الجمال.

إنني أفلقُ صبحًا وأنادي الديكة، لغدٍ أجمل من أمس وأبني مملكة، إنني أرصفُ أحلامًا وأشعارًا وأجتاحُ سماءً منهكة، فاستدر يا وقتُ وأسمعني وزد نبعي وغُذَّ المعركة.

وهكذا يظل الشاعر يتقلب بين رائحة الأنثى ومخمل الورد وبخار الخمر ولسع الجسد وريحانه وخاتم النار والياقوت والجمر ودموعه الفرحة بهذا البذخ الحسي، وعادةً ما يختار ساعة الفجر امتدادًا مع ليل يمطر باللذة ويوم يتقدم فيها وليس هناك سوى حلم واحد يؤرقه هو أن يمضي إلى أعالي بركة الشمس ليحني مع الشعراء والعشاق بدم الشمس الأيادي ويبنوا معًا قلعة العشاق في الضوءِ ويصبغوها ببحَّات الدموع وبقول ساحر وآفاق تصلي للشموع.

أما في رُقى المحبة والتهييج فيواصل الشاعر ترقية عشقه برُقى السحر لصيانة جسده وروحه وبث الإيروسية في نفسهما الصاعد والنازل فهو يتوسل بحقِّ نجمةِ المسا وحق آية النسا وحقِّ ما خلَّفه الورد على الشفاه والنور على العيون والحنين والأسى وحقِّ ثديَين يحطان على عشبٍ فيهتز ويصبان إلى نبعٍ فيرتج به الماءُ أن تأتي امرأته لتقيم في شبابه قمرًا، وتفك في يبابه نهرًا هادرًا، وتستلقي على غصن سحابه وتملك الأشياء.

هذه الرُّقى السحرية تتوسل الجسد وتتوسل الروح وتسوِّرهما بالحب حتى يبدو لنا المشهد طقسيًّا وتتصاعد معه أشجارٌ لا يمكن فصل جذورها السحرية عن ساقها الإيروسي وعن ثمارها الشعرية، ويعمد الشاعر لتزيين هذه الغابة بإيقاعاتٍ جديدة وتفعيلاتٍ غريبة مثل تفعيلات البند والدوبيت وتنويعات البحر السريع ليمعن في إضفاء جوٍّ لذائذي وقرعٍ حسي، سبحان من هيَّج نار الورد في خدِّك واستلقى على الشهدِ وسوَّاك رقيقًا عذبًا، شمس تناديك وخدَّام يشيلون لك الدنيا وترشق إيقاعات البند هذا الجو الباذخ لتزيدهُ التماعًا. هوى الليلُ على الأغصان وانشقَّت لنا الأقداحُ فاجتَحْنا نجوم الليل والأنثى بماء الليلِ ترمينا فهيَّجنا أغانينا، نشدُّ الليل نُذكي نارنا نطعمها خمرًا وطيَّنا أيادينا على صدرٍ ذَوَى من شهقةٍ حرَّى، على قدٍّ لهيبيٍّ إذا ما دار أو غنَّى سيهتزُّ بساقَين على تلَّين عفيفَين.

ويستدعي الشاعر مَلاكَه إسرافيل ليساعده في إيقاظ النفوس الميتة، بل وليزيد من قوة الشاعر وبسالته في المضيِّ إلى أهدافه المعنية بالجمال والزهو والنشاط الحسي والروحي. ويستخدم الشاعر لغة السحر والرُّقى في مناداته لإسرافيل.

عجِّل يا ملك النور وهيِّج نفسي ودمي، وتلقَّف بعصاك الديجور وسخِّر قدمي، الماءُ يبلُّ قلاعَ الروحِ ويضربُ فُلكًا ساكنةً فيَّ ويغمرها بالزنبق والأصداف وآس الماء، أقسمتُ عليكَ توكَّل باسم نبي يأسِرُني منذُ ولدتُ وصوتٍ يسحرني منذ أفقتُ ونورٍ يغمرني منذ

رأيت، توكَّل وانفُخ بعصاك وغنِّ الروحَ وحرِّك في أعلاها النار وفي أسفلها الجمر ومُرَّ بها في يمِّ الظلمات وذكِّرها بالماضين وبالأيام مجمَّعةً في كفٍّ نبيٍّ ألقِ الروح، انفُخ بعصاكَ وغنِّ لنا. وهكذا يتحول إسرافيل من ملاكٍ ماردٍ ينفخُ بالصورِ إلى شاعرٍ رقيقٍ ينفخُ بالناي، ويقرأ الشعر سبيلًا لممارسة حياةٍ أشد رقيًّا ورفعة.

البرقُ يشقِّقُ كفنَ الأجدادِ ويمسك الشاعر وردته منطلقًا إلى الآفاق ويلتفُّ على غصنه الناس، ويجلو الأرض بالشعر الهديل، وتنحني الأغصان على نهره، ويستجيب له طاووس مَلَكْ وأسماء الخدَّام.

وهكذا يشقُّ الشاعر وسط زحام التاريخ والحاضر حشودَ الناس ليقف مزنَّرًا بالجمال ومُلامسًا الهياكل العليا صافي العيون وتعيد الرُّقى والتعاويذ والحروز قوة السحر إليه، فيقرأ ويلُف البرد بالجسد النحيل ويقرأ ويغطِّي الروح بالأوراق، ويكتب أسطرًا سورًا، ويقرأ ويعلِّم كلام الزمرة العليا، ويقرأ ويقرأ حتى تنكشف له الحقائق الخفية، فيَسكَر نشوانًا بها، ويلتف بالأقداح ويشُق الثوب نصفَين ويرقى وردةً فوق كئوس لعبَت فيه ويحني رأسه للأمسِ ويلتاع ويشُق الحرث والماء بأنفاق صحاريه.

وتحفز الرُّقى هاجس القوة الداخلية فيه فتنعقد الغيومُ في بنانه ويلكز النجومَ ظبيًا نافرًا ورايةً محاربة، ويُطِل على فمه فيجده غائرًا في جرحٍ قديم عميق، لكنه يتوعد ثبات الأشياء وفيزياءها الراكدة بالسحر:

قلتُ أقرَءوا سحرًا على سحرٍ
وشدوا قصبًا بالنجمِ
رتِّل يا مغنٍّ في الخرابِ
قلتُ احمِلوا الأسرار من كتبي،
وفكُّوا الزِّبرَ ينساب السحاب.

وهكذا تتوالى كلمات الساحر وأفعاله لينال ما يريد فيستعمل في إحدى رقاه «الوحا» ليرفع روحه من ترابٍ سافلٍ ويتخلص ممن حوله الذين يظهرون مثل السكاكين.

ويظل الشاعرُ الساحر مدلهمًّا بَرِمًا يحاول دفع سفينته باتجاه الخلاص، لكنه لا ينال ذلك الخلاص، فينهال التراب على قلبه، ويخاطب الجموع الخاملة الذين يرَوْنه كطفلٍ مخبولٍ وثنيٍّ يلهو بالكلمات ويلعب بالتيجان، ويُحيي أحلامًا بائدةً ومسلاتٍ زائلةً ورُقًى.

لكنه كان يسهر قبالة مجرَّة درب التبانةِ ليمسك روحه، ويرى أنه في آخر قافلة الكهَّان يقلِّبُ نجمًا في الليل ويسكر فجرًا ويلوِّح للأيام ويمسك نار الخلق ويلعن أيامًا ضاعت منه سُدًى ويتربص بالموت، أما الناس فنيام.

ومثلما يتبتل الشاعر مرةً ويتهتَّك مرةً أخرى يعود في الطرازات الماجدية إلى إيروس الخمر والجسد مانحًا إياه السطوة بعد أن ذبلَت عيونه من التأمل، وليكن نبضك شمسًا في الأعالي وامنح العمر إلى زمرةِ فتيانٍ وخمَّارينَ منسيِّين في بغداد واستلقِ شهيًّا في النبال.

ويهيِّئ الورد لسليل الورد والكأس العذب ويغني ويبكي على صوت الرحى ويتبع الكأس التي تُشرق في الليل ويُطلِقُ طيوره من أَسْر ليالي النار والوجد ومن ليل جذوره ويستجيب لنداء صياح الديك في الفجر، لا لكي ينام أو يصحو، بل لكي يسكر ويحضن الأرواح الكبرى.

وهكذا يسدر الشاعر في مجونه ويحجب الناس لكأسٍ في يدَيه ترقص فيها البوادي والسفوح، وتفور فيها الشمس وتضوع بعطرٍ يفوح.

أما إيروس الجسد فيشبعه مع إلهة الفجر السمراء التي تجعله يخلع خاتمه ويرمي به في النار، ويترك وراءه أوراق الشاعر الصفراء ولياليه الشاحبة، فيغوص في جسدها المبتل بالعتمات والعَرق الشهي وعنفوان السيل والتيجان والزهر الذي يحنِّي السرَّة، وينتشي وهو يكسر جراره فجرًا ويغازل القدمَين ويهبط في براري الجذوة السَّكْرى ويصيح من بلوى: حنانك يا حمام.

وتمضي الإيروسية متصاعدة مع الخلاسية بمخملها الأسود وأكتافها العارية، فيلمحها مبلولة بالماء تُلملمُ زنبقها، وتدير بطاس زمرُّدها الخمر وتركض نحوه، فيصيح على مخملها وقلائدها ومعاولها، ويصيح على ثديَين رخاميَّين وثغرٍ كالتينةِ ومنارات ترفلُ بالرايات، وتتحول الشهوة إلى عنوانٍ صارخ في هذه القصيدة حيث أبواق جنونٍ في الشهوةِ، والشهوةُ كرمٌ في الأقداح وحمرةُ أطرافٍ وخدودٍ وتورُّدُ أخدود وشموسٌ تنضح طلعًا فوقَ القمم والشهوة فوق خواني وأوانيَّ وتحت قميصي وعلى علمي.

يلجأ الشاعرُ إلى فتح القصيدة أمام أسلوبية الكتب المقدسة، فيبدأُ بمحاولة الاستفادة من القرآن الكريم في ذكر الأجداد، وكيف أنهم احتفلوا بقدومه، فيدق على باب السنوات، ويهبطُ عند تخومِ الأرضِ، ويمسك أحجارًا نُقشَت بالأسماءِ وزينها الزهرُ بلونِ الغسقِ ويحيي أجدادًا نادوا الله وغنوا للأيام وغابوا، ويستعملُ الشاعرُ طقوس وأقوال السحر حين يترقبُ وقت ظهور الهلال ويخط على رق غزالٍ أبيض كلماتٍ خضراء ويمحوها

بالماء ويغسل وجهَه فيه ويوشم من ترغبه النفس ويحضنه بفراشه وينام ليصحو تحت مباخر نارٍ ليِّنةٍ وحصًى ولبانٍ ثم يتلو تعزيمته السحرية (أقسمتُ بأن يحضر في رمشةِ عين ويحييني، أقسمتُ عليكم يا أرواح ويا سكان الوديان وخدَّام الأسماء، أقسمتُ بحقِّ الكلمات المكتوبة فوق سرادق عرش الله ... إلخ).

وتستمرُّ النيرنجات وأعمال الساحر العجائبية من غناء الترتيل الحسن إلى دعوة الأفلاك تركض صوبه إلى توسُّل أدوناي واقتفاء مسرى الشمس واستنطاق الأوفاق السحرية ومحاولة صيد الأزل بالشعر حتى الموت وبكاء العصافير وغناء الوعول الشاردة عليه.

والنيرنجات والزايرجة فنونٌ سحرية عربية قديمة تُستعمل الأولى لربط أهداف الساحر، أما الثانية فتُستعمل لكشف طالع وأحوال الناس والشعوب والملوك عن طريق معادلاتٍ رياضية وحروفية معقدة.

ويحاول الشاعر الاستفادة من هذه العلوم السحرية القديمة لتحريك نصوصه وشحنها وإخصابها بمادة فائقة تحقق طرازًا جديدًا من الشعر، وتختلط أسلوبية البيان القرآني مع بلاغة السحر ويتهدج صوت مجلجل يشتبك سرًّا مع اللغةِ العصية ليفتتح أرضًا محالًا باللفظ وبالزبر القديمة، وتَضرب الآفاق بالكلمات لينبثق الهلال وتكون مجاميع العشاق قد خرجَت وعبرَت ظلام الإفكِ واشتعلَت لها حقبٌ ومشتبكٌ أتون، وتمرَّغَت في طينها شوقًا ورجت كوكبًا تمرًا وصاحت خوف ماحيةٍ تكون ليلًا تهدهدُ أو دمًا نسرًا وتطلقهُ انفلاقًا مخصبًا يعلو العيون.

ويعودُ الشاعر إلى كنزه المفضَّل إلى هرمس وطلاسمه (وسيكون هذا الكنز هو النبع السري لعمله القادم في المجلد الرابع — خزائيل —) وترفٌّ طيور الغنوصية والهرمسية عليه فيكتشف أوجارها وأعشاشها الخفية لكه يمسُّها هنا مسًّا خفيفًا في طلسم الإدريس (الذي هو هرمس) فيمجِّد الشرق والباطن والحوريات السرِّيات قرب ينابيع اللذة أو المعرفة (لا فرق) فيجد مصرعه هناك ليقوم بعدها ويشم رائحة الآلهة ويكتشف النار من جديد، ويرتل ترتيلةً غنوصيةً يشير فيها من قريب أو بعيد إلى نقوش العماء والجوهر الغامض والألواح وإلى النبي يحيى الذي له مائدة من عسل البر وإلى الصحف الأولى وإيوان السماء. ويضربُ الشاعرُ هنا وهناك فيجد نفسه مرةً رقمًا بين قلاع الزمن الغابر والعصور، أو طفلًا يكتب على باب الخشب طالعه المستمد من حُلمٍ رائق يفتك به صغيرًا (حُلم الشعر والنساء)، أو يكتشف الذهب الذي يسري في دمه ... إلخ.

لكن الشاعر وهو يواجه الحروب والموت أمام دفقه المليء بالحب والحياة يقف مليًّا ليمجِّد الشهداء المحاربين المنحدرين صوب الفردوس (الجنة) بلغةٍ لا تختلف عن اللغة السابقة؛ فهي تحمل الأسلوب القرآني وكأنها عزاءٌ للمحارب وأناشيده التي لا تمجِّد الحرب بل تمجد الشهادة، وتدين الموغلين في الحروب وخرابها، فتحكي عن العراق، وعن العائدين إلى الجنة والشهداء، وزهرة الجنة وبيروت التي كانت تتمرغ بدمها آنذاك بسبب الحرب أيضًا.

ومن ينابيع العشق ذاتها يصعد الشاعر باتجاه القدِّيسة ريَّا بعيدًا عن الشهوات والجسد ليجرِّب نمطًا من الحب الصوفي، في وهلةٍ هي أشبه باستراحة العاشق الحسي فالله يرعى الصِّبيةَ المتطيبين بناره، والله يمنحنا الجرار ويرفُّ فوق عيوننا ويحيطنا بالسعد والسلوى ويدخلنا جنانَه، والله يمنحنا حنانَه من طاقِ عزته ومن نُعماه، من فيضِ الفضا في راحتَيه وسُنةٍ تعلو بنانَه، لكن الشاعر سرعان ما يعود إلى الأنثى التي تشهر رياحينها وجسدَها ومعاولَها وتجرُّ نبالها وقتلاها وتصيح لتُشعل من جديد إيروسية الجسد فيرتوي من نبعها الفائر محمومًا ويكسو جسدَه بالعسل الناضح من ميسمها الناضحِ وينحني للثدي ويتضرع لفراشاته ويشعُر بسياط حوذيٍّ يجلده وتتحول يده صخرًا بينما هو يصحو كالجدي المستنفر.

وتعود الرُّقى لتجعل الشاعر يهيم في حقوله ورموزه الإيروسية والسحرية ويختار بحورًا غريبةً على الذائقة العربية مثل الدوبيت والبند الفارسية البيئة ليُنعش بها نصوصه. ثم يفيقُ الشاعر وسط عالمه الحقيقي بعد أن حلَّق طويلًا في سماه وغاص في طبقاته الباطنية الرمزية ليجد جسده منهوشًا من قِبل الآخرين، وأن الحياةَ لا تمنحه ما يشاء من الحرية التي مارسها، فيتعجب كيف أنه حارس أبواب الجمال من جهةٍ لكنه يزداد فقرًا، وتنهدُّ على بيته الطلول ويَعْرى ويجوع، لكنه يُصرُّ على أن هذا هو قدره، وعليه أن يواصل رغم أن هذه العتبة ستشكِّل مادة الجدل الشعري في مجاميعه القادمة، وذلك الاحتدام الصارخ بين ما يريد كشاعر وما هو فيه كإنسان. وهكذا يقترب من النهاية ليمجِّد في آخر هذه المجموعة الشباب المشتعل بالحب والحرية والمجون ولا يُخفي عذابه الداخلي وافتتانه بما هو أبعدُ من السحر والجسد؛ ولذلك فإنه يطرح نموذجَين للشاعر الذي لم يعرف رغم أنه خاض في هذه الحقول الشديدة الإغواء، والشاعر الذي عَرفَ الحقيقة التي تكشفُ له عن سرٍّ مغلَق يحاول اختراقه، لكنه يُذهل عندما يلمحه ويكفُّ عن النطق ويمزِّق بشعره الذي كتبه ويسُد باب بيته ويشعلُ النارَ ليحترق كل شيء، وربما الشاعر نفسه.

وهكذا ينتهي الشاعر مع إسرافيل إلى هذه النهاية، مثلما انتهى مع دلمون إلى نهاية شبيهةٍ يائسًا ممزقًا محترقًا، هكذا إذن تقودنا المُثل إلى حتفنا، أما الحياة فتمنحنا كل شيء عبْر حواسنا وعبْر كشفنا السحري لعجائبها.

في المجموعة الشعرية الثالثة الياقوتات نكون أمام تجربة شعرية، لا تتكرر أبدًا عند الشاعر أو عند غيره، وتكمن فرادة هذه التجربة في شكلها الإيقاعي بالدرجة الأساس، الذي يستدعي نمطًا أسلوبيًّا وبلاغيًّا يتناسب مع ذلك الشكل الإيقاعي الخاص.

الياقوتات خمس قصائد منظومة على طريقة البند وهو مزيج من الرَّمل والهزج، وقد شاع البند في بيئاتٍ عراقيةٍ خاصة مثل النجف في القرنَين الثامن عشر والتاسع عشر ولم يُستعمل كقصائدَ شعرية بل كرسائلَ أو مقطوعاتٍ احتفالية تكرِّر ذات الأغراض الشعرية القديمة في المديح والغزَل والهجاء وغيرها، وتكمن فرادة البند في ذلك الإيقاع المتماوج الذي يسمح بالخروج من الرمل والدخول إلى الهزج دون كسرٍ عروضي، وهو يعطي بذلك بنيةً عروضيةً هجينة لكنها في غاية الجاذبية.

لقد كان عليَّ، لكي أخوض في تجربة استعمال البند في الشعر الحديث، أن أغسل عن البند أغراضه التقليدية، وأن أنقِّيه من شكليَّاته البلاغية الطاغية عليه قديمًا، وأن أُعيد تفعيل موسيقاه وأسلوبه في فضاءٍ شعريٍّ حديث، شرطَ أن أحتفظَ بطزاجته، وأن أُبقيَ على براءة وعفْوية وانسيابية شكله، وكانت المهمة الأكبر هي وضعه في مضمونٍ جديد.

لم يكن اختياري للبند عرضيًّا بل كان مقصودًا لأسباب كثيرة، لعل أهمها هو جرسه الموسيقي الأخَّاذ، ثم لأنه نمطٌ من الفنون الشعرية التي خمَّرته العصور العربية الوسطى تحت ظروفٍ خاصة وغامضة، وقد كنتُ وما زلتُ مسحورًا بهذه الفترة التي أظن أن كنوزها الروحية والأدبية لم تُستخرج بعد؛ فهي مرحلة ظلامٍ سياسي ولكنها تحمل في داخلها أنواعًا وأجناسًا أدبية وفنية وفكرية نادرة لا تظهر في عصورٍ أخرى؛ ولذلك كان تصيُّدي للبند (وقبله الدوبيت) من هذا المنطلَق أولًا.

في الياقوتة الأولى يصادفنا أولًا مشهد ليلةٍ حسية باذخة حيث تهرقُ جرار الخمر من حيض دم الظلمة في ساقية الفجر، ويُسقى الساهرون وزحل الذي يدمع من كيد، ثم يظهر خطاب الشاعر الإيروسي حيث يلوم صاحبه الذي غادر بحور الجسد المهتاج، وأبدله صخرًا أصمَّ جلفًا وينهره: فما خطبكَ لا يرمزُ فيكَ الفصُّ أو يخطفكَ الضدُّ ولا مبسم جرح الماءِ وهو الفاتنُ الثدي اللطيف الناتئ الغديُّ رهط المخملِ الناريِّ في الثغر. ثم يدعوه للعيشِ الخلاسيِّ وللغزو وللرحلة صوب الغامض المجهول، وكأنه يخاطب نفسه

من خلاله، وهكذا يختلط الشاعر مع صاحبه، ويبدو الكلام موجهًا لشخصٍ واحد، وكأنه يحرِّض على العيش في لذَّات الحياة وجنونها الفاتن من جهة وعلى العيش الروحي الذي يحمل الشاعر إلى الجمال الأبدي، للماء؛ لهذا الموج أحني جبهتي المؤمنة الحرَّة له للرجفة الأولى التي تزحفُ منذ الأزلِ الأول، للغيم الذي حامَ على أولِ خلقِ الله، تلك الموجة الأولى التي تنطقُ ذات الجملة السرية الغامضة الأولى، ويظهر ضوء اليواقيت إذا ما شققَت كالبرعم الصاحي حيث يباهل الشاعر صباه الواثب.

وتمثِّل الياقوتة الأولى خليطًا من العالَمين الحسي والروحي للشاعر يتنقل بينهما دون عناء وكأنه لا يبالي بتناقضهما الظاهري، أو أنه وصل إلى المستوى الضمني الذي تتَّحد النقائض فيه. إن الشاعر يناور في اتجاهاتٍ إيروسية وسحرية ولوغوسية وظاهرية وباطنية في محاولة لمسك الحقيقة الشاردة التي يبحث عنها، وفي حومة هذا البحث يسمع اسمه يُنادى على ساحل بحرٍ من ماضٍ بعيد فيتتبع الصوت ويصل إلى خالقه، ويُعرَّى لمرأى الروح ويوقف الندى والنار إجلالًا ويخاطب غيره: فمن منكم رأى البيت الخرافي الذي عمَّره الشاعرُ واستلقى به في لحظةِ الموتِ قتيلًا بين حورياته ينزفُ أزهارًا وياقوتًا وكان الخمرُ في قربته يغلي ويرتَج، ومن أسَّس في هيكلِهِ الكون وأبقى نفسه منفصلًا مستيقظًا للنارِ، أبقى روحه في رفعةٍ أعلى من النزوة، من بحرٍ غريزي ومهجورٍ؟

وهكذا يتحدَّى الشاعر الذين حوله أن يكونوا قد فعلوا ما فعل ليصل إلى ربِّه، وإلى الحقيقة المدفونة في الطبقات السرِّية لهذا الكون.

ويعودُ الشاعر مرةً أخرى لسهره ولياليه الباذخة التي تنتهي عادة إلى طريق الروح، ومن تكرار هذه الأحوال يجد الشاعر نفسه مطرودًا من الجنةِ ومصاحبًا زمرةً من القديسين المعطوبين بالتأويل والباطن والفوق ومعه الكتب الصفراء وكتب السحر فيما يكون قد غادر الحياة الجميلة التي عاشها سابقًا، بل إنه يرى الشعر قدَرًا ملعونًا استدرجه إلى هذه النتيجة، ويحاول العودة إلى بذخ الحياة وحسِّيتها لكنه لا يستطيع، ويعترف بانكساره وهزيمته، ويرى في شاعرٍ صبي قادم بعده رهانًا على إكمال ما بدأه.

في الياقوتة الثانية يبدأ الشاعرُ من حيث انتهى في الياقوتة الأولى؛ فبعد انسحابه وعزلته يحاول أن يتخذ من شاعرٍ كبيرٍ قديم عونًا على شق الطريق مرةً أخرى، ويقع اختياره على شاعرٍ عرفاني طالما سحره بشعره النافذ وهو «أبو العلاء المعري» الذي يشير له بصفة «شيخي الشاعر الأعمى» الذي يرى بأنه سليل الورد والأنسامِ والقرم الذي طوَّع أفلاكًا وما سمَّى؛ إذ اختار مجرَّاتٍ له وافتتح الطينةَ والجرما وقال الشمس في مخِّي.

ويصبح المعري دليلًا في رحلةٍ غنوصيةٍ للشاعر داخل العوالم الخفية وكأنه مثل فرجيل لدانتي في رحلتهما إلى الجحيم والمطهر والفردوس، وهو ما يشير أيضًا إلى صلة الكوميديا الإلهية برسالة الغفران، وإلى أن المعري كان قد سبق دانتي في رسم طريق هذه الرحلة المهولة، معتمدًا على الإسراء والمعراج.

ويُفاجئنا الشاعرُ بأنه يعرفُ ملامح هذه الطرق السرية، بحكم تجاربه السابقة، ويطلب من المَعَرِّي مساعدته للذهاب إلى المنجم التحتي: ألقى فيه تمساحي وغصني وأناشيدي الغنوصية والخمر التي عتَّقها قبلي سرِّيون وانسابوا كما كوكب زيتٍ في فنون العقلِ في أنغامِهِ الخمرية الجفرية الأولى لأعلو في نجيع الهدم أُحصي غسق المنفى لينشقَّ رمادي وأغنِّي قصة الموتى.

يجدُ الشاعرُ الجمال المثالي فيتبادل معه الحوار ويراه يغمرُ الطبيعة والخليقة كلَّها، جمالٌ غمر الدغلَ وأرخى فيضَه فوق تلالِ الليلِ أرخى شاله فوق تخومِ الأرضِ لو زيَّنها الركبُ وفكَّت فوقها السترَ ونامت واستراحت عندها الروح وأعلاها حنين الفتحِ للشمسِ وروَّاها زلال النبعِ حنَّاها دمُ الفتنةِ واحتكَّ بها النهرُ القديم الأبعد الصافي وفي لفح الندى الغافي على مخملِ أجسادٍ طفت في عُتر الوردِ.

ويناديه شيخه الشاعر الأعمى إلى الجنة فيذهب، وتظهر صورته الجميلة العاشقة هناك، ويصل إلى الشفرة السرِّية للكون هناك، ويحاول فكَّها لكنه يتذكر النفي إلى الجحيم إذا فعلها؛ ولذلك يختار طريقَ الكتابةِ الناقص أبدًا حيث لا يكتمل شيء، وحيث تدفع المتناقضاتُ الشاعر بعضها إلى بعض ليظل مبلبلًا لا قرار له.

لكنه يتحسَّرُ على فقدانه الشفرةَ السرية للكون (لوح الخلق) فيعود بسرعة ليمسك به، ويصرخ أنا أول حرفٍ فوق هذا اللوح ألقاه مدى الأيام والنجمُ الذي ما زال خفَّاقًا بأقصى الكون والساكنُ في الأرحامِ والهائم في البريَّة الأولى.

لكنه يلقى العقاب فيسقط خارج الفردوس يلعنه الطيرُ وتطويه الثعابين، ويعود الشاعر مكسورًا بعد رحلةٍ حاول فيها الخلاص، ووصل إلى الفردوس، لكنه ارتكب ذات الخطيئة الآدمية عندما أمسك لوح الخلق (شجرة المعرفة) وطُرد من الجنة.

في الياقوتة الثالثة يرضى الشاعر بقدره كشاعرٍ على الأرض: لا فرحةٌ كفرحة الشاعر، لا أبهةٌ وسطوةٌ كسطوة الشاعر، لا إمارةٌ تشبه ما أسَّسه الشاعر، لا كواكبُ ترقى ولا عناصرُ تفورُ مثلما في قدح الشاعر.

ويعودُ الشاعر إلى ذات الينابيع السحرية والحسية التي كانت تغذيه ذات يوم. ويتذكر زمرة الشعراء المقدَّسة التي رافقَته من أبناء جيله والأجيال القريبة، سلامًا أيها الصحبُ الندامى يا نهارَ الشعرِ يا نورَ القناديلِ، لهم في رفرف الماءِ طيوفٌ هزَّها الشعرى بترتيلِ، يشقُّون دمَ الليلِ ويمشون على أطراف هذي الأرضِ أشباحًا ينزُّ الورد من مشيتهم توتًا ويسبيهم صياحُ الديك نشوانًا ويكويهم، إذا شمُّوا على أطرافِ بغداد رياح الخمر هبُّوا وتساقَوا، لكن الشاعر بين أصحابه هؤلاء ينفرد بإغواءِ الفرسِ النافرة السَّكْرى وكأنه يشير إلى تفرُّده لكنه كان يرى نفسه ميتًا في لحظةٍ من لحظات الخطف أو الحُلم ثم يستفيقُ ليرى أنه في رعاية الرحمن وأن الله يناديه: وحيدًا صرتَ يا طفلي مذ غادرتَ فردوسي وضُيِّعتَ بهذي الأرض محمولًا على بحر الخطايا مثقلًا بالإثمِ متبوعًا بناقوسي، فعُدْ يا طفلي الحالمُ من منفاك واملأ وحشَتي واصعَد بناموسي.

وهكذا يتردد عليه نداء الفردوس الذي فقده يوم حاول معرفةَ ما في لوح الخلق وتجرَّأ على محاولة فك الشفرة الأولى، ويطول حوار الشاعر مع الله: وها علَّمتَني يا رب أن أنزعَ من روحي سكونَ البال والأعماق، أن ألجمَ أفعاي التي تدفع بي نحو سفينٍ غارقٍ في اللذة السوداء، ها علَّمتني أن أطبع الأيقونة الطقسية الأولى بنعشي وأُهيل المسكَ فوقي وأُنادي أربعًا إسطقس.

ويرى الشاعر في غمرة أسئلته أرواح البشر وكأنها في يوم الحشر شبَّت واستفاقت مثلما الطوق وغنَّت لجمال البشر الزاهي على الأرض، ولكنَّ بروقًا أحرقتهم واستحالوا ندبًا في صخرةٍ ذكرى، وبذلك يصل الشاعر إلى منطقة اليأس الكاملة؛ فبعد أن فشل في الحصول على لوح القدَر ومعرفة أسرار الخلقِ، سقط النوع البشري كله تحت البروق رمادًا منثورًا، ولم يعُد هناك خلاصٌ فردي أو جماعي، فحتفُ البشرية واحدٌ، ولا خلاص بالمغامرة أو الشعر.

تنتهي الياقوتات الثلاث الأولى بهذه الطريقة بعد أن بدأَت بمحاولة اختراق الشاعر للزمن عن طريق نشوته وجسده، ويشكِّل ثالوث الياقوتات دورةً مغلقةً واحدة لمغامرة الشاعر.

في الياقوتة الرابعة يناور الشاعر بفانوسه السحري وعصاه الإيروسية في دهاليز باطنية؛ فهو يَرثي تراجُع أنثاه وتحطُّم تمثالها، وسقوط الكئوس على الأرض وبكاء الخمر، لماذا انتحبَت سيدةُ الشرق وفاضَ الكأسُ دمعًا وترابًا ودمًا يطوي وحمَّى تُسكِت النايَ؟ لماذا احتجبَت سيدةُ الناي؟ وفي مقطعٍ آخر يتجاذبُ الحبل مع زمانه وينسبُ له

المسرَّات السريَّة، ويفتق في طبقاته اللذات الخاصة: كثيرُ اللبط مطَّارٌ يزيد الأرضَ عشبًا والسماءَ إستبرقًا.

ويزداد الإغواء حتى يسرق فهرسة الأرض ويخفيها بدرجٍ تحتَ كفَّيه. وفرَّ الورد حيران يغنِّي تيه لذاتٍ تفلَّت وانشوت في دمه واسَّطرت في النجمِ.

وفي مقطع آخر يمثل ذروة السحريِّ في الياقوتات يجعل الشاعر من نفسه ساحرًا فعليًّا يضربُ مُحًّا بالتعاويذ فيفري الكيسَ والطورُ له طيرٌ وكافٌ كاغدٌ يلقط معدانًا وصوفيِّين رسَّامين زمَّارين، هذي الأرض حنَّاها وسوَّاها بسيخٍ أحمرٍ هذَّب معناها. ثم يمارس فعله السحري عن طريق الطقِّ، حيث يطقُّ الحرف بعصاه فيجري الشعرُ سيلًا والسماءُ إستبرقًا تومض في الكلمةِ والروحِ، ويطقُّ الكأس ثم الجسد وكأن الشاعر/الساحر يخبرنا عن أقنومه: الشعر والخمر والجنس. وهذا التجلي الشعري الماجي الإيروسي هو غاية ما يريده.

وتكاد الياقوتة الخامسة تسري باتجاهٍ آخر؛ حيث يتحدث الشاعر عن بلاده التي بدأَت تواجه الكوارث السياسية والعنف الداخلي، رمت بغداد في أطلسها النار، وفي تاريخها جلجل رشق البرقِ، في تاريخها صفَّق طبالون للوهم، ومن نهرِ دمٍ يخفقُ من جمرِ ظلامٍ خرجَ السيَّاف والصوفي والشاعرُ وها نحنُ نخيط الجرح بالدمعِ.

كانت بغداد مقبلة على كارثة الحروب والبطش والقهر وكأن عرقَ دمٍ خفيٍّ بدأَ ينبض في تاريخها الحديث.

مجموعة موسيقى لهدم البحر تختار من الناحية الشكلية العمل السمفوني، وتتوزع على طريقته في أربع حركات كبرى. الحركة الأولى «الغضب» تمثِّل انهيارَ أحلامِ الشاعر في ثمانينيات، القرن العشرين، وتحطُّم خياراته الجماعية، وسَحْق مجتمعه تحت رَحَى العُصاب الأيديولوجي والحروب والفتن، فلا يجد الشاعر سوى الغضب ليعبِّر عن استيائه من خراب الروح وتدمير الجمال، ثم الوقوف بوجه البحر (الذي هو الماضي والأصول التي تغذِّي خراب الحاضر) ثم اختيار العزلة كحلٍّ نهائي.

كم قيل إن فراشتي احترقت وإني راكضٌ بالزهرِ أتبعُ جمعَ سريين احترقوا وغابوا، وأنا المغني الأخرسُ، أنفكُّ عن رخٍّ قتيلٍ عن مشيمةِ غابةٍ سفلى وأهذي، وأنا رضيعُ مفاتن تطفو على بطن الشقائقِ ردَّني تاريخُ رجعٍ شاملٍ للغمرِ قيَّدني هتافُ مدائح في الوردِ أو تُتْلى لشمس.

ويقتربُ انكسار الشاعر من وضوحه عندما يرى أن هذا التداعي يحصل بسبب حذف دور الشاعر من مجتمعه، واستبداله بدور الطبَّال والمدَّاح: أَلِأنني صنَّاجة الصبحِ الذبيحِ وغرَّة الشمس البعيدة؟ أَلِأنني أمسكتُ مرآتي وأطلقتُ الفضاء، من أَسْرها وكسرتُ كرَّات الرمادِ بجملتي ورضيتُ أن أنساب مثل جداولٍ فوق الرخامِ ومهرجانٌ في دمي؟ أَلِأنني غنَّيتُ أغنيتي الجديدة، ورسمتُ فوقَ الورد أعلامي وفي كوبي وفوق زمرُّدي، وأنا أحرِّصُ طينة الدنيا بقلبي، وأقيم جوهرةً لشعبي فوقَ تاجِ الأرضِ أنحتُ قُبَّراتي، وأنا أقودُ الشمسَ وعلًا تائهًا وكذا أردُّ جحافل العقبان عن بيتي وأخرجُ من جروحي، زهيان، أرفعُ وردتي علمًا وأفتكُ بالقبيحِ.

في قصيدة موسيقى لهدم البحر فضحٌ لهيمنة التراث والأصول والماضي على الحاضر؛ فالبحر هو هذا الماضي الذي هو أشبه بالسديم التياميتي المالح الذي يُعيق خلق كونٍ جديد، البحرُ كان يفيضُ في المنفى وفي الكلمات، كان البحرُ طَيرَ خُرافةٍ يجتاحُ غاباتنا ويعلو والبحرُ كان جماجمَ وجماهرَ وحشود متَّفقين منطقةً لأسْر الشمسِ مجدًا كاذبًا ومعاولَ عمياء.

يرحل الشاعر مع صديقه الشاعر في هذا البحر لكشف أسراره وتقليب طبقاته وكشف مستوره وفضح أكاذبيه ثم لعزف الموسيقى التي ستفتِّته، إنهما يحاربان الماضي بالموسيقى أو الفن والجمال ولا يحاربان بأساليب أيديولوجية تعسُّفية هي الأخرى، وتبدأ رحلة تحدِّي البحر ويصادفان أهواله، أنتَ الذي ناداك حفريون منحنيًا بنصٍّ رتَّبوه ورتَّبوك، نادَوا ورتَّل جنبهم طفلان يقتتلان في القاموسِ كي يضعا رمادَ حلولهم ولكي يرُدَّا عنهما شبحًا قتيلًا أو يقولا قولةً فيما تداعى من رموز الكونِ فيما أقفلَت من فاتحات جموحِه.

ولكن البحر كان أقوى منهما فيتسرَّب بقوةٍ إلى لغتهما ونصوصهما وتفشل محاولتهما في هدم البحر: اختصما وناما لكنَّ أرضهما جنونٌ أبيض وسماهما ضربٌ من الجمرات من وردٍ وموسيقى لهدم البحرِ، ناما وأجهز ثالثٌ فقهي بينهما وأطبقت الجهات شملًا على طفلَين منتخبَين للفوضى وهدم البحر.

ويتوارى الشاعران عقابًا على محاولتهما في تحدِّي البحر وهدمه بالموسيقى، ويُحالان للظلام، وتفشل هذه المحاولة اليائسة، ويزداد الغضب، ويختار الشاعرُ طريقًا آخر له.

في عزلة في الكريستال يختار الشاعر العزلة بعيدًا عن البحر والآخرين؛ فهو يرى هنا أن الحل يكمن في التفرُّد عندما تختلطُ الأوراق وتتشوَّه الحقائق. الشاعر في جماله

الروحي الصلد، في كريستاله البعيد عن الآخرين وقد أصبح كل الشعراء حوله في جوقاتٍ رديئة الصنع تُردِّدُ هتافًا مهينًا للشعر. إذن لا بد من العزلةِ تمامًا فقد سقط المغني وكانت الألفاظُ قبرًا للمغنِّين، احتمالَ مكيدةٍ، أو شهقةً للعقلِ في الزبد الطريِّ وفي معادنِ شفرةٍ سريةٍ أو سوطِ أنثى تشتهي سفن الرمادِ ولا تسافرُ أو تلين، ويسوطها الغرباءُ والغرباءُ نبلٌ أبيض في الشمس لا يتحركون.

ويُعيد الشاعر بروايةٍ حزينةٍ سرد ذلك الماضي الممزق الذي دفعه إلى العزلة، دُلَّني يا رب ماذا كان غير الريح تعصفُ بالترابِ وبالعظامِ وبالسنين، وبمن أرى؟ أ بعينِ ميْتٍ أم أرى بعيون حفَّارين ينتحبون للماضي لأغرقَ في الأنين، يا رب، من أينَ انفصال مشيمةِ التاريخ عن بدني؟ ومن أينَ الخلاصُ؟ ومَنْ سيُصغي؟ شمسٌ تموتُ وتنبتُ الديدانُ شمسًا في عماءٍ مقفلٍ، شمسٌ تموتُ وتستحيلُ بقاعنا رملًا وننعسُ في الرماد، حتى يقال بأننا أبناء منسيون اقتتلوا وغابوا.

يتحول السحري والإيروسي هنا إلى علاقة إيروسية وسحرية بين المفردات وبين الاستعارات وبين المعاني، تتحول الإيروسية من الجسد إلى اللغة وتصبح اللغةُ جسدًا، إخصاب المفردة يأتي من وضعها الجديد في مستوًى آخر وإخصاب الصورة يأتي من شحنتها الحسية. أما السحري فيتسرَّب هو الآخر إلى المفردات والاستعارات والجمل والصور، لكن الشاعر رغم ذلك يُفصِح عن حقيقته دون دفائن لغوية، ولكم نحنُّ، ونحن أدرى، للجنون ولكم نحنُّ لحتفنا. سَكْرى ولا مجدٌ لنا في الأرضِ لا بيتٌ ولا لغةٌ نجانسُ قيحَنا فيها لنُشفَى، سَكْرى نجرُّ فراغنا كالكلب من بارٍ لبار، لحوارنا المقتول في فمنا.

لم يعُد الكريستال زينةً بل مكانًا للنفي حتى تحول صلادته دون الاتصال بالآخرين، وحتى تبقى الكوميديا أو التراجيديا البشرية مرئية دون حاجب، وحتى يُستقبل الضوء نقيًّا، لكن الروح محطمةٌ بعزلتها.

وتشكِّل العرافةُ (التنبؤ) الوجه الآخر للسحر، ويستعملها الشاعرُ في كشف الحاضر والمستقبل؛ فهو يقول في ذلك الحاضر العراقي المأساوي: يا بوحُ، يا أمراضُ، يا أضغاث عافيةٍ ويا رهبان يقتتلون من أجل القداسةِ أو حراسة ماسةِ الفنِّ الرهيبةِ يا مجانين انتهت أشواطنا؛ ولذا يرنُّ النجمُ في شفتي وأسمعُ ما يكسَّرُ من فتونٍ في النهار.

ثم يرى في المستقبل مصيرًا كالحًا: إني أرى شمسًا تنام وطينةً تبتلُّ بالمنفى وليلًا لا يليل، وأرى سهامًا في عيونِ الشكلِ أُبهة ترنَّحُ أو تموت، وكذا أرى فوجًا من الشعراءِ

يُصعقُ، قبَّراتٌ فوقَ نهر الموتِ أو حجرًا يقوم، فلمن تغنِّي أيها التاريخ أو تبكي سواء، هذه الآفاقُ رملٌ ضاربٌ في العمقِ أو جثثٌ تعوم.

في الحركة الثانية (المطر) يلجأُ الشاعر إلى المرأة من خلال همومه السابقة التي جسَّدها موت الجمال وازدياد العنف وسرقة الأحلام وانتصار الماضي والتراث على الحاضر؛ حيث يحمل همومه هذه ويحاول أن يدع المرأة تُعينه على حملها معه، لقد عاد الشاعر من اللوغوس إلى الإيروس، وبدأ «المطرُ» الذي يهطل من الأنثى ليلبِّين جفاف الحياة: ريثما يهدأُ هذا الشرق قُومي، ريثما تنفطرُ الأسلحةُ الطينُ وينفضُّ غبار الدم قومي، ريثما يتعبُ سيَّافوه أو تمضي الجياد فوقَ تلٍّ شاهقٍ تُلقي بتاريخ الجياد.

وبعد الدخول في العالم الأنثوي الذي يبسطُ أفرشته الحسية عليه وينبضُ في التفاصيل تختفي الأنثى من حياته بسبب ما كان الشاعر يخاف منه، فيتساءَل عن سبب اختفائها، ويدعوها للعودة ريثما يهدأ هذا الشرق وتنفطرُ أسلحته الطينية وينفضُّ غبار حروبه.

ويعود في «تمام الجسد» إلى المرأة، ويتقلب في طبقات جسدها، وكأنه يعود لكأسه المفضَّلة التي تُنسيه الخراب.

وفي الحركة الثالثة (اليباب) تبدأ الفجيعة تحوك شِباكها فقد نهضَت جوقةُ السيوفِ فارتعشَ الوردُ واستحمت فراشاتهُ بدمٍ، ربما النهرُ ما زال يمضي ربما المطرُ اشتد لكنَّ ماءً كثيرًا تلوَّن واشتعلَت سحبٌ بالدموع — الطفلُ يزحفُ نحو أفعى تنام على دميته.

وهكذا يتقدم ثور الفاجعةِ في الدم حتى تفنى الطفولة ويبدأ الناس بالتساقط، فلا تبقى سوى الأصابع تتلو قصاصَتها ولم تعُد الأيادي غير التمعُّن في السيوفِ وغير أبهةٍ محطمةٍ، وتزحفُ الفاجعةُ لتحوِّل الناس إلى أشباحٍ ودَّع بعضهم بعضًا، وخاطوا الأنفَ علَّ جروحهم تُشفى، وخاطوا الحلقَ علَّ جروحهم تُشفى، وخاطوها لعلَّهم يبقَون أو يفنَون وما زالوا يخيطون.

وترثي القصائد القصيرة (لم تبق غير أصابعٍ) خراب زمن الحروب والعسف والدمار، وتكشف بعض تفاصيله، ويدعو من خلال جملةٍ سومريةٍ قديمة وردَت في إحدى الأساطير (في النهر الصافي يا سوداء العينين اغتسلي) أن يغسل خراب الحروب والأسلحة والمزقَ من أجل بيوتٍ خاليةٍ من دمعٍ ودخان وشظايا ورماد.

وتتوالى قصائدُ التردِدِ والخوفِ والشكِّ ويتردَّد بين الرعاة والخمر والأوجاع والجنون؛ فقد غدت حياتُه ملعبًا للأشباح الضاغطة عليه، أشباح الخراب.

وفي الحركة الأخيرة (الأفول) يتجولُ الشاعرُ فيما تركته الحروب لوطنه من خراب، وينعى وطنًا كان في عين طفل ينام بعد أن كانت خشيته وخوفه من هذا المشهد قد اتضحَا في «احرسيني أيتها الكلمة» لكنه هنا يتلمسُ بيدَيه نهاية الفاجعة، رمادٌ على ماءِ بغداد أَم وردةٌ أم دفوف، رمادٌ على دجلة يرشقُ خد الرصافةِ والكرخ دمعًا دمًا ودخانًا، رمادٌ على الجسر ينزفُ في النهر تاريخَه وهواه، ويترادف الرماد والدم في كلِّ شيء ببغداد بعد هذه الحروب، وتخرجُ العامرية داميةً بعد أن ضُربَ ملجَؤها وسقط مئات الأطفال والنساء ضحايا هذه المجزرة البشعة.

لكن الشاعر يكمل أغنيةَ الأفولِ هذه عندما يتحدث عن كل هذه التراجيديا التي بدأَت بها المجموعة حين يكتب ما يشبه «القصيدة الرسالة»، أو «القصيدة المكتوب» إلى صديقه الشاعر فوزي كريم في «شاعر سرقته الخيول» ليبوح له بما لم يبُح به من خلال تذكُّر أيامهما السالفة في بغداد السبعينيات حيث بداية الدوي، سرقتكَ الخيولُ إذن، لا سرج، لا زوَّادة، لا كأس، أفقٌ تسد منافذه الخيولُ الهاربة، أفقٌ غبارٌ لا رنين به سوى بقايا صوتكَ المطعون يقرأُ آخر الليل القصائد شاحبٌ ومقطعٌ، ودمٌ على موائدنا، سخامٌ، ثمَّة طائراتٌ قُرْبَنا وممزَّقون.

وتتعممُ صورة الخراب لتشمل الشرقَ كلَّه، يا صديقي لو أنك رأيت أوبئة قارتنا لصمتَّ وما قلتَ شيئًا سوى طرف سبَّابةٍ تشيرُ إلى الشرقِ تلعنه، ثم تبكي عليه. ماذا سوى جثثٍ ودمعٍ لا يجفُّ؟ ماذا سوى حجرٍ من جنونٍ يصيح؟ ماذا سوى فكِّ الحمار يلوحُ أبيضَ رمَّدتهُ أتونها؟ ماذا سوى الأغصان تشهقُ: لا أحد؟ كلبٌ هزيلٌ راح يلوي ذيلَه، كلبٌ هزيلٌ، آخر صورةٍ للموتِ ينبشُ قلبنا ورءوسنا، كلبٌ يجرُّ خرافةً سوداء تنحبُ أو تشيخ، عرباتُها تمضي بنا تعوي فنودعُ ما ادَّخرنا من جمالٍ في السواقي ثم نصمتُ ناطرين.

وتلتقطُ التراجيديا صور شعراءٍ آخرين طوتهم السنين، ويظهر تمثال صديقه في الكرَّادة، الذي كان جدول ماءٍ يفيضُ من لحيته ومن كتفَيه مثل الإله السومري إنكي وكانت الأسماك تلعبُ في عيونه وفي حقيبته ويدَيه لكنه، وهو داخل التمثال، كان يسخر من هذا التمثال، ومن هذه التحايا، ويمزح مع حارس التمثال، وتشكِّل هذه الصورة سخريةً سوداء من حشود التماثيل، التي ملأت بغداد، بطريقةٍ غيرِ مباشرة، وتنتهي القصيدة بصرخةٍ مريرة: كان يمكن أن أسلخَ حنجرتي وأستبدلها ببوقٍ لكيلا أجوع، ولكنني اختفيتُ وراء حنجرتي أدوِّن النهار والليل وهما يتلاحقان مثل قطٍّ وفأر. وتعبتُ

ذات يومٍ من التدوين، أين حنجرتي؟ سرقوها إذن! حسنًا، أين نوتاتي ومدوَّناتي؟ يا إلهي، لم أكن أكتبُ بحبرٍ، كنتُ أكتبُ بماء.

وبهذه السخريةِ المرَّةِ وبنصوصِ الماءِ التي لا تُرى ولا تُقرأ ولا تُؤرخ يطلقُ الشاعرُ الرصاصةَ على الشِّعرِ الذي يكتب هناك: هل لا بد من استبدال الحنجرةِ ببوقٍ لكي يبقى النشيدُ عاليًا، هذهِ مهنةٌ مُرهقة، وداعًا أيتها المهنة المرهقة، وداعًا أيها الشعر.

وهكذا يهيِّئ الشاعر أمتعته ويخرج من بلده مُكرهًا مُودِّعًا شعره وذكرياته هربًا من الجوع واليباب والعنف والظلم.

في مجموعة خواتم الأفعى تنفتح التجربة الإيروسية على مصراعَيْها مخضبةً بدمها وعذابها وكأنها مجموعة اللذة والألم معًا؛ حيث الألم يرافقُ اللذة. يرحل الشاعر من بغداد إلى عمَّان وهو مجذوبٌ إلى امرأةٍ استثنائيةٍ تبدو كما لو أنها كانت خارجةً من عالم الأساطير، امرأة تشبه الإلهات الآشوريات الفخمات المُترَعات بأجسادهن ومجونهن وميولهن المتطرفة. ربةٌ من ربَّات الحصاد والمطر تلك التي تُخصبُ الحقول وتحمي المدن، ربَّة اللحظة الشاردة المترعة والحظ الوفير (تايكي)، فيتقدم الشاعرُ إلى بيتها يسوطه نداءٌ غامضٌ إليها، ولكنه يرى في حديقة بيتها ثلاثًا من سادنات الأقدار العجائز، ساحرات ثلاث تمسك الأولى ريشةً تقدِّر بها عمر الإنسان والثانية صحيفةً ملفوفةً ومِغزلًا تقرأ فيه مصير الإنسان، والثالثة تمسك كرةَ العالَمِ وتقرأ خطوطَها ومصائرَ بشَرها، فينصحنه بألَّا يدخل إلى بيت هذه المرأة لأنه سيجد المتاعب الكثيرة والألم، لكنه يسخر منهن ويرمي أغراضهن فوق سطح البيت فيطلبنَ منه أن يُعيدَ أغراضهن إليهن لكنه يرفضُ فتهدِّده إحداهن بقطع خيط عمره بالمقصِّ إذا لم يفعل ذلك فيرمي لهن أغراضهن ويدخل بيت المرأة.

يُفاجأ أن بيتها يشبه شكل رَحمٍ تالفٍ وكأسٍ مكسورة وقبضةٍ محكمة، وتبدو هذه الأمارات وكأنها نذيرٌ بالألم والعذاب، لكنه يتوغل في بيتها، ويبحث عنها، فيجدها نائمة على سريرها الجميل، وتبدأ رحلةُ الإغواءِ العنيفِ بينهما، كان بيتك المتاهة الصغرى، وكان جسدُك المتاهة الكبرى، وكنتُ مسجونًا في المتاهتَين أتتبعُ الإشارات على الجدران، وكنتُ كالغزال جلدي يلمعُ تحت نجومكِ وكنتِ ظلامي.

يمد صولجانه فيحول نهر أحزانها إلى فراتٍ ويرمي فيه أسماكَه، كانت آثار الأحزان على مواعينها وفي كئوسها، الغيومُ على الأباريق والفناجين، الدموعُ على سلم البيتِ، عرشٌ مخربٌ عبثَ به اللصوصُ وأقواسٌ حزينةٌ في الممرات. يُخرج صايته الحمراء ويلبسها

ويعزفُ على الناي فتخرج ضحكاتها من شرانقها بطيئًا، ثم تصير أعنف من مارش ملائكي محتشدٍ تفقس البيوضُ في سلَّاتها وتتنفسُ ويتحول نهر أحزانك إلى أمواج غبطةٍ.

يتحول جحيمها وخرابها إلى فردوس عدْن فتبدأ الحياة تدب في المرأة الأفعى. عدنٌ، وأيدينا تُحيكُ الليلَ بالشهقاتِ والشهقاتُ بالأُذنينِ، بالعينين بالوجعِ، عدنٌ مضبَّبةٌ نشقِّقها وندخلُ في مغاورها ونُشعلُها مشاحيفَ وشمعًا. لكنها تبدأُ بنفث سمومها ببطء.

يزداد الشاعرُ التهابًا في عشقه الروحي والجسدي، وتزداد هي تحولًا إلى أفعى، ثم تتحطم أجنحة الشاعر، وتتبدل صايته إلى رداءٍ سمكيٍّ يلحقُ الأنهار ويحمل النجوم إلى رحم المياه كي تلد الكلمات والأعاجيب، صايته الحمراء تتبدل إلى جلد ثعبانٍ لتدخل في الأغوار وتحمل المشهد إلى العالم الأسفل حيث الموت، لقد تبدَّلَت هي إلى أفعى.

وتتجاور لذة الحياة (الإيروس) مع لذة الموت (التانتوس) في جدلٍ صياني وتهديمي متصل حتى تبدو قصة الحب هذه مثل فسيفساء مرصوصة بالإيروسي والتانتوسي: أخرجي السيوف المتقدة الحمراء التي كنتِ تطوفين بها على مُكحِّلي العيون ومُسدلي الشَّعر على المتون، العاشقين الفاتنين الذين عصفَت بهم جُملُ الدمع في عيونهم فأحبُّوا وهاموا، أخرجي عليهم سيوفَ الرمادِ وأفزعيهم بها، وأعيدي لي أنفاسي الحرَّى، أعيدي لي مرشَّات الطلع التي كنتُ أرشُّها بكِ.

يتطلع الشاعر إلى جمع خِرق اليوسفيِّين وبقايا أجنحته المحطَّمة وأضغاث الشهقات وبقع النبيذ لكي يرحل، لكنها تتوغل في نزعتها التدميرية، وكانت تساعدها وصيفةٌ بائسة تترك تمغة العنكبوتة وراءها دائمًا.

يرى الشاعرُ أن عليه أن يحمل «خواتم الأفعى» إلى نبعٍ ويرميها هناك لكنَّ النبعَ يتحرك بالحياة، وتحضر الأفعى فيحاورها وكأنها الأفعى الكونية الخالقة؛ ولذلك تأتي قصيدة «حينما في الأسافل» لتلقي وإلى الأبد هذه القصة إلى الجحيم؛ حيث يفيق الشاعرُ من كابوسها المعتم ومن شباكِ فجرها ومن جنون ليلها الصارخ باللذات، وتترادف في استذكاره لها طبقاتُ اللذة والألم، وتنفتح هذه الطبقات على شحنات وبساتين إيروسية حقيقية وخادعة. يستعيد الشاعرُ هذه التجربة بطريقةٍ جديدة لكي يصل إلى نهايةٍ حاسمة. ألأني أترعتُ كأسَكِ تمامًا؟! ألأني سقيتكِ حبًّا لم تذقه امرأة؟! ألأني هيَّجتُ رموزَ الماضي فيكِ (فضحكتِ منها)؟! ألأني أحرقتُ قامتي وأضأتُكِ؟! ألأني دخلتُ فيكِ وتواريتُ! ألأني أغلقتُ شبابيكي عن سواكِ؟! أ لأني أرضعتكِ وجعلتُ اللبنَ غزيرًا في ثديَيكِ؟!

وتستمر لغة التذكُّر ويصل الشاعر إلى حقيقة هذا الحب فلا يجد سوى كلمة «كذب» مناسبة له، ويبدأ الشاعر بالانفصال النهائي، سوف ألغي كلَّ ما يربطُ نعلي بترابِ الأرضِ، فردوسٌ من الكارتون، فردوسٌ من الباغةِ، فردوسٌ من الغيمِ، سألغي كل ما خطته تايكي، وسأرمي في مياه البحر تمثالَ إنانا، وسأرمي ناي بارات وكتب وسأبقي كلمة واحدةً (كذبْ).

ويذكِّرها بأكاذيبها وتناقضاتها، ويطلب منها أن تعيد له صولجان الغسق؛ لأن إيزيس تريد هذا الصولجان الذي أخذه من الإلهة وأهداه لها، وأن تعيد له شهوات فجر إنانا وفضة ماء أترغاتس وأجنحة ضوء ليليث وتاج قلعة تايكي وخاتم خيزل سدوري ... إلخ.

هكذا ينبش الشاعرُ في الطبقات الأسطورية والحسية ويفرغها من مادتها الماثلة ليستعيدها منها. وليلقي بقمامات ما تبقَّى إلى البحر الذي يهبُّ إليه هو الآخر ليغسل جسده من الأدران، فيخرج من بيتها عاريًا وحاملًا مطلقه في صرةٍ وتحت أقدامه أنينها وقد غدت أشبه بتيامت إلهة الكون العتيقة المليئة بالشر والقبح، لكنه يخرج ويندفع للبحر، وتنتفضُ البروق لتضرب تيامت، وهنا نستعيد أسطورة الخليقة البابلية (عندما في الأعالي، إينوما أليش) بشكلٍ مختلف؛ حيث يحاولون خلق السماء من نصفها الأعلى، لكن هذا لا يحصل وتخرج نجوم سوداء، ولا تنبت النباتات على نصفها الأسفل الأرضي، ويتعطل صنع العالم لسنواتٍ طويلة، أما الشاعر فلا يظهر مثل مردوخ مقاتلًا ومنتقمًا منها، بل يخرج بسلام من هذه الحكاية تاركًا البروق والأقدار تلعب بها لكنها يقينًا كانت قد وقعَت، إلى الأبد، في الأسافل.

في مجموعة حزينًا عند عمود السماء يشدُّ الشاعرُ رِحاله إلى ليبيا فيلج عالمًا جديدًا غامضًا وغريبًا عنه، ويتخيل من شدة اضطرابه أن خيولًا ركضَت خلف عرباته وأسرته لكنَّ امرأة اسمها «لموع» تتلقَّفه، كانت مياه البحر الليبي مثل خمرةٍ قويةٍ وجبال الجنوب الليبي أعمدة السماء، لقد كان أقوام الأطلس (الأتلانت) الليبيين يسمُّون بلادهم «عمود السماء» بسبب جبلٍ تغوصُ قمتُه في الغيوم، يبحثُ الشاعر عن عمود السماء فيجده ويتسلقه، لكنه لا يجدُ أرضًا ولا سماء، كانت الأوهام تتناسلُ وإذا به يقبع في غرفةٍ يطحنُ بها رغباته وأوهامه، أما لموع فتبدو له أشدَّ بُعدًا مما كان يتصور، وهكذا يدور حول عمود السماء بلا نهاية، وتعمل دوَّامة الحياة المكرَّرة هناك على جعله فيما يشبه المتاهة.

تستقبلهُ مدينة درنة في ليبيا وتضمِّد جراحه وتُشعره بالأمان، لكنه ما زال تحت أوجاعٍ قديمة لا يعرف ماذا يفعل. يضع على الطاولة «رصيعة المتاهةِ»، وهي لعبة متاهة

في وسطها مركز، يحاول اللاعب أن يُدخل قطرة الزئبق في هذا المركز، وهذا كله ترميز لمتاهته الجديدة ويومه المكرَّر.

تخرج لموع من درنة لتقوده إلى نهرها، كيف أطلقتِ على درنة موسيقى من الورد وزيَّنتِ يديها بالخواتم، كيف ألبستِ ذرى درنة تيجانَكِ فاجتاح سماها الزهو وانشقَّ بها نهرٌ أسميه «لموع»، سكن البحرُ ولم يسكن لموع، حرَّك المرسى وساقَ السفنَ الغرقى ولم يسكن وناداني إليه. أخذَت الرصيعة ووضعَتها في حقيبتها، قلتُ هاتي خريطتي، قالت هي خريطتي وسأدفعكَ ببوصلتي إلى جبالها ووهادها، وسأوصلك إلى النقطةِ.

وتبدأ رحلةُ حب غريبةٌ تنحتُ طريقها بين قليلٍ من الحقيقة وكثيرٍ من الخيال؛ حيث تظهر لموع وكأنها كائنٌ أثيري، لا تفعلُ شيئًا سوى إثارة مواجع الماضي، ودفع الشاعر إلى النهوض من جديدٍ بعد كلِّ ما حصل: أخذَت من نهرها حفنةَ ماءٍ ثم رشَّتْه على جُثةِ تاريخي فقمتُ حيثُ قامَ الزرعُ طولي ثم قامت قبةٌ من رشقات الماسِ، قامت شهوةُ النارِ وقامت بي سيولي. أخذَتْ من شعرِها العطرَ ورشَّتْني به قامت خيولي.

ويتَّضح لهبها فوق المياه حيث لا يكون في معبدها الضوئي سوى خاتمها يسقي الشموع، فيحاول أن يمدَّ كفَّيه إلى سلَّتها فلا يجد سوى كنز نجومٍ، ويمدُّ كفَّيه إلى أعماقها فلا يجد سوى منجم ماسٍ، كانا يخلطان على الساحل يدَيهما وكانا يزرعان المحار والحصى، كيمياءُ البحرِ تعلو وتشتدُّ زرقةُ المياهِ ويعلو زَبَدُه، وكانت الطيورُ تصفِّقُ والمرايا تتناسلُ، ما هذه الفتنةُ التي يتوضأُ بها وأيُّ عذابٍ هذا الذي يصلِّي به.

كان جوادُها يعدو من ساحلِ درنةَ إلى ساحلِ سوسةَ وهي تلمُّ في حقيبتها الجبالَ والرجالَ اللاهثين وراءَ شموعِها، وكانت تنفجرُ ضحكًا ومرحًا وتقطفُ الطيورَ من السماءِ والعيونَ من الرجال اللاهثين، تعالَي وافتحي بيوت النساءِ اللائي رحلنَ من حياتي، غيمةُ الموسيقى تهبطُ في سلَّتها وتنامُ، لماذا تتقاطع الأيدي في تصافحٍ وعِراكٍ، تأمَّلي في صورِهنَّ وحقائبهنَّ ومكحلاتهنَّ وقمصانهن، تأمَّلي فيما تركنه من الخواتمِ والقلائدِ وتأمَّلي في عرباتهنَّ الواقفةِ حتى هذا اليوم مع خيولٍ كسيرةٍ، تعالَي انظري إلى أمشاطهنَّ وعُلب العطور والمكياج.

وفي سوسة يقف الشاعر مع لموع في لحظةِ نهايةٍ عجيبةٍ حيث تبكي أقدامها وتغنِّي وهي في الرملِ تغوص، وأنا أحملُ تمثالكِ، من خوفٍ، وأعدو، أقلبُ الدنيا على سافِلها. أفخاذُكِ في الرملِ تغوصُ، أضربُ الريحَ برمحٍ ويرتفع البحر وتستسلم لموع للرمل الذي

يسحبها إلى الأعماق، ويغوصُ الليل في الرمل وفي الماء، ولا شيء سوى كفِّ الشاعر والرمل، ولا شيء سوى لمعةِ ضوءٍ وسكون.

هل كانت لموع واقعًا أم خيالًا؟ لا أحد يستطيع معرفة ذلك ولا حتى الشاعر نفسه، لقد بدأَت أشباح النساء تظهر في حياته لا النساء أنفسهن، تُرى هل هذه من صفات عمود السماء أيضًا، ربما؟

في عربات كيلوباترا يتماهى شبح/واقع المرأة مع التاريخ، فتظهر كيلوباترا في صورةٍ جديدةٍ تحفُّ بها حياة الطوارق (التوارق)، ويأخذ النص الشعري شكلًا جديدًا حيث تشكِّل الألغاز والأحاجي والأمثال التوارقية وصلات ربط بين أمواج التاريخ وأشباح الحاضر، السماءُ والنجومُ، شيخٌ يغربل البرقوق، سقط البرقوق على الأرض وأنبتَ الناسَ، ظهر الناسُ من صلب الأشجار وانحدَروا في الوديان والجبال. ماذا يتبع هذه القصة المؤلمة للخليقة سوى العطش، كانت الغابات تجفُّ والناس يزدادون نحافةً.

ويظهر البسولي وهم أقوامٌ ليبيةٌ قديمة بين أهل ليبيا المعاصرين، وهم أقوى مناعةً إزاء لدغ الثعابين والأفاعي. وتظهر المرأة وهي تنزلُ في بئرٍ ليبي لتجد كيلوباترا الحقيقية ممدَّدةً في قاع البئر تمسك صولجانها وعصاها، ويداها متصالبتان والنور يخرج من عظامها (ترميزٌ لتجاورِ وتواشجِ حضارتَي مصر وليبيا).

وتخلع المرأة ثيابها وتنزل إلى البئر وكأنها روح كيلوباترا (با) التي تنتظرُ العودة إلى جسدها، وهكذا يتم اتحاد الجسد بالروح وتخرج المرأة وكأنها كيلوباترا جديدة وتتجه بعرباتها إلى درنة.

وفي درنة تلتقي الشاعر، وتدخل شوارع المدينة وشعابها، وتطلي جسدها بالقرمز والنور، وتظهر صورتها على صلاية النسور الفرعونية المعلَّقة في أحد دكاكين درنة. ويظهر الوشم على يدَيها وبطنها وكتفها وقدمَيها، وهي عادة من عادات تجميل أجزاء الجسد عند الليبيات.

خسارتي مضاعفةٌ وأنا أتصلُ بأشباحِ الماضي، لم يعُد هناك ما يُغري، حقيبة سوداء هي كلُّ ما خرجتُ به من بلادي، بكت على آلامي الطيور، كنتُ أُخيطُ جراحاتي وأتقلَّب وحيدًا ليس معي سوى أشباحِ التاريخ تلعبُ ولا أستطيعُ ملاعبتها.

لكن الشاعر يلعب لعبةَ الـ «شغرغم» التوارقية الليبية مع الناس، فيخرج خارج اللعبة؛ لأن خياله هو الذي يحرِّكه بينما الواقع يحرِّك الناس. لا بد من الخسارة في البلاد الغريبة!

يدفع الشاعر صندوقه في «شارع الظلام» وهو أحد شوارع درنة في انتظار عربات كيلوباترا ليشتري لها أدوات زينتها وذهبها لكنها لا تأتي، فيركضُ في الشوارع الخالية من الحب وحول عمود السماء فتذبل مائدته وثيابه تفقد أصباغها ويصبح شعره رماديًّا وتزداد دوخاته وتسقطُ كيلوباترا من عربتها بعد أن عضَّها الثعبان المخبَّأ في سلة التين (وكأن كيلوباترا لا بد أن تعود إلى مصيرها وتنفصل عن امرأة درنة؛ إذ لا فائدة من هذا الاتحاد القسري ولا بد من نهايته) ويصرخ الشاعر عبثًا في شوارع درنة لينادي واحدًا من «البسولي» الذين يعرفون دواء عضة الثعبان، لكنهم كانوا قد انقرضوا جميعًا، وينحني الشاعرُ على جسد كيلوباترا ويلفُّه بعباءَتها ويضعهُ على العربات التي ساطتها الرياح بعيدًا، بعيدًا.

وفي عمل «قبل تلويحة الوداع» يكتب الشاعر قصائده إلى امرأة تتماهى مع الإلهة «تانيت» التي تظهر مهمومةً ومعذبةً بسبب بحثها القديم عن «أتلانت» أخيها وحبيبها، الشاعر يركض وراءها وهي تركض وراء أتلانت الذي مزَّقه العطش، لكنها لا تلتفتُ إلى الشاعر بل تمضي في رحلتها إلى الأقصى؛ حيث يحاول الشاعر أن يصنع من هذه المرأة تانيت معاصرةً جديدة، لكنها تحب مصيرها وهو الهرب وراء شبحٍ زائل.

أحبُّ الأغاني الحزينة، تُذكِّرني بكِ، أحبُّ الألم الذي فيها، يجعلني أتحسَّس المسافةَ التي بيننا، المسافة التي صُنعت من فولاذ، أحبُّ الأغاني الحزينة وتجعلني أُفكر بكِ، أحبُّ بكاء المغنِّي لأنه يشبه بكائي، أحبُّ يأسَ المغني لأنه يجعلني استحضرُ بقوةٍ رحيلَنا المحتوم، وتندمج صورة الشاعر بصورة أتلانت عندما يتساقط ورقهما ويظهر أتلانت وهو يجرُّ شبكته الفارغة حول عمود السماء وتتساقطُ ثماره وتتساقط جمراته، لحيته تطول وجدائله تتجعد على متونه، يده الآن لا تقوى على النداء، يده الآن في جيبٍ مثقوب، أغنامه فرَّت منه وقصبُه تحطَّم ولم يعُد في رأسه سوى الوجيج.

ويتناقص الإيروس إلى أقصى حدوده في هذا العمل حتى يبدو وكأنه يختفي تحت طبقات الوعد بالأمل، ماذا يحصل لو أنكِ ألقيتِ شالكِ؟ ماذا يحصل لو أن خيولكِ مزَّقَت الستار بيننا؟ ماذا يحصل لو أن تمركِ سقط في فمي؟ ماذا يحصل لو أن طيوركِ حملَت من أنهاركِ سمكًا إلى أنهاري؟ ماذا يحصل لو كشفتِ عن آباركِ؟ قليلٌ من الضوء، قليلٌ من المخبَّأ فيه الكثير من السعادةِ لكِ، ولي.

وتستعد اليد التي ستشير بالوداع إلى الظهور بالأماني الواعدة كسراب: يدٌ للمسِ الضوءِ على وجهكِ، يدٌ لزرعِ الندى في روحِكِ، يدٌ لمداعبةِ فراشاتكِ، يدٌ لشمِّ عسلكِ، يدٌ لكي

أُتبِّل قمركِ، يدٌ لكي أغرفَ خمركِ، يدٌ لكي أخوضَ في حرائقكِ، يدٌ، يدٌ، وتتناسل الأيدي دون جدوى لأنها ما زالت في الجيوب، لكن يد الوداع هي التي تحاول الارتفاع فلا يقوى الشاعر على رفعها وتبتعد امرأتُه في الآفاق، ويظهر عمود السماء وكأنه عود ثقابٍ مقلوب قابل للاشتعال في أية لحظة.

في «لوبا» تظهر امرأة تحاول إنقاذ الشاعر من حزنه فتبحث عنه، لكنها لا تراه، إنها تشمُّ رائحته لكنها لا تصل إليه، ورغم أنه قريبٌ منها يلاقيها في الشوارع والأماكن الكثيرة في درنة وهي تحملُ ناظورًا لتبحث عنه، لكنه كان طريحًا قُرب عمود السماء لا تقتربُ الطيورُ منه ولا يدُل عليه دخان، كانت «لوبا» عاليةً وكان هو متناثرًا في جحيمه، قرَّرَت ألَّا تعود إلى الأرض لكن منطادها هبط في باب طبرق وسدَّ الشوارع والطرقات. خاطت له قميصًا وشرشفًا وخاتمًا وهي تمشي على خيط بين وتدَين في المدينة لكنها لم تصل إليه، ولكنها تجمع بقاياه من الشوارع والبحر والبيوت والأزقة حتى تكتمل هيئته فتتعرَّف على شكله وتبحث عنه فتجده خاويًا عند عمود السماء فتحمله إلى كهفها (وهي الذئبة العاشقة) وهناك تداوي جراحه وتطبِّبه وتمسح جسده وتجعله يفيقُ شيئًا فشيئًا، ويشعر بأنه كائن بنهرَين، وتعود له رموزه وأساطيره التي فارقها ويفتح عينَيه عليها ويعانقها، ثم يطمسُ جسدَه في عسلها، ويحاول العوم، لكنها تدفع به إلى الأسفل حيث يتلألأ ذهبها، ويكتبان كتابهما الوحيد (المخابيل) بأصابع أقدامهما على ساحل المتوسط وعلى شوارع درنة وعلى سجادة كهفها وعلى الرمل ومدافن الماء، خلعنا أحذيتنا ودخلنا إلى بحر درنة، يدي في يدَيك، ودمعكِ كان غزيرًا جمعته مثل عشٍّ على البحر، وضحكك كان غزيرًا جمعته مثل زهرٍ، كنتُ على راحتيكِ أغنِّي من وجعٍ وكان الموجُ بيننا يُحصي الكلام الماجن الجميل الذي يتساقطُ في البحر، لكن الشاعر يحزمُ حقائبهُ ليعود إلى بغداد ويضع فيها أبراجهما الاثنَي عشر التي ظهرَت في كهفها، ودارت أقدارهما في دائرة هذه البروج لتظل تدور حيثما ذهبا. وبذلك تكون الذئبة لوبا قد أنقذَت الشاعر من دوامة عمود السماء، ووضعته في دائرة البروج الجديدة منعشةً آماله بتكاثر حظوظه وطبقات تجربته الحسية والروحية.

في مجموعة السومرية أحلام، في اتِّضاح جحيمها وفراديسها العالية يحاول الشاعر أن يسلك طريقًا وعْرًا إلى حبيبته الأولى (أحلام) فيجد أنه لا بد من معراج يمُر فيه بجحيم نزواته السالفة لكي يطهِّره هذا الجحيم بناره، فيتخذ من «ليليث» رمزًا شاملًا للمرأة المغوِية التي ظهرَت في أكثر من تجربةٍ في حياته.

ويبدأ القسم الأول في ظهور ليليث بطريق ضائع مدلهم يخترق الشاعر المجروح فيه جراحاته: متى تداوين جروحي؟ أرسلتِ حياتكِ لي، حيتكِ الملتفة على أعمدة بيتي، حيَّتُكِ النائمةُ تحت سريري، حيَّتُكِ الواقفةُ في نافذتي، حيَّتُكِ التي تُقمِّطني، آهٍ متى تأتين أنتِ. تظهر ليليث وتفرك السنابل على المياه وتصعد الجبل وحصانها يثير شهوة النبات. تتعرَّق رقبتها، يتعرَّق الثديان، يتعرَّق ظهرها ومطرها ينزلُ في كفوفي ويطليني. أنتِ لمحتِ خضابَ عيوني ينتشرُ ولمحتِ نحاسي يتفطرُ ولمتِ ثيابكِ ودثَّرتني بها، طينُكِ صارَ خبزًا لي وكان فجرٌ وكان ضمٌّ، شملٌ واحدٌ. يظهر الجحيم وكأنه المنفى الذي يُبعده عن أحلام وهو خليطٌ من الجنيات والحوريات والآلهة القديمة والنساء المندثرات اللائي يتنازعن قيعانه السفلى. إنه جحيم السحر الأسود واللذات السوداء وعوالم الشبق والكحول والحنين والبكاء والخبل، وجحيم إغواءات الليل والنساء والمجون، جحيم خراب الروح وهياج الجسد في كلِّ الاتجاهات، الجحيم الذي لا تقطف منه إلا ثمرات الجمر.

يتوقد الشاعر في ظلام جسد ليليث وتكتب جسده كأنها تعيد تشكيله وتطلقُ فيه السماء، كان نملُ الشمس يدبي في جسدكِ الخرافي والأعشاب المتراصَّة تسيلُ في محوركِ سيل أطلس البروق، ضرباتٌ عبدية وتصادمُ خيولٍ في جسدكِ. وهكذا يتوغلُ الشاعرُ في أقسى رحلةٍ إيروسية داخل الجسد الأنثوي حتى توصله إلى الجمر المقدَّس وإلى تخوم العالم ويدخلُ غياهب التاريخ، حنَّاء بيزنطة على أطراف أوراقي، راعي المياهِ يتأوه في دمي، صرخاتُ الشعوبِ المقهورةِ تخرجُ في كتاباتي ويخرجُ معها ولعي برمادِ الحضاراتِ، طبولُ الشرق تسكتُها بنادق الغرب، مشهدٌ صامتٌ يفضحُ الإنسان.

ويصبح الجسد هو المحور؛ فهو الذي يوصل إلى المطلق: خلطَت الأقدامُ أعمارَنا بالترابِ ولم نتعب بعدُ من التحديقِ في المطلق، كنتُ فلقتُ تلالَكِ بفمي لينشقَّ نرجسٌ تحت لهاتي وليتكوَّم الماسُ الأسودُ في الهاويةِ ولترجَّ الشمس أيقونة الفمِ، وكنتُ أرشقُ الفراشاتِ المتطايرةَ من أعضائكِ ببخاري هاشًّا على البعيدِ ليتكوَّمَ في طاعتكِ ولتتشاور أقدامُكِ، في الغاباتِ، معَ جذورِ الشمسِ الضاربةِ في العالمِ الأسفلِ.

وتختلط ليليث الشيطانة بأناهيت الإلهة وتقع الأساطير فرائس في كمائن الجسد، وينفتح التاريخ بورده وجنونه على المدن الحاضرة، من ساحةِ الأندلسِ تأتي، من شارعِ حيفا تأتي، تستعمر ليليث الشوارعَ وأمام البابِ ستعثرُ على تميمتها، صليبٌ معقوفٌ مصنوعٌ من الرصاصِ، سلسلة أنسابكِ تنفرطُ على العتبةِ، وتسقطُ علبةُ السجائر، أمزجتي

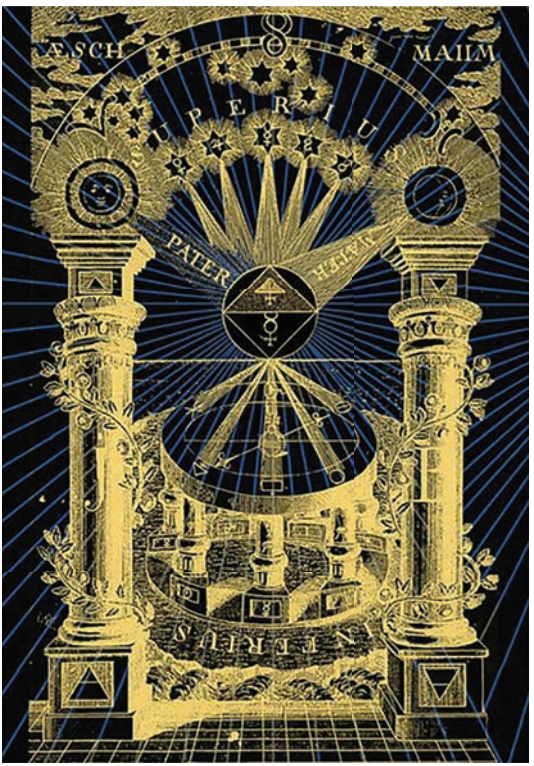
غيَّرَتْها الأهواءُ، القرونُ الوسطى تشجِّعني على ممارسةِ الحبِ أكثر من الدخول في طبقاتِ العقائدِ.

لم تعُد الكلمات تنفع. رحلةٌ في الطريقِ الغامضِ، شمُّ العنبر وشمُّ النهود وشمُّ الفضةِ وأعلق في يدي سورةَ الرعدِ وأكتبُ على يدي الأخرى «أجهرط» وترُ القزِّ يلمعُ ونورُ اليافوخِ يغلي والحديدُ يتفطرُ، ينقلبُ خاتمي إلى أسدٍ يعضُّني وينقلبُ زغبُها إلى حريرٍ والحوتُ والقمرُ في ميزاني يصعدُ من هنا وينزلُ من هناك، رائحةُ الفروِ تبسطني وأنا أفكُّ أزرار السماءِ وأفكُّك زناجيلَ الكواكبِ كوكبًا بعدَ آخر ونقاطُ جسدِها تضيِّعني، أشيلُ صفحةَ النورِ من بشرتها، وأشيلُ صفحةَ الحضرةِ والحمدِ، وأشيلُ الثلج، وأشيلُ طبقةَ الحمامِ، وأنفخُ في المسبرِ، أنفخُ في كراسي الحروفِ وأحفرُ، أرفع مصباحَها لأدخلَ في ظلامِها وأفُك شفتَين وأبوس، أتنصَّت لأنين الزمان وأتوسَّل بالعروة، فكِّي همِّي، أتوسَّل بشباكِ إيل: فرِّج عني. أغمطُ أنعطُ أنم أهوي وفمي حصاني، فمي الذي أدركُ به القمر وأذوقُ به الظلام. وبعد أن اتحدَت ليليث بأناهيت (الشيطانة والإلهة) تقتربان من «أحلام» لتتَّحدا بها، وهكذا تتحول العشيقة الشيطانة والعشيقة الإلهة في حوَّاء، وتستعيد المرأة صورتها السوداء والبيضاء في حُلمٍ واحد وفي أحلام الشاعر.

وفي القسم الثاني فردوس أحلام، يكون الشاعر قد اجتاز أهوال جحيم الجسد والليل، واقترب من فجر الفردوس الذي هو فردوس أحلام؛ حيث أمواج الأغنيات الدافئة الحنون والبوح العاشق والصبر العاشق والأمل؛ حيث سلام الجمال والحب والحقيقة، إنه وضوحُ الروح وسحرُ الولَه ورُقيُّ اللذة وتعاليها، لكن أحلام لم تكن موجودة في فردوسها، لقد رحلَت إلى بغداد وتركَت عاشقَها وحده مع الذكريات القريبة والبعيدة سعيًا إلى لقاءٍ يجمعهما في المستقبل. يبدأ الشاعر بعزف قصته مع الفراشة التي حملَت على أطرافها ذهب الزمان وصاحبة العيون المثلَّثة التي تصطدمُ خيولُ الضوءِ بخيول الظلام فيها ومع سحرها المطلَق الذي يجعلها ترفع المنارات في روحه وتنشر الطيور تحت سمائه. ويستعيد بندمٍ بعض ذكرياته معها: من سيغفرُ لي، لو أنكِ ضِعتِ، وأنكِ، مثل دموعي، في غربتي، من عذابٍ سرحتِ؟ لقد كنتِ وردي وروحي وقد كنتِ غصنَ الجمالَ أجوبُ به الكونَ أو أتَّقي به برصَ الآخرين. ويزور ينابيعها وينابيعه في العراق حيث طفولتهما وصباهما في الشطرة وكركوك وأربيل والبدعة والمحاويل، ويتذكَّر أسراره القديمة لكنه يتدفأ بها ولا يبوح بها لها ويرصد ما فعلَته به؛ فقد حوَّلَته من جوالٍ إلى مغنٍّ وزرعت في فمه البذور وجعلَته يطوف البلدان ويغنِّي، وهي التي عجنَته ووضعَته في القمر فأخذ يتأملها

من هناك ويمدُّ لها ذراعه. ويطلب من إلَه الحسرات المقيم معه أن يربط النهر الذي جف بقلبه بندى دجلة يجتاح دمه الطوفان: ضم الضفتَين ولنكن في ضفةٍ واحدةٍ نحيا فقد طالَ الشتات. وتظهر أحلام وكأنها البؤرة التي تجتمع فيها نساء التاريخ والأساطير (حواء، عشتار، إيزيس، مريم) وتظهر وكأنها الرابط بين أم الشاعر وابنته. وحين يرى آخر صورةٍ له معها يجد فيها الأمل والقوة والبسالة والجمال وأنه يتكئ على معمارها ولكنه حين يتذكر منظر وداعها له يشعر بأن الموت يحفر فيه: أيام فاضَ الدمعُ من أحلى العيون وبلَّ دربَ النارِ، بلَّ قوافلَ تمضي وترجعُ صوبَ بغداد الجريحةِ، بلَّ الناسَ تخرجُ من مقابرها تودِّعُ آخر الأحبابِ ينحدرون من ليل الحروبِ مطوِّحينَ بصمتهم، وتتحول إلهة الأحلام السومرية (مامو) إلى أحلام بعد أن تمنحه التمائم ليتحول نحوها. ويتذكَّرها وهي تغنِّي في عيد رأس السنة، وهي تجمع المطر والجمر في كيانها، وهي ترسل إغواءاتها له؛ فالأشجار بعض ترجمات فيضها العجيب والأنهار نبضها، ويستدعي الحمائم بهديله شجنه وشجنها فيصبح نداء الـ «يا قوقتي» رسائل له ولها، لكن حُلمهما الراسخ في الحب والحرية هو الأقوى، الذي يخترق كل هذه المتاعب، كم لوَّحنا لبعضنا بالوداع؟ كم افترقنا؟ كم حملتُ حقيبة سفري وأنتِ تبكين؟ كم تسلَّقتُ طرقًا صعبةً؟ كم تعبَت أقدامي من السير، ولكن حُلمنا لم يفارقنا، حُلمنا بالحب والحرية لم ينطفئ. ويزداد الإصرار على أن حبهما وحريتهما وحرية بلدهما هي أساس ما تبقَّى من مستقبلهما، قد نتسلق الجبال من حديد، وقد نقطع البحار وقد نكتب رسائل الفراق والألم، لكن حُلمنا بالحب والحرية يكبر مهما طال الفراق. وهكذا يعود الشاعر إلى حبيبته الأولى التي بدأ بها في بداية هذه المجاميع؛ فقد كانت «بوبولينا» في أول قصائد يقظة دلمون هي «أحلام» التي يكتب عنها في آخر قصائد هذه المجاميع، فهل يريد الشاعر أن يقول لنا بأنه يحاول إقفال الدائرة أو إكمالها؟ هل يريد أن يقول بأنه لا بد من حبٍّ حقيقي في اليد لكي يكون تعويذة اختراق هذه الأهوال والغابات والمصاعب والرحلات التي خاضها؟ ربما، وربما كانت رحلته هذه هي نوعٌ من تخصيب ذلك الحب الفطري الرومانسي وجعله حبًّا ناضجًا ممتلئًا مشحونًا متوترًا قويًّا. هكذا إذن تصعد وتهبطُ قوة السحري والإيروسي وهي تمضي في رحلتها الطويلة هذه، وهكذا تنفتح اللغة على كيمياء الجسد لينتج منها ما هو روحي فائق متصاعد، وما هو حسي طافح بالملذات العنيفة، هكذا يظهر الجحيم متبوعًا بفردوس والفردوسُ متبوعًا بجحيم في دورة لا تنتهي ليقطر من خلال كل هذا الشعرُ ولتظهر في آفاقه كل هذه الحيوات والمصائر المتصارعة.

ثالثًا: الشعر الغنوصي



لعل الشاعرَ الحقيقيَ هو أكثر الناس إيمانًا بأن الشعر هو نوعٌ من الخلاصِ الوجودي والمعرفي. ولعلَّه، أيضًا، الأكثر يأسًا من بلوغِ هذا الخلاص والإمساك به.

يحتضن الشاعرُ، في قلبه الدامي، أسرارَ بحثه عن الحقيقةِ والخلاص ويحتضنُ، كذلك، عواملَ ضعفِه البشري وهشاشتَه أمام هولِ الكونِ وثقله عليه، وهذا ما يجعله يُدوِّنُ ذكراه وسعيه للخلاص وكأن سُلالةً حيةً في أقصى الزمان ستعيدُ قراءة ما دوَّنَه.

في نصوصِ الشاعرِ أو في رؤاه نبضاتٌ تتحد لكشفِ حقيقةِ الشِّعرِ أو حقيقةِ العالمِ منِ خلالِ الشِّعر، والشاعرُ في داخلهما يهبط إلى الصمت ولكنه، دائمًا قبل هذه المرحلة، يجدُ حاجةً في نفسه للبوح الباطني (شعرًا) أو الكلام عن الشعرِ (رؤيةً) ناقلًا من داخله تلكَ المشاهدَ الوامضةَ الغامضةَ أو تلك البروق التي أضاءت عقله لوهلةٍ ودفعَتْه، في الحالَين، لتدوينِ هذه الأسرار.

في الماضي، لم يبحث الشِّعرُ طويلًا عن الخلاص ولم يتأمله؛ فقد كان الشعرُ فرعًا من فروعِ الدينِ أو الأدبِ، وكان يقع على هامشِ الحياةِ الروحيةِ التي كان الدينُ حاضنتَها الكبرى.

في الشرق القديم ظهرَت أولى مساعي الخلاص، بشكلَيه؛ الوجودي والمعرفي، وكان الخلاصُ جوهرَ الدياناتِ الشرقيةِ القديمة، وكانت محاولاتُه الأولى مباشرةً وعنيفةً اصطدمَت دفعةً واحدةً بالموت واعتقدَتْه وهمًا؛ ولذلك ظهر السعيُ نحو الخلود قبل أن يلتهمَ الموتُ الإنسانَ، ظهر الأبطال الذين بحثوا عن الخلود أمثال زيوسيدرا وآدابا وجلجامش وغيرهم.

ثم جرى البحثُ عن بدائلِ الخلودِ الجسدي كالخلود عبْر التكاثرِ والخلود عبْر الاسمِ ثم ظهرَت محاولة «أنميدار أنَّا» للخلود عبْر المعرفة، وكانت المعرفةُ هي العرافةُ والسحرُ، وكان «أنميدار أنَّا» هو أول ساحرٍ وعرافٍ وأول من حاول امتلاك ألواح المصائر والقدَر.

وهكذا سجَّلَ الإنسانُ العراقي القديمُ أول مغامراته في الخلاص الوجودي ثم المعرفي، لكنَّ المصريين القدماء رأَوا أن الخلاصَ الحقيقي يكمن في عالمِ ما بعد الموت وليس قبله؛ ولذلك وضَعوا الفرعون ملكًا وإلهًا للعالَمين الدنيوي والأخروي وحنَّطوه، وسرعان ما ابتكروا خرائطَ وأسرارَ ما بعد الموت؛ حيث يجد الإنسانُ طريقَه إلى الخلاص، بعد الموت، شريطةَ أن يكون قد أدى ما عليه من التزاماتٍ دينيةٍ وأخلاقيةٍ في الحياة.

إن الإنسانَ وهو يسعى إلى الخلاص من الموت، اعترف ضمنيًّا أنه لا يستطيعُ ذلك مهما ابتكرَ وركَّبَ وخلطَ العقائدَ والأساطيرَ وأنه آيلٌ إلى الموت لا محالة؛ ولذلك اتجه الإنسان بعقيدةِ الخلاص نحو مسرًى آخر هو: الخلاصُ من الخطيئةِ التي رأى أنها سببُ العذابِ والسجن الأبدي بعد الموت.

كانت الخطيئةُ، عند القدماء، هي تلوُّثُ الروحِ برغباتِ الجسدِ وكان التطهُّر الشعائري من الخطايا يمُر بسلسلةٍ كبيرةٍ من الطقوسِ الدينيةِ لإعادةِ الطهارةِ إلى الروحِ وجعلِ الإنسان صالحًا، وهو ما كان ضروريًّا ليضمنَ الإنسانُ راحةَ الروح بعد الموت عند العراقيين القدماء، أو خلودًا جسديًّا (عند المصريين القدماء).

لكن عقيدةَ الخلاص من الخطيئةِ لم تكن وجوديةً وعمليةً فقط، بل كان هناك منحًى معرفيٌّ لها؛ أي إن الإنسان يستطيع الخلاصَ من الخطايا عن طريقِ المعرفة، ومن هنا بدأَت أولُ فكرةٍ عن «الغنوص»، أو «العرفان».

الغنوصُ هو مفهومٌ ديني يرتكز على أساسِ فكرةِ الخلاص من الخطيئةِ عن طريقِ المعرفة، وكانت هذه المعرفةُ هي الماضي، حصرًا، وهي المعرفةُ بالإله وأسرارِه وقواه بل والاتحاد معه وتمثُّله إذا تطلَّب الأمر ذلك، وهو أقصى أشكال الغنوص؛ حيث تعرف النفسُ أو الروحُ أنها جزءٌ من الإله، فتعود إلى أصلها وتتحد به.

كان الغنوصُ مفهومًا شرقيًّا بدأ، تحديدًا، مع حضارتَي العراق القديم ومصر القديمة، ثم ظهر في أديانِ الشرقِ الأقصى وبقية أديانِ الشرقِ الأدنى، ثم رحل إلى الإغريقِ وعاد معهم إلى الشرق، في العصر الهيلنستي، وكأنه عاد إلى أصوله ليظهر تيارٌ من العقائدِ والأديانِ والفلسفاتِ اسمُه «الغنوصية».

غنوص gnose كلمة يونانية الأصل مأخوذة من gnosis ومعناها «المعرفة»، وقد استُعملَت أيضًا بمعنى العلم والحكمة، وتُترجم إلى العربية بصيغة «العرفان». وهي شرقيةُ الأصل، لا في شكلها اللغوي اليوناني هذا، بل في معناها ووجودها كمسعًى وحالة؛ حيث ظهرَت في الأديان العراقية والمصرية والشامية والفارسية، وعبَّرت عنها اللغةُ الآراميةُ بكلمةِ «مندا» التي صارت اسمًا لطائفةٍ دينيةٍ آراميةٍ كانت كلُّ ديانتها تقوم على أساس العرفان وهي «المندائية». ثم ظهرَت في الأديان الهندية والصينية، ولم تصل إلى الإغريق إلا بعد أن قطعَت شوطًا طويلًا من الاختمار والنضوج؛ حيث شاع اصطلاحها الإغريقي gnose وعُرفَت به.

أما الغنوصية gnosticisme فهي تيارٌ أو مذهبٌ ديني/فلسفي/علمي ظهر في القرن الثاني للميلاد تحديدًا، وحاول أن يعطي الغنوصيةَ إطارًا أيديولوجيًّا وعقليًّا وروحيًّا متماسكًا، واستعان هذا التيارُ بالتعاليمِ الهرمسيةِ التي انحدرَت إليه من أزمانٍ بعيدةٍ في الشرق أيضًا وتحديدًا من العراق ومصر. ونرى أن الهرمسيةَ هي العمودُ الفِقريُّ

للغنوصيةِ كتيارٍ ومذهب، وأنها مع هرمس (الشخصية شبة الأسطورية التي تتطابق مع إدريس النبي) كانتا توءَم الغنوص الشرقي القديم.

إن هرمس والتعاليم الهرمسية القديمة وجهٌ آخرُ للغنوص، ومذهب الخلاص من الموتِ والخطيئة. ثم أصبحَت الهرمسيةُ جوهرَ الغنوصية في القرون الميلادية الأولى عندما ظهرَت كتيارٍ ومذهبٍ قائمٍ بذاته ومُجاورٍ للغنوصية.

ظهر الغنوصُ في الشرق القديم داخل النظام الميثولوجي لعقائده فكان «دموزي» السومري ثم «تموز» البابلي ثم «أوزيريس» المصري ثم «أدونيس» الفينيقي ثم انتقل هذا الغنوصُ إلى بلاد الإغريقِ مع «ديونسيوس» و«آتيس» الفريجي وطال «أورفيوس» ثم «هرمس» رسول الإلهة الإغريقية، وظهر الغنوص في مذاهب الأسرار الإغريقية التي كانت منجمَ فنونِ الشعرِ والمسرحِ والموسيقى والتصوير.

إن اعتقادَنا الراسخَ أن الغنوص، كحالةٍ شعائرية، نشأ منذ السومريين وتحديدًا من أسطورة دموزي ونزوله إلى العالم الأسفل وصعوده إلى العالم الأعلى، وتوصلنا إلى أن هرمس الأول كان سومريًّا، وهو أحد ملوك ما قبل الطوفان في سومر؛ كل هذا، يقودنا إلى تتبعِ المرجعيات الشرقيةِ القديمةِ للغنوصية، وهي مرجعياتُ نصوصٍ توضِّحها الأساطير، وهكذا حفل التراث السومري والبابلي بها، ثم التراث المصري القديم متجسدًا في أسرار أوزيريس وأساطيره، وفي شخصية الحكيم إمحوتب وشخصية الإله تحوت، ثم تأتي بقية القائمة التي ذكرناها.

كيف ترك الأقدمون غنوصهم اللاواعي والواعي في تلك النصوص؟ لقد كانت أساطيرُ آلهةِ الأسرارِ هي مستودعُ الغنوص اللاواعي؛ حيث محاولات الخلاصِ والتجسُّد والالتحام بالإلهِ المخلِّص، وكان الغنوصُ يظهر على شكلِ جُملٍ أو صورٍ أو تداعياتٍ ميثولوجيةٍ محمومةٍ باتجاه السماءِ أو الجحيم. أما الغنوصُ الواعي فقد ظهر بوضوحٍ قبيل العصر الهيلنستي منظمًا بطريقةٍ فلسفيةٍ وبهيكلٍ عرفاني محكَم، وقد كان النبي البابلي نبونائيد (وهو آخر ملك بابلي أيضًا) هو الذي أحكمَ تنظيمَ الهيكل الغنوصي في منتصف القرن السادس قبل الميلاد، عندما دمجَ العقيدةَ التموزية مع العقيدةِ السينيةِ القمرية، ربما في شخصية الإله «نبو» إلَه الحكمة الذي أصبح إلَه القمر. وبعد سقوط بابل أظهر الكهنةُ المصريون جهدًا واضحًا في تنظيمِ الهيكل الغنوصي من خلال إلَه القمر (تحوت) أيضًا الذي أستُحضر كـ «هرمس» وكإلَه للحكمة والمعرفة، وصقل الهيلنستيون هذه الجهود بفلسفتهم المتَّصلة بمدارس الأسرار، وظهرَت الغنوصيةُ والهرمسيةُ كعقيدتَين متداخلتَين

ومتماسكتَين، ودخلتا إلى الدين اليهودي، ثم إلى الدين المسيحي، ثم إلى الدين الإسلامي بصورٍ مختلفة وجديدة.

والآن، ما هو هذا الغنوص؟ وما هي هذه الغنوصية؟

كانت مشكلةُ الشرِّ في العالم هي أول مشاكل الغنوص والغنوصية؛ فهو أصل الخطيئة، وقد استقر الهيكلُ الغنوصي الشرقي/اليوناني على أساس أن العالم يحتوي على ثلاث مراتب هي الإله المتعالي الواحد (العقل الأول) والإله الصانع (العقل الكلي) والمادة الأزلية التي هي الشر كله؛ حيث تُسجنُ داخلها النفسُ الإنسانية التي هي قبسٌ إلهي داخل هذه المادة.

وهكذا نشأَت المشكلة الثانية التي ترى أن نفسَ الإنسان المنغمسة في المادةِ الشريرةِ هي روحٌ حبيسةٌ من أصلٍ إلهي، يمكن أن تتحررَ من هذه المادة وتصعد إلى الإله الصانع، ثم الإله الأول (أي الإله بصورة عامة)، بعد أن تجتاز المراتب العليا، ليسقط عنها في كل مرتبةٍ نوعٌ من أنواع الخطيئة، حتى تصل إلى الخالق الأسمى وتتحد به، وبذلك تعيش سعادتها (وهي تصعد أو تتحد بالإله) وتضمن نوعًا من الشفاعةِ لأن الإله تعرَّف عليها عندما حاولَت الاتحاد به وسيقوم بمؤازرتها بعد الموت. وقد أدَّى ذلك إلى تكوين طريقٍ نازلٍ من الله إلى الإنسان هو طريق «المبدأ»، أو «الخلق»؛ حيث تم تصوُّر الله عند بداية خلق الإنسان وهو يلقي بقبسٍ من روحه إلى الإنسان، لكن هذا القبس يتكبلُ في كل مرتبةِ نزولٍ بأثقالٍ مادية حتى يُسجن داخل جسد الإنسان ويبقى متشوقًا للعودة إلى الله.

يمكن لهذه العودة أن تتحقَّق، أثناء الحياة، لوهلةٍ، أو بعد الموت إلى الأبد عن طريق «الخلاص»، أو «المعاد» الذي تقوم به روح الإنسان صاعدةً نحو خالقها، ففي الحياة يتم ذلك ليتخلَّص الإنسانُ من خطاياه وينالَ السعادةَ الروحيةَ وفي الموت، أو بعده، لينالَ الشفاعةَ وضمانَ الخلودِ في الجنة أو الفردوس.

أما المشكلة الثالثة فهي الظاهرُ والباطنُ؛ حيث أن وعي الخلق بهذه الطريقة استوجب التفريقَ بين معرفةٍ ظاهرةٍ بسيطةٍ كالعلوم والفلسفة والحكمة يستطيعها الناس جميعًا، ومعرفةٍ «باطنة» مركَّبة هي «العالم الغنوصي أو العرفاني» الذي لا يعرفه إلا الخاصَّة وأهل الغنوص تحديدًا؛ حيث تتشوقُ نفوسُ هؤلاء إلى نوعٍ من الكشف والإشراف المفاجئ الذي يختزل المعرفةَ كلها، وهو نوعٌ من تلقِّي المعرفةِ الإلهيةِ مباشرة لنفوسٍ معيَّنة من البشر، وهي معرفةٌ قلبيةٌ ذوقية أكثر منها معرفةً عقليةً تقليدية.

هذه خلاصةٌ شديدة للغنوص (العرفان) والغنوصية (العرفانية) رأيتُ أن أجعلها استهلالًا للخوض في الموضوع الرئيسي الذي نودُّ أن نجعله مقدمةً لموضوع حرصنا، لزمنٍ طويلٍ، أن يكون خاصًّا وسريًّا في تجربتنا الشعرية (نصًّا ورؤية) لكننا آثرنا، بعد ذلك، أن نفتح بعضَ أبوابه في هذه المقدمة، التي يمكن أن تُلقي بعضَ الضوءِ على عملنا الشعري المطوَّل (خزائيل) الذي نرى أنه «نصٌّ غنوصي» من حيث المضمون والرؤية، وهو «نصٌّ مفتوح» من حيث التجنيس والشكل والإجراء.

(١) الشعر الغنوصي القديم

هل هناك شعرٌ غنوصي قديم؟

هذا السؤال المحيِّر الذي يحتاج جوابًا متأنيًا كان أكثر الأسئلة إثارةً وأهمية؛ لأنه يتعلق بجوهر الشعر وعلاقته بالحقول الأخرى المحيطة به أو المشتبكة معه.

في البداية لا بد من القول إن الشعرَ الغنوصي القديم لم يكن نمطًا خاصًّا أو منعزلًا من الشعر؛ فقد كان هذا النوع من الشعر يرقد في أنسجةِ الأساطيرِ أولًا؛ ففي طيَّات أساطيرِ الجحيمِ والفردوسِ ودورات الهبوط والصعود الميثولوجي، مثل صعود وهبوط إنانا ودموزي (عشتار وتموز) وهبوط أوزيريس وهبوط أدونيس وأتيس وأورفيوس كان هناك غنوصٌ شعري في نصوص الأساطير، ولم تكن هناك نصوصٌ شعريةٌ غنوصية.

كذلك ظهر مثل هذا الغنوص الشعري في النصوص الإسكاتولوجية (ما بعد الموت) المصرية، وهي نصوص جنائزية كان أهمها «كتاب الموتى»، و«كتاب البوابات» وغيرهما، وهي التي تصفُ رحلةَ الروحِ والجسد إلى العالمِ الآخر، وكان هذا الغنوص الشعري مثقلًا بالتفاصيل المهولة عن عوالم الجحيم والفردوس.

أما النصوص اللتورجية (الطقسية) فقد احتوت على الشعر الغنوصي، خصوصًا طقوس الأسرار وطقوس التنشئة وبعض طقوس السحر والعرافة.

ولكنها كانت مثقلةً، أيضًا، بالجانب العملي للطقس، وهو ما أضاع روحَها الشعري الواضح.

وربما كانت الشذراتُ المانويةُ الشعريةُ حاويةً على غنوصٍ شعري، لكن روحَ الوعظِ والتعاليم طغت عليها، وكذلك تلك الأناشيد الأورفية الغنائية الصافية التي جاءت على لسان أورفيوس.

أما في الأدب العربي فقد كان الأدبُ الصوفي بما احتواه من شطحاتٍ صوفيةٍ ونثرٍ صوفي وشعرٍ صوفي لشعراء مثل الحلاج والنفري، صورةً من صور الغنوص الشعري العربي الإسلامي. ولا شك أن التجربة الفريدة النادرة للشاعر أبي العلاء المعري في «اللزوميات» و«سقط الزند» و«رسالة الغفران» و«كتاب الغايات والفصول» وبعض رسائله ورسائل أبي حيان التوحيدي وبعض النصوص الإشراقية ذات الروح الشعري الغنوصي لابن عربي والسهروردي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار (في منطق الطير خصوصًا) وغيرها.

هذه هي، إجمالًا، صورة الشعر الغنوصي القديم، وهي صورةٌ باذخة من حيث الكم، ولكنها ليست كذلك من حيث النوع؛ فقد ارتبط الشعر الغنوصي القديم بالدين، وغلبَت عليه طاقةٌ أخرى لم تمنحه الفرصة الكافية لظهورٍ متكامل وقوي.

أما النظرةُ إلى الشعر الغنوصي فلا نجدها، مطلقًا، منفصلةً عن نصوص الغنوص الدينية والفلسفية، بل لعل الشعراءَ الغنوصيين القدامى تمثَّلوا الغنوصيةَ في داخلهم دون معرفتهم بنظامها الفكري الدقيق.

ويقفز هنا سؤالٌ جديدٌ هو: هل يمكن إعادة النظرة الشاملة بالشعر الغنوصي القديم؟ وهل يمكن وضع رؤيا لفكرته الغنوصية؟ لن نُجيبَ على هذه الأسئلة، بل سنمضي في تأملاتنا الخاصة علَّنا نستطيع شيئًا.

(٢) ترحيل الغنوصية من الأديان والفلسفة نحو الشعر

الشعرُ مستودعُ الأسرارِ التي لا تحُلُّ والتي لا تُجيب عن الأسئلة، والشعراء مستودعُ الأسرار الروحية الجمالية معًا بينما الأنبياءُ والأولياءُ مستودعُ الأسرارِ الروحيةِ فقط. والشاعر لا يستلهمُ النصوصَ من وحيٍ (كما عند الأنبياء) بل من الغوص العميق في طبقات العالم الداخلي له وللطبيعة؛ إذ ينكشفُ هذا العالمُ لمن امتلك موهبة النفاذ فيه، ولمن أدرك حقيقة الشعر ووظيفته.

قد تُعينُنا الغنوصيات، الشرقية القديمة والهيلنستية والإسلامية، على تمثُّل شحناتها في كتابةِ نصٍّ شعري جديد، ولكنها لا تكفي وحدها، بل يجب تمثُّل خبرات الشعر الحديث وهضمها معها في وضع نصوصٍ أو رؤًى جديدة.

لقد تحطَّمَت هياكلُ الأديان القديمة لكنَّ شحنتَها الغنوصيةَ لاذت في باطن العقائد الدينية والفلسفية الجديدة، أما الشعر فقد تسرَّبَت إليه ضعيفةً بعد أن امتصت العقائدُ

جل شحنتها، ونرى أن الشعر كان حلًّا من الحلول المهمة لكي يودعَ الغنوصُ فيه أسراره ورؤاه؛ فالشعر هو المنطقة الأكثر استيعابًا للغنوصيات القديمة والجديدة؛ لأنه يمنحها الحريةَ في التعبيرِ عن فكرها ونصِّها، ولكنَّ الشعرَ آنذاك، لم يكن مؤهلًا لأن يلعب هذا الدور، فهل يمكنه الآن فعل ذلك؟

لقد حاول دانتي، برحلته المعراجية بين الفردوس والمطهر والجحيم، أن يقول هذا ولكنه سقط، هو الآخر، في شَرك الوصف الديني لهذه الطبقات الثلاث. لقد كان شاعرًا غنوصيًّا دينيًّا أيضًا وهو ما نراه عائقًا، في حين أنه كان يجب أن يكون شاعرًا غنوصيًّا فحسب. وكان من براعته، التي لم تكتمل، أن اعتمد، في رحلته، على شاعرٍ قديمٍ آخر ذي طبيعةٍ أسطورية وملحمية هو «فرجيل»، ولكنهما فَشِلا، من وجهة نظرنا، في الكشف عن العالم الغنوصي الشعري، وظلَّا أسيرَين للعالم الغنوصي الديني، سواء كان يحمل تأثيراتٍ إغريقية أو مسيحية أو إسلامية (الإسراء والمعراج).

إننا نتجنَّب، في مقدِّمتنا هذه وفي نصِّنا خزائيل، المرجعيات الدينية الغنوصية وهياكلها والسقوط في شِراكها، ونحرِّضُ، في الوقت نفسه، على صنع غنوصٍ شعري مستمدٍّ من تاريخ الشعر نفسه، لا من تاريخ الفلسفة أو العلم أو الفكر أو الأديان؛ لأن هذا الغنوص الشعري سيستبطنُ تراث هذه الحقول، ولا يخوضُ فيها كما هي أو في ظاهرها. الغنوصُ كلُّه والغنوصيةُ كلُّها هيكلٌ شعري تنفِّذه اللغة فكريًّا، والغنوص كلُّه والغنوصية كلُّها سلوكٌ شعري يقوم به الغنوصي. ومن الجدير بالغنوصية أن تبني هياكلها في الشعر أولًا قبل أن تغمر بها الفلسفةَ والدينَ والعلمَ فالشعر هو الأجدر بها؛ ولذلك نقول دفعةً واحدة: إن الشعر هو غنوصُ الفلسفة والدين والعلم؛ فالأسرار التي يبحث فيها الشعرُ ليست أسرارًا علمية أو عقلية، بل هي مشاهدات لمناطق الغموض والجمال والخوف والدهشة في عوالمِ المادةِ والحياةِ والطاقةِ واللغة، وهو يصفُها ولا يدَّعي امتلاكها أو حلَّها لأن العلم، والعلم وحده هو الذي يكشف الأسرار تدريجيًّا، وحيثما بقي غموضٌ في هذا العالم فسيكون من نصيب الدين أو الشعر.

إن الغنوصيةَ الدينية تبدو لنا غارقةً في الأمل الواهم بالخلاص، في حين تبدو لنا الغنوصية الشعرية يائسةً من الخلاص رغم أنها تنفِّذ أو تحاول أن تنفِّذ دورات الاتصال والانفصال عن الحقيقة الضمنية (الداخلية) أو الحقيقة العليا (المطلقة)، ولكنها تطفحُ بلغةِ تفتيقِ الأسرارِ والكشفِ عن المغاورِ.

الشعرُ لا يسعى إلى نجاحٍ كاذبٍ في الخلاص أو التطهير الروحي، بل هو يدفع باللغة لكي تعبِّر عن محاولته، ويكون نجاحه في اللغة أولًا مستندًا إلى يأسٍ في وجهة المصير البشري كله.

إن الشعرَ يستحقُّ العالمَ الغنوصي بامتياز؛ فبعد أن كانت الأسطورةُ مستودعَ الغنوصِ، ثم صارت الفلسفةُ الشرقيةُ مستودعَه، لا بد أن نشهر الشعر مستودعًا للغنوص، دون حرج؛ لأنهما متماثلان «الشعر»، و«الغنوص»، ولكن الشعر لا يقبل في هيكله الغنوصَ الديني والفلسفي كله، وكما هو، بل سيُجري عليه التحويرات والتعديلات اللازمة لمجانسته مع حرية وفضاء الشعر.

يختلف الشاعر عن الغنوصي في أنه لا يدَّعي امتلاك القدرات الخارقة، بل ربما كان الشاعر هو الأكثر من غيره شعورًا بالضعف الإنساني وبحماقة المصير والتباس القوى، ولا طاقةَ له سوى طاقة الفكر والخيال؛ فهو كائنٌ هشٌّ ضعيفٌ ارتبطَت به تهمةُ حلِّ مشكلات العالم عن طريق اللغة، ولكنه في حقيقة الأمر ليس كذلك؛ فهو يحاول وصف مناطق الضعف والارتفاع والأماني فيه؛ فهو ليس كالغنوصي الذي يشعر عن قناعةٍ أنه جزءٌ من الروح الإلهي، وأنه العارفُ الوحيدُ بأسرارِ الكون.

الشاعرُ ينتشي بأحاسيسه ولكنه، في الوقت نفسه، يَرْثي مصيره ومصير البشرية معه، وعندما يتنقل بخياله إلى عوالمَ مختلفةٍ فهو يدرك تمامًا أن ذلك يتحقق في ذهنه هو فقط، ووفق طريقة تخيُّله، ولكي يحركَ أحاسيسَه في مختلف الاتجاهات، كي يهربَ من قبضةِ الموتِ في الحياة، إنه طيرٌ نصفُ مذبوحٍ يتدحرج في جسده ودمه وأجنحته ويبكي أو يغنِّي، لا فرق.

الغنوص (العرفان) هو، في الأساس، نوعٌ متعالٍ من المعرفة، لا يتجه نحو العقل بالتدرج من العلوم والفلسفة، بل هو يضرب القلب مثل «الكشف»، أو «الإلهام»؛ ولذلك يقترب مفهوم الغنوص، أساسًا، من الشعر؛ لأن الشعرَ هو الذي يتلازم مع الكشفِ والإلهامِ ويتجنب المعرفةَ العقلية. وهكذا ينتمي الشعرُ إلى الغنوص أو ينتمي الغنوصُ إلى الشعر؛ ولذلك فإننا عندما نجمعهما في صيغة واحدة (الشعر الغنوصي) فإننا نبدو كما لو أننا جمعنا شطرَين لأصلٍ واحدٍ كان قد ذهب أحدهما إلى الشعر باتجاه الأدب، وذهب الآخر إلى الغنوص باتجاه الدين والفلسفة، بينما كانا ذاتَ يومٍ من بذرةٍ واحدة.

يسعى الشعر الغنوصي لجمع الشعرية من كافة حقولها التي تبعثرَت فيها ويحاول أن يمثِّلها كاملةً؛ فهو يجمعها من النثر ومن الأساطير ومن الحكمة ومن الفلسفة ومن

العلم ومن الأدب، بل إنه يحاول أن يجذب الشعرية التي في فنون الموسيقى والتشكيل والدراما؛ فهو يحاول أن يكون حقل الشعر الحقيقي غير المفرَّط به.

ورغم استحالة وجود شعرٍ غنوصيٍّ خالص، لكن المحاولة هنا قد تندرجُ ضمن محاولة كتابته بوعي، وجمع جذوره وخلاصاته من غبار وطين تلك الحقول.

الغنوص الشعري معرفة بحقيقة الشعر وبأسراره العميقة، أسرار حقيقته لا أسرار لغته وبلاغته، إنه معرفة الشعرية بوصفها روحَ الأعماق أو حقيقتها وليس بوصفها تقنيات البلاغة الشكلية المعبَّر بها عن تلك الروح.

يحاول الشعر الغنوصي، أو يدَّعي، بأن يكون مشيَّدًا على المعرفة فوق العقلية والباطنية والذوقية، وهذه المعرفة تتعدَّى الوقوفَ عند قضايا العلم والفلسفة والدين لتذهب إلى ما يجعلها في جوهرٍ واحدٍ خفي، إلى الكُلَّانية أو الشمولية الباطنية التي تحرِّك الكونَ والحياةَ والمعرفةَ. صحيحٌ أن الشعر لا يكشف أسرار هذه الكُلَّانية بل يعبِّر عنها ويتلمَّسُها ويصفُها، إنه يذهب نحو القاع المشترك البعيد للأدب والعلم والفلسفة والدين بل والكون والإنسان.

الشعر الغنوصي لا يعبِّر عن المشاعر والأحاسيس العادية، بل هو طريقةُ تعبيرٍ عن الكلي والشمولي والباطني الذي يقبع في أعماق الكون والإنسان والمعرفة. إنه ليس موقفًا فكريًّا من العالم ولا هو تفسيرٌ نظري أو إبداعي للكون والإنسان، بل هو رؤيا داخلية لهما. إنه أسئلةٌ عنهما، في المعنى، وأجوبةٌ عنهما، في البلاغة.

إنه قبولٌ للعالم ودخولٌ إلى أسراره ونشدانُ الاتصال بهذه الأسرار والتوحُّد مع عمقها البعيد.

الشعر الغنوصي، ليس كالغنوص أو الغنوصية؛ فهو لا يهرب من العالم ولا يشكي ولا يجنح إلى تضخيم الذات والأنا، بل هو يواجه العالم، وينفُذ إلى أعماقه، ولا يبقى على سطحه، يدخل في شبكة أسراره ولا تنكفئُ ذاتُ الشاعرِ في عزلةٍ تحيطها الأوهام، بل يتغلغل الوعي الشعري لمسك ومضاتِ الحقيقة الصاعدة من ظلمات أو قاع الكون والإنسان.

ليس الكون والعالم والجسد شرًّا، كما تدَّعي الغنوصية، بل خزائنُ محشَّدة بالأسرار يتوقف عندها الشاعر الغنوصي لا ليكشف عن تكوينها وحركتها؛ فقد ترك ذلك لعلوم «الكوزمولوجيا، الفيزياء، البايولوجيا ... إلخ»، بل ليتأمل شبكة التكوين المذهل وشوق الروح داخلها، إلى الانعتاق، وليتعرف على حُنوِّ الطبيعة على ذاتها من جهة، واستغراقها

في حركة التكوين المستعرة من جهةٍ أخرى، وليلمس حركات التفريغ والامتلاء للجسد وحركات النبض الكوني في التقلص والانبساط، تكرار نقول، أحيانًا، بخُلوِّه من المعنى ونقول، أحيانًا أُخر، بمعانيه الخفية.

الشعر الغنوصي يرى أن الروحَ تتشرب في مسامات الكون والعالم والإنسان؛ ولذلك فهو يسعى من اختلاطه وفحصه للمادة إلى تلمُّس الروح التي تنبض بين مساحاتها، لا يمكن فصل الروح عن المادة؛ ولذلك يكون التسلُّح المسبق بوعي أن الروح تتلبَّس كلَّ ذرات المادة الحية سيجعلُ خوضنا في طبقات العالم المادية أمرًا مقنعًا.

لذلك يشعر الشاعر الغنوصي أنه أخٌ كوني، بمعنى الكلمة، لكل ما في الكون، فهو أولًا أخٌ لكل فردٍ في الجنس البشري لا يميِّز بين أعراقه وألوانه وثقافاته، بل على العكس من ذلك، فهو يجد متعةً هائلةً في هذا التنوع الإثني والثقافي؛ لأنه يسمح له بالكشف عن أسرارٍ أكثر والتمتع بغموضها واختلافها، وهو أخٌ لكل الأحياء على وجه الأرض؛ فهو لا ينظر بتحقير للحيوانات والنباتات بوصفها أجناسًا منحطة من الحياة، بل هو رحيمٌ بها مستأنسٌ بوجودها معه، ثم إن كلَّ نوع من هذه الأحياء هو شحنة أسرارٍ جديدة للكون الذي هو متوغلٌ فيه وباحثٌ عن أسراره؛ ولذلك يدفعه فضوله لتأملها ومعرفتها عن كثب، وكلما وجد دافعًا شعوريًّا مزدهرًا لذلك.

وهو أخٌ لكل عناصر الكون ومجرَّاته وثناياه وثقوبه وظلامه ونوره، إنه يشعر بأن الكون كله منطبع فيه أو مشفَّر فيه وفي دماغه وحواسه، ويود لو أنه تأمل مكوِّناته ومكوِّناتها وتوقَّف عند أسرارها؛ فهو ليس غريبًا عن الكون والعالم بل هو جزءٌ منه، لا مركزه ولا فوقه ولا تحته، بل هو جزءٌ منه محتشدٌ بوعيه له ومتوتِّر بمحاولة كشف أسراره.

أما حركة الغنوص الشعري (التي سنتحدث عنها) سواء كانت في المبدأ والمعاد (الهبوط والصعود) فلا تتم من خلال الشعور بغربةِ الشاعرِ عن العالمِ أو التضاد معه ثم الخروج خارجه، بل تتم داخل العالم نفسه، ولكن بمستوياتٍ مختلفة.

(٣) الغنوص وثنائية الجسد/الروح

إن قهرَ الجسد، عند الغنوصيين المتصوفة، لا يعني الحلَّ الوحيد للصعود إلى الحقيقة المطلَقة، إذا لم يكن قهر الجسد وسيلةً أساسية عند الإشراقيين مثلًا؛ ولذلك نرى أن الغنوصية الشعرية يمكن أن تنطلق من أنوارِ الجسدِ ومناطق توتُّره نحو الحقيقةِ

المطلقةِ، وهذا يعني عدم ابتذال الجسد والغرق في حسيته المائعة، بل لكشف طبقاته بوعي والتخصُّب منه لإثراء طريق الروح لا لإثقالها.

إن الغنوصي لا يصل إلى معرفة الله عن طريق صعوده نحو الحقيقة المطلَقة (كما يدعي بذلك)، بل هو يصل إلى أقصى ما يستطيع الوصول إليه من المستوى الضمني (الداخلي) للكون؛ ولذلك فهو لا يلتقي، روحًا أو جسدًا، بالله مهما كان؛ ولذلك نرى أن الشعر الغنوصي ليست غايته الوصول إلى الله، بل غايته الوصول إلى أقصى ما ينكشفُ للروح من مستوى الحقيقة المطلَقة (الضمني).

إن محاولات الوصول هذه (عبْر دورة الصعود بشكلٍ خاص) لا تتضمن هروبًا من الجسد أو العالم، كما يقول الغنوصيين التقليديون؛ فالشاعر الغنوصي ليس غريبًا عن العالم، ولا يشعر بغربةٍ عنه، بل هو يحتضن العالم، ويعتبر نفسه جزءًا منه، وهو ليس ضد هذا العالم، ولا يسعى لأن يكون خارجه لأنه يكرهه، بل هو في العالم، ويريد أن يصل إلى المستوى الضمني الخصب لهذا العالم، إنه يسعى إلى عالمٍ متعالٍ عن المكان والزمان تكمن فيه حقيقة الشعر والطمأنينة والسعادة، ولكن هذا العالم ليس مضادًّا للعالم الذي هو فيه بصورةٍ مطلقة، إنه أكثر عمقًا وأكثر جمعًا للمتضادات وأكثر أمتلاءً، نعم، إنه يشعر بوجود عالمٍ خفي ضمني جواني كاءوسي، لكنه لا يريد أن يعيش فيه إلى الأبد؛ لأنه يدرك أنه عالمٌ بعيد، وأنه مستحيل، لكن فتح نافذة عليه تزيد من جمال العالم الذي نعيش فيه.

ربما شعر الشاعرُ أنه كان موجودًا، ذات زمنٍ، في هذا العالم الآخر أو أنه سيذهب إليه بعد الموت، لكنه لا يستبدل عالمه الحالي بذلك العالم المستحيل الوجود، بل يخصِّب عالمه به من خلال إطلالةٍ وامضةٍ عليه عن طريق الشعر. إنه يحبُّ عالمه الحالي، ولكنه يريد أن يوسِّع ويخصِّب ويجمِّل هذا العالم بنسمةٍ من نسمات العالم الآخر، الذي هو امتدادٌ متعالٍ يستحيل العيش فيه أثناء الحياة.

الأنا الكلِّية للشاعر موجودةٌ في العالم الذي يعيش فيه، ولكنها «أنا» محجوبة ومضبَّبة، والشعرُ وسيلةٌ للكشف عنها وإزاحة الضباب، والشعرُ وسيلةٌ لفتح أنوار العالم الآخر عليها لتشعَّ أكثر.

الشعر الغنوصي يجلِّي طبقات الذات ويزيدها إخصابًا، لكنه لا يلغيها بوصفها جزءًا من العالم، بل يتمثل دوره في إذكاء نورها الداخلي، إنه مثل الريح التي تجعل الجمر يتقد تحت الرماد.

الشعرُ الغنوصيُّ لا يُجيب عن الأسئلة الزمنية القديمة: «لماذا كنتُ في الماضي ومن أين أتيت؟» و«أين سأكون في المستقبل؟» بل هو يرى أن الغنوصَ الشعري هو الذي يجمع أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرةٍ واحدة ويطلق فيها سؤالًا هو: كيف يجب أن أكون أكثر توهجًا؟ ويحنو على ضعفه البشري وهشاشة تكوينه ومصيره المهزوم برثاءِ الحياةِ كلها أمام السديمِ الأصم للكون اللامتناهي.

إذا لم تكن الحياة شرًّا أو ظلمةً فهي الباعث على أسئلة الضعف البشري وضعفِ الكائنات كلها، الموسومة بالموت والفناء؛ ولذلك يسعى الشاعر الغنوصي من جهةٍ إلى إخصاب وتوهُّج ذاته، لا إلى انتفاخها، وإلى طرح أسئلة تراجيديا الفناء من جهةٍ أخرى. الأسئلة الأولى تعانق الحياة والأسئلة الثانية تَرثيها، وهكذا بجمع هذَين المتضادَّين نقف على وجهَي الحياة لا على وجهٍ واحدٍ فقط.

هل يطلب الشاعر الغنوصي الخلود؟ كلا.

الخلود الجسدي مستحيل، لكنَّ بقاء كلماته وأسئلته يعوِّضُ قليلًا عن هزيمة الفناء الكلية هذه. ربما يفكِّر الشاعر الغنوصي، بتأثير عوامل دينية، بالخلود الروحي أو الانتماء إلى العالم الآخر، ولكن هذا يقع خارجَ غنوص الشعر، ويدخل في غنوص الدين، وربما غنوص المعرفة.

هل يطلب الشاعر الغنوصي العودة إلى النشأة الأولى؟ نعم من الناحية النظرية ولأجلٍ بسيط، وكلا؛ لأنه لا سبيل إلى ذلك، وليس في العالم الحالي متسعٌ لذلك، لكنَّ ذاكرةَ العالمِ فيها هذه النشأة فهو يحاول التطلع إليها بانتشاءٍ، لا بحسرةٍ، أملًا في العودة، وقد تمثِّل الطفولة عودةً متوازيةً مع العودة إلى النشأة الأولى.

هل يطلبُ الشاعرُ الغنوصيُّ الخلاص؟

نعم، عن طريق الشعر فقط، الخلاص أثناء الحياة من كل قبيحٍ وشريرٍ ورتيبٍ، وليس خلاصًا كليًّا معوَّلًا عليه، بنقل الإنسان إلى عالم البراءة الأولى أو عالم الآخرة القادم.

لماذا إذن طريق المعاد الذي يرسمه؟

لأنه يساهم في تجلية أغواره وطبقاته الروحية والجسدية، ويزيد من سعة تصوُّره للعالم والكون، إنه طريقُ الرُّقيِّ بالذات لا طريق رمي الذات في مجاهيل المطلَق الكوني.

أول خطوات الشاعر الغنوصي تبدأ من جسده؛ حيث يشعرُ بأن هذا الجسد هو كتلةٌ محتشدةٌ بقوى الكون كلها، وبمقاديرَ مشفَّرة، وأن على نفسه سبر أغوار هذا الجسد، أما روحه فعليها سبر أغوار العالم والكون الذي هو فيه.

ومن تخصيب النفس والروح بعمليات السبر هذه يزداد الجسدُ تخصبًا، وتصبح غايةُ رحلة الغنوصي الشاعر الأساسية هي كيف يحوِّل كلَّ سعادته هذه إلى كلماتٍ ينقل فيها التجربة الفريدة، التي عاشها هو كفردٍ، إلى مجتمعه البشري.

لماذا لا نفهم أن الجسد البشري كان على صلةٍ، ذاتَ يوم، بعالم النبات والحيوان والمعادن؟ وكيف يحق لنا إهمال الجسد والوجه اللذَين هما علامة تفرُّدنا.

إن الغنوصية الشعرية هي غنوصيةٌ جسدية لا تقف ضد الجسد، ولا تجعله في تضادٍّ ثنائي مع الروح، بل هي تبتكر ثنائيةً جديدةً لعلَّها الأقرب إلى التصور الآتي (الجسد/الإنسان)، إن تلازم الروح والجسد يعطي للجسد بُعدًا رمزيًّا، أما انفصال الروح عن الجسد (في الغنوصية القديمة أو في الموت) فيجعل من الجسد مجرد آلة أو كتلة من اللحم.

إن الغنوصية القديمة (الدينية والفلسفية) تقوم بنفي الجسد تجريديًّا وكأنه مادةٌ مهملة، أو كأنه عضوٌ زائد فينا، وبذلك تفرغه من طبيعته الرمزية لأنها تجعل الروحَ أو النفسَ في حربٍ لا هوادة فيها معه لكننا، هنا، في الغنوص الشعري نرى أن الجسد هو أساسُ الفاعلية الشعرية، وهو اكتناز عمقه الرمزي لأن الروحَ تلازمه وترقى به، ورُبَّ قائلٍ يقول: لماذا إذن نسمِّيها غنوصية ما دامت تحترم الجسد إلى هذه الدرجة؟ فنقول لنصحِّح الوهم القديم، من جهة، ولتعود الغنوصية إلى حقلها الخصب وهو الشعر من جهةٍ أخرى.

تقف الغنوصية الشعرية؛ أولًا، ضد استعمال الجسد كآلةٍ أو ضد تحوله إلى آلة، سواء حصل ذلك بفعله هو (عن طريق الإهمال أو الرتابة) أو بفعل الآخرين (عن طريق الاعتداء أو المتاجرة)؛ لأنها تَعُد الجسد مقدسًا ما دامت خففَت فيه الروح؛ فالجسد كونٌ كاملٌ عندما تكون فيه الروح، وهو جثةٌ مهملة عندما تغادره.

الشعر الغنوصي يعتمد على شحذ القوى الداخلية، وتصعيد قوى الإرادة قبل قوى العقل، ومن قوى الإرادة تلك قوى البقاء والقوى الحسية وقوة الإيروس.

لا بد للجسد من شروطٍ بيولوجيةٍ دقيقة ليمارس قوَّته في البقاء والتواصل عن طريق الطعام والصحة، أما القوى الحسية فلا بد من تنشيط قوى الحواس الخمسة بكل العوامل التي تجعلها راقيةً غير مبتذَلة. أما قوة الإيروس فهي مركز قوى الجسد؛ لأنها قوةٌ نوعية وتكفل للجسد رقيًّا عظيمًا إن هي امتلأَت وتخصَّبَت.

(٤) الشعراء وأنواع الشعر

يمكننا، من حيث المبدأ، تقسيم الشعراء إلى ثلاثة أنواع؛ الأول هم «شعراء العامة»، وهم شعراءُ الجماهير الذين يُرضون ذائقةَ ومشاعرَ الناس وأحاسيسهم البسيطة، ومنهم الشعراء النجوم والشعراء الشعبيون وشعراء الأغاني وشعراء الملوك وشعراء القبائل وشعراء الأنظمة السياسية (السلطة والمعارضة) وشعراء التسلية.

أما النوعُ الثاني من الشعراءِ فهم «شعراء الأدب»، وهم شعراء الحرفةِ الأدبيةِ والمهاراتِ الحاذقةِ الذين ينتمون إلى صنف الأدباء، ويتزيَّنون بأدوات وأساليب الأدب وهم، عادة، بارعون وموهوبون، ويطوِّرن أدواتِهم البلاغيةَ وأساليبَهم وصناعةَ لغتهم، وهم المؤثِّرون في حركات الأدب واتجاهاته.

أما النوع الثالث من الشعر فهم «شعراء الخاصة»، وهم شعراء الذوقِ الخاصِّ الذين لا يأبهون كثيرًا بمطالب الجماهير، ولا بمطالب الأدباء، بل ينحنون على مشاريعهم الشعرية بالكثير من الصبر والعفَّة والإخلاص والتبتل والوجدانية، ولا يهمهم إن اعتبرهم البعض شعراء أم لم يعتبرهم، ولا يهمهم إن هم عبَّروا عن عصرهم أم لن يعبِّروا، وليس لهم مصلحةٌ من الشعر مطلقًا، لا الجاه ولا المال، إنهم في تصالحٍ تام مع مشروعهم الجواني العميق. وربما كان الشعراءُ الغنوصيون هم بعض مَن يشكِّل هذه المجموعة النادرة في كل زمان ومكان.

شعراء الغنوص، كما نرى، هم الأقدر على الوصول إلى جوهر الشعر وحقيقته؛ فهو يملأ قلوَبهم تمامًا، إنهم شعراء الكشف والإلهام والإشراق والبرق الذي هو ضوءُ الحقيقةِ الخاطف، وهو يمسُّ قلوبهم فيتطلعون بما تيسَّر لهم من الحقيقة، عبْر اللغة، ويحفزون بها تلك المعاني العميقة، ويُنشئون مناخًا عرفانيًّا ذوقيًّا خاصًّا.

ولا يعني التقسيم السابق تفضيل جماعةٍ على غيرها، أو وضعهم في طبقات متدرجة؛ فكل نوعٍ وكل جماعة لها وظيفةٌ في بناء المجتمع والثقافة، وكل منهم يؤدي عملًا ثقافيًّا معينًا، ولا سبيل إلى الاستغناء عن أيٍّ من هذه الأنواع في أي مرحلة وتحت أي ظرفٍ؛ فهم نتاج حركة التاريخ والمجتمع، وما دفعنا لتقسيمهم بهذه الصورة إلا لنشير لوجودهم ونميِّز نوع وطبيعة شعر كلٍّ منهم.

الطريقة الشعرية الأدبية، التي يقع أغلب الشعراء في دائرتها، تنتمي إلى لغةِ البلاغةِ والخيالِ والأدب، أما الطريقة الشعرية الغنوصية فتغوص في أعماق الكائن والكون وتلامس المستوى الضمني للوجود حيث تجاوُر واتحاد النقائض؛ فاللغة الشعرية الأدبية

تعبِّر عن سطح الخيال، أما اللغة الشعرية الغنوصية فتذهب إلى أعماق الوجدان والشعور واللاشعور والخيال والمعاني؛ ولذلك تحفل بالرموز والنماذج الأولى والثيمات الأسطورية والبروق الحسية ... إلخ.

ينظرُ الأدبُ إلى الشعر على أنه حشودٌ من المعاني المجازية، وتكون شعريةُ النص الأدبي بقَدْر توفُّر هذه المعاني من جهةٍ وبقدر كثافتها وعمقها من جهةٍ أخرى، وخصوصًا ما يتعلقُ بمجاز الكناية الذي هو مجاز المعاني العميقة.

لكن الشعر لا ينظر إلى نفسه هكذا، بل يرى أن مستواه المجازي إنما هو حقيقةٌ قائمة وليس مجازًا، وأن المجاز الباطن هو المجاز الغنوصي الذي هو غاية الشعر، وهو الذي يفصل بين طبقتَين من الشعر «شعر أدبي»، و«شعر غنوصي» يغوصُ إلى الأعماقِ ويفقد صلته بالأدب، ولا يعود جنسًا أدبيًّا؛ إذ يتجه إلى إخصاب الروح والنفس ليعطينا نمطًا من الأشكال المعرفية العليا، ويضع نفسه بموازاة الدين والفلسفة، بل يحاول أن يذهب إلى أعلى من ذلك. هذا الشعر الغنوصي هو أصل الأدب القديم كله يوم كان كهنة الكالا والنار السومريون دون التمييز بينهما ودون أن نفصلَ بين الدين والأدب؛ حيث الأشعار الدينية والدنيوية التي من ضمنها الأساطير والملاحم والسحر والحكمة والشعر الغنائي والقصص وغيرها.

لا يعود الشعرُ الغنوصيُّ في نطاقِ الأدبِ الضيقِ المستهلكِ المحدود، بل يفتح طاقات السماء والأرض على آفاقٍ كبرى، ويذهب إلى الأقصى ليجرَّ خلفَه الأديانَ والفلسفات والآداب وحتى العلوم في موكبٍ احتفالي مهيب للروح.

الشعر الغنوصي لا يأخذ من الأدب أمشاجه، بل من التجربة الإنسانية كلها: الحياة والمعرفة، والشاعرُ فيه يتلقى إشارات ورموزًا معيَّنة من الحياة والمعرفة والفضاء المحيط به ولا يتلقاها غيره رغم أنهما يمُران بها؛ لأن روحَه أو نفسَه وعت ذاتها وأصبحتا شفافتَين مخصَّبتَين.

يعبِّر هذا الشاعر الغنوصي عن حقيقة الشعر أولًا عن طريق الشطح الذي ينقل الإشارة من الباطن إلى الظاهر في كثافةٍ لغويةٍ تشبه البرق، وكلما توهَّج نصُّه الشعري بهذه البروق كانت قدرة ومهارة الشاعر على مسك الأعماق واستلهام الأعالي أقوى.

النصُّ الغنوصي، إذن، موشًّى بالأمواج الباطنية وتزيِّنه بروق العرفان التي تُفصِح عن حقائقَ سرية وخفية.

إن الشعرَ هو النص الباطن الأعظم بين كل أنواع النصوص الدينية والروحية والأدبية؛ لأنه المكان الأكبر الذي يظهر فيه صراع الباطن والظاهر والتماعات الداخل القوية؛ فلا

الأساطير ولا النصوص المقدسة ولا شطحات المتصوفةِ والإشراقيين أكثر قدرةً على تمثُّل هذا الباطن من الشعر؛ ولذلك يمكننا اعتبار الشعر فنَّ الباطن بامتياز، وهو فن الأسرار الروحية والجسدية الكبرى، أما الشعر الظاهر فهو أدب البلاغة والمعاني التقليدية.

والشعر الغنوصي هو الذي يستحم، في احتفال الوجود، بالمياهِ النازلةِ والصاعدة، وينحني لبهجة الحواس والغوص في تاريخ الروح والتقاط اللآلئ وتحويلها إلى كلماتٍ ونصوص.

إن التحولَ التدريجي للغنوص من الأسطورة إلى الفلسفة إلى الأديان الموحِّدة تزجُّ بالغنوص تدريجيًّا نحو الجمودِ والهيكليةِ العقائديةِ والذهنية.

الشعرُ هو الأجدرُ باحتضان الغنوص؛ فهو مكان العاطفة والعقل، وهو مجمع المتضادات المتجاورة قُرب بعضها، لكن تاريخ الشعر لم يقترب من الغنوص بقوة إلا عندما كان الشعر في أحضان الأسطورة الغنوصية، ثم انحدر الشعر إلى الأدب، وأصبح فنًّا دنيويًّا غيرَ معنيٍّ بهذه المشكلات؛ فقد تنازل عنها نهائيًّا للدين والفلسفة.

ونرى أن السجونَ العقائديةَ للدينِ والفلسفةِ لا تعطي للغنوص حيويته؛ فهي تكبِّله بنقلاتٍ محدودةٍ مقيدة، وتُجبر الجسدَ على أن يُمتهنَ وُيضغطَ وُيهملَ وتُستبعد الحواسُّ بوصفها شرًّا. وهكذا يكون الغنوص داخل شَركٍ ديني صعبٍ يعصرُ الجسدَ الإنساني ويرميه جانبًا من أجل الحصولِ على قطراتِ ضوءٍ قليلة، أما الشعر الغنوصي فيضيء الجسدَ البشري كله، ويجعله مشعًّا ويحمل ضوءَ الجسد في النفس والروح إلى الأعالي والأسافل في حركةٍ دائبةٍ لا تتوقف.

إن الحقل الداخلي، الباطن، هو حقل الشعر، الداخل في كلِّ عالمٍ وفي كل نشاطٍ معرفي؛ فداخل العالم هو مستواه الخفي الضمني الذي هو مرآة الكون، وداخل العلم هو العلمُ الشمولي الكُلَّاني (الذي قال به ديفيد بوم وأصحابه) وداخل الفلسفة هو الغنوصية والهرمسية، وداخل الدين هو التصوف، وداخل الأدب هو الشعر.

والشعرُ هو وعاء نشاطات الباطن الكوني والعلمي والفلسفي والديني والأدبي. نرى أن الشعر هو منطقة الباطن الخفية، وعلينا أن نطوِّر هذا المفهومَ ونخرج منه بصورةٍ عميقة عن هذا الباطن الذي تناهبَتْه تلك الحقول، في حين احتضن الشاعرُ الباطنَ كلَّه، ولكن الشعراء الأدباء لم يستطيعوا توضيح هذه الحقيقة والغور فيها. أعمالُ الباطن الشعري هي أعمال الطبقات التي تتغذَّى من الفطرة ومن الحواس ومن القلب كلما نزحنا نحو الأسفل.

(٥) طبقات الداخل الشعري

العرفان (الغنوص) هو أولُ طبقات الداخل الشعري وقد تحدثنا عنه، وتكون تقنيته، عادةً، هي الشطح الشعري؛ أي نقلُ الإشارات من الباطنِ إلى الظاهرِ بعباراتٍ يشوبها القلقُ والتوترُ تنتُج عن الوجد العنيف الذي يُشبِه حالة السُّكْر والهيجان، ويختلف الشطحُ الشعري عن الشطحِ الصوفي في أنه لا يمسُّ الذاتَ الإلهية، لكي يتحولَ إلى نوعٍ من الكلامِ المُعجِز، ويكشف جسارةَ الخيالِ الشعري وحرارته وقوته روحيًّا، التي تنتج عنها بروقٌ تكشف عن معانٍ صادقةٍ مفاجئة، كتلك التي تحدَّث عنها رامبو أو بودلير، أو حتى نيتشه.

أما الطبقة الثانية من الداخل فهي «الكُتبان» وهو النصُّ الغنوصي الذي يكتبه الشاعر وهو في أفضل توقُّده الغنوصي، ونرى أن هذا الكتبان لا يعودُ شعرًا أو نثرًا أو فلسفة أو دينًا؛ فهو نصُّ النصوص، وأقرب ما يكون إلى «النص المفتوح»، ونرى أن الكُتبان لم يكتبه شاعرٌ على وجه هذه الأرض وعلى امتداد التاريخ، أما تقنيتُه فهي الفتح الشعري، وهي التوغل في إشارات الأعماق، ونقلها بعباراتٍ متماسكة وأحداثٍ رمزية تكشف عن نور الخيال الشعري وسديمه معًا.

أما الطبقة الثالثة والأخيرة فهي «الرحمان»، وهي أقصى أشكال الغنوص الشعري وأعمق طبقاته، إنها شفرة النصوص الإنسانية المكتوبة بكل لغات وكتابات العالم، وهي منطقة السعادة الأعظم، ومنطقة الحقيقة الشعرية الأعظم، وأقصى ما يستطيع الإنسان وصوله، وتعبِّر عن التلاقي النادر بين جوهرِ الإنسانِ والكون، وهو غاية الشاعر الغنوصي الحق؛ حيث يدور الشاعرُ حول نقطة الحق وحولَ نور الله مسبحًا بأنوار الوجود الخفية. أما تقنيتُه الشعرية فهي المسح الشعري الذي يتجه كلما نزلنا أسفل نحو الصمت، الصمت الأكبر للشاعر، وهو ختام مرحلة الرحمان.

إنَّ هذا التقسيم الذي وصفناه لطبقات الداخل الغنوصي تقسيمٌ نظري مقترح، غايته جعل الشاعر الغنوصي غير مستقرٍّ عند حالةٍ ثابتة، وهو يصفُ أيضًا أنواع هذا الغنوص حتى يصل به إلى الصمت الأكبر الذي هو الخرس أمام هول الخلق ونور الحقيقة العظيم.

وإذا كانت المرجعيةُ الغنوصيةُ القديمةُ متمثلةً في المدوَّنات الهرمسية وتأويل النصوص الدينية، فلا مرجعية للشعر الغنوصي سوى ذاته والنور الذي ينبضُ في أعماقه، قد تفيدنا بعض مرجعيات الغنوصية القديمة في الوصف النظري لدورات الكلمة والرموز كما سنرى.

الشعر الأدبي يعتمدُ اللغةَ وسيلةً وغايةً أحيانًا، بينما الشعر الغنوصي يعتمدُ الرؤيةَ والمجاهدةَ القلبيةَ والمعرفةَ الذوقيةَ ويكون هدفه الوصول إلى جوهر الوجود كله.

الشعر الأدبي يسترسل وراء الدلالات التي يمكن أن تُبرِقَ المعنى المطلوب، بينما الشعر الغنوصي يتطلب الرؤيةَ ويتطلب البرقَ الذي ينفجر في قلب الشاعر ليفيضَ بالأسرارِ والمجاهيلِ والمغاليق، ولا يعود الغموض في الشعر الغنوصي مستغلقًا لأنه ليس غموضًا بيانيًّا لغويًّا، بل هو انعكاس لغموض معاني العالم نفسه وجدواه ومصيره. إذا كان العرفان هو بروق الغنوص الأولى في الشطح، فإن الكُتبان تسطير الرؤى التي تأتي بعد البروق متراصةً واحدةً بعد الأخرى، وإعادة كتابة الزمن البدئي الأسطوري، وكشف شبكة الحروف والكلمات الكامنة تحت أدمَة العالم.

أما الرحمان فهو مسح هذه الرؤى تدريجيًّا والاتجاه إلى ينبوعها الواحد، إنه الغناء بلغة المتصوِّفة، والنرفانا بلغة البوذية؛ حيث الصمت والمحو هو الجواب على الوصول إلى هذه «النقطة»، إنه عودةٌ إلى نقطةِ البدايةِ وربطها بنقطةِ النهايةِ وغياب الكتابة واللغة والاستسلام إلى مجال الطاقة الأم، إلى جلال الرحمان ونوره.

ولذلك تميَّز نص الرحمان بالاختزال والمحو والمسح ثم الصمت، وهو يعاكس نص الكُتبان الذي نميِّزه بالكثرةِ والتركيب.

(٦) ميثولوجيا الغنوص الشعري

لعلَّ المشابهةَ بين الجسدِ والكونِ وبين دورةِ حياةِ الإنسان ودورة الدور أو الكور الكوني مسألةٌ تستدعي انتباهًا لافتًا إلى أن هذه المشابهة هي من قوانين الغنوصية بعامة. لكننا نرى، في الوقت نفسه، أن الأمر أبعد من ذلك بكثير؛ فالمرجع الأساسي للمشابهةِ والمطابقةِ هو مرجعٌ ميثولوجي قابعٌ في ذات الشاعر الغنوصي؛ فالأدوار الكونية هي الإيقاع الخفي لأساطير الشعوب وروحها والشاعرُ يستعيدها، في لاوعيه، ويتمثَّلها في شعره.

إن الشعرَ الغنوصيَّ يحفل بالكثير من علاقات التشابه والتطابق ذات المرجعِ الأسطوري، ولا شك أن آلية التشابه المنزلقة نحو التطابق هي من المهيمنات الشاملة على النص الغنوصي، ومن الآليات المحركة لأجزائه الدقيقة في الوقت نفسه؛ إذ إن إقامة علاقات التوازي بين الأشياء والصور والدورات والحركات أمرٌ مؤكدٌ في النصوص الغنوصية، ويكون مشفوعًا، عادة، أو محمولًا بنبرة عددية تحتفي بالأعداد المقدَّسة (١، ٣، ٧، ١٢ ... إلخ).

النص الغنوصي الشعري لا يستقر في زمانٍ ماضٍ أو حاضرٍ أو مستقبل، بل هو نص «النقطة» تلك التي لا بداية لها ولا نهاية، إنه زمنٌ مكثَّف يجمع الأزمنة الثلاثة في بذرةٍ واحدة.

يبدو الزمن الشعري وكأنه خارج الأزمان الثلاثة؛ فإلى أي الأزمان ينتمي إذن أو ما هو حكمنا على هذا الزمن؟

نرى أن الزمن الشعري الغنوصي هو زمنٌ أسطوري ينتمي إلى الزمن البدئي زمن الخلق الذي يقع فوق/تحت الزمان، والذي تُحاول الطقوس الدينية استعادته؛ ولذلك يُحاول النص الشعري الغنوصي استعادةَ ذلك الزمان الخلفي؛ أي إن هذا النص هو نصٌّ يكتبه الشاعرُ ليستعيدَ الزمنَ المفقود، زمن الخليقة والأساطير في جوهره وليس في تفاصيله الميثولوجية، ويترتَّب على هذا ضرورة وجود الطقس في النص الشعري الغنوصي، فإن غاب هذا الطقس أصبح النصُّ دنيويًّا أدبيًّا.

إن هذا الزمن هو زمن الأصول، وهو ما يطلق عليه الغنوصيون اسم «الدهر»، أو «الأزل»، هو زمن الشعر الحقيقي، والقصيدة هي استعادة وتنشيط وبعث جوهر هذا الزمن (الذي ليس هو بماضٍ)، وكان الجنيد البغدادي يسمِّيه: الخروج من رسوم الزمانية إلى سعة فناء السرمدية.

العالَمُ يتجددُ في كلِّ قصيدة شعرية، ويلاقي أصولَه المقدسةَ الأولى، وهكذا يجعل الشاعر حضور «الزمن المقدس» ضروريًّا في القصيدة ليقطعَ الزمنَ النثري العادي الدنيوي؛ ولذلك تنبعث أيضًا الأشكال الهيولية الأولى والنماذج البدائية لكي يتم، داخليًّا، رواية الكيفية التي انهزَمَت فيها قوى العماء الأولى، وأعيد خلق الكون والإنسان ... إلخ.

القصيدة تحل محل الأسطورة النشكونية (نشوء الكون)، وتعمل على استعادةِ الزمنِ الأولِ المقدسِ وإعادة تمثُّل الخليقة في كلِّ جانب وكلِّ موضوع وكلِّ قضية تتحدث عنها القصيدة.

يأخذ الشاعر حادثةً من حاضره، ويغسلها بالزمان المقدس الذي يكمن في داخله، فتتوهجُ الحادثةُ العاديةُ التي أمسك بها. إن سلوك الشاعر يشبه سلوك كاهن الأعياد الدورية الذي ينشِّط في طقس العيد ذلك الزمنَ المقدس ويبثُّه في ثنايا السنة التي ستأتي.

إن الحنينَ إلى الأصولِ حنينٌ ديني، لكن الشاعرَ بغسله الدائم لأحداث عصره الدنيوية يوسِّع دائرة المقدس الديني، ليشمل إضفاء الحيوية والنشاط الروحي على كل لحظات التوتُّر التي يختارها الشاعر.

(٧) دورةُ الكلمةِ والغنوصُ الصاعدُ

التمييز بين الروح والنفس أمرٌ في غاية الأهمية لتتبع الدورتَين الشعريتَين الغنوصيتَين كما نراهما، اللتَين تلعبان دورًا مهمًّا في حياة الشاعر الغنوصي.

فالروح هي نبض الحياة التي يمكنها الاتصال بمحيطِ الإنسانِ وخارجه، وهي الكلمة أو اللوغوس التي تمنح العقل. أما النفسُ فهي القوةُ الداخليةُ للجسد، وهي أكثر اتصالًا بجسد الإنسان ورغباته.

والحقيقة أننا وجدنا أن المصريين القدماء كانوا الأكثر دقةً من غيرهم في التمييز بين الروح والنفس؛ فقد كانوا يسمُّون الروحَ «با» وهي الروحُ الخالدةُ التي تسري في الظاهر والباطن، ويرَون أنها على شكلِ طائرٍ صغيرٍ يشبه وجه المتوفَّ تُغادر الجسدَ بعد الموت، وتلتحق بموكب الشمس؛ فهي متصلةٌ بالأعالي، أما النفس فكانوا يسمُّونها «كا» وهي الروحُ الملازمةُ للإنسان وتُسمَّى القرين.

وسينفعنا هذا التفريق بين الروح والنفس (با، كا) لنتتبع من خلاله رحلةَ الروحِ الصاعدة ورحلةَ النفسِ النازلة، ولنبدأ أولًا برحلة الروح الصاعدة خارج الجسد البشري والمتصلة بالعوالم الأخرى.

في الغنوصية القديمة طريقٌ صاعدٌ للروح نحو الله، ويبدأ هذا الطريق من تخلُّصِ النفس من شرور المادة الخارجية ثم شرور الجسد ونزواته، فتتحرَّر من أولى العقبات التي هي المادة، وتصعد إلى الإله الصانع وهو العقل الكلي الذي يمثِّل الأرواحَ الشريرةَ والصالحة في صيغة الأيونات والكواكب والكلمات وغيرها، وتتخلص النفس من الجانب الشرِّير فيها لتصعدَ بعدها إلى العقل الأول أو المتعالي الذي هو الأب والنور المطلَق، وهناك تجد أصلَها فتسكن، ويرى الغنوصيون أن هذا الطريق يمكن أن تصعدَ فيه النفوس الغنوصية المتطلعة والمتشوقة للاتحاد بالله بسبب معرفتها المسبقة به وبصعوباته، وأنها مستعدةٌ بسبب ذلك لخوض الصعوبات؛ هذا ما يقوله الغنوصيون، وهم يخلطون بين الروح والنفس بصورةٍ واضحة، ولعلَّ أصلَ هذا الطريق الغنوصي موجود في الأسطورة البابلية التنجمية الكبرى، ثم أعادت صياغتَه الفلسفةُ الغنوصية قبل وبعد المسيحية مع مسحةٍ دينية أسطورية.

ونرى أن الشعر (وليس الدين أو الفلسفة أو الأسطورة) يمكن أن يكون الأكثر تمثلًا للغنوص الصاعد هذا، لكن ذلك يحتاج إلى إعادة بناءٍ لدورةِ الروحِ اللوغوسية، وهو ما سنوضِّحه هنا.

الغنوص الشعري يجعل الكلمة جوهرًا له والكلمة أو اللوغوس هي الروح وهي «با» التي يتصل من خلالها الشاعرُ بالمحيط الخارجي، وتسلك رحلة الروح طريقًا إلى الأعلى نحو النقطة العليا للوجود، وهي الله سبحانه وتعالى.

ويعمل الشاعرُ على رفع روحه للأعالي، بدلالة الكلمة، ويخلِّص لغتَه من دلالاتها المعجمية الأرضية المألوفة والساكنة، ويحرِّرها ليطلقها في سياقاتٍ جديدة، وهو بذلك يرفعها، كما رفعَ روحَه، من سجونها القاموسية، وكأن المفردات عرفَت ذاتها المحدودة وانطلقَت في الفضاء لتتلبس في معانٍ أخرى لم تكن لها.

أما ارتباط الروح بالجسد فقد كان الغنوصيون يرون أن الجسدَ شرٌّ لأنه مادةٌ؛ ولذلك يجب إهماله والتخلص من شروره، وهو ما نراه عند المتصوفة (وهم غنوصيون)، لكنَّ الشاعرَ الغنوصيَّ لا يفعل ما يفعله الغنوصي التقليدي؛ إذ يمكن تحرير الروح عن طريق إشباع الجسد وامتلائه وإخصابه؛ أي إن الروحَ ستحرر لا بزهدِ وبمجاهدةِ وتقشفِ الجسد فقط، بل يمكن أن تتحررَ بالإشباع والامتلاء وتخصيب الجسد من أجل غايةٍ عليا، وهي رقيُّ الروح إلى أعلى لا توغُّلُها في أدران الجسد.

ولذلك، نرى، أن الجسدَ هو الحقيقةُ الماديةُ الماثلةُ أمامنا، التي يتوجَّب العناية بها، لا إهمالها، ومع إدراك أن هذه العناية يجب أن تؤدي بنا إلى الإشراق والتوهُّج، عن طريقِ قوةِ الروحِ والوعي، وليس إلى الخمول والترهُّل والحسية المفرِطة الشرِّيرة، بل إلى رشاقة الروح نفسها وتخصيبها وقدرتها على التزوُّد منه بكل مستلزمات الحياة.

إن هذا ما يدفعنا إلى القول بأن الفصل بين الروح والجسد وإيجاد التعارض بينهما أمرٌ تعسفي، بل هو عين الخطأ. إن عافية الروح تكمن في عافيةِ الجسدِ وإخصابها من إخصابه؛ ولذلك يمثل الجسدُ، في الشعر الغنوصي، مركز الثقل الأكبر؛ فهو الكون الصغير الذي تخوضُ فيه الروح؛ إما حرةً بوعيها لذاتها، وإما سجينةً بجهلها وعمائها.

يماثلُ الجسدُ الكون؛ حيث يرى علماء المرآة الكلانيون أن كل أحداث الكون موجودة في المادة التي تتألف من نماذجَ متداخلة لطاقة الكون، وكل حيز من المكان مهما كان صغيرًا يحتوي على مخطَّطات للكل بما في ذلك الماضي وتضمينات المستقبل، والجسدُ الحي يتضمن مادةَ وطاقةَ الكون، أما الجزء الحسَّاس منه، الذي يعكس هذه المادة والطاقة، فهو الدماغ الذي يشبِّهه الكُلَّانيون بـ «الهولوغراف»، وهو لوحٌ ضوئي يُظهِر صورة الشيء كاملةً على سطحه، لكنَّ كلَّ جزيئة منه تحتوي أيضًا صورة ذلك الشيء كله.

ويرى ديفيد بوم أن كل أنواع الطاقة (الصوت، الضوء والأشعة الكهرومغناطيسية) تنطوي على معلومات وبيانات عن الكون كله في كل نقطة من المكان، وأن هذه الطاقة تدخل عن طريق أجهزة الحس إلى مكوِّنات وعيه، ويقوم الدماغ، الذي هو لوحٌ هولوغرافي، بتسجيل هذه المعلومات والخرائط فيه، ولذلك فإن مادة الدماغ وعملياته هي بصمةٌ هولوغرافية للكل الشامل، ويقودنا هذا إلى النظام والوعي مضافًا لها نظام المادة والراصد والمرصود، وإن كل شيء مرآة تعكسُ ذاتها؛ فالدماغ شكلٌ دقيقٌ للمادة، والمادة شكلٌ جسدي للدماغ. وترى البحوث العملية الحديثة أن فصوص الدماغ الصدغية للمخ هي المسئولة عن حالات الانجذاب الروحي والإحساس بالله والأصوات الداخلية وشئون الروح واللاهوت، وأن منطقة البروكا في المخ Briam Brocas area هي المنطقة المسئولة عن إنتاج اللغة والكلمة، وأن تركيز الإحساس في الفصوص الصدغية سيولِّدُ إثارةً مميزةً لمنطقة بروكا ينتج عنها كلامٌ مميزٌ ولغة مميزةٌ غالبًا ما تكون ذات طبيعة روحية وقدسية، وكذلك تُثار منطقة الفص الجداري في المخ لتهيِّئ امتداد الروح والكلمة للاتحاد بالكون؛ بحيث نشعر برحيل نفوسنا إلى الفضاء، وهو ما يحصل عندما نحاول تخليصَ الروح والكلمة من مكانها النسبي إلى المكان المطلق. أما الزمان المطلق فتتولاه دوائر الفص الدماغي الجبهي والصدغي معًا؛ حيث نشعر بذوبان الزمن الحاضر والماضي والمستقبل في جوهرٍ واحد، وبذلك نتحرَّر من محدودية الزمن.

الجسدُ إذن ليسَ كومة نفايات (كما يصوره الغنوصيون القدامى)، بل هو أجهزةُ استقبالٍ وإرسالٍ تتبادل مع المحيط والكون الرسائلَ العميقة، إنه الكون كله مشفرًا في مادةٍ حية. والدماغ تحديدًا هو آلتنا للتخاطب مع هذا الكون ولاستقبال ذبذباته، رغم أن الجسدَ كله يقوم بهذه الوظيفة أيضًا بطريقة أو بأخرى؛ ولذلك يتوجَّب علينا العناية بالجسد وتمجيده ومزج الكلمة به وتخصيبها بخصوبته، وعلى الروح أن تأخذ شكلَ الجسدِ المترعِ المخصَّبِ الممتلئِ الناهضِ الجميلِ المتوترِ المهيجِ المستعدِّ للتراسل وللاستقبال، وبذلك تكون الكلمة أو الروح قد تخصَّبَت وامتلأَت هي الأخرى، وما دامت تعي ذاتها فإنها ستُكمل رحلة المعاد والعروج إلى الكلمة العليا التي هي جوهر الكون ومركزه.

المرحلة الثانية هي وصول الروح إلى المحطة الوسطى التي تفصل بين الجسد المحسوس والكلمة العليا، وهذه المحطة هي الطريق بين المحدود والمطلَق بين الجسد والكون؛ ولذلك فهي منطقةٌ مأهولةٌ بالأرواحِ العليا والكواكب والنجوم والحيوات

الأخرى المجهولة الغامضة، وتقع فيها كل مادة الأساطير العلوية الفردوسية والأخيلة والميتافيزيقيات القديمة والجديدة وخرائطها، إنها فضاءُ الخيال الرحب الواسع متجسدًا في أشكالٍ مادية وروحية.

كان القدامى يرَوْنها مكانًا للآلهة والملائكة والجن، وكان الفلاسفة يرَوْنها مكانًا للعقل الكلي والأيونات والأركونات، وكان الفلكيون يرَوْنها مكانًا للكواكب والنجوم. أما الشاعر الغنوصي فيراها مكانًا للخيال المتصاعد المتناسل، مُعبَّرًا عنه بلغةٍ متصاعدة متناسلة، بعد أن كان هذا الخيال أمرًا متعلقًا بجسده وعقله فقط، لكن الشاعر وهو يجتاز هذه المحطة الفاصلة (بين الله والإنسان) يطرحُ فيها كل ما يثقله ويأخذ منها كل ما يزيد روحه خصبًا وجمالًا وما يزيد كلمته توترًا وقوة؛ ففي هذه المنطقة تتعايش النقائض وتتعانق، ومن هنا تحتوي لغة الشاعر على النقائض وتعيش الكلمات في وئام مع مضاداتها، ولا تعود البلاغة شيئًا مفتعلًا أو شكليًّا بل تصبح طبيعية، وتكون هناك ما يشبه البلاغة الشاملة، وتزداد بلاغة المعنى لا بلاغة الشكل، المفردات المتناقضة والمتضادة تتعايش في وئام وسلام. وكذلك تظهر المفردات المنسية والمنحوتة والشعبية ومفردات العلم والأديان والأساطير والأخيلة الغريبة، ولا تعود لغة الشعر أدبيةً على الإطلاق، بل تتهجنُ مع ما حولها، وتصبح هناك لغةٌ واحدةٌ هي اللغةُ الغنوصيةُ التي تجمع لغات العلوم والأديان والآداب في نصٍّ واحد ذات طبيعةٍ شعرية، وهو ما سنُسمِّيه لاحقًا بـ «النص المفتوح».

المحطة الثالثة والأخيرة هي عندما تصل الروح أو الكلمة إلى خالقها، عندما تُدرِك، مباشرةً، وجود الله وتعيش في كنفه ونوره، عندما تُعانق جوهرَ الكون وقلبَه، وعند ذاك تظهر ما نسمِّيها بـ «لغة النور»، أو «اللغة النورانية»، وهي لغةٌ مهذَّبةٌ مشذَّبةٌ صافية تقلُّ فيها البلاغات الشكلية (التي ظهرَت في المحطة الثانية)، ويزداد رصيدُها من المعنى، اللغة هنا تريد أن تصل إلى المعنى فقط، وتحاول أن تتخلى عن كونها لغة، إنها تشعُّ نورًا، والكلمات والحروف فيها وسيلة لا غاية بذاتها. ولا يعود مهمًّا، في هذه اللغة، إن عبَّرَت الكلمات عن معناها القاموسي أو لم تعبِّر، ويصبح الأهم هو نصاعة المعني الشعري بأقلِّ عددٍ من الكلمات. كان الغنوصيون والفلاسفة القدامى يسمُّون هذه المنطقةَ العقل الأول أو العقل المحصن، وكان المتصوفة المسلمون يسمُّونها «الغراب الأسود»، والمتصوفة الهنود «النرفانا»؛ حيث تتحد الروح بخالقها وتهدأ، وحيث تعود الكلمة إلى أصلها الإلهي. وهكذا تعود الكلمة إلى فم خالقها وتصمُت، وبذلك تكون اللغةُ مختزلةً صافيةً نورانيةً لا تفريط فيها، ولعل آخر مرحلة هنا هي الصمت، ويمكننا أن نشير إلى النقطة العليا هذه بحرف «ل».

(٨) دورةُ الرموزِ والغنوصُ النازل

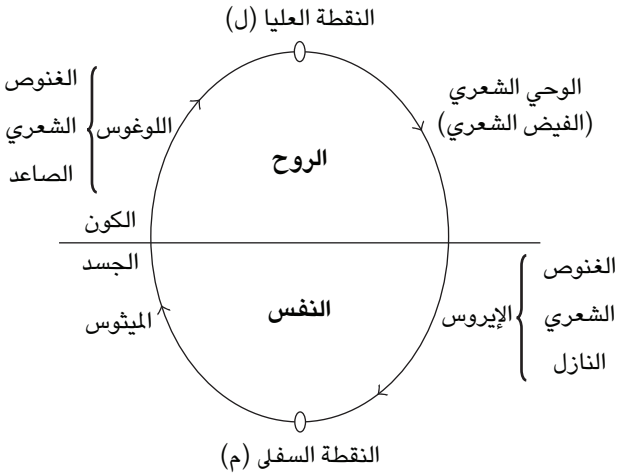
كان الغنوصيون يرون أن الطريق النازل هو مبدأ الخلق والتكوين، الذي يبدأ من العقل الأول إلى الإنسان؛ حيث ينطلقُ قبسٌ من الروح الإلهية وينزل إلى المنطقة الوسطى فيأخذ من موجوداتها مثل «الأيونات والأراكنة والكواكب والملائكة والكلمات» بعضَ مادتها، ويأخذ من الأرواح الخيِّرة والشرِّيرة مادتها، وينزل هذا القبسُ مُهجَّنًا حيث يحل في المادة (وهي الجسد) وتظل الروحُ حبيسةَ الجسدِ حتى يحرِّرها العقل بالممارسة الصعودية التصوفية الإشراقية الغنوصية، التي تحصل لوقتٍ قصير (أثناء الحياة)، ثم تعود إلى سجنها، أو بالتحرُّر الكلي بعد الموت حيث تعرُج الروح إلى أعلى، فإذا كانت أخطاؤها قليلة ارتقَت ووصلَت إلى مكان القبس الإلهي، ويحتضنها أصلها الذي كان العقل الأول، أما إذا كانت أخطاؤها كثيرة فإنها تصبحُ ثقيلةً ولا تستطيع الصعود وربما تحلُّ في جسدٍ آخر أقل مرتبةً من الإنسان كالحيوان والنبات، وهو ما يُسمَّى بالتناسخ. وهذا هو طريقُ النزول الغنوصي كما ذكرَتْه «المدوَّنة الهرمسية» التي هي أصلُ ما بعدها.

يمكننا في الشعر اعتبار الوحي الشعري أمرًا مناظرًا لمبدأ النزول، ولكننا من الزاوية الغنوصية الشعرية سنعتمد على فكرة «النفس»؛ لأن النفس رهينة الجسد ولا تفارقه، بل يمكن أن تغوصَ في الجسد شرطَ امتلاكها الوعي بهذه المهمة؛ أي امتلاكها الوعي بذاتها، وبأن مسًّا إلهيًّا قد شحنها من الروح، فإذا ما توفَّر هذا يُمكِنها النزول إلى أعماق الجسد والوصول إلى طبقات الرموز الخفية فيه.

تمارس النفس نزولها عن طريقَين متصلَين؛ الأول إيروسي عند طريق الممارسة الحسية والجنسية للوصول إلى أغوارها العميقة، والثاني ميثوسي عند طريق كشفها لبقايا الأساطير والرموز والنماذج الأولى التي تقبع في منطقة اللاشعور الجمعي.

إن طريقَ الغنوصِ الشعري النازل الذي تمارسه النفس في الجسد هو طريقٌ يوازي طريقَ الغنوصِ الشعري الصاعد الذي مارسَتْه الروح في الكون، وفي هذا الطريق الأثري المدفون في ثنايا الجسد وفي ذاكرته الفردية والجماعية الواعية واللاواعية يقوم الشاعر بفكِّ شفرات الكلام في جسده، تلك التي انطمرَت كإشاراتٍ كونيةٍ مدغمة، وعندما تمتلكُ نفسُ الشاعرِ وعيها بذاتها فإنها تتلمَّس طريق المبدأ والخلق الداخلي فيها، وستعثر على ذواتٍ أخرى مهملة، وستعثر على أصواتٍ أخرى بائدة فيها، وستشرع حساسيتها الجديدة لالتقاط هذه المدفونات السرية في الجسد، وعرضها بطريقةٍ شعريةٍ جديدة.

الطريق الأول النازل للنفس هو الطريق الإيروسي، والنفس هنا تستثمر رغباتِ الجسدِ وتفجِّر مكنوناته؛ فالحب والجنس هما أساس هذا الطريق، ولا شك أن ممارسة الحب تعطي الكثير للتجربة الشعرية.



شكل توضيحي يشير إلى مقترح دورة الغنوص الشعري.

«الصاعد والنازل» حيث تسلك الروح في رحاب الكون طريق الصعود، وتسلك النفس في رحاب الجسد طريق النزول.

إن جسدَ المرأة هو الذي يمنح جسدَ الرجل، ثم نفسَه، المعرفةَ العميقةَ بالأسرار الدفينة، بل إن جسدَ الرجل لا يمكن أن يتعرف على نفسه إلا من خلال اتصاله بجسد المرأة والعكس صحيح، وتمنح هذه التجربة، الممارسة بوعي، عمقًا خصبًا وفرصةً كبيرة لأن يكتشف الرجلُ والمرأة نفسَيْهما وما انطوتا عليه من أعماقٍ وأغوارٍ دفينة، لا يمكن للرجل وحده اكتشاف جسده ولا يمكن للمرأة وحدها اكتشاف جسدها؛ لأن الشرارة المضادة التي يطلقها كلٌّ منهما في الآخر هي التي ستثير طبقات وأغوار الجسد.

إن وعي النفس العميق بعظمة وقدسية التجربة الجسدية الإيروسية هو الكفيل بعدم ابتذالها وسقوطها في الحيوانية والتكرار، وبذلك تصبح الممارسة الإيروسية مشعلًا

من مشاعل الجسد، وتُعطي للإنسان رُقيًّا ورفعةً، بل تكون جوهر الشعر في هذه المرحلة، وتكمن في هذه المنطقة العُقَد والرغبات المكبوتة على شكل انفلاتاتٍ مبعثرة ومشظَّاة، ويمكن ترجمة حركتها إلى لغة، ومنها بقايا عُقَد أوديب وإلكترا وديان وقايين وعتبات وآثار المراحل الفمية والشرجية والقضيبية التي يمُر بها الإنسان (حسب فرويد) وغير ذلك كثير يمكن للشعر أن يكشفه ويتحسَّسه أكثر حتى من علم النفس التحليلي.

يوصلنا الإيروس في نهاية الأمر إلى النقطة السفلى (م) وهو رمزٌ أسطوري نحتناه من الميثولوجيا السومرية والأمورية القديمة؛ حيث الأم الكبرى للكون تقبع في أعماق الجسد البشري، وكأنها الأفعى التي تضع ذيلها في فمها وتكوِّن شكلًا دائريًّا (رمز الكمال). ومن هذه النقطة الكثيفة المشبعة برواشح الجسد الإيروسية يبدأ الطريق الثاني للغنوص الشعري الخاص بالنفس؛ حيث تبدأ النفس بالصعود ثانية، ولكن داخل الجسد، وتبدأ بتهييج الرموز والنماذج الأولى Archaetypes البائدة والمدفونة في طبقات اللاشعور الجمعي، بل إن النفس الواعية تقوم بتحويل طاقتها الإيروسية اللبيدوية إلى طاقة رمزية أركيتايبية عن طريق التسامي؛ فبعد ممارسةٍ حسيةٍ إيروسيةٍ عميقة تلجأ النفس إلى نوعٍ من التسامي المرهَف تحوِّل فيه كل نتائج تلك الممارسة إلى رموز وعلامات وإشباع، وتقوم بإثارة الرموز وتلمس العقد والشهوات والمرغوبات والمكبوتات الدنيا القديمة في النوع البشري وفي ذات الفرد نفسه، تلك التي تحدَّث عنها فرويد ويونغ بشكلٍ خاص.

وهكذا ينطلق من «م» طريق الميثوس الذي تصعد به النفس إلى الأعلى محمَّلةً بالرموز والأساطير وبقاياهما، ويُمكِننا الاستعانة بالخرائط الفرويدية واليونغية لمعرفة قاع النفس البشرية ومخزونها اللاواعي؛ فعلى سبيل المثال يمكننا العثور على رموز وأشكال ولغات الطواطم الحيوانية والنباتية والفتيشية المقدَّسة والرموز الجنسية الخفية (المستترة) ورموز الأحلام ورمز الأنيما (العنصر الأنثوي اللاواعي في الرجل) ورمز الأنيموس (العنصر الذكري اللاواعي في المرأة) ورموز الأنماط البدائية الأركيتايبية ورموز الأعداد المقدَّسة ورموز الأنماط العليا (الفردوس، البطل، الأم الأولى ... إلخ) ورموز التعالي ورموز الظل والرموز الهندسية، ومنها رموز الدائرة (المندلا، المتاهة ... إلخ) ورموز الإجمالية (الكلِّية) والإنسان الكوني وغيرها.

كذلك يُمكِننا الاستعانة بالخرائط الميثولوجية التي وضعَها الأقدمون حول طبيعة العالم الأسفل الذي يناظر من وجهة نظرنا «جحيم وفردوس الجسد».

يرى يونغ أن الأهمية القصوى للأسطورة هي في رفع النفس إلى مستوًى هائل وكوني، ونرى أنها يمكن أن تساعدنا في التجوال في أغوار النفس وطبقاتها والصعود بها محملةً بالكنوز والنفائس والرموز التي ستكونُ أساسَ رُقيِّ النفس داخل الجسد.

الخرائط الميثولوجية التي وضعها العراقيون القدامى (السومريون أولًا) للعالم الأسفل وبواباته السبعة ونهره الكبير وأرواح الموتى الهائمة فيه وقصر كبار الآلهة الذي هو مركزُ هذا العالم، يمكنها أن تشير إلى شيءٍ ما في داخل النفس البشرية وإلى قاعها الميثولوجي الغابر الذي رسَّخَته ملايين السنوات، وكون ما يقرب الـ ٩٩٪ من حياة الإنسان القديم قبل سومر، وهي الخرائط التي أخذها الإغريق عنهم حرفيًّا مع بعض الإضافات البسيطة، التي شكَّلَت خرائط العالم الآخر عند المصريين القدامى، مع إضافة الحساب والعقاب والثواب على شكل ثيمةٍ ميثولوجية يكون فيها الإله أوزيريس مركزًا، ثم الفردوس والجحيم وعوالم النيران والأفاعي والبحور التي تمخرها الشمس ليلًا. ألا تشكِّل صورة مرور الشمس (الضوء) داخل العالم الأسفل على مركبةٍ وفوق أنهار هذا العالم فكرةً مذهلةً لمرور الكلمة هناك في الظلام الدامس لقاع النفس وحفرها لكل طبقاتها الاثنتَي عشرةَ عبْر اثنتَي عشرةَ ساعة؟ كل هذه الخرائط الميثولوجية يمكن أن تكون أداةً ملهمة لتلمس رحلات النزول نحو جحيم وفردوس الأعماق البشرية، إضافةً إلى تلك الدوامات الكبرى من الرموز والعُقد والأشباح الداخلية التي أشار إلى بعضها فرويد ويونغ.

يُمكِننا، من الناحية العملية، اعتبار الصعود والنزول الغنوصي الشعري دائرة مغلقةً يسعى فيها الشاعرُ إلى الخروج من عاديته ومحدوديته والاتصال بأعلى نقطة تصلها الروح (ل) وأدنى نقطة تصلها النفس (م) والخوض بينهما في طبقات الكون والجسد وحفرها لاستخراج الدفائن النفسية؛ كلُّ هذا تقوم به الكلمةُ في دورتها المتصلة هذه، وتسجِّل من خلال الشعر مشاهداتها هذه.

إن تفعيل الدورة الغنوصية الشعرية هذه يتمُّ من خلال الوعي بها، والاستعداد المسبق لخوضها، وهذا هو الفرق بين الشاعر الغنوصي القديم، الذي كان إما عفويًّا في غنوصه أو متبعًا طريق الغنوص الديني أو الفلسفي، وبين الشاعر الغنوصي الحديث الذي أدرك دورةً غنوصيةً شعريةً خاصة جعلَت من الكلمة أساسًا ومن الروح والنفس وسيلةً لاكتشاف أغوار الكون والجسد.

إن هذه الدورة التي تحمل قوسَين مضادَّين الأعلى يعود للشاعر بخلاصة الكون، والأسفل يعود له بخلاصة الجسد ليخصِّبَ الكلمة بهما ويخلِّصها من لغة العامة ولغة الأدباء؛ حيث يصبح الشاعر الغنوصي راعي مسلَّات الصعود والنزول وسادن الدورة

الإدريسية الهرمسية التي كانت، ذاتَ يوم، إشارةً إلى الكمال أو سعيًا من الإنسان نحو الكمال والاتحاد بالذات الإلهية.

وإذا كان القوسُ العلويُّ قد حمل لنا الجحيم والفردوس العلويَّين فإن القوس الداخلي حمل لنا الجحيم والفردوس السفليَّين، وهذان يناظران السابقَين؛ فكما استطاع الشاعر عن طريق الصعود الغنوصي لمسَ الجحيمِ والفردوسِ الكونيين، فإنه لا بد أن يلمس في طريق نزول نفسه في جسده طريق الفردوس والجحيم الجسديَّين، وستكون الكلمة هي سبيل هذا المخاض العظيم، وبها سيُدوِّن الشاعر ما يراه، ولنا في الآية الكريمة ما يغني عن الشرح المطوَّل ﴿سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ﴾ (فُصِّلَت: ٥٣).

(٩) غنوص خزائيل

سيكونُ من العبثِ قسرَ المقدمةِ النظريةِ السابقةِ حول الشعر الغنوصي على نص «خزائيل» أو غيره من النصوص التي تضمَّنَتْها الأعمال الشعرية لي بكل أجزائها؛ ذلك لأن النص النظري الذي دوَّنتُه كان أقرب إلى المُثل والأفكار والسيناريوهات المقترحة القابلة للتعديل أو الاستبدال إلى الحد الذي لا يمكن، تحت أي ظرفٍ من الظروف، اعتباره الوعاء النظري النموذجي للنص الشعري الذي يمكن أن يقع فيه؛ فالشعر أوسع وأكبر من أن يُوضَع في إطارٍ نظري، مهما كانت صياغتُه حاذقةً ودقيقة؛ لأنه ينكشف بوجه المجهول واللانهائي والمطلَق والكلي، مثلما يحتوي المعلومَ والمحدودَ والنسبي والجزئي، وبذلك يكسرُ القيدَ النظري الذي يحاول أن يكبِّله في طرقٍ محدَّدة ومقفَلة.

ما الفائدة إذن من تلك المقدمةِ النظرية؟

لا أعرف، ولكني أشعُر بالحاجة إلى كتابتها، والحوار مع القارئ بلغة العقل والفلسفة والعلوم، مثلما سأفتحُ له المدى الشاسع للحوار معه، عبْر نصِّ خزائيل، في المطلَق والغامض والجميل إلى ما لا نهاية.

إذا كان لا بد من الاعتراف بشيءٍ فيجب أن اعترفَ أولًا بحزني الشديد وأنا أرى هذه المفارقة أو الهوَّة بين النص العقلي النظري والنص الشعري، وعدم القدرة على ملاحقة وفضح موجِّهات الداخل العميق الأبدي الذي يشبه ثقبًا أسودَ من ثقوب الكون. ثم لا بد من الاعتراف بأن ما منحَتْني إياه الطريقة الغنوصية التقليدية لم تكن أشدَّ وأقوى مما منحَتْني إياه الطريقة الغنوصية التي كنتُ أتتبعها، بمِجَسَّاتي الخاصة، في الأديان والفلسفات والعلوم وخصوصًا الشرقية منها؛ فقد استعنتُ بطريقةٍ غنوصيةٍ شعرية

ركَّبتُها بطريقتي الخاصة، ووجدتُ نفسي أنهل من تلك الأسرار التي تدفقَت منها وتحتها وحولها.

لقد وقعتُ، مندهشًا، في مناطق داخل نفسي أُطِل على المشهد العرفاني الباذخ الذي تجثم فوقه الطبقة الدسمة الدهنية من المعرفة الظاهرة المتداولة بين الناس وبين الأدباء ومنهم الشعراء.

كانت معاولُ الخلاص تذوبُ في يدي، وكنت أزداد تأملًا في الخلاص نفسه وفي شَرك الذات الإنسانية السجينة في أغواره، في الزمن الوامِض السريعِ الذي يكشف كلَّ هذه الفراديس والجحيمات دفعةً واحدة، ثم يتركنا نذوب أسًى لمعرفتها أو الحديث عنها سريًّا بالسُّكْر الروحي أو الجسدي، أو الشعر.

لم تمنحني الغنوصية إلا الطريقَ، أما آلياتها فتركتُها في الأرض القفر التي أتعبَت آلاف الكهنة والمتصوفة والإشراقيين وربما الشعراء الذين ضلوا الطريق إليها.

كنتُ أجوبُ هذا الطريقَ، وهذه الطرق، وأنا مُدمًى بالأسئلة الكبرى والصغرى، ولا خلاص لي سوى الهذيان وقطف التماعِ جُملِ الأسرارِ وجُملِ البرق، فكانت تجربة خزائيل رجمًا أو هتافًا بالغموض وصرخات اليأس وتلعثم الفم.

لم يكن هناك أملٌ بشيء، رغم نشوات الجسدِ الطافحة، مثل بقع المستنقعات، ورغم الفرح والجذل الحسي لكنَّ خزائيل كان أكثر نصوصي يأسًا رغم أنه يبدو الأكثر وعدًا بالخلاص، وهذه هي المفارقة.

لا أدَّعي أن نصَّ خزائيل يمثِّل الشعرَ الغنوصي بشكله النموذجي ولكنه أحد احتمالاته، لقد سعيت أن أقدِّم نصًّا شعريًّا غنوصيًّا لكني لا أزعم أن أدوات ووسائل التنفيذ كانت مثالية؛ ولذلك أترك مهمة تقييم ذلك لغيري وللزمن، لكن ما أودُّ الإشارة إليه هو أنني حاولتُ كتابة هذا النص ما بين عامَي (١٩٨٠–١٩٨٨م) ونشرتُ بعضَه في كتابٍ وبعضَه الآخر في صحفٍ ومجلاتٍ متفرقة، ولكني هنا أنشره كاملًا مع هذه المقدِّمة النظرية، وكذلك أودُّ أن أشير إلى دوافعِ وظروفِ ووسائلِ كتابة هذا النص، علَّها تكون مفاتيحَ لسبر أغواره ومعرفة مراميه.

(١٠) خزائيل: التجربة والتنفيذ

بدأتُ التفكيرَ بكتابة خزائيل في مطلع الثمانينيات عندما وُضِعتُ، فجأة، في جبهة الحرب العراقية الإيرانية، وكانت هذه هي المرة الأولى التي أواجه فيها الموت مباشرةً، كان الناس

يتساقطون مثل أوراق الشجر، وكان الموتُ يجوب ساحات الحرب، وكنتُ غيرَ مستعدٍّ لقبول هذا المصير، كان عليَّ أن أصرخ.

قلتُ إن الموتَ آتٍ لا محالة؛ ولذلك عليَّ أن أصرخَ صرختي الأخيرة القوية العنيفة الطويلة، لا ضد الحرب فقط بل ضد المصير البشري كله: نُولَد لكي نموت، فقط!

كنتُ في ريعان شبابي عندما ذهبتُ إلى الحرب، ولم تكن أسئلة الموت قد نضجَت فيَّ بعدُ؛ فكيف تُراني سأعبِّر عن أسئلة الموت والحياة شعرًا وأنا على حافة الهاوية.

قلتُ ببساطةٍ: لأكتب ذاتي. نعم، هذا هو الجواب الوحيد على الحرب وعلى الموت عمومًا، أن أكتب ذاتي وأصرخ، مهما طال زمن صرختي، احتجاجًا وغضبًا وألَمًا، أكتب تلك المغاورَ البعيدةَ وارتجافَ المصيرِ الإنساني فيها، أكتب الحزنَ الدامي الذي يلفُّ جواهرنا، أكتب النشوات السريعة التي نقطفها، أكتب الجنونَ والعقلَ متزاحمَين للإطلالةِ على الحياة، أكتب الطيرانَ والخرابَ داخل الأعماق، أكتب الفردوسَ والجحيمَ في الجسد، أكتب الوردَ والسماءَ، ولا أكتب عن الحرب مطلقًا.

كان قراري هذا صعبًا؛ إذ كيف يمكن أن اكتبَ عملًا كهذا.

كنتُ، قبل ذلك، قد فكرتُ أنني ربما سأكتب في نهايةِ العمرِ عملًا فريدًا، مثل خزائيل، فيه سيرتي الداخلية الشعرية. فكيف سأسحب، الآن، مشروعًا يقع في نهايةِ العمرِ إلى أيام الشباب؟ كيف سأعبِّر عن صرخةِ الشيخوخةِ والخوفِ من الموت وأنا أعيش أكثر سنوات حياتي حبًّا وشبابًا؟ كان الأمر يبدو متناقضًا.

بات عليَّ إيجاد طريقةٍ لكتابة هذا العمل الذي رأيتُه، آنذاك، مستقرًّا براحةٍ في آخر حياتي، لكنَّ هاجسَ الموتِ الذي حفرَتْه فيَّ الحرب وهاويتها هو الذي جعلني أبدأُ بكتابة عملٍ كنتُ قد خطَّطتُ له أن يكون العملَ الأخيرَ لي في شيخوختي؛ لأنه يمثِّل خلاصه حياتي.

وهكذا مدَدتُ يدي إلى شيخوختي، وأنا في عمر الثلاثين، وسحبتُ منها «خزائيل»، العمل الذي طالما حلمتُ به خاتمةً لحياتي في الكتابة.

وذُعرتُ، في البداية؛ إذ كيف أستطيع كتابةَ عملٍ من هذا النوع، بل وكيف أستطيع أن أضعه في تفاصيل حياتي آنذاك وأحمِّله بها، ألا يبدو ذلك ضربًا من الجنون أو المستحيل؟

المسألة تحتاجُ إلى الكثير من التجربة الحياتية والثقافة النوعية والنضج الشعري، و... و... إلخ، ناهيك عن الشعور بالأمان والراحة والتفرغ الكامل لكتابة مثل هذا العمل، وكان واقعي آنذاك لا يمنحُني جزءًا بسيطًا من هذا الجو، لكنَّ هاجسَ الموت كان أقوى

من كل شيء؛ فقد قرَّرتُ بعد عودتي، ذاتَ مرة، من «الموت» في إحدى جبهات الحرب أن أبدأ بالعمل مهما كلَّف الأمر؛ إذ مَن سيمنحني، في المرة القادمة، حياةً أخرى؟ فقد تُغيبني جبهة حربٍ أخرى إلى الأبد وأنا لم أكتب شيئًا بعدُ من هذا العمل، وهكذا أصبحتُ أراوغ الموتَ ويراوغني وقد وقفتُ على حافاته عدة مرات لكنني كنتُ أعودُ سالمًا، حتى مرَّت الأعوام الثمانية من الحرب وكنتُ آنذاك على وشك الانتهاء من هذا العمل.

عندما بدأتُ كتابةَ خزائيل لم أكن أحملُ مخططًا غنوصيًّا شعريًّا معي، لكني كنتُ منجذبًا إلى الغنوصيةِ بعامةٍ رغم قلة مرجعياتها، وكنتُ مُولَعًا بالأساطيرِ الشرقيةِ القديمةِ التي فتحَت لي باب الغنوص عندما اتصلتُ بالفلسفة.

كان أول مشروعٍ لي في بناء «الغنوص الشعري» الذي أحلُم به هو نبذُ فكرة أن الشعر نوعٌ من أنواع الأدب، والوصول إلى قناعةٍ راسخةٍ إلى أن الشعرَ هو طريقةٌ كاملة للنظر إلى العالم، إنه نوعٌ من الدين ولكنه ليسَ بديلًا عن الدين، ولكنه ليس نوعًا من الأدب في جميع الأحوال.

كيف يمكن أن أقتلع الشعر من البديهية التي رسَّخَتْها المعرفةُ الأدبيةُ وجهود الأدباء والشعراء في جعله نمطًا أدبيًّا؟ وكنتُ أنظرُ إلى نظريات الأدب والنقد بالكثير من الريبة والازدراء.

كيف، إذن، يمكن ترحيل الشعر من شَركِه الذي أوقعَه فيه تاريخُ المعرفة وليس تاريخ الشعر نفسه؟

كان الأمرُ يبدو لي معقدًا وأنا أُناطحُ ببعضِ مقالاتي الصغيرة وأفكاري الشعرية هذه الحصونَ الكبيرةَ التي وُضِع الشعر داخلها سجينًا؛ ولذلك تركتُ ذلك فورًا، واتجهتُ إلى العمل الشعري ذاته، وأنا أقبضُ في داخلي على هذا التصور الجديد؛ إذ يجب أن أثبتَ لنفسي أولًا أن الشعر ليس أدبًا، بل هو أكبر من ذلك بكثير، وأن أكتبَ ما أراه أنا نصًّا لا أفكارًا.

وهكذا بدأتُ، ومع الزمن وبمرور السنوات والتقاط التفاصيل الكثيرة نضجت من النص الشعري نفسه (خزائيل) أفكارٌ تدعوني لبناء هيكلٍ شعري غنوصي، وهو هيكلٌ مقترح لا يطابقُ بالضرورة ثيماتِ البناء في خزائيل، ولكني لم أتمكن من كتابته ووضعه على الورق إلا في السنوات الأخيرة.

الأمرُ الأكثر إثارةً ودهشةً هو ما استطعتُ تأويله، من خلال نظرة غنوصية، لنصٍّ أسطوري/ملحمي عراقي قديم كان بديلًا عن هيكلٍ غنوصي شعري متكامل وظهيرًا

عميقًا لخزائيل وهو «جلجامش». لقد قرأتُ هذا العملَ الملحميَّ الكبير بطريقةٍ غنوصية، ورأيتُ في سيرة جلجامش ما يمكن أن يفسِّر سيرتي، كما رأيتُ في رحلته للبحثِ عن الخلودِ رحلةً غنوصية بأدق معنًى الكلمة؛ فهي رحلة للخلاص من الشر والموت والبحث عن المخلِّص والخلود.

لقد تتبعتُ آثار جلجامش في بناء خزائيل، وهكذا جعلتُ خزائيل الشاب يمثِّل السيرة الأولى التي تناظر سيرة جلجامش قبل البدء في بحثه عن الخلود (حتى موت أنكيدو)، ثم جعلتُ خزائيل الشيخ يمثِّل السيرة الثانية التي قدَّمَتْها الحرب وفكرة الموت، التي تناظر سيرة جلجامش أثناء بحثه عن الخلود.

وهكذا سحبتُ خزائيل من شيخوختي (المستقبل) بيدٍ وسحبتُ جلجامش من تراثي العراقي القديم (الماضي) بيدٍ أخرى، وحاولتُ مطابقتَهما في عملٍ واحد، وكنتُ أرى المفارقةَ واضحةً بين الحالتَين؛ فقد كانت رحلتي المتواضعة تختلف عن رحلة جلجامش الملحمية، ثم إن الغنوص الذي كنتُ أراه في نفسي يختلفُ عن الغنوص الذي كنتُ أراه في ملحمة جلجامش.

وحاولتُ مجانستهما فلم أستطيع، وقررتُ أن أجعل جلجامش يتخفَّى في أعماق عملي، بوصفه هاجسًا أو شحنةً أو إشارةً أو هاديًا، وهكذا بدأت.

لم أتخلَّ عن أي شيءٍ من حياتي لأجل الأسطورة أو الملحمة، بل جعلتُ من الأسطورة أو الملحمة في خدمة تفاصيل حياتي، ورحتُ أدوِّنُ محمومًا وبلغةٍ مشتبكةٍ ومتبرعمة كلَّ نسيج حياتي الشائك، دخلتُ إلى أغواري ونقلتُ التماع حواسي ونزحتُ مع لذَّات الكلمة والمعرفة وتبدَّى لي الغنوض فردوسًا وأنا أتعالَى به أو أتهابَط به؛ فقد كان الدوران صعودًا وهبوطًا وفي مختلف الجهات يُعطيني شحنةً مذهلةً على الاستمرار، ودوَّنتُ أحلى أيامي وأخصبَها وأكثرها حزنًا في هذا العمل.

إن التوغل في العالم الداخلي للإنسان وذاته وطبقات شعوره ولاشعوره عملٌ أكثر جهدًا وصعوبةً من البحث في العالم الخارجي المحيط بالإنسان؛ فمن السهل أن ينطلق الفكر في المحيط الخارجي لكنه عندما يتوغل في ذاته ويراقبها فإنه يقوم بعملٍ خلاقٍ ومبدعٍ، وهكذا كان خزائيل وغنوصه؛ فهو أقرب إلى الرابسوديات الهرمسية أو الأورفية (رابسودة: قصيدة ملحمية) إنه رحلةٌ تصفُ دوراتِ الصعود والهبوط التي كانت وما زالت تَسِمُ حركةَ العالمِ والأشياء، ولكن بطريقةٍ غنائية ووجدانية لا مباشرة.

لن أتحدث عن هياكل وأسرار الغنوص في خزائيل؛ إذ ربما تحتاج إلى من يبحث عنها أفضل مني؛ لأنني لم أكن محتفيًا بالغنوصِ كفكرةٍ بل كحياة، وكنتُ أحبُّ الخروج على سننه (خصوصًا ما يخص الجسد)؛ ولذلك أرى خزائيل عملًا شعريًّا غنوصيًّا يتمحور حول ثلاثة أقطاب هي «اللوغوس والإيروس والميثوس» ويتظافر هذا الأقنوم ليشكِّل غنوص خزائيل الدفين.

في «خزائيل» بحثٌ داخلي عن الخلود ولكنه، في الوقت نفسه، يأسٌ عميق؛ فهو يدرك أنْ لا خلاص في الخارج. وفي جلجامش نعرف الخلاص في نهاية الملحمة عن طريق «العمل والكلمة»، لكن خزائيل يعود بـ «العمل والكلمة» ويحفر لهما نفقًا جديدًا داخل جلجامش نفسها في رحلة غنوصية داخلية وليست ظاهرية. وهكذا تتطايرُ شظايا اليأس والخلاص في فضاء خزائيل، وتظهر التماعات الأساطير والجسد والعقل تمهيدًا لرصف الطريق الدفين، الطريق السرِّي الذي يعطي البهجة النوعية لكنه يُوهِم بالخلاص.

السؤال الذي ظل يشغل بالي هو: هل يمكن لكلِّ شاعرٍ أن يصبح شاعرًا غنوصيًّا؟ ولقد تردَّدتُ في الإجابة عن هذا السؤال، ولكني أجيب عنه الآن بصورةٍ حاسمةٍ وأقوال: كلا؛ فالحاسَّة الغنوصية هي حاسةٌ استثنائية لا توجد عند كل فرد، وإن وُجدَت فهي ظاهرةٌ، لكن الفرد الذي تتملكه هذه الحاسة يرى ما لا يرى غيره، إنها أقربُ لأن تكون قوةً باراسايكولوجيةً تتمتع بقدرةٍ هائلة على الاتصال بالعوالم غير المنظورة، ويُمكِن أن تعطي الشعر لونًا فريدًا، إن كان صاحبُ هذه الحاسة شاعرًا، بل هي يُمكِن أن تُعطيَ الحياة كلها لونًا فريدًا؛ لأنها تتصل بأعماق الظواهر لا بسطوحها.

(١١) خزائيل: الكتب الاثنا عشر

ربما يكون «خزائيل» نصًّا شعريًّا ينتمي، إجرائيًّا، إلى السيرةِ الشعريةِ أو النصِّ المفتوح، ولكنه، شكلًا ومضمونًا، شعرٌ غنوصي تشكِّل فيه رحلة الخلاص والمستوى الداخلي ودورات الصعود والهبوط للروح والنفس إيقاعًا متواصلًا لا ينقطع منذ بداية النص حتى نهايته، بل إن النصَّ بأكمله عبارة عن دورةٍ واحدةٍ كبرى تخوضُ فيها ذات الشاعر رحلة في الزمان والمكان للوصول إلى أقصى نقاط المستوى الضمني للنفس والكون التي وصل إليها الشاعر.

لا حاجة للكشف عن آليات النص في تحقيق هذا الهدف؛ فالقارئ الذكي والصبور والدءوب سيكتشفُ ذلك، لكننا نودُّ هنا أن نضع بعض المؤشرات والعلامات التي رأيناها

ضروريةً لكي تقود القارئ في غياهب النص من ناحية، وتضيء تجربةَ الشاعر من ناحيةٍ أخرى، التي تتوزع على الكتب الاثنَي عشر التي تكوِّن نص «خزائيل».

في الكتاب الأول نبدأُ مع خليقةٍ شعريةٍ نسمع فيها أصداء خليقةٍ ميثولوجية قديمة، وتتردُ في سطورها الأولى مشاهدُ التكوين الأول وظهورُ الكائن الأول الذي سرعان ما يتماهى مع خزائيل، ويقف وحيدًا بين فصِّ الرماد ومشيمةِ الشمسِ يكسرُ بمعاوله الأزل، ويشق أغشيتَه ليشمَّ ماءَ الظلام تحت هجعته ويغطس في ينابيعه الحارَّة.

تبدأ الرحلةُ محمَّلةً بشحنة الروح والجسد وتلمسُ معابرَها في جروح الرخام ووسط حقلِ الرموزِ وتعبر فوقها لقالقُ مجروحة بدمٍ يرشق العنابرَ والمناراتِ والحقولَ والأسلاك. ويرى الشاعرُ في حُلمه كوكبًا أو فأسًا يفتح بهما الآفاق.

وتدخُل في هذا الجوِّ التكويني تلك الزيارةُ الفريدةُ التي قام بها الشاعر مع مجموعةٍ من أصدقائه الشعراء إلى دير «مار متَّى» في أطراف الموصل نهاية السبعينيات، كان الوقتُ شتاءً وكانت النجومُ تتهدلُ من السماء كأنها ثمارٌ ناضجة، وكانوا يستقبلون الفجرَ وهو يردِّد الأغاني المنسيةَ التي كانت تَرِدُ إليه من زمنٍ غابر.

وينزل النصُّ إلى الأغوارِ العميقةِ للنفسِ ثم تدخلُ أحداثٌ أخرى منها موت أخيه وظهور صديقة الندِّ، وتتردُ في النص أصداءٌ من جلجامش وأنكيدو ومن سير الغنوصيين وأصوات الملائكةِ ويعبُر حقول الرماد والذهب ويلطِّخ الهواء بالحلم حتى ينحني بيرقُ الشمسِ فيلفُّوا به أصحابهم الفتيان المذبوحين باللذَّة. ويزحف النصُّ باتجاه الجسد ويختلطُ بطينه ونجومه، وتتساقطُ ثمارُ تجاربَ روحيةٍ حسيةٍ ومعرفيةٍ تختلطُ في جوٍّ أسطوري، ثم تضع الشاعرَ على سورٍ عالٍ وحيدٍ يمطرُ جسدُه ويتطهر.

وفي الكتاب الثاني يتهيأ الشاعرُ لصراعٍ قاسٍ مع المحيط الذي يعيش فيه، فيسخر من النحاس الذي استفاق، فجأة، ليجد نفسه بوقًا، ويشتبك مع النحاسِ والبوقِ وهو ترميز لمواجهة التدني الروحي والشعري وأدب التسلية الذي شاع في عصره.

يبدأ النص بتعويذةٍ سحريةٍ ويذهب عميقًا إلى الحفرِ في ذات الشاعر لتتدفقَ تلك الأحداث الداخلية القاسية، ويفقد الشاعرُ بصرَه ويستعيده عدة مرات فرطَ نزوله داخلَ الأغوارِ حتى يصل إلى مصيره، فيصرخ: «إشَّا يا مصيري، إشَّا أيتها الفتون، إشَّا يا لسعةَ الجمالِ ويا فراديسَه الهاربة» وكأنه وصل إلى قاعٍ جليدي.

ويتناوبُ النصُّ في تماسِّهِ مع أعشابِ وقيعانِ الداخل، ويدخل الكهوفَ الهرمسية، ويقرأ نصوصًا تشبه نصوصَه، ثم تتردُ عليه أطيافُ نساءٍ عرفَهن أو سيعرفهن، ويرى

الفراشاتِ الميتةَ في لبنِ المجرةِ ويصرخُ: هذه نحن، افتحوا لي لبَّ الحجر وإلا فمن أين تخرج هذه الأمواجُ وتضرب قدمي؟ من أيِّ بطنٍ مقدسٍ تحيضُ؟ ومن أيِّ عصر تطلع هذه الطيور؟ وأية أغنيةٍ منسية تردد؟ أية ترتيلةٍ تدفعها إليَّ الأزمنةُ البعيدة وأيُّ حجر؟ كانت عينه مكحَّلةً بدمكَ أيها التنين الغنوصي؛ ولذلك كان يرى كنوزَ الأرضِ دون الآخرين، وكان سر النورِ الباتع ينهضُ بين قطبَين؛ عقله والعقل الأول.

وتنكشف له في كل مرةٍ أسرارٌ جديدةٌ تُدغمها لغةُ الشعرِ ثم تنفجرُ بروقُ الأعماقِ هذه في أسئلةٍ غامضة، ويرى الشاعرُ عصورًا كاملةً مغطاةً بالأغشيةِ والمساريق، ويرى تهدجَ السيف فيها وليس أمامه سوى جثثٍ زبديةٍ تتحكم بالحصون، وتصل الكارثة إلى الشعرِ فتُشعل فيه النارَ فيصرخ الشاعرُ: نحن الشعراءُ، الشعراء، الشعراء قلوبنا طيورٌ ربانيةٌ تغني بلغة الله فلا، لا تُطلِقوا النارَ عليها.

في الكتاب الثالث يستمر الشاعر في حفرهِ المتَّصل في طبقاتِ الجسدِ والعالَم: «لا نصَّ معي، ولا أشمُّ ملائكةً، ولكني أحفر.»

وفي طريقه يلاقي حيوانَ الخمر ويطبخُ النجومَ ويكتب التعاويذَ والرُّقى السحرية، ويتعرف على غانيةِ الليلِ أو حواء الباطنية وإلى بهجاتٍ جديدة، ويستمع إلى موسيقى جسده ويضبطها مع موسيقى المجرات، وتجذبه رائحةُ الأنثى بعيدًا ويفتِّشُ في ميثولوجياته عن الأحجار واللُّقى ويطابقُ بين الجسد والكون، أيها الجسدُ، يا معبودي، كم أنتَ رطبٌ رحيمٌ عجيبٌ، هل أنت الكون؟ ويدور في صعودٍ إيتاني إلى السماء، ويشتعل الجمال في كل مكان، ويرى بخارَ الجحيمِ يختضُّ في ياقوتةٍ أو وردةٍ سوداء، ولكنَّ شِباكَ المسرَّاتِ المزدحمةِ كانت تنشقُّ الشذرَ.

ويدقُّ الشاعرُ أجراسَ النذيرِ ويصرخ: لتنعم أيامنا بالكذب، لتنعم بإهمال الجسد، لتنعم بنسيان اللذةِ والدجل عليها، أيها المزيفون، أيها البشرُ المزيفون، لماذا لا تذهبون إلى الحقيقة دفعةً واحدة؟ الحقيقة التي تكمن فيكم، دفعةً واحدة، اذهبوا إليها دون مواربةٍ أيها المنافقون.

هكذا يدعو الشاعر إلى اكتشافِ الجسدِ وقواه، ثم يخرجُ الشاعرُ على بغلٍ وحيدٍ وأمامه أفقٌ لا متناهٍ وهو يصدُّ الأمراضَ.

رحلةٌ جديدة في النار التي تشبُّ في الجسد وتملأُ الكئوسَ والكتابةَ وفي مختلف الجهات حتى الضامرةِ منها، ويذهبُ ليحكَّ طبقات التاريخ فلا يجد سوى التنك.

في الكتاب الرابع يدخل الشاعرُ الزنبقةَ (وهي حانةٌ صغيرة كانت تقع عند اتصال شارعَي الرشيد وأبي نواس في بغداد) ليتحول هذا المكان إلى محطةٍ جديدةٍ من محطات الصعودِ والهبوطِ والصراعِ، يلاقي الشاعرُ ندَّهُ (الذي يشبهه) ويتذكر هرمس وصاحبه، ويتذكر دموزي وننكشزيدا، وتختلطُ العصورُ مع بعضها، ويظهر العالمان الأعلى والأسفل في الحانة، وتظهرُ أقواسُ المعابدِ العتيقة، وتبدأ لعبةُ السحرِ والتناسخِ بينه وبين صاحبه وجليسه، تبدأ بالحوار ثم تتعالَى لغة التحدي والمعرفة والشعر، وتظهر عصورٌ خفيةٌ كاملةٌ في حوارهما، ويطفرُ الكهنةُ بلحاهم وجُببهم، ويخرج العاشقون بمخملهم، ثم تبدأ عملياتٌ متصلةٌ من التناسخ يتحول فيها صاحبه إلى زاغٍ ثم إلى أرنبٍ ثم إلى هِر، ويجمع الشاعرُ ما تساقط من الملائكة في غُرفته ويزعقُ ويولولُ ويكسر هيبةَ النشيد النجمي. ثم يصعدُ الدخانُ فيبعد سلَّم الأرضِ والسماءِ وتتكشف أولُ درجاته فيمسك بها ويصعد، وينظرُ إلى تحت السلَّم فيشاهد غيباتٍ كثيرةً وتصفيقَ ماسٍ وديكةً على حافة البحر، ومن الطين يمُر ذلك النسغُ ويمخرون الطين ويرسمون رموزًا مقفلةً ويمضون.

ورغم أن السجالَ يبدو داخل الحانةِ بين صديقَين إلا أنه معركةٌ بين ساحرَين يحاولُ كل واحدٍ منها أن يمسخ صاحبه، ويحترقُ مركبُ الشاعر بعد أن يدور حول الكاف ويبدأ كل شيءٍ بالتداعي، ويجد الشاعرُ نفسَه أنه كان يتحول أيضًا كلما تحوَّل صاحبه حتى يحوِّل صاحبه إلى عظاءة فيتحول هو، دون أن يدري، إلى عظاءةٍ ويحدِّقان ببعضهما فرط ضعفٍ إنساني مهول وأخوةٍ شاملة مع كائنات الطبيعة، بينما بغداد تتعرضُ لبروقٍ كثيرةٍ وتنطلقُ فيها ثيرانٌ هائجةٌ مزبدةٌ والغيومُ تحملُ الزنبقة إلى مكانٍ مجهول.

في الكتاب الخامس يصرخ الشاعرُ بوجه الآخر: «إنكَ بشعٌ وغيرُ كوني.» ويمضي يهشُّ على فراشاته وراء جمجمةِ النورِ ليسمعَ توطينَ الغيمِ في سلالته، ويسمعَ صبَّ الدماءِ على عتبتِه. كان طريقُهُ كحولًا وكانت المشاعلُ في يده، ولم يكن يعرف فيما إذا كان سيضيءُ الطريقَ أم سيحرقه.

هكذا يدخلُ الشاعرُ في دورةٍ جديدةٍ من دورات الصعودِ والهبوطِ، وهكذا يطلسم دفوفَه ويمسكُ وردَه مثل راهبٍ ينتظرُ الزلزال، أرومته تحترقُ مرةً في مواقد الحروب ومرةً في الهبوط الجحيمي هذا، وتراوده المرأةُ وهو يقف على حافةِ الهاوية، الجسد الذي ما زال لدنًا وطريًّا يمنعه من الوصولِ إلى النقطةِ.

ويندفعُ الشاعرُ ليدوِّن اسمَهُ على أحجار الفردوس أو الجحيم، لكنَّ الشهوات ما زالت تنتقضُ فيه وتسحبهُ تماثيلُ النساء إلى أسرَّةِ اللذة. يندفعُ ثانيةً وأسلحتُهُ ملوثةٌ بالريحان

وهو يذبحُ قرابينَه واحدًا بعد الآخر تحت الحجول، لكنه يتداعى هذه المرة ويصرخ: عيني التي سقطَت وهي أُختي.

ويسحبه العطرُ المارقُ من جديد ويصعد ومعه سلالةٌ سوداء، ويصطدم بمحاريث الذهب، وكان هرمس دليلَه ورموزُ الوردِ في حزامه وكانت قربتُه على ظهر أتانِه، ويصل مع النساءِ الشبقياتِ العشتارياتِ إلى مرافئ اللذةِ وعنفوانها لكنه، في غفلةٍ من أمره، ينزلقُ بأقدامه نحو ليليث (شيطانة الليل).

في الكتاب السادس يتوهم الشاعر أن ليليث (ليلوث) هي الإلهةُ الأمُّ الكبرى، لكنها في الحقيقة شيطانةُ الليلِ ومغويةُ الرجالِ وحواء الباطنية، ورغم ريبته يندفع معها وكأنها مستقره ونهايةُ أسفاره، فيدخل معها في دورةٍ جديدةٍ من دورات الجسد واللذة تتشرَّبُ فيها وثَبات الروحِ والنفس نحو الأقاصي ويستجيب لإغواء ليلوث: قالت أمحوك ثانيةً وأزيِّنكَ على أن تنفصل من البهايم والأسماكِ والطيورِ وإلا غلبتكَ وحولتكَ إلى غلَّة، وإذا نلتَ حظوةً في عيني فانفصل.

ويدخلُ في جسد ليلوث (ليل) الذي هو الكون الداخلي، وهو الذرةُ والخليةُ وهو الكلمةُ، ويتجول في أعاليه وأسافله ويتذوقُ تلاله، فيتَكوَّمُ الماسُ الأسودُ في الهاوية، وترتجُّ الشمسُ في أيقونةِ الفمِ، فيستعيد الشاعرُ ذكرى اليوم الذي سبق ولادته؛ حيث العالَم يسقطُ في ظهيرةٍ شاملة، ثم يدور في جسدِها ويرفع نورَها ويدخل في ظلامها ويدركُ القمرَ بفمه ويدركُ الزمانَ ويُحرِّكُ بخورُها دماغَ الكونِ ويطيرُ الشاعرُ برغوتها ورغوة الكلمات ويتمنَّى أن تخطفَ روحَه.

وهكذا يعاكسُ الشاعرُ ما فعلَه جلجامش مع عشتار حين رفضَها وأهانها وهي رمزُ الأنوثة، وفي ذلك يرى الشاعرُ أن الاتصالَ بالأنوثةِ هو الإيروس الجسدي والكوني الحق؛ فهو يلاقي في هذا الكتاب معظم عشتاراته (أحلام، ليلوث، كوبي، أناهيت ... إلخ) ويتوغَّل فيهن، وبذلك يُعاكسُ الشاعرُ جلجامش والغنوص القديم في موقفهما من الجسد.

وهكذا يُشكِّل هذا الكتابُ أقصى توسُّلات وتوغُّلات الجسدِ والبحث في فراديسِه الأنثوية عن الأشياء والمعاني، وتختلطُ فيه أجسادُ نساءٍ كثيرات، فيصبح جسدُه مخصَّبًا وروحه مشبعةً برائحةِ الذكورةِ والأنوثة، وتجذبه إلى الأعالي كواكبُ مزدوجةُ الجنسِ وأعالٍ لا جنسَ لها.

ويقلب الشاعرُ وجه العملةِ التي في يده ليجد الإلهةَ الأم في مقابل الإلهةِ العذراء، ها هو إذن أمام الأنثى كلها (العذراء/الأم) وهو يخوضُ الآن بأغصان شبابه توغلًا مع الفتاةِ

العاشقةِ الخافقةِ بأعلامِ اللذة، فكيف سيواجهها وهي في صورةٍ ناضجةٍ جسدًا وروحًا؛ فحين تبعث له ليلوث برموزِ الأمومةِ يعانقها ويشتعل عشقُه من جديد، ويتولَّع بالنساءِ الناضجاتِ المثمراتِ اللائي يشبهن الإلهات الآشوريات الضخمات، مثل ننماخ وصربانيت وعشتار آشور، أو ربَّات الحصاد الإغريقيات، مثل سيبيل وريًّا وجيا وهيرا وديمتر.

وهكذا تجمعُ ليلوث في دائرتها العذريةَ والأمومةَ وتتحول من شيطانةٍ إلى إلهةٍ رحيمةٍ تقتربُ من أن تكون أم الكون الأولى (م) ولكنها (ل) الأنثى وينقصها (ل) الذكر؛ فهي مخادعة في كل الأحوال، فيفُك ذيلها عن فمها ويخرج الشاعر من سجنها اللذيذ، ويبدو كما لو أنه وُلِد من جديد ليدخل في مغامرةٍ جديدة.

في الكتاب السابع الذي هو كتابُ الأحلامِ والأحزانِ وبقاء الشاعر وحيدًا بعد أن جرَّب التوغل في ذاته وفي الكون، وعثر على عناصرِ الذكورةِ والأنوثةِ والأمومةِ وفقدَها صاعدًا بمركبه من الأعماقِ السرِّيةِ الغامضةِ إلى الأعالي؛ حيث طرق العبور والصعود الوعرة ورموز وإشارات الوجود التي عليه فكُّها ومعرفة ألغازها لكي يضمن الوصول. إنه الآن قُربَ نهر الأحلام والرموز اللاشعورية يتخبطُ فيها بسباحةٍ عمياء، ويخوض في أمواجها مطرٌ يتبعه الحريقُ، ويتبع الحريقُ العاصفةَ وتتبع العاصفةُ براكينَ الطينِ والنارِ وهي عناصرُ الجسدِ والكون.

يدخل الشاعرُ في خبطِ الأحلامِ ويؤوِّلها وتخرجُ منها الكائناتُ القديمةُ والأشكالُ البديئة، تخرج منها المُثلُ ملوثةً بالطين.

ويراقب الشاعرُ خروجَ الجواهرِ من الهيولى، ويحاربُ الأشباحَ الدبقةَ، أشباح المصير الأعمى وأشباح الزوال.

كل شيء يتخفَّى بالأحلام، حتى تلك الأشياء التي عاشها الشاعر في ماضيه، وعثر عليها الآن في أنهارٍ مندرِسة، إنه محضُ سديمٍ تائهٍ يحاول الشاعرُ أن يخرجَ منه فلا يستطيع.

ويرى الشاعرُ قبرَه ويركضُ نحوه وينطرح عليه ويعانق شاهدتَه، قبري بطولي، قبري بحجم الكف، قبري مضيء، قبري الذي ينبضُ في أغواري، ثم يرى الشاعرُ جثتَهُ الملفوفةَ بالكفن، ويتحسسُ طحالَه حيث جثتُهُ ترقد هناكَ أيضًا، نعم الجثةُ في الطحال.

ويفُك الأقمشةَ البيضاءَ عن الجثةِ المومياء لكنه يلمح ما يشعُّ فيها، ربما خاتمهُ أو قطعة الذهب التي وضعها داخلَ رأسه أو الشمس في مخِّه.

يقفز إلى المركبِ الذي تُودع الجثةُ فيه، وينحدر معها في النهر الذي يفصلُ الجحيم عن الفردوس، في النهر البرزخي الذي هو نهر النحيب.

ويمُر الشاعرُ مع جثتِه التي أمامه على المركب بتحديات الظلام هناك، وبأصناف الأفاعي، ويتعرضُ للامتحان حيث يُوزن قلبه في مقابلِ ريشةِ الحق وتحيطُ به الأهوالُ من جديد، ثم يرى كيف تتهدم جثتُه قطعةً قطعةً وتتحول إلى تراب، رأيتها كيف تتهدم كلَّ يوم وتحومُ على خرائبها النسورُ لترفع المياهُ كأسَها المعلَن كالصلاة، وكم قلتُ لكَ نمْ لأحصي النباتات فيك فلم تفعل وتركت الجسدَ يدغلُ والعيون تبلى.

وهكذا تنحلُّ جثتُه في كحولِ السراديبِ المعتمةِ وتتناثر بقاياه على أحجار ونباتات وحيوانات الطبيعة الداخلية، ولا يبقى منه شيءٌ سوى خليةٍ واحدة من خلايا أحد عظام جمجمته، وتمخر هذه الخليةُ الظلامَ والطينَ والنارَ وتصل إلى بدايةِ طريقِ الشمسِ فتلدُ الشاعرَ من جديد.

في الكتاب الثامن، يضعُ الشاعرُ، المولود من جديد، قَدمَه على طريقِ الشمسِ المظلمِ، ويصعدُ ويصادف في هذا الطريق رموزَ العودِ الأبدي المتجه إلى بدايةِ الخليقةِ فيصادف الأُسودَ (رمز الشمس والتعبير عن المجد الذكوري المنتصر على الماضي الأنثوي للإنسان)، فيتصدى لهم بقصبةٍ في رأسها حريرةٌ ويهزمهم، وينهزمُ معهم أبطالُ الملاحمِ الذين لا يحبهم الشاعر لأنهم أسبابُ الكوارثِ والحروبِ، ويدفع الشاعرُ بالأبطال نحو الهاوية وأولهم جلجامش نفسه ثم يأتي بعده الآخرون، ويرى الشاعرُ أن البطلَ الفردي هو سببُ زوالِ الأممِ؛ لأنه يفرض سيرتَه على التاريخِ والناسِ بأخطائها وصوابها، ويشفطُ رحيقَ الحياةِ لوحدِه.

وهكذا يتخلص الشاعرُ من الأُسودِ (الأبطال) ليصل إلى الجبل الذي تشقُّ فيه الشمسُ نفقًا، فيصادفُ السلاحفَ الشمسيةَ الضخمةَ تشردُ أمامه وتطبعُ على الطريقِ آثارَها الخشنة، حتى تتسلق في النهايات البعيدة لهذه الشوارع خيوطُ الشمس التي تركها مساء أمس، وتصادفه العقاربُ التي تدُله على طريق الخلاص.

يدخل الشاعرُ طريقَ الخلاصِ وتساعده الأساطير على ذلك؛ فهي رحلةٌ ميثوسيةٌ ولا بد أن يتطهر جسدُه المدججُ بالرموز الذكورية، ليحولَ المغامرةَ من العنفِ الجسدي إلى اللغةِ الأنثوية لكي يصل إلى أم الكون التي هي «م»، ولا يمكنه أن يصل لها إلا بتهذيب خشونته الذكورية، وتعملُ الحواجزُ الاثنا عشر على التخلص من ذلك، ويفقدُ لغةَ الشمسِ

في جسده ويستبدلها بلغةِ القمرِ تمهيدًا للقاء «م»، وبذلك ينحدر بلا عودة نحو الطريق الأمومي الأنثوي.

وتُثيرُ المعادنُ آخرَ رموزِه الذكورية لكنه يتخلص منها ويهجرها، ليصل إلى الأحجار التي ترقد هناك دائمًا في انتظار الجميع، هذه الأحجار التي هي وردُ الناسِ وقطراتُ الماءِ التي تقطرُ من أجسادهم الصلدة، الأحجارُ النابضةُ في دمهم، أحجارُ الكونِ التي تتساقطُ مثلما تتساقطُ الأرواح.

وهكذا ينبسطُ طريقُ الحجرِ أمامه وكأنه يضعُ دمَه لأول مرةٍ على أرضِ الخليقةِ الأولى، تلك الأرض التي لا تشبه أرضَنا الجافَّة الصلدة، بل هي أرضٌ مبلَّلة وما زال فيها ندى الطوفان.

في الكتاب التاسع يرى الشاعرُ أول أشكال أُم الكون (م) في صورةِ قِلقةٍ متقلبة، تلك التي تقوده إلى حشدٍ من النساء السدوريات العشتاريات البتوليات المريميات الغسقيات، نساء من النمط العجائبي، نساء القوى الجسدية والروحية معًا، نساء غير أرضيات وغير سماويات، بل هنَّ من أكثر النساء خلطًا لأجناس الحياة؛ ففيهن من الحجرِ لمسة، ومن النباتِ طعم، ومن الحيوانِ هاجس، ومن الذكورةِ خيط، ويغلفنَ كل هذا بأنوثةٍ طاغيةٍ تناور في كل الاتجاهات.

وفي هذا الكتاب يودِّعُ الشاعرُ آخرَ أشكال الأنوثة الكاملة ليصبح في الغسق البتولي، ولينحدر في أنوثة الليلِ الرحميةِ بعدها. المرأة هنا تُمسِك داخلَه وتحيطُ بخارجه وهي تستعمره مثلما يحاول استعمارَها، إنها نمطٌ متفوقٌ من النساء، وهو نمطٌ حزينٌ أيضًا؛ فلا هي بالعذراء العشتارية الخالصة ولا هي بالأم الننماخيةِ الرحيمة، ولا هي بالعشيقةِ النلليلية المستبدة، إنها كل هذا مجتمعًا ومختلطًا، ماذا خبَّأَت له وكيف أدخلَته إلى سريرها وكيف هتفَت بجسدِها وتلوَّت فوق البروق.

كان يغسلُ جسدَها بالنار وهي تغسلُ جسدَه بالماء، وكانت تتفطرُ فوق عرائشها مثل تمثالٍ من الطين.

يدخُل الشاعرُ في حانتها ويلتقطُ هناك تلك الرموز التي ضيعها أجدادُه في معاركهم العمياء ضد الطبيعة وبعيدًا عن فردوس الأنوثة وفي صولاتِ البحثِ عن المجدِ الكاذبِ، ويتجولُ الشاعرُ في جسدِ المرأةِ فيعطيها صورَه ويأخذ منها صورًا دفينةً ويغرقُ في مياهها، ويتصل بجذورها الأنثوية الضاربةِ في إناث النسل الحيواني والنباتي كله، ويفجع لذلك الصوت الحزين الذي ينوح فيها.

وهناك يتدلى في هاويتها، ويدخلُ في غيومِ سُلالَتِها الآفِلَة، ويسرقُ نواميسَها، ويلعنُ الأقوياءَ الذين كسروا زجاجاتها، ويباركُ هذا الترفَ الآسرَ الذي توشَّت به، ويراقب تحولاتها المتواصلة حتى يراها في صورةِ الحمامةِ التي تطير عاليًا، ويأخذ منها شعيرةَ التحولِ هذه، وينطلقُ في طريقٍ جديد، ويعبر نهر الموت لكي يصل إلى هرمس.

في الكتاب العاشر يصل الشاعرُ إلى هرمس (مثلث العظمة) الذي هو إدريس، وهو أحد أكبر غاياته؛ فهو الجد الروحي للسحر والشعر والمعرفة والأديان والعلوم، وهو أصل الهرمسية والغنوصية، وهو الخالدُ الذي ينتقلُ بين الأرض والسماء في دورةٍ لا تنتهي ويقيم أحيانًا، لوقتٍ، على الأرض وينزلُ، لوقتٍ، إلى العالم الأسفل.

لكنَّ هرمس لا يظهر في هيئةٍ واحدةٍ بل يتحول إلى هيئاتٍ عديدةٍ من خلال أدوارٍ محسوبة، وهكذا يبحث الشاعرُ عنه فيذهب إلى الباخوسيين وإلى مراتع لذَّاتهم ويفتِّشُ بين الوجوه لعلَّه يجد باخوس، فيرى شخصًا يصنع وردًا أصفرَ ويضعه خلف أُذنه، فيعتقد أنه باخوس، ويأخذ منه كأسَه ويشرب لكنه يتدحرجُ في هذا المكان ثم يطير، ويُدرِك الشاعر أنه لم يعثُر على هرمس فيذهب إلى نهر إبراهيم في لبنان، ويبحث عن أدونيس فيرى شيخًا يبيعُ ورودَ شقائقِ النعمانِ في مدينة جبيل، ويشتري منه باقةً من الورد، ويحاول أن يتعرف إلى هرمس في أدونيس، لكنه يسقطُ في النهر فيعثر في الأمواج على «تحوت» إله القمر، ويحاول أن يصيدَ القمرَ بشبكته لكنه يفشل، ثم يحاول أن يحملَهُ في طاسةٍ لكنه يفشل، ويجد أن من الحكمة الاغتسال بوحول النجوم فيرتمي فيها، ويطلقُ لنايه الهوى لكي يغسل السماء بالموسيقى، ويركض وراء الملائكة التي تسبِّح لهرمس، ويتعرى الشاعرُ أمام هطولِ الفجرِ ويطرقُ أبوابَ السماءِ بنايه لكي يصل إلى هرمس دون جدوى.

وما إن تطلع الشمس حتى تحترق أجنحتُه ويسقط الشاعرُ من السماء مُدمًى بأسئلته، ويبحث عن «أب الشعر» هرمس الإدريس، ولكنه يجد نفسه في العالم الأسفل ممددًا وممزقًا، ولا يستطيع العزفَ فيركضُ خلف شبح دموزي الذي يشبهه؛ إذ يعتقد أنه هو هرمس المتجلِّي في الأعماق، ويمسك بكفن دموزي الذي يركضُ أمامه ويتمزقُ الكفنُ بيدَيه، ويظهر دموزي عاريًا فيحيطُ به ويتحولُ الشاعر إلى دموزي، ويكاد يصل إلى الحقيقة، لكنَّ قطرةً من النور تسقطُ من دموزي وتصعقُه، فيعود الشاعرُ إلى حفرتِهِ في العالم الأسفل ويعود صاعدًا إلى سطحِ الأرضِ، فيلاقي هرمس في هيئة إدريس وهو يطير في طبقةِ الأرضِ الرابعة، ولكنه لا يكلمهُ بل يحاول اللحاق به طائرًا، ويتتبع آثاره

التي يتركها في الهواءِ ورموزه التي تظهر وتختفي، وحين يصل إلى سطحِ الأرضِ يلتقي بآدم وهو يحرث الأرضَ ويبذرُ البذور، فيرى الشاعرُ أن آدم هو هرمس، ويدور الشاعرُ مع آدم دورتَه ويلحقُهُ بين الفردوس والأرض ويمسك به في «أوزموا»، في نُفر حيث سرة الأرض ورباطها بالسماء، ويطلب منه سرَّ الخلاصِ فيبكي آدم.

في الكتاب الحادي عشر يأخذ الشاعرُ صحائف آدم ويقرؤها في الليل عاريًا أمام النجوم، ويكتشفُ أن عدد هذه الصحائف يبلغ الآلاف، وأنها كنزٌ من الأسرار بعضُ أسمائها «كنزا» و«سدرا» و«خزا» وغيرها، ويتوغل الشاعر في متونها فيكتشف أنها لوحُ المصائرِ والأقدار، ثم يتوغلُ أكثر فيكتشف أنها القصيدةُ الأولى التي كان يبحث عنها، فيغنِّي هذه القصيدةَ ويرتِّلها بصوتٍ حزين.

ويتيقن الشاعرُ أن الخلاصَ في هذه القصيدةِ السريةِ المختفيةِ الموارِبةِ في أعماق صحائف آدم، وأن الشعرَ هو ما نسعى إليه، ويهيم الشاعرُ على وجهه بعد أن يئس من الخلاص الوجودي، وينعسُ ويضع الصحائف قُربه وينام، فيحلُم مرةً أخرى بالخلاص، وأن آدم (الذي رآه كهرمس) يقوده إلى الخلاص، ويعبر به نهرًا طويلًا، ويبوح له آدم بسرٍّ ويقول له إنه هو (أي الشاعر) آدم، وما عليه إلا النظر في المرآة ليكتشف ذلك.

يفيقُ الشاعرُ وينظر في المرآة فيرى طائرًا بلا أجنحةٍ (أر) ويرى عيونَ ثورٍ (مر)، وتتداعى من المرآة مياهُ الطوفان، وتحلِّقُ الحمامةُ بعيدًا فيقف على أقدامه هلِعًا ليجدَ أن الصحائفَ اختفت، وأن هناك شجرةً ظهرَت مكانها فيأكل من ثمرةِ الشجرةِ لأنه جائعٌ، ثم ينظر إلى جسدِهِ الذي يبدأ بالتقشر، وتظهر له بشرةٌ جديدة ويتجدد شبابُه فيُطلق على الثمرة اسم «يعود الشيخ إلى صباه»، وعندما ينظر في المرآة يرى وجهَهُ مثل وجهِ طفلٍ بل مثل وجه جنينٍ بشري، وكان البحرُ يخضرُّ ويزحفُ إليه، وكان يتجه صوب البحر والناسُ فيه مثل بيض السمك، لِمَ رفَّت أفواج الحمام على فجر اليابسة؟ ولِمَ انتصبت سبعةٌ وسبعةٌ قدور تغلي؟ ويمسك أفواهها غسقٌ يسحبه الحيوانُ والشمسُ والأفلاكُ، وكان ذلك رميًا في البعيد، وكان هو يتقدمُ إلى البحرِ ويطبلُ.

في الكتاب الثاني عشر يصل الشاعرُ إلى «م» ويبحث وسطَ مياهِ البحرِ فيجدها مثل أفعَى كونية ملتفَّة تضعُ ذيلَها في فمها وتنامُ، فيضع العباءةَ السمكيةَ عليه ويلتقطُ رفشًا (مسحاةً) ويضع عليها النواميس، ويرميها من البحر إلى اليابسة، ويستغرقُ ذلك منه زمنًا، وبعد أن يتعبَ يقررُ الخلاصَ الأخيرَ له، فيندفعُ إلى مركزِ دائرتها، فيدخل في المركزِ ثم يتسللُ إلى جسدِها فيغيب فيها.

رابعًا: النص المفتوح

سينوغرافيا الفضاء الشعري

إنك تقرأ الإعلانات والفهارس والملصقات التي تُغَنِّي بصوتٍ عالٍ، هذا هو الشعر هذا الصباح.
أبولونيير

أنجزَت الشعرية العربية الحديثة، في نصف قرن، ثلاثة أجناسٍ شعرية جديدة استطاعت أن تستوعبَ الحاجةَ الفنية والروحية للشاعر العربي المعاصر، إضافةً إلى نقلها الشعرَ العربيَّ إلى آفاقٍ جديدة لم تكن في الحسبان قط؛ فقد ظهرَت «قصيدة التفعيلة» في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين، ثم ظهرَت «قصيدة النثر» في نهاية الخمسينيات، ثم ظهر «النص المفتوح» في نهاية السبعينيات، وما زالت هذه الأجناس الشعرية الثلاثة تمارس حضورًا نوعيًّا، لكن الزمن ما زال يمضي لصالح قصيدة النثر، ما زال إغواؤها قويًّا ولم تَستَنفِد طاقتَها بعدُ، أما النص المفتوح فما زال يسير بطيئًا وربما باتجاه نحو الباطن بينما قصيدة النثر تحتل السطح كله. ويبدو من الحقائق التي نراقبها أن النص المفتوح لم يعُد منافسًا لقصائد التفعيلة والنثر، بل هو نمطٌ خاص يميل إلى أن يكون ذوقيًّا لا تكتبه إلا نُخبةٌ خاصةٌ تستجيب، عادة، إلى نداء الأعماق، وتتحلى بقَدْرٍ كبير من المثابرة والصبر اللذَين لا يتوفَّران، في الغالب، عند الشعراء الجامحين المتوثبين دائمًا لإعلان احتجاجهم واضطرابهم وتوتُّرهم أمام العالم.

إن النص المفتوح يحتاج إلى قدْرٍ كبير من شخصية السارد الملحمي والمعرفي. انه جنسٌ شعري يتخذ من الكتابة فعلًا شعريًّا مغامرًا يقف بوجه متون السرد والدراما والمعرفة الحديثة منافسًا لها قَدْر انطلاقه من أرض الشعر، إنه مصالحة الشعر مع المتون ثم تطويقها أو تفخيخها بنيران الشعر.

في الأدب العالمي ظهر المفتوح من تطور قصيدة النثر الإشراقية التي حرَّرَت نفسها من الزمن، واستطالت لتكوِّن لها فضاءً سرديًّا دراميًّا معرفيًّا ظل الشعر يغذِّيه بنسغه الصاعد أبدًا من جذورٍ قديمة وجديدة، تجد أبعدَ طبقاتها في الشعر الملحمي القديم. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن «أناشيد مالدرورو» للشاعر الفرنسي لوتريامون هي أول نصٍّ مفتوحٍ محكَم، رغم أن لوتريامون لم يكن يعرف ماذا يسمِّيه، لكن النص المفتوح وجد حاضنته الحقيقية مع الشاعر الفرنسي سان جون بيرس الذي جعل من «أناباز» و«ضيِّقة هي المراكب» أنموذجَين مهمَّين للنص المفتوح رغم أن «ضيقة هي المركب» تكون النشيد التاسع والاخير من عمل شعري طويل هو بحد ذاته نصٌّ مفتوح نموذجي. وقد ظهرَت في أوروبا وأمريكا أعمالٌ كثيرة من هذا الجنس الكتابي لم يكن يُطلق عليهم شعراء بالضرورة، بل كانوا يُسمَّون بـ «النصوصيين».

أما عربيًّا فإن «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس ١٩٧٧م، تمثِّل بدايةً أوليةً لهذا النمط، رغم أن شُعريرات النص المفتوح قد تكون ظاهرة في نصوصٍ أخرى سابقة، ثم

كتب سليم بركات «الجمهرات»، و«الكراكي»، وظل النص المفتوح يراوح ببطء في بداية الثمانينيات حتى تصدَّت نخبةٌ من جيل السبعينيات في العراق لتوسيع مديات وأنواع النصوص المفتوحة، فظهرَت أولًا «خزائيل» لخزعل الماجدي، التي غاصت باطنيًّا بالنص المفتوح، وأنتجَت نوعًا من الشعر الغنوصي، ثم ظهَرَت أعمال زاهر الجيزاني «أغنية الإله مردوخ»، و«شاحنة البطيخ»، ثم توالت أعمالٌ أخرى مثل «عكازة رامبو»، و«حية ودرج»، و«خيط العبور»، وغيرها.

في مقابل النصوص الشعرية المفتوحة كانت هناك نصوصٌ نظرية حول النص المفتوح؛ فقد أطلق عليها أدونيس اسم «الكتابة الجديدة»، وحاول محمد بنيس أن يلامس هذا الموضوع في «بيان الكتابة»، وشكَّلَت افتتاحية مجلة «تحولات» مقتربًا نظريًّا من النص المفتوح حين أسمته «اللاشكل الشعري»، في حين أسمته افتتاحية مجلة «الأخير أولًا» بـ «قصيدة سرد»، وكل هذه الكتابات النظرية كانت تشير ضمنيًّا إلى «النص المفتوح»، لكنها لم تسمِّه صراحة، رغم أن هذه التسمية شاعت في الدوريات الأدبية، ورغم رسوخها في الأدب الغربي بشكلٍ خاص.

هذا البيان يحاول أن يطرح وجهة نظرنا حول «النص المفتوح»، بعد أن أنجزنا نصوصًا عديدة بعد «خزائيل» هي مادة المجلد الرابع من أعمالنا الشعرية (عكازة رامبو، حية ودرج، خيط العبور، حمام النساء في كركو، فيلم طويل جدًّا). وهي نصوصٌ مفتوحة كُتبَت على فتراتٍ متباينة، وكان من الممكن أن يظهر هذا البيان في بداية التسعينيات (وهو وقت كتابتنا له)، لكن ظروف النشر حالت دون ذلك، وقد أتاح لنا ذلك فرصة مراجعة هذا البيان، وإضافة ما هو ضروري له.

(١) الفرق بين قصيدة النثر والنص المفتوح

ربما، بسبب نثرية الاثنَين (قصيدة النثر والنص المفتوح) لا يفرِّق الكثيرون بينهما، وربما لأسبابٍ أخرى، منها الاستهانة بأجناسية الاثنَين معًا، وعدم الاعتراف بهما أحيانًا.

إن كتابة الشعر عن طريق النثر وهو ما أسميناه، ذات يوم «الشعر في النثر»، يعني على وجه التحديد كتابة الشعر بواسطة النثر، وبدون مساند عروضية ودون قافية؛ هذا أولًا، ثم يتبع ذلك التخفيف من الركائز البلاغية التقليدية، كالتشبيه والاستعارة والفصاحة واللجوء إلى الكناية الجزئية أو الشاملة، وإلى وسائلَ بلاغيةٍ جديدة، كالتكرار والتوازي والمفارقة وغيرها. إن ما تشترك به قصيدة النثر والنص المفتوح هو جعلهما النثر وسيلة

للوصول إلى شعريةٍ جديدة. هذه الشعرية، هي في جميع الأحوال، مختلفة عن كل ما كانت تثيره قصيدة العروض (العمودية والتفعيلة). هذا هو الشيء المشترك الوحيد بين قصيدة النثر والنص المفتوح، وهو أمرٌ هيِّن قياسًا إلى الفروق الكبيرة بينهما، هذه الفروق التي تجعل من كلٍّ منهما نوعًا شعريًّا مختلفًا تمامًا عن الآخر، بل وربما سيظهر النص المفتوح وكأنه طلاقٌ كاملٌ مع تاريخ القصيدة بأكمله؛ فهو طريقة لا قصيدية بل نصِّية يستدعي بناءً آخر يختلف عن القصيدة حتى وإن كانت قصيدة نثر. ويُمكِننا، من أجل المقارنة الدقيقة بين قصيدة النثر والنص المفتوح، وضع الجدول الآتي:

قصيدة النثر	النص المفتوح
(١) النص المفتوح انقطاعٌ شامل عن مفهوم أو شكل القصيدة، وإعلان عن نهاية تاريخ القصيدة، وبداية لنمطٍ جديد، هو شعر النص أو نص الشعر الذي نسمِّيه اصطلاحيًّا بـ «النص المفتوح». والنص المفتوح يتبنَّى كتابة الشعر عن طريق النثر بوسيلتَين هما إلغاء الإيقاع الوزني وتبنِّي شكل النثر وقوانين بنائه؛ أي إنه يثور مرتَين على شعر الوزن فهو يلغي الوزن ويُلغي بناء القصيدة ليتبنَّى بناء النثر أو بناء النص النثري.	(١) قصيدة النثر آخر حلقة تطورية في تاريخ القصيدة؛ فمنذ أغاني الزراعة والحصاد والأعياد والتراتيل والصلوات في العصر القديم والوسيط، ومنذ الظهور الدنيوي المتماسك للقصيدة الموزونة فيهما، وفي العصر الحديث منذ عصر النهضة بشكلٍ خاص أصبحت «القصيدة» هي الشكل الشعري النموذجي، وحين جاءت قصيدة النثر تم التخلي عن الإيقاع العروضي والإبقاء على البناء الشكلي للقصيدة؛ فهي وإن شكَّلَت قطيعة مع قصيدة الوزن لكنها ظلَّت تنتمي إلى مفهوم القصيدة.
(٢) تنقطع بنية «القصيدة» وتبدأ بنية «النص» في النص المفتوح، وبذلك يشكِّل قطيعةً كاملة مع البنية التقليدية السابقة للشعر.	(٢) تستمر بنية «القصيدة» في قصيدة النثر، وبذلك ترتبط بالبنية التقليدية السابقة للشعر.
(٣) النص المفتوح نظامٌ شعريٌّ مفتوح له بداية وتفاصيل ولا تحدُّه نهاية، بل يكون تائهًا وقابلًا لنهاياتٍ كثيرة. وبذلك يصبح أميبيًّا وغير محدَّد.	(٣) قصيدة النثر نظامٌ شعريٌّ مغلَق له بداية واستمرارية ونهاية، وبذلك يكون شكلها دائريًّا، وتماسك هذا الشكل وحدة عضوية وكثافة وتوتر.
(٤) تمتاز بطولها الواضح وتركيب تكوينها.	(٤) تمتاز بقصرها النصي وبساطة تكوينها.

قصيدة النثر	النص المفتوح
(٥) لا يسوده قانونٌ واحدٌ في الأداء، ويمكن أن ينقسم إلى عشرات الأنواع حسب آلية العمل ووسائله، مثل «نص السيرة، نص اللعبة، نص الجاندر، نص المخطوطة، نص الريبورتاج ... إلخ»، كما سنرى، ويمكن أن ينقسم حسب انفتاحات النص إلى أنواعٍ أخرى.	(٥) تنقسم عمومًا إلى القصيدة الشكلية التي تفرض بنيةً وأشكالًا إيقاعيةً منتظمة، والقصيدة الإشراقية التي تمحو حدود الزمان والمكان
(٦) يسرحُ النص في تصيُّد المجهول، ويتناسل أفقيًّا وعموديًّا وتتكاثر فكرته، ولا يعود للنص مركزٌ واحد.	(٦) لا تسرح القصيدة في تصيُّد المجهول، بل تكتفي بالكشف السريع خدمةً لفكرتها.
(٧) يمتاز بغباريته وامتداده وفضائه السينوغرافي، وتشتيت الفكرة الشعرية، وجعلها متنًا مثل دخان في فضاء، وربما ظهر الاستطراد أو الشرح.	(٧) تمتاز بكثافتها وبلورتها للفكرة الشعرية وضغطها الشديد وصلادتها، ولا تميل إلى الاستطراد أو الشرح.
(٨) يصنع النص المفتوح نفسه في الأعراض الشعرية أو في فضاء الشعر وليس في جوهره، وقد يُضطَر لنحت خرائط كثيرة في هذا الفضاء للإشارة إلى الجوهر لتمثله مباشرة بقوة.	(٨) تحاول القصيدة تمثُّل جوهر الشعر وتعبِّر عنه عبْر أقصر الطرق والوسائل.
(٩) يعتبر النص المفتوح محاولةً لجمع وتمثُّل كل أنواع جنس الشعر؛ فهو يحاول أن يكون جنس الشعر كله عن طريق النثر، لكنه في الوقت نفسه نوعٌ واحد محيط وغير محدود لجنس الشعر.	(٩) تُعتبَر نوعًا من أنواع جنس الشعر وطريقة من طرق نوع القصيدة تحديدًا، رغم الانقلاب الجوهري الذي أحدثَتْه في كتابة الشعر عن طريق النثر لا عن طريق الوزن.
(١٠) لا يحكمه إيقاعٌ واضح، وإن ظهر هذا الإيقاع، فالنص المفتوح غير مُلزَمٍ به ولا يُستدرَج إليه. وقد يكون هناك إيقاعٌ أسلوبي لا يمكن تصميمه سلفًا، بل يظهر وفق انسجامات وهارمونيات الشاعر نفسه.	(١٠) لها نوعان من الإيقاع؛ الأول هو إيقاع المعنى، والثاني هو الإيقاع الشكلي الذي ينفذ عن طريق الاستعارة والتكرار والتوازي والمفارقة والمقاطع المنتظمة والبناء الدائري، وإيقاع الصورة الشعرية، وإيقاع الجملة أو شبه الجملة، والإيقاع البلاغي.

قصيدة النثر	النص المفتوح
(١١) غايته خارج ذاته الشعرية، ويُريد أن يأسر فضاءً شعريًّا واسعًا.	(١١) غايتها في ذاتها؛ فهي مستندة على ذاتٍ شعرية، وتُريد أن تحقِّق اكتفاءً عاليًا في تكوينها.
(١٢) يعتمد على البذخ اللغوي، ويسعى لتفجير اللغة وشحنها وتصادمها، وهو نصٌّ لغوي بالدرجة الأولى.	(١٢) تعتمد على الاقتصاد اللغوي، ولا تُهدِر كثيرًا طاقاتها اللغوية، وهي قصيدةُ معنًى بالدرجة الأولى.
(١٣) يستخدم السرد والدراما وغيرهما، ويكون هذا الاستخدام جزءًا أساسيًّا من أسلوبية النص المفتوح.	(١٣) لا تحفل كثيرًا بالسرد أو الدراما، وإن استخدمَتْهما فسيكونان وسيلةً عابرة.
(١٤) التركيب العضوي والخلط الحر هما أساس النص المفتوح، ويمكن الحذف أو الإضافة في سياق العمل.	(١٤) الوحدة العضوية أساسية؛ فهي قصيدة تنمو بوضوح ودقة، ولا مجال فيها للحذف أو الزيادة.
(١٥) يتبع نسق النثر بالكامل.	(١٥) تتبع نسق القصيدة الموزونة إلى حدٍّ كبير.

(٢) فتح النص الشعري عموديًّا وأفقيًّا

سيبدو كما لو أننا نؤسس لإجراءاتٍ عملية لجعل النص الشعري نصًّا مفتوحًا، ويعتمد هذا على درجة المهارة العالية التي تُنبئُ عن لباقة الشاعر اللغوية والروحية والجمالية.

لقد كان عملُنا، أولًا، في ميدان النص نفسه، كنا نتلمسُ طريقًا شاقًّا؛ إذ ليس من السهولة بمكانٍ نجاح نصوصٍ من هذا النوع، ثم إن تقليد أيِّ نصٍّ عالمي أو عربي سيكون عملًا لا جدوى منه، وكان لا بد من طريقةٍ خاصةٍ، فقد قمنا بوضع «النص المفتوح» في حقيقته أولًا، دون مواربةٍ، في النثر بمعناه الشامل، وبدأنا بفتح النص الشعري باتجاهين مختلفين أولهما عمودي ذهب باتجاه الماضي وجعل الشعر يلامس النصوص الأدبية النثرية والشعرية القديمة والنصوص الدينية الأسطورية والمقدسة والصوفية، وثانيهما أفقي دخل في نصوص النثر المجاورة الأدبية والتاريخية والعلمية والمعرفية المعاصرة بشكل خاص، وهكذا تغير مفهوم الشعر لأنه أصبحَ يكمن تحت كل نص قديم وجديد، وهكذا ارتبط بالكتابة من ناحية التنفيذ لكنه لا يهمل الكلام والسيل الشفاهي المتدفق، مثل نهر، بل لعله يتخذ منه روحًا محركةً له كما سنرى.

في دخولنا العمودي نحو طبقات التراث الدنيوي والديني الذي أُنتج في الماضي سنتخلى عن التعصب الحداثي وسنبدو أكثر قربًا من مادة الماضي والموروث لكن علينا الاحتراس دائمًا من قوالب التراث التي ثارت عليها الأساليب الحديثة في الكتابة. ما يهمنا إذن بحر الكتابة الذي يلتمع بشذرات وموتيفات وتركيبات شعرية ساحرة يمكن أن تكون قوًى منشطةً للنص المفتوح الذي يجري بناءه، إن طبقات الموروث المحلي والقومي والعالمي تلتف على بعضها بطريقة يصعب معها تحديد مرجعياتها الأجناسية أو النظامية فنصوص الأدب والدين تلتف على بعضها كلما نزحنا إلى الماضي البعيد.

ينفتح الشعرُ على السرديات الحكائية القديمة وعلى السير والتاريخ والحوليات ونصوص الجغرافيا ونصوص الأحلام والخرافات والملاحم الشعبية وأصناف الشعر الشعبي القديم والأغاني وغيرها هذا من جهة الأدب القديم، أما من جهة الدين فينفتح على النصوص الكتابية المقدسة والنصوص الأسطورية ونصوص التصوف والإشراق والغنوص بشكلٍ عام، ويحاول إعادة تركيب الطقوس والدورات الدينية المقدسة الأخروية ونصوص العود الأبدي وغيرها.

وفي هذا الانفتاح العمودي الباطني على لجج الموروث يغتني الشعر ويتخصب بماضي البشرية كله، ويكون شحنته الأولى، وهو ما يجعله يتصالح نسبيًّا مع ذاته.

أما إذا فتحنا النص الشعري الجديد أفقيًّا على نصوص الحاضر فعلينا أن نضعه أولًا في مديات النثر السردي والدرامي والشعري السائد من جهة الأدب وأن نعرضه للتلامس مع آفاق المعرفة المعاصرة من علوم صرفةٍ وعلومٍ إنسانية وفلسفةٍ وثقافة. إن هذه الحركة الأفقية تتصالح كليًّا مع الحداثة بوصفها أفقًا إنسانيًّا رحبًا وماثلًا للعيان في حقول المعرفة والأدب بشكل خاص. وهكذا يكتسب النص المفتوح من هذا الأفق آليات وتقنيات وأساليب الحداثة، ويكتنز من شحنات الحقول النثرية التي حولت مادة الحاضر المكتوبة إلى نص شعري.

إن تناسل اللغة الشعرية، أفقيًّا، مع لغات وأساليب النثر بكافة أنواعه «الأدبية والعلمية» تعملُ على تخصيب الشعر.

إن قصيدة النثر، على سبيل المثال، تضغط الشعر وتقتصده في صور محتشدة بالمعنى، أما النص المفتوح فيدحرج الشعر في طيات النثر ويفتح هذه الصور لاحتمالات متناسلةٍ كثيرة. فهو يحرثُ طرق النثر ويحمل منها شحنات كثيرة تتحول فيها المادة الأدبية والعلمية والأسطورية إلى فضاءٍ شعري يخلو من الأخلاط التي مر بها ليتنفس في هواء جديد لكنه مخصب.

تجذب قصيدة النثر فضاء الشعر كله نحو جوهر الشعر، بينما يفتح النص المفتوح جوهر الشعر باتجاه فضاء الشعر. وبذلك يكون عملهما متعاكسًا. وهكذا يكون الشعر في آخر مجترحاته قد أعطانا نمطين من الشعر أحدهما يشبه الشهيق وهو ما تقوم به قصيدة النثر من سحب هواء الشعر إلى الرئة (جوهر الشعر) والآخر يشبه الزفير وهو ما يقوم به النص المفتوح من دفع هواء الشعر من الرئة إلى الفضاء، وهكذا يتنفسُ الشعر ويتنفس العالم بإجراءَين متلازمَين ومتَّحدَين.

ولأن الشعر كائنٌ قبلي فهو يحوِّل ما يختلط به من الأشكال الأدبية والمعرفية إلى أشكالٍ بدائية قبلية أيضًا؛ فهو عندما يمس التاريخ فإنه يصبح عملًا قبل تاريخي، وعندما يمس الدين فإنه يصبح عملًا قبل ديني، وعندما يمس الكيمياء فإنه يتحول إلى عملٍ قبل كيميائي، وميزة القبل هنا أنه يحاول القبضَ على الكل الذي يحيط ذلك الحقل به نفسه، وهكذا يتمكن الشعر من خلال النص المفتوح أن يقفز إلى ما قبل الفلسفة ويتحول إلى «مصدر معرفة أوَّلي»، وبذلك يتحقق حلم الشعراء العظام في أن يكون «الشعري» مصدر المعرفة؛ ففيه أجنَّتها وخطوطها الأولى. لقد قامت الفلسفة في فترة انفصالها عن الأساطير والخرافات وتبلورها بالاستحواذ على «الكلي»، والتعامل معه، علمًا أنه الحقل الأول في حقولها، وتركت الأساطير تذبل وتضمر ثم تنتهي، أما الشعر وهو يحاول تشكيل ذاته الخلاقة فإنه يتقدم في تلمُّس الكلي وإضاءَتِهِ بشكل يختلف عن تلك التقنيات التي تعسَّفَت الفلسفة وحصرَتْها فيه، وهذا يعني ظهور نصوصٍ أسطورية جديدة يصبح الشاعر مركزها ومولدها.

إن النص المفتوح هو فضاء الشعر وشكله الحر والكلي، إنه سينوغرافيا الشعر، أما ما خاضَ فيه الشعر «الموزون والمنثور» فقد كان نتيجة تبعيته لأجناسٍ غير أدبية. إن الشعر يعمل ضد الشكل والقصيدة شكل أما النص المفتوح فلا شكل له.

إن انفتاح النص الشعري عموديًّا وأفقيًّا على الأجناس النثرية والعلمية والمعرفية وتلويثها ببراءته وعفويته وفطريته يجعله يستعيد السيطرة على مركزه الفعلي لها وتصيده للكلي الذي يحيط بها أو يتمركز فيها. وبهذه الطريقة يستعيد أو يمارس الشعر تمركزه الكلي/القبلي في هذه الحقول التي انبثقت منه عندما كان ما زال في مرحلة الكمون، وبهذه الطريقة أيضًا تنتهي مرحلة القصيدة بوصفها جنسًا شعريًّا مهيمنًا ويصبح النص المفتوح هاضمةً كونيةً ينظمها نسق الشعر أو فضاءً مفتوحًا يدور حول جوهر الشعر.

تسعى قصيدة النثر لتكون جنسًا شعريًّا أما النص المفتوح فيسعى إلى طريقة كتابة مبدعة بل وإلى طريقة تفكير جديدة.

تشي تسمية النص المفتوح أيضًا بانفتاح حواس الإنسان على بعضها وتداخل آلياتها مما يُنشط كل واحدةٍ على حدةٍ ويعطي للإنسان توترًا وجوديًّا عاليًا كما يعني ضمنا انفتاح الحقل الإنساني بأكمله على الحقول الحية الأخرى التي حوله (الحيوان/النبات) وتبادل الإيقاع معها، وكذلك حقول المادة الفيزيائية، ويصبح الكون وحدةً شاملة قادرة على الاختلاط مع بعضها، ويكون الشاعر هو راعي هذا الاختلاط عبر مدونَّته المفتوحة. وعن هذا الطريق يكون النصُّ المفتوح جنسَ الأجناس المكتوبة، ونوعًا من النصوص الأسطورية الحديثة الشاملة، التي يتحقق فيها اختراقٌ وتضمينٌ وإعادةُ صياغةٍ وتناصٌّ وذاكرةٌ ومخيلةٌ أخرى.

(٣) النص المفتوح وأنماط الشعر القديم

كان الشعر القديم كله منظومًا وكان يمكن تجليه إلى ثلاثة أنواع هي «الملحمي، الدرامي، الغنائي» ونحنُ هنا نتحدث، بطبيعة الحال، عما آل إليه فن الشعر الدنيوي ونستبعد أنماط الشعر الديني. وعندما جاءت القرون الوسطى قفز الشعر الدنيوي إلى الواجهة وأكل من جرف الشعر أدبيين كثيرًا، وبعد نهاية العصر الوسيط وبدء عصر النهضة بدأت القيود التي كبلت روح وعقل الإنسان بالتراجع فتراجع النظم فكتبت الملحمة بأسلوب نثري ونتج عن ذلك ظهور جنسين أدبين هما الرواية ثم القصة، وكُتبت الدراما بأسلوب نثري فنتج عن ذلك جنسٌ أدبي جديد هو المسرح الحديث، وكُتبت الغنائيات بأسلوب نثري فنتج عن ذلك جنسٌ أدبي جديد هو قصيدة النثر، أما الشعر بصورة عامة فقد امتد فيما تعارفنا عليه في العصور الحديثة بـ «القصيدة» وقد لازمها النظمُ ووصلت لنا بأشكال كثيرة، فالقصيدة جنسٌ شعري حديث نسبيًّا. ووسط كل هذه التطورات النوعية للأجناس الأدبية حُجبت الحقيقة الكبرى والعظيمة للشعر فقد تقطع في أجناسٍ نثرية، وكان قد سُجنَ في قوالب نظمية ووزنية قامت بتكبيل حريته؛ ولذلك نرى أن قيامنا بفتح الأبواب بين الأنواع الشعرية القديمة «الملحمي، الدرامي، الغنائي» بدلالة الأنواع النثرية الجديدة النابعة منها «السرد، المسرح، قصيدة النثر» متداخلة ببعضها ومعتمدةً على الكتابة بأسلوب النثر ومسيرة بروح الشعر سينتُج عنه حتمًا ما نسميه بـ «النص المفتوح» الذي يمثل خلاصة تاريخ الشعر وأنواعه وفنونه على مر العصور.

ومهما كان تاريخ ظهور الأنماط الثلاثة الأساسية للشعر القديم فإن الشعر الملحمي هو الذي بدأ بالاندثار مبكرًا في حين بدأ الشعر الدرامي بالتقهقر، أما الشعر الغنائي

فما زال حيًّا بقوة وهو الذي ورث كل أمجاد الشعر القديم، ولعل هذه الأنواع الشعرية الثلاثة كانت متداخلة في فترات تطورها ونشوئها، لكن الشعر الملحمي توارى بسرعةٍ وبذلك يكون الشعر قد فقد انفتاحُه على التاريخ والأسطورة والدين والعلوم القديمة وترشحت منه شحنات كثيرة ولم يبق سوى الجوهر الغنائي الفردي؛ ولذلك بات من الضروري أن نعيد انفتاحه على الأجناس والحقول الأخر وهذا لا يعني أن نعود إلى الشعر الملحمي بل إن نعود إلى الشعر بمفهومه الشامل والعميق عن طريق «النص المفتوح» بعد أن وعى الشعر ذاته وتمحور حولها.

(٤) النص المركَّب

يمكننا أن نعي طبيعة النص المفتوح من خلال فهمنا لحركة الاختراق المستمرة التي تجوب داخله، وتكاد الاختراقات تتحقق بين الأجناس الشعرية والأدبية والكتابية بقوة، ويبدو لنا هذا الشعر مركَّبًا لا سبيل إلى مقارنته بالشعر البسيط الذي له مواصفاتٌ خاصة. وبذلك يكون النص المفتوح مشابهًا للمركَّبات الكيميائية التي تملأ الطبيعة وتكونها، بينما تشبه الأنواع الأخر الأخلاط والعناصر البسيطة، وهنا لا ينفي نوعٌ شعري النوعَ الآخر بل يتشكل منه أو يشكل أحد احتمالاته ولكننا نود أن نشير إلى أن الطبيعة زاخرةٌ بالملايين من المركبات والعدد المحدود من العناصر.

من هذه النقطةِ ومن غيرها نرى أن احتمالاتِ تنوُّع النص المفتوح احتمالاتٌ لامتناهية، ويمكننا ابتكار عددٍ كبيرٍ منها، وما علينا إلا اختيار طريقة «التركيب» التي تتضمَّن النسج الخاص بالشاعر، وهذا يعني أن الشاعر سيعبُر دائمًا فوق أزمة الشعر عن طريق فتح الشعر على المحيط والأعماق؛ ففي هذا نوعٌ من أنواع الخلاص من مأزق الشعر؛ لأن القصائد الموزونة والمنثورة تحشُر نفسها، بعد وقتٍ من ابتكارها، في مأزق التكرار والتسطيح، أما النص المفتوح فيتعدَّى مثل هذه الأزمات بسببٍ من مرونة آلياته، وقدرتها الدائمة على التشكُّل بمطواعية.

يسعى الشاعر لأن يقوم بدور الكيميائي في حقول اللغة والبلاغة والأسلوب حيث يتم ابتكار تراكيب جديدة في هذه الحقول ويتم خلط شحنات مختلفة ومتناقضة فيها بطريقة خلاقة ومبدعة.

تسمحُ لنا عمليات التركيب العضوي للصور والأخيلة والبلاغات المتداخلة وأسلوبيات الشعر المفتوح بالتناسج والبناء حول نواةٍ أساسية تخص طريق النص أو نوعه أو فضائه.

وربما كانت هذه العمليات تجري وفق تداعيات مضمون النص وما يترتب عليها من أفكار وأغوار تزيد من غناه. إن التركيب الشكلي والهوس المجاني بالألفاظ والاستعارات الغريبة تنتجُ نصا مفككًا وهشًا أما التركيب العضوي المدهش بجدته فهو الذي سيجعل التراكيب الصغيرة للنص المفتوح معبرةً عن استراتيجية النص موضوعًا وأسلوبًا. إن التركيب العضوي سيجعل من النص المفتوح فسيفساء هولوغرافية تحتوي كل قطعة منه على نبض تركيبه الكلي؛ ولذلك يبتعد النص عن كونه خليطًا جامعًا للمتناقضات أو المتشابهات أو الشظايا المنشطرة.

(٥) الشعرُ نص مفتوحٌ بين الكلام والتأويل

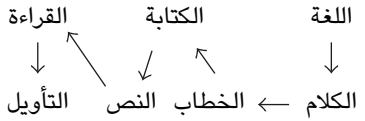
إذا كان الكلام نتاجًا فرديًّا أمام اللغة التي هي نتاجٌ جماعي، فإن الخطاب هو «نسق محدَّد من الكلام، إنه كلام في حقلٍ خاص؛ فهناك نسقٌ في الحقل السياسي اسمه الخطاب السياسي، وهناك نسقٌ في حقل التاريخ اسمه الخطاب التاريخي، وهناك نسقٌ في حقل الشعر اسمه الخطاب الشعري، ويضُم الخطاب الشعري، على سبيل المثال، الشعر والكلام عن الشعر؛ أي الشعر والميتاشعر، وهكذا يكون مجرى الكلام هادرًا ينشطر أفقيًّا إلى حقولٍ عديدة، تنشطر هي الأخرى عموديًّا إلى موجاتٍ مباشرة هي نواة الخطاب، وموجاتٍ غير مباشرة هي الكلام عن هذه النواة والنظر والتأمل فيها.»

يتحول الخطاب، عن طريق الكتابة، إلى نص؛ فالخطاب الشعري الذي هو نسقٌ خاصٌّ في حقل الشعر سيتحول إلى نصٍّ شعري عن طريق الكتابة. والكتابة هنا تضع الخطاب في إطارٍ محدد، وتجعل من الشعر، مثلًا، منقسمًا إلى نصوصٍ شعرية ونصوصٍ نظرية.

إن فتح النص الشعري (أو الخطاب الشعري المكتوب) على نصوص وخطابات غير شعرية سيجعلنا أمام تفاعلاتٍ جديدة تنتج عنها احتمالاتٌ شعرية جديدة كان من الصعب تصوُّرها. وهكذا يمارس الشعر حيويته وينبضُ من جديد في أنسجةٍ نصيةٍ وخطابيةٍ أخرى مجاورة، أفقيًّا وعموديًّا.

وفي حالة قراءة النص الشعري تفتح أمامنا احتمالات عديدة لتلقي النص ويصل بالتالي إلى التأويل، أي إن النص الشعري يتحول إلى التأويل، عن طريق القراءة، وبذلك تتضاعف احتمالات النص المفتوح في التفسير أو التلميح ويكون الشعر قد ازداد ثراءً وخصبًا وقوةً.

ويمكننا أن نلخِّص تلك العمليات السابقة التي تتبَّعناها بالمخطط الآتي:



يمكننا ملاحظة بعض الأمور في هذا المخطط:

(١) إن المستوى الثابت لعملية الاتصال يجري كما يلي «اللغة، الكتابة، القراءة».

(٢) إن المستوى المتحرك التداولي للاتصال يجري كما يلي «الكلام، الخطاب، النص، التأويل».

(٣) إن المستوى الثابت هو الوسائل بينما المستوى المتحرك هو غايات يتعامل معها الإنسان ويحقق بها أغراضه الحقيقية.

(٤) إن غاية الكلام هو التأويل، والتأويل هو الذي يُشبع العقلَ ويُرضي ملكةَ التطلع والمعرفة والفضول والشك.

(٥) إن الشعر هو الروح الوحيدة التي تتحرك بحريةٍ كاملة في مجريات الكلام والخطاب والنص والتأويل والقادرة على فتح الثغرات في حقول ومستويات هذه المحطات والتحول بحريةٍ داخلها والتخصب بشحناتها، ونرى أن النص المفتوح هو الشكل الأنسب لتحقيق مثل هذه الحرية.

إن التأويل يلازم بالدرجة الأساس نوعَين من النصوص، على مدى التاريخ، هما: النصوص المقدسة والنصوص الشعرية. فالنص المقدس قابلٌ للتأويل سواء كان أسطورة أو كتابًا مقدسًا بسبب من الطابع الشمولي الذي تستندُ إليه هذه النصوص أولًا وبسبب الرغبة في جعلها نصوصًا ذات طبيعة غَوْرية باطنية بالدرجة الثانية. أما النص الشعري فهو نصٌّ مُؤوَّل أيضًا وبدرجة قد تفُوق النص؛ لأن الدلالة العامة فيه لا تتطابق مع المدلول، ولأن الطابع البلاغي للمعنى وللاستعارة والكناية قد يكون غايةً جمالية وليس وسيلة للوصول إلى معنًى محدد، وهذا ما يختلف فيه النص الشعري عن النص المقدس.

النص المقدس يحيلُ إلى الإيمان مباشرة أما النص الشعري فيتعثر فيه الإيمان لكن الإيمان النهائي يجب أن يتحقق وأن نصدق الخيال الذي نعلم بأنه خيالٌ وإلا صارت المتعةُ عن طريق الخيال هي الغاية وصار الشعر فنًّا عاديًّا مثل بقية الفنون لكن الشعر يذهب أيضًا نحو الإيمان مهما تعددت طبقاته التأويلية.

الشعرُ يُكتبُ أساسًا وفق تصميم تأويلي عبر الخيال والبلاغة ويدعو القارئ لمساحة أوسع من التأويلات القرائية، فهو يتشكل في منطقة التأويل دائمًا أكثر من أي نص آخر بضمنها النص المقدس.

التأويل حاضنة الشعر «نصًّا وقراءة» ولا شعر دون أن يكون هناك تأويلٌ بهذا القَدْر أو ذاك.

هذا ينطبق على النص الشعري عامةً وكيف سيكون الأمر مع النص المفتوح الذي يفتح باب التأويل على مصراعيه بحكم تشعبه باطنيًّا وأفقيًّا إضافة إلى التأويل العام والأسلوبي للنص المفتوح.

إن النص المفتوح هو أحد أعظم مناجم التأويل الفني والخيالي والروحي لأنه يجمع أطراف العملية الإبداعية بوجهيها المقدس والدنيوي.

إن التأويل الشعري هو الأكثر من بين التأويلات الأخرى على التعدد والتضاعف؛ لأن روح الشعر وآلياته تحرِّر اللغة/الكلام من عوائقها وحدودها، وتزيد من ثرائها وغور أعماقها. وهكذا يكون الكلام قد حرَّر نفسه تمامًا في التأويل الشعري، ووصل إلى ذروة قوَّته، وهو ما يعمل على تحرير العقل من قيوده وكبح مصدَّاته الكامنة، أصلًا، في قواعد اللغة الصارمة.

كذلك يمكننا النظرُ إلى القراءة على أنها خاتمة عمليات بدأت باللغة المنصوص عليها في القواعد والمناجم. وانتهت بالقراءة ذات الآليات والمستويات المتعدد حيث يُعطينا الشعرُ، أيضًا، قراءات متعددة على اعتبار أن القارئ ليس طرفًا محايدًا أو سلبيًّا بل هو طرفٌ إيجابي وفاعلٌ باتجاه الغنى والتعدد.

وهكذا يجعل النص المفتوح الشعر مفتوحًا على مجريين أساسيين هما الكلام الذي هو خامة الشاعر والتأويل الذي هو حرية القارئ، في حين تجعل القصيدةُ الشعرَ خطًا سالكًا باتجاه واحد بين الشاعر والقارئ، إننا نتحدث عن حُزمٍ هائلة من المعلومات والأخيلة والأحداث والمشاعر التي يدفع بها الشاعرُ، في النص المفتوح، نحو القارئ الذي سيضاعفُ إنتاجها عن طريق التأويل الواسع لكل خط من خطوط هذه الحزُم. وسيكون

النص المفتوح عبارةً عن نهرٍ متدفقٍ قادرٍ على تكوين فروع لا نهاية لها في أرض القارئ عن طريق التأويل. إن النص الأدبي الشعري (وأعني به القصيدة) يشبه ما يمكن أن تفعلَه القصة أو الرواية من تأويلٍ بسيط عند القارئ، لكن النص الشعري المفتوح سيقودنا إلى تأويل مضاعف لعشرات أو مئات المرات.

المدينة، السوق، الشارع، البيت: نصوص مفتوحة.

إذا انتقلنا إلى الحياة فيندر أن نجد أنفسنا لوحدنا أو في حقول صافية واحدة، إننا نعيش اليوم في مدنٍ هي عبارة عن شبكة معقدة من المرافق والمصالح والأحوال، فهناك الشوارع والمقاهي والمستشفيات والكازينوهات ومحلات الباعة والسيارات وغيرها، وكل مفردة من هذه المفردات تحيل إلى تراتبات وعناصر وقواميس خاصة بها وهي تظهر متجاورة ومتفاعلة مع بعضها ويمضي الإنسان/الشاعر وسطها مثل الروح السارية الخفية فيها. إن الإنسان هو الذي يمنح كل هذه المفردات معنًى لأنه الوحيد القادر على أن يبوبها من ناحية، وأن يجمعها في عقله من ناحية أخرى ما الذي يعنيه هذا؟ ألا يوحي هذا بأن المدينة هي عبارة عن نص مفتوحٍ هائلٍ يمكن للنص الشعري أن يماثله، إننا يمكن أن نفكر في أمر واحد فقط في لحظة ما، لكننا نرى ونسمع ونشم ونحس ونستبطن آلاف الأشياء في تلك اللحظة. وقد حصل العكس على مستوى التنفيذ فالفكرُ نفذ خطاباته ونصوصه الكثيرة في أشكال عديدة، في حين اكتفى الشعر بنمط معين سار عليه إلى وقت قريب وهو «القصيدة» في الغالب.

النص المفتوح يُماثل المدينةَ المفتوحةَ على بعضها والمتداخلة بطريقة يصعب تصنيفها وتبويبها بشكلٍ نموذجي، النص المفتوح هو الأكثر واقعيةً من حيث إجراء، من القصيدة «الموزونة والمنثورة» لأنه يعكس تركيب الحياة وتعقيدها الماثل للعيان وهذا لا يعني فهم وإدراك هذا التركيب والنفاذ إليه، بل هو طرح أسئلةٍ عميقة لهذا التيه المتداخل من الحيوات والمشاهد المتجاورة. يمكن للسوق الواحد أيضًا داخل المدينة أن يقودنا لنفس الفكرة، فلو أننا اخترنا سوقًا واحدًا ودخلنا إليه فإننا لن نجد فيه قماشًا فقط أو أحذية فقط بل سنرى أشياء كثيرة متجاورة مع بعضها، فهل يمكن للنص الشعري أن يكون سوقًا ترى تجاور الصور والأحداث والأزمنة فيه؟

وينطبقُ هذا على الشارع الذي يمكن أن نرى ونحن نمضي على رصيفه آلاف الأشياء المسرعة الخاطفة، وكذلك البيت الذي نعيش فيه حيث تنوُّع الحاجيات والأغراض والأمزجة والرغبات ... إلخ.

يمكننا إذن القول بأن الحياة، كلها، عبارة عن نصوصٍ مفتوحةٍ شديدة التركيب والتعقيد والنص الشعري يمكن أن يكون كذلك لكن هذا النص يجب أن يكون حيًّا بروح الشاعر الوثابة القوية، وألَّا يكون قاحلًا ومهجورًا وجغرافيًّا فقط. إن الشاعر الواعي لهذا التركيب يمكن أن يقدِّم لنا خرائط نصوصه بمهارة عالية، ويمكن أن يتمثل جغرافيا الحياة في كتابةٍ موحية مليئة بالأسئلة والانتباهات، التي تُوقِظ فينا القدرةَ على ربط كل هذا التنوُّع بخيطٍ سرِّي هو روح الشاعر نفسه، المحدِّقة أبدًا في التفاصيل، والمشدودة إلى النهايات البعيدة.

(٦) التشكيل، السينما، المسرح، الموسيقى

تقنياتٌ مُرَحلة

في قطاع الفن التشكيلي الحديث نجد أن هناك الكثير من التقنيات التي ابتكرَتْها المدارس الحديثة قد أغنت تاريخ الفن كثيرًا؛ فتقنية الأشكال الخفية التي أظهرتها التكعيبية إلى السطح وتقنيات الحلم والتجاور والتاشية والأدب والبوب والتجريدية وغيرها تعطي انطباعًا بإمكانية نقلها أو ترحيلها إلى حقل الشعر وخصوصًا في النصوص المفتوحة.

لا يكفي أن نقول بأن الشعر يشبه الرسم أو أن الشاعر رسامٌ بالكلمات، بل علينا البحث عن تلك التقنيات الحاذقة التي أنتجَتْها فنون التصوير والنحت والعمارة في العصر الحديث، وأن نحاول التفكير جديًّا في نقلها إلى الشعر ليس بطريقةٍ شكليةٍ مخزية، كما جرت العادة، بل بطريقةٍ ينتج عنها تغييرٌ جذري وجوهري في نصوص الشعر نفسها.

يمنحنا تيار فن عدم الدراية (التاشية)، مثلًا، القدرة على التواصل مع حقائقَ موضوعية تضعها الطبيعة أمامنا، فيقوم الفنان بالتحايل في معالجته للبقعة أو التاشة حتى تبدأ بالتجاوب معه، والظهور نهائيًّا مثل سحب تتحرك أو أشكال أو دوامات؛ فالفنان هنا دائم البحث عن أشكالٍ مماثلة خلف حجاب الوعي، إنه يلتقط من قاع اللاشعور الذي يغلي في داخله جزئية نفسانية/شكلية تحاول أن تطوع هذه البقعة الخارجية وتعطيها شكلًا فنيًّا. إن هذه التقنية يمكن أن تكون في الشعر وفي النص المفتوح تحديدًا حيث يتم التعامل مع مادةٍ كلامية تقذف بها أفواه الناس بالصدفة ثم يبدأ العمل معها ونحتها وإعادة تشكيلها وفق الجزئية النفسانية/الشكلية للشاعر حتى تظهر جملٌ وصور وبلاغة جديدة.

ولعل البوب أرت «الفن الشعبي» من أكثر الفنون إيحاءً بنقل أو ترحيل حرفياته لتخدم ظهور «النص المفتوح». والحقيقة أن البوب أرت هو نص تشكيلي مفتوح فهو على علاقة حميمة بكل ماله مساس بالحياة اليومية في الشوارع وعلى الجدران وفي واجهات المخازن والرسوم الكارتونية القصصية، ويقوم البوب على أساس الجمع بين مختلف الأشياء بطريقة تجريدية تقريبًا، فهو يخلط ويعالج حالات المدينة المتنافرة ويسعى لمجاورة الثلج والنار، إن صح التعبير، ويركب على ما هو صناعي وإعلاني حالات إنسانية أو شعورية فاقعة لدرجة أن هذا الفن يبدو وكأنه فن فطري بدائي.

إن فلسفة التقنيات التي يقدمها البوب هي واحدة مع ما يمكن للنص المفتوح أن يقدمه من تقنيات مثل الدمج والقطع واللصق والإحلال والإبدال وغيرها؛ ولذلك نقدم فرضيتنا هذه بالقول بأن فن التصوير دائمًا يمهِّد الأساس الذي تقوم عليه الفنون الأخرى من ناحية التقنيات، ولعل البوب أرت هو النظير الموازي للنص المفتوح في الشعر. وإن قدرتنا على استلهام التقنيات التي وصل إليها البوب ونقلها إلى الشعر سيكون كفيلًا بالحصول على تراثٍ جديدٍ كاملٍ من التجارب الشعرية الجديدة، كيف السبيل إلى ذلك؟ ذلك ما يمكن أن يتقصَّاه الشعراء ويبحثوا عنه.

لا يختلف الأمر كثيرًا ونحنُ نعالج أمر النحت أو العمارة أو الديكور فقد قطعَت هذه الفنون أشواطًا مذهلةً في القرن العشرين؛ حيث تفجَّرَت ثورة هائلة في فن النحت ووسائل النحت يمكن أن تلهم شعراء النصوص المفتوحة، وكذلك العمارة باتجاهاتها الحديثة، مثل الأرشيغرام والميتابولزم، وهما المدرستان اللتان تصوَّرتا المنشأ العملاق بكبر حجمه، الذي يمكن أن يحتوي مدينةً كاملةً أو جزءًا منها، والذي يمكن أن يتكيف لمقابلة الاحتياجات المختلفة. في السينما تبدو المسألة أكثر وضوحًا عندما نتقرَّب، عن كثبٍ، من تقنيات الإخراج والمونتاج والحيَل السينمائية؛ فكل هذه التقنيات تُفيد السبيل الذي يساعد على ظهور نصٍّ مفتوح.

يمكن للتصوير السينمائي أن يقدِّم لنا درسًا فريدًا للعمل الشعري، فاللقطات البعيدة والمتوسطة والكبيرة تعطي لصورة واحدة مساحات متنوعة يتم فيها التركيز على ما يريده السينمائي أو الشاعر، إن مشهد شجرةٍ واحدة في حديقةٍ قد يقود إلى دهشةٍ معيَّنة، لكن مشهد الشجرة لوحدها سيُعطي دهشة من نوع آخر أما مشهد جزءٍ من الشجرة فسيكون له شأن آخر وهكذا.

أما زوايا النظر السينمائية (نظرة الطائر، الزاوية المرتفع، الوازية الواطئة، الزاوية المائلة) فتعطي مقابلًا شعريًّا لزوايا نظرٍ مختلفة في الشعر؛ زوايا روحية، وفكرية، وجمالية، وواقعية، وخيالية، وسلبية، وعدمية ... إلخ.

إن أفضل ما يمكن أن تقدِّمه السينما للنص المفتوح هو عملية المونتاج الذي هو ربط شريحة فلمية «لقطة واحدة» مع أخرى بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معًا لتكون مقاطع متسلسلة وقد أشار أحد نقاد السينما إلى أن المونتاج هو: البناء اللغوي للسينما. ورغم أن هناك طرقًا عديدة ومدارس كثيرة في المونتاج. لكن هذه الآلية المهمة تجعلنا قادرين على قص ولصق الصورة والجُمَل والعبارات الشعرية بطريقةٍ خلَّاقة تُبعد الرتيبة وتسلسل الأفكار السقيم للعمل الشعري، إن آليات المونتاج الشعري في النص المفتوح تجعلنا، دائمًا، قادرين على تحطيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيد العمل الشعري وتجعله نمطيًّا. بل إن المونتاج الشعري يمكن أن يطال اللقطة الواحدة ويعيد بناءَها النمطي إلى بناءٍ مدهشٍ وخلَّاق. وهكذا يقوم المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلسلها الشعري. كذلك يقدِّم لنا المونتاج فرصةً رائعة للتخلص من الصور والمشاهد الرديئة بحذفها وبترها من العمل الشعري.

إننا نرى أن موهبَة الشاعر الحقيقي تقوم أولًا في ابتكار الصور والمعاني الشعرية وإجادة عرضها وتشكيلها، وثانيًا في قدرته على أن يكون مونتيرًا شجاعًا ما ترهَّل أو كسدَ أو تكرر في عمله الشعري، وأن يقوم بمونتاج ذكي ومرهف وخلاق لمقاطعه وعباراته الشعرية، الأمر الأول تقوم به مَلَكَة الخيال والإبداع فيه والأمر الثاني يقوم به ذكاؤه ورهافته وانسجامه وشجاعته. فالمونتاج هو العمل الشعري الثاني المعني بالتنظيم يقدم لنا الفلم السينمائي إمكانيةً هائلة للتلاعب بالزمان فهو يختصر زمن الأحداث إلى لقطات مكثفة تحمل ما يدل على الحدث العام، كما أن إمكانية العودة إلى الماضي أو اختراق المستقبل ممكنة في كل الأحوال. وتتيح مثل هذه التقنية التقليدية وإمكانية وضع الأزمنة الثلاثة في حالة خلط أو مجاورة أو صراع في النص المفتوح. وينطبق هذا على المكان ففي كل لقطةٍ مكان، إذ يمكن أن يكون في كل صورةٍ أو جملةٍ أو عبارة مكان أو عدة أمكنةٍ في النص المفتوح، وهو ما يتيح للشاعر الحركة بحرية في أزمنةٍ وأمكنةٍ كثيرة.

أما المسرح فيقدِّم لنا إمكانياتٍ نصيةً هائلة؛ فالدراما عنصرٌ حيوي في النص المفتوح والصراع والحوار، لكن المهم في النص المفتوح استبطان الدراما والصراع والحوار وليس

عرضها على السطوح كما في المسرح، يمكن للنص المفتوح أن يحتضن الحوار بين صوتَين أو قوَّتَين أو وهمَين أو فكرتَين، ويمكن للحوار أن ينشطر بين عناصرَ كثيرة مادية ومثالية وغائبة ووهمية.

ولكن العنصر الأهم في المسرح يأتينا من السينوغرافيا، التي تعتني بتنظيم عناصر المسرحية في الفضاء المسرحي، وهذا ينطبق على النص المفتوح الذي نراه من جهةٍ أخرى سينوغرافيا شعرية تنظِّمُ العناصر والأحداث والصور والحوارات والزمان والمكان والاستعارات والبلاغات والمعاني داخل فضاءٍ مفتوح في سياقٍ هارموني، وبدلًا من أن تكون السينوغرافيا هي المشهد الشعري في لحظة ثباتٍ لصورةٍ ما (كما في قصيدة النثر عادة)، فإنها تكون في النص المفتوح المشهد الشعري العالي التركيب والمتدفق الصور في فضاء النص، وهو بمعنًى من المعاني قدرة الشاعر على تنظيم العناصر الصورية والدرامية والصوتية للعمل الشعري.

إن سينوغرافيا النص المفتوح هو التشكيل البصري والسمعي، وهو الهندسة الجمالية لفضاء اللغة الشعرية، إن الشاعر في النص المفتوح مثل المهندس السينوغرافي، الذي يحسبُ بعنايةٍ ودقةٍ مقاديرَ وموازناتِ العناصر والصور والأصوات التي تُساهِم في بناء الفضاء الشعري، الذي هو أساس النص المفتوح.

إذا كان العروض الشعري مفهومًا دالًّا على رصد البنية الموسيقية للقصائد العمودية وقصائد التفعيلة، وإذا كانت الصورة الشعرية مفهومًا دالًّا على رصد التشكيلات الصورية داخل الأعمال الشعرية عمومًا، فإن السينوغرافيا يمكن أن يكون مفهومًا دالًّا على رصد الشبكة البصرية والسمعية داخل النص المفتوح، وهو المعنيُّ برصد وضبط إيقاعات الصور والمعاني داخل النص المفتوح، إنه ميزان الصوت والصورة فيه.

إن المعنى الحرفي للسينوغرافيا هو «سينو = صورة، غرافيا = رسم» فيكون هو «رسم الصورة»؛ فهو مصطلحٌ مرنٌ جدًّا يمكن نقله من المسرح إلى قطاعاتٍ أخرى، وخصوصًا الشعر؛ فـ «الصورة الشعرية» مصطلحٌ أحادي بسيط يرتبطُ، عادةً، بكل نصٍّ شعري، أما النص المفتوح فهو عبارة عن مركَّبٍ هائل من الصور الشعرية يحاول الشاعر رسمها وتركيبها وموازنتها بعناية؛ ولذلك يكون مصطلح السينوغرافيا الشعرية أكثر دقةً في التعبير عن رسم الصور الكثيرة في النص المفتوح.

الموسيقى كذلك تمنحُنا الكثير لفهم وتشكيل النص المفتوح، ويقينًا أن الشكل السمفوي هو الأكثر رقيًّا، الذي بإمكانه أن يناظر النص المفتوح، إن البناء المركَّب للعمل السمفوني يمنحنا فكرة عن البناء المركَّب للعمل الشعري؛ فالسمفونية تحتضنُ في داخلها كمًّا هائلًا من الألحان والأنغام وأصوات الآلات الموسيقية، التي تظهر كما لو أنها في حوارٍ جدليٍّ خلَّاق. وبشكلٍ عام تقوم الميلودية (التي تمثِّل الصيرورة)، والتي تعبِّر عن الزمان المفتوح والزمان العميق وديمومة الابتكار بتكوين الفضاء الصوتي للعمل الموسيقي، أما البوليفونية (تعدُّدية الأصوات) فتقوم في العمل السمفوني بشكلٍ خاص بمزج وخلط المصادر الصوتية في تركيبٍ شكلي ومعماري دقيق.

إن الميلودية والبوليفونية تقدِّمان للنص المفتوح ميكانزمات الخلط والتركيب الصوتي القائم على دقةٍ ومهارةٍ كبيرتين.

أما الأوبرا فتعلِّمنا المزج بين حقلَين متجاورَين (الصوت البشري والموسيقى)، وهي توحي لنا شعريًّا بالمزج بين السرد والشعر، أو الحوار والشعر، أو الأسطورة والشعر، مثلًا، ولكن هذا لا يتم إلا بتنغيم السرد أو الحوار أو الأسطورة، أو برفع مقامها الأدائي إلى مقامٍ شعري، وهذا يعني العمل على هذه الفنون وتطويعها للشعر قبل أن تدخل في متونه. لا يُمكِننا في النص المفتوح الإتيان بنصٍّ سرديٍّ خالص لحكايةٍ أو قصةٍ أو سيرةٍ دون أن نُتبِّلَها شعريًّا؛ أي دون أن نجعلها قابلةً للاندماج بشعرية النص المفتوح، وإلا نكن قد أنتجنا ما يشبه الكولاج المفتوح الذي عماده القص والقطع واللصق، لكننا في النص نطبخ السرد أو الحوار أو الأسطورة ونهيِّئها لأن تدخل نسيج الشعر. إن الأصوات الرجالية في الأوبرا (تينور، باريتون، باص)؛ أي «الحاد، المتوسط، الخليط» والأصوات النسائية (سوبرانو، ميتسو سوبرانو، ألطو)؛ أي «الحاد، المتوسط الغليظ» لا تدخل كما هي بطبقاتها هذه، بل تدخل بعد أن تعالج تلاوين الكلام ودرجاته اللحنية، وبعد أن يتحول الصوت إلى موجةٍ نغمية، وكذلك يكون هذا بالنسبة لأي عملية خلط بين متنَين كتابيَّين في النص المفتوح.

وهكذا تحملُ الفنون كنوزًا كثيرة في آلياتها وميكانزماتها وطرق معالجتها يمكن أن تعطي النص المفتوح حيويةً جديدة، وتجعله مفتوحًا حقًّا على هذه الفنون، ولعلَّ تسمية المفتوح ترشِّحه لأن ينفتح على كل أصعدة النشاط الإنساني ليأخذ منها ما يُعينه على الابتكار الجديد.

(٧) أنواع النص المفتوح

إذا كان النص المفتوح جنسًا كتابيًّا، فهذا يعني أنه سينتجُ أنوعًا له وهو ينمو ويتطور، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن النص المفتوح مرشَّحٌ لأن ينتج الكثير من الأنواع النصِّية المفتوحة.

ورغم أننا ما زلنا في بداية طريق النص المفتوح، وما زال الإقبال على كتابته قليلًا، وما زالت أنواعه غير واضحةٍ للعيان، وغير متميزةٍ بدقةٍ ووضوحٍ، لكننا، مع ذلك، نستطيع أن نرى في بعض النصوص بذورًا لأنواعٍ قادمة، وأن نرى في الأفق احتمالات لظهور أنواعٍ أخرى قد يكون من المفيد التحريضُ على كتابتها.

(أ) نص السيرة

يتمتع نص السيرة، دون سواه، بقدرة فائقة على المواءمة والمطاوعة؛ فهو نصٌّ ينمو أو يتدرَّج في عرضِ سيرةٍ شخصية بطريقةٍ شعرية لاسردية، ولا تأخذُ بالاعتبار طريقة السيرة التقليدية، إنها استبطانٌ للسيرة التقليدية، وتكثيفها بطريقةٍ شعرية، يُمكِن للسيرة إذن أن تُسرد كما هي بطرقٍ سردية معيَّنة أو أن تُسردَ بطريقةٍ شعرية، نصُّ السيرة إذن نصٌّ شعريٌّ مفتوح غيرُ ملزمٍ بالتصرف سرديًّا في عرض سيرة الشاعر أو سيرة شخصٍ آخر كما هي أو وفق تسلسلها المنطقي المعروف، تتحول مراحل السيرة ومحطاتها إلى مشتبكات احتدام لغوي وصوري من نوعٍ خاص، وقد تدخل الأساطير والحكايات والملاحم والفولكلوريات على هذه السيرة، وتساهم في تخليقها وتطعيمها بالمدهش والجميل والغامض. تتفكَّك السيرة التقليدية إلى وحداتٍ صغيرة يمكن إعادة بنائها وصبغها وشحنها بمقوماتٍ أخرى، وتتحولُ السيرة إلى فضاءٍ شاملٍ قد تلتقي معه سيرٌ وحيواتٌ وتواريخُ وأحداثٌ أخرى. إن غنى السيرة يكمن في اتصالها بحرارة الواقع، وبانتقاء عقدة الدراماتيكية المهمة، وهو ما يرشِّحها إلى الإثارة والإدهاش، لكن نص السيرة يعيد إنتاج هذا المدهش بآلياتٍ شعرية تعطيه بناءً هارمونيًّا يتصل بشكل الروح وهندسة الجمال الداخلي، ومن هنا تتحول السيرة من حكايةٍ إلى رابسودية متفجِّرة بالجمال.

من جماليات نص السيرة أنه يتيحُ فرصةً هائلة لاستحضار سَيَر شخصياتٍ عظيمة (شعرية وغير شعرية)، وإعادة استبطانها، وعرضها بطريقةٍ أخرى، بل ويمكن لنص

السرد أن يدمج بين سيرتَين أو أكثر، ويجعلها وكأنهما في سياقٍ واحد وهو ما يزيد من مساحة وحجم السيرة كما لو كانت وحدها، ولعل من تجاربنا في هذا الصدد نص «عكازة رامبو».

إن نص السيرة ليس نصًّا ببلوغرافيًّا تقليديًّا، بل هو فتح الببلوغرافيا كونيًّا وزمنيًّا، وجعلها تتدحرج وتلتاث بسَير وحيوات الآخرين، إنه رسمُ مصيرٍ جديد لم يكن ممكنًا تحقُّقه في السيرة الحقيقة أو في السيرة المكتوبة بتقليدية. إن سير الشعراء، مثلًا، مكتوبة بطريقةٍ تقليدية لا تلتمعُ فيها إلا تلك الانتباهات المدهشة لكُتابها، وهو فنٌّ لا نعترضُ عليه وهو في حقله، لكنَّ نصَّ السيرة كله عبارة عن انتباهاتٍ مدهشة وخلطاتٍ كيميائية خاصة لمقاطع في الحياة وفي الوعي وفي سَير الآخرين، بل في سَير النبات والحيوان والحجر والنجوم، إن نصَّ السيرة أقرب ما يكون إلى ملحمةٍ لم يتمكن الشاعرُ من عيشها؛ فهو يكتب عن حياته كما كان يتمناها، وهو يفتح هذه الأمنيات على العالم كله والتاريخ كله، إنه يؤسطر هذه السيرة ويُشَعْرنها، ويجعلنا نشعر بأنه نحن وأننا هو، بل بأنه كلٌّ من تعرَّفنا عليهم في مناطق العلو كتابةً وقراءةً وحياة.

(ب) نص اللعبة

يمكن لكل لعبةٍ أن تكون أساسًا للكثير من الأعمال الإبداعية، كالقصة والرواية والمسرح والشعر؛ فالألعاب، في حقيقتها، تقوم على الذكاء والمفارقة والمهارة والتربُّص والمباغتة وغيرها، وهي عناصر يمكن أن تكون آلياتٍ إبداعية في الكتابة؛ فقد استثمرت رواية «لعبة الكريات الزجاجية» هذه اللعبة، وارتفعَت بالموسيقى والسيرة والمعرفة إلى مستوًى إبداعيٍّ مذهل، وتربَّع فيها «هيرمان هيسه» على مجد نصٍّ روائي لا يُضاهَى، لكنه بقي في حقول الرواية، وقام إيتالو كالفينو بكتابة قصصٍ تجتمع في ثيمةٍ واحدة عبْر «لعبة الورق» في «قلعة المصائر المتقاطعة»، أما الشعر فلا عهد لنا بعملٍ شعري حاول أن يستثمر بنية اللعبة لصالحه، باستثناء عملنا «حيه ودرج»، الذي هو نصٌّ مفتوح يقوم أساسًا على لعبة الـ «حية ودرج».

إن اللعبة، مهما كان نوعها، توفِّر بنيةً داخليةً قادرةً على تجميع عناصر النص المفتوح وفق آلية هذه اللعبة من ناحية، ثم إنها قادرة على إعطائه شكلًا معينًا يميِّزهُ عن غيره. إن اللعبة، هنا، رديف الصنعة؛ فهي آلية الشاعر التي يحرث بها حقول الشعر

وحقول المجهول، ويجعلها وسيلةً لاستنطاق كل يمُر به الشاعر من ألغازٍ وأحوالٍ وأحداثٍ ونصوصٍ ومشافهات.

اللعبةُ هيكل يُعلقُ، بتناسقٍ معين، الصور والسياقات والرموز والتراكيب الشعرية، ويمكن للعبة أن تساهم في شكل وأسلوب النص المفتوح، ويمكن القول إن اللعبة تحكُم ترهُّل الشكل، وتجعله محبوكًا متماسكًا؛ ولذلك يظهر نص اللعبة المفتوح أكثر النصوص إحكامًا وسبكًا.

ولا شك أن جميع الألعاب صالحةٌ لأن تُستعمَل في كتابة نصٍّ شرطَ أن تدفن آليات اللعبة داخل العمل، ولا تبدو أدواتها ظاهرة على السطح، وقد تدخل الألغاز في نسيج اللعبة؛ بحيث يتوقف كل هذا على مهارة الشاعر في تداول أدواته الإجرائية. وتصلح ألعاب الطفولة والورق والألعاب الفولكلورية، وألعاب الكرة والرياضة والتسلية، وألعاب الأتاري والأقراص الإلكترونية الحديثة، وألعاب النساء والقتال واللصوصية والتخفِّي والمراودة وغيرها في تكوُّن مادة هيكلية للنص المفتوح، شرط أن تكون ملائمةً لطبيعة ذلك النص والغرض المراد منه.

(ج) نص الجاندر

يعني مصطلح الجاندر «Gender تحديدًا العلاقة بين الرجل والمرأة، وهو يتسع ليعني العلاقة بين الذكورة والأنوثة عمومًا، ولكن كلمة الجاندر هي الأكثر للتعبير عن هذه العلاقة؛ فهي ترصد التفوق الذكوري أو الأنوثي، ومدى التوازن بينهما في التاريخ، وفي أيِّ حقل من حقول الحياة والفكر واللغة.

ونرى أن النص الشعري الذي يرصد هذه العلاقة ويكرِّس نفسه لها هو نصٌّ من نصوص الجاندر، التي قد تكون الأنوثة الفمنستية Feminism جوهرًا لها عندما يتعلق الأمر بتكريس أنوثة المرأة أو تأنيث العالم، إن صحَّ التعبير، وقد تكون الجنسانية sexism محورًا لها عندما يتعلق الأمر بسيادة الجنس وأشكاله في النص المفتوح، وقد تكون الإيروسية Erotica محورًا لها عندما تكون المشاعر والعواطف الحسية هي الأساس، وقد تكون الذكورة الخالصة المتفوقة أساسًا لها، وهكذا يدور الأمر حول العلاقة وشكلها بين الذكورة والأنوثة هي أساس هذا النص. ولعل «أناشيد الحب والجنس» بين دموزي وإنانا السومرية، ثم كتاب «فن الهوى» لأوفيد الروماني، ثم «طوق الحمامة»، و«مصارع العشاق» العربية هي الجذور القديمة لمثل هذا التوجه، لكن نصوص الجاندر الحديثة

ما زالت قليلة، رغم أن فن الرواية كرَّس بعضها، أما في النصوص المفتوحة الشعرية للجاندر فما زالت قليلة، ولعل محاولتنا المتواضعة في «خيط العبور»، و«حمام النساء في كركوك»، و«ركوكو» تقع في هذا الاتجاه.

إن نزار قباني مثلًا، وهو أكبر شعراء الجاندر في عصرنا الحديث، كتب قصائدَ جاندريةً رائعة، وله نصوصٌ نثرية في هذا الاتجاه لكنه لم يستبطن الأنوثة والذكورة وأبقاهما على سطح الشعر.

إن مهمة نص الجاندر المفتوح هو استبطان العلاقة الخفية بين الذكر والأنثى، بين المرأة والرجل، والذهاب باتجاه تأنيث العالم أو تذكيره بطريقةٍ خلَّاقة. ولا شك أن تأنيث العالم هو المسعى الأساس في هذا الجانب؛ لأن الأنوثة هي نبع الإبداع في الرجل، ولأن الأنيما (المرأة التي في الرجل) هي المسئولة عن هذا الإبداع، وعندما يسعى الرجل الشاعر إلى تأنيث العالَم يكون قد واجه ونشر الأنيما التي في داخله، وبذلك يكون قد أعطى نكهةً فريدةً لعالمه. كذلك عندما تسعى المرأة الشاعرة إلى تذكير العالَم تكون قد واجهَت ونشرَت الأنيموس (الرجل الذي في المرأة)، لكن تأنيث العالَم هو الأشد إغواءً وجاذبية في كل الأحوال.

إن النصوص الأنيمية هي نصوص لذة وإيروس وجنس وأنوثة تسعى لأن تقف بقوة في حقل الجاندر الذي هو حقل الجمال الناشئ عن تماسِّ الأنوثة والذكورة. ولا شك أن المادة الأولية لهذه النصوص تزخر بها الحياة أولًا والموروث ثانيًا؛ فالشاعر الذي يتهجسُ طريقة في هذا العالم لن يجد نفسه وحيدًا، بل سيشق طريقه بصعوبة بين شعراء الغزل والحب والجسد القدامى والجدد، ولكن آليات النص المفتوح ستمنحُه فرادةً استثنائيةً عندما يعيد تخليق الهيكل الإيروسي في نصوص الجاندر.

(د) نص المخطوطة

المخطوطات القديمة مصدر إلهامٍ شعري ليس من خلال مادتها المتنوعة فحسب، بل من خلال شكلها وطريقتها في التنظيم والترتيب، ويمكننا كتابة نصٍّ مفتوح على وفق السياق الشكلي والهندسي للمخطوطات القديمة؛ بحيث يتجلَّى ذلك إما في طريقة الترتيب أو في النوع (الكاليغرافي) للكتابة، أو بإضافة الصور والرموز والتخطيطات المكثَّفة داخل النص لتبدو جزءًا من النص وليس كمادةٍ تزيينية فقط، وذلك يجعلها روحًا حيوية تسري داخل النص لا على هامشه أو خارجه.

إن نصَّ المخطوطة يمكن أن يكون نصًّا فارهًا مؤثثًا بالكثير من اللوازم والفراغات والبياض وغيرها، وهو بالتالي نص يميل إلى الشكلانية في الكثير من جوانبه، لكن ضرورة الحد من هذه الشكلانية هي أمرٌ يستوجب العناية أيضًا بالخط اليدوي، أو «الكاليغراف» المنوَّع الذي بشَّرَت به السريالية، مثلًا، قد يكون عبئًا على استقبال النص وتداوله؛ ولذلك يمكن «للكاليغرافية» واليدوية أن تجد لمستها في العناوين وبعض الجمل أو في الفضاء الحر الذي يشكلهُ النص. لكن الغنى الأكبر يكمن دائمًا في التعامل النوعي مع طرق وأساليب المخطوطات القديمة، من حيث الترتيب والتنظيم وطريقة التوصيل.

يمكننا جعل النص المفتوح نصًّا يقترب من الأرشيف الشخصي الخاص بالنصوص والرسائل والصور والقصاصات والطوابع والبوسترات والأغلفة والجمل الأثيرة والآليات والمآثر والمشاريع والذكريات الأسرية والخاصة ... إلخ؛ ففي كل هذا الحشد من مادة الأرشيف يمكن أن يظهر نص المخطوطة ليعبِّر عن نمطٍ جديدٍ من الكتابة، وقد حاولنا فعل ذلك في عمل «ركوكو» الذي هو نص مفتوح.

إن فتح نص المخطوطةِ على كل هذه العوالم الكتابية والصورية والرمزية وغيرها يجعل من النص بؤرةَ حياةٍ وذكريات حافلة، وهو ما يسعى له نص المخطوطة، ونحنُ إذ ندعو لهذا العمل الجديد لا نتغاضى عن أعمالٍ سابقة كثيرة ظهرَت هنا وهناك في تراثنا الشعري العربي والغربي.

تسمح لنا عمليات الخلط بين مواد الأرشيف الشخصي والعام في الحقل الذي نختاره أن نولِّد الصور والأفكار والموتيفات المدهشة شرط ألَّا يسيطر السرد علينا وألَّا نحوِّل السيرةَ إلى قصةِ ذكرياتٍ شخصية. لا بد من مهارة في صياغة هذا النوع من النصوص وإلا وقعنا في المباشرة والعرض المجَّاني، لا بد من رفع هذه المواد الخام إلى مستوى الإبداع، وصهرها بطريقة تؤدي إلى فضاءٍ شعري لا إلى زركشةٍ أرشيفية أو روايةٍ ببلوغرافية سمجة، وستكون مهارة الشاعر وحساسيته العالية سبيلًا لتحقيق ذلك. إن المخطوطات القديمة والمخطوطات الشخصية، بكل أشكالها وأنواعها، هي أساس نص المخطوطة ومادتها الخام، وقد يجري ذلك على وفق قدرةٍ عالية يمتلكها الشاعر أساسًا أو وفق قدرةٍ ضعيفة، ولكن نص المخطوطة المفتوح ما زال أيضًا بكرًا يمكن أن يكون بداية نوعٍ جديد من الشعر.

(هـ) نص الريبورتاج

وهو النص الذي يستثمر آليات الريبورتاج (التحقيق) الصحفي؛ فهو يجري على وفق الطريقة التي يكتب بها التحقيق الصحفي، ولكنه نصٌّ شعري؛ حيث يتعين على الشاعر القيام بسياحةٍ أفقية وعميقة في الموضوع الذي هو بصدده، فيجري المقابلات مع الشخصيات الحقيقية والوهمية والتاريخية والأسطورية، التي يريد لها الحضور ثم يصف المكان ويخترقه بأسئلةٍ غريبة.

تشكِّل السخرية آليةً مهمةً من آليات نص الريبورتاج؛ إذ يتم عرض الحقائق والأفكار والأخيلة واستبطانها بالسخرية، وجعلها معرَّضة هي الأخرى لسخريةٍ سوداء أو مباشرة. كذلك يشكِّل استنطاق الحقيقة الواحدة من عدة زوايا وبعدة طرق آليةً ناضجةً هي الأخرى.

إن الريبورتاج الصحفي يستقصي الحقائق ويوضِّح المستور في حين يقوم الريبورتاج الشعري باستقصاء الحقيقة الشعرية خلف الظواهر السطحية بمختلف الطرق؛ فهو وسيلة لاستنطاق هذه الحقيقة، ولا يمكن أن يكون غاية بذاتها، إن ما يخلفه الريبورتاج الشعري من طرائق وأساليب وهياكل وتقاطعات وحوارات ستجعل الحقيقة الشعرية تتكشَّف خلف ستارٍ شفيف من الأحداث، وستجعلنا أمام انتباهاتٍ جديدة عبْر وسائل جديدة.

لقد نهضَت رواية «مائة عام من العزلة» لماركيز من مران الخبرة الصحفية للكاتب، ومن طرائق الريبورتاج الذي حفر هياكله هذه المرة في مناطق السرد، ويكون ماركيز بذلك الإجراء قد اخترع نمطًا جديدًا من الرواية لا بوصفها «واقعيةً شعريةً» فقط، بل بوصفها رواية ريبورتاج من الطراز الرفيع. هذا مثلٌ من منطقة السرد يمكن أن يشير إلى أعمالٍ ستُكتب في منطقة الشعر من خلال النص المفتوح.

ليست كتابة الريبورتاج وحدها تسربُ ميكانزمات وطرائق كتابة نص الريبورتاج المفتوح، بل هناك خبراتٌ أخرى مثل صياغة الخبر وكتابة العمود الصحفي والاستطلاعات الصحفية والاستفتاء وغيرها؛ فالاستطلاع الصحفي مثلًا يوفِّر سياحة تاريخية ومعمَّقة في موضوعٍ ما، ويجري على كل ما يخدم ذلك الموضوع.

إن أسلوب رصد المساجلات والحوارات والمناقشات يمكن أن يكون رافدًا في كتابة نص الريبوريتاج الشعري المفتوح.

ولعل ما يفعله «الدراماتورغ» في المسرح يمكن أن يرفدَ هذا النص بالكثير؛ فهو الشخص الذي يقوم باختيار النصوص وتركيبها وإعدادها وتبرير الشكل فيها، وهو الذي يجمع المعلومات التاريخية، ويتابع نمو الشخصيات وتطوُّرها في المسرحية قبل العرض، وقد يُساهِم مع المخرج في بناء المشهد والحركات والتكوين، ويقترح شكلًا لها. إن الدراماتورغ قادرٌ على أن يوفِّر وظيفةً رائعة لكاتب النص المفتوح في اتباع سياقات هذه الأمور، وجعلها تتوجه نحو الموضوع أو المادة الشعرية.

(و) النص الباطني

لعل هذا النوع من النصوص المفتوحة يتعارض من حيث التوجه مع جميع النصوص المفتوحة السابقة التي يمكن أن نسمِّيها بـ «النصوص الظاهرة». إن هذا النص يسير في مناطق الباطن وهو نصٌّ هيرمونطيقي (تأويلي) صِرْف؛ فهو ينزل إلى طبقات الأعماق، ويتخذ له من المستوى الضمني مكانًا، إنه نصٌّ يتحاشى الظاهر، وينزلُ إلى الأعماق الغائرة للغة والصورة والبلاغة والأسلوب. يمكن أن يكون النص الغنوصي أو الشعر الغنوصي كما أسميناه سابقًا أحد مسمَّيات هذا النص الباطني؛ لأنه يتخذ من فكرة الخلاص أساسًا، ولأنه يتتبع دورتَي الفيض والعود الأبدي وحركتَي النفس والروح، ويستلهم الغنوص الأسطوري والديني والصوفي بشكلٍ خاص. وقد قمنا بتنفيذ ذلك عبْر «خزائيل» بشكلٍ خاص. لكن النص يبقى أوسع من الغنوصي؛ فهو يحاول احتضان الكشف الباطني، الذي كان من نصيب الأديان الخاصة ذات يوم.

يستطيع الشاعرُ أن يستلهم من الفلسفة الهرمسية أو الأفلاطونية أو الأفلوطينية، أو من التصوف أو التشيع أو الإشراق آلياتِ كتابةِ نصوص الباطن؛ فهي تمنحنا القدرة على تقليب طبقات الباطن وتفجير أغوارها. ويستطيع الشاعر أن يستنبطَ له آلياتٍ خاصة من كل هذه الحقول الدينية والروحية، إن النص الباطني يقرِّبنا من الينابيع الخفية للدين وهو، أيضًا، يقرِّبنا من المناهل السرِّية للجسد؛ فالجسد يلعب دورًا استثنائيًّا في رحلة الباطن، سواء بنفيه للوصول إلى الروح أو بتخصيبه للوصول إلى النفس، أو بتلاقي الروح والنفس في حَلقتَي الاتصال والانفصال للفيض والعود الأبديَّين.

في النص الباطني تغور الحقائق التي تطفو على السطح، وتأخذ لها مَسْرًى خفيًّا قد تنقلب إلى عكس ما كانت تدل عليه في الخارج، وقد تتحوَّر بدرجة أو بأخرى، وقد تلتبس وتتعتَّم، وقد تشير إلى جهاتٍ أخر غير جهتها، وهكذا يتحول الشاعر إلى كاهنٍ يزداد

صمتُه كلما توغَّل في الأقاصي، لكنَّه يهيج سياقات اللغة وهو في طريقه إلى هذه الأقاصي، إن المَسْرى العرفاني التي تجري فيه محطات الشاعر ستقوده إلى مستوياتٍ مدهشة من الرؤى، وإلى صورٍ لا يُصادفها وهو على السطح؛ فهو مثل الذي يُشاهِد حُلمًا في هاويةٍ سحيقة أو في سمواتٍ لا نهاية لها. وهكذا يمثِّل النص الباطني أقسى وأعمق النصوص المفتوحة؛ فهو امتحان لجلد الروح وخصوبتها وقدرتها على التحرُّر والانعتاق إلى العوالم البعيدة.

يمكننا أن ندرج أنواعًا أخرى من النصوص المفتوحة، لكننا سنتوقف عند هذا الحد، مؤكِّدين على أن النص المفتوح قادرٌ على إعادة إنتاج نفسه بطرقٍ مختلفة وبأدواتٍ وأساليبَ مختلفة شرط أن يكون هناك تناغمٌ بين الحاجة لإنتاج مثل هذه النصوص والأدوات والأساليب والأنواع المناسبة لهذه الحاجة، وهو ما تستطيعه المواهب الكبيرة التي ستُقدِم على مثل هذه الأعمال.

لكننا يجب أن نؤكِّد على بعض الحقائق الهامة، وهي أن النص المفتوح هو نصٌّ شعري وليس نصًّا لا جنس له أو عابرًا للأنواع الأدبية بشكلٍ خاص، إنه يقع أولًا في منطقة الشعر ثم نراه متنافذًا ومتداخلًا مع حقولٍ أخر، والحقيقة أن هذا الأمر لا يعني انحيازًا مسبقًا للشعر بل يعني أن الشعرية هي مقياس الإبداع في النصوص الكتابية من حيث الأداء أولًا، ومن حيث المضمون ثانيًا؛ ولذلك نشترط الشعر ملازمًا للنص المفتوح؛ فالنص المفتوح ليس جنسًا جديدًا مجاورًا الشعر، بل هو جنسٌ شعريٌّ جديدٌ له أنواعٌ عديدة، إنه شعرٌ قبل أن يكون أي شيءٍ آخر؛ ولذلك لا نرى في بعض نصوص السرد المختلفة عما هو سائد نصوصًا مفتوحة؛ لأنها لا تقع في منطقة الشعر أصلًا.

الأمر الآخر الذي نودُّ أن نؤكِّده هو أنه بظهور النص المفتوح يكون تاريخ القصيدة قد انتهى، أو أدى إلى نمطٍ لا علاقة له بالقصيدة؛ فالقصيدة جنسٌ شعريٌّ هيمَن على شكل ظهور الشعر لزمنٍ طويلٍ جدًّا، والقصيدة بنوعَيْها الكبيرَين (الموزون والمنثور)؛ أي «العمودي/التفعيلة وقصيدة النثر» تكون قد وصلَت إلى نهاية انفرادها بالتعبير عن الشعر، ويكون النص المفتوح جنسًا منافسًا للقصيدة في إنتاج الشعر، وهكذا يضع النص المفتوح نفسه بمواجهة قصيدة النثر أيضًا؛ فهو ليس امتدادًا لها، بل مفارقٌ لها، وتُوضَع قصيدة النثر — شاءت أم أبت — مع قصيدة الوزن في خانةٍ واحدة؛ لأنها قصيدة وليست نصًّا مفتوحًا، فهل يمكننا القول إن زمن القصيدة انتهى؟

(٨) نصوصٌ مفتوحة في اتجاهاتٍ مختلفة

تتضمن نصوص هذا المجلد الشعري ستة نصوص مفتوحة تنتمي إلى أنواع النصوص المفتوحة التي تحدَّثنا عنها، وتشكِّل هذه النصوص مع عمل «خزائيل» الشعري مجمل أعمال الشاعر في حقل «النص المفتوح».

في عكازة رامبو يحاول الشاعر أن يخلط بين سيرته وسيرة رامبو في نصفها الثاني، والمفارقة تأتي من هنا، لماذا اختار الشاعر النصف الثاني الكابي والمعتم والمضطرب من حياة رامبو؟ لماذا لم يختَرِ النصف الأول العاصف المشرق المتوهج؟ أن إجابتنا عن هذا السؤال ستختصر أمورًا كثيرة، والحقيقة أن الجواب يكمُن في الصُّدفة المدهشة التي وجد الشاعر نفسه فيها، تلك الصدفة التي لم يكن يخطِّط لها مطلقًا، والتي زحف بها القدَر إليه؛ فقد كان الشاعر يعشق رامبو وشعره وسيرته، ولطالما أضاء هذا الشاعر العظيم بصيرةَ الشاعر، وجعلَه ينتفض على الكثير من قيود عصره، وكاد حب رامبو يجعله اسيرًا له، وشعر أنه الوحيد المعنيُّ بهذا الشاعر، لكنه عندما قرأ كتاب هنري ميلز (رامبو وزمن الحشائش أو القتلة) تعرَّف على حرقة هنري ميلر وحسده الآسر لرامبو، واكتشف أن رامبو يسكن في وجدان كل الشعراء الحقيقيين. ومع الزمن تحوَّل حب رامبو، بعد أن كان طامحًا، إلى الأعماق، وصار حبًّا دفينًا تهيِّجه بين فترة وأخرى رياح رامبو التي ما زالت تسكن العالم، وتوشوش لكل الشعراء بالعصيان والتمرد، لكن الشاعر كان على موعدٍ غير مخطَّط له نهاية عام ١٩٨٩م؛ حيث قادَتْه سفرةٌ علمية إلى بلاد الحبشة، وتحديدًا إلى قريةٍ قريبة من مدينة «هرر» التي قضى رامبو فيها أغلب حياته في نصفها الترحالي القاسي وهو تاجر عاج وأسلحة ورقيق. وهناك تحرك ذلك الحب الدفين بقوة وتدفق في نفسه عنف، ووجد الشاعر نفسه في لجج رامبو المعذَّب الشقي، رغم أن قرنًا كاملًا كان يفصل بينهما في المكان نفسه؛ فأي قدَرٍ هذا الذي أتى به إلى هنا؟ وماذا يعني تقاطع الأقدار هذا، رامبو في أعماق عملٍ تجاري لا يؤمن به وهو في ندوةٍ علمية عن الطاعون البقري لا يأبه بها، واشتعل الوجع القديم الممزوج بعشق رامبو والهيام به، ووجد الشاعر أنهما في المكان غير المناسب والمهمة غير المناسبة، ومن هذه النقطة يتحرك النص المفتوح ليرسم لنا اختلاط سيرتَين في سعيٍ واحد للوصول إلى النهاية، أية نهاية كانت، رامبو يبدو رثًّا منهمكًا متعبًا تصل به أوجاعه إلى تأجير أربعة من الزنوج يحملونه على سدية متنقلة وهو يسند عكَّازَيه عليها، وهو يشعر بفداحة خسارته حين توغَّل في تخصصه العلمي خاسرًا الوقت والجهد والحماس على حساب سعيه الأبدي في الشعر، ومنتظمًا في

سلسلة خساراتٍ أخرى مثل جدب رحلته، وخواء طلبه للنساء، وعطشه الذي لا يُروى، وسهره المجنون كل ليلة فيما يشبه العُصاب والصُّراخ والنُّواح على خواء المصير. كانت واحدةً من أعنف التجارب التي كشفَت له تفاهة موازناته، التي كان يمارسها على حياء في هذه الحياة التي لا يكفي زمنها للعيش في هذه الموازنات المقيتة، كان يشعر بأن عليه أن يكون كما هو، شاعر وحسب، وكان يشعر أن خسارته الفادحة بدأَت منذ زمنٍ بعيد، شعر أن كل اختياراته السابقة كانت خاطئة ومفرغة من محتواها؛ لأنه كان يريد أن يمسك العصا من منتصفها، في حين أن الشعر يقول لك، دائمًا وإلى الأبد، بأن العصا يجب أن تُمسَك من طرفٍ واحد وبقوةٍ مهما كانت الخسائر. وهكذا سقط الشاعر في هوَّة لا قرار لها، وكان رامبو يظهر أمامه دائمًا، لقد اختار رامبو مصيره بشجاعة نادرة عندما كان شاعرًا، وعندما صار تاجرًا في هرر، أما هو فقد انشغل بحمل ميزان حياته حتى لا يناله العصف الجميل، وكان رامبو قد أغلق باب الكتابة عمدًا وجذبَتْه أشباح الشعر إلى الترحال في أفريقيا، أحنى قوس القُزَح حتى آخره وكسره، فتسرَّبَت السماء بخمور وزرقة وجُثث ملائكة، وكاد باب الأبدية ينفتح لكنة في آخر لحظة أغلقه بعناد. الآن جاء دور قدمَيه لا يدَيه، لا يريد الكتابة، يريد السفر.

ويبدأ تبادل الأدوار بين الشاعر ورامبو من السطر الأول للنص، ثم يرى بأن رامبو كتب سبعة كتب صغيرة، والآن سيكتب بعكازته كتابه الثامن الكبير سيسميه «عكازة رامبو»، وهكذا يتماهى الشاعر ورامبو تمامًا.

يصفر السفر رامبو على باخرةٍ في ساحلٍ تنفخ بخارها، يركض رامبو باتجاهها خوف أن تفوته، يقفز إليها ويلوِّح لنا وداعًا، ثم يرى رامبو مباشرةً في هرر؛ حيث يجلس هو، يحمل على طرف عصاه التي علَّقها على كتفه الحقول وصرَّة ملابسه وخرائطه وخبزه، يشم رائحة الأشجار ويتلذذ بالذهب.

هرر تنفتح مثل سوسنة، مجسَّاتها تلمس شاربه وتُحيي صنوجه التويجات، سيعود إلى فرنسا زنجيًّا أبيض أشعث مدندشًا بالذهب والأمراض ولفائف الجغرافيا والبن.

يبدأ الشاعر بمراقبه رامبو في هرر متلصصًا على نهاره وليله، وإذا به يلمح رامبو، ذات ليلة، وهو يقرأ كتبًا عن صناعة المعادن والبارود والخزف والشمع ... إلخ، فيُجن مما شاهده، أيُّ عقابٍ لشاعر؟ أيُّ مقاصل تلعب برقابه، ماذا بك يا رامبو؟ ماذا بك يا حبيبي؟ وكيف سقطَت كل هذه الشُّعل من رأسك كما لو أنه مزِّق بالرصاص.

كانت الدوالي في ساق رامبو تتضخم ولم ينَم لخمسَ عشرةَ ليلة، لم يغمض له جفن لدقيقةٍ واحدة، هو من ألمٍ في ساقه، والشاعر من الطلع يكتظ بوجهه وريح مجنونة طوال الليل تجوب، وتختلط تأوهات رامبو وحسراته مع أسئلة الشاعر ومع طلبات أمه في الوصية، لكن الريح تمسح كل هذا وتجوب.

ثم يتتبع الشاعر قلادة رحلات رامبو السوداء في الإسكندرية وقبرص وعدن وهرر وأديس والقاهرة. عبد الله رامبو أليس كذلك؟! هل صلَّيتَ حاسر الرأس باتجاه مكة أم باتجاه عدن، باتجاه الله أم باتجاه الفردوس؟ قل يا عبد الله، قل يا حبيبي، في الغرب أقام شرقًا اسمه الشعر، وفي الشرق أقام غربًا اسمه العمل، كان يلعب بالكمال، ويضحك هاربًا منه.

وتتداخل حياة الشاعر مع حياة رامبو وتشوُّقاتهما ورؤاهما، ويتذكر الشاعر أصدقاءه وهم يسكَرون في اتحاد الأدباء العراقيين في بغداد، قُرب ساحة الأندلس يوم الأربعاء، ويتسرَّب رامبو معه إلى هناك؛ حيث الخمر والشعراء الصعاليك.

هجر رامبو الشعر وتوعَّد بعصاه البروق، كان يعدُّ كل ليلة فرنكاته ويعدُّ قطع العاج، يقضي الوقت بجلد وريش دكتور الخرافة هذا، ويقف الشاعر بين حسرات حياته وشبقه وأمنياته بالإمساك بالمطلَق وتربُّصه بأشباح رامبو وحياته التي تفيض عسلًا مرًّا، ويتذكر العلاقة السلبية لرامبو مع النساء فلا عشيقة له وهو بين أمٍّ قاسية وأختٍ لا مبالية، أما هو فيكاد يموت من الغيظ لأنه لا يستطيع أن يلمسَ امرأةً واحدةً في الحبشة، ويرى أنه أصبح مُدجَّنًا وخائفًا، وهذا ما يضيفه إلى خساراته الكثيرة.

بعد الطوفان أتى رامبو بالقباب ودخل مراكز المدن وحافات الحقول، عارمًا بالدم مستخفًّا بنا، كان يتجول ويحترق: تعالَي أيتها الروح الكبرى، تعالَي. لقد عثر على الأبدية، قل، قل: ما هي يا رامبو؟ إنها البحر الممتزج بالشمس.

وتتصاعد حمَّى المرض في عظام رامبو.

وتعود النساء من أناهيت التي في بغداد إلى أم وأخت رامبو، إلى الزنجية «ألمز» التي تلاحق الشاعر دون فائدة، إلى التي ترافقه ببلاده وتخطئ في كل شيء. ثم يحمل الشاعر كاميرته ويلتقط أربعًا وعشرين صورةً لرامبو في أوضاعٍ مختلفة بها لمن يريدها.

سيف رامبو المكسور قُرب جسده، فرجاره وعاجه وفرنكاته، قُرب كيون التراب المسود يتمزق وتخرج منه أجسادٌ سود تسبح في ماءٍ أسود: هذه هي الحصيلة، أنا جالسٌ أنهض بين وقت وآخر، وأنطنط مائة خطوة بالعكازات.

يفتح رامبو القرآن، ويقرأ لأطفال هرر ﴿فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ﴾ (القمر: ٣٧) يغلقه، يا إلهي ما الذي أتى بالإشراقات إلى هنا؟ ما الذي أتى بالأسماك على أرض الفندق؟ طفحَت من الأعماق ورقصَت. كان يتمنى أن يتزوج، وأن ينجب ولدًا يسميه محمدًا، ويجعل منه مهندسًا.

وتتصاعد الحمى حتى يقترب رامبو من ساعة موته فيدخل عليه رجلان؛ الأول هو الشاعر بعمامة وجبَّة ويحمل طاسةً وكتابًا، والثاني هو الكاهن الذي يحمل صليبًا، مسلم ومسيحي يحضران آخر أنفاسه؛ لأنه كان خيطًا من الإسلام والمسيحية، ومن الشرق والغرب. ثم يبدأ آخر عمليةٍ جراحيةٍ له؛ فقد ظن أنه مصابٌ بسرطان العظام، يتلقف في آخر النص الشعري تصريحًا غاضبًا من تاجر عابر، ويستمر الشاعر بالتقاط صورٍ فاشلة له، بينما هو يُحتضر وهو في سن السابعة والثلاثين بعد أن يشرب جرعة الموت الأخيرة، ثم يُنزل القدح من فمه ويقول لأخته: إيزابيل، سأمضي تحت الأرض وأنت ستمشين تحت الشمس، الله، الله كريم.

كان هذا النص المفتوح على سيرة وحياة رامبو، الذي استعار مقاطع من رسائله وبعضًا من أشعاره ينفتح على سيرة الشاعر الذي كتبه أيضًا، وهناك من أمواج البحر والجنس والدين والأسطورة تظهر هنا وهناك.

في النص المفتوح الثاني (حية ودرج) يلجأ الشاعر إلى أسلوبٍ جديد في النص المفتوح انطلاقًا من فكرة تعدُّد الأساليب الشعرية التي أصبحَت فكرة تلازم تجربته الشعرية وتصوُّره عن التجريب الشعري؛ فالتجريب الشعري يعني، فيما يعنيه، الانتقال من تجربةٍ لأخرى، وهو يعني عدم الثبات والاستقرار، وهذا ما يتطابق مع فكرة تعدُّد الأساليب الشعرية. لقد كان وما زال المفهوم الشائع عن التجريب الشعري على أنه الاشتغال (بنوع من التطرف) في تصعيد آليةٍ معنية، ومحاولة جعل هذه الآلية مركزًا للعمل الشعري، وتجاوزًا لما يطرحه النص من مضامين وأفكار وأهداف ... إلخ.

إننا إذا نقلنا فهمنا للتجريب الشعري من مركزه في نصٍّ معيَّن إلى مجمل نصوص الشاعر وتجاربه، فإننا سنوسِّع ولا شك دائرة التجريب الشعري، وسنجعله رديفًا للتعدُّد الشعري.

إذن كان الدافع الفني لكتابة نصٍّ شعريٍّ جديد بعد «عكازة رامبو» موجودًا في فكرة التعدُّد الشعري، أما الدافع الذاتي فهو الألم المريع لما حصل، أما الدافع الموضوعي فلا شك أن ما تبدَّل في حياتنا بعد الحرب كان كبيرًا وصارخًا وعنيفًا حتى إنه يُلقي علينا سؤالًا يوميًّا: «هل سنبقى نكتب بالطريقة ذاتها؟»

اجتمعَت هذه الدوافع الثلاثة في سياقٍ واحد كان هاجسه كتابة نصٍّ شعري جديد، وكانت الخطة تقتضي جمع المادة الخام أولًا من الحياة اليومية، ثم فتح سراديب ومخابئ الحياة الروحية التي تنبض في الأعماق دون خوف أو وجل، ثم اختيار الطريقة الجديدة التي يجب بها العمل، وهذا أصعب الأمور.

وبعد مرحلتَي الحياة اليومية على مدى سنتَين بعد الحرب. والحفر المتصل في الحياة الروحية وجدتُ أن في هذَين السبيلَين تكمن طريقة كتابة العمل الجديد؛ فهما يتضمَّنان هبوطًا وارتفاعًا مريعَين للحياة عن استرخائها الأفقي. خطرت في بالي لعبة «الحية والدرج» الشعبية، فوضعتُها ظهيرًا لكتابة النص، وأصبحَت طريقة اللعب شكلًا للنص، وقلتُ حقًّا إن حياتنا عبارة عن «حية ودرج»؛ فالصعود والهبوط في مثل هذه الظروف هو القانون الذي يحرِّك حياتنا.

تتضمن لعبة الحية والدرج آفاقًا هائلةً للتعبير عن حركة يوم أو سنة أو عمر بأكمله، ثم إن كتابة نصٍّ شعري على أساس لعبةٍ شعبيةٍ أمرٌ فيه الكثير من الجدَّة والطرافة والحيوية، فقررتُ أن أدخل اللعبة وألعبها مع نفسي وأكون في الوقت نفسه «اللاعب والغريم»، أو أدع القدر يلعب معي، وأكون اللاعب الذي تحركه حركة نرد تقتضي أن يكون رقم «١» هو نقطة الانطلاق، ورقم «١٠٠» هو الغاية أو الهدف. عليَّ إذن أن أتحرك في رحلةٍ عمادها يومٌ واحد حقيقتها عمرٌ كامل، فتظهر أمامي التفاصيل ويلتحم الذاتي بالموضوعي لدرجة الانصهار ببعضهما، وأثناء الرحلة أجد الحيات التي تمثِّلها الكوارث والأمراض والحروب والأقبية والأخطاء والشرور والجحيم والعالم الأسفل والمقابر، وأجد الدرجات (الدروج) التي يمثِّلها الطيران والحُلم والخيال والاتصال بالماضي والجنة والسماء والمعراج والأفراح والنشوة والصعود والشفاء والإكسير والجمال.

وهكذا تضمَّن النص ثلاث حركات:

(١) الحركة السفلية، وهي حركة الأفعى التي تبلغ إلى المغاور، وهي سبع حركات؛ أي سبع حيات، وهذا ما يتناغم مع الشياطين السبعة، الذين تذكرهم الأساطير العراقية القديمة عند أبواب العالم السفلي السبعة.

(٢) الحركة العلوية، وهي حركة الدرج الذي يصعد بالإنسان إلى أعلى، وهي سبع حركات، وقد يتناغم مع الطبقات السبع للسموات والكواكب السبعة وغيرها.

(٣) الحركة الأفقية، وهي الحركة التقليدية، حركة المشي العادي أو المشاهدة اليومية للأحداث، حركة الواقع وهو ينبض بما فيه وما في أعماقه خالطًا ظاهره بأعماقه؛ حيث

تلتمع على سطحه الأساطير العراقية القديمة مشعةً حارقةً حيث لا نعرف أيهما الحقيقة وأيهما الأسطورة وكلاهما وجه للآخر، وعدد هذه الحركات في النص «١٤» حركة تتخلل حركات الحية وحركات الدرج.

وهكذا يتكون النص من «٢٨» حركة، وهي عدد الحروف الأبجدية العربية تستهلها مقدمةٌ قصيرة بمثابة الهمزة، وتختمها فقرةٌ قصيرة بمثابة النقطة الأخيرة للنص.

يبدأ النص بخروج الشاعر من بيته، في رقم «١» على لعبة الحية والدرج، ذات صباح، وينمو العمل بالحركات الثلاث المتكررة (الحية، الدرج، المشي) حتى تصل الحركة ما قبل الأخيرة إلى آخر نقطة في آخر الليل وهو الرقم «٩٨»، ويدرك الشاعر وهو ثمل ويخوض الحوارات مع الذين حوله أن مجيء القدَر بنقطتين (النرد) وهو يحمل «دو» سيخلِّصه نهائيًّا، وسيصل إلى هدفه (الرقم ١٠٠)، لكن القدَر يرمي بالنرد، فيظهر النرد بنقطة واحدة (يك) فتبتلعه حيةٌ طويلةٌ كبيرة تمتد من الرقم «٩٩» إلى الرقم «١» حيث يعود إلى بيته. وتمثِّل الحية الطويلة هذه الشوارع آخر الليل وهو في سيارة الأجرة؛ حيث تمتد الشوارع مثل حيةٍ طويلةٍ ملتفَّة، ويبدو أنْ لا سبيل للخلاص أو الوصول إلى الرقم الأخير أبدًا. وفي البيت يحكي لابنته الصغيرة قصة الرجل الذي ظل طول عمره يصعد الدرجات وتبلعه الحيات دون فائدة، حتى بلعته حيةٌ كبيرة وعاد إلى القبر، وتختلط هنا صورة البيت بالقبر. هذا هو الشكل الذي كتبتُ النص على أساسه. أما اللغة التي كُتب بها النص فيمكنني أن أقول إنه تضمن ثلاثة سياقاتٍ لغوية وهي.

(١) **اللغة الشعبية:** وهي اللغة السائدة، التي تتشكَّل بعفوية وتلقائية دون الاكتراث الدقيق بتجذيرها اللغوي الفصيح؛ فهي لغة الشارع والناس والحوارات العابرة، ولكنها بالتأكيد لا تنحدر إلى المستوى الشعبي الرث.

(٢) **اللغة الأسطورية:** حيث تقفز لغة الأساطير السومرية والبابلية بين كُتل اللغة الأولى وتمتزج معها، وتشكِّل الواحدة الأخرى كأنهما توءمان، وتلمح في النص كسر الأساطير العراقية القديمة وهي متناثرة ومُعادة الصياغة أحيانًا.

(٣) **اللغة الإيروسية:** وهي لغة حية تفتحها الحواس البشرية على هذا المشهد الشعبي الأسطوري وتطري أحداثه، هذه اللغة تتشرب في أخاديد النص وتلتمع هنا وهناك.

تتضافر هذه اللغات الثلاث في التحام وامتزاج لتشكِّل لعبةً وحياةً وواقعًا وذاتًا وموضوعًا وغورًا في الماضي والحاضر.

إن التوتر الذي تحدثه اللغة مع الأحداث يمكن أن نلمسه في حقيقة أن هذه الأحداث تأتي مرةً على لسان الشاعر، ومرةً على لسان امرأة، ومرةً على لسان الراوي، ومرةً على لسان الغائب، ومرةً على لسان الجماعة.

هذا العمل هو خلطة جوقات وأعمال وأساطير وأرواح وأمزجة ووقائع مريرة. لا أستطيع أن أقول إنه ينتمي لأحد أعمالي السابقة مطلقًا؛ فهو نفي لها من حيث هو تصعيدٌ للجوانب المهملة فيها.

النص، إذن، هو نص لعبةٍ مفتوح، وهو يبدأ بالتمهيد لهذه اللعبة بظهور الشاعر الذي هو محور العمل واللعبة بصورة «مهندز» يحملُ حقيبةً فيها شيءٌ غير معروف، فيلمحهُ أصدقاؤه الشعراء والفنانون وهو يخرج حاملًا هذه الحقيبة، ويدورُ بينهم سجالٌ طويل حول ما يحملهُ في حقيبته كمؤشرٍ على غموض أهداف هذا الشاعر، وما كان يتركه بين أصدقائه من حَيرة وجدل، لكن إجاباتهم تشي برغباتهم وخصوصياتهم هم، أما آخر صديق له وهو مجهول الاسم وغامض الشخصية، فهو الذي يرمي النرد لتبدأ لعبة الحية والدرج.

في بداية اللعبة هناك ما يشير إلى وجوده في بيته، وهو يستيقظ صباحًا من نوم في القرون الوسطى، التي هي القرون التي تمثل مزاجه وذوقه الثقافي والروحي؛ فهو يعيش فيها متأملًا تضاريسها الروحية والفنية والأدبية والشعرية؛ ولذلك تبدو مثل الليل الذي كان نائمًا فيه، ثم يسرد نسله الذي يمتد لآدم، متأملًا ظهور الخبز في المعابد والكتب في الجوامع والآلهة في الماء، فيما مضى عندما انفطرَت المرآة وتبعثر مشهد المضاجعة، فيما مضى عندما ظهرَت أمراض النهار وأمراض النحيب ولبس الناس ملابس سوداء وقصُّوا شعور رءوسهم على شكل طرةٍ سوداء حزنًا على دموزي، فيما مضى عندما حزنوا عليه ودقُّوا الدفوفَ والزناجيل على ظهورهم، فيما مضى عندما كانوا يلطمون جماعاتٍ جماعاتٍ على موت دموزي وعطشه.

وتظهر الأم الخصيبة في شكل عشيقةٍ له؛ فهي الخاتون، وهو المُضنى بجسدها، ويرمز هذا إلى العصر الفردوسي الذي كان يعيش فيه الإنسان؛ أي العصر الأمومي الذي يماثل ظهور الإنسان كجنين في الرحم؛ حيث يُولد بعدها، وينسى هذا الفردوس بعد الولادة مباشرة.

في أول درجٍ له يصعد إلى السماء تحيط به الملائكة ومربعٌ من الحواريين يرفُّون حوله، ثم يدخل هيكل إبليس وينقله من الفضاء إلى أغوار النفس أو أغوار المدينة، ويصعد

من جديد ليتأمل الناس يسرقون بعضهم، ويطلب من نانشة (إلهة السمك والمعرفة في سومر) أن تجفِّف له الطريق لكي تصبح الحياة أفضل، ويدخل في حوارٍ مع شاعر اللافتات ويحتقره ثم يراقب صعود عشتار ليستقبلَ ربيعًا قادمًا. هكذا تظهر لنا هذه الحركة الدرجية وكأنها انتقال بين السماء والأرض، إنها حركةُ كشف الأغوار الداخلية بدلالة الصعود وتشوقٌ دائمٌ للخصب، وأول معاينةٍ لخراب بغداد بعد الحرب.

يسيرُ الشاعر في الحركة الثالثة قربَ مخارج بغداد جُثث المحاربين، ويلمح مجزَرة تحت أغشية المدينة، فلا يرى فائدة من الشعر، ويحاول أن ينقذَ ما يمكن إنقاذه من هذا التاريخ المنتحر المدمَّى.

يتزوَّد الشاعر بطاقته الإيروسية من المرأة وحواء التي تحمل في خاتمها البذور، ثم يرى في الشارع الناس، ويرى ننماخ (الأم الخصيبة) وهي تعاني من سقط متاع الحروب، التي صنعَها إنكي في لحظة سُكر، إلى موظفين فاشلين فتحاصرهم وتسجنهم تحت الأرض لكيلا يهدِّدوا الإنسان، ثم تتحول ننماخ إلى خبَّازة في زمن الحصار لتوفِّر الخبز للناس، لكن الشاعر تبلعه حيةٌ وتؤدي به إلى نفق ساحة التحرير في بغداد، الذي تحول إلى مزبلةٍ ومكانٍ للخراب، وفي هذا الفصل يتماهى الشاعر مع دموزي، الذي يكون قد سقط في هذا العالَم الأسفل (ساحة التحرير)، لكنه بدلًا من أن يراه إلهًا للخضرة والوفرة والجمال فإنه يراه بائعًا للخرز وصور الممثلات والأختام، ويربط شعره بماشات مصبوغة بالأصفر وتحت أصابعه الوسخ، أما قصته مع إنانا فتتحول إلى حكايةٍ شعبيةٍ عن الحوريات، لقد تحوَّلَت قوة الخصب إلى ضعفٍ مبدَّد، ثم يلمح حانةً عباسية يرى فيها المغني (سياط) والعازف (زلزل) والناس تسكر بقوةٍ وتتداعى صور العالم الأسفل الموحية بالجنس الأسود، وتظهر خرز الدم على الكتب الخاصة، وتسقط الكلمة، ويُنفى الشعراء، لكن دموزي يكمل دورته المأساوية عندما يسقط بين يدَي العسس والمخبرين، وتظهر عمة الشاعر وهي تندب الموتى وتُحيي مراسيم العزاء الطقسية؛ حيث يتذكرها الشاعر عندما كان يجلس في غرفته الصغيرة وينظر بخوف ورهبةٍ ورغبةٍ إلى النساء، أيام كان صبيًّا في مدينة الثورة في بغداد، لتظل صورة لطم النساء عالقةً في وجدانه؛ حيث تجد غورها البعيد في طقوس استنزال المطر المرسومة على طبقٍ فخاري في سامراء قبل ثمانية آلاف سنة، مرسوم عليه أربع نساءٍ عاريات ينثُرن شعورهن نحو الشرق، لتتشكَّل صورة الصليب المعقوف (السواستيكا)، التي ترمز في العراق القديم إلى الخصب وصلاة الاستسقاء، الصورة ذاتها لطم النساء في باحة بيت أهله ونثر شعورهن الآن وقبل آلاف السنوات.

في الشمس الإنفلونزية الفاقعة التي تخرج نهارًا أو ليلًا يظل الشاعر معذبًا بين هزات الحروب ولوعاته الجسدية، مخرَّمات أحلامنا الطويلة، الأكفان والفواتح مرابعنا التي لا تشيخ، ويرى في نهاية كل هذا العذاب الليط في يده والعملة المزيفة، ويرى البالوعات المفتوحة والشوارع المحفرة آثار اللهط على المجد، ويرى تماثيل الأقوياء تقطر دمًا ورصاصًا، أما نحن فلا تماثيل لنا، ولكنها تقطر مطرًا. وفي الفصل السادس يصادفه درج يصعد به إلى عربات «نبو»؛ حيث يشاهد مكتبةً في الطابق الثالث، ويرى كتبًا غامضةً وسريةً، ربما يكون قد كتبها هو في مخطوطات ما زالت غير منشورة، أو تمنى أن يكتبها، وتمثِّل هذه الكتب مجموعة اهتماماته المعلَنة والسرية في الثقافة. ويصعد فيرى البابليين الجدد يحتفلون بعيد رأس السنة (الأكيتو) لكنه عيدٌ مفجع؛ حيث استولى الأعراب عليه ودمَّروه. وتستمر فصول الحية والدرج، ويشهد وفاة مهندز بغداد (الحجاج بن أرطأة) ويطابق بين بغداد اليوم وبغداد الأمس؛ حيث يقتل السياسي المبدع في الاثنَين، فيرثي هذا الخراب المتواصل، ثم ينزل في حية الغريزة إلى الجحيم ويطوف فيه ليعرف تضاربه، ويرى ثعابين الطب التي التفَّت على العصا، ويرى أبناء ليلبث التي أنجبَت أولاد الليل، ويرى في الشوارع الأكباد المتفسِّخة التي تُسمَّى نصوصًا (في إشارة سخرية لما يُكتب في عصره من شعرٍ تافهٍ يكتبه مدَّاحو السلطان الجديد، ويكتبه المتشاعرون الحديثون). وفي درج نوح يتصل الشاعر بنوح تلفونيًّا عبْر سلكٍ طويل يمُر عبْر العصور وعبْر ماء الطوفان، ويعرف منه بأن أصل الناس هنا غير معروف، وأنهم لم يصعدوا مع نوحٍ في السفينة، ثم يستمر النص في صعودٍ ومشي وهبوط حتى نصل في الفصل الثامن والعشرين إلى مربَّع يحمل «٩٨»، ويكون الشاعر قد انتهى في جولته اليومية هذه إلى المكان الذي اعتاد أن يلتقي فيه أصدقاءه، في آخر الليل، في نادي اتحاد الأدباء في بغداد قرب ساحة الأندلس، وتكون الساعة قد قاربَت الثالثة صباحًا، وهو يخوض معهم في نقاشاتٍ طويلة في الشعر والجمال والثقافة والحرب فيسأل: مَن، مَن سبب الحرب؟ نايٌ بليدٌ وأعمى يعزف للماعز منذ اكتشاف الزراعة، سبب الحروب طفولةٌ مقطَّعةٌ وأغانٍ سوقية. لا بد لنا من الجنون كله حتى نُشفى، ويستنجد بالقدَر لكي يرمي نرد اللعبة وأن تأتيه درجتان (دو) لكي يصل إلى الرقم «١٠٠» ويفوز وينتهي كل شيء، لا يعرف طبيعة النهاية، ولكن كل شيء يجب أن ينتهي، لكن القدَر يأتيه بـ «١» ليقفز إلى المربع «٩٩»، الذي يحمل أطول حيةٍ تهبط به إلى الرقم «١» من جديد، وهناك يكون بيته، فيركب سيارة الأجرة وهو مطوحٌ بالتعب والسُّكْر والكلام، وتخترقُ السيارة شوارع بغداد من ساحة الأندلس إلى مجمع

حي السلام قرب البياع، وتبدو له هذه الشوارع مثل جسد حيةٍ ملتويةٍ وهي تبلعه في آخر الليل ليختتم بها رحلة يومه التي تتكرر كل يوم بنفس الطريقة وبمشاهد مختلفة، وهكذا تظهر رمزية الحية والدرج كلعبةٍ خفية تحت أقدامنا؛ حيث تلعبُ بنا أقدار النرد الذي لا نعرف مَن يرميه وأين ولماذا، إنها أقدار العراقي المدجَّجة بالعبث والموت المجاني والقَسْر والإلحاق والحروب والدمار والخراب والصُّدفة والمهانة، وأمواج التاريخ المتدافعة في شوارع الحاضر. وقبل أن يصل الشاعر إلى بيته يرسم صورة بغداد الحزينة النائمة على جراحِها وهي تئنُّ في آخر الليل، ولكنه يتذكر بأنه حمل صباحًا معه كاميرا، فيُخرِجها ويصوِّر صورًا لإبليس وهو يقذف ماء الطوفان من فمه، ولمعدان وهم يهربون ويحملون القُفَف والأطفال الحزانَى والأمهات والأفاعي والأولياء وعشتار المدمَّرة وصورة لفرسان الحروب والموت بالألوان. ويصل الشاعر إلى بيته فتلقاه ابنتُه الصغيرة التي أهدى العمل لها، والتي وُلِدَت في فم الحرب، ويحكي لها حكاية كل ليلة لكنه ينصحها وينصح أبناءَه ألَّا يفكروا بالكمال والمثل، وألَّا يسعوا لنَيْل الحقيقة كاملةً ممثَّلة بالرقم «١٠٠»؛ لأنهم سيخسرون أشياء كثيرة، وأن عليهم أن يتمتَّعوا بالحياة كما هي؛ لأن الكمال هو الجحيم والوصول إليه مستحيل والحياة، كلها، عبارة عن حية ودرج.

النص المفتوح الثالث هو خيط العبور وهو أحد نصوص الجاندر؛ فهو رحلةٌ سرية للشاعر نحو امرأةٍ تبدو كما لو أنها بين يدَيه، لكنها امرأةٌ داخلية، الطقوس السرِّية السبعة التي يمُر بها الشاعر هو طقوسُ التنشئة أو طقوسُ العبور Initiation Rituale التي كانت طقوسًا دينية تتضمنُ طقوسَ تلقين الأسرار التي كانت تجري قديمًا عندما يشرعُ الصبيان باجتياز عمرهم نحو مراحل الشباب والرجولة، وكانت تجري أيضًا لتهيئة بعض الكهنة العاديين إلى مراتبَ كهنوتيةٍ سرِّية تجعل منهم سحرةً أو عرَّافين أو منجِّمين، والنص يستثمر هذه الطقوس ولكنه يضعها كمراتب لكي يحصل الرجل والمرأة على بعضها؛ فهو يسعى نحو امرأة وهي تسعى إليه من خلال طقوس العبور لكي يتحوَّلا في النهاية إلى عاشقَين كبيرَين، لكنهما بعد سبع مراتب من طقوس العبور يصلان إلى خيط العبور فيفترقان؛ حيث تبقى المرأة ويندفع هو قاطعًا خيط العبور بعيدًا عن الأنثى التي كانت رفيقته في رحلةٍ طويلة، وكان يمكن أن يتوِّجَ اللقاءُ بينهما.

النص المفتوح إذن هنا من النوع الجاندري لكنه يتخذُ من طقوس التنشئة أو العبور أو تلقين الأسرار سبيلًا لجمع المرأة والرجل. وخلال ذلك يتكشَّف طبقات الإيروس والأنيما والأنيموس فيهما، وتتوقَّد أنوثة العالم، ويزداد نورها.

قبل بداية الطقوس تقفُ المرأة أمام المرآة وتعدِّلُ هيأتها، تعدِّلُ القوس على كتفها وتشدُّ وتره، أوتار الكمنجات كلها ارتخت ولم تعُد تعزف. تتأكدُ من ربط سيور جزمتها على ساقها، الجرَّات نشفت من الخمور ولم يعُد هناك كرمٌ كثيرٌ في بساتينها. تظهر المرأة وكأنها تستعد لرحلةٍ سرية وغامضة، وتختار منطقة الميدان في بغداد لتبدأ هذه الرحلة، ثم تدخل الباب الأول حيث تصادفها الرياح والأمطار فتقع حقيبتها على الشارع، ويتفطر تمثال الشمس، ويضطرب دجلة، فتقوم على ضفافه التنانير وعلى جسوره المسلَّات الحزينة، وهناك تصادف الشاعر وهو يُولدُ للتو فتأخذه من أقدامه وتقلبُه، كما يفعل ذلك الأطباء، وتختاره لها وترسم على أقدامه التيه وعلى أيديه الوله وعلى رأسه الغواية، وتظهر لنا المرأة في صورة خليقةٍ جديدة؛ فأصابعها ما زالت تمسك النول وتنسجُ بقية الشارع، هنا مظلةٌ، هناك مسطبةٌ، هنا ثلاثُ فتيات، وهنا سيارة تعبرُ الاستدارة، ترسمُ عربةً معطلةً وكلابًا وترشُّ خرزًا على الشارع، أزرار جسدِها وطلاسمها. وتظهر رموز المصافحة وآمون والطب والثوب المخروطي في هذه المرحلة. سيدُ الشعائر والمزامير، مقدماته الحُلَّة والسيادة ونطقات البركة، كانت كلماته ترتجفُ في ورودها، وكان يتكلم عن سلالة الغيم (أقاربه) وها هو يضربُ إعجازهُ في المياه. يُفصحُ عن فوضاه وعن نظامه بين يدَيها.

بعد الباب الثاني سيدةُ الورد لا تستريح، هذه طلائع الربيع في يديها، تمسك الخيول وتشكِّلُ لها أعرافًا وتطلقها في المدن، تُحرك أمعاء المدنِ ونجومٌ في أصابعها تموع. وتستمر أغانيه لها وأغانيها له، الشوارع أنظف من الأساطير، عن الأحجار التي تحت جلدها، وظهرت حقيقةُ يدَيها، أربع أذرع أو ثمانٍ تدفعُ بعجلة الفصول، والأرضُ تُقشرُ أدمتها في كل فصل. تتحول المرأة إلى أفعى وتصبح علامتها تقاطُع الذراعَين على الصدر، وتشكِّل عمارة وهندسة بغداد محورًا لحركتها؛ فها هي في شارع النهر تبحث عن رصيعاتها الذهبية والفضية، تأخذ الدرفش (قلادة الصابئة – صليب عليه رداء)، وتعلقه على صدرها ثم تدخل في أقبيةِ الصبَّةِ وتفتشُ عن فخارياتها، تجدها في محلٍّ سري مفطرةً، تذهب مع تابعيها إلى ضفة النهر وتفخرها من جديد، والأسماك والطيور على النار تُشوى إكرامًا لها. كأسٌ من الخمرِ على ضفةِ النهر، تبرد، شواء السمكِ يحرِّك الأسد الذي يرقدُ عند أقدامها.

تدخل الباب الثالث ويدخل هو بعدها إلى أمكنةٍ تشير إلى الموت والجفاف، ترفع صوتها على الممدد فوق التراب على المشجوج الرأس وتصيح وا ولداه! ترفع صوتها على النخل الذي يُثمر، ترفع صوتها على المياه جفَّت في الشطآن. ونلمح بعد هذا الباب التوابيت

والملابس السوداء والمعانقة، تلجأ المرأة إلى المرأة لأن الرجال غابوا، خادمتُها تتابعُ نمو ثديَيها وتقيسهما بالفم، تعطرُ كفيها وتُلين الفتحات، أنسابُ ملوكٍ هذا الجسدُ أم قطعةٌ من البحر تكثَّفت! تُبخر غرفتها وتنام معها بعد العشاء، فمان معتَّقان بالورد.

بعد دخول الباب الرابع تركبُ قارب الجحيم وتدخل في شعيرة عبور جديدة وصاحبها ينضجُ بين يديها ويصبح الإكليل شعبكِ القديم المبلَّل بالحروب والنجوم، إكليل فراستكِ في البلدان، وإكليل حافات صهيلكِ، إكليل بروجكِ التي صعدَت وهبطَت في الزمان. اخلعي هذا الإكليل إذن وأعطيهِ لطفلةٍ في بغداد لا تجد الحليب ولا الفراش النظيف، اخلعي الإكليل وعلِّقيه على جروح الجنود العائدين من حروب الأشباح.

وفي كهف الليل بعد الباب الرابع يتجولان تحت شرفاتٍ عتيقةٍ وحديقةٍ مهملة، البيوتُ بعضُ مفاتنها وعضلاتها التي تجمَّدَت. تطلب المرأة من عشيقها الشاعر أن يتقدم على عدة طبقات لكي يجتاز شعيرةً جديدةً فيتقدم على طبقات «النوى، البيات، الهايكو، السار، الرنا» وجد نواميسه نحو الماءِ فخاطَه، وقفَ حائرًا أمام مكائده، طبلهُ يدقُّ وأفراح الماعزِ في يديه وعلى خوانه. عزفَ للصعاليك وأغواهم. خُذ هذه الوردة وتحلَّ بها وضُم إلى يدَيك كتاب النوتةِ هذا، معجم خرجاتٍ إذن، غرقَت الأندلسُ في البحر أما غناؤها فما زال يطوف أوروبا.

بعد الباب الخامس يتقدم في خيمياء الجسد، عينان لامعتان ما زالت الخيولُ تصهل فيهما، عينان ما زالت أصواتُ النجومِ فيهما، عينان من نار وماء، تظهرُ النيازك على أطرافي وارى تلميحات الفجر الكاذبة على تلال جسدكِ، أرضكِ معشوشبة وبأكثر ما طاشت أقدامي فيها، لم يكن يتوهج فيكِ سوى الخاتم والسرَّة. بذرةُ سين تسقطُ من لسانكِ وتمخر الأرضَ ثم تُضيءُ السماء. وبعد اتصالاتهما تفكرُ هي بإعادة خلقه لكنها هذه المرة تفتحُ جسده على الكون، ثلاث عضلات في ظهركِ تدبِّرُ أغلفة الكون وتتسترَّ في مخاضه، شكلها يشبه الأشرعة المتداخلة، ثلاث عضلاتٍ تُنتِج الضباب.

أما عندما يفتحان الباب السادس فتعرضُ عليه جثةً ملقاةً في الماء، الماءُ يتجهَّم، الحجرُ، النباتات، الحيوانات، كلها تتوارى خجلًا مما فعله الإنسان، العظامُ تنتشر في خراب المدن وعلى السواحل، هذا ما جنَتْه الهتافات والأسلحة. هبطَت داخل الأرض تبحث عن بذرة الكون، اخترقَت الطبقات كلها وتدافعَت مع الأشباح كي تصل إلى المركز وصلت إلى «م» أمها وأم الكون، وجدَتْها في ذرة ماءٍ وترابٍ وهواءٍ ونار، هذه أمها الأزلية، تابوتُها ما زال طريًّا وزهراتها على الثديَين والردفَين. وضعَت التابوت على ظهرها وصعدَت به درَج الخطيئة.

لكنها ستحمل ثلاث توابيت لأمها وابنها وزوجها، وفي هذا الفصل نلمح تداخلات ميثولوجية، وأنثوية خاصة، تنفتح أغوار الجسد وشحناته.

وفي آخر منطقة بعد اجتياز الباب السابع تكشف لهما كل الأسرار ليكملا شعيرة العبور، وتنكشف له المرأة التي في داخله، وينكشف لها الرجل الذي في داخلها. يسقي الفكرة فتخرج أقدامها ثم أفخاذها، ثم خرجَت أصابع يدَيها فناولها العصا وسحبها، فخرج فمها، فأعطاه الكلمات فغنَّى، وخرجَت تجر ذيول السماء التي دفنها الطوفان معها. ثم يرى غابات روحها وترى روحه، ويدوران ويتلاشيان في عروة النقطة ويختفيان، لكنه يظل يرمق تشكُّلها الجسدي الأخير، لو نزلَت من أظافرها، الخارطة راحتها وخطوط العروق في ساعدها، لو نزلَت من شجرة الساق إلى جذر القدمَين، لو نزلت من الترقوة إلى القمرَين، لو نزلَت من الكتفين إلى مرمر الظهر لوجدَت بذورًا تحت كل خطوة، ووجدت لبنًا يفوح، ولوجدَت دخانًا ينتظر الإله الحداد وإلَه المدينة، لو نزلَت.

وأخيرًا يصلان إلى خيط العبور وتكون هي واقفة في مطبخ يبدو وكأنه مكان الخليقة الأول، فتتداخل عمليات الطبخ بالتكوين، ويكون هو ممددًا على سدية وأُذين قلبه يرتجف بسبب الخمر والنساء، فتدفع بقوة فتعبُر خيط العبور وهو يحمل في يده صليب الذكورة والأنوثة (الكمال) فتتأمل مشهده الباذخ وهو يشير لها بالإصبعَين (الخمر والنساء) وبينما هو يعبُر خيط وشعيرة العبور تقف هي أمام خيط العبور دون أن تتقدَّم، فتجد نفسها مسمَّرة بجزمتَين من حديد، ما فائدة شعائر العبور السابقة إذن؟ تحاول التقدم، لكنها تتعب كثيرًا وتجلس على كرسيها وتمسح دموعها ثم تخرج من جيبها عودَين معدنيَّين للحياكة ومكبة صوف وتحيك الجوارب، علَّها، ذات يوم، أو علَّ غيرها تحاول اختراق العبور، يعبُر وتبقى هي، هذه هي نتيجة الطقس الشعائري والشعري الذي خاضا فيه (المرأة والرجل)، وبذلك يكون هذا النص الجاندري قد حقَّق غايته في كشف العلاقة الإيروسية واللوغوسية والإلهية بين الرجل والمرأة.

في النص المفتوح الرابع حمام النساء في كركوك يظهر النص وكأنه مدونة في ميثولوجيا أدوار الأنوثة، إنه استبطانٌ غوري يترصَّد فيه الشاعر الأنوثة في الأرض والكون.

يبدأ الدور الأول من الأنوثة في الفردوس حيث فجر الخليقة وولادة الشاعر في كركوك، تلك المدينة العجيبة بأطيافها العِرقية والثقافية، التي تبدو مثل قطعة فسيفساء أو جزئية هولوغراف تعكس صورة العراق وحضاراته وثقافاته؛ فهي مدينة التركمان والعرب

والأكراد والسريان والسنة والشيعة وكل أطياف العراق، هناك وُلد الشاعر ليشكِّل هذا المكان هويَّته العراقية الغائرة الجذور في كل حضارات وثقافات وأعراق وادي الرافدين، التي طالما نظر لها على أنها مصدر معرفة وقوة وثراء روحي. وهناك كانت أمه تأخذه، وهو طفل، إلى حمام النساء في كركوك لتنفتح عيونه وأحاسيسه الطرية على المشهد الباذخ لأجساد النساء العاريات وهن يغتسلن بالكثير من المرح والخفة والجمال ولا يأبهن لعيني طفل تختزنان صورهن وتشفِّران أجسادهن لتترجمها الروح، ذات يومٍ قادم، إلى قوًى إيروسية تصعق جسدَه من الداخل، وإلى نصوص تحاول تسجيل تلاحُق هذه البروق. لقد كان حمام النساء في كركوك هو الرَّحم الذي احتضن الشاعر وشكَّل قواه الحسية، وهو الفردوس الذي هبط منه فيما بعدُ، يوم رحل من كركوك إلى الموصل، لقد هبط من الجنة إلى الأرض، وأصبحَت أحلام اللبن والعسل وأخيلة الرَّحم بذرة جمال ومعرفة لا تنتهي نباتاتها، لكنه في حمام النساء شاهد من ضمن ما شاهد من النساء تلك النقيبة الجليلة الفارعة الضخمة المهيبة الجسد التي كانت الوحيدة، من بين النساء، تشعر به وتعرف أنه يتشهَّى أجساد النساء؛ ولذلك تقترب منه، وتتعمد إبهاره، وتضعه في حضنها العاري، وتحمم جسده الغض، وتثير فيه رغبات العمر كلها، في رشقات هياج إيروسية تقع هي فيها وتحيطه بها.

في هذا المناخ الثري بمباهج الجسد يظهر العالم وكأنه في العصر الذهبي وفي الربيع وتتجلى طبقات الحس ويظهر جسد هذه المرأة النقيبة كجسدٍ أول في الكون، ربما كانت أمًّا سماوية له؛ فهو الريش المضروب الشغف الأسل الورد العسل النغم الأسود الطلس السيف والطفل يلعب بالوغف والطين، جسمها الخرافة، جسمها مجموعة أسماك تتزاحم وتلبط، تذوَّق، تذوَّق ومَصمِص أصابعك، يلتهم الأصداف والشموع والريحان، تلتهم عيونه الليل، آذانه الشمس، يلتهم الجهات، يتحول.

في الدور الثاني يبدأ البحث عن الأنوثة في الأرض في نساء الصِّبا والشباب، وفي خصب الأرض وكرومها، وفي الغرائز وألوانها، ويكون الجسد محورًا يشبه الأرض، ويكون الفصل هو صيف العالم؛ حيث تلتهب الأنوثة، ويغلب عليها بعثٌ شمسي يقوم به الرجل. هنا يتأرجح الحب الحقيقي، الحب الشمسي، وتطفح بقعة على جلد الأرض، يستجيب الرجل لقوَّته الجسدية ويزرع في خرائطه حبات الأنثى كما يزرع الفلفل، ويظهر العالم وكأنه في ظهيرةٍ شاملة والحياة في طورها الفضي فيظهرن نساء الولع الجسدي الأخاذ، صبيَّات اللذة والجسد، وتنهمر صورهن في جبَّة العميق وآباره الإيروسية، أنا ملوع، ملوع، أراها

في الوفر تتطاير منها النجوم إذا استدارت، حين تمد يدها إليَّ تقول: كهربا، كهربا وحياة الله كهربا، ماذا جرى سوى هذه الأعاجيب، ألطم وشمسٌ طاغية في صدري، النوم فيك نومٌ في شُعَل.

يتحول جسده إلى حاشدة وتتحول هي إلى قطبٍ أرضي جبار، إلى نجمة الصباح والمساء التي تغذِّي الأرض بالكهرباء.

ما هذا الذي يصر فيك عليَّ، كلما حاولتُ أن أحتجبَ شب ورد فيك يطوِّقني لا أوجه كلامًا لأحد، أوجه كلامي إلى هذه الذات البستان، بعد الفجر تطير الديوك في الهواء. منذ ولادته يقرأ خطوط جسده ويؤَوِّلها، ماذا كتبوا فيها؟

مرةً رأى امرأة وشرح كيف تبدأ المضاجعة بالكلام ثم تعرية الثياب ثم الملاطفة ثم القُبل ثم الشم ثم التذوق ثم الدخول ثم المحق. قالت له أتفعلها معي مثلما رويتَها؟ قال أفعلها، قالت تعالَ إذن فنفعل حتى وصلا إلى الفناء. وإلى اليوم لا هو يعرف ولا هي تعرف ما الذي حصل.

في الدور الثالث ينتقل البحث عن الأنوثة إلى طور «المطهر»، وتتحول المرأة من صبيةٍ شابةٍ إلى امرأةٍ ناضجةٍ مترعة مليئة بالشهوات التي في منطقة الخسوف، لكنها ما زالت حاضرة لا تغيب؛ حيث الزمن يتحول من الفضة إلى النحاس والوقت من الظهيرة إلى العصر، ويتَّشح كل شيءٍ بلون العصر الأصفر المحمر الذي هو لون النحاس، ويصبح جسد المرة مقليًّا بخيوط الليمون والرمان. لم يعُد الجسد أبيض أو خيطًا. لقد تحول إلى جسدٍ خلاسي وخرجَت من أيقوناته حشود النساء اللائي يشبهن الإلهات الآشوريات الضخمات، نساء البذخ اللاطمات على الصدور من لذة ورغبة، النساء المعطَّرات بالغواية واللائي يمشين مثل النخيل في الشوارع، حاملات الشمعدانات الفخمة على رءوسهن، وهن الإلهات الغاربات في زمن الخريف، الخيول مدلَّاة الأعراف وعيونها، مثل الأصداف، مفتوحة ومبهورة، بِركٌ من الخضاب تغوص فيها الثيران وألسنتها ممددة، الذيول مرتفعة وتضحك، يتوغل هو في هذه السلالة الباذخة، وجه شاب وشعر مرتفع إلى أعلى، وجه منتفخ كالقمر، وجه عسلي ورشيق، وجه مكتنز وداعر، وجه كردي بشعر قصير، فم كالكرزة وأثداء صغيرة، وجه أسمر وأرداف قوية، عينان سوداوان وأثداءٌ صاعدة، أردافٌ سمراء وشهواتٌ مطشرة، عينان تركيتان وطولٌ مهيب، كفوفٌ منتبهة وفمٌ مليء، يدٌ مرتفعة بالكأس، أموت عليهن صاحبات البكل والشعر كذيل الحصان، أتمطرح في سلاهن وهن ذاهباتٌ إلى جمع الثمار أو شراء البطاطا أو توصيل أبنائهن إلى المدارس، أموت على

الرسائل المخبَّأة في سوتياناتهن، وعلى العطور المهداة في حقائبهن، وعلى المعايدات والصور وسلاسل المفاتيح والخواتم والقلائد والدفوف.

لكن عقاب هذا النمط من النساء يأتي سريعًا؛ فهن يدفعن بعشاقهن إلى المهالك ونحو حافات الجحيم لأتفه الأسباب، ولعل غروب الشمس فيهن وقلقهن هو السبب الأول.

أما الطور الرابع فهو البحث في آخر أطوار الأنوثة، في الأنوثة المعتمة الغاربة السوداء وفي غروب ذكورة الرجل وتساويه مع الأنثى. وهنا يكون الليل مسيطرًا ويمر العالم بالعصر الحديدي، ويبدو العالم كما لو أنه عالم أسفل ترشقه أمواج الموت. ومع ذلك يسود فيه البحث عن الحب، الخلاص، وعن المرأة المخلِّصة، امرأة الفكر والوعد بالحياة، المرأة الغنوصية التي تشبه المسيح الهارب. يبحث الشاعر عن كيانه في نفقٍ واحد حيث تتساوى الأنيما مع الأنيموس، وحيث تم القفز على عشرات الحفر النارية الأفعوانية والأمراض اللافحة، الحياة مطرزة بالمقلوب، ولا شمس في القلوب، بل في السماء فقط. هبات النور تنقطع ويتيبَّس الناس، الإنسان عاطل، يلمع الصباح ويتنفس ويدقُّ طبولًا لا تُقرع، الإنسان باطل، نثره أقوى من شعره وناره أقوى من الماء، كان فخذها يضيق كلما تقدَّم بها الوقت وينبت الشعر كله، كان قلبه يخفق باضطراب كلما شرب كأسًا من الخمر وشعر رأسه يسقط، هذه مهزلة الأثداء مدلدلة وليس فيها إيروس، الأنفاس لم تعُد طيبة، صمغ الأذن يزداد، هذه مهازل. بقوة الماضي ينشط حواسَّه الآيلة للذبول وفي معجنه يزداد عرقًا وأنفاسه تلهث. أين الأكسير؟ لنبحث في كتب الهرامسة والمانوية وفي كتب الإسماعيلية، هناك ما يشجِّع على طول الحياة وقوَّتها.

لا ينتهي هذا الطور بالموت، بل التعلق ببذور الأنوثة، وإهمال ثمار الذكورة والخلاص بعد طوفانٍ مدمر إلى خليقة جديدة وعالم جديد ودورة جديدة.

في نص ركوكو تتجدد المغامرة في عالم الجاندر الأنثوي، ويصبح الحنين إلى عصر الركوكو عنيفًا، وهو عصر المرأة بامتياز، فقد تلى هذا العصر عصر الباروك الذي تميَّز بالفخفخة والزخارف والزينة المبالغ بها، وجاء عصر الركوكو في القرن الثامن عشر (١٧٢٠–١٧٨٠م) حيث عاشت أوروبا عصر رخاء وحياة ميسَّرة أمدَّتها مخترعات العلم بوسائل الرفاهية، واتسع ميدان الحياة الاجتماعية. ومعنى كلمة ركوكو Rococo يكمن في أصلها الفرنسي Rocaille، ومعناها «يشبه الصدفة» وكان الشكل الصدفي مفضَّلًا في زخارف الركوكو التي غالبًا ما تألفَت من قواقع وأصداف وأحجار، ويُعد عصر الركوكو مؤشرًا لنهاية عصر الباروك، الذي فقد عنفوانه الجارف الذكوري الطابع، وتحول في عصر الركوكو إلى الأناقة والرقة والحلاوة والأنوثة.

الصَّدَفَةُ ستكون اللقية المفقودة والرمز المخفي لهذا العمل، فقد رمَت إليه الأقدار بَصَدفةٍ بيضاء أهدَتْها له فتاةٌ جميلة؛ فهي تشكِّل أيقونة العمل السرية وخاتمها المفقود، وهي تدل على المرأة وعلى جسدها. وسيكون البحث عن هذه الصدَفَة أهم ما في العمل الذي هو نصٌّ مفتوح يعتمد على المخطوطة؛ حيث تشكِّل المخطوطة التي تهندس العمل صفحات هذا العمل.

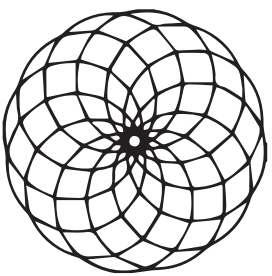
يظهر العمل وكأنه ألبوم أو أرشيف لمسابقة أجمل امرأة في العالم ويتحول العمل، حسب مراحل المسابقة، إلى حفلٍ أنثوي باذخ. ويصبح التمعُّن في الأعمال الفنية للركوكو قراءةً في فن القرن الثامن عشر من عمارة ونحت وتصوير وديكور، فيشع التصميم الداخلي والديكور الذي صنعه يوهان فشر في الدير البندكتي لكنسية أوتو بيرون في بافاريا حوالي عام ١٧٣٦م، وتظهر مخطَّطات المدن الركوكوية، ونحت كلوديون وبيجال وفالكونيه وهودون، وتظهر لوحات تيبولو وفاتو وبوخر وشاردن وهوجارث وويلسون، والأعمال الفنية للشاعر وليم بليك الذي رسم الأساطير ولوحات دواوين الشعراء والكوميديا الإلهية. وكان أساس عمله الإلهام والمخيِّلة فرسم بمزاجٍ قوطي نماذجَ لا جنس لها هي مزاجٌ من المذكَّر والمؤنَّث، وتتلاقى وجوهها الغريبة وأذرعها المجنحة لتحدث جوًّا دراميًّا غامضًا وغريبًا وحلميًّا حتى إن السريالية عدَّتْه الأب الروحي المبكر لها.

440أما المرأة الفاتنة التي تكون أساس هذا العمل فتظهر وكأنها «مدام دي بومبادور» التي رسمها بوخر، ولعبَت من خلال صالونها دورًا كبيرًا في إنعاش الفن الفرنسي، وهي صاحبة لويس الخامس عشر؛ فقد كانت أشبه بإلهة الحب في عصر الركوكو، لكن المرأة التي في العمل شبيهة بها، وليست هي، ويُعيد العمل سرد السيرة الإيروسية للشاعر في محاولةٍ لخلق جوٍّ أنثوي باذخ تدخل فيه عوامل البيئة العراقية والبيئات المتصلة بهذه السيرة.

في النص السادس فيلم طويل جدًّا، وهو نصٌّ مفتوحٌ أيضًا، ولكن تقنيته تعتمد على الريبورتاج والسيناريو يظهر لنا العمل في صالة عرضٍ سينمائية؛ حيث هناك جمهور يمثِّل الشعب العراقي خلال خمسة وثلاثين عامًا من الحكم الدكتاتوري، وهو مادة هذا الفيلم الذي تطول نهايته، وفي الفيلم يظهر بطل الفيلم وهو يطلق الرصاص على الناس في الصالة، ويمنع عنهم الطعام والشراب، ويسد الأبواب، وتطول أحداث الفيلم لتصف بين حقيقة وخيال أغرب أشكال العنف والدمار. إن هذا النص يحاول استبطان الكارثة التي

مر بها العراق ويصوِّرها على شكل فيلمٍ سينمائي طويل جدًّا يختلط عرضه مع الدمار الذي يسبِّبه للعراق، وحين ينتهي عرض الفيلم يستمر الناس بتمثيله وكأن الفيلم طويلٌ طويلٌ جدًّا.

العقل الشعري الظاهر



الأهم من كل شيء، ألا تثق بأولئك الذين لا يعرفون كيف يضحكون من أنفسهم، أعني الشعراء الوقورين والأساتذة الذين تنقصهم الفكاهة والأنبياء الذين يعرفون فقط كيف يخبطون ويولولون، كل أولئك هم رجال خطرون. روبرت فروست

أولًا: ماء الشعر، نار الشعر[1]

وحده العقل الشعري يجاور الأضداد ويؤاخيها، أما العقل العلمي والفلسفي والديني فيباعد بينها ويجعلها متقابلة. الحياة تشبه الشعر؛ فهي تجمع الأضداد ولا تفصل بينها. الحياة تتناغم مع العقل الشعري، وتقترب منه؛ لأنها لا تصنِّف الأضداد إلى موجبة وسالبة وإلى سوداء وبيضاء.

الحياة فسيفساء من المتضادات المتجاورة، والعقل البشري كذلك. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن القانون الخفي للشعر هو التضاد، وإن وحدة المتضادات هي الأرضية الأساس للعقل الشعري. ولا نزعم أننا في هذا الفصل سنكتشف قانون التضاد، بل سنكشف عن بعض الظواهر المتضادة التي تؤكِّد لنا هذا التصور:

(١) الشاعر المؤسس والشاعر المحرض

يُنبئ تاريخ الشعر عن وجود نمطَين من الشعراء ضمن الطبقة الفاعلة للشعر في أي عصر من العصور، التي تعلو على الطبقة الضعيفة، التي تقوم بإعادة إنتاج المنجَز الشعري لشعراء الطبقة الفاعلة؛ إذ تعمل الطبقة الفاعلة على إنتاجٍ متصل ومبدع وتخلُق طرائقها الخاصة في الكتابة الشعرية؛ فهي القادرة على تشكيل أنساقٍ شعريةٍ مؤثِّرة في

[1] هذا الموضوع نُشر متتابعًا في مجلة فنون وألف باء وجريدة الجمهورية ١٩/١١/١٩٨٨م والقادسية ٣/١١/١٩٩٣م، و١٢/٧/١٩٩٠م، والعراق ٢٢/١١/١٩٩٨م، والقدس العربي ٢٣/٢/١٩٩٢م، وغيرها.

ذلك العصر، وهي المؤهَّلة لفتح الرؤية الشعرية وإعادة المغامرة الشعرية إلى دائرة فعلها المتصل مع الدوائر السابقة عليها، وهي التي تقذف إلى الطبقة الضعيفة مادتها لكي تعيش هذه الأخيرة عليها لكي تلوكها، وتجترَّها وتُعيد إنتاجها في نصوصٍ ضعيفة هي ظلٌّ لأصلٍ قوي ومشع.

وفي هذه الطبقة الفاعلة ينهض نمطان من الشعراء؛ النمط الأول هو الشاعر المحرِّض، والنمط الثاني هو الشاعر المؤسِّس.

وتكون مهمة الشاعر المحرِّض مهمة مغامرة؛ فهو يعمل على وخز النسيج الشعري الساكن بإبرته حتى يحرِّكه ويعمل على إيقاظه؛ فهو شاعر يغامر بحداثته إلى أقصاها، ويبقى في منطقة الفعل المتصل والابتكار الدائم لأشكالٍ شعرية قلقة نوعًا ما ولكنها مهمة في وظيفتها التحريضية، إنه شاعر يحمل ألاعيبه الشعرية ويمضي قويًّا في إدخالها جسد الشعر من أجل أن يهتز هذا الجسد؛ ولذلك تكون همته إنعاشية وتجديدية، وهو في الغالب شاعرٌ ذو عمرٍ قصير فنيًّا؛ لأن مادته التحريضية لا تمنحه مساحةً زمنيةً

طويلة بحكم انفعاله السريع دائمًا، وعدم انتظاره لاختمار ما يحمل في نفسه، فنجده بعد حين من الزمن وقد أُتعب وأُنهك واعتزل الشعر؛ فإما أن يتركه وإما أن يذهب إلى نمطٍ أدبي آخر، أما النمط الثاني فهو الشاعر المؤسِّس وهو شاعرٌ بصير ومتأنٍّ يستشرف عصرًا قادمًا، ويعرف أنه يكتب بشيء من الرويَّة، ورغم أنه شاعرٌ محدَث أيضًا إلا أنه ليس عجولًا، ولا يلقي كل ما في صدره دفعةً واحدة؛ ولذلك لا يتعب بسهولة، إن الشاعر المؤسِّس يؤسِّس نمطه الإبداعي ببطء وروية، ليبقى هذا النمط مؤثرًا قويًّا نشطًا أطول مدةٍ ممكنة يهيمن على مراحلَ شعرية مقبلة، دون أن يكون معرضًا للتمزق والتداعي بسرعةٍ كبيرة، وغالبًا ما تتصل مادة الشاعر المؤسِّس هذا مع مادة الشعراء المؤسِّسين قبله، حتى إنها تشكِّل امتدادًا مبدعًا لها، وتفصل مراحلَ الشعر وتطوُّره حسب قوة هؤلاء الشعراء المؤسِّسين؛ لأنهم أصحابُ طرائقَ شعريةٍ باقية، لا يستطيع وقتٌ قصير من الزمن أن يُسقِطَها بسهولة.

ويختلف التأسيس عن التحريض بتماسك الكتابة التأسيسية وهشاشة الكتابة التحريضية رغم تلازمهما وضرورتهما معًا، وتكون الكتابة التأسيسية عادةً أقل حدة وانفعالًا وأقل إطلاقية وهي تمضي مع حقيقةٍ هادئة في نموٍّ متساوق وطبيعي يشبه نمو أية ظاهرةٍ كبيرة أو أي عملٍ تأسيسي آخر في مجال آخر، أما الكتابة التحريضية فتكون إطلاقية وسريعة ولها ما لفورة صاحبها من تطرف واضطراب نصيبٌ واضح. يقع الشاعر المحرِّض على محيط نسيج عصره في حين يقع الشاعر المؤسس في مركز عصره، في بؤرته؛ ولذلك فإن هناك عددًا كبيرًا من الشعراء المحرِّضين في كل عصرٍ أدبي، وهناك عددٌ أقل بكثير من الشعراء المؤسِّسين في نفس ذلك العصر.

وبمعنًى آخر هناك شعراء محرِّضون وهناك شاعرٌ مؤسِّس، وهذا جدل فرضَتْه طبيعة العلاقة بين التحريض والتأسيس، بل وتؤكِّده مقارباتٌ أخرى مستعارة من مناطق أخرى غير أدبية؛ فالتحريض والفعل الكثير ينتج في الجسم الحي مثلًا جهازًا واحدًا مقابلًا تتمثل فيه ردود الأفعال وطرائق التحريض، وهذه قاعدةٌ بايولوجيةٌ معروفة تؤكد بأن التحريض في النسيج الثقافي عبارةٌ عن فعلٍ حي يُنعش خلايا وجسد هذا النسيج، وتكراره يؤدي إلى تأسيس جهازٍ حي من الاستجابة الخلَّاقة، التي تنهي فعل التحريض هذا لتستقر في رُقيٍّ ثقافي جديد سيكون مادةً لتحريضٍ جديد، وهكذا.

يصح إذن أن نسمِّي التحريض مغامرةً والتأسيس بصيرةً وتحتفظ المغامرة بكل ألَقِها وقوَّتها وجمالها وعنفها لتكمل عمق وحكمة ومعمار البصيرة، ويصح أن نسمِّي

التحريض تحديًا، والتأسيس استجابة، ويحتفظ التحدي بكل مبرِّراته وضرباته المتلاحقة، وقدرته على إنعاش النظام الأدبي ليجد صداه في الاستجابة العميقة التي تكون ضرورية وتاريخية ومحكومة بتوازنٍ خلَّاق.

يجد الشاعر المحرِّض نفسه إلى جوار الشاعر المؤسِّس في نفس العصر الأدبي، وربما في جيلٍ أدبي واحد، ويفترض هذا التعايش نمطًا خاصًّا من العلاقة والتعامل لكيلا تخسر المرحلة الأدبية أيًّا منهما؛ فكلاهما ضروري لجدل هذه المرحلة.

وأهم ما في علاقتهما هو حوارهما المتصل حتى ولو سادت لغة الريبة والشك في أهمية ما ينجز كل واحدٍ منهما، ولكن الحوار بينهما ضروري؛ لأنه الكفيل ببقاء التوازن بينهما وبين العصر الأدبي الذي يعيشانه معًا، فإذا ما غاب الحوار بينهما وتأكد غيابه فسيُضطَر كلُّ واحدٍ منهما أن يتضمن في داخله وجود الآخر، وهي عمليةٌ شاقة ومرهقة ولكنها ممكنة، ويبقى البديل عنها وجود وتعايش وتحاور الشاعرَين معًا، الشاعر المؤسِّس والشاعر المحرِّض.

(٢) هاملت ورامبو

لا يُخفي الكثيرون إعجابهم المتزايد بشخصية «هاملت» التي انتزعها شيكسبير من واقع تاريخي، ووضعها في إطارٍ فني أخَّاذ اخترقَت فيه شخصية هاملت المسرحية القرون الأربعة الماضية، وظلَّت تشعُّ في قوَّتها ومهابتها، وسحرَت نفوس الشباب بخاصة، بل واستطاعت أن تمثِّلهم في قلقهم وتوثُّبهم وحُبهم. وكذلك فعلَت شخصيةٌ أخرى هي شخصية «رامبو»، الشاعر الفرنسي الذي عاش في الربع الأخير من القرن التاسع عشر شاعرًا ثائرًا على الأعراف والتقاليد الفنية والحياتية، وانتهى متشردًا في غابات أفريقيا لا يعرف ماذا يريد بالضبط؛ فقد كان عنفوان شباب «رامبو» وصراحته ولغته المدهشة مثار انتباهٍ دائم للشعراء الشبان بخاصة خلال قرنٍ كاملٍ مضيء وفي جميع الأمم.

والآن ما الذي يجمع «هاملت» بـ «رامبو»؟

القلق، التوتر، الدهشة، الحَيْرة أمام الآخرين، الأسئلة الكثيرة، الأم المتدينة اللامبالية بولدها، العزوف عن المرأة، الحب الفاشل، الكثافة النوعية، التوثُّب باتجاه هدفٍ بعيد، السفر والتجوال.

كل هذه الأمور وغيرها كانت تجمع الشخصيتَين، ولكن أشد ما كان واضحًا في سيرتهما هو هذا المصير الأسود الدامي الذي واجهَهما به القدَر، لقد تحدَّيا شيئًا ما، وقفَزا

باتجاه المطلَق، كان هاملت يطلب المستحيل عندما أراد أن يثأر لأبيه؛ لأن كل شيء كان قد انتهى واستتب.

وكان رامبو يطلب المستحيل عندما اخترق بروحه الهائمة المعذَّبة المصائر. الصغيرة التي كانت تتربَّص به، وانتهى صريع وهم التجوال والحيرة. كلاهما تعذَّب عذابًا قاسيًا وفقد من إهابه الكثير، كانا في بداية خط الشروع واقفَين بشموخ وبعينَين تلتمعان وبأنفين مرتفعَين وبثبات وعزم وقوة، وما إن أطلق المراقب إطلاقه البدء بالسباق حتى قذفا بنفسيهما دفعةً واحدة بوجه المطلَق فتمزَّقَا. وكانا يرمِّمان ما تمزَّق منهما وهما في الطريق لكنَّ جسدَيهما كانا يتساقطان لحمًا وعظمًا ودمًا، لقد فقدا كل شيء ولم تعُد سوى الأنفاس الحارة الصاعدة والهابطة بصعوبة، وسوى عينَين تخفيان بريقًا خفيًّا وسوى يدَين تلوِّحان لنا، وداعًا. كان هاملت أمام أوفيليا أشبه بالمجنون ولكن جنونه لم يكن عاطفيًّا أو جنسيًّا، بل كان جنونًا ميتافيزيقيًّا، ليس به حبٌّ كبير للمرأة فقد سلبَت أمه كل هذا الحب وحوَّلَته إلى نوعٍ من الكراهية أو الحياد إزاء المرأة. وقد كانت واحدة من مآسي أوفيليا أنها تقابل شابًّا محيرًا في عواطفه إزاءها، لقد كبَّلَته أمه بحبِّها وجزَّت بعدها قلبه عندما خانت أباه وتزوَّجَت عمه.

وكان رامبو لا يحب النساء، ومع ذلك فقد أحب أوفيليا وكتب عنها واحدةً من أجمل قصائده، وهكذا أعطانا رامبو الدليل على أن له علاقةً بهاملت من خلال أوفيليا.

لقد فعلَت أم رامبو الشيء ذاته الذي فعلَتْه أمم هاملت بولدها؛ فقد كبَّلَته بحبها (وكان أبوه قد هجرها) فتسترت أمه خلف الصليب، وانغمست في مغاور الكتاب المقدس، لكنها كانت ترفع رامبو شيئًا فشيئًا على الصليب أيضًا، وترسم نهاية حياته من بعيد.

وهكذا خاض الاثنان في مصيرهما وهما يتلفتان إلى المرأة/الأم ويلعنان كل امرأة في الطريق.

أَحَبَّ هاملت الفلسفة وكان طالبًا لها. وأَحَبَّ رامبو الشعر وكان مطلوبًا له، وبذلك ساهمَت الكتب في رسم المصير أيضًا، وكان يشوب كل ذلك التوتر والقلق والجنون.

«الهاملتية» كانت موضة الشباب في القرون الخوالي، وأصبحَت «الرامبوية»، مع الزمن، منافسًا شديدًا لها، لقد اكتشف الشباب الحالي في «الرامبوية» قوة أعلى، اندفاعًا مهولًا أمام المصير، فقلَّده كثيرون في الشعر والحياة. وأحسب أن «الرامبوية» ستزداد بريقًا ولمعانًا، وسيصبح عمقها البعيد متمثلًا في «الهاملتية»؛ هذه أفكار قد لا يرى فيها الآخرون مسوغًا، ولكني أتحدث عما رأيتُ وما عرفتُ في الوسطِ الشابِّ المثقف.

وأنا لا أبرِّئ نفسي من التأثر بـ «هاملت» أو بـ «رامبو» فقد شكَّلا عمودَين أساسيَّين في ثقافتي، بل وذهبتُ إلى أبعدَ من ذلك يوم كتبتُ مسرحية «هاملت بلا هاملت» وكتابي الشعري النص المفتوح (عكازة رامبو)، وكان أهم ملمحٍ لهما في العملين هو فكرة «المصير»، يخيَّل لي أن العملَين هما نوعٌ من «المراثي» لهذَين العملاقَين اللذين سلبَا كياني ذات يوم. ولن أكشف سرًّا إذا قلتُ بأني أتتبع خطواتهما منذ أول معرفتي بالثقافة والكتب والشعر، وأرسم لهما مع نفسي منذ ذلك الوقت ملامح لعملَين، وقد كنتُ صادقًا على ما أظن؛ فمسرحية «هاملت بلا هاملت» هي أهم مسرحياتي، وكتاب «عكاز رامبو» هو أهم عملٍ شعري لي.

إن حُب هذَين الكائنَين ولَّد في نفسي اضطرابًا لا مثيل له، وجعلني على حافة هاوية أنظر منها إلى كنوز النفس البشرية عندما يهيِّج أتونها عمودٌ من حديد، ويقلب جمراتها وأسرارها ورمادها ونارها المستعرة.

واليوم أقف حائرًا أقول: «ليس هناك تفاصيل حياتية متشابهة بيني وبينهما، إذن لماذا كل هذا الحب؟» وقد لا أعرف كيف أجيب لكني عندما أقرأ سيرتهما، وأقرأ كلماتها، أجد الجواب، وأستطيع أن ألخِّصَه بهذه الكلمات (التوتر الميتافيزيقي أمام العالَم)، ورغم أن فلاسفةً عظامًا فصَّلوا في شرح هذا التوتر، فإن هاملت ورامبو عبَّرا عنه بعفويةٍ صادقة لا مثيل لها، تختصر كل ما كتبه الفلاسفة والشراح عن هذا الموضوع.

سيبقى «هاملت» و«رامبو» ينبضان بالقوة والجمال ما دامت هناك نفوسٌ هائمة قلقة تبحث في الحقيقة، ولكن أية حقيقة؟ إنها حقيقة الروح، وربما حقيقة الشعر.

(٣) هوميروس وأورفيوس

في ولادة الطفل الكثير مما يرمز إلى حقيقةٍ بالغة الدقة تقول بأن الحقيقة (أية حقيقة) تبدأ بصورةٍ معكوسة، ثم يبدأ تعديلها بالتدريج، حتى تصبح في وضعها الصحيح؛ إذ يُولد الطفل ومعه معكوساتٌ عديدة، منها أنه يأتي على رأسه لا على قدميه، ثم تستقيم حياته بصورتها المعروفة، وهو ينام في النهار ويستيقظ في الليل ثم يبدأ تدريجيًّا بتصحيح حالته فيعكسها، ويُولَد الطفل وهو يبكي وتبقى حالات الضحك أو الهدوء نادرة في بداية ولادته حتى تصبح بعد ذلك حالات البكاء هي النادرة في حياته. وهكذا.

والحقائق أية حقائق، عقلية كانت أم مادية تبدأ معكوسة ثم تتصحَّح بشكلٍ تدريجي، وقد سجَّل لنا تاريخ المعارف البشرية حالاتٍ كثيرةً جدًّا تؤيد ما ذهبنا إليه، بدءًا من تصور الكون وانتهاءً بأبسط التصورات المرتبطة بتفاصيل الحياة.

ورغم أن للشعر جوهرًا أزليًّا خالدًا إلا أن ظهور هذا الجوهر لا يحصل دفعةً واحدة، بل تتجمع أعراضٌ كثيرةٌ زائلة، وتمُر حِقبٌ طويلةٌ حتى يبدأ هذا الجوهر بالظهور ثم الرُّقي، ويناظر ظهور الشعر ظهور الروح وعلوها (انتباه خاص لهيكل) رغم أننا نرى انها لا تظهر وفق تصور يمكن كشفه أو وضعه، بل يمكن تلمُّسه والإحساس به، وهذا يعني أن الشعر والروح يرتبطان في جوهرٍ واحد، ويمكن تمثُّل ظهورهما بطريقةٍ متشابهة إلى حدٍّ كبير.

لقد بقي الشعر في احقاب ظهوره الأولى عمليًّا ويرتبط بالحاجات المباشرة والآنية للإنسان، وما التأملات والخيالات التي تبطنه سوى مفارقة حدثَت بسببَين:

(١) البعد الزمني الشاسع بيننا وبينه، مما يتيح إمكانية تحوُّل العادي العملي إلى استثنائي خيالي؛ لأن المطابقة المباشرة بين عام ٣٠٠٠ق.م. وبين ٢٠٠٠ ميلادي تسبِّب فجوات وثغرات ومفارقات يمكن أن تكون سببًا في النظر إلى الأمور بصورةٍ أخرى.

(٢) الترجمة؛ لأن تلك الأشعار القديمة لا بد وأن تكون قد كُتبَت بلغاتٍ غير مستعملة حاليًّا (مندثرة)، ومحاولة تطابق نظامَين بلاغيَّين وأسلوبَين؛ الأول يخص اللغة القديمة، والآخر اللغة المترجم لها، تسمح بخلق فجوات وثغرات ومفارقات من نوعٍ آخر.

(٣) وهكذا، يمكن أن نضع حدًّا لتلك الشاعرية المتدفقة من الماضي البعيد على أنها مصدر الشعر وينبوعه، والقول ببساطة إنها طفولةُ الشعر وإرباكه.

في تلك الأزمان القديمة ولنأخذ اليونان مثلًا، ظهر هوميروس الشاعر اليوناني (العملاق) بعد أن استطاع صياغة الأساطير والأغاني والتراتيل الشفاهية الخاصة بالآلهة وبالأبطال والقادة في عملَين كبيرَين هما الإلياذة والأوديسة، وهما في حقيقتهما قصصٌ ورواياتٌ مكتوبة بطريقة الشعر، والأصح بطريقة الوزن، ويبقى هوميروس حاكيًا وراويًا أكثر من كونه شاعرًا؛ لأن أعماله تستعمل بعض آليات الشعر بينما هي في منطقة القصة أو الرواية أو الملحمة، ولكن الذي حصل فيما بعدُ وبسببٍ من شعبية وبساطة أعماله الأدبية هو سيادة النمط الهوميري في الشعر؛ فقد حذا حذْوه كلُّ شعراء اليونان اللاحقين، بل واستمر في تأثيره بشكلٍ أو بآخر على أوروبا لغاية القرن التاسع عشر؛ فقد بقي

الشعر يناغي الحكاية، ويتضمن شذراتٍ منها، ويكاد الشعر الذي تبع هوميروس يكون مثقلًا بالنمط الحكائي والقصصي؛ ولذا يمكن القول إن ما فعله هوميروس بالشعر يشبه ما فعله أفلاطون في الفلسفة وأرسطو في المنطق؛ لأن الفلسفة بعد أفلاطون ظلت مثقلةً محكومةً برؤيته وإلى فتراتٍ قريبة، ولأن المنطق بعد أرسطو كان كذلك.

لكن هناك حقيقة تبرُز في هذا المجال، وهي أن هناك نمطًا آخر في الشعر نشأ مع النمط الهوميري، وهو النمط الأورفي، نسبة إلى أورفيوس الشاعر العازف، أو المغني الذي أُله والذي كان يؤلِّف أشعارًا غنائيةً بسيطةً لا قصة فيها ولا حكاية، بل هي تجلياتٌ وجدانية كثيفة كانت تمثِّل بدايةً صحيحة للشعر، لكنها كانت واقعة تحت المظلة الكبيرة الهوميرية؛ ولذلك أصبح النمط الأورفي محدودًا غير قابلٍ للتداول الشعبي أو الجماعي، بل كان يقتصر على فئاتٍ صغيرة من الناس.

لقد استمر النمط الهوميري طاغيًا طيلة ألفَي سنة، حتى جاءت الحداثة الشعرية مع بودلير ومن تبعه، فتحول الشعر من النمط الهوميري إلى النمط الأورفي، وكان هذا التحول الهام تحولًا يصب في جوهر الشعر، لا في أعراضه الكثيرة الزائلة. وبذلك استطاعت الحداثة الشعرية أن تُوقِف الشعر على أقدامه بعد أن وُلد على رأسه، لقد تخلص الشعر من طبيعته الحكائية التراتبية الأفقية، واتجه نحو الطبيعة الكثيفة الوجدانية العميقة، وانطلق منذ ذلك الحين يؤسِّس نفسه في مكانٍ آخر ربما فوق الأمكنة، بعد أن كان يسير على الأرض.

لقد وُلد الشعر بصورةٍ معكوسةٍ واحتاج إلى ألفَين من السنوات حتى يكون في صورته الصحيحة، رغم أن هذه الصورة الصحيحة كانت موجودة مع ولادته إلا أنها منزوية ومهملة ومبتسرة.

إن النمط الأورفي في الشعر لا يلغي النمط الهوميري وينهيه تمامًا، ولكن الشعر بطبيعته يقترب من الأورفية وينفر من الهوميرية.

لقد كان أورفيوس رمزًا لجوهرٍ شعري مغاير لاتجاه هوميروس الذي كان شارحًا ومسطرًا لأساطير قومه المتميزة بخوارقها، التي كانت تبدو كما لو أنها شعر. إن اللبس الذي وضع فيه هوميروس الشعر تمثَّل في أنه أعطى قوة للشعر من خلال قوة الحدث؛ ولذلك أصبحَت معجزات وخوارق ومجترحات أبطال الإلياذة والأوديسة غشاءً يحجُب طبيعة الشحنة الباطنية العميقة التي يحملها الحدث، وأصبحَت القشرة الخارقة للحدث واضحةً ظاهرةً أمام الأعين على أنها الصدمة التي يحملها الشعر معه، أما الشعر الأورفي

فقد حمل كثافتَه وقوَّته معه في داخله، في غنائه العميق وفي العلاقات التي كان يمخر فيها مغامرًا، وفي الشفرة الخاصة به، أما طبيعة الحدث فيه فقد تكون بسيطة أو كبيرة؛ إذ لا أهمية لذلك قوة الشعر تكمن في أعماقه لا على سطحه.

ورغم غلبة الشعر الهوميري القوي المفتول العضلات الصلد في العصور اللاحقة، إلا أنه لم يتمكَّن من محق أو قتل الشعر الأورفي الضعيف المكتنز الدافئ من الداخل الذي يحمل سرَّه في أعماق عباراته وصياغته، وهكذا نهض الشعر الهوميري قويًّا طويلًا ونهض معه سرٌّ داخلي بسيط ومحدود، وعندما قطعَت البشرية شوطًا طويلًا من عمرها اتضح أن الشعر الأورفي هو الذي يمثل حقيقة الشعر لا الشعر الهوميري، ورغم ذلك فقد كان هذا الصراع مخصبًا، وكانت نتائجه مثمرة في تكوين الشجرة الشعرية اللاحقة. وقد ظل قانون الصراع هذا من لحظات بالغلبة للاتجاه الهوميري وبالانحسار للاتجاه الأورفي حتى أتت لحظةٌ نوعيةٌ من لحظات التاريخ الشعري (منتصف القرن التاسع عشر) فانقلب الأمر، وبدأ الشعر الأورفي (بولدير، رامبو، ملارميه، فيرلين، سان جون بيرس) هو الذي يُعيد ترتيب الحادثة الشعرية من جديد، وهو الذي يُجلس الطفل الوليد على قدميه بعد أن جاء على رأسه.

لقد أتيتُ بهذا المثال لا لكي أجعله قانونًا عامًّا وحيدًا ومطلقًا، بل لكي أوضِّح الفكرة التي خلفه.

إن الشعر الذي يشتمل على نوعٍ من البوح الوجداني العميق أمام العالم هو الشعر الذي أصبح جديرًا بتمثُّل طبيعة الشعر، رغم تعدُّد طرقه وأساليبه، أما الشعر الاستطرادي الحكائي المترهِّل الذي يتتابع ولا ينمو فقد اندرج ضمن الماضي، أو أن مادته تفتَّت داخل نسيج الرواية والقصة والملحمة المعاصرة. والآن هل لنا أن نقرِّر من هو الشاعر العظيم، في عصره هوميروس أم أورفيوس؟ اعتقد أن الجواب واضحٌ وموجودٌ في ثنايا هذه المقالة.

(٤) الشاعر مرآة الشاعر

في ظل غياب الحركة النقدية الواعية التي تُرافق نمو وتقدُّم الشعر الحديث، وفي ظل غياب التقاليد النقدية التي تعمل على تنقية الجو الأدبي من الغث والدخيل والرديء، وعندما يتحول الناقد إلى داعيةٍ سلفي ومتراجعٍ مهزومٍ أمام الجديد، وأمام تحولات الحياة وانشطاراتها القوية، بل وعندما يتحول الناقد إلى لاهثٍ منهكٍ خلف الشاعر، ولا يقوم بدوره الحضاري في حرث طريق الشاعر، وفي فك أسرار طريقه القادم، وعندما يتحول

إلى تابع تفصله عن الشاعر عقودٌ كاملة بل قرونٌ كاملة، عندما يحصل كل هذا ينبري الشاعر ليقوم بدورٍ مزدوج هو دور الشاعر والناقد معًا ليعالج هذا الخلل التاريخي، الذي إن طال عمره فسيعمل على إنهاك وإتعاب حركة التحديث، بل وإنه سيُفقِدها التوازن المطلوب الذي يجب أن يعمل على تكامل صورة الأدب في ذلك العصر.

إن الذائقة التي يملكها أي شاعرٍ ناجح تفوق بكثير الذائقة التي يمتلكها أي ناقد، وذلك لأن هذه الذائقة ملتحمة مع نسيج النتاج الشعري ومرتبطة معه؛ فهي على كل ذلك تنهل منه، وتأخذ شحنتها من شحنة الشعر مباشرة، ونحن نرى أن هذه الذائقة تختلف في نوعها عن ذائقة الناقد — أي ناقد — وعلى هذا يحمل الشاعر قوةً نقديةً كامنة تمتلك مواصفاتٍ عالية في التذوق والتشخيص والتلقي؛ ولذلك يصح أن نقول تمامًا إن الشاعر ناقدٌ بالقوة، ويحتاج هذا الأمر إلى تحققٍ عياني أحيانًا، ولكن الناقد ليس شاعرًا بالقوة، بل هو، ربما، شاعرٌ فاشل، وهذا يزيد التباس الناقد التباسًا آخر.

يمارس الشاعر النقد شفاهيًّا حين يعرض آراءه وانطباعاته، وهي آراء وانطباعات في غاية الدقة لكنها سريعة، في الغالب، وتحتاج إلى تعقيد وإلى وفرة من الأدوات والمناهج لكي تأخذ محلها النقدي الرفيع، ولكن الشاعر بطبيعته لا يأبه لهذه الآراء ولا يريد لها أن تكون نقدية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وجميع الشعراء يمارسون النقد الشفاهي، وهو صيغةٌ أولية لنقدٍ مكتوب ومعقَّد، هذا يفتح الباب واسعًا لأن يمارس الشعراء هذا النمط من الكتابة الأدبية جديًّا خصوصًا في حالة غياب النقد الأدبي عن الساحة الأدبية.

يعكس الشاعر بآرائه مادةً نقديةً قادمة من نسيجٍ شعريٍّ مقابل أو مجاور للنسيج الشعري الذي يتحاور معه؛ ولذلك يكون التآلف على أشده بين آراء الشاعر الأول وقصيدة الشاعر الثاني، وهذا التآلف لا يأتي من الاتفاق مع النص أو الاختلاف معه، بل من تماسك رأي الشاعر مع نصه أولًا، مما يفتح مجرًى لوضع هذا التماسك في مطقةٍ أخرى، وهو رأي الشاعر مع نص الآخر؛ ولذلك يصبح نص الشاعر الآخر مقاربًا إذا كان هناك انسجامٌ في رؤية الشاعرَين للشعر، ومقابلًا إذا كان هناك تناقض في رؤية الشاعرَين للشعر، وليس هذا هو المهم، بل تلك الحميمية التي تجعل رأي الشاعر ينجذب إلى نص الشاعر المقابل، وهكذا يتقابل الشعر أمام رأيٍ شعري «لا نقدي»، وهذا أهم وأنفع من أن يتقابل الشعر أمام رأيٍ نقدي يخلفه لا يرقى بذائقته لذائقة الشاعر.

إن الشاعر مرآة الشاعر الآخر؛ لأنه الأكثر قدرة على عكس طبيعة النسيج الشعري ومادته وشروط بنائه، بل إننا يمكن أن نذهب إلى فرضيةٍ أبعد، وهي أن جدلية الشاعر

(النص والرأي) يمكن أن تكون سببًا رئيسًا في تحريك مشكلة الشعر وتحديثه أكثر من جدلية الشاعر (النص) والناقد (الرأي)؛ لأنها جدلية قائمة على الوهم، بل وقائمة على صراعٍ غير متناسب، مما يُفقِد هذا الصراع روحه الجدلية ويُفقِده خاصيته العميقة.

الشاعر مرآة الشاعر وليس الناقد مرآة الشاعر؛ لأن ما يملكه الشاعر يكون عادةً هو نفسه ما فقده الناقد؛ ولذلك لا يصح تقابلهما في وحدةٍ جدلية، بل يصح أن يكون لكلٍّ منهما وظيفةٌ خاصة، نرى أن وظيفة الناقد كما حددت في بداية المقال تكمن في حرثه لطريق الشاعر (كما يفعل المؤرخ والفيلسوف والمعرفي عمومًا)، وتهيئة المناخ المناسب لكي يقوم الشاعر بمهمته كما يجب.

(٥) تجاور الأضداد

(أ) نسغان

الشعر الحقيقي يتعامل مع الحسي والروحي وفق متوازنة دقيقة، ولا يتعامل مع أحدهما على حساب الآخر، بل تجدهما مثل فسيفساء في وشيجةٍ مبهجةٍ أخَّاذة؛ فهو للوهلة الأولى يبدو لنا شعرًا حسيًّا ترى فيه النسغ الصاعد؛ حيث تنتقل عناصر الأرض والطبيعة من الأسفل إلى الأعلى، وتتحول إلى مجردات عناصر روح وقوًى ما ورائية، ويستلزم صعودها هذا فقدانًا لطاقتها الحسية، وتبددًا باتجاه الفكر والعقل، وهو لوهلته الثانية يبدو لنا شعرًا روحيًّا ترى فيها النسغ النازل؛ حيث يحتاج إلى طاقة يتوهج بها، وهو يحوِّل المجرَّدات والفكريَّات إلى قطعٍ حسيةٍ نابضة.

وهكذا يتوهَّج النص ويزداد ظلامه بفعل النسغَين الصاعد والنازل، ويجعله مثل هذا الإيقاع قويًّا نشطًا منسوجًا بحيوية، ويُروِادنا شعورٌ أن هذا الذي نراه على سطح النص من أوراق وثمار وأغصان ما هو إلا نتاجُ ذلك المحتجب في أعماق النص من أملاح وتربة وماء وعناصر أولية.

النص الشعري إذن، أشبه بشجرة تتحرك فيها آليات حية وقوًى نشطة روحية وجمالية يظهر منها على السطح الكثير ويختفي في أعماقها الكثير أيضًا.

إن اختفاء العناصر الأولية أو غيابها في أعماق النص سيسبِّب — ولا شك — ضمور ويُبس أوراقها وأثمارها؛ ولذلك فإن النص الذي لا يستبطن قوًى وقيمًا كبيرة، ولا يتغذى من أولياتٍ أساسية يصبح هشًّا ضعيفًا وإن حاول إخفاء ذلك بكونه غير منظور.

(ب) نسيجان

لأن الحداثة «طبخة نقائض» تتوتَّر فيها الأشياء بسبب اختلاف طبيعة المادة التي تضمُّها؛ لهذا السبب تدخل لُقى التراث وأحجاره المهملة، وتتخذ أهميةً خاصة عندما تقابلها قوى الحاضر وتتوتَّر معها.

إن القوى المكبوحة والمتآكلة والنيئة التي يعجُّ بها تراث أية أممٍ عريقة يصلح لأن يكون نسغًا متحركًا في المتن الحداثوي، وقد تبدو آليات تحديث هذا الجانب المهمل من التراث شديدةَ التعقيد من جهة وقابلةً للرفض من جهةٍ أخرى، إلا أن مغامرَين مثل بورخس وأمبرتو إيكو مثلًا استطاعا التقاط مادةٍ تراثية مهملة، وأبدعَا في جعلها جزءًا من المشروع الحداثوي للأدب.

كم يكون مذهلًا استلالُ خيوط من الماضي السحيق أو من الماضي العميق ونسجها وفق حياكةٍ خاصةٍ مع خيوطٍ من الحاضر وخيوطٍ من الوعي القوي المتوتِّر الوثَّاب.

إن النصوص والأحداث التي يشوبها الغموض والنقصان وتتشرَّب بالتماعاتٍ روحيةٍ وحسيةٍ خاصة يمكن أن تكون مادةً خامًا في مثل هذه العملية، ولكن الوعي الوقَّاد هو الذي يصنع هذه الفرضيات فقط.

ما فعلناه مع تراثنا في هذا العدد قليلٌ جدًّا، وحتى هذا القليل مصنوع بطريقةٍ غير ذكية وغير مدهشة وغير شعرية، والمطلوب حقًّا أن نصوغ ونركِّب ونمنتج وننحت ونُداخل هذه المواد الخام مع ما نراه قويًّا نشطًا صالحًا لأن يجهِّز لنا نسيجًا نصيًّا جديدًا، هذا الإجراء لا يستطيعه كل من هبَّ ودب، بل يستطيعه المتوقِّدون الأبطال الروحيون الأفذاذ في عقولهم وحيويتهم.

(ج) شهوتان

الإنجاز المتميز في أي نشاطٍ إنساني هو حصيلةٌ نوعية لمجموعة من التجارب والرؤى والجهود المضيئة، وهو في الأدب فرادةٌ وابتكارٌ لأساليبَ جديدة.

والشيء الذي لا شك فيه هو أن أي إنجازٍ أدبي كبير يعمل على خلقه كاتبٌ أو مبدعٌ معيَّن يأتي كنتيجة لموهبته القوية ومجالدته وصبره وتعبه، ومحاولته لإضافة ما هو جديدٌ دائمًا، وعلى هذا يكون الكاتب العظيم دائمًا مجذوبًا إلى قوًى عميقة في نفسه تشُده إليها دائمًا، أما الذي يشعر بأنه غير منجذبٍ إلى هذا فليس العيب في وسطه الثقافي أو في

عصره، بل العيب في عروقه التي جفَّت وخلَت منها الدماء الحارَّة التي تضجُّ بصيحات الخلق.

إن الأدباء الجيِّدين هم دائمًا في حالةٍ عميقةٍ وثرية، روحيًّا وفكريًّا وجماليًّا، أما غيرهم من المسيئين للأدب فهم في حالةٍ أخرى لا تمتُّ للعمق بصِلة، بل هم مجذوبون إلى السطح، ويريدون أن يزيِّنوا أنفسهم بالأدب قشرةً وتسميةً وزهوًا اجتماعيًّا فحسب.

لهذا فإن بين الفصيلتَين فرقًا شاسعًا سيكون التاريخ حاسمًا في تحديده بلا لبسٍ أو غموض، وهو فرقٌ يُحِسُّه القارئ الذكي المتوقد، وهو فرقٌ معروف يشعُر به الأديب الجيد والرديء معًا، ولكن الوقت كفيل بإيضاحه وبسطه في العراء.

الناسخون من الأدباء، المكرَّرون والتقليديون، هم من تسرقهم شهوة السطح، ويؤخذون بالسهل والسريع والعابر، وهؤلاء الذين يعتاشون في أدبهم على الإنجازات التي قدَّمَتْها أرواحٌ فذة وعقولٌ مضاءة وهم كثيرون، بل إنهم يقينًا أكثر من الجادِّين الجيدين.

وعلى هذا يمكننا أن نقول بأن دخول مضمار الأدب وممارسته ليس امتيازًا، بل هو مطالبةٌ دائمة لفتح المغلَق والقصي والبعيد في أعماق الإنسان، وهو حرثٌ خلَّاق لحقولٍ لم تطأها قدم، وهو بالمقابل وبالٌ وبلاءٌ وملاحقةٌ بالإثم عندما يعجز الكاتب فيه من أن يحقِّق شيئًا. لمراتٍ عديدة في تاريخ البشرية وعندما تجلَّت النفوس العظيمة للمبدعين الكبار، وفتحوا مكنونات أعماقهم الثرية كانوا يفتحون للحياة الإنسانية التي كادت تنتهي إليها؛ ولهذا السبب كان المبدعون، في كل عصر، حمَلَة الروح والموكَّلين دائمًا بخلاصها، والحائرين بقوَّتها وزهرها وفيوضها، وما كان ذلك ليتحقق إلا عند الفئة التي كانت تنحدر بعيدًا إلى الأعماق تكشفُ هناك في تلك الكُوى المغلَقة سرَّ الحياة وخفقَها المهيب.

أما الفئة التي كانت تنسخ ما أنجزه العباقرة فإنها ترضى بالسواحل الباردة الضحلة، وتعتاش هناك على سقَط المتاع وفُتات الفواكه الناضجة التي ألقت أعماق البحر بها، لكنَّ الفئتَين موجودتان، وهما ضروريتان لتشكيل صورة الأدب في أي عصر، أما التمييز بينهما فيسيرٌ جدًّا.

(د) أسلوبان

هل يمكننا ونحن نتثقَّف نسيان الحياة التي حولنا؟ هل يمكننا ونحن نفُك منظومات المعرفة العالية إبعاد أيدينا عن تدفق نهر الحياة الدافئ المستمر؟ هل يمكننا ونحن في غمرة توغُّلنا المعرفي والثقافي في فهم ظواهر الحياة والعقل والعالم أن نتخلى عن البساطة

والمباشرة والوضوح في الحياة اليومية؟ هل يمكننا أن نفتعلَ أوهامًا وحذلقاتٍ تُبعدنا عن نبع الحياة الحار وعن حاجتنا للكلام البسيط والدعابة البسيطة واللمسات العفوية البسيطة لما حولنا؟ لا أظن ذلك مطلقًا، بل إني أعتقد أن هذا الاتصال بالحياة هو الذي يمنح أشد أنظمتنا المعرفية تركيبًا ديمومةً واستمرارًا. إن تراكُم ثقافتنا على بعضها دون أن يفصل بين طبقاتها حسٌّ إنسانيٌّ بسيط سيجعلنا في النهاية أشدَّ ميلًا للجفاف والخشونة والانعزال؛ ولذلك تتغذى الثقافة وهي في عز علوها وصعودها من ماء الحياة وهوائها وترابها ونارها؛ لأن نبض الحياة سينتقل إليها لا محالة.

إن الشجرةَ الاصطناعية التي تخطفها عقولٌ معزولة عن الحياة لا تساوي ورقةً واحدة في شجرةٍ طبيعيةٍ تسري في أوصالها مادة الحياة، إنني أُومِن بالرُّقيِّ العقلي والمعرفي، وبتشابك خرائطهما كلما تقادم الزمن، ولكني أدعو لأن ينبض كل مفصلٍ من هذا الرُّقي بالحياة، وأن تمسَّ كل خطوطهما الأرض؛ لأن ذلك وحده سيضمن لهما القوة والتوغل في المستقبل، وسيبرِّر لهما كل ذلك التشابك.

(هـ) منطقتان

الشعر توتُّر بين منطقتَين؛ ذاتية قوية جميلة، وخارجية متهدِّمة سريعة منهارة، وفي صدام أو توتُّر المنطقتَين تتولد شفرةٌ مختزلة جامحة تضُم بنائين:

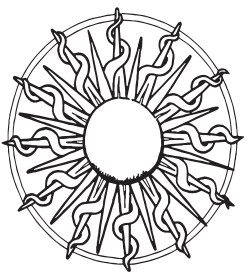
(١) الواضح الخارجي والغامض الداخلي، اللذان هما أوضحُ لغوي يعجُّ به الخارج، وغامضٌ كلاميٌّ يتناسل في داخل الشاعر، ويشكِّل خصوصيته.

(٢) القبيح الخارجي والجميل الداخلي، اللذان هما قبيحٌ لغوي منهَك بالاستعمال، وجميلٌ لغوي يشكِّل فرادة الطريقة التي يعبِّر بها الشاعر عن العالم عن طريق استعماله الخاص للغة (كلام الشاعر).

وهكذا تحمل هذه الشفرة التي هي القصيدة صراعًا مركبًا بين مناطق داخلية وخارجية تشتبك بقوة وضراوة خارجَ النص وداخلَه.

ولأن السيد والعبد يتكلمان في الحياة اليومية بنفس اللغة (موجبة وسالبة) فلا شك أن الشاعر يتكلم لغةً أخرى تعلو على العبد والسيد وتطردهما بوصفهما ذليلَين ويتكلمان لغةً واحدةً متدنيةً ساكنة، أما لغة الشاعر فتتقلب في مناطق التوتُّر العالية.

ثانيًا: سؤال الشعر



(١) الشعر هو الشخص

هل يمكننا أن نعرِّف الشعر دفعةً واحدةً ونقول بأنه الشخص؟

أعتقد أن ذلك سيضعنا أمام جملةٍ من الحقائق التي ستُتيح لنا تكثيف وتلخيص الكثير من حواراتنا الفضفاضة والمستطردة نوعًا ما.

ليس هناك طريقةٌ واحدة أو أسلوبٌ واحد لكتابة الشعر، بل هناك طرائق وأساليب تتعدَّد حسب العصور والأشخاص، وإذا كانت هذه الطرق والأساليب تمثل أشكالًا متعدِّدة، فإن الشعر باقٍ في جوهرٍ واحد ينتج أعراضًا كثيرة يكون حافزها اختلاف العصور والشعراء، وسنقع في مطبِّ الأحكام الأيديولوجية إذا نحن دافعنا عن هذا النمط من الشعر وأهملنا غيره، مما يشكل تعارضًا مع روح الشعر التي تتملص من الأحكام الأيديولوجية؛ ولذلك يجب أن تكون آفاقُ الحكم مفتوحةً مثل انفتاح الشعر واستيعابه للمتناقضات.

كل شخصٍ يحمل في ذاته جوهر الإنسانية كلها، ولكنه شخص مختلف عن بقية الأشخاص في عاداته وتكوينه النفسي ورغباته وشكله، ولا يتطابق اثنان في الشخصية مهما حاولنا مقاربة صفاتهما، ولكي نصل إلى هذا الجوهر لا بد أن نمُر بصفاتِ أيِّ إنسانٍ على حِدَة ونبحث فيها، نعيد تشكيلها ونقارنها حتى تُوصلنا إلى صفاتٍ أوليةٍ بسيطة هي مميزاتُ الإنسان في كل عصر وفي كل مكان.

والشعر كذلك، وأريد أولًا أن أستثني الأعمال الرديئة، التي هي ليست بشعر، بل تتسمَّى به؛ فهي كالجثث أو كالمسوخ لا يمكن أن نأخذ منها ما يعين على فهم طبيعة الشعر أو جوهره. الأعمال الشعرية الكبيرة التي هي طرائقُ شعريةٌ كبيرة وأساليبُ شعريةٌ كبيرة هي التي نقصدُها، وهي بالتأكيد نتاجُ نفوسٍ خاصة مكوَّنة تكوينًا استثنائيًّا، ولكنها تحمل بالضبط صفاتِ هذه النفوس ونبضاتها، ومذاقاتها، وأشكالها، وأعماقها، وإني لأجزم الآن أن الشعراء الذين كتبوا شعرًا عظيمًا ما كان لهم أن يستطيعوا فعل ذلك لولا أنهم عبَّروا بشكلٍ دقيق عن مكوِّنات شخصياتهم وتكويناتهم بعمق وبصراحة شديدَين، إنك لتجد بدقةٍ خرائطَ نفوسهم وهياكلَ بناء أرواحهم وشخصياتهم، والطموحات التي ما فارقَتْهم لحظةً واحدة، والهواجس التي تبثُّها أعماقهم، والرؤى، والأحلام والعوالم التي كانوا يعلمون بها. القصائد إذن «بصمة» نفوسهم هذه، ولم تكن أشياء مفتعلة أو كلماتٍ يستهلكون بها عصورهم أو يستهلكون بها الآخرين، بل كانت هذه القصائد فضاء أو غابات أو ينابيع أو سموات شخصياتهم، إن مفهوم الشخصية هذا يدُلنا بل ويفتح أمامنا مغاليقَ كثيرة ويمكن فكُّ اشتباك الكثير من الأوهام والحقائق التي تنطوي علينا مثل معرفة شخصٍ ما لوهلةٍ أولى، يُنضج الشاعر ما يحتويه، وما تحمله نفسه من أحلام ورؤًى وأشواق، ولكن هل يعني أن كل ما تقرؤه من هذه الأحلام والرؤى والأشواق موجودة بالضرورة في شخصية الشاعر؟ كلَّا، بالطبع: إذن كيف تميِّز بين الكلام الكاذب والصادق؟

ربما تنفعنا هنا المساطر البلاغية والنقدية والجمالية لمعرفة ذلك، وربما سنجد حلًّا لا يتفق مع المنهج العلمي في التحليل، ولكنه حلٌّ جدير بالانتباه؛ حيث إن صدق الشعر وكذبه (وهنا نعني مدى ارتباطه بالشخص أو عدمه لا حقيقته أو عدمها) أمرٌ يمكن العثور عليه في صدق أو كذب شخصية الشاعر، صدقها أو كذبها في تعاملها مع الحياة ومع الآخرين. ولا أجد نفسي بحاجة لمن يذكِّرني بأن شعراء عظامًا في شعورهم كانوا أصحابَ شخصياتٍ معترض عليها، ولكن الحكم الأدق هو أن هؤلاء الشعراء كانوا يؤمنون

بعمقٍ فيما يُعترض عليه، كانوا يعتقدون بحرارةٍ في اختلافهم وفي تقاطعهم مع الأعراف السائدة؛ فهم صادقون فيما هم فيه، وهذا ما أعنيه بالضبط.

اليوم، نجد أناسًا يكتبون شعرًا مليئًا بعبارات ورغبات العلو والعظمة والبطولة والرفعة واجتياح تخوم العالم والكون وغير ذلك، ولكنهم في أعماقهم لا يحبون الحرية، بل لا يعرفون كيفية استخدامها، وهم ليسوا مغامرين، وليس فيهم حب المغامرة، وهناك من يكتب عن الحب والعاطفة والجمال وهم لا يعرفون الحب، ولم تسجِّل حياتهم الخاصة تجاربَ عميقةً في هذا المجال.

وهناك من يكتب عن مفاتن الخيال ويطنب كثيرًا في القاصي وهو جامدُ الشخصية عاقلٌ أكثر مما يجب لا يجب في حقيقته أبعد من المسافة المرسومة له، وهناك من يكتب عن الطفولة وبساتينها وأحلامها وهو لم يَعِش طفولةً بهذا الشكل، هناك من يكتب عن الحكمة وعن قصورها ولا تجد في حياته أيَّ مجال للحكمة. أقصد أن هناك من يكتب لغوًا لا يمتُّ له بصِلة؛ ولذلك يكون شعره رديئًا وهابطًا لا يكتب عما في أعماقه، إنه يكتب بهذا الشكل أو ذاك لان الشعر الحديث، مثلًا، يدفعه للكتابة بهذا الشكل، أما صدقه وأعماقه واستجاباته لهذا الشكل فلا شأن له بها. إنه يكتب هكذا، زملاؤه يكتبون قصائدَ ناجحةً في هذا المناخ، فيأتي هو ليقلِّد هذا المناخ ويترك نفسه وراءه.

ولهؤلاء الشعراء أقترح اقتراحًا أرجو أن يصغوا إليه، هو أن يرجع كل واحدٍ منهم إلى نفسه، إلى شخصيته فيكتب في حاجاتها ومكوِّناتها، في مناخها وفي رائحتها، ليكتب عما يراه في مرآة نفسه، ليكتب عما يفكر به هو وعما يعتلج في أغواره هو، وستكون قصائده حتمًا ناجحةً شرطَ توفر الأدوات الفنية المناسبة.

لقد اكتشفتُ قبل فترة أن ما يجعلني أجافي الكثير من الشعر الذي يكتب الآن، هو عدم صدقه، هو دورانه المفجع والبائس في مناخاتٍ وأجواءٍ خلقها عامل الحث والغَيرة والنقاشات السريعة، وأدركتُ سبب متعتي وانا إزاء البعض القليل جدًّا، فوجدتُ أن شعراء هذا النمط من الشعر صادقون مع أنفسهم، ويكتبون بنوعٍ من اللوعة والحرقة، بالإضافة إلى أنهم يكتبون عن أشياء تسكن نفوسهم، ولا يكتبون عن أشياء ليست في نفوسهم.

الشعر هو الشخص نفسه، فإذا كان الشاعر كاذبًا ظهر شعره كاذبًا (والكذب هنا قيمةٌ فنية وليست أخلاقية فقط) أما إذا كان الشاعر صادقًا مع نفسه، مع تصوراته للشعر، فلا بد أن تكون قصائده كذلك (مع إحاطة بالأدوات اللازمة لتحقيق ذلك). إن

الشاعر الذي خرَّب نفسه بعدم تمثُّل نبضاتها وبحجب حقيقتها إنما خرَّب بالنتيجة شعره، ولا فائدة من ثقافة الدنيا كلها أو من إعلام الدنيا كلها؛ فقد انتهى كل شيء؛ لأن هناك بدايةً ما عاشت في الخطأ وجانبَت الصواب.

(٢) الشعر هو الاستعارة

يتمثل الإنجاز الكبير الذي حققَتْه الدراسات النقدية الجديدة، التي نهلَت من البنيوية وما بعدها، ومن الثورة الألسنية الحديثة، في مجموعة الطروحات التي فارقَت في المنطق والاهداف تلك التي طرحَتْها الدراسات النقدية التقليدية، وربما كان التأكيد على الشعرية بوصفها صبغة الأدب انتباهةً ذكية استطاعت أن تفُك الاشتباك القائم أولًا بين النثر والشعر وثانيًا بين الأدب والشعر. ورغم أن هذه المعجزات كثيرةٌ جدًّا إلا أن تودوروف وكوهين وقبلهما جاكوبسن وبارت استطاعوا أن يعثروا على جملةٍ ذهبية واحدة اختصرَت تعريفاتٍ كثيرةً حول الشعر والقصة، وذلك بقولهم: «إن الشعر استعارة والقصة مجاز مرسل.» ولا يسعى هذا التعريف الهام والخطير إلى استعارة معلوماتنا التقليدية عن البلاغة، بل يدفعنا إلى فهم هذه القضية جوهريًّا لا إنشائيًّا، والحقيقة أنها تعني أمرًا في غاية العمق، ولكنه قد لا يُفهم بسهولة ويسر عند الكثيرين.

المفهوم الحديث في البلاغة الغربية الذي يخص الاستعارة Metaphore والذي يضم التشبيه والاستعارة يعني التراتب العمودي ولنقل الساكن الذي من المتشابهات التي يمكن إبدال بعضها ببعض؛ فالشجاعة مثلا تستدعي «الأسد، الحديد، البطل، الخارق، الجريء ... إلخ»؛ ولذلك يبقى الشعر نمطًا استعاريًّا من أنماط القول، لا لأنه يستبدل هذه الكلمات الواحدة بالأخرى على حريته، بل لأنه إجمالًا ينتقل في قاموس العمود الاستعاري. ولا يُفهم من هذا أن الشعر لا يحتوي على غير الاستعارات، ولكنه كنمطٍ بلاغي أو كفلسفةٍ بلاغية يقع في نمط الاستعارة؛ لأنه يصعد وينزل في عمود الاستعارة؛ فهو لا يتقدم في وصف الحادثة ويسلسلها بل يلتقط قوتها ويصف شحنتها. إنه لا يسير تتابعيًّا أو أفقيًّا، بل يبقى معلقًا ما بين النقاط العمودية التي يثيرها الشاعر، ويسمِّي علماء البلاغة هذا العمود الاستبدالي أو البرادكمي Para-digme وهو عمود تزامني دايكروني ساكن. أما القصة فهي تتابع أحداثًا، ومشاهد متحركة وحركة أشخاص وأمكنة وأزمنة في خطٍّ أفقي متقدم؛ ولذلك فهي تقع على الخط الأفقي أو التتابعي أو التسلسلي سانكروني؛ لأنها تُتابع أو تُسلسل حدثًا أو مشهدًا، بينما الشعر يحلِّق فيه ولا ينمِّيه باتجاه الحدث، وهذا يعني

أيضًا أن القصة لا تحتوي على استعارات، ولكنها تنتمي إلى فلسفةٍ بلاغية تخص المجاز المرسل Metonyme الذي يشمل المجاز المرسل والكناية.

الجوهر البلاغي للشعر إذن هو الاستعارة، أما الجوهر البلاغي للقصة فهو المجاز المرسل، وكم نودُّ التأكيد على كلمة «الجوهر» البلاغي؛ لأن الشعر يتضمن مجازًا مرسلًا، ولكن جوهره كفعلٍ إبداعي يقع في الاستعارة، وكذلك القصة كجوهر تقع في المجاز المرسل.

إن كلامنا اليومي الذي نتداوله لغويًّا مع الخارج والآخرين يتضمن في حقيقة الأمر مساحةً كبيرةً يشغلها المجاز المرسل أكثر مما تشغلها الاستعارة؛ لأننا ببساطة نقصُّ دائمًا، نحكي، نتكلم عما رأيناه، نتحدث عن الماضي وأحداث البارحة. إن حركتنا اللغوية اليومية (كلامنا) مُشبع بالمجازات المرسلة التي تتتابع في وصف الحادثة، ولكنه لا يخلو من الاستعارة؛ إذ إننا عندما نتأمل أمرًا ونَصِفه من الوجدانية والعاطفة، فإن الاستعارات ستتقاطر والتشبيه (بوصفه استعارةً بدائية) سيكون أكثر من غيره متقادمًا في مثل هذه الحالات.

وهكذا يكون كلامنا اليومي عبارة عن سطحٍ مجازي مرسل تقفز فيه بين آونة وأخرى استعاراتٌ كالأرانب سرعان ما تختفي؛ ولذلك تميل الأمم المتحدة التي تعيش شعوبها قريبة من بعضها إلى فن الرواية؛ لأنه فن الحكي وفن المجازات المرسلة، أما الأمم المتفرقة القليلة العدد التي يكون الاتصال فيما بين أفرادها قليلًا فإنها تميل إلى الشعر لأنه فن التأمل في الحادثة، وليس فن سردها وتتابعها الذي يستوجب من يصغي ويُحاور.

هذه الملاحظات تعمِّم مصطلحَين متخصصَين للغاية في فنٍّ لغوي شديد التخصُّص أيضًا يصطلحان لتفسير الكثير مما يخصُّ الأدب بل ومما يخصُّ الحياة اليومية.

إن القراءة الدقيقة والصحيحة للمنجَزات العلمية في مجالات النقد واللغة والشعرية توفِّر قَدْرًا كبيرًا من فهم حديث يحاول فكَّ الاشتباك الذي شهدَته مفاصل وقطاعات الأدب، بل مفاصل وقطاعات الحياة نفسها.

يمكننا، إذن، من خلال مراقبة نشاطنا اللغوي اليومي إدراك الأرجحيات التي تقيمها في خطابنا عناصرُ الشعر والتأمل والفلسفة وتحلُّ مكانها، ويمكن أن نحلَّ هذه المفارقة بامتناعنا عن الاسترسال في القصِّ والرواية، وتركيز الجانب التأملي، وجعله موازنًا للجانب الحكائي. إن أرجحيةَ القصِّ في اللغة اليومية ستقوم بنمو وتطوير العقل باتجاهٍ أفقي استطرادي، لكن موازنة القص والحكي بالتأمل والشعر ستقوم بتعميق وتنشيط أغوار العقل، مما يجعل من الإنسان قادرًا على مراقبة الحادثة وتأملها معًا.

إن الزاوية القائمة (نظريًّا) التي تفصل بين الأفق المجازي المرسل والعمود الاستعاري لا بد أن تبقى قائمة في اللغة اليومية في موازنة السرد بالشعر أو الحكي بالتأمل.

أما في حالات الإبداع فيبقى المبدع رهين المسار الذي اختطه لنفسه، فإذا كان شاعرًا فلا بد له أن يقوم بتنشيطٍ مضاعفٍ وكبيرٍ لقواه الاستعارية، وسيبذل في ذلك جهدًا كبيرًا؛ لأن الاستعارة في أساسها غير متكافئة مع المجاز المرسل عندما نتكلم، أما القاصُّ فعليه أن ينتقي من المجاز المرسل الذي يغطِّي أفق لغتنا اليومية ما يبدو منه جديدًا نشطًا قويًّا، وعليه أن يبثَّ فيه ذكاءً وبنوعٍ من التناغم استعاراتٍ تخدم خطابه القصصي.

إننا نعوِّل على الفهم الكلي أو الشامل أو الجوهري للاستعارة والمجاز المرسل في تفسير الأدب، وربما الحياة.

(٣) الشعر هو المخيِّلة

الشعر ذهابٌ إلى أقصى حدود المخيِّلة وفتح كنوزها الغامضة وعوالمها الخفية، إنه انتزاع المخيِّلة من رفيف أجنحتها البطيء، وحقنها بما يشبه السم، وجعلها ترتطم بكل الجهات طائرةً، مذبوحة، مهيجة، والمخيِّلة تهدأ عندما تتصالح وعندما تشبع، ولكنها تعلو وتتفتق عندما تختلف وعندما تجوع، وتكاد في علوِّها تكون منبع كل الثقافات وكل أنماطها وطرائقها، أَلَم يقُل بليك ذاتَ مرة: «إن ديانة البشرية الحقة هي المخيِّلة»؟ ولا ينتعش الشعر إلا بغناء المخيِّلة؛ لأنه تمزيقٌ مستمرٌّ لمحدودية الزمان ومحدودية المكان، وكذلك لمحدودية الأسلوب؛ ولذلك فإنه يكاد يحمل الخلاص، الخلاص الذي يتطلَّب منا وفاءً مطلقًا.

إن إمكانية خلق عوالمَ خارقة ما زالت مغامرةً مُغْرية، وإن الدخول إلى عالم الحُلم الكامل ما زال شرطًا من شروط فتح بقية أرض الجمال المسوَّرة، الشعر محاولة للنهوض بقدرة الإنسان العملية، ودفعها باتجاه لا نهائي، وهو تحدٍّ للواقع أكثر منه مماثلةً له أو تطابقًا معه.

إننا نزعم بأن هناك تماثلًا بين الطفولة البشرية وبين المطلَق الشعري؛ ولذلك نرى أن في أكثر الفنون طفولةً، كالسحر أو الطقس الروحي أو الأسطورة، مادةً للقفز نحو المنطقة الميتا جمالية التي يسبح فيها الشعر شرطَ فتح دلالات هذه الفنون، ومد فضاءاتها، وجعل نصوصها أبعد من غايتها العملية؛ فالشعر أبعد من ذلك، ومنفعته تكمُن في أنه لا ينفع بشكلٍ مباشر أو سريع.

هل يريد الشعر استرجاع الفردوس الأول المضاع الذي طُردت البشرية منه أم يريد بناء فردوسٍ جديد لم تألفه البشرية سابقًا، وبين الاثنَين، فردوس قديم وفردوس قادم، يُضيء الشاعر المسافة بشكله، ويهزم الشيطان الذي يُغويه مرارًا لكي ينفرد بفراديسه؟

هل يريد الشاعر أن يضعَ نفسه محل الملاك السماوي، وأن ينهضَ معه في حل أربطة المادة ليصلا إلى النور، وأن يقيم ذلك من خلال طقسٍ تعبُّدي فريد، طقس يحاول إقامة احتفال الروح المهيب الذي تحاول الذات الإنسانية النهوض به على الأرض؟

هل يريد الشاعر استعادة حُلم السيميائيين الأوائل في تحويل المادة، محولًا هذا الدأب على مادةٍ جديدة هي «اللغة»، ليصنع تماثيل الذهب والرخام، وليملأ مختبراته بالزخارف متنقلًا بين باب حسيةٍ معتمة ونافذةٍ روحية شفَّافة تُحاول أن ترقى فوق الجسد والغزيرة فهو يريد لأكاسيره أن تخلطهما، وأن تكون الكيمياء هي شفرة الكتابة، فهل يريد الشاعر امتلاك عالمٍ ورائي عن طريق تحولاتٍ ذهنية تتخمر وتكتتر من خلال تحولاتٍ لغوية؟

هل يريد الشاعر هذا كله بوصفه غايةً أم أنه لا يمتلك سوى واحدة هي:

الخلاص، وفي الطريق إلى الخلاص ينحرث هذا كله.

الذاكرة تعني ماضي الإنسان (ما مرَّ به وما قرأه وفكَّر به)؛ ولذلك فإن التقاط طرف من أطراف الذاكرة في مجالٍ معيَّن سيُحدث تداعيًا منطقيًّا يحيل إلى بقية السلسلة، وهكذا؛ أي إن وحدات الذاكرة محفوظة، أما المخيِّلة فتعني اللعب الشامل بوحدات الذاكرة وبوحدات لا تحتويها الذاكرة هي سجن العقل، والمخيِّلة خروج عن الماضي والحاضر والمستقبل؛ لأن المخيلة لا تعيش في زمنٍ ما بل تكاد تعيش في المطلَق.

إن هذا ينفعنا في الإجابة على السؤال الآتي: «كيف نحرِّر الشعر؟»، الشعر في الماضي كان خاضعًا في أكبر أشواطه للذاكرة، وكانت الذاكرة منبعه؛ فماضي الشاعر وطفولته وكرياته وأطلاله هي عماد العربية القديمة والحديثة في جزئها الأكبر، ولم تكن المخيِّلة سوى هامشٍ بسيط على صفحة الذاكرة، وقد آن الأوان لكي نقلب المعادلة كليًّا؛ فالشعر الجديد النشيط والمغاير هو الشعر الذي يعتمد على المخيِّلة، ويُقصي الذاكرة، بل يستخدمها في التخيُّل لا في الاستعادة.

إن إحلال المخيِّلة محل الذاكرة يتناسب مع تبديل مفهوم الشعر، وسيكون في وسع ما تحدثنا عنه سابقًا كالكلِّي والمطلَق أن يتحقق بشكلٍ أفضل، ثم إن الذاكرة محدودة؛ لأنها قبر في الماضي له مساحة وشكل ومجرًى، في حين أن المخيِّلة لا نهائية، وليس لها مكان ولا شكل ولا مساحة وليس لها مجرًى، وهذه الأمور تنطبق على المفهوم المغاير للشعر، المخيِّلة قرينة الشعر والذاكرة قرينة النثر.

من الشعر إلى نص الشعر حيث يتم التلاعب بالمفاهيم وبالأنساق، وحيث يقع الشعر متربصًا باللغة، والكتابة، والنثر يُربك كل هذه الأنساق بلا تجنسه ولا قانونه. أحيانًا يضع الشعر نفسه وسط النثر، وأحيانًا يضع نفسه في العلاقة بين الشعر والنثر، وأحيانًا يمُد يدًا حائكةً إلى نسيج النثر ويدًا ساخرة إلى نسيجٍ مضاد للنثر. وهو ينتقل ولا يتدرج هنا، ويحاول أن يُخاتل في حريته من خلال شكوكه في جدوى كل ما حصل لا في انطلاقته المارقة فحسب.

النص الشعري يتضمن إيماءاتٍ لا مبالية وشفراتٍ مقفَلة تتيه وسط مناطق جذب ومناطق يأس لا حدود لها، الروح، الروح ممدَّة مع الجسد في نهاية الشوط، هذا هو اليأس الذي يُقلق الشعر، ويجعله يهتزُّ ويرجف ويتأرَّق ويخلف ويشاكس.

أحيانًا يسمل النص عيون الاستعارة والكتابة، وأحيانًا يفتح هذه العيون إلى أقصاها، أحيانًا تقوم الدلالات بمهارات استثنائية، وأحيانًا يكشف المعنى عن فتنة لا حدود لها. وهكذا يتقلَّب النص الشعري ويتوجَّع في هذه الأسِرَّة الخفية.

لا بد أن نؤكد على أن النص الشعري الجديد يحتجُّ على السائدَين الشعري والنثري، وأنه يريد أن يقول شيئًا آخر غير التحريض، شيئًا يخصُّ طبيعة الشعر على حدة والنثر على حدة، إنه معجزٌ وبسيط ومستحيل في الوقت نفسه.

النص الشعري والشبكة المعرفية التي تحته يحاول الشاعر أن يكتسح بآلياته مواقع جديدة ويرفع عمله عليها، ولكنه يصطدم بمقاومةٍ واضحة؛ فهذه هي صخور المعرفة القديمة تقف ناتئةً أمام ما يُهيله العصر الحديث من معارفَ ورؤًى، فما الذي سيفعله الشعر وهو يتغيَّر (بالمفهوم وبالغاية وبالأهداف)، ما الذي سيجعله ينشط أكثر أمام نشاط الاتجاهات والتيارات التي تتقدم بجيوشها أمامه، أين يضع قراءات التأسيس الثقافي أمام قراءة العصر الحديث، قراءة التحول والتوتر والقلق والخَلْق؟ أين يضع القناعات التي صوَّرَت العالم والكون والتاريخ والنفس البشرية بصورٍ معينة أمام القناعات الجديدة التي تنقلب بين المساطر والفراجيل والأرقام؟

الشاعر وهو يحتفظ بنبض الشعر الخفي انكبَّ على فضح وتتبُّع نسيج المعرفة البشرية المتصادم هذا، الميل إلى الجديد فضيلة يعيش في جمالها العقل ويترعرع، ولكن الجديد أحيانًا لا يكون بديلًا مطلقًا عن القديم؛ فإقامة الأرجحية هنا أدق وأفضل. إن حب الجديد يزيد من سعة الرؤية لأنه يتناغم مع إيقاع العصر، ولكن المشكلة دائمًا هي

كيفية إقامة الوشائج مع القديم أولًا، ثم كيفية نضوج المَصْل الذي يغذِّي حركة الشعر ويدفع بها، المَصْل الذي هو خليطُ تفاعل العصور، بهذا فقط يتحول الشعر إلى معرفةٍ كلِّية تحتضن بيوض المعارف الأخرى ولكنها لا تنجبها، بهذا فقط يتحول الشعر إلى كلِّي — يحتضن الكليات ولكنه لا ينتجها مباشرةً.

الثقافة القديمة والثقافة الجديدة غيوم في سماء الشاعر، وتُمطرها بروقه الصاعقة التي تنفجر دون مخطَّطات أو خرائط. الشاعر يحاول إضاءة العالم ولا يحاول أن يحلِّله فهذه مهمة العلم، ولا يحاول أن يغيِّره فهذه مهمة العمل.

فرقٌ جوهري بين نمطَين من الخيال؛ أولهما الخيال الإبداعي الذي يبتكر ويخلق ويخترع صورًا أصيلة، وثانيهما الخيال الذي يُعيد إنتاج ذلك الإبداع، الخيال الأول ينحت من التجربة والثقافة صورًا وآفاقًا جديدة ويطرحها بطريقة أو بأخرى؛ ولذلك فهو خيالٌ أصيل، أما الخيال الثاني فيعيش متطفلًا على الأول؛ ولذلك فهو تابعٌ له يستلم إنجازاته فيُعيد ترتيبها وصياغتها، ويُعيد بناء ديكوراتها، أما منتجاتُ الخيال فموجودة بالكامل من قِبل النمط الأول.

إن الشعراء الذين ينتمون إلى منطقة الخيال الإبداعي هم شعراء عظام لهم فنٌّ عميق راسخ ونقي، أما الشعراء الثانويون فينتمون إلى شعراء الخيال المعيد للإنتاج أو الخيال المُجتَرِّ إذا صح التعبير.

ويبدو الفرق أحيانًا بين الخيالَين غير واضحٍ أو دقيق، وقد يرافق ذلك صعوبة في التمييز بين الاثنَين، خصوصًا إذا بان الخيال الإبداعي له نسقٌ واحد وأسلوبٌ واحد وهو مرتفع، في حين يعيش الخيال المُجتَر على عدة أنساقٍ مرتفعة إبداعيًّا، إنه يحاول أن يخلط أو يرتِّب خلاصات؛ ولذا فقد يبدو باهرًا أخَّاذًا ولكن عدم التوفُّر على ابتكار منطقةٍ مرتفعةٍ إبداعيةٍ خاصة به سيكشف عن تجميعيته وضيق أفقه.

القضية الأخرى الخاصة بالخيالَين تكمن في طبيعتهما؛ فالخيال الإبداعي ينتقل بين منطقتَين؛ الأولى مادية تشمل المرئيات والحسيَّات، والثانية مثالية تشمل المجردات، وهو خيالٌ مبدع لأنه يحوِّل الواحدة إلى الأخرى؛ فالإبداع يكمن في تحويل المادي إلى مثالي والعكس أيضًا؛ فالبيت مثلًا لا يشبَّه بالنهر أو الملجأ أو الشجرة أو الحيوان، بل تتحول صورة البيت إلى ما هو مجرَّد، إلى الخطيئة أو الجمال أو الموت ... إلخ، ويصح أيضًا في تحويل المجد إلى كرة أو كوكب أو ... إلخ.

أما الخيال المجتَر فهو الذي يقع أسيرَ منطقةٍ واحدة؛ فإما أن تتحول الموجودات الحسية فيما بينها فينعدم الخلق، أو تتحول المجردات فيما بينها، فتقفز من مجرد إلى مجرد، وهنا أيضًا ينعدم الخلق.

والحقيقة أن السبب الاستاطيقي الذي يجعل من الأول مبدعًا ومن الثاني تابعًا هو أن الخيال الإبداعي يتحرك عموديًّا؛ فهو إما نازل (من المجرد إلى الحسي) أو صاعد (من الحسي إلى المجرد)؛ ولذلك تغلب عليه صفة العمق والحركة، أما الخيال المجتَر فيتحرك أفقيًّا؛ فهو يحرث في منطقةٍ واحدة؛ إما مجردة أو حسية، ولا عمق فيه، الخيال الإبداعي ثري متنوع يحفر أو يعلو، أما الخيال المجتَر فرتيبٌ منفتحٌ بلا قوة، محكومٌ بالانتقال النمطي وأسيرُ السطح، الخيال الإبداعي ذهبٌ خالص، أما الخيال المجتَر فمعدنٌ أصفر.

(٤) الشعر: تبديل المفهوم

إن انتظار الفهم التاريخي للشعر الحديث لكي يوفِّر مساحةً ضيقة هي «مساحة ما هو قادم» أمرٌ في غاية الإنهاك، بل وفي غاية المحدودية من حيث الإنجاز.

لقد سئمنا من تصوُّر ما سيئُول إليه الشعر بعد عشر أو عشرين أو ثلاثين سنة، بل لقد بدا لي واضحًا أن الخطوة القادمة لا تحمل أي معنًى؛ لأنها امتدادٌ سلحفاني بطي دائرة واحدة لا أكثر، لقد بدا لي الأمر واضحًا ومخجلًا؛ فالانتفاضات البطيئة المملَّة لا تُجدي مع طموح متعطِّش ومُوغِل في المغامرة، وكان لا بد من إعادة ترتيب، كان لا بد من وضع الكلي (الشعر بمعناه الكلي) وليس بمعناه التاريخي، مما يستدعي تصرفًا آخر وطريقة أخرى في الكتابة، وكان هذا يستدعي معه كليًّا للشعر؛ أي هل يمكن للشعر أن يكون أعلى أشكال المعرفة وأكثرها انفلاتًا في نفس الوقت؟ المسألة ليست سهلة على مستوى التخيل أو التنفيذ لمجرد أن تتصور بأنك تكتب في كل مرة آخر وأكبر قصيدة تكتب، على الإطلاق، فإن ذلك وحده سيساعد في إخراج التصور الكلي عن الشعر، الشعر ليس تسليةً أو جنسًا أدبيًّا حتى نبُثَّ فيه همومنا العابرة، بل هو أعلى ذروة في مناطق إدراكنا؛ ولذلك يجب أن نساهم في إعادة الاعتبار له، وأن نخلِّصه من شعراء هذه العصور، الذين يرَون فيه لونًا أدبيًّا أو طريقةً من طرق التعبير، الشعر هو صفحة الكلِّي وهو نقطة الصيرورة التي تختزن «الوجع والمعرفة» معًا، وتحيل بهما (الوجود بوصفها خارجة عنه وعليه، والصيرورة)، وأعني الشعر بوصفه التحامهما، الشعر العربي بقي في منطقة التاريخ وكان يستغيث بالماضي لكي يتقدم، والشعر الغربي تقطَّعَت أوصاله وكسر التكنيك قفزته

الكلية، وكان يحاول ذلك في أكثر من منطقة، ولكن أثقل الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ضغطَت عليه، وحوَّلَته إلى جنس مثلها.

ولذلك تبدو المنطقة الكلية للشعر مضادة للمناطق الجزئية التي يرتع فيها الآن، ويبدو أن شعر الكلي هو «لا شعر» وإن حصل فهو الشعر، كما تبدو بنفس الطريقة قصيدة النثر أنها آخر إنجازات الشعر وهي أولها؛ فهي الشعر بالدرجة الأولى، ثم تأتي القيود بالتدريج (قصيدة التفعيلة ثم قصيدة الشطرَين)، غاية ما في هذا الأمر هو كيفية تصور الشعر بلا إنجاز؛ أي بلا ماضٍ، وسيكون في وسعنا أن نكتب تحت وطأة الكلي الذي سرقَتْه الفلسفة، وعاشت عليه قرونًا وهي ليست جديرة به؛ لأنها تُقيم له عند كل فيلسوفٍ مقترحًا منضبطًا، ولكن قوة الشعر في الإنسان هي التي تحرِّر الكلي من الاقتراح المنضبط في مرحلةٍ لاحقة، وهكذا اليوم علينا أن نعترف كشعراء بأننا كنا مؤهَّلين دائمًا في النوايا لأن نصل الذروة، ولكننا في حقيقة الأمر نتعب ونخون الغاية، لماذا؟ لأن الطبيعة لا تريد أن ينتصر فرسانها وينتصبوا على الثغور، لقد طاست الأقدار ظهورنا بالآني والتراثي والاجتماعي، ولم تترك لنا فرصة تأمل الكلي لكي نعبِّر عن وقفةٍ قوية إزاء المطلَق، وأن ما في حصاد الشعر الذي يحمله آخر بيدر دغلًا وعشبًا ضارًّا، وليس هناك من طريق سوى تجاوز الفهم الذي ورثناه عن الشعر، والقول بفهمٍ جديد تمامًا، ويمسُّ أكثر تصوُّراتنا تطرفًا عن المطلَق والجميل والكلِّي.

ان الشعر اليوم بحاجة أكثر من أي وقتٍ مضى لتبديل مفهومه، مما سيؤدي إلى تبديل أداته وتبديل طريقة كتابته؛ ولذلك نرى ما يلي:

(١) الشعر ليس جنسًا أدبيًّا كالقصة والرواية والنقد و... بل هو أعلى فنون الكتابة، إنه جنسُ الأجناسِ الأدبية، وهو الكتابة في أرقى طبقاتها، وهو الجدير بـ «الكلي» و«المطلَق»، إنه وجهاهما وهما في الحرية لا في القيد.

(٢) لا يخضع الشعر لأطر النقد التطبيقي ثم النقد النظري ثم علم الجمال ثم الفلسفة، بل يقفز دفعةً واحدة ليكون أوليًّا قبل الفلسفة ومصدر المعرفة الأول؛ ولذلك فهو يقضي على الافتراضات الأدبية المتداولة ويتشكل فوق نسيج المعرفة ليبُثَّ ضوءه عليها؛ فهو هيولى العلم وهيولى الفلسفة وهيولى الدين، وهو يتميز عندما يكتسب هذا الهيولى – الشعر صورةً فيكون علمًا أو فلسفةً أو دينًا.

(٣) ليس لمفهوم الشعر إرث، بل إن مفهومه يأتي من المستقبل، ويعزِّز دائمًا بارتفاع الشعر فوق طبقات المفاهيم السابقة؛ فهو لا يُحبس بتعريف أو وظيفةٍ واحدة أو قضيةٍ معينة بل يتدفق فوق ما حُبس فيه ويتجدَّد.

(٤) إن ظهور الروح الكلي للعالم يتجلى بالشعر، وإن عدم استواء الشعر في الماضي أو الحاضر، على مدار الظاهر لا يعني سوى أن هناك ما يترشح قبله للظهور على أنه جزء منه، ثم لا يلبث هذا الجزء أن ينطفئ في الكلي غير الظاهر (الكلِّي الخفي) الذي لا بد له من دهور ودهور لكي يتجلى ويخلِّص روح الإنسان والطبيعة من شرورهما وقيعانهما، ونعني به الشعر.

(٥) الشعر لا يحرث في السياقات التي أنشأتها جميع معارف الإنسان، بل في السياقات التي كان قد انحرف أو انقلب أو تشوه أو مال قليلًا عنها، فإذا قلنا بأن سياق المعرفة المنتجة تباعًا لا يشكِّل سوى «١» من أفق «١٠٠» فإن الشعر يحرث في الـ «٩٩» احتمالًا غير المتحقق؛ وهو لذلك يُحدث فينا دهشةً وغرابةً وجمالًا آخر.

(٥) الشعر: القطيعة والامتداد

الثورة الحقيقية ليست امتدادًا بل قطيعة، والمهم أن نتعلَّم كيف نقطع ونحن في نسيج الامتداد، في دمه ولحمه، نرى أن عدم استلام مفاهيم حول الشعر ووظيفته وأدائه من الماضي هي المرحلة الأولى (والماضي هنا ليس الماضي التراثي الخاص بل كل ماضي الإنسان)، ثم محاولة خلق سقفٍ نظريٍّ متعالٍ عن الشعر، وشحن هذا السقف بما يُعينه على الوقوف قويًّا (بالنصوص المناسبة)، وهذه هي المرحلة الثانية، ثم التوغل في المغامرة، والوصول إلى نقطةٍ بعيدة، ثم عدم التراجع عنها، بل تغذيتها والتدرج معها ببطء؛ لأن طاقة الإنسان المحدودة أحيانًا تعمل على إحداث ثغراتٍ وتراجعاتٍ كبرى، وهنا يجب التوقف قليلًا لمناقشة هذا الأمر.

وهناك ذروة (عند الفرد أو عند المجموعة أو الجيل) يجب على الفرد بشكلٍ خاص أن يعيها، أن أكثر الاحتمالات التي تشير إلى نكوص هذه الذروة نحو الأسفل تؤدي إلى تراجعات (وهذا يشبه فكرة الهرم في البايولوجيا والخلية، فإذا أدرك الشاعر ذلك أمكنه إدامة هذه الذروة؛ لأنه سيكون متبصرًا الذي بعدها، وهكذا).

علينا أن نقطع ونشكل مفهوم الشعر بعيدًا عن التاريخ، وأن نتطرف ونحافظ على الذروة، ونعطي نماذج تساعد هذا السياق على التمثيل نصيًّا. وإذا حصل وأن رجعنا

بعد ذلك إلى التاريخ أو الماضي فإن ذلك يتضمن انغماسًا فيه أو هدنة معه، إعادة بنائه وإعادة تشكيله للدرجة التي يبدو فيها خارجًا عن سياقاته «التاريخية»، أو «التراثية»، أو «الماضوية».

الشعراء يكتبون النص الشعري ويؤسِّسون النظرية الشعرية، والنقاد يقومون بفحص مدى التطابق بين النص والنظرية، ومن الخطأ التوهم بأن النقاد هم الذين يسمحون لتأسيس النظرية الشعرية؛ لأن غياب الفلاسفة الكبار في هذا العصر يُلقي تبعه النظر في الأفق الشعري على الشعراء وحدهم.

(٦) زمن الشعر

تتحرك الطبيعة بمنطق جدلي، والإنسان وسط الطبيعة هو أعلى تمثُّل أو أعلى ظهور لها؛ فالطبيعة تحمل في أحشائها بذرة الروح الغامضة، التي تنجلي أكثر فأكثر كلما اتجهنا نحو الإنسان؛ ولذلك يسعى تاريخ الإنسان لأن ينجلي هو الآخر أكثر كلما تقدم لأن يحمل في أحشاءه بذرة تظهر أغصانها وأوراقها جزءًا من هذا التاريخ أو مرحلةً من مراحله، بل هي الشحنة التي تحرِّكه دائمًا، إنها «الميكانزم» الذي يعمل على انجلاء صفحاته بشكلٍ متصل؛ ولذلك يبدو الحديث عن الحداثة صبيانيًّا عندما يتصل بإنجازٍ مؤقت، الحداثة أو التحديث، بشكلٍ أدق، الذي يعمل على انجلاء صفحاته بشكل متصل؛ ولذلك يبدو الحديث عن الحداثة صبيانيًّا عندما يتصل بإنجازٍ مؤقت، الحداثة أو التحديث، بشكلٍ أدق، هي الجدل الذي يحرِّك تاريخ الإنسان كله، وهي الحاجة المُلِحَّة للتقدم إلى أمام، القفزة الدائمة في الحياة وفي الفن وفي الثقافة وفي الفلسفة وفي الأيديولوجيا ... إلخ.

صحيحٌ أن الزمن الكلي ليس سلسلةً تُضاف له حلقة بعد أخرى، بل هو زمن يتحقق دفعةً واحدة، ولكن ليس من الشرط أن تدركه عقولنا نحن الذين نعيش في هذا الزمن، إننا نتأمل الزمن الكلي، بل نخلقه أحيانًا في عقولنا، ولكننا نعيش في حقيقة الأمر في زمنٍ جزئي، وهذا ليس عيبًا بل هو قدَرُ كائناتٍ مثلنا. المهم أن تصورنا للزمن الكلي يجب أن يكون بعيدًا عن الخطأ جهد الإمكان، الزمن وهو يتقدم يساهم في تطوير عقولنا وذواتنا، ويجعلنا ندركه أكثر، أية نقطة في الزمن تشابه الأخرى؛ لأن ذلك سيتضمن إقصاءً للحداثة ولحركة التاريخ، وأنْ لا جدوى مما نفعل (رغم أن هذا، مع الأسف، هو النتيجة الماثلة أمامنا دائمًا)، ولكن ما يزحزح هذا هو أننا باقون مع هذه اللعبة إلى نهاية الشوط، وهذا يعني وجودَ خفيَّة لا ندركها نحن، وقد تبدو في بعض الأحيان هي جدية مسار

«ظهور العقل» الذي تحاول الطبيعة إعاقته، ولكنه مستمرٌّ في التجلي والظهور، إن عملية ظهور روح الإنسان أو الروح الكلي عمليةٌ معاقة؛ أي إن الطبيعة نفسها تبتكر وسائلها لإعاقة هذا الظهور.

ماذا يعني وجود ملايين البشر في عقد من السنوات دون إضافةٍ هامة لتاريخ الظهور هذا؟ انه هدرٌ لا بد منه ولا شك في منطق الطبيعة، علينا أن نعي ذلك وأن نحاول اختزال ما هدر، وعندما نتسلح بهذا الوعي فإن ذهابنا إلى أية منطقة من مناطق التاريخ لا تعني سوى إعادة بناء وإعادة تركيب، لقد ترك الماضي أدواتٍ كثيرة؛ معاول وسكاكين ومدافع وأفكارًا، ومضى إلى هنا، إلى ما نحن فيه، ولكن ما تركه الماضي ليس في يد أحد، والخشية دائمًا من أن يلتقط جاهلٌ ما تركه الماضي ليحاول أن يحفر الحاضر باتجاه الماضي، وهذه إعاقةٌ أيضًا، الأمر الحاسم هو أن نعيد ترتيبَ أدوات الماضي مستقبلية لأن هذه الأدوات تُركب على ما يبدو لأنها لم تأتلف مع أنساق الماضي، أما أن نضعها في أنساقٍ جديدةٍ فهو نوعٌ من إنقاذ ما هدرَتْه الطبيعة، وسيُعاود الشاعر هنا، إن نجح، دور البطل الطبيعي الذي تقذف به الطبيعة لالتقاط سقطاتهما.

هناك رأيٌ فلسفي آمن به أفلاطون وغيره يقول بأن نفوسنا عاشت الماضي، وهي تكرِّر الآن ما حدث، وما العلم سوى تذكُّر ما حصل والجهلُ نسيانُه، حسنًا يمكن استبدال هذا الرأي في كشف ماضي النفس البشرية وماضي العالم، ويمكن أن نقول بأن الشعر تجوالٌ في:

(١) الماضي الخاص والماضي العام.
(٢) الاحتمالات التي لم تنجح (الاحتمالات المُهمَلة).
(٣) مناطق القطيعة في التاريخ.
(٤) زمن كلي.

يجب أن يتوغل الشعر في هذه المناطق لكي يكون كليًّا، يجب أن يذهب الشعر إلى النظام المنطقي للوجود ويتخلله ليكتشف نظام الصدفة التي تحكُمه، ولينظر إلى الهاوية، هاوية الاحتمالات التي لم تحدث، هاوية الفوضى التي أضاعت نفسها في حدوث احتمالٍ أنهى بقية احتمالاتها، يجب أن يواجه الشعر أي نظام بفوضى ويواجه أي فوضى بنظام؛ لأنه عند ذاك فقط يعيد الانتعاش لما سكن، ولكي يكون الشعر جديرًا بفكرة الكلي فعليه أن يتخلل الأنظمة الجزئية، وأن يبُثَّ شحنته ويعْلُوَ عليها في الوقت نفسه.

(٧) كيمياء الشعر

كل شعر جديد ومغاير لا يبدو شعرًا في أول الأمر، لكنه سيكون أمرًا اعتياديًّا بعد عقدٍ أو عقدَين من السنوات؛ ولذلك حاولتُ في نصِّي المفتوح (خزائيل) أن أعبُر أكبر مسافةٍ ممكنةٍ لكيلا يصبح شعري اعتياديًّا ومقبولًا؛ فهو يحاول يكون ضد كل شعرٍ مألوف وسائد، ومع الأعمال التي تخترق عصرها باتجاه المستقبل.

لقد حاولتُ التوغل في الماضي وفي الماضي المُهمَل، على وجه التحديد، في الماضي الذي يبدو مثل سديم، وعثرتُ على مادةٍ هائلةٍ فيه يمكن إعادة تركيبها، إن الذهاب إلى الماضي يتضمن تفكيكًا له، وهو شكلٌ من أشكال التناصِّ معه، الذي يقوم في حقيقته على أساس تأسيس الشاعر لنصٍّ جديد من خلال تفكيكه لنصوصٍ وموادَّ أخرى اتكأ عليها ثم هزمها دفعةً واحدة؛ ولذلك يهرب النص الجديد بعيدًا عن النصوص والأنسجة والكتابات المتناص معها، فإذا ما قدِّر له أن يرتبط بها فإن ولادة النص الجديد ستكون غير كاملة؛ أي إن الوليد سيظل مرتبطًا بأمه، عند ذاك لا يعود قادرًا على النمو والحوار مع الوجود.

وتقوم آليات تخليق النص الجديد برجِّ المنظومات التي تحكم النصوص الأخرى وتفكيكها في محاولة لتعطيل فاعليتها، وللسيطرة على ما يُسمَّى بقلق التأثر، وبذلك يتحول جسد الماضي إلى جثةٍ خامٍ يسهُل افتراسها وتمثيل عناصرها في أنساقٍ جديدة وفق استراتيجياتٍ جديدة.

إن إحلال الرموز والإشارات الجديدة وإقصاء رموز وإشارات الماضي بحد ذاته سيكون شبيهًا باستبدال شفرات الحوامض الأمينية في السلسلة التي تكوِّن الحامض الرايبونووي RNA في الخلية، الذي يتحكم بطبيعة البروتين المتكوِّن.

ولذلك يلوح أمامنا خيارٌ لغوي – خيميائي فاعل يساهم من خلال تبديلٍ أولي في هذه الشفرات بتغير كامل المسلَّة اللغوية للنص الجديد، وسيساهم هذا الإحلال الدائم للإشارات في النص في خلق مركَّبٍ رمزي يُغني مادة النص ويُثقل تعدُّدية طبقاته.

حين كتبتُ «خزائيل» كنتُ أخرج، جهدَ الإمكان، على الشعر السائد، وكنتُ أبتعد لأكبر مساحة عما هو مألوف، وحين كنتُ أنشر فصلًا وأجد أنه لاقى بعضَ القبول كنت أمعن في الفصل اللاحق بإبعاده عن هذا القبول؛ لأني كنتُ أرى في هذا القبول نوعًا من استقرار وسكون النص.

لقد تطرَّفتُ في هذا العمل بقضيتَين، وهما الغموض والجمال، وكلما كنتُ أزيد من غموض النص كنتُ أزيده جمالًا؛ لأن الغموض شيءٌ رديء بدون جمال.

من البديهي أن يجابه مثل هذا العمل المكتوب بهذه الحماسة استنكار الوسط، ولكن أي واحد من الذين استنكروا العمل سيكون قادرًا على أن يقبل النص لو أنه أزاح فقط مقاييس تذوُّقه للشعر واستبدلها بمقاييسَ أخرى، ولو أنه أدرك بأن هذا النص ليس طبقةً واحدة يسلخها ثم يمضي، بل هو طبقاتٌ كثيرة كلما غاص فيها وجد أشياء كثيرة. لا يمكن التعامل مع هذه النص بنفس طريقة التعامل مع ما هو معروفٌ من شعر؛ ولذلك أرى أن محاسبة النص أيضًا يجب أن تتم وفق أسسٍ شعرية لا نقدية؛ أي وفق تصوراتٍ شاملة للشعر لا تصوراتٍ جزئية للشعر؛ ولذلك أدعو لمعرفةٍ جديدةٍ بالشعر قد تضع مثل هذا النص في حسابها، وقد تجد فيه شيئًا يناسبها؛ لأن النص الذي يُقال عنه بأنه أسوأ نصٍّ مكتوبٍ من البعض، ويقال عنه أفضل نصٍّ شعريٍّ حديث من البعض الآخر، هو نصٌّ يختلف عما يُكتب، وهو يحمل شيئًا يثير الآخرين باتجاهَين متطرفَين.

(٨) وظيفة الشعر

(١) وظيفة الشعر في الفن جماليةٌ لا تسجيلية:

أي إن الشعر يُعنَى بالتصعيد الجمالي لقوى الفن الكامنة فيما هو عاديٌّ وتقليدي وواقعي، ولا يهتم بتوثيق الواقع أو تسجيله. إنه يطلقُ شباكه في المجهول الجمالي، وليس من شأنه أن يسجِّل المعلوم الواقعي، فإذا ما توفَّرت فنونٌ عديدة في هذا العصر تعتني باصطياد المعلوم الواقعي الحادث تباعًا ازدادت مهمة الشعر الجمالية، وأصبحَت هي السائدة تمامًا، وعلى هذا فإن للشعر خاصيةً جماليةً أبديه تستمد قوتها من قوة الجمال ذاته، تلك القوة التي تسيطر على التراث البشري من موقعٍ رفيعٍ؛ لأنها أرقى أشكال القوى وأعظمها نزوعًا للمطلَق. الشعرُ لا يساهم في خلق الجمال فحسب، بل إنه المحور الذي يدور عليه الجمال؛ فهو ليس تابعًا للجمال أو نتاجًا من نتاجاته، بل هو إمساك به يستمر في تصعيده باللغة؛ حيث اللغة حياةٌ أخرى تنتقل فيها قوى الواقع الجمالية إلى مستوى المثال، وتتحول فيها إلى إشاراتٍ ورموزٍ باقيةٍ تتناغم مع أسرار الحياة الخفية والغامضة، وتحاول جلاءها وكشف أغوارها البعيدة؛ فالكشف عن الغور البعيد هو ذاته إمساكٌ للبعيد المتعالي، والاثنان وجهان لعملة الجمال الواحدة.

(٢) وظيفة الشعر في الحياة روحيةٌ لا تحريضية:

أي إن الشعر يهجس الروح، ويوتِّرها، ويشيع فيها مناخًا قدسيًّا، ويلامس قبابها وطيورها، ويُعلي من شأن الأعماق ويُغفل السطح، وهو لا يعتني بالتحريض المباشر

العضلي والعصبي والنفسي؛ لأن في التحريض إثارةً شكلية وخارجية، وفي التأثير بالروح إثارة داخلية عميقة؛ فالخطابة مثلًا تولِّد التأثير في المشاعر وتشدُّ الأعصاب، والشعرُ يولِّد التأثير في الأرواح، وهناك شعرٌ مكتوب على نسق الخطابة، وهو في الحقيقة خطابةٌ مكتوبة على نسَق الشعر، إن النزول إلى أعماق الإنسان الخصبة البعيدة وتحريكها، أو الصعود إلى أعلى تشكيلات روح الإنسان وتحريكها يتم عن طريق الشعر؛ ولهذا فإن أية وظيفةٍ أخرى تتقاطع مع ذلك تصبح من شأن فنٍّ آخر أو عملٍ آخر لا الشعر.

(٣) وظيفة الشعر تكمن في أسر أغنى لحظات الحياة بأغنى كلمات اللغة؛ لذلك فإن الشاعر العظيم هو الذي يمتلك شبكتَيْن؛ الأولى للحياة يصطاد بها أترع اللحظات وأغناها وأكثفها وأشدها تعبيرًا وتمثلًا للحياة الزاخرة بالجمال. والشبكة الثانية للغة يصطاد بها أجمل الكلمات وأجمل العلاقات بين الكلمات وأجمل هياكل كل التشكيلات اللغوية المعبِّرة الجديدة ليطابق بين لحظةٍ عظيمة وجملةٍ عظيمة.

في الحياة يصير الشاعر أمهر الباصرين، وفي اللغة يصير الشاعر أمهر البلاغيين، من حيث توليده الدائم لنسقٍ من البلاغات الجديدة في كل عصر.

الشاعرُ يسوقُ الحياة باللغة ويصنعها من جديد، وغير الشاعر يسوق اللغة بالحياة ويستهلكها. وفي الشعر تشكيلٌ لغوي على نسق ما نريد لا على نسق ما هو متوفر، وبهذا يتيح الشعر لأحلامنا أن تتنفس، ويتحول الشعر إلى مشروع حلمٍ أبدي.

(٤) وظيفة الشعر هي محاولة كشف المجهول لا التعريف بالمعروف، وهي القفزُ في الغامضِ لا المحدد والاتجاه إلى القصيِّ لا إلى ما تحت متناول البصر واليد، وهي وظيفةٌ لا تدركها إلا النفوس الأصيلة المتشبعة برائحة الجمال والباحثة عن جدوى الوجود وأسراره البعيدة، النفوس التي ما زالت غير مقتنعة بالزوال والموت، والتي ما زالت تحرِّك أسئلة الخلود.

وظيفة الشعر مسكُ هذا المجهول ولو للحظةٍ واحدة والولوجُ فيه ثانيةً، وهكذا فإن وظيفة الشعر لا تنتهي أبدًا ما بقيَت النفس البشرية تخفق.

بعض الشعراء ينطلق من الأزلي والبعيد والعميق إلى المحدود والقريب والمسطَّح، ويخسر بذلك كل شيء، أو يدير دفَّة مركبة إلى الانتحار؛ فمنهم من ينطلق من نفسه الغامضة المجهولة القصية إلى معلومةٍ صغيرة محددة لا يحيطها أي سؤال ولا يرفُّ حولها أي أبد. أو أنه يأتي من المجهول الكوني إلى القشري المكشوف ليزيد بواسطة الشعر تعريفًا لشيءٍ معرَّف ومحدَّد ويقلب وظيفة الشعر، وهذا ما يعاكس فعل الشعر، والذي

ينطلق صوت المجهول في النفس أو في الكون؛ فوظيفة الشعر تكمن في رشق السهام في المجهول والغامض وليس في اصطياد غزالاتٍ محنَّطة ومعدَّة للاصطياد. إن وظيفة الشعر تعتمد على الشوق والتوق وما بعدهما من علو وفوق وليس في تبنِّي ما وضح وفسدَت مجهوليته وفُقد شوق التعرُّف القَلِق عليه.

(٥) وظيفة الشعر في خلق الأشكال المعدَّة لاستقبال الحياة وليس في استلام الأشكال التي تنتجها الحياة:

فالشعر قادر على ترتيب وتشكيل ووضع الأشكال الجديدة التي تقدر على استيعاب أنماط الحياة القادمة، ولكنه لا يقدر أن يتشذب وينتظم ويتحول إلى ثوبٍ مفصل على نمط الحياة السالفة، وفي هذا الفعل طاقة على استلام القوى الحية المستقبلية ورفض اجترار الماضي والرضوخ له؛ فالأشكال التي يبتكرها الشعر يجب أن تكون قادرةً على احتضان شكل الحياة القادمة، لا على الانسجام الوقور مع الحياة السالفة.

(٦) وظيفة الشعر في الاختلاف الدائم عما هو سائد والانتقال إلى ما هو مختلف أبدًا؛ فالشعر ألا يعيش إلا مع الحياة، والحياة لا تقف إلا بجانب الجديد، والجديد هو المختلف عما هو سائد، والمشتق من نبضٍ سابقٍ ولكن بوتيرةٍ أعلى وأشد مستقبليةً.

لا يمكن للشعر أن يكون مختنقًا بأسمال ما تبقى من الحياة، بل إن عليه دائمًا أن يتدفق وينهمر بعيدًا عن يُبسٍ أو قحطٍ أو جفاف؛ ولهذا فإن الشعر الحقيقي دالٌّ على حصول التغيير؛ لأنه يتلقف هذا قبل غيره ويبشِّر به، وهو على هذه الحساسية العالية لا يألف إلا النفوس الشبيهة معدنًا وجوهرًا، ويهرب من النفوس اليابسة الضعيفة الهرمة.

(٧) وظيفة الشعر هي الابتكار والخلق لا التقليد أو إعادة الصياغة:

وهو عمل يشبه عمل الكيمياء التي يتولد تحت معادلاتها الجديد من تفاعُل موادَّ معلومة؛ فهو لا يهتم بنسخ القديم أو تحويره أو الإضافة الشكلية عليه أو إعادة ترتيب وحداته، بل بابتكار وخلق الجديد المرتَّب وفق سياق الرؤيا التي كتبَتْه، إن كتابة الشعر تملأ ظمأ شهوة الخلق في نفس الإنسان، وتكاد تعبِّر عنها أدقَّ تعبير، كما أن وظيفة الشعر تُساهِم في تحفيز شهوة الخلق هذه وتصعيدها إلى أعلى وتائرها، ليُتاح للإنسان أن يعبِّر عن جميع مكوِّنات دواخله الثرية الخصبة.

(٨) وظيفة الشعر في الكفاح ضد اللغة كلما تكلَّسَت:

أو ترهَّلَت أجزاؤها، وفي إعادة خلق هياكلها من جديد، وكسح العلاقات اللغوية والبلاغية الرتيبة، وإعادة الروح لها عن طريق بناء علاقاتٍ لغويةٍ وبلاغيةٍ حية وجديدة؛

فهو يلاقح اللغة بنفسها، ويزرع أجنةً جديدةً في أحشائها، ويثأر من غبار الاستعمال اليومي للغة بخلق مرايا ساطعة تُعيد البهاء إلى اللغة؛ فهو مصدرُ تجديد استخدام اللغة وسرُّ قوتها البلاغية المتجددة.

(٩) وظيفة الشعر في بقائه جوهرًا لكل الفنون ونبضًا قويًّا لها؛ ولهذا فهو يصون الفنون الإنسانية من التلف، ويبقى حارسًا لها أمينًا على أرواحها؛ فهو يرقد تحت كل فنٍّ لغوي أو صوتي أو تشكيلي أو مرئي، ويشكِّل نبض ذلك الفن الذي لا يرى، فإن فقده ذلك الفن أضحى استهلاكيًّا فجًّا.

(١٠) وظيفة الشعر مثل وظيفة إسرافيل في الميثولوجيا العربية الإسلامية، ذلك الذي عندما ينفخ في صوره أو بوقه الفخم فإن الموتى ينهضون من موتهم، وكذلك الشاعر عندما يتلو شعره فإن النفوس الميتة تستفيق كل قوى الحياة فيها؛ فهو باعث للحياة وعازفٌ عظيم لها.

(٩) النص المجاور

الشعر يتقدم في أكثر الطبقات خشونة وصعوبة فيخترقها، وكنتُ أجد فيه حلًّا لأسئلة روحية وميتافيزيقية كثيرة تنبض هنا وهناك في ربيع أحلامي التي لا تنتهي. كان يقدم لي العون على التوغل في هذه الحياة الجافة التي لا معنى لها إلا عندما يتحول الإنسان إلى خالقٍ آخر يُعيد بل ويبُث الحياة في طياتٍ لا حياة فيها.

وكم حلمتُ بأن أكون شاعرًا متطرفًا وخالصًا، إلا أني كنتُ ألعن الساعة التي وُلدتُ فيها؛ لأني أمام ذهب الكون كله ولا أستطيع أن أمدَّ يدي إليه. وهكذا لأنني لا أكتب الشعر ولا أعيشه، بل أمارس ما يمارسه إنسانٌ أخرق أعزل أمام الخلود، فلا بد من الاعتراف أن الحياة مزيجٌ من لعبتَي الشعر واللاشعر.

وهنا وضعتُ أسلحتي لأندرج في الترتيق والمساومة ولصق وتسويف الفجر كله أو الذهب كله.

وكان عليَّ أن أمرِّر خيطًا بين قطعتَي القماش، أو فلنقُل بين قماشتَين مختلفتَين، وكانت إبرتي، وما زالت عمياء مثلي أو خجلةً من المساومة، لا تُجيد المرور بين هذَين النسيجَين المختلفَين من دون أن تمزِّق أحدهما.

كانت تلُوحُ لي مفاتن الشعر وقواه الطقسية والسحرية والميتافيزيقية والروحية كأعظم ما جُبلَت عليه الحياة وارتفعَت لغايتها بشوق، وكأسمى ما قدمَتْه الحضارات والتاريخ لإنسانٍ يتطلع إلى الأقاصي.

كنتُ أرى أن إمكانية تمثُّل هذه القوى لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الشعر، ولكني بدأتُ أرى أيضًا أن هناك الكثير مما لا يستطيع الشعر تمثُّله، ولكنه مائلٌ أمامنا ينبض بقوة، ولا سبيل إلى إهماله مطلقًا.

هناك إذن إمكانية لأن يجاور الشعرَ نصٌّ آخر يستمد قوَّته من منطقة لا شعرية. هذا النص المجاور يلازم الشعر، وينفتح الشعر من خلاله على العالم الواقعي السردي، وهكذا يتَّكئ العالَم كلُّه على الشعر من دون أن نسمع تكسُّر زجاجته، بل سيكون النص المجاور هذا أشبه بعازلٍ إسفنجي يدرأ الضغط على الشعر من ناحية وينقل إليه قوًى جديدة تنشِّطه وتستفزُّ ما استقرَّت عليه أنسجته. النص المجاور للشاعر، مثل هذه المقالة وتلك المسرحية وذلك البيان النظري، يُكسب الشاعر نوعًا من المرونة، ويعطي مفاصلة حيويةً وحريةً، بل ويمنع تيبُّس الشاعر وتكلُّسه.

كثيرون يعيبون على الشاعر انصرافه في بعض الأحيان إلى الترجمة أو التنظير أو المسرح أو المقالة، ولكنهم، في حقيقة الأمر، مخطئون؛ لأن هذه النشاطات تزيد من حركة الشاعر مع العالم الذي حوله وتُغني تأمله الشعري، بل وتُكسبه قوةً وجمالًا؛ لأن قناة من الفعل ورد الفعل ستنشأ بين هذه الأجناس الكتابية والشعر تزيد من غناها وغنى الشعر، لا يُعقل أن يجلس الشاعر محدِّقًا في الأشياء سنينَ طويلةً يستحلب قصيدةً أو بضعَ قصائد، لقد كان هذا يصح على الشاعر القديم والشرقي بخاصة. أما الشاعر الحديث فبؤرة تجمُّع لأضداد وحركة العصر، ولا بد له من عينَين مفتوحتَين على كل ما يجري، وبصيرة متوقِّدة تُشعل كلَّ حصاد البصر هذا في لهبٍ سماوي عظيم.

إن الشاعر وهو يمارس الحياة حركةً ورأيًا ونثرًا وشعرًا إنما يعطي الصورة الصحيحة لا المعوَّقة عن الشاعر المعاصر، أما الشاعر المريض الرومانسي الرقيق أكثر مما ينبغي فيصلح للقرون الوسطى أو ما بعدها بقليل.

الشاعر المعاصر له نصٌّ شعري ونصٌّ مجاور وحياةٌ حافلة، وله فوق كل هذا عينان مفتوحتان على العصر، لا تغمضان.

(١٠) الشعر والجسد

اللغة أفقٌ مفتوح والنص الشعري هو منظومةٌ داخل هذا الأفق، ثنية أو مزاولة خاصة في أفق اللغة، وكذلك الواقع أفقٌ مفتوح والجسد البشري منظومة داخل الأفق، طريقة خاصة في نُظم فيزيائية وكيميائية، إن خصوصية التنظيم في النص والجسد تستدعي منا انتباهًا خاصًّا يوحي بنوعٍ من التوازي والتماثل، خاصةً وأن الجسد هو الذي ينتج الشعر، والشعر يؤثِّر تأثيرًا عميقًا في الجسد.

لن يكون من السهل تحديد طبقات الجسد بصورةٍ مبسَّطةٍ تقليدية، ولن يعنينا هنا علم التشريح لأنه علمٌ جامدٌ ماكروسكوبيٌّ صِرْف؛ لذلك يمكننا أن نجعل أو نلخِّص أو نختصر الجسد بطبقاتٍ متدرجة في شدة تركيبها ووظيفتها، كما يلي:

(١) **الطبقة الفيزيائية:** وهي طبقة الكتل التكوينية للجسد بغَض النظر عن وظيفتها.

(٢) **الطبقة الكيميائية:** وهي طبقة الأفعال الكيميائية التي تسري داخل الطبقة الفيزيائية.

(٣) **الطبقة البايولوجية:** وهي طبقة الحياة الحية في كافة أجزاء الجسد.

(٤) **الطبقة العاقلة (اللوغوسية):** وهي الطبقة العليا، هي طبقة الفكر والعقل والروح، التي هي نتيجة سيمفونية عملاقة في الجسد البشري بكل طبقاته.

يعمل الجسد متحدًا متفاعلًا محركًا استراتيجيات عمل كبرى تشكِّل حركة هذه الطبقات مجتمعةً؛ ولذلك يبدو استثناءً في أفق الواقع؛ لأنه كتلةٌ مغلَقة من الحياة بكل طبقاتها الآنفة الذكر.

ويُخفي الجسد داخل طبقاته غايته وجوهره؛ ولذلك يبدو استثناءً في أفق الواقع؛ لأنه كتلةٌ مغلَقة من الحياة بكل طبقاتها الآنفة الذكر.

ويخفي الجسد داخل طبقاته غايته وجوهره؛ ولذلك تنحني هذه الطبقات بدأب على مركز الجسد وجوهره الروحي، وتحتفي عناصرها بهذا المركز الذي تعبِّر عنه رغباتٌ ومطامحُ ورؤًى.

(١١) طبقات النص الشعري

تسيطر على النص الشعري طبقاتٌ أو منظوماتٌ أساسية تكاد توازي طبقات الجسد البشري، سنجملها بشكلٍ سريع:

(١) **الطبقة البنائية Constructive:** وهي مناطق بناء النص ونموه، وكيفية بناء هيكل العمل وخرائطه، وبمعنًى آخر هي فيزياء النص وكُتَلُه التكوينية.

(٢) **الطبقة المعرفية Cognative:** هي المادة المعرفية الحاصلة بالخبرة الشخصية أو بالثقافات المتنوعة؛ أي هي مناطق تفاعل المعارف والثقافات المتنوعة.

(٣) **الطبقة الإيقاعية Rhythmtive:** وهو الجهاز الصوتي للنص والمتضمن بالضرورة على إيقاعٍ داخلي؛ أي هو نبض النص والحياة المتحركة داخله.

(٤) **الطبقة التوليدية Generative:** وهي الطبقة اللغوية المبتكرة، طبقة نحت الكلمات والابتكارات البلاغية ودمج الكلمات ونحتها، هي الشفرات الدالة على روح العمل وقوَّته.

تسيطر طبقات النص الشعري هذه على القصيدة، وتسيِّرها بطريقةٍ متناغمة تحمل إيقاعًا يضمن مجموعة الموازنات بين هذه الطبقات الأربع، ويبدو التقسيم الأكاديمي لها ضرورةً للتفصيل والدرس، ولكنها في حقيقة الأمر تشكِّل وحدةً كاملةً غير قابلة للتجزئة، حالها مثل حالة طبقات الجسد المفترضة وظيفيًّا، وتسير النصوص الشعرية وفقَ لوغوسها الخاص، ووفق الإرادة التي يوجِّهها الشاعر نفسه، ويمكن أن يتشكل هذا اللوغوس من «غاية الشعر وماهيته»؛ حيث تقود العمل وفق ما يختزنه الشاعر من طريقة في فهم الشعر والتعامل معه، وهكذا يبتعد العمل عن العفوية ويدخل في منطقة الإنتاج المعقد الذي يعبِّر عن عقلٍ تركيبي حاذق، النص الشعري مركَّب رمزي محتشد تقوم فيه شيفرة الرموز على أساسٍ عمقيٍّ ترادفي، وتخضع هذه الرموز إلى نظامٍ هرميٍّ مقلوب في مساحته، تتحكَّم في طبقاته استراتيجياتٌ استنباطية تبدأ من سطح النص لتنتهي في المنطقة الرأسية المقلوبة، التي هي بشكلٍ من الأشكال شفرة الجوهر التي يحاول النص اصطيادها.

وهذا لا يعني بأن النص الشعري يخضع إلى مركزٍ مرجعي، بل يشكل في مركزه هو، وأعني جوهره المصطاد هذا، وبذلك تتحكَّم المرجعية في طبقة النص الأخيرة (التوليدية)، ويتدفَّق النص من داخله، من نقطةٍ سريةٍ فيه، لا إحالة للنص ولا تقوُّل عليه بالمقياس المعياري ولا ماضٍ ولا تأويل، بل ينهض النص بطبقاته كما هو، محتشدًا برموزه ومكوِّناته.

إن النص الشعري ساحة اشتباك لا هوادة فيها بين المراتب الدلالية وبين طبقات النص ولوغوسه المحرك.

طبقات النص تبدأ من سطحٍ واسع، وتنتهي بشفرة دالة على الجوهر مختبئة في إحدى جمل أو عبارات النص، وبين سطح النص ولوغوسه يزداد العمل ثراءً واكتنازًا وقوة.

إن الطبقة الفيزيائية في النص هي طبقةٌ انتقائية من طبقات اللغة، ولا تختلف عن اللغة (وأعني الكلام) إلا بطريقة البناء والضبط، أما الطبقة الكيميائية في النص فمنطقة اشتباك معارف وتفاعلات واعية وغير واعية معاشة ومقروءة، وتقوم في أساس شغلها على بناء نسقٍ جديد من خلال تدمير أنساقٍ قديمة اتَّكأ عليها الشاعر ثم هزمها دفعةً واحدة، والشرط الأساس في هذه العملية هو اختفاء أو انقطاع الأنساق والنصوص السابقة على النص الجديد، فإذا ما قدِّر للنص الجديد أن يظل مرتبطًا، فستكون ولادته غير كاملة، وسيكون عند ذاك غير قادر على النمو والحوار مع الوجود، وتقوم آليات تخليق النص الجديد برجِّ المنظومات الخاصة بالنصوص الأخرى وتفكيكها، في محاولة لتعطيل فاعليتها، والسيطرة على ما يُسمَّى بـ «قلق التأثر» الذي يسيطر على الشاعر، وبذلك تتحول النصوص الأخرى إلى جثثٍ خامٍ عاطلة عن الفاعلية ومهيَّأة للرفد بالمادة الأولية كعناصرِ عملٍ جديدة، وتتم هذه العملية إما وفق خطة محسوبة أو وفق نسيان أو عدم تذكُّر يخفق تحته عقلٌ حاذق وموهبةٌ خاصة في التركيب والتأثر؛ حيث تعمل أعلى درجات حساسية الشاعر في سبيل إبعاد نصه عن الوقوع في النصوص الأخرى، ولرفع العمل دائمًا فوق ثقل التقنيات التي تشيعها النصوص السابقة عليه، إن احلال الرموز والإشارات في النص الجديد سيكون شبيهًا باستبدال شفرات الحوامض الأمينية في السلسلة التي تكوِّن حامض رنا RNA الذي يتحكم بطبيعة البروتين المتكوِّن، وهكذا ينشأ أمامنا الخيار المذهل، الخيار اللغوي – الكيميائي الذي يساهم من خلال تبديلٍ أولي في هذه الشفرات بتغيير كامل المسلسلة اللغوية للنص الجديد، وستقوم عملية الإحلال الدائم للرموز والإشارات في النص بخلق مركبٍ رمزي يغني مادة النص ويُلَألئ طبقاته.

للنص إذن عدة طبقات أولها مكشوف معرَّى وآخرها مستغلق مستحكم، وعلى النقد أن يبدأ من الطبقة الأولى عندما يريد تحليلَ نصٍّ ما، يشرح، يفصِّل، يؤوِّل، يهندس، يبرمج، يناسق.

أما النص الشعري فيزداد، كلما ذهبنا أعمق، حفرًا واسودادًا وتعميةً حتى نصل إلى النقطة، النقطة الشعرية الواحدة، فهل يتضمن الشعري نوعًا من أنواع الفصام، ربما ولكنه أكثر من ذلك نوعًا ما؛ فهو من الفيض اللوغوسي الهارب من التحديد أو التعيين،

إنه الزيادة الخارجة على طبقات العقول التي وضعها الفلاسفة. الشعر لوغوس خارجي، لوغوس لا ينضغط في مستويات المعرفة، بل يتحداها ويخرج عليها، ويسعى تمركز الشعر اللوغوسي للذهاب إلى الأبعد، ومحاولة السباحة في بحيرة المطلَق، إنه انطلاقٌ خارج الإنسان.

إن انغلاق النص على لوغوسه الخاص أمرٌ في غاية الأهمية؛ لأنه يمثل نوعًا من التحشد في الغاية، وهذا التحشد يستوجب فصل طبقات النصِّ عما يعلق بها من الأفق العادي المحكي والمكتوب، لكن انغلاق النص على لوغوسه الخاص ينتعش في حالةٍ واحدة؛ فعندما تنفتح طبقات الجسد على طبقات النص وبالعكس، ستدبُّ الحياة في كلَيهما، وسيُحرَّر الجسد من قيده والنص من قيده أيضًا، وستكون نقطة المصير، وأعني بها نقطة التلاقي المندغمة، هي لوغوس الجسد ولوغوس النص في آنٍ واحد.

إن طبقات النص لا تحاكي طبقات الجسد، ولكنها قد تتشكل وفقها دون دراية أو وعي من الشاعر، وهي أيضًا مقترحٌ لفك مغاليق وآليات تخليق الكتابة الشعرية، والنظام الذي افترضناه هنا فرضيةٌ أولى قابلة للتغيير، أو لاقتراحٍ آخر، أو محاولةٌ للفهم ليس إلَّا.

(١٢) جمال الشعر وذروته

يظهر جوهر الشعر وكأنه جوهر جمالية كل نصٍّ أدبي؛ فالشعرية الباطنية التي تحرك السرد هي التي تنتج الرواية والقصة، والشعرية الباطنية التي تحرك الحوار والصراع هي التي تنتج لنا الدراما.

وقد عرفنا من تاريخ الأدب أن علم الجمال كان المسئول عن فلسفة وتشكيل الأدب، وقد اندرج الشعر ضمن الأدب دون أن يكون للشعر خصوصية الجوهر.

عندما نطالع نصوص علم الجمال يدهشنا هذا الكم الهائل منها الذي يناقش الفن التشكيلي والمسرحي ثم الأدب، وقد يكون الشعر آخرها الذي يأخذ أصغر مساحات علم الجمال، في حين أن الشعر هو جوهر الإبداع لا في الأدب فحسب، بل في الفنون كلها.

ولذلك نرى أن ينفصل علم جمال الشعر بحقلٍ خاص (علم جمال الشعر)، الذي يكون مسئولًا عن فلسفة وتحليل ومناقشة الشعر، سواء في جوهره أو في أشكاله المتعددة.

لقد افترضنا فيما أسميناها بـ «ميتا جماليا الشعر» كعلمٍ جمالي للشعر جدواها، لكننا أدركنا فيما بعدُ أن الخطوة التي يجب أن تسبق ميتا جماليا الشعر يمكن أن تكون في علم الجمال الشعر؛ فقد رأينا أن ميتا جماليا الشعر يمكن أن تكون بعد علم جمال الشعر، إن

ميتا جماليا الشعر هي الأكثر قدرة على سبر أغوار الشعر وجوهره، أما «جماليا الشعر» فهو علمٌ من العلوم الإنسانية يمكن أن ينفِّذه الفلاسفة والنقاد وعلماء البِنية والسيمياء والتأويل والتفكيك وغيرهم.

إن مهمة جعل الشعر فنًّا مطلقًا أو خالصًا لم تكن ذات يومٍ سهلة أو ميسَّرة؛ فهي تستلزم طاقةً شعريةً هائلةً تندفع من أعماقٍ قصيةٍ مؤمنةٍ بأن الشعر هو الخلاص، وقد كانت هذه المهمة تنتهي دائمًا إلى عجز ويهرب الشعراء إلى مناطق راحة ينسَون فيها ذلك الكد والعناء الرهيبَين، وكان هذا كله وما زال يعطي تبريرًا دائمًا لوضع المطلَق هدفًا، من جديد، والسعي نحو تجدي المغامرة الشعرية نصًّا ورؤية. يمكن أن تكون في علم جمال الشعر.

إن الشعراء وهم في فترة التوهج والرؤى الساطعة القوية (وربما تكون فترة الشباب أصلح فترة لهذا التوثب) يُغرون كثيرًا بغزو حقول المطلَق وبالوصول إلى مثلٍ ونقاطٍ عليا تلخص الأدب الإنساني في أغنى إضاءاته الروحية والعقلية، ولكن هذه الرغبات سرعان ما يلتقطها الزمن ليدفعها في أديمه، وتترى المحاولات إلا أن فتحًا استثنائيًّا سيصعب الحصول عليه، لا شك أن هناك مغامراتٍ عظيمة أطلقها شعراء توهجوا وانطفَئوا، إلا أن ذلك كان يشير إلى ذروة الموجة، ولا يضعنا بشكلٍ دائم في هذه الذروة، حسنًا، وما دامت هناك ذروة لا بد إذن من منطقة هبوط بعدها، والسؤال المهم هنا هو: كيف يمكن الوصول إلى ذروة الموجة والإبقاء عليها أو الصعود بها أعلى؟

كيف يمكن تفادي عملية الهبوط الأزلية التي يضع كل شاعر رقبته تحتها بالضرورة؟

لا شك أننا يمكن أن نحاول ببعض الآليات، هذه الآليات التي تنطلق أولًا من فكرة الوعي بما نفعل، ومن التسلح النظري الذي يمنع تسرب الخوف أو الضعف إلى نفوسنا. إننا بخلق جهازٍ نظريٍّ مرنٍ قابلٍ للتحكم بالظواهر الجديدة يمكننا أن نمسك بذروة المغامرة الشعرية أو العلو بها أو البقاء في قوَّتها وإنتاج نصوصٍ مغايرة ونشطة، من هذه النقطة سنحاول أن ننطلق، من حقيقة أن هناك ذروةً لكل فرد أو جيل ينادي بالحداثة، وأن علينا معرفة طبيعة هذه الذروة، ثم نبدأ بعملية التصعيد من خلال الوعي النظري، ومن خلال النصوص التي تغامر، هذا التصعيد الجمالي من الناحيتَين (النظرية والنص) سيقدِّم لنا آفاقًا جديدة على أن نحُولَ دون الهبوط الآلي الحتمي، وأن نقفَ على ذروة أفكار ومشاريع نظرية عالية تصلح لأن تفسِّر قمم الموجات الشعرية في تاريخ الشعر الحديث. وسيكون علم جمال الشعر كفيلًا بدرسها.

لقد بدأ الفن بمحاولاتٍ طويلة لتقليد الطبيعة، ولم يكتمل ذلك التقليد أو يصل إلى ذروته إلا في العصر الكلاسيكي، ولقد كانت تلك المحاولات تمُر بصعوباتٍ كثيرة أهمها عدم قدرة الإنسان على التقليد الدقيق للطبيعة، وينطبق هذا الأمر على فنون اللغة والرسم والنحت بنفس القَدْر. لقد كان الخروج على الطبيعة قبل العصر الكلاسيكي يمثل قدرةً على تقليدها ولا يمثل خروجًا متعمدًا (فنيًّا) عليها؛ ولذلك أصبحَت محاولات التحديث بعد الكلاسيكية تتمثل في الخروج الواعي والمبرَّر على الطبيعة، ومن هذه النقطة كانت المدارس الفنية والأدبية تتلاحق في الظهور؛ فكل مدرسة تقترح نوعًا مقنعًا من الخروج على الطبيعة، وكان هذا الأمر يزيد التجربة غنًى وجمالًا بوصفه يمثِّل الذهاب إلى ما بعد استيعاب الطبيعة. إن الخروج على الطبيعة قبل الكلاسيكية كان يمثِّل نقصًا وإرباكًا وتشوشًا في رؤية وفعل الإنسان، أما الخروج على الطبيعة، بعد الكلاسيكية، فقد كان استيعابًا للطبيعة وابتعادًا خلاقًا ومبدعًا عن قيودها وتزمُّتها؛ ولذلك يجب التفريق بين الفن البدائي غير الموفَّق في محاكاته وبين الخروج المتعمد والواعي على الطبيعة. إن تشويه الطبيعة من خلال عدم الدقة، أو من خلال إرباك قوانينها وأشكالها بصورة متعمدة، كان أساسًا لما نسمِّيه الآن بالفن الحديث.

وإذا أخذنا بالنظرة الشمولية والكلية، وحسبنا أن الشعر ليس هو ما اصطُلح حديثًا بفن كتابة القصيدة ذات الملامح الأسلوبية المميزة، بل إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الشعر هو كلُّ مدهشٍ وجميلٍ وغريبٍ في فن القول والكتابة، فلا بد أننا سنترك وراءنا التقسيم التقليدي لمراحل نمو الشعر، وسنلجأ إلى تصنيفٍ لمراحله يأخذ بالاعتبار هذا المفهومَ الكلي للشعر، وإنه حقًّا لما يثير الانتباه أن الشعر بهذا المفهوم مرَّ بمراحل متسلسلة تطوريًّا كانت تدفع به لأن يتميز أو يظهر بما عليه من جوهر أو ما ينطوي عليه من جوهر، ولكن عمليات التطور هذه، في الحقيقة، ليست خطيةً متقدمةً مستقيمة، بل إنها انتقالاتٌ دائرية تتبع المرحلة الروحية أو العقلية التي كان الإنسان يمُر بها، إن عملية ظهور الشعر أو تمظهره وانبثاق جوهره مرَّت بالكثير من الصعوبات التي أدت تدريجيًّا إلى أولى تجليات هذا الجوهر في العصر الحديث.

جوهر الشعر واحدٌ غير متحقق، أما أشكاله وأعراضه وطريقة كتابته فمتعددة ومتغيرة حسب العصور التي يمُر بها الشعر، ولا نحسب أن هناك شكلًا واحدًا شاملًا سيعبِّر عن جوهر الشعر؛ فالشعر العربي مثلًا أنتج قديمًا عدة أشكال من الشعر، مثل الشعر العمودي والموشَّح وأشكال الشعر الشعبي القديم (القوما، المواليا، الكان وكان

... إلخ)، أما الشعر الحديث فأنتج شعر التفعيلة وقصيدة النثر والنص المفتوح، وتظهر كل هذه الأشكال الشعرية وكأنها أضاءت من الجوهر وطرق تعبير عنه، ويكون علم جمال الشعر كفيلًا بمعالجة الجوهر والشكل وعلاقتهما ببعضهما.

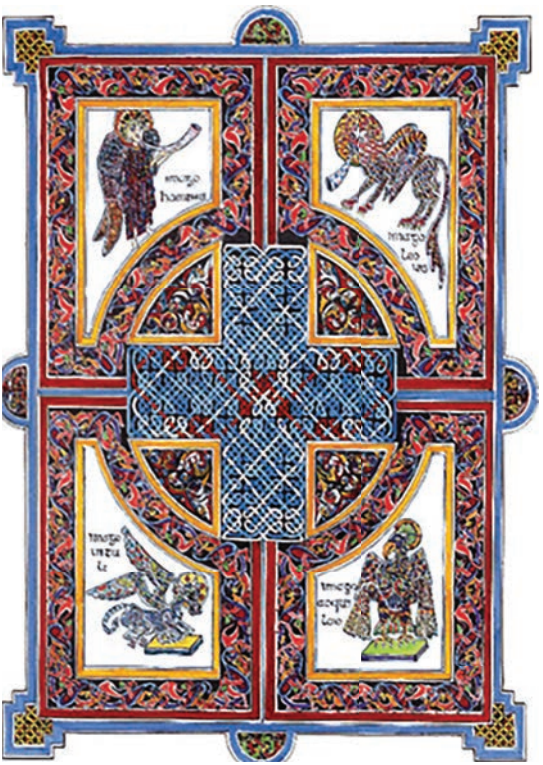
ثالثًا: سؤال الشاعر

(١) الداندي والبوهيمي

السمو، الشعور بالسمو، الميل القوي للمشاغل الكبرى، التلذذ بحياة خفية هي مسرى مشاعل الوعي البشري مذ تهدَّر، التبختر مثل ملك أو مجنون وسط هياج عطور تُصاعدها الأوراق والحاشية والثياب المرتَّبة بعناية. هكذا يدخل الشاعر غابة العالم لتتسع كلماته كلما تقدَّم فيها، ولتشعَّ كلما ازداد ظلامها.

الشاعر ذلك النمط الفريد من متوقِّدي العقول، الذين يُشعلون حولهم كل مكرر وبائت وخافت وهزيل، ويقلبون الموائد التي يشغلها ثباتُ روحٍ هابطة، الذين يمشِّطون الكلمات كأنهم يمشِّطون شعور حبيباتهم، ويرون الجمال مجتمعًا في المرأة التي يحدِّقون فيها أبدًا. حنين إلى لذة الشكل، ثم لذة مضادة للشكل، رغبة مستعرة لضَم الثلج في اليدَين، ثم رغبة أشد لضَم النار.

الطبيعة تنهض بين يدَيه وينهمر حوله نرجس غامض حلو وخاص. ما يتزين به الشاعر هو النقوش التي تهيِّج روحه فيتلوى، والنقوش التي ينحتها على قامته فيشب، كأسه أيضًا تأسرها نقوشٌ حسِّية طلعَت عليه من قاموس الشعراء الذين صعقَتهم سيوف اللذة. في داخله تفور معارفه، وتهتز حياة خاصة ملؤها الكمال وهو يحاول أن يلطِّخ الشجر والحيطان والشوارع بشمسه. يحاول أن يذهب نحو الصدق المطلَق بخطًى ثابتة، ويحاول أن يترع كئوسه بجمال لا يفنى، إنه الرمز الخفي لأرستقراطية المخيِّلة وعرائشها العالية.



(٢) هل الشاعر داندي أم بوهيمي؟

الشاعر أولًا داندي لأنه أنيق بارد رقيق من الخارج، مختلط غامض مشتعل من الداخل. جمال وغموض لذة الإدهاش ولذة عدم الاندهاش كما يقول بودلير، وهو الوقوف بوجه قوى الانحطاط الغريبة التي تقود النفس إلى ترهُّل مريب. والداندي إذ يشحن كل يوم أعواده وأسلاكه ويغذِّي دمه بمصلٍ خالصٍ اقتناه من أكبر أشجار المعرفة الوافرة، فإنه يعيد خلق نفسه، ويحاول إقصاءها عن حافة الطرد ثانيةً من الجنة، وهو الذي يُغوي أفعاله يوميًّا ولا تُغويه؛ فهو يعاقب الأدنى ولا يتعاقب. إن القوى الروحية والجمالية التي تحرِّك الداندي هي مجملها عبادة الجمال التي تنتج آثارًا مستقرةً دائمة إلى حب الأناقة كما يقول سارتر، وهكذا فإن الداندي ينقل مستوى اللذة إلى مستوًى روحي؛ لأن

سلوكه أشبه بسلوك الكاهن والمرأة مختلطَين معًا، إنه ميلٌ إلى اللذة بدافعٍ روحي أو ميلٌ إلى الروح بدافعٍ داندي، وعلى ذلك فإنه في أعمق صفاته تمثل لآخر سطوع للبطولة في أيام الانحطاط، وهو محاولة للرُّقي الذاتي على ما تشيعه الحياة من ابتذال، إنه صورة المستقبل الصافي الساكن الذي لا ينشغل إلا بالجمال، أعني أنه المستقبل القصي؛ ولذلك فإنه موجودٌ في غير زمانه؛ لأنه هابطٌ من قوى المستقبل الساكنة التي لا تتصارع، وهي بلا شك قوًى بعيدة للغاية، إنه الآن نتاجُ صراعٍ عنيف إزاء قوى الإبادة التي تحاول أن تبسط خرائبها على الذات، وهو محاولةٌ باسلة لإقامة نسغٍ فردي صاعد من خرائط الهيولى والأفواج المتهدِّرة العجيبة، كان بودلير يعتقد بأن الاغتسال المستمر يطهِّر ويجدِّد شبابه من حيث إن له قيمةً رمزيةً عميقة تكشف عن إزالة الحيوانات الطفيلية التي تتعلق بجلده؛ فهو اتجاه نحو محو الخطيئة العالقة بالجسد أثناء تجواله في الحياة اليومية، وهو دائمًا ترميز أو استعارة لرموز الكمال. لم تكن الداندية إلا غوصًا في المكائد المبتكرة التي تحاول أَسْر الذات من قِبل الذات نفسها؛ فقد كانت صياغةً جديدةً أنيقةً نوعًا ما لكل الخيوط التي تحيط بها وتتشكَّل على هيئة قضبانٍ آسرةٍ لها، صياغة حريرية لهذه الخيوط ومحاولة لجعلها ترفل في أبدٍ مزيَّن لامع وقوي.

كان بودلير يتذوق السرِّية التي ألهبَت عوالمه الداخلية والحشائش النابتة على إنائه الشهوي، ونضحَت حرارتها إلى جلده فألهبته، وجعلته مقبلًا على التطهر والاغتسال والتأنق، تلك السرِّية التي هي جزءٌ خالص من الظلام الناصع تحولَت فيما بعدُ إلى طقسٍ كان بودلير يؤديه بكل تلذُّذ فيما يخصُّ مظهره البتولي. تُرى كيف رسم فراديسه الاصطناعية ونام فيها من خلال داندیته التي كان يرفل لها وشاح سادي ومازوشي في آنٍ واحد.

ارتقاء صقري غامض لأترف اختيارات متعته نحو أعلى قبة قدسية، هكذا يمشي الشاعر هاشًّا باشًّا على الأخطاء وحتى ينضم إلى زمرة الملكوتيين الذين قطعوا الطريق من منفذٍ آخر ربما يكون الصوفية أو البوهيمية لا فرق.

(٣) الشاعر بوهيمي

وهل يعني البوهيمي بالضرورة أن يكون متشردًا رصيفيًّا لا مباليًا؟ أعتقد أن هذه الصفات لا تمسُّ جوهر السلوك البوهيمي الذي يقترب إلى حدٍّ كبير من الرافض والثوري،

لأنه أولًا يقيم فلسفته على أساس أن الأشياء والأفكار تبلى وأنْ لا قيمة للتعلق بها؛ ولذلك فهو ينفي اكتناز العالم وتعاقب جماله فهل يقف على الضد من الداندي؟ أعتقد أنه يقع في المنطقة المقابلة له، ولكن ليس ضده، إنه تنويع عليه، وحتى لو كان ضده فأعتقد أن جمع الأضداد أمرٌ لا بد منه لشاعرٍ قوي. البوهيمي، إذن، رأى عبث الحياة وحوَّله إلى نوع من المجون والفتنة، لقد حاول فتح الطريق إلى نمطٍ من العبقرية لا يشوبها التنازل والتراجعات التي تهبط بها في الابتذال والتلف والانهماك بترقيع الحقيقة وتهجينها، بل صعودًا إليها بفرحٍ يُخفي خلفه أعلى أشكال القلق والتوهج والجمال.

لذلك ينتقل الشاعر بين أن يكون دانديًّا أو بوهيميًّا أو متصوفًا؛ لأنه يجمع في حقيقته كل هذا مختلطًا مجتمعًا دون أفضليات؛ ولذلك فإنه عندما يمارس انتقالًا من هذا السلوك إلى ذاك فإنه يتجول في المناطق العالية، إنه يصعد وينزل في آنٍ واحد، لا يتبدل أو ينتهز، إنه يتدرَّج.

رابعًا: إمبراطورية الخيال

إذا انتزعنا من الشاعر الشرقي المعاصر جولاته في حقول السحر والسيمياء والتصوف والإشراق والأساطير والخرافة، ومحاولاته في هندسة فسيفساء جذابة ملتمعة منها، إذا انتزعنا هذا الشاعر من هذه الحقول، فما الذي سيتبقَّى له من تراثه الساند له؟ لا شك أنه لن يتبقَّى غير شاعرٍ ممسوخ عن الشاعر الغربي. ليمتلك الشاعر الشرقي المعاصر أدوات وطرائق وتقنيات الشاعر الغربي، ولكن عليه أن يذهب بكل هذه العدة إلى حقوله الشرقية؛ فذلك أنفع بكثيرٍ من احتمالَين آخرَين؛ أولهما ذهاب الشاعر الشرقي المسلح بأدواتٍ غربية إلى حقول غربية؛ ففي الاحتمال الأول جمود وتقليد، وفي الاحتمال الثاني تغريب ومسخ شخصيته.

يعطي الخيال هيبةً وجلالًا للشاعر لا بوصفه مولِّد أشياء غريبة غير معقولة وغير منطقية بالنسبة للآخر، بل لأنه يُعيد بناء الشاعر ذاته كل يوم؛ فكلما انبنى الشاعر بصيغة أعاد الخيال هَدْم هذا البناء وشكَّلَه من جديد، وهكذا نجد الشاعر في هدمٍ وبناءٍ متصلَين ومِن بينهما تخرج القصائد.

الشاعر القاحل الخيال مؤثَّث سلفًا لا يُعاد بناؤه؛ فهو ثابتٌ مثل خطيبٍ مبحوح الصوت لا يثير فينا شيئًا، بل يجعلنا نقرف.

سأذهب أبعد من ذلك، وأقول بأن على كل شاعرٍ أن يبني إمبراطورية خيالٍ كبرى له، وعليه ألَّا يرضى بقرية أو مدينة الخيال البسيطة في داخله. في هذه الإمبراطورية يمكن لذات الشاعر أن تكون مركزًا لها أو عاصمةً لها، وأن ترتبط بها مدنٌ ودولٌ وقُرى وقصباتُ العصور والثقافات والخرافات والعقائد والأساطير والكنوز الروحية والجمالية التي تتناسب مع هذه الذات/العاصمة، أو التي تتناغم مع إيقاعها.

الشاعر المُرهَف القوي الإحساس، المنحني على تدوين ذاته، لا يتعلم كثيرًا من تجاربه، ولا من خيانة أصدقائه له، ولا من عدم تحوُّطه ولا غفلته المبدعة، ولا من اتضاح مصالح وشهوات الآخرين حوله، ولا من انكساراته.

إنه منطلقٌ في هذا العالم مثل سهمٍ مارق نشوان.

يقول بول فاليري: «إن المعنى الذي خلعتُه على شعري، لا ينطبق إلا عليَّ.» هذه إضاءةٌ شديدة للشاعر الذي يزداد توغلًا في مشروعه الشعري الخاص، ولا يريد لهذا المشروع أن يكون عامًّا، لا يريد أن يبشِّر به بوصفه أفضل وأعظم وأجمل وأحدث مشاريع الشعر. إن الشاعر هنا يحصر ويعزل مشروعه عن الآخرين، ويمضي في تأسيس شبكته، ولا يشير إلى تقدمها وتراجعه، بل إلى خصوصيته فقط.

قد يأخذ الشاعر مما هو عام ولكنه عندما يتمثَّله يصبح خاصًّا، وليس من المعقول العثور على مشروعٍ شعري خاص تمامًا؛ إذ لا بد أن تكون هناك تقاطعاتٌ مع العام. والمشروع الشعري يظهر نظامًا عقليًّا وروحيًّا كاملًا تسنده نصوص وأفكار ونظريات.

يسعى الشاعر إلى تكوين أسلوبه الشعري الخاص به، ولنقُل إن هذا الأسلوب يشبه وجه أو شكل أو بصمة أو صوت أو مشية الشاعر، فإذا استطاع الشاعر أن يصل إلى ملامح شكله في نصوصه، فإنه يكون قد قطع شوطًا كبيرًا في مشروعه، بعد هذه المرحلة سيكون بوسع الشاعر أن يكتب أو يتحدث في، وعن، أي حقل أدبي أو ثقافي دون خوف؛ لأن أسلوبه سيرافقه، وستكون له خصوصية.

نفس الفم أو نفس اليد اللذان يكونان سيعملان على الذهاب لأي حقل، مثل «المسرح، القصة، المذكِّرات، الرواية، الأسطورة، البحث الأدبي، التنظير».

لا يمكن إلا أن تعثر على نفس ملامح الشاعر في هذه الحقول؛ ذلك لأنه كان مجتهدًا في العثور على ملامحه في نصِّه الشعري أولًا.

لقد تجوَّلتُ في هذا العالم، هنا وهناك، فوجدتُ معناه يتفكك وينهار ويموت في عيون الكثيرين، ووجدتُهم بسبب ذلك ينكمشون ويشيخون ويذبلون، لكني أيضًا نظرتُ إلى عيون الشعراء، التي تشبه عيون الأطفال، نظرتُ فيها فوجدتُ العالم يحيا وينهض ويلتحم ويغلي ويتجدد ويتصاعد، ووجدتُهم منهمكين في إعادة صياغة العالم، ووجدت العالم يتقد ويُضاء من جديد.

خامسًا: الشعراء وكتَبة الشعر

ماذا يكتب الشعراء؟

ما الذي حصل للشعر في هذا الزمن، أفهل أتلفه الجهلة وأنصاف المثقفين وحوَّلوه إلى ما لا نفع فيه ولا طعم ولا لون؟

والشعر كما نعلم هو روح الأدب العربي وتاجه الذهبي، وهو الخلاصة التي وضعَت أمتُنا فيها روحها وجمالها وضميرها، وهو واحد من مقدَّساتٍ كثيرة في حياتنا عبْر القرون، وهو المسئولية التي ما بعدها مسئولية، وهو الأمانة التي عندما يتجرأ أن يتسلَّمها شاعرٌ معيَّن فعليه أن يُسلمَها إلى من بعده رفيعةً غنيةً مُزادة.

أرى أن مَن يريد أن يمدَّ كفه لاستلام هذه الأمانة؛ كونَه قد توفَّر على نفس تحتمل هذا العبء، وتخوض اللجج من أجل العبور به سالمًا إلى الضفة الأخرى، أرى أن مَن يريد حملَ هذه الأمانة في كفَّيه؛ كونَه قد شعر بأن حملًا ثقيلًا وزنه خمسة عشر قرنًا من الإبداع قد وقع على كتفه، فإن عليه أن يكونَ ابنًا بارًّا ومخلصًا لما تحقَّق.

فهل أمسك «المتشاعرون» بذلك المعمار الشاهق، الذي قضى أجدادنا كلَّ أعمارهم في بنائه، وشبَّ شاهقًا كقلعةٍ عظيمةٍ من المرمر، وبنَوا فوقه حيطانًا مهشَّمةً من الطين؟

ماذا يفعل هؤلاء، أيتشدَّقون أنهم كتبوا قصيدةً أو ديوانًا ويُرخون رءوسهم ويفخرون بأنهم امتلكوا ناصية الفردوس، أيفرحهم أنْ لا محاسبة ولا نقاد ولا فرز؟

ثم، ما الذي يضُر الشاعر أنه عندما لا يشعر نهائيًّا بوجود أهميةٍ لما يقول أو يكتب أن يغلق دفتره الشعري، ويبحث له عما ينسجم مع إيقاعه النفسي في واحدة من قضايا المعرفة؟

لا فائدة من الركام الذي يُكتب على أنه شعر، الركام الذي يحيط الشاعر والشعر، فهو يعطِّل التقدم النوعي للشعر، ويخنق الشاعر، ويفسد المناخ الأدبي، إن كتَبة الشعر

هؤلاء هم أكثر ادعاءً من الشعراء، وهذه قرينةٌ صالحة لمعرفتهم؛ فهم يلوكون يوميًّا بانتفاضاتهم الفجَّة، ويشتمون هذا وذاك، وينصِّبون ملوكًا في الشعر هنا أو هناك ويتكلمون، يتكلمون كلامًا لا فائدة وراءه ولا نفع.

هؤلاء بعض أسباب فساد شعرنا المعاصر، وبعض الغيمة التي تحلِّق فوقه، هؤلاء (الشعراء) الكتَبة لا أحلام لهم ولا مشاريع ولا رؤًى، غير أحلامهم برفعةٍ اجتماعيةٍ هشَّة على حساب الإبداع، لا يشتغلون بالبحث والتقصِّي وتثقيف عقولهم ونفوسهم وتشذيب أدائهم، بل هم يراكمون هذا السيل الذي ليس له نهاية من قصائدَ ميتةٍ باردة.

البعض يقول إن هذا طبيعي وإن وجود هذا الركام حاصل في كل زمان، وهذا صحيحٌ إلى حدٍّ ما، ولكن الوقت أصبح طويلًا ويوحي أنه سيطول أكثر. هذا من ناحية، أما من الناحية الأخرى فإنه حصل سابقًا أنْ كان هناك ركامٌ كهذا، ولكن ذلك كان وسط احتدامٍ شعري وإبداعي كبير وحركةٍ متصاعدة في الكتابة، ولم يكن مثل هذا الذبول الشاملِ الذي تشهده شجرة الشعر.

إن الشعراء الحقيقيين يختارون أبدًا ذلك الطريق الذي يوصل إلى الينابيع، ويفرش خيمته في الآفاق الرحبة، وهم لا يدَّعون ولا يتكلمون كثيرًا، ولا ينثرون الورد حول قصائدهم، بل يبقَون في شمس اتقادهم ينسجون كل يومٍ خيوط المستقبل الشعري بهدوء وصمت.

(١) بحر الشاعر

عندما كتب رامبو قصيدته الذائعة الصيت (المركب السكران) لم يكن قد شاهد البحر، ولكنه وصف فيها أعماق هذا البحر وحركته وصفًا في غاية الدقة، وتتبع رحلة مركبٍ تائه في أطلس هذا البحر وغيهبه تتبعًا يُوحي لقارئه أن هذا الشاعر توءم البحر وشقيقه.

فكيف يمكن لنا أن نفسِّر مثل هذه الحالة علمًا أن رامبو كان مولَعًا بخرائط البحار واليابسة، وقد افتُتن بها أيما افتتان، وكان يحتفظ بأطالس قديمة يتأمل فيها بين وقتٍ وآخر، ويرى أماكن البحار والأنهار والمدن.

كيف إذن حصل الذي حصل في «المركب السكران»؟ ولماذا؟

شاعر يخرج على قانون الاتصال فيصف بحرًا لم يكن قد خاض فيه، أعتقد أن رامبو كان يصف «بحر الأعماق»، وما هذه العوالق والأشنات والقيعان إلا عوالق وأشنات وقيعان أعماقه هو.

لقد استعار رامبو البحر رمزيًّا ليكتب قصيدةً عن ذاته وأعماقه السكرانة التائهة في خِضَم العالم؛ فمرةً يستعير العالم والتاريخ لتكون بحرًا فيكون هو المركب السكران، ومرةً يستعير أعماقه ودواخله هو لتكون ذاته هي المركب السكران وسط هذه الأعماق المرعبة التي استطاع أن يُفصِح عنها فيما بعدُ في «فصل في الجحيم».

ولأن رامبو صادقٌ مع نفسه، ولأن الحاجز المضروب بين وعيه ولا وعيه شفَّاف جدًّا ويمكن اختراقه، فقد صنع رامبو لنفسه مركبًا بعد وقتٍ قليل وركبه وانطلق في عُباب العالم كله، وتحوَّلَت الأرض كلها إلى بحرٍ حقيقي، وتحوَّل رامبو على مركبه ثم على عكازه إلى سكران يجلِّي طبقات الماء والتراب، ويتوغل هناك في الشرق وتحت شمسه المحرقة.

عندما كتب رامبو عن البحر قد شاهده، وعندما شاهد البحر كفَّ عن الكتابة، ماذا يعني لنا، جميعًا، هذا المسعى؟ ماذا يعني هذا النوع من الشعراء؟

أعتقد، بل أجزم أن الشاعر الصادق والحقيقي يستطيع أن يفعل ما يشاء، ويستطيع أن يقنعنا بنقائضه، ولا نملك نحن إلا الاعتراف بإبداعه والامتثال له.

إن الروح المتوقد والشامل لا يحتاج إلى تفاصيل التجارب الحياتية الدقيقة لكي يستلهم منها شيئًا، إن التلامس الشقي، القوي بشحنة اليائس الجميل الرفيع القسوة هو الذي يصنع لنا كل معجزات الشعر، وهذا الروح المتعالي الجبار هو الذي يضُم ضمنًا هذه التفاصيل كأنه يعرفها.

أما الروح المحدود الضئيل الذي تدل عليه النفوس الصغيرة المتصنِّعة اللاهثة وراء التفاهات والمستنجدة بالتفاصيل في كل شيء، فلا يمكن لها أن تنتج شيئًا، إنها مخلوقة لإنتاج أشياء أخرى ليست شعرية، ليست روحية، ليست خارقة.

سقتُ هذا المثل البسيط عن رامبو لأدل به على أشياء كثيرة؛ فالامتلاك الأول المسبق للشاعر روحًا كبرى هو الذي يفتح له الطريق، ومن صفات هذه الروح الكبرى أنها متعاليةٌ عنيدة صبورة مشعَّة دائمًا.

أما الأرواح الأخرى فلها شأنٌ آخر في مكانٍ آخر غير الشعر، فمتى يتعرف الإنسان على قوة وحجم روحه ليستمرَّ أو يكُفَّ عن الشعر، ويقينًا أن الشعر وهو يفتح أبوابه للناس جميعًا سيُعاقب الأرواح الصغيرة التي دخلَت إليه عن طريق الخطأ، وأعظم عقابٍ يقوم به أنه سيمنع نفسه عنها، وسيخترقها، ولا ينتبه إليها، ولا يسمعها، ولا يحنو عليها، ولا يمُد لها يدًا ويرفعها إليه، هذا العقاب يدركه الشعراء الفاشلون تمامًا؛ ولهذا فإنهم يتحوَّلون إلى عجائز ثرثارة أفلسَت من أهم ما كانت تعيش من أجله.

(٢) الحدائق الداخلية للشاعر

الكتابة، أولًا، فنٌّ حديث، وهي لا تنتمي من ناحية التنفيذ إلى ثقافة العصر القديم الذي كان تراثُه عبارةً عن مرويات شفاهية؛ ولذلك خرج الشعر الحديث ضمنَ مفاهيم الكتابة فيما كان الشعر القديم يندرج ضمن مفاهيم الشفاهية.

هذه الحقيقة تحتِّم علينا فهمًا جديدًا، بل وإجراءً جديدًا لا يجعل الموهبة والسليقة مركزًا بل يستبدلهما بالوعي، ويتشكَّل الوعي هناك بوصفه بؤرة تقاطعات يتعين على الشاعر أن يضبط البعد البؤري لعدساتها حتى تختفي كافة الخطوط التفصيلية، الوعي بوصفه نقطة ولكنها لاسعة وقوية وشديدة التأثير.

الشاعر الحقيقي هو شاعر مشروع كبير وليس شاعر نزهة عابرة في فن يتطلب بعض المستلزمات؛ ولذلك يعمل الوعي على إزاحة الغطاء عن الخرائط الإلهية الرهيبة داخل الإنسان، يعمل الوعي على فك شفرات الغابة الكونية التي في داخل الإنسان وتحويلها إلى شعر. نعم، الموهبة تساعد على ذلك، وتحمي الحركة الحرة للشاعر، وتلُم قوَّته الروحية، وتُعينها على الديمومة، ولكن الوعي يمشي مثل نقطة ضوء في شاشة سوداء.

قد أبدو مبالغًا إذا قلتُ بأن كل قصائدي (التي كتبتُها والتي سأكتبها) موجودة هناك في أعماقي وكأني أراها، إنني أرى نصوص المستقبل في داخلي وهي هناك تحت أدمةٍ أو غشاءٍ أو غطاءٍ ما، ولا أحتاج إلى جهدٍ كبيرٍ للكشف عنها سوى ذلك الجهد الخاص بإزاحة الغطاء ثم مشاهدة تلك النصوص التي كتبتها ملايين السنين في داخلي؛ تلك النصوص التي تشفَّرت وحملَت في شفراتها التجربة الإنسانية كلها.

هناك في داخلي مزارع لا متناهية مرصوفة بالبلور والكلمات والحنطة والكواكب، وكل ما أحتاجه هو طريقة تقدم فيها وزاوية نظرٍ خاصة إليها، وقبل هذا وذاك إلى يدٍ قوية تحمل طرف الغطاء وتزيحه بهدوء، وستلتمع قبضتي بمئات بل بآلاف النصوص.

أحيانًا أقول: وهل يكفي العمر لكتابة هذه الحقول اللامتناهية، أو بالأحرى لاستنساخها من الداخل إلى الورقة؟

مرةً (لا أعرف أين) قرأتُ بأن الوعي لا يكمن في الدماغ بل في الجسد كله والآن أتساءل: هل يمكن أن تملأ «حقول الكتابة» هذه مساحات الجسد كله؟ أعتقد أن ذلك صحيحٌ إلى حدٍّ كبير لأن الجسد المليء دمًا ولحمًا وعظمًا مليء أيضًا بالشفرات الكونية الغامضة المكتوبة بطريقة لا أبجدية، وعلى الشاعر أن يحوِّل هذه الشفرات من لغة لا أبجدية إلى لغة أبجدية، وهي شفراتٌ تنطمر وتغوص وترفُّ في الجسد كله، وهذا يستدعي

أن يكون الشاعر كتلةً مشتعلة طول الوقت، جسده وعقله وأعماقه، وأن يشغِّل جهاز التحويل عنده بمهارةٍ وبأقصى كفاءة، ولا يمكن تخيُّل الشاعر الجثة أو الشاعر الخامل.

الحافز الخارجي له القدرة على فتح الأبواب أما النصوص ففي الداخل، الحب، أما الجمال وقوة الطبيعة التي تعبِّر عنها فموجودة دافئة في الداخل، ربما يلعب الحافز دورًا في تحديد زاوية النظر وفي طريقة الحراثة، أما الأرض فمزروعة بل مهيَّأة للقطاف.

ولا بد لي من الاعتراف بأن أقوى حوافزي هو الحب؛ لأنه لا يملُّ من طرق أبوابي، ولأن لذة عنيفة ومضطربة تصاحبه؛ ولذلك يُحكِم الحب قبضتَه على الأبواب، ويفتحها بطريقة أقوى من غيره، والجسد أولًا وقبل كل شيء.

(٣) عقل الشاعر

من المؤكد أن عقل المبدع هو ثمرةٌ زاهية تضافرَت أمورٌ عديدة في خلقها؛ منها التجربة والموهبة والثقافة، وبقدْر ما يستمرُّ غذاء هذا العقل بقَدْر ما كان عطاؤه سخيًّا وكبيرًا.

ولكن هذا العقل المبدع يبقى طريًّا، هشًّا إذا لم يرتكز على أسسٍ فلسفية وجمالية قوية، وإذا لم يُسهِم الفكر الفلسفي والشعري في تمويل هذا العقل بالمعدن اللازم، أعني أن المبدع لا يمكن أن يعيش طويلًا، في عصرٍ مثل عصرنا هذا، على ثقافةٍ تخصصيةٍ عاليةٍ في مجاله (شاعرًا أو قاصًّا أو ناقدًا) وثقافةٍ عامةٍ تعجُّ بالنتف والمجتزآت، بل يجب أن يكون هذا العقل صلبًا يستند في موفقه إلى عمقٍ فلسفي واضح يخلقه الفكر الفلسفي الذي ساهم فيه فلاسفة العالم القديم والحديث والرؤية الفلسفية الخاصة بذلك المبدع. إن هذه الرؤية الفلسفية يجب ألَّا تكون شطحًا أو صرخةً أو بداهةً أو نبرةً عابرة، بل يجب أن تتأسس بشكلٍ صحيح.

هناك من يقول بأن كل عملٍ أدبي يطرح فلسفته الخاصة، والأمر ليس كذلك؛ فالأعمال الأدبية عندنا تطرح خليطًا هجينًا من الفلسفات المعروفة دون أن يدري حتى صاحبها ذلك.

إن عقل المبدع إذا ما تأسَّس بشكلٍ دقيق على أسسٍ فلسفية تمثِّل وجهة نظر عميقة وغير متناقضة في الكون والوجود والإنسان، والإبداع وغير ذلك، عند ذاك سيكون ذلك المبدع قادرًا على طرح إنتاجه القوي، تختفي خلفه وجهة نظر فلسفية واحدة، تجد بصماتها في آثار ذلك المبدع الأخرى، وستترتب على ذلك في المستقبل إمكانيةٌ عالية لإيجاد خطوطٍ واضحة لجماليات مبدعينا، والتحدث عنها بثقة ودون وقوع في التناقض.

البعض ما يزال يعتقد بذلك الاعتقاد البائس والمتخلف، وهو أن الثقافة والفلسفة بشكلٍ خاص تؤثِّر على الموهبة الفطرية للمبدع وتفسدها، وهكذا يعلن هذا البعض في عصر الثقافات والفلسفات الكبرى تجاهلهم للمعرفة والاستناد على رجلٍ عرجاء هي الفطرة.

ليس صحيحًا ما يتردد عن الشعراء الكبار أنهم كانوا لا يمتلكون خزينًا معرفيًّا ضخمًا، وأنهم كانوا لا يبالون بالفلسفة والثقافة العميقة حتى لا تتأثر مواهبهم، بل الصحيح هو أن هؤلاء الشعراء جميعًا يمتلكون ثقافةً عميقة وعقلًا مبدعًا مبنيًّا على أسسٍ فلسفية ومعرفية دقيقة، ولكنهم ربما كانوا لا يجيدون الحديث أو الكتابة في هذه المجالات، وهذه مسألة أخرى، المهم أن إبداعهم العظيم صادر عن عقلٍ قوي وليس عن عقلٍ طري.

إن العقل الذي تسبح فيه الموهبة فقط عقلٌ بسيط لا أبعاد له، وليست هناك إمكانية لتولُّد جدلٍ دائم فيه؛ فهو أحادي، ولأنه كذلك فإنه سيصبح ضيقًا متعصبًا لا يرى في تلك التنوعات الرهيبة لطرق الإبداع ما يبرِّرها. وربما يجد أن في طريقته هو فقط يكمن الصواب، وعلى ذلك فإن ما يتيح هذه المحدودية سيكون أخطر على الشخص وعلى الآخرين.

إن الانسجام الذي تشيعه الثقافة الفلسفية المعتمَدة عند المبدع، في أعماله الإبداعية، سببُها تلك القوة العقلية التي تضع حدًّا للمزالق الفكرية والفلسفية، التي قد تعصف بالعمل الإبداعي دون أن يكون المبدع على علمٍ بذلك.

وإن القول بالفطرة فقط أو الموهبة أو بالثقافة المتنوعة المحدودة معها لا يعمل إلا على ضياع العمل الأدبي، وتفشِّي التناقضات في بنائه؛ بحيث يبدو مع الزمن متفككًا لا رابط يعمل على شد أجزائه.

يقول الروائي الإيطالي «كالفينو» في محاضراته (ست مذكرات للأعوام الألف القادمة): «إذا كان يترتب عليَّ اختيارُ صورة مبشِّرة بالنجاح للأعوام الألف القادمة، فإنني أختار القفزة المباغتة للفيلسوف-الشاعر الذي يسمو بنفسه فوق وطأة العالم، مؤكدًا بذلك أن ما يعتبره الكثيرون نشاطًا وحيوية في هذه الأزمنة، الضجيج والدوِي والعدائية، ينتمي إلى أقاليم الموت، إلى ما هو أشبه بمقبرة سياراتٍ قديمة وصدئة.»

هذه النبوءة يطرحها روائي لا شاعر، وهي تدل على بصيرةٍ ثاقبةٍ تقف أمام نبوءاتٍ كثيرة؛ أهمها انتصار الرواية، وانحسار الشعر، والأخرى شيوع الكتابة، بمعنى اختفاء

الأجناس الأدبية واتحادها بجنس واحد هو «الكتابة». ولا أظن أن هناك تعارضًا شديدًا بين نبوءة كالفينو والنبوءة الأخيرة، ولكني أودُّ تصحيح أمرٍ يلتبس كثيرًا على البعض؛ ذلك أن سيادة «الكتابة» تعني سيادة الكتابة الشعرية التي تهضم داخلها الأجناس الأدبية الأخرى. إننا إذن أمام مفترق طرقٍ كثيرة، لكن كالفينو يبقى في خاتمة هذه الطرق صحيحًا إلى حدٍّ ما؛ فالنشاط الشعري والنشاط العقلي، نشاط العاطفة ونشاط العقل، سيتحدان في صورةٍ واحدةٍ هي شخصية الشاعر/الفيلسوف، وهي بشكلٍ أدق الشاعر/المنظِّر، ولكن التنظير لن ينصبَّ بعد ألف سنة على الشعر وحده، بل سيشمل ذلك الوجود والمعرفة أيضًا.

إن تسرُّب النشاط الفلسفي من قلعة «الفلسفة» حصل في القرن العشرين بأبهى صوره؛ فقد تناهب القلعة العالم الطبيعي والعالم الإنساني وعالم اللغة وعالم المنهج والفنان والشاعر، ولكن اتصال الأدب والفن عمومًا بالفلسفة ما زال في بواكيره، وأعني بالاتصال هنا الاهتمام المتبادل، الذي يتخذ منه الأديب قوة انطلاقٍ كبيرة نحو عالم الكتابة.

إن ظهور شخصية الشاعر/الفيلسوف ما زال أمرًا ملتبسًا بل ومبكرًا نظرًا لما يحتاجه هذا الظهور من إمكانياتٍ موضوعية وذاتية كبيرة؛ فمن أجل هدم الحاجز الوهمي، الذي خلَقَتْه ضرورات التصنيف والبحث، بين الشعر والفلسفة نحتاج إلى وقت طويل، بل وإلى وقت أطول، حين ننظر إلى النشاط الشعري على أنه النشاط الأصل لإنتاج الشعر والفلسفة معًا. وهكذا نرى بأن عمليات افتراق واتحاد الأجناس الأدبية والثقافية أمرٌ تُمليه ضروراتٌ كبرى لا شأن لنا بها؛ أي إننا لا نستطيع اختراقها بسهولة؛ فهي بِنًى تتشكَّل وتتهدَّم بفعل حركة تشبه، إلى حدٍّ كبير، تشكُّل المادة العضوية في الطبيعة من حركة المادة غير العضوية (العناصر) وتشبه تشكُّل المادة الحية من المادة العضوية، وهكذا. إن العقل الخفي الذي يقود تحطُّم وبناء الأجناس الثقافية لا يمكن إدراكه بسهولة والسيطرة عليه، ولكن يمكن قراءة احتمالاته، كما فعل كالفينو. تُرى أيُّ نوعٍ من الفلاسفة سيكون الشاعر؟ هل هو المتأمل الذي عبَّرَت عنه الفلسفة الشرقية والصوفية والدينية عمومًا؟ هل هو الشمولي بمعرفته أسرار الكون والوجود؟ هل هو المتبصِّر في بحر المعرفة، هل هو الضارب في مبحث الجمال؟ إن الشاعر لن يكون نمطًا من هذه الأنواع، بل أرى أن الفيلسوف الشاعر سيكون في منطقةٍ أخرى أشدَّ توترًا وقلقًا، إنه في المنطقة التي تعلو على مباحث الوجود والمعرفة والجمال في الفلسفة؛ لأنه سيخلق لنفسه منطقةَ مباحثَ أخرى، بل وإشكالياتٍ جديدة لا عهد للفلسفة بها. سأغامر وأقول بأنه سيبحث تحديدًا في المواقع

التي يخلقها الإنسان مع الوجود، في تلك المنطقة التي يصطدم بها الإنسان مع ما حوله ويتمفصل، سيبحث في هذه الآلية، في البحث عن آثار الإنسان التي يخلقها عقله وجسده في طين الوجود الذي حوله، وسيُثير الشاعر الفيلسوف أسئلةً جديدةً عن الكلِّي وهو يقفز ويتسرَّب ويتشتَّت في تراب هذا الوجود، سيلفتُ النظر إلى مشهد هذا الكلي الذي يكون في طريقه إلى الاختفاء في جسد وموجة المادة الهشَّة الطرية للوجود.

سيستبدل الشاعر البحث في الفيزيقيا والميتافيزيقيا، في المادة والروح ليبحث الطاقة التي تختفي خلف هذا كله، وسيثير أسئلةً جديدةً تقرب من المستحيل، هذا الشاعر المستقبلي سيُقبل على هذا العالم إقبال الذي لا تهمه النتائج والإجابات، بل إقبال الذي يُثير أسئلة ويُلمِّح إلى آفاقٍ ويمضي، ولن يكون بوسعه أن يشيِّد أنظمة مثل العالم والفيلسوف التقليدي، وسيكون من اختصاص مئات المعارف وأنواع المتع والتسلية القيام بواجبها، أما غاية الشعر فلن تكون إلا عاليةً رفيعةً من شأن العقول العظيمة، التي سوف يكون اهتمامها منصبًّا على ما أنضجَتْه علوم ومعارف تلك العصور، في خلاصةٍ نادرة يضع الشاعر شريحةً منها تحت مجهره، ويسجِّل أغانيه ورؤاه. لن يستعيد الشاعر آنذاك مهمة أي واحدٍ من هؤلاء (الساحر، الكاهن، الفيلسوف، العالِم، الفنَّان، الروائي)، بل سيرقى بكل هذا منطقةً أخرى تُتيح له أن يرى كل هؤلاء بوصفهم مراحل في طريقها إليه.

العصر المثالي يبتذل الشاعر ويضعه على هامشه؛ لأنه ما زال مشغولًا بسدِّ الحاجات الاستهلاكية التقليدية للإنسان، والشاعر القادم سيد المشكلات الكبرى وممثل العصر، فلا سبيل إلى المقارنة بينهما على الصعيد الاجتماعي التاريخي إلَّا إذا نظرنا إلى جوهر وجودهما على أنه جوهرٌ واحد يشع في كل العصور.

(٤) الشاعر يتعدد

(أ) التجريب الشعري وفكرة التعدد الأسلوبي للشاعر

قبل سنوات طويلة، وعندما حاولتُ استعمال طريقةٍ خاصة للتعامل مع الإرث العربي السيميائي والسحري في الشعر، وجدتُ أن بالإمكان حرث أرضٍ بكر جديدة وجعلها ميدانًا ذا نكهةٍ خاصة، تُضاف إلى ميادينَ أخرى سابقة، كالتصوف والتاريخ والأسطورة والحكاية والأخبار والرموز التراثية، نجح في تطويعها شعراء عرب وعراقيون.

كان ذلك في نهاية السبعينيات، وظهرَت هذه الأعمال في عناوين تشي بمرجعيتها عن قصد (السيمياء، الرُّقى، التعاويذ ... إلخ)، ومعروفٌ أن هذه المناطق تشكِّل بعضَ الإرث

العربي الشعبي في الماضي. وهكذا شكَّلَت هذه التجربة غصنًا أساسيًّا من ديواني الأول (يقظة دلمون)، ثم متنًا رئيسيًّا كبيرًا لديواني الثاني (أناشيد إسرافيل)، ثم نثرت بُرادتها في عملي الشعري المطول (خزائيل)، في تلك السنوات الأولى سألتُ نفسي سؤالًا محدَّدًا: «هل أستطيع استثمار الحياة الشعبية الحالية في الشعر؟» ففزعت، في وقتها؛ إذ كان هذا متعارضًا تمامًا مع النمط الذي كنتُ أطوِّره في الشعر. وكنتُ أيامها أتباهى بمحاولاتي اصطيادَ المطلَق في اللغة، وكان لكل ذلك مبرِّراته ودوافعه القوية، لم أجرؤ وقتها على التعكز على حياة الواقع إلا قليلًا، كان الواقع نقاطَ انطلاقٍ لدوائر كبرى متعالية.

وما إن انتهيتُ من مشروع «خزائيل» حتى وجدتُ نفسي محاطًا بأسيجته الكثيرة، وتائهًا في المغامرة اللغوية والصورية (وكان هذا مبعث غواية لم أملَّ من ترسيخها والدفاع عنها).

لقد فعل هذا العمل فعلًا كبيرًا في حياتي الشعرية، وأراني الذروات اللغوية والميتاجمالية وهي تصطرع وتتداخل، وكانت هذه أقصى أحلامي آنذاك، وكنتُ أحلم أن أرى أو أقرأ نصًّا بهذا الشكل، وها أنا أنجزه بصبرٍ ودأبٍ وبشيءٍ من النجاح. كان «خزائيل» أقصى حُلمٍ حلمتُ به كشاعر، وها هو يتحقَّق كأحلى ما أردت.

وبعد وقت، قلتُ مع نفسي ها قد وصلتُ إلى ذروة التجربة فماذا أفعل؟ وكانت كلمة الناقد الفرنسي ر. م. ألبيريس ترنُّ في ذاكرتي وتحذِّرني؛ فهو يقول: «يمثل تطور الشعر الحديث سلسلةً من الموجات. كل جيل وكل ثورة فيها يُلقيان بنفسهما في وجه المطلَق ثم يتحطمان ويتبددان. دون أن يعطينا على ما يبدو، باستثناء بعض الآثار الأساسية التي تشير إلى ذروة الموجة، إلا ذريعةً لتجديد النزوة الشعرية والخيال الجمالي، ثم تصعد موجةٌ أخرى من جديد من الأصول السرية العميقة.» وكان ألبيريس يحذِّر بقوة من «البدء بالمطلَق والانتهاء بالأغاني».

وهذا يعني بالنسبة لي في بعض وجوهه احتمالَ بدء الانحدار من المطلَق إلى الأغاني، فأطلقتُ صرخةَ الذعر في بياني (ميتاجماليا الشعر) ووضعتُ السكين على رقبتي كي لا أفعل ذلك. لكن الذروة أُشبعَت، اليوم، ولا حيلة في الخيار؛ إذ لا بد من البحث عن حلٍّ خلاق، ولمحتُ فكرةً كانت تحمل خطورة المجازفة تمامًا، ولكنها كانت نوعًا من الحل يكاد يكون وحيدًا؛ فإما «الأغاني» أو هذا الحل.

كانت الفكرة تقول إننا في الذروة يمكن أن نتعدَّد ونعدِّد أساليبنا الشعرية، وقد يتضمن هذا تناقضًا أسلوبيًّا مع ما وصلنا إليه، ولكنه لا يتضمن هبوطًا إلى الأسفل على أية حال.

إنه نوع من تأجيلٍ مستمرٍّ للهبوط إلى «الأغاني» التي يبدو أنها قادمة لا محالة كانتحارٍ نهائي للشاعر الذي علَّق نفسه في قوس المطلَق. وفكَّرتُ ماذا لو أكتب مقاطع كثيفة صغيرة أتخلَّص بها تدريجيًّا من الغموض والشكل والتجريب اللغوي الذي مارستُه في «خزائيل»، فكتبت قصائد «فيزياء مضادة» وحتى كلمة مضادة كانت ذات مدلولٍ عمليٍّ واضح (مضادة لخزائيل التي هي فيزيائي اللغوية الأم).

ثم قلتُ لأهشم السطر الشعري الأفقي الذي ساد، فأحدثتُ فراغاتٍ كثيرة في صوره، وهكذا تفصَّد السطر الشعري إلى صورةٍ متصلة أو منقطعة في قصيدة «اسمعي رمادي، اسمعي موسيقى الذهب»، ومن يقرأ هذا العمل فسيجد أنه مجموعة من الجمل أو الصور الشعرية التي تفصل بينها فراغاتٌ بيضاء. وتواصلَت التجارب من أجل توسيع الأفق، الذي كنتُ أعمل فيه بجديةٍ متناهية، مثل نحَّاتٍ أو فسيفسائي يسيطر عليه وهمٌ جميل، مفاده أنني أحد سدَنة المطلَق ورهبانه، وكأن إلهة الشعر كانت تُراقبني بدقة وصبر.

بعدها شعرتُ بأن تجربتي بدأَت تتعدد وتتنوع، ووصل هذا التعدد ذروته حين كتبتُ «قصائد الصورة» التي اكتملَت فيها صورة التضاد الكامل مع «خزائيل»؛ فقد وقفَت «قصائد الصورة» التي هي تطوير وامتداد لـ «اسمعي رمادي، اسمعي موسيقى الذهب» مشاكسةً للجدران العالية لـ «خزائيل»، وصارت حلًّا لهذه المعضلة، معتمدة على القصر الشديد وثانوية اللغة، أرجحية المعنى، الغياب شبه الكامل للشكل، الكثافة الشديدة، الموضوعية والوصف لا الذاتية (وهذه مواصفات مناقضة تمامًا لمواصفات خزائيل)، وتنفَّستُ الصُّعَداء.

وكان لا بد من توسيع الأفق أكثر حتى يكون «التعدد» في مكانه، وكنتُ آنذاك أعيش تجربةً روحية فريدة وخاصة، وكان ضغطها اليومي الواقعي عليَّ شديدًا، هكذا بدأتُ بكتابة قصائدِ حبٍّ ذاتيةٍ قصيرة، فقلتُ يومها لقد بدأنا الهبوط إلى «الأغاني»، لكني سرعان ما تداركتُ الموقف، وكتبتُ واحدةً من أفضل تجاربي الروحية والعاطفية في «أنا هيت العالم»، وقد انفتحت على الحياة وممارساتها، واختلطت فيها الأساطير مع الواقع مع السحر، ونبض فيها حسٌّ شعبي جديد.

وهكذا اتسع الأفق العالي أكثر وتعدَّد، وأصبحَت فكرة «تعدُّد أساليب الشاعر» هاجسًا كبيرًا بدأتُ أمارسه بوعيٍ شديد، هذه المرة، قاصدًا ترسيخه ومعتبره بديلًا لفكرة «الأسلوب الواحد الخاص بالشاعر»، فلننظر كيف أن التخلص من هيمنة «خزائيل» أدَّت بي إلى تلمُّس فكرة أن «التعدد» في ابتكار الأساليب الشعرية، وهذا تحوُّل أعدُّه من التحولات المهمة التي طرأَت على حياتي الشعرية، هذا التحول وضعني أمام حقائقَ جديدة لا عهد لي بها؛ فكم علمونا أن الشاعر الحقيقي لا بد أن تكون له بصمةٌ خاصة به أو أسلوبٌ خاص به، وتيقَّنتُ وقتها أن مقتل كل الشعراء الكبار أصحاب البصمة الخاصة الواحدة كان هذا؛ حيث لم يفكِّروا بالخروج من أساليبهم التي أصبحَت مثل ملامح وجوههم، ونَسُوا أن المطلوب هو أن تكونَ لهم شخصيةٌ إبداعية ومعرفية عميقة وواضحة، أما الأساليب فيمكن لها أن تتنوع ما دامت مثل هذه الشخصية تُمسِك بها.

ثم جاءت تجربة وكتابة «عكازة رامبو» التي علَّمَتْني الكثير الكثير في توسيع هذا الأفق، واستخدام أسلوب الريبورتاج في الشعر، واستبطان سيرة شاعر ومقاطعتها مع سيرة شاعرٍ آخر، وبسببٍ من عفْوية هذه التجربة نبضَت بصورةٍ أشدَّ الصورة الحياتية الواقعية والشعبية، وكان للتجربة الواقعية مكانة الصدارة. (أين نحن الآن من خزائيل؟)

وكانت هذه التجربة تشكِّل خاتمةً طيبةً لرحلة التعدُّد هذه، لكن الأفق كان مفتوحًا على مصراعَيه، وبدأتُ أكتب بنكهة الأساطير والروح الشرقي، حتى تشكَّل من هذا السياق متنٌ شعري أسميته «أطلس شرقي»، وتكاد مرحلة هذا الكتاب تمثل ما يشبه إعادة الهضم والتشكيل الجديد للنبع السيميائي الذي خرج منه «أناشيد إسرافيل».

تحت كل محاولات التعدُّد هذه كان هناك شيءٌ عفوي ينمو دون رقابة أو تخطيط؛ إذ كانت الحرب الأخيرة والنهائية المبكِّرة للقرن العشرين في ١٩٩١م، وانهيار العالم السابق وتبدُّل القيم كلها تطرح أسئلةً حادةً عليَّ: «هل يبقى الشعر كما عرفناه؟» ودون أن أدري كان الروح الشعبي الذي بدأتُه في «أنا هيت العالم» وطوَّرتُه في «عكازة رامبو» ينطلق من الذات ليلاقي موضوعًا خارجيًّا حادًّا في الصور المريعة والمستفزَّة التي نمُر بها، وكان المطلوب مني أن أُجيبَ على كل هذا، وبدأتُ أتلمَّس جوابًا أوليًّا في البدء بتسجيل ما أراه من حياتنا الجديدة الصادمة العنيفة. كان كل شيء مدهشًا أسطوريًّا سوريالِيًّا سحريًّا غريبًا (هل نحن في الواقع أم في الأساطير؟ ثم هل هناك بعد الآن حاجةٌ للأساطير التي نقرأ عنها؟).

وما إن اكتملَت مرحلة تسجيل ما حصل على مدى أكثر من عامَين (١٩٩١-١٩٩٢م) في خاماتٍ نثرية حتى بدأتُ مع مطلع عام ١٩٩٣م بكتابة العمل الجديد «حية ودرج»، وكان السؤال الكبير آنذاك هو كيف يمكن تطويع هذه التفاصيل الحياتية شعريًّا، كيف يمكن جعلها مقنعةً شعريًّا؟ كيف يمكن هندستها وبناؤها؟

هذا ما تحدَّثنا عنه، تفصيليًّا، في مكانٍ آخر. أما بالنسبة لتجربة القصائد القصيرة فنرى أنها قد تنوَّعَت هي الأخرى.

إن «قصائد الصورة» التي فتحَت شهية الشعراء من كل الأجيال لكتابة ما يشابهها أو يقع في دائرتها، هذه القصائد لها خصوصية في الشكل والمعنى لا أريد أن أتطرقَ إلى تفصيلها هنا؛ فقد طرحتُ ذلك في محاضرةٍ مطوَّلة ألقيتُها في اتحاد الأدباء ونشرتُها في الصحافة وفي هذا الكتاب، بعد ذلك سأدَّعي أن هذه القصائد «ليس بقِصَرها» بل بطبيعتها ومادتها، لم تكن مألوفة في كل الشعر العراقي؛ أولًا لأنها نثرية، وثانيًا لدقة مكوناتها، وثالثًا لأنها أعطت نكهةً جديدة للقصيدة القصيرة النثرية تتلخَّص في الاقتصاد الشديد في اللغة والبذَخ الشديد في المعنى.

أما قصائد «الرُّقى» المنشورة كلها في ديوان «أناشيد إسرافيل»، فهي قصائد موزونة تعتمد على امتصاص شحنة السحر والتعاويذ ودسها في القصيدة الحديثة، ويتخلل ذلك مذاقات وزينة جديدة أو غريبة وألوان من التقفيات والقفلات الخاصة؛ فهي قصائد تشبه النصوص السحرية فيها أسرار وتمنعات وبواطن رجراجة، ويغلب عليها الطابع الحسي والإيقاعي، وهي تجربة قائمة بذاتها. أدَّعي أيضًا أنْ ليس لها ما يشابهها في الشعر العراقي أو العربي، وهذا باعتراف شعراء ونقادٍ عربٍ كثيرين، وإذا كان في كلامي هذا مبالغة فأرجو العودة لها الآن، وسينجلي ذلك بوضوح.

أما قصائد «فيزياء مضادة»، فهي تجربةٌ أخرى تتفاوت بين معنًى واضح ومعنًى غامض يلفُّهما معًا الافتنان باللغة، وهي قصائدُ قصيرةٌ أو أكثر من قصيرة بقليل، وكانت هذه القصائد أولى محاولاتي للخروج على «خزائيل» النص المطوَّل المركَّب، وبذلك تلمسُ فيها بعض ذلك التشابك اللغوي، وتلمس معه توترًا للخروج عليه، قد لا تكون هذه القصائد جذرية في جدَّتها، كما هو الحال مع قصائد الصورة وقصائد الرُّقى، ولكنها خاصةٌ أسلوبيًّا.

القصائد الجديدة (الشعر في النثر) موضوعة تحت هذه التسمية الدقيقة لقصيدة النثر تُحاول أن تظهر الشعر من خلال النثر، بمعنى أن النسيج اللغوي هو نسيجٌ نثري،

ولكنَّ هناك شعرًا تحت هذا النسيج أين؟ لا أعرف، أردتُ بهذه النصوص أن أقول إن الشعر الحديث يأتي من النثر؛ أي من توظيف النثر بطريقةٍ معيَّنة يصبح فيه شعرًا، وأن الرأي الذي يقول إن الشعر الحديث هو استمرارٌ للشعر القديم هو رأيٌ خاطئ تمامًا.

العقل الشعري الباطن

بينما صخب البحر يستمرُّ ليل نهار سفينةَ نوح!

أولًا: كنوز الله

في حديثٍ نبويٍّ شريفٍ يقول «لله كنوزٌ تحت العرشِ مفاتيحُها ألسنةُ الشعراء»، إشارةٌ هامة لمكانة الشاعر لفتَت انتباه الأديب المهجري الكبير جبران خليل جبران، فوضع هذا الحديث شعارًا للرابطة القلمية، التي كانت رائدةً للأدب المهجري المتميز.

ويفتح هذا الحديث النبوي الأفق واسعًا أمام إمكانيات الشاعر اللامحدودة؛ فأقواله لا تُمتحن بالصدق والكذب، ولا بالإقناع أو عدمه، بل هي مفاتيحُ لفتح خزائن الروح والكون يقذف بها الشاعر في وجه الواقع أو المطلَق، ليزحزح الحجب التي تُخفي وراءها سبل إضاءة الأسئلة الكثيرة، التي حملَها الإنسان معه وما زال يحملها.

لنتمعَّن في المعنى الميتافيزيقي للحديث النبوي، أليس فيه ما يؤيد الروح الكوني الذي يتعالى به الشاعر، فيبدو وكأنه ملاكٌ غامض يَهْذي ويرسم مصائر وأشكال وقوى وترادفات الإنسان مع الطبيعة بلغةٍ مدهشةٍ ومشحونة؟

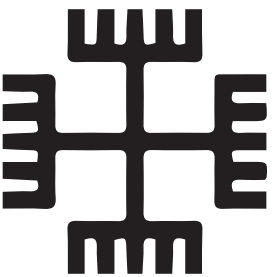
الخزائن والكنوز التي تحت عرش الله، المطلقة في عددها وقيمتها تفتحُها لغة الشاعر، وكأن لغته التي تبدو لنا مغلقةً هاذيةً غامضة هي في حقيقتها معادلاتٌ متراصةٌ لفك هذه

المغاليق، وكأن لغة الشاعر ليست لغةً للتفاهم أو الاتصال، بل هي معادلاتٌ رياضيةٌ إلهية الجوهر تفكُّ المغاليق الشاردة.

هذا الحديث النبوي يُلغي التصور التقليدي الذي يناقض الإسلام مع الشعر وكأن بين الدين والشعر منافسةَ كشفٍ خفي، وكأن إغواءات الشعراء مساراتٌ معوجَّة وغريبة، لقد اتُّهم الأنبياء بأنهم شعراءُ لأنهم كانوا يتحدثون بلغةٍ عجيبة، فتحَت كنوز الأرض والسماء، وفتحَت النفس البشرية للإيمان.

هذه اللغة إذن لغة فيها نزوعٌ شعري إلهي لا يأتي إلا للملهَمين من الأنبياء والرسل، أما الملهَمون من الشعراء فقد لا يقومون بدورٍ ديني مشابه للأنبياء، ولكنهم يُوصَفون بالوصف الروحي والجمالي اللائق بهم، إنهم سدَنة الروح الإنساني العميق الضارب في أغصانِه وثمارِه في الكنوز الإلهية.

ثانيًا: أين ذهبَ الشعراء؟[1]



«عبثًا تعزفُ أيها الناي،
لقد رحل الرُّعاة،
وجاء مكانهم المسلَّحون.»

دخلَ حذرًا إلى مكان الشعر فلم يجد أحدًا فسألَ: أين ذهب الشعراء؟

– إلى السوق.

يا إلهي، مَن إذن سيُسجِّل تاريخ الروح، ومَن سيحرض على العودة إلى الفردوس ثانية، ومن سيَعِد بالأحلام الكبرى، ومن سيبقَى أمينًا على طفولة الوعي البشري؟

فجأةً انفَضَّ الجميع عن الشعر، عن جوهره، عن قوَّته، عن تصاعده السامق أبدًا، وتحشدوا في طابورٍ طويل أمام النَّظْم (النَّظم العمودي والنَّظم الحر ونَظم النثر) كل

[1] نُشر في جريدة القادسية ١٨ / ١٠ / ١٩٩٣م.

واحد يُمسِك بدفاتره ويدوِّن المنظوم، ثلاث خاناتٍ تكاد تنقسم بعفْوية حسب الأعمار؛ الشيوخ، متوسط العمر، الشباب، كلهم ينظمون ولا يشبعون من بقالة النظم هذه.

فجأةً انفضَّ الجميع عن الشعر؛ بعضُهم عاد إلى كلاسيكيته، وبعضُهم سَخِر من الشعر ومن أحلام الشعر، وبعضُهم فضَّل بحبوحة العيش على قسوة الإبداع، وبعضهم لم يستطع تحمُّل خفارة الشعر الطويل فرمى سلاحه بعد أول نسمة نوم، واستنجد بالنثر والصحافة والوظيفة والعمل.

لقد هرب الشعر قبل أن يسمعَ صوتَ إطلاقةٍ واحدة باتجاه مصيره ومصير الإنسانية المشوب بالعنف، لم ينتظر فرصة «الخراب الجميل» حتى تنفضحَ أجمل أسرار الداخل والخارج، وحتى يظهر سر وجود الإنسان على وجه الأرض مميزًا أمام مراتب الحيوانات والنباتات. لقد هرب الشاعر بعد أول وجبةٍ حُرم منها، هرب وهو يمسك بملاعقه وصحونه الفارغة وركض خلف الطبَّاخ.

كان الشعر يَعِد بالفردوس، كان الشعر يَعِد بالخلود، لكن الشاعر ركع أمام النُّعاس ونام، نتذكَّر هنا ما قاله أوتونابشتم لزوجته عندما نام جلجامش سبعَ ليالٍ وهو في طريقه للحصول على الخلود: «انظري هذا الرجل البطل الذي ينشُد الحياةَ الخالدة، لقد أخذه، لقد أخذه النوم وتسلَّط عليه كالضباب.»

لقد هرب الشاعر عند أول مديحٍ له، فذهب باتجاه من جاملَه، وأصبح واحدًا منهم، تعلَّم لغة المجاملة على أصولها.

كان تمجيد الشاعر نوعًا من التحريض على بقائه في المركز وعدم رحيله إلى المحيط، ولكن عندما فقد الثقة بدَوره وبشعره هرب من المركز، إلى المحتشدين حوله في المحيط ينافقهم، ويقبِّل أيديَهم.

لقد ارتجف الشاعر واختضَّ أمام أول «أنا» غير شعرية خرجَت له من أتونٍ مضادٍّ للشعر فأرعبَتْه، وبدأ يبكي مثل أي مهزوم.

لقد هرب الشاعر أمام جبنه ودِبْقه ولُزوجته، واتضح البرقع الذي أراد به أن يبتزَّ الآخرين.

لا يعلم قيمة الشاعر والشعر إلا النفوسُ العظيمة التي خانها الشاعر، واندرج في مهاوي العقل والنفس يتخبط في سد الحاجات العادية، ثم يذهب إلى توفيرها، ثم يتمادى في إغنائها، ثم يُفرط بها، ثم يُتخم بها، ثم لا يتنازل عن كل هذا، ويُطلِق الرصاصَ على كل مَن يذكِّره بما يجب أن يكون الشعر أو الشاعر.

وعندما يتأكَّد الشاعر من أنه قد فشل لا يُظهر ذلك للآخرين، ولكنه يكون مستعدًّا لتدمير العالم كله؛ فليس هناك أخطرُ من شاعرٍ فاشل كما يقول فاليري.

لقد هرب الشاعر أمام أول نسمة لا منطقية في حياته وهو الذي يدَّعي أن الجنون هو الشعر بذاته.

لقد هرب الشاعر أمام أول عتبة تؤدي به إلى هُيامٍ أصيل ووجدانٍ غائر وهو الذي يدَّعي التطرُّف في الحب.

لقد هرب الشاعر أمام أول برقٍ ساط عقله ومخيِّلته فارتعد وارتجف ورمى أوراقه وهرب.

لقد ذهب الشاعر عن رضًى حصيفًا مؤثثًا أمام أول الأسواق التي فتحَت له بضاعتها.

لقد ذهب الشاعر أمام أول إشارة له مُنحنيَ الرأس والروح، لقد ذهب الشاعر ذليلًا، ورفع الجميع نخب الشاعر الذي ذهب، رفعوا نخب الذي لم يكن شاعرًا.

لقد تخلَّص الجميع من الوهم/الشاعر وما أحاط به من تشويشٍ لمفهوم الشعر وتاريخه ومبادئه.

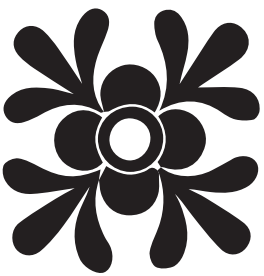
لقد ذهب الشاعر في زفةٍ جنائزية إلى مصيرٍ اختاره له الآخرون، أما مصيره هو فقد خانه وخرس أمامه، لقد غادر الشاعر إلى أعراسه وطبوله، ولم يعُد يعزف لنا ألحانه السماوية العذبة.

لقد وضعَنا الشاعر في حيرة من أمرنا وأوهمنا أولًا، بأنه يحاول الاختلاف عن الآخرين عندما كان يسير بحذاءٍ من ذهب نحو المستقبل، لكن الذي رأيناه أنه كان حافيًا يدور حول نفسه، ولا يعرف أي الطرق تؤدي إلى الماضي أو إلى المستقبل.

ماذا علَّمنا شاعر — من هذا النوع — سوى الأكاذيب وسوى المهارات السمجة في الدوران على الحقيقة، ماذا علَّمنا سوى وضعِ طبقة من الدسم على عقولنا وأرواحنا التي كانت مستعدةً للتحليق في أية لحظة؟

لقد ذهب هذا الشاعر — غير مأسوفٍ عليه — إلى حقله الوهمي، وها نحن الآن بلا شعراء، أين ذهب الشعراء؟ لقد كانوا نوعًا من الحل.

ثالثًا: أكبادٌ متفسِّخة اسمها نصوص[1]



أمسك بعصاه الطويلة عن بُعد وهو يسُد أنفه عن الرائحة المتصاعدة من هذه «النصوص».

ما هذه؟ تشبه الأكباد المتفسِّخة وكرشات المسلخِ العاجِّ بالأصوات والدخان والروائح.

كانت عينُ التاريخ تراقب وتخجل.

وصف وليم بليك المخيِّلة بأنها «الديانة البشرية الحق»، أين المخيِّلة إذن أمام هذا الرياء والنسخ والسطو، أينها وهي تتَّقي بلغة مخلوطةٍ مخربشةٍ سطوح الروح البشري وشمسه الصاعدة من أعمق الأعماق؟

ثم مَن هؤلاء الذين يكتبون؟ كأنهم خرجوا من جحيم دانتي عقابًا على خطأ في نفوسهم وعقولهم، كأنهم وقفوا في طابور طويل يبصمون بإبهام واحد هذه النصوص.

---

[1] نُشر في جريدة القادسية ٢٣ / ١٠ / ١٩٩٣م.

هذا ما آلت إليه الأمور، تتدفق الكلمات في شبكة اعتباطية من التقاطعات والتنافرات ويتوارى الفكر، الجمال، القوة، النباهة، العمق، الجلال، الهيبة، تبقى مجرد لعبٍ فارغ وكأن «صحافة التسلية» التي تكلَّم عنها هيرمان هيسه تحوَّلَت هنا إلى «نصوص التسلية».

أمسك عدسته ونظر برويَّة في هذه النصوص، ماذا يرى يا إلهي؟ كل هذه الطفيليات والأدغال، كيف حصل هذا وكيف تحوَّلَت هذه النصوص إلى أشنات ومستعمراتٍ بكتيريةٍ تقفز دون نظام؟ كيف تحوَّلَت إلى تردُّدات مسح بايولوجي رديء قام به عميان أو حمقَى؟ أين جلال الروح الصاعدة كمجرَّة، أين عمقُه الحارُّ والتماعاتُ شبكته اللامتناهية؟ أين جمال الأصابع البشرية التي يمكن أن تعرف وتنحت وتكتب وتبتكر وتشير وتقص وترتِّب أعظم الأشياء؟ أينها وهي التي صنعَت كل هذا الجمال الذي يرنِّم فم البشرية المقفَل الآن بفعل كل هذا القبح؟

ثم أين الرغبات التي تنتج هذه النصوص؟ أين رغبات الروح في الاتحاد بالمطلَق؟ أين رغبات الجسد التي تعطي الشكل للشعر والديمومة للروح؟ هذه الرغبات التي صرخَت بالشعر وكوَّنَتْه قبل أن يرتفع الجسد طلبًا للذَّاته الأخرى.

أين اندفاعاتُ الروح وهي من طرازٍ باسلٍ تصوغ أشكال الحياة والكلام؟ أينها في هذه النصوص؟ وأين الأجساد التي انطلقَت منها وهي تحمل شفرة الكون بأكمله؟

أين الكونُ في هذه النصوص مثل أكبادٍ متفسِّخة؟ أين مجرد النبض، الحركة، الرفيف؟

أين الدهشة تعيد صنع كل شيءٍ بائد؟ أين المفاجأة؟ أين الالتماعة؟ أين الخرافة تقفز بين ذراعها وتنشِّط منظرها البليد المسطَّح؟

هذه النصوص إجمالًا «نصوص تسلية» نصوص أفقٍ متناسل (نصوص سطح). أما المخيِّلة فلا وجود لها؛ فقد استبدلته بوهمٍ لغويٍّ كاذب يبدو كأنه «مخيال قوي»، ولكنه في الحقيقة منتجُ ضحكاتٍ ونكاتٍ وادِّعاءاتٍ لا نهاية له.

لا شأن لها بالشعر، بل هي ابنة منغلة من تناسخ النصوص وأوهام الحداثة!

إنها نصوص تجري في السواقي والبِرك وتدير ظهرها للبحر، إنها نصوص تحت اللسان لا تحت الأعماق الإنسانية الرهيبة، إنها نصوص تحت الأظافر لا في الدم الحار للوجدان والجسد. مضى في طريقه وبيده عصاه فصاحت ملائكة العصر فيه وتكسَّرَت على عصاه أعنف البروق، تُرى أين هذه البروق (بروق العصر وتحولاته) في تلك النصوص التي تركها خلفه؟ أين الخيط المصيري المدبَّر من قِبل الطبيعة والتاريخ؟ أين البروق التي

يقدحها الشاعر لكي يكشف ذلك الخيط الخفي بين أطراف الأرض وأطراف التاريخ؟ أين البروق التي تكشف قسوة الحقيقة على الإنسان وضغطه لها في حيلٍ صغيرة هربًا أو تملصًا من مصيرٍ واحدٍ مشرعٍ مثل سكين؟

أين السخريات الملتمعة في حزمة المصائر المندفعة هذه التي يقع الشاعر تحت خرائبها؟ نصوصٌ تتمطرح في التسلية وليست نصوصَ عذاب، في حين نرى الإنسان يتقلب دمارًا بالقرب منها، أمَّا هذه النصوص فتزداد ظلامًا وإرباكًا، تنزلق في ثرثراتها وفي شقوق اختبائها، في تمطِّيها وتثاؤبها.

كتابة متعثرة في أمواج السرد وأخطائه، كتابة مثل الخيط المستقيم لا تلتفت ولا تلتمع ولا تتوتر ولا تبرق ولا تحيض ولا تطق ولا ترشق، كتابة لا تفكِّر، تشبه العلم (والعلم لا يفكِّر كما يقول هايدغر)، ولأنها ليست علمًا فهي ساذجة ومخزية.

هذه النصوص استسلمَت لأول تصفيقٍ لها، فخنقتها الكفوف المصفِّقة ساخرة منها. كان التصفيق وصفًا للمصفِّقين لا للشعر، لكن الشعراء، توهَّموا أشياء كثيرة فاشتبكت الخيوط وخنقَتْهم تحتها.

يقف الشاعر مثل كائنٍ مخلوقٍ للتو، يقف مندهشًا وسط حشود الناس والأشياء تنهمر أمامه وخلفه، يقف كأنه لم يرَ قبلُ شيئًا من هذا، أو كأنه رآه مجتمعًا في لحظة انخطافٍ واحدة.

ثم، يخترق الشاعر وحيدًا حزينًا هذا العالم المشوب بالعنف والاستهلاك والمنافع الرقيعة، ويُحاذر وهو ينقل خطواتِه الوقوعَ في مجاريه ومستنقعاته.

فرد ... أعزل ... وحزين ولكنه مشبعٌ بنوع من الكبرياء الروحية الخارقة التي نزلَت إليه من خُلاصة الشعراء قبله، وها هو العصر يمزِّق هذه الكبرياء ويسخر منها، لكن الشاعر لا ينحني، يستر بدمعه وخضابه وحمَّاه كل ما تمزَّق، ويمشي بأعلى قامةٍ بينما الألغام تنفجر حوله وتضحك، ما الذي يُجبِر كائنًا بشريًّا أن يمشي بهذه الطريقة؟ الألغام تضحك وتضحك وهي تنفجر على نفسها.

لماذا نشكو ولمن؟ ما دمنا قد اخترنا طريقًا شائكًا مثل الشعر، لقد دفَعْنا الثمن سلفًا عن هذا الاختيار، وعلينا التقدم بصمت دون أن نثير حشرةً واحدةً أو عشبةً واحدةً ودون أن نُشعر الآخرين بمرورنا.

هكذا تقول الحقيقة، أن نمضي دون كلامٍ عما نعانيه، أن نتقدَّم ببسالة الجنود ولا نحصي الخسائر.

لقد أضحى المشهد نوعًا من الملحمة الشعبية، بل الكوميديا الشعبية على وجه التحديد، ولا بد من وصفها، لم تعُد الغنائية؛ فهي خيط ناي ممزَّق مموَّه خلف اهتزازات النهار المتسخ المغبر المليء بالحيَل والثرثرات.

لا بد للشاعر من طريقة لوصف هذه الملحمة التقنية الشعبية وهي تتداخل وتحتقن وتضع بيوضها في مفاصلنا وعقولنا، هذه الملحمة تحتاج إلى وضع المشهد كله أمامنا، الشاعر وهو يخترق اليوم، يخترق التاريخ، ويخترق ذاته، كل هذا في مشهدٍ واحدٍ تتهدل منه أسماله وجنونه وغضبه وفراجيله وهندسته وأغانيه.

لا بد الشاعر من انفتاحاتٍ متصلة تتخللها انغلاقاتٌ عنيفة على المركز، وهكذا يدور الشاعر لا في حيرته، بل في لعبة أصبحَت مكشوفةً لديه؛ فبدَل أن يدورَ فيها بدأ يُديرها هو ويضحك.

يسأل الشاعر: لِمَ كل هذا الخوف؟

فلا يجيبه أحدٌ خوفًا، كيف إذن يصف الشاعر هذه الخارطة اليومية التي ترسمها أمامه تفاهات الحمقى والأغبياء، كيف يُعرِّيها وكيف يسفِّه قوَّتها العضلية؟

كيف إذن يصف الشاعر حزمة المصاير المشتبكة التي تحيط به وبالآخرين والمستعدة لأن تجهز عليه في أية لحظة وباعتباطٍ شديد؟ كيف يدسُّ فيها خيط سخرية ويتملى طويلًا من منظرها الكارتوني الأهوج؟ كيف يصفُ الشاعر توتُّره الميتافيزيقي مع العالم إذا كان يرتجف مع المرتجفين من علاقته الفيزيقية بالعالم؟

الشاعر يخاف من شاعرٍ مزيَّف. كيف إذن سيصف لنا هذا الشاعر مهزلةَ الأرض الجديدة وهي تعجُّ بالدخان والمنافع والفضلات؟

كيف سيستعمل لغة الكبرياء والصلَف والعلو (وهي لغتُه كما يدَّعي) وهو يرتجف مثل أرنب من مَصيره؟

مرة نبَّهني «جان دمو» إلى أن التاريخ لم يسجِّل لشاعرٍ عراقي انتحارًا أو محاولة انتحار، وقال لي: ألا يعني لك هذا شيئًا؟ قلتُ له: بل يعني أشياء كثيرة.

في الماضي، كان الشاعر إنسانًا مقدسًا لا يمكن للأعراف أن تشوِّهه أو تمنعه من اكتشاف المصير البالي أو الأخرق الذي ينتظره، والبوح به صراحة أمام الجميع، لا شيء يمنع اكتشاف قوَّته الباسلة الخارجة من منجم الحديد الذي في داخله، لا يمكن لقوانين الأرض كلها السخرية من قوَّته الوثابة المندفعة الهائلة لا أن يدجِّنها أحد، ولا أن يسرقها أحد، ولا أن يوظِّفها أحد، وكان مستعدًّا للاشتباك بالأيدي مع قدَره ومع العقاب الذي تدبِّره الطبيعة للمارقين من أمثاله، وكان يموتُ فرحًا بهذا العناد.

في الماضي، كان المساس بقوة الشاعر هذه أكبر من أية جريمة في الأرض وكان أمرًا مهينًا للإنسانية بكاملها.

وكان الشاعر عندما يترهَّل أو ينطفئ يفكِّر دائمًا بأن يرمي نفسه للقِطَط على أن يتحول إلى مجرد أديبٍ تافه، إلى رقمٍ في قائمة طويلة عريضة.

رابعًا: عيون الشاعر الكثيرة

الأساليب المهجورة البائدة يمكن أن تنبثق مثل نبضاتٍ في النص الشعري الحديث، يمكنها أن تنشِّط الأسلوب الحديث وتجعله متوترًا.

لا يستطيع التاريخ أن يهضم الشعر لأنه كتلةٌ صلدة غير قابلة للتحلل، لكن الشعر يفسخ التأريخ ويعتاش عليه، يجزِّئه ويحلِّله ويحوِّل مادته إلى روح، التاريخ يتفكَّك في الشعر والشعر يتصلَّب بوجه التاريخ، ويستعصي على الفهم.

بين قصائد الشاعر وجسده مشيمةٌ لا تسقط، تتسرَّب من خلالها الروح بين الشعر والجسد. يوم يموتُ الشاعر ويذهب جسدُه تسقطُ المشيمة معه، لكن الروح تبقى في شعره تتقلب بين العصور.

الوجود الذي نحن فيه شعريٌّ في جوهره؛ فالمسافة بين البيت والمقهى والبار والشارع مثلًا هي ذات المسافة التي يكرِّرها علينا يومنا العادي، ولكن الشاعر يرى في هذه المسافة،

كل يوم وفي كل قصيدة، أمرًا جديدًا وبُعدًا جديدًا مرةً يتوغل في الكوني، ومرةً يتوغل في الباطني، ومرةً في الدقيق، وأخرى في القصيِّ وهكذا. الشاعر إذن يشعر بالزمان والمكان بطريقةٍ مختلفةٍ في حين يعُدُّهما الآخرون أمرًا مسلَّمًا به.

ليس هناك تاريخ لجوهر الشعر، هناك تأريخ للقصائد، الشعر دائرةٌ مكتملة مكتفية بذاتها لا تاريخ لها، إنه ليس مستقيمًا متدرجًا متطورًا. أما ما نراه من شعرٍ جديد في كل العصور فهو زاويةُ نظرٍ تقع على محيط الدائرة ترى المشهد مختلفًا، ولكنه في حقيقة الأمر واحد.

تنبعُ حقيقة الشعر من إدراك الشاعر لوجود علاقةٍ عامةٍ تحت الظواهر تشيع نغمًا يمزج ويصهر الأشياء مع بعضها، ويوازن الصفات المتنافرة ليشيع الانسجام بينها. إن هذا الانسجام الخارجي المحكوم بوعي الشاعر عليه أن يرتبط بدقةٍ مع الانسجام الداخلي (الموسيقي أو الصوتي) للقصيدة.

لا بد لأي تيارٍ شعريٍّ متطرفٍ من نزعةٍ كلاسيكية لكي يترصَّن ويقوى ويبدو ثابتًا بوجه التفكك الذي يأتي من داخله أو خارجه، النزعة الكلاسيكية هنا تدل على القوة وليس على استعادة نمطٍ قديم، إنها تمثُّلٌ وإشاعةٌ للروح القوية في البناءات الحديثة الرجراجة التي ما زالت بحاجة إلى استقرار.

الخزين الشعري الكلاسيكي لا بد أن يبعث بأمواجه وبأضوائه إلى عصرنا، لا بد أن يمتزج أي ابتكارٍ حديثٍ مع موجة تبثُّها مضخَّات الشعرية الكلاسيكية، المهم ألَّا يتلف الخزين أو يحتبس في الماضي أو يتبدَّد.

لا يستطيع التراث لوحده أن يشكِّل موقفًا متماسكًا لشاعرٍ معاصرٍ يقوم من خلاله بتعاملٍ نفَّاذ وقوي مع العصر والوجود، قد تُساهِم الخصوصية التراثية للشاعر في إعطاء لون أو مسحة أو شحنة تمتزج مع الخصوصية الوجدانية له، فتعطي للشاعر هويةً أو نمطًا أو أسلوبًا، ولكن تشكُّله المعرفي/الكوني لا يتم مطلقًا إلا من خلال مجمل الثقافة الإنسانية المعاصرة.

الشاعر مركز الدائرة بما يحمله من توتر وكثافة وقوة، ومحيط الدائرة هو كل ما حوله من ثقافة ونصوص، والمهم دائمًا فتح المَسْرى بين المركز والمحيط لتظل الحركة قويةً متأججة.

عندما يلتزم الشاعر بقضية الشعر إلى أقصى ما تؤدي إليه، فإنه بذلك يعطي مثلًا مدهشًا للالتزام كاملًا، إنه يحفز على أن يكون السياسي والحرفي والعالِم كذلك كما كان هو ... الخطأ الأكبر هو أن يلتزم الشاعر في حقلٍ آخر غير حقل الشعر.

بعد أن يمتلك الشاعر الأصيل أداته وصوته ولونه الخاص؛ وبالتالي شكل قصيدته الخاص، فإن عليه أن يكون دقيقًا في اختيار المضامين والمواضيع التي يحاول أن يرتفع بها من موضوعٍ عام يكتب فيه الكثيرون، من غير الموهوبين، إلى موضوع يمتلك سحرًا وحياة. إن اللمسة الشعرية التي يعطيها الشكل الشعري لكل المضامين العامة لا تأتي إلا بعد جهدٍ كبيرٍ يمُر به الشاعر من أجل تأسيس خاص به.

تؤدي القصيدة عبْر ما تتضمنه من معانٍ ومضامينَ وأفكار إلى كلماتٍ تؤدي بدورها إلى أصواتٍ تبدو للقارئ بلغةٍ أخرى أنها شبكةٌ صوتيةٌ من الحروف، كم سيكون مدهشًا لو أن الشاعر، بدراية منه أو دون دراية، استطاع أن يؤلِّف سمفونية صوتية/حروفية من قصيدته تتناغم وتنتظم فيها الأصوات في شكلٍ هندسيٍّ دالٍّ على ما تذهب إليه القصيدة.

في كل شعر، مادةٌ عامة ومادةٌ خاصة، المادة العامة يخلقها ما هو سائد من شعر في مرحلةٍ ما، والمادة الخاصة يخلقها الشاعر نفسه، وتخلقها لغته وتجربته الخاصة. وعندما يتحول شعر أي شاعرٍ إلى مادةٍ عامة، فإنه يخسَرُ شاعريته حتمًا ولا تعود له أيةُ نكهةٍ مميزة، وعندما يتحول هذا الشعر كله إلى مادةٍ خاصة فإنه لا يعودُ مؤثِّرًا، ويصبح تجربةً سلبيةً لا تستطيع أن تأخذ مجراها في عموم الشعر المبدع، أما إذا تمَّ التوازن بين المادة العامة والخاصة بأرجحية تأكيد المادة الخاصة، فعند ذاك يكون الشاعر قد حقَّق شيئًا كبيرًا.

اللغة اقتراحٌ جماعي تعارفَت عليه جماعة من البشر عبْر تاريخٍ طويل، وهي تشبه اقتراح الجسد الإنساني في أن يكون على هذا الشكل وليس على غيره، ولكن اقتراح الجسد اقتراحٌ كوني أما اقتراح اللغة فاقتراحٌ بشري، وهكذا يمكن أن نغيِّر في اقتراح اللغة (عن طريق الشعر)؛ لأنه مصيرٌ وسيط لا يشبه الموت الذي هو مصيرٌ نهائي.

اللغة قدَرٌ مسلَّط علينا لكنه ليس قدَرًا مطلقًا؛ لأن فيها الكثير من الثغور التي تسمح لنا بالتنفس خارج قدَرنا اللغوي، وهو ما يُشعرنا بالسعادة وكأننا تنفَّسنا خارج قدَرنا الجسدي.

قصيدة النثر ستسود، ولن يكون هناك ما يُسيء للشعر من خلالها، ولا يجب عدُّها موضةً أو تقليعةً عابرة؛ لأنها أفق الشعر كله، ولأن الشعر الموزون (العمودي والتفعيلة) هو اقتراحٌ مسبق إلى جانبها، أما هي فتُمثِّل شعر الحرية بامتياز.

الشعر الهندسي (العمودي والتفعيلة) سيخسر لمناسباتٍ أو لأسبابٍ محدَّدة، الشعر العمودي أشبع الماضي العربي قيودًا، وقد كبَّل عقل العربي ووجدانه بسجونٍ أثَّرَت على شخصيته، وقذفَت به إلى القرن العشرين وما بعده تائهًا مذهولًا من هول الحرية التي وجدَها بعد أن تحرَّر منه.

النص الغائب شعرٌ مفرَّق في نصوصٍ غير شعرية، كالسحر والأسطورة والدين والرواية والمسرح والنثر، هذا النص الذي تماهى وذاب في سجون أجناسية مقفَلة، هذا الكل المجزَّأ الذي يجب إعادة جمعه من الحقول التي تبدَّد فيها، والذي لا يمكن أن نسمِّيه قصيدة أو قصيدة نثر، بل هو على نحوٍ ما نصٌّ غائب.

إعادة خياطة هذا النص يجعله غائبًا مرتَين؛ فهو غائبٌ غريبٌ في حقوله تلك وهو غير قابلٍ للجمع والحياة في هيئةٍ جديدة، إنه نصٌّ غائبٌ إلى الأبد.

غربة الكائن الحقيقية في الزمان وليس في المكان؛ فما معنى أن ننفي أنفسنا في الماضي أو في المستقبل ونُهمل الحاضر، إننا نكون قد خسرنا الحياة، أما مجاهيل الماضي والمستقبل التي نبحث عنها بالشعر أحيانًا فهي لا توازي مجاهيل الحاضر وألغازه وطياته ومكنوناته

وغرائبه، إن الشعر الحقيقي هو الذي ينبض بالحاضر، والسؤال الكبير هو كيف نفتِّش في هذا الحاضر وكيف نعبِّر عنه.

الذات الناقدة والذات الشاعرة واحدة، ممارستهما هي المختلفة، الذات الناقدة تذبل بلا شحنة شعرية والذات الشاعرة تتيه بلا علاماتٍ نقدية، لم أجد أيَّ فصل، في يومٍ من الأيام، بين هذه وتلك، وأرى أن كل ذاتٍ حقيقية تشعُّ نقدًا وشعرًا بنفس القوة.

كلما حذفنا شرطًا من شروط شعرٍ جديد نتجَت طريقةٌ جديدة في كتابة الشعر؛ فعلى سبيل المثال عندما تم التخلي جزئيًّا عن القافية أو تم التلاعب بها ظهر الموشح ثم ظهر البند، وعندما تم التخلي عن الشكل الهندسي للشعر العمودي وتم التلاعب بعدد ومواقع التفعيلات ظهر شعر التفعيلة، وعندما تم التخلي كليًّا عن الوزن ظهرَت قصيدة النثر، وهكذا.

الكتابة كلها مجاز إزاء المعنى؛ فالشعر يكون مجازًا هو الآخر إزاء المعنى، ولكن التوتر الذي يحمله الشعر ويحاول أن يصرخ بمعنًى أشد كثافة، وربما يريد أن يقول صراحة: لقد وقعتُ أنا أيضًا في الشَّرك وغيَّبتُ المعنى.

يذوي الشاعر ويشحب لونه كلما مَرَّ الوقت عليه وهو يناجي القمر، وقد يتهدم كله وتنطفئ عيونه وهو يحدِّق بصورة متصلة بمُثله العليا.

هذا وصفٌ يصلح لشاعر في العصور القديمة وربما في العصور الرومانسية، أما الشاعر الحديث فشأنه آخر، إنه شاعرٌ يخترق الشوارع بصبر، ويتماسك في ضجيج العصر، يحدِّق طويلًا في النساء وفي اللوحات وفي الأفلام، يسمع الموسيقى ويسافر إلى المدن البعيدة ويسخر من الكتب الرديئة، يحب المسرح الطقسي ولا يحب القراءة الطويلة المملَّة، شاعرٌ لا يحدِّق في القمر طويلًا.

كل شاعرٍ لا بد له من نصٍّ مجاور للشعر يمارسه قراءة أو كتابة. أما الشعر فلا يمكن أن يكون نصًّا مجاورًا لغير الشعراء، بل هو نصُّ المركز؛ لأنه نبع الإبداع الخفي لو علموا.

أجمل تعريف للزمان والمكان ذلك التعريف الذي زوَّدنا به أرسطو؛ فالزمان هو «الشيء بعد الشيء» والمكان هو «الشيء بجوار الشيء»، أعتقد أن الشعر فنٌّ زماني؛ لأنه يضع الأشياء بعد بعضها، في نسقٍ عمودي صاعد أو نازل، أما السرد فهو فنٌّ مكاني؛ لأنه يصنع الأشياء بجوار بعضها، في نسقٍ أفقي متتابع.

البنيوية أيضًا تضع الشعر في نسقٍ عمودي دايكروني تُوضع فيه الأشياء والكلمات فوق بعضها، وتضع السرد في نسقٍ أفقي سانكروني تُوضع فيه الأشياء والكلمات بجوار بعضها.

الشعر فنٌّ يقترب من الموسيقى، والسرد فنٌّ يقترب من التشكيل.

المؤسَّسة الدينية هي التي سجنَت الإيمان وأنتجَت الشر، أما المتعبِّدون فقد طوَّروا نوعًا من الممارسات الروحية العفوية، وجعلوا الدين جميلًا.

جوهر الشعر واحد وأشكاله متعددة.

لا يمكن لأي شكلٍ من أشكال الشعر أن يكون جوهر الشعر مهما اقترب من مواصفات هذا الجوهر.

تخثَّر النثر فأنجب النثر الفني، وتخثَّر هذا فأنجب النثر الشعري، وتخثَّر هذا فأنجب قصيدة النثر والنص المفتوح، كلُّ ذلك حصل بسبب وجود خميرةٍ شعريةٍ خفية.

ليست هناك امرأةٌ فيلسوفةٌ أو موسيقيةٌ أو تشكيليةٌ كبيرة على مَر التاريخ لماذا؟ تاريخ الفلسفة والموسيقى والتشكيل يضجُّ بالرجال ولا تُوجَد فيه امرأةٌ تُذكَر.

هل النساء حسيَّات إلى هذا الحد وغير قادرات على التجريد؛ لأن الفلسفة والموسيقى والتشكيل هي فنون تميل إلى تجريد العقل والروح والحواس على التوالي؟ أم إن السلطة الذكورية أقصت المرأة من مناطق التجريد حيث كانت الآلهة إناثًا ذات يوم؟

الجميل هو العابر، كل الأشياء الجميلة عابرة، النساء العابرات أجمل، عادة، من غيرهن. ليس في حياتنا سوى ما هو عابر، حياتنا ذاتها عابرة وكذلك ما نكتب.

النقد ثابت والشعر متحول، النقد مسطرة والشعر زئبق، النقد نظرية والشعر حياة، النقد عقل والشعر عاطفة. هذه المعادلات تضعنا عند معضلة النقد الحقيقية، وهي أن النقد كلما التقط ظاهرةً شعرية ووضع لها مقياسًا زاغت الظاهرة عن شكلها الأول، وظهر لها شكلٌ آخر، وبذلك يتعطل المقياس النقدي، ويتوهم بأن الظاهرة تشوَّهَت أو اختلَّت، وأن النصوص لم تعُد مشجِّعة.

الشاعر الحديث أكثر من مبدع لجنس اسمه الشعر، إنه بالإضافة لذلك صاحب عقلٍ فلسفي، ويتوزَّع نشاطه في هذه المناطق المجاورة للشعر بقوة وحيوية أساسها تصحيح النقد، وإنعاش الفلسفة، وتقديم رؤيا جديدة للعالم، فإذا ما اندرج في السائد من النقد والفلسفة والرؤيا فإنه لا يصلح أن يكون شاعرًا، بل يصلح عند ذاك لمهنة التدريس.

الشاعر الحديث يعتمد على المفارقة التي تتستَّر بها اللغة وتغطِّي نقصها؛ فهي ميتافيزيقية في ضرورة وجودها تحتمل قوى ظهور الشعر والدين والتأمل؛ ولذلك يمكن للشاعر أن يفتح طريقًا لا نهاية له في أدمَة اللغة، وأن يعيش فيها.

خامسًا: أتراسر[1]

- سبب الشعر نايٌ مدفون في الأرض.
- سبب الشعر جثة سومر التي تأبى التفسُّخ في الأعماق.
- الحياة قبل الشعر، لكنها لن تكون كذلك إلا إذا كان هو قبلها.
- النثر يسيطر على عاداتنا اليومية، بينما الشعر يفجِّر الاستثنائي والمدهش فيها.
- يستطيع الشعر أن يُعيدَ تشكيل الحياة، بينما يقوم النثر، دائمًا، بإفشال هذه المحاولة.
- الشعر يقدم لنا خلاصًا مؤقتًا في الحياة، بينما الدين يُصِر على خلاصٍ دائمي غير مضمون، بعد الموت.
- شعرٌ مطلَق هو الموت، نثرٌ مطلَق هو الموت أيضًا، الحياة شعر ونثر نسبيَّان.
- كلما تفوَّقَت التكنولوجيا، ازدادت أهمية الشعر.

---

[1] كلمة منحوتة من مقطعَين سومريَّين هما «أترا» ومعناها «المتفوق»، و«سر» ومعناها «شعر»، فيكون معنى هذه الكلمة: الشعر المتفوِّق أو العالي أو الراقي.

- الحقيقة غير موجودة، لكن البحث عنها هو الموجود.
- دائمًا هناك شعرٌ رديء، ونادرًا هناك شعرٌ جيد، في كل العصور.
- العقل ينظِّم، ولكنه يسجنُ أيضًا.
- التجريد بارد، ويسلب من الحياة تفاصيلها.
- قلة من البشر يُحسِنون صنع الأخيلة، وهم أنبياءُ كل عصر.
- الخيال هو الاستعارة، أما الذكاء فهو الاستنتاج.
- ظلام الجسد أنتَج بروق الشعر مثلما أنتَج شبكة أعصابنا الداخلية.
- الفكر يذكِّر العالم، أما الشعر فيؤنِّثه.
- العقل الشعري أهم من الشعر العقلي بكثير.
- الأسطورة مضمونٌ متفوق، بينما الشعر نصٌّ متفوق.
- ينابيع الشعر في الوجدان لا تنضب إذا كانت هناك عينٌ تحرسها.

فهرس المراجع

أولًا: مراجع الكتاب

(١) إلياد، ميرسيا، **المقدس والدنيوي (رمزية الطقس والأسطورة)**، ترجمة نهاد خياط، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧م.

(٢) إيكو، أمبرتو، المرسلة الشعرية، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان ١٨، و١٩، شباط/آذار، الكويت، ١٩٨٢م.

(٣) برادة، محمد، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٤م.

(٤) بريجز، جون. ب، **الكون المرآة**، ترجمة نهاد العبيدي، مراجعة د. قدامة الملاح، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الإعلام الداخلي، كتاب «علوم» المترجم ٤، دار واسط للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م.

(٥) بنعبد العالي، عبد السلام وسالم يفوت، **درس الإبستمولوجيا أو نظرية المعرفة**، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

(٦) الجابري، محمد عابد، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٤م.

(٧) دولوز، جيل، **المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو)**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

(٨) دي سوسير، فرديناند، **علم اللغة العام**، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، ١٩٨٥م.

(٩) أبو ديب، كمال، الحداثة، السلطة، النص، **مجلة فصول**، المجلد الرابع، العدد ٣، القاهرة، ١٩٨٤م.

(١٠) رايتر، وليم، **الأسطورة والأدب**، ترجمة صبار سعدون السعدون، مراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب الثانية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.

(١١) شاتليه، فرانسوا، **هيجل**، ترجمة جورج صدقني، مراجعة الأب فؤاد جرجي بربارة، ط٢، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦م.

(١٢) شتراوس، كلود ليفي، **الفكر البري**، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.

(١٣) شفايتزر، ألبرت، **فلسفة الحضارة**، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، مراجعة د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣م.

(١٤) صفدي، مطاع، حوار مع الاسم المجهول (اللاشعور بين السلوك والإجراء)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العدد ٢٣، كانون الأول ١٩٨٢م، كانون الثاني ١٩٨٣م.

(١٥) غيرو، بيار، **السيمياء**، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، ١٩٨٤م.

(١٦) الفقي، حسن، **الثقافة والتربية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٠م.

(١٧) فريزر، سير جيمس، **الغصن الذهبي**، ترجمة د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

(١٨) فرح، إلياس، استقراء في العلم والحضارة، **مجلة آفاق عربية**، السنة العاشرة، ٤ نيسان، بغداد، ١٩٨٥م.

(١٩) فمبروفيتش، فيتولد، ضد الشعر، ترجمة أبو بكر العبادي، **مجلة الأقلام**، العدد ٣، السنة ١٧، آذار ١٩٨٢م.

(٢٠) فوكو، ميشيل، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

(٢١) كريمر، صموئيل، **من ألواح سومر**، ترجمة طه باقر، تقديم ومراجعة د. أحمد فخري، نشر مؤسسة فرانكلين، بغداد – القاهرة، د.ت.

(٢٢) كريمر، صموئيل، **الأساطير السومرية**، ترجمة يوسف داود عبد القادر، جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف، ١٩٧١م.

(٢٣) كوديل، كريستوفر، **الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)**، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢م.

(٢٤) الماجدي، خزعل، **ميثولوجيا الأردن القديم**، منشورات وزارة السياحة والآثار، عمان، ١٩٩٧م.

(٢٥) مقدسي، أنطوان، الحداثة والأدب، الوجود من حيث هو نص: رؤياه وإبداعه، **الموقف الأدبي**، السنة الرابعة، العدد ٩، كانون الثاني ١٩٧٥م.

(٢٦) **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، مجموعة مؤلفين: جلال العشري (مترجم مشارك)، زكي نجيب محمود (مراجع)، عبد الرشيد الصادق (مترجم مشارك)، فؤاد كامل (مترجم)، بإشراف الإدارة العامة للثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (مصر): مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

(٢٧) هايمن، ستاني، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، الجزء الأول، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.

(٢٨) هيغل، جورج فيلهلم فردريش، **علم ظهور العقل**، المجلد الأول، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

ثانيًا: الهوامش ومراجع الصور والأشكال حسب الفصول

الغلاف

الناكان:

https://sites.google.com/site/tombowersites/alnacan.

الفصل الأول: العقل الشعري الخالص

http://www.megatronicland.blogspot.com.

ميتاجماليا الشعر:

ميتاجماليا الشعر هو البيان الأول الذي أصدره الشاعر، وقد ألقاه في محاضرةٍ في اتحاد الأدباء والكُتاب في العراق في ٨ / ٥ / ١٩٨٥م ورفضت مجلة «الأديب المعاصر» الصادرة عن الاتحاد نشره، فقامت بنشره مجلة المهد الأردنية، العدد المزدوج (٩-١٠)، السنة ٣، عام ١٩٨٦م، ص١٧١–١٨٤.

مرجع الشكل:

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

تصميم: داريل برنيت.

جوهر الشعر: هو البيان الشعري الثاني للشاعر، وقد نُشر في جريدة القادسية بقسمَين؛ الأول في ٣ / ٧ / ١٩٨٦م، والثاني في ٢٤ / ٧ / ١٩٨٦م، كما نُشر في جريدة «أنوال» المغربية كاملًا في ٢٣ / ١٠ / ١٩٨٦م. وقد ألقى الشاعر هذا البيان في محاضرةٍ في اتحاد الأدباء والكُتاب في العراق يوم ٢٧ / ٥ / ١٩٨٧م.

مرجع الشكل:

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

فينومونولوجيا الشعر:

الفينومونولوجيا في هذا العمل النظري تعني بالضبط «علم الظهور»، وهي أقرب بذلك إلى الاستخدام الهيجلي منه إلى استخدام هوسرل؛ حيث تعني عند الأخير «الظاهراتية»، وأرى أن هناك فرقًا شاسعًا بين الاستخدامَين، لا من حيث الترجمة بل من حيث دلالة الاصطلاح عند كلٍّ من الفيلسوفَين. وهذا يعني أنني استعرتُ المنهج الهيجلي في معالجة الشعر فينومونولوجيًّا؛ فقد تجنَّبتُ ذلك قَدْر الإمكان لأني حاولتُ أن أنزع منزعًا خاصًّا أظنه أقرب إلى «الشعري» منه إلى «الفلسفي»، رغم أني استخدمتُ في ذلك أدواتٍ فلسفية.

نُشر هذا البيان الثالث للشاعر في جريدة القادسية، الصادرة في بغداد في ٦/١٢/١٩٨٦م.

مرجع الشكل:

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

إبستمولوجيا الشعر:

نُشرَت أغلب هذه الرؤية النظرية في مجلة البحرين، الصادرة في المنامة الأعداد ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، في ٦، و١٣، و٢٠ يوليو ١٩٨٨م.

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

ك/ن: أنطولوجيا الشعر:

⋆هذا هو البيان الثالث وقد نُشر في مجلة المسار التونسية، الصادرة عن اتحاد الكتاب التونسيين، العدد ١٢، مارس ١٩٩٢م، ص١٤–٤٣.

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

الفصل الثاني: العقل الشعري المحيط

http://linksbygeorge.blogspot.com.

peter Marcek.

الشعر والموروث:

نُشرَت هذه الدراسة على مراحل في ملحق الثورة الأسبوعي ٢٦/٩/١٩٨١م؛ والقادسية ٢٧/٨/١٩٨٩م؛ والقادسية الأسبوعي ٢٥/٨/١٩٩١م؛ والجمهورية ٢٠/١١/١٩٩٣م؛ والعراق ٢٣/١٠/١٩٩٣م.

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

الشعر والنقد:

⋆ نُشرَت هذه الدراسة تباعًا في فنون ٢٥/١/١٩٨٢م؛ والجمهورية في ٢٤/١/١٩٨٩م؛ والقادسية في ١٨/٦/١٩٩١م.

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

الشعر والسحر:

نُشرَت هذه الدراسة في مجلة الأقلام، العدد ٧، تموز ١٩٨٧م، السنة ٢٢، ص١٠٧–١١٣.

http://www.darrellburnett.com/tattoo/tattoo_007.html.

الشعر والأسطورة:

http://www.technochitlins.com/archives/2009/08/celtic_art.html.

الشعر والتاريخ:

http://bardd.net/celtic/

الشعر والمدنية:

«⋆» شارك هذا البحث في أعمال المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في بغداد ١٧–٢٣ آذار ١٩٨٦م، ونشر في كتاب «التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة»، الذي جمع بحوث المؤتمر/الجزء الثاني، ونُشر في مجلة الآداب اللبنانية، العدد ١، ٢، كانون الثاني/آذار، السنة ٣٤، ١٩٨٦م، ص٢٣٠–٢٣٨؛ ومجلة الفصول الأربعة الليبية.

http://sites.google.com/site/tombowersites/peter-gric.

بيتر جرك

الشعر والحداثة:

نُشر على مراحل في مجلة فنون ٣٠/١١/١٩٨١م؛ ألف باء ١٤/١١/١٩٨٤ و٢٥/٧/١٩٩٠م؛ وصحيفة القادسية ١٤/٩/١٩٩٣م.

www.celtic-tattoo-designs.co.cc/2009/07/design-celtic-art-tattoo-symbol.html.

موت الحداثة:

البيان الشعري الرابع للشاعر والذي ألقاه في ملتقى تموز الشعري الذي أقامه الاتحاد العام للأدباء والكُتاب في العراق في ٢٦/٧/١٩٩٧م، ثم نُشر في مجلة الطليعة الأدبية العدد ١ سنة ٢٠٠١م.

http://sites.google.com/site/tombowersites/peter-gric.

بيتر جرك

الفصل الثالث: العقل الشعري الناطق

http://sites.google.com/site/tombowersites/h-r-giger.

جكر

الغامض الجميل:

http://sites.google.com/site/tombowersites/celtic.

الشعر واللغة:

نُشرَت هذه الدراسة على عدة مراحل؛ في مجلة وعي العمال/كانون الثاني ١٩٨٩م؛ وصحيفة القادسية ١٧/٨/١٩٨٩م؛ وصحيفة العراق ١٤/٧/١٩٩٠م؛ والقادسية ٢٤/٧/١٩٩٠م.

www.askville.amazon.com/SimilarQuestions.do?req=Celtic-Embroidery-patterns-towels-blankets-embroider-material.

قصيدة النثر:

http://kelticdesigns.com/Pages/CelticTreeofLifebyJenDelyth.html.

قصيدة الصورة:

نُشر هذا البحث بعنوان «مدخل نظري لقصائد الصورة» في صحيفة القادسية، ١٥-٢٢/٨/١٩٩١م.

http://www.cambriana.net/celtic/flame.htm.

الفصل الرابع: العقل الشعري العملي

http://sites.google.com/site/tombowersites/aboriginal-art.

الشعر الشرقي:

يشغل هذا الموضوع مقدمة المجلد الأول من الأعمال الشعرية التي صدرت للشاعر، والتي تحتوي على ست مجاميع شعرية، هي «أطلس شرقي، فيزياء مضادة، قصائد الصورة، أناهيت، اسمعي رمادي، اسمعي موسيقى الذهب، مخطوطات غجرية»، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م.

http://pedramrostami.com/3.html.

السحري والإيروسي:

• يشكِّل هذا الموضوع مقدمة المجلد الثاني من الأعمال الشعرية للشاعر، الذي يحتوي على سبع مجاميع شعرية هي «يقظة دلمون، أناشيد إسرافيل، الياقوتات، موسيقى لهدم البحر، خواتم الأفعى، حزينًا عند عمود السماء، السومرية أحلام في اتضاح جحيمها وفراديسها العالية».

http://truthinart.wordpress.com/category/visionary-art.

الشعر الغنوصي:

يشكِّل هذا الموضوع مقدمة المجلد الثالث من الأعمال الشعرية للشاعر، الذي يحتوي على «خزائيل»، وهو نصٌّ مفتوح يتكون من اثنَي عشر كتابًا شعريًّا؛ منها «أول قيامة المقدس، استفاق النحاس فوجد نفسه بوقًا، فصل في العراك مع البوق، لا نص معي ولا أشم ملائكة ولكني أحفر، الزنبقة، إنك بشع وغير كوني ... إلخ.

النص المفتوح:

يشكِّل هذا الموضوع مقدمة المجلد الرابع من الأعمال الشعرية للشاعر، الذي يحتوي على النصوص المفتوحة الآتية «عكازة رامبو، حية ودرج، خيط العبور، حمَّام النساء في كركوك، ركوكو، فيلم طويل جدًّا». ويشكِّل هذا الموضوع البيان الشعري الخامس للشاعر، الذي نُشر في جريدة «الأديب»، الأعداد ١٤، ١٥، ١٦، الصادرة في ٢٤ / ٣١/آذار، و٧ نيسان/ ٢٠٠٤م في بغداد.

www.thestreetgallery.com/art-detail.html?PID=2657&etitle=Salmon%20of%20Knowledge%20by%20Michael%20O'Dowd.

الفصل الخامس: العقل الشعري الظاهر

http://sites.google.com/site/tombowersites/peter-gric.

بيتر كرك

ماء الشعر، نار الشعر:

هذا الموضوع نُشر متتابعًا في مجلة فنون وألف باء جديدة الجمهورية ١٩/١١/١٩٨٨م؛ والقادسية ٣/١١/١٩٩٣م؛ و١٢/٧/١٩٩٠م، والعراق ٢٢/١١/١٩٩٨م؛ والقدس العربي ٢٣/٢/١٩٩٢م؛ وغيرها.

http://www.tribal-celtic-tattoo.com/designresearch.htm.

سؤال الشعر:

هذا الموضوع نُشر تباعًا في مجلة حراس الوطن ٣/٥/١٩١٠م، و٥/٨/١٩٩٠م؛ والجمهورية ٩/٦/١٩٩٠م؛ والقادسية ١٧/٤/١٩٩٤م، و٤/١/١٩٩٣م؛ والأقلام وغيرها.

http://www.darrellburnett.com/celtic/Celtic_001.html.

سؤال الشعر:

نُشر هذا الموضوع متتابعًا في ألف باء ٢٤/١٠/١٩٨٤م؛ وحراس الوطن ٢٩/٤/١٩٩٠م؛ فنون ٢٨/٩/١٩٨٦م؛ وألف باء ١٣/٦/١٩٩٠م؛ والقادسية ١١/١٠/١٩٩٣م؛ والجمهورية ٢٥/٩/١٩٩٣م؛ وغيرها.

http://sites.google.com/site/tombowersites/bosch.

بوش

الفصل السادس: العقل الشعري الباطن

كنوز الله

http://forum.stirpes.net/c-slavija/18019-kolovrat-symbol.html.

أين ذهب الشعراء؟

http://www.search.com/reference/Hands_of_God.

⋆ نشر في جريدة القادسية ١٨/١٠/١٩٩٣

أكبادٌ متفسِّخة اسمها نصوص:

http://library.illinois.edu/spx/webct/SubjectResources/SubSourGen/lingocs2.htm.

عيون الشاعر الكثيرة:

http://l3gi0n.ning.com/profile/KarrieAnnHousman.

أتراسر:

http://worldsymbols.blogspot.com/2009_11_01_archive.html.

هنـــداوي