



كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر



مجلة دولية علمية محكمة - يصدرها قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

International Scientific Journal issued by The Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences - Qatar University

أنساك
ANSAQ



يناير
2017

العدد
0

المجلد
1



ظاهراتية الصورة الشعرية في النص العربي القديم، صراعية الترايبية والهوائية عند عنتره بن شداد

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 تمظهراتها التصويرية، لهذا يعد مشروع قراءة النص التراثي وفق المنهج الباشلاري الظاهراتي ما زال مشروعاً حديث العهد في تطبيقاته، وإن كان هنالك دراسات تنظيرية للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنها جاءت دونما تطبيق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمح هذه الدراسة إلى إلقاء ضوء أولي على هذا المشروع؛ لتقدم منهجاً مرناً يقرب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاته، وهذا ما تحقق لنا من خلال تحليل بعض الصور الشعرية في شعر عنتره، 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 المفتاحية

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 الظاهراتية Phenomenology فلسفةً لحلّ أزمة الذات الأوروبية المسجونة التي رأى هوسرل (1859-1976) 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 عُدت من أكبر الحركات الفكرية والفلسفية أثراً 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) وهو تلميذ هوسرل النجيب الذي غير مسار هذه الفلسفة عبر تطبيقها المطروح في الفن ومسائل الوجود. وقد أرجع هايدجر الكلمة إلى جذرها اليوناني phainomenon والتي تعود إلى phaino أي، «إظهار»، والشق الثاني logos أي، «علم أو سبب»، وبالتالي أصبح معنى الكلمة الأولي هو إظهار شيء ما، وهو ما جعله يعد الظاهراتية أو الفينومينولوجيا علم دراسة الظواهر،

(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 الترنسنتالية: مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية.

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 والكلّ، والهوية والتعددية، والحضور والغياب⁽³⁾. وترى الظاهراتية أنّ الوعي هو جوهر فهم الذات والعالم، فلا يوجد ذات بلا وعي يقصد موضوعاً موجوداً في العالم الخارجي أو العالم الداخلي في الإنسان. وبذلك تنقل الظاهراتية الوعي إلى فعل قصدي في زمان ومكان، وهي تدعو إلى قراءة هذه القصديّة دون تقييدها بأحكام ثابتة أو قوانين تحاصر فكر الإنسان وقدرته أولاً ثم المتلقي الظاهراتي ثانياً، بوصفه الذي سيفسّر ما أخرجته 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 الموضوعي» بنوعيه داخلياً وخارجياً⁽⁴⁾.

(2) Robert Sokolowski: Introduction to Phenomenology.p12

(3) المرجع السابق، يعتمد المنهج في قراءته على تحرير الفكر من أيّ روايات تحول بينه وبين توليد وعي جديد من خلال خبراته الذاتية ومعطياته الموضوعية، وهو بذلك يقوم أساساً على مبدأ التحرر الفكري من سلطة التقييد للثقافات المتوارث أو الفكر المتكرر في قراءة ظواهر الكون أيّ كانت. وهو ما جعل كثيراً من الباحثين الإسلاميين يعرضوا عن الفظهراتية بوصفها باباً لردّ الموروث الديني، أو تغيير في العقيدة والأحكام الشرعية الثابتة كما فعل الباحث د.فهد القرشي، والأولى فيما تراه الورقة هو اختيار وانقاء ما يناسب التحرر الفكري هنا مع الهوية الإسلامية، لأنّ هذا المنهج في الوقت ذاته يعضد الهوية وتعدديتها وتغيراتها، فبالتالي إنّ المقاربة الظاهراتية يمكن أن تكيف 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 تكيف لفهم النص الديني، مع عدم المساس بثابته، وأما ردّ المنهج جملة وتفصيلاً فهذا فيه من الإجحاف الكبير في حق الفكر الإنساني وتطوره، فهو منهج قابل للتغيير والتعديل والتكيف. ينظر، فهد بن محمد القرشي: منهج حسن حنفي: دراسة تحليلية نقدية (مكتب مجلة البيان: الرياض، ص143).

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

اختلافهم في بعض التفاصيل والمفاهيم والمعايير في أثناء تطبيقها في قراءة العلوم، هذه المبادئ هي، العفوية، والحرية، والحدثة⁽¹⁾. وهي أساسيات يمكن للباحث استشفافها من الجدليات الواسعة التي تناولها هوسرل وهايدجر وميرلوبونتي وسارتر حتى دريدا في تنويعهم لأدوات ومسميات الظاهرية، 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 الصورة الشعرية

تأخذ الظاهرية عند باشلار منطلقاً لفهم الصورة الشعرية، بوصفها ظاهرة جوهريّة في الخيال تستحقّ الدرس والتأمل، بل هي المنهج الذي يرى باشلار أنّه مكنه من وعي جمالية الصورة 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 الذاتية عند المبدع. وقام بتطبيقه

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 الظاهرية.

ويذهب المنهج إلى أنّ الموجود/الذات في حالة وعي قصدي دائم لشيء ما موجود (مثلاً ظاهرة الصورة الشعرية)، ومن موجود (الشاعر)، وهذا الموجود الثاني هو المكتشف لذاته عبر تعامله وفهمه مع الموجودات المحيطة به في العالم المعيش، وفي الذات الداخلية التي تتكوّن من متدفقات ثقافية وعلمية وتراثية واعتقادية، لتكوّن الخبرة الجمالية لديه، فيبدأ هنا الظاهراتي وهو الموجود/الذات بتحليل الظاهرة وفق معطيات الخبرة التي لديه هو أيضاً، ووعيه بالظاهرة ومصدرها؛ بل والطريقة التي ظهرت بها، مع التأكيد على عدم سجن الظاهراتي في مصدر الظاهرة وعليّتها؛ بل العودة إلى الظاهرة نفسها بوصفها شيئاً موجوداً له صيرورته، ومحاولة الاقتراب من أسلوب ظهورها، وقراءة أجزائها وكيالاتها وتعددياتها وهويتها وحاضرها وغائبها. وهو ما ينأى بالظاهراتي المفسّر من الوقوع في محدودية التحليل النفسي المرتبط دوماً بالمصدر المنتج للظاهرة الذي أغفل إلى حدّ كبير جمالية الظاهرة نفسها وتحريرها. وهذا هو جوهر المنهج الظاهراتي، تحرير الظاهرة.

ويمكن التأكيد هنا على أنّ الظاهرية قامت على مبادئ أساسية مشتركة بين روادها رغم

(1) المرجع نفسه، ص143.

(2) لا يبالغ إن عدت الظاهرية منبعاً لكل هذه التيارات والمدارس الفكرية التي اتخذت من مدونات هوسرل وهايدجر إنجيلا سارت عليه ثم طوّرت، حتى قيل أنّ الظاهرية 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 97-to Post-modern. p96

(4) وهذا ما ذكره هوسرل أيضاً في طرحه للفكرة في كتابه (فكرة الفينومينولوجيا) حيث رأى في صرامة التحليل النفسي ما يغيب حرية الإنسان ويقيد بالمنطقية والعلمية ويفقد روحه. للتفصيل انظر: إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا.

باشلار أنّ دور الخيال الإنسانيّ -وبوجه خاصّ- «الصّورة المتخيّلة المرتبطة بالمادّة وبالحركة، وبالقوى والأحلام المتصلة بنظريات العلم»⁽⁴⁾ مهمّ جدّاً. فالخيال عنده بمنزلة «الكيفيّة الإنسانيّة الحصيّنة التي تطعم العلم وتغشّه، أو بتعبير آخر هو شرط الإنتاجيّة العلميّة، وبناءً على ذلك رأى الخيال وحلم اليقظة على نحو ما فكراً في العقل بوصفهما قوى إبداعية في المعرفة»⁽⁵⁾.

ويعطي باشلار للصورة الشعريّة توصيفات وتفسيرات ليقترب كثيراً بالقارئ من المفهوم العميق لها، وليبرّر أيضاً اختيارها جوهرًا لتطبيق نظريته ومنهجه الظاهراتي، فهو يرى فيها «نوعاً من العلاقات المرتبطة بالواقع المحسوس»⁽⁶⁾. فالمبدع يستقي بوعيه هذه العلاقات ليكون المخرج التخيليّ قلبه الصوريّ، من المحسوس الذي يحيط به، وهذا الربط لا يتأتّى بدون الانسجام الكامل مع العالم الداخليّ فيه. وبالتالي؛ هنالك فعل واع ممارس من المبدع تجاه عالمه، وهو فعل خلاق «عقليّ، ممتلئ بالحيوية ومتتابع، وهو إيجابيّ في كلّ تتابعه»⁽⁷⁾، ويحدّد أنّ بحثه الدؤوب عن هذا التخيل يكون في مجال اللغة الشعريّة تحديداً، حين «خلق الوعي المتخيّل»، ومن ثمّ يعيش الصورة الشعريّة. ويعدّ باشلار هذا الخلق الجديد للصورة عبر إحيائها قرائياً باباً للإسهام في إثراء اللغة، وتقويمها و«عشقها» المتجدد، وكل ذلك «نشاطات

على نصوص من الشعر والنثر الأوروبيّ، موظّفاً نظريته في الخيال والعناصر الكونية الأربعة، ومستعيناً بمفهوم النمط البدئي عند كارل يونج من منهج التحليل النفسي⁽¹⁾. يقول باشلار: «في قلب قصيدة ما ينبغي على الشعر أن يهبنا كلا من رؤية العالم وسرّ الروح، كما يهبنا الوجود، والموضوعات معا وفي نفس الوقت»⁽²⁾، وهذه الهبة يراها باشلار متجلية في الصورة الشعريّة التي تعدّ قلب الخيال وجوهره، فبالخيال الشعريّ يستطيع الواعي أن يقرأ وعي الذات المبدعة وعلاقتها بالكون وبوجودها فيه، ويكون المخرج الخيالي هنا هو الوسيلة التي تمثّل انفتاح هذه الذات على عالمها الداخلي والخارجي، والوعي الظاهراتي هو من يفسّر هذا الانفتاح، فيكون وعيه وعياً بوعي الذات المبدعة بما تحسّه وتحسّه. بالتالي؛ القراءة الظاهراتية هي ترجمة وتفسير واع بوعي، وهي هنا تسام وعلوّ بالفكر الإنساني، عبر تحريره من رواسب متراكمة، هذا التحرير سيظهر حين يقرأ وعي المبدع عبر وعيه هو، ويكون التدفق التفسيري مولدًا لوعي جديد متلاقح، بل ومنتجا لإبداع على الإبداع. مع تأكيد تحرير العقل الواعي من التكرارية المترسبة وإطلاقه في فضاء الصورة الشعريّة. إنّ المعالجة الظاهراتية للصورة الشعريّة هنا تدعو إلى «القرب من الأشياء نفسها»⁽³⁾ دون البقاء في قيد الجذور والرواسب القبليّة. ويرى

(1) انظر مقدمة كتابه:

Gaston Bachelard: Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter

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

(3) سعيد بو خليط، التحليل النفسي للنار: البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، ص2-7.

(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.

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 الشعريّة، 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 الأفقيّ الحيّاتي. فالزمن الأفقيّ الحيّاتي المشترك حسيّاً يكون هنا في وجودية خارج عمودية الزمن النصّي؛ إذ يتقلّ الشاعر بين متضادات زمنية ويحدث بينها انسجامية خاصّة بالنصّ الممتلئ بالصور الشعريّة، فهو يستمدّ من أزمنة وأحقاب ماضية أدوات يشكّل بها صورة أو موضوعاً يعايشه، وربما استشرف بالصورة حالة مستقبلية⁽⁶⁾. وبالتالي، يعتقد باشلار إنّ اللحظة الانفعالية التي يعيشها الشاعر تحمل متناقضات وجدانية تنتج الصّورة الشعريّة المنسجّمة، 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 الشعريّة على أنها ليست فقط صورة من صور حقيقة الزمان والتي تتألّف منها الديمومة المحافظة على

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 الشعريّة، كانت له وقفة طويلة مع حلم اليقظة بوصفه حالة تخيليّة، و«لحظة اندهاش الحالم والعالم حين دخوله في حالة حلم اليقظة دخولا لحظياً يعمل فيه الخيال، وتقوم الروح العلمية أو الشعريّة بالحوار مع العالم على النحو الذي تتجاوز فيه المعطى الحسيّ المباشر، لتنتفح على العالم 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 مطولاً علاقة الشعر بالعلم وبالكون⁽³⁾. وفي الحقل الشعري لا يُتورّع 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 الشعريّة، ويكون واعياً بقدرته قاصداً هذا الخلق⁽⁴⁾.

ويتلو باشلار بين سطورهِ شيئاً عن الزمن

(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 قديماً حول (عبر) وقصده طلباً لإحياء القريحة، ثم ما ذُكر من أحوال الشعراء في الاسترواح والسفر طلباً لتصفية الذهن وقول الشعر: لبرهان على قصديّة وعي الشاعر منذ القدم بملكته للوصول إلى البناء والخلق الشعري، وقول المعجز منه.

(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 100 وما بعدها.

(6) المرجع نفسه.

(7) المرجع نفسه، 101.

بالموضوع نفسه»⁽⁵⁾، كما في صورة اللامتاهي في الكبر واللامتناهي في الصغر، فهو كما يقول باشلار «موجود في دواخلنا ولا يرتبط بالضرورة بشيء»⁽⁶⁾. وبذلك يتجاوز فكرة الأ موضوع بدون ذات؛ إذ جعل موضوع المكان موجوداً مستقلاً عن الذات، فيصبح المكان عنده ظاهرة حركية دينامية - خاصة -، ففي الصورة الشعرية لا هندسية مقيدة للمكان. ويضربُ بذلك مثالا على عش العصفور، يقول، «فتحن حين نحلّم ظاهراتيون دون أن نعلم، إننا نعيش غريزة العصفور على نحو ساذج بتأكيد الملامح الإيمائية للعش الأخضر بين أوراق الشجر الخضراء»⁽⁷⁾، فالصورة المكانية هنا أخذت بعداً ضارباً في عمق الوعي؛ إذ وعي الذات ببيت العصفور هو وعي قديم، ليس له قيد أو شرط، وهو ما يعني أن هندسة المكان اللامتاهي هنا في الصغر لم تعد سببية أو عليية بمكان العصفور على الشجرة في وجوده؛ إذ يغدو مكاناً للإنسان في وعيه بحميمية هذا المكان وقربه من فكرة الحياة والدفء والأمان. وهنا يحضر إلى باشلار اعتبار مثل هذه الصور القديمة ما سمّاه بالصورة النمطية أو البدئية Archetype التي يرى فيها تعالقاً مع الصورة الشعرية وتمائلاً غير سببي، ففي حضورها يكون ترديد الماضي في صداد غير معلوم التكوين ضمن وعي الشاعر وفي لا وعيه، فوجوديتها وجودية داخلية، تستثار بفعل الانفتاح على عالمه المعاش لتبدو في علاقة مع المادة التي يفتح عليها في اللحظة الشعرية⁽⁸⁾.

(5) غادة الإمام: مرجع سابق، 154.

(6) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص11.

(7) المرجع نفسه، ص11.

(8) المرجع نفسه، ص18-19.

انفصالية اللحظة الماضية عن الآنية، بل هي أيضاً تكوين زمني يفسّره بالاتكاء على أدلة من العلم والفن⁽¹⁾ ومن ثم يعد اللحظة «امتلاء بكل شيء»، يقول، «إننا نفقد كل شيء لنكسب كل شيء»⁽²⁾.

ويذهب باشلار بعيداً في حديثه عن الصورة الشعرية واللحظة المتدفقة، حين يزعم بأن الفعل الشعري هو نتاج للصورة الشعرية التي هي نقطة التواصل مع الفنان، وفي بزوغها الإبداعي اللحظي هي أصيلة، غير مسبوقة، مثلها مثل الإبداع العلمي، بل ويرى أنّ المعرفة المولدة من الصورة الشعرية والجمالية جديدة تماماً، لا ماض لها، وعبرها تفتح على مكان «آخر» لم يوجد من قبل، وبالتالي هي فاتحة للقارئ على عوالم أخرى جديدة لم يعرفها من قبل^{(3) (4)}.

ويربط باشلار بين توليد الصورة الشعرية والمكان وفعله فيها؛ إذ يرى أنّ المكان يمكنه أن يسهم في تكوين صورة في داخل الوعي للمبدع، فيما أننا سنتصل بالشاعر عبر صورته الأصيلة الجديدة، فتحن على موعد مع نمط من الصور التي هي من تكوين «أفعال الوعي المبدع» والقادمة مما سمّاه خبرته الخيالية، والتي تكون ربما صوراً مستقلة عن الذات، لها وجودها في وعيه، وموجودة فيه، ونحن «نفحصها في الوعي قبل اتصاله

(1) المرجع نفسه.

(2) Gaston Bachelard: The Psychoanalysis of Fire. p32

(3) غادة الإمام: مرجع سابق، 116-117.

(4) يلاحظ هنا بأن باشلار يشوّش فكرة التناص بطريقة ما، فلأخذنا بمطلق أنّ الصورة أصيلة وأولية مما يعني أنه لا تداخل بينها وبين أي إبداع سابق، هذا ينفي تناص الصورة الوليدة مع غيرها، وهو ما يناقض ما سيذكره لاحقاً حول النمط البدئي، وقد تكون الأولية هنا تعني تعامل القارئ معها كموجود مستقل دون الرجوع في تفسيرها إلى الأحكام المسبقة أو المعاني المتوقعة، وهذا ما يتناسب مع استخدامه لمفهوم الأنماط البدئية وتحليله لها مستندا على وعيه هو، ومفسّرا التعلّم الثقافي الذي لحق بها من وعي المبدع.

البديئية. هذه الصور النمطية تجد طريقها إلى الصورة الشعرية وتبدأ في أداء وظيفة مفهومية يدركها القارئ في وعيه بها كنمط جمعي، وفردة تنويعية في متن الصورة الشعرية⁽⁵⁾.

خلاصة القول، الصورة الشعرية عند باشلار هي «نتاج مباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعدّد 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 ظاهرة باشلار تجاه الصورة الشعرية تعتمد على فكرته حول الوعي قبل كل شيء، فهو يهتم بتفسير الموضوع المعطى «كما يحدث في خبرة الوعي على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع»⁽⁸⁾، وبالتالي، قصديّة الوعي التي نادى بها الظاهراتية من أول ظهورها حاضرة لدى باشلار بقوة، حين عدّ 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 اهتماماً أعلى

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 ثقافياً وليس نفسياً، بل يسميها عقداً ثقافية⁽²⁾، حيث تمّ تعديلها ثقافياً 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 يعدّ الصورة الشعرية شيئاً أو بديلاً عن شيء، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيتها... وإدراك تحولاتها 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، فهناك أماكن تجذب خيالات الصراعات والبعث والكره، وأماكن تجذب الحماية والحب والألفة، وتحمل وجوداً نمطياً أشار إليه كارل يونغ⁽⁴⁾ في حديثه عن الأنماط

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص 177.

(2) ص 11 وما بعدها، مرجع سابق، Gaston Bachelard: Water and Dreams.

(3) المرجع السابق، ص 19.

(4) عرّف كارل يونغ الأنماط البديئية في كلامه عن «علاقة علم النفس التحليلي بالفن الشعري»، حيث أنّها ليست أسطورة؛ ولكنها قوى نفسية كامنة في اللاوعي، مستندة على الصور المستوحاة من المدونات 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، ص 31-32.

(6) غادة الإمام: مرجع سابق، ص 157 بتصرّف.

(7) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 50.

(8) غادة الإمام: مرجع سابق، ص 129.

(9) المرجع السابق. وترى الإمام أنّ باشلار تجاوز هنا مفهوم هوسرل في التصديّة وطوره، حيث رأى بأنّ قصديّة هوسرل ثابتة وساكنة، وهو يرى الوعي العقلاني حركياً «فأنا أعني شيئاً ما آخر غير ذاتي»، أي يتأرجح الوعي بين الذاتي الداخلي والموضوعي الخارجي، لمزيد من المعلومات ينظر المرجع.

نظرية الخيال والعناصر الكونية 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 يصدّق عليها كلّ ما يعوزه النصّ من جماليّة وإدراك شعوري»⁽³⁾. وفي التكوين الشعري يعيش «النصّ تلاقيا عنيّفا بين سياقات ودلالات من محيطات متباعدة في سياقاتها الأساسيّة محدثا نوعا من التحوّل، يكسبها أطرا جديدة تغير هويّتها الأولى، وتتقلب 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 تشكيلاته 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 الغرضوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم: ابن طباطبا نموذجا، ص 297.

(4) المرجع نفسه، ص 296.

(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، ص 4.

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، ومن ثمّ يتحصّل إحياء النمطية من قبيل المبدع والقارئ؛ لأنّ القراءة ستولّد تطعيما ثقافيا ثانياً عبر القارئ. ويتحصّل أيضا تطوير اللغة أو الوسيط.

يعد المنهج الظاهراتي في رأي باشلار طريقا لتقبّل الصور الجديدة دونما استغراب، أو قياسها على العليّة والمنطقيّة⁽²⁾، ووفق هذا المفهوم، يمكن إعادة قراءة الكثير من الصور الشعرية التي تم تداولها في المدونات 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 إحياء مستمرّا لا ينضب.

(1) Gaston Bachelard: Twayne's World Authors Series, p103

(2) شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 7.

1. الخيال الشكلي، وهو الخيال الذي يخلق في الطبيعة الجمال الشكلي غير الضروري - من وجهة نظر باشلار - كصور الأزهار مثلاً، وهو مغرم بالطرافة والجمال الفاتن المتنوع والعاير.

2. الخيال المادي، وهو الخيال الذي يهدف إلى عكس الخيال الشكلي، فهو ينتج ما يخلد في الوجود، ويرتكز على عناصر الديمومة في الأشياء، ويفرز بذوراً، وفي تلك 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⁾.

ومما يؤخذ على باشلار في هذا التقسيم أنه ينحاز إلى الخيال المادي في تحليله، ويهمل الخيال الشكلي الذي يرى أن الفلاسفة أغرقوا فيه، وهو ما يجعل الباحث يتساءل «كيف تذهب الظاهرية نحو العمق أي نحو المادة كما هي جوهر، فيما تتخلى عن تجلياتها الصورية، حتى وإن نالت الأخيرة اهتماماً بالغاً من الفلاسفة»⁽⁵⁾. ويرى

1. المزاج الصفراويّ Choleric، وهذا أحلامه متصلة بالنار والاحتراق والحروب والمجازر.

2. المزاج السوداويّ Melancholy، وهذا أحلامه تتصل بالجنائز والقبور والظلام والمستقبل المحزن.

3. المزاج النخاميّ Phlegmatic، وهذا أحلامه متصلة بالمطر والبحيرات والأنهار.

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

ويضع باشلار في مقدمة كتابه أن كل إنسان يقع تحت تأثير مزاج من هذه الأمزجة في خيالاته، وهو لا يعني غياب باقي الأمزجة عنه، ولكن هنالك مزاجٌ يسيطر أو يطفئ على خيالاته وأحلامه أكثر من غيره. ومن هنا كان التحليل النفسي وسيلة لإدراك مزاج الإنسان ومعالجة مخاوفه. ولكن المقام هنا ليس بمقام التحليل النفسي وإن لم يُغيب تماماً، بل هو مقام قراءة هذه النظرية وتوظيفها ظاهرياً في فهم الصورة الشعرية. إن فكرة تقسيم الصورة الخيالية أو لنقل الشعرية وفق المادة التي تُستقى منها، هذه الفكرة قادت باشلار إلى أن أحلامنا وصور «كل شاعر قد تحدت عن طريق الامتزاج بالأرض، والهواء، والنار، والماء. ذلك الامتزاج اللاواعي الذي يؤكد على ضرورة مخالفة العقل، وتجاوز الخبرة الحسية المباشرة، وهو ما سمّاه قانون العناصر الأربعة»⁽¹⁾.

ومن هذه الفكرة لجأ باشلار إلى تقسيم الخيال إلى⁽²⁾،

(1) غادة الإمام: مرجع سابق، ص 182.

(2) مقدمة كتاب Water and dreams، مرجع سابق، 1.

(3) عماد فوزي شعبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار ص 35.

(4) المرجع نفسه، ص 35-36. بتصرف

(5) المرجع السابق، ص 36. يعد شعيب أن باشلار في تقسيمه هنا يبتعد عن الظاهرية عبر تجاهله للشكل، وتركيزه على الخيال المادي والحركي، وهو ما لا يراه بوخليب في كتابه (مفاهيم النظرية الجمالية)، إذ يعد في عدد من مقالاته أن 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 الماثية في الشعر القديم بمنهج باشلار توضح ذلك، وهي مازالت مخطوطة.

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

ومن هذا المنطلق، قدّم باشلار مدونة ظاهراتية قرأ فيها صوراً 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 أنماطاً مائية وجدها مادة للصورة الشعرية عند عدد كبير من الشعراء الأوروبيين وبعض الروائيين أيضاً؛ كنمط المياه الرقراقة، والنجسية والعاشقة، والمياه الراكدة والعميقة، والماء الأمومي، وأخلاق الماء، والتطهر وغير ذلك. مستدعيًا الأساطير المائية القديمة، ومعالجاً إياها كعقد ثقافية منتقلة، تأخذ أشكالاً جديدة في قراءته⁽⁴⁾، فهو مثلاً عدّ البحيرات في العالم - حين قرأ شيللي في مسرحية بروميثيوس محرراً - نموذجاً لصورة نرجسية العالم، فالبحيرات مرايا ينظر فيها العالم فيما هو الأجل فيه؛ السماء الزرقاء الصافية. فالكون في حالة نرجسية مع عشقه لنفسه⁽⁵⁾.

باشلار في الخيال المادي تكثيفاً للذات وحضوراً لها بوصفه خيالاً «للراحة»، فإذا ما أسقط حلم اليقظة المادي على ماهية الأنا، فإنه ينهل من الأنماط العريقة/الأولية مجدداً⁽¹⁾.

لقد أرجع باشلار كل عنصر من عناصر المادة إلى نوع من أنواع الخيال، فالمادي كان من نصيب الماء والتراب، وأما الحركي 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 أيضاً كما في الأعاصير والأمواج الغاضبة والدوامات المائية⁽³⁾. وهناك صور تتكون من التهام عنصرين معا كما في العجين، والكحول وغيرهما. فالعجين مزيج الماء والتراب، والكحول هي عنصر ماء النار.

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

(4) Water and dreams. Gaston Bachelard. مرجع سابق.

The Psychoanalysis of Fire. مرجع سابق.

(5) Water and dreams(). مرجع سابق، ص53.

(1) المرجع نفسه.

(2) Water and dreams. مرجع سابق، ص3.

(3) عماد شعبي، مرجع سابق، ص36.

الاستراحة⁽¹⁾. وقد تحدّث في الكتاب الأول عن الذات «المفتحمة للأشياء وعلاقاتها بها عبر المواجهة العدوانية»⁽²⁾. وفي الكتاب الثاني طرح أفكاره حول الذات في حالة السكون والتصالح، «وهي تتماهى مع هندسة للاختباء، تعطى الأمان والحماية، لتصبح العلاقة حميمية بين الأنا والوجود؛ لأنها ترمز في تجلياتها النفسية للأم»⁽³⁾.

ومن الملحوظ أنّ عنصر التراب للخيال يظهر مرتبطاً بالمقاومة والإرادة الصلبة أكثر من غيره؛ إذ يبدو في حالة مواجهة قويّة مع الإرادة البشرية. وهو متجلّ 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 الطّرق والسّحب والإذابة والتشكيل⁽⁵⁾. وهو ما جعل باشلار يركّز على صورة العامل في النصوص المختارة للتحليل. هذا العامل هو المستخدم لأدوات مقاومة الصلابة، كالمطرقة والمسمار والإزميل مثلاً، وهي ذاتها أدوات خاضعة من عنصر أرضي. ومن هنا يبدو للقارئ التراب على أنه مادة مركّبة من قوة المقاومة والصلابة، وفي الطرح الآخر مادة السّكن والحماية، وذلك

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

وقبل اللّوج إلى قراءة هذين العنصرين في شعر عنتره والصراع بينهما لا بد 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 أنّ 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 عنتره بن شداد

تكلّم باشلار عن الصورة الشعرية النابعة من عنصر التراب في كتابين هما، (الأرض وأحلام يقظة الإرادة، والأرض) و(أحلام يقظة

(1) انظر:

-Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Repose,

- Gaston Bachelard: Earth and Reveries of Will.

(2) بوخليب، مرجع سابق، ص95.

(3) المرجع نفسه.

(4) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق، ص101-102.

(5) المرجع نفسه.

أو نزولا. فالهواء عند باشلار عنصر جوال متحرك، يلهم الخيال الشعري عبر الحركية فقط، على الرغم من قدرته على التسامي الجوهري، مع تأكيد ضرورة وجود قاعدة مادية له هي من مادة الأثير أو المادة المحسوسة في فراغها⁽⁵⁾. وتظهر قوة الخيال من عنصر الهواء في نقطتين، الأولى أنه يكشف عن محور الانخفاض عند الإنسان، ومن ثم يحاول التعالي. والنقطة الثانية أنه يخبر عن وجود الإنسان الممتلئ والعظيم في تعاليه⁽⁶⁾، بل ويقدم صورة لتفتح الإنسان على الإرادة وتساميه في التحرك إليها. وهو ما جعل أصحاب التحليل النفسي يرون في الخيال الهوائي وسيلة لعلاج المرضى النفسيين أو وسيلة لوضع اليد على مكامن الضعف والتبعثر النفسي كما يرى باشلار⁽⁷⁾.

وتظهر قيمة الصورة الشعرية في خيال الهواء من جانب السقوط كتبعثر عبثي للاشياء، وفي جانب الصعود والمقاومة باستيقاظ جزئي في الوجود للموجود⁽⁸⁾. وهو ما جعل باشلار يعد محور هذه الصورة محورا متغيرا غير ثابت؛ لأنه يمثل بطريقة ما صراعية الذات مع الموضوع. فالذاتية هنا في هذه الصورة تعيش تنقلا وتحولا من مقام إلى آخر، عبر تحرير الذات من واقعية الجسد وثقله إلى حلمية الطيران وخفّته، وهو ما يلصق الذات بالأثير الغامض الذي يحركها؛ أي الروح. ولأنّ هذه الصراعية موجودة في طبيعة حركية الصورة الهوائية، كان المعنى الواعي بالعنصر وقدرته على الانفلات حاضرا في

حين تحدّث «عن الجبال والكهوف والمغارات والجذور التي توحد النباتات بالأرض، وبالمزول الذي يؤمّصل الإنسان، والأفعى بوصفها كائنا ترايبيا مميّزا، وكذلك الخمرة كقصيدة شعريّة للأرض الزراعية التي تثبت فيها الكروم فتحوّلت إلى خمّر»⁽¹⁾. هذه الصور وغيرها، فسرها باشلار عبر ربطها بوجودها في النمط البدئي، متكئا على محور هبوط في باطن الأرض للوصول إلى المادة وباطنها حيث يتحصّل الراحة والسكينة، ومحور التسامي الحركي الذي يكون فيه ارتياد الحلم ومواجهة الشكل الصّلب والبعد عنه. ويصوّر باشلار محور المواجهة مع التراب في قسوة وصلابة المادة وخداع ليونتها، هذه القسوة والصلابة هي في مواجهة تامة مع الذات وحلمها وخيالها، والذات هنا تواجهها بسلاح مقاوم. إنّه مقاوم لقسوة الأرض وصلابتها. والذات هي التي تحفر الأرض، وهي التي تغير ملامح الصلب وتستفيد من الرطب اللين، وهذه الذات تمثل «إرادة اجتماعية مشتركة بين البشر، تقوم على الشيء والعامل»⁽²⁾ كما سبق ذكره.

أمّا عنصر الهواء⁽³⁾، فهو عند باشلار الجوهر الذي تقوم عليه الصورة الحركية في الشعر، وهو المادة المتقلّبة دوّما، المادة الحرّة المتسامية المائعة، التي يرى فيها باشلار مادة محدثة لتسام وتعال مطلق لا يمكن تلمّسه وإنّما الشعور به باطنيا⁽⁴⁾. وهي تأخذ في الصورة مسارا عموديا صعودا

(5) Twayne's World Authors Series، مرجع سابق، ص93.

(6) المرجع نفسه، ص96.

(7) المرجع السابق.

(8) المرجع نفسه.

(1) عماد شعيب، مرجع سابق، ص231.

(2) بوخيليط: مرجع سابق، ص99.

(3) انظر: Gaston Bachelard: Air and Dreams

(4) بوخيليط: مرجع سابق، ص126.

1. عقدة العبودية وصورة العبد النمطية بين التراب والهواء

يشكل لون عنتره الأسود عقدة ثقافية، مرجعها رفض قبيلته الاعتراف به، وانتهاءً بتعلقه بالمقاومة العنيفة لكل ما هو أرضي. فالعرب كانت تكره كل ما هو أسود وتتشاءم منه، ولذلك رفضت السودان من الناس واقتصرت عليهم في العبودية، وهو ما جعل عنتره في صراعية للحصول على ذاته عبر الانتساب إلى القبيلة، وعبر التصوير الشعري يستبدل النسب المفقود بنسب يرجعه إلى التراب، إلى الأرض، نجد ذلك في صورة نمطية تعيد القارئ إلى أصل الإنسان الترابي، فقد جاء في الأثر أن لون الإنسان الأول - آدم - كان داكناً؛ ولذلك سمّي آدم، فهو في التصاق بأمه الأرض، التي هي أصل مادته الترابية المخلوق منها، وحين قوبل لونه بالرفض والمقاومة، كانت مقاومته برده إلى أصله المقاوم، وهو الأرض، غير أن هذا الرد لم يكن مباشراً، بل عبر صورة متعالية وممثلة لخضوع جزء من الترابية لإرادة الإنسان، وهو السلاح، فالذات المقاومة للطرد والإنكار، ذات تسيّد على الراض لها من خلال قلب خضوع الأرضي المتمثل في السلاح الصلب إلى سيد متمكّن، وهي بذلك بدلا من أن تصوّر السيف أو الرمح الذي تعرّض للطرق والتغيير في مادته كمادة خاضعة لإرادة الإنسان، أقول تمثّله بصورة السيد الذي يُخضع بل ويقضي على من يقاومه، فيحفظ للمادة صلابتها

تشكلات هذه المادة. هذه التشكلات برزت كثيراً في حلم الطيران لدى الشعراء. فالتحليق صورة نمطية بدئية، سكنت الإنسان وتعلق بها، علمياً⁽¹⁾ وشعرياً، وجاءت الصورة النمطية للطائر بوصفه الكائن الأكثر حرية وانطلاقاً واستمتاعاً بالكون والطبيعة، وهي رمز عنده للنقاء، ويربطه بالزمن الليلي حيث الهدوء والراحة والسكينة، يقول: «لقد خلق الطائر كي يعيش بالعنصر الأكثر حدقاً وصفاء. إنه الأكثر استقلالية وروعة من بين كل النماذج الإبداعية»⁽²⁾. وقد أشار باشلار في قراءته لهذا العنصر أن حلم الطيران حلم مقرون بقلق السقوط، ولعل المقولة التي تناقلتها العرب «ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع» تدلّ على جمعية هذا القلق، وكيف أن وجوده هو وجود نمطي مستقر في وعي الذات، وضارب في لا وعيها.

ومن نماذج الخيال الحركي عنده أيضاً تأمل القبة الزرقاء؛ أي السماء، وما تعلق بها من موجودات حققت التسامي واستقرت في العلو كالنجوم والشمس وهو «ما يستدعي أحلام وصور السفر»⁽³⁾ والتحرك من قيديّة المكان، وكذلك السحاب والريح كنموذج للثورة والغضب والمقاومة.

ولو أخذنا عنتره بن شداد، لوجدنا أن في شعره تصويراً قوياً لعنصري التراب والهواء والمقاومة والسكون، وذلك تحت محاور متضادة تتمثل هذه الصراعية والمقاومة في:

(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 (1)
(3) عماد شعبي: مرجع سابق، ص 226.

جوادى نسبتي وأبى وأمى

حسامى والسنان إذا انتسبا⁽³⁾

جعلنا بين نسبين، ترابي وهوائى، فالجواد هو السريع من الخيل⁽⁴⁾، والسرعفة هي الصفة التي أكسبت الخيل انتسابها إلى الريح، وهي الخيل ذاتها التي وصفها بالنسب العربي، 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 أمه،

وقد أمسوا يعيبوني بأمي

ولوني كلما عقدوا وحلّوا⁽⁶⁾

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

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

دعوني أويّ سيف في الحرب حقّه

وأشرب من كأس المنية صافيا

ومن قال إني سيّد وابن سيّد

فسيّفي وهذا الرمح عمّي وخاليا⁽¹⁾

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

أنا العبد الذي بديار عبس

ربيت بعزة النفس الأبيّة⁽²⁾

فيثبت لذاته الواعية بإبداعها المقاومة والإباء، ليتماثل مع التراب الذي شكل صورته. وعنتر لا يكتفي بانتسابه إلى الصلب من الأرض، وتحريكه من صلب خضع في تشكيله كسلاح إلى سيّد مخضع بفعل العامل الفارس عنتر، بل هو ينتسب إلى مخلوق جيء في نمطيته أنه مخلوق من الريح، لسرعته، إنه الفرس. وهنا تضعنا الصورة أمام نموذجين للمقاومة، نموذج يقاوم من أصل ترابي، ونموذج يقاوم من أصل هوائي. ففي أصل حلقة الخيل قيل إنها من الريح لسرعته ومقاومتها لثقل الأرض، وسماها العامة (بنات الريح)، وهي في تمثلاتها الأسطورية مجنحة، وإن لم يكن لها جناحان، وحين قال عنتر:

(3) المرجع نفسه، ص 141.

(4) ابن منظور: لسان العرب، ج 2، مادة (جواد).

(5) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص 129.

(6) المرجع نفسه، ص 95.

(1) عباس إبراهيم، شرح ديوان عنتر بن شداد، ص 157.

(2) المرجع نفسه، ص 158.

ومن مظاهر مقاومة العبودية، وتعطيل صورتها النمطية ما قدّمه من صورة الفارس المحارب له، والتصاقه بأدوات المقاومة الصلبة وتغييب كل أدوات الليونة والخضوع، بل إن صورته الفنية لا تكاد تشتمل على شيء من أعمال العبيد، بل جعل بديلاً لها مدونة كاملة عن صورة المقاتل الفارس الصندي الذي لا يمسّه ذكر العبيد. ففي صورة عمل الفارس مظاهر ترايبية، تتأى به عن مظاهر العبيد الترابية، فالعبد عند العرب قد يعلق به من التراب ما يكون نتيجة عمله في جمع الحطب أو رعي الماشية، غير أن عنتره يأتي بالصورة الشعرية للتراب في خضم عمله الفروسي، لتتحقق انتفاضة العبودية عنه:

أنا في الحرب العوانٍ غير مجهول المكان
أيما نادى المنادي في دجى النقع يراني
وحسامي مع قتاتي لفعالي شاهدان⁽³⁾
والنقع⁽⁴⁾ هو الغبار الساطع، وهو هنا جعل انتقاء سواده بالغبار الساطع بنور يجعل المنادي يراه وسط الظلام، وهذا توصيف يجرّ القارئ إلى استحضار حالة طيفيّة للذات هنا، فلا يسطع في الظلام إلا الأشباح والأطياف، وهو ما يقودنا إلى فكرة تحويل الحضور الترابي المظلم المتوقّع على بدن السواد وسط الدجى إلى حضور نوراني ساطع بذات المادة المذكورة، مادة التراب. وفي ذلك ارتحال

الجواد، وهذا بلا ظرف، ولا زمن، ولا قيد، بل على الجملة الإسمية التي تفيد الثبات في المخبر عنه. وهو ما يعلي من النسب الأول إلى الجواد/الحركي على النسب المقيّد بزمنية السؤال إلى الترابي. ولعلّ هذا يرمي بما في حركية الصورة الهوائية من حرية وتسام وعلوّ ينتقل بالذات من حالة العبودية إلى حالة الحرية المطلقة في حركية الصورة المذكورة.

بل إن صورة المقاومة للعبودية تتجلّى في إرادة قوية تجعل أصل خلقته أقوى أجزاء الأرض مقاومة وصلابة، وهي الجبال، فيجعل قلبه أشد في خلقته من صلابة الجبال، وحيث يثبت لنفسه بقاءً أبدياً، وهو ما يجعل الذهن يشير إلى سؤال العرب الجاهليين عن الجبال للنبي محمد ﷺ، فالجبال عند العربي هي الجسد الشامخ القوي البارز من الأرض، وهي الصورة المتسامية المقاومة للهبوط؛ إذ تشكّل صعوداً عن سفلية الأرض الموطوءة أبداً، «ويسألونك عن الجبال، فقل ينسفها ربي نسفاً»⁽¹⁾، وهو سؤال دلّ على توتر وعي السائل في إمكانية زوال دليل الإرادة الشاهقة أمامه، يقول عنتره:

خُلِقْتُ من الجبال أشدّ قلباً

وقد تفتنى الجبال ولست أفنى⁽²⁾

ويظهر البيت العنف الكامن والغضب في رنين الصورة حين انتزاع السمّة البشريّة القلبية عن الفارس المقاوم.

(3) المرجع نفسه، ص 145.

(4) ابن منظور: مرجع سابق، ج 14، مادة (نقع).

(1) سورة طه، الآية 105.

(2) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص 141.

ما جعله بمعنًى في وصف السلاح مادته الصلبة
الطيعة في يده، والتي لم تخضع لإرادة رافضيه،
فهو لم يكتفِ بالانتساب إلى هذه الأدوات، بل
أنشأ بينها وبينه علاقة حب، حين ألبسها
صورة الوسيلة المحققة للفروسية، وهي حبه
لعلة بنت عمه، يقول:

فوددتُ تقبيل السيوف لأنها

لمعت كيارق تغرك المتبسم⁽²⁾

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

يضحك السيفُ في يدي وينادي

وله في بنان غيري نحيب⁽³⁾

وأما 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 علة والزواج منها،
وهو ما جعل صورة حبه ذات صراعية أخرى
نتبينها في الأبيات الآتية:

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

وقد انتفت سوداوية العبودية في صورة

أخرى حين قال:

لئن أكَ أسودا فالمسك لوني

وما لسوادٍ جلدي من دواء⁽¹⁾

وهنا يتحد لون السواد الذي هو علة العبودية
بسواد آخر مصدره أنثى الغزال التي يكون من
صرتّها عبر كتلة دموية تستخرج منها، وهنا
تتنفي علة السواد الأمومية، عبر صورة أنثى
الغزال، وباستدعاء أثري لعنصر عطري،
اكتسب قيمته العالية رغم لونه الأسود بسبب
خاصيته الأثيرية، وهي صورة هوائية حركية
معتمدة على قاعدة مادية من غير الهواء هي
الحيوان.

وتتكاثر صورة الفارس في مدونة عنتره
الشعرية حتى لتعدّ ملحمة، لتحمل صوت
المقاومة والتغيير من نمطية العبودية إلى
نمطية الفروسية، فنجد عنتره يسبغ على
ذاته كل صفات الفروسية، مستعينا بكل صور
التراب الصلبة، والمقاومة لإرادة الإنسان،
فالإنسان هو الذي سجن عنتره في عبوديته،
فانتصر لكل أشكال مقاومة سجّانه، وهو

(2) المرجع السابق، ص134.

(3) المرجع نفسه، ص15.

(1) عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص9.

العقدة الأولى عقدة العبودية. ولكن الحب الآن هو الفضاء الحربي الذي تتدفق فيه الصور الشعرية.

ولو نظرنا قليلاً إلى صورة الطائر في مدونة عنتره الشعرية سنجد له حضوراً كثيفاً، يتمثل في صورة الغراب الأسود، الذي هو من المعلوم رمز للفقد والفرقة، لكن حلم الطيران يحول صورته النمطية التي ضربت في قدمها منذ قصة الدفن الأولى بين قابيل وهابيل، أقول، استطاع حلم الطيران أن يحزر هذه النمطية الشاؤمية؛ لتصبح وسيلة تحرك وتحرر من ثقل الجسد وعبودية الذات، بل ويكون رفيقاً تحاوره الذات وتشتكي إليه الفقد، ومن ثم تكون في توحد تصاعدي معه، يقول عنتره بعد سماعه خبر وفاة عمه مالك:

ألا يا غراب البين في الطيران

أعزني جناحاً قد عدمتُ بناني⁽²⁾

ويستمرّ الحلم بالطيران، لتحقق الحرية التامة والتنقل عبر توظيف ذات الصورة النمطية للطائر، ولكنه هنا ملوّن بديع على غصن رطيب، وتلوّنه تأتي الصورة في حركية مفارقة بين تصاعد متوتر يظهر احتمالية سقوطه بسبب ثقل اللون الأسود، والالتصاق بالنسب الترابي، فيقول:

عزني جناحك واستعز دمي الذي

أفنى ولا يفنى له جريان

إذا رشقت قلبي سهاماً من الصّد
وبدّل قربي حادثُ الدهر بالبعد
لبستُ لها درعا من الصبر مانعا

ولاقيتُ جيشَ الشوق منفرداً وحدي⁽¹⁾

فالمقاومة هنا ووسائلها الصلبة في التحام مع الذات الواعية التي تواجه معركة منفردة، والتفرد الذي تعيشه بسبب الإبعاد والطرده انتقل إلى مستوى تفرد آخر داخلي في مواجهة جيش الأشواق، وهنا يحيلنا ذكر التفرد إلى صور الحرب عند عنتره التي يؤكد فيها دوماً أنه مقاتل وحيد ثابت، وهذا يعيدنا أيضاً إلى الصلابة التي تتوارد في صورته وفي توصيفه لنفسه، وهو ما يوثق علاقته بانتسابه إلى الأرض الصلبة المقاومة. إذن، عنتره في توحد مع الأرض، والتراب، ولكن بصورة التحام مقاوم مخضع لإرادة الإنسان، وصورة العبد النمطية لديه مواجهة بهذا الالتحام، وبحركية الصورة الهوائية المنفلتة بين صورته الترايبية كما سلف توضيحه.

2. الحرية والحب بين التراب والهواء

إن الصورة النمطية التي تتوافد على مسامعنا هنا لتبتت تشكيلات الحرية، هي صورة الطائر في محاوره مع الذات، وصورة الطيف في محاوره مع المحبوبة عبله، وفي كلتا صورتين من مادة الهواء تتحدران، وتحملان معنى الحرية والانفلات لإتمام التخلص من

(2) المرجع السابق، ص 143.

(1) المرجع نفسه، ص 45.

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

مازلتُ مرتقيًا إلى العلياء

حتى بلغتُ إلى ذرى الجوزاء⁽⁴⁾

والارتقاء في اللغة يكون درجة درجة في
السُّلم، ولا يكون دفعة واحدة، وكأنَّ في هذا
التسامي تدرج ومعاناة وتصبر لتحقيق الوصول،
والوصول إلى الجوزاء، وهي نجم وبرج عُرفَ
بعلوّه وارتفاعه، وهو أكثر النجوم لمعانا، ولكن
هذا التصاعد رغم قوته لا يحقق تمام الحرية
المرجوة لتحقيق النصر في الحب، يقول:

مقامك في جوِّ السماء مكانه

وباعي قصير عن نوال الكواكب⁽⁵⁾

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

أنا العبدُ الذي سعدي وجدِّي

يفوق على السها في الارتقاء⁽⁶⁾

حتى أطيّر مسائلا عن عبله

إن يمكنُ مثليَ الطيران⁽¹⁾

فذكر الدم، استحضار قويّ للبشرية
الحائلة دون الطيران، ثم ختم الصورة بـ
«إنَّ يمكن» أضعف الصعود وعوضه بسقوط
للحلم قبل إتمام مقاومته. والصورة النمطية
الحركية الحاضرة هنا هي صورة الحمام،
طائر الفقد الذي جرت مؤانسته منذ أسطورهته
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 نوحها وهديله بتكرارية،
غير أنَّ التماهي الحاصل بين نحيبها ونحيب
الذات يظهر انفكاك الذات من صلابتها التي
أظهرتها الصور الشعرية الكثيفة للسلاح
والحرب، وهنا تضارقت الذات مقاومتها
للعبودية، عبر طائر لا يمثل فيها الحرية، بل
يردها إلى حزنها وشجنها حين يثبت عجزها
عن الطيران وعن الحرية، بل إنَّ الذات في
حوارها مع الحمام لا تتطلب منها الجناح
أو الإعارة؛ لأنَّها في حالة سقوط من طيرانٍ
غير متحقق،

ولقد ناح في الغصون حمام

فشجاني حينه والنحيب⁽³⁾

(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.

عنها الحرية، كان استحضار الحرية في صورة المحبوبة التي تتمثل حريتها في صورتها البشرية، وكان تمثيلها للطيف أقرب لواقعها البشري الحر، يقول:

وبتُ بطيفٍ منك يا عبلَ قانعاً

ولو بات يسري في الظلام على خدي⁽¹⁾

فسكون الذات هنا للطيف وخضوعه لحركته، وعدم محاكاته، يفشي انكساراً واستجابةً وخضوعاً للعبودية، لكنها عبودية للمحبة وليس لغيرها. بل تصبح صورة الطيف هذه تقوية لإرادة المقاومة والبقاء:

يا عبلُ لولا الخيالُ يطرقني

قضيت ليلي بالنوح والسهر⁽²⁾

غير أن اختصاص الطيف بالليل قلل من تمام حريته رغم الهوائية التي انتسب إليها، وبذلك تكون حرية ناقصة في زمانها العمودي في النص؛ إذ تختصر حضورها في ليله دون نهاره.

الخاتمة

يظهر مما سبق، أن منهج باشلار الظاهراتي قابل للتطبيق على الشعر العربي القديم، مع تكييف الصور النمطية وفق المعطى الشعري القديم، وقد ارتأى البحث هنا على تقديم النماذج النمطية الواضحة والتي يسهل على القارئ العادي إدراكها دونما أي تعقيد، وهو ما يُسهِّم في تقوية الحصيلة

وتتصدّر هذه الصورة اعترافية بالعبودية التي هي علّة السقوط، ويظهر التحدي جلياً في الصورة حين تواجه الذات في عنف صراعيّ العبودية عبر الاعتراف بها في جملة إسمية، والجملة الإسمية كما هو معلوم تدل على ثبوت المعنى وبعيدة عن تغييره، ثم يكون الموصول بجملة الصلة صورة حركية هوائية تمثل تصاعداً متحدياً كل الثبات في الجملة الإسمية، (سعي وجدي يفوق على السها في الارتفاع)، فالسعد نجم، والعمل والجد مقرون به عنده، وهو في ارتفاع مستمر ومقاومة لكل الثقل الذي يثبت الذات في عبوديتها وفي انتسابها للأرض، وتلك المقاومة تجلّت في مجاوزتها لمكان السها وهو النجم الذي عرف من نجوم بنات نعش وقد قيل، «من رأى نجم السها فليحمد الله على بصره» لضعف نوره، ولخفة ضوئه علم بعد مكانه وارتفاعه. ومن ثمّ يمكن القول إن الصور المتصلة بالنجوم بين صعود وسقوط، وهو ما لا يُستغرب، فالنجوم في حركية دائمة، ومنها ما يسقط شهاباً، ومنها ما يصعد في دورانه وهو ما مثل حركة كونية قاربت حركة الذات الداخلية.

ومن الصور النمطية الحركية التي تعود إلى الهواء، صورة طيف المحبوبة الزائرة ليلاً للحبيب. وفي الطيف تكوين نوراني وروحاني أثيري، وهو حرّ الحركة، يحقق حلم الطيران بلا جناح، ولا يحده شيء غير زمن الليل، وهنا نجد الحرية المطلوبة في الصورة الشعرية للمحبة، فلما ثقلت صورة الذات وحجبت

(1) المرجع السابق، ص45.

(2) المرجع السابق، ص67.

4. رانية محمد شريف العضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
5. وسعيد بوخليط، غاستون باشلار، مفاهيم النظرية الجمالية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.
6. سعيد بوخليط، مقالة، التحليل النفسي للنار، البحث عن حدود جديدة للمنهج الباشلاري، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 67، سبتمبر 2004.
7. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.
8. عباس إبراهيم، شرح ديوان عنتر بن شداد، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1998.
9. عبدالفتاح الديدي، مذاهب وشخصيات، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (بدون).
10. عماد فوزي شعبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1999.
11. غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
12. غاستون باشلار، حدس اللحظة، ت، رضا عزوز، وعبدالعزيز زمزم، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
13. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأمّلات الشاردة، ت، جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993م.
14. غاستون باشلار، جماليات المكان، ت، غالب هلسا،

اللغوية لديه، وإحياء الذائقة النقدية عنده، عبر ممارسة القراءة الظاهرية الباشلارية للتراث. وإنّ القراءة التي قدّمت لبعض الصور الشعرية في شعر عنتر هي حتما تحتاج إلى توسيع أكبر، وإلحاق بصور أخرى عن طرح باقي عناصر الخيال المادي فيها، ولكنّ البحث رأى الاكتفاء بها لتوضيح فكرة التطبيق القرائي أولاً، ولتيسير الأمر على القارئ العادي ثانياً.

إنّ مشروع قراءة النص التراثي وفق المنهج الباشلاري الظاهراتي لا يزال مشروعاً وليداً تطبيقياً، وإن كان هنالك دراسات تنظيرية للظاهراتية الباشلارية سابقة، لكنّها جاءت دونما تطبيق على أي مادة فنية عربية قديمة أو حديثة. وتطمح هذه الدراسة لإلقاء ضوءٍ أولي على هذا المشروع؛ لتقدّم منهجاً مرناً يقرب القارئ العربي من النص القديم، ويثري اللغة التداولية في الوقت ذاته. وهذا يحتاج إلى المزيد من ضبط المنهج الباشلاري، وتقويم بعض الثغرات الفلسفية فيه، وتكييفه مع هوية النص العربي القديم والحديث.

المراجع باللغة العربية

1. ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1993.
2. إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
3. إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

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.
- 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 Chimento 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 Foundation Dallas, 1946.
5. Gaston Bachelard Earth and Reveries of Will, The Pegasus Foundation Dallas, 1948.