• دريافت ۱۴۰۱/۱۱/۰۶
• تأييد ۱۴۰۲/۰۷/۲۶

الإيديولوجية الوظيفية للغة فى إطار ديناميكية الفن لشعر وحياة أبى العلاء المعرى؛ دراسة مابعدحداثية وفق نظريات ألتوسير، وليوتار، وميرلو بونتى

نرجس توحيدى فر*، رجاء أبو على**
على گنجيان خنارى***

الملخّص

الشعر هو أحد عوامل ثراء أي لغة لأن كلمات القصيدة بسبب خاصية توليد الغموض تحمل معانى عدة وهذه المعانى تكتشف بمرور الزمن وأثناء القراءات المختلفة. كلما زادت التقنيات(التعبيرية واللفظية) المستخدمة في القصيدة، ازداد الحمل الدلالى لها. فبما أن شعر أبى العلاء المعري ذو وجوه متعددة لذا فهو يقبل قراءات مختلفة وتحديد هذه الأبعاد الجديدة لشعره يفتح أمامنا آفاقا جديدة للتعرف على فكره المميز. تهدف هذه المقالة إلى إظهار أبعاد جديدة لحياة وشعر هذا الفيلسوف باستخدام نظرية ألتوسير عن الإيديولوجيا ونظرية السرديات الكبرى لليوتار ونظرية الجسم لميرلو بونتي؛ يرى ألتوسير في نظريته أن الأيديولوجيا ظاهرة مادية موجودة في كل الناس، وليوتار في نظريته يرفض السرديات التي تدعي اليقين وتدعمها الهيمنة، وميرلو بونتي يعتبر الجسم أداة للإدراك والمعرفة في نظريته الإدراك الجسمي. فالغرض من هذا البحث هو تقديم تحليل ما بعد حداثى لشعر المعري ، والذي يشرح فيه كيف يحوّل المعري الفاعل الإيديولوجي إلى الفاعل الثوري وكيف يستفيد من اللغة والفن فى هذا الطريق. والسؤال الأساس لهذا البحث الذى يتبع المنهج الوصفى- التحليلى هو كيف يمكن تطبيق الإيديولوجية الألتوسيرية على شعر المعري وما هي السرديات الكبرى التي تم التساؤل عنها في شعره وكيف تجلت ديناميكية الفن فى لغة أبى العلاء الشعرية وأسلوب حياته؟ فالنتيجة الحاصلة للبحث هى أن الشعر عند المعرى هو أداة الثورة وليس الإعلام فقط. يمكن أن تظل الإيديولوجيا في شكل الكلمات فحسب، ولكن إذا أريد لها أن تدخل إلى مسرح الفعل، فيجب أن يكون لها مثال عملي. يتفهم أبو العلاء هذه الحقيقة ويحاول إظهار هذه الثورة العملية، وبالتالى يستخدم وسيلتين في آن واحد: الإعلام اللفظي يعني الشعر، والإعلام الفني يعني الأداء. في كلتا الوسيلتين، المبدأ هو التحدي والانزياح. فخطاب المعري هو خطاب ما بعد اليقين، والانتقال من اليقين إلى الشك، ويقدم فلسفة الاحتمال من خلال تحدي السرديات الكبرى في الشعر والفن.

الكلمات الرئيسة: الإيديولوجيا، ما بعد الحداثة، أبو العلاء المعرى، ألتوسير، ليوتار، ميرلو بونتى.

* طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران. Sahereh300@yahoo.com

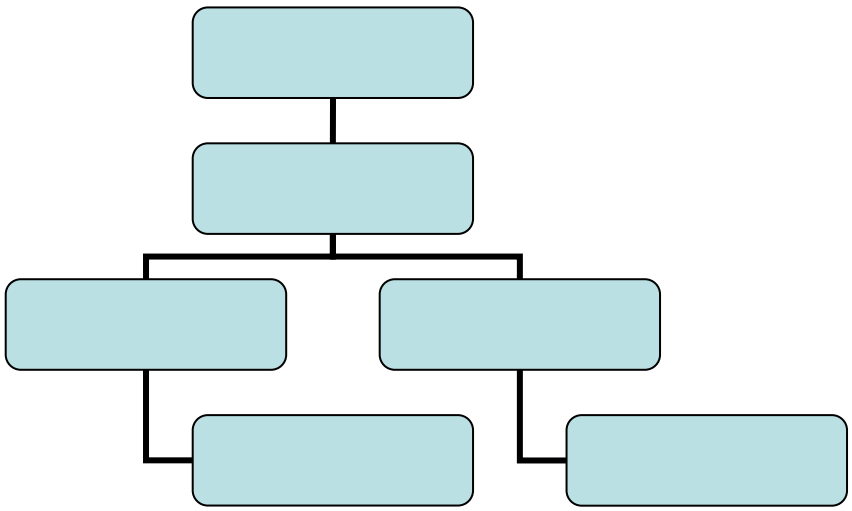
** أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران، (الكاتبة المسؤولة). raja@atu.ac.ir

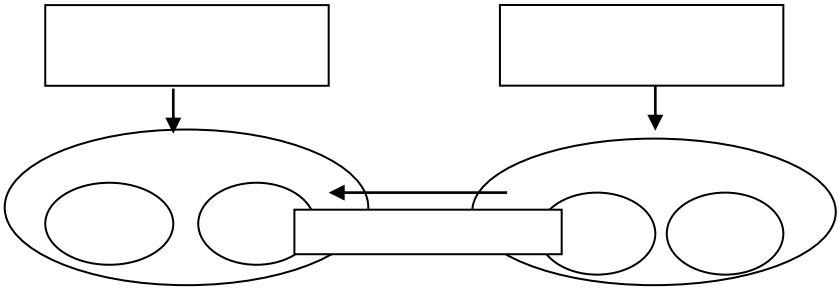
١. المقدمة

كان ظهور المدرسة الوظيفية أحد نتائج الحداثة. مدرسة اخترقت مختلف مجالات المعرفة وأثرت عليها. نتيجة أخرى للحداثة هي ولادة البحوث متعددة التخصصات التي فتحت مجالات مختلفة للبحوث العلمية ووفّرت الأرضية للربط بين العلوم المختلفة. ومن العلوم التي تأثرت بهذين التيارين علم اللغة والفلسفة والعلوم الاجتماعية. هذا وفي موروث النقد الماركسي الجديد، الذي أصبح النقد السائد في العالم منذ العقود الأولى من القرن العشرين، تتمتع الإيديولوجيا بمكانة خاصة.

لوى ألتوسير وجان فرانسوا ليوتار من بين فلاسفة علم الاجتماع الذين جعلوا إعادة تعريف الإيديولوجيا محور عملهم. على عكس ماركس، يعتقد ألتوسير أن الإيديولوجيا لها وجود مادي ولا يقتصر فقط على الطبقة الحاكمة، ولكن لكل شخص أيديولوجية يظهرها في أعماله. كما جان فرانسوا ليوتار، مستوحياً من نظرية الألعاب اللغوية لفيتجنشتين، يقترح نظرية السرديات الكبرى(ليوتار، ١٣٩٥: ١٦). يذكر ليوتار في نظريته أن الأنظمة المهيمنة، مع الإيديولوجيات التي تغرسها في المجتمع من خلال الأنظمة الدينية والتعليمية والفنية وغيرها، تهيمن على الأفراد وتسمي هذه الإيديولوجيات، السرديات الكبرى. لكن هناك أفكار نقدية تقف في وجه هذه السرديات ويطلق عليها ليوتار السرديات الصغرى. ففي نظريته، السرديات الكبرى، تتشابك الفلسفة واللغة والإيديولوجيا وعلم الاجتماع. من الناحية الأدبية يخلق ترتيب الكلمات في الشعر أيديولوجيا، ويسعى الشعر النقدي دائماً إلى إنتاج السرديات الصغرى. ثم ميرلو بونتى في نظريته، الإدراك الجسمي، يرى بأن جسم الإنسان هو الوسيلة الوحيدة لاكتساب المعرفة والوعي، الذي يرافقه منذ ولادته. هذه النظرية لها علاقة وثيقة بالفن لأنها مرتبطة بالتجسم ، لأن الفن يعني التجسيم. نظرًا لأن هذا المقال يسعى إلى شرح الجسمية في شعر وكذلك في حياة المعري، فإن نظرية ميرلو بونتى هي المجال الرئيسي للبحث.

إذا نسمى الشعر نوعاً من المسرحية اللغوية بما أنه يهتم بالمظهر كاهتمامه بالمعنى فبالتالي يمكن مقارنته بالعمل الفني. فـي هـذه الدراسـة تـم تحليـل شـعر أبـي العـلاء المعري، الذى كان دائماً مطمح نظر الكتاب والنقاد في تـاريخ الأدب العربـي بمـا فيـه من ثراء اللغة الأدبية والإيديولوجية، فشعره مجال التقـاء الفلسـفة واللغـة والإيـديولوجيا وعلم الاجتماع من جانب والفن من جهةأخرى؛ لذلك، فـي هـذه الدراسـة، مـن أجـل تطبيق نظرية الجسم في شعر المعري، بعد الدراسة اللغوية لشعره، التي ستتمّ في ضوء نظرية فيتجنشتين للألعاب اللغوية، واللغويات المعرفية، وتحليلها الإيـديولوجي القـائم على نظريتي ألتوسير وليوتار، تـم تحليلهـا الفنـي، حيـث تـتم معالجـة نـص القصـيدة كلوحة. لكن بالإضافة إلى تحليل شعر المعري، الذي استخدمه كوسيط لغوي، فقد تم أيضاً تحليل أسلوب حياته، وهو وسيطه البصري. وهذان المجالان فـي الواقـع، وهمـا شـعر المعـري وأسـلوب حياتـه مكمـلان لبعضـهما الـبعض فـي إيصـال رسـالته إلـى الجمهور. إذا اعتبرنا الجسم العنصر الأساسي للأداء الفنى، فإن الرسم البيـاني التـالي يوضح النموذج التحليلي للدراسة الحالية:





١-١. هدف البحث

الغرض من هذا البحث هو النظر إلى شعر المعري من منظار جديد. نظرة تحاول معالجة المزيد من زوايا تعبيره لتحقيق قراءة أكثر شمولاً له، لذلك، بالإضافة إلى استخدام العلوم المختلفة مثل اللسانيات والفلسفة والعلوم الاجتماعية، فإنه يستخدم أيضاً الفن لتحليل شعر المعري، وبالتالي لا يشير إلى شعره فحسب، بل أيضاً يعالج تعبيره، لأن التعبير يشمل تجليات الفكر في الشعر وأيضا تجلياته فى حركات الجسم. الغرض الآخر من هذا البحث هو قراءة ليوتارية- بيرفورمنسية، وبعبارة أخرى، قراءة ما بعد الحداثية له. الهدف الثالث تقديم نموذج جديد لقراءة الشعر بشكل عام. في هذا النموذج الجديد، بالإضافة إلى التعبير اللغوي، يُنظر أيضا في التعبير الجسمي ويتم تحليل الفن على أنه أداء وحركة. تعتبر هذه الدراسة الشعر كلوحة وتحلّل الجسم والحركة فيه. من ناحية أخرى، فإنه تحلل أيضاً أسلوب حياة المعري كأداء فني، ومن خلاله تبحث في أهمية الجسم والتجسم والأداء الفني في فكر وفعل المعري.

١-٢. أسئلة البحث

- كيف يمكن تطبيق الإيديولوجية الألتوسيرية على شعر المعري؟
- ما هي السرديات الكبرى التي تم التساؤل عنها في شعر أبي العلاء وحياته وكيف بنى ضدها سرديات صغرى وفق نظرية ليوتار؟

- ماهى النتيجة المتوقعة من تحليل نظرية الجسم المعرفية لمرلوبونتى وكيف تجلت ديناميكية الفن فى لغة أبى العلاء الشعرية وأسلوب حياته؟

١-٣. أسلوب البحث

وصف طريقة البحث في هذه المقالة مهم للغاية لأن المؤلفين حاولوا تقديم طريقة جديدة للتحليل. على الرغم من استخدام ثلاث نظريات في هذه المقالة ، فإن الطريقة لا تتمثل في تطبيق كل نظرية بشكل منفصل على شعر المعري ، ولكن يتم دمج جميع النظريات ووضعها في التحليل. في الواقع ، حاول المؤلفون تقديم تحليل شامل وجديد من خلال الجمع بين عدة نظريات ، كل منها هي أساس جزء من التحليل.

فإن الطريقة المقترحة هي تقديم نموذج تحليلي متعدد الأبعاد بحيث يؤخذ في الاعتبار الجسم الشعري، والتحليل اللغوي القائم على القراءة الإيديولوجية. ثم يتم تحليل وظيفتها في الأداء الفني ودراسة العلاقة بين وسيلتي الشعر ككلمات، والفن كأداء. ثم يتم تحليل الأبيات الشعرية كلوحات. ثم في الجزء الثاني من التحليل، دُرسَت كيفية تعامل المعرى مع الجسم وكيفية توظيفه في الحياة العملية ودراسة المكونات الفنية للسرديات الصغرى.

١-٤. خلفية البحث

في هذا القسم، نتطرق إلى المقالات والكتب فيما يتعلق بموضوع المقالة الحالية.

نقوم أولاً بفحص المقالات المكتوبة عن أيديولوجية ألتوسير:

- في مقال من محمد نژادايران(ربيع ١٣٩٧)، بعنوان «واكاوى نسبت ميان آگاهى و سوژه در انديشه سياسى لويى آلتوسر» يتم النظر في مسألة أهمية الفاعل(subject) في تحديد أيديولوجية ألتوسيرية ويعتقد المؤلف أن محاولة ألتوسير لفصل الوعي عن الذات قد أدت إلى تغيير جذري في البنيوية الماركسية

لأن ألتوسير بذلك يظهر أن الإنسان هو الفاعل في التاريخ. (حسن ، غلامرضا پیروز و مرتضی محسنی)

- مقال آخر بعنوان «خوانش شعر شفیعی کدکنی در دهه پنجاه بر اساس نظریه ایدئولوژی آلتوسر» من محمديان والآخرين(خريف ۱۳۹۸ش) يستخدم جزءً من أيديولوجية ألتوسير، الذي ينص على أن الأدب والفن جزء من الجهاز الإيديولوجي للدولة، وتنص على أن شفيعي كدكني كان قادراً على التحرر من هيمنة الإيديولوجية الحاكمة من خلال تقديم الشعر النقدي والسعي إلى تأسيس أيديولوجيته الخاصة.
- مقال آخر بعنوان «نظرة بنيوية على الفلسفة الماركسية لوى ألتوسير نموذجاً» من فريدة غبوة(مارس ۲۰۰۲) يبحث في أفكار ألتوسير باعتباره رائد الماركسية البنيوية وجهوده لإزالة الغبار عن الماركسية، موضحًا أن العلم من وجهة نظر ألتوسير يختلف عن الإيديولوجيا وأن هذه الإيديولوجية ليس لها تاريخ.

ومن المقالات الجدد التی کتبت حول المعری:

- «أسلوبية الإنزياح فی ديوان اللزوميات لأبی العلاء المعری(علی أساس نظرية جان كوهن)»(بهروز قربان زاده، جواد محمدزاده ورسول فتحی)

استنتج مؤلفو المقالة بأنه قد أكثر المعری فی استخدام التكرار الصوتی. شكّل الجناس فی ديوان اللزوميات ظاهرة فنية وصوتية قبل أن يكون وجهاً من أوجه البديع واستعمله المعری كظاهرة فنية وجمالية أحدثت فی قصائده نوعاً من الموسيقی والتنغيم والغرض من تلك المجانسة إما التنويع فی النص وإما إظهار تمكنه من المفردات.

- «روانشناسی تطبیقی رنگ‌ها در سقط الزند معری و دیوان رودکی بر پایه نظریه ماکس لوشر»(عبدالباسط عرب یوسف آبادی، فائزه عرب یوسف آبادی، سید باقر حسینی)

فی هذا المقال، من خلال مقارنة مجموعات الألوان في قصائد المعري ورودكي، استنتج المؤلفون أن المجموعتين الأولى والثانية من قصائد الشاعرين، التي تلعب دوراً مهماً في تحديد النتائج، هي نفسها تماماً.

أيضًا ، في مقال بعنوان "خطاب بصرى لما بعد الحداثة في آراء ليوتار مع نظرة على أعمال دوشامب" بقلم بهرماني وآخرين «گفتمان بصری پست مدرنیستی در آرای لیوتار با نگاهی بر آثار دوشان» (١٤٠٠ش) ، ناقش المؤلفون آراء ليوتار في الفن.

في مقال بعنوان الأنا والآخر عند موريس ميرلو بونتى؛ دراسة فی التحليل النفسی» (٢٠٠٦م) استنتج نزار نجيب حميد من وجهة نظر الوجوديين يعد وجود الآخر وجودا سلبيا للأنا لكن فی فكرة ميرلو بونتى وجود الآخر ضرورى للأنا.

من مقالات أخرى حول ميرلو بونتى يمكن الإشارة إلى «دور الإدراك الحسي في أداء مارينا أبراموفيتش بناءً على فكر موريس ميرلو بونتي »«نقش ادراک حسی در اجراهای مارینا آبراموویچ بر اساس اندیشه موریس مرلو پونتی» لسروندی و آخرين(١٣٩٩ش) ومقالة الظاهرية الجمالية المتمحورة حول الجسم عند ميرلو بونتیّ«پدیدارشناسی زیبایی شناختی تن محور مرلوپونتی» لمحجل و اصغری(١٤٠١ش)

المقالات التي تتعلق بموضوع هذه المقالة ليست قليلة لأن هذا البحث متعدد الأوجه ومتعدد التخصصات ، ولكن من خلال فحصها ، يتم الاستنتاج أن جميعها قد تناولت جزءًا فقط من مواضيعها وهذه المقالة مبتكرة تمامًا من حيث الموضوع والأسلوب.

٢. شرح موجز عن نظريات ألتوسير، وليوتار، وميرلو بونتى

تدرس الدراسة هذه شعر المعرى من منظور منشور ثلاثي الأبعاد تشمل الاستدعاء الإيديولوجي، وتفكيك السرديات الكبرى، ونظرية الجسم.

في القسم الخاص بالاستدعاء الإيديولوجي، تم أخذ الإيديولوجية الألتوسيرية في

الاعتبـار. لـوي ألتوسـير فيلسـوف فرنسـي ماركسـي جديـد فـي علـم الاجتمـاع قـدم الإيـديولوجيا إلـى العلـوم الاجتماعيـة بتعريـف عملـي عنـه. فمـن خـلال إدخـال الفاعـل(subject) إلـى آليـة الإيـديولوجيا، يلقـى الضـوء علـى البعـد الإجتمـاعي للإيديولوجيا ويعتقد أن الحكومات تستخدم آليات لفرض أيديولوجيتها المرغوبـة علـى المجتمع، وبالتالي ضمان كفاءة القوة المنتجة.

«طور لوى ألتوسير إسهامات غرامشى فى نقد النظرية التقليديـة للإيـديولوجيا مـن خـلال مفهومـه عـن "الممارسـة الإيديولوجيـة" التـى أكـدت علـى الأبعـاد الماديـة والمؤسسية للإيديولوجيا، "بمعنى أنها ليست فقط مجموعة أفكار أو قيم أو تمـثلات أو رموز، بل إن كل هذه الأشـكال التعبيريـة تتشـخص فـى مؤسسـات تتولاهـا بالإعـداد والتعهد وتتولى أمر تشذيبها وتوزيعها علـى نظـام اجتمـاعى واسع"»(صـالح الشـملان، ٢٠٢٠: ١٥٩).

بما أن رؤية أبى العلاء للأيديولوجيا تقوم على وظيفتها الاجتماعية، فإن مثل هـذا التعريف للأيديولوجيا هو أساس الدراسة الحالية.

أيضاً، فـي شـرح البعـد الثـاني، ينبغـي القـول إن نظريـة السـرديات الكبـرى التـى اقترحها عالم الاجتماع الفرنسي ما بعد الحداثي جون فرانسوا ليوتار، أُسـتخدم خلالهـا العديد من النظريات اللغوية والاجتماعية والفلسفية، بمـا فـي ذلـك نظريـة إيديولوجيـة ألتوسير. «طرح ليوتار، ومع صدور كتابه الأشـهر شـهرة «حالـة مـا بعـد الحداثـة» عـام ١٩٧٩، مقولته حول السرديات الكبرى والتى رسخت مكانته فى ثقافة ما بعـد الحداثـة بوصفه واحدا من أبرز مفكريها وأكثرهم تأثيرا. والسرديات الكبرى هى ذلك النمط من الخطابات التى تتمركز حول افتراضاتها المسبقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتـى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلاً عن أنها تنكر إمكانية قيام أى نوع مـن أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أى محاولةللتغيير أو النقد أو المراجعة»(الطائى وأبورحمة، ٢٠١١: ٤). تقول هذه النظرية إن الأنظمة الحاكمة عبر التاريخ، من خلال

إبراز أيديولوجيتها المرغوبة وتحويلها إلى الخطاب المهيمن، حولتها إلى السرديات الكبرى وحرمت السرديات الأخرى من إمكانية التعبير، ولكن مع ذلك، كانت هناك دائماً السرديات الصغرى التى رفعت علم الاحتجاج ووقفت ضد هذه السرديات الكبرى. «والسرديات الصغرى هى خطابات تتشكل من قبل جماعات أو تجمعات معينة لتحقيق أهداف محددة ذات طبيعة مرحلية ووقتية وبراغماتية ولا تحمل الطابع الشمولى ولا السلطوى القسرى للسرديات الكبرى»(نفس المصدر: ٥). إن الوقوف في وجه السرديات الكبرى هو السمة الرئيسية لشعر المعري وهو يقدم سردياته الصغرى من أجل تفكيك هذه السرديات الكبرى. لذلك، فإن استخدام هذه النظرية يساعد الدراسة الحالية على تحليل عملية اكتشاف الإيديولوجيا في شكل السرديات الكبرى والسرديات الصغرى. المعرى إنسان متعدد الأبعاد وذو شعر متعدد الأبعاد. فاعل ثوري استخدم قدرة الفلسفة وعلم الاجتماع واللغويات وجعل الشعر أداة للنضال. لكنه لم يقتصر على لغة الكلام فحسب، بل جعل لغة الفعل أداة فلسفته الثورية. والمعرى حوّل الخطاب السردي إلى الخطاب التنفيذي فى حياته العملية وبمعنى آخر، جسم لغته الشعرية وأيديولوجيته الشعرية.

والبعد الثالث الذى يتمحور حول نظرية الجسم وهذه النظرية لميرلو بونتى. فتتمّ المعالجة الفلسفية لأهمية الجسم والتجسيم في تفكير أبى العلا بناءً على وجهات النظر الفينومينولوجية لميرلو بونتي كما تتم دراسته الشكلى على أساس الفن.

فميرلو بونتي من خلال الفينومينولوجية يسعى إلى فهم ووصف علاقة الفاعل(subject) بالعالم الذي ينغمس فيه؛ عالم يُعطَى للفاعل عن طريق الإدراك(سبطى، ١٣٩٥: ٤٥ نقل عن: Gallagher, 2010: 184). «كما يرى بونتي الفينومينولوجيا، فهي مزيج من الذاتية والموضوعية. لذا، فإن العالم ليس فقط ما نفكر فيه، بل هو المكان الذي نعيش فيه؛ إنه عالم نعمل فيه؛ لدينا مشاعر ورغبات. وهو العالم الذي نحاول أن نعرفه»(اسدى والآخرون، ١٣٩٨: ١١ نقل عن: Mathewe:

p20). «يقود هذا المفهوم الأساسي لـلإدراك، الفينومينولوجيا إلى موضوع الجسم وظواهر الجسم كعضو في إدراك العالم، والاتصال بالعالم، والعمل في العالم»(سبطى و همكاران، ١٣٩٥: ٤٥). «من وجهة نظر ميرلو بونتي، يلعب الجسم دوراً مزدوجاً، كمشاهد وكموضوع أمام عيون الآخر. عندما أشعرُ بالآخرين، هناك أيضاً نظرة إليّ تنبع من الآخر. بعبارة أخرى، «أنا» لست الوحيد الذي هو مدرِك العالم، لكن في نفس الوقت أنا مدرَك للآخر الذى يشاهد ويشعر. جسمي هو الذي يرى جسم الآخر. جسم الآخر هو الامتداد المعجزي لقصديتى، وهذا يعني نوعا من التواصل مع العالم. الآخر مثل قطعة من جسمي نصنع معاً كلاً واحداً»(نفس المصدر).

«يرى ميرلو بونتي أن التعبير هو فعل تواصل بين الناس. يؤسس فعل التعبير عالماً لغوياً وعالماً ثقافياً. يمكن أن يظهر فعل التعبير في الفن والأدب والكتابة والفلسفة، وكلها احتمالات للعالم اللغوي والثقافي. من وجهة النظر هذه، لا يقتصر الحديث على اللغة المنطوقة، بل القول بالتواصل الفعّال مع الآخر في مواجهة معه. التعبير هو في الأساس تفاعلنا ومسار تفاعلنا. فن الأداء هو حدث يتعرض فيه المؤدي والجمهور لجسمية الآخر وإحساسه وحركته الجسمية. يصف ميرلو بونتي الجانب النشط للفاعل من خلال طرح مشكلة التعبير. تصف فنومنولوجيا ميرلو بونتي الفاعل في حالة غير مستقرة، يعتمد دائماً على الآخر ولا يستطيع الوصول إلى استقرار الفاعل المستقل، بهوية محددة وكلٍّ غير قابل للتغيير»(نفس المصدر: ٤٨ نقل عن: Merleau-ponty,2000:229).

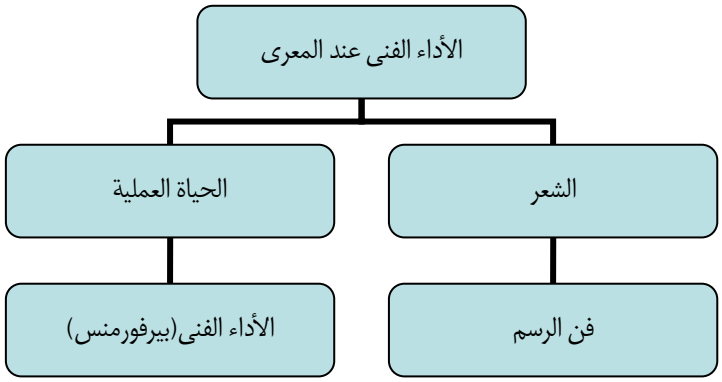
٣. المعرى وأداؤه الفنى

من أجل قراءة أفضل لأبي العلاء المعري، لا بد من تقصّى وسيلتَي تعبيره معاً، لأن هذا التعبير لم يتجل في شعره فحسب، ولكن أسلوب حياته يتماشى تماماً مع ما كان يفكر فيه.

فكانت العلاقة بين الأدب باعتباره الفن الخامس وأشكال الفن الأخرى من جانب،

وبينه وبين العلوم الأخرى مثل الفلسفة من جانب آخر، مثيرة للاهتمام ومثيرة للجدل. لطالما كانت هناك مقايضة بين هذه المجالات للفكر والعمل البشري؛ المدارس الأدبية التي وجدت طريقها إلى الفن ومدارس الفنون التي اخترقت الأدب والمدارس الفلسفية التي مهدت الطريق لتحليل وولادة المدارس. وفيما يتعلق بأبى العلاء المعري، فلن تكون القراءة العلمية شاملة بناءً على ما يقوله فقط، وعلينا أن نقترح نموذجا أكثر دقة وشمولية يمكنه تحليل المزيد من جوانب الوجود البشري؛ لذلك، استعانت هذه الدراسة بالفن في التحليل.

فالإيديولوجيا هو أساس عملنا لدراسة التفكير الشعري والعملي، كما نستخدم الفن لدراسة نوعية التعبير عن هذه الفكرة. لأن الفن يبدع ويتجلى بواسطة الجسم فنتطرق إلى شرح الجسم بناء على نظرية الجسم عند ميرلو بونتى. لذلك، فنستخدم فن الرسم لدراسة جسمية القصيدة وفن الأداء لدراسة الجسمية فى الحياة العملية عند المعري. فالدراسة الحالية، من أجل شرح أفضل للرسالة التي ينوي المعري إيصالها إلى الجمهور، تقوم باستكشاف جديد فتُحلل المعرى ليس كشاعر فحسب ولكن أيضاً كفنان.



٣-١. شعر المعرى كلوحة الرسم

في هذا الجزء من البحث، نحلل أمثلة لشعر المعري كنماذج. فأولاً، نقوم بفحص الإيديولوجية المقدمة في القصيدة بناءً على نموذج ألتوسير وليوتار، وثم نقوم بتحليل تلك الأبيات كلوحة من خلال مقارنتها بلوحة من لوحات فنان الفرنسي الشهير فرانسيس بيكابيا.

٣-١-١. النموذج الأول

ولـيس عنـدهمُ ديـنٌ ولا نَسـكٌ فـلا يغرُّنْـک أيـدٍ تَحمـلُ السُـبَحا
فكم شيوخٍ غـدَوا بيضـاً مفـارقُهم يُسـبِّحونَ وبـاتُوا فـی الخَنـا سُـبَحا

(المعرى، لا تا، ج١: ٢١٦)

١. التحليل الإيديولوجی

- هنا كان يمكن للشاعر أن لا يأتى بـ«نسك» لأنّ النسک كجزء من «الدين»، لكنه ذكرها ليقول إن هؤلاء الأفراد لا يمتلكون الدين الذي يدعونه فحسب، بل إنهم أيضاً لا يؤمنون بالأخلاق لأن المرء قد لا يكون لديه دين ولكنه يتقيّد بالمبادئ الأخلاقية وعلى عكسه الأشخاص الذين لديهم دين(على الظاهر) لكنهم لا ينتمون إلى الأخلاق.
- الشاعر أتى بـ «ليس» وكان يمكنه أن يعطف «نسک» على «الدين» و لا يذكر «لا» ولكنه لمزيد من التأكيد فقد أتى بـ «لا الشبيه بليس». ومن حيث المعنى، فإن نفي الجنس، كما يوحي اسمه، ينفي تماماً وجود الجنس؛ على عكس «ليس» الذي لا يتطلب ذلك. بمعنى أن الزهد والتقوى غير موجودين بينهم إطلاقاً، والدين ينعكس في مظهرهم فقط دون باطنهم.

- فى فعل «فلا يغرنک» استخدام نون التوكيد الخفيفة من طرق التأكيد وجاء به الشاعر بعد حرف الراء المشددة التى أيضاً فيه التوكيد على تحذير المخاطب بأن لا ينخدع بالسبحة.
- استخدام ضمير المخاطب فى فعل فلا يغرنک علامة إهتمام الشاعر بتجسيم قارئ القصيدة لإضفاء الطابع الشخصي عليه، ومن هذا المنطلق تحميله مسؤولية اختياراته لعمله وأحكامه حول الناس.
- فعل «تحمل»: هنا يمكن للشاعر أن يقول «في يده السبح» بدلا من «تحمل السبحا»، لكنه استخدم هذا الفعل لأنه يدل على وضع عبء على شخص أو شيء ما. وقصد الشاعر أن هذه السبحة هي عبء على هذه الأيدي، فهي مفروضة وما أخذوها برغبة الإيمان، وهذا يشير إلى الإيمان الظاهرى دون الإيمان الحقيقي.
- بيضا مفارقهم: هنا استخدم الشاعر النعت السببي، ولكن لماذا لم يقل «المفارق البيض» مثلاً وقدّم البيض على المفارق؟ القصد من هذا التقديم التنبيه على أن المقدم هو مناط الاستغراب، بمعنى أن الشاعر يؤكد على بياض شعر هؤلاء الناس ويتفاجأ عندما يكتشف أنه رغم تقدمهم في السن، فإنهم ما زالوا لا يتوقفون عن ارتكاب الأعمال القبيحة والمنافقة.
- «يسبحون» جملة حالية، وبينما تتعلق بالمصرع الأول لكنها وردت في المصرع الثاني، والغرض من هذا أولاً، تسليط الضوء على التناقض بين العبادة والتسبيح فى النهار والنفاق في الليل من خلال الجمع بين هذا الفعل وعبارة «باتوا في الخنا سبحا» وثانياً، تصبح جناس «يسبحون» و«سبحا» أكثر جمالا.
- الجناس التام بين «سبحا» في قافية البيت الأول «سبحا» في قافية البيت الثاني. غرض المعرى من هذا التكرار شدّ ذهن المتلقى وطلب الإصغاء والانتباه من أجل إقناعه، وحروف السين والحاء من الحروف المهموسة التى تصلح للتعبير

عما لا يرى بالعين المجردة وأيضا حرف المد «ا» التى تدل على تفجع الشاعر من هذا الرياء.

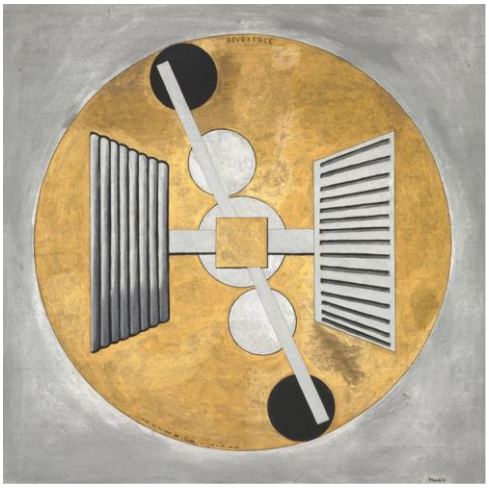
- بين «غدوا» و«باتوا» يوجد الطباق الذى يؤكد على الإزدواجية التى ظلّلت على فضاء البيتين ويبرز مفهوم النفاق.

كما يتضح، فإن عدد ضمائر الغائب في البيتين، والتي تشير جميعها إلى كلمة «الشيوخ» وأيضاً كلمة «أيدي» التي تنتمي إلى الشيوخ، هو خمسة، هذا العدد إذا أُضيف إلى كلمتَى الشيوخ والأيدي، يزداد العدد إلى سبعٍ يشير كلُه إلى مجموعة المخادعين، وهو على عكس مخاطب المعري وهو ضمير الكاف الذى أتى مرةواحدة. حيث ضمير الكاف مفرد والضمائر المتعلقة بالشيوخ والكلمة نفسها هي جمع؛ وهذا يدل على أن الأشخاص الذين تتم مخاطبتهم محاطون بجماعة المخادعين، وأن الإيديولوجية التي يمثلها الشيوخ أصبحت الإيديولوجية السائدة وأيديولوجية السلطة في المجتمع.

وكلا البيتين يدوران حول محور هذا الشيء، يعنى السبحة، والشاعر من أجل التأكيد عليها، جاء بالقافيتين الدالة عليها مع أن «سبحا» فى البيت الثانى لا تعنى السبحا فى البيت الأول ولكنها شبيهة بها فى الشكل، وأيضًا كلمة «يسبحون» تصنع الجناس مع سبحا في المصرع الأخير.

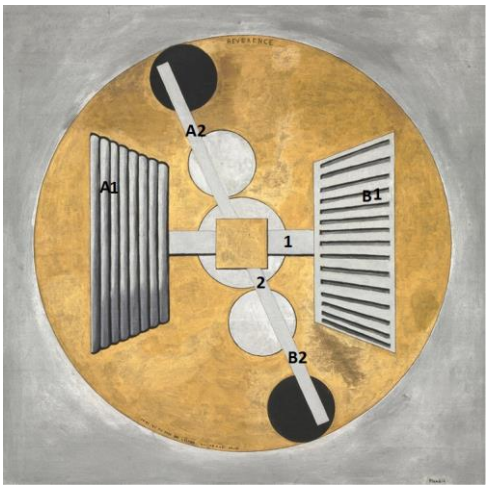
في هذه الأبيات، يتحدى أبو العلاء إحدى السرديات الكبرى لإيديولوجيا السلطة، وهي ضرورة مراعاة الشعائر الدينية ولو بالظاهر، والحكم على أن فلاناً صالح أو غير صالح وفقاً لمظهره الديني أو غير الديني. ويروي أبو العلاء السردية الصغرى وهى التشكيک أمام هذه السردية الكبرى. فخاطب المتلقى مباشرة بصيغة المخاطب وطلب منه بألا ينخدع بالمظهر الديني للناس، لأنهم يظهرون أنفسهم متدينين في العلن، لكنهم لا يترددون في ارتكاب أي إثم في السر. إذن، يسمح التشكيک للقارئ بإعادة التفكير في المعايير بشكل أعمق وعدم الاقتناع بالمظهر الخارجى للحكم على الأشخاص.

۲.تحليل الجسم الشعرى بناء على لوحة الرسم



تسمى هذه اللوحة Révérence ورسمها الفنان الفرنسي الشهير فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) عـام ۱۹۱۵م (https://www.dsmangus.com/words/ 2019/5/1/praising-the-future). من السمات البارزة لأعمال هذا الفنان، الـذي يعتبر من الشخصيات المؤثرة في أسلوب الدادا، التباين بين العناصـر وخلـق التصـاوير الشبيهة بالآليات الصناعية. كما رأينا فإن استخدام صنعة التضـاد والطبـاق، وأسـلوب التقديم والتأخير، من أبرز سمات أسـلوب المعـري الشـعرى. بهـذا المعنـى، يمكـن أن تكون هذه اللوحة المبنية على الطباق نموذجاً جيداً لتحليل شعره. في هـذا التحليـل، نوضح نقطة مهمة وهي كيف يمكن أن يكون العمل منسـجماً رغـم التناقضـات التـى تنمو فى داخله، أو بعبارة أخرى، كيف يمكن للتناقضات أن تخلق الانسجام؟

لتحليل عناصر هذه اللوحة، نفترض لها محورين:



عند طرفي المحور رقم واحد(A1-B1) يوجد مربعان متساويان في الحجم والمختلفان فى الشكل. والفرق هو أن المربع A1 به أخاديد عمودية وبارزة، والمربع B1 به أخاديد أفقية وعمقية. يحتوي المحور الثاني(A2-B2) أيضاً على دائرتين فى كل جانب، أي هناك دائرتان باللونين الأبيض والأسود في القسم A2 وفي القسم B2. هذان الجزءان لهما تناقضات خارجية وداخلية؛ التناقض الداخلي بينهما هو أنها يتكون من دائرتين بلونين متباينين، وتناقضهما الخارجي هو أن الجزء الأكبر من الدائرتين البيضاء والسوداء A2 يميل إلى يمين المحور، ولكن الدائرتان فى B2 تميلان أكثر إلى يسار المحور. ولكن النصفان يتوازنان بالنسبة للمحور المركزى على الرغم من تناقضهما.

وفي المثال الشعري نرى أن مصرعي البيت الأول متعارضان في المعنى:

ليس لديهم دين لديهم مسابح في أيديهم

المقطع الثالث هو أيضًا عكس المقطع الرابع(مع توضيح أن الجملة الحالية «يسبحون» تنتمي إلي المصرع الأول من حيث المعنى):

يسبحون بالغداء يبيتون فى الخانة

نتيجة لذلك، يمكن القول أن المحور الأول(آ١ و ب١)، بشكلين متساويين ولكن متعاكسين، يشير إلى التناقض وفي نفس الوقت يشير إلى توازن المصراعين في البيت الأول، ولكن المحور الثاني، على الرغم من أن له نصفين متساويين فى الحجم، ولكنه ليس في شكل خط مستقيم، فهذا الانحراف لم يختل التوازن. هذا الانحراف يتمثل فى كلمة «يسبحون»، والتي، مع انتمائها المعنوي واللفظي إلى المقطع الثالث، ورد ذكرها في المقطع الرابع. والسبب في ذلك كما اتضح هو لفت الانتباه إلى الجناس بين يسبحون وسببا بتقريبهما من بعضهما البعض، ونتيجة لذلك تم التركيز بشكل أكبر على موضوع النفاق. يدور المحوران ١ و ٢ في هذا الشكل حول محور مربع يقع على محور دائري. بنفس الطريقة، يمكن القول أن المعنى متناوب بين هذه المصارع الأربعة أي أن معناها مترابط.

من ناحية أخرى، إن رسام هذه اللوحة يركز بشكل كبير على الشكلين الهندسيين المربع والدائرة. في خلفية الصورة، يتم وضع صورة دائرة ذهبية على مربع رمادي، وفي وسط الصورة يتم وضع صورة مربعة ذهبية على دائرة رمادية. في شرح معنى هذه الأشكال الهندسية، يجب أن يقال أن المربع يرمز إلى الذكورة والانضباط والقوة والأمن والثقة، وشكل الدائرة يرمز إلى الأنوثة والخلود والعالم واللغز. عندما ندقق في الصورة، نرى أن الغلبة تكون لشكل المربع، لذلك في المحور ١، تم تصميم مربعين ليكونا أعلى من المكونات الأخرى للصورة. أيضاً، من حيث مساحة الخلفية، المربع هو خلفية الصورة بأكملها وهو يشمل كل الصور فى هذه اللوحة. لذلك، يمكن الاستنتاج أن الرسام، على الرغم من جميع التوازنات والإتساقات الموجودة في الصورة، سعى أيضاً إلى استحداث نوع من القوة؛ كما يريد المعري أن يحذر في هذه الأبيات من أن أيديولوجية النفاق قد هيمنت على المجتمع بالسلطة التي تستمدها من النظام الحاكم.

من ناحية أخرى، يقع المربعان على طرفي المحور الأول فى مقابل بعضهما البعض مما يدل على الديالوج والحوار، حيث خاطب المعري الجمهور مباشرة في هذه البيت وتحدث معه و حذره من الخدعة.

٣-١-٢. النموذج الثانى

هَل يَغسلُ الناسَ عن وَجهِ الثَّرَى مَطَرٌ؟ فما بقوا لم يُبارح وَجهَهُ دَنَسُ
والأرضُ لَيسَ بمَرجُوٍّ طَهارتُها إلا إذا زالَ عَن آفاقِها الأنَسُ

(المعرى، لا تا، ج٢: ٢٢)

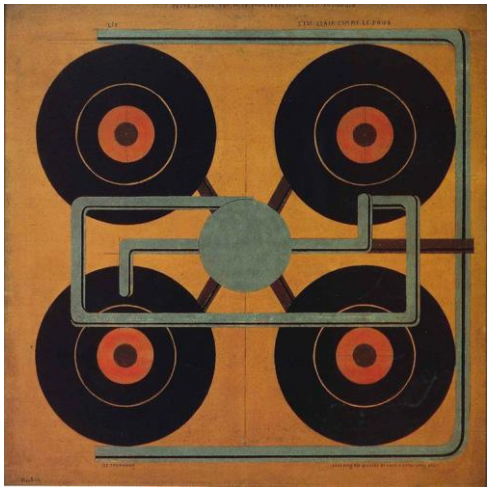
١. التحليل الإيديولوجى

- الاستفهام في شعر المعري لدعوة القارئ على التفكير ومشاركته في التجربة العقلية للشاعر مع أن المعري يتوقع قبول رأيه من القارئ. هنا الاستفهام فيه معنى التمنى. الاستفهام جاء بـ «هل» يطلب به التصديق والشاعر لا يسأل لطلب الإجابة بل يسأله ليبين سبب هذا التمنى فى المصرع الثانى و فى البيت التالى.
- تقديم المفعول به: قدم المفعول به لتخصيصه بالفعل. يعني غسل البشر فقط، لأن السبب الوحيد لفساد الأرض وتلوثها هو البشر. فالشاعر أراد من تقديم المفعول به على الفاعل تخصيصه بالفعل لكونه أهم، والتخصيص هو قصر الحكم على المقدم أى قصر حكم المفعول به على الفعل ومعنى ذلک وكأنه هو فقط الذى ينطبق عليه هذا الوصف أى هو الذى يختص بالغسل.
- ليس + إلا: اسلوب النفى والاستثناء «وأما الخبر بالنفى والإثبات نحو ما هذا إلا كذا وإن هذا إلا كذا فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشک فيه»(الجرجانى، ١٩٦٩: ٣١٧)، الجرجانى يجعل النفى والاستثناء أبلغ من إنما. والاستفهام أعقب بالقصر لإزالة الشک.

كما نرى في هذه الأبيات تجسمين بشريين وتجسمين مكانيين، وكلاهما لهما نفس المعنى وهما الناس مع الأنس والثري مع الأرض. كلمة الوجه هي المشترك بين الإثنين. من ناحية أخرى، فإن الفعل الوحيد لهذين البيتين في فعل يغسل والمطر فاعله. هذه الإيديولوجية القائلة بأن الإنسان هو خليفة الله فى الأرض هي السردية

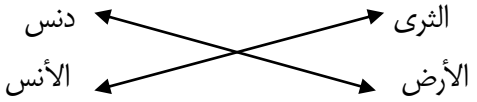
الكبرى. في المقابل، نرى في هذه الأبيات أن الوجه منسوب إلى الأرض بدلاً من أن ينسب إلى الإنسان، أي أن الشاعر يرى الأرض جديرة بأن يكون لها وجه بدلاً من الإنسان. كما أن هناك أربع كلمات في هذه الأبيات تنتهي بحرف "السين" وهي: "الناس"، و"ليس"، و"دنس"، و"أنس"، والتي تقدم معاً تلخيصاً لكلمات الشاعر في هذين البيتين. من ناحية أخرى، فإن الكلمتين "أنس"، و"دنس"، وهما قوافي البيتين، فتشكلان جملة تعبر عن السردية الصغرى لهذه الأبيات: الأنس دنس.

٢.تحليل الجسم الشعرى بناء على لوحة الرسم



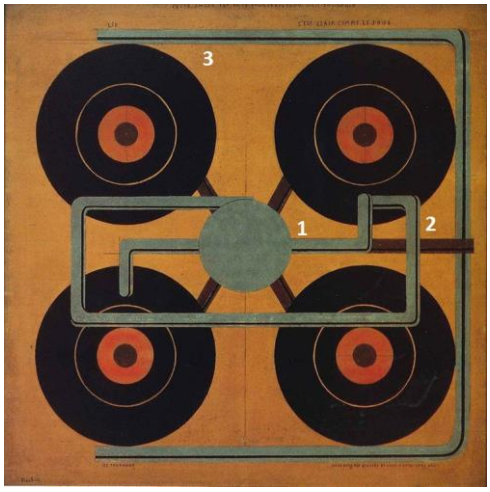
تسمى هذه اللوحة This things is made to perpetuate my memory ورسمها أيضاً بيكابيا عام ١٩١٥م(https://visualmelt.com/Francis-Picabia).

يمكن القول أن نمط ترتيب الكلمات في هذه الأبيات هو صليب. إذا استخرجنا الكلمات المهمة في هذه الأسطر الأربعة، فسيتم إنشاء النمط التالي:



فالثري والأنس من جهة، والأرض ودنس من جهة أخرى، يخلقان معا قصدية الشاعر.

وفقًا لبداية ونهاية هذه الأسهم، فإن السؤال الأساسي الذي يطرحه الشاعر في المصرع الأول هو نقطة البداية لكلى المحورين: يبدأ المحور الأول من المصرع الأول وينتهي بالمصرع الأخير. يبدأ المحور الثاني أيضاً من المصرع الأول وينتهي بالدائرة المركزية. وهذا يدل على أهمية طرح هذا السؤال في أيديولوجية أبي العلاء ومركزيته، ويدل على أن تفكير المعري يقوم على التساؤل وإثارة الشك.



كما يسلط المحور الأول الضوء على نمطين مهمين مستخدمين في هذه الأبيات، وهما أسلوب الاستفهام في المصرع الأول وأسلوب النفي والاستثناء في المصرع الرابع؛ بطريقة ما، يمكن فهم الإيديولوجية المعبَّر عنها في هذه الأبيات من خلال ربط هذين المصرعين.

كما يربط المحور الثالث المصرع الثاني بالمصرع الرابع، فنقطة بدايته «دنس» ونهايته «أنس». هاتان الكلمتان، وهما قوافي بيتين، تشكلان معاً جملة تعبر عن معنى هذا النص الشعري وهي: الأنس دنس.

٣-٢. الحياة العملية للمعرى وفن الأداء (بيرفورمنس)

في هذا النوع من الفن، يكون المؤدي والمخاطب معاً في حدث الأداء أو، على حد تعبير ميرلو بونتي، في عالم مشترك بسبب الحضور والتشابك الجسمي. على عكس الرسم أو النحت، فإن فن الأداء ليس منتجاً كاملاً وحدثاً سابقاً، والذي يُعرض الآن للمخاطب كموضوع(object)، بل إنه تجربة حية، وحدث حاضر ومستقبلي. حاضر، لأن المؤدي والمخاطب قريبان بالضرورة من بعضهما البعض ويتعرضان للتجربة، والمستقبل، لأنه حدث لا يمكن التنبؤ به. فن الأداء هو حدث مفتوح غير مكتمل، مع نتيجة غير معروفة ويخضع للتفاعل بين المخاطب والمؤدي. المؤدي والمخاطب هما شخصان لديهما علاقة ما قبل الإدراك مع بعضهما البعض قبل أي علاقة فكرية، بسبب جسميتهما وحساسيتهما، وفي هذه العلاقة التفاعلية، كلاهما يتأثران ويشاركان بنشاط في الفعل. وحول افتراق هذا الفن والوسائط الفنية الأخرى يمكن الإشارة إلى حضور المخاطب في العمل، وعدم القدرة على التنبؤ بالنهاية بسبب حضور المخاطب ومشاركته، وعلاقة المخاطب المادية بالعمل بدلاً من مجرد النظر إلى العمل، وأهمية عملية تقدم العمل بدلاً من العمل الفني النهائي.

بالنسبة لأبى العلاء المعرى، الشعر هو أداة الثورة وليس الإعلام فقط. يمكن أن تظل الإيديولوجيا في شكل الكلمات فحسب، ولكن إذا أريد لها أن تدخل إلى مسرح الفعل، فيجب أن يكون لها مثال عملي. يتفهم أبو العلاء هذه الحقيقة ويحاول إظهار هذه الثورة العملية، وبالتالى يستخدم وسيلتين في آن واحد: الإعلام اللفظي يعني الشعر، والإعلام الفني يعني الأداء. في كلتا الوسيلتين، المبدأ هو التحدي والانزياح. خطاب المعري هو خطاب ما بعد اليقين، والانتقال من اليقين إلى الشك، ويقدم فلسفة الاحتمال من خلال تحدي السرديات الكبرى في الشعر والفن. أبو العلاء يسعى إلى الوظيفية. يريد وظيفة من اللغة، ومن الفلسفة، ومن الإيديولوجيا، ومن الجسم. بالنسبة للمعرى، للغة وظيفة إعلامية من حيث الشكل والمضمون، فبالنسبة له،

الفلسفة ليست مجرد تفسير للوجود، ولكن يجب أن تكون الفلسفة قادرة على القيام بدور فعال في حياة الإنسان اليومية. على حد تعبير فيتجنشتين، «معالجة الفيلسوف تجاه مشكلة ما يشبه علاج مرض ما»(حسن پور، ١٣٨٦: ١٧). يجب أن تكون الفلسفة نشاطاً وليست نظرية. لا ينبغي أن تكون الإيديولوجيا مجموعة من الأمور التي يجب القيام بها وما لا يجب، ولكن يجب أن تكون قادرة على توفير طريقة لدخول الفكر فى مجال العمل. يجب أن يصبح الجسم أيضاً مظهراً من مظاهر الإيديولوجية نفسها. تظهر نتيجة تفعيل هذه المكونات في حياة المعرى العملية؛ نفس الشيء الذي تم تحليله في هذه الدراسة كفن الأداء. فن الأداء هو فن طليعي، ومفاهيمي، واحتجاجي وثوري يركز على جسم الفنان. يجمع فن الأداء بين عناصر الفنون المرئية والسمعية والأدائية والثقافة الشعبية والحياة اليومية ليقدمها من خلال جسم الفنان الذي هو مجرد أداة فنية، وعقله الذي له بنية أيديولوجية. يمكن أن يكون هذا الأداء في أي مكان وفي أي وقت وكم يستغرق من الزمن. تأثر هذا الفن الأدائي بنموذج أداء الكاتب المسرحي والمخرج الألماني بيرتولت بريخت، وحاول فنانو السبعينيات، الذين كانوا غير راضين عن تسليع الفن وأعطوه مهمة مفاهيمية واحتجاجية، التأكيد على عنصر المشاركة الاجتماعية(شاهميرى، ١٣٨٦: ٢٠٩ به نقل از دامود، ١٣٨٤: ١١٩و١٢٠). في هذا الأداء، يكون جسم الفنان هو الأداة الرئيسية لعمله لأنه في هذا النوع من الأداء يكون كل شيء حقيقياً وليس مسرحياً.

يتميز الأداء الفني للمعري، أي أسلوب حياته العملي، بجميع خصائص فن الأداء. فحياته العملية طليعية وثورية ومفاهيمية. وفي هذا الأداء، يجعل من جسمه فاعلاً؛ الحياة الزهدية القائمة على الضغط الشامل على الجسم هي السمة الرئيسية لهذا الأداء: فهو يحرم جسمه من الاستمتاع بتناول اللحوم والمنتجات الحيوانية ويقول:

فَلا تَأكُلَن ما أخرَجَ الماءُ ظالماً ولا تبغَ قوتاً مِن غَريضِ الذَّبائحِ
ولا بيضَ أَمّاتٍ أرادَت صريحةً لأطفالها دونَ الغَوانِي الصَّرائحِ

ولا تفجعـنَّ الطيـرَ وهـى غَوافـلٌ بمـا وَضَـعت فـالظلمُ شـرُّ القَبـائحِ

(المعرى، لا تا، ج١: ٢١٨)

ولا يتزوج، ويحرم جسمه من اللذة الجنسية، لا يصبح أباً ويحرم جسمه من بهجة بقاء النسل، ويقول:

فَاللُّبُ إنْ صَحَّ أعطَى النفسَ فترتَها حتـى تمـوتَ وسـمّى جِـدَّها لَعبـا

(المعرى، لا تا، ج١: ٩٥)

فهو يرتدي ملابس خشنة ويعيش بتقنع ويقول:

لكـن أُقضِّـى مُـدتى بِتَقَنُّـعٍ يُغنـى وأفـرَحُ بِاليَسـيرِ الأروَجِ

(المعرى، لا تا، ج١: ٢٠٤)

ولا يخرج حتى من البيت ويقيد جسمه ويقول:

أرانِـى فـى الثلاثـةِ مِـن سُـجونِى فَـلا تَسـأل عـن الخبـرِ النّبيـثِ

لِفَقـدِى نـاظرَى ولُـزومِ بَيتـى وكـونِ الـنفْسِ فـى الجسـدِ الخبيـثِ

(المعرى، لا تا، ج١: ١٨٨)

وكل هذا يجعله مؤدياً فنياً ناجحاً. الغرض الرئيسي من هـذا الأداء هـو الاحتجـاج. وإذا كان المعرى يعبر عن احتجاجه للمجتمع بالشعر، فإنه بأدائه، يظهر هذا الاحتجاج للمجتمع أى التعليم الكلامى إلى جانب التعليم العملي، وهذا ما يجعل رسالته خالـدة. لكن لماذا يريد المعري الجمع بين رسالته اللغوية-الأدبية والأداء الفنـي؟ مـن أهدافـه الرئيسية يمكن الإشارة إلى اللامركزية في النص، والرغبـة فـي الموضـوعية والتصـور، والتدريب المباشر لخلق الحافز.

في حياة المعـري العمليـة أيضـاً، الاهتمـام بالجسـمية مشـهود؛ فـلا تشـمل هـذه الجسمية جسم الإنسان فحسب، بل تشمل أيضاً كائنات أخرى. فهو لا يأكل لحم أي حيوان بل ويتجنب أكـل المنتجـات الحيوانيـة وهـذا يشـير إلـى اهتمامـه بالجسـمية. تعكس عزلة أبى العلاء أيضـاً فلسـفته الجسـمية. فهـذه الجسـمية التـى هـى قصـدية

بالتأكيـد، تبـدّل أسـلوب حياتـه إلـى أداء فنـي كـان مقصـوداً بالتأكيـد. بالإضـافة إلـى الاعتماد على الجسم وكونه حقيقياً، فإن الخصائص الأخرى مثـل الزمانيـة والمكانيـة وقابلية الاحتجاج والمشاركة والوسائط هـي مـن بـين المكونـات التـي تحـول أسـلوب الحياة العملي إلى الأداء الفنى.

۴. نتيجة البحث

من خلال دراسة شعر وحياة المعري توصل البحث الحالي إلى استنتاج مفـاده أن فـن وجسدية الظواهر مهمّان للغاية في تفكيره. فهـو يجسـد إيديولوجيتـه بطـرق مختلفـة ، حيث يعتقد ألتوسير في نظريته بأن الإيديولوجيا لهـا وجـود مـادي. أيضًـا ، كمـا يقـول ليوتار، فإن سمة عمل ما بعد الحداثى هي عدم الإيمان بالسـرديات الكبـرى، وبالتـالي يتحدى المعري السرديات الكبرى في شعره وفـي أسـلوب حياتـه ويرفضـها. مـن هـذه السرديات الكبرى: الحكم على خير البشر أو شرهم على أساس مظهرهم الشـرعي أو غير الشرعي، وضرورة الزواج والإنجاب لجميع البشر، و قدوم الإنسان فى هـذه الـدنيا كنعمة، و الإنسان خليفة الله في الأرض وأشرف المخلوقات.

من الناحية اللغوية إذا اعتبرنا مكونات الصورة المرسومة ككائن يتكون من أعضـاء متعددة، فإنّ تقسيم نص القصيدة إلى وحدات لغوية دلالية، والتي هـي أيضـاً كأعضـاء متعددة للكائن، وتحليل موضع هذه الوحدات وعلاقة بعضها ببعض مـن أجـل تكـوين كلٍ متماسكٍ سيعني قراءة جسمية للشـعر علـى أسـاس الرسـم. و مـن ناحيـة أسـلوب الحياة العملى فيتميز الأداء الفني للمعري، بجميع خصائص فن الأداء. فحياته العملية طليعية وثورية ومفاهيمية. وفي هذا الأداء، يجعل من جسمه فاعلاً. فالنباتية، وإهمال الملذات كالتواصل الاجتماعي مع النساء وإنجـاب الأطفـال، والعزلـة وحـبس الجسـم وإبعاده عن البشر، هي من بين المكونات الجسمية في أسلوب حياة أبى العلاء.

فهرس المصادر

- اسدی، سعید و حجت گودرزی و نرجس توحیدی فر(خریف وشتاء ١٣٩٨ش)؛ «تحلیل تطبیقی ادراک بدنمند نزد ملاصدرا و موریس مرلو-پونتی»، فلسفه تحلیلی، العدد ٣٦، صص ٥-٢٢.
- بهرماني، سهیلا وحسین اردلانی ونفیسه نمدیان پور وپرناز گودرزپروری(شتاء ١٤٠٠ش)؛ «گفتمان بصری پست مدرنیستی در آرای لیوتار با نگاهی بر آثار دوشان»، پژوهش های فلسفی، المجلد ١٥، العدد ٣٧، صص٤٥٠-٤٦٨.
- حسن پور، علی رضا(١٣٨٦ش)؛ «وظیفه فلسفه از نظر ویتگنشتاین»، فصلیة علامه، العدد ١٤، صص ٤٧-٦٦.
- دامود، احمد(١٣٨٤ش) بازیگری و پرفورمنس آرت، تهران: نشر مرکز.
- سبطی، صفا و زهرا رهبرنیا و مهدی خبازی کناری(خریف ١٣٩٥ش)؛ «مفاهیم فلسفی مرلوپونتی: بستری برای تحلیل هنر تعاملی نگاهی به پرفورمنس «کشتزار» ، کیمیای هنر، المجلد الخامس، العدد ١٩، صص ٤٣-٥٥.
- سروندی، لیلا وشمس الملوک مصطفوی واسماعیل شفیعی(صیف ١٣٩٩ش)؛ «نقش ادراک حسی در اجراهای مارینا آبراموویچ بر اساس اندیشه موریس مرلو پونتی» تئاتر، العدد ٨١، صص١٣-٣٠.
- شاهمیری، آزاده(١٣٨٦ش)؛ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مشترک میان رقص سماع و پرفورمنس آرت(هنر اجرا)»، فصلیة هنر، العدد ٧٣، صص ٢٠٦-٢٢٧.
- عرب یوسف آبادی، عبدالباسط وفائزه عرب یوسف آبادی وسید باقر حسینی(ربیع وصیف ١٣٩٨ش)؛ «روانشناسی تطبیقی رنگ‌ها در سقط الزند معری و دیوان رودکی بر پایه نظریه ماکس لوشر»، زبان و ادبیات عربی، ، العدد ٢٠، صص ١-٢٤.
- قربان زاده، بهروز وجواد محمدزاده ورسول فتحی(٢٠١٨م)؛ «أسلوبية الانزياح في ديوان "اللزوميات" لأبي العلاء المعرّی (على أساس نظرية جان كوهن)»، اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٤، العدد ١، صص ٨٧-١١٣.
- لیوتار، ژان فرانسوا(١٣٩٥ش)؛ وضعیت پست مدرن، گزارشی درباره دانش، ترجمه حسینعلی نوذری، الطبعة الخامسة، تهران: گام نو.
- محجل، ندا ومحمد اصغری(ربیع وصیف ١٤٠١ش)؛ «پدیدارشناسی زیبایی شناختی تن محور مرلوپونتی»، متافیزیک، المجلد ١٤، العدد ١، صص٧١-٨٧.

- محمدیان، حسن وغلامرضا پیروز ومرتضی محسنی(خریف ۱۳۹۸ش)؛ «خوانش شعر شفیعی کدکنی در دهه پنجاه بر اساس نظریه ایدئولوژی آلتوسر»، شعرپژوهی(بوستان ادب)، دانشگاه شیراز، المجلد الحادی عشر، العدد۳، صص ۱۶۹-۱۸۸.
- نژادایران، محمد(ربیع ۱۳۹۷ش)؛ «واکاوی نسبت میان آگاهی و سوژه در اندیشه سیاسی لویی آلتوسر» پژوهش‌های فلسفی، المجلد ۱۲، العدد ۲۲، صص ۱۳۷-۱۵۲.

المصادر العربية

- الجرجانی، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن(لا تا)؛ دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجی، القاهرة: مكتبة القاهرة.
- صالح الشملان، أسعد(أبريل ۲۰۲۰)؛ «من الأيديلوجيا إلى الخطاب: دراسة فی المقاربة ما بعد البنيوية لمفهوم الخطاب السياسی» دراسات، المجلد الحادی والعشرون، العدد الثانی، صص ۱۵۵-۱۷۸.
- الطائی، معن و أمانی أبورحمة(۲۰۱۱)؛ الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، القاهرة: مؤسسة أروقة للترجمة والدراسات والنشر.
- سارتر، جان پول(لا تا)؛ ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمی هلال، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- غبوة، فريدة(مارس ۲۰۰۲)؛ «نظرة بنيوية على الفلسفة الماركسية لوی ألتوسير نموذجاً» البصائر، المجلد٦، العدد ۱، صص ۲۰۳-۲۳۰.
- المعری، أبوالعلاء(لا تا)؛ اللزوميات، مجلد ۱و۲، تحقيق أمين عبدالعزيز الخانجی، بيروت- القاهرة: مكتبة الهلال- مكتبة الخانجی.
- نزار نجيب حميد (۲۰۰٦م)؛ «الأنا والآخر عند موريس ميرلو بونتی؛ دراسة فی التحليل النفسی»، آداب الرافدين، المجلد ٤٤، العدد ۱، صص ٤۰۱-٤۳۰.

المصادر الإنجليزية

- Gallagher, shaun.(2010). "Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception", *Topoi*, 29: 183-185.
- Mathews, E. *A Guide for the Perpieced*, New Yorke, Continuum Internatinal Publishing Group, 2006

- Merleu-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*, Colin Smith(trans.), Rutledge, London and New York, 1988.

Bibliography

- Asadi, Saeed, Hojjat Guderzi and Narjes Tahidi Far (autumn and winter 2018); "Comparative analysis of corporeal perception according to Mulla Sadra and Maurice Merleau-Ponty", Analytical Philosophy, No. 36, pp. 5-22.
- Behrmani, Soheila and Hossein Ardalani, and Fiseh Namdianpour, and Parnaz Guderzparori (1400), "Postmodernist Visual Discourse in Lyotard's Opinions with a Look at Duchamp's Works", Philosophical Research, Year 15, Vol. 37, pp. 450-468
- Hasanpour, Ali Reza (2016); "The duty of philosophy according to Wittgenstein", Allameh Quarterly, No. 14, pp. 47-66.
- Damoud, Ahmad (2014) Acting and Performance Art, Tehran: Nahr-e-Karzan.
- Sabti, Safa and Zahra Rahbarnia and Mehdi Khabazi Kanari (Fall 2015); Merleau-Ponty's philosophical concepts: a platform for the analysis of interactive art, a look at the performance of "Keshtazar", Chemistry of Art, Vol. V, No. 19, pp. 43-55.
- Sarvandi, Leila and Shamsul Mouluk Mustafavi and Ismail Shafiei (2019) "The role of sensory perception in the performances of Marina Abramovich based on the thought of Maurice Merleau-Ponty" Theater, No. 81, pp. 13-30
- Shahmiri, Azadeh (1386); "Comparative examination of the common components between Sama dance and performance art", Honar Quarterly, No. 73, pp. 206-227.
- Arab Yousefabadi, Abdul Basit and Faizah Arab Yousefabadi and Seyed Bagher Hosseini (spring and summer 2018); "Comparative psychology of colors in Al-Zand Ma'ari and Divan Rudaki based on Max Loescher's theory", Arabic Language and Literature, No. 20, pp. 1-24.
- Gurbanzadeh, Behrouz, Javad Mohammadzadeh, and Rasoul Fathi (2018 AD); “The Stylistics of Displacement in the Diwan of “Necessaries” by Abi Al-Alaa Al-Ma’arri (based on Jean Cohen’s theory)”, Arabic Language and Literature, Vol. 14, No. 1, pp. 87-113.
- Lyotard, Jean Francois (2015); Postmodern situation, a report on knowledge, translated by Hossein Ali Nozari, 5th edition, Tehran: Gam Nu.
- Mohjal, Neda and Mohammad Asghari (1401) "Aesthetic phenomenology of Merleau-Ponty's body axis", Metaphysics, year 14, vol. 1, pp. 71-87.
- Mohammadian, Hassan, Gholamreza Pirouz and Morteza Mohseni (autumn 2018); "Reading Shafi'i Kodkani's poetry in the 1950s based on Althusser's

theory of ideology", Poetry Studies (Bostan Adab), Shiraz University, Volume 11, No. 3, pp. 169-188.
- Nejadiraan, Mohammad (Spring 2017); "Analysis of the relationship between consciousness and the subject in the political thought of Louis Althusser" Philosophical Researches, Vol. 12, No. 22, pp. 137-152.
- Al-Jurjani, Abu Bakr Abd al-Qaher bin Abd al-Rahman (no Ta); Evidence of Miracles, Commentary and Explanation by Muhammad Abdel Moneim Khafaji, Cairo: Cairo Library.
- Saleh Al-Shamlan, Asaad (April 2020); "From ideology to discourse: A study in the post-structuralist approach to the concept of political discourse," Dirasat, Volume 21, Number 2, pp. 155-178.
- *Al-Taei, Maan and Amani Abu Rahma (2011); Coming Spaces: The Road to Post-Modernity, Cairo: Arwaqa Foundation for Translation, Studies and Publishing.*
- Sartre, Jean-Paul (La Ta); What is literature?, Translated by Muhammad Ghoneimi Helal, Cairo: Dar Nahdet Misr for printing and publishing.
- Ghabwa, Farida (March 2002); "A structural look at the Marxist philosophy of Louis Althusser as a model." Al-Basir, Volume 6, Number 1, pp. 203-230.
- Al-Ma'arri, Abul-Ala' (La-ta); Indispensables, volumes 1 and 2, investigated by Amin Abdel Aziz Al-Khanji, Beirut-Cairo: Al-Hilal Library - Al-Khanji Library.
- Nizar Najeeb Hamid, The Ego and the Other at Maurice Merleau-Ponty; A Study in Psychological Analysis (2006 AD) Rafidain Etiquette, Issue 1/44, pp. 401-430
- Gallagher, shaun.(2010). "Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception", *Topoi*, 29: 183-185.
- Mathews, E. *A Guide for the Perpieced*, New Yorke, Continuum Internatinal Publishing Group, 2006
- Merleu-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*, Colin Smith(trans.), Rutledge, London and New York, 1988.

Abstract

The functional ideology of language in the context of the dynamic art of the poetry and life of Abu Al-Ala Al-Maari; A postmodern study according to the theories of Althusser, Lyotard, and Merleau-Ponty

Narjes Tohidifar*
Raja Abu Ali**
Ali Ganjian Khenari***

Poetry is one of the factors of the richness of any language because the words of the poem, due to the property of generating ambiguity, carry several meanings, which are discovered over time and during different readings. The more techniques (expressive and verbal) used in the poem, the greater its semantic load. Since the poetry of Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī has multiple faces, it accepts different readings, and defining these new dimensions of his poetry opens up new horizons for us to get to know his distinctive thoughts. This article aims to show new dimensions to the life and poetry of this philosopher using Althusser's theory of ideology, Lyotard's theory of metanarratives, and Merleau-Ponty's theory of the body. In his theory, Althusser sees ideology as a material phenomenon present in all people, Lyotard in his theory rejects narratives that claim certainty and are supported by hegemony, and Merleau-Ponty considers the body a tool for perception and knowledge in his theory of bodily perception. This research aims to provide a post-modern analysis of al-Maʿarrī's poetry, in which he explains how al-Maʿarrī transforms the ideological actor into the revolutionary actor and how he benefits from language and art in this way. The basic question of this research, which follows the descriptive-analytical method, is how can Althusserian ideology be applied to al-Maʿarrī's poetry, what are the major narratives that were questioned in his poetry, and how the dynamism of art manifested in Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī's poetic language and his lifestyle? The result of the research is that poetry, according to al-Maʿarrī, is the tool of revolution, not just the media. Ideology can remain only in the form of words, but if it is to enter the scene of action, it must have a practical example. Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī understands this fact and tries to show this practical revolution. Therefore he uses two means at the same time: verbal media means poetry, and artistic media means performance. In both methods, the principle is challenge and displacement. al-Maʿarrī's speech is a speech after certainty, the transition from certainty to doubt, and it presents the philosophy of possibility by challenging the grand narratives in poetry and art.

Keywords: ideology, postmodernism, Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī, Louis Pierre Althusser, Jean-François Lyotard, Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty.

* PhD student, Department of Arabic Language, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.Sahereh300@yahoo.com
** Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran(responsible writer)*. raja@atu.ac.ir
*** Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Pajuhesh1392@yahoo.com