من مقدمة «كلام البدايات»

في شعرية القراءة

أدونيس

- ١ -

إذا تفحّصنا الآراء والأحكام النّقدية التي تشيع بين أوساط قرّاء الشعر والمعنيّين به في المجتمع العربيّ، نلاحظ أنّهم يهتمّون بالموضوع أو بالمضمون أوّلاً، وأنّ اهتمامهم بالنّواحي الفنّية ـ الجمالية، يأتي في درجةٍ ثانية، وبعضهم قد يُهملها كليّاً. فالقارىء هنا ينتظر من النّص الشعريّ «فائدة» أو «منفعةً» ما: ينتظر «جواباً». والقراءة هنا هي، في عمقها، قراءة «نثريّة»، وليست شعريّة ـ إلاّ ظاهريّاً. فكيف نقرأ الشعر، شعريّاً؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذا السؤال، سأقدّم مثالاً توضيحيّاً وتبسيطيّاً لإظهار الفَرْق بين «الشعريّ» و«النّثريّ». سأمثل «الشعريّ» بديوان أبي نواس، و«النثريّ» بمقدّمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة:

مقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة

(خصائص الكتابة)

١ ـ الصدور عن رؤية وموقف

٢ ـ الاهتمام الأساس: الخطأ، الصواب، وما الحقيقة؟

٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، لها حلولٌ وأجوبة

٤ ـ كتابة تستند إلى التحليل

٥ ـ كتابة تستخدم المفردات لما وضعت له أصلاً: اللغة وسيلة، الموضوع ـ الوضوح

٦ ـ كتابة غايتها التّعقيل.

٧ ـ المنتهي هو المدار.

ديوان أبي نواس

(خصائص (الكتابة)

١ ـ الصدور عن رؤية وموقف

٢ ـ الاهتمام الأساس: التّقليد، التجديد، ـ كيف أكتب؟

٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، تقود إلى مزيد من الأسئلة: لا حلول، ولا أجوبة.

٤ ـ كتابة لا تستند إلى التّحليل.

٥ ـ كتابة تستخدم المفردات في غير ما وضعت له أصلاً: اللغة ليست مجرّد وسيلة، اللغة ـ الذات ـ المجاز.

٦ ـ كتابة غايتها التّخييل.

٧ ـ اللاّمنتهي هو المدار.

يبدو من هذا المثال أنّ المشترك الوحيد بين ابن خلدون والغزالي من جهة، وأبي نواس من جهة ثانية هو أنهم، بوصفهم كتّاباً كباراً، يصدرون في كتاباتهم عن رؤيةٍ وموقف. وفيما عدا ذلك، يبدو الخلاف جَذْرياً، وكليّاً.

والواقع أنّ النّظرَ السائد إلى الشعر في المجتمع العربي لا ينهض على الفنيّة ـ الجماليّة، بل على الفكريّة ـ المنفعيّة التي هي من طبيعة النثر. إنّه نَظرٌ «يُترجم» النّص الشعريّ، دائماً، بلغة «الفائدة» و«المصلحة»، أي بلغة «الوضوح» و«التعقّل». وهي «ترجمة» تحوّل النّص الشعري إلى نصٍّ نثريّ «علميّ»، فتمحو جماليّة الكلمات وعلاقاتها، والصورة والتخيّلات والأبعاد الانفعالية لكي تُثْبِتَ «المضمون». وهي إذن «إهلاكٌ» للنّص الشعريّ من حيث أنّها لا ترى فيه إلاّ ما يمكن «استهلاكه».

والحقّ أنّ قراءة النّص الشعري، تفترض، على العكس،

إغناءَه، من حيث أنّها سيرٌ في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أنّ هذا السير لا ينتهي، لأنّه استقصاء للعمل الشعريّ وعلاقات رموزه وصوره. ومن هنا ليس للنّص الشعري مَعْنى ـ كما كان يُفهَم، تقليدياً، وإنما هو حركيّةٌ من الدّلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدّم اليقين، بل الاحتمال. إنّه نَصّ يتجدّد مع كلّ قراءة: لا ينتهي، لا يُسْتَنفَد. وفي هذا ما يميّز الأعمال الشعريّة الخلّاقة.

هكذا تتضمّن قراءةُ الشعر طريقةَ التذوّق والفهم والتقويم، وتعني شعريّة القراءة ابتكار الأفق الخاصّ بهذه الطريقة لمواكبة الأفق الإبداعيّ في النّص المقروء.

لهذا تفترض قراءة الشعر، في هذا المستوى، شروطاً كثيرة أهمّها القدرة على استعادة الحالة الشعورية ـ الخيالية ـ الفكرية الكامنة وراء النّص المقروء والقدرة على التمييز بين التجارب الشعريّة ممّا يفترض ثقافة شعريه واسعة، والقدرة على التقويم الجماليّ.

هناك أيضاً شروط لحِسْن التلقي الشعريّ، أهمّها ألّا نتلقّى النّص الشعريّ بأفكارنا المسبّقة، خصوصاً إذا كانت نظرة الشاعر تخالف نظرتَنا. ذلك أنّ تذوّق القصيدة، شعرياً، لا يأتي من «مضمونها الفكريّ»، بما هو «أفكار»، وإنما يأتي من فنّية التّعبير أو من نظام الكلام. ومن هنا لا يصحّ الحكم على القصيدة بمعيار المضمون، كأن نرفض، مثلاً، باسم موقفنا الأخلاقيّ قصيدة نعدّها غير أخلاقيّة، أو قصيدة تتعارض مع الأفكار التي نؤمن بها.

ولا بدّ من أن يلاحظ القارىء، بدئيّاً، أنّ العمل الشعريّ الذي يقرؤه ليس معزولاً، أو معلّقاً في الفضاء، وإنما هو، على العكس، ودائماً في، ومع. لذلك لا تصحّ قراءته كأنّه سطحٌ شكليّ ـ لغويّ لا غير. ولا تصحّ كذلك قراءته كأنه مضمونٌ ـ اجتماعيّ لا غير.

بكلام آخر، لا تصحّ قراءة العمل الشعريّ بما هو خارجٌ عنه، ولا بمُجرّد نصّيته المحضة. فقراءته بعناصر من خارجه إلغاءٌ له، وقراءته بذاته وحده، إلغاءٌ لتاريخيّته أولاً أو لاجتماعيّته. فليس العمل الشعري مجرّد انعكاسٍ نفسيّ ـ ذاتيّ، كما أنه ليس مجرّد انعكاسٍ واقعيّ ـ اجتماعي. إنه قبل كل شيء: مُركّبٌ إبداعي يَصدرُ عن مركّبٍ إنسانيّ. وهو، إذن، قبل كل شيءٍ، **كشْفٌ**. أعني أنه ليست **وثيقةً** عن المُعْطَى، وإنما هو اختراقٌ وتجاوز.

بَعد أن يكتمل تذوّق العمل الشعريّ وفهمه، يبدأ تقويمُه. والتّقويمُ هو نوعٌ من الجواب عن هذا السّؤال: ماذا أنتظر، بوصفي قارئاً، من قراءة النّص الشّعريّ؟ وجوابيَ الخاصّ هو التالي: أنتظر ما يُغاير خبرتي ومعرفتي وما يزيد في غناهما. أنتظر رؤيةً جديدة للأشياء، وبنيةً جديدة في التّعبير عنها.

ـ ٢ ـ

استناداً إلى هذا الذي أنتظره من قراءة العمل الشعريّ، أتساءل: كيف أقرّر قيمةَ هذا العمل؟ وأعرف وأعترف أنّ الجوابَ ليس أمراً سهلاً.

لكن، لِنُلْقِ، أوّلاً نظرةً سريعةً على التقويم الشعريّ الشّائع في المجتمع العربيّ. هناك، فيما يبدو لي، مبدآن يحكمان هذا التقويم: مبدأ المطابقة مع الواقع أو الفكرة، ومبدأ الفعّالية الوظيفيّة.

يشير مبدأ المطابقة، إلى مضاهاة الأَصْل، أو «النّسج على مِنْوال» الأقدمين، كما كان يعبّر أسلافنا. والقيمة، بحسب هذه النظرة، تابعةٌ لدرجة النّجاح في المضاهاة. ذلك أنّ التذوّق، هنا، ينبعُ من تذكّر النموذج القديم ـ المثال الذي يُضاهَى.

غيرَ أنّ المطابقة مستحيلةٌ، فنّياً. تتعذّر، من ناحية إعادة إنتاج الشيء الواحد، بشكلٍ واحد، سواء كان هذا الشيء، مثالاً في التاريخ (القصيدة القديمة الكلاسيية) أو مثالاً في الطبيعة (زهرة، أو شجرة). بل إن الأعمال التي تحقّق المطابقة، كالصّور الفوتوغرافيّة، مثلاً، أو الأعمال المنسوخة لا تكون فنيّةً بالمعنى الإبداعيّ الذي نتحدّث عنه.

إنّ التّوكيد على المطابقة ليس إلّا توكيداً على موت الشّعر فحين تتطابق المعاني والأشكال في الشعر، عبر تاريخ الشّعب، لا تعودُ المسألة مسألة شعرٍ نبدعه، بل مسألة شعرٍ نكرّره. ويعني ذلك أنّنا نكون في حالةٍ من موت الشّعر.

ليس الجمالُ الشعري في الكلمة بحدّ ذاتها، وإنما هو في طريقةِ استخدامها، أي في الإنسان. الجمال إذن إضافةٌ يقدّمها الإنسان الخلّاق، أو هو إبداع. الشعر، في هذا المنظور، غير موجودٍ في الكلام وجودَ اللّون أو الرائحة مثلاً، في الزّهرة، بل هو من خارج يُضفيه الشاعر على الكلمات، بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره. وهذا يؤدّي إلى القول إن جمال القصيدة بَعْدِيٌّ وليست قَبْلِيّاً، أي أنه نتيجة لاحقة وليس شيئاً مسبّقاً. فالجمال الشعريّ يتكشّف، باستمرار، في كلّ قصيدة ومع كلّ قارىء، فريداً، وجديداً، هكذا تكون خاصيّة الشعر الأولى هي في أنّه لا يقلّد أنموذجاً للجمال الشعريّ موجوداً بِشكلٍ أوّلانيّ أو مسبّق، سواء اتّخذ هذا التّقليد شكلَ المحاكاة أو شكل المُضاهاة؛ إنّ خاصيّته الأولى، على العكس، هي في الكشف عن جَمالٍ غير معروف. ولهذا فإنّ علم الجمال الشعريّ، هو علم جمال التغيّر والاختلاف، وليس علم جمال الثّبات والمطابقة.

أمّا مبدأ الفعّالية الوظيفيّة فقائمٌ على النّظر إلى الشعر بوصفه أداةً أو وسيلةً لغايةٍ ما، أي بوصفه يخدمُ ويُفيد. وهذه نظرة متهافتة في ذاتها، لأنّها تجرّد الشعر ممّا هو، ممّا يميّزه عن غيره، وتساويه بالأدوات. الأداةُ تستمدّ حقيقتَها من وظيفتها، لكن الشعر يستمدّ حقيقتَه من ذاته، وهذه النظرة تجرّد الشعر من ذاتيّته، وتنظر إليه كما تنظر إلى أيّة أداة، ومن هنا بطلانُها أصلاً.

لكن إذا كنّا لا نلتمس قيمة الشعر في كونهِ مطابقةً أو في كونه أداةً، فأين نلتمسها؟ نلتمسها في شيء آخر هو ما سمّيتُه بالكَشْفِ، أعني طاقة الكشف عن علاقاتٍ جديدة بين الكلمات والأشياء، وبين هذه جميعاً والإنسان ـ علاقاتٍ تجدّد الواقع والإنسان، وتجدّد اللّغة.

وينتج عن ذلك، على صعيد التقويم، أنّنا لا نقيسُ القصيدة التي نقرؤها ونقوّمها بمدى إيحاءاتها المرجعيّة في عالمٍ عرفناه وألفناه، بل، على العكس، بمدى قدرتها على توليد إيحاءاتٍ جديدة تنقلنا إلى عالم لا نعرفه. فالشعر يتجه بنا نحو عتباتِ المجهول، وليست القصيدة وصولاً، بل سفَر.

وتحدّد طاقة الكشف في القصيدة مدى جِدّتها، أي مدى تأصّلها في الزّمن الذي نشعر فيه أن ثمّة شيئاً يتغيّر، شيئاً ينشأ، مختلفاً وجديداً. وهذا الزّمن هو الزّمنُ الحقيقيّ لأنّه هو الذي يصنع التاريخ. غيرَ أنّ مقياس حقيقيّته هو في مَدى ما يتضمّن مِن وَعْد المستقبل. ولهذا كانت جدّة القصيدة تابعةً لمدى ما تنطوي عليه من وعد المستقبل.

- ٣ -

من السّؤال الخاصّ: كيف نقرأ العمل الشعريّ، شعريّاً، يمكن أن نطرح السّؤال العام: كيف نقرأ شعريّاً، تراثنا الشعري؟

سأعمد إلى التّبْسيط في محاولة الإجابة عن هذا السؤال:

لنقرأْ لزهير بن أبي سلمى، هذا البيت:

تَزوّد إلى يوم المماتِ، فإنّه
وإن كرهتْهُ النّفسُ، آخِرُ موعدِ

وَلْنَقرأْ له هذا البيت الآخر:

تراه، إذا ما جئتَه، متهلّلاً
كأنّك تُعطيه الذي أنتَ سائِلُهْ

ما الفرق بينهما، شعرياً؟

كلاهما من البحر الطويل: وزن واحدٌ ـ إيقاع واحد. لكن **الشّعر** فيهما مختلف. البيت الأوّل **إخباريّ**، حِكميّ ـ عقليّ، يقول **المعروف**. يُكرّر. يدخل في سياق المألوف.

البيت الثاني **يصوّر**. يُقيم **علاقات جديدة** بين السائل والمجيب، الأخذ والعطاء يُعطي معنىً جديداً **للعطاء**. **قيمة** الإنسان في كونه مُعْطياً: ما هو له هو في الوقت نفسه للآخر.

البيت الأول لا يضيف شيئاً جديداً، على الصعيد المعرفيّ أو على الصّعيد العاطفي ـ الإنفعالي. على العكس من البيت الثاني، الذي يجدّد المعرفة والحساسية ويُغْنيهما.

شعريّة البيت الأول مُسْتنفدة، لأنّها أسيرة الواقع المباشر الظاهر الشائع. شعريّة البيت الثاني لا تُسْتنفَد، لأنّها تتجاوز هذه المباشرة، وتشير إلى **واقع آخر**، عميق وجديد.

إذا انطلقنا الآن من هذين البيتين بوصفهما **نموذجين في** النّظر إلى الشعر العربي، المُسمّى بـ «الجاهليّ»، والذي هو نوَةٌ وأَساسٌ ومادّةٌ أولى لما تُسمّى بـ «التّراث» الشعريّ، فأيُّ منهما الأكثرُ شِعريّةٍ، بالنسبة إلى الحساسية الشعريّة، وإلى الكتابة الشعريّة، اليوم؟.

الجوابُ، في معزلٍ عن الميل الذاتيّ، هو **موضوعيّاً**: البيت الثاني.

والسّبب هو أنّه يظلّ، رغم قِدمه، جزءاً من **حركيّة البحث** عن الجديد، أو ضوءاً في طريق هذا البحث. في حين أنّ البيت الأوّل، استوعبه القديم وذوّبهُ فيه، بحيث أصبح جزءاً من **الوثيقة** التاريخيّة. فهو **وثيقة**، أمّا البيت الثاني فهو فَنّ.

- ٤ -

يفترض مما تَقدّمَ سؤالاً حول معنى علاقتِنا بهذا التّراث، شعريّاً. والجواب أنّ لهذه العلاقة مستويين: تاريخيّاً، وفنّياً.

الأولى **عامّة**، عاديّة، «قوميّة»، إذا شئنا. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلاً، وتُعنى بهِ، بوصفه كُلاً. وتلك هي النّظرة المدرسيّة.

والثانية **خاصّة**، فنّية، ذاتيّة. ننظر إلى هذا التراث بوصفه كُلاً أيضاً، لكن عبْرَ مِصْفاة الذّائقة الفنّية، وقيم الإبداع الشعريّ. وهي لذلك لا تُعنى إلّا بما تراه **جوهريّاً**، في حركيّة الإبداع.

والعلاقة، إذن، بماضينا الشعريّ، من هذه الناحية، لا يمكن أن تكون على الصّعيد الإبداعيّ، علاقة تبعيّةٍ وتمجيد، بل يجب أن تكونَ، بالضرورة الفنّية ذاتِها، علاقةَ استبصارٍ، ونَقْدٍ، وتذوّقٍ ذاتيّ، وابتكارٍ وإضافةٍ.

إنها العلاقة التي تتأسّس على الوعي بأن هذا الماضي الشعريّ، على الرّغم من إبداعاتِه بل بفضلها، ليس مستودعاً **لحقائق معياريّة نهائيّة** في كتابة الشعر، وإنما هو على العكس، **حركيّة إبداع**، وهو بوصفه كذلك، يدعو إلى مزيدٍ من توسيع هذه الحركيّة وتَعْميقها.

إنها علاقة ما لا ينتهي بما لا ينتهي.

لكن، يجب النّظرُ، مبدئياً، في هذه الحركيّة: أكانت «معزولةٍ» ـ أيْ «شعريّةٍ» بالمعنى الدّقيق الخالِص، أم كانت هي نفسها جزءاً من حركيّة أكثر شمولاً ـ يدخل فيها النّحتُ والرّسم، وتدخل الهندسَةُ والموسيقى والغناء؟ بعبارةٍ ثانية، هل كانت الفترة التي سُمّيت بـ «الجاهليّة» لا تُنْتج غيرَ الشعر ـ كما خيّل لنا الذين أرّخوا لها؟ ولماذا أرّخوا لها، شعريّاً، وأهملوا الإشارة إلى الفنون الأخرى، وبخاصّةٍ النّحت والرّسْم؟.

النّظرُ في هذه الحركيّة لغايةٍ أساسية إذن هي الإحاطةُ معرفيّاً بالفترة التي سُمّيت بـ «الجاهلية» والتي ينسب إليها تراثنا الشعريّ الأوّل. دون هذه الإحاطة المعرفيّة، الفنيّة على الأخصّ، تبقى أحكامنا تقليدية، اتّباعية، وناقصة، وخاطئة. وهذا يفترض قراءةً جديدةً لهذه الفترة.

- ٥ -

زعمَ الذين أرّخوا لهذه الفترة أنّ الشّعر كان الفنّ كلّه فيها، وأنّه كان يعبّر عَنْ إبداعية العربيّ الجاهليّ كلّها. وصوّر لنا هؤلاء المؤرخون أنّ إلّه الجاهليّ قلّما كان يقيم في معبد، بل كان يقيم غالباً في خيمةٍ ـ في فضاء الصّحراء. كان شيئاً من أشياء الحياة العاديّة ـ صنماً. ولم يكن الصّنم عملاً فنيّاً، بحسب زعمهم، وإنما كان بالأحرى مُصطلحاً. بل كان أحياناً يُصنع من التّمر ـ فإذا جاع صانعوه، بادروا إلى أكله. ويروي بعض هؤلاء المؤرّخين أن عربَ «الجاهلية» كانوا «يستوردون» بعض التماثيل التي يرونها جميلة، ويتّخذون منها أصناماً ـ آلهة. وأنّ بعضهم كان يتّخذ أصناماً من الحجارة العاديّة التي يعجبهم منظرها، أو من الخشب. ويروي بعضهم واصفاً الجاهلي بقوله: «كان إذا رأى حجراً أعجبه، اتخذه صنماً. ثمّ إذا رأى آخر أجمل منه، ترك الأوّل وأخذ الثاني».

وصوّر لنا هؤلاء المؤرخون أنّ عَربَ الجاهلية في كلّ حال لم يمارسوا النّحتَ لغايةٍ فنيّة، بل لغاية دينيّة. فكان نحتهم مقتصراً على صنع الأصنام والأوثان التي يتعبّدون لها.

وخلاصة ذلك أن العربيّ الجاهليّ، في زعم هؤلاء المؤرّخين، لم يعبّر عن نفسه تشكيلياً ـ رَسْماً أو نَحْتاً، ولم يُتح له، بسببٍ من طبيعة حياته، أن يجسّد عواطفه في ظاهر خارجيّ ـ في أشكالٍ ماديّة.

وهكذا لم يكن أمامه غير الكلمة.

هذا التأريخ سَطْحيٌّ ومتناقِضٌ ومُضْحكٌ، أيضاً. الواقِع نفسه، اليوم، على الرغم من جميع التغيرات، يكذّبه جملةً وتفصيلاً ـ في كلّ ناحيةٍ من أنحاء الجزيرة العربية ـ موطن «الجاهليّة». ففي كثير من هذه الأنحاء نَحْتٌ رأيتُ نماذج منه، شخصياً، يَرْقى إلى ذُروات النّحتِ في العالم القديم كلّه.

ثم كيف أمكَنَ للجاهليّ أن يبدعَ هذا الشعر العظيم، دون أن يكون له فنّ آخر ـ نحت، أو رسم، أو موسيقى، أو معمار؟.

لكن يجب أن نَعترف أنّ هذا النّتاج الفنيّ ـ غير اللّغويّ، انقطع مع الإسلام. لم يتواصَل في حركة الثّقافة. لم يتواصل تاريخيّاً، بحيث تتفاعل معه الأجيال اللّاحقة، وتستلهمه، وتتابعه. لم يظهر التّصوير مثلاً، إلّا بعد قرون من ظهور الإسلام. وكذلك الشأن في النّحت. وذلك، على العكس، من فَنّ المعمارِ، ومن الموسيقى والغناء.

- ٦ -

الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهليّة»، هي أنّ ما سُمّي «الشعر الجاهليّ» ـ بنوعٍ من الازدراء الضمنيّ، إنما كان شعرَ حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤيةٍ مركّبة، غنيّة، وباختصارٍ: حضاريّة. وكانت تتقاذفه الأمواج نفسُها التي تتقاذَف شعر الحضارة. فهو أحياناً عقلانيّ، وأحياناً رومنطقيّ؛ واقعيّ حيناً، وحيناً خياليّ؛ مؤتلفٌ مع تقاليد الحياة حيناً، مختلفٌ عنها، حيناً؛ قابلٌ حيناً، متمرّدٌ حيناً؛ مجنونٌ حيناً، حكيمٌ حيناً، منطقيّ حيناً، وتخيليٌّ حيناً آخر.

كان متعدّداً، ولم يكن واحداً ـ كما خَيّلَ لنا كذلك أولئك الآخرون الذين أرّخوا للشّعر.

وهذا يعني أن شعرية القراءة تفترض إعادة النّظر في التاريخ الشعري، وفي القيمة الشعرية، وفي المفهومات ـ وفي دلالتي التقليد والتجديد.

إنها تفترض الانطلاقَ من هذا السؤال: ما العمل الشعريّ؟ وطبيعيّ أنْ يُفترضَ في هذا العمل كونَه إبداعيّاً، ولهذا يفترض في القارىء أن يعرف كيف يكشف السّماتِ التي تجسّد الإبداعيّة، وأن يعرف كيف ينتقد التقليدية، ولا تتمّ له هذه المعرفة إلّا إذا كان يعرف القيم الجمالية العربيّة، وتاريخيّة هذه القيم.

لكن، لنُعِد السّؤالَ بصيغةٍ جديدة: من أين يجيء العملُ الشعريّ؟ هل يجيء من أعمالٍ سابقة ـ من التراث، أو من غيره؟ وكيف يجيء؟ هل هو تركيبٌ آخر لعناصر سابقة؟ وإذا لم يكن في هذا التركيب شيء آخر غيرَ ما عُرِف سابقاً، فما تكونُ جَدْوى هذا العمل؟ وإذا وُجِد هذا «الشيء الآخر»، فما تكون علامته؟ وبالمقابل، هل أصلُ العمل الشعريّ، هو مبدعُه؟ وهل هذا المبدعُ موجودٌ، بشكلٍ «مُنْقطعٍ» عمّا

قبلَه، في اللّحظة الحاضرة ـ على هذا السّطح الأرضيّ المباشر، أم أنّه موجودٌ أيضاً بشكلٍ «متواصل» في أمكنةٍ وأزمنةٍ أخرى؟

إنّها أسئلةٌ تقود إلى أسئلةٍ أخرى، وهي جميعاً شبه غائبة عن قراءة الشعر العربيّ، نقداً وتقويماً، مع أنّها تشكّل المدار الأساس لكلّ قراءةٍ حقيقيّة. وبين أهمّ ما تشير إليه هذه الأسئلة، كما يبدو لي، غيابُ البعد الميتافيزيقيّ في النّظر النقدي السّائد إلى النّص الشعري، وإلى الإنسان والعالم، عبْرَ هذا النصّ.

هكذا لا تقدّم لنا شعريّة القراءة عالماً واضحاً ويقينياً.

إنها، على العكس، تدفع بنا إلى أبعدَ في أفق النّص الشعريّ. إنها شكلٌ من المعرفة يتماهى مع التغيّر والحركيّة والالتباس. وهي، لذلك، معرفة مفتوحةٌ، شأن النصّ ذاته، وشأنَ الإنسان والعالم.

إن شعريّة القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدواتِ اكتشاف، وعلاقات اكتشاف(*).

(*) من مقدمة «كلام البدايات» الذي يصدر قريباً عن دار الآداب ـ بيروت.