موت النّصّ في الشّعر الجزائريّ المعاصر

The death of the text in contemporary Algerian poetry

د. فريد تابتي

جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية

ملخّص: لا يمكن للتّجربة الشّعريّة إلاّ أن تكون إبداعا باللّغة، وبذلك تكون اللّغة أداة للإبداع وغاية له، ثمّ هي هذا الخيط السّحريّ الذي لا يجعل القارئ شاعرا بالضّرورة – وهو قادر على ذلك - ولكنْ، يُدخله عنوةً عالما تسكنه هذه الفئة التي تتأرجح بين الجنون والجنون، وفي المقابل، تحوّلت اللّغة الشّعريّة والنّصوص الشّعريّة التي شكّلتها، في الشّعر الجزائريّ المعاصر، إلى فضاءات للاّتجربة واللاّقول واللاّشعر، وأصبحت قوافل من بُناةِ هذه الفضاءات تبحث عنوةً عن قارئ غير موجود، وعن معجب قد يجد ما يعجبه، فكثُر الشّعراء، وقلّ القرّاء والمعجبون، وبقيت النّصوص شاهدة على مرحلة تاريخيّة، تراوح مكانها بين غياب براءة الإبداع وحضور تهوّر الادّعاء، وهذا ما أردنا أن نناقشه في هذه الورقة.

الكلمات المفتاحيّة: التّجربة الشّعريّة، اللّغة الشّعريّة، الشّعر الجزائريّ المعاصر، القارئ، النّصّ.

Abstract : The poetic experience can only be creative with the language, and thus the language is a tool for creativity and an end for it. Moreover, it is this magic thread that does not necessarily make the reader feel poet - and he is able to do so - but, it forcibly introduces him into a world inhabited by this category that oscillates between madness and madness. On the other hand, the poetic language and the poetic texts that it formed in contemporary Algerian poetry have turned into spaces for experimentation, irrationality, and poetry, and convoys from the builders of these spaces have been searching for a non-existent reader, and for a fan who may find what he likes. The texts remained a witness to a historical stage, ranged between the absence of innocence of creativity and the presence of reckless prosecution, and this is what we wanted to discuss in this paper.

Keywords : The poetic experience, the poetic language, contemporary Algerian poetry, the reader, the text.

اللّغة الشّعريّة والصّدمة

تمثّل عبارةٌ من قبيل (ونام وجهك كالعصفور فوق يدي) = (تشكيل + شعر - نثر + صدمة) قولا شعريّا يبلغ في تشكيله ما تطمح إليه كلّ تجربة شعريّة تبحث عن التّفرّد، وإذا كان الشعر (لغة داخل اللغة) [1]، فإنّ ذلك قد تحقق في العبارة السّابقة. لقد رغب الشاعر في إقامة (علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة) [2]، وهكذا تكون العبارة قد أدخلتنا عالما جديدا تحوّل فيه وجه الحبيبة إلى عصفور، ولكنّه حتّى في هذا التّحوّل المُبهر، فهو عصفور هارب من حرّيته (بخلاف العصافير جميعها)، إلى يد تُشعره بالدفء والأمان (بخلاف الأيدي كلّها في نظر العصافير)، ثمّ إنّ الشّاعر من جهة، والحبيبة من جهة ثانية، والعصفور من جهة ثالثة، قد وضعتهم العبارة (لغة الشّاعر) جميعا في وضع تنافسيّ خرج الشّاعر منه هو المنتصر الوحيد – شعريّا – باعتبار الطّرفين الآخرين يلجآن إليه حبّا ورغبة ما دام يمنحهما الدّفء والحنان. وكأنّ الشّاعر المحبّ هنا، المقرّ بالوصال - وقد نام وجه الحبيبة على يده - أراد قول شيء آخر قد لا يخطر على بال القارئ، وهو أنّه (هو الأجمل شعريّا)؛ لقد تحدّث عن ذاته، دون أن يشير إلى ذاته، وبقدر ما تستهوي القارئَ صورةُ العصفور نائما فوق يده، فستستهويه، وبصورة أكبر، صورة هذا الشاعر الذي يمنح الدفء والأمان للحبيبة والعصفور معا، إنّ (في كل شاعر مخترع لغة)![3]، والاختراع هنا صادم للشّائع العاديّ، يصيب القارئ برعشة الاكتشاف، وصمت الذّهول.

وعبارة من قبيل (أستغفر الله إلاّ في محبّتكم) = (تشكيل – شعر + نثر + صدمة)، الاستثناء فيها نفي لفعل الاستغفار، وإثبات للفعل المضادّ: التّحدّي، وبالتّالي، فقيمة البيت لم تنبع من بنائه باعتباره قولا شعريّا؛ لأنّه لا شعريّ، لا ابتكاريّ، وإنّما مردّها إلى مضمونه، ممّا يجعله لا يتجاوز المستوى الأوّل للّغة، مستوى التّبليغ الذي يقع على عاتق النّثر، الذي يمثّل (درجة الصفر في الأسلوب) [4]، وفي مقابل ذلك، يحمل صدمة عنيفة جدّا للقارئ (المسلم).

الصّدمة في الإبداع الشّعريّ هي المواجهة التي لا يتوقّعها المتلقّي، ولا يتوقّع آثارها على نفسيّته، لأنّ وقعَها عليه مفاجئٌ، يقف حيالَها لا يملك أمرَه[5]. الصّدمة في الإبداع الشّعريّ هي الاعتراف بالجمال الذي بحث عنه المتلقّي ووجده أخيرًا، هي الإقرار بوجود شعرٍ في النّصّ الذي أمامه، فليس غريبًا إذن، أن تكون هذه الصّدمةُ هي مدارُ البحث حين يكونُ الموضوعُ هو الشّعرُ، لأنَّ (الفرقَ بين الشّعرِ والنّثرِ فرقٌ ذو طبيعةٍ لغويّةٍ أي شكليّة، وهو فرقٌ لا يوجد في جوهر الرّنين الصّوتيّ، ولا في الجوهر الفكريّ، ولكن في نمط العلاقات الخاصّ الذي توجده القصيدةُ بين الدّالّ والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى) [6]. الصّدمة الشّعريّة التي أتحدّث عنها هي الصّدمة

التي تجعل المتلقّي يقول بعد التّلقّي (هذا الذي كنت أريد قوله، ولكّنّني... لست شاعرًا!)، هي صدمة قادرة على أن توقظ الشّاعر الكامن في المتلقّي، لأنّني أظنّ أنّ مقولة (في كلّ إنسان شاعر كامن / نائم) مقولة صادقة إلى حدٍّ بعيد.

يتذكّر القارئ قول كيركغارد (إنّي أفضّل أن أكون راعي خنازير تفهمه الخنازير، على أن أكون شاعرا يسيء النّاس فهمه)، وهو قول يشير إلى قضايا كثيرة، تتعلّق بالشّعر كوجه فنّيّ، بدأ يفقد أُلفته لدى المتلقّي عندنا، منذ مدّة طويلة. الأمر الأساسيّ الذّي لا يمكن إغفالُه، هو أنّ الشّاعر منذ بدأ يكتب الشّعر وهو يعرف قارئه، فكتب لقارئه عن قارئه، وعن نفسه، ما رآه هو شعراً، والأهمّ من ذلك ما رآه يعجب قارئه، لذلك كافأ (القارئُ) (شاعرَه) بأنْ كتب قصيدته بماء الذّهب وعلّقها على الكعبة، وإنْ صدقت الرّوايات، فهذا يدلُّ على فعلٍ في قمّة النّبل، وقبل الحديث عن هذا النبل، فهو دليل على وصول الرّسالة، وبالتّالي فقد تحقّق وجود (الشاعر) الذي قال فأعجبَ، و(المتلقّي) الذي استمع فكرّم، و(الرّسالة) التي وصلت فنالت حظوة لم تحلم بها، الأمر نفسه حدث مع هوميروس وفرجيل وامرئ القيس والمتنبّي وفيكتور هيجو ولامارتين وجوته و(أحمد شوقي) وأبي القاسم الشّابّي ومهدي الجواهريّ ونزار قبّاني ومفدي زكريا... وتاريخ العظماء أكبر مساحة من تاريخ المتعاظمين.

يقول بارت في مقالته "موت المؤلّف": (لكي تستردّ الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثّمن الذي تتطلّبه ولادة القارئ)[7]، لعبة الموت المتبادلة بين المؤلّف والقارئ، في حدّ ذاتها لا تحمل كثيرا من الأهمّيّة، في رأيي على الأقلّ، هناك فلسفات مختلفة أشعلت فتائل حروب طاحنة، ولم تحز النصرَ العظيمَ واحدةٌ منها، الأمرُ في غاية البساطة، فخلف كلّ فلسفة أتباعٌ وأشياعٌ ومريدون، وما دام هؤلاء واقفين يدافعون بضراوة عن قناعاتهم، ففلسفتهم باقية، ما داموا على قناعاتهم تلك، فحتّى عند ظهور نظريّة (موت المؤلّف)، وبقدر ما كان لها من أتباع، كان لها معارضون، أكّدوا في السّرّ والعلن أنّ (المؤلّف) حيٌّ، وسيبقى، ممّا يدلُّ ضمناً وعلناً، على أنّ (القارئ) غيرُ محتفى به، وأنه غير جدير - والمؤلّف حيٌّ - أن نعلن عن ميلاده، ونحتفل بمقدمه، المؤلّف هو كلّ شيء!!! وكذلك فعل أتباع القارئ ومريدوه.

وحينما نتذكّر (النّصّ)، ندرك أنّنا انسقنا وراء أفكار لا تستقيم بمعزل عن الحديث عنه، فلا وجود لـ(مؤلّف) إنْ لم يؤلّف (نصًّا)، ولا وجود لـ(قارئٍ) إنْ لم يقرأْ (نصًّا)، ولا مجال للحديث عن موته، فحتى النّصّ الصّحفيّ غير الجميل في لغته وتعبيره وتصويره، في جريدة يوميّة (نشتريها بثمن بخس، ونرمي بها في أقرب سلّة للمهملات)، لا يموت بعد قراءته، وإنّما قراءته تمنحه الفرصة ليؤدّي دوره فحسب، وبعدها ينتهي ذلك الدور، ولكنّ هذا الدّور سيفسح المجال لأدوار أخرى ستأتي، ومع كلّ

واحد منها سيستمرّ النّصّ مع القارئ الجديد، مهما تعدّد، ومهما امتدّ الزّمن، وفي كثير من القضايا السّياسيّة والقضائيّة يعود المحقّقون إلى جرائد ـ كوثائق إثبات ـ موغلة في القدم، محفوظة بعناية فائقة في قاعات الأرشيف، للتأكّد من حيثيّات قضيّة حدثت يوما مّا، ليُعاد بعثها من جديد، بمعنى أنّ الجريدة كنصّ مفرد أو متعدّد لم تمت، ولم ينته وجودها، لأنّها ببساطة نصّ يقول شيئًا مّا، وهناك قارئ مّا ـ سيظهر في زمن ما عندما يحتاج إلى النّصّ ـ في حاجة إلى ما يقوله هذا النّصّ على مدار الزّمن.

إنّ التقديس الذي اكتسبه القارئ بفضل نظرية القراءة إنّما هو تقديس له على حساب المؤلّف الذي يمنحه الحقّ في الوجود، وسواء أمات المؤلّف أم لم يمت، فالنّصّ شاهد عليه وعلى عظمته، ثم لماذا لا تُمنح جائزة نوبل للقارئ مثلما تُمنح للمؤلّف؟ ولماذا يُكرّم المبدع أحيانا حتّى بعد موته موتا حقيقيا؟ الجواب هو أنّه كتب النّصّ الذي يدلّ عليه، وسيستمرّ ذلك ما دام النّصّ موجودا.

ثمّ، عن أيّ قارئٍ نتحدّث؟ هل هو القارئ في البيت، وفي المكتبات العموميّة ومدرّجات الجامعات...؟ أم هو القارئ المنظّر؟ هذا الأخير قارئٌ نادر يمثّل استثناءً في حياة القراءة، ويمكننا الاطمئنان إلى قراءته، والثّقة فيه، فبفضل (القراءة يحيى العمل الأدبيّ؛ فهي ضروريّة للأدب، ومن ثمّ للنّقد؛ ولا يمكن أنْ يقوم خطابٌ على الأدب دون قراءة الأعمال التي يتكوّن منها الأدب، والنّاقد مع ذلك قارئ يحترس من القراءة؛ فدواعي الموضوعيّة والصّدق التي يلتزم بها النّاقد في أغلب الأوقات تدفعه إلى الاحتراس ممّا تحدثه القراءة من انصهار بين الكتّاب وعقل القارئ، أعني ذاتية النّاقد التي لا مفرّ منها) [8].

النّصّ والمقول

النّصوص والنّقوش الأثريّة التي تكتشف يوما بعد يوم، أحيانا لا تمثل أية أهميّة تذكر، ولكنها تستنفذ من علماء الآثار جهودا وأوقاتا لا تقدّر قيمتهما بثمن. تحمل هذه النّصوص قيمة مزدوجة حتّى قبل فكّ رموزها، بل إنّ هذه القيمة تقيم القيامة في الدّوائر الأكاديميّة، وهي بذلك تؤكّد أوّلاً أنّ النّصّ لا يموت مع الزّمن، ومع تعدّد القراءات فإنّه يتجدّد، ويؤكّد ثانيا أنّ صاحبه (المؤلّف) لم يمت، فمدار البحث في موضوع هذه النّصوص (النّصّ) و(المؤلّف) كلاهما، من كتبه؟ ومتى كتبه؟ لماذا كتبه؟ لمن كتبه؟ ماذا قال فيه؟ كيف قال فيه؟... النّصّ لا يموت، فإذا كُتب فسيعيش إلى الأبد؛ إنّه محكوم بالحياة.

في تراثنا العربيّ، كما في تراث غيرنا، مات شعراء وخطباء وفلاسفة بسبب ما كتبوه، ولا يحقّ لنا مهما بحثنا عن المبرّرات أن نتّهم التّاريخ بالغباء أو الجهل (الفلسفي أو النّقديّ أو الشّعريّ)، فنقول لمن قتل ابن المقفّع أو الحلاّج... (أنتم جهلة لا تفهمون البنيويّة والمدارس النّقديّة الحديثة...)، هؤلاء قرأوا وفهموا ما كتبه أولئك، ولسوء حظ أولئك، أنّ هؤلاء قرأوا ولم يقنعهم ما قرأوه، وقرّروا لوحدهم أنّ عقوبة ما قرأوه ترقى، وعن جدارة، إلى عقوبة الإعدام، فنفّذوا عقوبتهم بما أملاه عليهم فهمهم، ثمّ... سلطتهم.

هذا يعني، أنّ النّصّ، ما دام نصًّا، يقول بالضّرورة شيئًا ما، ولا وجود لنصّ لا يقول. (هذا القول) هو الذي جرّ خلفه جيوشا من المفسّرين والشّرّاح والمحلّلين والمؤوّلين، لأنّ هؤلاء كلّهم لا يستطيعون بحكم وظائفهم (هنا) أن يشتغلوا على (اللاّقول)!!! فـ(لا وجود لنصّ لا يقول)، ولا أتذكّر نصّا من تراثنا الشّعريّ الممتدّ طولا وعرضا وعمقا في التّاريخ لا يقول شيئا، كتبه صاحبه فقط من أجل خلخلة القارئ، وإصابته بالرّعشة والصّدمة!!! فإذا وجدناه - وأعترف بأنّه موجود عندنا الآن، الآن فقط، وهو متداول جدّا و(حديث جدّا)، ولكنّه لا يملك سوى شرعيّة المطبعة - فهو ليس إلاّ (نصّا ميّتًا).

القراءة لعبةٌ ممتعةٌ، ولكن، لا يحقّ لأحدٍ من اللاّعبين (المؤلّف) و(النّصّ) و(القارئ) أن يدّعي صناعة المتعة لنفسه، فأحد أوجه الحياة نفسها جمال مطلق ومتعة لا تنتهي، ولكنّها صنعت كثيرا من الأشقياء المصابين بعمى الألوان! القراءة لعبة بدأت متعةً وتنتهي متعةً؛ فـ(فعل) التّشكيل متعة، و(فعل) التّشكّل متعة، و(فعل) فكّ التّشكّل بفهم سرّ التّشكيل متعة، ولكلّ من هؤلاء دوره في صناعة هذه المتعة.

النّصّ متعة لا تنتهي، لأنّه تشكيلٌ جميل (افتراضا)، ولكنّه لم يصنع نفسه بنفسه، فهذه الطّبيعة القاهرة المليئة بالخوارق والأمور العصيّة عن التفسير، كثيرا ما برّرت بنفسها، دون أن نسألها، ظاهرة لم نفهم ما يحيط بها من تساؤلات، رغم الجهود التي بذلناها، وأكدت لنا أنّ الظّاهرة مهما كانت، وببساطة، هي نتيجة حتميّة لتوفّر مجموعة من الظّروف والمعطيات (الطّبيعيّة)، التي كلّما تكرّرت أدّت إلى النّتيجة نفسها، و(النّصّ) ظاهرة لا تختلف عن غيرها من الظّواهر في شيء؛ فوجوده مرتبط بتوفّر مجموعة من الظّروف والمعطيات (الفنّيّة)، فمن السّذاجة أن نعتقد بوجود نصّ بلا مؤلّف، ومن السّذاجة والسّخريّة أن نعتقد بأنّ هذا المؤلّف قد استقال من نصّه، أو أُحيل على المعاش، ومن باب اللاّمسؤوليّة: الفنّيّة والأخلاقيّة أن نعلن، أنّه قد (مات).

النّصّ والتّجربة

في النّصّ أراضٍ وسماواتٌ وفضاءاتٌ وأكوانٌ متعدّدةٌ ومختلفةٌ، وهي بشكل خاصّ متشابكة ومعقّدة، هذا ما يشكّل النّصّ ويعطي قيمة لوجوده كنصّ. النّصّ بناء لغويّ أسود في (العادة)، ولكنّ كلّ ألوان الطّبيعة مضمرة فيه، بالشّكل الذي أراده المؤلّف، يراها (القارئ) افتراضا، وتعيد القراءةُ توزيعها في هذا البناء، حسب مقدرة هذا القارئ على التّمييز بين الألوان، ولكنّ عبقريّة التّشكيل الأولى التي لا يمكن أن ينتسب إليها إلاّ (المؤلّف) وحده، هي التي عرفت الألوان، وعرفت تراتبيّتها، وذوبانها في بعضها، واستمرارها من الأبيض حتّى الأسود، مرورا بكلّ ما خلق الله من ألوان، ثم كيفيّة إخفائها بجمال استثنائيّ تحت سواد النّصّ، في مساحة صغيرة جدّا مهما امتدّت بها الصّفحات، لأنّها هي التي جاءت بها من العدم، متعة النّصّ متأتّية من جمالِ ذاتِهِ، وجمالُ ذاتِهِ مُتَأَتٍّ من عبقريّة المؤلّف.

أتذكّر قول الفرزدق حينما قال: (تمرّ عليّ أوقات وخلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من قول بيت من الشّعر)، هذا قولٌ قالَهُ شاعرٌ أنتجَ نصًّا، وهو أدرى بنصّه من غيره، يعلم بأنّ النّصّ الذي لا يتنفّس معه برئة واحدة لا يستحقّ أن يقوله ـ ولا يستطيع أنْ يقوله ـ ويغدو الفرزدق (المؤلّف) والفرزدق (النّصّ) جسدا واحدا لا يمكن أبدا الفصل بينهما، ولا عجب أن يكون زفير النّصّ كزفير الشّاعر محمّلا بالألم، متفجّرا بالأنين.

تماثيل مايكل أنجلّو تماثيل (حيّة) في أعين كلّ متذوّقيّ الفنّ الجميل. ولوحات ليوناردو دافنشي، مثلها، تنبض بالحياة، وتمثال (ابن باديس) تمثال!!!!! غير أنّنا أزحنا تمثال (ابن باديس) عن موقعه ـ نحن لم نكن يوما أمة مهيّأة لصنع الجمال ـ لأنّه، وبعكس ما توقّعنا، وجدنا (الفنّان) قد صفع الفنّ صفعا لا يستطيع تحمّله، وكان قبل ذلك، قد شتم العملاق الذي أردنا أن نكرّمه ونخلّده، وشتم معه جيلا وتاريخا وأمّة ووطنا كان هو أحد أهمّ صانعيه.

معنى هذا، أنّ (المؤلّف) مايكل أنجلّو، و(المؤلّف) ليوناردو دافنشي، يظهران جنبا إلى جنب أمام ما نَحَتَاه: (النّصّ)، من غير الفنّ أن نرى تحفة من صنعهما ولا نرى أحدهما أمام تحفته جالسا متأمّلا معنا أسرار التّحفة، ومعجبا هو أوّلا بتشكيلها. كلّ من رأى تحفة ممّا أنجزه أحدهما يذكر صاحبها، لأنّ المنجَزَ مرتبطٌ فنيًّا بالمنجِزِ ويدلّ عليه. هناك دائما خطّ ما، يعرفه (القارئ) الخبير في منجَزٍ ما، يرتبط بـ(المؤلّف) المُنجِزِ، وهم كثر. هذا هو الأمر الذي عبّر عنه مالارميه عندما قال: (أنا تركيبي)، والـ(التّركيب) الذي يتحدّث عنه مالارميه هنا دليل على حضوره الأبدي في نصّه ما دام نصّه موجودا. جمال (التّشكّل) ـ المتعلّق بـ(النّصّ) ـ يرتبط استلزاما بجمال فعل التّشكيل المتعلّق

بـ(المؤلّف)، فحضور النّصّ هو الدّليل الذي لا يحتاج إلى تدليل على حضور المؤلّف بقوة الفعل، وحينما أذكر - ولا أتذكّر - قول نزار قباني:

شِعْرِي أَنَا، قَلْبِي، وَيَظْلِمُنِي *** مَنْ لاَ يَرَى قَلْبِي عَلَى الوَرَقِ

أتذكّر باحترام فائق، وتبجيل لا حدّ له، قولا يضع المبدع في منزلته السّامية جدا، ويضع النّاقد في موضعه الذي لا يزيد عن موضع قدم: (نحن - متخصّصين، ونقّادا، وأساتذة - لسنا، أغلب الأحيان، سوى أقزام تعتلي أكتاف العمالقة) (9).

تاريخ الموشّح الأندلسيّ يحمل كثيرا من العبر للنّقد الذي رفض بإصرار رؤية الواقع الفنّيّ كما هو. يحقّ لي أن أتساءل دون ادّعاء البراءة لنفسي، هل كنّا نجد ناقدا يتحدّث عن الشّعر منظّرا وناقدا ومادحا وقادحا، لو كان الخطاب الثّقافيّ خاليا من الشّعر، كظاهرة ثقافيّة؟ الواقع أنّ النّاقد لم يكن بمقدوره الخروج من عالم المجهول إلى عالم النّور لو لم يسبقه الشّاعر إليه، إنّه من دونه نكرة لا يدركها التّعريف، الشّاعر هو الذي صنع النّاقد، فعاش يعيله إلى أنْ مصّ النّاقد دمه!

اللّغة والمكان

عندما انتقل الشّعر إلى الأندلس وجد فيها كلّ شيء جديدا ومغايرا، فتجدّد وفتغيّر، ولو لم يفعل، لبقي أياما يئنّ في غربته، ليعود أدراجه إلى موطنه وأهله الذين تعوّد عليهم. رحلة هذا الشّعر / النّصّ امتدّت آلاف الكيلومترات، ومرّت عبر الصّحارى القاحلة والسّهول المعشبة والشّواطئ والجبال والتلال والوديان... وكانت رحلة شاقّة دون شكّ! لكنّ الجميل أنّ المسافر قد عرف بأنّ الرّحلة ستغيّر ملامحه دون شكّ أيضا، فلم يتعصّب، وعرف كيف يستمدّ من المكان الجديد حياة جديدة، وأصبح بمرور الوقت أكثر شبابا ممّا كان.

التّغيّر هنا ليس تغيّرا في الهوّيّة، فقد بقي الخليل بن أحمد قائدا للرّحلة وحارس متاع المرتحل، التّغيّر مسّ ملامح مهمّة في الوجه، ولكن دون أن يغيّر الوجه، بحيث بقي مألوفا عند كلّ من عرفه، الملامح التي تغيّرت أملاها القارئ، والمكان الذي احتضن (الشّاعر) و(النّصّ) و(القارئ) في المكان، وبدأ تاريخ جديد جليل وجميل.

لقد أَلِفَ الشّاعرُ والقارئ العربيّان كلاهما صورة القمر معادلاً لوجه الحبيبة، وإذا كان شُحُّ الصّحراء / المكان وبُخْلُهَا بالصّور! قد جعل من القمر كائنًا مبتذلا تتقاذفه ألسنةُ الهواةِ من الشّعراء، فإنّ المدينةَ المعاصرةَ والحدائقَ والسّيولَ لم تظهرْ أبدًا في صورةِ المكانِ الأكثرِ جودًا وكرمًا. ولكنَّ

القضيةَ في الأساسِ ليست قضيّةَ صحراء بخيلة أو مدينة كريمة، إنّها متعلّقةٌ بجوهر الشّعر وحقيقة الشّاعر، و(ما لا رميه نفسه الذي ملّ من سيطرة فكرة القمر، وأقسم أن يبعده، اضطرّه يوما إلى الخضوع هاتفا: يا له من شاعريّ فاتن!) [10]، لأنّ القمر بقي قمراً قانعاً بقدره، الشّاعر هو الذي لم يثبت على حال، وعاش تتجاذبه الأعاصير والجَزْرُ والمَدُّ والمشاعر والرّغبات، فقد يتقلّب في اللّحظة الواحدة ألف مرّة.

وإذا كان الأسد / اللّفظ دالاّ على الرّجولة الحقّة (المرتبطة بالفحولة الحقّة) عند العرب في العصور القديمة دون استثناء، فإنّ الأسد قد انسحب من عالم الشّعر والشّعراء هاربا بشجاعته وفحولته، ما دام العصرُ كلّه قد تقنّع بثياب الجبن، وتخفّى وراء مقود دبّابة أو زناد رشّاش أو مسدّس. استدعت الشّجاعةُ الحاضرةُ بقوّة عند القدماء رموزها (في الشّعر)، وكان الأسد أكبرها وأهمّها، وتغييبُهُ اليومَ (في كلّ مشاريع الكتابة الشعريّة العربيّة المعاصرة) أنبلُ ما أنجزه شعراؤنا على الإطلاق، فلأوّلِ مرّة صدقوا مع أنفسهم ومع قرّائهم! لأنّ مدلولاته انقرضت مع أهلها، ولأنّ الشّعراءَ أوّلُ من يتحمّل مسؤوليّةَ هذا الخصي المتفشّي، الممتدّ من الفعل إلى الصّفة.

القضيّةُ هنا ليست قضيةَ مكان، إنّها قضيةٌ أخرى ترتبط برؤيةِ الشّاعرِ للمكان، يمكنه أن يجعلَ كهفًا مظلماً تسكنه الحيّاتُ والعناكبُ والجنُّ، جزيرةً صاخبةً بالجمال، والحبّ، والألوان، والموسيقى، والأمان، ويمكنه أنْ يحوّل جنّةً خضراءَ آمنةً مطمئنّةً، ترقصُ فيها الطّفولةُ والصّبابةُ والمواعيدُ إلى بقايا قريةٍ خاليةٍ على عروشها. القولُ بأنّ المكانَ مختلفٌ باعتبارِ أَهْلِيَتِهِ للإلهام، ودورِهِ في (صناعة الشّعراءِ وتكوينِهم)، لا يؤكّدُه الفضاءُ الجغرافيُّ الحاضنُ لكلّ البلادِ العربيّة، بتنوّع تضاريسِهَا، واختلافِ ملامحِ أمكنتِهَا، لو كان الأمرُ كذلك، لكان أهلُ مكانٍ مّا كلُّهم شعراءَ، وَلَمَا قيلَ في المقابلِ بيتٌ شعريٌّ واحدٌ في مكانٍ آخر.

الأمرُ المؤكّدُ أنّ الشّاعرَ يقولُ شعراً في أيّ مكان يحلُّ به، وغيرُ الشّاعر لا يقولُ شعراً مهما جال في أرض الله الواسعة، الشّعرُ ملكة تولد مع (الشّاعر)، يُنَمّيها، فيكبر، وتكبر معه، المكانُ في مقابل ذلك، يملكُ ملكةً مّا، أو أكثر، لا يكبر، ولا تكبر، والذّاتُ المدركة ـ منذ البدء ـ هي التي تجعلها (ملكةً)، لأنّه لا وجودَ لها أصلاً قبلَ إدراكِ الذّاتِ لها، فالنّهرُ مصدرٌ للماءِ العذب الفرات في نظرِ الفلاّح، وعالمٌ سحريٌّ مشبع بالألوان في عين الرسّام، وكنزٌ لا ينفذ من الأخشابِ المحيطةِ به عند الحطّابِ، ويراه الشّاعر فردوسا تتبارى فيه الحوريّات الفاتنات، ويزهر بينهنّ الجمال الخالد، كلٌّ واحد من هؤلاء يرى فيه (الملكة) التي ترضي رغبته، ولا يرى غيرها، ممّا يراه غيره من النّاس وفيه إرضاء

لرغباتهم، بمعنى أن رغبة الذّات في المكان، وإرضاء المكان لهذه الرّغبة، هو الذي يجعل المكان حيّا في عين الذات، وإلاّ ابتلعه عالم اللاّوجود، وألقى به في العدم.

كذلك، فالشّاعر حين يحتاج إلى الحديقة يراها بعين رغبته، من زاوية ما يمكنها به أن ترضي رغبته فيها، ولكنّ هذه الحديقة بالتّحديد، ما إنْ تخرج من فضاء هذه الرّغبة، حتى تدخل عالم اللاّوجود، وتنزاح تماما من عالم مدركات الشّاعر، وحينها، قد يكون فيها ولا يدركها.

ثمّ، إنّ وجود هذه الرّغبة عند الذّات تجاه المكان، لا تتوقّف بإدراك المكان، بل، إنّ القضيّة ستتشعّب في فضاء الذّات المدْرِكَة، وهناك ستشكّلُ وجودًا موازيًا للوجود المدْرَكِ عند الذّات، هنا يمكن أن يبدأ الشّعر فعليّا، بمعنى، هنا يمكننا الحديث عن ميلاد الشّاعر، الذي لم يكن موجودا من قبل، ولكنّ الشّاعر، وبحكم سنّة الحياة، لا يمكنه أن يقول شعرا يوم ميلاده، عليه أن يعرف المكان الذي أدركه حقّ المعرفة، لأنّه إلى الآن لم يتجاوز بإدراكه للمكان صورة ضبابيّة هو أوّل من يجهل تفاصيل ملامحها، هذه الملامح التي ستتحدّد له بوضوح كلّما امتدّ به الزّمان في المكان، وهنا نصل إلى (الألفة) التي تحدّث عنها غاستون باشلار، وعن "شاعر مّا" دون غيره من الشّعراء، (ولهذا فإنّ كلمة الشّاعر، بسبب وقعها الصّادق تحرّك أعماق وجودنا) [11]، وبذلك يعيدنا باشلار، رغما عنا، إلى (كلمة الشّاعر)، أي إلى اللّغة الشّعريّة، (وفي هذه الحالة يمكن القول إن الدلالة ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء وليس محايثا له، إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل، وهو ما يشير إلى أن إدراك الكون ليس مباشرا، فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه) [12].

يتحدّث النّقاد عن اللّغة الشّعرية وكأنّها كائنٌ يعيش خارج المكان، وهو الكائنُ الذي يمثّل وحده المكان كلّه، وحين قيل لنا (بعدم إمكانية الفصل بين اللّغة والفكر) ، كانوا يدحضون فكرة وجود هذا الكائن، ويؤكّدون ما يجب تأكيده، وهو أنّ اللّغة الشّعريّة لا يمكنها أن توجد خارج المكان. المكان هو الذي يبتكر لغته، وتغيّر المكان يستلزم لغة جديدة أخرى، ترتبط بالمكان الجديد، وعلى هذا كانت لغة المسجد (المكان) مختلفة عن لغة (الملعب) المكان، أو المقهى المكان، أو العرس المكان... ثمّ إنّ (بنية اللغة وبنية الفكر أمر واحد، ومن ثمّ فاللغة ليست أداة أو وسيلة للتخاطب والتفاهم والتواصل فحسب، وإنما اللغة وسيلتنا للتأثير في العالم، وتغيير السلوك الإنساني من خلال مواقف كلية) [13].

يرتبط المسجد المكان بدلالة دينيّة مقدّسة، فيغدو الإيمان والاستغفار والتّسبيح والسّكينة والهدوء... هي لغته في حدود دلالتها الدّينيّة المقدّسة، (فالأماكن الدّينيّة تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض) [14]. في حين أنّ الملعب كمكان يمثل ملتقى فئة عمريّة في العادة ـ

عندنا ـ ترتاده للتّنفيس عن الذّات، متحرّرة من كلّ رقابة دينيّة وسياسيّة واجتماعيّة وأخلاقيّة أحيانا (ترديد جماعيّ لعبارات تتحدّى كلّ القيم)، يرتبط بدلالات مغايرة، متحرّرة من القيم ومتحدّية للأعراف، وكذلك المقهى... ولذا لا نتصوّر سكّيرا في حانة يمارس لغة الورع، ويتحدّث عن العبادات، وعن الجزاء والعقاب! ولا نتصوّر مصلّيا في مسجد يمارس لغة تتحدّى الدين والأعراف والأخلاق! يتباهى بالمغامرات العاطفيّة، وحفلات الرّقص المجنونة، فـ(المكان حقيقة معاشة، ويؤثّر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبيّ. ويحمل المكان في طيّاته قيما تنتج من التّنظيم المعماريّ، كما تنتج من التّوظيف الاجتماعيّ؛ فيفرض كلّ مكان سلوكا خاصّا على النّاس الذين يلجون إليه، والطّريقة التي يُدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصّة)[15]، والمدعو إلى عرس أو حفلة يعرف سلفًا أنّه مدعوّ ليفرح، أمّا زائر المقبرة، فعليه في أحسن الأحوال أن يفتعل الحزن والبكاء.

هذه أمور يدركها المرء في كلّ مراحل عمره، دون أن يتعلّمها في المدرسة، ولكن، يبدو بأنّ النّقاد يحتاجون إلى إعادة تذكيرهم بها، كلّما أرادوا غسل نصّ من أدرانه ليبعثوه آية في الجمال، أو أن يجرّدوه من جماله، لأنّهم لا يتّفقون مع قائله.

اللّغةُ حاملةٌ للإبداع الأدبيّ عامّة والشّعريّ خاصّة؛ فهي انحراف عمّا عرفه النّاس، وشاع بينهم، ولذا يجب التركيز على بعدٍ مهمّ (من أبعاد العلاقة بين مستَوَيَيْ اللّغة... هذا البعد هو العلاقة بين ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ"المثاليّ" وما يمكن تسميته بـ"المنحرف"، والمثاليّ هنا هو المستوى العاديّ، أمّا المنحرف فهو المستوى الفنّيّ)[16]، والصّورةُ لغة؛ ومنذ القديم و(الشّعرُ صناعة، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير)[17]، والإيقاعُ لغةٌ؛ ولولاه ما كان للمغنّي فضلٌ على أحد، ثمّ إنّ (الغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النّفع في معاينة الرّوح، ومناغاة العقل، وتنبيه النّفس واجتلاب الطّرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزّة، وإذكار العهد، وإظهار النّجدة، واكتساب السّلوة، وما لا يُحصى عددُه)[18].

لماذا يصرّ كثير من الأدباء والنّقّاد ـ تبريرا لكتابات لا تقول، وتعبيرات لا تفصح، وصور تشوّه الجميل عوضا عن تقويم القبيح، على مهمّة (تشويش القارئ)، وطرح السؤال بدل تقديم الجواب؟ طرحُ السّؤالِ بطبيعتِهِ معادلٌ للجهلِ- الذي قد يكونُ إيجابيًا ما دامَ يبحثُ عن جوابٍ- ولكنْ، هل تتوقّف مهمّةُ الكاتبِ عند طرح السّؤال؟ ما هو دورُ القارئِ إذن؟ هل هو تقديمُ الجوابِ للكاتبِ؟ وإذا كان الكاتبُ الجاهلُ قد نجحَ في مهمّته، وطرحَ السّؤالَ وبلّغَهُ للقارئ، وشوّشه، فبأيّ طريقةٍ يستطيعُ القارئُ - العالمُ بالجوابِ - أن يبلّغَ جوابَهُ للأديب؟

استطاعت عبارات كثيرة من قبيل: صدمة القارئ، أو تشويش القارئ، أو خلخلة القارئ، طرح السّؤال على القارئ... أن تجد مكانا ـ آمنا ـ على صفحات الجرائد، وتعبر إلينا متباهية من خلال ميكروفونات الإذاعة وشاشات التلفزيون، وتساءلت بدوري كثيرا عن هذا القارئ البريء، وعن الجريمة التي ارتكبها. المؤكّد أنّ القارئ لم يشارك أبدا في تسويد هذه الكتابات، وقبل ذلك لم يرتح إليها، ولم يطلبها، ومع ذلك وجد نفسه في موقف المتّهم، وعوقب بـ: الصّدمة والتّشويش والخلخلة وطرح السّؤال، وهو عاجز عن فهم السّؤال!!!

موت النّصّ

النّصّ بدايةً هو فضاء الوعي، والوعيُ المفردُ هنا جمعٌ في الدّلالة دونَ شكّ؛ فالنّصّ وجهان لا يمكن رسم الحدود بينهما، مهما ادّعينا القدرة على الإبداع أو على النّقد. وجهه الأوّل وعيّ بالفنّ، ووجهه الآخر وعي بالفكر. وجهه الأوّل هو مقوّم وجوده وقابليّته للتّجنيس أو التّصنيف، ووجهه الثّاني هو مقوّم وجوده في المكان – المكان - وامتداده في الزّمان – التّاريخ - علينا أنْ نكفّ ولو للحظة عن الانبهار بالأفكار التي تعمل على تحقيق الصّدمة كعامل للتّأثير والانتشار، وكأداة لشلّ العقل عن التّفكير، وتجميد الذّات عن ممارسة متعة الفنّ؛ فالقول بأنّ (النّصّ بنية لغويّة) هو قول نظر إلى هذا النّصّ من زاوية وجهه الأوّل، فأقرّ بوجوده أوّلا، ثم امتلك بعد ذلك شرعيّة الملاحظة والتّعليق، التي ستسمح له بعد ذلك بتصنيفه أو تجنيسه. الإقرار بوجوده هو إقرار صريح بنصّيّته، وإقرار ضمنيّ بتأثيره، وإقرار استنتاجيّ بأنّه وصل إلى (القارئ)، وما يأتي بعد ذلك – بخصوص هذا الوجه الأوّل – لا يعدو أن يكون ظلالاً لأشكالٍ متشابهةٍ، لا تختلف إلاّ بمقدار ما يكون الضّوء ساطعا أو خافتا.

وإذا انعدم الوعي الفنّيّ لدى المؤلّف، وهو فرضا منعدمٌ لدى القارئ، أصبح النّصّ مفرغًا من كلّ مبرّرات وجوده، وهنا نصل إلى مرحلة (موت النّصّ)[19]، وهي مرحلة بدأت تاريخيّا منذ عقود من الزّمن، أيْ منذ أَهمل المؤلّفُ - فنيّا - (مبرّراتِ وجودِ النّصّ)، وتجاهلَ – أخلاقيّا – القارئَ وحقَّه في النّصّ.

القول بـ(موت النّصّ) هو (وصف حالة) لواقع النّصّ الشّعريّ[20]، فحين يتحقّق أمام القارئ كـ(لغة)، بل ككلمات وجمل، ولا يقول شيئا، فمعناه أنّه جثّة بلا حياة. هذا النّصّ قد فقد روحه، لأنّه بداية أُريد له أن يكون شعرا، ولكنّه وُلِدَ شيئًا آخر[21]، والأمر طبيعيّ، لأنّه فقد كلّ مقوّمات الشّعر، حتّى قبل أن يولد: الموهبة والأصالة والرّؤية الشّعريّة: (ليست المسألة أنّي حرّ في اعتبار أيّ شيء شعرا، بل هناك مجموعة محدّدة كبيرة من الأعراف والأحكام الجمعيّة تتفاعل في نفسي وتؤدّي بي إلى اعتبار مجموعة مّا من الكلمات قصيدة والتّعامل معها على أنّها كذلك)[22].

وصلنا نحن إلى مرحلة (موت النّصّ)، وهي المرحلة الأخيرة من المراحل التي كان ضحيّتها (القارئ) أوّلاً، ثمّ (المؤلّف) ثانيًا؛ موت القارئ هنا، ليس معناه أنّنا اعتبرناه آلةً تتهجّى الحروف، وتكتفي من النّصّ بما أردناه لها، بمعنى أنّنا وضعنا حدودا مسبقة تؤطّر فعل القراءة، هذا معناه أنّ المؤلّف موجود أوّلا كمؤلّف، ثمّ أنّه قام بفعل القول الذي نتج عنه هذا النّصّ الجميل افتراضا، الموت هنا هو موت جاء على سبيل القدر، بمعنى أنّ القارئ أمام نصّ، لم يستطع دخول فضائه ليكتشف جغرافيّته، رغم امتلاكه لكلّ مقوّمات القراءة، والسّبب أنّه اصطدم بلغة اللاّلغة، واللاّقول واللاّدلالة، فينسحب عن ممارسة فعله، لأنّ هذا النّصّ بداية لم يُكتب لِيُقْرأَ، بل لأغراض أخرى يعرفها المؤلّف وحده، فإذا انتفى فعل القراءة تحقّق موت القارئ، لأنّ وجود النّصّ مقرون بها، ثمّ إذا فقد النّصّ القدرة على صناعة القراءة، وتحقيق متعتها، تحقّق موت النّصّ.

برّر أحد النّقاد انصراف المثقّفين المعاصرين عن الشّعر القديم، بكونهم يجدون (صعوبة في فهم الشّعر العربيّ، ولا يتذوّق جماله إلاّ قلّة من المختصّين في دراسة الأدب، وهذا نقص كبير في الثّقافة العربيّة الحديثة، وللمحدثين بعض العذر في انصرافهم عن الشّعر لأنّنا نقدّم لهم شعرا لا يمتّ إلى حياتهم الفكريّة بسبب، وهم يجدون فيه مبالغات غير مقبولة عندهم، وتشبيهات متكلّفة واستعارات بعيدة، ومحسّنات لفظيّة ومعنويّة يأباها الذّوق العصريّ، ثمّ إنّهم لا يجدون فيه تحليلا للعواطف الإنسانيّة، ولا لعواطف الشّاعر نفسه)[23]، قد يكون المبرّر موضوعيّا تماما، فالنّصّ الشّعريّ الذي لا يجد فيه القارئ نفسه، سيزيحه عن مجال رؤيته، ليبحث عن غيره، ولكنّنا حين نتحدّث عن الشّعر القديم فإنّنا نتحدّث عن تاريخ يمتدّ قرونا في عمق الزّمن، ولا شكّ أنّ الفرد قد أصبح غير الفرد، والقيم غير القيم، والذّوق غير الذّوق... ولكنْ، ماذا نقدّم من مبرّرات، للدّفاع عن شاعر يعيش بيننا، حيث الفرد هو الفرد، والقيم هي القيم، و(الذّوق – افتراضا – هو الذّوق)...؟ يبدو بأنّ المبرّر الوحيد الممكن، هو أنّه حين ينتج (نصًّا ميّتا) فلأنّه هو نفسه ميّت قبل أنْ ينتج نصّه، وحكم على نصّه بألاّ يكون إلاّ ميّتا، فالنّصّ الحيّ لا يستمدّ حياته إلاّ من منبع حيٍّ، وموت النّصّ يقتل المؤلّف والقارئ معا. يمكن لكلّ الأطراف والجهات أنْ تموت، ولكنّ النّصّ يبقى حيًّا – افتراضا - لأنّه وُجِدَ ليحيا.

هناك كثير من النّصوص التي تتعالى على الفهم، والسّبب غموضها؛ ولكنّه غموض متأتّ من لغةٍ مّا شكّلتْ سياقها الدّلاليّ الذي اخْتيرتْ له، مثل الشّعر الصّوفيّ؛ فجمهور الشّعر الصّوفيّ ليس جمهورا عامّا، فحتّى وإنْ لم يكن هو نفسه صوفيّا، فعليه أنْ يلمّ بأهمّ مبادئ التّصوّف، فليست لغة المتصوّفين سوى رموز وإشارات ومصطلحات لا يعرفها إلاّ أهلها، ثمّ إنّها لغة قابلة للتّأويل[24]، وليست كلّ لغة قابلة لذلك، بَلْهَ التّواصل أو (التّوصيل). أمّا النّصوص التي (لا تدلّ)، ويعجز عنها

التّفسير أو التّأويل، فهي لغة قد فقدت كلّ مبرّرات وجودها، وأعلنت الخصام مع مدلولاتها المعجميّة التي لازمتها منذ الجاهليّة الأولى، والغموض المقصود هنا ليس ذلك الذي يعتبره جاكبسون (خاصّيّة داخليّة، ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشّعر)[25]، وإذا كان لا بدّ من وجود الشّاعر، فلأنّ وجوده يلبّي حاجة مّا عند القارئ، ويحقّق ما عجز هذا القارئ عن تحقيقه، ولن يتمّ ذلك إلاّ باللّغة، وعليه، فـ(إنّ جوهر اللّغة الشّعريّة ليس في التّنميق، وإنّما في تلك النّوعيّة التي تنعش الفكر، والتي يقوم الشّعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول، من سياقه المعتاد، ليحوّله إلى شيء جديد)[26]، هذا قولٌ يؤكّد أنّ الشّعر يتعامل مع (فكر.. صورة.. أو موضوع متداول...)، بمعنى أنّه يقدّم شيئا، وليس مجرّد مقبرة لغويّة لألفاظ فقدت أرواحها!!! إنّ لغة الشّعر (محكومة بقانون يعيد تأويلها مرّة أخرى)[27]، والتّأويل، مضمونه القول المتضمّن في التّعبير.

والقول بأنّ (النّصّ بنية لغويّة) لم يُعِدْ بناء النّصّ من جديد، ولم يُعد اكتشاف فضاءات وجوده؛ فالنّصّ منذ وُجد النّصّ، بنية لغويّة، وتشكيل لغويّ، فضاؤه اللّغة، وأساسه اللّغة، وأداته اللّغة، ووجوده في اللّغة، واستمراره باللّغة. وحين تنضاف كلمة (بنية) إلى ما سبق، فإنّ الذي يترتّب عليه، هو الذي مثّل تحوّلا جذريّا في مسار الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر، والنّصوص التي تؤكّد رأينا هذا أكثر من أنْ تُعدّ.

أدّت محاولة التّفلّت من الموهبة والأصالة والرّؤية الشّعريّة، إلى ادّعاء التّجريب، وأهمّ محاولات التّجريب، إنّما كانت ولا زالت فعلاً (إبداعيّا) خارج كلّ الأطر والقواعد، وفعل التّجريب هنا، هو الذي برّر به الشّاعر المجرّب انفلاته من الأطر الجماليّة العامّة، التي حدّدها الذّوق الفنّيّ عندنا، على مرّ السّنين. وما دام فعل التّجريب يتمّ خارج هذه الأطر، فقد أصبح الادّعاء متعلّقا بالنّصّ كبنية، وما استطاع تحقيقه من تفرّد، يشهد لصاحبه بالابتكار، ولكن في هذه الحالة، فنحن نبدع خارج الأطر وخارج الذّوق العام، وفي المقابل، فنحن نعبّد الطّريق أمام الذّوق الخاصّ، بمعنى أنّه سيكون لكلّ نصّ – تجريبيّ – أطره الخاصّة المرتبطة به وحده، والدّالة على صاحبه، وهذا الأمر في حدّ ذاته تكريس لذوق الفرد على حساب ذوق الجماعة، وقتل للقارئ وفعل القراءة[28]، واغتيال للنّصّ.

مكتبة البحث

1. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.
2. سياسة الشعر، أدونيس، سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985م.
3. مقدمة ديوان: لن، أنسي الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1982.

4. جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، كتابات نقدية، سلسلة شهريّة تصدرها الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 15 أكتوبر 1990.
5. رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.
6. أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، 2013.
7. آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، ترجمة ابراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة، 2008.
8. تزفيطان تودوروف: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2007.
9. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1984.
10. أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأفعال بالكلام، ترجمة عبد القادر قينيني، إفريقيا الشّرق، 1991.
11. مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، دار قرطبة، ط 2، باندونغ الدار البيضاء، 1988.
12. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003.
13. الجاحظ: الحيوان، ج 3، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار إحياء التّراث العربيّ، ط 3، بيروت، 1969.
14. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.
15. محمّد كامل حسين: الشّعر العربيّ والذّوق المعاصر، سلسلة شهريّة تصدر عن دار مجلّة الإذاعة والتّلفزيون، طبع مؤسّسة دار الشّعب، ص: الغلاف.
16. محمّد عبد المنعم خفّاجي: الأدب في التّراث الصّوفيّ، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي.
17. رومان جاكبسون: قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الوليّ ومبارك حنّون، دار توبقال، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 1988.
18. فاطمة الطّبّال بركة: النّظريّة الألسنيّة عند رومان جاكبسون، المؤسّسة الجامعيّة، ط 1، 1993.
19. بشير تاوريرت: الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة والنّظريّات الشّعريّة دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2010.
20. نيكولاس رويل: ألوان من التفكيكية دليل المستخدم، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القوميّ للتّرجمة، ط 1، القاهرة، 2014.

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص: 129.

[2] أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985م، ص: 154.

[3] أنسي الحاج: ديوان: لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1982، بيروت، ص: 14.

[4] جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، كتابات نقدية، سلسلة شهريّة تصدرها الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 15 أكتوبر 1990، ص: 43.

[5] هناك مفهوم ثان للصّدمة في لغة بعض الشّعراء، وهو مفهوم يحاول أصحابه أن يلبسوه دلالات فلسفية تارة، وشعريّة تارة أخرى، ولكنّه يبتعد عن الشّعر بالقدر الذي يتطلّبه الشّعر أن يقترب منه، هي صدمة أقرب إلى رمي المنشفة من قبل المتلقّي، تؤدّي به إلى أن يتبرّأ ممّا قرأ، فإذا كان من الطّبيعيّ جدّا في الخطاب الشّعريّ، أن يرتبط المُرْسِلُ بالمرسل إليه بواسطة رسالة، هي التي تحقّق بوصولها وجودَ الطّرفين، فإنّ الرّسالةَ في هذه (الصّدمة) لا تصل أبدا، وبذلك لا يتعدّى وجودُ المرسلِ حدودَ ذاته فقط، وكذلك الأمر بالنّسبة للمرسل إليه، لأنّ (الرّسالة) التي هي مبرّر وجود الطّرفين لم تحقّق وجودها هي ذاتها، وتبقى الرّسالة في هذه الحالة مجرّد ادّعاء كاذب، عليها أوّلا أن تبرهن بنفسها على وجودها، ككائن موجود بقوّة الفعل.

[6] جان كوين، بناء لغة الشعر، ص: 197.

[7] رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص: 25.

[8] آن موريل: النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا، ترجمة ابراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة، 2008، ص: 22، 23.

[9] تزفيطان تودوروف: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2007، ص: 14.

[10] جان كوين، بناء لغة الشعر، ص: 46.

[11] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1984، ص: 42.

[12] سعيد بنگراد: مقال: السميوزيس والقراءة والتأويل: http://www.saidbengrad.net/al/n10/4.htm.

[13] أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأفعال بالكلام، ترجمة عبد القادر قينيني، إفريقيا الشّرق، 1991، ص: 6.

[14] مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، دار قرطبة، ط 2، باندونغ الدار البيضاء، 1988، ص: 63.

[15] مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، ص: 61.

[16] عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003، ص: 193.

[17] الجاحظ: الحيوان، ج 3، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار إحياء التّراث العربيّ، ط 3، بيروت، 1969، ص: 132.

[18] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص: 228.

[19] (موت النّصّ) أو نهايته، فإذا كان النّصّ منذ أقدم نظريّة أدبيّة قد ارتبط بالمجتمع، وبالتّالي قد ركّز على طرف مّا، بحسب اختلاف الفلسفات والرّؤى، وفُسّر بناء على ذلك (المجتمع والتّاريخ والذّات والنّفس واللّغة، ثمّ الانغلاق والانفتاح، والقارئ)، وأساس كلّ ذلك موهبة وأصالة ورؤية شعريّة، فإنّه اليوم مجرّد ممارسة فارغة من الموهبة

والأصالة والرّؤية الشّعريّة، أصبح النّصّ يظهر ويتكاثر خارج كل الضّوابط الفنّيّة، وأصبح صاحبه مجرّد متعامل مع اللّغة، يفتقد إلى أهمّ عنصر في ذلك، وهو التّجربة الشعريّة، التي هي بدورها تفتقد إلى الأساس: (الموهبة والأصالة والرّؤية الشّعريّة).

[20] هذه وجهة نظر شخصيّة، قد توصف بالرّجعيّة، أو الجهل، أو التّطفّل، أو الانحياز لموقف... ولكنّ الواقع هو الذي يتحدّث، وأشير هنا إلى ما قاله أحد أساتذتنا ونقادنا المحترمين جدّا، لأحد الشّعراء وهو يقرأ شعره: هذا كلام جميل، ولكن ماذا تريد أن تقول؟ كثيرة هي النّصوص المشابهة لهذا، لغتها ألفاظ لا يجمع بينها المعجم، وإنّما جمعها (النّظم) ليمنحها حياة جديدة!!! ولذا، يمكن أن تكون نصوصا كُتبت قبل زمانها، وهي في انتظار قارئها. هذه صفة أصبحت ملازمة للكتابة الشّعريّة عندنا، بحيث أصبح الشّاعر هو الذي يستطيع أنْ يَجْمَعَ ما لا يَجْتَمع من ألفاظ اللّغة، لا على سبيل الحقيقة ولا المجاز، وحتّى السّياق الذي كان يستطيع أن يساعد على تحديد دلالة اللّفظ، أصبح (عاجزا) عن ذلك، لأنّه، وفي خضمّ الفوضى اللّغويّة التي يمثّلها النّصّ الشّعريّ، أصبح هو أيضا غائبا، وهذا هو جوهر الاستهتار بالفعل الإبداعيّ أوّلا، وبالقارئ ثانيا.

[21] هذا يذكّرنا بأرسطو ورأيه في المرأة، حين قال بأنّها رجل ناقص، أو أنّها رجل وُلِدَ أنثى.

[22] نيكولاس رويل: ألوان من التفكيكية دليل المستخدم، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القوميّ للتّرجمة، ط 1، القاهرة، 2014، ص: 61.

[23] محمّد كامل حسين: الشّعر العربيّ والذّوق المعاصر، سلسلة شهريّة تصدر عن دار مجلّة الإذاعة والتّلفزيون، طبع مؤسّسة دار الشّعب، ص: الغلاف.

[24] لقد عجز الصّوفيّون (عن إيجاد لغة للحبّ الإلهيّ، تستقلّ عن الحبّ الحسّيّ كلّ الاستقلال، والحبّ الإلهيّ لا يغزو القلوب إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللّغة الحسّيّة، فيمضي الشّاعر إلى العالم الرّوحيّ، ومعه من عالم المادّة أدواته وأخيلته التي هي عُدّته في تصوير عالمه الجديد). محمّد عبد المنعم خفّاجي: الأدب في التّراث الصّوفيّ، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي ، ص: 182.

[25] رومان جاكبسون: قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الوليّ ومبارك حنّون، دار توبقال، ط 1، الدّار البيضاء، المغرب، 1988، ص: 51.

[26] فاطمة الطّبّال بركة: النّظريّة الألسنيّة عند رومان جاكبسون، المؤسّسة الجامعيّة، ط 1، 1993، ص: 79.

[27] بشير تاوريرت: الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة والنّظريّات الشّعريّة دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2010، ص: 309.

[28] الاستخفاف بالذّوق العام هو استخفاف بالذّات أوّلا، واستخفاف بالقارئ ثانيا، ولا نظنّ بأنّ مجتمعا واحدا – حتّى المجتمعات التي ننعتها بالبدائيّة والتّخلّف – لم يحدّد الأطر الجماليّة العامّة لذوقه الفنّيّ، والتي تفرض عليه فنّيّا الانصياع لها لتحقّق له فعل التّجاوب، لأنّ الذّوق العامّ (المشترك) يمثّل عنصر وحدة بين أفراد الجماعة، ومصدر حياة لها، في الفنّ وخارجه. (الحكم بتفضيل الأشياء يستلزم قدرا من العمومية وليس معنى ذلك أنّ الحكم بالجمال حكم مطلق وضروريّ ولكن ذلك يعني أنّه إذا تساوت الظّروف وتشابهت الأذواق والإدراك فعندئذ يحدث اتّفاق بين أحكام النّاس على الجمال). أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، 2013، ص: 18.