



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

ما بعد الحداثة في قصيدة " شداد " لأدونيس

مذكرة معدة ضمن متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ :

ياسين صلاح

إعداد الطالبتين :

أم الخير ضيف

عواطف تامة

الموسم الجامعي :

1437-1438 هـ / 2016-2017م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



من لم يشكر الله لن يشكر أحد، فالشكر لله -أولا وقبل كل شيء- على توفيقه لنا لإتمام

هذا العمل، كما نتوجه بأسمى معاني الشكر الجزيل والعرفان الخالص إلى أستاذنا الفاضل

ياسين صلاح على إشرافه لهذا العمل وما قدمه لنا من توجيهات وملاحظات قيمة.

كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة والمناقشة، وإلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية

وآدابها وإلى الذين لم ييخلوا علينا بنصائحهم السديدة، وتوجيهاتهم القيمة، التي بفضلها تم

إنجاز هذا العمل والمتواضع، كما لا ننسى زملاء الدفعة.

فلهؤلاء جميعا كل الشكر والتقدير.

مقدمة

يعتبر مصطلح ما بعد الحداثة من أكثر المصطلحات انتشارا وإثارة للجدل في الساحة الثقافية والنقدية الراهنة، إذ لا نكاد حقلا معرفيا إلا ووجدنا ما بعد الحداثة من ضمن انشغالاته ، فهذا المصطلح يعتبر مظلة عامة تَضُمُّ تحتها أطيافا شتى من الاختصاصات المختلفة كالطب والهندسة والتكنولوجيا والفنون والآداب؛ كما يدل أيضا على مجموعة من المواقف التاريخية والاجتماعية ، ولكنه مع مرور الوقت أصبح مفهوما في النقد الأدبي يشير إلى ميزات جديدة في الإبداع الأدبي باتت تميز المشهد الفكري الغربي المعاصر .

ولم تكن الثقافة العربية بمعزل عن هذا التحول العميق ، وإنما أصيبت بدورها بمد ما بعد الحداثة، وأصبح المشهد الأدبي العربي المعاصر يزخر بالعديد من الممارسات الأدبية من هذا النوع كما عند محمد الماغوط ومحمود درويش وأدونيس خصوصا في مراحلهم الشعرية المتأخرة؛ فكيف استقبلت الثقافة العربية المتمركزة والمحافظة موجات المدالعنيفة لحركة ما بعد الحداثة عموما وفي الراهن الأدبي والنقدي على وجه الخصوص وما هي أبرز مظاهرها في الخطاب الأدونيسي؟

كيف استطاع أدونيس المزج بين التراث المتمثل في "شداد" وبين رؤيته الحضارية الراهنة للواقع العربي المتأزم؟.

هذه التساؤلات كانت مُسوَّغا وجيها وباعثا قويا لاختيارنا لمجال ما بعد الحداثة عند أدونيس كموضوع بحثي لمذكرة التخرج في شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر وقد وعنوانا هذا البحث بـ "ما بعد الحداثة في قصيدة شداد لأدونيس"، ولعل اختيارنا لمصطلح ما بعد الحداثة يكمن في أهميته في الأدب العربي وفي حياتنا الراهنة بجميع مجالاتها ، أما اختيارنا للشاعر "لأدونيس" فلم يكن عشوائيا وإنما كان لأسباب أهمها ارتباط اسمه بالثورة الحاصلة على المستوى الأدبي واعتباره من رواد الأدب والفكر على الساحة الأدبية والثقافية المعاصرة.

وكان لاختيارنا لهذا الموضوع جملة من الأسباب والدوافع أبرزها:

1) رغبتنا في دراسة ما بعد الحداثة في الراهن الأدبي والنقدي نظرا لقلّة البحوث الأكاديمية في هذا المجال.

2) التطلع إلى مواكبة آخر ما وصلت إليه النظرية النقدية، ومحاولة المساهمة مُستقبلا في استشراف الصيرورة النقدية وبلورة نظرية جديدة.

3) الاستمتاع بملاعبة الخطاب الأدونيّسي المكثف بالدلالات المفتحة على الوعي التاريخي والقراءات اللانهائية.

4) الوقوف على جماليات قصيدة "شداد" الحافلة بمفارقة استحضر التراث في سياق الدعوة إلى التمرد عليه.

5) الوقوف على الأبعاد الدلالية للتناص الذي تحفل به القصيدة في جميع محطاتها.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على خطة تعتمد على مدخل وفصلين وخاتمة.

أما المدخل "أدونيس حياته وأدبه" فكان للحديث عن حياة الشاعر أدونيس ومرجعياته الغربية والعربية، وموقفه من التراث وأهم مؤلفاته.

أما الفصل الأول "مفهوم مصطلحي الحداثة وما بعد الحداثة" فقد تناولنا فيه مفهوم الحداثة لأنها الأساس والمدخل المنهجي لما بعد الحداثة، إضافة إلى بيان جذورها وأسسها وتمظهراتها على الفكر والواقع، ثم توجهنا بعد ذلك للحديث عن ما بعد الحداثة؛ من خلال الوقوف على أجهزتها المفاهيمية والاصطلاحية، ثم التنقيب عن بداياتها التاريخية ومرجعياتها الفلسفية والفكرية والحضارية، إضافة إلى عرض تمظهراتها على الواقع.

وفي الفصل الثاني "مظاهر ما بعد الحداثة في قصيدة شداد" سعينا إلى إسقاط المفاهيم النظرية لما بعد الحداثة على القصيدة وذلك من خلال عرض المظاهر الفنية والمعنوية؛ فالمظاهر الفنية تتمثل في

خروج أدونيس عن المؤسسة الخليلية في الإيقاع والوزن والقافية وكذا هندسة القصيدة، بالإضافة إلى الصورة الشعرية وما تتضمنه من انزياح ورمز ، أما المظاهر المعنوية فقد عرضنا فيها ثورة الشاعر على المراكز والثوابت الدينية والسياسية والاجتماعية والنفسية.

وفي الأخير كانت الخاتمة عرضاً لأهم نتائج البحث.

وإذا كان لكل بحث منهج يتكئ عليه فقد اقتضت طبيعة البحث الاستناد إلى المنهج التفكيكي الذي نراه الأنسب لملاعبة الخطاب الأدونيسي المُرْتَحِل والمراوغ، كما أن التفكيكية هي المنهج الوحيد الذي يَروُمُ تفكيك المراكز، والثورة على الثوابت، وتقويض الأنظمة المركزية المتعالية.

وقد استعنا في إنجاز الخطة بالعديد من المصادر والمراجع من أبرزها: الحداثة وما بعد الحداثة لمحمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، و ملامح حداثة في التراث النقدي العربي لعاصم محمد أمين، ونقد الحداثة لآلان تورين، و(سياسة الشعر) و(الثابت والمتحول) لأدونيس، و الشعر العربي بنياته وإبدالاته لمح مد بنيس.

وقد واجهتنا ونحن ننجز هذا البحث جملة من العراقيل والمشاكل منها:

1) إشكالية البحث في طبيعة مصطلح ما بعد الحداثة الذي أقرَّ كل من تناوله بأنه شديد التعقيد، عَصِي عن التحديد، بسبب انتمائه إلى حقول معرفية متعددة.

2) صعوبة إقامة الحدود الفاصلة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وذلك راجع إلى النقاد أنفسهم؛ فمنهم من يذكر مصطلح الحداثة وهو يقصد ما بعد الحداثة، وهذا الخلط يظلل الباحث ويوقعه في فَحِّ الضبابية والتشويش.

3) قلة المراجع التي تناولت مصطلح ما بعد الحداثة في الفكر النقدي عند أدونيس فلغلب المراجع التي تتحدث عن أدونيس تخوض في إبداعه الشعري ومظاهر الحداثة فيه.

4) صعوبة تفكيك الخطاب الأدوني الذي يغوص في الغموض وينزع نحو الفكر والفلسفة.

5) ضيق الوقت بسبب كثرة الالتزامات المهنية والأسرية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا إن نتقدم بالشكر الجزيل والتقدير لأستاذ المشرف "صلاح ياسين" الذي أحاطنا بالتشجيع المتواصل والتوجيهات الصائبة، فلهذه الله عز وجل أن يجعله ذخرا وعونا لكل طالب علم ، كما نشكر عمال مكتبة الجامعة وجميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، ونرجو في الأخير أن نكون قد وفقنا في هذا المسعى والله ولي التوفيق.

مدخل

أدونيس حياته ومؤلفاته

أولاً: مولده ونشأته

علي أحمد سعيد إسبر الملقب بأدونيس*، شاعر وناقد وفيلسوف ومفكر، ولد بقرية قصابين بسوريا في الفاتح من جانفي 1930م، كان يُطلق عليه عدة أسماء وقد أشار إلى هذا في بعض أشعاره من كتاب التحولات "أقاليم الليل والنهار":

يُزْمِنِي الْخُرُوجُ مِنْ أَسْمَائِي

أَسْمَائِي غُرْفَةٌ مُغْلَقَةٌ

جُبُّ غَائِبٌ

عَلِي إِسْبَرُ، عَلِي أَحْمَدُ سَعِيدُ، عَلِي أَحْمَدُ إِسْبَرُ

عَلِي أَحْمَدُ سَعِيدُ إِسْبَرُ.....

يُصَارِعُ يَتَكَسَّرُ كَالْبَلَوَرُ

وَأَدُونِيسُ يَمُوتُ¹

ومن الملاحظ أن الشاعر سئم من أسمائه لأنها في نظره لا تحقق له ما يريد ، لكن يبقى أدونيس من دون الأسماء الأخرى حاضرا بنبضه وروحه ففكرة التوق والظماء التي تجدد الحياة وبعثها من جديد تلح على الشاعر بالإضافة أن الكثير من المجالات في بيروت كانت تحمل كتاباته وقصائده وبمجرد توقيعه باسمه الأسطوري أصبحت قصائده تنشر بسرعة في هذه المجالات.

"أدونيس" لم يعرف مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشر ، ولكنه تلقى تعليمه على يد والده كان معروفا بتصوفه، في سنة 1942 تحصل علمنحة متابعة تعليمه الثانوي في الثانوية الفرنسية في طرطوس.

*أدونيس هو أحد ألقاب الآلهة في اللغة الكنعانية (الفنيقية)، فالكلمة (أدون) تحمل معنى السيد أو إله، مضاف إليها (السين) وهي التذكير باليونانية وهو معشوق الآلهة (عشتار)، وانتقلت أسطورة أدونيس من الحضارة الكنعانية للثقافة اليونانية القديمة وحببته صارت أفروديت، تجسد الربيع والإخصاب .

1 محمد علي العشماوي، أعلام الأدب العربي واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص188.

"بدأ الشاعر "أدونيس" بنشر قصائده الأولى في سن السابعة عشر في جريدة محلية بمدينة اللاذقية على صفحات مجلة القيثارة"¹ وتميزت قصائده بتكثيف عالي للدلالة إلى حد الغموض.

في عام 1946 إنتمى للحزب القومي السوري وتعرف على الأدبية والناقدة "خالدة سعيد" ونشر في نفس السنة ديوانه الأول "دليلة بدمشق" وهي قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني "قالت الأرض" الذي ظهر بشكل رسمي "سنة 1954. وفي سنة 1956 شدّ الرحال إلى لبنان واستقر فيها ونال الجنسية اللبنانية وفيها التقى بيوسف الخال الذي عاد من نيويورك وأسس معه مجلة شعر وفي عددها الأول نشر "أدونيس" مسرحية شعرية قصيرة بعنوان (مجنون بين الموتى) إذ هيأت له منبرا لطرح أفكاره وأرائه حول الأدب والشعر إضافة إلى نشر أشعاره، في سنة 1958 أسس مع حليم بركات وعادل ظاهر مجلة أفاق وفي نفس السنة أصدر ديوانه (أوراق الريح) من مجلة شعر في طبعته الأولى، في سنة 1960 تحصل على منحة من الحكومة الفرنسية وتعرف هناك على الحركة الثقافية والشعرية وتم لقاءه المباشر بـ(هنري ميشو، وميشيل دوكي) وغيرهما ودأب على ترجمة الكثير من كتابات هؤلاء الشعراء والنقاد والمفكرين الغربيين في مجلة شعر، في سنة 1968 أسس "أدونيس" مجلة "مواقف" التي جمعت شعراء ومثقفون من الشرق والغرب وفي السنة ذاتها أصدر ديوان (المسرح والمرايا) من دار الآداب، في سنة 1971 أحرز جائزة الندوة العالمية في بيتسبورغ، وفي عام 1973 تحصل على دكتوراة دولة من جامعة القديس يوسف (st joseph) ببيروت حول موضوع الثابت والمتحول: بحث في (الإتباع والإبداع عند العرب) وقد صدرت الأطروحة في طبعتها الأولى عن دار العودة سنة 1974 في الجزء الأول تحت عنوان (الأصول) والجزء الثاني بعنوان (تأصيل الأصول)، وأضاف فيما بعد الجزء الثالث وعنوانه بـ(صدمة الحداثة) في 1978.

1 حبيب بوهورور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2008، ص123.

"ولقد أعتبر كتاب (الثابت والمتحول) نقطة فاصلة في مسيرة ثقافتنا على الرغم من الجهود التي بذلت لتشويه الكتاب ومؤلفه ويعد متنا ابرز ذائقة جديدة في الثقافة العربية"¹.
تعددت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم فكان أستاذ زائر في جامعة السوربون الجديدة في سنتي 1980-1981، في سنة 1983 وعين عضواً في الهيئة العليا للكوليج الدولي للفلسفة بباريس ،وفي سنة 1986 تحصل على منحة مخصصة للإبداع من المركز الوطني للآداب بفرنسا وفي نفس السنة تحصل على الجائزة الكبرى للشعر في بروكسل ، قام "أدونيس " خلال التسعينات بعدة أسفار شارك خلالها في ندوات ومهرجانات وألقى محاضرات على سبيل المثال لا للحصر في سويسرا،مصر، برلين ... منح عدة جوائز منها جائزة التاج الذهبي للشعر بمقدونيا سنة 1971، بالإضافة إلى جائزة غوته الألمانية وجائزة بوسكي في فرنسا سنة 2001 .

ثانيا: مرجعياته الفكرية

1. المرجعية التراثية:

لقد أعاد "أدونيس " إحياء شخصيات تراثية عن طريق إعادة صياغة شعرية لتلك الشخصيات معيداً صهرها ضمن منظومة الشعر الخاصة به، ويرى " أدونيس " أن ليس التراث ما يصنعك بل أنت ما تصنعه التراث هو ما يولد بين شفتيك ويحرك بين يديك ، التراث لا ينتقل بل ما يُخلَق"².

ومن المخططات التراثية التي استند عليها "أدونيس" منها رؤية (أبي نواس) ويقول في هذا الصدد "حين نقرأ شعر أبي نواس يد و أنه يكشف بشكل عام عن أربع قضايا متلازمة ومترابطة هي: عن محسوس جديد أي نمط معين من الأشياء ، وعن حدث جديد أي نمط معين من الواقع، وعن تجربة جديدة أي نمط معين من الحياة ، وعن لغة شعرية جديدة أي نمط معين

1 عصام عسل، الخطاب النقدي عند أدونيس أنموذجاً، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 8.

2أدونيس، المحيط الأسود، دارا لسافي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص45.

من التعبير"¹، ضف إلى ذلك رؤية أبي تمام فهو يرى "أنه كونه بداية جديدة في الشعر العربي (...). إنه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية، وعاش يرقص ضمنها"².

2. المرجعية الصوفية:

تعد الصوفية هي المؤثر الثاني في حياة أدونيس وقد أشار إلى هذا صراحة بقوله: "والصوفية هي المؤثر الثاني فثمة في داخلي بعد ديني وتحول الى بعد طبقي وجودي"³، ويأتي على رأس المتصوفة المؤثرين فيه، (النفري، وابن عربي)، كما يقرُّ "أدونيس" بالأثر الذي تركه (أنطوان سعادة) على رؤيته الشعرية وذلك من خلال كتابه (الصراع الفكري في الأدب السوري) حيث قال عن شعوره بعد قراءته لهذا الكتاب: "تأثرت كثيرا بهذا الكتاب صرت أنظر على أن الشعر ليس مجردا تعبيرا عن العواطف والانفعالات وفقط، وإنما هو رؤية متكاملة للإنسان وللأشياء والعالم"⁴.

ولا ينكر "أدونيس" تأثره بشعراء معاصرين له، لكن تأثيرهم عليه كان محدودا من بين هؤلاء يذكر سعيد عقل بدوي، الجبل.

إنَّ شعر "أدونيس" هو شعر صوفي، في حلة جديدة، انه حدس الصوفية الفنية، ويلتقي "أدونيس" مع الصوفية في اللغة الرمزية وانفتاح الدلالة على المطلق والروح الاستشراقية التنبؤية كل المؤسسات وحرية التخيل والثورة على مركزية العقل والكشف والتطلع.

1 أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار الساقى، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص109.

2 أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص46.

3 صقر ابو فخر، حوار مع أدونيس الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص44.

4 المرجع نفسه، ص54.

3. المرجعية الغربية:

يعترف "أدونيس" بأنه استلهم من الثقافة الغربية دون الذوبان فيها أو التبعية المطلقة لها حيث قال: "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت من بين الذين أخذوا الثقافة من الغرب غير أنني كنت كذلك من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بالوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي"¹. ويأتي في مقدمتها تبنيه للاسم المستعار "أدونيس" وهو ما علقت عليه (خالدة سعيد) بقولها: "لقد اختار علي أحمد سعيد أدونيس إعجاباً بهذه الشخصية الأسطورية منذ عام 1948"².

لقد قرأ "أدونيس" الشعر الفرنسي وتأثر برواده أمثال ب ودلير "Baudelaire Charles" مالارمي "Stéphane Mallarmé"، رامبو "Arthur Rimbaud"، وقد اعتبر هذا الأخير شاعراً صوفياً باعتباره "يستخدم في كتاباته كلمات رمزية صوفية وتتردد كثيراً مثل العطش والشرب والارتواء (...)" هي كلمات تترجم رغبة الشاعر في الاتحاد بالوجود"³، وأطلع كذلك على الفلسفة الغربية المهد الرئيسي لنظريته الشعرية "فهو يمتلك معرفة مباشرة بالفكر الفلسفي والجمالي للمثاليين الذي يتوج بما يدعى"⁴. ويرى "أدونيس" أن الأثر الذي تركه فيه الفكر الغربي يعتبر بليغاً مقارنة بالشعر العربي فقال في هذا الصدد: "تأثرت بالتجارب الشعرية في الغرب وتأثرت بعدد من الشعراء بوعي أو بلا وعي، غير أنني تأثرت أكثر بالحركات الفكرية أمثال نيتشه، هيراقليطس"⁵ والواقع أن "نيتشه" أثر كثيراً على الفكر الأدونيسي ويذهب "عبد الله المهنا" إلى أن ماركس أثر بشكل من

1 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 86.

2 خالدة سعيد، حركة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 17.

3 أدونيس، الصوفية والسريرية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 3، (دت)، ص 249.

4 حبيب بوهور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص 157.

5 صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس الطفولة، الشعر، المنفى، ص 57.

الأشكال على " أدونيس " ويتجلى ذلك على النزعة الثورية التي تتسم بها أغلب آرائه "ولأمراء في أن آراء "أدونيس " في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي"¹.

ثالثاً: آراء النقاد حوله:

يعد الناقد العربي السوري علي أحمد سعيد المعروف "بأدونيس" في الساحة الأدبية قامة أدبية من خلال جهوده التي سعت إلى إعادة قراءة الثقافة العربية القديمة والحديثة المعاصرة قراءة تتسم بالجدّة والأصالة والجرأة في تناول القضايا من جهة وغزارة الإنتاج ونوعية واستمرارية من جهة أخرى، إلا أن هذا لا ينفي وجود فريقين أحدهما مؤيد له ويتبنى آراؤه ويكتب على طريقته وجعل منه عميداً للشعر العربي الحديث ولعل أول من اهتم بشعره زوجته خالدة سعيد في مقالات كانت تنشر تحت اسم مستعار خزامي صبري في عام 1957 حيث نشرت مقالها بعنوان قصائد أولى لأدونيس ، ضف إلى ذلك الناقد السوري كمال أبو ديب الذي يعتبره من بين أهم أربعة أو خمسة شعراء في العالم اليوم بل قد يكون حسبه أفضل الشعراء الموجودين الآن، فهو يراه منظراً ممتازاً، أمّا الناقد والمفكر السوري محمد كامل الخطيب ففي معرض مقارنة "أدونيس" بصقر قريش يقول : "لكن ألم يفعل أدونيس صاحب قصيدة الصقر الشيء نفسه (...) ألم يشيد أدونيس بعد هروبه صرحاً أدبياً شعرياً وثقافياً أو مملكة جديدة لا تقل في شأنها وعلو مغامرتها عن مملكة عبد الرحمان بن معاوية؟ ألم يشيد أدونيس للثقافة والحداثة والشعر العربي دولة جديدة"²، ويشبهه بالمتنبى على اعتبار أن كلاهما ملأ الدنيا وشغلا الناس ، وفي سنة 1909 أظهر الناقد أسعد مرزوق في كتابه الأسطورة في الشعر المعاصر للشعراء التمزوين "الذي اهتم فيه بالكشف عن طبيعة توظيف "أدونيس" لأسطورة تموز من خلال ثلاثة نماذج هي قالت الأرض 1954، الفراغ

1 عبد الله المهنا، الحداثة وبعض العناصر الحداثيّة في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلة عالم الفكر مج 9، ع9، (دت).

2 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص135.

1955، رماد الفينيق¹ 1958، أما حليم بركات وعادل ظاهر قد نشرا دراستين في مجلة شعر اهتماما باستخدام "أدونيس" للرموز الأسطورية وما تحتويه من رؤى فكرية أكثر من اهتمامه بالجوانب الفنية التي تتوقف على الطرائق والصيغ وبناء القصيدة، بالإضافة إلى الشعراء من الأجيال الجديدة الذين انبهروا "بأدونيس" وجعلوه مثلهم الأعلى وغدت قصيدة النثر وهو من أبرز منظريها حاضرة في كل الملتقيات الأدبية والصحف والمجلات كما يتجلى معجمه اللغوي وتراكيبه وأسلوبه الشعري في جميع كتابات هؤلاء الشعراء.

وفي الجهة المقابلة يوجد معارضين لدرجة العداوة، ولم تقتصر هذه العداوة "لأدونيس" على الشعراء والأدباء بل تعدتها إلى رجال الدين والسياسة "فالخصومة له قديمة قدم دعوته إلى التجديد والجديد والإبداع ضمن مفهوم الحداثة في جميع نواحي الحياة العقلية والأدبية والعلمية"² فمعارضيه أكثر من مؤيديه فالناقد يحيى الدين صبحي يعتبره شاعرا إلى غاية إصداره ديوانه أغاني مهيار الدمشقي سنة 1965، لكن بعد هذا التاريخ بدأ يمر بمرحلة موت شعري وصار يفسد الذوق العام ويجر الشعراء والشباب إلى رحلة الضياع فيقول عنه "هو مثل المصاب بالسرطان أو الجذام، يرى نفسه وهو يموت تتساقط أعضاؤه أمام عينه ومع ذلك يصبر على أنه مازال على قيد الحياة أدونيس يرى أدونيس يموت شعريا ويموت إبداعيا فيحيى نفسه بنفسه عن أحد الطريقتين، إما عن طريق التشبيه الذي يلحقه ولا تفهم شيئا لا في الشعر ولا في سواه، وإما عن طريق الارتقاء في أحضان الأوساط الفرنسية للحصول على جائزة نوبل أو جوائز أدبية أخرى"³، ويعتبر المغربي محمد السريعي "أدونيس" ناقلا لأفكار الغربيين وخاصة جماعة (تال كال Tal gael) في فرنسا "فهو يقرأ في الصباح أفكار هؤلاء وفي المساء يلقيها في مقال أو كتاب"⁴، في حين هاجم رياض نجيب الرّس في مجلة حوار

1 محمد علي العشماوي، أعلام الأدب العربي واتجاهاتهم الفنية، ص (204، 205).

2 عبد الحميد جيدة، أدونيس مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول، مج 16، ع2، 1997، ص95.

3 جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، (دت)، (دط)، ص355.

4 جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، ص327.

كتاب التحولات واعتبره لعبة خطيرة في الأشكال الشعرية وأن قصائد هذا العمل تفتقر للروابط الداخلية وللتصور الشام ل، أما مضامينه فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة، بالإضافة إلى محمد مصطفى هدارة وبسام السباعي وغيرهم هاجموا طريقته وأسلوبه وخروجه من التراث.

ومع مؤيد ومعارض يعد " أدونيس " شمسًا لتضيء الطريق للشعر العربي وأشعلت النيران وحرك ما ركذ من المياه في بحور الشعر، والحقيقة التي يجب أن يقال هو أنه دائما في أغلب حواراته غير راضٍ على الكتابات الشعرية الناقلة لطريقة تعبيره ويحث الشباب على خلق ضوئهم الخاص بهم.

رابعا: مؤلفاته

لأدونيس أعمال شعرية ونقدية وفكرية ومترجمة فهي متعددة بتعدد طبعاتها نذكر منها:

المادة	العنوان	الطبعة الأولى	الطبعة الثانية
المجموعات الشعرية	- دليلة دمشق	1950	
	- قالت الأرض	1954	
	- قصائد أولى	1957	1959
	- أوراق في الريح	1958	1963
	- أغاني مهيار الدمشقي	1961	1970
	- كتاب التحولات	1965	
	- المسرح والمرايا	1968	
	- وقت بين الرماد والورد	1970	1971
	- هذا هو اسمي	1980	
	- مفرد بصيغة الجمع	1977	
	- كتب القصائد الخمسة	1979	
	- كتاب الحصار	1985	
	- شهوة تتقدم في خرائط المادة	1987	
	- مقدمة للشعر العربي	1971	1986
	- زمن الشعر	1972	2005
	- الثابت والمتحول	1972	2001

2001	1980 1985 1985 1990 1992 1993 1993 1993 2002 2005 2006	-فاتحة لنهايات القرن -سياسة الشعر - الشعرية العربية -كلام البدايات - الصوفية والسريالية - النص والقرآني وآفاق الكتابة -النظام والكلام - ها أنت أيها الوقت - موسيقى الحوت الأزرق - المحيط الأسود - قالت الأرض	البرازيل
1996 1996 1996	1962 1964 1964 1968 1967 1982 1983 1983	-مختارات من شعر يوسف الخال - ديوان الشعر العربي - الكتاب الأول - الكتاب الثاني - الكتاب الثالث - مختارات من شعر السياب (مع مقدمة) مختارات من شعر أحمد شوقي (مع مقدمة) - مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة)	المنارات

	1972	مسرح جورج شحادة	١٣
	1972	حكاية فاسكو	
	1972	السيد بوبل	
	1973	البنفسج	
	1976	منارات	
	1978	منفى وقصائد أخرى	
	1986	مسرح راسين	
2005	2002	الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفواط	

1

1 حبيب بھرور، تشکل الموقف النقدي أدونيس لتزار قباني، ص (128-130).

الفصل الأول

مفهوم مصطلحي الحادثة وما بعد الحادثة

لمعرفة ما بعد الحداثة وأهم ما حملته من أفكار ومظاهر لا بد أولاً من معرفة الحداثة لأنها أساس ما بعدها، ولأن ما بعد الحداثة تمثل ردة وثورة على الحداثة وثوابتها، "ولهذا قررنا البداية بعرض مفهوم شامل للحداثة وبيان إرهاباتها وأبرز ملامحها وتحليلاتها على الفكر والواقع"¹ كما سنبينه في الآتي:

أولاً: مفهوم الحداثة

1. الحداثة لغة:

إن المصطلحات المتعلقة بالحداثة تنتمي جميعها في اللغة العربية إلى الجذر "حدث" وتدل على الجديد من الأشياء والمبتدع من الأمور وهو أيضاً نقيض القديم².
أما في اللغة الإنجليزية فتنتهي إلى الجذر "mode" ومن هذا الجذر الأجنبي توالدت المشتقات الأجنبية والعربية وتمايزت، فالحداثة مقابل "modernity" والحداثة مقابل "modernism" الحديث مقابل "modern" والحداثي مقابل "modernist" والتحديث مقابل "modernization"، وقد استقرت إلى حد بعيد في الغرب إلى مصطلحين "modernism" و "modernity"³.
ويترجم قاموس المورد مصطلح "modernism" بالعصرانية كما يترجمها عبد الوهاب علوب عن بيتر بروكر في كتابه "الحداثة وما بعد الحداثة" بالمعاصرة⁴ وغالبية النقاد يرتضون مصطلح الحداثة بصيغة المصدر الصناعي والذي يدل تاريخياً على نزعة لاهوتية متحررة

¹ ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي (إشكالية المصطلح وأبعاد المفهوم) مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع 10، 2016، ص 276.

² ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، (مخ)، (مادة حدث)، ص 796، وشوقي ضيف، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 2004، مادة حدث، ص 159.

³ عاصم محمد أمين، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص 15.

⁴ ينظر: بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي في أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 1995، ص 15.

وبخاصة في البروتستانية أو هي نزعة في الفن الحديث تهدف إلى قطع الصلات بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير الجديدة¹.

2. الحادثة اصطلاحاً:

ليس هناك إجماع بين النقاد على تحديد مفهوم دقيق للحادثة، وإنما لكل ناقد وجهة نظره بحسب خلفياته المعرفية ومنطلقاته الفلسفية ومرجعياته الإيديولوجية، حيث يرى آلان تورين "Alain Tourain" أن الحادثة تغير أو تتابع أحداث، إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي العلمية التكنولوجية والإدارية فهي تتضمن عملية التمييز المتنامي لعدد من بين قطاعات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحياة العائلية والدين والفن على وجه الخصوص...².

أما "أدونيس" فيرى "أن الحادثة مذهب ظهر في أوروبا يختلف عن المؤلف في التراث، ويحاول أن يبدأ من الآن كما يقولون متخطياً التراث، بل ربما قاطعاً بينه وبين الشعر الحديث"³، "فأدونيس" في نظره أن الحادثة قراءة واعية للتراث وليست قطيعة له، فيقول في هذا الصدد: "الحادثة أصل يضاف إلى أصل ولست إلغاء لأي من هذه الأصول"⁴، كما يرى "أدونيس" أن الحادثة الأدبية هي مظاهر الجدة والتطور في الطريقة والأسلوب وتجاوز الشكل اللفظي إلى ما يدعى بميكانيكية القصيدة...⁵.

وهناك من يرى أن الحادثة هي خروج عن المؤلف والسائد من الأعراف والتقاليد وقطيعة للماضي ونبذه وهذا ما يراه ماكس فايبرالذي يرى أن "الحادثة القطيعة مع كل شيء لتأويل

1 ينظر: منير البعلبكي، المورد الحديث (قاموس إنجليزي عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 735.

2 المرجع نفسه، ص 29.

3 محمد علي العشماوي، أعلام الأدب العربي، ص 201.

4 عبد الله الغدامي، حكاية الحادثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004، ص 35.

5 محمد علي العشماوي، أعلام الأدب العربي، ص 201.

المقدس والديني أو الوجود والظواهر... "والحداثة التي يدركه على أنّها تعقلان وعلى أنّها قطيعة مع معنى العالم وعلى أنّها فعل في العالم وعلى استبعاد للغائية وللوحي وفكرة الذات"¹.
 وذهب في هذا الاتجاه أيضا الناقد عبد الله الغدامي الذي يرى " أنّ الحداثة هي التجديد الواعي وهذا يعني أنّ الحداثة وعي في التاريخ وفي الواقع ويكون الفهم التأسيسي فيها جذريا مثله مثل شرط الوعي بالدور والمرحلة"².
 أمّا عبد الله حمادي فيرى أنّ الحداثة هي "البحث الموضوعي في التراث على أساس أنّه لا يمكننا أن نطفئ جمرته فهي دائما تنتظر من ينفخ فيها"³.

كما ورد مصطلح الحداثة في كتاب " مخطط أو مسمع الشعر الحداثة PoetyAsurevy of Modernix "لمؤلفه "جوزيف رايديج Graves and Riding" الذي نشر عام 1927 وجاءت لفظة "الحداثة تشير إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير و كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره"⁴.
 وخلاصة ممّا سبق نرى أنّ هناك اختلافا في المفاهيم حول مصطلح الحداثة، فهناك من ردها إلى التراث وهناك من قال الحداثة تعني العودة إلى التراث بشرط العقلانية ، وهناك من رأى في قطيعتها وتجاوزها لكل المحمولات القديمة أيا كان ميدانها، فجاءت هذه المفاهيم كلها عبارة عن جهود بحثية فردية وليس هناك إجماع يشير إلى معنى واحد متفق عليه.

1 الآن تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 1997، ص(48،49)

2 المرجع نفسه، ص38.

3 حبيب بوهورور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص47.

4 رضوان جودة زيادة، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر 2005، ص175.

3. إرهابات الحداثة:

إنَّ الحداثة كغيرها من المذاهب والحركات لا تبدأ من فراغ بل لابد أن ترتكز إلى جذور ومطلقات تبني عليها أفكارها ومسلماها، وهذه الإرهابات عرفت انتقالات تقريبا منذ القرن الرابع عشر وتمتد حتى القرن السادس عشر مؤرخين لها بمجموعة من المحطات منها:

"سقوط القسطنطينية عام 1453 على يد الأتراك وتحويلها إلى بلاد إسلامية، فهاجر العلماء المسيحيون إلى إيطاليا في أول الأمر ومعهم المخطوطات القديمة (الإغريقية واللاتينية) واستقروا بمدنها، وأخذوا ينشرون هذه المخطوطات ولم يقف مجهودهم على الفلسفة بل امتد إلى الآداب والتاريخ فنشرت نصوص (هوميروس وسوفوكليس وأوريديس)¹، كما أقاموا أكاديميات ومكتبات واهتموا بعلم الآثار والتاريخ ونهضوا بالفنون الجميلة من نحت وتصوير وعمارة،" وظهرت مخترعات حديثة مثل الطباعة واستكشاف البارود لُتَعَمَّ مَ فيما بعد على سائر أوروبا²، وبداية الإصلاح الديني والمذهبي على يد المصلح الديني "مارتن لوثر Martinluther" في القرن السادس عشر والتي كانت بدايتها من ألمانيا لتعم بعدها القارة الأوروبية كلها، وقد كان هذا الإصلاح نتيجة لمجموعة من العوامل منها تدهور الكنيسة الكاثوليكية في روما، والتحرر من القيود التي فرضتها الكنيسة على التكفير ورغبة حكام ألمانيا في التخلص من سيطرة الكنيسة وتدخل البابا، وتوصل مارتن إلى أنَّ بيع صكوك الغفران بدعة وما إيقاد الشموع والصلاة ليس إلَّا نوعا من إسداء الشكر لله وهذه الصكوك كانت السبب المباشر في قيام هذه الحركة وجعلت من مارتن داعيا للإصلاح فظهرت بذلك البروتستانتية وكان لها أثر كبير على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في أوروبا.

"في القرن السادس عشر ظهرت الحركة الإنسانية من طرف مفكري عصر النهضة التي تركز على إحياء الآداب الكلاسيكية وتطوير المرء لذاته بالتعليم والتربية وحرية الانتقاد للدين

1 محمد مندور، في الأدب والنقد، نخبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1988، ص 125.

2 أشرف صالح، أصول التاريخ الأوروبي الحديث، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ط 1، 2009، ص 41.

بناءً على معطيات التجربة والعلم لتؤكد على حرية العقل البشري ودراسة الإنسانيات والآداب، والاهتمام بالمناحي المختلفة لشخص ما وتحديد الثقة وقدرة هذا الشخص على التمييز بين الحقائق والأكاذيب، فكانت بذلك ثورة ضد مفاهيم الحياة الأخروية التي هيمنت على نظرة المسيحية في العصور الوسطى¹.

"وانتشار الرحلات الاستكشافية على يد "كريستوف

كولومبوس "Kristoffer Columbus" و"فاسكوديجاما" VoscoDegama" والتي كان من أهمها اكتشاف القارة الأمريكية (العالم الجديد) في 12 أكتوبر 1492². مع مجموعة من الضباط والبحارة على متن سفينة من إسبانيا متوجهين نحو المحيط الهادي، فظهرت لهم هذه الأرض لأول مرة وكانت جزيرة من جزر الساحل الأمريكي الشرقي "بهاما" ليواصل استكشاف لكافة نواحي القارة من كوبا وشواطئ أمريكا الجنوبية وغيرها، وقد أدت هذه الاكتشافات إلى ازدهار التبادل التجاري ونمو رؤوس الأموال وتنامي الصناعة والزراعة وتوسيع الأراضي وإنشاء الأساطيل الحربية، وتحسين الصناعة والزراعة وبناء السفن التجارية، كما أحدثت هذه الاكتشافات انقلاباً في المبادئ الأساسية التي يقوم عليها علم الجغرافيا وذلك بثبوت كروية الأرض واتساع مجال البحوث التاريخية إضافة إلى علوم جديدة لعلوم النبات والحيوان والبحر، زدد على ذلك التوصل إلى آلات دقيقة جداً ونشر البروستانتية في أمريكا الجنوبية والشمالية، وبهذا فإن حركة الكشف الجغرافية كانت جزءاً من اليقظة العامة التي انتابت أوروبا في القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر فكانت حركة دينية سياسية علمية تجارية في آن واحد أحدثت انقلاباً كبيراً في أحوال أوروبا الغربية وأفكارها في أحوال البلاد المكتشفة³.

1 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص(40،50).

2 ينظر: أشرف صالح، أصول التاريخ الأوروبي الحديث، ص88.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص (93-95).

4. أسس ومظاهر الحادثة:

إنّه لمن قبيل البتر محاولة إعطاء صورة واضحة للحادثة دون تحديد الإطار الزمني والمكاني لهذه المرحلة الفاصلة تاريخياً بين تيارين مختلفين أحدهما تقليدي كلاسيكي والآخر تجديدي، "ويمكن تحديد الإطار الزمني للحادثة بين عامي 1890 و1930، وهناك تسامح في تحديد الفترة الزمانية عند آخرين بحصرها بين الأعوام 1880-1950، وتقع ذروة الحادثة بين عامي 1910-1925 فأوجّ الحادثة تمثل في السنوات الحاسمة التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة، حيث تمخضت عن حصاد إبداعي كبير في أوائل العشرينات، وقد ينحصر المد الزمني للحادثة بين قومية وأخرى فمثلاً ينحصر عند الانجليز في الفترة بين عامي 1914-1965 ويطلق مصطلح ما بعد الحادثة على الفترة الممتدة من عام 1965 إلى يومنا هذا"¹.

إنّ مثل هذه التحديدات الدقيقة لامتدادات الحادثة تفتقر إلى المصدقية إذ لا يمكن الجزم بتعيين الإطار الزمني الدقيق الذي يحكم حالة الحادثة السابقة لكون الحادثة حالة معرفية مجردة ذات مرجعيات وجودية لا حالة وجودية صرفة، إضافة إلى ذلك "فالزمن عند هؤلاء مراحل متوالية متضمنة الحكم بأفضلية الزمن الراهن على السابق وكأنها نوع من القفز المتواصل وهذه النظرة شكلية تجديدية تؤكد اللحظة الزمنية لا الخطاب نفسه"².

أمّا جغرافيا الحادثة فيصعب القطع بريادة مكانية أفرزت حادثة محددة، "إنما ظلت تدور في إطار مكاني عالمي عام تتجاذبه حداثات عديدة في المدن الكبرى مثل برلين وبراغ وباريس وموسكو وشيكاغو، لما تنطوي عليه المدن من مفارقات وتيارات متناقضة وفرص متضاربة كانت منبعاً للحدّاثات المدنية المتعددة"³، وقد قامت الحادثة بمختلف اتجاهاتها على مرتكزات أساسية قوامها فاعلية الذات وحضورها تمثلت بالذاتية والعقلانية والعلمانية،

1 هانز جوزيف، حول ما بعد الحادثة في الأدب، تر: غانم محمود، آفاق عربية، مج 13، ع 11، ص 69.

2 عاصم أمين، ملامح حداثيّة في التراث النقدي العربي، ص 18.

3 المرجع نفسه، ص 18.

والتححر والصراع والمدنيّة ورفض الثابت فشملت مختلف المستويات والاختصاصات سواء كانت دينية ، حضارية ، اجتماعية أو أدبية وغيرها ، فجاءت الذاتية كدرجة أولى في سلم الحداثة ، وذلك يجعل الذات مرتكزاً لاستصدار متعلقاتها ومتعلقات الطبيعة وما وراء الطبيعة فتستمد قوانينها من نفسها وبأنفسها ، سعيًا لانتصارها على محيطها أو على كل ما هو خارج عنها ، فهدفها ترويض الطبيعة وما وراءها بل غزوها وجعل مختلف كائناتها ومستويات إدراكها تقاس بالمقياس الإنساني ، فجاء فهم العالم القديم أساسه أنّ الكون مخلوق لإله يتحكم بنظام وجوده وتناسقه والإنسان جزء من هذا النظام الكوني ، مرتكزًا بالإرادة الإلهية مسير بنظام ميتافيزيقي ففاعلية الإنسان محصورة في الطاعة والأوامر ولا يتعداها إلى الإبداع الذي هو ميزة لا تقبل الجدل ، هذا الاستلاب منافيّ لشروط الوجود الإنساني وهمومه ومخافٍ للمنفعة البشرية ، ممّا قاد الإنسان الحداثي إلى رفض هذه الرؤية وألحّ على أن يكون المتكلم الحاضر الذي ينظر إلى الكائنات الأخرى ويتمثلها فتستمد يقينيّاته حُضورها لصالح سيادة الإنسان بإعلانه¹ ، ممّا خلق اتجاهًا جديدًا يشجع على التفكير العلمي الذي "يستند إلى المنطق من ناحية والتجريب والإيمان بالإمكانات اللامحدودة للعقل البشري من ناحية أخرى"² ، فكان من أهم نتائجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموماً ، "والإيمان القاطع بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات"³.

أمّا العقلانية فتعد من أعمدة الحداثة الرئيسية ، حيث تقوم على تمرير كل شيء في الوجود من قناة العقل لإثباته أو نفيه أو تحديد خصائصه ، مؤمنة أن لكل شيء سبب معقولاً هذا الإيمان كان كفيلاً بتحويل الإنسان من متأمل للكون معجب به إلى غازٍ له باحث عن أسرارهِ وعِلله العقلية المنطقية ، نأبذ لكل ما به انزواء لوجه العقل ، "لقد جعلت من التفكير

1 عاصم أمين، ملامح حداثيّة في التراث النقدي العربي، ص24.

2 ينظر: عبد العزيز حمودة، المايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، ص80.

3 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص(222، 225).

العقلاني والعلمي منهجا للحياة ومنطلق للوجود وغاية للإنسان، واستطاعت في صيغ هذا التمجيد المتواصل لمنهج التفكير العقلاني وأن ترفع العلم والعقلانية لدوائر المقدس ومراتب القداسة، فحررت السلوك الإنساني من مظاهر الخرافة والأسطورة ونزعت هيبة القداسة عن المقدس التقليدي ومزقت حجوبه، وأحرقت رموزه وجعلت من العقل عينه صنما للعبادة¹، ومن المعرفة العلمية قبلة للحياة الإنسانية وكون المعرفة في تجدد مستمر تبعا للظروف والمستجدات، فقد طفقت العقلانية بتصاعد مستمر فقامت بثورة صناعية في القرن الثامن عشر كان لها دور في إعادة إنسان القرن التاسع عشر إلى موقع السيطرة والتحكم، بل بقدرة هذا الإنسان على صنع علمه مس نثلا إلى يقينية العلم الأمبريقي، طامعا في تفسير الوجود انطلاقا من ملكات العقل، فرأى الإنسان الغربي نفسه كأوتقراطي يملك قوة السيطرة على عالم مكون من الفيزياء والكيمياء حالما بتحقيق السعادة والرفاهية نتيجة لوفرة المنتجات الصناعية التي حلت العديد من مشاكله وسخرها لخدمة مصالحه كالقطارات والسيارات بالإضافة إلى التكنولوجيا التي ظهرت في فترة متأخرة من القرن العشرين².

كما يعد الصراع من المبادئ الأساسية للحداثة وذلك ضرورة لتغير التراث بمبادئه وعقائده وقيمه إلى مبادئ وعقائد وقيم حديثة ومعاصرة، وينادون بحتمية التحول عن القديم والماضي إلى الحديث والمستقبل، أي ما يناسبها من أفكار وأخلاق وعقائد ومعاملات حديثة مخالفة للقديم، وكذلك السائد والمألوف وذلك من خلال إثارة الصراع بين المتناقضات أي بين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة وإنشاء عقائد وأحكام وقيم ورؤى حديثة تتصارع مع التراث بكل ما يحمله من عقائد وتعاليم وقيم قديمة بالية كما يعبرون، "فهم إذن ينادون

1 عاصم أمين، ملامح حداثة في التراث النقدي العربي، ص 26.

2 ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 60.

بضرورة الصراع بين القديم والجديد بين الماضي من جهة والحاضر والمستقبل من جهة أخرى ، وينتج عن هذا الصراع قيم مثالة ورؤى حداثية ناثرة على القديم¹.

وتعتبر العلمانية* من الأسس الرئيسية للحداثة ، فهي ترى بفصل السماء والأرض والعالم مكتف بذاته والإنسان كذلك فسارت على نهج التمرد والعصيان ضد المفاهيم الدينية والتقليدية ، فجعلت مبدأ النفعية أساساً لبنيتها التكوينية فنهضت على المصلحة في تجاهل واضح للثوابت والمسلمات ، وإيماناً مطلقاً للتغيير المتجه إلى كل ما من شأنه خدمة البشرية ، والارتقاء بها حتى لو تعارضت مع المقدسات إضافة إلى مساندة التعبير والدعوة إلى التجديد المطلق، يدعمه انعدام الوثوق بكل ما هو غيبي وخارق للطبيعة ، بل بمجاهة السلطات الدينية التي تخنق حرية التفكير في الإنسان فالعلمانية تنطوي على مفهوم فلسفي يتعلق باستقلال العقل في قدرته فيغدو في مقدور الإنسان تنظيم (الإنسانية بدون الله) فالعلمانية لم تلغي الدين بل أخرجته من حيز الممارسات الحياتية الأخرى (الاجتماعية والسياسة) نافية سلطانه فحرصت على المساواة الدينية في أمور الحياة والفكر بالمرجعيات الأخرى من هنا تجاوز المجتمع العلماني فكر القديم القائل (العقيدة سبيل إلى الفهم) إلى فهم أوسع وأكثر إدراكاً لواقع الحياة أصبح مؤداه: (الفهم سبيل إلى العقيدة)².

كما نادى الحداثة إلى ضرورة تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة ، قيم الإبداع والاكتشاف وتحقيق التطور والتقدم والرفاه الإنساني وهذا ما شهده العالم على المستوى الاجتماعي والحضاري والأخلاقي فقد ساهمت الثورة في انتعاش الاقتصاد ، وشهد المجتمع

1 محمد عبد العزيز، الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، رسالة دكتوراة، المجلد 1، كلية أصول الدين، الرياض، السعودية، 1414هـ، ص1144.

* العلمانية ترجمة لكلمة "secluarism" متناصلة من الكلمة اللاتينية "seculum" التي تعني العصر أو الجيل أو القرن، أما في لاتينية العصور الوسطى تعني العالم أو الدنيا في مقابل الكنيسة فالعلمانية نسبة للعالم أو العالمة طرحته بوصفها مقابلاً للمقدس، عبد الوهاب المسيري، إشكالية الحقل الدلالي لمفهوم العلمانية، عن كتاب العلمانية ما لها وما عليها، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، لبنان، (دط)، 1998، ص71.

2 ينظر: عاصم أمين، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، ص(29،30).

انتقال الناس من الريف إلى المدينة وأصبحت المدن تكتظ بالمجتمعات البشرية ممّا ولدّ علاقات اجتماعية كثيفة ومعقدة ومستقرة، وتطورت الدراسات الاجتماعية التي تدعو إلى الحرية والفردية والإخاء والمساواة والتقدم من خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً بعيداً عن الأوهام والطلاسم التقليدية، وانتشرت الشعارات التي تدعو إلى الديمقراطية الليبرالية ونشر التسامح والمذاهب الإنسانية والمساواة العرقية الاجتماعي¹، وكنتيجه لهذا التطور الحضاري ظهرت المطبعة والصحف والمكتبات، فانتشر التعليم وازدادت قاعدة القراء وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيماً ممّا أوجد وقت فراغ كان على الناس أن يقوموا بتمضيته بالقراءة، وقد انعكست كل هذه التغيرات على الحياة الداخلية للإنسان على عقلة وفكره وأحاسيسه ومشاعره².

أمّا على المستوى الأدبي فقد ثار الأدباء على التقاليد الأدبية الموروثة وانتفضوا على النزعة الكلاسيكية المقلدة، وكانت من أهم عناصر الحداثة الأدبية هو رفض الواقعية، بمعنى أنّ الفنان يطمح إلى تحقيق التماثل بين عمله وما يصوره، ومن ثم لم يعد نقاد الحداثة يقيسون جودة العمل بمدى محاكاته وتمثيله للطبيعة أو الواقع بل يعترفون له بحياة خاصة أو بعالمه الخاص³، فظهر العديد من الشعراء الثائرين على طرائق الكتابة التقليدية "رافعين شعار الفن للفن داعين إلى شعر جديد يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يروونه في العالم رمزا للحياة النفسية"⁴، ابتداءً من الأوصاف التي أدانت بتكوينه في صورته الحديثة عند الرومانسيين مارّة "بشارل بودلير" CharleBaudelair الذي كان أول من احتفل بالرموز ومهد الطريق لتقدير قيمته الكبيرة في بنائه إلى "فيرلين Baule Verlaine" الذي

1 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص(24،25).

2 ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص(49،50).

3 ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2003، ص(55-57).

4 ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص181.

استخدمها بفطرتها الغنائية البسيطة العذبة إلى "رامبو Arthur Rimbaud" الذي سار ببعض أفكار بودلير "وإدجار ألن بو Edgar Allan Poe" إلى غايتها الحاسمة وخاض بها بحار تجربة شعرية فريدة ساخ "إلى مالارمي Stephane Mallarme، الذي يعتبر خاتمة هذه الحركة ونتاجها وذروتها بحيث لا تذكر الرمزية إلا ويذكر معها مالارمي¹.

ومثلما بدأ ذلك التيار في الفنون التشكيلية وامتد إلى الآداب وجدنا النقاد يرسون أسس نفسية وفكرية للحادثة ، فتوالت المناهج النقدية التي استعانت بالصياغات الخارجية مثل المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، بعد ذلك وجراء ذلك التحول المتواصل لم تعد الحادثة النقدية مُطْمَئِنَّة لمقاربة النص من الخارج أي الاستعانة بما هو خارجه من ضروب المعرفة غير أدبية بل راحت تلحّ على ضرورة تأسيس نقد وصفي محاith يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينه م ك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسجا لغويا وهو ما نتج عنه بما يعرف بالمنهاج الداخلي، كالشكلائية والبنوية والأسلوية .

والآن بعد أن قدمنا صورة مختصرة وشاملة للحادثة نتمنى أن نكون قد هيأنا الأرضية لمصطلح ما بعد الحادثة التي يعتبر أكثر ثورة وضباية وغموضا نظرا لطبيعته الفلسفية وخلفيته المعرفية المرتبطة بعصر جديد له ظروف مختلفة عن تلك التي لفظت الحادثة وترعرعت في رحابها.

1 عبد الغفار مكاي، ثورة الشعر الحديث (من بودلير إلى العصر الحاضر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج 1، ط1، 1972، ص15.

ثانيا: مفهوم ما بعد الحداثة:

1. ما بعد الحداثة لغة:

ليس هناك فرق كبير على مستوى الشكل بين ترجمة الحداثة (Modernism)، وما بعد الحداثة (Postmodernism) سوى إضافة السابقة الأجنبية (Post) والتي تعني (تال، متأخر، ماوراء، ما بعد، ما يجاوز)¹.

2. ما بعد الحداثة اصطلاحا:

جاءت ما بعد الحداثة على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها وإذا كنا قد شهدنا تمييز النقاد بين الحداثة والحداثيّة فالأمر نفسه يسري على ما بعد الحداثة ، إذ يميز النقاد وعلماء المصطلح بين قسمين كبيرين هما:

ما بعد الحداثة (Postmodernity) كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفيا، ومعرفيا.

وما بعد الحداثيّة (Postmodernism)، التي تشير بصورة عامة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة المطبقة على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة وهلم جرا².

ويكمن الفرق بين المصطلحين في أنّ ما بعد الحداثة هي أسلوب في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات والانعقاد الكوني والأطر الأحادية والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير ، وهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير هذه بوصفه طارئا ومجموعة من الثقافات والتأويلات الخلاقة التي تولد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ والمعايير والطبائع المتعينة والهويات المتناسكة وهذه الطريقة في الرؤية لها شروطها المادية

1 ينظر: منير البعلبكي، المورد الحديث، ص 897، ينظر: أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دارا لفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص(125-128).

2 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 224.

الواقعية ، فهي تنبع من تحول تاريخي شهده الغرب صوب عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، عالم سريع التبدد والزوال ، بعيدا عن التمرکز ، عالم انتصرت فيه صناعة الخدمات والمال والمعلومات على المصنع التقليدي وأخلت فيه السياسات الطبقية الكلاسيكية الميدان لسلسلة واسعة من السياسات المرتبطة بقضية الهوية.

أما ما بعد الحداثة فهذه أسلوب في الثقافة يعكس شيئا من التفسير التاريخي وذلك في فن بلا عمق ولا مركز ولا أساس في استنباطي متأمل لذاته ولعوب واشتقائي وانتقائي تعددي يمنع الحدود بين الفن والتجربة اليومية، وما يبقى مسألة خلاف وسجال إذا كانت قد قطعت كامل الشوط أم أنها تمثل نطاقا محددًا وحسب ضمن الحياة المعاصرة¹، وبعبارة مختصرة تعالج ما بعد الحداثة الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الإبيستيمولوجي تنظيريًا، وموضوع هذا القسم من الدراسات هو الثقافة العالية التي لم تكن في السابق مجالًا للدرس أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي ، كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية وموضوع هذه الدراسات الثقافية الدنيا ، "ومن أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل ما بعد الحداثة في نوعها الأول "فريدريك جيمسون Frederic Jeameson" والفرنسيان "جانفرانسوا ليوتار Jean-François Léotard" و"جانبودريار Jean Baudrillard" أمّا ممارسو النوع الثاني (ما بعد الحداثة) فأكثر ممن يُمثّل لهم باسم أو باسمي².

وإذا كان الفصل بين ما بعد الحداثتين ممكنا على المستوى النظري فإن الممارسات الحقيقية التطبيقية تقوم بتقويض أسس هذا التمييز ، وهكذا يمتزج النوع الأول بالثاني مما يجعل التقسيم بينهما ضربا من التعسف ، فما بعد الحداثة مجموعة من الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو

1 محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، ما بعد الحداثة (تحديدات)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص10.

2 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص224.

ثقافي فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها ، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه"، ولهذا يرى منظرو ما بعد الحادثة أنّ جزءا كبيرا من مفهوم ما بعد الحادثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة إذ أنّ هناك تداخلا مستمرا بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، كما أنّ موضوع المعرفة يؤثر تأثيرا جوهريا في أشكال المعرفة نفسها مثلما يؤثر في منهجيتها وينطلق منها"¹.

أما من الناحية التاريخية فيعتبر مصطلح ما بعد الحادثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينات الميلادية تقريبا ، ولم يهتد أحد إلى تحديد مصدره، "فهنالك من يعيده إلى المؤرخ البريطاني "آرنولد توينبي Arnold Toynbee" عام 1945، وهنالك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي "تشارلز أولسون Chars Olsen" في الخمسينات الميلادية، وهنالك من يحيلها إلى ناقد الثقافة الأمريكي "ليزلي فيدلر Lesli Fiedler" ويحدد زمانها بعام 1965"²، "في حين يطلقها بعضهم على الفترة الممتدة من عام 1965 إلى يومنا هذا"³.

على أنّ البحث في أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخداماتها قبل هذه التواريخ بكثير "كما في استخدام الرسام "جون واتكنز تشابمان Jahn Watkins Chapman" لمصطلح (الرسم ما بعد حدثي) في عام 1870، وظهور مصطلح ما بعد الحادثة عند المؤرخ والأديب الألماني "رودولف بانفيتز Rudolf Pannwitz" في عام 1917"⁴.

1 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص224.

2 المرجع نفسه، ص223.

3 هانز جوزيف، حول ما بعد الحادثة في الأدب، ص69.

4 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص223.

وإذا كان تتبع تاريخ المصطلح وأصوله على المستوى الشكلي يعتبر سهلاً نسبياً فإن الأصعب من ذلك هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة أو مساحات نشاطه، فحركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة وفعالة في كافة الفضاءات الثقافية العربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء ، فهي كمفهوم يمس جميع الدراسات الحديثة على جميع الأصعدة"، ولعل أهم أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة سوى علمية ، تكنولوجية ، فكرية، فلسفية ... ومما يزيد الغموض هو أنّ ما بعد الحداثة مظلة عامة تنشظى داخل نفسها لتكون ذاتها فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة ، والتشظي والانقسام سميتها الأساسية"¹.

3. مظاهر ما بعد الحداثة:

قبل الشروع في الحديث عن خصوصيات ما بعد الحداثة وأسسها يجدر بنا أولاً التوقف عند بعض المظاهر والممارسات العملية الشاهدة على تعددية الفن ما بعد الحداثي، "فمن أبرز مظاهر ما بعد الحداثة في واقعنا المحسوس ما نلاحظه اليوم في فن العمارة وأسلوب الهندسة فالتأمل في واقع الهندسة المعمارية يرى بوضوح أنّ هناك تغيرات جذرية قد حدثت بين التصميم التقليدي للعمارة وبين التصميم المعاصر لها"²، "حيث تمتاز العمارة التقليدية بالنظام والتوازن والتوافق والتناظر ، وهذا التناسب معروف منذ أقدم الحضارات ، فهو موجود في أهرامات الفراعنة في مصر وأهرامات المايا في المكسيك ، كما نجد في الحضارة الإغريقية

¹ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 223.

² ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي، ص 281.

والرومانية والحضارة العربية الإسلامية، وقد كان هذا التناظر يحمل معانٍ روحية في أغلب الأحيان¹.

أمّا الشكل الهندسي مابعد الحداثي فيرفض هذا النظام ويميل إلى الفوضى والتفكك واللامركزية، "فاختفت الزخارف والتناظر والأعمدة وأصبحنا نرى اليوم عمارات انسيابية مائلة شفافة تتلأأ بالمرأيا والزجاج لا تخضع لقاعدة الشكلى من أجل الوظيفة، بل الشكل من أجل الشكل باحثه عن القبيح ضمن الجميل واللامنطقي في المنطقي .

وكما تظهت مابعد الحداثة في معمارية البناء فإننا نجد ملاحظها أيضا في العيش والموضة وطريقة اللباس، حيث برز اليوم "جيل من الشباب يتزينون بألبسة لافتة للنظر، سراويل ممزقة وأخرى هابطة، قمصان مكشوفة بألوان فاقعة، تسريحات شعورهم غريبة، ونساء كاسيات عاريات، هذا الشكل الإنسي الجديد لم يكن موجودا في ما مضى وهو وليد العصر لما توافرت له من ظروف مادية وثقافية"²، فلأمر الذي دفع الناقد الروسي "رولان بارت Roland Barthe إلى تخصيص جزء كبير من أعماله لدراسة هذا النوع من الأزياء وطرائق اللباس فنيا باحثا عن شعريتها ضمن اتجاهه في سيميولوجيا الدلالة"³.

وفي ميدان الفن والرسم تعود جذور مابعد الحداثة إلى فترة مبكرة حتى إنه يصعب رسم الحدود الفاصلة بين الحداثة وما بعد الحداثة في هذا المجال، ففي مطلع القرن العشرين سرعان ما توالدت المدارس الفنية المختلفة في أوروبا فأسس الفنان الفرنسي "هنري ماتيس Herri Matisse مدرسته الجديدة بألوانه الصارخة وأشكاله الغريبة وتركيزه على الجوهر ليطلق النقد على مدرسته اسم الوحشية، كما تأثر به آخرون فتمردوا على الإنطباعية وانصرفوا إلى تجاربهم العاطفية وقيمهم الروحية حتى سميت مدرستهم بالتعبيرية، وفي وقت لاحق أسس الرسام الفرنسي "بول سيزان Paul Cezanne والفنان التشكيلي "بابلو بيكاسو

1 نعيم قاسم خلف، ألقباء التصميم الداخلي، كتاب صادر عن جامعة ديالى، العراق، ط1، 2005، ص54.

2 ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي، ص (181، 182).

3 ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص(91، 92).

pablopicasso "المدرسة التكعيبية التي فككت الطبيعة وأعادت تشكيلها هندسيا في تركيبات مكعبة واسطوانية وكروية ، وتوالي ظهور المدارس في فترات متقاربة كالمستقبلية والتجريدية ، بينما تمسك بعض الرسامين بتقاليد الفن الكلاسيكي وعدوا هذه الاتجاهات ضربا من الهرطقة الفنية.

تزامن صعود هذه المدارس وهبوطها مع التقلب السريع والصادم للتحويلات الفكرية والاجتماعية والسياسة في الغرب منذ ظهور إرهابات الحرب العالمية الأولى بالتوازي مع النمو الحاد والمفاجئ للاقتصاد وحركات التمرد على ما خلفته الثورة الصناعية من فراغ روحي وتراجع للقيم، ولعبت الفنون البصرية دورها التقليدي في الاقتباس والتعبير والرفض ، وفي عام 1916 عثر على عدد من الرسامين المتمردين في زيوريخ على كلمة (دادا) عشوائيا في المعجم فاتخذوها اسما لمدرستهم الفنية الجديدة الدادائية، وبدؤوا السخرية من كل شيء بدءًا بالفن التقليدي ووصولًا إلى الحضارة نفسها وفقا لما في ميثاقهم "إنها ليست بداية الفن بل بداية الاشمئزاز، وفي الفترة نفسها كان بعض المنشقين على الدادائية يراقبون تطور علم النفس الحديث عن لثب، فبدؤوا برسم لوحات خيالية م ن وحي أحلامهم استنادا إلى نظرية فرويد، التي تنظر إلى الأحلام بصفاتها طريقا لاكتشاف اللاشعور، وبينوا في العدد الأول من مجلتهم الثورة السريالية أثر الأحلام في أعمالهم بالقول: "الأحلام هي وحدها التي تقود الإنسان إلى الحرية"¹. وبعد الحرب العالمية الثانية كانت الساحة مهيأة لاستقبال موجات ما بعد الحداثة

التي تشاءمت من حضارة العنف والسلاح النووي والإبادة الجماعية، فنزل الفن إلى الشارع ليتحول إلى عمل يومي يعكس مظاهر الحياة بكل ما فيها ، ففقد هويته القومية ونخبويته وبات رؤية عالمية شعبية تستمد مما حولها عناصرها وخاماتها ومواضيعها، "فخرج فن البوب popart المشتق من كلمة شعبي populaire من رحم الدادائية التي استخدمت الأشياء الجاهزة وذلك بعد أن اكتشف رواده ما تتمتع به الأشياء حولنا من جاذبية وغرابة

1 أحمد دعدوش، قوة الصورة (كيف تقاومها وكيف نستثمرها)، دار ناشري للنشر الالكتروني، الكويت، ط1، 2014، ص93.

وإثارة حتى لو كانت علب سجائر ومعلبات غذائية أو ملصقات سينمائية وعلامات تجارية ، فكل ما تقذفه المدينة الاستهلاكية إلى عالمنا الذي يعج بالصور والإعلانات يصبح موضوعا للتأمل وكل ما تتيحه للصناعة من لدائن وأصباغ صناعية ومنتجات قابلة للصق يصاغ للاستخدام كمواد فنية"¹.

لقي هذا الفن فرصته للنمو في ظل الثورات الثقافية التي عمت الغرب خلال الستينيات كحركات التمرد الطلابية وتقليعات الهيبيز وموسيقى الروك والمخدرات ، وفقد الفن البصري وظيفته التقليدية كرابط يصل الوجدان بالعقل تحت شعار الفن للفن وانطلق الفنانون إلى الشوارع في مجموعات سميت بعصاباتالغرافيتي graffiti gangs لينفذوا فنونهم على الجدران بكتابات ورسوم مختلفة وقد تحمل بعضها معان عنصرية أوإباحية أ و معارضة للسياسة والحضارة، وتشجع فنانون جادون على الاستفادة من اكتشافات علم النفس لمبادئ الخداع البصري ليؤسسوا مدرستهم الخاصة تحت اسم الأوب آرت opart والتي اعترف بها رسميا في متحف الفن الحديث في نيويورك عام 1965.

في الوقت نفسه أتاح التطور التقني لفناني ما بعد الحداثة إبداع فن جديد يعتمد على التقنية الرقمية، وكان لظهور برنامج معالجة الصور فوتوشوب عام 1986 دور كبير في إظهار قدرة هذا الفن على الإبحار حتى أصبح له سمته الخاصة التي يصعب على الفن التقليدي مجاراتها وخصوصا في مجال الرسوم المتحركة التي دخلت عالم السينما من بابه الواسع في التسعينات، ويدافع الفنانون الرقميون عن أعمالهم بأنها ليست وليدة الصدفة والعشوائية كما يظن البعض، فعملهم لا يختلف عن الفن التقليدي سوى بالأدوات ، إذ لا يمكن لأجهزة الحاسوب أن تبدع فنا من تلقاء نفسها، وإذا كانت التكنولوجيا تتيح للفنان انجاز فنه بسهولة أكبر ووقت أقصر فهذا لايعني أنه لم ينجز عمله بالروح الفنية نفسها التي تبدع عملا

1أحمد دعدوش، قوة الصورة، ص51.

بالفرشاة والأصباغ فما تتعرض له تقنيات الحاسب اليوم من نقد كانت عانت منه أيضا الكاميرا سابقا من قبل رواد الرسم والنحت ، لذا فتحت العديد من المعارض والمتاحف أبوابها لهذه الأعمال مثل متحف سان فرانسيسكو San Francisco الأمريكي للفن الحديث¹.

كما أنّ الفن مابعد الحداثي لا يضع الإنسان أمام العالم الذي يراه ويعيد إنتاجه في صورة بل يضعه في عالم بلا مسافة أو بالأحرى يُستبدل بهذه المسافة التي تفترض الوجود المسبق للموضوع بناءً على شبكة من الاتصالات بين مختلف الفنانين الرسام ، المعماري ، الكاتب من جهة ، وبين مختلف الفنون من جهة أخرى ، "حيث يدعو الرسام "جان دوبوفيه" Jen Dubuffe إلى واقع محتجب بواسطة البناءات الاصطناعية للثقافة إجمالا ، لا يمكن لعقنا إدراك موضوعات مفردة أو أشكال ، وبناءً على ذلك يلعب بأشكاله وكأنها أوراق لعب يخلطها مشكلا منها ألف تركيب واقتزان ، كالموسيقيين أمام آلة البيانو ونغماتهم الاثني عشر، وبالتالي فمحتوى الأشياء وجوهرها في المطلق هو بالطبع مختلف تماما عن أشكالنا، فليس هناك أشكال في المطلق بل هي اختراع من عقولنا، إنّها حيلة بائسة لعقولنا التي لا تستطيع أن تفكر إلاّ عبر أشكال، فهي ترى كل شيء من النافذة المزيفة"².

كما تظاهرات ما بعد الحداثة في الأدب من خلال إنكار حقيقة الواقع الخارجي الذي يصوره الفنان، ممّا يشير إلى التفكيكية أو إلى علاقة بعد الحداثة بالتفكيكية ، فإذا كان أدباء الحداثة يعنون بالتمزق والتخبط لأنهم يطمحون للتكامل والنضج السوي وهو مالا يطمح فيه بل لا يؤمن بوجوده أدباء وأصحاب مابعد الحداثة ، فهم يرفضون المحاكاة والتمثيل وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه، خصوصا نبرة السخرية واللهو، ومنها رفض صورة العمل المتكامل أو الذي يتمتع بوحدة عضوية وإجلاء لهدأ المواجهة مع القارئ وإغاضته محل التعاون معه ، ورفض فكرة الشخصية والحبكة ، ورفض المعنى نفسه باعتباره وهما لا أمل له ، "بحيث يبرز

1 ينظر: أحمد دعدوش، قوة الصورة، ص(51-53).

2الآن تورين، نقد الحداثة، ص253.

مصطلحان هنا في إطار وصف رواية ما بعد الحداثة وهما **Surfiction** و **Fabulation** وكلاهما يعني الاهتمام بظواهر عدم تمثيل الواقع والتركيز على المظاهر الفنية لعملية الكتابة نفسها، بحيث تدور القصة حول نفسها مع الإيحاء بأنّ الكاتب لا هم له إلا الكتابة دون الحاجة إلى الاتصال بالعالم خارج كتابته ، ويمكن ترجمة الأول بالتحريك أي انصباب التركيز على الحبكة والثاني بالقصة بمعنى التركيز على الحكاية داخل الرواية بغض النظر عن علاقتها بالعالم الواعي¹.

"ويعد بيكيت أفضل مثال على ذلك فكانت كتاباته ناتجة عن اللاوعي وارتياح في النزوة الخيالية الخاصة بكل فرد ، فاقتحم بكتاباته أشد المناطق إظلاما حيث ينبع الخوف والحزن وتحدي الوضوح الشفاف²"، وكانت إحدى هذه الكتابات مسرحيته الشهيرة المترجمة إلى غودوا، التي امتلأت بالفوضى والتشتت والعشوائية والخوف الدائم والضبابية والتفكك³، إضافة إلى أنّ ما بعد الحداثة أرجعت سلطة النص إلى القارئ وأصبح النص بهذا المفهوم الما بعد حدثي الجديد مليئا بالثقوب يكلف القارئ وحده على برتقها وملئ هذه الفجوات فالرجس مفتوح والقارئ هو من يقوم بإكماله وهنا نجد ما بعد الحداثة الأدبية تلتقي بنظرية التلقي.

وختاما يمكننا القول بأنّ القرن العشرين قد شهد تعايش مختلف التوجهات الفنية ،فإلى جانب دعوة البعض إلى الإسفاف والانحطاط وتحويل الفن إلى سلعة حافظ مجددون آخرون على القيم الجمالية في أعمالهم ولم ينحرفوا إلى هوة اللامعنى والعشوائية.

1 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص(56،57).

2 بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة ص317.

3محمد سيلا وعبد السلام بن عبد العالي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص9.

4. منطلقات ما بعد الحادثة:

بعد التطرق لبعض المظاهر المحسوسة لما بعد الحادثة ، وذلك امتثالا للمقولة القائلة: "إذا أردت أن تفهم أفكارك فأعرضها في صورة ملموسة لها"، يمكننا التعرّيج إلى الخلفيات المعرفية والحضارية والفلسفية الناجمة عن مختلف التحولات التي مست كل جوانب الحياة. وأفضل السبل لفهم منطلقات ما بعد الحادثة وأسسها الفكرية هو النظر إليها على أنّها معارضة وضد الحادثة ومعطياتها ،"فالحادثة كما أشرنا آنفا جاءت بمشروعيتها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً وضعياً -منذ عصر التنوير- بفكرة التطور والتقدم وهكذا كان من الطبع أن تتمحور شعاراتها حول مثاليات مغرية على كافة المستويات: الرفاه الإنساني والإيمان بمستقبل أفضل"¹.

بالإضافة إلى فكرة التطور التقدم "إلاّ أنّ الحادثة اصطدمت بالحياة الواقعية وبالتجربة المريرة للقرن العشرين ، وإذا كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروباً ومشاحنات طاحنة واستدماراً وإرهاباً وهيمنة وقمعا للآخر"².

فجاءت ما بعد الحادثة لتقلب مقولات الحادثة وفرضياتها تماماً، فهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير وبعيدا عن الثبات والحتمية و القطعية وبوصفه طارئاً عرضياً بلا أساس متبايناً وبوصفه مجموعة من الثقافات أ و التأويلات الخلافية التي تولد قدرًا من الارتياح حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ"³. إنّ هذا الارتياح راجع بالأساس إلى نهاية التاريخ ، نهاية الحادثة، إنّها دعوة قلقة إلى تحرير الإنسان من وهم الوثوقيات المطلقة التي كبّلتها داخل أنساق معرفية سلبية للحقيقة والمعنى ، إنّ هذه الدعوة تصادف إطلاقها مع ذلك التغير التاريخي الذي أصاب الثقافة الغربية بظهور مدارس مختلفة في شتى الميادين الفلسفية والأدبية والفنية.

1 ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص(224،225).

2 المرجع نفسه، ص226.

3 تيري إيجلتون، أوهام ما بعد الحادثة: استهلال، تر: نائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، (دط)، 2000، ص20.

وتعتبر ما بعد الحادثة دعوة لكسر النماذج والمعايير التي تقولب ضمن أنظمة عقلية جاهزة، ولقد أفرز التنوير جملة من التناقضات مثل مسألة العلاقة بين الوسائل والغايات بينما تبدو الأهداف نفسها صعبة على التعيين على نحو دقيق إلا ضمن مشروع (طوباوي). وقد جاءت ما بعد الحادثة كنقد لهذه النماذج التي دجنت الإنسان ضمن عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، إنها أدخلته ضمن عالم سريع التبدد والزوال بعيدا عن التمرکز بحيث لا مركز ولا أنموذج ولا نظام ، هناك فرق في صيرورة وتحول وصور مجازية لا تنم إلا عن نسبة كاملة حاول أصحابها بنزعة عبثية قلب الفكر الطوباوي الذي بالغ في إعطاء تصور ميكانيكي عن الإنسان الغربي.

"إن حقبة ما بعد الحادثة تجتمع فيها السلطة والمعرفة وتلتقيان بشكل غير مسبوق كردة فعل لإفرازات الحادثة التي تختزل بعد الإنسان ضمن إفرازات الذات العارفة الأمر الذي جعل ليوتار ينتقد تلك الأدائية التي تفضل التكنولوجيا كأجمع وسيلة لتحقيق الثبات العلمي الذي يحتاج بدوره إلى تمويل سلطوي.

ومن أبوز منطلقاتها ليس الإنسان مركز الوجود بل هو جزء منه والجزء لا يمكن أبدا أن يتحكم في الكل"¹ وليست هناك معرفة موضوعية يقينية بالأشياء وإنما كل أفكارنا حول الحقائق تنسم بالنسبية، "وقد أثبت العالم الألماني "ألبرت أينشتاين" Albert Einstien خطأ الاعتقاد بأن المعرفة الموضوعية عملية تراكم مستمر للحقائق وقد توالت الدراسات النفسية المتطورة بالطبع تطوير رحلة الشك نحو استحالة المعرفة الموضوعية النهائية"²، وهذا التشكيك هو الذي يعتبره النقاد فاصلا بين الحادثة وما بعد الحادثة"³.

1 ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعراء النقاد، تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب، فصول، المجلد 9، ع 3، 4، فبراير 1991، نقلا عن عبد العزيز حمودة، المراسم المحذرة، ص 60.

2 المرجع نفسه، ص (61، 60).

3 محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 56.

"ويعود الفضل في إرساء فلسفة الشك إلى المفكر والناقد "جاك دريدا Jacques Derrida الذي أعلن إستراتيجية التفكيك لتفويض الخطابات والنظم الفكرية ، والمنطلق الأساسي للتفكيك هو الثورة على مركزية العقل اللوغوس وتفويض فكرة الحضور التي كرستها الحضارة الغربية من قبل بغية فتح المجال لإحلال فكرة الاختلاف والتعدد، وقد كان نقد دريدا موجهاً بالأساس للحضارة الغربية التي وجدها مجسدة نظام الحضور والتعالى القمعي والمركزية الخاصة، وفي مجال الأدب والنقد وقياساً على تفويض مركزية العقل اللوغوس ثار دريدا على مركزية النصوص بغية تعريضها وفضح أنظمتها المتعالية التي أشاعها النقد البنيوي قبله *، فأعلن موت المؤلف واحتفى بميلاد القارئ وحرر النص الأدبي من أسر التفسيرات الأحادية المغلقة المحايثة ليطلق العنان لتعدد واختلاف الدلالة بل لا نهايتها ¹، "ولم يعد الناقد التفكيكي يتعامل مع نص تحكمه أنساق مغلقة بل أصبح يراود لعبة مقعرة من الدلالات المفتوحة التي لا بداية لها ولا نهاية وأضحى النص مجموعة من النصوص / تناساً، يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبداً ، وينجم عن هذا التناص لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات" ²، "وغدا الغائب أهم من الحاضر والهامش أسمى من المركز ، بل ورفض التفكيكيون المعنى نفسه باعتباره وهماً لا أمل له ولا رجاء فيه" ³.

ضف إلى ذلك ترى ما بعد الحداثة أنّ ليس هناك ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز لأوجه النشاط الثقافي البشري ، "كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دنيوية جماهيرية بل كل ما هناك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بهذا المعطى

* نظراً للتماثل الكبير بين دعاوى التفكيكيين لتفويض مركزية الفكر الغربي من جهة وتفويض مركزية الخطابات الأدبية من ناحية أخرى، وجدنا بعض النقاد يطلقون مصطلح ما بعد البنيوية كمقابل لمرحلة ما بعد الحداثة ، نتيجة للتشابه بين المصطلحين، إمّا على مستوى المفهوم والأهداف أو على مستوى الأعلام والمرحلة الزمنية، ممّا جعلنا نعتبر ما بعد البنيوية في المجال الأدبي النقدي - على الأقل - كمترادف لمصطلح ما بعد الحداثة، مع إقرارنا أنّ هذا الأخير أعم وأشمل من الأول. ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي، ص 287.

¹ ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي، ص 284.

² ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 228.

³ ينظر: محمد العناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 56.

تفك بالناماذجية إثمًا حركة تنخلق بالموازاة مع الصيرورة بل تتحرك معها وداخلها، فهي عملية سريعة تخلق نموذجها في اللحظة نفسها التي تعيد تفكيكه من جديد¹، ولئن دعت الحادثة إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول كمادة للتفسير فإنّ ما بعد الحادثة وصلت الفصل وجعلت من المحال تمييز أو اختلاف الأول عن الثاني وقد ألغت ما بعد الحادثة كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية.

”وتسعى ما بعد الحادثة إلى تفويض السلام الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية ولغة السوق والتجارة كما حاربت وتحارب العرق والتقاليد الثقافية بكل أشكالها². وترى مارغريت روز أنّ تيار ما بعد الحادثة يعتمد على:

✓ تجاوز الصبغة الإنسانية للحياة الأرضية بصورة عنيفة حيث تتجاذب فيها قوى الرعب والمذاهب الشمولية والتفتت، وربما أدى ذلك في آخر المطاف إلى بداية عهد جديد يتحد فيه الواحد مع الكثير.

تيار ما بعد الحادثة ينبع من الاتساع الهائل للوعى، من خلال منجزات التكنولوجيا التي أصبحت بمثابة حجر الأساس في المعرفة الروحية في القرن العشرين ، ونتيجة لذلك أصبح الوعي ينظر إليه على أنّه معلومات والتاريخ على أنّه حدث وهي رؤية متناقضة ظاهريا في الوقت نفسه يبدي تيار ما بعد الحادثة في انتشار اللغة كمفهوم إنساني وفي غلبة الخطاب والعقل، ويمكن التمييز بين ما بعد الحادثة في الأدب وما سبقها من حركات الرواد مثل التكعيبيية والمستقبلية والدادية والسريالية وغيرها ، وإنّ ما بعد الحادثة توحى بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع.

1 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص226.

2 المرجع نفسه، ص227.

✓ يتطلع ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة والمرحة والطموحة والانفصالية وغير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من شظايا أو تكوين إيديولوجية التصدع التي تعتمد إلى الحل والفض وتستنتق الصمت.¹

وخلاصة القول إنّ مجمل ما تطرقنا إليه من أسس لما بعد الحداثة يتمحور في مجملها لنقض ونفي ما قامت عليه الحداثة سابقا.

5. خصائص ومميزات ما بعد الحداثة:

إنّ لمصطلح ما بعد الحداثة مدلولات معقدة ومتشعبة ظهرت في القرن العشرين في مختلف فروع المعرفة كالفنون والأدب والموسيقى والتكنولوجيا، وهذا الشعب انقلب على مميزاتا وخصائصها ممّا صعب علينا حصرها إلّا أنّنا سنقدم بعض ما قدمه طائفة من المختصين والنقاد وهي تختلف على حسب خصائص ما بعد الحداثة كحركة عامة أو خصائصها كمفهوم أدبي نقدي:

أ) التركيز على الناحية الانطباعية الذاتية في الإبداع الأدبي وانصب الاهتمام على كيفية قراءة الأمور إدراكها وليس كالسابق على ماذا يدرك ونشأ تيار الوعي في الكتابة.

ب) الابتعاد في السرد القصصي على الأطر التقليدية كالالتزام بمواقف أخلاقية معينة أ و الاعتماد على الموقف الموضوع في سرد الأحداث والذي يمثل ما يسمى ضمير الغائب العالم بكل الدقائق، وقد مثل هذا التيار "وليم فولكرز Wlliam Wolks".

ج) إنّ الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية المختلفة لم تعد واضحة المعالم كما في السابق، وهذا تجلّى في الطابع النثري الوثائقي في الشعر الحديث، والذي يمثلّه إليوت، التركيز في العمل الأدبي على المقطوعات التي تبدو غير متكاملة وأنه لا ترابط بين مكوناتها، فالوحدة العضوية التقليدية للعمل الأدبي لم تعد قائمة².

1 مارغريت روز، ما بعد الحداثة، تر: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1994، ص(66،65).

2 معتمصم توفيق الخضر، مجلة ينباع، محور ثقافة وتراث، ما بعد الحداثة في النقد الأدبي الغربي الحديث، ع 3، طول كرم التعليمية، ص48.

- (د) يمكن التمييز بين ما بعد الحداثة في الأدب وما سبقتها من حركات الرواد مثل التكعيبية والمستقبلية والدادية والسريرية وغيرها ، كما يمكن التمييز بينه وبين الحداثة ، فتيار ما بعد الحداثة ليس أولمبيا كتيار الحداثة توحى بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع.
- (هـ) يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من شظايا أو تكوين إيديولوجية التصدع التي تعتمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت رغم كل ذلك فإن تيار ما بعد ينطوي أيضا على عكس هذه المكونات ونقائضها، وكأن مسرحيتي في انتظار "لجودو waiting for bodott" والإنسان الفائق superman تتجاوبان فنجد الأولى صدى إن لم يكن إجابة في الثانية¹.
- (و) وضوح الوعي على الذات في الأعمال الأدبية والفنية ما يميز هذه الإبداعات من ناحية البناء الفني لأنها حاولت الكشف عن خبايا النفس وما يرافق ذلك من فيوض ذاتية للفنان.
- (ز) رفض تقسيم الأدب إلى أدب رفيع وأدب شائع أو وضع لأن الأدب مهما كان فإن مبدعه يستعمل كل ما هو متاح لديه من وسائل ،فما بعد الحداثة تختلف في نظرتها وموقفها عما هي عليه نظرة الحداثة ، "فعلى سبيل المثال القطعة الشعرية التي تنتمي لحقبة الحداثة كالأرض اليباب تنعى إلى ما آلت إليه الحضارة الغربية من بعد عن القيم والتناسق والتناغم ، وفي المقابل فإن نظرة ما بعد الحداثة وموقفها يختلفان عن ذلك ، فهي تدعو إلى ترك الحياة المتغيرة والغير متناسقة كما هي بل تجميدها"².
- (ح) تميزت ما بعد الحداثة بالثورة المعلوماتية التي جعلت العالم كقرية مّا نتج عنه أدبا منفتح على الثقافات الأخرى سوى بالأخذ من الآخرين أو إعطائهم.
- (ط) نقد ما بعد الحداثة للمقولات المسلم بها التي تحتوي بداخلها على تناقض وعدم استقرار يظهر داخل المؤسسات المجتمعية المتعددة والممارسات السلوكية والاجتماعية ، بمعنى آخر فإن

1 محمد سبيلا وعبد السلام بنعيد العالي، ما بعد الحداثة، ص 38.

2 معتمصم توفيق الخضر، مجلة يناير، ص 48.

أية محاولة لخلق ما يسمى النظام والتناسق لا بد أن يقابل بفوضى تؤدي إلى الفراغ الفوضوي في المجتمع وفي حياة الناس ، ولهذا فما بعد الحادثة تحبذ المقولات الغير معممة لأنها تدعي الاستئثار بالحقيقة والمنطق وهي تؤمن بالأشياء المدركة والحقيقة الواقعية.

الفصل الثاني

مظاهر ما بعد الحادثة في قصيدة شداد

أولاً) مظاهر فنية.

ثانياً) مظاهر معنوية.

أولاً: المظاهر الفنية

1. الموسيقى والإيقاع

أ. الوزن:

لمعرفة الوزن والقافية لا بُدَّ من كتابة القصيدة كتابة عروضية

(1) عَادَ شَدَّادُ عَادَ

عاد شدداد عاد

00 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعل—ن فاع—لان

(2) فَارَفَعُوا رَايَةَ الْحَنِينِ

فرفعو راية لحنين

00 | | 0 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعل—ن فاعل—ن فعول

(3) وَاتْرَكُوا رَفْضَكُمْ إِشَارَه

وتركو رفضكمواشاره

0 | 0 | | 0 | | | 0 | 0 | | 0 |

فاعل—ن فاعل فاعل—ن فا

(4) فِي طَرِيقِ السَّنِينِ

في طريق سنين

00 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعل—ن فاعل—لان

(5) فَوْقَ هَذِي الْحِجَارَه

فوق هاذ لحجاره

0 | 0 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعلن فاعلن فا

(6) بِاسْمِ ذَاتِ الْعِمَادِ

بسم ذات لعماد

00 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعلن فاعلان

(7) إِنَّهَا وَطَنُ الرَّافِضِينَ

إننها وطنرافضين

00 | | 0 | 0 | | | 0 | | 0 |

فاعلن فعلن فاعلان

(8) الَّذِينَ يَسُوقُونَ أَعْمَارَهُمْ يَائِسِينَ

الذين يسوقون أعمارهم يائسين

00 | | 0 | 0 | | 0 | 0 | | 0 | 0 | | 0 | | 0 |

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلان

(9) كَسَرُوا خَاتَمَ الْقَمَاقِمِ

كسرو خاتم لقماقم

0 | 0 | | 0 | | 0 | 0 | | 0 |

فاعلن فاعلن فعولن

(10) وَاسْتَهْزَؤُوا بِالْوَعِيدِ

وستهزؤو بلوعيد

00 | | 0 | 0 | | 0 | 0 |

فَعَلُنْ فَعُولُنْ فَعُول

(11) بِجُسُورِ السَّلَامَةِ

بجسور سسلامه

0|0||0|0|||

فعلن فاعلن فا

(12) إِنَّهَا أَرْضُنَا وَمِيرَاثُنَا الْوَحِيدُ

إنها أرضنا وميراثنا لوحيد

00||0||0|0||0||0|0||0|

فاعلن فاعلن فَعُولُنْ فَعُول فاع

(13) نَحْنُ أَبْنَاءُهَا الْمُنْظَرِينَ لَيَوْمِ الْقِيَامَةِ

نحن أبناءه لمنظرين ليو ملقيامه

0|0||0|0|||0||0|0||0|0||0|

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

بعد الكتابة العروضية لقصيدة شداد "لأدونيس" وجدنا أنّ القصيدة كتبت على وزن بحر المتدارك أو ما يسمى بـ (الخبب أو المحدث) وهو "بحر صحيح التفعيلات في حشوه وعروضه وهي: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن لكن في هذه القصيدة نطالعه في ثوب آخر لا بيت لثوبه المعروف بصلة، فثوبه القديم صحيح ذو إيقاع بطيء أما حديثا فتنتطق دفعة واحدة مما يسرع بها وسمي بناءً على ذلك بالخبب أو المحدث"¹.

وفي قصيدة شداد استعمل "أدونيس" بحر الخبب كتعبير منه على خروجه وتحرره ورفضه لأوزان الخليل وإسقاط لثوب "سلطة الوزن" التي انتهجها الشعراء على مدار سنوات

1 محجوب موسى، الميزان، مكتبة مديولي، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص72.

طويلة، وإن أستعمل هذا البحر فقد اختلف بشأن تاريخ وجوده وأنه لم يتركه "الفراهيدي"، فمعظم كتب العروض تتفق على أنه من اكتشاف "الاخفش".

وقد اتبع "أدونيس" الفكر ما بعد الحدائي الذي يميل إلى التحرر من النمطية والخروج عن المألوف وفي هذا قول أدونيس: "ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن والقافية، يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل، فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، وهذا ما أدى بقوة الممارسة والقسر الإيديولوجي إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ مع أنها وليدته وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محددة من مادة إيقاعية تشكيلية غير محددة"¹.

كما أن "أدونيس" يحطم في قصيدة "شداد" نظام البيت الذي كان لفترة طويلة يتكون كما هو معروف من صدر وعجز في القصيدة العمودية، ليتجاوزها إلى سطر شعري تتفاوت عدد كلماته دون نظام معين.

ووفق إرادة "أدونيس" فقد خرج عن القوانين التي تضبطه في الانتقال من سطر شعري إلى آخر، كما حاول التجديد في الأوزان الشعرية من خلال التشويش على نظام التفعيلات التي قن أوزانها "الخليل".

فلاحظ اختلاف في عدد التفعيلات في القصيدة من سطر إلى آخر، فجاءت تفعيلتين في السطر الأول، وثلاثة في السطر الثاني، وأربعة في الثالث، واثنان في الرابع، ثلاثة في الخامس، اثنان في السادس، ثلاثة في السابع، خمسة في الثامن، ثلاثة في كل من التاسع، العاشر والحادي عشر، خمسة في الثاني عشر وستة في السطر الثالث عشر.

كما أن الشاعر "أدونيس" لم ينوع في البحور ولم يمزج بينهما في هذه القصيدة، وإنما كان يبدل تفعيلة بأخرى.

1 أدونيس، سياسة الشعر، مكتبة بغداد، العراق، ط 1، 1985، ص(10،11).

وفي الجدول الموالي لهذه التغيرات التي طرأت على تفعيلة فاعلن

التغيرات		التفعيلات	السطر
العلل	الزحافات		
تغيرت التفعيلة من فاعلن إلى فاعلان وأصاب هذه التفعيلة تذييل وذلك بزيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع		00 0 0 0 فاعلن فاعلان	01
قام بإبدال تفعيلة فاعلن بفعلول		00 0 0 0 0 فاعلن فاعلن فعلول	02
تغيرت من فاعلن إلى فاعل حيث أصابها قطع تشعيث وذلك بحذف ساكن آخر الوتد المجموع . وتغيرت فاعلن إلى فا أين حُذِف الوتد المجموع من آخر التفعيلة.		0 0 0 0 0 0 فاعلن فاعل فاعلنفا	03
تغيرت من فاعلن إلى فاعلان أين أصاب التفعيلة تذييل وذلك بزيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع		00 0 0 0 فاعلن فاعلان	04
تغيرت من فاعلن إلى فا أي أصابها حذف أو قطع ،حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة		0 0 0 0 0 فاعلن فاعلنفا	05
تغيرت من فاعلن إلى فاعلان حيث أصابها تذييل بزيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع		00 0 0 0 فاعلن فاعلان	06
تغيرت التفعيلة الأخيرة من هذا السطر	تغيرت التفعيلة	00 0 0 0 0 0	07

من فاعلن إلى فاعلان حيث قام بتذليلها بزيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع	الثانية من هذا السطر من فاعلن إلى فعلن حيث أصابها خبن وذلك بحذف الثاني الساكن	فاعلن فعلن فاعلان	
تغيرت التفعيلة الأخيرة من فاعلن إلى فاعلان حيث أصابها تذليل فزيد حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع	تغيرت من فاعلن إلى فعلن حيث أصاب التفعيلة الثانية خبن فحذف الثاني الساكن	0 0 0 0 0 0 00 0 0 فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلان	08
قام بإبدال تفعيلة فاعلن بفعولن		0 0 0 0 0 0 فاعلن فاعلن فعولن	09
قام بإبدال تفعيلة فاعلن بكل من فعول وفعولن			
	أصاب التفعيلة الأولى خبن وذلك بحذف الثاني الساكن وتسكين ما بعده فاعلن تغيرت إلى فعلن	00 0 0 0 0 فعلن فعولن فعول	10
و تغيرت التفعيلة الثالثة من فاعلن إلى فاعل حيث أصابها حذف أو قطع وذلك بحذف الوند المجموع من آخر التفعيلة	تغيرت التفعيلة الأولى من فاعلن إلى فعلن حيث أصابها خبن أي حذف الثاني	0 0 0 0 فعلن فاعلن فا	11

	الساكن		
12	تم إبدال التفعيلة الثالثة والأخيرة من فاعلن إلى فعولن وفعول تغيرت التفعيلة الأخيرة من فاعلن إلى فاع حيث أصابها قطف بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبلها	0 0 0 0 0 0 00 0 فاعلن فاعلن فعولن فعول فاع	
13	تغيرت التفعيلة الرابعة من فاعلن إلى فعل وذلك بحذف الثاني الساكن كما تغيرت التفعيلة الأخيرة من فاعلن إلى فا وهنا أصابها حذو (قطع) أي حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة	0 0 0 0 0 0 0 0 فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فا	
	قام بإبدال التفعيلة الثالثة من فاعلن إلى فعولن		

نلاحظ أنّ الشاعر أبقى على تفعيلة **فاعلن** من البحر المتدارك وأحدث عليها تغييرات مثل (فا، فعلن، فاعل، فاع، فعلا ن)، وقام بإبدال فاعلن كذلك بـ (فعولن، فعول)، وهنا أحدث الشاعر شقاً وزنياً في تفعيلة فاعلن والتي بدّلها بفعولن وفعول "إذ أصبحت فعولن مكوناً إيقاعياً جذرياً من مكونات المتدارك"¹، وكرر هذه الظاهرة كثيراً في القصيدة والتي تبين قدرة الشاعر، كما أنّ هذه الإبدالات والتغييرات جاءت كردة فعل على السائد والمألوف في الأوزان وكردة فعل على المخاطب نفسه الذي توجه له بهذه الأسطر والذي يراه انسجم مع هذا الوضع الذي هو في الواقع يجب أن يثور عليه ويرفضه، فثار الشاعر على

1 كمال أبو ديب، لا جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص 95.

التفعيلة فاعلن واستبدالها بـ فعولن وفعول وفي أحيان كثيرة إلى فاع، فاعل، فعلن، فاعلن، فاعلن، وهذا لتبرير شدة انفعالاته لتستوعب كل هذه التحولات للحالة الشعورية للشاعر.

كما تغيرت الوحدة الوزنية **فاعلن** إلى نواة ألا وهي **فا** وهذه النواة حاضرة بشكل ملحوظ وهي وحدة مبتدعة لم يعرفها العروض فهي نواة إيقاعية "فالشاعر المعاصر لم يقيم دائما بإبدال (فاعلن) بل أصر على اعتبار النواة (فا) عنصرا مستقلا يمكنه هو الآخر أن يسهم في كسر الرتبة"¹.

كما ساهم البحر المحدث في حركية النص الشعري، فكلما حدثت تغيرات في تفعيلاته من زحافات وعلل وخضعت الحركة للسرعة وهذا ما كان يريده "أدونيس" في رفضه فهو يريد الإسراع في التغيير والتمرد عليه، دون انتظار وهذا البحر ساهم في ذلك وتماشى مع حدة هذا الانفعال.

ب. القافية:

لقد ربط القدماء تعريف الشعر بالوزن ثم بالقافية وهناك من عرفه بالقافية وحدها ومنهم من عرفه دون القافية، واختلفت وجهات النظر حول تحديدها ولكن في هذا الصدد نرجع على تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في قوله: "إنَّ القافية هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"²، غير أنَّ الساحة النقدية وعلى رأسها ما بعد الحداثة، اعتبرت القافية بطريقة الشعر القديم تحدٍّ من حرية الشاعر وقدراته، وهذا ما أكدَّ عليه "أدونيس" في قول له: "إنَّ القافية تملأ فراغا وزنيا لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير وإضعاف في معنى البيت"³.

1 محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص136.

2 التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص149.

3 أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص99.

لكنه عمل في شعره على تحديد القوافي، وحاول أن يخلق منها نسقا جديدا، وهذا ما نؤكد من خلال قصيدة "شداد" حيث عمد على هدم القافية رغم أنه لم يتخل عنها وإنما أوردتها بشكل آخر وذلك بتوزيعه في حرف الروي وجعله صوتا مختلفا ومنتقلا من سطر شعري إلى آخر حسب الصوت الأنسب مرتبطة بذاته المبدعة ورغبته متعديا على القواعد المألوفة ناهجا القافية المتحولة التي تنوعت حسب الروي، بداية بالدال ثم النون ثم الراء ليعود مرة أخرى لـ (النون والراء والدال) على التوالي ثم النون فالميم فالدال فالميم ثم الدال ليعود في الأخير إلى الميم، وبهذا نابوب بين أربعة أحرف وهي **الدال** للدلالة على القوة والرفض وذلك لأنه من حروف القلقل (قطب جد) والتي تعتبر من أقوى الحروف، وكذلك الميم والنون وفيهما دلالة على الحنين إلى الماضي، ماضي الطفولة وماضي الرفض، لأن هذين الحرفين فيهما غنة ومخرجهما من الخيشوم، بالإضافة إلى الراء الذي له دلالة التكرار والترجيع والترديد والذي جاء في القصيدة ليكرر الرفض ويردده في معظم القصيدة.

وأورد أيضا حرف الهاء كحرف وصل في القصيدة أربع مرات وفي هذا الحرف دلالة عن مكبوتات الشاعر وألمه وما يؤكد على هذا أن مخرج الهاء هو جوف الصدر، وبهذا كسر النمطية في استعمال الروي وفي هذا نادى باللائنظام والتحرر اللذان نادى به ما ما بعد الحداثة، فالجدول التالي يوضح نوع القافية في كل سطر من قصيدة شداد:

السطر الشعري	القافية	نوعها
01	عاد 00	مترادفة
02	نين 00	مترادفة
03	شاره 0 0	متواترة
04	نين 00	مترادفة
05	جاره 0 0	متواترة
06	ماد 00	مترادفة
07	ضين 00	مترادفة
08	سين 00	مترادفة
09	ماقم 0 0	متواترة
10	عيد 00	مترادفة
11	لامة 0 0	متواترة
12	حيد 00	مترادفة
13	يامه 0 0	متواترة

نلاحظ أنّ القافية في القصيدة جاءت متنوعة بين المترادفة والتي اجتمع فيها ساكنان، ومتواترة حيث يكون فيها حرف متحرك بين ساكنين لاحظنا بعض الظواهر بشأن القافية حيث انتقل من القافية المطلقة إلى القافية المقيدة والتي تنتهي بساكن في الأخير وفي هذا خروج عن قاعدة في اللغة العربية التي مفادها (لا يجتمع ساكنان في اللغة العربية)، وهذا ما يود "أدونيس" إيصاله وذلك بالتخلي عن القواعد القديمة في اللغة والإتيان بجديد فلماضي يبقى في الماضي وعلينا أن نتدبر المستقبل والحاضر، كما أنّ لاجتماع الساكنين في معظم أسطر القصيدة دلالة معنوية توحى بألم مكبوت ومقيد، كما أنّ القافية المقيدة قد تحيلنا على الاختناق وكأنّ الشاعر متذمر من هذه الكلمة التي أتعبتة ويريدها أن تتحقق وتشير أيضا إلى قوة الرفض في الوقت ذاته.

ج. الإيقاع:

إنّ الإيقاع ضروري في الشعر، وإن اختفى فقد خاصيته، وقد اتسعت دائرته فلم يعد يقتصر على الوزن والقافية بل تعداهما إلى التكرار والتنويع... إلخ، ولالإيقاع تعريفات نذكر منها تعريف محمد بنيس "أن الإيقاع إبداع في الوزن والقافية إضافة إلى عناصر جديدة كعلاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية"¹. في حين ربط باحثوا ما بعد الحداثة الإيقاع بالابتكار عند الشاعر حيث لا نستطيع تحديده في مفهوم معين بأنّه يتجدد مع كل قصيدة هذا ما ذهب إليه ريتشاردز "Richards" "إنّ هذا النسيج من التوقعات والإشباع والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"²، أمّا "أدونيس" فقد لجأ في هذه القصيدة إلى إمكانات إيقاعية تجريبية منها التكرار، الذي يعد ظاهرة لغوية أسلوية وإيقاعية مهمة وهو: "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت

1 ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وابدالاته، ص 107.

2 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص 356.

فيه لأول مرة "1، إلا أن" أدونيس " لم يكن يعني في قصيدته التكرار بأسلوب قديم بل أورده بتقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة تشعُّ بدلالة معينة وأول تكرار نشير إليه في قصيدة شداد هو تكرار الكلمات والمتمثل في تكرار كلمة عاد التي وردت في السطر على النحو التالي:

عَادَ شَدَادُ عَادَ²

وكان هذا التكرار استهلاكي لأنه جاء في مطلع النص وهذا ربما دلّ على حرقة الحنين عند الشاعر لزمن الرفض والتمرد والتهليل به ولهذا بدأ به ليلفت انتباه القارئ ويقوم بتشويشه وتمويهه، حيث كتب السطر الأول من القصيدة بطريقة توحى بالحدثاء التي تسعى إلى التمرکز والتناظر وكأنّ السطر الأول من القصيدة قائم على التناظر، عاد شداد عاد، ولهذا تعتبر عاد الأولى والثانية إعلان يحدث من خلالهما التناظر والتقابل، إلا أنّ الوضوح الظاهر يخفي في طياته غموض وتعدد للدلالات حيث يمكننا أن نقرأ هذا السطر أربع قراءات:

- (1) أنّ شداد والد عنتره وعاد الأولى والأخيرة هما إعلان وتكرار الثاني للتوكيد والاحتفاء.
- (2) تدل على عودة قوم عاد واللذين يحكمهم شداد زعيمهم.
- (3) عودة شداد زعيم قوم عاد.
- (4) شداد زعيم عاد وعاد الأولى والأخيرة هما إعلان وتكرار الثانية توكيد والاحتفاء.

فغاية الشاعر خلق نوع من التكثيف الدلالي في نفسية المتلقي وكذلك التأكيد على إحدى مبادئ ما بعد الحدثاء وهي التفكيك وقراءة النص قراءات متعددة.

أمّا النوع الآخر من التكرار الذي ورد في هذا النص هو تكرار الأصوات (المدود الطويلة) أو ما يسمى بالصائت المتمثلة في أصوات (الألف، الواو، الياء)، والجدول التالي يوضح ذلك:

1 علا الدين ورمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1996، ص156.

2 أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان ط 1، 1971، ص460.

الألف	الواو	الياء
عاد	فارفعوا	الحنين
شداد	واتركوا	في
فارفعوا	يسوقون	طريق
راية	كسّروا	السنين
واتركوا	استهزؤوا	هذي
إشاره	بجسور	الرافضين
الحجاره		الذين
ذات		يائسين
العماد		الوعيد
إيّاها		الوحيد
الرافضين		ميراثنا
أعمارهم		المنظرين
يائسين		
كسّروا		
خاتم		
القماقم		
استهزؤوا		
السلامه		
أرضنا		
ميراثنا		
أبناءها		
القيامه		

نلاحظ من خلال الجدول أنّ تكرار الصوائت تنوع في القصيدة من خلال حروفه الثلاث (الألف، الواو، الياء)، وهذا التكرار في البنية الصوتية جاء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة الألم والحزن والكبت وذلك في امتداد نفس الشاعر مع هذه الحروف وهو دليل على ما تعيشه الذات غير المرتاحة ممّا خلفه الماضي المكبوت، كما نلاحظ أنّ هذا التكرار عبّر من خلاله الشاعر على الرّفص القوي والكبير الذي يتضمنه المد الطويل الذي يبعث على تغيير الإيقاع وإعطاء حركية وتحديد في الموسيقى، وهذا ما يتناسب مع مضمون القصيدة الذي يتمثل في الرّفص الدائم والسخرية من الوضع الدائم والدعوة إلى تغييره.

2. هندسة القصيدة:

إنّ القدرة على هندسة البناء في العمل الشعري له من القيمة ما للقدرة على صياغة مضامين، إلّا أنّ الدراسات كانت واسعة أكثر من تناول المضامين ومع جهود الباحثين توصلوا إلى أنّ القصيدة لها من هندسة البناء مثلما لها من اللغة والصورة والإيقاع¹ وهذا ما أسماه "محمد الماكري" بالاشتغال الفضائي في النص الشعري حيث يقول: "إنّ النص الشعري لم يلبث وهو يتحقق كتابةً، أن تُبنى وفق الصورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قماش أو جدار"².

فالهندسة تسمح للقارئ أن يكتشف الشعر عن باقي الأجناس وتساهم في بناء العمل الأدبي وعند مشاهدة قصيدة شداد "لأدونيس" نجد أنّ هذا الأخير جدد في هندسة القصيدة وخرج عن سوار الهندسة التقليدية، فعند عودتنا إلى هندسة القصيدة العمودية القديمة سنرى النموذج الذي نُسج على منواله لمدة طويلة، وكل القصائد حذت حذوه فضائيا، والذي هو مُشكّل عموديا تتوازي فيه الأسطر وتتقابل كالتالي:

¹ رواية ربحاوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008، 316.

² محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحديد ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، (دت)، ص 136.

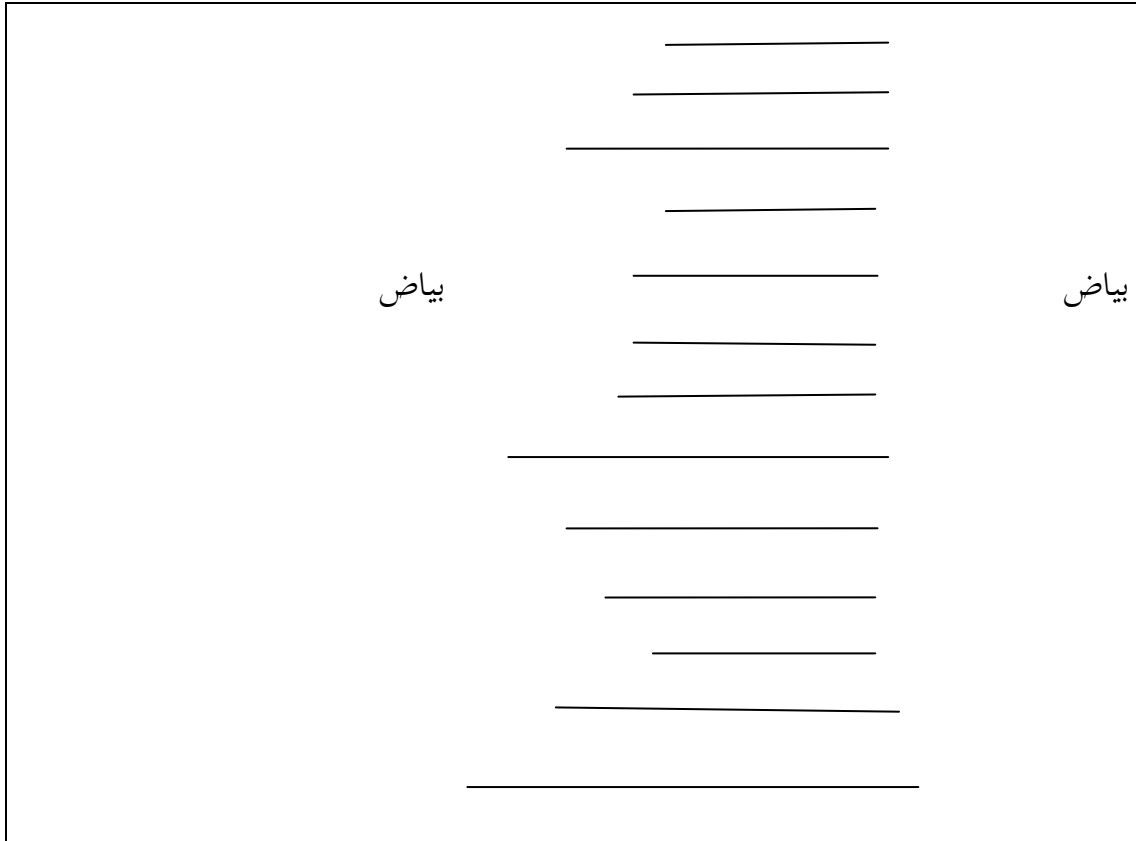
_____	_____
_____	_____
_____	_____

فالأشطر التي تمثل الأبيات ترصف أفقيا وكل شطرين يتقابلان في خط واحد مع فاصل بياض بينهما وتتبع النماذج الأخرى من الأبيات بالطريقة نفسها فهندسة القصيدة العمودية مبنية على التناظر والتقابل أمّا قصيدة شداد "لأدونيس" فقد جدد في هندستها وألحق تغييرات عليها وخالف فيها القصيدة العمودية وهذا ما نادى به في أفكاره وذلك بالتخلي عن القديم وكسره، فجاءت القصيدة موزعة الكلمات على بياض الصفحة متنوعة وخاضعة لتجربته فأخذت قصيدته منحى بصريا أكثر منه إنشاديا يتطلب من المتلقي فهما لهذه الهندسة الجديدة التي تساهم في إحياء الدلالة وفي هذا الصدد يقول محمد الماكري: "إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثر اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية إمّا في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بسياق النص"¹.

فجاء البياض ليحدد فضاء عدم التعيين "لأدونيس" لم يعين أي رفض يريده فقد عمّم، وقد يكون هذا البياض يمثل ما هو خفي أو ماهو مكبوت أو مسكوت عنه، كما أن "أدونيس" أراد في هذه القصيدة أن يفاجئ القارئ بفضاء نصي مفتوح فيه تتوزع الكلمات مع متابعة نسبة السواد والبياض، وبذلك اشتغل "أدونيس" على ذلك فاستبدل الإنشاد الذي تستعمله القصيدة القديمة وعوضها بطرق بصرية تعوض العنصر الغائب، فلم

1 محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحديد ظاهراتي، ص 239.

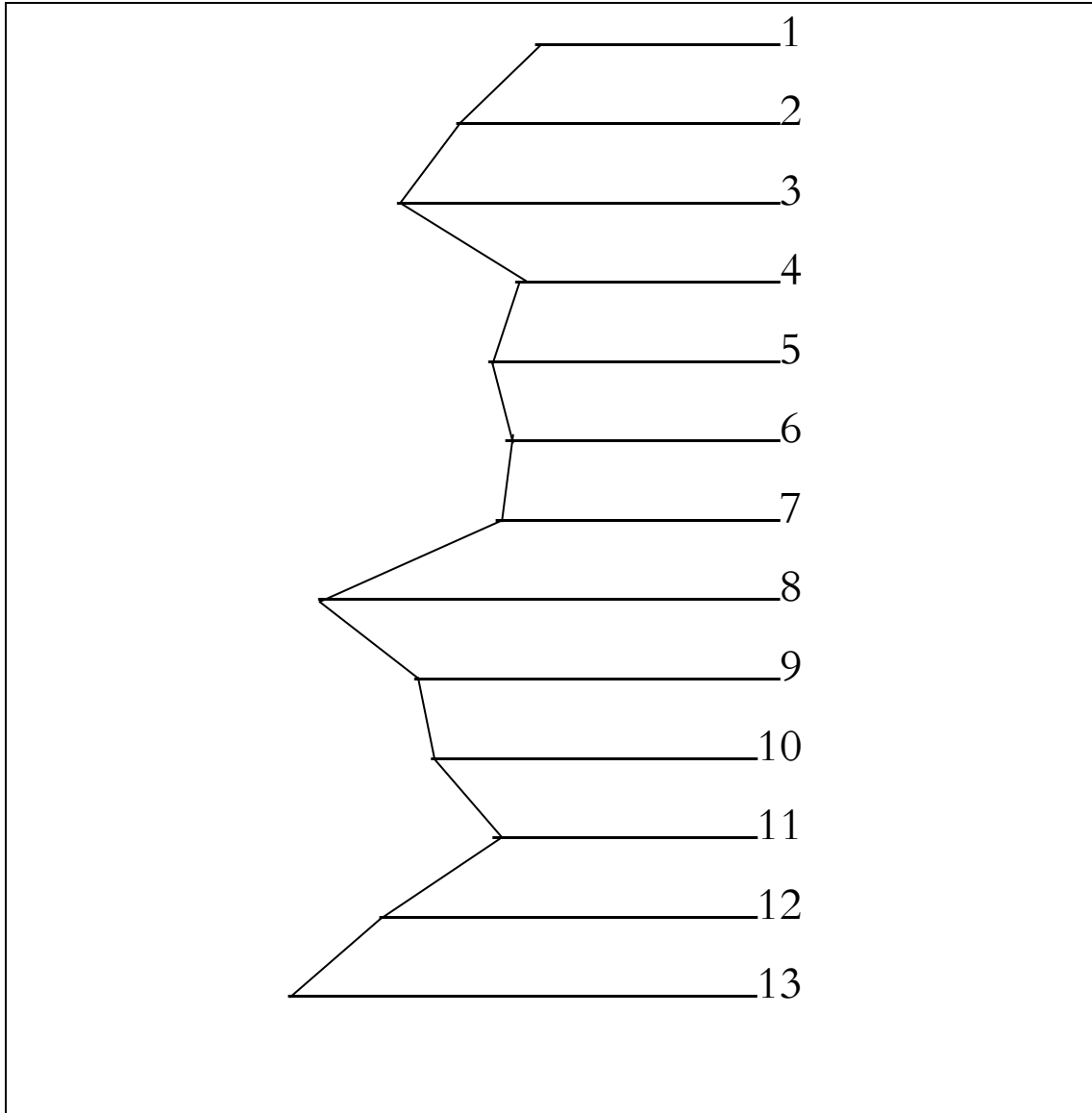
يعد مشتغلاً بأذن المتلقي وإنما أصبح يهتم بعين المتلقي، والشكل الآتي يوضح توزيع البياض والسواد على الصفحة:



وهكذا هدم "أدونيس" التناظر والتوازي وكسّر نظام الشطرين إلى سطر شعري من هذه القصيدة، فتنوعت هندسة القصيدة لتشكّل بنية مغايرة لما سبق، فجاءت بالأسطر الشعرية دون انتظام لا من حيث عدد كلماتها ولا في كيفية توزيع البياض، فَشَكَّلَ بذلك بنية غير ثابتة في نصه وفي هذا تجسيد أفكار ما بعد الحداثة التي تدعو إلى اللانظام والفوضى والتفكيك ومظاهر التشظي واهتمامه بالشكل والحيل الشكلية بغرض إبهامها "فما بعد الحداثة اهتمت بـ: الدادية، ومناهضة الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى التخريبية... والغياب والتشتيت"¹.

ويمكننا متابعة الشكل الهندسي لقصيدة شداد كما يلي:

¹ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 227.



فلاحظ أنّ توزيع البياض بين الأسطر الشعرية لم يكن بالتساوي حيث إنّ البياض في السطر الشعري الثامن والثالث عشر كان قليلا مقارنة بالأسطر الأخرى، يمكن أن يدخل هذا في الدلالة، وربما بغرض عدم استنزاف النص الإبداعي ومشاركة القارئ في إنتاج النص وإيقاظ جميع حواسه ليتابع نصه فيعطي قراءات جديدة، كما أنّ "أدونيس" اهتم بهذا الشكل الهندسي وأراد أن يعطي قصيدة شداد نوع من التفرد لا يمكن أن نعثر عليه في قصائد أخرى،

وتكمن غاية "أدونيس" في هذا الاختزال تقريب القصيدة أكثر من هندسة النصوص والأجناس الشعرية، وبذلك محاولة إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية من حيث الشكل والهندسة وبهذا أحدث "أدونيس" تشويش بين الأجناس وهذا ما نادى به ما بعد الحداثة من تشظي وعشية الأشياء، وبهذه الحركة تصبح القصيدة لا تحتكم في نهاياتها لنظام معين وبذلك يعمل على تشويش القارئ بنهايات غير متوقعة .

لقد أحدث أدونيس في قصيدة شداد هندسة مغايرة تعطيها فرادة وفق آليات يبتكرها وبذلك يحقق الابداع والخلق وبالأحرى يحقق اللاموجود "والتعددية المعقدة في مقابل الوحدة البسيطة في الشكل الكلاسيكي كما تعبر عن رغبة مجموعة في التجديد والمغاير والتفرد الذاتي والحرية المولدة لنموذج المتعدد الغامض المعقد".¹

3. . الصورة الشعرية:

لقد اعتبرت الصورة الشعرية بمثابة السلاح الذي ينتصر به الشعر وقد أعطى عز الدين إسماعيل في كتابه التفسير النفسي للأدب أهمية خاصة بالصورة الشعرية فهي ركن أساسي في بناء القصيدة وبها تقاس موهبة فهي إحدى المعايير للحكم على قدرة الشاعر على نقل تجربته وموقفه من العالم، ومنذ القديم انتبه النقاد العرب القدماء في البيان إلى وظيفة الصورة الشعرية ولقد تناولوا المعنى بدلا من مصطلح الصورة الشعرية وظهر ذلك في مؤلفات كثيرة لبعض النقاد البلاغيين القدماء وأسندوها إلى مجاز وتشبيه.

أما حديثا فالصورة الشعرية أصبحت وحدة وكيانا مستقلا وأداتها توسيع اللغة وإمكاناته التعبيرية ولقد ورد تعريفات عدة للصورة الشعرية نذكر منها على سبيل المثال لا للحصر تعريف "أماني فؤاد" وقد حددت تعريفها للصورة الشعرية بقولها: "إن التجريد ومعايشته

1 إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص301

يبقى المهم الأكبر الذي يشغل المبدع وهي نوعية أخرى من الجماليات فيها تتشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة على أساس من الخيال الذي يتناول لبنتها من الواقع ليضعها مع الفن¹، ولقد تطور الاهتمام بالصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث وذلك بالانفتاح على النقد الأوروبي الذي يهتم بالصورة الشعرية اهتماما بالغاً منذ عصر أرسطو .

والصورة الشعرية عند أدونيس لا تشير إلى الأشياء ولكنها تخلق جوها فهي عنده خلق وإيحاء فهو يضيء صوره الشعرية من خلال براعته في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم وانتقاء الرموز من مساحات كونية واسعة وتعد نتاجاً للذاكرة الثقافية والاجتماعية .

فالصورة الشعرية لما بعد الحديثة عند أدونيس مغايرة تماماً للأساس الجمالي القديم فهي توسيع لأفق اللغة الشعرية محاولة منه إيجاد صورة تعبر عن عناصر وجدانية تتمسك بالقضايا الإنسانية كما في قوله في قصيدة شداد:

عاد شداد عاد

فارفعوا راية الحنين

واتركوا رفضكم إشارة²

إنَّ القارئ لهذه الأسطر يدرك أن الصورة تتجلى في تركيبة باطنية تنسق عالماً وجودياً تنتج مشاعر ذاتية، فالانفعال الذي تحدثه الصورة في المتلقي هو المهم عند أدونيس وليس الصورة نفسها .

1 عبد القادر الغربي، التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، مجلة فصول، المجلد 12، ع 2، 1997، ص212

2 أدونيس، الآثار الكاملة، ص460.

حيث استخدم صيغا وقصصا ومشاهدا وأسلوبا وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ القرآن الكريم هو أحد المصادر المهمة عنده لكونه يمثل المستوى الجمالي في اللغة العربية فمثلا في البيتين التاليين :

فوق هذي الحجارة

باسم ذات العماد¹

وهذه إشارة لقوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴿٧﴾ الَّتِي لَمْ يُخَلِّقْ مِثْلَهَا فِي الْعَالَمِ ﴿٨﴾ ﴾ الفجر: ٧ - ٩ .

إنّ الصورة عند أدونيس تسهم في تكوين بنية القصيدة إذ تنطلق من الفعل مثلا في قوله:(عاد، فارفعوا، واتركوا...) وتبقى لتعود إليه ليرفدها بطاقات جديدة تستمد حركتها من الفعل ذاته ومن ثم فإنّها تقدم بإشكال مختلفة وتنوع بتنوعه، وتعتبر الصور البسيطة هي النمط الغالب في القصيدة كإشارة مميزة وبنية جدت أدق أسس عناصر البلاغة، فالاستعارة عنده مرتبطة بالتخيل كما حددها "لوغوران Louquorain" بقوله: "الاستعارة بكونها إغفالا أو تعتيما يصيب بعض المكونات المعنوية للمفردة المستعملة"²، لذا يضع أدونيس الاستعارة في حيز اللغة خاصة إلى جانب الانفعال فالاستعارة تمثل خروجا واضحا على نظام اللغة وتمردا على سلطة المعاني المألوفة ؛ فالاستعارة تبطل أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل إلى شيء، بل نختار مفهوما آخر غير الذي تحيل إليه، بل أصبحت تحتزن طاقة خارقة لتغيير اللغة إذ انتقل المعنى المعتاد إلى معنى قد يصدم القارئ ويشوش عليه القرائن.

ففي هذه الأسطر قد نوع الصورة الشعرية من استعارة مكنية مثلا في قوله:

1 أدونيس، الآثار الكاملة، ص460.

2 بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48، 49، 1988، ص27

فَارْفَعُوا رَايَةَ الْحَنِينِ¹

فقد شبه الحنين بالنصر وحذف المشبه به (العلم) وأبقى على لازمة من لوازمه للدلالة عليه (الراية)، وفي هذه الصورة توجد مفارقة أو انزياح الذي يمثل السّمة البارزة في الشعر المعاصر، ويقصد به الخروج عن الكلام الجاري على ألسنة الناس في الاستعمال العادي والذي غالبا ما تكون غايته التوصيل والإبداع.

والمفارقة عند "أدونيس" هنا تكمن أنّه وظف لفظة الحنين في غير معناها المؤلف وهو لم يقصد الحنين إلى زمن الطفولة والماضي الزاهر، بل الحنين إلى زمن الأجداد الراضين ولهذا أعقبه بالفعل (اتركوا) بمعنى كرسوا.

بالإضافة إلى الاستعارة المكنية في قوله:

الَّذِينَ يَسُوقُونَ أَعْمَارَهُمْ يَائِسِينَ²

فقد شبه العمر بالمركبة أو العربة أو قطيع من الغنم وحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدلّ عليه (يسوقون) وهي تعني انعدام الحياة والوجود والتبعية والسخرية واليأس. وفي قوله أيضا :

بِجُسُورِ السَّلَامَةِ³

ونوع هذه الاستعارة مكنية حيث شبه السلامة بالمدينة وحذف المشبه به وأبقى على قرينة للدلالة عليها وهي (الجسر)، وهنا توجد مفارقة وهو لا يقصد السلامة بمعناها الحقيقي (الأمن)، بل أراد منها المدينة الفاضلة وهو ما يؤكد قوله: **إِنَّهَا أَرْضُنَا وَمِيرَاثُنَا الْوَحِيدُ** ويمكن القول إنّ النصّ يحتوي على استعارات صغرى يجمعها معنى واحد وتحتكم إلى قاعدة إيديولوجية توضح علاقات التشابه والاختلاف مع العالم الخارجي، وقد اعتمد

1 أدونيس، الآثار الكاملة، ص 460.

2 نفسه، نفس الصفحة.

3 نفسه، نفس الصفحة.

أدونيس " في بناء صوره على الاستعارة والمفارقة لتحقيق معنى مفتوح قابل للتأويل أكثر من مرة لأنّ لغته لغة استعارية مفتوحة.

ومن الكنايات التي وظفها "أدونيس" ما نجده في جملة:

نَحْنُ أَبْنَاءُهَا الْمُنْظَرِينَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ¹

هذه الكناية جاءت صحيحة في معناها الظاهري لتدل على وعيد النار والإيمان بيوم القيامة لكن في باطنها تخفي سخرية وغواية*، وهنا أحدث مفارقة السخرية من الوعيد وما أعدّه الله (عز وجل) للطاغين وسخريته من قول الله تعالى إلى إبليس لما رفض السجود لآدم، وذلك في

قوله تعالى: ﴿إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ (٧٤) قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا

خَلَقْتُ يَدَيَّ اسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ (٧٥) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْنِي مِنْ نَّارٍ وَخَلَقَهُ مِنْ

طِينٍ (٧٦) قَالَ فَخَرِّجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ (٧٧) وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ (٧٨) قَالَ رَبِّ

فَانْظُرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (٧٩) قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ (٨٠) سورة ص: ٧٤ - ٨٠

ولم يهمل "أدونيس" فاعلية التشبيه إلا أنّه يشتغل بالمقاربة لأنّ تشبيهاته تشوش القارئ في بحثه عن وجه الشبه بين المشبه والمشبه به فالمفارقة تحول دون المقاربة فمثلا في قوله:

وَأَتْرَكُوا رَفْضَكُمْ إِشَارَةً²

فهي صورة تعتمد على مؤهلات القارئ الخاصة للبحث عن نقطة التلاقي، فهنا شبه الرفض بالعلامة (مشبه به) ونوع هذا التشبيه بليغ.

¹ المرجع السابق، نفس الصفحة

* ينبغي أن نشير في هذا المقام أن الأراء النقدية التي سنوردها في هذه النقطة وغيرها من النقاط الآتية بما فيها من عبارات شريكة صريحة لا تعبر إطلافا عن موقفنا وإنما اضطررنا إلى عرض هذه الأفكار استجابة للمنهج الذي اعتمدناه، ونحن ندرك تماما أن ما جاء به يعتبر موقفا عن مبادئ ديننا الإسلامي الحنيف الموحد لله عز وجل، وعليه نعلن صراحة تبرأنا من كل ما هو مخالف للشريعة الإسلامية.

² أدونيس، الآثار الكاملة، ص 460

والشعر عند "أدونيس" رؤيا لذا يتجاوز أحداث الواقع بل يتعارض معها لأنه يتناول أفكار ومشاعر سابقة للحدث، "لقد خضعت الصورة الشعرية لـ (الرؤيا) وتوحدت بالشعر وتقوم جمالياتها على الكشف و الغيب بالانفصال عن الواقع فهي تقرأ على مستويات مختلفة ومنافذ متنوعة أسلوبية، بنيوية، سيميائية... ومن خصائصها اللانسجام في البنية والتفرد في إبداعها إلى جانب الحركية والجدّة وفق الرؤيا الجديدة التي تعبر عنها ما بعد الحداثة الشعرية،"¹ ومن أبرز خصائص الصورة عند "أدونيس" التكثيف الزماني والمكاني وذلك في مطلع القصيدة:

عَادَ شَدَّادُ عَادَ²

وهنا لخص قصة طويلة لها امتداد في الزمان والمكان، وهي قصة شداد وقومه عاد في سطر شعري، ففعل العودة له معاني أخرى جديدة وبذلك أصبحت هذه الكلمة نقطة إضاءة في جسد القصيدة ككل، وحول الشاعر الدلالة المعتادة إلى دلالة خارقة فريدة ليفاجئ القارئ.

كما يعد الرمز من المكونات التي تثري الصورة الشعرية وتحقق لها الانفتاح الدلالي يكسب للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوية إلاّ بها من جانب لغوي ومن جانب جمالي، عرف "أدونيس" الرمز قائلا: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء إنّ اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّ البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"³، "فأدونيس" حمل نفسه هاجس التأسيس لرؤية فنية متميزة تتخطى الثبوت وتعتمد الابتكار والخلق، فاتسمت نصوصه بالرموز المتنوعة من رموز ذاتية ودينية وتاريخية، والرمز يثري الشعرية ويكسبها حيوية تخرجها من الماضوية إلى الحاضر.

¹ رواية ريحاي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص121.

² أدونيس، الآثار الكاملة، ص460.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص160.

ويتعامل "أدونيس" مع التراث الديني بطريقة التحوير ليحدث مضامين معاصرة، فعبارة (ذات العماد) إحالة للمرجعية الدينية في قصة سيدنا هود مع قوم شداد بن عاد وهو رمز للرفض والعصيان، ضف إلى ذلك قوله:

نَحْنُ أَبْنَاءُهَا الْمُنْظَرِينَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ¹

فهي إحالة إلى قصة إبليس مع سيدنا آدم (عليه السلام) كما أشرنا آنفا. بالإضافة إلى قوله:

كَسَّرُوا خَاتِمَ الْقَمَاقِمِ²

فخاتم القماقم تحمل قراءات عدّة: نذكر منها: خاتم النبوة أو خاتم سيدنا سليمان مع بلقيس أو القوة العليا هو الله (جلالاً جلاله)، "فأدونيس" لا يقصد الخاتم بعينه بل يرمي من ورائه الحث على التمرد وعدم الخضوع إلى سلطة أحد.

ويتعامل الشاعر "أدونيس" مع الرموز الدينية ويسعى إلى تفجيرها من الداخل وكأنّه يريد خلخلة المرجعية الدينية التي تخزنها ذاكرة القارئ فالنص يقدم دلالات ويعطي أبعاداً جديدة من تلقاء مخزونه وفكرته، والعملية تتشابك عندما تتصادم الذاكرة المرجعية مع النص إلا أنّ هذا التصادم يدفع القارئ لكي يواصل عملية القراءة باشتهاء النص أكثر حتى يحصل على موقف وسط تتبادل فيه رؤية النص بكل خلفياتها الفكرية والفنية الجمالية مع رؤية القارئ بكل رصيدها وتنتهي العملية بإشباعه نفسياً ونصياً.

ففي هذه القصيدة وظف حدثاً مرجعياً يحيلنا إلى قصة قوم عاد مع سيدنا هود (عليه السلام)، فهذا النص مفتوح على التاريخ الإسلامي لكن "أدونيس" عمد على تحوير المعنى بالضد، فالقارئ النبيه يعلم أنّ التاريخ سجل كيف ألحق الله تعالى أشد العذاب بقوم عاد وأهلك مدينتهم، لكن الشاعر هنا يجذب فكرة الرفض والتمرد والتحدي لقدرة الله فعكس

¹أدونيس، الآثار الكاملة، ص460.

²نفسه، نفس الصفحة.

الحادثة وفق رؤيته وأدخل شداد بقرائن بطولية وهبته معاناة الأبطال فيرى فيه البطولة الإنسانية لتغيير العالم وافتداء الآخرين لتحقيق الخلود، فهو لا يؤمن بالوعيد والقيامة. لقد اختصر رؤيته من خلال تكثيفها وطلب منا قراءتها وهي قراءة لمشروع ما بعد الحادثة التي تؤمن بالتجديد والتغيير والتمرد كما في قصة عاد التي آمنت بالإبداع المنافس للخالق ومن أجل تفرد كلفه ذلك التمرد وعدم الولاء لله تعالى، وفي المقابل نجد "أدونيس" وفي سبيل المناداة والمناهضة لما بعد الحادثة الشعرية كلفته التمرد على القديم والمساس حتى بالمقدس هي مقارنة أنتجت النص بطريقة مغايرة.

ثانيا: مظاهر معنوية وفكرية

1. التناص الديني وإعلان الرفض والتمرد:

يحتاج النص الإبداعي لزوايا نظر ولعدة قراءات تحاول أن تقبض على دلالاته، فالكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص، وهذا التفاعل اصطلاح تحت اسم التناص من طرف "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" إثراء لما جاء به "باختين Bakhtine" باستبدال الحوارية بالتناص والتي يقصد بها "أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"¹. وفي دراستنا للتفاعل النصي والبحث عن التناص الديني في قصيدة شداد وجدنا أنها تفاعلت

مع النص القرآني في سورة عاد قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ

﴿٧﴾ أَلَّتِي كَانَتْ يُخَلِّقُ مِنْهَا فِي الْبَلَدِ ﴿٨﴾﴾ الفجر: ٦-٨ قبل الدخول في تفكيك العلاقة

بين البنية النصية والمتفاعل النصي نشير إلى قصة "إرم ذات العماد" وهم قوم كانوا متمردين وعتاه جبارين خارجين عن طاعة الله مكذبين برسله جاحدين لكتبه فذكر الله كيف دمرهم وأهلكهم وجعلهم أحاديث وعبر،

1 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، السعودية، ط 4، 1988، ص 15.

قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾﴾ **الفجر: ٦**، وهؤلاء هم عاد الأولى، وهم أولاد عاد بن ارم بن عوص بن سام بن نوح وهم الذين بعث الله فيهم رسوله هود عليه السلام فكذبوه وخالفوه فأجابه الله من بين أظهرهم ومن آمن معه منهم وأهلكهم بريح

صرصر عاتية، وفي قوله تعالى: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَنِيَةَ أَيَّامٍ

حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعِجَزُوا نَحْلٍ خَاوِيَةٍ ﴿٧﴾﴾ فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ

﴿٨﴾ الحاقة: ٧-٨

والمقصود بـ (ذات العماد) "أَنَّهُمْ كَانُوا يَسْكُنُونَ بِيُوتَ مِنَ الشَّعْرِ الَّتِي تَرْفَعُ بِالْأَعْمَدَةِ الشَّدَادِ بِالْأَحْقَافِ بِالْيَمَنِ، وَقَدْ كَانُوا أَشَدَّ النَّاسِ فِي زَمَانِهِمْ خَلْقَهُ وَأَقْوَاهُمْ بَطْشًا، وَلِهَذَا ذَكَرَهُمْ هُودُ بِتِلْكَ النِّعْمَةِ وَأَرْشَدَهُمْ إِلَى أَنْ يَسْتَعْمِلُوهَا فِي طَاعَةِ رَبِّهِمُ الَّذِي خَلَقَهُمْ" ¹، "إِلَّا أَنْزَعِيمَهُمْ شَدَادَ كَانَ جَبَارٌ وَلَمَّا سَمِعَ بِالْجَنَّةِ وَمَا أَعَدَّ اللَّهُ فِيهَا لِأَوْلِيَائِهِ مِنْ قُصُورِ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ قَالَ لِكِبْرَائِهِ: إِنِّي مَتَّخِذٌ فِي الْأَرْضِ مَدِينَةً عَلَى صِفَةِ الْجَنَّةِ فَوَكَّلْ بِذَلِكَ مِئَةَ رَجُلٍ، وَتَحْتَ يَدِ كُلِّ رَجُلٍ مِنْهُمْ أَلْفٌ مِنَ الْأَعْوَانِ، ثُمَّ بَنَى لِنَفْسِهِ فِي وَسْطِ الْمَدِينَةِ قُصْرًا مَنِيْفًا يَشْرَفُ عَلَى تِلْكَ الْقُصُورِ كُلِّهَا، وَأَنَّ اللَّهَ تَعَالَى أَحَبُّ أَنْ يَتَّخِذَ الْحِجَّةَ عَلَيْهِ وَعَلَى جُنُودِهِ بِالرَّسَالَةِ وَالِدَعْوَةِ إِلَى التَّوْبَةِ فَأَرْسَلَ إِلَيْهِ هُودًا عَلَيْهِ السَّلَامُ، فَأَمَرَهُ بِالْإِيمَانِ وَالْإِقْرَارِ بِرَبوبِيَّةِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ وَوَحْدَانِيَّتِهِ، فَتَمَادَى فِي الْكُفْرِ وَالطُّغْيَانِ فَلَمَّا قَرِبَ شَدَادٌ مِنَ الْمَدِينَةِ وَانْتَهَى إِلَى مَرَحَلَةٍ مِنْهَا، صَبَّ عَلَيْهِ اللَّهُ (عَزَّ وَجَلَّ) الْعَذَابَ بَرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ فَمَاتَ هُوَ وَأَصْحَابُهُ أَجْمَعُونَ وَسَاخَتِ الْمَدِينَةُ" ²، فقال تعالى: ﴿أَوْعِجِبْتُمْ أَنْ جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَلَى رَجُلٍ مِنْكُمْ

1 ابن كثير، عمدة التفسير، المجلد 3، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط3، 2008، ص(601، 602).

2 عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، (دط)، 1989، ص(115، 116).

يُنذِرَكُمْ^{٦٩} وَاذْكُرُوا^{٦٩} إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ قَوْمِ نُوحٍ وَزَادَكُمْ فِي الْخَلْقِ بَضْطَةً^{٦٩}
فَاذْكُرُوا^{٦٩} ءَالَآءَ اللَّهِ لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ ﴿٦٩﴾ الأعراف: ٦٩

وقوله أيضا: ﴿فَأَمَّا عَادٌ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَقَالُوا مَنْ أَشَدُّ مِنَّا قُوَّةً أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّ اللَّهَ الَّذِي خَلَقَهُمْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَكَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ﴾

﴿١٥﴾ فصلت: ١٥

ومن الملاحظ أنّ "أدونيس" في قصيدته هلل لعودة شداد وعرض هذه القصة بما يخدم رؤيته الدلالية كما عبر عن اعتزازه وفخره بالميراث الذي تركه شداد، فهو يرى في شداد (وارم ذات العماد) رموز إيجابية تهلل لعودة شداد الذي أمر ببناء ذات العماد، وما تكرر عاد مرتين في مستهل القصيدة إلا وحي بالفرحة، كما أنّني رفض شداد وأتباعه لدعوة هود (عله السلام)، ووحداية الله في نظر "أدونيس" هي رفض ثوري يؤلّه المخلوق، وبذلك يعلن "أدونيس" انتماءه لوطن شداد، وطن الرافضين، الذين تمردوا على خاتم القماقم وهي القوة العليا وهو الله حيث نسترجع بعض من كلامه في هذا الصدد: "الله كأب رمز لما هو خارج التاريخ، لا يتغير ولا يتجدد، رمز لشريعة خارجية ثابتة أي رمز لكل ما يناقض المستقبل"¹. كما وردت في القصيدة عبارة (واستهزؤوا بالوعيد)؛ ففي هذه العبارة تحدي وتمرد واضح بالنسبة للشاعر فهو يجهر دون قيد بكفره وعدم إيمانه باليوم الموعود وهو يوم القيامة، وفي هذا السياق يقول "أدونيس": "المجتمع الذي يتأسس على مفهوم الكتابة الأولى مجتمع أمر ونهي، مجتمع وعيد وعقاب، مجتمع طقسي خرافي يمنع النقد، يمنع طرح مشكلات أو أسئلة جديدة هذا المجتمع ع في جوهره مجتمع قمع وإرهاب"²، نلاحظ من خلال العبارة التي وردت في القصيدة أنّ الشاعر متأثر بمبادئ ما بعد الحداثة وهي عدم وجود إله ولا بعث ولا نهائية

1 أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 70.

2 أدونيس، زمن الشعر، ص (81، 82).

للوجود بنما تحيلنا (أرم ذات العماد) كما ذكرنا سابقا في القصة القرآنية إلى قضاء الله العادل وجزاء الناكرين والساخطين لقدرة الله تعالى ولتكون عبرة للمؤمنين وتأكيذا للرؤية، بينما وردت القصة في هذه القصيدة مع ذكر الأسماء فقط (شداد) و(أرم ذات العماد) أي ورودها في القصيدة كان معنويا فقط، وذكرها كقارئ لكي يعود بها القارئ إلى المرجع الأول للقصة. كما نجد الشاعر "أدونيس" ناقض بين بعض المصطلحات فناقض شداد الذي يمثل الرفض وكسر الخضوع بالله ذو الوجدانية والقدرة والربوبية، وناقض الاستهزاء بالوعيد محل يوم القيامة والإيمان بالوعد بالوعيد.

ففي النص القرآني كانت علاقة شداد بالله متضادة، أمّا في القصيدة نلاحظ أنّ الشاعر كان من المتعاطفين مع شداد لأنّه يحمل نفس رؤاه وأفكاره الثائرة الراضية الساحرة لقدرة الله عز وجل وبالوعيد، فالتفاعل النصي بين قصيدة شداد "لأدونيس" وقصة شداد في القرآن الكريم متناقضة وهنا جسد "أدونيس" أفكار ما بعد الحداثة التي تنظر إلى الأشياء بمناقضاتها وتجاوز كل ما سبقها.

وبذلك أراد "أدونيس" من هذه القصة أن تكون خادمة لرؤيته التي تؤمن بالتمرد، وترى أنّ الإنسان بقدرته التفوق على كل القدرات الغيبية، والله (عز وجل) بالنسبة له يمثل ذلك العائق والحاجز أمام قدرة الإنسان ممّا يحتم عليه الرفض والتمرد، وهذا ما تبنته قصيدة شداد في رفض الجانب الإيديولوجي الديني، واستهزائه واستهائته بالرسائل الذين بلغوا هذا الدين، وما تهليله بشداد واستهزائه بالوعيد إلّا دليل على ذلك، فهو يشكك ويحتقر الدين ويزعم أنّه مضاد ومناقض للمصلحة والتقدم والرقى والحضارة، وما إتباعه لدساتير فوضى ما بعد الحداثة والعبثية والوجودية ونشرها وترسيخها بين شعوب الأمة العربية دليل على اتهامه لدين الله بالنقص والتخلف والرجعية وما يؤكد ذلك قوله: "رفض الخضوع لله تعالى، ورفض الإسلام جملة وتفصيلا، لأنّ الكفر أساس الإبداع والدين فشل أو تعويض عن فشل، والدين تراث لا قداسة له، والنهضة لا تتم إلّا بالفصل بين القيم الروحية والعقدية والقيم الحديثة، ولا يتم

ذلك إلا بالتخلي عن الغيب والمطلق، ونقل مركز الثقل من السماء إلى الأرض ورفض فكرة التوحيد، ووجوب محاكمة الدين دون خوف¹، وفي معنى قول آخر له أن مصدر الخلل هو الثقافة الموروثة القائمة في المجتمع العربي، وهي ثقافة أصفها جذريا بأنها تناقض ما بعد الحداثة، الإسلام نقيض كامل، هذا وصفا وليس نقدا لأن الإسلام بوصفه رؤية للعالم لا تعني له ما بعد الحداثة أي شيء بالعكس هو ادعاء الفراغ.

وإذا أردنا تأكيد ذلك في القصيدة فما أخذته لرمز شداد الرفض والمتمرد والمشكل في رسالة هود (عليه السلام) وقدرة الله تعالى من بين الملايين من المؤمنين إلا دليل على جعله جسر يعبر من فوقه إلى مآربه، ففي القصيدة جحد ورفض لوجود الله والشعائر والأحكام التي أنزلها، كعدم إيمانه بيوم القيامة وقيمتي الشر والخير وأنه لا وجود للجنة، بل الأعظم من ذلك رسم في مخيلته من خلال المدينة التي وردت في القصيدة المليئة بالتمرد والخطايا، وجعلها مدينة فضلى في نظره لأنها مليئة بعدمية المعنى في الحياة والتفكك وللأخلاق والفوضى بحجة خروجه عن السائد وإنشاء قيم إنسانية متحولة محلها، "وهذا ما ذهب إليه" أدونيس "في تمجيده لنظرائه الذين فرح بكلامهم والذي يدور حول ما سبق ذكره من مغالطات تصل إلى هذه الهوة السحيقة"²، كما تمثل عودة شداد بالنسبة للشاعر عودة البطل المخلص والمأمول الذي يمثل كل شيء و في حقيقة الأمر لا شيء، لأنه هُلك هو وقومه لغضب الله عليهم وهذا

في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۖ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ

لَيَالٍ وَثَمَنِينَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعِجَازٌ نَحْلٌ خَاوِيَةٌ ۖ فَهَلْ

تَرَى لَهُمْ مِّنْ بَاقِيَةٍ ۚ ﴿٨﴾ الحاقة: ٦-٨

1 أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 237.

2 ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص (75-257).

"أدونيس" في هذه القصيدة طوّع القصة القرآنية وجعلها تسير وفق تجربة النقض والرغبة في الخلق حيث لاحظنا من خلال ما جاء في القصيدة أنّ (ارم) التي ينادي بها الشاعر عاني في خلقها من جديد وهذا ما أكدته نهايات القصيدة الساكنة، فهو يعبر من خلالها عن الحلمية الوهمية التي نادى بها ما بعد الحداثة وهي الصورة التي رافقت "أدونيس" في هذه القصيدة.

2. الثورة على مركز السلطة السياسية:

يعتبر "أدونيس" أنّ تغيير مسار المجتمع يبدأ من تغيير بناه الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما اتهم "أدونيس" النظام السياسي بتزسيخ الاتجاه التقليدي في القراءة وذلك من خلال نشر النصوص التقليدية وإدراجها في المناهج الدراسية والجامعية إضافة إلى استغلال وسائل الإعلام في التأثير على الرأي العام، كما أنّ هذا النظام يهمل النصوص الحديثة التي تحاول خلخلة البنية السائدة بطرح تساؤلات بإنتاج كل ما هو جديد ومغاير لما هو سائد. فمن الأسس الرئيسية لما بعد الحداثة الثورة على السلطات الحاكمة والدعوة إلى الحرية الفوضوية ويسعون أن تكون الحياة دون ضابط أو قيد، فيرفضون ما يسمونه بالسلطة الاستبدادية ويعنون بها السلطة السياسية وإن عملت بالإسلام فهي السلطة الدينية، فعقدة ما بعد الحداثة وجود سلطة ليست ثورية دائمة التغيير والتحول بلا قيد .

فالمطلوب عندهم سلطة قائمة على أسس التغيير والثورية والفوضوية في جميع المجالات، السلطة التي لا تحرم شيئاً وتبيح كل شيء وأهمها حرية الفكر والمعتقد، وأقرب الحكومات إليهم الحكم البعثي، فما بعد الحداثيين لا يتمردون على الحكومات التي تحكم بالإسلام فحسب وإنما على كل حكومة لا تؤمن بمبادئهم فإنّها في نظرهم حكومة رجعية تقليدية متخلفة. ومما لا شك فيه أن ما بعد الحداثيين في العالم العربي يسعون إلى إسقاط جميع الحكومات العربية لاسيما التي تحكم بالإسلام وإقامة حكم ما بعد حداثي علماني ثوري وتهدف إلى إعادة السلطة إلى الشعب بعد أن سُلِّبَتْ منه لزمّن بعيد إنّها جزء لا يتجزأ من مهمة تحقيق

المجتمع المدني الذي قضت عليه الطبقات الحاكمة خصوصاً الحكومات الدينية أو التي تستند إلى الدين في حكمها فتستخدمه أداة للقمع وشغل الناس بالجزئيات.

فالمجتمع في نظره يعيش حالة من التناقض على الرغم من التغيير المتواصل في السياسة والسلطة ولا يتغير شيئاً في بناء العميقة وهذا راجع إلى أنّ السياسة في الوطن العربي لا تستند في رؤيتها إلى الأبعاد الرمزية الكائنة في الواقع والتغيير لا يتحقق إلا بتغيير بنية الوعي وتغيير القيم والعلاقات وفي هذا السياق يقول "أدونيس": "أليس في هذا ما يؤكد أنّ وعي الشعب لا يتغير بتغيير السلطة السياسية وإنما يتغير حين تتغير رموزه"¹، وكثيراً ما بدا له أنّ تغيير السياسة والسلطة في الوطن العربي نار هائلة في أولها ولكنها في الممارسة سرعان ما تبدوا وكأنّها نار من القش لم تلبث أن خمدت وابتلعته الرموز القديمة المتأصلة، فعلى الرغم من ظهور العديد من الأحزاب وأشكال مختلفة من المقاومة منذ الأربعينات وتغيرت سلطات وأنظمة كثيرة لكن كلها لم تثمر بتغيير طرائق العمل والتفكير "فما نفع الكلام عن تأسيس علاقات جديدة بين الإنسان والإنسان، والرجل والمرأة، وبين الإنسان والطبيعة إذ لم نهدم العلاقات الموروثة القائمة بدءاً من كل ما يتعلق بالجنس... وما يجدي الكلام على الديمقراطية إذا لم يكشف على كل ما يناقضها في بنية المجتمع العربي؟ وأين نحن من هذا كله؟ أين نحن من هذا العالم المكبوت الضخم في الجسد العربي والفكر العربي والحياة العربية؟"²، "فأدونيس" يدعو إلى الثورة على السلطة الحاكمة والأنظمة العربية من أجل تغييرها إلى أنظمة ثورية ما بعد حداثة تعتمد على الديمقراطية بدلاً من الحكم الوراثي أو الديكتاتوري الموجود في العالم العربي وهو منهج جمع ما بعد الحداثيين في العالم العربي، ويوضح هدفه أكثر بقوله: "الثورة العربية التي أطمح إليها هي عملية تحويل المجتمع من وضع إلى وضع آخر في جميع مستوياتها

1 أدونيس، سياسة الشعر، ص 180.

2 المرجع نفسه، ص 181.

الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية هذا التحويل أمر صعب لكن المهم أن يسير في اتجاهه"¹.

والإبداع في نظره جوهره حرية بمعناها الكياني الشامل وبمستوياتها جميعا، وهذا ما يقودنا مباشرة إلى عدد من التناقضات بين الشعر والسلطة سوى تمثلت في النظام السياسي السائد أو النظام المعرفي الإيديولوجي وهي تتصل بمعنى الكتابة الإبداعية في مختلف تجلياتها ومعنى ارتباطها بالواقع ومعنى كونها ثورية أو مقاومة ومعنى دورها في المجتمع، ويوضح "أدونيس" موقفه من الشعر قائلا: "وموقفي هو أن الشعر في ذاته ثوري بوصفه حدثا إبداعيا: فهو ثورة داخل اللغة من حيث أنه يجددها، وثورة في الواقع نفسه، من حيث يرى إليه رؤية تجديدية... فالشعر ثوري لا بكونه يتحدث عن قضايا ثورية، بل بكونه يحمل رؤية جديدة بلغة جديدة"²، وهنا يؤكد "أدونيس" أن الكتابة الإبداعية لا تكون ذاتها حقا إلا في مجتمع يتحرك ببناء وطاقاته كلها إبداعيا، النضال، الاستشهاد، الافتداء الانتحاري... فهي تكتسب بعدا أكثر فعالية حين تكون تتويجا لمقاومة جذرية وشاملة في شتى المجالات.

إن حقيقة ما بعد الحداثة عند "أدونيس" أن القصيدة أو المسرحية أو القصة التي يحتاج إليها الجمهور العربي ليست تلك التي تسليه أو تقدم له مادة استهلاكية ليست تلك التي تسايه في حياته الجارية، وإنما التي تعارض هذه الحياة أي تصدمه تخرجه من سباته تفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه إنها التي تجابه السياسة ومؤسساتها وعلى المجتمع بجميع مظاهره الإتحاد لتحطيم الموروث الثابت من أجل خلق الإنسان العربي الجديد الذي يؤمن بالثورة والتجديد.

1 منير القلش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة ومقوماتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص141.

2 أدونيس، سياسة الشعر، ص176.

3. التخلص من الكبت الاجتماعي والتربوي:

إنّ الرقي والتجاوز الذي نادى به "أدونيس" في قصيدة شدّاد والذي رمز له برفض شدّاد للرسالة، وهو رمز ضمني تندرج تحته مجموعة من النداءات والتجاوزات في شتى المجالات في النظام الاجتماعي والتي أقرها في كلام له: "يجب مواجهة السائد والمتمثل في مؤسسات المجتمع العربي: العائلة، المدرسة، الجامعة، التشريع، السياسة، الدين والثقافة بأشكالها الإعلامية والأدبية"¹، ومن بين الأنظمة التي رفضها ورأى بأنها تُسيّر وتقيّد المجتمع هي الأسرة التي دع إلى هدمها لأنها تمل عنده سلطة الأب وسيطرته التي يجب إزاحتها وتعريضها، واستبدالها بنظام آخر يقوم على العلاقات الأفقية وهذا ما نجده في أحد كتاباته يقول: "نستطيع أن نجد هنا ما يُذكر بالثورة على الأب في الجيل الحاضر، فالأب رمز للماضي"²، ويقول في موضع آخر "الأب رمز لكل ما يناقض المستقبل"³.

واعتبر أول ضحايا السلطة الأبوية هي المرأة، وهي مجرد رمز للولادة والتناسل في عالمنا العربي، ووضعها صعب لأنها تعيش التخلف وذلك ناتج عن السجن الذي يحكمها وهو القيد والعادة وجعلها تابعة لسلطة الأب والزوج، وما إن ترفض ذلك جعلت قاصراً وعنفت تحت قناع خروجها عن التربية الأخلاقية السائدة فيجب حسب نظره إعادة النظر في توزيع الأدوار، ووعي المرأة لهويتها وإرادتها بالاستقلالية وبحثها عن شخصية منعقة من الشعارات التقليدية والنماذج الجاهزة ومساواتها مع الرجل وفي هذا الصدد يقول: "إنّ المرأة ليست كائناً ناقصاً، وعلى هذا يجب أن تتمتع باستقلاليتها وحريتها فلا ارتقاء إلا إذا تحققت المساواة بين الرجل والمرأة"⁴.

1 أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص240.

2 المرجع نفسه، ص70.

3 المرجع نفسه، ص71.

4 المرجع نفسه، ص63.

كما أنّ في رفضه الذي جاء في القصيدة رفضاً للحجاب الذي فرض على المرأة تحت سلطة الأب باسم الشرف والتدين وكان من مناهضيه واعتبر أنّ الحجاب الحقيقي هو العلم والأخلاق وفي هذا يقول: إنّ الحجاب المفروض على المرأة باسم الدين، ليس من الشرع بل أنّ مناهضته واجبة حتى ولو كان الدين يقول به¹.

إلى جانب المرأة كذلك الأبناء عانوا من سلطة الأب حسب رأيه فهم مراقبون في حركاتهم وسكناتهم لهذا دعا "أدونيس" إلى التمرد على الأب، ورأى في ترك الحرية الأبناء في ممارستهم، وفي أفكارهم، وفي اعتقادهم وفي ما يحبون وما يلبسون وترك مجال الاختيار لهم في الحياة لأنّها تخصهم وحدهم دون سواهم وحتى لا يعيشوا كبت عائلي وينشئوا غير أسوياء. كما في رفضه هذا رفض للنظام السائد والتقليدي الذي يحد من حرية الأفراد وطريقة تعبيرهم فهو يدعو إلى حرية الفرد في تقرير مصيره، وتحرره داخليا وخارجيا وذلك بإتاحة الفرصة للأفراد في التفكير وطريقة النظر للأشياء وفي طريقة الممارسة الكتابية وعلى صعيد الكتابة الإبداعية، وحرية الانفصال عن وجهات النظر القديمة التي تمثل بالنسبة إليه الحقيقة والثبات اللذان يؤسسان للركود ويعرقلان توجه الذات نحو الأمام ويعيقان الحرية، لذا اعتُبر أنّ الحنين إلى الخطيئة رمزا للتجدد وانفجارا لمكان الحياة وبعث للديناميكية، وفي ذلك يقول: "لا بد من إبداع طرق للتعبير، تتألف مع الذات، ورفض كل ما يحول دون ذلك سواء جاء من جهة المقاييس الأخلاقية أو جهة فنية..."²، وفي هذا إباحة للخطيئة لتأكيد الذات، ويرى أنّ القداسة تفرض الولاء والسلطة وهذا ما يلغي روح الاكتشاف.

ومن أنواع الكبت الاجتماعي الذي رمز له "أدونيس" في رفضه من خلال شدّاد هو هدم النظام المدرسي والقيام عليه لأنّه يتخبط في مشكلات من أهمها أنّه يقاس على الأصل أو النموذج الذي يقتضي عمليا تناقل الموروث الثقافي بالطرق التفسيرية المحافظة ويقول في أحد

1 أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 62.

2 أدونيس، سياسة الشعر، ص 123.

المواقف: "ومما يُعقد المسألة أنّ هذه الوظيفة تجد استجابة لدى الجمهور بسبب التربية الأخلاقية التي ورثها، والتي لا تزال تهيمن على حياته في البيت والمدرسة والجامعة والشارع"¹ ففي نظره هنا تكمن الأسباب التي أدت إلى تكوين مدرسة متأثرة بالنموذج السائد والبدائي وجعلته مخططاً لمناهجها التربوية وبرامجها، حيث لا يصدر في فهمه وأحكامه إلاّ عما تأسس واستقر سلفاً وهو يشع بفعل الطرق التفسيرية المحافظة مناخاً ثقافياً يعنى بالمعلوم لا بالجهول وتسيطر عليه نزعة التلقين لا نزعة الاكتشاف، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز وهنا يقول: إنّ طريقة تناولهم للشعر وفهمه على مستوى المؤسسات التربوية: في المدرسة والجامعة مجرد ركام من المفهومات النقدية يتكدس حتى التعفن"².

كما أنّه رفض تناول برامج ذات طابع عقائدي إيديولوجي والمتمثلة في التربية الإسلامية والمسيحية، ففي نظره أنّ الواقع المدرسي السائد يتحرك ضمن حدين افعل هذا لا تفعل ذلك، فالواقع المدرسي العربي الحالي ليس واقع بحث وتفجر واستقصاء وتجاوز، بقدر ما هو واقع أمر ونهي.

4. إطلاق العنان لمخزونات اللاشعور:

الشعور بالمعنى الفرويدي هو ما يقابل الحياة اليومية والثقافة بمستواها العادي الأدنى واللاشعور هو الذي يقابل الثقافة بمستواها الخلاق، ومعنى ذلك أنّ حركية الحياة تكمن في اللاشعور لا في الشعور.

ومن المعلوم اليوم بفضل الاستكشافات العلمية في عالم النفس أنّ اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكاناً أوسع من المكان الذي يشغله الشعور، ومحتويات اللاشعور تتناقض أو تتعارض إجمالاً مع محتويات الشعور، ومن هنا تبدو حياة الإنسان في تناقض مستمر وجدلاً بين باطنه وظاهره، "فأدونيس" يرى أنّ: "محتوى اللاشعور مكبوت بقوة الحياة اليومية والثقافة

1. أدونيس، سياسة الشعر، ص 178.

2. المرجع نفسه، ص 159.

السائدة، فإن الإبداع الفني نوع من الصراع بين الذات والطبيعة من جهة والثقافة والمجتمع من جهة ثانية، إنّه تأكيد للطبيعة الذاتية الداخلية إزاء الحياة اليومية وهو إجمالاً رفض للثقافة السائدة أي رفض لكل ما يتلاءم مع المضمّر اللاشعوري وهو رفض يبدو في هذا المنظور بمثابة الطريقة الوحيدة لارتقاء الإنسان ذاته وتفتحه بتحرر وحرية وتكامل في شخصيته¹. وإذا كان اللاشعور الاندفاع الأسمى للحياة وطاقتها الأولى، فإنّ عالم اللاشعور عالم رغبات وقلق ونزوع وصبوات وأحلام وطوباويات، وهنا يستلزم التعبير عنه بلغة مغاير للغة والثقافة السائدة أو الحياة اليومية، فتحريّر الإنسان يقتضي ويستدعي تحرير كلامه أيضاً، ويصبح الكشف الهدف الأساسي للشعر والفن عموماً، وفعالية الفنان الأولى هي الخلق وإبداع عالم ينطلق من التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداد لها .

"إنّ تصور" أدونيس " لما بعد الحداثة ينبثق من القلق الوجودي الذي يمنح الذاتية للإنسان نفسه بعيداً عن أي كيان خارجي له فملخص الصورة تتمثل في نظرة رد وتحدي واستجابات ذاتية سبيلاً بدلاً من الواقع"².

ولئن كانت الثورة الشعرية مجموعة من التغيرات الجذرية في مفهوم الشعر وفي بنية الكتابة الشعرية على السواء، فيصدر " أورخان ميسر " في كتابة مشروعه، عن الرؤيا الفرويدية قائلاً: "لابد إذن لكي نفهمه من أن نفهم العالم الثقافي، الأدبي الذي نشأ فيه، أعني، بعبارة أكثر دقة، أن نفهم البنية الرمزية في هذا العالم "³، ونتاج " أورخان " يندرج في المقدمات النظرية الطليعية لهذه الثورة في الممارسة الشعرية العربية، إنّنا في هذه الثورة نتقل من صورة جديدة للإنسان العربي إلى صورة جديد للشعر العربي ويتميز هذا النتاج بخصوصية أوجزها بأنها استقصاء للعالم النفسي الداخلي إبداعياً والدخول في التجريب إبداعياً "، والاتجاه نحو

1 أدونيس، سياسة الشعر، ص 121.

2 عبد العزيز حمودة، المريا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص 54.

3 أدونيس، سياسة الشعر، ص 123.

الداخل مقابل الاتجاه نحو الخارج إبداع طرق للتعبير تتآلف مع هذا الداخل، ورفض كل ما يحول دون ذلك سواء جاء من جهة المقاييس الأخلاقية أو من جهة المقاييس الفنية"¹.
 "تتكون في الأنا منطقة خاصة يمتد تأثير الوالدين ويطلق عليها اسم الأنا الأعلى وبقدر ما ينفصل هذا الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه فهو يكون قوة ثالثة ينبغي عن الأنا أن يعمل لها حسابها"².

ومن ثمة يكون الأنا مصيباً في فعله إذا أشبع مطالب الهو والأنا الأعلى والواقع في نفس الوقت، وتتجلى هذه العلاقة بالرجوع إلى علاقة الطفل بوالديه والتأثير المتأصل عن التقاليد العائلية والقومية كما تتدخل مطالب البيئة الاجتماعية المعيشة.
 "وأنّ بوليس عندما كتب مقدمة كتاب الثابت والمتحول "لأدونيس" أنّ التراث بمثابة الأب ونحن نعلم أنّ فرويد قال: إنّ الابن لا يستطيع أن يكتسب حرية ويحقق شخصية إلاّ إذا قتل أباه على الإنسان العربي أن يميت تراث الماضي في صورة الأب لكي يستعيده في صورة الابن"³.

"فأدونيس" في قصيدة شداد واجه كل السلطات وكل المؤسسات بحرية المتخيل والثورة على مركزية العقل بالكشف والتطلع وهذا ما تؤكد اللغة الرمزية والانفتاح الدلالي على المطلق والدعوة إلى التمرد على الأنا الأعلى والمتمثلة في الرقابة الدينية والسياسية والاجتماعية والأسرية والتحرر من كل القيود لكي يرتقي الإنسان العربي ويناهض الأمم المتقدمة فهو يكرس أهم مبادئ ما بعد الحداثة.

1 أدونيس، سياسة الشعر، ص 123.

2 سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2000، ص 27.

3 أدونيس، الثابت والمتحول، (الأصول)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994، ص 46.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الاستكشافية في عالم ما بعد الحداثة عند "أدونيس" يمكن أن نقف على أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث :

- 1) يعتبر "أدونيس" في نظيراته المختلفة أقرب إلى الأصولية (الشعرية والإبداعية) منه إلى الدعوة لتطبيق إجراءات الفعل ما بعد الحداثي الغربي فقد قرأ التراث قراءة واعية ولكنها في نفس الوقت ظلت قراءة مرتبطة بحقائق تاريخية لها علاقة مباشرة بالانتماء الطائفي (شيعي/ علوي) لأدونيس خاصة في قصيدة (شداد) أين أراد إظهار قمع السلطة الدينية السنية للحركات الفكرية والثورية عبر التاريخ الإسلامي.
- 2) صدم "أدونيس" بمواقفه الإبداعية والنقدية الكثير من النخب الثقافية والدينية التي فهمت مشكلة أدونيس مع المؤسسة الدينية من جهة ومع التوحيد من جهة أخرى ، لكن في حقيقة الأمر أن "أدونيس" كان عبر هذه المواقف يرفض سلطات التأويل والمراقبة الفكرية لهذه المؤسسات الدينية ولا يرفض الدين كدين وإنما ضد الممارسات والسلوكيات التي تصدر عن مؤسسات وأفراد لهم علاقة بالسلطة الدينية.
- 3) تلخص أهم خصائص ما بعد الحداثة عند "أدونيس" في :الاتصال بالتراث والانفصال عنه في آن واحد، والاقتران بالاختلاف والتغيير والخروج على النمطية والتمرد والثورة على النظام السائد والتقاليد بجميع أشكالها وهذا ما اتضح جليا في قصيدة شداد.

4) هناك تشابه كبير بين شخصية "أدونيس" وطبيعة مصطلح ما بعد الحداثة بالمفهوم الغربي فكلاهما يحمل سمة التمرد والحراك الدائم والتجديد المستمر ونبد المقدس وتحديد المفاهيم بنوع من المبالغة، ويمكن القول إنَّهما وجهان لعملة واحدة.

5) يحاول "أدونيس" تأصيل ما بعد الحداثة الغربية وذلك البحث عن جذورها في التراث العربي، فعمد إلى عنوان قصيدته بشداد كرمز للتمرد والمروق والرفض.

6) لاحظنا أن "أدونيس" عمد في قصيدته إلى تجاوز نظام البيت العمودي فأورد نصه في أسطر متباينة الطول، وخلخل الوعي التقليدي للبيت الشعري، كما تجاوز "أدونيس" الأوزان الخليلية وذلك باستعماله لبحر المتدارك وهو البحر الوحيد الذي لم يستكشفه الخليل.

7) لاحظنا أن "أدونيس" لم يمزج بين البحور بل أحدث تغيرات وإبدالات على البحر المتدارك، وهذه التغيرات أدت إلى تحول في بنية التوتر الدلالي داخل النص، كما أن الإبدال الحاصل في تفعيلة (فاعلن) إلى (فعولن، فعول)، أخضعه الشاعر للتنبيه الدلالي، حيث يتم التنويع عند كلمات تسهم دلاليا في العملية.

8) أبدع الشاعر تغييرات في التفعيلات لم يعرفها عروض الخليل كتحويل (فا) إلى نواة وزنية.

9) ومع كلال تجديد الذي أحدثه أدونيس إلا أنه لم يستطع تأسيس بنية إيقاعية بديلة لإيقاعات الخليل، ولم يتحرر كلياً من الأوزان مع أنه تبنى الحرية الإبداعية.

10) لم يلتزم الشاعر بالقافية التقليدية في قصيدته حيث نَوَّعَ فيها بين الراء والميم والداد والنون، ونبه المتلقي إلى أن القافية لم تعد بنية شكلية فحسب بل هي من صميم البنية الدلالية للنص حيث جاءت ساكنة النهايات وقد يجتمع فيها ساكنان وفي هذا دليل على الرفض القوي الذي يحدثه الصوت الساكن في النهاية، كما استثمر "أدونيس" ظاهرة التكرار كتكرار الكلمة والأصوات (المد الطويل) فأسهمت في إغناء الجانب الإيقاعي والدلالي معا.

11) أبدع الشاعر في هندسة القصيدة، فاستبدل البيت بالسطر الشعري وفتح إمكانات تجريبية، فنوع بين الأسطر فجاء بعضها قصيرا والبعض الآخر طويلا، على شاكلة النثر وكأن

الشاعر يحاول المزج بين الأجناس، كما غير في توزيع البياض والسواد وفتح المجال للبصر حتى يتأمل الموجود النصي وكيف يسخر البياض والسواد لينسجم مع دلالة النص فيعضد ما يقال بما يُرى، ويكمل الصمت ما لم يقله الكلام، وبهذا وسع الإيقاع السماع إلى إنتاج إمكانات البصر.

12) يدعو "أدونيس" إلى تحديث اللغة، فاللغة ليست وسيلة للتعبير فحسب وإنما هي طريقة تفكير، فلا يمكن الدخول في عالم ما بعد الحداثة بلغة تقليدية، ولا يتم تحديث اللغة العربية إلا بمعرفة معمقة لها ليتم استكشاف أبعادها وتفجير طاقاتها.

13) لجأ "أدونيس" في قصيدة شداد إلى التاريخ الإسلامي ليعطي قصيدته مصداقية لكسب ثقة القارئ، ثم يخلخل الأحداث حيث إنه جعل شداداً قناعاً له، يتجاوز به كل الثوابت والسلط فأصبح شداد بالنسبة له رمزاً للرفض والحرية حيث أخضعه للتخييل فجعله من متمرّد وعاصٍ إلى منجد ورمز للإباء والحرية وبذلك طوع الأحداث وفقاً لرؤاه.

14) رفض "أدونيس" من خلال قصيدته أحادية القرار السياسي الذي يرى أنه عجل في محو الإنسان وغرس فلسفة القبول والتخاذل فيه.

15) خلق "أدونيس" فكره ما بعد الحداثي المضاد للعرف المتعارف عليه في المجتمع العربي فطالب بتحرير المرأة والرجل معا ورفض سلطات القهر الاجتماعية واستطاع بكل جرأة أن يضمن هذه الآليات في كتاباته الشعرية.

16) يبدو أن لما بعد الحداثة والثورة علاقة وطيدة في الفكر الأدونيستي لأن كل ما بعد حداثة حقيقية هي ثورة شاملة تدعو إلى تجاوز كل المفاهيم التقليدية في جميع المستويات السياسية والنفسية والاجتماعية.

17) إن القراءة الإيجابية لقصيدة شداد تبين لنا أن أدونيس يحمل هموم هذه الأمة وينشد لها التطور والتقدم لتصل إلى مراتب الأمم المتقدمة، أما القراءة السلبية فستقودنا إلى الاعتقاد بأن

أدونيس متأثر بالفكر الأوروبي ويحاول طمس بعض القيم الدينية والهوية القومية العربية، ولعل هذا هو السبب الذي أثار الجدل في الفكر الأدونيسي.

18) تكمن جمالية قصيدة شداد في تجددتها مع كل قارئ جديد ومتميز.

وأخيرا لسنا بمعتقدنا كمال أو تمام لهذا البحث ولا نظن أننا قد وفينا الموضوع حقه وأحطنا بمختلف جوانبه، فالتقصير لا شك موجود، ولكن حسبنا أننا اجتهدنا وفي الاجتهاد خطأ وصواب وفي أنفسنا عزم على مواصلة البحث والله الكمال ومنه العون والتوفيق.

المص-ادر والمراج-ع

أولا :المصادر

القرآن الكريم

1. أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة،، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
2. أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار الساقى، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)
3. أدونيس، الثابت والمتحول(الأصول)، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط7، 1994.
4. أدونيس، الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
5. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
6. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
7. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
8. أدونيس، الصوفية والسريالية، د2. ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
9. أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
10. أدونيس، سياسة الشعر، مكتبة بغداد، ط1، 1985.
11. شوقي ضيف، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
12. ابن كثير، عمدة التفسير، المجلد 3، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2008، 3.
13. ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

ثانيا :المراجع

1. إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائى،(دط)،(دت)
2. أحمد دعدوش، قوة الصورة (كيف تقاومها وكيف نستثمرها)، دار ناشري للنشر الالكتروني،الكويت، ط1،2014.
3. أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة،دار الفارابي ، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
4. أشرف صالح ، أصول التاريخ الأوروبي الحديث ، دار ناشري للنشر الإلكتروني ، ط1، 2009.
5. الآن تورين، نقد الحداثة، تر:أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة،(دط)،1997.
6. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر:عبد الوهاب علوب، منشورات الجمع الثقافي،أبو ظبي، الإمارات، ط1، 1995.
7. التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط3،1994.
8. تيري ايجلتون،أوهام ما بعد الحداثة :استهلال، تر :ثائر ديب ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا،(دط)،2000.
9. جبور عبد النور، المعجم الأدبي،دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2،1984.
10. جهاد فاضل ، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب ، الدار العربية للكتاب تونس – ليبيا،(دط)،(دت).
11. حبيب بوهروور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث ، عمان،الأردن،ط1،2008.

12. خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
13. راوية ربحاوي، شعراًدونيس، البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008.
14. سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2000.
15. شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1993.
16. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس الطفولة ، الشعر، المنفى ، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
17. عاصم محمد أمين، ملامح حداثة في التراث النقدي العربي، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2005.
18. عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
19. عبد الغفار مكاوي ثورة الشعر لحديث (من بودلير إلى العصر الحاضر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1972.
20. عبد الله الغدامي ، حكاية الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، 2004.
21. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، السعودية، ط4، 1998.
22. عبد المالك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر، (دط)، 1989.

23. عبد الوهاب المسيري، إشكالية الحقل الدلالي لمفهوم العلمانية، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، لبنان، (دط)، 1998.
24. عصام عسل ، الخطاب النقدي عند أدونيس أنموذجا ، دار الكتب العالمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2017.
25. علا الدين ورمضان السيد ، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1996.
26. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
27. كمال أبو ديب ، لاجدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار الملايين ، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
28. مارغريت روز، مابعد الحداثة ، تر: أحمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر، (دط)، 1994.
29. مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
30. محجوب موسى، الميزان، مكتبة مديولي، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
31. محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحديد ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، (دت).
32. محمد بنيس ، الشعر العربي بنياته وإبدالاته، (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
33. محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي ، مابعد الحداثة ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

34. محمد علي العشماوي، أعلام الأدب العربي واتجاهاتهم الفنية ، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
35. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2003.
36. محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.
37. منير البعلبكي، المورد الحديث (قاموس إنجليزي عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
38. منير القلش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
39. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
40. نعيم قاسم خلف، ألف باء التصميم الداخلي، كتاب صادر عن جامعة ديالى، العراق، ط1، 2005.
41. وليامز رايغوند، طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعارف، الكويت، الكويت، (دط)، 1999.

ثالثا: المجلات والدوريات

1. بسام بركة، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48، 49، 1988.
2. ياسين صلاح، ما بعد الحداثة في الراهن النقدي والثقافي (إشكالية المصطلح وأبعاد المفهوم) مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع 10، 2016.

3. عبد الحميد جيدة، أدونيس مؤيديه ومعارضيه، مجلة فصول، مج 16، ع2، 1997.
 4. عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدثبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ع232، 1998.
 5. عبد العزيز المقالح، الشعراء النقاد ، تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور وأدونيس وكمال أبو ديب، فصول، المجلد 9، ع3، 4، فبراير 1991.
 6. عبد القادر الغري ، التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ، مجلة فصول ، المجلد12، العدد2، 1997.
 7. عبد الله المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثبة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر، مج 9، ع9.(د).
 8. معتصم توفيق الخضر ، مجلة ينابيع ، محور ثقافة وتراث ، مابعد الحداثة في النقد الأدبي الغربي الحديث ، ع3، طولكرم التعليمية
 9. هانز جوزيف ، حول ما بعد الحداثة في الأدب ، تر: غانم محمود ، أفاق عربية ، مج 13، ع11
 10. رضوان جودة زيادة، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر 2005.
- رابعاً: المذكرات
1. محمد عبد العزيز ، الحداثة في العالم العربي ، دراسة عقدية، رسالة دكتوراة، المجلد1، كلية أصول الدين، الرياض، السعودية، 1414.

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
	دعاء
	شكر وعرفان
أ - د	مقدمة
	مدخل
6	أولاً: مولده ونشأته
8	ثانياً: مرجعياته الفكرية
11	ثالثاً: آراء النقاد حوله
13	رابعاً: مؤلفاته
	الفصل الأول: مفهوم مصطلحي الحادثة وما بعد الحادثة
18	أولاً: مفهوم الحادثة
18	1. الحادثة لغة
19	2. الحادثة اصطلاحاً
21	3. إرهابات الحادثة
23	4. أسس ومظاهر الحادثة
29	ثانياً: مفهوم ما بعد الحادثة
29	1. ما بعد الحادثة لغة
29	2. ما بعد الحادثة اصطلاحاً
32	3. مظاهر ما بعد الحادثة
38	4. منطلقات ما بعد الحادثة
42	5. خصائص ومميزات ما بعد الحادثة
	الفصل الثاني: مظاهر ما بعد الحادثة في قصيدة شداد
45	أولاً: المظاهر الفنية

فهرس المحتويات

46	1. الموسيقى والايقاع
46	أ. الوزن
53	ب. القافية
56	ج. الإيقاع
59	2. هندسة القصيدة
63	3. الصورة الشعرية
70	ثانيا :مظاهر معنوية وفكرية
70	1. التناس الديني وإعلان الرفض والتمرد
75	2. الثورة على مركز السلطة السياسية
78	3. التخلص من الكبت الاجتماعي والتربوي
80	4. إطلاق العنان لمخزونات اللاشعور
83	الخاتمة
88	المصادر والمراجع
95	فهرس المحتويات

جملہ