قصيدة الهايكو وتحولات أنساق الثقافة

دراسة ثقافية في نماذج عربية

The Haiku poem and the transformations of cultural patterns: A cultural study in Arab models

د. ميداني بن عمر*

تاريخ الإرسال: 2023/06/30	تاريخ القبول: 2024/11/30	تاريخ النشر: 2026/06/10

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى كشف الأنساق الثقافية المضمرة وراء ما يحجبه خطاب قصيدة الهايكو، وخلفياتها الفلسفية، وسرّ انتشارها كونيا وعربيا. وتحولات رؤية العالم عند شاعرها من قصيدة النثر إلى الهايكو وارتباط ذلك بتغير طبيعة الوسيط من نسق المشافهة إلى نسق الكتابة إلى نسق الصورة والمشهد.

وتعلل الدراسة أسباب اعتناق شعراء قصائد النثر خاصة دون شعراء القصيدة الموزونة لهذا النمط من الكتابة الشعرية المشهدية وخلفيات ذلك.

كما تقف هذه الدراسة عند تجارب شعرية عربية حاولت اقتراح نسخة عربية للهايكو ومدى حفاظهم على نسقها وفلسفتها في مظانها الأصلية.

الكلمات المفتاحية: قصيدة الهايكو، النسق الثقافي، قصيدة النثر، الصوت، الكتابة، الصورة.

Abstract:

This study aims to reveal the hidden cultural patterns embedded in the discourse of the haiku poem, its philosophical backgrounds, and the

* جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي (الجزائر)،

benamor-midani@univ-eloued.dz

secret of its global and Arab spread. It sheds light on the transformations of the poet's vision of the world from the prose poem to the haiku and its connection with the change of the mediator's nature from verbal pattern to the image pattern to the image and scene pattern. The study explains the reasons why the poets of the prose poem embraced the haiku poem more than the poets of the rhythmic poem, and the backgrounds for that. It also examines the experiences of Arab poets who tried to create an Arabic version of the haiku and the extent to which they preserved its pattern and philosophy in its original context.

***Key words**: : the haiku poem, cultural pattern, prose poem, voice, script, image.*

*** *** ***

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

1. مقدمة:

لقد مهدت قصيدة النثر العربية بتحولات أنساقها داخل الشعرية العربية، ومن خلال ما كرّسته من طرائق في البث الجمالي المفارق، سبيلا لاعتناق شعرية (الهايكو). ويكأن التحوّل الشعري، أو النّقلة النسقية النوعية من قصيدة التفعيلة، أو قصيدة الإيقاع الخليلي عامّة ستكون عسيرة دون توسّطٍ من حُلُول أنساق قصيدة النثر في أمشاج الشعرية العربية.

ذلك أن قصيدة النثر العربية نضت عن هيكلها القوالب الخارجية التي يمكن أن تجعلها رهينة مَحليَّتها، وحاولت أن تنفتح عن جماليات الدنيا، وتفاعلت معها منذ مراحل تشكلها الأولى في مقر (جماعة شعر1957) البيروتية، أين كانت ترجمات الشعر العالمي الفرنسي والانجليزي والأمريكي تتْرى وتتوالى في أعمدتها. ثم إن قصيدة النثر منذ أن اكتملت ملامحها الأولى في فرنسا وفق ما نظَّرت لها الفرنسية (سوزان برنار 1932-2007م) على ضوء ما استقرَّ إلى زمنها مما رأته معاييرَ دُنيا لها؛ **كالإيجاز والتوهج والمجانية**، وذلك بعد ترجمات (أدونيس) المبكرة لكتاب (سوزان برنار) (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، 1958م).

من حينها، ظلت قصيدة النثر تصقل أدواتها الشعرية، كي تبتعد عن كل ما يحُول بينها وبين كونيّتها المتفاعلة مع كل جمالية إنسانية عابرة للثقافات. فالتخييل الشعري الذي يمتثل للأفكار الكبرى، ولأنساق بيئته الثقافية من شأنه أن يحظى بخصوصية إبداعية متفرِّدة تصنع قيمته في محفل الشعريات الكونية، لكنه في الوقت نفسه يظل حبيس أنساقه المنكفئ داخلها، وحبيس مَحلّية التلقي، وقُطرية الاستهلاك والاستجابة الجمالية. غير أننا سنظل نتساءل –مع كل هذا- عن سرِّ الانتشار الواسع والعريض لنموذج الهايكو الشعري الياباني في السنوات الأخيرة عبر قارات العالم الخمس. وما الخصائص النسقية التي انفرد بها شعرٌ ظهر منذ قرون في منشئه وظل متداولا داخل قُطره، حتى صار في الألفية الجديدة فقط، نصا كونيا يكتب بالنفس الشعري ذاته وبكل لغات الأرض؟

ولِمَ انخرط شعراء قصيدة النثر العرب أكثر من شعراء قصيدة الوزن في هذا النمط من الشعر بالذات؟

2. النشأة والتطور:

الهايكو فن شعري ياباني خالص النشأة والانتماء. وهو يجنح نحو التأمل المشهدي لموضوع خارجي يجسده في بيت شعري بمفهومنا العربي لمصطلح (بيت) عبر تقسيمه لمقاطع ثلاثة، أو خمسة. ولعله يقترب شكلا من شعر الومضة، أو فن الملصقات الشعرية. لكن روحها وفلسفتها تبرح بها عما هو دارج في مثل هذه الشعريات التي عرفناها في تجارب شعرائنا. فـ"قصيدة الهايكو«俳句» هي جوهرة الشعر الياباني الذي ترجع أقدم نماذجه المجموعة في كتاب إلى القرن الثامن الميلادي ...وقد عُرفت على يد شعراء كبار من أمثال «ماتسو باشو» (1644-1694) و«يوسا بوسون» (1716-1784) و«كوبایاشي اسا» (1763-1827) باسم «الهوكو» أي القصيدة المطلع، وكانت تكتب قديما لتكون مطلع قصيدة من النوع المكون من حلقات متصلة (الشعر المسلسل) ويدعى «رنجا» ...ثم اتخذت «الهوكو» شخصية مستقلة، وهكذا كُتبت إلى أن أطلق عليها اسم «هايكو» علي يد «شيكي» وأصبحت، رغم أنها تُماثل «الهوكو» في بنيتها الإيقاعية وعناصرها التصويرية، تكتب وتقرأ بوصفها قصيدة مستقلة مكتملة بذاتها أكثر مما هي جزء من سلسلة أطول" [1].

ويبدو أن قصيدة الهايكو في اليابان قد طرأت عليها عدة تهذيبات وتحويرات بنيوية وجمالية في تاريخها حتى استطاعت أن تتخلص من كل ما يرهنها في محليتها وتحظى بهذا الانتشار الكوني الواسع. حتى صارت بحق قصيدة العالم المعاصر. فكل من يتصفح شبكات التواصل الاجتماعي وخاصة (الفايس بوك) يسترعي انتباهه منتديات الهايكو بكل لغات العالم، كمنتديات الهايكو العربي باسم مختلف الدول العربية، والهايكو الفرنسي، والهايكو الانجليزي، والألماني والصيني، والسويدي ومما لم تطلع عليه أعيننا وترصده. كما أن هذه القصيدة أغرت شعراء عالميين كبار بالكتابة على منوالها كما هو شأن إزرا باوند Ezra Pound، ييتس Yeats، فروست Frost، آيمي لويل Amy Lowell، كونراد ايكن Conrad Aiken، اكتافيو باث Octavio Paz، والشاعر السويدي " توماس ترانسترومر الذي فاز بجائزة نوبل للآداب بسبب انتهاجه في شعره الهايكو"[2]، وغيرهم كثير في كل مكان وزمان.

يلتزم الهايكو بقواعد شكلية ومقطعية محددة بنظام مقاطع" يتكون من ثلاث جمل، تحوي الأولى؛ خمسة مقاطع والثانية؛ سبعة، والثالثة خمسة، كما تحمل كلمة، توحي إلى الفصول، وأخرى تفصل بين الجملتين"[3]. وفي المحصِّلة فإن مجموع المقاطع الصوتية المعتمدة في الهايكو هو 17 مقطعا، ويبدو أن اللغة العربية لا تتجلى فيها تمفصلات المقاطع الصوتية كاللغات اللاتينية –مثلا-بحكم تمازج وتداخل الأصوات بحركاتها ومدودها، لذا فإن الضبط المقطعي للهايكو تتليّنُ صرامته عند الشعراء العرب، وتتعدد أبعاد مقاطعهم ما أدى إلى اختلاف تجاربهم وتمثلهم لهذا اللون الشعري العالمي الجديد.

لقد ارتبطت قصيدة النثر في تطورها الشكلي والمضموني إلى درجة يصبح فيها تناغمها مع أنساق قصيدة الهايكو أمرا محتملا حين يصبح الهايكو تنويعا فنيا يثري شاعر قصيدة النثر بها تجربته.

فقصيدة النثر التي تخلت عن مُطوَّلات الشعر السابق، بعد أن أفادت من تجارب شعرية نزَّاعة نحو القصر والتوهج والاقتصاد اللغوي –باصطلاح الجزائري عاشور فني[4] أحد رواد نص الهايكو في الجزائر- على غرار قصيدة الومضة، والتوقيعات الشعرية، عبر

تقنية التكثيف، والبثّ الجمالي الخاطف بعد أن طور الشعراء " شعرية التوقيعة إلى شعريات: اللافتة، والملصقة، والخبرية، وشعرية الهايكو..."[5] ما يحملنا على القول بأن هذا الامتداد المستمر في التحديث الذي دشنته قصيدة النثر العربية حتى تصير بمثل ذلك الإيجاز المتوتّر بالدلالات الرامزة في عبارات ومتواليات جمالية محدودة سوف يجعلها قادرة على أن تحضن في أحشائها، وضمن منظور شعرائها، قصيدةَ الهايكو.

فقِصَرُها الذي يتأتَّى من نظامها الداخلي –نقصد هنا قصيدة النثر-" ومن كثافتها النوعية ومن حدتها المتزنة. التي ليس لها أية غرضية، بل خالية من أي تلميح إلى مرجع شخصي: كتلة قائمة بذاتها.. أو كما كتب الشاعر الفرنسي (ادموند جالو Edmond Jaloux) عام 1942، «قطعة نثر موجزة على نحو كاف، منتظمة ومرصوصة مثل قطعة الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس مختلف... إبداع حر لا ضرورة أخرى له سوى متعة المؤلف، خارج أي تصميم ملفق مسبقا، في بناء شيء متقلص، إيحاءاتُه بلا نهاية، على غرار الهايكو الياباني» "[6]. ثم إن قصيدة النثر تستعيض عن "«التوقيع» بالكيان الواحد المغلق...أي بالإشعاع الذي يُرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة"[7]. وهو ما يجعل من النص كتلة متكاملة تسهم كل عناصرها في صناعة المشهد الجمالي، فلا مجال للحديث هنا عن «بيت القصيد»، ولا للتمفصلات المقطعية الشعرية التي تهيكل بناء النص واحدة إثر أخرى. وهي كلها محددات تملي علينا أن نُقِرَّ بوجود ترافد وتضافر بين أنساق الهايكو والأنساق التي آلت إليها قصيدة النثر العربية المعاصرة.

3. خلفيات الهايكو الفلسفية والجمالية:

لقد كرست قصيدة النثر مسحة المجانية والانطباع العرضي فيما يكتبه شعراؤها. ولا شك أن تطور أنساق التجريب الشعري من قصيدة النثر إلى قصيدة الهايكو طبيعيٌّ يبرره انخراط معظم شعراء النثر فيها، وبدرجة أقل مما نجده عند شعراء القصيدة الموزونة. فكما أن قصيدة النثر الراهنة لم تعد تحفل بالتأملات العميقة بعد أن أصبح الشاعر يُحيّدُ ذاته فيها، ويتخفّفُ من ثقل حضوره في نصّه. بعد أن أضحى" يعتمد على الحدس الانطباعي، ومن هنا كان احتفاؤه باليومي والعرضي والهارب...وقد أدى ارتباط

الشاعر بالتجارب اليومية، إلى أن تكون اللغة التداولية هي النتاج الطبيعي لهذا الارتباط. وبالتالي أصبح الشاعر يستهدف إنتاج ما نسميه «شعرية التقرير» والتي لا تتحقق عبر شعرية الكلمات ولكن من خلال شعرية العلاقات"[8]. وهو ما يقترب إلى حدٍّ ما مما يلحُّ عليه الشعراء اليابانيون في سبيل بسطِ مفهومهم للهايكو الأمثل وكما أوضحه «أوتسوجي» أحد كبار منظري الهايكو بقوله:"إننا نستطيع دخول عالم الإبداع عندما نكون نزيهين ومتواضعين إزاء الطبيعة. ومع هذا، فإننا نكون أحرارا وبلا خشية عندما لا ننفصل عن الطبيعة، وعندما لا نولج تخيلاً تافهاً أو نقع في قبضة التأمل"[9]. فالتأمل العميق يُفسد الهايكو ويحيِّده عن طبيعته. والشاعر الجدير بامتطاء نسق الهايكو عندهم هو الذي يستطيع أن ينفلت من غواية أعماق التأمل دون الوقوع في التخييل المسطَّح الساذج أيضا. كما أن قصيدة الهايكو تتخفف، أيضا، من حذلقات البلاغة وكثافة بهارجها اللغوية جانحة إلى لغة شفافة نقية تستعيض عن جمالية الألفاظ والتراكيب بأوضاع العلاقات الجديدة بين الألفاظ والتي تنضح إيحاءً وتركيزا ومباغتة، والتفاتا لنظرة أخرى لمواقع الأشياء في الطبيعة. وكأننا أمام شاعر يرسم بالكلمات لوحاتٍ انطباعية تذكرنا بما تفعله يد الفنان الفرنسي الكبير (كلود مونيه) وهو يعكس انطباع مشاهد الطبيعة في ذاته. كالذي نقرأه من شعر (باشو):"

تحت الإفريز

هيدرانجيا كبيرة مزهرة

تطفح بأوراقها"[10].

تغيب الذات الشاعرة في هذا الهايكو الخالص لتحضر حواس الجسد عائمة في الفضاء الكوني الذي يغمر كينونة الشاعر التي هي ليست مركزا للكون بقدر ما هي امتداد فيه، وتلعب العين الرائية دورها في رصد الظواهر الطبيعية واستنطاق صمتها الآسر والمثير في آن. حيث يكتفي الشاعر بكلمات قليلة دقيقة ومنتقاة بعناية تقنية فائقة كي تفي العبارة الشعرية بنقل المشهد بالكيفية التي ارتسمت في عين (الهايكيست) المختلفة دون تكلُّف أو إبهار جمالي لغوي، أو تأمل يفلسف الظواهر، وهي صور ذهنية بالأساس مستلهمة من عقيدة الزن (zen) البوذية اليابانية والتي هي"سلوك ذهني وطريقة مختلفة لإدراك الواقع،

إنه أن ترى الشيء عاريا مجردا، دون معرفة ذهنية قبلية، وبلا تشويش انفعالي: زهرة، حجرا، مشهدا، طيرا أو ضفدعة...

بركة ماء قديمة

ضفدعة تغطس فيها

صوت الماء"[11].

إن هذه الحدوس الشعرية العارية من أي تصورات قبلية تحكم نظر الشاعر إلى الأشياء، باتتْ تنحت نسقها الخاص داخل أنساق لغتها وثقافتها، وتنسحب بحياديتها الخالصة عن أي فكرة، أو إيديولوجيا أو معتقد يمكن أن يُنسب إلى ثقافة بعينها، وهو السِّر الوحيد – ربما-الذي يكمن خلف هذا الانتشار الكاسح لقصيدة الهايكو في كل أقطار المعمورة، واعتناقها من قبل كل شعراء الكون، لتصير ربيبة النسق الإنساني العام بامتياز." فلقد كانت شعوب العالم وما تزال تتلقف الهايكو الياباني لأسباب عدة منها البنيوية المغايرة ومنها الرؤيوية. ولما كان للفنون أهداف ومقاصد إنسانية تؤشر توجهاتها، فإن أهداف الهايكو كانت جمالية رؤيوية. وليست أيديولوجية ضيقة. وأمام الجمال تندحر الأيديولوجيا وتنهار حدودها والقيود، ولهذا كانت حركته حرة في اتجاهات عدة ولعل في اختلافه عن شروط الشعرية المتعارف عليها عربيا وغربيا ما يفسّر بعض ذلك أولا"[12] بعد أن أفادت من حركية الوسائط التقنية الجديدة التي صهرت الحدود، وفتحت الخصوصي على العام داخل ثقافة كونية إنسانية تم فيها كوكبةُ التلقي الجمالي، وقضاء تدريجي على التوجس المتحفظ من أي حساسية ثقافية تأتي من الآخر. ف" برزت أشكال جديدة باعتبارها نتيجة دينامية داخلية، تعكس الدينامية نفسها التي تشهدها حركة التاريخ، والسيرورة التي آلت إليها تلك الحركية، باعتبارها نتاج ظروف ذاتية وموضوعية، ما يعني أن وراء أي شكل جديد تقبع فلسفة، أو رؤية معرفية، هي التي تتحكم في تحويل الأشكال وولادة أخرى. لقد بات من الطبيعي أن بروز أي شكل، يحمل فلسفته الخاصة به، وإن يرتبط بما سبقه، ارتباطا تفاعليا تطوّريًّا، فهل اعتماد **الهايكو** اليوم له ما يبرّره تاريخياً إذا ما اعتبرنا أنه زمنياً لاحق على قصيدة النثر، التي كانت نتاجاً طبيعياً لقصيدة التفعيلة؟"[13] كما استفهمت الباحثة الجزائرية آمنة بلعلى، وهو تساؤل يطرح فكرة المهاد النسقي الذي

وضعته قصيدة النثر، ومن قبلها قصيدة التفعيلة لانتشار **الهايكو** العربي عبر تحولات ثقافية وتكنولوجية أثرت في المخيال وفي الذائقة الشعرية على حدٍّ سواء. داخل أنساق لفحتها رياح ما بعد الحداثة الكونية المجتثَّة من يقينيات المعنى المفارق، وتمركزاته المتزعزعة. ولا شكّ أن شعرية النظرة العَرَضية العابرة لقصيدة الهايكو، وشفافية مَشهديَّتها تنسجم مع هذه الرؤية الجديدة لعالم ما بعد الحداثة. ولعل ذلك هو سرُّ انتشارها وعدم توجُّس أي ثقافة من الانسلال إلى محافلها الجمالية باعتبار تخفُّفها من أي حمولة إيديولوجية أو ثقافية دخيلة.

4. تجلي الهايكو في الفضاء العربي و أبعاده الثقافية:

لم يعد المتلقي العربي والعالمي في عصر السرعة، والتدفق الإعلامي والمعلوماتي، والرسائل القصيرة يستمرئُ النصوص الطوال، والفكرة التي تأتي بخَرَاجِها الدلالي بعد أكثر من عبارة... ونص الهايكو الوامض، ببساطته، وطبيعيته، وشفافية لغته، وكثافته المتوهجة القصيرة والدالة في لفتة توليفية لا تخلو من حكمة وعمق، صارت جديرة بأن تستجيب لمتطلبات هذا المتلقي الجديد، داخل هذه الأنساق الجديدة المختلفة.

وعلى الرغم من شفافية هذا النمط من الكتابة، وحياديته الرائقة الذائبة في صفاء الطبيعي، والانطباعي والمُباشر فإننا لا ينبغي أن نتصوره خلوًا من أي فلسفة، أو قصدية ثقافية، أو تحيز لوجهة نظر معينة. غير أن كل ذلك يتشكل في كنف تصورات جديدة مختلفة، بل ومضادة لأنساق ماضوية تم تجاوزها" فالكلمة الواضحة في الهايكو لا تستعمل لوضوحها، بل لأدائها دلالة أبعد من الوضوح، وهذه سمة أخرى من سماته. إن كل زهرة وفراشة في الهايكو، وكل حبّة رمل، وكل شجرة تمثل صورة مصغَّرة للحياة التي نعيشها"[14]. غير أن خلفية هذا التوجه الثقافي الجديد لا تبرز بشكل سافر، ولا تكشف نفسها بوضوح في نص الهايكو إلا بعد قراءات فاحصة يتم من خلالها تقطير النسق الضدي الرابض في ثنايا ذلك النص من غيره.

يقول الشاعر الجزائري وأحد رواد هذا اللون الشعري الجديد (معاشو قرور) في مجموعته «هايكو اللقلق»:"

فَرْشتُهُ الخضراء أبي-

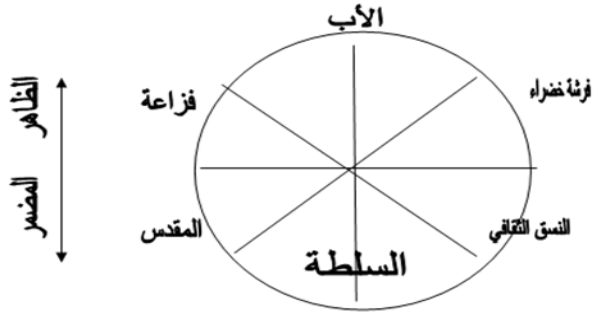
حين الوفاة يوصي بها،

لفزّاعة الحقل"[15].

يبدو النص في ظاهره على درجة عالية من التقرير الشعري المحايد الذي يعكس وقائع من الحياة بحيادية عين شاعرة تلتقط ما تقع عليه من مشاهد لا تخلو من شعرية في خامتها الطبيعية حيث لا تتعدى مهمة الشاعر أبعد من أن يميط لثاما شفافا عليها لتتجلى. فظاهر الخطاب أن أباه وهو على فراش الموت يوصي بفرشته الخضراء إلى فزاعة الحقل في مفارقة شعرية لافتة يحفل بها المقطع الأخير. وهو المقطع الذي ينزاح به (الهايكست) دائما نحو إذكاء بلاغة المفارقة المتوهجة في بنية شعر الهايكو. رغم ما توصف به هذه الشعرية من تخففها الواضح من ثقل البهارج البلاغية والجمالية واللغوية عامة.

إن القراءة الكاشفة لطَوِيَّات هذا الهايكو الذي يبدو ساكنا" لكنه يختزن طاقة حركية تكمن شعريتها في هذا اللبس الكامن بين الصمت الظاهر والحركية المضمرة، بين التعبير المقتصد لغويا والدلالة المطلقة ذهنيا"[16]، تضيء خلفيات عديدة لرؤيا شاعرها الجديد. ففي هذا المقطع تسفر السلطة الأبوية عن ديمومة آثارها، واستمرارية وصايتها التي لا يُبلي مِنْسَأَتَها الموت، ولا يفلُّ الغياب من حضورها الفاعل في وجود الخلف بعد موت السلف. وهو حين يختار رمز (الفزاعة)[17]، وكأنه يومئ إلى استمرارية رهبة السلطة الأبوية حتى بعد وفاة من يمثلها واقعيا. فهي تظل محافظة على مهابتها في أشكال رمزية أخرى تحل محلها وتوهم ببقائها وكأنها لم تغب عن وجودنا. وهو حين يختار (الفرْشة الخضراء) من كنوزه التي أوصى بها إلى ذلك الرمز الدال، فهو يتوسّل بـ(المقدس)، كدأب أي سلطة تتمسح بأعتاب الغيبي كي تسترفد منه هالتها الرادعة وثقلها الرمزي الوازن. يختفي النسق المضاد الفاضح لنسق الأب في ثنايا هذا النص الذي يختلف ظاهره عن مضمره، فالظاهر يعرض صوتا لذاتٍ محايدة، تكتفي بالنظر للواقعة دون ما يطلق عليه

السرديون أي «تبئير» رؤيوي. أما ما يخفيه النص ويميط التحليل اللثام من فوقه، فهو كشف عن وعي مضاد يفضح ميكانزمات أنساق ثقافة ما تزال تهيمن.



لقد جاء نص الهايكو كي يسهم في دعم ما دشنته قصيدة النثر العربية من أنسقة جديدة تبدو مضادة ومختلفة عن أنساق الشعر السابق، ومن أهم ملامحها انزياح تمركزات الذات إلى هامش الخطاب، بل كسوفها التام في بعض الأحايين.." فلقد كان الشاعر العربي وحتى في الموضوعات الأكثر إيديولوجية أو واقعية أو سياسية أو دينية هو الصوت المهيمن، فكل شيء كان يُنظر إليه من داخله، ولا يزال القارئ العربي يسأل عند قراءة أي قصيدة ماذا يريد أن يقول وهل هو حزين أم سعيد أو وحيد أم نرجسي..."[18].

تعتمد قصيدة الهايكو على التجربة في مقاطعها الثلاثة التي تجسدها عبر الأسئلة التي يمكن أن يمثلها كل مقطع (أين؟- ماذا؟- متى؟) وهو " أمر أساس بالنسبة لتجربة الهايكو. هذه العناصر الثلاثة هي [بتحليل لهايكو الشاعر الياباني الرّائد (باشو)]:

أين؟ على غصن ذابل

ماذا؟ يجثم غراب وحيد

متى؟ مساء الخريف الآن"[19].

وقد ينزع شاعر إلى عدم اعتماد هذا الترتيب لكنهم في الغالب يعتمدون على المحددات الزمكانية والحدث المشهدي الذي يكشفه سؤاله عنه بماذا؟... وقد يستبدل ضلع من أضلاع المثلث بتكراره في الزمان وفي المكان...وقد يلجأ بعض الشعراء العرب –مثلا- إلى الانتهاء من المقطوعة بسؤال: من أو ما؟ الفاعل السردي في الحدث الذي يتم إرجاؤه،

والكشف عنه في آخر مقطع إمعانا في تشويق المتلقي لمعرفة من يدور حوله الكلام، وإذكاءً لفضوله وتوقعه الذي يخيب عادة عبر شعريةِ مفارقةٍ بارعة، كما نقرأه في مقطع للشاعر العراقي عبد الستار البدراوي:"

يعانقني بحرارة.....ماذا؟

ذاك الذي يعيش بداخل قميصي.....أين؟

ظلُّ مخيلتي.....من/ما ؟"[20]

أو كما كتب الشاعر السوري باسم القاسم :"

فجر صافٍ .....متى؟

قليلا ...وينبت أنملةً...أنملهْ...ماذا؟

ظلُّ السّارية..... من/ما؟[21].

وفي معرض حديثنا عن الأسئلة الثلاثية التي تحرك مصاريع الهايكو، فإننا نلمس في السؤال: متى؟ إحالة دائمة إلى الزمن الحاضر، فالهايكو هو تجسيد لمشهد حي يرتسم أمام عين شاعره، وقصيدة النثر فيما صارت إليه من تناسخاتها النسقية الجديدة تطفح بشعرية المشهد والتفاصيل الآنية التي يتم إحالتها وتحيينها الزمني في الحاضر(كما رأينا ذلك في عمل للشاعرة الجزائرية سليمى رحال)، فالشاعر الجديد، كما هو شأن شاعر الهايكو منذ باتشو الذي ينهي قصائده دائما باللفظ الظّرفي الدال على الزمان (الآن)، لا يلجأ للماضي كي يفسر سيرورة ما آلت إليه كينونته، وما آلت إليه حوادث التاريخ إلى الحاضر. وهو لا يسترجع كي يحنَّ إلى اكتمال أو امتلاء أصلاني ماضوي قديم حنين مياه الصيرورة إلى نبعها الأول. كما أنه لا يستشرف ولا يتطلع إلى فراديس موعودة، وأحلام تنتظره على أعتاب الغيب العالية...إنه شعر لا يريد أن تفلت منه اللحظة الحياتية الحرَّى من قبضة بصيرته، لتكمن شعرية الهايكو دائما في تجميد صورة متحركة يتم التقاطها بخائلة شعرية مدرَّبة قبل أن تتماثل إلى تدفقها العادي في نهر الحياة. إنه حاضر فائق الحضور وفائض عنه إلى درجة لا تحملنا على الاطمئنان لثباته، فهو بين الصيرورة والتاريخ الفالت" وقد اخترع بيغي Pégy اصطلاحا لهذه الصّلة، بين ما اعتبره الأبدي والتاريخ هو L'Internel؛ إنه اللامتناهي-

الآن، L'intempersif.أو هذا الآن الذي ينتقل في كل أبعاد الزمن، من مستقبل وحاضر وماضٍ، مؤسسا حضور الكائن بالنسبة لكينونته أولا. الآن هو الراهن، كما دعاه فوكو: L'Actuel ...ولعلّ دولوز يتمسّك أكثر بمصطلح صديقه فوكو. لأن الراهن يختلف عن الحاضر. فالحاضر يأتي ولا يلبث أن ينقضي، بينما الرّاهن هو ما يوشك الحاضرُ أن يأتي به ثم يتراجع عنه"[22]. ونحن إذ نقرأ مشهدا مشعا مقتطفا من غصن الحياة الملتهب نشعر بوحشيته واختلافه عن نسق عُرجونه مهما كانت ألفاظه وتراكيبه التي وُصف بها تبدو عادية، بلا تحريك تعبيري، وبلا انزياح يعتري لغتها الواصفة. وكأنه حاضر لم يحضر أبدا، ولم يشهده إلا شاعره ... إنه حاضر حلمي خاطف يفلت دوما إلى الأمام، ويوحي لشاعره أنه لم يكن، بل لا يزال...حاضرٌ تظل الحواس تمسك به وهو يفلت منها. كما نقرأ نموذجا متميزا منه في شعر الجزائري (الأخضر بركة:"

سيفوتني ما حييتُ

سماع أنين الصخرة

تجرحها قطرة ماء"[23].

والمقطع الشعري الأخير من مجموعته الشعرية التي وسمها بـ«حجر يسقط الآن في الماء» والعنوان شاهد كُبَّار على اللعب الشعري على ديمومة زمن حاضر خاطف (يسقط الآن) كي تبتلع لحظةٌ وامضةٌ (أوقيانوسًا) من الرموز والدلالات التي لا يكفيها ديوان شعري بأكمله يحاول أن يستمهل حجرا وهو يسقط في الماء كي يبوح بكامل أسراره الشعرية الخبيئة.

ولعلّ بابتكار صفة الرّاهنية للشعر الجديد وتكريس تداولها أكثر من المعاصرة إمعانا للتفريق بين التاريخي، والصيروري، ذلك أن الشعريات الجديدة تقارب حاضرها دائما بشكل لا تتناهى معه إليه إلا بانقضائه هو، وانقضائها، هي، إلى تمثله بشكل يوشك أن يكونه. إنه ابتكار للحياة في الحياة وبأدواتها وداخل أطرها دون تعالٍ عليها بالتطلع إلى مستقبل أفضل تصير إليه، أو الإعراض عنها بالحنين إلى ماضٍ تخلت عن أصوله. لتظل الحياة في عنفوان لحظتها المتكوثرة مرتع شعرية شاعر الهايكو، ويظل يركض خلف كل شاردة وواردة في دروبها الفائرة العاجَّة بإلمعاتِ صُورٍ ذات حافزية مثيرة ومستفزة للشاعر.

كما حرَّضَ يوما ما الفرنسي رولان بارت شعراء أوروبا لكتابة الهايكو واصفا إياه بأنه مثير للغبطة:" فكم من القراء الغربيين لم يحلموا بأن يَسِيحوا في الحياة وبأيديهم دفترا يسجلون عليه، هنا وهناك، انطباعاتهم، حيث الإيجاز يضمن الكمال، والبساطة تشهد على العمق !! "[24]. فقصيدة الهايكو طريدة الشاعر المتأمل، وثمرة سياحة روحه في الطبيعة وفي الحياة كما ارتسمت إحداها يوما في عين الشاعرة الأفغانية العربية (لا جورد عبد المجيد) حين رأت فقالت:"

الرياح القوية

تهدي الشجرة ثوبا

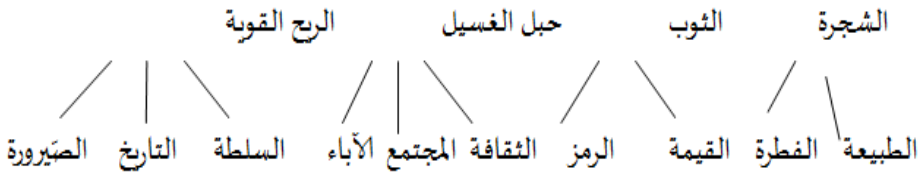
من حبل الغسيل"[25].

الفعل المضارع (تهدي) يدل على حاضر مستمر وممتد في اللحظة الملتقَطة من زمن تمَّ توقيف مجراه في المشهد. مع أن الرياح القوية ضربت بقوتها العاتية المكان، وتم اجتثاث الثوب من حبله إلى الشجرة، وانتهى الأمر، ولم يستمرَّ...ولا ينبغي له أن يستمرَّ...لكن شعرية المشهد الحي النابض لا تكتمل إلا بصياغتها التحيينية التي تبقيه مرتعشا طازجا، ليظل الأثر الجمالي في خيال قارئه دائم الحركة والإيحاء.

وهو ما حدا ببعض الباحثين الغربيين إلى تمثل الهايكو بمشهديته الوامضة العاجة بالحركة بوصفه كليب (clip) شعري ذلك أنه" جاء مُواكبا ...للانحلال التدريجي لحضارات (الديمومة durée)، فليس غريبا أن يزدهر في ثقافة (الفلاش)، (الكليب)، اللحظي، الظرفي والمؤقت حسب (آلان كروفرن) وهذا أمرٌ يُحتَمَلُ. غير أن (رولان بارت)، كما تمثَّل فنَّ الهايكو، وكما سنفهمه منه، يراه مختلفا تماما عن جماليات الكليب (l'esthétique du clip). فالهايكو عنده لا ينفي بتاتا (الديمومة)، الذكريات...وهو ليس كاسرا، جافًّا، وصاخبا، إنه: كتوم، غامض، ماكر، جذريٌّ ورشيق في آن...أما الكليب فهو اشتغال خالص على السَّطح الخارجي. إن الهايكو تجربة ذاتية وذهنية. فاللامألوف في الكليب مصطنع، ومفبرك في حين يتم التقاطه في الهايكو من العالم الطبيعي الذي يرتسم في عين شاعره...إن فن الهايكو يحررنا، في الواقع، من قيود خطابنا الغربي... من ثقله ومن

ضراوته"[26] كما يقول بارت وهو يبسط لنا تصوره للهايكو، وفضائله وأفضاله على الشعر عامة، وعلى الخطاب الثقافي الغربي خاصة. وهو بهذا التعريف يبدي موقفا مدافعا عن عمق فكرة الهايكو، وعمق تصميمه، وبعد نظره...فعلى الرغم من البساطة، والمجانية التي تبدو لنا موغِلة في المباشرة إلا أن القراءة النافذة المتأنية تدرك أن وراء أكمة هذا التوصيف الماكر –بوصف بارت-ما وراءها" إنه شعر بلا أفكار، ومع ذلك فمن الممكن أن توجد به أفكار من تلك التي تحدث عنها (أسوجي آسو) أحد دارسي الهايكو البارزين [بقوله:] وحتى لو وجدنا فيه فكرة، فستكون شيئا متغلغلا في ثنايا العمل الفني كله مثل الهواء"[27].

وحين نقف مرة ثانية عند المقطع السابق للشاعرة (لاجورد عبد المجيد) نشعر



بأن النص لا يمكن أن تتوقف قراءته عند مجرّد ريح قوية تهبُّ في المكان لتقتلع ثوبا من حبل غسيلٍ وتكسوَ به شجرةً. إننا أمام معادلة نسقية مكتملة العوامل رغم أنها تبدو بشكل خفي خافت كعوالم الهايكو تماما:

إنه هايكو الموقف الذي لا يخلو من براءة التشكيل العفوي، والنقل الفوتوغرافي المنزَّه عن أي فكرة مسبقة، أو إيديولوجيا موجِّهة. فالشجرة/الأنثى الثابتة التي لا تتحرك ولا تملك أن تغير موقعها وتتفادى ما لا تريد أن يقع عليها تتقبل عن طواعية ما يوضع عليها.

إن حبل الغسيل هنا ليس أكثر من السِّجل النسقي الذي يكسو الطبائع رموزا وقيما ونعوتا وتراتبيات وتفاضلات وقوانين تحددها الجماعة في التاريخ...حين تتحرك الثقافة بقوة السلطة (الرياح القوية) باتجاه الطبيعة الثابتة، لتمنحها حضورا جديدا. ففي النص فضاء صناعي ثقافي، وفضاء طبيعي يتوسطهما أثر متحرك (الرياح/القوة) التي تحكم العلاقة بين الطبيعي والثقافي. لكن النص الشعري لا يطرح هذا الموقف بشكل

معلن، بل ولا يتقصَّده أحيانا باعتبار أن الشاعر الجديد لا يلج إلى عوالمه التخييلية عبر المدخل الوعظي الإيديولوجي الصَّائت، لكن الشاعر الجديد وهو محمول فوق أنساق ثقافية طافرة بفعل التحولات الكونية المتوالية يجد نفسه يجترح نصوصا تختلف به عن متون الذاكرة، ويجد حواسه بعفوية المداخل المتعددة والمفتوحة للنص الشعري أكثر حرية في التقاط كليشيهات من الحياة.

5. هايكو الصورة أم هايكو الفكرة:

لا تعزُب عن عين أي متابع لتجارب شعراء الهايكو في العالم العربي وجود اضطراب وتباين في مدى وفائهم لأصول شعر الهايكو كما كتبه الآباءُ اليابانيون الأوائل. الذين أرادوه مكتوبا بماء العين الرَّائية، لا بأمالي المخيّلة العاقلة المفكرة المتأمّلة. ذلك أن بعضهم دخلوا أعتابها وهم ما يزالون مجذوبين بالسرديات والمعاني الكبرى التي تؤطّرُ ثقافتهم. فأرادوا أن تنعكس رؤاهم للعالم من خلال الهايكو. وهو ما حدا بهم إلى سحب هذه التجربة إلى مدارات تأملية بعيدة عن طبيعتها.

فحين نقرأ لأحد أعضاء (نادي الهايكو العربي) الشاعر (الهادي زويتن) هذا المقطع:

"لا تقل شيئا
فقط تنفس بعمق
وسط النرجس"[32]

في مقابلِ نصٍّ آخر من المجموعة ذاتها لعبد الجابر حبيب:

" –الصّندوق الصغير-
فيه أسرار جدّتي
هلال وصليب"[33]

النص الأول يتماهى مع أنساق الهايكو الأصيل، يدعو إلى حجب دعوى للحيلولة دون الغرق في جماليات المرئي، واستشفافه حسيا عبر جارحة العين المجردة من أي تمثل ذهني. (لا تقل شيئا). فاللغة تفتح شباكا للفكرة، والفكرة تلقي بظلالها وألوانها على حقيقة المشهد المرئي الذي يدعو شاعر الهايكو أعيننا لارتشافه نقيا صافيا.

أما النص الثاني الذي فيه ما فيه من روح الهايكو، وتقنياته، لكنه دَلَفَ إلى عوالم هذا الفن بروح مؤدلجة، تحمل رسالة قومية اجتماعية، ترفرف فوقها راية الفكرة، ليتقدم العقل متوثبا لتلقيها.

ولعل أنساق قصيدة النثر كما كتبها روادها ظلت تدعو شاعرها دوما لتأهيل حاسة البصر عند قارئها، قطعا لدابر الفكرة التي ترهن شاعرية المبدع للرسالة، وتصلب روحه على خشبة منبر الإيديولوجيا.

يقول أنسي الحاج رائد قصيدة النثر التي ألهمت أجيال شعراء الهايكو العربي من بعده:

"هناك هَرَبٌ ما
التطلّع يهرب من العين، والسلام من اليد
هناك هربٌ ما
الصوت لم يعد مالئا ذاته، والوقت انكسر"[34].

هو بيان تحريضي للفتنة عبر التناص السّاخر مع الحديث الشّريف، وفي الفتنة حركة عبر مسارات متعددة ...لا جهة تأتي منها، ولا وجهة تذهب إليها. إنه الهروب بلا خوف وبلا لجوء... الهروب فقط من الامتثال والموت في تابوت النمط بلا تهيُّب ولا جُبن...طالما أن الحياة في نظرهم تعاش بعنفوان ونشوة أشدّ خارج الوصفة النسقية. إذن لا بد من هربٍ ما ...كي تأتي الحياة وتُقبِل من كل مكان، وتفرّ السلطة من كل مكان وتدب قشعريرة الوجود الجديد في الكلمات وفي الأشياء...لكنه هربٌ ما. نكرةٌ ... لا يحيل إلى فكرة متعالية أو دوغما محددة، أو إيديولوجيا بعينها... فهو هربٌ وحسب. ويوحي نص أنسي الحاج بانكسار الزمن/الوقت، بسبب انقلاب حضارة العين على حضارة الأذن /الصوت...من العين المتطلعة التي تكتشف وترصد رصدا فينومونولوجيا يتخلى فيه الإنسان عن أصوات التاريخ في التجربة، ويحدس عالمه بحواسه مباشرة وهو ما يذكرنا بنداء (ميرلو بونتي Maurice Merleau-Ponty) الذي أبصر الكينونة البشرية بالعين لا بالتاريخ في كتابه «العين والعلم»، واستشرف طغيان الصورة على أنساق الصوت في مستقبل البشرية التي سيسودها المصوِّرون ذوو النظرة العرضية المحايدة التي تنقل ما يرتسم في الحواس،

كشاعر قصيدة نثر معاصرة " فالمصور هو وحده الذي يدرك العالم ويجعلنا ندركه، ذلك أنه هو وحده بنظرته وبعمل يده فحسب، ودون أي آلة يصنع العالم...فبفضل عينيه وقيامه بالتصوير يكون المصوِّر هناك في العالم يعطينا منه لوحات من شأنها أن تضيف إليه جديدا، لكنه جديد لا يبعث في النفس غضبا أو آمالا خائبة. بهذا يكون الفن علما للعالم"[35] لأنه جديد انطباعي نقي لم يختلط بنظرة الأوصياء على الوجود الذي مثل لهم أنسي الحاج بالصوت الذي كان يدعي الامتلاء والاكتمال، وأنه مثوى الحقيقة والمصير.

إن الإعلاء من دور العين في التجربة الحياتية سيسفر عن إضفاء حيوية وحركية بين العلاقات التفاعلية التي تحكم نسيج التجربة الفنية ذلك أنه "بموجب اليد والعين... يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة . فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه ....وهناك تواصل نسيجي بين جسمي الرائي والأجسام المرئية، وكما يُؤخذ الجسم من نسيج العالم، نجد العالم كذلك مصنوعا من نفس نسيج الجسم"[36]. وسكنى العالم حسيا وجسديا سيسفر عن تحرير لتمثلاته، وتأجيج جديد لدلالات النص الجديد بعد أن انزاحت المعاني الكبرى وانسحبت غشاوتها عن فضاء الشاعر المعاصر.

6. خاتمة:

مثلت قصيدة النثر منذ انبثاقها في الثقافة العربية تحولا نسقيا لافتا عبر استلهامها لطبيعة وسيط الكتابة، والتلقي البصري للقصيدة، في اختلاف بيّن عن نسق المشافهة الصوتي، حين دشَّنت الشعرية العربية جماليات المشهد، وقد عَبَرَتْ من نسق الصوت، إلى نسق الكتابة، إلى نسق الصورة. حيث تخفَّفت القصيدة العربية من عبء المعاني الكبرى والحمولة الرِّسالية التي تشدُّ الشعرية إلى أوتاد سردياتها الثقافية الكبرى.

هكذا استطاعت قصيدة الهايكو أن تستفحل في فضاء الشعرية العربية، وتستلهم شعراء كُثر استقطبتهم جماليات هذا اللون من الكتابة العابر للثقافات من خلال رؤية شعرية تحفل بالعرَضي والعابر، والنظرة الحسية المباشرة التي تلتقط جوهر الجمال في المتجلّي، دون فرط تأمل، ولا اتكاء على معارف وأفكار مسبقة أطّرت ذهن شاعرها داخل ثقافته. بعد أن انتقلت الشعرية الكونية من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين. ولعلّ هذا ما يعزو

اعتناق شعراء قصيدة النثر لشعر الهايكو أكثر من غيرهم وقد هيأتهم أنساق قصيدة النثر لتقبل هذا النمط من التحول.

فالهشاشة والقصر والمباشرة أنساق طرأت على النص الشعري الراهن بتأثير من بنية الوسائط والخطابات الوسائطية القصيرة ذات الملمح الوامض الدال، وذات البلاغة التداولية البيضاء الجديدة. التي تعتدُّ بها قصيدة الهايكو.

7. الهوامش:

1. كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، تر: محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 316، فبراير 1999، ص 10.
2. جمال بوحويرب، يوميات، العبيكان للنشر، ط1، الرياض، 2015، ص 387.
3. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2014، ص142.
4. ينظر عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص 16.
5. ينظر عبد الرحيم مراشدة، قصيدة النثر في نهر الشعر العربي، ط1، منشورات الزرقاء، الأردن، 2010، ص 58.
6. عبد القادر الجنابي، ما هي قصيدة النثر، التاريخ: الإثنين 22 مايو 2006، 13:15 GMT، تاريخ الاطلاع، 12/12/ 2012، الموقع الالكتروني: http://elaph.com/elaphweb/ElaphWeb/ElaphFiles/2006/5/150324.htm?KeyWords،
7. سمير الشيخ، الثقافة والترجمة، أوراق في الترجمة، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2009،ص 112.
8. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التّأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2006، ص 17.
9. كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 36.
10. المرجع نفسه، ص30.
11. هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ع353، أبريل 2005، ص 5.
12. بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، مجلة إلكترونية فصلية، www.poetryletters.com س 1، ع 3، تموز2015 ، ص ص 47، 48.
13. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص ص، 136، 137.
14. بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48.
15. معاشو قرور، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2016، ص 57.

16. بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48.

17. (*) - تحيلنا رمزية الفزاعة في هذا الخطاب الوامض إلى تجليات النسق الثقافي الأزلي و أثرها السرمدي في سلوكيات الأجيال المتعاقبة داخل جماعة بشرية معينة تحكمها ثقافة معينة، بحيث يغيب المؤثر والفاعل السردي في السردية الكبرى ويبقى الأثر. كما تحيلنا أيضا إلى ما يصطلح عليه السلوكيون المعاصرون بنظرية «القرود الخمسة Five Monkeys Theory » كما مر بنا آنفا.

18. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، ص 150.

19. كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 83.

20. ينظر بشرى البستاني، مجلة رسائل الشعر، ص 62.

21. المرجع نفسه، ص 63.

22. جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، ط1، بيروت، من المقدمة، 1997، ص 18.

23. الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية،ع 9، 2015، ص 24.

24. Plusieurs auteurs, La Nouvelle revue française de Jean Paulhan: (1925 - 1940 et 1953 - 1968 ..., Sous la direction de Jeanyves Guérin, Ed. Le Manuscrit, 2006 p 75.

25. لاجورد عبد المجيد، وددت أن أكون شجرة، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2016، ص 102.

26. Yves Vadé, Poétiques de l'instant, Presse Universitaire de Bordeaux, 1 janvier 1998, p146.

27. كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 21.

28. عذاب الركابي، رسائل المطر، دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2012، ص ص،7، 8.

29. علي زبعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص 40.

30. إيمان مرسال، حتى أتخلى عن فكرة البيوت، دار شرقيات، القاهرة، ط1، دار التنوير، بيروت، 2013، ص 81.

31. Sur la théorie phénoménologique de l'intuition, Volume 2, op.cit, p 5 Aimberê Quintiliano.

32. الهادي زوين، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، تقديم عباس محمد عمارة، منشورات مومنت الالكترونية Publishing Books & Ebooks، 2019، ص 13.

33. عبد الجابر حبيب، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ص 146.

34. أنسي الحاج، خواتم، دار رياض الريس للكتب، ط1، لندن/قبرص، 1991، ص ص 191،190.

35. ميرلو بونتي، العين والعلم، تر: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، (دط)، الإسكندرية، 1989، ص ص، 7،8.

36. ميرلو بونتي، نفسه، ص ص 10،9.