ماهية اللغة بين عبثية الكلمات وشاعريتها

غادة محمد محمود محمد الإمام*

dr_ghada_ph74@yahoo.com

ملخص

لم تتخذ اللغة عند العبثيين مكانة متميزة، حيث تستنفد اللغة ذاتها في كونها مجرد أداة للتواصل الوهمي بين البشر، والتعبير عن عبثية العالم. ومِن ثَمَّ، لم يتجاوز العبثيون النظرة الأداتية للغة، أي أنهم لم يتجاوزوا الأسلوب التقليدي في فهم طبيعة اللغة كمجرد أداة يتم توظيفها للتعبير عن رؤيتهم العبثية للحياة والإنسان، دون أن يكون لها أي موسيقى شاعرية الكلمات.

في حين أن الطابع الشاعري للغة يكشف عن كونها أكثر من مجرد أداة للتعبير في مجال حياتنا اليومية، أو كونها وسيلة للاتصال المباشر بين البشر؛ حيث إن اللغة لا تكشف عن ماهيتها في كل هذا؛ بل تتجلى قدرتها – بخلاف ذلك– على إبداع معانٍ جديدة، أو بالأحرى إنها تُظهر ما يكون حاضرًا في كلماتها وتُفصح عنه.

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الدلالة الأنطولوجية للغة بطابعها الشاعري، مع بيان الكيفية التي يبدع بها التعبير الوجود، كما تناقش الدراسة رؤية العبثيين للغة بوصفها مجرد أداة للتعبير عن عبثية العالم. ومن ناحية أخرى، تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف طبيعة الصمت، وبأي معنى يتأصل التكلم في الصمت، كما تناقش – كذلك– ما يميز شاعرية اللغة عن لغة الحياة اليومية.

وبذلك، فإن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن التساؤلات التالية: أتختزل اللغة ماهيتها – كما يرى العبثيون– في كونها مجرد أداة للتواصل الوهمي بين البشر؟ أم أنها قول وإظهار لأنفسنا وللوجود؟ وإن كانت اللغة بوابة ننفتح عندها على حقيقة العالم وعلى أنفسنا، فهل تستنفد طبيعتها في كونها مجرد وسيلة للاتصال أو أداة للتعبير في مجال حياتنا اليومية؟ وهل

* أستاذ مساعد بقسم الفلسفة – كلية الآداب- جامعة القاهرة.

الإنسان في الصمت لايزال لديه القدرة على تكشف وإظهار شيء ما، أم أن الصمت يعمق إحساسنا بالعزلة والوحشة؟

أما المنهج الذي ستستخدمه الدراسة في سبيل تحقيق تلك الأهداف، فهو المنهج التحليلي المقارن، الذي يهدف إلى تحليل مضمون نصوص العبثيين للوقوف على أفكارهم عن لاجدوى اللغة ومقارنتها بنصوص أخرى تسلط الضوء على أنطولوجيا اللغة وطابعها الشاعري.

الكلمات الدالة: اللغة الشعرية- مسرح العبث- الصمت – عبثية اللغة- الاغتراب التكنولوجي.

١ -تمهيد: في رؤية العبثيين للإنسان والحياة:

لم تكن رؤية العبثيين عن لاجدوى وجود الإنسان والعالم معًا، بمعزل عن السياق التاريخي والسياسي والاجتماعى، الذى صاغ فيه العبثيون هذه الرؤية. فالواقع أن إعلان لاجدوى الفعل الإنساني وعبثية اللغة لا يُفهم إلا في سياق أعم من سيادة الشعور بالألم والمعاناة والحسرة على ما آلت إليه حياة الإنسان عمومًا، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من آثار نفسية أليمة على البشر. ولذا، لابد أن نعترف بأن الأوضاع العالمية آنذاك قد أسهمت في خلق هذه الرؤية العبثية للإنسان واللغة والحياة.

فقد ظهر مسرح العبث Theater of Absurdity في منتصف القرن العشرين كاتجاهًا جديدًا يسعى – من ناحية- إلى التخلص من قيود العالم البرجوازي، ومن ناحية أخرى كرد فعل إزاء ما يعانيه البشر من ويلات الحروب وما نجم عنها من الدمار والهلاك، وموت أكثر من خمسين مليون شخص لم يكونوا طرفًا في صراع القوى العظمى؛ مما أدى إلى سيادة مشاعر الخوف

والقلق والضجر؛ بل سيطر عليهم انعدام الثقة في الآخرين. وبناءً عليه، انعزل الإنسان عن الآخرين ووجد أمانه في وحدته.

وبطبيعة الحال قد أسهم هذا في تشكيل عقل العبثيين ووجدانهم، وأصبح مسرح العبث– بدوره– بيئة حاضنة لفكرة اللاجدوى، من ذلك – على سبيل المثال– أن هذه الفكرة شكلت رؤية الفيلسوف الفرنسي ألبير كامو Albert Camus (١٩١٣–١٩٦٠) عن العالم والإنسان. فوفقًا لكامو، اللاجدوى ليست مجرد صفة يتصف بها إنسان القرن العشرين والعالم المحيط به فحسب؛ وإنما هي – بخلاف ذلك– طبيعة متأصلة بهما؛ مادامت: "اللاجدوى ليست في الإنسان وليست في العالم؛ وإنما هي في وجودهما معًا، واللاجدوى هي الرابطة الوحيدة التي تجمع بينهما في الوقت الراهن"(١).

ويُفهم مما سبق أن الإنسان – بالنسبة إلى كامو – لا يمكن أن يتصل بالعالم ويتواصل معه إلا من خلال اللاجدوى، أو بتعبير آخر، الإنسان موجود بشري محكوم باللاجدوى في كل شيء سواء كانت في فعله أو لغته أو حتى على العموم في حياته برمتها.

وفي هذا الصدد، يمكننا استدعاء الظروف الأخرى بجانب التبعات الأليمة والهزلية –في الوقت ذاته– للحرب العالمية الثانية، التي أسهمت في نشأة هذه الرؤية العبثية التشاؤمية لحياة الإنسان وفعله؛ إذ ينكر العبثيون إمكانية وجود أي مغزى حقيقي وراء السلوك الإنساني، الذي تراجع أمام هذا التقدم التكنولوجي الهائل. وهكذا، أصبح الإنسان مجرد ترس في آلة، لا يتعدى كونه شيئًا من الأشياء، يفتقر لأي قيمة حقيقية.

وفي ظل هذا التقدم التكنولوجي يشعر الإنسان بالاغتراب والبعد عن ذاته، بل إنه شأنه شأن الآلة التي تقوم بعملية الإنتاج ويخضع لقوانين الأداة التي ينتجها. ومِن ثَمَّ، تحول الإنسان إلى مجرد شيء من الأشياء، مستأصَل الإنسانية، يعامل كما لو كان شيئًا، وأنه تحول إلى موضوع، وفقد هويته، أي أنه فقد شخصيته التي هي مركز إنسانيته ولبها. ومِن ثَمَّ، جعلت قيمته تُقاس بما ينتجه من سلع وأدوات، وليس بما يتسم به من قيمة في حد ذاته، ومما يعمق شعوره بالاغتراب وفقدان ذاته وانعدام ثقته بنفسه.

وعلى ضوء ذلك، يصير الإنسان – إذن– في ظل التقدم التكنولوجي واحدي البعد، أي أنه ينحصر في البعد التقني لسلطة الآلة. فقد طغت سلطة الآلة على كل شيء في الحياة؛ بل شكلت أهداف الإنسان داخل قالب أو إطار محدد تسود فيه الآلة فحسب. ومِن ثَمَّ، فالتقدم التكنولوجي ألقى ظلاله على كل شيء حتى العلاقات الاجتماعية؛ إذ أصبح كل منا معزولاً عن الآخر بهوة يصعب عبورها؛ بل يكشف الآخر لي –بدوره– عن سلوكه الآلي الصامت ذي الطابع اللاإنساني، إنه يكشف عبث وجوده مثلما يبرهن في اللحظة نفسها على عبث وجودي أيضًا. هذا دفع الإنسان للشعور بالاغتراب حتى تجاه المنتج الذي ينتجه؛ مادام يُعد مجرد حلقة في سلسلة إنتاج السلع والمنتجات [٢].

ولا يفوتنا في هذا الصدد الإشارة إلى أن الموقف العبثي يمثل جزءًا من موقف وجودي أكثر اتساعًا وشمولاً هو موقف الإنسان المغترب، فليس مجانبة للصواب القول بأن تجربة العبث تنطوي تحت تجربة أكبر هي تجربة الاغتراب، خصوصًا في معناه الوجودي الذي يعني إحساس الإنسان أنه قد وجد في عالم ليس عالمه، وأنه بلا جذور، وبلا روابط حقيقية تصل ما بين ذاته والعالم

والآخرين. وما المناجاة أو المونولوج – الذي نجده بصورة مكثفة في مسرحيات بيكيت بوجه خاص، ومسرح العبث بوجه عام– إلا نمط من التقنيات الفنية التي تسلط الضوء على حالة الاغتراب؛ وذلك على أساس أن: "المونولوج لغة الذات المتوحدة، التي منع عنها وضعها كل تواصل حقيقي، فجعلت من ذاتها مرسلاً ومستقبلاً لكلام في آن واحد ...، فلا وجود لمغترب بدون لغة تناجي ذاتها والعالم" (٣).

ومِن ثَمَّ، ينجم عن هذا أن يعيش المغترب عالمه ويعيش عالمًا آخر، وينسج روايته من صدام العالمين. وتكون الرواية في مستوياتها المختلفة كلها صورة لوضع المغترب المزدوج، الذي يسير جسده في عالم، ويبحث عن جوهره المفقود في عالم آخر. وقد عبر ألبير كامو عن هذا المعنى بقوله: "لقد قلت إن العالم عبث، ولكني كنت متسرعًا جدًا، إن كل ما يُقال عن هذا العالم أنه ليس معقولاً في ذاته، لكنّ العبث هو مواجهة هذا اللامعقول والشوق الجامح للوضوح، الذي يتردد صداه في القلب الإنساني. إن العبث يتوقف على الإنسان أكثر مما يتوقف على العالم"(٤).

بمعنى أن العالم في حد ذاته ليس عبثًا؛ وإنما العبث يتوقف على الإنسان، الذي يسيطر عليه شعور بأن الأشياء تبدو غريبة عنه، إنها تفقد معناها الوهمي الذي كسوناها به، فيصبح العالم على مسافة منا، غريبًا عنا تمامًا. وفي هذا المعنى، يرى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤–١٩٠٠) أن السؤال الذي مازال يعذب الإنسان هو: ما معنى هذا الوجود؟ وما الذي يبرره؟ وما غايته؟ والإجابة التي يقدمها نيتشه لا تختلف عن غيره من سائر فلاسفة الوجودية؛ إذ يرى أنه وراء كل مصير عظيم يتردد صدى

تلك الكلمة: "العبث" أو "اللاجدوى". فمادمنا لم نختر وجودنا، ومادامت الهوة التي تفصلنا عن أنفسنا والعالم والأشياء سوف تستمر دومًا وإلى الأبد، إذن فإن وجودنا بلا هدف وبلا معنى(٥).

هذا هو الواقع الإنساني آنذاك، الذي أصبح فيه الإنسان ترسًا في الآلة الاجتماعية الكبيرة؛ مما أدى إلى شعوره بأن الحياة بلا معنى، وأنها عبث. ومِن ثَمَّ، حينما يطرح إيفان كارامازوف Ivan Karamazov سؤاله: هل يمكن أن يكون للحياة معنى ?Can life have a meaning فالإجابة ببساطة عند العبثيين: نعم، يوجد معنى للحياة نصنعه لأنفسنا، ولكن هذا المعنى بحد ذاته عبثي. فإننا ندور في دائرة مغلقة، هي دائرة الروتين اليومي السقيم، دائرة عقيمة من الروتين الأجوف، رغم كثير منا يدور فيها وهو مغمض العينين، لكن تأتي لحظة يولد فيها السؤال: لماذا؟.... لماذا يمضي العمر في هذا السخف؟ لماذا ندور كالثيران في تلك الدائرة اللعينة؟ من أجل ماذا؟ هنا تولد الدهشة، ويستيقظ الوعي ويولد العبث، الذي يعد – بدوره– رفضًا للقولبة، ورفضًا تامًا لأي استسلام لقواعد مكررة ومحفوظة وسخيفة وآلية تحيل البشر إلى مجرد "روبوتات". فالمعني العبثي يجعل حضور المعنى – إن جاز لنا القول– أشبه بالوجود الشبحي، الذي يفلت منا كلما حاولنا الإمساك به. ومِن ثَمَّ، فإن سعي الإنسان الدائم نحو اكتشاف معنى ما في الحياة يعد في حد ذاته سعيًا بلا معنى(٦).

وهذه الفكرة عن لاجدوى الحياة والفعل الإنساني هي ما عبر عنها الشاعر محمد آدم في مقطع من قصيدته المعنونة باسم "نشيد آدم"؛ ليؤكد عبث كل شيء، وأي شيء؛ إذ يصرخ آدم قائلاً:

ما جدوى كل شيء

وأي شيء

كل ما هو كائن سوف يكون على ما كان

سوف أفعص الزمن تحت قدميَّ كحشرةٍ

وأركن رأسي إلى الأنقاض دائمًا

كيف أتخلص من حجارة روحي التي تتكبكب – داخل نفسي–

كيف أصرخ على جبل نفسي المدنس

أنا المملوء بالبراءات

والأثم

لا زمن لي

لا وقت لديَّ

الوجود نفسه فارغ

والحياة عبث

والموت عبث

والعالم لا شيء!![٧]

ويُفهم مما سبق أن الشاعر محمد آدم ينطلق في قصيدته التي بين أيدينا من إحساسه الحاد بالعبثية والخواء، فهو – بتعبير حسن حماد– شاعر مسكون بعبثية الوجود إلى حد الهوس أو الجنون، حتى لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من التعبير عن معنى العبث واللاجدوى، أو بالأحرى تجسد قصائده وعيه المؤلم باللاجدوى، وهذا ما عبر عنه في قصيدته "سيرة رجل تافه" بقوله: "أكاد أتنشي حماسًا لإحساسي الدائم بالعبث واللاجدوى"[٨]. لامفر من العبث – إذن– مادام

العالم يفترسه الخواء. وبقدر عقم الوجود ولاجدواه وخوائه، قدر ما يعزله عن هذا العالم، ويجعله يتوحد مع ذاته المستوحشة المغتربة.

هذا هو السياق العام – إذن– الذي وضع فيه العبثيون أطروحتهم عن لاجدوى اللغة وعبثيتها. ومِن ثَمَّ، جاءت الأطروحة ملائمة للحظة الاجتماعية والتاريخية التي تم صياغتها فيها. كما سيأتي بيانه تفصيلاً في سياق الصفحات التالية.

٢ – <u>عبثية اللغة ووهم التواصل:</u>

لقد بات من المستقر الآن أن انتشار فكرة لاجدوى الحياة والفعل الإنساني بين العبثيين، أدت إلى سيادة شعور عام لديهم آنذاك بفقدان الثقة في اللغة نفسها كذلك؛ مادام كل ما يقوم به الإنسان ما هو إلا مجرد شكل من أشكال اللعب واللهو الذي يقضي من خلاله على الشعور بالملل والضجر، ويبعده عن ضجيج الحياة ورتابتها، ولكنه في الوقت نفسه لاجدوى منه، أو بالأحرى إنه مجرد لعب يخلو من جدية الفعل الذي يلتحم في الواقع مباشرة ويعمل على تغييره. وقد عبر عن ذلك الفيلسوف والكاتب الفرنسي ذو الأصول التشكية ميلان كونديرا Milan Kundera (1929– ١٩٧٩) – في مسرحيته المعنونة باسم ***صخب اللامعنى*** ***La fête de l'insignifiance*** عن هذا المعنى في نهاية تمهيده الطويل بقوله: "أدركنا منذ زمن طويل أنه لم يعد بالإمكان قلب العالم. ولا تغييره إلى الأفضل ولا إيقاف جريانه البائس إلى الأمام. لم يكن ثمة شيء سوى مقاومة وحيدة ممكنة: ألا نأخذه على محمل الجد"(٩).

وعلى هذا، فإن رؤيتهم هنا تنزلق إلى مسار اللغة ذاتها، حيث تنشأ لغة – كما يعتقدون– هي في حقيقتها مجرد كلام، أو بالأحرى لعب بالكلمات يستخدمها

الإنسان ليخدع نفسه بلعبة التواصل. ونتيجة لذلك، فإننا نجد الأشخاص مثلاً – كما في مسرحية الروائي والكاتب المسرحي الإيرلندي صموئيل بيكيت Samuel Beckett(١٩٠٦-١٩٨٩) المعنونة باسم ***في انتظار جودو waiting for Godot*** – يتكلمون ليهربوا من الإحساس الدائم بالألم الإنساني، والتكرار الآلي لأحداث الحياة، وللقضاء على رتابة الحياة، التي تبدو منذ بدايتها إلى نهايتها متشابهة. وبرغم شعورهم القوي بهذا العبث، فإنهم يرفضون الاستسلام لهذا العبث، ويحاولون أن يجدوا خلاصًا من هذه المحنة: محنة معاناة الوجود الخالي من المعنى والقيمة والهدف. ولذا، فهم ينتظرون كل يوم قدوم جودو، حيث كان الانتظار يسمح لهم بالعيش بأمل لانهائي مطلق، وهذا في حد ذاته يعد عبثًا؛ لأن الأشخاص ينتظرون ويعانون بسبب هذا الانتظار في الوقت نفسه. فالإنسان دائم البحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير والمفعم بالتناقضات، وفي الوقت ذاته يشعر بالخواء الروحي؛ ولذلك فهو دائم الشعور بالملل والضجر، ولا يجد مخرجًا من ذلك الملل والفراغ أو الخواء الروحي إلا بالتعبير الكلامي أو الحركي، فيلجئون إما إلى اللعب بالكلمات كوسيلة للتسلية، حتى يلهون أنفسهم، أو بالحركات وتداخل الحوار غير المترابط فيما بينهم حتى يبلغ حد القيام بسلوك غريب يوحي بعبثية الحياة(١٠).

ويعني ذلك أن الحوار عندهم ما هو إلا مجرد عبارات نمطية مكررة، يتحاور فيها البشر كمجرد آلات ناطقة لا نلمح فيها أرضية مشتركة للحوار ولا أي معانٍ ولا دلالات في حوارهم. وبذلك، تُكتب مسرحياتهم بلغة تفتقر في الأساس إلى لغة الحوار الحقيقي، بل يتعذر عليها توليد المعاني والدلالات، أو بالأحرى لا تتعدى كونها مجرد حوارات مفككة وحسب.

والواقع أن هذه الرؤية للغة بوصفها أداة للتواصل الوهمي بين البشر تتردد أصداؤها بقوة في مسرح القسوة لأنتوين أرتو Antonin Artaud(١٨٩٦-١٩٤٨)، الذي يعد مسرح العبث امتدادًا له، حيث تندر فيه الكلمات ويحل محلها الإضاءة والإشارة والحركة. بحيث لا تتعدى اللغة – إذن– كونها مجرد أصوات مجردة خالصة لا معنى لها(١١).

فالكلمات – إذن– حتى إن كانت مثقلة بالمعاني والدلالات، فإن المرء لا يجد من ينصت إليها؛ مادام الآخر مشغولاً عنه مما يجعل التواصل بينهم حول موضوع معين مستحيلاً. والنتيجة دومًا أن الإنسان يظل وحده في مواجهة نفسه، وغيره، بل الكون كله، فضلاً عن أنه في نهاية المطاف لا يجد قيمة في شيء لا في نفسه ولا غيره ولا حتى في الكون برمته.

وبناءً على ذلك، يرى العديد من النقاد أن الكاتب المسرحي الإنجليزي هارولد بنتر Harold Pinter(1930– ٢٠٠٨) هو الامتداد الطبيعي لمسرح بيكيت، الذي يكشف استحالة التواصل الحقيقي بين البشر، وعجز اللغة عن عبور الحواجز بينهم؛ بل يصورها كوسيلة للإخفاء والتمويه، أو بالأحرى أداة عقيمة يتعذر عليها توليد المعاني والدلالات، وتظل قابعة في الكليشيهات اللغوية أو العبارات النمطية المكررة(١٢).

وربما هذا ما دفع ألبير كامو إلى القول في روايته ***الغريب*** بأن:" الحياة تظهر أجمل وأكثر سعادة في عيون اللامباليين وغير الباحثين عن المعنى"(١٣).

وهذا ما نشهده في مسرحية الكاتب المسرحي الروماني الفرنسي يوجين يونسكو Eugène Ionesco المعنونة باسم ***المغنية الصلعاء La cantatrice chauve***(*)، حيث نسمع حوارات تفتقر إلى العقلانية والمنطق،

وتتسم وحسب بالتفكك والابتذال لتدلل على تجرد اللغة البشرية من القيم والمضامين أيضًا. فعبثية اللغة– إذن– تتجلى في آلية العبارات التي تثير الضحك. فلم تعد اللغة وسيلة تفاهم بين البشر؛ بل أصبحت الألفاظ كالحجارة يتراشقون بها(١٤).

ويُفهم من ذلك أن الإنسان بمجرد ما أصبح ترسًا في آلة الإنتاج، أو مجرد شيء من بين الأشياء؛ فلم يعد هناك جدوى من محاولة التفاهم؛ لأن اللغة أصبحت وسيلة لتغطية المعاني بغطاء كثيف داخل عقل من يستخدمها بدلاً من أن تكون وسيلة لنقل المعاني وتوصيلها إلى عقول الآخرين(١٥).

ولعل أبلغ دليل على ذلك الحوارات الحاضرة –كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد– في مسرح العبث؛ حيث نجد حضورًا جديدًا للغة ليس بوصفها أداة للتفاهم والتواصل البشري، وفهم الآخر؛ بل هي – بخلاف ذلك– مجموعة من الكلشيهات يرددها أبطال مسرحياتهم على سبيل الكلام والثرثرة للإيهام بالتواصل بينهم، بمعنى أنه في معظم الأحيان لا نلمح أي اتصال لغوي حول موضوع محدد بين شخصية وأخرى(١٦). فهم بالأحرى يتكلمون كثيرًا، ولا يقولون شيئًا.

وقبل أن ننهي حديثنا عن طبيعة اللغة عند العبثيين ينبغي التنويه إلى أن العبثيين لا يتبنون موقفًا عدميًا من اللغة، الذي فيه تصبح اللغة غير قادرة على تحقيق التواصل، بل يتم إفراغها من محتواها ومضامينها الدلالية ووظيفتها التواصلية وقدرتها التعبيرية؛ وإنما يوظفون اللغة– إن جاز لنا التعبير– لخدمة أغراضهم، بمعنى أنهم يستخدمون اللغة لتجسيد أو لتوصيل رؤيتهم عن عبثية العالم وعبثية التواصل الإنساني ولاجدوى الحياة والفعل الإنساني. فالكلمة هنا مستهلكة أو مستخدمة لتوصيل هذا المعنى، دون أن يكون لها أي صدى حلمي.

فوظيفة اللغة عندهم تنحصر في إظهار عالم عبثي متجرد من كل دلالة لا نلتمس فيه حضورًا لموضوع محدد أو لمعانٍ ودلالات معينة.

٣- نماذج من المسرح العبثي:

يحفظ تاريخ المسرح العبثي العديد من الأمثلة التي تعكس رؤيتهم عن لاجدوى اللغة. فهناك العديد من مسرحياتهم التي تُعلن منذ البداية عن كونها شكلاً من أشكال توظيف اللغة للتعبير عن عبثية الحياة والتواصل الإنساني، على نحو ما يتجلّي ذلك بوضوح في مسرحيات بيكيت، الذي شغلته فكرة لاجدوى اللغة وعبثيتها كثيرًا وضمنّها العديد من مسرحياته، تارة يحاول أن يستخدم ألفاظًا من اللغة وهو يعي تمامًا أنها كمرآة عاكسة لعبثية العالم، وتارة يحاول إنكارها ونفيها، وتارة يستسلم لفكرة أن اللغة لا تتيح لنا الإحاطة بالعالم، وبأن الإنسان مرتبط بقيد مع اللغة وكأنها سجانه، الذي يتعذر معه تحقيق التواصل الحقيقي مع الآخرين، مما يدفع المرء إلى أن يعكف على ذاته محدثًا نفسه، ليسلي نفسه ويلهيها في لحظات عزلته ووحدته، على نحو ما نشهد ذلك في مسرحيته المعنونة باسم ***لست أنا*** عام ١٩٧٢م، التي لا يرى فيها المشاهد على خشبة المسرح سوى فم تُسلط عليه الأضواء، وهو يلقي بمونولوج أو مناجاة موجزة للغاية، وكأن الممثلة قد تحولت إلى مجرد فم لا يرتبط بجسد حي أو بالوجود(١٧).

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الرؤية نفسها قد سبق وجسدها بيكيت في مسرحيته التي أسماها ***المسرحية*** عام ١٩٦٣م؛ إذ وضع أبطال مسرحيته وهم رجل وامرأتان داخل آنية فخارية كبيرة لا يظهر منها سوى رءوسهم، ويلقي كل منهم حواره الخاص مع نفسه دون أن يوجهه لأحد، وتتداخل المونولوجات

وتتقاطع؛ لتكشف للمشاهد في نهاية الأمر عن أن أحاديثهم مجرد حوارات مفككة لا ترابط فيها(١٨).

وقد كانت فكرته عن تجسيد اللغة لعبثية الحياة وتجردها من أي مغزى حقيقي ملازمة له، ومؤثرة في إنتاجه. ولذا، يصعب تجاهل الإحساس الباهظ بلاجدوى اللغة عليه، وتأثيره في مسرحياته. وربما كان من أبلغ مسرحياته تعبيرًا عن ذلك مسرحية كتبها عام ١٩٥٧م بعنوان ***فصل بلا كلام أو حديث*** ***acte sans paroles***، التي ينفي فيها اللغة ذاتها تمامًا؛ ليلقي الضوء على وحدة الإنسان وعزلته في عالم يوهم نفسه فيه بالتواصل الزائف.

ولكن هذا النفي للغة في ذلك النص المسرحي يعد – بدوره– ذات دلالة؛ لأنه يمدنا بالدليل على مدى تشكيك بيكيت في جدوى اللغة، وصعوبة التواصل الحقيقي بين البشر؛ بل التشكيك في فعاليتها كأداة تفكير في عالم مجرد من المعنى، يحيا فيه الإنسان في حالة من وهم القدرة على الاختيار، ويتملكه الشعور باستحالة الهروب من عبثية الوجود الإنساني، مما يدفع الإنسان إلى حالة الصمت(١٩).

ينبغي في هذا السياق ملاحظة أن رؤية بيكيت عن اللغة بوصفها وسيلة للتواصل الوهمي بين البشر، هي ما دفعه للتفكير في اللغة على أنها مجرد أصوات جوفاء لا تجد في العالم معنى لتعبر عنه.

وهكذا، قد جعلنا بيكيت نقترب من خلال مسرحيته من مشهد حال الإنسان في عالم يسوده لغة تفتقر إلى أية قدرة على التواصل الحقيقي، أي تفتقر إلى إقامة حوار مثقل بالمعاني الإنسانية، ومطعم بموضوع معين يخلق حوار مشترك

بين شخصيات مسرحيته، ومِن ثَمَّ، يجد الإنسان نفسه وحيدًا وسط الآخرين. ولذا، لا يملك سوى أن يصمت في تلك العزلة.

عبث اللغة هنا هو سيد الموقف، فحينما يكون اللامعنى – بتعبير ألبير كامو– هو جوهر الأشياء كلها، فليصمت الجميع(٢٠).

وقد اعتبر بعض من النقاد أن اللغة عند بيكيت مجرد ثرثرة ولغو لاجدوى منه، ولا معنى له ولم تعد تصور ما هو جوهري وحي في باطن الإنسان؛ بل أصبحت بمنزلة غطاء يحجب خلجات الفكر وخفايا العواطف. فالكلمات عند بيكيت أشبه بفقاعات الهواء التي بمجرد ما أن تتطاير تتلاشى؛ مادامت اللغة مجرد لغو وثرثرة. وربما هذا ما دفع الكاتب المسرحي البريطاني مارتن إيسلن Martin Esslin(١٩١٨–٢٠٠٢) إلى القول بأن: "الممثل عند بيكيت يأبى الكلام ليعبر عن تجارب الحياة، ويعبر عنها – بخلاف ذلك– بوسائل أخرى مستوحاة من السيرك كنزع القبعات وتبادلها"(٢١).

يمكن كذلك القول بأن: "هناك العديد من الرموز الذي أراد بيكيت بها التعبير عن سيادة لاجدوى الحياة وعبثيتها وتجردها من الدلالة والمغزى، على نحو ما يتجلّى ذلك في مسرحيته ***التنفس***، والتي كتبها عام ١٩٦٩م، حيث تجسد في مشهد مكثف لا يتعدى خمس دقائق– وهو زمن المسرحية برمتها– عبثية الحياة واللغة معًا. فكل شيء في المشهد يكون قادرًا بذاته على أن يتحدث إلينا بدون كلمات، حيث يرفع الستار مع أصوات أنفاس لاهثة تتردد وصرخة إنسانية على خشبة مسرح خالية من الممثلين، لا نشهد عليها سوى أكوام من القمامة، وسرعان ما يُسدل الستار على أصوات أنفاس متحشرجة تعقبها صرخة(٢٢).

فما الصرخة هنا سوى تجسيدًا لتمرد الفرد واحتجاجه ضد واقع زائف وقاسٍ وعبثي. وهنا تتوارى الكلمات خلف الأبواب المغلقة، وتصبح الأشياء هي سيد المشهد؛ مادامت قادرة بذاتها على أن تعبر عما يريدون التعبير عنه. ولذا، قد أصبح الديكور المسرحي في المسرح العبثي –بديلاً عن اللغة – هو أداة تعبير درامية وجزءًا لا يتجزأ من الحدث المسرحي.

فلا نندهش إذن حينما نجد أنفسنا في مسرحية ***الكراسي*** ليونسكو داخل هذا المكان المكتظ بالكراسي، التي حلت محل البشر، الذين – بدورهم– استحالوا مادة صماء لم يعد فيها من الإنسانية سوى مظهرها البشري، على نحو ما يتجسد ذلك بوضوح في الزوجين العجوزين، اللذين أصبحا يعيشان على ذكريات مضت ولن تعود أبدًا، فضلاً عن تراكم الكراسي وابتلاعها للمكان، بما يكشف عن مجتمع يسري الموت في نسيج حياته. وبخاصة في اللحظات الأخيرة من المسرحية التي تكشف عن العجز التام المتجسد في شخصية أمبراطور أبكم منوط به تخليص العالم من مشكلاته. في حين أنه – في حقيقة الأمر– لا يقوى على نقل الرسالة وتوصيلها للبشرية المكروبة. فلا تجد أمامها إلا الانتحار في شخص الزوجين العجوزين(٢٣).

وفي سياق مشابه يعرض يونسكو في مسرحيته ***الدرس*** **Le *Leçon***(*)، لرؤيته عن طبيعة اللغة، وذلك ما يتجلّي بوضوح في سياق الحوار المطول للمعلم مع تلميذته، الذي يستحق الاقتباس برمته؛ إذ يصرح لها قائلاً:" الأستاذ: إن أية لغة ليست في النهاية إلا كلامًا، الأمر الذي يحتم بالضرورة أنها تكون من أصوات، أو....

التلميذة: وحدات صوتية.

الأستاذ: الأصوات يا آنسة، يجب أن تلتقط على الطائر من أجنحتها حتى لا تسقط في آذان الصم. ونتيجة لذلك، فإنكِ حينما تنوين أن تنطقي، أنصحك، في حدود الإمكان، أن ترفعي عنقك وذقنك عاليًا، وأن تقفي على أطراف أصابعك، انظري، هكذا، أترين؟ بهذه الطريقة، فإن الأصوات المملوءة بهواء ساخن أخف وزنًا من الهواء المحيط، تحوم وتحوم دون أن يخشى عليها من السقوط في آذان الصم التي تعتبر بحق مقابر الأصوات والهوات التي تردى فيها.

وإذا أنت أصدرت عدة أصوات بسرعة متزايدة، فإن هذه الأصوات يتعلق بعضها ببعض تلقائيًا مؤلفة بذلك مقاطع وكلمات، وعند الاقتضاء، جملاً، أي مجموعات تختلف في أهميتها، أو تجميعات من الأصوات لا تمت إلى العقل بصلة، خالية من كل معنى، ولكنها لذلك بالذات تكون قادرة على البقاء، دون تغيير على ارتفاع عال من الهواء. الكلمات المحمولة بالمعاني هي وحدها التي تسقط مثقلة بمعانيها، وينتهي بها الأمر دائمًا إلى التردي والاندحار.....

التلميذة: ..... في آذان الصم"[٢٤].

ويُفهم من ذلك أن هناك نمطين من الكلمات – كما يرى يونسكو – إما كلمات مجردة من المعاني والدلالات الإنسانية، فهي مجرد لغو وثرثرة وكلام بلا معنى، أو أنها كلمات مثقلة بالمعاني والدلالات ولكنها لا تجد من ينصت إليها. وبذلك، يرى يونسكو الكلمات بوصفها بالونات في الهواء قد تحوم بعيدًا عن آذان الصم، أو قد تنفجر في لحظة ما تاركة خلفها كمًا هائلاً من الذكريات والمواقف والادعاءات والخوف والحرمان والتوجس[٢٥].

وما يجب ذكره أن مسرحية ***الدرس*** – إذن– تلقي الضوء على أن المتحاورين قد يستخدمون الكلمات نفسها، ولكنهم لا يعنون الشيء ذاته. ومِن ثَمَّ،

إذا قال رجل " جدتي my grandmother" ورجل آخر قال "جدتي my grandmother"، قد يبدو للوهلة الأولى أنهما يقولان الشيء نفسه، ولكنهما في الواقع يتحدثان عن شخصين مختلفين تمامًا، أو بالأحرى لا يتحدثان عن الشخص نفسه، على نحو ما أشار المعلم لتلميذته بأنه إذا قال رجل إيطالي "بلدى my country" فإنه يعنى إيطاليا، بينما إذا قال رجل شرقي "بلدى my country" فإنه يعني بالطبع الشرق(٢٦).

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل، وفقًا ليونسكو، على أن الكلمات لا تنقل معاني محددة؛ لأنها ببساطة تتجاهل الروابط البشرية ودلالتها بالنسبة إلى كل فرد على حدةٍ.

ويؤكد ميلان كونديرار في السياق ذاته في مسرحيته ***صخب اللامعنى*** على سيادة اللامعنى في حياتنا بقوله: "اللامعنى يا صديقي هو جوهر الوجود. يصاحبنا دومًا في كل مكان، إنه موجود حتى حيث لا أحد يريد أن يراه: في الأهوال وفي الصراعات الدموية وفي أخطر المآسي. ولكن ليس المقصود هو التعرف إلى اللامعنى، بل التعلق به وتعلّم كيفية الوقوع في حبه، صديقي، تنفس اللامعنى الذي يحيط بنا. إنه مفتاح الحكمة، مفتاح المزاج الجيد والرضا"(٢٧).

وفي هذا المعنى نفسه يصرح الروائي والكاتب المسرحي النمساوي بيتر هاندكه Peter Handke (ولد في عام ١٩٤٢م) ، في سياق حديثه إلى إحدى الصحف عام 1970 قائلاً: "إن أول خطوة يخطوها الإنسان على طريق الوعي الحقيقي باللغة هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغثيان تجاه اللغة حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره" (٢٨).

وهنا يبين لنا مارتن إيسلن أن الكاتب العبثي يتخلى عن النقاش حول عبثية الوضع البشري، ويحاول أن يظهره ويجسده فقط في الوجود من خلال أدواته الإبداعية والفنية. بتعبير آخر، الكاتب العبثي الحقيقي لا يسعى من وراء أدبه إلى أهداف أو غايات أخرى تتجاوز الوعي التعس بعبثية الحياة(٢٩).

ولعل من أبرز الأمثلة التي تجسد بوضوح رؤية هاندكه عن اللغة بوصفها أداة للدمار، هي أولى مسرحياته المعنونة باسم ***كاسبار***، المقتبسة أحداثها من قصة حقيقية عن شاب عثرت عليه السلطات بمدينة نورمبرج وهو يتجول في شوارع المدينة وينتابه حالة من الذعر والهزال، لا يعرف من اللغة إلا القليل، ولا يتناول من الطعام سوى الخبز والماء. عهدت به السلطات إلى شخص لرعايته ومات بعد خمس سنوات.

ويستخدم هاندكه هذه القصة الحقيقية لينبهنا بطريقة درامية أن اكتساب اللغة يعد بمثابة أول خطوة على طريق الدمار والهلاك، وهذا ما حدث لكاسبار بطل مسرحيته، الذي بدا كطفل يتلعثم يحاول الملقنون تعليمه مجموعة من الجمل تحمل في طياتها التعاليم الاجتماعية، وتفرض نوعًا من النظام على كل شيء، وأخيرًا ينجح الملقنون في تعليم كاسبار كل الأنماط اللغوية، التي ينبغي أن يتسلح بها الإنسان في ظل صراعه مع الواقع والحياة.

ولكن، بعدما يتعلم كاسبار أن اللغة قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء تبدأ – إن جاز لنا القول– بداية نهايته؛ إذ سرعان ما يزداد شعوره بأن تلك الأنماط اللغوية تخنق أفكاره وتقيد قدراته الإبداعية، وتقضي على فرديته، بل تنتج منه صورًا أو نسخًا مكررة، وفي النهاية يموت(٣٠).

وتتردد النبرة نفسها في مسرحيته المعنونة باسم ***اتهام الذات***؛ إذ يسرد لنا رجل وامرأة(لا يظهران على خشبة المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة، وكيف تقوم اللغة بدورها بفرض صورة زائفة للعالم. وتتكون المسرحية من مجموعة من الكليشيهات أو الصور النمطية المكررة، لتسلط الضوء في النهاية على أن اللغة تلعب دورها في تزييف الواقع(٣١).

ومما يلفت الانتباه في هذا السياق، حقًا، هو حديث هاندكه – وغيره من ممثلي مسرح العبث– عن اللغة، وخاصة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، بكل ما يحمله حديثهم من شحنة الدراما المكثفة. فالمواقف الدرامية في مسرحياتهم تؤكد عبثية الحياة ولاجدواها، وعقم التجربة البشرية، وشعورهم المرير بهذا الكم الهائل من الوحشية والدموية التي ظهرت في الحرب العالمية الثانية. فلقد أصبحت اللغة أداة دالة على الواقع المرير للألم الإنساني وما يعانيه الإنسان في عزلة في العالم المترامي الأنحاء، المتباين المناحي، المملوء بالدماء والدموع. ومِن ثَمَّ، تجسد اللغة حياة تفتقر إلى معنى، وانعدام المعنى يؤدي– بدوره– إلى تعثر التواصل الإنساني. وهذا يفسر لنا لِمَ يصبح الحوار في مسرح العبث قلقًا ومضطربًا، ومتلعثمًا ومجزوءًا(٣٢).

وبعد، داعٍ للاندهاش أن نجد رؤية العبثيين عن اللغة بوصفها أداة للتواصل الوهمي بين البشر، وسرعان ما تزداد حيرتنا ونجد أنفسنا أمام تساؤلات عديدة محيرة: أتُعد اللغة –حقًا– مجرد أداة تعبر عن تعثر التفاهم بين البشر، أم أنها أداة للاتصال والتوصيل لمعانٍ؟ وإذا كانت أداة للتوصيل، فهل تستنفد اللغة ذاتها في كونها مجرد أداة لتوصيل معانٍ أو تصورات؟ أو بتعبير آخر، أتطمس اللغة

ذاتها؛ كي تنتج المعاني التي توصلها، أم أنها حوار ناطق معبر عن معانٍ جديدة؟

لاشك أن محاولة فهم التساؤلات السالفة هي ما ستكشف عن طبيعة اللغة؛ وذلك بتمييز الطابع الشاعري للغة الذي تبلغ فيها ماهية اللغة تحققها التام عن طابع لغة الحياة اليومية.

٤ – اللغة بوصفها وجودًا حاضرًا في الكلمة:

لقد كان الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار Gaston Bachelard (١٨٨٤– ١٩٦٢) (*)معنيًا بدراسة ماهية اللغة، التي يكشف من خلالها بأي معنى يبدع التعبير الوجود. وقد طرح هذا السؤال عن ماهية اللغة في مواضع متناثرة من كتبه سواء العلمية أو الجمالية، التي كان حريصًا فيها على تأكيد قدرة اللغة على التعبير وعلى إبداع معانٍ جديدة ؛ إذ لا يعبر عن الجديد إلا شيء جديد.

والحقيقة أن باشلار لم يقتصر على النظر للغة على أنها أداة اتصال وتفاعل بين البشر؛ وإنما اهتم كذلك بالدلالة الأنطولوجية للغة.

فاللغة التي يُحدثنا عنها باشلار هي اللغة الحميمة التي لا يمكن التعبير عن معانيها بلغة أخرى، فهي لغة غير قابلة للاستبدال، تكمن معانيها ودلالاتها في باطنها؛ فهي البيت الذي يستحضر الوجود في طبيعته المادية. فاللغة تجلب الوجود إلى داخلها، نسمعه في موسيقاها وصوتياتها، ونراه في حروفها. وفي هذا المعنى نفسه يقول رومان ياكبسون: "إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست

مجرد أمارات أو علامات مختلفة عن الواقع؛ بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[٣٣].

وقد ركز باشلار بوجه خاص على اللغة الشعرية أو اللغة في مجال الشعر؛ بل إنه اعتبر اللغة هي مملكة الشعر. فالسؤال – إذن – عن اللغة هو مركز تأمل في الشعر والأدب، ودراسة للصور الأدبية، التي لا تتخذ مكانتها وأهميتها بمنأى عن اللغة الأدبية. فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير أو الاتصال؛ وإنما هي، العكس من ذلك، التجلّي الماهوي، فهي التي تميز الإنسان عن سائر الموجودات الأخرى؛ ولهذا: "لا يمكننا تصور الإنسان بدون اللغة"؛ فإننا: "نجد الواقع عن طريق الكلام"[٣٤].

ولهذا، فالطابع الماهوي المميز للصورة الأدبية يتجلّى من خلال الالتزام بهذه الصورة في وجودها المكتوب. فالصورة الأدبية لا يمكن أن توجد، ولا أن تفعم بالحيوية، بمنأى عن الكتابة. وفي الوقت نفسه، يمكننا القول إن الطابع الخاص للغة – بدوره – والعمل المميز لها يتجلّى في النص الأدبي ومن خلاله. فباشلار – كما يرى جان بلمين – نول Jeans Bellemin–Noël – بلغ إلى عتبة التصور اللغوي للصورة، فإننا نتأكد من عمله أن الكتابة لم تكن مجرد أسلوب للتعبير؛ وإنما هي إنتاج للدلالة. ومِن ثَمَّ، يتحدث باشلار في كتابه ***الهواء والمنامات L' Air et les Songes*** – كما يقول جان بيير روي Jean Pierre Roy – عن "اللغة النشطة للأدب" التي يُقال بها الصورة الأدبية، تلك الصورة التي يُنظر إليها بوصفها البلور الجديد الذي يحمل بداخله عالمنا وأرواحنا الإنسانية والتي تُظهر ما يكون حاضرًا بداخلها[٣٥].

اللغة الشعرية – إذن – هي لغة نشطة؛ ولهذا يرى كلود لويس إيستيف C.L. Estève، على نحو ما يصرح باشلار في كتابه ***الماء والأحلام L'Eau et les Rêves*** أنه: "إذا وجب نزع الذاتية، ما أمكن، عن المنطق والعلم، فليس أقل ضرورة، بالمقابل، نزع الموضوعية عن الألفاظ والتراكيب"[36]؛ إذ إنه نتيجة انعدام نزع موضوعية الأشياء، وانعدام هذا التشويه للأشكال التي تسمح لنا بأن نرى المادة في باطن الشيء، يتفتت العالم أشياءً مبعثرة، وأشياءً صلبة ثابتة جامدة، أشياء غريبة عنا.

في حين أن الكلمات تفترض دورًا مختلفًا تمامًا لحالم الصور الأدبية، وبذلك تبدأ في إلقاء ضوء مختلف تمامًا على العالم. فمن الضروري، بعدما نضع اللغة داخل مجال نشاطاتنا اليومية، وبعدما نستخدمها كأداة لنقل المعلومات العلمية وتوصيلها، نقول بعد ذلك من الهام أن ننحي ضغوط تلك الاستخدامات المألوفة التي قد تمركزت في اللغة جانبًا. فمن الهام أن نتيح للكلمات أن تعود إلى شبابها، وأن تستكشف نشاطها وقوتها الإبداعية الأصلية. فإننا مع اللغة الشعرية نترك مكانًا لنقيم في مكان آخر، هو عالم الصور الشعرية الحاضر في الكلمات: "فالأدب يُقيم في مجال بين هُوتين: الأولى، حيث تبقى الكلمة زائدة، حيث لا تعني شيئًا، والأخرى، حيث تكون الكلمة مطلقة وسامية ...، وتقول كل شيء"[37].

ويُفهم من ذلك أن الأدب يتعلق بحياتنا نفسها، بالحياة المنطوقة، المنطوقة لكل قول، وليس لأي قول، المنطوقة لأفضل قول: فالكلام هو قيمة منطوقة، إنه يسكن الوجود الذي يتحدث، الوجود المنطوق، أي أن الكلمة

الشعرية المنطوقة تعد بمنزلة إفصاح وإظهار لما يكون حاضرًا فيها. فالقصيدة هي بمنزلة حياة جديدة في صورة هادئة حاضرة في اللغة(٣٨).

فمن الملاحظ هنا أن الصورة الشعرية – أو الأدبية – تُشكل أبسط الخبرات لِلّغة المعيشة Langage vécu . فاللغة تنطق – بالصورة الشعرية – لغة جديدة تمامًا (٣٩).

ومِن ثَمَّ، فاللغة الشعرية – كما نوهت من قبل – ليست مجرد وسيلة للاتصال أو أداة للتعبير في مجال حياتنا اليومية. فاللغة تتجاوز رطانة لغة الحياة اليومية إلى كونها وجودًا جديدًا أو زهرة مزدهرة، وفي ازدهارها تحمل معاني جديدة نلتمس فيها حضور الموجودات الإنسانية والأشياء، ويتردد فيها صدى حلمي وتدوي بموسيقى شاعرية الكلمات. فاللغة هي منفذ ضوء العالم الذي يسطع بأنوار الكون وأعماق الروح الإنسانية. فاللغة بوابة ننفتح عندها على حقيقة العالم وعلى أنفسنا.

ولا يتحقق هذا الانفتاح إلا مع لغة الصورة الشعرية ومن خلالها؛ إذ إنها وجود لغوي جديد؛ فحينما ننظر إلى اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يتراءى لنا أننا – بتعبير باشلار –: "نمس إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن الأفكار والأحاسيس فحسب؛ بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل ...، إذ يمكننا القول إن الصورة الشعرية في جديتها تُظهر مستقبل اللغة un avenir du Langage"(٤٠).

ويتبين لنا من ذلك أن باشلار يؤكد العلاقة الحميمة بين الصورة واللغة، وفي هذا السياق يعتقد أنه من الممكن تطبيق قول فريدريك شجل Frédéric

Schegel عن اللغة على الصورة الشعرية نفسها؛ على أساس أن كلتيهما: "إبداع يتم بتدفق واحد"(٤١).

ونحن نلمح هنا اقتراب باشلار من سارتر حينما ميز في كتابه ***ما الأدب ؟*** – كما يُشير روى– بين الشعر والنثر Poése– Prose وأشار إلى التقابل بينهما بقوله: "إن الشعراء هم من يرفضون الانتفاع باللغة"(٤٢). ويفكرون في "الكلمات بوصفها أشياء، وليس بوصفها علامات." بمعنى أن الشيء حاضرٌ في الكلمة الشعرية. فاللغة الشعرية هي عندئذ كثافة خالصة، نثر صافٍ. والصور الشعرية – أو الأدبية – هي شريكة الكلمات.

فالوظيفة الأداتية للغة تنحصر في كونها أداة لنقل المعاني والدلالات؛ في حين أن لغة الشعر هي تجاوز المعاني والدلالات، فلقد كان باشلار حريصًا تأكيد الإبداع اللغوي للصورة. فالصورة الشعرية تفعم وتمتلئ بوظيفة الإبداع. فاللغة الشعرية – إذن – أشبه بوصف الكاتب بيير ميشون Pierre Michon لها في روايته ***حيوات صغيرة Vies minuscles***من أنها تعانق اللغة في أغنى مفرداتها(٤٣).

ولكن، لا يُفهم من ذلك أن باشلار يرفض اللغة المألوفة، أو لغة الحياة اليومية؛ بل إنه يرى أن حتى أكثر الكلمات شيوعًا التي تُستخدم كأداة للتعبير عن أكثر وقائع الحياة اليومية ابتذالاً لا تفقد إمكانياتها الشعرية، بمعنى أن للغة إمكانياتها الخاصة وقدرتها الإبداعية على أن تُكسي الكلمات المألوفة بمعانٍ جديدة، وإبداع معان جديدة تتشكل منها الصور الشعرية بحيث تبدو كوجود جديد يحمل الميلاد الجديد للعالم. وهذا لا يتحقق إلا مع الخيال الشعري القادر على إبداع الصور الشعرية في اللغة ومن خلالها. فالشاعر يجب أن يضع صوره في

كلمات، ونحن ينبغي أن نفهم –ونتواصل مع– الصورة الشعرية من خلال الكلمة. فاللغة ذاتها –إذن– هي الشيء الهام عند باشلار، والكلمة هي – في المقام الأول –القول المنطوق(٤٤).

ويُذكرنا تمييز باشلار هنا بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية بالتفرقة التي ذكرها الفيلسوف الألماني هانس جيورج جادامر H.G.Gadamer(١٩٠٠–٢٠٠٢) –في مقاله "الفلسفة والشعر"–على لسان الشاعر بول فاليري P.Valéry، الذي وضع الكلمة الشعرية على تضاد مع الاستخدام اليومي للغة بقوله: "فلغة الحياة اليومية تشبه وحدة نقدية صغيرة لا تمتلك – مثلما لا تمتلك نقودنا الورقية – ما ترمز إليه من قيمة. وفي مقابل ذلك، فإن العملات النقدية الذهبية –التي ظلت تُستخدم حتى الحرب العالمية الأولى– كانت تمتلك بالفعل كمعدن القيمة التي طُبعت عليها. وعلى نحو شبيه بهذا، فإن لغة الشعر ليست مجرد مؤشر يشير إلى شيء ما آخر؛ وإنما هي مثل العملة الذهبية تكون ما تمثله"(٤٥).

إذن، اللغة والشعر رفيقان يشتركان معًا في التجديد الدائم لعالمنا ووجودنا، يلتقيان في مسكن القصيدة الذي فيه يتجلّى الجهد الدلالي للغة، وفيها ترقد الحياة الجديدة للصور، بحيث يرى باشلار أن الطابع المتجدد للغة في الشعر يعني أن نتيح للغة أن تعود إلى شبابها وتتحلى بدلالات ومعان جديدة.

وعلى ضوء ذلك الطرح الباشلاري للغة الشعرية كان من الطبيعي أن يأتي في كتابه ***شذرات من شاعرية النار*** ***Fragments d'une poétique du Feu***(*) ويشبه اللغة الشعرية في تجددها وحيويتها بتلك الصورة المجازية، ألا وهي العنقاء le phénix(*) التي أصبحت عنوانًا للفصل الأول "العنقاء،

ظاهرة اللغة"، أي أن اللغة تتجلّى للوعي الإنساني بوصفها عنقاء الشاعر. العنقاء الأسطورية رمز الخلود الذي يحيا ويدوم ويبقى متجددًا. فالعنقاء هي رمز اللغة الشعرية المتجددة دومًا ولما يكون حاضرًا في كلماتها. فاللغة الشعرية تبدو –إذن– كسحابة الجدة التي تظهر في سماء العالم. فالوجود الجديد للغة يحمل الميلاد الجديد للعالم من خلال الصور الشعرية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن باشلار إن كان قد شبه اللغة في كتابه ***شذرات من شاعرية النار*** بالعنقاء؛ فإنه قد سبق في كتابه ***الماء والأحلام*** وشبه كلام الإنسان بالماء، بكل ما يرمز إليه الماء من جريان وسيلان وسرعة تدفق، وكأن كلام الإنسان كالماء في سيلانه وجريانه. فاللغة هي هذا الوجود المتجدد الخالد دائم السيلان والجريان. وهذا ما يؤكده بقوله: "إن هناك اتصالاً بين كلام الماء وكلام الإنسان. وعلى العكس، سوف نلح على حقيقة لم تُلاحظ إلا في القليل النادر، وهي أن للغة الإنسان، من الناحية العضوية، "سيولة" ما، وسرعة تدفق في مجموعها، وماء في الأصوات الصامتة"(٤٦).

والجدير بالذكر أن باشلار لم يعتبر اللغة هي مجال الشعر فحسب؛ بل إن الشعر هو مملكة اللغة. بمعنى أن الشعر هو المجال الذي تتجلى فيه ماهية اللغة، والصورة الشعرية بدورها تتأصل في اللغة.

وبناءً على ذلك، يتجسد في مجال الشعر –والأدب– ماهية اللغة على نحو أصيل. وربما هذا ما حرص باشلار على تأكيده في كتابه ***شذرات من شاعرية النار*** وطرحه من خلال هذا المعنى المجازي الأسطوري عن العنقاء التي شبه بها الطابع المتجدد للغة، الذي يجعل الكلمات المألوفة وكأنها وجود جديد في لغتنا. إذن، إن كان الشعر مصباحًا ينير أعماق الطبيعة ووجودنا

الإنساني؛ فإنه يسطع في ضوء الكلام أو الحديث، أو بالأحرى في الكلمة الشعرية. وربما السبب في ذلك أن اللغة بطابعها الشاعري قادرة على أن تُثري اللغة المألوفة بمعان جديدة، وكأنها عروس في ثيابها الجديدة تتحلى باللغة الشعرية، وتجذب أنظار مشاهديها لهذا الحضور والإشراق الجديد لها ولما تحمله في باطنها، مادامت اللغة الشعرية هي أحد أشكال التعبير عن انفتاحنا على العالم وعن علاقتنا الحميمة بالطبيعة. ومِن ثَمَّ، فالشاعر لا يبدع قصيدته فحسب؛ وإنما يبدع لغته كذلك حتى يبدو الشعر وكأنه "انفجار للغة une Explosion du Langage"(٤٧)، أي تفجير للطاقات الإبداعية والدلالية والإيحائية للكلمات.

وهذا يستدعي إلى أذهاننا "ديوان آية جيم" للشاعر حسن طلب؛ إذ يعد هذا الديوان بمنزلة تجربة شعرية يتأمل فيها حسن طلب تجربته الشعرية، بل تجربة الشعر ذاتها ...، إنه برهان حي وعملي على التجربة الشعرية باعتبارها تجربة لغوية تعاني فيها خبرة اللغة على حد تعبير هيدجر. إن الشعر هنا هو تجربة لغة الشعر حينما تتأمل نفسها، وتستكنه مكنونها، وتفجر طاقاتها من خلال كلماتها وتشكيلاتها البنائية والصوتية داخل الجمل الشعرية ...، إنها تجربة الشعر الذي يبين لنا كيف ينطق كلماته بحروفها وصوتياتها. فلننصت إلى ما يقوله لنا في هذا الديوان:

الجيم **جر**يالٌ

وناجودٌ

وجَامْ

والجيمُ سَرْجٌ

أو جوادٌ

أو لجامْ

الجيم جيم الجذْر

جَذْرُ الجهر

جهرُ الجزْرِ

جزرُ الزجرِ

زجرُ السجر

سجر الجوْرِ

جور الجبرِ

– – – – – – –

الجيم راجحة بجلادِها وجِدِالها

الجيم جارِحةٌ

كأن الجمر في أزْجالِها(٤٨).

ويتبين لنا من ذلك أن تأمل اللغة بلغ ذروته في شعر حسن طلب، حتى إن الكلمة نفسها لم تعد هي وحدها القادرة على أن تنطق معناها، بمعنى أن ما تعبر عنه يظل حاضرًا وماثلاً هناك في هذا الوجود اللغوي المكتوب، أي في القصيدة؛ نقول لم تكن الكلمة وحدها تمتلك هذه القدرة بل إن الحرف نفسه يستطيع فعل ذلك أيضًا. إن الحرف هنا يبدو كما لو كانت له قوة توليدية للمعاني التي يسلمها الحرف بعضها إلى بعض، ويلونها بلونه بحسب موقعه من الكلمة وسطوته عليها ...، كما لو كانت فيه قوة سحرية على النطق والإفصاح والكشف والتعيين. ففي "آية جيم" يواصل الشاعر طريقته الخاصة في تفجير

اللغة، وهي تصل في هذا الديوان إلى اعتماده بشكل كامل على تفجير الإمكانات الصوتية والدلالية لحرف واحد هو "الجيم"(٤٩).

ومِن ثَمَّ، فالحالم المتوحد أو المنعزل يتخذ العالم رفيقًا وحيدًا له. ومِن ثَمَّ، فهذه العزلة ليست كاملة. فالحالم المنعزل يحتفظ خاصة بقيم حلمية مرتبطة باللغة، يحتفظ بالشعر الخاص بلغة أصله. فالكلمات التي يُلصقها بالأشياء تضفي الطابع الشاعري عليها في اللغة ومن خلالها. أو بتعبير باشلار، "اللغة الشعرية تترجم الواقعي إنسانيًا."(٥٠) بمعنى أنها تضفي عليه المعاني والدلالات الإنسانية.

وبناءً على ذلك، مع القصيدة ننفتح على العالم على نحو ما نتعرض لانفتاح ماهية اللغة ذاتها القادرة على إظهار ما يكون حاضرًا فيها. فاللغة هي – إذن– تفكيرنا ومشاعرنا وانفعالاتنا وحبنا وإبداعنا، وهذا ما أكده باشلار في ***الهواء والمنامات*** بقوله: "إن اللغة تعد دائمًا بمنزلة خطوة للإمام نحو تفكيرنا، قطعة صغيرة أكثر ثورانًا من حبنا"(٥١). ومِن ثَمَّ، فاللغة – كما يقول بول فور Paul Fort–: "جاعلة نفسها ماء ...، فالصيغ والعبارات الشعرية تستحضر الخصوصية العميقة للعنصر المادي"(٥٢).

إذن، للغة الشاعر رنينها المنبعث من الصورة، والذي يترك صدى فينا. فهي تبدو كوجود جديد يحمل الميلاد الجديد للعالم، إنها لغة جديدة وناضرة – كما تقول آن ماري كاوس Caws – مثل المشهد الطبيعي الجديد. فما تُعبر عنه يُزهر، يُزهر مباشرة ، يُزهر – كما يقول باشلار– في اللغة. وذلك على أساس أن الشاعر لا ينظم الكلمات وحدها، بل يعيد خلق العالم، وهو يعيد تشكيل اللغة؛ لأن الشعر بطبيعته انسلاخ عن الماضي وابتداء جديد (٥٣).

ومِن ثَمَّ، فاللغة تتحرر من قيد المعنى الواحد؛ إذ إنها متعددة الأصوات والنغمات والمعاني. وما يهم باشلار هو تعدد الأصوات التي تعمل في النص، التي يبدعها الشاعر، وينصت إليها القارئ أو أن يكون القارئ على وعي بها عند قراءته للنص(٥٤).

٥- الصمت بين حضور المعنى وغيابه:

ومادمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة، فإنه يُحْسُن تأكيد أن اللغة في مسرحيات بيكيت بوجه خاص – والعبثيين على العموم– متقطعة وغير مترابطة، وحواراته لاتواصلية صامتة أقرب إلى المونولوج أو مناجاة المرء ذاته، أكثر من كونها حوارًا مع الآخر يتخللها لحظات عديدة من الصمت.

وهنا يرتاد بيكيت جانبًا من اللغة نال ما ناله من سوء فهم لمغزاه ومراميه من قِبل العبثيين. فعندما تكف شخصيات مسرحياته عن الكلام أو تصبح صامتة؛ فذلك لأنها – بالنسبة إليه– لم يعد لديها شيء يُقال مما يعمق إحساسهم بالعزلة والوحشة، ويدفعهم للقيام بحركات صامتة كلغة بديلة عن الكلام المنطوق. فمشكلة شخصيات بيكيت هي: "إنها تتكلم، دون أن يكون لديها ما تتكلم عنه، فهي تتكلم لتقول لنا إنه لم يبقَ لديها قط ما تقوله، بل إنها تطلعنا على عدم جدوانا وفائدتنا"(٥٥).

ويكفي شاهدًا على هذه الرؤية ما جاء في مسرحيته ***في انتظار جودو***، التي تدور أحداثها – كما سبق الإشارة– حول شخصيات معدمة، مهمشة، ومنعزلة تنتظر شخصًا يدعى جودو ليغير حياتهم إلى الأفضل. في حين لا يمثل جودو في النهاية سوى اللاشيء، أو – بالأحرى– الانتظار الذي لا ينتهي أبدًا، ولا معنى له. فلم يعد تحت مظلة الانتظار للشخصيات شيئًا يقولونه، حتى تغدو

محادثتهم بلا ترابط ولا تواصل، مجرد مناقشات غير مكتملة. فلا يوجد بين شخصيات مسرحيته سوى الكلام المبهم والإنصات الأجوف. ففي المسرحية لا يحدث شيء، فالفصلان تكرار للعدم، تكرار للسكون، الذي يشير إلى أنه لن يحدث شيء، ولن تقول الشخصيات في النهاية شيئًا، في دورانها حول ذاتها، حول الفراغ، والكلام هنا – بدوره– كالحدث لا يفضي إلى شيء، ولا يقول شيئًا، نتكلم كي لا نقول شيئًا، وهذا ما جاء على لسان أحد المشردين في المسرحية ويُدعى استرجون في ظل حواره مع فلاديمير متسائلاً: "ماذا أقول لك، إنك تنتظر دائمًا حتى اللحظة الأخيرة، بحيث يظل فلاديمير منتظرًا جودو، فيسأله استرجون مجددًا في نهاية المسرحية: وإذا جاء! يجيبه فلاديمير قائلاً: نفوز بالخلاص. ولكنهما – في واقع الأمر– لا يصلان في النهاية لشيء سوى الانتظار، الذي يستحيل معه كل شيء: مستحيل الحركة، والتفكير، والكلام والحوار"(٥٦). ولهذا، يصير كل شيء ساكنًا، لا يفعلان شيئًا، وليس في مقدورهم شيء سوى البقاء في المكان صامتين في انتظار جودو.

ومِن ثَمَّ، تتجاوز الشخصيات الفراغ الزمني بالانتظار والثرثرة والكلام بلا معنى والصمت. ويمكن ملاحظة الشيء نفسه في مسرحية يونسكو ***المغنية الصلعاء***؛ إذ يقتصر عمل الزوجين (السيد سميث وزوجته، والسيد مارتان وزوجته) على الجلوس والتحدث بكليشيهات أو عبارات نمطية مكررة لا تحمل أي معنى. فاللغة – إذن– عند يونسكو كما عند بيكيت، أداة للتواصل الوهمي بين البشر.

ولهذا، يميل الحوار بين الشخصيات إلى الإيجاز ويسوده الكثير من فترات الصمت التي سرعان ما تجمد المشهد. ففي المسرحية تداخل بين

لحظات التكلم والصمت، حتى يبدو أن الأشخاص يتكلمون وكأنهم مشغولون، على نحو ما جاء في المشهد الحادي عشر الذي تحدثت فيه الشخصيات معًا، دون أن يلتقوا حول موضوع واحد:"مدام مارتان: أستطيع أن أشتري خنجرًا لأخي، وأنت لا تستطيع أن تشتري أيرلندا لجدك. السيد سميث: إننا نمشي على أقدامنا، ولكنا نستدفئ بالكهرباء أو الفحم. السيد مارتان: الذي يبيع اليوم ثورًا، سيملك غدًا ثورًا. مدام سميث: في الحياة يجب علينا أن ننظر من النافذة"(٥٧).

وهكذا، يدور الحوار في جميع المشاهد، على نحو يتعذر معه فهم المعنى المقصود، أو أن يكون هناك حوار مشترك. فالحديث – برمته– بلا معنى.

وبناءً على ذلك، يمكن القول بأن المسرحيتين (في انتظار جودو، والمغنية الصلعاء) تُعلنان منذ البداية أن اللغة تعطى للإنسان وهمًا بالتواصل بينما هي في حقيقة الأمر – بخلاف ذلك– تعمق من إحساسه بالعزلة والوحشة؛ لذلك أصبحت فترات الصمت التي تتخلل الحوار بين الشخصيات هي العنصر المهيمن في مسرحياتهم وملمحًا مميزًا لها(٥٨).

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن كلاً من بيكيت ويونسكو بوجه خاص – أو العبثيين بوجه عام– يختزلان الصمت في كونه مجرد تجسيد للامعنى، مؤكدين في هذا الصدد أن الإنسان يكف عن الكلام أو يصبح صامتًا عندما لا يكون لديه شيء ما ليقوله.

الحقيقة أن هناك نقطة ظلام في هذا الفهم لطبيعة الصمت، وربما السبب الحقيقي في إخفاق العبثيين في هذا الفهم، هو أنه لم تكن لديهم رؤية

خصبة للصمت: فهل نصمت دومًا –كما يرى العبثيون– لأننا لا يكون لدينا شيء ما لنقوله، ولا نجد موضوعًا نلتف حوله؟! أم أننا – بخلاف ذلك– نصمت باحثين عن كلمات نعبر بها عما يدور بأذهاننا، أو حتي نريد أن نعبر عما يشغل أذهاننا بالصمت أو بالكلام اللامقول أو المسكوت عنه؟ ويكفي شاهدًا على إخفاق هذه الرؤية ما نجده في محاولة فهم أنطولوجيا الصمت، وطبيعة علاقته بالقول، على نحو ما يمكن التماس حضور قوي لهذا الفهم لدى هيدجر(*)، كمجرد محاولة لتصحيح فهم مغلوط لطبيعة الصمت.

ولفهم أجلى لطبيعة الصمت ينبغي إلقاء الضوء أولاً على طبيعة القول؛ إذ يلحظ في حقيقة الأمر أن القول ليس مرادافًا للكلام؛ لأن القول يوجد أيضًا فيما لا يقال: فضلا عن أن الكلام والحديث هما شيء ما يمنح صوتًا أي يتخذ مظهرًا يقال من خلاله شيء ما، مادام الحديث أو الكلام كلامًا عن شيء ما. ففي أي كلام أو حديث، هناك شيء ما يقال –في– الكلام Something Said–in– the– talk . كأن يتمني المرء أو يسأل، أو يعبر بذاته عن شيء ما، وفي هذا الشيء الذي يقال يتواصل الحديث أو الكلام. ومِن ثَمَّ، ففي الكلام يعبر الوجود الإنساني عن ذاته. وهذا يعني أن اللغة بوصفها قولاً هي شيء ما أكثر من مجرد الكلام: "إن القول والكلام ليسا أمرين متماثلين، فإن شخصًا ما قد يتكلم– يتكلم بلا نهاية– ولا يقول شيئًا طوال الوقت [على نحو ما شاهدنا ذلك في الحوارات الدائرة بين أبطال مسرحيات بيكيت ويونسكو وغيرهم من العبثيين]، وشخص ما آخر يبقي صامتًا ولا يتكلم على الإطلاق ولكنه يقول الكثير"(٥٩). فالقول To say– كما يري هيدجر– يعني الإظهار to show أي أن نتيح

لشيء ما أن يظهر في إضاءته وتحجبه، أي فيما يكونه وعلى النحو الذي يكون عليه، وبهذا المعنى نفسه يفسر هيدجر اللوغوس Logos بوصفه القول، فهو: "ما يتيح لشيء ما – أن يشاهد ويري letting–something–be–seen[٦٠]. وهذا المعنى يتوافق مع مفهوم الحقيقة. فاللوغوس[*] بوصفه آليثيا aletheia يعني انتزاع الموجودات من تحجبها، بحيث يتيح لها أن تشاهد بوصفها شيئًا ما لا متحجبًا أو متكشفًا. وهذا يعني أن هناك شيئًا في القول يكون حاضرًا أو غائبًا يظهر ذاته أو يتوارى.

وهذه التفرقة بين الكلام والقول، أو بين اللغة التي تقول من خلال الكلام المقول (أي في التلفظ الصوتي) واللغة التي تقول من خلال الكلام اللامقول (أي من خلال الكلام المسكوت عنه أو الصمت). هذه التفرقة قد أشار إليها هيدجر من قبل في كتابة ***الوجود والزمان*** في سياق حديثه عن الشخص الصامت: "فأن تكون صامتًا لا يعني أن تكون أبكم. بخلاف ذلك لو أن إنسانًا أبكم، فإنه مازال لديه القدرة علي الكلام [أي مازال لديه القدرة على تكشف وإظهار شيء ما]... ومِن ثَمَّ، أن تكون صامتًا يعني أن الوجود الإنساني يجب أن يكون لديه شيء ما ليقوله، أي يجب أن يكون لديه القدرة على التكشف الأصلي لذاته" [٦١]. ويُفهم مما سبق أن اللغة بوصفها قولاً لا تعبر عن نفسها في الكلام المقول أو المنطوق فحسب؛ وإنما تعبر عن نفسها أيضًا في الكلام اللامقول The Unspoken أو في الصمت. وهنا يريد هيدجر أن يبين لنا كيف يتأصل التكلم في الصمت:

إن التحدث أو التكلم هو عملية تلفظ صوتي vocalization، ولكننا لا ننسى أن الجانب الصوتي للغة قد كان منتظرًا بالفعل تحديدًا مناسبًا؛ لأن التفسير الفزيولوجي الصوتي – السمعي– phonetic acoustic physiological explanation لأصوات اللغة لا يعرف صوتًا للغة. ولهذا يحاول هيدجر أن يقودنا إلى تلك الخبرة بقوله: "إن التكلم speaking" يتم تعريفه بوصفه عملية التلفظ النطقي للفكر بواسطة أعضاء الكلام. ولكن التكلم هو في الوقت نفسه إنصات. ومن المعتاد وضع التكلم والإنصات في حالة تقابل : فشخص ما يتكلم، والآخر ينصت، ولكن الإنصات لا يصاحب التكلم ويكتنفه فحسب، مثلما يحدث في الحوار؛ فتزامن التكلم والإنصات له معنى أوسع من هذا. فالتكلم هو نفسه إنصات. فالتكلم هو إنصات للغة التي نتحدثها. وهكذا، فإنه يكون هناك إنصات لا أثناء بل قبل ما نتكلمه. وهذا الإنصات إلى اللغة يأتي أيضًا قبل كل أشكال الإنصات التي نعرفها ... إننا لا نتحدث فحسب اللغة، بل إننا نتحدث عن طريق اللغة. ونحن يمكن أن نفعل ذلك فقط لأننا نكون دائمًا قد استمعنا إلى اللغة. فما الذي نستمع إليه هناك. إننا نسمع اللغة تتحدث"[٦٢]. وفي هذا المعنى نفسه يؤكد هيدجر في مقاله "يقيم الإنسان بطريقة شاعرية" أن: "اللغة هي التي تتحدث. والإنسان يتحدث حينما يستجيب للغة من خلال الإنصات لندائها. فإننا كموجودات بشرية نساهم في أن يكون لهذا النداء صوت [أي ملفوظ بصوت]".[٦٣] ويستفاد من ذلك أن الإنصات عند هيدجر هو نمط التكشف والإظهار، فإننا لا نسمع مجرد صوت أو تلفظ صوتي للكلمة، وإنما بالأحرى ننصت إلي ما يُقَال في الحديث، أي إلى ما يتكشف ويظهر في الكلام المنطوق أو التكلم.

ونخلص من ذلك أن الوجود الإنساني الحقيقي حوار بالضرورة، والكلام –بدوره– عنصر أساسي يدخل في تركيب ذلك الوجود، ويحقق له الانفتاح على موجودات العالم. فالكلمة واهبة الوجود. وأما الصمت فهو الاستجابة الوحيدة الممكنة في زمان التكنولوجيا والتقنية والآلة، زمن الحاجة إلى الإله يملؤها الأمل والانتظار والترقب. أو بتعبير الشاعر الألماني هيلدرلين Hölderlin، الصمت هو شرط التجدد الروحي(٦٤).

ويُذكرنا هذا بحديث الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي M. Merleau–Ponty عن الصمت باعتباره ليس فراغًا؛ بل إنه مليء بمعنى مايزال مسجونًا يفترض منا أن نعمل على إطلاق سراحه وتخليصه من قيوده وأغلاله، ومِن ثَمَّ يتعين علينا أن نبحث عن فرص ممكنة لإدماج العمق داخل الإدراك وتقريب اللغة من عالم الصمت. بمعنى أن كل لغة تكون غير مباشرة أو تلميحية، أي أنها صمت. فاللغة إذن لا تعبر بشكل مباشر عن المعنى أو الفكر الذي تقصده كما لو كانت تترجمه؛ وإنما هي توحي به فقط. فاللغة تعبر بما يكون بين الكلمات بقدر ما تعبر بالكلمات نفسها، تعبر بما لا يُنطق أو يُقَال مثلما تعبر بما يُنطق أو يُقَال(٦٥).

الخاتمة:

وبعد، لقد تابعت الباحثة مع باشلار تساؤله عن ماهية اللغة، وكذلك طبيعة التصور الأداتي للغة عند العبثيين، فضلا عن رؤية كلاً من العبثيين وهيدجر لطبيعة الصمت، والذي تريد أن تخلص إليه من مجمل ما تقدم هو تلك الحقيقة التي باتت واضحة الآن، وهي أن اللغة عند باشلار قد اتخذت مكانة متميزة؛ إذ لا يتسنى لنا فهم الصورة الشعرية إلا بالرجوع إلى ماهية اللغة باعتبارها ذلك الوسيط الذي يستحضر الوجود في طبيعته المادية. وليس المقصود باللغة هنا – كما رأينا من قبل– اللغة التصورية أو مجرد اللغة الأداتية، التي فيها تستنفد اللغة ذاتها في كونها مجرد أداة لتوصيل معان أو تصورات؛ وإنما اللغة الشعرية، التي بدونها لا يمكن للوجود أن يتجلى وينبثق؛ إذ إن الصورة الشعرية تُقال بالكلمات، فاللغة إذن هي مجال الشعر.

ولكن، هناك ثمة مجموعة من الملاحظات العامة حول رؤية العبثيين عن طبيعة اللغة والصمت، يمكن تلخيصها فيما يلي:

١– برغم أن أطروحة العبثيين عن لاجدوى اللغة وعبثيتها كانت انعكاسًا لمناخ عام شاع فيه الشعور بلاجدوى الحياة والفعل الإنساني كرد فعل على ما عاناه البشر من ويلات الحروب، وتحول الإنسان إلى مجرد ترس في آلة تحت مظلة العالم البرجوازي، نقول برغم ذلك قد اغتربت اللغة عن طبيعتها الأساسية وسلب منها سحرها[٦٦] فاللغة لا تكشف عن ماهيتها سواء في كونها مجرد أداة لتوصيل معانٍ، أو علامات أو إشارات لتوصيل معلومات في مجال حياتنا اليومية تستخدم فيه الكلمات ذات المعنى الواحد والمحددة سلفًا؛ ولا في

توظيف اللغة عند العبثيين، على نحو ما رأينا ذلك سواء في مسرحياتهم أو في شعر محمد آدم، حيث تختزل اللغة في كونها مجرد أداة تعبر عن تعثر التواصل الإنساني واستحالة فهم البشر بعضهم لبعض، ولتوصيل فكرة أن الحياة عبث، ولا معنى لها، دون الاهتمام بخبرة اللغة ذاتها. أو بإيجاز، يُوظف العبثيون السياق المسرحي والشعري لحمل فكرتهم عن عبثية العالم الإنساني. في حين أن ماهية اللغة – بخلاف ذلك– تكمن في قدرة الكلمة على التعبير وعلى إبداع معانٍ جديدة. فالشاعر لا ينظم الكلمات وحدها؛ وإنما يطلق الكلمات – كذلك– في فضاء جميع المدلولات والاحتمالات الممكنة، بل ويعيد خلق العالم، ويضفي عليه طابعًا شاعريًا.

ومِن ثَمَّ، فالطابع الشاعري للكلمة – كما رأينا من قبل– يتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى. فالكلمة قادرة على أن تنطق معناها، بمعنى أن ما تعبر عنه يظل حاضرًا وماثلاً هناك في هذا الوجود اللغوي المكتوب، أي في القصيدة. وهذا بخلاف الموقف الأداتي للغة، الذي يتبناه العبثيون، وإن استخدموها بطريقتهم الخاصة لتجسيد فكرتهم – كما نوهت من قبل– عن عبثية العالم.

ولكن، ينبغي ألا يُفهم مما سبق أننا نضع اللغة الشعرية في مقابل لغة العبثيين؛ مادام الشعر بوجه عام – والشعر العبثي بوجه خاص، كما يتجلّي بوضوح في شعر محمد آدم– يستخدم اللغة للتعبير عن معنى أو مضمون ما، حتى إن كان هذا المعنى لا يخرج عند العبثيين عن كونه إظهارًا لعبثية العالم

وعبثية التواصل الإنساني. ولكن، هذا شيء والطابع الشاعري للكلمات–الذي غفل عنه العبثيون– شيء آخر يتعدى كونها مجرد أداة تواصلية أو وسيلة للتعبير؛ إنما هي توليد للمعاني والدلالات؛ بل إضفاء –كذلك– للطابع الشاعري على الأشياء الحاضرة فيها.

ونحن عندئذ ندرك أن اللغة ليست مجرد أداة؛ لأن من طبيعة الأداة – كما يرى جادامر– أننا نستخدمها ونتخلى عنها عندما تؤدى مهمتها؛ ومن هذا المنطلق يرفض جادامر النظرية الأداتية في اللغة. فاللغة، كما يرى جادامر هي تجسيد للتفكير، وهي الوسط الذي يحدث فيه تفاهم الشركاء، والاتفاق بينهم على شيء ما. وبالإضافة إلى ذلك لا تعد اللغة مجرد تعبيرًا عما يخالج النفس فقط، بل هي حوار بين الأنا والآخر. ومِن ثَمَّ، فإن من يتحدث بلغة لا يفهمها شخص آخر فإنه لا يتكلم أو يتحدث. لأن الحديث أو الكلام يعنى أن نتكلم ونتحدث إلى شخص آخر يفهم ما نقول. وهذا يعنى أن الكلام لا يخصني أنا، بل يخصنا نحن. اللغة –إذن– حوار وتواصل، وليس مجرد قوالب لفظية(٦٧).

وهكذا، فالتجربة الشعرية تعد في الأساس تجربة لغوية تعاني فيها خبرة اللغة. وبناءً عليه، لا تستنفد اللغة بوجه عام –واللغة الشعرية بوجه خاص– ذاتها في كونها وسيلة للتعبير؛ وإنما تتفجر طاقاتها من خلال كلماتها وتشكيلاتها البنائية والصوتية داخل الجمل الشعرية.

٢–وبخصوص استخدام العبثيون للديكور المسرحي كبديلاً عن اللغة، وخاصة في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين حينما أكدت أعمالهم المسرحية على عمق أزمة الكلمة، تلك الأزمة التى ظهرت بوادرها – كما رأينا من قبل– مع نهايات القرن التاسع عشر وخاصة بعد

الحرب العالمية الأولى، وبعد مولد الحضارة التكنولوجية الهائلة في مختلف الميادين والمجالات مما ساعد على تفاقم أزمة الكلمة؛ إذ أصبحت الكلمات –بالنسبة للعبثيين– غير قادرة على التعبير عن أدق المشاعر الإنسانية، ومِن ثَمَّ تراجعت أهميتها، وتقدم الديكور المسرحي.

ولكن، مجانبة للصواب اعتبار الديكور المسرحي بديلا عن الكلمة، فصحيح أن الديكور المسرحي يعد جزءًا مهمًا من الحدث الدرامي، ولكنه في الوقت ذاته يكتسب أهميته من مدى تعبيره عن النص الدرامي المكتوب. إذن، ليس أحداهما(سواء الكلمة أو الديكور المسرحي) بديلاً عن الآخر.

٣–وأما فيما يتعلق برؤية العبثيين للصمت، على أساس أننا نصمت إزاء اللامعنى الذي يسود الحياة، والذي أمامه لا يجد المرء شيئًا ليقوله، فإنها تحتاج إلى إعادة نظر في الكثير من مسلماتها ونتائجها، حيث إننا لا نصمت؛ لأننا – كما يدعي العبثيون– لا يكون لدينا شيء ما لنقوله، أو لأننا لا نجد موضوعًا نلتف حوله؛ بل –بخلاف ذلك– نجد شخصًا ما قد يتكلم بلا نهاية ولا يقول شيئًا طوال الوقت، على نحو ما شاهدنا ذلك بقوة في الحوارات الدائرة بين أبطال مسرحيات بيكيت ويونسكو وغيرهم من العبثيين، التي تتكلم وحسب بلا موضوع مشترك ولا ترابط ولا تواصل فيما بينهم، في حين أن شخصًا ما آخر يبقي صامتًا ولا يتكلم علي الإطلاق ولكنه

يقول الكثير. إذن، فالصمت شكل من أشكال إظهار المعاني والأشياء، ولكنه بالكلام اللامقول أو المسكوت، أي بالصمت.

وبعد، لا يسعنا سوى أن نقول بأن: "الكلمة ذات المعنى تتعلق بعالم ذي معنى The meaningful word belongs to a meaningful world"[٦٨]، وحينما فقد العالم مغزاه بالنسبة إلى العبثيين، فقدت اللغة جدواها. ومع ذلك، ستظل اللغة دومًا –بخلاف رؤية العبثيين– تُثري العالم بمعانيها ودلالاتها، وتضفي عليه طابعها الشاعري، أو بالأحرى تجعل العالم حاضرًا في كلماتها.

هوامش الدراسة

(١) علاء الدين العالم،" تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، في ***مجلة دلتانون*** (العدد الأول، يوليو ٢٠١٤م)، ص ٤.

وانظر أيضًا، محمود رجب، ***مشكلات فلسفية*** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ٢٠٠١م)، ص ص ١٤٢-١٤٣.

(٢) انظر في ذلك بالتفصيل، عماد الدين إبراهيم عبد الرازق، " مفهوم الاغتراب لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورات"، في ***مجلة مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها*** (العدد الثالث والرابع، يناير ٢٠١٧)، ص ص ٣-٤.

وانظر أيضًا، حسن حماد، ***محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: قراءة وجودية لروايات نجيب محفوظ*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠١١م)، ص ٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤.

(٤) المرجع السابق، ص ص ١٤، ٢١-٢٢.

(٥) نفسه، ص ٢٦.

(٦) فرح على، "إيفن كارامازوف: الفرق بين الوجودية، العبثية والعدمية" ، ***بحث منشور على الإنترنت، موقع،*** https://io.hsoub.com.philosophy,2017. ، ص ص ٤-٥.

وانظر أيضًا، حسن حماد، ***محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: قراءة وجودية لروايات نجيب محفوظ***، ص ص ٩-١٠ ٢٣.

(٧) حسن حماد، ***جماليات العبث في شعر محمد آدم*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٩م)، ص ص ١٠٩-١١٠.

(٨) نفسه، ص ص ١٣-١٤،١١٠.

(٩) عبد العزيز الزهراني،" أين يراها ميلان كونديرا وكيف؟ " حفلة التفاهة"، ***مجلة القافلة*** (مايو ٢٠٢٠)، ص ٧.

(١٠) انظر في ذلك بالتفصيل، محسن حسن، ***المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر*** (القاهرة: دار النهضة العربية، سنة ١٩٧٩م)، ص ١٣.

(١١) عوض إبراهيم العنزي، "مسرح العبث"، في ***المجلة العربية*** (العدد ٤٢٥، إبريل ٢٠١٢)، ص ص ٣-٥.

(١٢) نهاد صليحة، ***التيارات المسرحية المعاصرة*** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م)، ، ص ١٣٨.

(١٣) محمد بشير حامد، " "الغريب" ما بين ألبير كامو وكمال داود"، في ***مجلة الكلمة*** (العدد ١٠٨، إبريل ٢٠١٦)، ص٣.

(*) تجدر الإشارة إلى أنه لم يكن هناك مغنية صلعاء في المسرحية، ولكن كان يوجد مغنية شقراء blond فأخطأ أحد الممثلين ونطقها bald بمعنى صلعاء، فضحك يونسكو ومن معه في أثناء عمل البروفات؛ فجعل الخطأ عنوانًا لها.

(١٤) انظر في ذلك بالتفصيل، محسن حسن، ***المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر***، ص ٦٤.

(١٥) أوجين يونسكو، ***الأعمال الكاملة ليونسكو***، ترجمة وتقديم حماده إبراهيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، سنة ٢٠٠٦م)، ص ١٠.

(١٦) سامي خشبة، ***قضايا المسرح المعاصر*** (الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الإعلام، سنة ١٩٧٧م)، ص ص ٢٥-٢٦.

(١٧) علاء الدين العالم، "تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، ص ص ٧-٨.

(١٨) انظر في ذلك بالتفصيل: صمويل بيكيت، ***مالون يموت***، ترجمة أحمد عمر شاهين (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع، العدد ٦٠٨، أغسطس ١٩٩٩م)، ص ١٤. وأيضًا، نهاد صليحة، ***التيارات المسرحية المعاصرة*** ، ص ١٢٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٢٦.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٢١) شهاب جمال، "ما الإنسان المتمرد؟" ، في ***مجلة الرأي*** (إبريل ٢٠١٧م) ، ص ٥.

(٢٢) يوحنة زينب، العيد جلولي ، "فلسفة العبث عند بيكيت"، في ***مجلة الأثر*** (العدد ٨، يونيو ٢٠١٧)، ص ٢٣٢.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٣٣.

وأيضًا نهاد صليحة، ***التيارات المسرحية***، ص ١٢٦.

(*) مسرحية الدرس: تتخذ المسرحية دائرة كاملة، حيث تعود إلى البداية. مسرحية من مشهد واحد، يعتبر هذا العمل المسرحي عمل مهم في مسرح العبث، وتدور أحداث هذه المسرحية في منزل صغير، ومعلم يناهز فيما بين ٥٠ إلى ٦٠ عامًا، وتلميذة ١٨ عامًا، وامرأة فيما بين ٤٥ إلى ٥٠ عامًا قلقة على صحة المعلم. مع تقدم الدرس السخيف وغير المنطقي، يزداد غضب الأستاذ أكثر فأكثر مما يراه من جهل التلميذة، وتصبح التلميذة أكثر هدوءًا وداعةً. حتى صحتها تبدأ في التدهور، وما يبدأ كوجع أسنان يتطور إلى جسدها بالكامل. وفي ذروة المسرحية بعد نوبة طويلة غير متسلسلة، يطعن المعلم التلميذة ويقتلها. وتنتهي المسرحية بتحية الخادمة لتلميذ جديد .

نهاد صليحة، ***التيارات المسرحية المعاصرة***، ص ١٣٩.

(٢٤) أوجين يونسكو، ***الأعمال الكاملة ليونسكو***، ص ١١.

(٢٥) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢٦) محسن حسن، " مسرحية الدرس ليوجين يونسكو ... تداعيات لعالم مسكون بالرهبة والانكسار"، في ***مجلة أوراق ثقافية*** (أكتوبر ٢٠١١)، ص ٣.

(٢٧) Eugene Ionesco, ***The Lesson*** (John Carroll University,1969), p.2.

(٢٨) إبراهيم صالح حسن،" الفلسفة العبثية: جذور وامتداد"، في ***مجلة النهار*** (فبراير ٢٠٢٠م)، ص ٢.

(٢٩) نهاد صليحة، ***المسرح بين الفن والفكر*** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٦م)، ص ٨٧.

(٣٠) حسن حماد، ***محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص***، ص ٩.

(٣١) نفسه، ص ص ٨٩-٩٠.

(٣٢) حسن حماد، ***محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص***، ص ١٣.

(*) تجدر الإشارة إلى أن هذه الفكرة سبق وقد ناقشها صاحب هذا البحث في دراسة له بعنوان ***جاستون باشلار: جماليات الصورة*** (بيروت- لبنان: دار التنوير، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٠). ولكن، هنا تم استخدام الفكرة بشكل مغاير حيث يقصد بها في هذا البحث أنها محاولة لطرح رؤية مغايرة للعبثيين لماهية اللغة، من خلال الكشف عن قدرة اللغة على التعبير وعلى إبداع معان جديدة، مع الاستناد لاقتباسات جديدة من نصوص باشلار لم يسبق الإشارة إليها في الدراسة المذكورة سلفًا.

(٣٣) سعيد توفيق، "اللغة والهوية"، في ***مجلة حوارات الآداب***(القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩)، ص ص ٤٨ – ٤٩ .

(٣٤) محمود الضبع، "تشكلات الشعرية الروائية"، في ***مجلة فصول*** (العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣)، ص ٣٠٦ .

(٣٥) Roy, Jean Pierre, ***Bachelard ou le Concept contre lImage*** (Montréal: Université de Montréal, presses 1977), ***PP***. 41, 45,55.

(36) باشلار، ***الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة***، ترجمة على نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس (بيروت- لبنان: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٧م)، ص ٢٩.

(37) Thiboutot, Christian, "Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard ", in ***Journal of phenomenological Psychology***, translated by Bernd Jager (Vol.32, No.2, 2001), ***Pp***. 157,159.

(٣٨) Bachelard, ***Le Droit de Rêver*** (Paris: Universitaires de France, presses 1970), ***P***. 176.

وأنظر أيضًا،

Ginestier, Paul, ***La Pensée de Bachelard*** (France: Bordas,1986), ***P***. 218.

(٣٩) باشلار، ***جماليات المكان***، ترجمة غالب هلسا (بيروت – لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، سنة ٢٠٠٦ م)، ص ص ٢٦-٢٧ .

(٤٠) Bachelard, ***Le Droit de Rêver***, ***P***. 176.

(٤١) باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة***، ترجمة جورج سعد (بيروت– لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٣م)، ص ص ٧،٩.

(٤٢) Roy, Jean Pierre, ***Bachelard ou le Concept contre llmage***, ***PP***. 37, 47,52.

(٤٣) بيير ميشون، ***حيوات صغيرة***، ترجمة د. كيتي سالم (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة
الأولى، سنة ٢٠٠٣ م)، ص ١٣.

(٤٤) Reading Hans, S. James, "Gaston Bachelard and Phenomenology of the Consciousness", in ***The Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol. XXXV, No.3, Spring 1977), ***P***. 321.

وأيضًا، باشلا، ***جماليات المكان***، ص ٨٨.

(٤٥) هانز جيورج جادامر، ***تجلّيّ الجميل ومقالات أخرى***، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٦)، ص ٢٧٠.

(*) تجدر الإشارة هنا إلى أن حرف الجر "من"، في عنوان الكتاب، يدل على أن الملفات مازالت مفتوحة؛ إذ إن باشلار قدم لنا في هذا الكتاب الملفات المتعلقة بنار الأنيموس أو نَفَس المذكرة، وكان يعزم على تقديم ملفات أخرى عن حرارة النار الحالمة المتعلقة بالأنيما أو نَفْس المؤنثة، ولكن الموت حال بينه وبين استكمال مشروعه.

(*) العنقاء: طائر أسطوري يُعمر خمس قرون، ثم يحرق نفسه ومن رماده ينبعث مرة أخرى في قمة جماله وشبابه. فالعنقاء رمز الخلود.

(٤٦) باشلار، ***الماء والأحلام***، ص٣٣.

(٤٧) Bachelard, ***La Terre et les Rêveries de la Volonté*** (paris: Librairie José Corti, 1948), ***PP***. 6-7.

(٤٨) انظر في ذلك بالتفصيل: سعيد توفيق، "فن الشعر عند حسن طلب"، في ***ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩ م)، ص ص ٢٤-٢٥ ، ٤٤ -٤٥ .

وأيضًا، فاطمة قنديل، "قراءة في ديوان آية جيم"، المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .

(٤٩) سعيد توفيق، المرجع السابق، ص ص ٢٤ -٢٥.

(٥٠) باشلار، ***الماء والأحلام***، ص ص ١٩٨ ، ٢٧٥.

(٥١) Bachelard***, L'Air et les Songes: Essai sur l'i magination du Mouvemet*** (Paris: Librairie José Corti, 1943), ***P***. 288.

(٥٢) باشلار، ***الماء والأحلام***، ص ص ٢٧٢-٢٧٣ .

(٥٣) Caws, Ann Mary, "The Réalisme ouvert " of Bachelard and Breton", in ***The french Review*** (Vol.37, No. 3, Jan., 1964), ***P*** .306.

وانظر أيضًا، باشلار، المصدر السابق ، ص ٢٧١.

وأيضًا، أحمد عبد المعطي حجازي، "حسن طلب بين جيلين"، في ***ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب***، ص ٥٩.

(٥٤) Jones, M. Mary, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings***

(United States of America: the University of Wisconisn, press 1991), ***P***. 115.

(٥٥) يوحنة زينب، العيد جلولي،" فلسفة العبث عند بيكيت"، ص ٢٣٢.

(٥٦) انظر في ذلك بالتفصيل: صمويل بيكيت، ***في انتظار جودو***، ترجمة وتقديم بول شاوول (بغداد– بيروت: منشورات الجمل، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٩م)، ص ص ٢٨–٢٩، ٤١.
وأيضًا، محسن حسن، ***المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر***، ص ١٤.

(٥٧) يونسكو، ***المغنية الصلعاء***، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة سيد عطيه أبو النجا (الكويت: وزارة الإعلام، أكتوبر ١٩٧٢م)، ص ص ٤٦–٤٧.

(٥٨) نهاد صليحة، ***التيارات المسرحية المعاصرة***، ص ١٣٨.

(*) تجدر الإشارة إلى أن هذه الفكرة سبق وقد ناقشها صاحب هذا البحث في دراسة له بعنوان، ***الفن والحقيقة في فلسفة هيدجر***(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٧). ولكن، هنا تم استخدام الفكرة بشكل مغاير حيث يقصد بها في هذا البحث أنها محاولة لتصحيح فهم مغلوط من قِبل العبثيين لطبيعة الصمت؛ وذلك من خلال إيضاح الطبيعة الحقة للصمت، التي تكمن في عملية التكشف والإظهار للأشياء والمعاني.

(٥٩) Heidegger, ***Being and Time***, translated by John Macquarrie and Edward Robinson (Oxford: Blackwell publishers, 1962), pp.203–205.
وأنظر أيضًا، سعيد توفيق، ***في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*** (بيروت– لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م)، ص ٣٢.

(٦٠) Heidegger, ***Being and Time,*** p.56.

(*) يفهم هيدجر اللوغوس هنا من خلال الفعل ليجين∑ν ι∑γ ג بمعنى أن تتحدث وتقول: فكلمة اللوغوس التى يفهمها هيدجر هنا بمعنى يجمع ترتبط بكلمة ليجين legein بمعنى يجمع أيضًا bringing together ، وليجين تفهم بوصفها lessen ، وهي الكلمة الألمانية التي تحمل المعنى نفسه، أي بمعنى يجمع collecting and bringing together. ومن ثم، فالقول أو ليجين يعني هنا أن تجمع Together، بمعنى الإتاحة لما يقع أمامنا أن يجمع (أو يتكشف ويظهر) في اللاتحجب a letting–lie–together– before. ومن ثم،فاللوغوس بوصفه قولا هو تجميع أو انتزاع للشيء من تحجبه وجلبه إلى الظهور والانفتاح.

Heidegger, "Logos",in ***Early Greek Thinking,*** translated by David Parrel Krell and Frank A. Gapuzzi Isied (New York: Harper and Row publishers,1975), p.60.

(٦١) Heidegger, ***Being and Time,*** p.208.

(٦٢) سعيد توفيق، نفس المرجع السابق، ص٢١٥.

(٦٣) Heidegger, ***on the way to language***, translated by D. Hertz (New York: Harper and Row publishers,1971), p.216.

(٦٤) انظر إلي ذلك بالتفصيل، صفاء عبد السلام جعفر،"علاقة الجوار بين الشعر والفكر– انطولوجيا اللغة عند هيدجر"، في ***مجلة أوارق فلسفية*** (العدد التاسع، يناير ٢٠٠٤م)، ص ص ٢١١، ٢٢٨.

(٦٥) الحسين الزاوي،" اللغة بين الإدراك والتعبير عند ميرلوبونتي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلويونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م)، ص ٥٢.

وانظر أيضًا، سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** (بيروت– لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م)، ص ٢٣٣.

(٦٦) سعيد توفيق،" الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين"، في ***مجلة ألِف*** (العدد الثالث والعشرون، سنة ٢٠٠٣م)، ص ٢٣.

(٦٧) محمود سيد أحمد،"هيرمنيوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر"، في ***مجلة عالم الفكر***(العدد ٤، المجلد ٣٧، إبريل– يونيو ٢٠٠٩م)، ص ٢٥٤.

Jan Patocka, ***Body, Community, Language, World***, translated by (Chicago: Carus publishing Company, 1998), ***p.***6.(٦٨) Erazim Kohak

المراجع

أولاً: المراجع باللغة الإنجليزية:

(1) Bachelard, ***L'Âir et les Songes: Essai sur l'i magination du Mouvemet*** (Paris: Librairie José Corti, 1943).

(2) ……., ***La Terre et les Rêveries de la Volonté*** (Paris : Librairie José Corti, 1948).

(3) ……. , ***Le Droit de Rêver*** (Paris : Universitaires de France, presses 1970).

(4) Caws, Ann Mary, "The Réalisme ouvert "of Bachelard and Breton ", in ***The french Review*** (Vol.37, No. 3, Jan., 1964).

(5) Eugene Ionesco, ***The Lesson*** (John Carroll University,1969).

(6) Ginestier, Paul, ***La Pensée de Bachelard*** (France : Bordas, 1986).

(7) Hans, S. James, "Gaston Bachelard and Phenomenology of the Reading Consciousness ", in ***The Journal of Aesthetics and art Criticism*** (Vol. XXXV, No.3, Spring 1977).

(8) Heidegger, ***Being and Time***, translated by John Macquarrie and Edward Robinson (Oxford: Blackwell publishers,1962).

(9) ……., ***on the way to language***, translated by D. Hertz (New York: Harper and Row publishers,1971).

(10)……., "Logos", in ***Early Greek Thinking,*** translated by David Parrel Krell and Frank A. Gapuzzi Isied (New York: Harper and Row publishers,1975).

(11) Jan Patocka, ***Body***, ***Community, Language, World***, translated by Erazim Kohak (Chicago: Carus publishing Company,1998).

(12) Jones, M. Mary, ***Gaston Bachelard, subversive Humanist: Texts and Readings***

(United States of America: University of Wisconisn, press 1991).

(13) Roy, Jean Pierre, ***Bachelard ou le Concept contre lImage*** (Montréal: Université de Montréal, presses 1977).

(14) Thiboutot, Christian, "Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard", in ***Journal of phenomenological Psychology***, translated by Bernd Jager (Vol.32, No.2, 2001).

ثانيًا: المراجع باللغة العربية:

(١) إبراهيم صالح حسن،"الفلسفة العبثية: جذور وامتداد"، في ***مجلة النهار*** (فبراير ٢٠٢٠م).

(٢) الحسين الزاوي،"اللغة بين الإدراك والتعبير عند ميرلوبونتي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلوبونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م).

(٣) باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة: علم شاعرية التأملات الشاردة***، ترجمة جورج سعد (بيروت– لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٣م).

(٤) ..... ، ***جماليات المكان***، ترجمة غالب هلسا (بيروت – لبنان : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، سنة ٢٠٠٦ م).

(٥) ..... ، ***الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة***، ترجمة على نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس (بيروت– لبنان: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٧م).

(٦) بيكيت، صمويل، ***مالون يموت***، ترجمة أحمد عمر شاهين (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع، العدد ٦٠٨، أغسطس ١٩٩٩م).

(٧) بيير ميشون، ***حيوات صغيرة***، ترجمة د. كيتي سالم (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة
الأولى، سنة ٢٠٠٣ م).

(٨) حسن حماد، ***محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص: قراءة وجودية لروايات نجيب محفوظ*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠١١م).

(٩) .....، ***جماليات العبث في شعر محمد آدم*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٩م).

(١٠) سامي خشبة، ***قضايا المسرح المعاصر*** (الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الإعلام، سنة ١٩٧٧م).

(١١) سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** (بيروت–لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م).

(١٢) ..... ، "فن الشعر عند حسن طلب"، في ***ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩ م) .

(١٣) .....، ***في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*** (بيروت– لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م).

(١٤) .....،" الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين"، في ***مجلة ألف*** (العدد الثالث والعشرون، سنة ٢٠٠٣م).

(١٥) .....، "اللغة والهوية"، في ***مجلة حوارات الآداب***(القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩).

(١٦) شهاب جمال، "ما الإنسان المتمرد؟"، في ***مجلة الرأي*** (إبريل ٢٠١٧م) .

(١٧) صفاء عبد السلام جعفر،"علاقة الجوار بين الشعر والفكر– انطولوجيا اللغة عند هيدجر"، في ***مجلة أوارق فلسفية*** (العدد التاسع، يناير ٢٠٠٤م).

(١٨) عبد العزيز الزهراني،"أين يراها ميلان كونديرا وكيف؟ "حفلة التفاهة"، ***مجلة القافلة*** (مايو ٢٠٢٠).

(١٩) علاء الدين العالم،"تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، في ***مجلة دلتانون*** (العدد الأول، يوليو ٢٠١٤م).

(٢٠) عماد الدين إبراهيم عبد الرازق، "مفهوم الاغتراب لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورات"، في ***مجلة مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها*** (العدد الثالث والرابع، يناير ٢٠١٧).

(٢١) عوض إبراهيم العنزي، "مسرح العبث"، في ***المجلة العربية*** (العدد ٤٢٥، إبريل ٢٠١٢).

(٢٢) فرح على، "إيفن كارامازوف: الفرق بين الوجودية، العبثية والعدمية"، ***بحث منشور على الإنترنت، موقع،***

https://io.hsoub.com.philosophy,2017.

(٢٣) محسن حسن، ***المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر*** (القاهرة: دار النهضة العربية، سنة ١٩٧٩م).

(٢٤) .....، "مسرحية الدرس ليوجين يونسكو ... تداعيات لعالم مسكون بالرهبة والانكسار"، في ***مجلة أوراق ثقافية*** (أكتوبر ٢٠١١).

(٢٥) محمد بشير حامد، " "الغريب" ما بين ألبير كامو وكمال داود"، في ***مجلة الكلمة*** (العدد ١٠٨، إبريل ٢٠١٦).

(٢٦) محمود الضبع، "تشكلات الشعرية الروائية"، في ***مجلة فصول*** (العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣).

(٢٧) محمود رجب، ***مشكلات فلسفية*** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ٢٠٠١م).

(٢٨) محمود سيد أحمد،"هيرمنيوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ٤، المجلد ٣٧، إبريل– يونيو ٢٠٠٩م).

(٢٩) نهاد صليحة، ***المسرح بين الفن والفكر*** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٦م).

(٣٠) .....، ***التيارات المسرحية المعاصرة*** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م).

(٣١) هانز جيورج جادامر، ***تجلّي الجميل ومقالات أخرى***، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٦).

(٣٢) يوحنة زينب، العيد جلولي، " فلسفة العبث عند بيكيت"، في ***مجلة الأثر*** (العدد ٨، يونيو ٢٠١٧).

(٣٣) يونسكو، ***المغنية الصلعاء***، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة سيد عطيه أبو النجا (الكويت: وزارة الإعلام، أكتوبر ١٩٧٢م).

(٣٤) .....، ***الأعمال الكاملة ليونسكو***، ترجمة وتقديم حماده إبراهيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، سنة ٢٠٠٦م).

Essence of Language;
Between Absurdity of Words and Being Poetic

Abstract

Language for The Absurd has no special position, as they see language as a mere tool of delusive communication among human beings, and as an expression of the world absurdity. Therefore, The Absurd limited their vision about language to being a tool; in other words, they did not exceed the traditional method in understanding the nature of language, as they see it as a mere tool employed for expressing their absurd vision about life and man, without giving poetic music for the words.

Whereas, the poetic character of language reveals that it is more than a tool of expression in the scope of our daily life, or that it is more than a tool of direct communication among human beings as language does not reveal its essence in all of that. Otherwise, its capability is revealed in creating new meanings, or rather it discloses what is presented in its words and reveals it.

This study aims at shedding light on the ontological indication of language and its poetic character, and revealing the way of creating the expression of The Existence. Moreover, the study discusses the vision of The Absurd about language as describing it as a mere tool of expressing the absurdity of the world. On the other hand, this study seeks to discover the nature of silence; and what the meanings are when speaking about silence; in addition, it discusses what distinguishes the poetic language than the daily life language.

Thus, this study tries to answer the following questions: Is the essence of language decreased – as seen by The Absurd – to be a mere tool for the delusive communication among people?

Or it is considered to be the saying and manifestation of ourselves and of The Existence? If language is a gateway to which we open to the reality of the world and ourselves, does it exhaust its nature as a mere means of communication or a tool for expression in the scope of our daily life? Does a human being in silence still have the ability to reveal and show something, or does silence deepen our sense of isolation and loneliness?

As for the method that the study will use in order to achieve these goals, it is the comparative analytical method, which aims at analyzing the content of the texts of The Absurd to find out their ideas about the uselessness of language and comparing them to other texts that shed light on the ontology and poetic character of language.

Key Words: Poetic Language - Theater of Absurdity - Silence - Absurdity of Language - Technological Alienation