ظاهراتيّة الصّورة الشعريّة في النصّ العربي القديم، صراعيّة الترابيّة والهوائيّة عند عنترة بن شدّاد

أ.رانية الشريف العرضاوي

جامعة الملك عبد العزيز بجدة

الملخص

يحاول هذا البحث تشغيل القراءة الظاهراتية، بوصفها قراءة ممكنة لفهم جماليات الصورة في الشعر العربي القديم، غير أنها لم تدرك كل تمضهراتها الصورية، لهذا يعد مشروع قراءة النص التراثي وفق المنهج الباشلاري الظاهراتي ما زال مشروعا حديث العهد في تطبيقاته، وإن كان هنالك دراسات تنظيرية للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنّها جاءت دونما تطبيق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمح هذه الدراسة إلى إلقاء ضوء أوليّ على هذا المشروع؛ لتقدّم منهجًا مرنًا يقرّب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاته، وهذا ما تحقق لنا من خلال تحليل بعض الصور الشعرية في شعر عنترة، وفق المنهج الظاهراتي الباشلاري، غير أن ما قدمناه يحتاج إلى المزيد من ضبط هذا المنهج الباشلاري، وتقويم بعض الثغرات الفلسفية فيه، وتكييفه مع هوية النص العربي القديم والحديث.

الكلمات المفاتيح

الظاهراتية – الصورة الشعرية – النص العربي القديم – المنهج الظاهراتي.

The poetic image phenomenalism in Arab ancient poems

Rania Alrdawi

KSA

Abstract

This study is trying to apply the phenomenalism of reading as it is acceptable to understand the aesthetics of the old Arab poetry, especially the image that is studied many times but it doesn't get all the images potions. The reading of Arab old poems according to Bachelard approaches the phenomenalism still a new applied method despite of the other projects and but it still included from the Arab new or modern materiel. this study aims to introduce this project to let Arabic readers more close and familiar with old text and to Enrich Deliberative language in the same time. This has come true by applying and analyzing the image in «Antras» poem but this will need more revision for Bachelard's method and reevaluate some Philosophical gaps and adapt to the identity of the old and modern Arabic text.

Key Words

Poetic, phenomenalism, ancient poems, reading, method, Philosophical

الظاهراتية ومشروع التحرير

قامت الظاهراتيةPhenomenology فلسفةً لحلّ أزمة الذات الأوروبيّة المسجونة التي رأى هوسرل (1859-1976) Husserl أنّها فقدت روحها عبر أسرها في الأحكام المنطقية والنتائج العلمية التي اتخذها العلم الحديث وسيلة لفهم العالم والذات[1]، وقد توسّعت هذه الفكرة عبر مراحل جدليّة طويلة، أفرزت من خلالها فلسفات ومناهج بحثية قرائية متنوعة كان لها الأثر البارز في مسيرة الفلسفة والفكر الإنساني في مجالات العلوم والمعارف بلا حصر، ولذلك عُدّت من أكبر الحركات الفكريّة والفلسفية أثرًا على سائر العلوم الإنسانية.

ويتساءل أحد رموزها ميرلوبونتي وبعد مدة من ظهورها، «ما هي الظاهراتية؟» ممّا يدلّ على تشعبيّة المصطلح، وميوعته بدرجة كبيرة. ولعلّ أولى محاولات تعريف هذا المنهج كان على يد الرمز الثاني في الحركة الظاهراتية هايدجر (1917-1976) Heidegger وهو تلميذ هوسرل النجيب الذي غيّر مسار هذه الفلسفة عبر تطبيقها المطروح في الفن ومسائل الوجود. وقد أرجع هايدجر الكلمة إلى جذرها اليونانيّ phainomenon والتي تعود إلى phaninein أي، لِـ«إظهار»، والشق الثانيlogos أي، «علم أو سبب»، وبالتالي أصبح معنى الكلمة الأوليّ هو إظهار شيء ما، وهو ما جعله يعد الظاهراتية أو الفينومينولوجيا علم دراسة الظواهر، أو الأشياء الظاهرة[2]. ويمكن القول إنها في أبسط معانيها منهج فلسفيّ يعالج مشاكل الظاهرات في العالم المعيش، وهي الوسيلة لاكتشاف الذات في حضور الموضوع وفهمه. وتقوم على معالجة مسائل ثلاثة، الجزء والكُلّ، والهُويّة والتعدّديّة، والحضور والغياب[3]. وترى الظاهراتية أنّ الوعي هو جوهر فهم الذات والعالم، فلا يوجد ذات بلا وعي يقصد موضوعًا موجودًا في العالم الخارجي أو العالم الداخلي في الإنسان. وبذلك تنقل الظاهراتية الوعي إلى فعل قصدي في زمان ومكان، وهي تدعو إلى قراءة هذه القصدية دون تقييدها بأحكام ثابتة أو قوانين تحاصر فكر الإنسان وقدرته أوّلا ثم المتلقي الظاهراتي ثانيًا، بوصفه الذي سيفسّر ما أخرجه الإنسان الواعي حين توصيفه ووعيه بالظاهرة بين العالمين الخارجي والداخلي. فالتحليل الظاهراتي إذن، يفسّر «الظاهرة من حيث هي إحالة متبادلة إلى الفعل الشعوريّ مع العالم الموضوعيّ» بنوعيه داخليًا وخارجيًا»[4].

(1) وضع هوسرل كتابه «أزمة العلوم الأوروبية» عام 1936 ليشرح فيه سبب تأسيسه للفكرة الفينومينولوجية، لمزيد من المعلومات انظر، إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية: مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية.

(2) Robert Sokolowski: Introduction to Phenomenology.p12.

(3) المرجع السابق، يعتمد المنهج في قراءته على تحرير الفكر من أيّ رواسب تحول بينه وبين توليد وعي جديد من خلال خبراته الذاتية ومعطياته الموضوعية، وهو بذلك يقوم أساسا على مبدإ التحرّر الفكري من سُلطة التقييد للقانون المتوارث أو الفكر المتكرر في قراءة ظاهرات الكون أيًّا كانت. وهو ما جعل كثيرًا من الباحثين الإسلاميين يعرضوا عن الفظاهراتية بوصفها بابا لردّ الموروث الديني، أو تغيير في العقيدة والأحكام الشرعية الثابتة كما فعل الباحث د.فهد القرشي، والأولى فيما تراه الورقة هو اختيار وانتقاء ما يناسب التحرّر الفكري هنا مع الهُوية الإسلامية، لأنّ هذا المنهج في الوقت ذاته يعضّد الهوية وتعدديتها وتغيراتها، فبالتالي إنّ المقاربة الظاهراتية يمكن أن تكيّف في قراءة التراث الديني وفق معطياته وأساسياته، فكما هي الآن تقبل الأسطورة والنمط البدئي وتكيفها لفهم النص الأدبي، فلا بأس من وجهة نظر الباحثة أن تكيّف لفهم النص الديني، مع عدم المساس بثابته، وأما ردّ المنهج جملة وتفصيلا فهذا فيه من الإجحاف الكبير في حق الفكر الإنساني وتطوره، فهو منهج قابل للتغيير والتعديل والتكييف. ينظر، فهد بن محمد القرشي: منهج حسن حنفي: دراسة تحليلية نقدية (مكتب مجلة البيان: الرياض، ص1434).

(4) عبدالفتاح الديدي، مذاهب وشخصيات، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، ص21، وسعيد بو خليط، غاستون باشلار، مفاهيم النظرية الجمالية، ص142-143.

والمنهج هنا لا يستبعد أي ظاهرة مهما كانت نفسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو طبيعية، أو فنية، فكل ما هو من فعل الإنسان يقبل التحليل، فالخيال واللغة والصورة، والموسيقى والنحت والجمال، والذاكرة وأحلام اليقظة والتعصب والغضب وغير ذلك قابل للقراءة الظاهراتية.

ويذهب المنهج إلى أنّ الموجود/الذات في حالة وعي قصدي دائم لشيء ما موجود (مثلا ظاهرة الصّورة الشعرية)، ومِن موجود (الشاعر)، وهذا الموجود الثاني هو المكتشِف لذاته عبر تعامله وفهمه مع الموجودات المحيطة به في العالم المعيش، وفي الذات الداخلية التي تتكوّن من متدفقّات ثقافيّة وعلميّة وتراثيّة واعتقاديّة، لتكوّن الخبرة الجماليّة لديه، فيبدأ هنا الظاهراتي وهو الموجود/الذات بتحليل الظاهرة وفق معطيات الخبرة التي لديه هو أيضا، ووعيه بالظاهرة ومصدرها؛ بل والطريقة التي ظهرت بها، مع التأكيد على عدم سجن الظاهراتي في مصدر الظاهرة وعِلّيّتها؛ بل العودة إلى الظاهرة نفسها بوصفها شيئا موجودا له صيرورته، ومحاولة الاقتراب من أسلوب ظهورها، وقراءة أجزائها وكلياتها وتعدداتها وهويتها وحاضرها وغائبها. وهو ما ينأى بالظاهراتي المفسّر من الوقوع في محدودية التحليل النفسي المرتبط دوما بالمصدر المنتج للظاهرة الذي أغفل إلى حدّ كبير جمالية الظاهرة نفسها وتحريرها. وهذا هو جوهر المنهج الظاهراتي، تحرير الظاهرة.

ويمكن التأكيد هنا على أنّ الظاهراتية قامت على مبادئ أساسية مشتركة بين روّادها رغم اختلافهم في بعض التفاصيل والمفاهيم والمعايير في أثناء تطبيقها في قراءة العلوم، هذه المبادئ هي، العفوية، والحرية، والحداثة[1]. وهي أساسيات يمكن للباحث استشفافها من الجدليات الواسعة التي تناولها هوسرل وهايدجر وميرلوبونتي وسارتر حتى دريدا في تنويعهم لأدوات ومسمّيات الظاهراتية، وهو ما أرفد الفكر الإنساني بمذاهب ومدارس فكرية ونقدية لا تزال البحوث والقراءات حولها تتوافد، مثل التأويلية والوجودية والتكوينية والشعرية والجمالية والتفكيكية وغيرها[2].

جاستون باشلار Gaston Bachelard وظاهرية الصّورة الشعرية

تأخذ الظاهراتية عند باشلار منطلقا لفهم الصورة الشعرية، بوصفها ظاهرة جوهريّة في الخيال تستحقّ الدرس والتأمّل، بل هي المنهج الذي يرى باشلار أنّه مكّنه من وعي جمالية الصّورة الشعرية، حتى سمّى بعضهم ظاهريته بشعريّة الخيال[3]. وقد اختار باشلار هذا المنهج لمعالجة مشاكل منهج التحليل النفسي[4]، عبر تحرير الظاهرة من سلطة التأويل الماضي والسببيّة الذاتيّة عند المبدع. وقام بتطبيقه

(1) المرجع نفسه، ص143.

(2) لا يبالغ إن عدّت الظاهراتية منبعا لكل هذه التيارات والمدارس الفكرية التي اتخذت من مدونات هوسرل وهايدجر إنجيلا سارت عليه ثم طوّرته، حتى قيل أنّ الظاهراتية جذع الشجرة الذي تفرعت منه أغصانٌ بثمار مختلفة لكنها تعود لهذا الجذع في الأصل الفكري لها. انظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال.

(3) Richard Kearney: Poetic of Imagining: Modern to Post-modern, p96-97.

(4) وهذا ما ذكره هوسرل أيضا في طرحه للفكرة في كتابه (فكرة الفينومينولوجيا) حيث رأى في صرامة التحليل النفسي ما يغيّب حرية الإنسان ويقيده بالمنطقية والعلية ويفقده روحه. للتفصيل انظر: إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا.

علـى نصوص من الشعر والنـثر الأوروبيّ، موظّفًا نظريتـه في الخيـال والعنـاصر الكونيـة الأربعة، ومستعينًـا بمفهوم النمط البدئـي عند كارل يونج مـن منهج التحليل النفـسي[1]. يقول باشلار: «في قلـب قصيـدة ما ينبغي على الشعـر أن يهبنا كلا مـن رؤية العـالم وسرّ الروح، كما يهبنـا الوجود، والموضوعـات معا وفي نفس الوقت»[2]، وهذه الهبة يراها باشلار متجلية في الصورة الشعرية التي تعدّ قلـب الخيال وجوهره، فبالخيال الشعريّ يستطيع الواعـي أن يقـرأ وعي الـذات المبدعـة وعلاقتها بالكـون وبوجودهـا فيـه، ويكون المُخـرَج الخيالي هنا هـو الوسيلة التي تمثّل انفتاح هذه الذات على عالمها الداخلـي والخارجي، والوعـي الظاهراتي هو مـن يفسّر هـذا الانفتـاح، فيكون وعيُـه وعيًا بوعي الذات المبدعة بما تحسّه وتحدسه. بالتالي؛ القراءة الظاهراتية هي ترجمة وتفسير واعٍ بوعي، وهي هنا تسام وعلوّ بالفكر الإنساني، عبر تحريره من رواسب متراكمة، هـذا التحرير سيظهر حين يقـرأ وعي المبـدع عبر وعيه هـو، ويكـون التدفّق التفـسيري مولّدًا لوعي جديد متلاقح، بل ومنتجا لإبداع على الإبداع. مع تأكيد تحرير العقل الواعي من التكراريّة المترسبة وإطلاقه في فضاء الصورة الشعرية. إنّ المعالجة الظاهراتية للصورة الشعرية هنا تدعـو إلى «القرب من الأشياء نفسها»[3] دون البقاء في قيد الجـذور والـرواسب القَبْليّة. ويرى بـاشلار أنّ دور الخيال الإنسانيّ -وبوجه خاصّ- «الـصّورة المتخيّلـة المرتبطـة بالمـادّة وبالحركة، وبالقوى والأحلام المتصلة بنظريات العلم»[4] مُهمّ جـدّا. فالخيال عنـده بمنزلة «الكيفيّـة الإنسانيّة الحصينة التي تطعم العلم وتنعشه، أو بتعبير آخر هو شرط الإنتاجيّة العلميّـة، وبناءً على ذلك رأى الخيـال وحلم اليقظة على نحـو ما فكرًا في العقل بوصفهما قوى إبداعيّة في المعرفة»[5].

ويعطـي باشلار للـصورة الشعريـة توصيفات وتفـسيرات ليقـترب كثـيرًا بالقارئ مـن المفهوم العميق لها، وليبرّر أيضا اختيارها جوهرا لتطبيق نظريتـه ومنهجه الظاهراتي، فهو يرى فيها «نوعا مـن العلاقـات المرتبطـة بالواقع المحـسوس»[6]. فالمبدع يستقي بوعيه هذه العلاقات ليكون المخرج التخيليّ قالبه الصوريّ، من المحسوس الذي يحيط بـه، وهذا الربط لا يتأتّى بـدون الانسجام الكامل مع العـالم الداخلي فيه. وبالتالي؛ هنالك فعل واعٍ ممـارَس مـن المبدع تجـاه عالمه، وهـو فعل خلّاقٌ «عقليّ، ممتلـئ بالحيوية ومتتابع، وهو إيجابيّ في كل تتابعـه»[7]، ويحـدّد أنّ بحثه الـدؤوب عن هذا التخليـق يكون في مجـال اللغـة الشعرية تحديدا، حين «خَلْق الوعي المتخيّل»، ومن ثمّ يعيش الصورة الشعريّة. ويعدّ باشلار هذا الخلق الجديد للصورة عبر إحيائها قرائيًّا بابًـا للإسهام في إثراء اللغة، وتقويمها و«عشقها» المتجدد، وكل ذلك «نشاطات

(1) انظر مقدمة كتابه:
Gaston Bachelard: Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter.

(2) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة، ص224.

(3) سعيد بو خليط، التحليل النفسي للنار: البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، ص 2-7.

(4) غادة الإمام: جاستون باشلار، جماليات الصورة، ص42.

(5) المرجع نفسه

Cristina Chimisso: Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination. 2.

(6) غاستون باشلار، حدس اللحظة، ص100.

(7) غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص9.

ينمو بها وعي المتكلم»[1]، وهذا ما يُحتاج إليه من وجهة نظر الباحثة في معالجة النصّ التراثي بشكل عام، والتراثي الشعري بشكل خاصّ.

وفي حديث باشلار عن الصورة الشعرية، كانت له وقفة طويلة مع حلم اليقظة بوصفه حالة تخيليّة، و«لحظة اندهاش الحالم والعالم حين دخوله في حالة حلم اليقظة دخولا لحظيًا يعمل فيه الخيال، وتقوم الروح العلمية أو الشعرية بالحوار مع العالَم على النحو الذي تتجاوز فيه المعطى الحسّي المباشر، لتنفتح على العالَم في باطنه، وبالتالي تصبح قادرة على إدراك العلاقات الجديدة بين الظواهر التي تبدو متناقضة، والتعبير عنها، أو بالأحرى إبداعها»[2]. ومن هنا، يمكن أن تكون تمثّلات المتناقضات التخيلية في الشعر والرؤى العلمية مقبولة في عالم حلم اليقظة، وهو بذلك يناقش مطولا علاقة الشعر بالعلم وبالكون[3]. وفي الحقل الشعري لا يُتورّعُ عن الزعم بأنّ الخيال والتصوير الشعريّ هو ترجمة لحالة من حالات حلم يقظة يعيشه الشاعر ويبدعه في رصف كلماته ولغته العالية التي يستطيع بها خلق العلاقات الجمالية في الصورة الشعرية، ويكون واعيًا بقدرته قاصدًا هذا الخلق[4].

ويتلو باشلار بين سطوره شيئا عن الزمن الشعري ولحظة الاندهاش التي يمرّ بها الشاعر، ويرى بأنّ الزمن الشعريّ متصل ولكنه يتكوّن من لحظات منفصلة، تفصل بين لحظة ماضية، وحضورية آنية، يكون بعدها استشراف للمستقبل، وبالتالي لا يقبل قول برجسون الذي رأى ديمومة اللحظة واستمراريتها على الإطلاق[5]، فالشاعر يمرّ حين تصويره بلحظة يتعامل فيها مع زمنين منفصلين، زمن عمودي هو زمن الحالة الشعرية، حيث يكون الخيال فيها هو المُحرّك، وحلم اليقظة وتناقض الوجدان كما سمّاه، في حالة نشطة ومستثارة، ويكون هذا زمن النصّ الخاصّ العمودي، وهو تصاعديّ مستقل عن الزمن الأفقي الحياتي. فالزمن الأفقي الحياتي المشترك حسّيا يكون هنا في وجودية خارج عمودية الزمن النصي؛ إذ يتنقّل الشاعر بين متضادات زمنية ويحدث بينها انسجامية خاصّة بالنص الممتلئ بالصور الشعرية، فهو يستمدّ من أزمنة وأحقاب ماضية أدوات يشكّل بها صورة أو موضوعا يعايشه، وربما استشرف بالصورة حالة مستقبلية[6]. وبالتالي، يعتقد باشلار إنّ اللحظة الانفعالية التي يعيشها الشاعر تحمل متناقضات وجدانية تنتج الصّورة الشعرية المنسجِمَة، وهي التي تمثّل تعامله مع الخبرة الحسية لديه وتجاوزها في تكوين علاقات جديدة بين الظواهر، «وتقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتباعد بينها المظاهر»[7]. إنّ باشلار يعالج اللحظة الشعرية على أنها ليست فقط صورة من صور حقيقة الزمان والتي تتألّف منها الديمومة المحافظة على

(1) المرجع نفسه.
(2) غادة الإمام: مرجع سابق، 51.
(3) للمزيد انظر كتابه: تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ت: خليل أحمد خليل، وكتاب: شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق.
(4) لعلّ ما أورده النقاد العرب قديما حول (عبقر) وقصده طلبا لإحياء القريحة، ثم ما ذُكِر من أحوال الشعراء في الاسترواح والسفر طلبا لتصفية الذهن وقول الشعر؛ لبرهان على قصدية ووعي الشاعر منذ القدم بملكته للوصول إلى البناء والخلق الشعري، وقول المعجِز منه.
(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 100 وما بعدها.
(6) المرجع نفسه.
(7) المرجع نفسه، 101.

انفصالية اللحظة الماضية عن الآنية، بل هي أيضًا تكوين زمنـيّ يفسّره بالاتّكاء علـى أدلة من العلم والفن[1] ومـن ثم يعد اللحظة «امتلاء بكلّ شيء»، يقول، «إننا نفقد كل شيء لنكسب كل شيء»[2].

ويذهـب باشلار بعيـدًا في حديثه عن الصورة الشعريـة واللحظة المتدفقة، حين يزعم بأنّ الفعل الشعـري هو نتاج للصورة الشعرية التي هي نقطة التواصل مع الفنان، وفي بزوغها الإبداعي اللحظي هـي أصيلة، غـير مسبوقـة، مثلهـا مثـل الإبداع العلمي، بـل ويرى أنّ المعرفة المولّـدة من الصورة الشعريـة والجمالية جديدة تمامًـا، لا ماضٍ لها، وعبرهـا ننفتـح علـى مـكان «آخـر» لم يوجد من قبل، وبالتالي هي فاتحة للقارئ على عوالم أخرى جديدة لم يعرفها من قبل[3] [4].

ويربط بـاشلار بين توليـد الـصّورة الشعرية والمـكان وفعله فيهـا؛ إذ يرى أنّ المـكان يمكنه أن يُسهـم في تكويـن صورة في داخل الوعـي للمبدع، فبمـا أننا سنتّصل بالشاعر عـبر صورته الأصيلة الجديـدة، فنحن على موعد مـع نمط من الصور التي هي من تكوين «أفعال الوعي المبدع» والقادمة مما سمّاه خبرته الخيالية، والتي تكون ربما صورًا مستقلة عن الذات، لها وجودها في وعيه، وموجودة فيـه، ونحـن «نفحصهـا في الوعـي قبـل اتصاله بالمـوضوع نفـسه»[5]، كمـا في صورة اللامتناهـي في الكـبر واللامتناهي في الصغـر، فهو كما يقول باشلار «موجـود في دواخلنا ولا يرتبط بالضرورة بـشيء»[6]. وبذلك يتجاوز فكـرة ألا موضوع بدون ذات؛ إذ جعـل موضوع المكان موجودًا مستقلا عن الذات، فيصبح المكان عنده ظاهرة حركية دينامية –خـاصة–، ففـي الـصورة الشعريـة لا هندسية مقيـدة للمـكان. ويـضربُ بذلك مثـالا على عش العصفـور، يقول، «فنحن حين نحلـم ظاهراتيّون دون أن نعلـم، إننـا نعيش غريـزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائيّة للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء»[7]، فالصورة المكانية هنـا أخذت بعـدًا ضاربًا في عمـق الوعي؛ إذ وعي الـذات ببيـت العصفور هـو وعي قـديم، ليس له قيـد أو شرط، وهـو ما يعنـي أن هنـدسة المـكان اللامتناهـي هنا في الصغر لم تعد سببية أو عللية بمـكان العصفور على الشجرة في وجوده؛ إذ يغدو مكانًا للإنسان في وعيه بحميميّة هذا المكان وقربه من فكرة الحياة والدفء والأمان. وهنا يحضر إلى باشلار اعتبار مثل هـذه الصور القديمة ما سمّاه بالـصورة النمطيـة أو البَدئيّـة Archetype التي يـرى فيهـا تعالقًا مع الـصورة الشعريـة وتماثلا غـير سببي، ففـي حضورها يكـون ترديد الماضي في صداه غير معلوم التكويـن ضمن وعي الشاعر وفي لا وعيـه، فوجوديتها وجوديـة داخلية، تستثار بفعل الانفتـاح على عالمه المعـاش لتبدو في علاقة مع المادة التي ينفتح عليها في اللحظة الشعرية[8].

(1) المرجع نفسه.
(2) Gaston Bachelard: The Psychoanalysis of Fire, p32.
(3) غادة الإمام: مرجع سابق، 116-117.
(4) يلاحظ هنا بأنّ باشلار يشوّش فكرة التناصّ بطريقة ما، فلو أخذنا بمطلق أنّ الصورة أصيلة وأوليّة مما يعني أنّه لا تداخل بينها وبين أي إبداع سابق، هذا ينفي تناصيّة الصورة الوليدة مع غيرها، وهو ما يناقض ما سيذكره لاحقا حول النمط البدئي، وقد تكون الأولية هنا تعني تعامل القارئ معها كموجود مستقلّ دون الرجوع في تفسيرها إلى الأحكام المسبقة أو المعاني المتوقّعة، وهذا ما يتناسب مع استخدامه لمفهوم الأنماط البدئية وتحليله لها مستندا على وعيه هو، ومفسّرا التطعيم الثقافي الذي لحق بها من وعي المبدع.

(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 154.
(6) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص11.
(7) المرجع نفسه، ص11.
(8) المرجع نفسه، ص18-19.

فنحن نعرف أنّ صورة الدفء من النار، والغرق في الماء، والأمان في البيت وهكذا. وهي عنده حركية، متشكّلة غير ساكنة، في اللاوعي، ويحركها اتصالها برموز متحركة[1] أخرى في وعي المبدع. ولعلّ العقد النفسية من الرموز التي تحرّك هذه الصورة النمطية، وإن كان باشلار يذهب إلى توظيفها ثقافيًا وليس نفسيًا، بل يسميها عقدًا ثقافية[2]، حيث تمّ تعديلها ثقافيا لدى المبدع، وفي قراءة الظاهراتي. ومن هنا يشير باشلار إلى أنّ سجن دراسة الصورة في الذات فيه قصور كبير؛ لأنّ الصورة الشعرية ليست في الوعي الفردي فقط، هي تنويعية كالمفهوم، ففيها تتنوّع الذات والموضوع، وعلى القارئ الظاهراتي «ألا يعد الصورة الشعرية شيئا أو بديلا عن شيء، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيتها...وإدراك تحوّلاتها بين الذات والموضوع، وهي ذات وميض مفاجئ، نشطة في تحولاتها المتدفقة»[3].

ويرى باشلار أنّ المكان هو جاذب كبير لدراسة الصورة الشعرية، فهو تكثيف للحضور البشري والخيالي، فهنالك أماكن تجذب خيالات الصراعات والبغض والكره، وأماكن تجذب الحماية والحب والألفة، وتحمل وجودًا نمطيا أشار إليه كارل يونغ[4] في حديثه عن الأنماط البَدئيّة. هذه الصور النمطية تجد طريقها إلى الصورة الشعرية وتبدأ في أداء وظيفة مفهومية يدركها القارئ في وعيه بها كنمط جمعي، وفرادة تنويعية في متن الصورة الشعرية[5].

خلاصة القول، الصورة الشعرية عند باشلار هي «نتاج مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذّر وجوده عند العقل، فهي ليست مجرد نتاج لوعينا المألوف بالعالم العقلي الموضوعي، ذلك العالم الذي يفصل بين الذات والموضوع»[6]، «إنها كاشفة للعالم»[7].

إنّ ظاهرية باشلار تجاه الصورة الشعرية تعتمد على فكرته حول الوعي قبل كل شيء، فهو يهتم بتفسير الموضوع المُعطى «كما يحدث في خبرة الوعي على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع»[8]، وبالتالي، قصدية الوعي التي نادت بها الظاهراتية من أول ظهورها حاضرة لدى باشلار بقوة، حين عدَّ الذات واعية بوجودها وبموضوعها، وهذا الوعي هو ما يجعل وضوح الظاهرة لدى القارئ الواعي متاحا، ومن ثمّ يكون الحكم على الظاهرة بوجوديتها دون تضمين أو تقييد بأحكام سابقة وجودية عن علاقة هذا الموضوع بذاته الموجدة[9]. وهنا سيتعاطى القارئ صورة نمطية مطعّمة بثقافة المبدع، وبهذه الطريقة، يعطي القارئ للغة المبدع اهتمامًا أعلى

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص177.
(2) ص 11 وما بعدها، مرجع سابق ,Gaston Bachelard: Water and Dreams
(3) المرجع السابق، ص19.
(4) عرّف كارل يونغ الأنماط البدئية في كلامه عن «علاقة علم النفس التحليلي بالفن الشعريّ»، حيث أنّها ليست أسطورة؛ ولكنها قوى نفسية كامنة في اللاوعي، مستندا على الصور المستوحاة من المدوّنات القديمة، كنموذج أوديب، والنسر وغيره. وقد استخدمت في مدرسة التحليل النفسي لتحليل الكثير من النصوص الفنية وقراءة الموروث الأسطوري والديني. انظر:
Carl Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious, Translated by R.F.C. Hull.

(5) غاستون باشلار، جمالية المكان، ص31-32.
(6) غادة الإمام: مرجع سابق، ص157 بتصرّف.
(7) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص50.
(8) غادة الإمام: مرجع سابق، ص129.
(9) المرجع السابق. وترى الإمام أنّ باشلار تجاوز هنا مفهوم هوسرل في القصدية وطوّره، حيث رأى بأنّ قصدية هوسرل ثابتة وساكنة، وهو يرى الوعي العقلاني حركيا «فأنا أعي شيئا ما آخر غير ذاتي»، أي يتأرجح الوعي بين الذاتي الداخلي والموضوعي الخارجي، لمزيد من المعلومات ينظر المرجع.

وليس لذاتيته، حيث يفسّر الانسجام الذي حصل بين النمط البدئي من جهة[1] وبين وعي المبدع وخبرته وثقافته من جهة أخرى. وهذا الانسجام يكون في قالب الصورة الشعرية المصبوبة في لغة المبدع؛ أي الوسيط، ومِن ثمّ يتحصّل إحياء النمطية من قبيل المبدع والقارئ؛ لأنّ القراءة ستولّد تطعيمًا ثقافيًا ثانيًا عبر القارئ. ويتحصّل أيضا تطوير اللغة أو الوسيط.

يعد المنهج الظاهراتي في رأي باشلار طريقا لتقبّل الصور الجديدة دونما استغراب، أو قياسها على العلليّة والمنطقيّة[2]، ووفق هذا المفهوم، يمكن إعادة قراءة الكثير من الصور الشعرية التي تم تداولها في المدوّنات القديمة النقدية والبلاغية على أنّها صور معيبة أو معلولة؛ لعدم موافقتها لعلّة علمية أو قانونية من وجهة نظر البلاغي أو الناقد، وهو ما أبعد القارئ عنها وعن غيرها دونما محاولة قراءتها من جهة أخرى. فالظاهراتية هنا تدفعنا لإعادة قراءتها والبحث عن وجهها الجمالي المنسيّ بسبب التقييد بمتوارث القراءة. ولكي يفهم القارئ الصورة الشعرية وينصت إلى صوتها الداخلي سيتعامل مع خبرته في عالمه المعاش، وفي عالمه الداخلي في الوقت نفسه، فهو في حالة وعي بالظاهرة التي هي تعبير عن وعي آخر من ذات أخرى، فيكون القارئ الظاهراتي هنا واعيا، أي في موقف مركّب من تراكمية الوعي المحرّر من الفهم المتوقّع. وهو ما سيعطي الصورة ولادة جديدة، واللغة إحياءً مستمرًا لا ينضب.

(1) Gaston Bachelard: Twayne›s World Authors) (Series. p103.

(2) شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص7.

نظرية الخيال والعناصر الكَونيّة الأربعة

لا يغيب عن الذهن أنّ الخيال «جزء مهمّ من الوجود، وهو الوسيلة التي يُحدث بها المبدع الانسجام بين قلب الحقيقة الخيالية إلى حقيقة نصيّة يَصدُق عليها كلّ ما يعوزه النصّ من جماليّة وإدراك شعوريّ»[3]. وفي التكوين الشعري يعيش «النصّ تلاقيا عنيفا بين سياقات ودلالات من محيطات متباعدة في سياقاتها الأساسيّة محدثا نوعا من التحوّل، يكسبها أطرًا جديدة تغيّر هويّتها الأولى، وتنقلب بها إلى كينونة مخالفة للمحيطات التي جاءت منها»[4]، لكنّ باشلار يرى أنّ هذه الكينونة والهوية تحمل من صفات المصدر الذي جاء منه الخيال، بل وتتشكّل في تشكلاته ولكن ضمن الصورة الشعرية الجديدة. لذلك، يقيم باشلار نظريته في الخيال على فكرة قانون العناصر الأربعة الكونية، وهو قانون من زمن اليونان، تداولته الكثير من كتب التراث في حقول العلوم والكيمياء وبعض حقول علوم الطبيعة[5]. وقد أشار باشلار في مقدمة كتابه «الماء وشعرية أحلام اليقظة»[6] إلى التقسيم الذي تبناه Lessius في كتابه (فنّ الحياة الطويلة)، حيث قسّم الأمزجة البشرية إلى أربعة أمزجة وفق المواد الأربعة الأولية التي تستقي منها أحلامها، وهي على الترتيب،

(3) رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم: ابن طباطبا نموذجًا، ص297.

(4) المرجع نفسه، ص296.

(5) تقوم فكرته على أنّ المواد الرئيسة للمادة في الكون هي: النار والماء والأرض والهواء، وأنّ كل شيء يتصل بها ولا يخرج عنها.

(6) Water and dreams()، مرجع سابق، ص4.

1. المـزاج الصفـراويّCholeric، وهـذا أحلامه متصلة بالنار والاحتراق والحروب والمجازر.

2. المزاج الـسوداويّMelancholy، وهذا أحلامه تتـصل بالجنائـز والقبور والظـلام والمستقبل المحزن.

3. المزاج النخامـيّPhlegmatic، وهـذا أحلامه متصلة بالمطر والبحيرات والأنهار.

4. المزاج الدموي Sanguine، وهذا أحلامه متصلة بالدعابة، والطيران، والغناء، والحركة.

ويضع بـاشلار في مقدمة كتابـه أنّ كلّ إنسان يقع تحت تأثير مزاج من هذه الأمزجة في خيالاته، وهو لا يعني غياب باقي الأمزجة عنه، ولكن هنالك مزاجٌ يسيطر أو يطغى على خيالاته وأحلامه أكثر مـن غيره. ومن هنـا كان التحليل النفـسي وسيلة لإدراك مـزاج الإنـسان ومعالجـة مخاوفه. ولكن المقام هنا ليس بمقام التحليل النفسي وإن لم يُغَيّب تمامًـا، بل هو مقام قراءة هذه النظرية وتوظيفها ظاهريًـا في فهـم الـصورة الشعريـة. إنّ فكـرة تقسيـم الصورة الخياليـة أو لنقـل الشعرية وفق المادة التي تُستقى منها، هذه الفكرة قادت باشلار إلى أنّ أحلامنـا وصور «كلّ شاعر قد تحدّدت عن طريق الامتزاج بالأرض، والهـواء، والنار، والماء. ذلـك الامتزاج اللاواعي الـذي يؤكّد على ضرورة مخالفة العقل، وتجاوز الخبرة الحسيّة المباشرة، وهو ما سمّاه قانون العناصر الأربعة»[1].

ومـن هـذه الفكـرة لجـأ بـاشلار إلى تقسيم الخيال إلى[2]،

1. الخيـال الشكلي، وهـو الخيال الـذي يخلق في الطبيعـة الجمال الشكلي غـير الضروري -من وجهـة نظـر بـاشلار- كـصور الأزهـار مثلا، وهـو مغرم بالطرافـة والجمال الفاتـن المتنوع والعابر.

2. الخيـال المادي، وهـو الخيال الـذي يهدف إلى عكـس الخيال الشكلـي، فهو ينتـج ما يخلد في الوجـود، ويرتكـز علـى عنـاصر الديمومة في الأشيـاء، ويفرز بذورًا، وفي تلـك البذور يكمن الشكل بعمق المادة[3].

3. الخيال الحركي، وهو الخيال الذي تكون الصورة فيه متحركة، متصلة بالعنصر الحركي، حيث يصور نزوع الإنسان إلى الحركة والتخلص من سيطرة المادة الجسدية[4].

وممّـا يؤخذ على باشلار في هـذا التقسيم أنّه ينحاز إلى الخيال المادي في تحليله، ويهمل الخيال الشكلي الذي يـرى أنّ الفلاسفة أغرقوا فيه، وهو ما يجعل الباحث يتساءل «كيف تذهب الظاهراتية نحـو العمـق أي نحو المـادة كما هي جوهـر، فيما تتخلّـى عـن تجلياتهـا الصورية، حتـى وإن نالت الأخـيرة اهتمامًـا بالغًا من الفلاسفـة»[5]. ويرى

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص182.
(2) مقدمة كتاب Water and dreams، مرجع سابق،1.

(3) عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار ص35.
(4) المرجع نفسه، ص35-36. بتصرف
(5) المرجع السابق، ص36. يعد شُعيب أنّ باشلار في تقسيمه هنا يبتعد عن الظاهراتية عبر تجاهله للشكل، وتركيزه على الخيال المادي والحركي، وهو ما لا يراه بو خليط في كتابه (مفاهيم النظرية الجمالية)، إذ يعد في عدد من مقالاته أنّ مقاربات باشلار للخيال المادي ظاهراتية ولكن بطريقة باشلارية، وهذا ما تميل إليه الباحثة، فتناول باشلار لظاهرة الخيال المادي وصوره وربطها بالصور النمطية مستندا على مبدأ تحريرها وتوظيف رنين القارئ هو فعل ظاهراتي يكاد أن يطابق المبادئ الأولى التي وضعها هوسرل وطبق منها الكثير هايدجر، ولعل أطروحة الباحثة حول تحليل الصورة المائية في الشعر القديم بمنهج باشلار توضح ذلك، وهي مازالت مخطوطة.

باشلار في الخيال المادي تكثيفًا للذات وحضورًا لها بوصفه خيالا «للراحة»، فإذا ما أسقط حلم اليقظة المادي على ماهيّة الأنا، فإنه ينهل من الأنماط العريقة/الأولية مجدّدًا[1].

لقد أرجع باشلار كل عنصر من عناصر المادة إلى نوع من أنواع الخيال، فالمادي كان من نصيب الماء والتراب، وأما الحركيّ فاختصّ به الهواء، ولم يربط النار بأيّ خيال محدد. ويؤكد باشلار أننا في تعاملنا مع الصورة لا نستطيع أن نفصل بين الخيال الشكلي لها وبين الخيال المادي، فالمادة تتشكل في آخر الأمر إلى قالب شكلي[2]، والتداخل بين المادي والحركي قائم أيضا كما في الأعاصير والأمواج الغاضبة والدوامات المائية[3]. وهنالك صور تتكون من التحام عنصرين معا كما في العجين، والكحول وغيرهما. فالعجين مزيج الماء والتراب، والكحول هي عنصر ماء النار.

ممّا سبق، يمكن تلخيص نظرية باشلار للخيال في أنّه ينظر إلى الصورة الشعرية، فيرجعها إلى عنصرها المادي أو الحركي، ثمّ يرى استدعاءها للنمط العريق أو الأولي في تشكيل هذه العناصر، ويبدأ بقراءة أجزائها وتشكلاتها وأبعادها الثقافية، ولكن تحت مظلة التحرير من التفسيرات والأحكام القَبلية، وتوظيف الخبرة الجمالية الخاصّة به، فهو يحيي صُورًا نمطية وربما تكون ضاربة في جذور الأساطير والقصص الشعبية، غير أنه يقدّم لها قراءة تتناول أجزاءها وكلياتها، وحاضرها وغائبها، وهويتها وتعددها.

وفي الوقت نفسه هو يفسر ظاهراتيًا وعيه بكل هذه المعطيات، ووعيه بالصورة الشعرية، وأيضا وعيه بوعي الشاعر وقصديته في تكوين هذه الصورة، من خلال تحليلها وتفسير جمالياتها الشعرية وكثافتها الرمزية. إنه يسعى إلى تقديم الصورة وكأنها لم تقرأ من قبل.

ومن هذا المنطلق، قدّم باشلار مدونة ظاهراتية قرأ فيها صورًا شعرية عبر تقديمه لأشكال وتحولات العناصر الأربعة في الطبيعة ضمن أنماط أولية وبدئية، فنجده قدّم في قراءة النار صورة الحميمية في الاشتعال وربطها بالرغبة العاطفية، وقدم الكحول كصورة نمطية لماء النار وأثره على الخيال الشعري، كما قدّم في دراسته لعنصر الماء أنماطًا مائية وجدها مادة للصورة الشعرية عند عدد كبير من الشعراء الأوروبيين وبعض الروائيين أيضا؛ كنمط المياه الرقراقة، والنرجسية والعاشقة، والمياه الراكدة والعميقة، والماء الأمومي، وأخلاق الماء، والتطهّر وغير ذلك. مستدعيًا الأساطير المائية القديمة، ومعالجًا إياها كعقد ثقافية متنقلة، تأخذ أشكالا جديدة في قراءته[4]، فهو مثلا عدّ البحيرات في العالم -حين قرأ شيللي في مسرحية بروميثيوس محررًا- نموذجًا لصورة نرجسية العالم، فالبحيرات مرايا ينظر فيها العالم فيما هو الأجمل فيه؛ السماء الزرقاء الصافية. فالكون في حالة نرجسية مع عشقه لنفسه[5].

(1) المرجع نفسه.
(2) Water and dreams، مرجع سابق، ص3.
(3) عماد شعيبي، مرجع سابق، ص36.
(4) Water and dreams.Gaston Bachelard، مرجع سابق- The Psychoanalysis of Fire، مرجع سابق.
(5) Water and dreams()، مرجع سابق، ص53.

ومن الجدير بالذكر أنّ الورقة هنا تطرح جانبًا من الخيال المادي وهو عنصر التراب، والخيال الحركي المتمثل في عنصر الهواء، وتقوم بقراءة صراع العنصرين في الصورة الشعرية عند عنترة بن شداد نموذجا. ولذلك سيكون الحديث عنهما بتفصيل أكثر عبر التطبيق مباشرة على النصوص الشعرية المختارة.

وقبل الولوج إلى قراءة هذين العنصرين في شعر عنترة والصراع بينهما لابد من الإشارة إلى أنّ استحضار باشلار للصور النمطية وتقسيمه لأشكال المادة كان وفق المدونة الشعرية التي جمعها من الشعر الأوروبي، بمعنى آخر، لا يشترط توفر كل الأنماط التي ذكرها باشلار في الشعر العربي أو غير الأوروبي في المدونة الشعرية العربية، وإن كان هنالك الكثير منها، كما أن تقسيم الشعراء إلى مائي وترابي وناري وهوائي فيه من المخاطرة الكثير؛ إذ يجمع بعض الشعراء التساوي بين عنصرين أو أكثر، بصورة الصراع أو الانسجام، وإن انفرد بعضهم بسيطرة عنصر دون آخر. ومن ثمّ يمكن القول بأنّ مغامرة قراءة الصورة الشعرية العربية بمنهجية باشلار على ما تحمل من مخاطرة، فهي في الوقت ذاته تحمل من الأهمية الكثير، بخاصة حين تطبق على جماليات للصورة الشعرية القديمة.

صراعية الصورة الشعرية الترابية والهوائية في شعر عنترة بن شداد

تكلّم باشلار عن الصورة الشعرية النابعة من عنصر التراب في كتابين هما، (الأرض وأحلام يقظة الإرادة، والأرض) و(أحلام يقظة الاستراحة)[1]. وقد تحدّث في الكتاب الأول عن الذات «المقتحمة للأشياء وعلاقاتها بها عبر المواجهة العدوانية»[2]. وفي الكتاب الثاني طرح أفكاره حول الذات في حالة السكون والتصالح، «وهي تتماهى مع هندسة للاختباء، تعطيها الأمان والحماية، لتصبح العلاقة حميمية بين الأنا والوجود؛ لأنها ترمز في تجلياتها النفسية للأم»[3].

ومن الملحوظ أنّ عنصر التراب للخيال يظهر مرتبطًا بالمقاومة والإرادة الصلبة أكثر من غيره؛ إذ يبدو في حالة مواجهة قويّة مع الإرادة البشرية. وهو متجلٍّ عنده في صورة الحجارة، والصخور، والمعادن، والأحجار الكريمة[4]. وقد برزت صورة المقاومة المتبادلة بين إرادة الإنسان والتراب في حالة صعود وسقوط؛ إذ يخضع الإنسان هذه المادة إلى إرادته بصورة عنيفة عبر العمل فيها، كما هو في حال الطَّرق والسَّحب والإذابة والتشكيل[5]. وهو ما جعل باشلار يركّز على صورة العامِل في النصوص المختارة للتحليل. هذا العامل هو المستخدم لأدوات مقاومة الصلابة، كالمطرقة والمسمار والإزميل مثلا، وهي ذاتها أدوات خاضعة من عنصر أرضيّ. ومن هنا يبدو للقارئ التراب على أنه مادة مركّبة من قوة المقاومة والصلابة، وفي الطرح الآخر مادة السَّكَن والحماية، وذلك

(1) انظر:
-Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Repose,
- Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Will.
(2) بوخليط، مرجع سابق، ص95.
(3) المرجع نفسه.
(4) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق،ص101-102.
(5) المرجع نفسه.

حـين تحـدّث «عـن الجبـال والكهـوف والمغارات والجذور التـي توحّد النباتات بـالأرض، وبالمنزل الـذي يـؤصّل الإنـسان، والأفعـى بوصفهـا كائنا ترابيّا مميـزا، وكذلك الخمـرة كقصيدة شعريّة للأرض الزراعية التي تنبت فيها الكروم فتحولت إلى خمر»[1]. هذه الصور وغيرها، فسّرها باشلار عـبر ربطهـا بوجودهـا في النمط البدئـي، متكئا علـى محور هبـوط في باطن الأرض للـوصول إلى المادة وباطنهـا حيث يتحصّل الراحـة والسكينة، ومحور التسامـي الحركي الذي يكـون فيه ارتياد الحلـم ومواجهـة الـشكل الصَّلـب والبعـد عنه. ويـصوّر بـاشلار محـور المواجهة مـع التراب في قسوة وصلابة المادة وخـداع ليونتها، هذه القسوة والصلابة هـي في مواجهة تامة مع الذات وحلمها وخيالهـا، والـذات هنـا تواجهها بـسلاح مقاوم. إنّـه مقاوم لقـسوة الأرض وصلابتها. والذات هي التي تحفر الأرض، وهي التي تغير ملامح الصلب وتستفيـد مـن الرطب اللـين، وهذه الـذات تمثّل «إرادة اجتماعيـة مشتركة بين البـشر، تقوم على الشيء والعامل»[2] كما سبق ذكره.

أمّا عنصر الهواء[3]، فهو عند باشلار الجوهر الـذي تقوم عليه الصورة الحركية في الشعر، وهو المادة المتفلّتة دومًا، المادة الحرّة المتسامية المائعة، التـي يرى فيها باشلار مـادة محدثة لتسام وتعال مطلق لا يمكن تلمّسه وإنّمـا الشعور به باطنيًا[4]. وهـي تأخـذ في الـصورة مـسارًا عموديًـا صعودًا أو نـزولا. فالهـواء عنـد بـاشلار عنـصر جـوّال متحرك، يلهم الخيال الشعري عبر الحركية فقط، على الرغم من قدرته على التسامي الجوهريّ، مع تأكيـد ضرورة وجود قاعدة مادية له هي من مادة الأثير أو المـادة المحسوسة في فراغهـا[5]. وتظهر قوة الخيال من عنـصر الهواء في نقطتين، الأولى أنّـه يكشف عن محـور الانخفاض عنـد الإنسان، ومـن ثمّ يحاول التعالي. والنقطة الثانية أنه يخبر عن وجود الإنسان الممتلئ والعظيم في تعاليه[6]، بل ويقـدّم صورة لتفتح الإنسان على الإرادة وتساميه في التحـرك إليها. وهو ما جعـل أصحاب التحليل النفـسي يـرون في الخيـال الهوائـي وسيلة لعلاج المرضى النفسيين أو وسيلة لوضع اليد على مكامن الضعف والتبعثر النفسي كما يرى باشلار[7].

وتظهـر قيمة الصورة الشعرية في خيال الهواء مـن جانب السقـوط كتبعثر عبثـي للاشيئية، وفي جانـب الصعـود والمقاومـة باستيقـاظ جزئي في الوجـود للموجـود[8]. وهـو ما جعـل بـاشلار يعد محـور هذه الصورة محورًا متغيرًا غير ثابت؛ لأنه يمثـل بطريقـة ما صراعيـة الذات مع المـوضوع. فالذاتية هنـا في هذه الصورة تعيش تنقلا وتحولا من مقام إلى آخـر، عبر تحرير الذات من واقعية الجـسد وثقلـه إلى حلميـة الطـيران وخفّته، وهو ما يلـصق الذات بالأثير الغامـض الذي يحركها؛ أي الروح. ولأنّ هذه الصراعية موجودة في طبيعة حركيـة الـصورة الهوائيـة، كان المعنـى الواعـي بالعنـصر وقدرتـه علـى الانفـلات حـاضرًا في

(1) عماد شعيب، مرجع سابق، ص231.
(2) بوخليط: مرجع سابق، ص99.
(3) انظر: Gaston Bachelard: Air and Dreams
(4) بوخليط: مرجع سابق، ص126.
(5) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق، ص93.
(6) المرجع نفسه، ص96.
(7) المرجع السابق.
(8) المرجع نفسه.

تشكلات هذه المادة. هـذه التشكلات برزت كثيرًا في حلـم الطيران لدى الشعـراء. فالتحليق صورة نمطيـة بدئية، سكنت الإنسان وتعلق بها، علميًا[1] وشِعريًا، وجاءت الصورة النمطية للطائر بوصفه الكائـن الأكثر حرية وانطلاقًـا واستمتاعًا بالكون والطبيعة، وهي رمز عنده للنقاء، ويربطه بالزمن الليلـي حيث الهـدوء والراحـة والسكينـة، يقول: «لقد خُلقَ الطائر كي يعيش بالعنصر الأكثر حذقًا وصفـاء. إنه الأكثر استقلاليـة وروعة من بين كل النماذج الإبداعيّة»[2]. وقد أشار باشلار في قراءته لهذا العنصر أنّ حلـم الطيران حلم مقرون بقلق السقوط، ولعل المقولة التي تناقلتها العرب «ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع» تدلّ على جمعية هذا القلق، وكيف أنّ وجوده هو وجود نمطي مستقر في وعي الذات، وضارب في لا وعيها.

ومـن نمـاذج الخيـال الحركـي عنـده أيـضا تأمـل القبـة الزرقـاء؛ أي السماء، ومـا تعلّق بها مـن موجـودات حققـت التسامـي واستقـرت في العلوّ كالنجوم والشمـس وهو «ما يستدعي أحلام وصور السّفـر»[3] والتحـرك مـن قيديـة المـكان، وكذلك السحاب والريـح كنموذج للثورة والغضب والمقاومة.

ولو أخذنا عنترة بن شداد، لوجدنا أنّ في شعره تصويرًا قويًّا لعنصري الـتراب والهواء والمقاومة والسكـون، وذلك تحت محاور متضادّة تتمثّل هذه الصراعية والمقاومة في:

1. عقـدة العبوديـة وصورة العَبْـد النمطية بين التراب والهواء

يشكل لـون عنـترة الأسود عقـدة ثقافية، مرجعهـا رفـض قبيلته الاعتراف بـه، وانتهاءً بتعلّقـه بالمقاومـة العنيفة لكل ما هـو أرضيّ. فالعرب كانـت تكره كل ما هـو أسود وتتشاءم منـه، ولذلـك رفـضت الـسودان مـن الناس واقتـصرت عليهـم في العبوديـة، وهو ما جعل عنـترة في صراعيـة للحصول علـى ذاته عبر الانتساب إلى القبيلة، وعبر التصوير الشعري يستبـدل النـسب المفقـود بنـسب يرجعه إلى الـتراب، إلى الأرض، نجـد ذلـك في صورة نمطيـة تعيـد القـارئ إلى أصل الإنـسان الترابـي، فقـد جاء في الأثـر أنّ لـون الإنسان الأول –آدم– كان داكنًـا؛ ولذلـك سمّـي آدم، فهو في التـصاق بأمّـه الأرض، التي هي أصل مادته الترابية المخلـوق منها، وحين قوبل لونه بالرفـض والمقاومة، كانت مقاومتـه بردّه إلى أصلـه المقاوِم، وهو الأرض، غـير أنّ هذا الرد لم يكن مباشرًا، بل عبر صورة متعالية وممثلة لخـضوع جـزء مـن الترابيـة لإرادة الإنسان، وهو السلاح، فالذات المقاومة للطرد والإنكار، ذات تسيّـد علـى الرافض لها مـن خلال قلب خضوع الأرضي المتمثل في السلاح الصلب إلى سيـد متمكّن، وهـي بذلك بدلا مـن أن تصوّر السيف أو الرمح الذي تعرّض للطَرْق والتغيير في مادتـه كمادة خاضعة لإرادة الإنسان، أقول تمثّلـه بصورة السيد الـذي يُخضِع بل ويقضي علـى من يقاومـه، فيحفـظ للمـادة صلابتها

(1) الدليل على ذلك محاولات عباس بن فرناس، وتحقق الحلم في العلم الحديث عبر الطائرة وغيرها من الاختراعات.
(2) Gaston Bachelard: Air and Dreams.83-84.
(3) عماد شعيبي: مرجع سابق، ص226.

وقوتها وسلطتها، ثمّ يظهر انتسابه إليها لينال سيادة فطرية، سابقة على إرادة الإنسان المقاوم، يقول:

دعوني أوفّي السيفَ في الحربِ حقّه

وأشربُ من كأس المنية صافيا

ومَن قال إني سيّدٌ وابن سيّد

فسيفي وهذا الرمح عمّي وخاليا[1]

ويظهر جليا حضور العقدة الثقافية في الصورة المباشرة البسيطة التي يرددها:

أنا العبدُ الذي بديار عبسٍ

ربيتُ بعزّة النفس الأبية[2]

فيُثبتُ لذاته الواعية بإبداعها المقاومة والإباء، ليتماثل مع التراب الذي شكل صورته. وعنترة لا يكتفي بانتسابه إلى الصلب من الأرض، وتحريكه من صلب خُضِع في تشكيله كسلاح إلى سيّد مُخضِع بفعل العامل الفارس عنترة، بل هو ينتسبُ إلى مخلوق جيء في نمطيّته أنّه مخلوق من الريح، لسرعته، إنه الفرس. وهنا تضعنا الصورة أمام نموذجين للمقاومة، نموذج يقاوم مِن أصل ترابي، ونموذج يقاوم مِن أصل هوائي. ففي أصل خلقة الخيل قيل إنّها من الريح لسرعتها ومقاومتها لثقل الأرض، وسماها العامة (بنات الريح)، وهي في تمثّلاتها الأسطورية مجنّحة، وإن لم يكن لها جناحان، وحين قال عنترة:

جوادي نسبتي وأبي وأمي

حسامي والسنان إذا انتسبا[3]

جعلنا بين نسبين، ترابي وهوائي، فالجواد هو السريع من الخيل[4]، والسرعة هي الصفة التي أكسبت الخيل انتسابها إلى الريح، وهي الخيل ذاتها التي وصفها بالنسب العربيّ، وجعل لها الطيران والتحليق، فهي الحرّة التي يركبها، وإن كانت هنا في حضورها أنثوية التعبير فلم ينتسب إليها، لما من شأن الانتساب إلى الأب في المعتقد العربي:

على مهرة منسوبة عربية

تطير إذا اشتدّ الوغى بالقوائم[5]

خاصة وأنّ سواده من جهة أمّه،

وقد أمسوا يعيبوني بأمّي

ولوني كلما عقدوا وحلّوا[6]

وبالعودة إلى البيت الذي قال فيه «جوادي نسبتي» نجد هنا نسبته الهوائية، ثم في قوله الثاني بالانتساب الترابي إلى الحسام والسنان قول آخر؛ إذ في ترتيب الجملة، «وأبي وأمي حسامي والسنان» وقال، «إذا انتسبا» فإذا هنا ظرفية، يكون الانتساب الترابي حضورا مقرونا بزمن السؤال المتضمن الانتساب إلى أدوات المقاومة المختارة؛ أي الحسام والسنان، وقد جاءت متأخرة عن النسب الأول، إلى

(1) عباس إبراهيم، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 157.
(2) المرجع نفسه، ص158.
(3) المرجع نفسه، ص141.
(4) ابن منظور: لسان العرب، ج2، مادة (جواد).
(5) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص129.
(6) المرجع نفسه، ص95.

الجـواد، وهذا بلا ظـرف، ولازمـن، ولا قيد، بل علـى الجملة الإسمية التـي تفيد الثبات في المخـبر عنه. وهو ما يعلي من النسب الأول إلى الجواد/الحركـي علـى النسب المقيّـد بزمنية الـسؤال إلى الترابـي. ولعلّ هـذا يرمي بما في حركية الصورة الهوائية من حرية وتسام وعلوّ ينتقـل بالـذات من حالـة العبودية إلى حالة الحرية المطلقة في حركية الصورة المذكورة.

بـل إنّ صورة المقاومـة للعبوديـة تتجلّى في إرادة قويـة تجعـل أصل خلقتـه أقـوى أجزاء الأرض مقاومة وصلابة، وهي الجبال، فيجعل قلبه أشد في خلقته من صلابة الجبال، وحيث يثبت لنفسه بقاءً أبديًـا، وهو ما يجعل الذهن يـشير إلى سؤال العرب الجاهليين عن الجبال للنبـي محمد ﷺ، فالجبال عنـد العربي هي الجـسد الشامـخ القوي البـارز مـن الأرض، وهـي الـصورة المتسامية المقاومـة للهبـوط؛ إذ تـشكّل صعودًا عن سفليـة الأرض الموطوءة أبـدًا، ﴿ويسألونك عن الجبـال، فقل ينسفها ربـي نسفا﴾[1]، وهـو سؤال دلّ على توتر وعي السائل في إمكانية زوال دليل الإرادة الشاهقة أمامه، يقول عنترة:

خُلِقـتُ من الجبال أشدّ قلبًا

وقد تفنى الجبال ولستُ أفنى[2]

ويظهـر البيـت العنـف الكامـن والغضب في رنين الـصورة حين انتـزاع السمة البشريّة القلبية عن الفارس المقاوم.

ومـن مظاهر مقاومـة العبوديـة، وتعطيل صورتها النمطية ما قدّمـه من صورة الفارس المحـارب لـه، والتصاقـه بـأدوات المقاومـة الصلبـة وتغييـب كل أدوات الليونة والخضوع، بـل إنّ صوره الفنية لا تـكاد تشتمل على شيء مـن أعمال العبيـد، بل جُعِل بديـلا لها مدونة كاملة عـن صورة المقاتـل الفـارس الصنديد الـذي لا يمسّه ذكـر العبيد. ففـي صورة عمل الفـارس مظاهر ترابية، تنـأى به عن مظاهر العبيـد الترابية، فالعبد عند العـرب قد يعلق به مـن التراب ما يكـون نتيجة عملـه في جمع الحطـب أو رعي الماشية، غـير أنّ عنترة يأتي بالـصورة الشعريـة للـتراب في خـضم عمله الفروسي، لتتحقق انتفائية العبودية عنه:

أنا في الحرب العوانِ غيرُ مجهـول المكان

أينما نـادى المنـادي في دجى النقع يراني

وحسـامي مع قنـاتي لفعـالي شاهـدان[3]

والنقـع[4] هـو الغبـار الساطـع، وهـو هنا جعل انتفـاء سواده بالغبار الساطع بنور يجعل المنادي يراه وسط الظلام، وهذا توصيف يجرّ القارئ إلى استحضار حالة طيفيّة للذات هنا، فلا يسطع في الظـلام إلا الأشباح والأطياف، وهـو ما يقودنـا إلى فكـرة تحويـر الحـضور الترابي المظلم المتوقّـع على بدن السواد وسط الدجى إلى حضور نـوراني ساطع بذات المادة المذكـورة، مـادة الـتراب. وفي ذلـك ارتحـال

(1) سورة طه، الآية105.
(2) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص141.
(3) المرجع نفسه، ص145.
(4) ابن منظور: مرجع سابق، ج14، مادة (نقع).

باللون من سواد إلى بياض، وفيه تمثّل لمقاومة العبودية المتأصلة بسبب السواد. وتغيير لوظيفة التراب، وتسام بها من مزيّة عبودية إلى مزيّة حريّة، فالأطياف والأنوار حرة لأنها أثيرية، وهو ما يشهد بغلبة الصورة الهوائية هنا مرة أخرى على الصورة الترابية.

وقد انتفت سوداوية العبوديّة في صورة أخرى حين قال:

لئن أكُ أسودا فالمسكُ لوني

وما لسوادِ جلدي من دواءِ[1]

وهنا يتّحد لون السّواد الذي هو علّة العبودية بسواد آخر مصدره أنثى الغزال التي يكون من صرّتها عبر كتلة دموية تستخرج منها، وهنا تنتفي علة السواد الأمومية، عبر صورة أنثى الغزال، وباستدعاء أثيري لعنصر عطري، اكتسب قيمته العالية رغم لونه الأسود بسبب خاصيّته الأثيريّة، وهي صورة هوائية حركية معتمدة على قاعدة مادية من غير الهواء هي الحيوان.

وتتكاثر صورة الفارس في مدوّنة عنترة الشعرية حتى لتعدّ ملحمة، لتحمل صوت المقاومة والتغيير من نمطية العبودية إلى نمطية الفروسية، فنجد عنترة يسبغ على ذاته كل صفات الفروسية، مستعينا بكلّ صور التراب الصلبة، والمقاومة لإرادة الإنسان، فالإنسان هو الذي سجن عنترة في عبوديته، فانتصر لكل أشكال مقاومة سجّانه، وهو ما جعله يمعنُ في وصف السلاح مادته الصلبة الطيّعة في يده، والتي لم تخضع لإرادة رافضيه، فهو لم يكتفِ بالانتساب إلى هذه الأدوات، بل أنشأ بينها وبينه علاقة حب، حين ألبسها صورة الوسيلة المحقّقة للفروسية، وهي حبّه لعبلة بنت عمّه، يقول:

فوددتُ تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغركِ المتبسّمِ[2]

وهنا، تتحوّل الآلة الحادة القاطعة الصلبة، إلى فم ليّن متبسّم، وتصير مادة مشتهاة، تُقَبّل؛ إذ وحّد بينها وبين جزء لين طريّ من المحبوبة. ومن هذه العلاقة يمكن تبيّن الحرب كرديف للحب والحرية عنده، فالحرب بكل ما فيها من مقاومة للعدو، هي مقاومة للعبودية ووسيلة حرية، لذلك كان شعره عامرًا بأدواتها ووصفها، وكأنّ فيها من بشريّته وانتسابه، فيجعله يضحك ويبكي، يقول:

يضحكُ السيفُ في يدي وينادي

وله في بنان غيري نحيبُ[3]

وأمّا الحب فهو حربه الأولى التي لأجلها خاض حرب التراب والدم، وهو وسيلته للحرية الكاملة؛ إذ حقق فروسيته عبر حربه الأولى، لكنّ اكتمال حريته وفروسيته في تحقيقه النصر في حربه في حب عبلة والزواج منها، وهو ما جعل صورة حبّه ذات صراعية أخرى نتبيّنها في الأبيات الآتية:

(1) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص9.

(2) المرجع السابق، ص134.

(3) المرجع نفسه، ص15.

إذا رشقَت قلبي سهامٌ من الصّدّ

وبدّلَ قربي حادثُ الدهر بالبعدِ

لبستُ لها درعا من الصبر مانعا

ولاقيتُ جيشَ الشوق منفردا وحدي[1]

فالمقاومة هنا ووسائلها الصلبة في التحام مع الذات الواعية التي تواجه معركة منفردةً، والتفرّد الذي تعيشه بسبب الإبعاد والطرد انتقل إلى مستوى تفرّد آخر داخليّ في مواجهة جيش الأشواق، وهنا يحيلنا ذكر التفرّد إلى صور الحرب عند عنترة التي يؤكّد فيها دوما أنّه مقاتل وحيد ثابت، وهذا يعيدنا أيضا إلى الصلابة التي تتوارد في صوره وفي توصيفه لنفسه، وهو ما يوثّق علاقته بانتسابه إلى الأرض الصلبة المقاومة. إذن، عنترة في توحّد مع الأرض، والتراب، ولكن بصورة التحام مقاوم مخضِع لإرادة الإنسان، وصورة العبد النمطية لديه مواجهة بهذا الالتحام، وبحركيّة الصورة الهوائية المنفلتة بين صوره الترابية كما سلف توضيحه.

2. **الحرية والحبّ بين التراب والهواء**

إنّ الصورة النمطيّة التي تتوافد على مسامعنا هنا لتبثّ تشكلات الحرية، هي صورة الطائر في محاورة مع الذات، وصورة الطيف في محاورة مع المحبوبة عبلة، وفي كلتا الصورتين من مادة الهواء تنحدران، وتحملان معنى الحرية والانفلات لإتمام التخلص من العقدة الأولى عقدة العبودية. ولكنّ الحب الآن هو الفضاء الحربيّ الذي تتدفّق فيه الصور الشعرية.

ولو نظرنا قليلا إلى صورة الطائر في مدونة عنترة الشعرية سنجد له حضورًا كثيفًا، يتمثّل في صورة الغراب الأسود، الذي هو من المعلوم رمز للفقد والفرقة، لكنّ حلم الطيران يحوّل صورته النمطية التي ضربت في قدمها منذ قصّة الدّفن الأولى بين قابيل وهابيل، أقول، استطاع حلم الطيران أن يحرّر هذه النمطية التشاؤمية؛ لتصبح وسيلة تحرّك وتحرّر من ثقل الجسد وعبودية الذات، بل ويكون رفيقًا تحاوره الذات وتشتكي إليه الفقد، ومن ثمّ تكون في توحّد تصاعديّ معه، يقول عنترة بعد سماعه خبر وفاة عمّه مالك:

ألا ياغراب البين في الطَّيران

أعرني جناحًا قد عدمتُ بناني[2]

ويستمرّ الحلم بالطيران، لتحقّق الحرية التامة والتنقّل عبر توظيف ذات الصورة النمطية للطائر، ولكنه هنا ملوّنٌ بديع على غصن رطيب، ولتلوّنه تأتي الصورة في حركيّة مفارقة بين تصاعد متوتر يظهر احتمالية سقوطه بسبب ثقل اللون الأسود، والالتصاق بالنسب الترابي، فيقول:

عِرني جناحكَ واستعر دميَ الذي

أفنى ولا يفنى له جريانُ

(1) المرجع نفسه، ص45.

(2) المرجع السابق، ص143.

حتى أطيرَ مسائلا عن عبلة

إن يمكنُ مثليَ الطيرانُ[1]

فذكر الدم، استحضار قويّ للبشرية الحائلة دون الطيران، ثمّ ختم الصورة بـ «إنْ يمكن» أضعف الصعود وعوضه بسقوط للحلم قبل إتمام مقاومته. والصورة النمطية الحركية الحاضرة هنا هي صورة الحمام، طائر الفَقد الذي جرت مؤانسته مذ أسطورته مع النبي نوح u في بحثه المستمر عن هديله الفقيد، وفي فمه الغصن الرطيب غصن الزيتون الذي استدل به على صلاح الأرض لاستقبال النزول البشري من جديد[2]. وهي هنا في نمطيتها تحضر لتكون بعيدة عن حلم الطيران، فتظهر في نَوحها وهديلها بتكرارية، غير أنّ التماهي الحاصل بين نحيبها ونحيب الذات يظهرُ انفكاك الذات من صلابتها التي أظهرتها الصور الشعرية الكثيفة للسلاح والحرب، وهنا تفارق الذات مقاومتها للعبودية، عبر طائر لا يمثّل فيها الحريّة، بل يردّها إلى حزنها وشجنها حين يثبتُ عجزها عن الطيران وعن الحرية، بل إنّ الذات في حوارها مع الحمام لا تتطلبُ منها الجناح أو الإعارة؛ لأنّها في حالة سقوط من طيرانٍ غير متحقّق،

ولقد ناح في الغصون حمام

فشجاني حنينه والنحيبُ[3]

وتأتي صورة النجوم النمطية في علوّها لتظهر الصراعية مرة أخرى والمقاومة للثقل الذي يلصق الذات بالأرض التي تنتمي إليها، فالسماء تلك العالية السامية بما فيها من نجوم تشكّل نمطا بدئيا متوارثًا بكثافة، وتندمج هنا مع الصورة الشعرية عبر اختيارها مكانا للارتقاء، ومن ثمّ تنطلق الذات في رحابة دونما تحديد،

مازلتُ مرتقيًا إلى العلياء

حتى بلغتُ إلى ذرى الجوزاء[4]

والارتقاء في اللغة يكون درجة درجة في السُّلّم، ولا يكون دفعة واحدة، وكأنّ في هذا التساميّ تدرّج ومعاناة وتصبّر لتحقيق الوصول، والوصول إلى الجوزاء، وهي نجم وبرج عُرِفَ بعلوّهِ وارتفاعه، وهو أكثر النجوم لمعانًا، ولكن هذا التصاعد رغم قوته لا يحقق تمام الحرية المرجوة لتحقيق النصر في الحب، يقول:

مقامكِ في جوّ السماء مكانه

وباعي قصير عن نوال الكواكبِ[5]

فمكان المحبوبة هنا في إطلاقٍ وعدم تحديد، وهذه اللامتناهية في الاتساع بعيدة عن التحقّق الذي حصل رغم قوته، وهو بالتالي تصاعد غير كافٍ، ولكنّ الكفاية تعود مرة أخرى للظهور في صورة أخرى:

أنا العبدُ الذي سعدي وجدّي

يفوق على السّها في الارتفاع[6]

(1) المرجع السابق، ص140.
(2) انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص302.
(3) عباس إبراهيم: مرجع سابق، ص15.
(4) المرجع نفسه، ص8.
(5) المرجع نفسه، ص21.
(6) المرجع نفسه، ص79.

وتتصدّر هـذه الصورة اعترافية بالعبودية التي هي علّة السقوط، ويظهر التحدي جليًا في الـصورة حين تواجه الـذات في عنف صراعيّ العبوديـة عبر الاعتراف بهـا في جملة إسمية، والجملة الإسمية كما هو معلوم تدل على ثبوت المعنـى وبعيدة عـن تغييره، ثمّ يكـون الموصول بجملـة الصلـة صورة حركيـة هوائيـة تمثّـل تصاعدًا متحديًا كل الثبات في الجملة الإسمية، (سعدي وجدي يفوق على السها في الارتفاع)، فالسعـد نجم، والعمل والجد مقرون به عنده، وهو في ارتفاع مستمر ومقاومة لكل الثقل الذي يثبت الذات في عبوديتها وفي انتسابها للأرض، وتلـك المقاومة تجلّت في مجاوزتها لمكان السّها وهـو النجم الذي عرف من نجـوم بنات نعش وقـد قيل، «مَـن رأى نجم السُّهـا فليحمد الله على بصره» لضعف نوره، ولخفة ضوئه عُلم بُعد مكانه وارتفاعه. ومن ثمّ يمكن القول إنّ الصور المتصلة بالنجوم بـين صعود وسقوط، وهو ما لا يُستغـرب، فالنجوم في حركية دائمة، ومنها ما يسقـط شهابًا، ومنهـا ما يصّعدُ في دورانه وهـو ما مثّل حركة كونية قاربـت حركة الذات الداخلية.

ومن الـصور النمطية الحركيـة التي تعود إلى الهـواء، صورة طيف المحبوبة الزائرة ليلا للحبيـب. وفي الطيف تكوينٌ نـوراني وروحاني أثيري، وهو حـرّ الحركة، يحقق حلم الطيران بلا جناح، ولا يحدّه شيء غير زمن الليل، وهنا نجـد الحريـة المطلوبـة في الـصورة الشعرية للمحبوبـة، فلمّـا ثقلت صورة الـذات وحجبت عنهـا الحريـة، كان استحـضار الحريـة في صورة المحبوبـة التي تتمثّل حريتها في صورتها البشريـة، وكان تمثلها للطيف أقـرب لواقعها البشريّ الحرّ، يقول:

وبـتُّ بطـيفٍ منـك ياعـبلَ قانعـــا

ولو بات يسري في الظلام على خدّي[1]

فسكـون الـذات هنـا للطيـف وخضوعـه لحركتـه، وعـدم محاكاتـه، يفـشي انكـسارًا واستجابـةً وخضوعًا للعبوديـة، لكنها عبودية للمحبوبـة وليـس لغيرهـا. بـل تصبـح صورة الطيف هذه تقوية لإرادة المقاومة والبقاء:

يا عـــبلُ لولا الخيـــالُ يطـرقـــني

قضـــيت ليـلي بالنّـــوح والســـهَرِ[2]

غـير أنّ اختصاص الطيـف بالليل قلّل من تمـام حريّته رغم الهوائية التـي انتسب إليها، وبذلك تكون حرية ناقصة في زمانها العمودي في النـص؛ إذ تختـصر حضورهـا في ليلـه دون نهاره.

الخاتمة

يظهـر مما سبق، أنّ منهج باشلار الظاهراتيّ قابل للتطبيق على الشعر العربي القديم، مع تكييف الصور النمطية وفق المعطى الشعري القديم، وقد ارتـأى البحث هنـا على تقديم النمـاذج النمطية الواضحة والتي يسهل على القارئ العادي إدراكها دونما أي تعقيد، وهو ما يُسْهِمُ في تقوية الحصيلة

(1) المرجع السابق، ص45.
(2) المرجع السابق، ص67.

اللغوية لديه، وإحيـاء الذائقة النقدية عنده، عبر ممارسة القراءة الظاهراتية الباشلارية للتراث. وإنّ القـراءة التي قُدّمت لبعض الـصور الشعرية في شعـر عنترة هي حتما تحتـاج إلى توسيع أكبر، وإلحـاق بـصور أخـرى عن طـرح باقـي عناصر الخيـال المادي فيهـا، ولكنّ البحـث رأى الاكتفاء بها لتوضيـح فكرة التطبيق القرائي أولًا، ولتيسير الأمر على القارئ العادي ثانيا.

إنّ مـشروع قـراءة النص التراثـي وفق المنهج البـاشلاري الظاهراتـي لا يـزال مشروعـا وليدا تطبيقيـا، وإن كان هنالـك دراسات تنظيريـة للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنّها جاءت دونما تطبيـق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمـح هذه الدراسة لإلقـاء ضوء أوليّ على هذا المشروع؛ لتقدّم منهجًا مرنًا يقرّب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاتـه. وهذا يحتـاج إلى المزيد مـن ضبط المنهج البـاشلاري، وتقويم بعض الثغرات الفلسفية فيه، وتكييفه مع هوية النص العربي القديم والحديث.

المراجع باللغة العربية

1. ابن منظـور، لسان العـرب، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1993.
2. إدمونـد هـوسرل، أزمـة العلـوم الأوروبيـة والفينومينولوجيـا الترنسندنتاليـة، مدخـل إلى الفلسفـة الفينومينولوجيـة، المـؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، 2008 .
3. إدمونـد هوسرل، فكـرة الفينومينولوجيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت، 2007.
4. رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابـن طباطبا نموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
5. وسعيد بوخليط، غاستون باشلار، مفاهيم النظرية الجمالية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.
6. سعيد بـو خليـط، مقالـة، التحليل النفـسي للنار، البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 67، سبتمبر 2004.
7. سعيد توفيـق، الخبرة الجماليـة، دراسة في فلسفة الجمـال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.
8. عبـاس إبراهيم، شرح ديـوان عنترة بن شداد، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1998.
9. عبدالفتـاح الديـدي، مذاهـب وشخصيـات، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (بدون).
10. عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للـدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1999.
11. غادة الإمـام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
12. غاستـون باشلار، حدس اللحظـة، ت، رضا عزوز، وعبدالعزيـز زمزم، الدار التونسيـة للنشر، تونس، 1986.
13. غاستـون بـاشلار، شاعريـة أحلام اليقظـة، علم شاعريـة التأمـلات الـشاردة، ت، جـورج سعـد، المـؤسسة الجامعيـة للـدراسات والنـشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993م.
14. غاستون باشلار، جماليات المكان، ت، غالب هلسا،

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006.

15. غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ت، خليل أحمد خليل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 2011.

16. فهد بن محمد القرشي، منهج حسن حنفي، دراسة تحليلية نقدية، مكتب مجلة البيان، الرياض، 1434.

17. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، 1994.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Carl Jung The Archetypes and the Collective Unconscious, Translated by R.F.C. Hull, Bollingen Paperback printing and Princeton university press New York, 10, 1990.
2. Cristina Chimisso Gaston Bachelard Critic of Science and the Imagination, Routledge London,2001.
3. Gaston Bachelard Air and Dreams, The Pegasus Foundation Dallas, 1943.
4. Gaston Bachelard Earth and Reveries of Repose, The Pegasus FoundationDallas, 1946.
5. Gaston Bachelard Earth and Reveries of Will, The Pegasus Foundation Dallas, 1948.
6. Gaston Bachelard The Psychoanalysis of Fire, Beacon Press Boston, 1968.
7. Gaston Bachelard Twayne›s World Authors Series, Editor Maxwell A. Smith, Twayne Publishers Boston, 1982.
8. Gaston Bachelard Water and Dreams An Essay on the Imagination of Matter, The Pegasus Foundation Dallas, 1982.
9. Richard Kearney Poetic of Imagining Modern to Post-modern, Edinburgh University Press Edinburgh, 2009.
10. Robert Sokolowski Introduction to Phenomenology, Cambridge University Press New York, 2008.