آليات التشكيل وأفق التأويل
قراءة المشهد الشعري في مرحلة ما بعد الحداثة *

د. عماد حسيب محمد إبراهيم
أستاذ النَّقد الأدبي الحديث المساعد
(كلية الآداب – جامعة الوادي الجديد)

(الملخص)

إن مرحلة ما بعد الحداثة تمثل تنازعًا فكريًا ضديًا مع مرحلة الحداثة وما أنتجته من تكوينات سياسية وفلسفية وأدبية ثارَ حولَها الكثيرُ من الجدل ، وهذه المرحلة - من ناحية التلقي - تشهد صراعًا كبيرًا يقف بين منطقتي التأييد والرفض ؛ وذلك يعود إلى عدم وضوح الخيط الفاصل بين المرحلتين لدى الكثيرين لدرجة يصعب معها تحديد الإطار التاريخي المرتبط بسمات المرحلة ، ودقة إثبات هوية العمل وانتمائه لأي من المرحلتين ، وأيضا ما لاقته الحداثة من هجوم ورفض وما تأسَّسَ عبر مفاهيمها من سرديات كبرى أسهمت في خلخلة الوعي الفكري والاضطراب السياسي لدى المتلقي مما دفعه في بعض الأحيان إلى لفظ الحداثة وما بعدها أو التأييد الكامل لمبادئ ما بعد الحداثة بوصفها نقضًا لما جاءت به سابقتها .

والمشهد الإبداعي في هذه المرحلة تعددت أشكالُه واختلفت رؤاه لدرجة كبيرة كادت تُخرج النص عن إطاره الأجناسي وتمنح الفضاءات الغريبة عن مجال الشعرية مسوحًا شعرية .. تلك التكوينات البنائية كان لها أثرُها في التشكيل والتأويل ، فقد وصلت علاقات التشكيل في بعض النصوص إلى حد المجازفة والإفراط في اللعب والبحث عن الحلقات المفرغة وإبراز السطح على حساب الجوهر. أما على مستوى التأويل فقد يجد المؤول عبر اتكائه على التعددية وانفتاح النص وسيادة الدال ومحاولة التوفيق بين الرؤية والأداة مخرجًا يمنح التأويل براءة والنص جمالية .

وقد حددت الورقة محاورها في النقاط الآتية :

- مرحلة ما بعد الحداثة (المفهوم ومشروعية الاختلاف) .
- أشكال النَّصيَّة الشعرية في مرحلة ما بعد الحداثة .
- ماذا بعد ما بعد الحداثة ؟ (محاولة لتقييم المرحلة) .

الكلمات المفتاحية (ما بعد الحداثة – التأويل – الرؤية – التشكيل – النصية – الاختلاف – المركزية – النوع الأدبي – التعددية) .

***نوقش هذا البحث ضمن أبحاث المؤتمر الدولى الرابع لكلية الاداب – جامعة المنوفية (العلوم الإنسانية ومسارات التحول) في الفترة من ٢إلى ٣ مارس ٢٠٢٢م (وقد تم تحكيم البحث من قبل اللجنة العلمية المختصة للمؤتمر)**

الملخص الأجنبي

Formation mechanisms and the horizon of interpretation
Reading the poetic landscape in the postmodern era
The postmodern stage represents an intellectual conflict with the stage of modernity and the political, philosophical and literary formations it produced, around which a lot of controversy erupted. In terms of reception, this stage witnesses a great struggle between the two areas of support and rejection. This is due to the lack of clarity of the line separating the two phases for many to the extent that it is difficult to determine the historical framework associated with the characteristics of the phase, the accuracy of proving the identity of the work and its affiliation to any of the two phases, as well as the attack and rejection of modernity and the major narratives established through its concepts that contributed to the disruption The recipient's intellectual awareness and political turmoil, which sometimes led him to call out "modernity and its aftermath" or fully support the principles of postmodernity as a negation of what came of its predecessor.
The creative scene at this stage took many forms and its visions differed to a large extent that almost took the text out of its gender framework and gave spaces alien to the field of poetry poetic surveys.. Those structural formations had an impact on formation and interpretation, as the formation relations in some texts reached the point of risk Excessive playing and searching for vicious circles and highlighting the surface at the expense of substance. On the level of interpretation, the interpreter may find, by relying on pluralism, the openness of the text, the supremacy of the signifier, and the attempt to reconcile the vision and the tool, a way out that grants the interpretation innocence and the text aesthetic. ?
The paper identified its axes in the following points:
• The postmodern stage (the concept and the legitimacy of the difference).
• Forms of poetic script in the postmodern stage
• What after postmodernism? (An attempt to evaluate the stage)
Keywords (postmodernism - interpretation - vision - formation - textuality - difference - centrality - literary genre - pluralism).

**** مرحلة ما بعد الحداثة (المفهوم ومشروعية الاختلاف)**

إن مرحلة ما بعد الحداثة تمثل تنازعا فكريا ضديا مع مرحلة الحداثة وما أنتجته من تكوينات سياسية وفلسفية وأدبية ثار حولها الكثير من الجدل ، وهذه المرحلة - من ناحية التلقي - تشهد صراعًا كبيرًا يقف بين منطقتي التأييد والرفض ؛ وذلك يعود إلى عدم وضوح الخيط الفاصل بين المرحلتين لدى الكثيرين لدرجة يصعب معها تحديد الإطار التاريخي المرتبط بسمات المرحلة ، ودقة إثبات هوية العمل وانتمائه لأي من المرحلتين ، وأيضا ما لاقته الحداثة من هجوم ورفض وما تأسس عبر مفاهيمها من سرديات كبرى أسهمت في خلخلة الوعي الفكري والاضطراب السياسي لدى المتلقي مما دفعه في بعض الأحيان إلى لفظ الحداثة وما بعدها أو التأييد الكامل لمبادئ ما بعد الحداثة بوصفها نقضا لما جاءت به سابقتها .

ولكي نكون منصفين يجب أن نتعامل مع تلك المرحلة تعاملًا واعيًا يضع مبادئها على طاولة النقد بغية الكشف عن علاقاتها المتحولة ومصطلحاتها المتغايرة داخل بنياتها الكبرى المعبرة عن الأهداف والأسس العامة وبنيتها الصغرى المعبرة عن العلاقة الأدبية متمثلة في المشهد الإبداعي ، ذلك المشهد الذي تعددت أشكاله واختلفت رؤاه في تلك المرحلة لدرجة كبيرة كادت تخرج النص عن إطاره الأجناسي وتمنح الفضاءات الغريبة عن مجال الشعرية مسوحا شعرية .. تلك التكوينات البنائية كان لها أثرها في التشكيل والتأويل ، فقد وصلت علاقات التشكيل في بعض النصوص إلى حد المجازفة والإفراط في اللعب والبحث عن الحلقات المفرغة وإبراز السطح على حساب الجوهر ؛ أما على مستوى التأويل فقد يجد المؤول عبر اتكائه على التعددية وانفتاح النص وسيادة الدال ومحاولة التوفيق بين الرؤية والأداة مخرجا يمنح التأويل براءة والنص جمالية .

ونبدأ بالحديث عن المصطلح وإشكاليته ، فقد أثار (Stuart Sim) هذا الموضوع فذكر أن مصطلح ما بعد الحداثة " ينطوي على مفارقة وإثارة وتحريض ، والحداثة بمعنى " الوقت الحاضر " الذي يحيط بنا ، ليست شيئا يمكن أن يكون لها " ما بعد" ، لكن الحداثة المشار إليها ليست هي الوقت الحالي ، لما هو حديث تماما ، فالحداثة حقبة ممتدة من التغير التاريخي غذَّته التطورات العلمية والتكنولوجية ، وهيمنت عليه السرعة .. والحداثة حتى بمعنى التراث الممتد لقرون من التغير والمناقشة المتعلقة بالتغير من الممكن القول بصعوبة إنها قد بلغت نهايتها .. ويمكن عدُّ ما بعد الحداثة بمثابة ذلك البديل أو المغاير لنزعة الحداثة الذي أمل في تحرير نفسه من ويلات الحداثة أو التحكم في القوى التي أطلقت لها الحداثة العنان " [١].

وقد أكدَّ هذه الفرضية (هايدجر) عندما ذكر أن " معيارية الحداثة معيارية ملتوية ، ومنطقها عائم لا ينهض على أساس ثابت ، ولا يقوم على قرار صلب ، لهذا يستحيل الحديث عن نموذج معياري للحداثة ما دامت قلبا للنماذج وتشكيكا في المعايير ، كما يمتنع الكلام عن منطق نهائي للحداثة ما دامت رفضًا لكل معيارية قبلية ونقضًا لكل مرجعية متعالية "[٢]

---

[١] الرجوع إلى كتاب : دليل ما بعد الحداثة ، ستيوارت سيم ، ت: وجيه سمعان ، المركز القومي للترجمة، المقدمة.

[٢] السابق ، ٢٧

ويتضح من النصين السابقين أننا أمام علاقتين : تاريخية ووصفية ، التاريخية هي ما يهتم بها المنظرون في تاريخ الأدب ليضعوا حدًّا تاريخيًا لبدء المرحلة ونهايتها ، وأعتقد أن هذه العلاقة تمثل عبئًا ثقيلًا على المشتغلين في مجال الفن ، أولئك الذين تجذبهم تحولات النصوص وتصدمهم العلاقة الزمنية التي تؤطر الفنية ، ودائما ما يكون التحديد التاريخي غير دقيق وغير معبر عن تحولات النصوص وتشكلاتها ، فداخل الحقبة الزمنية الممثلة للمرحلة نشهد خروجا عن تمثيلاتها وأحيانا عودة لسابقتها ، فمن هنا أكد النصان السابقان أن الحداثة بمفهومها الزمني يصعب إعلان موتها لتبعث حياة جديدة يطلق عليها ما بعد الحداثة ، فبالرغم من التحديد التاريخي لبداية الحداثة وهو أواخر القرن التاسع عشر ونهايتها في ستينيات القرن العشرين ، فهذا لا يعني عدم وجود إشارات ودلائل وتجارب تعبر عن المرحلة قبل هذا التاريخ وبعده ، لذلك تتحكم العلاقات الوصفية في تحديد بداية المرحلة ونهايتها ، فلكل مرحلة سماتها ، وكل ما يلتزم بتلك السمات على مستوى الخطاب السياسي أو الأدب أو الفن فهو يثبت انتماءه لها ، وقد كان (Stuart Sim) دقيقًا عندما ذكر أن مرحلة ما بعد الحداثة (Postmodernism)بمثابة البديل أو المغاير لنزعة الحداثة ليثبت مدى الاختلاف بين المرحلتين ، وأن ما بعد الحداثة جاءت لتمثل علاقة مضادة لكل ما أتت به الحداثة .

ويؤكد (jencks) " أن الحيز ما بعد الحداثي محدد تاريخيًا متجذر في الأعراف غير محدود أو مبهم في تحديد المناطق ولا عقلي أو تحويلي في علاقة الأجزاء بالكل ، وغالبا ما تُترك الحدود غير واضحة ، ويمتد الحيز أو الفضاء إلى ما لانهاية دون حد ظاهر جلي " [1]

وهذا يؤكد سعة الفضاء ما بعد الحداثي ، وامتلاك سماته نوعًا من الانتشار ،وذلك يعود إلى عدم الاتكاء على السلطة العقلية الثابتة التي تفسر الأشياء تفسيرا منطقيا أحاديا لا يقبل التغيير أو التحويل ، فالأفق ما بعد الحداثي يتوافق مع علاقة الاختلاف ، ويسمح بالتعددية ، تلك التي تقف موقفا صلبا ضد المعاني الثابتة والعلاقات الراسخة والمعتقدات التي مجدها العقل الإيديولوجي ، إنها تشكك في قدرة العقل على الفصل بين الحقيقة والكذب ، وذلك لإيمانها بعدم وضوح الحقيقة وعدم ثباتها وضعف مرجعيتها أحيانا ؛ مما يحول الحقيقة إلى كذب والكذب إلى حقيقة ، وهذا ما دفع (Baudrillard) إلى ترسيخ فكرة ارتباط ما بعد الحداثة بنفي الصلة بالواقع ، وإطلاق شعار (ما فوق الواقع) ، والمقصود هنا الانفلات من القيود المسوّرة للأفكار وإخضاع كافة المقولات المتحكمة في تشكيل الواقع إلى التفكيك .

وكما يرى دريدا في تأسيسه للنظرية التفكيكية :

" أن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة ، يجب دائما الوصول إلى المعنى ، لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا " [2]

وهذه العملية ترتبط ارتباطًا قويًا بالتدخل العقلي من قبل القارئ ، الذي يحيل بدوره العلاقة الثابتة إلى نوع من الحركية ، ويقيم جدلية دائمة بين المعنى الثابت الذي يقتضي دالًا واحدًا

[1] السابق ، ص ٣٣

[2] ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب ، ت: عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ، ٨٢

والمعنى المتجدد الذي يرتبط باختلاف الدوال وتنوعها ، وهذا المحدد فتح الباب أمام تعدد القراءات والتشكل السيميائي المتعدد للمراحل التي يمر بها الدال أثناء تحركه داخل السياق.

ومن هنا تصبح بعض المفاهيم التي تتعلق بفهم النص مثل : الوضوح والبساطة وإضاءة المعنى والتعبيرات المباشرة والمعنى الواحد والتواصل الدلالي ، من المصطلحات التي تقع تحت عدسة المجهر التفكيكي ، وتحل البدائل الأخرى التي تعد أساسا في الطرح التفكيكي مثل : الانتشار والاختلاف ولعبة الدال .

إن مرحلة ما بعد الحداثة لا تتعامل مع الماضي الحقيقي بصورته التاريخية القارة وأحداثه التي ترى أنها مشوهة ، بل تعيد إنتاج الماضي المتخيل وفق ما تراه العقلية الناقدة ، ذلك الذي يمنح الذات القدرة على تشكيل وعي سياسي منفرد بعيدا عن روح الحزبية ،والذات هنا لا تنفصل عن التاريخ ولا تتعالى عليه لتمثل كيانا أسطوريا يملك القدرة على إنتاج المعنى وإنشاء تاريخ جديد بل إنها تنشئ حوارًا معه يجرده من الأكاذيب والروايات المنتحلة تلك التي آمن بها الكثيرون ، إن كتابة ما بعد الحداثة " تعكس ضروبا من القلق المصحوبة بالارتياب المرضي بطرق عديدة تشمل : عدم الثقة بما هو ثابت وراسخ ، وفي أن يكون المرء مطوقا أو مقيدا بأي هوية أو مكان واحد معين ، والاعتقاد بأن المجتمع يتآمر على الفرد " [1].

والتصور الذي طرحته مرحلة ما بعد الحداثة لنموذج الدولة يفرض تفكيكًا للمؤسسات والكيانات السياسية الذي يقضي بإلغاء تلك المؤسسات التقليدية (أحزاب – زعماء سياسيين) وإقصاء للأقطاب الكبرى القديمة (الدولة بأطرها التقليدية وكياناتها الوظيفية – مفهوم الأمة بمرجعيته الثورية) ، لتحل محلها كيانات تمارس العمل السياسي والاجتماعي غير مرتبطة بالمظلة التي تقيد حركتها وتحجب عنها رؤية النور ، تيارات تتواصل وتستقبل وترفض وتشجب ، تنطلق من عبثية المواقف وتشتت الرؤى لتصل إلى تكوين علاقات أكثر دينامية وتفاعل مع الأحداث .

ولعل السبب في ظهور تلك الحركة الإخفاق الذي واجهته مسارات الحداثة وتوجهاتها ، وقد عبر عن ذلك نوري الجراح عندما قال : " نحن أبناء الحداثة الكسولة، الحداثة المستجلبة المباهية بطمأنينتها إلى غربتها عن الشارع والناس ، الحداثة التي عجزت عن اختراع " معجزة " العبور إلى الآخر .. لقد حث هذا الإعراض عن الذات لدى أغلب القائلين بالحداثة والذين أطلقوا عليه تعبير " القطعية " بشيء من طيش البصيرة ، الأمر الذي قاد المثقف ومشاريعه إلى عزلتين كبيرتين : الأولى عن الذات والثانية عن المجتمع ، مرة عندما حرم نفسه من التمتع بالطاقة المختزنة للأبهى والأجرأ في الإرث الثقافي لتاريخ عريض من الانفتاح على الآخر ، ومرة أخرى عندما تكلم لغة غير مفهومة "[2].

وهذا يتضاد مع ما ذكره (وليم دول) عن مرحلة ما بعد الحداثة ، عندما قال " أما ما بعد الحداثة فهي تقدم رؤية اجتماعية وشخصية وفكرية لا تستند على يقين راسخ ، بل على شك

[1] تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ،ت:الصديق بو علام، دار الكلام،الرباط،المغرب،ط١، ١٩٩٣

[2] مجلة الكاتبة / ع٨ / يوليو ١٩٩٤ / ٢

برجماتي نفعي ، لا يأتي هذا الشك من أفكار السرديات الكبرى (metanarrative) ، بل يعتمد على التجربة الإنسانية والتاريخ المحلي . قد نجفل خوفا من قبول هذا الموقف المثير للمشكلات ، لكنه يزودنا بالدافع إلى أن نتفاوض بشكل أفضل مع أنفسنا ومفاهيمنا وبيئاتنا ومع الآخرين ، يساعدنا على فقدان اليقين ويجعلنا نتحاور ونتصل مع الآخرين ، وفي المقابل يؤدي هذا الإطار الاتصالي المبني على الحوار إلى رؤية اجتماعية مختلفة يمكن تطبيقها في التدريس ، بل وحتى في قرارات السياسة الخارجية . تعترف هذه الرؤية بحقوق الآخرين ، وتتجنب طريقة " الحل الأفضل " أو " الحقيقة الواحدة الصحيحة " . تقبل هذه النظرية الغموض الذي يكتنف التعقيد أو التركيب ، وتقبل أيضا وجهات النظر المتعددة " [١]

ولعل المفهوم السابق لمرحلة ما بعد الحداثة وظهور الضدية الرؤيوية بينه وبين مفهوم الحداثة يجعلنا نطرح تساؤلين : هل استطاعت مرحلة ما بعد الحداثة الانفلات من الحداثة أم أنها أفكار مزعومة جاءت خلاف المتحقق ؟ ، والتساؤل الثاني : ما موقف المتلقي العربي من تحولات تلك المرحلة ؟ ، والإجابة عن التساؤل الأول تكمن في قراءة المشهد قراءة كلية وليست جزئية ، فالمرحلة تمثل تحولًا على مستوى السياسة والأدب والفنون والعمارة .. وغيرها ، فإننا لو نظرنا إلى هذه المستويات فإننا نستطيع أن نحكم بتحقق تلك التحولات بشكل كبير ، فعلى المستوى السياسي شاهدنا الحركات الثورية الرافضة للسلطة الحاكمة ورفض مفهوم الدولة بأطرها التقليدية ،ومحاولة ظهور فئات شعبوية تقف ضد النخبوية التي استمر نفوذها فترات طويلة ، وعلى مستوى العمارة شاهدنا ردة في أسلوب البناء وتشكلات معمارية تجنح أحيانا إلى الهروب من الأنظمة المعتادة إلى البناء القائم على كسر النظام ، وهذا ما ظهر في عمارة التفكيك (Deconstruction Architecture)التي تعبر عن اللاتماثل وتستخدم مفردات العمارة الكلاسيكية بصورة مغايرة بل معكوسة ، وبالرغم من هذا فإن بعض النقاد لا يعدون هذا التحول خروجًا عن المسار وانقلابًا عليه ، بل هو نوع من الامتداد المكمل لمرحلة الحداثة ، فنجد " ليوتار " مثلا يرى أن مرحلة ما بعد الحداثة ما هي إلا إيديولوجيا محافظة ذات لبوس جديد ، و"تودوروف " يراها حداثة متطرفة ، والرأيان يؤكدان وجود الاختلاف والمغايرة ، وهذا معناه أننا أمام نوع من التحول المرحلي ، أما عن التحولات التي تخص النص الأدبي وموقف المتلقي العربي فهذا ما سيتناوله البحث .

وعندما نشرع في عقد مقارنة بين مرحلة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة يتأكد لنا الآتي :

<u>أسس المشروع الحداثي</u>

- تفسير الكون تفسيرًا عقليا .
- قطع الصلة بالماضي .
- منح المشروعية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية .
- نشوء المقابل الضدي بين الثابت والمتحول .
- المناداة بشعارات الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية جهازه الإدراكي .

[١] وليام دول ،المنهج في عصر ما بعد الحداثة ، ت : خالد بن عبد الرحمن العوض ،العبيكان ، الرياض ، ٢٠١٦ ، ١٠٠

وهذه الأسس أدت نتيجة مفادها أن مبادئ الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية ، وكانت حصيلة تلك المبادئ حروبًا ومشاحنات طاحنة واستعمارًا وإرهابًا وهيمنة وقمعًا للآخر وتفاوتًا طبقيًا واقتصاديًا وقمعًا عسكريًا وقنابل ذرية وخطرًا نوويًا إضافة إلى الظلم الاجتماعي .

أما مرحلة ما بعد الحداثة فيمكن رصد أسس مشروعها في النقاط الآتية :

- ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول .
- ليس هناك ثمة عقل يفسر تفسيرًا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري ؛ وهذا معناه إنكار وجود الفاعل العاقل والصانع لآليات التبرير المنطقي.
- عدم وجود ثقافة نخبوية عالية وأخرى دونية جماهيرية .
- عدم الإيمان بالفواصل والفوارق الثقافية وإلغاء كافة الفواصل والثنائيات الضدية ؛ بما يخضع الرؤى والأفكار الثابتة إلى التساؤل والتفكيك .
- عدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ، ومحاربة المعاني الثابتة .
- الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل واليومي ومحاربة ثقافة النخبة والنخبوية .
- تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق والتجارة .
- الاهتمام بأشكال التعددية ؛ بما ينفي صفة الدولة الرسمية بوصفها أنموذجًا للهوية الوطنية .
- رفض الفصل بين الحياة والفن .

كل هذا أثرَّ بدوره على الحركة الإبداعية والنقدية ؛ مما أدى إلى ظهور مجموعة من المصطلحات الحداثية التي انتشرت وتم توظيفُها في النص الإبداعي يقابلها مصطلحات تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة ، ويبدو ذلك واضحًا في الموازنة الآتية :

مصطلحات الحداثة	مصطلحات ما بعد الحداثة
* المركزية والتمركز	*مناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح .
*النوع الأدبي وحدوده *سيادة المدلول *المادة الفنية أو العمل المكتمل *الشمولية والتآلفية والحضور .	*النصوصية المتداخلة والتعالي الأجناسي *سيادة الدال . *الاختلاف والتعددية والتشتيت . *الصدفة والفوضى التخريبية واللعب .

<u>*أشكال النَّصيَّة الشعرية في مرحلة ما بعد الحداثة</u>

تتضح بعض أشكال النصية الشعرية في مرحلة ما بعد الحداثة في مجموعة من المحاور ، يمكن توضيحها في الآتي :

- مساءلة المقدس .
- استخدام مفردات الحياة اليومية .

- التسطيح والسخرية في قراءة الواقع .
- اللغة الشبقية .
- القصيدة البصرية .

أولا: مساءلة المقدس

من التابوهات التي اخترقتها مرحلة ما بعد الحداثة تابو (المقدس) ، والمقدس هو المعظم والمُحرَّم ، والتعرض للمقدس في مرحلة سابقة كان بمثابة خروج عن الدين وجُرم حقيقي يستوجب إقامة الحد ، وهذا الفهم كان مرتبطًا بالفكر السياسي المتسلط الذي كان يرى أن الحاكم هو ظل الله في الأرض ، وهذا يُعيدنا إلى فكرة (الطوطم)Totem: فقد كان الطوطم *[1]- طائرًا أو حيوانًا - هو معبود العشيرة وراعيها الذى يحميها من غضب الطبيعة وعدوان الإنسان والحيوان . وكان نظام العشائر الطوطمية يقوم على الاعتقاد بأن العشيرة تنحدر من فصيلة الطوطم الحيوانية ، فإذا اتخذت العشيرة الغراب طوطمًا لها فذلك ؛لأن غرابا التقط قوقعة وأن القوقعة تحولت إلى امرأة واقعها الغراب ومن هذا القران انحدرت العشيرة .

وقد كان حرامًا على أفراد العشيرة إيذاء طوطمها أو أكله إلا عند الجوع الشديد بل حرامًا عليهم أن يمسوه أو ينظروا إليه أو حتى ينطقوا باسمه وإذا مات أو قُتل احتفلت العشيرة بدفنه في مراسم خاصة .

وهنا تظهر فكرة التابو Tabou "وهي كلمة تطلق على المحظور من الأفعال والأشياء لا لسبب عقلي أو علمي ، بل لسبب وهمي واعتقادي ، والإنسان البدائي كان يعتقد أن مخالفة الحرام تجلب شرا مستطيرا مثل المرض أو العمى أو الموت " [2]

والتبعية للطوطم هي تبعية اجتماعية قبلية ترتبط بالأنظمة السياسية التي قدَّستها مرحلة الحداثة ، فظلت الشعوب تعاني من التسلط السياسي والقهر الاجتماعي والتعصب الديني .. وغيرها ، كل هذه العلائق نبذتها مرحلة ما بعد الحداثة ،وأخضعت كل التابوهات إلى التساؤل والحوار لمحاولة تفكيك هذه التابوهات والوصول إلى علاقة تسويغية تسمح بالتعايش الفكري والأنطولوجي مع مثل هذه العلاقات .

ويقول محمد الماغوط :

يا أختي
أنتم هنا لأن الآخرين هناك
أنتم هناك لأن أطفالكم يأكلون الفراشات النيئة
ويضربون البراعم بحد المساطر
أنتم هنا
لأن الله لا يجلس تحت الياسمين وفي ثقوب القيثارات
ولكن في ثقوب المدافع وعلى جراح السبايا .[3]

[1] *لمعرفة فكرة الطوطم يتم الرجوع إلى جيمس فريزر ، (الفولكولور في العهد القديم) ، ت: نبيلة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢.
[2] فرويد، الطوطم والحرام ،ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ص٧)
[3] محمد الماغوط ، أعمال محمد الماغوط ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤

في المقطع السابق من مسرحية " العصفور الأحدب" يتواجه النص مع السلطوي / المقدّس الذي يتركب من رمز ومرموز إليه ، الرمز يتضح في اللفظ المقدس (الله) والمرموز إليه يتضح – تأويليا – في السلطوي الذي أصبح في نظر المجتمعات الرجعية مقدَّسًا ، فلا تجوز مخالفته ، وطاعتُه صارت واجبةً ، ومن هنا يتمرد النص (ما بعد الحداثي) على تلك النظرة ، ويفضح فساد الأنظمة العربية عبر خطاب إلماحي يشير إلى نقد هذه الأنظمة ، ونقد السلبية التي صنعت هذه الأنظمة ، فكان نتاجها الفجوةَ التي حدثت بين السلطوي والمستَغل ، والمشهد الذي وصف الشعب الخاضع بالبؤس " أطفالكم يأكلون الفراشات النيئة " ، والقهر " ويضربون البراعم بحد المساطر" ، وسبب هذا أن السلطوي / المقدس لا ينظر إليهم بعين الرحمة والعدل بقدر ما يجهّز المدافع التي تُسكتهم وتضمن له البقاء في عرشه ، وهنا تتضح وجهة النظر أو " رؤية العالم " التي توجه مسارات الخطاب إلى عقد مقارنة بين مرحلتين زمنيتين ؛ مرحلة الحداثة ، ومرحلة ما بعد الحداثة ، وكذلك خطابين متضادين ؛ خطاب القهر وخطاب التمرد .

ومن النصوص المهمة التي توظف هذه الظاهرة نص للشاعر : محمد آدم في ديوانه: «كل هذا الليل» الذي يدخل ضمن دائرة الأشباح الفكرية والعقائدية التي تطارد الذات الشعرية وتجعلها في حالة قلق دائم يسفر عن جدل سوفسطائي ينم عن وعي فكري ومخزون ثقافي نص عنوانه «بئر أيوب»، وهذا النص - من وجهة نظري - من المتون الغرائبية التي تجرأت على متنها وأخرجت الشعري من دائرة الخيال ومنطقة المحايدة إلى الحوار العقلي وميدان الفلسفة، واستدعاء النص لطيف النبي أيوب - عليه السلام - والقصة المعروفة التي وردت في العهد القديم في سفر أيوب التي تظهر الصراع الذي دار في نفس أيوب وعقله بفعل إغواء الشيطان؛ مما جعل أيوب يتجرأ على الرب ويتساءل لماذا يصاب بمثل هذه الآلام وهو بار بربه مطيع له؟ له غاية أخرى؛ فالنص يناقش قضية جدلية اختلفت فيها الآراء وتعددت ما بين سنة ومعتزلة، إنها قضية (الجبرية والاختيار)، كيف استطاع النص الآدمي أن يعبر الأسلاك الشائكة ويتجاوز منطقة المعتقد الثابت ليدخل إلى علاقة تمثل الرأي والرأي الآخر؟ هذا ما سنجده عندما نقرأ النص: [1]

لِمَ أنا يا رب؟ قل لي: أأنا سنبلتك الوحيدة في حقل الحسك والدم هذا؟
أأنا النجمة الغريقة في غيمة العالم هذه؟
والتي تمد إليها حبالك القوية لتنتشلها من الغرق في اليم
لِمَ أخذتني أنا من بين غنمك لكي تغرس سكاكينك
القوية حول روحي وفوق رقبتي ودون أن تحز؟
لِمَ اصطدتني أنا في شبكتك الوحيدة
من بين كل سمك البحر؟
لِمَ حولتني أنا في الليل إلى فريسة؟

[1] عماد حسيب ، أطياف محمد آدم وعلاقات التجاوز النصي ، مجلة فصول ، ع ١٠٠ ، مجلد ٢٥ ، صيف ٢٠١٧ ، ص ٥١٩ ـ ٥٢١

وفي النهار وضعتني على ناصية الطرق
كي أكون عبرة؟[1]

قد تبدو لغة النص صادمة، وقد يصل الأمر لدى بعض من يتلقى نصًا مثل هذا أن يتهم صاحبه بالكفر، لكن بداخل كل منا مسكوتات نختلف في طريقة الإفصاح عنها، وأحيانًا نقبل بمسكوتها ولا نستطيع الإفصاح؛ خوفًا ورهبة من ذلك؛ حتى لا نتهم بمثل ما يُتهم به صاحب النص، لكن هذا دور الشعر والفكر والثقافة أن تطأ مثل هذه المعارج الفكرية وتلك القضايا التي تشغل العقل وتؤرقه؛ لتعين القارئ على كشف المضمر، والتغلب على خوفه؛ ليناقش مثل هذه الرؤى، وقد ذكرت أن هذه القضية ناقشها الأئمة، وحدث بينهما خلاف، لكن لم تحجب آراؤهم ولم يخافوا من الإعلان عنها، وهذا ما فعله النص الذي لم ينته؛ فهذا هو المقطع الأول منه، والجدل القائم بين الذات والرب قد يكون واقعًا لدى الكثيرين، لكنهم لا يستطيعون الإفصاح عنه، وقد يظهر ذلك في أوقات المحنة، وعندما يشعر الإنسان بالضيق، وتتكالب عليه الحياة بقسوتها وسهامها؛ فتصيبه في رزقه وفي أبنائه ومختلف مناحي الحياة؛ فيتوجه بالسؤال لربه، وهو يعتقد أنه الوحيد المُعنّى والوحيد المبتلى من بين الخلق؛ ولأن الرب هو الخالق والمانح وبيده الرزق وهو المفرج للكرب ومن يجيب المضطر إذا دعاه فيسأله لماذا قضيت عليّ بالعناء والشقاء؟ ولأن الإنسان ضعيف فدائمًا ما يفكر في ذاته، ودائمًا ما يعوّل على القوة الأعلى؛ لكي تمنحه كل شيء، فإذا ما تخاذلت عنه لحكمة ما شعر بالهزيمة والانكسار وقدم الجبرية على الاختيار.

ونقرأ المقطع الثاني من النص:

ليس في جعبتي أي شيء
في يوم من الأيام لم تكن لي حربة أو قوس
لم أسرق من حديقتك نجمة واحدة
لتفعل بي ما فعلت
وفي وقت حصادي قدمت قرابيني
وعلى مذبحك العالي
أقمت مُحرقاتي
كنت نعمة في عينيك
مثلما كنت نعمة في عيني
ومثلما مشيت في طرقك بالاستقامة والعدل
تفحصت حصاة روحي
حتى تفحمت
فلماذا تضع يدك القوية على جسمي
إلى أن تقرحت.[2]

---

[1] محمد آدم: **كل هذا الليل**، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية، القاهرة، ٢٠٠٨ ، ص١٠٣.
[2] السابق، ص ١٠٤.

ولا زال النص يتبنى منطق الجبرية الذي يرى «أن الإنسان مسير ولا إرادة له في أعماله الاختيارية، كحركة المرتعش، أو كورقة في مهب الريح تحركها كيف تشاء، وكما يقول قائلهم: قيدني وألقاني في اليم، وقال لي: اسبح، وأعماني، وقال لي: اقرأ» [1]. ويتكئ النص على نفي مسببات العذاب؛ لأنه يرى أن كل أعماله طاعات، وأنه في محبة الله؛ فلا يتصور - وفق ما يراه عقله - أنه يستحق العقاب، وهذا يتفق مع قول قائلهم:

أصبحت منفعلًا لما تختاره مني ففعلي كله طاعات.[2]

استخدام مفردات الحياة اليومية

يقول محمد النويهي " إذا كانت الدراسات الممحصة قد أكدت لنا علاقة لغة الشعر في الحياة في العصر الجاهلي والأموي ، فإن الدعوة العصرية لضرورة الملائمة بين لغة الشعر ونبض الحياة الراهنة تكون دعوة وجيهة لها ما يبررها " [3]

ولعل التمرد على النخبوي ومحاولة الانتصار لفكر الهامش وتفكيك السرديات الكبرى يعد سببًا رئيسًا لاستخدام مفردات الحياة اليومية ، فالفكر الحداثي ارتبط بالمؤسسات والأنظمة ، وطغى ذلك على لغة الخطاب ، فتحول الخطاب إلى خطاب رسمي فصحوي يمثل النخبة المثقفة ، ولا يقترب من الخطاب اللهجي اليومي بوصفه ممثلا للمهمشين ، ولما أزالت مرحلة ما بعد الحداثة هذا الفصل بين النخبوي والمهمش كان ذلك سبيلًا لظهور هذا الخطاب ، وقد عبر عن هذا المعنى الشاعر محمد آدم :

أكتب عن بلاغة اللغة فوق حَنجَرة فراشة
وتعطل الضوء
على شفتي امرأة
أكتب عن العدالة
التي نسيها الرب
في سنترال عمومي
وذلك بعد أن أخذ
كافة المفاتيح والأقفال
وترك الأطفال
يرجمونها بالحجارة
ويطاردونها بالأحذية والمسامير
ويقذفونها بالبصل والطماطم . [4]

---

[1] أبو عبد الرحمن علي بن السيد الوصيفي: **القضاء والقدر عند السلف**، دار الإيمان للطبع والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص١٢٤.

[2] أحمد بن إبراهيم بن عيسى: **توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في شرح قصيدة الإمام ابن القيم الموسومة بالكافية الشافية في الانتصار للفرقة الناجية**، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٦ هـ، ١١٦/٢.

[3] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية / القاهرة / ١٩٦٤/ ١٦٨

[4] محمد آدم: **كل هذا الليل**، ص٢١ - ٢٢.

فالتجرد من الخطاب الرسمي والاقتراب من خطاب الشارع المعبِّر عن السخط والغضب جاء متوافقًا مع اللغة المعبَّر بها ، فقد ترك الخطاب المفردات البلاغية القديمة التي تعتمد على لغة المجاز ليفسح المجال أمام لغة الحقيقة البعيدة عن العقلانية واليقين المطلق والمتحدة مع الفوضى والصور المعبرة عن الواقعية المفرطة ، ويستخدم النص مفردات الحياة اليومية التي تناسب الفئات المجتمعية المطحونة التي تعاني القهر ، فنجد حضورًا للمفردات :" السنترال – الأحذية – المسامير – البصل – الطماطم " ، وهذا يحيلنا إلى توظيف الخطاب الساخر ، وهو سمة من سمات مرحلة ما بعد الحداثة .

وتطالعنا جيلان زيدان بتوظيف هذه الظاهرة في النص الآتي :

لا أظن الوقت الممدد فوق السرير
يدرك آثامنا في مرآة التسريحة
وعفويتنا في إراحة الذنوب اللامرئية
تحت لحاف(الفايبر)
يعاقبنا شلل الحياة بشكل ما
كأن ينومنا وقتا في ساعة لا جدار لها .[١]

إن مفردات النص تمثل هروبًا من المركز واندفاعًا في فضاء اللامركزية ، هروبًا من سلطة الفاعل العاقل ، واتجاهًا إلى إقرار فكرة أنه ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول ، فعفوية اللغة المتمثلة في اختيار الألفاظ السهلة الواضحة ، واستخدام المفردات الدارجة مثل (التسريحة – لحاف الفايبر) يمثل انتصارًا للخطاب اليومي المعبر عن إزاحة الفواصل بين النص والمتلقي واللغة والإحساس على الخطاب الرسمي المغلف بالمجاز والمفردات الرسمية والمعبر عن الفكر المؤسسي ، إضافة إلى ذلك الثيمة الموضوعاتية المعبرة عن الفراغ والشعور بانهيار الزمن في ظل الوجود المحتشد بالفوضى والآثام .

ونكاد نتلمس توظيف هذه الظاهرة عند أنس داود في مسرحيته الشعرية (الملكة والمجنون) عندما يخاطب الملكة كيلو باترا متحدثًا عن السلطة المخادعة التي لا يهمها إلا المظهر فيقول [٢] :

" قد نجد امرأة تبتاع " الجرجير " بسوق
" العتبة" أجمل منك مئات المرات
ونجد امرأة تعطي فخديها من أجل اللقمة
أشرف منك علي وجه التحقيق " [٣]

ويقول في موضع آخر متحدثًا عن الوزراء وتبعيتهم للحكومة والحاكم وظلم الشعب:

" تأتين له ب" خيال مآتة " آخر

---

[١] جيلان زيدان ، ديوان : نحتاج بحثا كي نعود ، نشر إلكتروني ، ص١١
[٢] أنس داود : الملكة والمجنون ، دار شروق ، القاهرة ، ٢١
[٣] السابق / ٣٢

خداعا بالأقوال
و " فرقع لوز " يتحرك في كل مكان
و " يصو صو" لكن لا يختلف الأمر .[١]

فطابع السخرية المغلف للخطاب منح النص قدرًا كبيرًا من الحرية لاختيار المفردات الملائمة لذلك ، مع الإيمان بفكرة إسقاط نظام السلطة في المجتمع وهو ملمح من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة ، أدى ذلك لتوظيف مفردات مثل: (الجرجير – سوق العتبة – خيال مآتة – فرقع لوز) في خطاب يناقش قضية السلطة والفراغ الذي تعانيه الدول في ظل اهتمام الحكام بالمظاهر والابتعاد عن الاهتمام بقضايا الشعوب ومتطلباتهم ، فكأن النص يحمل صوت الشارع ويعبر عن ثورته متخذًا من ألفاظه ومفرداته مكونًا شعريًا يتضمنه الخطاب .

**** التسطيح والسخرية في قراءة الواقع .**

تعدُّ السخرية في قراءة الواقع سمة من سمات مرحلة ما بعد الحداثة ، وإن كانت الأعمال الإبداعية في مرحلة الحداثة قد وظفت السخرية أيضا لكن بعد الاطلاع على كثير من الأعمال الشعرية والروائية لكتَّاب ما بعد الحداثة اتضح لنا أنها أصبحت سمة واضحة ومؤثرة ومحورية ، ويرجع هذا إلى فكرة تفكيك العلاقات المؤسسة للمشروع المؤسسي القائم والترويج لانهياره ، وكذلك هدم البناء اللغوي المرتبط بهذا الفكر ، وإحلال المعجم المعاصر الذي يصفه الكثيرون بأنه سطحي وبسيط بديلا عن الخطاب المرتبط بالأنظمة السيادية .

وذكر جابر عصفور أن «السخرية، تحديدًا، ملمح بارز من ملامح الشعرية المغايرة، خصوصًا من حيث هي استراتيجية وعي شاك لا يستسلم إلى المطلقات الموروثة، ولا يقبل المتعارف عليه أو المتبع من مسلمات الواقع المفروضة، كما أنها؛ أي السخرية، خطاب مقموع يتمرد على قامعه بأكثر من معنى، سواء في مناوراته الذاتية لإنطاق المسكوت عنه في الخطاب المكبوت أو مناوشة القمع بواسطة المجاز الذي يهدف إلى تقليم براثنه المخيفة" [٢]

ونستطيع أن نكشف عن توظيف هذه الظاهرة لدى الشاعر منصف المزغني عبر مجموعة من النصوص القصيرة :

(١)
(شجاعة)
من يأمر السلطان
ويقول له :
افتح فمك الآن
واس .. كت ..
من .. ؟

---

[١] نفسه / ٢٢

[٢] جابر عصفور: **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٨، ص١٨٢ -١٨٣.

.....

غير طبيب الأسنان . [1]

يبدو واضحًا انخفاض مستوى الخطاب ، ومحاولة الوصول به إلى البساطة والسهولة التي تجعل المتلقي يدرك كيف أن اللغة الشعرية في مرحلة ما بعد الحداثة شهدت تحولًا كبيرًا لدرجة تخلّيها عن المعقَّد والحوشي والغريب ، ومع ذلك فيعد الخطاب ثقافيًّا من الدرجة الأولى وتكشف محمولاته عن مضمرات تُحيلنا – تأويليًّا – إلى قراءة الواقع عبر مساره السياسي ، فنقاط الحذف تؤكد لنا مبدأ ما بعد حداثي يرفض السلطة الفردية ويرغب في تغليب الفكر الجمعي في ظل ما يعيشه الإنسان المعاصر من اضطهاد وقهر يفرضان عليه السكوت ، لكن التوظيف الساخر للخطاب يمنح النص إفصاحًا .

(٢)

(الفيل)
ست
و ٦٠ نملة
عقدن
مؤتمرا
في خرطوم . [2]

يبرز النص السخرية من الواقع العربي وشجب ما يقوم به إزاء مواجهة الحروب والاستعمار عبر عقد مؤتمرات لا تُسفر عن شيء ، فيصبح المجتمعون أشبه بالنمل ، وهذا دليل على كثرتهم ، لكنها الكثرة الخائبة ؛ لأنهم لا يستطيعون أن يخرجوا من المأزق الذي يشبهه النص بالخرطوم .

(٣)

السلحفاة
ما زالت متفهمة
أن القرن العشرين
هو عصر
السرعة .
كذبة
قال الكذاب :
سيداتي
آنساتي
سادتي
اسمحوا لي

[1] ديوان حبات ومحبات ، كتاب دبي الثقافية ، الإصدار ٤٢ ، ٢٠١٠ ، ص٣٢
[2] السابق ، ص ٢٠

بقول الحقيقة . [1]

نقد المجتمع الصناعي والدولة الحديثة وتقويض أسسها وتفكيك دعائمها القائمة على الوهم من أبجديات المشروع ما بعد الحداثي ، فكل ما كنا نؤمن به عبر مسلمات معينة جاء هذا المشروع ليهدمه تمامًا ، فالنهضة لم تعد نهضة والسرعة أجبرت العقل الإنساني على إغفال الماورائيات لتدرك المسلمات والحقائق العارية فقط ، وجاء هذا المشروع ليصرح عبر أسلوب ساخر بأن هذا العصر الذي كنا نعيش فيه عصر كاذب والحقيقة ما هي إلا وهم .

**** اللغة الشبقية**

في مرحلة الحداثة كان الجسد محاصرًا بالمفروض القيمي الذي يقدمه في صورة المحرّم ويقع في دائرة اللامساس ، وهو في منطقة المعلَن والمخفي والمبجَّل والممتهن ؛ فالمعلن والمبجل يمثلهُ الذكر والمخفي والممتهن تمثله الأنثى ، والعلاقة بين الذكر والأنثى إما أن تخضع لفقه الجبر والطاعة وعدم الإفصاح أو تصير – في نظر المجتمع الذكوري – السلعة المعروضة التي يُباح النظر إليها بوصفها جسدًا ممتهنًا، فانتشرت الدعوة إلى التستر برداء الأخلاق ومقاطعة الوسائل السمعية والبصرية التي تثير الغرائز ، أما في مرحلة ما بعد الحداثة فبدأت تظهر النظرية النسوية التي تعد مظهرًا من مظاهر الاحتجاج على الفوارق الاجتماعية في المجتمع وخاصة الظلم الاجتماعي ، وممارسة القهر ضد المرأة ونظرة المجتمع الذكوري للمرأة نظرة دونية لتظل أسيرة الفكر السلطوي الذي تهاون مع كثير من حقوقها ، وحصر المرأة داخل صورة مقيدة أطلقها عليها المجتمع لكونها أنثى ، من هنا انفجر الأدب النسوي تمردًا لكسر هذا الحيز وتحرير المرأة من هذه الصورة ، وتقزيم هذه النظرة الدونية التي فرضها المجتمع على المرأة عُنوة ، لذلك مثلت النسوية التزامًا عقليًا تدافع به عن حقوق المرأة ، وتطالب بالعدالة ، ووضع حد لأشكال التحيز التي عانت منها المرأة على مدى التاريخ.

وبدأت تظهر أشكال الإفصاح عن اللغة المسكوت عنها في الخطابات الأدبية ، تلك اللغة التي تعري المجتمع ، وتقدم الصورة المشهدية المجسدة للمعاناة النفسية أو الجسدية لكل من الرجل والمرأة ، وكيف أنهما استطاعا الكشف عن مكنون خطير يقبع في ذواتهم ظل لفترات طويلة حبيس مقولات العيب والممنوع .

ففي قصيدة للشاعرة فاطمة قنديل بعنوان (جوارب شفافة) تقول في مقطع منها :

أتوجس – عند ارتطام الحافلة – أن
يحس الواقفون الفراغ بين ثديي
الصغيرتين و(السوتيان)
أو أن يمتلئ الفراغ بيني وبين جاري
فجأة
(كان طوال الطريق يثبت براءته) [2]

---

[1] نفسه ، ص ٣١

[2] فاطمة قنديل ، ديوان صمت قطنة مبتلة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥، ٢٩

فيتضح من النص مدى ما تثيره اللغة الشبقية متمثلة في أعضاء المرأة التي حرصت الشاعرة على ذكرها صراحة (الثدي) والأداة الحاوية له (السوتيان) ، وحاول النص خلق علاقة بين الرغبة العارمة في إنشاء شراكة بين الأنثى والآخر والرفض المقنَّع الذي يؤكده الفراغ الذي يحتاج إلى امتلاء .

والشاعر عبد المنعم رمضان يستغل العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة في نسق نصي محمل بالشهوة والجسدانية فيقول :

ناريمان .. امرأة حكيمة ، تضع الكحل على عينيها ، عندما تصحو
ولكنها عندما تشاء النوم تضع الحنين ، ولأنها لم تزل عذراء
فهي تغطي ما بين فخذيها بقماش سميك ، وصفته لها إحدى
العرافات ، ويقال : إنها قرأت في مدونات الجدة عن طيور
ملونة تنقر طوال الليل الفروج العارية ، والمغطاة بالشفاف من القماش . [1]

وللشاعرة ميسون صقر نص يحتشد بالمعجم الشبقي الذي يتضح من خلال إقامة علاقة ضمنية بين الذات والأشياء الملازمة لها :

للمناشف شهوتها في احتضان الأجساد العارية
ولها أيضا رغبتها في لعق الوجوه بلا رتوش غريبة
ولها ملمس يخامرك باللذة
كلما مسحت يديك فيها
أو خدشت الماء في وجنتيك
لتوقظ متعتك في أن تعيد يديك ثانية للماء المعلق
بين اليدين وبين المناشف
عند حدود الخدين مباشرة
وبين الطين المعلق في الجدران . [2]

والمتفهم للنص تفهمًا دلاليًا يدرك أنه يجسد علاقة طبيعية بين امرأة وأشياء خاصة بها تتمثل في المناشف كأداة تستعملها المرأة بشكل مستمر ، ولكن المتأمل للمعجم اللفظي للنص الذي اشتمل على مجموعة ألفاظ لها دلالاتها الخاصة مثل (شهوة –احتضان – الأجساد العارية – رغبتها – لعق – ملمس – اللذة – متعتك) ينظر للنص نظرة مختلفة ، فالعلاقة المعلنة بين المناشف والجسد من خلال حاسة اللمس تمثل علاقة شبقية تتضح في تمتع الجسد بالملامسة لحظات الخلوة ، فتلمس الأعضاء يمثل لذة حسية ومتعة لدى البعض في حضور عاطفة ملتهبة .

[1] عبد المنعم رمضان : الغبار إفاقة الشاعر فوق الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، ١٥٩
[2] عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤، ١٧١

وفي نص للشاعر صلاح عبد العزيز يتناول واقعًا لاأخلاقيًا معيشًا :

خارجا من المبرة
برائحة البنج
وحاملا روشتة الإنهاء
(كان يمكن أن أنهي المسألة
لكن نصيحة الأطباء أجبرتني
وكان يمكن أن أحدث الممرضات
عن آلام الدورة
وننعم بالولوج بعد نعمة الترقيع) [1]

فالنص يتطرق إلى قضية الترقيع ، وما تحاول به الفتاة أن تستر واقعًا مفضوحًا من المتعة السالفة لكي تستقبل واقعًا مزيفًا من المتعة الحلال .

القصيدة البصرية

الخطاب البصري جزءٌ من المكاشفة ، وارتبط - منذ القدم – بعلاقات التخيل واللغة المجازية وتقنية الرمز ، فإذا رجعنا إلى تاريخ موغل في القدم وهو ١٥٠٠٠ ق . م فسنجد أن إنسان الكهف في إحدى لوحاته التي وجدت بفرنسا في كهف (لاسكو) قد صور الإنسان صورة غريبة تكاد تتوافق مع رؤيته الشخصية وأحلامه ، فصور الإنسان بجسد إنسان ورأس طائر وهذه الصورة - من خلال رؤيتها البصرية – ميزت وظيفة الخيال البدائي في ثلاثة عناصر هي : تصور المستقبل ، والوصول إلى المجهول من المعلوم ، ثم الخروج من نطاق الحقيقة المألوفة وابتداع ما هو أشبه بالحق وأقرب إلى الباطل .٢

منذ بداية كتابة الشعر وعين المتلقي لم تثبت على رؤية واحدة ، بل تتغير عدستها وزاوية الرؤية من حين لآخر ، ففي الشكل القديم ظلت العين نظرتها مقسمة بشكل متساوٍ بين السواد والبياض في وضع متكرر ، يمنح النظرة اعتيادية وثباتًا ، قد يشعر معهما العقل بالملل ، وقد يجعل التفكير في المقروء متوازنًا .

وهذا ما أطلقوا عليه سيمترية بصرية واحدة متكررة ، وربطوا بينها وبين أوزان الشعر " فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط لابد أن تحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل أو السريع ، ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشئ بين هذه البحور ومجزوءتها " ٣

---

[1] السابق / ١٧٥

[2] عايدة الشريف : الإنسان والطائر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦، ٢٥

[3] عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١،١١٣

وتنجم هذه السيمترية البصرية عن توزيع الأبيات الشعرية بطريقة طابقية على حد تعبير (بلند الحيدري) أي أن هناك فراغًا يقع أعلى القصيدة وأسفلها ، وعلى جناحي الصدر والعجز ، وهناك " نهر من الفراغ أو البياض فيما بينهما " كما يقول عبد العزيز المقالح .١

وهذه التعليقات التي آثرت النظرة الشكلية للمكتوب تبدو صحيحة ، ولكنها تعليقات وصفية تتجه نحو المكتوب ، ولا تتجه نحو المتلقي ، فكيف كان المتلقي القديم يتلقى النص بسيمتريته البصرية السابقة وبشكله الذي جاءت فيه مساحات البياض والسواد شبه منظمة ومتساوية ؟

كان المتلقي يتلقى النص بآلية واحدة تعتمد على أفق التوقع ، ذلك المصطلح الذي أطلقه (ياوس) ومعناه ما يتضمنه النص ، ولم تترك هذه النمطية البصرية للمتلقي فرصة لأن يخرج عن المكتوب ، ومساحات البياض التي وجدت في النص كانت تمثل الهدئة التي تقع بين سفرين ، بالرغم من أنها قد تبدو غير صحيحة لأنها تمثل قطعًا جائرًا للمعنى الذي لم يتم في السفر الأول .

ومع بداية كتابة الشعر الحر بدأت تتحول العدسة ، وتتغير النظرة ، فأصبح الحوار البصري مع المكتوب ينفر من الثبات ، ويتعلق في دائرة المطلق ، فاتسعت مساحات البياض ، واختلفت مسارية العين الناظرة ، وغدت مساحات البياض تمثل نصًّا آخر غير النص المكتوب ، وغدا السواد يحتاج إلى رؤية خاصة تكاد تتشابك وتتعانق مع الفضاء الكلي للنص ومع هذا النص وجدنا عين المتلقي تتحرك بين الثابت والمفاجئ والمدهش ، فبعد ما كانت تروح وتجيء في مسار واحد متكرر غدت تروح في مسار وتعود إليه ، وقد تروح ولا تعود ، وقد تمضي في اتجاه أفقي ثم تنحدر ثم تتسع زاويتها مرة أخرى لتنحسر بعد ذلك .. وهكذا .

واتساع مساحات البياض في النص الجديد " ليس فعلا بريئًا أو عملا محايدًا أو فضاء مفروضًا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ، ومظهر من مظاهر الإبداعية ، وسبب لوجود النص وحياته .. إن البياض لا يجد معناه وكيانه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد ، إذ تفضح الصفحة بوصفها إيقاعًا بصريًا " ٢

ومن هنا بدأ يظهر مصطلح الفضاء الصوري للنص الذي أصبح مجاورًا للفضاء اللغوي للنص ، ذلك الفضاء الذي يعتمد على البعد البصري وهو " أن الجهد الذي يستلزمه التلقي البصري للشعر مرتبط بإمكانيات القراءة الكامنة في انفتاح النص الذي يقود القارئ إلى تبني استراتيجية خاصة به موجها في ذلك بالعلامات النصية ، ومقتحمًا لفضاء تلك العلامات في غرابتها وجدتها ، وطريقة تنظيمها ، وحتى يتم ذلك يجب القبول أولا برؤيتها " ٣

ومن هنا مع بداية التحرر من الكتابة التقليدية ، أصبح علينا أن نتحرر أيضا من وسائل التلقي التقليدية لنستحدث وسائل تلق جديدة تتناسب مع انفتاح النص ، ذلك الانفتاح الذي لم يقتصر على كتابة السطر الشعري بديلا عن البيت ، ولا اتساع مساحات البياض في النص ، بل فتح

---

[١] السابق : ١١٤

[٢] رضا بن حميد : الخطاب الشعري الحديث ، مجلة فصول ، ع٢ ، صيف ١٩٩٦ ،١٠٠

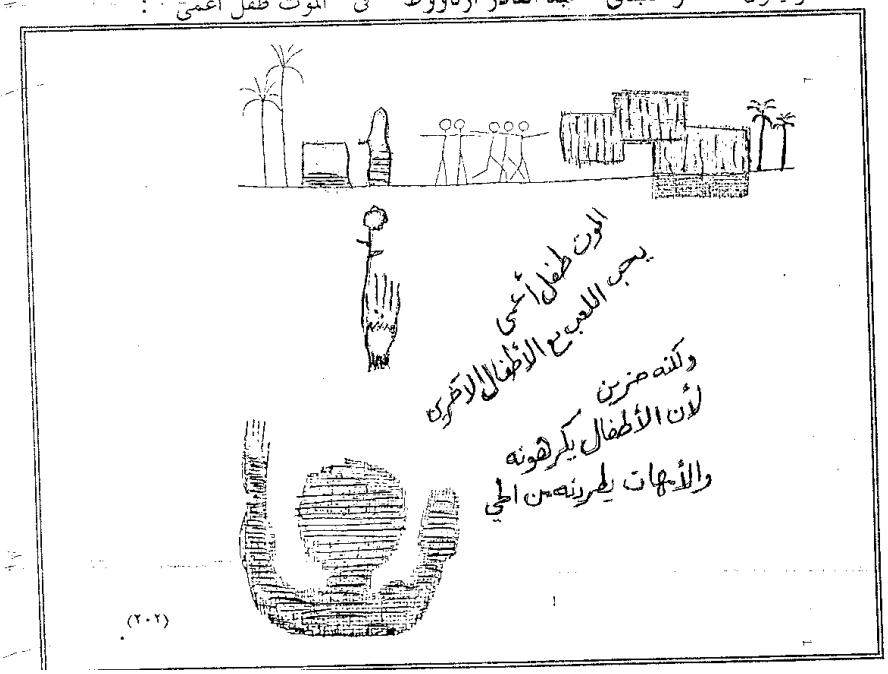
[٣] نقلا عن محمد الماكري / الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١، ١١٢

الباب على مصراعيه لإدخال الرسوم والأشكال الحرة والصورة إلى عالم النص ليتم الإعلان عن الشعر المجسم أو القصيدة البصرية .

والقصيدة البصرية تمثل خروجًا عن الأطر المُسوّرة للإبداع ، وامتثالًا لسمات مرحلة ما بعد الحداثة التي انتصرت للاختلاف والتعددية وأزالت الفواصل بين الأجناس الأدبية حتى وصلنا إلى ما يمكن أن نطلق عليه " التعالي الأجناسي " .

ومن النماذج الدالة على القصيدة البصرية محاولة تجديدية للشاعر اللبناني عبد القادر أرناؤوط في نصه " الموت طفل أعمى " [1] نجده يقدم نوعًا من الشعر المجسم فيما نطلق عليه (التداخل المشهدي والكتابة الحرة) ، ومعنى هذا العنوان أن الشاعر ينشئ رسما (كاريكاتيريا) لمجسمات معينة يحاول أن يخفي ملامحها التي تظهر عادة الصورة (الفوتوغرافية) ثم نجد على جزء من بياض اللوحة يقبع النص اللغوي الذي كتب بخط اليد ، ولم يتفنن كاتبه في رسمه حتى يظهر الخط جميلا بارعًا ، بل يكتبه كتابة طفولية بعيدة عن العقلانية كي تتناسب مع اللوحة المرسومة للنص المشهدي

و يقول الشاعر اللبناني " عبد القادر أرناؤوط " في " الموت طفل أعمى " :



[1] حسام عقل : البناء المقطعي في القصيدة العربية الحديثة ، رسالة ماجستير (كلية دار العلوم جامعة القاهرة) ١٩٩٦

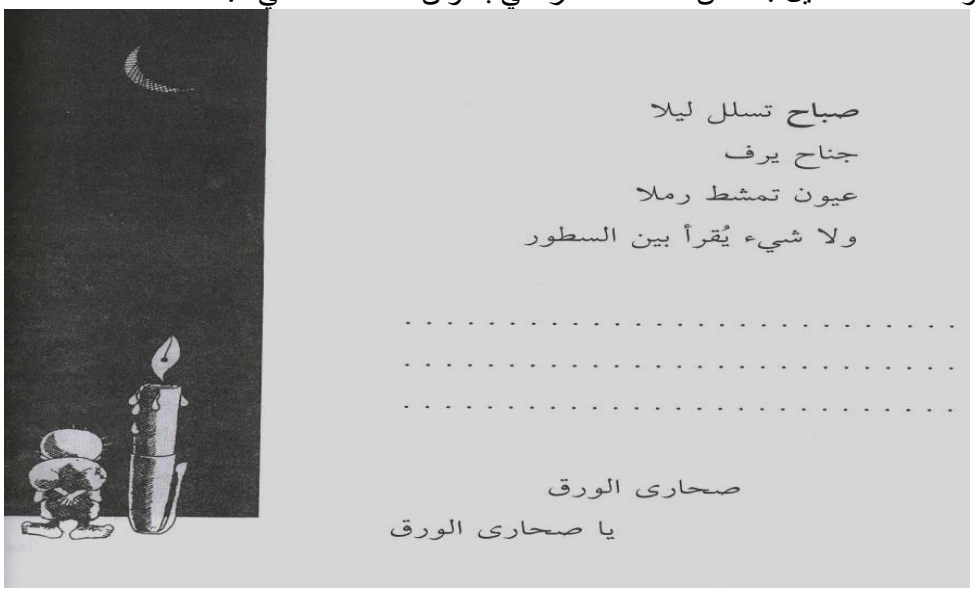
وإذا فصلنا الرسم عن النص اللغوي فإننا نجد أن الرسم احتوى على بيوتات ريفية قديمة ، مجموعة من النخيل الدال على الشموخ ، ويحمل مع البيوتات القديمة مدلول الأصالة وفطرية الطبيعة ، وهناك مجموعة من الأطفال الذين يلعبون فرحين سعداء ، وعلى الجانب الأسفل من الرسم نجد مشهدين متضادين مع المشاهد السابقة ، فنجد يدًا مبتورة تمسك وردة ، وكأنها تتعلق بأمل فقدت أعضاؤه ، ومشهد لرجل مبتور نصفه السفلي تماما ، وكذلك يده اليمنى ، ويرفع يده كأنه يستنجد .

أما النص اللغوي يقدم صورة تشخيصية للموت في صورة طفل أعمى يكرهه الأطفال وتطرده الأمهات .

والمتأمل للنصين : الرسم واللغة يكاد يلمح تشابهًا بينهما ، وخاصة في وجود الأطفال الذين يلعبون في النصين ، وكذلك المجهول ، والبحث عن الأمل المفقود دلالتان موجودتان في النصين ، ولكن يبقى للرسم المشهدي إيحاؤه المسيطر على لغة النص سواء على مستوى التلقي البصري أم على مستوى التلقي الفكري .

وهناك صورة بصرية نطلق عليها العلاقة التصويرية المصاحبة ، وهي أن يأتي الشاعر بصورة مجاورة ، بل مساوية لكتابة النص لاستخدامها كعامل مساعد يتناص مع النص اللغوي .

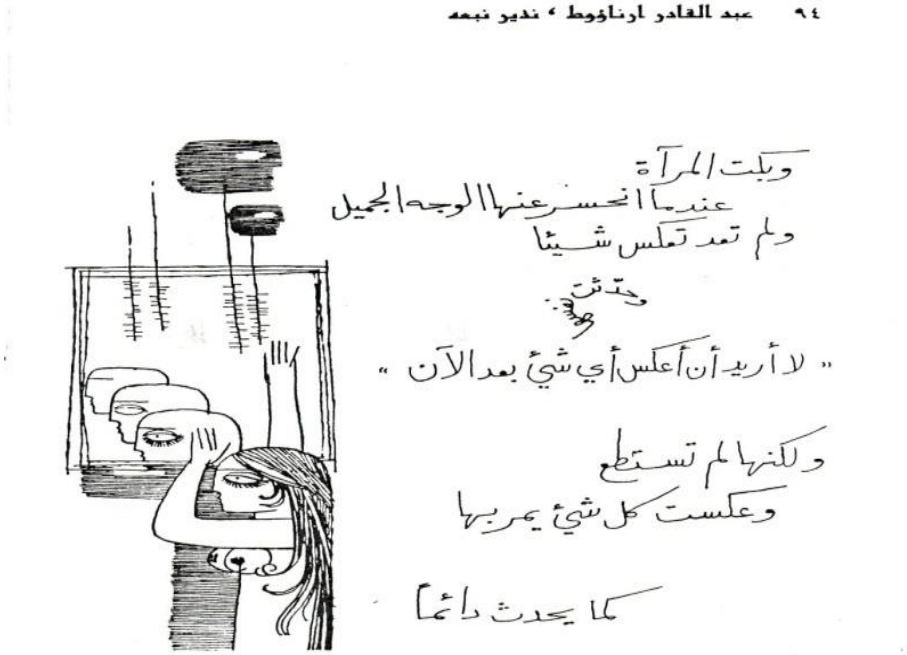
ونأخذ نصا للتدليل : النص لمنصف المزغني بعنوان " حنظلة العلي" :[1]



[1] محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث / النادي الأدبي بالرياض / ٢٠٠٨ ، ٨١

وإني أعجب من النقاد الذين أطلقوا على هذه التقنية البصرية مصطلح " القلب " ، وهو يعني أن يقلب النص دلالات الصورة عن طريق شحنها بدلالات جديدة مضادة ، فيرى أن الصورة توحي بالتشاؤم لما فيها من ظلام دامس وقمر شاحب ، وقلم جاء على صورة شمعة تحترق ، وإطار النص اللغوي يوحي بالتفاؤل .. ، والحقيقة المتأمل للنص اللغوي المكتوب لا يجد دلالة واحدة تدل على التفاؤل ، فالصباح يتعلق في ذيول المخافة فيتسلل ليلا ، وهذا يدل على سطوة الليل وثبات الظلمة ، والعيون التي تمشط الرمل صورة توحي بالغربة والوحشة ، ثم يأتي النفي القاطع والصريح لوجود بؤرة ضوء وسط هذا الظلام (ولا شيء يقرأ بين السطور) إنه انعدام المعنى ، وينتهي النص بالصورة الأخيرة (صحاري الورق .. يا صحاري الورق) فعندما تتحول صفحة الورق ، وهي أداة من أدوات البوح والتنفس إلى صحارى ، فهذا معناه أن العلاقات مجتمعة تنقل لنا دلالة التشاؤم لا التفاؤل .

وفي نص آخر للشاعر عبد القادر أرناؤوط نقرأ :



فالنص يعبر عن فكر المخاتلة ، ومحاولة إخفاء الحقائق والهروب من الواقع الذي يشهد صراعًا مع الزمن والمجريات والأحداث ، ويتجلى ذلك في صورة المرأة التي تحاول أن تخفي ملامحها وما أصابها من تغيرات بفعل الزمن والأحداث ، ولكن هذا لا يمكن في عصر ما بعد الحداثة ، ذلك العصر الذي أصبحت فيه الصورة حاملة للدليل والحجة ، ولم تعد مجرد خيال ، بل صارت هي الحقيقة .

**** ماذا بعد ما بعد الحداثة ؟ (محاولة لتقييم المرحلة) .**

يُنهي تيري إيجلتون كتابه " أوهام ما بعد الحداثة بالفقرة الآتية : " وللأسف أنا مضطر أن أنهي عملي هذا مهدّدا بما يلي : إن فكر ما بعد الحداثة الذي يرى أننا قد وصلنا إلى نهاية التاريخ لا يرسم لنا مستقبلًا يختلف بدرجة كبيرة عن الحاضر ، ومن الغريب أنهم يرون أن هذا الشيء يبعث على السرور ، ولكن هناك فعلا مستقبلا واحدا من بين عدة اختيارات ، وهذا المستقبل اسمه الفاشية fascism ، وهذا هو الاختبار العظيم الذي سوف يتعرض له ما بعد الحداثة ، وأيضا أي مذهب سياسي آخر ، أي الكيفية التي سوف يستطيع بها أن يواجه هذا الخطر ، فالأعمال الثرية التي قدمها عن العنصرية والعرقيات والسيطرة المرضية للفكر الخاص بالهوية ، وعن أخطار الفكر الشمولي والخوف من الآخرية ، كل هذا إلى جانب رؤيته المتعمقة لألاعيب السلطة سوف يكون له بدون شك – قيمة لا يستهان بها ، ولكن أفكاره الخاصة بالنسبية الحضارية والأخلاقيات التقليدية ونزوعه إلى الشك ، وتمسكه بالصيغة العملية والمحلية ، وعدائه للأفكار الخاصة بالوحدة والترابط والتنظيم المنضبط ، وفقدانه لأية نظرية واقية تغطي العمل السياسي ، كل هذا لن يكون في صفه ، إن ما بعد الحداثيين في حاجة – الآن – وهو يواجهون أعداءهم السياسيين إلى أسس أخلاقية وإنسانية قوية ، فأي شيء عدا ذلك لن يوفر لنا الموارد السياسية التي نحتاجها . ومن هذا المنطلق فإن ما بعد الحداثة – في النهاية – جزء من المشكلة أكثر من كونه حلا لها " [1]

والتهديدات التي طرحها إيجلتون لا تُعدُّ مسارًا ضديًّا في طريق مرحلة ما بعد الحداثة ، بل هي المخاوف التي يُصاب بها المهتمون بالمشاريع الكبرى ، ولعل إثارته لهذه التهديدات لها ما يبررها وقد يُحمل بعضها على أنه تحامل على الحركة ، فحركة ما بعد الحداثة غيّرت في الوعي السياسي والاجتماعي والديني لدى كثير من المجتمعات ، وظهر ذلك جليًّا في عالم السلطة والحكم وعالم المرأة وعالم الأخلاقيات وعالم العلاقات الاجتماعية وكثير من الأنساق التي كانت تخضع لفكرة الجبر والفروض العليا والطاعة العمياء والاستغلال بشتى صوره ، فمقولة " إن فكر ما بعد الحداثة لا يرسم مستقبلًا يختلف عن الحاضر " مقولة تنقضها الوقائع وتهدمها تمامًا فما كان يعيشه العالم في مرحلة الحداثة لا يمكن مقارنته بما يعيشه الآن في مرحلة ما بعد الحداثة ، أما أن هناك مجتمعات لا زالت تخضع لفكرة التقديس والمنطقية والدولة الواحدة وسلطة النخبة .. وغيرها من مظاهر المشروع الحداثي . فهذا ليس معناه أن نعمم الحكم ، والمقولة الثانية التي تصف حركة ما بعد الحداثة بأنها حركة (فاشية) ، فأعتقد أنها تحتاج إلى إعادة نظر ؛ ففكرة تمجيد الدولة وتقديس الحكام وانتشار الديكتاتورية وكل ما جاءت به الفاشية شهدت تحولا كبيرا لا يمكن إغفاله ، وما جاء من وصف للمرحلة بأن لها أفكارها الخاصة بالنسبية الحضارية والأخلاقيات التقليدية ونزوع أصحابها إلى الشك ، وتمسكهم بالصيغة العملية والمحلية ، وعدائهم للأفكار الخاصة بالوحدة والترابط والتنظيم المنضبط ، وفقدانهم لأية نظرية واقية تغطي العمل السياسي ، ففي رأيي أن هذه ليست أوهام بل إنها من الأمور المحمودة ، فالشك منهج نصل به إلى اليقين ، وقد استخدمه كثير من

[1] تيري إيجلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت: منى سلام ، أكاديمية الفنون ، دراسات نقدية ، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠

العلماء والنقاد وتوصلوا إلى نتائج عظيمة ، والتمسك بالصيغة العملية والمحلية هو نقض لفكر المنطقية والعقلانية الثابتة وتوجيه العقل إلى التعددية والاختلاف ، أما فكرة العداء للأفكار الخاصة بالوحدة والترابط والتنظيم المنضبط هذا لزعزعة الثابت وخلخلة المسلَّم به لمحاولة مناقشته والوصول إلى رؤى بعيدة عن الأفق الضيق والتصور الأحادي والمعنى الواحد ،وأخيرا ما طرحه إيجلتون من سمات تنسب للمرحلة في مثل قوله : فالأعمال الثرية التي قدمها عن العنصرية والعرقيات والسيطرة المرضية للفكر الخاص بالهوية ، وعن أخطار الفكر الشمولي والخوف من الآخرية ، كل هذا إلى جانب رؤيته المتعمقة لألاعيب السلطة سوف يكون له بدون شك – قيمة لا يستهان بها.. ، فيكفي أن تحفر المرحلة وروادها في مثل هذه الجدليات الشائكة وتقدم رؤيتها التي كانت بمثابة ثورة على ما هو قائم ، وكان لها الفضل في تحريك الأنظمة وقولبة المسارات السياسية والاجتماعية والدينية ، أما على المستوى الأدبي والنقدي ، فقد شهدت الكتابة الإبداعية تحولا كبيرا ، وبدأ تتغير وجهة التلقي للنصوص ، وانمحت العلاقة بين الشكل والمضمون ، ونشأت فكرة التفكيك المركزي للنوع الأدبي عبر علاقتين متقابلتين ومتماستين ؛ علاقة الخصوصية النوعية واكتساب كل نوع لعناصره المميزة له ، وعلاقة المزاوجة أو التداخل التي تفرض نوعا من التهجين السماتي بين النوعين المتداخلين أو خلق جنس ثالث يقع خارج نظريات النوع القارة ، والكتابة ما بعد الحداثية فرضت هذا النوع من الترافد والتراسل ، فلم يعد النص خاضعا لسلطة الجنس الواحد ، بل انفتح - عبر تشكلاته وتوظيفاته الفنية - على أنواع مختلفة من الفنون .

الخاتمة

نستطيع أن نجمل ما وصل إليه البحث من نتائج في النقاط الآتية :

أولًا : أن مرحلة ما بعد الحداثة تمثل تنازعًا فكريًا ضديًّا مع مرحلة الحداثة .

ثانيًا : أن الأفق ما بعد الحداثي يتوافق مع علاقة الاختلاف ويسمح بالتعددية .

ثالثًا: أن من أسس المشروع ما بعد الحداثي : نقض الثابت ، وعدم الفصل بين ما هو نخبوي وما هو جماهيري ، والتعددية ، وتقويض السلالم الهرمية في المستويات كافة .

رابعًا: أن حركة ما بعد الحداثة غيّرت في الوعي السياسي والاجتماعي والديني لدى كثير من المجتمعات ، وظهر ذلك جليًّا في عالم السلطة والحكم وعالم المرأة وعالم الأخلاقيات وعالم العلاقات الاجتماعية.

خامسًا: أن من أشكال النصية الشعرية في مرحلة ما بعد الحداثة : مساءلة المقدَّس ، واستخدام مفردات الحياة اليومية ، والتسطيح والسخرية في قراءة الواقع ، واللغة الشبقية ، والقصيدة البصرية .

ثبت المصادر والمراجع

- أحمد بن إبراهيم بن عيسى: **توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في شرح قصيدة الإمام ابن القيم الموسومة بالكافية الشافية في الانتصار للفرقة الناجية**، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٦
- أنس داود : الملكة والمجنون ، دار شروق ، القاهرة.
- تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ،ت:الصديق بو علام، دارالكلام،الرباط،المغرب،ط١، ١٩٩٣
- تيري إيجلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت: منى سلام ، أكاديمية الفنون ، دراسات نقدية
- جابر عصفور: **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٨
- جيلان زيدان : نحتاج بحثا كي نعود ، نشر إلكتروني
- جيمس فريزر(الفولكولور في العهد القديم) ، ت: نبيلة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢.
- حسام عقل : البناء المقطعي في القصيدة العربية الحديثة ، رسالة ماجستير (كلية دار العلوم جامعة القاهرة) ١٩٩٦
- ديفيد بشبندر / نظرية الأدب ، ت: عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥
- ستيوارت سيم : دليل ما بعد الحداثة ، ، ت: وجيه سمعان ، المركز القومي للترجمة
- عايدة الشريف : الإنسان والطائر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦
- أبو عبد الرحمن علي بن السيد الوصيفي: **القضاء والقدر عند السلف**، دار الإيمان للطبع والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢
- عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١
- عبد العزيز موافي / قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤
- عبد المنعم رمضان : الغبار إفاقة الشاعر فوق الأرض / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٤
- فاطمة قنديل / ديوان صمت قطنة مبتلة / دار شرقيات / القاهرة / ١٩٩٥
- فرويد، الطوطم والحرام ،ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت
- محمد آدم: **كل هذا الليل**، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية، القاهرة، ٢٠٠٨
- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث / النادي الأدبي بالرياض / ٢٠٠٨
- محمد الماغوط ، أعمال محمد الماغوط ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٨
- محمد الماكري / الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١
- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤
- منصف المزغني ، ديوان : حبات ومحبات ، كتاب دبي الثقافية ، الإصدار ٤٢ ، ٢٠١٠
- وليام دول : المنهج في عصر ما بعد الحداثة ،ت : خالد بن عبد الرحمن العوض ، العبيكان ، الرياض ، ٢٠١٦ ، ١٠٠