الفصل الثالث

حد الشعرية : حد الحرية

قراءة فى شعر محمد أحمد العذب

الثقافة معنية برسم الحدود والأوضاع والهيئات، والشعر معنى بتجاوز الرسوم والحدود والنظم، الثقافة تحتفى برسم أشكال الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى والحضارى العام، والشعر يحتفى بمساءلة مدى شرعية هذه الأشكال الثقافة تخطط للحقيقة بوصفها الحقيقة الوحيدة المتاحة ولاحقيقة سواها، سواء فى اللغة أو الفن أو السياسة، أو الاقتصاد والاجتماع، بينما الشعر يعيد خلخلة الحقيقة الوحيدة الشائعة مشككا فى صحتها، مرتابا فى صوابها الوهمى، فاتحا باب الإمكان والتعدد لكشف مالم ينكشف، واستحضار الغائب من الوجوه والعوالم والفضاءات البعيدة، على نحو يجعلنا أكثر غنى، وأقوى تصورًا، وبصورة عامة الحياة قواعد، والشعر حرية، الحياة تثبيت لشرعية ماهو قائم، والشعر خلخلة مستمرة لهذه الشرعية باعتبارها شيئا وهميا نابعا من سلطة الشائع، لا من جوهر الواقع، ومن هنا كان الشعر متدفقا من ينابيع الغياب أكثر من تدفقه من جداول الحضور، مترعا بالحنين والشجى والرغبة الحميمة فى عبور هوة المفقود إلى تشكيل رحابة الموجود، لقد كان الشعر شكلا من أشكال الوجود الحى، ونمطا من أنماط البحث عن الحرية، وقدرة على صياغة التحول والتغير والمفارقات والصيغ المبتكرة والمعادلات الجديدة، وإذا كانت النظم السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة بنا ترسم حدود وجودنا، فالشعر يتجاوز صرامة الحدود، إلى خصوبة الوجود مفككا كل الأساسات المادية التى دشنت شروط الحقيقة الوحيدة أمامنا خالقا شروطا جديدة للأمل والحرية، يستمدها من عفوية الحياة، وطلاقة الخيال وعنفوان حسية التفاصيل العديدة المحيطة بنا.

وإذا كانت الحياة نفسها شكل من أشكال الفعل الحر، فالشعر هو أيضا فعل من أفعال الحرية، ففى البدء كانت الكلمة، وكان الخلق الأول للوجود كلمة نابعة من ((كن فيكون))، فقد نبع الوجود كله من فعل الكلمة الحرة، وإذا كان كل فعل حقا فعلا رمزيا، فالشعر بطريقة ما يعد أفعالا، ومن هنا كانت أهمية الشعر تسير جنبا إلى جنب بموازاة أهمية الحياة نفسها.ويعد الشعر حرًا بالفعل لا بالكلام بقدر التصاقه بروح الحياة المتدافعة، وليس التصاقه بأشكال النظريات القائمة، وإذا كان الوجود الإنسانى نفسه هو نمط من أنماط الحرية، إذ هناك رغبة حميمة فاعلة فى بنية الكائنات والموجودات

وحتى الجمادات، لتحدى الزمنية والمكانية والقيود القائمة بكافة أشكالها وأنماطها، فيجب على الشعر أن يحسن الإصغاء لطفرات الحياة المتقلبة فى نسغ الأكوان ، إن الشعر هو فن الخروج البصير على الطاعة الرسمية العامة، وقدرة على قيادة العصيان العام المنظم، ورغبة متوقدة فى ممارسة الهدم والبناء معا، لم يكن الشعر الجميل فى يوم من الأيام رضا بالموجود، بل كان عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة للشرعيات الوهمية، فإذا كانت الثقافات القائمة يدشنها التبرير، فثقافة الشعر تؤسس للتغيير، الأولى تحصيل للحاصل، والثانية تفعيل للفاعل، الأولى تكتب على الورق، والثانية تكتب بدماء القلق، الأولى تسيطر وتملى، والثانية تحرر وتجلى، إن ثقافة السيطرة تأتى حدودها الجاسية الشقية من الخارج، أما ثقافة الحياة فتأتى حدودها الرخية الخصيبة من الداخل، والخارج قيود وأبواب، أما الداخل فعطاء بلا حساب، ومن هنا صار من المستحيل أن تحيا مملكة الشعر فى أسيجة الثقافات السائدة التى شكلت كافة أشكال الحياة المحيطة بنا،بل تخلق الشعر دوما خارج الأطر والأسيجة والحدود والأنظمة، فالشعر كما يقول بعض الشعراء المعاصرين((يدفعك لأن تتأمل ضد حالة الترهل والغيبوبة، يدفعك لأن ترى ضد عماك، يدفعك باتجاه الرقص، متمردا على أطرافك المشلولة، يدفعك ضد بلادة الحالة اليومية، لإزالة صدأ الروح)).وبهذا التصور لا يستقيم أن نتحدث عن علاقة الشعر والحرية، وكأن الحياة والشعر شيء، والحرية شيء آخر، فالشعر فعل من أفعال الحرية، كما الحياة هى الحرية نفسها، فإذا كنا نرى كل مظاهر الحياة والوجود تتقلب فى أطوار حياتها المتجددة، متنقلة من خلق إلى خلق آخر، فالشعر أيضا يتقلب عبر تقاليده الجمالية والمعرفية والتجريبية، من خلق إلى خلق آخر الثمرة الوليدة تنضو عن ثوبها القديم لتصور المتآكلة، لتصير أكثر وجودًا وتحررًا والشعر أيضا يخلع عن لغته وموسيقاه وتراكيبه وأسلوبه ومجازاته، أرديته القديمة متقلبا مع تحولات الحياة ومستحداتها، مستبدلا المحافظ القديم بالجديد، ومتجاوزا المعيارى إلى التجريبى، ومن هنا يقول الناقد الفرنسى جورج موليه ((إن متعة الشعر هى متعة الحرية، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الكلام المعتادة والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يمسح كل

شيء ممكنا، ولايمكن للشعر الحق أن له حرية اللغو والخيال دون أن يكون فى الوقت نفسه خدمة حرية الإنسان فى كل المجالات))(١).

ويعد الشاعر محمد أحمد العذب أحد الشعراء العرب القلائل؟ الذين أسسوا للشعرية العربية المعاصرة، فهو قامة شعرية باذخة، يروض القول الشعرى منذ نصف قرن، ويثرى حياتنا الفكرية والثقافية بكتاباته المبدعة المتميزة، وقد استطاع الشاعر أن يبدع ست دواوين شعرية نعدها بلا منازع إحدى العلامات الشعرية الفارقة فى الخطاب الشعرى المعاصر، ودواوينه هى((أبعاد غائمة - مسافر فى التاريخ- أسألكم عن معنى الأشياء .عن التعامد والانحناء فى فصول الزمن الميت . فوق سلاسلى أكتبنى - تجليات شتى لامرأة ملأى بالفراشات، الخروج على سلطة لاسائد، تنويعات غنادرامية، أتمادى تحت سقف الكناية))، وقد أصدر الشاعر أعماله الشعرية الكاملة فى طبعتها الأولى عام١٩٩٥، مرتبة ترتيبا تنازليا فجاء آخر ديوان أبدعه الشاعر، هو الديوان الأول، وذلك على حد قول الشاعر: أن وجهنا الآنى هو أول ما نطالع به الآخرين، ثم أصدر الشاعر بعد صدور أعماله الكاملة السابقة ديوانين آخرين بلغ فيهما ذروة سنامه التجريبى والإبداعى فى خطابه الشعرى، وهما:((الخروج على سلطة السائد،تنويعات غنادرامية ثم ديوان أتمادى تحت سقف الكناية) وقد عضد إبداع الشعر إبداع النقد لدى محمد أحمد العذب فما من دراسة أو مقال ، أو مداخلة نقدية يكتبها إلاَّ وتستطيع أن تشتم فيها أنفاسه، وتترامى منها إلى بصمته الروحية الخاصة ، وتلمح تقاسيمه الجمالية المائزة التى لا تتكرر، ولا تخطئها العين أبدا، وهذه علامة الأصالة الفكرية والشعرية معا.

ولقد قرأت لمحات نقدية خاطفة عن هذا الشاعر سواء كانت فى كتب نقدية مستقلة، أو فى صورة مقالات نقدية فى المجلات الأدبية، فلقد قرأت مقالة الدكتور سعد دعبس التى كتبها بمجلة الثقافة فى عددها الستين، عام ١٩٧٨ وكانت بعنوان((قضية التطور والتجديد بين الأبعاد الغائمة، وأسألكم عن معنى الأشياء)) وقال فيها بخصوص قضية التجديد عند محمد أحمد العذب : ((الدكتور محمد احمد العذب أحد الشعراء المعاصرين الذين يتخذون موقع الحداة لقافلة الشعر الحديث منذ منتصف الخمسينات، وقد أثرى عالمنا الشعرى بعديد من القصائد يتمثل فيها إلى حد كبير الرسم البيانى

للتيارات الشعرية المعاصرة، وقضايا الشعر الحر و اتجاهات تطوره))(٢).كما وجدت عدة دراسات مستقلة قد كتبت حول الشاعر وشعره،سواء كانت أطروحات أكاديمية أو دراسات نقدية،لكنها فى عمومها الغالب ظلت بعيدة إلى حد كبير عن عالمه الشعرى الخصيب لا تعالجه من داخله الجمالى الخاص به،بل تحوم حول حمى الشعر دون أن تقع فيه. فهناك ثلاث دراسات فيما - فى حدود علمى- عالجت شعر محمد أحمد العذب منها دراسة الدكتور محمود عباس عبد الواحد ((منطلقات التجديد وآفاقه فى:إبداعات الدكتور محمد احمد العذب)) ودراسة الدكتور محمد دياب عن((نبوءات الشعر:دراسة نقدية فى شعر الدكتور محمد أحمد العذب))(٤)

ويعجب المرء من هذه الكثرة حول شعر الشاعر دون معالجته المعالجة الجمالية الجادة القادرة على تقريب شفراته الجمالية الخاصة للقراء والنقاد فقد قدم محمد أحمد العذب الكثير حقا للشعر العربى المعاصر من وجوه التجديد والابتكار مما سيكشف عنه هذا البحث فيما بعد، ودون التعرض بالتفصيل لهذا الدراسات النقدية . وسوف يأتى ذلك فى موضعه من البحث . نود هنا أن نعرض فقط لمنهجية بعض منها حتى يتبن لنا مدى تعثرها النقدى فى معالجة شعر الشاعر،ومدى تخبطها المنهجى أيضا فى اكتشاف شعريته، وليكن اختيارنا على أحدث هذه الدراسات التى عالجت شعره، وهى دراسة الدكتور . دراسة نقدية فى شعر الدكتور محمد احمد العذب)) وقد وقع اختيارنا النقدى عليها لأنها الدراسة الأحدث فى دراسة شعر الشاعر. كما يبدو من خلالها اطلاع الباحث على جهود السابقين عليه من النقاد، بما يدل على أنها تمثل أقصى ما توصل إليه النقاد فى تحليل شعرية محمد أحمد العذب،لكننا لا نظفر بشىء ذى بال يشفى الغلة النقدية فى التعرف على شعرية العذب،إذ تعالج الدراسة الشاعر أكثر مما تعالج شعريته،ويكفينا هنا ان نطلع على منهجية الباحث التى اتخذها هاديا فى معالجة شعر الشاعر يقول الدكتور محمد دياب : ((حاولت جاهدا ان ادخل فى مسامات (مزاج)) شاعرنا لتصيد اى إفرازات طازجة مهما كان الطعم واللون والرائحة، أتحمل -حاملا -إياها فوق زجاجة الحس لأرى مجهر الاعتمال لما يقوله،لكن الخوف كله:ألا يأتى مجهرى بالجديد،حينئذ تشفطنى مسامه إلى الداخل،لأتوه فى جسده الشعرى اللجى،فى هذه الصفحات لم اتبع

منهجا محددًا معينا،النص هو الذى كان يفرض نفسه،فيأتى المنهج - فى هدوء - لولاه وسيده جلالة الملك:النص فى هذا البحث كنت أضع يدى على كتف النص فيلتفت لى طائعا بوجهه- دون جسده- واحيانا يلتفت لى بجسده كاملا،وأحيانا يلتفت لى النص/ الجسد،وهو يمشى بظهره فأحاوره ويحاورنى وأفلسفه ويفلسفنى،نوفى حالة عدم الالتفات لى:لك ألو عنقه، وكنت أرمى نفسى فجأة أمامه،لأمنعه الحركة لآصطاده وهو غارق فى نومه بين الصفحات، يحلم بولد/ناقد يصوره بريشة تليق به وهو نائم، ويلون أحلامه تأويلا... تأويلا))(٥).

وبهذا الكلام الإنشائى الفضفاض- مع تقديرنا لاجتهاد صاحبه- فى معالجة شعرية الشعر نجد الناقد لا يحدد منهجا معينا بل لا يوجد هذا المنهج أصلا على طوال دراسته، بعد أن قرأناها كلها، وكلفنا أنفسنا مشقة تتبع ذلك على طوال الدراسة،إن الدكتور محمد دياب يكتب نثرا شعريا لتحليل الشعر عند محمد أحمد العذب، وهو وجه من وجوه الهروب النقدى من مواجهة هذه الشعرية الباذخة ولكن الباحث كان صادقا مع نفسه عندما أكد مرارا صعوبة المرتقى إلى شعرية الشاعر،وأوضح فى كلامه السابق أن دون هذه الشعرية خرق القتاد، ولكن البحث العلمى الجاد يستعين دائما بالمناهج العلمية المتاحة - على الأقل- حتى الآن فى كشف شعرية الشعر، لكن الباحث لم يفعل، ولم يكن وحده فى هذا القبيل بل وقع فيما وقع فيه معظم النقاد السابقين عليه واللاحقين له فى معالجة شعرية محمد أحمد العذب وكما سنرى فى هذه الدراسة فيما بعد،ابتداء من مقالة الدكتور سعد دعبيس عن شعر العذب فى مجلة الثقافة عام١٩٧٨،ومرورا بباقى النقاد وانتهاء بدراسة الدكتور يوسف نوفل عن شعر الشاعر فى كتابه الذى أخرجته مؤخرا هيئة قصور الثقافة بعنوان((النص الكلى))(٦).

وبهذا التناول النقدى الرتيب المكرور تنازع النقاد المعاصرون شعرية العذب وفق تصورات نقدية إنشائية فضفاضة أو تصورات نقدية مسبقة،أو تصورات نقدية متعسفة متكلفة تدعى الجدة وهى خلو منها بل ليست من الجديد فى شىء، وظل شعر العذب بقامته الشعرية الباذخة،مثل العسل البرى المعتق فى قلل الجبال الشامخة لا يقترب منها أحد وسوف تكون محاولتى فى هذه الدراسة نوعا من هذا الاقتراب الجاد المرن والحذر والصبور

معا، والشيء المثير للغرابة والاندهاش - وهذا ليس غريبا على واقعنا النقدى العربى المعاصر- ألا ينتبه الخطاب النقدى العربى المعاصر فى مصر أو أى قطر عربى آخر لما كان يؤسسه هذا الشاعر الكبير من إدخال مفهوم الحرية بأقصى مفاهيمه الفلسفية والجمالية والحضارية إلى بنية الشعر بما ينقل حده الجمالى فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، ليصير حد الشعر هو حد الحرية نفسها،فى صعد جمالى مترامى لا ينتهى تجديده، وقد تم ذلك لدى العذب بداية بتجديد بنية الخيال الشعرى نفسه والوصول بالنص إلى ((النصوصية النوعية التداخلية))،وما تبنيه من عوالم جد فريدة ومدهشة من التركيب الخيالى المبتكر، القائم على فكرة ((الخيال المنظومى التآذرى)) أو الخيال البينى التشعبى، القائم على النهج الجدلى المنظومى(*System Approach*) حيث لا يكتفى هذا الخيال بالعلائق الجمالية والمعرفية الكامنة فى فكرة العناصر التصويرية فى النص وهو الشائع فى بنية النص الشعرى التفعيلى لدى معظم الشعراء فى الوطن العربى، بل يتجاوز محمد أحمد العذب ذلك التصور للخيال ناقلا حده الجمالى والمعرفى الجديد من التركيز على العناصر المكونة فى داخل المنظومة الجمالية الواحدة إلى فكرة الأنساق العلائقية المنظومية التى تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية متعددة من داخل حدود جمالية متنوعة، وهذا التجادل التركيبى للأنظمة المتخالفة، نقلت حدود الخيال فى شعر الشاعر من فكرة العناصر المتفاعلة إلى فكرة العوالم والأنظمة المتداخلة ونقلت حدود التصوير الشعرى من فكرة التعاقب التخييلى فى بنية النظام النصى الواحد، إلى فكرة ((التزامن التخييلى)) بين أنظمة نصية معقدة عبر حدود جمالية نوعية متباينة، تنتفى معها السببية المنطقية أو الوحدة الموضوعية أو الفنية للخيال، كما تنتفى معها نفيا كليا بنية خيال العناصر القائمة على الوحدة الفنية بكافة صورها سواء تمثلت فى بنية الانسجام والاتساق أو التناسب والإحكام إلى آخر صور بناء النص فى الخطاب الشعرى المعاصر، لتنتقل نقلة نوعية إلى بنية خيال المنظومات، القائمة على الانقطاع والفجوات والتداخل بين أكثر من حد جمالى نوعى،وبذلك تتفتت الوحدة الفنية الموضوعية فى بنية النص الشعرى بكافة صورها البنائية سواء كانت بنية نصية غنائية أو سردية أو درامية أو مسرحية، لتحل محلها الوحدة المنظومية التداخلية لبنية النص الشعرى، وهى صورة

أشبه بصورة السببية الدورية فى بنية العلم التجريبى المعاصر التى ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين فى وقت واحد، بما ينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، ومن هنا فقد نقل محمد أحمد الغذب بنية الخيال الشعرى من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، وافتراض النظام التخييلى الشبكى القادر على استيعاب التفاعل الجمالى الخلاق بين الأنسقة الجمالية المختلفة فى أنواع الخطابات الجمالية المتعددة والمتباينة التى تسرى فى جسد النص الشعرى، لقد تغيرت صورة العالم من حولنا، لم يعد العالم واحديا معزولا، بل صار تدامجيا جدليا مركبا، وتغيرت تبعا لذلك نظريات العلم والفلسفة والشعر فى رؤيتها للعالم ،وتغير معها جميع تصوراتنا عن الحقيقة والواقع والذات والعالم والأشياء والأحياء، وقد أسس هذا بدوره لخيال جديد، ولجماليات جديدة وقد ألمح ((أو كتافيوباث) فى كتابه(*the Homkey Gram)* : بقوله((إن الرؤية الشعرية هى التى تقوم على المقاربة (*Convergence)*) بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك هى تلك التى تستجلى الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم فى حالة من دوران(*rotaion*) وهذا الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح وآخر يمور بالدوران والتعدد فى الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبى يقارب النموذج العلمى لنظرية (الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد واللانظام جنبا إلى جنب مع التحدد والنظام، حيث نجد تجليات هذا التصور كما يقول (مايكل فاندين هوفيل) فى دراسته عن المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد،

((إن مثل هذه التجليات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم فى أشكال الأدب المختلفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال فى مجموعة الروايات التى تنبنى على نظرية الأنظمة مثل رواية (بينشون وكوفر(*cover*) وديليلو(*Delillo*) ومن خلال هذا الرؤية تتحول النظرة إلى اللانظام والمغايرة من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية فى عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة، تلك الأنظمة التى تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة والتفاعل والحوار الدينامى بين مراكز النظام القائمة، وأشكال المغايرة . وهذا التجمع لمنظومة العوالم المختلفة فى حالة من الدوران يقترب مما قاله نيتشه عن الآفاق التى يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعى

والسياسى))(٧). وقد أدى هذا الدور الجمالى الرائد لهذا الشاعر فى مصر الغنية بمبدعيها القلائل الصامتين، المتضخمة بمبدعيها الكثر الملمعين- أدى هذا التصور الجديد للخيال الشعرى طبيعة ومهمة إلى إثراء النشاط الجمالى للغة والسياقات ومقومات اللغة الشعرية وطبيعة تلقى الظاهرة الأدبية. وبكلمة واحدة أدى إلى تغيير نوعى كيفى فى طبيعة الظاهرة الأدبية برمتها، وقد فتح شعر هذا الشاعر الباب النقدى على مصراعيه لضرورة مراجعة جميع أفكارنا النقدية السائدة حول طبيعة ومهمة الظاهرة الإبداعية بصورة عامة، وضرورة فحص المقولات المعرفية والجمالية والفلسفية الكامنة فى مناهجنا النقدية المتعددة فى مصر والوطن العربى كله، والعجيب- وهو فى مصر ليس بالعجيب. ألا يدرس هذا الشاعر دراسة علمية جادة، تليق بقدراته الشعرية الباذخة، وعلامات إبداعه الشامخ، وتليق أيضا بدقة التوصيف الدقيق اللازم لمفاهيم الشعرية فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، ومن هنا كانت هذه المحاولة النقدية المتواضعة التى أقدمها عن هذا الشاعر، ولا أظنها الأخيرة، فهى قراءة نقدية تجريبية أولية لشعريته الأصيلة، عبر أعماله الشعرية الكاملة، تمهيدا لمعالجة هذا العالم من جوانبه الإبداعية المتعددة أو حتى فتح باب الحوار النقدى المعاصر حول شعريته. فنحن نفحص مقولاتنا النقدية، ونختبر عافيتها الجمالية والمعرفية، إذا نفحص شعرية الشعر.

من اللغة المعيارية إلي اللغة الشعرية

إن اللغة الشعرية تنطلق من المبدأ الأسلوبي القائم على انتهاك قوانين اللغة العادية . وهذا معناه أن الشعرية ليست سمات ثابتة في النظام اللغوي المعياري بل هي سمات مرتبطة بغلبة الصفة الأسلوبية الجمالية على بقية الصفات اللغوية حتى تكون اللغة في بنية الأدب غاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة لغاية فالوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فيما يرى ((موكاروفسكي)) حيث لا توجه ((الوظيفة الجمالية إلى ظواهر خارج القول أي المرسل أو المرسل إليه أو الشفرة أو السياق أو الواقع أو الاتصال . ولكنها موجهة إلى القول نفسه فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي))(١٠) وإذا كانت اللغة في النظام المعياري تتسم بالثبات والسكون وأنها ذات وجود جماعي عام . فإن اللغة الشعرية تناقض في تكوينها الصفات السابقة إذ نراها تؤسس لسلطة الاختلاف والخصوصية والفردية والانحراف وسوف نُعني في هذا البحث بأحد مظاهر الاختلاف الأسلوبي في الشعرية العربية المعاصرة . وأقصد بذلك الانحرافات الصوتية والصرفية وتجريب الشاعر صيغاً وأساليب جديدة مبتكرة تكون أقدر على تجسيد رؤاه للواقع والعالم المحيط به .إن المعنى والدلالة فى الشعر سراب موضوعى غير محصور بقياس تنظيرى صارم، فكلما همت النظرية تقبض على هذا السراب الموضوعى، توارى وتلاشى وبقى الشعر والمعجم ذاهلين على باب المجهول،عندئذٍ يضطر الشاعر والشعر إضطراراً لخرق النظام اللغوي والمعرفى المعتاد لقنص ما ليس معتاداً بطبيعته على الاقتناص . ولقد أحس الشاعر العربى القديم بمحنة المعنى فى الشعر، بل لانكون مبالغين إذا قلنا أن معظم الشعراء الجادين والأصلاء كانوا فى عراك جهيد . وعرق إبداعى جاهد مع اللغة التى يتعاملون معها. وقديما رأى الخليل بن أحمد الفراهيدي الشعراء أمراء الكلام يباح لهم من الضرورات ما لا يباح لسواهم . وكان يقول :

لا تقبلن الشعر ثم تعقه ... وتنام والشعراء غير نيام

واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا ... حكموا لأنفسهم على الحكام

وجناية الجاني عليهم تنقضي ... وعتابهم يبقى على الأيام (١١)

كما يجسد الشاعر عمار الكلبي معاناته مع تزمت اللغويين والنحويين في هذا النص، بعد أن عاب عليه بعض النحويين شعره، فقال يحكي هذه المعاناة :

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوه
إن قلت قافية بكراً يكون بها ... بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا
قالوا لحنت وهذا ليس منتصباً ... وذاك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرضوا بين عبد الله من حمق ... وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على أعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحاً لكم فخذوا ... ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضي أرض لا تشب بها ... نار المجوس ولا تبني بها البيع(١٢)

نجد هذا أيضا لدى الشاعر العربي القديم ((سويد بن كراع العكلي)) في قصيدته العينية الشهيرة في قوله ،

أبيت بأبواب القوافي كأنما ... أصادي بها سرباً من الوحش فزعاً
أكالئها حتى أعرس بعد ما ... يكون سحيراً أو بعيد فأهجعا
عواصي إلا ما جعلت أمامها ... عصا مربد تغشي نحوراً أو أذرعاً
أهبت بغر الآبدات فراجعت ... طريقاً أملته القصائد مهيعا
بعيدة شأو ولا يكاد يردها ... لها طالب حتى يكل ويظلعا(١٣)

وتنتقل المعاناة من سويد إلى ابن الرومي في قصيدته النونية (يمن الله طلعة المهرجان) إلى بائية أبي تمام ودالية البحتري، ورائية ابن الرومي وميمية المتنبي وحتى آخر قصيدة في خطابنا الشعري المعاصر عند محمد أحمد العذب.

فإذا انتقلنا إلى الشعر العربي المعاصر وجدنا أن ظهور القصيدة الحديثة كان إيذاناً بتحول أسلوبي نوعي في بنية الشعر العربي المعاصر، إذ شكلت القصيدة الحديثة انحرافاً فنياً عارماً في مسار الشعر العربي، وذلك بفعل عدولها عن العادات الفنية واللغوية والصرفية والتركيبية والإيقاعية الجاهزة ،ومحاولتها خلق خطابها الجمالي الدلالي الخاص بها، فلم يعد النموذج الشهري القديم هو المثل الأعلى الجمالي ،أو القاعدة الذهبية التي

لا مناص عنها، بل صار خلفية جمالية تراكمية تخرج القصيدة المعاصرة عن مسارها الجمالي بصورة مستمرة .

إن السمة النوعية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها " العدولية " أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وعدولها عنها ، والمقصود باللغة المعيارية اللغة العامة التي تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، وهي تلك اللغة التي تستخدم خارج الإطار الفني ، إنها نظام عام مجرد مختزن في الذاكرة والذهن وهي تتسم بطابع الانضباط والالتزام والاستقرار والثبات قصد تحقيق مهمة التوصيل والتواصل ، أما إذا خرج المستوى اللغوي عن المستوى المعياري الاعتيادي إلى المستوى الفني الخاص . فهنا تستقل اللغة الفنية وتنحرف عن الإطار اللغوي المعياري محاولة خلق عالمها الأسلوبي والدلالي الخاص سواء على المستوى التركيبي أو المعجمي أو الصوتي وهذه الثنائية بين المعيار وخرق المعيار ، هي ما نبه إليها [عبد القاهر الجرجاني] قديماً وأطلق عليها "معنى المعنى " وهو ما أشار إليها [سوسير] حديثاً في تفرقته الشهيرة بين " اللغة " و " الكلام " أو[تشومسكي] في توزيعه اللغة بين معياري { الكفاءة } " *compdence* " و { الأداء } " *performance* " فالكلام تحقيق للنظام الكامن المجرد ، والأداء تطبيق للكفاءة اللغوية .

إذن لابد من هذا الجدل الحيوي المعقد بين النظام المعياري العام للغة ،وبين الأداء الفني الخاص للكاتب الذي يخضع بدوره -- أراد أم لم يرد – في خلقه الفني للنظام اللغوي العام ، فلا يستطيع الشاعر مهما ادعى واعتسف التصورات أن يقطع علائقه اللغوية والفكرية والجمالية مع نظامه اللغوي العام ولعلّ [دي سوسير] مؤسس الدراسات اللغوية الحديثة كان على وعي دقيق ، بهذه العلائق المعقدة حيث فرق بين النظام اللغوي الكامن في عقول المتكلمين ، والكلام الذي يعد بمنزلة التحقق الحسي لهذا النظام اللغوي الكامن – وذلك حين اتخذ من لعبة الشطرنج مثلاً لتبيين فكرته ، وذلك بقوله:

((ينبغي التمييز بين شيئين : نظام اللعبة أو قوانينها ، التي يلم بها اللاعبان / والأداء الذي يمضي على وفق هذه القوانين، فكل أداء للعبة تظهر فيه نفس العلاقات ، وإن

تعددت صور الأداء في كل مرة ، ... وبهذا يظهر أن القوانين محدودة ولكن صور التعبير عنها تفوق الحصر))(١٢).

وهذا يعني أنه مهما تعددت احتمالات صور الأداء فلن تخرج بحال من الأحوال عن الحدود الكلية المتحكمة في حركة اللعب من الأساس ، وهذا يجرنا إلى ضرورة الاعتراف الحتمي بأن التجديد والإبداع وخلق التقنيات الأسلوبية التجريبية المتعددة، محكوم في النهاية . وبصورة حتمية . بقواعد وقوانين وعلاقات اللغة المعيارية نفسها، وهذا أشبه بالجدل الحيوي بين جموح الحرية، وقيود الضرورة، فلن يستطيع الشعر . بله الفكر في أية صورة من صوره . أن يتجاوز تقاليده الجمالية والمعرفية واللغوية السابقة ما لم تستغرقه كلية بنية الموروث الجمالي استغراقا جماليا خلاقا، ففي أعماق هذا الجدل التعددي الخصب، بين التقاليد الجمالية للماضي والأسس الجمالية للحاضر،والمستشرف التخييلي للمستقبل،تتأسس الشعرية الحقة القادرة على الخروج الأصيل على بنية اللغة من خلال الدخول الجاد في رحابها.

وعند دراستنا لمفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، لا نستطيع أن نسلم بسهولة بمعظم الكتابات النقدية التي كتبت حول شعره، بل أقول حول الشاعر لا الشعر،وهي علاوة على ذلك وهي قليلة للغاية . في حدود معرفتي- لا تتسق وهذه القامة الشعرية الباذخة في خطابنا الشعري العربي المعاصر. وقبل الدخول إلى تصورات النقاد حول مفهوم التجديد الشعري لدى الشاعر، وهو أمر له علاقته الوثقى بمفهوم الشعرية لديه واختلافها بالطبع عن مفهوم الشاعرية . فعلى حين تكون الشاعرية قدرة في الطبع والقريحة، تكون الشعرية قدرة في أدبية الأدب ذاته. قادرة على الإنتاج الشعري الأصيل، وامتلاك المنحى الجمالي والمعرفي البالغ الفرادة في رؤية الأشياء والموجودات وكافة العلاقات المتشابكة التي تحيط بالواقع والذات والتاريخ والحضارة وجميع الأنساق الثقافية المحيطة بالشعر والشاعر، ومن هذا المنطلق . أحب أن أعرض هنا بداءة إلى بعض المفاهيم النقدية المعاصرة التي جدت على نظرية الأدب في الخطاب النقدي المعاصر بخصوص نظرية الأدب ومفاهيم التجربة والشعرية و طبيعة اللغة الشعرية في الخطاب

النقدى المعاصر ونحن بدورنا نرى هذا ضروريا قبل رصدنا النقدى للجدليات الكيفية الجمالية المتعددة بين حد الحرية وحد الشعرية فى شعرية محمد أحمد العذب.

النص الشعرى المعاصر ومفهوم الشعرية:

إذا ما تاملنا فيما جد على بنية ((النص الشعرى المعاصر)) وجدنا هذه التقنيات الأسلوبية الجديدة:-

((اللبس والغموض- أسلوب التناقض الظاهرى - الانزياح - التناص المساحات البيضاء- إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة . التركيب التصويرى والصور المتراسلة سواء على المستوى التزامنى الداخلى لشعر الشاعر أو على المستوى التعاقبى الخارجى مع شعر غيره - خلق مفهوم الفجوة- تغير أفق التوقع والانتظار التكثيف والتبئير. تداعيات الحلم. تحقق مفهوم الاقتصاد اللغوى)

وأما من جهة ما جد على ((اللغة الأدبية)) فى نظرية النقد المعاصرة، فقد تنازعت النص الشعرى المصطلحات التالية :((الأشياء والكلمات- تثبيت الدال وتعويم الدلالة بل إرجائها بشكل مطلق - الترميز والأسطرة - انسجام المتخالف الإيقاع المكانى- العلاقات السياقية-الموقع والوظيفة - أسلوبية الموقف وأسلوبية المقام - القصيد النص - تداخل المعقول واللامعقول - النص الكلى -النص الومضة))(١٣) .

فإذا انتقلنا إلى ما جد على ((نظريات النقد المعاصرة)) وجدنا هذا التعدد المعرفى الهائل فى النظريات والتصورات والنساق النقدية التى قد تتقاطع أو تتجاور، وجميعها معنى بمقاربة النص الأدبى من وجهة نظر معرفية وجمالية خاصة . فقد تغايرت أنماط الخطاب النقدى المعاصر، وتغيرت معها طرائق الوعى بالنص الشعرى أيضا، و تعدد أنماط الشعرية، وتعدد طرائق قياس شعرية هذه النصوص، بما أشاع هذا الحراك المعرفى الجمالى الهائل فى المشهد الشعرى المعاصر.

لقد تغير سؤال الأدب فى نظريات النقد المعاصرة جراء هذا التغير المعرفى الجمالى النوعى، وأصبح التصور والمعيار الذى يجعل من عمل ما عملا أدبيا فى غاية الصعوبة والتعقيد، خاصة بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية وعبرت حدودها المعلومة إلى حدود غائمة عائمة، تتداخل عبر سياقات مرنة معقدة توازى مرونة وتداخل العالم المعقد من

حولها، وصار مصطلح الشعرية نفسه مصطلحا متراكبا متعدد السياقات، فهى عند الغذامى - على وفق ما رأى وليد منير فى بحثه عن شاعرية النص عند الغذامى من خلال كتابه (الخطيئة والتكفير) (فنيات تحول النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى) وعرفها وليد منير بأنها (عملية انتهاك منظم لقوانين اللغة العادية وسننها وإحلال التوازن محل التركيز على التجاور ونقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية))(١٤)

وهى عند توفيق الزيدى مؤسسة على خاصيتى التحول الدلالى والإيقاعى ومفهوم الإيقاع يمثل لديه الطاقة التى يتم بها خلق مكونات النص الأدبى وآليات الطاقة هنا هى كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم)) وهذا كلام قريب مما كان يدعو إليه سيد قطب من موسيقى الأفكار والظلال والشعرية عند كمال أبى ديب، ((تجسيد فى النص لشبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه فى السياق الذى نشأ فيه هذه العلاقات وفى حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يحول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها))(١٥) وفى رأى آخر دفع أبوديب بمفهوم الشعرية إلى النقيض من كل خصائص التجانس والانسجام والتشابه والتقارب، مما يخلق المدهش أو حس التوتر أو حس الفجوة بين مكونات النص، ويتجسد هذا التوتر فى جملة من التجليات وهى((المفاجأة- والتغاير- والتحدى- والتميز- والأسطرة)) وهذا بالطبع يعيدنا إلى مفهوم الشعرية لدى ((جون كوهين)) الذى يقر أبو ديب بكتابة كتابه قبل أن يطلع عليه وهى شهادة مجروحة ليس الوقت كافيا هنا لإقامة الدليل عليها، لكن الشعرية عند الناقد السورى نعيم إليافى فهى ((مجموع المكونات والعلاقات التى تجعل من نص ما نصا شعريا))(١٦)

والشعرية عند (جاكبسون) هى دراسة لسانية لوظيفة الشعر يتم بها تحويل أى فعل لفظى إلى أثر على وفق نسق من الأدوات التى تنجز هذا التحويل، وهى التى تؤول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة، وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر))(١٧) أما عند ((تودوروف)) فهى ((إطار من القوانين والقواعد التى تنتظم ولادة العمل الأدبى، ورأى ضرورة البحث عن هذه القوانين والمبادىء داخل الأدب نفسه، فعد الشعرية مقاربة

مجردة وباطنة فى وقت واحد))، وعند ((جون كوهين)) (علم موضوعه الشعر الذى تطورت دلالة كلمته هذه فاصبحت تعنى : الإحساس الجمالى الخاص الناتج عن القصيدة، ثم استعملت توسعا فى كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، وقد أصبحت اليوم تحتوى شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود، وعلى الرغم من وجود شعرية الأشياء، فإن الثابت هو كون الشعر الأداة الأكثر فعالية))(١٨) ، ثم يؤسس كوهين هذا التصور وفق مبادئ جمالية متعددة : مستوى الصوت ، ومستوى الدلالة ومستوى التركيبى، والوظيفة، ومن واقع التصورات الجمالية السابقة لمفهوم الشعرية نجد أننا أمام مفاهيم للشعرية وليس مفهوما واحدا، وهذا راجع فيما نرى إلى طبيعة الخلفية الفلسفية والجمالية الكامنة وراء المصطلح، فثمة علاقة معقدة متشابكة بين الشعرية وطبيعة الجهاز المعرفى الصادرة عنه شأن جميع تصورات العم والفكر، فالجهاز المعرفى للعصر شبكة من العلاقات المعرفية المتشابكة والمتفاعلة والتى تطبع جميع تصورات الفكر بطابعها فيما يعرف بالنسق المعرفى الذى يمثل الروح العلمى لهذا العصر دون سواه، ولنا أن نلحظ هذه التواشجات الجدلية بين جميع مرامى الفكر والشعر والنقد ضمن هذا النسق الكلى الواحد، ونستطيع أن نطبق هذا التصور لو رحنا نكشف عن أشكال الشعرية فى تراثنا النقدى والبلاغى العربى، فلا نستطيع أن نطابق بين شعرية البديع عند أبى تمام وشعرية الاستقصاء التصويرى عن ابن الرومى مثلا، أو شعرية العمود الشعرى لدى القدماء و شعرية الأرابسك الشكلى فى الشعر المملوكى. إن جميع ذلك له علاقات تركيبية سياقية معقدة بطبيعة الأنظمة الفكرية والفلسفية والجمالية المهيمنة على العصر، وأنظمة العلاقات التشكيلية والتعبيرية الناجمة عنها.

وما يهمنا من العرض النقدى السابق لمفهوم الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر، هذا المكون المعرفى الجمالى التأسيسى الكامن فى معظم التصورات السابقة للشعرية،ألا وهو التحول والتجاوز والتسامى ،أى الحرية فى معناها الفلسفى الواسع، سواء لدى النقاد العرب أو النقاد الغربيين، والذى تقع شعرية محمد أحمد العذب، فيما نرى فى العمق منه. فهى - فيما نرى ومن واقع الإصغاء العميق إلى النص الشعرى لديه، ورصد اندفاعاته الخلاقة، وترك المجال له دون تدخل مصطلحى خارجى - نراها شعرية ((التأسيس

الجمالى والمعرفى للوجود)) ويجب أن نعى التأسيس هنا بمعناه الفلسفى الواسع، من حيث هو قدرة خلاقة على إدراك علاقات جديدة للذات والواقع والثقافة والوعى والتاريخ والعالم. وهو تأسيس يتسم بالقدرة على الرؤية النافذة، حيث لا يكون الإبداع مجرد موهبة مبدعة بقدر ما يصير مقدرة جسورة على رؤية العالم رؤية مغايرة عن ذى قبل قادرة على إعادة تأسيسه من جديد،سواء على مستوى الفن أو على مستوى الحضارة والقدرة على الرؤية النافذة تعنى امتلاك الشعر لدى العذب علاقات جديدة للواقع والثقافة والذات والوعى قادرة على إعادة تنظيم عناصر المجال الذى يشكل جميع بنى هذه المفاهيم الوجودية الكبرى، بما ينقلها عن تصوراتها السابقة إلى تصورات معرفية وجمالية جديدة ، تتسم بالفعالية والجوهرية والشمولية والجذرية، ونقصد بالجوهرية والجذرية هنا قدرة الشعر على خلق منطق جديد لرؤية الأشياء والأحياء والموجودات، ومنتوجات الوعى والثقافة، فى إطار جمالى موضوعى جديد.

فمن واقع قراءة النص الشعرى لديه، وتمكين هذا النص من إبداء حريته الخاصة، وذلك بالإصغاء النقدى الدقيق له، و(منهجية الإصغاء الموضوعى للنص) تساعدنا اكثر من غيرها على التمكن من قدرة الإصغاء إلى النص الأدبى من خلال جماليات النص فى ذاته بعيدا عن التسلط الاصطلاحى النقدى عليه، هذا الاصطلاح الذى يوجه الإبداع أكثر مما يوجهه الإبداع نفسه،إيمانا منا بأن التراكم فى المصطلح والمنهجية يقود إلى السبات لا إلى التفتح كما هو شائع فى الحقل النقدى المعاصر، وهذا التراكم الفكرى الباهظ ل لا يفجر المنسى ولا المكبوت، ولا غير المرئى المتخفى فى غلائل الواقع المحيط بنا، بقدر ما يجبرنا التراكم نفسه على الانخراط فى لعبة التكرار التنظيرى الذى يخلق جدلا لفظيا خطابيا وليس وجوديا نابعا من مادة الواقع والتاريخ نفسه.

إن كثرة التنظير تضمر الأصالة ولأمر ما كان شعرنا الجاهلى أصل ألوان الشعر فى تراثنا الشعرى التليد ودون الدخول فى تفاصيل نقدية كثيرة نريد هنا أن نلفت النظر النقدى إلى خصوصية (مفهوم شعرية التأسيس) لدى محمد أحمد العذب، وشعرية التأسيس عند محمد أحمد العذب تمثل - وكما تجلت فى النص الشعرى لديه محاولة جمالية ومعرفية مستميتة من الشاعر فى أن يقيم على الأرض على نحو شعرى، وذلك على

جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية إنه يؤسس للغة جديدة وهى بطبيعتها تؤسس لوجود جديد فى كافة أشكال الحياة المحيطة بالشاعر.فالشاعر يرفض التلاشى والتشيؤ والابتذال اليومى الفج كما يرفض الوجود بالمعنى الاجتماعى السائد فى حياة أشبه بحياة القطيع، إنه يعيد تأسيس الوعى الإنسانى واللغوى من جديد، بما يفكك كافة أنماط السلوكيات والتصورات والعلاقات اليومية التى تصنع وجودنا اليومى المعتاد، وكأن ما يجرى لنا من حولنا، هو الحقيقة الوحيدة دون سواه، إن هذه الشعرية تعيد طرح الأسئلة المصيرية الكبرى: حول حقيقة الاجتماعى والطبيعى والثقافى والبدائى ، فلا ترى الاجتماعى اليومى هو الطبيعى الوحيد، بل تراه محكوما وبصورة من الصور على نحو موغل فى التخفى والتستر والمراوغة عبر رؤية ثقافية للوجود تتحرك داخل شبكة من التأسيس الاجتماعى الرمزى العام، فتكون كافة صور الحياة المحيطة بنا تابعة لها، بوعى وبدون وعى،على المستوى الذاتى والوقعى،والحضارى والاجتماعى وكافة أنساقنا تصوراتنا عن الحياة.

إن الشاعر يعيد إلينا ديناميكيات الأسباب الأولى فى عفويتها الطازجة بعيدًا عما تأسس من قبل،((فليس أن تكون الحقائق موجودة(مشخصة) هو المهم، إنما أن نبتدئ حالة لانحددها ابتداء، ولاتتركها نهبا لمستقبل نفترضه ابتداء، هذا هو المهم، أن تطبع إبداعك يعنى أن يكون خارج الشروط المطلوبة والأطر المنهجية التنفيذية(الأصيلة) المزدحمة بمشاعر وعواطف التاريخ، يعنى أن تكون هنا أيضا وليس هناك فقط، ولأن حاجاتك لاتعطى حاجاتى مداها الشامل(الكونى) فحرى بى أن أهرع لحاجات أخرى، باعتبارها ماهية ومعيارا أيضا، لعدة إشباعات أمارسها، وأشتق منها نتائج لاحقة تغنى مشروعى الكتابى))(٢٠). ولربما يرى البعض أن هذا التصور الذى نقدمه فى وصف شعرية محمد أحمد العذب، أمر يمارسه جميع الشعراء، ولكن نحب أن نوجه نظر القارئ الكريم بأن المعول فى الأمر على الممارسة النصية وليس على الاصطلاح النقدى الذى لامشاحة فيه، فما يميز محمد أحمد العذب هذا الوعى الشعرى العميق، بجوهر الشعر وطبيعته ومهمته، من خلال النص الشعرى ذاته بعيدا عن المصطلح النقدى،أو فى منطقة جمالية تقع فيما وراء المصطلح، وعلى الرغم من الدراسات النقدية الجادة التى تكشف عن

الوعى النقدى الأصيل والمبكر لدى الشاعر،يتجلى هذا فيما كتبه الشاعر من دراسات نقدية من قبل، مثل دراسته الرائدة عن ((ظواهر التمرد فى الشعر العربى المعاصر))، وقد كانت فى الأصل أطروحته للدكتوراه، ودراسته الجادة فى مجلة الهلال عن(التجربة الشعرية: حوار حول مضمونها النقدى)(٢٠)، ودراسته العميقة التى نشرها مؤخرا فى ذات المجلة حول ((العقاد بين سيد قطب وزكى نجيب محمود))(٢١)، ناهيك عن دراساته الأصيلة فى مجالات أخرى ، خاصة المجال الإسلامى التى تفصح عن حس جمالى وحضارى مؤسس لمعظم التصورات الفكرية والشعورية الأصيلة المكونة لبنية الحضارة العربية الإسلامية، لكن يبقى التأسيس الجاد لشعرية الشعر لدى الشاعر نابعة من تكوينات النص الشعرى ذاته، بوصفه بنية جمالية مستقلة، قادرة على (الانبناء اللغوى والتعضون الجمالى الداخلى) من جهة، والترامى الجدلى من بنية النص نفسه، إلى كافة أنظمة العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة به من جهة أخرى.

شعرية محمد أحمد العذب فى الخطاب النقدى المعاصر

يرى الدكتور يوسف نوفل أن الجديد فى شعرية محمد أحمد العذب ينحصر فى هذه ((التنويعات الدرامية التى تقوم بهندسة شعرية على غرار الهندسة الوراثية، إذ تقوم بتخليق نوع ثالث يدمج بين ما هو غنائى وشعرنا العربى كله غنائى، وما هو درامى، يسميه(الغنا درامى) وفيه تتحرك القصيدة الغنائية تحركا عضويا دراميا متضمنة فقرات تربط بين موقف وموقف، ومشهد آخر بديلا عما يضعه المسرحى من وصف للمشهد أو المكان أو الزمان أو العناصر المصاحبة للعرض بطريقة نثرية، هنا يقوم الشعر الغنائى نفسه بهذه الأوصاف والتحديدات حتى لايكسر حركة (الشعرية) فى الحوار الشعرى، وحتى لايبدو الواصف دخيلا غريبا عن النسيج الشعرى، وهذه المحاولة . فوق كونها تطوع الشعر الغنائى لتحمل شحنات الشعر الدرامى . فإنها تسهم فى حل المأزق الذى يعترض طريق الشعر العربي، والذى جعل البعض يردد مقولة: (نحن فى زمن أو عصر الرواية)... إن كثيرا من الشعراء يضمنون قصائدهم الغنائية جملا قصارا اعتراضية أو تهميشية أو تفسيرية..... لكنها فى النهاية جمل عابرة لاترتبط بموقف (قصدى) ولا تهدف إلى موقف كلى..... أما التجربة الجديدة عند محمد أحمد العذب، فهى حوار شعرى يقوم على السطر الشعرى، محطما الحد الفاصل بين القصيدة والدراما))(٢٢).

ونحن لا نسلم للدكتور نوفل فيما ارتآه مكمنا للشعرية لدى محمد أحمد العذب، فما ارتآه الناقد نراه لدى كل شاعر جاد أصيل قادر على الجمع بين موهبتى البناء والتشكيل، وقد أبان صلاح عبد الصبور فى منتصف القرن الماضى . وقد كان سباقا لمعظم النقاد فى ذلك . عن تصورات عديدة للبناء الدرامى فى الخطاب الشعرى المعاصر فى كتابه المهم (حياتى فى الشعر)، وقد ثنت الشاعرة الناقدة نازك الملائكة فى كتابها((الشعرى العربى المعاصر)) فأبانت عن أشكال بناء القصيدة فى الشعر المعاصر، ثم تابع معظم النقاد فحص الأشكال البنائية والدرمية فى بنية الشعر العبلى المعاصر،نرى هذا لدى الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسة أنماط البناء الدرامى فى الشعر العربى المعاصر فى كتابه ((الشعر العربى المعاصر:ظواهره وقضاياه المعنوية))،وكمال خير بك فى كتابه الجاد عن(

حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر) فقدم تصورات عدة عن صور البناء الدرامى فى الخطاب الشعرى المعاصر، وقد جاء من بعده الدكتور عز الدين إسماعيل فقدم بعض التصورات الجادة عن بعض البنى الدرامية فى الشعر العربى المعاصر، وقد أوسع القصيدة الدرامية بحثا، ثم جاء أخيرا الدكتور على عشرى زايد فى كتابه الهام(عن بناء القصيدة العربية المعاصرة) فقدم تصورات جديدة عن إفادة فن الشعر من الفنون الحديثة الأخرى مثل فن السينما، والفنون التشكيلية فيما يعرف بتراسل الفنون أو تصاديها فى البناء الشعرى للنص، وتأتى أخيرًا دراسة هامة للغاية للباحث(على حوم) وقد نال عليها جائزة الشارقة للإبداع النقدى وهى بعنوان(أدوات جديدة فى التعبير الشعرى المعاصر))(٢٣)، وقد رصد الباحث فيها جميع الأدوات الفنية المتصادية فى بنية الشعر من عوالم الفنون الأخرى، كالرواية والمسرحية والتكنيك السينمائى كالمونتاج والسيناريو، فإذا تركنا الخطاب الشعرى المعاصر ويممنا شطر شعرنا القديم، فلا نبالغ إذا قلنا أن لدينا فى تراثنا الشعرى القديم قصائد غنائية كثيرة قد بنيت بناء دراميا موفقا على الرغم من غنائية هذا الشعر، نرى هذا لدى النابغة الذبيانى وامرئ القيس، ناهيك عن شعراء العصور اللاحقة، فالقول بشعرية (تدريم القصيدة الغنائية)) على أنه قول جديد لدى محمد أحمد العذب، فيه الكثير من المبالغة، كما فيه إخلال بكيفية تصور الجديد المبتكر فى شعرية الشاعر، فكيف نقول على نمط بنائى مألوف فى النص الشعرى المعاصر لدى الشعراء جميعهم منذ نصف قرن بأنه جديد؟!! حتى لو قدم الشاعر العذب . وقد قدم بالفعل . نماذج موفقة حقا فى هذا الطراز من ألوان بنية النص، والذى أطلق عليه الدكتور نوفل(الغنا درامى) فلا يعنى أنه الشاعر الوحيد الذى قدم هذا النمط البنائى الموفق للنص(الغنا درامى) فى المشهد الشعرى المعاصر.

إننا لو تاملنا فى حدود الوعى النقدى المعاصر بالنص الشعرى،هالنا هذا الهدر النقدى الفادح لخصوصيات الإبداع، وأسرار المغامرات التشكيلية للنصوص وتغليب المصطلح النقدى على المصطلح الإبداعى، بما ينفى هذا الجدل المحتدم بين تصوراتنا المسبقة عن النوع ،وقدرة الإبداع على خلخلة هذه التصورات، بما يعيد تأسيسها من جديد. وإذا أردنا أن نرى شعرية محمد احمد العذب حقا ، فعلينا أن نترك الجهد النقدى المكين الذى قدم

به ديوانه((الخروج على سلطة السائد)) علينا أن نوغل فى نصه الشعرى ذاته، كاشفين عن مرامى الأشكال الجمالية الجديدة فيه، وهى عديدة مكتنزة،وربما كان مفيدا أن نعرض هنا أولا للتصورات النقدية للشاعر نفسه، بخصوص إبداعه لهذا الغناء الشعرى الجديد الذى أطلق عليه((الخروج على سلطة السائد: تنويعات غنادرامية): محاولة لتخليق نوع جديد). يقول الشاعر فى مقدمة ديوانه((العمل الغنادرامى نوع من العدوان الجميل على قداسة النوع وبقائه، بهدف تخليق نوع ثالث من دمج ماهو غنائى بما هو درامى، فيحقق بذلك للعمل الغنائى الاحتفاظ بشخصيته، ويتيح للعمل الدرامى الالتزام بجوهره، ويحقق من خلال زواجهما هذا الوليد النجيب، ومن ثم يضمن للفصائل الشعرية بقاءها النوعى نسبيا على الأقل، فيبقى الغنا وتبقى الدراما،ولكن على نحو مخلط إذا شئنا ان نقول يمكن من خلاله أن نصل إلى نوع ثالث هو ما نسميه بالعمل ((الغنا درامى)) وهو نحت يشير إلى صميمية الغناء وصميمية الدراما، فى مثل هذا المزج الجديد، على أن مصطلح (الشعرى) يظل إطارا يندرج تحته الغنائى والملحمى والقصصى، والجديد فى هذه المحاولة الرائدة فيما أظن، أن هذه القصيدة هنا تعمل من خلال التدامج العضوى بين الغنا والدراما الشعريين، وتحافظ على(شعرية) النص بكامله، حتى فى الفقرات الرابطة بين موقف وموقف، ومشهد ومشهد، تلك الفقرات التى كانت تصاغ نثرًا قبل هذه المحاولة، سواء فى الغنا أو الدراما، فتميت اللحظة الشعرية فى العمل ولو إلى حين، وكانت هذه المقدمات النثرية، أو التعقيبات النثرية، أو وصف المشهد أو المسرح، أو الصالة، أو الإطار الطبيعى والإنسانى، النثرى، او حتى عمل الكورس تتبدى رقعا ملحقة بنسيج العمل الشعرى، فجاءت هذه المغامرة التى نجترحها فى كتابة التنويعات الغنادرامية لتصحيح هذا الخلل، وتمحيض النص الشعرى بكامله للشعر، سياقا وتقديما وتعقيبا ووصفا وغناءا، والفرق بين مثل هذه المحاولة والقصائد الغنائية الصرف، أن مساحة الفعل هنا أرحب، وإمكان الجدل أعمق وأعرض،وتعدد الأصوات اكثف، وتجييش الحركة فى النص اوسع وأشمل، وتجسيد الموقف أصدق وأقرب، إلى آخر هذه المتتاليات التى تجعل من النص الغنادرامى بهذا المعنى خروجا من ضائقة النص الغنائى، لأن مجمل الصيحات النقدية للأسف تتعالى مطالبة بضرورة الخروج من القصيدة الغنائية إلى العمل المسرحى كشرط

لحل أزمة الشعر الغنائى، وهنا نلاحظ ان نوعا يمكن ان يلغى نوعا آخر بلا طائل كبير، أو قل بتضحية باهظة))(٢٤).إن الشاعر هنا يركز بصورة أساسية على نقطتين غابتا عن معظم تصورات النقاد الذين تأولوا التجديد فى ديوانه أولاهما تتمثل فى التركيز على هذا الحس الجدلى الخصيب الذى تديره القصيدة من داخل بنيتها الجمالية الخاصة بها، أو قل من داخل حدها الجمالى النوعى وبين مختلف الحدود الجمالية الأخرى لكافة ألوان الفنون المتعالقة معها.

والنقطة الثانية تتمثل فى حرص الشاعر على أن يمارس تجريبه المبدع من داخل حدود النوع الجمالى ذاته بما يوسع من جدارته الإبداعية، ومغامراته الجمالية من جهة، دون تلاشى حدوده الخاصة به والذوبان فى حد جمالى آخر من جهة ثانية، وبهذا التجريب الأصيل يرينا الشعر التنوع فى الوحدة والوحدة فى التنوع، فالشعر يوسع هنا من حده الجمالى ولايلغيه، إنه يمارس الهدم الحيوى المنظم، وليس الانتهاك المحطم، إنه يهدم ليبنى، ويشذر ليكون، ويمارس الجنون المبدع فى محاولة أصيلة لإعادة بناء العقل، حيث يعيد الشعر خلق معياريته الخاصة به من داخل الجدليات الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها، مستبدلا معيارية التجريب المسبقة، بتجريب معيار الإبداع ذاته، النابع من رحم الجمال الكلى المتشعب ، القادر على الأنديا ح فى رحابة التقنيات التشكيلية المتعددة للفنون المختلفة خالقا شكله الجمالى من خلال تجريب المعيار من داخل الممارسة الجمالية نفسها مواجها به فوضى اللاشكل واللاعضوية من جهة، ومبدعا شكله العضوى الصارم المرن من جهة ثانية، فالعمل الغنا درامى لدى الشاعر قد يجتزىء من الشكل المسرحى بالحوار وقد يجتزىء بالمنولوج الداخلى، وقد يجتزىء بتجادل المشاهد، وقد يجتزىء من خلال التحريد أو من خلال التجسيد، أو منهما معا ولكنه فى كل الأحوال يكتفى بتخصيب ذاته من داخل حده الجمالى الخاص به إن النص ينفتح على جميع الآليات الشعرية والمسرحية والقصصية والروائية والسينمائية والملحمية، ولكنه يظل نصا شعريا غنائيا فى المقام الأول غير فاقد لحدوده الجمالية الخاصة به، مما يتيح له ((حرية تعددية متوازنة)) من جهة، واستقلالية جمالية ذاتية من جهة ثانية، فالتنويع الغنادرامى يتقصد ذاته فى المقام الأول، يبدأ وهو يعنى وجوده الخاص، وينتهى حيث

تنتهى آخر نقطة حبر فى كتابته. ليس جزءا من نص مسرحى، وليس بعضا من أوبرا شعرية، وليس صوت كورالات فى احتفالية شعرية شاملة.

إن الشعرية هنا تتجاوز وهم الواحدية لتدخل فى رحاب التعددية، وتتخلى عن الوعى الخطى التعاقبى لتتخلق فى رحاب وعى التزامن والتداخل البينى التشعبى، لم يعد الشعر عند العذب بنية عناصر لغوية ومجازية وإيقاعية متجاورة،بل صار منظومات عوالم لسانية متداخلة متجادلة،انتقل النص من غنائية الدراما إلى دراما الغناء وهناك فوارق حاسمة بين المصطلحين. أفاد النص الشعرى من ثورة المعلوماتية، وتعقيدات بنى الاتصال، وتشعبات التكنولوجيا الذكية،إن طرح الشاعر للتجديد فى ديوانه بهذه الصورة العميقة المعقدة، يتجاوز الوعى القاصر لدى بعض النقاد كما رأينا من قبل لدى حامد أبو أحمدت ومحمد إبراهيم ابو سنة، ويوسف نوفل . فى رؤيتهم للتجديد لدى محمد احمد العذب على أنه تطويع القصيدة للدراما أو توظيف الحس القصصى فى النص، او الحوار المسرحى ضمن ممكنات القصيدة، إن الأمر يتجاوز هذا التصور النقدى الفقير للغاية. لقد آثر النقاد اعتساف المصطلح النقدى لحرية الإبداع، ولم ينصتوا أو قل لم يصغوا جيدا للعوالم المبتكرة المكتنزة هناك فى صمت الإبداع. إن الشاعر محمد أحمد العذب استطاع بحق أن يقضى على المقولة النقدية الرائجة والزائفة التى تقول بانتهاء عصر الشعر، وسيطرة دنيا الرواية، لقد كشف الشعر والشاعر أن الأمر فى حقيقته على غير هذا. إذ يرجع فى أسبابه الجادة إلى نضوب المواهب القادرة على الخلق والتجديد من جهة، وقلة مؤونة الشعراء من السيطرة الأصيلة على الموروث النقدى والبلاغى والأسلوبى السابق عليهم من جهة ثانية، وسيطرت ثلة من النقاد الضعفة عديمى المواهب الذين روجوا لأنصاف المواهب، ولأيدلوجيا التسلط النقدى فى الخطاب النقدى العربى المعاصر من جهة ثالثة، وسيطرت ثلة أخرى من النقاد التعليميين الجادين فى الحفظ والاستظهار،استظهار المصطلحات النقدية فى ثوبها الغربى منفصلة عن شروطها الحضارية والمادية الغربية فى بلادها من جهة، واغترابها عن شروط واقعنا الجمالى والمعرفى العربى من جهة أخرى، مما يجعل من الإبداع موجودا خاويا جافا كئيبا يمارس ذاته العقيمة خارج حدود الزمان والمكان، ثم بدأ هؤلاء النقاد الميكانيكيون يحابون أولياءهم من الشعراء العجزة فنيا، الواصلين سياسيا،

المتمكنين اجتماعيا،مما أدى إلى أفول شمس الشعر فى سمائهم المعتمة. لكن للشعر خارج حدود هؤلاء النقاد المدرسيين ولا أستثنى بعض الكبار منهم أو الذين صنفوا كبارا وهم من المعروفين فى مصر والعالم العربى كله،، وخارج ضيق هؤلاء النقاد المدرسيين الحفظة وإخوانهم من الشعراء الاستهلاكيين الاستحلابيين . شأن آخر تماما، ويكفى أن نلقى نظرة نقدية جادة على الأصوات الشعرية الأصيلة فى المشهد الشعرى العربى المعاصر، وما تعانيه هذه الأصوات من تهميش مقصود رسميا، أما صغار السن لا القمية بالطبع . من الجادين فقد قوبلوا بالعتمة الإعلامية الأسطورية، وأصيبوا بالعجز اللزج أمام سدنة النشر أصحاب الوقار الزائف، الذين يدافعون عن كعبة وهمية للشعر.هنا تكمن محنة محمد أحمد العذب أو محمد عفيفى مطر أو علاء عبد الهادى وقرشى دندراوى، وغيرهم من الشعراء الجادين وهم على قلتهم العددية فى الخطاب الشعرى والنقدى على السواء، كثرة باذخة بقاماتهم الشعرية البهية. كما يلفت انتباهنا لدى الشاعر هذا التركيز المستمر على النقطتين السابقتين اللتين عرضنا لهما آنفا، بخصوص تجديده النوعى فى النص، ونضيف هنا اهتمام الشاعر بمصطلحات مثل:(التدامج العضوى بين الغناء والدراما الشعريين . الكل الصاهر الذى يمنح التنويع الغنادرامى خصوصيته التى ليست هى بالتأكيد المسرح بطقوسه، وشعائره، وليست هى الغناء بإفضاءاته وواحدية الصوت فيه))(٢٥).

إن التجديد النوعى لدى محمد أحمد العذب يتجاوز التجاور الميكانيكى المتلكىء بين العناصر الفنية المتجاورة فى بنية النص،إلى التدامج الحى الخلاق بينها،وهنا يطرح الشعر مأزقا كبيرا من مآزق التجديد فى الخطاب الشعرى المعاصر، يتمثل فى مدى قدرة النص على مجاوزة التجريب الوهمى إلى التجريب المبدع الخلاق. فإذا كانت اللغة الشعرية فى النص الأدبى تحقق شعريتها من خلال الخروج المنظم على كافة السنن التى تحكم النسق اللغوى المعيارى، بما يعيد تأسيس اللغة من جديد وفق رؤى الشعر، فإن التجريب . وهو مستوى متطور للغاية من مستويات الشعرية . يعد أيضا ممارسة خلاقة على نفس المنوال، إذ يخرج الشعر هذه المرة على كافة القواعد النقدية النسقية التى تحكم حدود النوع الأدبى الذى ينتمى إليه، ولكنه يخرج على القواعد من داخلها أيضا، فلايحطمها تحطيما فيسقط فى حدود التجريب الوهمى الذى يمارس تجربته خارج

القواعد والأنساق والرؤى السابقة، أو يزيل حدوده الجمالية الخاصة بحده الجمالى النوعى، ليدخل فى حدود جنس آخر، وفرق كبير بين خروج أصيل، وخروج دخيل زائف، فهناك تجريب يتم ويستمر تحت ضغوط تحولات الحياة، و تنامى تقاليد الجمال الجديدة وتجريب يتم وفق جواهز تصورية قبلية تصلح كبدائل عقلانية مسبقة، وهذا التجريب فيما نرى ضرره أكثر من نفعه ،بل تعد ولادته غير شرعية، فلم يتناسل من رحم الحياة، أورحم التقاليد الجمالية المستبصرة بواقعها ومستقبلها فى آن.ومن أجل فك الخيوط المعرفية المتداخلة المشتبكة على غير نظام فى بنية مصطلح التجريب، ومن أجل التفريق بين تجديد تجريبى أصيل ، وآخر قائم على الوهم والتحطيم، قدمنا دراسة سابقة لنا بكلية الآداب جامعة القاهرة عن نظرية التجريب فى الخطاب النقدى المعاصر، ولكننا سوف نكتفى هنا برأى الدكتور يحى الرخاوى فى وجوب التفريق بين مصطلحات قد تبدو متشابهة ومتقاربة: يجب أن نفرق بدقة حاسمة بين :التجريب واللعب والعبث والتهريج، فلكل مصطلح من هذه المصطلحات بنيته المعرفية والشعورية الخاصة به.((فالعبث ليس لعبا خياليا حرا،بل هو اصطناع لعب خبيث،يدعى الحريةوهويتعمد إفساد أى منظومة سابقة، حتى لو كانت تمثل حرية وتجددا وطلاقة، أما اللعب فهو نشاط حر يمارس لذاته،لكن اللعب ليس إبداعا فى ذاته، وإن كان يعتبر موازيا للإبداع إذ يحافظ عل المرونة وطلاقة المسار،أما التجريب فهو ليس أيا من هذا ولا ذاك فهو نشاط حر حرية متوسطة،ولكنه لا ينشط لذاته بذاته، وإنما لما يحاول تحقيقه،كذلك فهو يتناثر فى محاولة ضامة،وإن لم تكتمل عادة،بمعنى أن التجريب هو محاولة لعب مبدئية لا تنتهى عند اللعب بل تأمل أن يتخلق منها الجديد الأصيل،وكذلك فإن التجريب هو مغامرة تفكيك مثل الجنون لكنه جنون فى تناثر محسوب، ينوى من البداية أن يتجمع سواء نجح أم فشل))(٢٦)، وهذا يعنى أن التجديد التجريبى القائم على المرونة، والطلاقة،والأصالة والحرية يحاور الأصول الجمالية والمعرفية السابقة عليه محاورة كيفية نوعية خلاقة باستمرار، بما يدفع بنيتها التركيبية إلى الأمام، مجددا بنيتها الكلية تجديدا جذريا، إنه ممارسة خلاقة للتشذير من أجل إعادة التكوين، و اشتعال للجنون من اجل إعادة بناء العقل، التجريب الأصيل لعب محسوب، وحرية موزونة، وهدم بانى، وجنون عاقل غير مطلق فى السديم أوالفوضى، أما

التجريب القائم على الفوضى والعبث والتحطيم واللعب لذاته فهو تجريب صغار المبدعين غير القادرين على تمثل دفق التقاليد الجمالية والمعرفية واللغوية والبلاغية والأسلوبية السابقة من جهة،وتمثل الدفق الهادر للحياة من جهة أخرى، دفعا لهما تجاه مثال جمالى جديد، وقد عانينا من تجريب الصغار كثيرا فى المشهد الشعرى العربى المعاصر. وسوف أرجىء ذلك فى دراسة أخرى اود أن انتهى منها قريبا - لكن ما يهمنا هنا اهتمام الشاعر محمد أحمد العذب بما أسماه التدامج الحى أو الكل الصاهر للحدود النوعية للفنون، بما يضمن مرونة حدود النوع الأدبى من جهة، والقدرة على الخروج على هذه الحدود من جهة أخرى، يقول الشاعر((إن دعوتنا إلى الغنادرامية تبقى على النوع الغنائى ولكنها تعمد إلى تطويره وتخصيبه وتهجينه، حتى يمتلك إمكانات أرحب واعمق، وحتى يشتبك مع التطور فى جدل مفيد، ولابد أن نشير إلى صعوبة كتابة هذا اللون من الشعر..... إن التنويع الغنادرامى يضمن القص أو الحوار داخل بنية النص، ولكن إلى جوار التصميم الدرامى التدامج للقص والحوار والمشاهد والصراع والعقدة والتنوير والمكان والزمان والشخوص والنقلات المشعرة.... إن مزج الدرامى بالغنائى يعطى العمل الشعرى جسدا ويمنحه صلابة عضوية، وفى نفس الوقت يدغدغ صلابته بعفوية الغناء وطراوته، ومن ثم يلوح التنويع الغنادرامى خروجا من نفق الغناء الرخو من جهة، وأيضا من حتميات الدراما المتصلبة من جهة اخرى، إن مزج الغنائى بالدرامى يتيح انواعا من حركة التضمين التاريخى والمعرفة الفكرية، والتهويل الأسطورى، والتناص الشعرى الفلسفى، دون ان يخل ذلك بطبيعة الغناء....وأيضا يتيح المزج بين الغنائى والدرامى تعدد الأصوات وتوظيف الأشياء والأمكنة والأزمنة، وإضافة أبنية التعليق والتمهيد إلى جسد النص، وتدخل الراوى الشاعر، واللعب على وتر التحويل من الواقعى إلى الجمالى ومن الجمالى إلى الواقعى، فيوفر كل ذلك مساحة للنص الغنادرامى، تجدد هواءه وتستولده نوعا جديدا وقد يشكل التنويع الغنادرامي مأزقا اصطلاحيا إن لم نقل مأزقا نقديا كاملا، مع إمكانية تجاوز مثل هذا المأزق الاصطلاحى والنقدى حين نفطن إلى أن للأنواع الأدبية سلالات ينبغى استقصاؤها من خلال النصوص وليس من خلال يبوسة النظرية الأجناسية الأرسطية المتواترة))(٢٧)، والحقيقة أن أرسطو لم يخلق يبوسة جامدة فى النظرية الأدبية على

الاطلاق كما تصور العذب.إنما خلقها النقاد الذين جاؤا من بعده، وفسروه كما وهموا وزعموا. فأرسطو نفسه لم يوجد قبل سوفوكليس، أو اسخيلوس، أويوريبدس أو هوميروس، وإنما جاء أرسطو بعدهم ثم قرأ أعمالهم، وتذوقها، ونظرا لعقليته الفلسفية الكلية، أحب أن يجرد المقولات النظرية الجمالية الكلية المستنبطة من داخل الممارسات الجمالية الداخلية لهذه الأعمال الإبداعية، إن أرسطو قد وصَّف أشكالا جمالية ولم يقرر قواعد تصنيفية ملزمة، إن الإبداع كان أسبق من النظرية، ولم تكن تصورات أرسطو مجرد فئات للتصنيف كما ارتأى ((جوناثان كللر)) بل كانت مجموعة من التوقعات والمعايير التى تساعد القارى على معرفة الوظائف المختلفة للعناصر المكونة للنص، وكان أرسطو وهوراس يفرقان بدقة بين صرامة الحدود النوعية للجنس الأدبى، ووجوب عدم ذوبانها فى الأنواع الأدبية الأخرى، وبين حرية الإبداع ومرونته، وقدرته على المغامرة بين حدود الأنواع الأدبية المتعددة، ولم يكن اعتبار الحكم على الأعمال الأدبية بقوانين النوع إلا شكلا من أشكال التسلط الاصطلاحى مارسه أهل القرون المتأخرة، بعد أن ترسخ المصطلح النقدى وتراكم وأصابه ما أصاب معظم صور الثقافة من تغليب التجريدى على التجسيدى والعقلانى على الروحى، والثابت على المتغير، والأحادى على المتعدد،إن الإبداع كان سباقا على النظرية فى جميع أحواله، ولم تكن الأعمال الأدبية الأصيلة فى يوم من الأيام خاضعة خضوع إذعان للمصطلح النقدى، تأخذ مشورته العقلية و تترسم قوالبه المحدوده، قبل أن ينطلق خيالها، بل كانت تخضع للمصطلح النقدى خضوع حرية،فهى تحتويه وتعتلى عليه فى آن، وكما يثبت علم الحياة والهندسة الوراثية أكذوبة النقاء الصافى للأنساب، كذلك تثبت الأعمال الأدبية الأصيلة أكذوبة النقاء المطلق لحدود الأنواع الأدبية، فلا نستطيع مثلا أن نُحِدَّ المعرى أو المتنبى أو شكسبير أوملتون، بحدود جنس أدبى محدد، وكأن الإبداع معروف آنفا ضمن المصطلح النقدى السابق عليه، وإلاّ لما كانت هناك حاجة لمعاناة الخلق والتجديد يقول المتنبى،

لولا الشجاعة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقدام قتال

إن الإقدام القتال هو روح الحياة نفسها،ومهما حاول الكتاب والمبدعون أن يحوزوا التقاليد الجمالية السابقة حيازة امتلاك لاحيازة كينونة، فلن يشقوا قنوات جديدة للوعى الجمالى والمعرفى معا،إن شرط الحرية أحد الشروط الأساسية فى تأسيس المعرفة، وسيظل دائما هذا الفارق الحاسم بين ثقافة النص الأدبى وثقافة النص النقدى والفلسفى والعلمى والمنطقى،ولعل المعالجة النقدية التطبيقية المفتوحة للأعمال الأدبية الكبيرة تبين عن عور المصطلح النقدى الذى يزعم صرامة حدود الأنواع الأدبية، أونقاء تقاليدها الجمالية، أو حتى نقاء نوعها الأدبى الخاص.فقضية التجنيس اليوم معرضة أكثر من ى وقت مضى لتهديد جذرى فى مضمونها وشكلها معا، وقبل أن نعرض لصور هذا النقد نعرض هنا لرؤية الدكتور حسام الخطيب فلى قضية التجنيس وذلك فى قوله : ((أعتقد ان مسألة (التجنيس) نفسها معروضة اليوم لإعادة النظر، وأن تحطيم الحواجز بين القصة القصيرة والمقطوعة الشعرية مثلا، ودخول الحكاية والتاريخ فى الشعر،وجنوح الرواية إلى الاستبطان النفسانى وإلى مايمكن أن يسمى لغة الشعر مثلا، ثم ترجرج السيرة الذاتية (الأتواجرافيا) بين الواقعية والخيال الروائى، وكثيرا من المظاهر المماثلة،كل ذلك يوحى ببدء إعادة النظر فى الأجناس الدبية، ولاأستبعد بل أتوقع بزوغ أجناس أدبية جديدة،مثلما انبثقت رواية الخيال العلمى والقصة القصيرة جدًا، والخبر عند(بورخيس مثلا) ولكن من المبكر الحديث عن ذلك حتى فى الغرب))(٢٨)، والحقيقة أن قضية التجنيس فى الآداب ليست وحدها هى المعرضة اليوم للخطر كما يتصور حسام الخطيب،بل بنية نظرية المعرفة نفسها فى تصور الأشياء والكائنات والعالم المحيط بنا من كل جانب،لقد تهدمت التصورات الإنسانية السائدة فى الوعى العلمى المعاصر لإدراك العالم والواقع وجوهر الذات وحدود الحقيقة،ثمة انهيار فى كل شىء وكل ما هو صلب يذوب فى الهواء، وكل ما هو بسبيله إلى التماسك والتصالب يعود مفككا من جديد، صار العالم والوعى أشبه بسحابة تنحل إذ تنعقد، وتنعقد إذ تنحل، فى ذات الوقت، صار العقل والوعى وطرقنا فى الإدراك، وتصوراتنا فى التحليل والاستنباط والتركيب صار جميع ذلك عائما فى بحيرات سائلة غير متماسكة تبدو فيها المعرفة تارة فى طفو وتارة فى انطفاء،وقد وقع الأدب نفسه والقضايا المتعلقة به والمكونة لحده العلمى الجمالى الخاص

به فى العمق من هذا الترجرج الكلى،بل هذا التجنيس النوعى الجديد الذى رأى الدكتور حسام الخطيب انه من المبكر جدًا الحديث عنه فى الغرب، قد صار اليوم أمرا واقعا فى كثير من ألوان الأدب المستجدة، بل إن الكثير الذى كان يعد من قبيل الخيال العلمى قد صار اليوم يمثل الأجندة العلمية الواقعية والتى يتعامل معها العلماء والشعراء على انها الأمر الواقع الطبيعى،ودون الدخول فى تفاصيل ذلك حتى لايطول بنا المقام نشير فقط إلى بزوغ مايسمى بالنص التعددى الإلكترونى فى الوسائط التكنولوجية المستحدثة،فعندما طرح الناس على الناقد((إمبرتو إيكو)) سؤال ما إذا كان ثمة تنافس يقارب الحرب بين المرئى والمكتوب ،افتر ثغر الكاتب الإيطالى عن ابتسامة لاتخلو من دلالة، واعتبر أن مجرد التفكير فى مثل هذا المنطق مضيعة للوقت ((لأن الحديث عن الحرب بين المرئى والمكتوب يبدو لى أمرا تجاوزته الأحداث كليا،بل يجب على العكس تحليل التكامل القائم بين الاثنين وهو قوى ومتواصل))(٢٩)، لقد انتقل غناء الشعراء من حداء الإبل والنياق وركوب الفرس لقطع الفيافى المنفصلة،والأزمنة المتقطعة، والحنين إلى الشيح والقيصوم فى البيد المترامية المجهولة، انتقل الإنسان من اتساع الصحراء إلى اتساع الفضاء،أو قل صار يتغنى أخيرا بصحراء جديدة لامتناهية،نقلها من الأرض إلى الفضاءات المترامية فبعد أن اعتسف الشعر كثيرا صحراء الأرض، انتقل الخيال من ركوب النياق إلى ركوب البخار الطائر، والقطارات الخاطفة، والسفن التى رآها نسورا جديدة تحلق فى آفاق الماء فى أعماق المحيطات، ثم انتقل التخييل تارة أخرى إلى امتطاء الطائرات أسرع من الصوت،ثم امتطاء الأفق الجمالى الرقمى،وعوالم النانو الوجودية، والدخول فى رحاب التعقيد والفوضى،والإدراة الجمالية والمعرفية للمناطق المعرفية البينية التداخلية،وانهيار فكرة الحد الفلسفى والمعرفى بوصفه سقفا علميا مرفوعا لبنية العلوم فى نظرية المعرفة المعاصرة،لقد تغير الوعى التخييلى فجأة فصار البكاء على ثالثة الأثافى ضربا من العبث فى مجال صاعقة البرق،انتقل الوعى الإنسانى من تراتيل الحداء إلى خطف البرق، ومن بساط الريح السحرى،إلى الحقيقة البرقية المادية الخاطفة الماثلة فى الطائرة، وثورة الاتصالات،والتكنولوجيا الرقمية، ومن خيال التأمل إلى خيال التعدد،ومن الصور الشعرية التعاقبية إلى الصور الشعرية التزامنية التداخلية النسقية، انتقلنا من أفق العناصر إلى

أفـق الكواكـب، ومـن أفـق التسلسـل التطـورى إلى أفـق التكوكـب الطفـرى،و ومنطـق الفجوات،صرنا نكتب بنفس السرعة التى نتخيل بها تقريبا،وصرنا نعى ونفكر ونتخيل ونحس بل ونحلم معا، وبطريقة تعددية مركبة فى وقت واحد، ومن هنا نقول ردًا على الدكتور حسام الخطيب إن الأدب لا ينتظر حتى يأتى النقاد ليطوروا أشكاله بل نحن نتصور أن الإبداع كان سباقا دائما فى ابتكار أشكاله الخاصة به،والشعر إذ يخلق مدار حريته الخاصة يكون قد اكتشف فى الوقت نفسه شكله الجمالى الخاص به، بل إن تاريخ الإبداع نفسه نستطيع أن نصنفه بتاريخ الخروج المستمر على الأوضاع القائمة سواء كانت أوضاعا لغوية ، أو أيديولوجية ، أو حتى أعرافا جمالية مستقرة، إن الإبداع الجاد يمثل انزياحا مستمرا على كافة المستويات، وعن كافة الأشكال الرمزية المحيطة به. فالرومانسية تمثل خروجا على الأعراف الكلاسيكية الجماعية، والرمزية تمثل تمردا على الدلالة الواضحة للغة والفكر والعالم نفسه، والواقعية تمثل انزياحا عن التعبير الفردى، والعوالم اللغوية النمطية الشائعة، وهكذا كانت جميع صور الفن على مر العصور، ناهيك عن أن كل رائعة حقيقية ((تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة فى أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس))(٣٠).

ولعل هذا ما حدا ((بكروتشه)) أن يشن حملة جمالية شعواء على أسطورة الأنواع الأدبية، فالفن عنده حدس وخيال ومن يستطيع أن يكبلهما فى وصفة جمالية محددة، فالحدس يتضمن حدوسا لانهائية لعددها ولايمكن أن يجمعها تصنيف. وقد أنكر كروتشة نظرية الأنواع لسببين،

١. أن نظرية الأنواع تجزىء آثار الفنان الواحد.... فالتفريق بين آثار الفنان الواحد تمزيق لكيانها، ونكران لوحدتها، التى تمثل نمو صاحبها الروحى.

٢. أما الحجة الثانية لكروتشة فتتمثل فى حتمية تطور بنى الأنواع مع مرور الزمان وتجدد العمال، وابتكارات المبدعين، مما يجعل بنية النوع الواحد غير مستقرة)(٣١).

لقد رأى أوستن وارين ورينيه ويليك أن كروتشه كان محقا فى هجومه المشتط على نظرية الأنواع لأنه كان يمثل رد فعل رومانسى ضد التخشب الكلاسى الصارم لنظرية الأنواع، ويؤكد بن وارين أن حدود الأنواع الأدبية هى حدود وصفية أكثر منها قواعدية،

((فهى لاتحدد عدد الأنواع الممكنة، ولاتوصى الكتاب بقواعد معينة، فهى تفترض أن بالمستطاع ((مزج)) الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل المأساة/الملهاة، ونرى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على ((النقاء)) فى النوع عن طريق التفريع، وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل، وبدلا من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتى على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فنى فى إيجاد القاسم المشترك فى كل نوع على حدة، إظهار صناعته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبى))(٣٢).

لقد انتقل التصنيف فى الآداب عند اوستن وارين،ورينيه وليك، إلى القاسم المشترك الجمالى، وليس مجرد الحد الخارجى الصارم، وهو ما نجده لدى محمد الهادى الطرابلسى الذى أعلى من أدبية الأدب فى تحديد ماهية الجنس الأدبى((فالانطلاق من ضروب الأدبية فى الأدب يجنبنا كل تصنيف شكلى لايبرر خصوصية الكلام، الذى ندرسه مهما اجتهدنا فى التعمق))(٣٣)، ولقد أفاد محمد الهادى الطرابلسى من الاتجاه العام السائد فى أوربا فى دراسة الأجناس الأدبية هذا الاتجاه الذى تأثر بالفلسفات المثالية فى الفكر الأوربى، ((والتى بدأها بشكل منهجى كانت ثم دشنه من بعده كل من هيجل ونيتشه وبرغسون وكروتشه وغيرهم والذين استمدوا الكثير من نتائج الدراسات الحديثة فى ميادين علم اللغة (الألسنية) والأسلوبية والشكلانية))(٣٤)، وهو الاتجاه الذى أكد عليه من بعد كل من جيرار جينيت، وروبرت ياوس، وتودوروف، وإبرتو أيكو، فى تصنيف الأجناس الأدبية واعتمادهم أدبية الأدب معيارا مقدما على بقية المعايير، فعند ياوس تتطور الأجناس الأدبية، من داخل أنساقها الجمالية التاريخية الخاصة بها، فتاريخ الأجناس الأدبية هو تاريخ جمالياتها المتغايرة، فبقدر ما تنغرس هذه الجماليات فى ظروف زمانها تخرج عليها أيضا،((إن تاريخية جنس أدبى تتجلى فى عملية خلق البنية وتنويعها واتساعها والتعديلات التى تضفى عليها، وقد يتطور هذا المسلك إلى حد إنهاك الجنس أو إقصائه من قبل جنس جديد))(٣٥).

ولعل هذا ما حدا بباحث دؤوب مثل جيرار جينيت أن يقدم خطاطة تاريخية معقدة لحصر البنى الداخلية للأجناس الأدبية منذ أرسطو وحتى الآن مصححا أوهاما

نقدية عديدة لأجيال من الباحثين والنقاد شاعت حول حدود الجنس الأدبى، متوصلا إلى شىء هام للغاية يتمثل فيما نرىأن نسبة التقسيم الثلاثى الذائع((الغنائية والملحمية والدرامية) لأرسطو إن هو إلا وهم من الأوهام ذاع لدى النقاد من بعد أرسطو ونحن نوافقه على هذا تماما لأن الشعراء والمبدعين أبدعوا فنهم قبل أرسطو الذى جاء من بعدهم مكتشفا التصورات الجمالية الكلية المستنبطة من داخل البنى الجمالية للأعمال الأدبية، فلم يقل أرسطو بانها قواعد صارمة ، ولم يقصد أصلا إلى أن يقعد منذ البداية، ولكن غلب على المتأخرين من النقاد، عبادة الأولين وإشاعة الأوهام الكثيرة عنهم، وغابت عنهم جسارة الأولين المتخففين من عبء التنظيرات العقلية الجافة،ويصل جيرار جينيت بتصوراته النقدية حول حدود الأجناس الأدبية حدا بعيدا فى كتابه ((مدخل لجامع النص)) يتمثل فى حصر جميع تصورات النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال حول هذا الموضوع، فيرى أن جميعهم يكاد ينتقل من النقيض إلى النقيض، إن براعة جيرار جينيت تتمثل فيما أرى فى هذه الإحاطة الكلية بجميع أقوال السابقين ووضعها فى جدارية نقدية بجوار بعضها فى وقت واحد، حتى يتبين القارىء مدى سعة الاختلاف بينهم، حتى لتتساوى حجج الرفض مع حجج القبول فى وقت واحد، حول المدافعين عن حدود الأجناس الأدبية، والمنكرين لها فى آن، فعلى سبيل المثال فيما يرى جينيت: نرى أغلب الدارسين للشعر الغنائى مثل (شلنغ وهيجل وراسكين وجاكبسون) يقرنون الشعر الغنائى بالحاضر، بينما يقرنه (ستيجر) بالماضى،أما (دالاس) فيقرنه بالمستقبل مخالفا هؤلاء وهؤلاء، وكذلك بالنسبة للملحمة نرى ان أغلب الدارسين يقرنونها بالماضى، ويخرج عن هذا الإجماع (ستيجر) فيقرنها بالحاضر أما (راسكين) فيقرنها بالزمن المستقبل . أما الدراما فيختلف حولها الدارسون اختلافا كبيرا، فقسم كبير من النقاد يقرنها بالمستقبل بينما يذهب آخرون إلى قرنها بالحاضر، ولانعدم منهم من يقرنها بالماضى أيضا))(٣٦).

إن هذا الاختلاف الشديد بين النقاد وعلماء الجمال على ترسيم الحدود الجمالية والمعرفية بين الأجناس الفنية يحتم علينا قبول الاختلاف مدخلا من مداخل الحرية الإبداعية والنقدية معا، كما يفرض علينا وجوب اعتماد أدبية الأدب ومغامرات الإبداع أساسا تصنيفيا للآداب، وتعميق حدودها الجمالية من داخلها، وفتح هذه الحدود لأقصى

درجة ممكنة لممارسة النوع الأدبى حريته الكاملة من داخل ممارساته الإبداعية الخاصة به، والتى تترامى إلى داخل الحدود الجمالية النوعية للأجناس الفنية الأخرى، بعيدًا عن رقابة التنظير، وهو يمارس غالبا من خارج الحدود الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها. ولعل هذا ما دعا جيرار جينت نفسه إلى أن يعد ((المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل فى حد ذاته جنسا من الأجناس ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط، كما لايمكن أن يوصف به أحد))(٣٧)، لقد تزايدت نزعة الخروج على الأنواع مع الدخول فى رحابة الحداثة، وظهور اتجاه عام أدبى ومعرفى، يعلى من قيمة التمرد والخروج على كل الأدبيات السابقة، وتكثيف تيار التجريب فى كل مناحى الفن، واستبدال معيار التجريب، بتجريب المعيار فى كل مناحى الفنون والآداب، وظهور ماعرف باللاقصة واللارواية، ومسرح العبث، والمسرح الطليعى، والمسرح التجريبى، والمحاولة المستمرة المقصودة فى الخروج على الأعراف الجمالية المستقرة، والتقاليد الشكلية المتعارف عليها، حتى لنرى إيسلبورغ يقرر((أن التشويه الذاتى لأسس هذه الأنواع أصبح من السمات المميزة للأدب العصرانى))(٣٨).

ومن هنا كنا نتصور إذا أردنا أن نرى شعرية محمد احمد العذب فهما أصيلا فعلينا أن نوغل فى نصه الشعرى ذاته، كاشفين عن مرامى الجديد فيه، وهى عديدة مكتنزة لا نستطيع أن نوفيها حقها من البسط فى هذه الدراسة العجلانة، ولكننا نود فقط أن نشير إلى هذه المفاهيم التجديدية الثلاثة التى أشرنا إليها آنفا فى صدر هذه الدراسة، وكان منها مفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، وقد تحققنا من أن جوهر هذه الشعرية كامن فى هذا الدافع الجمالى الملح على (التأسيس الجمالى والمعرفى للوجود) وللعالم المحيط به، وقد فصلنا من قبل المرامى الجمالية والمعرفية لهذا الحس الشعرى التأسيسى، ولكننا مازلنا نرى أن هذا الحس التأسيسى يتجلى أروع ما يتجلى فى شعر الشاعر نفسه، فالنص الشعرى قادر على تأسيس شعريته الخاصة، من داخل بنيته الجمالة التي يفض فيها الشعر لدى العذب الطاقات الكامنة في اللغة المعيارية، في أي صورة من صورها (التركيبية – المعجمية – الصوتية – الدلالية) وهي ذات اللحظة التي يخلق فيها الشاعر أصالة الشعر،وأصالة الوجود الإنساني بل الكوني ، وهى ذات اللحظة التى يعيد فيها

تأسيس العالم من جديد أيضا. وقد تعددت الصور الشعرية البنائية لهذا التأسيس فى الخطاب الشعرى للشاعر، نرى ذلك لديه فى القصيدة القصيرة(الومضة) والطويلة الدرامية، والقصصية والمسرحة والقصيدة السينيمائية، وقد جسدت هذه الأبنية الجمالية المتعددة شعرية التأسيس فى كل شئ: فى الكلمة وطبيعة النص ومهمة الشعر، فمن حيث الكلمة وقدرتها على الفعل يقول الشاعر محاورا (نيتشه) فيلسوف القوة والإرادة، من قصيدة،

(رسائل نصف مغلقة إلي الجهات الأربع):

فتشت فى دفاترى

وفى دفاتر المهرجين والبطال والملاحدة!!

عن اسمك السرى

عن مصادر اغترابك المقيم

عن عنوانك الذى نسيت أن أدونه!

عن المعارف التى تجيد، والمعارف التى لم تعطها براءة الإجابة!!

وقعت فى شباك((هكذا تكلم)) ارتعشت

أيقنت أننا نضيع عمرنا على الورق!!

ونستحم فى شواطئ البلادة

أيقنت أننا نمارس الكتابة القوادة!!

ووحدك الذى تمارس الكتابة. الإبداع

وتفتح الطريق للكتابة. الشهادة(٣٩)

وهذا التصور الشعرى للشعر يستدعى قصائد كثيرة لدى الشاعر منها هذا المقطع من نص(بساتين الحكايا المجدبة)،

رحلتى كانت لخبز الذات

لنبع الذى ينبع منى ويهاجر!!

ولوجه الشعر كانت رحلتى عبر المخاطر!!

فاحزموا كل الوصايا الجامدة

وأهيلوا فوقها العشب على أول طوفان مسافر)(٤٠).

إن الشعر معنى هنا بالكتابة التأسيس، لا الكتابة التدليس، وما يستدعيه رمز نيتشة من القوة والانغمار فى حيوية الأشياء ومادية الوجود، ومنطق القوة ولعلنا نلمح هنا هذا الاستدعاء الجناسى المبدع بين قول الشاعر(هكذا تكلم ارتعشت) وبين (هكذا تكلم زرادشت)، وتتنقل شعرية التأسيس من تأسيس الكتابة الفعل إلى تأسيس ،

شعرية تأسيس الحلول فى التفاصيل الحسية للعالم :

نرى هذا فى قصائد عدة منها (أكتب من منفاى إليك):

ياحلوتى هم يعرفونك جملة

وأنا عرفتك.. فى التفاصيل الصغيرة!!

.....

.....

.....

ياحلوتى هم يعرفونك فى (طقوس القول) ياقات منشأة

وثرثرة فارغة ((ومانشتا)) يبايع مكن قتلوك أو هزموك فى الجمل الأسيرة!!

وأنا عرفتك فى (طقوس الفعل)) صوتا فى مظاهرة الشوارع

طلقة فى حرب الاستنقاذ

منشورا يعبئ بالمبالاة الرصينة لامبالاة الجموع(٤١)

إن الانتقال من طقوس القول إلى طقوس الفعل، انتقال بالشعر والشعرية من التجريد إلى التجسيد ، ومن التبرير إلى التعليل، ومن الحياة اللفظية إلى الحياة الوجودية، ومن صناعة الأوهام إلى صناعة الأشياء، وفى هذا المنعرج العميق من الإبداع، تتوالد الحياة من الموت،

فى طقوس الموت فى حفل سقوط الأقنعة!!

يسحب الفكر المغنى فى ملاهينا رداءه ويموت!!

يشهق الحرف ويلتاث السكوت!!

يتنامى ألف رفض قائم بين الهيولى والتحقق!!

تولد الأشياء فى قاع التمزق

يفقد العالم رشد الحركة

يرتمى كل نقيض فى نقيض،

يأكل الكون يديه فى فراغ عدمى ذابل اللون مهيض!!(٤٢)

وهذا يذكرنا بقول أدونيس،

وأنا أطلع من أغوار لا أذكرها

كرز وحشى فى خطواتى

كوكب جمر

(كتاب القصائد الخمس،ص١٢

وقول محمود درويش،

إننى أنهض من قاع الأساطير

ولى زمن تؤرخه بذور الجنس والعشب الذى يمتد خلف

الشىء والنسيان(٤٣)

تترامى القصيدة إلى الحياة من الموت لدى العذب، ولأمر ما قدم الشاعر ديوانه رابطا بين عوالم ثلاثة يدور شعره حولها ، ((الموت والحب والحرية)) وهو رباط مقدس باستمرار فى بنية الشعر لدى الشاعر، فحين تنقل الشعرية الوجود من طور الإمكان إلى طور الممكن والتأسيس الحى لابد من شهقة الموت، ورجفة الخلق، وقشعريرة الإيجاد، فالانتقال من الوجود الماهوى الخالص إلى عالم الآنية ممزوجا بالوجع والموت، ضرورة حتى يتحقق الوجود: ((فالتحقق على هيئة آنية لابد أن يتم على نحو محدد،وذلك بنبذ إمكانات واتخاذ إمكانية واحدة هى التى تتحقق،... ولذا يتصف الشعر هنا بكل الصفات التى تتميز بها هذه النقطة الوجودية المليئة بالمعانى، وهذه الصفات هى الجزع، الجزع على الإمكانات المنبوذة والتى لم تتحقق))(٤٤).

وهنا يلتحم الموت بالخلق بالقلق، ويدخل الشعر فى زمنه الخاص به لازمن الآنات المتتاليات من حولنا، ويباشر فعل الخلق والتوالد على نحو خفى: يقول الشاعر فى نص.

(قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف)

أصحو من موتى أكبر من بوابات الموت

أخطب فى أصحابى الفقراء

أدعوهم أن نحتل مواقعنا الأولى فى غابات الأشياء

أرفض أن يسكن فيهم دفء البيت!!

أحملهم فوق ظهور النوق

إلى ملكوت الوعى وناسوت الآلام

أرفعهم من طين التجريد إلى جدل الأجسام

أتقطب حزن الآلهة الفقراء واغمده سيفا فى حزن الآلهة الأقنان

أتشابك جسرا بين العالم والطوفان

.....

أتخطى إمكانية أن أولد فى الوقت

إلى إمكانية أن أولد فى الموت

أرتد إلى رحم المطار

وأعود أبشر بالطاعون

أبشر بفتات الأشياء(٤٥)

شعريـــــة تأسيس جدلية الخلق الشعرى:

كنا نتوازى فوق جبال النار

ونرمى فى الطرقات نوافذ تهرب منها الأشعار إلينا

حافية القدمين جريئة!!

كنا نتصالب تحت غبار الثلج ونرحل فى صيف التكوين

ونعطى للعالم شكلا بالكلمات الحبلى وعدا ومشيئة

.....

كنا وانقض الليل علينا أرصادا

وخرجنا من دائرة الحلم إلى ساحات القتل

وصرنا(الشاعر. واللغة)

متونا للغضب الساطع

وحكايا جارمة العينين بريئة

.....

اكتشف الآن..

حقيقة أنى منذ البدء قتلت

وأنى أنمو فى ذاكرة السيف

وأنمو فى تفكير الأرض

وأنمو فى شجر الأشياء(٤٦)

إن النماء فى ذاكرة السيف، وتفكير الأرض، وشجر الأشياء يوازى الدخول فى أقاليم الدموع، والنوم فوق جنادل الرفض فى قصيدة(تكوينات ليست جمالية) حيث يقول الشاعر فى المقتطف الثانى بعنوان(هوية الثائر فى الموت)،

يسافر فى أقاليم الدموع

ينام فوق جنادل الرفض

يهد حوائط الأشياء

يرسم لوحة الآتى ... على الأرض

يقايض بابتسامته،يوزعها على الباكين

يرقد فى حناجرهم

يموت على الثرى المبلول مشدود الخطى متيبس النبض

.....

يقول لنفسه: ماتت مسافات الرجوع، ويحرق السفن الورائية

.....

ويرحل فى انهيار النار فى ثبج الجليد الطفل

فى قلق الفراشات المسائية

ويأوى ساعة ويغيب فى الكتل الضبابية(٤٧)

إن الغياب فى الكتل الضبابية حيث يغيب عالم الوعى، ويصحو اللاوعى قرين الإبداع والتأمل والخلق، يوازيه الدخول فى عالم الليل بوصفه الموازى الوجودى لعالم الخلق وانسراح الخيالات القصية، ففى الليل يتحاذى علم الصحو وعالم النوم، الوجود الغامض غير المرئى مشوب بالحياة التى تتخلق للظهور، مما يقربنا من عالم الخلق، يقول الشاعر فى قصيدة.

(تنويعات على لحن مساوى)

ينسانى الليل
شريدا فى ملكوت الوعى وطفلا يلعب باللحظات
ينسانى.. عاشق تعميد للحرف الراقص فى الكلمات
منسيا أحيا منسيا اقضى، منسيا أغرق فى عار الظلمات
أمتص ترهل أخلاف العبث الشامل
أقتعد سماء النار الأولى
ألتف شروشا تحت جذوع الشجرات
ترمينى الفوضى فى قاع الأصوات
وأحاول بالشعر
(جوادى وفضائى)
توسم العالم!!
وأحاول (تكوير) الثمرات
لكنى أقتل فى ليل الفرح الأول
أحاول أن أسقط ظلى فوق الأرض
وأحاول أن أضرب بالسيف الباتر فى وجه التنين
لكنى أجيض فى مرحلة قبل (هيولات التكوين)
وأحاول أن أتخطى خارطة الأشياء
وأحاول أن أشتق من الساعات مدارا بعد الرابع والعشرين)(٤٨)

الليل هنا وجود مترامى إلى آفاق قصية تقع على شاطئ الأعراف الوجودى بين النور والعتمة،اليقظة العقلية المرحة،والغفلة الروحية المنسابة، الوجود كما يتراءى فى امتداده الليلى الغامض،والعدم كما يترامى فى الظلمة الحالكة الممتدة،هذا الوجود الليلى تراث إنسانى وروحى وحضارى وأسطورى موغل فى القدم والأصالة معاً،الليل قديم، والليل إحدى التصورات البشرية الأنطولوجية التى لا تتناهى، فهو رمز المجهول والأسرار،ومنبع التدبير والانتظار ولحظة التوحد مع الذات والفكر، واختراق الحجب،حجب النهار الصاخبة، الموزعة المنقسمة وقد تحدث(جبران خليل جبران) قديما عن الليل ملاذ العشاق والشعراء والمنشدين والمغتربين، والمتأملين وموطن الأشباح والأرواح والأخيلة، ومنبع الصبابة والتذكار وحديث جبران فى نثريته الشعرية (أيها الليل) ينطوى على خيال إنسانى رحيب يجعل الليل حياة كاملة من الخيال والتأمل والشوق والحنين إلى سر الوجود ومناغاة خفايا الأشياء،وفض الحجب المغلقة على محار الأشياء، والنفاذ إلى الكليات المترامية من وراء الجزئيات المنقسمة على سطح قشرة وعينا النهارى الغارق فى الصخب، والتلاشى والسطحية.

ولأمر ما تلد القصيدة موجوداتها المجازية الزغيبة فى الليل ، حاملة محلوقات المجازات الليلية،ولأمر ما توافق جهازنا العصبى الإنسانى ليترامى فى ارتياحه الروحى مع ترامى الصمت الساكن، فتتخلق أحلام اللاوعى، وتنفتح مخلوقاته الغرائبية، سابحة مرحة تتقافز فى خفاء ومراوغة ،لهذا كان الليل بعداً أنطولوجياً مكيناً فى قرارات النفوس البشرية، ولأمر ما اختاره الشاعر محمد أحمد العذب ليكون موازياً شعريا تكوينيا للحظات الخلق الشعرى، لينقل الليل من الخيال الحالم لدى الرومانسيين إلى الخلق الشعرى وما يمور فى عوالم الخفية من إيجاد للوجود والمخلوقات، حيث يبتكر الشعر توسيم العالم، وتكوير ثمرات المخلوقات، بعيدًا عن فوضى النهار، وانقساماته الوهمية التى دشنها العقل الجمعى السائد.

شعرية تأسيس الجدل الكونى، والانفتاح على العالم

وفى هذا المجال التأسيسى الجديد من مجالات الشعرية لدى محمد أحمد العذب، نرى الشعر يحل فى روح الموجودات والأشياء وكافة العلاقات الناسجة لشبكة الواقع المحيط بالشاعر، من أجل إقامة هذا الجدل الحيوى بين مفردات هذا الواقع المعقد بغية مسائلته، وإعادة تركيبه من جديد وفق الرؤى الشعرية للشاعر وليس وفق المنظومة الرمزية الشائعة، إن ثمة تناغما كونيا ساريا فى كافة العلاقات المحيطة بالشاعر ولكن هناك هذه التمزقات التى صنعتها العادة والتكرار، وهناك الأوهام التى نمطها الواقع السياسى والاجتماعى العام فى صورة مدركات وتصورات عامة، تؤسس لنمط خاص من الوعى، ولصورة محددة لإدراك العالم المحيط بنا، يقول الشاعر من قصيدة،

(رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمنى بالغموض والغضب)

وسقطت على الكون غريبا مملوءا بالعشق

ونايا يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر فى غابات اللون وغابات التشكيل

.....

عدميا صرت إذا أبكى

أبكى أطلال التكوينات

أبكى أخبئ خلف الدمع شموس الآتى وخلايا التغيير

.....

ياسيدتى أعرفه الموت

يسكن فى نار البدء

وفى شجر الميلاد

فى موسيقى المطر

وفى رهبوت الرعد

وفى فوضى الأضداد(٤٩)

إن هذا القرآن المجازي بين نار البدء وماتوحيه من عصف ومحو، وشجر الميلاد وما يوحيه من نماء، يخلق هذه الجدلية بين الموت والحياة في كافة عناصر الواقع والموجودات.لنرى هذا القران الآخر بين موسيقى المطر وما تترامى إليه من خصوبة وانتشاء، ورهبوت الرعد وما يرج به الموات السائد في الأشياء. إن الحياة تتخلق في شمولها وتعددها من هذا القران المتناقض، الذي يستحضر بها الخيال غائبات الوجود، من خلال موجوداته الآنية المتصارعة. وهنا يصير فعل الموت فعل حرية، ويندفع الشعر معيدا للحياة المتكسرة المليئة بالفجوات والتناقضات قوامها الصخرى الغائب. إنه يرد الهلام المتناثر، إلى القوام المتماسك، ويعيد للحياة الروحية الغائبة قوامها الأغيد الفعال، من خلال العزف في معزوفة الموت القادرة على جسر الفجوة بين الكائن المتآكل، وما يجب أن يكون من خلال الخيال الخالق يقول الشاعر،

(يتقصد) أن يورق في شجر الريح
وأن (تعضى) في أبد التجريد
يبتكر اللغة . الصمت
ويرحل خلف اللغة . الحيرة في غسق التوليد
يتنكر في سحب حواشي الكتب الصفراء
ويكنز في القبلى جنين البعد
ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد
يستولد أعطابا في ذاكرة الإيقاع
ويسقط بين الصهوة والآماد
ويضحك حين الغرق يؤاخي بين خطانا في زمن التعميد
آه
يتجسر بين ضفاف الآتي والمتآكل
يترك قبعة العاصفة الحبلى عنوانا لشتاء الحزن
يهاجر في قيعان الأشباه . الأضداد
ويرقد فوق يباب التفريد- التعديد(٥٠)

إن الشعر إذ يستولد لغة الصمت يستدعى عبر خياله الخالق قوانين مالم ينقال، ويفتح أبوابا وجودية جديدة لهذا الهدير المكتوم فى حياتنا وحياة الواقع من حولنا. إنه يستنزل الغيث المسبل، لا على سبيل المقابل المدحى الخارجى كما كان حال شاعرنا العربى القديم، ولكن على سبيل تفجير الينابيع الخفية المنطوية فى جسد الواقع الزائف المرئى لنا. الشعر هنا مكاشفة أصيلة، ومغامرة خالقة وإعادة تأسيس للأشياء من جديد، إنه يجسر الفجوات فى وجودنا الذاتى والحضارى معا، ويضرب إلى القيعان الخفية المشكلة للسطوح المرئية،(قيعان الأشباه - الأضداد) ليخلق هذه الفرادة المتعددة الوجوه فى (يرقد فوق يباب التفريد - التعديد) وهنا تبتكر الشعرية قوانين ما لم يقال، وتؤسس للوجود الغائب،بما يعيدنا إلى وجودنا الإنسانى الحق، فالشعر كما يقول [هيدجر] هو (العودة إلى بيت الوجود الإنساني الحق) ولأمر ما كما يرى لطفى عبد البديع، سمى العرب المطبوعون بيت الشعر (بيتاً) فمن (مظاهر عبقرية [الخليل بن أحمد] أنه سمى أجزاء بيت الشّعر بأجزاء بيت الشّعر كالأسباب والأوتاد وما إليها . وكأن الروح العربية تسكن هذا البيت . فلم يكن الشعر عنده زخرفة أو زينة ... فالعمل الشعري أصيل عند الشاعر لا يهدف منه مجرد وضع استعارة أو تشبيه أو كناية)(٥١)

إن اللغة تعمل ((كجهاز رمزى تنظيمي)) في علاقتها بالتنميط اللغوي السائد ، وهو تنميط وجودي فكري في المقام الأول، ويحاول الشاعر الخلاق تفكيك العقل اللغوي السلطوي ممثلا في "المؤسسة الرمزية العامة " المؤسسة للوعى الجمعى الاجتماعى، ليعيد للغة المبعثرة المؤدلجة حياتها الحية، بصفتها حاضنة للوجود الإنساني، وموجدة له، وليس بصفتها مغربة له، ومقولبة إياه، إذ دائما تبدأ اللغة كما يقول هيدجر علي أيدي الفنانين من جديد، فهى بيت الكينونة والهوية ومعني (تبدأ هنا) أي تنمو بحق ((إن الشعر لايعتبر اللغة الشعرية مادة خام جاهزة للمعالجة، الأصح ان الشعر هو اللغة لأناس سابقين، ومن ثم يقلب المقولة، فإن جوهر اللغة يمكن فهمه من خلال جوهر الشعر)).

إن هيدجر لا ينظر للغة فى الفن كأداة إيصال وإنما هى بعد من أبعاد الوجود نفسه، تتمتع بنفس كثافة وتعقيد بنية الأشياء الحية فى الوجود، إن فلسفة هيدجر للغة عميقة للغاية وترجعنا إلى تصور اللغة بصورة أصيلة، وربما لو ألمحنا بصورة سريعة مختزلة إلى فلسفة هيدجر، وهى فلسفة يربكها أية درجة من الاختزال . لتمكنا من تصور هيدجر للغة، فقد دعا هيدجر على غرار نيتشة إلى تفكيك الميتافيزيقية الغربية، القائمة على العقل ((اللوغوس)) بعد ان صارت الذات فى الفكر الغربى المثالى تفهم على كونها متمايزة من بنية الوجود، فهى تدرك الوجود بعد أن تحقق لنفسها مبدأ التمايز عن الجسد(الخارج) لتكون متعالية أو عارفة، كما تنفصل عن الوجود نفسه لتدركه، لكن هيدجر يقلب هذا التصور ناقلا مركز المعرفة من بنية التصورات العقلية المجردة إلى ساحة الوجود نفسه، حافرا فى بنية العقل الفلسفى الغربى على الفكر السابق على أفلاطون وأرسطو حيث لم تنفصل الذات عن الموضوع فى أفكار مثالية علوية عند أفلاطون، أو أفكار مادية محاكاة فى الطبيعة كما عند أرسطو، بل يتسع الوجود نفسه لاحتوائهما معا، فقد كان الحكماء الأوائل ينظرون للوجود على أنه شىء كلى يضم الكائنات العاقلة وغير العاقلة،ثم جاء أرسطو وأفلاطون فسجنوا الوجود داخل أقيسة العقل، وتصورات الفلسفة، لكن هيدجر يرجع بالوجود مرة ثانية إلى أصالته الأولى، أى إلى كليته المتجانسة المعقدة، فليس العالم

موجودًا ((هناك)) بعيد عنا من الممكن حبسه فى أقيسة منطقية، أو تأطيره داخل حجج عقلية، فالعالم((ليس موضوعا هناك خارجا يمكن تحليله عقليا، ليس معدا فى مواجهة لنراقبه،إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لايمكننا أن نجعله موضوعا للنهاية... العالم ليس شيئا يمكن فكه، فله وجوده الخاص الفظ الحرون الذى يقاوم مشروعاتنا، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه))(٥٢).

إذن الوجود يسبق اللغة، واللغة توجد فى الوجود كجزء حى من بنيته الأساسية، فهى الحاضن الكلى الحى للكائنات، والموجودات الحية، والمجازية معا وقد أكد هوسرل فى فلسفته الظاهراتية من قبل أن العالم يسبق اللغة، والوجود يسبق الماهية، ثم جاء تلميذه ((موريس ميرلو بونتى)) ليخطو بالحقيقة خطوة أعمق من أستاذه((مؤكدا أن الذات والموضوع لايقبلان الانفصال تحليليا، وكان يأمل أن يتجاوز بهذه الصياغة المعرفية الواحدية نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة واحدة إلى الأبد،فكل وعى فى نظر ميرلو بونتى هو علاقة موحدة من الذات والموضوع..... وقد استخدم ميلو بونتى نظرية الإحالة لكى يتجاوز معضلة المثالية .الإمبريقية(التجريبية) وهى نفس الطريقة التى استخدمها كذلك فى معالجته للغة، فاللغة كفعل قصدى ليست علامة لأحد المعانى،ن ولكنها تجسيد وحلول للمعنى، ويكون التجسيد أكثر كثافة، وأكثر غنى فى اللغة الشعرية، لأن العناصر التصورية وغير التصورية فيه(المعنى الانفعالى) تلعب أدوارًا تعمل على تقريب أهميتها فى الحياة الشاملة للكائن الإنسانى))(٥٣).

ولعلنا نلحظ هذا التشابك الكلى الجدلى بيننا وبين ظاهرات الكون على عدة مستويات من المعرفة سواء على المستوى الفلسفى او المستوى الفيزيائى، وعندما ينقل هيدجر وميرلوبونتى جوهر الفلسفة من العقل أو اللوغوس إلى الوجود نفسه فهم لايصدرون عن رؤى فلسفية مثالية أو حتى تصورات فكرية متعالية أو مقحمة على الحادثات والأشياء، بل هم يتلقون بصورة ملهمة عن حقائق الموجودات الحية، ويحسنون الإصغاء العلمى المنظم للأشياء والأحياء. فعندما نتأمل فى النقلات العلمية النوعية التى أحدثتها الثورات العلمية المعاصرة فى علم الفيزياء الحديثة، وعلم البيولوجيا البرمجية، نرى العلماء يقرون بما احدس به الفلاسفة الكبار من قبل، فينقلون حدوسهم الخلاقة من مجال الفكر

والتصورات، إلى مجال الوقائع التجريبية، وقد تم هذا الاتفاق التعاضدى بين بنية العلم وبنية الفلسفة دون إتفاق مسبق بين العلماء والفلاسفة، مما يؤكد دقة وصحة هذا التوافق. فقد أكد هايزنبرغ فى الفيزياء الكوانتية أهمية الإخلالات التى يحدثها كل فعل من أفعل المراقبة على العناصر المراقبة، فما مبدأ اللاتعين الذى نادى به هايزنبرغ سوى انطلاق الجهود التى أقامت الدليل على الترابط والاتكال المتبادل بين أفعال وعى المراقب والظاهرات المراقبة، لدرجة أن المراقب كما أبان شرودنغر لم يعد مراقبا بقدر ما يعتبر مشاركا، وقد دلت المشاركة فيما بعد على علاقة الوعى بالمادة..... لقد أوضح العالم الفيزيائى الأمريكى تارغ وبوتهون كيف تجاوزت الفيزياء الحديثة أفكارا عديدة مألوفة فى الفيزياء الكلاسيكية نذكر منها: فكرة انفصال الأشياء التى تمتلك خصائص، وإمكان معرفة خاصة بواسطة مراقبة لاتخل بالشىء..... وبهذا الخصوص كتب كوستاده بوغار يقول: تمثل أمامنا مفارقة أينشتين وما تتضمنه هذه المفارقة هو وجود تداخل تموجى بين أفعال الوعى كلها، إرادية كانت أم معرفية، مهما كانت قصية عن بعضها على نحو زمانى أو مكانى: الكون كله يهتز للتساوق وألفة التناغم..... ونتيجة لكل ما سبق يصرح عالم الفيزياء فرنجوف كابرا بقوله: انقضى وقت طويل كانت فيه رؤيتنا للعالم من التقطيع والتجزئة وأعنى أنها كانت مشروطةب ((ماهو قابل للقياس)) انقضى هذا الوقت الطويل ونحن نخضع لسلطان الوهم أو ما هو قابل للقياس،ونعتقد بأننا متميزون عن بيئتنا ووسطنا، ونستطيع أن نتصرف بمعزل عنهما، الأمر الذى جعلنا سجناء قدر محتوم))(٥٤).

لقد وعى الفيزيائيين أن الكون بجميع ظاهراته وموجوداته وحدة واحدة من التداخل الحى الخلاق، والكون إن تجرد من معالمه التداخلية ينتهى إلى كونه إشعاعا، وبالطبع نحن بدورنا نرى هذا الإشعاع فى الحقائق المادية الكونية قرين الإشعاع فى الأخيلة الشعرية الخلاقة، بل ليس الكون مجرد إشعاع خالص كما يقول علماء الفيزياء بل تحتل هذه النقطة الجوهرية عن حقيقة الكون مركز الأولوية فى علاقتها بالمظاهر العديدة فى العالم المألوف، وهكذا يعتبر الفيزيائيون الكون وحدة عضوية حية، مثلما يرى نقاد الأدب أن النص بنية جمالية عضوية متنامية وفق شروط تركيبها الداخلى الخاص بها.

فهو تامل جمالى فى العالم المادى المحيط به والذى يتمتع بدوره أيضا بهذه الوحدة العضوية الحية أيضا. بل لايتصور الفيزيائيون الكون كما يتصوره غالبية الناس من خلال الهيئة المألوفة للعالم الظاهرى للأشياء والكائنات بل يرون الكون هو الحقيقة الأساسية التى تشتمل على ظاهر وباطن فى وقت واحدن ويمنحون الباطن الأسبقية. وهكذا يبدو الكون فى عقول العلماء التجريبيين الطليعيين حقيقة حية. شبيه بنهر ضخم يكون دفقه أو سيلانه انبجاسا دائمًا مستمرًا. وهو مايدعوه الفيزيائيون ((بالحقل الموحد الجاذبى الفوقى)) ويعتبرونه وعيا كونيا شاملا. كما يقر العلماء بعدم كفاية أى من تصوراتنا أو إدراكاتنا الحسية والفكرية من التمكن من وصف هذا التصور للكون فى حال واقعيته العملية المادية الحية. لذا وجب ضرورة اكتشاف لغة جديدة تعمل على تصاعد رؤيتنا القديمة الظاهرية للكائنات والأشياء.

وهذا التصور للعالم لدى العلماء التجريبيين يؤكد أن هيدجر كان أمينا وأصيلا للغاية فى وعيه بالوجود حين دعانا إلى ضرورة الإنصات إليه. وحينها سوف تتفتح الحقيقة من خلاله إلينا. فقط يجب علينا أن نعى شروط الإنصات الصحى الجيد حتى نتيح أكبر فرصة ممكنة للكائنات والأشياء لتتحدث من خلالها إلينا. فنحن جزء من الوجود غارقين فيه ضمن مكوناته الكلية. ولسنا مجرد مراقبين له من الخارج فليس الوجود حالة منفصلة عنا. حتى نراها بعيدا عنا هناك. كما أنه ليس حالة عقلية محضة من الممكن تعقلها تماما. وهنا يلتقى هيدجر وغيره من أصحاب الاتجاه الفلسفى الفينومونولجى مع تصورات عالم الفيزياء دافيد بوهم عندما رأى العالم نهرا كونيا لا لاينقطع سيلانه وجريانه. تماما كما نشاهد على ضفتى النهار المألوفة لدينا دوامات صغيرة تدور حول ذاتها وتمضى فى اتجاه معاكس لمسلك السيلان العام. هكذا يكون كل كائن بشرى. وكل شىء آخر. مهما كان منفصلا ومستقلا فى ظاهره لحظة مؤقته فى صدر ضخامة النهر الكونى. وقد تود هذه اللحظة قرونا أو ملايين السنين لكنها مؤقتة أيضا وتنضوى تحت جناحى النهر العظيم طالم أنها تستشف وجودها من كلية النهر الكبير. وقد أراد دافيد بوهم أن يسمى هذه الحالة الجديدة من إدراك الوجود والأشياء والأحياء والظواهر. فأطلق عليها((الكل اللامنقسم للدفق أو السيلان المتحرك)) وتتضمن هذه الرؤية معنى هو أن الدفق يحتل

مكان الأولوية فى علاقته بالأشياء التى تبدو بأنها تتشكل وتنحل فى هذا الدفق، وفى هذا الدفق لايقوم انفصال بين المادة والروح لأنهما ليسا جوهرين متباعدين فهما معلمان مختلفان لحركة واحدة.

ولعل ما قصد إليه عالم الفيزياء دافيد قد تصوره من قبل برجسون فى فلسفته الواقعية الميتافيزيقية عندما ركز على صور التعضون السابح فى ديمومة غنية مطلقة فى الوجود،فالأشياء لاتبدو منفصلة متباعدة إلا عند المستوى الظاهرى للوعى، أما فى العمق فهناك تكمن ديمومة متغيرة متحولة بصورة مطلقة تتجلى فيها الظوهر والموجودات والأشياء فى تعالق حركى كلى أصيل، وهو نفسه ما كشف عنه أينشتين فى حديثه عن النسبية فى الكائنات كلها ثم أفادت منه من بعد علوم الوراثة فى تداخلها مع علم البرمجيات واكتشاف الخلايا العصبية للجسم، ودخول الرياضيات مع علوم البرمجيات وعلوم الهندسة الوراثية فى تآذر منظومى تعددى للكشف عن النسبية الفسيولوجية والبيلوجية الكامنة فى الكائنات الحية، وغير الحية، لقد تقاربت المسافات العقلية والروحية بين العلمى التجريبى، والميتافيزيقى الكامن فى المجاز الأدبى. فإذ كان المجاز يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى فى علاقاتها الاجتماعية العقلية اليومية وعلاقاتها العلمية والثقافية الشائعة، ويقترح عبر الخيال ما لايسمى بعد، أو ما يند عن التسمية بطبيعته، وما لايخضع لتصورات العقل الجمعى السائد، وما هو خارج شروط الواقع، فإن بروكود عالم الفيزياء الحديثة والحاصل على جائزة نوبل يؤكد مع دافيد بوهم أن الحقيقة البدئية الأصلية تقع إلى ماوراء كل ماهو متدرج فى الأشكال الثابته للقياس فيجب على طرق الرؤية أن تتوقف عن ملائمتها لأنها تفسح المجال لأمثال عديدة من الارتباك والفوضى،..... وتكون الرؤية الإبداعية فى كلية الحقل القابل للقياس عملا من أعمال لانهائية غير قابلة للقياس))(٥٥).

والتصورات العلمية والفلسفية والفيزيائية والبيولوجية السابقة تطرح بالطبع رؤية جديدة لمسألة العلاقات فى الرؤية العلمية المعاصرة، وتؤسس مجالا إدراكيا نوعيا جديدا يفكك كافة أنماط العلاقات السابقة المكونة لبنية الوعى العلمى المعاصر من جهة، وبنية

التصورات والمناهج والأدوات العلمية المختلفة المكونة لشروط الحقيقة فى الحقول العلمية المعاصرة.

وبهذا الصورة لايبدع المبدعون نصوصهم فى نطاق الوعى وحده، بل فى نطاق الحيز الكامل للخبرة البشرية، وداخل السياق المعقد لبنية الوعى التى هى الموازى اللغوى لبنية الوجود نفسه،فأشياء العالم لا تنحل فى بنية اللغة انحلال تمثل بل انحلال وجود، فاللغة كائن حى يتمتع بنس درجة كثافة الكائنات الحية فى العالم، إن اللغة ليست نظاما مجردا من العلامات تكتسب قوة تماسكها ومصلابة منطقها من هياكل اللغة نفسها، بل تكتسب اتساقها من كثافة الوجود الحية، ويجب على النقاد بالقياس إلى ذلك النظر إلى الخبرة اللغوية الجمالية فى النص الأدبى فى نطاق الحيز الكامل للخبرة الإنسانية المتمثلة لموجودات العالم من حولها، يجب أن يتمتع الوعى النقدى باللغة بنفس كثافة وتعقيد الموجودات الحسية الحية وغير الحية، فاللغة تغنى بحق علي يد الفنان القادر علي مساءلة مألوفاتها الشائعة بحكم الإلف والرتابة حتى صارت في رتبة الحقائق غير المختلف عليها، فما يلبث الفنان الأصيل بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسلطة شيوعه فقط، معيدا الحق الذي يتأسس بسلطة الحقيقة وجوهرها العميق. وإذا كانت المغامرة اللغوية الجمالية فى النص مغامرة فى التعبير، فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة خلاقة فى التفسير، إن الشعر لدى العذب يعلمنا عبر بنائه الجمالى كيف نفرق بين الحرية والضرورة ، هذا هو الدرس الجمالي اللغوي الدقيق لدي الشعر والشاعر، وهذا الدرس اللغوي الجمالي هو درس جمالى وأخلاقى وحضارى ووجودى بالمعني الفلسفي الواسع لكلمة الأخلاق، فدائما الحق والجمال والخير منظومات متداخلة متجانسة متفاعلة في وقت واحد، وإذ يحاول الشعر لدى العذب أن يغامر باللغة فى اللغة من جديد ، فهو يحاول أيضا أن يكشف عن جوهر الزيف في اللغة الرسمية بصفتها عنفًا رمزيًا منظمًا، وعقلاً جمعيًا مدشنا، وإذ ينسحب النص الشعرى عبر بنيته الجمالية التخييلية إلى عالمه الخاص يعيد مسائلة عالم العقلاء المؤسس على الشيوع الوهمى، إلي عالم المجانين العقلاء المحتفين بالفرادة والتميز، ومن هنا فقط نستطيع وعى دلالة الجنون لدى العذب فى نصوصه الشعرية، فالشاعر من خلال صوره وأخيلته وإيقاعاته يشير إلى أن نواتنا في عملياتها

المعرفية والنفسية والفكرية كافة محاصرة رمزيا حيث ((إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز معاشة ... وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب ... حتى لو خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية))(٥٦).

وهذا معناه أن على الشعر والشاعر أن يعيدا للغة حيويتها الطازجة وللوعي إشراقه المنتج ، وللذات الإنسانية حريتها الخلاقة ، فثمة علائق وثقى بين الحرية اللغوية متمثلة في وقائع المغامرة الأسلوبية، والحرية الاجتماعية والسياسية والحضارية ، ومدى انخلاع هذه البنى المعقدة من ربقة العقل الجمعي الرمزي الذي يدشن الإحساس الواحد، والوعي الواحد، بما يؤكد ثبات أطر وعي جامدة تخلق إحساساً عاماً بالألفة والثبات والاتباع ، وإذا كان الجمال هو الطلاقة والحرية والانفلات من أسر الأطر والقوالب والتصورات التي تغلف المادة والوجود من حولنا فإن الوقائع الأسلوبية المنحرفة عن الإطار اللغوي العام الثابت، تمثل جمالاً فنياً متجسداً في الشكل والصرف والمعجم والدلالة بما يؤسس لوعي إنساني طليق ((إن جانب الخلق والابتداع في النشاط اللغوى أهم بكثير فى دلالته على الحرية لأننا هنا نقوم بإنشاء عالم جديد ابتداء من اختيار عناصر معينة اختيارًا متفردًا والحرية هى فى النهاية هى إقامة قصدية لجديد،إن النشاط اللغوى دليل عظيم على قيام الحرية بالفعل، لأنه مجلى للتعدد والتغير والاختيار والخلق جميعا))(٥٧).

ولعلَّ هذا الجدل المحتدم بين الحرية الإبداعية والضرورة القواعدية، بين الثبات السائد الشائع،والنفي الهادم الخالق ، لعلَّ ذلك أدخل بإشكالية العلاقة بين اللغة و الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر وما خلقته من تصورات لغوية وشعرية جديدة كان لها أكبر الأثر فى تغير الوعى الشعرى والنقدى معا فى الخطاب الشعرى المعاصر.

يقول الشاعر من قصيدته٠ رسالة إلى سيدة عاتبة٠٠٠٠)

ياسيدتى

حاولت لأكتب قاموسا مقروءا

فامتنعت غابات اللغة

وأعطتنى الإغراب

سافرت إلى الله فأعطانى كل الأسئلة الفوقية

ونفانى شحاذا فى كل الأبواب

خلطت فأرهقنى التخليط وقلت كلاما همجيا

يتوالد فى ذاكرة الأرباب

ياسيدتى مجنونا صرت إذا أهذى أركض فى أبد التخليطات

أهذى وأخبئ فى الهذيان(٥٨)

إننا نعيش باستمرار داخل سجون من القواعد والمعايير والأطر، سجون عقلية ونفسية ورمزية ، سجون صنعتها قدرتنا الحمقاء على التصنيف والتبويب والاختزال ، ونحن لا نعي أننا مسجونون بحكم الإلف والعادة وقد نصبح على وعي بذلك عندما يجرنا الشعراء الجادون إلى الصدام مع القواعد بكافة صورها ، حيث تصير الشعرية التأسيسية هنا، قدرة على الإيغال في حيوية الواقع، والانخراط في طين ولحم الحياة بكافة تفاصيلها اللانهائية المدهشة ، يستتبع ذلك فتح أبواب الحرية على كافة المستويات، فكل ما يوسع من عقولنا وأرواحنا هو حرية مجاهدة ضد الضرورة اللازبة اللزجة ،إن الشعرية في صورها التأسيسية المتعددة لدى محمد احمد العذب هى التي تعيد للغة إمكانها من جديد ، ولن تتأتي للشعرية لديه هذه القدرة ما لم تستغرقها نظرية اللغة نفسها -أعنى البنية المعيارية للغة- استغراقاً خلاقاً بمعنى أن الخروج على القاعدة يكون نتيجة حتمية لبلوغ الوعي الشعري حدوده القصوى مع إمكانات اللغة المعيارية نفسها، إن الشاعر يقوم بعملية ((استنساغ)) للوجود اللغوى والجمالى السابق عليه وليس ((استنساخ)) هذا الوجود لو صح التعبير، وفى ممارسة هذه الحرية الجمالية، يمارس الشعر سلطة الهدم الحيوى المقدس، مقيما قانون الجدل الخلاق بين النفى والإثبات، ولا أقصد بالنفى هنا التقويض، كما هو شائع لدى مدعى الشعر وعديمى المواهب، بل أقصد قدرة الشعرية على ((النفى المنظم)) لبنية اللغة المعيارية، حيث لا يصير النفى اللغوى سلبا مطلقا، بقدر ماهو إيجاب أسلوبى وجودى خلاق قادر على إيجاد الغائب المستحيل، من خلال نفى الحاضر الممكن،

وربما أشار إلى هذا ((موكاروفسكى)) فى مصطلحه عن ((الانتهاك المنظم)) بصدد تفرقته بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية فى قوله ، ((إن انتهاك قانون اللغة المعيارية ((الانتهاك المنظم)) هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكنا وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا فى لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعى بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر))(٥٩).

من هنا يتضح بدقة ما نرمى إليه من كون قانون النفى اللغوى الذى يمارسه الشاعر المقتدر ـ والعذب كذلك ـ إحدى صور الخلق الحيوى، وذلك عندما يمارس سلطة ((النفى المنظم)) لا سلطة ((الهدم المحطم)) ، إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه، إنه يعدل الأصول ولا يمحوها يطورها ولا ينفيها: يقول الشاعر فى قصيدة :

(عبثا يحاولون تدجينى)

أغير فى الدلالات التى تتداول الأشياء

أغريها بها

وأرهن التذكار أن ينحل فى الوهلى

مدا يسكن المدا

أغادر خيمة الطقس الثبوت

وأجمع الأحلام أجنحة مكسرة أوسع ريشها فردا!!

.....

.....

أقتات حبر البوح

وأبدع وردة الموت الجميل

وارفض التاريخ شكلا خالدا

ومدى بلا صيرورة وتواترا عبدا(٦٠)

ويظل الجدل محتدماً بين أنساق الضرورة، وطفرات الحرية في بنية النص الشعرى ذاته، حتى يعيد الوعي الشعري تشكيل ذاته من جديد ، فاللغة هي إنسانيتنا ولا يجب أن نكون عبيداً لكل ما يعيق علينا إنسانيتنا من قواعد النحو والصرف ومتن اللغة يقول [هيدجر] (إن الإنسان يتصرف كما لو كان هو الذي يشكل اللغة ويسيطر عليها ، بينما اللغة في الواقع تظل سيدة الإنسان ، وعندما تنفلت هذه العلاقة من السيادة يصل الإنسان إلى القدرة على التعبير، إن الإنسان يكون متحدثاً عندما يستجيب إلى اللغة بالإنصات إلى ندائها واللغة هي أكبر النداءات)(٦١).

فالجسارة اللغوية هي جسارة وجودية في المقام الأول وفي هذا يقول الشاعر محمد أحمد العذب،

(من قصيدة: رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمنى بالغموض والغضب)

أعرف أنى أكتب من وحى الغضب المغتال

وأعرف أنى أكتب من وحى البقع الزرقاء على قمصان التعب

وأعرف أنى أكتب من وحى خواء اللغة القاموس

التصنيع . التبديع . التسجيع . التوشيع . اليوتيبيات

.....

أكتب وأخبئ فيما أكتب شمس الآتى وخلايا التغيير

وجيل الغضب

وحبر المنشورات

.....

ياسيدتى حاولت لأكتب قاموسا مقروءا

فامتنعت غابات اللغة

أعطتنى الإغراب

.....

وسقطت على الكون

غريبا مملوءا بالعشق ونايا يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر فى غابات اللون وغابات التشكيل(٦٢)

و يتنقل الشاعر من كتابة الغضب إلى تأمل الشواهد الميتة فى الأسماء والأفعال، الموازى الرمزى للمنظومة الثقافية السائدة، مستبدلا موت الأسماء والأفعال فى حياتنا العامة، بخلق الفعل الشعرى القادر وحده على ترميز العالم من جديد وفق صيرورة الحياة وحيويتها ، لاوفق فجاجة اللغة المتبعة، فالانحراف الأسلوبي للغة الشعرية عن بنية اللغة المعيارية في إطلاق مسميات جديدة مبتكرة يوازيه فى شعرية العذب انحراف في وعي الأشياء والموجودات ومجمل العلاقات الاجتماعية والسياسية المحيطة بنا ،والشاعر يعي أن الترميز اللغوي المحيط بنا يصنع شكل الحقيقة التي تهيمن على الوعي والتصور والممارسة. لذا نرى شاعر يستبدل قانون الكتابة السائدة، بتاسيس الكتابة المغايرة فى قوله :

(قراءة فى شواهد الأسماء والأفعال)

يلوح لى

.....

أن الذين يدخلون فى حوار الفعل من مدخل (المعلقات السبع)

و (المعاجم المتاخمة)

يهربون الجوع للجياع فى دوائر مكرورة مساومة

فمرة فى شكل حلم غائم المدى بلا ضفاف

ومرة فى شكل سيف حامل وشم القطاف

ومرة فى شكل أبجدية مهاجمة(٦٣)

ويضطر الشعر إلى السفر المناوئ ضد واقعه، ويضطر الشعر إلى أن يجدف ضد التيار، منحرًا ضد السائد فى هذا السفر الغريب يقول الشاعر فى قصيدة

(يوميات مسافر إلى الوراء):

أرنو إلى صوتى المجوف هائما فى الأودية

أرحوه أن يستل قامته من الطين الخرافى اللزج

وينام فى قلب الرياح الأغنية

مازلت أبصق من وعائى فى جفاف الأوعية

مازال فى جنون أيامى
أخاصر دورة الزمن . الحضور
بدورة الزمن . الغياب
أغفو على عتبات الأرض أرقص فى اليباب
أدعو لمائدتى الذباب
أحتل وجهى(٦٤).

و فى السفر الشعرى المناوئ . تتخلق الطرق البديلة ، والسفر الحق .فيستبدل الشعر درب الموت بدرب الحياة .مؤثرا الخلق فى الموت، على الموت فى الحياة . حيث تهرع الحروف لوجودها الجديد.وتستبدل المعاجم وعيها الزائف الحاضر بوعيها الفعال الغائب، ويعيد الشعر ذاكرة الأشياء الحية، نافيا ذاكرة المؤسسة الرمزية الفجة، هنا تتخلق المدركات والموجودات فى سفر تكوينها الجديد، ويعترى الشعر قشعريرة الخلق الأول فى قول الشاعر (نجبل الأشياء أغصنا وقبرة) ويتابع الشعر ملحمة الخلق والتكوين فى قصيدته الرائعة،

(فواصل فى معزوفة الموت الرمادية):

.....

جداولا
تعود ذكرياتنا يبوسة وثرثرة
ننشق من أقماطنا نهيم فى الخواء
نرتمى على فدافد اليباب
نستحم فى دمائنا المخثرة
نعيد للحروف شكلها القبلى
نسكن المعاجم التى(تصير)
نجبل الأشياء (أغصنا وقبرة)
نلتم

يوشك التكوين أن يكون

.....

يهاجر الشاعر فى قاموسه الجديد

يملأ السلال من حدائق الجنان

والسلال من حدائق الجحيم

والسلال من حدائق (المابين)

ويرجع الشاعر فى عينيه من لون احتقان القبل والبعد

مساحات اخضرار

تتنامى فى ضفاف المقلتين

.....

تتحدرين

(كأنما للفوق والتحت اصطلاح)

ناهداك ورغوة الزبد انطفاء

(يتصالب) الغائى والعرضى

حين تجوع نيران المجوس

وحين ترتبك المواسم فى الضفاف

وحين لاشعر يقال عن العيون

وحين مفردة تهاجر ـ طفلة رعناء) فى شتم الشتاء

يتعذب الشعراء فى وجع التقاسيم الدميمة

حين تسترخى رؤى ليلية

فى وشوشات اللون ـ والتكوين ـ والوجه الخرافى البحـ

.....

(يتقصد) أن يورق فى شجر الريح

وأن (تعضى) فى أبد التحريد

يبتكر اللغة . الصمت

ويرحل خلف اللغة. الحيرة فى غسق التوليد
يتنكر فى سحب حواشى الكتب الصفراء
ويكنز فى القبلى جنين البعد
ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد
يستولد أعطابا فى ذاكرة الإيقاع
ويسقط بين الصهوة والآماد
ويضحك حين الغرق يؤاخى بين خطانا فى زمن التعميد(٦٥)

عندئذ يتخلق الشعر من رحم العصيان الأبدى ضد السائد، موجدا ذاته المتأبية عن الأغيار التابعة الفجة، ويرفض الشعر أن يكون محاكاة أو تعبيرًا أو حتى خلقا من الموجودات المادية التابعة . بل يصر على أن يقيم قداسه الحيوى الخاص، المنسرب من طوايا الشعر لا طوايا الشعور، وهنا ينغل النص فى عتمة الوجود الجوانى المترع بالخفايا الغائبة الحاضرة، حيث يكنز (فى القبلى جنين البعدى، ويستولد أعطابا من ذاكرة الإيقاع، رافضا سحب الكتب الصفراء التى تبتذل العقل والوجدان) فيستبدل الذاكرة المعطوبة بنسغ الشعر الحى فى الرؤى الليلية التى اجتاحت وعى الشعر والشاعر فى (وشوشات اللون والتكوين الأول) رافضا الدخول فى النص، مؤثرا الخروج عليه باستمرار فى رمز الريح المجتاحة للبوار الكائن حول الكائنين فيه، ويتبدل الشعر أعضاء المخلوقات المهترئة بتعضون وجودى جديد مبتكرًا لغته من رحم الصمت الذى يترامى إلى خفيات الوجود الغائب . فالصمت هنا حضور كامن، ووجود ساكت، يستحضره الخيال الشعرى ، خالقا هذا الجدل المعقد بين سياقى الحرية والضرورة فى الواقع المحيط به، وهنا يقدم محمد أحمد العذب قصيدته الرائعة ،

(الممثل وقداس العصيان الفيزيقى)

سيداتى من زمان موغل فى البعد مارست احتقار الفعل حاذيت الخرافة
بعت وجهى للمساحيق وللدور الخرافى الذى ينمو ويهوى تحت أنقاض الكثافة
جئتكم فى زى نيرون وبوذا
جئتكم فى عسكر الفتح حواريا زنديقا ونذلا ومسيحا ويهوذا

(اعتذارية من المخرج إلى الجمهور)

سيداتى سادتى معذرة

قوله كان ارتجالا

كان تجديفا غبائيا مريضا شوه العرض

الذى عشناه فى التاريخ عامين ارتحالا

لم يعش فى النص

لم يستظهر الدور

تحلى عنه (بعد البدء) كبرا وملالا

كا الذى أغراه أن يشتم كل الكلمات العاقلة؟

ما الذى أغراه أن يجرح أحزان الملقن؟

ما الذى أغراه أن يبصق فى كل الوجوه؟(٦٦).

إن الخروج على النص السائد بما أنه مؤسسة رمزية قادرة على تدجين الأشياء والأحياء وجميع تصورات الواقع الذى نعيش فيه، ومناوئة جميع أشكال الكلام العاقل، الذى صار عاقلا بحكم الشيوع وليس بحكم الحقيقة . قد أدى بالشعر إلى رفض كافة أشكال التمثيل الأعمى لأشكال الواقع المحيط به، مستبدلا النص الشائع بالنص الخارج، والتجديف بالتعريف، واللغة الصمت باللغة المبتذلة والعصيان الفيزيقى الوجودى، بطاعة التلقين الإنشائى الأعمى،إنه يعلن شعرية الخروج على النسق الرمزى الجمعى العام، فليس الواقعى هو الحقيقى بالضرورة بل يجب أن يرتفع الواقعى إلى مستوى الحقيقة الغائبة.

يقول الممثل معلنا عصيانه العام،

سيداتى... سادتى

وأنا الآن أصلى

للذى يرجع بى من رحلتى فى الآخرين

للذى يكتب دورا... لى.. أؤديه اختيارا

فيه من دمعى، ومن لون عيونى

لم أعد أقدر أن ألبس وجها مستعارا!!

تائق للخلق من ذاتى... ومن بئر جنونى!!
لابسا تاجا من الشمس، وخفا من رياح المطر
رافضا كل المقولات القديمة
ثائرا فى وجهى الماضى
وحرا فى ارتجال الفعل
حرا فى نهايات الفصول
دائسا فوق نداءات الملقن
.....
دائسا فوق بقايا ما يقول(٦٧)

إن المتأمل فى بنية النص الشعرى هنا يلحظ غلبة بنية النفى فى(لم أعد أقدر أن اس....) وغلبة بنية اسم الفاعل فى (تائق للخلق - لابسا تاجا - رافضا كل المقولات - ثائرا - دائسًا - حرًا فى ارتجال الفعل)إن العلاقة بين نفى الفعل فى الواقع الموازى للتمثيل الزائف، والقدرة عليه فى اسم الفاعل المجسد للشعر والشاعر، يدفع بالشعر إلى خلق عالمه الحر المتجدد خاصة أن ثمة قدرا من الإيجابية يرتبط باسم الفاعل حيث يجرى مجرى الفعل فى حركاته وسكونه، فهو محمول على الفعل فى الحركة والنشاط، وإن لم يخرج عن الاسم، وتتكئ الصورة الشعرية فى النص السابق على اسم الفاعل بوصفه بؤرة المركز فى الصورة حيث لايتضح مجالها إلاَّ من خلاله، أضف إلى ذلك تعدد مجالاته الدلالية بين المادية والمعنوية ومجيئه مقدما فى البنية التركيبية للصورة الشعرية، ومتتاليا متقحما بلا روابط نحوية، مما يكثف من الحالة الشعرية من جهة، ويبرز عنف الانفعال الشعرى وقدرته الجامحة على الرفض الجامح الذى لايصده شئ من جهة أخرى، فالنص الشعرى هنا أشبه بحالة قصوى من التقحم والمصاولة بين الشعر والواقع التمثيلى الأجوف المحيط به، ولقد كان المعجم الشعرى القائم على الرفض والتجديف والثورة والتغيير هو المعجم الأثير دوما لدى محمد أحمد العذب، ويبدو أن الشعر لدى الشاعر كان رديفا للحرية، والتجربة الحية القائمة على الوعى العميق بالواقع وطبيعة الأنظمة الرمزية المسيطرة عليه،

ولنا أن نقرأ هذا الوعى النقدى العميق للشاعر بصدد تحديده للتجربة الشعرية فى الخطاب النقدى المعاصر فى قوله،

((إن الفرق الحقيقى بين شعر التجربة وشعر الذاكرة، أن شعر التجربة غائص فى قرارة الأشياء بينما يكتفى شعر الذاكرة بالطواف من حولها، وان شعر التجربة يكتشف فى كل مرحلة أصقاعا جديدة بينما (يتذكر) شعر الذاكرة معالم اكتشفها له سابقوه، وأن شعر التجربة يخلق عالما لم يكن مخلوقا ، بينما يكتفى شعر الذاكرة بوصف عالم مخلوق بالفعل، وأن شعر التجربة يسير فى استقصاء الخاطر سيرا (عمقيا) بينما يكتفى شعر الذاكرة فى استقصائه للخاطر بالسير على مستوى (أفقى) وان شعر التجربة يحاول الوصول من خلال الجزء إلى الكل بينما يكتفى شعر الذاكرة بالتلكؤ على هوامش الأجزاء، وان شعر التجربة يمثل مغامرة فى الكون بالفن، وفى الكون والفن، وفى الكون الفن، بينما يكتفى شعر الذاكرة بإيلاف المكرور الذى يحتذى قامات من سبقوه ...، وينبغى أن نعى حقيقة أولية، وهى أن هذه الملامح الفارقة بين شعر التجربة وشعر الذاكرة هى الملامح الفارقة بين شعر الصدق الفنى وشعر الصنعة الكلامية))(٦٨).

وبعيدًا عن العراك النقدى الشهير فى تراثنا النقدى والبلاغى حول مصطلحى الطبع والصنعة، وعلاقتهما بمصطلحات مثل: الملكة الشعرية وفحولة الشاعر، وتحكيك الشعر وصقله وتهذيبه نود أن نرى مصطلحى الصدق الفنى والصنعة الكلامية فى ضوء جديد، على غير ما تصوره محمد أحمد العذب، حيث نستطيع أن ننتقل من مصطلح التجربة إلى مصطلح التجريب، فيكون الفارق الجديد هنا بين شعر لفظى إنشائى يستمد شعريته من الذاكرة اللغوية والتقاليد الجمالية السابقة والمتبعة ، ونستطيع أن نطلق عليها شعرية الزخرفة اللفظية وشعرية تستمد معجمها من دم الأشياء، وطين الحياة، ونستطيع أن نطلق عليها شعرية التجريب الحى، ويجب هنا أن نحدد بدقة السيرة الذاتية لمصطلح التجريب وقد حاولنا ذلك فى دراسة سابقة لنا، ولكننا نود هنا أن نحدد العلاقة بين (شعرية التأسيس التجريبى) عند محمد أحمد العذب وعلاقتها بمصطلح التجريب.

شعرية تأسيس الخيال المنظومى التداخلى

يحدد إبراهيم فتحي فى معجمه، مصطلح التجريب بانه:(مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية، والفنية، وهو يعني في الأدب مجموعة من الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة علي التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول " إزرا باوند " لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول، وفي الأدب العربي موجات متعاقبة من أدب الطليعة)(٦٩).

فالتجريب بهذه الكيفية خرق للإجماع الجمالي السائد، وخروج علي الوعي الفني المألوف لدي الكتاب، وقد ربط الكاتب بين التجريب والطليعة في تحديده السابق، حيث الدلالة المعجمية للفعل (طلع) وكافة سياقاته اللغوية التي تقترب من فكرة البزوغ الجديد، والثورة علي المتبع، وتقديم طرائق طلائعية جديدة، في وعيها الجمالي والمعرفي، بما يخالف الوعي الجمالي السائد، وبالطبع لا يكون هذا بصورة قبلية تعسفية، بل بصورة استبصارية كلية،حيث تتضامن قوى وطاقات الفنان الطليعي في استخلاص جوهر واقعة المحيط به، بما يجعله قادراً علي استشراف طرقاً جديدة كامنة، تنتظر من يكون أبا عدرها،ومنشؤها إنشاءا.

وبهذه الصورة (لا يكون التجريب اتجاهاً تزيينياً أو ميلاً شكلياً أو ثانوياً بل ارتبط – دائماً – بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوماً جماعات فنية صغيرة،واحتضنته مهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالي الجديد محلقاً بعيداً عن سلطة الفن الرسمي المكرسة ومؤسساته (القائمة)(٧٠).

ولكن هذا التحليق البعيد عن المؤسسة الرسمية للفن لا يعني القطيعة المطلقة بالتأكيد – حتى وإن حاول الفنان ذلك فهو مستحيل على المستوى المنطقي للأشياء – بل المقصود هو خلق وعي جمالي هامشي، يكون قد انتخبته مجمل المكونات الجمالية والمعرفية للواقع، ورشحته بصورة حتمية للوجود، هذا الوعي الجمالي الجديد يكون نقيضاً لثبوتية المؤسسة الرسمية الجمالية من جهة ،ونقيضا أيضاً للانقلابية المطلقة خارج

الزمان والمكان من جهة ثانية، بما يرشح هذه الجرأة الجمالية الأصلية لتستجيب لإمكان الانتخاب والاستمرار، والقدرة علي قود روح العلاقات الاجتماعية والجمالية إلي مسارها الفطري المتطور باتجاه المستقبل.

ونظراً لوقوع التجريب في أعماق آنات الزمان المتصلة بالوعي الإنساني بصورة كلية غير منفصلة بين حاضر وماض ومستقبل،فإنه يقع في منحنى متصل من التصور والفرض ومحنة الاختبار والتحقق من الأمر، فيما يتصل بدلالة (التجربة) كمفهوم دلالي لغوي علي معني (اختبر الأمر مرة بعد مرة، أو علي معني : التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته)(٧١) وهذا المعني اللغوي للتجربة الذي يوقعها بين المعلوم والمجهول لاختبار الحوادث المجربة وانتخاب فروضها الصحيحة من السقيمة، يتقاطع وتعريف (التهانوي) للمجربات: (إن المجربات ـ مطلقاً هي القضايا التي يحكم بها العقل لاحساسات كثيرة ومتكررة، من غير علاقة عقلية، لكن مع الاقتران بقياس خفي، لا يشعر به صاحب الحكم مع حصول ذلك: (القياس من تكرار المشاهدة)(٧٢).

إن قياس التجربة علي التكرار الحسي أو الشعوري أو العلمي، أو حتى مجرد التكرار، يجعلنا مجرد ملاحظين لما يحدث دون أن نبت فيه ، فالتجربة تظل معلقة في المنطقة الرمادية الملتبسة بين المعلوم والمجهول، حتى تنتخب فروضها أو تنتخبنا فروضها، ومن ثمة فللتجربة غرضان (كما يقول (رينيه،ج، ديبو *RENE J Dbosy*(للتجربة غرضان ،كثيراً ما يكون كلاهما مستقلاً عن الآخر : فهي تتيح ملاحظة وقائع جديدة ، لم تكن متوقعة من قبل ،أو لم تكن معالمها قد اتضحت بعد تماماً، وتحدد مدى مطابقة الفرض المعمول به لعالم الوقائع (الملاحظة)(٧٣).

وبهذا التحديد العلمي للتجربة تصير عملياتها مقاربة إلي حد كبير لعمليات التجريب في شتى صور الإبداع، فثمة توجهان للتجربة أولهما سابق عليها، والثاني لاحق بها، أما السابق فهو رؤية ما لم يكن متصوراً من قبل وهو عين الشيء الجديد ، وأما اللاحق فهو مدي مطابقة هذا الجديد البازغ بالفرض التصوري القبلي ، وبين بزوغ وقائع جديدة، وقياسها علي فرض سابق، يلتحم نبض الحياة الخلاق بتصورات العقل وحدوسه

التخييلية، وتظل العلاقة محتدمة بين إيماضة المجهول الآتي، وتذبذب الفرض العقلي الآني، مما يشير إلي دقة تعريف (التهانوي) السابق للمجريات من الأمور بعدم وجود علاقة عقلية واضحة فيها ومن ثمة يكون الاحتكام إلي القياس الخفي، وهو الأمر الذي يؤكد أن الإنسان يدرك كثيراً من الأمور الهامة للغاية إدراكاً فطرياً لا شعورياً، وإن لم يستطع التعبير عنها وفق أسس عقلية واضحة وهنا يلعب الحدس والتخمين،واستشرافات البصيرة، والخيال، دوراً رئيسيا ، بل (أقول تأسيسيا)" في الإدراك، سواء أكان إدراكاً علمياً أم إدراكاً جمالياً: (فالعلماء العظماء شأنهم شأن الشعراء كثيراً ما يستلهمون حدوساً غير عقلانية)(٧٤).

وهذا يؤكد لنا المجال الثر الفياض للعالم المعقد للتجريب، فهو عالم تعامل مع المجهول بالمعلوم، وهو أمر بالغ الصعوبة والارتباك، حيث لا يكشف المجهول إلاَّ المجهول، أما المعلوم فقد استنفد طاقته في التعرف أمام المجهول، وفي هذه المنطقة البرزخية الواقعة في عمق جدل المتناقضات بين الحركة والصيرورة، والتعدد والتعقيد،والوضوح النسبي، والغموض المتعدد، نحتاج إلى حشد خلاق لكافة الإمكانات العقلية والخيالية والروحية والظنية والحدسية والاستبصارات الإبداعية، لتحسس عوالمها ومراميها، فعن طريق التكرار مراراً تتم عمليات الانتخاب والفرز والاستبعاد المنظم للطارئ، والاستبقاء المنظم المرن للحيوي المتنامي، ومن خلال ممارسة هذا التصور مراراً، يتم التضييق التدريجي للطارئ المجهول، والاستبقاء التدريجي للمتناوب المعلوم، حيث تتم التآلفات الجديدة إما وفقاً للارتباطات السابقة التي تكونت في العقل والوجدان . أو بصورة طفرية تماماً لا علاقة واضحة لها بخبراتنا وارتباطات عقولنا السابقة ، فهي تحدس في تيار وجداني باطني غامض، تضعف فيه سلطة العقل، وتعلو فيه أجنحة الخيال والحدس .فقط على الأديب أو العالم أو المفكر أن يترك عقله ووجدانه محررين تماماً من أية تصورات سابقة، وأن يمتلك القدرة على أن ينغمر في حلم عميق فيما هومنطو فيه، أو بتعبير آخر ينمي في كيانه كله القدرة على أن يحلم،فإن ما نعرفه بالفعل هو أكبر عائق لحرية تفكيرنا، ومن ثمة تصبح القدرة على أن نفكر ونجرب بأنفسنا لأنفسنا هي الأصالة الحقيقية الدافعة نحو الجديد والطليعي والتجريبي وعلينا تكرار ذلك مرات عديدة بطلاقة

وحيوية ومرونة وأصالة، حتى يتم الفرز والاستبعاد والاستبقاء من خلال جدل الخطأ والصواب،أو جدل النفى والإثبات وعلينا أن نولى النفى نفس قيمة الإثبات، حتى تبزغ منظومة جمالية معرفية جديدة تتبلور بالتواتر والانتخاب الطبيعي، وعند هذا الحد تقترن التجربة الإبداعية بصفتها ممارسة إبداعية خلاقة . بالطليعية التى تتكرر مراراً حتى تفرز شروط تأسيسها جمالياً بالتجريب المتتالى، بوصفه منظومة جمالية ومعرفية منزاحة بالمعنى الاصطلاحي والفلسفى لمفهوم الإنزياح، وقد وعى الشعر ذلك لدى الشاعر، حيث نستطيع أن نستنبط هذا الخطاب النقدى المعكوس من بنية الشعر ذاته لدى محمد أحمد العدب، يقول الشاعر بخصوص شعرية التجريب، من قصيدة :

(تصورى)

تصورى أنى أحب حلوة لم أرها

ولم يصلنى (فى شراع الهاتف البخيل)

إلا صوتها المحور

لكن كل من رأى حبيبتى يحار كيف يأسر القاموس زهو ظبية؟!

ويكتفى فى شرح مفرداتها بقوله ((تصور))

حبيبتى ظلى سياقا لا يتم، طفلة مفكوكة القميص عن ثمارها

وأرهقى المسافة الكثيفة . الجنون بين الورد والرياح

فى سريرك المرتب . المبعثر . المغبش . المنور

وأرهقى معاجمى حتى أقول للتى تسألنى عن حلوتى (تصورى)

وللذى يسألنى عن طفلتى (تصور)(٧٥).

إن انتقال الشعر من التصور إلى الصورة، من السرير المرتب إلى السرير المبعثر من المعاجم الأليفة إلى المعاجم التى لم تتكتب بعد والقادرة على أسر الزهو والطلاقة فى الطبيعة النافرة، ما يذكرنا بنص سويد العكلى السابق حيث يصادى سربا من الوحش نزعا. كل ذلك يؤول بنا إلى السياق الذى لم يتم بين التصورات النقدية المسبقة عن الإبداع والتصوير الشعرى النافر عن أى تصور نقدى مسبق كما يواشج بين التقمط فى أقمطة الخلق الأولى فى النص السابق وبين الهيام فى الخواء اللغوى والجمالى حتى يكون الشعر قابوسه

الجديد فيهاجر فيه مبتكرًا شروش اللون وتكوين الكلمات، خارجا بها على النص فى قداس العصيان الفيزيقى حيث يزاوج الشعر بين النقيض والنقيض فى الموجودات المادية الحسية مرتجلا خلقها الجديد بعيدا عن صوت الملقن، وطاعة الجمهور، والتصورات العاقلة التى يحرص عليها مخرج المسرحية القافهة، ينفصل الشعر عن جميع روابطه الأولى مفككا البنى الرمزية السابقة، فى صورة الطفلة المفكوكة الأزرار عن ثمارها الطازجة المتوهجة، وفى هذا المنعرج الحرج يدخل الشعر والشاعر مملكة الصمت حيث يفتض أسرار ما لايقال، ويؤدى ما لاتؤده الصفة، ويتجادل الوعى النقدى السابق، والوعى الشعرى الخالق فيكيف كل منهما الآخر، محاولا تدجينه فى قوالبه ومقولاته، وقد ينتصر النص الشعر لجمالياته، وقد ينتصر التصور النقدى لمقولاته، مما يدفعنا إلى حتمية القراءة النصية الإبداعية، وسيظل النقد فنا فى المقام الأول، إلى جانب كونه علما فى المقام الأول كذلك.

ولعل النص الشعرى السابق لمحمد أحمد العذب يفتح الجدل النقدى واسعا بين الشعراء والنقاد فى رصد آليات الوعى النقدى النصى ((بالنص الشعرى)) وهى إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي : ((بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور نموها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدى بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، و إلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى، وفى هذه الحالة لاتتشوه علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضا، لأن الشاعر لايتلقى تجربته مباشرة مهما ادعى البعض براءة النظرة، ونضارة الوجدان، بل أى أمينة إن صح التعبير بل عبر شبكة ذهنية ذات علائق موروثة أو متكونة، ويبدو انفصال الشاعر العربي عن التجربة أو لامباشرة هذه العلاقة مضاعفا بحكم الوضعية التاريخية للتفكير العربى أولا، وبحكم افتراضات الخلق الشعرى القائمة على لعبة شخصية يمارسها الشاعر فى ما هو معطى، وينبع الانفصال الأول من العطلة القرن عشرينية التى وجد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو الأشياء الغريبة الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة،.... لقد أصبحت الطبيعة والمجتمع

مطلقات فى ظل غياب ممارسة الفعل: فعل اليد، والفكر، ووضعت إشكالية النهضة على قاعدة الماضى المستعاد أو على قاعدة حاضر الآخر المتفوق،أو على قاعدة توفيقية بين الشاذين: الماضى وحاضر الآخر،ما يعنيه هذا هو غياب أو تغييب الحاضر العربى. ذلك العطب المتواصل والغامض تحت هذا الشكل الفوقى من الفكر والطبقات. أما الانفصال الثانى فينبع من طبيعة الفعالية الشعرية بوصفها قيامة ذهنية على قاعدة رصيد ثقيل من الموروث الشعرى، وعلى قاعدة تعزيز متواصل على الانقطاع بين ماهو شعرى ولا شعرى، بين ما هو ضرورة ، وما هو حرية. ولم يتمكن التكون الذاتى للنظرية الشعرية من حل هذا الانقطاع. بل تعززت الهوة بين الطرفين المنقطع أحدهما على الآخر. بانعكاسات الانفصال الأول. وآثاره على صعيد عادات التلقى الذهنية. وهنا يلعب النقد دور المحرض على المزيد من التشويه، سواء كان نقدا تراثيًا أو متغربًا. أو نقدًا توفيقيًا))(٧٦)

وهذا ما يجرنا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتحريب،مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول .

إن قراءة النص الادبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة،على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية من نوع خاص تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً. الفن بصفته منطلقاً للإبداع،والنقد بوصفه مساراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

ويبدو أن طبيعة الفن بصفته بناءاً جمالياً قائماً على الرموز والأشكال والأصوات والأخيلة قد فتحت باب تلقيه واسعاً،فكل نص فني أصيل قادر على أن يخلق لدى متلقيه أنساقه جمالية ومعرفية متعددة، وذلك حسب مدار أفق توقعاتهم الجمالية،وخلفياتهم

المعرفية والثقافية،وآليات مناهجهم في التحليل والحكم النقدي، إلى الدرجة التي نستطيع القول بأن لدينا قراءات نقدية للنص الأصيل بعدد قارئيه في الماضي والحاضر والمستقبل لا على سبيل فوضى الدلالة ولانهائيتها التفكيكية، ولكن على سبيل ثرائها، وتغايرالزاوية الجمالية والمعرفية للخطاب النقدى نفسه، وقراء النص هنا لا يكتشفونه فحسب بإبرازه للوجود " بل لأنهم يجعلون النص ذا وجود مطلق (أي أنهم ينتجونه) فالقارئ على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه(٧٧).

ولا يمكن تحقيق ذلك إلاّ بالتثبت من جماليات النص جملة وتفصيلاً من حيث هو تركيب جمالي معرفي قادر على بلورة رؤيا خاصة للذات والعالم المحيط بها، فالنص الشعري الأصيل تربة جمالية خصيبة لا ينهكها دوام الحرث الجمالي ولا يضعفها توالي النسل الفني، فهي مثل كل تربة خصيبة كلما قلبت منها طبقة كشفت لك عن طبقة أخصب وأعمق ، بل تكشف عن أحياء دقيقة موغلة في سريتها ورهافتها ولا نهائيتها، وجميع هذه الكائنات الجمالية الحية لا توجد في الطبقات العليا من سطح النص ، بل توجد في الدقائق البعيدة والمرامي الغامضة للنص، ومن ثمة كانت دقة المقولة النقدية السائرة بأن ثمة دلالات جمالية ومعرفية للنص بعدد قراءاته، يبد أن هذه الحقيقة النقدية لا تكتمل إلا بحقيقة أخرى تتبلور في أن الوجود الجمالي للنص لا يكتمل في صورته المثلى إلا بوجود أكثر من قارئ له بمعنى " قراءتنا للقصيدة لا تكون قراءة تامة إلا بعد مقارنتها بقراءة ثانية وثالثة ورابعة، فهي كأي قضية تعرض على المحاكم لابد من وجود عدد من الأدلة لصالحها أو ضدها، والقراءة المفردة مهما كانت دقتها تعاني من ففقر نظري وتطبيقي في حين أن القراءات المتعددة قادرة على إنتاج آراء جمالية ومعرفية منطلقة كلها من القصيدة نفسها، مما يعني أن هذه القصيدة وما يشابهها قادرة على منح القراء تصورات نقدية عدة)(٧٨) إن الفن الأصيل قادر على خلق معرفة نقدية جمالية أصيلة أيضاً، وقادر على العطاء النقدي ضمن التصورات النقدية المتعددة،بما يؤكد لنا أن الإبداع أسبق من النظرية ، بما يجعله قادرا على أن يكيف النظرية للوعي الجمالي الجديد بأكثر مما تكيفه النظرية وتبقى وظيفة النقد الأصيلة كما يقول إليوت " إن وظيفة النقد ينبغي أن تكون في السعي المشترك نحو التقييم الصحيح "

وهذا المسعى الجمالي المشترك، نستطيع أن نتصوره تصورات شتى فقد يكون سعياً مشتركاً بين الناقد والناقد، وبين الشاعر والناقد، أو بين الناقد وتقاليد النقد المتبعة، أو بين الشاعر والناقد بصفته قارئاً مميزاً له أفقه الجمالي الخاص، ويظل هذا السعي المشترك يكدح في مراقي الجدل الجمالي بين الشاعر والقارئ والواقع حتى ليحدث الصدع الجمالي سواءً في بنية الشعر أو أفق توقعات القارئ، أو تقاليد الجمال المتبعة في الواقع المحيط بهما، ولكن يظل الجدل محتدماً لصالح الأطراف الثلاثة، فلا نستطيع أن نعاين بالتحديد أين يكمن الجديد الجمالي المعرفي في النص الشعري، أم في الجهاز المعرفي الجمالي للناقد وقدرته على تحريك الجمال في النص الأدبي تجاه المثال المرجو، ولكن نستطيع أن نشير فقط إلى ملامح التراكم الهائل الحاصل عن تعقد العلاقة الجمالية بين النص والناقد والواقع وقد يلتقط إحدى هذه العلاقات الجمالية المتعددة المتفاعلة ناقد حصيف، فيدفع بها إلى مرحلة أعلى من الوعي الجمالي، وهذا جلياً وممثلاً لدى مدرسة النقد الجديد حيث يقول جون كرورا نسوم: "(إن ثمة فجوة تفصل عادة بين الناقد وعلم الجمال وسلطة النقد، إنما تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد، أما وظيفة النقد فينبغي أن تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للأدب، لأن هذه يعرفها الجميع وإن أشهر شعرائنا غالباً ما يخرجون عن استخدام هذه الأدوات التقليدية فالابتكارات الشعرية قد تدفع بالناقد العادي إلى القنوط حين يحاول حصرها في حدودها المنطقية، ولكنها تحث الناقد الجيد على مراجعته الأصول الجمالية. وامتحان القصيدة على محك مفهوم فلسفي يدل على الطابع المنفرد المطلوب توفره في أي قصيدة)(٧٩).

وهذا التصور النقدي لعلاقة المتلقي - الناقد - بالنص الإبداعي يكشف عن تعقد دلالاته وتشابك تفاعلاته،على أكثر من مستوى جمالي وثقافي، فثمة علاقة صدام بين الناقد وجهازه المعرفي الجمالي على المستوى الذاتي، ثم تنمو علاقة الصدام ثانية بين ما آل إليه الجهاز الجمالي المعرفي للناقد في مراحله المتطورة ثم تفاعله مع التقاليد الجمالية الخاصة الجديدة في النص الإبداعي، مما يدفع إلى مزيد من الصدع الجمالي والثقافي بين الآليات الجمالية للناقد، والاستبصارات الجمالية المتفردة للنص الإبداعي، وهذا يؤكد لنا عدم نمطية شبكة العلاقات المحتدمة بين المتلقي والنص والواقع، فدائماً يتبادل هذا

الثالوث الجمالى مواقع الصدع والريادة والتعديل والتطوير، وإن كان النص الإبداعي له القدح المعلي غالباً في صوغ جسارة الاقتحام الجمالي والمعرفي ، فإن المتلقي لهذه الغابة الوحشية المجاز، المترامية الدلالات ، هو الذي يعطي للنص حياته الجمالية الخاصة، وذلك راجع إلى أن النص :(يولد وهو يتضمن ناقده، وذلك من خلال ما يحتويه من آراء وأفكار واستبصارات روحية وفكرية جديدة تترسم أنماطاً تصورية جديدة للحياة والفن معاً، ذلك أن النص رصد لمعطيات الخارج ، ولكن حين يمتصها في داخله الفني يعيد شروط إنتاجها قارة أخرى بصورة تمت ولا تمت للخارج المحيط به ومن هنا فالنص الجيد يتوسل بمتلقيه كي يفك مغاليقه فإذا كان المبدع خالق النص فالنص خالق متلقيه)(٨٠).

إن متلقي النص يعطي معرفة مثل النص تماماً، ومن ثمة فنحن أمام تجادل ثقافتين ، ثقافة تجسد الواقع في صورة جمالية تحويلية حسب رؤيا المبدع وثقافة تحليلية تعاين بنية النص الإبداعي، فترى إلى آليات بنائه ومرامي دلالاته فتفتح مستغلقها من جهة، وتمد لها أقصى حدود الممكن الجمالي والمعرفي من جهة ثانية، فإذا كان المبدع ونصه هو المؤلف الأول من حيث القدرة على التركيب والتشكيل ، فإن المتلقي هو المؤلف الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد، فمحاولة الإبداع وحالة التلقي: عمليتان متجاوبتان متداخلتان متناميتان تتناويان الريادة والجسارة، وفى النهاية التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع ، ذلك أن كلاً من النص المبدع والتلقي الجمالي له يعجان بالحياة والحيوية والتنامي على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والحضارية، بكل ما يعني ذلك من جدل خلاق يجري أولاً: محتفراً مجراه الجمالي فى فعل الخلق الفنى، وثانيا : فى فعل القراءة والاستجابة الجمالية للمقروء، وبلورة خبراته الجمالية فى حدودها القصوى ، ولن يتم للنص الإبداع المتنامى، ولا للمتلقي الإدراك الجمالي الخلاق ما لم تلتحم الطاقتان معاً ، طاق العمل الإبداعي ، وطاقة التلقي الجمالي،و عندما تلتحم الطاقتان المبدعتان ينصهران فى توالد جمالي تخيلي معرفي جديد ، أشبه بالتحام المادة بالموضوع ، والصورة بالمحتوى، والدال بالمدلول ، بما يعلن ميلاد كائن حي جديد ، له ملامح ما فى الكائنات الحية من غرائز وجودية وتكوينات عضوية وشعورية وحسية وتخيلية .

يقول الشاعر محمد أحمد العذب، من قصيدة(معزوفة الموت الرمادية)

مقطـــع(يقعر شكل الفوق):

يخرج من قاع سماء الأرض

ويسكن فى منشورات الفقه الثورى

ويترك صيغ الجوع شروخا فى الجدران

يلبس أجساد المقتولين

ويحمل وجه الرفض

ويرفع رايات العصيان

يبقى الطرف الآخر فى (رهبوت)الضد

يعارض خارطة التوقيف

يهجر فى ذاكرة النهر

يتجسد فى ذاكرة النهر

(حكايا غرق)

ويصلى فى الأرض الدهشة

(لطقوس لم تولد بعد)

ويحمل عشب الآتى(٨١).

ومن هنا شاعت فى المعجم الشعرى لدى محمد أحمد العذب مفردات جديدة حية تشكل معجما خاصا به وحده، ولا نجدها بهذه الكثافة الشعرية إلاَّ فى عالمه الشعرى الخاص، ونحن لانعدم هذه المفردات الجديدة، والمجازات الخاصة بمحمد أحمد العذب فى أى قصيدة من قصائده عبر دواوينه الست بما يؤكد أصالته الشعرية من ناحية، واقتداره الخيالى العجيب من ناحية أخرى، مثل :(الحلول الوجودى . مخاض البدء المقاومة . الثورة . الغضب . الريح المطهرة، المحو . الإثبات الصعلكة، المصير، مخاض البدء، شجر الريح، التشيؤ، الصيرورة، التحول، غابات الجل، جدل الغابات، اللاجدوى، هجس الأشياء،بادية الصمت، المدن اليوتوبيات مدن التحريف،طقوس الرفض،عصور الجدب

والبوار،صهيل الإحباط، الجنون والمغامرة، هيولات التكوين، خارطة الجرح،وحى الزمن الأسئلة، الكلام الهمجى الثائر،ذاكرة الأرباب، البدء وأحزان التعطيل،أبد التخليطات، فوضى الأضداد كنوز الرفض، عشاش الصمت،العرى والحفى،جنادل الرفض، يبوسة النبض). والشاعر يذكرنا بحيوية المعجم الشعرى اليومى لدى نزار قبانى الذى استطاع أن يجعل المعجم الشعرى يمشى ويأكل فى الأسواق. ونحن هنا بالطبع لانقول بأن العذب ظل لنزار قبانى، فيجب أن نكن على وعى بأن العبقريات لاتقارن ولكنها تتلاقى، فكل تجربة لغوية أصيلة هى أصل نفسها، وغير قابلة للاستنساخ.

إن البحث عن لغة لم تقل من قبل ، لغة ضد اللغة الشائعة، دفع الشعراء المحدثين إلى ابتكار صيغ تعبيرية متميزة بخصوصياتها الأسلوبية التي تصدم القارئ وتدعوه إلى مراجعة وعيه وتصوره للعالم المحيط به ، والشاعر في النص السابق يصادم مجمل البنيات اللغوية الرمزية التي كونت الحقيقة السائدة في العالم المحيط به ، إنه يبتكر سمته الخاص الفريد وسط ركامات القسمات العامة الشائعة ، وبالطبع كان لهذا التصور للبنية الشعرية علائق متعددة بمنظور الحداثة وطبيعة الفن الشعري لدى الشعراء ، ونحن إن كنا نرى مع معظم نظريات الشعر أن الشعر لغة داخل لغة ، أو هو بنية لغوية فنية فريدة يشتقها الشاعر من أعماق القوالب والأطر اللغوية العامة السائدة ، فإن الشعر لدى شعراء الحداثة الشعرية الجادين مثل محمد أحمد العذب، كان ذلك وأكثر، فقد كان ثورة انقلابية على النحو والصرف والمتن اللغوي ، يقول (نزار قباني] ، (الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة الشرط الانقلابي وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه فالشعر مخطط ثوري يبتكره الغضب الخالق لدى الشاعر ويبتغي من ورائه تغيير جسد الواقع وشرايينه ودمائه (فنحن في أشد الحاجة إلى كتاب هستيريين واقتحاميين وتصادميين يتجاوزون إشارات المرور الحمراء ، ويضعون القنابل الموقوتة تحت عجلات القطار)(٨٢).

هذا المخطط الثورى الذى يبتكره الغضب الشعرى الخالق كما يقول نزار هو ما دفع بالشعرية لدى العذب إلى ارتكاب الضرورات الشعرية، والمحظورات اللغوية، واعتبارها أن الخطأ فى الحرية أفضل ألف مرة من الإصابة فى القيود لأنك عندما تصيب وأنت فى القيد تمارس الوجود الزائف القائم على التلقين والطاعة العمياء، ولكن عندما نخطى

فنصيب، نصيب ونخطئ ونحن أحرار حقا وعلينا أن ندرك أن القوالب والمعايير والتصورات الفكرية والاجتماعية الشائعة من حولنا ماهى إلا تصورات عن الواقع، وليست الواقع نفسه بشحمه ولحمه، إنها ترمز الواقع ولا تفصح عنه ، تصفه ولاتحدده ، تمور من حوله ولاتنغل فى أعماقه المرئية واللامرئية، فالشرعية البشرية دائما هى هذا الوهم الشائع، ومن هنا نستطيع أن نعى بدقة الوعى الشعرى العميق لدى محمد احمد العذب عندما قدم ديوانه الضخم، بمداخل ثلاثة تختصر عالمه الكبير وهى مداخل(الموت والحب والحرية) فالحرية دائما قرينة الموت، ولاحرية حقيقية دون حب حقيقى، ولن تتسع مدارك الفهم والوعى لنا إلا فى إطار التعاطف المدرك كما بينه (مارتن هيدجر) فى فلسفته القائمة على حسن الإصغاء للوجود حتى تتفتح ممكناته الباطنة التى تترامى دوما إلى ((الظهران لا البطنان)). ومن هنا تكون آليات الوعى والفهم والإدراك آليات أخلاقية بالمعنى الواسع للمصطلح، فالفهم حاسة أخلاقية كما يقول الدكتور مصطفى ناصف(انظر مجلة إبداع فى مقال له عن العقاد) وعلينا أن نراجع باستمرار تصوراتنا ومفاهيمنا وتسمياتنا للأشياء على أنها مفاهيم متحركة متنقلة غير ثابتة، ولنحاول أن نبتكر أسماءنا الجديدة، لا وفق قواعد الصواب والخطأ الشائعين، لكن وفق حيوية الأشياء والموجودات المتفتحة دوما على آفاق التحديد والتغير والتطور، ومن هنا كان محمد أحمد العذب مشغولا بابتكار(القاعدة - الخطأ) فى بنيته الشعرية فى قوله من قصيدة :

(فواصل من معزوفة الموت الرمادية)

فاصـــل

(نأخذ شكل الخطأ)

يغلبنا الغيم

فنركض فى تجعيدات الذاكرة

ونعلن وقت القتل

ونوغل فى زمن التجديف

نحتل الطرقات، ونصحو فى وجه الشمس على الميناء،

ونضرب أعجاز التاريخ اليوتوبيات ٠

ونأخذ شكل (الخطأ. القاعدة) ونختار

حصار المدن . التبريرات

ونولد فى مدن التحريف

يخلقنا الرفض ونخلقه

ونظن حرجنا من مصطلح العبث

فندخل فى تجريد الجمل

وندخل فى تخليطات التأليف(٨٣).

عندئذ يصبح التأسيس للاختلاف وليس للتشابه لدى محمد أحمد العذب هو الغاية، والمعول عليه لا مناص . فدائماً النظام اللغوي المعياري يعرف الثابت والمتبع وما اتفق الجميع عليه . ونحن أسرى لغة ترمز للموجودات ولا نعرف عنها إلا صوراً رمزية تصنف ولا تحدد . وتصف ولا تقع على الكنه العميق . يقول الدكتور [شكري عياد] . (والشعراء هم الموكلون بإصلاح اللغة كلما فسدت . تتغير الأشياء وتبقى اللغة . ومن ثم فإصلاح اللغة يعني إعطاء الأشياء أسمائها والاسم نفسه يتغير معناه أو تتغير قيمته بتغير ما يطلق عليه . وبذلك تتجدد اللغة . فاللغة لا تتجدد من تلقاء نفسها .بل بتفاعلها المستمر مع الأشياء . والقصيدة لا تتجدد بحوارها مع مثيلاتها . بل بحوارها مع الحياة)(٨٤)

فالحياة أكبر من معجم [الفراهيدي] وكتاب [سيبويه] و[خصائص ابن جني] ومتون رؤية والحجاج . الحياة هي الطلاقة والحرية . وقواعد اللغة هي القوالب والمعايير . والانحرافات الأسلوبية الجديدة . أو قل تأسيس أسلوبية الاختلاف لا تتأتى ثماراً دانية للنحاة والعروضيين وأصحاب المجامع اللغوية أو حتى أصحاب معاجم التطور اللغوي التاريخي . إنما يتأسس الاختلاف في الصيغ والأساليب والمعجم والتراكيب في ضوء الإبداع نفسه، الذي يتمتع بالطلاقة والخيال والحرية شأنه شأن تجدد نبع الحياة نفسه . وأزمة الإبداع هي ذاتها أزمة اللغة وأزمة الشاعر الجاد الأصيل الذي يحاول استكناه طاقتها المعقدة الحية . بل من الممكن رد أزمة الإنسان المعاصر في كافة تصوراته ومباحثه إلى أزمة اللغة وجهازها المعقد . فتطور نظرية المعرفة . وتغير مفاهيم الزمان والمكان وانفجار بنوك المعلومات . وتعقد شبكات الاتصال بفعل ثورة التكنولوجيا – كل ذلك أدى إلى تغير زاوية

النظر إلى العالم المحيط بنا ، وبالتالي إلى اللغة التي تعبر عن هذا العالم . لقد كان وكد الفلسفة القديمة أن تتمكن من الوصول إلى حقائق الأشياء كما هي في ذاتها معزولة عن النظرة الإنسانية وطرائق وعيها بالأشياء و كانت هذه الفلسفات ترى للأشياء ماهيات قائمة بذاتها، ثم تأتي علاقة الإنسان بالأشياء علاقة ثانوية تالية ، ودور العقل والوعي والإدراك دور المرآة العاكسة السالبة فتصير الحقيقة هي مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان لكن [ديكارت] أتى فقلب هذه الحقائق المسلمة ،حين ربط بين وجود الأشياء ووجود الوعي فلا وجود للأشياء في غيبة طرائق الوعي الذي يدركها ، إن هذا الجدل المعقد بين الشيء في ذاته ، وطرائق إدراكه ووعيه هو ما دفع بنظرية المعرفة ومعها نظرية اللغة إلى تحول النظرة إلى العالم المحيط بنا ، فلم تعد التصورات القديمة للبلاغة والنحو والصرف والمعجم التي ترى هذه الأنماط التقعيدية مواضعة وثباتاً – لم تعد هذه التصورات ذات قيمة في عالم يتغير كل يوم ، بل كل دقيقة ، ونقد الفكر والعقل والمعرفة لم يعد يتم كما يقول (كاسيرر) إلا باللغة ، وتحديد وعينا بالأشياء والموجودات والذات والعالم يتحدد في التحليل الأخير عبر جهاز رمزي لغوي يشيع بصورة جمعية طريقة وعينا، وحدود إدراكنا لجمل الحقائق المحيطة بنا ، ومن هنا كانت الثورة اللغوية المعاصرة رديفة الحرية والإبداع (فثورة الشعر الحديث شأنها في ذلك شأن الفلسفة اللغوية الحديثة والنقد الحديث ، تتطلع إلى تأصيل اللغة الشعرية وتحريرها من طغيان الأشياء والذوات ، فمحنة الإنسان مع اللغة أو محنة اللغة مع الإنسان أنه يضحي بالدال في سبيل المدلول ، وينسى أن الدال علة وجود المدلول ، فهو يتعاطى الكلمات ويظن أنه يتعاطى الأشياء ، وتتعرض له الأشياء فيتنكر لها ، ولا يلتمس منها إلا المسميات ، لأن قانونه هو ماذا يقال لا كيف يقال)(٨٥).

ومن ثمة يكون صراع الشاعر مع النظام المعياري العام للغة صراعاً بين الحرية والضرورة ، بين الإبداع والاتباع ، بين السائد والمختلف ، وهو في هذا الصراع الدامي المبدع يحاول أن ينأى بالإبداع الطازج الحي أو (القدرة على الكتابة بالفعل) وليس بالقوة على التردي في مهاوي القوالب الجاهزة ، والأكليشيهات الأسلوبية الذائعة ، وهي قوالب عامة ملتبسة تفقد الإبداع طزاجته وحسيته وكينونته ، وفي هذا يقول (هيجل) بصدد حديثه عن احتياج الشعر إلى لغة خاصة للتعبير :((يمكن للشعراء إذن إما أن يلجأوا إلى الألفاظ

العتيقة أعني إلى ما هو قليل الاستعمال في الحياة العادية ، أو يضعوا ويبدعوا كلمات جديدة ، وبهذا يتبدى عن كبير جسارة، وعظيم قدرة على الاختراع،بشرط ألا يضع نفسه في تعارض مفرط مع روح اللغة)(٨٦).

وهذه الجسارة الأسلوبية التي يدعو إليها [هيجل] لا يستطيعها أي شاعر بل لابد أن تتوافر لهذا الشاعر شروط عديدة منها المراس بلغة الجماعة وقواعدها ومعاييرها وأطرها المختلفة . والتمكن من الهيئات الجمالية والطرائق والمقررات التعبيرية المختزنة في الذاكرة الفنية الجمعية ، ومنها الحس اللغوي المرهف القادر على استكناه طاقات اللغة ، وأسرارها ودقائقها، وأن يمتلك حساً فنياً عالياً يكون قادراً على تعديل الموروث الجمالي أو العدول به عن مجراه التقليدي إلى آفاق ابتكارية جديدة وهو ما يعرف بالقدرة على المغامرة والتجريب بدافع الإبداع الحقيقي الجاد ، وليس بدافع التحقق الشكلي العقيم من المصطلحات النقدية وهذا يضعنا في عمق الحداثة والحضارة والحرية ويدفعنا دفعاً إلى تقسيم الشعراء في الخطاب الشعري المعاصر قسمين ، ((شعراء مستهلكين ، وشعراء منتجين)) والشاعر المستهلك تابع للسائد ، والشاعر المنتج يؤسس للمختلف ، وإنتاجية الشعر هي قدرة على إعادة اللغة إلى جوهرها العميق ، وإعادة الشعر إلى ينبوعه الصافي الخلاق ، وإعادة الوعي الإنساني إلى حريته وأصالته . لقد كانت شعرية محمد أحمد العذب قادرة على التأسيس الجمالي والإنتاج الوجودي ، وإحياء دور الشاعر المنتج معناه إعادة وعينا بالأشياء التي بهتت ألوانها، واستهلكت نتيجة إلفنا لها ولهذا تبدأ شعرية التأسيس لدى العذب، بالخروج عن المألوف وخلق حسن الغرابة الذي يتصاعد ليبلغ حد الصدمة ، وبالتالي فدور الشعر هنا دور مزدوج ، بل متعدد السياقات ، وذلك أن للغة دوراً في الشعر لا يخالف دورها في الإطار المعياري العام فحسب، وإنما ينبني على أنقاضه أو قل يعيد تأسيسه من جديد ، فإذا كانت اللغة بالنسبة للاستخدام اليومي المألوف وسيلة نحقق بها جملة فوائد ، فإنها بالنسبة للشاعر وسيلة خلق وإبداع متجدد ، وإذا كان استعمالنا المطرد المعتاد للغة يتم وفق أنماط وقوالب جاهزة فإن استعمال الشاعر لها إنما يهدف إلي خلق سياقات أسلوبية جديدة لهذه اللغة لا تلبث أن تتحول بدورها إلى أنماط مألوفة فيهيئ الإبداع لها شاعراً أصيلاً يعدل بها عن هذه الأنماط المستهلكة إلى سياقات

جديدة مبتكرة تعيد الوعي الحر بالأشياء والموجودات خارج إطار النظام اللغوي الرمزي العام ، وبهذا يلتقي الشعر بالأشياء وجهاً لوجه مثل الإنسان الأول ((الذي كانت تعني اللغة له الوعي بالأشياء ، وحينما كانت تسمية الشيء نهاية لمرحلة طويلة في التعامل معه بحيث يشتمل التعبير على رؤيا الإنسان للشيء تلك الرؤيا التي تمنح الشيء وجوده وتحقق للإنسان قدرته على تسمية الشيء ... فقد كانت التسمية نوعاً من الاحتضان الإنساني للشيء ، التسمية رؤيا للشيء ، ووعي إنساني به وليست مجرد إشارة إليه ... وبذلك يعود الوعي الحقيقي بالأشياء حيث يخرجها من السديم المادي الذي تجثم فيه إلى إشراق الوعي الإنساني بها)).

وعندما يعود للوعي الإنساني إشراقه تعود للغة حريتها وإبداعها وبتأسس نحوها وصرفها وتركيبها من جديد ، وهكذا :((فالشعر يعيد اللغة إلى مصدرها الأول ، يعيدها رقراقة غضة، وليس معنى ذلك أنه يعيد إليها الأشياء وإنما هو يعيد إليها تصور الوجود الذي يعلو عن الواقع ، وهذا يضع اللغة والشعر في مرتبة أعلى من الواقع ، وهذا ما كان يتمثله العربي الأول حينما لم يفرق بين ما يسمى بالحقيقة والمجاز ، فلم تنشأ قصة الحقيقة والمجاز إلاّ في القرن الثالث الهجري))(٨٧).

لقد انغمر الوعي اللغوي والشعري لدى محمد أحمد العذب في تركيبات حضارية معقدة السياقات والمنازع والمشارب ، فقد تغير كل شيء، وانفكت العلاقة التقليدية القائمة بين الوعي والأشياء ، وقد سحبت التغيرات الثقافية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية البساط من تحت أقدام الشعر ، تعقد العالم بعد تعقد مفاهيم الزمان والمكان والهندسة الوراثية وشبكات الاتصال ومفهوم القرية الكونية وخضوع أعتى نظريات العلم لذاتية أصحابها في طرائق الوعي والإدراك ، وبطلت مفاهيم الموضوعية النقية الصارمة التي نادى بها رجالات العلم كثيراً ، ووقف الشاعر العربي المعاصر وحيداً في العراء المطلق وقد انفض الناس من حوله، وقف يحس إزاء هذه التغيرات الجذرية النوعية في المفاهيم والتصورات والنظريات أن العقول والأفكار قد تدحنت في شبكة رمزية عاتية لا تتيح لحرية الوعي الشعري مجالاً لنظر ، وقف يتأمل تحول الكيان الإنساني والموجودات حوله من الإنتاج الخصب الفعال إلى فعل الاستهلاك اليومي العقيم ، لقد تحول الوجود من

الكيفية إلى الكمية ، ومن الحلول في روح الأشياء إلى ملامستها من سطوحها الخارجية الصلدة ، لقد صار الوجود طلاءاً لا بناءاً ، وصارت اللغة بنية رمزية جمعية تدشن التسلط ، وتقنن السائد ، وتؤسس طرائق وعينا بالحقائق المحيطة بنا لقد تلاشت الأشياء والموجودات الحية في الأطر اللغوية الرمزية الجافة، وتحول الشعر إلى مراسيم سلطانية يمليها الحس الجمعي الشائه.

وقد جسد الشعر هذا التصور في بنى شعرية متعددة لدى محمد أحمد العذب، ففي قصيدة،

(معزوفة الموت المادية) يقول الشاعر في المفتتح الثالث:

(لايقدر السلطان)

أخرجني السلطان من الأرض

دخلت فصول الدورة في الأشياء

(شروشا وطبيعة)

قايضت بوجهي

بايعت الطوفان شراعا وشريعة

أنبت مقاصل فوق سرير الملك

رميت شروحا للعاصفة على الطرقات

رسمت وجوه الفقد على درجات القصر الواحد بعد الألف

رقصت على رئتيه رياحا وفجيعة

أدخلت السلطان معي

في بهو فصول الدورة

فانحل بقايا وتجسد موتا وقطيعة(٨٨).

ويظل الجدل محتدماً بين قيود السلطة السارية في العلاقات الرمزية العامة للواقع، ونوازع الحرية لدى الشعر والشاعر فنرى هذا الصراع الدامي:

ياسيدتي كانوا يأتون

ويقتلعون خرائط كوني وحلولي

كانوا يرمون قصائد شعرى بالرشاشات وكانوا

يعتقلون الإيقاع النابت فى صوتى المشجوج، وكانت

أحذية الحرس المتواطئ تخرس رفضى وقبولى

كانوا

يلقون على أطفالى أسئلة

فى حجم الموت المجانى

وأبكى: لا...

فيهاجر حدس المخبر فى قارات دموعى وجفولى(٨٩).

لكن الشعر قادرا على تفكيك سلطه الوهم الرمزى الشائع، بسلطة الإبداع القادرى على النفى والقطيعة والمواجهة الحاسمة، إنه يعيد خلق لغة جديدة تعيد للأشياء أسمائها الغائبة، وللواقع الغائب الجميل حضوره ويبتكر أساليب جمالية جديدة تناوئ القبح السائد المتبع ، إنها تكوينات ليست جملية فى نظر الواقع ولكنها ذروة الجمال فى نظر الحقيقة، إن الشاعر يعيد للغة نظارتها الغائبة من خلال مسائلته الحاسمة للشائعات الحاضرة، فيغنى أغانى الشاعر الصعلوك المطرود بقول الشاعر فى قصيدته،

(تكوينات ليست جمالية):

١. غنائية الشاعر المطرود

أغنى فى جنائزكم

وأبصق وجهى السوقى من خلل النوافذ

فى مجامعكم على الأركان

وأرقد فوق أشيائى على أعتابكم ليلا

وأسترخى على الجداران

أغنى . لا كما ترجون

أقفز من عشاش الصمت

محتقبا كنوز الرفض

مهترئ القميص

مهاجر الألوان

أنا للثلج والطاعون

لا لسواعد الضوء المغنى فى مخادعكم

أنا للريح والأحزان

عجوزا حافى القدمين . منذ ولدت أخبط فى فيافى التيه

وأحرق كل ميراثى من القصص الخرافية

ومتكئا هنا فى كل ما انعقدت عليه ثمار كرمتنا

ومرتحلا على أرض البوار

ألوب فى بعدين

بين الجدب والطوفان

أدور على الحوانيت المضاءة ضائع الشفتين

مختبل الحروف مراهق الكلمات

منفيا من الأعتاب للأعتاب

أدور أدور أستجدى وأرمى النار بالأحطاب

أحاذى الله والشيطان

عاصفة بلا ألقاب(٩٠).

وهذا معناه أن على الشاعر المعاصر أن يعيد للغة حيويتها الطازجة . وللوعي إشراقه المنتج . وللذات الإنسانية حريتها الخلاقة . فثمة علائق وثقى بين الحرية اللغوية متمثلة في وقائع الانحراف الأسلوبي. والحرية الاجتماعية والسياسية والحضارية .ومدى انخلاع هذه البنى المعقدة من ربقة العقل الجمعي الرمزي الذي يدشن الإحساس الواحد. والوعي الواحد. بما يؤكد ثبات أطر وعي جامدة تخلق إحساساً عاماً بالألفة والثبات والاتباع . وإذا كان الجمال هو الطلاقة والحرية والانفلات من أسر الأطر والقوالب والتصورات التي

تغلف المادة والوجود من حولنا فإن الوقائع الأسلوبية المنزاحة عن الإطار اللغوي والجمالى والخلاقى والحضارى العام الثابت تمثل جمالاً فنياً متجسداً في الشكل والصرف والمعجم والدلالة. ولعلَّ هذا الجدل المحتدم بين الحرية الإبداعية والضرورة القواعدية ، بين الثبات السائد الشائع ، والنفي الهادم الخالق قد تجسد فى شعرية التأسيس الجمالى والمعرفى للوجود لدى الشاعر محمد أحمد العذب،من خلال هذه الجدليات الجمالية والمعرفية الكيفية والنوعية بين حد الحرية وحد الشعرية.

الهوامش

١. د. أحمد درويش،مستويات تجلى الحرية فى الشعر العربى المعاصر،مجلة فصول،القاهرة،العدد،المجلد،السنة.

٢ . د. سعد دعبيس، قضية التطور والتجديد بين الأبعاد الغائمة، وأسألكم عن معنى الأشياء، مجلة الثقافة،القاهرة،ع٦٠، سبتمبر، ١٩٧٨،ص٨٩ .

٤ ، ٥ . د.محمد دياب،نبوءات الشعر: دراسة نقدية فى شعر محمد أحمد العذب،القاهرة،٢٠٠٥،ص١٣.

٦. د. يوسف نوفل،النص الكلى، الهيئة العامة لقصور لثقافة،ع١٤٢،٢٠٠٤، ص١٢٤٧،١٢٣.

٧ . المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد،دراسة حالة فى نظرية الكيوتيكا،مايكل فاندين هوفيل،ترجمة سامح فكرى،عدد المسرح والتجريب، مجلة فصول،القاهرة مج ١٣ ،ع٤،شتاء،١٩٩٥،ص٥٣ .

٨ . ديفيد ديتش،مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق،ترجمة د.محمد يوسف نجم، مراجعة، د.إحسان عباس، دار صادر،بيروت،١٩٦٧،ص٣٩٣.

٩ . د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٩،ص٦٩،نقلا عن الناقد الإنجليزى(بن وارين).

١٠ . يان موكار فسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية : ترجمة ألفت كمال الروبي ، فصول ع١ ، ج٥ ، ١٩٨٤ ، صـ ٤٦ ، وينظر للأهمية العبارة " الشعر يزيد القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها ". انظر أيضاً : مايكل دوفرين ، الشعري ترجمة يضم علوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع١٠ ، ١٩٨١،ص٤٤.

١١ . د. حاتم الضامن، شعراء مقلون، مكتبة النهضة العربية، ط١٩٨٧.

١٢ . د. رمضان عبد التواب يوسف.

١٣. د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية، الشعر السورى أنموذجا، مجلة المعرفة السورية،١٩٩٦،ص١٠٣.

١٤.د. وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبى مجلة فصول،مج٦،ع١٩٨٦،٢،ص٢٢٢، ٢٢٣..
١٥ . د. كمال أبو ديب، فى الشعرية، بيروت،١٩٨٣ ،ص٢٨.
١٦ . د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية،مرجع سابق،ص٢٢٢.
١٧ . رومان جاكبسون،قضايا الشعرية، ترجمة، الولى محمد،ص٧٨.
١٨ . المرجع السابق،ص٨٠.
١٩ . مجلة الاغتراب الأدبى،مج٨،ع٢٣ . ٢٥ ،١٩٩٣،ص٦٧،٦٦.
٢٠ . مجلة الهلال، ١٩٧٩،ص٦٨ ،٧١.
٢١ . مجلة الهلال، ع١٠٩، أغسطس،٢٠٠١،ص١١٥،١١١،
٢٢.د.يوسف نوفل،النص الكلى، الهيئة العامة لقصور الثقافة،ع٢٠٠٤،١٤٢،ص١٢٤،١٢٣.
٢٣. على حوم،أدوات جديدة للتعبير فى الشعر المصرى المعاصر، دراسة نقدية،جائزة الشارقة للإبداع دولة الإمارات العربية المتحدة،الشارقة،دائرة الثقافة والإعلام،٢٠٠٠
٢٤ . د.محمد احمد العذب،الخروج على سلطة السائد ، تنويعات غنادرامية، على نفقة المؤلف،ط١، ٢٠٠٣،ص . ٥،٤
٢٥ . المرجع السابق،ص٨.
٢٦. د. يحى الرخاوى، فك الاشتباك بين التجريب واللعب والعبث والتهريج،جريدة الأهرام المصرية،العدد،٩/١٠/١٩٩٨،ملحق الجمعة،ص١٥.
٢٧ . د.محمد أحمد العذب، الخروج على سلطة السائد، مرجع سابق،ص٩،٨.
٢٨. د.حسام الخطيب، الخليج الثقافى،الإمارات العربية المتحدة،العدد٢٨،٧٥٨٩، الإثنين،فبراير،٢٠٠٠،ص٢.
٢٩ . قاسم حداد،شهوة النشر اللالكترونى،جريدة البيان الإماراتية، الأحد،١٠ أكتوبر،١٩٩٩،العدد، ص٣٣.
٣٠ . روبرت ياوس (نظرية الأجناس الأدبية) ص٥٤.
٣١ . بنديتو كروتشة، المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، ط دار الفكر العربى، القاهرة،١٩٤٧،ص٧٠ . ٧٧.

٣٢ . نظرية الأدب،ص٣٠٨.
٣٣ . د. محمد الهادى الطرابلسى، مستقبل الأجناس الأدبية، نشر ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للأدباء والكتاب العرب، الجزء الأول، بغداد ١٩٨٦،ص.٢١١
٣٤ . فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الشعرى،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد،١٩٩٢، ص٢٥٩.
٣٥ . روبرت ياوس، نظرية الأنواع الأدبية،ص٦٢ . ٦٣.
٣٦ . جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد،١٩٨٦،ص٥٧ . ٥٨ .
٣٧ . جيرار جينت ،مدخل لجامع النص، مرجع سابق،ص٩٢.
٣٨ . جميل نصيف التكريتى، موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ص١٠.
٣٩ . د.محمد أحمد العذب،(الأعمال الشعرية الكاملة)،ص٣٦٥،٣٦٤.
٤٠ . السابق، ص٤٦١.
٤١ . الأعمال الشعرية،ص٢٢٧.
٤٢ . الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤٦١.
٤٣ . الأعمال الشعرية الكاملة ،ص٥٦١.
٤٤. د. عبد الرحمن بدوى، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى،وكالة المطبوعات ، الكويت،١٩٨٢،ص١٢٠،١١٩.
٤٥ . الأعمال الشعرية الكاملة،ص٣٤٥،٣٤٤.
٤٦ . الأعمال الشعرية،ص١٧٦.
٤٧ . السابق،ص٣٥٣،٣٥٢.
٤٨ . السابق،ص٣٨٨.
٤٩ . الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤٢٣.
٥٠ . السابق، ص٤٠٧،٤٠٤،٤٠٣،٤٠١.
٥١ . د. لطفى عبد البديع.

٥٢ . تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، س، كتابات نقدية،١٩٩١،ص٨٤.

٥٣ . التناول الظاهرى للأدب نظريته ومناهجه ، ترجمة د.عبد الفتاح الديدى مجلة فصول،العدد،مج،القاهرة..

٥٤ . ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٣٢٣، أغسطس، ١٩٩٠،ص٩ ،٣٠.

٥٥ . المرجع السابق، ص١٤ .

٥٦ . د/ سامي أدهم ، ص٢٩ تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقيه – الفكر العربي المعاصر ع٧٠- ٧١ ، ١٩٨٩.

٥٧ . السابق ص١٨٦.

٥٨ . الأعمال الشعرية،ص٤٢٢.

٥٩ . محمد القاسمى، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبى، مجلة إشكالات نقدية، المغرب ص١٠١ .

٦٠ . الأعمال الشعرية الكاملة،ص٢٥٣،٢٥٤.

٦١د. سعيد توفيق،فى ماهية اللغة وفلسفة التأويل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١،٢٠٠٢،ص٢٩.

٦٢ . د. محمد احمد العذب،الأعمال الشعرية الكاملة ،ص٤١٧،٤٢١.

٦٣ . (الأعمال الشعرية الكاملة) ص٢٠٦.

٦٤ . (السابق ،ص٤٤٨).

٦٥ . (السابق، ص٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٤،٤٠٧.

٦٦ . (السابق ، ص٣٦٧،٣٦٩.

٦٧ . (الأعمال الشعرية الكاملة،ص٣٦٨.

٦٨. د محمد احمد العذب، التجربة الشعرية: حوار حول مضمونها النقدى، مجلة الهلال القاهرة،١٩٧٩،ص٦٩،٦٨

٦٩ . إبـراهيم فتحـى،معجم المصـطلحات الأدبيـة،دار شـرقيات للنشـر،القاهرة، ط١،٢٠٠٠،ص١٥٩.
٧٠ .عـلاء عبـد الهادى،حصـاد التجريبـى وسـؤاله،مجلة المسـرح القـاهرة،ع١٤٣، أكتوبر،٢٠٠٠،ص٥٠
٧١ ـ محمد على الفاروقى التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق . د.لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر،القاهرة،١٩٦٣، ج١،مادة(جرب) ص،٢٦٩.
٧٢ ـ المرجع السابق،ص٢٦٩.
٧٣ ـ و.ا.بفردج،فن البحث العلمى،ترجمة ذكريا فهمى، مراجعة أحمد مصطفى أحمد،ط،دار اقرأ،بيروت،ص٣٢.
٧٤ ـ كارل بوبر،أسطورة الإطار،تحرير،مارك.أ.نوترنو،ترجمة،د.يمنى طريف الخولى،س، عالم المعرفة،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،الكويت،أبريل،٢٠٠٣،ص٣٣.
٧٥ .د . محمد أحمد العذب، الأعمال الشعرية الكاملة الرياض،ط١٩٩٥،١،ص٧٨،ومن الممكـن أن نقـرأ قصـائد أخـرى فـى ذات القضـية وهـى، ثرثـرة شـاعر لامنتمى،ص٥٤٥،ص١٦٨،ص٥٢٩،ص٥٣٣،ص٥٨٤
٧٦.محمد الأسعد، تشويه التجربة: مشكلات الصيغة والوعى،مجلة الفكر العربى المعاصر،ع١٣،تموز،١٩٨١،ص١١٠
٧٧ ـ المرجع السابق،ص ١١١.
٧٨ . د. ياسين النصير،شعرية الماء، آفاق من الشعر العراقى ،سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع١٤٦،ط٢٠٠٤،ص ١١٨ـ ٢٢٠ .
٧٩. د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، دمشق،ط١٩٩٩،ص٥١.
٨٠. نعيم إليافى،الشعر والتلقى،(دراسات فى الرؤى والمكونات)ط الأوائل،سوريا، دمشق،ص٢٠٠٠،١،ص٢٦.
٨١ . الأعمال الشعرية الكاملة،ص٤١٢.

٨٢. نزار قباني، الشعر عمل انقلابي،

٨٣. د.محمد أحمد العذب،(الأعمال الشعرية الكاملة) ص٤١٥.

٨٤. د. شكري عياد، اللغة والإبداع، القاهرة، ١٩٨٨، صـ ٥.

٨٥. د. لطفي عبد البديع، مجلة الشعر، ديسمبر،ع٦١، ١٩٩١،ص٢٩

٨٦. د. عبد الرحمن بدوي،الإنسانية والوجودية في الفكر العربي،مرجع سابق،ص١١٩.

٨٧. د. لطفي عبد البديع،

٨٨. د. محمد أحمد العذب،السابق،ص٤٠٩.

٨٩. المرجع السابق،ص٤١٨.

٩٠. السابق،ص٣٥٠.