ساحة خضراء

البياتي وشعره الاسباني

□ في أول ديوان شعري لعبدالوهاب البياتي في منفاه الاختياري في إسبانيا التي عاش فيها ردحاً من الزمن - في الثمانينيات - ديوان المجد للأطفال والزيتون اقترب كثيراً من إسبانيا، المدن، الحضارة، الإنسان.
في قصيدته «رفاق الشمس» يتحسس ثلاث مدن رئيسية، اثنتين منها إسبانية، وأخرى في الولايات المتحدة الأمريكية.
وعلى أبواب مدريد انتظرناك طويلاً
ولعينيك رفيق الشمس
خضبنا الحقول/
وافترشنا الأرض في أسواق
طهران القديمة/
وأكلنا الشوك والصبار
في أحياء شيكاغو الدميمة/
إنه الشمس التي من أجلها
ناضل الآن الرفاق/
في الهوى تشرق في ليل العراق/
وعلى أبواب مدريد، وفي أسواق
طهران القديمة..
وعلى الموت في أحياء
شيكاغو الدميمة/
أما في ديوانه التالي الذي يأتي ولا يأتي، يتحدث عن اغتيال شاعر إسبانيا العظيم لوركا معتبرها جريمة، ففي قصيدة «الوريث» يلصق البياتي بالعاصمة الإسبانية مدريد مشاهدة جريمة إعدام الشاعر «حفيد هو ميروس» رمياً بالرصاص، في إشارة واضحة إلى الشاعر الغرناطي، الذي قتل بطريقة عبثية على يد قوات الحرس المدني الموالية للجنرال فرانكو في غرناطة لأسباب ليست محسومة إلى اليوم، أبان اشتعال الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩م).
وآخر السلالة «حفيد هو ميروس»
في مدريد
يعدم رمياً بالرصاص، ارم تفرق
في
ذاكرة الأحفاد «مات الحنين» ماتت
الغابات
وشهريار مات.
رحم الله الشاعر عبدالوهاب البياتي.

فؤاد عبدالقادر

□ يخطيء من يظن أن الحداثة في الأدب والنقد شكل جديد يزاحم شكلاً قديماً، أو شعر حرّ ضاق بقيود الخليل فنفضها عن كاهله، وطفق يلغو بلا وزن ولا قافية، أو تجربة فنية، تبحث عن إطار يكنفها، وزيّ تتزيّا به. إذ لو كانت كذلك لكان علينا أن نتلقاها بلا اعتراض ولا امتعاض كما نتلقى غرائب الثياب، وطرائف السّلع، والمزروع والمصنوع من شرق وغرب، والمأكول والمشروب من طيب وخبيث. ولكان علينا أيضاً أن نقنع أنفسنا بأن الحضارة أخذ وعطاء، وتبادل وتكامل، وتحاور وتعاور. فنيم رفضُ الجديد وفيم التشبث بالقديم؟ والجديد لولا وفاؤه بحاجة ملحة ما أخذ، والقديم لولا قصوره عن الوفاء بها ما نبذ.

جذور الحداثة على محك النقد

د.غازي مختار طليمات *

ان الحذر من الحداثة يُعزى إلى توجّس الخوف من الجوهر، لا إلى تحسس النفور من المظهر، وإلى الجذور الفكرية والفلسفية والاقتصادية التي غذت ثمارها بنسغ دخيل وبيل، لا إلى أشكال الثمار وألوانها. فما الجذور التي استقت منها الحداثة فلسفتها في الحياة؟ وما العين التي نظرت بها إلى الكون؟ لو كانت الحداثة بضاعة عربية لسألنا زارعنا ماذا زرع، وصانعنا ماذا صنع؟ ولكنها بضاعة غربية جلبية، حُملت إلينا بخيرها وشرها، وطلب إلينا أن نتقبلها بلا نقاش كما يطلب إلينا أن نبتلع ما في العلب المغلقة من لحم محفوظ، لا ندري على وجه الدقة والحقيقة من أيّ بلد جلب، ولا من أي حيوان أخذ، ولا وفق أي شريعة ذبح حيوانه؟ بل يكتب لنا على العلب ما يرضينا لا ما يوافق الحقيقة، فنستهلكه غير مطمئنين، ونلقي تبعة تحليله وتحريمه على المستورد، ونحن نعلم علم اليقين أنه ليس من أهل الفتوى.

والحداثة ليست أكثر من دفعة مستوردة قذفتها إلى شواطئنا الأمواج الزاحفة من الغرب. وحينما بلغتنا فُرض علينا قبولها بمعقولها ومجهولها، ومعسولها ومرذولها. فجدنا لترويجها وسائل التعليم والإعلام، وأولياناها صدور الصحف والمجلات، وأقحمناها في الأدب والنقد، وأوطاناها أعجاز المنابر، وصنعنا على نهجها النثر والشعر، وألّفنا في إطرائها الكتب، وعقدنا لتمجيدها المحاورات، حتى خيل إلى الناشئة من المتأدبين أنها جماع الإبداع، وقمة الرقي الفكري، وأن كل من لا يسيغها غبيّ عيي، متكلس العقل، متبلد الحس، فانغمسوا فيها على جهل، وعبوا منها على غير عطش، وأرغموا أذواقهم على تجرعها بالإكراه، كما يفعل المبتدئ بالتدخين قبل أن يتحول ألمه إلى لذة، وتقيؤه إلى استمراء.

وإذا كانت الحكومات الرشيدة في كل أقطار الأرض تحلل الغذاء الدخيل قبل أن تتلقفه الأفواه، فإن الحداثة ضرب من ضروب الغذاء الدخيل يحسن ضربه على محك النقد قبل أن تثقفه العقول، ويترشفه الذوق، ويتعرفه القاريء الخالي الذهن. وهذا الضرب على المحك مارسه كثير من النقاد والدارسين الذين تضلعوا من ثقافة الغرب تضلعهم من تراث العرب، وألّموا بالتاريخ والفلسفة إلمامهم بالأدب والنقد، فجاءت دراستهم للحداثة عميقة دقيقة.

من هؤلاء الدارسين من مد جذور الحداثة إلى الصراع بين الشكلية الروسية والماركسية اللينينية في مطلع القرن العشرين. ومنهم - وعلى رأسهم د. عبدالعزيز حمودة - من أطال حبال الجذور حتى أبلغها القرن السابع عشر، وربطها بالصراع الفلسطيني والفكري الذي نشب في أوروبا بين المؤمنين والملاحدة من الفلاسفة، وبما نجم عن هذا الصراع من نظرات في السياسة واللغة والأدب، ثم بما رافق هذا الصراع من مذاهب أدبية سبقت الحداثة كالإبداعية والرمزية والوجودية ومذهب اللامعقول.

قبل النصف الأول من القرن السابع عشر كان الفكر الأوروبي يُبنى على أربعة أركان راسخة متوازنة وهي: الطبيعة، وما وراء الطبيعة، والإنسان، واللغة. وحينما احتدم الصراع بين الفلسفات المادية والمثالية تزعزعت هذه الأركان، وأخذ بعضها يحيف على بعض. فالفيلسوف الإنجليزي (جون لوك) (١٦٣٢ - ١٧٠٤م) غلّب النزعة المادية على النزعة المثالية، وذهب إلى أن أفكار البشر عن الطبيعة والكون والإله مكتسبة، وليست فطرية كما كان رجال الكنيسة يتصورون، وأنها مع اللغة التي تحملها وتنقلها إلينا تأتي من خارج العقل إلى العقل، ولا تنبع منه. و(إيمانويل كانط) (١٧٢٤ - ١٨٠٤) الألماني في كتابيه (نقد العقل الخالص) و(نقد العقل العملي) غلّب المثالية على المادية، فزعم أن المعرفة نوعان: نوع فطري ينبع من العقل، وهو الأصل، ونوع مكتسب تأتي به الخبرة والتجربة، وهو الفرع. وذهب إلى أن العقل والنفس والوعي ملكات غير مادية ولا مكتسبة، وهذا يعني أن اللغة قد تكون موهوبة لا مكسوبة. وأما الله نفسه فهو العقل الأسمى، ومن هذا العقل الأسمى تلقى الإنسان وجوده ونفسه وعقله ولغته.

ومن يقرأ كتابيْ كانط يدرك أنه لم يَصُغْ فلسفته صياغة واضحة بلغة ميسرة وأسلوب سائغ كتلك اللغة وذلك الاسلوب اللذين يسرا لك العسير، وقرّبا البعيد، بل صاغها بلغة غامضة معقدة، إمّا لأن الألمانية في زمانه لم تكن قد لانت ومرنت، وإما لأنه تعمد التعمية والإلغاز ليقف فلسفته على النخبة، ويحجبها عن الدهماء. وهذه اللغة المعقدة سوف تترك صداها البعيد في لغة الحداثة والحداثيين كما سيتبين لك بعد حين.

أكتفينا بهذين الفيلسوفين لأن المذاهب الفلسفية والأدبية التي ظهرت بعد لوك وكانط على اختلاف أمكنتها وأزمنتها والشعوب التي ينتمي اليها اصحابها كانت تتردد بين قطبين: مادية لوك، ومثالية كانط. فجدلية هيغل أثرت المثالية، وجدلية ماركس أثرت المادية. والمذهب الإبداعي في الأدب دان بالمثالية، والواقعية الجديدة دانت بالمادية. فإلى أي قطب من هذين القطبين انحازت الحداثة؟ وإلى أي نقيض من النقيضين مال أهل البنيوية وأهل التفكيك؟ من المعروف أن ثورة البلاشفة قامت على أسس الجدلية المادية، ومن المعروف أيضاً أن البنيويين تأثروا بالشكلية الروسية التي كانت رائجة في سوق الادب والنقد عشية انتصار السوفييت على القيصر. ولهذا كان على المذهب الشكلي الذي أنجب البنيوية أن يتلاءم مع فلسفة الثورة، وأن يتبنى مبادئها، وأن يوسع الاطار الذي كان يلتزمه، وهو الاكتفاء بدراسة الشكل اللغوي، فوسعه، وأضاف اليه المضمون الفكري الثوري. ثم أصبح تبني الشكلية القديمة لمضمون الواقعية الجديدة إلزاماً لا التزاماً منذ قبض ستالين على السلطة بيد من حديد.

وهكذا دفعت الأحداث السياسية الطاغية البقية الباقية من الشكلية الى تجديد ما رثّ منها، ورمّ ما تداعى من بنيانها، فاعتنقت هي والبنيوية المتأثرة بها مذهب الدولة السياسي، وهو الجدلية المادية، ثم سعت الى ايجاد صيغة نقدية جديدة تلائمها وتلائم ورثتها البنيوية، فكانت هذه الصيغة مزيجاً من عنصرين: اولهما المضمون الماركسي الذي تبنته الواقعية الجديدة، وثانيهما دراسة الأنساق اللغوية التي أصبحت اهم الاركان النقدية في مذهبي البنيوية والتفكيك. وابرز النقاد الذين تخصصوا بالتوفيق والتلفيق بين هذين النقيضين (باختين) و(ميدفيديف) و(ياكبسون).

وعلى هذا الأساس يستطيع الدارس أن يمد جذور البنيوية الى الفكر الماركسي من ناحية المضمون، وإلى الشكلية الروسية من ناحية اللغة والاسلوب، ويستطيع كذلك أن يفسر النزعة التخريبية الجارفة التي تدفع البنيوية والتفكيكية إلى تدمير الموروث من عادات وتقاليد ومقدسات وأديان ومدارس أدبية ونقدية سابقة، لأن هذه الاشياء المتحدرة من عصور الرجعية والبورجوازية والرأسمالية أعدى اعداء الماركسية.

ثم انهار الاتحاد السوفييتي، فانهار المضمون الذي تأثرت به الحداثة، ولم يبق للبنيوية والتفكيك الا ثور(هديغير) ومعوله اللذان احترفا التدمير، والا الشكل اللغوي والانساق الاسلوبية، والا غموض كانط والغازه، فانطلق الثور والمعول يدمران التراث، وعكفت الحداثة البنيوية فالتفكيكية على الالفاظ والانساق، تقطعها وترقعها، وعلى الغموض والألغاز والأحاجي تتسربل بقيودها، فصنعت أدبها ونقدها من رموز مغلقة، واعتقدت أنها بهذا الإبهام المتعمد ارتفعت عن مستوى الغوغاء من الأدباء إلى عالم النخبة المنتخبة، والصفوة المصطفاة.

أما جذور الحداثة السياسية والاقتصادية فتعود الى الثورة الصناعية، وما أعقبها من أزمات خانقة، ورأسمالية جشعة، وحروب عالمية مدمرة، وإخفاق اثر إخفاق في تفسير الحياة والكون، وحل المشكلات المعقدة التي مزقت الإنسان الغربي، وأوقفته حائراً خائراً بين المادية والمثالية، بين الشمولية التي تمجّد الشعب، والتعددية التي تعبد الفرد. وههنا لا يستطيع احد ان ينكر ازمات الانسان الاوروبي والاميركي، وان يتغاضى عما يعاني من التناقض بين تطوره العلمي وخوائه النفسي، ولا عن عجز التقنية البالغة التطور عن ملء هذا الخواء، وحلّ هذا التناقض. انها بلا شك ازمة قاتلة لم يجد لها أهل البنيوية والتفكيك قبل أن يعاني العرب أزمة الانشطار الثقافي والروحي الناجمة عن الثورة الصناعية. ولهذا لم يشعر القراء العرب بحاجتهم الى حداثة انجبها مجتمع لا يعايشونه، وأفرزتها ازمات لا يكابدونها. لقد ركضنا خلف الثورة الصناعية، ولم نصل إلى أبعد من ذَنَبها فلما عجزنا عن نقلها نقل الحداثيون أزماتها، وطلبوا من شعبنا المؤمن المطمئن ان يتمزق بين الشك واليقين، وان يوغل في الضياع، وان يحمل المعول، ويركب الثور الهائج ليهدم التراث، وان يتجرع الغموض ليظفر بشرف الانتماء الى الحداثة فكراً وحساً وأدباً ونقداً. ومن تلكأ وأبطأ، أو امتعض واعترض رُمي بالعماء والغباء، ووصم بالتخلف والطرف، وطرد من نقابة النخبة، وندي الصفوة، والقي في مستشفى الأمراض العقلية النقدية الذي يضم ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق وعبدالقاهر الجرجاني، إكراماً للعيون الزرقاء والنواصي الشقراء التي تلتمع في وجوه باختين، ودريدا، وورولان بارت.

وقبل أن يتجه القاريء الى نقابة النخبة، أو مستشفى الأمراض العقلية النقدية عليه أن يتذكر أن المرء يحشر مع من أحب.

* كاتب عربي

ممهدات نص ما بعد الحداثة في الأدب العربي

□ لماذا يتوجه نص ما بعد الحداثة الى المؤلف - الكتابة، وليس الى القارئ - الكتابة كما اكدته الاتجاهات البنيوية، حينما عد القارئ - الكتابة هي الاساس في العملية الادبية كلها؟ ثم بنت على تأليه القارئ - الكتابة تصورات منهجية وفكرية - دنيوية في اغلبها، لعل في المقدمة منها التأكيد على فاعلية الهرمونطيقا، في القراءة - الكتابة، تلك القراءة التي خلخلت مركزية المصدر الواحد للنص، ومن ثم التمرد على مركزية الألوهية المطلقة والنقد والتاريخية، والتي بموجبها يتم إعادة التوازن بين المؤلف - الكتابة للنص وبين القدرة على إعادة انتاج النص بأشكال مختلفة.

ياسين النصير *

في ضوء ذلك عد المؤلف في وقتها ثانيا، بل ما هو إلا جامع نص من الدرجة الثانية كما يشير جينيت الى ذلك. هل هي محاولة منهجية من نص "ما بعد الحداثة" لإعادة الاعتبار الى المؤلف بوصفه الفاعل - ولكن ليس الفاعل المطلق بعد ان اعاد فكرة ما بعد الحداثة المركزية الى قوى مجهولة وليس الى البطل الذي يعيش على الارض بمثل ما أعادتها الى الكتابة بوصفها القدرة الذاتية الموشاة بما يحيطها من معارف وتجارب؟ أم أن إعادة الاعتبار هذه، بحد ذاتها قضية ترتبط بمفاهيم تشكل صلب توجهات عامة لا تشمل الادب وحده، بل تشمل نص ما بعد الحداثة بتشكيلاته المتنوعة كلها، مع ابقاء دور فاعل لـ "الكتابة" بوصفها قيمة مطلقة قابلة للمراجعة والتاويل، ومن ثم دخولها التاريخ عن طريق اعادة الانتاج، وليس عن طريق النقد كما كان نص الحداثة يعول على توسيع مفهوماته.

وبذلك يفقد نص ما بعد الحداثة سلطة النقد. وقبل البدء في الحديث عن هذه النقطة الجوهرية، أي امكانية نص ما بعد الحداثة بتركيباته الجديدة، لإعادة الاعتبار الى المؤلف - الكتابة، نود القول ان نص ما بعد الحداثة في هذه المقالة لا يعني الادب وحده، بل المسار التكويني الذي يمر من خلاله، ففي الحياة الثقافية العربية اليوم ثمة توجهات منهجية فرضتها طريقة العمل في نص ما بعد الحداثة وهي ان النص لا يتشكل من لغة فنية واحدة، فاللغة الفنية الواحدة، تعني قارئا واحدا وإن تعدد، ولا توجه لقارئ محدد باتجاه أو بفكر، ولهذه الظاهرة بنى اسلوبية ومنهجيات واشكال تعبير مبنية على شيء من التنوع، لكنها لم تكن على درجة واحدة من الوعي الممارس بها. بحيث تصبح منهجا قارا يمكن احتذاؤه وتقليده.

هذا الانفتاح على التجربة الحرة، وعلى قارئ غير معين، وعلى اسلوب متولد في اللحظة، هو احد مجالات لا محدودة العلاقة بين نص مكتوب، ونص مقروء على مدار الازمنة.

في أدبنا العربي نجد الكثير من النوى الاسلوبية التي لو درست منهجيا ووفق سياقات نقدية حداثوية لأنتجت طرق قول قريبة جدا مما نقرأه الان في نص ما بعد الحداثة، ولكن تراجع الوعي النقدي وتابعية النقد العربي تجعله ليس متخلفا فقط انما غير قادر على صياغة منهجية كامنة في الادب العربي نفسه، رغم ان مثل هذا التصور قد يبدو غريبا، إذ كيف يكون هناك أدب له امكانية ان يولد منهجية جديدة لنص جديد، والمجتمع العربي غير متطور، ولنا في دراسة مثل هذه الظاهرة القول بظهور القرآن الكريم لغة وبنية في مجتمع شبه متخلف. فاللغة العربية وآدابها قادرتان على تكوين بنية خارج السياق الاجتماعي في مراحل تكوين معينة، وفي المرحلة الحالية نجد مثل هذه القدرة متوفرة، بل ولها أولويات قول وإنشاء كبيرة.

في هذه المقالة نتلمس تلك الاولويات الاسلوبية علنا نؤشر لما تحتويه من قدرات تطويرية قادرة على رسم تخطيطة منهجية لاحقة.

منها قضية الكولاج في اللوحة الفنية، هذه البنية التي شكلت تحولا فنيا في سطح اللوحة، وفي بنيتها، عندما عكست فاعلية الزمان المتعدد في مكانية محددة وعلى سطح ملموس، ولأنها جاءت جزءا من نظرة مستقبلية أوروبية، للفن الأوروبي، لذا لم تثر كثيرا بما يفيد تطويرها الى مغاير منهجي خاص بالفن العربي، لكنها شكلت تعددية اسلوبية جعلت من اللوحة الفنية غير نقية الشكل. هذا ما نلاحظه في لوحات محمد مهر الدين وضياء العزاوي على وجه الخصوص.

وفي فن أوروبا ما بعد الحداثة تحول الكولاج الى تجسيدات مستقلة في فضاء مكاني مرئي يمكنك معاينة اللوحة من اتجاهات مختلفة وبطريقة بدت للمشاهد كما لو انه في معرض نحتي، وتحولت موضوعات اللوحة الى تكوينات اجتماعية فيها من متروك الحياة اليومية الكثير: عمال المجاري والفلاحين والارض الخراب والنفايات واطارات السيارات والمراوح واشياء مهملة في البيت يعاد تشكيلها مجددا بحيث تتحول الى مغايرة لما كانت عليه بتركيبة جمالية غير ممنهجة. في فننا العربي كنا قريبين من هذه الخطوة التحويلية.

ومن هذه المنهجيات التوظيف الحر وفي الشكل الفني، هذا اللون من التعامل الذي حول اللوحة الفنية الى جسد ثقافي مرتبط بموروث لغوي عربي وعالمي من خلال تعميم الشكل الفني ومرونة الخط لتشكيل انسيابية بصرية على سطح اللوحة وفي توجهاتها الفكرية، مما جعل اللوحة الفنية تعتمد تشكيل الحروف لخلق بنى وكتل جديدة تطورت في جوانب منها الى تجريد مدروس مع عفوية ومرونة شعرية.

في لوحات شاكر حسن آل سعيد مثلا هذا الشكل الفني اليوم تحول على يد كونييه وآبل وغيرهم الى تشكيلات لإحياء مجهرية واقعية بحيث بدت التكوينات في اللوحة الحديثة لا تخضع لمفهوم تصميمي سابق. وفي فننا العربي وحرفنا المرنة الكثير من جوانب تقدير طاقة الحرف الداخلية بالتمرد على أوزانه القديمة وبالتحرر من تركيبته البصرية القارة كمحاولة للوصول الى ما يختزنه حرف له أكثر من ثلاثة آلاف سنة في نسيج المجتمع والثقافة.

ومن المنهجيات الفنية المختلفة في النص العربي الحديث، التداخل بين السينما والمسرح، الأمر الذي عد في مرحلة سابقة تطويرا لفن المسرح المعاصر وعد جانبا من بنية التغريب الحديثة وحداثة في شكل الفرجة والاحتفالية المقترنة من وعي المشاهد المتباين الثقافات الى الحد الذي جعلنا نتقبل مسرح ورواية امريكا اللاتينية ونجعلها مع مسرح ستانسلافسكي وميرخولد وبرشت وبيكت وماثيو ارنولد، دون أن نعي الفواصل التاريخية بينها، مما يعني خلق شكل فني قوامه المادة التعبيرية، فتغيرت بنية الفصول الى بنية اللوحات، وتداخلت الازمنة فيما بينها فمن التسجيلية الى الوثائقية والى السردية الحوارية، هذا ما جعل المسرح المعاصر معتمدا على الفرجة المنفتحة المعتمدة على قدرات الاخراج والتمثيل أكثر من اعتمادها على نص مكتوب.

وبالتالي جعل المخرج - القارئ - المنهجي هو الفاعل الاول، الذي تطور لاحقا ليصبح الدراماتورج هو الفاعل الحقيقي للنص، ومن هنا لم يعد شكسبير مثلاً هو النصوص المكتوبة، بل هو الرؤية المنفتحة على العمل والفكر المعاصرين بما يلائم المنهجيات الأسلوبية - التقنية الحديثة، وفي مسرحنا العربي شهدنا مثل هذه التحولات الاسلوبية ولكن لم يمنهج نقديا وإجرائياً بما يفيدها من تقديم بديل كامن في رحم الممارسة الفنية العربية.

في المغرب الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد وفي العراق قاسم محمد وعادل كاظم ويوسف العاني وفي سوريا نبيل حفار وفي لبنان يعقوب شدراوي وفي مصر تجارب كبيرة الفريد فرج ونعمان عاشور وميخائيل رومان ومحمود دياب وغيرهم ، ولدى تجارب المخرجين الجدد الكثير من هذا: جواد الأسدي وعوني كرومي وحازم كمال الدين وغيرهم، وكذلك الأمر في دول عربية وتجارب عربية، ما بعد الحداثة في المسرح الأوروبي المعاصر تعتمد على فاعلية الجسد وفاعلية الحكاية التي تنشأ خارج السياق الاجتماعي لذلك نجد تداخلاً بين فن الفرجة وفن الجسد، وللتيارات هذه مسارح ونقاد وصحف قد ناتي عليها في يوم قادم خاصة في هولندا وبلجيكا.

وإذا كان الحديث عن الشعر يكتسب أهمية قصوى في تلمس خطوط المنهجية الممهدة لنص ما بعد الحداثة في الأدب العربي فإن ذلك يدفعنا إلى تأمل الشكر الحر في القصيدة أولاً كحداثة أولى ثم مآل إليه لاحقاً في بنية قصيدة النثر ثم تحولات قصيدة النثر إلى شكل سردي قد يسقطها في الأقصوصة، أو ينقذها إلى بنى شعرية حرة لا تقع في العادي والعاطفي والذاتي، هذه المحاولات لا ترى الآن من داخل النص الشعري وحده، بل ترى من أساليب التعبير الكبيرة والشعبية الأخرى: الأغنية منذ بداية عصر النهضة، والشعر الشعبي وتمرداته الأسلوبية والنثر العربي القديم وطاقته الشعرية والوثائقية المتبقية على زمن مضمر وحر، من هذه المواقع وغيرها يمكن تلمس الخطوط الجديدة لنص لا يقع تحت تأثير أو بنى قوالب معينة حتى لو كانت هذه البنى حديثة، ولموضوع القصيدة العربية في حداثتها الثالثة، ما يمكن القول فيه أنه بداية أسلوبية جديدة لنص ما بعد الحداثة.

ونعيد السؤال الاستهلالي: لماذا يتوجه نص ما بعد الحداثة للمؤلف - الكتابة، وليس للقارئ - الكتابة، مع علمنا اننا لا نستطيع الاستغناء عن القارئ؟

في هذا الاطار تجري عملية إزاحة منهجية للقارئ، وليس إلغاء له، ففي الوقت الذي يسعى نص ما بعد الحداثة لأن يكتشف مساحات قول جديدة من خلال التداخل بين الأساليب إلى الحد الذي يصبح بلا أسلوب، يتم ذلك من داخل الإزاحة المنهجية لوعي القارئ العادي حسب فرجينا وولف، وليس القارئ المستثمر، أي القارئ - الكتابة، القارئ المنتج، القارئ التاريخي إن صح القول، ففي المرحلة الحالية التي يتوجه إليها نص ما بعد الحداثة نجد القارئ هو الآلة المنتجة، السينما، المسرح، الموسيقى، الفن التشكيلي، الإعلان، الاتصال، استثمار الجنس، المتغيرات الكرنفالية في مظاهر المدينة، الأعياد وأشكالها التعبيرية الثقافية الكبيرة، متغيرات الأزياء واللباس، والمتغيرات الديموغرافية، والمتغيرات القومية والسكانية وقضية حقوق الانسان، والحروب الموضعية، والتطورات الأسلوبية على أساليب العرض في المخازن والأسواق، والرؤية المعاصرة للتلفزيون، والقنوات الفضائية، والتداخل بين الذاتي والموضوعي فيما يخص بنية المجتمعات الغربية في اطار الاعتماد على قدرات وابتكارات الفرد في تطوير الاقتصاد والفكر .. إلخ، كل هذه البنى الجديدة وغيرها فرزت قارئاً مغايراً للقارئ السابق، مما وضع الظرف الموضوعي المؤلف من جديد في دائرة الضوء الكبرى في تكوين رؤية معاصرة ودقيقة لما يجري في بنية المجتمع، فالمجتمع الحديث ليس بحاجة إلى أحادية مطلقة تؤلف له مستقبله، بل بحاجة إلى مؤلف يتابع المتغير دون أن يقف عنده، مما يعني تبدلاً في الأسلوب وفي اللغة وفي المنهج وفي القصدية، وعدم الوقوف على ذكورة أو أنثوية بل على بنية خنثوية فيما يخص تهجين كل المكونات والبحث عما هو مشترك وليس خاصاً.

* كاتب عربي

النكهة والنفحة

للشاعر الراحل/ أمين حسين الريامي

■.. نكهة العينين
أسرار
تجدد نبض قارئها
فيقرأ فيهما..
شمساً
تجلّت في محار الفجر
ساطعة
تضمخ دفتر الأحزان
ترسم لوحة الاشراق
تستدعي الهوى
زمراً
ينيس فضاءه
السحري
يطفئ السحري
يطفئ لوعة حرى
تشظت في سماء
القلب
لا يستحمل الكتمان
نفحة الشفتين
دندنة
تذيب فؤاد سامعها
يفوح عبيرها لحناً
وموالاً
يشق الصمت
يغزل صورة الآمال
بالأشعار والأنغام
يزهر فوق شطآن معتقة
تواشيحاً من الأشجان
فمن يستحمل الحرمان!؟