الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

العنوان :

منحى العدمية في شعريات ما بعد الحداثة

– قراءات تأويلية في نصوص شعرية عربية –

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي"LMD"

تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبين :

- عادل طرشان
- بشير غدايدية

إشراف الأستاذ :

أ.فتحي منصورية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
عبد الله عبان	أستاذ محاضر "ب"	رئيسا
فتحي منصورية	أستاذ مساعد "أ"	مشرفا ومقررا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر "ب"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

آية الكرسي سورة البقرة آية ٢٥٥

﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ
خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ
اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ
الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ
عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين الذي يقضي ولا يقضى عليه و الحمد لله الذي
من يعتز به لن يذل ومن يهتدي به لن يضل ومن استقوى به
لن يضعف نحمده ونشكره على منه و أفضاله،
ونصلي ونسلم على أفضل الشاكرين و الحا مدين سيدنا محمّد
صلوات المولى وسلامه عليه وعلى
آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين أما بعد :
الشكر أولا للمولى عزّ وجلّ الذي أنعم علينا بالعقل وهذا الفضل
ووفقنا لإتمام هذا العمل
ثمّ نتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى من كان همّة عالية وروحا سامية الذي ساعدنا
بمعلوماته
الثريّة و نصائحه القيمة لإعداد هذه المذكرة منذ أ ن كانت فكرة حتى أ صبحت وليدة ترى
النور ، أستاذنا
الفاضل صاحب الأنامل الذهبيّة "فتحي منصوريّة "إليه نزجي خالص شكرنا فجازاه الله
عنا خير
الجزاء وجعل ذلك في ميزان حسناته.
ونشكر شكر غير مقطوع أعضاء اللجنة المناقشة" عبد الله عبان "رئيسا" "عبد الخالق
بوراس" مناقشا ،
على ما سيبذلونه من وقت وجهد في قراءة هذه المذكرة و تقويمها.
ولايفوتنا تقديم الشكر إلى كافة أساتذة اللغة و الأدب العربي
ونخص بالشكر و الثناء إلى من كان لنا خير عون و سند و لكل
من مدّ إلينا يد المساعدة من قريب أو بعيد.

مقدمة

الحمد الله الناظر الحليم ، منزل الذكر الحكيم على المبعوث بالدّين القويم، والصراط المستقيم، محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، صلى اللّه عليه وسلم وعلى آله الطيبين الطاهرين، ومن تبعه من المهتدين وبعد:

تمثل الفلسفة في الفكر الحضاري الغربي منذ عصر أفلاطون حقلا معرفيا هاما يتفجر بجملة من الإشكاليات التي تبحث في قضايا تتمحور إجمالا حول اللوغوس، باعتباره الأساس الذي يبنى عليه فهم الوجود، و المصدر الذي يتدفق منه المعنى، وظّلت أُما لمختلف العلوم، وعمادا تستند إليه الثقافة الغربية، وعلى وجه التحديد في مراحلها المتأخرة التي اعتمدت في خطّ نصوصها الفكرية على العودة إلى التراث اليوناني الفلسفي واستنطاقه و سبر أغواره ، و النفاذ إلى جوهره دراسة وتأملا ونقدا.

إنّ هذه العودة الى حضرة التاريخ الفلسفي اليوناني أفرزت بدورها كتابات فلسفية انشغلت بالتعمق في قضايا الأخلاق،والمنطق، والدين، والقيم، والميتافيزيقيا التي شكلت منظومة السلوكيات، والعادات، والأعراف، التي اتخذتها الكنيسة متكأ لها لتطويع الفرد الأوروبي لنفوذها وسلطتها في مقابل عبوديته وانقياده، وخنوعه تحت غطاء وهمي يدّعي عقلنة المجتمع وتنظيفه، وبالتالي، فإنّ السير التاريخي إلى الوراء بالفلسفة والمضي لها قدما الى غاية عصر التنوير أو ما أطلق عليه حقبة الحداثة، كان محكوما في الأساس بالعقل الذي ولّد تلك المعارف الكبرى التي أّدعت لنفسها الشمولية المطلقة .

لقد استطاعت الفلسفة الغربية المعاصرة ولا سيما الألمانية على وجه الخصوص رغم اتخاذها التراث الفلسفي اليوناني أرضية خصبة لها ، أن تقدم طروحات و مسائلات في قالب يتسم بالجدة والنوعية، حيث أفرز ذلك نشاطا فلسفيا مكثفا عدّته جميع التحولات التي شهدها العالم الغربي بفعل الثورة الصناعية، وما أسفرت عنه من نتائج مشتتة بنية الفهم ومقولات التفكير ولعل أهمها بروز مرحلة الحداثة وما تراهن معها من إصلاح ديني وفلسفة التاريخ الهيجلية، إلى جانب ظهور الكوجيتو الديكارتي الذي أسس لمبدأ الذات وهذا ما يشهد دون أدنى شك على تعدّد التيارات، والمذاهب،

والاتجاهات التي تبنتها نخبة من الفلاسفة في عصر النهضة، وعصر التنوير والدين، أعطوا للعقل المركزية بالإضافة الى القيم والتاريخ.

وإذا كانت مركز الحداثة بكل تمفصلاتها قد عملت على رحم الإنسان تحت مركزية العقل والدّين، والقيم، والتاريخ، فإن الألماني فريديريك نيتشه الملقب بالفيلسوف الثائر، أو شيطان الفلسفة الأكبر، قد قلب مشهد التفكير الأوروبي برمته من خلال طروحاته التي اصطبغت بروح شخصيته المتطلعة إلى تقديم رؤية فلسفية ذات طراز رفيع تكون مخالفة لسابقاتها، وذلك بناءا على ما توصل إليه من خلال قراءة ومجاوزة الفكر اليوناني القديم مجاوزة عميقة تقوم على النقد الهادف إلى إعادة بناء فهم جديد لتاريخ الديانات، وذلك في محاولة لقلب القيم وإسقاط كل ما علق بالإنسان من أوهام مثل العقل والمنطق والدّين والأخلاق في سبيل إرساء مفاهيم جديدة منها، الإرادة، والقوة، والصراع، والفوضى، واللامعنى، واللاهدف .

إن الحديث عن فلسفة نيتشه هو حديث عن الشك، والريب، واللاتسيلم بكل المعارف اليقينية و الحقائق المطلقة التي قامت عليها مركز الحداثة بفضل تلك التطورات الإقتصادية والسياسية والثقافية والإ جتماعية التي مسّت بنية المجتمع الغربي وطرق تفكيره، فلقد كانت فلسفته مطرقة هدم لأوهام الفكر و التراث المتعارف عليه،إذ أنّه يرفض من خلال مذهبه التشكيكي الحقيقة وكل الأنساق المحيطة باللوغوس في قيم وأخلاق وتاريخ، مؤسسا بذلك منعطفا فلسفيا يكون فيه إرادة القوة هي الجوهر الخالد، ويتحول فيه الإنسان من عبد منقاد لسلطة الكنيسة إلى إنسان متمرد في هذه الحياة .

فإعلان نيتشه عن موت الإله إعلان عن نهاية فكرة المركزية وكل المعارف اليقينية واضمحلال تلك المقدسات التي مثلت في مجملها أوهاما وأباطيل، قيّدت الإنسان واستغلت وجوده كأداة تخدم مصلحة الكنيسة ومسيريها .

وبالتالي فإن لحظة موت الإله في الفلسفة النيتشوية هي لحظة ميلاد الإنسان المتميز الذي بشر به نيتشه على لسان زرادشت، وهذا من شأنه أن يقودنا إلى الحديث عن الصراع والتنافس لبلوغ صفة التمييز والتعالي، وفقا لما أطلق عليه نيتشه بمبدأ الصيرورة وفكرة العود الأبدي، بحيث لا وجود للضعفاء في هذا الصراع، والبقاء دوما يكون للأقوى، وهكذا تستمر عملية التنافس لبلوغ أعلى المراتب وهي مرتبة الانسان السوبرمان.

لقد مثلت رؤية الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه للعالم والوجود محورا هاما لإرساء مفاهيم جديدة تتصادم مع كل ما قدمته فلسفة هيجل من قيم المساواة، والعدل، والديمقراطية، والأخلاق ... لذا إنصب إهتمام نيتشه على تقويض هذه الأنساق القيمية ،والأخلاقية، والمعرفية من خلال إفراغ الوجود من المعنى وإسقاط الأقنعة عن منظومة الديانة المسيحية التي تنتهج سياسة الإعماء والتظليل للمحافظة على مركزيتها، فيصبح الكون دون إله وتنتفي المسافة بين الخالق والمخلوق، وتختفي مع ذلك كل القيم، فيسود العبث، والفوضى، والعدم، وتتسرب كل هذه السمات إلى حياة الإنسان فيصادفها أينما حلّ.

والعدمية بما هي مفهوم سبق أن تبناه الفيلسوف المتشائم الكبير آرتر شوبنهاور فإنها قد أخذت مفهوما جديدا في فلسفة نيتشه حيث طّوعها لرؤيته الإيجابية إيمانا منه بضرورة خلق المفارقة بين حقبتين متصارعتين،تحل الأولى روافد فلسفية عتيقة تُسلم بالعقل ومركزيته وتُبجل القيم والأخلاق والدين، في حين تتمرد الثانية وتثور بعنف شديد على كل تلك المقدسات والمفاهيم وذلك لخلق الإنسان الخارق الذي يمثل الإرادة والقوة.

ومصطلح العدم يقابله الوجود، وهو يحيل إلى معنى الزوال والخواء والإنتقاء، ولقد نشأ هذا المصطلح منشأ فلسفيا أصيلا، ليعبر عن رسم ملامح مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الأوروبية، وهي مرحلة ما بعد الحداثة، وما حملته في ثناياها من مقولات التشظي والتفكك واللاانسجام والعبث والتقويض التي عملت على نقد الحداثة، وبيان منزلقاتها وفشلها الذريع في تكريس تداعياتها في ظّل

نمو الوعي الإنساني، وتغير مقتضيات المرحلة وإصابة الفرد الأوروبي بنوبة إحباط وقلق بعد حلول الإله محله وما خلفته الحروب الكبرى من دمار وتقتيل وإبادة.

ولئّن كان للعدمية جذور ضاربة في أعماق الفلسفة الحديثة، فإن لها أيضا مسارا وتوجها آخر سارت فيه في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث تسربت إلى مختلف مناحي الحياة الثقافية والفكرية والإجتماعية ، وحتى الأدبية ممّا جعل هذه الأنماط تشهد تغيرا ملحوظا على مستوى بنياتها وأساليبها.

فلقد انتقل مفهوم العدمية من أحضان الفلسفة إلى مجال الأدب، انتقالا اقتضته تداعيات فشل الحداثة وانجلاء القناع عن نواياها وممارساتها القهرية في حق الإنسان والإنسانية، ممّا جعل أقلام المبدعين تذرف لغة يشوبها العبث واللاانسجام غير أنّها بمختلف الدلالات والإيحاءات العميقة التي تفتح النصوص الأدبية على نوافذ قراءات وتأويلات متعددة يتهيأ فيها القارئ إلى الحفر العميق في بنية النص مجاوزة استنطاقا بغية الكشف عن جماليته.

ولعّل ما يهمنا في هذه الدراسة هو التنقيب في نصوص شعرية عربية معاصرة إعتمادا على إستراتيجية التأويل في محاولة ترصد لمنحى العدمية في هذه النصوص الإبداعية، ومالازمه من معاني التيه والإغتراب والتشظي، والتفكك واللامعنى التي أنتجتها صدمة مكر التاريخ، وما حققته من تصاعد من معدل الوعي العربي العام، بثقل المأساة وحجمها وضرورة المبادرة من خلال التغيير على هذا الوعي تعبيرا يترجم ملامحه في قالب لغوي مشحون بدلالات عميقة تحتاج إلى القراءة والتفتيت .

وبالتالي فدراستنا الموسومة ب "منحى العدمية في شعريات ما بعد الحداثة قراءات تأويلية في نصوص شعرية عربية " تعود للأسباب التالية :

- ✔الرغبة في الاطلاع على قيم ومعارف العالم الغربي الحديثة والمعاصرة .
- ✔ فك معاليق الفلسفة النيتشوية والتعرف على منطلقاتها والعوامل التي أدت إلى تشكلها.

✔ البحث في جوهر المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة النيتشوية ودورها في قلب موازين الفكر الغربي على جميع الأصعدة .

✔ الكشف عن سمات مرحلة ما بعد الحداثة من خلال نصوص شعرية عربية قراءة وتأويلا .

وللخوض في غمار هذه الدراسة، حق لنا طرح إشكالية عامة تتمثل في: "ما هو المنحى العدمي في النصوص الشعرية العربية التي تمثل لمرحلة ما بعد الحداثة "، وبناءا على ذلك تتفرع جملة من الإشكاليات الجزئية نذكرها كالآتي:

✔ ما هي منطلقات الفلسفة النيتشوية ؟ وما هي أهدافها وأهم مبادئها ؟

✔ما هي العدمية ؟ وكيف تشكلت ؟ وماذا يعني نيتشه بإعلانه عن موت الاله ؟

هل موت الاله حقيقة ؟ أم هو نقد للكنيسة ومحاولة الإطاحة بها ؟

✔ ماهية التأويل في ميزان الخطاب النقدي المعاصر ؟ ودوره في تفجير البنية الجمالية ؟

✔ما هو المفهوم الجمالي للأدب ؟ وما هي هويته في ضوء ما بعد الحداثة ؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، فلقدإخترنا ا ِستراتيجية التأويل كمعين لنا في مقاربة النصوص وقد إستفى البحث مجموعة من المصادر والمراجع متأرجحة بين المترجمة والعربية التي أسهبت وبشكل كبير في إثراء البحث على شاكلة " هكذا تكلم زرادشت"،"نيتشه والفلسفة لجيل دولوز" و"موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي " وفيما يتعلق بالمراجع العربية نذكر: "العدمية في رسم ما بعد الحداثة لمنذر فاضل حسن الدليمي " وغيرها من المراجع الكثيرة.

أّما عن الدراسات السابقة التي تطرقت لهذا الموضوع فعلى حد علمنا واطلاعنا، لم نجد بحثا يتناول هذا العنوان، إلاّ بعض القراءات والإجتهادات التي جاءت متفرقة قام بها بعض الباحثين استنطاقا للقصيدة الدرويشية لا غير.

وقد واجهتنا في سبيل إنجاز هذه الدراسة المتواضعة بعض الصعوبات تتمثل في :

✔ صعوبة فك شيفرات بعض النصوص الفلسفية النيتشوية وفهمها .

✔ كثرة المصادر والمراجع التي تتخذ من فلسفة نيتشه موضوعا لها، وهذا ما جعلنا نقع في مأزق انتقاء الكتب المناسبة وضبط حجم الموضوع

✔ صعوبة التحقق من صحة النصوص المترجمة.

وقد استقام بحثنا في هيكل تنظيمي يتوزع على فصلين، كل فصل إحتوى عناصر فرعية متفاوتة المادة العلمية، فالفصل الأول وهو النظري،تضمن العدمية وما بعد الحداثة: حوار الفلسفة والنقد وفيه إنارة لبعض المصطلحات المفاتيح لهذا البحث على غرار العدمية، التأويل، ما بعد الحداثة، حيث يتفرع من رحم هذا الفصل ثلاثة مباحث، كل منهما حاملفي طيّ اته مطلبين، فأّما االمبحث الأول يتناول "النتشوية:السياقات والتمظهرات"، حيث خصصنا فيه النتشوية ولحظة العدمية كمطلب أول فيما عقد المطلب الثاني العدمية في الأدب: إستحضار تاريخي، أّما فحوى المبحث الثاني، فهو "إستراتيجية التأويل وحفريات المعنى"، أّما المطلب الأول تطرقنا فيه إلى التأويل في الخطاب النقدي المعاصر، والثاني تأويل الشعر: تفجير البنية الجمالية، وصولا للمبحث الثالث والأخير الذي يحمل عنوان "ما بعد الحداثة الأدبية بين الجمالية وسؤال الهوية"، وقد تفرع منه شقين الأول،في الشعريات: المفهوم الجمالي للأدب، والثاني تكفل بالبحث في الهوية الأدبية لما بعد الحداثة كآخر مطلب، نفاذا إلى الفصل التطبيقي الذي يمثل النصف الثاني من البحث. حيث قمنا فيه باستنطاق نماذج شعرية عربية بالإعتماد على آلية القراءة والتأويل في سبيل ترصد ملامح فلسفة ما بعد الحداثة وسماتها، في مختارات شعرية عربية لكل من: محمود درويش، محمد بنيس، محمد الماغوط، محاولين في الآن ذاته تفجير البنية الجمالية لتلك النصوص الشعرية .

وخاتمة قمنا فيها بتحديد نتائج هذه الدراسة التي انطلقنا فيها من قراءة فلسفة نيتشة التي أسست لمرحلة ما بعد الحداثة، وصولا إلى تأويل نصوص شعرية عربية في محاولة لربط العلاقات والكشف عن صدى الفلسفة الغربية الحديثة في هذه النصوص وتذوقها جماليا بآلية التأويل. ولقد ذيلنا البحث بقائمة من المصادر والمراجع التي استقينا منها مادته. وفي الأخير، فإننا لا نّدعي لأنفسنا إيفاء الموضوع حقه، والوصول به إلى مرتبة الكمالولكن حسبنا أنّنا أخلصنا النيّة والقصد، وبذلنا قصارى جهدنا ليستقيم هذا البحث على سوقه، فتكون فيه فائدة لكل من يطّلع عليه من الباحثين والمهتمين، بالدراسة الأدبية فإن أصبنا فمن اللّه، وإن كان في صنعنا زلل لا قدّر اللّه، فتلك طبيعة البشر، وصدق ابن السراج حين قال:

وما أبرئ نفسي إنّني بشر أسهو وأخطئ ما لم يحمني قدر

ولن ترى عذرا أولى بذي زلل من أن يقول مقرا إنّني بشر

الفصل الأول:
العدمية و ما بعد الحداثة
حوار الفلسفة و النقد

- **المبحث الأول: النيتشوية: السياقات والتمظهرات**

- **المطلب الأول: النتشوية ولحظة العدمية**

شكلت الفلسفة اللبنة الأساس في تاريخ الفكر الأوربي، عبر عصور عديدة، وتعد الفلسفة الألمانية الحديثة أبرز مثال على ذللك، بكل ما جاءت به من مبادئ، ومفاهيم جوهرية، جسدت نضج التفكير الإنساني، وتأملاته العميقة في كثير من القضايا الميتافيزيقية، التي كانت وليدة دهشته من نظام الكون و خباياه.

وكنتيجة حتمية لعوامل ومتغيرات، فرضت نفسها على بنية المجتمعات الأوربية، غيرت الفلسفة من مسارها، معلنة عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ الفكر الأوربي، حيث توجهت أنظار الفلاسفة الألمان، إلى مراجعة المقولات الماورائية، وتجاوزها إلى رؤى جديدة تتأسس على مخالفة الفلسفة المثالية الموضوعية، بإنكار ودحض مقولة الوجود الواقعية للعالم، وفي هذا المقام، حري بنا الإشارة إلى فلسفة **شوبنهاور**التشاؤمية، التي كانت النواة الأولى لمذهب العدمية، في أوربا حيث،**"تنكر فلسفة شوبنهاور معقولية النظام السائد، وتسخر من الفكر الديني، حول الحكمة الإلهية الكامن في صلب الحياة، ويرفض تبريرات –ليبنز– القائلة:" في هذه الحياة كل شيء إلى أحسن"، ويرفض جدلية العقل "المطلق،"إنها الحياة غبية، وتخلو من الهدف والمعنى، وإنّ ا ِ ستمرارها لمشروط بقوة عمياء"، إنها إرادة الحياة"**[1]،هذا يعني أن الرؤية الفلسفية **لشوبنهاور** سلبية في مضامينها، إذ أنها تطلق العنان لتقويض القيم والأنظمة السائدة، وهي دعوة إلى الخلاص من الحياة إلى العدم والفوضى، في ظّل إفراغ الوجود من محتواه ليصير بلا معنى، بحيث تصبح الإرادة هي الجوهر الخالد .

وفي مرحلة ما يظهر فيلسوف ألماني أخر هو "**فريدريك نيتشه** " أحد أبرز أقطاب المذهب العدمي في أوربا، ليعلن عن عدميته التي صاغ أسسها بعد تبصر شديد في فلسفة **آرثر شوبنهاور،**

[1]– منذر فاضل، حسن الدليمي: العدمية في رسم ما بعد الحداثة، دار صفاء لطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 58.

العدمي المتشائم، حيث " **كان لشوبنهاور أعظم التأثير في حياة نتشه، فقد ظلّ واقعا تحت تأثير هذه الشخصية لحين من الزمان طويل، يكّون فترة هامة من تاريخ تطوره الروحي، فعنده وجد نيتشه أحسن من تغنى بالتشاؤم، وأبرع من وصف آلام الحياة، وأعمق من نفذ إلى جوهره ووضع يده على مفتاحها، ألا وهو إرادة الحياة** "[1]، فبعد أن تدبر في أراء **شوبنهاور** ، وظلّ لفترة من الزمن خاضعا لتداعياتها، يبشر نيتشه عن ميلاد مرحلة جديدة في الفلسفة، وهي مرحلة ما بعد الحداثة، حيث أعلن في كتابه "**العلم المرح**"، قائلا : " **مات الإله ويظلّ الإلّه ميتا! ونحن هم الذين قتلناه**"[2]، فبجرأة وشجاعة انطلق نيتشه في عملية قلب لموازين الفكر الغربي، من خلال رفضه لوجود الإلّه،وهو بذلك يشدد على تقويض المقدسات، وطرح القيم القديمة التي شرعتها المسيحية كقيد لإرادة الإنسان، محاولا بذلك الإعلاء من شأنه، ومنحه صفة التعالي والتفوق معلنا عن ذلك على لسان **زرادشت** حيث يقول: " **لقد أتيتكم بنبأ الإنسان المتفوق، إنّه من الأرض كالمعنى من المبنى، فلتتجه إرادتكم إلى جعل الإنسان المتفوق معنى لهذه الأرض وروحا لها...**"[3]، إذن وانطلاقا من إعلان نيتشه عن موت الإله، تبدأ مرحلة خلق الإنسان الأعلى أو السوبرمان، في ظلّ اضمحلال كل المقولات السابقة: (**الدين، العقل، التاريخ**)، فيتطهر الفكر الأوربي من الزيف والوهم، الذي كان مسيطرا عليه لعهود، وبذلك تسمو العدمية في عالم يخلو من الألوهية وكل القيم، وتتحقق من خلال الإنسان الخارق، الذي يحل محل الإله المقتول، الذي عده **نيتشه** مجرد إختراع وضعته القوى المهيمنة لتقييد الإنسان .

لقد تمكن **نيتشه** من الخروج من مأزق الميتافيزيقا أثناء تلاشي مفهوم القيمة والمركز والحقيقة، وكانت نتيجة ذلك هذه العدمية، التي أعلن عنها بموت الإله، هذه المقولة التي أتاحت للإنسان أن يتعالى، ويتحرر ليفجر إرادة القوة الكامنة بداخله، ويحاول "**هايدغر**" توضيح مقصد نيتشه من

[1] – عبد الرحمان، بدوي: خلاصة الفكر الأوربي. نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 05، 1975م، ص 11.

[2] – نيتشه: العلم المرح ، تر: حسان بورقية ومحمد الناجي، افريقيا الشرق، (د .ب)، ط1، (د. ت) ص 132.

[3] –نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، الاسكندرية (د. ط)، (د ت) ص 06.

إعلانه عن موت الإله حيث يقول :" **فإن فكرة موت الإله التي جاء بها نيتشه لا تنصب على الإله المسيحي، ولا على آلهة الأديان بوجه عام، بل أنّ المقصود بها هو عالم ما فوق المحسوس وعالم الميتافيزيقا والمثل بوجه عام**"[1]ومنه فإنّ إلحاد نيتشه، هو انتصار لإرادة القوة، ودحض للقيم الأخلاقية التي أرستها المسيحية في فكر المجتمعات الغربية، وتمرد على كل المقولات، التي تدعي الشمولية والثبات، وهذا من شأنه أن يرسخ لمبدأ الصيرورة.

ويحاول نيتشه من خلال فلسفته العدمية، بسط أفكاره التي تمجد القوة وإرادة القوة، في مقابل أفول مقولة العقل والمركز، كما يشدّد على التخلص من ثقل التاريخ، وتحرير اللحظة من عبء الماضي ولا يكون ذلك إلاّ من خلال النسيان إذ أنّه:" **هو الذي يجعل الحضور غائبا على مستوى الشعور، وهكذا فبدلا من أنّ الحاضر والماضي والمستقبل، يتلو أحدها الآخر، فإنها " تتعاصر" خارج بعضها البعض في عالم لا يكون فيه الحاضر هو " الآن" الذي (يمر)، وإنّما الذي يمتدّ بعيدا حتى يبلغ المستقبل الذي يستجيب للماضي.**"[2]من هنا يتجلّى فهم نيتشه واستعابه للزمان، حيث تصبح اللحظة خارجة عن زمن الحاضر ومنه:" **سيكفّ الحاضر عن أن يكون جزءا من الصيرورة المستمرّة، وسيتحرر من ثقل الماضي، أو بالأحرى، أنّ الماضي هو الذي سيتحرر من الحضور لتصبح أمام (حضور) لا زمانيا للحاضر، فليست اللحظة نقطة من الحاضر، إنّها منسوجة على أرضية من النسيان.**"[3]وبذلك يؤسس نيتشه لفكرة العود الأبدي، التي تمثل عنده نوعا من الإمتداد المستمر للحظة بكل تجلياتها، وهذا من باب التأكيد على مبدأ الصيرورة، الذي يرسخ لمفهوم الفوضى والعبث، بحيث يصبح العالم لا يخضع لقيد ولا يستقر على حال.

[1] – فؤاد، زكريا، نقلا عن : أحمد عبد الحليم، عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط 01، 2010، ص160.

[2] –المرجع نفسه: ص163.

[3] – نفسه : ص،ن.

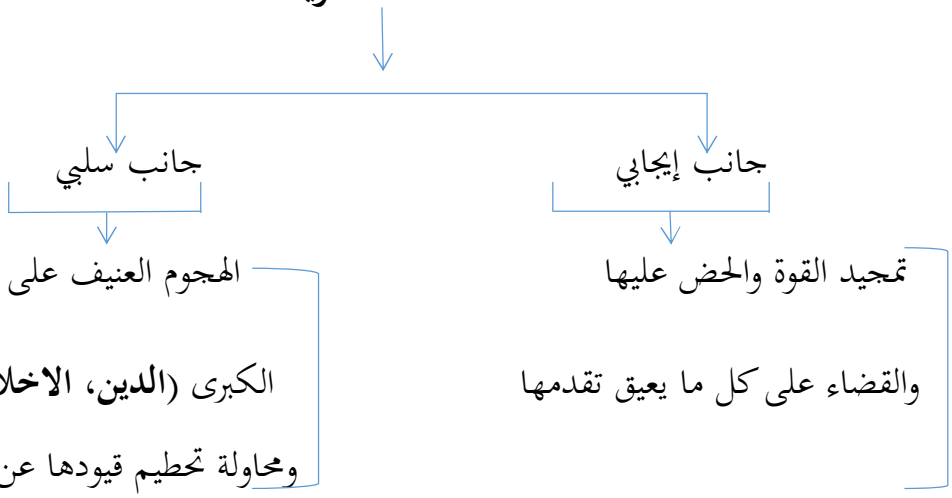
إنّ فلسفة **نيتشه** العدمية هي ثورة على الفكر الفلسفي الغربي، وهدم لصرحه العتيق، الذي ما فتئ يقوض حرية الإنسان باسم **اللوغوس** والحقيقة والميتافيزيقا، وهذه الرؤية إنّما هي منزلق خطير في تاريخ الفكر الإنساني حيث شكلت بمفاهيمها المستقلة عن كل الفلسفات السابقة لها، ما يوصف "باللحظة النتشوية".

وقامت فلسفة نيتشة على أسس لعل أهمها:

✓ **"التأكيد على الذاتية في مقابل الموضوعية بالنسبة للصلة بين الإنسان والعالم"**[1]، حيث يرى نيتشه أنّ الصورة التي ترتسم في ذهن الإنسان حول العالم الخارجي، وما ينتج عن ذلك من معارف، إنّما هي في حقيقة الأمر مجرد أوهام ذاتية وأباطيل، ولعل أخطرها في نظره (**الدين والأخلاق**).

✓ تميزت الفلسفة النيتشوية بجانبين مهمين نلخصهما في المخطط التالي :

"الفلســـــفة النتشـــــوية"[2]



.

ومنه يمكن القول أنّ الرؤية الفلسفية **لفريدريك نيتشه** بجانبها السلبي المتضمن التمرد على كل المقولات السابقة من دين، وقيم، وأخلاق، التي كرستها الكنيسة للمحافظة على هيبتها، قدجاءت لتحقيق غاية إيجابية سامية، وهي خلق القوة والقضاء على كل مظاهر الضعف والذلّ

[1] – مجدي،كامل: فريدريك نيتشه شيطان الفلسفة الاكبر، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، ط 01، 2011، ص 87.

[2] –ينظر: المرجع نفسه ص 88.

بواسطتها، وذلك من خلال استعمالها في الصراع بين فئة الضعفاء وفئة الأقوياء، بحيث يتم عبر هذا الصراع غربلة الفئة الممتازة التي تدخل بدورها في صراع، وهكذا حتى يسود الأقوى، وهو بذلك يؤسس لخلق الإنسان الأعلى ،"**فيما يتصل بالجانب الخلقي... فقد وضع مقياس للأخلاق، ربط فيه بين القوة والفضيلة، بصرف النظر عن مجالات استعمالها... كذلك كل ضعف هو رذيلة، بصرف النظر أيضا عن أسباب الضعف...**"[1]، حيث يمكننا أن نلخص هذا المقياس في معادلة بسيطة .

الخير = القوة
الفضيلة

الضعف = الرذيلة
الشـر

فالميزان الخلقي الذي تقوم عليه فلسفة نيتشه هو:" **أنّ القوة هي الخير وهي الفضيلة، وأنّ الضعف هو الرذيلة وهو الشر**"[2].

✓دعا **نيتشه** إلى شعار يقول " **كن نفسك، ولا تكن غيرك**".[3] وهو يقصد من خلاله إلى دعوة الإنسان على التخلي عن كل الأعراف والتقاليد الموروثة، التي تعرقل من مسيرته نحو الإبتكار والإتيان بالجديد، الذي يعكس وجوده كذات مبدعة وككيان قادر على خلق أشياء تمثله، وتميزه عن غيره، فليس بالضرورة أن يظّل رهين الزمن الماضي، بل ينبغي أن يمثل اللحظة بكل تفاصيلها، وبكل إمكاناته وقدراته الكامنة .

لقد تمكن **نيتشه**، رغم الانتقادات الموجهة لفلسفته التشككية، من قلب المفاهيم، وخلخلة المركزية السائدة في العقل الأوربي، الذي قام بتعريته من ثوب الميتافيزيقا وكل القيم العليا في ثورة تهدف إلى التجاوز الحتمي لما هو سائد من مقولات واهية، بحيث تصبح السمة المهيمنة على الفلسفة

[1] –المرجع السابق، ص 88.
[2] – المرجع نفسه، ص،ن.
[3] – نفسه، ص 89.

النتشوية هي: "**تصاعد معدلات كون المركز في المادة إلى أن يختفي تماما، الأمر الذي يعني اختفاء المسافة بين الخالق ومخلوقاته، وبين الإنسان والطبيعة، وينجم عن هذا استحالة المعرفة والأخلاق فيصبح الجسد روحا ويصبح الفعل المباشر هو الفعل الوحيد والممكن،**"[1] وهذا من شأنه أن يبشر بنهاية زمن السلطة المتخفية في ثوب الحداثة وبداية عهد جديد، زمن الإنسان الأعلى والمتميز .

[1] – أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، ص 176

– المطلب الثاني: العدمية في الأدب: استحضار تاريخي

تعتبر العدمية فلسفة شكية، ظهرت في القرن التاسع عشر ميلادي، وجاءت كرد فعل يقوض من سلطة الكنيسة، تبنى هذه الفلسفة جماعة من المثقفين، حيث قام توجههم على أساس العبث، الذي يفرغ الأشياء من جوهرها، بما في ذلك الوجود، العقل، المنطق .

يعود أصل مصطلح العدمية إلى "الكلمة اللاتينية" **nihil** في كلمة **nihilisme**"[1] ويعني المصطلح في مجمله، ذلك التوجه الذي لا يأخذ بقيمة الحياة، بل يكسبها صبغة الوهم والزيف، فتصبح في جوهرها قيمة عدم، فالعدمية إذن "**لا تعني اللاوجود بل قيمة عدم أولا، والحياة تأخذ قيمة عدم بمقدار ما يجري نفيها، والحط من قيمتها، والحط من القيمة يفترض دائما وهما، فبالوهم نزيف ونحط من القيمة، بالوهم نعارض الحياة بشيء ما، تصبح الحياة بكاملها وهمية، وتمثل كظاهر، وتأخذ بمجملها قيمة عدم**"[2]،حيث تفقد الذات الإنسانية جوهرها، وتقع في هوة اللامضمون أو اللامعنى، وبهذا يصبح الإنسان متحررا من كل القيود والضوابط، التي ظلّت تمارس السلطوية على كيانه، في ظّل هيمنة الكنيسة بفكرها الميتافيزيقي، مما يتيح له فرصة استغلال حياته استغلالا عدميا .

وتكتسب العدمية إطارا مفاهيما أخر أكثر استعمالا فهي "**لم تعد تعني إرادة بل رد فعل يجري، هذا الأخير ضد العالم الفومحسوس، وضد القيم العليا، يجري نفي وجودها، وانكار صحتها انكارا كاملا** "[3]،وعلى هذا الأساس تصبح العدمية قائمة على مبدأ تحرير الإنسان وتطهيره

[1] – جيل،دولوز : نيتشه والفلسفة، تر: اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 189.

[2] – المرجع نفسه، ص ،ن.

[3] – نفسه، ص 192.

من القيم، والثوابت والثنائيات والغايات، سواء كانت أخلاقية، أو معرفية مجاوزة لعالم قيم العليا، وبالتالي تنفي العدمية المركز حيث تنكر أي نقطة ثابتة ومتجاوزة.

وتصبح العدمية في الأدب بعدا مفاهيما أخر، بحيث يكون الإنسان في إطارها قادرا على الإبداع، وإخراج قدراته الكامنة في إدراكه العميق،"**وكان الفيلسوف الألماني نيتشه أول من ربط بين تحلل المجتمعات وانهيارها، وبين مفهوم العدمية التي اعتبرها العامل الأساسي الذي يؤدي إلى الفناء في كل صوره الممكنة، وهو يؤكد أنّ قانون العدم هو أبو القوانين الطبيعة كلها.**"[1] إنّ تسلل العدمية إلى مختلف الأجناس الأدبية، كان له انعكاسات جاءت كنتيجة حتمية لمعنى الفلسفة العدمية القائمة على رفض العالم، فالكتابة بالنسبة للعدمي ملجأ يشعره بالأمان ويبعده عن الانتحار.

والعدمية كرؤية فلسفية جديدة، قامت بمختلف تجلياتها في المجتمع الغربي الذي يمثل "**خير دليل مادي على هذا القانون، لأنها تتحرك من بدايتها، إلى شيء يشبه الإنهيار الكلي، وحركة الحضارة تصطحب بتوتر عنيف، وقلق شديد، وقوة جارفة، واندفاع مستمر، وهذه العناصر، تزداد زيادة مطردة من جيل إلى جيل، مّما يدل على أن بذور الإنحلال الكامنة في أحشاء الحضارة، تدفعها باستمرار إلى الفناء والإنهيار والإنتحار**"[2] فالحضارة الأوربية في حركتها المستمرة في إطار الفلسفة التشوية، باتت مرتبطة بمفاهيم التحلل والتشتت والتفتت الداخلي، كنتيجة كلية لعنف لحظة التغيير، وهذه المفاهيم راسخة في جوهر هذه الحضارة، حيث تقودها إلى الفناء والإنهيار في كل مرة، و"**العدمية إنّما هي مبدأ ثوري، يؤكد في كل لحظة أنّ الوجود ليس له معنى إذ لم يحرص الإنسان على منحه هذا المعنى، فالعدمية ليست علة التحلل ولكنها منطقة القائم على السبب والنتيجة، وليست مذهبا مسبقا للتحلل الكامن في الوجود ولكنها نتيجة له، وتعبيرا**

[1] – نبيل، راغب: المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د، ب)،(د، ط)،(د، ت)، ص 168 .

[2] – المرجع نفسه، 169..

عنه."[1] بهذا المعنى تصبح العدمية تمردا على الوجود الخاوي من المعنى، الذي ينبغي على الإنسان الحرص على ضخه فيه، وبالتالي تصبح العدمية حفر في الأسباب والنتائج بغض النظر عن علة التحلل.

ولقد تجسدت بشائر العدمية في الأدب "**مع كتابات الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير، وأصبحت بعد ذلك مذهبا أدبيا لعدد كبير من الفنانين، والكتاب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فالمأساة الأولى التي تعاني منها معظم الشخصيات التي نقابلها في روايات هذه الفترة هي العدم، الذي يهدد وجودها في كل خطوة تخطوها** ..."[2]، فمما لا شك فيه أنّ العدم بدأ يتسلل شيئا فشيئا إلى الأدب، وبدأت ملامحه ترتسم فيه من خلال الكتابات الواقعية **للروائي الفرنسي فلوبير**، ثم ظهر في كتابات أخرى، وفي هذا المقام يمكن التمييز بين نوعين من التأثير، قد مارسهما العدم على كتاب القرن التاسع عشر، فالأول تأثير سلبي أوقع في هوته أصحاب النفوس الضعيفة والمترددة التي أغرقت في عالم الأوهام والزيف بشكل غير معقول، وهي في طريقها إلى التخلص من الواقع والحقيقة، أما الثاني فهو تأثير إيجابي أثمر أعمالا إبداعية خلاقة، استطاع أصحابها ذوي الوعي الناضج تحقيق نوع من الإثارة بين ذواتهم، وبين ما هو خارج عنهم من متغيرات، وتجدر الإشارة إلى أن النواة الأولى للعدمية في الأدب كانت منذ وقت مبكر من تاريخ الحضارة الأوربية، وتحديدا في المسرح الإغريقي الذي اصطبغ بالخيال الذي جسده الصراع بين البشر والآلهة "**فصراع الإنسان مع الآلهة والأقدار هو صراع ضد فكرة العدم، ولذلك سارت العدمية في خط موازٍ مع التراجيديا، التي انتقلت بعد ذلك إلى روما، ثم تبنتها الكنيسة في العصور الوسطى ...،وبعد ذلك انتقلت إلى عصر النهضة على يد شكسبير في انجلترا، وبعد ذلك راسين**

[1] –المرجع السابق، ص ،ن.

[2] –المرجع السابق، ص، ن.

وكورنيه في فرنسا..."[1]، هكذا إذن انتقلت العدمية من عصر إلى أخر، حتى تحولت إلى مذهب أدبي قائم بذاته.

ويعد الناقد الألماني **جون فريد بن** أحد أبرز العدميين الذين اتضح معهم مفهوم العدمية كمذهب أدبي، فهي عنده " **ليست مجرد بث اليأس والإستسلام والخنوع في نفوس الناس لكنها مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود"**[2]، وبالتالي تصبح العدمية في علاقة جدلية مع الوجود، وليست شيئا منفصلا عنه، فهي تنبثق حسب **جون فريد بن** من خلال الإصطدام بالحقائق التي يبثها الوجود ومواجهتها، فهما إذن **"يشكلان وجهين لعملة واحدة، هي الحياة البشرية نفسها، إذ إنّ الوجود هو مقاومة مستمرة ومتجددة في مواجهة العدم، فهم في جدلية لا تنتهي، والصراع الدرامي في الأعمال الأدبية ليس سوى هذه الجدلية بين الوجود والعدم بكل أشكالهما المادية وصورهما المعنوية"**[3]،وعليه يمكن القول أنّ العدمية في الأدب كمذهب قد سارت مع اتجاهين ،اتجاه واقعي ، واتجاه طبيعي، حيث اهتمت بالولوج إلى عمق الواقع ونقده والكشف عن جوهر الأشياء في محاولة لفضح بشاعتها.

[1] – نبيل راغب :موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (د.ب)،ط1، 2003، ص 454

[2] – المرجع السابق، ص450.

[3] – المرجع نفسه، ص 449.

– المبحث الثاني: استراتيجية التأويل وحفريات المعنى

– المطلب الأول: التأويل في الخطاب النقدي المعاصر

في مضمار العلوم ومختلف فصولها، وبين مد الأسئلة والتساؤلات في شتى المجالات وجزر الإجابة عنها ومحاولة توضحها، نجد الفلسفة بصفة عامة والمناهج النقدية المولدة عنها بصفة خاصة كممثل للرد على هذه الإستفسارات، ومع التطور الملحوظ لمختلف المناهج واستقرارالإتجاهات البنيوية والتي أّدت إلى إفراز "**موت المؤلف**" وانبثاق القارئ ومنحه السلطة، والذي قلب الموازين النقدية واعتبر بمثابة المنعرج الحاسم في المسار النقدي، وفي ضوء هذه التحولات كانت الحاجة إلى آليات واستراتيجيات جديدة أمرا مهما وضروريا للمواجهة التفرد والجدة والغموض الذي كان ومزال يعتري الشعر المعاصر، ومن بين هذه الاستراتيجيات نجد "**التأويل**" والذي أصبح الحديث الراهن على مستوى الساحة الأدبية والنقدية، فما هو التأويل؟ وماهي أهم مرجعياته الفلسفية التي تبلور من خلالها؟ وماهيته في ميزان الخطاب النقدي المعاصر؟

لا يمكننا الحديث عن مفهوم التأويل دون التعرض والتعرف على "**الهرمونيطيقا**" التي تمثل بدايات التأويل الأولى والتي عدّها البعض كنظرية له، حيث تمثل "**االهرمونيطيقا كمصطلح قديم بدأ منذ منتصف القرن السابع عشر في مجال الدراسات الدينية، وكان بمثابة منظومة للقواعد والمعايير التي يجب على المفسر أن يتبعها للفهم الكتاب المقدس (الإنجيل)** "،[1] ومع العصر

[1] – نبيل، راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 212

الحديث وبفضل اجتهادات الفلاسفة، تطور هذا المصطلح واتسع ليشمل كل النصوص بغض النظر عن فصلها وأصلها وحقلها الإنتمائي، بعد أن كان مقتصرا على النصوص الدينية فقط.

من خلال هذا التعريف تبيين لنا أن نشأة الهيرمونيطيقا بدأت وترعرعت في أحضان الكنيسة وذلك من خلال ارتباطها بتفسير النص الديني واستعماله والمساعدة على توضيح واضاءة ما أشتمل عليه من عتمة وغموض وصعوبات.

ومسايرة لما طرأ على المناهج من تطور، عرف التأويل تعريفات جديدة ومغايرة ولعل أبرزها ما حملته صفحات دليل الناقد الأدبي **للبازغي** حيث يقول:" **إنّ التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص، مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مزاجية يتعذر فهمها...وتوضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة**"[1]، إنّ الهدف المرجو من وراء كتابة أو صياغة العمل الأدبي ومهما كان نوعه واللبس الذي يكتسيه تدفع بوجود فانوس يضيئ هذا الغموض من خلال التحليل وأدواته مهيئا في نفس الوقت الأرضية للغة للقيام بعملها كعضو فعال ووسيط في عملية كشف خبايا المعنى.

ويمكننا إجمالا البوح بأن التأويل معول معرفي تكمن فائدته في الحفر عن المعنى بحيث يصبح للنص الواحد عدّة معاني وعدّة هّويات وذلك بقدر عدد القراءات المختلفة.

اكتست الهرمونيطيقا طابعا عالميا وكانت محط اهتمام كبير من طرف الفلاسفة وشهد فيها هذا المصطلح تطور تاريخيا وكانت محطاته ارتحالية من فيلسوف لآخر سببا كافيا لتكون آرائهم ونظراتهم مرجعيات هامة ودعائم أساسية في إرساء ورسم معالم التأويل.

كان للفلسفة الألمانية الحظ الاوفر في تناولها لمثل هذه المواضع واثرائها وعكس أهم ما تحمله من قضايا وأفكار ممثلة في الرباعي : **شلاير ماخر، دلتاي،هايديجر،غادامير**.

[1] – ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – المغرب ،ط3، 2002 ص 88

بداية مع **شلاير ماخر فريدريش أرنست دانيال [1768-1834]** "حيث" **يرجع له الفضل في أنّه أول من عمل على توسيع دلالة الهرمونيطيقا فيها وراء نطاق اللاهوت، أو المشكلات الجزئية في تفسير النصوص الدينية، بحيث أصبح المصطلح يمتد ليشمل علوم التفسير: كالفيلولوجيا والقانون والتاريخ إلى جانب تفسير النصوص الدينية"**[1]، إنّ ارتحال الهرمونيطيقا من المجال اللاهوتي وتفسير النصوص القديمة، لتشتمل كامل النصوص دون استثناء، بوصفها علما قادرا على التأويل، غير التعرف أو الإحاطة عن مصدر هذه النصوص كان أهم ما تطرق اليه شلاير ماخر، في معالجته وقراءته لهذا المصطلح، كما استند هذا الأخير على مصطلح

" **الفهم**"، والذي يعد القاسم المشترك الأكبر بين الفلاسفة، إذ أن " **شلاير ماخر يثبت أهمية قيام هرمونيطيقا عامة (نظرية عامة للتأويل) كأهمية نظرية خالصة تتعلق بمبادئ الفهم**"[2]،من بين الأهداف التي طمح إليها شلاير ماخر تأسيس وتثبيت الهرمونيطيقا كنظرية، ومبحث أساسي في العلوم ركيزته الفهم.

فكما هو معلوم فقد كان اللجوء إلى الهرمونيطيقا قديما تلبية للغموض والإبهام، الذي كان يكتنف النصوص الدينية عبر سوء فهمهم لمكنوناتها، كما "**تتألف نظرية شلاير ماخر في واقع الأمر من مستويين: المستوى الأول مستوى لغوي موكل بفهم النص بوصفه جزءا من عالم لغوي، والمستوى الثاني يسميه شلاير ماخر بالمستوى السيكولوجي أو التقني (الفني)... وفي نظرية شلاير ماخر فان الفهم اللغوي للنص لا يقف على طرف نقيض لسيكولوجية المؤلف، بل أنّ كليهما يعد جزءا من عملية تفسير جارية**"[3]،فحوى هذا القول تكمن في ضرورة تعامل المؤول مع

---

[1] – حفناوي رشيد، بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص و تقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2011 ، ص 110-111

[2] –نبيهة، قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للنشر والطباعة، لبنان، ط1، 1998، ص 45

[3] – رامان،سلدن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، تر: أمل قارئ واخرون، ج8، ط1، 2006، ص 403

النص ضمن قالبه اللغوي وتحديد المعنى المراد وفقا لقوانين اللغة وأساسياتها والتثبيت على قيمة الذاتي بالنسبة للمؤول والكشف عن الحالة النفسية له.

انتقالا الى المحطة الثانية من المحطات الفلسفية نجد **الفيلسوف فلهلم دلتاي** ⟦**1833-1911**⟧ **مؤرخ الأدب وتلميذ شلاير ماخر**،حاول **دلتاي** في دراسته اثبات الهرمونطيقا كأساس وقاعدة هامة لكل العلوم الروحية **"أي مجمل الأبحاث المتعلقة أساسا بمعرفة حقيقة وأصل التاريخ و المجتمع"**[1]،أو الدراسات الإنسانية والعلوم الإجتماعية،" **تحولت عنده من مجرد علم يقوم بتأويل النصوص وفهمها إلى أداة يتم من خلالها تحرير العلوم الإنسانية من هيمنة مناهج العلوم الطبيعية، وإقامة الأولى على أسس جديدة تقوم على فهم الحياة الداخلية للإنسان، أو التجربة الحية المعاشة"**[2]، فواضح جلي "مقصد دلتاي في فك قيود العلوم الانسانية من تسلط العلوم الطبيعية إذ أنّ لكل منهما طريقة التعامل والبحث، فالعلوم الطبيعية تعتمد على التجارب والظواهر ومعرفة أسبابها وحدوثها، والخروج بنتيجة ما، في حين تسعى العلوم الإنسانية إلى رصد الواقع والتجربة المعاشة بالنسبة للمؤلف أو المؤول في صيغة معادلة شكلها الفهم مقابل العلوم الإنسانية والتفسير مقابل العلوم الطبيعية" [3]،ودائمافي دائرة الفلسفة الألمانية نجد **مارتن هايديجير** ⟦1889-1976⟧ وتلميذه **هانز جورج غادامير** ⟦1900-2002⟧ اللذان يتموقعان ضمن الهرمونيطيقا الفلسفية وبهما اتضحت، "**وهي التي تركز في الفهم ذاته وعملية التأويل (دزاين)، وتبحث عن الفهم بوصفه وجودا أنطولوجيا، وعن وسائط تحققه... وترفض فكرة الأصل الموضوعي الذي تقوم عليه التأويلية المنهجية، مكانه فينومولوجا الوجود الإنساني، والأسس الأنطولوجية لفهم نفسه"**[4]. ترتكز دراسات الأستاذ والتلميذ على مصطلح **"الوجود"** بنسبة كبيرة ومجمل كلامهم

[1] – نبيهة، قارة: الفلسفة والتأويل، ص51.

[2] – رشيد، الحاج صالح: "الانسان في عصر ما بعد الحداثة"، مجلة رافد،(د، ب)، العدد 06، 2013،ص 88-89.

[3] – ينظر:المرجع نفسه، ص89.

[4] – خديار،مرتضوي واخرون:"التأويلية وتأويل الدين"، مجلة قراءات معاصرة ، دار الكفيل للنشر والطباعة والتوزيع، (د،ب)،(د، ع) 2015، ص 59.

يتمثل في امكانية البحث عن للفهم انطلاقا من الوجود في حد ذاته وعن كيفية تحققه انطلاقا من فهم الوجود دون اللجوء إلى البحث عن مناهج التأويل وقواعده في اطار التأويلية المنهجية.

كان لميلاد القارئ تحت أعين موت المؤلف الصدى الكبير والمؤثر على الساحة الأدبية وعلى وقعه تولدت ببعض المدارس والنظريات المندرجة تحت لواء التأويل التي ساهمت وبشكل كبير في رفع منسوب فاعلية التأويل، ومن هذه النظريات نجد نظرية التلقي بزعامة **ايزر،وياوس**، التي تشكلت ككتلة واحدة للدفاع عن العنصر (**القارئ**)، وورد الإعتبار له في العملية التأويلية،" **فنظرية التلقي تتميز عن غيرها بإعطاء السلطة للمتلقي وبوأته المكانة اللائقة على عرش الإهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل**"[1]، تكمن رؤية هذه النظرية في الإرتقاء بمكانة المتلقي، بعدما كان شبه غائبا في العمليات الأدبية الابداعية، **حيث "أنّ النبض التاريخي للعمل الأدبي لا يقبل دون الإشراك الحيوي الفعلي للقارئ**"[2]، فالقارئ هو روح العملية الإبداعية ونبضها وركيزتها، وهذا يدل على مدى أهمية وشأن المتلقي في تكوين وتشييد الإبداع.

سعت نظرية التلقي إلى تحقيق هدفها الأسمى بالإعلاء من شأن المتلقي باعتباره حجر أساس في العملية التأويلية، وبالنسبة لهذه الأخيرة فارتحال المتلقي نحوها ألبسها ثوب الجمالية، حيث أنها "**عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابة له، فباستطاعة الجمهور أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة حيث يمكنه بالاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه**"[3]،يتلخص بعد هذا القول في معادلة واحدة أساسها إلتحام المؤلف أو المنتج والمتلقي أو

[1] – علي حمودين،و المسعود قاسم: "اشكالات نظرية التلقي، المصطلح، المفهوم، الاجراء"، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد25 جوان 2016، ص 306 .

[2] – عبد الناصر، حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوسوايزر، دار النهضة العربية، القاهرة، (د. ط)، 2002، ص 04.

[3] – هانس روبرت،ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2004، ص 101.

المستقبل في صناعة المادة الأدبية الإبداعية والتنويه بقوة القارئ كعنصر ثابت وفاعل في انجاز المعني وبناءه وطرفا أساسيا في عملية التأويل وعكسا في نفس الوقت.

ذاع صيت "**التأويل**" في ساحة النقد وذلك نظرا لتعدد مشاربه وتفرع أفنانه، وبين مؤيد له ومعارض، وفي ضوء هذا الصراع والاحتدام، انتقل التأويل وارتحل صوب حقل السيمياء عند **بيرس** كمؤسس لها وبالضبط عند **امبرطو ايكو** بوصفه واحد من الدارسين الذين اشتغلوا على التأويل ضمن السيمياء، وصاحب استراتيجية التفكيك "**جاك دريدا**"، وبين نهائية التأويل وفق قوانين وقواعد محدودة، وبين لانهائية ولامحدودية التأويل بالنسبة للنص الواحد حوار شاحن.

يتسم التأويل عند **امبرطو ايكو** بصفة النهائية أو التأويل المتناهي، والذي يعتبر حسب **محمد بوعزة** في كتابه "**استراتيجية التأويل**" بأنه "**نشاط سيميائي تحكمه قواعد ومعايير**"[1]،إنّ التأويل الإيكوي يستند إلى قوانين تحد من لا نهائيته ودعوة في نفس الوقت إلى إحترام حدود التأويل والملاحظ أنّ هذا الإتجاه مناقض وكرد فعل على الإتجاه الدريدي التفكيكي فيما دعا **دريدا** إلى حرية التأويل أقّر هو الآخر بحريته ولكن بسنن تحكمه.

يمثل كل من: **الإقتصادالتشاكلي، القصدية** أهم القوانين والمعايير التي اعتمدها **ايكو** وتبناها في خلقه لمصطلح التأويل المتناهي وفي استراتيجيته لتأويل النصوص وفيمايلي بيان لأهم ما جاء فيها:

✓**الإقتصادالتشاكلي**: جاء في كتاب "**استراتيجية التأويل**" أنه: "**مجموعة متواترة من المقولات الدلالية تمكننا من قراءة النص قراءة منسجمة**"[2]، في ضوء هذا التعريف يبين لنا قيمة "**التشاكل**" كمصطلح وأهميته في خلق مجموعة من الإيحاءات ودلالات كل منهما إذ تحيل كل دلالة أخرى وفق نظام زمني يطرح في حياته مجموعة من الأسباب اللسانية والسيمائية التي من أجلها يؤول النص، ولماذا يؤول؟.

[1] – محمد، بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية الى التفكيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص71.

[2] – المرجع نفسه ص72-73.

✓**القصدية:** ثاني معيار من المعايير المحددة للتأويل **الإيكوي** حيث يمثل هذا المصطلح: "**معيارا من معايير تحقق النصية، وشرطا أساسيا في كل أنواع التواصل الإنساني، وهي إتجاه منتج النص إلى أن تؤلف مجموعة الوقائع نصا متضامنا متقارنا ذا نفع عملي في تحقيق مقاصده**"[1]، ومن هنا فان القصدية من خلال هذا المنظور هي في الحقيقة إجابة للسؤال:" ما الهدف الذي يريده الكاتب الوصول إليه من وراء كتابته لهذا العمل؟، ويتضح جليا مراعاة الكاتب قبل كتابته للنص تحديد مقاصده ودواعيه.

وبالعودة إلى **دريدا** والتأويل اللامتناهي في خوض التفكيكية حيث "**أن هذا الأخير وبصفته استراتيجية قراءة لا تبحث عن الإنسجام بل يؤكد الوجود الدائم للاختلاف والمغايرة وغياب أية حدود تقف عندها الدلائل إنّ هذه الحركة الموسومة باللامتناهي هي رهان التأويل التفكيكي**"[2]،تفكيكية دريدا المتسمة بالتقويضية والإنزلاقية كما يقول **عبد الوهاب المسيري** تسعى دائما كاستراتيجية على هدم المعنى وتقويضه وإعادة بنائه من جديد فهي هدم من أجل بناء، وهنا ما يفسر لنا تعدد القراءات فلكل منا رؤيته الخاصة حول المعنى المقصود والمنشود، فهي تعمل على استنطاق النص على وقع رؤى مختلفة نستطيع أن نصطلح عليها بالتأويل التفكيكي أو الدريدي.

يعتمد التأويل في عيون التفكيكية على "**الإختلاف والتناقض... تستعين التفكيكية بقراءة تقويضيه همها الأول هو كشف التناقضات والإختلافات الفكرية... والتأويل لا يوجد داخل النص أو في مرجعه، بل يمارسه القارئ بطريقة ممتعة، لاستكناه الدلالات المتناقضة فيما بينها**

[1] – ميلود مصطفى عاشور، وإياد نجيب عبد الله: "القصدية والمقبولية بين التراث النقدي والدرس اللساني الحديث"، مجلة جامعة العلوم الاسلامية الماليزية، (د.ع)، ص 355.

[2] – محمد، بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية الى التفكيكية، ص 61.

اختلافا وتلاقيا وتصادما"[1]،لعّل هذا القول يتلخص في كون التفكيكية تلتجأ دائما في معالجتها للنصوص الأدبية إلى رفض وتشتيت الثنائيات وكما يمثل ذلك مبدأ من مبادئها وتسعى أيضا إلى الغور في أعماق العمل الأدبي باحثة عن معاني جديدة حتى وإن كانت متناقضة وهذا ما يسهل إنفتاح النص على دلالات أخرى متعددة غير قابلة لمعنى واحد وهذا ما يؤكده تعريف "محمد بوعزة" في كتابه "**استراتيجية التأويل**":"**النص آلية تشتيت تنتج سلسلة من الإيحاءات اللامتناهية**"[2]، فيصبح النص على إثره مادة مهيئة للتأويل والتشريح فاتحا المجال لمبدأ التعدد، جدير بالذكر منح السلطة للقارئ في إستجواب وإيجاد مكانة النص المتخفية في غياهب البيئة العميقة، فالنص في العرف التفكيكي "**بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، إنّ السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وانّما الهدف تحقيق المتعة**"[3]،إنّ التأويل التفكيكي هو في الحقيقة بحث عن لا حقيقة، هو دعوة لحضور الغموض ودخول الفوضى وتعميتها ما يدفع بالإحساس باللانظاموإبطال لقصدية الكاتب أو المبدع والمناداة بالحرية الكاملة للمؤول وفسح المجال بتعدد القراءات، فقانون **التأويل الدريدي** موسوم باللعب والعبث المؤدي إلى المتعة واللذة.

[1] – جميل، حمداوي، نظريات النقد الادبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، (د.ط)، (د.ت)، ص 51.

[2] – محمد، بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص61-62.

[3] – جميل، حمداوي، المرجع السابق، ص 52.

المطلب الثاني: تأويل الشعر: تفجير البنية الجمالية

إنّ الظّلم المسلط على النص وذلك من خلال دعاة الإنغلاق وبقاءه داخل دائرة المناهج السياقية والدراسات البنيوية وجعله سجينا لها، أمر ألحّ على المهتمين بقضايا النقد الإلتفات وإيجاد الوصفة المناسبة لتحرير النص من قبضة ما سبق ذكره، وباعتبار أنّ النص كيان عجيب ولا نستطيع تلق معناه أو بالأحرى إكتشاف جوهره الباطن الداخلي إلاّ بالحفر والتنقيب والإنتقال من دلالة النص الظاهرية وتجاوزه إلى ما وراء النص، ومن هنا جاءت أولوية التأويل للقيام بهذه المهمة والعمل على تفجير البنية الجمالية التي يكتسيها النص، نعم إنّها جمالية البنية العميقة المختفية وراء المعنى العام والعادي للبنية السطحية.

إنّ الحديث عن تأويل الشعر يجعلنا تائهين وسط أفكار وإتجاهات متفرقة: ف"**موقف بين سلطة المؤلف ونتاجه، وهذا الموقف يدعو إلى البحث في قصد المؤلف والظروف التي تحيط به... ويعتمد الموقف التالي على قدرات القارئ باعتباره المسؤول الأول عن إيجاد المعنى...**"[1]، إنّ المتأمل هنا يستحضر فكرة التأويل المتناهي واللامتناهي حيث وأنّه بالنسبة للأول (متناهي) إلزام أن يكون موجه وذا مقصدية وعلى دراية بظروف المؤلف ومحيطه في حين يبني الثاني مخططه التأويلي حول اكتساب القارئ (**المتلقي**) سلطة التأويل باعتباره العنصر الفعال والوحيد القادر على البوح بما لم يستطع المؤلف البوح به، "**فبعد أن كانت النصوص تنغلق على ذاتها، ولا تمنح إلاّ ما أراده المؤلف، جاء الإهتمام بالنص كنظام منفتح، وبالقارئ كطرف أخير وأول في الوقت نفسه، يكون الأخير لأنه يتلقي انتاجا أرسله المبدع الأول الذي ستنتهي أهميته نوعا ما**

[1] – الجيلالي، الكدّية : من قضايا التلقي والتأويل "تأويل النص الأدبي، نظريات ومناقشة"، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، ط1، 1994، ص 43.

عندما يضع نقطة النهاية، ويكون الأول بعد أن كان الأخير، لأنه سيصبح بعد القراءة كاتبا جديدا ومبدعا ثانيا"[1]،المتتبع لهذا القول يستخلص فكرة واحدة مفادها الإدراك الذي انتاب المناهج والدراسات الحديثة إدراك بأهمية إجتماع الثلاثي **المؤلف، النص والمتلقي** في تحقيق الكمال والجمال بالنسبة للعمل الأدبي الإبداعي، فبينما يمثل النص المادة الأولية للعمل الأدبي تمثل القراءة الآلة التي تعمل على صناعة وخلق المعنى وكلما زاد غموض المادة زاد فعل القراءة إذ "**تقرأ النصوص عشرات المرات وفي كل مرة تبوح من جديد بدلالات ومعاني تقُر بالتعدد وترفض الثبات الذي يؤدي إلى أحادية المعنى"**[2]،إنّ النص الشعري بصفته نسق يجمع بين الخيالي والواقعي في أحضانه، فهو مؤهل لمواجهة التحليل المتعمق من مختلف شرائح القراء والذي ينتج تعدد للرؤى والقراءات، فَسِرُّ جمال التأويل يكمن في رصد هذه التعددية أو اللانهائية المعنى، "**فالنص يحتوي على عدد من الفجوات هي فجوات لا تمد النص بسوء أو نقص وإنّما تزيده رونقا وجمالا"**[3]،فالنص من خلال هذا المقتطف يحمل في طياته فراغات وفجوات وبياضات وهي ليست الغاية من وضعها العدم أو ترك المساحات عبثا وإنّما هناك قصد من وضعها وهدف مفاده إذكاء نار التفاعل بين المتلقي والنص لكي يملئ (**المتلقي**) هذه الفجوات، وهذا التفاعل يذكرنا بنظرية التلقي التي نادت بمركزية القارئ بوصفه محركا ناشطا في التجربة الإبداعية. ومن جهة أخرى هي محل جمال ورونق للنص، إذ أن هذه الفجوات هي شكل من أشكال الغموض والذي بدوره يعتبر عنصرا وسمة من سمات الجمال في الشعر الحديث والمعاصر."**إنّ النصوص الأدبية والإبداعية هي عبارة عن تشكيلة فنية جمالية فإن استنطاقها يحتاج إلى الجمع بين المكون التخييلي والمكون الواقعي... في عملية تفسير للحاضر الواضح وكشف للغائب المعتم... ولعلّ هاتين النقطتين الأخيريتين المتمثلتين في الوضوح**

[1] – دندوقة، فوزية: "التأويل وتعدد المعنى"، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، بسكرة ،عدد4، (د، ت)،ص 02.

[2] – والي، مولاة: "التأويل قراءة نقدية جمالية للنص الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة جيلالي اليابس، ،(د،ب)، العدد الثاني2011، ص 246.

[3] – المرجع نفسه، ص 247.

والغموض هما أصدق حجة لضرورة حضور التأويل كمنفذ أبستمولوجي"[1]، إنّ الكشف عن المدلولات الجمالية الكامنة في رحم النص وعمقه تستدعي من المتلقي الحضور الواعي إضافة إلى تنشيط الفكر الخيالي والمخيلة بهدف الإحاطة بالنص وفك شفرته وإنارة الجوانب المظلمة فيه وتقويض الرتابة وجعله نصا حيويا تفاعليا، ف"**السعي إلى إستقراء الدلالة والإمساك بالمعنى الجاهز لا يقود إلى إحداث قطيعة بين النص وبين إستمرارية وجوده، فمعنى النص روحه التي تأبى أن تنعت بالثبات ...لذا كان لزاما على القارئ أن يأتي بالتأويل تلبية للنداء الأصيل الموجود في عمق النص والذي يمقت فكرة العيش على المعنى الواحد والدائم"**[2]، دائما ومع فكرة إنفتاح الدلالات وتعددها للنص الواحد وعلى خُطى التأويل الدريدي الموحى بالتأويلات اللامحدودة، ولأن بقاء النص قيد تأويل وحيد من شأنه أن يرهن عملية اكتشاف الجمالية والتي هي رمز من رموز الإبداع والذي من أجله خلق النص، "**فالتأويل وحده قادر على إستنطاق النص... وذلك بالغوص تحت سطح اللغة وفك شفرته... والغموض يحفز القارئ على تعقب المجهول وإدراك المستعصي ففهم النص فهم لذواتنا وغموض النص لم يكن أبدا سمة سلبية فيه... فمهما علت أسوار النص ومهما كانت صفة الغموض فان القارئ كفيل بامتلاك مفاتيحه فالقارئ هو الذي يكمل الفعل الأدبي بما يحمله من ثروة تأويليةخبيئة**"[3]، يبقى التأويل كاستراتيجية محكمة للقبض على لب النص وما يحمله من ثراء جمالي، وبمختلف آلياته وحده القادر على الغور في أعماق النص وأدغاله وإزاحة الغموض والعمل على تقصي الجمال وتفجيره.

فمن صلب النص يتفجر المعنى كما يتفجر الماء من الحجر، مانحا أكبر عدد من التأويلات المفتوحة والتي بدورها تفتح ذراعيها لتعدد المعنى، فهو استراتيجية مبدعة تستهدف النص عن طريق المتلقي بواسطة فكر وإعمال للعقل ومرجعيات معرفية، محدثا بذلك قفزة نوعية في عالم النقد حاملة شعار كل نص واحد حامل لعدة تأويلات، "**يعد التعامل مع النص في منظور الحداثة وما بعد**

[1] – نفسه، ص 248.

[2] – والي،مولاة: "التأويل قراءة نقدية"، جمالية النص الأدبي، ص 249-250.

[3] – المرجع نفسه: ص250.

الحداثة بمثابة نزهة تخوم حقول من الذائقة اللمعية، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة المتفرعة من الخلية الرحمية بطريقة توالديه"[1]، بين خبايا هذه الأسطر يوضح لنا الدكتور عبد القادر فيدوح رؤيته بالنسبة للتأويل حيث أن النص الحداثي وما بعد الحداثي أصبح أمام جمهرة من القراء ذو ذوق رفيع مزودين بحاسة التأويل والحفر، ينصبُ تفكيرهم وممارستهم في تشتيت الكلمة وتفكيكها ليلبس النص حُلة "**التشظي**" ويكون بذلك المعنى متشظيا مشتتا نافيا مبدأ الأحادية أو ثبات المعنى.

[1] – عبد القادر، فيدوح: قراءة التأويل ومدراج معنى الشعر، (د. ط) (د ت)، ص 60.

المبحث الثالث: ما بعد الحداثة الأدبية: بين الجمالية وسؤال الهوية

– المطلب الأول: فيالشعريات:المفهوم الجمالي للأدب

الفن سلوك إنساني، يعبّر عن النفس الإنسانية، وكل ما يجول بخاطرها، والأدب باعتباره فن من الفنون ــ إنّ لم يكن أرقاها ــ ممثل له ف" **الأدب هو الأنسان بكل ما يحمله إنسان من معنى، لأنه يصدر عنه، ويعود إليه، ويتحدث عن همومه وشؤونه ومشاغله"**[1]بين الأدب والإنسان علاقة روح وجسد لا يمكن فصلهما أبدا فالأدب وليد ظروف إنسانية يقدم الإنسان ويصور لنا ما يكتنزه من مشاعر وعواطف ومن جهة أخرى يمثل هذا الأخير الطرف الثاني في المعاملة الإبداعية، إذ بواسطة لغته وخياله الواسع بث الروح في الكلمات المسجونة والمقيدة ليفتح بذلك المجال أمام الأدب للقيام بمهمته، ونستطيع القول بأن الأدب هو الحياة ما دام جوهرهما واحد وأصلهما واحد وهو "الإنسان" منه الانطلاق وإليه الرجوع.

تفرقت دماء الأدب وانتقل الحديث عنه وعن طبيعته بين مختلف الأدباء والمدارس من شرق المعمورة وغربها، وكثر الحديث حول "**المنفعة والمتعة**" بوصفهما قطبا وظيفة الأدب، فتارة نجد من يعرف الأدب بأنه "**سلوك وممارسة للوجود**"[2].حيث نجد أن هذا الفن خُلِقَ وتواجد منذ خلق الإنسان، وهو حامل لعصارة تجربة إنسانية يسعى إلى أسدال الستار وكشف حقيقة الوجود، كما يمثل

[1] – أنطونيوس، بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2005، ص09.

[2] – مسلم حسب، حسين: جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن،ط1، 2007،ص51.

مرآة عاكسة تعكس المحتوى العاطفي أو الخارجي على حد سواء في معايشته مع الناس، والتواصل معهم، وفي رسم معالم حياتهم وتجسيد آفاقهم والعمل على إيصال وإتساع صوتهم الحامل لمختلف الرؤى.

في حين نجد من يعرفه بأنه" **اللغة التي تتصدر اللغة ذاتها**"،[1] يحيلناهذا التعريف إلى مصدر قوة الأدب الكامنة في" اللغة "المميزة والفريدة في استخدامها عن باقي اللغات والإستخدامات الأخرى، فالأدب كمعلم من المعالم الراقية وأحد الفنون الجميلة والتي تعد جمالية في اللغة التي تمثل الفيصل بينه وبين باقي الفنون، وفي نفس الوقت المادة الأولية والنهائية له، إذ تحوي طاقة وشحنة تعبيرية كافية بترك الأثر في نفسية القارئ فبينما تمثل الحركات والرسومات والرموز وسائل القوى الأخرى تمثل اللغة جوهر الأدب ووسيلته، بالإضافة إلى كونه "**نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتضيف فيه**".[2] وهذا من خصائص مكونات الأدب وطبيعته في حد ذاته إذ يخلق تفاعل الرموز والدلالات والإيحاءات في النص الأدبي نظامنا سيمائيا مشكلا حرفا قويا في رصد الإنسان والتعبير غنه بلغة يكتنفها الجمال .

والربط بين المفهوم الأول للأدب باعتباره فكر وجودي، والثاني كونه تعبير لغويا نتحصل على تعريف جامع إذ أنه " **العبارة الفنية عن موقف إنساني، عبارة موحية** "[3] فالأدب حقيقة هو تصوير لما يكتسي من هموم ومواقف، أفراح وأحزان، تصورات وآراء، في قالب لغوي سمته الإيحاء.

ومن الأقوال التي تصب في مجرى تعريف الأدب كونه " **الفكرة الجميلة في العبارة الجميلة وهو الكلام الجيد الذي يحدث نفس قارئه لذة فنية ويبعث ففي نفس المتلقي متعة وسروًرا**"[4]،

---

[1] – جوناتان،كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط)، 2004، ص39.

[2] – شكري، عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص10.

[3] – عبدالعزيز،خلوفة:"نظرية الأدب عند محمد مندور"،مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية،(د، ب)عدد1،ديسمبر،2013، ص42.

[4] – عبد اللّه،خضر حمد، المذاهب الأدبية دراسة و تحليل، دار القلم للنشر والطباعة ص 18.

فالأدب تعبير هادف متكون من سلسلة من الكلمات المؤثرة ضمن محتوى جمالي من أخيلة لا محدودة و صور شعرية معبرة، الرامي إلى التأثير على المتلقي و بث فيه روح المتعة و اللذة.

يشتمل الأدب " **سواء كان شعرا أم نثرا و في إطار هذا النوع أم ذاك، و في سياق إحدى المدارس أو المذاهب الفنية المختلفة لا بد من أن يتوافر له سمو المضمون الإنساني، و طرفة الأداء التعبيري، و سطوعه البياني المتألق**"[1] بعد التمعن في هذا القول نستخلص نتيجة مفادها إجابة عن سؤال : ما الذي يجب توفره في الأدب؟ أو بصيغة أخرى ما الذي يميز الأدب عن سائر الفنون؟.

هي في الحقيقة نقاط أساسية تعبر وبشكل واضح عن أهم مميزات وسمات الأدب كمصطلح بصفة عامة متمثلة في التعبير عن النفس أو الحالة الإنسانية وطرفة التعبير وجماليته بالإضافة إلى مدى توظيف البيان وصوره وقوته ووضوحه.

يمكننا إجمالا تعريف الأدب عبر معادلة فحواها: الأدب نسق وجودي فكري متشكل عبر فسيفساء من نظام سيميائي باعث إلى التأكيد على البعد الرؤيوي للإنسان.

الأدب صياغة فنية، بناء لغوي، تعبير جمالي، معبر وبصدق عن تجربة إنسانية باعث للمنفعة، مطلقا العنان للمتعة، ومن خلال ما ذكر – من منفعة و متعة- يدور حديثا حول ماهية وظيفة الأدب.

تتأرجح مهمة هذا الأخير بين المنفعة والفائدة وبين المتعة واللذة، وبين الوظيفة الأخلاقية والجمالية، فمنهم من يذهب إلى تأكيد الأول عل حساب الثانية والعكس إذ " **أن الفن عموما – والأدب فرع منه- وظيفته أن يعلم ويهذب و يقوم بتحقيق هدف اجتماعي، إصلاحي،**

[1] – إميل بديع، يعقوب، و ميشال، عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت،(د.ط)،(دت) ص60.

إعلامي."[1]، فالمتتبع لهذا القول تتضح له جليا مأمورية الأدب في القطاع المنفعي والإيلاء بالجانب الأخلاقي منه والحرص على أن تكون رمز الأدب وسيادته فهو ترياق ضد الجهل وفانوس ينقل الأمة من غياهب الظلام إلى عالم النور ويربي النشئ ويأدبه ويصلحه و ينقيه و يطهره من مختلف العيوب التي تنحر جسمه.

في حين ذهب آخرون إلى **أن " الفن للمتعة والإطراب، وهو مجرد عن الغاية النفعية، ينشد الجمال وتسلية النفس، من غير أن ينهض أو يطلب منه النهوض بأي وظيفة اجتماعية أو خلقية"**[2]، فالملاحظ من هذا القول المناداة بالوظيفة الجمالية للأدب وطرح الوظيفة الأخلاقية منه فالأدب وجد أساسًا للمتعة والاستمتاع بمكنوناته الشعرية المتميزة، و التلذذ بأسلوبه التعبيري الراقي، فغايته من هذا المنظور تتمثل " **في الإحساس بالجمال المحض والترفيه عن النفس، والتنفيس وإنفاق القوى الزائدة.**" إثباتا على ما قيل، فإن أصحاب هذا التيار ينظرون إلى الأدب على أنه قيمة جمالية خالصة لا تزيد مهمته عن مهمة توفير المتعة واللذة للمتلقي.

وآخر ليس أخير وباعتبار أن الأديب إنسان قبل أن يرتقي إلى رتبة مبدع ويلج هرم الإبداع يعيش مع أفراد مجتمعه ضمن منظومة يحكمها عاملي "**التأثير والتأثر**" يؤثر عليهم ويؤثرون عليه، ويعكس هذا التأثير في قصائده وأشعاره عبر لغته التي سبق وأشرنا إليها وعن خصوصيتها واختلافها عن باقي اللغات الأخرى فهي كلام بنكهة خاصة "**والكلام وسيلة تفاهم خاصة بالإنسان، وغير غريزية فيه تمكنه من تبادل الأفكار والوجدانات والرغائب بوساطة رموز صوتية اصطلاحية...**"[3]

اللغة عنوان للثقافة، إن لم تكن هي الثقافة في حد ذاتها، ومن معايشة الأديب لثقافة بلده ينقل بدوره أفكار أمته وآرائها وينير دربها ويعّرف لهم الموروث الحضاري ويستعرض عاداتهم وتقاليدهم

[1] – عبد الله، خضر حمد: المذاهب الأدبية دراسة و تحليل ، ص 29.

[2] – عبد الله،خضر حمد: المذاهب الأدبية دراسة و تحليل ، المرجع السابق، ص 29.

[3] – حسن، ظاظا: اللسان والإنسان، مدخل إلى معرفة اللغة ، دار القلم، دمشق، ط 02، 1990م، ص 31.

ويستحضر عبق تاريخهم،وعبر لمسته الإبداعية المفعمة بالإحساس والصفة، وبالتالي يصبح هنا الأدب مرجعًا ثقافيا،ليكون الأديب عضوًا ثقافيا فاعلا، وتندرج وظيفته هنا تحت مسمى الوظيفة الثقافية..

المطلب الثاني: الهوية الأدبية لما بعد الحداثة

توحي لفظة الحداثة "Modernity" بمعنى التجاوز لكل ما هو سائد وشائع، كما تحمل في مضمونها دلالة الجدة، وقد ظهرت أول مرة مع الروائي الفرنسي **بلزاك** سنة**1823** ثم شاعت **"كمفهوم حوالي سنة1850م. على يد جيراري ليرفال، وشارل بودلير"**[1]،والحداثة كما يعرفها ديفيد هارفي "**هي حركة تجديدية في حقول الانتاج والأفكار وأنماط الحياة والفن، خرجت على جهود سنوات العصور الوسطى الطويلة وعليه فهي تلحق عموما الحقبة التي تلت الخروج من العصر الوسيط أي منذ القرن السادس عشر**"[2]، ومنه يمكن القول أن الحداثة من هذا المنظور، هي مرحلة انتقالية فاصلة بين العصور القديمة، وعصر النهضة، أي أنها وفقا لهذا الطرح سمة زمنية ترمز الى رقي العقل الغربي، نتيجة لتطور مختلف معالم الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية...الخ.

والحداثة بالمفهوم السابق تعبر عن رؤية جديدة، نشأت في ظل تحولات تاريخية واقتصادية كبرى شهدها العالم الغربي، ارتبطت ارتباطا وثيقا بالعقل نية لقيامها على المقولة الديكارتية الشهيرة **"أنا أفكر أنا موجود"**[3]، فالحداثة قامت في تكوينها اساسا على العقل، كمنظومة معرفية ناشئة عن الحصيلة التراكمية، التي افرزها التقدم العلمي في مختلف المجالات، ووعي الطبقة المثقفة بقيمة الانسان كذات واعية قادرة على التفكير والابتكار.

[1] – محمد نورالدين،أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، افريقيا، الشرق، المغرب، (د. ط)، 1998، ص107.

[2] – ديفيد،هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحثا في أصول التغيير الثقافي، تر: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، ، بيروت– لبنان ،ط1، 2005،ص418.

[3] – محمد، الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان ط1،اغسطس.2008، ص385.

وبالتالي فان كل من الحداثة والعقلانية في تلازم تام، فهما وجهات لعملة واحدة تستدعي كل منهما حضور الأخرى، وهو ما يعني بلوغ العقل الأوربي مرحلة النضج الفكري والفلسفي، الذي دعاه الى الانسلاخ من كل القيود والأعراف والتقاليد، والفلسفات الميتافيزيقية التي كانت سائدة في العصور الكلاسيكية، وتأسست لمنظومة معرفية تتخذ من العقل عقيدة لها، ومنهلا تعتمده الفلسفة اللاحقة وهي فلسفة ما بعد الحداثة.

وإذا كانت الحداثة تعني البحث المتواصل عن الجديد لتجاوز الماضي والسير نحو آفاق مستقبلية واعدة، اضافة الى أنها "**تشير إلى القرون الثلاثة السابقة واكتشاف العالم الجديد، وعصر النهضة والاصلاح. هذه الأحداث الثلاثة الهامة التي حدثت حوالي عام1500م**"[1]،فإن حركة ما بعد الحداثة **Post Modernité**هي نتيجة لهذا الحراك والتجدد الهادف، إذ أنها تنطلق منه وتعود إليه في بناء رؤيتها الفلسفية.

إنّ تفكيك مصطلح ما بعد الحداثة Post Modernité باعتباره مصطلحا مركبا والتمحص في أجزائه يجعلنا نقف أمام مقطعين "**فمقطع "ما بعد" يعني التجاوز، تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل**"[2]، كما يشير "**إلى الانفصال من مكونات أو مقومات الحداثة أو استمرارها، أو بوصفها مزيجا من "الإنفصال والإتصال معا أو جدلية "الإنفصال" و"الإتصال"**[3]، وأّما مصطلح الحداثة "**Modernité**" فقد سبق الإشارة إليه، وبهذا يكون ما بعد الحداثة حركة فلسفية ورؤية معرفية جديدة تهدف إلى تجاوز الحداثة، وتقويض ما جاءت به من مقولات ومفاهيم، "**وربما كانت أفضل طريقة لوصف ما بعد الحداثة بصفتها حركة فلسفية هو اعتبارها شكلا من أشكال مذهب الشك الفلسفي، الشكية في السلطة والحكمة المعترف بها**

[1] – يورغن،هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق،(د، ط)، 1995، ص13.

[2] – نك،كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ب)، ط2، 1999، ص (د).

[3] – أحمد عبد الحليم، عطية: نتشه وجذور ما بعد الحداثة، ص128.

والمعايير الثقافية والسياسية وما إليه مما يضعها في اطار الموروث الممتد في الفكر الغربي من الفلسفة اليونانية"[1]. وبهذا تكون ما بعد الحداثة منعطف ابستومولوجي في تاريخ الفكر الانساني الغربي، تقوم في جوهرها على مذهب الشك في كل المقولات التي شرعتها الحداثة وذلك بهدف دحضها وتقويضها لبناء صرح جديد بعيد عن اللوغوس والماورائيات وكل المعارف التي تدعي الشمولية.

ويورد جميل حمداوي تعريفا أكثر تفصيلا ووضوحا لمصطلح ما بعد الحداثة رغم اشارته لصعوبة وضع مفهوم ثابت وواحد لهذا فيقول "**ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنيوية والسيمائية واللسانية، وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة والهوية والأصل، والصوت والعقل... وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والإختلاف والتغريب"**[2]. وعليه تكون ما بعد الحداثة من هذا المنطلق، عبارة عن جملة من التيارات والنظريات التي تحمل في مضامينها أراء فلسفية وفكرية وأدبية ونقدية وفنية تسعى بناء عليها الى التحرر من قبضة الميتافيزيقا وهيمنة اللوغوس، وكل المقولات التي تدعي الكلية المطلقة وهي بذلك تهدف لإنهاء المركزية والإطاحة بسلطة العقل والدين والقيم الأخلاقية التي رسختها الكنيسة في المجتمعات الغربية معتمدة في ذلك على آليات ومبادئ تعتبر سمات لها وهي كالآتي:

✓ **التقويض:** قام مشروع ما بعد الحداثة على مبدأ تقويض السرديات الكبرى، وكل ما هو ميتافيزيقي لهدم تلك النمطية التي سادت التفكير الغربي الكلاسيكي، الذي فقد مصداقيته في ظل فشل الحداثة واضمحلالها في خضم ما شهدته أوروبا عموما من تحولات جدية في بنيتها العميقة.

[1] – ستيوارت، سيم: دليل ما بعد الحداثة، الجزء الأول، ما بعد الحداثة، تاريخها وسياقاتها الثقافية، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص12.

[2] – جميل، حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص15.

ولعّل أبزر شخصية تبرز في هذا الأفق شخصية **جان فرانسوا ليوتار** الذي أعلن في كتابه الموسوم بـ"**حالة ما بعد الحداثية**" عن أفوال السرديات الكبرى وموتها حيث "**يهاجم ليونار سرديتين رئيسيتين، السردية التي تدفع بالتحرر التدريجي للبشرية بدءا من الخلاص المسيحي إلى اليوتوبيا الماركسية والسردية التي تتناول انتصار العلم**"[1]، وهو بذلك يتمرد على مقولين الدين والوطن، ومقولة العلم المطلق، ويدعوا إلى تبني الحكايات الصغرى كبديل وهذا ما جعل ما بعد الحداثة توصف أيضا "**على أنها فلسفة ضد القصص ذات النزعة الكلية**"[2]، فهي تهاجم السلطة والمركزية التي مارستها السرديات الكبرى على الفرد الغربي حيث اعتبرها **ليوتار** في سياق نقده للحداثة أنها آلية لتضيق على إمكانات الفرد وقدراته الإبداعية بما زعمته من المعارف المطلقة .

✓**التناص**: يمثل التناص ميزة أساسية لما بعد الحداثة، حيث أكسبت هذه الآلية النصوص مفهوما جديدا، يتجاوز المفهوم القديم، لينفتح بذلك النص على رؤية جديدة، وقراءات متعددة يفرضها تداخل العديد من الشبكات اللغوية، وتلاحمها في قالب واحد، فيصبحّ **كل نص هو امتصاص وتحويل لنص أخر**"[3]، وهذا يعني أن النص موجود في نصوص أخرى من خلال ما يتركه فيها من أثر، وبناء على ذلك يمكن تعريف التناص بأنه :"**استلهام نصوص الأخرين بطريقة واعية أو غير واعية، بمعنى أنّ نص يتفاعل ويتداخل نصيا مع النصوص الأخرى امتصاصا وتقليدا وحوارا** "[4]، وهذا ما أكسب كتابات ما بعد الحداثة سمة التعددية والتداخل والتنوع .

✓**التشكيك والتفكيك**: قامت مرحلة ما بعد الحداثة على مذهب الشك، حيث وقف دعاة هذا التيار من أمثال **دريداوليوتار**موقف الارتياب من الادعاءات الكبرى التي استند إليها مشروع الحداثة من قبل فصارت بذلك كل المعارف السابقة فضفاضة زائفة ومن ثمة يمكن القول أنّ: "**هذا**

[1] – كريستوفر،باتلر: ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 19.

[2] – عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة،دار الفكر،دمشق،ط1، 2003،ط3، 2010 ص 112.

[3] – محمد، الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة ممون للنشر والتوزيع، عمان،ط2، 2000، ص12.

[4] –ج ميل، حمداوي: نظريات النقد الأدبي في ما بعد الحداثة، ص21.

الارتياب في النظريات الكبرى ومزاعمها السلطوية هو ما يمكن اعتباره السمة المميزة للفلسفة ما بعد الحداثة التي تتمسك بموقف مؤيد للحرية الفكر والعمل عبر شتى تجلياتها،"[1] ليصبح بذلك التشكيك مبدأ ملازم للفكر ما بعد الحداثة.

كما يمثل التفكيك سمة أخرى من سمات مما بعد الحداثة بل يكاد يكون الوجه الثاني لها "**التميز بينهما يمكن القول أن (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة، أما (التفكيكية) فهي بالمعنى العام أحد ملامح واهداف هذه الفلسفة فهي تقوم بتفكيك الأنسان، كما أنها مذهب لقراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة "**[2]، فالتفكيكية تشترك مع السمة الأولى كونها تسعى إلى هتك قداسة النصوص خلال تفكيكها والكشف عما فيها من تناقضات تجعلها في حالة انفصال وتصادم .

وعلاوة على هذه السمات نجد أن فلسفة ما بعد الحداثة قد قامت أيضا على مفاهيم أخرى من بينها، التشظي،واللانظام،واللاانسجام، والعبث، وتغييب المعنى، وهي تستمد كل هذه المفاهيم من أراء الفيلسوف الألماني نتشه.

إنّ الخوض في سمات مشروع ما بعد الحداثة في عمومها يجعلنا نتساءل عن طبيعة الأدب الذي ولد في هذه المرحلة وعن هويته. وماهي أهم الميزات التي اصطبغ بها ؟

بعد فشل الحداثة قامت على أنقاضها رؤية فلسفية ذات بعد معرفي عميق هي مرحلة ما بعد الحداثة، التي حملت في ثناياها بذور التغيير الجذري، والانفصال الكلي مع المراحل السابقة لها، حيث شكلت هذه الفلسفة تمردا على كل القيم والتقاليد والأعراف لتبني لنفسها إطار خاصا يتوافق مع جملة التحولات التي شهدتها الحقول المعرية والثقافية في العالم الغربي .

[1] – ستيوارت، سيم:: دليل ما بعد الحداثة الجزء الاول، ما بعد الحداثة، تاريخها، سياقها الثقافي ص13.

[2] – عبد الوهابالمسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة ص81.

ويعد الأدب من المجالات التي تأثرت بالمبادئ والمفاهيم التي أرستها فلسفة ما بعد الحداثة بل أنه اصطبغ بها واستقى منها هويته التي صارت تميزه عن سائر الكتابات التي اشتهرت في الأدب الأوربي عبر مراحل سابقة. فالأدب ما بعد الحداثي قد دخل في مرحلة **"ليست أكثر من جزء من المشهد الإجمالي لكنها مثل الفلسفة الجدلية فإنها تلوح في الأفق وتطغى على كل شيء أخر"**[1]،حيث أصبحت الأعمال الروائية التي أُلفت في هذه المرحلة، تقوم في مجملها على سمتي التفكيك والتشتيت بل أنها ارتكزت غلى مبدأ هام، وهو مبدأ تحطيم الفواصل بينها وبين النصوص الأخرى، ممّا أدى بالضرورة إلى تحولات هامة في بنيية روايات ما بعد الحداثة خاصة في جانبها السردي الذي بات يمثل معطى معرفي في جميع المجالات **""لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنّه وقائع سردية وإلى الفلسفة على أنها سفسطة، وإلى الأيديولوجيات على أنها هلوسة وقد يتعرض الكاتب إلى هذا في أغلب الأحيان عن طريق المحاكاة الساخرة، فضلا عن اهتمام الكاتب بصناعة الدهشة والمتعة، والإغراق في التفاصيل وطرح تقنيات جديدة، وانفتاح النص وتحطيم القواعد الجاهزة..."**[2]ومنه يمكن القول أن السرد الروائي قد تحول فعليا بما أضفته عليه ما بعد الحداثة من سمات وخصوصية شملت كل تمظهرانه في عمومها

ولعّل أهم الصفات التي طغت على الكتابة الأدبية في هذه المرحلة هي التلاعب باللغة والعبثية والفوضى وتداخل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض في إطار ما يعرف بالتناص، بحيث أصبحت صفة التشابك من أهم مميزات الرواية الأدبية ممّا جعل هذه الأعمال الإبداعية تتسم بكونها هجين من النصوص والأجناس الأدبية التي ينحل بعضها في بعض لتشكل نمطا جديدا إذ يحضر في متن الرواية الجديدة الشعر والخيال والأسطورة وتصبح فيها الأحداث هجين بينما هو كوميدي وتراجيدي وبناءا غلى ذلك تصبح النصوص الروائية منفتحة على قوالب أخرى من الأنواع الأدبية، بحيث تتداخل وتتفاعل في إطار شبكة لغوية متلاحمة قابلة لعدة قراءات في كل العصور" **فكل نص**

[1]– ستوارت، سيم :: دليل ما بعد الحداثة الجزء الأول، ما بعد الحداثة تاريخها سياقها الثقافي، ص 185،

[2]– فاطمة، بدر: "تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة"، مجلة الاكاديمي، (د، ب)،العدد 46، (د، ت)، ص92.

هو أثر لكل النصوص الأخرى، أي إن النص ليس له هوية محددة واضحة "[1]، وبالتالي فالنص يترك أثره في النصوص الأخرى ممّا يجعله يحسب جدلية الحضور والغياب الدائم.

وتعد القصة أيضا كجنس أدبي أخر يختلف نوعا ما عن الرواية في بعض الأليات والتقنيات السردية والشكلية، وحتى من ناحية الحجم ومن الكتابات التي طرأت عليها لمسة التغيير التي فرضتها طروحات ما بعد الحداثة فنجد (**باري لويس**) يحدد سمات قصص ما بعد الحداثة قائلا: "**وتشمل القسمات المسيطرة في قصص ما بعد الحداثة. الاضطراب الزمني، وتأكل الإحساس بالزمن والاستخدام المنتشر الذي لا طائل من روائه للمحاكات الأدبية، ووضع كلمات في المقدمة، بوصفها أمارات مادية متشظية،وعدم ترابط الأفكار،والبارنويا (الخيلاء العرضي أو جنون الإضطهاد) وتتكرر هذه الخصائص مرارا وتكرارا في المشاهد البادية والباعثة على الارتباك في القص المعاصر**"[2]، ففي القصة تأثر هو الأخر بالتحولات التي فرضتها ما بعد الحداثة على نطاق واسع من الكتابة الإبداعية، وشأنها في ذلك شأن الرواية، وهذا التأثير قد تجلى على مستوى البناء السردي لها متخذا عدة أشكال أخرجت الكتابات القصصية في عمومها من نمطية التقليد، إذ أنها كانت تعتمد في بناء شكلها على عناصر أساسية هي: **المكان، الزمان، الأحداث، الشخصيات، الموضوع، المشهد**،أصبح من الضروري التخلص من هذه العناصر" **فإمّا أن يتم تغييب الحبكة إلى نتف من الأحداث والملابسات، وإمّا أن تدمج الشخصية في حزمة من الرغبات المضطربة، أو أن تعد المناظر أكثر من شارة مؤقتة، أو أن تبدوا الموضوعات واهنة ...**"[3]هذه الاختراقات و التجاوزات التي مست البنيية الكلية للقصص والروايات على حد سواء إنّما هي دليل على وعي الكاتب بضرورة التغير والتحرر من قيد التقليد والبحث على السبل التي يستحوذ من

[1] – عبد الوهاب، المسيري، و فتحي التريكي، ص 108.

[2] – ستيوارت، سيم: دليل ما بعد الحداثة، ص187.

[3] – المرجع نفسه، ص191-192.

خلالها على القارئ ويؤثر فيه بما يضفيه على كتاباته من فوضى وعبث يثير لديه نوعا من المتعة والتشويق .

وكما مارست ما بعد الحداثة سحرها على الفن القصصي والروائي، استطاعت أيضا أن تجتاز بنية القصيدة الشعرية، وتمارس عليها نفس التأثير وبعنف، فالقصيدة التي حطّمت عهد **بودلير** الأسوار بينها وبين النثر، أصبحت جنسا أدبيا جديدا وهو ما يعرف بقصيدة النثر.

فها هي القصيدة النثرية تخطو في مرحلة ما بعد الحداثة خطوة جديدة بعد أن تجردت من مختلف صيغ التقليد لتنفتح بذلك على أفاق واسعة، تصبح فيها الفوضى، ولعبة اللغة، والتمرد على الشكل ملمحا أساسيا في القصيدة الجديدة حيث،"**أنّ قصيدة النثر الفنية التي اتخذت في ذلك الوقت من سنوات الرمزية المنتصرة شكل القصيدة التي تسيطر عليها الإهتمامات الموسيقية والأسلوبية ويرتبط فيها الإنفعال بالإهتمام الفني بلا انقطاع، قد أصبحت بالنسبة إلى الكتابات (الشباب الذين ما يزالون تحت تأثير الرمزية)، تمر بنا في البلاغة بعيدا جدا عن مزاجهم سرعان ما يتهمونه بعد اكتمال شخصيتهم**"[1]، ومنه يمكن القول أن قصة النثر، بدأت بالفعل تتحرر من الرمزية، ومن سلطة التركيز على الأساليب المنمقة، كدليل على بداية التغير وفقا لما يتناسب مع اللحظة، فلم يعد الأمر مرتبطا بإنتاج قوالب لغوية جميلة ولا أفكار متدفقة مع إيقاع موسيقي جذاب، بل أصبح الأمر يتطلب فوضى عامة لخلق الجديد،"**إنّ فجر القرن الجديد هو حقا فجر عصر جديد في الأدب وفي تاريخ العالم كذلك، كل شيء يشجع على تفتح (أو تفجير) شعر فوضوي للغاية، يختلف عن الشعر الرمزي أكثر مما كان الشعر الرمزي يختلف عن الشعر الرومانتيكي**"[2]،هكذا عبرت **سوزان برنار** عن نمط الشعر الذي سيفرزه العصر الجديد بحيث تخلع القصيدة عن ظهرها ثقل الرتابة والتقليد بداية مع الدادئيين الذين دعوا إلى مبدأ التفكيك والتشويش لأي صنف أدبي بما في ذلك القصيدة وصولا إلى السرياليين وما جاؤوا به من جهود في هذا التوجه.

[1] – سوزان، برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، تر: زهير مجيد مغاش، دار المأمون، ط1، بغداد، 1993، ص177.

[2] – المرجعنفسه، ص171.

وممّا سبق بذكر القول، أن مرحلة ما بعد الحداثة قد ألفت بسماتها ومبادئها على مختلف المعارف الإنسانية بما ففي ذلك الأدب الذي اكتسب هوية جديدة تتلاءم مع مقتضيات المرحلة.

الفصل الثاني:

أنساق العدمية في تجارب شعرية عربية

- **المبحث الأول: محمود درويش: في جماليات الخيبة**

- **المطلب الأول: مكر التاريخ ودوره في تفجير البنية الجمالية وتوجيه المعنى**

مثلت قصائد محمود درويش الأخيرة إنتقالا كليا لمس دربه الشعري، حيث أصبحت كلماته تعبر عن موقف آخر، ليكشف لنا حقيقة أكاذيب المستعمر وعذابه، لقد حاول محمود درويش بث وعي جديد في شعبه خاصة والأمة العربية عامة، بعد أن أدرك حقيقة الأوضاع التي صنعتها أيادي التاريخ الماكر بتظليله، وألاعيبه من أجل أمل مؤجل .

وبعد إدراكه بتلك السرديات ووعودها الكاذبة التي أسس لها مشروع الحداثة، حيث قام يرسم بالكلمات ويعبث بالمعاني التي إستقاها من سمفونية الأمل الضائع إلى واقع حزين، فشلت فيه الأوضاع السياسية.

إنّ غدر التاريخ ومكره يصوب مسدسه في قلب الخارطة العربية لينعكس صداها على قصائد محمود درويش الذي أدرك هذا العبء التأسيسي ومن هنا تمرد محمود درويش على أصنام التاريخ الماكر ، يقول في جداريته :

" ما كان لي: أمسي، وما سيكون لي

غدي البعيد، وعودة الروح الشريد

كأنّ شيئا لم يكن

كأنّ شيئا لم يكن

جرح طفيف في ذراع الحاضر العبثي.

والتاريخ يسخر من ضحاياه.

ومن أبطاله.

يلقي عليهم نظرة ويمرّ"[1]

من خلال هذه الأبيات يكشف الشاعر الستار عن التاريخ ليظهر وجهه الأخر الذي يحمل في طياته ملامح الغدر والمكر، حيث أخذنا الشاعر عبر هذه الدوامة اللامتناهية،ليعبر عن فقدانه للأمل المغتصب في شاكلة قوله (ما كان لي أمسي، وما سيكون لي، غدي البعيد، وعودة الروح الشريد) وهذه مأساة لمتِمدها الشاعر من واقعه المريض الذي استهزأ بها التاريخ ممّا جعل درويش يعبر عن حالة إنشطار الذات وتمزق المكان بين ثنائية الحاضر والماضي،ليجد الشاعر نفسه أمام (الأنا)التي تحاور (أُخراها)باحثة عن سبيل للخلاص ، فيقول :

في بيت أمي صورة ترنو إلّي

ولا تكف عن السؤال:

أأنت يا ضيفي أنا؟

هل كنت في العشرين من عمري،

بلا نظارة طبية.

.....

قُلتُ هذا، أنا هو أنت

لكنني قفزت عن الجدار لكي أرى

ما لا يرى

وأقيس عمق الهاوية"[2]

[1] – محمود، درويش: الأعمال الجديدة الكاملة "قصيدة الجدارية"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص535-536.

[2] – محمود، درويش: "لا تعتذر عما فعلت" ، دار الريس للكتب والنشر، بيروت، (د، ط)، 2004، ص23.

فمن خلال هذهالأبيات يشيّد محمود درويش لحالة من التيه والتشظي الذي يحمل في جعبته دلالة العدم والفناء، فهو يعيش إغترابا نفسيا يجعل أناه منفصلة عن ذاته، فيقف أمامها متسائلا: (**أأنت يا ضيفي أنا**) فضمير المخاطب هنا يشير للآخر الذي يمثل صورة (الأنا) في الزمن الماضي، حيث يتخطى الأنا الزمن الذي رمز بالجدار ليحدد رؤيا تعبر عن حجم المأساة ، فيقول:

(قلت: أنا هو أنت

لكني قفزت عن الجدار لكي أرى

ما لا يرى

وأقيس عمق الهاوية)

ينتقل محمود درويش في قصيدته التي بين أيدينا إنتقالا يعكس تطور اللحظة ومستجدات الحاضر، في أثناء تصدع الحلم المؤجل بالعودة إلى حضن الوطن، حيث يستحيل كل شيء في نظره إلى عدم عبّر عنه بالبياض الذي يحمل في عمق دلالته كل معاني الضياع، التيه، اللالامكان، اللازمان، اللامعنى، فمكر التاريخ صدمة جعلت الشاعر يجرد الأشياء من معالمها، وخصوصياتها محاولا رسم صورة جديدة لمرحلة صعبة أصبح فيها الفرد الفلسطيني فاقدا لكل مقومات الهوية والإنتماء، بعدما إستأصلها لإحتلال الصهيوني من جذوره وقذف به خارج دائرة الوجود الفعلي الذي تمثله ثنائية المكان والزمان حيث يقول في قصيدته: "**تلال مقدسة**"

و"السحابة بيضاء، والأبجديّة بيضاء

والأبدية بيضاء، كم أنت أنتوكم

أنت غيرك.... حين تصير تلالك بيضاء

خالية من خطاك وتاريخك الشفهي

وخالية من سواك وتاريخه الشفهي كأنّك تأتي

لتوّك من عدم في ممر الضباب إلى عدم."[1]

فصرح القصيدة ينبض بحجم النكبة و عمق الهوة التي سقط في بياضها العدمي الفرد الفلسطيني، بعد أن حرم من حقه في العيش بأرضه ، إذ أصبح مشتتا بين المنافي ،تائها في خارطة العالم دائما البحث عن صراط العودة إلى الفردوس المغتصب ليبقى سؤال الهوية معلقا و كأنّما يأتي لتوه من عدم إلى عدم لا مفّر منه.

[1] – محمود،درويش:الديوان الأخير " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي": دار رياض الريس للنشر، ط01، آذار 2009، ص 136.

المطلب الثاني: مأسوية النص/محنة الإغتراب

إ نّ الحالة المأساوية التي مّر بها الشاعر منذ طفولته مثلت في جملتها غذاءا روحيا استمدت منه قصائده موضوعاتها التي باتت تعبر عن رؤيته الجديدة للعا لم بعد نكبة التاريخ وتجربته الذاتية في المنفى ومعاناته التشرد والضياع و الإضطهاد في أرض غير أرضه و بين أقوام ليسوا بأهله ،و بعد خيبة الأمل التي سببتها الوعود الزائفة "السرديات الكبرى " التي ظّلت تمني بها الحداثة الإنسانية جمعاء،كما مثلت التجربة الذاتية لمحمود درويش في المنفى النقطة التي أصابت بحر قصائده بدلالات ومعاني مضجرة، ممزوجة بالأ لم والحزن والأسى لهذا الواقع العبثي الذي صار مأساة يهدد الذات الفردية والجماعية للشعب الفلسطيني حيث عبر عن ذلك في ديوانه **"سرير الغريبة"** نجد قصيدته الموسومة " **قناع لمجنون ليلى**" يقول فيها:

"وجدت قناعا فأعجبني أن أكون آخري

كنت دون الثلاثين

أحسب أنّ حدود الوجود هي الكلمات

وكنت مريضا بليلى كأيّ فتى شعَّ في دمه الملح

إن لم تكن هي موجودة جسدا فلها صورة الروح في كل شيء

تقربني من مدار الكواكب

تبعدني عن حياتي على الأرض

لا هي موت ولا هي ليلى!

أنا هو أنتِ

فلا بدّ من عدم أزرق للعناق النهائي

عالجني النهر حين قذفت بنفسي

إلى النهر منتحرا..."[1]

تعبر هذه الأسطر عن حالة الإغتراب التي أصبحت جزءا من حياة الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي يرتحل مع الرمز الأصيل المتجذر في أعماق التراث العربي و هو رمز "ليلى" للبحث عن بقايا (أناه) التي يملؤها الألم و اليأس تجعله يسير بخطاه نحو العدمية عبر الموت عن طريق فعل الإنتحار ثم تقفز أناه إلى مسرح الحدث لتنقذه من هذه اللحظة فيعود إلى الحياة حيث يقول :

"ثم أرجعني رجل عابر

فسألت:

لماذا تعيد إلي الهواء وتجعل موتي أطول؟

قال: لتعرف نفسك أفضل... من أنت؟

فقال: أنا زوجها!"[2]

وينكسر محمود درويش على عتبة الحياة في أرض غير أرضه فيرسم بلغته، عبثية القدر والوجود مترجما مأساته وحاله المضطربة فيقول :

" لا شيء يوجعني على باب القيامة

لا الزمان ولا العواطف. لا

أحس بخفّة الأشياء أو ثِقَل

[1] – محمود، درويش الأعمال الجديدة الكاملة، ديوان "سرير الغريبة، ط1، ص125-126.

[2] – المصدرالسابق: ص 125-126.

الهواجس. لم أجد أحدًا لأسأل:

أين "أيْ نحي" الآن؟ أين مدينة

الموتى وأين أنا؟ فلا علَمٌ

هنا في اللاهنا... في اللازمان

ولا وجود.[1]

تؤسس هذه الأسطر إلى انفصال ثنائية الزمان والمكان عن الضاعر وهذا الانفصال دلالة العدم الذي صار يتهدده بفعل التشرد والتيه والضياع في المنفى،إذ أصبح محمود درويش يعيش في زمن خاوي من كل معالم الوجود الواقعي، وهذا من شأنه أن يعمق الدلالة بالإنتفاء واللاانتماء وبالتالي العدم من خلال الوقوف على باب القيامة وفقدان الإحساس بالأشياء.

يواصل محمود درويش التعبير عن رؤيته الجديدة للوجود و العدم من خلال البحث في عالم الماوراء فيقول في قصيدته "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " :

"سمعت هسيس القيامة

لم أكن جاهزا لطقوس التناسخ بعد

فقد ينشد الذئب أغنيتي شامخا

وأنا واقف،قرب نفسي ،على أربعة

هل يصدق أحد إن صرخت هناك :

أنا لا أنا

[1] – محمود، درويش: الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة الجدارية، ص 442-443.

وأنا لا هو"[1]

يستدعي الشاعر هنا، فكرة صوفية وهي ما يعرف ب "**تناسخ الأرواح** " أي حلولها في جسد غير الذي كانت فيه، فعلى الرغم من حالة القلق والإضطراب التي يمر بها و سؤاله الدائم عن حقيقة الوجود والعدم، يسعى محمود درويش إلى التأكيد على نهاية الجسد والموت الذي يأخد روحة في حضن قصيدته فالقصيدة الدرويشية ستظل حية لا تموت .

وختاما يمكن القول أنّ الشاعر الفلسطيني محمود درويش كشف في قصائده عن أباطيل التاريخ وكل ما أسست له مرحلة ما بعد الحداثة من تداعيات واهية راح ضحيتها شعب مشرد مقتّلا مضطهدا في أرض وفي غير أرضه، في اللازمان، إذ عبر عن كل ذلك بلغته العبثية راسما منمنمة تنم عن حنكته الشعرية ورؤيته الفلسفية التي صنعها واقعه المتشظي والمنكسر.

[1]– محمود، درويش: " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، ص 66.

المبحث الثاني: محمد بنيس: في طيفية النص

المطلب الأول:المعنى و تجربة الأنا المتشظية.

مارست التطورات، الإقتصادية،والإجتماعية، والثقافية، والسياسية التي شهدها العالم الغربي، قوة تدميرية للمكّون الحضاري، ممّا أدى إلى اضمحلال القيم، وقد انعكس ذلك على بنية مجتمعات العالم الثالث بما فيها الدول العربية، حيث بات الإنهيار النفسي يتهدد، ذات الفرد من خلال ما تسرب إليها من شعور بالاضطهاد، والقهر واليأس، هذا الشعور شكل منه إنسانا مريضا، تملؤه المفارقات، حد التمزق والتشظي، والفرار من الواقع إلى العدم عبر نوافذ الكتابة الإبداعية .

فلقد لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى رحاب قصيدته مبتكرا أنماطا تعبيرية جديدة، تكون اللسان الناطق عن ذاته التي تعاني الاضطراب والإغتراب والبعثرة، في قضاء تتسع فيه دوائر الدلالة أكثر فأكثر محطّمة كل الحدود، لخلق مضامين تتعالق مع تآكل الذات أو الأنا وانفصالها عن الآخر، ومحاولتها البحث عن حضورها من شبكة لغوية مشبعة بالإيحاءات العميقة.

من هنا تصبح حروف الكتابة بحرا تضيع فيه الآنا بين مدّ الحضور وجزر الغياب نحو اللانهاية، مدللّة بذلك على حالة اليأس والقلق والآسى الذي يكابده الشاعر العربي في ظّل الواقع المتأزم الذي يصادفه أينما ولّى وجهه.

ويعدّ محّمد بنيس أحد الشعراء المعاصرين الذين عبّروا عن هذه الآزمة التي صارت محورا أساسيا في الوجود الإنساني، وسمة كالوشم في ظاهر اليد للعالم المعاصر والحديث على حدّ سواء، معتمدا في رسم قصيدته على أساليب وتقنيات موائمة تماما للتضاريس الراهنة للذات والآخر والواقع، إذ غدت بيته الذي يأوى إليه مثقل الكاهل بالقلق والضياع، ومطهرا يغتسل فيه من دنس الواقع العبثي، فيقول في قصيدته: **"سؤال"**

"هل نحن اليوم غريبان

الواحد منا

عن

آخره

أَسَمُعَ ما لاّ يسمَع

شبهُ أنين أو كركرة

كيف أميّز بينهما

وأنا

في سرداب ضم الصّمت

إلى ضوء كلمني."[1]

يعبر الشاعر هنا عن حالة الإغتراب الوجودي الذي يعيشه في زمنه الواقعي، بحيث تتلاشى أواصل علاقة ذاته بالآخر، ممّا جعله يوظف الإستفهام المشبع بدلالة الحيرة والأسى من الوضع الذي يعريه، ويحاكي الشاعر **محمد بنيس** هذا الإنشطار والتشظي الواقع بين الذات والآخر من خلال تفكيك بنية الجملة وذلك يتجلى في قوله:

(هل نحن اليوم غريبان

الواحد منا

عن آخره)

[1]– محمد، بنيس: هذا الأزرق (شعر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص 227، 225.

وما هذه الطبيعة الإنفصالية لعناصر الجملة إلاّ معادل لحالة التمزق والشتات النفسي الذي يعيشه الشاعر، فوجود الأنا خارج دائرة الآخر يعني تغييبا لها حد العدم والفناء غير أنّ الأنا تلجأ إلى إثبات حضورها في اللغة إثباتا يضمحل شيئا فشيئا لتعود إلى الإنكماش في الواقع النفسي للشاعر حين عبر عن ذلك بقوله:

(وأنا

في سرداب ضمّ الصمت

إلى ضوء يكلمني)

وهذا الركون إلى الطرف الآخر من الحياة نابع من إيديولوجيا الآخر الذي يمارس سلطوية عنيفة على الأنا ممّا يجعل تقلص المسافة بينهما أمرا مستحيلا، فالمقطع هنا يعبر عن تغييب للأنا في عالم سكوني لتعود من جديد عبر الضوء والكلام وما ذلك إلاّ تعبير عن رفض هذا العدم، فتصبح الأنا موجودة رغم غيابها الواقعي.

- **المطلب الثاني: الوجود العبثي وقراءة العالم**

يواصل **محمّد بنيس**، رحلته عبر أثير قصيدته يطرز سطورها بخيوط تغزلها ذاته المتصدعة في زمن جنوني يبعث عن الضياع والتيه من خلال طرحه الوجودي عن كينونة الأنا في هذا الإطار الزماني و المكاني المغرق في سبيل البياض الأزلي ،مقدما بذلك قراءة فلسفية للعالم فيقول:

كأنّ اللانهاية ما يضي الليل

أين أنا؟

سألت يدي

عن الوقت الذي يمضي

بطيئا

كيف يحمله البياض

إلى بياض"[1]

تشهد (أنا) الشاعر هنا حالة من الغياب المكاني الذي يستمر مع الزمن اللانهائي من العدم إلى العدم ممّا يجعل الدائرة الدلالية التي يتحرك فيها فعل السؤال عن المكان والزمان، تؤسس لغربة الأنا عن زمانها ومكانها، وهذه الغربة تعمق من الفضاء العدمي فيصبح السؤال هنا انعكاس لوضعية الأنا المضطربة والقلقة المبعثرة الغائبة عن (الهنا) في ظّل الواقع الذي استلب الوجود من الفرد فباتت أناه تتخبط بين ثنائية الحضور والغياب وبين الوجود والعدم.

فالسؤال في الخطاب الشعري **لمحمد بنيس** في هذا المقام، عمل على اشباع المعنى، في أثناء غياب المعطى الزمكاني وهذا من شأنه التأكيد على الضياع والتيه والعدم.

[1] - المصدر السابق، ص 262

وبينما يتوغل الإحساس العميق لدى الشاعر بالعدم في هذا الوجود العبثي، ينصرف إلى تنظيم الدلالة داخل رحم القصيدة عبر خلق وشائج رمزية إيحائية توازي دلالة التناثر والتبعثر واللاوعي فيقول في قصيدته :" **حفرة**":

"أصبّ الخمر

ما لم أستلذّ من الحياة به

يرجّ الصدر والكتفين

إنّ

يدي

تدون مجمع الشهوات

أصفى لمعة الياقوت في كأس

تقرب

من

يدي

عدما

أمامك حفرةٌ

في الصّدر

آيتك العدم."[1]

[1] – المصدر السابق، ص225-226.

ترمي بنا هذه القصيدة إلى زمن ابن الأعرابي والمتصوفة، إذ يبدو **محمّد بنيس** ابن تلك الأجواء الروحانية المتعبدة، حيث نجد أن الخمرة عند المتصوفة هي رمز للانغماس في الذات الإلهية والحلول فيها أي تلاشي المسافة بين الإنسان والإله، والشاعر هنا إنّما أراد بها التعبير عن حالة اللاوعي التي تؤدي إليها الخمرة والتي جعلته إنسانا خارجا عن حالة الشعور بوجوده الواقعي سابحا في حضرة الذات الإلهية، فيتحوّل استحضار عبق القصيدة الصوفية بكل خصوصياتها الدلالية والإيحائية بؤرة تفجر الخطاب الشعري لدى **بنيس** بجمالية المعنى وقّوته، كما تحيلنا على قدرته الخارقة على خلق تقاطعات بين رمزية الخمرة وغياب ذاته عن الوجود الواقعي.

وممّا نلمسه في شكل القصيدة عموما، استناد الشاعر إلى تفكيك الجملة (السطر)، إذ تبدو كل وحدة لغوية كيانا مستقلا بذاته، وهذا التمزيق والتفكيك، إنّما هو انعكاس موائم لنفسيته المتشظية والمبعثرة حيث أنّ هذا النمط الكتابي جعل القصيدة تبدو كأنّها لوحة تشكيلية، وفي هذا الشأن فإنّ "**التصويرية خاصية تهم العلاقة بين الموضوع التشكيلي وما يمثله، وهي تنمحي إذا لم تكن للوحة وظيفة تمثيل، أي إذا كانت هي نفسها موضوعا، لذلك يقترح الإنصراف بالاهتمام إلى تنظيم الدال فقط، والتنظيم الدال يتمحور حول قطبين في نظره هما: الحرف والسطر.**"[1] ومنه، فإنّ التصوير الكتابي أو الرسم بتمزيق العبارات يحمل في طياته دلالات عميقة موازية للخلجات النفسية للشاعر التي تبعث عن الإنكسار والتشتت والإنفقاد من الوجود المادي.

ويسير **محمّد بنيس** في قصائده نحو العدم سيرا محفوفا بصراعات الأنا التي تنشطر لتشكل صورا متعددة ومتناقضة فيما بينها فيقول:

" تناحرٌ لا يتوقف

بين أضداد

[1]- محمّد، الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991، ص 106.

هي أنا

وعند الأزرق

الفراغ

طريقي"[1]

يشق العدم طريقه إلى أعماق الشاعر، كنتيجة للصراع الداخلي الذي تعانيه (أناه) المنكسرة والمتشظية، والمتناحرة فيما بينها، وهذا الصراع نابع من عوامل خارجية تعاصرت فيما بينها فأفرزت انعكاسات تجلت في شكل قلق عنيف هزّ ذات الشاعر فباتت (أناه) أضداد متقاتلة، وهذا ما يعمق من دلالة التشتت والتفكك الذي يحيط بـ (أنا)محمد بنيس من كل جانب، ممّا أفقده التوازن النفسي، فصار عُمقه ميدانا لنزالالمتناقضات فيَفنى وجوده الواقعي في هذا العالم، وتنمحي (أناه) المعذبة وتنسحق في حدود القهر والإستلاب المستمر من طرف الآخر للذات وكينونتها فيتحول جسم الشاعر إلى غبار تتجاذب ذراته ثنائية الإيجاب والسلب، وديمومة بحث الأنا عن الذات عبر السؤال، فيقول **محمّد بنيس**:

"حسدي غبار

ذراته

تنقسم إلى نعم ولا

و أنا أسأل

[1] – محمّد، بنيس: هذا الأزرق ص38.

هل

غبت عنه"[1]

يعبّر الشاعر هنا عن فناء الذات، وتحّولها إلى ذرات؛ أي إلى عناصر دقيقة تتطاير، وتتبعثر في الفضاء، وهنا التحّول يعلّل على عنف الصراع الداخلي، والنفسي الذي يستمر في تفتيت (أناه) وجعلها في حالة اضطراب، فيتجاذبها العدم والوجود، ويتسع حجم المأساة في نفس الشاعر حتى يبلغ به مبلغ الزوال وفقدان الكينونة التي تشكل مرجعية قويّة تربطه بالوجود المادي، فيعود بنيس لطرح سؤاله الذي يؤكد من خلاله عن اغتراب الذات عن الأنا وهذا بالفعل ما يؤسس لعدميته.

[1] – محمد،بنيس: هذا الأزرق، ص 179،180.

المبحث الثالث: محمد الماغوط: الإنسانّي وقدر الحزن

المطلب الأول: شُأم الواقع ، واليأس بديلا جماليا

لا شكّ أنّ المؤثرات الإجتماعيّة والسياسيّة لها فاعليتها في حياة الشاعر، وهي تنعكس في شعره بشكل أو بآخر فالشّاعر ابن بيئته، وكثيرا ما تترك البيئة بصمتها في إبداعه فيصطبغ شعره بألوانها، كما أنّ معاناته الشّخصية تتسلل إلى شعره وتأخذ حيزا من تجربته الشعرية، وهذا ما يجعل ملامح شخصيته ترتسم في شعره بقوة، وهذا ما حدث مع شاعرنا **محمّد الماغوط** الذي استطاع بفضل قدرته ومرونته في التعبير عن القصيدة النثريّة نقل جوانب من تجربته الشخصيّة من حدودها الضيقة والذاتيّة إلى مجالات أرحب وبعمق أوسع فيكون الموضوع أكثر شمولية ليدور في المحيط الموضوعي؛ فيمتزج الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، والقارئ **لمحمّد الماغوط** يضبطه متلبسا في كل قصيدة من قصائده، فهو يسفح ذاته على الورق، ويسلّم نفسه بسهولة لها، حتى نجده يتفحّص كل كتاباته فهو أشبه بطائر شعري يحلق خارج سرب شعراء الحداثة، وهذا ما جعل شعره مرآة لحياته، وعلى سطحها ارتسمت ملامح شخصيّته المتميّزة، حتى ليخيّل إلينا أنه يكتب سيرته الذاتيّة حيث كان صادقا مع نفسه إلى أبعد الحدود، ومخلصًا لتجربته الشخصيّة أشدّ الإخلاص بعفويّة وهذا ما جعله يتربّع على عرش الإنفراد والتميّز.

وفي كلّ ما كتب الماغوط من شعر تجد لديه نزوعا إلى التحرر والإنعتاق ممّا جعله شديد الحساسيّة بكلّ ما يكبّل حريّته، ولا ننسى أنّ تجربة السّجن التي لم تتجاوز عاما واحدًا تركت أثرها العميق في نفسه وفي كتاباته، وأكثر ما تجلّت في ديوانه (**غرفة بملايين الجدران**)، وما حمله هذا الديوان من إحساس حاد بالأسر وقسوة الحصار والتمرد وهذا ما ظهر في سلوكه ومواقفه نلاحظ في شعر **الماغوط**– إلى جانب ما ذكرناه– سخط عظيم على الحياة التي ظلمته وطبعت في جوارحه إحساسًا حادًا بالاضطهاد، ورغبة دائمة في الشكوى ممّا يجعله يقف على رأس قائمة الشعراء المعذبين

والبؤساء لذا صّور آلامه وكآبته وغربته وتشرده وضياعه، علّه في كل ذلك يجد تنفيسا لحالة التأزم النفسي التي يرزَح تحت نيرانها.

عاش **الماغوط** في مسقط رأسه قريته سلمية بسوريا ونشأ وترعرع فيها وتجّرع من ينابيعها كؤوس الألم والجرح الدفين الذي لم يبرأ ولن يبرأ، لأن حجم معاناته فاق كل تصّور ففي قصيدة (**جناح الكآبة**) نجد طفولة الشاعر تلاحقه كالشبح وهو يتسكّع في المدينة،ويشعر نحوها بحنين جارف،تلك الطفولة التي تذكره بأّمه العجوز التي ارتبطت بها طفولته فيقول: **قصيدة –جناح الكآبة–**

"مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسع منكبي الهزيلين

كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى

ضُمّي ذراعيك يا أّمي..."[1]

يشكو الشاعر هنا حاله ويقول: أنا مكسور النفس محبط، وحيد لا أهل ولا خلاّن ولا حبيبة...أجول وأحوم في الشوارع بلا هدف ولا مأوى ولا وجهة وشبّه تيهه بالضّباب الذي سرعان ما يذهب أدراج الرياح بلا أثر، ويشبه نفسه بمدينة تحترق في الليل (في الخفاء) وهو مع ذلك متأثر أيّما تأثير بشوق عظيم إلى ذكرياته وبلدته ..وشبه الحنين بحيّة تلسع جسمه الهزيل.

[1] –محمد، الماغوط : الأعمال الشعرية "حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي"، دار الهدى للثقافة والنشر، سورية ط01، 1998، 2006، ، ص42.

طفولة **الماغوط** امتزجت بحرارة الفقر المدقع الذي أخرجه عن سلطان ذاته، وكذا معاملة أبيه القاسية التي لم يستطع محوها على مدى الأيّام .

وفي قصيدة أخرى حمل –الوشم – عنوانها والذي يقول فيها:

"آه يا حبيبتي

عبثا أسترد شجاعتي وبأسي

المأساة ليست هنا

في السوط أو المكتب أو صفارات الإنذار

إنها هناك

في المهد... في الرحم

فأنا قطعا

ما كنت مربوطا إلى رحمي بحبل سرة

بل بحبل مشنقة "[1]

لا يمكن تجاهل حياة **الماغوط** والمحطات التي تكيف معها بصعوبة تشق الأنفس بتوالي الهموم والمآسي(موت زوجته وأبيه وأمّه وبعد ابنتيه عنه حين تزوجتا في أمريكا وبريطانيا .فيتأوه شاك حاله لحبيبته بمحاولته المأسورة استرجاع شجاعته وقّوته بعد انهيارهما، ليؤكد أنّ مأساته لا تتلخص فيما حدث ليست في السوط (رمز العذاب) ، ولا في المكتب (الدراسة)، ولا في صفارات الأنذار (رمز ملاحقة السلطات)، أو الإشعار بالخطر.

[1] – المصدر السابق ، ص200.

إنّها هناك يشير إلى المهد والرحم فهو بداية معاناته منذ نعومة أظافره (ذكريات الطفولة المقهورة)يؤكد حقيقة أنّ حياته شريدة لم تعرف النور والرحمة والعطاء والأهميّة والتأقلم مع الغير ... لأنّ مصيبها الشنق والموت نتيجة ما عاشه الشاعر من ويلات جعلته يتشائم بشكل واضح .

ومع سيرورة اليأس والتشاؤم اللامتناهية نجد – البدوي الأحمر- كقصيدة جسد فيها **الماغوط** مكنوناته بواسطة العبث بالكلمات واللعب بها فيقول :

" لقد قضيت حياتي وأنا أنتظر

حلول الليل

طلوع الفجر

الحــب

تغريد الطيور

شروق الشمس

الإبداع

الإلهام

الهبوط

الإقلاع

إلاّ الذي أحبه أن يعود

فلا أرى له أي بارقة أمل

أقسى ما في الوجود

أن لا يكون هناك ما تنتظره

أو تتذكره

أو تحلم به"[1]

امتلأ رأس الشاعر بالأحلام والأمنيات، ولم يعد فيه مكان لحلم جديد وحتى لخيبة أمل جديدة، يصرح الشاعر ويعترف بأنه سئم الإنتظار والفرج لأنه استغرق في ذلك مدة زمنية طويلة دون جدوى، فحلول الليل وانبثاق النهار دليل على توالي الأيام والتشبث بالأمل والتجديد، إلى جانب الحب الذي يفتقده الشاعر نظرا للظروف المزرية التي مر بها وها هنا عباراته (تغريد الطيور، (الفرح) /شروق الشمس (العهد الجديد والأمل الواعد في التغيير) ،الإبداع (الجديد)، الإلهام (الوحي الذي يدفعنا إلى تقديم الأفضل)، الهبوط(السلام)، الإقلاع (الانطلاق والحرية) كل هذا موجود في عالمنا إلّا من يحبه الشاعر (زوجته المتوفاة، أبوه وأمّه اللذان فارقا الحياة، غربة ابنتيه)، لا أمل في رجوع وعودة هؤلاء، يعلق الشاعر ويقول لا يوجد قسوة في الوجود كانقطاع حبل الوصال والذّكرى والتواصل مع الآخرين .

[1] – محمد، الماغوط : البدوي الاحمر ، دار المدى للنشر والطباعة ، (د.ب)، ط1، 2006، ص33-34.

المطلب الثاني : في حزنية العالم،الشعر و طفولة المنفى

إستقّر شعر الماغوط بين دفتي الحزن واليأس، عاش آهات الألم وتذوق مرارة الإحساس، لم يستسغ أبدا طعم الفرح وعنوان أحد دواوينه الموسومة ب" **الفرح ليس مهنتي**" خير دليل على ذلك.

إنّ الأحداث السياسية، ومختلف الحروب وما تلتها من أحداث التي جعلت من التماسك والوحدة الإنسانية تفرقا وتشتتا، وأنبتت الحزن وبثت التشاؤم ف"**إنّ ضربات قضايا الواقع الأليمة توالت على الشاعر المعاصر وأكثرها الأحداث السياسية الهائلة، والحرب والنكبات الجماعية والمآسي الفردية...كل ذلك خلق جوا حادا من التوتر كاد يخنق الشاعر، فالكآبة تعمقت جذورها في نفسيته وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية ترى في الوجود الإنساني شرا وفي الحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذي يفتت أجزاءها**" [1]، إنّ المتتبع والقارئ لنصوص الماغوط يلتمس فيها نوعا من الجفاء ، جفاء للحرية وفقدان للأمل ،فالواقع المزري و الأليم الذي عاشه الشاعر جعله يرسم بريشته السوداوية ألوان من الموت والدمار ولا يتحدث إلاّ عن الحزن والكآبة والتشاؤم، ناهيك عن مختلف الوقائع الدامية و التي كان لها التأثير السيئ والمباشر على نفسية الشاعر ما جعله يطوف في دوامة خيبات متتالية عبقها حزن أبدي.

يذهب بنا الشاعر في قصيدته " **بدوي يبحث عن بلاد بدوية** "في حكاية تأسيسية لغدر التاريخ فيقول فيها :

أيّها الفراش البارد والمظلم كالزقاق

آه كم أتمنى لو أشجك بفأس

أين الشفاه التي قبلتها

والنهود التي داعبتها ؟

[1]- نجية ، موس :" ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر،" جامعة تلمسان الجزائر،(د، ع)،(د، ت).،ص95.

كأنّ القدر يصوب مسدسا إلى ظهري

ويسلبني كل شيئ في وضح النهار "[1]

واضح جلّي في هذه الأبيات المعدودة لعبة القدر أو "**مكر التاريخ** " حينما ينهض هذا الأخير بشعار الثأر ويتربص بالشاعر ويسرقه لحظاته الجميلة وأيام أنسه ويسلب منه كل شيئ في لمح البصر، فبعدما كان في حلقات اللهو والمجون، تقبيل وحديث شفاه، نهود هنا وهناك، مرح ومداعبة، انقلب عليه الوضع وأصبح وحيدا قنوطا ومسرح الظلام مرتعه، نعم إنّها زوبعة التاريخ حين تعصف بالحابل والنابل، بالأخضر واليابس، وهذا ما حصل مع **الماغوط** حين جنّ عليه التاريخ وحوّل ربيع حياته إلى شتاء.

وفي "**الحصار**" الذي كان عنوان إحدى قصائده فيقول فيها :

"دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية

وبكيت

فليذهب القادة إلى الحروب

والعشاق إلى الغابات

والعلماء إلى المختبرات

[1] -محمد، الماغوط: البدوي الأحمر، ص172

أمّا أنّا

فسأبحث عن مسبحة و كرسي عتيق

لأعود كما كنت

حاجبا قديما على باب الحزن

ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلاّ جائعا أو سجينا"[1]

دأب الشاعر العربي المعاصر على تصوير ما تلتقطه عينه من أحداث يومية من فرح وقرح ومختلف الأحداث، ومن مثل هذه المواضيع نجد الحصار كحالة ومعاناة تعيشها البلدان المضطهدة، وكعناوين تتصدر قصائد الشعراء كهذه القصيدة التي بين أيدينا.

استهل **الماغوط** قصيدته بالدموع وللأسف ليست دموع فرح، وإنّما دموع الحزن واليأس، دموع زرقاء على حد تعبيره الموحية بكثرة الدعاء والإطالة فيه لدرجة حلول لون السماء على عينيه وإكسابها لونها، دعاء لفك الحصار وزرع الأمان مجددا.

ودموع صفراء ولكن ليس السبب الإطالة في النظر للسنابل الذهبية وإنّما الحلم برؤيتها مجددا لأّنه في الأصل لم تبقى سنابل وإنّما تبقى رمادها، فالحقول قد ألبست الأسود وأعلنت الحداد لما أصابها.

يمثل الحزن في أشعار الماغوط القيمة المهيمنة "**فهو شيء يولد مع الإنسان العربي، ويظّل معلقا في عنقه** "[2]بهذا القول أكد الماغوط على أنّ الحزن هو الحبل السري للإنسان يولد به ومعه إلاّ أنّ هذا

[1] – محمد الماغوط، الأعمال الشعرية ، ص169.

[2] – خليل صويلح : اغتصاب كان و أخواتها ، دار البلد ،(د.ب)، ط1، 2002،ص45.

الحبل لا يقطع أثناء الولادة وإنّما يرافقه حتى المنية ويظّل معلقا به معلنا ولائه للعربي، وهذا ما تجسده كلمات هذه القصيدة ، فبينما الكل يذهب إلى مقصده وحسب مجال عمله، القائد وموضع الحرب، العشاق ولقاء الغابات، والعلماء ورحلة المختبرات والإكتشافات، يذهب هو كذلك أيضا إلى مجاله الأول والأبدي قطاع الحزن ومجال الألم، لأنّه لم يّر في حياته نور الفرح، فولادته شؤم وحزن، وشبابه سجن، وشيخوخته يأس، ووطنه حقل تجارب، ووفقا لقانون الزمن والتاريخ، يصبح الجوع أو السجن مذاق الموت تحت وطأة الحصار.

الخاتمة

في خاتمة البحث، توصلنا إلى العديد من النتائج كان أهمها :

أولا:

هيمنة الفلسفة وسريانها في تاريخ الفكر الأوروبي مسرى الدم في جسم الإنسان جعلها المصدر الأول لانبعاث المعرفة وتعد الفلسفة الألمانية المسهم الأكبر في تشييد صرح معالم هذا المجتمع فبحكم عوامل اقتصادية وثقافية وسياسية، كان للمجتمع الأوربي ضرورة التأقلم ومواكبة روح العصر ومقتضياته، والنظر من جديد في شتى مختلف الجوانب وكانت الفلسفة هي الأخرى التي أعيد غربلة بعض مفاهيمها ومقولاتها في شاكلة المقولات الماورائية ومخالفتها وبالأساس الانفلات من أغلال الفلسفة المثالية الموضوعية وإبطال مقولة الوجود الواقعية للعالم.

ثانيا:

الحديث عن تقويض الوجود وتفنيده يقودنا إلى نقيضه ونعني به العدم أو العدمية والتي يحمل فيه التشائم أو الفلسفة التشائمية لشوبنهاور الأرضية الخصبة التي نشأت فيها وتوسعت،وكان لأفكار شوبنهاور وأراءه والصدى والتأثير المباشر في صقل واحد من أعظم الفلاسفة في تاريخ الفكر الأوروبي والعالمي بصفة عامة، ألاّ وهو نيتشه الذي استساغ قضاياه وتأمل فيها ليطرح لنا "موت الإله " و"الرجل الخارق " أو السوبرمان، جدير بالذكر إلى أنّ موت الاله لا يقصد به في معناه برب الوجود وإنما في أطار فلسفي نبذ القيم والأخلاق وأي شيء حامل لهما وتكريسها تحت وطأة الإنسان المتعالي، حاسة الإلحاد لدى نيتشه جعلت من الخيال والمستحيل حقيقة حين استخلص موت الإله وحل محله الإنسان الخارق محررا بذلك و مشجعا الإرادة وأي إرادة، إرادة القوة.

ثالثا:

موجة العدمية أتت على الحابل والنابل حين ألقت بضلالها على كل شيء، وكان الأدب واحدا من المستهدفين، والعدمية بوصفها ركيزة إن لم تكن سمة من سمات ما بعد الحداثة المبشرة

بالفوضى والانتهاك، الحاملة بالعبث، وبث اليأس، وزرع التشاؤم في نفس الأديب، هذه الميزة التي وضعت الأدب بين حدين ففيما يمثل الحد الأول الجانب السلبي الذي سلك مسالكه أصحاب النفوس الضعيفة وباتوا ضحية له وسقطوا في فخ الأوهام هروبا من الواقع، في حين قمة الأعمال الإبداعية المنتجة التي ميزت تلك الفترة والتي يحكمها صراع الذوات جعلت من العدمية جانبا إيجابيا و سمة جمالية تميز العمل الإبداعي الأدبي، جدير بالذكر إلى أنّ أولى بصمات العدمية قد تجسدت مع الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير.

رابعا :

ماهية التأويل ومكانته في الخطاب النقدي المعاصر ولقد تدرجنا في عرض محتوى هذا المطلب بإطلالة حول بدايات التأويل الأولى والتي كانت " الهرمونيطيقا " الأم الحاضنة له واتضح لنا أنّ نشأتها المبكرة اقتصرت فقط على الإحاطة بتفسير النص الديني وإنارة عتماته وتيسير عسره، وقد اتسع مفهوم التأويل وأصبح مع بوادر العصر الحديث إستراتيجية فعالة في تحليل النصوص الأدبية من خلال الحفر والتنقيب في أعماق المعنى، وقد كان لتطور التأويل ونضجه محطات هامة مّر بها وإن كان معظمها إن لم يكن كلّها يدور في فلك الفلسفة الألمانية بدءا ب: شلاير ماخر حيث كان الانتقال بالهرمونيطيقا من المجال اللاهوتي والفيلولوجيا لتشمل كامل النصوص، وإدراج التأويل اللغوي والسيكولوجي أهم ما أضفاه هذا الفيلسوف، مرورا ب"دلتاي " الذي عمد على تكريس الهرمونيطيقا كقاعدة هامة وأساس لكل العلوم الروحية وبصيغة رياضية: الفهم مقابل العلوم الروحية والتفسير مقابل العلوم الطبيعية .وختاما بالتأويلية الفلسفية التي شدّ رباطها كل من هايدجر وغادامير وكانت فحوى دراستهم ممثلة في التركيز على مسألة الوجود و الإقرار بالفينومينولوجيا بوصفها تأويلا .

خامسا :

كان لنظرية التلقي والتأويل الدريدي والإيكوي السمة المميزة للتأويل في النقد المعاصر، فميلاد نظرية التلقي هو أساسا بعث وإحياء للمتلقي كعنصر ثابت وركيزة في عملية الخلق الإبداعي

بعد أن كان نسيا منسيا، في حين يمثل التأويل المتناهي وفق ضوابط تحكمه بزعامة إيكو، مقابل التأويل اللامتناهي لعملاق التفكيكية دريدا الساعي دائما إلى انفتاح الدلالات المؤدية إلى تعدد القراءات والتأويلات عبر لعبة التفكيك كما استقرت وظيفة التأويل كاستراتيجية فعالة في تفجير البنية الجمالية للنص الأدبي وخلخلة مبانيه ودعائمه بواسطة القارئ وعبر مختلف آلياته والغوص في البنية العميقة للنص واستكناه ما تمخّضت عنه من جماليات فنية .

سادسا :

تعددت تعاريف الأدب وتفرقت مشاربه بين ما هو فكر وجودي وما هو تعبير لغوي، وما هو تعبير جميل بواسطة مكون تخييلي، حيث كان الاستقرار على تعريف واحد جامع يساعدنا على استيعاب مفهوم عام وكامل ليصبح الأدب" نظام سيميائي ضمن نسق رؤيوي ذو طابع وفكر وجودي" كما تعد المنفعة واللذة طرفا وظيفة الأدب والصراع بينهما قائم ففي حين تمثل اللذة وظيفة جمالية، كان للوظيفة الثقافية (المنفعة) صدى واسع وكبير في الدراسات الحديثة.

سابعا :

تزاوج فترة ما بعد الحداثة بالأدب خلّف لنا نماذج إبداعية تتسم بطابع الفوضى والعبث اللغوي وكانت قصيدة النثر كأبرز مولود وممثل لهوية هذه الفترة حيث يعمل هذا النوع الهجين على تداخل وانفتاح مختلف الفنون الأدبية وامتزاجها بنفسية الشاعر محاكية الواقع لتنصهر في قالب فني جميل مكسرة ومتجاوزة بذلك أعراف قبيلة البيت الشعري القديم.

ثامنا :

تبلور رؤيا مختلفة للعالم لدى كل من محمد بنيس ومحمد الماغوط ومحمود درويش، مثلتها كتاباتهم الشعرية الموغلة في الغموض والإبهام، بحيث يصبح للقارئ دورا فعالا في نحت دلالات ومعاني جديدة عن طريق محاورة القصيدة المعاصرة واستنطاقها قراءة وتأويلا، حيث تتجلى العدمية في القصيدة العربية المعاصرة، شكلا باعثا مهما لتنامي الدلالات وتكاثفها في رحم النص، إذ بات

فضاءه مجالا يتفتق بلغة شعرية قوية تحمل في ثناياها حالة الإنكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر العربي كنتيجة للأزمة الحضارية التي يمر بها العالم العربي.

تاسعا:

تغير مسار القول الشعري العربي المعاصر، نحو آفاق جديدة رسمتها فلسفة ما بعد الحداثة وما أّلت إليه من تدمير للمكون الحضاري وخلق لأزمة قيم حادة أثرت على ذات الفرد العربي ونمط علاقته بالآخر حيث أصبح يعاني حالة من التشظي الداخلي بسبب النفي، التشرد، الاضطهاد، الرفض، الإستغلال ، من طرف الآخر وأيديولوجيته اللاإنسانية. حيث لجأ الشعراء المعاصرين إلى أنماط تعبيرية مختلفة تكتسب دلالات العدم والغياب، إذ تتفاعل هذه الدلالات في عمق القصيدة مع بُناها اللغوية لتخلق تشكيلا موازيا لمضمونها، فسلُل العدمية إلى القصيدة العربية المعاصرة أضفى عليها شعرية خاصة تكمن في عبثية المعاني والشكل، وكثافة الدلالات وغموضها وانفتاحها على عدة قراءات تستند إلى آلية التأويل، ممّا يساعد على تفجير البنية الجمالية للنص الشعري المعاصر، وفك مغاليق لغته التي لا تبوح بأسراره حفاظا على خصوصيته.

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ قائمةالمصادر:

الماغوط، محمد: الأعمال الشعرية،" حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي"، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1998.

1.الماغوط، محمد: البدوي الأحمر، دار المدى للنشر والطباعة، ط1، 2006.

2.بنيس، محمد: " هذا الأزرق"، دار توبقال للنشر، ط1، 2015.

3.درويش، محمود: الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة " الجدارية"، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009

4.درويش،محمود : الأعمال الجديدة، ديوان "سرير الغريبة "، ط1، (د، ت)

5.درويش، محمود: الديوان الأخير، "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، دار رياض الريس للنشر،ط1، أذار، 2009.

ثانيا/ قائمةالمـــراجع:

1_ الكتب العربية:

07-الجيلالي، الكدية: من قضايا التلقي والتأويل، تأويل النص الأدبي، نظريات ومناقشة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ط1، .1994

08-الرويلي ميجان،والبازغي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، ط3، .2002

09-الشيخ، محمد: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط1، أغسطس، .2008

10-المسيري عبد الوهاب، التريكي وفتحي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، ط1، 2003،ط3،

11- الماكري، محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

12- أفاية، محمد نورالدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة،إفريقيا الشرق،(د،ط)، 1998.

13-بدوي، عبد الرحمان: خلاصة الفكر الأوربي، نيتشة، وكالة المطبوعات، ط5، 1975.

14-بطرس، انطونيوس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، 2005

15- بعلي، رشيد حفناوي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2011..

16-بوعزة، محمد: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، ط1،(د، ت).

17-حسب، حسين مسلم: جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، ط1، 2007.

18- حمداوي، جميل: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف(د، ط)،(د، ت).

19-حسن الدليمي، منذر فاضل: العدمية في رسم ما بعد الحداثة، دار صفاء لطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012.

20-حسن، محمد عبد الناصر: نظرية التلقي بين ياوسوايزر، دار النهضة العربية،(د، ط)، 2002.

21-خضر،حمدعبد اللّه: المذاهب الأدبية دراسة وتحليل، دار القلم للنشر والطباعة، (د،ط)،(د، ت).

22-راغب، نبيل: المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د، ط)،(د، ت).

23- ظاظا، حسان: اللسان والإنسان، مدخل إلى معرفة اللغة، دار القلم، ط2، 1990.

24-عزيز ماضي، شكري: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993.

25- عطية، أحمد عبد الحليم: نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، ط1، 2010

26- فيدوح، عبدالقادر: قراءة التأويل ومدارج معنى الشعر،(د، ط)،(د، ت).

27- قارة، نبيهة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للنشر والطباعة، ط1، 1998.

28- كامل، مجدي: فريدريك نيتشه ، شيطان الفلسفة الأكبر، دار الكتاب العربي، ط1، 2011.

02- الكتب المترجمة:

29- -باكلر، كريستوفر: ما بعد الحداثة، مقدمة قصيرة جدا، تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2016.

30- برنار، سوزان: قصيدة النثر، من بودلير إلى يومنا هذا، تر: مجيد معاش، دار المأمون، ط1، 1993

31- جيل،دولوز: نيتشة والفلسفة، تر: اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، 1993.

32- سيم، ستيوارت: دليل ما بعد الحداثة، الجزء الأول، ما بعد الحداثة، تاريخها وسياقتها الثقافية، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، ظ1، 2011.

33- كالر،جوناتان: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، (د، ط)، 2004.

34- كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999.

35- نيتشه: العلم المرح، تر: حسان بورقبة ، ومحمد الناجي، إفريقيا الشرق، ظ1،(د، ت).

36- نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، (د، ط)،(د،ت).

37-. هابرماس،يورغن: القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، (د، ط)، 1995

38- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة ، بحثا في أصول التغيير الثقافي، تر: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005.

39- هانس، روبرت ياوس: جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2004.

ثالثا/ قائمة الموسوعات والمعاجم:

40- راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، للنشر لونجمان، ط1، 2003.

41 –سلدن، رامان: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: أمل قارئ، وأخرون، جزء8، ط1، 2006.

42–يعقوب إميل بديع، وعاصي ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين،(د، ط)،(د، ت).

رابعا/ المجـــــلات:

43– الحاج صالح رشيد: الانسان في عصر ما بعد الحداثة، مجلة رافد، العدد 6، 2013.

44–بدر فاطمة: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة مجلة الأكاديمي، العدد46، (د، ت).

45– حمودين علي ، المسعود قاسم: اشكالات نظرية التلقي، المصطلح المفهوم والاجراء، مجلة الأثر، العدد25، جوان 2016.

46–خلوفة عبد العزيز: نظرية الأدب عند محمد منذور، مجلة جيل لدراسات الأدبية والفكرية، عدد1، ديسمبر 2013.

47–دندوقة فوزية: التأويل وتعدد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد4،(د، ت).

48–مرتضويخديار وآخرون: التأويلية وتأويل الدين، مجلة قراءات معاصرة، دار الكفيل للنشر والطباعة والتوزيع، (د، ع)، 2015.

49–موس، نجية : "ظاهرة الحزن و بواعثها في الشعر العربي المعاصر " ،(د، ع)(د،ت).

50– مولاة والي: التأويل قراءة نقدية جمالية للنص الأدبي، مجلةكليةالأداب والعلوم الإنسانية، جامعة جيلالي ليابس، الغدد2، 2011.

51– يعقوب حسن ناصر: "أشكال التعبيرية دلالات التشظي والغياب"،ممحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مجلد 2، العدد1+2، 2013.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

– مقدمة أ–7

–الفصل الأول: العدمية وما بعد الحداثة:حوار الفلسفة و النقد

–المبحث الأول: النيتشوية: السياقات و التمظهرات 9

–المطلب الأول: النيتشوية و لحظة العدمية 9––14

–المطلب الثاني: العدمية في الأدب :استحضار تاريخي 15–18

–المبحث الثاني: استراتيجية التأويل وحفريات المعنى.....19

–المطلب الأول: التأويل في الخطاب النقدي المعاصر 19–26

–المطلب الثاني: تأويل الشعر: تفجير البنية الجمالية 27–30

–المبحث الثالث: ما بعد الحداثة: بين الجمالية وسؤال الهوية 31

–المطلب الأول: في الشعريات: المفهوم الجمالي للأدب..... 31–34

–المطلب الثاني: الهوية الأدبية لما بعد الحداثة 35–43

– الفصـــل الثـــاني: أنساق العدمية في تجارب شعرية عربية

المبحث الأول: محمود درويش: في جماليات الخيبة.....45.

–المطلب الأول: مكر التاريخ ودوره في تفجير البنية الجمالية وتوجيه المعنى"محمود درويش"
..... 45–48

–المطلب الثاني: مأساوية النص/محنة الإغتراب.....49–52

–المبحث الثاني:محمد بنيس في طيفية النص.....53

المطلب الأول: المعنى و تجربة الأنا المتشظية.....53–55

المطلب الثاني: الوجود العبثي وقراءة العالم.....56-60

المبحث الثالث:محمدالماغوط: الإنسانّي وقدر الحزن.....61

المطلب الاول: شُأم الواقع، واليأس بديلا جماليا.....61-65

المطلب الثاني: في حزنية العالم: الشعر وطفولة المنفى.....66-69

خـــــــــاتمة.....70-74

قـــــائمة المصـــادر و المـــراجع.....75-80

فهـــــــــرس المحتويات.....81-83