

إنتاج المعنى الفني

الذات، التجربة، القراءة

أ. م. د. رحمن غركان

جامعة القادسية- كلية التربية

ملخص:

عمل البحث على ان يقدم قراءة متأملة في إنتاج المعنى الفني، قبل ان يتشكل في صورة عمل فني أو أدبي، أي في المرحلة الجنينية التي تضمها الذات الإبداعية، إذ كان المعنى كامناً فيها. ولهذا كانت القراءة على أربعة مستويات. وفي ثلاثة أبعاد. أما الأبعاد فقد بدأت من الذات إلى التجربة وإلى الآخر. وأما المستويات فهي المعنى الذاتي ثم المعنى التجريبي ثم المعنى التقليدي ثم المعنى التعليمي، حتى خلص إلى جملة خلاصات ألمح إليها الباحث في المبحث الأخير. وقد خلص البحث إلى ان إنتاج المعنى في هذه المستويات الأربعة، يتوزع على محورين. في الأول يكون المعنى إبداعياً ضمن المعنى الذاتي والمعنى التجريبي. وفي الثاني يكون المعنى اتباعياً ضمن مستويي التقليد والتعليم. وفي كل هذه المستويات الأربعة ينتج الإنسان، المعنى، متخلقاً، في سياقات عمل فني، يكشف عن الصورة التي كان المعنى يعيش فيها جينياً في وعي الفنان ثم اكتمل، فأنجبه في صورة عمل إبداعي، فيقدر الجنينية تكون الولادة والطفولة وما بعدها فان أبدعت الذات في الأولى جاءت صورة المنجز الفني حافلة بالإبداع دالة على الإحياء بالجمال.

توطئة: في إنتاج المعنى:

إيقاع كل مكون في إنتاج المعنى القصصي، إيقاع فني، فإذا كان النزوع الفني عاماً في الأدب وغيره من الفنون، فان الاشتغال الأدبي، لا يبديع أدبيته بمعطياتها التقنية، ما لم تكن ذات نزوع فني خالص في كل معطياتها ونقرأ في هذا الاتجاه القصيدة التقليدية حافلة بأدبيتها، ولكنها في نزوعها الفني، لا تحفل بالمدحش في إبداع المعنى، انما أنماط تقليدية في التعبير عن المعنى، ضمن هوية الخطاب الشعري. ولذا سأعمل في هذه القراءة على التنظير لإنتاج المعنى الفني عامة، من حيث طبيعة صدوره الخالصة، من دون ان أكون معنياً بوسائله.

إذا اعتدنا ان نقرأ المعنى، عبر وسائل إنتاجه، مشيرين ضمناً إلى بواعثه، أو الفطرة الإنسانية الفاعلة في إنتاجه؛ وقد نسميها فطرة أو موهبة أو غريزة أو نزوعاً إلى الإبداع، ولكنها تحت أي مسمى هي تعبر عن الحالة

المعنى بمعزل عن الإنسان موجود، إذ الأشياء كلها تحتقب معاني لا حصر لها؛ منذ شاء الله لها ان تكون، إلى آخر وجود لها في هذا الكون؛ بمعنى ان كل شيء؛ يتضمن معناه، ويضم معاني هائلة؛ منها الذاتي والتجريبي؛ أعني المتأصل في خلقه الشيء نفسه، وذاك الذي تضيفه عليه تحولات الأشياء من حوله، وتغييراتها، غير ان المعنى الذي نعنيه هو الفني الذي يبده الوعي، أو تنتجه حركيته، والمعنى الأدبي بعض وجوه المعنى الفني، فهذا الأخير شامل في أجناس الفنون كلها ومنها الفنون الأدبية، أما الآخر فمن معطيات الأجناس الأدبية؛ إذ هو خلاصة الاشتغال الفني فيها، وحين تصفه بالفني أحياناً، فإتاما للإشارة إلى مكونات الأداء الأدبي ذات الإيقاع الفني في كل جنس؛ فمكونات العمل القصصي، ذات قيمة أدبية، ولكن

تقليد المعنى؛ لانه في حال التجربة يمثل نبض العمل الفني وروحه، والتقليد يأتي على الجسد والهيكلي، وليس على النبض والروح لانه لا يفهمهما، ولو وعاهما لما أخذه التقليد كل مأخذ.

ولما كانت التجربة في الشعر العربي موصولة أحياناً بأغراض معينة جعلت الشاعر يعنى بتقص تجربة الآخر ومحاولة وصفها، فإذا وجدت في ذاتها نبضاً وهوى جاءت تجربة حية عسية على التقليد وجاء انجازه فريداً، وان لم تجد كانت تقليداً مشابهاً لامثلة هائلة سواه، وقد صدر الشعراء الاستثنائيون في هذا المعنى من التجربة عن وجودهم ذاته، من دون ان يتقمصوا تجارب سواهم، فجاء المعنى الشعري الصادر عن تجاربهم استثنائياً وكانوا فيه رواداً مؤسسين.

ان المعنى الفني في طور تخلفه الأول في ذات المبدع فطرة^١، وفي بصيرة انجازه الفني تجربة، معنى موصول بالمبدع كامن فيه؛ نبضاً وروحاً وموهبة؛ وهي إلى هذا الحد من مقتنيات المبدع الروحية، فإذا ارتدى شكل جنس فني معين، صار الآخر معنياً به؛ بوصفه شريك مبدعه في الوجود في هذه الحياة، وليس شريكه في إيجاد المنجز الفني، لان الشراكة تعني التوجيه، والاتجاز بيد من الآخر وتغييب فطرة التميز جزئياً أو كلياً، وهو ما نقرؤه في الفنون ومنها الآداب التي يصدر فيها المبدع عن شراكة المتلقي في الإيجاد والاتجاز؛ كما في الفنون الموجهة أو ذات التوظيف الإيديولوجي، أو النزوع التوجيهي ذي البعد الواحد أو ذات الشكل التعليمي الأحادي النظرة.

ينبغي ان يكون حضور الآخر في المنجز الإبداعي حضوراً تأخذه المفاجأة إلى مناخات عالم فني جديد، إلى أشكال من الإدهاش غير المتوقع جزئياً أو كلياً، إلى أخيلة من الممكن أو المستحيل، تضع المتلقي في أشكال وعي جديدة، فكأنه يكتسب أبعاداً معرفية جديدة، ان حضوراً هذه

التي يكون فيها الإنسان ذاتاً إبداعية تواقفة إلى الاتجاز، من دون ان تدير كل وعيها إلى لكيفية التقنية التي يتم الاتجاز في خلالها، إذ يتخلق كل ذلك فيها ليأتي بعد ذلك في صورة انجاز فني مدهش.

ومن هنا تكون هذه القراءة معنية بفطرة الاتجاز الفني التي تبدع المعنى؛ مؤسسة في إبداعه ذاك، لأساليب معينة في أداء المعنى فهي إذ أنجزت أبدعت في اتجاهين؛ أولهما: ما كان من معنى فني قد أبدعته نزوعاً فنياً خالصاً، وثانيهما: ان معناها ذاك عبرت عنه أساليب مخصوصة، أنجزها أداء المعنى، بدءاً؛ وهي وسيلة فهم المعنى أخيراً لدى المتلقي، كما هي وسيلة أداء المعنى عند مَنْ يعمل على تقليد المبدع الأول للمعنى، إذ ينشغل كثيراً بالأساليب، ويعنى بالإمام بها تقنياً، فيكون معنياً بها، مأخوذاً بمعطياتها فينجز في ضوئها معنى تقليدياً، صادراً عن استخدام الأساليب في الأداء قصداً صناعياً، أكثر من صدوره عن إبداع معنى فني خالص يضم أساليبه التي لا تضمه إلا عند المتلقي، أو المنفعل بها تقليداً فهو يقلد الأساليب في انجاز يريده مشابهاً للأول.

لاشك في ان إبداع المعنى يعني تجلي الذات، وتبديها إلى العن في صورة انجاز فني خالص؛ هذا أولاً؛ اما ثانياً؛ فيعني فنية أساليب الأداء، أو طرائق التعبير التي لم تكن قصد المبدع، وان كانت مضرة في لاوعيه الإنساني، ولذلك تكون من شأن القارئ الناقد كما تكون من شأن المقلد الاتباعي.

فإذا كانت ذات المبدع تتبدى في المعنى، فهي تعيد خلق التجربة تعيد صياغتها وتوجيهها، لما تريده من معنى، من دون ان تتقيد بما كان للتجربة بوصفها واقعاً أو تخيلاً، فالتجربة في المنجز الفني معنى أيضاً، ولكنه هنا عصي على الاستنساخ، فإذا تمكن الاتباعيون في الوضع الأول من تقليد وسائل الأداء فهم غير قادرين الآن على

التجريبي، وصورة المعنى التقليدي، وصورة المعنى التعليمي؛ فالأولان إبداعيان والآخريان اتباعيان.

أولاً: المعنى الذاتي:

تتعدد أنواع المعنى على نحو مذهل، فهناك: القصدي والشكلي والقرائي والشعري والغامض والتناصي والموضوعي والتجريبي والتعليمي والتقليدي أو التأثري؛ وغير هذا كثير، مما أشار إليه من كتب في علم الدلالة ومن كتب في علم المعنى، فضلاً عن النقد الأدبي؛ وكثير من الحقول المعرفية الأخرى؛ إلا إن المتلقي كثيراً ما يلحظ في كل نوع نزوعاً ذاتياً إلى الانجاز أقرب منه إلى مجرد الأداء، أو إلى التميز أكثر منه إلى التقليد؛ لأن الفنان ومنه الأديب، حين يأخذ بالإبداع فإن هيمنة الذات على فعل الانجاز ووعي التوجيه تصل في حالات العبقرية الفذة إلى مستوى اتصاف المعنى بها، بما تكون فيه تلك الهيمنة على فنية الأداء هي الباعث والموجه والمؤدي، فيجيء المعنى اثر ذلك ذاتياً، وقد تتفرع عن ذاتيته، عناصر الأداء الأخرى، واثرنذ يتأسس أسلوب ذلك المبدع في خطابه الفني. فكان الذاتية في أداء المعنى المتميز الاستثنائي تشبه الروح حين تصنع جسدها، إذ هي حين ذاك تحتفل بقداسة مهيمنة على كل مجسات العمل الفني كونها عمقه ومداه. في المعنى الذاتي يكون المنجز الفني ومنه الأدبي أقرب ما يكون إلى روح الفنان، فإذا أخذنا عن امرسون قوله: ((إن الإنسان ليس سوى نصف نفسه، أما النصف الآخر فهو تعبيره))^(١) نقول: إن المعنى في العمل الفني، ليس سوى نصف نفسه، أما النصف الآخر، فمعناه الذاتي. لأن ذلك المعنى، يضم عبقرية الفنان ومنه الأديب، في بحثها الدائب عن التميز، وفي اشتغالها الجمالي لتأسيس أسلوبها الخاص، في أدائها، وأسلوبيتها الخاصة في كل منجز؛ الشاعر في المعنى الذاتي يصدر في معطيات إبداعه الشعري عن نفسه، والرسام في اللوحة يأخذ بتشكيل الأشياء، وإعادة خلقها، لأنه يرى انتظام الوجود مخلوقاً من جمال استثنائي؛ وهكذا في الفنون الأخرى.

صفته يتضمن الإضافة أكثر من التأييد، والتجديد أكثر من التقليد، فهو حضور مأهول من المبدع بفطرة الانجاز ومن المتلقي بمفاجأة الإيجاد، ومتعة القراءة الباحثة المتأمل، لأن المبدع الحقيقي، يدهش متلقيه بمفاجأة الاختلاف، ولا يمتعه بتزيين المتوقع وزخرفة الشائع؛ إن وضع أسماك المعنى في أنهار صافية يهددها بالانقراض، كما يهدد حتى الأحرش بالذبول؛ لأهمية الطين في الخلق.

من كل ما سبق القول إليه، من خصوصية صدور إنتاج المعنى عن فطرة المبدع، يمكن القول: إن ثلاثة أركان تبني مثلث إنتاج المعنى في العمل الفني هي: الذات والتجربة والآخر، بمعنى إن ركنين يصدران عن المبدع ويصدر هو عنهما، والركن الأخير من شأن المتلقي. فكأن ثنائية (الذات : التجربة) هي ما يتمخض عنها المعنى، وأحادية أشكال قراءة المتلقي هي ما تفلسف: الموجهات والبواعث والمكونات والأسس وغيرها مما يتكون منها المنجز الفني، فإذا انفردت الأحادية بنظرتها ذات البعد الواحد ضعف التلقي، وإذا اتسعت أشكال تلك الأحادية بسبب من طبيعتها الغزيرة الأشكال، اتصف التلقي بالثراء، وأمكن للوعي الإنساني أن يلد معاني أرحب وفضاءات أعمق.

ولما كانت الثنائية السابق ذكرها، تنتج المعنى في أعماق صور متعددة فقد عنيت هذه القراءة بأبرز تلك الصور، التي هي حالات إنتاج المعنى في فطرة المبدع، منظوراً إليها من فهم حالة الإنتاج وليس وسيلته، أي من الوعي بالمعنى أكثر من القصد إلى كيفية إنتاجه أو تقنية التعبير عنه، وفي هذا الاتجاه وقفت القراءة عند أربعة صور أو حالات، عاشها المنجز أو المبدع فهماً أو وعياً للمعنى الفني ثم لإنتاج ذلك المعنى، وهي بلا شك تتوزع في اتجاهين؛ أحدهما إبداعي والآخر إتباعي. أما الصور الأربعة فهي: صورة المعنى الذاتي، وصورة المعنى

في اللغة العربية، له دوافع تخفى علينا الآن؛ أهمها: ان شيثبت الناقد ان الجماعة أهم من الفرد، ان المأثور ينافس المبتدع، ان الصورة العارية لها وجهة، وان خلت من آثار الفردية والخيال))^(٢) .

فكأن عناية النقاد بكون الشعر موجهاً لأغراض المجموع وحاجياته المباشرة من مدح وقدح وفرح وترح أو حزن وشؤون حياتية حسية ذات نفع موضوعي مباشر؛ بما تنزل فيه نزعة الفن الاستثنائي الرفيع إلى مستوى التلقي المباشر بلا تأويل؛ قادت كل هذا إلى: توجيه الفن موضوعياً لمصلحة الجمع المباشر، وبالتالي الارتباط بحاجات وأغراض ومعان مألوفة، والموازنة بين المعاني على قاعدة النفع والغرض أكثر من الفن والتأويل؛ ومن ثمة صارت الذاتية نزعة غنائية وجدانية في الشعر تستمد مقوماتها مما يوافق عواطف المجموع أكثر من كونه عبقرية فردية ذات نزوع ذاتي متفرد قد لا يتوافق مع متطلبات جمهور الناس. وهنا صار البحث عن النص المفهوم مقدماً على النص الباعث على التأويل، وفي كل هذا عاد المعنى الذاتي استثنائياً نادراً، وليس هو القاعدة الشائعة، حتى صرنا إلى العصر الحديث فإذا هو المنجز الفني الذي يشف عنه المنجز المعاصر.

وحيث نبحث عن المعنى الذاتي في النقد القديم، نجده قرين الموضوعي الذي يتفاجأ المتلقي بدقة مجاورته للواقع وليس بالنزوع الذاتي لخلق واقع مجاور؛ ومن نماذج المعنى الذاتي المتصف بالابتداع والبعيد عن الإتيان، وهو عندهم عصي على التقليد، ولذا يظل منتسباً لشاعره؛ قول أبي تمام الطائي يصف مصلين^(٣):

بكروا وأسروا في متون ضوامر

فبَدَّتْ لهم من مربط النجارِ

لا يبرحون ومن رآهم خالهم

أبدأ على سَفَرٍ من الأسفارِ

إذا كان المعنى الفني، قد يصدر عن مكونات المنجز الفني، فان كل مكون هو نوع من أنواع المعنى، أو هو شكل معنى فني؛ فعن الإيقاع في الشعر يصدر المعنى الإيقاعي، وعن الصورة المعنى التصويري، وعن الحوار المعنى الحوارية وعن السرد المعنى السردية؛ وهكذا في كل المكونات؛ ولما كان ما يصنع الإيقاع ليس عناصره بل الروح أو النزوع الفني أو الفحوى، ومثل هذا في الصورة والحوار والسرد وغير ذلك، فان المعنى الذاتي مضمراً فنياً في كل هذا؛ وهو ما يميز نبض ذلك العمل الفني الحي من غيره.

وحيث نتأمل الإنسان بوصفه رمزاً مدهشاً، والفنان بكونه إنساناً فاعلاً في إدهاشه، فنلاحظ الفنان/ الرمز دائب العمل في ان يجعل أفكاره الذاتية رموزاً تسكن في رموز أخرى هي الأعمال الفنية بما تكون فيه مكوناتها عناصر تبث المعنى، ويكون حضوره الذاتي فيها دالاً على التمييز؛ عبر المعنى الذي يرسله.

وهنا يكون المعنى الذاتي عبقرية فردية، يثبته مبدعه، قبل أن تنتج اللغة، أو تؤديه وسيلة تعبير ما، وهنا ينبغي ان تكون اللغة أو وسائل التعبير في الفنون الأخرى هي مدار التأمل النقدي في قدرة المبدع على الإدهاش.

وفي تراثنا النقدي القديم، كما في آداب الأمم الكلاسيكية، لم ينظر في المعنى بعين الذات المبدعة، ولا قرأوا المعنى الذاتي قراءة متأملة، لان وسيلة الأداء كانت هي مدار القراءة، إذ هي جماعية، وهكذا المعنى نظروا إليه من زاوية الرؤية الجماعية، وهنا أذهب مع مصطفى ناصف حين قال: ((ان الشعر لم يكن منظوراً إليه، على انه عبقرية فردية مبتكرة، وإنما نظر إليه على أنه تراث جماعي أو ديوان العرب، أو ملك للأفراد العاديين من الناس؛ هؤلاء لهم منطق وحكم، وهم أصحاب الشعر الحقيقيون في نظر النقاد. والاهتمام بالموازنة بين المعاني

عرفت؛ لماذا كنتُ قتلي وقاتلي؟!

لأنّ الذي أعطاني الخبز آكلي!!

إذا كان هذا المعنى قد شاع بوصفه واقعاً مألوفاً؛ له أبعاده ومعطياته وكيفيات لقراءته، فإنه في كلام البردوني صار معنى ذاتياً أحال المتلقي إلى فضاء من الرؤى يتشكل فيها المعنى بوصفه ذاتاً شاعرة، فالاستفهام في شطر البيت الأول إحياء شعري لا يحفل بالتضاد بقدر صدور المعنى الذاتي فيه عن إحساس الشاعر بالانتماء للمكان/ الأرض معنى ومآباً (قتلي وقاتلي) انتماءً هو يعيد صياغته ليكون فيه منتجاً وليس غائباً، ليكون فيه فاعلاً وليس مفعولاً به، ولغة التعجب في الشطر الثاني، بقدر احتفالها بالتعجب الحسي (أعطاني/ أكلني) فهي تحتفي بإعلان الذات الشاعرة نفسها عن إنتاج معناها، عن إدراكها كيفية الحضور وجدلية الثنائية ذاتها، أعني (الحضور - الغياب) إذ هي مرتكز المعنى هنا، ولما كان الشاعر فيها منتجاً لها بالصدور عن ذاته قبل الصدور عن الواقع الذي تعيش هي بين ضفتيه معنى ووجوداً، ويعيش هو فيه إدراكاً، فهو يكشفه معنى ذاتياً، تضرره لغة الشعر وتعلنه ذاته، لتأخذ بتأويله ذات المتلقي.

فالمعنى الذاتي انجاز إبداعي لا ينتسب إلا لمنجزه الأول، وقد وصفه القدماء بصفات منها؛ المعنى الأصيل والمبتكر أو المخترع؛ غير أنه موصول بواقع ما؛ فامرؤ القيس مقدم على الشعراء لانه رائد في كثير من معانيه الشعرية ومنها المعنى الذاتي، ولكن الذين قلده لم ينجزوا معنى ذاتياً استثنائياً إلا نادراً، ونزعة اتصال المعنى الذاتي في لغة الشعر بالمعنى الموضوعي في لغة الواقع المتداول، هي ما انطلق منها كثير من القدماء في عرض موضوع السرقة والموازنة بين المعاني، على وفق تسلسل زمني، حتى قلت المعاني الذاتية ونماذج تداولها بشيء من التكرار، كما في قولهم، عن قول عنتره بن شداد في وصفه

((وهذا المعنى مما يعثر عليه عند الحوادث المتجددة، والخاطر في مثل هذا المقام ينساق إلى المعنى المخترع، من غير كبير كلفة لشاهد الحال الحاضرة، ولذلك قالوا انه: ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام))^(٤). لأن أبا تمام أتصف بإنتاج المعنى الذاتي على نحو استثنائي في الشعر العربي القديم، مع انه أحياناً، ينتج محاولات، الموازنة بين نبض الذات الشاعرة فيه بالإبداع والنزوع الموضوعي الذي يغلب على تلقي الشعر لدى القدماء.

المعنى الذاتي عند القدماء يصدر عن بُعد موضوعي له مساس بالواقع، وحضور في أغراض الناس، من ذلك معنى: ان بعض الطيور تتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى إذ هو واقع مألوف ومعنى شائع، تداوله الشعراء وانفرد به ذاتياً مسلم بن الوليد إذ قال^(٥):

أشربت أرواح العدا وقلوبها

خوفاً فأنفسها إليك تطيرُ

لو حاكمتك فطالبتك بدحّلها

شهدت عليك؛ ثعالبٌ ونسورُ

وحين يقرنه المتلقي بكثير من الشعر الذي قيل في هذا المعنى، يلحظ أنّ مسلماً بن الوليد انفرد بصياغته؛ صدوراً عن نزوع ذاتي ساعٍ للتفرد وأداء في إنتاج المعنى، يشترك فيه مع الآخر فهماً ويتميز عنه تعبيراً.

ولكن المعنى الذاتي في الشعرية المعاصرة، ينزع نحو صياغة واقع فني جديد، يكون فيه الشاعر منتجاً معناه من لدنه، مغيباً إياه عن صورته الواقعية المألوفة، ومن ثم عن المتلقي الباحث عن المعنى الموضوعي؛ من ذلك مثلاً المعنى المتداول بين كثير من الناس القائل: بان الإنسان من الثرى واليه. وهذا فهمٌ موضوعي لواقع كثرت تجلياته، ولكن عبد الله البردوني يعيد إنتاج هذا المعنى ذاتياً فيقول^(٦):

بالموت، عن الأشياء التي لا تظل مضمره في الغياب عن الحس كالروح، عن الإنسان الذي يوجد فلا يغيب إذ يقول^(٨):

أحقاً ان هذا الموت حق

وان البحر يطويه الأصيل

وان مساحة الأشياء صارت

حدود الروح مذ غاب الدليل

فإذا كان الموت حقاً واقعاً، فإن البحر لا ينتهي في أفق المغيب، كما انه لم يبدأ من أفق البزوغ؛ لان تلك ليست نهاية وهذه ليست بداية، ان مساحة الأشياء، لا تستغرقها حدود الروح حين يغيب الدليل إليها... لان المعنى الذاتي إذ صدر عن درويش هنا؛ فانما هو متضمن إعادة إنتاج الرؤية في نبض رؤيا؛ انه تشرب الواقع وأعاد إنتاجه ليحيى المعنى الذاتي أثر ذلك، وجوداً فنياً آخر يحيلك إلى فلسفة الأشياء إلى ما يقرب من سر وجودها إلى ما يقرب من معناها المؤول الذي هو في النص معنى ذاتي، ينتسب لمحمود درويش، ويستعصي على المقلدين إذ هو ذات عصية على الاستنساخ...

في المعنى الذاتي؛ يتحلل الواقع المباشر ويذوب، حتى يصبح مسافة من وجود تصل الذات بانجازها في محاولة استفزاز الواقع، بوجود جديد منافس هو الفن؛ ومن هذا الاتجاه ما قال حسن عبد الله^(٩):

وكان في المكان ماء

يجري من الشتاء نحو التين

وكان في المكان أربعا

مملوءة شمساً وفلاحين.

ان المعنى الباعث هنا هو (الخلق) فالماء في البيت الأول أصل في الخلق، والماء في الشتاء اجتماع وغزارة موعود بهما الصيف، والتين من مقتنيات الصيف، كما انه من مدخرات الشتاء، وحين يكون المكان أربعا، فذاك لأن

الذباب: من ان الأوائل صاروا منهلاً للمتأخرين؛ فلم يبق معنى للأوائل إلا أخذه المتأخرون وتصرفوا فيه، إلا قول عنتره في الذباب فانه لم يتعرض له شاعر، ولو رامه مَنْ رامه لافتضح وهو قوله^(٧):

وترى الذباب بها يعني وحده

زجلاً كفعل الشارب المترنم

هزجاً يحك ذراعه بذراعه

فِعْلُ المكبِّ على الزناد الأجذم

فالذات الشاعرة هنا تصدر عن الواقع وصفاً بعين البصر، لتكون رؤيتها ثاقبة في استدرج أبعاد الفعل بالوصف دقة وبالتعبير إحساناً، من دون ان يكون لفنية المجاز أثر يبعث على التأمل أو يدعو إلى التأويل، الذات هنا استنسخت فأحسنت الاستنساخ، مستدرجة لحاظ الواقع بعين الشعر، وقد أحسنت الاستدرج، إذ فاجأت المتلقي بإخفاء نزوعها الذاتي للتمييز على دقة الاستنساخ، محققة له رغبة تصوير الواقع بقوة الكلمة، مشكلة إياه واقعاً لم تخطئ عين الشعر من أبعاده جانباً فالذات أنتجت معنى مجاوراً للواقع بأسلوب التشبيه والذي يستبطن المجاورة هو الآخر.

لكن المعنى الذاتي في القصيدة الحديثة، لا يكفي بحسن الوصف فقط، ولا باستدعاء أبعاد الشيء الواقعية بعين الشعر الواصفة تصويرياً فحسب، مع ان هاتين السمتين تشيران إلى محاولة انجاز المعنى الذاتي الذي صار في المنجز الفني الحديث وعياً فنياً مدهشاً؛ يستنتق الأشياء ويحاورها، يتشرب أبعادها لتتخلق معانيها فيه، فهو يأخذ بعد ذلك بإعادة صياغتها، يترجم معانيها الحسية إلى أخيلة باذخة، يفتح شفرات إشاراتها محملاً إياها معاني إضافية لم تكن لها من قبل؛ يقول محمود درويش في رثاء شهيد فلسطيني مستفهماً استنكارياً عن بحر الموت الذي لا تغيب فيه شمس الجسد، عن الجسد الذي لا يتحلل غياباً

تتصف به الذات الباعثة والموجهة من تعقيد وقلق نفسي أحياناً، فضلاً عن أن تشابك مكونات الذات وموجهاتها حدّ التعقيد، ولاسيما ذلك المضمّر في اللاوعي ينعكس على المنجز الفني، بما يعني ان كشف الغموض هو اظهار للمعنى الفني وكشف لمضمرات الذات في الآن نفسه، فالمعنى الذاتي قد يكون غامضاً فنياً بسبب فاعلية الذات في الاتجاز، وقد يكون مبهماً بسبب بحث المتلقي في العمل الفني عما في نفسه أحياناً وليس عما في النص، على ان الغموض والإيهام صارتا صفتين أضفاهما المتلقي المعاصر على كثير من الأعمال الفنية أكثر مما، قال بها القدماء في وصف النصوص؛ ((على ان هناك تفريقاً - يوشك الإجماع ان يقوم عليه لدى أغلب الدارسين المعاصرين - بين الغموض والإيهام من حيث اتصاف الأول بالفنية وقدرات التفكير الأدبي، والتصاق الثاني بأسلوبية الكتابة ونمط التعبير اللغوي، فما يروا بين الغموض والتغميض وانتصروا لخباء المعنى، والوحي بالمضامين، على استغلاق الفكر، وانسداد سبل الفهم التي يسببها عجز الأداة التعبيرية للأديب، وقد يرد مصطلح الغموض، عاماً شاملاً ليقصد به الصعوبة في فهم النصوص؛ سواء تلك المتصلة بالجانب الفكري أم بالناحية التعبيرية))^(١٠).

ان غموض المعنى الذاتي في النص الحديث يرجع إلى مسافة التعبير التي انتقلت بالصورة ومكوناتها، من الذات وعلتها إلى العمل الفني بمكوناته إلى شكل من الخلق يضمّر شكلاً قبله، ويشف عنه من خلال هذا العمل الفني فليس للمتلقي ان يقرأه إلا به وفيه. أما في النص القديم فيرجع إلى توظيف لغة للتعبير لا تنسجم مكوناتها أو أسلوب تعبيرها مع ما تواضع على الأخذ به العرف العام، ولهذا نلحظ الفكر النقدي الحديث أكثر تأملاً في قراءة المعنى متخلفاً في وسيلة التعبير منظوراً للمبدع من خلالهما، أما الفكر النقدي القديم فغالباً ما يقرأ المعنى

المكان هو زمان وجوده، وان يكون في المكان زمن؛ يعني ذلك فعل للخلق والابتكار، ومن الفطرة الوجودية؛ ان يمتلئ بالشمس والفلاحين...

قد يكون المكان في المعنى الذاتي إدراكاً لوجود الشيء، وليس موضعاً لاستقراره كما قد يكون الزمان هو الوعي الممتد المحيط بالأشياء المبتدئ من ذاكرة الوعي الإنساني والمختتم بها، فالمكان والزمان وظيفتان ممكنتان في الوعي الإنساني، كما يسهل أثرهما عليه إبداع المعنى، كما كان سهلاً عليه أثرهما تحديد وجود الأشياء على نحو مباشرة ومحاولة تأطيرها وفهماها... إذا كان المعنى وجوداً فالمعنى الذاتي إيجاد، وإذا كان المعنى إدراكاً فالمعنى الذاتي تعبير عن طريقة الإدراك، وإذا كان المعنى منجزاً فالمعنى الذاتي خلق جديد منجز، إذ فيه ينفعل الانزياح على الظاهر لينوجد المعنى، وتكون مسافة الاستيعاب نسبية، لان الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا يعني إتنا بصدد فهم جديد، ووجود محايث مختلف.

حين تنجز الذات المبدعة عملاً فنياً معيناً، فانه عند مُنجزه ولدى المتلقي محاولة لاكتشاف المعنى، لأنه أصلاً محاولة في الإبداع، ومن ثم غالباً ما نكون باحثين عن المعنى في خلال أسلوب أدائه الذي يضمّر قراءة في وعي الفنان أو الأديب، بما تكون فيه عملية الاختيار غير الواعية فطرةً للأسلوب هي عملية إنتاج للمعنى، وإذ لا نعد الذات مصدرًا في هذا إلا إنها باعث وموجه تتخلق فيها مكونات أداء المعنى، بما تكون هي فيها الفاعل في الإبداع ومن ثمة، يمكن الإشارة إلى النزوع الذاتي للفنان في هذا الاتجاه، فإذا غلب ذلك على فنية المعنى اتصف بالذاتية الاستثنائية.

وغالبا ما يجيء الغموض في النص المحتفى بالمعنى الذاتي صادراً عن فاعلية التخيل في انجاز معطيات التفكير الشعري في الشعر أو الفني في كل الفنون الأخرى، لما

ان التجربة أبلغ أشكال الحس، وهي تؤدي للإنسان وظيفة إفهام مخصوص؛ قد نتعد في قراءة أبعادها، ولكننا لا نختلف في كونها قد أدت نوعاً من الفهم؛ هو ما يوحي بمعنى ما، أو يشير إلى معنى معين، أو نستلهمه في إبداع معنى استثنائي هو في الفنون المعنى التجريبي، بما يمكننا القول انه في هذا المنحى صورة إدراك التجربة أو مغزى إدراكها، وفي الفنون هو المعنى التجريبي.

ان تكون التجربة حدثاً، فليس لنا - في الفنون - ان نسوي التجربة بالحدث الذي تمخضت عنه، لان الحدث فعل والتجربة قول في جنس ذلك الفعل يتعد بتعدد نوعها أو جنسها وغايتها؛ التجربة تصدر عن حدث رئيس يوجّه فعلها ويحدد غايته، ولذلك فهي نسبية في وقوعها عند إنتاج المعنى قد تسفر عن عمل فني مدهش حيناً، أو عن أعمال تقليدية، لا حيوية فيها أحياناً أخرى، حين يكون أثر التجربة في العمل الفني الذي صدر عنها أكبر من إيقاع العمل نفسه؛ كما يتضح في الأعمال الاتباعية.

وهنا نذهب مع ريكو حين قال: ((ان ما يجربّه شخص ما، لا يمكن نقله من حيث هو تجربة كاملة بعينها إلى شخص آخر سواه، تجريبي لا يمكن ان تصير مباشرة تجربتك. والواقعة التي تدور في خلد إنسان، لا يمكن ان تنتقل كما هي إلى خلد آخر، لكن هناك، مع ذلك، شيئاً يعبر مني إليك، شيء ينتقل من نطاق حياة إلى أخرى، وليس هذا (الشيء ما) هو التجربة، كما تم تجربتها، بل معناها. وهنا تكمن المعجزة، حيث تظل التجربة، بما هي تجربة، وكما عيشت، أمراً شخصياً خاصاً، لكن مغزاها ومعناها يصبحان عامين، وعلى هذا النحو يصبح الاتصال انتصاراً على عدم إمكان نقل التجربة المعيشة كما عيشت))^(١١). وهذا التصور في العمل الفني حال أخرى، لان نقل التجربة يتم عبر المعنى الذي يتخلق في بنية التعبير، وهو بالضرورة غير التجربة، وهو بالضرورة أيضاً مختلف

مأخوذاً بحسن إلى الالتزام بأساليب الموروث في التعبير، وبمدى توظيف القاعدة والمعيار أو القواعد القياسية في إنتاج المعنى؛ إذ تمر الذات بتجارب السابقين في التعبير عن ذاتها أكثر من انطلاقها من روحها في التعبير عنها.

وإذ انفتحت الذات على ما يتخلق فيها من دون ان تقع في أسر ما كان فقد أنجزت ما تعبر عنه ويعبر عنها في الآن نفسه، فاتسعت الأجناس والفنون، وتعددت المذاهب ثم مناهج قراءتها على نحو مدهش، حتى صار التعدد والتنوع ملحوظاً في الأجيال لا في المراحل أو العصور، وحتى صار حضور الذات عنصراً لافتاً في العمل الفني الاستثنائي المعاصر.

ثانياً: المعنى التجريبي

في المعنى الذاتي كانت القراءة معنية، بتأمل صدور المعنى عن الذات قبل ان يتشكل عملاً فنياً، يقرؤه المتلقي باحثاً عن المعنى في خلال مكونات العمل نفسه، ولكن المعنى الذاتي الكامن فيه، كان مدخراً في وعي الفنان أو لواعيه، وإنما صار عملاً، لان الذات انتجت مكونات العمل عبر وجودها الإبداعي، ومن ثمة فان المعنى الاستثنائي؛ هو معنى ذاتي في تحققه الأول؛ ولكنه في تحققه الثاني بوصفه عملاً؛ يشف عن معانٍ عديدة بحسب ثراء مكوناته الفنية ذات الأداء الجمالي؛ هو معنى فني.

اما المعنى التجريبي، فهو تفرع غير مباشر عن الذاتي، لانه يستمد حضوره بدءاً في وعي المبدع، من التعاطي مع الواقع المباشر تجريبياً على نحو تؤسس فيه الذات لتجربتها، معنى جديداً مستمداً من رحم التجربة، من نبض معاناتها، من خصوصية تلك المعاناة، فكما ان أساليب إنتاج المعنى يستخدمها الكثيرون ولكن الذين يتميزون في استثمار فاعليتها قليلون جداً، كذلك التجربة؛ يعيشها الكثيرون، ولكن الذين يتميزون في إعادة صياغتها فنياً قليلون جداً.

فان ذلك التخفي معبر عن سعة المعاناة وخصوصيتها في أن معاً، ونسبية الأداة الفنية، ونزول المعنى عن قمة الأنا العالية فيها.

هناك تجارب تنتج معنى، وهناك تجارب تبعد المعنى، ونحن معنيون بالتي تبعد؛ فإذا كانت التجربة هي رحم معاناة، رحماً شديدة الخصوصية، ودقيقة التحسس، لما تتضمنه، أو يتخلق فيها، فإذا تمخض عن منجز فني فانه أعني المنجز، سيكون تجربة صدرت عن التجربة الأولى، والشكل الفني فيه هو رحم المعاناة، والمعنى هو النبض الحي الذي فيه، وكلما أمعن النبض في الإيحاء بنمط وجود متميز، كان المعنى التجريبي أكثر ثراءً وأعمق إيحاءً.

التجربة اختلاف وتميز في تداول الحياة، وإبداع المعنى بالصدور عنها حدسياً في العمل الفني، يعني الانتقال بذلك الاختلاف إلى فضاء آخر أكثر رحابة؛ تكون فيه قراءة المعنى باحثة عن الاختلاف الثاني أكثر من بحثها في نسبة الاختلاف الأول عن الواقع؛ ذلك ان المعنى التجريبي هو الاختلاف الايجابي الأخير للمبدع مع معاناته أولاً ومع الواقع ضمنها ثانياً؛ فالتجربة اختلاف، ومعناها انجاز فني يتضمن أسلوبية ذلك الاختلاف.

إذا كانت التجربة في صيرورتها الواقعية قد كشفت عن فرح هناك على الأرض، فهي في المنجز الفني؛ صفة إنسانية في الأشياء غير العاقلة ولهذا يفرح الطير ويضحك الحجر وتبتسم الغيوم. وهناك تزدهر الاستعارة بأشكالها؛ ولاسيما: التجسيدية التي تؤنس فيها الموجودات من غير الإنسان، والتجسيدية التي يصير فيها الموجود في صورة موجود آخر. وهكذا؛ لان التجربة تأخذ بإعادة تشكيل الواقع فنياً على نحو تأويلي.

المسافة التي تفصل بين الحقيقة والمجاز في لغة الخطاب الفني، وتصل بينهما من جانب آخر، نستشرفه بالتأويل وأحياناً بالحدس، هي ذاتها التي تفصل التجربة

عنها، متميز منها، لانه معنى فني، وبما ان باعته التجربة كما عيشت، فهو معنى تجريبي بالقياس لها، في روح المبدع بوصفها معاناة قبل انتقالها إلى جسد العمل الفني ليكشف عنها بوصفها معنى فنياً، إذ المعنى التجريبي نوع في المعنى الفني.

ان التجربة قد تلتبس قليلاً، على مَنْ يعانيها، فلا يحسن التعبير عنها، وقد تلتبس نتائجها حتى في حال الوعي الاختباري في العلوم الصرفة، فضلاً عن مفهومها التحليلي أو الإحصائي في العلوم الإنسانية عامة. ولكن التجربة التي لا تذهب معطياتها هدرًا، هي تلك التي تستحيل إلى عمل فني لتذوب في مكوناته فتصبح معنى فنياً، باعته البعيد؛ تلك التجربة التي صارت فعلاً ماضياً، ومعناها الراهن والمستقبلي، هذا العمل الفني وما ينفعل به من معنى فني، خصوصيته النوعية تستمد بُعدها البعيد من الفعل الماضي الذي كان تجربته، فمعناها بالقياس إليه معنى تجريبي، واصالة المعنى التجريبي، اصالة تخف، إذ هو عصي على التقليد، لان التجربة قد تخفت عن المتلقي في روح العمل الفني، بمعنى ان الإنسان قد تخفى في خلالها عن غيره، فكان التجربة في العمل الفني شكل من أشكال سياسة الواقع وكلما أمعنت تلك السياسة في التخفي الذي يشف عن بعض معانيه دلّت على قدرة فنية في إنتاج المعنى التجريبي.

ان نتائج التجربة غالباً مالا تدل على مكوناتها ولا تكشف عن كل نتائجها أو كل معانيها، فكان نتائج التجربة لدى المتلقي، تخفي عنه فعل التجربة الأول الذي كان لدى فاعلها، ولكنها في المنجز الفني غير هذا، فإذا كان لينغ قد قال في كتابه سياسة التجربة: ((ان تجربتك لي خفية عني، وتجربتي لك خفية عنك، كما انك لا يمكن ان تجرب تجربتي، فكلنا خفيان، وكل الناس خفيون عن بعضهم البعض، ان التجربة هي خفاء الإنسان عن الإنسان))^(١٢).

عن المعنى الفني الصادر عنها، ومنه المعنى التجريبي، كونه بعض وجوه المعنى الفني، ولكن التصاقه بمعاناة التجربة لدى الفنان، وبزوغه الاستثنائي المتميز موصولاً بالتجربة؛ هو ما يضيف عليه تميزه.

والتجربة في رحم الإبداع لدى الفنان، هي التي تنجب المعادل الموضوعي لمشاعره الذاتية، في صورته عمل فني؛ يتميز بمعناه التجريبي الذي لا يتكرر عند الآخرين وان عاشوا ذات التجربة أو عانوها. لان قراءة الفني في خلال التجريبي تتيح للمتلقى حرية أعمق لتأمل أساليب أداء المعنى، بدءاً من معاناة التجربة في وعي الفنان وانتقالاً إلى أسلوب انجازها عملاً فنياً ثم تأمل مكونات ذلك العمل، بوحى التجربة التي كانت بدءاً، لاستشراق مدى ارتفاع الفنان ومنه الأديب في انجاز المعنى على الواقع، ثم بعد ذلك يمكن للنقد التجريبي، وكذا علم الجمال التجريبي، ان يقيس إيقاع المعنى التجريبي طبعاً في وعي المتلقي؛ عبر الإحصاءات والجداول البيانية التي دأب عليها النقد التجريبي، لقراءة التأثيرات الشخصية والاستجابات الذاتية للأثر الفني، وتدوين الاستجابات على وفق جداول بيانية خاصة، وأحياناً آلات خاصة، محاولة منه للخروج على إفاضات الانطباعيين والتأثيريين المنفتحة غير المنضبطة معيارياً^(١٣). بمعنى ان النقد التجريبي يقرأ علاقة التفاعل والبناء بين العمل الفني والمتلقي، ولكن القراءة هنا تعنى، بعلاقة الاستشراق والتمثل بين التجربة بكونها رحم معاناة والفنان، بوصفه الأم والأب معاً، ويبدعان المعنى التجريبي الذي يتخلق فيهما.

لنقرأ أنموذج المعنى التجريبي في مقطع من قصيدة المتنبي (في الحمى) إذ يقول فيه^(١٤):

وزائرتي كأن بها حياءً

فليس تزور إلا في الظلام

بذلت لها المطارف والحشايا

فعاقتها وياتت في عظامي

كأن الصبح يطردها فتجري

مدامعها بأربعة سجام

أراقب وقتها من غير شوق

مراقبة المشوق المستهام

المعنى التجريبي في هذه الأبيات؛ يُقرأ من وجهتين:

الأولى ما قال بها النقد التجريبي الذي يعنى بدراسة أثرها في المتلقي، بوصفه إيقاعاً تجريبياً في القارئ يتباين مستوى تأثيره، من متلق إلى آخر؛ فالتجربة هنا يديرها ثلاثة أطراف هم: النص والمتلقي أو عدد من المتلقين والناقد، وهذه الوجهة، لا نعنى بها في هذه الدراسة كما أسلفت قبل حين من الأسطر؛ ولكننا نعنى بالوجهة الثانية التي يكون عمادها أو مدارها طرفان هما: الفنان أو الأديب والمعاناة التي يعيشها أو يضرها؛ فهو عن وقعها في نفسه، يتشظى انجازات فنية، كل منجز فيها ينبض بوقع التجربة التي عانى تمثلها كثيراً؛ فهو عنها يصدر، وبيحاءاتها يقول، ولمعناها التجريبي يستشرف؛ ومما سبق هناك؛ خمسة أركان يصدر المعنى عن تفاعلاتها هي: المعاناة التي يعيشها الفنان تجربة والعمل الفني الذي يبدعه بوحى منها، وذات الفنان التي تمثلت الركنتين السابقتين وعاشتتهما والمتلقي الذي يستقبل المنجز الفني مستشرفاً معناه، والناقد الذي هو متلق فائق يعنى بالكشف عن فاعلية المنجز الإبداعي فنياً جمالياً على وفق منهج معين.

المعاناة المباشرة للتجربة في أبيات المتنبي هي أثر

الإصابة بالحمى في نفسه ووجدانه، فالمعاناة هنا تهدد

وجوده الحسي المباشر والخيالي أو المعنوي المباشر

أيضاً، ولكن مباشرة التأويل لا التعليل، فهو مأخوذ؛ حساً

ومعنى بهاجس الدفاع عن وجوده إنساناً، كما هو مأخوذ

بتحمل آلام الحمى وتداعياتها على فاعلية جسده ووعيه؛

فالحمى غير مرئية، نرى آثارها ولا نراها ثم ان تراها،

يعينه أو يهيمه الآ على انه إنسان مثله، فإذا ارتفع عليه فهو إنسان مثله، وإذا انتصر هو عليه، فقد حقق لنفسه انجازاً لتكون خصوصية المعنى التجريبي، لكونه بعض وجوه المعنى الفني متصلة بخصوصية المعاناة لحظة التجربة أو بعدها، منظوراً إليها برؤيا البصيرة في النفاذ إلى الأشياء، وفي تأملها، في قراءتها وفي التعامل معها، ولهذا غالباً ما يكشف المعنى التجريبي، ولاسيما عند استثمار الاستعارة عن نظر الفنان أو الأديب إلى المستعار منه على انه صورة يريد لها ان تكون في المستعار له؛ صورة تأويل وليست صورة تعليل، صورة انجاز وليست صورة اعجاز، صورة من لا يريد لنفسه الاغتراب أو حتى الغربة في المحيط الوجودي الهائل.

ولما كانت التجربة؛ هماً مؤلماً أو ألماً مبرحاً، أو خيالاً جامحاً، أو غير ذلك من وقائع الأيام في حياة الناس هذه، فانها في كل حال؛ اما أثر نعيشه أو حال نقع فيها، أو واقع يسكننا ونسكنه، أو رؤى أو أخيلة نتأملها؛ بحرقة المعاناة أو ألم الاستشراق، أو ربما وجه رؤيا وحلم الفرح به، إلا أننا في كل حال منها انما نصورها محاولين الإمساك بوقائعها، امساك من يهيمن أو يوجه، أو من لا يريد للأشياء ان تنقلت من بين هيمنته المجازية عليها؛ ولهذا يصير من الحال الطبيعية، ان تأتي الاستعارة المكنية لتؤدي وظيفة التجسيد، حيناً بوصفها استعارة تجسدية، أو التجسيم أحياناً أخرى، بكونها استعارة تجسيمية، وهكذا.

فالمعنى التجريبي، نفسي في عمقه البعيد، وهو ما يتيح للمنهج النفسي ان يستظهر ذات المبدع في صور انجازها، ولاسيما تلك التي تعيد فيها إنتاج الأشياء من جديد، في مواقف ضعف الذات أو في مواقف انهزامها. ولذا كانت المعنى التجريبي في مواقف انتصار الإنسان، هو غيره في مواقف انهزامه، وقد المحنا إليه في أبيات المتنبي ضمن سياق انهزام.

يعني ان تعيشها، وليس من عاش الشيء كمن سمع به، ولهذا نلحظه منفعلًا بتجسيد الحمى في صورة إنسان، كأن يصورها بصورة امرأة، وفي هذا التجسيد تقريب لفاعلية الصورة لمن لم يعش الحمى؛ وفي التجسيد تشويق من بعيد، يضمرب فيه المتنبى حتى في هذا الموقف استعلاء على الآلام والمعاناة، وإذ يستثمر الاستعارة المكنية في تجسيد الحمى بصورة امرأة، فهي محاولة في إظهار الشيء الذي نراه عبر آثاره، إظهاره في صورة يضمرب فيها قدرة على التجاوز وإمكانية الانتصار على المعاناة. ثم انه في كل جملة شعرية يجسد الحمى فيها بصورة امرأة؛ يظهر نفسه، كريماً في تحمل المعاناة؛ مقتدراً في محاولة التخطي؛ فالحمى تداهمه أو تزوره ليلاً وليس نهاراً وفي صورة امرأة وليس رجلاً، وهي تتخفى عنه وهو حاسر أوجاعه لها، مظهر نفسه، وهو يبذل لها أئمن الفرش واحلاها لتبيت فيها أو عليها، ولكنها تأتي إلا ان تتمكن منه بان تبيت في عظامه، أي ان تجري منه مجرى الدم والقدرة، وحين يكشف الصبح عن مؤامرتها بحق المتنبي، فيطردا أثر ذلك الاتكشاف فانها تبكي بضعف قدرة النساء على البكاء، انها تبكي باربعة سجام، وإذ يخشى عودتها في الليل القادم، فان نفسه ووجدانه يرقبانها، يراقبان تلك الحمى، المرأة، ولكن من غير شوق، وان كانت المراقبة في دقتها تشبه مراقبة الحبيب المشوق إلى اللقاء، المستهام بما سيكون فيه، وهو حتى في هذا يذهب بعيداً في تجسيد الحمى بصورة امرأة، ليوحي من طرف بعيد، انها تغرب به، وهو يحسن المراقبة لها لدفع غدرها.

كأن المعنى التجريبي المعبر عنه في استعارة تجسدية، يكشف عن قصد الفنان ومنه الشاعر، إلى تجسيد المعنويات أو المحسوسات، كما جسّد المتنبي الحمى في صورة امرأة، ليرتفع بوقع التجربة في نفسه إلى مستوى النظر، إلى المستوى الذي لا يرى فيها من ينافسها أو

المعرفة ذات الآفاق الروحية الرحبة، والشاعر في ختام تجربة الحج آخذ يعبر عن ملحظ مما كان في مشهد ختامي لما هو كائن حينئذ، فقد كان متوقفاً لروح أمغت في تأمل الغائب عبر رموزه الحاضرة، ان تستريح في أداء المعنى التجريبي، إلى مباشرة المعنى باللفظ الحلو الحسن، كما قال ابن قتيبة قبل أسطر، فكأن الإنسان المبدع في بعض حالاته إذا عاش تجربة حسية مؤلمة في حسيته كـ(حمى المتنبى) يمعن في تفعيل الخيال وانسنة الأشياء وصدور المعنى التجريبي عن فاعلية الخيال، اما إذا عاش تجربة روحية ذات وقع غامض على مَنْ لم يعيشها فسيكون مأخوذاً بالخطاب الفني الذي يصدر فيه المعنى التجريبي، عن إيقاع الحس أكثر من إيقاع الخيال، وعن مجاورة الأشياء في أداء المعنى أو الإيحاء به، أكثر من انزياحها عن الواقع إلى مجازات ذات وقع خيالي خاص.

ولذلك كانت (منى) عند الشاعر محطة قضاء كل الحاجات فهو يودعها بالحس ماسحاً جدرانها، حتى أخذوا يحملون أشياءهم الحسية كلها فلا ينظر الغادي الذي هو رائح، حتى كانت رحلة الإياب مكتنزة بالأحاديث، لان الروح امتلأت مما كان والخيال اكتنز فالحواس الآن تتبادل الأحاديث مستعدة ما كان، حتى صوروا الطريق نهراً فأعناق الأباطح تسيل فيه، كأنها ماء هم على أمواجه راكبون، إذ الاستعارة المكنية في البيت الأخير تشخيصية، تصور المعنى حسيّاً حيث سالت الأباطح كالمياه بأعناق المطي، في التعبير عن معنى انسيابية رحلة العودة. كأن المعنى التجريبي هنا، أمغت ذاته المنتجة له في صور من المعاناة الروحية إلى الحد الذي اكتنز بها، فهي الآن في سياق من الخطاب الذي ينزع إلى بساطة الظاهر، ليكون ذلك الثراء قريباً من المتلقي، أو متصوراً في أخيلة ما يبدعها المتلقي...

في مواقف الانهزام ينفعل المعنى التجريبي بانتصار الإنسان، سواء عبر الأسطورة أو الرمز أو الاستعارة بأنسنة الأشياء أو تجسيمها أو تشخيصها، إذ يأخذ المبدع بقراءة الواقع فنياً، معنفاً في استحضار الغائب، والارتفاع على كل أشكال الضياع.

وإذا كان القدماء قد عدوا أبيات المتنبى السابقة من المعاني التجريبية المخترعة أو المبتدعة التي اخترعها شاعرها متكناً على نفسه^(١٥). فقد نظروا في أبيات غيرها تضمنت معنى تجريبياً في حال من فرح، ولكنهم عدوا المعنى فيها خلواً من الفائدة، وان حسن لفظه وحلا كما يقول ابن قتيبة^(١٦). الذي لم يجد في الأبيات الآتي ذكرها فائدة في المعنى:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان مَنْ هو ماسحُ

وشدّت على حذب المهاري رحالنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطحُ

وكأن الشاعر إذ قال بوحى انقضاء تجربة روحية مدهشة هي تجربة الحج التي قضى فيها رؤى من آفاق روحية رحبة، وأبعاداً من معالم حسية تحيل الحسي فيك معنوياً، وتدهشك بأفاقها الرمزية التي يرتفع فيها البصر إلى مستوى من تأملات البصيرة الاستثنائية، فقد كان حاضر الشاعر بين يدي الله، ممعناً البصيرة في تجاوز البصر، ومتأملاً الطقوس فيما هو كامن بعدها أو أثرها، فكأنها خطاب يؤدي فيه اللفظ معاني ذات ثراء باذخ ويرتفع بوعيك إلى سموات من أخيلة أليفة مذهلة؛ بما كان الشاعر فيها محلقاً في فضاءات الروح، ذاهباً بعيداً في العيش في رموزها التي يفسرها لحظة عيشها ويؤولها حين أدائها، على نحو لا تؤديه الصفة بقدر ما تحيط به

ثالثاً: المعنى التقليدي:

يصدر المبدع في المعنى الذاتي عن فاعلية الذات المدهشة في تمثل الواقع بشتى أشكاله، وإعادة صياغته أو إنتاجه، بما يكون فيه نبض المعنى في المنجز الفني صادراً عن الذات، ومتصفاً بها. أما في المعنى التجريبي فإن معاناة ذلك الواقع بأشكاله، والارتفاع عليها بتمثلها وإعادة خلقها فنياً، بما يكون المعنى فيه مبدعاً للمعاناة في صور ايجابية، تشف عن الروح التي عانتها وإعادة إبداعها، فكانت متميزة من سواها في إعادة إبداعها عملاً فنياً استثنائياً والمعنى في الاتجاهين هنا: الذاتي والتجريبي، يتصف بالنزوع الإبداعي وحضور الإنسان في أدائه بشكل غير تقليدي.

أما في المعنى التقليدي؛ فإن الذات تقلد معاناة سواها، فهي تعيد استنساخها، بما يكون المعنى اثر ذلك نوعاً من الاتباع، يحاكي فيه الفنان منجزات غيره. كأنه يذوب ويتحلل في إبداعات غيره ثم تأخذه هي في أشكالها ومعانيها فإذا به ينسج على منوالها، ويتبنى رؤاها، وطرائق نظرها للأشياء والموجودات. في المعنى التقليدي؛ لا يعبر الفنان عن نفسه بالمعنى التأويلي العميق، بقدر ما يعبر عن أنفوس الماضين بصدوره عن تراثهم وتقليدهم لرواهم ومنجزاتهم، بمعنى ان فاعلية المنجزات الفنية أو الادبية الماضية التي استحوذت على وعي الفنان في مراحل لاحقة هي التي تنجز المعنى، وتعبّر في المستوى السطحي عن مرحلة التقليد، عن رؤى الناس في مرحلة التقليد؛ ولكنها في الواقع انما تعبر عن نفسها، إذ الزمن في المعنى التقليدي ماضٍ.

المعنى التقليدي يشرح معنى سبقه، فهو به مأخوذ، وعنه صادر، وإنما الفرق بينه والمعنى الإبداعي الذي يأخذ بتقليده هو في خصوصية الأصالة فهي عنه غائبة كونه استدعاها من الماضي وليس من جهد انجازه.

لا يعيش الفنان أو الأديب الذي ينتج المعنى التقليدي في منجزاته في حاضر عصره، بل هو منتم لماضي أسلافه، كون العناصر والرؤى التي يتكون منها وعيه غير المباشر، تنبض بقلب من ماضٍ؛ فالعلم عنده كونه دراية وإدراكاً انما هو خبر عن فعل مضي أو انجاز لعقل كان، من دون ان يوغل في فعل عقله الراهن أو كيفية انجاز خبره الذي يكون. والفهم عنده مستمد مما كان، إذ هو يفهم ما وجد الآخرين قد فهموه، ويريد لآليات الفهم الماضية حتى في صورها المتغيرة المتحركة أن تسير في سكة الزمان والفعل الماضين، والزمن عنده موصول بحركية واحدة تمخض عنها الفعل الماضي، فكأن الحاضر مقروء بوعي الماضي، ومعنى الزمن الراهن منتسباً للأسلاف، مرآة الزمن عنده تعكس حركة الفعل الماضي، وبوحي منها تستشرف المستقبل، استشراف من يرى فيه، فعلاً ماضياً يتكرر. والمكان عنده غير متجدد بتجدد المكين، المكان عنده صخري، وليس رملياً، وجه من حجر لا حياة فيه، لا يرى بين ضفتي النهر مكانا، مع أن المكان كل المكان هو ذلك الذي يجري بين الضفتين، وهذا الذي ينبض بين الضلوع، إذ المكان هو المكين، وإذ يكون مكيناً فهو حرّ في أن يتبدى له المكان، بأبعاد شتى، فإذا كان حجرًا فهو بناء متغير لا يؤول إلى جفاف، وان كان قبراً فهو تراب كان لا يؤول إلى صنم، فالمكان في الزمان ثمرة حيناً، أو نبات يطرح ثماره أحياناً أخرى.

أما مكونات لغة التعبير عن المعنى التقليدي، فهي واحدة في معطياتها، إذ هي في الرسم إذا كانت ألواناً فلا تغادر البصر إلى البصيرة، ولا تغادر الماضي إلى الراهن، ومن ثم فهي لا تتقن صناعة المستقبل، وهي في الموسيقى إذا كانت نغماً، فلا تعزف غير الإيقاع المؤلف الذي يشف عن ذائقة رتيبة لا تحسن التنوع ولا تتقنه، إذ الموسيقى عندها جسد منظور إلى رتابة أبعاد هو ليس روحاً ينتج

واللاوعي الفني إلى وعي الأداء الفني مباشرة. وهو في المذاهب الفنية يصبح نمطاً متداولاً في آليات ذلك الفن، فالمعنى الفني في الشعر الرومانسي متصف بالنزعة التقليدية لدى جيل ما بعد الرواد، وكذا المعنى الشعري في القصائد ذات النزوع الرومانسي، بعد انحسار مذهب الرومانس، صار متصفاً بتقليد نماذج الرومانسيين الراقية، ولو لم تتعدد المذاهب والفنون في العصر الحديث، على هذا النحو المذهل في عالم اليوم، لاتصفت المعاني الفنية في كل فن بظهور النزعة التقليدية، لأن شيوعها في الآداب الكلاسيكية القديمة، أما يرجع إلى سبب جوهري من بين أسباب أخرى، هو قلة المذاهب ومحدودية المناهج والنزعة الوظيفية لأغلب الفنون، بما كان فيه الفني موظفاً لأغراض هي غير فنية، يضطر الفنان فيها، إلى أحلال الموضوعية محل الفنية والتقليد محل التجديد، والمباشرة محل الانزياح، والظاهر محل المجاز وهو ما يؤدي إلى شيوع التقليد من جهة، والنظر في الفنون بمنظار علمي يرجع إلى حقول معرفية أخرى.

ان المعنى الفني يتمخض عن إذابة الواقع في الوجدان الإنساني فهو به يتخلق وعنه يصدر، كل مظاهر الواقع؛ تذوب وتتحلل في الوجدان الفني لتصبح مولوداً من جنس جديد، هو ابن ذلك الواقع ولكنه ابن مختلف عنه، متميز منه؛ وكلما احتفظ هذا الابن باستقلاليته في إعادة بناء الحياة الإنسانية التي هو فيها وهي فيه في آن معاً، استطاع ان يبتدئ في صور من فنون عديدة، وبأشكال جديدة؛ تتصف بهيمنة المعنى الفني ذي السمات الإبداعية، ولكن استقلالية ذلك الابن البار إذا اخترقتها مرجعياته الثقافية العامة، من الدين والسياسية والاجتماع والاقتصاد إلى الجنس والرياضة، وعموم الحقول المعرفية الأخرى أو الفنون ذات النزوع الوظيفي المباشر؛ اختراقاً ذهب بخصوصيته وطبيعته هويته الفنية، وجعله موظفاً معرفياً

ويحرك ويغير ويضيف. وهكذا في الفنون الأخرى ومنها الأدب الذي منه الشعر؛ فلا تصدر لغته إلا عن أسلوب أخذ بتقنين قواعده السابقون، فهو يستثمر في معنى المحبة ألفاظاً مجازية شاع تداولها عند السابقين، ويكني عن المرأة بألفاظ استقرت التكنية بها في تراث الأسلاف، ويرمز لمعنى البلادة بما كان من ألفاظ، ويستعير لمعنى الشجاعة مسميات أو ألفاظاً مألوفة في التراث، أو يرجع إلى التشبيه، فيشبه الممدوح بالأسد في معنى الشجاعة، وبالبحر في معنى الكرم، وبالبدر في معنى الجمال، وهكذا هو يقفو آثار أسلافه.

المعنى التقليدي، يسير على قدمين؛ أولاهما: الوعي الذي ينبض قلبه بفكر الأسلاف فلا يخرج عنهم أو عليهم. وثانيهما: ما استقر من أساليب التعبير عن المعنى عندهم، فهو يستعيدها، مردداً ومقلداً ينوع في صور التقليد، حتى لا يقع في التجديد.

المعنى التقليدي حضور لافت في كل فن، ينهل منه المبتدئون في مراحلهم الأولى، حتى إذا استقرت عندهم الموهبة غادروا التقليد إلى التطوير، فإذا جنحت بهم العبقرية جنوحها المدهش، صاروا إلى التجديد، من دون ان يفقدوا هويتهم؛ في العرق أو البيئة أو المعتقد أو اللون. المعنى التقليدي مرحلة في طفولة الفن وعمر التجارب.

تري؛ لماذا يلزمنا التقليد بوصفه معنى، ولا نلزمه كونه تكراراً دائماً لا يدهش البنية بمعنى جديد دائماً؟ المعنى التقليدي في مراحل الابتداء وتجريب الخطوات الأولى؛ وعي من تحسس مكونات الأشياء، والنظر فيها عند السابقين، وهو نمط من الوعي لا بد منه، كما انه نمط من محاولة فهم الآخر واستيعاب معطياته، نمط لا بد من ممارسته بشكل أو بآخر. كما انه قد يفرض نفسه في أحوال التناص حين تهيمن فاعلية الآخر الاستثنائية على منجزاتنا في بعض أساليبها، وهو نمط قد يتسرب من

لها، أو لأي حقل فيها أو منها، فسيعود ذلك الابن هجيناً، وستكون مكوناته بكل معطياتها، موضوعية أكثر منها فنية، وستكون هيمنة المعنى التقليدي على أي من مكوناته سمةً عامة، وهو ما يفسر على امتداد تاريخ الآداب والفنون، ان التوظيف الإيديولوجي أو المذهبي لأجناس الفنون والآداب، لا يؤدي إلى الإبداع؛ بقدر ما يفضي إلى إنتاج عقليات مستقبلة عن التجديد، لا تتصف بالمقدرة الفذة على استشراق المستقبل، بعين المعنى الفني، بقدر مقدرتها المباشرة على الإنتاج التقليدي الذي لا ينظر أبعد من النفع الآتي المباشر، ولذا تسكن حركية الفنون، وتخدم جذوة الاتقاد فيها؛ في التقليد يتقدم الزمن ويتراجع الوعي الفني، وفي المعنى الفني الإبداعي يتقدم الإنسان امام الزمن.

وقد ساعدت معايير قراءة المعنى عند القدماء، على النحو العام الغالب، على شيوع المعنى التقليدي، فالكلام الشعري مثلاً موصولاً بمقاصده الخاصة، مرتبطاً بالمغزى الذي يذهب إليه، وبانجاز الوظيفة الاجتماعية التي هو موظف لها، وقضية الصدق والكذب عند من قالوا: أجمل الشعر أصدق. عنوان في هذا الاتجاه، ولاسيما إذا علمنا، ان الصدق عندهم يعني النزوع الى التوافق مع المعطيات الموضوعية التي يتبدى عليها الواقع، بما يعني ان الفني في الشعر يُقرأ بمعيار أخلاقي، وربما كان أدونيس على صواب إلى حد ما، حين زعم: ان توليد المعنى الجديد في الشعر، يساوي الأخذ بالرأي في الشرع^(١٧).

وقد ذهب الجاحظ من قبل إلى القول بالمعيار الأخلاقي

مكونات أداته الشعري، بدا لك تميزه من سواه، وهذا في عصره عند الجاحظ قراءة نوعية ثاقبة، ولكنه اليوم، اعتراف، بكمون خصوصية المعنى في الموقع وليس الوعي الفني الذي يصدر عنه العمل الفني بنزوعه الجمالي الخاص؛ وقد قال الجاحظ في هذا الاتجاه من المفاضلة؛ ((المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنما يحيى المعاني ذكرهم لها، واخبارهم عنها، واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجلبها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً، وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيداً، والمقيد مطلقاً، والمجهول معروفاً، والوحشي مألوفاً، والغفل موسوماً، والمعلوم موسوماً وعلى قدر وضوح الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع أنجح، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه، ويحث عليه؛ بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم))^(١٨).

إشارة الجاحظ هنا، انتباهه نقدية لافتة، غير أنها في مستوى توجهها العميق، ترتفع بالمعنى العام التداولي لتجعله موجهاً للمعنى الفني، وليس باعثاً نسبياً، أو مجاوراً تأويلياً، ثم أنها تحت وعي النزوع الفني في الأديب إلى توخي البراعة في حسن إظهار المكنون من المعنى بملبس حسن، يكون التزيين اللفظي أو المعنوي هو مدار البراعة

عل نحو مباشر، ولكنه أشار بذكائه الخاص إلى؛ تميز الشعراء في إبداع المعنى الخاص، في خلال حسن الصياغة من الأبعاد العامة التي عليها الفهم الأخلاقي للمعنى في الواقع المباشر؛ فإذا أنت -أيها المتلقي- قارنت بين المعنى الأخلاقي مشروحاً بمعناه العام على أرض الواقع التداولي والمعنى الخاص (الفني) في كلام الشاعر، الصادر عن

وقد ذهب الجاحظ من قبل إلى القول بالمعيار الأخلاقي

والدليل عليها، ولكن المعنى على هذا التصور من الاشتغال
يعنى بالموضوعي وأبعاده، وليس بالفني وتجلياته ثم أن
الاقتداء بلون من الخطاب في إنتاج المعنى، يذهب
بخصوصية النوع الفني ويقع به في دائرة التقليد، والبيان
القرآني العظيم نوع الهي خاص، يتصف المعنى فيه بقدرة
عجازية لا يقربها البشر، كما هو معروف.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني أبرز من برع في
قراءة المعنى البياني وكذلك المعنى النحوي، قراءة تفوق
فيها على السابقين عليه، بتأكيده على فضيلة النظم في
إبداع المعنى؛ أي في صدور المعنى عن مكونات بناء
النص، من مستوى المعجم والإيقاع إلى مستوى الصورة
والتركيب النحوي والبناء العام، وهي قراءة انفتح العمل
فيها على مستويات في إنتاج المعنى، لم يُعن السابقون
عليه كثيراً بقراءتها، على نحو ما فعل.

غير أن الجانب الذي تسرب منه المعنى التقليدي هو
ما كان من حرص الجرجاني على المعيار في قراءة
المعنى، وعلى الامتداد في توجيه القراءة، وعلى النزعة
القواعدية الجامدة في النحو، ولاسيما ان ((النهاة
واللغويين مولعون بحصر النشاط اللغوي، في قواعد تحفظ،
ولكن عبد القاهر يخالطه شك في هذا المنهج، بالقياس إلى
الشعر؛ إننا باستمرار أمام وحدات وتنظيمات جديدة، وليس
لهذه الجدة نهاية))^(١٩). لان انفتاح تراكيب الشعر على عدد
غير محدد يشير إلى خصوصية المعنى الصادر عنها، وقبل
ذلك يوحى بأن النزوع إلى المعنى التقليدي في الفنون
ولاسيما الشعر، لا يتناسب مع الوعي الإنساني المنتج
للشعر بدءاً، ولا مع طبيعة لغة الشعر ذات الإحياء الفني
الجمالي الخاص. وهناك ملحظ نفسي في هذا الاتجاه وهو:
ان الذات المبدعة وهي تقدم رؤيتها الفنية للوجود في خلال
صياغات وتراكيب ذات طبيعة استثنائية متجددة في
إحياءاتها، لا بد وان يكون المضمير في روحها الفنية

وفي الخطاب الفني الحديث، ولاسيما الشعر، لم ينفصل
المبدعون عن أساليب البيان التقليدية كثيراً، في أعماق
منجزاتهم الإبداعية، ولكنهم لم يدخلوا في عالم القدماء
نفسه، بل تمثلوا عالمهم الذي يتخلق فيهم، فجاء منجزهم
مدهشاً في صدورهم عن أساليب البيان، وفي اختلافه عن
القديم، أي عن نزعة التقليد الموروث، لان التقليد ليس في
الأساليب بل في الأرواح التي تتقمص كيفية الصدور عن
تلك الأساليب، وكلما كانت حرة في التمثل والصدور، كان
منجزها استثنائياً، فإذا أوغلت في الانحياز إلى تمثلات
السابقين، وعياً ثم تطبيقاً، كشفت عن حضور ظاهر للمعنى
التقليدي في منجزاتها الفنية.

ولقراءة الملحظ الأخير تطبيقياً، نشير إلى معنى
تقليدي، شاع في الشعر القديم، أو في الأدب العربي القديم،

يبكي امرؤ القيس وصحبه ذكرى ظلل مضمخ بذكرى حبيب، يقع ظلله في سقط اللوى الذي يقع بين الدخول وتوضح وحومل والمقراة، والذي أشجاهم ان سقط اللوى وسط تلك الأماكن الأربعة، لم يندرس رسمه؛ على الرغم من خيوط الآمال التي تتسجها على وجهه رياح الجنوب والشمال؛ فالظلل مكان تبعثك بقاياها إلى التذكر، أو يبعثك تذكر صورته إلى الشجا، أو تحيلك رؤاه التي تنبض بين جنبيك إلى حنين قاس، وهكذا: هو واقع موضوعي يصوغه الشعر بأساليب فنية تواضعت عليها الأجيال حتى صار المعنى الشعري في الأجيال المتأخرة معنى تقليدياً، لان الوعي الذي أنتجه تمثل الأسلوب بألياته التقنية، ولم يتمثل الروح التي أنتجته، وبذلك صار المعنى بعد جيل التأسيس تقليدياً، لا فنية فيه.

ولما انتبه الشعراء المحدثون إلى خصوصية المعنى الفني، حتى في حال التعبير عن معنى مألوف؛ فقد أخذت صياغة المعنى عندهم - كما عند درويش مثلاً- تتخذ أبعاداً ذات تأويلات مدهشة؛ هي أبعد ما تكون عن التقليد، مع قربها من نبض الواقع ومعناه المباشرين؛ فسقط اللوى عند درويش: أفق رصاصي من الرباط إلى بغداد، وطرق من الصدف المجوف من محيط الرباط إلى خليج بغداد، اما جوار سقط اللوى من جهاتها الأربعة فهي دائرة تلف حولها عليه، انها بكل قسوة الحقائق البسيطة مشنقة بحبل واحد فقط. فالمكان والزمان والأشخاص في معنى درويش، لا ينهض بها المعنى الموضوعي.

لان الظلل بوصفه معنى موضوعياً، وكل الوقائع والموضوعات، في عالم اليوم والأمس والغد الممكن، تلك التي استقبلتها الروح الشعرية المحدثنة في هذا العصر، أعني لدى الشعراء الاستثنائيين، مثل محمود درويش، لم تتلقاها أرواحهم الشعرية ولا وعيهم الفني تلقياً موضوعياً، كما كان لدى كثير من القدماء، انما تقبلوها بقبول حسن،

ولاسيما الشعر؛ هو الوقوف على الأطلال، وأسلوب التعبير عن هذا المعنى موضوعياً مفهومة، وكيفيات التعبير عنها شعرياً صارت معروفة أيضاً، على نحو لافت للنظر، حتى انك إذا أخذت بنثر مقطع شعري في وصف الأطلال أو بشرحه، وجدت ان الشرح أو نثر المعنى أو التفسير، لا يختلف كثيراً عن الكلام الشعري في الأصل، وهو ما يتضح عند جميع الشروح؛ بما كان الفرق فيه بين الحاليين، كامناً في موقع المعنى من الكلام، وليس في وعي التعبير عنه فنياً، بما يكون الشرح أو التفسير قاصراً عن الارتفاع إلى مستوى الكلام الشعري، لان المعنى الفني، لا يظهر بالشرح أو التفسير، بقدر ما نوحى ببعض معطياته عند التحليل الواعي لبواعثه العميقة، ومكوناته الفاعلة.

ولكن الظلل في القصيدة الحديثة، إبحاء رمزي، وأفق تعبيري، قد يكون سياسياً في إبحاءاته كما في قول محمود درويش^(٢٠):

طرق من الصدف المجوف... لا طرق

ومن المحيط إلى الجحيم

من الجحيم إلى الخليج

ومن اليمين إلى اليمن إلى الوسط

شاهدت مشنقة فقط

شاهدت مشنقة بحبل

واحد

من أجل مليوني عنق

ان درويشاً إذ يرثي ظلله، لا يشبه القدماء في منحى رثاء الظلل، كما في قول أمير الشعر الأول امرئ القيس الكندي^(٢١):

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة، لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمأل

نؤوله، ان نتعلم كيف تتحول الكلمات إلى أفكار، فتكون قادرة على الرؤية، ونكون من خلالها قادرين على الأبصار؛ ان الأفكار لا ساحل لها، فكيف تكون الكلمات التي تحيط بها؟؟ ثم كيف تكون وسائل التعبير عن الأفكار، سواءً كانت الكلمات أم غيرها؛ فقد تكون الإشارة، وقد يكون النغم، كما في الموسيقى، وقد يكون الحجر كما في النحت، وقد يكون اللون كما في الرسم، وقد تكون ثنائية الجسد مقروناً بتجليات العاطفة؛ أعني: الجسد ٣ الإحساس، كما في الرقص، أو الجسد ٣ التفنن، كما في الرياضة، وقد يكون؛ الجسد ٣ الروح كما في التصوف، وقد يكون، العقل ٣ الخيال كما في الرياضيات؛ ان وسائل التعبير عن الأفكار غير المحدودة، كثيرة جداً، وتكاد تكون غير محدودة هي الأخرى؛ غير ان الجوهرى فيها ان كل وسيلة، ولاسيما الكلمات، ينبغي ان نفكر عميقاً؛ كيف تكون فناً غير محدودة أيضاً؟

حين ندع الكلمات حرة في استقبال أفكارنا، تتسع الكلمات إلى ما لا نهاية وتتضح الأفكار، وتفتح على القراءات، فتكون قلوبنا منفعلة بتحرير الكلمات من سجن وظائفها المباشرة، وحينئذ قد تأخذ الكلمات بالتشكل اللانهائي منتجة أجناساً فنية؛ بمعنى ان الأفكار أصبحت معاني فنية وهو ما يوحي بلا نهائية الكلمات؛ ومن ثم فإن المعنى التعليمي لا يجيء منصباً بالدرجة الأساس على حرية الكلمات، انه معني أولاً بكيفية التفكير المنتج الذي يتيح للكلمات أوسع مدى وأعمق رؤية؛ انه معني بأبعاد التفكير في إبداع الوسائل، فلا تكون الوسيلة المحدودة غايته بل التفكير في إبداع الوسائل المتجددة، وتجدد أبعاد الوسيلة الواحدة على نحو متصل هو الغاية . ان المعنى التعليمي ينبغي ان ينتج تعلم المعنى بوصفه تجديداً في التفكير، قبل كونه تقيداً بالوسيلة، وان لا ينشغل كثيراً بتعليم المعنى؛ فيذهب كثيراً في الوسيلة متناسياً الغاية التي

كشفت عنه المعاني الفني، سواء في الشعر عند الشعراء، أم في القصة عند القصاصين، أم في الرواية عند الروائيين، أم في الرسم عند الفنانين التشكيليين، وهكذا؛ لم يعد العمل الفني ومنه الشعر ينبض بوعي موضوعي قابل للتقليد، ولا برؤى صالحة للاستنساخ، على الرغم من شيوع ظاهرة الاتباعية في الفنون الحديثة، على نحو غريب، ولكن المعنى الفني في المنجزات الأصيلة لم يضر النزعة التقليدية في الأداء ولا أوحى بها، وصار المعنى منظوراً إليه من مكونات العمل الفني، تلك التي تتعدد بتنوع بصمات مبدعيها، ومن ثم يجيء المعنى التقليدي مكشوفاً مرفوضاً، كما يكون المعنى الإبداعي استثنائياً لافتاً للنظر، يدعو إلى التأمل ويستدعيه.

فالمعنى الإبداعي نزوع إلى الأصالة كامن في الروح التي تنتجه، قبل أخذها بالعمل على إبداعه، كما ان المعنى التقليدي غياب في فاعلية الآخر مستحوذ على منجزها، كامن في قدرتها على تصور الأشياء والتعبير عنها، قبل أخذها بالعمل على الاشتغال الفني. في المعنى التقليدي لا تستطيع استشراف الوعي الجمالي الباعث على الإدهاش، لان ذلك المعنى منتزع من أفق زمني ومكاني، كان قد انتسب إليه، ثم هو بوعي التقليد أريد له ان يعبر عن راهن ليس له، ولذا يظل التقليد استثنائياً في التعبير عن الغياب.

رابعاً: المعنى التعليمي:

ان محدودية الكلمات في المعاجم اللغوية، في مقابل لا محدودية الأفكار في عقول الناس وأخيلتهم، وفي حركية الحياة كلها؛ تدعونا إلى التفكير العميق بمسألة مبهمة هي؛ ان نتعلم كيف نفكر تفكيراً منتجاً أولاً، بما تكون أول محصلاته؛ تفعيل الكلمات، واثراء السياقات التي تثمر فيها الكلمة كلمة أخرى جديدة، ان نتعلم كيف نفتح الأفق المحدود للكلمات إلى مديات غير مقيدة بحدود؛ مديات يبصرها المعنى الذي نقصد، ويفتح معناها المعنى الذي

المبدعين في كل فن إبداعي إذ هي التي تبذل في خلال منجزات صفاتها الاستثنائية أعمالاً فنية عنها يصدر المعنى، وإذ يصدر؛ فهو يتضمن النزوع التعليمي بشكل غير مقصود ولا ممنوع، لأن الفني يتضمن التعليم نهجاً غير مقصود.

ولهذا لم يكن النقد الذي يعلم الفنان صناعة الفن ناجحاً دائماً، لأن الفطرة لا يتقنها معلم لم يتنفسها روحاً، ولا يعلمها للآخرين معلم لم يعيشها في صورة من صور نقاء السريرة، قد يتعلم الإنسان نظم الشعر؛ ولكنه لن يكون شاعراً، وقد يتعلم الإنسان رسم الأشكال، ولكنه لن يكون فناً تشكيمياً، وهكذا كان كل عمل إبداعي حافلاً بمعنى فني مدهش، يوحى بنزوع من معانٍ تعليمية؛ تدل بها الفطرة، ويوحى بها نقاء السريرة. وهكذا يكون كل عمل فني مصنوع عن قصدٍ تعليمي، مكتفياً بمعانٍ تعليمية مباشرة يذهب بها المتلقي إلى جادة الشرح والتفسير، لتأشير المعاني التعليمية نفسها، من دون أن يكون لروح الفن حضور.

وهنا كان النقد الذي يظن أن يعلمك كيف تبذل فناً، قاصراً عن الإبداع من جهة القراءة، وأنت بتأثير منه قاصر عن الإجاز سوى ما قد يكون من معنى تعليمي؛ يضيق به قصدك، ولا يتسع به وعي المتلقي، وفي النقد العربي القديم، أكثر النقاد والأدباء من نزعة التعليم التي لم تنتج سوى معنى تعليمي غير فاعل. ولنقرأ أبا هلال العسكري، كيف يخاطب الآخر مشيراً إليه، بتعلم صناعة المعنى التعليمي، فيقول موجهاً المتلقي إلى كيفية كتابة الشعر قائلاً^(٢٢): ((وإذا أردت أن تعمل شعراً، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكري، وأخطرها على قلبك، وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى...)) ثم يذهب أيضاً إلى تعليم المتلقي كيفية نظم الكلام في سائر الفنون

تحرر الوسيلة من أسر اللحظة. إن المعنى التعليمي لا يلزم أن يكون في الفنون إلا وصفاً إخبارياً، ولا يلزم أن يكون في العلوم الصرفة إلا توصيفاً لمعطيات التجريب المؤطرة بحدود الزمان والمكان، تلك التي تكون النتيجة فيها مؤدية إلى أفق من نتيجة أخرى.

إن المعنى التعليمي في الفنون لا يبني جداراً بقدر ما يفتح أفقاً، كما هو في العلوم الصرفة لا يقف عند نتيجة اللحظة، بقدر ما يذهب إلى نتائج أخرى في لحظات الاشتغال القادمة؛ ترى إلى أي حد تقدم المعنى التعليمي بقراءة المنجزات الفنية ولاسيما الأدبية في تراثنا؟

كل عمل فني لابد أن يشف عن معنى، وفي فنون الأدب يتمخض المعنى الفني، عن اشتغال على الآتي عبر معاناتها الراهن، بما يكون فيه النص الأدبي الحامل للمعنى، محتفياً بجديده الذي يؤسس له، وهنا يكون المعنى التعليمي مضمراً في الفني وصادراً عنه، إحياءاً لا توجيهاً، وأداءً لا وصفاً، وتأثيراً لا تعليماً؛ فهو ينتمي إلى الفن لا إلى التعليم؛ لأن المبدع لحظة إنتاج المعنى يصدر عن الإحياء والاستشراق، وليس عن التصنع والتعلم الآلي، ولو كان الأمر صناعياً، لما أنتجت الفطرة البشرية النقية لغات بني آدم على هذا النحو من الانتظام، وفي ضوء ذلك الأداء من القواعد، حتى انتبه علماء اللغة والنحو؛ إلى ذلك الانتظام وتلك القواعد، فأنجزوا بتنظيمها وتبويبها وتقعيدها واستشراق الممكن المحتمل والمستعمل الشائع منها العلوم اللغوية والنحوية المعروفة بين بني البشر في حضارة اليوم، إن الجوهر الذي تمخضت عنه كل علوم اللغة وقواعد علوم النحو هو نقاء الفطرة، وانتظام السريرة في صفاتها غير المنظور الذي أنتج على نحو مذهب المعاني اللغوية والمعاني النحوية.

وفي المعنى التعليمي ينبغي النظر في الفطرة الإبداعية المدهشة التي يضمها أو تنطوي عليها سرائر قلة من

وفي ضوء هذا، كان من صفات التعليمي، أن يتناسب موضوعياً مع المعنى المتداول؛ فكان المعنى الفني عندهم مبتدلاً إذا لم يرتفع فيه التعليمي إلى مستوى مناسبة العرف، وليس الفن؛ فيرى ابن طباطبا في عيار الشعر ان: ((من المعروض الحسن الذي ابتذل على ما لا يشاكله من المعاني قول كثير عزة:

فقلت لها: يا عزُّ كلُّ مصيبة

إذا وطنت يوماً لها النفس ذلت

وقد قال العلماء: لو ان كثيراً جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس. وكقول القطامي في وصف النوق:

يمشيين رهواً فلا الأعجاز خاذلة

ولا الصدور على الأعجاز تتكل

لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن))^(٢٥).

ان هذه القراءة، من لدن العلوي، وكذلك، من العلماء الذين ينسب إليهم القول، تحيل المتلقي إلى نزعة توظيف الفني لأجل الموضوعي، بما كان فيه العرف الاجتماعي أو السياسي أو الديني وغير ذلك هو الموجه لكيفية إنتاج المعنى، وهذا التوجيه يتضمن المعنى التعليمي على نحو مباشر، وهو نمط من الوعي في قراءة المعنى شاع في الفنون لدى القدماء، وهو يتسرب إلى وعي المعاصرين في كثير من أطروحاتهم ولاسيما عند أولئك المهتمين كثيراً بتوظيف الفنون للتعبير عن منجزات الوقائع العقلية أو مظاهر الحياة عامة، من دون ان تكون لخصوصية المعنى الفني المتصل بالذات الإبداعية ما يميزها في هذا الاتجاه، ولذلك اتصلت أشعار القدماء بالشروح التي يتقرب فيها المعنى الفني من المعنى التداولي العام؛ سواء في النحو واللغة أم في مظاهر الحياة الأخرى.

الأخرى فيقول على النهج ذاته: ((إذا أردت أن تصنع كلاماً، فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقترب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك فإذا غشيك الفتور وتخونك الملل فأمسك))^(٢٣). ان هذه القراءة النقدية لا تغيب عن المتلقي في طفولة وعيه؛ وهو يتمرن على رياضة نفسه محاولاً الكتابة في فن ما، ولكنها لا تصبح ذات نفع كبير، في مراحل ما بعد الطفولة لان شباب المعنى الفني يتمرد عليها، ولا تجد مرافقته فيها نفعاً كبيراً، فكيف مع الأدب في منجزاته العالية وتجاربه الرفيعة.

ان ارتفاع الفني على التعليمي، صفة إبداعية في الفن، ولكن ارتفاع التعليم على المعنى الفني، يعني هيمنة المعنى التعليمي الذي يتساوى في حضوره لشيوع معناه، كما في رأي الأمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حين أشار إلى فاعلية شعر أبي تمام بدلالة ان معانيه في بعض شعره، لا تضعف ولو ترجمت إلى الفارسية أو الهندية، كما في قوله^(٢٤):

وإذا أراد الله نشر فضيلة

طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما حولها

ما كان يعرف طيب عرف العود

أو في قوله أيضاً:

هي البدر يغنيها تودد وجهها

إلى كل من لاقت وان لم تودد

وهذا الرأي من الأمدي متأت، من قوة حضور المعنى التعليمي في حكمة البيهتين الاوليين، ووضوحه في الوصف الصادر عن التشبيه في البيت الثالث، إذ كانت الذائقة ترغب في هيمنة الحسي الذي يشف عن التعليمي أكثر من رغبتها في الفني الخيالي الذي يشف عن الجمال.

وفي الرسالة الحاتمية، للحاتمي (ت ٣٨٨هـ) نماذج كثيرة من شعر المتنبي يرى الحاتمي فيها، أنه قد أخذها من كلام السابقين، ولا فضل له فيها سوى التزيين والنظم، ويعرض لنصوص كثيرة للمتنبي منها^(٢٨):

*قال أرسطو: روم نقل الطباع عن ذوي الأطماع شديد الامتناع.

وقال المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم

وتأبى الطباع على الناقل

*قال أرسطو: من استمرت عليه الحوادث لم يألم بحلولها.

وقال المتنبي:

إذا اعتاد الفتى خوض المنايا

فأيسر ما يمرُّ به الوحوّل

قال أرسطو: تعاقب أيام الزمان مفسدة لأحوال الحيوان.

وقال المتنبي:

فما ترجي النفوس من زمن

أحمدُ حاله غير محمود

وقراءة المعنى الشعري على هذا النحو عند القدماء في باب السرقات شائعة في التراث، وسببها الرئيس يرجع إلى الرجوع إلى المعنى التعليمي بتغيير المعنى الفني أو النظر إليه بمنظار التعليمي ولاسيما، ان تلك القراءة، كانت وأغراض الخطاب الشعري معلومة ونهج تقليدها شائع، والنزوع إلى القول بـ(المصدق) متواضع عليه، وفكرة المثال أو الأنموذج حاضرة وإسناد معنى النص التعليمي إلى الأصل واردة.

ومما سبق يمكن الإشارة إلى أربعة عناصر رئيسة أسهمت في إشاعة المعنى التعليمي، في الخطاب الأدبي؛ في فنون الشعر والنثر، ثم في القراءات النقدية التي حفلت

وقراءتهم في نمط من المعاني التي يرون ان قريحة الشعراء فيها زادت على عقولهم، أنموذج في اتجاه غلبة المعنى التعليمي^(٢٦).

كما ان مفهوم السرقة في نقدنا العربي القديم، ينطوي في كثير من معطياته، على تغليب التعليمي على الفني، ولاسيما حين تتم قراءة النص في ضوء النزعة التعليمية الظاهرة كما في كتاب مهلهل بن يموت (ت ٣٣٤هـ) في سرقات أبي نواس، إذ يخرج المعنى الفني إلى ما يجاوره من معنى الشرح أو التفسير، ثم يرى ان الشاعر كان سارقاً، ويعرض لعدد من أبيات أبي نواس في ضوء هذا ومنها^(٢٧):

*قال جرير:

بعثن الهوى ثم ارتمين قلوبنا

بأعين أعداء وهنّ صديث

إذ يرى مهلهل ان أبا نواس سرقه وقلبه إلى ذم الدنيا فقال:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت

له عن عدوِّ في ثياب صديق

*قال الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذة

وأخرى تداويت منها بها

إذ يرى مهلهل ان أبا نواس سرقه فقال:

دع عنك لومي فان اللوم اغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء

ان النظرة التي تقول بالسرقة في هكذا نمط من الأداء الشعري، انما هي تأخذ بالمعنى التعليمي العام الذي قد يجد المتلقي البسيط بينه ومعنى النص الفني أكثر من دلالة، بما يكون فيه الفن مقصوراً على التزيين والتحسين، وليس إبداع المعنى عبر مكونات العمل الفني، وربما عبر مكون رئيس تعضده المكونات الأخرى.

الأدبي تفكيراً مستقلاً من التأثير (العقائدي) الحريص على الصدق؛ بوصفه مطابقة العقل والحكمة والوحي^(٢٩). وإن أثر الفقهاء والقضاة والفلاسفة في النظرية النقدية العربية أتاح المجال لهيمنة الحسي والقول بفاعلية المعنى الموضوعي المتصف بمجاورة الواقع، والاقتراب من الأعراف العامة، ولاسيما أولئك الذي عنوا كثيراً بتغليب العقلي على الفني الجمالي والحكمة التوجيهية على إحياء الأثر الجمالي، والالتزام غير المتأمل أو التأويل بالوحي المقدس.

ولما كان ((البحث في المعنى قد ارتبط برأي متماسك في القيم))^(٣٠) فقد صار العقل البياني الذي لا تغيب عنه (فكرة المصدق) هو الموجه في قراءة المعنى ولذلك كان عياره في عمود الشعر: ((إن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء... خرج وأفياً وإلاً انتقض بمقدار شوبة ووحشته))^(٣١).

وهذا التوجيه في قراءة المعنى يؤثر في بنية الوعي الفني لدى المبدع باتجاه إظهار المعنى التعليمي، بخصائصه المنطقية والحسية المباشرة والخيالية المقيدة بالعقل والعرف، والنزوع إلى التوجيه والالتزام بالقيم بمعانيها المباشرة، وتضعف إلى جوار ذلك السمة الإبداعية التي تصدر عن ثراء الخيال الفني الجمالي الذي تتسع معطياته الفنية بالتأمل والتأويل.

أما فكرة الإسناد التي عنيت بها النظرية النقدية عند العرب، فقد كان مؤداها العناية بإسناد المعاني إلى مصادرها، عناية تاريخية، كان الناقد فيها يعنى بتعقب المعاني، والموازنة بينها، ناظراً في صورة ورودها الأولى وفي صور ورودها الأخرى، وعلى فكرة الإسناد قامت ظاهرة السرقات الأدبية وكذلك منهج الموازنات في النقد القديم؛ ((والى فكرة السند هذه يعزى تنبؤ النقاد، إلى دقات الصلات بين المعاني، وتربية الاهتمام بها))^(٣٢) وفي كتابه: الموازنة بين أبي تمام والبحتري والوساطة بين المتنبي وخصومه، عناية بفكرة الإسناد، وقراءة كثير من الشعر بوحى منها. ولاسيما في باب التأثر والتأثير وفي باب الاتهام بالسرقة.

بها النظرية النقدية العربية القديمة، وهي: ظاهرة المثال أو النموذج وفكرة (المصدق) وظاهرة الإسناد ونزعة التعقيد في مستويي: المعنى والبنية النصية.

إن نزوع الأديب في النص الإبداعي، والناقد في قراءة النص، إلى الإحاطة بصورة المثال أو النموذج الممكن أو المتخيل أو الواقعي، إنما هو نزوع للامساك بالواقع من خلال المعنى، ولهذا كانت كيفية الاقتراب من المثال أو التمكن منها في لغة النص الإبداعي جزءاً حيوياً من صفة الإبداع الأدبي؛ ولاسيما في مرحلة التدوين وما بعدها، حين صار الفن ومنه الأدب حرفة والنقد حرفة هو الآخر، والحرفة صناعة والصناعة وعي خاضع لقواعد الصناعة واشتراطها، والمعنى التعليمي أبرز معطيات قواعد الصناعة ولاسيما حين يعنى الأديب بالالتزام بتلك القواعد؛ وهكذا صار لسان ما قبل الإسلام أنموذجاً للسان ما بعد الفطرة، وفنية الشعر في ذلك العصر مثلاً لمن جاء لاحقاً من الشعراء، ثم صارت الأغراض والموضوعات التي تصور الواقع أو نماذج البشرية تصويراً يرتفع بالمصور إلى مستوى المثال، جزءاً من فنية النص الأدبي، وبوحى من ذلك وضعت النظرية النقدية للشاعر مثلاً شروطاً أو محددات يتمكن من خلالها من أداء المعنى محققاً في القصد صورة المثال في المدح أو الغزل أو غيرهما على مستوى الموضوع، وفي طبيعة اللغة الشعرية على مستوى الظواهر التركيبية والأداء التصويري والعناصر الإيقاعي، حتى صارت أساليب البيان في صورتها القارة هي التي تحقق المثال على مستوى المعنى التصويري، وأبهر العروض الخليلي هي التي تحقق المثال على المستوى الإيقاعي، وهكذا، حتى صارت نزعة تحقيق المثال مهيمنة على وعي الأديب العربي، ليشيع بتأثيرها المعنى التعليمي.

أما شيوع توحي (فكرة المصدق) في النص الأدبي، فهو جزء من التفكير المعنى بالمعنى الموضوعي، ومعطياته الفاعلة ومنها المعنى التعليمي، إذ تخص هذه الفكرة العناية بانطباق مقاصد الكلام أو النص الأدبي على واقع ما تذهب إلى تصويره من مظاهر الواقع أو معانيه أو موجوداته، وهذا الوعي متأثراً في جزء كبير منه من ((عدم إمكان العقل البياني العربي من أن يفكر في أمر الخلق

معين، فإن ذلك لا ينسحب على سواه إلا من باب قراءة التجربة، فإذا انسحب صار المسحوب مقلداً للساحب، ولذا كانت المعاني الفنية متحركة متغيره في بثها ومعطياتها، ولا نستطيع ان نؤطرها دائماً بحدود تعليمية؛ المعنى الإبداعي يصدر عن سعة الروح منفتحاً على التأسيس لذائقة جديدة ومعطيات مختلفة، فكأن المعنى في المنجز الإبداعي بصمات استثنائية، يصفها التعليمي ولا يدركها إلا الإحساس النافذ.

خامساً- خلاصات:

إنتاج المعنى الفني في وعي الفنان، قبل ان يأخذ صورة عمل فني أو أدبي معين، حالة من الإدراك تسبق القدرة على الإنجاز، وهي لا تتأتى لأي إنسان؛ هي ملكة إبداعية تستحوذ على الوعي الظاهر كما تتبدى في مستويات اللاوعي المضمرة؛ وهي تتبدى؛ حدساً أو رؤياً أو اغراءً بالإبداع؛ ثم تنجز الملكة فطرتها في صورة عمل إبداعي معين؛ ولما كانت قدرة الإنسان الإبداعية تتبدى في إظهار المعنى الفني في خلال جنس عمل معين، فقد اشتغلت مجسات البصيرة على البناء خلال ذلك العمل ضمن هوية جنس فني مخصوص، تتيح له التجربة بعد ذلك؛ ان يتجلى تطوراً، وان يزهر فناً، وان يأخذ صوراً من الأداء متنوعة، هي ثمرة الجهد الفني الخالص المنصب على الإبداع في نوع فني مخصوص.

ولهذا يندر ان يبدع إنسان معين، في أكثر من جنس فني، بالمستوى ذاته من الأداء، وكأن أبعاد إنتاج المعنى، تحسن الاجتهاد في نوع أكثر من نوع آخر، أو يتعدد في هذا الاتجاه، ولاسيما إذا قصدنا الاتجاز بمعناه الفذ وليس الصناعي.

ويبدو ان إنتاج المعنى في مسافة الرؤى وأبعاد البصيرة، قبل ان تحمله أساليب الاشتغال ورؤى الأداء الفني، غالباً ما يتمخض عن واحد من أربعة بواعث أو عناصر؛ هي النزوع الذاتي أو النزوع التجريبي أو التقليدي أو التعليمي.

في النزوع الذاتي إلى أداء المعنى الفني، تتمخض تداعيات الذات الفنية الخالصة، عن استحياء المعنى من معطيات ملكتها الفنية؛ بما يكون فيه الهاجس الذاتي منفعلاً بنبض المعنى ثم بأبعاد تشكله ويصور إظهاره، والمعنى اثر

وكان جذور فكرة الإسناد في التراث العربي ترجع إلى معطيات ورواسب اجتماعية ودينية وسياسية ثم في المحصلة الأخيرة أدبية نقدية؛ فعلى الصعيد الاجتماعي، يُعنى العربي بإسناده إلى نسبه الصحيح على نحو لافت للنظر، وعلى الصعيد الديني كانت العناية بإسناد الأحاديث النبوية الشريفة إلى مصادرها المتواترة ليصح إسنادها بعد ذلك للرسول الأكرم (صلى الله عليه وسلم). وعلى الصعيد السياسي كان إسناد أحقية الملك إلى نسبه جزءاً من أحقيته بالملك، ولاسيما بعد تحول نظام الخلافة إلى نظام ملكي أسري. ولذا كان من الطبيعي ان تكون العناية بإسناد المعاني إلى جذور مزعومة لها جزءاً من بنية التفكير تلك ((من أجل بيان العناصر المستقرة، وإشباع حاسة الأثر والمأثور والجماعة))^(٣٣). وكل ذلك أودع في وعيهم وربما في اللاوعي أحياناً، فطرة مصنوعة تعنى باكتساب الطبع الفني وتعلمه والصدور عن موجبات ذلك الطبع، وعن معطيات ذلك الاكتساب، وهما فاعلان في إظهار المعنى بصورته التعليمية المقصودة.

أما نزعة التقعيد، في العلوم والفنون والآداب؛ فهي وعي تنظيمي لا يستغني عنه بني آدم في بناء حضارة الإنسان، وان أي حقل معرفي أو فني لا يخضع في ثوابته ومتغيراته للتقعيد يغيب عنه انجازه الراهن، كما يغيب فعل التجربة عنده في الراهن عن التأثير في المستقبل، فالتقعيد ضرورة تملئها حركية الوعي الإنساني الفاعل. ولكن المعنى قد يخضع للتقعيد في أساليبه الرئيسية الفاعلة في إنتاجه وفي بعض نظم كيفية الإنتاج، وفي بعض أسس مناهج القراءة، وفي بعض آليات تأويله، ولكنه عصي على التقعيد إذا اتصل الأمر بثنائية (الذات المبدعة والمعنى الفني) لان الذات لا تخضع لحظة إبداع المعنى لقواعد إنتاج حتى في الحالات التي تكون فطرتها المتحركة قد استحوذت عليها باتجاه ان تبدع المعنى من خلال ذلك الأسلوب أو هذا، لان تلك الفطرة في تمثّل ذلك الأسلوب صارت تبدع المعنى بالصدور عن اللاوعي، ومن ثمة لا يكون المعنى تعليمياً بل فني ذو معطيات جمالية. ان المساحة التي يؤسسها المعنى الفني في المنجزات الأدبية أكبر من ان يحددها التقعيد؛ على مستويي: أساليب المعنى ومكونات البنية. وان حدها في نص ما، أو تجربة ما، أو عصر

الواقع ثم حصل مع حدسها الفني في واقع الفن الممكن، فهو منجز لا يحفل باليقين المطلق، بقدر إيحائه بالاقتراب من اليقين ومحاولة فهمه، هو معادل موضوعي للواقع، ولكنه صار واقعاً فنياً يسفر عن إبهامات جمالية يريد لها روح المبدع ان تنجز معنى تجربته، وليس معنى التجربة، وهذا النزوع إلى الأنا الاستثنائي هو أبرز ما يميزه في الفن، لان الـ(أنا) هنا هي الانجاز الفني الخالص، وليس الانحياز الموضوعي إلى واقع كان، ولهذا غالباً ما يحفل هذا المعنى بانزياح الذات على الأشياء والموجودات وأخذها بالتشكل في صور متعددة، إيهاماً بحضور الآخر في هذا المعنى.

في المعنى التقليدي، نحضر نحن بقوة الآخرين فينا، نوصل المعنى الذي قصده السابقون، بوحى إعجابنا بطرائقهم فيه، نثير في نفوسنا الفعل الواعي الذي كان للآخر الفاعل فيها، لأننا في هذا المعنى نتبع خطى الآخرين وجهاتهم، ونعيد مع أنفسنا تحقيق ما وصلوا إليه ولكن باعترابنا عن واقعنا، ولذا كان الاغتراب من سمات المعنى التقليدي، لان منتجه أسير لدى وعي الآخرين، والغربة سمة أخرى، لان منتجه يغيب عن واقعه حالاً نازلاً في معاني السابقين أو المهيمين عليه، في المعنى التقليدي يشرب الجميع من نهر واحد، ولكن المتأخرين يظلون عطاشى، لان المعنى هو أبلغ حالات الارتواء التي تسقي فيها الذات نفسها بمائها المعين، وكلما سبحت فيه ارتوت، وكلما استعارته من أمطار الآخرين ازدادت عطشاً؛ ولما كان المعنى في بعض معطياته تعبيراً عن فعلنا في الزمان واتساعنا في المكان، فان التقليد فيه يعني سجن الذات في الفعل الماضي الناقص، وانحسارها في بقعة تاريخية.

في المجتمع القديم كان الإنسان أحياناً، يقطع اللحظة ببطء شديد، ويتسع في المكان بقدرة قليلة، وينجز المعنى في التعبير بطرائق قد تتشابه أحياناً؛ ولذلك كان المعنى التقليدي حاضراً بين كلمات الناس وفي رؤى أعمالهم الفنية. أما في المجتمع الحديث ولاسيما المعاصر منه، فان الإنسان صار ينتج اللحظة حتى تتسع بين يدي بصيرته، ويتسع في المكان بمباشرة سريعة وخيال مدهش، وهو يبدع المعنى في التعبير عنه بطرائق مذهلة وفنون هائلة، ومن ثم فهو ينجز المعنى الإبداعي في كل عمل جديد،

ذلك كامن في الذات التي تبحث عن أفق لتحريره، وعن مدى لإطلاقه، وعن استيلاء أسلوب لإظهاره، وإذ يظهر في مستويات عناصر أسلوب معين، فان الذات الإبداعية تظل مهيمنة على كيفية التعبير عنه، وعلى آليات اشتغال الأسلوب، وهو ما يجعل المعنى استثنائياً، لان بصمات الذات الإبداعية تميزه من سواه، وتحمله على التفرد.

كان الذات الموهوبة على إظهار قدرتها في معنى العمل الفني، لا تريد لتلك القدرة، ان تبتدى إلى الظهور، مشتركة مع ذوات الآخرين، هي تبحث عن حضورها الاستثنائي، ولهذا غالباً ما تتفعل ذوات المبدعين الكبار ببرجسية تصل حد المرض، لان توحدتها مع المعنى الفني الذي تعمل على انجازه، توحدت بناى بها عن تقليد الآخرين على مستوى العمل الإبداعي، يجرها إلى الحساسية المفرطة على صعيد الواقع المباشر، فترى في حضور الآخرين إلى جوارها، دلالة على مشاركتهم اياها؛ ليس في الوجود الحيوي الطبيعي لبني آدم وهو وجود مشاركة، بل وجود منافس يشبه وجود العمل الفني المنافس ذلك الذي تعمل فيه على الانفراد ان تفاعل الذات مع منجزها الفني، سعياً إلى التميز من الآخر، قد يغريها بانانية تنسحب على بساط الواقع الاجتماعي، وهو ما ينبغي ان نتفهمه ايجابياً.

اما معاناة تجربة من نوع معين في خضم ظواهر هذه الحياة، فهي عند الفنان المبدع، بذرة مزروعة في تربة الذات الإبداعية الخصبة، وان المعنى الذي يصدر عنها، لابد ان كان يتخلق في رحم تلك التربة ويسقى بماء الذات وشمس أوجاعها؛ ومن ثم فان المعنى هو تجريبي؛ من جهتين: أولاهما: نبض المعاناة إذ يتحول إلى منجز يوحى للآخر بايجابية الألم، انما هو نبض فني، يضم مفهوم التضحية من أجل الآخر، فهو تجريبي، إذ يرى الآخر فيه معنى سواه محمولاً على نبض من عمل مميز. وثانيهما: نبض الانجاز الفني الذي كان قد تمثل المعاناة وجربها تجربة ظاهرة ثم هي الآن معطى فني، يجاور المعاناة التي كانت من معطيات تجربة الواقع. ونبض الانجاز وقبله نبض المعاناة، وجهان أو جهتان يكمل كل واحد منهما الآخر، بما يكون المعنى التجريبي الصادر عنهما معاً، معنى إضاءة، وليس معنى توجيه، معنى استشراق وليس معنى يقين، إذا كان المعنى التجريبي ممكناً حصل مع الذات في

محققاً حضوراً استثنائياً، ولذلك صار المعنى التقليدي أبعد شيء عنه، ولكن الحال في المجتمعات البدائية اليوم والمتخلفة الآن غير هذا.

أما النزوع إلى المعنى التعليمي في المجتمع الإبداعي المعاصر، فهو قليل نادر إلا في مجتمعات الأطفال، حيث يعنى بالمعنى التعليمي المباشر عند قراءة العمل الفني بالشكل الذي يتيح للطفولة ان تتعامل مع طرائق أداء المعنى تعاملاً موصولاً بالحس أو الإدراك الخيالي الممكن. وقد نقرأ ملامح المعنى التعليمي في مراحل الدراسة الأولية للفنون والآداب، حين يجمع المؤرخ بين القراءة التاريخية للعمل الفني والفهم الموضوعي، وهي شائعة في قراءة الأعمال الفنية في العالم العربي في مراحل الدراسة الإعدادية أو الثانوية وفي المدارس الدينية أو المعاهد التعليمية ذات الوعي الواحد التي لا ينزع فيها الوعي الفني إلى التنوع والثراء في قراءة الأعمال الفنية.

ولعل من المؤلم ان تلحظ في الجامعات العربية، حضوراً للمعنى التعليمي في قراءة المنجزات الفنية، بالشكل الذي يطالب فيه المتلقي الناقد وكذلك المتلقي الآخر العام، الفنان أو الأديب بان ينظم المعنى الفني ذاتياً حتى إذا أخذ بالتعبير عنه، أمكن ذلك المتلقي من التواصل معه موضوعياً على أشكال من المعاني الأحادية؛ في التوجيه والتأثير العاطفي السطحي، وفي التأييد الإيديولوجي، وهكذا يأخذ النزوع التعليمي في قراءة الفن بتوجيه الوعي الفني والعقل الإبداعي وجهات توظيفية محددة، يخضع فيها لما كان نفعاً، أكثر من خضوعه لما هو كائن فهماً، وإدراكاً، وبالتالي الغياب عن الآتي استشرافاً، أو تلقياً استثنائياً يضيف ويستوحي ويبدع. في المعنى التعليمي يريد المنتج والمتلقي ان يتعلما استرداد الماضي والوقوف على الراهن بضوء منه فقط، ولكن المعنى التعليمي أكبر من هذا كله، لأنه قرأ فأخذ بالتقعيد فأوضح التجربة، ويريد لك ان تبدأ انطلاقاً منها.

الهوامش

(١) مقالات امرسون، السلسلة الأولى والثانية، ترجمة أمل الشرقي، ص ١٨٢.

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، ص ٥٨.

- (٣) ديوان أبي تمام، ١٢٧/٢.
- (٤) أخبار أبي تمام، ص ٥٣.
- (٥) ديوان مسلم بن الوليد، ص ٢١٦. وينظر: الاستدراك، ضياء الدين بن الأثير بتحقيق، حفي شرف، ص ١٠.
- (٦) زمان بلا نوعية، عبد الله البردوني، ص ٨.
- (٧) ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، ١٤٨/٢.
- (٨) حصار لمدايح البحر، محمود درويش، ص ٧١.
- (٩) راعي الضباب، حسن عبد الله، ص ١٨٧.
- (١٠) فلسفة المعنى في النقد العربي المعاصر، لواء عبد الله الفواز، ص ١٠٥، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية/ جامعة الكوفة، ٢٠٠٠م.
- (١١) نظرية التأويل، بول ريكو، ترجمة، سعيد الغانمي، ص ٤٤.
- (١٢) التفاعل بين النص والقارئ، فولفانغ إيرز، ترجمة، د. الجلاي الكدية، (مقال) في مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد، ٧، سنة ١٩٩٩، ص ٨.
- (١٣) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ص ٤٠.
- (١٤) ديوان المتنبي، ٥٢٣/٢.
- (١٥) ينظر: أخبار ابي تمام، ص ٥٣ والمثل السائر، ٣١٢/١ والصناعتين، ص ٦٩ والعمدة، ١٢٤/١، حيث يقرأ المتلقي أشكال توزيع المعنى على أنواع منها المخترع أو المبتدع، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة تصور أوضح في هذا الاتجاه ص ١٢-٢٠.
- (١٦) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ص ١٣.
- (١٧) الثابت المتحول، أدونيس، ٥٨/١.
- (١٨) البيان والتبيين، للجاحظ، ٥٥/١.
- (١٩) نظرية المعنى في النقد العربي القديم، د. مصطفى ناصف، ص ١٧.
- (٢٠) حصار لمدايح البحر، محمود درويش، ص ٩٣.
- (٢١) ديوان امرئ القيس، ص ٨٧.
- (٢٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ١٤١.
- (٢٣) نفسه، ص ١٣٧.
- (٢٤) الموازنة، الأمدي، ٣٩٥/١.
- (٢٥) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص ٨٣.
- (٢٦) نفسه، ص ٩١.
- (٢٧) سرقات أبي نواس، مهلهل بن يموت، ص ٦١.

- الصورة الأدبية / مصطفى ناصف ، مكتبة مصر ط ١ ، القاهرة ١٩٥٨
- عيار الشعر / ابن طباطبا العلوي ، تح محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٧
- كتاب الصناعتين / العسكري ، تح علي بجاوي ومحمد ابراهيم ، دار احياء الكتب القاهرة ١٩٥٢
- مقالات امرسون / امرسون تر: امل الشرقي ، الاهلية للنشر عمان ١٩٩٩
- مقومات عمود الشعر الأسلوبية/رحمن غركان ، اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٤
- الموازنة بين الطائيفين/ الآمدي، تح السيد صقر ، دار المعارف ط ١ ، ١٩٧٣
- نظرية التأويل/ ريكور، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي/ ٢٠٠٠
- نظرية المعنى في النقد العربي/ مصطفى ناصف / دار الأندلس ط ٢ ، ١٩٨١

Summary

The searching did on to meditating reading in production presents shines us the technician, before to artistic image of work forms in or disciplined me, any in the fetal stage which atrophies her the excellent self, then was shines us as security in her. Consequently the reading on four levels was. Three distances fulfilled. As for the distances losing started from the self to the attempt and to the other. As for even so she shines us self then shines us experimental then shines us traditional then shines us the educations, corroded freed to altogether extracts alludes to her the charitable researcher in the topic. The searching freed to that production shines us in this levels the four, [ytwze'] on axes. In first is shines us excellent within shines us self and shines us experimental. Fulfilled second is shines us [aatbaae'yaaAA] within levels of the tradition and the education. All this levels fulfilled the four the human results, shines us, [mtxlqaaAA], in contexts work of artistic, the image discovers about which was shines us lives in her consciousness of the artist picked in then completed, so bears him in excellent image of work, so in amount fetal formation of the birth and the childhood and what after her transient ['abde't] the self in first artistic image the executor came indicative bus in the excellence on the suggestion in the camels.

- (٢٨) الرسالة الحاتمية، الحاتمي، ص ٢٠-٢٥.
- (٢٩) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ص ١١٣.
- (٣٠) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، ص ١٠٣.
- (٣١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١/١٠. وينظر: مقومات عمود الشعر الأسلوبية، د. رحمن غركان، ص ١٣٨.
- (٣٢) الصورة الأدبية، ص ١٠٧.
- (٣٣) نظرية المعنى في النقد العربي، ص ١٠١.

مصادر البحث و مراجعه

- اخبار ابي تمام / الصولي/تح خليل محمود و محمد عزام و نظير الاسلام ، المكتب التجاري ، بيروت
- البيان و التبيين/ الجاحظ/ تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٨٥
- تمهيد في النقد الادبي/روز غريب/ دار المكشوف لبنان ١٩٧١
- الثابت و المتحول/ ادونيس، دار العودة ط ٣ بيروت ١٩٨٣
- حصار لمدائح البحر/ درويش/ دار العودة بيروت ١٩٨٥ ط ٢
- ديوان ابي تمام/ شرح الصولي تح خلف رشيد نعمان/ وزارة الاعلام ط ١ بغداد ١٩٧٧
- ديوان امرئ القيس / تح محمد ابو الفضل ابراهيم دار المعارف ط ١ ، القاهرة ١٩٦٣
- ديوان المتنبي / بشرح ناصف اليازجي ، دار القلم ط ٢ بيروت
- ديوان مسلم بن الوليد / تح سامي الدهان / دار المعارف بمصر
- راعي الضباب / حسن عبد الله ، دار رياض الريس ، ١٩٩٩
- الرسالة الحاتمية / الحاتمي ، تح فؤاد افرام البستاني ، بيروت ١٩٣١
- زمان بلا نوعية / عبد الله البردوني / بيروت ١٩٧٦
- سر الفصاحة / ابن سنان الخفاجي / تح عبد المتعال الصعيدي ، طبع محمد علي و اولاده / القاهرة ١٩٦٩
- شرح ديوان الحماسة / المرزوقي ، تح احمد امين و عبد السلام هارون ، طبعة التأليف و النشر القاهرة ١٩٥١
- الشعر و الشعراء / ابن قتيبة / تح احمد محمد شاكر ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٢

