الزمان – السنة العاشرة – العدد 2667 الاربعاء 22 من ربيع الاول 1428 هـ 11 من نيسان (أبريل) 2007م
Azzaman Arabic Daily Newspaper Vol/9. UK. Issue 2667 Wednesday 11/4/2007

نصوص
قصتان من العراق وقصيدة مغربية من حسن اليملاحي

اضواء
المقموعون يتحررون في الرواية العربية

فنون
فنانون عراقيون يستنطقون اليومي في معرض مشترك

جان بودريار: الإنتاج المتكرر لجماليات التناقض

الحداثة في العمارة حياة أخرى

لجان بودريار Jean Baudrillard (1929 ـ 2007) أثر ممتد في الذاكرة الثقافية يتعلق بخروجها الذاتي الانفجاري عن حدود الشمولية، والاستهلاك، وسطوة العام المنتج للعداء الذاتي الانفصالي من داخله. إن الفن عند بودريار أثر سياسي تصويري خارج دوما من حدوده الخاصة في إغواء الآخر دائما، إذ إنه لا مجال للحدود عند بودريار، ولا مجال لاستقلالية تكوينية بعيدة عن التناقض والثراء الدلالي التصويري في التشبيه الكامن في نسيج التكوين، أو قل مع بودريار بثورة التكوين على حدوده في التشبيه والعكس.

محمد سمير عبد السلام
كاتب من مصر

لقد قاوم كل من جان بودريار، والمعماري جان نوفيل في حوارهما المعنون بـ " الأشياء الفريدة "، ترجمة رواية صادق ـ دار شرقيات والمركز الفرنسي بالقاهرة سنة 2003م ـ المدلول الجمالي المركزي لفن العمارة، والذي صاحبه في الماضي حتى اكتسابه خصوصية بنيوية في جماليات الحداثة. وتأتى إشكالية هذا الحوار في ارتباط (العمارة) بالسياق الاجتماعي والاقتصادي للحضارة، أي في ارتباطها بما يمكن تسميته بالواقع الإنساني أو المؤسسي. وهو ما يمكن تأويله في سياق مضاد لخطاب الواقع الإنساني المنتج له، فالطابع النظري لجماليات التشظي والتفتيت في توجهات ما بعد الحداثة، على مستوى الممارسات الفكرية والنصية يستحيل هنا إلى واقع يستبدل المدلول المركزي للأصل سواء أكان تاريخاً أم واقعاً. إن كتابة بودريار الحلمية أو الاختلافية حول مفهوم الزمن أو الصورة تنحرف هنا إلى الاستعاضة بذاتها عن ثبات مدلول الواقع من خلال علامات ينتجها بالفعل الفنان (جان نوفيل) في الواقع كتأويل إبداعي ووجودي لهذه الكتابة كفعل مغرق في انعدام التحديد، ولهذه العلاقة الارتباطية والتحويلية بين ممارسة بودريار وإبداع (نوفيل) ـ فيما أرى ـ ثلاثة أبعاد تحقق تكويناً تحمل فيه العمارة آثار النص ـ هي: وجود ممارسات جمالية جديدة متجاوزة للحداثة:

تتمثل جماليات ما بعد الحداثة في وعي المتلقي بأعمال الحداثة أو تلك التي تسبقها، وذلك من خلال منظور تحريفي للأصل الذي وضع لأجله المبني، أي أن بداية تشكل الوعي بوجود ممارسات جديدة ـ ما بعد حداثية ـ تكمن في إنتاجية التلقي لما هو غائب أو هامشي، ويمكن من خلاله قراءة الأصل كجزء من لعبة التلقي ذاتها، وبهذا الصدد يشير (بودريار) إلى المضمون الخيالي الكامن في واقعية برجي مركز التجارة العالمي وبروزهما، فهما يعبران عن الاستنساخ في خيال المجتمع، كمقاومة للأصل، وإقامة التداعيات الافتراضية ـ للاستنساخ كظاهرة ـ محل الواقع. وهاتان دلالتان تناهضان محاكاتهما لما هو موجود مسبقاً. إن استنساخ كلا البرجين للآخر يدخل الواقع منطقة الوهم على هامش الحقيقة في فن العمارة. وكأن (الفراغ) عند (بودريار) يستنسخ الحقيقة الحدية لموضوع العمارة، أو وجودها، فيصبح مزيجاً من الامتلاء والخواء في وعي المتلقي ولا وعيه. إن المدلول الهامشي الأسطوري يقاوم ما هو قصدي أو محدد، بل إن القصدية ذاتها ـ عند بودريار ـ تتجه إلى شاعرية مفرطة في الأحلام، وامتداد الفراغ من داخل الأصل، كأنه ظاهرة لها حضور رغم انعدام القصدية. أما (جان نوفيل) فيري أن (العالم الافتراضي) يكمن في واقع المعماري وطريقة إدراكه لوجوده في العالم، فليست التكنولوجيا المعاصرة وحدها التي تجسد هذا العالم الافتراضي، إذ إننا نحيا في شاشة كاملة، ولذلك فجماليات الفراغ والانحراف تلازم أي حدث سياسي واقعي في وعي المتلقي. أما العمارة فتجسد ما هو مبهم في خالقها، وخارج عن إرادته وهو في هذا يوافق رأي (بودريار) في أن جماليات ما بعد الحداثة تتبلور في نقطة إنسانية لا واعية في التلقي وإدراك العالم وفق جمالياتها، ويشمل هذا الإدراك فنون الحداثة كافة، كما أنه يتجاوز الأصل التاريخي لمفهوم الواقع. وتصل هذه الحركة إلى استبدال الواقع لذاته في اتجاه الأسطورة غير المرئية عند (جان بودريار) إذ يرى أن المبني في مدينة (نيويورك) يتخطى حدوده ويعود إلى الفراغ وكأنه يمثل سفر الرؤيا أي يمتزج فيه ما هو سام بالكارثي في وقت واحد، ولأشكال تجاوز الحداثة مظهر آخر يعلن نهايتها في التصوير والعمارة ألا وهو وجود ممارسات تعلن نهاية أفكار التقدم وتاريخ الجمال، فبودريار يوافق بارت في كمون ما هو ثقافي في قلب الصورة الضوئية، واستغلال ما هو مألوف كالمبولة (عند مارسيل دوشامب) كحدث جمالي. علي وبهذا الصدد يرى (جنكس) أن مبدأ اللعب باللغات والتقاليد المعمارية، يكسر القراءات المغلقة للشكل والصورة، ويعلق على مبنى الجاليري في مدينة (شتوتجارت) بأنه يجمع شظايا معمارية متناثرة كقلعة إغريقية في موقف للسيارات (راجع ـ نك كاي ـ مابعد الحداثية والفنون الأدائية ـ ت /د/ نهاد صليحه- هيئة الكتاب سنة99 ص 4.) هناك إذن تجاوز مقصود للهوية ولأحادية المدلول في مثل هذه الممارسات الجديدة للعمارة، فالدلالة الوظيفية لموقف السيارات مثلاً تأتي مناهضة لأحادية هذا المدلول. إنه أحد عناصر تشكيلها الجمالي العيني، إن المبنى هنا يجرد مدلوله من وظائفه، لتصبح احدى جماليات التلقي والوجود الواقعي للمبنى في آن. ويضرب (بودريار) في حواره مثلاً آخر لمتحف صغير في (نيس) يقع على مسطح مائي غير بعيد عن المطار، وقد ظل خالياً منذ بنائه، فلم يعثروا له على مضمون، وكأنه متحف للفراغ. لقد أتى هذا المبنى في وعي ولا وعي بودريار كصورة تستعيض عن الواقع والوعي وتستبدل مفهوم الوظيفية إلى إنتاج جماليات فريدة للهامش أو الخواء ذي المعاني اللانهائية. وقد انعكس هذا التصور على فكر وممارسة (جان نوفيل) إذ يرى أن هناك نوعاً من الداروينية المعمارية، تجعل من الزجاج (الآن) مادة مناسبة للتعبير عن التحول والقدرة والصيرورة، كما أنه يجمع بين القوة وجماليات الاختفاء. فهل كان الزجاج بديلاً عن حدس نوفيل المعماري؟، أم انتشاراً لمدلول الاختفاء من داخل القوة؟.

> ان العمارة قد استنسخت نفسها في شيء آخر يمثل نهايتها أو تجاوزها لحدودها الواقعية وكأنها ادراك للفراغ .

جان بودريار

ازدواجية النص والعمارة فيما بعد الحداثة

يجمع (نك كاي) فى مصنفه الذي أشرت إليه آنفاً بين تحليل جنكس للانحراف المقصود لممارسات ما بعد الحداثة المعمارية، والتحليلات الأدبية التى قدمتها (ليندا هاتشون) لجماليات التناقض في روايات يمتزج فيها الوعي الحاد بالتاريخ وسخرية السرد من هذا الملمح. مثل مائة عام من العزلة لماركيز والطبلة الصفيح لجونترجراس والدودة لجون فاولز. العمارة مابعد الحداثية إذن تحمل دلالات النص الساخر من التاريخ والحامل لسماته من جهة الوجود، والحلم بالوجود في الوعي المدرك وقصدية تجاوز فنون الحداثة. وأرى أن العمارة أيضاً تعكس جماليات الكولاج النصي المفتوح، فوصف جينكس لممارسات العمارة المعاصرة يعيد إلى الذاكرة النصوص التي تتحرك علاماتها دون سيطرة المؤلف مثل نصوص بروست وجويس وماركيز وغيرهم. يؤكد هذا حوار (جان نوفيل) إذ يؤكد أن مفهوم فقدان المادة عند (مارسيل بروست) ينبغي أن يوجد في فن العمارة ويرى أن البرج الذي لا نهاية له أحد مظاهر هذا المفهوم. وأشير هنا إلى نصية المفهوم من داخل وجوده في شكل معماري. إذ يختلط الجزء العلوي بتفتيت لمادة الوجود الواقعي من داخله فيما يشبه حدث الكتابة الأولى المناهضة لسلطة الخطاب. ومن جهة أخرى يؤكد بودريار مفهوم المصادفة، المأخوذ عن جماليات الكتابة وتطورها الاختلافي ـ في مجال العمارة، ويمثل له بوجود مكان في لندن تجد فيه كل شيء تريده دون ما أتيت للبحث عنه وكأن متاهة العلاقات النصية القائمة على استبدال وعي المتلقي والمبدع معاً كامنة في هذا النموذج. إنه تمثيل حي لتأجيل الخطاب المنتج في اتجاه تكاثر لا واع للأثر.

جماليات التناقض

يكتب ر.ك ويلكيرسون عن (المماثلة الاستعاضية وبنية الحلم) عند جان بودريار ويرى أن مايميز (ما بعد الحداثة) هو مبدأ إعادة الإنتاج للمماثلات الاستعاضية حيث يهتم الشخص بمماثلات الواقع أكثر من اهتمامه بالواقع فالنقاط المرجعية للصورة هي هذه النماذج المتخيلة (الفن المعاصر ع4 2002) ومن هذه النقطة تسقط المحاكاة في نسختها الواقعية والعكس. لقد أصبح الوعي المدرك للتناقض هو النقطة التي يتبلور عندها الإحساس بوجود تغير ثقافي يشمل العمارة. أما الاستمرار في إعادة إنتاج هذا التناقض من خلال الممارسة الوجودية والفنية فهو السمة المميزة لنتاج ما بعد الحداثة الواقعي والثقافي ـ دون انفصال بينهما ـ في آن واحد. يرى بودريار في حواره مع نوفيل أن خواء مفهوم (الراديكالية) يستبدل تاريخ فن العمارة وما يمكن نعته بأنه حقيقي فيها، كما يذكر أن العمارة قد استنسخت نفسها في شيء آخر يمثل نهايتها أو تجاوزها لحدودها الواقعية وكأنه يدرك الفراغ من داخل الانتصاب. لقد استحالت الحركة غير المحددة والخفية للفراغ إلى موقع للحقيقة دون امتلاك لها. وفي هذا تناقض تكويني واضح. أما (نوفيل) فيقرأ المبنى وفق المساحة الفارغة التي ينتهي عندها المنظور، وكأن صيرورة العمارة ولعبها يتجاوزان النزعة الإنسانية المركزية السابقة. هكذا يتجاوز فن العمارة عند نوفيل مقولة المنظور من الأساس ويضع المدرك كأحد علامات اللوحة.

أكان للمتنبي مشروع؟

هاشم لعيبي
كاتب من العراق

يحق لنا وبجدارة نادرة أن نطلق على مشوار أبي الطيب المتنبي كلمة (مشروع) بكامل تشظيات هذه الكلمة فهو يملك رؤيا استراتيجية يسندها قرار جريء مع أساليب تنفيذ ترتمي تحت يديه كعجينة في يد فران ماهر يشكلها كيف يشاء، ولا يخفى على نباهة المتلقي أنه في مشاريع الطموح العملاقة كثيراً ما تتحول المميزات إلى أعباء تنقض ظهر صاحبها. ففي الوقت الذي ترسل فيه الكلمة المشرقة ألسنتها لتفضح زيف العتمة من حولها (تماماً كما يفعل الحامض ليميز الذهب عن ادعاءات المعادن) إلا أن الصائغ ومهما كان حاذقاً في التعامل مع مواقد كلماته لن يكون بمأمن وقد أطلق أمراض النفوس من أوكارها لتقف أمام أبواب عزلته طوابير الشامتين والحاسدين والمرضى أو ما شئت فحدث. هؤلاء الذين جندهم سوء الطالع وضخامة المشروع فاتخذوك عدواً ولم تنبذ إليهم بأسباب العداء وقديماً قيل (إن البوابات الواطئة تجبر على الانحناء) ولعل الحديث عن (هرم) المتنبي يندرج ضمن فضول الكلام فلو لم يترك خلفه توصيفاً إلا (مالئ الدنيا وشاغل الناس) لكان حجراً يناسب الكثير من الأفواه التي تطاولت عليه، وبغية الإفادة من الأحجار الكريمة (أرثه الأدبي) لأنها تتوالد فيها المعاني كلما أعدنا فيها النظر في زمن بدأ يحتضر فيه الجمال لذا سنحاول أن ننضم عقداً من ذلك التراث العظيم يتلاءم مع اختلاف الذوق الذي هو نتيجة طبيعية لإفرازات التطور. علينا إذن أن نعيد قراءة المتنبي بأدوات عصرية (حداثوية) قد توحي لنا في بعض الأحيان أننا نقرأه للمرة الأولى. ولست أدعي وجود ثغرة في الجهد النقدي ولكن النقد حسب ما أرى هو قراءة متجددة للنص الإبداعي وذلك بإسقاط النظرة الآنية على النص بوصفه (ماض مستمر).

لقد اتخذ المتنبي لغربته طرقاً وممرات وخرائط سرية ربما لم يتسن لحد الآن معرفة تفاصيلها فهو يمنح المصطلح الذي اتخذ لدى الآخرين صفة التحجر لمسة من الأنزياح تمكنه من التوافق مع المعاني المشتتة التي أمسك بزمامها سلفاً. فمن خلال النظر الفاحص يتبين لنا الوجه المستتر خلف الأقنعة فهو حين يشير فإن سبابته تموه بإشارتها إلى معان أبعد يترك لك اكتشافها هكذا يبتعد بمدنه عن المدن المباشرة مكتفياً بالتلميح دون التصريح لمعان يقفز بعضها فوق أنقاض بعضها الآخر نسمعه يقول:

غريب عن الأوطان في كل بلدة
إذا عظم المطلوب قل المساعدُ
بذا قضت الأيام ما بين أهلها
مصائب قومٍ عند قومٍ فوائدُ

إنه ومن خلال استخدامه الجغرافيا (البلدة) يحشرك في جدلية لا علاقة لها بالمكان هكذا يستطيع أن يحطم الأواصر الراسخة للغربة مع المكان ليتخذها معبراً يوصله لغايات أخرى فيبين ضراوة ما يلاقيه صاحب المشروع العظيم الذي كثيراً ما تتعزز محنته حين ترتفع مناسيب أزمته عن حدودها المألوفة لتغرقه عندها يتعذر على الأكف أن تمد له يد العون لعظمة ما يطلبه لكنه مشروع قائم يحمل من (اليوتوبيا المركبة) ما يكفي رغم أنه يضطر في أحيان كثيرة أن ينزل من (عرشه) إلى قسوة الواقع لأثبات كينونته لذلك فهو لا يلقي باللوم على أحد ولا يتهم الآخرين بالتقصير لعلمه أنها ضريبة القمم.

هل هو البحث المضني عن مراكب (المغايرة) لكي يرسو على شواطئ (الفرادة) ولكنها صحراء لم يجد بدأً من أن يبحر ولو في الرمال فقد بلغ مع السخرية منطقة فقدتْ معها جميع الأشياء امتيازاتها ليجهز على أبواب الفعل الاعتيادي (التقليدي) في التعامل مع الأزمات. أعني حياته التي تحولت إلى سلسلة من الاختناقات. فيكسر أولاً حواجز المكان بإدمان السفر ومن ثم ينسف القوالب التي اعتاد غيره أن يرزح مستسلماً تحت سطوتها وهو يفتح باباً من التمرد على هيئة الصنوف المتسالم عليها نسمعه يقول:

إلى ماذا التمادي في التمادي
وبيع الشعر في سوق الكسادِ

أو نراه يتطرف إلى النهاية القصوى لتعديل المفهوم المتواتر عن الهجاء، ليقتحم منطقة متقدمة من النزق فيهجو نفسه قبل أن يتوجه بالهجاء إلى غيره فيقول في هجائه (المزدوج):

أُريك الرضا لو أخفت النفس خافيا
وما أنا عن نفسي ولا عنك راضياً

إنها صورة رائعة من صور الانفلات من القيود وتحطيم لسيادة المألوف ثمنها أن تتحول أيامه إلى ضجيج لا يهدأ، غربته غريبة الأطوار تتمرد على قدسية القوانين ولا تأبه بتهديدات الانصياع تحمل صولجاناً مبتكراً لم تعترف به القبائل التي تعقد الإمامة، لذا أصبح وحيداً عليه أن يقنع أعداءه أنه يستحق أن يوضع فوق الخصومات. فهو لا يجنح إلى الحكمة إلا في مواضع الاضطرار ـ وما أكثرها لديه ـ فمشروعه المتمرد لا ينسجم بحالٍ من الأحوال مع مقتضياتها من القيود والاعتبارات والشروط المسبقة على السلوك والكتابة فهي إذن في طريق لا يلتقي مع ما اختطه من التحرر. لكنه وكلما أغلقت في وجهه النوافذ واقترب من أن يوصف بالحماقة والتي تكون ناتجاً عرضياً وتلقائياً لتفاعلات التمرد يعود إلى الحكمة التي تركها طائعاً ليلقنها درساً فليست الطرق المعبدة بالرتابة هي ما تبحث عنه أقدامه بعد أن تجاوزها إلى طرق مجهولة لعلها تلبي ما يريد. لذلك يمكن القول إن المتنبي متمرد أولاً وحكيم بالاضطرار. فهو ينفلت من الالتزامات المعتبرة لدى غيره ويكبر على نفسه أن يكون طيّعاً وهو بذلك الزخم الدافق من المشاعر والإمكانات فيسلس لتقوده قوة ـ ما ـ مهما كان نوع هذه القوة فهو ـ هنا ـ يختلف على المبدأ ولا يشعر بالتفاصيل. غير أنه ومع كل ما ذكرناه ونفسه التي تحدث نفسها عن أماكن قد لا يقدّر لغيره مجرد التفكير بها فضلاً عن الوصول لها ينسحب إلى الحكمة ببراعة مروّض الثعابين مستفيداً من هذه الموهبة كدرجة في سلم مشروعه العظيم ولا ينظر إليها كغاية بحد ذاتها. وربما على غرار الكلمة التي قالها (تشرشل) ((إن الحقيقة ثمينة لذا يجب أحاطتها بسور من الأكاذيب)) مع شيء من التحوير فالكلمة العملاقة التي حملها المتنبي وهو ينوء بثقلها كان يحسن المناورة بها وضخها على دفعات قد تبدو في بعض الأحيان تراجعاً عن عظيم ما يطلب إلا أنها لا تعدو أكثر من سور من الأكاذيب لحمايتها ـ إذا جاز التعبير ـ فقد تعلم من الزجاج الذي يكسره أحياناً ـ الفرق الشاهق بدرجات الحرارة ـ لذلك كان يجتهد كيف يتكيف مع الأضداد. رغم أنه كان يصرح غير متهيب إن ما يحمله ليس زجاجاً بل هو ـ الألماس النادر ـ والذي يستعصي على الكسر فيصرخ:

أمثلي من تخوفه المنايا
ويجزع من ملاقاة الحمام
ولو برز الحمام إلي شخصاً
لخضب شعر مفرقة حسامي

لكنها محنه المنطلق بوثبة المحدود (العمر والجسد والإمكانات) ليواجه بمعركة غير متكافئة الأطراف أبعاداً لا نهائية وجزراً من المجهول عليه اكتشافها بلا عون سوى الشامتين. نتحسس ذلك وبشكل جلي وأحياناً يدعو إلى الشفقة فهو يعلم أن دكتاتورية العظمة لا تخضع للاختيار فهي تنص على أصحابها إذن عليك أن تحمل الأعباء وربما يسمح لك بالأذين فنسمعه يقول:

وإذا كانت النفوس كبار
تعبت بحمل مرادها الأجسامُ

وكلما سنحت له فرصة للتعبير عن غربته التي لا علاقة لها بالمكان وأحياناً بالزمان فهو نقطة تشترك وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة فيقرن أحياناً مشروعه بقداسة اختيارات السماء فيقول:

ما مقامي بأرض نخلة إلا
كمقام المسيح بين اليهود

إنه يقف دائماً بموقف صاحب القرار الصحيح بين آراء تتخبط لذلك فهو يؤمن أنه الذات التي تسدد الآخرين مهما كانوا ومهما ارتفعت بهم الأماكن وهذا ربما يكون من أهم مصادر الاختلاف مع من حوله ـ قد يكون مصيباً ولكنهم غير ملزمين (تمنعهم أنفة الملك) من الرجوع أليه ولعلنا نتذكر ضمن هذا السياق كلامه في حضرة سيف الدولة وقد أنتفض من قوله:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا
بأنني خير من تسعى به قدم

إنها الذات الكبيرة والاعتداد الذي لا يعرف الحدود لا يذعن ولا يتخاذل بل ولا يسجد إلا لتلك الرفعة في السماوات التي تحتفي به لأنها تعرف تماماً قدر القادم إليها. فكيف يمكن أن يكون ضمن وسط تحكمه حسابات زائفة وقد آلى على نفسه الانضواء تحت أي شكل من أشكال (العبودية) وحتى يكتمل مشروعه كانت تتساقط من قطيعه القرابين بعد أن قرر أن يعيش لرسالته ولن يجد بداً من أن يجعل من حياته(وسيلة إيضاح) إذا صح التعبير. وربما ـ وهذا ما حصل فعلاً ـ تضطره أهدافه العظيمة لأن يغادر قبل أوان الرحيل. غير أنه وإن اشترك مع جلجامش ـ بعراقيته ـ لم يشأ أن يكرر خطأه في أنفاق عمره بالبحث عن الخلود بعد أن تيقن أن الخلود شعور داخلي تأخذ منه بقدر ما تبقي من كلماتك الخالدة هكذا يمكن القول نيابة عنه كيف تبحث عن شيء تحمله معك ويوم تتركه لتبحث عنه فأنك حينئذ تحط من قدرك وقدره على حد سواء؟! لذلك تراه يتلاعب بمعادلة الرحيل والبقاء فيشكلها على نمط لم نتعرف عليه من قبل وهو يقول:

إذا ترحّلت عن قومٍ وقد قدروا
أن لا تفارقهم فالراحلون همُ

هكذا استطاع المتنبي أن يثبت أن خلود المشروع وبقاءه في ذاكرة الضمائر لا علاقة له بالزمن بقدر ارتباطه بقضايا الغيب الذي يستمد فعاليته من الصدق والإخلاص والخلق ويقول جان لاكان: (إن ما يخلق عالم الأشياء هو عالم الكلمات أي أن تأثير الإنسان على الواقع يستمد بنيته من قدرته على تسمية الأشياء) وها هي الأسماء تحل على أطلال أخرى تغادر وما يزال المتنبي يدير رحى الاضطراب ويختفي خلف كائنات أوجد لها التسميات وعلائق ارتبطت بها مخلوقاته. أتراه كان يعني نفسه يوم أوهمنا بوصف الجيش فترك لنا لغزاً يبتسم للمجهول وكلما تمكنت العقول من تفسير اكتشفت أنها أمام لغز آخر وهو يقول:

تجمع فيه من كل لسن وأمةٍ
فما تفهم الحداث إلا التراجمُ

> إن ما يخلق عالم الأشياء هو عالم الكلمات أي أن تأثير الإنسان على الواقع يستمد بنيته من قدرته على تسمية الأشياء، وها هي الأسماء تحل على أطلال أخرى تغادر وما يزال المتنبي يدير رحى الاضطراب ويختفي خلف كائنات أوجد لها التسميات وعلائق ارتبطت بها مخلوقاته.