ASJP
Algerian Scientific Journal Platform

مجلة افاق للعلوم
Issn: 2507-7228 – Eissn: 2602-5345
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351

المجلد:06 ، العدد: 02(2021) ص 203-215

مسألة الكتابة في النظريّة الأدبيّة الغربيّة المعاصرة

The question of writing in contemporary Western literary theory

عيسى خليفي

جامعة باتنة 1 (الجزائر)

aissakhlifi111@gmail.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
17 ماي 2020

تاريخ القبول:
15 جوان 2020

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الكتابة
- ✓ النظرية الأدبية
- ✓ الغربية المعاصرة،
- ✓ الحداثة
- ✓ ما بعد الحداثة.

الملخص:

تحاول هذه الدراسة استعادة المقولات النظرية لمفاهيم الكتابة ولمنطلقاتها المرجعية وربط ذلك ببنية التحول في النسق المعرفي الغربي.

وتخلص الدراسة إلى تقرير نتيجة، رئيسية، هي أن إعادة بلورة مفهوم الكتابة، في الثقافة النقدية، الغربية، أنتجه سياق معرفي، مميّز للحضارة في مرحلتها المعاصرة، هو سياق ما بعد الحداثة الرافض لقيم الأنا وخطاب العقلانية المتطرفة ولقيم النظام والنقاء والهوية. والمحتفي بالتشظي، والإخـ(ـــتـــ)ـلاف، والتعدد.

Article info

Received
17 May 2020
Accepted
15 June 2020

Keywords:
- ✓ *Writing,*
- ✓ *contemporary*
- ✓ *Western literary*
- ✓ *theory, modernity,*
- ✓ *postmodernism*

Abstract :

This study attempts to restore theoretical sayings of writing concepts and their reference points of reference, linking this to the structure of transformation in the Western cognitive pattern.

The study concludes with a report of a major finding that the recrystallization of the concept of writing, in Western, critical culture, was produced by a cognitive context, characteristic of civilization in its contemporary stage, that is the postmodern context rejecting the values of the ego and the discourse of extremist rationality and the values of order, purity and identity

مقدمة:

عالجت النظرية الأدبية المعاصرة مسألة الكتابة، باعتبارها، أحد التمفصلات الكبرى المرتبطة بشرط الحداثة وما بعدها، وباعتبارها أيضا، نقطة ارتكاز من شأنها أن تعيد النظر في مفهوم الأدب وأدواره الجمالية والمعرفية وكذلك دور القراءة المنتجة المتحررة من إكراهات المرجعيات المتعالية وسلطة المؤلف، بغية اكتشاف جماليات النصوص القائمة، بالأساس، على الاختلاف والتعدد. الفلسفة الغربية المعاصرة ناقشت أيضا مسألة الكتابة بوصفها إستراتيجية لقراءة صرح الفكر الغربي ومعماريته ولمقاربة مسائل الهوية والذات والغير. وبناء على هذه المعطيات؛ تحاول هذه الدراسة استعادة المقولات النظرية لمفاهيم الكتابة ولمنطلقاتها المرجعية وربط ذلك ببنية التحول في النسق المعرفي الغربي.

2. جدل الحداثة وما بعد الحداثة:

تَبَلْوَرَ مُصْطَلَحُ الكتابة (L'écriture) فِي الْتَفْكِيرِ النَقْدِيّ الغربيّ ضمْن سِياقٍ تاريخي ميَّزَهُ ذلكَ السّجال الفكـْـريّ بين الحـَـداثة وما بعْدها. ويتوقّف فهمُ ما بعـــد الحداثة (Post-modernisme) وأُصُولها المعرفيّة ومرجعيّاتُها المؤسِّسة لها، عبْر مُساءلةِ مشروع الحداثة نفسه، ومناقشة مقولاته وأطْروحاته، التي تُحاول ما بعد الحداثة نفيَها وتجاوزها، بوصْفِها وضْعية إبستمولوجيَّة جديدَة مقوّضَة لمركزيّة العقـــل (اللوغوسLogos) الْذِي هَيْمَن عَلَى التَفْكِير الغَرْبِي مُنْذُ وِلَادَة مُشْرُوع التّنْوير.

جاء مشروع الحداثة، في السّياق الحضاري الغربي، ليُخلّص الإنسان من أيّة سُلطة مفارقةٍ لوجوده، أو متعاليةٍ على حضوره الطّبيعيّ/المادّي، عبر تفكيك بنيات الهيمنة الرّمزيّة الكلاسيكيّة، بتكريس مركزيّته ومسؤوليّته الفرديّة واعتباره مُحرّكًا وحيدًا للتّاريخ، ومعيارًا مُطلقًا لكلّ القيم . « لقد أطاحت الحداثةُ بوحدة عالمٍ خلقتْهُ الوحدة الإلهيّة، أو العقل، أو التاريخ، وحلّت محلّه العقلنة وتحقيق الذّات »[1]، وشكّلت مقولات : العقل، العلم، الإنسان، عنوانًا جديدًا مميّزًا لهويّة الحضارة الغربيّة. ومن ثمّ، « فظهور مصطلح الحداثة ارتبط، في أصوله الغربيّة، بمشروع الفكر الغربي في الثورة والتّمرّد على كلّ سُلطةٍ يقينيّة وُثوقيّة تجعل الإنسانَ حبيسَ نمط تفكيرها؛ فمن الثورة على سلطة الكنيسة (الفكر الميتافيزيقي) إلى الثّورة على العقل الأداتي»[2]. تأسيسًا على هذا، تُصبح الحداثة مشروعًا فكريًّا وثورةً على مختلف أنظمة المعرفة، هدفه « تفسير الكون تفسيرًا عقلانيًّا واعيًا... ومثلُ هذا لا يتمّ ما لم يقطع الإنسانُ صلته بالماضي ويهتمّ باللّحظة الراهنة: أي بالتّجربة الإنسانيّة كما هي في لحظتها الآنيّة »[3]؛ بمعنى ما، يتّجه مشروع الحداثة، الأساسي، إلى تأسيس مشروعيّة الإبداع الإنساني خارج معياريّة السّلطة الماضويّة التي كبّلت الإنسان على امتداد المرحلة القروسطيّة، وكانت عائقًا أمام تحرير طاقاته، فكان لزامًا أن « تنشأ حركاتٌ ونظريّات وأفكارٌ جديد، ومؤسّسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البُنى التّقليـــديّة في المجتمـــع وقيام بُنى جديدة ».[4]

تمحورت شعارات الحداثة، في مستواها الاجتماعي والسّياسي، حول العدالة والمساواة والحرّيّة - وهي الشعارات التي بشّرت بها **الثورة الفرنسيّة 1789م** -، والرّفاه الإنساني والإيمان بإمكانيّة تحقّق السّعادة الإنسانيّة.

هكذا كانت شعارات الحداثة ممثّلةً في خطاب مشروع التنوير، الذي ما لبث أنِ اصطدم بالحياة الواقعيّة وبتجربتها المريرة التي عايشتها الإنسانية الغربية من خلال حربين عالميتين. فيكون مشروع التنوير « قد حُكم عليه أن يتحوّل إلى عكس ما يُعلنه، وأن يُحيل مطلب التحرّر الإنساني إلى نظام اضطهاد عالميّ باسم تحرير البشر».[5]

لقد رافق الحداثة الغربيّة تحوّلٌ مُذْهل في نظام المعرفة، وثورةٌ صناعيّة سريعة ازدهرت مع صعود البرجوازيّة. ورافقها أيضا، صعود مفهوم الإنسان، بوصفه مركز الكون ومروّض الطبيعة كما ترى عقلانيّـــة التنوير. غير أنّ المنطق الذي يقبع خلفـــها هو منطق هيمنةٍ واضطهاد، و« التّلهّف إلى السّيطرة على الطبيعة جلب معه السيطرة على البشر»[6]؛ فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقف الإنسان الغربي على عتبة الاستلاب القيمي ناعيًا الأرض اليباب التي خلّفتها أبنية الحداثة العلمـانيّة وثورة النظام

التكنولوجـــي، « ممّا جعل الإنسانيــة الغربية تُعلن احتجاجها ضدّ هذا العلم القاتل، وراح الغرب يحمل شعار الحلم لا الواقع، الروح لا المادّة، الفوضى لا النّظام، التحوّل لا الثّبات، المغايرة لا الهويّة »[7]. وأمـــام تآكل مشروع الحداثة ظهرت فلسفة العدميّــة بإعـــلان **فريديريك نيتشه** Wilhelm Fridrich Nietzche(1844 - 1900) عن موت الإله، عبر مهاجمة الوعي المسيحي؛ ما يعني قطع الطريق أمام فلسفة الذات. وموت الإله « يعني أيضًا نهاية الميتافيزيقا، التي تتحدّد باعتبارها البحث عن الصّلة بين الوجود والفكر، وعن وحدتهما. هذا البحث الذي استمرّ من بارمنيدس وأفلاطون إلى ديكارت وسبينوزا »[8]. ويمكن اعتبار نيتشه أصلاً أوّلاً لما بعد الحداثة حين يضع الصّيرورة محل الوجود، والفعل محل الجوهر. وهذه الصيـــرورة « لا غاية تنتهي إليها، بل هي غاية نفسها، وهي كل شيء ولا شيء وراءها »[9]. وفلسفة نيتشه هنا – كنموذج بارزٍ يشهد على قلق المرحلة – هي نتاج صلته بعصره الذي وقف عاجزًا أمام العلامات المأساويّة لحقبة الحداثة، ونهاية القرن التاسع عشر هي إرهاصٌ لمرحلةٍ ستتوجّه إلى الحداثة بالنّقد؛ فـ« القرن التاسع عشر أكثر القرون حيوانيّةً وجهنّميّة وقُبحًا وواقعيّةً وشعبيّة. وهو من أجل هذا بالذّات " أحسنُها " وأعظمُها شرفًا وإخلاصًا وصراحةً " وأشدّها إذعانًا " للواقع أيًّا كان و أقربها إلى الحقيقة. لكنّه ضعيف الإرادة، حزينٌ ميّالٌ للظُّلمة، جبري.»[10]:إنه عصر باعث على فكر المراجعة.

تمهيدًا للخلاص من أوهام الحداثة ومنظومتها المفاهيميّة، فُتح الباب أمام تغيير الأسس المعرفيّة ومحاربة المركز ومفاهيمه القمعيّة، فكان الانتقال إلى ما بعد الحـــداثة، وهو انتقال « متدرّج بطيءٌ حريصٌ على رفض كل طوباويّات الحداثة (الطوباويات القوميّة، أو الثّوريّة، أو الجماليّة) »[11]. هذا التغيير سيشمل أوجه النشاط الإنساني الغربي المختلف سواء في مجالات العلوم أو الفنون أو الأخلاق أو غيرها من المجالات الفكريّة والعلميّة.

والمقابلة بين طروحات الحداثة وما بعدها، تشي بنوع من العدائيّة بينهما، وفي الوقت ذاته، يُعبّر كلٌّ منهما عن قاسمٍ مشترك ،هو، تحرير العقل الغربي، وكذا تحرير عمليّة الإبداع ، والدخول في أتـــون المغامرة الحضـــاريّة؛ فالحداثة - بتعبير **يورغن هابرماس**(Jurgen Habermas) -«مشروعٌ لم يُنجز بعد »[12]، ووعي لم يبلغ مداه أمام أسئلة واقعٍ لا يعرف الثّبات، و«هذا ما جعل نُقاد الحداثة والعقلانية يُحدثون فلقًا في أسس المعرفة، وكسر قوالب الفهم أو تفجير أنساق التفكير. فثمّة أسئلةٌ فتحتها الفلسفة المعاصرة تحمل على إعادة التفكير في كل عناوين الحداثة ومصطلحاتها».[13]

تصاعد الموقف النقدي من الحداثة، بما أنّها خطابٌ متمركزٌ حول العقل/اللوغوس و "الأنا" الأوربية وعقلانيتها المتطرّفة، التي راهنت على العلوم الحديثة والعلوم التجريبية، مهملةً الانطباعات البشرية وما هو وجداني ميتافيزيقي. وفي عرضٍ قدّمته **بولين ماري روزينو**(P.M.Rosenau)، عن حالة الخطاب المركزي ورفضه تعدّدية الثقافات غير الأوروبية ودعاوى المساواة والحرّية التي لم تتحقق، وَضَعَت مجموعة من الأسباب تشرح الانكسار المعرفي الذي أدّى إلى التحول لما بعد الحداثة، وهي: « عجز العلوم الحديثة عن إحداث النتائج المرجوة منها، وإساءة تسخير هذه العلوم وتسترّها على أخطاء الحكومات الدّيمقراطيّة، إضافةً إلى التناقض الذي ظهر بين العلوم الحديثة وما يُفترَض أنّها ستحقّقُه فعليًّا. كما أنّ العلم الحديث أظهر اهتمامًا ضئيلاً بالأبعاد الرّوحيّة والميتافيزيقيّة للوجود البشري. وعدم صلاحيّة الرّؤى العلميّة لممارسة الحياة أو إدارة المجتمع لجعله الأشياء تبدو في حالةٍ من الحسّية الصّارخة».[14]

هذه الأسباب، وغيرها، جعلت الإنسانيّة الغربية تعبُر - في الأخير- إلى قطيعةٍ معرفيّة ثالثة في مسار التاريخ الغربي، إلى عالمٍ يتّسم بالسّيولة بتعبير **عبد الوهاب المسيري**[15]، عالمٍ متعدد المراكز، متحرّرٍ من سلطة المطلق (اللوغوس)، جانح إلى المادة إذعانًا منه لوتيرة التسليع واللّذة، وغابت معه القيمة/المعنى، وفقد الإنسانُ مركزيّته الكونيّة التي أكّد مُطلقيّتَها في السياق الحداثي.

رافق هذا القلقَ الحضاري الجديد مأزقٌ شمل الخطاب الفلسفي والأدبي معا؛ فممّا يميّز حركة ما بعد الحداثة « التنافرُ والاختلاف ، وهما عاملا تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي. وهكذا، فالتّشظّي وغياب التحديد والشّك العميق في كل الخطابات الشموليّة و"الكلّيّة" (كما باتت تُستعمل) هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي».[16]

لقد جهد التفكير الغربي الحداثي في تقديم أبنية تحاول أن تُماثل الواقع، وبدا كلٌّ من الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي على أنّه امتدادٌ للواقع. وظل تمثيل الواقع مبدأً يجب أن تراعيه الذّات العارفة إزاء موضوعها. أمّا ما بعد الحداثيّين، أمثـــــال فرونسوا ليوتار-Jean (Fracois-Lyotard) و جون بارث (John Barthe) فقد وضعوا « الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائيّة »[17]. ويترتب عن هذا، ضياع المعنى وأفوله أمام سيطرةٍ كاملة لمبدإ الاختلاف؛ فلا وجود للتطابق والتماثل بين اللغة والواقع، ليس في الخطاب الأدبي وحسب، بل حتّى في الخطاب الفلسفي. وقد برّر نيتشه هذا التصوّر الذي يبيّن مأزق الظواهر اللغويّة والأدبية والفلسفيّة حين ذهب إلى أنّ « الفكر الإنساني، الذي لا ينفصل عن اللغة وخصوصياتها، يرتبط بطريقة معقّدة جدًّا إذًا بالصّورة، بالاستعارة. إنّه بلاغـــيٌّ بصورة نهائيّة »[18].

إنّ ارتباط الفكر الإنساني بالصورة، بالأنماط البلاغية، يعني - في نهاية الأمر- أنّه لا يمتلك المعنى/الحقيقة. ووفق هذا التّصور، سعت إستراتيجيّة التفكيك إلى زحزحة كلّ فكر ميتافيزيقي كلّيٍ مُتمركزٍ حول ذاته. « من هنا، يُشكّل التفكيك إستراتيجيّةَ الذين يريدون التحرّر من سلطة النصوص وإمبرياليّة المعنى أو دكتاتوريّة الحقيقة، وكل الذين يمارسون علاقاتهم بهويّتهم وانتماءاتهم بطريقة مفتوحة تضعهم خارج أيّ تصنيف جاهز أو إطارٍ جامدٍ، ومأزقه أنّ منطوقه يقول لنا بأنّ الخطاب ليس بمنطوقه، بل بالمسكوت عنه ».[19]

تبعًا لذلك، اتّجهت إستراتيجيّة التفكيك إلى تقويض ميتافيزيقا الحضور التي جسّدها التمركز حول الكلام/الصّوت في المنظومة الفكريّة والفلسفيّة الغربية الحداثيّة، وطرحت مفهوما بديلاً هو الكتابة التي يقول عنها جاك دريدا (Jacque Derrida) (1930-2004): « مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة، وينطوي عليه في ثناياه؛ فهذا يفترض بالطّبع تقديم تحديد أو تعريف لكلٍّ من اللغة والكتابة »[20]. ويقرّر دريدا أن الكتابة تستغرق اللغة بكلّ حمولاتها ومفاهيمها، يقول: « نلاحظ أنّ تسمية " لغة " كانت تُطلَق على كلٍّ من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة إلخ...، وها نحن اليوم نواجه نزوعًا لإطلاق تسمية " كتابة " على هذه الأشياء جميعها وسواها »[21]؛ فالمكتوب مقترنٌ بالاختلاف والإرجاء بخلاف المنطوق الذي يرجع إلى الحضور التواصلي. هكذا أصبحت الكتابة ، لا الصوت، معيارا يحدّد قدرة الكلمة المكتوبة في مقاربة المعنى، لأجل حماية المعنى نفسه من أي سلطة معيارية-جوهرانية ، ومن أي نموذج متمركز حول ذاته ، وهو ما يصفه دريدا " بتمركز الثّقافة الأوربية حول الصّوت" (Phono Centrisme) [22] الذي يحيل إلى ميتافيزيقا الحضور.

ويظهر دور الكتابة - وفق رؤية دريدا - بقدرتها على الاختلاف المتواصل للدّلالات نظرا لارتباطها بفعالية القراءة ، « فالقراءة لاتنفك تدور في فلك الكتابة بل هي كتابة لكن بطريقة أخرى»[23] ، هكذا تتحول القراءة إلى ممارسة في الكتابة ، وكل من الفعاليتين : الكتابة والقراءة ،هما، نتاج أنساق أخرى سابقة أُعيد إدماجها لدى كل من الكاتب والقارئ . فالقراءة التفكيكية إنما« تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البناء من أساسه ويعاد تركيبه من جديد وفي كل هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتَكسِب العناصر المقهورة أهمية جديدة يحدّدها بالطبع أفق القارئ الجديد وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا وما هو غير جوهري جوهريا»[24].

النص كتابة ، هو فضاء معرفي يستجيب لصراع التأويلات وهو ما لا يمكن أن يؤدّيه الكلام. لأنّ الكتابة تستدعي، إذن، إستراتيجيّة أخرى هي القراءة، إذ يمنحُها تعدّد آفاق القُراء مقدرةً على تفجير طاقة الكلام المكتوبة. وحسب دريدا، أنّ « حقبة اللوغوس تحطّ من الكتابة المنظور إليها باعتبارها وساطةً للوساطة، وسقوطًا في برانيّة المعنى أو خارجيّته، وربّما كان يعود إلى هذه الحقبة التفريقُ بين المدلول والدّال، أو -على الأقل- الانزياح الغريب الكامن في " توازيهما " وبرانية أحدهما على الآخر مهما كانت ضآلتها »[25]؛ فمع الكتابة

تختفي الحقيقة وتنفتح النصوص على التأويلات، وتتكرّس سلطة القارئ بوصفه مُنتِجًا جديدًا للنّص. فمفهوم الكتابة، وفق هذا المنحى، من شأنه حماية المعنى/الحقيقة من أيّة سلطة ميتافيزيقية جوهرانيّة تحتكر المعنى وتضطهده.

الكتابة مفهومٌ يطرحه دريدا من منظور فلسفي نقدي، أراد به، أن يهدم معمار الفكر الغربي الماورائي، هو مفهومٌ، يؤطره فضاء تداولي ما بعد حداثي، يحتفي بالتشظّي والتشتيت والفوضى التخريبية، ردًّا على نموذج الحداثة القائم على النظام والتمركز المنطقي. في هدا الصدد ، يُلخّص إيهاب حسن (ناقد أمريكي من أصل مصري) جملة المصطلحات المتقابلة بين الحداثة وما بعدها؛ فمصطلحات كُلٍّ منهما تشير إلى نوعٍ من الضّدّيّة والتقابل العدائي بينهما. ويرى أنّ اهتمام ما بعد الحداثة اتّجه إلى «الدّادية، ومناهضة الشكل المنتهي عبر الشّكل المفتوح، والصّيرورة أو الأدائيّة الفردية، والمشاركة، ومُعاداة الإبداع، والدعوة إلى التقويض، واللاتآلفيّة، والغياب، والتشتيت، والنص أو النّصوصيّة المتداخلة، والبعد الأفقي، والكناية،، والإدماج، والسطحيّة، ومعاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال، وأهميّة المكتوب... »[26]. كل هذه المصطلحات يتركّز اهتمامها في تجاوز الميتافيزيقا الغربية، إن هذا التجاوز هو مشروع مميّز لحقبة ما بعد الحداثة وتسعى استراتيجية التفكيك إلى قيادته.

بالإضافة إلى هذه النزعة الفلسفية، التي تسعى إلى محاصرة فرضيات الحداثة، وتخريبها، و تقويض ما ينتج عنها من مواقف ونتاجٍ فني، كان هنالك وعيٌ جمالي، أيضا، يتأسس مناهضًا علم الجمال الحداثي؛ فإذا كان العمل الفني الحداثي يسعى واعيًا إلى تحديد هويته بتجاوز النتاج الفني الماضوي لأجل اكتشاف نسقه الفني الذي يؤسس شرعيّته الإبداعيّة، فإنّ العمل الفني الما بعد الحداثي يسعى إلى تجاوز مبدإ التصنيف والهويّــة؛ إذ هنالك قدرٌ من الإجماع - حسب **تيري إيغلتون** (Terry.Eagleton)- « على أنّ العمل الفني بعد (الحداثي)، هو عملٌ لَعوبٌ سافرٌ حتّى من الذات، بل انفصامي، ومضاد لمزاعم الاستقلاليّة في المظاهر العليا للحداثة، التي تظهرُ جليّةً في اللغة الوقحة للتّجارة وتبادل السّلع،... وما ظاهرة المبعثر غير تعبير عن الرفض لكلّ أشكال الوقار الميتافيزيقي، وعبر جماليّةٍ برّيّةٍ أحيانًا لا تتورّع عن إظهار ما هو قبيحٌ ونافر »[27]، ما يعني ، أن العمل الفني الما بعد الحداثي، فرار من جمالية النظام إلى جمالية القبح.

3.الشعر الغربي المعاصر والمتغيّر الجديد:

بات الولوج إلى فهم الكتابة الجديدة، في الشّعر العربي المعاصر أيضا، مرتبطا بأصلٍ هام هو الشّعر الغربي، بخاصّة، في مراحله المتأخرة؛ فهذا **أدونيس (علي أحمد سعيد)**، صاحب المنجز النظري المتعلّق بالكتابة الجديدة، التي قدّم بيانَها في بحثه الضّخم الموسوم بِـ "الثابت والمتحوّل" في جزئه الثالث "صدمة الحداثة" [28]، يُظهِرُ استيعابًا نقديًّا خاصًّا إزاء الحساسية الجمالية الجديدة التي رافقت الشّعرية الغربية؛ فمنطوق البيان، يُعلن، عن مفهوم جديد للشّعر أعلن عنه أدونيس، أيضا، على مستوى الممارسة النصّيّة في كتابه "الكتاب أمس المكان الآن" [29]، إذ يُشكّل الشعر الغربي مرجعًا مُهمًّا لفهم الإبدالات النصيّة التي يقترحُها أدونيس، ممثّلةً في الاشتغال اللغوي الجديد والرؤية الشعريّة المتمرّدة.

كما أن الشعر الغربي يمثّل مدخلاً مهمًّا لفهم القيم الثوريّة التي يكرّسها المنجز الأدونيسي: كخلخلة بنية الثقافة العربية اليقينيّة، و ترتيب علاقة جديدة بين الإنسان والكون، تمجيد الفوضى، اللاّنظام، هدم المركزيّة الدينيّة، وتمجيد الخطيئة...إلخ. ولا شكّ أنّ هذه القيم هي نتاج اتّصال أدونيس بالفلسفات الغربية، ونتاج تصوّره للظاهرة الشّعريّة على أنّها ظاهرة إنسانيّة النّزوع، شموليّة الطابع، بخلاف السّائد في الوسط الثقافي العربي، الذي يتّهم الشاعر العربي الحديث أنّه واقعٌ في دائرة الاستلاب الإبداعي والفكري و« بتقليد الحداثة الشعرية الغربية، وتقليد شعرائها، وبنقل مفهوماتها، والحكم -تبعًا لذلك- على الحداثة الشعرية العربية بأنّها غير "أصيلة"، وليست لها قيمةٌ شعريّة أو فنّيّة. وغالبًا ما يكون هذا الحكم قائمًا على الاجتراء، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معًا »[30].

ويستشهد أدونيس، هنا، بطائفة من الشعراء الغربيين الذين أفادوا من آراء، وأفكار، ومفهومات غيرهم من أدبهم القومي: «بودلير، مالارميه: إنّهما، نظريًّا وشعريًّا، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من "التراث" الفرنسي، وإنّما أخذاه من

الولايات المتحدة - من إدغار ألان بو. أكثر من ذلك: إنّ مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه، حتّى أنّهما يتبنّيان أفكاره نفسها »[31]. والأمر نفسه بالنسبة لشعراء آخرين، تحضر في نتاجاتهم آراء وأفكار غيرهم؛ رامبو، دانتي، شكسبير، غوته، هولديرلن، ونرفال وشار وميشو وجوف وسان جون بيرس...[32].

يستدعي أدونيس مصطلح الحداثة في كل كتاباته النظريّة، غير أنّ تبنّيهُ مصطلح الكتابة، كبديل فني عن مصطلح الشعر، يجعله يقترب من أفكار ما بعد الحداثيين أمثال **رولان بارث (Roland Barthes)وجاك دريدا**. إن مفهوم الكتابة يُحدث قطيعةً جديدة مع الشعر العربي المعاصر/الحداثي الذي ظلّ نموذجُ القصيدة وتقاليدها مهيمنا عليه. ويسعى أدونيس، هنا-باقتراحه أسس الكتابة الثلاثة [33] :(محو الحدود بين الأجناس الأدبية - النص كفضاء - القارئ منتجٌ لا مستهلك)- أن يقوّض مفهوم القصيدة، هذا المفهوم الذي ظل الثابت النقدي الكبير في التصوّر النقدي العربي الذي ينظر إلى القصيدة باعتبارها كياناً فنّيًّا نهائيا و منمّطا خاضعا لمبدإ التصنيف والنمْذجة.

من هنا، يلح علينا هذا السؤال: كيف تبلور مفهوم الكتابة في الثقافة الأدبيّة الغربيّة؟ وما هي طبيعة السياق الحضاري الغربي الجديد الذي مارس تأثيره في صناعة هذا الوعي الكتابي؟

حاولت الحساسية الشعرية الغربية، الحداثية، أن تُقدّم وعيًا عقلانيًّا للعالم وللحقيقة عبر مبدإ التمثيل **Représentation**، والمحاكاة **Mimésis**، وفي الوقت ذاته، جنحت إلى الفكر الرؤيوي المحتكم إلى مبدإ الوحي والإلهام، « وكما ظلّت التقاليد الآرسطيّة العقلانيّة مستمرّة، في مدى تاريخ نظرية الشعر الأوربي، ظلت التقاليد الأفلاطونيّة غير منقطعة، حتّى في استخدام الأفلاطونيّة المحدثة ضد أفلاطون كما فعل شيللي الشاعر الرومنتيكي، الذي جعل من الشعراء كُهّانًا يتلقّون وحيًا مبهمًا، وأنبياء العالم غير المعترف بهم، القادرين على رؤية المستقبل في الحاضر »[34].

وكلٌّ من النظريّتين: العقلانيّة الآرسطية والمثالية الأفلاطونيّة- بوصفهما قطبي الحداثة الغربية-، تسعيان إلى فهم العالم ومقاربته مقاربةً جمالية، وهذه المقاربة لا شك أنها ستتوخى تطويع العمل الفني إلى مبادئ التآلف والنقاء والهوية ، وتقف جماليات ما بعد الحداثة على خلافها، لأنها، مرتبطة بظهور« نمط جديد من الحياة الاجتماعيّة والنظام الاقتصادي الجديد، وهذا ما يُشار إليه، مجازيًّا، بالتحديث، ومجتمع الاستهلاك أو المجتمع الما بعد الصناعي، ومجتمع وسائل الإعلام أو المشهد أو الرأسماليّة متعددة الجنسيات»[35].

هذا أمر أدى إلى ظهور نوع من التعدّدية الثقافية واللغوية، أرادت أن تكسر احتكار المعرفة الجمالية من طرف النّخبة/الطليعة. وتبعًا لذلك، إتجهت ثقافة ما بعد الحداثة إلى التهجين والمزج واللاهوية. وهذه المبادئ، هي نقيض نزوع الحداثة إلى النظام والعقل والوعي بالهويّة. ودافع الثقافة الما بعد حداثية في ذلك هو« فك الاستقلال الذاتي المؤسسي للفن، ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسي، وإعادة الإنتاج الجمالي إلى مكانه المتواضع غير المتميّز ضمن الممارسات الاجتماعيّة ككل ».[36]

إذن، فكل إنتاج جماليٍّ تحوّل إلى مجرد سلعة. أمّا الأدب، فقدْ فَقَدَ، بدوره، كيانه المميّز واستقلاليّته ضمن ثقافة ترفض مبدأ التصنيف ومبدأ الهويّة؛ « فالعمل الأدبي أو الفني يفقد وضعه التقليدي (أو شذاه) تحت تأثير الإنتاج الصّناعي الآلي، فينتقل الفن -بذلك- من نطاق القداسة إلى نطاق السياسة، ويتم حشد جمهور جديد مشتّت الانتباه، لكنّه قادر على النقد وتوجيهه نحو ديمقراطيّة أعظم من خلال الفنون الجماهيريّة الجديدة ».[37]

وتحدّدت مهمة الشاعر - ضمن هذا السياق- في تجاوز عقلانيّة التنوير ورفض الهيمنة المطلقة والشّموليّة، «لأنّ التنوير الذي قاد مشعل الحرّيّة الاجتماعيّة، انطلاقًا من حرية الفكر هو نفسه الذي يحمل بذور التدهور الحاصل اليوم »[38]. هذا ما يقرّره **أدورنو(T.W.Adorno)** و **هوركهايمر (M.Horkheimer)**المنتميان إلى **مدرسة فرانكفورت النقديّة**، التي تتبنّى فكرًا نقديًّا تقويضيًّا للحداثة الغربية؛ فنجد موقف أدورنو من الظاهرة الشّعريّة منسجمًا مع أطروحاته الفكريّة، إذ يلتمس، في الشعر، تحرُّرًا من

التناهي العقلي الذي فرضته ميتافيزيقا الحداثة المعوّقة لحرّية الإبداع، وعدم جدواها في اختبار طاقات الوجود الكامنة؛ فعلى الشاعر - حسبه - « أن يكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخي، وأن يتحسّس الصوت الذي يتزاوج فيه العذاب والحلم الذي يضعه نصب عينيه، ولا بدّ أن يغوص في ذاتيّته الفرديّة ليتمكن من تجاوز هذه الذاتيّة، ويشارك مشاركةً موضوعيّةً في لغة المجموع، وفيما هو إنساني ولم يُشوَّه بعد »(39).

فالحداثة، بنظامها العقلاني، أفضت إلى مجتمع ممزّق، كما أفضت إلى منطقٍ يرفض الخصوصيات، والهويات، والاختلاف. أمّا فكرتها في شكلها « الأكثر صلابةً والأشد تواضعًا، عندما تحدّدت بتدمير النظم القديمة، وبانتصار العقلانية فقدت قوّتها في التحرّر وفي الإبداع، ولا تستطيع الصمود أمام القوى المتعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان، وصعود الاختلافيّة والعنصريّة »(40).

إنّ أكبر ملمحٍ يؤدّي فردانيّة الذات الإنسانية داخل العمل الشعري - وفق التصور النقدي الغربي - هو اللغة الشّعريّة (التعبير)؛ فقد سعى المنجز الشعري الغربي المعاصر إلى خلق لغة شعرية جديدة، لتصبح هذه اللغة أداةً للمعرفة والخلق معًا.

وكان سؤال معرفية الشعر هاجس الممثّلين الكبار للشّعر الغربي، وربّما كان هذا دافعًا لهؤلاء في ابتكار أشكال شعريّة جديدة تتحرّر من أَسْر المعياريّة، وتستوعب القلق الحضاريّ الذي ميّز أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ فاتّجاه الشعرية الغربية المعاصرة إلى الأشكال المتمرّدة على الشّعر النّظامي - في صورة **قصيدة النثر Poém En Prose** مثلاً - هو رغبةٌ في الاتصال بالعالم السّري والغامض الذي يحتجبُ خلف الواضح والمادّي، وهذه الرّغبة « اتّخذت، تحت تأثير بعض الشعراء الكبار، طابع المطالبة الميتافيزيقية، وفي عصرٍ يُخشى فيه على الروح الإنسانيّة من الاختناق في مفهوم موضوعي وعلميٍّ بحتٍ للعالم »(41).

فهنالك مناطق من الوجود لا تدركها الفلسفات والعلوم؛ فهي بحاجة إلى الكشف، وهو ما يستدعي تجديد التعبير الشّعري أيضًا، « فالتعبير هو الأداة الشعريّة للغاية، أداة المعرفة والخلق في آنٍ واحد. ولا يمكن فصل الحقيقة الشعريّة عن تعبيرها. كان نرفال ثم أولئك الذين يرى الناس أنّهم "منارات" الشعر الجديد وهم: بودلير ورامبو وملارميه (الذين نستطيع أن نضيف إليهم لوتريامون)؛ فقد أدركوا بعمق أنّ المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اتّجاه اللغة ارتباطًا وثيقًا ».(42)

فالعالم اللاّمرئي لا يمكن بلوغه إلا عبْر لغة الخيال التي تُتَرْجِمُ التجربة الشعريّة، وتسعى إلى التوحّد مع المطلق. ويمكن القول أنّ تركيز الشعر الغربي المعاصر على اللامرئي والغيبي والمجهول يجعله شعرًا روحيًّا؛ يقول الناقد الفرنسي **ألبيريس (Albiris)**– مؤكدا هذا الرأي -: « هذا الشعر لا يستطيع أن يوجد حيث تكون هناك عقيدة دارجة تلبّي الحاجة الدّينيّة...، وعلى العكس عندما لا تجد الرّغبة في المطلق تلبيةً لها عن طريق لاهوت وتصوّف عامّين، يصبح الشعر من جديد الوسيلة الوحيدة للنفاذ إلى عالم سحري. وكلّ من يشعر بالحنين إلى هذا العالم يتعلّق بأذياله ويتمسّك به وكأنّه طوق النجاة »(43) : الشعر تخليص للعالم من التناهي العقلي.

هذا النزوع الميتافيزيقي، الذي أراده الشعراء الغربيون مع نهاية القرن التاسع عشر – بخاصة في فرنسا – استدعى منهم اللجوء إلى شكلٍ شعري أكثر تحرّرًا وفوضويّة، يتمّ معه رفض العالم القائم. وسيجد هذا الشعر نفسه مطالَبًا بالبحث عن لغةٍ تتوجّه إلى المجهول والمطلق، و« سوف يقول رامبو(**Rimbaud**): (إنّ اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة) . سوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد، ذا الطموحات الميتافيزيقيّة، ومن تلكالطموحات سوف تأتيه حيويته وثباته الغضوب أحيانا وبعض الإخفاقات أيضا وعظـــمته».(44)

والتوجّه إلى قصيدة النثر هو، بمعنى ما، رغبة في اقتحام مجالات الصّوفيّة، وتطلّعات السوريالية التي تُعدّ رافدًا مهمًّا من روافد قصيدة النثر بتركيزها على اختراق ما وراء الواقع المحسوس وأداتُها، في ذلك، المراسلات الكشفيّة التي « لا يستطيع قراءتها إلا العارفون (الشعراء والمتصوّفة)»(45)، ويُعَبَّر عن هذه القراءة بلعبة الرموز، وبتفجير طاقات اللغة، وإخراجها عن المألوف والمتداول.

مقاربة العالم شعريا، وفق هذه النزعة الميتافيزيقية، هو مبدأ عام مشترك بين المذاهب الأدبيّة الحداثية. ويتأكّد هذا المبدأ مع الرّمزية والسوريالّية؛ فالرمزيّة « محاولةٌ لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالمٍ من الأفكار، سواء كانت أفكارًا تعتمل في داخل الشاعر أم أفكارًا بالمعنى الأفلاطوني بما يشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان »(46)، إنّه المنطق العرفاني أو الإشراقي الذي يربط الشعر بالمقدّس وبعالم السّحر، ومن أعمق ما في الرومنطيقيّة، ممّا أثر في السوريالية هو قولها « أنّ الشاعر نبي، يقرأ نصّ العالم، ويدرك قوانين الكون الخفيّة بطريقة حدسية »(47). وتستجيب قصيدة النثر لهذه المفاهيم؛ فاللافت في أعمال **شارل بودلير (Charles Baudelaiare)** الشّعريّة – كمثالٍ بارزٍ هنا – هو ديونيسيّتها[48] الصارخة وميلها إلى اللانظام، والإرادة الفوضوية المتمردة على أشكال النمطية الشعرية الكلاسيكية الصارمة ، وبودلير هنا،-بتعبير **"فيكتور هيجو"(VictorHugo)**-،«يخلق رعشة جديدة في الشعر الفرنسي»[49] بإنشائه لعلاقة جديدة بين اللغة والعالم. هذا ما تفصح عنه نصوصه في **"أزهارالشر"** و **"سأمباريس"** يقول في قصيدة **"ربةالشعرالعليلة"** من مجموعة أزهار الشر:

يا ربة الشعر العليلة . وأسفاه! ماذا جرى لك هذا الصباح؟

عيناك الغائرتان مفعمتان بالرّؤى اللّيليّة،

وعلى سحنتك ينتشر واحدًا وراء الآخر،

الجنون والرعب، والبرودة والسكوت(50)

تسعى قصيدة النثـــر إلى قراءة العالم من منظور مختلف، يمليه العالم الداخلي للمبدع، « لأنّها وُلِدَت من تمرّد على الاستعبادات الشكلية، التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغةً فرديّةً، والتي تضطرّه إلى أن يصبّ مادّة جُمَلِهِ اللّدنة في قوالب جاهزة »[51] وطبيعة هذا التمرّد تمثّله قضيّة تجاوز الشّكل والتصنيف، إلى اللاشكل وتجاوز الشعر الذي يماثل الواقع، والتأكيد على تداخل الأجناس الأدبيّة، باستبعاد إكراهات الحدود بين الشّعري والسّردي والحواري.

بناءً على ذلك، تريد قصيدة النثر « الذّهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطّم الأشكال وهي تخلقُ أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وها هي ذي تصبحُ نوعًا أدبيًّا مصنَّفا ».(52)

تناقش **سوزان برنار(Suzanne Bernard)** قضيّة قصيدة النثر باعتبارها قضيّةً إشكاليّةً؛ إذ تتحدّث عن صعوبة تمييزها عن الأشكال النثريّة الأخرى، إلاّ باستدعاء شروطٍ تحديديّة يجب فرضها، وقد عرضتها في مقدّمة كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" ، وهي: **"الوحدةالعضويّة"**، و **"المجّانيّة"**، و **"التّوهج"**(53). وربطت إسهامات بودلير الشّعريّة بالبداية الفعليّة لقصيدة النثر رغم محاولةٍ سابقةٍ للويس برتراند **(Louis Pert rand)**.

ويظهر أن كتاب برنار محاولة تأصيليّة نظريّة، ومتابعة لأصول قصيدة النثر من حيث النشأة، والتصنيف الفنّي، وطبيعة الشّكل، ووظيفة النص، والمرجعيّات الفنّية. وهذا الكتاب شكّل مرجعيّةً أولى في قصيدة النثر العربية، بخاصّة لدى شعراء مجلّة "شعر"، التي تأسّست في لبنان سنة 1957. وهذا يحيل إلى هيمنة النموذج الفرنسي على نتاج شعراء قصيدة النثر العرب، بخلاف المرحلة الرومنسية؛ إذ كانت جذور الثقافة الشّعريّة العربية -حينها- ممتدّةً إلى الشعر الأنجلوسكسوني ، فمع كلّ مراحل التجديد الشعري العربي كان للثقافة الشّعريّة الغربيّة أثرٌ حاسم، بدءًا من التجديد الشعري الرومنسي، وصولاً إلى قصيدة النثر والأشكال الشّعريّة الأخرى.

4. الكتابة بما هي مصطلح إشكالي:

يعود مصطلح الكتابة -في أصوله- إلى نظريات في اللغة والنقد الأدبي والفلسفة الغربية المعاصرة. وكلّها بشّرت بانهيـــار العقلانيّة الدّوغمائيّة، ودعت إلى فهم الأدب، بوصفه ظاهرة لغوية جمالية ، بعيـــدًا عن « النزعة المنطقيّة الصوريّة التي كانت تعتمدها البلاغة الكلاسيكيّة »(54)، وإعادة النظر في قوانين الظاهرة الأدبيّة، وتقييمها بإنشاء مفهوم جديد بديلٍ عن الأدب، هو مفهوم الكتابة. يظهر

هذا التصور عند **رولان بارث (Roland Parthe)** من خلال مجمل كتبه ومُنجزه النقدي، بدءًا من كتابه **"الكتابة في درجة الصّفر"** عام 1957؛ إذ يعتبر الكتـــابة مؤسّسة اجتماعيّة، والنصّ الأدبي مندرجٌ ضمن هذه المؤسّسة ، لأنه « يشاركها في سماتها العامّة، ويتميّز عنها بخصائص مقنّنة هي الأعراف والشفرات الأدبيّة والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعًا من فروع المؤسّسة الاجتماعيّة الأم (الكتابة عمومًا)».(55)

كما يقترح بارث -أيضًا- مصطلحًا آخر هو **"نص اللذة"**، إحالةً إلى الممارسة الفرديّة للقـــراءة، لتحرير النصّ من أيّ سلطةٍ تدّعي امتلاك المعنى. ونصّ اللّذّة، بهذا المعنى، هو الذي « يُرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنّه النصّ الذي ينحدر من الثقافة فلا يُحدثُ قطيعةً معها، ويرتبط بممارسة مريحةٍ للقراءة »(56). والتركيز على عمليّة القراءة، بإفساح المجال للقارئ/المستهلك، أساسُه "موت المؤلّف" بوصفه مؤسّسة. فقد « اختفى شخصه المدنيّ والانفعالي، والمكون للسيرة، كما أنّ ملكيّته قد انتهت. ولذا، فإنّه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوّة الرائعة التي أخذها على عاتقه كلٌّ من التاريخ الأدبي والتعليم والرّأي العام، ليقيموا قصّتها ويجدّدوها »(57).

إن النص كيانٌ مفتوحُ على جملة نصوص سابقة عليه، وهو، في الوقت ذاته، جملة أنساقٍ أُعيد تكثيفُها من جديد، ما يشرع سؤال نقاء الجنس الأدبي، ومدى حضور الانزياح على مستوى قوانينه؛ فمصطلح "التناص" **(Intertextualité)** «الذي ظهر على يد جماعة "تيل كيل" **Tel quel** الأدبيّة/النقدية في فرنسا، كان بمثابة زعزعة في بناء الجنس الأدبي »(58) الذي كرّسته النظريّة الأدبيّة الكلاسيكيّة، وأحاطته بقوانينها المعياريّة، لأجل عدم تشويه مبدإ النّقاء الذي هيمن على النتاج الأدبي الغربي على امتداد الحقب التاريخيّة المختلفة.أما النظـــرية الما بعد حداثية، في الأدب، فإنها تناقش موضوع الظـــواهر الأدبية ومدى التزامها بقوانين جنس أدبي معينٍ، من منظـــور مختلف.

وتعود ولادة النظريّات ما بعد الحداثية، في النقد وفي الأدب، إلى المنظور الفكري النيتشوي، المتّجه إلى زعزعـــة اليقينيات الحداثية الغربيّة، المرتكزة على العقل/الحقيقة. ومنه، فالعمـــل الفني يُدرَك ككيان فردي مستقل هو ذاته مصدر نمو الإحساس الجمالي؛ فـ« القصيدة -من منظور نيتشوي- هي حسٌّ إستطيقي- جسداني لا ينقطع عن العودة الدائمة، وإستطيقيّتُها تتجلّى في ظهورها كشَبهٍ يتكرّر أبدًا، شَبهٍ يعود كما الجسد ما يفتأ يتلاشى ليعود من جديد ».(59)

والذي يتوخاه نيتشه -أيضًا- هو إعادة النظر في مفهوم الشاعر، وإيقاظ الشعراء من سباتهم الدّوغمائي؛ فالشاعر، في الثقافة الأدبية القديمة ، متمركزٌ حول ذاته، يدّعـي امتلاك الحقيقة وصناعتها بوصفه مركزًا للوجود، وبمقدوره، تبعا لذلك، اكتشاف الأسرار الكونيّة.

إنّ الرؤية النيتشويّة الجديدة للإنســـان، ترافقها رؤيةٌ أخرى، خاصة، للكائن الشعري، أي الشاعر، وهذا الأخير « منذورٌ للتحوّل وللمجاوزة لتحقيق الانفتاح على المستقبل. إنّ الشاعر هو العبور؛ فهو يكون في اليومي، في الحضور. هو أيضًا نتاجٌ للماضي، لكن في ذاته شيءٌ من الغد، وممّا بعد الغد، ومن الأبد »(60). هذه الرؤية للكائن الشـــعري المبدع هي -حتمًا- لا تلغي الآخَـــريّة في الإبداع. وهو مطلبٌ ألحّ عليه **ميخائيل باختين (Mikhail. M. Bakhtine)**؛ فالفن يُولد لحظـــة القراءة، وهي لحظةٌ تتجلّى فيها العلاقة القائمة بين وعيٍ ووعيٍ آخر. « الآخرُ، فقط وكما هو، يمكن أن يكون المركـــز القيـــمي للرّؤية الفنّية ».(61)

يقترح باختين مصطلحًا إجرائيًّا هو **"الحواريّة" Dialogisme** الرافض لمبدإ الثقافة الفرديّة المثاليّة التي تعتمد الرؤية الوحدانيّة/المونولوجيّة. كما تعتمد الوعي المتفرّد الذي يختزل تصور العالم وفق سُلطة الذّات، فـ« في النهاية، ترفض المونولوجيّة - **Monologism** - أنّ هناك وعيًا آخر يوجد خارجها، له الحقوق نفسها، وهو قادرٌ على الاستجابة على قدم المساواة، أنّ هناك آخر مساويًا للأنا (هو أنت) »(62) بخلاف الحوارية المنفتحة على أشكال الوعي المختلفة.

إنّ أعمال ميخائيل باختين النقديّة تقدّم إستراتيجيات جديدة في فهم الإبداع والنقد معًا، لأجل تطويع النصوص الأدبيّة للقراءة المنتجة، والفهم الواعي لجدليّة النص والعالم.

لقد طرأ انقلابٌ كبيرٌ شهدته النظريّة الأدبيّة المعاصرة، في رؤيتها، لطبيعة النص الأدبي ووظيفته، **فالشكلانيةالروسية**، ارتبط ظهورها، أول الأمر، برفض النقد الإيديولوجي الذي خضع له الأدب الروسي، وبالإهتمام بالقوانين الداخلية التي تحكم الأدب وتعمل على تفعيل أدبيته؛ إن المبدأ الذي تبنّاه الشكلانيون« منذ البداية هو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكلوجية،أو الفلسفية، أو السوسيولوجية التي كانت، في ذلك الوقت تسير النقـد الأدبي الروسي. ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلانيون الروس عن أسلافهم »[63] .

كما أصبح الشعر -وفق رؤية النظريات المعاصرة- انخراطًا في المجهول واللامرئي، عبر إعادة الاعتبار لملكات الإنسان الذوقيّة، ومنها الخيال؛ « فالخيال ليس -كما يوحي علم أصول الألفاظ- ملكة تشكيل صور من الواقع ، بل هو ملكة تشكيل صور تُجاوز الواقع، صورٍ تغني الواقع، إنّه ملكةٌ فوق بشريّة. فالإنسان إنسانٌ بقدر ما يكون فوق بشري. علينا، إذن، أن نعرف الإنسان من خلال مجموع النزعات التي تدفعه لمجاوزة الشّرط البشري »[64] ، ومجاوزة الشرط البشري، تعني مجاوزة المعنى العقلي. ما يستدعي ترتيب علاقة جديدة بين الإبداع الشعري و الواقع.

ستواجه النظريّة الأدبيّة المعاصرة -أيضًا- موضوعًا جديدًا فرضه السياق الحضاري الغربي، الذي يشهد أشكالاً من العدميّة، ونزاعًا عنيفًا بين قوّتي الحضارة: المادّيّة والروحيّة، واختلالاً في التوازن بينهما؛ هو موضوع اللامعنى، لأن الإنسان« في مستهل القرن العشرين، يجد أنّ تطوّره الروحي بعيدٌ كلّ البُعد عن أن يكون ناضجًا لهذا التطوّر المادّي الهائل، فكان لا بدّ من وقوع كارثةٍ هائلة بسبب هذا الاختلال الشّنيع »(65). إنّ أفول المعنى وضياعه في النصوص الأدبية، هو إحالة إلى إدراك الإنسان للاضطراب والفوضويّة التي تقوم عليهما حياته المعاصرة؛ فالفوضويّة أعمق تجذُّرًا من النظام عكس ما يرى عقل التنوير، ويعبّـر **كولن ولسون(WilsonColin)**، عن هذا الإنســـان، الذي يرزح تحت وطأة هذا الإدراك، **باللاّمنتمي** الذي يميل « إلى التعبير عن نفسه بمصطلحات وجوديّة ولا يَهُمُّه التمييز بين الروح والجسد، أو الإنسان والطبيعة، ذلك أنّ مثل هذه الأفكار تنتج تفكيرًا دينيًّا وفلسفةً،في حين أنّه يرفضهما معًا. إنّ التمييز الوحيد الذي يَهُمُّه ؛ بين الوجود والعدم ».(66)

أكبر ملمحٍ من ملامح أفول المعنى وضياعه في النتاج الأدبي الغربي المعاصر، ضياعُ مبدإ الهويّة، وقد تجسّد هذا الضياع في ظهور النصّ الجمعي - بمصطلح **جيرار جينيت- Gérard Genette-**، هذا النص، يتحقّق معه معيار الشّعريّة بعيدًا عن معيار الجنس الأدبي؛ فالسّرد -مثلاً- « لا يشكّل جنسًا أدبيًّا بالمعنى الدّقيق للكلمة، لأنّه يتوزّع على أجناسٍ عديـــدة مثل (الملحمة، والتاريخ، والرواية، والحكاية الخرافية، والقصّة...»(67). كما أنّ وضع حدٍّ للشّعر واجه التباسات عدّة في التاريخ الأدبي؛ فهناك سماتٌ شعريّة يشترك فيها الشّعر مع غيره من الأنواع الأدبيّة التي أقام آرسطو فصلاً أجناسيًّا بينها.

لقد انقضت مرحلة التّجنيـــس الأدبي وانقضت ،أيضا، مرحلة سلطة المؤلف، هذا ما تعبّر عنه الطّروحـــات النّقديّة المعاصرة، باقتراحها لمفهوم الكتابة كمفهوم جامعٍ لكل أنواع الكتابة. وما يُنشئ الكتـــــابة ليس القول الفردي، وإنّما هي حتميّة اللّغة والأسلوب. لتصبح علاقة الكـــاتب باللغة علاقة غربة، وذات الكاتب، هنا، هي موضـــوعٌ لذاتٍ أخرى؛ فالكتـابة الأدبيـــة، حسب **موريس بلانشو(Maurise Blanchot)**، ممارسة للغربة « ولعل بلانشو يقصد بذلك اتصاف ما هو جوّاني ذاتي بالبرانية؛ تحول الداخل إلى خارج وانتشاره . الغربة منفى في غير محل أو مكان، بينما الإغتراب، في معناه الهيغلي على الخصوص، هو الخروج من الذات في انتظار العودة إليها ثانية، أي أنه مرحلة من مراحل اكتمال وعي الذات بذاتها وامتلائها »(68)؛ منه، فالكتابة تلازمٌ بين الذات والآخر أو الغير، ما يعني أن الهوية قائمةٌ على هذا الغير ، والكلمة المكتوبة تكثيف لهويات وذوات متعددة و معيار في تفجير المعنى بوصفها تجاوزا لسلطة المتكلم.

كما يكشف جاك دريدا عن ما يسمّيه "تمركز الثقافة الأوربية حول الصوت -**Phono Centrism**-، الذي يحيل على تأكيد ميتافيزيقا الحضور. وهو ما لا « يلائم الأدب، الذي يتضمّن غيابًا ما بالضّرورة، سواء غياب العاطفة، التي يُعاد تجميعها في السكون وتستدعيها القصيدة، باعتبارها غيابًا. أو غياب "الفكرة ذاتها"... إنّ اللغة المنطوقة قد ترجع بنا إلى الحضور التواصلي. أما اللغة المكتوبة، فتنطوي على "اختلاف" لا يمكن اختزاله ».(69)

ويظهر دور الكتابة، وفق رؤية دريدا، بقدرتها على الاختلاف المتواصل للدّلالات، وتجاوز المعنى السياقي وقابليتها للتكرار. وحسب **رامان سيلدن(RamanSelden)**، هناك جملة من الخصائص أدّت بدريدا إلى تمسّكه بالعلامة المكتوبة، هي أنّها « أوّلاً بوصفها علامة مكتوبة، يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها، وأنّها، ثانيًا، قادرة على تحطيم سياقها الحقيقي وتُقرَأ ضمن أنظمة سياقيّة جديدة بوصفها علامات في خطابات أخرى. وأنّها، ثالثًا، تكون فضاءً للمعنى بوجهين؛ الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني قدرتها على الانتقال من مرجعٍ حاضرٍ إلى آخر...».(70)

سمات الكتابة لا يمكن أن يؤدّيها الكلام، لأنّها تستدعي تعدد آفاق القراء، هذا ما يمنحها مقدرةً في تفجير طاقاتها، فهي فضاء لا نهائي لانتقال العلامات، ولها قابليّة في أن تنفتح على عوالم متجدّدة باستمرار؛ فـ« ملامسة النص، ليس بالعينين، ولكن بالكتابة التي تحفر بين النقد والقراءة جرفًا، وهو نفس ما تقيمه الدلالة بين حافّة الدّال وحافّة المدلول، وذلك لأنه ما أحدٌ في العالم يعرف شيئًا عن المعنى الذي تضفيه القراءة على العمل، وربّما لأنّ هذا المعنى، باعتباره يمثل الرغبة، فهو ينشأ خارج نظام اللغة »(71)، فاعليّة القراءة هي هذه الغيريّة، في المختلف المفارق للذّات. هي – بحسب بارث– في القابليةً اللانهائيّةً للمعاني.

5.خاتمة:

تخلُص الدراسة إلى تقرير نتيجة رئيسية هي أن إعادة بلورة مفهوم الكتابة، في الثقافة النقدية، الغربية، أنتجه سياق معرفي، مميّز للحضارة في مرحلتها المعاصرة، هو سياق ما بعد الحداثة الرافض لقيم الأنا وخطاب العقلانية المتطرفة ولقيم النظام والنقاء والهوية. والمحتفي بالتشظّي، والإخ(ـتـ)ـلاف، والتعدد. وقد توزّع النظر الجديد للمفهوم بين حقول معرفية شتى: ف رولان بارث-من ميدان النقد الأدبي- يعتبره بديلا عن مفهوم الأدب ومرادفا لمفهوم النص. وقد ربط مفهوم الكتابة/ النص مع فاعلية القراءة. أما في ميدان التفكير الفلسفي فقد اقترحت استراتيجية التفكيك مصطلح الكتابة بوصفه مصطلحا قادرا على تقويض معمار الميتافيزيقا الغربية ومسلماتها المتمركزة حول الصوت؛ فالكتابة تكريس للغياب ما يعني تكريسا للإخ(ـتـ)ـلاف بما هو قابلية لانهائية للدلالات.

هوامش البحث:

(1)نقد الحداثة، ألان تورين، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص 23.

(2)إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حواريّة في الأصول المعرفيّة، عبد الغني بارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2005، ص 29.

(3)دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارًا ومصطلحًا نقديًّا معاصرًا،ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 139 - 140.

(4)فاتحة لنهايات القرن،أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 321.

(5)حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي،ديفيد هارفي،ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005، ص 31.

(6) المرجع نفسه: ص 31.

(7)الغموض في الشّعر العربي الحديث،إبراهيم رماني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007، ص 21.

(8)نقد الحداثة، آلان تورين، ص 151.

(9)نيتشه، خلاصة الفكر البشري،عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975، ص 238.

(10) المرجع نفسه، ص 121.

(11)النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، بيير. ق. زيما،ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013، ص 208.

(12)القول الفلسفي للحداثة،يورغن هابرماس، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص 05.

(13)الممنوع والممتنع، نقد الذّات المفكرة، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 47.

(14) ينظر:النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 37 - 38.

(15) يُنظر: دراسات معرفيّة في الحضارة الغربية،عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشرق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 102.

(16)حالة ما بعد الحداثة،ديفيد هارفي، ص 24.

(17)النص والمجتمع،بيير. ق. زيما، ص 217.

(18)التفكيكية، دراسة نقديّة،بيير. ق. زيما،ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 42.

(19)الممنوع والممتنع، علي حرب، ص 22.

(20)الكتابة والاختلاف، جاك دريدا،ترجمة كاظم جهاد، 2000دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص 107.

(21) المرجع نفسه، ص 107.

22 ينظر : المرجع السابق : ص 112.

23الكتابة الثانية و فاتحة المتعة،منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1998،1، ص5.

(24)المرايا المحدبة ،من البنيوية إلى التفكيك،عبد العزيز حمودة،1998، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ص389.

(25)الكتابة والاختلاف،جاك دريدا، ص 112.

(26)دليل الناقد الأدبي،ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص 142.

(27)حالة ما بعد الحداثة، ديفيد هارفي، ص 24.

(28) يُنظر: الثّابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)،أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

(29) يُنظر: الكتاب أمس المكان الآن،أدونيس،ج 1 و 2 و 3، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2006،2.

(30)فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، ص 317.

(31) المرجع نفسه: ص 317.

(32)ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(33)الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحداثة)، أدونيس، ص 312 - 313.

(34)رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 09.

(35)ما بعد الحداثة، تجلياتها وانتقاداتها،محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2007،1، ص 27.

(36) المرجع السابق: ص 07.

(37)الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر،ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص 82.

(38)المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 318.

(39)الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر،عبد العزيز بومسهولي، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، وبروت، لبنان، د ط، 2002، ص 09.

(40)نقد الحداثة، ألان تورين، ص 22 .

(41)قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)،سوزان برنار،ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، (د ت)، ص 57.

(42) المرجع السابق: ص 57.

(43)الغموض في الشعر العربي الحديث،إبراهيم رماني، ص 26.

(44)قصيدة النثر، سوزان برنار، ص 59.

(45)الغموض في الشعر العربي الحديث،إبراهيم رماني، ص 24.

(46)الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم محمد منصور، دار الأمين للنشر والتوزيع، د ط، (دت)، ص 92.

(47)الصوفية و السوريالية، أدونيس، (د.ت)،ص 28.

48الديونيسية طرف من ثنائية أقامها الفيلسوف فريديريك نيتشه ،هي ثنائية العناصر المتمايزة في التخييل الشعري: (الديونيسية/ و الأبولونية)؛ الديونيسية و تعني العربدة والقلق والغموض، في حين أن الأبولونية، ما ارتبط بالنظام والهدوء والعقل. ينظر مثلا: رؤى العالم، جابر عصفور، مرجع سابق، ص 83.

(49) الأعمال الشعرية الكاملة، شارل بودلير، ترجمة رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص45.

(50) المرجع السابق، ص 139.

(51)قصيدة النثر،سوزان برنار، ص12.

(52)المرجع نفسه ،ص16 .

(53) يُنظر: المرجع نفسه، ص 18 - 19.

(54)الشعر، الوجود والزمان، عبد العزيز بومسهولي، ص 65.

(55)دليل الناقد الأدبي،ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص172.

(56)لذّة النص، رولان بارت، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، د ب، ط1992،1، ص 39.

(57) المرجع السابق: ص 56.

(58)نظريّة الأجناس الأدبيّة،أحمد المسناوي، 2012، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 40، مارس، 2012، ص 220.

(59)الشعر، الوجود والزمان، عبد العزيز بومسهولي، ص 85.

(60) المرجع السابق: ص 156.

(61)المبدأ الحواري،تزيفيتيان تودوروف، ميخائيل باختين ، ترجمة فخري صالح،1996 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط2 ، ص 184 .

62 المرجع نفسه : ص 197 .

63نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،تزيفيتيان تودوروف وآخرون، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 16.

64الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، غاستون باشلار،المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007 ، ص 34.

65نيتشه ، خلاصة الفكر البشري، عبد الرحمن بدوي، ص143.

(66)اللامنتمي،كولن ولسون،(د.مترجم)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص 69.

(67)من البنيويّة إلى الشّعريّة، رولان بارت وجيرار جينيت،ترجمة غسّان السيّد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 69.

(68)المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، سالم يافوت، 1999، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، ص 62-63.

(69)نحو نظرية لأدب اللانوع،جوناثان كلر، ضمن كتاب : القصة الرواية المؤلّف، دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة، ترجمة خيري دوما، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 195.

(70)معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة،عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط2، 1996 ،ص 136.

(71)نقد وحقيقة، رولان بارت،ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، د ب، ط1، 1994، ص 118.