الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد خيضر–بسكرة–

كليّة الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربيّة

الكتابة ما بعد الحداثية في شعر أدونيس " نماذج مختارة"

رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه ل م د في الآداب واللّغة العربيّة

تخصص:أدب عربي معاصر.

إعدادالطالبة:

حياة حجاز

إشراف الأستاذ الدكتور:

بشير تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللّقب:	الرتبة:	الجامعة:	الصفة:
01	أ_د سامية راجح	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
02	أ_د بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	أ_د سامية آجقو	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا
04	د_آسيا جريوي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة بسكرة	مناقشا
05	د_مصطفى بوجملين	أستاذ محاضر(أ)	جامعة باتنة	مناقشا
06	أ_د علي كرباع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعيّة:2022 /2023م

الموافـق لـ:1444/1443 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

لله عزّ وجلّ الشكر والحمد والثناء الجزيل على توفيقه ومنّه

كل الشكر والامتنان لأستاذي الفاضل " بشير تاوريريت" الّذي فتح كتبه ومكتبته، أشكره على كل ما تكبده من عناء طيلة إنجاز هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن صيرناه بحثاً أضاء لي الطريق وذلل الصعاب، فجزاه الله عني خير الجزاء وله مني أسمى عبارات المدح والثناء

كما لا يفوتني أن أوجه شكري إلى من تشرفت أن تكون أسماؤهم حاضرة ؛ السادة أعضاء لجنة المناقشة

إهـــــــداء

إلى من أحاطني عطفه من كل الجهات، واحتواني حبه وعطاياه، إلى من يحن قلبي للقائه " أبـــــي" رحمه الله رحمة واسعة .

إلي أمي قمري المنير أطال الله في عمرها

إلى جميع الإخوة والأحبة....

إلى كل من قاسمني هموم البحث ...

أهدي ثمرة عملي ...

مقدمة

خاض العقل الأوروبي ثورة عارمة ضد الكنيسة التي غلفت الإنسان بالخرافات والأوهام، وكانت الحداثة ثمرة هذه الثورة؛ حيث دعت إلى التمرد على التقليدي والمألوف، وإحداث قطيعة مع التراث وقلع جذوره، كما حاولت صياغة مبنى ثقافي له خصوصياته ومبادئه، ولأنّ هدفها تحرير العقل والإعلاء من قيمة الإنسان، لم يكن ثمة ما يعوق انتشارها، هكذا أصبحت الحداثة بتجلياتها الثقافية والاقتصادية والسياسية مخرجاً للخلاص وتعبيراً عن الرفض، والاستعمل غير المشروط للعقل، هذا العقل الذي تحول فيما بعد إلى أداة تستخدم لحماية المصالح والغايات، ما تسبب في كوارث تاريخية كالحروب والمجاعات، بعد أن سعى وعي الحداثة تطويع الطبيعة لا للتصالح معها، لتبلغ ذروة الوعي التسابق نحو التسلح ما أنذر بنشوب حرب كونية تهدد حياة الإنسان، كلفها فقدان مصداقيتها فنحسرت موجتها، وبات الإعلان عن مشروع مناهض أمراً ضرورياً، سمي بما بعد الحداثة ومن سماته الشعور بالإحباط من الحداثة، وتسليط سياط النقد على أسسها ومرتكزاتها.

لقد أضفى هذا المشروع على العالم تحولات مست جميع جوانب الحياة مستهلاً بالعمارة منتهياَ بالأدب، التف حوله نفر غير قليل بالقبول والتأييد ، ونفر آخر لا يرون في هذه التحولات ما يستدعي وضع مصطلح يؤكد على فعل تجاوزي، وإنما مرحلة إكمال للحداثة ونقد وتصحيح داخلي لها .

لقد أحدث مشروع ما بعد الحداثة بتياراته الفلسفية و بياناته النقدية خلخلة في نتائج الحداثة مشككا في قدرة العقل الوصول إلى حقيقة مطلقة، مقللاً في الوقت ذاته من النزعة الإنسانية، مهشما أسسها ومبادئها، ومن هنا ترفض ما بعد الحداثة القول بالسرديات الكبرى

وجدير بالذكر أن ما بعد الحداثة لم تأت لكون الحداثة استوفت شروطها، وإنما نتيجة إفرازات أملاها الواقع، ووجدت في الأدب قدراً أكبر من المرونة، خلقت له مناخاً مناسباً لإطلاق حرياته في التجريب وجادت عليه بتقنيات مفتوحة الدلالة على القراءة والتأويل، إلا

أن الحكم على نصوص معينة في الأدب العربي المعاصر بأنها ما بعد حداثية، يعد حكماً نسبياً، لأننا لا نستطيع قياس شدة تواترها، ولا سرعة تدفقها، فلا إجماع على ذلك، على أن النصوص التي تم اختيارها للدراسة تحمل سمات الكتابة ما بعد الحداثية، وإن لم تتخلص نهائياً من الحداثة، ولعل هذا راجع إلى فقدان ما بعد الحداثة معالم واضحة من شأنها أن تحدها.

من هنا تأتي أهمية هذه الأطروحة التي تحاول رصد تجليات ما بعد الحداثة في شعر أدونيس، وقراءة شعره قراءة عميقة، من خلال الوقوف على الظواهر الجمالية الأكثر بروزاً، بتلمس واستنطاق ملامح التجاوز والتفرد الأدونيسي في محاولته تأسيس عالمه الشعري ما بعد الحداثي، ولأن أدونيس شاعر وناقد، لم يكن يصدر ديواناً إلا وأردفه بكتاب أو بيان شارح يبزر ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه على الآخر الغربي، وهو ما ميزه عن ثلة من نقادنا في الأدب العربي المعاصر، وتعد كتاباته الإبداعية نوعاً من المعرفة، كما يمكن اعتبارها سليلة تجربة جمالية، لكن ما يهمنا كينونة الشعر وقلق السؤال المبثوث في كل بيان .

وقد تم اختيار هذا البحث الموسوم بـــ" **الكتابة ما بعد الحداثية في شعر أدونيس نماذج مختارة**" باقتراح من أستاذي المشرف الدكتور: " **بشير تاوريريت**" الذي نوه إلى أهمية الموضوع، وضرورة طرقه والكشف عن أسراره وخباياه في ظل ندرة دراسات أكاديمية متخصصة في هذا الموضوع، هذا الاقتراح عبد لنا الطريق لمقاربة نصوص أدونيس التي تحتفي بملامح الرفض وعدم الاستكانة للثابت، وكذلك إيماناً بمقولة أدونيس:"بعد خمسين عاماً من الكتابة يمكنني التأكيد أن شعري ما زال بانتظار قراءته كي يفهم على نحو أفضل"[1] يضاف إلى ذلك أن الاشتغال على آليات ما بعد الحداثة كان اشتغالاً محتشماً، ذلك أن ما بعد الحداثة في موطنها لم تركن لقرار مكين .

[1] نينار إسبر، أحاديث مع والدي أدونيس، تر: حسن عودة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2010،ص45

وقد وقع اختيارنا على دواوين أربعة وهي: "أغاني مهيار الدمشقي، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، صيغة بمفرد الجمع، هذا هو اسمي" ويعود اختيارنا للشاعر أدونيس دون غيره من الشعراء لعدة اعتبارات أهمها:

- تكمن أهمية أدونيس في كونه شاعراً وناقداً، جمع بين الثقافتين العربية والغربية، مما أسهم في إخصاب الساحة الأدبية.
- من أوائل النقاد الذين دعوا التأسيس لنوع جديد من الكتابة، وهذا ما بدا واضحاً في مؤلفاته النقدية ومتجلياً إجرائياً في دواوينه الشعرية.
- تتسم نصوصه بالنضج والتجديد، بفعل اتكائها على الرفض والتجاوز،إضافة إلى انفتاحها وتناسل معانيها، رغم تعدد هذه السمات، إلا أنه يمكن الاتفاق حولها أنها تكريس لنوع جديد من الكتابة .

ولعل هذه النصوص من شأنها أن تفصح عن تجليات الكتابة ما بعد الحداثية شكلاً ومضموناً .

ونسعى من خلال هذا البحث تحقيق جملة من الأهداف تتمثل فيما يلي:

_ تسليط الضوء على تيار ما بعد الحداثة، من خلال رصد المقاربات وتحديد مبادئه، وكذا تأثيرها على الكتابة الشعرية، وإسهامات الشاعر أدونيس في التأسيس لهذا النوع الجديد من الكتابة، من خلال كشف النقاب عن سمات التجاوز والرفض والخرق لمعايير الكتابة التقليدية، تماشياً والسعي الحثيث للبحث الذي حاول فتح تساؤلات تفضي إلى سبر أغوار هذا التيار الجديد : ما الوضع ما قبل الحداثي؟ ما الحداثة؟ هل فشلت الحداثة في تحقيق وعودها؟ هل ما بعد الحداثة استكمال للحداثة أم إلغاء لها؟ ما هي تجليات الكتابة مابعد الحداثية في شعر أدونيس؟

وعليه جاء البحث مقسماً إلى مدخل، وفصلين، تتصدرهما المقدمة وتعقبهما الخاتمة؛ مدخل البحث موسوم بـــ" الشعر الجاهلي من المشافهة إلى الكتابة" وفيه بيّنا انتقال الشعر من التقويم السمعي إلى التقويم البصري، بفعل ما أحدثه نزول القرآن من خلخلة في المنجز الشعري العربي، في حين يتناول العنصر الثاني من المدخل؛ الكتابة من منظور أدونيس، الذي أسس لملمح جديد من الكتابة قوامة التساؤل والبحث لا الاستكانة للإجابات الجاهزة.

أما الفصل الأول المعنون بـــ " في ماهية الحداثة وما بعد الحداثة" فتناولنا فيه الوضع ما قبل الحداثي، وذلك بتسليط الضوء على الحياة الأوروبية في شموليتها ، يعقبها تقصي لميلاد الحداثة المناهضة للمرحلة السابقة، وصولا إلى الإقرار بفشل مشروع الحداثة، ما دفع بنا إلى طرق مشروع ما بعد الحداثة .

أما الفصل الثاني فحمل عنوان " تجليات الكتابة ما بعد الحداثة في المتن والشكل الشعري الأدونيسي" وفيه تناولنا الظواهر البارزة في شعر الشاعر متمثلة في الغموض، الرفض، الرؤيا، السخرية، الاغتراب، التناص، ما وراء القص، تصدع الحدود بين الأجناس الأدبية التكرار، لننهي البحث بخاتمة حوصلت نتائجه .

ومن أهم المناهج التي استندنا عليها في إنجاز هذا البحث؛ المزاوجة بين المناهج السياقية كالمنهج التاريخي في تأسيسنا للحداثة وما بعدها وتتبع مسارهما تاريخياً، والمنهج الوصفي في تحليل بعض ظواهرهما، كما استعنا بالمناهج النصانية من خلال الاعتماد على آلياتها الإجرائية كالأسلوبية والتفكيكية.

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا على مصادر ومراجع أضاءت مناطق العتمة في بحثنا نذكر منها: دواوين الشاعر" أغاني مهيار الدمشقي، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، هذا هو اسمي،

مفرد بصيغة الجمع" أما مصادره النظرية فنذكر: زمن الشعر، الشعرية العربية، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب بأجزائه، ديوان الشعر العربي، موسيقى الحوت الأزرق، مقدمة للشعر العربي، فاتحة لنهايات القرن، كما استعنا بمجوعة من المصادر التي أعانتنا على فهم مشروع ما بعد الحداثة منها: كتاب تعاليم ما بعد الحداثة لبرنارد مارشال، كتاب الحداثة وما بعد الحداثة بيتر بروكر، كتاب أوهام ما بعد الحداثة تيري يجلتون، كتاب الوضع ما بعد الحداثي جان فرانسوا ليوتار، كتاب الحداثة وما بعد الحداثة لفتحي التريكي وعبد الوهاب المسيري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة محمد الشيخ وياسر الطائري، كتاب الحداثة وما بعد الحداثة محمد سبيلا .

وعن الصعوبات التي اعترضتنا أثناء إنجاز البحث فهي كثيرة نذكر منها: غموض الحداثة وبالتالي غموض ملابسات ميلاد ما بعدها، انبناء ما بعد الحداثة على دعائم منفتحة النظير، ترفض كل تعريف أو تصنيف، مما أفضى إلى الخواء المعرفي، قلة الدراسات العربية التي من شأنها أن تنير لنا طريق البحث، صعوبة القبض على تجليات ما بعد الحداثة في الشعر نظراً لصعوبة الفصل بين الحداثة وما بعدها وهذا ما بدا واضحاً في الدراسة الموسومة "الكتابة ما بعد الحداثية في الشعر العربي المعاصر" لـ جميلة سيش

وفي الأخير لا يفوتني أن أقدم خالص شكري واحترامي وامتناني لأستاذي المشرف " بشير تاوريريت" الذي كان له الفضل في إذكاء عزيمة البحث منذ أنْ كان فكرة إلى أنْ استحال بحثاً نظراً لتوجيهاته وملاحظاته، والشكر موصول إلى لجنة المناقشة والتي سأحضى بتوجيهاتها وتقويماتها . وبالله التوفيق

1_ الشعر الجاهلي وثنائية المشافهة والكتابة .

1_1 المشافهة

1_ 2 الكتابة

2_ الكتـــــــــابة من منظور أدونيـــــس .

لف موضوع الإبداع الشعري منذ بداية التقعيد والتنظير الكثير من الغموض، وأحاطته هالة من التساؤلات المفضية إلى التشكيك في صحته؛ ويشترك في ذلك باحثون عرب ومستشرقون، ولعل وصول الشعر الجاهلي مشافهة عن طريق عيوب الذاكرة وفي صورته الناضجة مرد كل ذلك؛ وعليه فإن طَرْقَ موضوع المشافهة طرق لباب هوية الشعر الجاهلي وتقصي لحظة التحول من المشافهة للكتابة تقصٍ لبذرة الحداثة العربية الشعرية.

من بدأ الشعر الجاهلي ؟ لعل الإجابة عن هذا السؤال قد أخذت حيزاً مبالغاً فيه، وأدخلت النقاد والباحثين متاهة البداية التي لا مخرج لها؛ فقد حاول ابن سلام أن يرفع الحجب عنه فكتب فصلاً[1] مورداً لأوائل الشعراء، وسلك نهجه ابن قتيبة في كتابة الشعر والشعراء، ولئن كانت هناك بداية حقاً، بالمعنى المطلق" فإنّ ما يليها سيكون إمّا تقليداً لها ، بشكل أو آخر وإما أن يكون هو الآخر بداية، وهكذا يكون النتاج الفني إما سلسلة من البدايات وإما سلسلة من التقليد"[2] ومنه فإن الحكم على العمل الأدبي حكما يستند على السيرورة الزمنية، أو السبق الفني حكم لا يستقيم على رأي. وإذا أخذنا بما قاله الجاحظ عن ميلاد الشعر:" أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل طريق الوصول إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة... فإذا استظهرنا الشعر غاية الاستظهار فمائتي عام"[3] وفي السياق ذاته يشير ابن قتيبة أن:" المهلهل أول من قصد القصائد"[4] هكذا أخذت مقولتا الجاحظ وابن قتيبة صداهما في الجامعات العربية وتلقفها نفرُ من مريديها، وانصاعوا لها

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار المعارف، بيروت، لبنان، ص 23 وما بعدها

[2] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب،بيروت، لبنان،ط،1، 2002، ص 4

[3] الجاحظ، الحيوان،ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي،بيروت، لبنان،ط2، 1965، ص74

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1، تح:أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1967، ص297

غير أن القارئ لشعر امرئ القيس والمهلهل يستخلص نضوج شعرهما، ومن غير المنطق أن يظهر الشعر ناضجا من أول وهلة،لا شك في أن المراحل التي قطعها الشعر الجاهلي حتى استوى على عوده في صورته النموذجية مجهولة، ما يجعلنا عاجزين عن تصور طفولة هذا الشعر. وهو ما دفع شوقي ضيف الإقرار بعجزه ترتيب موضوعات الشعر ترتيباً تاريخياً على أن ما وصل إليه يبقى مجرد فرضيات « فإن الأصول الأولى إن كنا نستطيع أن نظن ظناً،أنها تطورت من أناشيد دينية كانوا يتجهون بها إلى آلهتهم يستعينون بها على حياتهم، كما حال شعر الرثاء وهو في أصله تعويذات للميت يطمئن في قبره»[1] ففي نظره أول الشعر ما نظم ليُنشد ويلحن، وغرض الرثاء في مقدمة الأغراض، نستخلص استناداً على ما تقدم أن البحث في أمر البدايات قد أخذ ثلاثة تفسيرات:

1_ تفسير زمني؛ يرجع قول الشعر إلى مائتي عام قبل الإسلام ومنه الحكم على صغر سنه.

2_ تفسير السبق الفني: يرى أصحاب هذا الطرح أن امرئ القيس بن حجر والمهلهل ابن ربيعة أولٌ من قالَ شعراً، بفعل ما أحدثاه من تنميق للعبارة وهلهلتها.

3_ تفسير الغرض الشعري ممثلاً في الناقد شوقي ضيف الذي يعتقد أن الأناشيد الدينية أصل الشعر وبداياته، ومنه الحكم على صلة الشعر بالغناء.

[1] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي،ج1،دار المعارف، مصر،ط11،(د،ت)، ص196

البحث في هذا الموضوع شق للمستشرق كارلو تالينو طريق الإدلاء برأيه معتمداً على ما وصله من شذرات " والحق يقال إن من يسرّح أبصاره في رياض الشعر الجاهلي لا يجد في شذراته التي افلتت من أيادي الضياع ما يدل على صغر سنه، وكل ما نقل إلينا يظهر في غاية الإتقان تقفية وزنا وموضوعا، تركيبا وتعبيرا، فليس ممكن مثل هذا الكمال في صناعة حديثة؛ لأنه من المعلوم أنّ كل مبتدئ لشيء لم يسبق إليه لابد من أن يكون قليلاً ثم يكثر ، صغيراً ثم يكبر ضعيفاً ثم يتقوى"[1] نفى كارلو صغر سن الشعر الجاهلي مستشهدا بما تمليه الطبيعة وما يفرضه العقل والمنطق.

إن عقد مقارنة بين ما توصل إليه الباحثون العرب، في دراستهم للتراث تحديداً بداية الشعر، وبين ما توصل إليه المستشرق آنف الذكر، جعل أسئلة الشك تزداد وتتوسع؛ انطلق الباحثون العرب في الحكم على بداية الشعر من منطلق ذاتي تلك " صفة أراها تنطبق على كل الدراسات التي تدعي لنفسها دعوى النظر الموضوعي في تراثها. وهي موضوعية تنسب إلى نفسها دعاوي معرفية وابستمولوجية بأنها مستقلة ومحايدة وبريئة، هذه صفات الموضوعية المتوهمة"[2] على عكس ذلك أطلق المستشرق الألماني حكما عقليا موضوعياً، إن توهم الموضوعية جعلنا تحت تأثير تخديرها، هكذا عاش الباحث تغرب الإجابة، بفعل احتمائها بالفرضيات التي تستند على الذاتية، ولربما النصوص المتمردة والداعية لخرق العادة والمشككة والمنفلتة من قبضة الزمنية أشد موضوعية وبداية، وعليه يقول أدونيس: "

[1] ينظر: كارلو تالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، تر: طه حسين، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2 ،1970، ص67

[2] عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4 ،1994ص6

ولأن الشعر بداية يجب أن نبدأ أولاً بقتل الشعر، من أجل أن يقوم شعر البداية؛ شعر الحضور الخلاق المغير، هذا الشعر البداية لا يخلقه غير الشاعر الذي يكون في حدسه وحساسيته ورؤياه إنساناً جديداً "[1] وعليه يغدو التنظير في بداية الشعر، كمن يحاول القبض على شيء محسوس لا ملموس، فالشعر فوق التنظير، بل أبعد من ذلك هو روح لا تحد بشكل ولا تعبير.

التفكير في وجود بداية للشعر يبهر الباحث ويغرقه في بحر لجي، فإذا تأنى وأمعن خلص إلى استحالة القبض عليها؛ فأغلب الظن مجهولة موغلة في الزمن ومنه البحث عن البداية مطلب مستبعد في حالة ما تم إثبات شفوية الشعر، ولأن الأسئلة تصاغ أثناء البحث والإمعان وجب صياغة سؤال مفاده : كيف وصل إلينا الشعر الجاهلي؟

1_ الشعر الجاهلي وثنائية المشافهة والكتابة

1_1 المشافهة :

عدو الإنسان الجاهلي الزمن؛ ذلك أن الأشياء التي تدور في فلكه بعد مرور زمن تغيب وتتلاشى، ومنه أدرك بالفطرة والتجربة سنن الحياة ونواميسها واستشعر بعجزه أمام قوة قاهرة متربصة" إنها ليست قوة الموت، بل قوة الحركة الأفقية، التي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب ؛غياب الحبيبة والربع والأهل والأصدقاء، إنه شيء خفي يأتي من الخلف لا يغيب "[2] تلتهم الحضور في حركية دائمة، ولأن الشعر ديوان العرب إذ كان يتعلق بأنسابهم وتاريخهم فلم

[1] ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980،ص 29

[2] أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1996،ص 28

يكن غريباً أن ينبروا لحفظه خوفاً من شبح يهجم على حين غرة. ولا شك في أن مبعث هذا الاهتمام مكانته الرمزية في حياة العرب في الجاهلية .

مسكوناً بهاجس المقاومة واجه الجاهلي صروف الدهر وأنقذ ديوان الأمة من الضياع والزوال مستعيناً بوعاء الذاكرة وهذا ما تناقلته عيون الأدب والأخبار؛ ويرجع سبب الاعتماد على الذاكرة إلى طبيعة الصلة التي تجمع بين الشعر والغناء،هذا من جهة ومن جهة أخرى طبيعة الشعر وما يحتويه من معاني نفسية، وكذا نظامه المحكم، أسباب أحكمت الشفوية أوصالها، ويحفل الموروث الأدبي ما يعزز هذا الكلام وخير دليل على ذلك كتاب " الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني والذي يضم واحداً وعشرون مجلداً، ومنهم من ذهب بالقول إن الغناء أصل القافية والوزن وهذا ما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق "الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار" [1] أي أن الشعر غناء في لحنه وإنشاده، وإحساس يلامس الوتر ، ومن الشواهد التي نهتدي بها في البرهنة على صحة العلاقة ما بثه ابن خلون في كتابه المقدمة" يقول: " إنّ العرب أنشدوا الشعر وغنّوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظم ذلك، وإنّما كانوا يعتمدون الذوق والحس، ولما كان السمع أبا للملكات اللسانيّة"[2] نتيجة البداهة والسليقة جاء الشعر الجاهلي مسترسلاً من غير وعاء يحتضنه ولا قواعد تضبطه، وإنما صقله الذوق وملكة السمع، ولهذا كان الإنشاد قناته الناقلة التي تفرض الصوت الذي

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا،ة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د،ط)، ،2001 ص9

[2] ابن خلدون عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، ج1، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص444

يقوم على آليات النظم الشعري الغنائي، وما يدعم روح الغنائية في الشعر مقولة أوردها شوقي في دراسته للشعر العربي" وكانوا في أثناء تقديم ذبائحهم وصب دمائهم على الأنصاب المقدسة عندهم يتغنون غناء هو أصل غناء النصب الذي شاع بينهم في الجاهلية، وعلى هذا النحو نظم شعراء الجاهلية شعرهم في جو غنائي" [1] ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلي كان يصحب بالغناء الديني، وبما أن الغناء يعزف على آلات موسيقية فالمرجح أن الوزن والقافية كانا بقايا من الموسيقى بعد انفصال الشعر عن الغناء، وما نستشفه أيضاً أن مكانة الشعر في الجاهلية نابعة من قداسة الطقوس الدينية.

ونظراً لطبيعته الغنائية و الانفعالية جاء الشعر ارتجالا " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليست معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، تنثال عليه الألفاظ انتثالاً ... وكانوا أميون لا يكتبون"[2] ما يتضح من هذا القول أن من خصائص الشعر الانفعال الآني، لا التأمل شعر تعبير عن الواقع في صورته المرئية ، شعر ينقل الوقائع والحقائق دون تزييف، أي أن موضوعاته متعارف عليها يتقاسمها الشاعر(المرسل) والسامع(المرسل إليه) وهو ما يجعله مألوفاً واضحاً لا يحتاج إلى إعمال عقل أو تفكير

[1] ينظر: شوقي ضيف ،العصر الجاهلي،ج1،ص193

[2] الجاحظ، البيان والتبين،ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 196،ص13

ومما يزيد الانفعال القيم المعنوية التي يتضمنها ، وليس هذا فحسب وإنما تحدد القالب وهو ما يفسر اتساع المحفوظ في المعاني النفسية، ونسوق ما يدعم رأينا " ولم يجر من الأحكام النفسية على أمة من الأمم ما جرى عليهم، ولهذا كان في أصل الخلقة من الحوافظ القوية التي تربط مآثر تلك النفوس ارتباطاً؛ وإذا أردت معرفة مصداق ذلك فأعتبر ما اتسعوا فيه من المحفوظ، فإنك لست واجده إلا في المعاني النفسية"[1] وأشار مصطفى صادق الرافعي أيضاً إلى طبيعة الشعر المعنوية التي سهلت لحفظه ونقله مشافهة: " كان العرب أمة أمية لا يقرؤون إلا ما تخطه الطبيعة، ولا يكتبون إلا ما يلقنون من معانيها فيأخذون عنها بالحس، ويكتبون باللسان على لوح الحافظة، فكان كل عربي على مقدار وعيه وحفظه كتاباً، أو جزءاً من كتاب، كانت كل قبيلة بذلك كأنها سجل زمني في إحصاء الأخبار والآثار"[2] فجودة الشعر تكمن فيما تمليه الطبيعة من علاقات منطقية بين نظام الأشاء.

واتكاءً على ما تقدم فالشعر الجاهلي نبت على شطآن الشفاهة ضمن ثقافة سمعية، فالشعر غناء ونشيد يداعب الأذن، لا العين، السماع لا القراءة " لهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري تحديداً في طريقة التعبير لا المعبر عنه، ذلك أن الشاعر يعبر عن ما يعرفه السامع، عادات، تقاليد، مآثر ؛ ومنه فإن جوهر القول الشعري يكمن في الإفصاح(الإنشاد) فالشاعر لا ينظم لنفسه وإنما لغيره_ لسامعه_ ويؤثر فيه، من هنا تم الفصل بين الشعر والفكر، هذا الفصل لتأكيد صريح بجمالية الشعرية الشفوية وترسيخ

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000ص232

[2] المرجع نفسه، ص27

للغنائية" [1] هكذا كان على مريد الشعر أن يتلفظ قصائده محترماً الإيقاع والتنغيم، لا أن يقرأها صامتاً عن طريق الكتابة تحقيقا للشعرية العربية التي جاءت على قالبِ واحدِ من الصياغة، ونجانب الصواب إذا أرجعنا أسباب تكرار القصيدة النموذج إلى الرواة الذين مارسوا روايته ونقله فكثر التشابه والتكرار، وسرى في جسد الشعرية الجاهلية الشكوك في نسبة الأصيل والدخيل في الشعر، ويبرر شوقي ضيف شيوع تقاليد شعرية نمطية إلى مدرسة الشعراء الرواة " وكانت هناك طبقة تحترفها هي طبقة الشعراء أنفسهم وقد أطلق عليها اسم المدرسة تتكون من طبقات كل طبقة تأخذ عن سابقتها وتسلم إلى لاحقتها، وأهم ما يلاحظ عنها أن رواتها كانوا من قبائل مختلفة فلا عجب من اتفاقهم على تقاليد فنية واحدة مهما شرقنا وغربنا في الجزيرة العربية"[2] إن إطلاق سمة مدرسة على طبقة الشعراء الرواة يفرض اتفاقهم على منهج ومبادئ ثابتة، وبالتالي قد يكون المنهج المتبع منهجاً انتقائياً ذوقياً، و إذا ما أخذنا بعين الاعتبار دور الرواة في شيوع تقاليد نمطية معينة فيمكن اعتبار الخليل بن أحمد الفراهيدي أول واضع للصيغ الشفوية العربية من خلال ابتكاره لبحور الشعر، وتبعا لذلك نستخلص تعدد المعنى لأنه مخول للذات الشاعرة، وتوحد المبنى لأنه من وضع الرواة المعتمدين الانتقاء الذوقي.

استناداً على ما سبق فإننا نقول ثمة أسباب جعلت من الشفوية الثابت في الثقافة العربية في مقدمة هذه الأسباب العلاقة التكاملية بين الشعر والغناء ، بل منهم من ذهب أبعد من

[1] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط2، 1989،ص1_23

[2] ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي،ج1،ص138_143

ذلك وعدّ الغناء ميزان الشعر ينتظم على أوزانه وقوافيه، ومنه يُنظم الشعر لينشد لا ليقرأ وهذا ما يفرض ارتجاله؛ وبالتالي إلزامية حضور السامع في العملية التواصلية، وتلعب طبيعة الشعر المعنوية إلى جانب هذه العوامل دوراً محورياً في شيوع الشفاهية، ذلك أنه وليد انفعال لا تأمل مما سهل حفظه في الذاكرة.

2_1 الكتابة: إنّ الحديث عن الكتابة في العصر الجاهلي حديث عن اختلاف الآراء حول ثبوتها من عدمها، وعلى الرغم من ثبوتها؛ وهذا بعد أن أجهد الباحثون أنفسهم في البحث والتنقيب عن الآثار الكتابية التي خلفها الجاهليون في شبه الجزيرة العربية إلاّ أنّ الدارسين انقسموا في ذلك؛ فمنهم من أنكر معرفة الجاهليين بالكتابة، ومنهم من أثبت وجودها، ومنهم من وقف موقف الوسط فقال بوجودها مع ضيق اتساعها واستعمالها.

2_1_ القائلون بعدم شيوع الكتابة في العصر الجاهلي: هذا الاتجاه أنكر معرفة العرب بأصول الكتابة، وكان حكمهم مبيناً على قلة ما وصلهم من آثار كتابية ونقوش ومن بينهم:

2_1_1_ الجاحظ: في كتابه البيان والتبيين يعقد مقارنة بين اليونان، الفرس والعرب واصفاً العرب الجاهليين بالأمية في أكثر من موضع يقول:" وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال... ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده وكانوا أميين لا يكتبون"[1] الأمية التي أوردها الجاحظ لا يراد بها عيباً حضارياً، وإنّما ساقها برهاناً على قدرتهم في الارتجال، وبالتالي عدم احتياجهم للكتابة في نتاجهم الفكري، ولإثبات أن الشعر العربي الذي انتقل مشافهة من جيل إلى جيل هو تراث العرب، فكما خلدت الأمم الأخرى تراثها عن طريق

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، الخانجي للطباعة والنشر، ط7 ،1989،ص28،29

الكتابة والعمران، خلد الشعر الشفوي تراث العرب. وقلة الكتابة سببه طغيان الثقافة الشفوية، وكذا ملكة الحفظ لدى العرب وبالتالي اعتمادهم على الارتجال، غير أن ابن جني يفند الفكرة القائلة بالارتجال " فليس جميع الشعر القديم مرتجلاً بل كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه والملاطفة له و التلوم على رياضته، وإحكام صنعته... ألا ترى إلى ما يروى عن زهير: من أنه عمل سبع قصائد فكانت تسمى حوليات زهير، لأنه كان يحوك القصيدة في سنة"[1] إن القصائد المبحرة إلى ما وراء الواقع تجعل من ألفاظها أثناء مخاض الإبداع عسيرة، تظل منوطة بشروط العقل الناقد الحصيف، وعليه ليست كل القصائد طيعة تساير الارتجال الانفعالي الآني، هناك نوع آخر من القصائد تكتب لتفتح مغاليق النقد والتأمل، النقد الذي يجيء تالياً للعملية الإبداعية. وقد يتجلى في صورة استدراك أو حذف و زيادة.

2_1_2_ عبد القادر البغدادي: نفى معرفة العرب الكتابة في قوله:" الحصا العدد والمراد بها العدد... وإنما أُطلق الحصا على العدد لأنّ العرب أُميّون لا يعرفون الحساب بالقلم"[2] والقلم يقتضي الصنعة الكتابية وبغيابه تنفى الكتابة، إن إنكار معرفة العرب للكتابة بمجرد عدم كتابة الحساب على الورق بالقلم أمر مبالغ فيه، صحيح نَقل وسائل الكتابة من جلود وسعف نخل، وعظام لكن من العرب من لهم دراية بعلم الكتابة بمفهومها المعنوي التجريدي فالأمية المنتشرة آنذاك أمية الخط واليد لا أمية العقل.

لقد اعتمد هؤلاء النقاد وغيرهم في نفيهم شيوع الكتابة عن الجاهليين على قلة ما وصلهم

[1] ابن جني، الخصائص،ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر (د،ط)،(د،ت) ، ص154

[2] عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ط1 ،2009،ص255

من أخبارهم عبر عدد من المدونات التي كانت تظهر الحقبة الجاهلية على أنها قليلة الحظ من كل عمران ورقي وأن العرب كانوا أمة لا حظ لها من علم أو كتابة.

وفي العصر الحديث تعالت تصريحات بعض المستشرقين حول مسألة التدوين، وأنكروا معرفة العرب الكتابة من بينهم:

2_1_3_ مرجوليوث: يعد المستشرق الإنجليزي صموئيل مارجوليوث من أوائل المستشرقين الذين شككوا في حقيقة الشعر الجاهلي، على الرغم من التصريح بوجوده " إنّ وجود شعراء في بلاد العرب قبل الإسلام أمر شهد به القرآن"[1] غير أن الأمر الذي يشكك فيه هو طريقة انتقاله ، ويؤكد أن الرواية الشفوية أصل انتقال الشعر الجاهلي بقوله: " لو فرضنا أنّ هذا الشعر حقيقيٌّ، فكيف حُفظ؟ لا بدّ أنه حُفظ إمّا بالرواية الشَّفهية وإمّا بالكتابة ويبدو أنّ الرأي الأول أي الرّواية الشفوية هو الرأي الذي يذهب إليه المؤلفون العرب"[2] مجيء القرآن الكريم باللغة العربية عزز أصالة الشعر العربي وأبطل سما ناقعاً يدبر للشعرية العربية من قبل بعض المستشرقين، ولم يتوقفوا عند هذا الحد بل بثوا سموم التشكيك في طرق انتقاله ليرجحوا كفة المشافهة المتكئة على الذاكرة وعيوبها كالنسيان والوضع .

2_1_4_ريجي بلاشير: تطرق المستشرق الفرنسي بلاشير من خلال كتابه تاريخ الأدب العربي إلى أصل نشوء اللغة العربية، متسائلا كيف تمت صناعة لغة واحدة في ظل تعدد اللهجات؟، هذا وقد أشار في الفصل الأول من كتابه إلى طريقة نظم الشاعر الجاهلي

[1] دفيد صموئيل مارجوليوث، أصول الشعر العربي، تر: إبراهيم عوض، دار الفردوس،فلسطين،ط1، 2006، ص9

[2] المرجع نفسه، ص25

قصائده مرجحاً الطريقة الشفوية ، مدللاً على ذلك بتعدد أشكال الآثار الشعرية، كما أردف بحديثه السمة الحضارية للشاعر الجاهلي واصفاً إياه بالأميّ في قوله:" فقد كان شعراء الصحراء يجهلون دروب النظم، ومن النادر في يومنا أنّ تجد بين البدو من يعرف القراءة والكتابة"[1] وفي نظره اعتمد الشاعر الجاهلي البدويّ والحضريّ على الارتجال، لقد رأى في اللغة العربية المحتفية بنظام واحد عيباً في ظل تعدد اللهجات متناسياً أن منبع النظام اللغوي واحد؛ فقد اتخذ العرب في جاهليتهم من البادية مدرسة تلقن الصبيان نتيجة بعدها عن الاختلاط والتحضر حفاظاً على اللسان العربي من اللحن والعجمة.

2_1_5_ كارل بروكلمان: أكد بروكلمان في حديثه عن اللغات السامية أن العرب اتخذوا لغة مشتركة على الرغم من تعدد القبائل، مؤكداً فضل الشعر في توحيدها، وعن كيفية انتقالها؛ فرجح المشافهة على الكتابة معللاً ذلك بالطبيعة العربية المبنية على الثقافة السماعية في مقابل الثقافة البصرية" ويستخدم كل شعراء هذه البلاد لغة مشتركة، هي لغة الشعر بالطبع، مع أنهم ينتمون إلى قبائل " [2] يعود شيوع المشافهة لا الكتابة إلى طبيعة العرب السماعية التي تتخذ من اللفظ وصوته محور العملية الإبداعية والتواصلية.

أكد هؤلاء المستشرقون وغيرهم عدم معرفة العرب الكتابة، هذا وإن رُجحت معرفتهم الكتابة

[1] ريجي بلاشير، تاريخ الأدب العربي _العصر الجاهلي، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر،ط1،1998، دمشق، سوريا، ص95

[2] كارل بروكلمان، فقه اللغات السامية، تر: رمضان عبد التواب، جامعة الرياض، السعودية،ط1، 1977، ص2

فإن طبيعة تكوينهم المتسم بالارتجال والانفعال تقتضي الصنعة اللسانية السماعية لا الكتابية.

2_2_ القائلون بمعرفة العرب الكتابة: يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الكتابة لم تكن مجهولة لدى العرب في جاهليتهم ويؤكدون صحة ما ذهبوا إليه من خلال ما وصلهم من آثار ونقوش، وكذلك اعتمادا على آراء وشواهد لمصنفين كان لهم الوعي بمسألة المكتوب والمنطوق بعتبارهما قطبا الثقافة العربية، وتجدر الإشارة أن الشواهد المراد بثها في صفحات هذا البحث لا تنص نصاً صريحاً على معرفة الشعراء الكتابة، وإنما وردت استطرادا عابر لتوضيح قصة تتصل بشاعر، أو حدثٍ راج في ذلك العصر ومن بين الشواهد والأدلة:

2_2_1_أبو الفتح عثمان بن جني: أجاز ابن جني وصول بعض الأشعار الجاهلية إلى الرواة عن طريق الكتابة، كما رجح إمكانية تدوين القصائد والأشعار بلغة قديمة قد عفا رسمها وتأبدت معالمها ، وأردف حديثه بشاهد يؤكد صحة ما ذهب إليه:" أخبرني رجل عن حماد الراوية، قال: أمر النعمان فنسخت له أشعار العرب في الطنوج، قال: وهي الكراريس"[1] أوضح هذا النص تصريحاً لا تلميحاً أن طبقة من الرواة يصح أن يطلق عليها رواة البلاط والملوك وينطبق هذا الاصطلاح على حماد الراوية، وأن يكون من هذه الطبقة لا بدا أن يكون أعلم الرواة بأشعار الجاهلية دون غيره.

2_2_2_ أبو فرج الأصفهاني: أبان صاحب الأغاني عن هذه القضية، فذكر أن حماد

[1] أبى الفتح عثمان بن جني، الخصائص،ج1،تح: محمد علي النجار،ص187

الراوية كان بحوزته كتب فيها أخبار الجاهلية وأشعارها وهذا ما ورد في الجزء السادس من كتابه: قال حماد الراوية: " أرسل الوليد بن يزيد إليّ بمائتي دينار، وأمر يوسف بن عمر بحملي إليه على البريد. قال فقلت: لا يسألني إلا على طرفيه قريش وثقيف، فنظرت في كتابي قريش وثقيف"[1] من خلال هذا القول يتضح أن من الرواة من اتخذ من كتابة الشعر مهنة للتكسب لتتحول إلى صناعة، وإعمال فكر وإمعان وتدبر، كما يتبين لنا أن للرواة دواوين مصنفة مقسمة تخص قبائل العرب في جاهليتها ، وأن للرواة دراية بالذوق والانتقائية كما لهم علم بأنساب القبائل الذي يؤجج النزعة القبلية.

2_2_3_الضبي: أورد الضبي في المفضليات سيرة كلٍ من الشاعر المرقش الأكبر وأخيه حرملة، وكان أبوهما سعد بن مالك قد بعث بهما إلى الحيرة لتعلم الكتابة_ وكانا أحب بنيه إليه– ولم يكن سعد بن مالك على دراية بما يخبؤه القدر، ولا على علم بأفضال الكتابة على ابنه المرقش الأكبر كيف لا وهي من حلت لغز مقتله وهذا بعد أن غدرت به محبوبته وبعلها، فأرديا في الكهف على حال ضيعة، أدرك المرقش ما يحاك ضده فكتب أبيات على رحل الغفلي، فلما عاد هذا الأخير وزوجه سألهما حرملة عن المرقش الأكبر فقالا: مات، ثم أن حرملة نظر ذات يوم لرحل الغفلي ففهم الأبيات فوثب على الغفلي فقتله[2]

يقول المرقش الأكبر في هذه الأبيات المكتوبة على الرحل:[3]

[1] ينظر: أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، ج6،ص94

[2] ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط6،(د،ت)ص460

[3] أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، ج5، تح: عبد الله علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط5،(د،ت)ص139

يا صاحبيّ تلبثا لا تعجـــــلا إنّ الرواح رهيـــــــــنُ ألا تفعلاَ

فلعل لُبثكـــما يُفرطّ ســـــيئًـــا أو يَسبِق الإسراعُ سَيْباً مُقْبـــــلِا

يا راكباً إمّا عرضـــت فبلّغـــنْ أنس بن سعدٍ إنْ لقيت وحرمـــلا

للّـــه دركـما ودرُّ أبيكـــــــــما إن أفلت العبدان حتى يقـــــتلا

من مُبْلغُ الأقوام إنّ مرقِّشـــا أضحى على الأصحاب عبئاً مثْقِـــلا

من عادات العرب في جاهليتهم أن يبعثوا بصبيانهم إلى البادية لتعلم الفصاحة والنبوغ في الشعر، والشاذ عن العادة أن يبعث سعد بن مالك بابنيه المرقش الأكبر وحرملة إلى حمير في الحضر لتعلم الكتابة، إذن تمثل البادية التراث وفي مقابل ذلك تمثل المدينة الحداثة، الواضح أن الكتابة لم تكن ضمن أولويات العربي هذا من جهة من جهة أخرى لم يبرع الجاهلي في شيء كبراعته في الشعر والشعر ليس بعلم حتى يكتب وإنما هو جزء من الحياة إن لم نَقُلْ الحياة بحلوها ومرها.

2_2_4_ابن عبد ربه: بعد أن أطال ابن عبد ربه المقام في أيام العرب ووقائعها وأخبارها في عقده الفريد، أعقبها بباب يعدد فيه فضل الشعر، ونظراً لمكانته عمدوا إلى كتابته بماء الذهب يقول : «حتى لقد بلغ كلف العرب به وتفضيلها له أنّ عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلقتها بين أستار الكعبة

فمنه يقال، مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمدرجات السبع ويقال لها المعلقات»[1] وابن عبد ربه في نثره هذه الوقائع لا يبثها فحسب وإنما يؤمن بذلك ويعتقد بصحتها، أما شوقي ضيف يرى خلاف ذلك معلقا على رواية ابن عبد ربه بقولة:" أما ما يقال من أن المعلقات كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة فمن باب الأساطير، وهو في حقيقته ليس أكثر من تفسير فسره المتأخرون معنى كلمة المعلق"[2] ما قرأته في أيام العرب تحديدا حرب البسوس والتي استمرت أربعين سنة والسبب ناقة _فتطاحنت القبائل وتناحرت_ ينفي صحة مقولة ابن عبد ربه ، كيف للقبائل العربية مشرقها ومغربيها أن تعمد لسبع قصائد تفردها بالكتابة دون غيرها؟ وعدد القبائل العربية يتعدى حدود السبعة، والشعر عندهم بمنزلة الروح بالجسد، ألا يحق للقبائل التي لم يحظ شاعرها بتعليق شعره على أستار الكعبة أن تثور وتغضب وتذكي نارها روح العصبية القبلية؟

بناءً على هذه الشواهد اتضح لنا معرفة العرب الكتابة، وشيوعها في البيئات الحضرية بيد أن هذا الشيوع لا يدل بحال أنها اتخذت آداة لحفظ الشعر وروايته.

تجنح بعض الكتابات إلى الفصل بين المشافهة والكتابة وتضعهما موضع الثنائية الضدية، وهذا ما تصدرته عناوين بعض المجلدات والمتون على سبيل المثال لا الحصر كتاب" الصناعتين؛ الكتابة والشعر"، وكتاب ابن الأثير" المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" على خلاف من ذلك ناصر الدين الأسد رأب الصدع بوقوفه موقف الوسط وأكد

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد،ج6،تح:عبد المجيد الترحيني،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1 ،1983،ص118

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،ج1،ص 118

من خلال أمور ثلاثة استقام به بحثه " طبيعة العلاقة التكاملية ؛ أما الأول أن الكتابة في الجاهلية كانت منتشرة ومتاحة ودلل على ذلك بمجموعة من الاستدلالات العقلية و الاستنباطية، مشيراً أن هذا الانتشار كان محدودا وبالتالي لا يتيح وجود دواوين كثيرة وإنما نسخة واحدة، مع العلم أن ذيوع شعر الشاعر لم يكن قائما على القراءة وإنما على الرواية الشفوية، الأمر الثاني؛ يتصل بالأول ذلك أن رواة الشاعر هم أول من يسمع شعره، وبالتالي أول وسيلة لنشره وذيوعه لكن قبل نشره يقومون بكتابته في صحائف ثم يحفظونه في صدورهم، وينقلونه إلى المحافل إنشاداً، والأمر الثالث يتصل بالعلماء الرواة الذين حفظوا لنا الشعر الجاهلي ، مستعينين بما دونته أقلام الرواة"[1]

مما سبق نخلص إلى أن نقل الشعر يمر بثلاث مراحل متداخلة: المرحلة الأولى متمثلة في قول الشعر الذي يصدر من أفواه الشعراء، وقد تسبق هذه المرحلة مرحلة كتابة الشعر في صحيفة ليمعن الشاعر فيها النظر وينقحها، تليها مرحلة الإصغاء وفيها يعمد الراوي نقل الشعر على الورق لتدوين ما يسمعه أو ما سمعه _على حسب ذاكرة الراوي_، ليتسنى له حفظه فيما بعد ثم نشره مشافهة، وآخر المراحل هو انتقال رواية رواة الشاعر إلى غيرهم من الرواة العلماء، من هذا المنطلق لا يمكن إغفال دور الوثيقة المكتوبة باعتبارها متممة للرواية الشفوية ومصححة لما أغفلته، فقد أكد الدكتور ناصر الدين الأسد تقييد الشعر الجاهلي وهذا في المراحل الأولى في حياة الجاهلي ويدلل عل رأيه بمجموعة أدلة استطعنا لمّا شتاتها

[1] ينظر: ناصر الدين الأسد،مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية،دار المعارف،القاهرة، مصر، ط7، 1988،ص 191،192

وتمثلت فيما يلي: أما الكتابة استعملت وسيلة لتقييد رسائل الجاهليين وعقودهم وعهودهم، فكيف يهملوا تقييد الشعر والشعر عندهم في الذروة العليا؟، ثانيا كان الشعر عند الشعراء غير المتكسبين واجبا وطنيا أم بالنسبة للشعراء المتكسبين مورد رزقهم فقد يقطع الشاعر القفار والأهوال في سبيل الوصول إلى ممدوحه فليس عجيبا أن يقيد الشاعر شعره، ثالث هذه الأدلة أن الشاعر يتكلفه صاحبه تكلفا وبعد جهد ومشقة وطول سنين تستوي قصيدته فليس بغريب أن يقيد قصيدته أو بعضها[1] فالغاية من كل ذلك حفظ الشعر، غاية تمليها روح نقدية انتقائية تارة، وتارة أخرى تدفعهم المنفعة والتكسب، وحضور الغاية برر وسيلة الكتابة.

وحصيلة لما تقدم يمكن القول إن انتقال الشعر مشافهة فكتابة، قد مرّ بمراحل يصعب تحديدها لهذه الطريقة أو تلك، على أن اقتران الشعر بالشفوية لا يدل بأي حال من الأحوال اتخاذها آلية إبداعية للذات المبدعة، وإنما خاصية أشد التصاقاً بأفعال الرواة، وعليه يرجع شيوع قالب شكلي جاهز المتمثل في عمود الشعر وبنية القصيدة الجاهلية لوضع الرواة، أما ما وصلنا من فرادة وجدة في الموضوعات فيرجع للذات الشاعرة ، ولا أدل على ذلك كثرة النمطية في الشعر الشفاهي؛ من المعلوم أن الشعر الجاهلي نقل إلينا عن طريق ذاكرة الراوي وهو ما يفتح احتمالية الانتقائية والوضع والانتحال، حتى وأن صحة فرضية كتابته إلا أن الشعر الجاهلي الذي وصلنا هو الشعر المروي مشافهة لا المدون ؛ ذلك أن التدوين ثبت القيم الشفاهية .

[1] ينظر: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية،ص109_121

كما يمكن للباحث تصور حركة الثقافية العربية، ويرصد انتقالها من ثقافة أساسها الارتجال، الإنشاد والتشافه إلى ثقافة عمادها التوثيق والتدوين و الكتابة، ويرجع أدونيس هذا الانتقال إلى النص القرآني " فقد أسس لحداثة عربية لما تضمنه من إعجاز لغوي ، كما كان له الفضل في إحداث نقلة في الثقافة العربية؛ من ثقافة عمادها المشافهة إلى ثقافة أساسها الكتابة، فالشعرية الشفوية تمثل الثابت الشعري، والدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً جديدً للجمال، ممهدة لنشوء حداثة شعرية عربية"[1] كان لنزول القرآن الكريم بلغة عربية محكمة البيان ، ثم جمعه بين دفتي كتاب فضلاً في نقل الإنتاج الشعري من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري؛ هكذا حلت الكتابة محل المشافهة، وحلت القراءة محل السماع، ولأن النقد يبعث من رحم الشعر كان في انتقاله إفرازات أتاحت للنقد فرصة التحول في أساليبه الإجرائية من مناهج سياقية تبحث في سياق الشاعر، إلى مناهج نصانيّة تبحث في الكلمة بمعزل عن مؤلفها وسياقه. ومنه تأسيس تجربة شعرية قوامها المغامرة والتجريب، هكذا غدا النص الشعري المكتوب منفتح النظير على الثقافة العالمية، ما صوغ للذات الكاتبة حرية التعبير والذات القارئة حرية التأويل .

3_ الكتـــــابة من منـــــظور أدونـــــيس: لم يظهر مصطلح الكتابة بمفهومه الحديث إلا بعد نزول القرآن الكريم؛ ذلك أن الكتابة في تراثنا النقدي والبلاغي استقرت ثنائية ضدية للشعر تحمل معنى الجمع والضم، وهذا ما بدا واضحاً في مؤلفات ابن الأثير، وأبي هلال العسكري وغيرهما، وقد مرت بمراحل إلى أن وصلت إلى مرحلة النضج، فقد نشأت الكتابة "

[1] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ،ص50،51

مهنة مع تدوين القرآن الكريم، قد تكون موجودة قبله لكن لم يصلنا كتاب مدون، والمعنى الأول للكاتب هو الناسخ، والمعنى الثاني أي المؤلف نشأ في القرن السابع، والكتابة بالمعنى الإبداعي لم تنشأ إلا في القرن الثامن مع كتابات النفري والتوحيدي وغيرهم من المتصوفة، هذا النوع من الكتابة نشأ نتيجة الانفصال مع الخطابة"[1] غني عن البيان أن الخطابة تقوم على الارتجال والبداهة وغرضها الإقناع والتأثير على السامع من أجل الوصول به إلى التصديق، على خلاف من ذلك تقوم الكتابة على التأمل وإجلاء الفكر وغرضها الإحاطة بجوانب الحياة، لا بهدف التأثير في القارئ وإنما خلق تجربة تحتضن الذات المبدعة، وأن يربط أدونيس الكتابة الإبداعية بكتابات المتصوفة ذلك أنها لم تكن رهينة زمانها بل لأنها أنجزت ما لم ينجز بعد.

لقد انتقل العرب من الخطابة إلى الكتابة " أو من الشفوية إلى التدوين، فكانت الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة ، نثراً وشعراً ، هي كتابة القرآن الكريم، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة، ويمكن القول أن إبداع للعالم بالوحي (من حيث أنّه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة، فالكتابة هي وضع للعالم ، واقعاً وغيباً، صورة ومعنى، في نظام لغوي، هي بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص، والقرآن ليس شعراً ولا نثراً، وهو من هذه الناحية يتجاوز الأنواع الأدبية، ويخلق نوعاً جديداً ، لكن هذا النوع الجديد من الكتابة إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم" [2] من هنا يبدو أن العلامة الأولى لحداثة الكتابة العربية هي في الانفصال عن تقاليد مورثة طبعت الثقافة العربية كان قوامها الانفعال وحضور أركان العملية الإبداعية، ونفي للفكر والتأمل إلى اتصال مع القرآن الكريم وطاقته الخلاقة، فأقبلوا عليه ليعرفوا ما لا يعرفونه، لقد أدركوا تجاوز القرآن للأنواع الأدبية، وأسس

[1] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع، عند العرب، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)ص21،22

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، ص 19،20

بذلك لنوع جديد من الكتابة، لم يكن لهم عهد بها، ومن بين الأسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد [1]

1_ إذا كانت الكتابة جمعاً فإن الكلام غير المكتوب يظل مبعثراً، لا ناظم له ولا ثقة فيه؛ إنه قول يسمع، والقول والسمع لا تهمهما الكلمة بذاتها، بل وزنها، لذلك ربما أحلاَّ مقطعاً وزنياً نسياه محل مقطع آخر يوازيه، ومن هنا يحق لنا أن نتردد في تقويم الشعر الذي سمع دون أن يكتب، هذا إذا لم يحق لنا الشك في صحة معظمه أصلاً، ثم إن جمع الحروف على ورقة بيضاء يعطي بعداً فنياً وإيحائياً لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع

2_ الكتابة علم بالمعلوم والمجهول كذلك، وكونها علم ينقلها من الانفعال و الجزئية إلى الفعل والإحاطة؛ فلكي تكتب يجب أن تعلم كل شيء أن تحس به وتدركه

3_ الكتابة صناعة روحانية؛ تجسيد الحروف بالصور، والكتابة بهذا المعنى رؤيا ، تقوم على رؤيا بدئية وفي ذلك ما يناقض المثال الشعري العربي من أنه احتذاء مثالٍ سابق، إنه محكوم بالتكرار والتقليد، بينما الكتابة لا تكون إلا برؤيا شخصية متميزة .

4_ الكتابة إنشاء وهو بذلك يلغي مفهوم الكمال الموجود في ما سبق، وبما أن الإنشاء بطبيعته حركة تجيء من المستقبل فإن الكمال موجود في المستقبل، والكاتب يتقدم نحوه ويعود إليه

5_ الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلا من مارسه، لأنها إنشاء مستمر خارج القوالب الجاهزة، ولأن الإنشاء وليد الأمور الحادث التي لم تقع

6_ الكتابة لا متناهية شكلاً وموضوعاً، لأنها تواجه عالماً لا متناهياً، والشعر في الماضي محدود لا من حيث موضوعاته وحسب بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، ص24، 27

وفي ظل الكلف الشديد بالمنطوق على حساب المكتوب في ثقافتنا العربية رأى أدونيس من خلال أسسه أن الكتابة ميزة بعد أن كانت نقيصة، وضمن هذا المنظور تترنح الكتابة موقع المركز بفعل قدرتها على الابتكار والإنشاء والتجاوز.

من هنا يري بأنّ " الدعوة إلى تأسيس كتابة جديدة إنما هي كذلك دعوة إلى تثوير الكتابة الشعرية، جذرياً ومعنى هذه الثورة الشعرية أن المسألة في " تجديد" الشعر ليست في تغيير شكله وحسب أو بتغيير محتواه وحسب وإنّما أيضاً وقبل ذلك في تغيير معناه بالذات وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه"[1] لطالما أجبر النقد التقليدي الشاعر على عدم الخروج عن العادة، وفي إجباره هذا نفي للذات المبدعة، وضمن هذه الدلالة يتحول الشعر إلى شكل نمطي جاثم يصعب اقتلاعه، ويغدو مفهوم الشعر؛ القياس على مثال الأقدمين، تطبعها علاقة التابع بالمتبوع، وينتج عنها نمط من الكتابة يعرف بالكتابة المحافظة .

يرى أدونيس في الكتابة المحافظة ترسيخ لثقافة القاسم المشترك، و منه دعا إلى الكتابة التغييرية التي تنفى ثقافة القاسم المشترك، تتجاوزها، منظورات وطرق تعبير، وهي بهذا تتجاوز إيديولوجيتها الفكرية، وليس هدفها النفي لذاته وإنما لتخلق بدءاً منه، عالماً يرتبط بحركة التغيير، هذه الكتابة التغييرية تستند على ثلاثة أسس:[2]

الأول: هو الانفصال عن النظام السائد في شتى مستوياته، ولإن كان الكاتب مشروطاً بماضيه ومجتمعه، فهو قادر على الانفصال من خلال الإبداع، ودلالة ذلك أن مستقبل الإنسان ليس استطالة لماضيه أو حاضره، وأن المستقبل ليس ما يأتي بتلقائية الظروف بل هو ما يتخيله ويعمل لأجله، هكذا يبدع الكاتب كتابة مغايرة .

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص280

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص 192

الثاني: هو أن الكاتب المبدع وقد انطلق من تجربة الفراغ يتحرك في أفق الاحتمالات ، فالإنسان كائن غير منته، دائما مشروع اكتمال، الكتابة هي أيضاً لا تكتمل؛ تفجر وتساؤل مستمران.

الثالث: الإبداع تجربة كيانية شاملة، هي تجربة تجاوز، لا يحي في ظل أي قاعدة من خارج دفقته الخاصة، المبدع هو دائما حيث لا نتوقع .

يمكننا في ضوء هذا الطرح استخلاص ملامح الكتابة الجديدة من منظور أدونيس: رفض للنماذج الجاهزة، يعقبها فراغ يملؤه المبدع بالاحتمالات، ولا تتأتى هذه الاحتمالات إلا من خلال النفاذ في الذات الكاتبة كخصيصة يتفرد بها عن غيره، وحاصل القسمة كتابة تمتزج وتتآلف فيها العناصر سابقة الذكر. هذا لا يعني أن الشعر القديم انتهى وإنما برزت معالم جديدة توحي بانتقالنا وقد حددها أدونيس في النقاط الأتية: [1]

1_ أفكر في ما أعرفه وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة إلى التفكير والكتابة، فالعربي يفكر في ما كتاب من قبل لا في ما لم يكتب، الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم ، أي أن نكتب هو أن نخرج مما كتبناه.

2_ يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نتلمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نتلمسه في درجة حضوره الإبداعي.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول،صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري،ج4، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، (د،ت) ص،267،263

3_ لم يعد كافياً أن نخلق زمناً شعرياً متحركاً وإنما يجب أن نخلق زمناً ثقافياً متحركاً، وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع، لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق.

4_ الفعل المنتِج أكثر أهمية من المنتَج، ففعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق ، بدل أن نعجب بالقصيدة ونتلذذ بكمالها ، يجب أن نوجه نظرنا إلى الحركة الخلاقة الكامنة وراءها.

5_ البداية المطلقة مستحيلة، لكن ثمة خصوصية تظهر في مظهر البداية حين نغير وجهة الانطلاق، قديما كان الشاعر يكتب المعاني التي يعرفها ، أما اليوم وجهة الانطلاقة: المعنى هو نتاج الكتابة.

ومنه جاز القول:أن الشعر الجاهلي لا يقدم إلا واقعاً مخلصاً في محاكاته، يعيه المبدع كما يعيه السامع، إنه معرفة تعكس وضعاً معاشاً، وهو ما يفسر غلبة الوضوح في بنية القصيدة الجاهلية معنى ومبنى، وإذا ما ألقينا نظرة على الكتابة الجديدة وجدناها تؤسس لقطيعة مع المعرفة بحثاً عن المجهول واللامرئي، هذا وتعتبر الذات وفق هذا التصور مصدراً من مصادر الخلق، وحينما نبحث عن المعنى في تعدده ولا نهائيته نجده في بنية الكتابة المضمرة، ذلك أن "طاقة الكاتب الإبداعية مرتبطة بقدرته على الأسئلة وعلى التجاوز المستمر لذاته ولما يكتبه، دون ذلك يفقد مسوغ الكتابة، لأنها آنذاك تصبح تمجيداً لحالة الوضع الراهن، وتلك هي نهاية الكاتب؛ شكل من الموت قبل الموت".[1]

هكذا اتخذت الكتابة بعداً آخر عند أدونيس لا تركن لتعبير ولا تستقر عند شكل، أن تكتب هو أن تتجاوز، أن تطرح الأسئلة_ ذلك أنها بحث في المجهول_ بدل القبول بإجابات جاهزة، من هنا يسود الرفض والغموض والإحاطة بدل التسليم والوضوح والجزئية، الكتابة وفق هذا المنظور رؤيا للعالم تعكس كيان المبدع .

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 80،82

أ _ ما قبـــــــل الحداثـــــــــــــة

1_ الحياة الاجتماعية

2_ الحياة الاقتصادية

3_ الحياة العلمية والثقافية

ب_ الحـــــــــداثـــــــــــــــة

1_ الحداثة لغة

2_ الحداثة اصطلاحاً

3_ نشأة الحداثة

4_ بوادر الحداثة

5_ مبادئ الحداثة

6_ أزمة الحداثة

ج_ مـــــا بعـــد الحدثـــــــــــة

1_ مفهوم ما بعد الحداثة

2_ سياق ما بعد الحداثة

3_ ما بعد الحداثة بين الاستمرارية والقطيعة

4_ أركان ما بعد الحداثة

5_ أركان العمل الأدبي من منظور ما بعد الحداثة

أعار الباحثون والأدباء والفلاسفة على اختلاف مذاهبهم وتخصصاتهم " اهتماما ملحوظاً بالحداثة"[1] نظراً لما أحدثته من تغيرات في جميع المجالات، فألفوا كتباً ومتوناً تحاول الاقتراب من تخوم هذا المشروع الجديد، مدركين استحالة فهم موضوع بمعزل عن منطلقاته ، وأسسه، والظروف المساعدة على نشأته، فأثار بذلك تساؤلات تحاول الانعتاق من الجهل إلى لجج المعرفة؛ كيف بدأ؟ و ما هي جذوره ومبادئه؟ وفي ضوء ذلك أضحى الحديث عن الحداثة، جواز سفر تسافر به الأفكار والعقول وتتلاقح فيما بينها ، ما أسهم في إخصاب الساحة الفكرية، وما كاد ضباب تلك التساؤلات ينقشع حتى أعلنوا فشلها وزيفها ونكوسها عن أهدافها و وعودها، وبشروا بميلاد مشروعٍ جديد عُرف بما بعد الحداثة، فالمقصود بما بعد الحداثة؟ وما سياقه التاريخي و الابستمولوجي؟ هل ما بعد الحداثة ضد الحداثة؟ هل الحديث عن مشروع ما بعد الحداثة حديث عن موت الحداثة؟ أم استكمال لمشروع لم يكتمل؟

ليس من طموحات هذا الفصل ولا مقاصده أن يكون دليلاً هاماً لتعريف محدد لمصطلح" ما بعد الحداثة" وإذا سمحنا لأنفسنا بأن ندعي ذلك فقد أسأنا فهم هذه الظاهرة غير أننا نسعى إلى رصد أهم المقاربات النظرية، التي حاولت إماطة اللثام عن أهم معالمها، محاولين في الوقت ذاته الإلمام بالظروف السابقة لمرحلة الحداثة و ما قبلها.

أ_ ما قبل الحـداثة : لماذا الحديث عن الوضع ما قبل الحداثي الأوروبي؟ الجواب عن هذا السؤال هو جوهر الموضوع، فإذا أدركنا انعكاسات هذا الوضع في مختلف المجالات بدقة، استطعنا الوقوف على المراحل الأولى في تشكل مشروع الحداثة الرافض لكل فكر غربي ميتافيزيقي يرتفع فوق الإدراك البشري، فإذا بيّنا المرجعيات الفكرية والعقائدية للمرحلة السابقة لمرحلة الحداثة تبينت لنا حقيقة هذا المشروع_ الحداثة_ المناهض لما قبله، ولهذا

[1] جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، دار الفكر، آفاق معرفة متجددة، ط1،2005،ص 14

فالحديث عن الوضع ما قبل الحداثي ليس حديثا منقطع الصلة بموضوعنا ما بعد الحداثة فكلها مراحل توحي بالتعاقب وأي محاولة لفصل بعضهما عن بعض محاولة لضرب سيرورة التاريخ.

لا شك في أن التاريخ يسير في حركة متداخلة العصور، بيد أن لكل عصر أبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية، التي تميزه عن مرحلة سابقة وأخرى لاحقة، لقد حدد المؤرخون الفترة التي سبقت الحداثة بفترة تمتد" من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر حيث كان مستوى التعليم والثقافة خلالها في غاية الانحطاط، وكانت المعلومات الوثائقية حول تاريخ هذا الفترة قليلة ومتأثرة بالخرافات"[1] ومنهم من يفصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة والحداثة مستندا على أحداث تاريخية مهمة" كسقوط القسطنطينية سنة1453م، واكتشاف العالم الجديد سنة1492 نهاية لعصور الظلام، وعليه تم تحديد زمن العصور الوسطى بداية القرن الرابع للميلاد إلى نهاية القرن الخامس عشر ونظراً لطول هذه الفترة قسمها المؤرخون إلى ثلاث مراحل متباينة الخصائص والسمات؛عاش فيها الإنسان الأوروبي أحلك لياليه ساد فيها الجهل وعد التعلم والعلم خروجا عن الطاعة، وكفرا يحرمه رجال الدين»[2] وتجنب الوقوع في مغالط ومزالق الاحتراز الزمني ارتأينا عرض تصور عام للحياة الأوروبية في تلك الفترة.

1_ الحياة الاجتماعية[3]: يتألف المجتمع الأوروبي في فترة ما قبل الحداثة من ثلاث طبقات توحي بالفروقات الاجتماعية:

1_1_ النبلاء والسادة:(وهم الذين حكموا الاقتطاعات والأراضي، يدور محور حياتهم

[1] ينظر: إيناس حسني البهجي، الأمويون والحكم الإسلامي، مركز الكتاب الأكادمي،مصر،ط1، 2017، ص52،53

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص 54

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص69_71

حول القتال وتعلم الفروسية، وعليهم أن يتحلوا بالشجاعة ويوفوا بوعودهم المتمثلة في حماية الكنيسة، يعيشون في القلاع المحصنة، وعن مستوى تعليمهم فالأمر ليس ضرورياً لذا فالقلة القليلة متعلمة) طبقة تسعى للسيطرة على الأراضي، ويبدو أن الكنيسة تدعمها من خلال بث الشجاعة والفروسية في نفوسهم يسودهم الجهل، حتى يتسنى لرجال الكنيسة إحكام سيطرتها عليهم، يمتلكون المادة ويفتقدون الجوهر(الحرية)

1_2_ **رجال الدين:** (كان معظمهم من النبلاء الذين كرسوا حياتهم للكنيسة، قد نعثر على الأقل منهم مرتبة وهم الرهبان الذين يعيشون في الدير مطالبين بتمضية أوقاتهم في الصلاة والدراسة والمراسيم الدينية، وهناك من أقل منهم شأناً يدعون القساوسة وهم في الأصل فلاحون دخلوا سلك رجال الدين ومهمتهم فض النزاعات في القرى، جمع أجور الدفن والزواج). طبقة شبيهة بالأم الرؤوم التي لا تفرق بين أحد من أبنائها، تضم خليطا اجتماعياً غير متجانس؛ الفقراء والنبلاء وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمثل القيم الدينية المتجلية في التسامح والعدالة، على الرغم في خرقها عملياً وبالتالي تصنعها وابتذالها، وكأن المراد من هذا كله مص غضب طبقة الفقراء، والتحكم في طبقة النبلاء.

1_3_ الفلاحون: (يعيشون تحت رحمة السيد الذي يقتص من حقوقهم وحقوق عائلاتهم المطالبة بالعمل هي الأخرى لساعات، ينامون في أكواخ صغيرة، على أكياس من القش، مهمتهم خدمة النبلاء ورجال الدين) طبقة كادحة تسعى لكسب لقمة العيش، يفتقدون لأبسط

شروط الحياة وهي الحرية ويتعرضون لأنواع الإذلال، هم المحكوم على أمرهم، خاضعون سمعاً وطاعة.

2_ الحياة الاقتصادية: من الثابت أن الاقتصاد الأوروبي في العصور الوسطى اتخذ طابعا زراعيا" فغدت الأرض المصدر الرئيسي للثروة، واعتمدت كافة أطياف المجتمع على ما تدره الأرض من خيرات، وهكذا أفلت مكانة التجارة، وقد ساعد انحطاطها موقف الكنيسة التي ظلت تنظر إلى الكسب التجاري على أنه غير مستساغ وأن الأراضي الزراعية وحدها الحلال، وعن النظام الاقتصادي فالنظام الإقطاعي هو السائد والقائم على علاقة تسلطية بين المالك للأرض والفلاحين المشتغلين في أرضه".[1] أن تصدر الكنيسة حكما بتحريم التجارة واقتصار الاقتصاد على الزراعة أمر يستدعي إمعان نظر؛ من المعلوم أن التجارة تقتضي التنقل والاختلاط والذي يفضي بالضرورة تعلم لغات وتلاقح أفكار وربما هذا ما تخشاه الكنيسة التي حاولت تغليف عقل الإنسان ما قبل الحداثي فجعلت من الزراعة ذات النشاط البدني مجال عمله.

3_**الحياة العلمية والثقافية:** أهم ما يميز التعليم في ذلك العصر أنّه خاضع خضوعاً تاماً للكنيسة، وظلت المدارس تقدم تعليماً ابتدائياً لإعداد رجال الدين، وعليه كان التعليم منصباً على الإنجيل واللاهوت والكتاب المقدس وسير القديسين المليئة بالخرافات، ويشمل نظام التعليم الرسمي الأولاد دون البنات، وأي خروج عن إرادة الكنيسة وإملاءاتها، يعد تعريضاً

[1] ينظر: سعيد عاشور، حضارة أوروبا في العصور الوسطى، دار النهضة العربية،مصر،ط1، 1976ص45-47

لسلطانها وتعاليمها للخطر والنقد[1] فالتعليم كان مصادراً من قبل الكنيسة وليس هناك شك أن الخروج عن تعاليم الكنيسة يُعد كفراً.

خوفاً من أن يطول بنا المقام في الأوضاع ما قبل الحداثية نخلص إلى أن العقل والحرية في هذه الفترة كانا مغيبين في جميع المجالات وهذا بفعل هيمنة الكنيسة، التي بثت تعاليم الاستكانة والتسليم بالأمر الواقع والنظر إلى فئة من أطياف المجتمع نظرة دونية مما أحدث فجوة في روح الجماعة فالبون شاسع بين الفقراء والنبلاء بفعل نظام العبودية سائر المفعول، ناهيك عن وضعٍ اقتصاديّ مزرٍ قائم على الأحادية الإنتاجية متمثلة في الزراعة بفعل أوهام طالت الجانب الاقتصادي بعد تحريم التجارة، يضاف إلى ذلك كله تحريم التعليم واعتباره كفراً وإلحاداً.

تلكم هي العوامل المساهمة في ميلاد مشروع الحداثة؛ باعتبارها ردة فعل على هذه الأوضاع فقد حاول طوفان الحداثة المتدفق مواجهة الأنساق الفكرية المتأصلة والمهيمنة على عقل الإنسان الأوروبي بضرب حصونه المنيعة المتمثلة في سلطة الكنيسة، واستيعابا لما سبق فللحداثة فضل في تحرير الإنسان الأوروبي من العبودية الفكرية السائدة في عصور الظلام؛ بعد أن اتخذت العقل معول هدم تبددت على إثرها أوهام الكنيسة التي لعبت بالإنسان ردحا من الزمن وجردته من عقله فاستفاق على عصر مثقل بالعبودية، فكان لزاماً

[1] ينظر: سعيد عاشور ، أوروبا في العصور الوسطى، ج2،مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1959، ص 140_135

عليه استرداد حقه المسلوب وإعادة برمجة العقل الأوروبي متجاوزاً ورافضاً العودة إلى زمن غاب فيه وعيه وإرادته فما المقصود بالحداثة؟ كيف نشأة؟ ما أهم مرتكزاتها ومقولاتها؟ هل حققت الحداثة وعودها أم فشلت في ذلك؟

ب_ الحداثـــــة: بعد أن وضعت الحداثة المرحلة التي سبقتها على محك المسألة، والرفض والتقويض، سارع الأدباء والباحثون إلى وضع الحداثة على صفحات مصنفاتهم بالنظر والتحليل والمناقشة ، وعليه تم تصنيفها كلحظة تاريخية واعية حاولت نسف القيم البالية، إلا أنّ مفهومها تمركز ضمن حقل المفاهيم الغامضة التي تتطلب جهداً مضاعفاً لتحديد مضامينه وحدوده، فهل الحداثة انقطاع تاريخي عن مرحلة سابقة؟ وبعبارة أخرى هل نجحت الحداثة في تنوير العقل الأوروبي، ودرء ترسبات العبودية عنه؟ أم أنّها ألقت به في عبودية من نوع آخر؟

قبل الحديث عن مصطلح الحداثة بحمولاته الفلسفية الغربية، لا بأس أن نعرج باختصار على أهم الدلالات اللغوية المبثوثة في معاجم اللغة.

1_ الحداثة في اللغة: يورد "**ابن منظور**" في لسان العرب أن « الحَدِيْثُ نقيض القَدِيمِ والحُدُوثُ نقيضه الْقِدمَةُ، حَدَثَ الشّيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَدَاثَةً، وأَحْدَثَهُ هو، فهو مُحْدِثُ وحدِيثُ، وكذلك اِسْتحدثْتُه»[1] تستخدم العرب حدث مقابل قَدُمَ أي الأمر الذي ليس بمعتاد ومألوف وعليه فالحداثة تعني الجدة

[1] ابن منظور، لسان العرب،ج2، تح: أحمد عامر حيدر،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،(د،ط)،2009،ص147

وجاء في معجم العين : « صَار فُلانُ أحدوثة، أي كَثُرَ فِيهِ الأحاديث، شابُ حدِّثَ وشَابّة حَدَثَّت في السن، والحَدثُ من أحْدث الدّهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه، والحديث الجديد من الأشياء، والحدث الإبداء»[1] ورد بمعني الخبر أو الكلام الأقاويل التي تصدر حول فلان، ويصبح موضع الخبر، ويتصل بالدهر ليدل على حوادثه .

وتجيء لتوحي عن سن الشباب ومقتبل العمر، وهذا ما ورد في عديد المعاجم فقد ذكر صاحب الوسيط: :« الحِدثانُ، يقال: حدثان الشباب وحدثان الأمر، أوله وابتداؤه»[2]

فالمراد بالحداثة أول العمر وسن الشباب . وأول الأمر ومستهله أي صفة لكل ما ينتمي للحاضر .

وجاء في المعجم الفلسفي: " أن الحديث في اللغة نقيض القديم، ومرادفه الجديد، وتطلق صفة الحديث لتتضمن معنى المدح والذم . فالحديث الذي يتضمن معنى المدح هو صفة للرجل المتفتح الذهن، المحيط بما انتهى إليه العلم من حقائق، المدرك لما يوافق روح العصر،أما الحديث الذي يتضمن معنى الذم فهو الرجل قليل الخبرة، المقبل على الأغراض التافهة، والمعرض على القديم لمجرد قدمه لا لخبثه وفساده، وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث؛ أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة والعراقة، ويتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر" [1] فالمراد بالحداثة جدة التفكير والمعاصرة، ونقيضها

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السمرائي، دار الرشيد، (د،ط)،1992،ص177

[2] إبراهيم أنيس، وآخرون،معجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص160

بساطة التفكير والسذاجة.

وتطلق صفة للكلام الحسن، لطراوته وحسن سبكه فقد جاء في معجم "تهذيب اللغة" قول صاحبه:« رجل حدث وحدّث إذا كان حسن الحديث، ويقال أحدث الرجل سيفه وحادثه إذا أجلاه»[2] وتعني خروج الشيء من عمقه ووكره ليساير الفعل المنوط به .

فالحداثة تعني لغويا إيجاد ما لم يكن موجوداً من قبل و يظل هذا حديثاً ما بقي فتياً غير مألوف أي ما بقي في منأى عن فعل العادة[3] أي حدوث شيء لم يكن، واكتشاف ما لم يكتشف مما يحدث دهشة، وسيعتريها القِدمُ بمجرد تكرارها، وتكيفها واستيعابها، فالحداثة تعني الإبداع والابتكار ونقيضها التكرار والجمود الذي يفضي بها نحو السكون وفعل العادة وعليه كل حداثة هي رفض للسكون والتوقف وتوغل في المجهول والاستمرارية، وقد تتجاوز الحداثة نفسها بمجرد الاستكانة للمألوف .

تلكم هي الدلالات اللغوية للحداثة في معظم معاجم اللغة العربية والتي لم تخرج عن كونها تجديداً يعادي القديم ويناقضة، مما يلبسها لبوس الرفض والهدم والتحول والسيرورة.

في ضوء هذا الفهم المحدود لمصطلح الحداثة لغوياً ونتيجة للقصور والخلط بين الحداثة والتجديد تأهب نفر من النقاد والدارسين المعاصرين وتفطنوا إلى ضرورة الفصل بين الحداثة والمصطلحات القريبة من تخومها منكرين هذا اللغط فهذا الشاعر والناقد

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1،دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان،(د،ط)،1982،ص454

[2] محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، مصر،(د،ط)،(د،ت)،ص406،405

[3] عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر،دار الحرف العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1991، ص15

أدونيس في معرض حديثه عن الشعر العربي الجديد دعا إلى ضرورة التمييز بين الجديد والحديث ويرى: « أن للجديد معنيان؛ زمنيّ وهو في ذلك، آخر ما استجدّ وفني أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلُ ما لم يُصبح عتيقاً، فكل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديداً»[1] إن الجديد وفق هذه النظرة أشمل وأعمق ذلك أنه يتضمن معياراً فنياً رؤيوياً يتجاوز الواقع والزمن باحتضانه الماضي والحاضر، ويتوق للمستقبل، على عكس الحديث الذي يتضمن معيار الزمن وما يندرج تحته من لحظية، وآنية وانحصار في الحاضر ورفض للماضي.

في حين يرى **كريم الوائلي** : " أن الاختلاف يحدد ماهية الجديد لتعبيره عن واقع متجدد، ولاستخدامه معايير تغاير الماضي ولا تنفيه أو تلغيه، بينما الحداثة تشتمل على الجدة وتتجاوزها في آن واحد"[2] يمكن اختصار معنى التجديد في المغايرة والاختلاف نتيجة استحداث مقاييس إبداعية تخالف الماضي ولا تلغيه وذلك بتثمين مكامن المغايرة القابعة في التراث والنابضة بالديمومة والاستمرارية، وإضاءة المناطق المعتمة فيه، أما الحداثة فتتضمن الجدة وتلغيها بعد استيفاء عناصر الدهشة فيها، أي تقوم على رفض الماضي وما خلفه من تراث وتتجاوزه.

وفي معرض حديثة عن الجدة يقول **علاء الدين رمضان:** " أن الجدة صفة للحديث أو

[1] ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان،ط3، 1979،ص99

[2] ينظر: كريم الوائلي، تناقضات الحداثة العربية، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين،بغداد، العراق ط1، 2007 ، ص79

المعاصرة أو سواهما، لكنها لا ترتبط مثلهما بزمان ومكان محددين"[1] ارتباط الحداثة بشروط الزمان والمكان يجعلها قاصرة عاجزة ما يحيلها إلى نتائج نسبية، فما نعتبره إبداعاً وحداثة بالأمس، يغدو في نظر غيرنا تقليداً، والأمر سيان فيما يخص المكان. فاحتفاؤها بهذين العنصرين يجعلها رهن إشارة الذوق، الذي يطلق عليها صفة الجدة والقِدم .

لاحظ **عبد الله الغذامي** اختلاف الباحثين حول الحداثة فهم " يرضون بالتجديد ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة ومن هنا تتميز الحداثة و إن لم تتحدد [2] لقد اختلفوا في قبولها كما اختلفوا في ورفضها وبالتالي تم فصلها عن مفهومي المعاصرة والتجديد، وهكذا تخلصت من عنصر الزمن وعليه تمردت عن المفهمة

واحتراز التداخل الاصطلاحي ذهب باحثون أبعد من ذلك وقالوا بضرورة الفصل بين الحداثة والمعاصرة والتجديد ،" فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية، أما الجدة فلا ترتبط بالزمن إذ قد يكون الجديد في القديم كما يكون في الحديث أما الحداثة فتعني لغويا إيجاد ما لم يكن موجوداً"[3] بهذا التصور نفهم المعاصر على أنه الزمن الآن وربما تنطبق عليه صفة الانفعالية، أما الجدة فلا زمن يحدها تأخذ طابع التمرد، والحداثة خلق، هي لحظة الاكتشاف، ما يمنحها سمة الإبداع، هذه السمة التي تتفرد بها فئة دون

[1] علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، 2000، ص22

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2006،ص9

[3] ينظر: زراقط عبد المجيد، الحداثة في النقد العربي المعاصر،ص15

غيرهم، وعليه فالحداثة أشد عمقاً، وهو ما عبر عنه عز الدين إسماعيل بقوله:" المعاصرة معايشة منجزات العصر ومخترعاته وترجمتها في الأعمال الإبداعية، فالشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر ولا يعني أنهم حداثيون ، فالشاعر قد يعيش في عصرنا ومع ذلك فقد يكون مشدوداً بحبال عصور غبرت، ضف إلى ذلك أن الجديد ليس دائما بالضرورة عصريا إلا في ظروف بعينها، فالعلاقة بين الجدة والعصرية إذن ينبغي أن تتناول في حذر شديد"[1]

نوجز ما تقدم فنقول: إن هذه النصوص تكشف عن تباين مواقف النقاد والأدباء حول مصطلح الحداثة كل يراها حسب وجهة نظره؛ فهي الإبداع والابتكار ونفي للنماذج الجاهزة؛ تكسر الثابت وتتوق للتحول في حركية دائمة، ترفض التراث ولا تتلاءم مع أشكاله، وعلى النقيض من ذلك هي خاضعة عاجزة، قاصرة نظراً لارتباطها بالزمن، موت هذا الأخير يعني موتها حتما. كما اعتبرها البعض لحظة انتقاء عابرة للزمن .

هكذا نلحظ بوضوح فنقول: رغم ما أقره النقاد والدارسون حقيقة اختلاف المصطلحين؛ الحديث الجديد إلا أنهم أغفلوا ضرورة الجمع والتوفيق بين القديم والحديث، فخير وسيلة لاستمرارية تطور الأدب قبول النقيض واحتوائه لا قتله ورفضه، إنه لمن الخطأ كما يقول نزار قباني:" أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثاً لابد له من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنياً، فمثل هذا التصور سيجعل التاريخ مقبرة أو مذبحة ولا ينجو في النهاية أحد،

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3،(د،ت)،ص10

وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم أو حديث وإنّما يقررها الوجدان العام وتحكم فيها محكمة شعبية[1]. فالحداثة هي ذلك الخيط الرفيع الذي يمد جسر التواصل بين السابق واللاحق ضوء يكشف مكامن الجدة وأن عفا عليها الزمن.

واستئنافاً للبحث عن مدلول الحداثة في إطاره اللغوي، استوقفتنا الفروق بين الحداثة واشتقاقاتها كالحداثية (**Modernisation**) والتحديث (Modernisation) وددنا الإشارة إلى هذا التمييز، "فالحداثة مشتقة من الجذر **Mode** من هذا الجذر تعددت المشتقات الغربية والعربية وتباينت فتباينت مدلولاتها؛ الحديث **Modern** والتحديث **Modernisatio** والحداثي **Modernist** والحداثة **Modernity** والحداثية **Modernism** وقد أخذ المصطلح في وقت متأخر يتموضع في الحالة الغربية على أرضية واضحة مستقرة مشتركة إلى حد بعيد قادت إلى شبه اتفاق حول مضمونه[2] قد يبدو للوهلة الأولى اختلاف هذه الاشتقاقات، ولكن النظر إلى تعدد ألفاظها يلحظ تجمعها حول جذر واحد، فتعددها راجع إلى تفصيلاتها في مجالات مختلفة.

الحداثة في نظر" **جورج بلانديي**" تستعمل لوصف الخصائص المشتركة للبلدان الأكثر تقدماً على صعيد التنمية والتكنولوجيا السياسية والاقتصادية والاجتماعية، أما التحديث فإنه

[1] ينظر: نزار قباني، ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط2 ،2000،ص114،113

[2] ينظر: علي الشرع، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات للجامعة الأردنية، مج11،ع3، 1989، ص196

يستخدم لوصف العمليات التي بواسطتها تكتسب هذه المستويات من التنمية"[1] فالحداثة معيار تقاس به الدول المتطورة ومنه يمكن القبض عليها وتحديدها من خلال مؤشرات التنمية، أما التحديث فهي وصف لاستخدام الوسائل المساهمة في هذه التنمية،

في اللغة الفرنسية كلمة الحداثة**modernite** " مشتقة من الجذر **mod** وهي الصفة والشكل، أو هو ما يبتدئ به الشيء، فاللفظة العربية ترتبط بما له من أكثر من دلالة عما يقع أنه يحدث، فالشكل ليس هم المهم ليس هو الصورة التي تبرز، فإن ما يحدث يتثبت بواقعيته وراهنيته"[2] فاقتران الحداثة بالزمن وتعاقبه لا ينفى عنها كينونتها المستقلة عن كل ما تقدم، فيعطيها دلالة الابتكار، وليس الشكل هو المهم بل الأهم نزعة التغيير

والحداثة في عرف رجال الدين" نتاج أزمة دينية عصفت بأوروبا أيام العصور الوسطى، دفع بالحداثة تبني أفكار وعقائد وميول من شأنها بعث الروح في الثيولوجيا* الكنسية، ويعتبرها قاموس المورد نزعة في الفن تهدف إلى قطع الصلة بالماضي"[3] على هذا النحو لا يمتنع أن نرى تعدداً في دلالة الحداثة، ذلك أنها لا ترتبط بتيار أو فكر أو فلسفة أو توجه بعينه .

---

[1] ينظر: محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2 ،1998،ص107

[2] صفدي مطاع، نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، (د،ط)،1990، ص223

* اسلوب مقاربة الإله أو الآلهة عن طريق العقل، وبالتالي فهي دراسة منطقية منهجية تتعلق بالدين والروحانية يحاول من خلالها علماء الإلهيات أن يحللوا منطقياً حجج وجود الإله عن طريق المناقشة. ينظر: سهيل بشروئي، مرداد مسعودي، تراثنا الروحي، من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة، دار الساقي،بيروت، لبنان،ط1،2017، ص21

[3] روحي البعلبكي، قاموس المورد(عربي_ انجليزي)،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 ،1995 ،ص 458

في حين يراها صاحب موسوعة "**لالاند الفلسفية**" أنها مجموع الأعراف والتقاليد والآراء التي تسود آنياً في مجتمع ويتعلَّق بها تفوّق مزعوم يكون دوماً موضع شك وارتياب، ويعود استعمال هذا اللفظ إلى بدايات القرن العاشر وصُبغ بصبغة دينية وأخرى فلسفية، يستعمل للدلالة على الحرية والانفتاح وإما التغيير من أجل التغيير دون التفكير في الماضي[1] فالروح العام للفظة لا يعرف شكلاً معيناً ذلك أنه يتوالد داخل المجتمع موازاة والظروف التاريخية والحضارية للمجتمع .

2_ الحداثة في الاصطلاح: في ضوء ما أوردناه في الصفحات الأولى من البحث صفحات تكشف بجلاء اعتبار الحداثة حصيلة تاريخية لعصر النهضة في مختلف المجالات فليس غريباً تعدد وتنوع تعريفات الحداثة ومن بينها:

عرفها الشاعر الفرنسي "**بودلير**" الذي يعد الأب الروحي للحداثة؛ فقد كان سباقاً في بلورة مفهوم نظري للحداثة بقوله:« ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو أزلياً وثابتاً»[2] يقسم الفن لصنفين صنف استكان لصروف الزمن فستحال ثابتاً جامداً، يقتات على بقايا الطبيعة وما تمليه، فيجيء واضح المعالم مفهوم؛ نتيجة العلاقات المنطقية القائمة بين الأديب ونظام الأشياء، ونصف الفن الحداثي هو فن قائم على علاقات غير منطقية فيجيء غامضاً يرتاده إلا من استطاع إليه سبيلاً،

[1] ينظر :أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج1،تر: خليل أحمد خليل،منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط2، 2001، ص855

[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 1996،ص31

وقد استعان في صناعة عالمه الشعري الحداثي على الطبيعة في عبوره والخيال في هروبه عنها ، فضل الخلق في بحثه عن الأنا البودليرية في ثوبها الحداثي؛ فالحداثة بمفهومها الإجرائي هي التجاوز في نظره .

عرفها **جان بودريار** هو الآخر بقوله:« ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى التطور التاريخي بأكمله وإلى التبادل في الذهنية»[1] فالموقف المطلوب من عملية الحداثة هو الاستيعاب والتجاوز؛ استيعاب اللحظة الراهنة المشبعة بالتجاوز الرجعي. في حين يراها "**مالارميه**" الذي اصطبغ شعره بالحداثة: «إذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه فإنها شعريا بحث عما لم يحدث»[2] فجوهر الجمالية الشعرية من منظور إجرائي حداثي لا يكتمل إلا في ظل ابتكار أسلوب لم يبتكر، ونطق ما لم ينطق، وبحث في ما لم يبحث عنه فهي بذلك لحظة ميلاد القصيدة الحداثية الحقة

ويربطها الفيلسوف **بول روبير** مرة ببعث الطبيعة وتجديد خليتها، ويربطها تارة أخرى بالفنون، غير أنه مما لاشك فيه أن روبير يقصد بالحداثة التجديد والإبداع يقول : الحداثة هي عودة الربيع والطبيعة بحلة جديدة هذه السيمفونية الكبيرة يسميها الشعراء القدماء

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د،ط)،2005،ص15

[2] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،ص35

بالحداثة"[1] الحداثة لحظة انقطاع عن الواقع وإعادة تشكيله وفق رؤية تخالف المتعارف عليه، والإعادة لا تقتصر على الشاعر المعاصر بل هناك آلاف العقول الخلاقة عاشت في الماضي وارتادت مناطق اللاواقع .

يرى الناقد **بشير تاوريريت** أن الشاعر البريطاني **توماس اليوت** أكثر الشعراء تأثيرا على شعراء الحداثة العرب ، ولم تقتصر رؤية اليوت الحداثية على شعره بل امتدت إلى مقالاته النقدية وتبدو ملامح الحداثة واضحة في كتاباته الإبداعية من خلال تمرده على العالم وكذلك التوفيق بين الشعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم[2]هنا نستشف علاقة التشابه القائمة بين الشعر والأسطورة؛ من المعلوم أن الأسطورة هي مجمل التفسيرات المقنعة التي وضعها الإنسان البدائي في محاولته فهم ظواهر الطبيعة ونسج علاقات تصالح معها ، وعليه الشعر شبيه بالأسطورة في رغبته الكشف عن عالم يظل في حالة اللاكشف لاحتمائه التناقضات .

أما **رولان بارت** الفرنسي فيصور لنا الحداثه في ثوبها الهمجي ويعتبرها "زلزالا حضاريا عنيفا وانقلابا ثقافيا شاملا لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه إذ هي موقف عام وشامل ومعارض للثقافات التقليدية الشاملة السائدة، فالحداثة تدعو إلى إعادة النظر في كثير من الأشياء والتحرر من القيود، فهي عملية تقدمية حتى ولو كان المخاض عسيرا ،

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ،2004، ص30

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية،دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص72

فهي تنشد عصرا جديدا اقترن بالتطور والتقدم وتحرر الإنسان، فالحداثة هي رؤية فلسفية وثقافة جديدة للعالم "[1] هي الهدم والتفكيك في مفهومها العام وإعادة بناء ونقد وإن كلفها ذلك تجاوز ونقد أفكارها في حالة ثباتها. تتوق للحركة التقدمية لا العودة للخلف، ترفض إملاءات الماضي وقوالبه. انفلات غير مسبوق حطم الأطر والقيود والحدود وخلفت وراءها فوضى عارمة

نفى" **بارت**" في الوقت ذاته صفة كمال الحداثة وأقر بأن أكثر أشكال الحداثة جدة تنطوي على عيوب ونقائص ودعا في الوقت ذاته ضرورة الدفاع عن هذه الأعمال الناقصة راضين بما تنطوي عليه ؛ فلا مفر من أن تولد الحداثة ومعها نوع من التثبيط؛ التجديد مثبط للعزائم.[2] على الرغم من الانتقادات التي وجهتها الحداثة للمرحلة السابقة لها زمنياً، إلا أنه عثر على نماذج حداثية تفتقر لصفة الكمال التي دعت إليها ونظّرت لها، كما أن ارتياد العوالم المجهولة بحثاً عن التجديد أفضى إلى فعل العادة، كما استهلك طاقة الإبداع وبالتالي ثبطت العزائم

ويراها آخرون قطيعة مع الماضي وتحرر من قيوده في سبيل بعث رؤية تغاير الرؤية السابقة؛ وبهذا المفهوم فالحداثة تحمل بين جنباتها معنى الانسلاخ والتحرر من كل قيد يعرقل عجلة التطور لذا يعدها الروائي الفرنسي **فلوبير**:" الحداثة هي تعصب للحاضر ضد

[1] ينظر:عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع،الرياض، السعودية، ط1، 1992، ص39

[2] ينطر: رولان بارت، درس السميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العلي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1993،ص44

الماضي" فالروح الحداثية تمجد الحاضر وترنو للمستقبل تسعى لقطع الصلة بالماضي وتبلد شعور الحنين إلى العصر التليد[1] وعن سر أعماله الإبداعية يقول:" كلما أريد أن أفعله أن أتبع كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مرابط إلا مع نفسه ليس من عوالم خارجية يفرضها نفسه بحكم قوة أسلوبه"[2] الحداثي يرغب العودة إلى أول البداية؛ صفحة بيضاء مسكونة بهاجس التأمل، هو لا يرغب بالقوالب الجاهزة والطريق المعبد، يريدها دروباً وعرة يتلذذ بصعود مسالكها، مع ذلك يشده أدب الأديب المتمنع عن القبض جراء ابتكار طرق تعبير لم تستهلك من قبل .

ويرى **آلان تورين** أن الحديث عن الحداثة يقتضى استبعاد أي إملاء إلهي أو جوهر قومي فالحداثة ليست مجرد تغيير أو تتبع أحداث وإنما هي انتشار منتجات الإملاء العقلي وهو بذلك يستبعد أي تدخل خارجي يتمثل في سلطة الإله فقد أقر تصريحا لا تلميحا قيام ركائز الحداثة على قطع الصلة مع الغائية الدينية، ونهاية التاريخ هذا ما يتيح بداية التطور والتقدم التقني وانتصار العقل، ففكرة الحداثة ترتبط إذن ارتباطا وثيقاً بالعقلنة"[3] فعقل الإنسان هو محور الكون ما يجعله مقياس للأشياء، ومصدر خلقها، بما يوافق تصوره، ليكون على يقظة بما أنجزه عقلة، وعليه فقد لاحظ غرق المجتمعات بالأشكال الحديثة للإنتاج والاستهلاك والاتصال وبالتالي كسرت الحداثة قانون الاختلاف وعوضته بالتماهي يقول بهذا الصدد:" قارب الحداثة يحملنا جميعا يبقى فقط أن نعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون

[1] ينظر: محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،(د،ط)،2006،ص12

[2] ينظر: المرجع نفسه ص13

[3] ينظر:آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، (د،ط)،1997، ص30،29

أمتعة"[1] يعتقد دعاة الحداثة أنهم قضوا على الطبقية المنتشرة في فترة ما قبل الحداثة في أوروبا، بمجرد استدعائهم العقل، والتبشير بالتماهي أو ما يعرف بالعولمة، لقد خلف طوفان الحداثة طبقية من نوع أخر بفعل سيطرة العقل؛ عقول خلاقة مصدرة ، وعقول مستهلكة، هذا ما دفع **أركون محمد** بالقول إن التماهي في الحداثة يختلف: " نحن غاطسون ومنغمسون في المناخ الذي خلقته الحداثة وبالطبع هناك درجات من الانغماس في الحداثة"[2] فمناعة التصدي للحداثة الرامية لذوبان المجتمع تختلف باختلاف القدرة العقلية الاستيعابية

ما نستشفه بعد هذا العرض السريع لآراء بعض النقاد والأدباء حول مفهوم الحداثة والذي استقر حول حتمية ظهور هذه الحركة مع ضرورة تجاوز الماضي برفض أنساقه التاريخية، وأفكاره الميتافيزيقية، والدعوة في الوقت ذاته إلى التجديد والإبداع باستخدام العقل لا الإكراهات الخارجية، غير أن المدقق فيما خلفته الحداثة يرى خلاف ذلك ؛ هدم دون إعادة بناء، كما مهدت لظهور الطبقية في إطار أكثر اتساعاً من ذي قبل، فليس غريباً أن تتمركز هذه الدعوات في شكل خطاب متسلط _ العقل_ فضح بلا هوادة سلطة الكنيسة.

وإذا أردنا البحث عن مفهومها لدى معتنقيها في العالم العربي فالأمر سيان، فقد

[1] ينظر :آلان تورين، نقد الحداثة، ص270

[2] عبد الوهاب المسيري، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة،جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة السكندرية، مصر، (د،ط)،(د،ت)ص 60_63

عرفها **يوسف الخال** رائد الحداثة الشعرية العربية بقوله:" الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن" فالحداثة في مفهومها رفض وتجاوز، وقفز خارج إكراهات الزمن ويدلل على ذلك أن ما نعتبره حديثاً اليوم سيصبح قديما يوماً ما، وسحر الحداثة تصيب البعض دون الآخر وهذا ما يفسر اجتماع الشعراء السلفيين والحداثيين في مرحلة واحدة ، فالحداثة لا تستدعى القدم بقدر استدعائها لتجربة شعرية فريدة، وفي حديثة عن الحداثة يفتح الآفاق وينفى اقصتار الحداثة على الشعر وحده؛ وإنما هي عقلية مبثوثة في مجالات الحياة واحتفاؤك بالجوهر لا بالمظهر هو ما يسمى وعيا حداثياً"[1] الحداثة رفض لأي شكل تعبيري جاهز،فهي بذلك تسعى لاستحداث شكل تعبيري جديد، دافعه التجربة، إن عقم النتاج بفعل التكرار هو الذي أدى إلى ميلاد بواعث التجديد، على أن عدوى التجديد تصيب البعض دون الآخر.

في حين يشرح **عبد الوهاب المسيري** _ في ندوة عقدت تحت رعاية جمعية الدعوة الإسلامية العالمية _ مقالا له عرّف فيه الحداثة واستخدم مصطلح التحديث بدل ذلك فهو يرى أن التحديث تفكيك واستنارة ودفاع عن عظمة الإنسان وبعبارة أخرى استخدام العقل، ليلفت انتباه الحضور بقوله:" أنا لا أعرف الحداثة وإنما أصفها" لأن من يعرف في العادة يبشر وهو لا يبشر بميلاد مشروع غربي لا دخل للعالم الثالث في نشأته كل ما في الأمر أننا ننظر للغرب وما حققه بانبهار ومع ذلك فإننا نقدم على هذا المشروع نقدم عليه ونحن خائفون لذلك يتعامل معه العربي بكل إبهام، ليختم بخلاصة مفادها أن تعريف الحداثة

[1] ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1 ،1978 ،ص15-17

والتحديث يقتضي تعريف المشروع كفكرة أم تعريف ما هو قائم فلم يحدث واذا اضطررت إلى تعريف ما هو قائم فهو التفكيك.[1] لقد أسست الحداثة مشروعيتها على التفكيك لتحقيق عملية النقد والنفاذ إلى عمق البداية ثم إنارتها بما يوافق العقل، استدعاء التفكيك يفضي إلى تجاوز المفاهيم والأطر الماضوية، هكذا حاول تبسيط المفهوم ولتجنب لغة الإبهار نفى معرفته للحداثة ، وفي ظل غياب شروط قيام الحداثة في وطننا، فضل المثقف العربي خوف الوقوع في محاذير الانصهار إلى التعامل مع الحداثة كمفهوم من خلال وصفها والإلمام بظروف نشأتها، لا كإجراء قائم على الهدم وبالتالي اتخاذ مسافة أمان تضمن للباحث مناعة التصدي.

تعقيباً لما صرح به الناقد، نوه **أحمد السيد ياسين** إلى الخلط الذي يعتري موضوع الحداثة وتداخل المفاهيم وأشار في الوقت ذاته إلى أن عبد الوهاب المسيري انتهج بداية مهمة غير أنه لم يوفق في الفصل بين حدود مفاهيم الحداثة كالتحديث وذهب بالقول إن:" الحداثة هي الحركات الطليعية في الأدب والفن، خير ما يمثل ذلك السريالية، أما التحديث هو نقل مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث ، وشتان بين التاريخ الأوروبي في التحديث والتاريخ العربي، ليختم بالقول أن الحداثة مشروع التنوير الغربي".[2] تلك الكلمات المطولة تلخص مدى التضارب الحاصل حول الحداثة بدل رأب الصدع بين المشاركين في الندوة، مما شوها حقيقتها؛ هي في نظره تختلف عن التحديث الذي يعني التقدم الحضاري بفعل

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة،جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة السكندرية، مصر، (د،ط)،(د،ت)ص 60_63

[2] ينظر: أحمد السيد ياسين، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة،ص13-16

منتجات العقل من وسائط ومرافق، أمّا الحداثة هي تلك الخصائص التي غلفت الأعمال الأدبية بطابع اللاوعي إي تستمد مادتها من الأحلام والعقل الباطن وتبزر تجلياتها في السريالية، وأكد على مناخ نشأتها المنبعث من فكر الأنوار الأوروبي.

واستكمالات لفعليات الندوة ألقى **محمد عمارة** هو الأخر كلمته وعد الحداثة ثمرة للتنوير الغربي وهي في جوهرها قطيعة مع الموروث المعرفي وشعارها لا سلطان على العقل إلا العقل، ودعا إلى ضرورة تبني مشروع حداثي متميز وذلك باستلهام بعض خصائص الحداثة وضبطها ووزنها بموازين توافق الهوية العربية، ليخلص بالقول أن حصيلتنا مع الحداثة حصيلة يائسة يشوبها الغزو الفكري.[1] هكذا تبدو الحداثة في طيفها الهمجي؛ نسف للمفهومات السابقة بإضرام نار الرفض على الذاكرة ونتاجها ، و تبني مشروع الحداثة في الوطن العربي يفرض إدراك الاختلاف بين الغرب وتياراته الفلسفية وتعقيداته وظروفه وبين العرب و خصوصية الموروث وأصالته الضاربة في جذور التاريخ، وقداسة الموروث الديني، هذا ما يوجب على المثقف استحضار غربال النقدي الانتقائي حفاظاً على هويتنا من الانسلاخ .

عبد الله الغذامي في تشريح النص بيّن انتقال مفهوم الحداثة من كونه رؤية اجتهادية إلى كونه مصطلحاً والمصطلح من شروطه أن يكون مقبولا من طرف المشتغلين به وهذا لا يتوفر في مفهوم الحداثة فقد تباينت الآراء وتعددت بل وصلت إلى حد التناقض فيرها

[1] ينظر: أحمد السيد ياسين،ندوة الحداثة وما بعد الحداثة،ص23-27

بعضهم كرديف للتغريب أي اللاعروبة، بينما قد يرى آخر أنها بديع لأنها تحول في الشكل الفني وطرق الأداء، في حين يراها الغذامي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجديد بين الثابت والمتغير أي صقل الموروث وذلك بإزاحة ما هو وقتي منه واستخلاص ما هو جوهري فيه وبالتالي رفعه إلى الزمن المتطور[1] إن قراءة الحداثة وفق منظور رؤية الباحث العربي قوض مفهومها، بوصفها مشروعاً يعادي الأصالة ويسعى إلى تماهيه مع غيره من الثقافات بإذابة خصوصياته، وأنساقه والدعوة إلى قطع العلاقة مع التراث، نتيجة الانبهار بمنجزات العقل الأوروبي، ويراها آخرون قاصرة لاهتمامها بالخارج لا بالداخل أي بتركيزها على الشكل بدل الجوهر ذلك أنها تسعى لدحض القوالب اللغوية المكرورة، أما المفهوم الذي استقر عليه رأي الغدامي فيخلص إلى اعتبارها وعي يعيد قراءة التراث وفق منظور الحركة لا السكون، بإزاحة كل ما هو وقتي كالانفعالية، التلقائية والارتجال، المناسبة؛ _غياب التأمل وحضور الوجدان_ خلق آلية جديدة تراوغ الزمن .

ومن إدراك عميق للحداثة ذهب أدونيس بالقول إن: " الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج؛ تساؤل حول الممكن واحتجاج حول السائد، لحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"[2] الرؤيا في فهم أدونيس هي التبصر وإمعان النظر وإجلاء الفكر فيما استبطنه التراث، من خلال إثارة الشكوك والتساؤلات ،

[1] ينظر :عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص11_14

[2] أدونيس، بيان الحداثة، (1997_1992)، البيانات، تقديم: محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، (د،ط)، 1995، ص 32

فتغدو الذات مسكونة بهاجس التطلع والكشف، يسايرها قلق الفكاك من الرتابة، وما يترتب عن كل ذلك عمق التجربة و إلمامها بما كان وبما سيكون .

غالي شكري هو الآخر يرى الحداثة: "ثورة في المجتمع، والفكر والفن، والمبدع الحديث هو إنسان ثوري،لأنه يدرك أن الحداثة، تجربة ورؤيا متناقضتان مع الذوق السائد والوجدان السائد، والعقلية السائدة، ويدرك أن الفكر لا ينفصل لحظة عن الجمال"[1] ما ينشده أي ثوري هو التوق للحرية، ولا يتسنى له ذلك إلا إذا ثار ورفض وخلخل السائد، وأعاد بناء صرح جديد يوافق تطلعاته، الحداثي لا يرضى بالمحاكاة، ذلك أن المحاكاة تزييف للحقائق وتشويه للجمال .

ويصف **محمد محفوظ** الحداثة باللحظة في قوله: " هي مرحلة يبلغها المجتمع، ويدخل بتطوره النوعي الذاتي في نمط جديد من الحياة، قوامه الاستيعاب التام للحظة الراهنة التي يعيشها المجتمع في مختلف المستويات، وإدراك التطورات العلمية والصناعية والسياسية... فالعقلية التي تصاغ في خضم هذا التطور والإدراك هي الحداثة[2] فمن المؤكد أن الحداثة عملية عقلية مستمرة قوامها العقل وأي فعل لاستيعاب هذا التطور العقلي الحاصل هو بالضرورة تحديث ينقل المجتمع من مرحلة إلى أخرى .

نختم حديثنا عن مفهوم الحداثة بمحاولة اختزال تلك الآراء السالفة بالقول إن:" الحداثة مساءلة للتراث ووضعه في ميزان النقد ليعرف جيده من رديئه، ومن ثم إضاءة مكامن الجدة

[1] غالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4 ،1994،ص130

[2] محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1 ،1998 ، ص33،34

وتثمينها، مع هدم ورفض النماذج المستهلكة ، متفقين في شبه إجماع على أن الحداثة ثمرة للعقل الأوروبي، وهو الأمر الذي دفع ببعضهم التعامل معها تنظيرا؛ بوصفها والإلمام بظروف نشأتها، وتجنب اتخاذها منهجاً تفكيكياً تقويضاً حفاظاً على أصالة الموروث .

3_ نشأة الحداثة : إنّه لمن باب الإلمام بالحداثة تحديد زمان ومكان نشأتها، وإن لم نعثر على تحديد دقيق ، فقد ذهب آخرون في تحديد بدايتها إلى "عام ستّ وثلاثين وأربعمائة وألف ميلادية، مع اختراع غوتنبراغ للطباعة المتحركة، وآخرون يرون أنها تبدأ عام 1520م مع الثورة اللوثرية ضد سلطة الكنيسة، ومجموعة أخرى تربط بينها وبين الثورة الفرنسية عام ست وسبعين و سبعمائة وألف ميلادية"[1] إن هذه التحديدات على اختلاف أزمنتها تشترك في أحداث غيرت فكر الإنسان ، فقد كان لظهور الطباعة الأثر البالغ في الدفع بعجلة العلم، وتنوير العقل، أما الثورة اللوثرية فبرهنت على تحرر العقل من أوهام غلفت حضوره فغيبته، ولعل الثورة الفرنسية وما دعت له من تحرر وعدالة ومساواة أثبتت قدرة الإنسان تجاوز القيود وكسرها، في سبيل إحقاق حقه، وإثبات وجوده . فالحداثة زمنياً هي لحظة الوعي والتحول، فالزمن متغير والدعوة للوعي ثابتة .

في حين ربطها آخرون بأحداث أوروبية مهمة كوصول العلوم اليونانية والعربية إلى أوروبا الشمالية في القرن الثاني عشر[2] لقد كان للتمازج الثقافي بين الغرب الأوروبي والعرب

[1] مسرحي فارح، الحداثة في فكر محمد اركون، مقاربة اولية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2006 ص 26

[2] جيمس بيرك، عندما يتغير العالم، ضمن محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الحداثة دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب، ط1 ،2010ص 56

واليونان تأثيراً على الحياة والفكر الأوروبيين مما عزز معارفه وأغناها، لقد وقفوا موقف المنبهر، وهذا ما أدى إلى احتقار العقل الأوروبي وأعلنوا ضرورة إحداث قطيعة معرفية مع تراثهم .

في حين يرجعها المفكر البراغماتي رتشارد روتي بفكر ديكارت في القرن السادس عشر، والمفكر الألماني يورغن هابرماس يربطها بعصر الأنوار في القرن الثامن عشر ميلادي، ويرجعها احدهم إلى النصف الأول من القرن العشرين[1] لقد كان لفلسفة ديكارت أثراً في إنعاش العقل وتمكين الإنسان من الإعلاء من دوره بعدما أثبت وجوده من خلال تفكيره

ويرى البعض أن لطول فترة الحداثة سبباً في تقسيمها فالحداثة "مرت بثلاث مراحل؛ المرحلة الأولى تبدأ بنهاية القرن الثامن عشر وتنتهي بنهاية القرن التاسع عشر أي من عام 1780إلى 1880، المرحلة الثانية، تبدأ من نهاية القرن التاسع عشر وتنتهي في النصف الثاني من القرن العشرين من عام 1880 إلى 1960م المرحلة الثالثة من 1960أي منذ الثورة الصناعية الثالثة حيث انفلتت فيها الحداثة من مضمونها المعروف فعملت على التفكيك وتحرير الإنسان من أنساق الحداثة فأفضت إلى اختلالات متنوعة في الأحكام والقيم ويحدد بعض الدارسين بداية الحداثة بالقرن السادس عشر الذي ساد فيه مفهوم التنوير بعد تقدم العلم وتراجع سلطة الكنيسة وطغيان العقل والعلم ودورهما في تقدم الإنسانية" [2]

[1] باسم علي خريسان، مابعد الحداثة دراسة في المشروع الغربي الثقافي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2 ،2006، ص20

[2] عادل عبد المهدي، قضايا إسلامية معاصرة، إشكالية الإسلام والحداثة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1 ،2011 ، ص6

_ المرحلة الأولى للحداثة يمكن اعتبارها مرحلة التأسيس بوضع مفاهيم، وأهداف ومبادئ واضحة.

_ والمرحلة الثانية مرحلة الانطلاقة الفعلية الإجرائية باستدعاء منهج التفكيك،ووضع التراث موضع المساءلة والنقد والتجاوز

_ والمرحلة الأخيرة الانفلات عن المسار تمثل مرحلة سقوط؛ المنجز أقل من المأمول .

بينما ترجعها حنا أرنت إلى الفكر اليوناني فالتحولات التي مست جميع المجالات بشرت بميلاد عقلية حداثية فأنجبت الديمقراطية وأعطت قيمة للإنسان"[1] وكأنها تربطها بنزعة الخروج عن السائد لا بإطار زماني، وتغدو الحداثة وفق هذا التصور لحظة لا زمنية .

وعلى خلاف من ذلك يرى محمد الشيكر أن الحداثة تكونت في أحشاء الحاضر و لدت من رحمها " مفهوم الحداثة أو الوعي الحداثي لم يظهر في الغرب إلا في القرن التاسع عشر وبالضبط حوالي سنة 1850م مع شارل بودلير حين أضحت الحداثة تعني الاحتفال بالعصر والانخراط فيه"[2]

ويحدد آخر ذروة الحداثة بين عامي 1910-1925 فأوج الحداثة تمثل في السنوات الحاسمة التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة وما نتج عنه من أعمال إبداعية رائدة

[1] ينظر: عمر بوجليدة، الفلسفة خطابا للحداثة، فوكو وهبرماس، تفجير صنم كانط، مجلة كتابات معاصرة، العدد،67، فيفري، بيروت، لبنان،(د،ط) 2008،ص10

[2] ينظر: محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة ،ص12

في أوائل العشرينيات ؛ ويطلق مصطلح ما بعد الحداثة على الفترة الممتدة من عام 1965 إلى يومنا هذا[1] ربط ظهور الحداثة بأعمال طليعية دليل على استحداث طرق في التعبير تعكس روح العصر، وبالتالي الحداثة التعبير عن الزمن الذي يولد من رحم التجربة، وعليه لا تهمنا التحديدات الزمنية بقدر ما تهمنا التجربة المعبرة عنه .

إن مثل هذه التحديدات الدقيقة لامتدادات الحداثة تفتقر إلى المصداقية إذ لا يمكن الجزم بتعيين الإطار الزمني الدقيق الذي يحكم حالة الحداثة ، وهو ما دفع أحدهم بالقول:" "الحداثة حالة معرفية مجردة ذات مرجعيات وجودية لا حالة وجودية صرفة إضافة إلى ذلك فالزمن عند هؤلاء مراحل متوالية متضمنة الحكم بأفضلية الزمن الراهن على السابق وكأنها نوع من القفز المتواصل وهذه النظرة شكلية تجريدية، تؤكد اللحظة الزمنيّة لا الخطاب نفسه"[2]

لا تخضع الحداثة لمنطق القياس، ولا التحديد الزمني كونها لحظة وعي غيّرت التفكير الإنساني، فالحداثة افرزتها أطر معرفية وثقافية متباينة، وعليه فقد اتكأ الزمن على الحداثة ليحدد ماهيته، انطلاقاً من انعكاساتها. وأي محاولة للإعلاء من قيمة الزمن الراهن على حساب الزمن الماضي يعد ضرباً من العبث ذلك أن الوعي كامن في أي عقل حلاق وعبر أزمنة مختلفة .

[1] هانز جوزيف، حول ما بعد الحداثة في الأدب ، تر: غانم محمود، آفاق عربية، مج 13، ع11،ص69

[2] عاصم محمد أمين، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1 ،2005، ص18

أما الحداثة جغرافياً فقد ألغت الحدود بين الشعوب والدول تحت مسمى الكونية العالمية" كانت الحداثة حركة عالمية ولدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول مختلفة وأزمان مختلفة، كان مكوثها في بعض الأقطار طويلا وفي بعضها الآخر مؤقتا، في بعض الأقطار أساءت الحداثة إلى تراثها الموروث كالتراث الرومنسي والفيكتوري والواقعي والانطباعي، وفي أقطار أخرى عدّت نفسها تطورا لذلك التراث ، للحداثة في الحقيقة مفاهيم مختلفة لا تحددها سوى جغرافية المكان[1]

لطالما ربطت الحداثة بالواقع الثقافي وما أحدثه من تغيرات عنيفة هزت أقطاراً بدرجات متفاوتة ، ويرجع سبب التفاوت إلى تعامل بعض الذهنيات مع الأسئلة التي أثارتها الحداثة، منهم من أعلن انصهاره وذوبانه لهذه الأسئلة، ومارسو أساليبها الإجرائية التفكيكية وعليه وجدت الحداثة مناخها الملائم فأخضعت موروث هذه الأقطار إلى المساءلة والنقد والرفض، ومنهم من أعلن تمسكه بتراثه وولائه لأصوله فغيرت الحداثة من أساليبها لتحكم قبضتها .

وعليه يصعب القطع بريادة مكانية افرزت حداثة محددة، إنّما ظلت تدور في إطار مكاني عالمي تتجاذبه حداثات عديدة في المدن الكبرى[2] مثل "برلين وفينا وبراغ وموسكو وتشيكاغو ، لما تنطوى عليه المدن من مفارقات وتيارات متناقضة وفرص متضاربة كانت

[1] مالكم برادبري، جيمس ماكفارلين ، الحداثة 1890–1930، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون ، بغداد، العراق، (د،ط)1987،ص30

[2] نايف العلجوني، الحداثة والحداثية، المصطلح والمفهوم ، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج14،ع2 ،1996، ص118

منبعا للحداثات المدنية المتعددة"[1] لقد كان للصراع الفكري المحتدم دور في استفحال نشاط الحداثة ومباشرة نشاطها، على غرار باريس المحتفية بشروط الحداثة فقد عدت مهدا لها " وبخاصة في عام 1830 وما بعدها عندما كانت هذه المدينة تعج بالنشاط البوهيمي ، ولا أدل على ذلك كتاب " سيرل كونولي" المنشور عام 1965تحت عنوان :(الحركة الحداثية خمسون كتابا انكليزيا وفرنسيا وأمريكيا 1980-1950) يقول فيه: " أن فرنسا هي المنشأ الحقيقي للحداثة الإنجلو أمريكية"[2] تحديد مكان الحداثة يقتضي الإلمام بتجلياتها في متون الكتب وبطونها، وما تعج به من مغامرات فكرية طامحة لكسر قوالب الجمود، ونفي الخرافة والتفكير الغيبي . ومنه فالعقلية والذهنية هي من تحدد الريادة المكانية ،" ونظرا لتغير القيم الجمالية للحداثة تغيرت هذه الخرائط بعد أفول نجم المدينتين فلورنسا وروما وبزوغ نجم مدينة لندن الذي سرعان ما يأفل لتحل محله مدن برلين وميونخ ، هذا هو المسار الجغرافي

الرئيسي الذي اتخذته الحداثة[3] إن التركيبة الثقافية للذات هي من تحدد استقرار الحداثة في

مناطق دون غيرها، وهو ما يفسر تغير مسارها الجغرافي .

ولما كانت الحداثة أكبر من الزمان والمكان، كان لابد من القبض عليها من خلال تتبع بوادرها وتجلياتها .

[1] عاصم محمد أمين، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، ص18

[2] مالكم برادبري، جيمس ماكفارلين ، الحداثة،ص 32،31

[3] المرجع نفسه،ص102-104

4_ بوادر الحداثة : كان لفتح باب الاجتهاد العقلي سبب في ظهور تيارات ونظريات فكرية كان لها يد في ميلاد الحداثة، ومن بين الحركات والنزعات الفكرية:

4_1 حركة الإصلاح الديني: حركة دينية مسيحية ظهرت في القرن السادس عشر الميلادي في أوروبا، وأدت إلى ظهور البروتستانتية، وكان لها أثر كبير في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في أوروبا، والأسباب التي أدت لظهور حركة الإصلاح الديني كثيرة منها الأسباب الدينية التي تمثلت في فساد الكنيسة ورجالها، والصراع على المنصب البابوي بالإضافة إلى ظاهرة السيمونية* وبيع صكوك الغفران، وانغماس رجال الكنيسة في الملذات الدنيوية وجمع المال، بالإضافة إلى أسباب سياسية تمثلت في توسيع ملوك أوروبا لسلطانهم في مقابل سلطة البابا والإمبراطور، إلى جانب الأسباب الإقتصادية؛ إذ شهدت أوروبا نقلة نوعية وقوية في نمط اقتصادها من اقتصاد زراعي إلى اقتصاد تجاري، وقد أدت هذه الأسباب مجتمعة إلى ضعف الكنيسة وفقدان سيطرتها على الوعي الجماهيري، أكد البروتستانت على تقديس دور الإنسان في الحياة اليومية، وشجعوا الجد والكفاح والحياة المزدهرة، كما أكدوا على ضرورة التعليم ، وطوروا مناهج التعليم بالاغتراف من الآداب الإغريقية القديمة " [1]وقد قاد هذه الحركة ماترن لوثر(Martin Luther)* فنظراً لقوة

* شراء الوظائف الدينية بالمال ينظر: سعيد عبد الفتاح عاشور، تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،ط2، 2015ص324

[1] الموسوعة العالمية العربية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع،الرياض، السعودية، ط 2،1999،ص 250-253

*مصلح ديني ألماني مؤسس البروتستانتية، ولد في ايسليبن عام1483،متحصل على شهادة الباكلوريس في الاداب، وشهادة الماجستار في الفنون، دخل الدير تحت وقع الرعب في عاصفة كاد ان يهلك فيه، ثم انتسب فيما بعد الى رهبانية القديس اغوسطينوس، ليتحصل على البكلوريوس في الكتاب المقدس عام1509م ليبحر في عالم اللاهوت، ويعين مدرسا

شخصيته وضراوتها وصراحته السافرة تمكن من الاستحواذ على عقول الناس ونجح في نقد السلطة البابوية وثار على ممارساتها، كما رفض القراءة الأحادية للكتاب المقدس مما أتاح حرية الفكر وشيوع استخدامه في الأوساط الشعبية بعدما كان محرماً، وقد اعتبر المؤرخون "هذا المذهب الديني عاملا مذيبًا لسلطة العصور الوسطى" [1] وحركة مناوئة للتفكير الميتافيزيقي مم نشب عنه الحرب بين طلاب العلم ورجال الدين إلى أن ظهرت البروتستانتية فانظم دعاة العلم إليهم لكن دعاة الإصلاح ما إن انتصروا حتى شرعوا بمعاقبة من يخالفهم حتى الموت[2] وهكذا حققت البروتستانتية انفصالا مريحا وناجحا عن الكنيسة الكاثوليكية بعد أن وقفت إلى جانب الحرية الفكرية

4_2 الحركة الإنسانوية:Humanisme مذهب فلسفي يجعل من الإنسان محور الكون، يعود جذرها إلى مفردة " إنسان" ، شعور داخلي في النفس يصدر عن الإحساس بوطأة الظلم، لا شك أنه أحد مظاهر الضمير الإنساني المعبر عن صوت الله" [3] يعد كولردج أول من استخدم المفردة عام 1812،وعن مفهومها فمتعدد وشائك؛ إحياء الآداب الكلاسيكية، والروح الفردية النقدية، والتأكيد على الاهتمامات العلمية بالتركيز على تطوير المرء بالتعليم

لهذا العلم ، بعد سفره الى روما ، ساور مارتن الامل في تجديد اللاهوت، وقدم نقدا لاذعا للباباوات بسبب بيعهم صكوك الغفران، ليؤلف كتابات مناهضة للتفكير الكاثولكي فوجدت صداها بين الجماهير، عرفت بالإصلاحات الدينية التي اسهمت في توحيد العقل الألماني ومعتنقو البروتستانتية.(ينظر)جورج طربيشي، معجم الفلاسفة،دار الطليعة ، بيروت، لبنان، ط6 2006ص589_591

[1] ينظر: كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2004، ص108

[2] أحمد برقاوي، في الفكر العربي الحديث والمعاصر،دار الكتب للنشر والتوزيع، الإمارات،ط1، 2021، ص 48

[3] رياض بشارة، مصير العالم يحدد مصير القدس، مكتبة المعارف، مصر، ط2 ،1986، ،ص63

والتربية، ليشهد المفهوم تطوراً في عصر النهضة ليدل على حرية الانتقاد العقلاني للدين؛ سعياً لإيجاد بديل للدين المسيحي التقليدي، وقد أخذت هذه الحركة على عاتقها إحياء التراث البشري الإغريقي إذ كانت مثل هذه الاهتمامات محرمة على المسيحي الغارق في الغيبيات ، فانقلبت الموازين مع الإنسانوية إذ ركزت على العقل واستبعدت الغيبيات[1] وحررت الإنسان من العبودية الفكرية بأن فتحت له باب حرية التعليم والانتقاد وألغت ترسبات العصور الظلامية.كما اهتم أصحاب هذه الحركة بالقوى العاملة داخل الطبيعة الإنسانية " وكانت اهتماماتهم متمركزة حول الإنسان أكثر من اهتمامهم بالله

فحصرت اهتمامها في الحياة الإنسانية، كما يمكن أن يحياها ضمن حدود الزمان والمكان"[2]

3_4 النزعة العقلية:Rationalisme "هي مجموعة من الأفكار تضفي إلى الاعتقاد بأن الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية ، سعى مفكرو النهضة الأوروبية من خلال الاستعانة بالقدرة العقلية الابتعاد عن العقيدة المسيحية، فالمفكر العقلاني يميل إلى الموقف القائل بأن المعقول هو الطبيعي، وهكذا تنزع العقلانية إلى إسقاط كل ماهو خارق للطبيعة أو غيبي" [3] مما ينتج عنه تقويض الأفكار الميتافيزيقية المحتضنة من قبل الكنيسة، لقد كان للنزعة العقلية دور بارز في تحريك عجلة الفكر والتهيئة لميلاد

[1] ينظر: ميجان الرويلي ، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط4 ،2005، ص 46_ 48

[2] محمد يوسف السماسري، فلسفات الإعلام المعاصرة، في ضوء المنظور الإسلامي، المعهد العالمي، للفكر الإسلامي، الو م أ ط1، 2008، 132

[3] ينظر: كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، تر: شوقي جلال،ص120-122

إنسان يؤمن بقدراته العقلية ويرفض كل ما عجز العقل عن تفسيره

إن عملية تحرير العقل من وصاية الكنيسة، وجعل الإنسان محور الكون، وتزويده بآلية نقدية مكنه من تجاوز عصر مثقل بالعبودية، هذه الثورات مجتمعة تسير في وتيرة واحدة مثل تيار جارف يحطم سدود الفكر الميتافيزيقي فكانت ثمرة هذه الحركات نضج الوعي الأوروبي ، وبروز ملامح جديدة تتغذى على رحيق الحركة العلمية العقلية التنويرية .

ما نستشفه بعد هذا العرض السريع لبوادر الحداثة، ومن خلال ما تقدم من شواهد تؤكد للعيان أنّ الحداثة مالت أكثر نحو مُسألة التراث على حساب الحاضر هذا ما ينفي عنها صفة التجديد والتحرر، وجعلت من العقل الماضي أعلى من العقل الحاضر، بالعودة إلى الآداب الإغريقية القديمة، والاغتراف منها، هدمت صنم الدّين وبنت صنم الإنسانية، هذا يعني تغيرا في المرجعية الفكرية لا تقويضها، فقد انتقلت من تأليه رجال الدين إلى تأليه العقل و رجال العلم؛ وبالتالي فالحداثة لم تنشر حرية و مساواة ولم تكسر سدا فقد مارست الحداثة تسلطاً من نوع آخر فلا تجديد بلا إبداع ، ولا تاريخ بلا تجاوز فالذهن الأوروبي ساقط في فخ التكرار والنمطية، وعليه فالحداثة الأوروبية كم أشار شعيب قاسم:" لم تكن سوى اجتهاد بشري انطلق على أساس قيم محدودة، رغم أن هذه الحداثة تتضمن جوانب إيجابية، إلا أنها في المقابل تتضمن جوانب سلبية قاتلة"[1]

[1] شعيب قاسم، فتنة الحداثة، صورة الاسلام لدى الوضعيين العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2013،ص7

ويتضح من خلال ما تقدم أن هناك التباساً في مفهوم الحداثة، واضطراباً في نشأتها،" فالحداثة مهما تقول عن نفسها ، ومهما يقال عنها أو يحال عليها من تحليلات و تنظيرات إنما تظل أشباحاً لها إنها من نوع تلك المفاهيم التي تتمرد على المفهمة[1] فالحداثة لا تدلك ولا تحيلك على معنى محدد؛ لا تمرد مطلق على التراث ولا ثبات في الحركة، تحمل التناقضات في رحمها مما يكسبها المناعة الكافية للهروب .

إن هذا السعي وراء الحداثة للقبض على شرعيتها أحالنا إلى البحث عن مبادئها " إذا كان من العسير وضع سلم معياري مضبوط لقياس مظاهر الحداثة، فإنه من الممكن على الأقل تعيين بعض معالمها " [2] لئن كانت الحداثة في جوهرها رفض وتقويض وهدم، فإنّ هدفها هو الإعلاء من قيمة الإنسان وهذا ما بدا واضحاً جلياً في معالمها التي شكلت معماريتها.

5_ مبادئ الحداثة: قام مشروع الحداثة الغربية على ثلاثة مفاهيم أساسية[3] :

5_1 الذاتـــــيّة: (La Subjectivitè) شكل مفهوم الذاتية قاعدة الحداثة في الفلسفة، لقد أضحى الإنسان في العصور الحديثة مدركاً لنفسه كذات متحررة مستقلة، وليس كما الشأن في العصور الوسطى، فمبدأُ الذاتية غيّر نظرة الإنسان لذاته، بحيث غدا هو المتكلم

[1] ينظر: مطاع الصفدي، نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د،ط) ،1990،ص223

[2] ينظر: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، لبنان، ط1 ،2009،ص 124،123

[3] ينظر: محمد الشيخ وياسر الطائي، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996،ص12_15

الحاضر، الذي ينظر إلى الكائنات ويتمثلها فيستمد يقينياته من ذاته، ومن نتائج ترسيخ الذاتية؛ وضع الإنسان قيم جديدة توافق مقاييسه النفعية .

5_2 العقلانيّة: يعد لابينتز أول من أسس لهذا المبدأ، ومحصلته " لكل شيء سبب معقول" وعليه تحول الإنسان من متأمل للكون إلى باحث ومنقب عن أسراره، فطفق يبحث عن الأسباب المعقولة وغير المعقولة، واضعاً خط الفصل بينهما، فوجد في الطبيعة متعة البحث والسؤال، ومن بين نتائج الأخذ بمبدأ العقل: أصبع العلم والسؤال موجه الفلسفة الحديثة، ظهور مفهوم الكلية الذي يعني النظرة الشاملة إلى الأشياء ؛ فمقياس العلم الحق في مدى شموليته وكليته .

5_3 العدمية: أول من وضع مبدأ العدمية نيتشه، ويراد به لا قيمة للقيم، أي ما كان في العصور السالفة مقدساً مع مجيء العصر الحداثة زالت قيمته بعد أن عرته وأبانت زيفه، وقد وصف نتشه الأزمنة الحديثة بالعدمية الناقصة، فبعد أن تجردت الفلسفة الحديثة لمرجع ثابت تستند عليه نتيجة أفول عالم الآلهة، بحثت الحداثة عن قيم جديدة تقوض بها القيم المنهارة ، ليُكتشف في النهاية أنها من طينة القيم القديمة، وعليه أصبحت العدمية دليلاُ على افتراس العدم للأخلاق والدين .

أي أنّه لا قاعدة تستند عليها الذات بعد أن هدمت الحداثة مرجعيات الفكر، وستهدم في النهاية كل نتائجها، بعد خلخلة العلم والأخلاق، ومنه جاز القول إن: هذا المبدأ شرع في نقد أسس الحداثة ومهد بظهور تيار جديد عرف بما بعد الحداثة.

تلك هي مقولات الحداثة في ثوبها الغربي الفلسفي، مفاهيم حملت للحداثة بذور فنائها وأدت بها إلى مزالق خطيرة؛ واستمرت فيها عبودية الإنسان الأوروبي، فمن مبدأ العقلانية إلى تأليه العقل، ومن مبدأ الذاتية إلى متافيزقيا ذاتية، أما العدمية فعصفت بالأركان والأطر ولم يبق للإنسان ما يتشبث به ويستند عليه، هذا ما يدفع بنا الحديث عن أزمة الحداثة

6_ أزمة الحداثة: تراجع دور الحداثة بعد أن فقد الإنسان ثقته بها واهتز الشعور بعدم الاطمئنان لمبادئها فقد" باتت وعود عصر الأنوار مهترئة بالية من الحروب التي مزقت أوروبا"[1] الطامحة للسعادة في ظل التطور التكنولوجي، غير أنها لم تحقق ما تبتغيه من الرفاهية؛ ذلك أن التطور الحاصل راح ضحيته الإنسان وما صنعت يداه، ولا مناص من القول إن القناعة ضاعت" لأن المنجز أقل من المأمول والمتوخى، هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقة" علاوة على ذلك " لم تكتف بهزيمة الطبيعة في أوروبا وإنما اتجهت نحو بقية العالم ممعنة في موارده نهبا واستنزافا، أصبحت شخصية براغماتية تتكيف مع الواقع وتعقد معه الصفقات، وفي موازاة الحوار والتسامح وقبول الآخر والعقلانية ظهرت العنصرية في الغرب،وأسست إيديولوجيات

يقينية، تستند إلى مبررات علموية صارمة وقبول لمنطق الضرورات الامبريالية والتمتع

[1] مجموعة مؤلفين، خطابات الـ ما بعد في استنفاد أو تعديل المنشوريات الفلسفية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2013،ص142

الهيمنة والنهب"[1] وأضحت الإملاءات النظرية للحداثة تناقض الأفعال الإجرائية" فلقد اصطدمت الحداثة بالحياة الواقعية؛ باللحظة العابرة المعاشة اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة واستعمارا وإرهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر وتفاوتاً طبقيا واقتصاديا وقمعا عسكريا، وقنابل ذرية وخطراً نووياً، إضافة إلى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع[2] نتيجة لذلك ظهرت" أفكار تدين ما آلت إليه الحداثة بعد ثلاثة قرون من مسارها التاريخي، ودشن نتشه هذا النقد الجذري للحداثة الغربية، وانطلقت بعده تيارات كثيرة في القرن العشرين اتبعت هذا المنهج النقدي للحضارة الغربية، وكان من أبرز هذه التيارات النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت التي أخذت على عاتقها نقد العقلانية وصبت جام غضبها على عقل التنوير الأوروبي "[3] لقد أخذت التيارات النقدية الجديدة عامة والفكر النيتشوي خاصة على عاتقهم تصحيح مسار الحداثة ، وذلك بنقد العقل الحداثي بعد أن أتى بنتائج عكسية، بفعل عجزه و تحوله إلى أداة للهيمنة والتسلط، ويمكن رصد أهم أسباب العجز فيما يلي[4]:

1_ عجز العقل الذي راهنت عليه الحداثة، في اكتشاف مجاهيل الطبيعة والسيطرة عليها ،

[1] عبد الغني عماد، سسيولوجيا الثقافة ، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة الى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية،،بيروت، لبنان،ط1 ،2006،ص223

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، الغرب،ط6 ،2003،ص226

[3] عطيات أبو السعود، نتشه وما بعد الحداثة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة،ع63، 2004ص48،47

[4] ينظر: كرم خميس، (مأزق الحداثة)، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، ص122،121

حيث بقيت هنام جملة من المسائل الخارجة عن قدرة العقل وفاعليته، والأهم أن هذا العقل لم يستطع على المدى المادي أن يفسر عدداً من الظواهر السياسية والاجتماعية

2_ طغيان النظرة المادية وتهميش دور الجوانب المعنوية في حياة الإنسان، وهو ما أدى إلى حالة الخواء وعدم اليقين دفعت أبناء الشعوب الحديثة البحث عن بديل،كما في ظهور الإنسان الذي يعيش تحت مظلة العدمية .

3_ فشل النظريات الأوروبية في إنجاز تنمية وتحديث المجتمعات غير الأوروبية، ما أدى إلى ظهور العالم الثالث

4_ الاستناد إلى العقل كأساس للمشروع الحداثي أدى إلى نتائج خطيرة؛ حيث رأى العقل الأوروبي قدرات تفوق قدرات الآخرين ، وقد ترجمت فعلياً بالحركات الاستعمارية

5_ نجاح عدد من التجارب غير الغربية خلال المد الحداثي، وبخاصة اليابان التي مزجت بين ذاتها ومعطيات العصر .

وفي ضوء هذا العجز ظهرت حركات وتيارات تدعو إلى ضرورة البحث عن بديل لتجاوز هذا القصور " بعد أن وصلت الحداثة إلى طريق مسدودة ولم تجد المخرج من تلك الأزمات التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر"[1] ما دفع بتعجيل طرق مشروع جديد عرف بما بعد الحداثة، فهل استنفذت الحداثة مسوغات وجودها؟

[1] جميلة سيش، الكتابة ما بعد الحداثية في الشعر العربي المعاصر،إشراف: عبد الله العشي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2016_2017 ص23

ج_ ما بعد الحداثة: بالرغم من أنّ الحداثة لم تعلن بصفة رسمية انتهاء مشروعها، إلا أن الانتقادات التي طالتها أدت إلى تراجعها على الساحة العالمية ومهد لظهور ردود فعل مناوئة حيال نتائجها العكسية، وعلى النقيض سارع مفكرو الحداثة لملمت شتات مشروعهم، والتأكيد على أنّ هذه الانتقادات خرجت من رحم الحداثة، لذا لا يعد هذا الصراع والمساءلة مرضاً وإنما علامة على صحة فكرهم وحيويته، وهو الأمر الذي دفع بالتيارات والحركات المناهضة لفلسفة الحداثة الإعلان عن ميلاد مشروعهم، فما لمقصود بما بعد الحداثة؟ وما سياقة التاريخي والابستمولوجي؟ هل ما بعد الحداثة ضد الحداثة؟ هل الحديث عن ما بعد الحداثة حديث عن موت الحداثة، أم استكمال لمشروع لم يكتمل؟

1_ مفهوم ما بعد الحداثة: لم يختلف النقاد على قضية فكرية على قدر اختلافهم في تحديد مفهوم ما بعد الحداثة، على الرغم من كثرة القيل والقال حول معناها، وما زاد القارئ إلا عطش السؤال، فالتقاطعات الحاصلة بين مفهوم الحداثة وما بعدها جعل من الغموض الذي لف مصطلح الحداثة يرتحل إلى مصطلح ما بعد الحداثة، على الرغم من المعنى الضدي الظاهر الذي تتضمنه التركيبة اللفظية " ما بعد" فإنها تتقاطع مع الحداثة في جملة من القواسم المشتركة من حيث المفهوم[1]:

1_ الغموض: ففكرة الحداثة لم تكن واضحة، وكذلك كانت فكرة ما بعد الحداثة؛ غامضة لسببين هما: غموض الحداثة بالإضافة إلى غموضها هي .

[1] عبد الرحمان بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 2011، ص 49،50

2_ المفهوم: التقاء الحداثة مع ما بعد الحداثة في كونهما أثارا حولهما ضجة انعكست على مفهومهما

3_ اللازمكانية: إذا كانت الحداثة ذات نزعة شمولية كونية، تتجاوز الزمان والمكان، ولو أنّها ترتبط تاريخياً بظهور الرأسمالية، واجتماعياً بظهور المجتمعات الحديثة، فإنّ ما بعد الحداثة استوعبت الحداثة وتضمنت ما بعدها وما قبلها، ولو أنّها ظهرت عملياً بالولايات المتحدة الأمريكية، وتجلت أول مرة في مجال المعمار.

إنّ التقاطع الحاصل بين المفهومين ولد انقساماً في أوساط المفكرين والنقاد بين مؤيد ومعارض؛ فئة ترفض التخلي عن أهداف التنوير الغربي وترى أنّ ما بعد الحداثة تعيش في كنف أزمة الحداثة " فحجم الاستمرار هو أكثر بكثير من حجم الاختلاف بين التاريخ الممتد للحداثة والحركة المسماة ما بعد الحداثة"[1] هم يقبلون المشروع شريطة الانتقال والتحول التدريجي انطلاقاً من الأسس التي صاغتها الحداثة ، من أبرز ممثليها يورجن هابرماس (Habermas Yurgen) الذي يرفض التساهل مع التيارات اللاعقلانية ، ويرى بأن العقل الحداثي لم يستنفذ كل إمكانياته لمراجعة ذاته، وعليه قد ولدت الحداثة ظواهر مرضية تحتاج إلى تشخيص ونقد على أن يتم النقد من داخلها وهو ما حدث مع هايدغر الذي حاول الخروج من الميتافيزيقيا الغربية ولم ينتبه إلى فشل محاولته للانفلات من تأثير فلسفة الذات

[1] بوجمعة شيتوان، الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة،مجلة تمثلات، المجلد 2، العدد 1، 10جانفي2017، ص11

"[1] وما دام مشروعها لم يكتمل فإن نقدها ضروري ، لكن مع الأخذ بعين الاعتبار تطوير ما فشلت فيه الحداثة، "فبدل التخلي عن مشروع الحداثة كقضية خاسرة، يجب أن نتعلم من أخطائنا تلك الخطط الكمالية المترفة التي سعت إلى إنكار التحديث، ولعل أنماط استقبال الفن تقدم مثالاً يشير على الأقل إلى مخرج من هذا المأزق"[2] فما بعد الحداثة في نظر هذه الفئة اتخذت مساراً مغلوطاً، وانطلاقاً من هذا التصور فإن " ما بعد الحداثة ليست إلا الحداثة وقد وسعت من مكتسباتها ورسختها فهي حداثة أعمق وأرسخ لأنها أكثر مرونة وقدرة على احتواء نقائضها فتحولها كمي لا نوعي" [3] وكثيراً ما تتلبس ما بعد الحداثة رداء المعارضة "فما بعد الحداثة ليست مجرد رد فعل ضد أشكال بعينها من الحداثة الرفيعة، ولكنها تضخم الفن الرديء بطريقة تخلط الراقي بالهابط إنها تفعل ذلك عن طريق المعارضة الأدبية، لذلك فإن ما بعد الحداثة تفتقر إلى الإمكانات النقدية للحداثة الراقية"[4] وعليه فما بعد الحداثة تحسست طريق الحداثة من خلال نقدها وتشويهها بأسلوب يدعو للسخرية .

وفئة تنتصر لما بعد الحداثة وترى في أنّها قد جاءت كتعبير عن موت الحداثة " وهذا التيار يقوم على أساس شن هجوم مركز على قيم الحداثة الغربية ومفاهيمها، بل يذهبون _أبعد من ذلك_ إلى أنّ مشروع الحداثة الغربي سقط نهائياً، بعد أنّ أخفقت الحداثة في

[1] ينظر: محمد الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2 ،1998،ص 233،236

[2] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1 ،1995،ص214

[3] ينظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000، ص 61

[4] ينظر: إليزابيث رايت، بريخت، ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي ، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر ط1 ،2005،ص124،125

تحقيق وعودها، وهم بذلك يبشرون بقيم جديدة تقوم على أساس الانفتاح الفكري المضاد لفكر الحداثة الجامد والذي كان يتسم بصياغة الأنساق الفكرية المغلقة، ويدعون إلى تحرير الإنسان من الشمولية الفكرية السياسية، والاجتماعية ، وتأكيد حقه في الحياة" [1] فكأن ما بعد الحداثة مرحلة قطيعة جذرية مع الحداثة بعد أن بلغت مرحلة النهاية وشاع بيننا (نهاية التاريخ، نهاية الميتافيزيقا) ومنها شرعوا في توليد وخلق نماذج لا تتكئ على نمط " إن الما بعد حداثي شأن الفيلسوف لا يعمل وفق قواعد سابقة"[2] وعليه فالأعمال التي لا تحكمها قواعد ونظام قابلة للتعدد وللفوضى .

على العموم فإننا نلحظ تداخلاً نسبياً و تناقضاً كلياً بين الحداثة وما بعدها إذا ما أردنا

التأصيل لمصطلح ما بعد الحداثة نظراً لتعدد مدلولاته من باحث لآخر، "إذ يعد المصطلح الأكثر التباساً ، وقد شاع وساد منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م . وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون ، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمنها بعام 1965م ، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح الرسم ما بعد الحداثي عام 1870م، وظهور المصطلح عند رودولف بانفتز 1917م"[3] إن صعوبة

[1] السيد ياسين، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، ص7

[2] اليزبيث رايت، بريخت،ما بعد الحداثة، 126 ،127

[3] سعد البازغي، ميجان الرويلي، دايل الناقد الأدبي، ص223

تحديد أصول المصطلح، صعب تحديده كمفهوم، وإن عبر ضمنياً عن حالة الرفض لجميع أشكال المعرفة البشرية .

لقد دخل مصطلح ما بعد الحداثة الاستخدام العام، بعد ظهور كتاب ليوتار " الوضع ما بعد الحداثي" ولكن بعد تأسيس هذا التيار التحق به كتاب أخرون ، رغم أن هؤلاء تجاهلوا المصطلح وابتعدوا عنه، وبالرغم من عدم انتمائهم لمدرسة توحدهم فإن هناك خيطاً سرياً يسري ويجمع بينهم" [1] وتكمن أهمية الكتاب في بيان هيمنة وسائل الإعلام والتكنولوجيا على العلم وانخفاض إنتاجية العلماء

لم يكن مفهوم ما بعد الحداثة في بداية ظهوره يحيل إلى موقف نظري محدد أو نسق

قيميّ ما، يكشف عن وعي بتحولات جذرية مرّ بها المجتمع الغربي، بقدر ما كان يصف بعض التغيرات الفنية التي تمثلت في معمار فانتيري وجونسون وموسيقر كايج وفن وارهول ورستشبرج وروايات بنشن وبالارد . "[2] طفقت هذه التحولات تبحث عن ما يلملم شكلها ليوحدها " فوجدوا في فلسفة نيتشه وهايدجر ما يمكن أن يكون تأصيلاً لحركتها" على أن المنظرين لما بعد الحداثة تفطنوا للتمييز بين الفلسفتين " صيغة وصفوها بالصيغة القوية اعتبروا أنها تمثلت في القراءة ما بعد البنيوية لنيتشه، وصيغة نعتت بالرخوة اعتبروا أنها

[1] أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك، مقالات فلسفية، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008،ص 23

[2] بدر الدين مصطفي، دروب ما بعد الحداثة،مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1،2012، ص7

انحدرت من القراءة التأويلية لهيدجر"[1] فالأولى تفكيكية عدمية تسعى لاقتلاع ما ترسب من أفكار حداثية من جذورها، والثانية إعادة تركيب للقيم .

ومنه تم تعريف ما بعد الحداثة على أنها حركة فكرية " تقوم على نقد، بل رفض الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة، كما ترفض المسلمات التي تقوم عليها أو على الأقل ترى الزمن قد تجاوزها وتخطاها" [2] فما بعد الحداثة وفق هذا الطرح تنشأ على منطق التشكيك، والتفكيك وذلك بتحطيمها المقولات الغربية، وعدم الاحتكام إلى التخطيط والنمذجة لأنها من موروثات الفكر الحداثي الذي عفا عليه الزمن، هذا الأخير الذي يسير في خطية مباشرة من الماضي إلى الحاضر؛ يضيق الزمن الماضي ، في حين يتسع الحاضر ليكتسي تحولات العصر ويعبر عنه ويحمل سماته، ومنه كلمة ما بعد الحداثة" تشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة ، أسلوب فكري يشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة والعقل والهوية والموضوعية والتفسيرات النهائية، يرى العالم عكس تفسير التنوير، ويفسر البعض هذا التحول دخول الغرب نحو شكل جديد من الرأسمالية نحو عالم التكنولوجيا،"[3] إنها انعكاس طارئ جاء نتيجة تحول تاريخي شهده الغرب أفضى إلى عالم افتراضي يستند على الثورة المعلوماتية ، فالحداثة الأدبية والفنية " تواجه مشكلة خاصة حين يؤدي التقدم التكنولوجي إلى تطور أجهزة الإعلام ، التكنولوجيا التي محت بعض التمايز بين الفن الراقي

[1] ينظر: بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، ص6

[2] أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك، ص 23

[3] تيري يجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر،(د،ط)،2000 ص7

والهابط هو شيء ايجابي وبناء ، لقد أعلنت ما بعد الحداثة تحديها للحداثة بسبب عدائها الشديد للثقافة الجماهيرية "[1] لقد كان للتكنولوجيا دور في تمييع الحدود بين الفن السامي الراقي الذي يتسق شكله ومضمونه مع معايير جمالية تتضمن قيمة، والفن الهابط المتحرر من كل قيد، لقد رفض التفكير ما بعد الحداثي الاستقلالية الجمالية وعدها تكريساً لثقافة طبقة نخبوية برجوازية، أقصت الثقافة الجماهيرية المهمشة، فما بعد الحداثة تعكس صراعاً بين المركز والهامش .

ومن ثم فما بعد الحداثة " نوع من الثقافة يعكس بعض التغييرات البعيدة المدى بأسلوب فني سطحي، غير شمولي، وبلا ركيزة، فهو أسلوب لعوب، ومشتق، ومتعدد وانتقائي يطمس الحدود التي تفصل بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية"[2] إن المواءمة بين أنماط مختلفة يفضي إلى عدم تناسقها وبالتالي عدم وضوحها، إنه فن يعكس تشظي الواقع وتناقضه، وأمام هذا المنتج الزئبقي وجد الناقد النخبوي نفسه عاجزاً على تحليل ومناقشة هذه الأعمال الابتداعية، ذلك أن الفنان الما بعد حداثي يعمد إلى المزج بين الأنماط بدل ابتكارها.

في حين ترى كارول نيكلسون في ما بعد الحداثة أنها "مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العارفة باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي الذي خط معالمه الأولى ديكارت وكانط" [3] وعليه هم لا يؤمنون بوجود حقيقة عقلية تفسرها الذات؛

[1] إليزابيث رايت، بريخت، ما بعد الحداثة، ص 122

[2] تيري يجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ص7،8

[3] أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك، ص 23

إن الحقيقة ليست معطى ثابتاً؛ نظراً لطبيعة الذات وتكوينها؛ فهي خاضعة لعوامل ثقافية ولغوية متعددة، إلا أن الحداثة طبعتها بطابع الشمولية رغم افتقارها للاستقلالية والاستقرار والوحدوية، يمكننا القول وفق التصور المابعد حداثي أن الحقيقة في تعددها وعدم تجانسها.

لقد ألغوا فكرة وجود ذات مستقلة عن الخطاب كمصدر للمعرفة، لذا هي في نظرهم " إحدى نتائج النظر إلى لحظة ما بعد الحداثة بوصفها وعياً بالوجود داخل طريقة للتفكير، هو الاعتراف بأن هذا الوعي ينكر على المتكلم (الذات) طمأنينة تحديد مصطلحات هذه اللحظة تحديداً قاطعاً"[1] لحظة الوعي بأننا داخل لغة وثقافة، ومجتمع، ذلك أن هذه العوامل تسبقنا وتشكلنا ولا يمكننا معرفة الحقيقة ألا إذا كنا خارج هذه العوامل وعليه يصعب تحديد لحظة وعينا أو لحظة ما بعد الحداثة ، إنّه " مصطلح زئبقي مراوغ وذلك لأنّه يشير كما يبدو من الناحية الظاهرية إلى عصر تاريخي جاء تالياً لما يسمى بالحداثة، مما قد يدعو للسخرية أيضاً أنّ ما بعد الحداثة قد يمكن تعريفها باعتبارها تشير إلى كل ما هو ضد التصنيف، أو كل ما يقاوم أن يوضع في فئات تصنيفية محددة"[2] تروج للفن الشاذ الّذي لا يركن للقياس، ومن ثمة تعاليه عن التحديد والمفهمة ،

ولعل للبادئة " ما بعد" إيحاء بالخطية الزمنية ما دفع بير بروكر تعريف ما بعد الحداثة بقولة" ليست مجرد كلمة تصف أسلوباً خاصاً فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور

[1] برندا مارشال، تعاليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظري، تر:ة السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010،ص13

[2] ينظر: دانيال تشاندار، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شكري عبد الحميد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر،(د،ط)، 2002، ص 154

خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالمجتمع الصناعي أو الاستهلاكي، أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات"[1] وبذلك تتجلى حقيقة المصطلح في ما أحدثه من تحول مس جميع المجالات

واستخلاصاً لما سبق فإن تيار ما بعد الحداثة في جوهره يدعو إلى تحطيم المقولات الفلسفية الحداثية المغلقة وتقويضها، كما يرفض أتباع هذا التيار القول بالحقيقة المطلقة ، وعليه تبنت ما بعد الحداثة التشكيك والتقويض على نحو أكثر تحرر من ذي قبل، ما سلمها للتعددية والاختلاف، والانفتاح، كما احتفت بعنصر التشظي، على أن هذه التجليات ظهرت قبل مفهوم ما بعد الحداثة، والمفهوم فيما بعد تكفل بلم شتاتها .

وفي ظل هذا التفسيرات الملغمة بالغموض لمفهوم ما بعد الحداثة، والتي تلتقي جميعها

مهما تباينت توجهات أصحابها وانتماءاتهم حول وقع ما بعد الحداثة المثير في جميع المجالات حتى صارت سمة بارزة ميزتها عن المرحلة السابقة لها زمنياً.

2_ سيـــــــاق ما بعد الحداثة:

ترجع إرهاصات تيار ما بعد الحداثة في العالم الغربي " كانعكاس مجتمعي من نقطة الوعي بمشكلات الحداثة، وعدم مقدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة، والحال أننا

[1] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ص257،258

لا بد أن نقرأ ما بعد الحداثة في ضوء مبررات ولادتها في أرضها الأم بوصفها انعكاساً لهذه الشروط[1] " فالمتتبع لتاريخ الفكر الغربي منذ عصر النهضة يلحظ انسياقه وراء معالم ثابتة شكلت معارفه، وظلت هي المحرك، إلى أن اصطدم بعجز هذه الأنساق المغلقة (الذات، العقل)على مجابه تغيرات طارئة اقتضاها روح العصر فجاءت ما بعد الحداثة كردة فعل على المقولات المركزية التي تحيل إلى السيطرة، وكان هدفها " تعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم وتحتكر وسائل الإنتاج وتمتلك المعرفة العلمية" [2] وذلك عبر آليات التشكيك والتقويض، لزعزعة كيان الشمولية والكونية، ودعت إلى إحلال نظام عادل،في ظل " ظروف سياسية معقدة، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، في سياق الحرب الباردة، وانتشار السلاح النووي ، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان" [3]

لقد تغير العالم وتغيرت الحقيقة وفقد الإنسان ثقته في الحداثة، حتى المكاسب التكنولوجية، تحولت إلى توازن رعب كاد أن يقضي على الإنسانية جمعاء، فتيل حرب أفقد الإنسان هويته وجرده من حريته تحت مسمى السلطة وهذا على مرأى ومسمع الحداثة التي وعدت علناً تحرير العقل من الوصاية واستخدام العقل دون قيد، فالحداثة "منذ بداياتها الأولى برزت في شكل إرادات للقوة تسعى إلى الهيمنة والتوسع والانتشار، في ما يسمى العالم الثالث ، فإنها مثلت صدمة حضارية خلخلت كيان الإنسان في هذه البلدان وفيها عبرت _ أي الحداثة_ عن أكثر مظاهرها عنفاً وشراسة"[4] هذا على صعيد العلاقات الدولية التي اتسمت بطابع السيد والعبد.

كما ترتبط ما بعد الحداثة اقتصادياً بظهور الرأسمالية المتأخرة، عقب نهاية الحرب الباردة ، وذلك بتعميم " نظام السوق المفتوح أو الاقتصاد الرأسمالي الحر، في مختلف أرجاء

[1] بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، ص 11

[2] جميل حمداوي، ما بعد الحداثة بين التشكيك والتقويض، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ط1 ،2020،ص9

[3] المرجع نفسه،ص10

[4] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس ،ص117

العالم، وقد ساعد انتشار هذا النمط من الأسواق الإعلام والاتصال من خلال ربط العالم في شبكة وثيقة الاتصالات"[1] ومن ثم كانت ما بعد الحداثة ضد النظام الاحتكاري

ولأن التحول مس جميع جوانب الحياة فقد وجدت ما بعد الحداثة قدراً أكبر من المرونة في الأعمال الأدبية فظهر" مسرح اللامعقول وظهرت الفلسفات اللاعقلانية كالسريالية والوجودية، والفرويدية، والعبثية، والعدمية، وقد كانت التفكيكية معبراً رئيساً للانتقال من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة"[32] وعليه لا يمكن الحديث عن حداثة واحدة وإنما ما بعد حداثات غزت جميع الفروع المعرفية، على أن أول الفروع طالته مجال التشكيل بما فيه الرسم والعمارة والهندسة" فقد تحدى التكوين الطوبي المستطيل الشكل على رغم بساطته الخصائص المعبرة شعورياً التي ميزت الفن الحداثي السابق، وبالتالي عكس نقاط التحول في الفن من المعقد إلى المبسط"[4] .

3_ ما بعد الحداثة بين الاستمرارية والقطيعة: في خضم أزمة الحداثة على الصعيد السياسي والاقتصادي والثقافي، والاجتماعي وقف المفكر الغربي في مفترق الطرق؛ إما أنْ يعلن إفلاس المشروع الحداثي وذلك بتلمس النتائج وانغلاق المبادئ والأنساق، وينعي موت الحداثة ومَثَّل هذا التوجه " المدرسة الفرنسية" وإما الإقرار بأن الحداثة مسار نقدي تجاوزي لا يركن لمنطق الثبات وعليه فما بعد الحداثة استمرار للحداثة وهذا ما قالت به " مدرسة فرانكفورت" وبين الاستمرار والقطيعة ظهر تيار يوفق بينهما عرف "بالمدرسة الأمريكية" .

_ المدرسة الفرنسية: تنبع هذه المدرسة من محيط ثقافي تواقٍ للتجديد، مما جعلها ترى فيما بعد الحداثة قطيعة لما قبلها، وممن قالوا بضرورة القطيعة نجد: (دولوز، دريدا ،جان

[1] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي،ص193

[2] محمد السني، الثورة وبريق الحرية، دار الأدهم للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، ط1 ،2017،ص 182

[3] جميل حمداوي، ما بعد الحداثة بين التشكيك والتفكيك،ص 10

[4]ينظر: كريستوفر باتلر، مقدمة قصيرة جداً ما بعد الحداثة،تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر،ط1، 2012 ، ص6،7

بودريار، وفرانسوا ليوتار) فقد شارك كل من جان بودريار ودلوز في الثورة الطلابية، ورأيا في النظريات الأساسية مثل الماركسية إغرائها وإخفاقها في تفسير حقيقة الحياة الاجتماعية، وبدأ هؤلاء المفكرون في تكوين أفكار رغم ما بينهم من اختلافات، إلا أنهم جميعاً أكدوا على الطابع المتعدد للحقيقة، وأنكروا على الفكر الإنساني وصوله إلى حقيقة مطلقة، نحن أمام نزعة جديد تشخص الواقع وتحدد العدو، فالواقع يعكس انهيار العقل الكلاسيكي، والعدو هو الدولة التي تستثمر هذا العقل . فقد حرف أولوا الأمر الأفكار العظيمة للحداثة، لذا نجد فلاسفة الاختلاف* يدعون إلى الخروج من تلك الأطر والدخول في مرحلة ما بعد الحداثة [1].

لقد لاحظ ليوتار بأن" أساليب العالم الغربي في الرؤية المعرفية والتعبير طرأ عليها في السنوات الأخيرة تغير جذري نجم عن التقدم الهائل في وسائل الإعلام والاتصال والتواصال الجماهيري وتطور نظم المعلومات مما أدى إلى ظهور مجتمع وثقافة من نوع جديد"[2]

أي أن ما بعد الحداثة ليست مجرد تسلسل زمني تتابعي وإنما تغير في الرؤية وبناءً على ذلك غدت أسس الحداثة غير مجدية، ولينتقد أسس الحداثة ذهب بالقول:" إن تلك الأسس ما هي إلا مجموعة من الأساطير والسرديات والإيديولوجية والمرجعيات الكبرى التي اكتسبت صفة القداسة، دون أن تحمل هذه الصفة في ذاتها"[3] فهو بذلك يشكك في كينونتها لتحمل ما بعد الحداثة مفهوم رفض تلك السرديات المتوهمة " واستبدلها بسرديات صغرى مؤقتة لا تدعي الشمولية والحقيقة المطلقة والمعقولية، ورفض أن تحل ثقافة بديلة للثقافة العقلانية، لأن ذلك سيتطلب منا إعطاء سبب منطقي يمكن من خلاله تمييز الأولى عن الثانية،ودعا

* فلاسفة الاختلاف: وصف مستمد من النقد الموجه لفكر الهوية ، مرتبط بغياب الأساس، والاختلاف وراء كل شيء لكن لا يوجد أي شيء وراء الاختلاف، ينظر: جيل دولوز، الاختلاف والتكرار،تر: وفاء شعبان،المنظمة العربية للترجمة، القاهرة، مصر، ط1،2009، ص 55_80

[1] باسم علي خريسان، ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي،دار الفكر،دمشق، سوريا،ط1 ،2006 ، ص239_ 252

[2] أحمد عبد الحليم عطية، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، ص10،9

[3] ينظر:باسم علي خيرسان، مابعد الحداثة دراسة في المشروع الغربي الثقافي، ص242،241

إلى ما يسميه بالبارالوجيا أو الخطاب الهامشي، أي التفكير خارج عن القواعد"[1] رفضه للأسس رفض للبنية المغلقة، والنظام المقيد لحركية الزمن في تطوره، فالخطابات التي تستند على السرديات الكبرى يخولها معنى الحقيقة مما يعطيها حق القبول والإقصاء للآخر،

أما جان **بودريار** في مجال حديثه عن الحقيقة فأكد بأننا "نعيش في عالم اللاحقيقة، والحقائق لا توجد على أرض الواقع بقدر ما هي نتاج الإنسان ذاته، والخطر أن نبقى في مرفأ وهم الحقيقة، كما كشف عن عدم استقلال الذات والموضوع في معارج الكشف عن الحقيقة على عكس ما قالت به الحداثة "[2] فالأسس التي استندت عليها الحداثة بحثاً عن الحقيقة عاجزة وربما لا يستطيع العقل حتى كشف ذاته، هذا الأخير الذي يؤثر في الموضوع من خلال رغباته ونزواته، والموضوع يتلاعب بالذات

كما اهتم "**جان بودريار**" اهتماماً خاصاً بالصورة، وقدم نظرية من أشهر النظريات عرفت باسم " نظرية الواقع الفائق" يقوم مضمون هذه النظرية على ركيزتين أساسيتين: الأولى غياب الحقيقة بصورة كلية، والثانية عدم إمكانية مقاومة الزائف أو دحضه، بمعنى آخر ضعف قدرة الإنسان وطاقته على النقد والتمييز بين الحقيقي والمزيف"[3] فالعقل حتى وإن نظّم الأفكار ورتبها فإن الوهم سيشوه الحقيقة، وهذا بعد أن أحكمت الصورة خداعها البصري وسيطرت على تدفق الأفكار في عالم غلبت عليه الوسائل التكنولوجية . فالحداثة عالم اللاحقيقة، وكذلك عالم ما بعد الحداثة عصر ساد فيه الاستنساخ والمحاكاة الزائفة (الصورة)

[1] ينظر: باسم علي خيرسان، مابعد الحداثة دراسة في المشروع الغربي الثقافي ،ص243

[2] ينظر: باسم خيرسان، ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي، ص250

[3] بدر الدين مصطفى، فلاسفة ما بعد الحداثة: رولان بارت، ميشال فوكو،جيل دولوز، جان بودريار
http//post2modernisme.blogspot.com :07:58_2020/04/14، الموقع الإلكتروني

أما "**جيل دولوز**" فأطلعنا على نوع جديد من الكتابة سماه الجذمور* يختلف أيما اختلاف عن الكتابة الجذر والتي شاع استخدامها في فترة الحداثة، تبدأ بالمقدمات وتنتهي بالنتائج ، هو نمط من الكتابة يلغي التعددية والاختلاف ويروم الوحدة والهوية، أسلوب لا يرى في العالم إلا السكون والثبات، وبذلك هو يناقض الطبيعة والعالم، لقد هيمنت الكتابة الجذر على الفكر الغربي، وبديلاً لهذا لا بد أن تأتي الكتابة متسقة مع صيرورة الطبيعة لا يمكن تحديد بديتها أو نهايتها، سيحتل مفهوم الجذمور مكانة هامة في كتابات دولوز، إذ هو ليس مصطلح يكرس لمبدأ التعددية والاختلاف بل سيمثل أسلوباً أو طريقة في التفكير"[1] إن المثال التوضيحي بجذره و جذموره ينطبق على الحداثة وما بعدها، يعكس تغيراً مس الفكر الإنساني فمن بنية مغلقة سيجت حقول المعرفة، إلى مالا نهاية من الدلالات التي تضمن له الترحال بين الماضي والحاضر وشوق لمعانقة المستقبل، فالنص لا يبوح بكل مكنوناته، وإن تعددت قراءته، كذلك تيار ما بعد الحداثة لا يؤمن بالبداية ولا يستكين لنهاية .

ومثلما أكدت الآراء النظرية التي روج لها مَا بعد حداثيون ، أن مشروعهم ليس مذهباً أدبياً ولا تياراً فلسفياً وإنما رؤية تعكس رفضاً للأسس التي قامت عليها الحداثة ؛ فلا حقيقة مطلقة، ولا انفصال مستقل للذات، ولا مركزية إنسانية، ولا شمولية، ومن هذا المنطلق فما بعد الحداثة تعبير عن قطيعة معرفية وثقافية واقتصادية مع الحداثة وإعلان عن مرحلة جديدة .

*الجذمور أو الجذمار : نبات ينمو على السطح دون جذور في الأرض، ينمو أفقياً بعكس الشجرة التي تنمو رأسياً، وقد استخدمه دولوز في كتابة (ألف ربوة)، ليصف به أسلوباً في الكتابة، استخدمه في معظم مؤلفاته، وارتبط بعد ذلك بمفاهيم أخرى،طرحها دولوز عبر مؤلفاته التالية:كمفاهيم التعددية، والترحال، والصيرورة، ينظر: بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة في الفلسفة والفن،ص 216،217

[1] بدر الدين مصطفى، فلاسفة ما بعد الحداثة: رولان بارت، ميشال فوكو،جيل دولوز، جان بودريار
http//post2modernisme.blogspot.com :09:58_2020/04/14، الموقع الإلكتروني:

فالمدافعون عمّا بعد الحداثة لا يرون في الحداثة إلا نسقاً هشاً قارب على الشيخوخة، وعليه لا بد من تنصيب مشروعهم أداة لخلخلة، وزعزعة ترسبات الفكر الحداثي وقلع جذور مقولاته، ولعل المتتبع لتاريخ الفكر الغربي يلاحظ إرهاصات الرفض والتجاوز قبل ميلاد تيار ما بعد الحداثة تحديداً مع الفيلسوف الألماني " فريدريك نيتشه"* الذي يرفض مقولة الحقيقة المطلقة التي نادت بها الحداثة بعد أن نزّهت منظومتها المعرفية من كل وهم وخطأ

_ مدرسة فرانكفورت وأخرون : ثار عدد غير قليل من النقاد والأدباء على أطروحات ما بعد حداثيين المروجين لفكرة القطيعة مع الحداثة، ويرون أن هذه المرحلة الجديدة إنما هي استمرار لمنطق اشتغال الحداثة نفسها، لأن الدعائم التي قام عليها مشروع ما بعد الحداثة لم يخرج عن نطاق الحداثة وإنما أصبح أكثر تجذراً وحضوراً، محاولين في الوقت ذاته نسف ما نادت به من أفكار وممن ثاروا ووقفوا ضد هذه الحركة " **جاك بوفريس**" المدافع عن خطاب الحداثة فهي في نظره " تمثل عصراً تاريخياً قضى على عصور الظلمة الغابرة، وأفضت إلى ثورة في المعرفة، والتطور العلمي والفني والسياسي، والاقتصادي، متهما فلاسفة ما بعد الحداثة تقويضهم للعقل ومقومات الحضارة الغربية، وذلك بإشاعة العدمية والخواء واللامعنى وإعلان موت التاريخ والتقدم"[1] فالعقل الغربي عبر مسيرته الطويلة ارتدى أشكالاً متنوعة استهلها بنقده العقل الغربي ما قبل الحداثي، فنتج عن هذا النقد "الحداثة" ثم نَقَدَ هذا النقد ما أسفر عنه "ما بعد الحداثة"، وبالتالي هو لا يغرق في أفكاره بقدر ما ينتقدها ويتجاوزها.

أما "**تيري يجلتون**" فألف كتاباً تحت عنوان " **أوهام ما بعد الحداثة**" ليؤكد علاقة الاستمرار لا القطيعة بين الحداثة وما بعدها" فما بعد الحداثة لا يعني أنك تركت الحداثة وراء ظهرك ،

* نيتشه؛ فيلسوف ألماني 1844.1900م يعد أحد المرجعيات الرئيسية المؤسسة لخطاب نقد الحداثة، وتمتاز نصوصه بالطابع المفتوح، تأثر بالاتجاهات الوضعية العلمية التي ثارت على التفكير الميتافيزيقي . ينظر: حنان محمد أمحمد،الابستمولوجيا المعاصرة، وبنائية فنون التشكيل ما بعد الحداثية،ص 224

[1] ينظر: محمد حافظ دياب، خطاب ما بعد الحداثة انحلال الحتمي وإغراء المختلف، 06/23/ 2002_ 12:55، الموقع الالكتروني https://m.ahewar.org

ولكنه يعني أنك تحسست طريقك من خلالها، حتى وصلت إلى موقف يصطبغ بالحداثة، فلو رجعنا إلى هيجل لوجدنا اليوم أن ما هو حقيقي غير عقلاني، وما هو عقلاني غير حقيقي، فما بعد الحداثة ظاهرة خادعة كلما أكدت على جزء منها وجدت أنه غير صحيح بالنسبة لجزء آخر"[1] فالوعي الإنساني في نظره سيتطور إلى أن يصل إلى اليقين، فما بعد الحداثة ليست إلا وعي الحداثة بسقطاتها وزلاتها .

ووقف "**يورغن هابرماس**" في وجه التيارات التي اتخذت من نقد الحداثة مدخلاً لمشروعها، واصفاً الحداثة بالمشروع غير المكتمل، وعدم الاكتمال لا يعني بالضرورة النقص، وإنما المقصود من وصفه أن الحداثة ما زالت تحافظ على حيويتها معتمداً في آلية نقده للحداثة إلى إنجاز النقد من الداخل، فمارست العنف على ذاتها الصلبة، فهو يقبل ما بعد الحداثة إذا كانت هذه المقولة تعني الاستمرارية لا القطيعة"[2] فالعقل هو الأداة الفاحصة فمعينه لا ينضب وطاقته النقدية لا تتوقف ولا تستكين للزمن، ومنه فما بعد الحداثة ماهي إلا شكلاً آخر للحداثة بعد أن كسرت قوالبها الصلبة المغلقة، فقد حاول روادها" أن يميعوا كل شيء وأن يذيبوا كل صلب، كما حاولوا إبهام كل واضح والتشكيك في كل شيء"[3] فالحداثة في نسختها الأولى عرضت مقولات ما قبل الحداثة للذوبان وصبتها في مقولات ومرتكزات (العقل، الذات، العدمية) والأمر سيان بالنسبة للحداثة في نسختها الثانية، قد " تبدو الحداثة السائلة نفياً قطعياً للحداثة الصلبة ، لكن إذا أمعنا النظر، واتخذنا مسافة زمنية تسمح لنا بفحصها في مجملها ربما يتضح لنا أنها تذكرنا بالمُركب الجدلي، الناتج من تأليف الموضوع

[1] ينظر: تيري يجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ص9،10

[2] زكي الميلاد، الحداثة مشروع لا يكتمل،2015/12/15_17:07 الموقع الالكتروني:
https//academia arabia.com

[3] جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص194

ونقيضه، في الدائرة الجدلية عند هيجل*، فالحداثة السائلة أكثر من مجرد نقيض للحداثة الصلبة وفي واقع الأمر إنها تعكس هرم القيم الذي اتخذته الحداثة الصلبة، لكنها تحقق هدفها الواضح أو الكامن، وإن كانت تفعل ذلك على نحو لا يتوقعونه من يعبرون عن ذلك الهدف"[1] مما لا شك فيه أن ازدياد حدة التناقض بين المتضادين ينتج عنه ارتقاء في الآراء وتعمق في وجهات النظر، ولعل التركيب بين المتناقضات ولد ما يعرف بما بعد الحداثة ذلك أنّه " من الصعب التوصّل لاتفاق بين النقاد على مجموعة المعاني التي يقدّمها هذا المصطلح والآثار المترتّبة عليه، لا يسع المرء إلاّ التأقلم مع طائفة معانيه الواسعة، وكذلك ملاحظة التداخل فيما بينهما. وقد فهم بعض النقاد حركة ما بعد الحداثة على أنها أساسا تطور لاحق للأفكار الحداثية، ولكن نقاداً آخرين يعدّونها مختلفة عن الأفكار الحداثية اختلافاً جذرياً ، ويعتقد بعضهم أنّه من الممكن اعتبار الكتّاب والفنّانين في مرحلة ما قبل الحداثة على أنّهم ما بعد حداثيين"[2] هكذا فهمت ما بعد الحداثة حركية الزمن في تطوره

وضمنتها في أقانيمها الفلسفية،

استطاع "**آلان سوكال**" دخول حصون ما بعد الحداثة اعتماداً على لغتها الغرائبية ورموزها الغامضة والتي لم يستطع واضعوها فك شفراتها على حد قوله وذلك بعد كتابة مقال له يحوي ضمن متنه معادلات وعمليات فيزيائية وعرضها بأسلوب ما بعد حداثي مستنداً على كتابات "جاك دريدا" ، و"جاك لاكان" و"جان فرانسوا ليوتار" ليتفاجأ بنشر المقال، وكان يعتقد أن لعبته ستفضح، وبعد نشره بادر سوكال إلى كشف حقيقة دراسته وكان القصد منها تبيان الحيل الفكرية التي يوظفها ما بعد حداثيون لإرهاب القارئ وإقناعه بمدى جدية

*الدائرة الجدلية عن هيجل هي التطوير الذي يُوجب ائتلاف القضيتين، المتناقضتين، واجتماعهما في قضية ثالثة، بعبارة أخرى؛ الانتقال من الفكرة إلى النقيض لتكوين التركيب ينظر: معجم المصطلحات الفلسفية،جلال الدين سعيد،دار الجنوب للنش، تونس، ط1،(د،ت)، ص132

[1] زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، ص 21،22

[2] دفيد كارتر، النظرية الأدبية، باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1 ،2010،ص130

الأفكار"[1] أن تكتب بلغة لا تعكس واقعاً ولا تسبقه بل تستشرف مستقبلاً متشظياً فهذا الغموض بحد ذاته، فالداعي إلى الحرية الجامحة في الكتابة، كمن يدعو لارتياد الجنون، مما يخلق عزلة بين الكاتب وما يكتب، ومنه ليس كل غامض عميق بالضرورة .

استخلاصاً لما سبق عرضه فالحداثة السائلة أو الحداثة الفائقة تحيل إلى فكرة الاستمرارية وعليه لابد من " ضرورة النظر في أزمة الحداثة التي خلقت من داخلها بذور حداثة جديدة أطلق عليها "ما بعد الحداثة"، إن رفضنا لبعض الأفكار لا يجب أن يعمينا عن رؤية النقد الجديد، الذي تمكن الفكر عن طريقه من كشف تناقضات الحداثة والتباساتها، فمن واجبنا اجتراح منافذ أو طرق جديدة من أجل التغيير"[2] هكذا يتبين لنا أهمية ما بعد الحداثة في إضاءة مكامن النقص التي اعترت الحداثة وأجبرتها على تصحيح مسارها .

_ **المدرسة الأمريكية:** تعد المدرسة الأمريكية المنطقة الوسط التي يلتقي فيها الطرفان؛ المدرسة الفرنسية، ومدرسة فرانكفورت، مع احتفاظ كل طرف بتفرده، ذلك أن أمريكا شكلت مركز استقطاب ثقافي واقتصادي عالمي "أفاقت بعد الحرب لتجد نفسها قوة عالمية غير واثقة من دورها القومي والدولي، تترنح بين تناقضات المجتمعات الرأسمالية، فأعطت الأولوية للحقوق المدنية، وحركات الشواذ والاحتجاجات النسائية، فسجل النقد هذه الحالة من فقدان الإجماع وذلك خلال مناقشات غير متأنية حول الحداثة"[3]

فنتيجة للهجرة الأوربية نحوها اعتمدت في بناء ثقافتها على المنتج الثقافي الأوروبي وسعت لتقديم صورة لذلك المنتج يعكس ثقافتها فليس غريبا أن تساهم أمريكا في دفع عجلة تيار الحداثة وما بعدها.

[1] ينظر: رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ،ص84

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص8

[3] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ص25

حاولت المدرسة الأمريكية المزاوجة بين تيار المدرسة الفرنسيّة في دفاعها عمّا بعد الحداثة، كما تبّنت أراء بعض رواد مدرسة فرانكفورت وذلك من خلال ناقدين اثنين: "**إيهاب حسن**" و"**فريديريك جيمسون**"

انطلقت المدرسة الفرنسية في قراءتها لما بعد الحداثة من منطلق التاريخ والسوسيولوجيا، مما أعطاها بعداً اجتماعياً شاملاً، في حين ينطلق جيمسون من أنماط الإنتاج والتكنولوجيا ومن هنا يصفها أي ما بعد الحداثة بأنها تمثل المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"[1] إن توصيف ما بعد الحداثة بالثقافة الرأسمالية المتأخرة يحيلها إلى تسلسل زمني اقتصادي، وعليه ومن خلال هذا التصور يمكن اعتبار ما قبل الحداثة الثقافة الإقطاعية، والحداثة بوصفها الرأسمالية الاحتكارية، وكأنه يحاول بذلك استخلاص ما يعكسه الاقتصاد على المجتمع، وفي دراسته للواقع الثقافي يرصد بروز العديد " من الخصائص والسمات التي تُمثل بها ما بعد الحداثة كتحول الحقيقة إلى صور، وتآكل التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية"[2] فما بعد الحداثة في نظره استمرار زمني وقطيعة اقتصادية وثقافية.

في حين قدم الناقد المصري الأصل "**إيهاب حسن**" رؤيته الخاصة لطبيعة العلاقة بين الحداثة وما بعدها وقد عرّف ما بعد الحداثة بقوله: " كلمة ما بعد الحداثة لا تبدو خرقاء فحسب، بل هي توحي بما ترغب في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها، وبذلك فإن المصطلح يحتوي عدوّه الداخلي، فوق ذلك يوحي المصطلح بالخطيّة الزمنية، ويستثير معنى التأخر عن الزمن، وربما التآكل، الذي لا يقره أيّ منتم إلى التيارات ما بعد الحداثية،"[3] فما بعد الحداثة تحمل نقيضها وتتناقض مع ذاتها، كما توحي بالاستمرار الزمني

[1] ينظر :باسم علي خيرسان، ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ص276

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص278

[3] محمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي،ما بعد الحداثة،ج2، دار توبقال، المغرب، ط1 ،2007، ص11

ويتحرك في الاتجاه المقابل إلى الأرض الوسط فيستبدل مصطلح ما بعد الحداثة بتوليف كلمتين " تأصل اللامحدود" وما يعنيه باللامحدود هو المبهم الغامض، الانقطاع، التعددية، أما المتأصل فيراد به قدرة العقل على تعميم نفسه في رموز والغوص أكثر فأكثر في الطبيعة، فما بعد الحداثة تنحرف نحو أشكال مختلفة عابثة ومع ذلك كله تتضمن حركة مختلفة مركبة نحو الانتشار"[1] فما بعد الحداثة تشكل قطيعة ابستمولوجية، واستمراراً زمنياً.

عمد "**إيهاب حسن**" إلى توليفة ضدية ثنائية توضح تعارضاً مفتعلاً لما بعد الحداثة، وعليه فما بعد الحداثة بنت عالمها من خلال محاكاة زائفة للحداثة لتطويع الفكر وابتداع قراءات قابلة للممارسة النقدية، وللتمييز بين الحداثة وما بعدها قدم استعراض بعض الفوارق والتي تحيل بدورها إلى حقول عديدة[2]:

الحداثة	ما بعد الحداثة
رومانسية/ رمزية	فيزيقا/ دادية
الشكل (متماسك/ منغلق)	الشكل (مفكك/ مفتوح)
الهدف	العبث
التصميم الفني	الفرصة
النظام	الفوضى
إتقان/ عقلانية	إرهاق/ صمت
تحفة فنية/ عمل متكامل	تشغيل/ أداء/ حدث
فاصل	مشاركة
إبداع/ إجمال/ تركيب توفيقي	تفكيك/ هدم/ تحليل
حضور	غياب
تجميع	تفرق

[1] إيهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي، لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، بيروت، لبنان، ط1 ،2018، ص21،22

[2] المرجع نفسه، ص 23،24

الجنس الأدبي/ الحدود	نص/ نص داخلي
دلالة	بلاغة
كلمة	الجملة
سكون	استطراد
مجاز	استرسال
اختيار	ربط
جذر/ عمق	الساق/ السطح
تفسير/ قراءة	ضد التفسير/ سوء القراءة
مدلول	دالة
مقروء	مكتوب
سرد روائي/ قصة رئيسية	سرد روائي مضاد/ قصة فرعية
قاعدة ثابتة	أسلوب شخصي
عرض	رغبة
مثال	تغير
تناسلي/ ذكري	متعدد الأشكال/ مخنث
هوس	انفصام الشخصية
أصل/علة	تباين/ أثر
الأب	الروح المقدس
ما وراء الطبيعة	سخرية
حسم/ سمو	لاحسم/ ذاتية

يبدو الأمر كما لو أنّ هناك ثنائية ضدية، وبرغم الاختلاف الشكلي الظاهر، إلا أن عناصر ما بعد الحداثة تتبني على عناصر الحداثة، من خلال تعارضها معها

من خلال الجدول يتضح أن مستقبل ما بعد الحداثة مفتوح على كافة الاحتمالات، شكلاً ومضموناً فالزمن ما بعد الحداثي لا يسير وفق الزمن الحقيقي العمودي، الذي يفصل

بين الأزمنة، وإنما تتخذ من الزمن العمودي مجال اشتغالها في اتجاه العمق نحو النقد، بحثاً عن اللاشكل واللامعنى .

4_ أركـــــان ما بعد الحداثة: لعل رواد ما بعد الحداثة رفضوا الاستكانة للثبات وفضلوا عدم تحديد مفهوم لمشروعهم، بل أصروا على عدم وضع مقولات وأسس من شأنها أن تحد حرية أفكارهم، ذلك أن هدفها يتمثل في هدم القيم والمرتكزات الثابتة المغلقة لفلسفة الحداثة غير أننا تلمسنا خيوطاً رفيعة تجمع بين الأعمال الإبداعية الما بعد حداثية، والتنظيرات الفلسفية، كما نلحظ تلون المجتمع بمجالاته المختلفة بطابع ميزه عن فترة الحداثة، فما بعد الحداثة وإن لم تصرح بمقولاتها الفلسفية نظرياً إلا أنها استندت على مجموعة من الأسس إجرائياً، ويمكن حصرها في العناصر والمبادئ الآتية:

1_ **اللاعقلانيّة:** كشف بعض المفكرون تناقضاً في النسق الفلسفي العقلي المادي الذي نادت به الحداثة "فراحوا يتهمون هذا النسق بعدم الاتساق حتى مع نفسه؛ فإذا كان العقل هو الدماغ الذي يتألف من مجموع خلايا مادية شأنه في ذلك شأن أي شيء مادي، لماذا تنسب للعقل القدرة على تجاوز الأجزاء وإدراك الكليات؟ أليس هو جزء من المادة المتغيرة وما ينطبع عليها من أحاسيس؟ وإذا كان العقل كذلك فالذات الإنسانية ليس لها وجود مستقل عن العالم المادي وعليه لا وجود للثابت المتماسك المتجاوز للطبيعة، ذلك أن الأخيرة محايدة .

هكذا تم ضرب الإنسان انطولوجياً* ولذا فهو لا يستحق أي مركز في الكون، فإدراك الإنسان للواقع في نظر تيار ما بعد الحداثة تحكمه المصالح الاقتصادية والأهواء الجسمية، ونيتشه بلا منازع رائد الفلسفة اللاعقلانية،ولخص رؤيته في عبارته الشهيرة " لقد مات الإله" إي أن كل الأمور المادية متساوية ومنه إنكار وجود أي نقطة ثابتة"[1] إن الادعاء الزائف

* علم الوجود،وفلسفياً هو علم يهتم بالأشياء غير المادية، ينظر: المفكرون الأساسيون، من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية،تر: محمد عناني،المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،ط1 ،2016،ص25

[1] ينظر: عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003 ،،ص 25_17

على قدرة الإنسان تجاوز ذاته الطبيعية مجرد وهم وغرور فالإنسان كما صوره تاريخ الحربين العالميتين حيوان لا يعرف إلا الافتراس والصراع وحب البقاء، هكذا تم تحطيم مقولة المركزية العقلية، وحلّ محلها اللاعقل واللاوعي.

أما على صعيد الوعي الفكري والفلسفي فقد نادت ما بعد الحداثة ضرورة تجاوز الوهم العقلي" فتصايح الدادائيون والسوريواليون والوجوديون ضد هذا العقل المزعوم ومجد فرويد اللاوعي، فيما خرج لنا "**هيجر**" بفلسفة الاحتجاج على العقلانية الغربية التي كانت بحسب رأيه ميتافيزيقيا تعتمد على مفاهيم الروح، ثم واصل الهجوم بعده هوركهايمر من مدرسة فرانكفورت حينما اتهم العقل الأوروبي بالبربرية، ودعا إلى تقنين العقل والحد من أوهام أساطيره، واستمر الهجوم على العقلانية مع فوكو الذي اعتبر العقل سلطة قمعية، ودريدا أصبح التشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدال الصوتي[1]

"فالعمارة ما بعد الحداثية تختلف جذرياً في كيفية اعتبار المكان، ففيما يرى الحداثيون المكان شيئاً يجري تطويعه لأغراض اجتماعية وتابعاً بالتالي وباستمرار لطبيعة المشروع الاجتماعي، ينظر ما بعد الحداثيون إليه باعتباره شيئاً مستقلاً في ذاته، يجري تشكيله بحسب المبادئ والأهداف الجمالية التي ليس لها أن تتقاطع بالضرورة مع أي مشروع اجتماعي"[2] لقد أضفى معمار الحداثة طابعاً ديكتاتورياً يخضع لمنطق العقل ويفرض نظاما دقيقاً وتناسقاً محكماً على المكان " بينما البشر لا يخضعون تماماً لما هو عقلاني ومنظم ومنضبط ، كما أن أذواقهم تختلف ولا تخضع عادة لمنطق التبرير العقلي"[3] لقد نقد الوعي ما بعد الحداثي معمار الحداثة و ورأى فيها ممارسة للاستبداد والتغلب على الطبيعة

[1] ينظر: علي حسين يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2016،ص 26_23

[2] دفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، (بحث في أصول التغيير الثقافي)، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1 ،2005،ص93

[3] ينظر: ستيوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة،(ما بعد الحداثة: تاريخها وسيقها الثقافي)، ص 127

2_ اللاشمولية: رفض تيار ما بعد الحداثة النظرة الشمولية للأشياء، وانتقد الحداثة لتقديمها صورة كاملة ونهائية للوجود، والوجود في نظر ما بعد الحداثة مجرد خلق لغوي، من جهة أخرى شنت حرباً على ما يسمى النزعة الإنسانية ، وأكدت بأن الإنسان المزعوم قد مات .

إن الصورة المثالية الكلاسيكية لم تعد مناسبة اليوم، في عالم ساده الدمار والفوضى، كما قالت باستحالة الوصول إلى فكرة الكل سواء أكانت فكرة الله أو الأخلاق، فالإنسان غير قادر على تشكيل رؤية شاملة تضم كل التجارب [1] فحقيقة الوجود في اختلافه لا في ائتلافه، فالمجتمع مكون من أفراد لا جماعات وكل فرد له رغبات وتوجهات تميزه عن الآخر، ومن الخطأ أن يحاك نظام واحد ويعمم على الكل، فالرأسمالية على سبيل المثال توجه اقتصادي يوافق فئة معينة دون البقية . هكذا وقعت الحداثة في شراك السرديات الكبرى ." إننا لا يمكن أن نقيم النظام ما لم تكن هناك عناصر مأساوية من اللانظام، لكن الحداثة التي اعتبرت هذه الأضداد أشكالاً سيئة لما هو صحيح ولما هو نظامي فأنها عملت على إخفاء نصف الحقيقة، وأسدلت الستار عليها من غير وعي منها والواجب هو البحث عن كل ماهو مخفي ومستور"[2] هكذا طفقت ما بعد الحداثة تبحث عن الهامشي، والمؤجل، والغائب، لا كما يروج لها بأنها محاكاة ساخرة، لقد احتفت باللامركزية والتشظي والتشتيت وعدم الثبات كمقابل لإيديولوجيا الحداثة وشموليتها.

وأبرز من دعا لهذه النظرة من مفكري ما بعد الحداثة الفرنسي دوزانتي فالموضوعات" لا وجود لها إلا كعلائق، ولا سبيل إلى إدراكها إلا داخل منظومة الإمكانات المنتظمة، والعلائق

[1] ينظر: علي يوسف حسين، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص 28

[2] ماران سلان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1 ،2006 ،ص283

هي التي تحددها"[1] فغاية الفلسفة ليست النظرة الكلية بقدر ما هي البحث داخل المنظومة العلائقية بمركزها وهامشها .

في حين أكد **ليوتار** في كتابه الوضع ما بعد الحداثي أن الهامشي لا بد أن يكون موضوع الفلسفة " تظل الحكاية الصغرى هي الشكل الجوهري للابتكار الإبداعي ، يجب التمييز بين البارالوجيا وبين التجديد؛ فالأخير تحت سيطرة النظام، أما الأولى فهي نقلة ، لا يتم في العادة إدراك أهميتها إلا فيما بعد"[2] فالمركزي وما ينطوي تحت ظله كالجمال والخير والعدل يظل في يد النظام الذي يفرض نوعاً معيناً من الثقافة تخدم مصالحه، أما الهامشي كالقبح والشر والجور فيبقى بعيدا عن الذوق والتناول، جاءت ما بعد الحداثة لتسلط الضوء على نصف الحقيقة . ودعت الفلسفة إلى تبني الغائب والمقصى

3_ التقويض : من بين ما جاءت به ما بعد الحداثة مقولة الميتات: موت الإله، موت الإنسان، موت المؤلف، موت الحداثة، ومقولة النهايات: نهاية الفلسفة، نهاية التاريخ...، كما شاع في الفكر الغربي ما يسمى بالما بعديات: ما بعد الحرب، ما بعد التاريخ، ما بعد الصناعة، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثة، وما يفسر شيوع هذه المقولات عجز النظريات السابقة احتواء التغيرات،" لذلك احتفت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة ثوابتها وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية "[3] لقد سعى التيار الجديد بطروحاته النقدية هدم الأسس الفكرية للحداثة والتشكيك في صحتها

وقريباً من هذا المسعى ما ذهب إليه "جاك دريدا" حامل لواء تفكيك الثقافة الغربية، والساعي لتقويض مقولاتها المركزية، بالنقد والتشريح بهدف تعرية المؤسسات الغربية

[1] محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب،ط1، 2006،ص63

[2] جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، تر:أحمد حسان،، دار شرقيات، ط1 ،1999،ص75

[3] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص227

المهيمنة، وعليه" ثار على مجموعة من المقولات البنيوية، كالمدلول والصوت والنظام والبنية وغيرها من المفاهيم، ودعا إلى تعويض الصوت بالكتابة، كما ارتأى أنّ مدلول العلامة ليس مدلولاً واحداً، بل هو عبارة عن مدلولات مختلفة، وأنّ المعنى لا يبنى على الإحالة المرجعية بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة"[1] لقد لاحظ دريدا تواطؤ الحداثة في تدعيم مركزية الصوت في مقابل الكتابة فالأول أي الصوت يفرض حضوراً آنياً لعناصر الخطاب وبالتالي محدودية الدلالة، على عكس الكتابة التي تتسم بالتجديد ولا نهائية الدلالة؛ التجديد نظراً لتحررها من قيود الزمن، فهي لا تموت بموت مؤلفها، ناهيك على أن الكتابة تضمن الصوت وتتجاوزه، ولا نهائية الدلالة ذلك أن الكتابة قابلة للقراءات المتعددة ، ومنه جاز هدم ميتافيزيقا الصوت، بل أبعد من ذلك" شك في إمكانات البنيوية ورأى أن النظام الميتافيزيقي نظام فكري لا يمكن مهاجمته وتقويضه لهذا يجب اجتثاثه من جذوره، وبهذا طرح دريدا مفهوم التفكيك لا بقصد تفكيك المركزية الأوروبية فحسب بل لنقد أشكال الهيمنة داخل الحداثة نفسها، وتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة"[2] قبل هدم الصوت لا بد من اجتثاث أسس فكرية جاثمة تتربص بالفكر الغربي (كالعقل والذاتية).

استخلاصاً لما سبق يمكن القول: إذا كانت مبادئ الحداثة قد اعتمدت على النسق المغلق والمتمثل في سلطة العقل وما أفضى إليه من قياس منطقي، والذاتية التجريدية وهذا بعد انفصال الذات عن الوجود في بناء هرمها الحداثي، فإن ما بعد الحداثة اتخذت من النسق المفتوح مجال اشتغالها.

نخلص إلى القول: إن من أبرز أوجه القصور في ما بعد الحداثة، رفضهم للاستمرارية ، بل ونسف كل التقاليد، فلم يكن ممكن أن يبدءوا من فراغ سواء اعترفوا بذلك أم لم يعترفوا

---

[1] جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة،مؤسسة المثقف العربي،سيدني، استراليا،(د،ط)، 2011،ص 25

[2] ينظر: محمد حافظ دياب، خطاب ما بعد الحداثة انحلال الحتمي وإغراء المختلف،2002/06/23_ 10:21، الوقع الالكتروني: ahewar.org/debat/show.art.asp ?aid ?1867

،هذا من جهة من جهة أخرى إذا كانت مبادئ الحداثة قد فشلت في الوصول إلى معنى فإن ما بعد الحداثة هدفها الوصول إلى اللامعنى وهنا تكمن منطقة التلاقي، قد يرى بعض المتحمسين لما بعد الحداثة وشعاراتها في أن تلك المقولات فتحت أبواب الحرية على مصراعيها ليتضح فيما بعض دخول عالم تسوده الفوضى والعبثية .

5_ أركان العمل الأدبي عند ما بعد الحداثة : إن المتتبع لمسار الحركة النقدية من خلال أركان العمل الأدبي (المؤلف، النص، القارئ) يلاحظ عدم ثباتها وتمركزها في ركن واحد؛ فقد تبوأ المؤلف في مناهج النقد الكلاسيكي بمركز الاهتمام، وسعت المناهج السياقية كالمنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، الإلمام بظروف تكوينه، إلا أن قصور هذه المناهج وعجزها استقراء النصوص، مهد لميلاد الثورة الألسنية والتي تهدف إلى دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته، وتماشاً والهدف تم استحداث مناهج نصانية تتبع آلياتها وشفراتها من بنية النص الداخلية، كالبنيوية، السميائية، الأسلوبية، إلا أن الإغراق في التجريد والمنحنيات البيانية، حصر القول الأدبي في قواعد معينة، مما غيب المعنى، وبين مد وجزر في رحاب المؤلف والنص عمل تيار ما بعد الحداثة الاهتمام بالقارئ والإعلاء من سلطته على حساب المبدع، وهذا ما بدا واضحاً جلياً في مناهج التحليل التفكيكي، ونظريات التلقي والتأويل، والنقد النسوي .

إن الانتقال بين أركان العمل الأدبي، يعكس ما حوله من تغيرات وضرورات يمليها الظرف الثقافي؛ ولعل التحول من الصوت إلى الكتابة مرد كل ذلك " إن النقلة الأخيرة للنقد الأدبي إلى الاهتمام بالقارئ قد فتحت أبواب التأويل على مصارعيها حتى ليصعب تصور إغلاقها ، هذا القارئ الذي بشر بارت بولادته على حساب موت المؤلف"[1] هكذا يسعى تيار ما بعد الحداثة بمناهجه كتابة نص ثانٍ في محاولة تفسير العملية الإبداعية للنص الأول،

[1] ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة موت المؤلف، الأعمال الكاملة 3، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ص20

على أن النص الثاني لا يزعم امتلاكه أحادية المعنى .

يعود اشتقاق مقولة موت المؤلف نتيجة مفارقات فلسفية نتلمسها في ثنائية المركز والهامش؛ حيث كانت المفاهيم النقدية في ثوبها الحداثي تتمحور حول المبدع وإبداعه، ولا ترى في القارئ إلا مستقبلاً لا يمتلك ردود أفعال، تخوله الإبحار في دخيلاء العملية الإبداعية.

إن القارئ في مناهج النقد السياقية والنصانية كان مجرد متمتع بالعمل الأدبي، ثم إنه لن يبوح بما كان يبصره لولا الموت الذي أعلنه رولان بارت .

الحكم بالموت على المؤلف، فرش بساط الحرية للقارئ ليقول كلمته، وفي ضوء هذا التحول" ظهرت نظريات القراءة وخطت خطوات واسعة باتجاه البحث عن المعنى داخل النص من زواياه أكثر اتساعاً من قبل ، وكانت استراتيجية القراءة تعتمد على القارئ بشكل أساس في تحديد المعنى داخل النص"[1] لقد حاول القارئ فضح أنساق الأبنية المنغلقة على ذاتها من خلال الغوص في عمقها الدلالي واستخلاص مكنوناتها، ومن ثم تهذيبها بما يوافق تصوره، ذلك أن عملية القراءة " تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، بقدر ما يقدم النص للقارئ يضفى القارئ على النص أبعاد جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بالإشباع النفسي والنصي وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها"[2] يمارس النص سحر الجذب بطرق متعددة، وقد يكون العنوان أول من يصافح بصر المتلقى ويلقي به إلى المتن فيمارس معه لعبة مطاردة الدلالات العصية، "فالقارئ لا يبحث عن المعنى بل عن تفسير موجه للمعنى ، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار النص والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار

[1] يوسف عبد الفتاح، استراتيجية القراءة في النقد الثقافي، عالم الفكر،العدد1، مجلد 36ص169

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول،العدد1، المجلد2، 1984ص102

تقبل المحاورة "[1] يعمد المتلقي إلى جس نبض بنية النص، وهذا بعد أن ماتت سيرة الكاتب داخله، ليشحنها القارئ ويملأ فراغ الغياب، بتصوراته ورؤاه ما يجعل النص قابلاً لإعادة القراءة والتفسير.

وبما أن النص مجموعة علامات " ليس باستطاعة العلامة أن تقول شيئاً إلا في وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وأنه في غيبة المستقبِل لا توجد دلالة أو معنى"[2]

إن الكثير من دلالات النص لا يمكن كشفها إلا بإقامة علاقة تماهي بين بنية النص الداخلية، والقارئ وفي ظل هذا التماهي يولد نص جديد، الذي قال عنه رولان بارت" أن ميلاد النص المستحيل وغير الثابث يبدأ مع الكاتب أي مع قارئه"[3] فالقراءة تدفع بفاعلها إلى الكتابة، كما دفعتنا كتابات الناقد والشاعر علي أحمد سعيد إلى قراءتها ومن ثم محاولة تفسير المعنى القابع خلف ستائر التمنع ومسؤولية القبض ملقاة على عاتقنا في عرف ما بعد الحداثة، هذا ما سنحاول استجلاءه في الفصل الموالي .

[1] ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال ،ص102

[2] عبد العزيز حمودة،الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت،ط1 ،2003 ص114

[3] رولان بارت، لذة النص،: تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، لبنان،(د،ط)، (د،ت)ص11

أ_ المـــتن الشـــــــعري:

1_ الغموض

2_ الرؤيـــا

3_ الرفــض

4_ الاغتراب

5_ السخرية

6_ التناص

ب_ الشـــكل الشـــــعري:

1_ ما وراء القص

2_ تداخل الأجناس الأدبية

3_ التكرار

أ- **المتن:**

مرت القصيدة العربية بتحولات مست جانب الشكل والمضمون معا؛ انطلاقا من القصيدة الجاهلية في ثوبها الطفولي القائم على تناظر الأبيات ووحدة الوزن والقافية، مروراً بالشعر الحر المنفلت تدريجياً من سلطة الشعر العمودي والتقليد المألوف، إلى قصيدة النثر التي تخلت عن أقدس مقدسات القصيدة العربية – الوزن والقافية- بعد أن طالهما الهدم والهجر، معلنة رفضها للقوالب الجاهزة، متمردة عن الإيقاعات الموضوعة سلفاً، بعد أن كسرت الحدود الفاصلة بين فنون الأدب؛ وتكون بذلك قد هربت من السهولة إلى الصعوبة من التقليّد إلى التجديد واتجهت بهذا البناء إلى منبع الاختلاف ومنه كشفت الحجب عن ملمح كتابي جديد، ولعل هاجس التجديد في الشعر و النزوع إلى الحرية مرد كل ذلك، فالشاعر المعاصر وهو يكتب قصيدته يتطلع إلى ما ستكون عليه قصيدته لا إلى ما كانت عليه وهو ما يتيح للشعر الاستمرارية والتنوع وفق رؤية لا حدود لها، مستمدة من تصور الذات الشاعرة التي تجمع بين التجربة الفنية والرؤية الاستشرافية، مانحاً القصيدة حريتها ومغامرتها في تجاوز النمطية والتحجر مسافرة إلى عالم الخلق المستمر والتجاوز، ولأن تطور شكل القصيدة العربية وموضوعاتها رافقه تطوراً فنياً ورؤيويا غدت القصيدة ما بعد الحداثية محتفية بمجموعة من الخصائص اللانهائية و اللامحدودة لتأسر القارئ الناقد وتلقي به على ضفاف المجهول ليمارس معها لعبة مطاردة الدلالات العصية الرافضة للقراءة الأحادية؛ ذلك أن الشعر ما بعد الحداثي شعر أوسع من الدلالة والتنظير.

ليس غريبا أن يكون أدونيس شديد الحماسة بهذا الاتجاه الشعري مترامي الأطراف ولا عجيبا تبنيه له إبداعاً وتنظيراً ولا أدل من ذلك كتابه" الثابت والمتحول" وهو في الأصل رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، أما الجانب التطبيقي فجُلّ قصائده تزخر بروح التمرد و الانقتاق لتدخل لجج ما بعد الحداثة، وأي جهد يحاول عزل البيانات النظرية التأسيسية الآدونيسية عن تجربته الشعرية الإبداعية هي محاولة فصل الروح عن

الجسد. لقد حاول جاهداً إعادة النظر في الشعر العربي بما يوافق روح الزمن المتحول؛ شعر ينطلق من الزمن ويتجاوزه ، إن هذا السعي الحثيث إلى بناء هرم الشعر الأدونيسي ما بعد الحداثي سعي مثقل بالتجاوزات والثورات، وللإلمام أكثر بالجانب التطبيقي وقع اختيارنا على مدونات أربع: " أغاني مهيار الدمشقي"، " تاريخ يتمزق في جسد امرأة" و" هذا هو اسمي" و" مفرد بصيغة الجمع" سنحاول من خلال هذا الفصل استنطاق تجاعيد حروف الإبداع مطاردين خصائص الشعر ما بعد الحداثي بما يوافق تنظيرات الناقد أدونيس ذلك أن الناقد الشاعر حاضر داخل القصيدة بشكل جبري. وللخطاب الشعري المعاصر عموما والشعر الاندونيسي خصوصا سيمات تمنح الكتابة بعداً دلاليا مفتوحا تحيكها شبكة من العلاقات المرئية (شكلية) تارة و لامرئية تارة أخرى فيجيء النص كثيف الدلالة حد الإبهام فيجعل منه نصاً مستحيل القبض وإن لم يفعل فإنه يدفع بالقارئ إلى جهد مضاعف للإفصاح عن فحواه، والبحث في طبيعة هذه العلاقات والكشف عنها، إنما هي بحث في ماهية الشعر المعاصر، وتقصٍ لآليات الكتابة، ومقاربة نقدية حبلى بالبحث والكشف .

1_ الغمـــوض:

سلكت القصيدة العربية المعاصرة دروب وعرة في شق طريقها نحو التفرد والتمرد ويعتبر الغموض أخص خصائص ما بعد الحداثة الشعرية، فالقصيدة المعاصرة قصيدة هاربة متمنعة، مستعصية، يكتنف الغموض مراحل ميلادها؛ فهي تكتب ضمن ملابسات خاصة، يصعب الإفصاح عن كل جوانبها، فالشعر " تجربة شخصية وروحية مثلها مثل التجارب الروحية الأخرى، كالتعبد، والتصوف والحب، ومن طبيعة هذه التجارب أنها تعاش لا توصف"[1] وانسياقاً لطبيعتها أسرف القارئ في مكابدة ومشقة وتأمل مخافة أن يقطع حبل التواصل بينه وبينها. " لا بد أن نعترف أن الدخول إلى عالم الشاعر عن طريق الكتابة ليس أمراً سهلاً، فالكتابة عن الشعر تفترض من الكاتب أن يتحول إلى شاعر، وهذا أيضاً أمر

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط1،2009،ص13

صعب، إن الشعر حالة غير مألوفة، تتحول الكتابة عنها هي الأخرى إلى حالة غير مألوفة"[1]

وجدير بالذكر أن ظاهرة الغموض قديمة قدم الشعر العربي وليست وليدة اللحظة الراهنة ، فالغموض موضوع متشعب وعويص وقد كان مثار جدل واسع بين الأدباء والنقاد، وفي هذا المعنى ما ذهب إليه **إبراهيم رماني** في كتابه" الغموض في الشعر العربي الحديث" فقد لاحظ الرماني بروز الغموض في الشعر القديم كظاهرة مرده اشتداد النزاع حول مسألة القديم والحديث وأتبع ذلك بملاحظة مفادها أن الشعر العربي يتحرك من الوضوح إلى الغموض كلما تقدمنا في الزمن، وهذا يعني أن الشعر القديم لم يخلو منه وإنما كان قليلاً مقارنة بالشعر المعاصر[2] فالشعر القديم شعر واقعي لا خيال فيه إلا ما ندر، هذه النزعة الواقعية قتلت الخيال وبلدت التأمل، فجاء الشعر تقريرياً واضحاً، فعلى العكس من النظرة القديمة يقوم الشعر الما بعد حداثي على التفكير والتأمل ما يحيله إلى الإبهام، وعن بوادر تشكله أشار رماني إلى أن " ظاهرة الغموض بانت على نحو سائد كمؤشر دلالي هام تاريخياً وفنياً، إنما ظهرت مع نهاية العقد الثاني لهذا الشعر مع نكبة 1967، فحاول البحث أن يقرأ الغموض في الشعر العربي الحديث، كظاهرة تتموضع في قلب الشعر كبنية داخلية صغرى ذات علاقات جدلية محكومة بنسق فني عام" [3] فالشاعر المعاصر في أمس الحاجة إلى تعميق تجربته لا تفصيلها، في خضم ما يعيشه من تناقضات ونكسات عصفت بأطره ومقوماته .

يرى الناقد "**عز الدين إسماعيل**" أن الغموض خاصية يتميز بها الشعر الجديد كما القديم والتحديد اللازم لمعنى الغموض يرتبط بطبيعة الشعر ذاتها وعند ذلك يكون شيوع ظاهرة

[1] حمري بحري، المجاهد، العدد 1477، 45 نقلا عن: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2009،ص13

[2] ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،ط3،2007، ص115،114

[3] ينظر:المرجع نفسه ص 8-10

الغموض في الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر يحاول التخلص من أي صفة ليست شعرية وعليه فإن الغموض خاصية في التفكير الشعري لا التعبير[1] فحقيقة الشعر في غموضه وتمنعه، فالشعر يحتاج إلى قاموس حافل بالمطامح و الهواجس، لا ركام من الألفاظ يتم رصفها رصفاً اعتباطياً.

في هذا السياق يرُدُ "**أدونيس**" الغموض إلى الشرخ الحاصل بين الفكر والشعر الجاهلي وهو ما يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر، ومن هنا انتُقد استعمال الألفاظ الغريبة الداعية إلى إمعان و إعمال العقل ذلك أن البداهة والوضوح أسمى ما يوصف به الأعراب[2] فقد كانت النتيجة المنطقية لارتياد الواقع بساطة القول الشعري، فالشاعر ينقل وقائع يفترض على السامع علمه بها، مما ينفى أي فرضية للبس والغموض .

ولم تلبث الشعرية العربية على حالها " فسرعان ما نشأت نظرة جمالية جديدة لم يعد فيها الوضوح معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس نقيضاً للشعريّة، فالجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض[3] ومن هذا المنحى يكون الشعر خلقاً وابتكاراً

وفي غمرة السجال المحتدم بين الوضوح والغموض، لعب القارئ دور الفاعل في القبض عن المعنى الغائب، ولا يخفى على أحد طبيعة الشعر القائمة على الترميز والإيحاء لا التصريح والمباشرة، وعليه فالقصيدة الواضحة قصيدة محكوم عليها بالفشل والضمور في عرف الما بعد حداثيين .

حتى ندرك الأبعاد الحقيقية للغموض داخل المتن الشعري الأدونيسي والتي نوشك على ولوجها، علينا تصنيفها

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر،(قضياه وظواهره الفنية والمعنوية)،المكتبة الأكاديمية، مصر، ط6،2010، ص161-164

[2] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص23-26

[3] ينظر: المصدر نفسه،ص 54

1_1_غموض اللغة:

إذا كانت لغة الخطاب اليومي تحكمها علاقات نحوية فإن لغة الشعر تحكمها التجربة الفنية والانفعال ذلك أنها لغة تفجيرية ؛ تكسر منطق العلاقات وتنحرف عن المألوف في بحثها الدائم عن الخلود والتجدد ، ولأن اللغة ماء القصيدة وتربتها الخصبة عمل الشعراء على بعث الروح فيها " من خلال انتشالها من الغدير الذي غرقت فيه ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة، من دلالاتها وتداعياته، يملؤها بشحنة جديدة، تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها"[1] فالقصيدة الجيدة قصيدة غيّرت مسارها وأحدثت شرخا في خريطة الشعر العربي أدونيس شاعر ثائر أراد لقصائده الخلود والتفرد فقاد عصيانا لغويا خطيرا كانت دواوينه مرتعا لهذا العصيان يقول في قصيدته" قالت الأرض":[2]

أنا شئت الزمان حلما على جفني

وصوتـــا مجلجـــلا في شـــــــــبابي

لي غـــدُ كلما تلمسه الليـــــل بباب

أطل من ألـــــــــــف بـــــــــاب

فتحت كفّـــــــــــة درويي وأرسلتها

على التيـــــــــــه دفقة من شهاب

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان،ط2،1978، 163

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي،وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر،الطبعة الأولى، لبنان، 1996،ص28

ببراعة اللغة استطاع الشاعر الجمع بين متناقضين الزمن المتمثل في الواقع والحلم المنافي له وينثر عليها بهارات الذاتية بعد استدعائه ضمير المتكلم المفرد" أنا" ليواصل لم شتات المتناقضات(المستقبل/ الماضي) –له غد– للدلالة على المستقبل الزاخر بالدروب والمسالك المؤدية إلى التيه وهو جوهر ما يطمح له فى رحلته لمعارج المعنى، المنفلت من وطأة الليالي الثقيلة بالتقاليد والقيم، فاللغة الشعرية إذن" هي لغة مغسولة من صدأ الاستخدام، إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى، أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة" [1] الزمن الذي تناشده اللغة، زمن البراءة وكل ما يحمله من معاني اللعب، والاكتشاف، والدهشة، والخروج عن العرف، والعبث بالأطر والتعاليم الجاهزة، ، بموجب ذلك تنفتح لها دروباً إلى عالم خفي، زاخر بالأسرار

يقول في موضع آخر:[2]

أنا فيها الفلاح أزرعها قمحا

أنا فيها الراعي أطوف أغنامي

ترك الشاعر الحيرة والتساؤل باديين على محيّ القارئ في مجرة سابحة بالدلالات؛ فك الشاعر وثاق الكلمات لإقامة أكثر من علاقة استبدالية (فيها؛ الأرض، القصيدة....) واستدعاؤه لكلمة فلاح لم يكن استدعاءً اعتباطياً فمهنة صناعة الشعر شبيهة حدّ التماهي بزراعة الأرض، فالفلاح يحرث أرضه البور ويزرع ليحصد، والشاعر ينفعل ويستجمع ألفاظه في مخاض عسير تتجاذبها محور التراكيب ومحور الاستبدال، لينتج عنها ميلاد قصيدة تشع نورا بتجربة الشاعر الراعي ألفاضه ولغته، فمسألة التعبير الشعري" مسألة انفعال وحساسية وتوتر و رؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص164

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص29

المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات، هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد أن اللغة تساير تجربته بكل ما فيها من تناقض والغنى والتوتر وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ويملؤها بشحنة جديدة "[1] لم تعد اللغة ذات نسق ثقافي واحد بل تعدد إلى لغات لكل شاعر قاموسه وألفاظه

وفي حديثة عن اللغة قال:[2]

لغة الحق أن نموت مع الحق

انتصاراً أو نموت انكساراً

ليس عاراً لنا إذا ما نكبنا

إن في خفضنا الجباه عارا

ما يراد من اللغة هو التعبير والتغيير ولا يتأتى التعبير واضحاً إلا في ثوب يسوده الصراع، ولن نجني منها تغييرا إلا إذا عصفت بالقيود رفضا ، الشاعر يقر بحتمية الغاية؛ الحق والحقيقة حتى وإن كلف ذلك انكساراً فالمهم تلك المحاولة الجريئة في إضرام النار في صنم الأفكار والتقاليد ، يصور لنا في هذه الأسطر الشعرية ما مرت به الأمة العربية من نكبات؛ حال الأمة حال الشعر في إعلان ثورته وتمرده ، ليس سهلا ما مرّ به دعاة الحداثة وهم يجابهون سادن عمود الشعر. وهو ما ظهر جليا في قول الشاعر في قصيدة عنونها بـ"لغة الخطيئة"[3]

أعـــــبر في كـــــــــــــتابي

[1] أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، لبنان، ج2، ط1998،1، ص591

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص21

[3] المصدر نفسه، ص178

في موكب الصـــــاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضـــــراء

أهتف لا جنة لا سقوط بعدي

وأمحـــــو لغـــــة الخـــــطيئة

أناف أدونيس وأمعن النظر في الملحمة الخضراء الخالدة وتاق الخلود لقصيدته وهو ما دفع به رفض القوالب الجاهزة، وصنع لغة حيادية تغذيها سلطة الثقافة والمعرفة وألقى مسؤولية الكشف للقارئ، هكذا أنشأ الشاعر لغة تنزاح " عن المعنى الذي تتّخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤية أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح فالشعر الجديد هو من هذا المنظور، فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمع الشعر الجديد إلى نقله، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة"[1] يقول أيضا:[2]

لا كتابُ. خطواتي كتابي، لغتي خطواتي. كلّ سطْر بلادُ

أتفحّص أنحاءها عشبةً عشبةً

أتمثّل إيقاعها وأسافر فيه، أروح وأغدو

صفحةً من غبارٍ

صفحةً من شرارٍ:

جمل تتقاطع في ظُلُماتٍ، جُمَلُ تتوازى

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص17

[2] أدونيس،تاريخ يتمزق في جسد امرأة،دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1،2007، ص48

لا غَدُ لا رهانْ

غيرَ أنْ نوقِظَ الأرض من نومها

إن الدخول في غياهب الشعر المابعد حداثي يفرض وجوبا عدم تماثل الماضي ومحاكاته؛ شعر يكسر أفق التوقع، يفتح باب الإبداع والتجريب ولا يتأتي له ذلك إلا بتجاوز المنجز المكتوب(لا غد، لا رهان...)، فالشاعر وهو يصنع من نفسه شاعرا يرفض أن يكون لعالمه دليلا تاركا ألفاظه تقيم علاقات غير مألوفة في بحثها عن المعنى، وهو ما يفسر عدم انصياع أدونيس لصرامة النظام اللغوي الواقف أمام حرية الشاعر القامع لمساحة أفقه.

وهو القائل في قصيدته هذا هو اسمي[1]:

سنقول البساطة: في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى

الغياب نقول الحقيقة

نحن الغياب

هذه المرة يكسر الشاعر أفق توقعنا، ويستبدل المحور اللفظي" الأنا"اسمي": بمحور أكثر شمول" نحن" الدالة على المتكلم اثنين أو أكثر، غير أنّ توظيف أدونيس انزاح عن المألوف فقد استعمله للدلالة على المفرد المتكلم لغرض تعظيم "أناه" الشاعرة (نحن الغياب)

يقول :[2]

وليكن وجهي فيئاً

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول

[1] أدونيس، هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،1988،ص30

[2] المرجع نفسه،ص31

للنار

اللعب بالكلمات على مستوى المحورين(اللفظي والدلالي) وليد تجربة وجدانية ، فالشاعر أثناء تخيره لمعجم قصائده يستقي ذلك من ترسبات ثقافته الجمعية، ومن مكتسباته المعرفية وهذا ما بدا واضحا في استدعائه للمعجم الصوفي والسريالي في متن قصائده يقول:[1]

ها هُنا هَذياني يقول حبيبي حدٌّ. يقول حبيبي

لا يُحَدُّ. وأسألُ حُبِّي: أين كُنّا، وكيفَ افترقنا؟

ويقول لِماذا

نلتقي مِنْ جديدٍ؟

والفراق بلادُ يَتَجدّدُ فيها الخيال، وتُسْتنْفَرُ الشَّهواتُ

ويقولُ: الحياةُ الحياةُ

هتك الشاعر قداسة اللغة ذلك أنه تحت تأثير الولوج في لجج السريالية مستدعياً ألفاظها(هذيان، خيال، شهوات) طامحا إلى بلوغ معارج اللامعقول منغمساً في توليفة ضدية(حدٌّ/ لا يحدٌّ)، (لقاء/ فراق) في جو يعكر صفو المتلقي القابع خلف ستائر المعاني المتمنعة بعد أن عُثر للفراق لقاء سرمدي تحت جُنح الخيال، وفي موضع آخر يقول:[2]

ألغوية شمس

أتُراها الطّريق إلى الله نحو وصرف؟

[1] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1،2007ص94

[2] المصدر نفسه، ص70

يقف الآن موقف المريد الباحث عن الحقيقة في حالة يطبعها الوجد والصبابة (غواية)، تتخللها شطحات صوفية متعالية لكسر الحجب لبلوغ المعرفة وسبيله في ذلك (نحو وصرف)

تلك هي بعض مهمات اللغة الجديدة؛ إفراغ الكلمة من قواعدها النحوية والصرفية، وشحنها بدلالات غير مألوفة، فالشعر الجديد كسر للغة وعلاقاتها المنطقية، لا يعبر عن رغبة مباشر بقدر ما يرغب في تغيير نظام القواعد وهدمها، وفق رؤية للعالم تعكس تناقضة وغموضه، وعليه كان لزاما على اللغة أن ترمز وتلمح لا تصرح وتوضح .

وبما أن اللغة الجديدة كشف للحياة المعاصرة بتبعثرها وتناقضها، وتماشياً والحال أحس الشاعر بنوع من الفراغ و الهذيان، وللتأكيد على مسوغات وجودهما طرق السريالية والصوفية فاستحالت لغته مشتتة مفككة سرى في جسدها الفوضى اللاوعي . ذلك أن الشاعر يتصارع مع اللغة من أجل إلغائها أو إعادة تشكيلها .

1_2_ غموض الصورة:

يكاد يجمع الأدباء والنقاد في العصر الحديث على أن أهم ما يميز الشعر عن بقية الفنون الأخرى هي الصورة في وقعها المثير " فالصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير دون إدراك لكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"[1]وعليه فالتصور حاضر في روح القصيدة قديما وحديثا ويعد أحد العناصر الأساسية في شعرية الشعر ولعل أول من طرق موضوعها الجاحظ بقوله:" إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" [2]غير أن الصورة قديما غالبا ما

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، لقاهرة، مصر، ط1، 1980،ص5

[2] الجاحظ، الحيوان، ص557

اقترنت بالشيء الملموس المحسوس وما يؤكد ذلك قول العسكري الذي ربط البلاغة بالصورة:" البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[1] والدارس لكتاب الصناعتين يلحظ تركيز العسكري على الجانب البصري للمعاني.

الصورة في الشعر العربي المعاصر تختلف أيما اختلاف عن نظرة القدماء حيث تمتزج فيها الصور البلاغية بالصورة التخيلية " وفيما خلا لا نعرف أن العرب تحدثوا عن الخيال، وإنما كانت قواعدهم النقدية تعتمد التنظيم وتهتم به اهتماماً بالغاً، حتى في أوضح الأمور التخيلية كالمجاز أي تنظيماً لعملية التخيل ذاتها" [2]ومنه فالشاعر المعاصر لا يقتصر على نقل ما رأى ولكن يخلق من العلاقات المفككة علاقات متكاملة في أسلوب يوحي بالإبداع" فليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة، فالتجربة الأولى ليست إلا بذرة تعطي فرصة الدخول في أجواء بعيدة وقريبة من أجل أن تجري عليها صفة التفكيك"[3] إذن فالشعر الما بعد حداثي يتجاوز الأسس المنطقية التي يقوم عليها عالمنا ويتطلع إلى هجرانه نحو المجهول والموغل في العمق .

وهو ما ذهب إليه أدونيس حين أكد ترفع الشعر عن الإحاطة والتسييج " الجميل هو ما لا يمكن تصويره، وهو ما يفلت من الحسية، وما يتخطى الإدراك الحسي، فالجميل متعالِ سام ، لا يمكن احتواؤه في أي شكل محسوس ولا يمكن أن يخضع لمعيارية الحواس، هذا يعني أن الجمالية في اللانهائية التى لا تصور"[4] فالقصيدة الواضحة وفق تصوره لا بد أن تحذف من حقل الشعرية، وهو بهذا يدعو إلى تصور الأشياء وفق البصيرة لا البصر ليؤسس

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1984، ص19

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص144

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3،1981، ص18

[4] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، 1995، ص198

لرؤية عربية فريدة سماتها التمنع عن التشكل والتحديد، وليثبت نظرياته النقدية سارع بثها في دواوينه الشعرية يقول:[1]

أمس، على أرضين مخضرتين

كتبت أشعاري في لحظتين

وشئتها، على هوى ريشتي

هنا سنونو، وهنا برعمين...

يقف القارئ على عتبات القصيدة فاتحا أفق تأويله ليكسر الشاعر أفق توقعه بعد استدعائه لزمنين ومكانين؛ زمن كتابة الأسطر الشعرية في المخيلة ولحظة ميلادها، وهو ما يمنح الصورة الشعرية سمة تعدد المشاهد وهو ما اصطلح عليه **الفلاش بارك** " يتكون هذا النوع من وحدات صورية أو مشاهد منفصلة ظاهرية يربط بينها الرابط الموضوعي والتجربة الشعرية، وهذا النوع انبثق في الشعر المعاصر نتيجة إفادة هذا الشعر من فنون مختلفة كالفن السينمائي، حيث إن إطلاع الشاعر على تقنيات السينما أفاده ببعض مهاراتها كالتنويع في أحجام اللقطات والقدرة على اختزالها وترتيبها عضويا بما يعرف بالمونتاج"[2] ذلك أن الشعر الجديد شعر تجربة شاملة معقدة، لتأثره بالحياة الجديدة، فحاول أن يعبر عن الحياة بأساليب جديدة من هنا نفهم اغتراف أدونيس من منابع الفنون الأخرى ما يحرض القارئ على تزويد ذائقته المعرفية ليبلغ معارج الدلالة .

يقول أدونيس :[3]

لمن يفتح الفجر شباك عيني

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، ص74

[2] كميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، القاهرة،2020،ص484

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص73

ويحفر فوق ضلوعي طريقه

لم الموت ينبض ملء كياني

ويربط عمري بخفق الثواني؟

عرفت دمي رحم للزمان

وفي شفتي مخاض الحقيقة

هذه الأسطر الشعرية تزج بالمخيلة كأسير لا بد من الاستفادة منه في بناء الصورة الشعرية فبعدما فتت الشاعر العلاقات اللفظية وبعثرها يحين دور القارئ في لم شتاتها ؛ يخاطب أدونيس الموت خطاب لوم في صورة مجزأة توحي بغموض موقفه منه بيد أنه يمتلك الحقيقة اللصيقة باللغة هذه اللغة المتمنعة عن الثبات المنفلتة من قبضة الزمن ، ففجر الحقيقة ميلاد القصيدة، فالشعر ما بعد الحداثي يشحن صوره في إطار اللامعقولية، لأن الشعر" ليس إلا محاولة الإنسان أن يقول مجازاً ورمزاً، مالا يقال، وهو بوصفه كذلك لا يحده العقل أو المنطق"[1] يقول في موضع آخر: [2]

أخذ العشقُ يكسر أغلالَهُ

مزِّقوا هذه السَّتائرَ عن وجههِ، وقولوا

كُلَّ ما لا يُقالْ

إنّها فتنةُ العبور إلى كلّ ما لا يُطيقُ الجوابُ

وما لا يُطيقُ السّؤال

[1] أدونيس، السوريالية و الصوفية، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط3،(د،ت)،95

[2] أدونيس،تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي،بيروت، لبنان،ط1،2007،ص48

يرفض الشاعر رفضاً قاطعاً الفصل بين الشعرية والفكر، ونهج به نهجاً خاصاً في مقاربة عالمه الشعري؛ عالم لا يقتصر على الانفعال وحسب وإنما يستند على تجربة فكرية برهانية؛ وبهذا ينتقل شعره من العجز إلى القدرة على كشف الحقيقة التي لا يحدها جواب. سالكا حقل الحب الصوفي باستدعائه ألفاظ تتدرج ضمن مقامات الحب الصوفي" خمسة، منها مقامات المحبين السالكين، وأولها الألفة ثم الهوى ثم الخلة ثم الشغف ثم الوجد،وأما مقامات العشق فأولها الغرام، ثم الافتتان، ثم الوله ثم الدهش، ثم الفناء"[1] يتموقع أدونيس موقع المحب العاشق المفتتن، يقول أيضاً:[2]

أتُراها لا تزالُ، كما صُوِّرتْ

أم تُراها اثنتان–

جسْمها و اسمُها؟

جسْمها في مكانٍ

واسمُها يترنَّح في لا مكانْ

تتجلى النزعة الصوفية في هذا المقطع الشعري بوضوح حيث حاول الشاعر مد جسر التواصل بين المرئي(الجسد) واللامرئي(الروح)، لمعانقة المطلق ومحاورة المجهول، صور لنا القصيدة في ثوبها الطفولي، إنها اجتمع اللفظ والمعنى اللانهائي، والبحث عن الحقيقة يقتضي الغوص في جوانية الأشياء لا في برانيتها

يقول في مقطع امتزج فيه الشعر بالنثر:[3]

[1] صالح مرحباوي، شعرية اللغة عند عثمان لوصيف، ديوان براءة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي، 2008،ص135

[2] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة،ص66

[3] أدونيس، هذا هو اسمي،دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،1988 ص28

ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضـــــــارات(هل

تعرف ناراً تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة

ليأت الوقت الحزين لتستيقظ لهيب الشعوب والرفض

هل نحن أمام مسرح نهايته تراجيدية؟ أم أننا نشاهد حواراً داخليا يثير تساؤلات ويفضى إلى إجابة، والمرجح أننا أمام ومضة تسرد تجربة الناقد الشاعر وكيف تجاوز القداسة التي اصطبغ بها شعرنا العربي، فضل الاستراحة تحت ظل الفوضى العبثية التمرد، التحول والتجديد، على عكس من طاب لهم المقام بأطلال تشع تقليداً، تكراراً، ورتابةً.

الإشكالات التي أثارها أدونيس سرعان ما وجدت صداها وتأثر بها القارئ، ليحول القارئ من متلق للشعر إلى متمدرس طالب للمعرفة والحقيقة، ما الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؟ ليكون أدونيس بذلك وصل إلى مبتغاه؛ خلخلة مفهوم الكتابة

لطالما اقترنت الصورة الشعرية العربية بعلم البيان وفروع البلاغة، ذلك أن الشعر انفعال وافتتان بالعالم، فالشعر القديم شعر وصف وتقرير، على خلاف من ذلك يرتضى أدونيس لشعره خلقاً وتجاوزاً من خلال ارتياد الفنون المختلفة والاستفادة من تقنياتها، فالكتابة ما بعد الحداثة اختزال لمختلف العلوم المعرفية .

وإذا ما أريد تعميق الفهم أكثر نقول: يعود شيوع الغموض في جسد القصيدة ما بعد حداثية إلى عدة أسباب يأتي في مقدمتها غموض العملية الإبداعية ذاتها، كما أنّ انزياح اللغة عن المألوف عاملا أساس في استفحاله، أما التعبير عن العصر بتناقضاته وحمولاته فولد تشظياً داخل بنية النص، ما أومأ للشعراء ارتياد السريالية والصوفية، دونما خوف أو وجل ذلك أن قصائدهم خُلقت للقارئ الفطن، فجاءت الصورة الشعرية تلميحاً لا إيضاحاً.

لقد أدرك أدونيس أنه يعيش عالماً غير عالم الشاعر القديم ما دفعه إلى استحداث رؤية تخالف السائد، وتعارضه وهو ما سوف نتطرق إليه في العنصر الموالي

2_ الرؤيـــــــــــا :

لما اصطبغت القصيدة المعاصرة بطيف ما بعد الحداثة طفقت تؤسس لرؤية شعرية جديدة تخرق ما كان سائدا ومألوفا، وتتوق إلى حرية مطلقة في فضاء الكتابة الشعرية، ولا يتأتى لها ذلك إلا بكسر وتجاوز عقلية ثابتة، وهو جوهر ما دعا إليه أدونيس الرافض للأشكال والأساليب المستهلكة، لقد كان للواقع المرفوض الذي يعيشه الشاعر العربي مدعاة لمثل هذه الثورة الفنية القائمة على كشف المجهول، ومعانقة الحلم أملا" في صياغة العالم على نحو جديد وأصبحت وظيفة الشعر هي الكشف على عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر رينه شار"[1]، وعليه لعبت الرؤيا دورا بارزا في علو القصيدة العربية من النظم القائم على وحدة الوزن والقافية إلى الكتابة المنتشية بالدلالات اللانهائية العصية على كل تحديد.

وللاقتراب أكثر من مفهومها كان لا بد من وضع مقاربات نظرية من شأنها أن تطلعنا على الآراء المبثوثة في كتابات النقاد والشعراء على أنها لا تسعى إلى تحرِّى كل المقاربات التي دارت حول هذا الموضوع تحرِّياً شمولياً.

جاء في لسان العرب:" الرؤيا ما يراه الإنسان في منامه، وجمعها رؤى وتعني الأحلام ، أما الرؤية فتعني الإبصار، يقال رأيته بعيني رؤية ؛ في حال اليقظة"[2]

وفي أساس البلاغة للزمخشري عرفها:"رأيته في المنام رؤيا، ورأيته بعيني رؤية"[3] فقد اتفقا المعجمان على دلالتها اللغوية وحرصا في الوقت ذاته ضرورة التمييز بين الرؤيا رديف الحلم حال النوم، والرؤية رديف الإبصار حال اليقظة،على خلاف من ذلك يتخذ المتصوف ابن عربي من التخيل مرادفا للرؤيا، وإذا كان فلاسفة التصوف وفي مقدمتهم ابن عربي قد عملوا

---

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث الى اين؟،منشورات دار الافاق، بيروت، لبنان، ط1978،2،ص114

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب،م3، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1997،1،ص10

[3] الزمخشري، أساس البلاغة،ج3، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1998،1،ص326

على تحاشى كلمة حلم إلا أن هذا التحاشي لم يمنع الرؤيا من أن تخص بأهمية كبرى[1] وجاء في معجم الدكتور جميل صليبا: " الرّؤيا: ما يرى في المنام, وجمعه رؤىً, وقد يطلق لفظ الرّؤى على أحلام اليقظة, والفرق بين الرّؤيا والرّؤية, أنّ الرّؤيا مختصة بما يكون في النّوم, على حين أنّ الرّؤية مختصة بما يكون في اليقظة, فالرّؤيا بالخيال, والرّؤية بالعين والرأي بالقلب, ومنه رؤى المصلحين الاجتماعيين, وأحلام الفلاسفة, وإذا أطلقت الرّؤية على المشاهدة بالنّفس سيمت حدساً, وقد تطلق الرّؤية على مشاهدة الحقائق الإلهية, أو على المشاهدة بالوحي، أو على الإدراك بالوهم, أو المشاهدة بالخيال"[2]

يقول أدونيس بهذا الصدد:" والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس، ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال[3] فالرؤية بالعين ثابتة، على خلاف رؤية البصيرة؛ فمتغيرة متحورة

أما جابر عصفور فيضعهما موضع الثنائية الضدية" الرؤيا حدسية عرفانية لأنها لا تعتمد على العقل المنطقي، والرؤية عقلية حيث يتشكل الرأي والمعنى"[4] وعن معنى الرؤيا في المؤلفات النقدية فقد حظيت بأهمية بالغة حيث ربطها بعضهم بالشاعر لا بالشعر" وبالتالي فالرؤيا مصطلح صالح للتعبيرعن ذلك الأثر الذي نحسه، يهزنا في قراءتنا للشعر"[5] وعلى القارئ أن يعي جيدا العلاقة الجدلية بين العمل الأدبي ومؤلفه في مرحلة تذوقه للأثر الفني لا أن يقصي الشاعر كما فعلت مقولة موت المؤلف، وعدها آخر" نوع من المعرفة تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت، آليات الحداثة الشعرية الحديثة عند أدونيس، عالم الكتب،القاهرة، مصر،ط1،2009،ص111

[2] جميل صليبا ،المعجم الفلسفي،ج1،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1982،ط1،ص605

[3] أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، دار العودة، بيروت، لبنان،ط1،1978،ص168

[4] جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1،2008،ص06

[5] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، رسالة دكتوراه، وهران،1991،ص410، نقلا عن: بشير تاوريريت، آليات الحداثة الشعرية الحديثة عند أدونيس، عالم الكتب، ص115

والخلق"[1] وهو ما يفسر اختلاف الرؤى من شاعر لآخر؛ فالمعارف تكتسب وكذلك الرؤيا، وهو ما ذهب إليه أدونيس بقوله:" إذا أضفنا على كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي يمكن اعتبارها قفزة خارج المفاهيم القائمة إنها تغيير في نظام الأشياء [2] الرؤيا الشعرية عند صلاح عبد الصبور:" هي تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشامل منه، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل عبر التقمص الداخلي والحيلولة في قالب الأشياء... إنها حلم "[3] وعن آليات الرؤيا فقد جعل إبراهيم رماني كلا من الكشف والحلم مرتعا خصبا لها في قوله:" تحمل الرؤيا الحديثة هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ماوراء الظاهر إلى الباطن" [4] وشاطره الرأي محمد كعوان بقوله:" الحلم في معناه الاصطلاحي؛ رديف الرؤيا، أو هو أساسها ومنبع انبعاثها،فهي تقوم على فعل روحي لا إرادي تشهد فيه القدرات التخيلية نشاطاً هائلاً[5]

ألح أدونيس الناقد في أكثر من موضع على ضرورة تحلى الشاعر برؤيا شعرية تتجاوز الرؤيا التقليدية، رؤيا تخلخل الثابت وترمي به في غياهب التحول والتجديد، وتنظيراته النقدية هذه أعقبتها مقاربات تطبيقية من شأنها أن تؤسس لكتابة مابعد حداثية، ولا شك أن نصوص الشاعر تحفل بالرؤيا حدّ الإغراق يقول متسائلاً[6]:

- من أنتَ؟

- بهلول بلامكانْ

- من أنتِ؟

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط1،2005،ص114

[2] ينظر: أدونيس، زمن الشعر،ص150

[3] ينظر،إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،108-212

[4] المرجع نفسة،ص108

[5] محمد كعوان ،شعرية الرؤيا وأفقية التأويل،اتحاد الكتاب العرب، الجزائر،2003، ط1،ص3

[6] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص341

هل سافرتي في جسدي؟

مرار

ما رأيتِ؟

رأيت موتي

تتسأل الذات الكاتبة عن مصير إبداعها بعد أن اصطدمت (بلا مكان)، ما أتاح للجنون تخصيبها(بهلول) ومكنها من السفر في دخيلاء المبدع متلائمة مع أبعاده الزمانية والمكانية النفسية والمعنوية، هكذا استحضر الشاعر لحظة المخاض العسير،حيث انشطر الواحد(المبدع) إلى متعدد (قصيدة) تحتمل التأويل بعد أن أعلنت موت مبدعها (رأيت موتي) ليدخل القارئ في دوامة من التشكيك والتساؤل

يقول أيضا:[1]

لكنني ربطتُ بالأشياء

وجهي وأعماقي والإله

رضيت أن أحيا بلا تميمة

أن أرسم الحياه

بالموت والسّراب والأشياء

رضيت أن أحيا مع الأشياء

من دون مراوغة أو مواربة يسعى أدونيس تحقيق غايتين من خلال هذه الأسطر الشعرية الرؤيوية؛ أولاً محاولة نسج علاقة تكاملية بين الداخل(الذات)و الخارج(الأشياء) متحررا من أصفاد الواقع، ثانياً تحقيق الحضور (أن أحيا) بإلغاء الغياب(بلا تميمة) ليعيش بلا تكلف

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص253

في عالم المتناقضات موت تلغي حدود الزمان والمكان ، وأشياء لا تتحدد إلا بحضورهما، منتصرا لعالم الأشياء.

يقول في موضع آخر[1]:

قلقي فيك أنَّ النبوَّة

لا تُسافِرُ في شَرياني، في خلجاتي.

قلقي أنَّها لا تُلامِس إلاّ

زَبَدَ الجسم والنَّفْس والكلماتِ

إنها تتذكَّر منّي ثوبي وتنْسى حياتي

تعج القصائد الأدونيسية بقلق السؤال حول جوهر الكون والأشياء، وما يزيد قلقه انقطاع وحي النبوءة الشعرية التي عجزت عن ملامسة لب المبدع وراحت تحوم حول تخوم الشكل (زبد الجسم، النفس، الكلمات) غاضة الطرف عن تجاربه المضنية وهو ما يعرقل تحقق الرؤيا والكشف يقول معقباً ومعاتباً[2]:

هل أقول لطفلي

لم تجئ مثل شمسٍ

لم تجِئ مثلَ نبْعٍ؟

جئت قيداً وشراعاً

[1] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة،ص 74

[2] المصدر نفسه،ص74

على مبعدةٍ من الإبداع تستقر قصيدة الشاعر بعد تخليها عن الكشف (لم تجئ مثل شمسٍ، لم تجئ مثل نبعٍ) عشقها للعبودية (جئت قيداً) سلخها من الوظيفة المنوط بها(الرؤيا) فأدونيس يريد لقصيدته أن تكون سيلا جارفا في حركية دائبة مستمرة، يريدها شمس تضيء المناطق الإبداعية المعتمة، يريد لها اكتشاف ما لم يكتشف.وليتحقق رغبته استدعى الحلم في متنه الشعري حيث قال:[1]

ألرّحيل انتهى والطريقْ

صخْرةُ عاشقةْ

إننا ندفنُ النهار القتيل

غير أنّا غداً سنهزُّ جذوع النخيلْ

النزوع إلى الحلم مرده رفض الواقع المنتهك للحرية والحركة، انعتاق الشاعر من قيود التراث يعني كسر القوالب الجاهزة مسبقا والتمرد عليها وقد يؤدي إلى زوالها وما يؤكد ذلك توظيفه للفعل المضارع(ندفن)، صور لنا صراعا بين ماض محبوب راسخ(صخرة عاشقة، جذور نخل) وحاضر يتوقف لمعانقته (غدا) وهو القائل[2]:

يا قصة تسير بي في دربها

على فضاء الزمن الأول

ما أنت إلا حلم مبدع

للزمن المقبل

[1] أدونيس، اغاني مهيار الدمشقي،ص283

[2] المصدر السابق، ص65

إن هروب الشعراء من التجريد الواقعي وبحثهم عن الحرية "دفعهم إلى امتطاء الحلم باعتباره أداة لارتياد المطلق، فهو يفك الواقع إلى عناصره الأولية ويعيد تركيبه على نهج لا يخضع فيه الواقع الخارجي بتجاوز معطياته والالتحام بعوالم ميتافيزيقية[1]

والحلم عند أدونيس جواز سفر قصائده، يلج بها إلى عالم الإبداع والتحرر، وقد استخدمه بطريقة متفردة من خلال مزجه بواقع الحياة الأدبية العربية في محاولة منه؛ تجسيد طموحاته وتمرده على هيكل القصيدة العربية الأنموذج، ويعلن ميلاد كتابة خارج المألوف يقول:[2]

. . . في خريطة تمتد . . .إلخ، حيث يدخل السيد المقيـــم

في الصفحة1 راكباً حيواناً بحجم المشنقة ، يتحول إلى تمثـال

ملء الساحات العامة.(وكانت)الحاكمة تغسل عجيـــــــزاتها

هاهو أدونيس يتجاوز منطق العقل، ويتصافح مع اللامعقول، إنها لغة ماوراءها لغة؛ كيف لخريطة أن تمتد في صفحة يقيم فيها سيد يتميز بالجمود والثبات؟ وكيف لجسد إمرأة أن يدخل الرمح؟ فأدونيس يدفع القارئ إلى استجماع كل أدواته النقدية لمجابهة ما استعصى من مفردات، يقول في موضع أخر:[3]

شجر يثمر التحول والهجرة في الضوء جالس في فلسطين

وأغصانه نوافذ أصغينا لأبعاده قرأنا معه نجمة الأساطير

جند وقضاة يدحرجون عظاماً ورؤوساً، وآمنون كما يرقد الحلم.

هنا يتكشف القارئ عظمة الرؤيا الأدونيسية، من خلال تناسل الحلم إلى أحلام ، استطاع الشاعر جرّ الواقع المنبوذ إلى حلم مرغوب، رغبته جعلته أسير حروفه ، حاول مراراً الفكاك من قيود عمود الشعر فامتطى جواد حلمه ، فحقق ما يرنو إليه ؛ مداهمة قصر

[1] بشير تاوريريت ،استراتجية الشعرية والرؤيا عند أدونيس، دار رسلان للطباعة، دمشق، سوريا،ط1، 2003ص63

[2] أدونيس هذا هو اسمي،ص15،16

[3] المصدر نفسه،ص16

القصيدة العمودية، وخلخلة أمنها واسقرارها، وإحالتها لعدالة القضاة فاستحالت جماجم وعظام طُويت في متاحف النسيان، ، يقول أيضا:[1]

. . . وأغني فجيعتي، لم أعد ألمح نفسي إلاّ من طرف

التاريخ في شفرةِ سأبد لكن أين؟ من أين؟ كيف

أوضح نفسي وبأي اللغات؟ هذه التي أرضع منها تخونُني

يرفض الشاعر الزج به إلى هامش التاريخ، ويعلن تمرده خارج أطر الزمن ليس هذا فحسب وإنما خارج قواعد اللغة التي خانته، هو يحلم لا ليصلح التاريخ ولا عطبا أصاب الروح هو يحلم ليبدع لا ليقلد ، يحلم في بناء عالمه عالم يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، تقوده رؤيته للشعر وللكتابة.، ويقول أيضا:[2]

أيقضتني قرية في مهبة انكسر الصـــــــــــمت

احتضني ياخالق التعب امنحني أراجيحك امتـــــــــــــحنّي أنا

الصخرة والبحث والسؤال ولاعيد ولاموقد أنا الشبح الراصد

سمائي من جلدك صفراء قيل جلدك دهر راسب في قرارة

الحلم

أيقضت القرية أحاسيس الشاعر المرهفة، ومنحته بداية حلم جديد وكسرت رتابة السكون(انكسر الصمت)، وأعطى مكانه للحركة (الكتابة)، وبذلك سلم أدونيس فكره وجسده للتعب الناتج عن مخاض ولادة القصيدة في صورتها المابعد حداثية، وهذا يتطلب فحصاً دقيقاً قبل خروج اللغة من رحم المعناة، وحريُ بالشاعر التطلع إلى لغة كشفية استشرافية، توحي بفردانية رؤيته لمفهوم الشعر، هو صخرة ترفض التماهي، هو بحث دائم التجربة، هو

[1] ادونيس، هذا هو اسمي،ص22،21

[2] المصدر نفسه،23

سؤال يستدعي إجابة، كل هذه الأدوار التي تقمصها الشاعر لا تمنح له إلا أذا كان مخرجا لقصائده ومبدعاً لها

ومنه جاز القول: إذا كان الإبداع فعلاً داخلياً رؤيوياً، وجب أن يكون لكل مبدع وسيلة مغايرة في التعبير، ولا شك إذن أن الشاعر المعاصر يرفض رفضاً تاماً التماهي والذوبان مع رؤية غيره، ومن هذا المنطلق سندخل عالم الرفض،إذ تعالت نبرته في متن شعر الشاعر.

3_ الرفـــــــــــض:

حاول الشعر العربي في مراحله المتقدمة الفكاك من الرتابة والقداسة التي خيمت على هندسة بنائه، فتخذ من الرفض سياط جلد لدعاة التقليد والأصالة، إذ بدأت إرهاصات الرفض والتجاوز مع الشعراء الصعاليك وقائد لوائهم الشنفرة " حيث كشف شعرهم عن الإحباط النفسي والغضب الاجتماعي والسياسي الذي عانوا منه في قبيلتهم مما جعلهم يتميزون بالجرأة والصبر هذه الخصائص تجسدت في شعرهم فصبغ بخاصيتي الرفض والثورة" [1] لتواصل القصيدة ثورتها على التقاليد الشعرية البالية وتَجسد فعليا مع ظهور الشعر الحر الذي خلخل قداسة الوزن ؛ غير أن الرفض في أعنف صوره برز ببروز قصيدة النثر وهي محاولة جريئة لهدم الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، إن المتتبع لمفهوم الشعر المعاصر يلحظ اقترانه بفعل الإبداع لا الاتباع إنه خرق مستمر للمعطى السائد ونفي لفعل العادة فالعادة" التي تؤدي إلى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغيير"[2] يرفضها الشاعر المعاصر المسكون بهاجس التطلع نحو التجريب ولعل ذلك يعود لطبيعته النفسية فهو أشد النّاس رفضا للواقع وأوسعهم نظرا للكون، وما زاده رفضا استفحال التمدن والتحضر نتيجة الاحتكاك بالغرب مما أجج فتيل القلق النفسي وعذابات الروح، فليس بغريب أن يدفع المبدع باللغة" أن تقول الذي لا تقوله

[1] عمر فاروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط5،1984،ص103

[2] أدونيس تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية، ع 3، مارس 1966، ص30

ولم تقله بعد" [1] مطامح سعى لتبينيها نفرٌ من الشعراء وفي مقدمتهم أدونيس عراب التجديد وقبل استجلاء جماليات الرفض في متنه لا بأس أن نعرج على مفهوم الرفض لغة واصطلاحاً.

تكاد تتفق المعاجم اللغوية على أن الرفض يحمل دلالة الترك وعدم القبول وهذا ما جاء في لسان العرب قوله:" الرفض تَرْكُك الشيء، تقول: رفضت الشيء أرفُضه بضم الفاء، وأرفِضه بكسرها تركته وفرقته"[2] وفي أساس البلاغة:" رفضني فلان فرفضته، بضم الفاء وكسرها ، ورفض إبله تركها في المرعى [3] أما عن مفهوم الرفض في بيانات الشعراء وكذا تنظيرات النقاد فقد ربطوا الرفض بالشعر تارة وبالشاعر تارة أخرى" فلن يكون الشعر شعراً بحق إلا لأنه ثوري، بأوسع معاني الكلمة، فكل عمل شعري يستحق هذا الوصف إنما ينطوي على رؤية للواقع ترفض فيه عنصر السكون وتتمرد عليه "[4] كما نوه أدونيس إلى ضرورة التنويع في الأساليب الفنية الشعرية في قوله:" جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها"[5] وعليه فالقصيدة الرافضة قصيدة محكوم عليها بالتجدد والاستمرارية تعلو عن المفهمة والتنظير

وعن الشاعر الحق يقول:" فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة"[6] ومنه لا يسمى الشاعر شاعراً إلا إذا اتجه بالشعر نحو الاختلاف وقاوم كل ضروب التقليد يقول الشاعر الرافض[7]:

آن يا شعب ان تزول حياة

---

[1] عمر أزراج، الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د،ط)،1983،ص55،56

[2] ابن منظور، لسان العرب،ج5، تح: علي شيري، دار إحياء التراث العربي،ط،1984، ص266

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، بيروت، لبنان، دار المعرفة، (د،ط)،(د،ت)ص170

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري،بيروت، لبنان، دار الحداثة،ط2،1985،ص86

[5] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة،ص313

[6] أدونيس، مقدمة للشعر العربي،ص125

[7] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص22

تتمادى قولا وقيلا وقالا

لا يصير السراب حقا ولا تُعطي

اكف الرمال الا الرمال

أيها الجيل أين كبرك يا جيل

فهل مات في هواك الجهادُ؟

كيف تحيا وكل أرضك أنات

حيارى، وكلها أصفاد

في هذه الأسطر الشعرية حدد الشاعر زمن الانفلات من قبضة الحياة (الآن) وجعل من الشعب منفذا لهذا العصيان، بعد أن اتسمت الحياة بـ (التمادي، السراب...) ويتساءل عن سبب التماطل في نبذها (فهل مات في هواك الجهاد؟) مستغرباً استمرارية العيش في ظل قيودها (أصفاد)

يقول في موضع آخر[1]:

ما علينا قهر الصعاب ولكن

علينا أن نقهر المستحيـــلا

نحن تاريخُنا ونحن ليـــالٍ

ضحكت في يمينه إزميـــــلا

فجَّر الكِبْرَ في جوانحنا زيتاً

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص23

وألقى جراحنـــــا قنديـــلا

هَمُّنا أن نمزَّق الحُجُب السود

ضياءً، ونكشف المجـــهول

ليس من هموم الشاعر ولا من مقاصده أن يتجاوز التقاليد والأعراف بقدر رغبته في تجاوز عقلية رسخت لمثل هذه القيم الجاثمة على صفحات التاريخ، أملا في أن يتنفس تنهيدات الحاضر المخضب بالمجهول وسبيل الشاعر في ذلك إعلان ثورة (فجَّر، نمزَّق، نكشف) وكلها أفعال تدل على روح الانعتاق، من هنا يأتي زمن الحضور المُلغي زمن الغياب القابع والمخيم على فكر الأمة العربية، فالرفض" بحد ذاته عنصر هدم ولكن ما من ثورة جذرية أو حضارة جديدة تأتي دون أن يتقدمها الرّفض ويمهد لها، فإذا رفضنا أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف لا يعني أننا نتخلى عنها، إنما نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق، ومن هنا فإن مهمة الرّفض والتمرد تكمن في إرادة التغيير فهو ليس هرباً أو نفياً إنما هو مواجهة للواقع ودفعاً عن الحرية"[1]

وهو القائل[2]:

إن خلق الحياة صعب، ولكن

كلّ صعب، إذا أردنا، يهونُ

إن مقولة الرفض المبثوثة في متن الشاعر يمثل تصوره للشعر ما بعد الحداثي المترفع عن كل تنظير وتأطير ذلك أنه شعر كسر القوالب وفضل قوالب تناسب مقاس عصره، عصر مثقل بقلق السؤال ما فتئ أن تحول إلى فعل انعكاسي استدعى تلقائيا أسئلة مفتوحة لا

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ص161

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص26

تفرض جوابا، وإنما تتطلع إلى البحث في ثيمات غير مسبوقة، رغم إقرار أدونيس بصعوبة هذه المهمة (إن خلق الحياة صعب) ليستدرك ذلك بقوله(ولكن كل صعب إذا أردنا يهون)

يقول في موضع آخر[1]:

ليت هذي المدينة كَبْشُ

إذاً، كنتُ قدّمتها لطفليٍ قُربانَ رفضٍ، وأعلنْتُ مَوتَ الأبوّة

بعد أن استنفذت القصيدة العربية ذاتها ، واجتّرت تجاربها، وأضحت لا تقوى على التقدم خطوة نحو الأمام، وأصيبت بمرض العقم التجديدي طفق أدونيس يدعو إلى الزج بها على طبق التضحية(كبش، قربان) لبراءة الإبداع(طفلي) معلناً موت (الأبوة) الدال على التقاليد، القيم، الموروث، الماضي، فموت الأصل حتما يبوء الفروع مبوأ الأصول ما يتيح للقصيدة المعاصرة إضرام النار في وثن النمطية والتحجر، هذا فيما يخص فلسفته الرافضة لأشكال التعبير الفنية التقليدية، وعن معارك الرفض التي خاضها ضد الواقع السياسي والاجتماعي يقول في قصيدة تيمور ومهيار[2]:

(ردهة في القصر، تيمو وحوله حراس مسلحون)

-1-

تيمور (بغضب):

هاتوه هاتوا حمم البركان، هاتوا نَهم الضبّاع

لُفّوهُ بالجرذان والأفاعي

[1] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة،ص18

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص361

هاتوهُ واسحقوه...

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد. يُمدد عليها مهيار. يربط، يجلد حتى يتقطع لحمه. يسمّر رأسه بمسامير حُميت في النّار. يؤخذ إلى السجن....)

يصور لنا الشاعر في مشهد تراجيدي يحرك أحداثه شخصيتان؛ (مهيار) العبد الخارج عن الولاء، (تيمور)السيد الذي يمثل السلطة في صورتها الديكتاتورية ومن الأفعال التى تؤكد غطرسته وجبروته (هاتوا حمم البركان، نهم الضباع، لفوه بالأفاعي...) فهو الآمر الناهي المتربع على عرش الملك، وفي المشهد الثاني يرفض مهيار هذا الظلم والاستبداد في قول الشاعر[1]:

تيمور: ألم تكن في السجن؟ كيف جئت؟

انسللت من شقوقه؟ هدمته؟ أخرجك السجان؟

مهيار: أخرجني سلطان

كالشمس لايموت

كالإنسان

استطاع مهيار سليل الشعب أن يهدم قيوداً وأصفاداً عصفت بحريته، حاله في ذلك حال الأمة العربية برمتها، خرج السجن منتصراً، فك وثاق العبودية (أخرجني سلطان)، سلطان العقل خوله سيدا لنفسه وهو ما دفع بسجانه(تيمور) الانتقام يقول أدونيس مصوراً المشهد[2]:

تيمور (بغضب الوحش):

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، 362

[2] المصدر نفسه،ص364،363

إن سيفي

أحدُّ

إنّ فتكي

أشدُ... لن ينهض بعد الآن-

أنا هو الجحيم والديان

لن يهدأ للسيد بال حتى يقضي على روح التمرد (لن ينهض بعد الآن)، إن بنية هذا المقطع تقوم على الصراع بين الحرية والعبودية، وموت مهيار جسدا دليل على حياة الروح وبعثها من جديد، وفي الوقت ذاته يتبنى قيم الخير والشر في بنية ظاهرة تغذيها شخصيتان رئيسيتان (تيمور/ مهيار) ولا تتجلى هذه القيم وتتفاعل إلا من خلال الصراع والتناقض الذي سيج كيانه الشعر الدرامي.

إن ما تقدم من نماذج تؤكد للعيان أن الرفض لدى الشاعر نابع من التزامه اتجاه قضايا الأمة العربية؛ رفض إنساني اجتماعي ثقافي وسياسي، يشتمل على قيم التجديد والمغايرة، تساير تكوينه الثقافي والإيديولوجي، هكذا حفل شعره بروح القلق والبعد والمعاناة بعد تجاوز الواقع والتمرد عليه، مما خلق حالة من الغياب انمحت فيه علاقة الشاعر بالأشياء، ما أسلم الذات إلى عنصر آخر وجب التطرق إليه؛ الاغتراب

4_ الاغتراب:

عاش الإنسان حالة من اللايقين ؛ عقب ولوجه العالم الصناعي المابعد حداثي ونُضمه، بعد أن كان أشدّ ارتباطاً بالطبيعة، ما أدى إلى ظهور مشاعر غريبة في محاولة التلاؤم و التكيف مع واقعه الجديد؛ غير أن شعور عدم الانتماء لهذا العالم مسحة طاغية، حيال تراجع دور الفرد وظهور من يتولى القيام بذلك، ما أسهم في استفحال الاغتراب في عديد الأعمال

الأدبية، وعليه بدأت دراسات كثيرة تتسارع في الظهور التي اتخذت من الاغتراب مجال بحثها.

الاغتراب لغة: ورد في لسان العرب:" وغَرَبَ أي بَعُدَ؛ ويُقال: أُغرُبْ عنّي أي تَباعدْ؛ ومنه الحديث: أنّه أمر بتغريب الزاني؛ التغريب: النفيُ عن البلد الذي وقعت الجناية فيه...، والغربة؛ النزوح عن الوطن والاغتراب والتغرب كذلك، ورجلُ غُرُب بضم الغين والراء، وغريب بعيد عن وطنه، والاغتراب افتعال من الغربة"[1]

وفي القاموس المحيط: " الاغتراب والغربة، والتّغرب؛ النزوح عن الوطن" [2] ومنه فالاغتراب لغة يحمل مدلول الابتعاد والنزوح عن الوطن.

اصطلاحاً: اختلف مفهوم الاغتراب من باحث لآخر نظراً لاختلاف مجال الدراسة حيث شاع استخدامه في الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والأدب .

عُرف الاغتراب في الموسوعة الفلسفية: " مفهوم يصف كلاّ من عملية ونتائج تبديل نتائج النشاط الإنساني والاجتماعي في ظروف تاريخية معينة وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحويل بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عمّا هو عليه في حدّ ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان النّاس"[3]

وفي علم النفس:" اضطراب في العلاقة مع الآخر وهو تعيّر وتبدل في وظيفة التواصل"[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 636

[2] الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الجيل والمؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د،ت)، (د،ط)،ص 144

[3] علماء وأكاديميون سوفيات، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 266

[4] كمال الدسوقي، ذخيرة علوم النفس، ج1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)،1988، ص77

وعرف كذلك على أنه:" شعور بالوحدة والغربة وانعدام علاقات المحبة أو الصداقة مع الآخرين من النّاس، وهو حالة كون الأشخاص والمواقف المألوفة تبدو غريبة"[1]

وفي علم الاجتماع عرف دنكن ميتشل الاغتراب على أنّه: " الحالة السيكو اجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة تجعله غريباً وبعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي"[2]

ينبثق مظهر الاغتراب في الكتابة الأدونيسية بفعل العلاقة المزيفة التي تجمع الفرد والمجتمع، علاقة أحكمت النفعية والمصلحة أوصالها، فالإبداع ليس وقفا على الشعرية وأدبية الأدب بقدر ماهو مخول له التعبير عن دواخل الأشياء وجوهرها تحديدا نفسية الشاعر ورغبته الفكاك من التوتر الروحي والقلق الوجودي وضبط علاقة المبدع بالآخر، وهو ما يفسر توارد العزلة وعدم الانتماء، والاستلاب في ثنايا النسيج النصي الأدونيسي يقول معبراً عن حالة الضياع التي يعيشها في قصيدة له عنوانها" أوراق في الريح"[3] :

يطغى بي الحُلُمُ

فأضيعُ من شغفٍ

وأكاد بالعبث الفضي أرتطم

لا، لا . أحب، أحب أن أثقا:

وبسطتُ أجنحتي ومنحتها الأفُقا

فتناثرث مزقا...

[1] كمال الدسوقي، ذخيرة علوم النفس، ج1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1988،ص 77

[2] دنكن متشال، معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 18

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص102، 103

خلق الشاعر من الحلم زمنه؛ زمن لا يخضع لمنطق التعاقب والتسلسل بعد أن طغى عليه، وضيع مساره في شغف البحث عن العبث الذي اتخذ من الرمادي ، الناتج عن امتزاج اللونين الأسود والأبيض لونه؛ هكذا اختار أدونيس المكوث في منطقة تضيق باستمرار بفعل الشك واللايقين، ليعيش الشاعر كابوساً لا حلماً (فتناثرت مزقا...)

يقول واصفاً ذاته :[1]

عاريا تحت نخيل الآلهةْ،

لابساً رَمْلَ السنينْ

كنت ألهو باحتضاري

كنت أبْـني ملكوت الأخرين

بغباري.

متجرد الملابس عاريا تحت النخيل، لابساً رمل السنين متماشياً ولهو الاحتضار. فعدم التفاعل مع الوجود وإحساس الفرد بالاغتراب، كلفه ضريبة التبلد ، ليغدو الاحتضار لهواً وهروباً من واقعه بدل التكيف معه وهكذا يتحول العجز تسليماً بالأمر وانصياعاً له. ظروف الاغتراب افقدته تحقيق ذاته لأنه لا يعمل لأجل ذاته بل من أجل غيره (كنت أبني ملكوت الأخرين ، بغباري) فكلما ابتعد الفرد عن ذاته اقترب من حرمانه الداخلي وسيطرت على مشاعره بوادر اللاوعي نتيجة الإحساس بعدم الانتماء، وعليه اتخذ من المنفى مستقره يقول[2]:

أي أرض، وماذا تُسَمَّى

هذه الأرضُ؟ كلاَّ،

[1] أدونيس، اغاني مهيار الدمشقي، ص217

[2] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، ص27

لا أطيقُ بقائيَ فيها، ويُسْعدُ نَفسي

أنْ تُقَاد إلى الموتِ في بلدٍ آخر

هل أذوبُ؟ أُحِسُّ كأني أذوبْ

ويذوبُ المكانُ وميراثهُ، وتذوبُ الدُّروبْ

وكأنَّ الطَّلاءَ الذي تتغطّى بهِ نبوّاتنا يَذوبْ.

نغمة الاحتمالات والتشكيك مسحة طاغية طبعت الخطاب الشعري ؛ لا المكان هو المكان المرجو (لا أطيق البقاء فيها) ولا رغبة في الحياة (ويسعد نفسي أن تقاد إلى الموت) لقد أخفق الشاعر في مد جسر التواصل مع كيانه بمجرد أن اتخذ من المنفى أرضه ؛ ذابت الذات والميراث والدروب وخفت وغُيبت الرؤيا (نبواتنا يذوب)،إن مصدر التساؤل القابع في سطور المتن الشعري يعكس اتساع دائرة الرغبات المكبوتة الملقحة بالاستيلاب ،الضعف والاتكالية ما أدى إلى بروز الصراعات النفسية والتناقضات وهو ما بدا جليا واضح العيان في قصيدة عنوانها" زهرة الكيمياء"[1]

ينبغي أن أسافر في جنّة الرّماد

بين أشجارها الخفية

في الرّماد الأساطيرُ والماسُ والجرّةُ الذّهبية

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد

ينبغي أن أسافر، أن أستريح

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص317

عدمية المكان تقود رغبة الشاعر السفر إلى جنة الرماد المحفوفة بنخيلها المخفي، وأساطيرها والجرة الذّهبية، يكسوها الجوع والهوان وليس له خيار إلا حصاد ما زرع، إن التسليم والخضوع لسلبيات الواقع والتعايش معه والتحلي بنزعة الصبر تضفي إلى التشرنق في متاهة اليأس والحرمان، لذلك تعد رغبة السفر المأساوية، وسحق شخصية المبدع راحة وتحرراً(ينبغي أن أسافر، أن أستريح) ليعج النص الأدونيسي بواقع هزيل وأحلام ضائعة وذات يحاصرها التناقض والتمزق، وموقع الرؤيا من كل ذلك عناق اللامتوقع ودمج الاختلاف في الائتلاف .

إن مقولة الاغتراب المبثوثة في النماذج سالفة الذكر، مصدرها القلق والتمزق الداخلي اللذان فرضتهما الأوضاع في جميع المجالات، وجد الإنسان نفسه في دوامة من التشكيك في قدراته، بعد أن تراجعت مركزيته، لتستحيل الذات بؤرة من اللاوعي بعد سلبها لحريتها، ما أحدث شرخاً بين الذات والبنية الاجتماعية، وللتعبير عن عدم رضاه لواقعه المعيش طرق أسلوب السخرية.

5_ الســـــخرية:

يعد أسلوب السخرية أهم الأساليب الفنية حضوراً قديماً وحديثاً، ولا يمكن تصور مجتمع إنساني مفرغ منه، فقد رافق الإنسان في مسيرته ؛في مجابهة الظلم والاستبداد تارة، وفي الترويح عن النفس تارة أخرى، ولعل جدية الكتابة تفضي إلى الرقابة والمساءلة عمد الأديب بعامة والشاعر بخاصة يفكر في إيجاد خطاب يصور ارتطامه بواقع سودوي متشائم، كئيب، طبع الحياة المعاصرة فنسج خطاباً مراوغاً منتشياً بفن السخرية القابع خلف الكلمات ليؤثث بناءً فكرياً تهكمياً.

السخرية لغة: جاء في مقاييس اللغة لابن فارس:" السين والخاء والراء أصل مطرد مستقيم يدل على احتقار واستذلال" [1] هي لفظة تدل على أسلوب في التعبير يثير الاحتقار والتهكم

وفي لسان العرب:" سخر منه وبه سخرا وسَخَرا ومسْخرا وسُخْرا، وسُخْرةً وسِخرياً وسُخرياً: هزئ به"[2] أي أنها كلام يصدره الساخر ينتقص ويستصغر المسخور منه.

وفي المعجم الوسيط:" السُّخرة من يسخر من النّاس المسخرة ما يجلب السخرية، مساخر، السخرية؛ الهزء" [3]

أما جميل صليبا فيجعل من الضحك مرادفاً للسخرية:" الضُحكة من يضحك على الناس، ويرادفه الساخر والهازئ، والضُحْكة من يضحك الناس عليه، ويرادفه السُخرة"[4]

أما قاموس أطلس الموسوعي: فذكرها بنوع من التفصيل" استخدام الكلمات لنقل معاكس للمعنى الحرفي، تعبير ساخر ، أسلوب أدبي يستخدم الاختلاف بين المعنى الحرفي والمعنى المقصود لتأثير بلاغي أو هزلي ، تضارب بين المتوقع وما يحدث في الواقع "[5]

السخرية اصطلاحاً: السخرية أسلوب في التعبير لم يحظ بالدراسة الكافية كما حظيت به الاستعارة والتشبيه " وقد يعود السبب في هذا الضمور النسبي في دراستها إلى عاملين: الأول تاريخي ويتعلق بإهمال أرسطو لهذا النوع من الأساليب البلاغية، وهو إهمال مرده إلى موقفه المنبني على الازدراء بالكوميديا لأنها تنهض على محاكاة أفعال الشرائح الوضعية، والعامل الثاني بنيوي وحاصله أن الخطاب الساخر وما تفرع عنه وانتظم في إطاره

---

[1] أبو الحسن بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل، بيروت، (د،ط)، 1999،ص 144

[2] ابن منظور، لسان العرب،ج3، مادة (س خ ر)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص259

[3] المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط4، 2004،ص 421

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)،1982،ص754

[5] قاموس أطلس موسوعي، انجليزي عربي،دار أطلس للنشر، الجيزة، مصر، ط3،2005، ص673

من أنواع يتأبى على التحليل الأسلوبي والإنشائي الصارم"[1] ومنه يتضح أن السخرية سمة بلاغية تندرج ضمن أساليب الهزل التي تقترب من الفكاهة، أو هي" طريقة في الكلام يعبر به الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل " ما أكرمك" ويقال هي التعبير عن تحسر الشخص على نفسه كقول البائس" ما أسعدني"[2] على أن إدراج فن السخرية في إطار الأدب الساخر لا ينفي عنه عنصر النقد، بهدف الإصلاح.

يرجع أدونيس شيوع السخرية في الشعر العربي إلى التطور الاجتماعي وما رافقه من إضعاف الصلات الحميمة بين الشاعر والإنسان، بينه وبين الطبيعة " صار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ، محاصر، مخنوق، لكن ردود فعله كانت قوية، تتراوح بين العزلة والسخرية، التعالي والرفض"[3] وعليه غدا الشعر فناً داخلياً يجد فيه الشاعر ملاذه

تحاول قصيدة "**حزمة القصب**" أن تلامس وجعاً شعرياً استكان في وجوه وأقنعة، لتدل على رغبة اللاوعي في الانفلات من حتمية القهر والاستبداد، لتَتَخفى بأسلوب ساخر ماكر يستدعى تجميع آليات الفكر والإيحاء. يقول الشاعر[4]:

-1-

وجه 1: أسمع أنّ النّاس غاضبونْ

تَتّحِدُ الصلاةُ في قلوبهم والنّار

قناع 2: (باستهزاء):

[1] سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد 35،الدار البيضاء، المغرب،2001،ص 34

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغو والأدب،ص198

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي،ص38

[4] ادونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص350

غاضبون؟

سرعان ما يرضون، يهدأون–

ألسيف والذهب

يُطفئان نارهم ...

وجه 1: تشبُّ من جديد

قناع 2: (بحماسة):

يشب من جديد

يلفهم كحزمة القصب

إنه لمن باب المفارقة أن تجتمع في قلب أحدهم الصلاة (الطمأنينة) والغضب(الثورة)، لكن ليس بمستحيل في عالم شعري يكسر منطق العلاقات المألوفة ليأخذ على عاتقه نقد

و مواجهة واقع مرير ليخفف وطأته، يسمع الشاعر (الناس غاضبون)، لتردي الأوضاع السياسية ، أمل المطالبة بالعدالة الاجتماعية، بيئة تغلغل فيها الفساد، فسرى في الناس الشكوك والأنين، فشدتهم رغبة الثورة لكن سرعان ما أحكم النفاق وثاقه (**سرعان ما يرضون، يهدأون–**) فجاءت أسطر الشاعر ناقمة ساخرة على هؤلاء المتملقين أصحاب المصالح النفعيين، غارقين في تحصيل شهوات الدنيا (**ألسيف والذهب**) سيمنعهم طمعهم من قول كلمة الحق، وإن اقتضى الأمر غير ذلك ستقطع رؤوسهم، هكذا صور لنا الشاعر الظرف السياسي العربي، ورغبته الجامحة في إعلان ثورة تمرد على هذه الأوضاع.

يواصل الشاعر قوله:[1]

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي،ص350،351

(يصمت يتابع كمن يحلم)

فترتخي القلوبُ

والركبْ

تصير مثل خِرْقةٍ

ويُطبَخُ الثوار كالفراخ في وليمةْ...

(يضحك)

الوجه 1: تحتقرون الناس، تزربونهم

للذبح،

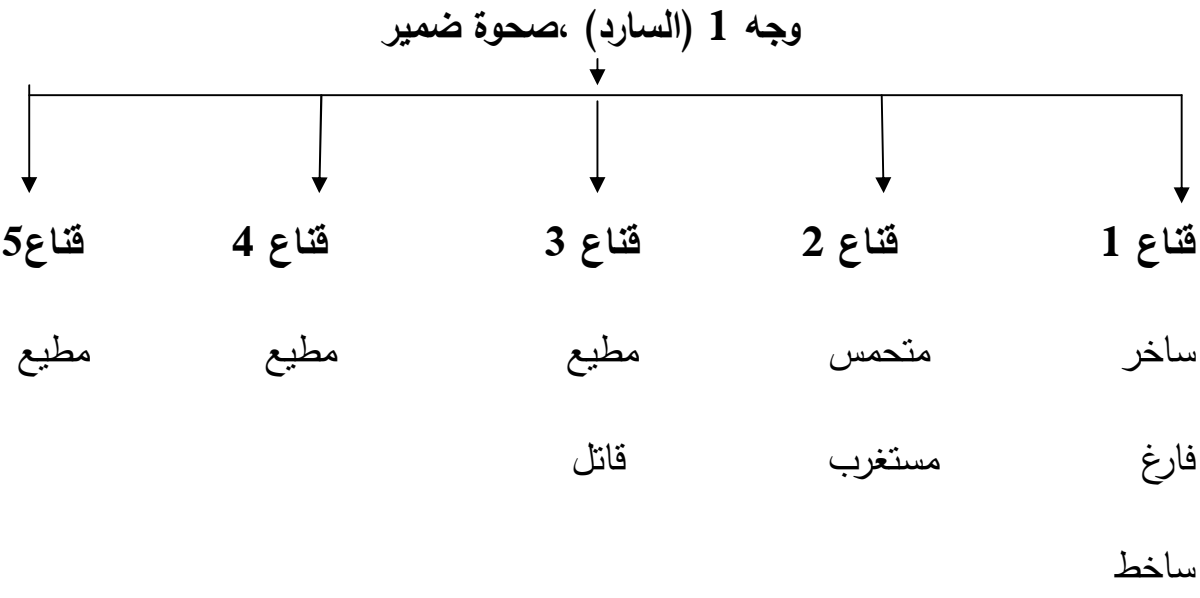
تأكلونهم...

قناع2 (مستغرباً):

حنجرة جديدة

شَحذتها بشفرة الثّوارِ؟

تنوع الأقنعة لوجه واحد في الخطاب يؤكد صراعاً داخلياً يعيشه الشاعر، بفعل واقع غلب عليه النفاق الاجتماعي فالقناع(1) يأتي في صورة العارف المقرر، القناع (2) لا ينصف مظلوما ولا ينتصر لضعيف، الأقنعة (3،4،5) أفاكون، نفعيون، بينما المسخور منه شعب جاهل مغلوب على أمره، تلح عليه كرامته، يتوق لثورة ، إلا أن ذوبانه في دوامة الشهوات المادية أجلت مطامحه.



إن صحوة ضمير الوجه 1 (تحتقرون الناس تزربونهم للذبح، الشعب ليس قشاً تحنيه، أو قناعا، خَلُّ الشعب يا صديقي...) عَرّضه للبطش، التعذيب والتنكيل، ظل الضمير يرقب مشاهد الرعب (يُطبخ الثوار، تحتقرونهم، الذبح) ليُسدل الستار على وقع جيمة قتله، هكذا هي دواليب الحاكم والمحكوم ، وفي الجو الجنائزي خرج القناع 1 حاكما بعد الإطاحة بالوجه 1 ليعم المكان قهقهات متتالية. يقول: [1]

ها ها ...

أرضي الوحيدة

(الجميع يضحكون)

بعد أن ألقى الشاعر سهام السخرية على المجتمع وأوضاعه السياسية ضاق ذرعاً فلم يجد غير ذاته يسخر منها فطفق يكتب قائلا[2]:

... وأغني فجيعتي، لم أعد ألمح نفسي إلاَّ على طرف

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص353

[2] أدونيس، هذا هو سمي،ص21

التاريخ في شفْرةٍ سأبدأ، لكن أين ؟ من أين؟ كيف

أوضح نفسي وبأيّ اللّغاتِ؟ هذي التي أرضع منها تخونُني

سأزكيّها وأحيا على شفير زمانٍ ماتَ، أمشي على شفير زمانٍ لم

يجئْ.

يشعر أدونيس بغصة و ألمٍ مضنٍ، مرمي على قارعة التاريخ يستجدي البداية، ونلمح تجلي السخرية من خلال التساؤلات المبثوثة (سأبدأ، لكن أين؟ من أين؟ كيف؟) ثمرة اللايقين تمزق أرجاء النص وتعذب الذات المبدعة في كشف الكون" وسيلة أدونيس للاقتراب من الكون وحركته والكشف عن الحقيقة بالسؤال لا بالوصف. أي تسليط الضوء وإثارة الاهتمام حول الاحتمالات المتحولة لا الاحتمالات المرجحة"[1] وتبعاً لذلك اختار المشي على(زمن لم يجئ) هو الحاضر في ثباته وتحوله، يحن للماضي مرتداً منتقياً، ويتوق للمستقبل استمراراً وتجاوزاً

كما عزف الشاعر على وتر الاستهتار بالدين والعبث بالذات الإلهية، تأثراً بأفكار نيتشه ولحاقاً بركب ما بعد الحداثة وهو القائل في قصيدة عنوانها" الإله الميت"[2]

أنا واليأس عرفنا أنك الآتي إلينا

وعرفناك نبياً يُحْتَضرْ

[1] أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،1992، ص248

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص217

فانحنينا

وهتفنا: " أيها الآتي إلينا

ضائعاً يقطر نفياً وحريقا

نحن نرضاك إلهاً وصديق

الشعر مجرد قول لا فعل، ولعل هذا ما دفع بالشاعر قول ما لا يقال في الواقع" خصوصاً أن النص الشعري بناء صور وأخيلة، لا بناء أفكار وآراء ... هو ليس حقيقة ولا باطلاً وأنما هو دلالة واحتمالات"[1]

ومنه يتضح من خلال هذه الشواهد أن همّ الشاعر إصلاح وتقويم الاعوجاج الحاصل في بنية المجتمع العربي بمجالاته المختلفة، بأسلوب مبطن، فتح للشاعر المبدع حرية التعبير عن الاضطرابات والتناقضات ، ومعايب الفرد والمجتمع، مستعيناً بآلية المفارقة التي تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والفطنة، لا بد للقارئ أن يتحلى بها، لقد أضحى القارئ في تيار ما بعد الحداثة فاعلاً في إنتاج النص، ولعل هذا ما دفعنا إلى بيان التناص في العنصر الموالي.

6_ التنـــــــــاص:

يعود الفضل في ظهور مصطلح التناص إلى الناقدة "**جوليا كرستيفا**" حينما قدمت صكاً توضيحياً منهجياً للفكرة في نهاية الستينات من القرن العشرين " في مقالها الذي صدر عام 1966م الموسوم بـــ: " الكلمة والحوار و الرواية" وكتب أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ في أوائل السبعينيات"[1] ليصبح التناص فكرة شائعة في الممارسة النقدية الغربية .

[1] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة،ص189

ولم يكن الناقد العربي على مبعدة من نتاج الساحة الأدبية الغربية، فلقد تلقف فكرة التناص، وشاعت في خطاباته مصطلحات تحوم حول تخوم هذا المفهوم التي يدور مجملها حول حوارية النصوص وتداخلها، فقد أطلق سعيد يقطين على التناص مصطلح التفاعل النصي[2]، أما محمد بنيس فقد استحسن مصطلح النص الغائب[3]، في تحليله بنية النص الشعري العربي الحديث، كما وظف مصطلح التداخل النصي في حديثه عن الشعر المعاصر واصفا نصوص الشعر المعاصر بـ" مكثفة بنصوص غائبة، قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين"[4] فنصوص الشعر العربي المعاصر حصيلة نصوص ثقافية متعددة يصعب تحديدها، وعليه فالتعامل معها بنظرة أحادية يعد وعيا قاصراً، فالنص حسب تصور بنيس شبكة من التفاعلات النصية يوحي بوجود نص غائب داخل المتن الشعري المعاصر، ترسب نتيجة القراءة

وهكذا فنحن" نحمل في نفوسنا عدداً وافراً من الأطر، ننظم بها أفعالنا جميعاً، سواء كان تذوقاً أو إدراكاً"[5] معنى هذا أن المبدع يطلع على خبرات سابقيه وإن علا نظمه واستقام وزنه، فلا بد له من اجترار ما علق في ذهنه ، وصقل قريحته، وعلى هذا الأساس فإن التناص " يشكل خلاصة وافية خاطفة لكل ما ورد ذكره من قبل أو ما هو كائن الآن بالفعل،

---

[1] ينظر: مصطفى بيومي عبد السلام، التناص مقاربة مظرية شارحة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، المجلد 40، يوليو، سبتمبر 2011،ص63

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001،ص 92

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص198

[4] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص188

[5] سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،ص163،160

إن التناص يلفت الانتباه لنصوص سابقة، من حيث إنّه يقر بعدم وجود نص يمكن أن يكون له معنى بدون هذه النصوص التي تسبقه، إنه نص تتقاطع فيه المعاني وليس هناك ما يمكن أن نسميه نصاً مستقلاً"[1] هكذا سعى تيار ما بعد الحداثة نفي أي معنى واضح وبأن المعاني سابحة في نصوص متعددة لا تنتظم في مركز معين " إن التناص مفهوم ما بعد حداثي، بمعنى أنّه ينكر المكانة التمثيلية المتعالية للكلمة، وعوضاً عن تمثيل شيء مكتمل، فكرة، حضور ما، تكون كلمة النص هي اللحظة المشروطة التي تشيل إلى كل الكلمات (النصوص) التي جعلته قابلاً للفهم ممكن التناول"[2] فالنص حديث الولادة وفق هذا المنظور يحيلك إلى نصوص سابقة تتضمن جميعها معاني متقاربة وإن لم نعثر على معنى معين ذلك أن القارئ على اختلاف مشاربه هو من يجعل من المعاني متباينة " ومن أبرز مهمات القارئ التي ينجزها إظهار قوة التناص التي يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة، وهذا ما يتطلب جهداً معرفياً وخبرة"[3] وعليه فالشعر ما بعد الحداثي موجه لقارئ فطن محترف قادر على القبض على المعنى في شتاته داخل النصوص، عليه أن يجيد علم القيافة لا بغرض إلحاق النص بوالده وأصله ونسبه وإنما بغية توسيع أفقه وبناء نص جديد قابل للحوار.

يحفل المتن الشعري الأدونيسي بالتناص بشكل ملفت للنظر من خلال استحضار نصوص تراثية تارة ممثلة في عديد الشخصيات التاريخية والأدبية، وتارة أخرى بتوظيف ثقافته الغربية مستعيناً بالأسطورة وحمولاتها، توظيفاً يوحي بوعي عميق ينم عن سعة اطلاعه، فكل نص من نصوصه يحيلنا إلى نص آخر غائب ومن الأمثلة على ذلك:

---

[1] برندا مارشال، تعاليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، ص165،166

[2] المرجع نفسه، ص 63

[3] حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، العدد3، المجلد15،خريف 1996،ص78

6_1 الشخصيـــات التاريخـــية : أورد الشاعر داخل متنه الشعري عديد الأسماء التاريخية ولكثرتها سوف نكتفي ببعضها، يقول في قصيدة عنوانها "**مرآة لمعاوية**"[1]

شَعرةُ تقرأ الرّياح وتبني

ملكّها في تفجّر البركانِ

في زفير الأمواجِ

والزّمن الهائِم بين الإعصار والرّبان

استحضر الشاعر شخصية معاوية بن أبي سفيان، التي أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجاً للحكمة والدهاء، وأحالتنا هذه الشخصية بدورها لتاريخ الخلافة في العصر الأموي، ولأن المرآة انتقائية اختار من حكمه " شعرة" وهو القائل: لو بيني وبين النّاس شعرة لما انقطعت، قالوا كيف؟ قال: إن شدوا رخوت، وإن أرخوا شددت [2] بالتالي فالشعرة هي مسافة الأمان بين الحاكم والرعية، تدل على عدم الثبات في ردود الأفعال بين اللين والشدة، وقد استحال معاوية ربان يقود السفينة في عاصفة هوجاء (الزمن الهائم بين الإعصار والربان) وصف المؤرخون أمير المؤمنين معاوية أنه سائس أمم ومربي ممالك، والحال هكذا في هذه الأسطر الشعرية ، نقلت وبإخلاص رجاحة ودهاء الخليفة معاوية بن أبي سفيان، يقول أيضاً في قصيدة عنوانها "**مرآة الحجاج**"[3]:

(... ليس له وراءْ

يرفض ثدي أمّهِ .

---

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 421

[2] محمد حسين العزة، قصص الأمثال وروائع الأشعار العربية،دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2007، 64

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص391

كان اسمُه الحجاجُ .

وثقبوا فأراً

وثقبوا وراءه

ودهنوا بدمه الحجاج

وذبحوا تيساً ودهنوا بدمه الحجاج

فالتذّ بالدّماء

صارت له رضاعةً و أماً

علاقة الشاعر بتراثه تمثلت في استدعاء شخصية الحجاج بأبعادها السياسية وما تحمله من طغيان واستبداد وقهر، جاء به لا يعبر عنه بل ليعبر به عن اشتداد الطغيان والقهر السياسي المفروض على رقاب أصحاب الكلمة، ولأن الحجاج جيء به مقروناً بالمرآة، و "المرآة أشد واقعية، وأشد حيادية ، لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة، على شكل صورة أمينة للأصل، ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية، لأنها في النهاية صورة ذاتية"[1] صورت لنا جانبه الدموي (التذ بالدمار، صارت له رضاعةً و أماً) ليعمق هذه الرؤيا، هكذا استطاع أدونيس من خلال هذه الشخصية فضح نظام الحكم القائم في بلادنا،

ولم يكن الشعر في منأى عن أمور السياسة فقد " رعى الحجاج أصحاب المواهب الفنية، والملكات الشعرية، وحباهم بصنوف الهبات، وعظيم الجوائز، وخصهم بقربه وحفاوته ، واتخذهم بوق دعاية وسهام ردع، فبذلوا في سبيل ذلك متنخل أشعارهم ولو اضطروا إلى

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص125

استنباتها في حقول النفاق، وانحرفوا بالفن الشعري عن وظيفته الحقيقة"[1] هكذا غدا " الشعر العربي مؤطر وشبه محاصر، ويوشك أن ينقطع سجيناً في أنابيب السياسة التي لا ترى أبعد من كرسيها المهيمن والإيديولوجيا العمياء والتذوق المشوش ، والمعايير التي لا ترى في الإبداع الفني الجمالي إلا وظيفة فاعليته المباشرة"[2]

6_ 2 الشخصيات الأدبيـــــــــــة : غالباً ما كانت شخصيات هذا النوع تتسم بطابع التمرد والرفض: (أبو العلاء المعري، المتنبي، مهيار الدّيلمي بودلير، رينيه ماريا ريلكه ...) يقول في قصيدة عنوانها "أبو تمام"[3]:

يحدثُ أن يأتي ليلُ وأنْ

يقرأ للضوء كتابَ الظّلامْ

يحدث أن يُصغي شعري، وأن

يقولُ للشمس: هنا عهدنا

صِرْنا دماً فرْدا، وصار المدى

في وجهِنا، مُستقبلاً للكلام

فالكثير من أفكار الشاعر ومقاصده ومواقفه تجاه الشعرية العربية تصورها شخصية أبي تمام ، ولعل استحضار أدونيس لهذه الشخصية هي ارتباطها بقضية الخروج عن العرف السائد في الذائقة الفنية، فأبو تمام " يطمح إلى أن يكون شعره تأسيساً : تجاوزاً لما سبقه وبداية جديدة، لقد واجه العالم بموقف من يعيد طرح الأسئلة الأولى من يحاول أن يحدس بما

[1] محمد نافع حسن المصطفى، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة النشر العلمي، الشارقة، الكويت، (د،ط)، 2008، ص23

[2] أدونيس، ديوان الشعر العربي، مج 1، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، سوريا، (د،ط)، 1996،ص 12

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص 491

تشف عنه، لذلك لم يكن شعره استطراداً للكلام الأول ، كان أبو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنواً للموت، لأنه حضور الحتمي المألوف، لذلك حاول أن يخلق حضوراً آخر هو حضور المحتمل الغريب"[1] حاول جاهداً تبني الانفتاح الشامل على الشعر وأسراره، في مقابل انغلاق وقصور نظرة الخاضعين لعمود الشعر الذي أحال القصيدة شكلا مغلقاً لا جمال فيه (يحدث أن يأتي ليل)، جاء أبو تمام ببصيرته ليتلمس مكامن الغرابة (صار المدى في وجهنا مستقبلاً الكلام)، لقد كان للثورة على القيم الفنية صدى رافقتها دعوة إلى فهم جديد للموروث الشعري،

القصيدة قبل أبي تمام" سطح يمتد أفقياً فصارت معه بنية عميقة، وهكذا انفجر السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددا، أي إمكانية لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض ، فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى القارئ انطباعاً بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحاً ودعا إلى الفوضى أي ما لايفهم ، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا أي إحلاله احتمالية المعنى محل يقينية مبدأ أساسياً من مبادئ الشعر"[2]

تلقفها أدونيس وأطلق على ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي" ليعبر عن مرحلة من مراحل تطوره الشعري، يقول في وصف مهيار[3]:

وجه مهيار نارُ

تحرقُ أرض النجوم الأليفة،

هوذا يتخطّى تخومَ الخليفه

[1] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص 16

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج1، ص118

[3] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص158

رافعاً بيْرق الأفولْ

هادماَ كلّ دارْ؛

هوذا يرفُض الإمامَهْ

تاركاً يأسه علامهْ

فوق وجه الفصولْ .

أدرك أدونيس غنى التراث بالنماذج الرافضة للواقع في ثباته، فاستغل شخصية مهيار لتمنح ديوانه طاقات تعبيرية لا حدود لها، " لقد كان مهيار من الوجوه التراثية الصالحة للتعبير عن مثل هذه المرحلة الفكرية والعقائدية، من مراحل تطور الشاعر، لذلك بدت شخصية مهيار على قدر كبير من الغموض والغرابة، تصعب معه محاولة الربط بين ملامحها التراثية وبين الدلالات التى يضفيها الشاعر عليها"[1] وعودته إلى الماضي واستخلاص التجارب، عودة لروح الإبداع، فالكمال الشعري ليس موجوداً في لحظة بعينها وإنما في حركة ارتداد للماضي(أرض النجوم الأليفة) واستمرار للحاضر(هادماً كل دار) واستشراف للمستقبل(تاركاً يأسه علامة)، هكذا تتشكل الرؤيا ما بعد الحداثية.

لينصرف جابر عصفور في دراسته لأقنعة الشعر العربي المعاصر، إلى الاعتقاد بأن مهيار الدمشقي شخصية ناتجة عن تفاعل شخصية الشاعر مهيار الدّيلمي، مع شخصية علي أحمد سعيد نفسه يقول: " وكلا الشاعرين الدّيلمي والدمشقي متمرد يعيش رافضاً عصره، وكلاهما عانى من هذا الرفض فلاحقته لغة الاتهام وسوء الظن غير مرة، بل انسحبت لغة

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهر، مصر، ط1، 1997، ص243

الأول على الثاني، فاقترنت شعوبية الدّيلمي بما سمّي شعوبية أدونيس"[1] لقد كان لاتخاذ الشاعر "أحمد علي سعيد" اسم أدونيس تشكيكاً في عروبته وطعناً في آرائه وأفكاره، حاله في ذلك حال الديلمي الذي اتهم بالزندقة والخروج عن الطاعة .

3_6 الأســـــــــــطورة: وظف الشاعر الأسطورة في شعره لا بغرض التعبير والتجديد وإنما موازاة مع فكره الطامح لبناء تجربة كتابة جديدة " فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً، أي أنّها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة، وبدون تلك الصور التي تقدّمها الأسطورة تظل التجربة سديمة ممزقة، أي مجرد تجربة ظاهرية وسديمية التجربة هي التي تدفعنا إلى خلق هذه الصورة بقصد أن تعمل هذه الصور بدورها على تقنية التجربة وتوضيحها"[2] فالشعر الأدونيسي خضع لمراحل تجديدية تواكب الزمن في سيرورته، لقد كان لمرحلة ما بعد الحداثة دور في إضفاء الأسئلة المتكررة في ذهن الشاعر جعلته يمتاح الثقافات المتعددة ويستقي مادته منه، " أحب هنا أن أعترف بأني كنت من بين من أُخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن اعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام وقراءة رامبوا ونارفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها وبهائها، ولست أجد أية مفارقة في قولي أنّ حداثة الغرب المتأخرة هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية

[1] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، مصر، المجلد 1، العدد4، 1981، ص126

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص228

المتقدمة"[1] لقد آمن أدونيس بضرورة الدخول عمقاً في حدس الرؤيا العربية باقتفاء أثر الفكر الغربي يقول[2] :

جلجامش

كان بيني وبين الطريق مثل الحداد

حين راحت بلادي تضيق وتجتاحني صبوات

غير ما كان بيني وبين خُطايّ_ إذن

متُ،

وانطفأتْ كلماتي؟

هل أقول، إذنْ: ضاع وجهي؟

هل أقول: ابتكرت الرماد؟

جعل من جلجامش دعامة لهمومه وأحزانه التي استفردت به، ويبدو أن التوظيف جاء مطابقاً للأسطورة في صراعها الدائم بين الحياة والموت (انطفأت كلماتي، ضاع وجهي، ابتكرت الرماد...) معاناة بلاده، وخوفه من الفناء ، جعله يبحث عن وطن يبعث من رماد، فجلجامش " بطل ملحمة، ملك مؤله ثلثاه اله وثلثه الآخر بشر، وعلى الرغم من صفة الألوهية التي يحملها تكوينها الإنساني الأسطوري، فإنه ظل كأي إنسان عادي يخاف ويقلق من نهايته المحتومة، ولهذا فقد فكر واهتدى إلى أنه يجب أن لا يكف عن البحث عن سر الخلود، لأن الاعتراف بالأمر الواقع يعد سمة من سمات الضعفاء، لا الأبطال المؤلهين،

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص86،87

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص484

ولهذا فقد بدأ رحلته في عالم المجهول، باحثاً عن إجابات لكل هذا القلق الإنساني المتزايد وصولا إلى هدفه، فهو بطل قلق مأزوم كأي بطل يبحث عن سر لوجوده في هذا العالم الذبيح المتناقض"[1] لم يعد الشعر في نظره تعبيراً عن انفعال بقدر ما أضحى رؤيا تستند إلى برهان ودليل، ومن هنا كانت الأسطورة ملاذ الشاعر نحو البراءة الأولى، نحو سحر الإجابة وقلق السؤال.

وعليه فقد شكل التناص بأنواعه ومصادره منبعاً مهماً للشاعر يستمد منه صوره وأخيلته، واستدعاؤه للشخصيات التاريخية والأدبية وكذا الأسطورة، سواءً بحمولاتها ومعانيها الأصلية أو بإفراغها وشحنها من جديد، ينم عن مخزون ثقافي عالمي واسع، فالنص وفق المنظور ما بعد الحداثي لا يخلق من العدم بل هو عصارة تفاعل مع نصوص تعود جذورها للماضي، على القارئ استجلاء معانيها في تفاعلها.

كانت هذه نظرة أدونيس للكتابة الشعرية الما بعد حداثية على مستوى المتن، لم يعد للمؤلف مطلق الحرية في إبداعها بل غدا القارئ شريكاً إيجابياً في إنتاج المعنى، حيث أضحى عمل القراءة في تيار ما بعد الحداثة مساوياً لعمل المبدع.

[1] عبد الرضا علي، توظيف الأسطورة في رواية ليس ثمة أمل لجلجامش، مجلة الأقلام، العدد 9، سبتمبر 1975، ص75

ب_ الشـــــكل :

اهتدى الشاعر الجاهلي في بناء جغرافية قصيدته على مبدأ التماثل والتناظر القائم بين شطري البيت، وربما كان هذا الاهتداء نتيجة تأثير الإنشاد الشفوي الذي يفرض ترك مساحة بيضاء للنفس بين صدر البيت وعجزه، مما يخلق جواً من التناسق والتناغم ، كما أن هذا الشكل الشعري يتوافق والذوق الفطري الجمالي للإنسان" ففي جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطريه فهناك تساوٍ بين الجزئين وتوازٍ يشابه تماماً التساوي والتوازي بين الشطرات الأوائل و الشطرات الثواني في القصيدة الواحدة"[1] ومنه كان النقد انفعاليا موازيا للإلقاء الشفوي(الصوتي) وفيه تم تغييب الأداء الكتابي(البصري)

إن ثبات الشكل الشعري صرف النظر عن دراسته وحظي المضمون الشعري بأكثر الجهود ، بل كانو يعطون المعنى وجودا أوليا سابقا لكل إطار فني، غير أن هذا لا ينفي وجود دراسات تناولت الشكل وإن لم نعثر على الشكل كمفهوم حديث؛ فعمود الشعر الذي أرسى دعائمه المرزوقي وثبت قواعده الجاحظ يمكن عده نظرية شكلية للشعر تجمع مقومات القصيدة ومواصفاتها تجمع بين المبنى و المعنى وعليه كان من الصعوبة بمكان فصل الروح عن الجسد، كما يمكن عد البلاغة إطارا شكليا تاليا تنتظم فيه العملية الإبداعية، لكن سرعان ما غدت فعلاً سابقا لأي قول فني، أدت هذه الممارسة إلى مفهوم جديد للكتابة" يفصل بين الشكل والمعنى ويعطى الأولوية للقاعدة، وأدت تبعا لذلك إلى هيمنة الأصول الكتابية كما ترسخت"[2] ومنه نفهم الضجة التي أثيرت ضد أبي تمام والمتنبي الخارجين عن نظام عمود الشعر مخترقين الإطار النموذج، الباحثين عن متنفس للشعر، ولأن الشاعر مسكون بهاجس التجريب والمغامرة أخذ على عاتقه الولوج في فضاء شكلي أرحب إيماناً منه أن القالب التقليدي فقد فاعليته، وكانت البداية الفعلية كما أرخ لها النقاد مع شعر الموشحات في القرن

[1] نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر، ط1، 2006، ص57

[2] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت،ط1،2002،ص21،22

السادس والسابع الهجريين" لقد وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار حتى كانت الموشحة، ثم محاولات التشكيل الشعري بعد السقوط العباسي والذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفية وفي العصر الحديث كان إحياء الشعر المقطعي والمرسل ومحاولات المهجريين الشكلية ثم الشعر الحر إلى قصيدة النثر " [1] لقد كان لروح العصر الجديد مبعثا لتحول شكلي يرفض الثبات ويتوق للتجريب ليدخل الشعر أعمق تحول بعد ظهور الطباعة التي جمعت بين اللفظي والبصري، ولأن الأداء الطباعي يجمع بين ما استبطن من وعي ولا وعي أخذ الشكل الشعري في تمدد دائم يضاف إلى ذلك كله إفادة الشعر من مختلف الفنون كالموسيقى والرسم مما فتح له فضاء أرحب أرهص لمعمارية شعرية جديدة، لينتقل الشعر من النظم المنتشي بالثقافة الشفاهية الصوتية إلى الكتابة البصرية يقول محمد بنيس بهذا الصدد:" إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة، إنها لعبة الأسود والأبيض والصدفة تنتفي هنا"[2] ومنه تنتفي المقاييس النهائية الجاهزة المسبقة التي غلفت الشعر العربي ردحا من الزمن بعد أن تلون الشاعر بروح المخاطرة والرفض " فلا أحد يستطيع أن يفرض على الشاعر الإقامة الجبرية في حجرة طولها متر وعرضها متر ولا أحد يطلب من الشاعر أن يظل مسجوناً داخل قضبان القصيدة العمودية ولا أحد يطلب منّا أن نلبس عباءة الفرزدق ونتجول بها في شارع الحمراء"[3] وتبعاً لذلك أجبر القارئ الخروج من منطقة الراحة إلى مناطق غير مألوفة حيث الحيرة والشك وبؤر الاحتمالات.

إن هذه الرغبة الجامحة نحو التغيير والخلق أخذت مسارين؛ مسار يرى في كسر قوالب الخليل تجديداً، وآخر دعا إلى إحداث زلزال عنيف في جذور الشعر العربي شكلاً ومضموناً" فجوهر الفن في النهاية هو الشكل ولكن الشكل ليس له معنى إلا إذا كان ينقل تجربة

[1] نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ص21

[2] محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة،ع19، 1981،ص46

[3] نزار قباني، ماهو الشعر؟،منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،ط،3،2000،ص130

ومضموناً، إن اعتبار الشكل جوهر الفن لا يعني الشكلية مطلقاً، إنه يعني فقط أنه لا وجود لتجربة جديدة بدون شكل جديد"[1] فكل تجديد مس جانب الشكل فقط لا يسمى تجديدا، وعن النظرة الأولى للتجديد نراها قاصرة ترى في تطوير الشكل شغلها الشاغل متناسين أن الإغراق في الشكل أدخل الشعر العربي متاهة التكرار والرتابة فهذا النوع من الشعراء" أرادوا أن يخلصوا الشعر من التناظر والتكرار ولعبة الخطوط المتوازية، فوقعوا في ذات المأزق "[2] أما أصحاب الموقف الثاني فيهدفون" إلى زلزلة كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة والانزياح عن السبل الفنية الشائعة ولتحقيق الاختراق كان الاعتماد على عناصر الشكل الكتابي توظيفاً مفارقاً للأشكال الشعرية الأخرى مما يجعل من ذلك الانشغال عنصراً بانياً وهادماً في الآن نفسه فهو يعطي القصيدة خصوصياتها الشكلية والدلالية"[3] ومن هنا جاز القول بأن استمرار النظرة العشوائية الأولى سينجر عنها سلطة شكلية جديدة لكن هذه المرة بغير نسب بعد أن قطعت جذورها العربية، وللتخلص من هذه المتاهة يقترح أدونيس على الشاعر ضرورة" توجهه نحو إيقاع حر تماما، برفض الشاعر عروض الشكل الواحد في القصيدة، بأن يخلق لكل قصيدة شكلها الخاص وإيقاعها الخاص"[4] وبهذا المفهوم يمكن اعتبار التجديد في الشعر نهاية شكل وبداية شكل مخضب بالمعاني اللانهائية، شعر يستقى مادته من مبدعه ومزاجه المتقلب فلا قواعد ولا قوالب تسبق الشعر المابعد حداثي.

حاول أدونيس استثمار كل الأدوات الفنية واستدعى كل مشاربه التي امتاح منها معارفه ليحقق لنصوصه قدراً من الإبداع، فجاء نصه حافلاً بالأشكال التي تستدعى إمعان النظر والتساؤل عن سبب استقرارها في متنه الشعري سنحاول القبض عن جمالياته الهاربة

---

[1] أسامة اسبر، أدونيس الحوارات الكاملة، ج1،بدايات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2،2010،ص21

[2] نزار قباني، ماهو الشعر،ص126

[3] رابح ملوك،سميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر،ص15

[4] أسامة اسبر، أدونيس الحوارات الكاملة،ص20

1_ ما وراء القص

أحالت القصيدة المعاصرة "علم العروض على التقاعد بعد أن انطفأ وأفلس"، واقتنت تذكرة سفر وطفقت تتجول داخل الفنون تستقى آلياتها. من الشعراء من قطعوا رحلتهم وعادوا خوفاً من أن تقطع جذورهم بتراثهم وأصولهم الشعرية، ومنهم من غادر بلا رجعة بحثاً عن اللاشكل ليعوضوا الفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية فوجدوا في تقنية السرد إيقاعاً جديداً يبعث في جسد القصيدة قلباً نابضاً فتخذوا من المشاهد والأحداث نوتة تنتظم في هندستها أصوات المقاطع الشعرية، غير أن السرد الشعري على خلاف السرد القصص الذي ينطلق من وقائع ليؤكدها ويُهم بواقعيتها، يتأرجح السرد الشعري بلغة إيحائية بين متناقضين ماضي وحاضر، وبامتشاج الثنائيتين تتولد رؤية مستقبلية ترفض ما ترسب من قراءات للمعطى الإنساني في جو تهكمي تجاوزي، فمهمة الشاعر القاص في مرحلة ما بعد الحداثة هي مسألة النصوص التراثية وما علق بها من تفسيرات وهو ما يجعل من المتن الشعري ملغماً بالإشكالات التي تبعث في القارئ الحيرة والدهشة، ما يستدعى إيجاد منظور جديد لقراءة العمل الإبداعي متعدد الأنواع ذلك" أن الشعر ليس نوعاً واحداً، وإنما هو عدّة أنواع، يضم كل السمات اللغوية والجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه بالشعر، فهو خزان لكل الأشكال تأخذ منه وتضيف إليه"[1] لقد أدرك الشعر المعاصر قدرته الاستعابية فزاد نهمه نحو آفاق تعبيرية أخرى يضاف إلى ذلك كله أن السرد بنية أصيلة في الخطاب الأدبي"فإذا كان السرد قد استوعب تقنيات الشعر بوصفه بنية لسانية فاعلة، فليس هناك ما يمنع الشعر بإيقاعاته ومجازاته من أن يتوسل بتقنيات سردية في بناء شعريته، في الوقت الذي لا يفقد فيه هويته،حينما يستخدم تقنيات محددة للنوع من أنواع أخرى"[2] وفي ظل هذا الانصهار والذوبان بين الفنيين بقي الشعر محافظا على خصوصياته" فكل ما يدخل في

[1] ينظر: رشيد يحياوي، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض،افريقيا الشرق، المغرب،ط1،1991،ص5

[2] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1،2006،ص32

العمل الشعري، عليه أن يغرق في مياه نهر ليتي Lethe وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين، يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعري[1] فظلا عمًا تقدم يعتبر الشعر فناً لا يقبل بسلطة غير سلطته وسطوته "فالإبداع الجديد متصل بالنوع ومنفصل عنه في آن بحثاً عن الثراء"[2] فالمتمعن في العمق الدلالي والفني الشعري يتراءى له انتهاج الشاعر نوعاً خاصاً من السرد عُرف بما وراء القص الذي " يعمل على هدم الخيال السردي ليعلق بشكل مباشر على طبيعته الخيالية الخاصة"[3]

ما وراء القص هو تلك الكتابات الأدبية التي ظهرت في سبعينيات القرن العشرين وارتبطت بظهور ما بعد الحداثة وهو في تعريفه الشديد التكثيف السردي النرجسي الذي يتضمن تعليقا على سرده وهويته، أو بتعريف آخر سرد يلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونه صناعة بشرية لأنه يثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة، إنه ردة فعل على الاستقلالية المتزمتة للفكر الحداثي، جاء ليقوض كل الرزانة الميتافيزيقية [4]

يعرف فاضل ثامر الميتاسرد "هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً مايكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، وقد ينصرف شاعر الميتاسرد إلى انشغالات الشاعر بإشكاليات صياغة الخطاب الشعري الأثيري والزئبقي الذي يصعب الإمساك به أو وضعه داخل شبكة النص الشعري"[5]

---

[1] ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر،ط1،1987،ص66

[2] هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر،ط1،2006،ص32

[3] جيمي هوثرون، مدخل لدراسة الرواية،تر: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،ط1،1996،ص34

[4] أماني أبو رحمة رحمة، جماليات ما وراء القص، دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة،مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر،القاهرة مصر،ط1،2019،ص14

[5] فاضل ثامر،ميتا سرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة،العراق، السنة1، شتاء،2013، ص64

كان للميتاسرد حضور مكثف في شعر أدونيس لاسيما ديوانه " تاريخ يتمزق في جسد امرأة" إذ أن النص يعالج حكاية دينية موروثة" قصة هاجر وابنها إسماعيل عليهما السلام" تحركها شخصيات وأحداث غير أن هذه الشخوص المتضمنة تشير إلى شخوص أخرى من تأليف المجتمع الناتجة عن الفهم الخاطئ للدين وفق منظور العادات والتقاليد والأعراف، فتغييب المرأة في المجتمع سببه التأويلات والتفسيرات التي غلفت القرآن الكريم، بعد أن أحاطها الأسلاف بهالة من التقديس، " هكذا ندرك أن الآفة التي تشوه النصوص الكبرى، وبخاصة الإلهية، تكمن في العقول الصغيرة الضيقة التي تفسرها، لأنها تقلص هذه النصوص وتضيقها وتحجمها جاعلة إياها في مستواها، ولئن كانت هناك استطراداً، أزمة خانقة في كل ما يتعلق بماضينا، الأدبي والديني، على السواء، فإنها في المقام الأول أزمة قراءة"[1] يصور الشاعر في لغة تمتزج بين الشعر والدراما نزعة ذكورية توارثها العربي أباً عن جد يقول[2]:

إنها امرأة : مرّةً قيدها طفلها. مراراً

قيدها زوجها

سوف يروى لكم

ما تُنُوقِل عنها، وما يَنسب الرّواة إليها

هكذا،

ليس ما سيُقال ، بياناً ولا مسرحاً

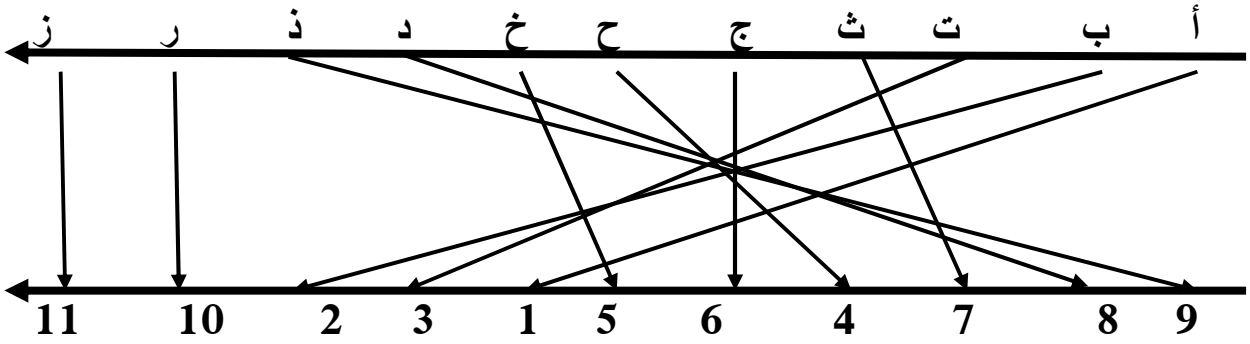
إنه امرأة حيّة– ميتةُ

[1] أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق،(الهوية، الكتابة، العنف)،دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1،2002،ص63

[2] أدونيس،تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1،2007،ص8،9

توضح هذه الأسطر الشعرية عجز المرأة الفكاك من قيودها القيد الأول(طفلها) فطري غريزي وليد عاطفة الأمومة، أما القيد الثاني فهو(زوجها) وليد تقاليد وأعراف، كما أن سرد هذه القصة يجمع بين المتناقضين المستقبل (سوف يروى) والماضي (تنوقل) فعل مبني للمجهول مما يجعل المروي مشكوك في صحته، والذي يحيلنا بدوره إلى التراث والتاريخ المنقول دون تفحص ودراية، وقد عمد الشاعر التلاعب بزمن القصة ليحدث للقارئ فجوة في التلقي تدفع به طرح التساؤلات حول صحة هذا التراث وفيما يلي مخطط يوضح النظام الزمني الذي اعتمده أدونيس

زمن السرد الشعري



زمـن القصة

لقد كانت غاية الشاعر تجاوز ما ترسب من تفسيرات أحاطت النص القرآني، التى غدت بوصفها تشريعات موازية، وهذا ما بدا واضحا في كتابه" النص القرآني وأفاق الكتابة" فقصة هاجر في المنفى معادل موضوعي للحياة الثقافية العربية يقول:" هكذا يمكن القول أن الحياة العربية كانت شعريّاً منذ البدء منفى كلامٍ، منفى نظام، وقد عرف المبدع العربي ماضياً، ويعرف حاضراً، مختلف أنواع النفي: الرقابة، الطرد، السجن، القتل"[1] هكذا يكون المنفى(عمود الشعر، بحور الخليل) عنصر هدم لا بناء، يعكس ماضياً لا حاضراً هذا

[1] أدونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة،دار الآداب ، بيروت، لبنان،ط،1،1993،ص14،15

الأخير بوصفه منفى الجواب وهكذا غدا الشعر فن اللاقول واللاشكل يقول في مستهل ديوانه[1] :

هذه سيرة امرأةٍ عبدةٍ وابنـها.

نفيت، لا لشيءٍ سوى أنّها

كسرت قيدها.

أن تكون شاعراً عربياً معناه أن تظل حبيس نظام تليد وضعه الأسلاف، فالقصيدة العربية بدأت رحلتها الشاقة بمنفى (عبدة) وأي محاولة تأسيسية (كسرت قيدها) سيؤدي إلى منفى لذلك يتساءل أدونيس:" ما البداية خصوصاً في ثقافةٍ تأسَّست في المنفى وعلى المنفى؟"[2] لعل هذا ما يوضح هيمنة نموذج واحد" فالممارسة الشعرية هي في أن يجتهد الشاعر لكي يحقق أقصى ما يمكن من التآلف والتطابق مع الأصول التي قام عليها شعر الأسلاف فالمماثلة هي التي تحكم الكتابة والفكر"[3] وعليه أن تكون حرا معناه أن تكون خارج المنفى لتؤسس وجودك وذاتك، واستحضار شخصية هاجر في صور متعددة:(حالمة، متمردة، عبدة، حزينة، عاشقة...) في ظل هيمنة الجسد وغياب الجوهر ما هو إلا تأكيد على النظرة القاصرة للإبداع والمبدع فدلالة الجسد تحيلنا إلى الشكل الذي قيد الفن الشعري وصهره في بوتقة واحدة " نظام الشطرين/ الجسد"،" فالذين يعرفون اللغة الشعرية، يعرفون أن الشكل لا يؤخذ لسبب بسيط هو أنه لا يوجد في ذاته معزولاً كشكلٍ لوعاء ما، أو كشكلٍ لآلةٍ ما الشكل للقصيدة كمثل الجسم للإنسان"[4] يقول في موضع آخر متسائلاً:[5]

[1] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة،ص7

[2] أدونيس، النص القرآني وافاق الكتابة،ص17

[3] أدونيس، موسيقى الحوت الآزرق،ص22

[4] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة،ص97،98

[5] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة،ص101

لماذا، لا ترى كيف نوغل في جسدين

نتوحَّدُ. أعلى سطوعاً، وأبهى، كأنَّا

في بهائكِ سِرُّ البهاء

حيثُ لا فرق مابين هذا التراب وتلك السماء،لماذا

أيها الغائب المضيء الذي لا يضيء

أيّها الغائب الذي لا يجيء؟

وتبقى القصيدة بحثاً عن المجهول وانغماساً في الغائب ما يسلمها إلى اللامحدود، والغياب لا يمكن الوصول إليه(لا يجيء) إلا إذا عقد القارئ صلحاً مع الاحتمال في مغامرة تعج بالتخييل. يتماهى في المتن الشعري جسدان (كيف نوغل في جسدين) تجارب الشاعر وما استقر من معارف يضاف إليها اللغة في مظهرها الإبداعي التجاوزي. ومنه جاءت الممارسة السردية إعادة سرد لما سُرد.

فالمبدع ما بعد الحداثي مسكون بهاجس التجديد والتنويع من خلال مزج مختلف التقنيات التعبيرية وخلق نوع جديد قوامه التماهي والذوبان، ومن هنا لجأ الشاعر إلى البحث عن شكل أكثر انفتاحاً وهذا بعد سقوط الخط الفاصل بين الفنون، هذا ما سيبينه البحث في العنصر الموالي.

2_ تصدع الحدود بين الأجناس الأدبية

جاء مشروع ما بعد الحداثة ليقوض الدراسات الكلاسيكية السابقة الرامية إلى خلق تصنيفات من شأنها التمييز بين جنس أدبي وآخر، وأنكرت عليها التضارب والتشعب في هذه التصنيفات حد الغموض ومنه الحد من روح المغامرة الجمالية، ودعت في الوقت ذاته

تحطيم قواعد التجنيس ورفض فكرة النقاء الأدبي الخالص،الأمر الذي دفع ب" **أوستن وآران**" القول:" ليس علينا أن ندافع عن الطبيعة الأمثل للأنواع الإغريقية الرومانية. كما أننا لسنا ملزمين بالدفاع عن مبدأ نقاء الجنس... ذلك المبدأ الذي يرتكز على نوع واحد من الأسس الجمالية"[1] فلا بد من تماهي الحدود وتصدعها فمصدر الإبداع الأدبي هو الحدس ومنه فردانية الإبداع ولا نهائيته" ولذلك كان لا يمكن أن تصنف الفنون والأنواع الأدبية تصنيفاً نهائياً، لأن الحدوس فردية و جديدة أبداً ولا نهاية لعددها، فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وداخل الفن الواحد ولا قيمة كذلك لتلك القوانين... فيعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه لقواعد"[2] فلا يمكن أن نغفل حتمية التفاعل بين الفنون الإنسانية ومنه جاز القول بميوعة وقابلية التماهي بين هذه الأجناس ويذهب رينيه ويليك إلى القول:" الحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخاط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، تخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[3] فالتمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد مهما في الدراسات المابعد حداثية.

ولأن الشعر مصب جامع لتقنيات الفنون المختلفة استعار منها أدواتها، ما أحدث تغيراً في التذوق والرؤية الشعرية بعد أن اكتسى دلالات جديدة واستطاعت بذلك الكتابة ما بعد الحداثية تجاوز الأطر والقوانين التقليدية المعمول بها في بناء المساحة النصية مع الحفاظ على أصل النوع وهو الأمر الذي أكده عز الدين المناصرة" تستفيد الأنواع الأدبية من الأشكال الفنية، وقد ينتج عن هذا الاختلاط نوع أدبي جديد، لكن النواة الصلبة للهوية، تظلّ تقاوم الاندماج والاندثار"[4] ومنه فالشعر ثابت(نواة أصلية) متغير(الانفتاح) لا يقبل التشرنق

---

[1] رنييه وليك، أرستن وآران، نظرية الأدب،تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية،ط1،1991،ص326

[2] ب– كروتشه، المجمل فلسفة الفن،تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1،2009،ص13

[3] رنييه ويليك، مفاهيم نقدية،تر: محمد عصفورعالم المعرفة، الكويت،(د،ط)،1990ص311

[4] عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء(الشعريات المقارنة)، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1،2010،ص73

والجمود ما خوله الانفتاح على فضاء التجريب والحوار والمغامرة، ولما كانت الكتابة الأدونيسية حافلة بالتشكيل محققة زحزحة جمالية طفقنا نتصيد تمظهراتها وهو القائل:" "لا يختلف الشكل إلا إذا كان ينقل معنى مختلفاً لا شكل إذن إلا بالخروج من المعنى المسبق ويفترض هذا تغييراً للعلاقات بين الكلمات والأشياءالمحسوسة أو المشخصات وتغييراً في الوقت نفسه للعلاقات بين الكلمات والاشياء غير المحسوسة... إنه تغيير لعلاقة الانسان بالعالم على مستوى اللسان والكيان"[1]

2_1_ الشعر والفن الدرامي المسرحي: ترنو القصيدة المابعد حداثية إلى أن تكون مغامرة نحو مفهوم جديد للشعر بتكوين أكبر قدر من العلاقات بين تكنيكات الفنون وأدواتها ولأن الشعر أوثق صلة بالمسرحية " فقد بدأ الشعر مسرحياً أو بدأ شعرياً كما نعرف وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصوراً في إطار المسرحية والملحمة وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية منذ الحركة الرومانتيكية تنازع المسرحية هذا المصطلح بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي حتى انتزعته منها وأصبح مصطلح الشعر مقصوراً على القصيدة الغنائية بينما استقلت المسرحية جنساً أدبياً منفرداً، ولكن الصلة لم تنقطع أبداً بين المسرح والشعر فظلت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعراً على حين بدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية"[2] فقد استند المسرح في قيامه على عنصرين أساسيين هما: الشعر الغنائي والملحمة، ما أضفى على استعارة الشعر من فنون المسرح صفة الشرعية؛ وعليه غدت الرؤية الشعرية متداخلة متشابكة تجنح لتقاليد الكتابة التقليدية تارة وتارة أخرى تستغل أدوات الفنان المسرحي وهو ما دفع أرسطو تفضيل النص المسرحي الدرامي عن العرض المسرحي المرئي المسموع " فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشروعاً لعرض مسرحي

[1] أدونيس موسيقى الحوت الازرق،ص25

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط2002،4،ص194

يحتاج لجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية في صميم بنائها وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حيّ ومتجدد كشرط لوجودها وتحققها" [1] معتبراً العرض المسرحي فناً هامشياً عابراً قابلاً للاندثار لولا النصوص الدرامية لبقي قابعاً في ذاكرة النسيان، وليحقق وجوده في عالم الفن" بحث المسرح عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أداة أفضل من الشعر، مع الإشارة إلى أنه حينما حدث ذلك كانت الدراما قد اكتملت عناصرها تقريباً، اكتملت بعد أجيال وقرون من التطور كانت أدوات التعبير فيها الإيماءات أحياناً والرقص أحياناً أخرى ثم الغناء في نهاية الأمر"[2] هذا يعني أن الفن الدرامي سابق للقول الشعري فلغة التواصل البشري بدأت أدائياً وانتهت فعلاً شفوياً مكتوباً على أن" الجوهر الدرامي يمكن أن يتحقق في العمل الأدبي دون أن يحتاج هذا إلى إخراج على المسرح"[3] لقد أخذ الشاعر المعاصر الشكل المسرحي من تنفيذ وإخراج وزج بهما في عمله الشعري ليخلق نوعاً من الحوار والتفاعل بين أصوات متعددة يفسر الشرخ الذي يعيشه يقول أدونيس مصوراً المشهد[4]:

(يجيء الثور. ينفث في إحدى أذنيه فتصير اثنتين. ينفث في الثانية فيصير الثور ثورين. يأخذ بذاراً يبذره ويحرثه. نبت الزرع وأينع وحُصد. ذُرّي وطحن وعجن وخبز وأكل في ساعة واحدة. أخذ كأس الماء ونفث فيها. أعطاها إلى مهيار وأمره أن يشربها. يشربها مهيار كلها)

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ، مصر، (د،ط)، 1999، ص14

[2] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر، (د،ط)، 1998، ص13

[3] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة معاصرة، دار الفكر العربي، الكويت، (د،ط)، (د،ت)، ص32

[4] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص363

الساحر (إلى مهيار):

ماذا تحس الأن؟

مهيار: كل جزءٍ

في جسدي ينبوع

(يبتسم صمت)

يمتد الصراع على امتداد العمل تغذيه نزعات نفسية شعورية، استحال فيه المكان مقام شقاق تأججها نار الحقد والبغضاء ويستلذ بدفئها " مهيار" بجواب لسؤال الساحر في حوار طغى عليه الاستخبار عن الحالة الشعورية الكامنة الغامضة في دخيلاء الذات(ماذا تحس الآن؟) الذات الراغبة في الخلاص والحرية جاءت إجابتها مدعاة للسخرية(يبتسم في صمت) وزادت تهكماً عندما ارتدت الأرض وجه مهيار وصوته، يقول الشاعر:[1]

ومهيار دم وماء

والأرض مثل وجهه،

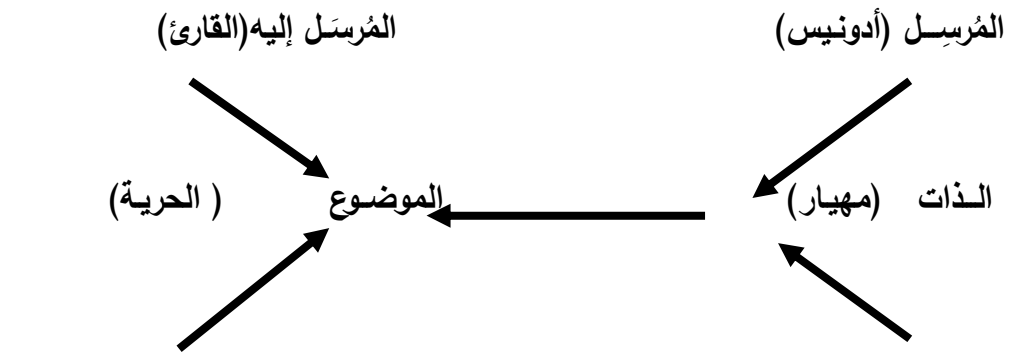
تبدأ مثل صوته...

والناس يولدون

إن استعراض قوة تيمور ومساعديه، وتسليط أنواع التعذيب الجسدي على مهيار أوجد عدم تكافئ جسدي بين المتصارعين يوحي للوهلة الأولى بانتصار الخارج عن الداخل (الروح) غير أن الظفر كان من نصيب المريد للحرية، إن مشاهد الصراع" دعت للبحث عن

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص364

دلالات أخرى مما يؤدي إلى تعديل بالنص البصري وإعادة تفسيره، ومن ثم فإنها تصبح المجال الحيوي لتمثيل حركته وتحديد إيقاعه"[1]



مشهد الصراع

يقول في موضع آخر:[2]

رجل وامرأة يقتسمان الحزن حزن يفصل بين الهدب

والهدب لكن في الأغصان التي لا تتسع للظل يفتح

الدروب رجل

عرف، بعد أن مات أنه صديقه الأول.

الجمعة ينتهي باكراً من العمل يسير بين أشجار الزيتون

خفيفاً يتكئ على ظلالها لم ينحنِ إلا ليحتضن ما لا

ينحني لذلك لم يغفر له السلطان لذلك لم تقتنع به القرية

[1] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997،ص 11

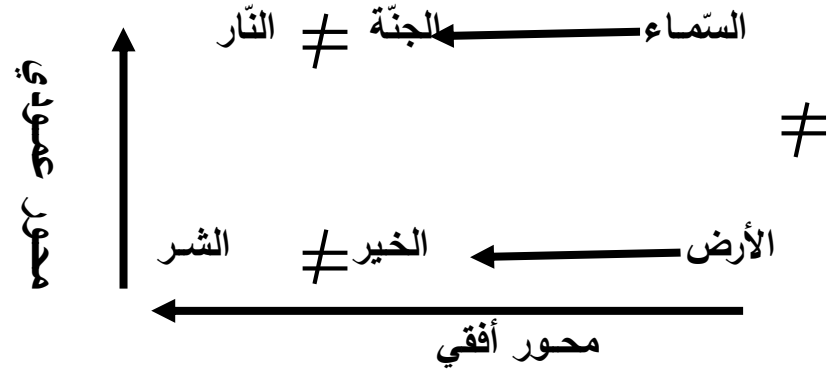
[2] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص28

إلا بعد أن مات .

بعد أن مات

عرفتُ أشجاراً لا تزال تصغي إلى زفيره

من نماذج تعدد الأصوات وانحصارها في فرد واحد ديوان" مفرد بصيغة الجمع" ولعله في ذلك يجانب الفكر الإيديولوجي العربي القائم على سلطة الحاكم (المفرد) على الرعية (الجماعة) وانفلات الشعب من قبضة القرارات انزلاق في مطبات البعد التراجيدي الذي تذوب فيه الطموحات (رجل وامرأة يقتسمان الحزن) فلا وجود للفرد إلا في سلطة ولا سلطة إلا في ظل شعب محكوم على أمره (ليحتضن مالا ينحني لذلك لم يغفر له السلطان، لم تقتنع به القرية) وهو ما يفسر بروز ثمة الزوال والفناء(ينفصل، ينتهي، مات) ما يسهم في إقامة جسر بين الأرض والسماء



يقول أيضاً:[1]

اكتأب تأوه اكفهر

وفوجئ بالغيم

يكتأب يتأوه يبكي

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، ص33

وحين أحس بالتراب الذي أوحل يمتد أمامه بساطاً من زعب

لم يألفه خلع حذاءه ليكون أكثر التصاقاً بطينته الأولى

العودة إلى البداية تكريس للتقليد وانصهار في الآخر (ليكون أكثر التصاقاً بطينته الأولى)

ولعل رغبة العودة تحكمها هواجس سيكولوجية وهو ما يفسر استدعاء الشاعر لحقل دلالي مفعم بالمشاعر الماضية الحاضرة (اكتأب، تأوه، اكفهر/ يكتأب، يتأوه، يكفهر)ليس غريباً والحال هكذا أن يصبغ الوجود بالمماثلة ومنه تعدد الأصوات زمنياً وائتلافها فنياً، تبعاً لما تقدم نرى أن خروج الكتابة من التقليد إلى التجديد يستدعي إعادة النظر في العلاقة بين العقل والوجود أي خلق رؤية للعالم تختلف عن الرؤية السابقة شكلاً ومضموناً وذلك بالإيغال في المجهول وزحزحة التخوم وإحداث انقلاب في الذائقة الفنية، فهذه الأسطر الشعرية تجسد حالة من الانفصال والانفلات من قبضة الزمن الراهن وتوقه معانقة الماضي (يبكي) خوفه من الغامض (فوجئ بالغيب) أبقاه سجين اليومي والمألوف.

ولأن الحوار العمود الفقري للشخصيات ذلك أنه وسيلتها الوحيدة في التعبير؛ فالحوار يمنح الشخصية بعدها الوجداني داخل المتن الشعري،، مما يخلق الحركة الدرتمية، غير أن الحوار على خشبة المسرح غير الحوار في الشعر المكتوب، وليخلصها من عجزها أعني لغة الحوار عمد الشاعر المعاصر إلى بث الروح فيها بمجارات عناصر التعبير وأفعال الشخصيات بلغة مكثفة موحية، إذا تعلق الأمر بترجمة الدراما إلى الشكل الأدبي يصبح " الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها، وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخوص المتحاورة"[1] وأداة الحوار المسرحي التي تبث في الأسطر الشعرية تُنشئ لنا صراعاً فكرياً للشخوص لا ينتهي إلا بانتهاء الحوار، كل هذا يؤكد لنا " أن الشخوص ليست مجرد أدوات لنقل الفكرة، وإنما تتمثل

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، ص38

الفكرة في هذه الشخوص ذاتها وهي تعمل وتتحرك وتتصارع وتتطور نحو غايتها"[1] القصيدة الأدونيسية الدرامية تتخذ من الحوار نواة فنية للخروج من الغنائية الشعرية يقول[2]

هل أقول لظلّي :

لا تصافح كتاباً،

لا تسلم على وردة_

(الكتاب شَرارُ والورود نجيعُ)

حاضر

وأدَتْه الجراحُ، غدُ بائر

_ اتق الشمس،

اشرح لها صدرك الآن،

يأيها الشاعرُ.

يحاور الشاعر ظله، لقد منح للظل صوتاً، أمره أن يدير ظهره للمغلق (كتاب، وردة)، ويمنح صدره لما يتفتح(الشمس)، رفض الشاعر التقليد وحرّمه على ظله، في إطار حوار داخلي يساوره القلق حول الإبداع الذي أضحى عائما في التقليد والفراغ والرتابة، مقيد بالكتابة.

إن سعى أدونيس الحثيث إلى التنويع في إيقاع القصيدة العربية، مكن الشعر الانتقال من

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص42

[2] أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2 ، 2005، ص 52

الغنائية إلى السردية، هذا الانتقال منح لجسد القصيدة التنويع في أشكالها، ويعد التكرار أحد أهم آلياتها.

3_ التكـــــــــترار:

يعد التكرار سمة أسلوبية تصافح بصر المتلقي للشعر العربي المعاصر؛ إذ يأخذ التكرار بعداً مكانيا على صفحة الإبداع الشعري، ما يؤجج في القارئ الناقد الرغبة في رصد جمالياته والقبض على أسراره الهاربة، القابعة خلف البعد اللغوي إلى جانب البعد الفني والجمالي الشكلي، إن ربط ظاهرة التكرار بالشعر العربي المعاصر لا يعني خلو الشعر الجاهلي من هذه الظاهرة بل على العكس من ذلك فقد شاع استخدامه في أقدم النصوص ولا أدل على ذلك تكرار القافية التي تحدث جرساً موسيقياً تتلقفه الأذن، بيد أن انتقال الذائقة الفنية من الشفوي (المسموع) إلى المكتوب(المرئي) كثف بروز هذه الظاهرة وعجل بطرقها وتناولها وأشرك المتلقي في تناسل معانيها اللانهائية ، تناسلاً يعطي للقصيدة استمراريتها.

التكرار لغة: جاء في لسان العرب مادة (كرر) " الكرُّ الرجوع مصدر للفعل كرَّ عليه يَكِرُ كرّاً، وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كرَّرت عليه الحديث وكررته إذا رَددته عليه وكررته عن كذا كرْكرةً إذا رَدَدْتُه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التَّكرار، والكركرة من الإدارة والترديد"[1]

والمعنى ذاته تضمنه معجم الخليل بن أحمد الفراهيدي« الكرُّ؛ الرجوع عليه ومنه التكرار»[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، بيروت، لبنان،(د،ط)،(د،ت)،ص135

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج5، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،ص277

اصطلاحاً: حظي التكرار قديما وحديثاً بالبحث والدراسة، وظل صداه يتردد في كتابات النقاد والأدباء ولعل أول من أشار إليه سيبويه "خلال طرقه إستحسان تكرار الأسماء واستقباح وضع الضمير محل الاسم، فلو ذكر الضّمير لجاز أنّ يتوهم السَّامعُ أنّ الضّمير لغير المذكور) [1] على أن التكرار أخذ معنى التوكيد اللفظي لدى سيبويه.

تعمل استراتيجية التكرار على اتساق وانسجام أجزاء الكتابة لما لها « من دلالات فنية ونفسية، ويدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا أم إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته»[2] لقد أضحى التكرار بفعل سطوته في ثنايا العمل الإبداعي الحديث عاملاً مهماً في الإبانة عن مشاعر المبدع« وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي موجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي» [3] وعليه يمكن عد التكرار تفاعلاً بين مكبوتات نفسية لا واعية« فهو حالة نفسية تطرأ على المرء باللاشعور ومن غير استعداد، فتتوارد على خاطره أفكار تنساق إلى الذاكرة»[4]

المتأمل للكتابة الأدونيسة يجدها تعج بضروب التكرار وآلياته وإن تباين حضوره من ديوان لآخر إلا أنه كرس سطوته في نسيج النص ما جعله مدعاة للمساءلة والكشف لتفجير أكبر قدر من الدلالات اللانهائية.ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة" تاريخ يتمزق في جسد امرأة" يقول:[5]

لا مستثْني حصاةُ لها شكلُ وجْهٍ

[1] (ينظر) سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،(د،ت)،ص 61

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، لبنان، ط1، 1980،ص67

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006،ص134

[4] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، بيروت،لبنان، ط1، 1993،ص235

[5] أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، 57

وانحنتْ نبْتةُ على قدميّ. تُراه

جسدي يتغرّبُ عنّي؟

مرّةً، تسجدُ الملائك مأخوذةً بشياطينهِ

مرّةً، يجلسُ الكونُ كالطّفل في حضنهِ

مرّةً، يصرخُ الوحش

مرّةً، تهبطُ الأرض فيه، وتبكي على جراحه

مرّةً، يتناءى، يجيءُ ويذهبُ في نشوةٍ مُبْهمه

مرّةً، يتلاشى، ويجثو أمامي،

لكي أتخلّصَ منه، ولكي أرجمهْ

سأقول لجسمي: عرِّج على نخلةٍ، تفيّأْ،

واقرأ الشعر في ظلّها.

كرر الشاعر لفظة" مرة" ست مرات متتالية مشحونة بمعان متعددة، هذا الترديد الصوتي في بداية كل سطر شعري يوحي بثقلها داخل المتن و جاذبيتها «إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مهمة : المحور البصري من خلال التماثلات الخطية، المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي من خلال تطابق الحركات الصوتية[1]» ما دفعنا إلى اتخاذها بؤرة دلالية؛ جسده يتغرب عنه؛ مرّة ملائك شيطانية ومرة طفل، وحش...، إن هذا التكثيف للفظة "مرة" جاء نتيجة قلق السؤال الذي يتوسطها (جسدي يتغرب عني؟) ما يفتح أفق تعدد الإجابات.وإن بدا السؤال غريبا، فهل يتغرب الجسد حقاً؟

[1] محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة،ط1، 2006، ص301

يسعى الشاعر للخلاص من خلال شحن الصراعات بالتكرار ما يفجر النص بهذا النسق.

لما كان الشعر معبراً عن الواقع ومتجاوزاً له في آن، عمد أدونيس وفي معرض حديثه عن يافا إلى تمثّل الراهن بانكساراته وانهزاماته، يقول[1]:

كلّ ماءٍ وجه يافا

كل جرحٍ وجه يافا

والملايين التي تصرخُ: كلاّ، وجه يافا

والأحبّاء على الشرُّفة، أو في القيد،ر أو في القبْر يافا

والدَّمُ النّازفُ من خاصرةِ العالم يافا

فالشاعر في هذه القصيدة يصور مأساة يافا المحاطة باليأس إحاطة السوار بالمعصم وهو ما يفسر حضور معاني الإحباط بدفقة شعورية متواترة(جرح، قيد، قبر، دم نازف)

" فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاقة الأولى، ويدور الشّاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدّورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة تظّل مع ذلك غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتّى يعود

[1] أدونيس، هذا هو اسمي، ص18

الشاّعر مرّة أخرى إلى نقطة البداية" [1] هكذا خيم التكرار الحلزوني جنباً إلى جنب مع ضمير الشاعر القومي، المتحصر على يافا مركز حركة هذه الأسطر الشعرية؛ هذه المدينة التي تماهت وجهاً وماءً ودماً نازفاً بفعل البطش والتخريب الذي طالها، فكانت مشاعر الحسرة مسترسلة .

كما برزت تقنية التكرار المقطعي في قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف يقول[2]:

وجه يافا طفل هل الشجرُ الذابل يزهو؟ هل تدخل

الأرض في صورة عذراء؟ من هناك برج الشرق؟

جاء العصف الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ صوت

شريد ...

يستهل أدونيس هذه المقطوعة الشعرية بجملة اسمية تقريرية خبرية، تعقبها جمل إنشائية استفهامية غرضها التمني، فالحالة التي آلت إليه يافا من خراب وذبول دفعت الشاعر إلى تجاوز الواقع ومعانقة التمني، من خلال تكرار علامة الاستفهام، فالاستفهام جسد اندثار الأمن والأمان، إذ لا يوجد في هذه الأسطر الشعرية ما يوحي بالاستقرار والسكينة، إلا إذا اتخذنا من القصيدة عالمنا الممكن.

يتبين لنا من خلال ما تقدم أن التكرار منح للقصيدة قدرة بالغة على تقوية المعنى، كما أضفى على الشعر نبراً جديداً أخصب إيقاعه على مستوى الصوت والشكل، انطلاقاً من هنا غدت الكتابة الجديدة تحاور القارئ عبر حواسه في شموليتها .

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3 ،1981، ص257

[2] أدونيس، هذا هو اسمي، ص9

خـــاتـــمـــة

خـــاتمـــــة

في نهاية هذه الدراسة نود أن نجمل النتائج المتوصل إليها، بعد الغوص في عالم الحداثة وما بعدها تنظيراً، ومقاربة الكتابة الأدونيسية إجراءً؛ بالاشتغال على مختلف الآليات بغية استجلاء التمظهرات المابعد حداثية في شعره ومن بين النتائج ما يلي:

إن طَرْقَ موضوع المشافهة طرقُ لباب هوية الشعر الجاهلي، وتقصي لحظة التحول من المشافهة للكتابة تقصٍ لبذرة الحداثة العربية الشعرية؛ ذلك أن القرآن الكريم أسس لحداثة جديدة، فالدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص، هذه النقلة أتاحت للنقد فرصة التحول في أساليبه الإجرائية من مناهج سياقية، تبحث في سياق الشاعر، إلى مناهج نصانيّة تبحث في الكلمة بمعزل عن مؤلفها وسياقه. ومنه تأسيس تجربة شعرية قوامها المغامرة والتجريب، هكذا غدا النص الشعري المكتوب منفتح النظير على الثقافة العالمية، ما صوغ للذات الكاتبة حرية التعبير والذات القارئة حرية التأويل .

كان للأوضاع ما قبل الحداثية مساهمة في ميلاد مشروع الحداثة؛ باعتبارها ردة فعل على هذه الأوضاع فقد حاول طوفان الحداثة المتدفق مواجهة الأنساق الفكرية المتأصلة والمهيمنة على عقل الإنسان الأوروبي بضرب حصونه المنيعة المتمثلة في سلطة الكنيسة

وذلك بعد أن وضعت الحداثة المرحلة التي سبقتها على محك المسألة، والرفض والتقويض، وقد اتخذت من العقل والذاتية والعدمية أسساً لمرتكزاتها، هذه المقولات في طيفها الهمجي حملت للحداثة بذور فنائها وأدت بها إلى مزالق خطيرة؛ واستمرت فيها عبودية الإنسان الأوروبي، فمن مبدأ العقلانية إلى تأليه العقل، ومن مبدأ الذاتية إلى متافيزقيا ذاتية، أما العدمية فعصفت بالأركان والأطر ولم يبق للإنسان ما يتشبث به ويستند عليه، وفي ضوء هذا العجز ظهرت حركات وتيارات تدعو إلى ضرورة البحث عن بديل لتجاوز هذا

القصور، ما دفع بتعجيل طرق مشروع جديد عرف بما بعد الحداثة، لا شك في أن الغموض الذي لف موضوع الحداثة ارتحل إلى ما بعدها ونتج عنه اختلاف وجهات النظر؛ تيار يرى في ما بعد الحداثة استكمالاً لمشروع الحداثة وتصحيحاً لمسارها، ومَثَّل هذا الاتجاه مدرسة فرانكفورت، فما بعد الحداثة ليست إلا الحداثة قد وسعت من مكتسباتها ورسختها فهي حداثة أعمق وأرسخ لأنها أكثر مرونة وقدرة على احتواء نقائضها.

تيار آخر ينتصر لما بعد الحداثة ويرى في أنّها قد جاءت كتعبير عن موت الحداثة وهذا التيار يقوم على أساس شن هجوم مركز على قيم الحداثة الغربية ومفاهيمها، بل ذهب أصحابه _أبعد من ذلك_ إلى أنّ مشروع الحداثة الغربي سقط نهائياً، بعد أنّ أخفقت الحداثة في تحقيق وعودها، وهم بذلك يبشرون بقيم جديدة تقوم على أساس الانفتاح الفكري المضاد لفكر الحداثة الجامد والذي كان يتسم بصياغة الأنساق الفكرية المغلقة، ويدعون إلى تحرير الإنسان من الشمولية الفكرية السياسية، والاجتماعية ، وتأكيد حقه في الحياة، فكأن ما بعد الحداثة مرحلة قطيعة جذرية مع الحداثة بعد أن بلغت مرحلة النهاية وشاع بيننا موتها ومثل هذا التوجه المدرسة الفرنسية.

في حين أخذت المدرسة الأمريكية على عاتقها رأب الصدع بين التيارين من خلال تبني إيهاب حسن ثنائية الاستمرارية والقطيعة واستبدال مصطلح ما بعد الحداثة بمصطلح تأصيل اللامحدود؛ فما بعد الحداثة تشكل قطيعة ابستمولوجية، واستمراراً زمنياً.

خـــاتمـــــة

لعل رواد ما بعد الحداثة رفضوا الاستكانة للثبات وفضلوا عدم تحديد مفهوم لمشروعهم، بل أصروا على عدم وضع مقولات وأسس من شأنها أن تحد حرية أفكارهم، ذلك أن هدفها يتمثل في هدم القيم والمرتكزات الثابتة المغلقة لفلسفة الحداثة غير أننا تلمسنا خيوطاً رفيعة تجمع بين الأعمال الإبداعية الما بعد حداثية، والتنظيرات الفلسفية، كما نلحظ تلون المجتمع بمجالاته المختلفة بطابع ميزه عن فترة الحداثة، فما بعد الحداثة وإن لم تصرح بمقولاتها الفلسفية نظرياً إلا أنها استندت على مجموعة من الأسس إجرائياً، ويمكن حصرها في العناصر والمبادئ الآتية: (اللاعقلانية، اللاشمولية، التقويض)، إذا كانت مبادئ الحداثة قد اعتمدت على النسق المغلق والمتمثل في سلطة العقل وما أفضى إليه من قياس منطقي، والذاتية التجريدية وهذا بعد انفصال الذات عن الوجود في بناء هرمها الحداثي، فإن ما بعد الحداثة اتخذت من النسق المفتوح والهامش مجال اشتغالها. ومن بين إفرازات تيار ما بعد الحداثة بحمولاته الفلسفية على أركان العمل الأدبي؛ الاهتمام بالقارئ والإعلاء من سلطته على حساب المبدع، وهذا ما بدا واضحاً جلياً في مناهج التحليل التفكيكي، ونظريات التلقي والتأويل، والنقد النسوي .

ولأن الشعر أكثر الفنون مرونة في استقطاب التحولات ثار شعراء ما بعد الحداثة على تقاليد الكتابة الموروثة بتجاوزها ورفضها والتأسيس لنوع جديد من الكتابة قوامها الخرق والتجريب لذلك سعى الشاعر المعاصر عامة وأدونيس خاصة استحداث طرق تعبير غير مألوفة تكسر منطق المتن والشكل الشعري فجاءت كتابته محتفية بالعناصر الآتية:

_ سلكت القصيدة الأدونيسة دروب وعرة في شق طريقها نحو التفرد والتمرد ويعتبر **الغموض** أخص خصائصها الشعرية، فهي قصيدة هاربة متمنعة، مستعصية، يكتنف الغموض مراحل ميلادها؛ فهي تكتب ضمن ملابسات خاصة، يصعب الإفصاح عن كل جوانبها، لم تلبث الشعرية العربية على حالها فسرعان ما نشأت نظرة جمالية جديدة لم يعد فيها الوضوح معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس نقيضاً

للشعريّة، دعا أدونيس إلى إعادة النظر في اللغة التي تحكمها العلاقات النحوية، ودعا إلى اللغة الشعرية التي تحكمها التجربة الفنية والانفعال ذلك أنها لغة تفجيرية ؛ تكسر منطق العلاقات وتنحرف عن المألوف في بحثها الدائم عن الخلود والتجدد، إن الدخول في غياهب الشعر المابعد حداثي يفرض وجوبا عدم تماثل الماضي ومحاكاته؛ شعر يكسر أفق التوقع، يفتح باب الإبداع والتجريب ولا يتأتي له ذلك إلا بتجاوز المنجز المكتوب، إن اللغة الجديدة كشف للحياة المعاصرة بتبعثرها وتناقضها، وتماشياً والحال أحس الشاعر بنوع من الفراغ

و الهذيان، وللتأكيد على مسوغات وجودهما طرق السريالية والصوفية، وتبعاً لذلك تشبعت الصورة الشعرية للشاعر بالمعنى اللانهائي بعد ارتيادها المجهول.

_ لعبت **الرؤيا** دورا بارزا في علو القصيدة الأدونيسية من النظم القائم على وحدة الوزن والقافية إلى الكتابة المنتشية بالدلالات اللانهائية العصية على كل تحديد، ألح الشاعر و الناقد في أكثر من موضع ضرورة تحلي الشاعر برؤيا شعرية تتجاوز الرؤيا التقليدية، رؤيا تخلخل الثابت وترمي به في غياهب التحول والتجديد، فعجت قصائده بقلق السؤال حول جوهر الأشياء والكون، فارتاد الحلم رفضاً للواقع في ثباته واستمراريته؛ الحلم عند أدونيس جواز سفر قصائده، يلج بها إلى عالم الإبداع والتحرر، وقد استخدمه بطريقة متفردة من خلال مزجه بواقع الحياة الأدبية العربية في محاولة منه؛ تجسيد طموحاته وتمرده على هيكل القصيدة العربية الأنموذج.

_ حاول الشاعر في مراحله المتقدمة الفكاك من الرتابة والقداسة التي خيمت على هندسة بناء الشعر، فاتخذ من **الرفض** سياط جلد لدعاة التقليد والأصالة، فالمتتبع للشعر ما بعد الحداثي يلحظ اقترانه بفعل الإبداع لا الاتباع إنه خرق مستمر للمعطى السائد ونفي لفعل العادة، فالعادة التي تؤدي إلى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغيير يرفضها الشاعر أدونيس المسكون بهاجس

التطلع نحو التجريب ولعل ذلك يعود لطبيعته النفسية فالشاعر المابعد حداثي أشد النّاس رفضا للواقع وأوسعهم نظرا للكون.

_ دعا أدونيس المسكون بطيف ما بعد الحداثة إلى تصوير الحياة المعاصرة بأسلوب ساخر، يعكس سوداوية الواقع، ويرجع شيوع **السخرية** في الشعر العربي إلى التطور الاجتماعي وما رافقه من إضعاف للصلات الحميمة بين الشاعر والإنسان، بينه وبين الطبيعة صار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ، محاصر، مخنوق، لكن ردود فعله كانت قوية، تتراوح بين العزلة والسخرية.

_ عاش الشاعر ما بعد حداثي حالة من اللايقين؛ عقب ولوجه العالم الصناعي ونُضمه، بعد أن كان أشدّ ارتباطاً بالطبيعة، ما أدى إلى ظهور مشاعر غريبة في محاولة التلاؤم و التكيف مع واقعه الجديد؛ غير أن شعور عدم الانتماء لهذا العالم مسحة طاغية، حيال تراجع دور الفرد وظهور من يتولى القيام بذلك، ما أسهم في استفحال **الاغتراب**، ينبثق مظهر الاغتراب في الكتابة الأدونيسية بفعل العلاقة المزيفة التي تجمع الفرد والمجتمع، علاقة أحكمت النفعية والمصلحة أوصالها، فالإبداع ليس وقفا على الشعرية وأدبية الأدب بقدر ما هو مخول له التعبير عن دواخل الأشياء .

_ وظف أدونيس **التناص** في متنه الشعري ذلك أن التناص يلفت الانتباه لنصوص سابقة، من حيث إنّه يقر بعدم وجود نص يمكن أن يكون له معنى بدون هذه النصوص التي تسبقه

هكذا سعى تيار ما بعد الحداثة إلى نفي أي معنى واضح وبأن المعاني سابحة في نصوص متعددة لا تنتظم في مركز معين وعليه فالشعر ما بعد الحداثي موجه لقارئ فطن محترف قادر على القبض على المعنى في شتاته داخل النصوص، عليه أن يجيد علم القيافة لا بغرض إلحاق النص بوالده وأصله ونسبه وإنما بغية توسيع أفقه وبناء نص جديد قابلاً للحوار.

_ أحالت القصيدة الما بعد حداثية علم العروض على التقاعد بعد أن انطفأ وأفلس، واقتنت تذكرة سفر وطفقت تتجول داخل الفنون تستقى آلياتها. من الشعراء من قطعوا رحلتهم وعادوا خوفاً من أن تقطع جذورهم بتراثهم وأصولهم الشعرية، ومنهم من غادر بلا رجعة بحثاً عن اللاشكل ليعوضوا الفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية فوجدوا في تقنية السرد إيقاعاً جديداً يبعث في جسد القصيدة قلباً نابضاً فتخذوا من المشاهد والأحداث نوتة تنتظم في هندستها أصوات المقاطع الشعرية.

_ جاء مشروع ما بعد الحداثة ليقوض الدراسات الكلاسيكية السابقة الرامية إلى خلق تصنيفات من شأنها التمييز بين جنس أدبي وآخر، وأنكرت عليها التضارب والتشعب في هذه التصنيفات حد الغموض ومنه الحد من روح المغامرة الجمالية، ودعت في الوقت ذاته تحطيم قواعد التجنيس ورفض فكرة النقاء الأدبي الخالص

_ يعد التكرار سمة أسلوبية تصافح بصر المتلقي للشعر العربي المعاصر؛ إذ يأخذ التكرار بعداً مكانيا على صفحة الإبداع الشعري، ما يؤجج في القارئ الناقد الرغبة في رصد جمالياته والقبض على أسراره الهاربة، القابعة خلف البعد اللغوي إلى جانب البعد الفني والجمالي الشكلي.

نستنتج فنقول: إنّ من أبرز أوجه القصور في ما بعد الحداثة، رفضهم للاستمرارية ، بل ونسف كل التقاليد، فلم يكن ممكناً أن يبدؤوا من فراغ سواء اعترفوا بذلك أم لم يعترفوا ،هذا من جهة، من جهة أخرى إذا كانت مبادئ الحداثة قد فشلت في الوصول إلى معنى فإن ما بعد الحداثة هدفها الوصول إلى اللامعنى، وعليه هل يمكن الحديث عن مشروع مناهض لهذا القصور؟ ومن هنا يمكن القول: هل ما بعد بعد الحداثة استمرار لما بعدها أم إعلان

لموتها؟ وهل جاز الحديث عن انتقال الشعر من النص المكتوب إلى السمعي البصري؟ ومنه فحسبي أنني فتحت نافذة تطل على أفاق جديدة للبحث والسؤال.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا_ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانياً_ المصـــــــــــــــــادر

أدونيس:

1) الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي،وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، لبنان،ط1، 1996

2) هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،1988

3) تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1،2007

4) مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1988،

ثالثاً_ المراجع

أماني أبو رحمة:

1_ جماليات ما وراء القص، دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر،القاهرة مصر،ط1،2019

إبراهيم رماني:

2_ الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،1991

عبد الرحمان بن خلون:

3_ مقدمة ابن خلدون، ج1، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004

ابن رشيق القيرواني:

4_العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ج1، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2001

ابن سلام الجمحي

5_ طبقات فحول الشعراء، دار المعارف، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)

ابن قتيبة:

6_ الشعر والشعراء، ج1، تح: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2 ، 1967

أبو هلال العسكري:

7_ الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط2، 1984

أبي الفتح عثمان بن جني:

8_ الخصائص،ج1،تح: محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ط1، 2006

أبي فرج الأصفهاني:

9_ الأغاني، ج5، تح: عبد الله علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط5،(د،ت)

إحسان عباس:

10_ فن الشعر،دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1 ،1993

أحمد برقاوي:

11_ في الفكر العربي الحديث والمعاصر،دار الكتب للنشر والتوزيع، الإمارات ،ط1، 2021

أحمد عبد الحليم عطية:

12_ ما بعد الحداثة والتفكيك، مقالات فلسفية، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008

أدونيس:

13_ النص القرآني وأفاق الكتابة،دار الآداب ، بيروت، لبنان،ط،1،1993

14_ بيان الحداثة، (1997_1992)، البيانات، تقديم: محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، (د،ط)، 1995

15_ ديوان الشعر العربي، ج1، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، سوريا (د،ط)، 1996

16_ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان،ط3، 1979،

17_ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2،1989

18_الثابت والمتحول،ج3، دار العودة، بيروت، لبنان،ط1،1978

19_ الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، بيروت،1995،

20_ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1980

21_ موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)،دار الآداب،بيروت، لبنان،ط،1، 2002

22_ زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6،2005

أسامة اسبر:

23_أدونيس الحوارات الكاملة، ج1،بدايات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010

أسيمة درويش:

24_مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1992

آلان تورين:

25_ نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة (د،ط)،1997

الجاحظ:

26_ البيان والتبين،ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1996

27_ الحيوان،ج1،تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان،ط2، 1965

الزمخشري:

28_ أساس البلاغة،ج3، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1،1998

المفضل الضبي:

29_ المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر،دار المعارف، مصر، ط6 ،(د،ت)

إليزابيث رايت:

30_ بريخت، ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي ، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر ط1 ،2005

أندريه لالاند:

31_ موسوعة لالاند الفلسفية، مج1،تر: خليل أحمد خليل،منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط2 ،2001

إيناس حسني البهجي:

32_الأمويون والحكم الإسلامي، مركز الكتاب الأكادمي ،مصر،ط1 ،2017

إيهاب حسن:

33_ تحولات الخطاب النقدي، لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، بيروت، لبنان، ط1 ،2018

أبو هلال العسكري:

34_الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د،ط)،1984

_ابن جني:

35_الخصائص،ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر (د،ط)،(د،ت)

ابن عبد ربه:

36_ العقد الفريد،ج6،تح:عبد المجيد الترحيني،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1 ،1993

جيمي هوثرون:

37_ مدخل لدراسة الرواية،تر: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،ط1،1996

باسم علي خريسان:

38_ ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي،دار الفكر،دمشق، سوريا،ط1، 2006،

بدر الدين مصطفي:

39_دروب ما بعد الحداثة،مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1،2012،

برندا مارشال:

40_تعاليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010

ـــ بشير تاوريريت:

41_استراتجية الشعرية والرؤيا عند أدونيس،دار رسلان للطباعة، دمشق، سوريا،ط1،2003

42_الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية،دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008

43_ آليات الحداثة الشعرية الحديثة عند أدونيس، عالم الكتب،القاهرة، مصر،ط1،2009

بيتر بروكر:

44_ الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1 ،1995

جابر عصفور:

45_رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1،2008

جان فرانسوا ليوتار:

46_ الوضع ما بعد الحداثي، تر:أحمد حسان،، دار شرقيات، ط1 ،1999

جمال شحيد، وليد قصاب:

47_ خطاب الحداثة في الأدب، دار الفكر، آفاق معرفة متجددة، ط1 ،2005

جميل حمداوي:

48_ ما بعد الحداثة بين التشكيك والتقويض، دار الريف للطبع والنشر، المغرب، ط1،2020

49_ نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، سيدني ، استراليا،(د،ط)، 2011

جيمس بيرك:

50_ عندما يتغير العالم، ضمن محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العال الحداثة دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب، ط1 ،2010

رنيه ويليك:

51_ مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د،ط) ،1990

هلال عبد الناصر:

52_ آليات السرد في الشعر العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر،ط1، 2006

كمال الدسوقي:

53_ ذخيرة علوم النفس، ج1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط) 1988

محمد كعوان:

54_ شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب العرب، الجزائر،2003

محمد يوسف السماسري:

55_ فلسفات الإعلام المعاصرة، في ضوء المنظور الإسلامي، المعهد العالمي، للفكر الإسلامي، الو م أ ط1، 2008

مصطفى ناصف:

56_ الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3 ،1981

سويف مصطفى:

57_الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، (د،ط)، 1951

سيبويه:

58_ الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،(د،ت)

سعيد بن زرقة:

59_الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ،2004

شعيب قاسم:

60_ فتنة الحداثة، صورة الاسلام لدى الوضعيين العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2013

شوقي ضيف:

61_العصر الجاهلي،ج1،دار المعارف، مصر، ط11،(د،ت)

62_تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي،ج1،دار المعارف، مصر،ط11،(د،ت)،

صفدي مطاع:

63_نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، (د،ط)،1990

صلاح فضل:

64_قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997

عادل عبد المهدي:

65_ قضايا إسلامية معاصرة، إشكالية الإسلام والحداثة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1 ،2011

عاصم محمد أمين:

66_ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1 ،2005

عبد الحميد جيدة:

67_الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، لبنان، ط1، 1980

عبد الرحمان بن إبراهيم:

68_الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 2011

عبد العزيز حمودة:

69_البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1998

70_الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2003

عبد الغني بارة:

71_إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د،ط)،2005

عبد الغني عماد:

72_سسيولوجيا الثقافة ، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة الى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية،،بيروت، لبنان،ط1 ،2006

عبد القادر البغدادي:

73_خزانة الأدب،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان ،ط1 ،2009

عبد الله الغذامي:

74_تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2006

75_القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط1 ،1994،

عبد المجيد زراقط:

76_الحداثة في النقد العربي المعاصر،دار الحرف العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1991

عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي:

77_الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003

عدنان علي رضا النحوي:

78_تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1992

عز الدين اسماعيل:

79_الشعر العربي المعاصر،(قضياه وظواهره الفنية والمعنوية)،المكتبة الأكاديمية، مصر، ط6،2010

80_ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة معاصرة، دار الفكر العربي، الكويت، (د،ط)، (د،ت)

81_ الشعر في إطار العصر الثوري ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2،1985،

عز الدين المناصرة:

82_الأجناس الأدبية في ضوء(الشعريات المقارنة)، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1،2010

علاء الدين رمضان:

83_ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، 2000

علي عشري زايد:

84_استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهر، مصر، ط1، 1997

85_عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط4 ،2002

علي حسين يوسف:

86_ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2016

عمر أزراج:

87_الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر (د،ط)،1983

عمر فاروخ:

88_ تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1984

غالي شكري:

81_شعرنا الحديث إلى أين؟،منشورات دار الافاق، بيروت، لبنان، ط2 ،1978

82_غالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4 ،1994

فاتح علاق:

83_مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط1،2005

فاضل ثامر:

84_ميتا سرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة،العراق، السنة1، شتاء،2013

كارل بروكلمان:

85_ فقه اللغات السامية، تر: رمضان عبد التواب، جامعة الرياض، السعودية،ط1، 1977

كارلو تالينو:

86_ تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، تر: طه حسين، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2 ،1970

كروتشه:

87__المجمل فلسفة الفن،تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1،2009

_ كريستوفر باتلر:

88_مقدمة قصيرة جداً ما بعد الحداثة، تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر،ط1، 2012

كريم الوائلي:

89_ تناقضات الحداثة العربية، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين،بغداد، العراق ط1، 2007

كمال الدسوقي:

90_ ذخيرة علوم النفس، ج1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)،1988

كرين برينتون:

91_تشكيل العقل الحديث، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2004

كميليا عبد الفتاح:

92_القصيدة العربية المعاصرة،دار المطبوعات الجامعية، القاهرة، مصر، ط1، 2020

ماران سلان:

93_من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1 ،2006

مالكم برادبري، جيمس ماكفارلين:

94_ الحداثة 1890–1930، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون ، بغداد، العراق، (د،ط)1987

محمد بنيس:

95_ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985

96_ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001

محمد الدين أفاية:

97_الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2 ،1998

محمد السني:

98_الثورة وبريق الحرية، دار الأدهم للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، ط1 ،2017

محمد الشيخ وياسر الطائي:

99_مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996

محمد الشيكر:

100_هايدغر وسؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، 2006

محمد حسن عبد الله:

101_ الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، ،1980

محمد حسين العزة:

102_قصص الأمثال وروائع الأشعار العربية،دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2007

محمد خطابي:

103_لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006

محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي:

104_ دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب،ط1، 2006

105_ما بعد الحداثة،ج2، دار توبقال، المغرب، ط1 ،2007

محمد سبيلا:

106_ مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، لبنان،ط1،2009

107_الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000،

محمد كعوان:

108_شعرية الرؤيا وأفقية التأويل،اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2003

محمد محفوظ:

109_الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1 1998،

محمود عسران:

110_البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة،ط1، 2006

مسرحي فارح:

111_الحداثة في فكر محمد اركون، مقاربة اولية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 2006،

مصطفى صادق الرافعي:

112_تاريخ آداب العرب ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ،2000

مصطفى ناصف:

113_الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3،1981

مطاع الصفدي:

114_نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د،ط) ،1990

ميجان الرويلي، سعد البازغي:

115_دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، الغرب،ط6 2003،

ميخائل باختين:

116_الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع القاهرة، مصر ،ط1،1987

محمد حسن عبد الله:

117_الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، لقاهرة، مصر، ط1، 1980،

مجموعة مؤلفين:

118_خطابات الـ ما بعد في استنفاد أو تعديل المنشوريات الفلسفية، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط1، 2013،

ناصر الدين الأسد:

119_مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية،دار المعارف،القاهرة،

نهاد صليحة:

120_المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ، مصر، (د،ط)، 1999

نينار إسبر:

121_أحاديث مع والدي أدونيس، تر: حسن عودة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ،2010

نزار قباني:

122_ماهو الشعر؟،منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2000

يوسف الخال:

123_الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1 ،1978،

رابعاً: المجلات:

1) سميرة الكنوسي، بلاغة السخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد 35،الدار البيضاء المغرب،ط1، 2001

2) عبد الرضا علي، توظيف الأسطورة في رواية ليس ثمة أمل لجلجامش، مجلة الأقلام، العدد 9، سبتمبر 1975

3) علي الشرع، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات للجامعة الأردنية، مج11 ،ع3، 1989

4) عمر بوجليدة، الفلسفة خطابا للحداثة، فوكو وهبرماس، تفجير صنم كانط، مجلة كتابات معاصرة، العدد،67، فيفري، بيروت، لبنان،(د،ط) 2008

5) محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة،ع19، 1981

6) محمد نافع حسن المصطفى، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة النشر العلمي، الشارقة، الكويت، (د،ط)، 2008

7) مصطفى بيومي عبد السلام، التناص مقاربة مظرية شارحة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، المجلد 40، يوليو، سبتمبر 2011

8) نايف العلجوني، الحداثة والحداثية، المصطلح والمفهوم ، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج14،ع2 ،1996

9) نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول،العدد1، المجلد2، 1984

10) هانز جوزيف، حول ما بعد الحداثة في الأدب ، تر: غانم محمود، آفاق عربية، مج 13، ع11

11) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، مصر، المجلد 1، العدد4، 1981

12) علي الشرع، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات للجامعة الأردنية ،مج 11،ع3 ،1989،

13) حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، العدد3، المجلد15،خريف 1996

14) عطيات أبو السعود، نتشه وما بعد الحداثة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة،ع 63، 2004

15) أدونيس، تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية، ع 3، مارس، 1966

16) _ بوجمعة شيتوان ،الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة،مجلة تمثلات، المجلد 2، العدد 1، 10جانفي2017

17) يوسف عبد الفتاح، استراتيجية القراءة في النقد الثقافي، عالم الفكر،العدد1، مجلد 36

18) محمد نافع حسن المصطفى، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة النشر العلمي، الشارقة، الكويت، (د،ط)، 2008، ص23

خامساً: الـــــــنـــّـــــدوات

1_ السيد ياسين، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1998

2_ عبد الوهاب المسيري، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة،جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة السكندرية، مصر، (د،ط)،1998

3_ كرم خميس، (مأزق الحداثة، نظرة أولية)، ندوة الحداثة وما بعد الحداثة، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة السكندرية، مصر، (د،ط)،1998

سادساً_ المعـــــــاجـــــم

19) ابن منظور، لسان العرب، ج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)

20) ابن منظور، لسان العرب،ج 3، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1 ،1997

21) قاموس أطلس موسوعي، انجليزي عربي،دار أطلس للنشر، الجيزة، مصر، ط3،2005،

إبراهيم أنيس، وآخرون،معجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4، 2004،

الخليل بن أحمد الفراهيدي:

25_كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السمرائي، دار الرشيد، (د،ط)،1992

22) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1984

23) محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، مصر ،(د،ط)،(د،ت)،

24) الفيروزبآدي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2،2005

25) المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط4، 2004

26) جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)،1982

27) دانيال تشاندار، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شكري عبد الحميد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر،(د،ط)، 2002

28) دنكن متشال، معجم علم الاجتماع، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981

29) علماء وأكاديميون سوفيات، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1981

30) روحي البعلبكي، قاموس المورد(عربي_ انجليزي)،دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط7،1995

31) محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1993

32) أبو الحسن بن زكرياء،معجم مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون دار الجيل، بيروت، (د،ط)، 1999

33) _ كامل سلمان جاسم الجبوري، قاموس أطلس موسوعي، انجليزي عربي، دار أطلس للنشر، الجيزة، مصر، ط3،2005،

ثامناً_ الرسـائل الجـامعيـة

1_ جميلة سيش، الكتابة ما بعد الحداثية في الشعر العربي المعاصر،إشراف: عبد الله العشي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2016 2017_

2_ صالح مرحباوي، شعرية اللغة عند عثمان لوصيف، ديوان براءة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي، 2008

3_عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، رسالة دكتوراه، وهران،1991

تاسعاً_ المواقع الالكترونية

1_ بدر الدين مصطفى، فلاسفة ما بعد الحداثة: رولان بارت، ميشال فوكو،جيل دولوز، جان بودريار 07:58_2020/04/14،

الموقع الإلكتروني: http//post2modernisme.blogspot.com

2_ محمد حافظ دياب، خطاب ما بعد الحداثة انحلال الحتمي وإغراء المختلف، https://m.ahewar.org الموقع الالكتروني، 12:55 _2002 /06/23

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

_ مقدمة ..... أ – هـ

مدخل ..... 8_31

1 من بدأ الشعر الجاهلي؟ ..... 8_ 9

2 الشعر الجاهلي وثنائية المشافهة والكتابة..... 10 _ 24

2_1 المشافهة ..... 11 _ 16

2_2 الكتابة ..... 17_ 24

3_ مفهوم الكتابة من منظور أدونيس.....25_ 31

الفصل الأول : في ماهية الحداثة وما بعد الحداثة .....32 _ 85

أ_ ما قبل الحداثة .....35 _ 39

1_ الحياة الاجتماعية ..... 35_ 36

2_ الحياة الاقتصادية ..... 36_ 37

3_ الحياة الدينية والثقافية.....37_ 39

ب_ الحداثة ..... 39_ 73

1_ الحداثة في اللغة..... 40_ 47

2_ الحداثة في الاصطلاح..... 48 _ 58

3_ نشأة الحداثة.....60_ 64

4_ بوادر الحداثة.....64_ 69

4_1 حركة الإصلاح الديني.....64_ 65

4_2 الحركة الإنسانوية .....65_ 67

4_3 النزعة العقلية .....67_ 69

5_ مبادئ الحداثة..... 69_ 70

5_1 العقلانية..... 69

5_2 الذاتية..... 69

5_6 العدمية.....70

6_ أزمة الحداثة.....70_73

ج_ ما بعد الحداثة .....73_103

1_ مفهوم ما بعد الحداثة..... 73_ 82

2_ السياق التاريخي لما بعد الحداثة .....82_ 84

3_ هل ما بعد الحداثة استمرار للحداثة؟.....84_94

4_ مبادئ ما بعد الحداثة.....95_ 99

5_ أركان العمل الأدبي في ما بعد الحداثة.....100_ 103

الفصل الثاني: تمظهرات ما بعد الحداثة في المتن والشكل الشعري الأدونيسي

أ_ المتن

1_الغموض .....120_105

2_ الرؤيا.....128 _120

3_ الرفض .....134 _128

4_الاغتراب.....139 _134

5_ السخرية.....147_140

6_ التناص .....157 _147

ب_ الشكل:

1_ ما وراء القص.....166_158

2_ تصدع الحدود بين الأجناس الأدبية.....174 _167

3_ التكرار.....179 _174

خاتمة.....186 _181

قائمة المصادر والمراجع..... 209 _187

فهرس الموضوعات.....213_211