المبحث الأول

مابعد الحداثة

ينتاب من يقارب مصطلح ومفهوم ما بعد الحداثة حالة من الغموض والارتباك والضبابية التي وضعته بين مطرقة الرفض، والقبول في الثقافة الغربية والعربية، إذ إن أصول ما بعد الحداثة، وجذورها ارتبطت بلحظة الشك وعدم اليقين، والفلوت المستمر من محاولة التحديد أو مسار التشكل والتكوين والانتماء إلى الحقل المعرفي الذي ينتسب إليه، فلقد اختلف حول بدايته ومرحلة ظهوره، فهناك من يعود به إلى بداية الثلاثينيات، وآخرون يعودون به إلى الخمسينيات، وبعضهم إلى نهاية الستينيات، وبالتحديد الثورة الطلابية في فرنسا عام 1968 التي أفرزت هذا المصطلح والمفهوم، وأن كانت المدارس، والتيارات النقدية الفرنسية قد وضعت بديلا عن هذا المصطلح مرتبطا بمزاجها الفلسفي والمعرفي والثقافي فكان مقابل ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، الذي رفضه الأمريكيون المحاولون الحفاظ على تقدمهم المعرفي والاصطلاحي من خلال إجترارهم لمصطلح جديد أطلقوا عليه التفكيكية، ومن المفارقات العجيبة أن منتج المصطلح ومروجه مواطن فرنسي يهودي جزائري (دريدا).

وثمة اضطراب آخر يجده الباحث في مرجعيات وأصول هذا المصطلح في كونه يختزل في داخله أنساب مهجنة ومختلطة ربطت رحمه بعلاقات أبوية متنوعة ومختلفة، حتمت على الباحث أن يطلق عليه (أبن أبيه) في كونه مرة ترتبط براءة اختراعه بالشاعر الفرنسي تشارنس اولسون 1951[1]، وهناك من وجد أن فصيلة دمه وجيناته تعود إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي، وبعضهم يحيله على الناقد الثقافي ليزلي فيدلر، لكي تتزيد قائمة المنتجين والمخترعين مع وليوتار، وبوديار، وتشارلز جنكس، غير أن هناك من أعاد أصول المفردة قبل العصر الحديث إلى فن الرسم عندما استخدم جون واتكنز تشابمان لمصطلح " الرسم ما بعد الحداثة " في عام 1870، أو إلى ردودولف بانفتز في عام 1917.[2]

لعل صعوبة التحديد والتجنيس والأصل عند الغرب يقابلها حالة التشابك والتداخل والمتاهة في الثقافة العربية التي لم تفك طلاسم مصطلح الحداثة في العالم العربي حتى صدمها مصطلح مابعد الحداثة، إذ كان مصطلح الحداثة في العالم

---

(1) الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن القعود: 86.

(2) ينظر دليل الناقد الأدبي: 138، والايدولوجيا والهوية الثقافية: 190، والاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كوش: 23، وسياسة مابعد الحداثة، ليندا هتشيون، ترجمة حيدر حاج إسماعيل: 9.

العربي قد تكونت حوله طبقات جينالوجية من الأنساق المعرفية والتاريخية والثقافية والفلسفية، فمرة يترجم بالحداثة أو الحداثية، أو بالجدة، والمعاصرة مستقرا بوصفه مصطلحا إشكاليا يخضع لتجاذبات الموجهات الفلسفية والمعرفية لأصحاب المرجعيات العربية والغربية (في العالم العربي)، مما وضعته بين القبول والرفض فكان أبنا باراً للأصول الثقافية والمعرفية العربية القديمة متجاوزا الزمان والعصر لكي يكوّن شكلا فنيا إبداعيا عند أدونيس مثلاً الذي قاربه في النصوص الصوفية، والإرث الثوري الشعري عند أبي نؤاس، وأبي العتاهية، وأبي تمام، والثورة السياسية والاجتماعية عند الزنوج في البصرة، والقرامطة في البحرين[1]، وهناك من عده مشروعا غربيا جديدا يمكن أن يتبنى ويرتدي الجبة العربية، ويستقر في منازل الثقافة العربية وخيامها، ولسانها وثقافتها، فقسم على ضوء ذلك على الحداثية التي تعالج الجانب الفكري، والنظري، والمنهجي، والمعرفي، والحداثة بوصفها ممارسة عملية وتطبيقية على حقل العمران والموسيقى والأدب، إذ مثّلت نموذجا جاهزا لتقسيمات مابعد الحداثية التي عالجت الجانب الفكري، والنظري، والمنهجي، والمعرفي، وما بعد الحداثة بوصفها ممارسة عملية وتطبيقية على حقول المعرفة المختلفة[2]، وإن كان هناك تقسيمات ربطت أصول ومرجعيات الحداثة، والحداثية بالبعد التاريخي، والزماني المتصل بعصر التنوير، ممثلة الحداثية جانبا نظريا ومذهبيا عالج حقولا ابستمولوجية، وانطولوجية، واجتماعية[3].

أما المشككون بمشروع الحداثة وما بعدها فقد انطلقوا من بعد إيديولوجي يحاول الحفاظ على الهوية الدينية، والقومية، والثقافية في العالم العربي في كون الثقافة العربية المعاصرة مشروعا لم يكتمل، فضلا عن أن الثقافة العربية قائمة على مركزية الدين الذي تخالفه الحداثة بوصفها صورة من صور النقد الديني، وهناك من وجد أن لها هدفا سياسيا امبرياليا متواشجة مع الهيمنة الأمريكية واحتلالها الثقافي للمنطقة العربية[4].

ولكن ما يهمنا في مقاربتنا هي البحث والكشف عن اشتغالاته ــ المصطلح ــ بوصفه فعلا معرفيا وثقافيا يغلّب الجانب التطبيقي الذي يعمل كإرادة قوة ـــ بحسب نيتشه ـــ، ولو تصفحنا المدونات العربية والغربية لوجدناها تتفق في الأغلب على صفات ومميزات أحدثتها مابعد الحداثة يمكن أن يستعين بها الباحث في سبر أغوار الوصف الكتابي لنص مابعد الحداثة، إذ إن في عالم ما بعد الحداثة لم يعد فيه الكلام عن

---

(1) ينظر الثابت والمتحول، ادونيس: 4 / 12 – 41.
(2) ينظر دليل الناقد الأدبي: 138 –139، والاتجاهات النقدية الحديثة: 23 - 24.
(3) ينظر نظرية المصطلح النقدي، عز محمد جاد:422 ــ 428، الإبهام في شعر الحداثة:73 - 77، وسياسة ما بعد الحداثة: 65 – 102.
(4) ينظر الحداثة وما بعدها، مجموعة مؤلفين، ندوة: 7 – 12.

الوعي أو العقل الذي أثبت فشله الإداتي في الحداثة فانطلقت ما بعد الحداثة في تفسير العالم إلى السطح ـــ كما سماه نيتشه ــ أو الخطاب متحولا على إثره كل شيء إلى تأويل.

أما ذات ما بعد الحداثة فحولت ذات الحداثة المتبلورة في ذات يشكل جسدها جزءا لا يتجزأ من هويتها، لذلك نشأت الجسمانيات الحداثيوية على خلفية تحول الجسد من ذات (ميرلوبونتي) إلى الجسد الموضوع (فوكو)[1]، وعلى وفق ذلك تحول كل شيء إلى خطاب، فإن ما بعد الحداثة انتقدت فكرة الثبوت والسكون التي تحكم المتحول، محولة كل شي إلى صيرورة وديمومة من التحولات عدت حتى الثابت نفسه شكلا من إشكال المتحول (حسب نظرية الكونتم أو الكم)، مما أحدث فكرة الاختلاف الدائم الذي رفع الفواصل والفوارق بين الثقافة والمعرفة، والأجناس الأدبية، عاملة ـــ ما بعد الحداثة ـــ على تقويض وتفكيك المركزيات ساعية إلى الاحتفاء، بالهامش، والمقصي، والتلاعب، والمفارقة، والسخرية، والانفصام، ولغة السوق، والتجارة والصناعة، متخذة من نموذج التشظي، والتشتت، واللاتقريرية معادلةً معادية لشموليات الحداثة وثوابتها[2].

ويمكن القول إن أهم منطلقات مابعد الحداثة في مشروعها الكتابي (الشعر) هي الفيزياء الدقيقة (الكونتم)، والدادائية، وضد الشكل (متقطع مفتوح)، وضد التأويل، والاحتفاء بإساءة القراءة، وضد الحكايات الكبيرة والصغيرة، والشفرة القائدة، وعنايتها باللهجة المنفصلة، والتحول، والاختلاف، والإرجاء، والأثر، والروح، والمفارقة، واللاتوجه[3]، التي انصهرت وتداخلت بوصفها تقنيات كتابية في مشرع الشاعر محمد صابر عبيد الكتابي (النص الشعري) محدثة نصا كتابيا حديثا تجلى في قصائد كثيرة في المتن الصابري، ففي قصيدة (تماس) نتلمس اللامركزية، والغياب، واللاتوجه بوصفها مهيمنات إذ يقول الشاعر:

بين أن ألحقَ روحا هاربةْ
اكتوي في عرس شطآن صباياها
وبينِ الغرق العائمِ في آثار حسّي المستطيل
نوبةٌ للحلم أشكوها، وأشكو غفوةَ النورسِ
أشكو طحلبا ينمو على جدران حلقي.
نوبة ساحقةٌ للحلم... حطّت في رصيدي
نوبةُ للآهِ

(1) ينظر الاتجاهات النقدية الحديثة: 25 – 26.
(2) ينظر دليل الناقد الأدبي: 141 – 142، وأوهام ما بعد الحداثة، تيري ايجلتون، ترجمة متى سلام: 7 – 11.
(3) ينظر الأغراب في الشعر العراقي المعاصر، زينب هادي حسن اللجماوي: 24 ـــ 25، والايدولوجيا والهوية الثقافية: 13 ــ33، والإبهام في شعر الحداثة: 73 - 98، وسياسة ما بعد الحداثة: 9.

إما أن تُفيقي
أو تدوسي في عظامي غصةُ الرشفِ[1]

إن مدار اللامركزية النصية عملت على تعويم وإرجاء مستمر للمعنى أو مقصدية النص، التي يمكن من خلالها للمتلقي أن ينشئ قراءة كتابية تعيد إنتاج المعنى من خلال مركزيات الدوال والثيمة التي تلاعبت بها إستراتيجية النص الثاوية في تقنية الصدمة، إذ صدمت ذائقة المتلقي القرائية بشبكة من التشكيلات الدالية التي تتجاوز حدودية المدلولات التي نسجت بوصفها دوالا تبتعد عن إستراتيجية الحضور واللعب على ديمومة الغياب المستمر للمعنى والمدلول، وتحويل كل حقول الكلمات إلى غيابات ودوال بصورة مستمرة أخضعت المتلقي لسلطة وإستراتيجية جديدة تتحرك في مسارها ومدارها المعاني والدلالات، فإتناجية الدالة أو عبارة (بين أن ألحقَ روحا هاربةْ) تنفتح على شبكة قراءة متعددة ترجئ وتعلق المعنى المتجلي في تحويل ألحق إلى روح هاربة، مجسدة عمق المشكلة وقلق الكينونة (الأنا) والانطولوجية التي تنتاب الروح المحاولة الخروج والانعتاق من قيود الجسد وموانعه.

فالروح حسب القراءة البعدية تجسد ذاكرة تؤرشف بعدا تاريخيا ودينيا وفلسفيا في كونها شكلت إشكالية لما تحمله من الغموض والضبابية وسؤال المجهول الذي يشتغل على التعديم، والعدمية، والغياب الدائم، والموت الذي دخلت معه الروح في علاقة تمثل ملجأً أو مهربا يتجه إلى التلاشي والعدم؛ فالروح القلقة لم تتوقف عند الموت والعدم، إنما تجاوزته إلى البعد الانطولوجي والفلسفي الذي يشي بقلق وجودي وعبثي يتمظهر على سطح النص أو عالمه (حسب هيدغر) على شكل لا تحجب (النوبة)، التي كشفت بمعية النوبات الأخر عن زيف حقيقة الحياة ومثاليتها المتجسدة على شكل مسارات وفجوات وفراغات دالية للروح، إذ اتخذت صورة متلاشية ارتبطت مرات عدة بالعدم والموت، لكي تستقر في العالم الشعري والنفسي للشاعر المتوتر والمضطرب والمتعلق بحالة من الجنون أو اللاوعي المفضوح على شكل (نوبة)، وهي تمثل دالة تنفتح على إرهاصات ترتبط بعلاقة جدلية مع عبارة (وبين الغرق العائمِ في آثار حسّي المستطيل).

إنّ حالة التشخصن من خلال دخول الحواس الحسية تسعى إلى تكوين كينونة تتطابق مع نفسها (التموند) من خلال احتجازها في حاسة تحمل بعدا أثريا وأثرا دائما، تضفي عليها البلاغة السريالية اللامعقولية في كونها تحمل جوانبَ وأضلاعا متحولة إلى مستطيل، ولعل المستطيل يستدعي إلى ذاكرة المتلقي تعالقه مع المربع

(1) هكذا أعبث برمل الكلام، هذه قصائدي، محمد صابر عبيد: 11.

في كونه يرمز إلى العناصر الأربعة التراب، والماء، والهواء، والنار [1]، وإن كان التراب يتغلب في صيرورته الرمزية في هذا النص على الأبعاد الأخرى، ولعلّ حضور النوبة في هذا النص بوصفها حلما مجسدة برزخية تأطرت في وجهين: وجه يتجه إلى الروح والحلم، ووجه يتجه إلى الحواس؛ لتحدث النوبة ذات الوجه البلوري طاقة من الشكوى والحزن والألم تتداعى بصورة غير مباشرة كاشفة عن مدى مأساة الحياة، والقلق الدائم الذي أتعب الجسد والروح موحية بحالة اليقظة وعدم القدرة على النوم (وأشكو غفوةَ النورسِ)، إذ إن غفوة النورس تستحضر صورة وأيقونة طيور النورس ونومها القليل والدائم التحفز في الليل من إية حركة تمثل لها محفزا على الاستيقاظ الدائم، ويمكن أن نؤول النورس بالتسامي والطهارة الروحية التي سببت قلقا دائما وحسرة شكّلت الشكوى، والأحزان الدائمة، مبتدئة بعدم القدرة على النوم، ثم متطورة إلى العلقم، والمرارة التي يجسدها الطحلب الذي أخذ ينمو على جداران (حلقي).

ولعل الرمزية التي يستشعرها المتلقي من هذه الصورة الاستعارية توحي بالعلقم، والتحجر، والقدم، وعدم القدرة على الحركة في كون الفرضية التأويلية تتجه إلى حالة اليأس والضياع من خلال الأرق والمرض النفسي والجسدي الذي جسّد حسرة تحمل نوعا من الفراق، والابتعاد، والغربة، والاغتراب الوجودي والشخصي، متمركزة كل تداعياته وآلمه على شكل نوبة حلم، مسجلةً أثرها في تضاريس الروح والجسد القلق حيث مكمن الأرق، والتعب، والمرض، ويمكن أن يفترض المتلقي شبكة طويلة من المدلولات التي يحملها الحلم توحي بالفراق، والمرض، وغربة الحبيب، والأهل، والأصدقاء، والموت، والحياة، وقد تجمعت لكي تشكل شكوى تحاول أنا الشاعر أن تواجهها أو تخيرها بين اليقظة (إما أن تُفيقي) أو (أو تدوسي في عظامي غصةُ الرشفِ)، وكلا الحالتين تمثل حياة وشكلا جديدا من المأساة التي مارست فعلا تنبيهيا، بوصفها زائرة أيقظت جميع الحواس وأربكت الاستقرار الروحي المؤقت للانا الشاعرة مما سببت له عدم النوم واليقظة، ويحاول الشاعر أن يقننها على شكل وهيئة تبتعد عن منطقة الخيال، والصورة، والحلم لكي تستقر في العظام بوصفها جزءا جديدا يدخل وينصهر ويذوب في غصة أو رشفة من الألم والمرض الذي يمكن أن يزول أو يبقى.

(1) ينظر الرمز في الفن والأديان والحياة، فيليب سيرنج، ترجمة عبد الهادي عباس: 476.

ومما تقدم فإن اللامركزية أو اللاتوجه النصي فضح هاجس الغربة والانطولوجية، والقلق والعبثية التي حوّلت الأخر إلى طيف وحلم مجسدةً شكية، وعدم يقينية وجحيم دائم.

لم يتوقف الشاعر عند حدود الشكية واللامركزية، فإننا نتلمس في نصوصه الشعرية تقنية المفارقات الدرامية، واللغوية، والفلسفية، والمعرفية التي تتخذ من الجدلية والضدية بعدا معرفيا يكشف عن حقائق كونية وفلسفية، ففي مجموعة من المفارقات يقول الشاعر:

بقايا

دفنتْ أحلامها في الثرثرة

دفنتْ وحدتها في الانتظار[1]

يثير هذا النص الكتابي مفارقة على شكل لقطة تصور حكمة فلسفية تجسدها المرأة، أو الروح، أو النفس الإنسانية التي كشفتها تاء التأنيث، متجليةً في عملية دفنها للأحلام التي تشير إلى المستقبل أو الحاضر السعيد في مقبرة الكلام، وحضوره السلبي المتمثل بالثرثرة المحملة باللاجدوى، والكذب، والنفاق، والابتعاد عن الواقع؛ لأن الثرثرة تمثل مرآة تكشف بواطن الأمور وخفاياها وأسرارها، معرية قداسة الحب، والحياة وكاشفة للأسرار متساوقة مع عملية دفن ثانٍ استحضر الفراق، والبعد وعدم الجدوى المرتبط بفكرة النهاية، وجدلية الزمان الذي لا يمكن أن يعيد إنتاج نفسه أو العود الأبدي، ولعل مفارقة الثرثرة والانتظار، والوحدة تحاكي أو تستنسخ الواقع العراقي الذي تجلت فيه حالات من الانتظار، ولاسيما في الحروب العراقية والانتظارات المتنوعة المحملة بالبعد الإنساني بالنسبة للمرأة المتشوقة للقاء الزوج، والابن، والعشيق، والحبيب، حتى فكرة انتظار المستقبل السعيد التي تداوي محنة الشعوب شكلت ثرثرة يخادع بها السياسيون الشعوب للخروج من الأزمات مسجلة خطابا تبتعد عن الواقع، فالثرثرة والانتظار أصبحا توأمين في هذا النص يثيران مفارقة تسخر وتنتقد الواقع العراقي.

ونتلمس في نصوص كتابية أخرى للشاعر مفارقات تخدع وتوهم المؤول بوضوح المعنى، ممثلة بيان أو حكمة فلسفية ففي قوله في قصيدة ((معادلة)):

سماء من بحار ترفض الزرقة

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 185.

بحار من سماء تعشق الزرقة [1]

يجب التنويه قبل إخضاع هذا النص لإنتاج المعنى على حقيقة تأويلية يدعمها عنوان هذه الفقرة في كون الـ ((معادلة)) عتبة عنوان مستفزة للمتلقي مشكلة تحدي يربط بين فكرتين، فكرة الرفض، وفكرة القبول للزرقة، ولعل حالة التوازي الضدي بين سمو السماء، وانخفاض البحار، وهاجس الانعكاس المتبادل بين زرقة السماء في العبارة الأولى التي أضفت اللون الأزرق للبحار المنعكس على سطحها حقيقة بصرية ومرئية، والزرقة الأخرى في العبارة الثانية للسماء المختزلة للبعد الدلالي والجمالي في المتخيل الشعري المتأطر في فضاء (سماء من بحار) مكونا خلفية ومرجعية علمية لتكوين السماء التي تختزل في داخلها تشكيل الغيوم وهي تحجب زرقة الفضاء الخارجي، وانعكاس ضوء الشمس على الأرض بمعية حجب الغيوم وإخفائها لزرقة السماء. وثمة إشارة رمزية للون الأزرق تعبر عن صفاء السماء ونقائها، إذ تفرز الـ ((معادلة)) مفارقة تنطوي على بعد إيروسي جنسي يتمحور حول رمزية الأزرق التي تدل على العذارى أو العذراء[2] وجدلية الطهارة، والرذيلة [3] والخداع في المجتمع.

المبحث الثاني

مابعد الشعرية

لاشك في أن اجترار مصطلح ما بعد الشعرية قائم على الجنون والانتهاك وتجاوز للماهية الشعرية التي تمثلت بمصطلح يعود بأصوله إلى بداية علمنة النقد الأدبي في المدرسة الشكلانية الروسية، وبالتحديد إلى ياكبسون الذي تحدث عن الخصائص الأدبية في الأدب ودور الأدبية بوصفها سمةً أو مميزات، إذا توافرت في عمل ما أصبح أدبا، متحولة إلى جوهر ورؤية فلسفية مجردة حوّلتها البنيوية بعد ذلك

(1) المصدر نفسه: 176.
(2) ينظر الرموز:423.
(3) ينظر المصدر نفسه:424.