Fri . 2 Sep . 2011 No:17096

الجمعة 4 شوال 1432هـ
2 سبتمبر 2011م العدد (17096)

الثورة

مساحة خضراء

البردوني والشعر والتراث العربي

فؤاد عبدالقادر

لا أحد من الشعراء العرب أو اليمنيين قد تمكن من أن يستخدم التراث العربي كما استخدمه البصير في الزمن الأعمى عبدالله البردوني الشاعر الأديب الموسوعة شاعر اليمن الكبير. في قصائده بعد نظر وفي استخدامه للتراث العربي وللرموز التاريخية أكثر من مدلول في أكثر من قصيدة يفاجئنا الشاعر باستدعائه الرموز من قلب التاريخ العربي الإسلامي.

يظل يغني وهو ابكا من البكا
وما قبل أشكا أي عزف ولا اشتكا
كأن له عشرين قلبا يهزها
كما تمسح الريح الشروق المسككا
يقلب عن عيني (جهيمان) حائلا
وعن (عروة بن الورد) ينبش (نيلكا)

في أكثر من قصيدة تأتي الرموز .. المدن.. الزمن .. الشخوص المبارك.

قيل عنهم تمردوا وأطاعوا
وكأمثالهم أضاعوا وضاعوا
قيل.. جاءوا من صخرتين بواد
قيل.. شبوا كما تطول القلاع
قيل.. كانوا إذا جالوا سيوفا
في ربى (صعدة) أضاعت رداع)
وإذا أولموا بـ(صعفان) ليلا
كان لليل في الخليج التماع

تكرر هذا في أكثر من قصيدة في كل دواوينه..المدن..الأمكنة، هو شاعر عروبي لم يستدع التراث والرموز الأجنبية إلا فيما ندر.. الأغريقي أو الفينيقي.. أو الفرعوني..كما فعل العديد من الشعراء العرب كالسياب.. أو أدونيس أو جورج .لم يأت بفينوس.. أو عشتار أو جلجامش إلخ الرموز البابلية والفينيقية أو الأغريقية..إلخ غاص البردوني بالتراث العربي الإسلامي..وضعها نصب عينيه منذ انحنى مغني (علية)

واستكان حمى (الوليد)
واستولد السحب الحبالى
ألف (هارون الرشيد)

الى أن يقول:

راحوا يعيدون المعاد عن
الحسين..وعن يزيد
عن مهر عنترة وعن
صمصامة الشيخ
الزبيدي
عن شهريار وباب خيبر
وابن علوان النجيد.

بناء القصيدة في شعر البردوني

> ممّا لا شكّ فيه عند العارفين بالفنّ أنّ لكلّ نوعٍ من أنواعه طرائق في البناء خاصّة، وأشكالاً من المعمار لا تتشابه. وهم يذهبون إلى أنّه مهمّ جدّاً في هذا الشأن أنْ لا يكون للفنّ - كائناً ما كان نوعه - مناصٌ من ذلك البناء وذلك المعمار، أو أصبح الفنّ هلاماً لاشكل له، وانساباً منسرحاً دون ضابط يضبطه، وتشكّل يقيم كيانه.

ولقد يجد المرء في كتاباتٍ كثيرة أقاويلَ عن تفكّك البناء في القصيدة العربيّة القديمة، وانعدام المعمار فيها، وجميعها قائمٌ على الاستقراء السريع المتعجّل، وعلى شيءٍ من الغرض لا يخفى. أمّا تدبّر القصيدة القديمة بعين منصفة متوسّمة فيفضي إلى جلاء ظواهر من البناء الشعري فيها تدلّ على إحكامٍ في النسج واثقان في التشكيل.

د. عبدالله حسين البار

وللقصيدة الحديثة طرائقها في البناء تنماز من طرائق البناء في القصيدة القديمة وتنبو عنها. لا أقول ذلك عن قصيدة (التفعيلة) خاصةً، ولكنني أضمّ إليها القصيدة المنظومة على البحر الواحد والقافية الواحدة اللذيْن نظمت عليهما القصيدة العربيّة القديمة. وهذه مسألةٌ تتجاوز(علم العروض) من حيث هو علمٌ محصورٌ في معرفة صحيح أشعر من منكسره كما قال علماؤه في تعريفه، لتتصل بسمات (الحداثة) عند الشعراء الملتزمين بالبناء العروضيّ القديم ذي البحر الواحد والقافية الواحدة. والشاعر الكبير عبد الله البردّونيّ واحدٌ من هؤلاء.

فكيف بنى قصيدته؟ أعلى النمط التقليديّ الموروث؟ أم نَهَجَ بها نَهْجاً حديثاً؟

أكان بناؤه إيّاها بيتاً بيتاً؟ أم كان بناؤه إيّاها وحدةً وحدةً تتنامى حتّى تستقيم كياناً متّحد الأجزاء؟ وهل تداخلت في بنائه الشعريّ الأجناس الأدبيّة فتراءى متنوّعاً سرداً ودراماً وغناءً؟أو انفرد بطريقة في البناء غالبة عليه؟ وهل لتعدّد الأصوات وتداخلها في شعره صلةٌ بسمات البناء الشعريّ في قصائده؟ وما دلالة كلّ ذلك وسواه؟

أسئلة تنفتح على مزيد من الأسئلة، ولا سبيل للعثور على الأجوبة إلّا بالوقوف على قصائده وتحليلها ما أمكنت الاستطاعة من ذلك، وإنّي متخيّرٌ لهذا المقام قصيدة «لعبة الألوان» من ديوانه (زمان بلا نوعيّة) لجلاء بعض مظاهر بناء القصيدة في شعر البردّونيّ.

تفتتح القصيدة بجملة خبريّة تحمل يقيناً قاطعاً لا شكّ فيه، ثمّ تتلوها جمل إنشائيّةٌ تدلّ على حيرةٍ وقلق ورجاء.

كأنّ هذا ما جرى، ماذا سيجري
ماالذي يا ليل سل أوجاع فجري
إنّما أرجوك قل لي ما اسمه ؟
هل له رائحةٌ يا ليل . تغري؟
لا تشمّ الآن ؟ قل ما لونه ؟
لعبة الألوان أضحت لون عصري
كيف يبدو ؟ كلّ ما ألمحه
أنّ شيئاً آتياً يشقي ويثري

ههنا إذاً راوٍ يروي ما حدث ويخبر عنه، لكنّه يتحوّل من كونه راوياً سلبياً إلى (بطل) يعيش صراعاً بين المتناقضات فيخرج من يقين لأشك فيه إلى شكٍّ لا يقين له، وتلك سمة البطل المعاصر عند العارفين. ومن هنا حيرته، والتماسه النجاة من الآخرين من خلال الاستفهام عن جوهر القادم المجهول من أعماق الزمان (ماذا سيجري؟ ما الذي يا ليل؟ قل لي ما اسمه؟ هل رائحة تغري؟ قل ما لونه؟).

وهنا يبني النصّ الأبيات بناءً خاصّاً فيُحدث لها نوعاً من الترابط والاتحاد.فترانا نخرج مع المتكلم في النصّ في البيت الأوّل من نورٍ مبينٍ دالٍ على يقينٍ (كان هذا ما جرى)، إلى ظلام دامسٍ باعثه الشكّ والحيرة والجهل بما يدور (ماذا سيجري؟).ثمّ تتراءى لنا شبهة أمل في الخروج من تلك العتمة حين هتف الليل (سلْ أوجاع فجري) وكأنّه جهينة التي عندها الخبر اليقين،لكنّ المتكلّمَ ذاهلٌ عن ذلك منغمرٌ في حيرته وقلقه ورغبته في الكشف عن المجهول،فكثرت الأسئلة وتعدّدت، ولا جواب إلاّ في حالين،أوّلهما حين كان محتوى الاستفهام لون القادم المجهول،فتراءى الجواب حادّاً كالنصل (لعبة الألوان أضحت لون عصري). وهو جوابٌ يحمل يقيناً مظلماً أسود تبدو فيه الحياة ختلاً ومراوغة تكون سبباً في الإصابة بالعمى والعجز عن التمييز بين المتناقضات،فلا تستبين جوهراً لأمرٍ ولا حقيقةً لغاية.

وثانيهما حين كان الاستفهام عن شكل القادم المجهول فكان الجواب نبوءةً بأحوال الأحياء في قادم الأيام، وتراءى ذلك القادم من المجهول جحيماً لأقوام كما هو نعيمٌ لآخرين. وهنا تتجلى مقابلةٌ سياقيّةٌ يفرزها النصّ حين يقول: (إنّ شيئاً آتياً يشقي ويثري)، حيث قابل بين (الشقاء) و(الثراء). وفي الأصل أنّ (الشقاء) يقابله لفظ (السعادة)، و(الثراء) يقابله لفظ (الفقر). لكنّ (الفقر) سببٌ في (الشقاء)،و(السعادة) نتيجةٌ (للثّراء)،وعلى هذا استخدم الشاعر المقابلة بين سبب ونتيجة، أو بين شيء ومقارب ضدّه كما يقول الطّرابلسيّ.

وكلتا الإجابتين تبعثان على الرهبة وتسوّغان القلق.

وإنّ التأمّل في لغة الخطاب هنا يكشف لنا أنّ استخدام الاستفهام . تكرّر سبع مرّات في أربعة أبيات . يشي بالقلق الداخليّ والحركة التي تنمّ عن حيرة تبحث عن هداية، وشكٍّ ينقّب عن يقين. ولا يخلو استخدام (المقابلة) في الأبيات من تلك الدلالة. وهذا وذاك كانا وسيلة الشاعر في تجسيد النزعة الدراميّة في بناء النصّ، وهنا تنتفي الغنائيّة،وتخبو النجوى، وتصبح القصيدة أداة التعبير عن الرؤية والموقف لا تجسيداً لإحساس وانفعالٍ. وإنّما تملّه ذلك من خلال بناء النصّ بناءً درامياً يجسد صراعاً ويقابل بين المتضادات.

ولتحقيق هذه الدراميّة في بناء القصيدة يعمد إلى تطوير الشخصيّات الفاعلة في قصيدته، فيتراءى (الليل) في المقطع الثاني منها بطلاً يصارع آخر يتقحّم هُدوءَه بقلقه، ويستفزّ صمته الناعم بأسئلته الضاجّة، فإذا الليل يشكو حالاً، ويحتار في أمرٍ، ويقر صورة عالَم لم تكن مشهورةً من قَبْل:

أيّـها العـفْريت نم أقلقتني
ابتعد عن سرّتي، ماذا التجرّي؟
أصـبَـحَـتْ سـرّيّـتي لافـتـة
فوق وجهي،وجداراً فوق ظهري
كيف أخفي والقناديل هنا

وعلى وجهي وكالات التحرّي
كلّ مستور تعرّى، إنّما
سرق الأنظارَ تزوير التعرّي.

ولا يخفى (البعد الوجودي) في تشكيل شخصيّة (البطل) في هذا الموضع وسواه من القصيدة، وتلك سمةٌ في شعر البردوني لا تغيب عن لبيب، غير أنّي منصرفٌ عنها لأنظر في طرائقه في بناء القصيدة من خلال قصيدته هذه.فأراه يعي أنّ البناء الدراميّ لا يستقلّ عن سواه من أنماط البناء الشعريّ، وإنّما له أنْ يمتزج معها لينمو (الحدث) ويمضي إلى غايته.وهو إنّما يصنع ذلك في قصيدة لها. من حيث هي جنسٌ أدبيٌّ . عناصر تكوينها، وعلاقاتها الخاصّة. فيلتحم (البناء السرديّ) بالبناء الدراميّ في مواضع من القصيدة كما نجد في قوله:

هـذه سـيّـارةٌ تدهمني
تلك أُخرى، في يد الشيطان أمري
متّ فـوراً، كـان قبري داخلي
غبتُ فيه لحظةً، واجتزتُ قبري

وهو إنّما يصنع ذلك تمهيداً لحدث، وللانتقال من حالٍ إلى حالٍ آخر، ممّا يسهم في تطوير حدث القصيدة، والصعود بها إلى ذروتها المقصودة. ولذلك أضاف في المقطع الثالث شخصيّة أخرى إلى ما قد سلف من شخصيّات، ورأينا بطل القصيدة وهو يتلمّس عند (الثريّا) يقيناً لا تجده هي في الأصل:

ليت شعري ا ثريا ما الذي
سوف يأتي بعد هذا؟ ليت شعري

فهي في حيرةٍ من أمرها، يملؤها الإحساس بالمتقابلات الضديّة، ويوهن من عزمها التأمّل في الاحتمالات القادمة، فلا تجرؤ على الجزم بالقول بحقيقة واحدة:

ربّمـا يـأتـي الـذي يُخمدني
ربّمـا يأتي الـذي يشعل جمري
ربّمـا فـاجـأنـي مـا أشـتـهـي
ربّمـا لاقـيـت أزرى بعـد مُـزري.

وتلك هي الخطوة الأولى للاستسلام والرضى بالموجود دون قدرة على الثورة عليه،أو الإصرار على الظفر بالمشتهى ونيلٍ المنشود. وهنا يتراءى(البعد الوجوديّ)ظاهراً في تشكيل شخصيّة البطل في شعر البردوني كما قد سلف. على أنّ لتكرار استخدام الحرف (ربّما) بمعنى الشكّ والظنّ والرجحان دلالته الأسلوبيّة ههنا.

والنص يخرج من(الإخبار) إلى (الإنشاء)،أو قلْ من (السرد) إلى (الدراما) دون أنْ يخلي (الخبر) من موقف ذاتيّ يتمثّل في الانفعال بحال الآخر أو السخريّةً منه، أو الاتحاد به في الرؤية والموقف

الـثـريـا . آه . مثلي تمـتـري
قل لها يا (مشتري) ماذا ستشري؟

وإنّما يكون الفزع إلى الآخر طلباً للنجاة، لكنّه يتجلّى ههنا عن مفارقة بندو فيها المستجير (بالمشتري) كالمستجير من الرمضاء بالنار، فالجرحان من ألم، والدمعان كم واد.

ربّمـا بـعـثّ مـداري لـيـلـةً
واشترى يوماً مهبّ الريح سرّي.

فتتماهى الشخوص في الموقف والرؤية، وتكتمل دورة الحدث الأولى فكان لابدّ من خلق شخصيّات أخرى مضادة لها في الهيئة والحال، فقال:

هـذه نـظّـارة تـرنـو إلـى
وجه غيري وهي تشويني وتفري
جمرها يـقـرؤنـي مـن داخـلـي
وأنـا في خارجي امتصّ حبري

وهنا يتداخل (السرد) و(الدراما) ثانيةً، وفي هذا ما ينبئك أنّ البردّونيّ لا ينظم صوراً متفرقة متبعثرة، وإنّما ينسج كياناً مترابطاً متماسكاً وإنْ تراءت وحداته أشتاتاً.

وفي هذا الموضع تتداخل علاقتا (التشابه) و(التداعي) كما تداخل البناء السردي والبناء الدرامي في آن.فيلجأ الشاعر إلى الصورة، ومنها ما كان بناؤه گنائيّاً رامزاً كقوله: (نظّارة ترنو إلى وجه غيري...)، وهي تتداعى مع صورة المخبر وهيئته كما تجلّت في العصر الحديث. ومنها ما كان بناؤه استعارياً كقوله: (تشوي وتفري، لها جمرها، الجمر يقرأ، ولامتصاص الحبر ههنا دلالته). وإنّ الإيغال في بناء الصورة الاستعاريّة شرط لازم لازبٌ لمقاربة البعد الشعريّ للقصيدة، والبعد بها عن روح السرد وخصائصه كما أوضح جاكوبسون بعض ذلك في أحاديث له تنظر في مظانها، أمّا أنا فيهمّني الالتفات إلى خلق هذه الشخصيّة في هذا الموضع من القصيدة، ودورها في حركة القصيدة واكتمال البناء.وإنّها شخصيّةٌ فاعلةٌ، وفاعليّتها كامنة في حثّ (بطل القصيدة) على الخروج من حال الشكّ والحيرة إلى حال اليقين. فهذه (الشخصيّة . النظّارة) بترصده وتتهدّده في صمتٍ، لكنّه صمتٌ حارقٌ يغزو أعماق البطل ويملؤه رعباً فيلجأ إلى آخرين يحررونه من حيرته وشكّه وجهله بالقادم من أعماق الغيب:

مـا الـذي يـا ريـح، مثلي لا تعي
مـا الذي يـا برق؟ يرنو وهو يسري
مـا الـذي يـا آخـر الـلـيـل تـرى ؟
ما الذي يا فجر؟ يومي سوف تدري

وهنا تبلغ الدرامية ذروتها، وتتراءى الأشطار جملاً متقابلة منشطرةً بين خبرٍ وإنشاء، فينبثق الاستفهام منها، ويسطع الجوابُ في آن. ويتكرّر تركيب الكلام في نسقٍ متشابه يكسره الشاعر بما أومأ به (الفجر)، وهوَ آخر شخصيّات القصيدة ذات الفاعليّة الظاهرة، فظهرت جملته (سوف تدري) أملاً يقود إلى مشارف يقينٍ ومعرفة نقّب عنهما بطل القصيدة في تعبٍ وضنًى.فماذا لقيَ بعد ذلك؟ لقد وجد يقيناً لكنّه مشوبٌ بالظنّ، وهو ما لاقى هوى في نفس البطل لأنّه يتماهى مع رؤيته للحياة، وجوهر تلك الرؤية أنّ التحوّلَ لا يحمل مجداً، ولعلّه يكون سبباً في المهانة والازدراء:

ربّمـا أصبحت شيئاً ثانياً
تـزدري ما كنت قبل الآن تطري

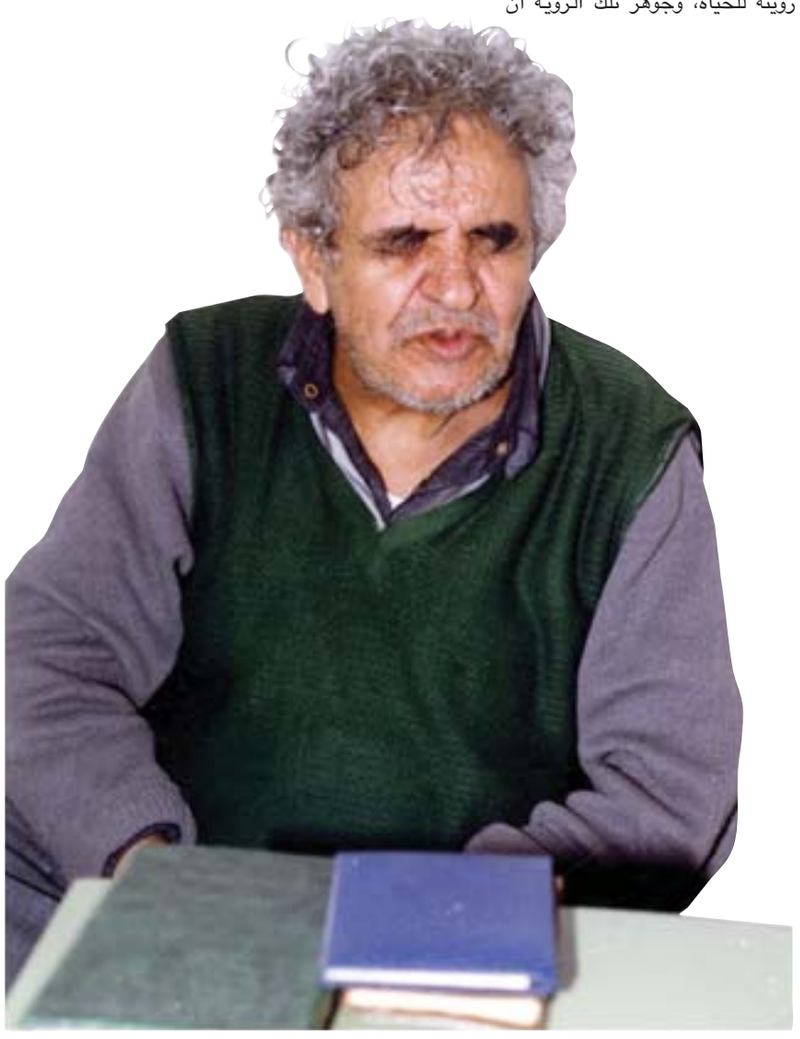
فارتضى البطل تلك النبوءة مستسلماً وقد هدّه البحث المضني عن حقيقة ذلك القادم من أعماق الغيب كيف يكون؟ وبدا اليقين صورةً من صور الحيرة التي كابدها بطل القصيدة من أولها حتّى منتهاها:

حسـنـاً، مـن أسـأل الآن؟ إلـى
أيّ أكتاف الربى أحمل صخري؟

وهنا تُختتم القصيدة بالاستفهام كما افتتحت به. ومنه انبثقت الحيرة والشك والعجز عن الوصول إلى جوهر الأشياء وحقائقها، وإليها انتهت. وكأنّما أراد البردّوني لبناء قصيدته أنْ يكون منفتحاً لتنثال الأسئلة في أفئدة المتلقّين يجيبون عنها كما شاءوا وشاء لهم الوعيُ والإدراك. وفي هذا ما فيه من إتقان للصنعة الشعريّة، وإحكام البناء.

والسؤال الآن هو: إلى ماذا قصد البردوني حين بنى قصيدته على ذلك النحو من البناء؟ أتراه رام الدلالة على عبقريّة في النظم وقدرة على التشكيل؟ إنّ كان ذلك مبتغاه فهو عابثٌ لاهٍ، ولم يكن البردوني في شعره بالعابث اللاهي قطّ.وعندي إنّه إنّما تغيّا من خلال هذا البناء بثّ رؤيته وموقفه من أحداث زمانه وبلاده في عام ملأ النفوس بالحيرة والشكّ، وحاصر الأفئدة بالقلق والظنون، فتراءى اليقين الجازم حلماً لايطال.فتماهت طرائق التعبير عن الرؤية في القصيدة مع حركة الوعي في المجتمع، وتراءى بناؤها صورة من صور الواقع المعيش يومذاك.

وتلك واحدةٌ من خصائص كلّ شاعرٍ عبقريّ عظيم. وما البردوني إلاّ واحدٌ من هؤلاء.



إصدارات ثقافية

أوراق تاريخية

■ يعرض كتاب (أوراق تاريخية) لمؤلفه قاسم عبده قاسم لعدد من المحطات التاريخية التي تتعلق بالحياة السياسية والاجتماعية في مصر وبالتحديد ما يصب في قضية هامة للغاية وتثير جدلاً بين قطاعات كبيرة من المصريين خاصة المثقفين، وهي القضية التي تتعلق بالهوية المصرية وطبيعة ما يطلق عليه نسيج الأمة المصرية.

ويحاول المؤلف في كتابه أن يثبت أن المصطلح السياسي الذي يروج له بعض أصحاب المصالح والقوى السياسية في مصر وهو مصطلح (عنصري الأمة) ليس له أصل علمي أو تاريخي، وهو مصطلح مصطنع؛ لأن المصريين مسلمين وأقباطاً من عنصر وجنس واحد ولم يشكل المسلمون الوافدون لها من أصول عربية سوى نسبة ضئيلة جدا من السكان سرعان ما ذابوا في النسيج البشري المصري الذي كان يعيش على أرض مصر في هذا الوقت ؛ ومن هذه المحطات ما يتعلق بالمسمى التاريخي الذي يطل بدخول المسلمين إلى مصر، وهل هو فتح إسلامي للبلاد أم غزو عربي لها؟

حيث يشير المؤلف إلى حدوث ما يعتبره انقطاعًا تاريخيًا في الحضارة الفرعونية منذ أن بدأت هذه الحضارة تتعرض لغزوات تاريخية كبيرة بدأت بالهكسوس ثم الفرس والإسكندر وخلفائه ثم الرومان وامتدادهم من البطالمة، وكانت فترة الاستعمار البطلمي هى أصعب وأطول الفترات التي تعرض فيها المصريون لضغوط حضارية قاسية، وظل المصريون طوال هذه الفترة يعانون في سبيل الحفاظ على هويتهم الحضارية. وبعد دخول المسيحية مصر تعرض المصريون لاضطهاد شديد الوطأة من الرومان، خاصة في عصر الإمبراطور الروماني دقلديانوس للدرجة التي جعلت المصريين يتخذون من الاضطهاد في هذا العصر بداية لعصر الشهداء، وخلال كل هذه الفترة الطويلة خضع المصريون للآخر، وتعرض المصريون للاضطهادات المذهبية والنهب الاقتصادي المنظم؛ مما كان من الطبيعي معه أن يرحب المصريون بالفاتحين العرب والمسلمين والذين جاءوا معهم بدين جديد مخالف لعقيدة المصريين الأقباط المسيحيين الأرثوذكس، لكن الفاتحين المسلمين في نفس الوقت طبّقوا سياسة الحرية الدينية تطبيقًا كاملاً عملاً بمبدأ «عش ودع الآخرين يعيشون». واعتبر المؤلف أن القرون العشرة السابقة على الفتح الإسلامي لمصر هي فترة تراجع وانحسار حضاري لمصر.

حيث تحولت مصر خلال هذه الفترة من «فاعل» إلى «مفعول به»، وهو ما جعل المؤلف يخلص إلى أن الفتح الإسلامي لمصر كان حربًا بين المسلمين والبيزنطيين، وكان المصريون الأقباط في نفس الوقت إلى جانب الفاتحين المسلمين؛ نظر للمعاناة الكبيرة التي كان يعيشها المصريون تحت الحكم البيزنطي من النواحي السياسية والاجتماعية والدينية بعد أن أثقلتهم الضرائب الباهظة ووسائل جبايتها التي تنطوي على قسوة لا حدود لها من جانب السلطة في ذلك الوقت، كما انتزع المحتلون كنائس المصريين الأقباط وأديرتهم. واضطروا بنامين بطريرك الأقباط الأرثوذكس في هذا الوقت إلى الهروب من مصر، إلا أنه بمجرد فتح المسلمين لمصر استقدم الصحابي الجليل عمرو بن العاص بطريرك الأقباط وأمنه وأعاد إليه ممتلكات الكنيسة الأرثوذكسية، وأكثر من هذا أن الخليفة عمر بن الخطاب أمر بأن يعامل المصريون على أساس أن بلادهم فتحت صلحًا وليس عنوة، وهو ما كان يعني في ذلك الوقت أن تترك لهم أرضهم ويؤدون عنها الضرائب المعتادة بعد أن تعاون المصريون الأقباط مع جيش العرب المسلمين الفاتحين ضد جيوش المحتلين البيزنطيين.

الكتاب: أوراق تاريخية
تأليف: د. قاسم عبده قاسم
الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية
الطبعة الأولى- القاهرة ٢٠١١

الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة

■ صدر حديثا عن مؤسسة أروقة الدراسات والترجمة و النشر في القاهرة كتاب (الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة) للناقدين د. معن الطائي وأماني أبو رحمة . يقع الكتاب في ٥٦٠ صفحة من القطع المتوسط ، ويتعرض بالشرح والتحليل المعمق لمرحلتين هامتين من مراحل الفكر الإنساني : ما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة في بواكيرها الأولى. ينطلق هذا الجهد النقدي من حقيقة نهاية مرحلة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بوصفهما حالة ثقافية شاملة كانت ولسنوات تمتلك حضورا فاعلا في المشهد الثقافي الغربي والعالمي على حد سواء. ومع نهايات القرن الماضي بدأ معظم النقاد الثقافيين والمعلقين والمفكرين رصد التغيرات والتحولات البنيوية العميقة التي شهدتها المجتمعات المعاصرة، على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي والأكاديمي، والتي كانت محصلتها تجاوز مجمل الظروف الموضوعية والمناخات الفكرية التي مهدت لظهور ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وتشكلها بالصورة التي انتهت إليها. واجتهد هؤلاء في رسم وتحديد ملامح المرحلة القادمة التي بدأت بالتبلور مع بداية الألفية الثالثة، والتي يشار إليها الآن بمرحلة بعد ما بعد الحداثة. وكما في مرحلة ما بعد الحداثة، فإن بعد ما بعد الحداثة تتضمن تيارات ثقافية وفكرية ومدارس فنية وحركات أدبية واتجاهات أكاديمية متنوعة ومتعددة إلى حد التعارض والتناقض في معظم الأحيان. ولكنها جميعها تلتقي على حقيقة تجاوز ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية كإطار فكري وثقافي وجمالي أصبح ينتمي إلى الماضي، بل وأظهر عجزا واضحا فن فهم واستيعاب اللحظة الراهنة بكل تفاصيلها وتعقيداتها.

يقف هذا الكتاب عند هذه اللحظة التاريخية الحاسمة التي شهدت موت ما بعد الحداثة وبدايات بعد ما بعد الحداثة ويسعى من خلال تبني استراتيجيات الاحتواء والتجاوز إلى التحرك بإتجاهين متعاكسين ولكنهما متكاملان. يتجه الأول إلى الماضي في محاولة لصياغة إجابة شمولية عامة عن سؤال ماذا كانت ما بعد الحداثة؟ بينما ينطلق الثاني نحو المستقبل في محاولة للكشف عن ملامح المرحلة الجديدة القادمة من خلال الجهد النقدي والتنظيري لنخبة من نقاد الفن والأدب والثقافة.

يتكون الكتاب من قسمين متكاملين . يحمل القسم الأول عنوان (ما بعد الحداثة عرض وتحليل) ويتناول أبرز الحركات الثقافية والفنية والأدبية والاجتماعية التي رافقت ظاهرة ما بعد الحداثة بالعرض والتحليل والتعليق النقدي. بينما يهتم القسم الثاني ، الذي يحمل عنوان (بعد ما بعد الحداثة : اتجاهات ونظريات) ، بالجهود النقدية والتنظيرية التي حاولت تحديد طبيعة المرحلة الثقافية القادمة و وضع مصطلحات تعريفية أو وصفية لها. تتنوع هذه المصطلحات تبعا لحقول النقد والمعرفة التي تنتمي إليها وتتعدد لتشمل مجالات الأدب والرسم والسينما وعلم الاجتماع والسياسية والاقتصاد. وهكذا تظهر في القسم الثاني من الكتاب مصطلحات مثل : الأدائية ، والتحديثية الانعكاسية ، والحداثة العائدة، والحداثة المتذبذبة، والحداثة الزائفة، والحداثة الآلية، والحداثة المغايرة، والتلبيدية، والتعقيدية، وما بعد الألفية، والواقعية الرأسمالية ، وفضاء ما بعد العلمانية . والجدير بالذكر أن معظم هذه المصطلحات هي عناوين لكتب أصدرها واضعو المصطلحات من أجل عرض أفكارهم وتوضيحها والترويج لها . في محاولات نقدية جادة لتشخيص المرحلة القادمة وتوضيح انحرافها المتزايد عن سياسات واستراتيجيات ما بعد الحداثة . ولأن الكتاب الورقي لم يعد هو الوسيلة الوحيدة لعرض الأفكار وتقديمها إلى المتلقي، فقد أعتمد معظم نقاد الأدب والفن والثقافة، وبشكل متزايد، على إنشاء المواقع الإلكترونية والمدونات ومواقع التواصل الاجتماعي والتكنولوجيا التفاعلية من أجل الدخول في علاقات تفاعليه وتواصلية مع المتلقي وفتح باب النقاش والحوار حول تلك الأفكار والمصطلحات ، الأمر الذي حاول الناقدان متابعته وتزويد القارئ بهذه المواقع والمدونات ،وإرشاده إلى مواقع الأفلام والرسومات والمعارض الفنية والكتب والروايات التي تعد شواهد حية على ملامح المرحلة القادمة .

يسعى هذا الجهد النقدي إلى وضع القارئ العربي الكريم في سياق التغيرات الثقافية والنظرية التي يشهدها العالم مع بداية الألفية الثالثة. ويحرص على فتح المجال أمامه لمتابعة البحث والدراسة من خلال قائمة المراجع والهوامش والتي تحتوي على أبرز المواقع والمدونات الإلكترونية والروابط من على شبكة الإنترنت للكتب التي يتم عرضها وتحليلها. قد يكون هذا الجهد النقدي المتواضع من المحاولات الثقافية العربية النادرة التي حاولت مقاربة وعرض النظريات النقدية والثقافية بشكل متزامن مع ظهورها على المشهد الثقافي العالمي. فقد انطلق النقاش حول الحداثة والتقليد في الثقافة العربية في فترة السبعينيات من القرن العشرين بينما كانت إشكاليات الحداثة الثقافية قد غادرت الواقع الثقافي الغربي مع بداية الحرب العالمية الثانية، وتعرف النقد العربي الحديث على المدارس النقدية البنيوية والأسلوبية واللسانية والسيميائية في بداية الثمانينيات من القرن الماضي في الوقت الذي تم تجاوز تلك المدارس والمناهج النقدية منذ نهاية الستينيات والتحول عنها إلى التفكيكية والتداولية والفنومينولوجيا، ويشهد النقد العربي في اللحظة الراهنة توظيفا نقديا واسعا لجماليات ما بعد الحداثة، على صعيد النقد الروائي خصوصا، والتي تم التخلي عنها على نطاق واسع، على صعيد النقد والكتابة الإبداعية على حد سواء، والتحول نحو جماليات وتقانات بعد ما بعد الحداثة منذ النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين. ظهرت معظم النظريات التي يتم الإشارة إليها في فصول القسم الثاني من الكتاب في العقد الأول من الألفية الثالثة. وهي تثير الكثير من الجدال والنقاش ويتم توظيفها بشكل واسع في اللحظة الثقافية الراهنة. لقد بذل الناقدان جهدا كبيرا في تقصي المصطلحات وشرحها ووضعها في إطارها التاريخي والفكري الصحيح وعرض مرجعياتها الفكرية وتداعياتها الثقافية بطريقة تجعل منها أقرب ما يمكن من الوضوح. كما حرصا على تقديم نبذة موجزة عن كل مفكر أو فيلسوف وعرض مختصر لأهم كتبه ذات العلاقة بالمصطلح وابرز نشاطاته الفكرية والثقافية. ولا يدعي الكتاب الإحاطة الكاملة بجميع المجالات التي توزعت عليها المصطلحات والحركات النقدية والثقافية والفنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تضمنها الكتاب. فهذا الجهد الثقافي هو محاولة تحتمل الخطأ والصواب، ولكنها تسعى بإخلاص كي تكون محاولة في الاتجاه الصحيح.