

باشلار: من مسألة العلم إلى عتبة الشعر.

بن زينب شريف، جامعة ابو القاسم سعد الله، الجزائر

« انظروا إلى أرجلي، أنا فيلسوف للعلوم، انظروا إلى أجنحتي، فأنا شاعر»

- غاستون باشلار

«إن عقلانية باشلار ما فوق عقلانية. وهو يعرف كيف يُعلم العلم والحلم معاً»

- جان فال

مطارات باشلار: العلم والحياة.

عرف باشلار (1884-1962) Gaston Bachelard في تاريخ الفكر المعاصر الفرنسي والعالمي، أنه أبو القطيعة الابستيمولوجية، قطيعة أعاد بها قراءة العلم المعاصر، تحديدا في كتابه " تكون العقل العلمي الجديد " من خلال عرض المراحل الثلاثة التي مرّ بها العلم، من دراسة تاريخ العلم وتطوره إلى التحليل النفسي وأثره في بناء العلم. فقسم العلم إلى:

1- المرحلة الماقبل علمية: وتشتمل على المحاولات العلمية التي شهدتها العصور الكلاسيكية القديمة وعصر النهضة، ومحاولات مفكري القرون السادس عشر والسابع عشر وحتى القرن الثامن عشر.

2- الحالة العلمية: بدأت من أواخر القرن الثامن عشر وشملت القرن التاسع عشر والقرن العشرين. تميزت هذه المرحلة باكتشافات عديدة في شتى الميادين، فيزياء، كيمياء...

3- المرحلة العلمية المعاصرة، أو ما سماها باشلار بمرحلة العقل العلمي الجديد. يؤرخ باشلار لهذه المرحلة بداية من تاريخ 1905 مع ظهور نسبية ألبرت أينشتاين Einstein

مرحلة تميزت بتغير في العديد من المفاهيم التي كان يعتقد بوثوقيتها، فظهرت الميكانيكا الكوانتية، والميكانيكا التجمعية، وفيزياء المصفوفات عند هايزنبرغ⁽¹⁾ W. Heisenberg(1901-1976)

يقسم باشلار المراحل العلمية حسب تقسيمه للنفس إلى ثلاثة أقسام:

1- النفس العامة أو العادية: تتميز بالسذاجة والوثوقية، وإدعاء امتلاك المعرفة، تصاب بالدهشة أمام كل ظاهرة تصادفها، وتكون هذه النفس سلبية حتى في سعادة التفكير.

2- النفس المعلمة: تكون هذه النفس فخورة بامتلاكها المعرفة، مع تحجر رافض لكل تجديد تعيش على نجاحات شبابه، تحتر معرفتها في كل عام، وتكون هذه النفس عند المعلمين بالخصوص.

3- النفس اللاوثوقية المجردة: تكون هذه النفس ذات وعي علمي متألم، يتابع الاهتمامات الاستقرائية الناقصة باستمرار، تعتبر التجريد واجبا علميا⁽²⁾.

فالتائج التي توصلت إليها الثورات العلمية، من نسبية وكوانتية وهندسات ريمان ولوباتشفسكي، أثارت عقل باشلار كثيراً مما دفعته للتفكير في البحث عن طرائق ومناهج تمنح الذات الإنسانية قابلية التقاط مفاهيم جديدة، مع التشكيك في كل بداهة وإطلاقية العقل، هذا مالا جعل باشلار يفكر في تأسيس فلسفة تستجيب لتطلعات ومتطلبات الأسس العقلية الجديدة، وهذا بدون إغفال البعد الماهوي والميتافيزيقي للإنسان. فلسفة بنيت على رافدي العلم والخيال أو البعد العقلي والخيالي الجمالي متمثلاً في الشعر.

باشلار: المعرفة العلمية والقصيدة الشعرية.

يبنى باشلار تصوره الفلسفي على تأويل طرقي المعرفة الإنسانية، طرف يتأسس على النشاط العقلائي للعلم، وطرف ينبع من الخيال والحس المبدع، والصورة الشعرية، هذا الطرح الباشلاري الفلسفي، هو الذي دفع بالفيلسوف جان هيولييت إلى وصف فلسفة باشلار بأنها "رومانتيكية العقل"⁽³⁾. تكمن مهمة الفلسفة العلمية التي قدمها باشلار، في إعادة طرح العلاقة بين العلم والشعر، أو العلاقة بين العقل والخيال. طرح جديد تحتويه الفلسفة المفتوحة التي نادى بها باشلار، ذلك أن طرح باشلار لهذه القضية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما قدمه من نقد للعلم الكلاسيكي، العلم الذي بقي حبيس موروثات علمية ضاربة في عمق التاريخ المعرفي البشري فلسفة جعلت كريستوفيدس

Christofides يرى أن باشلار قام بتفتيت التجربة العلمية، وإعادة قراءة العناصر الكوسمولوجية الأربعة: الهواء، والأرض، والنار، والماء من خلال تأملهم بوصفهم العناصر الأساسية للطبيعة، ومنذ أن تنحت العناصر الطبيعية الأربعة عن أن تكون الرموز الأساسية للخيال⁽⁴⁾. عناصر لم تبقى مجرد مواد خام.

فالمفاهيم الباشلارية التي أوردتها في أعماله الفنية، الحلم، اليقظة، الخيال، الرغبة، كلها مفاهيم تنمي عن قوة دفينية في هذه الشجرة السنديانية كما لقب، مفاهيم حاول من خلالها سبر أغوار النفس البشرية في أسمى صفاتها وتألقتها الحياتي.

من اللغة العلمية إلى اللغة الشعرية:

لا يحصر باشلار اللغة في مجال الشعر، والتخيل الأدبي فقط، بل هو يجتاز بنا إلى المباحث العلمية، ويدعونا إلى ضرورة إبداع معان جديدة للكلمات، تتماشى ومستجدات العلم، فالحركية التي يشهدها العلم، تفرض علينا ضرورة إيجاد مصطلحات جديدة تستوعب كل جديد مبتكر، فالكلمات المألوفة قد تكون عقبة لفظية في تطور العلم وحجر عثر في وجه كل إبداع، فتدقيق اللغة العلمية مرهون بتدقيق الكلمات المستخدمة⁽⁵⁾، لهذا فاللغة التي استخدمها باشلار في الدراسات الشعرية والتخيل «تتصف بالجددة والنضارة كمثال المشهد الجديد للزهرة... ففي الشعر ينقي الإنسان الكلمات، التي تعبر لنا عن جدة الصور وإشراقها»⁽⁶⁾، فالشاعر الجيد ليس الذي يقدم صور جمالية، بل هو ذلك يث في الكلمات روح الجدة، فراضاً على المتلقي الإحساس بذلك الإشراق المتجدد مع كل كلمة، كتجدد نهر في تدفقه.

فاللغة لا تركز لتلك الوظيفة التواصلية فقط، بين الأفراد، بل تجعل الكائن ضمن العملية التواصلية الحوارية مع محيطه، وتجعل الشاعر يجاور الطبيعة ويكتشف تلك الصور الشعرية الجمالية، وتبني الوصال بين القارئ والنص «فاللغة شأنها شأن الفن والخيال، تتيح أن نقيم بالقرب من أنفسنا، ومن الآخرين، بل ومن عالمنا. بحيث تثبت كأساس للعلاقات الإنسانية»⁽⁷⁾.

فالشاعر يتكلم لغته الخاصة به، لغة مستوحاة مما يعيشه ويحس به، لغة لا تعبر عن أي شيء آخر سوى تلك الرابطة القوية التي تربطه مع العالم والطبيعة، مصدر وحيه وإلهامه، ارتباط حميمي، علاقة يعبر عنها في صور شعرية، هذه الأخيرة التي تحمل أحاسيسه في شكل كلمات حاملة، وهنا تكمن قدرة اللغة الشعرية الحاملة على الحلم، ومن خلال عملية الحلم والخيال تكشف عن نفسها الصورة الشعرية، من خلال كلمات قليلة في عددها، حبل بالصور الخيالية والشاعرية، قد تعجز عنه كلمات كثيرة في اللغة العادية، فالخيال يركب ويؤلف الكلمة التي تتخيل⁽⁸⁾. وهذا يعني أن اللغة الشعرية تُنمّي اللغة، فتمنح الكلمات المألوفة معنى جديداً وهذا بفضل اللغة الشعرية، ولا يتأتى هذا للكلمات إلا إذا كانت اللغة، حاملة قادرة على التخيل. وهذا الأخير لا يتحكم فيه إلا الشاعر، «الأكثر تجديداً، وهو يستغل حلم اليقظة الأكثر تحرراً من العادات الاجتماعية، يحمل في قصائده رشيماً تتأتى من العمق الاجتماعي للغة. غير أن الأشكال والكلمات ليست الشعر كله. من أجل تنسيقها، تبقى بعض العناصر المادية ملحة. ومهمتنا المحددة في هذا الكتاب برهان على أن بعض المواد تنقل إلينا قوتها الحُلُميّة، وهي نوع من الصلابة الشعرية التي تمنح القصائد وحدة. إذ تنظم الأشياء أفكارنا، تنظم العناصر الأصلية أحلامنا. فالعناصر الأصلية تستقبل أحلامنا، وتحفظها، وتمجدها»⁽⁹⁾، الشاعر الذي ينفك عن لغته المستمدة من العمق الاجتماعي، يرسم بها حدود قصيدته محملاً بإها أحلام يقظته، فالشاعر هو الناطق الرسمي لمجتمعه أولاً، ومهندس أحلامه. من خلال لغته الشعرية.

باشلار بقفزاته بين العلمي والأدبي، يبقى على اللغة كوسيلة ضرورية لكليهما، إلا أنه لم يحاول البقاء في فلك علامات اللغة وإشاراتها كوسيلة لتوصيل المعلومات أو تقديم معاني محددة، فهذه الوظيفة التعبيرية الضيقة للغة لا تكشف عن حقيقة ماهية اللغة، فاللغة لا تقدم لنا عالم متجرد من كل دلالة أو معنى، مغيب فيه كل ما هو إنساني جمالي. لهذا فباشلار يتجاوز هذه العقبة والنظرة العلمية للغة، والوظيفة الأدائية لها، بمعنى آخر باشلار ينتقل من المقام التواصلية المجرد للغة إلى المقام الحميمي المعبر عن المعاني الجديدة، فتصبح الكلمات قابلة للنمو، كالبراعم المفعمة بالحياة.

اللغة التي تعتبر أساس الصورة الشعرية، ما هي إلا صورة للوجود الحقيقي الناطق فيها، صورة «لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي بل على العكس: فمن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصداء ويصعب علينا معرفة: على أي سوف يتم رجوع هذه الأصداء وكيفية تلاشيها. فبسبب طراحتها وفعلها، يكون للصورة الشعرية هوية ودينامية خاصتان بها. إنها محالة إلى أنطولوجيا مباشرة»⁽¹⁰⁾. فاللغة الشعرية التي يحيلنا إليها باشلار، هي تلك اللغة المتعلقة بوجودنا وكيونتنا، فإذا كانت اللغة وسيلة تواصلنا، فاللغة الشعرية هي اللسان الناطق للوجود، فهي الوجود الناطق المعبر عن عالمنا وروحنا الإنسانية. وبما أن الشعر خاصية إنسانية بامتياز، فهو يستمد مادته من

اللغة، كما لا يتم فهمه والتواصل معه إلا بواسطتها، وإذا كان الشعر يمكن اللغة من الانبثاق والتحلي، والذي تتجلى فيه الحياة، لا يمكن للغة الانبثاق من دون صورة شعرية، ولا التعبير عن ماهيتها وطبيعتها. والصورة الشعرية ترصد وتتحين في كل لحظة الفرص للانبثاق والبروز المتوثب المفاجئ على سطح النفس⁽¹¹⁾، فالصورة الشعرية لا تبقى حبسية أغوار النفس السحيقة، فهي بتربتها وتوثبها للانبثاق تنتقل إلى سطح «الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود»⁽¹²⁾، لهذا يولي باشلار الشاعر أهمية كبرى في الكشف عن ماهية هذه الصور الشعرية وعلاقتها باللغة، فالشاعر هو دوماً أصل اللغة⁽¹³⁾. إذا كان باشلار نحت مفهوم القطيعة الإبيستيمولوجية في حركية بناء العلم، نجد كذلك يوظف هذا المفهوم في ميلاد الصورة الشعرية، حيث أنها تقطع كل صلة بمنهجها، ويتدخل في هذه اللحظة القارئ الجيد والناقد الأدبي ليستظهر منها القيم الجمالية والفنية، كما أن القصيدة عند باشلار هي تلك اللغة الجديدة التي تصبح هي لغتنا الخاصة، حيث أن توظيفنا لوسيط الخيال الأدبي، والذي لا يكون غير اللغة، تصبح كل الفنون تعيننا وتخصنا⁽¹⁴⁾، وعليه فباشلار لا يتركنا نركن إلى التفسيرات الشخصية لفهم هذه الصور بل لابد لنا من أن «نتابع الشاعر إلى الحدود القصوى لصوره، دون أن يحاول قط أن يثبزل تطرفها، لأن هذا التطرف هو الظاهرة المحدد للتطرف الشعري»⁽¹⁵⁾، فالشاعر الذي يعبر عن داخله في وسط مجتمعه، قد يجد لغته العادية عائق للإفصاح عن حياته الداخلية التي لا تعرف حدود، فيفرض علينا ضرورة الانفتاح على تجربته ومحاولة فهم كيانه وعالمه الداخلي اللانهائي، وقد يكون ريلكه (1875-1962) Josef Maria Rilke قد عبر عن هذا في رسالته إلى كلارا ريكله، فكتب يقول:

«الأعمال الفنية تنبثق دائماً من أناس واجهوا الخطر، ووصلوا إلى النهاية القصوى للتجربة، ووصلوا إلى نقطة لا يستطيع أي كائن إنساني أن يتجاوزها. وكلما ازدادت جرأة الإنسان على التوغل، كلما أصبحت الحياة أكثر جدارة بالاحترام وأكثر ذاتية وأكثر تفرداً»⁽¹⁶⁾. الشاعر الذي يستطيع على الإبحار داخل أغوار النفس، يمتلك المقدرة على التعبير عن ذلك العالم المجهول للكثير من الناس، فرضاً عليهم ضرورة الإنصات له، من خلال الشعر، أليس الشعر في حقيقة الأمر إلا صدى للعالم الداخلي. صدى لا نعبّر عنه إلا من خلال لغة شعرية تجددنا، وتفرض علينا تحولاً. ولهذا يتوجب علينا تلقي لغة الصورة الشعرية، على أنها تحلي لعالم يكتنفنا ويطوقنا، بل ويفرض علينا احترامه، فيصبح من خلالها – اللغة الشعرية – وجودنا مرتع لخلق معان جديدة لا تكون بمثابة مجرد رموز على الوجود، بل إنها تنطق وتعبّر عن طبيعة هذا الوجود.

فالعلمية التي نقوم بها اتجاه اللغة، هي دفع آلية هذه الأخيرة بكليتها إلى الحركة، وبهذا تقوم الصورة الشعرية بوضعنا على عتبات الوجود الناطق⁽¹⁷⁾. والصورة الشعرية ليست وليدة العالم الخارجي، بل هي حياة أعماق تجلت على السطح الخارجي للنفس، ولفهم هذه الصورة لابد من ممارسة القراءة الواعية لها. حيث أن «الصورة الممنوحة لنا من خلال القراءة تصبح ملكنا فعلاً تتجذر في داخلنا. أن إنساناً آخر منحني هذه الصورة، ولكنني أشعر أنه كان بإمكانني أن أخلقها أنا، بل كان علي أن أخلقها بالفعل. أن الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي، تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود»⁽¹⁸⁾، فعملية الانبثاق التي تمارسها الصورة على سطح النفس الإنسانية، تستوجب قراءة واعية، قراءة تضفي على الصورة وجود جديد، فاللغة التي نعبّر بها عن الصورة، هي التي تحدد قيمة الصورة. وعملية القراءة القاسم المشترك بين النفوس، ولكن ما يميزها عن بعضها هي نوعية القراءة القادرة على إعطاء ذلك الوجود المغاير.

تتمحور أعمال باشلار حول فكرة، أن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية، واللغة تتحدث بالصورة الشعرية، والشاعر الذي «ينصت ويردد، إن صوت الشاعر، هو صوت العالم»⁽¹⁹⁾. كأن العالم أحرس واللغة هي التي تعبر عنه، وهذا الاهتمام بالشارلي باللغة، يحيلنا إلى ذلك الاقتراب الذي مارسه باشلار من راعي الكينونة والوجود، مارتن هيدغر الذي يعتبر أن اللغة هي بيت الوجود، بيت الكائن القلق، بيت أقامه الفلاسفة والشعراء والمفكرون، وهم في نفس الوقت رعايته والقائمين عليه. وبما أن مهمة هي استحضار الوجود في مملكة الكلمات، هذا ما جعل اللغة توثق صلتها بالوجود الإنساني وبالوجود العام فاللغة حسب تعبير هيدغر «وجود حاضر في الكلمة، أي في الشعر. فاللغة هي الشعر الأصلي الذي فيه يتحدث الناس عن الوجود (...) ومن هنا، فإن الشعراء الحقيقيون هم الذين يسيرون على الطريق إلى الوجود»⁽²⁰⁾.

باشلار وأفاق الشعر:

إن الحديث عن الاهتمام بالشارلي بالشعر يجرنا إلى ضرورة الحديث عن العلاقة الأنطولوجية بين اللحظتين الشعرية والميتافيزيقية⁽²¹⁾، كما تعتبر الديمومة البرغموسية منطلق باشلاري لدراسة الشعر حيث اعتبر باشلار بأن الزمان غير مستمر وبأن صيرورة الكائن الحي

متقطعة، كما قطع مع فكرة المعطيات المباشرة للحدس وفكرة الحقيقة الأولى أو وجهة النظر الوحيدة. فالقصيدة الشعرية وليدة القطيعة لا الديمومة، لأننا نعيش لحظاتها فنعيش التجديد ولهذا يرى أن «الشعر ميتافيزيقاً فوريّة. عليه أن يقدم، في قصيدة قصيرة، سرّاً نفسياً، ورؤية للكون، أن يقدم الكائن والأشياء في آن. إن كان مجرد متابعة لزمّن الحياة، يكون أقلّ منها، لا يقدر أن يكون أكثر منها إلا في تثبيتها، إلا أن يعيش جدلية الأفراح والآلام، هنا والآن. إنه آنذاك مبدأ تزامنٍ جوهريّ، حيث يحظى الكائن الأكثر تبعثراً وتفككاً، بوحده. يرفض الشعر المقدّمات والمبادئ والمناهج والبراهين، علي النقيض من جميع التجارب الميتافيزيقية الأخرى التي تمهد لها توطّات لا تنهي. إنه يرفض الشكّ. يحتاج، فوق ذلك، إلى بدايةٍ من الصّمت وهو إذ يقرع، بادي بدء، كلماتٍ جوفاء، فإنه يخرس النثر أو الدّندنات التي قد تترك في نفس القارئ استمرارية فكر أو همّس. ثم، بعد الإرنانات الفارغة، يُنتج لحظته. فالشاعر، لكي ينشي لحظة مركبة، لكي يربط بهذه اللحظة تزامنات عديدة، يهدم الاستمرارية العادية للزّمن المتسلسل»⁽²²⁾.

يهدف المشروع الباشلاري، سواء في اشتغالاته العلمية أو الأدبية الشعرية، تأسيس جمالية، وهذا بتركيزه على طبيعة الخيال الإنساني للعالم سواء بالقصيدة العشرية وصورتها الفنية، أو النظرية العلمية. هذه الصورة الشعرية التي اتجه إليها باشلار لدراستها باحثاً عن جذورها وأصلها، من خلال تحليلها في وعي القارئ، وعلاقتها بالخبرة، فالصورة الشعرية لا تخرج عن إطار الخبرة الذاتية، هذه الأخيرة التي تأثر في فهمنا لماهية الصورة الشعرية، انطلاقاً من المنهج الفينومينولوجي الذي يركز على وصف عملية اتصال الوعي بالعالم، يقول باشلار: «لإيضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفياً علينا أن نلجأ إلى ظاهرة الخيال، وهذا يعني دراسة ظاهرة الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود»⁽²³⁾، فبدون الرجوع إلى الوعي لا يمكننا فهم الصورة الشعرية. وتعتبر الفينومينولوجيا المنهج الوحيد الأحدر بدراسة الصورة الشعرية كما تحدث في وعي القارئ، فالقارئ والعالم الخارجي، دائماً في لغة حوارية، حيث أنه لا يمكن الحديث عن مجرد تجارب صامتة بعد ذلك الحوار الذي استمر خلال عدد كبير من القرون بين العالم والفكر⁽²⁴⁾، فبعد هذا الحوار القديم لا يمكن الحديث عن مجرد تجارب صامتة بل هناك تجارب ناطقة انطلاقاً من وعي القارئ.

باشلار لا يجعل الصورة الشعرية مجرد موضوع ندرسه من الخارج، بل هو يتحدث عن الصورة من خلال المشاركة في عالم الصورة الشعرية وأن نقوم بالإنصات الجيد لها، أو بتعبير باشلاري، ضرورة الاهتمام بها عندما تطفو على سطح الوعي كنتاج مباشر للروح حيث يقول «الصورة الشعرية هي بروز متوثّب ومفاجئ على سطح النفس»⁽²⁵⁾، فالصورة الشعرية انطلاقاً من الذات الواعية تنتقل إلى سطح النفس معلنة عن هروبها من سلطة العقل، لتمثل الجانب الذاتي للروح، في حين أن العقل هو الوجه الموضوعي للوعي، والصورة الشعرية تعبر عن هذا الوجه الذاتي للروح، هذه الروح التي تقيم لغة حوارية مع العالم، ويوضح لنا باشلار أن التفريق بين العقل والروح غير موجود في الفلسفة الفرنسية في حين نجد هذه الصفة التفريقية في الفلسفة الألمانية حيث أنه «من النادر أن نجد في اللغة الفرنسية المعاصرة، وكذلك علم النفس، كلمتي عقل وروح باعتبار أحدهما متميزتان، لهذا فإن الفلسفة وعلم النفس الفرنسيين لا يستحيان لموضوعات كثيرة جداً»⁽²⁶⁾. الصورة الشعرية عند باشلار ليست مجرد نتاج لوعينا المباشر بالعالم العقلي الموضوعي، ولكن الصور هي نتاج لذلك الحوار القائم بين الذات والعالم، بعيداً عن العقل الموضوعي، ولتأكيد هذه الرؤية، يستند باشلار على الأعمال الفنية التصويرية المشبعة بالروح وليس بالعقل، وهذا ما تمثله الأعمال التصويرية عند جورج رؤول⁽²⁷⁾ Georges Rouault (1871-1958) حيث كتب رينيه هوجيه René Huyghe عنه قائلاً «إن أردنا أن نعرف أين يفجر رؤول التعريفات ... فإن علينا استرجاع كلمة أصبحت موضحة قديمة وهي الروح» ويضيف قائلاً أنه لفهم أعمال رؤول، والإحساس

بها، لا بد علينا «أن نبدأ من المركز، في قلب الدائرة تماماً حيث يستمد كل شيء منبعه ومعناه: هنا نعود مرة أخرى إلى تلك الكلمة المنسية المهجورة: الروح»⁽²⁷⁾. ويتضح أن الروح عند رؤول تملك ذلك الضوء الباطني، التي يعبر عنها بتلك الألوان الصارخة الساطعة، ولا يمكن إدراك هذا الضوء الداخلي، إلا من يمتلك تلك الرؤية الباطنية الداخلية، وعليه فمن أراد فهم أعمال رؤول ما عليه إلا «إن يندمج في ضوء داخلي، ضوء ليس انعكاساً لضوء العالم الخارجي، هناك، دون شك، ادعاءات سطحية تتعلق بتعابير مثل "الرؤية الداخلية" و"الضوء الداخلي"»⁽²⁸⁾، رؤول بلوحاته يعايش ذلك الشغف الحميمي بالون الأحمر، حيث في ثنايا الرسم نلمس ذلك الصراع الذي يسكن الروح، فهي تحمل في طياتها صراع بين ما هو داخلي وما هو باطني.

ولهذا، فباشلار يعتبر فن التصوير ظاهرة الروح بامتياز، وتعتبر الصفحات التي كتبها هوجيه، بمثابة تعزيزاً للموقف الباشلاري اتجاه فينومينولوجيا الروح حيث أنه «علينا في كثير من الظروف أن نقر أن الشعور هو التزام الروح. إن الوعي المتصل بالروح أقل استرخاء وأقل قصدية من الوعي المتصل بظاهرة العقل. إن هناك قوى تبدى في الأشعار لا تمر عبر دوائر المعرفة المغلقة»⁽²⁹⁾. لهذا يعتبر الشعر فاع آفاق عوالم جديدة، وهذا لكونه روحاً، فالروح هي الضوء اللامري، والضوء هو الروح المرئية⁽³⁰⁾. يتضح من هذا أن ماهية الشعر تظهر من خلال الروح التي تتجلى في الصورة الشعرية، فمن خلال هذه الأخيرة تصبح الروح مرئية، كما أنها - الروح - تجسد أحاسيسنا ومشاعرنا، فالشعر ما هو في حقيقة الأمر إلا روحاً تتفتح شكلاً⁽³¹⁾. وتعتبر الروح الملجأ والمأوى الذي نقيم فيه، وهذا ما عبر عنه ميترلينك Maeterlinck بقوله: «لو طلب مني أعز شخص عندي أي اختيار يجب أن يقوم به وأي ملجأ يكون أمثراً عمقاً وأكثر تحصيئاً وأكثر راحة لأجبهه بأن يحمي مصيره في ملجأ الروح التي تسعى إلى الكمال»⁽³²⁾، هذه الروح التي تحمل متاعب اليومي، تشد الراحة والتحرر من هذا التعب الاجتماعي، فتجد ضالتها في الشعر، هذا الأخير يعتمد إلى تحرير الروح ويسمو بها مبتعد عن كل تعب، كما يجريها من أعباء الشهوة والهوى وإلحاح الرغبات، هذه الأخيرة التي تعتبر قيود وعقبات في وجه تحرر الروح، وما الشعر إلا بمثابة مخلص لها.

الصورة الشعرية في انبثاقها لا تستلزم وضع لها سوابق أولية مثل ما يفرض علينا الفينومينولوجي، بل كل ما علينا فعله هو أن نبدأ من الصورة الشعرية في وجودها الخاص، أين يكون الوعي مستغرق فيها يقول باشلار: «تصفي الصورة الشعرية هكذا ضوءاً على الوعي وإنه لمن غير المجدي أن نبحث لهذا الوعي عن سوابق غير واعية»⁽³³⁾، لهذا ونحن أمام الصورة الشعرية يتوجب علينا التخلص من كل تصور مسبق عنها، فهي تمتلك وجودها الخاص بها ولغتها المتميزة وهي اللغة الشعرية، فما علينا ونحن أمام الصورة الشعرية إلا إتاحة الفرصة لها لتعبر عن نفسها وتفصح عن ماهيتها الخالصة، وتميزها بذلك الإشراف الذي يضمن حياتها الكاملة، ويمدها بالمقدرة على تجاوز كل معطيات الإدراك⁽³⁴⁾. فالصورة الشعرية تجعل الحياة متجلية وهذا بسبب ما تحتوى عليه الصورة الشعرية من حيوية ودينامية متغيرة، كما أن الصورة الشعرية ليست وليدة تراكم ثقافي، بل هي تتميز طراحتها⁽³⁵⁾ التي تجعلها دائماً في تجدد مستمر.

باشلار بدراسته للصورة الشعرية لا يغفل أن هذه الأخيرة لما تتجلى وتنبثق تقدم فهم لدى القارئ، مما يجعله بتصوره الغامض، أو بما يسميه باشلار بالمفهوم، مما يفقد حيوية الصورة ومعناها الجديد، فيقول باشلار: «ليس هناك ثمة شذيلة بين المفهوم والصورة، كما ليس ثمة نسب... إن الذي يقدم كل فكره للمفهوم وكل روحه للصورة يعرف تماماً أن المفاهيم والصور تتطور على خطين مختلفين من الحياة الروحية» ويضيف فيقول: «الصورة لا تستطيع تقديم مادة للمفهوم والمفهوم يؤدي إلى استقرار الصورة ويخلق فيها الحياة»⁽³⁶⁾، فالتباين الموجود بين المفاهيم أو الصور والصورة الشعرية يحد من حيويتها بل يخنقها ويسلبها حياتها التي تتمتع بها، ويجعلها ثابتة جامدة.

وعليه فإن كل من جعل فكره يقتصر على المفاهيم والتصورات، يدرك في نهاية المطاف أنه سائر في طريق موازي لا يلتقي مع الصورة الشعرية، هذه الأخيرة كلما اقتربنا من عالمها وأنصتنا لرنينها، شعرنا بحيويتها وتجدها. ولهذا فلا مجال لفهم الصورة إلا بالصورة نفسها، بعيداً عن كل تصور عقلي، أو محاولة إخضاعها للدراسة الموضوعية، فالصورة تخاطب الأحاسيس والوجدان ما يجعلها تبعد عن كل ما هو عقلي، وتقترب من كل ما هو تخيلي، كما الصورة الشعرية تتميز بكونها غير قابلة للتصنيف مثل التصورات والمفاهيم، حيث يقول باشلار في هذا: «إن الصور لا تخضع للتصنيف مثل التصورات. ولنفس السبب فأما تكون صافية ونقية للغاية، فلا تنقسم إلى أنفسها وتتباعدها عن بعضها البعض»⁽³⁷⁾، وكل محاولة تقريبية أو جمع بين الصور الشعرية والتصورات العقلية تكون نتيجتها خيبة الأمل⁽³⁸⁾.

يتضح مما سبق أن التصورات العقلية تختلف عن الصور الشعرية، فلا هذه الأخيرة تكون لنا تصورات، ولا التصورات تبلور لدينا صوراً. كما أن التصور تفرض علينا التفكير فيها، في حين أن الصور الشعرية نلهم بها، وبهذا الحلم نمتلك المقدرة على رؤية انفتاح الصورة. حيث أنه من خلال هذه الصور الشعرية نستطيع الولوج إلى المجال الجمالي الذي لا يحاكي الجمال الطبيعي أو الواقعي، بل يكون هناك مجال مغاير وهو المجال الشعري، حيث تبتدع الموضوعات والعالم، طالما أن تلك النظرة للصورة الشعرية تعتبر بمثابة انتعاش الدهشة⁽³⁹⁾.

من خلال ما سبق ذكره يتضح لنا أن الصورة الشعرية هي صورة متجددة تعيد إبداع وتركيب الصور الواقعية، وليست مجرد محاكاة لها الواقع، كما أنها - الصورة الشعرية - تكشف عن تلك الروح الموجودة داخل هذه الموضوعات، لهذا يعتبر الشعر عالم جديد، تكون فيه الصور الشعرية بمثابة نداء لأن نفتح فيه على عالمنا الحقيقي، عالمنا الإنساني، بعيداً عن الواقع المادي، هذا الأخير الذي ينسينا عن إنسانيتنا، يغمرنا في وحل المادية. والتحديد الذي تمارسه الصورة الشعرية، والتحاور مع المتلقي، كفيلاً بضمان أن لا تشيخ، لأن الوعي

الذاتي والفردية يمنحها سبل القوة والاستمرارية، حيث أن الاقتضاء الظاهري بالنسبة للصورة الشعرية يشدد على أولانيتها دائماً، كما يتناول الكائن في أصلاته، مع التركيز على الاستفادة من الإنتاجية النفسية العظيمة للخيال⁽⁴⁰⁾. فالمقدرة التي تهبها الصورة الشعرية للقارئ، هي تلك المقدرة على الانتقال من تحقق الشعري إلى الوعي المبدع. فالذات تنتقل من مجرد ذات سلبية إلى الذوبان في العملية الإبداعية، يقول باشلار: «تضفي الصورة الشعرية هكذا ضوءاً على الوعي، وإنه لمن غير المجدي أن نبحث لهذا الوعي عن سوابق لا واعية»⁽⁴¹⁾، باشلار يركز على الوعي، كمصدر للصور الشعرية، ويبعد كل محاولة نفسية تبحث عن مصادر لا واعية، مثل ما يفعل علم النفس، ولهذا فالظاهراتية هي المنهج الأمثل لدراسة الصور الشعرية. وهي قادرة على تناول الصور الشعرية في كينونتها الخاصة بها. منقطعة عن أي كينونة سابقة. ويلعب الخيال دوراً فعالاً في جلب الصور الشعرية وبنائها، ولا يعتبر الخيال نوعاً من الجنون أو الوجد، بالرغم أنه في الأساس نوعاً من الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة بعض التحرر من قيود التجربة الفعلية، فالخيال يستحوذ على خزان لا ينضب من الصور الحسية المكسدة في الذاكرة⁽⁴²⁾.

الخاتمة:

بالرغم من أن التكوين المعرفي الذي اشتهر به غاستون باشلار، هو التكوين العلمي، إلا أن هذا لم يمنعه من يبحر في الشعر والخيال والحساسية النفسية، كيف لا وهو الذي قول عن نفسه، أن ما يشده أكثر في أواخر حياته كاتب رائع أو قصيدة حبلى بالخيال. لهذا يمكننا القول أن الأعمال الباشلارية التي خلفها لنا بشقيها العلمي والفني الأدبين كانت ولا تزال بحق تثير الكثير من الرغبة في البحث وإعادة القراءة.

الهوامش:

1. غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1982، ص8.
2. المصدر السابق، ص10.
3. أ. ساخا روبا، من فلسفة الوجود إلى النبوية، ترجمة أحمد برقاي، دار دمشق. سوريا، الطبعة الأولى 1984، ص 147.
4. غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 201، ص ص28-29.
5. غاستون باشلار، العقلانية التطبيقية، ترجمة بسام الهاشم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1984، ص13.
6. May Ann Caws, the R  alisme ouvert of Bachelard and Breton, in the french Review (vol.37, no.3, jan., 1964) p.306
7. Thiboutot, C. Jager, A. David, Gaston Bachelard and Phenomenology: outline of Theory of Imagination, in Journal of Phenomenological Psychology (Vol.30, No.1, Spring 1999), p.8.
8. Bachelard Gaston, L'Air et les Songes, P.276.
9. غاستون باشلار، الماء والأحلام، ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى 2007، ص198.
10. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية 1984، ص ص17، 18.
11. المصدر نفسه، ص17.
12. المصدر نفسه، ص18.
13. المصدر السابق، ص19.
14. Bachelard Gaston, La Terre et les Rêveries de la Volonté (Paris :Librairie José Corti, 1984), p.95.
15. جماليات المكان، ص198.
16. المصدر نفسه، نفس الصفحة.
17. جماليات المكان، ص21.
18. المصدر نفسه، ص22.
19. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1991، ص163.
20. M. Heidegger, An Introduction to Metaphysics, translated by Ralph Manheim (New Haven and London: Yale University, press 1959) p.113-172.
21. Gaston Bachelard: l'intuition de l'instant, Edition Gonthier 1932, p.p. 103-113.
22. Gaston Bachelard: le Droit de rêver, Paris 1970 , p.224-232.
23. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 18.
24. غاستون باشلار، الفكر العلمي الجديد، ص11.
25. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص17.
26. المصدر السابق، ص20.

*مصور فرنسي متأثر بالمدرسة التعبيرية، بدأ مسيرته مصوراً بأسلوبه الوحشي، الذي يعتمد على الألوان الصارخة، قلب في لوحاته القيم التقليدية ، جاعلاً القضاء قروداً، ومن العاهرات قديسات، عالج قضايا الفقر والمهجرين، من خلال أعماله " المهرج المأساوي"، من أشهر لوحاته "عشاء الأسد".

27. المصدر السابق، نفس الصفحة 20.

28. المصدر السابق، ص 21.

29. المصدر السابق، نفس الصفحة.

30. G. Bachelard, la Terre et le Rêveries de la Volonté, p.292.

31. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 21.

32. غاستون باشلار، حدس اللحظة، ص 73.

33. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 7.

34. غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 21.

35. المصدر السابق، ص 17.

36. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 50.

37. G. Bachelard, la Terre et le Rêveries de la Volonté, p.289.

38. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 50.

39. غادة الإمام، جاستون باشلار، ص 164.

40. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص 06.

41. المصدر السابق، ص 07.

42. موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة، الثانية، ص 196.