تجليات السيريّ في الشعريّ

إستراتيجية الكتابة ولعبة الثقافة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4044)

الحياني، محمود خليف

تجليات السيري في الشعرية استراتيجية الكتابة / محمود خليف الحياني :-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.إ: (2015/8/4044).

الواصفات:/ الشعر العربي//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-155-8

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

تجلّياتُ السيريّ في الشعريّ

استراتيجيّةُ الكتابةِ ولعبةُ الثقافةِ

في شعر محمّد صابر عبيد

د. محمود خليف الحياني

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الإهداء إلى..

عشّق حياتي الأبدي زوجتي

وإلى...

حبّي ووجودي اللامتناهي مصطفى ولدي

وإلى..

لحن عمري الجميل يمنى أبنتي

أهدي هذا الكتاب

الفهرس

المقدمة 9

التمهيد

مابعد مقولة اصطلاحية

المبحث الأول: جينالوجيا المابعديّات 17
فكرة ما الموصولة ومحايثتها المنفيات في العلوم المختلفة 19
المبحث الثاني: صابر ينسخ صابر 26

الفصل الأول

مابعديات النص

مدخل: موت النص وولادة الكتابة 43
المبحث الأول: مابعد الحداثة 48
المبحث الثاني: مابعد الشعرية 56
المبحث الثالث: مابعد اللغة 68
المبحث الرابع: مابعد الفضاء 78

الفصل الثاني

مابعديات اللانص

المدخل: غابة الرموز الثقافية ودغل المعجم النصي 93
المبحث الأول: مابعد النقد الثقافي 96
المبحث الثاني: مابعد الإنسان 107
المبحث الثالث: مابعد الايروسية 119
المبحث الرابع: مابعد المقصديات 138
الخاتمة 151

المصادر والمراجع 157

المقدمة

امتياز(1)

(عتبة فكرية وملاحظات تبريرية)

إهداء: إلى محمد صابر عبيد

لا أدعي أن هذا الكتاب ومقاربتي للفلسفات والنظريات القائمة على أساس المابعديات نوع من الترف الفكري ومغامرة غير محسوبة العواقب، إنما تشكل جرأة فكرية مارست حوارا معرفيا وثقافيا مع المنجز الما بعدي الغربي، إذ حاولت اجترار مفاهيم ومصطلحات ارتبطت بسيرورة وحياة وميلاد فلسفي تمثل في الحاضنة الغربية التي فتحت مناهج ونظريات ما بعد الحداثة بكل صورها وأشكالها على أنسقة كتابية تفكيكية، وسياقات ثقافية مارست سلطة جديدة على النقد الأدبي، ولعل اختياري لكلمات مابعديات النص واللانص داخل هذه الممارسة النقدية تسجل حضورا يتواشج مع كلمات من قبيل (عنوان)، (فصل)، (بداية فصل)، (رأس قائمة)، (حرف كبير) تفيد بأن أسئلة العنوان (عنوان هذا الكتاب) هي دوماً أسئلة السلطة والاحتياط والحق والهيمنة، إذ إن عنوان (مابعديات النص واللانص) يحتفظ بعدد كبير من المعاني الممكنة والمحتملة، إذ يجمعها داخل طبقاته ليستثمرها بشكل أفضل.

يتعين إذن البدء تعريف هذه المعاني والاحتمالات واستعمالها أو بسطها تحت مجهر المقدمة التبريرية التي تمارس سلطة الكشف والمكاشفة عن السري والجواني والخفي، إذ إن بقاء عبارة وصيغة مابعديات النص واللانص المثبتة في عنوان الكتاب تعود إلى كونها صيغة عنوان كتاب، بمعنى أنها تستمد سلطتها وقوتها ونفوذها وامتيازها من قدرتها على عدم الإفصاح عن مكنوناتها بواسطة الكلمات، فالفعل الذي يستبطنه العنوان يشتغل على قدرته على السكوت مع الإيهام المتبلور في الطاقة التعبيرية التي لديها الكثير مما تقوله[1].

فالعنوان يقول ويبوح لمتلقيه بأن المابعديات التي يكشفها التمهيد تعمل على أساس كونها مقولة اصطلاحية تنفتح على الديمومة والسيرورة والتجاوز المستمر، الذي أصطدم في مراحل تاريخية ومعرفية بحدود النص المتمسك باللغة وعناصرها الدسوسيرية، وما مقدمته ما البعديات من الانعتاق عن هذه الحدود في الانقطاع والانفصال في فكرة ما بعد الحداثة التي تشكلت في مضمار الكتابة التفكيكية، والتي

---

(1) ينظر عن الحق في الفلسفة، جاك دريدا، ترجمة عز الدين الخطابي: 21 – 23.

قاربناها في الفصل الأول، فكان المبحث الأول ينطلق من عجلة ودائرة ما بعد الحداثة التي احتفت بالإرجاء والتعليق والاختلاف والتناقض والضديات، أما المبحث الثاني، فإنه يركز على ما بعد الشعرية التي شكلت إجرائية إساءة القراءة المتبلورة في اللعب، والصدفة، والفوضى، والصيرورة والتجاوز، والأداء والحدث، والتفكيك، والغياب، والتبعثر، والتناص، والبلاغة الجملية، والمزج والامتزاج، والخيال واللاتحديد، واللانهائية، واللاعقلانية وتبتعد عن الثبات والنهاية، والتحديد، والعقل، وتعمل على إخصاء البلاغة وتفكيكها، والمبحث الثالث حددنا به مصطلح ومفهوم ما بعد اللغة المتجلي في حالة من التنافر، واللاتناسق، واللاتكامل، واللانمو، والقبح، والإنقطاع، والإبهام، والغموض، والتفجير اللغوي، وانخفاض المستوى النحوي، والبياض، والفراغ، والفجوة واستخدام اللغة اليومية، والعبارات الشعبية، والدرامية، والسردية، والروائية، والقصصية، والفنون الأخرى، وعرض المبحث الرابع ما بعد الفضاء ومشروعه الكتابي القائم على فكرة التكافؤ الانطولوجي للفضاء الخارجي الذي يتناسخ مع انطولوجيا الخيال الشعري وإغرائه الميديائي.

ولكن نرجسية الطرح المابعدي وهيوليته حاولت في الفصل الثاني أن تتجاوز ما بعد النص إلى النسق الثقافي وغابته الرمزية ودورها في إخضاع النص لهيمنة ثقافية، وفكرية، وسياسية ومعرفية تجاوزت النقد الثقافي في المبحث الأول ومشروعية ما بعد النقد الثقافي الذي أنعتق من هيمنة وسلطة نظام اللغة ونظام الثقافة، باحثا عن الحرية التي تعمل على أساس التواشج والتواقف مع حدود اللغة وحرية الثقافة المسيطر عليها أو المروضة تراثيا وقيميا وتابويا، كاشفا المبحث الثاني مابعد الإنسان ونهايته الذي تجاوز موت الإنسان في نموذجه العلمي اللساني البنيوي، والفلسفي الانطولوجي في الخطاب النشتوي، والفوكوي مستثمرة البعد التعديمي، والسلبي الهدغيري والسارتري وقانون النهايات، متناولا المبحث الثالث ما بعد الإيروسية والدور الأفروديتي والديونسوسي في تحفيز جسد النص وتحويله إلى أيقونة ودلالة، ومعنى، ومجاز، وبلاغة، ونص، عارضا المبحث الرابع ما بعد المقصديات: المؤلف، النص، المتلقي التي تجلت في طرح القراءة السوسيولوجية التي تتكيء على القارئ الفعلي أو المقصود من خلال القراءة والقراءة المضادة.

وقفينا خطة الكتاب بخاتمة توصلنا بها إلى جملة من النتائج، وانتهينا بقائمة ضمت أهم المصادر والمراجع التي استعان بها الكاتب.

امتياز(2)

(صابر قبل.... صابر بعد...)

إن يكوّن المرء تعرّفاً لصابر (الشاعر والناقد والأكاديمي الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد) بوصفه سيرورة تاريخية وزمانية تشتغل على القبل والبعد. معناه أن يكون مكلّفاً في الكشف عن مبررات لقول هذا المتن الصابري بأنه ما بعد النص أو ما بعد اللانص، مشكلا طريقين متناقضين جمعهما النص الصابري من خلال المزج بين توأمين مشوهين وممسوخين اللغة والثقافة، والحرية والعبودية، والاختلاف والتوافق، فاللقب الذي يحمله صانع المعجزات (صابر) المكون أيقونة تحمل النار في لوغوس (الكلام) الشعر، والماء في لوغوس (الخطاب) النقد منح مشروعية وقيمة لهذه المقاربة، ولاسيما في الجانب التطبيقي، إذ أفرز الفصل الأول مساحة وخارطة نصية استحضرت دور ما بعد الحداثة، ومابعد الشعرية، ومابعد اللغة، ومابعد الفضاء، فكان المتن الصابري يرخص ويمنح تأشيرة الدخول إلى معماريته اللغوية والشعرية التي قامت على الاختلاف والتفكيك، واستحضار الفعل الواقعي في الجانب الدرامي والسردي، كاشفا على ولعه بالجسد، والفعل الإيروسي الذي لم يفارقه للحظة، وإن كان قد اتجه في نصوص أخرى إلى ما بعديات اللانص.

فكان غابة الرموز الصابرية تحاور الجسد والمرأة وأصلها ونقصها وتكملتها، فمرة يرتدي جبة الصعلوك ومرة ينطلق على أجنحة القوة والسلطة فيكون ملكا مدافعا عن حريمه وجواريه، وفي بعض الأحيان مشكلا من الجسد خارطة فكرية ومعرفية وثقافية توحي بالمجاز والبلاغة، واليوتوبيا والايدولوجيا والحرية والقيد. إنه كتلة من التناقضات والضديات والعمل الدؤوب في الارتحال والسفر في فجوات وفراغات المعنى والدلالة والكون، والفضاء الثقافي، مفتشا عن الماضي والمستقبل والحاضر، الحاضر في القبل، والمتحرك في الما بعد النص واللانص.

ولا يفوتني أن أذكر قبل الارتحال إلى المابعديات أن أتقدم بالشكر والتقدير للمبدع محمد صابر عبيد لسعة صدره وتحمله أسئلتي، التي شكلت حوارا كان في بعض

الأحيان مستفزا يوحي بالجراءة والصراحة، وأجوبته التي لا استطيع إلا أن أقول عنها إنها مراوغة ودبلوماسية وتخفي وتوحي بحقائق كثيرة.

التمهيد

ما بعد مقولة اصطلاحية

...ما بعد: مقولة اصطلاحية تتحيز لكل قراءة أو جماعة مفسرة تنتمي إليها في كل عصر حاملة في كينونتها روح العصر والمستقبل...
الكاتب

...الشعر، والنساء، والسفر عنوان الحياة التي سجلت كينونة التجاوز والفلوة في المتن الصابري...
الكاتب

المبحث الأول

(المابعديات) مقولة اصطلاحية

أ. جنيالوجيا المابعديات:

ينحصر المفهوم الاصطلاحي لكلمة ما بعد في حالة التفكيك، والتقويض التي تتجلى في تقسيمات اللغة العربية، ونحوها، وبلاغتها، ومعاجمها التي حددت الجذر الثلاثي بوصفه انطلاقة اسمية، وفعلية، يمكن من خلالها أن تتداول في متن المدونات المعجمية، ولكون المعجم لا يقارب الجذر الثنائي في كون الجذر الثنائي يشكل حرفا ناقصا المعنى في تقسيمات النحو والصرف العربي الذي قسم الكلمة على فعل، وحرف، واسم، ولما كانت (ما) الموصولة في أصل كلمة (ما بعد) تجسد معنى يرتبط بالنحو العربي على أساس تداوليته السياقية، والنسقية، في كون ما الموصولة يمكن أن تتجاوز تحيزها العائدي وصلة الموصول ودلالة الوصل والاتصال إلى معان ودلالة في النحو والسياق، أو الرتبة النحوية التي تشكلت على أساس جملة، فمرة تكون موصولة، ونافية عاملة، وغير عاملة، وكافة مكفوفة، وحجازية، وملغية، واستفهامية، وشرطية...الخ[1] فإن تداوليتها في حدود ارتباطها مع كلمة (ما بعد) أضفى عليها معنى الانقطاع والانفتاح على المستقبل في معناه النحوي، الذي يدل على التجاوز المطلق أو ما سيكون ويأتي.

ولعل كون (ما) الموصولة تشكل أداة تدل على حالة الانقطاع، والانفصال في البعد المعنوي، فإن كلمة بعد واشتقاقاتها اللغوية في المعاجم العربي تعاضد معنى الانقطاع، والانفصال، وإن كان يتجسد في هاجس الظرفية، وسيرورتها القائمة على الزمانية، وبمعيتها المكانية القائمة على الضدية القبلية، فإن كلمة بَعدُ في لسان العرب "ضد قبل، يبنى مفردا، ويعرب مضافا، قال الليث: بعد كلمة دالة على الشيء الأخير، تقول: هذا بعد هذا، منصوب..... وقال الجوهري: بعد نقيض قبل "[2] ويتبلور عمل بعد في كونه أسما، ويكون ظرفا إذ أضيف، والأصل في الإضافة، ويشكل البعد والقبل حدود وتخوم متناهية الأصل في البداية والنهاية فقد قالت العرب لحمد الشيء، أنه لا بعد له، ولا قبل له[3].

ولعل حالة التمركز اللغوي في المعاجم العربية لا يبعد معناه عن حدود المفهوم في الأصول الغربية الذي تداخل فيه البعد اللغوي بالفلسفي والمعرفي، إذ إن كلمة ما

---

(1) ينظر جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني:132/1 — 137.
(2) لسان العرب، أبن منظور: مج 1 / 454.
(3) ينظر لسان العرب: 454 – 455.

بعد عند اليونانيين تعني بعد أو وراء الشيء، وتتجلى عند اليونانيين في كونها بادئة لفظية تستخدم في تكوين اشتقاقات وتعني بعد شيء ما، أو الانتقال إلى شيء آخر، ولقد دعا أرسطو الميتافيزيقيا بهذا الاسم الذي يدل على ما وراء الطبيعة، لأن مشكلاتها الأساسية معروضة في رسائل توضع بعد التعاليم عن الفيزيقا بواسطة الوسائل المنظمة لمؤلفات أرسطو[1].

تتعاضد جدلية البداية والنهاية، مع جدلية القبلية والبعدية، في كون معنى البداية يسجل بداية القبلية التي تتأسس على لحظة ضد البعد، ولما كانت البعدية، والقبلية ظرفية زمانية، ومكانية ترتبط بمعية البداية والنهاية بسيرورة الزمن، فإن أرسطو وفي إطار جدله الفلسفي قدم أطروحته في كون أن ليس للزمان بداية، لأن اللحظة التي تفترضها لحظة أولى وتشكل قبلية تجعلنا حتما نفكر باللحظة الأخرى أيضا، أي اللحظة الأسبق، وإذن ليس ثمة مهرب من جدل البداية[2]، التي قامت عليها جدليات فلسفية تطورت إلى مفاهيم وآراء، إذ وجدت نظريات أن عملية ربط البداية بالبعد التاريخي/الزماني تمثل انطلاقتها، وأخرى قامت على غائية المعنى الانعكاسي في ما يتعلق بالبداية، والنهاية، ونظرية وجدت من فكرة الأصل والتأصيل الذي تمثل في مفهوم البداية التي لا تعرف سلفا أي طريق سوف تسلكه[3].

ومما تقدم من معنى كلمة ما بعد في الأصول العربية، والغربية، التي تعمق إشكالية ترسيم حدود المفهوم وتخومه، الذي يمكن من خلاله أن نعرّف مصطلح أو مفهوم ما بعد في كونه يتكون من كلمتين، إذ انفتحت على المعاني الزمانية، والمكانية، والتاريخية، واللحظية، فإن مقاربتنا لهذا المفهوم من خلال بعده المعاصر وارتباطه بالبعديات، يحتم على الباحث أن يربطها بروح العصر، ومتطلباته وبراديغمه العلمي، وما يوحي به في كل فترة تاريخية، وظروف اجتماعية، وفكرية، وفلسفية تتصل بجغرافيات، وقارات معرفية، ودولية مختلفة.

ب ـ فكرة (ما) الموصولة ومحايثتها للمنفيات في العلوم المختلفة:

تنطلق فكرة (ما) الموصولة والبعد من أن زماننا يعمل من تلقاء ذاته على أساس اختلافه "جديده" بالنسبة إلى الماضي. وبذلك كان الجديد ارغانونا ذاتيا يعلق الأمر بنا "نحن" في زماننا وحاضرنا، وعصرنا (الآن أو اللحظة)، وهذه كلها تعابير معادية للفكرة القديمة أو السابقة، وإن كان المسار الذي يسير ويتحرك على ضوئه النفي والبعد الموصول قائما على الاختلاف، والتمايز المتجلي على صعيد التصور الانفصالي، والانقطاعي بين القبل والبعد، الذي تتضمنه المفاهيم الملحقة بالتزامن،

---

(1) ينظر الموسوعة الفلسفية، إشراف روزنتال، يودين، تأليف مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: 425

(2) ينظر بداية الفلسفة، غادامير، علي حاكم، حسن ناظم: 11.

(3) ينظر المصدر نفسه: 22.

والتتابع، ويُشاد على هذا التباين فكرة التعارض بين الماضي والحاضر الذي يتحكم في سلسلة من التمايزات، والانزياحات، والانعتاقات في الوعي الاجتماعي، والثقافي، والتاريخي والفلسفي[1] لكل عصر.

يقودنا هذا التعارض والتمايز بين القبل والبعد إلى فكرة الشراكة أو الرحم الواحد الذي يولد منه (البعد)، فإن الجدلية الضدية بين القبل والبعد، أو القديم والحديث تعمل على تشكيل جنين أو مولود جديد يأخذ اسمه أو كينونته من التعالق بين القبل والبعد، عاملا على تجاوزه في تركيب جديد يشكل ما البعدية (أو الموصولة) التي تحتوي صيرورة التماسف أو الانتماء وللانتماء إلى القبل أو البعد، وبذلك فإن الجينات القديم أو القبلية تتطعّم بالبعدية أو الفكرة الحديثة، مما تمارس بناء جديدا يحمل ولاءً للقديم، ويتجاوزه في الآن نفسه من خلال حقيقة البناء أو التكوين الجوهري لـ (لبعد)، وهو يحمل فكرة متضادة أو مناقضة للفكرة القديمة، وبذلك فإن القديم يكوّن حاضنة دائمة يخرج من رحمها الجديد، وإن كان مشوها أو مهجنا يستبطن في كينونته أو في داخله رماد الفينيق الدائم الحضور، فالفكرة الجديدة أما تهدم أو تعيد إنتاج القديم بصورة جوهرية أو عرضية جديدة من دون أن تلغي جوهره.

في كلا الحالتين لا بدّ أن يقوم الإرث أو الفكر الجديد على خارطة وجغرافية القبل (القديمة)، وإن كان القبل يمثل غيابا دائما بالنسبة لحضورية البعد الذي ترسخ في الفكر الإنساني على حقيقة معرفية منذ منطق أرسطو، مارست نوعا من التصنيف المعرفي أو التحرك في منطقة المتشابهات والمتناقضات، التي ساعدت على معرفة الأشياء وتعريفها، وما فكرة العلة والمعلول أو السبب والنتيجة الأرسطية في الحقيقة إلا ممارسة قائمة بين القبل والبعد المتحايث بالبداية والنهاية، وقد اصطلح عليها فيما بعد بالسبب والنتيجة، ولذلك منذ تأسس المنطق واللوغوس الأرسطي حافظ الفكر الإنساني على منطقة الأشياء وفلسفتها ومفهمتها وتعريفها على أساس التضاد، والتناقض، والتطابق، الذي احتوى في كينونته البعد والقبل.

وربما السلطة الاجتماعية، وروح العصر، ومزاجه الفلسفي، والمعرفي عملت كلها على تأخير أو تقديم البعدية التي حفظها التاريخ، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن غاليلو تنازل عن اكتشافه أو بعديته تحت ضغط الكنيسة، فضلا عن أن دارون أخّر بعديته سنينا طويلة خوفا من سلطة الكنيسة، ويمكن عدّ اشتغال البعدية تجاوزا لمنظومة الفكر، والمنطق، ولاسيما في الجانب التاريخي، وما موضوعية أو أرشفت الأعوام على شكل تقويمات إلا لعبة بعدية، ففي التقويمات والقواميس الإسلامية تجلى الحدث على شكل بعدية في سياق قولهم قبل عام الفيل أو بعد عام الفيل، أما في تاريخ

(1) ينظر الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة جورج زيناتي: 456 – 457.

العلوم فإننا نجد عبارة قبل غاليلو، وبعد غاليلو، قبل كانت، وبعد كانت، ومثله هيجل، ومارتن لوثر، وديكارت وغيرهم من العلماء الذي قدموا وطرحوا نظريات تجاوزت حاضرهم وقبليتهم مشكلين نقطة انطلاقة البعدية.

إنّ اندماج البعدية بأداة (ما) الموصولة تحايثت مع فكرة الانقطاع والتجاوز التي اتصلت بالعصر الحديث، ولاسيما في فكرة التخصص الدقيق أو التداخل المعرفي والتصاهر حيث ساعد على تكوين أفكار جديدة، وعلوم جديدة، ولعل فكرة الانقطاع والتجاوز بأداة (ما الموصولة) تعالقت مع الأفكار الجديد المتجاوزة للقديم، ويمكن أن نتلمسها في فروع وعلوم كثيرة منها ما بعد الأخلاق وهو العلم الذي يتجاوز ويعلو على الأخلاق المعيارية، وما بعد المقولات وهي المعاني التي تأتي بعد المقولات الأرسطية، وما بعد المنطق وهو العلم الذي يدرس مفاهيم المنطق وأنساقه، وما بعد النفس الذي يتجاوز دارسات الظواهر النفسية باحثا عن الغيبيات مثل الحسد، والتنجيم، والكف[1]، وما بعد التكوين كمفهوم يرتبط بالتطور الجنيني للكائنات العضوية، وما بعد الرياضيات كمفهوم يدل على النظرية التي تدرس الصفات المختلفة للأنساق والحسابات، والصور، وما بعد المجرات وهو يدل على العالم الذي يوجد وراء المجرة، وما بعد النظرية هي نظرية تبحث في نظرية ما أخرى وتدرس نسق القضايا والمفاهيم لنظرية ما [2]، وما بعد الصناعة، وما بعد الفوردية، وما بعد التيلورية، وما بعد الكينزية، وما بعد البترول، وما بعد عصر المعلومات[3].

إن مقاربة المابعديات المذكورة آنفا التي ارتبطت بحقل العلوم الطبيعية تكشف عن أنها لم تتجاوزها بالهدم أو التقويض كما في بعديات العلوم الإنسانية، إنما عملت على تشكيل فروع وعلوم جديدة أو مفاهيم مرتبطة بالعلوم القبلية مشكلة إضافة تراكمية متصلة بعمقها المعرفي القديم، أما البعديات التي اتصلت بالعلوم الإنسانية التي سنقاربها في أثناء هذا الكتاب في جانبه النظري والتطبيقي، الذي لا يمنعنا من أن نعرج على بعض ما بعديات العلوم الإنسانية التي سنتجاوزها في هذا الكتاب، ولكن لغرض المقارنة بين مابعديات العلوم الطبيعية والإنسانية حتم علينا أن نلمس الفرق والتناقض بين مابعديات العلوم الطبيعية والإنسانية، وأول ما تستوقفنا البعديات في حقل العلوم الإنسانية هو التداخل والاضطراب بين المفاهيم والمصطلحات في جانبها التاريخي، أي الولادة والظهور، فضلا عن الاختلاف أو عدم الثبات على مصطلح واحد للظاهرة التي شكلت بعدية تجاوزت القبلية، تلك التي تعود إلى عامل

---

(1) ينظر المعجم الشامل، عبد المنعم الحفنى: 720.

(2) ينظر الموسوعة الفلسفية: 425 – 426.

(3) ينظر الثقافة العربية وعصر المعلومات، نبيل علي، كتاب في جريدة، ع24، رقم 89، (4، الأربعاء، كانون الثاني)، 2006 ، يصدر عن منظمة اليونسكو، بيروت: 5.

الاختلاف الجغرافي أو الظروف التي ظهر به المصطلح فضلا عن الخصوصية الثقافية، والفلسفية، والمعرفية لكل بلد من البلدان.

إنّ مصطلح ما بعد الحداثة خضع لاختلاف الباحثين والعلماء في أبوته ومولده فضلا عن تداخله مع مصطلح ما بعد البنيوية، والتفكيكية، واللابنيوية، التي لم يصل العلماء بها إلى نتيجة إلا في سياق الاستعانة بعلم الجغرافية، حيث ساعد الباحثون والعلماء على ربط تداوله، وولادة كل مصطلح ببلد المنشأ، فما بعد البنيوية واللابنيوية فرنسية، والتفكيكية أمريكية، فضلا عن أن هناك من ربط ظهور ما بعد البنيوية بإخفاق النظريات التي ظهرت في بداية القرن العشرين مثل المثالية الألمانية، والماركسية، وعلم الظاهرات، وعلم الظاهرات الوجودي، والتحليل النفسي، والبنيوية القائمة على الألسنية في التماسك، والالتحام ضمن أطار فلسفي واحد ونظرية عامة في العلوم الإنسانية.

إنّ حقيقة مابعد البنيوية تختزل الإخفاق النظري من خلال احتوائها على نظريات ما بعد الظاهراتية، وما بعد الفرويدية، وما بعد الماركسية[1]، ولم تتوقف فكرة البعد عند هذا الحد، إنما شكلت رافدا سياسيا غذى الجانب الأدبي والنقدي لمصطلح مابعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية، وهي نظرية الخطاب الاستعماري والخطاب ما بعد الاستعماري الذي ارتبط بالدول المستعمرة وقد تجلّى في كتابات ادوارد سعيد، وفرانز فانون، والشاعر السنغالي ليوبولد سنغور[2]، أما ما بعد الماركسية، فقد رفضت معظم مبادئ ماركس التقليدية وأهم كتابها فوكو، وبودريار، وليوتار[3]، ويتماهى مع مابعد الماركسية ما بعد النقد النسوي الإيجابي الذي انتقد حركة النقد النسوي متخذا خطوة بعيدة عن ثقافة الضحية التي نمّتها الموجة النسوية أو النقد النسوي[4]، ويشكل مصطلح ما بعد الأحاديث أو ما بعد روايات الاستبداد بالسلطة عند ليوتار بداية الانطلاقة إلى فكرة ما بعد الحداثة [*]، ونهاية الايديولوجيا

---

(1) ينظر بؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب: 11 - 12.
(2) ينظر مدخل في نظرية النقد المقارن، حفناوي بعلي: 66 – 73.
(3) أقدم لك النظرية النقدية، ستيورات سيم، وبورين فان لوون: 131.
(4) ينظر المصدر نفسه: 166.
(*) في الحقيقة أن مذاهب وتيارات ما بعد الحداثة تكشف عن كونها لم تحتوي في وضعيتها الإملائية و الكرافيكية على صيغة الما بعد التي تفصح و تظهر في الما بعد، إنما اختزلت مفهمة الما بعد في داخلها أو كينونتها مثل نظرية التلقي والتأويلية والتداولية والنقد الثقافي والتفكيك...الخ.

أو نقدها[1]، وهناك أيضا ما بعد السياسة، وما بعد الكتابة، وما بعد الرمز، وما بعد الإنسانية[2].

ويمكن عدّ تحيز البعدي لم يستقر على الأداة الموصولة (ما)، إنما نجده قد استعان بأدوات النفي لتمثل انقطاعا جذريا عن الماضي، إذ لم تستطع ما الموصولة التي تشتغل على أساس الصلة بين الجملة القبلية والبعدية التي أضفت مشروعية على ما بعديات العلوم الإنسانية على وفق الاتصال دون الانقطاع، الذي رفضته البعديات حين ارتبطت بأدوات النفي مثل ظهور مصطلح اللابنيوية، اللامعقول، اللاعقل[3]، التي اختزلت بوصفها أداة نفي في وسط الجملة مثل مصانع بلا عمال، وتعليم بلا معلمين، وأفلام بلا ممثلين، وبرمجية بلا مبرمجين، ومركبات بلا سائقين، ومدرسة بلا أسوار، ومجتمع بلا نقد، وأقلام بلا أحبار، هواتف بلا أرقام، وكتابة بلا كلام، ومكاتب بلا جدران، ومكتبات بلا رفوف، وموظفون بلا مكاتب، ورواية بلا نهاية، وسياسة بلا نواب، وترحال بلا انتقال، وحضور بلا قرب، وجنس بلا رقيب[4]، حتى أن فكرة البعد تحولت في بعض الخطابات أو النظريات إلى الفوق، والتحت، والوراء، فعلى سبيل المثال لا الحصر ما فوق الأخلاق، وعالم المحاكاة ما فوق الواقعية عند بودريار، وما فوق البنيوية، وما فوق الواقعي، والمتافيزيقيا (ماوراء الطبيعة) عند أرسطو والفلسفة اليونانية، وما تحت الشعور، وما خارج الظاهرة، وما وراء الشعرية، [5].

مما تقدم يمكن القول إن محاولة حصر الما بعد في تعريف اصطلاحي يناقض كينونة المابعدية التي تقوم على المتناقضات، والانفصالات، والانقطاعات، وكذلك اللحظية، والتجاوز، والفلوة، والانعتاق المستمر. ولكن يمكننا في الحقيقة أن ننطلق من وجهة النظر التي تقول إن عبارة (مابعد) يمكن أن تشكل كلمة واحدة بوصفها مصطلحا يتصل بروح العصر، والجماعة المفسرة، والمتلقي، والجمهور، الذي يجنسه، ويقننه بوصفه مقولة أصطلاحية تخضع لسلطة العصر وروحه في كون أن مفهوم المابعد ينطوي على تجاوز مستمر من الشكية، وعدم اليقين، وأن حضوره ـــ ما بعد ـ في كل مرحلة، وعصر يضفي عليه تحديدا يخضع للجماعة المفسرة، وعليه

---

(1) ينظر الايدولوجيا والهوية الثقافية، جورج لارين، فريال حسن خليفة: 190
(2) ينظر الثقافة العربية وعصر المعلومات: 5.
(3) ينظر المعقول واللامعقول في التراث الفكري، زكي نجيب محمود: 357 – 373.
(4) ينظر الثقافة العربية وعصر المعلومات: 5.
(5) ينظر المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة: 725، وأقدم لك النظرية النقدية: 122، الموسوعة الفلسفية: 425 - 430، وما فوق البنيوية،ريتشرد هارلند، ترجمة لحسن أحمامة:25، وهيرمينوطيقيا الشعر العربي، يوسف أسكندر، 44، والاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كوش: 26 - 27.

فإن الما بعد ارتبط في الفكر الغربي والعربي على حالة من التجاوز المستمر، وبذلك يمكن أن يحافظ المصطلح على تحديده العصري (الحاضر)، وانفتاحه المستمر على المستقبل الذي يرتبط بسيرورة تاريخية مختلفة تجنسه على حسب المزاج الفلسفي، والمعرفي، والثقافي لكل عصر، وبذلك يتحول من حدود وقوانين التجنيس إلى الانفتاح المستمر بوصفه مقولة اصطلاحية لا يمكن أن تتحدد في رسوم تحافظ على الثبات الاصطلاحي، لأنها في الأصل جاءت لتحارب وتقوض كل تحديد، مما يساعدها في المستقبل أن تتلاءم وتتجانس مع أي جديد يضمن سيرورتها وديمومتها و تجاوزها.

هذا ما يخص حدود المصطلح بوصفه مقولة اصطلاحية، أما فيما يخص معرفة حدود المفهوم وماهية تعريفه، فإننا يمكن أن نتبنى تعريفا نجده جامعا مانعا من خلال قراءتنا التي قدمناها في سياق هذا التمهيد في دلالة كلمة ما بعد لغة واصطلاحا، والتي ارتبطت بكينونة المصطلح في الثقافة الغربية والتي اتفقت على كونه تجاوزا مستمرا.

ما بعد: هو التجاوز، والانعتاق المستمر القائم على التناقضات، والضديات المنفتح على المستقبل بوصفه مقولة اصطلاحية تتحيز لكل قراءة أو جماعة مفسرة تنتمي إليها في كل عصر حاملة في كينونتها روح العصر والمستقبل.

المبحث الثاني

صابر ينسخ صابر

الهدوء، والصمت، والنظرات الخجولة، والوقارة العلمية صفات تخفي تحت السطح ـــ كما قال نيتشه ـــ تأويلات كثيرة معمقة، ومعقدة تتجلى في الجرأة والتجاوز، والانعتاق التي في بعض الأحيان تعمل على تشكيل سيرورة من التجدد، والتجديد، والتناسخ، والنسخ، وطقوسا مقدسة ارتبطت مع الحلم، واليوتوبيا التي غذّاها ثالوث الاقانيم الثلاثة: السفر، والمرأة، والكتابة (الإبداع). تجاوز المألوفات والتابوهات والثوابت، والمقدسات، والمدنسات، متجاوزا للبيئة النائية الحاضنة لبكارة أفكاره، وغشاوة مراهقته، إذ إن صابر من مواليد ناحية زمّار التابعة لمحافظة نينوى وتقع على بعد 100 كم شمال غرب مدينة الموصل على الحدود السورية التركية، وقد غمرتها مياه سدّ الموصل عام 1985 وتحوّل أهلها إلى منطقة أخرى بعيدة كثيراً عن مياه البحيرة التي جاءت بديلاً عن نهر دجلة، الذي كان يمثل رئة ثالثة لزمار، والزماريين، ومازالت الحسرة تأكل أبناءها (وهو منهم) على فقدان الذكريات والطفولة في مياه أخذت معها الزمن والمكان وكل شيء.[1]

حياته تشكل كينونة من الحيوية والطاقة المفعمة بحياة التمرد، والرفض مقدمة الوجود على الماهية، كاشفة عن عزلة انطولوجية وقلق معرفي غذته وعمقته رؤيته التأملية والفلسفية للأمور الما ورائية والميتافيزيقا لخفايا الحياة، حاملة في داخلها الروح الديونيزوسية المتناقضة التي تعبر عن ازدواجية في رؤية كل جديد في زمار، هذه المدينة التي شكلت شفرات وطروسا تعلق بها لأنها الحاضنة المركزية لأحلام الطفولة ومكبوتاتها، فسيرورة الذاكرة البعيدة وأرشيفها المؤثث لجغرافية من الأحاسيس والعواطف المحملة بنشوة ولذة الحلم المتسرب في عمق كوامنه ودواخله، عملت على تشكيل متخيل لمدينته زمار الثاوية في الأسطورة الياتوبية للمدينة الفارابية، والأفلاطونية، لتتحول إلى مدينة صابرية أرادها في كل يوم أن تحمل صورة امرأة جميلة تبدل زينتها باستمرار، أنها الانتماء، والوطن، والأم، والأخ، والحبيبة التي لم تفارق أحلامه، وذكرياته للحظة واحدة، تلك المدينة التي أرادها يوما من الأيام أن تتحول إلى حقيقة رسم خارطتها في ذاكرة الطفولة التي أشبعتها حداثة القرية الإنكليزية التي شيدتها شركة نفط الموصل، إذ كان طماحات صابر تحاول أن تستنسخ واقعا جديدا ينعتق من صيرورة الحياة الميكانيكية، واليومية التي بصمتها حياة زمار وطموحات أهلها المتواضعة، ولاسيما والده في العمل في زراعة

---

(1) ينظر النافذ والريح، إعداد وتقديم محمد صالح رشيد الحافظ: 17 – 18.

الأرض، أو الالتحاق بالعمل بشركة النفط، ثنائية رتيبة لم ترضِ طموحات ذلك الطفل الذي تعلق بخياله، حلم تخطى حدود هذه الثنائية الزمانية، والحياتية، والمكانية.

ولعل النهر الذي شق زمار تحول إلى صديق وخليل هام في متاهاته وخفاياه مشكلاً أساطيرَ غذتها انفتاحاته على القراءة في وقت مبكر، ومن يتخيل صابر وهو يجلس على تلك التلة، بجانب المدينة وبيده الكتاب يتحدى قيود الزمان، والمكان، منفتحا على عوالم وأكوان حركت لديه المراد النائم الذي على ضوئه انطلق إلى جغرافية المعرفة المختلفة، فكانت روافد متنوعة تصب في ينبوع واحد (صابر)؛ إنها النواة التي ساعدته على تشكيل مراحل التكوين المعرفي، لذلك كانت جذوة الإبداع قد بدأت تتحرك في داخله متقدة على نار هادئة كان وقودها القراءة والمطالعة التي مثلت عالمه الأثير، فكان يقرأ بنهم كل ما يقع تحت يديه من كتب ومجلات، ولعل القصص البوليسية في بداية الدراسة المتوسطة قد سحرته، فانغمر مع عشرات وربما مئات من قصص أرسين لوبين وشارلوك هولمز، وبعد ذلك كل ما أتيح له من قصص ألف ليلة ولية التي كانت تطبع في كراريس صغيرة.

وحين دخل التلفزيون إلى بلدته زمّار سُحر أيضاً به وأدمن عليه، ويذكر أنه كان مولعاً بالأفلام المصرية التي تناسب مراهقته إذ يسجّل كل فيلم يراه في دفتر مدرسي يتضمن كل المعلومات عن الفيلم، من اسمه ومخرجه وممثليه حتى امتلأ أحد هذه الدفاتر وقد سجل فيه ما يقرب من 400 فيلم، وربما أسهمت هذه الأفلام التي شاهدها في تطوير رؤيته للأشياء على نحو ما، وذلك ما دفعه إلى قراءات روايات محمد عبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، قبل أن يكتشف فيما بعد الكبير نجيب محفوظ، حين كانت معظم رواياتهم تمثّل أفلاماً[1].

كلها تجارب قرائية شكلت نسخة وطبعة جديدة من جوانب شخصيته المعرفية التي انصهرت وامتزجت في ماهيته، حتى كوّنت جوهره الذي تحول إلى طائرا طار في آفاق وأصقاع بعيدة محركة مخيلته التي نماها من خلال علاقة غير طبيعية بدائرة البريد وموزع البريد التي مثلت هواية حاولت أن ترضي روحه المتمردة، والمقامرة، والمتجاوز كل ثابت، إذ كان في مرحلة المتوسطة مهووسا بالمجلات التي كان لا يمكن الحصول عليها من كل مصدر بسهولة، فكان يقرأها بنهم ولذة من الغلاف إلى الغلاف وكلما التقط عنوانا لشركة أو مؤسسة أو مجلة أو نادي ثقافي يدبج فورا رسالة ويبعثها بالبريد[2].

بدأت جذوة الإبداع الشعري تتفجر كالبركان في داخله فحركت اللاشعور والنقطة العليا سابحة في ملكوتها، ومجراتها منتجة أول قصيدة (أو ما يشبه أن تكون

---

(1) ينظر طائر الفنيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم خليل شكري هياس: 49.
(2) ينظر طائر الفينيق: 51.

قصيدة) وهو في الصف الثالث المتوسط، وواصل بعد ذلك شغفه بكتابة الشعر ولفت في ذلك انتباه مدرسي اللغة العربية في ثانوية زمار منذ الثالث المتوسط وحتى السادس الإعدادي، واشترك في معظم المهرجانات الشعرية التي تقيمها المدرسة في مناسبات كثيرة وفاز بجوائز تشجيعية على مستوى الثانوية[1].

نمت وتطورت شخصية صابر في نسخة جديدة تبحث بصورة مستمرة عن المابعديات فتحول الزمان في روزنامته إلى زمانية وجودية تحمل في كينونتها أبعاد الزمان الماضي، والحاضر، والمستقبل.انطلق ليكون نسخة المستقبل التي بدأت ثمارها تنمو في سيرورة الزمن الإبداعي الأبدي واللامتناهي، فكانت نسخة صابر الجديد تعمق من نسخة القديم من خلال تجاوزه حاضره وزمانه، والقيود المكانية في زمار، وفي محاولة لولادة اسمه المتشخصن بوصفيه أديبا ومبدعا وناقدا تجاوز سلم المراهقة في الإعدادية ليصدح الصوت وينطلق في السماء يبحث عن وجهة جديدة وجغرافية ومكان جديد، إذ في المرحلة الإعدادية تضاعفت اهتماماته الأدبية على مستوى كتابة الشعر وقراءة الكتب الخارجية والمراسلة، وكتب في الصف الخامس الإعدادي مسرحية عنوانها ((هكذا كانت المسألة)) ومثّل أحد أدوارها على مسرح شركة نفط الموصل في عين زالة، وقد استطاع وهو ومجموعته من إبهار الحاضرين وقد حصلوا وقتها على هدية نقدية مهمة من مدير الشركة ومسؤوليها.

لم يتوقف طموحه في حدود المكان، إذ كانت عينه متصلة وشاخصة إلى الموصل التي التقاها أول مرة بوصفه عاشقا ونزلا جديدا يرتمي في أحضانها عندما التحق بها للدراسة في كلية التربية ـ فدخل قسم اللغة العربية في كلية التربية وهو القسم الذي يتناسب واهتماماته ويلبي نداء القلب والروح في داخله، على الرغم من أنّ معدله البالغ أكثر من 84 بالمئة كان يؤهله لدخول أية كلية للفرع الأدبي، لكنه وجد ومنذ الصف الأول أنّ المواد الدراسية دون مستواه، وهكذا ظلّ تقريباً المتفوق الأول على مجموعته حتى كان المتفوق الأول على الكلية كلها سنة التخرّج[2].

كشفت حياته الجامعية عن تضاريس معرفية وثقافية في شخصيته العلمية حفزها رهبة المكان الجامعي وطموحات روحه المتمردة، التي حاولت أن تقوض ثوابت الخمول والكسل منطلقة إلى مسار التوهج والتألق، متقدمة بوصفها نسخة قائمة على أساس صابر ضد صابر، شاطبا على كل المركزيات الحاضرة وقيودها، منطلقا إلى زمانية المستقبل بنسخة جديدة محاولا بها أن يندفع ويتقدم إلى الأمام بعد أن صقلها هاجس التأثر بشخصية الناقد العراقي عمر الطالب[3]، بدأت دائرة الإبداع الصابري بمعية الجامعة وبعدها تتسع إلى فضاءات وأكوان معرفية وثقافية وإعلامية

(1) ينظر المصدر نفسه:51 – 52.
(2) ينظر النافذة والريح: 52 - 54.
(3) ينظر المصدر نفسه: 40.

جديدة، فقد نشر قصائده في (جريدة الحدباء) الموصلية التي كانت من أجمل النوافذ التي شعر فيها بمساحة خضراء تستجيب لما يكتب بقوة، وظلّ مواكباً على النشر فيها حتى أوائل تسعينيات القرن الماضي، ونشر قصائده ودراساته النقدية في مجلة (الجامعة) يوم كانت مجلة محترمة تنافس أهم المجلات الثقافية في العراق والوطن العربي، وحقق جزءاً مهما من طموحه الأول في الحدباء والجامعة، ممهدة الطريق لانتقالية مكانية ترسم طريقا جديدا لشهرة صابر التي نسخت ما قبلها في بعدية متجاوزة صابر القديم، منفتحة على نوافذ وجغرافية مختلفة بدأت عتبة الحلم والشهرة تأخذ مسارها خارج نطاق مدينة الموصل، من خلال النشر في صحف ومجلات بغداد الأدبية عام 1985م.

وكانت هذه الصحف والمجلات تستجيب لما يكتب على نحو كبير، فنشر كماً هائلاً من القراءات النقدية في الصفحات الثقافية لجريدة الثورة والجمهورية والعراق والقادسية قبل أن يذهب إلى بغداد ويتعرف على الوسط الأدبي هناك، وفوجئ بأنه تمكّن من انتزاع موقع مهم في خارطة الكتابة النقدية العراقية بهويتها الحديثة الجديدة، ورحبت به مجلة (الطليعة الأدبية) ومجلة (الأقلام) ومجلة (آفاق عربية)، ومن ثمّ راح يوسع نشر ما يكتب إلى مجلات وصحف عربية حتى صار في وقت قصير نسبياً اسماً لامعا يثير الانتباه بقوة.

إن روح التمرد على الثابت ومحاولته اكتشاف جغرافيات وقارات معرفية جديد أهلته بأن يحصل على الماجستير في 1986 وتوجت بالدكتوراه في صيف عام 1991م، وباشر تدريسياً لمادتي الأدب الحديث والنقد الحديث في كلية التربية للبنات في جامعة تكريت، ولاسيما إذ كانت رغبته تميل إلى عشقه التدريس في جامعة الموصل، ولكن رحاب جامعة تكريت التي شعر في بداية أمره بالاغتراب، وهو ذلك الفتى الذي حلم بالسفر كالسندباد في بحار وأصقاع اصطدم بالغربة، والعزلة التي حركت في داخله أحلام الطفولة واتحادها بالمكان، فكانت مدينة زمار الحاضرة الغائبة التي لم تفارقه للحظة واحدة، ولكن هذه النسخة الجديدة في الغربة اتجهت إلى إفساح الطريق للرغبة والجسد والعشق، فكان له أن يعيش هناك تجربة غزيرة وثرية على المستويات كافة، أغنت شخصيته وطورتها بالرغم من تخلّف الجامعة وعدم اهتمامها بالمتميزين من أساتذتها، لكنه استطاع أن يشتغل على نفسه ويطوّر أدواته النقدية على نحو واضح، غير أنه حظي بتشجيع وإعجاب الكثير من المحبين الرائعين الذين منحوه أرضاً خصبة وسماءً حارسة تفجّرت بينهما موهبته، ففاز عام 1998م بالمركز الأول لجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال النقد عن كتابة ((السيرة

الذاتية الشعرية))، وكان هذا الفوز فاتحة لمسيرة غنية أثمرت مئات الدراسات والمقالات وعشرات الكتاب[1].

كل هذه الانجازات دفعته إلى التألق والتحفز المستمر والدائم للسفر، فكان صابر في كل محفل أدبي حتى أن شهرته التي سبقته بوصفه ناقدا وأديبا ومبدعا تمركزت في نسختها الجديدة، التي غادرت كل التحديد والتجنيس والتوصيف لكي تتوجه وتضعه في أعلى هرم الثقافة والمعرفة العربية، فقد كانت المهرجانات ملتقى معرفيا شكلت بطاقة صابر الجديدة، إذ كان يعدّ مهرجان المربد السنوي الذي كان يقام في بغداد وفي دوراته العشر الأخيرة أو أكثر بقليل تقريباً قبل الاحتلال عام 2003م مفصلاً مهماً في حياته الأدبية، إذ كان العراق يعيش حصاراً شرساً لا إنسانياً جعل السفر خارج العراق حلما من الأحلام، وقد ضاعت منه فرص كثيرة للسفر كان يحلم بها قبل أن ينجح وبمساعدة أصدقاء من السفر عام 2002م، للإسهام في مؤتمرين علميين الأول في سوريا والثاني في الأردن، وقد وجد نفسه في البلدين معروفاً جداً ومحط اهتمام واحترام الكثير من المثقفين والأدباء، وقد أتاحت له فُرص المشاركة في المربد طيلة تلك السنوات التعرّف إلى الكثير من الأدباء العرب الذين يحضرون هذا المهرجان.

إن الارتحال الدائم عن الوصف والتحديد، والصيرورة التي هي نسخة كل شكل من أشكال النموذج المتعالي أو التجنيسي لوصف الناقد والمبدع صابر، مثلت له طريقا للتفرد والإبداع فقد فاز بعد فوز كتابه الأول في مسابقة الشارقة بجوائز أخرى عن أعماله الشعرية والنقدية، واشترك في مؤتمرات محلية وعربية وإقليمية ودولية كثيرة، زار فيها مدناً وتعرّف إلى أصدقاء وصديقات، واحتفل بنفسه في مناسبات عديدة، وظلّ يعمل بنشاط ودأب وعمق ورحابة عملاً متألقاً ضاعف من حساده وأعدائه وقلل من أصدقائه، لكنه بقي لا يألو جهداً في الأخذ بيد من يطلب منه مساعدة ممكنة حتى لو كان في صف الأعداء والحاسدين، مع العلم أن صابر في أكثر من مناسبة يعترف بكل تواضع أنه مع كثرة إنتاجه المعرفي يعتقد دائماً حتى وإن تجاوزت كتبه الأربعين كتاباً أنه مازال في بداية الطريق، وأن الكتاب الذي يطمح بكتابته لمّا يكتبه بعد[2].

شكلت مدينة زمار أحلام الطفولة ومدينة اليوتوبيا العذراء والبكر في شعره التي لم يقم في فنائها وظلالها وحضنها الدافئ الا رجلا واحدا (صابر)، أما المرأة فهي الحضور الدائم في فعله الإيروسي الذي لم يشتغل على مدلول غائب؛ إنها المرأة التي يتطلّع إلى عشقها لمّا يلتق بها بعد، .ومما تقدم يمكن القول إن صابرا شاعر في

---

(1) ينظر النافذ والريح: 11.
(2) من مقابلة مع الشاعر وأذن بنشرها.

نقده، وناقد في شعره، لا يرى أن الحياة ممكنة من دونهما معاً، يقضي معظم أوقاته في القراءة والكتابة والتأمل والحبّ، عصيّ على أعدائه وحساده، وجميل مع محبيه وعشاقه، لا يكترث إلا بما يستحق الاكتراث، كتابته الإبداعية في الشعر والرسائل هي المجال الوحيد لمعرفة أسراره وكشف عيوبه، يعترف دائماً بأنه رجل كثير الأخطاء، لكنه يؤمن أنّ الله سبحانه وتعالى سرعان ما يغفر له؛ لأنه الوحيد الذي يعرف نقاء سريرته وصفاء روحه ونظافة قلبه وطفولته ومراهقته التي لا حدود لها[1].

مثّل الشعر، والنساء، والسفر عنوان الحياة لديه، وهو مقبل عليها بلذّة وبهجة، لا يساوم على حقوقه أبداً، لا يكره أحداً حتى أولئك الذين يستحقون منه ذلك، فالناس لديه صنفان، إما قريبون منه يحبهم حيث يستحقون حبه، وإما (آخرون) لا علاقة له بهم، تعلّم كثيراً من حساده وأعدائه ويتعلّم منهم يومياً لذلك فهو يشكرهم باستمرار على كرههم وحسدهم ويدعوهم إلى مواصلته بحماسة أكثر[2].

ويمكن اختصار السيرة العلمية والإبداعية للشاعر من خلال النقاط الآتية:

- من مواليد ناحية زمّار التابعة لمحافظة نينوى 1955 لأسرة عراقية ريفية بسيطة.
- تخرج في مدرستها الابتدائية للبنين عام 1969م وفي ثانوية زمار المختلطة عام 1975م.
- حصل على درجة البكلوريوس في كلية التربية جامعة الموصل عام 1979م في قسم اللغة العربية وكان الأول على الكلية.
- حصل على الماجستير عام 1986م عن رسالته الموسومة ((المدينة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي)) في كلية الآداب في جامعة الموصل.
- حصل على الدكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991م في كلية الآداب في جامعة الموصل عن أطروحته الموسومة بـ ((موسيقى القصيدة العربية الحرّة)).
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة في كلية التربية للبنات في جامعة تكريت منذ عام 1991م وحتى عام 2000م، ونقل إلى كلية التربية في الجامعة نفسها من عام 2000م إلى عام 2010م حيث نقل إلى كلية التربية الأساسية في جامعة الموصل.

---

(1) هذا الصفات من مجموعة الشهادات التي جمعت ملامح شخصيته الإبداعية، ينظر طائر الفينيق، والنافذة والريح.

(2) من مقابلة مع الشاعر أذن بنشرها، وخلاصة الحوار الذي أجريته معه والذي تم نشره في مجلة شرفات، ع 3، 2013، مطابع الديار ، الموصل: 16 – 30.

- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا في جامعة تكريت سابقاً وجامعة الموصل حالياً.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات، والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً عملياً نشر في المجلات الأكاديمي المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.
- فاز بجوائز عديدة منها:
- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:

1 ـ السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

2 ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

3 ـ الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.،

4 ـ تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

5 ـ رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، 2006.، طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.

6 ـ مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006 طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007. طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.

7 ـ تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007 طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8 ـ المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10 ـ عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

11 ـ أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12 ـ شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008. طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

13 ـ المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14 ـ شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15 ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16 ـ العلامة الشعرية ـ بحث في تقانات القصيدة الحديثة ـ، لمغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17 ـ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
18 ـ بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
19 ـ تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20 ـ سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21 ـ هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22 ـ سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي ـ، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
23 ـ اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد ـ، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24 ـ المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25 ـ التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26 ـ استراتيجيات النص الشعري عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011.
27 ـ كتاب في الدهشة، أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
28. التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

29 ـ التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
30 ـ التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
31 ـ القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
32 ـ المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.
33 ـ الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
34 ـ استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.
35 ـ مجموعة شعرية (مياه مالحة) قصائد محمد صابر عبيد، إصدارات اتحاد والأدباء والكتاب في صلاح الدين، دار تموز، دمشق، 2012.

ـ صدر عن تجربته :

1 ـ شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
2 ـ طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
3 ـ النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
4 ـ أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.
5 ـ فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.
6 ـ عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

7 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطروحتا دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية.[1]

(1) ينظر البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد: 24 - 29.

الفصل الأول

ما بعديات النص

" عزلت باتت جاهزة لحرق من سيحرقها "
باشلار (شعلة قنديل)

"براءةٌ تخزنُ في فيءِ
الندى
حزناً إلهيّاً شهيا، "
محمد صابر عبيد

مابعديات النص

موت النص وولادة الكتابة

مدخل:

إن إشكالية النص التي تعالقت مع إشكالية الخطاب والعمل في الثقافة العربية، والغربية تعمقت فجوتها، ولاسيما في أن المزاج الفلسفي والمعرفي في بداية القرن العشرين والثقة التي قدمها المنهج التجريبي والنجاح والبحث عن الموضوعية، والعلمية أدّيا إلى أن تتجه العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي، نحو البحث عن موضوعية النص الأدبي وعلميته وإخضاعه لابستمولوجية تخضع النص لتشريح علمي من خلال مادية النص اللغوية، ولعل النموذج اللساني واللغوي الديسوسيري مثّل نقطة تحوّل في رؤية النص وبنائه، عبر البحث في بنائه اللغوي الذي كان بداية التمركز حول اللغة وسجنها في حدود النص ودينامية عناصره اللغوية؛ وإن سجن النص وتحويله إلى موضوع قابل للملاحظة، والإعادة والتكرار، والدقة التجريبية، عملت على موت المؤلف ومقصديته في النص العلمي والموضوعي، تلك الرؤية التي تبنتها الشكلانية والبنيوية والنقد الجديد والأسلوبية البنيوية والسيميائية الدلالية على وفق ابستمولوجية علمية ومنهج يبحث عن كيفية بناء النص الأدبي على أساس وصف المقصديات النصية[1].

ولكن العلمية والتجريبية بوصفها مشروعا في فكرة موضوعية النص اصطدمت بإشكاليات كثيرة منها أن النص بوصفه موضوعا مثّل إشكالية في المصطلح والمفهوم، أدى إلى اضطراب وضبابية في تعريفه عند أصحاب التوجه العلمي أو الابستمولوجي مما تمخض عنه تعاريف كثيرة ومتداخلة، ولكن هذه التعاريف عند اللسانيين أو علم تحليل اللغة لا تبتعد عن حدود اللغة وعناصرها من الكلمة والجملة إلى النص، وأما السيميائية أو السيمولوجية فقد وسعت من حدود تعريفها للنص ليصبح بمعية اللغة كل العالم الخارجي كالموضة، والطعام، والألعاب، والإنسان..الخ[2]، وهناك من وجد كالتداوليين في النص وظيفة تواصلية[3]، فضلا

---

(1) ينظر المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة : 124 - 298.

(2) ينظر إشكالات النص، جمعان بن عبد الكريم: 24 - 33، و المطابقة والاختلاف، عبد الله إبراهيم: 569- 574، ودليل الناقد الأدبي، سعد البازعي، ميجان الرويلي 172 - 180، و مدخل إلى علم النص، محمد الأخضر الصبحي: 16 - 23.

(3) ينظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري : 37، و إشكالات النص: 31.

عن إشكالية تداخل مصطلح ومفهوم الخطاب مع النص في هاجس الترادف والاختلاف(*).

إن هذا الإخفاق والتراجع والتطرف والمغالاة والجمود والدوغمائية (الأحادية) المنهجية في (ابستومولوجيا) أو علمية النقد الأدبي أفرزت الثورة الطلابية في فرنسا عام 1968، التي بعثت روحا جديدة في النقد الأدبي ارتبطت بالبعدية التي عرفت فيما بعد بالبنيوية، وما بعد الحداثة، والتفكيكية موجهة عنايتها إلى قصدية المؤول وإنتاجه للمعنى، ممثلة نقطة انطلاقة في محاولة تعريف النص على أساس تداوله الخطابي والسياقي في مذاهب وتيارات تجلت في التأويلية ونظرية التلقي، إذ تأثر التأويليون بمقصدية النص والتمركز حوله وتبني فكرة موت المؤلف في كون أن الوجود الأصلي للنص الذي يثبت كتابيا يفصل نفسه عن عرضية أصله، وعن مؤلفه مما يجعله منفتحا على علاقات جديدة(1)، أو أشياء النص اللامحددة(2)، ولكن هذه المقصدية النصية تتماهى مع الخطاب، إذ إن الغاية و الهدف من مقاربة النص عند التأويليين يرتكز على فكرة فهم وتفسير النص لا وصفه أو لا كيفية بنائه كما عند الابستمولوجية العلمية، لأن المقاربة التأويلية تبحث في النص عن الحدث الخطابي، ممثلا النص حضورا أخرويا يدخل المؤول معه في حوار لكي يحدث الفهم، فكان تعريفهم لكلمة نص بأنها تطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة بحيث يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه(3)، لأن النص بالأصل حدث كلامي مقتطع من الخطاب ولكن في لحظة الكتابة ينفصل عن مؤلفه مشكلا مقصديته الخاصة التي ترتبط بعالمه النصي وشيئه اللامحدد الذي ينفتح على سيرورة وعي وخبرات تلقٍ مختلفة في حدوثية فهم متنوع للنص.

ولأجل مقاربة النص وفهمه، فإن التأويلية انتقدت الدوغمائية (الأحادية) المنهجية للابستمولوجية أو العلمية التي ابتعدت عن هدف النقد الأدبي في تفسير النص ومضمراته، وليس وصفه أو كيفية بنائه الذي على أثره حدث اغتراب وثنائية بين الذات العارفة وموضوعها (النص)؛ لذلك ابتعدت التأويلية عن النموذج اللساني واتخذت من النموذج الظاهراتي الذي فتح عالم الذات على الوجود الأصيل

(*) تظهر المدونات العربية والغربية إشكالية الخلط والالتباس بين مفهومي النص والخطاب من حيث التداخل أو الترادف في كون الخطاب والنص واحدا أما أهم الاختلافات بينهما فتكمن في كون الخطاب هو الحدث الكلامي والنطق أو كل كلام تجاوز الجملة، والنص هو نسيج مرتبط بالكتابة، أو كل جملة وفقرة قائمة بذاتها مستقلة بنفسها، ينظر إشكالات النص: 24 - 39، و المطابقة والاختلاف: 561 - 574.

(1) ينظر الحقيقة والمنهج، غادامير، حسن ناظم، وعلي حاكم صالح: 519.

(2) ينظر من النص إلى الفعل، بول ريكور، محمد برادة، حسان بورقية : 42 - 43.

(3) ينظر المصدر نفسه: 85 - 88.

للظواهر[1]، فكانت بداية الانطلاقة للمقاربة التأويلية الرجوع إلى ماهية الشيء أو النص وفهمه انطولوجيا وتحويل النص أو اللغة ورموزها إلى وسيط أو بيت الوجود[2]، الذي يمكن أن يحدث فيه فهم يفهم المؤول من خلال ذاته والوجود والعالم في لحظة الانكشاف من التحجب إلى اللاتحجب[3]، لذلك فمقاربة مقصدية النص التأويلية تخضع لانطولوجيا الفهم وتبتعد عن دوغمائية (أحادية) المنهج الابستمولوجي.

ولكن هذا التمركز حول النص لم يرضِ التطرف المدلولي، وأصحاب استعمال النص الذين ركزوا على دور المؤول في إنتاج المعنى وإعادة كتابة النص متجلية في نظرية التلقي، والتفكيكية، والمقاربة التأويلية والتداولية التي كوّنت بديلا نقديا وفلسفيا بعد سقوط النموذج العلمي بوصفه مرجعية قادرة على التفسير، ولم تعد علمية النقد الأدبي تقنع النقاد والمزاج الفلسفي والمعرفي في ما بعد البنيوية، التفكيكية، ما بعد الحداثة، فضلا عن أن المرجعية اللسانية السوسيرية وعلاقة العلامة اللغوية في ظلّ توحّد طرفي العلاقة المحايث للدال والمدلول، ووصفهما كوجهي العملة لا يمكن الفصل بينهما قد انتهكت وتشتتت وتبعثرت من خلال انفتاح اعتباطي، واختلافي، وإرجائي للدال والمدلول متحولا فيها المدلول إلى دال[4]، ومن حيث هاجس مراوغة الدال وسلطة المؤول، فإن مشروعية النقد الأدبي في ظل سلطة المؤول احتاجت إلى طريقة وآلية يمكن من خلالها للمؤول أن يباشر قراءة النص على وفق إستراتيجية تتبلور في أن يكوّن المؤول "نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر"[5]، أو الخصم المفترض.

ولكن في ظل قراءة النص على وفق إستراتيجيات متنوعة، فإن كل تيار فلسفي ونقدي حاول أن يكشف آلية الإستراتيجية التي تتبناها، فنظرية التلقي تحدثت عن إستراتيجية نصية تسهم في تنظيم وترتيب العملية التواصلية في المادة النصية وملء الفراغات أو اللاتحديد النصي[6]، أما التفكيكية فقد وصفت الإستراتيجية بأنها " خطاب يستعير حيلا ضرورية من الميراث الفلسفي لتفكيك هذا الميراث نفسه"[7]،

---

(1) ينظر اللغة والتأويل، عمار ناصرة: 22 - 24.
(2) ينظر نداء الحقيقة، هيدغر، ترجمة عبد الغفار مكاوي : 199، و الحقيقة والمنهج: 505 - 632، و من النص إلى الفعل: 23 - 25.
(3) ينظر المصدر: 121 - 123، والمصدر نفسه: 505 - 632، والمصدر نفسه: 89 - 90، و طرق هيدغر، غادامير، ترجمة علي حاكم صالح، حسن ناظم: 226- 239.
(4) ينظر الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة: 99 - 148، ونظرية التلقي مقدمة نقدية، عز الدين إسماعيل : 143 - 226، وبؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب: 15 - 40.
(5) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد: 67.
(6) ينظر حدود التأويل، وحيد بن بوعزيز:96.
(7) صور دريدا: جايتريا سبيفاك، وكريستوفر نوريس، ترجمة:، حسام نايل: 33.

وقد قامت على مقولات فلسفية مثل الاختلاف، الأثر، المركزية والتمركز العقلي/الصوتي، الحضور والغياب، وأسبقية الكتابة، مؤمنة بالكتابة وأحقيتها على الصوت وأسبقيتها، محولة النص من خلال الفعل التفكيكي إلى أثر تتحول على إثره منظومة الدال والمدلول إلى مقولة الدال المرجئ للمدلول، وفكرة اللعب الحر بالدوال؛ وإن الدالة تحيلنا إلى سيميوزيس لامتناهية من الدالات تحت مفهوم تحويل المدلول إلى الدال في لحظة تعويم للدال لا تتوقف، مرتكزة في لحظة التفعيل التفكيكي لذات المفكك والمؤول الذي يدخل في شبكة الدوال مكونة شبكة دوال تشجيرية متشعبة لا تنتهي؛ وبذلك تكون التفكيكية عبارة عن إرجاء وتعليق لمعنى أو مدلول الدال إلى ما لانهاية ويتحول على إثرها التفكيك إلى لعب ولذة ومتعة من خلال عملية الانتقال والتزحلق حول الدوال.

اقترنت الإستراتيجية التأويلية بوصفها ضابطا أو حدا يعمل على كبح نرجسية المؤول وذاتيته المفرطة، فالإستراتيجية الإيكوية وأقطابها تتجاوز الإستراتيجية الأيزرية؛ لأنها تحاول التحكم في السيرورة التواصلية من الكاتب النموذجي إلى القارئ النموذجي باعتماد على المقصديات الثلاثة، قصدية الكاتب، و قصدية النص، و قصدية المؤول[1]، وإستراتجية فيش عملت على الحد من استعمال وصنع النص من خلال إستراتيجيات التفسير التي ارتبطت بالجماعة المفسرة[2]، وبذلك أدت هذه الانطولوجية النصية الجديدة إلى موت النص وتشكيل تجنيسات، وتناصات عملت على انفتاح النصوص على بعضها البعض متجلية في سلطة المتلقي والجماعة المفسرة التي تشكل الجنس الأدبي، وبما قامت به من رفع وتجاوز فكرة اللغة الأدبية واللغة العادية [3] والتوحيد بينها أدى إلى أن ينتقل كل شيء إلى (نص) بوصفه جنسا أدبيا جديدا يضع كل شيء تحت هذا المسمى من شعر ورواية وقصة الخ، كي تحاول هذه المذاهب البحث عن إبداع جديد (لا جنس) له، مخترقا كل الحواجز والفواصل في التفكير التفكيكي، والتأويلي المتطرف الذي حوّل كل جنس أدبي إلى (كتابة)[4].

---

(1) ينظر حدود التأويل: 96، والقارئ في الحكاية: 75 - 83.

(2) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل ؟ سلطة الجماعة المفسرة، فش، ترجمة أحمد الشيمي: 249- 256.

(3) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل ؟: 155 - 170.

(4) ينظر النص الغائب،تجليات في الشعر العربي،محمد عزام: 13، دليل الناقد الأدبي: 172.

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 ــ بحسب نيتشه ــ، 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 – 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 ـــ 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
وبين 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 ـــ33، 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.

إلى تقنية أطلقت عليها الشعرية، وإن كان هناك من جمع بين الأسلوبية التي تبحث عن أساليب القول والتركيز على المنحى الإبداعي من خلال المنشئ، والأدبية التي تبحث عن الخصائص النوعية لمادة الأدب التي تسوغ شرعية فنه ـ الأدب ـــ تحت عباءة الشعرية التي تمثل اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العمليات التي يفهم بها أدبية النصوص، فإنّ الشعرية تغدو الوسيلة التقنية التي افتقدتها إلى حد ما الأدبية في منحاها التطبيقي[1].

ويمكن عدّ طبيعة الشعري في حالة الانحراف والانزياح الذي على ضوئه لا تحافظ المفردات على مرجعيتها المعجمية أو الصرفية، إنما تعمل على النفور من مرجعيتها التي تعدها قيدا يعوق مهمتها الشعرية، وبذلك نواجه الإرهاصات الأولى لضرورة الفصل بين ذلك الترابط التعسفي بين الدال والمدلول[2] الذي أساسه دوسوسيري، من خلال اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وتوظيفه لها على أساس لغة أو لسان مبتعدا عن الكلام، الذي يمثل الفردية والانزياح الذي انطلقت منه الأسلوبية والتداولية بمعية الشعرية التي أفادت من مسار البناء اللغوي الذي تجلى في الفكر الدسوسيري في محوري التأليف والاختيار الذي طوره ياكبسون من خلال تحويله إلى مسار الكلام، مجسدا وظائف لغوية ترتبط الشعرية بها من خلال البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العادية، ودورها المركزي لإسقاط محور الاختيار على محور التأليف مكونا خاصية التوازي والاختلاف، ناقلا النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية في سياق مبدأ التعارض الثنائي بين العناصر، منتجا فضاء من الإيحاءات التي تحمل توترا يتفاعل معه المتلقي[3].

وبذلك فقد عملت الشعرية على تجاوز الشعر إلى فنون الأدب الأخر متجلية في شعرية الحكي والقص والصورة..الخ، متطورة إلى شعرية منفتحة عند جيرار جينيت متبلورة في مفهوم التعالي الذي يشكل تحديدا للموضوع الخاص للشعرية؛ ولكون أن أي نظام نقد أدبي للعمل الإبداعي لا يعالج الحقيقة الواقعية ولا أدبية النص الأدبي، إنما يتبلور صناعة العمل الفني من خلال التحايث والمتحايثة التي تتطلب عددا كبيرا من المعطيات المتعالية على النقد تنتمي إلى اللسانيات، والأسلوبيات والسيميولوجية، وتحليل الخطابات، والنطق، والسردي[4]، ولكن ثمة حقيقة شكلت مركزا أو بؤرة ربطت عند ياكبسون الشعرية ببلاغة النص ولاسيما في فنون الكناية والاستعارة، المتجسدة في محوري التأليف والاختيار اللذين يفرزان الجانب

---

(1) ينظر نظرية المصطلح النقدي: 267 – 271.
(2) ينظر المصدر نفسه: 273.
(3) ينظر نظرية المصطلح النقدي: 274، وبؤس البنيوية: 74 - 75، وقضايا الشعرية، ياكبسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز: 33.
(4) جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتاليبي: 25 - 26.

الاستعماري من خلال هيمنة المحور الاختياري، والجانب الكنائي من خلال محور التأليف أو التجاور، التي من خلال هذه المحاور وجدت الاستعارة في الشعرية نفسها في حدود دلالة الكلمة وبوصفها لعبة لغوية قائمة على مجرد استبدال دلالة الكلمات أو اللفظة الواحدة التي بصمتها بالتكرار، وعدم الابتكار، ونزعتها الغائية، والتزينية، والإقناعية التي قدمتها المدونات البلاغية في الموروث الغربي والعربي القديم، وسلبية الاشتغال الشعري على أساس هذه الفكرة التي أخضعت الوظيفة الشعرية في البلاغة الاستعارية، والمجازية، والكنائية بقيود دلالة الكلمة التي رفضتها ما بعد الشعرية وقد اشتغلت على أساس كون الأدب أو الشعر هو استعمال للخطاب لا للنص.

إنّ المشروع الكتابي نقل الاستعارة والمجاز من دلالة الكلمة إلى علم دلالة الجملة العاملة على توظيف عمل الإسناد على صعيد الجملة بكاملها، مكونة توترا شعريا جديدا لا يتأسس حصول التوتر فيه بين مفردتين إنما يكون التوتر بين تأويلين متعارضين للقول، وإن الصراع التأويلي بين التأويلات هو الذي يغذي الاستعارة من خلال مناورة الخطاب مما أدى إلى أن تكون الاستعارة في خطاب ما بعد الشعرية، خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا[1]، وتوليدا مستمرا لامتناهيا يرتبط بتداولية الاستعارة التي نقلت الاستعارة أو الشعرية النصية من فكرة القاموسية المعجمية إلى موسوعية المتلقي أو المؤول ودوره في إنتاج الدلالات، محدثة استعارة مفتوحة تتجلى في عملية توليد الدلالة التي يصعب تحديد انتهائها.

ولكون التأويل الاستعاري يتوقف على السياق التداولي مما أوجد حالات يجد المؤول فيه نفسه موجها عبر استعارات أو أكثر نحو قراءة تمثيلية تتجه نحو التأويل الرمزي، وبذلك أن لا محدودية التأويل الاستعاري تحايث مع القراءة الرمزية متحولا مابعد الشعرية من الاستعارة إلى التأويل الرمزي[2]، الذي على إثره حاول ريكور أن يحذر من عقلنة الرموز، إذ إن عقلنة الرموز تؤدي إلى توليد أساطير دوجماطيقية مطالبا بضرورة العودة إلى درامية الرمز وغموضه الموحي، محاولا ربط الفكر التأويلي بالرمز والرمز بالاستعارة[*] منطلقا من أن عملية التفكير التأويلي تبدأ من

---

(1) ينظر نظرية التأويل، بول ريكور، سعيد الغانمي: 86 - 94.

(2) ينظر السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصمعي: 257 - 306.

(*) لكي يؤكد ريكور الطابع اللغوي والبنية المجازية للرمز فقد عد نظرية الاستعارة بوصفها بنية أو تحليلا تمهيديا يفضي إلى نظرية الرمز، وان العلاقة بين الاستعارة والرمز في كون الاستعارة تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز وما يبقى في الرمز هو دمج شيء بآخر ودمجنا بالأشياء والتجارب اللانهائي بين العناصر يتم توضيحه في توتر المنطوق الاستعاري، أما علاقة الرمز مع الاستعارة فالاستعارة ليست سوى أجراء لغوي قائم على الإسناد يختزن في داخله قوة رمزية، ويظل الرمز ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه

الرمز ذاته في عملية استبطان معنى الرمز الذي يجعل التفكير في حالة حركة مستمرة دون أن يفترض وجود معنى خفيا سلفا معطى في الرمز ودون أن نتورط في شبه معرفة هي أسطورة دوجماطيقية[1].

هكذا ينطوي الرمز عند التأويليين في داخله على بنية لعبية، فالتلاعب الموجود بين الرمز وشكله الحسي هو الذي يحقق بنيته المجازية التي تجعله حاضرا أمام الوعي وغير مستنفد في ذات الوقت في الإدراك المباشر للوعي؛ إنه يقوم على تفاعل متبادل بين الإظهار والإخفاء، وبذلك فإن العمل الفني لديه عدم القابلية على الاستبدال، ولا يكون حاملا لمعنى يمكن نقله إلى حامل آخر، وعليه فإن ماهية الرمز تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية، فالرمز يحفظ معناه في باطنه[2]، وبذلك تكون المقاربة التأويلية تفكيرا رمزيا ينطوي على صيرورة جدلية تنطلق من فكرة تأويلية تتماهى مع الخيال، واللاتحديد، واللانهائية، واللاعقلانية مبتعدة عن الثبات، والنهاية، والتحديد، والعقل الذي أغرى الفكر التفكيكي في تشكيل بلاغة تفكيكية تتجاوز الانفتاح التأويلي إلى انتهاك وإلغاء النموذج أو الهوية الشعرية محدثة نوعا من الأخصاء أو خصي البلاغة الرمزية من خلال فكرة الحضور، والغياب، واللعب الحر بالكلمات والاختلاف، والأثر، والأرجاء المستمر للمعنى والدلالة، مشكلة البلاغة التفكيكية نمطا من الأخطاء التي تزدهر من خلالها أبهامية لا نهائية لا يمكن تشخيصها ولكن يمكن ملاحظة آثارها [3].

بذلك فإن البلاغة أو الرمز ليس مظهرا مختلفا عن الكلام بل يمكن القول إنه يدخل في نزاع وتوليد مستمر من حالات عدم قابلية البت أو إساءة قراءة، أو مأزق منطقي ملازم للنص أو الكتابة التفكيكية [4]، ومما تقدم يمكن القول إن منطلقات ما بعد الشعرية التي شكلت إجرائية إساءة القراءة تتبلور في اللعب، والصدفة، والفوضى، والصيرورة والتجاوز، والأداء والحدث، والتفكيك، والغياب، والتبعثر، والتناص، والبلاغة الجملية، والمزج والامتزاج، الخيال و اللاتحديد، واللانهائية،

اللا- دلالي، وإن الرمز مقيد بطريقة لا تتقيد بها الاستعارة فا للرمز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة للقوة أما الاستعارة فليست سوى السطوح اللغوية للرموز وهي تدين في قوتها على الربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين، وبذلك فإن الاستعارة تحصل في عالم اللوغوس والرمز يتردد على الخط الفاصل بين الحياة واللوغوس ينظر نظرية التأويل، 113 - 114.

(1) ينظر تجلي الجميل، غادامير، ترجمة سعيد توفيق: 67– 122، و جادامير مفهوم الوعي الجمالي، ماهر عبد المحسن: 228 - 232، و نظرية التأويل: 83 - 116

(2) ينظر المصدر نفسه: 120 - 122، و جادامير مفهوم الوعي الجمالي: 232.

(3) ينظر التفكيكية بين النظرية والتطبيق، كريستوفر نورس، ترجمة عبد الجليل جواد: 170 – 171.

(4) ينظر التفكيكية دارسة نقدية، بييرف. زيما، ترجمة أسامه الحاج: 119.

واللاعقلانية وتبتعد عن الثبات والنهاية، والتحديد، والعقل، وتعمل على أخصاء البلاغة وتفكيكها.

ففي قصيدة (نشيد سومريٌ) للشاعر محمد صابر عبيد يتجلى الفعل الأخصائي والتفكيكي للغة الشعرية، إذ إن تجاوز البلاغة أو الشعرية القديمة في هذا النص الكتابي ليشكل ما بعدية شعرية تهجر انتهاكية، وانحرافية التركيب في جانبه التأليفي والاختياري الذي يمكن تلمّسه في بلاغة العنوان وتعاليه المتجلي، بوصفه هوية تعمل على ترسيخ الانسجام والتناغم الذي سوف تُمارس عليه من خلال إستراتيجية بلاغة الجملة وانفتاحها على التأويلية الرمزية التي تحاول أن تتجاوز هوية العنوان (نشيد سومريٌ) بوصفه دلالة قارية، إذ إن العنوان يتشظى ويتناص في وجودية دلالية وبلاغية ترسخ الحضور والغياب أو العدم، فالحضور يبعده في هذا النص عن الغياب في كون أن النشيد السومري يحمل أثرا يجسد فعل التقويض الدائم من خلال الفوضى والاختلاف، والإرجاء الذي يجسده المتن المختزل لنص ودلالة العنوان (نشيد سومريّ).

إذ إن هذه الجملة أو ثريا العنوان أفصحت عن الانتهاك الدلالي الذي ترسخ في نموذج متعالٍ لعنوان هذه المجموعة، مشكلا (نشيد سومريّ) دالة توازي دالة عنوان المجموعة (أناشيد الحب)، كاشفا ـ عنوان القصيدة ــ عن التحولات والتهجين والتشويه الذي مر به الدال الذي انقطع عن المرجعيات التراثية والأسطورية والتصورات التقديسية للقديم، في سياق حركة العدم أو التعديم المستمرة لتعويم العنوان في فضاء يرشفه على أساس دالة السومري في هذا النص، اشتغلت على حاسة السمع من خلال تيمة أو رمزية (النشيد) الذي قوض مدلولية النشيد وقاريته المعجمية وفتح حقله الدلالي على إستراتيجية تفكيكية اقترحت دالة أخرى، ترجئ معنى النشيد لتقدم فضاء بلاغيا أيقونيا يحاكي طقوسا وعبادات سومرية متحولا بها الحب إلى طقوس إيروسية تجسد قيما تستحضر فعل الموت والحياة أو الحضور والعدم.

إن تعويم كلمة النشيد وتعاضدها الدلالي بالطقوس السومرية مثلت تحقيقا فعليا لحضور الأساطير السومرية وطقوسها التقديسية، وما تحمله من معاني التطهير الروحي والجسدي والخصوبة والنماء التي تجلت في فرضية التحديد والتحيين لدال النشيد على هيئة طقس عبادة سومرية، ولكن الامتزاج والتمازج بين مدلولية الحقيقة الأسطورية والتقديسية والخيال الشعري مارس سلطته في انفتاح دال السومري على قطعة أو كسرة رمزية، تستبطن اللاعقلانية العاملة على فلسفة الموقف أو الوجود الناقص الذي يحاول الشاعر من خلال لعبته النصية والشعرية البحث عن الكسرة

الأخرى(*)، التي تشتغل على الهامش أو النصف الثاني الغائب/الحاضر، لذلك فإن بلاغة النص (القصيدة) بوصفه جملة استعارية كبيرة تحاكي كينونة (أنا) الشاعر التي تشظت إلى عوالم ارتبطت بالهامش والعدم والتعديم الذي أغواه حضور الأخر (الحبيب) بوصفه آخر مغايرا أو جحيما حسب سارتر، الآخر الغائب المتحول إلى عدم أو موضوع وجودي للكينونة التي تحاول تكملة النقص والالتحام بالآخر الذي تداعى بوصفه دالة كبرى ونواة، حاول الشاعر الانفلات والابتعاد عنها لكي يحافظ عن نقائه و براءة حضوره الشعري المتطّعم بالعدمية المؤجلة والمتعلق على الحضور التعديمي المختزل للحياة الجديدة والمكملة لكينونة النقص.

ولعل إستراتيجية الإهداء إلى تفاحتي البنفسجية آمنة (إلى تفاحتي البنفسجية أمنة) تختزل في باطنها انزياحا دلاليا يتبلور حول الانتقال والانفصال والغربة الوجودية التي سببتها حواء، من خلال التشاكل الدالي والرمزي بين خروج آدم (عليه السلام) من الجنة والفردوس، وعنصر التملك والنرجسية التي حاول الشاعر في سياقها أن يضبط فوضى الدالة (أمنة) بوصفها تفاحتي ومكملة النقص الوجودي للكينونة الدائمة التجدد والتشكل في قوله:

براءةٌ تخزنُ في فيءِ الندى
حزناً إلهيّاً شهيا،
وغموضٌ يسرقُ النجمَ المطرّز بالجنون وبالظنونِ
وبالأماني المستحمةِ في السفر(1).

إنّ الإيحاء البلاغي الذي يوتّر صراع التأويلات المتناقضة بوساطة استعمال النص وتداوله لعبارة (براءةٌ تخزنُ في فيء الندى، حزنا إلهيّا شهيا،) يقوم على أساس كتابة أو لحظة وجودية تمليها المرأة على الرجل، فقرينة الخطأ والنقص الذي جعل من هذه العبارة علامة مكتوبة تفيد التواصل والتوصل والحضور، مخفية الغياب الدائم لكينونة المحب أو الكسرة الرمزية الأخرى الواقعية، إذ تتحول كل ممارسة الكتابة وعلامة العبارة الموصلة إلى المرأة خطأ دائما ونقصا مستمرا(2)،

(*) يوضح غادامير نوع الدلالة التي يقدمها الفن والرمز من خلال قصة الحب التي يرويها أفلاطون في مأدبته عن طبيعة الحب إذ يخبرنا أن كل الكائنات في الأصل كانت مخلوقات كروية الشكل ولكن الآلهة قد قسمتها على نصفين لسوء سلوكها ومنذ ذلك الحين فإن كل نصف وهو ما كان ينتمي في الأصل إلى موجود حي كامل يحاول أن يصبح كلا صحيحا مرة أخرى، وهكذا فإن كل فرد يكون بمثابة كسرة أو علامة للإنسان. ينظر تجلي الجميل: 114، وينظر المأدبة، فلسفة الحب، أفلاطون، ترجمة وليم الميري،: 42 - 46.

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.
(2) أرشيف النص: 155 – 161.

فالبراءة نقص دائما يستحضر غيابا يتكئ على هوامش الحياة التي أفقدت كل شيء براءته وبكارته الانطولوجية والوجودية الأولى، فعنصر الخلق والبراءة البدائي مختزنا في لحظة الوجود والعدم التي يستحضرها الندى في كونه برزخا بين الموت، والحياة، والسكون، والليل، والنهار.

إنها ديمومة مستمرة من لعبة الحياة والموت، ولعل البراءة التي تفجرها بلاغة النص مارست من خلالها سلطة الأنا وكينونة الشاعر وقصديته التي تأرشفت بوصفها براءة رقيقة وتلقائية وجميلة، مخزونة في أرق فضاء ومكان في (فيء الندى) مسجلة حضورا نقيا وجميلا، يكشفه الحزن الإلهي الذي يستحضر طقوسا تعبدية تخشع لها القلوب والنفوس والروح مكشوفة ومفضوحة في عيون العاشق، متحولة دالة البراءة والحزن في الإستراتيجية النصية إلى ضبابية وغموض يسرق النجم (وغموضٌ يسرقُ النجم المطرّز بالجنون وبالظنون، وبالأماني المستحمةِ في السفرْ.)، تبعث تداولية المتلقي وموسوعيته في كلمة النجم تشكيلا دلاليا يشي بدلالة البعث[1]، معلقا ومرجئا معنى النجم في المعنى القاموسي المعجمي والعلمي (الفلك) ممثلا هذا البعد البعثي، والإحيائي عبورا من العدم إلى الوجود الذي يلغي مركزية دلالة النجم وقد استحضرت الغموض الذي أربك وانتهك القداسة القديمة لوظيفة ودور النجم أو النجمة عشتار أو افروديت أو فينوس إله الحب.

فالسرقة هي النقص والبحث عن الكمال من خلال العشق والحب، فبنية الجملة التي تعاضدها لعبة الحب والجنون والظنون أي اللاعقلانية ترسخ فعلا إيروسيا يحطم الأشياء ويتجاوز اللوغوس العقل وتنظيم الأشياء، مستدعيا فعلا جديدا يرسخ فكرة النقص أو الخطأ الدائم الذي تشكله عبارة (الأماني المستحمة في السفر)، فالانزياح البلاغي الذي تقدمه هذه العلامة الكتابية يتحاور مع سريالية بلاغية تتجاوز منطقية البلاغة القديمة، محولة فعل النقص الدائم (الأماني) إلى فعل متموج غير مستقر ينعتق عن ماهيته بصورة مستمرة ودائمة، فالسفر تغيير وصيرورة غير متشكلة محكومة بتجربة العشق القائم على الخطأ والنقص الذي تورط به الشاعر من خلال ضرورة السقوط الأصلي الذي يزيحه ويكشف جزئية هذا النقص المتخيل الفضاء للوجه في قوله:

وجهٌ بريءٌ غامضٌ..
يشعلُ في الليل النهارَ
ويحطّ الشمس في جيب القمرْ.
وجهٌ يذرّ الرملَ في وجهِ المطرْ
يصطفي وجهي المدججَ بالخطايا

---

(1) ينظر الرموز: 378.

يملأ الجزرَ الفقيرةَ فيه... بالأحلام والصبيةِ
والعشق الخرافيِّ الخفيّ
يخطو كعشبٍ أخضرٍ.. في صمته النائي وحكمته الجموح[1]

إنّ التمزيق الدائم لنسيج المعقول والدخول في شعرية اللامعقول وما بعد الشعرية ترسخ الخطأ والنقص الدائم الذي أكمله حضور الوجه الذي أزاح الغياب، والذي كان يشكل فيما سبق إرباكا وغموضا، إذ إن جزئية الوجه تمثل الوجود الحاضر الدائم، فالقصدية الظاهراتية التي شكلت حضورا دائما للنقص أو الخطأ من خلال سمو أو حضور الآخر، فالتجديد الدلالي للدال (البراءة) وحضورها بوصفها الغامض تستبطن نقيضها المدنس الذي مارس دورا تعديميا اشتغلت على ضوئه البراءة في حدود درجة صفر ألغت وهدمت القيم الجمالية والأخلاقية، فنسبية الغموض تجسد عدمية وعدما شكل جمالا مطلقا لا يمكن أن يتقنن في حدود ورسوم الأيقونة الكتابية والعلامة الدلالية،

فالبراءة تمثل حافزا جديدا بالنسبة لكينونة العاشق الذي كشف وعرّى نقصه وعدمه في العشق الذي تسرب إليها، فارضا إرادته وجبروته وقوته عليه حتى أنه أخضع كل شيء لسلطته متحديا القوانين الكونية، فبحضور الذات الأخرى عملت على انغلاق كينونة العاشق في فضاء كوني جديد عرى الحقائق الكونية التي عملت على تغييب جماليات الكون وقداسته، من خلال أيقونة الوجه العامل على نسيان وتغيب الشمس والليل ووجه المطر، مشكلا الوجه بعدا جديدا مارس سلطة عزلت قدرة المطر وسخريته من الرمل، مفرغا هذه القدرة والسخرية من فعلها الذي حوله إلى قدرة جديدة حاضرة لا تقبل الترجيح والحسم، في سياق شرعنتها للمظهر أو الوجه المتجاوز لكل القدرات والقوى والوصف.

إنّ إستراتيجية حضور الغياب والعدم أو العشق تشكل تجربة تكملة النقص والخطأ التي تتجسد في هاجس الاجتياح الذي غيب حضور الكينونة العاشقة، لكي يرسخ هوية متغيرة تضعها في سلسلة كاملة من الاختلاف المرجئ وتكملة النقص الدائم، الذي كان ينتاب الكينونة من خلال ملئها للجزر والعواطف التي أعادت اكتشافها وتحليقها في فضاء الأحلام الصبية أو الصبيانية والخرافة والصمت، إذ تنغلق كينونة العاشق على تلقائية وبراءة وجودية تعمل بوصفها وحدة كلية تستحضر الآخر المحبوب من داخل الذات نفسها إلى الذات نفسها، لتعيش تجربة التموند وأرشفة الآخر بوصفه منقوشا في داخل الكينونة التي تعمل على تجاوز نقصها الدائم الذي تناسخ وأظهر لما هو محجوب بالكينونة إلى اللاتحجب في قوله:

وجهٌ تسلّل في مساماتي

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.

وألقى القبض في وَلَهٍ على دقات قلبي
حلّ في عينيّ نوراً..
في دمي عطراً..
وفي جسدي حقولاً من بنفسجْ
فأحال الهيكل المغرورَ في رأسي إلى طفلٍ...
يفتّشُ في الدموع عن الحليبِ
وفي البعيدِ عن القريبِ
وفي الأساطير الخفيةِ عن عرائسَ حالمةْ[1]

إن سيرورة الانتماء الدائم لكينونة الآخر أو الغائب تسللت بخفية لكي تلازم الآخر المحبوب (الذات) على النحو الذي يصبح به المحبوب أو الغياب حضورا دائما بوصفه كلي الاتحاد من خلال الفوضى، والتبعثر، والتشتت التي تعيشها كينونة العاشق بفعل نرجسية التملك الذي ظهر أثره من خلال تغليب الأثر النصي، والاختلاف الدائم على انطولوجية الذات ووجودها بما يحمله الدال الأنثوي من تجانس يغري المحبوب متجليا بحضور إيروسي يربك التجانس والاستقرار من خلال دقات القلب، وهاجس الانحلال، والذوبان، والانصهار الكامل في الجسد ومعماريته المحتفظة بخرائط وفجوات تشبع متعة ولذة الاشتياق، والاتحاد الذي على أثره تتغير الأدوار متجاوزة دور الانفصال إلى التوحد بين العين والنور، والدم والعطر، والغرور والطفولة المتعطشة إلى الأنانية اللعوب، وحنان ودفء الآخر ومكبوتات أحلام الطفولة واشتياقها إلى القرب والدفء التي تحولت إلى هاجس يقظة دائمة تتناسخ فيها روح الحبيب في فضاء من المتعة واللذة في قوله:

وجهٌ تقمّصني..
فرقّتْ في الضحى روحي
وأيقظني على فجرٍ جديدٍ
من عسل[2]

إن حضور الآخر وتقمّصه والذوبان والانصهار للكينونة الوجودية في المعشوق، والمحاولة الدائمة في البحث عن التكامل والابتعاد عن الخطأ والنقص شرعنته حقيقة وجود الأخر القائم على أساس وجودية عاطفية، تتجاوز ماهية الحضور لكي تغيب في روح الآخر الذي يشكل مملكة تؤسس كينونة جديدة تتجاوز عدميتها ونقصها لتمثل فجرا وولادة جديدة تقر بمسماها الجديد ومولودها، في كونه عسلاً يفشي بدلالات فوضوية وعبثية تتبلور في فعل الحب والعشق واللذة والزواج

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 48.

وشهر العسل والجسد الشهواني بين العاشقين، محدثا الاتصال الأصلي كما في الأسطورة الأفلاطونية ولحظة حضور الكينونة الواحدة في لوغوس العشق.

لاشكّ في أنّ ما بعد الشعرية في هذا النص تجاوزت الانحراف والانتهاك والجنون النصي لكي ترسّخ استعارة الجملة وخطابية الكتابة التي عملت على تداول الاستعارة في فعل التأويل الرمزي المتحول إلى بلاغة تفكيكية، تتجاوز الانفتاح التأويلي إلى انتهاك وإلغاء النموذج والهوية الشعرية محدثة نوعا من إخصاء البلاغة الرمزية في فن الحضور والغياب، واللعب الحر بالكلمات والاختلاف، والأثر، والإرجاء المستمر للمعنى والدلالة التي كانت حاضرة في هذا النص الصابري المشكل نشيدا سومريا، وقد اتخذ من العشق فعل الكينونة الذي تجاوز النقص والخطأ في سياق حضور الآخر المحبوب الذي انتهى إلى العشق الايروسي واتحاد الأجساد كما في الأسطورة الأفلاطونية والعودة إلى الأصل أو السقوط الأصلي.

المبحث الثالث

ما بعد اللغة

إنّ ما يميز كل عصر من العصور الزمانية نمط لغته الخاصة التي قسمها الفلاسفة والباحثون على الشعرية، والبطولية، والشعبية، التي قابلها نورثروب فراي بالهيروغليفي، والكهنونة، والشعبي، فالهيروغليفي هي اللغة الشعرية التي كانت سائدة قبل أفلاطون إذ تكون اللغة قائمة بها على أساس الاتحاد والتمازج بين الذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، والقوة السحرية للكلمة والألفاظ، والكلمات بها تكون

ملموسة وتنبؤية، وتعبيرها استعاري، وقد حدث بها تجاوز مع أفلاطون متحولة إلى طور يتميز بكونها كهنوتية.

في هذا الطور تصبح اللغة فردية تعبر عن الأفكار الداخلية والخواطر الذاتية، ويتبلور الذات والموضوع على أساس التميز والانفصال باستمرار، ويبرز التأمل، وتصبح العملية العقلية أكثر تجريدا، متطورة من الاستعارة إلى الكناية، متجاوزة اللغة جوهرها الشعري إلى الخطاب الجدلي في هذا الطور، حيث أصبح نموذجا ثابتا محافظا على هيمنته إلى القرون الوسطى وبدايات عصر النهضة، إذ بدأت اللغة في هذا العصر تتحول من الطور الكهنوتي إلى الطور الشعبي أو الوصفي للغة الذي أحدث انفصالا واضحا بين الذات والموضوع، معرضة فيها الذات نفسها لتجربة حسية متأثرة بالعالم الموضوعي[1].

ولا يذهب غادامير بعيدا في رؤيته الفلسفية التي وجدت أن القدرة الحميمة بين الكلمة والشيء في طورها الهيروغليفي شرعت الفلسفة الإغريقية على تقويضها بفكرة تصور الكلمة ما هي الا أسم فقط لا تمثل وجودا حقيقيا للشيء، وبالمنطقية الفلسفية الإغريقية اخترق السؤال الفلسفي منطقة الأسم أو الكلمة التي فرضت سلطتها عليه بلا منازع لمدة طويلة من الزمن، إذ تبلور في التفكير الفلسفي لحظة متنافرة ومتناقضة بين الإيمان بالكلمة والشك فيها، التي على أثرها تغير دور الكلمة أو اللفظة من حضورها أو وجودها للشيء إلى استبدالها به، كاشفا عن علاقات جديدة تمنطق هذا الفكرة الاستبدالية للشيء في الفكر الفلسفي اليوناني في كون الكلمة تكوّن علاقة تشابه تشير إلى صفات طبق الأصل للشيء، وعلاقة محاكاة تجسد وجودا أو عرضا للشيء، وهناك علاقة اتخذت من وسيطة اللوغوس (العقل) الذي انطوي على علاقة الكلمة باللوغوس، وهو يمثل أساسا واصلا ينظم علاقة الكلمة، التي وجدت في اللوغوس ليس فقط دوره مجرد لإظهار الوجود، وإنما عمل على وضع الوجود دائما في علاقة، وتعزو إليه شيئا ما، عاملا على الابتعاد بالحقيقة عن منطقة الكلمة إلى منطقة عمله الذي يمارس دور الحامل له، محدثا ضرورة فكرية جديدة تضع الوجود المعبر عنه باللغة في منطقة ثانوية ترتبط بنظام وبناء شبكة من العلاقات ينضمها اللوغوس الذي يفصل الشيء ويؤوله، وهكذا يعمل اللوغوس على تحويل الكلمة إلى علامة تتماهى مع علامات أخرى في نظام العلاقات اللوغوسية مثل علامة العدد ورموزه، محددا دور العلامة اللغوية في الإشارة إلى وجود محدود جدا ومعروف سلفا، محققا دورا جديدا للغة والكلمة يرتبط بفاعليتها التواصلية والأداتية.

---

(1) ينظر المدونة الكبرى، الكتاب المقدس والأدب، نورثروب فراي، ترجمة سعيد الغانمي: 53 ــ 55.

ولكن المسار التواصلي والاداتي للفظة تغير في الفكر الديني والفلسفة المسيحية التي قدمت رؤية جديدة عن تجسد وتجسيد الكلمة أو اللغة من خلال الوظيفة الوسيطة بين تناهي العقل الإنساني، واللاتناهي الإلهي، محدثة فهما جديدا للكلمة بوصفها علامة أو رمزا يكمن في باطنه الحقيقة الإلهية.

ومن الجلي أن يحدث إقصاءً لماهيتها ووظيفتها بوصفها علامة مادية بعد أن أخضعت ذاتيا اللغة برموز صناعية وتقنية محدودة بلا لبس في القرن الثامن عشر والقرن العشرين، إذ عُقلنت اللغة في مثالية تطبق على ما هو قابل للمعرفة، إي الوجود بوصفه شيئا متاحا موضوعيا بشكل مطلق، وبذلك تحولت اللغة واللفظة إلى لغة واصفة ولفظة واصفة متجسدة في عملية تطور المصطلحات العلمية، فالمصطلح التقني في الأساس كلمة تكون ذات معنى أحادي، وتدل على مفهوم محدد في الوقت نفسه، مجسدة فعلا تقنيا مصطنعا محددا لا ينفتح على معاني واسعة كما في المعنى الحي والكلام الذي يكون له نطاق معين من التنوع، فضلا على أن المصطلح التقني أصبح متحجرا ويُظهر فعلا عنيفا يمارس ضد اللغة، وبذلك يكون ضد منطق وروح اللغة الحية، وأن كان يحقق العالمية[1].

ولعل العلاقة الجدلية الحميمية بين اللغة والفكر، أو الانفصال بين اللغة والفكرة، ترسخت في رؤية جديدة أنطلقت من الوجود في الفلسفة الهيدغرية متجلية في كون اللغة بيت الوجود، إذ بعد أن شرح وحلل هيدغر عناصر الكينونة التي أحالتنا إلى أن نفهم العنصر الأصيل فيها (الكائن)، فإن العملية أو الوسيلة الوحيد لفك رموز الكائن هي اللغة [2]، واللغة هنا ليست " أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليعطي للعالم معنى أو يعبر عن فهمه الذاتي للأشياء، اللغة تعبر عن المعنوية والمعاني القائمة بالفعل بين الأشياء، إن الإنسان لا يستعمل اللغة بل اللغة هي التي تتكلم من خلال العالم الذي ينفتح للإنسان من خلال اللغة "[3]، وأنها لا تقتصر "على العلاقة بين الشيء (الموجود) والكلمة، بل تزيد عليه أن الكلمة هي التي تساعد الشيء على الوجود وتحفظه. إنها هي التي تجعل الشيء شيئا وما وصفناه بالعلاقة بينهما هو في الحقيقة أقرب إلى التمكين، فالكلمة هي التي تمكن الموجود من الوجود وتكفله له "[4]، والتكفل يتجسد في ماهية اللغة وقدرتها على الإنارة والانكشاف والظهور.

إن " ماهية اللغة القول، والقول في اشتقاقه الأصلي من اللغات الهندو- أوربية يعني الإشارة والدلالة وهو يعني كذلك الإظهار، والإظهار مرتبط بإنارة الوجود التي

---

(1) ينظر الحقيقة والمنهج: 530 ـــ 570.
(2) ينظر المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ترجمة عمر مهيبل : 13.
(3) إشكاليات القراءة واليآت التأويل، نصر حامد أبو زيد: 32.
(4) نداء الحقيقة: 212.

تحرر وتعطي وتمنع وتخفي العالم "[1]، إذ إن اللغة هي التي تحمل التفاعل بين جهات العالم وأشيائها وهذا التفاعل يحدث القرب، والقرب والقول أسلوب إظهار، أي أسلوب كينونة اللغة وإحضارها للموجودات من التحجب إلى النور تلك هي ماهيتها، فالتفاعل الذي يتم به القرب والإظهار والإحضار على أثره يكون الوجود، وبذلك لا تكون اللغة شيئا تربطنا به فحسب، بل هي سيدة العلاقات، هي محرك العالم وكاشفة الوجود، هي التي تعطي وتمنح وتحمي وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها ويحرسه ويرعاه[2]، ويكمن في" اللغة بيت الوجود أي المكان الذي تتجلى فيه الإنارة تجليا أصيلا "[3]، ولكن البيت الوجود الذي جسدته اللغة تحول إلى علاقات اعتباطية بين الدال والمدلول في اللسانيات السويسرية، متحولا إلى علاقة من المراوغة والمتعة واللذة بين الدال والمدلول في كون سيرورة الدال تشير إلى مدلول الذي يتحول إلى دال لامتناهٍ من خلال الأرجاء، واللعب الحر، والاختلاف [4].

ويمكن عد الاخصاء وخصي الدال التفكيكي بداية التحول إلى سياق تداولي وفعل كلامي يحدد سيرورة الدال من خلال موسوعية المتلقي والحصيلة المعرفية التداولية لكوامن العلامة اللغوية المتركبة من الدال والمدلول والمرجع، التي على إثرها يتحول كل الوجود أو الأشياء إلى رموز، وأيقونات، وإشارات ثاوية في الغابة الرمزية التي تبتعد عن الدغل المعجمي متجاوزة لانهائية الدال من خلال غائية أو براجماتية الاستعمال اللغوي وتداوله[5]، محدثة انطولوجية لغوية تداولية تعتمد على الجماعة المفسرة التي تجاوزت الانفصال بين اللغة الأدبية والعادية لكي تكون سلطة المتلقي الذي يصنع اللغة أو النص عند فش[6].

وإن المتابع للغة الشعر ولاسيما الشعر الحديث والمعاصر يجد أن لغة ما بعد الحداثة تحاورت مع فنون، وأجناس وفلسفات عملت على تطوير اللغة الشعرية إلى ما بعد اللغة المتجلية في حالة من التنافر، واللاتناسق، واللاتكامل، واللانمو، والقبح، والإنقطاع[7]، والإبهام، والغموض، والتفجير اللغوي، وانخفاض المستوى النحوي،

---

(1) المصدر نفسه :215.
(2) المصدر نفسه: 216-217.
(3) ينظر المصدر نفسه: 199.
(4) ينظر الخروج من التيه، 149 – 160.
(5) ينظر السيميائية وفلسفة اللغة: 313 - 355، والعقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، سعيد الغانمي : 201 - 203، والنص والسياق، فان دايك، ترجمة عبد القادر فيني: 57 - 59.
(6) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل؟، فش : 117 – 265.
(7) ينظر في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق: 24.

والبياض، والفراغ، والفجوة[1] واستخدام اللغة اليومية، والعبارات الشعبية[2] والدرامية، والسردية، والروائية، والقصصية، والفنون الأخرى[3].

وتتجلى ما بعد اللغة مما تقدم من خلال تداخلها مع الأجناس الأخرى التي أبعدتها عن الذاتية والعاطفية والجمالية إلى لغة درامية، وسردية، وقصصية، وموضوعية، انفتحت على إستراتيجية الأرجاء، واللعب الحر بالعبارات في الفكر التفكيكي متطورة إلى سياقية تداولية تبحث عن فكرة اللا تناسق، واللا تكامل، واللانمو، والانقطاع، والفراغات، والفجوات.

ففي قصيدة (صدى) تتجلى ما بعد اللغة في المتن الصابري في قوله:

صاحتْ أذني
رفّ خيالٌ.. في ذهني..
أتُرى خيراً !! شراً !! وهماً !!
دققتُ مليّا، حاولتُ،
ولكن لم أمسك شيئا..ف..نـ..ه.. ضـ..ت..[4]

إن الاستبصار في هذا النص أو الأنعتاق اللاعقلاني يعكس نوازع فطرية تقوم على أساس تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من خلال تفريغ اللغة من أبعادها ومعانيها[5]، لتكون بعدا وجوديا قلقا يتصنع الوهم من خلال ضدية الشر والخير، وقد تمثل في الهلوسة وعدم القدرة على الحركة التي كشفها التقطيع الصوتي لكلمة (فنهضت) التي تمثل اتجاها يمكن أن نتلمسه في نصوص كثيرة لصابر المتحاورة مع الطريقة الدادائية، التي قامت على فوضى اللفظة واللغة وتحطيمها ورفض أنساقها[6]، أنساقها[6]، في كونها تبعث إيقاعا بصريا يتوازى مع حالة التشتت والتبعثر التي تمثل تمثل حالة الهلوسة والضياع التي أثثت لجو من عدم القدرة والحركة، في كون تقطيع النهوض يكشف عن أيقونة تصور النهوض العسير للأنا الشاعرة التي لم تكتفِ بالإيقاع البصري للكشف عن القلق الوجودي الذي ينتابها، إنما نجدها في نص آخر تتخذ مسار السؤال وبنية السؤال الفلسفي مما حمّل ما بعد اللغة إلى أبعاد انطولوجية، وابستمولوجية ففي قصيدة (الرحيلُ سلوى.. لكنّ العالم صغير) يقول الشاعر:

ما الذي يفتح لي باب السماواتِ
إذا الليل أتى؟

---

(1) الإبهام في شعر الحداثة: 245 - 270.
(2) ينظر دير الملاك، محسن اطيمش: 172 - 178.
(3) ينظر مرايا نرسيس، حاتم الصكر: 26 - 29.
(4) هكذا أعبث برمل الكلام: 35.
(5) ينظر الإغراب: 137.
(6) ينظر المصدر نفسه: 134.

ما الذي يلغي بأعماقي بطاقات السفر؟
ما الذي يمسح من ذاكرة الليلِ
على مقربة مني جراحات القدرْ؟
ما الذي ينزع عني هذه الغربةْ؟
من يملأ أكوابي بخمر المستحيلْ؟
ما الذي يقرأ نار الوجدِ في وجهي الجميلْ؟
ما الذي يغسل بالأمطار قلبي كي يضيءْ؟
ما الذي يحدس أني ذات يوم سأجيءْ؟
من يدع روحي تضاءْ؟
ما الذي يربط تاريخي بنهر الشعراءْ؟
أنت يا أحلى القصائدْ
أنت يا كلّ النساءْ.[1]

إن انفتاح بنية الاستفهام على غير العاقل في هذا النص يحاول أن ينفتح على بعد وجودي يجسد قلق الماهية التي تبحث عن سؤال لاعقلاني شكّي، يحاكي هرمية من تشظيات الذات التي تتغذى على المدى الذي تحاول به الكينونة اكتشاف ذاتها، في كون البحث عن الغربة والضياع يتجلى في حالة الضيق من السلوى في كون العالم الذي تحاول الكينونة القلقة أن تتأقلم معه من خلال الحب والعشق يشكل فضاءً ضيقا، مسببا تدفق الأسئلة الشكية في مسار من اللامعقولات وعدم اليقين في قدرة الليل على محو الذكريات والأشواق، إذ يحاول الشاعر أن يتقمص دور الفيلسوف من خلال مفهمته للعبارات الشعرية التي تشتغل في منطقة العقل وعالم اللامعقول التي أخضعها وروضها بواسطة الأدوات الشعرية، وقد دجّنها إلى عوالم شعرية معقولية لكي تكشف عن زيف ووهم الواقع والغوص في أعماق الذات والأشياء بواسطة الشك والتفلسف لتقويضها وهدمها، متسائلا الشاعر الفيلسوف عن كل ما يدور حوله وما يقع عليه ناظره ليصل إلى الحقيقة التي مثلتها واحدة من النساء.

إذ تتداعى عملية الشطب الوجودي للنظام الكوني من خلال الشك وعدم اليقين والتفاؤل بالغد والمستقبل لكون نواة الحب ترسخ تكوينا قلقا ينتاب الشاعر الفيلسوف الذي يبحث عن التكامل، فالعدمية الوجودية، والغياب الدائم للحبيب، والتعديم دفعت الشاعر إلى طلب واستدعاء حضورها ـ المرأة ـــ لكي يستقر كونه الشعري وفلكه وعالمه، فحرارة اللقاء يكشفه ويظهره طرح السؤال الذي يقدم إشعارا بالدخول إلى أعماق الذات القلقة التي تجاوزت المسلمات والبدهيات الكونية، باحثة عن نقص كوني يتجلى في فعل الحب والمرأة الواحدة (حواء) التي تجسد رحما يولد من خلال

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 36.

النساء، فكانت فكرة السؤال اللامتناهي الشعري المتحايث مع فكرة التناهي في فكرة الواحد المطلق الثابت (المرأة) في اللحظة البارمينديسية [1]، التي جسدتها عبارة (أنت يا كلّ النساءْ)، ولا نجانب الصواب إذ قلنا إن الشاعر لم يتوقف عند البعد الانطولوجي والفلسفي، وإنما نجد أن ما بعد اللغة الصابرية تناصت مع الأفكار العلمية محاولة علمنة اللغة الشعرية وترويضها من أجل الكشف عن الفانتازيا والسخرية من الواقع ففي (قصيدة حوارٌ...داخليٌ) المقطع (13) يقول الشاعر:

خطوطُ الطول تساوي خطوطَ العرضِ..
.. تماما
لمن يقفُ في مركز الكرةِ
((الأرضية...طبعا))[2]

إن اشتغالات المعنى والحضور العلمي للغة في هذا النص لاتصل بالمتلقي إلى البعد الماورائي والشعري الذي يسجله اللوغوس اللغوي، من خلال الحقيقة العلمية لخطوط العرض والطول ومركزية الكرة الأرضية، ولكن هذا التورط العلمي ودعوة حيازة الحقيقية وعدم انفتاح الدوال ومدلول الكلمات على المتاهات والاعتباطية اللغوية الشعرية جمدت ووقفت الفرضيات التأويلية للمتلقي، فالنص في اللحظة التي لا يتجاوب فيها مع الفرضيات التفكيكية والتأويلية، فإن عتبته وعنوانه (حوار داخلي) يسعى إلى تشكيل مدلولات لا متناهية للغة، في كون الطول والعرض يمثلان بعدا نفسيا داخليا ينتاب الكينونة والأنا في كونها مضطربة وغير متجانسة، منطلقة إلى عالم الخيال البعيد عن الواقع ومنفتحة على بعد زماني يسجل بصمته التي لا تتوقف وتستقر على مركزية الأرض التي تتساوى به خطوط الطول والعرض، ولكن مركزية اللغة الصابرية تعمل على تشكيل لغة حيادية تتخذ من درجة الصفر منطلقا لها كاشفة عن حقيقة الأشياء وإبطالها من خلال تفريغ البعد العلمي من حقيقته العلمية، وإدخاله في لعبة الشعر وحقيقته التي تسخر من الواقع والعادات الاجتماعية التي تشي بأن كل شيء لا يؤثر على الشاعر في كون الشر والخير متساويان لديه، وأن خصومه وأعداءه لا يستطيعون التأثير عليه أو إيذائه، محولا كل شيء إلى آله ومادة شيئية تبعث عن عدم الرضى، وفقدان البعد الإنساني في التعاملات والعلاقات الاجتماعية التي تحولت إلى آلة ومجتمع افتراضي ففي مقطع (15) من هذه القصيدة يقول الشاعر:

يمكن أن ينتهيَ كلّ شيءٍ على سطح الكمبيوتر..
بنقرة ((ديليت)) واحدة،

---

(1) ينظر بداية الفلسفة،غادامير،ترجمة علي حاكم صالح،وحسن ناظم:141 ـــ 190.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 312.

أو تسخير فايروس أعمى يلتهمهُ،
وأرتاح من هذا العناء،
أعدو سليما معافى إلى رملي...
وشاطئي، [1]

إن فكرة التقويض والهدم والشطب التي تقوض سلطة وقارية الكتابة على سطح الكمبيوتر تؤرخ لولادة العدم من خلال ميلاد النص الالكتروني، الذي يتجاوز المركز العقلي واللغوي ليجسد الشطب مرحلة جديدة تعبر عن تفاهة ولا مشروعية ولاعقلانية الوجود، في كونه تحول إلى نقرة أو تسخير الفيروس الذي ينهي استقلالية النص وحالة القلق والاضطراب والضياع وعدم القدرة على الفعل، يقابلها فضاء الشاعر المستقر الذي كشفته مفردتي (رملي وشاطئي) المشبعتين بحدود الخيال واللغة، والعشق، والحب، والشعر، إذ من خلالها يبحث الشاعر عن فعل حب حقيقي يقاوم حالة الشك وعدم يقينه بالحروف والأشياء، التي لم تستطيع التعبير عن حالة العبثية والفوضى التي تجسدت في هذا النص.

ومما تقدم يمكن القول إن لغة ما بعد اللغة تبلورت في البعد السريالي والدادائي وتقطيع الكلمات والتركيز على دور الصوت الحرف في تشكيل فضاء بصري وحركي، وقد انقلب إلى بعد فلسفي أو بنية من الأسئلة التي حاولت الكشف عن حقائق الأشياء وكوامن ودواخل النفس الإنسانية التي تحولت إلى بعد علمي يجسد فضاء وحقائق من الموضوعية التي شيئت الإنسان وأبعدته عن إنسانيته.

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 313.

المبحث الرابع

ما بعد الفضاء

يتجلى حضور المكان أو الفضاء في المدونات الفلسفية، والثقافية، والمعرفية بفكرة ثنائية الزمان والمكان، ولحظة الوعي الإنساني في فهم الكون والوجود من خلال محاولة العقل تكوين صورة للوجود مجردة فكان المكان[1]، فالعلاقة هذه بين الوجود والمكان فتحت حدود المكان على حقول معرفية متنوعة انحدرت من إشكالية تعريف الوجود عند الفلاسفة ابتداء من أرسطو إلى الوقت الحاضر، منتقلة إلى صورة الوجود المكاني مما سبب اضطرابا في منظومة تأطيره الاصطلاحي والمفهومي متقلبا بين التفسير الحسي الميثولوجي (السماء والأرض والعالم السفلي)، وأبعاده الفلسفية المنطوية على فكرة الحركة والزمان، والتناهي، واللاتناهي، والجسم الطبيعي حيث عمل الإنسان بها على عقلنة الوجود لكي يفهمه، فكان مفهوم المكان يشكل محلا أو حاويا أو ممتدا محددا لموضع الإنسان(*).

ولعل هذه الإشكالية المفهومية والاصطلاحية للمكان في الفلسفة انتقلت إلى حقل النقد الأدبي بصور وأشكال متنوعة متمثلة في كونه (فضاء، حيز، زمكان، فراغ، مكان)[2]، وأن لكل تمظهر من هذه التمظهرات الاصطلاحية والمفهومية خلفيتها ومرجعيتها المعرفية، فمصطلح الفضاء في اللغة هو المكان الواسع من الأرض أو الفضاء الخالي[3]، ولا يبتعد كثيرا في الاصطلاح عن معنى الفضاء الواسع، فالفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه عناصر السرد

---

(1) ينظر الوجود والضرورة والفعل، تيسير شيخ الأرض: 77.

(*) نجد أن أول استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة عند أفلاطون الذي عده حاويا وقابلا للشيء وعند أرسطو موجود وبين ولا يمكن نفيه أو أنكاره، وعند أقليدس ذو ثلاثة أبعاد الطول والعرض والعمق، أما عند ديكارت فهو الممتد في الأبعاد الثلاثة، أو هو الامتداد اللامتناهي عند اسبينوزا، وغير محدد عند جون لوك، وانه لحظة أنات ونقاط منفصلة عند هيوم، وللامتناهي والأزلي والأبدي والقديم وعديم الفناء عند نيوتن، ينظر نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، ابن سينا نموذجا، حسن مجيد العبيدي: 17 - 32.

(2) ينظر الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي: 20 - 29، وفضاء النص الروائي، محمد عزام: 111 - 120.ومعجم السرديات، مجموعة مؤلفين: 306 - 308، والسرد السينمائي، خطابات الحكي - تشكيل المكان - مراوغات الزمن، فاضل الأسود: 158،و في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: 141 - 162 ،وجماليات المكان، باشلار، ترجمة غالب هالسا: 7، وبلاغة المكان، فتحية كحلوش،: 17 - 30، وعالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي: 67 - 77، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: 53.

(3) ينظر لسان العرب مادة: مج 7 / 122 - 123.

الروائي محتويا على أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها بدء من الفضاء الطباعي إلى المكان، الزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث، ووجهة النظر[1]، وأن هذا التوسع في حدود المصطلح أدى بعبد الملك مرتاض إلى رفضه؛ لأنه قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيز وانفتاح معنى الفضاء على الخواء والفراغ، كذلك عدّ مرتاض الفضاء الطباعي تقنية كتابية لا ترتبط بجنس أدبي أو إبداعي، إنما حالة عامة في جميع الكتابات، فضلا عن أن ترجمة مصطلحي (Space, Space,) (بالفرنسي والانجليزي حسب مرتاض بالحيز[2]، ولا نتفق مع مرتاض في كون توسع تخوم المصطلح يعدّ عيبا إذ إن مصطلح الفضاء له مرجعية عربية تتساوق مع معنى التوسع تحتوي المكان الممتلئ والفارغ.

أما عن الفضاء الطباعي فإن الدارسات الحديثة ولاسيما في الشعر وبسبب حالة التجريب الشعري وقصيدة النثر وجدت من الفضاء الطباعي والشكل يحمل دلالة رمزية، وسيميائية، ولم يعد يعني تقنية كتابية محددة إنما الفضاء الدلالي، وأن ترجمة المصطلح إلى فضاء أو حيز شكل إشكالية لم تجد لها حلا في العالم العربي لعدم وجود هيئة أو مجمع علمي ومؤسسة لغوية تتفق على ترجمة المصطلح بشكل قار وثابت لأن الترجمات في النهاية اجتهادات شخصية، وإذا انتقلنا إلى مصطلح الحيز سنجده يتماهى مع مفهوم الفضاء في المظهر(الجغرافي، الخلفي، (المظهر غير المباشر)، المكان، الزمان، الحركة، البعد، الحجم، الوزن، المساحة، المسافة، الارتفاع، والانخفاض، والامتداد، حيز اللغة، رؤية الحيز)، وبذلك يكون الفضاء أوسع من الحيز من حيث احتواؤه على الخواء والفراغ، والحيز بالنسبة للمكان لا حدود له ولا انتهاء، والمكان له حدود تحده ونهاية ينتهي إليها، وكذلك يعد الحيز عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي من حيث ربطه بالشخصية، واللغة، والحدث ربطا عضويا[3].

ولكن هذه القارية للمفهوم (الحيز) انتهكت؛ لأنها لم ترتق إلى مستوى الثبات والتواطؤ، فهناك من يرى أن الحيز ما عرفت حدوده ونواحيه، فحيازة الشيء جمعه، والسيطرة عليه، والحيز الموضع من الأرض يحوزه الرجل حواليه سياجا، وبذلك يكون الحيز جزءا من كل أشمل وأوسع ونعني به اتساع المكان وترامي أطرافه إلى

---

(1) ينظر الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي: 20 - 29، وفضاء النص الروائي، محمد عزام: 111 - 120.ومعجم السرديات: 306 - 308.

(2) ينظر في نظرية الرواية: 141 - 162،، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 55 - 60.

(3) ينظر المصدر نفسه: 141 - 162.

خارج حدود التعيين، أو حواف الإطار المحدد[1]، فضلا عن أن الحيز مفهوم فلسفي مضطرب في الخطاب الفلسفي بكونه يرتبط بالفراغ، أو الخلاء الهيولي، أو الصورة المجردة، أو المكان الذي ليس فيه متمكن أي مكان مجرد؛ وبذلك يكون لاشيء مطلقا يدخل فيه الوجود والعدم[2]، مبتعدا عن التحديد والتأطير الذي يمثله المكان في المفهوم الاقليدسي ذي الإبعاد الثلاثة في الطول، والعرض، والعمق الذي اكتمل بالضلع الرابع عند اينشتاين في نظريته النسبية التي أثبتت أن العالم يتحرك على وفق حقيقة متصلة متبئرة في فكرة المحايثة الزمكانية؛ لأن الحقيقة توجد في الزمن والمكان الذي يجسد لحظة فهم الأشياء المتأطرة في الأبعاد الأربعة الطول والعرض والعمق التي لا يمكن أن تفهم إلا في حدود بعد رابع الزمان.

وبذلك شكل الزمان والمكان كتلة واحدة لا يمكن أن تنفصل إلا في إحساسنا، لأن وجود المكان ضروري جدا للإحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت [3]، أما الإطار المفاهيمي للمكان، فإنه يشكل بناء متكاملا يتداخل في كينونة المصطلحات ومفاهيمها السابقة إذ يدخل المكان بوصفه عنصرا في الجهاز المفاهيمي لمصطلح الفضاء، والحيز، والفراغ، والزمكان، وبذلك نجده أقرب المصطلحات إلى مفهوم التأطير المكاني المتجسدة في مرجعياته وأصوله العربية والغربية فهو في اللغة الموضع، والمنزل، والكينونة، والمحل، والأين، والملأ، والحيز، والخلاء، والقوة، والفراغ[4]، ويتبلور في جميع تعريفاته الاصطلاحية بكونه يتبأر في فكرة الإطار والوعاء الكبير الذي تجري فيه الأحداث التي تتفاعل في حضور المكونات السردية والخيالية الشعرية للحدث، والشخصيات، والزمن واللغة[5].

ويعدّ على هذا الأساس من العناصر المهمة في نظرية السرد الحديثة إذ يرتبط في العالم الروائي بالشخصيات، والأحداث، والراوي، ووجهة النظر، واللغة، والدلالة، والوصف، والزمان، مكونا خلفية أو أرضية تجري فوقها الأحداث، وإن كانت الرواية[*] تعكس عالما أقرب إلى عالم الواقع، فإن القصيدة الحديثة ونظرا

---

(1) ينظر السرد السينمائي، خطابات الحكي ـ تشكيل المكان ـ مراوغات الزمن: 158، ولسان العرب، مادة حزّ: مج 2/ 654 - 657.

(2) ينظر نظرية المكان: 19 - 166.

(3) ينظر المصدر نفسه: 19، والنقد الأدبي الحديث، أبراهيم محمود خليل: 184.

(4) ينظر لسان العرب: مج 8 / 341 - 343 ، وعبقرية الصورة والمكان، ظاهر عبد مسلم: 22 - 25.

(5) ينظر عبقرية الصورة والمكان: 23 - 25.

(*) لم تعن الدراسات الشعرية والروائية في النقد الأدبي بمقاربة المكان بوصفه عنصرا مستقلا الا في الوقت الحاضر، إذ كان الزمن الروائي موضوعا للعديد من الدراسات وهذا ليس بمستغرب لان الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه، في البداية كان الزمن فكانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض وذلك؛ لأن هذا

لتداخل الأجناس وانفتاحها على عوالم وتقنيات الدراما، والسرد، والمسرح، فإن حضور الفضاء مثّل قيمة دلالية ثرية خضعت للمقاربات الأدبية التي درست المكان بوصفه فكرة ودلالة، ورمزا، وإيقونة سيميائية، وتجربة ظاهراتية معيشة تواشجت مع خيال المؤول وتجربته وأحلام الطفولة عند باشلار[1]، وهناك من مسرحَ المكان أيضاً.

ولا بدّ من القول إن المكان الشعري في نصوص صابر قد خضع لتأثيرات النص المسرحي أو الأداء المسرحي من الواجهة الدرامية والعرض المرئي، فضلا عن التأثيرات الواقعية المحيطة بالنص الشعري الساعية إلى تعميق النص الشعري بواسطة بناء المكان بشكل موضوعي ومتوازن، كما لا بدّ من الإشارة إلى أن المكان في المسرح هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في اللامكان، إنما في مكان محدد ويرتبط بالشخصيات كاشفا المكان عن دوره المركز في المسرح الذي يمثل الخلفية الدرامية للنص الشعري، فضلا عن الجانب والبعد النفسي الذي يضفيه على مكنون الشخصية، والأبعاد الاجتماعية، والتاريخية، والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه[2].

ولا نجانب الصواب لو قلنا إن اختيارنا للفضاء بما يحمله من أبعاد لغوية ومكانية ورؤيوية، متأتٍ من أن الفضاء الشعري الحديث قد تجاوز الفضاء الإيقاعي المتجلي في عمود الشعر، وتفعيلة القصيدة الحرة، إلى منطقية قصيدة النثر وهيمنة الفضاء الإيقاع الداخلي وتجاوزها الوزن والقافية، فضلا عن تداخل الفضاءات والأجناس الأخرى مثل فضاء السرد، والمسرح، والسينما، والدراما التي على إثرها هيمنت أبعاد سمعية وبصرية أنعتقت عن حدود قصيدة الحداثة، ليشكل فضاء المخادعة أو السحر بعدا جديدا في ما بعد الفضاء الشعري من خلال تشكيل فضاء زائف مخادع، يؤسس لنموذج التماهي السحري الذي يمارس الإغواء لفرض إنتاجه الهيولي، ومجال خطابه السحري الذي يمثل فضاءً لا متناهيا يعمل على تغييب فكرة أيقونة الفضاء أو الحديث عن النهاية الفضائية للدالة الشعرية.

ويمكن عدّ طرح دريدا لفكرة وجودية الفضاء الإكراهي الذي يفضح سرائرنا ويبدي سوءاتنا نموذجا للما بعد الفضاء الشعري، إذ يقف متلقي ما بعد الفضاء الشعري عاجزا مشدودا أمام ما يحدث داخل تخوم اللامتناهي الفضائي الذي يتجاوز مفهوم النهايات، المرتبط بقدرة الشاعر على أنشاء وهم فضائي أو علامة فضائية

الأخير لا يمكنه أن يتحقق الا في الوقت الذي نشرع بالكتابة أو القراءة، ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 25.

(1) ينظر جماليات المكان: 6- 13، والفضاء الروائي في الغربة: 31،، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 60، 70.

(2) ينظر البحث عن النص، مدحت الجبار: 211 – 212.

تقوم على أنقاض عالم الشبح أو الطيف الدريدي المتبلور في كينونة اللاوجود وعالم ما بعد القيامة الدنيوية المحملة بتقنيته المرقمنة، والالكترونية، التي تشتغل في تخوم فضاء الأثير والحدود التي تتلاشى وتتآكل عاملة على تغيير العلاقات من خلال تكوينها للوسائط والميديائي الذي يرقمن اللغة والفضاء الشكلي للقصيدة واللغوي[1].

وبذلك يتحول الفضاء في الشعر الحديث أو المشرع الكتابي من كونه تكافؤا انطولوجيا للفضاء الخارجي إلى فضاء يتناسخ مع انطولوجيا الخيال الشعري[2]، محدثا أصلا وبداية جديدة تعيد إنتاج نفسها بصورة مستمرة. إنه عالم التجاوز والجدلية التشكيلية والفضائية غير المتناهية، ويمكن أن تنطلق مقاربة ما بعد الفضاء إلى انطولوجية الفضاء الشعري الجديد من خلال فكرة اللاشكل واللافضاء في سياق تقنيات وقدرة الشاعر على تشغيل حاسة السمع والبصر بوصفها إيقاعا تحاور معه الأطر الفضائية للسينما وتكنولوجية فلسفة الكونتم أو الكم، والبعد الآخر الذي يمكن أن يكشفه ما بعد الفضاء في البعد المكاني وتأثيثه اللوني والتخطيطي التشكيلي عبر فكرة الإطار والأطر، والشد الفراغي، والتفكير البصري ودوره في التحول من اللفظة، والرسم الفضائي اللغوي إلى الإيقاع الفضائي الذي لا يسلم دلالاته الا من خلال ما يقوله وما يعبر عنه من ألوان، وأشكال، وأنماط للحضور الإنساني في داخل[3] التشكيلات اللونية، والزخرفية، وتعلقاته الجزئية ومدى قدرتها على كسر الحدود والفوارق المكانية و الفضائية، وهي تتجلى في وسائطية عالم الميديائي الذي يشكله الفضاء الشعري بمعية إغراءاته الدلالية وشبكتها الافتراضية.

ففي قصيدة (تعريفات مشحونة بالرغبة) يكشف صابر في المقطع السادس عن انزياح فضائي يتجاوز عمود الشعر القديم وأفقية إيقاع قصيدة النثر، إذ تعمل أثرية الفضاء الشعري في هذا المقطع على تكوين أثر تقطيعي كتابي يتماهى مع الأثر النفسي، وتمرد القصيدة الحديثة وما بعد الفضاء على اللوغوس اللغوي التكاملي في إظهار القول والكلمة اللاليثيا (الحقيقة) وتحويلها إلى فضاء جسدي إيروسي[*]، فإن تقطيع كلمة ومجموعة كلمات هي دعوة دادائية لتحطيم وتهشيم اللغة وأنساقها، ونزوعها إلى التجريبية والتخلي عن الكلمة وعد الحروف والأصوات المواد

---

(1) ينظر الهرمينوطيقا والفلسفة، عبد الغني بارة: 388 – 390.

(2) ينظر الحقيقة والمنهج: 212 – 213.

(3) ينظر عبقرية الصورة والمكان: 146.

(*) إن فكرة الكلمة الايروسية أو الجسدية قد كانت المحور المهم في فلسفة نيتشه التي على أثرها انتقد الروح العلمية السقراطية التي حولت الكلمة الايروسية والبريئة إلى لوغوس ينطوي على تحريف الحقيقة التي تجاوزت براءة الكلمة الايروسية التي تعبر عن الحقيقة، ينظر الفلسفة في العصر الماسأوي الإغريقي، نتشه، سهيل النقاش: 22 - 88.

الأساسية للشعر[1]، وتقطيعها (الكلمات) إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة تظهر حالة اللاتحجب في حضور دور الصوت الذي يفتح عالم النص على وجودية إيحائية تزيد من قدرة الألفاظ على الإيحاء وإثارة الخيال وتنشيط التأويل، مكونة شكلا أو جسدا جديدا يستغل فيه الشاعر التقطيعات الصوتية والشكلية للمفردات والتراكيب لتزيد من قدرة الكلمة على الإيحاء والتوهج متأولا من مدلول السياق[2]، ويقدم دلالة بصرية وأثرا فضائيا ينمط لإيروسية الشكل مما يعبر عن نرجسية الشاعر في استخدام تقطيع الكلمات التي تعمل على هدم اللغة المألوفة ليخلق رؤية جديدة تؤطر الفضاء الكتابي المنطوي على روحية المعنى اللوغوسي (اللغوي) في أثر تأطير الجهات المكانية والزمانية، مما يشكل جسدية نصية تحرف وتزيح اللغة (اللوغوس) إلى براءة وروح اللغة الايروسية[3].

إن العدول اللفظي في تقطيع الكلمات ذو بعد نفسي لدلالة المفردة المتقطعة في القصيدة في حركة نفسية تعبر عن نفسها في إسقاطية شيئية ترتسم على فضاء جسد النص وأرضيته، كاشفة عن لحظة ولوج تستبطن ثنائية نفسية وتوجيهية بصرية للمؤول مشكلة بؤرة تعمل على حضور بصري[4] يعمل كفرشاة ترسم على فضاء الورقة البيضاء، مما يكون حالة تعويض عن الإيقاع العروضي، والقافية في سياق إيقاع بصري يعمل على وفق جدلية التحجب الأرض والعمق واللاتحجب العالم (الشكل) إذ يقول الشاعر:

قلتُ: اقتربي
قلتُ: أقتـ..
قلتُ....
ها..
هو..
ق ا د م[5]

تشتغل الأرضية والعمق والشكل الجشتالي أو الجشطالي في هذا النص على فضاء الأثر البصري كاشفا في تقطيع كلمة ((قلتُ)) أبعادا نفسية وإيروسية تختزن فعل الاقتراب من قدرة الكشف الكامنة في ((قلت))، التي تشي من خلال تقطيعها عن

---

(1) ينظر الإغراب في الشعر العراقي المعاصر: 134.
(2) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 200)، احمد جار الله: 231 ، ولغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد: 221.
(3) ينظر قلق النص، محارق الحداثة، غاليه خوجة: 179، ومشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح: 191 - 195.
(4) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 200): 231
(5) هكذا أعبث برمل الكلام: 73.

حالة الاقتراب بصورة تدريجية وتنازلية منتهية بصوت ((ق)) فهو يعمل على انقطاع نفسي وبصري وارتباط إيروسي تفضحه كلمة ((ادم))، التي تستكمل مع الحرف (ق) المصدر (قادم) إعلاناً عن قدوم المُنتظَر الشعري، والتي توحي في سياق آخر حين ننظر إلى الأحرف ((ا د م)) على أنها تحيل باجتماعها على اسم ((آدم)) للدلالة الأصل الواحد والذكورية والفحولة والاقتراب والالتحام، محاولا الشاعر من خلال تقطيع الصوت (قلت) وهو يمثل الحضور والسلطة والقوة عاملا على استدراج المتلقي لفعل الرغبة الجنسية، إذ ترتبط كلمة قلت بشكلها المتقطع لتتكسر في شكل تنازلي إلى صوت واحد مما يكشف حالة الفناء والعدم والاتحاد، في كون القطع يدخل في حوار تناصي مع عنوان القصيدة تعريفات مشحونة بالرغبة التي تتماهى مع تجاوز مرحلة القول إلى الفعل، ويتماهى هذا الأثر البصري التقطيعي مع حالة تقطيع وتلاشٍ[1] وتهشيم القصيدة على شكل فراغات، تمنطق الفعل الشعري في فضاء يحفز موسوعية المتلقي وقدرته في تشكيل وملء الفراغ بما يجانس آماله وطموحاته. ففي قصيد (فزع يغزو المساء) في المقطع الرابع يقول الشاعر:

أُخيّركِ الآن بين احتمالين لا ثانيَ لهما!!
إما...أو...
بوسعكِ ملءَ الفراغاتِ،
وشحنها بالتطلّعِ،
وضخّها بحلمكِ المقيد أبدا.[2]

تسجل إستراتيجية النص ولاسيما من خلال لعبة الفراغات التي تمثّلت بأدوات (أما و أو) لعبة تحاول كسر خيبة أو أفق التوقع لدى المتلقي، في كون الفراغات واختياراتها الاحتمالية تعاضد فعل الاختيار بين حدود أو جدران لا ثالث لها، ولعل فعل الكتابة وملء الفراغ من قبل المتلقي يخضع لسياق النسق العام للقصيدة التي تتبلور حول محور ونواة وموضوع في غاية الجفاء والاشتياق، في محاولة أنا الشاعر الحفاظ على رابط الحب مع الآخر المحبوب مخيرية إياه بين أما الاقتراب أو الابتعاد، وتكمن لعبة وحيلة الاختيار في عملية تنشيط ذاكرة المترادفات الضدية الواقعة بين جدران الشرطية الواجبة التنفيذ (أما و أو) المتصل بطلب الهجرة والوصل والوفاء وعدم الوفاء، والعدم والوجود، والحضور والغياب الخ.

ويشكل هذا التجاوز لفضاء القصيدة إيقاعا قائما على فجوة فراغية كرافيكية تحاول أشراك المتلقي في ملئه بما تفرضه عليه ثقافته وسلطة المكبوتات في

---

(1) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 2000): 217 - 219.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 286.

اللاوعي، ليتحول الفراغ إلى مرآة يكشف بها المتلقي كينونته الضائعة والغائبة، ولا يتوقف ما بعد الفضاء الصابري عند التجاوز الشكلي والتضاريسي لمعمارية القصيدة، إذ نجد أن ما بعد الفضاء في أيقونته المكانية تعمل في نصوص الشاعر على الأنعتاق من اللوغوس اللغوي إلى محاكاة المكان الشعري الذي يمثل نموذجا قائما على إستراتيجية النص وتكنيكه، فالنص الصابري متجاوز للأمكنة وانعكاساتها الواقعية، محولا الزمان والليل والنهار والطيف والهواء إلى أمكنة يستجيب لمنطقها العالم الشعري ففي قصيدة (انشغال) في المقطع الأول يقول الشاعر:

أقفل الليلُ على ذاكرتي أبوابَهُ
وأحتار في عطري اشتياقُ البرتقالْ
وتعالت كلّ أصوات المحبين على أرصفة الفجرِ
تناديني: تعال
فاعتراتني نوبةٌ ملحاحةٌ للبوحِ،
للوجهِ الذي أربك في جفني انخطافاتِ الضياءِ واهتزازاتِ الظلالُ.[1]

من المعروف أن الشعر يؤثث المكان على أساس اللامنطق، إذ يتجلى في هذا المقطع بعدا مكانيا ينفتح على استعارة سريالية تعمل على تحويل الليل إلى مكان وحيز، يشي ويظهره فعل الإقفال الذي يتعالق بتبعية دلالية بالباب وما يحمله من شحنات تركيبية تضاعف من دلالة (إقفال الليل)، في كون القفل[*] يشي بجدلية ترتبط بفتح الباب وغلقه، وهي تجسد الفسحة والضيق الذي ينتاب أنا الشاعر في كون الليل يقفل الأبواب على الذاكرة من خلال تحفيزها على تمثيل الحاضر لشيء غائب، يسجل حضوره في الذاكرة بوصفه بصمة عشق أو حب يشتاق إليها العاشق على شكل صورة تستقر في الذاكرة على أساس حضور الحبيب وريحه.

ويمكن عدّ اشتغال حاسة الشم في هذا النص، ولاسيما ريحه الحبيب تناصا مع قصة يعقوب وهيمنة حاسة الشم وما تستدعيه من الاشتياق إلى ريح البرتقال، وأن إستراتيجية النص تفرض على المؤول دلالة للبرتقال تتحيز إلى الحقل الرمزي والدلالي للمرأة، إذ تتعالق دلالة المرأة مع سياق ونسق العبارة (وتعالت كلّ أصوات المحبين على أرصفة الفجرِ) التي تفشي بلحظة الالتقاء والتقارب والحب الدائم والمفضوح، في سياق ارتفاع الصوت الذي يظهره فعل النداء الذي يجسد الانكشاف وحضور الغائب، ممثلة لحظة بوح من قبل الشاعر الذي تجسد في قلقه الدائم الذي ينازعه بين البوح أو عدم البوح للمعشوق، ولكن معادلة البوح يفضحها قلق الليل

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 55.

(*) لابد من القول إن فكرة الانفتاح والانغلاق من خلال ذكر أيقونة فتح وغلق عتبة الباب والنافذة تمثل فسحة نفسية تتجلى في جدلية الوطن والغربة و تتردد بوصفها ظاهرة في أشعار كثيرة مثل شعر سعدي يوسف، وفاضل العزاوي،والشاعر عز الدين المناصرة والباتي، ينظر بلاغة المكان: 191 - 208.

وعدم القدرة على مقاومة جاذبية وجه المحبوب لأنه حرّك جذوة العشق، مشكلا بوابة انفتاح على الضياء أو النور الذي يمثله الحب والعشق، ولا يتوقف القلق الداخلي على تحويل الزمان والليل إلى مكان يفرض عليه فعل الانغلاق، إنما يمكن أن تضيق مساحة المكان حتى تتقنن بوصفها خرم إبرة في قول الشاعر في قصيدة قصيرة عنوانها ((ضجيجٌ مثخنٌ باللذة)):

غادرْ فضاءَك بلا حسرةٍ
وادخل في خرمِ الإبرةِ بلا عناء[1]

تشكل جدلية المغادرة والدخول بعدا ينتمي إلى فضاء المتناهي بالصغر (تقنية النانو)، والمتناهي بالكبر، إذ تتجلى إرادة الشاعر بالهرب من المعوقات المادية والمعنوية والفضاء الخارجي، والبحث عن فسحة ولو كانت ضيقة تجسد حرية تخلق من اللاشيء شيئا في عوالم تتحول نحو قابلية تبصّرية تتجاوز كل الفضاءات والحريات وتشتغل على المسكوت عنه أو اللامفكر به (خرم الإبرة)، ويمكن القول إن للشعر منطقه الخاص الذي يملأ الفجوات النفسية والانطولوجية وقلق الإنسان الدائم من ضيق الجسد والحريات.

ويمكن أن نضيف تجاوزا فضائيا ارتبط بما بعد الفضاء في نصوص صابر إذ لم يكتف بتوظيفه لعمق الفضاء الورقي أو اللغوي، إنما انطلق إلى قوة الأثر السينمائي من خلال صنع المشاهد من حيث توظيف السيناريو، الذي يعيد صياغة المكان بوصفه ميداديا مرئيا يحفز نشاط الحواس الخمسة عند المتلقي التي تعمل على تخليق المكان، محاولا صابر تقريب المكان الشعري من نص الشاشة المرئي والمسموع مما ضاعف من قدرته التأثيرية والتفاعلية مع المتلقي، لأن تقنية الشاشة المازجة والمذوبة للفنون السمعية والبصرية عملت على جعل ما هو ذهني أكثر قربا مما هو واقعي ويومي ومألوف، في كون المكان السينمائي يوفر للشاعر عددا لا يحصى من الرموز العاطفية التي يصعب التعبير عنها بالكلمات، وهكذا نجد هذا التكييف المكاني قد أخضعه صابر لشروط الميديا وتجسيداتها المرئية ففي قصيدة (طقوس رسمية للوهج الآتي) في المقطع الأول يقول الشاعر:

حين يسطعُ في أسطورتك البيضاء رمزُ السنابلْ،
وتقرأ موسيقى الأرض كتاب الفرحِ
وتهتزُّ مويجاتُ الأجراس.. في حربِ الحبرِ وحبّ البحرِ...،
بك أستضيء[2]

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 202.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 76.

بتوغلنا في المرئيات والسمعيات في هذا النص الذي يفيض برموز متحولة إلى عرض فرجوي يستجيب له المتلقي، إذ يصور هذا المشهد حركة الإنسان والأشياء التي تؤسطر الحقيقة البيضاء التي تحفز حاسة البصر وذاكرة المتلقي البصرية، وما يمثله لون الأبيض من راحة وصفاء وجمال بالنسبة للنساء تتساوق مع صورة السنابل وعمقها البصري وما يفرضه من رموز العطاء والخير، وبذلك جمع الشاعر للمشاهد رمزية البياض والسنبلة التي تركّب دلالة متجانسة ترتبط بالصفاء والخير والعطاء، وإن كان رمز السنبلة في الثقافات العالمية لا يبتعد عن كونه رمزا للحياة والوجود، إذ إن أغلب الأشياء النافعة استخرجت من السنابل[1].

ويمكن تصوير الجانب المرئي للبياض ورمزية السنابل بتساوقها مع الموسيقى ودلالتها السمعية إلى تعبر عن الفرح والبهجة، وما تقدمه ذاكرة الموسيقى من الاحتفالات التعبدية والدينية في المعابد القديمة التي تشكلت في الموروث الشعبي بالاحتفال بالزواج وغيرها من المناسبات الدينية والأسطورية، وأن هذا المشهد السينمائي الذي حفز حاسة البصر والسمع ودلالته المرتبطة بالصفاء والبهجة والعطاء التي تدعم حالة الاهتزاز والموجات المتواصلة من حركات ودقات الأجراس، وقد مثلت حافزا صوتيا ومنبها يتقدم على الصراع بين حرب الحبر الكتابة وما تمثله من دور تقنيي يشكل عوالم من الافتراض والسيطرة، وحب البحر الذي يمكن أن نؤول كلمة البحر بالفضاء الواسع والعظمة والرهبة، مضفيا بعدا إنسانيا للجوى الفرح والاحتفال، إذ إن كلمات حرب الحبر تعجز عن التعبير عن عمق هاجس الحب الكبير الذي يطوق أنا الشاعر حين تعجز العبارات والكلمات في الكشف عنه، وأن أتحاذ الشاعر من المحبوب أيقونة إضاءة مشكلة زمانية مستقبلية وأمل وطموح غير متناهٍ، ولكون الكلمات تعجز عن الكشف والإظهار، فإن الشاعر استعان بالجانب المرئي والسمعي، ليحفز القدرة الفرجوية والمشاهدة التي يتغلب بها عنصر المتعة واللذة حيث يجدها المتلقي من خلال تجانس الحواس السمعية والبصرية والفكرية وتبلورها في بؤرة فعل المشاهدة.

الفصل الثاني

(1) الرموز: 292.

مابعديات اللانص

"... يمكن الرهان أنّ الإنسان سوف يندثر، مثلوجه من الرمل مرسوم على حدّ البحر.."
فوكو (الكلمات والأشياء)

"سأرفع رتبتي منذ الآن...
من صعلوكٍ...
إلى ملك..!"
محمد صابر عبيد

ما بعديات اللانص

غابة الرموز الثقافية ودغل المعجم النصي(*)

مدخل:

تشتغل مابعديات اللانص على أساس الانتقال من حدود النسق النصي إلى الكون السياقي والثقافي، الذي يعدّ من أهم توجهات الفكر النقدي الحديث وما تمخض عنه من فكرة البعديات ودورها المعرفي والثقافي، في تجاوز التمركز اللغوي للمعجم النصي إلى رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه اللامتناهي الذي يعاضد الموسوعية الثقافية التي ينطلق منها القارئ والمتلقي (ما بعد اللانص)، في تشكيل إستراتيجية القراءة الثقافية ودالها المضمر داخل خفايا وفجوات وفراغات النص التي تجسد ملأ مستمرا ودائما للجمل الثقافية، وهي تتجاوز الدال والمدلول واعتباطيته الدسوسرية التي أغلقت العلامة في حدود النسق اللغوي، وأبعدتها عن الرمزية الثقافية وتفاعلها الاجتماعي والثقافي والمعرفي.

وإذ أردنا أن نفهم المعنى الراهن لمفهوم الثقافة واستعمالها في أكثر العلوم الإنسانية، فإنه من الضروري أن نعيد تركيب صيرورتها اللغوية والاصطلاحية وعلاقتها مع التاريخ الكاشف عن مضمراته وكينونته، فتداولية كلمة ثقافة في المعاجم والقواميس اللغوية العربية تنحصر في الفعل الثلاثي (ثقف) بضم القاف وكسرها، إذ إن الدلالات الحسية للكلمة لا تبتعد عن كونها تدل على التعلم، والحذاقة، والفطنة، والظفر بالشيء، والمصادفة، والأداة، والتهذب، والتشذب، وهي ترتبط بإعداد الفرد من خلال توفير المهارات الفكرية، والذهنية التي تساعده على التأقلم مع المشاكل الاجتماعية[1]، وأن هذه الكينونة الاشتقاقية في اللغة العربية لم تتطور إلى مصطلح علمي أو إبستومولوجي يبعدها عن الحسية، ويدخلها في التجريد العقلي وتصنيفه المعرفي في كون أن مفهوم الثقافة اصطلاحا ومفهوما غربيا، وحديث النشأة إذ ظهر في عصر الأنوار، ولئن كان من الممكن عدّ القرن الثامن عشر فترة تكوّن المعنى الاصطلاحي الحديث للكلمة (الثقافة)، وقد أصبحت لفظة قديمة في التعبير الغربي ولاسيما الفرنسي، إذ إنها ظهرت في أواخر القرن الثالث عشر منحدرة من CuLtura

---

(*) ثمة حقيقة سيميائية أكد عليها أمبرتو إيكو في أن جدلية الدال والمدلول التي تميز العلامة قائم على فكرة الالتئام التي تبدو دائما غير مكتملة أو مؤجلة، فكلما أولنا مدلولا أي ترجمناه في علامة أخرى تبتعد أكثر وتتحدد أكثر، وبذلك فإننا نتوفر على نصفي شيء ما في كل مرة يقوم فيها أحدهما مقام الآخر، ينظر السيميائية وفلسفة اللغة: 313.

(1) مدخل إلى الثقافة الإسلامية، عماد الدين خليل، موفق سالم نوري: 11 - 12.

اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل أو الأرض والماشية، وذلك إشارة إلى قسمة الأرض المحروثة.

لقد كفّت الكلمة في القرن السادس عن الدلالة على حالة فلاحة الأرض وإن بقيت محافظة على الأصل والتصور الحسي، إلا أنها في القرن الثامن عشر بدأت الكلمة تفرض نفسها في معناها الاصطلاحي المجازي، إذ تم أدراجها في قاموس الأكاديمية الفرنسية متبوعة بمضافات تدل على الموضوع أو الفعل مثل ثقافة الفنون وثقافة الأدب وثقافة المجتمع الخ، وبذلك انتمت الكلمة الاصطلاحية إلى تعابير لغة الأنوار إلى أن تمّ تحريرها من متمماتها المضافة إليها، وانتهت إلى الاستعمال المنفرد للتدليل على تكوين الفكر والتربية، ولقد انخرطت الكلمة بايدولوجيا الأنوار مقترنة بالأفكار التقدمية، والتطورية، والتربية، والفعل، متحولة فيما بعد إلى مفهوم علمي في القرن التاسع عشر، ولاسيما في ابتداع علم الاجتماع والانثولوجيا وعلاقتهما بالشعوب والجغرافيات المحلية المتنوعة، التي غذت المصطلح بإشكاليات تبلورت في كونها تتقنن بصيغة مفردة ثقافة أو صيغة جمعية ثقافات أو تجليها في الحالة الكونية والتخصصية، فضلا عن إشكالية التعريف والتحديد أو كثرة التعاريف المتنوعة للثقافة التي أربكت الدارسين والباحثين كثيرا.

ويمكن عد ادوارد بارنات تايلور الأب الروحي لتعريف الثقافة في كونه أول من حدد الثقافة في أنها الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق، والقانون، والعادات وكل القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع [1]، ولما كان التحول الثقافي ضرورة حضارية، إذ إن الإنسان بجوهره كائن ثقافي، ولقد تمثلت صيرورة الآنسة الثقافية منذ ما يناهز الخمسة عشر مليون سنة في المرور من التأقلم الوراثي مع المحيط الطبيعي إلى التأقلم الثقافي، ولعل جدلية الطبيعة أو الغريزة هي التي عملت على تراجعها الثقافة[2]، التي ترسخت بوصفها هوية ثقافية حافظت على سيرورتها التاريخية التي تمثل تركيبا وبناء منبثقا من الماضي، مجسدة سلطة نظام يحاكي الواقع الاجتماعي والتاريخي لكل مجتمع وقد رفضته ما بعد الحداثة التي وجدت الثقافة مشروعا لم يكتمل، محولة الهوية من كينونتها الجوهرية النظامية الثابتة إلى عرضية وزمانية منفتحة إلى البعد التاريخية (الهوية التاريخية)، بوصفها حقيقة واقعية تشكلت بالفعل التاريخي في ديمومة الإنتاج المستمر بشكل متواصل في عملية دائمة لم تكتمل أطلاقا[3]، فضلا عن الغموض والضبابية والشكية التي جسدتها كونية الثقافة أو عولمتها وكوكبتها في تهجين وتلاقح الثقافات المختلفة، ولاسيما في الوطن العربي مما أبعدها عن الوضوح.

---

(1) ينظر مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، دنيس كوش، ترجمة منير السعيداني: 15 - 30.
(2) ينظر المصدر نفسه: 10.
(3) ينظر الايدولوجيا والهوية الثقافية: 250 - 262.

ولعل التداخل والتشابك بين الثقافات المختلفة عمل على تحويلها إلى نظام أو غابة من الرموز المعقدة والمختلفة، مما قولب الخطاب الثقافي النقدي بجدلية دالية تبتعد عن الالتئام والتأجيل المستمر للمعنى، فعوضا عن الالتحام والتركيب والتحديد الخادمة للنقد الثقافي، فإنها فتحت أو سرقت النص الأدبي على أساس الرقص على الأجانب والانفتاح المستمر واللامتناهي في غابة الرمز الثقافية، ومرجعيتها المتنوعة التي كسرت سلطة النص لتروضه بوصفيه علامة ثقافية تخضع لدرجة الصفر الثقافي.

ومما تقدم يمكن القول إن إجرائية النقد الخطابي أو ما بعد اللانص يتحرك في حدود الجملة والمدلول المؤجل والمرجئ ثقافيا، وهذا لا يمنع مقاربتنا (ما بعد اللانص) أن تتجاوز النظام الثقافي والنظام اللغوي الذي سوف نتطرق إليها في الفقرات التالية.

المبحث الأول

ما بعد النقد الثقافي

يمتاز الوجود الانطولوجي للنص الأدبي بأنه لا يمكن رده إلى سياق أو نسق واحد بسيط (اللغة)، فالنص الأدبي يوجد بوصفه ظاهرة تاريخية في نقطة تتلاحم فيها الأنساق والسياقات المتنوعة والمختلفة الاجتماعية، والحضارية، والدينية، والسياسية، والفكرية، والثقافية، إذ يمكن عدّ النص الأدبي ظاهرة مركبة تمتد جذورها إلى عدد كبير ومتداخل ومتناقض من المرجعيات التي بات من الضروري أن نحاول فهم الجذور والأنساق والسياقات والمرجعيات التي نشأ داخلها النص، إذ إن الجذور التي تدرج بها انتقال النص إلى السياق الثقافي الذي شكل النقد الثقافي تعود إلى بارت الذي وصف النص الأدبي بوصفه عملا، محولا التصور النقدي من العمل إلى النص، فضلا عن أسهام فوكو في نقل المقاربات النقدية من النص إلى الخطاب وبحثه وحفره في تحولات الأنسقة المختلفة في الخطاب أو الأثر، التي عاضدت هذا الطرح الثقافي والخطابي منجزات ثقافية ونقدية عملت على تبلور مشروع النقد الثقافي.

تتجلى البداية الثقافية لمقاربة النص الأدبي بوصفه علامة ثقافية بمجموعة بيرمنجهام 1964 ومشروعها المتجسد في الدراسات الثقافية التي فتحت مقاربة النص على مقاربة الآثار الثقافية الأخر كالسينما والإعلام والغناء...الخ، فمفهوم الدراسات الثقافية كسرت مركزية النص ولم تعد تنظر إليه بوصفه نصا أو دلالة، إنما صارت تقارب النص من حيث ما يتحقق فيه وما يكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص وسيلة وأداة ومادة خام تستخدم لاستكشاف أنماط السرد، والإشكاليات الإيديولوجية،

والأنساق التمثيلية، وبمعية مدرسة فرانكفورت التي سبقت هذا الطرح في كونها انتقدت القمع الثقافي ودوره في الدول الغربية في إنتاج وترويض المتلقي، من خلال عملية تسليع الثقافة ودمج الناس في مستوى واحد من التعميم الثقافي، مما يحقق تبريرا إيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية[1].

وانطلاقا من هذه الخلفيات التي مهدت الطريق لنقد ما بعد الحداثة في ظهور اتجاهات اتخذت نقطة انطلاقها الثقافة في نقد النص الأدبي، مثل التحليل الثقافي أو التاريخانية الجديدة، والشعريات أو الجماليات الثقافية عند غربيلات[2]، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والنقد النسوي[3]، التي تبئرت جميعها في مصطلح النقد الثقافي الذي طرحه فنسنت بوصفه مشروعا نقديا رديفا لمصطلحي ما بعد البنيوية ومابعد الحداثة، مركزا عنايته بالخطاب بما أنه خطاب، متجاوزا كل القوانين والقواعد النصية في مقاربة النص الأدبي من حيث الانتقال من النقد الأدبي إلى الثقافي، ومبتعدا عن لسانية النص وسجنه اللغوي إلى الجمل والدوال الثقافي وسياقاتها الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، ومركزا النقد الثقافي على عناصر ثقافية في مقاربة النص من خلال الانزياح عن الأطر الجمالية في النص، ومنفتحا على الخطاب بكل أنواعه مما دفع الناقد الثقافي في البحث والكشف عن الأنظمة الافصاحية للنصوص من حيث المضمرات الإيديولوجية والثقافية[4].

ويمكن عدّ هذه النقلة الكبيرة للمقاربة الثقافية للنص الأدبي تهجينا من حيث المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق[5]، إذ عملت على ترويض النص من حيث هو خطاب، مما أبعدته (النص) عن دوره الجمالي أو الكشف عن الحقيقة حسب غادامير إلى البحث عن الثقافة المقنعة في النص، وبذلك تحولت الدلالة من محدودية الدال والمدلول إلى الجملة الثقافية والدال الثقافي وديمومته اللامتناهية، ولعل النقد الثقافي في انطلاقته الثقافية التي تجاوزت مركزية النظام اللغوي أو المؤسساتي والأكاديمي، وأدخلته في مركزية جديدة ارتبطت بالنظام الثقافي المتوارث الذي شكل الأحكام المسبقة والمعادة، والعادات النقدية والثقافية مهيمنات جديدة ومتسلطة عاملة على تقنين وتحديد الدال الثقافي من خلال جماعة المثقفين أو الثقافة المتوارثة.

وفي محاولتنا للخروج والابتعاد عن سلطة النظام في جانبه اللغوي والثقافي، فإننا نقترح اجترار مفهوم جديد يتجاوز المركزيات متبلورا في فكرة ما بعد النقد الثقافي، الذي يتماهى مع طرح ادوارد سعيد لمفهوم النقد المدني الذي يضع الناقد

---

(1) ينظر النقد الثقافي، عبدالله الغذامي: 14 - 22.
(2) النسق الثقافي، يوسف عليمات: 7 – 9.
(3) ينظر الخروج من التيه: 221.
(4) ينظر النقد الثقافي،: 31 – 32.
(5) ينظر المطابقة والاختلاف: 539.

على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي (اللغوي اللساني) الذي يدير فعل الناقد، وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها بوصفها حدثا غير ممنهج[1]، ولعل حالة الامتزاج الظرفي للنص من حيث البعد الثقافي والجمالي يمكن أن نتجاوزه في مشروعية قراءة ما بعد النقد الثقافي، الذي يتجلى في التوافق بين الانطلاقة من الدالة الثقافية والمحدودية اللسانية من حيث اللغة والكلام أو التداولية الثقافية، فإجرائية الجملة الثقافية ومشروعية السياق السياسي والاجتماعي والأرجاء والعنف الذي نمارسه على مضمرات النص، تعمل على الكشف عن هوامش ومقصيات الخطاب التي تشكل المجال والرؤية النقدية التي تقارب النصوص الإبداعية في كون الثقافة في النقد (المابعدي) مشروعا لم يكتمل فهي البعد الخامس للمعرفة بعد الفن.

إن مشروعية ما بعد النقد الثقافي المنصهر والمذوب للنظام اللساني والثقافي وانفتاحه على صيرورة اللااكتمال والنقص الدائم يتجلى في المتن الصابري على أساس التزاوج والتلاقح الثقافي والمعجمي، ففي قصيدة (آخر أخبار العرش) يمكننا الحفر في طبقات العنوان الجينالوجية والكشف عن المضمرات والمقصيات الدالية الثقافية والمعجمية التي مفهمة البعد السياسي والاجتماعي والتاريخي لمتن القصيدة في قوله العنواني:

(1) ينظر العالم والنص والناقد، ادوارد سعيد، ترجمة عبد الكريم محفوض:5 ــ 46، والنقد الثقافي: 50 – 51.

((آخر أخبار العرش))

إن الحفر في مشروعية عنوان هذه القصيدة ((آخر أخبار العرش)) تنفتح على مدارات وأنساق ثقافية وسياسية وتاريخية، فالجملة الثقافية للعنوان تتمركز على أبعاد اجتماعية وطبقية تنطوي على دلالات العرش، وارتباطه بطبقة الحكام والأمراء وما يدور في عالمهم من شؤون سياسية وعسكرية وحكم البلاد الخ، ولكن ما يضمره العنوان في الحقيقة صراع خفي في كواليس ومتاهات المهمش والمغيب، فالعرش يكتسب معاني ودلالات ثقافية تنكشف في متن القصيدة في كونه يمثل تحولات اجتماعية وثقافية تتغير حسب إستراتيجية القراءة الثقافية، ويمكن افتراض تأويل أولي للدالة الثقافية والسياق والحقل الذي سوف ينتمي إليه العرش المتمثل في عرش الحكم أو الحب والعشق، فجدلية التواصل بين العنوان أو الرأس والمتن الجسد تبوح بالسياق الاجتماعي الذي يرتبط بالحب وتبعده عن السياق السياسي إذ يقول الشاعر:

بما أنك مصرّةٌ على احتلال لقبِ ((الملكة))..
فلا يليقُ بكِ إذنْ...
أن يكون مليككِ صعلوكا..!
سأرفع رتبتي منذ الآن...
من صعلوكٍ...
إلى ملك..!
طبعا أنا مضطرٌّ ـ للأسف ـ أن أتّخذَ هذا الإجراءَ..
ـ ولو مؤقّتا ـ،
حفاظا على سلامةِ البروتوكول،
وصفاء النظام الطبقيّ،
وسمعةِ العرشِ،
و.....
إذن من هذه اللحظة...
((أنا الملك...!))[1]

العلامة الثقافية التي يسجلها هذا المقطع في التحول الثقافي والاجتماعي بين طبقتين: طبقة الملوك والصعاليك، إذ تستدعي كلمة الصعلوك في وعي المتلقي الثقافي قيما تاريخية وثقافية واجتماعية وفلسفية وأدبية وإلى نوع خاص من الانومي والسلوك البشري [2]، إذ إن سيرورة الكلمة تاريخيا انفتحت على محيط اجتماعي وثقافي في العصر الجاهلي، إذ حاول أن يرفض المجتمع الجاهلي فئات وأفرادا ويضعهم في جانب اللاعقلاني أو

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 304.
(2) ينظر بلاغة القراءة، محمد صابر عبيد: 14.

المهمشين، فنظام القبيلة الجاهلية الذي أساسه اللوغوس والعقل في منظومة من القوانين والخطابات تشكلت في حدود عرف النسب والجاه، والمال، والشجاعة، التي كانت بمثابة مقياس و معيار، عملت على تطهير اجتماعي وثقافي، رافضا ومهمشا لفئات كثيرة ومقصيها، وهي بدورها جابهت هذا العمل والأجراء الاجتماعي بالرفض والثورة والتمرد على اللوغوس والنظام الاجتماعي للسلطة القبيلة التي اتخذ من هذا التمرد جانبا من الحرية الفكرية، والاجتماعية، والفروسية، والتهتك[1] وممارسة القبائح، وكأنهم (الصعاليك) اتخذوا نوعا من معاقبة النظام القبلي والاجتماعي الذي عاقبهم بالإقصاء.

ولم يقتصر الجانب الصعلكي على المهمشين، إنما تمثل في طبقة الأمراء وعلى رأسهم امرئ القيس وتجاوزه للحشمة والوقار والحياء العربي من خلال تكوينه لنسق ثقافي كان محضورا البوح به والإشارة إليه، ولكن القصائد الإيروسية لامرئ القيس شكلت قراءة جديدة للجسد وفعل اللذة والمتعة، وبقيت محافظة على هذا المسار فيما بعد عند شعراء كثيرين إلى الوقت الحاضر، أما جانب الصعلكة الثقافية فإنه استمر إلى العصر الأموي والعباسي إلى أن تلاشى واضمحل في العصور اللاحقة.

ولعل تركيز الشاعر على حضور كلمة الصعلكة التي يعاد إنتاجها ثقافيا في هذا النص من خلال فعل التحول من كونه صعلوكا إلى ملك، لأن حبيبته وعشيقته تقنعت وارتدت وصفا كنائيا بكونها ملكة متجاوزة الصعلكة وطبقة المهمشين، وأن مبادئ التماثل والتطابق والتهكم الذي مثل حضوره المؤقت في القصيدة والنص الإبداعي بوصفه ملكا ((أنا الملك))، مجسدة الانوية حضورا نرجسيا يحاول به الشاعر أن يحتوي أنفة وكبرياء الملكة، كاشفا عن حقيقة تاريخية وثقافية تضع الملكة في بعض الأحيان في طبقة المهمشين والمقصيين (الصعاليك) وأن كانت ساكنة في قصر في قوله:

الملكُ عادةً له الكثيرُ من الجواري والمحظيات...
أنا بطبيعة الحال هكذا...
_ حتى قبل أن أصبحَ ملكا _
((لك أن تعرفي ذلك..))
لكنني حين أصبحتُ ملكاً..
سأمنح جواريّ ومحظياتي موقعا آخرَ،
وحظوةً أخرى،
وبرستيجا آخرَ أيضاً..
ـــــ للضرورات أحكامٌ كما علّمتنا ثقافةَ التشريع ـــ

(1) ينظر بلاغة القراءة: 14 – 16.

من هذا الموقع أحذّرُ مقام سيّدتي الملكةِ...
من مكرهنَّ (أي الجواري والمحظيات)..
وفتنتهنَّ...
وسحرهنّ...
وعطائهنَّ الجميلْ.
الكثيراتُ منهنّ حشرنَ الملكات في قصور مهملة نائيةٍ..
.. وتسيّدنَ العرشَ،
وتاريخ ملوكنا العرب المسلمين المجيدِ..
يشهدُ على ذلك جيداً،
بوسعي أن أحيلك على التاريخ العباسي والأندلسي..
على سبيل المثالِ..
لا الحصر.[1]

تقترح الإستراتيجية الثقافية على وعي المتلقي في هذا المقطع فاعلية جديدة في الكشف عن الآثار الثقافية والمعرفية والدلالات الإيديولوجية التي تنزع عن التاريخ أو السيروة الثقافية وذاكرة العربي قداستها، في كونه ــ العربي ـ يمتهن المرأة من خلال تحويلها إلى سلعة وجارية وحريم للسلطان يرتبطن بممارسة اللذة والمتعة، يختبر الملك بهنّ فحولته، ويمكن أن يقرب السلطان الجواري مشكلة مركزيات أو الملكات عاملة على أبعاد الملكة عن مركزيها الملكي والطبقي، متحولة على إثر ذلك إلى أطراف وهوامش ومقصيات.

وما يسجله النص الشعري من إحالات ومرجعية إلى أنساق تاريخية وثقافية في التاريخ العباسي والأندلسي، ما هو إلا محمولات ثقافية لهذه العصور تفضح الممارسات المتهتكة والقبيحة وسوق الجواري والفحش وما مثله من امتهان للجسد. وسياق الطرح الجمالي للنص الإبداعي المكون لمعادلة ثقافية ومقارنة ضدية بين الجواري وتسيدهن، والملكة وهامشيتها تجسد سخرية وتهكما من قبل الشاعر على المقام والمرتبة الاجتماعية التي تظن الملكة أنها تجسدها كاشفا عن زيف اللقب (الملكة) وما يمثله من وهم في قوله:

فلا تتساهلي مع الأمر إلى هذه الدرجةِ..
ولا تبسّطيه إلى هذا الحدّ،
ولا تتهاوني في رسم الصورة.
قد لا تفوزي ــ في نهاية الأمر ــ من وضعكِ الملكيّ
سوى باللقب،

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 305.

وبقصرٍ فخمٍ..
لا يختلف كثيرا عن سجن وحيدٍ وبعيد...!
هكذا هو تاريخُ الملوكِ العربِ..
الذين تعيشُ الصعلكة في ضمائرهم ووجدانياتهم..
مثلي بالضبط.
أحذرك بصدقٍ وحماسةٍ ومحبةٍ وثقة، (1)

يحدد الشاعر في هذا المقطع مسارا متدرجا من التحولات الثقافية في كونه كشفا عن المرتبة الحقيقة للملكة وما تمثله بالنسبة للثقافة العربية في كونها تقبع تحت سلطة ذكورية، مشكلا البعد التاريخ موجها ثقافيا ومعرفيا كاشفا عن أقنعة ووهم الوعي بالنسبة للملكة، وللاوعي والقيود التي تفرضها على كائنية الملكة فهي امرأة مخلوقة مسلوبة الإرادة لا تحمل كينونتها إلا مظهرا خارجيا وسطحيا فرضها موقعها الأسمي ومكانية القصر الملكي (قد لا تفوزي ـــ في نهاية الأمر ـــ من وضعكِ الملكيّ، سوى باللقب، وبقصرٍ فخمٍ..)، الذي هو في الحقيقة بروتوكول اجتماعي لا يضيف شيئا من الحرية والاستقلال للملكة، إنما يستبطن صورا من القمع والإقصاء متجسدا في السجن والوحدة والبعد (لا يختلف كثيرا عن سجن وحيدٍ وبعيد...!).

ويتجلى في هذا الكشف عن المضمرات الثقافية وسلطتها التي تروّض المرأة جسديا وفكريا، وهاجس المقارنة الضدية والتناقض بين السياق الانطولوجي والاجتماعي والثقافي للجواري، والملكة وحالة النقص الدائمة والتهميش، وبين الصعلوك والملوك وما يجسده الملوك من مضمرات تخفي الخوف والقيود واستلاب الحرية والزيف والأقنعة التي يرتديها الملوك، مختبئين خلف وهم الحقيقة في كونهم يحملون في داخلهم وضمائرهم ووجدانهم الصعلكة، التي تقابلها قوة وإرادة الصعلوك في تحطيمهم الأقنعة والنفاق الثقافي والاجتماعي وما يتجلى في شخصيتهم من حرية وتمرد وثورة على الأنساق والأنظمة الاجتماعية.

وبالرغم من الحيادية والمقارنة بين عرش الملوك وعرش الصعاليك التي تتعالق بالازدواجية الثقافية والسياقية، بين صعلوك أراد أن يكون ملكا، وملك أراد أن يكون صعلوكا في العالم الشعري، ولعل حضور الملكة بوصفها الفيزيقي والميتافيزيقي في النص الشعري قدم نوعا من المجازفة والمخاطرة، انعكست وتجلت في الريبة والشك والتحذير الممتزج بالمحبة والثقة والحماسة التي تعدّ ضرورة إغواء في دخول عالم الصعلوك الشعري، الذي يجسد عرشه ومملكته، لأنه بمثابة فرصة تاريخية بالنسبة للملكة إذ تتحول من مجرد غياب أو اسم إلى حقيقة أخرى تتبلور في الأنثى والحرية التي تتجاوز المنطق والقيود، وتعمل على تأثيث عالم حميمي من

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 305.

الاطمئنان والراحة والعذوبة والنشوة والمتعة والحب والجنون، الذي على إثره تتحول إلى ملكة حقيقية متدرجة حالة الكشف بالنسبة لأنا الشاعر في إطار التحذير من المخادعة والتزيف وعدم الامتثال لإرادته والشروع في المراوغة، والتصور بأن حبه لها قصة قصيرة وعابرة، وأن كونه وعالمه وعرشه يمكن أن تستهزئ الملكة به وتسخر منه ولو مؤقتا، وفي ذلك انتهاك وخطأ تقدير تفقد به الملكة والعاشقة حقيقتها وكينونتها في قوله:

لكنني سأذكركِ فيما يأتي...
بأنك أخطأت التقدير..
والخطأ عندي ـــ وستعرفين ذلك أيضا فيما بعد ـ
ممنوعٌ...
ممنوعٌ..
ممنوعْ.
أرجو أن لا يتوقف ديواني:
((لا باب سوى بابي))...
عند هذه الحافةِ الخطرةِ،
وأنْ أكملهُ ـ مُكرهاً ـ بتجربةٍ أخرى..
تلوح أجنحتها في الأفق.[1]

إن انكسار النص ومحاولة الشاعر الحفاظ على عرشه الشعري وعالمه الجميل يجسد طرحا ثقافيا يتلاعب به بين الحقيقة والخيال، فالقصيدة أو المملكة الواحدة لا تكفي في كون أنا الشاعرة متعطشة لارتواء إيروسي وفعل خيالي يبقيها في عالم وحدود افروديتات (إلهة الحب والجمال)، مما دفعه إلى الانفتاح على أبواب أخرى غير متقننة عند حدود (لا باب سوى بابي)، وإن كان العنوان بمعية الباب ارتبط بالعتبة في الثقافة العربية التي جسدتها المرأة، وكون نرجسية الشاعر وفحوليته في هذه القصيدة على الأقل تبعث نوعا من عملية الانصهار بين الداخل والخارج، وجدلية الخلاص التي يقدمها (لا باب سوى بابي) في كون الشاعر يعمد إلى محاصرة الملكة وأشعارها، بأنه لا يمكن لباب ومملكة وعرش آخر أن يحتويها غيره، في كون كل الطرق تصل إلى بابه، وهو يجسد في الحقيقة أبواب وقصائد تخشى أنا الشاعر أن تخسرها، لذلك الخوف والارتياب دفعه إلى البحث عن قصائد أخرى تشكل مركزية وبؤرة حب وعشق جديد في قوله:

لأنّ الديوانَ سيخسرُ بذلك وحدة الموضوعِ،
وأخسر أنا عرشيَ الملكيَّ بسرعةِ قصيدةٍ واحدة.

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 308.

إنه أمرٌ مؤسفٌ للغايةِ..!
ولكنّ المشكلة المريرة..
أن رقميَ صعبٌ،
ولا يقبل القسمةَ على اثنينْ.
((إني خيرتك فاختاري....))...
شكرا يا صديقي نزار...
لقد أسعفتني بنهاية ثلجيةٍ لهذه القصيدة[1].

يقترن التناص والحوار مع النسق الثقافي الذي جسده نزار قباني وما قدمه من جدلية ثقافية في الشعر الحديث، تجاوز الفحولة القديمة من عمود الشعر وتمرد شعر الصعلكة ولاسيما شعر امرئ القيس، فإن السياق الثقافي لحضور شاعر المرأة وجغرافية جسدها في متون قصائده تنصهر وتمتزج في هذا النسق الثقافي الجديد، في كونها تتحول إلى رقم صعب عند الشاعر وما ينطوي عليه من محضورات في كونها تدخل حضيرته وعرشه، من خلال الاختيار ما بين النوم على الصدر أو في القصائد، وإن كان الشاعر يحبذ الفعل الأول، إذ إن إستراتيجية القراءة الثقافية للبعد البصري لعبارة ((إني خيرتك فاختاري....))... والعلاقة الجشطالت بين البياض والسواد الذي شكلته الفجوة الثقافية في سياق تكنيك التنقيط يضمر فعل امتلاك وتملك، يعيد صياغة حياة جديدة للملكة داخل بنية وسلطة مهيمنة فرضتها أدوات الشاعر اللغوية والثقافية بلا خوف وتردد، مشكّلة حياة وزمن القصيدة المادي من عروش وممالك ترضي غرور أنا الشاعر المتمردة على الثابت والساكن من التابوهات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وبذلك قام النص على جدلية اجتماعية وثقافية شكلت علامة كشفت عن المضمرات من طبيعة فعل الطبقية والتهميش والتملك والتحيز والخداع والأقنعة، التي يقابلها فعل الحرية والاستقلال والإرادة القوية.

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 308.

المبحث الثاني

ما بعد الإنسان

تسجل جدلية الحياة والموت فكرة راسخة في ذاكرة الإنسان، وما قد شكلته هذه الجدلية من صيرورة الفناء والخلود التي أُطّرت في أساطير مثل أسطورة كلكامش وغيرها من الأساطير اليونانية، إذ مثّل الخوف من الموت وطبيعته دائرة اختصاص الدين. والدين ينكر عادة الطابع المتناهي للموت مؤكدا استمرارية الشخصية الإنسانية في شمولها النفسي، والبدني، والروحي، وتحررها من البدن أو الجسد، ولكن هذا الموقف من الموت قد تغير تصوره عند بدء الفلسفة التي لم تشرع في الاهتمام به الا حينما أصبحت الأفكار التي يطرحها الدين مشكوكا فيها وموضوع ريبة، ولاسيما حينما بدأت هذه الأفكار في تناقض لا مفر منه مع شهادة حواسنا المباشرة التي لا جدال فيها، إذ سعت الفلسفة في دعم الفكر الديني عن الموت بالحجج العقلانية التي وصلت إلى نتائج انطولوجية تبلورت في التصالح مع الموت، منظور إليه بعده عدما نهائيا أو بحسبانه خلودا غير شخصي ومشخصن[1].

ولعل سيرورة الموت وضرورته الحتمية وتجربة الفناء وبرزخية النهاية والبداية الجديدة كشفت عن عنصر التدمير في داخل كينونة الإنسان، وخوفه من مصيره المحتم المنطوي على فنائه الذي شكل مأساة وقلقا حقيقيا تجلى في مأساة الوعي والذات العارفة، ومأساة البدء بالنسبة للإنسان وتكابده لوهم النرجسية وحبه لنفسه ولبقائه الأبدي، وفي مقاومته للحقيقة التي رسمت خارطته الفكرية والفلسفية والوجودية في كونه سيد الكون ومركزه ونقطة معرفته والكاشف عن أسراره وحقائقه، ومنذ السؤال الفلسفي الأول (لماذا؟)، هذه الصيحة الاستفهامية الكبرى اليونانية، ونرجسية الإنسان تتعاظم إلى أن تحطمت هذا النرجسية في أشكالها المعرفية المتجلية في أسطورة الإنسان الواعي، والإنسان المركزي (مركز الكون)، والكائن الراقي بيولوجيا (المقطوع عن مملكة الحيوان) في الإهانات الشنيعة والمكابدات النرجسية، التي بدأت بالإهانة الكونية التي عاقبه ـــ الإنسان ـــ بها كوبرنيك هادما الوهم النرجسي بمركزية الأرض والشعور بالعظمة بسبب دورا الكواكب حولها، ثم كانت الإهانة البيولوجية وذلك عندما وضع داروين نهاية لادعاء الإنسان بأنه كائن مقطوع عن مملكة الحيوان.

وأخيرا جاءت الإهانة النفسانية: في كون الإنسان الذي كان يعلم من قبل بأنه ليس سيد الكون ولا سيد الإحياء، قد أكتشف بأنه ليس سيدا حتى لنفسه، وأن الوعي

---

(1) ينظر الموت في الفكر الغربي، جاك شورن: 279 – 280.

يحركه اللاوعي أو اللاشعور عند الفرويد[1]، التي مثّلت مقدمات فلسفية وعلمية لنهاية الإنسان وموته ولاسيما منذ القرن السادس عشر وبداية تشريحه جسديا واجتماعيا ونفسيا وتاريخيا في عصر النهضة والتطور العلمي والصناعي في الغرب، إذ يقول: فوكو "إن الإنسان ليس أقدم ولا أثبت إشكالية طرحت ذاتها على المعرفة الإنسانية. فإن اعتمدنا تعاقبا ضيقا نسبيا (في التاريخ)، وتقطيعا جغرافيا ضيقا ــ أي الثقافة الأوروبية منذ القرن السادس عشر ــ يمكننا التأكيد أن الإنسان هو اختراع حديث فيها. "[2].

اتجهت على أثر هذه الانتكاسة الإنسانية بالنسبة لنرجسية الإنسان علمنة العلوم الإنسانية في عصر النهضة إلى تشريحه النفسي، والفردي، والسلوكي الجماعي، والتاريخي حتى وصلت العلمنة إلى الجانب الإبداعي الذي يخص الإنسان، ولاسيما النقد الأدبي المتجلي في بداية مشروعية الإعلان عن موت الإنسان باسم النتائج العلمية اللسانية التي حاربت النزعة الإنسانية وأغلقت النص في حدود اللغة، وعلى أثرها عُدّ المؤلف مستخدما اللغة لا مبدعها متجلية في طرح الشكلانية الروسية، والبنيوية (الشكلانية، والتكوينية، والانثربولوجية) عند كل من رولان بارت وكلود ليفي ستروس، والنقد الجديد[3] والنقد الاركيولوجي ثم الجنيالوجي في مشروع ميشيل فوكو، الذي كان مزيجا من النقد البنيوي وفلسفة التفكيك والاختلاف، مشرعنا موت الإنسان ونهايته وهادم دعائم النزعة الإنسانية من خلال فكرة أن المعرفة، والسلطة، والنظام، والإنسان في الأساس خطاب معين ينبني في أساسه على علاقات القوة[4]، مركزا على حداثة الإنسان وبوصفه اختراعا، وقد كشفت تقنية الاركيولوجية حداثة عهده متنبئا فوكو باندثار الإنسان مثل وجه من الرمل مرسوم على حد البحر[5].

إذ إن الاركيولوجيا تعمل على إقصاء وتقليص دور الذات إلى درجة الصفر مستبعدة كل لجوء إلى الوعي، والقصدية، والمعنى[6]، أما النزعة الأخرى التي طرحت فكرة موت الإنسان ونهاية النزعة الإنسانية فقد تجلت في الخطاب الفلسفي والانطولوجي الذي دعا إلى تقويض التراث الفلسفي الميتافيزيقي وتجاوزه وقد مثله هيدغر، وإن كان المشروع قد طرح من قبل في فلسفة نيتشه بوصفها نقدا للنزعة الإنسانية كأخلاق وميتافيزيقا، متمظهرة في الكشف عن وهم وزيف القيم الأخلاقية،

---

(1) ينظر صراع التأويلات، بول ريكور، ترجمة منذر عياشي: 195.
(2) الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، ترجمة مطاع صفدي وآخرون: 313.
(3) ينظر دليل الناقد الأدبي: 152 ــ 155.
(4) ينظر موت الإنسان، عبد الرزاق الدواي: 128 – 160، وأقدم لك النظرية النقدية، 104.
(5) ينظر الكلمات والأشياء: 313.
(6) ينظر موت الإنسان: 152 – 153.

والدينية، والفلسفية، والحقيقة التي ابتعدت عن الواقع الحقيقي وزيفته، ويمكن أن لا نجد أبلغ مما في خطاب نقد الميتافيزيقا عند نيتشه من عبارة موت الإله أو " الإله قد مات ؟"[1] الذي على أساسه أسقطت جميع الأخرويات وجميع العوالم الماورائيات، منسفة جميع القيم والمثل العليا[2].

ويمكن القول إن طرح فكرة الإله في الخطاب الغربي تعود إلى الخطاب الديني قبل نيتشه عند اليهود وطرحهم للاهوت موت الإله (الله) التي صدرت عن افتراض أن الله لا وجود له، وأن موته هو إدراك غيابه، وأن الشعب اليهودي حسب فكرة وحدة الوجود ذاب وحل به (الإله)[3]، إذ تعمقت في فلسفة هيدغر الانطولوجية المتبلورة في نقل مركز العناية في الفلسفة من الإنسان والذات بوصفه عقلا أو وعيا أو إرادة إلى الوجود الذي أصبح نسيا منسيا، متصورا الإنسان كانفتاح وكتفتح على الوجود، وكمجال لإنارته، وكالوسيط الذي عن طريقه تنار الأشياء بنور الوجود بوصفه راعيا أو حارسا للوجود، متخيلا واقع الوجود الإنساني في الوجود والزمان[4]، مميزا تمييزا جذريا بين "الوجود والموجود، فالوجود ليس فقط ما يدركه الإنسان، وليس ما يظهر له أنه موجود، بل يتجاوزه إلى اللاموجود الذي يشكل جزءا أساسيا من ماهية الوجود ذاته "[5]، حيث سماه سارتر العدم وهو المفهوم الموحد للأحكام السلبية، والأفعال السلبية الملازمة للكينونة التي تتجلى في جدلية الكينونة واللاكينونة، وحضور السلب بإشكاله المتنوعة، والقلق، والغيرية، والغياب، والنفور[6].

لكن عملية إقصاء وموت الإنسان حسب التصور العلمي والفلسفي تطورت إلى حديث النهايات المنطوية على الشك والريبة في مشروع ما بعد الحداثة، متمثلة في فلسفة جاك دريدا وكينونة التفكيك، والاختلاف، والمغايرة، وتقويض المركزيات، وعدم الثقة في كل أشكال الضرورة والماهوية، والرد والريبة حول استقلالية الذات، وعن وجود الحقيقة المطلقة[7]، وبمعية خصي الإنسان واضمحلاله ودخول العالم في تصور جديد يتبلور في عالم الصورة الرقمية، أو ما يعرف في تكنولوجيا الاتصال (بالميديائي) أو الميديولوجي، إذ يتم التواصل بين البشر عبر نظام الوسائط، والذي على إثره شاع حديث النهايات / البدايات أو النهايات / البعديات؛ نهاية التاريخ / ما

---

(1) هكذا تكلم زرادشت، فريدريك نيتشه، ترجمة فليكس فارس: 32.
(2) ينظر موت الإنسان: 34 – 35.
(3) ينظر الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ، عبد الوهاب المسيري: 199 – 203.
(4) ينظر المصدر نفسه: 42 –48.
(5) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي: 107.
(6) ينظر الكينونة والعدم، جان بول سارتر، ترجمة نقولا ميتيني: 60 - 97.
(7) ينظر الايدولوجيا والهوية الثقافية: 189 - 190.

بعد نهاية التاريخ، نهاية الحداثة / ما بعد الحداثة / الحداثة الفائقة أو ما بعد ما بعد الحداثة، ونهاية المكان، ونهاية المسافة، ونهاية الجغرافيا، ونهاية الدولة، ونهاية القومية، ونهاية المدينة، ونهاية المدرسة، ونهاية المدرس، ونهاية الكتاب، ونهاية المؤلف، ونهاية الورق، ونهاية الفيزياء، ونهاية المكتبة، ونهاية المتحف، ونهاية الايدولوجيا، ونهاية الأضداد، ونهاية العمل، ونهاية الطبقة المتوسطة، ونهاية الوسطاء، ونهاية الذاكرة[1]، ونهاية الفلسفة وبداية العالم الأثيري، والافتراضي، عالم تقني يشهد تشكيل عوالم أخروية أقل ما توصف به بأنها تجسيد لفكر كارثي حل بهذا العالم الحديث، إذ غدا الخطاب بين جميع العلوم هو الانهيار، والسقوط، والموت، والنهاية (انهيار الشيوعية، انهيار الاتحاد السوفيتي، سقوط جدار برلين، سقوط العراق، وأفغانستان، والانهيار المالي العالمي) وكأن الأمر يتعلق بقيامة على مستوى المعرفي أو بالأحرى قيامة رمزية سماها دريدا بـ (القيامة الحديثة) (نهاية التاريخ، والإنسان، والفلسفة)، منهيا دور الإنسان المؤنسن بما هو إنسان فلسفة الميتافيزيقا؛ مفسحا المجال لإنسان جديد، ليس إنسان الحداثة (موت الإنسان) ولا إنسان ما بعد الحداثة الذي يعمل على إسراف طاقاته وتدمير إنسانيته ليبلغ أقصى ممكن فيه فيستنفذه، بل إنسان الحداثة الفائقة؛ الإنسان المُرقمن / المعولم الذي تنكر لذاته بحثا عن الكونية عبر نظام الوسائط، إنسان شائه تتلقفه التقنية أحيانا، والبيولوجيا أحيانا أخرى: إنسان (بيوتقني) أو إنسان الخلايا العصبية، وبعبارة أخرى، الإعلان عن موت الإنسان بوصفه كائنا تاريخيا، وميلاد كائن بيولوجي لا ماضي له ولا أصل. كائن الآن، واللحظة. الإنسان السبراني الذي يتماهى مع فيزياء الكوانتا مع هايزنبارغ، والنسبية مع اينشتاين التي كشفت أن الحقيقة متعددة الوجوه والمفاهيم.

ولعل التداخل المفاهيمي والحقائقي الذي انتقل من سلطة العقل واليقين في الحداثة إلى سلطة اللاعقل، والشك، والعدمية في الفكر التفكيكي ومابعد الحداثة ومحايثتها لسلطة العقل التواصلي، والحواري، والمتعدد لتصل إلى العقل العددي، الرقمي، الآلي، الالكتروني، الوسائطي الذي أشاع سلطة النهايات (التاريخ، الإنسان، الميتافيزيقا، الفلسفة، الايدولوجيا، المثقف، المكتبة، القومية، الدولة، المدرسة)، مشكلة بيان تأسيسي عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ الجنس البشري أصطلح عليها بمرحلة (ما بعد الإنسان) متجاوزا الإنسان المؤنسن بكل ما يحمله من طوباوية ودعاوى الحرية والعدالة وغيرها من الشعارات، إلى كائن بشري يتمثل في الكائن الوسيط الذي يلغي ذاته وكينونته متجاوزا صراعاته، في كونه إنسانا عدديا وليد المجتمع المعولم والثورة المعلوماتية التي حولت كل شيء إلى عالم افتراضي أثيري،

(1) ينظر الثقافة العربية وعصر المعلومات، نبيل علي، كتاب في جريدة، ع24، رقم 89،(4،الأربعاء، كانون الثاني)، 2006 ، يصدر عن منظمة اليونسكو، بيروت: 5.

فالنص يتحول بذلك إلى واقع فائق، ومن ثم إلى النص الفائق، والنص الالكتروني الذي أنهى دور الذات، والانا المتعالية، والمفكرة، والقارئ الأعلى، والنموذجي، والمثالي، مفسحا المجال أمام القارئ السبراني/الأثيري، الذي يعبر عن مرحلة ما بعد الإنسان، أو ما بعد الإنسان العددي، أو الكوكبي، أو الإنسان الأخير، أو الإنسان العابر ككائن بشري وسيط متواضع يعيش بوصفه موجودا وسط المجتمع الطبيعي الأثيري، الذي تقوم علاقته بين أفراده على أساس اختراع الوسائط من أجل التواصل والتعايش، عابرا للحدود والفوارق العقلية، والجغرافية، والقطرية من خلال عالم الوسائط الميديائي عبر شبكة الانترنيت، التي أصبحت بالدرجة الأولى بؤرة ما يمكن خلقه بصورة متواصلة وغير متناهية عبر الوسائط الفائقة والمتعددة من العوالم والتشكيلات والروابط الافتراضية، التي تم اختراعها بواسطة أبجدية الأرقام وأنظمة الأعداد.إنه عالم من الخيال لا ينفك فيه الإنسان عن صنع ذاته وتغيير نفسه بخلق موضوعاته ومضاعفة موارده وبتجديد أدواته وتغيير أفكاره [1].

وما يمكن أن نقدمه بوصفه مشروعا لقراءة نقدية للشعر، قائما على فكرة (ما بعد الإنسان) وتجليه في النص الشعري، يفرض على الباحث البحث عن المجردات والمفاهيم الإجرائية في جانبها الوسائطي التقني أو الأثيري والفلسفي، التي كان حضورها في النصوص الشعرية لما بعد الإنسان تتجسد في حالة العدمية، والتعديم، والسلب السارتري، وجدلية الكينونة واللاكينونة التي يمكن كشفها بوصفها عدما من خلال هاجس السلب والتعديم وانعكاسه في مرآة النص الشعري، وكشف الوعي الوجودي ككائن يطرح وجوده وماهيته المحاصرة بالعدم، والإمكانات المستمرة للاموجود التي تظهر بوصفها غيابا، وقلقا، وغيرية، ونفورا، وندما، وتسلية، وكذبا أو خداع النفس، إذ تتساوق مع العالم، والأرض أو الحجب واللاحجب الهدغيري، وانكشاف العالم من خلال النص أو اللغة وحضور الإنسان بوصفه وسيطا وراعي اللغة والنص الذي ينير ويكشف العالم من خلاله[2]، وبذلك تشكل جدلية الوجود أو الكينونة، والعدم بؤرة تكتمل بها كينونة أنا الشاعر التي تدمر وتقصي وتذوب ذاتها لكي تكشف وتظهر عدميتها وسلبيتها حسب سارتر ففي قصيدة (حاضر وغائب) في المقطع الأول يقول الشاعر محمد صابر عبيد:

في الليلة قبلَ الماضيةْ
حلمتُ أننا سنلتقي غداً

---

(1) ينظر الهرمينوطيقا والفلسفة: 385 – 414، وحديث النهايات،علي حرب: 191 – 197.

(2) ينظر الكينونة والعدم: 35 ــ 97، ومن فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، 110، ونداء الحقيقة،230 - 238.، و في الفلسفة والشعر، هيدغر، ترجمة عثمان أمين : 75 - 108، والهرمينوطيقا والفلسفة، 227 - 244، وطرق هيدغر: 230 - 238.

في الليلة الماضيةِ أصابني الأرقْ[1]

لا تكمن المفارقة في هذا المقطع في أنه ثمة وجود لذاته بل في أنه ليس هناك وجود إلا بوصفه السلبي (في الليلة قبلَ الماضيةْ، حلمتُ أننا سنلتقي غداً)، الذي يتأسس على وعي غائب معدم تنغلق الكينونة فيه على زمانية مستقبلية تعدم نفسها، من خلال حضور الآخر المحبوب من داخل الذات نفسها إلى الذات نفسها، من دون أن تكون لها القدرة على إنتاج ذاتها والحفاظ عليها في كونها تصدر عن اللاشيء (في الليلة الماضيةِ أصابني الأرقْ)، الذي يمحي عن الذات حريتها من خلال الأرق وعدم القدرة على النوم؛ لأن موضوع الوعي وحضوره شكّل غيابا لا يقوم على امتلاء أو تكميل النقص، إنما على أساس العدمية التي أقامت علاقة مع كائن غيابي معدوم متعال. فالجدلية بين الوعي وانغلاقه على نفسه، والعدم، سبب نوعا من سلبية الذات التي دخلت في عدمية وسلبت الذات من خلال الأرق، ولا تتوقف العدمية والتعديم على كونها تدميرا للذات وسلبه، بل يمكن أن يتجاوز الوعي جوهريته مشكلا عرضية تُظهِر وجودية حاضرة دائما، ففي المقطع الثاني يقول الشاعر:

الضميرُ طفلٌ مدلّلٌ ثقيلُ الوزنُ
قد لا يخونُهُ التعبيرُ أحيانا،
لكنه يخطئُ في الحكمةِ أبداً[2]

إن رهان الضمير العيني ونزوعه بالخروج من العدم إلى الظهور يسلبه الحكمة، والمنطق، والعقل الذي ينحصر في اقتصاد لوغوسي، كاشفا عن المعنى، والحضور، والحقيقة (لا يخونُهُ التعبيرُ أحيانا) التي تفضح العمق الأصلي للكينونة التي تعدم قدرتها على الخفاء والحجب، والرقابة العقلية لكي تعمل على شطب الضرورة الوجودية للحكمة والعقل في سياق الخروج من اللاكينونة إلى الكينونة، التي تتحول بدورها من جوهر إلى عرضية تتماهى مع فكرة التدمير والموت الذي يتشكل على أساس سيرورة ولادة متجددة تعدم ذاتها العرضية في قوله في قصيدته الموسومة بـ ((العنقاء)):

ليس عدلاً أن يتشتت هذا الطفل الفادحُ
بين غيمةٍ خاطئةٍ
ورمادٍ مخاتلْ.
ليس عدلاً أن يرث الدفءُ عرشَ اللسانْ
وتصارح أهدابُ الفراغ سواحلَ السفن المعدّةِ للحريقْ.
لماذا كلما تماثلت للكلامِ

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 213.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 213.

سقطتْ نخلةٌ أخرى في حضرة الصمتِ
فأسكتتِ التينَ
واعتصرتْ بين يديه الراعشتينِ شمسَ الظهيرةْ
وحاكتْ قبعةً للثرثرةْ
وعلّقتها تميمةً في حنجرة الخوفْ..[1]

لاشك في أن حضور عنوان (العنقاء) وتحاوره مع الميثولوجية الأسطورية لليونان تغذي دلالة عتبة المتن الصابري، الذي انفتح على صيرورة وديمومة الولادة الجديدة والخلود واحتراق الذات ونفيها وتذويبها في كينونة أصلية ترمز بالرماد، الذي يوحي بولادة سيزوفية غير متناهية تتأطر في مسار تجده الكينونة غير عادل في كون الطفل وما تنطوي عليه دلالته من اللعب والعبثية والضياع والتلقائية والتشتت، بين (غيمة خاطئة) تشي بالتعديم والسلب في لعبة الاختيار، وبين عدمية تجسدها الغيمة وما تخفيه من اللاموجود، والرماد وما يستحضره من نتيجة ولادة جديدة تتصل بجينات قديمة، وتنفصل في تشكيل امتلاء جديد يؤسس لحضور الآخر الذي يسلب ويعدم الكينونة وقدرتها التي تستحضر منطق اللوغوس الكلام، وأنارته لوجودية الآخر.

إذ إن الجملة الشعرية الكثيفة (ليس عدلاً أن يرث الدفءُ عرشَ اللسانْ) توحي بالصمت، والضياع وعدم المبالاة، وتسلب حضور الذات والكينونة المتجلية في فعل التملك والقدرة، وذلك لكون الأهداب أو الطموحات متعلقة بالسواحل السفن المحروقة التي تسلب قداسة الانتظار والأمل والإرادة والقدرة على البوح والظهور من العدم، المتمثل في انكشاف عوالم الحب وحقيقته من خلال الصمت الحاجب والمعدم لقدرة الفعل الكلامي على الثرثرة، التي تتحول إلى حنجرة من الخوف وتتمحور حسب سارتر حول الخوف من كائنات العالم الخارجي، فضلا عن عدم القدرة على إدراكها للمتعالي من دون تفكير[2]، وهو يولّد طاقة التدمير الذاتي المتحولة على إثره الذات إلى شيء مسلوب الإرادة بالنسبة إلى الإمكانات أو الردود الخارجية، التي يمكن أن تؤثر على القدرة الايجابية للكينونة العشق والحب المضمر لطاقة تعمل على تحويل الإنسان أو العاشق إلى إنسان جديد يحاول أن يجد ماهيته في الكون، والواقع، واللغة، ولكنه يفشل بسبب فقدانه لحريته وقدرته على التغيير. ففي قول الشاعر:

لماذا كلّما قرأتُ سورةً.. فقدتُ مكيدةْ
وكلّما أوقفتُ عصفورا تائها شرّدتْهُ الحروبُ
أمطرتني القصائدُ باعوجاج المعاني

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 238.
(2) ينظر الكينونة والعدم: 79 – 80.

وفرادةِ الأحزانْ..
لماذا كلما تذكّرتُ هشاشة أرضي
تشبّثتُ بظلّي
وتحستُ طولي وتفاصيل نجمي المغيّبِ في الترهاتْ
واطمأننتُ على أنني:
لستُ أنا.[1]

فالعبثية، والغياب، والتعديم وتدمير الذات نجدها في الرؤية التشاؤمية ومنطقية السؤال بـ ((لماذا)) التي تفتح الكينونة على معدمات وفراغات تخضع لجاذبية الزمان المستقبلي، ومواقفه تجاه تدمير الذات وتذويبها ونفيها على أساس تأثيث مكان موضوع سلبي يعمل على محاصرتها وتعديمها بصورة مستمرة، فالسمو أو رمز العصفور ودوره الارتقائي والجنسي وهروبه وخروجه من اليقين إلى الشك والعدم اخضع محاولات الكينونة أو الذات المستمرة بالإمساك بيقين أدى بها إلى تعديم وعدم، يتجلى في تحويل المسلمات والحقائق إلى أرض هشة ومتلاشية، ولعل التشبث بالظل أو الوهم يجسد موقفا سلبيا تتخذ به الذات حالة من التدمير المستمر لذاتها، في كونها تتحول إلى غيرية تدمر ذاتها وتذوبها لتتحول بعد ذلك إلى مجرد غياب وضياع (لست أنا)، وأن محاولة الخداع والتكذيب في سياق التدميرية الانوية مثل بداية الولادة الجديدة التي تنتقد سلبية الروح أو الطفل وبراءته وتلقائيته في داخل أنا الشاعر الحقيقية في قوله:

ما لهذا الطفل الفادحِ يتدرّجُ من مسمارٍ صدئٍ..
إلى شوكةٍ واخزةْ.
من فارسٍ أشعثَ يمتطي صهوةَ الريحِ في كسلٍ..
إلى متسوّل يمشّطُ أخطاءَهُ طلبا للتسليةْ.
من لعبةٍ تحتمي بموتها..
إلى ولع بارع يمرّغ أنفَ العقل في ملاذِ الجنونْ.[2]

فالطفل أو (الكينونة مع) حسب هيدغر تفترض وجودية الكينونة الظاهرة، ووجودية الآخر الذي يمثل إسقاطا سلبيا يتدرج في مسار الوهم والخيال، الذي يحجب عدمية ولا وجودية الآخر الفارس وما تحمله هذه العلامة من دلالة القوة، والشهامة، والكرامة، والشجاعة، والحكمة، والعقل متجاوزه الشاعر إلى علامة تسجل بصمة معاكسة لحضور الذات باحثة عن المغيب والمتغيب المتسول والمجنون، إذ تشتغل هذه العلامة الاسمية في منطقة المنفي، والمهمش، واللاعقل، فسلب وتعديم الحدود

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 238.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 239.

المنطقية والعقلية عن الذات الواعي وإدخالها في اللامعقول واللاوعي ينفي ويعدم الذات مشكلا بعدا جديدا يربك قانونية العلاقة مع الآخر في قوله:

لكنني يا طفلتي الأسطوريةِ التي تكتب أحلامها بالمقلوبْ
سأتحمّل عبءَ موتي فيك،
أو موتك فيّ.[1]

إن الانزلاق المتواصل من الحضور إلى الغياب والتلاشي والتعديم، يأتي محكوما بالتعالي أو الحب الذي سلب كينونة العاشق الممتزجة والمتحدة (موتي فيك، موتك في) مع الآخر المحبوب كل قدرة على العطاء، فالخديعة والخداع الذي تتقنه المحبوبة أو الآخر يجردها من أحلامها الجميلة التي تبقى مكشوفة ومسلوبة بالنسبة للكينونة المحب المتأطرة في حالة من التلاشي والذوبان الذي يفقده هاجس الانسجام و التوازن في قوله:

أشعلُ ضوء هواجسي ولّذةَ أبوتي
لأكتشف أن صلاحيتها قد انتهتْ.
أدقّ بالمطر الناعم زجاجَ ظنونكِ الملطخَ بالكحلِ
وبـ((لكن))...
وهي تكتبُ رغما عن كلّ قوانين ((الإملاءِ الواضحِ)): ((لاكن)).
سأضمّ عليكِ جناحيّ بالباطلِ
وأفتح في خندقِ روحي إثما
لا تطالهُ النارُ
ولا توقظهُ المغفرةْ.[2]

إن حدود المراوغة بين الكينونة المسلوبة والآخر المحبوب الذي وقع في مكيدة الخداع والغواية اتخذ تعبيرا مكشوفا، محاولا أن يبقيها ــ الكينونة ــ في حالة من الخداع والمراوغة واللعب، إذ عمل على تجريد شريكه ومحبوبه من فاعليته وحجمه وقدرته وإرادته، ليبقيه في حدود ما هو عليه من وجودية تسبق الماهية، متلاعبا بالمقدسات والتابوهات والبرتوكولات القائمة بين المحبين على وفق أسلوب وتعبير وجودي، يختزل الكينونة في ــ ذاتها لكي تسمح لنفسها أو كينونتها بأن تتمتع برغبتها وبقوتها ومقدرتها على الاعتراف والتعرف ومكاشفة ذاتها المتعالية، وعلى الرغم من إحساسها بالسلب والعدمية، فإنها تتصرف كأنها تبحث عن ولادة جديدة تبتعد عن النار أو الرماد (الفناء) وعن المقدسات والمغفرة، محولا كل شيء في عالمه الشعري وما وفره من حرية جديدة تتمظهر في وثنية، وفوضى تتجاوز التعديم والسلب للذات

---

(1) المصدر نفسه: 239.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 239.

من خلال تعديم وسلب الآخر المحبوب وتذويبه في كينونة العاشق مؤسسة الاتحاد والتكامل

المبحث الثالث

ما بعد الإيروسية

لاشك في أنه منذ خطيئة أكل التفاحة والانفصال القهري بين آدم وحواء واجهت الإنسان مشكلة قهر الانفصال والبحث عن كيفية تحقيق الوحدوية والإتحاد بين الذكر والأنثى، التي غذتها عملية الابتعاد عن التوحد بالطبيعة، واكتشاف الإنسان، بأنه يتكون من ثنائية وعت نفسها بكينونة الانفصال والاختلاف بين الجنسين الذكر والأنثى[1]، وما قدمته البشرية من حلول للاتحاد بين الذكر والأنثى من خلال الحب الروحي والإيروسي الجسدي وما أوجدته من حالات الإشباع الجنسي بالسفاح أو المؤسسة الشرعية من الزواج، والأنانية التي تولدت من حب التملك لرحم المرأة التي طبعت الجنس الذكوري والأخلاق الذكورية، وإن كان هناك مراحل تاريخية تغلبت بها المرأة على الرجال.

إن البحث الاركيولوجي افترض أن المجتمع الإنساني قد مر بمرحلتين شكّلتا نظامين اجتماعيين مختلفين، مجتمع سادته المرأة، إذ كانت تستقر إلى جوار أطفالها بينما يخرج الذكور للقنص والصيد، وكانت المرأة فيه للجميع، إذ لم يكن هناك نظام للزواج بالمعنى المعروف، ولما كان المجتمع الأنثوي زراعي عبدت به آلهات مبصومات بأسماء نساء مثل عشتار، وعشتروت، وأما المجتمع الذي سادته فئة الرجال والذكورة، فإنه يتمتع بقسوة وخشونة لكونه مجتمعا رعويا بدويا عبد إلاها ذكوريا. وبعد أن غزا المجتمع الرعوي المجتمع الزراعي حدث نوع من التهجين بين الإلهات الذكورية والنسائية، فأصبحت عشتار متحدة مع تموز وشكلت حالة من التقديس التي رافقت ذلك من خلال طقوس القرابين والتضحية، التي تجلت في احتفالات التهتك والتعري والجنس الجماعي الذي يحفز الأرض والطبيعة على الإخصاب والعطاء والحياة حسب المعتقدات القديمة، فكان الجنس والفعل الإيروسي لذة ومتعة وعطاء مناقضا للموت[2].

ولعل الطقوس التي كانت تقام في بعض القبائل البدائية عندما كان يموت أحدهم يحصل على إثره حالة من العزوف عن الجنس والجماع الذي يمتد لمدة أربعين يوم مدة الحداد، ويتم بعد ذلك التطهير من رجس الموت من خلال البحث عن رمز الحياة في الطقوس والاحتفالات الجماعية والفعل الإيروسي في مكان عاري

---

(1) ينظر فن الحب، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: 29 - 30.

(2) ينظر الأسطورة والتراث، محمود القمني: 112 - 121، والأنثى هي الأصل، نوال السعداوي: 19 – 23.

الغابة أو العراء لكي يتم التطهير[1]، ولا تبتعد هذه الصورة المتهتكة والطقوس الإيروسية عن الاحتفالات اليونانية بعيد ديونسيوس (ويسمى عند الرومان باخوس) وهو إله النبيذ (خمر العنب)، الذي اتصف بالتهتك والمتعة والقصف في صورته الدنيوية[2]، والتي تطورت إلى ثقافة إيروسية وصمت الثقافة الإغريقية واللاتينية بوصفها فن الوجود الذي يتمتع به الإغريقي، محولا الحياة والأخلاق الجنسية إلى إنتاج فني يتمتع ببعض القيم الجمالية ويتجاوب مع بعض معايير الأسلوب في كون فن الإيروسية هو فن تقنيات الذات وفن اللذة، إذ تشكلت قيمة الفعل الجنسي بمعان ايجابية تبتعد عن المحظورات والفرائض الجبرية، فقد ارتبطت الممارسة الجنسية بقوة بمحاور التجربة وبمجموعة علاقات واقعية: علاقة الجسد بـ (النساء، الغلمان، المثلي) الذي يتماهى مع مسألة الصحة، ومن ورائها كل لعبة الحياة والموت، وعلاقته بالجنس الآخر، مع مسألة الزوجة بوصفها شريكة مميزة في لعبة المؤسسة العائلية والصلة التي تنشئها، وعلاقة المرء بجنسه (الزواج المثلي) مع مسألة الشركاء الذين يمكن اختيارهم فيها ومشكلة التوافق بين الأدوار الجنسية بوصفها ضد الطبيعة.

وأخيرا تمثل علاقة كل ذلك بالحقيقة حيث تطرح مسالة الشروط الروحية التي تسمح بالوصول إلى الحكمة في الفلسفة السقراطية[3]، ولعل هذه القيمة للفعل الإيروسي هي من دون شك تمثل جانبا من أهميته واستقلاله عندما دمج مع المسيحية* والأخلاق المسيحية المعبرة عن ممارستها للسلطة الأبوية، حيث تمّ على ضوئها ممارسات نوع تربوي وطبي ونفسي، فالمسيحية ربطته بالشر والخطيئة والسقوط والموت، إذ إنها لم تقبل الحرية التي تجلت في الثقافة اليونانية، محددة بالشريك الواحد في إطار الزواج الأحادي، فارضةً مبدأ الغائية المحصور فقط بخاصية الإنجاب، وأما ما يتعلق بموضوع إعابة العلاقات بين أفراد الجنس الواحد، فقد حرم في الأخلاق المسيحية، وبذلك خضع الفعل الإيروسي للضبط النفسي والجسدي من خلال الفرائض والمحظورات المسيحية[4].

---

(1) ينظر الإنسان والمقدس، روجيه كايوا، ترجمة سميرة ريشا: 170 - 207.

(2) ينظر المعتقدات الإغريقية، خزعل الماجدي: 286 – 287.

(3) ينظر استعمال اللذات، فوكو، ترجمة جورج أبي صالح: 14 – 20.

(*) لقد تجسدت عناية المدونات العربية بالجسد ولغته على وفق دلالي ولغوي وبلاغي ومعجمي وديني أو أصولي متجليا في لغة الجسد في القران الكريم والحديث النبوي الشريف فضلا عن مدونات الفراسة التي بلورت رؤيا متطورة وعميقة للجسد ولقد قاربه بصورة مفصلة الدكتور مهدي اسعد عرار، ينظر البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مهدي اسعد عرار.

(4) ينظر المصدر نفسه: 14.

أما رمزية عقدة ليليت التي تمثل الجانب المظلم من الأنوثة في الفلسفة المسيحية فإنها تتجلى بوصفها ردة فعلا لتشويه الفعل الإيروسي وتقبيحه، من خلال أسطورة ليليت التي رفضت الخضوع لآدم متحولة إلى أنثى شهوانية وإلهة للدعارة والمجون والاستمناء والغواية والقاتل[1]، ولقد انغرست هذا المكبوتات في اللاوعي البشري إلى أن تحولت الرغبة الجنسية إلى توتر وألم مكتشفها الفرويدي في الغريزة الجنسية التي كان محورها التوتر والألم والتلف النفسي والجسدي، وأن الإشباع الجنسي يعدّ فعلا يساعد على إزالة هذا التلف والتوتر المتجسد في الجاذبية الشبقية[2]، إذ تحولت إلى حرية وممارسة مشيّئةً المرأة إلى سلعة، والجسد إلى قيمة استهلاكية في عصر النهضة وما بعده، وقد رفضته النساء من خلال الثورة النسوية *التي تمثلت في (النقد النسوي وما بعده)[3].

ولكن ما يهمنا هنا في الحقيقة هو في تحويل ما بعد الايروسية في خطاب ما بعد الحداثة إلى فن إبداع للتعبير عن دلالات ومعان، فإذا أردنا تحديدها بوصفها تقنية جمالية تحمل نوعا من الحرية، فإننا يمكن أن نعود بها إلى آلهة الحب والجمال عند اليونانيين أفروديت التي تدل على الأعمال والأفعال الإيروسية الجامعة لمفاهيم متنوعة ومختلفة في الفلسفة اليونانية مثل الرغبة، والتصرفات، والأحاسيس، والصور، والغرائز والأهواء، والمعاشرة، والاتصال، مما دفع فوكو إلى تبنيها

---

(1) ينظر الجانب المظلم من الأنوثة (عقدة ليليت)، هانس يواخيم ماسز، ترجمة سامر جميل رضوان *www.muslm.ne*.

(2) ينظر ما فوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، ترجمة إسحاق رمزي: 40 – 70.

(*) لقد فصلنا القول في النقد النسوي والأدب الأنثوي في كتابنا سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي ومن يريد الاستزادة يعود إليه، ينظر سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، د. محمود خليف خضير: 29 – 34.

(3) يتميز النقد النسوي كما ذكرته الناقدة الأمريكية شولتر في مقالتها ((نحو علم أدب نسوي (أو نحو أدبية نسوية))) بكونه يقوم على جانبين أحدهما: (النقد النسوي) الذي يمثل النمط الأول ويقصد به قراءة الناقدة للأدب ورؤيتها الخاصة لصورة المرأة في الأدب، هذه الرؤية - المختلفة عن رؤية الرجل الناقد - حيث يبدو حذف النساء او سوء التأويل لآرائهن في ثنايا النقد الأدبي - وهذا النقد يهتم أيضا باستغلال واستعمال جمهور الإناث ولاسيما في الثقافة وفي الأفلام، أما النمط الثاني (ناقدات الأدب الأنثوي) فهو يهتم بالمرأة بصفتها كاتبة ويهتم بالمرأة بصفتها منتجة لمعنى نصوصي، وبالتاريخ، وبالموضوعات، وبالأنواع الأدبية، وبأبنية الأدب التي تنتجها المرأة، كما ان موضوعاته تتناول الدينامية النفسية للإبداع الأنثوي، كما تتناول اللغويات ومشكلة لغة أنثى، ومسار حرفة الأدب الأنثوي للفرد أو المجموع الإناث ، وكذلك التاريخ ودراسة كاتبات معينات ومؤلفات معينة. ينظر النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، (مارس - سبتمبر)، سنة 16، العدد 32، 1997 م، 75 - 76.

بصيغة الجمع (الافروديزيات) لكي تدل على هذه الأفعال والمعاني، وتكمن القدرة المفهومية لافروديزيات في الممارسة الايروسية في كونها هي الأفعال، والحركات، والملامسات التي تسبب نوعا معينا من اللذة، ولقد اتخذت الافروديزيات كينونة ديناميكية تتحدد من خلال التجربة التي تربط الافروديزيات فيما بينها باللذة المقرونة بها، وباللذة التي تثيرها، فالإغراء الذي تمارسه اللذة وقوة الرغبة التي تندفع إليها يشكلان مع ممارسة الافروديزيات عينها وحدة متينة، وفيما بعد سيكون تفكيك هذه المجموعة ــ الجزئي على الأقل ــ إحدى السمات الأساسية لأخلاق الرغبة ولمفهوم الجنسانية.

ويجسد التوليف بين الفعل (المجامعة) والرغبة واللذة نواة التجربة الافروديزيات في مجموعة عناصرها التي يمكن بالطبع تمييزها لكنها شديدة الترابط بعضها بعضا. فإن هذه الرابطة القوية هي التي سوف تشكل انطولوجيا النقص والرغبة في الفلسفة اليونانية المحملة بمفهوم الحياة والموت[1]، والتي شكلت مفهوما فلسفيا في الفكر اليوناني دمج ومزج بين لذة الخمر، والطعام، والحب الإيروسي في سياق الفلسفة الطبيعية التي مزجت الرغبة الجنسية مع الطبيعة في الطقوس والعبادات القديمة، مما قدمت كينونة جسد قوية تتخذ من فعل الشجاعة في الحروب والقدرة الجنسية معيار الرجولة والبطولة اليونانية التي شوهتها فلسفة سقراط والروح العلمية، إذ عندما كان يتحدث نيتشه عن التراجيديا اليونانية ما قبل السقراطية، فإنه لم يتحدث عنها بلغة أرسطية، ولا بلغة تاريخية أو أدبية، إنما كان يتحدث في كتابه (الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي) عن الحضارة اليونانية التي كانت تتسم بخصائص عبر عنها بالروح الايولونية، والروح الديونيزوسية المتناقضة التي تعبر عن ازدواجية في رؤية الحضارة اليونانية قبل سقراط، التي كانت بمثابة روح الانسجام، والاختلاط والفوضى التي اصطدمت مع الروح العلمية التي أسسها سقراط الثاوية في شكه بقيمة الفن التراجيدي[2].

وقد تشربت وتداخلت وذابت هذه الروح الايولونية (الانسجامية) في جميع مرافق الحياة اليونانية قبل سقراط (الروح العلمية) في العلم، والفن، والدين، والسياسة، والفلسفة، إذ ارتبطت بكل شيء ساكن مكونة فكرة التناهي المحدد في هرمونية متناسقة مرتبطة بلحظة الحاضر التي لا تعرف الماضي، وبالجسم لا بالروح، وبالمكان الساكن لا بفكرة السيرورة والحركة منطلقة إلى الأعداد والحساب والهندسة متجاوزة فكرة الأعداد اللامعقولة؛ لأنها فكرة لا متناهية مرتبطة بفكرة الزمان والمكان المتناهي، فتشربت الحياة الفكرية اليونانية بكل شيء ساكن حتى

---

(1) ينظر أستعمال اللذات: 31 – 39.
(2) ينظر الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي:22-88،

وصلت إلى أعلى درجاتها في الفن، إذ كانت أيقونة النحت التي تمثل الشيء الساكن مثلها الأعلى متدرجة في فكرة الكون الساكن حتى الكون اللامتناهي في انطولوجية وجودية ترتبط بالنظام والانسجام[1].

ويمكن عدّ فلسفة نيتشه انطولوجية تجسد إرادة القوة والجسد التي تتجلى في الإنسان الأعلى وقدرته في تحطيم جميع التابوهات الأخلاقية، والدينية، والاجتماعية. إرادة حقيقة تمثل نموذجا احتفائيا بقوة الجسد والإنسان المعاصر الذي حل الجسد على إثره في الفلسفة المعاصرة، بوصفه إشكالية انطولوجية تعمقت أبعاده وحيثياته في الطرح الهدغيري، والسارتري، والميرلوبونتي، إذ يكمن الاتجاه الفلسفي الميرلوبونتي في عدّه الجسد الوسيلة الأساسية لتعبير الذات عما يختلج فيها من مشاعر، وعما تكتنزه من المعاني والدلالات، إذ إنه عن طريق الجسد نفهم الغير مثلما عن طريق الجسد أيضا ندرك الأشياء، فالجسد هو ما يجعل الذات في اتصال مستمر مع الآخر ومع العالم، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشري بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته ووظائفه، فهو موطن المعنى ومكان ولادته، كما إنه أداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم البيذاتي، لكي تكون فيه الذات علاقة رمزية (لغوية، فنية) لوجودها الخاص، إذ تتمثل من خلال التجربة التي نحياها ونعيشها في كون أجسادنا تحيلنا بشكل دائم على الآخرين.

إن خبرة أجسادنا وخبرة جسد الآخر هي ذاتها جوانب لوجود واحد، ولكون الجسد تعبير يكشف عن العالم والآخرين، فإنه يمسرح دائما تعبيراته عبر الصور المتعددة الظاهرة والمحسوسة التي تتحول إلى رؤية محسوسة ومرئية محولةً الفعل الإبداعي إلى فعل بدني يعبر عن المعنى والدلالة والفكر[2]، ولعل وساطة الجسد التعبيري عند ميرلوبونتي يتجسد بوصفه وعيا قائما على علاقة الجسد مع العالم والآخر، إذ يتبلور مسار هيدغر الفلسفي في نقطة انطلاقته من السؤال عن معنى الوجود الذي يتحول إلى السؤال عن الذي يسأل عن الوجود (الموجود) الإنسان، الذي اصطلح على تسميته الدازاين أو (الآنية أو الوجود هناك أو الفيريس (الكائن الحاضر على الأصالة).) الذي يتميز وينفرد عن كل الموجودات بأن وجوده يتجلى (في التواجد) أي في إقامة علاقة مع ذاته ومع العالم، وهو يتعمق في فلسفة سارتر في كون الجسد يصبح كوجود لذاته وكوجود للآخر محولاً سارتر الجسد إلى موضوع، ومحدثاً سلبا وتعديما.

ويتجلى البعد الانطولوجي للجسد في فلسفة سارتر من خلال المعادلة القائمة على أساس أن الجسد وجود (يسبق الماهية) ممثلا البعد الأول للكينونة، والآخر الذي

---

(1) ينظر ربيع الفكر اليوناني، عبد الرحمن بدوي: 37-55، وتاريخ الفلسفة اليونانية، ماجد فخري:6- 42.
(2) ينظر اللغة والمعنى، إعداد مخلوف سيد احمد، مجموعة مؤلفين: 193 –216.

يعرف جسدي ويستخدمه ممثلا البعد الثاني للكينونة، ولكن، من حيث كوني موجودا للآخر، فإن الآخر ينكشف لي من حيث إنه الذات الفاعلة التي أنا موضوع لها، فالمسألة هي بالذات علاقتي الأساسية بالآخر، لكون أنني موجود لذاتي من حيث إن الآخر يعرفني في وقائعيتي ذاتها بشكل خاص. إنني موجود لذاتي من حيث أن الآخر يعرفني بوصفي جسدا، وتتكون العلاقة الجسدية على أساس المواقف تجاه الآخر مثل: الحب، واللغة، والماشوزية التي تتجلى في الصراع الذي يمثل المعنى الأصل للوجود ـ الآخر، والموقف الثاني يتمثل في اللامبالاة والكره، والسادية، والرغبة التي تتمثل في حريتي وامتلك الآخر[1].

ومما تقدم فإن مقاربتنا لفن ما بعد الإيروسية يتجلى في الشهوانية والرغبة التي تقنن الجسد من خلال فعله التكميلي للنقص وللأصل الانطولوجي الذي يفرض السلب والتعديم، فالجسد الشعري أيقونة تعبر عن البلاغة، والمجاز، والمعنى والدلالة في منظورها النتشوي، والافروديزيات ففي قصيدته (فوضى الجسد) يقول الشاعر صابر:

مراهقٌ أعمى يجوب في ولهٍ أسئلة الصحراءِ..
بحثا عن إجابة ملتبسة وغامضة،
لا يُرهفُ سمعه إلا لحفيف رغبتهِ..
وعنف خياله الإيروسي...
ونهره المتعطّشِ لجوف التراب،
وهو يتدلّى لسانا يقطّر لهاثا..
وريقا قرمزيا يطحنه الظمأ.[2]

يشتغل عنوان هذه القصيدة بوصفه روحا ديونيزوسية تعبر عن الاختلاط وفوضى الجسد، وما يحدثه من الابتعاد عن المنطق والعقل متجاوزا الحدود ومرتكزا على قيمة تراجيدية تتبلور في انفتاح إيروسي ينتج تجربة عشق وجسد، تبحث عن التوحد الجنسي من خلال تبادلية الجسد الشهواني، فكينونة الجسد ووجوده الكتابي يعمل على منطوقية وتلفظ الإحساس وتداوله في الكشف عن فعل الرغبة وحركته التي تشكل مسارا يتمظهر في عتبة النص التي تؤثث الفعل العبثي، وهو يتمركز حول كينونة المراهق وما يضفيه من دلالة تجسد قوة الرغبة الجنسية وبداية التشكيل الرجولي والحرية والمتعة واللذة، التي تبحث عن التوحد بالآخر، فحركة اللذة العبثية والمراهقة تمثل فعلا أعمى؛ لأنه يبتعد عن حدود المنطق والعقل والتابوهات ويبحث عن حرية تتجاوز القيود في رسم تطريز أو نحت الجسد، والبحث عن الغائب في

(1) ينظر الكينونة والعدم: 313 – 506.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.

خراطة الجسد وما يتجلى من حفيف الرغبة التي تحرك المكبوت لمسار الفعل الإيروسي وغريزة التوحد والجماع، لكي تصل الكينونة الايروسية إلى تموندات (المونـاد)[1] شهوانية تروض عنف الشهوة وعطشها الدائم إلى التبادل الجسدي الشهواني، الذي ينعتق من سجن الكتابة أو أيقونة الصورة وفعلها الرمزي الذي ترفضه الرغبة، بحكم الدعوة إلى حضور الأصل وما يمكن أن يؤسسه من رغبة جنسية تعلو على التاريخ والزمان والمدونة الكتابية والأيقونية في الصورة، فالرفض الذي يحاول به الإنسان الراغب التأكيد على حضوره الجسدي، ورفضه لنرجسية الصورة يتفاعل في المتن الصابري ليمثل ثنائية الاختلاف بين الذكر والأنثى، في كون جديد يدور في الفعل الشهواني في قوله في المقطع الثاني:

نعم أيتها الأميرة المسحورة بالصور
لستُ سوى عتّال أو بائع خضرةٍ أو سمسار دوابٍ،
أعاين الجسد معاينة البعير للناقة..
كما يفلسف (الحب) ذاك البدويّ الأرعن المدعو:
((امرؤ القيس))[2]

مشكلة الغيّرة في هذا المقطع والانطلاقة الكوجيتوية التي تتجلى في اللحظة المجردة التي تدرك به الأنا الرغبة ذاتها بوصفها موضوعا للمعاينة، التي يدعوها هيغل بالكينونة للآخر فمرحلة الاعتراف بـ (نعم) هو اعتراف وجودي بدونية الأنا وعلو وسمو وترفع الآخر، وضرورية الظهور للآخر بمنطق السوق أو الاستهلاك الجسدي وحالة الصعلكة من خلال البحث عن براءة وتلقائية النظرة والرغبة الجنسية في أوصاف العتّال وبائع الخضرة والسمسار، وما تقدمه من صفات ودلالة ومعان تتمركز حول إشارات الجسد ولغته ومعاينته الشهوانية، فالبعير رمز القوة والرجولة والفعل الإيروسي، والناقة التي تتحاور مع المرجعيات العربية القديمة في كونها تدور في دائرة المقدس، واللامقدس وتجسدها بوصفها امرأة[3] مقترنة في هذا النص بالشهوة الجنسية التي تتماهى مع حضورية اسمية لرمزية أمرئ القيس، التي شكلت إستراتيجية ولادة حب أيروسي قدم ماهية الجسد على الوجود المشخصن، وما تجلى به بعده من دلالات أضفت على الصعلكة الحرية والفوضى والعبثية الجنسية التي

---

(1) المونـاد: مصطلح مستمد من كلمة (المونـاس) الإغريقية التي تعني الواحدة ، والمونـاد عند ليبنز جوهر بسيط والبساطة هي عدم التركيب من أجزاء، والمعنى الآخر المونـاد: يعني الذرة الروحية أو الجوهرة ، والمعنى الآخر الذي عرفه اسبينوزا ، وحدة الوجود، ويمكننا القول ان المونـاد مبدأ اللامتميزات إذ لا يوجد مونـادات متشابهات تماما، ينظر ديموقريطس فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة: 499 - 547.

(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.

(3) ينظر موسوعة أساطير العرب، محمد عجينة: 281 – 283.

حاولت الأنا الإيروسية كشفها للآخر الذي تعلق بها حضوره، فالعبثية، والصعلكة، والإيروسية تتجاوز الروتين واللباقة التي اعترفت بها وأظهرتها أنا الشاعر الراغبة في قوله في المقطع ((3)):

كما ترين...
لا أصلح أنا البدائي الجسدانيّ الذي يدفن رأسه في وحل الملذاتِ
لفتاة راقية مثلك،
لا أصلح للكلام الرقيقِ
والبرستيج المنمق،
والعادات الغرامية المتحضرة.[1]

يؤكد هذا النص أن جدلية الجسد المنفصل، والابتعاد عن كينونة الاتحاد مع الآخر في سياق التبادل الجسدي الشهواني، ينتج دوالا منفصلة تقود إلى حركة اختلاف وشقاق وتصدع[2]، فالحضور الراقي والمتحضر والكلام الرقيق والغرام المتحضر الذي يحاول الآخر المحبوب استظهاره وإحضاره يواجه اعترافا تعديميا أو سلبا ونفيا للصفات التي لا تحيل على الفعل الإيروسي، لذلك فتجربة العشق للصورة، والغياب، والنسخة، والطيف حسب دريدا تستدعي الحضور الأصلي بوصفه جسدا متصلا في قوله:

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.
(2) ينظر أرشيف النص: 160.

لم أتمعن يوما بالوجه الجميل الذي يهيمن على فضاء الصور
كنت أنظر دائما إلى...
الجزء المتبقي...
الغائب...
الغامض من الجسد المفترض..
وأغوصُ في ردهاته المجنونةِ...
بحثا عن لقيةٍ أو ملاذ.[1]

إن العلامة الأيقونة للصورة وظلالها تحدث إشكالية نصية تتبلور في أن حضور الأصل الصوري والأيقوني يكشف الاختلاف عن النسخة الأصلية والحقيقية، فالأصل الأيقوني لحضور الآخر الغائب يعاضده النص بلعبة تخيلية تفرض متعة ولذة الاحتفاء بمناطق محرمة ومخفية يتحكم بها فعل إيروسي، يمثل اتصالا وجوديا وإغرائيا يتبلور في فكرة الجسد الواحد أو المتصل في لحظة تمارس بها كينونة بمعية الآخرية أو المحبوب، بوصفه عملا يؤدي إلى التبادل الجسدي الشهواني فينتج الدوال المتصله في تطابقها، مما يفضي إلى نهاية المعنى والحضور والحقيقة[2] الوجودية الجسدية، التي تشكل أو تملأ وتكمل النقص في نفي الصفات العذرية للحب والتعمق في جوف وخرائط الجسد الجنسية؛ ليشكل الفعل الفوضوي والاديونيزوسي الحقيقة التي لا تتنازل عن مضمونها وتجربتها المعاشة (الأنا الراغبة) في قوله:

قطعا لا أصلح لكِ!!
أنت تكتبين القصصَ،
وتخلقين العوالم والفضاءات الفسيحةِ،
وتؤلفين المسرحيات،
وتفوزين بالجوائز الأدبية..
كل هذا جميلٌ،
ـــ وربما ـــ جميلٌ جدا..
لكن حين يتعلق الأمر بالجسد عندي...
فكل شيء عداه هراءً..
ـــ كلامٌ فارغٌ وحشو قافية ـــ[3]

تطمح الأنا الراغبة بالفعل والتجربة الحضورية لإيروسية الجسد التي تقابلها نرجسية الخلق والتخيل للآخر المحبوب، ولعل الإشارة إلى كتابة وممارسة الفعل الإبداعي من خلال القصة أو الرواية، والإغرائية التي تتصل بها والمشكلة حالةً من

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 327.
(2) ينظر أرشيف النص: 160 - 161.
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 327.

العلو والترفع والنرجسية في الفوز بالجوائز لا تمثل إغراء واندفاعا بالنسبة للأنا الراغبة التي عملت على نفي الجانب المعنوي والروحي؛ لنجاح الآخر المحبوب الغامض ـــ وإن كانت هذه الأوصاف تحمل مرجعية حقيقية تتماهى مع الواقع ـــ فافتراض النجاح الجسدي يمثل جائزة وعلامة ترجئ وتعلق العذرية والبكورية التي تطمح الأنا الراغبة إلى تحويلها إلى كينونة الأصل أو الاتحاد في قوله:

في الجسد تتركز لعبة المعنى،
ويتجلّى السيمياء المرهفُ للقيمة.
في الجسد تكمن الحقيقةُ الدافئة المرةُ العنيدةُ الساحرة.
وتكتشف الطيور المهاجرة ـــ في غفلةٍ ـــ أوطانها ـ[1]

يفلسف الشاعر الشهوة الجنسية الجسدي بوصفها تناقضا ضديا للعدم، إذ يصف مجال الجسد ومحيطة كحضور ومعنى وحقيقة ولذة ومتعة وكشف وفتح لمجاهيل وخفايا الأصل الواحد وكينونة الرحم الشهواني وانطولوجي الوجود الإنساني، فبلذة ومتعة الجماع كان وجود الإنسان من العدم وشق طريقه إلى وهم العالم في قوله:

لا سبيل اليّ بغير هذا النور الذي ينبثق منتصرا من رحم الترابِ..
حارا يلفح سناه الشائطُ وجهَ تاريخي..
حتى جدّي السابع بعد الأف،
لا سبيل إليّ أنا البدويّ الأرعن الموسومُ بـ ((امرئ القيس))،
بغير كومةٍ من الحصى،
وغديرٍ صغيرٍ،
ومنفى،
وصمتٍ،
وعشب لدنٍ،
وضياعِ
حتى
آخر
العمر
في
وهج
الكمثرى.[2]

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 328.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 328

الانحراف المكبوت لديمومة الرغبة المستمرة في الوصول إلى تجسيد الاتصال الجنسي الذي يمثل قوة وطاقة تتجاوز العفة وتنتصر للنور والحقيقة الجنسية، التي تدخل بالنسبة للأنا الراغبة وبمعية رمزية وقناع امرئ القيس، في دائرة إشكالية الكينونة والكائن الجسدي والعلاقة التي تقام من جانب الأنا الراغبة في تحقيق حريتها التي تحسم الفراق وتحقق التودد، لكي يحصل التبادل الجسدي الشهواني فلا النفي أو الابتعاد عن نرجسية الفعل الإيروسي يمكن أن يقاوم الإغراء أو صوت الجسد، وهو يبيحه ويستبيحه في الفعل الإبداعي والكتابي الذي يرفض نداء الضمير والحكمة في الحب التي تشرعن الصداقة العذرية في قوله:

قال لي يوماً حكيمٌ في جلباب مراهقٍ أعمى
اسمه على ما أذكر (محمد صابر عبيد):
((الصداقةُ نقطة ضعف الحبِّ..
والحبُّ نقطة ضعف الصداقة..))
ولم أفهم حينها ما تعني هذه المعادلةُ..
حين يتعلق الأمر بالجسد ؟
لم أكترث كعادتي لذلك،
ولم أتوقف عند هذه النصيحة طويلا
ـــ كعادتي أيضا ـ
درتُ على نفسي دورات عدّة..
فلم أجد سوى أسئلتي ذاتها
مثل رغيف ساخن خارج للتوِ من تنور الرغبةِ،
فأدركت أن الأمرَ..
لم يكن سوى
طيفٍ
جميلٍ
عابرٍ.[1]

يفرز فعل القول انكشافا وإدانة لمثالية الأعمى المراهق الذي يستسلم لحكمة أو فلسفة حب تعمل على تعليق وأرجاء الفعل الإيروسي، وقد تمثلت في نرجسية حوّل من خلالها الشاعر أسمه (محمد صابر عبيد) الحقيقي إلى علامة ورمز، وإن كانت محاولة الشاعر هنا تمثل ممارسة نوع من دمج وتركيب علامة مزدوجة من اسم امرئ القيس الشاعر الصعلوك المتهتك الذي عشق الجسد وأرشفه وأرخه في شعر،

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 329.

واسم الشاعر محمد صابر عبيد الذي اتخذ من الشعر خارطة جديدة يحفر في أعماقها عن أراضٍ جديدة لم يطأها معول الدلالة والمدلول الشعري في لغته، لكي ينتمي في سياق ذلك إلى فئة الصعاليك الذين عشقوا الشعر وفلسفوه، ولعل الاحتذاء والتأثر بشاعر الجسد والحب نزار قباني الذي مثل في أكثر من نص من نصوص صابر مرجعيات تناصية، من خلال النسق وحضور اسم نزار قباني بوصفه علامة وإشارة ورمزا، مسجلاً في النص حكمة فلسفية في اللعب على المفارقة اللغوية التي تظهر ضعف الحب وتلاشيه في حدود علاقة الصداقة.

تتجاوز الأنا الراغبة هذه الحكمة التي اتخذت من عذرية الحب التي تساوي وتوازن دائرة وقوة الأنوثة والذكورة التي تتجلى في عملية التبادل والتوازن والانسجام، ولكن الحب الجسدي الذي تطلبه الأنا الراغبة يتمركز في متعة ولذة وشهوانية ترتبط بعنصر التملك والصراع الدائم بين الاتحاد الجسدي والامتناع، الذي يمثل ردة فعل الآخر المحبوب الذي يتوجس خوفا وارتيابا من الفوضى والقوة الشهوانية التي بقيت تتصف بها علاقة الأنا الراغبة بالآخر المحبوب في قوله:

اللعنةُ على نزقي مليون مرة !!
لكنّ المشكلة ليست هنا،
وليس هذا نَزَقاً ــ كما تتصورين ــ
إنني الفوضى التي لا سبيل إلى تأويلها،
المعنى المضاد الذي لا معنى له،
القصة القصيرة التي تُعاش ولا تُكتب،
الروايةُ المؤجلةُ،
القصيدةُ التي تخترق المعجمَ..
وتتطلع بوقاحةٍ وقوةٍ وتهتكٍ إلى تخوم لغة أخرى[1]

تتمظهر هنا إستراتيجية المحو والبقاء التي اتخذت شكل الفراق والشطب والمحو والإرجاء والتعليق لكل حضور ومعنى وحقيقة، في استمرارية الابتعاد عن الآخر المحبوب من خلال تجربة التعديم والسلب والنفي للوضوح والظهور، إذ إن الأنا الراغبة تعمل على رفض الأخر المحبوب في سياق الكشف عن حركة التعديم المستمرة التي تتجاوز كل فحولة ورجولة، فهو الفوضى التي لا تؤول أو تفهم المعنى الذي يناقض نفسه في كونه يشتغل على آلية المراهق والأعمى، التي تبتعد عن التحديد والتقنين، فهو الرواية والقصة والقصيدة المؤجلة والمتعلقة عن التحديد. إنها تتجاوز اللغة والكتابة وتتحرك على الهامش في منطقة ولغة الجسد التي تحيل بصورة مستمرة على الشهوانية والحضور الإيروسي، لكي يحدث الالتحام والتوحد

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 329 – 330.

الذي يشكل الأصل والوجود، ولكن عدم تحقق الاتحاد والاتصال والتوحد مثّل هاجسا فضحه اعتراف الآخر بكونه لا يمكن أن يكون سببا للحب والعشق في قوله:

هكذا ينتهي تعارفنا
وبابي الذي لا باب سوه
أُغلقهُ دونك الآن..
فلا تحاولي الطرقَ عليه بعد قراءة هذا البلاغ،
لأنني سأكون في مكان بعيد جداً..
مراهق أعمى وأصمّ،
لا يسمع سوى حفيف رغبته المتقّد..
راكضا نحوه ببلادة وعنف إيروسي ساحق.[1]

إن مشروعية الانفصال وإنهاء التعارف يمثّل اعترافا من قبل الأنا الراغبة بأن الآخر المحبوب أو العاشق لا يمكن أن يمتلك بحد ذاته القوة الكافية لكي يكون سببا للحب، فإن المثال الأعلى للأنا الراغبة والمراهقة والعمياء والصماء للحب يتجلى في امتلاك الآخر من حيث هو رغبة جنسية وإيروسية، تمثل موضوعا إغرائيا وغواية تمتاز بنرجسية الأنا الراغبة وهي تطمح إلى امتلاك الآخر واستمالته من خلال تجربة الحب و العشق؛ لأن المعشوق أو الآخر لا يمكن أن يتحول إلى عاشق إلا إذا صمّم أن يكون معشوقا وكل ما يريده هو التبادل الجسدي الشهواني، الذي يبدو في ماهيته صراع إرادة وحرية بين العاشق والمعشوق، فحرية الحب الصابري تشتغل على أساس الالتزام الجسدي الذي لا يمكن أن يكون حاضرا أو أسير الخفاء، فإن تحقّق فإنه يتجلى في التجسد الخارجي وفعلة الإيروسي وقد أنهى حضوره ووجوده الآخر من عملية الابتعاد والهجران في قول الشاعر:

لن تجدَ رسائلُك القصيرةُ بعد الآن من يداعبها ويغازلها،
ولن تجدي من يفتح إيميلاتك مهما ازدحم بها بريدي الإليكتروني،
وستجدين عبارة ((لم يتم الردّ)) على شاشة هاتفك الجوال...
إذا ما سعيت إلى اتصال ما،
بعد إذ أعجبك صوتي وألفتِهِ للغاية ![2]

إن الصراع بين الأنا الراغبة والآخر المحبوب يتخذ مسارا جدليا بين التملك أو الامتلاك للآخر في لعبة التناقض بين الاستلاب والتعديم للمحبوب، من خلال نفيه وعدم التواصل معه وأن حالة الاستلاب والسلب وتقييد حرية الآخر تتجلى في عدم

---

(1) المصدر نفسه: 330.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 330.

تواصل الجوانب السمعية والكتابية والمرئية، وإن كان حضور النسخة أو الصورة يجسد عائقا آخر في قوله:

هكذا تعود الأمور إلى نصابها..
أنت مولعة بصورتك المؤلفةِ عادةً..
من عينين ساحرتين وفمٍ (مرسومٍ كالعنقود) مشكوكٍ في صحتهِ،
وأنا مشغول بقاعي السفلي المظلمِ،
ولا أصلح للنور.[1]

يعود في هذا المقطع الحضور المزيف والنسخة التي تجسد عائقا أمام الفعل الأصلي الذي ترتكز به الأنا الراغبة على الأخر، في وجودها الذي سلبته الصورة أو النسخة حضوره ورغبته الايروسية، مما أضفت مشروعية على الحضور الجسدي الذي تبحث عنه الأنا الراغبة في لعبة الهجران والانفصال الذي اتخذ منحى المقاطعة في قولة:

سأعيد إليك ما أهديتني من كتبٍ،
حتى لا أكون ــ في نظرك ــ مطلاباً..
أو إن شئت أرسل إليك ثمنها مع إيّ عابر سبيلٍ[2]

ينتاب من يقارب هذا المقطع شعورا بالذنب من قبل الأنا الراغبة التي شعرت باستلاب في كونها قبلت الهدايا التي أوحت بها عبارة (سأعيد إليك ما أهديتني من كتبٍ)، إذ إنه بفشل العلاقة وعدم الوصول إلى التبادل الجسدي والاتحاد مع الآخر[3] وما مثله من تعديم ونفي، أعادت للأنا كينونتها المسلوبة للآخر؛ لأنها كانت تجد حريتها في الفعل الإيروسي ولحظة الأفروديت التي انتهت بوصفها نزوة عابرة أو قصة حب طويلة قائمة على الوفاء في قوله:

ترى هل انتهتْ قصةً قصيرةً !!
أم بدأت رواية ؟؟[4]

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 331.
(2) المصدر نفسه: 331.
(3) لابد من الإشارة أن علاقة الذات الشاعرة بالآخر ــ الإنسان في شعر الحداثة وما بعدها أشكالا مختلفة وأنماطا متباينة تتمحور حول نمطي كبيرين هما: نمط الأنفتاح على العالم ومن أبرز أجاد به، السياب، صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وعبد العزيز المقالح، والنمط الآخر قائم على الانفصال عن العالم ومن ابرز الذين جسّدوه، أدونيس، يوسف الخال، قاسم حداد، فاضل العزاوي، سعد يوسف، سركون بولص، ينظر الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري: 25.
(4) هكذا أعبث برمل الكلام: 331.

نتلمس في هذه الخاتمة نوعا من السخرية والتهكم من الآخر في كونه مبدعا روائيا أو قاصا مجسدا الشاعر بالإشارة إلى هذه النهاية التي تفترض علاقة حب قائمة على اللحظة العابرة في كونه صيرورة زمانية قصيرة أو قصة قصيرة قد انتهت، أو علاقة حب تبحث عن الديمومة والوفاء في بداية يمكن أن تكون قصة حب طويلة تتجاوز حالات النكوص والجفاء، لكي تعمل على شطب وتعليق كل العلاقات الموترة القديمة، من أجل أن تبدأ من جديد على أساس لعبة وقانون الأنا الراغبة وهي تبحث عن الاتحاد بالمعشوق عن طريق التملك الجسدي حيث يكمن فيه مطلق اللذة وصيرورتها الدائمة.

المبحث الرابع

ما بعد المقصديات

لم تتجاوز المقصديات في السيرورة التاريخية للنقد الأدبي بؤرة المؤلف، والنص، والمتلقي، إذ شكلت كل مقصدية منهجا أو نظرية فلسفية ونقدية تدور حولها الغايات النقدية، فمنذ موقف أفلاطون من الشعراء والشعر وما اقترحه في جمهوريته من طرد الشعراء، لأنهم يمثلون محاكاة ثالثة أو محاكاة المحاكاة، ولكون القيادة والرئاسة للفلاسفة، فإن المدينة أو الجمهورية لا تستقطب سوى الرجال وأصحاب المهن النفعية، التي تحافظ على الأخلاق والمقولات الفلسفية الأفلاطونية التي رفضها أرسطو في سياق تأكيده الدور الذي يمكن أن يقوم به الشعر والشعراء، في كون الشعر يعبر عن التجارب البشرية بصورة أعمق من التاريخ؛ لأنه يكشف عن جواهر الأشياء وحقيقتها التي تتساوق مع أهداف العقل في الحفاظ على الانسجام، والتنظيم والتوازن.

فالنص الشعري حسب الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية يتداخل مع المعنى الأخلاقي، فالشاعر ونصه الشعري يحمل قوة تعبيرية يعمل من خلالها على نشر الخير أو الشر، وبذلك فالمضمون والمعنى لعب دورا مركزيا في الرؤيا الفلسفية الأفلاطونية والأرسطية[1]، التي استمرت إلى العصور اللاحقة في الحفاظ على هذا الدور للشعر، والشعر الأخلاقي الذي انفتح على الواقع والمجتمع في مراحل تاريخية مختلفة، فقد طالبت العصور الوسطى من الشعراء ـ ولاسيما في الشعر المسرحي ـ أن تتجلى في شعرهم الأخلاق والمعاني المسيحية، التي تشكل على إثرها الإبداع في أطر توحّد بين الرؤيا الدينية للكون والأخلاق، حيث أصبح للشاعر دور فيها ولاسيما في نشر الأخلاق والقيم الحميدة ذات المضامين الدينية، ومحاربته الشر، فضلا عن تناصه وحواره مع النص المقدس، الذي أحدث بها انقلابا جذريا في المذهب الكلاسيكي وعصر النهضة إذ انتقد الجمود الديني والتعلق بالتراث والقديم، وعمل على قلب المقصدية من الجانب الديني والأخلاقي إلى المؤلف والمجتمع الجديد.

عمل كلّ ذلك على استلهام تقنية الفن الأرسطي، وما جسده من قواعد أعيد إنتاجها على أساس جديد، ويمكن عدّ القفزة والولادة الحقيقية للنقد الأدبي قد تمركزت حول مقصدية المؤلف القائمة على أسس علمية ومنهجية ارتبط بعصره، ولاسيما بعد أن تناسل وتداخل النقد الأدبي مع المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، فأصبحت بؤرة المعنى النصي تشير إلى مؤلفه أو الذات العبقرية التي انتجت هذا النص، حيث

---

(1) ـ ينظر مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة: 12 – 14.

التطرف والمغالاة في الرومانسية والقصور في فهم جمالية النص الأدبي التي كشفتها الممارسة النقدية للمناهج النفسية والتاريخية والاجتماعية، والخلل الابستمولوجي المرتبط بغاية العلوم أو المناهج النفسية التي تبحث عن موضوعية السلوك الجماعي واللاوعي الفردي، الذي أصطدم مع حقيقة النص الأدبي وغايته الجمالية المقدمة في المرتبة الأولى.

ويمكن عدّ بداية القرن العشرين المدخل الذي تطورت على إثره العلوم التجريبية والمزاج الفلسفي الغربي الذي بحث عن الغائية الموضوعية، التي تحايث معها النقد الأدبي في العناية بمقصدية النص وكيفية بناء عناصره في النموذج العلمي لكل من الشكلانية واللسانية والنقد الجديد والبنيوية بأنواعها، والسيميائية الدلالية والنصية إلى الخ، التي مثلت محاولة أو موضة التفّ حولها النقاد والباحثون، وعلى أساسها بدأت مقاربة مقصدية النص والبحث عن الموضوعية التي تحركت في حدود اللغة والقواعد الدسوسيرية في عناصرها النحوية والصرفية واللغوية والصوتية، وما أحدثته من جمود وسجن اللغة والمعنى في حدود آلية وميكانيكية جمدت العمل النقدي مما أصابه التكرار والاستنساخ آذنة بنهايته، فاتجهت الأنظار إلى الثورة الطلابية في فرنسا عام 1968 التي قلبت مندول المقصدية من النص إلى المتلقي من خلال التآزر بين الفلسفة الألمانية والمنهجية الفرنسية والنموذج الأمريكي للتفكيكية.

لقد أحدثت نظرية التلقي فكرة الاستجابة والتأثير التي قامت على إستراتيجية التفاعل بين المتلقي والنص وما يمكن أن يقدمه النص من معانٍ ودلالات يُعيد إنتاجها المتلقي المثالي، والضمني، والمعاصر، والجمعي، والمطلع الذي تحول إلى جماعة مفسرة في نموذج فيش، ولكن حدود هؤلاء القراء الذين يمكن حسب نظريات التلقي أن يحافظوا على حدود الدلالة والمعنى وعدم المغالاة والتطرف في فهم المعنى، مثّلت آلية أو فلسفة إستراتيجية في الفلسفة التفكيكية وبعض الفلاسفة التأويليين الذين اتجهوا إلى إلغاء المتلقي ومركزيته، باحثين عن سيرورة الدوال وانفتاحها المستمر على الاختلاف والأرجاء للمعنى والدلالة، وأن هذه الفكرة التي ألغت المدلول مارست عملية إلغاء لمركزية المعنى والدلالة التي كانت تشكل بؤرة أو نقطة يمكن أن يلتقي بها المتلقي بالنص، وقد تحوّل إلى أداة أو منتج من صنع المتلقي في الفكر التداولي الذي حاول أن يستعمل النص ويلوي عنقه من خلال إستراتيجية براغماتية جيرت النص لنرجسية المتلقي واستعماله لأهدافه وغائيته، ولم تبقِ بعد ذلك من المقصديات نقطة أو مركز يمكن أن ينطلق من خلاله المقارب للنص الإبداعي [1].

---

(1) ينظر الخروج من التيه: 99 - 148، ونظرية التلقي مقدمة نقدية: 143 - 226، وبؤس البنيوية: 15 - 40. وصور دريدا: 33، وهل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة: 249- 256.

ولعل اجترارنا لمصطلح ما بعد المقصديات هو نتيجة طبيعية لفكرة النهايات التي قام على أساسها الكتاب، وأن التوقف عند حدود ثالوث المقصديات: النص، والمؤلف، والمتلقي، يمكن أن نتجاوزه من خلال حضور ثورة المعلومات وما أحدثت من شرخ ثقافي ومعرفي حوّلت على أساسه كل شيء إلى قيمة استهلاكية وإعلامية، تتوجه إلى فئة أو مجموعة من الناس، فأدلجت المواقف وتحولت إلى سوق أفرز لغة جديدة للنص الشعري[1]، وما قدمه (هايبرتكست) من نموذج النص المفرّع الذي يمكن أن نعرفه في علم الحاسوب بأنه التسمية المجازية لطريقة في تقديم المعلومات، يوصل فيه النص والصورة، والأصوات، والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص في تصفح الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب.

ومن مزايا المؤشرات القرائية لهذه الطريقة المستوحاة من الحاسوب أنها تشتغل على دوائر معرفية وقيمية وجمالية تتكئ على مرجعيات مختلفة تتجاوز فكرة المقصديات[2]، فالمرجعية والمرجعيات تمثل مصطلحا ينطلق من القراءة السوسيولوجية للقارئ أو المتلقي، إذ إن القراءة السوسيولوجية[*] تحاول الإمساك بالطبيعة الجدلية والتفاعلية بين السياق السوسيولوجي والأعمال الأدبية في أثناء عملية القراءة، ولكن ما يهمنا في القراءة السوسيولوجية هو القارئ المقصود أو الفعلي الذي يتجلى تمايزه عن القراء السابقين (أو القارئ الضمني)، الذين يكونون مرسومين في النص، أما القارئ الفعلي فإنه يقرأ النص ويحقق معناه، وبذلك ينطوي القارئ الفعلي على بعد ذي طبيعة اجتماعية وتاريخية حاولت جماعة برلين في ألمانيا الشرقية العناية به ليساعدها في تحليل النص، لأنهم عابوا على مدرسة كونستانس توجهها اللاتاريخي، واللاجتماعي.

ويمكن عدّ مانفرد ناومان من أبرز منظري ومفلسفي نظرية القارئ الفعلي، مطلقا على القارئ الفعلي مصطلح القارئ الحقيقي أو التاريخي، بعّده ذلك الشخص الذي يلتقي فعلا بالنص ويقرأه، مفضلا تسمية القارئ الضمني أو المتخيل بالمرسل إليه، وقارئه الفعلي بالقارئ، في كونه رفض فكرة القارئ المجرد واللاتاريخي، إذ إن القارئ في الأساس قارئ فعلي محدد بطبيعة اجتماعية وتاريخية ممثلة لطبقة أو فئة اجتماعية ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأدبية وإيديولوجية مختلفة، على النحو الذي يحقق بذلك توافقا مؤقتا بين مقصدية المؤلف والمتلقي، في محاولة

---

(1) ينظر الهرمينوطيقا والفلسفة: 394 – 396.

(2) آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، حسام الخطيب، رمضان بسطاويس محمد: 48.

(*) تندرج ضمن مفهوم "السوسيولوجي " كل السمات الاجتماعية والتاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية والإيديولوجية والمعرفية التي تحدد طبيعة مجتمع معين في عصر معين.ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: 241.

اتباع القارئ الفعلي التأكيد على أن لكل عصر نموذجه وشفراته السردية، إذ إن في كل لحظة تاريخية توجد شفرات متنوعة حسب المجموعات الاجتماعية والثقافية، والصراعات الإيديولوجية التي تحركها على أساس العلاقات القائمة بين الظاهرة الأدبية والبنيات الفوقية والتحتية، ومدى التزام المبدع بطبقته وجمهوره الفعلي الذي يشكل مكتبته ومرجعيته التي يتوافق ويتطابق معها.

ولعلّ ديناميكية الصراع الإيديولوجي بين التوافق والاختلاف تأسست على إثرها قراءات ترفض شفرات الإيديولوجيات السائدة أو التي بيدها إرادة القوة حسب نيتشه، مما تتكون قراءة حسب فرانس فرنييه تسمى بالقراءة العكسية أو القراءة الضدية التي تقع خارج خطاب الطبقة السائدة، والمرجعيات الثقافية التي تحاول أن تدافع عن مشروعية طبقتها وإيديولوجيتها، التي يمكن أن تتطور في فترة تاريخية ما إلى سائدة أو متسلطة، وبذلك فإن إستراتيجية القارئ الفعلي تشتغل على الصراع بين الإيديولوجيات السائدة والمضادة وما يمكن أن تكشفه عن شفرات وقيم جمالية تتغذ على ديالكتيكية الصراع الدائم بين المقبول والمرفوض[1].

ولكن هذا الاختزال والكبت الذي تتحكم به الإيديولوجيات في سياق فعالية القراءة والقراءة المضادة تتجلى في أغلب المتون الشعرية التي تم مقاربتها في هذا الكتاب، والدراسة التي خاطبت فئات وطبقات معرفية وثقافية واجتماعية موزعة على تيارات وجودية وماركسية وملتزمة في جانبها العاطفي بشقيها الروحي والإيروسي، ولعله لا تبتعد متون الشاعر محمد صابر عبيد عن الخط والمسار الذي رسمه في عتبة ديوانه وقد مثّل بطاقة شخصية. بطاقة تشخصن الشعر في قوله "قدرُ الملوك الذين يخطئون التقدير...، أن يظلّوا صعاليك حتى النهاية "[*].

جسّدت هذه العتبة أو المقدمة جدلية الصعلكة وعلاقتها الإيروسية بالمرأة التي تداخلت وذابت في فجوات وفراغات متنه الشعري، وقد اتخذ الشاعر من الشعر مملكته وحريته التي يمكن أن يكتشفها القارئ أو المتلقي الفعلي في تضاريس النص،

---

(1) ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة 241 – 263.

(*) ثمة حقيقة نقدية ما بعدية أرتبطت بالمتلقي الفعلي تجاوزت مقصدية المؤلف (صابر) الذي أعترف في أثناء حواري الصحفي الذي أجريته معه بأن هذه العبارة في قوله " تختصرني على نحو ما، وقد وضعتها في مقدمة أعمالي الشّعرية بوصفها عتبة مركزية لا يمكن فهم شعريّ من دون تحليل دقيق لها واستيعاب رؤيتي في الحياة من بين طبقاتها، الصعاليك هم ملوك بلا كراس ولا قصور، بمعنى أنهم ملوك أحرار بلا مسؤوليات، والملوك هم صعاليك معتقلون داخل كراسيّهم وقصورهم، في داخل كلّ صعلوك ملكٌ صعلوكٌ صغيرٌ يُشعرُهُ بكبريائه وأنفته وقوته الكامنة، وفي داخل كلّ ملك صعلوكٌ صغيرٌ يؤنس وحدته ويضيء وحشته، وأنا أتوزّع بينهما ملكاً كما يراني عشّاقي، وصعلوكا كما أراني. ينظر هوايتي المفضّلةُ العبث برمل الكلام، محمد صابر عبيد، حوار أجراه د. محمود خليف خضير، مجلة شرفات، العدد 3، 2013: 29.

إذ شكّل بؤرة جدلية بين الذكورية (الفحولة) والأنثى (المرأة)، ويمكن عدّ آلية وكيفية التفاعل بين المتن الصابري والقارئ الفعلي عملية متكاملة تتواشج على أساسها القيمة الجمالية والاستهلاكية والإنتاجية والتسويقية، التي تجسدها الدائرة التأويلية التي يبث بها النص قيمته الاستهلاكية ويتفاعل معها المتلقي.

ففي قصيدة (من حيث لا أدري) يقول الشاعر:

صورتي في المرايا مشوّهةٌ..!
أكاد أشكُّ في هويتها..!
أتعذّبُ الآن وأنا أبحثُ ـ مصعوقا ـ عن المعنى،
وأقصُّ أثرَ التفاصيل.[1]

إن الانقلاب الابستمولوجي الذي دشنه هذا المتن الشعري يتجلى في الكشف عن هاجس الضياع، والتشتت، والتبعثر في العصر الحالي، إذ إن توظيف النص لقضية الهوية وضياعها في جانبها الظاهري الصورة المشوهة، والجانب الباطني الشك والريبة بالهوية، وما تجسده من ضرورة مركزية وبؤرة يلتقي حولها كل الهوايات والكينونات الخاص بالمجتمع التي يمكن أن يتفاعل معها المتلقي الفعلي، فالقراءة التي يتطابق معها المتلقي الفعلي والتي يعلق على أثرها السياق التاريخي والثقافي يساعد على بناء فكرة يستشعرها ويحس بها أغلب الفئات الاجتماعية في جميع مستوياتها وطبقاتها الاجتماعية، في كون أن العصر الحالي تحوّل إلى بعد لا تواصلي وشكي بالحقائق والمسلمات التي بعثرت المعنى، وأبعدته عن الحقيقة الإنسانية وضيعتها.

ولعل الرؤيا التي يكشفها المتن الشعري الصابري للعالم تتطابق مع إيديولوجية سائدة في المجتمع، وجدت من المتاهة والضياع، والعبثية، والحيرة، والبوهيمية، والإغتراب مرتكزات ساعدتها على الخروج من القيود والضوابط الاجتماعية المزيفة، باحثة عن الحرية الوجودية التي تمثلت في رسالة الحب والسلام، ولكن التعاقب والتسلسل المنطقي لسيرورة القراءة الفعلية، وتفاعل القارئ المقصود(الفعلي) معها تكشف عن ضياع المعنى الحقيقة للحب والعشق في قوله:

من السهل جدا أنْ يبدأ العاشقُ لعبتهُ،
فهو شهيدُ البدايات دائماً.
لكنّ جلدَ اللعبةِ اكتسى للتوّ بملوّنِ الريشِ،
وصار بوسعها الطيرانْ.[2]

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.

لعبة العاشق في هذا المتن تفرز نمطا من القراءة الضدية التي تصطدم القارئ الفعلي في كون قانون اللعب حسب الحس المشترك يرتبط بأهداف بعيدة على كينونة الحب الحقيقي، وما يمثله من تلقائية وعفوية ووفاء، فاللعبة التي يمكن أن يتقنها العاشق ترسخ لمفهوم الموت أو الشهادة وما تجسده هذه القيمة من عمل نبيل وبطولي، فذاكرة شهيد الحب تنفتح على مسار تاريخ طويل من شهداء أطلق عليهم شهداء الحب العذريين أو الحسيين في المدونات العربية القديمة، لذلك فالتمنع الوظيفي للنص الشعري وعدم الخضوع لسلطة الأحكام المسبقة كسر أفق القارئ الفعلي وأحدث انتهاكا وشرخا لا يمكن أن يقبله السياق والواقع الثقافي والاجتماعي، فالشفرة التي حاول من خلالها النص الشعري أن يغير من وظيفة العشق والحب ويفلسفه ويعيد إنتاجه لكي يسوقه لتداولية استهلاكية تسخر وتتهكم من قداسة الرابط الحبي المزيف، محوّله ـــ الحب ـــ إلى لعبة تنكشف في بدايتها هواجس تناهض الوفاء والتضحية، مما أوجب أن تنفلت من المدلول المقبول إلى المدلول الذي يمثل قراءة ضدية وسلبية.

فالنفي والتغييب للعشق وتهميشه عمل على تحويل لعبة الحب وقداسته إلى مركزية تتجاوز الثبات واليقين إلى الفعل والصيرورة، فإكتساء اللعبة الريش توحي بمعانٍ ودلالة تحددها مكتبة أو موسوعية المتلقي بالطيران الذي يفشي بمعان ارتبطت بالتخلي والجفاء والانسحاب والضياع في قوله:

فأيّ بكاءٍ سيوقفُ اصطفافَ الأجنحةِ
وهي تغادرُ النوافذَ بلا فضلاتٍ،
وتخطفُ عصا الضياع...
لتحلّقَ بالتماعتها في الأعالي ؟! (1)

يشتغل هاجس العبثية والضياع والقلق الوجودي في هذا المتن في سياق تأثيث المكان العاطفي وتحويله إلى فعل وممارسة تخلٍ وهجران وتمنع، فالنوافذ، وعصا الضياع والتحليق في الأعالي تؤسطر فعل الحب المتواتر والمحمل ببصمة الغياب والابتعاد المستمر للحبيب، وضياعه وزيفه المتماهي مع تقنية ولعبة المكر والحيلة والمخادعة في قوله:

المنديلُ المضمّخُ بالهيلِ..
لا يشفعُ للأغنيات...
تتسلّلُ من فرط الحياءِ..
إلى جيوب الغزاةِ،
ولا يغلقُ النهرُ دكّانهُ..

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.

ليتسوّلَ رمزا في عيونِ البلاد.[1]

إن الخيانة التي يمكن أن يمارسها القارئ الفعلي ترتبط بصراع الإرادات، إرادة العاشق وإرادة الآخر، التي تكوّن حسب (كاج) تصورا استهلاكيا[2] يقبله المتلقي من خلال الأطروحة البلاغية واستعارة المنديل المضمخ بالهيل الذي يوحي بمدى البعد والفراق، واللاجدوى، والتناقضات الجنونية التي ترفض الأغنيات أو الكلام الجميل، وتتستر على الفعل أو العطاء من خلال الحياء والتمنع الذي ينهي علاقة التواصل والثقة البناءة التي تنتهي بالإحساس بالضياع في قوله:

مثل طلقةٍ كاتمةِ اللونِ..
أتململُ في الصحو،
لأرفع عزيمةَ الكفّ وهو يقبضُ على اليبابْ.[3]

يستجيب المتلقي الفعلي للمشاكسة والمراوغة التي اشتغل على أساسها المتن الشعري الصابري في أبعاد تكشف عن حقيقة الشعور والإحباط، الذي يتجلى في لفظة (طلقة) التي مثّلت جرس إنذارا وتنبيه لإثبات حقيقة امتزجت وانصهرت في أزمة الحب، ومثالية وبراغماتية الحياة ومعيقاتها الاجتماعية والفكرية، وضياع القيم التي أفرغت صيرورة العمل والإرادة من حيويتها وطاقتها، ولعل القبض على اليباب يتحاور مع نص غائب لأليوت وأرضه اليباب أو الخاوية موحيا بالانفصام والاستسلام الذي رفضه الشاعر من خلال الإصرار على كشف الواقع، والثقافة الزائفة، وبحثه عن القراءة المضادة للحقيقة الحية في قوله:

الغزاليُّ وابنُ رشدٍ..
يتفقانِ على ما أختلفا عليهِ...
وصولا إلى حجّ وحيدٍ،
حيثُ تفتحُ الزهورُ قبورها اللأغنيات.[4]

إن ما يدعو للدهشة والغرابة في هذا المقطع اللعبة الذكية التي يتقنها الشاعر، محاولا ترويض مكتبة وموسوعية المتلقي الفعلي (المقصود)، موجها الخلفية المعرفية والسياق الثقافي إلى مفارقة أسمية أو إستراتيجية تناصية، أو كما أطلق عليها جوناثان كولر "التلاعب مع السطحية "[5]، من خلال حضور الغزالي وأبن رشد وما يشي ويوحي به الاسمان، فالغزالي فيلسوف ومتصوف يحاور الغيبيات مشكلا بعدا فلسفيا مثاليا وإشراقيا في الفلسفة العربية الإسلامية، التي رفض طرحها

---

(1) المصدر نفسه: 295.
(2) ينظر توجهات ما بعد الحداثة، نيكولاس رزبرج، ترجمة ناجي رشوان: 69
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.
(4) المصدر نفسه: 296.
(5) ينظر توجهات ما بعد الحداثة: 243.

أبن رشد المشائي أو الواقعي الأرسطي وفي كون أن هذين الاسمين يشتغلان على حضور جدلي وإشكالي تمخضت عنه الحقيقة الواقعية والمثالية التي ارتبطت بهاجس الاتفاق، أو منطقية الحجة الصابرية في كون الحب أو رمزية الزهرة تمثل المرأة بكل سماتها بوابة للعشق، والغناء، والطرب، والشعر، والتهتك، ويمكن أن تتواتر هذه النسقية وفسحة الحرية التي جسدها الحب والعشق في سياق حضور مكانية القبر وفضائه المعبر عن الضيق والخوف والتلاشي والموت، وما يمكن أن يسمح بالتعبير عنه، ولعل حضور الحجة الغزالية والرشدية تضفي نوعا من المعقولية على فعل الحب وما يقدمه من تبريرات للعشاق مشوبة بالمراجعات والاعتراف بالخطأ في قوله:

مثلما يطلبُ الغزاليّ إعادةَ النظرِ في أخطاءِ العلوم،
ينادي ابنُ رشدٍ ــ صريعاً ــ
بتأويل النصوص.[1]

تبدو أطروحة المراجعة والاعتراف بالخطأ التي تجسدت في آخر أيام الغزالي، والحقيقة التأويلية التي أودت بأبن رشد إلى نهاية فلسفته وإحراقها وقتله مجازيا، أنها تفضح واقعا أليما ينبع من عمق المشكلة التي أودت بحياة وبموت مجازي لأطروحات تجاوزت رتابة العقل وثباته، إذ كشفت عن قصور العقل الإنساني أو البشرية، وما الحجج والبراهين والتقديس للتراث والتاريخ الذي تمظهر في هذا النص سوى تلميح مشفر إلى انحدار الثقافة وضياعها، مستشرفا النص لحكمة تتخذ من مسار البوح والمكاشفة والتمرد والثورة واقعا آخر في قوله:

البدايةُ كلامٌ مجانيّ
يسهلُ مهمة السفر إلى المنافي،
والنخيلُ المحاصرُ يبسطُ تفسير الرؤيا،
ويقشّرُ ذاكرةَ الفصول.[2]

عدّت على الدوام مشكلة البدء أو البداية والأصل أطروحة تفكيكية ألغيت على أساسها مركزية العقل والمركزيات المتنوعة وفكرة الحضور والغياب، فحضور الكلام يتحايث مع الصمت لأن الكلام مكاشفة وإرادة وقوة وحيوية خلق تنفلت من الثوابت والاستقرار والترويض إلى الديمومة والصيرورة والعطاء، ولاسيما لو كان الكلام شعرا أو عملا إبداعيا ينطوي على سيرورة من الدلالات والمعاني والسياقات الجديد، ولأن الكلام مجاني فإنه يفشي بتفاهة ووضاعة أو ما أطلق عليه هيدغر الثرثرة التي تبتعد عن مفهوم وحقيقة الكينونة، التي تتنصل من التوحد والفهم والتفهم،

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.

ولأن مهمة الكلام تواصلية تتنكر للحضور وتتحرك في مسار الغربة والنفي الدائم التي ناقضتها رمزية النخيل والنخلة، موحية بالمرأة ومصداقية المشاعر والأحاسيس العفوية والنبيلة تجاهها المتحايثة، مع فرضية الحفاظ على الذاكرة وتجاوزها ونسيانها من خلال التجديد والديمومة في قوله:

هدأتْ صيحةُ الليمونِ،
واشتبكَ الكلامُ ــ على نحوٍ خاطفٍ ــ بالضفاف.[1]

ينهض الفعل (هدأت) على دلالات السكينة، والخمول، والجمود لصيحة الليمون التي تعبر عن جموح المرأة وطاقتها الإيروسية وهي تقابل الرسم الكلامي وشهوته الشعرية واندفاعه وشدته، وقوة إرادته التي تلمس الضفاف التي تومئ بالإحساس بحضور الغائب والآخر وصدق مشاعره، ويمكن عدّ الضفاف مسافة تقترب من منطقة حميمية تحوّل كل الهدوء، والجدة، والاندفاع والإرادة إلى لعبة شهوانية في قولة:

اللعبة (الأثيرةُ) تركتْ تضاريسها...
على ما تبقّى من المسافاتِ،
ولم يعدْ من المناسب أن نتبادل الأنخابَ...
ــ كما تعوّدنا ــ
تحت وطأة الظنّ والخمول.[2]

إن الأثر الأثيري والوفاء والترابط تجسّد فعلا يحفز الحواس والشهوة على لعبة تمارس دورا في يقظة الوعي المتجاوز لحالة القديمة من النفاق والتقرب بتبادل الأنخاب[*]، أو شرب العصير والخمر على شرف الحب والاحتفاء به، حيث شكّل نوعا من المجاملة الخجولة والبروتوكول الذي لم يعمل على تطوير وتقدم مسار العلاقة إلى حالة من الإيجابية في قوله:

آن لنا (الأثيرُ والملكةُ) أن نترجّلَ...
عن صهوةِ الجرحِ،
ونتّفقَ على ما اختلفنا عليه.
تستظلّينَ بالغزاليّ، وأتفيّأ بابن رشدٍ..
لنمضي نحو نهايةٍ بلا قلب..!
وأندلسٍ بلا ربيع.[3]

---

(1) المصدر نفسه: 296.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 297.
(*) تناص هذا المقطع الشعري مع قول نزار قباني: يا تونس الخضراء كأسي علقم أعلى الهزيمة تشرب الأنخاب؟
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 297.

تنتهي خاتمة القصيدة إلى إشارة بالغة الأهمية تنتهك قدسية القراءة المناسبة أو الإيديولوجية لتكشف عن اعتراف يمكن أن يندرج في سياق أو نمط يدافع عن النموذج والقراءة المطابقة، التي تتماهى مع ذائقة المتلقي الفعلي في كونها تعبر عن جدلية الأثير أو فضاء الكلام، والملكة الحبيبة والمحبوبة التي يطالبها بتجاوز حالة الجرح والألم والقهر والاختلاف والفراق، وتغليب لغة التفاهم والحوار والحب المتبادل، متأثرا بالنهج الروحي عند الغزالي والواقعي عند ابن رشد اللذين وصلا بصاحبهما إلى الاتحاد بالحقيقة والفناء لأجل البقاء في منطقة المعشوق والمحبوب، إذ كسر حاجزها المثالي الشاعر في الإتجاه إلى الإتحاد الإيروسي الذي ينفي المشاعر والعواصف الكاذبة (نهاية بلا قلب)، وينعتق في الوقت ذاته من المثالية المخادعة أو الفردوس المفقود (أندلس بلا ربيع) المتشبث بالماضي، والتراث الباحث عن إعادة إنتاجه البعيد عن الواقع، فالحكمة الشعرية التي يفلسفها شعريا في هذا المقطع والخاتمة ترفض المخادعة والإحساس بالنقص، باحثة عن الإتحاد والتكامل مع الآخر عن طريق نهاية حددت لعبتها أنا الشاعر.

الخاتمة

إن الجولة في مابعديات النص واللانص يمكن أن نختمها بأهم النتائج التي توصل إليها الكتاب:

- يقترح مفهوم ومصطلح المابعديات في العلوم المختلفة الإنسانية، والطبيعية فكرة التجاوز التي تشتغل على أبعاد تتبلور في الانقطاع أو الاتصال، ولعل الجدلية بين القديم والحديث تتحرك على أساسها مفهوم المابعد مكونا مفهوما مهجنا محملا بصيرورة دائمة من الحركة والتحرك إلى الأمام والمستقبل.
- يمكن القول إن العقل المابعدي يشكل قمة التطور الإنساني الذي يبحث عن كل شيء جديد من خلال الهدم والبناء، وهذا ما أتصف به العقل الغربي الذي يحتاجه العقل العربي في المرحلة المعاصرة.
- حاول هذا الكتاب أن يفكك إشكالية عرفت المابعديات بأشكال وصور مختلف من خلال التأكيد بأن المابعد مقولة أصطلاحية منفتحة على المتلقي والجماعة المفسرة، التي تعيد إنتاج المابعد على وفق ما يقتضيه واقعهم، وبذلك فإن المابعد يضمر صيرورة تتجاوز واقعها الاصطلاحي الاجتماعي.
- شكل الفصل الأول مقاربة لمفهوم ما بعديات النص التي تجاوزت المناهج والنظريات التي حاولت سجن النص في حدود اللغة، وأن كان مصطلح ما بعد الحداثة قدم مشروع تجاوز حدود النص منطلقا إلى الكتابة، والنسق، والسياق الثقافي.
- جسدت المابعديات النصية حالة من الشك، والفلوة، والتعديم الدائم بكل أشكاله مما استجاب المتن الصابري لهذا التعديم، مشتغلا على فكرة التجاوز والصيرورة الدائمة الباحثة عن كل شيء جديد ينعتق من السلطة والنظام اللغوي والاجتماعي والثقافي.
- شكلت إشكالية الحداثة وما بعدها في العالم الغربي والعربي معضلة من خلال تعريفها ومفهومها الذي لم يتقنن في حدود ورسوم، وإن كان قد تم على نوع من الاتفاق على تصنيفه وتقسيمه بين النظري والتطبيقي من خلال مصطلحي الحداثية، والحداثة.
- استجابة نصوص محمد صابر عبيد لمعطيات ما بعد الحداثة المتمركزة على فكرة الاختلاف الدائم الذي رفع الفواصل والفوارق بين الثقافة والمعرفة، والأجناس الأدبية، عاملة ـــ ما بعد الحداثة ـــ في المتن الصابري على تقويض وتفكيك المركزيات الساعية إلى الاحتفاء بالهامش، والمقصي،

والتلاعب، والمفارقة، والسخرية، والانفصام، ولغة السوق، والتجارة والصناعة، متخذة من نموذج التشظي، والتشتت، واللاتقريرية كمعادلة معادية لشموليات الحداثة وثوابتها، ويمكن القول إن أهم منطلقات ما بعد الحداثة في مشروعها الكتابي (الشعر) في المتن الصابري هي الدادائية، وضد الشكل (متقطع مفتوح)، وضد التأويل، واحتفاءه بإساءة القراءة، وضد الحكايات الكبيرة والصغيرة، والشفرة القائدة، وعنايتها باللهجة المنفصلة، والتحول، والاختلاف، والإرجاء، والأثر، والروح، والمفارقة، واللاتوجه.

- قامت منطلقات ما بعد الشعرية في المتن الصابري على أساس إساءة القراءة التي تبلورت في اللعب، والصدفة، والفوضى، والصيرورة والتجاوز، والأداء والحدث، والتفكيك، والغياب، والتبعثر، والتناص، والبلاغة الجملية، والمزج والامتزاج، الخيال واللاتحديد، واللانهائية، واللاعقلانية، مبتعدة عن الثبات والنهاية، والتحديد، والعقل، عاملة على إخصاء البلاغة الصابرية وتفكيكها.
- تتجلى فعلية وقدرة ما بعد اللغة في النص الصابري في التداخل والاشتباك والتناسل والتذويب في الأجناس الأخرى التي أبعدتها عن الذاتية والعاطفية والجمالية إلى لغة درامية، وسردية، وقصصية، وموضوعية، أنفتحت على إستراتيجية الأرجاء، واللعب الحر بالعبارات في الفكر التفكيكي، متطورة إلى سياقية تداولية تبحث عن فكرة اللا تناسق، واللا تكامل، واللانمو، والانقطاع، والفراغات، والفجوات.
- أفاد المتن الصابري من تقنية ما بعد الفضاء أو العالم الأثيري القائم على التجاوز والجدلية التشكيلية والفضائية غير المتناهية، مجسدة انطولوجية الفضاء الشعري الجديد من خلال فكرة اللاشكل واللافضاء، ومن خلال تقنيات وقدرة الشاعر على تشغيل حاسة السمع والبصر بوصفها إيقاعا من خلال تحاوره مع الأطر الفضائية للسينما وتكنولوجية فلسفة الكونتم أو الكم، والبعد الآخر الذي يمكن أن يكشفه ما بعد الفضاء في المتن الصابري في البعد المكاني وتأثيثه اللوني والتخطيطي التشكيلي في سياق فكرة الإطار والأطر، والشد الفراغي، والتفكير البصري ودوره في التحول من اللفظة والرسم الفضائي اللغوي إلى الإيقاع الفضائي الذي لا يسلم دلالاته الا من خلال ما يقوله وما يعبر عنه من ألوان، وأشكال، وأنماط للحضور الإنساني في داخل التشكيلات اللونية، والزخرافية، وتعالقاته الجزئية ومدى قدرته على كسر الحدود والفوارق المكانية والفضائية التي تتجلى في

وسائطية عالم الميديائي الذي يشكله الفضاء الشعري بمعية إغراءاته الدلالية.

- تشتغل مابعديات اللانص على أساس الانتقال من حدود النسق النصي إلى الكون السياقي والثقافي، الذي يعد من أهم توجهات الفكر النقدي الحديث وما تمخض عنه من فكرة البعديات ودورها المعرفي والثقافي في تجاوز التمركز اللغوي للمعجم النصي، إلى رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه اللامتناهي الذي يعاضده الموسوعية الثقافية التي ينطلق منها القارئ والمتلقي (ما بعد اللانص)، في تشكيل إستراتيجية القراءة الثقافية ودالها المضمر في خفايا وفجوات وفراغات النص التي تجسد ملأ مستمرا ودائما للجمل الثقافية، وهي تتجاوز الدال والمدلول واعتباطيته الدسوسرية التي أغلقت العلامة في حدود النسق اللغوي، وأبعدتها عن الرمزية الثقافية وتفاعلها الاجتماعي والثقافي والمعرفي.
- ما بعد النقد الثقافي تجاوزت فكرة النظام اللغوي والنظام الثقافي محاولة الدمج والتوافق مابين النظامين، حدودية وسلطة نظام اللغة، وحرية الرموز الثقافية التي يشكلها النص.
- كان للحضور الثقافي دورا مهما في تفعيل وتنشيط الذاكرة الثقافية وتشويهها شعريا في المتن الصابري من خلال تفريقها من مضامينها وحدودها القيمية الاجتماعية، والثقافية، والمعرفية وتحويلها إلى قيم جمالية تستفز المتلقي.
- مثلت مشروعية موت الإنسان في شقيه العلمي ونظرياته الفلسفية حافزا وبداية سجلت نهاية الإنسان، وولادة ما بعد الإنسان الذي شكل بيانا تأسيسيا عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ الجنس البشري، متجاوزا الإنسان المؤنسن بكل ما يحمله من طوباوية ودعاوى الحرية والعدالة وغيرها من الشعارات إلى كائن بشري يتمثل في الكائن الوسيط الذي يلغي ذاته وكينونته متجاوزا صراعاته.
- إن حضور ما بعد الإنسان في المتن الصابري جسد حالات من العدمية، والتعديم، والسلب السارتري، وجدلية الكينونة واللاكينونة التي يمكن كشفها بوصفها عدما من خلال هاجس السلب والتعديم وانعكاسه في مرآة النص الشعري، وكشف الوعي الوجودي ككائن يطرح وجوده وماهيته المحاصرة بالعدم، والإمكانات المستمرة للاموجود التي تظهر بوصفها غيابا، وقلقا، وغيرية، ونفورا، وندما، وتسلية، وكذبا أو خداع النفس.
- شكل ما بعد الايروسية والأفرديتية بكل ما تدل عليه من الأعمال، والأفعال الايروسية الجامعة لمفاهيم متنوعة ومختلفة مثل الرغبة، والتصرفات،

والأحاسيس، والصور، والغرائز والأهواء، والمعاشرة، والاتصال مركزية وثيمة هيمنة على المتن الصابري، ويمكن القول إن الفعل الإيروسي يشكل بؤرة ومدار المتن الصابري الذي لم يتجاوزه في أي نص من نصوصه الشعري، إذ انفتح على معانٍ ودلالات جسدت الوطن والصديق والحياة والموت، معبرا عنه بصور وأشكال أيقونية وبلاغية ومجازية، فضلا عن المعنى والدلالة، ممثلة حالة متعة ولذة إشباع دائمة تحاول أن تكمل النقص والخطأ الانطولوجي والقلق الصابري.

- حاولت المقاربة السوسيولوجية للقارئ أو المتلقي أن تنعتق من سلطة المقصديات: المؤلف، النص، المتلقي، من خلال بحثها عن القارئ المقصود والفعلي الذي لا يفرض سلطته على النص، إنما يكون متلقيا يستجيب لقيم النص الجمالية التي تمثل فئاته وطبقته مبتعدة عن الاستراتيجيات والحيل التي توجهه.
- إن مقاربة المتن الصابري تكشف عن إختزالات ومكبوتات تتحكم به الإيديولوجيات من خلال فعالية القراءة والقراءة المضادة، التي تتجلى في أغلب متونه الشعرية التي تم مقاربتها في هذا الكتاب، والدراسة التي خاطبت فئات وطبقات معرفية وثقافية واجتماعية موزعة على تيارات وجودية وماركسية وملتزمة في جانبها العاطفي بشقيها الروحي والإيروسي، ولعله لا تبتعد متون صابر عن الخط والمسار الذي رسمه في عتبة ديوانه الذي مثل بطاقة شخصية، بطاقة تشخصن الشعر في قوله " قدرُ الملوك الذين يخطئون التقدير...، أن يظلّوا صعاليك حتى النهاية ".
- أرتدى صابر جبة الصعلوك في عالمه الشعري ولكن النرجسية المفرطة في جانبها الشبقي والإيروسي تغلبت على الصعلوك الصابري كاشفة عن ملك في مملكة الشعر تخضع له الجواري وحريم السلطان، وهو ما يناقض مقصدية المؤلف التي صرح بها في بداية وعتبة ديوانه في كونه ملكا عند عشاقه، وصعلوكا أمام نفسه.
- لم يتجاوز المتن الصابري النماذج الشعرية العربية والعراقية في تقنياتها الفنية إلا في حدود محاولته شخصنة شعره، متماهيا مع شعراء عمالقة مثل نزار قباني الذي مثلوا متون متفردة، إذ اشتغلت نصوص صابر المتشخصنة في حدود الفعل الإيروسي والشبقي وهذا ما يميزها.
- يمكننا في نهاية هذه الخاتمة التنويه إلى أن الشاعر الناقد محمد صابر عبيد أفاد من المناهج والنظريات الحديثة التي أتقنها وأجادها في كتاباته النقدية، موظفا إياها في متنه الشعري بوصفها وعيا ومنطقا تحافظ على حصافة الشعر الذي لقحه بالقدرة الإنتاجية والتفاعلية التي طورته تقنيا وفنيا، فضلا عن أن هذه الدراسة تقترح مشاريع بحوث أو كتب لم تستطع مقاربتها في

كونها تبتعد عن أهداف الكتاب، مثل إيقاع الفكرة الواحدة والتنوع العروضي، وقصيدة التوقيعة واللقطة، وقصيدة الدراما، وحضور الشخصيات الأدبية مثل امرؤ القيس ونزار قباني وغيرهما بوصفها رموز وأيقونات، وإشارات، والبعد التداولي في الجملة أو العبارة الصابرية، وبنية السؤال الفلسفي.

المصادر والمراجع

- آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلومات، حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد، دار الفكر، بيروت.
- الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن محمد القعود، عالم المعرفة، ط1، 2002، الكويت.
- الاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كوش، دار كنعان، ط1، 2003، دمشق.
- أرشيف النص، درس في البصيرة الضالة، حسام نايل، دار الحوار، ط1، 2006، سوريا
- استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب المتحدة، ط1، 2004، بيروت.
- استعمال اللذّات، ميشيل فوكو، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط1، 1991، لبنان.
- الأسطورة والتراث، سيد محمود القمني، دار سينا للنشر، 1992، القاهرة.
- إشكالات النص، جمعان بن عبد الكريم، النادي الأدبي، ط1، 2009، الرياض.
- إشكاليات القراءة واليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، الدار البيضاء، ط7، 2005، المغرب.
- الإغراب في الشعر العراقي المعاصر، جيل الستينات، زينب هادي حسن اللجماوي، دار الفراهيدي، ط1، 2011، بغداد.
- أقدم لك النظرية النقدية، ستيورات سيم، بورين فان لوون، ترجمة جمال الجزيري، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة.
- الأنثى هي الأصل، نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت.
- الإنسان والمقدس، روجيه كايوا، ترجمة سميرة ريشا، مراجعة جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010، بيروت.
- أوهام ما بعد الحداثة، تيري أيجلتون، ترجمة متى سلام، مراجعة سمير سرحان، مطابع المجلس الأعلى لآثار، ط1، 1996، القاهرة
- الايديولوجيا والهوية الثقتافية، الحداثة وحضورها في العالم الثالث، جورج لارين، ترجمة فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، ط1، 2002، القاهرة.
- بؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2001، دمشق.
- البحث عن النص (دراسة في المسرح العربي)، مدحت الجيار، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1988.

- بداية الفلسفة، هانز جورج غادامير، ترجمة علي حاكم صالح، وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ، 2002، ليبيا.
- بلاغة القراءة، فضاء المتخيل النصي، التراث، الشعر، السينما ، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، الأردن.
- بلاغة المكان، فتحية كحلوش، الانتشار العربي، ط1، 2008، بيروت.
- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز، ط1، 2012، دمشق.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، بيروت.
- البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية، ط1، 2007، بيروت.
- تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ط5، 1970، القاهرة.
- تجلي الجميل، غادامير، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، القاهرة.
- التفكيكية بين النظرية والتطبيق، كريستوفر نورس، ترجمة رعد الجليل جواد، دار الحوار، ط1، 2008، سوريا.
- التفكيكية دراسة نقدية، بيير ف.زيما، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1996، بيروت.
- توجهات ما بعد الحداثة، نيكولاس رزبرج، ترجمة ناجي رشوان، مراجعة محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، مصر.
- الثابت والمتحول، في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار العودة، ط1، 1978، بيروت.
- جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاث أجزاء، مصطفى الغلاييني، منشورات المكتبة العصرية، ط28، 1992، بيروت.
- جماليات المكان، باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية، 1980 ، العراق.
- جادامير ومفهوم الوعي الجمالي، ماهر عبد المحسن حسن، دار التنوير، ط1، 2007، بيروت.
- الحداثة وما بعدها، مجموعة مؤلفين، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، 1998، طرابليس.
- حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو، وحيد بن بو عزيز، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر
- حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 2008، بيروت / الدار البيضاء.

❖ الحقيقة والمنهج، غادامير، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، دار اويا، ط1، 2007، طرابلس.
❖ الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ط1، 2003، الكويت.
❖ دليل الناقد الأدبي، أضاء لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، سعد البازعي، ميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.
❖ دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية، ط2، 1986، العراق.
❖ ديموقريطس فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، على سامي النشار، محمد عبودي إبراهيم، علي عبد المعطي محمد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ت.
❖ الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999، بيروت.
❖ الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحد، ط1، 2009، بيروت.
❖ ربيع الفكر اليوناني، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، ط5، 1979، بيروت.
❖ الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط2، 2009، دمشق.
❖ السرد السينمائي، خطابات الحكي ـ تشكيل المكان ـ مراوغات الزمن، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007 ، مصر.
❖ سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجا، محمود خليف خضير الحياني، دار غيداء، ط1، 2012، الأردن.
❖ سياسة ما بعد الحداثة، ليندا هتشيون، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009، بيروت.
❖ السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، بيروت.
❖ صراع التأويلات، بول ريكول، ترجمة منذر عياشي، وجورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، بيروت:
❖ الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، ط3، 2001، القاهرة.
❖ صور دريدا: جايتريا سبيفاك، وكريستوفر نوريس، ترجمة:، حسام نايل، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، القاهرة
❖ طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم خليل شكري هياس، دار تموز، ط1، 2012، سوريا.

- طرق هيدغر، غادامير، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحد، ط1، 2007، بيروت.
- العالم والنص والناقد، ادوارد سعيد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000، دمشق.
- عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، د.ت.
- عبقرية الصورة والمكان، التعبير ـ التأويل ـ النقد، طاهر عبد مسلم، دار الشروق، 2002، عمان.
- العقل واللغة والمجتمع، جون سيرل، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، الجزائر.
- عن الحق في الفلسفة، جاك دريدا، ترجمة عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010، بيروت / الدار البيضاء.
- الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد.
- فضاء النص الروائي، محمد عزام، دار الحوار، ط1، 1996، اللاذقية.
- الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، نتشه، سهيل النقاش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1981، بيروت
- فن الحب، اريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، ط1، 1972، بيروت.
- في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشروق، ط1، 2003، عمان.
- في الفلسفة والشعر، مارتن هيدغر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، ط1، 1963، القاهرة.
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ط1، 1998، الكويت.
- القارىء في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، المغرب.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الوالي، ومبارك حنوز، دار توبقال، ط1، 1988، الدار البيضاء.
- قلق النص، محارق الحداثة، غاليه خوجة، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط1، 2003، بيروت.
- الكلمات والأشياء، فوكو، ترجمة مطاع صفدي، سالم يفوت، مركز الإنماء القومي، 1990، بيروت.
- الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، فتحي المسكيني، مراجعة إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2012، بيروت.

- الكينونة والعدم، جان بول سارتر، ترجمة نقولا متيني، مراجعة، عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009، بيروت.
- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري(711)، صححه وروجع بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المختصين، دار الحديث، ط1، 2003، القاهرة.
- اللغة والتأويل، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت.
- اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم مخلوف سيد أحمد، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر.
- المأدبة فلسفة الحب، أفلاطون، ترجمة وليم الميري، دار المعارف، ط1، 1970، القاهرة.
- ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، ريتشرد هارلند، ترجمة لحسن أحمامة، دار الحوار، ط2، 2009، سوريا.
- ما فوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، دار المعارف، ط5، 1994، مصر.
- مدخل إلى علم النص، محمد الأخضر الصبحي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.
- مدخل إلى الثقافة الإسلامية، عماد الدين خليل، موفق سالم نوري، وزارة التعليم العالي، دار أبن الأثير، 2004، الموصل.
- مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر.
- المدونة الكبرى للكتاب المقدس والأدب، نورثروب فراي، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، بيروت.
- المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ط1، 1998، الكويت.
- مرايا نرسيس، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999، بيروت.
- مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي، ط1، 2000، الدار البيضاء.
- المطابقة والاختلاف، عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، بيروت.
- المعتقدات الإغريقية، خزعل الماجدي، دار الشروق، ط1، 2004، القاهرة.
- معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، دار الفارابي، 2010، ط1، بيروت.

- المعجم الشامل لمصطلحات لفلسفية، عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط3، 2000، القاهرة.
- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، دنيس كوش، ترجمة منير السعداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2007، بيروت.
- المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، زكي نجيب محمود، دار الشروق، ط2، 1978، بيروت / القاهرة.
- المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ترجمة عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر.
- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007، الجزائر.
- من النص إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة محمد برادة، حسان بوراقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001 ، القاهرة.
- موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، محمد عجينة، دار الفارابي، ط2، 2005، بيروت.
- الموسوعة الفلسفية، مجموعة مؤلفين، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، ط6، بيروت.
- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدغر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1992، بيروت.
- الموت في الفكر الغربي، جاك شورن، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، 1984، الكويت.
- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم محمد صالح رشيد الحافظ، تموز، ط1، 2012، دمشق.
- نحو شعرية منفتحة، جيرار جينيت، كريستين مونتاليبي، ترجمة غسان السيد، وائل بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، ط1، 2010، دمشق.
- نداء الحقيقة، هيدغر، ترجمة عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة، ط1، 1977، القاهرة.
- النسق الثقافي، قراءة ثقافية في انساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، ط1، 2009، الأردن.
- النص الغائب، تجليات في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، فان دايك، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000، المغرب.

❖ نظرية التأويل وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، الدار البيضاء.
❖ نظرية التلقي، مقدمة نقدية، عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، جدة.
❖ نظرية المصطلح النقدي، عزت محمد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002، مصر.
❖ نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، أبن سينا نموذجا، حسن مجيد العبيدي، دار نينوى، ط1، 2007، دمشق.
❖ النقد الأدبي الحديث، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة، ط1، 2003، عمان.
❖ النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005 بيروت / الدار البيضاء.
❖ هكذا اعبث برمل الكلام (هذه قصائدي)، محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، ط1، 2010، الأردن.
❖ هكذا تكلم زرادشت، نيتشه، ترجمة فليكس فارس، دار القلم، بيروت، د.ت.
❖ هل يوجد نص في هذا الفصل ؟ سلطة الجماعة المفسرة، ستانلى فش، ترجمة احمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004، القاهرة.
❖ هيرمنيوطيقيا الشعر العربي، نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية، ط2، 2009، بغداد.
❖ الهرمينوطيقا والفلسفة، عبد الغني بارة، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.
❖ الوجود والصيرورة والفعل، تيسير شيخ الأرض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1994، سوريا.

الرسائل والاطاريح الجامعية:

❖ اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 2000)، احمد جار الله ياسين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف بشرى حمدي البستاني، 2001.

الدوريات:

❖ الثقافة العربية وعصر المعلومات، نبيل علي، كتاب في جريدة، ع24، رقم 89، (4، الأربعاء، كانون الثاني)، 2006 ، يصدر عن منظمة اليونسكو، بيروت.
❖ النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، (مارس - سبتمبر)، سنة 16، العدد 32، 1997 م.

❖ هوايتي المفضلة العبث برمل الكلام حوار مع الناقد محمد صابر عبيد، حاوره د. محمود خليف خضير الحياني، مجلة شرفات، ع 3، 2013، مطابع الديار، الموصل.

المواقع الالكترونية:

❖ الجانب المظلم من الأنوثة (عقدة ليليت)، هانس يواخيم ماسز، ترجمة سامر جميل رضوان www.muslm.net.

الكاتب في سطور

- الأسم: محمود خليف خضير عبيد الحياني.
- مواليد: 1977، الموصل، العراق.

- ماجستير: لغة عربية / نقد قديم، 2005 /كلية التربية / جامعة الموصل.
-دكتوراه: نقد حديث، 2012 / كلية الآداب / جامعة الموصل.
- تدريسي في الكلية التقنية الإدارية الموصل، ومحاضرا خارجيا في كلية التربية الأساسية جامعة الموصل
- له مقالات أدبية في صحف ومجلات عراقية وعربية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

- البحوث والمؤتمرات والندوات:

- معيار الاختصار والإيجاز في الإحكام النقدية القديمة، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، مج 13، 2006.
- ألفاظ الجمال في الإحكام النقدية القديمة، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، مج 14، ع 3، 2007.
- استكشاف الكينونة ونهوض الإرادة، قراءة في قصيدة (أنا والأسوار) للشاعرة بشرى البستاني، مجلة جامعة تكريت، مج 15، ع1، 2008.
- شعرية العنوان، جدلية التواصل بين المتن والثريا، قراءة في قصيدة (انا والأسوار)، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، ع22، 2008.
-ألفاظ القبح في الإحكام النقدية القديمة، مجلة جامعة تكريت، مج 16، ع10، 2009.
- قصيدة " لقاء أخير " للشاعر معد الجبوري، قراءة في المتن الشعري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع66، 2009.

- المؤتمرات:

- السلطة والمعرفة في الخطاب الاستشراقي، مؤتمر الاستشراق، الآداب، جامعة الموصل، 2009.
- السفسطة فلسفة المجتمع، ندوة في قسم الفلسفة، كلية الآداب جامعة الموصل، 2009.
- السرد الانثروبولوجي في أسطورة زهرة البيبون في (مرواتان) عمار أحمد، ندوة للقصة في مدينة الموصل، محافظة نينوى، 2009.
- أوبرا عايدة ملمح استغرابي، مؤتمر الاستغراب، كلية الآداب، 2010.
- مشاركا بوصفي مقرر جلسة في ندوة التقنية والإدارة وتنمية المجتمع، الكلية التقنية الإدارية الموصل، 2011.

- الكتب المنشورة:

- المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.
- سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، دار غيداء، عمان الأردن، 2012.
- التداولية في البحث اللغوي والنقدي، كتاب مشترك مع مجموعة مؤلفين، مؤسسة السياب، لندن، 2013.

- التأويلية مقاربة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013.
- اللفظة الإقصائية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013.
- الاستشراق والاستغراب "السلطة، المعرفة، السرد، التأويل، المرجعيات"، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013
- ما ورائية التأويل الغربي، الأصول التاريخية، الابستومولوجيا، والانطولوجيا، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013.

-قيد الإصدار:

- إساءة قراءة التفكيك في الفلسفة التأويلية.
- التأويلية النقدية، مشروعية العقل التواصلي.
- أستجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية.

- قيد الإصدار: البحوث

1- علي الوردي مستغربا، مرجعياته الثقافية والمعرفية.
2- السرد الاستشراقي، متخيل أمبرتو إيكو، .
3 - ظاهراتية الحلم في شعر نازك الملائكة.
4 ـ المفارقة الدرامية في شعر أدونيس.
5 ـ العدالة من النص إلى الفعل في الخطاب الإسلامي.