الفلسفة الجمالية للفعلين الشِّعري والنقدي

Aesthetic philosophy of the poetic act and the critical one

د. يوسف بديدة

جامعة الشهيد حمه لخضر.الوادي

bedida-youcef@univ-eloued.dz

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020/12/22	2021/01/18	2021/06/01

الملخص:

تحاول هذه الورقة استكشاف الظاهرة الجمالية في بعدها المفهومي القريب من حضورها الفعلي لها انطلاقا من تجسدها المادي بعد الانطلاق من مفاهيمها النظرية، وهذا التتبع البحثي يتعلق بالجانب الإبداعي مثلما يرتبط بالفضاء النقدي المصاحب للأعمال الإبداعية الشعرية بشكل خاص.

هذه المحاولة ترتبط بفلسفة الفعل الشعري وكذا النقدي مثلما تتصل بعلاقة الشاعر بالكلمة الشعرية التي تتحرك على هامش طرفاه: الوضوح والغموض، وهما المفهومان المرتبطان بالاستعمال اليومي للكلمة، مثلما يرتبطان بالتجربة الكتابية الشخصية للشاعر.

الكلمات المفتاحية: الجمالية. الفن. اللغة. المعنى. الغموض. الوعي.

Abstract:

This paper is an attempt to find out the aesthetic phenomenon in its conceptual dimension that is close to its actual existence on the basis of its physical embodiment after starting from its theoretical concepts, and this research is related to the creative aspect as it is related to the critical space associated with creative poetic works in particular.

This attempt is related to the philosophy of poetic action as well as critical one as it relates to the relationship of the poet to the poetic word that moves on a margin of tow sides: are clarity and ambiguity, which are the two concepts associated with the daily use of the word, just as they are related to the personal written experience of the poet.

Key words: aesthetics – art – language – meaning – Ambiguity – Awareness

توطئة:

من المهم جدا أن نعرف أن "فهم الجمال عملية معرفية في طابعها، وهي ليست انفعالا، ولا فعلا من أفعال الإرادة"[1] ، ولو انتبهنا قليلا لوجدنا أن العملية عكس ما يظنه البعض، " فليس الشيء جميلا لأننا تأثرنا به، بل على العكس لقد تأثرنا به لأنه جميل، ومن ثم فإدراك جماله سابق ومستقل عن الانفعال الذي ينشأ عنه "[2].

أما على مستوى المصطلح، فلا يمكن التحدث عن " ظاهرة" إلا عند تواتر الفعل وتكراره بشكل لافت للانتباه، مما يعني أنه بؤرة تشير إلى نفسها باستمرار داخل جسد النص. وما دمنا بصدد الحديث عن اتجاه اصطلاحي فمن المفيد أن نشير إلى أن كل مكونات الإحاطة الضرورية بكل علم تتطلب إلماما بأسسه الثلاثة: النظرية، المنهج والمصطلح. وهكذا فإن ضعف على مستوى أحد الأسس يصيب الفهم الإدراك العام للعمل البحثي بالضعف وقصور النظر.

ولكن سؤالا مهما يطرح نفسه بإلحاح: ما مفهوم الحاجة الجمالية أساسا؟

1. الفلسفة الجمالية للفعل الشعري:

يتحدث **اتيان سوريو** عن الحاجة الجمالية بناء على مفهومها التداولي حيث يرى أنها ذلك الحافز، أو تلك القوة الجاذبة التي تدفعنا إلى أن نؤم متحفا أو نتجه لشراء أسطوانة موسيقية أو ديوان شعري، أو نزور معرض رسم[3].

غير أن الفن وحده ليس مصدر إشباع حاجاتنا الجمالية ذلك أننا نستطيع أن نتجه إلى معالم الطبيعة باحثين عن مشهد لغروب الشمس في أماكن بعيدة عن البنايات الشاهقة، فضلا عن ضرورة التخلص من مشاكل غاز الفحم وجرس الهاتف، أي إننا نرغب في العيش في جو ملوّن مختلف، مع أننا نشعر أحيانا بالحنين إلى جو الحفلات الصاخبة والمعارض والمكتبات، وهذا معناه أن حاجاتنا الجمالية ترتبط بإيقاع حياتي معين.[4] وإذن، فمن أبرز الدوافع الجمالية رغبتنا في معايشة الفن لنجعل حياتنا على قدر من الجمال والنبل. إننا بحاجة إلى أن نضيف إلى حياتنا فسحة مشرقة عن طريق الاحتكاك المستمر بآثار الفن.[5]

ولعل التشريح السابق للحالة الجمالية ينسحب على الحالة الشعرية، وبما أن الشعر ابتكار خاص لشريحة خاصة في اللغة[6] ، فهناك عداء غير معلن بين الشعر والنثر بسبب اختلاف الآليات والمقاصد، ذلك أن الناثر يتجاوز كلماته دائما ليكون قريبا من غايته في حديثه، بينما يقف الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته، والكلمات للمتحدث خادمة مطيعة، وللشاعر

متأبية مستعصية شديدة المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية[7] ، ولهذا السبب كان الشعر الجيد مستعصيا على الشرح.

والكلمات التي يتم تداولها يوميا، لكونها أدوات اتصال بين الناس، تفقد بريقها وتوهجها ويعلوها الصدأ والتآكل، ولهذا فالشاعر يستخدم لغة التخاطب اليومي ولكن بعد أن يزيل عنها الصدأ ويبعثها من جديد بشكل يشبه تأسيسها أول مرة[8]. وبسبب الصدأ والبعث من جديد كانت اللغة ضيقة في مواضعها المباشرة، ولكي يخرج الشاعر اللغة من مأزقها كان لزاما عليه أن يتصرف تماما مثلما يتصرف السائق في مركبته، يتقدم بها إلى الأمام ويعود بها إلى الخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة وينطلق، والشاعر يقوم بعملية مشابهة تقريبا؛ يسأل ويجيب، ينفي ويثبت، يعيد صياغة سبيكة اللغة كي ينشئ موقفه الجديد[9] ، ولعل هذا الموقف يفسر ما ذهب إليه **مالارميه** الذي رأى أنه يجب " أن يكون في الشعر إلغاز دائما"[10].

وليس بناء النص الشعري الجيد إلا عملية تتطلب الشيء الكثير من الصبر، ذلك أنه لا اختلاف بين المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والمعاناة التي يبذلها الفارس أمام الخيل الجامحة، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى السيطرة على المسار وإلى التحكم في التوجيه[11]. إنها عملية تكاد تكون يائسة في مجملها، حيث علاقة الشاعر باللغة " أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك، فهو يجابه إلى جانب الحركة التي لا تتوقف، التشابه الذي لا يكاد ينتهي، إنه يستخدم "لغة الناس" ولا مناص له من ذلك، ويجد بين يديه نفس الكلمة التي قيلت آلاف المرات، وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات، واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة وساخنة، وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش، وهو عليه من خلال ذلك كله . ومع ذلك كله . أن يستخدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب بها إليه"[12].

في لغة الخطاب اليومي لا تملك الكلمة هويتها في داخل اللغة إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها[13] ، وعلى النقيض من ذلك تتحرر اللغة الشعرية من كل التقابلات وأشكال التضاد، ولذلك فاللغة الشعرية "تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى "اللاشعرية" في الخطاب"[14]. إذن، ترتبط الشعرية أساسا بالحرية على مستوى اللغة وعلى مستوى مضمون هذه اللغة، على الرغم من أن " الكلمات ينعش بعضها بعضا، ويؤثر بعضها على بعض، وتفرض علينا طريقتها في الوجود، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى، إنها استعارت الظاهرة الفيزيائية الصدى، ففهم القصيدة يعني أن تدخل في "صدى" معها"[15].

إن الفعل الشعري القائم على الاستعارة هو فعل يمارس (تقشير البصلة) بامتياز، حيث (الشعرية) " هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف"[16]. إنها لغة ذات ظلال.. لغة تتكئ على قابلية التأويل.. وغير شفافة على الإطلاق.

2.سمات اللغة الشعرية:

ليس هناك تحديد خاص لخواص اللغة الشعرية، لأنها . في نهاية الأمر . تتفرع إلى لغات بحسب التجربة التي يمر بها صاحب النص. غير أن إحدى أهم سماتها تتمثل في الهروب من (النمطية) التي تتصل اتصالا وثيقا بالقوالب اللغوية الجاهزة، وهي أهم عامل . في تصورنا . يصيب النص الشعري بالتسطيح والابتذال، " فالكلمة "النمطية" هي كلمة تكرر من غير ما سحر ومن غير ما حماس"[17].

ويرى أرشيبالد مكليش أن الكلمة الشعرية تحمل " وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الحديث العادي، أو في صفحة الجريدة، أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية"[18]. وإذن، لا يخرج إطار اللغة الشعرية عن الإضافة أو التعديل أو الحذف، لأن " الشعر بطبيعته ثورة في اللغة تضيف إليها أدوات لم تكن فيها، وتعطل فيها وظيفة، وتهيئها لأداء وظيفة أخرى"[19].

هذا التنوع في طرق الأداء الكتابي هو الذي يجعلنا نقول: إن هذه لغة فلان وهذه لغة علان؛ فالقول الشعري هو " صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن «الأسلوب». وإذن نقصد بـ «اللغة في شعر فلان» أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا"[20] ، وهو استخدام يذكّرنا بكلمة العقاد التي يرى فيها أن الشاعر الذي لا يُعرف من شعره لا يستحق أن يُعرف.

إن للوظيفة الشعرية علاقة كبيرة جدا بتموجات الكلمة داخل جسد النص، ولقد " صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية ..."[21].

ومن المهم أن ندرك أنه " في القصائد المصمِّمة على توصيل رؤية جديدة على نحو لافت للنظر، لا يكون لكلمات المعجم وكل الكلمات التي يمكن أن ينشئها الإنسان أيةُ قيمة دون الارتباط بالبنية التي يضعها الشاعر على الجملة"[22]. ومن أجل الخروج من أي احتمال للتورط على مستوى الانطباع أو التأثر أو التضليل الذوقي فقد صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة، لأن الشاعر المعاصر لم يعد يشعر أن الكلمة مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود، ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر، وصار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها، ونتيجة لذلك تميزت لغة الشعر المعاصر في مجمله، مثلما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة، بميزة التفرد"[23].

3. علاقة الشاعر بالكلمة:

يمثل الشعر المعاصر قطيعة مع الشعر القديم على مستوى كل المكوّنات، وبخاصة على مستوى الصورة، " فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أن يقول الشعر"[24] الذي لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها، كما أنه لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثَمّ فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، وليس ذلك إلا لأننا منطقيون، إضافة إلى أننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح. أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى مما يفعل الشخص العادي، وهو لذلك لا يجد في لغتنا من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان[25] ، لأن " الكلمات . بخاصة في الاستعمال الشعري . ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء. وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة"[26] ، والفرق كبير جدا بين التمثيل والتعبير الحقيقي.

ولعل المفارقة القائمة بين اللغة العادية واللغة الشعرية هي السر الذي يصنع الشعرية في النص الشعري، ذلك أنه " لا يمكن للشاعر أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية. فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة. ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد. وفي هذا تناقض ظاهر، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها"[27].

إن إقناع المتلقي التقليدي بصحة ما نذهب إليه في السطور السابقة يحتاج الكثير من الصبر والكثير من آليات التمكّن التفتيتي من أجل تحويل الموقف المجرد إلى موقف أقرب ما يكون إلى الموقف الذي يأخذ بعده المادي. ومن الضروري أن يدرك هذا المتلقي أن " تمثل الأشياء في وجودها العياني أو المكاني وإن كان له قدرة التأثير الحسي لا يدل على أننا أدركنا الشعر في «الصورة» إدراكا كافيا، إذ أن التشابه العيني غير كاف لإدراك الشعر، بل إنه غير صحيح على الإطلاق. فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور، في الرسم مثلا. فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن"[28] ، وقد يستخدمها الشاعر . عمدا . في غير ما تُعورِفَ عليه بين الناس، ومن الأمثلة على ذلك: استعمال فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها توماس ستيرنز إليوت.

4. جمالية الغموض:

يبدو أن استشراف تاريخ الغموض في الشعر يؤدي بنا إلى الحديث عن الاستعارة؛ ذلك " أن الاستعارة التي هي من أهم صور التعبير الشعري وأبرزها، قد ارتبطت في نشأتها بالخرافة أو بالأسطورة. وفي الخرافة تتمثل كل الخصائص التي تركز فيما بعد في المجاز، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة، أعني عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية. ويمكننا . لهذا . أن نقول إن المجاز خرافة أو أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز، مازالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهي لا منطقيتها"[29].

غير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه مغير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه وهو:ما أسهل طريقة لمعرفة الغموض؟ من خلال شيء من التأمل الذي نسلطه على بعض النماذج الشعرية البسيطة في لغتها، العميقة في الظلال الجمالية التي تصاحب التراكيب والأبنية "يتضح لنا أن الغموض ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا. وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض بل هي أحرى أن تعطفنا إليه، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل"[30]. وإذن، نستطيع أن نقول " إن عبارةً ما غامضةٌ عندما تنبهنا إلى أن هناك أكثر من طريقة واحدة لملاءمتها السياق الذي هو مجال اهتمامنا"[31].

وهكذا، نستطيع . مع عرض شيء من النماذج الشعرية الراقية . أن نتأكد أن " الغموض في الشعر خاصية في طبيعة « التفكير الشعري» وليس خاصية في طبيعة « التعبير الشعري»"[32] ، ومع مرور الزمن، تزداد قناعة الشعراء الجيدين والقراء الجيدين كذلك بأن " الشعر الجديد يتسم في معظمه، . بخاصة في أروع نماذجه بالغموض. وهناك حقيقة عامة تقول إنه إذا كان «الوضوح» ممكنا فإن «الغموض» عجز. وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر"[33] ؛ فالشاعر في أثناء عملية الخلق الشعري يفكر في التواصل مع قارئه المفترض، عبر البحث عن الطرائق المثلى لتوصيل ما يحدث في كيمياء ذهنه،" ولأن اللغة العادية أداة مخادعة ولا يمكن الاعتماد عليها في التوصيل فإن لغة الشعر يمكن أن تقول أكثر من شيء واحد في الوقت نفسه"[34] ، وهو الضمان الوحيد لاستمرار توهجها بعد كل قراءة جديدة.

وفي كل الأحوال التي نحاول فيها تتبّع الدلالات الممكنة لِما يمكن أن يقوله الشاعر ليس ثمة سياق فعليّ للموقف لتحديد ما يمكن أن تعنيه كلمات الشاعر، ولا هو ليس مضطرا لأن يكون محددا[35] ، إذا ما لمْ يتم التجاوب مع الرؤية التي يقوم بطرحها.

5. الفلسفة الجمالية للفعل النقدي:

ما هو الشرط الذي تتحقق به جودة القصيدة؟ نعتقد أن القصيدة الجيدة . مهما كان شكلها . هي القصيدة التي تحقق الاستجابة بينها وبين متلقيها، وتخلق الحركة في البيئة الشعرية والعكس صحيح[36] . غير أنه من الضروري أن يكون هذا المتلقي من نوع مختلف ليتحقق التواصل المثمر بينه وبين القصيدة، "ولن يستطيع القارئ أن يفهم القصيدة معتمدا على تجربة مارسها من قبل في حياته العملية. إنه محتاج . أولا . إلى أن ينقب في المعنى أو الإشارة التي يعتمد عليها الشعور في وجوده"[37] . وهنا تبرز نقطة مهمة جدا يستحيل . دونها . التنقيب في المعنى أن يكون مثمرا، وهي تحقيق الحد الأدنى من الندية بين القصيدة وقارئها؛ حيث " إن التعادلية القافية أو التكافؤ الثقافي بين الشاعر والمتلقي يجب أن يكون متوازنا أو متقاربا في الأقل، فإذا تحقق مثل هذا التكافؤ تلاشت أزمة التوصيل بينهما، إن وجدت في مثل هذه الحالة. ولكن الأزمة تشتد تعقيدا وتتأزم أبعادها النقدية حين تختل نسب هذه المعادلة، فأنت أمام قارئ مثقف ومؤثر في حركة الثقافة وشاعر محدود الثقافة ضيقها، غيرك أمام شاعر مثقف ومؤثر وقارئ اعتيادي سطحي الثقافة ضيقها"[38] .

ومن الأخطاء التي يقع فيها القراء مطالبة الشاعر بأن بشرح قصيدته عند الشعور بوجود شيء من الغموض في القصيدة، ولا يمكن بأي حال ". أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكي نفهمها لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهي الشعر، فكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه

بشرح شعره، فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر. فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقته، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة، فلا يحق لنا أن نفتت وحدتها . وهذا قد يسمح لنا به في مجال الدراسة فحسب . وإن نترجمها إلى لغة أخرى"[39].

ولهذا السبب " بات ضروريا أن تتطلع الصورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطورة يدرك ويعي أنها لا توضّح ولا تقرّر وإنما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة"[40] ، ذلك أنه يجب أن نفهم أن القصيدة " ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه. القصيدة قيمة. ولكن القيمة ليست جزءا من المعرفة الإنسانية. يقول **راسل:**" إن شعورنا بجمال شيء لا سلطان له على من لا يشاركنا فيه؛ فالميدان الشعري إذن خلو من المعرفة، ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة الدليل على صحته"[41] ، ويجب أن يكون لدى المتلقي مثل هذا الشعور الذي يفرّق بين القيمة والمعرفة كي لا يضيع الخيط الرابط بين طرفي الرسالة الفنية.

وبهذا الطراز من القراء " يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة، كما يمكن . مع الزمن . تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ. فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا"[42].

ويمكن القول إن اتجاه عمل الشاعر يتجه بشكل عكسي عند مقارنته بعمل الناقد؛ فإذا كان الأول يعمل على إنتاج الدلالة الأدبية وفق مراحل عقلية وذهنية تعمل بشكل تلقائي في المخيلة اللاشعورية، فالثاني يعمل على اكتشاف على محاولة اكتشاف هذه الدلالة وفق اتجاهات إجرائية معاكسة، حيث يقوم الفعل الشعري باستقطاب العناصر اللغوية والثقافية المشاركة في صنع العمل الشعري، وفي الوقت نفسه يتم تخليص بعض العناصر من وظائفها الأصلية وإكسابها وظائف أخرى، من أجل تشفير الدلالة المتوهجة وإسكانها في منطقة البنية العميقة

ومن المهم أن نشير إلى أن تحقيق هذا العمل البنائي التفتيتي يمر بتفعيل ثلاث وظائف أساسية هي: الكشف والخلق والجمالية، ونعني بالوظيفة الأولى النظر إلى الأشياء من الداخل قصد تعريتها، أما الوظيفة الثانية فتعني التعبير عن علاقات جديدة وأسماء جديدة وصفات جديدة؛ أي السعي إلى إيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن موجودة قبلا. أما الوظيفة الثالثة فتعني الابتعاد عن الجاهزية والتداول والتكرار والشرح والتوضيح والتزيين[43].

أما الناقد فيحاول الوصول إلى منطقة البنية العميقة عبر عمليات إجرائية أساسية ثلاث هي: الرصد والتفكيك وإعادة البناء، والتأمل الأول للنص رصد للبنيات الكبرى، أما التأمل التالي له فهو رصد للبنيات التي تتضمنها كل بنية كبرى، ومن ثم يقوم الناقد بتفكيك هذه البنيات الكبرى إلى وحداتها الصغرى في محاولة لإعادة بنائها من أجل الوصول إلى صورة الخلق الأول.

خاتمة:

إذا كان الحديث السابق قد ارتبط بالدلالة الشعرية المتعلقة بالمعنى الشعري، فمن المهم أن نذكّر بأن هذه الدلالة لا تنبثق مرة واحدة. إنها شبيهة بعملية الحصول على عصير النخيل حيث عملية التقطير تتطلب الصبر الطويل. والجدير بالذكر أن كل ما نراه من منجزات جمالية تطبيقية ليس إلا نتيجة لتأمل طويل وانتقال مستمر بين مقطع جمالي ومقطع آخر. ومن المهم أن نشير إلى أن الوقوف على أسرار القصيدة أمر متعلق بالخلفية المعرفية والحالة المزاجية كذلك؛ ذلك أن الاستغلاق والتأبي الذي نشعر به عند مقاربة مقطع شعري ما قد ينتفي عند العودة إليه في ظرف زمني ومزاجي مختلف، ولذلك كان من الضروري في كل عمل بحثي تطبيقي أن نمر رأسا بجمع المدونة المدروسة، وهو الأمر الذي يتيح لنا إمكانية تسجيل دلالات جزئية تلتقي في نهاية الأمر عند دلالة كلية ترتبط بإشكالية البحث، وهذا في تقديرنا أسلم السبل للابتعاد عن دوائر التمحّل والتلفيق والمعيارية والانتقائية.

وهكذا يمكن الوصول إلى شيء من القناعات العلمية التي نكتفي بإيجاز بعضها في النقاط التالية:

1. الجمال توليفة ترتبط في تكوينها بالمعرفة والذوق والألفة والمرونة المنطقية.

2. يرتبط الإبداع بالحرية على المستويات الإنسانية المادية وكذا على المستويات الفكرية التجريدية، والارتباط بالوعي يمثل المرحلة الأولى من مراحل تحقق هذا الإبداع.

3. إذا كان مفهوم الجمال مرتبطا بطريقة النظر إليه فإن هذا التصور ينسحب على مفهوم الغموض، حيث لا يتحقق الغموض من خلال طريقة التشكيل والتوزيع للأدوات اللغوية والفنية، وإنما يرتبط أساسا بنوعية المنطق الذي نقارب من خلاله الظاهرة الفنية؛ فالمعول عليه في مثل هذا النظر أن نتعامل مع النصوص وفق منطقها الخاص لا وفق المنطق الإنساني العام.

4. تحقيق الحد الأدنى من الندية بين القصيدة وقارئها يحدد مدى اتساع هامش التواصل أو مدة ضيقه بين النص وقارئه، وهذا الهامش يحدد بدوره طريقة التناول القرائي للنصوص بحسب

المتلقي الذي تتحرك أنشطته النقدية خلال مسار طرفاه الرغبة في تفعيل التأويل أو الاكتفاء بتهافت الشروح ذات البعد المدرسي الجاف.

هوامش الدراسة:

(1). ولتر ت. ستيس، معنى الجمال. فلسفة في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص51.

(2). نفسه ص52.

(3). ينظر: اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: د. ميشال عاصي، منشورات عويدات، ط2، بيروت. باريس، 1982، ص11.

(4). ينظر: نفسه، ص12.

(5). ينظر: نفسه، ص19.

(6). ينظر: أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص11.

(7). ينظر: سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة. القاهرة، 1990، ص14.

(8). ينظر: عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، مطبعة دار القرويين، ط1، 1998، ص149.

(9). ينظر: صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص145.

(10). جون كوين، اللغة العليا. النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص185.

(11). أحمد درويش، المرجع السابق، ص37.

(12). نفسه، ص103. 104.

(13). ينظر: جون كوين، المرجع السابق، ص128.

(14). نفسه، ص133.

(15). نفسه، ص143.

(16). نفسه، ص145.

(17). رولان بارت، المعنى الثالث ومقالات أخرى، ترجمه وقدم له: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، ط1، بغداد، 2011، ص101.

(18). أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة، بيروت، 1963، ص21.

(19). أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، كتاب دبي الثقافية، ط1، دبي، 2008، ص22.

(20). وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع331، الكويت، سبتمبر 2006، ص268.

(21). عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، د.ت، ص174.

(22). ونفرد نوتني، لغة الشعراء، تر: د. عيسى العاكوب ود. خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1996، ص204.

(23). ينظر:عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص180.

(24). نفسه، ص194.

(25). ينظر: نفسه ، ص192.

(26). نفسه ، ص132.

(27). نفسه، ص179.

(28). نفسه، ص131.

(29). نفسه ، ص191.

(30). نفسه، ص193.

(31).ونفرد نوتني، المرجع السابق ، ص186.

(32).عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص190.

(33) نفسه ، ص187.

(34).ونفرد نوتني، المرجع السابق، ص203.

(35).ينظر: نفسه، ص190.

(36).ينظر:عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1994، ص47.

(37).مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، المنيرة .القاهرة، د.ت، ص15.

(38).عناد غزوان، المرجع السابق، ص44.

(39).عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ، ص193.

(40).بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص149.

(41).مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص7.

(42).عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص194.

(43).ينظر: نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العددان: 255 و 256، دمشق، تموز وآب 1992، ص29.