Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الإنسانية
العدد (109) المجلد (2) ايلول 2026

اللغة الشعرية من التخييل إلى الكشف

Poetic Language: From Imagination to Revelation

محمد عامر إبراهيم
المديرية العامة لتربية ديالى

أ.د. علي متعب جاسم
جامعة ديالى - كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

This research discusses the concept of poetic language, departing from a critique of the linguistic view that reduces it to a communicative system subject to analysis. Instead, it establishes an alternative conception that regards poetic language as an intellectual space in which existence is revealed rather than merely a tool for conveying meaning.

The study follows a trajectory that begins with the positions of Muslim philosophers on poetic language, from Al-Farabi and Ibn Sina to the critic Abd al-Qahir al-Jurjani, where their views reveal an early awareness that the poetic use of language is not a stylistic deviation but rather a capacity to disclose what standard language cannot express.

It also traces a modern Western philosophical path, passing through Roland Barthes in his distinction between language, style, and writing, and culminating in Martin Heidegger, who conceives language as the "house of Being" and poetry as the art most capable of liberating language from its instrumental use and restoring its original revelatory function.

The study concludes that what distinguishes poetic language is not what it explicitly says, but what it leaves open—the unsaid produced by tensions and shifts within the text—which makes the poem an existential event that is never fully completed at the moment of writing but remains open to every genuine reading experience.

Email: mim2994@gmail.com
Ali.ar.hum@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 9 -2026

Keywords: اللغة الشعرية، كوهن ، الفارابي، الجرجاني، التخييل، بارت، الكتابة، هيدغر، مسكن الوجود، اللامقول.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يناقش هذا البحث مفهوم اللغة الشعرية مُنطلقاً من نقد التصور اللساني الذي يختزلها في نسق تواصلي قابل للتحليل، ليؤسس لفهم مغاير يرى في اللغة الشعرية فضاءً فكريا ينكشف فيه الوجود لا مجرد أداة لنقل المعنى. ويسلك البحث في ذلك مساراً ينطلق فيه من نقد التصور اللساني منتقلا إلى مواقف الفلاسفة المسلمين تجاه اللغة الشعرية من الفارابي وابن سينا إلى الناقد عبد القاهر الجرجاني، إذ تتجلى في مواقفهم بوادر الوعي بأن الاستعمال الشعري للغة ليس انحرافاً أسلوبياً بل طاقة للكشف عما تعجز عنه اللغة المعيارية. وكذلك البحث غربيا في مسارٍ فلسفي حديث يمر ببارت في تمييزه بين اللغة والأسلوب والكتابة ، وصولاً إلى هيدغر الذي يجعل من اللغة مسكن الوجود ومن الشعر الفن الأقدر على تحرير اللغة من أسر الاستعمال الأداتي وإعادتها إلى وظيفتها الانكشافية الأصيلة. وتنتهي الدراسة إلى أن ما يُميز اللغة الشعرية ليس ما تقوله بل ما تتركه مفتوحاً ، ذلك اللامقول الذي تُشير إليه التوترات والانزياحات دون أن تُنتجه داخل النص، والذي يجعل من القصيدة حدثاً وجودياً لا يكتمل في لحظة كتابته بل يظل مفتوحاً لكل تجربة قرائية حقيقية.

المقدمة

تُعد اللغة الشعرية إحدى أكثر القضايا في الفكر الفلسفي والنقدي أهمية، لا لأنها تخلق بعداً جماليا فحسب ،وإنما ما تثيره من أسئلة في طبيعة اللغة الشعرية ذاتها : ما الذي تمتلكه اللغة حين تصاغ شعرًا؟ وكيف يمكن للقول الشعري أن يجعل اللغة تنفتح على الوجود بتجاوز المباشر والمألوف؟ وما الذي يبقى غيرَ مقولٍ في النصّ، مفتوحاً للمساءلة؟ ثمة فائضٌ للغة الشعرية يقاوم رده إلى قواعد التواصل ووظيفة الإبلاغ اللغوي. قد اختلفت المقاربات في تفسير هذا الفائض منها ما رده إلى الوظيفة الشعرية ومنها ما رده إلى الانحراف في البنية يقاس على معيار النثر ومنها ما رده إلى أثر في النفس غايته التخييل، ومنها ما التمسه في انفتاح اللغة على الوجود. من هذا التقاطع ينطلق البحث لا ليعيد عرض هذه المقاربات بل ليساءل ما تفترضه هذه المقاربات وليميز ما يجعل القول الشعري حدثًا يخلق عالما تساؤليا لدى القارئ.

ويذهب البحث إلى أنّ ما يميّز اللغة الشعرية ليس انزياحاً أسلوبياً يُقاس على معيارٍ يفصلها عن النثر – كما تقرّر نظرية الانزياح عند كوهين والوظيفة الشعرية عند جاكبسون – ولا أثراً نفسياً غايته التعجيب والإلذاذ – كما اختزله الفلاسفة المسلمون – ولا نسقاً تواصلياً تُحلَّل عناصره – كما يفترض الدرس اللساني – بل طاقة تكشف عن الوجود عبر ما تتركه لا مقولاً. وليست هذه التمظهراتُ الشكلية – من انزياحٍ وتوترٍ ومغايرة — مقوّماً لهذه الطاقة يُضاف إليها، إنها أثرُها السطحيّ المرصود فالعلامةُ الدالّة على حدثٍ أعمق لا تطابقه. والانزياح لا يصنع الشعريّ، وإنما يُشير إليه؛ ومهمّة هذا البحث ليست إحصاء تلك التمظهرات، بل إضاءةُ العالم التساؤليّ الذي تفتحه اللغةُ حين تُصاغ شعراً.

1- اللغة الشعرية في التصور اللساني:

في متابعة التصورات اللسانية عن اللغة الشعرية وما تمتلكه فإن اللسانيين حاولوا وضع علم يدرس الأدب متأثرين بالنزعة العلمية مما أبقى تلك المساهمات لمقاربة الأدب واللغة الشعرية بشكل خاص على عتبة الشكل ،إذ " تسعى المناهج بدءا من الشكلانيين إلى البنيوية – وغيرها – أن تعامل جوهر الأدب اعتمادا على اللسانيات وذلك بتخليص الدراسة الأدبية من وجهات نظر خارجة عن الشرط اللغوي "[1] وهذا يبقي تلك المقاربات تقف على مستوى الشكل النصي وخلق ثوابت ومعايير علمية تحاكم النص شكلا .

يجعل جاكوبسون في "قضايا الشعرية" الوظيفةَ الشعرية توجّهاً نحو الرسالة لذاتها، يتحقّق حين تُسقِط اللغةُ مبدأَ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التأليف. وهو بذلك لا يُهمِل خصوصية الشعر، بل يُوطّنها في بنية الرسالة بوصفها خاصّيةً قابلةً للرصد ضمن النسق. غير أنّ جهازه — القائم على عناصر التواصل الستّة — يُظهِر حدَّه حين يستشهد جاكوبسون نفسُه بشعارٍ انتخابيّ ("I like Ike") مثالاً على الوظيفة الشعرية: فالجهاز الذي يُسوّي بالبناء بين الشعار والقصيدة لا يملك، بحكم تكوينه، أن يُمسك الفارقَ الذي يعنيه قارئُ القصيدة — أي ما يفعله النصُّ بعلاقته بالوجود، لا ما ينتظمه من تكافؤاتٍ صوتية ودلالية.[2] وإذا كان ياكبسون " شدد على الرسالة أو النص وأنها تتحقق بمعزل عن الوظيفة الانفعالية ،وياكبسون شديد الحرص على جعل الوظيفة الشعرية مستقلة عن الوظيفة الانفعالية فإنّ كوهين – يرى –الانفعاليّ والشعريّ ممّا لا فكاك بينهما "[3] وهو اقترابٌ من حقيقة القصيدة يُجهِضه حين يُخضِعه للطموح ذاته: طموحِ علمٍ جماليّ يرصد الانزياحَ معياراً يفصل الشعر عن النثر شكلاً. وهو ما يُصرّح به كوهين حين يجعل بحثه من "علم الجمال العلميّ" لا الفلسفيّ ،" إذ يوجد نمطان من علم الجمال ،يدعي أحدهما (علم الجمال الفلسفي) ويدعى الآخر (علم الجمال العلمي) ويطمح بحثنا إلى الانضواء ضمن الصنف الثاني "[4] وبهذا فإنه يصرح بمتابعة اللغة الشعرية متابعة علمية بغية الوقوف على ما يميز الشعر شكلا ضمن خصائص يتم رصدها ، لكن البحث يحاول أن يناقش ما تتركه تلك اللغة الشعرية أو ما تضيئه من أفكار وما تنطوي عليه من رؤية تجاه العالم .وعليه فإن " مقولات الوصف اللساني ليست بالضرورة ملائمة من المنظور الأدبي إذ يقول ريفاتير " لا يستطيع أي تحليل نحوي لقصيدة ما أن يمدنا بأكثر من نحو القصيدة "[5] يتبين مما تقدم أن اللسانيات تبحث في آلية اشتغال اللغة الشعرية في مساحتها الشكلية أما ما يسعى إليه البحث هو ما الذي تحيل إليه هذه اللغة ، أو ما الذي تتركه من حدث قرائي ؟

2- التخييل والاختراع نواة كشفية مكبوتة :

إذا كانت اللسانيات قد أمسكت باللغة الشعرية من جهة آليتها، فإنّ الوعي النقديّ العربيّ القديم كان قد لمس فيها بُعداً آخر: بُعدَ ما تفعله لا ما تنتظمه. فقد تنبّه الفلاسفة المسلمون إلى أنّ للّغة في الشعر شأناً يفارق شأنَها في الإخبار، وإن ظلّ إدراكُهم لهذا الشأن أسيرَ الإطار الذي فكّروا داخله. إذ نجد ان "

الفارابي في كتابه الحروف التفت إلى مستويين متعارضين في اللغة ، الأول: تدل فيه الألفاظ على معانيها التي جُعلت علامات لها ، أما الثاني فتتجاوز فيه الألفاظ معانيها الثابتة الراتبة التي وضعت لها ومنه نشأت الاستعارات وغيرها من ألوان المجاز"[6] إن هذه الالتفاتة من الفارابي التي سيبني عليها آراءه حول الشعر وطبيعة اللغة الشعرية جعلت الفلاسفة من بعده يكملون ما بدأه ؛ لكن هناك سؤالاً كبيرا أمام المستوى الثاني للاستعمال اللغوي. وهو لِمَ درج الإنسان إلى الحاجة إلى المستوى الثاني ، أي انحراف اللغة عن معانيها الثابتة التي وضِعت لها؟ ما الذي يدفع الإنسان إلى التفكير بالاستعارة والمجاز؟ ألا تكفيه اللغة أم أن المعنى الذي يؤرقه لا تسعفه اللغة بمواضعاتها الاولى ؟ لربما تبقى الكثير من الاسئلة دون إجابات قاطعة ، لأننا بحاجة إلى الأسئلة أكثر فالإجابات تتكشف في مسيرة التفكير فيها. إن الاستعمال اللغوي عند الفلاسفة يحدده الهدف من الاستعمال فبحسب الفارابي فإن الاسم الذي يستعمل في اللغة العلمية يُراد منه التفهيم أما في الشعر فيستعمل بقصد التخييل ، ثم إن ابن سينا يسمي الأسماء التي تستعمل في الشعر بـ (الموضوع)أي الذي يخترعه الشاعر وكذلك (المتغير) وهو (المستعار والمشبه). وقد تابعه ابن رشد في التسمية فقد سمى الاسم الذي يخترعه الشاعر بالموضوع او المعمول المرتجل وكذلك الألفاظ (المغيرة) وهذه تدل على تلك الألفاظ التي يخترعها الشاعر.[7] ويؤكد ابن سينا أن الاستعمال اللغوي في المستوى الثاني الذي فيه الاستعارات والمجاز فهي لا تهدف إلى التفهيم والإيضاح بل إلى التعجيب والإلذاذ.[8] وإن اللافت مما سبق ذكره من تصورات الفلاسفة المسلمين هو مسألة الاختراع عند الشعراء ، اي أن الشاعر يخترع عبر هذا الاستعمال الفريد للغة لغةً خاصة به يتعاطى عبرها مع العالم والوجود ، بغض النظر عما أشار له الفلاسفة إلى الغاية من الاستعمال ، إذ اختزلوه في الجانب النفسي بتعبيرهم – التخييل والتعجيب والإلذاذ. في حين نجد ناقدا كبيرا مثل عبد القاهر الجرجاني وهو يشير إلى الاستعارة بوصفها نافذة إلى الأفكار أي أنها ليست لعبة لغوية أو مغايرة أسلوبية سطحية تمارس تأثيرا نفسيا فحسب؛ بل أن الاستعارة يمكنها أن تُحدث انكشافا عن المعاني وبذلك تكون كاشفةً عن معانٍ قصرت اللغةُ المعتادة عن إظهارها، لذا نجده يقول واصفا الاستعارة " إن شئتَ أرتك المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"[9] ولا يسعى البحث أن يُقحِم على الجرجانيّ مصطلحاً حديثا ، ولا يدعي أنّه قصد ما تقصده الفينومينولوجيا الحديثة؛ فالمسافة الزمنية — بحسب غادامير — ليست حاجباً أمام الفهم بل شرطاً منتجاً له، والنصُّ يُفصح عن ممكناته المكبوتة حين يدخل أفقاً تأويلياً جديداً. وإنّما نُسمّي توتراً قائماً في نصّ الجرجانيّ نفسِه بين ما صرّح به من غايةٍ نفسية، وما تنطق به لغتُه من فائضٍ يتجاوز تلك الغاية. وإنه في غير موضع يشير إلى امكانية اللغة الشعرية وطاقتها في التعبير عن الوجود بأفق فكري نجده يقول في تعليق على بيت شعري " وهذا موضع غاية في اللطف. لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسًا ، يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته "[10] . فهو بهذا يشير إلى الطرفين النص بوصفه يحيل لشيء لم يُقل وللقارئ

بوصفه قارئًا يجيد التماس تلك المعاني الخفية . وفي موضع آخر يشير إلى أن الشاعر الأصيل ذلك الذي لا يقف على ما تورده الحواس ويشابه وفقها " لأنه لم يراعِ ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل ،ولم يُعنَ بما تنال الرؤية، بل بما تعلق بالروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحتويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة "[11]

وبهذا تجاوز الجرجانيُّ ومَن نحا نحوَه معياريةَ الوزن والقافية في تمييز الشعر، فجعلوا اللغةَ الشعرية وطريقةَ استعمالها هي الميزةَ الأساس لما هو شعريّ[12] أي الاستعمال (الخلّاق) حسب تعبير أدونيس "فإن كلام كل شاعر حقيقي لاحق لا ينبع من كلام شاعر سابق وإنما ينبع من اللسان العربي وفقاً لاستعماله الخلاق الحر"[13] إذن نحن أمام نوع جديد من الاستعمال أو–الكتابة– يفرض علينا بالضرورة نوعًا جديدًا من التعاطي معه. وهكذا لم يكن ما لمسه القدماء في اللغة الشعرية انحرافاً في القول تُقاس درجتُه على معيار النثر، بل طاقةً على الإظهار والإبانة لِما استعصى على القول المباشر. غير أنّ هذه الطاقة ظلّت مكبوتةً في مفهومَي التخييل والاختراع: أدركها الفلاسفةُ ممارسةً حين تنبّهوا إلى اختراع الشاعر لغتَه، وحجبوها تسميةً حين ردّوا غايتَها إلى التخييل والتعجيب والإلذاذ؛ ولمسها الجرجانيُّ فائضاً في لغته حين جعل الاستعارةَ تُجسّم خبايا العقل، دون أن يملك المصطلحَ الذي يُسمّي به ذلك الفائض. فبقيت النواةُ الكشفية حاضرةً في النصّ القديم، غائبةً عن وعيه بنفسه. وتبقى المسألةُ معلّقة: إن كانت هذه الطاقة أسيرةَ الاستعمال الأداتيّ للغة، فكيف تتحرّر اللغةُ من هذا الأَسْر لتُفصح عمّا تنطوي عليه؟ وهو سؤالٌ سيقاربه النقدُ الحديث من جهةٍ أخرى، حين يبحث عن كتابةٍ تتجاوز اللغةَ المعطاةَ سلفاً.

3–بارت : عتبة الكتابة وحدُّها:

إن هذا السؤال – كيف تتحرّر اللغةُ من أَسْرها الأداتيّ؟ – يقاربه رولان بارت من داخل التقليد النقديّ الحديث نفسه، قبل أن يبلغه هيدغر من جهة الوجود. فبارت يجد الكاتبَ محاصَراً بين معطيين لا يملك أيّاً منهما: اللغةُ ظاهرةٌ اجتماعية تسبقه، والأسلوبُ ضرورةٌ متجذّرةٌ في ماضيه ، إذ يرى رولان بارت أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، إذ "أن اللغة جملة من المقررات والعادات تشمل كل كتاب عصر من العصور "ويقول أيضا " هي الملكة المشاعة بين الناس وليس بين الكتّاب وهي تبقى بعيدة عن طقسية الأدب وهي موضوع اجتماعي بالتعريف" وكذلك " أنها بالنسبة للكاتب ليست سوى أفق تترسخ في مداه ألفة ما "[14] فهي –اللغة– بحسب بارت الخط الأفقي والمشترك الذي يربط الناس ببعضهم ، بكل مفرداتها وحمولاتها الثقافية والتاريخية. أما الأسلوب فهو فردي عند بارت لكن فرادته لا تأتي من اختيار الكاتب الحر لأسلوبه ؛ بل " أن الصور والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئا فشيئا آليات فنه ذاتها. وهكذا يتشكل تحت اسم الأسلوب لغة مكتملة بذاتها لا تغترف إلا من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب "[15] فالأسلوب برغم فرادته تشكل عبر ماضٍ شخصي مليء بالأساطير و الرموز والمعتقدات الشخصية كلها غذت المخيلة وبالتالي شكلت نمطا من التفكير الخاص به تجاه الحياة والوجود ، لذا فهو

يغترف من هذه الميثولوجيا التي شكلت وعيه دون إرادة واعية منه إذ يعبر بارت عن الأسلوب بأنه "مسيرة الشخص المغلقة وليس نتاج اختيار وتأمل على الإطلاق"[16] بل هو " نتاج عنفوان وليس مقصد"[17] إن ما يميز الكلام العادي ظاهرة السرعة في حين أن ما يميز الأسلوب هو التكثيف وهذا الأخير هو ما يميز الصور المجازية ؛ إذ أنها على جمالية ما تفعله في نسيج النص فهي مخزون كبير للأفكار والشذرات الحقيقة كما يعبر عنها بارت[18] إن بارت في حديثه عن الشذرات الحقيقية التي تترسب بعمق في الصور المجازية يبدو بشكل أو بآخر يلتقي مع الجرجاني في حديثه عن الاستعارة وامكانية الصورة المجازية للتعبير عن خبايا الفكر ؛ لكن من وجهة نظر بارت هذا كله لا يكفي ، فهو يرى أن اللغة بوصفها الخط الأفقي وملكة مشاعة والأسلوب بتجذره في ماضي الكاتب إذن أن هذين الأمرين معطيان بشكل مسبق ، أي أن اللغة ليس له دخل في تشكلها والأسلوب يتشكل وفق صيرورة زمنية وماضٍ يفرض تعبيرات وصياغات لا تدل على اختيارٍ حر، لذا فهو–بارت– يجد بين اللغة والأسلوب مكانا جديدا يسميه الكتابة بوصفها عملا يعبر عن روح الجماعة [19]فهي" وظيفة ، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[20]

حسب بارت ليس كل من استعمل اللغة بأسلوب بلاغي مزخرف ومليء بالصور المجازية والثوابت التي انبنت عليها الكتابة الإبداعية يمكن أن يُعد أنه يُمارس الكتابة. فالكتابة عنده مشروع وموقف من الإنسان والتاريخ لذا فهي " الشكل الحبيس مقصده الإنساني والمرتبطة بأزمات التاريخ الكبرى"[21] ولكن كيف للكتابة أن تتحقق واللغة لها تاريخها المعنوي والأسلوب له سطوته الفردية ، كيف يمكن للغة أن تتخلى عن عمقها التاريخي ودلالاتها؟ فإنها بكل طرائق استعمالها تحمل في عروقها ذكريات ماضيها معها ، وكيف يمكن للكاتب أن يضبط أسلوبه لينقذ نصه من الذاتية المفرطة؟

يرى بارت أن الكاتب عليه أن يخلق لغة جديدة خاصة به " فالتاريخ العاجز عن توفير لغة يستهلكها الكاتب بحرية يضطره إلى وجوب البحث عن لغة جديدة ينتجها بحرية"[22] أي البحث عن أساليب جديدة في الكتابة تجعل من اللغة نوعا جديدا في التعبير يكون فيه الكاتب حُراً ، فإنه لا يمكن للكاتب أن يعبر عن وجوده الآني بطرائق اللغة القديمة. وبهذا لا تقف الكتابةُ عند بارت عند حدود اللعبة الشكلية؛ فهو يمنحها بُعداً إنسانياً، إذ يجعلها موقفاً يلتزم فيه الكاتبُ إزاء لغته وجماعته وتاريخه. الكتابةُ بهذا المعنى صدىً للبنية الداخلية للإنسان – لوعيه ومسؤوليّته وموقفه من عالمه – لا مجرّد صياغةٍ أسلوبية. غير أنّ هذا البُعد الإنسانيّ يظلّ، عند بارت، بُعداً تاريخياً واجتماعياً: الإنسانُ الذي تتجاوب معه الكتابةُ إنسانٌ فاعلٌ في لحظته التاريخية، لا كائنٌ منفتحٌ على الوجود بالمعنى الذي سيبلغه هيدغر. فبارت يُعمّق الكتابةَ إنسانياً، ويقف عند عتبة تعميقها وجودياً. فهل يستطيع الشعرُ أن يبلغ ما وقف بارت عند عتبته — أن يجعل اللغةَ تنفتح على الوجود لا على المجتمع وحده، فيغدو الوجودُ نفسُه عالماً

للمساءلة والمكاشفة؟ هذا ما يقاربه هيدغر حين ينقل المسألةَ من أفق التاريخ إلى أفق الوجود، منطلقاً من تصوّره للغة بوصفها مسكنَ الوجود.

4- اللغة مسكن الوجود هيدغر وتحرير القول :

كيف للشعر أن يبلغ ما وقف بارت عند عتبته؟ ينطلق هيدغر من تصوّرٍ للغة بوصفها مسكنَ الوجود. هل يمكن للشعر أن يستوعب الوجود ويعبر عنه وبالتالي يجعل الوجود عالمًا للمساءلة والمكاشفة ؟

يذكر الناقد محمد بنيس " أن الناقد العربي قديمًا كان يعتبر البيت المفرد أساس بناء النص وهذا البيت هو الآخر مُتآلف مع بيت السكن إذ يقول ابن رشيق: والبيت من الشعر كالبيت من الابنية ، قراره الطبع وسُمكُه الرواية ،ودعائمه العلم، وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير في بيتٍ غير مسكون"[23] وإن السُكنى بالمعنى الهيدجري " هو البقاء منغلقا داخل ما هو قريب منّا أي داخل ما هو حر"[24] " على الرغم من الالتفاتة التي ذكرها بنيس حول اسبقية مصطلح السكن من البيت المادي إلى البيت الرمزي عند الناقد العربي القديم ،إلا أنه يشير إلى" ضرورة التفاعل مع البناء – أي هناك تفاعل وحوار بين الساكن والمسكون– وبحسب هيدجر علينا أن نتعلم كيف نسكن قبل كل شيء"[25] ولكن كيف لنا أن نقيم حوارا مع الشعر من منطلق هذه السُكنى ؟

يقول هيدجر في مقدمة محاضراته الثلاث عن ماهية اللغة إن هدفه "الدخول بتجربة مع اللغة وليس بطبيعة الحال أن نقوم بتجارب على اللغة أو نجمع معلومات عنها كما يفعل علماء اللغة ؛ بل معناه ان ننتبه إلى علاقتنا باللغة ، ونتفكر في سكننا في اللغة ، ونستوضح طبيعة شيء يتعلق بصميم وجودنا"[26] فالبحوث والدراسات التي تُجرى على اللغة بدراسة خصائصها وأسلوبيتها وتفريعاتها لا تصلنا إلى ماهية اللغة ؛ذلك لأن ما تفعله هذه الدراسات إنما هو ممارسة تقنية للسيطرة على اللغة وتحويلها بالتالي إلى أداة لا مسكن [27] وبالتالي فإن دراستنا باستعمال التقنية للوصول إلى الحقيقة أمر يحجب الحقيقة خاصة في الأعمال الفنية –والشعر بشكل خاص– ذلك أنها تتعامل مع تفاصيل العمل عبر مفاهيم تمارس سلطتها بفرض تصورات على العمل يجعل منها حواجز وحُجُب أمام الحقيقة والفكر الذي يحيلنا عليه النص [28]. وليس المقصود هنا الإحالة إلى فكر الواقع المعاش كما هو ، بل ليس من واجب الشعر أن يحيلنا إلى حقائق واقعية وإنما إلى مستوى من التفكير العميق الذي لا تصله لغة الحقائق العلمية والحياة اليومية وهذا بفضل فكرة تحرير اللغة التي يحدثها الشعر لإحداث تجربة أكثر عمقا وتجذراً[29] وعليه فإن قراءة النص الشعري لا تكون تجربة حقيقية إلا حين نكف عن ممارسة السلطة عليه بالمفاهيم الجاهزة وننتبه بدلا من ذلك إلى ما تفعله لغته فينا نحن ، إذ الشعر لا ينفتح معناه بالمساءلة السلطوية بل بالإنصات إليه ، وهذا الشيء تحديدا ما يجعل التجربة مع اللغة الشعرية فضاءً للتأمل وأفقا للتفكير لا موضوعا للتحليل. إذن ما نصيب الشعر من هذه الحقيقة او المستوى من التفكير العميق ؟

إن الشعر بحسب هيدجر باعتباره " تصميمًا كاشفا، إن ما يعرضه ويلقي به إلى شرخ الشكل هو (المنفتح) الذي يسمح بالحدوث بطريقة تجعل المنفتح هذا لا ينير ويرسل رنينه إلا في وسط الموجود" [30] إن فكرة التصميم هنا تعيد فكرة البناء والبيت الذي يسكنه المعنى إلا ان هذا التصميم ما يلقيه لنا عبر توتر الشكل هو المنفتح الذي يعني مجال الانكشاف الذي يسمح بحدوث الفهم ، لذا فإن "الشعر طريقة من طرق تصميم الحقيقة "[31] وبما أن الشعر يُعد كلاما فإنه صورة من صور المعرفة التي ينفتح مجالها عبر الكلام الذي يُعد ضروريا و دائميا فإن الشعر يبقى راعيا في قول الوجود لكن بطريقته وممانعته ولغته التي يخلقها داخل البناء الشعري [32] غير أنّ هيدغر يصف الشعرَ إفصاحاً عن الوجود دون أن يُحدّد كيف يتحقّق هذا الإفصاح في نسيج القصيدة نفسِه. فما الذي يحمل هذا الكشف في بنية النصّ؟

5- اللامقول بوصفه حدثًا:

يُدخِل هيدغر هنا مفهوماً مِفصلياً " أن ما يُقال ليس مجرد شيء ينقصه الصوت ، وإنما هو ما يبقى لا مقولاً – أي مسكوتا عنه– ما لم يتم إظهاره بعد ، ما لم يبلغ مظهره الحي بعد"[33] إذن إن هذا اللامقول عند الشاعر هو ما يستدعي التفكير والإنصات ليعيش القارئ خبرة اللغة، هذا التردد الذي يلازم القول الشعري والممانعة في الامساك باللغة عند الشاعر.

ويذهب إلى ذلك بيير ماشيري في "أن المعرفة لا تعني الإصغاء إلى الكلام الموجود مسبقا–في النص–بل ابتداع كلام جديد ومنح الكلام إلى من يحافظ في الأساس على الصمت، ليس لأنه ممنوع من قول أي شيء. بل الأحرى لأنه حارس للصمت".[34] يلتقي هنا ماشيري مع ما أكد عليه هيدغر برفض القراءة المسلطة على النص بوصفها تتبع وإحصاء لتقنيات النص، ومنح الصمت– أو اللامقول – الكلام؛ على الرغم من اختلاف طبيعة اللامقول بين هيدغر وماشيري فهو عند الأول طبيعة وجودية كامنة في اللغة الشعرية ، بينما عند ماشيري غياب تفرضه الأيديولوجيا. واللامقول بهذا المعنى ليس نقصاً في القول ولا فراغاً يُملأ، بل حضورٌ كامنٌ من نوعٍ آخر، حضورُ الكلّ العلائقيّ للعالم في الجزء، وحضورُ العالم في الكلمة. لذا يستعصي على التحليل الأسلوبيّ الذي يُعامِل النصَّ نسقاً مغلقاً، لأنّه يقع في المنطقة التي تُضيئها الصورةُ لا في إحصاء الوحدات. يرى د. سعيد توفيق أن تجربة أبي نواس مع المعنى في قوله[35]:

آخِـذٌ نفسـي بتـأليفِ شـيءٍ واحـدٍ فـي اللفـظِ شـتّى المعـاني
قـائِمٌ فـي الـوهمِ حتـى إذا مـا رُمْتُـهُ رُمْـتُ مُعَمّـى المكـانِ
فكـأنّي تـابِعٌ حُسـنَ شـيءٍ مِـنْ أمـامي لَـيسَ بالمُسْـتَبانِ

" فإن أبا نواس وهو يتحدث عن تجربة العشق التي يلاحق فيها المحبوب هي حالة شبيهة تماما بحالة التأليف التي تُستخدم فيها اللغة والألفاظ. لذا فتجربة الشاعر بحضور اللغة عندما تفر كلماتها منه

باستمرار وعندما يفتش عنها دوما ويلاحقها كي يستنطقها أي يتيح لها أن تتحدث"[36] وهذا ما يسمى بالمجاز في النقد القديم " ويعلل النقد القديم ظاهرة اللجوء إلى المجاز "بأن النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه ، تشوقت إلى كماله ،فلو وقفت على تمام المقصود منه لم يبقَ هناك تشوق أصلا".[37]

وقد تُختزَل هذه الطاقةُ الكامنة للغة الشعرية في ظاهرها الشكليّ، فيُقال إنّ التوترات والانحرافات في تلقّي النصّ هي ما ينقل القارئ إلى عالمٍ جديد؛ حتى ذهب بعضُهم إلى أنّ" الشعر لا يكتسب هويته الشعرية – بوصفه انحرافا عن النظام القاعدي– إلا من خلال التعبير بالصور"[38] غير أنّ هذه الانحرافاتِ والتوتراتِ ليست مقوّماً للشعريّ يُقاس عليه، بل إشاراتٍ إلى اللامقول؛ فالصورةُ لا تصنع الشعريّ، وإنّما تدلّ على حدثٍ أعمق منها لا تطابقه ، إذ " أن التجارب والمواقف والأفكار – في العمل الشعري– لا يمكن نقلها إلى المتلقي نقلا مباشرا؛ لأنها بذلك تفقد وظيفتها الأساس في الإيحاء وإحداث التأثير المنشود"[39] إن النظرة الجديدة إلى اللغة الشعرية تتطلب الغوص فيها بذاتها من حيث هي تجربة جديدة للغة في النص لا أن نسلط عليها مفاهيما خارجية مُعدة مسبقا وهذه تتطلب حساسية عالية في القراءة للنصوص الشعرية "وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه: لا يلبسها، وإنما يتجلى فيها... فاللغة تولد مع كل مبدع"[40] ويفهم مما تقدم ان اللغة الشعرية لا يمكن أن تكون معطى جاهزا أو إناءً يُفرغ بها الشاعر أفكاره " فاللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام ،أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر في حدس واحد ودفق واحد"[41].

ونعود مع هيدجر إلى أنَّ الشعر " لا يتلقى اللغة قط بوصفها مادة يحدث فيها عمله وتكون تحت تصرفه؛ بل على العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة".[42] إن الشعر بخلقه التعبيرات الجديدة وتجاوزه لقوانين القول المعتادة لا يسعى إلى أي مصلحةٍ ما ، بل هو يعيد انتباهنا إلى كل ما تم تسميته بالمحسوس ليكشف عن عمقه الخفي الذي يظل مختفيا خلف استعمالاتنا اليومية بفعل التفكير الأداتي اليومي للغة والعالم من حولنا، فما يفعله الشعر بجعل اللغة ممكنة هو الإفصاح عن الوجود الذي تم نسيانه.[43] إذ يرى أدونيس أن" اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم. أنها وسيلة استبطان واكتشاف"[44] وهذا يصلنا إلى نتيجة أن القصيدة الشعرية الأصيلة تأخذ على عاتقها تحويل العالم إلى جوهر شعري عبر خلقها كيانا جديدا للعالم والوجود وبهذا تصبح القصيدةُ حدثاً يُعيد تأسيس علاقة الكائن باللغة والعالم لا نسقاً تُحلَّل عناصرُه، ولا انزياحاً تُحصى مواضعُه، بل انفتاحاً على الوجود عبر ما يبقى فيه لا مقولًا.

6– صمت الحقيقة وعزلة الكائن : اللامقول في الشعر العراقي الحديث :

لا يُختبَر تصوّرٌ عن اللغة الشعرية بتقريره، بل بوضعه في مواجهة نصّ. وإذا كان البحثُ قد انتهى إلى تصور أنّ القصيدة تُعاش حدثاً لا تُحلَّل ، فإنّ البرهان على ذلك لا يكون بتشريح النصوص وإحصاء

انزياحاتها، بل بالإنصات إلى ما يُنتجه توترُها من لامقول. ونختار من الشعر العراقي الحديث نصوصاً تجتمع فيها عزلةُ الكائن وصمتُ الحقيقة، لا لأنّها تشترك في موضوع، بل لأنّ تجربة التصدّع فيها هي ذاتُها ما يُنتِج اللامقول: فحين يعجز القولُ المباشر عن حمل خبرة الكائن في عالمٍ متشظٍّ، يصير اللامقول – بوصفه صمتا دالاً –حاملَها. ولا نُسقِط على هذه النصوص مفهوماً مُعَدّاً سلفاً، بل نستخرج من توتر كلٍّ منها سؤالَه الشعريّ، ونُصغي إلى ما يُشير إليه ولا يقوله .

نجد نص (مرايا الأسئلة) لرعد عبد القادر نصٌ يؤسس للإقامة في العالم، أيُّ إقامة يُنشدها الكائن في هذا العالم ؟ حين يبدأ النص بحركة نداء موجهة إلى مكان وهو المنزل، الذي يشير إلى الانتماء إلى العالم، والعالم بحسب هيدغر "لا ينتمي إلى الأشياء أو موجودات هذا العالم الفيزيقي أو المرئي، بل هو عالم الإنسان"[45] فإنه –العالم– " ذلك الأفق أو المجال الذي يحيا فيه الموجود البشري "(46). وبهذا فإن النص ينفتح على عالم الإنسان في محاولته للإقامة لتأسيس عالمه الخاص. النص ينطلق من حركة تبني وهم الإقامة وتضمر هشاشة الكائن في اللحظة ذاتها. فهو يبني ملكا في السماء بطموح معلق:

" أيها المنزلُ...

خطونا المقبلُ

يبتني ملكَهُ في السماءْ

ويرشُّ على حجرٍ روحَهُ

وهو ريحٌ..

ودربٌ..

وقافلةٌ

وهو أفقٌ..

تفتَّحَهُ هودجٌ

ومسلاته شجرٌ.. خيمةٌ

وهو أوتادها والعمادْ

وغيمتُهُ سمحةٌ للقياد"[47]

يبني النص لغة الإقامة من مفردات الرحيل: (ريح، درب، قافلة هودج) مفردات تنتمي إلى عالم لا يشي بالاستقرار وقد جاءت هذه اللغة استعارية، وإن هذه اللغة الاستعارية التي يبتنيها النص ليست بوصفها تلاعباً لغوياً وزخارف لفظية،بل تنطوي على عالم قلق فكل صورة استعارية تنقلنا إلى عالم لا تستقر فيه الذات (فالريح)لا تعرف السكون (والدرب) يشير إلى عالم الحركة (والقافلة) تشير إلى المسير، إنّ هذه الاستعارات ليست زينةً تقوم على مشابهةٍ بين طرفين، بل هي طريقةُ تفكير النصّ لا تعبيرِه: كلُّ صورةٍ تنقل الذاتَ إلى عالمٍ لا تستقرّ فيه.

يحيلنا النص إلى حركة أخرى تأخذ السؤال الشعري إلى مرحلة اكتشاف وصدمات تتلقاها هشاشة الكائن في عالمها

"ما لبابكِ يا منزلُ

–ما لنا كلنا في العراءْ–

أيها المقفلُ؟!"[48]

الاكتشاف في لحظة الوصول (ما لبابك) ذات لا تسأل عن سبب بل تعيش لحظة دهشتها أمام تعذر إمكان اقامتها وهذا التعذر ليس شخصيا بل جماعيا بالنسبة للذات (مالنا كلنا في العراء) تلك الصدمات التي تواجه الكائن تصور هشاشته بوضوح، فالمنزل المقفل الذي ابتناه لا يعني ان العالم يرفض إقامة الكائن بل إن الكائن يبني رفضه بيده دون أن يعرف، فالذات لا تعرف أي الطرق أصلح للبداية وهذا يعني أن الضبابية و اللاوضوح الذي تعيشه الذات يضعها أمام شك في انطلاقتها في هذا العالم وشكها في بداياتها التي آلت إلى كل هذه الحيرة:

الطريقان أيهما نبتدي

ثم تتضاعف الحيرة بتضاعف المرايا التي تفضح الذات امام نفسها بكل تلك الأسئلة التي تعكسها:

"والمرايا على جهتين

–والحقيبةُ والراحلُ–

في المرايا.. الحقائبُ والراحلون

–راحلٌ بالسؤالِ

أرى في المرايا الوجوهَ..

أينا السائلُ ؟–

ويصيرُ الطريقُ طريقين

أيهما نبتدي ؟

لم نكن نحسنُ البدءْ"[49]

تلك الجمل التي تحيلنا إلى عتبة النص الأولى (مرايا الأسئلة) هذا التركيب الذي يؤسس لعالم النص (المرايا) بماديتها وحسيتها و (الأسئلة) بحركتها الذهنية المتجردة، تركيب تتضايف فيه المفردات فيما بينها فتصبح الأسئلة مرايا والمرايا اسئلة وبتضاعفها تخلق أمام الذات حيرةً وجودية تُنسيها أيهما السائل، لم تعد الذات تسأل عن الاقامة ولا الحقيقة بل صارت هي موضع الشك لذاتها وكأنها تقول: من أنا حين أسال ؟ ذلك يحيلنا أن الإنسان وفي طريقة عيشه في الحياة يكون متجها للأمام أو يكون أسير ماضيه، لكن نسي لحظته وأناه، نسي اللحظة التي يجب أن يسأل ذاته ويسائلها.

يتبين أن اللامقول في "مرايا الأسئلة" صمتٌ يهيمن **داخل** النصّ الواحد: سؤالٌ ينقلب على سائله فتبقى هويةُ الذات معلّقة. غير أنّ اللامقول يتّخذ صورةً أخرى في نصوص أخرى نتابعها

إذا كان التاريخ شاهدا على مسيرة الوجود الإنساني. ماذا نفعل لو غاب المؤرخ ؟ من سيحفظ سيرة الوجود ؟ من سيقيد الحقيقة ويحفظ تداعيها ؟ لكن سؤالا آخر يلح على النص، إن كان المؤرخ هو مرجعية من مرجعيات الحقيقة، لِمَ تكسر التاريخ حين اصطدم بالواقع ؟ ألم يكن صُلبا بما يكفي لكي يحفظ هيبة الحقيقة التي يدعيها ؟!

وكالأسطورة التي ضربت بجبينها

أرضية الواقع

يتكسرُ التاريخ في موجة مدلهمة[50]

إن تكسر التاريخ يعني أن الصدوع التي تعرض لها الواقع جعلته هشاً لا يصمد بل كان عبئا ثقيلا سُطر بحبر الزيف على حساب الوجود الإنساني. إن النص يكشف عن عالم صامت ؛ذلك لأن أدوات تفسيره تلاشت (التاريخ، العقل، المنطق) كل هذا تلاشى في العاصفة، والحقيقة لم تعد تقال بل صارت تعاش كعاصفة تعمي البصر.

يترك سركون بولص الكائنَ يقع بلا شاهدٍ ولا مؤرّخ، فيُبقي سؤالاً معلّقاً: ماذا يفعل الكائن حين يعرف أنّ سقوطه بلا شاهد؟ وعند هذا الحدّ يبدأ عقيل علي — لا ليُجيب، بل ليُقيم في الفراغ الذي تركه سركون إذ يقول عقيل علي في نصٍ له بعنوان (ذاكرة الحجر) :

"أشهرُ سيفًا خرافيا

فأسمع حشرجات وأرى انقاضا

وحجر ينوح"[51]

إن السيف الخرافي الذي تواجه به الذات هذا العالم هو أداة فعلها المُقدمُ عليه لكنه اداة مشكوك بفاعليتها لكن الذات تشهره رغم كل ذلك. ذلك السيف الذي يكشف حربا خاسرة لا منتصر فيها فلم تُبقِ سوى حشرجات الموت وأنقاض شاهدة على هدم الإنسان وسرقة أحلامه وبيع مصيره على يد عبيد الصدفة كما يقول سركون بولص. وهنا يُقيم عقيل في فراغ سركون: فحين يعرف الكائنُ أنّ سقوطه بلا شاهد، لا يكفّ عن الفعل، بل يشهر سيفَه الخرافيّ ليصير هو شاهدَ نفسه. الفعلُ الخاسرُ سلفاً هو الجوابُ الذي لم يقله سركون — أن تشهد على وجودك حين لا أحد يشهد. إن الحجر غالبا ما كان رمزا للصمود والخلود والتحصن المطلق ضد الألم كما عبر عنه تميم بن مقبل في بيته الشهير الذي يقول فيه:

"ما اطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ

تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ"[52]

أما الحجر عند عقيل علي فهو لا يبتعد عن المأساة الإنسانية وما يعانيه الكائن الذي جعل الأحجار تشارك الإنسان عذاباته وهو يتلقى تلك الضربات والضواغط. الأحجار عند عقيل علي ليست بمعزلٍ عن الحوادث بل انها لفرط ما يتعرض عالم الإنسان للعذابات تنوح عليه، تنوح الكائن الذي يمنحها وجودها فالإنسان هو من يمنح الأشياء وجودها وحضورها فإذا ما انهار الإنسان انهارت عوالم الأشياء.

إن الحجر الذي ينوح هو الأرض التي تتعرض للاستلاب والحروب، والشعرُ سيفٌ لا يقدر على تغيير واقع الأرض فعلياً، لكنه وبأسطوريته المعهودة يحفظ في داخله ذلك القرب من تلك اللحظة التي يوقفها في الزمن فهو يحافظ على إبقاء القرب من تلك اللحظة التي لا يلتفت إليها المؤرخ ذلك الألم الإنساني الذي يمر عليه المؤرخ بوصفه رقما، فالشاعر يبصر ما لا تبصره احصاءات الارقام، فهذا الكائن الخرافي الذي يُسمعنا حشرجات الموت ونوح الأحجار إنه يحمل أسئلة الكائن في عذاباته، لا يطلب سوى الإصغاء للألم.

"هل يكفي كل هذا الأنين ؟

هل يكفي إبطال التلفيق ؟

هل يكفي ردم الخديعة ؟"[53]

ثلاثة أسئلة متتالية في تكرار لا تطلب جوابا، بل مستحيلا يفرض نفسه على الكائن، الكفاية التي تفترض مقياسا او غاية لا غاية لها في عالم لا يملك سوى الخسارة والتعب والجنون الذي يجعل الشاعر أمام كومة حطام من الألم، في أمر كهذا لا تطلب الأسئلة جوابا بل تكون موقفا ساخرا من الوجود. النص لا يجيب عن "هل يكفي" لأن السؤال نفسه هو الفعل، طرحه هو المقاومة الوحيدة الممكنة في عالم لا يملك مقاييس الكفاية. النص يبقى وثيقة حية للصراع بين اليأس والرجاء، التحطم الداخلي ومحاولة البقاء.

يتبين مما تقدم أن اللامقول داخل قصيدة رعد – سؤالٌ ينقلب على سائله فتبقى الذاتُ معلّقة؛ وسؤالٌ معلّق بين سركون وعقيل – يتركه الأول فيُقيم فيه الثاني. يشتغل المفهومُ داخل النصّ الواحد وبين النصوص، فيثبت أنّه ليس خاصّيةَ قصيدةٍ بعينها، بل طريقةَ اشتغالٍ للّغة الشعرية حين تحمل خبرةَ الكائن في عالمٍ متصدّع. تُظهِر هاتان القراءتان أنّ اللامقول ليس محتوىً غائباً يُنتظَر استكمالُه، بل صمتٌ دالٌّ تُشير إليه توتراتُ النصّ ولا تُفصح عنه — صمتٌ يقع في المنطقة التي تُضيئها الصورةُ دون أن تُسمّيها. ولا تبلغ هذا الصمتَ قراءةٌ تُحصي انزياحاتِ النصّ بمعزلٍ عن السؤال الذي تُولّده تلك الانزياحات؛ إذ إنّ إحصاء العلامات يصف سطحَ النصّ، ولا يُنصت إلى ما تُشير إليه.

الخاتمة:

انتهى البحث إلى أنّ ما يميّز اللغة الشعرية ليس انزياحاً أسلوبياً يُقاس على معيار النثر، ولا أثراً نفسياً غايته التخييل والإلذاذ، ولا نسقاً تواصلياً تُحلَّل عناصره، بل طاقةٌ تكشف عن الوجود عبر ما تتركه لا

مقولاً. فاللامقول ليس حدّاً سلبياً للقول ولا نقصاً يُستكمَل، بل شرطُ شعريّته: هو ما يُحوّل الانزياح من انحرافٍ يُقاس إلى إشارةٍ وجودية تدلّ على حدثٍ أعمق منها لا تطابقه، وما يجعل القصيدة حدثاً يُعيد تأسيس علاقة الكائن باللغة والعالم .وقد كشف المسار الذي سلكه البحث – من نقد التصوّر اللسانيّ الذي يَحبِس الشعريّ في بنية الرسالة، إلى عتبة بارت التي كسرت الأداتيّة دون أن تبلغ الوجود، ثُمّ هيدغر الذي ردّ اللغةَ إلى وظيفتها الكاشفة – أنّ هذه الطاقة لم تكن غائبةً عن الوعي النقديّ العربيّ. فقد أرهص بها مفهوم التخييل وأثره النفسي، ولمسها الجرجانيّ حين جعل الاستعارة تُجسّم خبايا العقل، وإن ظلّت مكبوتةً تحت إطارٍ نفسيّ عجز عن تسميتها. وإعادةُ قراءتها بأثرٍ رجعيّ ليست إسقاطاً لمفهومٍ وافد، بل إفصاحٌ عن ممكنٍ عربيّ ظلّ ينتظر أفقَه التأويليّ.

ثمّ تبيّن، في قراءة نصوصٍ من الشعر العراقيّ الحديث، أنّ اللامقول ليس تصوّراً نظرياً يُقرَّر بل حدثٌ يُعاش في النصّ، والمسار من التخييل إلى الكشف، في حصيلة البحث، ليس مسحا تاريخيا بين مفهومين، وإنما استردادٌ لطاقةٍ كشفيةٍ حدسها القدماءُ ولم يُسمّوها؛ واللغةُ الشعرية – بهذا – لا تُقرأ من خارجها بتسليط المفاهيم التقنية الجاهزة، بل تُعاش بوصفها حدثاً لا يكتمل عند لحظة كتابته، بل يظلّ مفتوحاً لكلّ تجربةٍ قرائيةٍ حقيقية.

الهوامش:

(1) أنطون كومبانيون، شيطان النظرية ،الأدب والحس المشترك ، تر: حسن الطالب ، الكتاب الجديد المتحدة ،ط1، 2023: 88.

(2) يُنظر : رومان ياكبسون، قضايا شعرية ،تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ،ط1 ، 1981 :32 وما بعدها .

(3) جان كوهن، الكلام السامي ، نظرية في الشعرية ، تر: محمد الولي ، الكتاب الجديد، ط1 ، 2013 : 28.

(4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، تر:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، ط1 ،1986 :14 .

(5) شيطان النظرية ، 284.

(6) د. ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، 155.

(7) يُنظر: المصدر نفسه ، 158و159و160.

(8) المصدر نفسه ، 162.

(9) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1991، 43.

(10) المصدر نفسه ، 306

(11) المصدر نفسه ، 150

(12) يُنظر: أدونيس ، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت ،ط1 ،1985 ،11.

(13) المصدر نفسه، 14.

(14) رولان بارت ، الكتابة في الدرجة صفر، تر: د.محمد نديم خشفة، الناشر: مركز الإنماء الحضاري ،ط1 ،2002 ،15-16.

(15) المصدر نفسه،17.

(16) المصدر نفسه،17.

(17) المصدر نفسه، 17.

(18)يُنظر: المصدر نفسه ،19.

(19)يُنظر: المصدر نفسه ،20.

(20) المصدر نفسه، 20.

(21)المصدر نفسه،20.

(22)المصدر نفسه ،24.

(23) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته ودلالاته، ج3،دار توبقال للنشر ،ط3، 2001 ،65.

(24) المصدر نفسه،67.

(25) المصدر نفسه،68.

(26) مارتن هايدغر ، نداء الحقيقة ، تر: عبدالغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1977 ، 205-206.

(27) يُنظر: المصدر نفسه،206.

(28) يُنظر: مارتن هايدغر ، أصل العمل الفني، تر: د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل ، ط1، 2003 ، 94.

(29) يُنظر: الشعر والإمكان ، حوار مع بول ريكور ، سامح فكري ،مجلة نزوى ،عدد 15، 1 يوليو1998، 157.

(30) مارتن هايدغر ، أصل العمل الفني،145.

(31) المصدر نفسه ،145.

(32) غلام حسين ديناني، السؤال عن الوجود أو وجود السؤال، تر: حسين زين الدين ،دار المعارف الحكمية ،ط1 ،2023، 295.

(33) د. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ط1، 2015 ،33.

(34) بيير ماشيري ،من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي ،تر: محمد الجرطي، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2024، 30.

(35) ديوان أبي نواس ، دار صادر ، بيروت، 591.

(36) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، 43.

(37)أدونيس ،الثابت والمتحول،،ج3 ، دار العودة ، بيروت ط1، 1978 ، 293.

(38) د. سمير خوراني ،المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، دار الفارابي بيروت ط1، 2017، 33.

(39) المصدر نفسه ،33-34.

(40) أدونيس ،الثابت والمتحول، ج3 ،282.

(41)المصدر نفسه:286.

(42) مارتن هيدجر ، ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا؟- هيلدرلن وماهية الشعر،تر: فؤاد كامل عبد العزيز ، محمد رجب السيد، دار النهضة العربية ،1964 ،158.

(43)يُنظر: ميشال هار، قريبا من هايدغر،49-50.

(44) أدونيس ،مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ،بيروت ط3، 1979، 79.

(45) الخبرة الجمالية ، سعيد توفيق ،القاهرة ،الدار المصرية اللبنانية ط1، 2016 ،103.

(46) المصدر نفسه ،103

(47) المجموعة الكاملة ، رعد عبد القادر ،ج1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ،بغداد ،2013 ،31.

(48) المصدر نفسه ،31.

(49) المصدر نفسه ،32.

(50) الوصول إلى مدينة أين ، سركون بولص ، منشورات الجمل ،ط2 ،2003 ،20 .

(51) عقيل علي ، جنائن آدم ، منشورات الجمل ، ط1، 2009 ، 111.

(52) ديوان تميم بن مقبل ، تحقيق الدكتور عزة حسن ، دار الشرق العربي ، بيروت 1995، 198.

(53) المصدر السابق ، 112.

المصادر والمراجع

1. ديوان أبي نواس، ، دار صادر، بيروت.
2. الثابت والمتحوّل، أدونيس، ج3 ، دار العودة ، بيروت ط1، 1978.
3. سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
4. مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت.
5. الكتابة في الدرجة صفر، رولان بارت، ، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
6. الشعر العربي الحديث: بنياته ودلالاته، بنيس، محمد، ج3، دار توبقال للنشر، ط3، 2001.
7. ديوان تميم بن مقبل، تحقيق: عزّة حسن، دار الشرق العربي، 1995.
8. الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016.
9. في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، سعيد توفيق ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015.
10. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.
11. المرآة والنافذة: دراسة في شعر سعدي يوسف، سمير خوراني، دار الفارابي، ط1، 2007.
12. السؤال عن الوجود أو وجود السؤال ، غلام حسين إبراهيمي ديناني ، تر: حسين زين الدين ،دار المعارف الحكمية ،ط1 2023،
13. المجموعة الكاملة، رعد عبد القادر، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2013.
14. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت كمال الروبي، دار التنوير، ط1، 1983.
15. الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، منشورات الجمل، ط2، 2003.
16. جنائن آدم، عقيل علي، منشورات الجمل، ط1، 2009.
17. الشعر والإمكان: حوار مع بول ريكور ، فكري، سامح ، مجلة نزوى، عدد 15، 1 يوليو 1998.
18. شيطان النظرية: الأدب والحس المشترك أنطوان كومبانيون، تر: حسن الطالب، الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2023.
19. بنية اللغة الشعرية، كوهن جان، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986.
20. الكلام السامي: نظرية في الشعرية، جان كوهن ، تر: محمد الولي، الكتاب الجديد، ط1، 2013.
21. من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي، تر: محمد الجرطي، بيير ماشيري، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2024.
22. قريباً من هايدغر وآخرون، ميشال هار، تر: حسونة مصباحي، دار توبقال للنشر، ط1، 2008.
23. أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، ، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل.
24. ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ – هيلدرلن وماهية الشعر، هايدغر، مارتن، تر: فؤاد كامل عبد العزيز ومحمد رجب السيد، دار النهضة العربية، 1964.
25. نداء الحقيقة، هايدغر، مارتن، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.
26. قضايا شعرية ،رومان ياكبسون ، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1981.

27. **References**

1. Diwan of Abu Nuwas, Dar Sader, Beirut.
2. The Static and the Dynamic, Adonis, Vol. 3, Dar Al-Awda, Beirut, 1st ed., 1978.
3. The Politics of Poetry, Adonis, Dar Al-Adab, Beirut, 1st ed., 1985.
4. An Introduction to Arabic Poetry, Adonis, Dar Al-Awda, Beirut.
5. Writing Degree Zero, Roland Barthes, trans. Mohammed Nadeem Khashfa, Center for Civilizational Development, 1st ed., 2002.
6. Modern Arabic Poetry: Its Structures and Significations, Mohammed Bennis, Vol. 3, Dar Toubkal Publishing, 3rd ed., 2001.
7. Diwan of Tamim ibn Muqbil, ed. Izza Hassan, Dar Al-Sharq Al-Arabi, 1995.
8. Aesthetic Experience, Saeed Tawfiq, The Egyptian Lebanese House, Cairo, 1st ed., 2016.

9. On the Essence of Language and the Philosophy of Interpretation, Saeed Tawfiq, The Egyptian Lebanese House, 1st ed., 2015.
10. Asrar al-Balagha (The Secrets of Rhetoric), Abd al-Qahir al-Jurjani, read and annotated by Mahmoud Muhammad Shakir, Dar al-Madani, Jeddah, 1991.
11. The Mirror and the Window: A Study in the Poetry of Saadi Youssef, Samir Khourani, Dar al-Farabi, 1st ed., 2007.
12. The Question of Being or the Being of Question, Gholam-Hossein Ebrahimi Dinani, trans. Hussein Zain al-Din, Dar al-Maaref al-Hikmiyya, 1st ed., 2023.
13. Complete Works, Raad Abd al-Qadir, Vol. 1, Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya al-'Amma, Baghdad, 1st ed., 2013.
14. The Theory of Poetry among Muslim Philosophers, Alfet Kamal al-Roubi, Dar al-Tanweer, 1st ed., 1983.
15. Arrival at the City of Where, Sargon Boulus, Manshurat Al-Jamal, 2nd ed., 2003.
16. The Gardens of Adam, Aqeel Ali, Manshurat Al-Jamal, 1st ed., 2009.
17. "Poetry and Possibility: A Dialogue with Paul Ricoeur," Sameh Fikri, Nizwa Magazine, no. 15 (July 1, 1998).
18. The Demon of Theory: Literature and Common Sense, Antoine Compagnon, trans. Hassan Al-Taleb, Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida, 1st ed., 2023.
19. The Structure of Poetic Language, Jean Cohen, trans. Mohammed Al-Wali and Mohammed Al-Omari, Dar Toubkal Publishing, 1st ed., 1986.
20. Elevated Language: A Theory of Poeticity, Jean Cohen, trans. Mohammed Al-Wali, Al-Kitab Al-Jadeed, 1st ed., 2013.
21. A Theory of Literary Production, Pierre Macherey, trans. Mohammed Al-Jorti, Fadaat for Publishing and Distribution, 1st ed., 2024.
22. Close to Heidegger and Others, Michel Haar, trans. Hassouna Mosbahi, Dar Toubkal Publishing, 1st ed., 2008.
23. The Origin of the Work of Art, Martin Heidegger, trans. Abu Al-Eid Doudou, Manshurat Al-Jamal.
24. What is Philosophy? What is Metaphysics? – Hölderlin and the Essence of Poetry, Martin Heidegger, trans. Fouad Kamel Abdel Aziz and Mohammed Rajab Al-Sayyid, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1964.
25. The Call of Truth, Martin Heidegger, trans. Abdel Ghaffar Makkawi, Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1977.
26. Questions of Poetics, Roman Jakobson, trans. Mohammed Al-Wali and Mubarak Hannoun, Dar Toubkal Publishing, 1st ed., 1981.