مجلة رفوف–مخبر المخطوطات – جامعة أدرار– الجزائر_____ المجلد13/ العـدد: 02(نوفمبر 2025)ص 342– 358
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 LegalDeposit: 2013-6352

الفنون الأدبية ومعضلة الوصول إلى يوتوبيا سعيدة

قراءة جدلية لتحول النسق نحو براكسيس حضاري كوني.

The Literary Arts and the Dilemma of Reaching a Joyful Historical "Utopia"

A Dialectical Analysis of the Evolution of Their Forms Toward a Universal Civilizational Praxis

د. ميداني بن عمر[1]، د. عبد الرحمان بن عمر [2]
Dr. Midani BENAMOR[1], Dr. Abderrahmane BENAMOR[2]
1 جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي (الجزائر)، benamor-midani@univ-eloued.dz
2 جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي (الجزائر)، benamor-abderrahmane@univ-eloued.dz

تاريخ الاستلام: 2023/07/24	تاريخ القبول: 2025/10/25	تاريخ النشر: 2025/11/30

الملخص : تهدف الدراسة إلى تتبع تحولات رؤية العالم عند الأدباء والفنانين وطرائق تمثلهم للعوالم الممكنة المثلى تبعا لتحولات علاقة الذات بالموضوع عبر نظريات الفن المختلفة في التاريخ؛ من نظريات كرّست البعد الطوباوي المتعالي في تمثل حياة أسمى وأكمل من سقف التمثل البشري، إلى نظريات تمعن في تجسيد وتنزيل هذه التمثلات على صعيد الواقع المعيش، وهو ما انتهت إليه النماذج التي جمعت بين النزعة الفنية والنزعة العلموية في النسق البراغماتي التداولي، وعبر مدارس الخلق فني بخاصة.

عبر منهج وصفي تحليلي مقارن ترصد الدراسة اختلاف تأثير الفنون في ملمح العمران والتحضر، تبعا لنمط مخيال الفنان والأديب، وتبعا لمسافة الاتفاق والافتراق بين الفنون والعلوم وأثر أنساق هذا الجدل القائم بينهما في طبيعة الإبداع الفني الإنساني عبر التاريخ.

كلمات مفتاحية: الفن – الأدب – البراكسيس – اليوتوبيا – المتخيَّل.

Abstract: This study aims to trace the transformations in the worldview of writers and artists, and how they represent ideal possible worlds in light of shifting subject-object relations across various art theories. It examines the movement from transcendental utopian models—envisioning a life beyond human representational limits—to approaches that seek to ground such ideals in lived reality, particularly within frameworks that merge artistic and scientific tendencies in pragmatic and performative contexts. Adopting a descriptive and comparative analytical method, the study investigates the varying impact of the arts on forms of civilization and urban development, shaped by the artist's or writer's imaginative structures and by the degrees of convergence or divergence between artistic and scientific systems across history.

Keywords: Art - Literature – Praxis – Utopia – The Imaginary

المؤلف المرسل: د. ميداني بن عمر، **الإيميل**: benamor-midani@univ-eloued.dz

1. مقدمة:

يحيل مفهوم الفنون والآداب إلى ما يجعل الإنسان متجاوِزا لقيده الطبيعي عبر استخدامه العبقري الفريد لموادها، وعناصرها الأولية معبرا عن رغبته في ترميم شروخ ما، أو متخطِّيا لعجز ما يجده في ذاته أو في العالم الخارجي من حوله. هكذا جمحت مخيلة الفنانين إلى تمثل مدن مثلى، وأبديات فضلى كرّستها أعمالهم الأدبية الخالدة. على الرغم من ارتباط مصطلح (الفن) في بُعده التأثيلي الغائر الجذور في التاريخ بالتقنية والمهارة، والإنشاء، والإنتاج الصناعي.

أي أن فكرة التجسّد الفعلي المادي للفكرة هي الأصل، منذ الإغريق. ولو قال أحدُنا أن مثالية أفلاطون تقف على النقيض من هذا الطرح، فإننا سنواجه هذا الرأيَ بأن أفلاطون طرد الشعراء ومزيِّفي الحقائق من مدينته الفاضلة التي أرادها مثوى للعدل والحق والخير والجمال. غير أن تلميذه أرسطو استطاع أن يُنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، كما استطاع أن يجسد المحاكاة السماوية على أرض العيش المشترك نحو(براكسيس) praxis)) (فان ج.، 2019، صفحة 119) حضاري يدشن فيه الإنسان استخدامه للطبيعة التي كان يهاب ظواهرها ويشعر بأن ذاته امتدادٌ خاضع لها. ونشير هنا إلى أن مصطلح البراكسيس يدل على النشاط الإنساني الذي يجمع بين النظر والتطبيق، أو هو التجسد العملي للفكرة الإنسانية في الواقع و"أول من استخدم مصطلح البراكسيس الفيلسوف اليوناني أرسطو وقصد به التفريق بين النشاط الهادف المقصود والنشاط العشوائي الذي يميز الإنسان عن الحيوان، والتقطها الوجودي الفرنسي سارتر حين رأى أنه من المستحيل أن ننظر إلى السلوك الإنساني بوصفه خاضعا لقوانين طبيعية فحسب... إذ ينبغي أن تنقسم الأفعال الإنسانية إلى داخل وخارج – إلى ما ينوي الإنسان فعله، وما يفعله حقا.

فكان الفنُّ من خلال فلسفته ممارسةً، وإنشاءً وخلقاً من بعد خلق، وبالتالي تمثيلا وتجسيدا. وهو في الواقع، تعريف (هيجل للفن) فيما بعد، حين يرى أنه التجسُّد المادي للفكرة، اقتباسا من التجسد المسيحي للإله السماوي في الأقنوم البشري.

لقد كان للتفسُّخ المدني الأوروبي الدور الأبرز في إشعال فتيل (الثورة الفرنسية) ضد استعباد روح الإنسان تحت أغلال الإقطاع الذي استفحل جبروته بكفالة المقدَّس الكنسي. فلفحت أنساق الفنون والآداب مسحة صوفية، رومانسية، فردية، نكوصية انسحبت بالفنان من احتمال واقعه، حتى تاق إلى عوالم علوية مثالية لم تستطع ثورته الثقافية أن تفي بوعودها له بتحقيقها.

وكان على تاريخ الفن أن ينتظر عهودا طويلة حتى تعود فيها الفنون والآداب إلى استشفاف الجمالي في اليومي والطارئ، في الأزمنة الواقعية المنفعية الجديدة التي لم تعد تأنف من حياة البشر مهما بدت ممعنة في سفالتها ودنوها (sa basseté) وتحتمل موضوعاتها، حتى ولو أشرفنا على الحديث عن (الواقعيات القذرة) كما قدّم لها (بيل بو فورد) بعد الواقعيات العجائبية والسحرية. حيث لا تبرز الجماليات في المواضيع ولا في الأسلوب، بقدر ما تبرز في المفارقة والباروديا السّاخرة، والحبكات السردية المربكة المثيرة.

1-1- إشكالية البحث:

إذا كانت الفنون والآداب تُعرَّف بأنها أنشطة إنسانية تعبر عن أحاسيس المبدع، ومشاعره من خلال أدوات ووسائل مختلفة، بقصد إحداث أثر جمالي في ذات المتلقي. هذا التعبير يحيل إلى ما هو مفارِق، وغير مألوف، كما يحيل إلى تجاوز الفقد في الواقع، إلى الامتلاك في المتخيَّل. وطالما أن الفنون جميعها تنشد عوالم تتسم بالكمال والجلال والجمال المطلق، فإلى أي مدى استطاعت الفنون المعاصرة أن تُنزل باراديغم التعالي الفني من عليائه، ليكون محايثا للتجربة الإنسانية في شرطيتها التاريخية الحية؟

1-2- أهمية البحث:

تحاول هذه الدراسة أن ترصد تحولات مفهوم الفن، والمبدع / الفنان، وطبيعة الإبداع الفني تاريخيا، بإبراز أثر هذه التحولات على طبيعة المُنتَج الفني. فالمبدع الذي كان نبوياً مُلهَماً سينتج فناً مختلفا في طبيعته عن فنّان مدرسة الخلق في كنف الفتوحات العلمية الجديدة، والتي باقترابها من ورشات الفنانين، انقلبت مفاهيم عناصر العملية الفنية.

1-3- فرضيات الدراسة:

تفترض الدراسة أن بنية المنتَج الفني وأنماط تلقيه، وآفاق تجديد أنساقه ومدى تأثيره في حياة الأفراد والمجتمعات تتعلق بأشكال رؤية الفنانين للعالم، وتحول المخيال الثقافي الجمعي في كل عصر تحولا ينجرُّ عنه إعادة تمثُّل لعناصر العملية الإبداعية (الفنان/ المبدع– المنتَج الفني–المتلقي قردا أو مجتمعا أو حضارة).

1-4- منهجه:

وجدت هذه الدراسة في المنهج التحليلي الوصفي المقارن ذي المقاربة الثلاثية الأبعاد ما يمكنها من وصف وتحليل تحولات ظواهر التحول الرؤيوي للمتخيَّل الفني عبر مختلف المدارس الفنية ومقارنتها ببعضها.

2. توطئة نظرية:

في محاولتنا لفهم طبيعة الظاهرة الشعرية، والاقتراب من دوافع انبثاقها وتفجُّرِها في أنفس الشعراء يقترح علينا الدارسون أن نطرح التساؤل الجوهري التالي عن علاقة الفن، وبالتالي الأدب بالواقع الذي تخلَّق في كنفه. وانبجس في سياقاته، وهو تساؤل سيحيلنا –لا محالة– إلى مدارس الفن في نظريات الإبداع، حيث تَبرز –في هذا الصدد– (نظريةُ الانعكاس) التي ترى أن الأدب/ الفن لا يبرح أن يكون إلا ارتدادا مِرآوياً لما يحدث في حياة الأديب أو الفنان، وأقصى ما يبلغه في تعبيره أن ينقل لنا ما يعتمل في وجوده من أحداث ووقائع وأحاسيس مباشرة تُقرر ما عاشه وعرفه وخبره فيما أبدعه.

هذه الفرضية تجعلنا نقترب من أن الفن مرتبط بحضورٍ ما، أو لنقل: بوجود شيءٍ ما، أو إحساس ما تنقله الأداة التعبيرية للفنان لتشكل واقعاً تتمثله عبر ثنائية (المؤثر والمتأثر). وستحيلنا إلى مقولة (ستاندال) عن العمل الروائي حين وصف من يخوض في غماره بأنه أشبه بمن يتنزَّه وهو يحمل مرآةً على عرَض الطريق " comme un miroir que l'on promène le long d'un chemin" (**Laisney**, **2006**, **p**. **9**) حيث تبدو الذات التي يمكن أن تَحضُر بأدوارها التعبيرية محايدةً، أو شاحبة الحضور أمام قوة حضور الموجودات من حولها.

تتنحى الذات وتتزاح كي تبثق مظاهرُ الواقع وصراعاتُه ونبضُه الحي على ركح المشهد المتمثل فنياً، فلا نعدِم حاجةً مُلحَّة إلى ما تتوق إليه الذات المعبِّرة، أو إلى ما ينقصُها في واقعها أو تفتقد امتلاكه. بقدر ما يحضر تطلُّعُ الذات إلى ما ينقص واقعها جلياً في نظريات التعبير والخلق الفني.

في نظرية (الانعكاس) المُحاكية تَدخُل الذات غيمةَ كسوفها كي تحجبها الحياة. إذ يمكن تقبُّل الوجود الإنساني بفضاضته وقسوته ويُسره وكدره، لتستعرض الذاتُ الواصفة انفصالها أو اتصالها الذي تحتمله داخل هذه الملحمة الوجودية. لتخفُت في هذه الحال حِدَّةُ التداعي إلى شعرية الافتقاد، والتخطِّي، والتشوُّف إلى عوالم بديلة فائقة الوفرة والامتلاء إزاء ما تصبو إليه ذات الفنان.

ومع أننا لا نستطيع أن نغضَّ الطَّرف عما حاول أن يَستدرِك به (لوسيان غولدمان Lucien Goldmann) هذه النظرية فيما واجه منظروها من قصور إجرائي فيها، فلجأ إلى مقابلة (الوعي القائم) في البنى الاجتماعية بـ(الوعي الممكن)، حيث ستتطلع الذات الجمعية الثائرة إلى استشراف عوالم بأوضاع أكثر تطورا وحرية وعدالة مما هي عليه في الوقائع الممكنة. لكننا لا نستطيع أن نجُسَّ شعريةً للفقد معبَّرا عنها بذات منفصلة عن طبقتها واشتراطاتها التاريخية ووعي المجموع المختزِل لفردانيتها في مُقابل ما تطمح إلى امتلاكه ويَعوزُها. ففي هذه النظرية لا تنفكُّ الذاتُ عن واقعها. ولا تنبذ الذات حياتها، ولا الحياة تنبذ الذات ولو بدرجات متفاوتة في الأثر.

بحيث لا يعلو في مثل هذه الجماليات نداءٌ صارخٌ بالفقد، وتوسلٌ ممضٌّ بالغياب، وشكوى مما ينقص العالم القائم من شروط السعادة التي نتوسَّمها في العالم الممكن/ المتخيَّل.

3. نظريات الفن وآليات تجسُّد البراكسيس الفني:

نطرح في نظرية (الانعكاس) الحدود المحفوظة بين الذات والموضوع، وننتبه دائما إلى تراجح الكفتين المتناوب بينهما. فإذا اتزن التراجح بينهما أو مال قليلا جهة الموضوعات، فنحن لم نبرح أفنية مدرسة المحاكاة، ومن بعدها مدرسة الانعكاس الواقعي. أما إذا طغى صوت الذات على حضور الموضوعات فنحن إزاء مدرسة التعبير الذاتية التي تأتلق في أزهى تجليها من خلال أعمال أعلام الخيال الرومانسي عند (ووردز وورث) و(كولريدج) وغيرهما، الذين تنضح أشعارهم بتوق الذات إلى بدائل وجودية أسمى وأنقى وأكمل بتجربة التشوه والاختلال في العالم المُعطى. لذا يتجلى مديح الفقد فيما تركوا من آثار، كما تتجلى غربة الذات المقذوفة في دنيا الموجودات. فنراهم يناجون مدنا وعوالم يوتوبية متعالية تنسجم مع توقهم إلى مطلق الجمالات والكمالات. وحين يعترض (كولريدج) على تعاليم مدرسة المحاكاة التسجيلية، فإنه يقوم بالتفريق بين التوهم، والخيال، "حيث التّوهم Fancy، ليس أكثر من شكل من أشكال الذاكرة، وقد تحرر من النظام الخاص بالزمان والمكان. والخيال imagination ، لديه هو قوة تقوم بالتركيب والمزج والصهر للمكونات... هو قوة أو قدرة خاصة بالتمثل والنمو معا، على هيئة واحدة، فهو حيوي على نحو جوهري، يوَلِّد الشكل من ذاته" (شاكر، 2017، الصفحات 128-129). وكأنه يحدِّث أنصار نظرية المحاكاة بأن إبداعهم مجرد استرجاع توهمي، والأصل في الشعر أن يَتمثل ويَستوعب وقائع الطبيعة والحياة عبر خَلْقٍ نامٍ وحيوي يتخطى الخطوط الأولية التي وضعتها الطبيعة بين يديه. وفي كل ذلك يجد المبدع نفسه يفتقد أو يتفقَّد.

أما لو استقصينا تجليات شعرية الفقد عند مبدعي مدرسة (الخلق)، أو مدرسة (الفن للفن) التي ستوطئ أكنافها للعلم، وللأداة العلمية دون اعتداد كبير بعبقرية الذات وقدرتها التعبيرية "فالفن حين يتعالى، عندهم، عن الحياة، ينزَع إلى أن يُقصيَ فيما ينتجه كلَّ عنصر شخصي انفعالي بآلية تجعلنا نشعر أن الفنان أضحى يعطي للطبيعة اعتبارا جماليا أعلى مما يمكن للفن أن يهبها إياه من خلال الأداة العلمية التي يضعها العلماء بيد الفنانين. فلقد بات العلمُ يحضُّ الفنان على اللاذاتية نحو فن لا ذاتي" (**Cassagne, 1997, p. 263**) . لنشهد عبر هذه المدرسة البدايات الأولى لانكسارات كبرياء الذات المؤلِّفة لتتداعى إلى تفاعلية إبداعية مشتركة ستشهد أقصى تحولاتها في العصر السيبراني فيما بعد، بفضل الفتوحات العلمية الفائقة والمبهرة على حدود الفنون والآداب. ففي هذه المدرسة يطاوع الفنان العلوم ويُذعن لتعاليمها، ولا يتورَّعُ من أن يكون مستخدَماً من قبل أدواتها ومعاييرها

الدقيقة كي يردم تلك الهوّة التي كانت ترعبه بين المتخيَّل والمتحقق في إبداعه. والتي كان يملؤها بخيالاته التعبيرية المحلِّقة في المدرسة الرومانسية التي تربىَّ في أعطافها. أما وقد ربّتَ العلمُ على كتفيه، ووهبه الوسيلة المبتكَرة لبلوغ أقصى جمالاتِ وكمالاتِ منتجه الإبداعي فقد سمح لذاته أن تنزاح قليلا عن برجها الرؤيوي لتصاحبها الآلة والأداة في ذلك.

لم يعد الفقد الرومانسي قاسي الحضور في أعمال هؤلاء، بل ولا يمكننا أن نبلغ درجة المغالاة إن قلنا إن الفن الذي كان يُنظَر إليه في السابق مكمّلاً لما ينقصنا في الحياة، ومجمِّلا لقُبحياتها وأعطابها واختلالاتها. والذي ينطلق من محاكاته لها أولا، ثم يضيف إلى هذه التمثُّلات ما نتطلَّع إليه فيها، فإن أنصار هذه المدرسة يقلبون هذا التصور رأسا على عقب حين يتجرَّأ أحدهم على القول بأن" الحياة هي التي تجاري الفن وتحاكيه، فهو محجوب في ثناياها، وما العمل الفني، في نظرهم إلا إبراز ذلك الفن المضمر l'art caché في مظاهر الكون، بدل إبداعه وابتكاره والتعبير عنه منبثقا من ذاتنا" (**Mourey, 2005, p. 35**) .

فهل يمكننا القول إن هذه المدرسة لا تنبذ الحياة، ولا تنفصل بذاتِ مبدعها عنها. إنه ينكبُّ مع العالِم ومع المنْجَميّ كي يستخرج كنوزها الجمالية الثَّاوية فيها، ويبرزها لعيان الأحياء. وكما يحتاج العالم والمنجميُّ إلى أدوات للحفر والتنقيب، يحتاج الفنان والمبدع كذلك إلى أن تهبه العلومُ والمصانع والمخابر أرقى الوسائل والتقنيات كي يولِّد الجمالَ المتواري وراء ظواهر حياتنا. وكما أن المعادن الثمينة المتوارية في الطبيعة ستنفذ يوما عندما تُنهك وتُستفرغ استغلالاً واستخداماً، سيَستفرِغ الفن دورَه في الحياة حين تتماهى تماما مع الفن وتُخرج كلَّ أثقالها الجمالية، كما ذهب إلى ذلك الفنان الهولندي، والمؤرخ الجمالي (بيتر ماندريان Pieter Mondriaan) الذي" يتحدث عن إمكانية اختفاء الفن عندما يحلُّ الواقع المُريح محلّه بالتدريج، حيث يمكن للفن أن يختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن" (باسيليوس، 2018، صفحة 17). أي التوازن بين الفن والحياة المفضي إلى موت الفن والفنان بمفهوميهما التقليدي المتعالي عن الواقع. ولا نصل، طبعا، إلى ما يسميه بـ (الواقع المُريح) إلا بالعلم، ورقي الرفاه الإنساني باختراعاته وتحسين شروط العيش الإنساني ومظاهره وظيفيا وجماليا فيه.

لقد كانت الآداب والفنون تسطو على قلوب الناس من خلال عزفها على الأوتار الحساسة في ذواتهم، وأرهفُ هذه الأوتارِ جميعِها تلك التي تتعلَّق بالتناهي، والافتقاد، والعجز، واستشعار استفحال الموت في الوجود، والفراق والنوى وكل ما يُشعِر الإنسانَ بأنه قاصر على بلوغ ما كان ينقصه، أو صار في حاجة ماسّة إليه ولا سبيل أمامه للحصول عليه.

لا يشير الباحثون عن سر خفوت وهج الشعر في وجدان القارئ المعاصر مقارنة بسائر الفنون النثرية الأخرى كثيرا إلى اقتراب أنساق عصر ما بعد الحداثة والواقعية السيبرانية الفائقة إلى مرحلة التوازن الرهيبة التي حدّثنا عنها (بيتر ماندريان) منذ قرابة تسعين عاما. ذلك أن الشعر نُشدان للمستحيل، وتطلعٌ إلى لقاء الأضداد، واقترابُ العناصر المتباعدة التي لا ينْهَدُ إليها الإنسان إلا بالخيال المنتج. إنه بإيقاعيته وتأثيراته الصوتية والتمثيلية المتباينة يجعلك دائما عبر مركزية التشبيه البلاغية المزدوجة بين عالمين متباينين، عالم أدنى معيش وعالم أعلى يُتشوّف له. وفي البلاغة بلوغ وتجاوز ومجازات، أي تخطٍّ من كونٍ تمثيلي إلى كونٍ تمثيلي آخر والشعر يرتكز بخاصة على هذا التخطي، إذ تغدو" الحوادث والأسماء والتفاصيل على غير دلالاتها المعهودة لتتحول في القصيدة وتبتعد عن أصلها، وتخضع لكيمياء أخرى، إنها من خيانات الشعر للواقع" (ناصر الدين، 2022، صفحة 47). بعكس السرد الذي تكون فيه المسافة بين العالمين قريبة فهي ملحمة الإنسان المعاصر، أو إنسان التجسُّد الماورائي كما اقترب من ذلك (هيجل) حين لا تُحلِّق روحُ الكائن البشري إلى الغيبيات بقدر ما تنبثق مطلقاتُها من خلاله في التاريخ. فحين تحلُّ الآلهة في الإنسان المتزمِّن المتمكِّن تصبح الوعود اليوتوبية قابلة للتحقق الصِّراعي الجدلي. وهو صراع لا يرتبط بعناصر وشخوص من خارج اشتراطات المرحلة وملابساتها فلا مجال لقوى خفية للتدخل في ركح هذه الملحمة التاريخية الحتمية، وطالما أن الشعر سيظل يستنزل المطلقات في معترك الحياة الواقعية بوصفها وعدا بالخلاص من قيود الألفة ورتابة تداعياتها السببية، سيظل السرد أَحَدُّ انتباهاً لتحولات أنساق العصر الجديد حين عانق الفنُّ العلم واقتربا معا إلى مرحلة التوازن الرفاهية المربكة التي اقترحها كما ذكرنا آنفا (بيتر ماندريان).

ومن أمارات تأخر الشعر عن مزامنته لهذا التحول لجوؤه الدائم إلى تأجيج وتوتير حساسية الفقد في أنساقه، انطلاقا من ثقوب الخطاب الشعري المعتمة الآهلة بالصمت، والفراغات الدلالية الحوشية التي ترجئ المعنى لتعلق القارئ دائما على أفق الذهول. فإذا حدَّثَنا (فيليب هامون) عن شخوص الرواية بأنها علامات مفرغة عند «الدلالة صفر» في بداية كل عمل سردي فالشخصية عنده مثلا هي " مرفيم مفرغ morphème vide لا معنى له ولا مرجع دون سياق، ولا يكون ممتلئا إلا في الصفحة الأخيرة من النص... فالشخصية لا يتحدد معناها بالتكرار والتراكم والتحولات بل بالعلاقات المتقابلة والمتضادة مع غيرها أيضا"(**Hammon, 1977, p. 128**) فمع هذا فإن القارئ لا يعدم أن يخرج من عالم السّرد بملامح حياة مكتملة في آخر الصفحة، بعكس ما يجده في الشعر من إحالة دائمة ومُعلَّقة إلى ما خارج أفضية وأزمنة الخطاب. السرد يتقبّل الحياة، يحتضنها ويحتملها بشتى ملامحها وتقلباتها، ويسعى إلى إيجاد مخارج فنية فانتازية مبهِرة لأحداثها، وفي كل ذلك نشعر بأن هذه المخارج محتملة الحدوث على الرغم من يقيننا بأنها متخيَّلة. فهو أكثر حافزية لبلوغ توازن (ماندريان) من الشعر، ذلك أن أقصى ما

يبلغه في هذا الصدد أن يظل محلّقاً على أجواء منخفضة من الشّرط الإنساني. وحين نقول إن السرد يضع قارئه أمام وقائع (محتملة الوقوع)، لأنها صارت تحيل إلى (عوالم ممكنة) (بنكراد، 2015، صفحة 171) باصطلاح (أمبرتو إيكو) ذلك أن الأعمال السردية لا تحيل الأحداث إلى وقائع حقيقية تتجسد في العالم الخارجي بل إلى ممكنات لعوالم متعددة يحتملها التأويل القرائي، وسيكون لهذا التأويل سُلطانه على القارئ الذي سيُصعب عليه أن تسير الأحداث في اتجاه لا يحتملها توقعه القرائي حتى ولو كانت الوقائع مقتبسة من التاريخ. وفي هذا يقول أمبرتو إيكو:إن المؤرخين يكتفون بالّحديث عن أشباح، أما الروائيون فيخلقون أشخاصا من لحم وعظم، كما جاء في مذكرات ألكسندر دوما، الذي هذى عندما زار قصر إيف في مرسيليا (سجن مشهور في التراث الفرنسي) وهو يرى الزوار يحرصون على رؤية زنزانة سجين لم يكن له وجود قط (الكونت دو مونتي كريستو)، ولكنهم لا يكترثون لزيارة زنزانة سجين حقيقي كان محكوما عليه بالإعدام (لقد كان ميرابو مسجونا فعلا بالقصر). فالقارئ تستمر مهمته في أن يُسقط تلك الوقائع على ذاته، ويعايش تلك الشخوص المتخيلة بأماكنها وأزمنتها. وهي أمكنة وأزمنة وشخوص ترتبط ارتباطا شرطيا بما يَعرف، وبما عايش وخَبر. والمتعة الفنية التي يجدها في السرد لا تعدو أن تكون متعة المعايشة المتخيلة، حتى ولو كانت المشاهد مرعبة، أو النهايات مأساوية، فالقارئ أو المتابع للعمل الفني وبخاصة المسرحي حين يجد متعة يتساءل عن سرها قائلا:"لماذا لا يكفينا وجودنا؟ وما مصدر هذه الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق، من خلال الشخصيات الأخرى، والأشكال الأخرى، من خلال التطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء والذي تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل، ومع ذلك تستغرق كياننا كله؟" (فيشر، 2019، صفحة 14)

نأنس بالفاقة والعوز والخوف الذي نتقمّصه مع بطل الفيلم أو الرواية، بل ونبكي لبكائه، وتنتهي مُتابعتنا بابتهاج خالص. يعطيك العمل الفني خبرة خوض المخاطر دون كلفة أو خسارة، أو تعب. إنه يستفرغ مباهج الحياة الخفية في روحك، ولا شيء عدا الفن يمكنه أن يظهرها أمام عينيك.

4. آليات التمثيل والإسقاط في الخطاب الشعري:

ترتخي روابط التقمص في الخطاب الشعري وبالتالي آليات إسقاط الوقائع على الحياة اليومية للمتلقي، لأن الصور المنفلتة، والمجازات ذات الدلالات المزدوجة التي يحملها خطاب غنائي lyrique حيث البطولة الفردية المعبرة عن مواجيدِ ذاتٍ مُمعِنةٍ في التعبير عن هواجسها، ستظل تُحلّق بالمخيلة إلى واقع يتعالى عن واقع المتلقي. لذا يلجأ كل من يصغي إلى قصيدة تُقرأ أمامه إلى أن يُغمض عينيه. نسياناً لقيود واقعه، وتوقاً لاستجلاء العوالم المتمثَّلة في القصيدة. لكننا سنفترض أن قارئ السَّرد وهو يُثبِّت الملامح والزوايا على ما يماثلها في ذاكرته، يظل يرى في العمل السّردي آلية فنية تؤجج الغرابة والإثارة والدهشة فيما أَلِفَه من أحداث مشابهة عاشها، فحتما سيكون

أقل اختمارا بالتجربة الفنية مما يجده متلقي الشّعر. لأن الشّعرَ ربيبُ الحالة المكتملة بين عالمين غير مكتملين. أو بين عالمين لا يكتملان إن شئنا.

يقول الشاعر الإنجليزي الرومانسي (شيللي):

" سننفصل –تقول لي–

حتى نلتقي مرّة ثانية

لكن

لا المتاهة الزرقاء

ولا الصحراء الواسعة العميقة

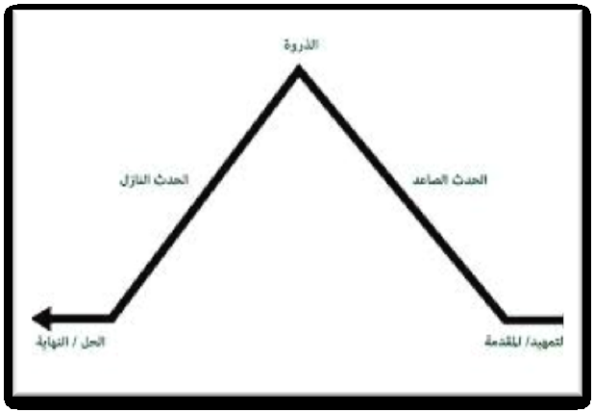
تحجب أي ملاذ يحضن عناقنا الهادئ السعيد

وبدعابة واحدة مرهفة

سنخلُد فوق آلامنا

لا المتاهة الزرقاء، ولا القبر" (Shelley, 1885, p. 161)

ينطلق هذا المقطع في بوحه من الانفصال (سننفصل)، والانفكاك من ملحمة الواقع وإكراهاته، ومتتاليات حوادثه، ليتواعد المحبَّان على اللقاء مرة أخرى خارج هذا العالم عبر ملاذٍ لا ترصده المتاهات الزُّرق ولا الصّحارى الواسعة، ولا ظلمة القبر الموحشة. إنهم خارج مدارات الأزمنة والأمكنة ومَراصِدها، وقد تملَّصا من مواجع وآلام العيش، لترفرف أرواحُهما فوقها بمعانقة هادئة ودعابة خاطفة. وتؤول هذه اللمحات الشعرية إلى نهايات مفتوحة على التساؤل والشك والارتياب. ولا تمتلئ (مورفيمات) الشخوص والوقائع إلا لتُفرغ من جديد. لأن في امتلائها ثقلا يجعلها تتنزَّل، تدريجيا، فوق إحداثيات سياقها الواقعي الذي نتقبَّل إمكانَ تَحقُّقه، ولا تظلُّ طافية فوق مَراقِب الاحتمال المتعددة. غير أن الأعمال الدرامية والسردية تظل تُلحّ على مخيِّلة القارئ مهما جمحتْ أن تبقى مشدودة إلى أرضية إحالية يُحيِّنها من مُنطلق واقعه، في وضعيات دالة لا تبرح مجال خبرته الخاصة داخل رؤيته للعالم. فالحل الذي يأتي في نهايات الأعمال المسرحية والسردية إيذان بالعودة إلى مرحلة الهدوء والسكينة والرسوُّ من جديد في مرافئ الوقائع الأليفة، والرجوع إلى مهاد مرحلة الانطلاق، أو مقدمة السرد. في حين أن الذروة تحتدم باحتقانها التخييلي الفانتازي العجائبي لتحفل بشعرية المسرود في أقصى توتُّراته، وفق البناء الدرامي الذي سطّر له الألماني (غوستاف فريتاغ Gustav Freytag). لأن السُّرود الدرامية وإن أوغلت في غرائبية متتالياتها الحكائية، فإنها تحتاج للحفاظ على هويتها الأجناسية وخصوصياتها المعيارية إلى هذا التراوح الخماسي الذي ألحَّ عليه (فريتاغ) بين التمهيد، والحدث الصاعد إلى الذروة، ثم النزول التدريجي إلى الحل أو الانفراج (dénouement).



وما هذا الانفراج، أو انفكاك العُقد إلا انفتاح متجدد وواعد على الحياة. بيد أننا ونحن نخوض في غمار خطابٍ شعريٍّ ما، قد نجد اهتزازاتٍ متعددةً إلى الذُّروة، وقد ينتهي الخطاب الشعري بذروة صاعدة تُحدِث ديمومةَ أثرٍ لا نهائي في ذات قارئه. كي تظل سبَّابة الرؤية تشير من خارج التبئير الدرامي في الخطاب الشعري إلى ما هو خارج الحياة. يقول الشاعر العراقي محمد مظلوم:"

أحلم في هذه السنة،
أن نحلم معا،
أن يمتدَّ النبيذ إلى آخر السنة،
أن تكوني أول من أقبّلها في كل سنة.
أن نخرج من صورة هذه السنة،
ونصوِّر السنوات بنا.
وأن أرى يدي –خارج الصورة–
تشير إلى حياتي" (مظلوم، 1996، صفحة 70).

إننا حين نقابل هذا المقطع مع المقطع الشعري للشاعر الإنجليزي (شيللي) لا نختلف في بعض التقاطعات البيّنة الجليّة بينهما. الهروب من قيود الواقع وإكراهاته والفلتان من رقابة الآني، والطارئ، ومُواعدة المحبوب خارج مَراصد الضّرورة الواقعية. لتظل اليد تشير إلى حياته خارج الإطار، وخارج المتاهة الزرقاء، والقبر الذي هو نقطة نهاية وحدود الحياة كما قرأنا مثيله عند (شيللي). لينتهي النص بذروة تخييلية مُحلِّقة فوق أفق المعنى المعلَّق. كي يظل الشعر وثّاباً إلى أعلى ما أَطلَق عليه (إدوراد سعيد) (المتعقَّل الدُّنيوي). لأن النصوص الأدبية عنده "هي أحداث، إلى حدٍّ ما، وهي فوق كل هذا وذاك، قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد، من اللحظات التي احتلت مكانها فيها حتى لا يبدو عليها التنكر لذلك كله" (سعيد، 2000، صفحة 8). فالخطاب ينبغي أن يُتمثَّل داخل أنساقه الحيوية حتى ولو جَنح إلى بِشارات غيبية متعالية أو وَعَدَ بيوتوبيا هاربة من خراب

المدن وتفسُّخ القيمة في الأفضية العمومية. ومن الطّريف أن نجد تعريفاً لليوتوبيا عند (ماكس هوركهايمر) الذي طرح بديلا اصطلاحيا عنها وهو (الأخروية) وتعني العلاقة مع ما هو خارج عن العقل والمذاهب، أي التعلُّق بالدين أو اليوتوبيا التي تُولّد الوعي إلى الحرية بالرغم من يقين العقل بأنه لا حلّ لمشكلة الحرية على صعيد التنظيم الاجتماعي والسياسي. "ويجد (جميل صليبا) في كلمة (طوبى) في التراث الإسلامي والتي تحيل إلى الجنة ما يشفع له بترجمتها (طوباوية)" (صليبا، 1982، صفحة 24).

استطاعت الرواية والفنون السردية المجاورة بوصفها ملاحم (دنيوية) تخلصت من صراع الإنسان مع القوى الغيبية كي تجد في التاريخ ركحها الأثير أن تختط طريقها نحو التوازن الموعود في الحياة، الذي تنبأ من خلاله علماء الجمال بأفول الفن بوصفه تعبيرا عن الاختلال، أو تمثيلا لوجود تلك الهوة التي ينبغي أن تُردَم بين الطبيعة والحياة في صورتهما الهيولية الخامية، وفي أبهى زخرفها الذي يُخرجُه الصِّناعيون والفنانون من موادها الأولى التي تَحجب هذا الجمال المكنون خلف ظواهرها. غير عن أن حركة الشِّعر في تجليه التعبيري السَّائد والأكثر ترشيحا في الذائقة العامة، تذهب في اتجاه أبطأ وأقل حافزية نحو هذه الغاية لإحالته المزدوجة بين كونين متوازيين.

5. الشعر والإحالة المزدوجة:

يوصف الخطاب الشعري الذي يقف بين واقعين قائم وممكن بأنه مُخْلِص لأعرافه الجمالية والقيمية لأنه نزّاعٌ إلى التطلع نحو ما يَكتمل به الإنسان والعيش الإنساني في الغياب، فأغراض الشعر من رثاء وغزل وهجاء لا تبرح أن تَفتقد، أو يوجعها النقص في التكوين البشري فتذمه. أما المديح فهو أن يُسدِل الشاعر كل سرابيل الكمال على الممدوح حتى إذا ما صادفناه في الحقيقة لم نجده شيئا، "فالمدح هو الغلو والإسراف وعدم الاعتدال في الثناء على الممدوح". (رومية، 1981، صفحة 158). عند البلاغيين العرب، أي وكأن المادح ينشد مثالا مفقودا في ذاته أو عند غيره يرى أن ممدوحه أحرى بأن تكتمل فيه مَحْقاً لصفات غيره المتطاولة. ذلك أن خصائص هذا الشعر بأغراضه المتعددة هي التجاوز، والتخطي إلى مُثل المطلقات التي تعلو على نسبيات البشر. وما في عالم الناس من كوابح، وأعطاب، وقُصور.

تنداح أنساق الشعر المعاصر إلى هوامش النثر، لتأخذ من خصائصه مع الحفاظ على أرومة الشعر في محدداتها التجنيسية، حتى أطلق عليها أحد النقاد المعاصرين، وهو الناقد السعودي (عبد الله الفيفي) مصطلحا منحوتا بين (النثر) و(التفعيلة) اسم (النَّثْرِيلَة) (الفيفي، 2007، الصفحات 14–21). حين تُحلّق الشعرية الجديدة عند عُلوٍّ منخفض قريب من لهاثِ حياة الناس. وهو ما نقرأه في أشعار (يوسف سعدي، وديع سعادة، محمد الماغوط، أمجد ناصر، بسام حجار، لقمان ديركي....) ومثل هذه التجارب يشغلُها تصيُّد المفارقة الشعرية في

اللحظة اليومية الحرّى بلغة شفيفة، واجتراح شعري رهيف كخدْشِ مَحارَةٍ حتى ينبثق لؤلؤ الجمال المدهش من رخاوة المشهد الطارئ.

لنقرأ هذا النص المختلف لمحمود درويش من مجموعته الشعرية (أثر الفراشة):

"صيفٌ خريفيٌّ على التلال كقصيدةٍ نثرية. النسيم

إيقاعٌ خفيف أحسُّ به ولا أَسمعه في تواضُــع

الشجيرات. والعشب المائل إلى الاصفرار صُوَرٌ

تتقشَّفُ، وتُغري البلاغة بالتشَبُّه بأَفعالــها

الماكرة. لا احتفـاء على هذه الشِــعاب إلاّ

بالمُتـاح من نشــاط الدُوريّ، نشاطٍ يراوح

بين معنــىً وعَبَث. والطـبيعة جـسدٌ يتخفَّف

من البهرجة والزينة، ريثما ينضج التين والعنب

والرُمَّـان ونسيانُ شهواتٍ يوقظها المطر. لولا

حاجتي الغامضة إلى الشعر لَمَا كنت في حاجة

إلى شـيء . يقول الشّـاعر الذي خَفَّتْ حماسته

فقلَّت أخطـاؤه. ويمشـي لأن الأطباء نصحوه

بالمشي بلا هدف، لتمرين القلب على لامبالاةٍ ما

ضـروريـةٍ للعـافية. وإذا هجس، فليس

بأكثر من خاطرة مجانيّة. الصيف لا يصلح

للإنشاد إلاّ فيما ندر. الصيف قصـيدةٌ

نثريَّةٌ لا تكترث بالنسور المحلِّقة في الأعالي" (درويش، 2008، الصفحات 21– 22).

قصيدة النثر هذه التي كتبها محمود درويش في مجموعته (أثر الفراشة 2008) تأخذ من أنساق السرد حواريتها وأصواتها المتعددة، وفُرجتها المفتوحة على العادي حيث على البلاغة أن تتشبه بأفعالها وحسب، ولا تتخطاها إلى وقائع متعالية، كي يصل إلى الجمال الحقيقي في الطبيعي حين لا تحتاج الطبيعة إلى أدوات التجميل الدخيلة التي تُبعد الفنان عن البهاء الحقيقي المضمر داخلها. فالصَّيف ليس أكثر من قصيدة نثرية لا تحفل بالبحث عن الجمال في أعالي تلال الغيوب، وخلف حُجب المطلقات اليوتوبية، بقدر ما يعنيها أن تحفر دون قدميها تحت تغضُّنات العرضي والعابر. إنها (الحداثة) التي عرّفها بودلير عام 1863م في كتابه (رسّام الحياة الحيثة) بأنها " العابر، الهارب والعرضي، إنها نصف الفن حيث نصفه الآخر هو الخالد وغير المتحوّل" (Baudelaire, 1885, p. 69)، ويحثنا (بودلير) عن ضرورة استخراج الخالد من العرضي في الفن بدل التعالي وازدراء العابر والمتحوّل في اللحظة التاريخية التي يعيشها الفنان. وكأنه يقول لنا بطريقة أخرى لا طائل من وراء البحث عن الخلود في الفن بالتوسل بالعوالم المفارقة، والفراديس الموعودة المتخيَّلة خارج التاريخ.

6. الخلق الفني والعلم/ توازي الوجهة:

ترى نظرية الخلق الفني التي تظهر في مدونات تاريخ الإستيطيقا، أحيانا، تحت مسمى (نظرية الفن للفن) أن الفنون كانت على عناق تام مع العلوم التطبيقية قديما، كقرابة الموسيقى من الرياضيات، والهندسة بالعمارة، وغيرها لارتباط الفن بالصّنعة عند الإغريقTechnê ، وهو ارتباط يجعل الفن مُحايثاً لشروط العيش الإنساني ولا يفصل النفعي عن الجمالي في عمل الفنان، إلى أن لفحت أنساق الفنون نزعة طوباوية اعتلت بوظيفة الفن عن التجربة الإنسانية اليومية ليصبح الفنان ذلك اللَّدُني العبقري الملهَم، ويصبح فنُّه توسعة حُلميّة لكونه الحيوي، أو حنينا فردوسيا للعودة إلى عوالم سالفة عاشها ونسيها الكائن البشري كما في (الفردوس المفقودLost Paradise) لـ(جون ميلتون)، وبخاصة في أزهى عصور الرومانسية حيث تعالى الفن عن العلم وانفصل عن أدواته المادية كما توجّس من استبصاره الغرضي للظواهر، ليسترجع العلم والفن عناقهما في الزمن (الرمزي)عبر جماعة (الفن للفن) إذ يقول أحد أعلامها وهو (لوكونت دو ليل) " ... ويجب أن نلجأ إلى الحياة التأملية والعلميّة كما نلجأ إلى المعبد حين نلتمس الراحة والتطهّر، ولما كان العلم قد انفصل عن الفنّ منذ مدة طويلة نتيجة لعوامل ذهنية متباينة، فمن الواجب أن يلتقيا إنْ لم يتماهيا" (أصفر، 1999، صفحة 101)

تعطي مدرسة الخلق (البارناسية) هذه للفنانين تمارين أولية لاستخراج المادة الجمالية من خامات الظواهر الطبيعية عبر الآلة العلمية، حيث يتضافر جهد العالم والفنان في سبيل تجميل الفضاء الإنساني العام أمام عيوننا

بحثا عن فردوس أرضية مطمورة في مستقبل البشرية، فحين نقرأ اهتمام المعماريين المعاصرين بالموسيقى واستلهامهم تصاميم عصرية للمدن الحديثة من هارمونية بعض السمفونيات الخالدة، نعرف مدى تقارب الفن والعلم في الأزمنة الحديثة نحو حفر أعمق عن الجمال وتجْلِيتِه خلف أشكال عيشنا التي لا تثير انتباهنا. ولعل مقاربات المعماري الفرنسي (شارل لوكوربوزييه 1887–1965م) التي جمعت بين علم الموسيقى وتصاميمه المعمارية للمدن باستخدامه لنظام "المودولور" (Le Modulor) الذي يحدِّد من خلاله نسب المباني، هادفاً إلى خلق تناغم وتوازن في تصاميمه. واستخدامه الفريد لهذه النسب الذهبية (proportions d'or) التي تشبه استخدام النِّسب في الموسيقى لتحديد النُّوتات والإيقاعات (Le modulor)"وهي مبادرة تعيد الاعتبار الأكبر للموسيقى في الحياة بوصفها أمثل نظام يُرشد المعماري وهو يريد استشعاراً أدقّ للنِّسب والقياسات، نحو عمارة موسيقية خالصة (*une architecture musicale*) (Grosos, 2008).

لقد ابتعد الفن عن العلم، وانفصلا، لكنهما انتبها إلى حقيقةِ تَشابُهِ وظيفتيهما مع تضادِّهما في علاقتهما بحياة البشر وحضارتهم، فالعلم انبرى إلى تحويل ما هو غامض، ومحيّر، ومدهش بل ومستحيل إلى ممكن، ومتيسِّر، ومألوف، ومعروف، وطيِّع التَّمثل، حتى أطلق (ماكس فيبر) صرخته الشهيرة «لقد فككنا السحر عن العالم» حين تم تذليل وتأنيس كل موحش في الكون بآلة العلم، وفي المقابل كانت وظيفة الفن تبرز عبر حركة معاكسة لحركة العلم، وهي تحويل الواقع المألوف إلى خيال، عبر ما يُطلق عليه (شعرنة الكون). وهما على هاتين الحركتين المتعاكسين لم يلبثا أن التقيا من جديد في حركة واحدة تشحذ وظيفة كل واحد منهما، في اتجاه واحد وهو تثوير أقصى ما يمكن تثويره من ترف جمالي، ورفاه وكمال شكلي، واستدراجٍ للموجودات حتى تُخرج كوامن طاقاتها الجمالية الممكنة عبر أحدث ما حشَده العلمُ وشحذه من تقنيات، ووسائط، وأدوات ووسائل سهّلت التعاطي مع الكون وعيشِه بطريقة أجمل، فبدا لأنظارنا أجمل وأبهى. فكأن مؤشر حَضارة بلدٍ ما ورقيها وعلو كعبها التقدمي يستلزم أن نجد جمالا ومتعة لنواظرنا حين ندخلها أولا.

حين عرضنا مُطاوعةَ الأعمال السردية والدرامية لمجرى الحياة اليومية المعاصرة، مقارنة بالشعر فإننا بذلك نلمّح إلى أن الأعمال الفنية التي تحفل بالصوت المتعدد، والبطولة الجمعية، وعبقرية الحضارة والأمة والعصر في التاريخ أجْلى أثراً من الأعمال الفنية التي تُكرِّس العبقرية الفردية، وإبداعية روح النبوّة، والبشارة، والرؤيا التي تخترق حجب الأزمنة وتعِدُ بعوالم أسمى وأعلى. بدل أن تنكبَّ على النَّبش عن مباهج الرَّفاه واليُسر، بل عن فراديس متوارية خلف هُيولى المستَخدم، والمستَثمر والمستنفذ لصالح الإنسان في ركام المادة.

من هنا لا نستغرب تلك المقولات التي ربطت الفن بالخبرة الإنسانية العامة، وبخاصة في الأطروحات البراغماتية، إذ يُعَدُّ (جون ديوي) أبرز مفكر حديث ربط الفن بالخبرة والتجربة الإنسانية، فكل عمل فني أو أثر تداولي نفعي يصدر من البشر لا يمكن أن نتغاضى عن انعكاساته الجمالية. هكذا تنفتح دائرة الجمالي والفني كي تنحني على الحياة الاجتماعية والعملية برمتها. " فليس هناك حدٌّ فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية، أو

ينأى بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية، بل لا بد لنا (فيما يرى ديوي) من أن نثور على كل نزعة أرستقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة يتمتع بها أصحاب الأمزجة الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس" (إبراهيم، 1960، صفحة 167). لنصفهم بالعباقرة اللَّدُنيين الملهمين الذين يبدعون أعمالا لا طاقة لنا على فهم مأتاها ويُعجزنا استيعاب طرائق تكوينها وتنزيلها على الواقع. إن في هذا الطرح نسف لفردانية التجربة التي ارتبطت في تاريخ التخييل الفني بأنساق طوباوية تُدني من قيمة الطارئ والنسبي، وتعلي من قيمة المطلق والمتعالي على الشرطية التاريخية الحاسمة في كينونة عيشنا المشترك.

7. خاتمة:

الفن باعتباره نشاطا إنسانيا إبداعيا بالغ الأثر في العلاقات بين الأفراد والثقافات لأنه يتخطى أنماط التواصل المباشر بين الشعوب إلى طرائق أكثر جمالا وإبهارا، حتى اختُلف في طبيعته وأصل انبثاقه، فهناك من ربطه بالمحاكاة الطبيعية، ومن ربطه باللذة والألم، ومن ربطه بالأخلاق والمثل، ومن ربطه بالمنفعة.. غير أن الفن يبقى ذلك النشاط البشري الأعلق والأشدَّ ارتباطا بفكرة الخلود، وبديمومة التأثير والاستخدام، والاستحضار المتجدد في الثقافات والمجتمعات. وطالما أن الإنسان يسعى إلى تجاوز فكرة الموت والفناء في حياة الآخرين التي سيتركها، فإن الفنون التي تعرف طريقها إلى الحياة العامة، أو (البراكسيس) الفني وانبثاقه في التاريخ، تبقى رادِمَةً لهُوَّة الفقد، والاختلال المعبِّرة عن رغبة الإنسان وتوقه الأزلي المحموم نحو أكمل ما ينبغي أن يكون عليه عيشه. حتى أننا وقفنا عند ملامح التجديد في أنساق الشعر المعاصر، ورأينا أنها لم تكن مجرد رغبة في تغيير إيقاعاته، أو هي محض خلخلة لتمركزه حول غنائيات الذات المتعالية بفردانيتنا النبوئية الرائية، بقدر ما كانت استجابة ملحة للإنصات لهدير نهر التاريخ، ومناكبة التجارب الإنسانية الحضارية المحتدمة على تخوم الفن، وتحت نوافذه. فآلت أنساق الشعر إلى الحوارية، والمنظور السردي المتعدد. عبر تصادٍ لأكثر من صوت في زوايا المتخيل. لتظل خُطوتُه وئيدةً خلف الرواية والفنون السردية، والسينما، التي تبتكر لمتابعيها حياة أكثر شعرية، داخل حياتنا المعيشة الممعنة في رتابتها وتقشفها، وقيودها.

قائمة المراجع:

- Baudelaire, C. (1885). *Le peintre de la vie modene.* Paris, France: Michel Lévy Frères.
- Cassagne, A. (1997). *La théorie de l'art pour l'art.* Seyssel, France : Editions Champs Vallon.
- Grosos, P. (2008). *L'existence musicale: essai d'anthropologie phénoménologique* (Vol. 1). Lausanne, Suisse: L'Age d'Homme.
- Hammon, P. (1977). *Pour un statut sémiotique du personnage, Poétique du récit* . Paris, France : Seuil.
- Laisney, V. (2006). *Le miroir et le chemin: L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey* (Vol. 1). Paris, France : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Mourey, J.-P. (2005). *Miroirs, fragments, mosaïques. schemas et création dans l'art du XXe siècle* (Vol. 1). Paris, France : Publication de l'université de Saint Étienne .
- Percy Bysshe Shelley .(1885) .*Œuvres politiques complètes*) . F. Rabbe (المترجمون، Paris، France : Nouvelle Librairie Parisienne.
- إدوارد سعيد. (2000). *العالم والنص والناقد* (المجلد 1). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- أرنيست فيشر. (2019). *ضرورة الفن* (المجلد 1). (أشرف حليم، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جان فان، و جان وآخرون فان. (2019). *نصوص مختارة من التراث الوجودي* (المجلد 1). (فؤاد زكريا، المترجمون) القاهرة، مصر: أقلام عربية للنشر والتوزيع.
- جان (وآخرون) فان. (2019). *نصوص مختارة من التراث الوجودي* (المجلد 1). (فؤاد زكرياء، المترجمون) القاهرة، مصر: أقلام عربية للنشر والتوزيع.
- جميل صليبا. (1982). *المعجم الفلسفي، ج2* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
- زكريا إبراهيم. (1960). *مشكلة الفن* (المجلد 1). القاهرة، مصر: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
- سعيد بنكراد. (ربيع، 2015). اعترافي روائي لا يشيخ (أمبرتو إيكو). *مجلة التبيين للدراسات الفلسفية*.
- عبد الحميد شاكر. (2017). *مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب* (المجلد 1). لبنان: الدار المصرية اللبنانية.
- عبد الرزاق أصفر. (1999). *المذاهب الادبية لدى الغرب : مع ترجمات و نصوص لأبرز اعلامها : دراسة* (المجلد 1). دمشق، سوريا: إتحاد الكتاب العرب.

- عبد الله الفيفي. (ديسمبر، 2007). من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة. *مجلة البيان*، الصفحات 14-21.
- محمد مظلوم. (1996). *محمد والدين معه* (المجلد 1). بيروت، لبنان: سلسلة منشورات كراس.
- محمد ناصر الدين. (2022). *الشعر جرح الغيب، الحوار الأخير لمحمد علي شمس الدين* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الرافدين للطباعة والنشر.
- محمود درويش. (2008). *أثر الفراشة* (المجلد 1). بيروت، لبنان: رياض الريس للكتب والنشر.
- ناجي موسى باسيليوس. (2018). *البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي* (المجلد 1). الجيزة، مصر: الدار للنشر والتوزيع.
- وهب رومية. (1981). *قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، بين الأصول والإحياء والتجديد* (المجلد 1). دمشق، سوريا: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.