Afro-Asian Journal of Scientific Research (AAJSR)
المجلة الأفروآسيوية للبحث العلمي (AAJSR)
E-ISSN: 2959-6505
Volume 1, Issue 3, July-September 2023, Page No: 312-321
Website: https://www.aajsr.com
SJIFactor 2023: 3.908 **ISI 2023: 0.337**

خطابا الحداثة وما بعد الحداثة
مقاربة أسلوبية سميوطيقية لقصيدة النثر في الخطابين

رضوان اركيزة *
قسم علوم اللغة والخطاب والدراسات الثقافية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة، المغرب

Discourses of modernity and postmodernism
A semiotic stylistic approach to the prose poem in the two discourses

Radouane RKIZA *
Department of Language sciences, discourse, and cultural studies, Faculty of Letters and Human Sciences, University of Chouaïb Doukkali, El Jadida, Morocco

*Corresponding author rkiza.r@ucd.ac.ma *المؤلف المراسل
تاريخ الاستلام: 2023-07-24 **تاريخ القبول:** 2023-09-03 **تاريخ النشر:** 2023-09-12

الملخص

تهدف مقاربتنا السميوأسلوبية في هذا المقال، إلى تحليل قصائد نثرية من ديوان "الكتاب" للشاعر أدونيس، باعتبارها تمثل عبر مضامينها الجمالية والفكرية أحد أوجه خطابات الحداثة، مقارنة مع نظيراتها من ديوان "مقاطع يومية" للشاعر العراقي صلاح فائق، على اعتبار نماذجه تمثل في طرحها الفكري، العمق الأستيتيقي والفلسفي لخطابات ما بعد الحداثة، وذلك لمعالجة جدلية الاشكال الذي تطرحه هجنة النوع الأدبي الجديد، إذ كيف لهذا النوع الأدبي الجديد الذي ولد من فكر العقلانية الحداثية أن يحتوي خطابات ما بعد الحداثة في أشكالها المحتفية بالفردانية ومضامينها التي تمجد مظاهر التشظي؟

وفي سبل تحقيق أهداف هذه المقاربة المقارنة، اقتضى منا ذلك استحضار المساقات الفلسفية التي أطرت فكر المرحلتين وآثارهما الاجتماعية والفنية، فكان من نتائج هذه الدراسة، أن الخطاب الشعري العربي لما بعد الحداثة، ليس خطاب مفارقا لما قبله فكريا فحسب، وإنما هو خطاب مخالف كذلك لنظيره أدبيا، يمتح من تربته الفكرية وتركيبته الثقافية الفلسفية الحاضنة له.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، السيميوطيقا، السميوأسلوبية، الحداثة، ما بعد الحداثة، قصيدة النثر.

Abstract

Our semiotic and stylistic approach in this article aims to analyze prose poems from the collection "Al-Kitab" (The Book) by the poet Adonis, considering them as representations of the aesthetic and intellectual aspects of modernity. This analysis will be compared with counterparts from the collection "Maqata' Yawmiyya" (Daily Sections) by the Iraqi poet Salah Faiq. The models presented in these collections symbolize, through their intellectual presentation, the existential and philosophical depth of post-modern discourse. This comparison seeks to address the dialectics

posed by the emergence of the new literary genre. How can this new literary genre, born from the rational thought of modernity, encompass the discourses of post-modernity with its celebratory individualism and its glorification of fragmentation?
To achieve the goals of this comparative approach, it was necessary to evoke the philosophical trajectories that shaped the thoughts of these two stages and their social and artistic effects. As a result of this study, it becomes clear that the Arab poetic discourse of post-modernity is not only distinct from its preceding forms in terms of its intellectual essence but also divergent from its literary counterparts. It draws from its intellectual foundation and is deeply rooted in its philosophical and cultural framework.

Keywords: Stylistics, Semiotics, Modernity, Postmodernism, Prose Poem.

مقدمة:

بتطلعاتها المجددة نحو نقض الواقعية، ارتحلت قصيدة النثر بين خبايا ملكات العقل عبر غموض هويتها التي شبت في كنف الفلسفة، وارتوت من أطياف الذات ونزعاتها التمردية، فصدت عنها شطط السرديات الكبرى لترحل نحو نقيضها، واتخذت من الغموض عبقًا لصوفيتها، وتطلعت للاختلاف السيميوطيقي فضفرت بفردانيتها، لتجد نفسها الآن رهينة إشكالات نقدية واسعة.

أمام هذا التطلع السميوأسلوبي الذي داعب قصيدة النثر، وإبان هذا التجديد الثقافي الذي تطمح إليه بتوجهاتها المفارقة لأعراف الكتابة، طفت على سطح الساحة النقدية عدة إشكالات، إذ كيف لهذا الكيان الأدبي الذي انفلت من براثين الحداثة وأعلن انقضاءها أن يستنجد من جديد بخطابات ما بعدها؟ هل كان الدافع أزمة وعي أم أزمة إبداع أدبي وفكري؟ أم أن الأمر على عكس ذلك.

بدءا من هذه الإشكالات، ننطلق بداية في رصد بوادر قصيدة النثر، وتبيان خصائصها الحداثية، الفكرية والفلسفية، وفصلها عن نظيرتها الميتاحداتية، بعدما لمسنا تداخلا مفاهيميا كبيرا بينهما من قبل العديد من المهتمين، أدى إلى إصدار أراء نقدية متباينة عملت فقرات مقالنا المتواضع على تناول بعض منها بالدرس والتحليل، وذلك، مع الاعتماد على منهج مقارن وصفي، زاوج بين مجموعة من التوجهات النقدية التي طبعت خطاب المرحلتين.

أولاً: جدل المرحلة وسياقاته الفكرية والفلسفية

قد يحيل ظاهريا لفظ "ما بعد الحداثة "Post Modernisme" "إلى ظاهرة الحداثة بشتى مجالاتها الفكرية والأدبية والاجتماعية والثقافية، إلا أن بين الظاهرتين تباعد زمني غير واضح وتداخل مجالي كبير، يصعب الإمساك بالفوارق المميزة لهما، ولو أن البعض يفسر المرحلة الموالية كردة فعل على الحداثة.

ويرى محمد سبيلا أن "من مفكرينا من لا يرتاح إلى العمل على ترويج مفهوم ما بعد الحداثة في سوقنا الثقافية، وهم يرون أن ذلك إن كان يليق بثقافات قطعت أشواطا طويلة في التحديث، فهو لا يجدر بثقافتنا التي لم ترسخ بعد أسس الحداثة، إن لم نقل إنها مازالت تعيش مرحلة ما قبلها"[1]، و"يرفض هذا الطرح من لا يقبل منا هذا المفهوم عن الحداثة الذي هو أقرب إلى التحقيب الزمني، وهم يرون أن الحداثة كانت دوما «ما بعد حداثية». معنى ذلك أنهم لم يفهموا الحداثة كتوقف عند لحظة لها مقوماتها الثابتة، ومعناه أنهم فهموا الحداثة كحركة انفصال ما تفتأ تتجدد، ومعناه أيضا أنهم أقحموا البعدية داخل حركة التحديث ذاتها، فنظروا إلى ما بعد الحداثة على أنها حداثة الحداثة"[2].

(1) سبيلا، محمد، بن عبد العالي، عبد السلام (2007): ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط1، ص 5.
(2) المرجع نفسه. ص 5.

وتردف شادية الدروري على ما سبق باعتقادها الجازم "أنه خير لنا أن ننظر إلى ما بعد الحداثة بمثابة رد فعل على سيرورة التاريخ"[3]، وأنه يمكننا الخلاص إلى ثلاث استنتاجات، مفادها، أنه "يجب أن نتبنى موقفا من الاستكانة الهازلة في مواجهة عالم لا معنى له ... وهذا الموقف هو أكثر ما يميز احتفال ما بعد الحداثة بالعبث، وإنه موقف يغتبط بالتناقض المقصود والتفكك والتشتت والترقيعية والانحلال الخلقي والسطحية اللامحدودة"[4]، وهو الموقف ذاته الذي احتضنه النقد الأدبي والأدب والفنون السينمائية والمسرحية والتشكيلية.

وتذهب كارول نيكلسون، إلى "أن أطروحة ما بعد الحداثة في الفلسفة تشمل عددا من المقاربات النظرية، من بينها: النزعة البنيوية والبرجماتية الجديدة، وهي مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العارفة باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي الذي خط معالمه الأولى ديكارت وكانط "[5].

تتشكل الحركة الفكرية لما بعد الحداثة على نقد وإقصاء الأسس التي يركز عليها الفكر الغربي الحديث، وترفض المسلمات التي قامت عليها حضارته، ولذلك ينظر معظم مفكري ما بعد الحداثة إلى حركتهم باعتبارها أعلى من الرأسمالية، "وأن عصر الحداثة عندهم انتهى بالفعل، وما بعد الحداثة، تهيئ، باعتبارها نقدا له، لقيام مجتمع جديد يرتكز على أسس جديدة غير تلك التي عرفها المجتمع الغربي الحديث"[6].

يستمد فكر ما بعد الحداثة مقوماته من تداخل وتراكم عدة حقول فلسفية واجتماعية، إذ بصدور "كتاب جان فرنسوا ليوتار» الوضع ما بعد الحداثي «الذي يعتبره البعض البيان التنظيري الأول للحركة التي لا يجمعها اتجاه واحد."[7] البداية الحقيقية لما عرف بحركة ما بعد الفلسفة. غير أن المصطلح سيظهر بشكل كبير في علم الاجتماع خاصة على يد سكوت لاش وأنتوني جيدنز والذين سيطرحون مصطلحات تكاد تكون بديلة أو موازية لمفهوم ما بعد الحداثة ومنها الحداثة الجذرية، أو ما بعد التصنيع، أو ما بعد الاستعمار. إذ "يقول ديفيد لاين في هذا الصدد: لقد دخل مصطلح ما بعد الحداثة الاستخدام العام بعد ظهور كتاب ليوتار" Lyotard الوضع ما بعد الحداثي" ولكن بعد تأسيس هذا التيار التحق به كتاب أخرون - معظمهم فرنسيون - خلال الثمانينيات، ورغم أن العديد من هؤلاء الكتاب تجاهلوا هذا المصطلح أو نفوه أو ابتعدوا عنه، إلا أنه بقي عالقا بأسمائهم ومن بينهم: جان بودريار Boudrilard وجاك دريدا Derridaوفوكو وليوتار نفسه طبعا، ولا يمكن تجاهل كتاب آخرين مثل: جيل دولوز وجياني فاتيمو Ginni Vattimoوريتشارد رورتي"[8]، اللذين عززوا بأفكارهم الما بعدية هوية الاختلاف والتشظي.

وأدى هذا الضرب من "فلسفة الاختلاف إلى تغيير بنية وعي الأفراد، بأن تصدهم عن الرغبة في الحنين إلى بناء وحدة شمولية، إنها فلسفة تحترز وتحتاط من كل ما هو مشروع توحيدي تكون الدولة هي التجسيم الفعلي له، وفلاسفة الاختلاف إذ يحترزون من مثل هذه المشاريع فلأنهم يخافون أن يؤدي ذلك إلى الانغلاق"[9].

وعلى الرغم من أن العديد من النقاد رأوا أن المسار الفكري لخطاب ما بعد الحداثة قد تأثر بأعمال جاك دريدا الفلسفية ذات المنهج التفكيكي المعتمد على مبدأ النسبية "أي الرأي القائل بأن الحقيقة في حد ذاتها نسبية، إذ تبنى دوما حسب وجهات النظر المختلفة والنظم الفكرية المعدة للشخص الذي يبدي

(3) دروري، شادية (2006): خفايا ما بعد الحداثة، ترجمة، موسى الحالول، دار الحوار، ط1، سوريا، ص 236.
(4)المرجع نفسه. ص 236.
(5) الخطيبي، عبد الكبير (1980): الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط1، بيروت، ص 50.
(6) المرجع نفسه، ص 51.
(7) مصطفى، بدر الدين (2017): دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ط1، المملكة المتحدة، ص 22.
(8) الخطيبي، عبد الكبير (1980): الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط1، بيروت، ص 67.
(9) أفايه، محمد نور الدين (1992): المتخيل والتواصل، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، ص 148.

رأيه،"[10] إلا "أن ديريدا نفسه يعتبر أن التفكيك ليس منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج لأن جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية خاضعة للتفكيك، وهذا يصح على كلمة التفكيك نفسها"[11].

والتفكيكية حركة فلسفية ترفض التقعيد وتنفلت نحو زعزعة الأسس الميتافيزيقية للثابت والمطلق، وهي نظرية شاملة وسيلتها إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والإبداعية، وبعبارة أدق، التفكيكية، هي حركة ما بعد حداثية تحاول أن تهز الأساسات الميتافيزيقية للحضارة والفلسفة الانسانية، وذلك يكشف مقدار اللايقين الاختياري في مفاهيمها الثنائية، وهي القراءة التقويضية للنصوص كما تم استخدامها من طرف البعض أو القراءة النقدية المزدوجة في مهاجمة الفكر الغربي الماورائي انطلاقا من بداياته الأولى، والتقويض هنا قد يكون أقرب إلى التفكيك من مفهوم دريدا، وهو "يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه"[12]، والتفكيك أيضا، هو قراءة تقويضية تسعى إلى تبين ما تخفيه التصدعات التراثية، "تنطلق من الهامش نحو المركز، وتجعل المعنى لا يحيل إلى العقل كمصدر وحيد للمعرفة والحقيقية، بل يحيل إلى معنى آخر، والآخر على الآخر، بحيث لا نعود أمام حقيقية واحدة، بل نمثل «اختلافا» مطلقا"[13].

يجعل كل هذا العلاقة بين الإبداع الثقافي والمناخ الفكري تتسم بدرجة عالية من التعقيد، "فكما هو متوقع، انجذب كثير ممن اعتبروا أعمالهم الفنية مبتكرة أو طليعية - لكن ليس جميعهم - إلى التحدي النقدي الجديد الذي تطرحه الموضوعات الرئيسية في الفكر، ما بعد الحداثي"[14]، غير أن الطابع الذي أضحى مميزا لما بعد الحداثة، هو تلاشي الوعي بالتاريخ على مستوى الإبداعات الثقافية الغربية، وتوغل المظاهر السطحية ضمن الوسائط الإعلامية بشكل متنامي.

وعموما كما يقول جابر عصفور: "إن مفهومي «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» يشكلان أشد القضايا إلحاحا في أدب القرن العشرين وثقافته، ويدور حولهما جدل واسع، مما يبرز الحاجة إلى دليل موثق يلقى الضوء على هذا الموضوع الصعب ... كما أن موضوعي الحداثة وما بعد الحداثة هما موضوعا الساعة في الدوائر الثقافية والفكرية المعاصرة"[15].

ثانيًا: السميوأسلوبية وراهنية الخطاب الشعري

يؤمن العديد من أتباع ما بعد الحداثة، بأن ثمة مكونا ما في حالة المجتمع ذاته، هو ما أدى إلى «ضياع الواقعية»"[16]، وبات يُنظر إلى "ما بعد الحداثة على أنها «حركة جمالية»، أي أنها تُعلي من الشأن الجمالي على العقلاني، ومن الجانب الشعوري على الفكري. كما أن الخطاب ما بعد الحداثي في الأصل، نشأ داخل الفن ... نشأ كحركة فنية ثم انتقل تأثيره إلى المجالات الثقافية الأخرى،"[17] بعدما كانت "أداة نقدية تصف سمات الفن الجديد في السبعينيات وثمانينيات القرن العشرين،" [18] وتهاجم "السلطة والمصداقية في الفلسفة وعلاقة الفنون بالحقيقة،"[19] وتشكك بها.

(10) باتلر، كريستوفر (2016): ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، ص 20-21.
(11) دريدا، جاك (2000): الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب، ص61.
(12) البازغي، سعد، الرويلي، ميجان (2002): دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب، ص107.
(13) التاور، عمر (2014): استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا، الهدم والبناء، مجلة تبيّن، ع 3/9، ص 30.
(14) باتلر، كريستوفر (2016): ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، ص 67.
(15) بروكر، بيتر (1995): الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة، عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، ص 3.
(16)المرجع نفسه، ص 114.
(17) مصطفى، بدر الدين (2017): دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ط1، المملكة المتحدة، ص 67.
(18) سيم، ستيوارت (2011): دليل ما بعد الحداثة، تاريخها وسياقها الثقافي، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، ط 1، القاهرة، ص 137.
(19) باتلر، كريستوفر (2016): ما بعد الحداثة، ص 114.

وفي خضم مد هذه الحركات، ظهرت السيميوطيقا الذاتية في ثمانيات القرن الماضي، جاعلة من الجسد والذات وما يخالجهما، كالأهواء والمشاعر والهوية والحضور والادراك ... جاعلة منها قطب الرحى في بوتقة إنتاج المعنى، ومرد هذا الظهور إلى أحد رواد مدرسة باريس السيميوطيقية، إلى جان كلود كوكي(Jean Claude Coquet) الذي اهتم بدراسة الذات التي أُهمِلت مع غريماص (Greimas).

تشتغل سيميوطيقا ما بعد الحداثة على روابط التوتر الموجودة على مستوى القوة والمدى، وضمن هذا المجال الذي يحث على تقبل الذات والاختلاف والعالم المتعدد، لاحت في الأفق الأسلوبية السيميوطيقية في بداية التسعينيات، على يد كل من جورج مولينيي التي عملت على الاستفادة من المناخ الفلسفي لما بعد الحداثة كالتفكيكية، من حيث اعتمادها تحطيم المقولات المركزية التي طغت على العصور القديمة، ونقد السرديات الكبرى بما فيها السرديات الميتافيزيفية.

ولذلك، تعكف الأسلوبية السميوطيقية على تحليل الخطاب الأدبي بالكشف عن مكوناته السيميوطيقة في علاقته بدينامية النص أولا، وعن بعده التواصلي الذي يجمع بين المرسل والمرسل إليه ثانيا، في تتبع لآثاره الجمالية والفنية والأدبية والنفسية والاجتماعية.

ثالثاً: أثر المراحل وانعكاساتها الأسلوبية والسيميوطيقية على مورفولوجية النص

تَجمع الأسلوبية السيميوطيقة بين منهجية الأسلوبية والسيميوطيقا من جهة، وبين جمالية التلقي من جهة أخرى، وعلى إثر هذا الرهان الجمالي الذي شغل اهتمام القصيدة الحداثية، انبرى محمد صابر عبيد إلى اعتبار ثنائية البياض والسواد - التي حاول أدونيس أن يمتح من بعدها الجمالي - خاضعة "لطبيعة التجربة وخواصها، وما ترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية."[20] ولو أن "لكل قصيدة حرة عالما خاصا من السواد، وعالما خاصا من البياض"[21] متميز عما سواه من العوالم، ومختلف عنها، غير أن المتلقي باختلاف منطلقاته المنهجية هو الذي يعمل لدى قراءته على تحديد ما يميز اختلافه عن باقي النماذج الشعرية من عدمه. يقول أدونيس:

- أ -
"أخبرت جدتي: (والمحبون والأصدقاء يثنون)
شيء هوى
ماسحا بيديه
تجاعيد أمي عندما كنت أخرج
من حوضها
بعضهم قال: هذا ملاك
بعضهم قال: شيطانه تراءى
قبل ميعاده
بعضهم آثر الصمت خوفا وتقوى
كانت الكوفة الأليفة تدخل في غربة."[22]

ولا شك في أن أدونيس كان على دراية كبيرة بأهمية هذا الاختلاف، ولذلك جاء "توزيع الخارطة المكانية للقصيدة على أساس نتائج ليست محض مصادفة عابرة، إنما هناك هندسة معينة تقررها

(20) عبيد، محمد صابر (2001): القصيدة العربية الحديثة، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، ص 48.
(21) المرجع نفسه، ص 48.
(22) أدونيس،(2006): الكتاب أمس المكان الآن، ج 1، دار الساقي، ط 2، بيروت، ص 09.

التجربة"[23]، حتى أضحى لكل نص جغرافيته الخاصة القائمة بذاتها، والتي تمتح من هوية صاحبها، وانطلاقا من هذه الخصيصة الجغرافية، يسعى الشكل الطباعي الحداثي إلى تحقيق وجوده الذي يختلف شكلا وهندسة عما سبقه من التشكيلات الشعرية.

يتخذ "الكتاب" من التمظهر الشكلي نمطا مميزا لفضاء قصائه، إذ به أضحت صفحاته مرتعا للتجريب والتشكيل الذي اختلف باختلاف علاقات الصراع والتآلف، وتنوع بتنوع المستويات الشعرية، وذلك ما ميز الأنماط الشعرية الحداثية التي أدركت بأن "الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة البصرية، لتكون سندا للدلالة المضمونية وليس مغيبا لها، فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع البعض، وإنما هو نصف رديف أو محيط بالنص الأساسي، يؤثر ويتأثر بما حوله"[24].

وهذا ما يفسر حلول الكتابة الشعرية مؤطَرة بمستطيل يتموقع وسط الصفحة، محفوفا بكتابة هامشية، ومثل هذه الكتابة في "مجال التشكيل البصري، وفي الشعر العربي الحديث باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقق المتعة الجمالية"[25] تعد السمة الحداثية الأبرز في الخطاب الشعري لدى أدونيس، الذي يعتبر "المثلث، المربع، إشارة اللانهاية، والاسم، والحروف، والمفردة... هذه كلها امتدادات للكلمات أو كلمات من نوع آخر، أو ترسيمات تعطي للكلمات بعض أبعادها الحسية حينا، وتشير حينا آخر إلى ما تقدر الكلمة أن تستوعبه أو تعكسه"[26].

والناظر لهذا المستطيل، يخيل إليه أول الأمر أنه صفحة افتراضية مستقلة بمتنها، تتوسط وسط فوضى المتون الهامشية الصفحة الورقية، غير أن سماكة الإطار تدفع بالمخيلة أكثر إلى مماثلته بلوحة تشكيلية، أو بإطار صورة ما، إذ أن، "الإطار هو ما يفصل الصورة عما هو خارجها وتأثير هذه الوظيفة الإدراكية متعدد الوجوه، فبعزل قطعة من الحقل البصري، يجعل الإطار المعروض إدراكه أمرا فريدا، كما يجعله أكثر وضوحا، فهو يؤدي دور الحلقة الانتقائية البصرية التي تتيح الانتقال بطريقة غير قاسية كثيرا من داخل الصورة إلى خارجها"[27].

والإطار إضافة إلى ذلك، يعمل على تمييز الكتابة التي يحتويها عن تلك التي بخارجه، لإيضاحها وتخصيصها بدلالات وإيحاءات تنتفي عن تلك التي بخارجها، ويدعو القارئ إلى التركيز على قلب الصفحة بدل هوامشها، وذلك عبر عدم منح استقلالية لما هو دون نطاق حيزه الخطي، في مقابل السلطة التي يمنحها للنص الذي يحتويه، وهذا النمط التشكيلي في الكتابة يكاد يستحوذ على مجمل الجزء الأول من الديوان.

يتماهى أدونيس مع المتنبي انطلاقا من مثل هذا النص، الذي شغل بتوالي عباراته مساحة المستطيل، فيتحدث بلسانه ساردا في شعرية سريرته الطافحة بأسرار وجدانه، والتي ضمّنها أدونيس بعضا من التفاصيل الواقعية من حياة المتنبي، إيهاما منه للمتلقي بأن المخطوطة هي للمتنبي .

وعلى الرغم من هذا الإيهام الظاهري، فإن المتن هو انعكاس للذات المتخيلة التي تعكف على ترتيب مشاعرها وأفكارها وفق راهنيتها الجديدة، وهذا النص يكشف بشكل كبير عن "تلبس خطاب أدونيس الشعري بخطاب المتنبي الشعري، وحصول تراشح بينهما، يرجع بمقتضاه أحدهما صدى للآخر ويحصل نتيجة لذلك لون جديد من الخطاب الشعري يضمهما ويوحد بينهما."[28]

(23) المرجع نفسه، ص 48.
(24) الصفراني، محمد (2008): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، ص 13.
(25)المرجع نفسه. ص 13.
(26) أدونيس، (1972): زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، ص 111.
(27) أمون، جاك (2013): الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، ص 155.
(28) العجيمي، محمد ناصر (2009): بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، مكتبة علاء الدين، ط1، صفاقس، ص 48.

ويأتي هذا الخطاب مرفقا بحاشية موجهةٍ أحيانا، يفصلها عنه في المستطيل ذاته نصف خط هامشي :

" للفرات، لدجلة، للغابرين لغات

وشعري إعجامُها وإعرابها ".[29]

ويبدو أن هذه الحاشية لم تأت فقط للإيضاح، وإنما حُمّلت على غير عادتها وعلى غير ما وضعت له بروح شعرية طافحة، تبرز الملامح الأدونيسية الغنائية، ولهذا، "يحتفظ أدونيس بالمساحة النصية التي يشغلها الهامش لنفسه ولصوته بعيدا عن صوت المتنبي"[30]، وهو ما يؤكد من جهة أخرى أن هوية أدونيس كمحقق للمخطوطة حاضرة بقوة. وهنا، تجب الإشارة إلى أن درجة سمك الخط الذي كتب به أدونيس حاشيته، هو أكبر من نظيره الذي كتب به المتن السابق، وأدونيس بخلقه لهذا الفارق في صور الكتابة، يفتح "مساحة من التأويل لا بد أن تتوفر لدى المتلقي أو الرائي، ليكون قادرا من خلال هذا الدال على توليد المعاني والدلالات المتعددة للنص".[31]

وموازاة مع النص الرئيسي وحاشيته، يقع على ميمنة هذا النص هامش من العبارات لا يقل كثافة ولا دلالة ولا شاعرية منه، وغالبا ما يأتي به أدونيس مسترجعا للماضي عبر ما تحمله الذاكرة التاريخية على حد لسان الراوي، الذي أتت منطوقاته بدورها متعددة ما بين: ذاكرة الراوي، أو قال الراوي، أو أخبر الراوي، والتي تؤكد إلى أن ما يَرِدُ بعدها هو قصرا من ذاكرة الراوي، أو متعلق بالذاكرة الجماعية، أو من الذاكرة العربية التاريخية، التي يقدم من خلالها "التاريخ العربي المختزل في الوعي السياسي والشعري في تضام تام، لا يجرؤ على إقامته إلا شاعر كالمتنبي الذي تتسع ذاكرته لسجل عميق"[32].

ويحرص أدونيس أثناء إعادة صياغته للأحداث التاريخية، على إضفاء الصبغة الشعرية لتغدو الأحداث في قوالب مجازية تُضمر فيها الحقيقة التاريخية ويبرز فيها خيال الشاعر الراوي، وبهذه الصيغة التشكيلية المقدمة للهامش من خلال الدمج المجازي للشعرية في تناول المشاهد السردية، يحاول أدونيس السارد أن يستنبط الفلسفة والفكر العربيين، ويبرز دلالاتهما التراثية.

وفي تباين مع الهامش الأيمن، أتى الهامش الأيسر في صيغة نثرية خالية من أي تكليف شعري، اقتصر دورها على الشرح والتوثيق الموهم لمخطوطة المتنبي. ومجمل ما يمكن قوله في هذا الباب، أن تموضع جميع هذه النصوص في شكلها الأفقي والمتوازي، يشير إلى العلاقات التي توجد بينها والتي تسعى إلى طرح قراءة جديدة للخطاب الشعري يؤكد تميزه بشكله وطرحه الحداثيين.

وعلى خلاف ما سعت إليه القصيدة الحداثية في تصَنُّع تشكيلها البصري، نأت نظيرتها الميثاحداثية عن ذلك، بتحرير نفسها نحو تشكيل هويتها البصرية من الحمولات الفكرية والعاطفية التي تفيض بها كلماتها، وبذلك، حلت معزوفة البياض والسواد في تناغم مع نهاية كل شحنة شعرية وبداية أخرى، بجميع قصائد ديوان "مقاطع يومية." والنماذج التالية هي على سبيل المثال لا الحصر:

أقضي مئة ساعة أحياناً لكتابة قصيدة
أرى في أحد مقاطعها، وأنا أُعيد كتابتها،
رجلاً موهوباً في الرياضيات يحتسي خمراً ويشتمُ تجارَ المدينة
لا أظنني كتبتُ هذا
أقرأ القصيدةَ من جديد، أجدُ حيواناتٍ مجهولةً"[33].

(29) أدونيس، (2006): الكتاب أمس المكان الآن، ج 1، دار الساقي، ط 2، بيروت، ص 09.
(30) درويش، أسيمة (1997): تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب، دار الأدب، ط1، بيروت، ص 17.
(31) الجويدي، المهدي صالح (2012): التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، ص137.
(32) هلال، عبد الناصر (2007): قصيدة النثر العربية، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، ص 316.
(33) فائق، صلاح (2015): مقاطع يومية، مؤسسة أورقة للدراسات والنشر، ط1، ص 8.

تبتعد القصيدة الميثاحداثية عن كل تكلف زخرفي كان مسايرا لنظيرتها الحداثية، ولا ترى في سيميائيته سوى نزعة شكلية تُميز فيه ذاتها الحداثية عما سبقها من الأشكال الأدبية، وهي بهذا الضرب المرفولوجي الذي يكاد يتماهى فيه السواد مع بياضه لا تنشغل بمحاولة ثبوت فرادة أنماطها الخارجية ولا تتوسل من دلالة شكلها أي حمولة دلالية، وإنما تحاول أن تجعله في أفق سعيها نحو الاختلاف الفكري والمنهجي كيانا متحررا من الوطأة الدلالية لضوابط الأشكال الهندسية.

يقول صلاح فائق:

"كلكامش يتطلع إلى شعبه في التلفزيون
زرتُ مدينتي قبل عشر سنوات
رأيتُ بيوتها تُحتَضر.
أرى شعبي الآن في التلفزيون
مبعثراً، قتيلاً، جريحاً في أروقةِ مستشفيات
وعلى جسور.
حكامه مجرمون، خونة
لا أحد يعرفهم - حملتهم مدرعاتٌ وسفن أجانب
من قارات.
شعبي نسيَ ماضيه، أسماله تتدلى
أشجارهُ هزلتْ، هربَ نهراه، ومتاحفه تهمس من هاوية.
لم يعد مولعاً بومضاتِ النجوم في ليالي الصيف.
فوقَ سورِ بابلَ يقفُ كلكامش
يتطلعُ، مذهولاً، إلى شعبهِ وقد أصيبَ بالجنون."(34)

أما على مستوى مضمون النص، فإن كان نموذج المتن الحداثي عند أدونيس يذهب إلى حدود التماهي مع روح النصوص الأدبية التراثية، وتحن نماذجه الشعرية إلى عبقها التاريخي، فإن المتن الميثاحداتي لا يجعل من نفسه انعكاسا حداثيا لها، وإنما يتناول تيماتها ضمن أبعاد تعكس تشظي الواقع العربي، وتضغط بألفاظها وعباراتها نحو فوضى المعاني حتى تشي بعبثية الذات الميثاحداثية وتخبطها الوجداني.

لا يحاول صلاح فائق في قصائده استنباط أي من الأمجاد التراثية، ولا يكترث لما تبثه من اعتزاز حماسي، ولكن، يُسَخر وقع عباراتها الروحية أعتابا ساخرة من تغير أحوال الواقع، حيث يتلاشى العنصر العقلاني ويظهر صوت الذات بشكلٍ ساحر، وحيث يكون الحوار محصورًا في تفاصيلها ومعبرًا من خلالها، فتظهر الذات هنا على نحو مبعثر ومغمور في واقعيتها الداخلية، لا تنقسم سوى على نفسها، وتركز على استشراف التفاصيل الشعرية ليومياتها. تحتفي بتفردها وتعتبره جزءًا لا يتجزأ منها، وتجد التعبير عن شاعريتها يتجلى فقط من خلال تجلياتها. وبهذا السياق، نراها مستغنية عن ماضيها، وكأنها تنفلت من سيطرة الذاكرة، وتجد هويتها فقط في الحاضر.

خاتمة

ولئن كانت المتون المدروسة في هذا المقال لا تعبر عن الطابع العام الذي ميز الأنماط الأدبية في الحقبتين الحداثية وما بعدها، فإنها في تظل في مقابل ذلك تمثل أبسط نموذجين شعريين يمكنهما في غياب دراسة تحليلية شاملة أن يعكسا على سبيل المثال، المنحى الأدبي والفكري الذي اعترى قصيدة النثر في الفترتين.

(34) فائق، صلاح (2015): مقاطع يومية، ص 60.

فهاته الدراسة على قدر إيجازها الشديد، تحاول في مقاربتها لمسار قصيدة النثر في الخطابين الحداثي وما بعده، أن تتلمس من الناحيتين، الأسلوبية والسميوطيقية سبل تعاطي الشاعرين الأدبية مع الرموز التراثية انطلاقا من توجهاتهم الفكرية والفلسفية.

وما يمكن أن نوجهه لجماليات المنجز الحداثي عند أدونيس انطلاقا من التنظيرات المابعدية التي اعتمدناها في مقارنة الخطابين، أن النموذج الأدبي الحداثي عند أدونيس، وجد نفسه موغلا في تضخم الأنا التراثية، ومزهوا بفحولة شعرية لم نجد لها مبررا وجوديا إلا في أضغاط تراثنا الشعري.

وفي مقابل ذلك، أتت قصائد ما بعد الحداثة كتجلي لرؤية نقدية ترتكز على تجاوز مركزية الخطابات، وحاولت أن تحتوي تشظي الذات العربية وفوضاها اليومية، إذ تعتبر نفسها قادرة على استيعاب مجموعة متنوعة من العناصر التي أهملتها الحركة الحداثية، من اللاعقلانية إلى الميتافيزيقيا.

ولئن كانت الحداثة نفسها ما تزال عربيا موضع نقاش أدبي وفكري على الرغم من الدعوات التي قضت بتجاوزها الزمني، فإن ما بعد الحداثة كحقبة زمنية وكحركة فكرية وأدبية وإن وجدت في التفكيكية منهجا فكريا مناهضا لما سبقه وأرضية أدبية خصبة، فهي لم تحسم في فردانيتها الموغلة في قلق التشظي، وبالتالي، يظل النهج المابعدي للمنجز الإبداعي حسب بعض النقاد نهجا حالما، ومغامرة لم تثبت مسيرها بعد بالشكل المرجو، ويظل هذا "الجديد لا يملك قيمة خاصة "[35] إلا في ذاته.

المراجع:

1. أدونيس، (1972): زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت.
2. أدونيس، (2006): الكتاب أمس المكان الآن، ج 1، دار الساقي، ط 2، بيروت.
3. أفايه، محمد نور الدين (1992): المتخيل والتواصل، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت.
4. أمون، جاك (2013): الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت.
5. باتلر، كريستوفر (2016): ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1.
6. البازغي، سعد، الرويلي، ميجان (2002): دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب.
7. بروكر، بيتر (1995): الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة، عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي.
8. الجويدي، المهدي صالح (2012): التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت.
9. الخطيبي، عبد الكبير (1980): الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط1، بيروت.
10. دروري، شادية (2006): خفايا ما بعد الحداثة، ترجمة، موسى الحالول، دار الحوار، ط1، سوريا.
11. درويش، أسيمة (1997): تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب، دار الأدب، ط1، بيروت.
12. دريدا، جاك (2000): الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب.
13. سبيلا، محمد، بن عبد العالي، عبد السلام (2007): ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط1.
14. سيم، ستيوارت (2011): دليل ما بعد الحداثة، تاريخها وسياقها الثقافي، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، ط 1، القاهرة.
15. الصفراني، محمد (2008): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب .
16. عبيد، محمد صابر (2001): القصيدة العربية الحديثة، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق.

(35). Vattimo, G (1988): The end of modernity, Polity, london, p78.

17. العجيمي، محمد ناصر (2009): بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، مكتبة علاء الدين، ط1، صفاقس .
18. فائق، صلاح (2015): مقاطع يومية، مؤسسة أورقة للدراسات والنشر، ط1.
19. مصطفى، بدر الدين (2017): دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ط1، المملكة المتحدة.
20. هلال، عبد الناصر (2007): قصيدة النثر العربية، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت.

المجلات:

21. التاور، عمر (2014): استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا، الهدم والبناء، مجلة تبيّن، ع 3/9.

المراجع باللغة الأجنبية:

22. Vattimo, G (1988): The end of modernity, Polity, London.