المرجع ووهم الحقيقة والتطابق
في قصيدة "تحت الغصون" لأبي القاسم الشابي
قراءة سيميائية في المرتكزات الخارجية للتواصل

الأستاذ : **عبد الرحمن مشنتل**
المركز الجامعي العربي التبسي
تبسة

نص القراءة:

إن لفظة "تحت" كما وردت في عنوان القصيدة عبارة عن تحديد مكاني يعرف منه أن شيئا ما فوقه، إذن تحت تقتضي فوق: لكن هل فوق هو المعلم لتحت؟ الحقيقة أن الأمر ليس كذلك لأن تحت يمكن أن تكون هي المعلم لفوق ومن ثم ينشأ الدور (لا يمكن أن نحدد تحت بفوق لأن فوق يحدد بتحت). إن هذا التحديد المكاني للشيء بالنسبة لشيء آخر يشبه إلى حد ما التحديد الرياضي الذي ينظر للشيء معزولا عن الواقع، أو الوجود العيني الخاضع حدسيا لإدراكنا (الحدس النفسي والحسي). وفي جميع الأحوال التحديد المكاني "تحت" لا وجود له؛ إذا كان المعلم الذي به يحدد الشيء غير موجود. لكن الحقيقة اللسانية تقتضي قرينة لفظية لازمة بعد "تحت" دائما -لكنها غير محددة بالضرورة وهي ضمن القائمة الاسمية لا الفعلية ولا الحرفية- هي المعلم وهنا هي "الغصون". بالإضافة إلى ذلك فإن الأس المنطقي لإدراك المكان ووجوده يقتضي تعلق الشيء المحدود النهائي بالجهات والمواضع (أمام-خلف*يمين-يسار*تحت-فوق).

لكن إذا عدنا للمعلم المثبت لسانيا ومنطقيا الذي هو"الغصون"، وبالتجريد" هو "فوق"، لأن الغصون هي فوق ما تحت الغصون؛ نتورط في ضبابية أخرى يصبح فيها المرجع موجودا وغير موجود.

و"تحت" في جميع الأحوال نسبية. بمعنى ما أراه أنا أنه تحت قد يكون فوقا. إن الجاذبية في الكرة الأرضية تجعلنا دائما نقف على الأرض في أي نقطة منها، مع أننا لو جسمنا الكرة الأرضية في حجم صغير أو رسمناها وحددنا فيها فردا ما على القطب الشمالي وآخر على القطب الجنوبي؛ لرأينا أن الأول هو فوق والأرض تحته وبالمقابل نرى مع الحالة الأخرى أن الأرض فوق والفرد تحت.

فضلا عن ذلك أن التحديد المكاني لـ "تحت" يحدد الرتبة من خلال "فوق" والعكس صحيح، ولكنه لا يحدد المسافة بين الشيء وما فوقه. ولا يحدد أيضا درجة الانزياح عن نقطة المركز ولا يحدد حال الشيء من حيث الحركة أو السكون، طالما أنه دائما تحت؛ سواء على المستوى الأفقي أو الشاقولي. وأخيرا إن الموقع الذي يحتله الشيء في الموضع "تحت" قد يكون مؤقتا؛ فالشاعر حينما يقول "تحت" فإنه لا يقصد "تحت" المطلقة في كل زمان فهو يعني "تحت" الآن أو اليوم أو الشهر هذا، أو العام هذا...الخ. ومع ذلك لا ندري نحن ولا يدري هو كم بقي بالضبط "تحت" الغصون. ومع ذلك ما يهمه في ذلك ليس وجوده تحت الغصون بل حلمه وعذوبة الوجود في ذلك المكان الساحر.

ومعنا نحن كقراء بالجمع لا نتفق على تصور واحد للغصن الذي في أذهاننا فضلا عن ذلك الذي في ذهن الشاعر. بل الأمر يزداد إشكالا حينما نعوف أن "الغصن" بشكل قار وتام لا وجود له في ذهني، لأن الغصن كشيء لا يمكن إدراكه إدراكا مطلقا بكل تعقيداته، إلى جانب ذلك عدم التجانس بين غصن وغصن في أغلب الأحوال بحيث لا يسهل علينا تكوين صورة ذهنية لغصن ما؛ ذلك أن تجانس الأشياء وتشابهها يسمح برسم صورة مشتركة واحدة في أذهاننا، كثيرة في تجلياتها الواقعية الفعلية. لكن الأمر يتجاوزنا إذا علمنا أن الشاعر استخدم "الغصون" بدل "الغصن" الذي هو مفرد، إذن فنحن أمام مشكلة العدد كم عدد الأغصان؟ هي ليست واحد لأن البديل المعجمي "غصن" يدل على ذلك، قد تكون

اثنان، ولكن الأكيد بالرجوع إلى الضمائر العربية ندرك أن الجمع يبدأ من ثلاثة. ومع ذلك فهو لا ينتهي: ألف ألفان مليون ملايين...ولكن بالرجوع للمألوف الواقعي اللساني نعرف أن العدد محدود أي أن القائمة مغلقة، غير أن الحد الذي ينتهي عنده عدد الأغصان غير معروف عند القارئ وعند للشاعر، فالشاعر كما يبدو لنا لم يحسب أو لم يعد الأغصان وليس ملزما كشاعر بعدّها وحصرها ولو في ذهنه فضلا عن قوله. وإذا تجاوزنا مشكلة العدد نتورط في حقيقة النوع، أعني أغصان شجرة البرتقال أم التفاح أم الزيتون...

إن الشاعر بالبيت الأول يساعدنا على تفصيل الأنواع القابلة للتصور ويحددها بالزان والسنديان والزيتون، ومع ذلك تبقى المشكلة مطروحة سنبحثها في البيت الأول:

همنا في خمائل الغاب تحت الزا ن، والسنديان، والزيتون.

إن المشكلة التي وجدناها في تصور"تحت" هي تقريبا نفسها التي نجدها الآن في تكوين صورة ذهنية لـ "هنا". بداية هنا تقتضي وجود المشير أي المتكلم وحضوره عند المكان المحدد بـ "هنا"، وثانيا أن "هنا" تشير إلى مكان محدد لا لبس فيه ولا غياب بالنسبة للمتكلم (الشاعر)، أما بالنسبة للقارئ فلا وجود لذلك المكان على الإطلاق. وطالما أن الشاعر قد يقف عند "هنا"، فقط دون قرائن لفظية أخرى لاحقة فإن القارئ يمكنه أن يعتقد أن المتكلم لا يملك مرجعا يشير إليه، ما دامت العلاقة بين القارئ و الشاعر مؤسسة على نص فقط. غير أن الممتع معرفيا لا لسانيا أو فنيا أن الشاعر يحدد لقارئه المكان أي المقصود من الإشارة والمتضمن لوجود الشاعر، ولكن هل الشاعر أراد تحديد المكان المقصود بالإشارة أم أراد تحديد مكان المشير (الشاعر) أي مكانه هو؟ يمكن أن نتجاوز الاحتمال بالتوفيق بين الاختيارات؛ إن المكان المشار إليه موجود بتجربة الشاعر فيه. والمكان الموجود به الشاعر هو مكان التجربة أي تجربة الحب والعشق، إن "هنا"

بحسب البيت الأول [في خمائل الغاب، تحت الزان والسنديان، والزيتون]، أي "هنا" = "في خمائل الغاب، تحت الزان والسنديان والزيتون" ("هنا" للشاعر والحبيبة)، "في خمائل الغاب تحت الزان والسنديان والزيتون" (للقارئ)؛ فـ "هنا" للحاضر وصاحب التجربة، فالشاعر يمارس وجوده ويعيش تجربته؛ إنه يحس و يشعر، أما نحن القراء فنسمع فقط لا إحساس ولا تجربة، ولكن باعتماد القرائن اللفظية الواردة في البيت الثاني ندرك أن الخطاب موجه لطرف داخلي لا خارجي (القراء) هي "المرأة المحبوبة"؛ إن "هنا" الأصل فيها التحديد لكن المسافة أو المساحة التي تفصل "هنا" عن "هناك" غير محددة جيدا من أين تبدأ "هنا" دائما وأين تنتهي حتما؟ إننا لا نعرف ولا يمكنه أن يعرف هو أيضا، بالإضافة إلى ذلك نحن القراء لا ندري إن كانت "ههنا" شفوية كما وردت إلينا أم أنها جاءت متزامنة مع الإشارة اليدوية (الإشارة بالسبابة للشيء) ولا ندري أيهما الأصل وإن كان النص يلزمنا بأن نعتبر "ههنا"، الشفوية أو المكتوبة المرجع والتأسيس لما عداها، و لا ندري نحن ولا يدري هو إن أشار بسبابته للشيء وضع اليد والإصبع طالما أن "هنا" الشفوية لا تحدد نقطة بعينها، كما أن الإشارة اليدوية لا تلزمنا بوضع محدد بدقة.

"في خمائل الغاب": إن خميلة مفرد لخمائل، هناك تشاكل يظهر على مستوى الجمع، فالأشياء الكثيرة هي التي تصنع الاشتباه والالتباس. والخمائل أو الخميلة هي ما التف وكثر من الأشياء وتناكح من الأغصان. واللفظ خميلة يستدعي دائما لفظ غابة وغابات وهو تشاكل ثالث فالغابة من الغيب والغياب أي فيها تغيب الأشياء عن الرؤية. إن هذا التشاكل الدلالي بين "الخميلة"، "الغابة" و"الخمائل"، "الغاب" الذي يصنع الغياب والالتباس يؤكد (وإن كان فيه تعسف من حيث القراءة لا الواقع) أن الخمائل والغاب مراجع غير دقيقة، فنحن نطرح السؤال التالي تشكيكا فيما يبدو أنه حقيقة مطلقة: ما هو القدر الذي يجعلنا في مثل هذه

الحالات نعتبر من كم أو عدد الأغصان والأشجار "خميلة" أو "خمائل"؟ وما هو القدر أيضا الذي يجعلنا نعتبر عددا معينا من الأشجار "غابة" أو "غابات" أو "غاب"؟ إننا إذا كنا لا نملك معيارا دقيقا نحدد من خلاله الغابة كمفرد فالأمر أكثر إشكالا إذا أردنا البحث في جمع الجمع فالشجرة جمعها (أشجار≡غابة) وجمع الأشجار والغابة "غابات"، "غاب". وإذا كنا كقراء نؤكد مما لا يدع مجالا للشك أن الخمائل والغابات موجودة إلا أنه بالنسبة لنا أو له أو لها (الحبيبة) لا وجود لذلك الموجود بشكل دقيق ومعين. إن العمل البشري عاجز عن إدراك الأغصان والأشجار وهما في حالة التفاف وتداخل. إن عقولنا ترى الخمائل ولا تراها وترى الغابات و لا تراها، إن لفظة غابة أو خميلة نستعملها بقدر لا محدود بصيغتها نفسها لحالات من المراجع لا محدودة من حيث اختلافها وتباينها. إننا أمام تجانس مطلق للصيغة على مستوى اللغة، وتباين أو تنوع مطلق على مستوى الواقع أو المرجع.

إن "ههنا" لفظة التحديد المكاني غير الدقيق أو المدرك تكافؤ أو تشاكل الغموض (خمائل الغاب)؛ إن الشاعر بالقرائن اللفظية اللاحقة لـ "ههنا" لم يكشف عن الالتباس ولم يزله بشكل كبير؛ فالغموض ما يزال كامنا في النص ومقلقا معرفيا لا جماليا. وهاهو يحاول وفقا للسلم الإيضاحي أن يلغى الغموض الحاصل من عجز العبارة "في خمائل الغاب" بعبارة "تحت الزان والسنديان والزيتون". ولكن السؤال المطروح أيضا: هل الغموض يلغي بهذا التحديد لأنواع الأشجار أم أنه يبقى كما هو تحديد دون تحديد، حقيقة دون حقيقة؟ لنر ذلك ثم نحكم.

إن "ههنا" لم تعد نقطة "ههنا" ولم تعد مساحة شاسعة في موضع ما "في خمائل الغاب"، ولكنها مع ذلك مساحة دون تلك المساحة" تحت الزان والسنديان والزيتون". غير أن الشاعر و محبوبته هما في أحسن الأحوال نقطتان؛ فإذا كانتا ثابتين فهما ليسا تحت الزان والسنديان والزيتون. وإن كانتا متحركتين فهما ليستا

تحت الزان والسنديان والزيتون في زمن واحد بل في أزمنة متعددة، نحن القـراء لا ندري الوضع الذي كان فيه الشاعر ومحبوبته: هل هما في حالة حركة وتحـول أم أنهما كانا في وضعية سكون (جالسان أو واقفان أو متكئان أو مضطجعـان)، أم أنهما في زمن ما متحركان وفي زمن آخر ثابتان، وفي جميع الأحوال مـع هـذا الأخير متحركان. وبالنظر في السياق اللغوي وبحسب التجربة فإن وجود الشـاعر بذلك المكان لم يكن في زمن واحد فقط بالضرورة كما أنه لم يكن في نقطة واحـدة من تلك الغابة.

إن الشاعر يعتقد أنه يعبر عما يراه ويحسه ونحن القراء نعتقد أننـا نـرى ونحس. مما يراه ويحس به الشاعر.

وعندما ننتقل للمعجم النباتي الشجري المحدد بالمشيرين اللفظيين "هـهنا" و"تحت" نجد أن ألفاظه ومعانيه غير متجانسة بيد أنها محدودة جدا، وهـي ثلاثـة شجر: الزان والسنديان والزيتون. إن هذا التحديد لعدد نوع الشجر لا يلغي إشـكال الإدراك لعدد الشجر و لأوضاعه وأوضاع أغصانه، بالإضافة لذلك أننا لا نعـرف أبعاد المكان -نحن كقراء- الذي به هذه الأشجار. مع أنه يمكن بالرجوع للمعـاجم وكتب الجغرافيا معرفة الأمكنة (حدود طبيعية : تضاريس-مناخ، أو سياسية) التـي يوجد بها هذا الغطاء النباتي. وهي على الأرجح متوسطية (فشجرة الزيتون موقعها بحوض البحر الأبيض المتوسط)[1] وبالاعتماد على القرينتين اللفظيين الخـاصتين بالمكان (ههنا-تحت) نعرف أن الزيتون في مكان واحد مع السنديان والـزان؛ أي توجد بالمناخ نفسه وهو المناخ المتوسطي، ولا يشترط في هذا الاكتشاف أن يكون كل القراء على دراية بمكان نمو الثمر الزيتوني، والمهم في كل ذلك أن يعرف كل قارئ أحد الأنواع الثلاثة من الأشجار ليعرف بالاستدلال أنها توجد بالمكان نفسـه. ولكن المساحة التي يشغلها هذا المناخ، والتي توجد بها هذه الأشجار، أين توجـد بالضبط هل في تونس أم في فرنسا أم في الجزائر أم في سوريا...الـخ؟ إن هـذا

النص الشعري لا يعطينا مرجعا دقيقا ولو أننا عدنا وعرفنا حياة الشاعر بدقة (أي حصلنا -وهو مجرد افتراض لا وجود له في الواقع- على قائمة تفصيلية لكل نزهة إذا كانت بالفعل موجودة قام بها الشاعر محبوبته)، ولندعي نحن أن المكان هو تونس على اعتبار أن الشاعر تونسي، عاش ومارس حياته بتونس. وتونس بلد متوسطي؛ ولكن تونس هذه ليس نقطة أو مساحة صغيرة جدا يمكن أن نشير إليها بـ "ههنا"، كما أن الغطاء النباتي المشار إليه (الزان والسنديان والزيتون) ليس حديقة صغيرة أو غابة فريدة لا يوجد غيرها بتونس. إن الشاعر هنا يتحدث عن حقيقة دون تمييز، والمرجع الذي نكون صورته في أذهاننا عند قراءة البيت الأول هو بلا شك غير المرجع الذي نقله لنا الشاعر من خلال ألفاظه، وليس هو المدرك بالفعل.

إن ألفاظ الشاعر مثلا: "ههنا"، "خمائل"، "الغاب"، "تحت"، "الزان"، "الزيتون"، "السنديان" عبارة عن وسائط خادعة بين مراجع الشاعر ومراجع المتكلم، إن الآخرين حينما يتحدثون عن النجاح إلينا، فهم يتحدثون عن نجاحهم ليس إلا، ونحن في حال سماعنا لهم نتجاوب مع نجاحنا نحن فقط. لا شيء يجمع بين نجاحهم ونجاحنا إلا لفظ "النجاح" أما المشاعر والحقائق فمختلفة إن : هم ≠ نا.

أنت أشهى من الحياة وأبر ∴ من جمال الطبيعة الميمون.

"أنتِ" الشاعر: امرأة جميلة غاية في الحسن؟ ولكن هل "المرأة"محبوبة الشاعر مرجع بإمكانه أن يكون خاضعا بشكل مطلق لإدراك الشاعر؟ إن الحقيقة أن المرأة التي يتحدث عنها الشاعر كغيرها من البشر: عبارة عن كائن لا محدود تقريبا من الخصائص النفسية والعقلية والجسمية. إن العدد الهائل من المورثلت أو الكروموزومات التي توجد في الفرد منا تجعلنا عاجزين -رغم هذا التميز الذي تصنعه فينا بشكل لا نظير له (من المستحيل أن يتشابه فردان تشابها مطلقا)- عن إدراك الشيء كما هو بكل اختلافاته وتناقضاته؛ غير أن الشاعر هنا كغيره من

الناس يكتفي بالصفة الغالبة وهو عاجز و لو حاول الإشارة إلى كل ما يعجبه أو يعرفه في محبوبته طالما أنه عاجز عن إدراكها بشكل مطلق. والدليل في ذلك أن الشاعر سيكتفي بعد ذلك بذكر بعض ما يحبه أو يحببه في تلد المرأة (الشباب، الجسم الغض، الجيد، الطرف الساهي، الثغر، الغناء، الصوت ، الروح)، ويمكن أن تكون الحقيقة في مجال الحب أننا حينما نحب لا نعرف ماذا نحب في المرأة؟ لأن ما يعجبنا في امرأة نحبها يوجد في غيرها؟ ولهذا من السهل أن نتحجج بقولنا: لما لا ينتقل حبنا للأخريات بتشابه الصفات؟ من المحتمل أن تكون امرأة لها وجود حقيقي في حياةِ الشاعر وبكل الصفات التي أحبها الشاعر فيها، ولكنها امرأة يعجز الكلام عن وصفها وفى الوقت نفسه تتجاوز الحس، إن المحب يعجز عن معرفة من يحب، إن المرأة تلتبس بأهوائنا ورغباتنا وميولنا، وتخرق نسق تفكيرنا حينما نتورط في حبها؛ بمعنى أننا نصبح نعرف ونحب ونتحدث عن امرأة أخرى في المرأة التي أحببناها. وبالإسقاط يمكن القول أن الشاعر يتحايل على ذاته باعتقاده أنه يدرك المرأة المرجع، وبالمقابل يمكن القول أنه يتحايل على قرائه بنقل حقائق لا وجود لها.

وبالرجوع إلى "مرجع" القارئ أي ذلك المفترض أن يكون مرجع "الشاعر" نجده أكثر التباسا واختلافا؛ فـ "أنتِ" هو الحضور عند الشاعر (ضمير مخاطب)، و "أنتِ" هي الغاب عند القارئ (باستثناء القارئ الحاضر بزمن إنجاز الخطاب أو النجوى وهي حالة شبه مستحيلة في مثل هذه الأوضاع)؛ وهذا الغياب بالنسبة للقارئ يظل موجودا على الرغم من جملة التحديدات اللفظية المبينة للمرغوب في تلك المرأة في الأبيات اللاحقة (الشباب – الجسم الغض – الجيد – الطرف الساهي – الثغر – الغناء – الصوت – الروح). ولهذا سيسعى -نتيجة هذا الغياب- كل القراء إلى تكوين صور ذهنية لمراجع وهمية؛ ليس لأنها غير موجودة بل لأنها مختلفة؛ "فأنتِ" القارئ تتجدد بتجدد القراء.

إن "أنتِ" الشاعر توجد قائمة لا محدودة مسبقا من النساء أو الفتيات بالنسبة للقراء. الشاعر (أنتِ = فاطمة)، القارئ 1(أنتِ = حسناء)، القارئ 2(أنتِ = نرجس)، القارئ 3(أنتِ = فضيلة)...القارئ ن(أنتِ = اسم فتاة ن).

(أنتِ = فاطمة وحسناء ونرجس وفضيلة و...الخ).

أنتِ (مطلق في التحديد) = مطلق في اللا تحديد.

"أنتِ أشهى": إن "أشهى" عبارة عن صيغة تفضيل. والتفضيل يقتضي إدراك الشيئين المتفاضلين من جهة، ويقتضي وجود سلم للقيم أو التصنيف من جهة ثانية؛ وهذا يعني أن "أشهى" عبارة عن مقياس لغوى وليس رياضي أو فيزيائي أو عقلي، وهذا المقياس هو خلفية أو بعد عاطفي نفسي يختلف من شخص إلى آخر، ويختلف من رسالة لدى فرد ما إلى حالة أخرى لدى الفرد نفسه. و"أشهى" هذا المعيار أو المقياس العاطفي ليس كما يبدو لنا من خلال النص الشعري أو كما يبدو للشاعر لحظة هيامه وشوقه؛ باعتبار المحب ينظر للمستقبل في ظل الحاضر. إن الشاعر حينما يحب يؤكد أنه تورط في خلود الحالة النفسية تجاه معشوقه، غير أن حقيقة أن المعيار العاطفي لا يعترف بالمطلق ولا يخضع له، فهو:

أولا: نسبي من حيث هو مؤقت ومشروط بعدة عوامل، نكتفي هنا بالإشارة للبيت الأول كقرينة لفظية: فالتفاضل الحاصل للمرأة على الحياة مرهون بوجود المعشوق "أنتِ" ضمن مكان خاص هو:

"ههنا في خمائل الغاب تحت الزا ن والسنديان والزيتون"

ثانيا: أن المعيار العاطفي "أشهى" يفتقد للسلم التراتبي أو القيمي، فبه لا نستطيع بدقة معرفة درجة التقارب أو التباعد بين حدي المتفاضلين.

ثالثا: أن المعيار العاطفي معيار قمة في التميز والتفرد والذاتية، فلذة الشيء أو شهوته تخضع فقط لتجربة كل فرد منا على حدة؛ أما الألفاظ التي

نستعملها في هذا الشأن فهي مجرد دوال مضللة، فلا أحد من الناس يستطيع أن ينقل حقيقة اللذة باللفظ أو بالتعريف لفاكهة لمن لم يذقها؛ والشأن نفسه في حقيقة المحبوبة "أنتِ" و"الحياة" بالنسبة للشاعر، فشهوتهما مختلفة من شخص لشخص.

رابعا: أن "الحياة" كحقيقة من «اللامعرفات»[2]، فنحن لا نستطيع أن نقول أن هناك حياة وإنما الجدير بالذكر إحساسا بالحياة أو شعورا بها. ولسنا ندري هل إحساسنا بالشيء حقيقي أم وهمي؟ بمعنى هل نحس بما هو موجود أم أننا نحس بما نعتقد أنه موجود؟

خامسا: أن ما لاحظناه في شأن "أنتِ" و "أشهى" نلاحظه في شأن "الحياة". فـ"الحياة" مفرد في الصيغة اللفظية لكنها جمع لا منته أو لا محدود باعتبارها إحساسا وشعورا؛ فـ"الحياة" عند الفرد 1 هي 1، و"الحياة" عند الفرد 2 هي 2، و والحياة عند الفرد ن هي ن...الخ، ليست هناك حياة مشتركة وإن كنا نعتقد أن هناك إحساسا مشتركا أو متجانسا نحو "الحياة".

وصيغة التفاضل الأخرى ذات البعد النفسي العاطفي أيضا "أبهى" تحلل وفقا لما التزمناه في تحليل الصيغة المعطوف عليها "أشهى"، مع فارق بسيط هو أن "أشهى" لها علاقة بمدركات الحاسة الذوقية (عضو اللسان) والرغبات الجنسية، أما "أبهى" فلها علاقة بحاسة الرؤية؛ وهناك نوع من التشاكل الدلالي فالحياة حقيقة في الذات المدركة لا خارجها والشهوة تحصل من اتصال الإنسان بأحد أعضائه بالمدركات الخارجية، بمعنى حينما تمتد الأشياء وتتجاوز حدودها باندماجها في الأفراد الممارسين؛ تصبح حقيقتها تدرك من كونها ذات داخل الذات)، وبالمقابل نجد الوجه الآخر للتشاكل في الصيغة أو التركيب المعطوف "وأبهى من جمال الطبيعة الميمون" فالبهاء له علاقة بحاسة الرؤية والطبيعة حقائق مادية، والجمال المدرك لا يحصل باندماج القيمة المادية للأشياء (الطبيعة) في الحاسة.

و"أبهى ∴ من جمال الطبيعة الميمون": إن الشاعر يعتقد أن محبوبه أبهى من جمال الطبيعة. لكن ما هو الجمال؟ إذا كنا نتفق إلى حد ما على قدر من إدراكنا للجمال؛ فنحن نتفق أن الجمال ليس حقيقة خارجة عن الأشياء أو الموضوعات الجميلة. إننا لا نعرف الجمال ولا يمكننا معرفته لأنه ببساطة غير موجود وإنما نحن نعرف الأشياء الجميلة. ومن جهة أخرى هناك مسألة لها علاقة بنسبية الحس الجمالي، فالأشياء الجميلة ليست أولا: جميلة عند كل الناس، وثانيا: أنها غير دائمة وقارة عند الفرد في جميع فترات حياته. وما خوض العلماء من فلاسفة ونفسانيين في حقيقة الجمال في الموضوعية والذاتية[3] إلا دليل يبدو أنه كاف في ترسيخ اللا يقين في حقيقة هذا المرجع الذي لا نناقشه باعتباره معطى عاطفيا مندمجا في المعطى اللساني؛ فالأشياء التي نتعامل معها بعواطفنا تصبح ماثلة في الألفاظ المعبر بها عنها. ومن ثمة فالأشياء والألفاظ ضمن هذا الحقل العاطفي تصبح ضمن مسلمات الحس الباطني أو اللاشعور ولا دخل للمصادرات العقلية المنطقية والتأسيسات الموضوعية الواقعية بفهمها والتعامل معها. أما إذا رجعنا إلى حقيقة «الطبيعة» فإننا نجد أنفسنا حيال لفظ لا أكثر. إن الطبيعة وإن كانت في أكثر جوانبها تفهم ضمن سياقات الإطار الحسي المادي فإن الأفراد عاجزون عن إدراكها كموضوع مادي؛ إننا لا نعرف من الطبيعة إلا بعض الطبيعة سواء ما كان منها في حدود معارفنا أو ما كان خارجها. وهذا البعض من الطبيعة المدرك ليس متجانسا مع البعض الآخر غير المدرك حتى نبرر به المعرفة الكلية والمطلقة؛ بل بعضه متجانس وبعضه الآخر غير متجانس.

إن لفظه "الطبيعة" ضمن هذا السياق اللغوي تحيلنا على تعميم مضلل؛ فالطبيعة هذا الكل من جهة لا وجود له في عالم الشاعر؛ ومن جهة أخرى إذا كان موجودا فهو مختلف عنه في عالم القارئ، ولنتأمل الرقم اللامحدود للقراء. إن

"الطبيعة" كمرجع هي في الحقيقة "طبائع" وهذه "الطبائع" ليست مجموعا متجانسا مكتملا.

وبشكل عام إن الشيء الذي يكون أشهى من الحياة وأبهى من جمال الطبيعة ما هو إلا مرجع وهمي خرافي أو أسطوري لا وجود له كحقيقة مادية موضوعيه بالشكل المعبر عنه. إن الشاعر يعرف امرأة لا وجود لها حقيقة كما هي، بل يراها ويعرفها كما يجب أن تبدو له. أو كما يفترض أن تكون.

:«ما أرق الشباب في جسمك الغـ ـض وفي جيدك البديع الـثمين»

ما: اسم تعجب مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

و هذا يعني أن الجملة تعجبية وما نقوله في هذا البيت نقوله في البيتين الموالين (الرابع والخامس).

بداية صيغة التعجب في الأصل تحيلنا على حالة نفسية ذهنية (حالة لحظة الإدراك للموضوع). وهو أن المرجع في حالة التعجب يمثل المفاجأة، والعقل البشري في هذا الشأن تباغته الأشياء؛ ومن ثمة فهو لا يدركها من حيث هي مدرك مألوف وإنما لكونها تجاوزا للمألوف وخروجا على حقائق العادي؛ والمرجع في حالة التعجب يخضع لنسق آخر يمثل قمة التمرد على الأنساق العادية التي يخضع لها العقل البشري ويتفاعل معها، ويرفض أن يكون كما نرغب نحن أن يكون.

أما حقيقة "الشباب" فهي غير موجودة أولا: خارج الإنسان الكائن الحي دون العاقل، وثانيا: إنها حقيقة غير قارة في الفرد وإنما هي عارضة، ثالثا: ليس هناك تحديد علمي دقيق لهذه الحقيقة (ما هي نقطة البداية بالضبط وما هي نقطة النهاية)، رابعا: أن الشباب حالة تخضع فقط عادة لحاسة الرؤية ثم يأتي الحكم بعد ذلك، وشباب المرأة التي أحبها الشاعر هو شباب خاص بالشاعر فقط أي مرجع متميز وليس مشتركا بين جميع القراء؛ ومن جهة أخرى أن الشاعر حينما يتعجب

من سحر محبوبته (رقة الشباب – الجسم الغض– الجيد البديع – دقة الجمـــال – الطرف الساهي – الثغر الجميل الحزين – الغناء – الصوت المحزون – الـــروح الجميلة...الخ) يعطينا فقط الخصائص التي نجدها في المرأة حينما نحبها، أما قبـل الحب فهي غير موجودة ضمن الحيز النفسي العاطفي وإن كنا نعترف بوجودهـــا ضمن الوصف المورفولوجي.

فالتراكيب اللغوية التي تتضمن الإشارة لجمال المرأة أو الجميل في المـرأة ذات شحنة انفعالية، وهذا يعني بلا شك أن المرجع لا وجود له بالشكل الذي يـراه الشاعر وبالشكل الذي عبر عنه، ولا يوجد أيضا بالنسبة للقارئ طالما أن الوسـيط بين الشاعر والقارئ هو النص الشعري؛ بالإضافة إلى ذلك نجد أن الشاعر يضلل قراءه حينما يتورط في حبه الجنوني فهو يتحدث أيضا عن "الجيـــد الجميـل"، و "الطرف الساهي" و"الثغر الجميل". والقارئ أيضا يتساءل عن الخصـــائص التـــي توجد في الجيد حتى تجعله جميلا، ويتساءل عن السمات التي توجد في الثغر حتى تجعله مغريا. إن الحقيقة وتبعا لما تم بيانه هو أن الشاعر أصبح يختلـــق ســمات وخصائص توجد لدى كل امرأة.

«وألذ الحياة حين تغنين فأصغي لصوتك المحزون»

وما يؤكد ما سبق أن لذة الحياة تذوب في غناء المحبوب والشاعر وإن كان مبديا تعجبه من هذا الامتزاج اللامألوف بين لذة الحياة وغناء المحبوب، فهو بـــلا شك يتلذذ بسحر الحياة. وغاية الإنسان كل إنسان هي اللذة، ودائما هو في بحـــث مستمر لا منته عن مصادر اللذة. واللذة في هذه الحالات أو غيرها تصبح غايـــة، أما أعراضها التي تتجلى فيها فتصبح وسيلة؛ ولكنه لكون اللـــذة لـــها ســلطة لا محدودة على الإنسان، ولكون اللذة تمتزج في شيئها أو موضوعها امتزاجا حلوليـا كالذي نجده في الحالة العرفانية التي تقول بإمكانية حلول اللهوت فـــي الناســوت، فالانسان أو الفرد –وهنا الشاعر– يرى لذة الحياة في غنـــاء المحبـــوب وغنـــاء

المحبوب في لذة الحياة؛ والهدف في كل ذلك هو اللذة لا غير، أما الغناء فهو مرجع عرضي بمعنى أن اللذة تختار أي شيء لتتجلى فيه وليست هناك من علاقة منطقية بين "لذة الحياة" و"غناء المحبوب". وبالمقابل "اللذة" شعور أو إحساس لا يعرف والأمر التلقائي اللزومي أن اللفظة "لذة الحياة" لا تعطي حقيقة هذه الظاهرة النفسية الجسمية؛ و لا يعرف لها القراء وجودا حقيقيا كما يراه الشاعر لأنها أحاسيس ومشاعر خاصة لا تنتقل في العبارات. وما شعورنا باللذة ومعرفتنا لها وإدراكها سوى شعور كل فرد بلذته هو ومعرفته بإحساسه هو فقط لا غير. وإذا رجعنا إلى الشاعر ونظرنا في لفظه "لذة الحياة" وأخذنا في تأمل هذا المرجع الممتزج "اللذة" و "الحياة" نجد أنه يقدم في بيته الشعري لا معرفين "اللذة" و"الحياة": ما هي اللذة وما هي الحياة؟ أين توجد اللذة وأين توجد الحياة؟ لا نعرف نحن ولا يعرف هو؟ الكل يجهل ذلك ومع ذلك فكل منا يشعر بهما ويحس بأثرهما. فهذه المراجع موجودة من حيث هي مشاعر وأحاسيس غير مشتركة ولكنها غير موجودة باعتبارها حقائق خارجة عن سلطة الحد والرسم أو الوصف والتعبير.

وفي بيته الموالي: «وأرى روحك الجميلة عطرا ∴ ضائعا في حلاوة التلحين»

يرسخ الفكرة الضمنية التالية: إن الشاعر لا يعرف محبوبه وإنما يشعر ويحس به؛ ولهذا ليس من الغريب أن يصف الشاعر الجميل في محبوبه لا محبوبه الجميل.

فالروح هنا جميلة و ليست المرأة المحبوبة ككل. و نسبية هذا المفهوم "الروح" تظهر من خلال القرائن اللفظية الواردة في هذا البيت. فالروح الجميلة لا تبدو كذلك إلا من حيث هي موضوع بالنسبة للشاعر؛ بمعنى أن روح المحبوبة إما أنها لا تملك قيمة "كالحسن والقبح" أو أنها تملك صفة القبح فقط، والشاعر مع ذلك يراها جميلة حسنة؛ بمعنى أن القيمة الموجودة في الروح -عند إدراك الشاعر

لها- معزولة عن حقيقة القيمة الموجودة بالفعل أو غير الموجودة على الإطلاق في الشيء في عالم الواقع؛ ومن ثمة فمن المحتمل أن "جمال الروح" لا وجود له، ولو كان موجودا فهو مجرد مصادفة وتوافق بين "عبارة الشاعر" وحقيقة الشيء؛ وبهذا يفقد المرجع سلطته على القارئ والشاعر على حد سواء طالما أنه حصيلة سوء تقدير وإدراك. ولو كانت الرؤية بصرية لأمكن تجاوز هذا الوجه التحليلي المقترح. وكما هو معلوم أن الظن والتخمين ألصق بالرؤية الفكرية أو النفسية دون البصرية؛ ذلك أن هذه الأخيرة موضوعاتها أو مراجعها حسية يمكن التحقق منها بكل سهولة في أغلب الأحوال. أما الادعاء والتحاجج بالفكر الصوفي العرفاني الذي تتجلى حقائقه في الرؤية القلبية أو الحدسية النفسية لا البصرية فهو استثناء؛ ولا دليل على صحة المراجع التي يتحدث عنها.

أما "روح المحبوب" فلا شك أنها موجودة. لكن ما هي؟ إن الروح تلك التي فينا أي في كل فرد منا نعرف أنها موجودة ومع ذلك لا نعرفها ولا نستطيع تعريفها، ولا نشعر بها ولا نحسها. إنها موجودة لأنها موجودة هكذا يمكن أن نعبر عن حقيقتها. والاختلاف الكبير بين علماء النفس والفلسفة والدين يؤكد أن «الروح» كموضوع ومرجع خارج عن سلطة الحصر المعرفي والحسي؛ فهذا المرجع إذن لا ينتمي لعالمنا (عالم الحس والإدراك).

وإذا عدنا للبيت السابق: «وألذ الحياة حين تغنين ∴ فأصغي لصوتك المحزون»

نجد أن الشاعر يتعجب وفي الوقت نفسه يستلذ الحياة من الغناء؛ هذا الأخير الذي لا يملك هوية بالنسبة للقارئ هو مرجع لا نعرف الزمن المستغرق فيه. ولا نعرف لونه (أندلسي، شرقي، أجنبي، شعبي...)، ولا نعرف مضمون كلماته أو كلماته، ولا نعرف درجة الصوت فيه من حيث العلو، ولا نعرف الوضع

الذي كان عليه المغني عند الغناء، ولا نعرف هل هذا الغناء بطلب من الشاعر أم أن المحبوب غنى من تلقاء نفسه؟...الخ

إن الشاعر بهذا التعميم أو الإلغاء بعدم الذكر لهوية الغناء يدفع بالقراء إلى الاعتقاد اللاواعي بنماذج مختلفة من الغناء حسب كل فرد وحالة. فالقارئ الذي يستعذب الغناء الشرقي يعتقد أن محبوبة الشاعر تغنت بالغناء الشرقي، والقارئ الذي يستعذب الغناء الأجنبي يتوهم أن محبوبة الشاعر كانت تذوب معشوقها بالغناء الأجنبي...الخ. إننا أمام مجموعة من المراجع لا مرجع واحد؟ ومع ذلك هناك قدر من الاشتراك بين هذه المراجع وبين كونها كلها في جميع الأحوال "غناء". أما "الغناء" كمرجع للشاعر فهو غير واضح وإذا أمكن الغلو نقول بأنه غير موجود؛ "فالغناء" لفظ يشير إلى الكلمات والأداء والصوت بدلالة اللزوم أو الالتزام؛[4] ومن ثمة لا يمكن تصور الغناء دون تلك المدلولات المتضمنة فيه (كلام ، آداء، صوت)؛ ومع ذلك يكتفي الشاعر بالصوت والنغم: «أصغى لصوتك المحزون / قد تغنيت منذ حين بصوت .·. ناعم، حالم، شجي، حنون / نغما كالحياة عذبا عميقا .·. في حنان، ورقة وحنين» وبهذا فالشاعر لا يطلب الغناء ولا يدركه وإنما يدرك الصوت أي ذلك الأثير الفيزيائي الصادر من فرد معين، وهو ما يعني أن مرجع الشاعر الرومانسي غير موجود أي "الغناء".

وإنما "الصوت" مرجع الغريزة التي تصرخ هو الذي يتجلى من خلال الفلتات التي تدفعها مكبوتات العشق. باختصار الشاعر يقدم "الغناء" مرجعا لقرائه أما هو فمرجعه الصوت فقط دون الغناء ككل؛ والقرائن اللفظية الآتية تؤكد ذلك: «فأصغي لصوتك المحزون» فالإصغاء يكون للكلمات ذات أسلوب أما السمع فهو للأصوات (الأثر الفيزيائي)؛[5] ومن ثمة فالشاعر أصبح يتوهم المدلولات في

الصوت لا الكلمات: «فأصغى لصوتك المحزون»، والوصف ذو القيمة الجمالية لم يكن للغناء أو الكلمات بل كان للصوت: «بصوت ∴ ناعم، حالم، شجي، حنون»

: « نغما كالحياة عذبا عميقا في حنان ورقة وحنين ».

وبالرجوع إلى البيت الموالي:

"وأرى روحك الجميلة عطرا ضائعا في حلاوة التلحين»

نكتشف القيمة الأسطورية للشاعر ككائن مدرك من جهة، والموضوع المدرك من جهة ثانية؛ ولكي نحافظ على تلك الأسطورية المزدوجة (الشاعر – الموضوع) يجب أن نتخلى كقراء عن الطبيعة الإنسانية الخاصة بنا.

إن الشاعر يرى أشياء متباينة لا يمكن أن تدركها حاسة واحدة فقط (حاسة الرؤية) أرى (إذا افترضنا أنهما بصرية) فهي عند الشاعر تدرك ما لا يدرك حسيا (الروح كمرجع)، وتدرك للرائحة الزكية (عطرا ∴ ضائعا)، وتدرك الطعم أو الذوق (حلاوة)، وتدرك الأصوات (التلحين)؛ أما إذا افترضنا الرؤية نفسية أو عقلية فهي لا تعدو أن تكون عرفانية، والمراجع العرفانية كما هو معلوم خاصة لا نعرفها ولا يمكننا إذا أردنا معرفتها.[6] وبهذا فالشخصية العرفانية يمكن أن تكون وهما لا علاقة له بالواقع (بمعنى لا يوجد إنسان يمكنه معرفة الأسرار وجوهر الأشياء بغير الطرق المألوفة من حواس ونظر وتجارب).

أما الوجه الأسطوري في الموضوع فهو الروح [لاحسي] = العطر الضائع (شمي)+حلاوة (ذوقي)+التلحين [حسي]؛ بمعنى أن المرجع [الروح] بخصائصه الواردة في البيت الشعري تمرد على الحقائق المألوفة المنتمية لعالمنا الحسي المعقول كواقع.

وإذا نظرنا في الصوت الذي ولع به الشاعر: «فأصغي لصوتك المحزون / قد تغنيت منذ حين بصوت ∴ ناعم، حالم، شجي حنون» نجده مفتقدا للخاصية

التي من أجلها سمي صوتا؛ بمعنى أن الصوت كمرجع أو كموضوع يتحدث عنه الشاعر لا وجود له على الإطلاق. فالصوت مهما كان مصدره فهو ذو طبيعة فيزيائية،[7] ولا يوصف إلا بناء على خصائصه الفيزيائية، ومن ثمة ففهم الصوت وإدراك مدلوله ووصفه بالنعومة والحلم والشجو ليس سوى إدراك ووصف لشيء لا وجود له؛ ولكن سلطة الحب وعنف الميل والرغبة نحو المحبوب تجعل الشاعر يتوهم حقيقة لا وجود لها. ولكن إذا افترضنا أن الصوت الصادر من المحبوب ولو كان لغوا يمكن أن يوصف بأفضل الصفات -لأن حب الشيء ينتشر في مشمولاته، وتصبح الطبيعة الفيزيائية للصوت بناء على هذا ملغاة وتحل محلها الطبيعة الانفعالية الوجدانية- فإنه بلا شك غير قابل للوصف ولا وجود له كمرجع متميز. إن الأشياء إذا لبست عباءة العواطف والأهواء تمنعت عن الوصف والإدراك.

: « فإذا الكون قطعة من نشيد علوي، منغم، موزون ».

إن هذا البيت الشعري حافل بالأسماء والصفات التي تحيلنا على مراجع لا وجود لها بالشكل الذي تقتضيه الدوال الواردة.

فالكون في حقيقة الأمر يشمل ما كان وما هو كائن وما سيكون، ويشمل أيضا ما ندركه نحن كجماعات وأفراد، وما هو مستقل عن نظرنا وإدراكنا فهو موجود بغض النظر عن وجودنا؛ ويشمل كذلك ما هو خاضع للحس والتجربة وما هو متمنع عنها أو الموجود خارج حدودها (المجرد)؛ ويشمل إلى جانب ذلك الحقيقي الفعلي الواقعي والوهمي والتخميني. ويعتبر تعريف الآمدي للكون باختصار ما يشمل المفصل من خصائصه السابقة: «وأما الكون: فعبارة عن خروج شيء ما من العدم إلى الوجود دفعة واحدة لا يسيرا يسيرا»؛[8] وطبعا حصيلة الكينونة التي تحدث عنها الآمدي هي الكون أي العالم والموجود كما هو وارد في البيت الشعري للشابي.

وبناء على ذلك فإن المرجع "الكون" لا وجود له باعتباره مدركا من المتكلم (الشاعر). فالشاعر مهما أوتي من أسباب الوعي الخارق والحس المتميز فإنه يظل عاجزا عن الإقرار بوجود حقيقة ما تحدث عنه. إن الاعتراف بوجود المرجع "الكون" بالنسبة للشاعر ما هو إلا اعتراف بوجود جزء من الكون لأن الشاعر جزء من صيرورة الكون وحقيقته. أما التيقن من وجود المرجع فهو مؤسس على عقيدة دينية ليس كل فرد ملزم بتصديقها. وإذا تم الافتراض بلزوم تصديق ذلك من قبل كل الناس فهو مجرد تصديق بغائب وإقرار بمجهول. ومن جهة أخرى فإن الكون في حقيقته المادية ماض، حاضر، مستقبل مثلا، يعترف بوجوده بناء على استقراء ناقص، وبلا شك فإن الاستقراء الناقص يفيد عند علماء الأصول الظن والتخمين.[9] وهو عند علماء الطبيعة الفيزيائية أو العلوم الإنسانية بشكل عام تأكيد لنسبيه الحقيقة العلمية. أما المرجع الموالي فهو "قطعة"، أي ذلك الجزء من الكل، والمشكل المطروح يتعلق بتحديد أبعاد المرجع أو حجمه ومن ثمة نسبته بالنظر لكل الذي ينتمي إليه. وثانيا: بدرجة التجانس بينه وبين بقية الفروع المرتبطة بالأصل نفسه. والحقيقة الأقرب للواقع أن استعمال لفظة "قطعة" مرتبط بعزل جزء عن كل أو إدراكه بغض النظر عن حجمه وشكله عموما، ودرجة تجانسه. إن الشاعر هنا يحيلنا إلى مرجع دون هوية أو شيء عاجز عن امتلاك القدرة التمييزية.

وعلى العموم فإن اللفظتين "الكون" و"قطعة" لا يمكن أن يكون لهما كمرجعين وجود فعلي كما يجب أو مثلما تقتضيه اللفظتان. والقارئ نفسه لا يمكنه أن يكتشف بالإيحاء (الذي تثيره اللفظتان) المرجع كما يجب أو المرجع المفترض عند الشاعر، وإنما مرجع خاص متغير من قارئ إلى قارئ ومن فترة إلى فترة.

وتبعا لذلك وضمن البيت نفسه لا نظفر بمرجع محدد "نشيد" وذلك بالاعتماد على قاعدة استدلالية (ما يصدق على الجزء ليس بالضرورة أنه يصدق على الكل)

طالما أن "الكون" جزء من "النشيد"؛ وإذا كان هذا الاستدلال يحتمل منه أن يحيلنا على نقيض العدم المرجعي الذي وجدناه في لفظة "الكون" عند تحليلنا إياها؛ إلا أنه يفقد كل وجود متميز ومن ثمة يلتحق بالحقائق والموجودات المتعالية، وإذا تأملنا فالنشيد من الإنشاد وهو ما يترنم به من النثر والنظم[10] وبهذا هل النشيد هذا نثر أم شعر؟ وهل هو كثير أم قليل؟ وهل هو بالعربية أم بلغة أخرى؟ وهل هو قديم أم حديث؟ وهل هو معروف أم غريب؟ وإذا كان شعرا فهل هو من الشعر العمودي أم الحر؟ وأخيرا ما هي كلماته أو عباراته؟ إن هذا الدال «نشيد» لا يحيلنا على مرجع محدد وإنما على كل مرجع بمعنى أن كل ما صدق فيه الوصف الآنف الذكر، «ترنم+نثر/شعر» فهو نشيد وعدد ما هو قابل للوصف بذلك وما هو فيه غير محدود. وبلغة المنطق: كلما نقص المفهوم زاد الماصدق[11] وهذه القاعدة لا تنطبق على مرجع "النشيد" فحسب بل تقريبا على كل المراجع التي أشارت إليها ألفاظ القصيدة. ومن ثمة يمكن القول أن الشاعر لم يساعد القارئ على إدراك مرجع محدد قصده بلفظه ذلك. وان كان هذا الإحجام التلقائي عن المساعدة من الشاعر يبدو شكلا من الحجر والمنع فهو من جهة أخرى دافع لحرية تكاد تكون لا محدودة يظفر بها القارئ من خلال ذلك المنع، بمعنى أنه (الشاعر) إذا منعنا من إدراك مرجع محدد بالنسبة له فهو يسمح لنا نحن القراء بالعودة لأي مرجع مهما كان طبعا دون الخروج عن المعاني العامة له «الترنم + نثر / شعر». وقد يسمح لنا باختيار مرجع محدد حسب كل قارئ. فأنا مثلا أعتقد جازما وهو مجرد اعتقاد أن "النشيد" عبارة عن قصيدة رومانسية بالعربية لماذا هذا الاعتقاد بالضبط لست ادري؛ وكل قارئ مهما كان حينما لا تفصح الكلمات عن مراجع محددة يصبح خاضعا للإيحاء، غير أنه لا يدرك ذلك لأنه ليس في حالة بحث وتأمل مركزين. إن الكلمات تصبح مضللة وفي الوقت نفسه مثيرة لحقائق كامنة فينا لا نود الإفصاح عنها بشكل مباشر، وشأنها في ذلك شأن صور رورشاخ؛[12] ومع ذلك

فإن الإيحاء الذي تثيره فينا لفظة "نشيد" يصبح لا معنى له إذا أخذنا بقرينة الوصف "علوي"، فالنشيد هنا لم يعد خاضعا للمنطق البشرى ولم يعد من مسلمات المعرفة لأنه بعبارة بسيطة كما ورد في النص الشعري "علوي"، إنه ينتمي لعالم آخر لا تدركه أدواتنا العقلية والحسية. إن القول بوجوده هو مجرد تخمين أو ادعاء. إن وجود المرجع "نشيد علوي" مؤسس على أمرين فقط : أن يكون موجودا بالفعل. وثانيا: أن نمتلك نحن الأدوات لإدراك وجوده. وبالقياس والإسقاط يمكن القول أنه إذا كان النشيد كمرجع بشري عجزنا عن إدراكه فالأولى العجز عنه كمرجع متعال؛ وإذا كان الشك ألصق بوجود نشيد محدد في عالمنا الحقيقي الفعلي؛ فاليقين في نفي وجود المرجع فيما وراء عالمنا وارد بشكل أكبر.

أما إذا أخذنا بتحليل مرجع الصفة وفهمه (علوي)، فالمشكلة أكبر وذلك للاعتبارات التالية :

أولا: أن المقصود من الوصف هو الموصوف وليس الصفة.

ثانيا: أن الموصوف (النشيد) جوهر ثابت أما الصفة (علوي) فهي عرض متغير.

ثالثا: أننا نصف الموصوف بالصفة ولا يمكننا أن نصف الصفة بالموصوف في حالتنا هذه.

رابعا: وهو الأهم لأن من خلاله سنتعرض إلي جوهر المشكلة في وجود هذا المرجع. إن الصفة مهما كانت –بما فيها (علوي)– غير مستقلة عن الموضوعات والجواهر، أي لا يمكننا أن ندرك أو نلمس أو نشاهد أو نتذوق...الخ شيئا دون أن يكون في شيء [الشيء الأول هو الصفة والشيء الثاني هو الموصوف]، و بلغة المنطق لا وجود لمحمول إلا في موضوع. إننا لا نستطيع أن نجد صفة معزولة عن موصوف، إنها حالة في الشيء قد توجد بوجوده وهي يقينا تعدم بعدمه والعكس ليس صحيحا. فالشيء (الموضوع) مستقل في وجوده عن

الصفة؛ فهو موجود بغض النظر عنها، وإذا عدمت من الشيء لا يعدم الشيء وإنما يستبدلها بصفة أخرى بنقيضها. وبالخروج عن كونها صفة والنظر إليها كاسم أي كمرجع مستقل له وجود فعلي أي "العلو"، فإن مشكلة وجود هذا المرجع تضل قائمة لنسبية هذا المفهوم، فالعالي أو المرتفع عندي قد يكون متوسطا عند غيري ومنخفضا عند الآخر، وإذا اتفق الكل على علو الشيء فما هو القدر الذي به نحكم على علوه ونحكم على غيره بغير ذلك. وفي جميع الأحوال فالعلو كالانخفاض كتحت وفوق وبين رتبة للأشياء وليس شيئا. إننا لا نستطيع أن نشير إلى العلو وإنما إلى شيء عال. إننا لا نرى العلو ونلمسه وإنما نرى الأشياء العالية ونلمسها. !ن الرتبة هنا "العلو" ليست مستقلة عن عقولنا ثم نقوم بإدراكها. وإنما العقل البشري هو الذي أبدعها وفي الوقت نفسه أدركها من خلال الأشياء والموضوعات عند كل نظر وتأمل.

إن "النشيد" المتعالي عاد في ثوبه البشري بقرائن الوصف الموالية [منغم – موزون] منغم أي فيه نغم. والنغم هو حصيلة فعل بين شيئين بأقل تقدير، وهو كذلك عرض في الحركة والحركة عرض في الشيء، بمعنى ليس كل حركة وتفاعل بين شيئين يعطينا نغما، وبهذا ندرك نحن النغم كأثر للفعل والحركة من جهة وكشيء له بداية ونهاية من جهة أخرى. وعمر النغم أو مدته الزمنية محدودة. أولا: من الناحية الأنطولوجية، فلو كان النغم سرمديا خالدا مستمرا دون فراغات لما أدركنا وجوده. لأننا في هذه الحالة في حاجة إلى فراغ أو انقطاع أو عدم لنعرف أو نشعر بأنه كائن. وطالما أننا في هذه الحالة في حاجة إلى فواغ أو انقطاع أو عدم لنعرف أو نشعر بأنه كائن، وطالما أننا أدركنا النغم فهذا يعني أنه خاضع للانقطاع والعدم ومن ثمة فعمره محدود. ثانيا: من الناحية الوجدانية الانفعالية: إن الوعي بوجود أنغام مستهجنة وأخرى مستحبة دليل على أن الأنغام محدودة الزمن. ومن جهة أخرى أن النفس البشرية تجد لذتها في الشيء [هنا

المسموع] إذا كان مؤقتا لأن استمرار اللذة يوجد الملل الذي هو من أكبر أشكال الألم.

وإذا عرفت النفس خلودا في وجود اللذة واستمرارا؛ تحايلت عليها بالانقطاع والامتناع ثم تعود إليها طبعا مع بقاء مصدر اللذة على حاله دون توقف أو عدم، وبناء على ذلك لكي يعرف القارئ هذا المرجع (النغم) عليه أن يعرف النشيد لأنه ورد وصفا له؛ وطالما أن النشيد ورد متعاليا سماويا أسطوريا بقرينة الوصف السابقة (علوي)، فالنغم على الأرجح ذو خاصية متعالية لأن قرينة الوصف (علوي) هي جوهر ومبدأ الصفات، بمعنى أن النشيد له نغم ووزن متميز ومتفرد بالإيجاب؛ إنها أنغام وأوزان علوية المصدر وسماوية الحقيقة. أما إذا نظرنا إلى التنغيم كظاهرة أو مرجع بشري فحقيقته تظل غائبة كشيء معرف بشكل عام فالأنغام نحسها ونتلذذ بها. ومعرفتها وتعريفها يعتبر ضربا من الفضول، وسواء نظرنا إلى النغم نظرة الموسيقي أو المستمع العادي فإنه يظل من اللامعرفات ومن ثمة لا يمكن للقراء أن يظفروا بنغم ذي خاصية بشرية أو سماوية بناء على القرائن الواردة في البيت. وفي الوقت نفسه هل يمكننا أن نصدق أن للشاعر مرجعا محددا للنغم الوارد مع النشيد العلوي المصدر؟ إن الحقيقة تكمن في أن الإنسان أي الفرد منا يريد أن يحس ويشعر باللذة لا أن يعرفها. والمعرفة في جميع الأحوال هي لاحقة والإحساس باللذة أيضا في جميع الأحوال سابق. إن المعرفة تصبح ترفا وجديدا لا يثير فينا الإغراء. هناك نغم أدركه الشاعر ولكن ليس هناك إدراك لنغم بعينه يمكن وصفه وحصره.

والأمر نفسه نلمسه عند تحليلنا لحقيقة الوزن كـ"مرجع" وقد ورد في البيت الشعري كصفة لموصوف أو محمول لموضوع أو عرض لجوهر، والصفة هذه جاءت في الرتبة الثالثة بعد صفة "علوي" و"منغم" لمرجع "النشيد" في البيت الشعري:

«فإذا الكون قطعة من نشيد علوي، منغم، موزون».

غير أن المشكلة تظهر في كون حقيقة المرجع في الاسم [الوزن] لا تختلف كثيرا عنها في المرجع كصفة [موزون]، ذلك أن الصفات مستمدة من الأسماء ومن ثمة فهي تتلون مثلها بجملة من التأسيسات التي تحافظ على انتمائها للحقل الدلالي والمعرفي نفسه.

والسؤال المطروح هو: ما هو الشكل الذي يكون عليه الشيء حتى يسمح لنا بالحكم عليه بصفة محددة "موزون"؟ وهذا السؤال سيظل مطروحا دون إجابة أو تحديد على الرغم من الرسوم والأسوار، أي تلك القرائن اللفظية السياقية التي حاول الشاعر من خلالها تقليص دائرة الاشتباه على القارئ وتقديم مرتكزات دلالية تساعد على محاصرة النمط المرجعي (يوصف بكونه مرجعا) الذي يقبل صفة أو محمول "موزون".

فالقارئ من خلال البيت الشعري يعرف أن الموصوف بهذا الوصف هو النشيد وليس جملة الأشياء المبهمة. إنه بهذا التحديد شبه الدقيق للمرجع يكون قد عزل كل تصور لكل المراجع الأخرى بشكل قاطع. غير أن هذا التحديد غير كاف ذلك أن المرجع "نشيد" غير متمايز في ذاته فهو بلا شك نشيد ولكن ما هو هذا النشيد ما هو شكله أو نمطه؟ كل ذلك قد أشرنا إليه في تحليلنا لحقيقة المرجع فيما سبق.

وبالعودة لفهم حقيقة الصفة والاسم أي "موزون-وزن" ندرك أن الوزن كصفة يمكن أن يخلع على كل منتظم متسق من الأشياء، ولكن: ما هو الشكل الذي نحكم بانتظامه واتساقه وما هي المعايير الموضوعية الإجرائية التي تسمح لنا بحصر المنتظم من غيره؟ وهل تلك المعايير ثابتة أم أنها متغيرة بحسب الزمن وثقافات الشعوب وتبدلات الأفراد؟ وأخيرا هل الانتظام والاتساق حقيقة في الشيء ملازم له أم أنه حكم عقلي أبدعه الفكر عند نظره في موضوعاته؟

يبدو أن هناك قدرا من الاتساق الذي يتفق حوله البشر ويحكمون عليه بالحكم نفسه؟ وهناك مجموعة لا بأس بها تمثل مبررا لنسبية مفهوم الاتساق والانتظام ومن خلال ذلك سواء أخذنا بمفهوم الاتساق أو الاختلاف حول أنماط محدودة من الاتساق، فإن اللفظ الواصف لمرجع "النشيد" لا يقدم لنا هوية محددة للوزن المقصود؛ وإنما قائمة غير منتهية ومفترضة يبدعها كل قارئ حسب ثقافته وفهمه لحقيقة الوزن والموزون.

ولكن هل القارئ يدرك الوزن أم الموزون؟ الحقيقة أن القارئ كالشاعر يعرف الشيء الموزون أو يدرك الشيء في حال كونه موزونا أو غير موزون أما إدراك الاتساق والانتظام خارج وجود الشيء فهو غير متأت وقد أشرنا إلى ذلك في تحليلنا لحقيقة مرجع الصفة "علوي".

وعلى العموم ليس بإمكان الشاعر الادعاء بوجود مرجع بعينه لديه يمتاز بما وصفه ليس لأن الوزن غير منفصل عن الأشياء فقط. وليس لأن الوزن لا يملك هوية محددة تميزه عن بقية الأوزان فحسب، وإنما لكون الموصوف «النشيد» ذا خاصية ما وراء طبيعية متعالية على الحس والإدراك البشري المألوفين، ومن ثمة فالأشياء المتعالية الخارقة الأسطورية لا تتجاوز إدراك القارئ بجوهرها دون أعراضها. بل إن الأعراض أي الصفات في الأشياء المتعالية هي نفسها متعالية ولا ندرك تعالي الشيء إلا من خلال تعاليها.

ذلك من جهة الشاعر أما من جهة القارئ فهو ليس أفضل حالا، ذلك أن القارئ مهما أوتي من أسباب الإدراك وسلطة الوعي ليس بإمكانه الرجوع إلى مرجع محدد بالنسبة للشاعر أو بالنسبة له من خلال الدال الواصف "موزون". إن القارئ مهما كان أمام قائمة لا منتهية من الأوزان وليس له أن يرجح وزنا. إنه يعتقد بوجود الوزن والانتظام ولكن ليس بإمكانه الادعاء بوجود وزن محدد وانتظام متميز. إن الدوال أو الألفاظ والكلمات بقدر ما تحيلنا على مرجع محدد في

جنسه بقدر ما تضللنا في سديم نوعه وأفراده. إن الألفاظ هنا تشير إلى أشياء لا شيء أو إلى حقيقة مشتركة فيها نوع من الغصب والإلزام لا إلى حقائق مختلفة مع انتمائها للحقل الدلالي نفسه. إن ألفاظ القصيدة هنا تحيلنا على حقائق مجردة لا يمكن الإشارة إليها أو فهمها مع التيقن برجوع جزئياتها إلى عالم الحس والتجربة المادية. إن هذا اللون من الاستعمال الشعري للألفاظ -وليس فقط هنا في قصيدة "تحت الغصون"- ينحو منحا منطقيا. فالأقيسة والاستدلالات المنطقية تستعمل الألفاظ نفسها التي تستعمل في الشعر في أغلب الأحيان، ولكن تجردها من طابع الخصوصية والتفرد والتميز. إن غاية المنطق هي الكلية والتجريد ونرى نحن من خلال هذا التحليل لهذه القصيدة ذلك الضرب من الكلية والتجريد.[13]

وليس من الغريب كذلك أن نلمس التضليل الذي يمارسه الشاعر من خلال الكلمات ففي البيت الثاني عشر نأخذ اللفظين وهما "سحر" و"سكون":

«للمساء المطل، للشفق السا جي، لسحر الأسى، وسحر السكون»

فالسحر هنا مقيد بقرينتين لفظيتين هما "الأسى" و"السكون" وعلى الرغم من هذا التقييد فإننا لا نستطيع أن نظفر بمرجع تأسس عليه لفظ الشاعر أو فهم القارئ. وعلى العموم فالسحر هو عرض قد يكون ساكنا كصفة جميلة أو خارقة في الشيء أو كفعل أو حركة بهدف، ومن ثمة يقتضي السحر ثلاثة أركان: الساحر (كفاعل أو كموضوع الصفة أي صفة السحر) السحر (فعل-أو صفة) المسحور (وهو الأهم والهدف من السحر وهو من جهة أخرى المؤكد لوجود السحر باعتباره المدرك له).

إن السحر كصفة أو فعل خارقين نسبي: فالشيء الذي يسحرنا أو يغرينا ويدهشنا يتبدل من ثقافة إلى ثقافة ومن فرد إلى فرد ومن حال إلى حال. فما يبهرنا اليوم قد ننظر إليه غدا كشيء عادى، وما هو مقدس في ثقافة ما وخارق بلا شك قد يكون غير ذلك في ثقافة مغايرة. إن سحرية القمر في ثقافة الشعراء العرب

يقين لا شك فيه غير أن حقيقته المدركة من علماء الفلك تجعلنا نحن القراء منبهرين من انبهار الشعراء قديما وهي مقارنة تحيلنا على قيمة الانبهار الذاتية فليست هناك مراجع أو معايير ثابتة تسمح لنا بالحكم على سحرية الشيء أو عدمها. وفي أغلب الأحيان يصبح الفرد مدهوشا ومشدودا نحو الشيء دون أن يدرك أو يعرف السحر أو الصفة التي جعلته نحو الشيء مدهوشا ومشدودا. إننا نعجب بالشيء لأنه شيء عجيب ونحبه لأنه محبوب وغريب لأنه غريب...الخ. أما إذا نظرنا إلى السحر كفعل فالأمر لا يختلف عنه كصفة فكلاهما عرض ثقافي لا طبيعي بيولوجي. فالمصنوعات الحديثة كالطائرة والسيارة والتلفاز والهاتف في عصرنا هذا جاءت نتيجة بحوث ونشاطات علمية ليس فيها شيء من خرق للمألوف والتجاوز للواقع أما إذا نظرنا إليها بثقافة الإنسان في عصوره الأولى فليست إلا سحرا أو آلهة. إن حقيقة الشيء ثابتة أما أحكامنا حوله فمتغيرة. والسحر هنا كما ورد عند الشاعر حكم ذاتي يتعلق بصفة أو فعل ضمن ثقافة ما. وهذا يعني أنه ليس بإمكاننا أن نشير إلى مرجع مشترك و إنما كل فرد منا يشير إلى مرجعه هو في لحظة ما. وإذا ما أمكننا أن نشير إلى مرجع مشترك فهو في حقيقة الأمر إشارة لحامل الصفة أو منتج الصفة (صفة السحر)؛ لأننا لا نستطيع أن نتحدث عن صفة السحر خارج حامل أو فاعل السحر. إن السحر غير مستقل عن فاعله أو حامله.

وبالعودة إلى مرجع "السحر" في سياقه اللفظي ندرك أنه ليس عبارة عن سحر مطلق يصلح أن يكون في كل شيء بل هو محدد في موضوع بعينه كما أراد له الشاعر: في الأسى وفي السكون، والموضوع كصفته أو محموله، أو المضاف كالمضاف إليه، عبارة عن حقيقة نسبية ذاتية توجد في كل فرد منا بشكل يختلف عنها لدى فرد آخر.

ومن ثمة فكل ادعاء بأن مرجع الآخر يشبه مرجع القارئ (الأنا) بناء على استعمال المنظومة اللفظية نفسها هو مجرد ادعاء لا دليل على صحته. وبالمقابل كل تصريح من الشاعر بأن مرجعه له وجود فعلي هو مجرد تصريح لا يلزم القراء باعتقاده. إن حقيقة "سحر الأسى"و"سحر السكون" عند الشاعر لا تختلف عن حقيقة السر الإلهي وجوهر الربوبية الذي تزعمه نظرية الكشف الصوفي أو العرفاني.

أما إذا تأملنا لفظة "السكون" وحاولنا من خلالها النظر في مرجعها فندرك جيدا ومرة أخرى أن الحقائق التي يتحدث عنها الشاعر لا وجود لها في عالمه كما هي غير موجودة في عالمنا. فالسكون في عرف الفلاسفة -وهو فهم لا يشكل نقيضا أو تضليلا فيما يجب أن يكون عليه السكون-: «عبارة عن عدم الحركة فيما شأنه أن تكون فيه تلك الحركة».[14] إن السكون هنا يشكل نقيضا للحركة فإذا كانت الحركة يمكن الحكم عليها بأنها فعل إيجابي، فالسكون هو فعل سلبي؛ وجوده تابع لوجود الحركة، فهو غير مستقل عنها. وهو بهذا مدرك بإدراكها، ويعرف بتعريفها «فالسكون» عبارة عن لفظة تنفي وجود المرجع لأن السكون يمثل العدم للحركة. والعدم لا يدرك لأنه غير موجود. فالقارئ مثلا إذا خصص السكون في الصمت فليس بإمكانه أن يتصور أو يعتقد بسماعه للصمت؛ لأن الصمت ليس صوتا. فنحن ندرك الكلام كحركة ولا ندرك الصمت كعدم الكلام (أي نقيضه) بل الأرجح أننا نعتمد على خبراتنا السابقة فنقول: هناك صمت، لأنه قبل ذلك كان كلام، ولو لم يكن الكلام في عالمنا لما أدركنا الصمت كغياب للحركة لا كحقيقة مستغلة. والشاعر هنا باعتماد القرينة اللفظية ذات التعريف المزدوج حينما عرف السحر بالإضافة وعرف السكون بالألف واللام يكون قد ميز حقيقة السكون بإلحاق صفة السحر به، وهذا يعني أن السكون كمرجع يتمظهر في جملة من الأعراض والصفات حددها الشاعر في صفة «السحر». والسؤال المطروح هو: هل ذكر

صفة واحدة للشيء تسمح بإدراك حقيقته وتصور مرجعه؟ وهذا السؤال يصبح إشكالا فعليا مستديما إذا علمنا أن قائمة الصفات التي تلحق بمرجع «السكون» نسبية من جهة أولى، ومفتوحة من جهة ثانية. أما إذا تأملنا موضوع الصفة «السكون» فنجده كذلك –رغم التعريف اللغوي بالألف واللام– غامضا متشعبا على أكثر من موضوع «للسكون». فالسكون هو الصمت هو الموت، هو الشلل، هو الصيف بالنظر للشتاء، وهو الصحو بالنظر للأمطار، وهو فقدان الذاكرة، وهو المستنقع بالنظر للنهر والوادي،وهو الأبيض والأسود بالنسبة لبقية الألوان، إذا فالشاعر كالقارئ أمام قائمة مبهمة من السكونات. أما الادعاء بأن المقصود من "السكون" السكون مطلقا فهو تضليل، ذلك أن شلل الفكر وفقدان للذاكرة سكون. وبهذا فالوعي بالسكون بشكل مطلق ينفي وجود السكون بالشكل المطلق، طالما أن حالة الوعي بالسكون هي نقيض السكون. وجملة فإن مجموعة السكونات المبهمة لا تعطي مرجعا هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى إن السكون بشكل مطلق مرجع وهمي لأنه في هذه الحالة عبارة عن عدم، وليس من المنطق الادعاء بوجود العدم طالما أن العدم لا يوصف بالوجود.

وفي البيت الرابع عشر:

«للأغاني التي يرددها الرا عي بمزماره الصغير، الأمين»

نجد أن "الأغاني" كلفظة تحيلنا على مرجع غير واضح وغير مكتمل بالنسبة للشاعر فيما يخص العدد ومن القارئ أيضا. أما طبيعة الأغاني ومضامين الكلمات فهي وان كانت مدركة ومعلومة بقدر ما من قبل الشاعر فهي مبهمة تماما بالنسبة للقارئ. وفي الوقت نفسه يعطيه هذا الإبهام حرية في إثارة المرغوب فيه من الأغاني المجمدة على مستوى الشعور أو اللاشعور. وقد فصلنا هذا في الأبيات الأولى التي ورد فيها لفظ الغناء. أما لفظة «يرددها» فهي تطرح مشكلة العدد أو المرات من جهة والكيفية من جهة أخرى التي تم بها الترديد سواء بالنسبة للشاعر

أو القارئ، فالشاعر إذا اعتبرناه يقرر حقائق وشاهد عيان لأحداث البيت الرابع عشر، فلا شك أن الإغراء الذي تمارسه الصور الشعرية الرومانسية ليس في عدد بعينه. إن الشاعر يدرك أن الغناء يردد ولكن ليس بعدد معلوم ولا معنى لهذا المعلوم بالنسبة له. أما إذا اعتبرنا أن الموسيقى المنبعثة من المزمار صدى للأغاني فإنه من المعقول أن الموسيقى نسبية ولا توجد موسيقى بعينها لأغنية بذاتها، ومن ثمة يمكن القول: إن ذلك الترابط لا وجود له في عالم الشاعر، فهو مجرد اعتقاد غير متمايز ليس له أن يشير إليه أو يصنعه ويصوره. والقارئ في هذا ليس أحسن حالا فهو يجهل مطلقا طبيعة الموسيقى الصادرة من الناي ويجهل إلى جانب ذلك حجم المزمار وطبيعته. أما القرينة اللفظية المفيدة للحصر المحددة للحجم«الصغير» فهي لا تفي بالغرض المطلوب لنسبية المعيار، بمعنى أنه لا يوجد طول بعينه يمكن الحكم عليه بالصغر أو بالكبر في جميع الأحوال، فالصغير صغير بالنسبة لطول ما في عرف جماعة ما أو مألوف ما عند فرد ما، والكبير كذلك؛ هو كذلك بالنسبة لشيء آخر. بالإضافة إلى هذا فإن الصغر أو الكبر عبارة عن أعراض تتمظهر في موضوعات ولا يمكنها أن تستقل بذاتها عن جواهرها، كما أنها لا تجتمع في الشيء معا، فالشيء صغير أو كبير بمعنى لا يمكن للشاعر أن يشير للصغر أو الكبر بل يشير فقط للشيء الكبير أو الصغير. كما أنهما لا يمكن أن يشيرا للصغر والكبر في وقت واحد ومن الجهة نفسها في الشيء ذاته. وجملة يمكن القول أن الشاعر حينما يتحدث عن صفة المزمار وهي صفة الصغر لا يملك لها مرجعا محددا لأن الرؤية والحكم على الشيء بهذه الصفة خارج العمل المخبري ليس حكما عقليا رياضيا بل حكم انطباعي يكون المرجع فيه غير متمايز أو واضح، هذا من جهة ومن جهة أخرى أن الشاعر ليس بإمكانه أن يتصور ويميز تصوره بدقة لصفة الصغر خارج الشيء (مرجع المزمار). وبالنسبة لشكل المزمار الأسطواني يكون هناك تداخل بين صفتي الطول والكبر وكذا صفتي

القصر والصغر. فالصفات تشكل مراجع غير متمايزة في الشيء، فالشاعر هنا في وصفه يبدو أنه كان أكثر خضوعا لعواطفه وإدراكاته من خضوعه لحقيقة الصفة في الشيء. هذا بالنسبة للشاعر أما بالنسبة للقارئ فهو أكثر جهلا بمرجع الشاعر الحقيقي إذا كان هناك مرجع متمايز للشاعر. وأعجز من أن يتصور مرجعا بعينه أو يشير إليه.

أما الآن فنحاول أن ننظر في بعض الأفعال لكي نتبين حقيقة الفعل والوجه الذي يجعل منه مرجعا لا يملك تأسيسا تحققيا، أو مفهوما مكتملا ومتمايزا. و بداية الأفعال تطرح أشكالها من عدة أضرب. أولها: نسبة الفعل بمعنى هل الفعل مكتمل أم ناقص؟ هل هو على الوجه الصحيح أم على الوجه المبتور؟ ثانيها: الكيفية التي تم بها الفعل ولها علاقة بآلية إنشاء الفعل لا الفعل في ذاته، ثالثها: الزمن المستغرق. ويبدو لي أن مرجع الفعل محاصر بهذه الإشكالات ولا يمكن أن يحقق وجوده بالنسبة للقارئ على وجه الخصوص إلا بالرجوع إلى جملة القرائن اللفظية أو إلى عنصر السياق اللفظي والمقام -إذا سمح الكاتب وهنا الشاعر بذلك- فالأفعال الآتية مثلا "يؤجج" من البيت الخامس عشر:

«للربيع الذي يؤجج في الدنـ ـيا حياة الهوى، وروح الحنين»

و"يوشي" من البيت السادس عشر:

«و يوشي الوجود بالسحر والأحـ ـلام والزهر، والشذى واللحون»

"وتنهدت" من البيت الثالث والعشرين:

«فتنهدت ثم قلت: وقلبي من يغنيه؟ من يبيد شجوني»

فالمرجع "يؤجج" عبارة عن فعل نرى آلية بنائه واكتماله نحو غايته؛ وإذا تجاوزنا البعد الأسطوري اللامنطقي أو اللامألوف في حقيقة الصورة التي يتحدث عنها الشاعر في البيت الذي وردت فيه اللفظة "يؤجج"؛ فإننا ندرك جيدا وهم المرجع وانفلاته من حصر الوعي والإدراك والتمييز، فالتأجيج الذي شاهده

الشاعر -إذا قبلنا بهذه المشاهدة- لا يمكن للشاعر أن يدعي بأنه يملك النسبة أو القدر أو الكم الذي به نحكم على تأجيج الشيء؛ لأن المشكلة المطروحة هي في وجود هذا المرجع أو عدم وجوده؛ أي: هل حصل هذا التأجيج أم لم يحصل؟ وكذلك الأمر قي الفعل "يوشي" فعملية التطريز أو التجميل بلا شك يدرك الشاعر أنها حصلت ولكنه لا يملك تأسيسا يمكن التيقن به حول النسبة أو القدر الذي به نحكم وندعي بوجود المرجع "يوشي"، ويمكن أن نتبنى الادعاء نفسه حول المرجع الفعلي (نسبة للفعل لا الاسم أو الحرف أو الذات) من الضرب أو الوجه الثاني أي الكيفية التي حصل من خلالها فعل "التأجج" "التوشية" و"التوشيح"، فالفعل إذا ارتبط بكيفية واحدة تلقائية بسيطة ومكررة و دائمة يعجز الفرد -وهنا الشاعر- عن إلزامنا بحديثه عن مرجع مكتمل في وجوده بالنسبة له وحاضر بكل تفصيلاته. فالشاعر هنا يصبح يتحدث عن فعل أو مرجع في الذاكرة لا الواقع. فالربيع بكل أيامه يكرر فعل "التأجج" في الدنيا، والشاعر يدرك هذا الفعل باستمرار وفي تتابع غير منقطع خلال الفصل، ولكن غرابة الفعل وسلطة حضوره في الوعي تقل كلما تكرر الفعل بالكيفية نفسها.(15)

وفي النهاية يصبح الشاعر يرى ملامح الفعل أو الخطوط العريضة للفعل المنجز، أما التفصيلات أو الجزيئات فهي غير مهمة، ولم تعد تستعرض نفسها أمام الذات المدركة أو بالأحرى أن الذات المدركة لم تعد تأبه بها، ومن ثمة فحينما يدعي الشاعر أنه شاهد على الفعل المرجع فهو في حقيقة الأمر شاهد على بعض المرجع لا كل المرجع إذا صدقنا أنه يتحدث عن مرجع له وجود فعلي حاضر في زمن الكتابة أو الوعي به، أو أنه يتحدث عن مرجع آخر مختزن في ذاكرته كصورة ذهنية؛ بمعنى أنه يتحدث عن فعل لا وجود له بالكيفية التي أرادنا أن نصدقه بشأنها في عالم الواقع. إن الشاعر هنا يمارس أحد أشكال التضليل تجاه القارئ حينما يدعي-دون أن يدعي بشكل صريح- أن الحديث عن الفعل يقتضي

مشاهدة الفعل بكل تفصيلاته وجزئياته في عالم الواقع لا الذاكرة أو الماضي. إن القارئ حينما يقرأ النص فهو يتوهم. والكاتب –وهنا الشاعر– حينما يكتب فهو يغش طالما أن المرجع الذي يتحدث عنه الشاعر ليس هو بأي وجه من الوجوه ذلك الذي يتصوره أو يمكن أن يتحقق منه القارئ، و في الوقت نفسه ليس بإمكان الشاعر الادعاء بحضور الفعل بكل جزئياته وتفصيلاته لحظة الإدراك أو كما يبدو ذلك من خلال الدال أو اللفظة المعبر بها عن الفعل.

أما الوجه الثالث أو الضرب الأخص من الإشكالات التي تحاصر تحقق المرجع ووضوحه فهو الزمن. فالمراجع الفعلية (نسبة للفعل) بلا شك حصلت في الزمن الحاضر، وذلك بالاعتماد على قرينة المضارع في الفعل (يؤجج–يوشي–يوشح)، ولكن ما هو حجم الحاضر أو مساحته التي استغرقت لتحقق الفعل وإنجازه. إن الشاعر أو غيره ليس بإمكانه الحديث عن زمن محدد للفعل هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية إذا اعتبرنا أن الفعل حصل في الزمن الماضي واستمر إلى لحظة الإدراك له وتزامنه مع حضور الشاعر وكتابته وذلك بالاعتماد على قرائن أخرى تظهر من خلال البيتين بغض النظر عن القرينة الحرفية للفعل المضارع وهي الياء في بداية الفعل التي تدل على المضارعة:

«للربيع الذي يؤجج في الدنـ ـيا حياة الهوى وروح الحنين»

«ويوشي الوجود بالسحر، و الأحـ ـلام والزهر والشذى واللحون»

فالأمر يصبح أكثر إشكالا، ذلك أن الشاعر حينما يتحدث عن مرجع فعلي امتد حضوره للماضي يكون قد تحدث عن جزء من المرجع له علاقة بالحاضر لا الماضي، لأن الماضي لا يأتينا ولا نذهب إليه، أما الحكم على وجود المرجع في الزمن الماضي فهو حكم بطريق الاستقراء والإسقاط لا المشاهدة والإحساس. إن ديمومة الحضور بالنسبة "للربيع" وتجدد صيرورة "التأجج" في حاضر الشاعر تسمحان للشاعر كما تسمحان لغيره دون جدل بالحكم عليهما بالحضور في الزمن

الماضي، ليس الزمن الماضي بالنسبة لحكمه على الشيء بل بالنسبة لوجوده أيضا. وهذا هو المقصود من عملية الاستقراء. أما إذا اعتبرنا أن الفعل حصل في الماضي وحصل في الحاضر وسيحصل في المستقبل وهذا الحصول ليس متجددا أي أن الفعل لا يتكرر وإنما يبنى دون أن يكتمل فهذا يعني أن المرجع الفعلي (يؤجج أو يوشي) ناقص ومن ثمة فالشاعر يتحدث عن جزء من تكون المرجع لا المرجع كله. فهو شاهد على مرحلة أو لحظة، بدايتها حصلت ونهايتها لم تأت بعد.

أما بالنسبة للقارئ في المسألة الزمنية فتطرح قضية تجدد المرجع وذاتيته. فصيغة المضارع بالنسبة للشاعر قد تعني الحاضر له، وهي أيضا تعني الماضي بالنسبة للقارئ لأن فعل القراءة متجدد بتجدد القراءة، والقراءة لا تأتي إلا بعد النص. باختصار إن حاضر الشاعر هو ماض بالنسبة للقارئ، ومع ذلك فإن صيغة المضارع دائمة الحضور مع كل قارئ مهما تباعد بينهم الزمن. والفعل المرجع في تجدده مع كل قارئ هو تنوع في مراجع القراء، ولا يمكن لأي قارئ مهما أوتي من سلطة الوعي والإدراك تصور المرجع الفعلي (نسبة للفعل) بالنسبة للشاعر أو بالنسبة لغيره من القراء أو بالنسبة له هو أيضا، لأن مرجعه هو عبارة عن صورة ذهنية تأتت من خلال الذاكرة أو الفعل الحاصل في الزمن الماضي، والذي فقد روحه أو حيويته. وإذا اعتبرنا أن الفعل قد تستحضره الذاكرة بكل ما فيه من حيوية وحميمية أو نفور واستهجان فهي تعود به كصورة مستنسخة. ومهما كان التطابق مطلقا بين إدراك الشيء واسترجاعه عن طريق الذاكرة، فمما لا شك فيه أن الفعل الأول والحقيقي والفعلي لا يعود ولا يسترجع ولا يتكرر. ومن خلال هذا نطرح السؤال التالي: أين هو المرجع الحقيقي والفعلي بالنسبة للشاعر؟ وأين هو المرجع الحقيقي والفعلي بالنسبة للقارئ؟

وإذا كان الشاعر في البيت الثالث والعشرين قد تحدث عن مرجع قمة في الانفعالية هو فعل "التنهد".

«فتنهدت ثم قلت: وقلبي من يغنيه؟ من يبيد شجوني»

فهذا دليل على أن الشاعر لا يملك مرجعا متميزا محددا لأن حالات الانفعال تقل فيها درجة الوعي والإدراك نحو الأشياء. وحينما نفكر في انفعالنا لحظة الانفعال نكون قد خرجنا من انفعالنا.[16] فالتنهد الذي حصل في الماضي (اعتماد القرينة اللفظية) ويتحدث عنه الشاعر ليس هو الذي حصل في الماضي (الواقع)، لأن الانفعال لا يدرك بالنسبة لصاحبه لحظة الانفعال أو خارج لحظة الانفعال؛ إن الانفعال بلا شك موجود ولكن هل من دليل أو وسيلة يمكننا من خلالها التحقق من إنجاز فعل الانفعال بالكيفية التي حصل بها لا تلك التي أحسها الشاعر .وفهمها القارئ؟ بالإضافة إلى ذلك فإن مرجع التنهد تجربة ذاتية لا يشترك الناس في إحساسها، أي ليس بإمكان أي فرد منا –وهنا القراء– الادعاء بإمكانية الاختراق للذوات الأخرى وامتلاك وعي استشعارها بالشيء مهما كان هذا الشيء أو الموضوع العاطفي الانفعالي (موضوع العاطفة والانفعالي) مشتركا؛ وعلى الرغم من الأيقون ذي الطبيعة الصوتية[17] الذي أشار به الشاعر إلى حرقته النفسية في بيتين من الشعر هما:

« ما أجل الظلام! وأقوى وحيه في فؤادي المفتون! »

« ما أعذب الغرام! وأحلى رنة اللثم في خشوع السكون »

فإن مشكلة استرجاع اللحظة العاطفية الانفعالية والوعي بها تبقى مطروحة. إن الفعل العاطفي الانفعالي مهما حاولنا تقريبه وإيضاحه لغيرنا يظل متمنعا متعاليا لا يقبل الحضور وإنما يسمح بالاستنساخ الشكلي فـ "آه" الشاعر في نصه ليست هي "الآه" التي حصلت بالفعل. إن "الآه" الأولى "آه" دائمة الهروب دائمة التخفي لا نمتلكها، ولا تكشف عن روحها كما كانت في البداية، إننا نحدث عنها دون أن نحسها ونشعر بها، ودون أن نحققها أو نتحقق منها.

أما الحروف والأدوات في النص الشعري فهي للربط أي للمحافظة على تماسك دوال النص ومدلولاته. إنها في جميع الأحوال لا تحيلنا على مراجع يمكن التحقق منها بأدوات الحس والشعور في العالم الخارجي، وهذه الأدوات تبدو مراجع في المباحث النحوية أو الماوراء لغوية فالنحوي يتحدث عن وظيفة: إلى، وعن، وعلى... ويشير إليها بجنسها أو مثلها وأيقونها، فأنا أشير إلى "إلى" بـ إلى؛ فـ "إلى" هنا هي المرجع والدال والمدلول. ولكن "إلى" أو "في" أو"على" الواردة في نص الشاعر تتكرر في نصه كما تتكرر في أي نص آخر. والسؤال المطروح: ما هو المرجع (إذا افترضنا أن للحروف والأدوات مراجع) الذي يوجد في عدة مواضع دون أن يفقد هويته؟ إنه بلا شك مرجع وهمي لا وجود له على الإطلاق. و"في" أو "على" في أي نص كانت هما على الدوام حرف جر، وهذا خلافا للمراجع الحقيقية التي على الأقل تملك وجودا يمكن التحقق من شكله العام؛ فلفظة التفاح كحروف الجر مثلا يمكن أن تكون في أي نص ولكن كل لفظه منها ترتبط بتفاحة بعينها أو إدراك بعينه، إن "في" اللفظة تحيلنا على "في" واحدة أما لفظة "التفاح" فلا تحيلنا على تفاحة بعينها.

أما مرجع الوجود في البيت السادس عشر:

« ويوشي الوجود بالسحر، والاحـ ـلام والزهر، والشذى، واللحون »

ومرجع "الزمان" في البيت الواحد والعشرين:

« للزمان الذي يوشح أيا مي بضوء المنى، وظل الشجون »

فهما متعاليان، موجودان بكيفية ليست على الشكل المدرك بهما، إن مرجع "الوجود" أو "الزمان" أشبه بالحروف أو الأدوات.

إن القارئ كالشاعر يمكن له أن يدرك وجود الشيء وزمن الشيء؛ لا الوجود مطلقا والزمان مجردا عن أشيائه؛ لأنه لا حديث عن الوجود خارج وجود الأشياء، ولا حديث أيضا عن الزمان خارج حركة الأشياء.[18]

أما بالنسبة للمعرفات من الأسماء الموصولة فيمكن الحكم عليها بطريق الاستدلال والإسقاط؛ بمعنى إذا كان هناك شك في وجود مرجع مكتمل وواضح ومتمايز بالنسبة للشاعر والقارئ على حد سواء للألفاظ الواردة في بداية بعض الأبيات فأسماؤها الموصولة بلا شك تبع لذلك في الغموض وعدم الاكتمال والتمايز.

" للعبير الذي....."

" للأغاني التي....."

" للربيع الذي....."

" للحياة التي....."

" للنسيم الذي....."

" للجمال الذي....."

" للزمان الذي....."

الإحالات والهوامش

المصدر: أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 1996.

---

[1] كرم البستاني والأب اليسوعي بولس موتزد واخرون، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت-لبنان-، ط31، 1991، ص314 (مادة : زات)

[2] فاللفظ اللامعرف هو الذي يترك بغير تعريف لوضوح معناه، أو لأن تعريفه بغيره مستحيل. انظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، دون مكان، ط3، 1979، ص364 وجول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1992، ص116. ومحمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص152.

[3] انظر: توفيق الطويل، أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة –مصر-، ط7، 1979، ص456-464.

[4] «وهي دلالة اللفظ على لازم مسماه كدلالة السقف على الجدار» انظر، أبو القاسم محمد بن أحمد بن جزي، تقريب الوصول إلى علم الأصول، دراسة وتحقيق محمد علي فركوس، دار التراث الإسلامي، الجزائر، ط1، 1990، ص53.

[5] انظر جملة الفروق بشيء من التفصيل، عند أبي هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الأفاق الجديدة، بيروت –لبنان، ط7، 1991، ص81.

[6] عد إلى: ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط7، 1989، ص469-470 وأيضا شفاء السائل لتهذيب المسائل، نشر وتعليق الأب اغناطيوس عبده خليفة اليسوعي. المطبعة الكاثوليكية، بيروت-لبنان، دط، 1995، ص: 48-49.

[7] قدريا فستق، أصوات لا تسمع، ترجمة: سيد رمضان هدارة، مراجعة: محمود مختار، دار الفكر العربي، مصر، دط، دت، ص13.

[8] سيف الدين الامدي، المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تحقيق وتقديم : حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة، القاهرة –مصر، ط2، 1993، ص100-101.

[9] محمد سليمان عبد الله الأشقر، الواضح في أصول الفقه، دار النفائس ومكتبة الدرر، عمان، الأردن، ط5، 1997، ص148.

[10] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطبعة والنشر، عين مليلة –الجزائر-، ط4، 1990، ص417، مادة نشد وكرم واخرون، المنجد في اللغة الأعلام، ص808 مادة نشد.

[11] انظر: طبيعة العلاقة بشيء من التفصيل عند محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص128-129، وجول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ص91-79.

[12] اختبار الرورشاخ عن طريق بقعة الحبر عبارة عن اختبارات اسقاطية لمعرفة الشخصية، انظر أرنوف ويتينج، مقدمة في علم النفس، ترجمة: عادل عز الدين الأشول واخرين، مراجعة: عبد السلام عبد القادر عبد الغفار، دار

ماكجروهيل للنشر، مصر –القاهرة–، دط، 1977، ص230–231، وعبد الرحمن عيسوي، العلاج النفسي، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان–، دط، 1984، ص66–67.

[13] فالطبيعة الكلية والتجريدية في المنطق تظهر في الصورة الاستدلالية الموصلة لليقين المطلق، وفي العملية العقلية الخالصة التي تستهدف الصحة الصورية فحسب، انظر: محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي محمد، أسس المنطق الصوري ومشكلاته، ص228.

[14] سيف الدين الآمدي، المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تحقيق وتقديم : حسن محمود الشافعي، ص95.

[15] نعام تشومسكي، اللغة والعقل، ترجمة إبراهيم مشروح ومصطفى خلال، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش – المغرب–، ط1، 1993، ص38.

[16] إن الحكم على الانفعال عادة ما يكون أمرا ذاتيا وبصورة كبيرة سواء بالنسبة للمنفعل أو الملاحظ الخارجي انظر : أرنوف وبتيج، مقدمة في علم النفس، ترجمة : عادل عز الدين الأشول واخرين، ص133.

[17] إن العلامة الأيقونية Icon تدخل في علاقة مشابهة أو تجانس مع الشيء في العالم الخارجي وتبرز الخصائص نفسها التي في المشار إليه، انظر : فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب / بيروت – لبنان–، ط1، 1994، ص16.

[18] فالوجود مثلا عند جاك دريدا عبارة عن مدلول متعال لا يمكن التحقق منه مرجعيا لأنه لا يحيل إلى واقع، نقلا عن الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي، ص14.