

الفصل الخامس

شعرية الفضاءات الشذرية البينية

قراءة فى

شعر علاء عبد الهادى

هناك ممرات معرفية وجمالية حاسمة في بنية آداب الأمم ، نحس تجاهها بعدم قدرة وعينا الجمالي الموروث بفك شفرتها أو حتى القدرة الاصطلاحية النقدية للتعامل معها ، إنها تخلخل الأطر الإدراكية والجمالية للقارئ ، فهو إزاء ممر جمالي حاد المنعطف لا تستطيع أن تقيسه على ما سبق في الماضي الجمالي البعيد ، أو حتى القريب ، وعلى القارئ ساعتها أن يكون كما تقول العامة (على بياض نقدي) وهي قدرة نقدية لا بد منها حتى يستطيع أن يبدأ عمله النقدي مع هذه الممرات الجمالية الجديد التي تمثل منعطفًا بلاغيا ونقديا حاسما في مسار التقاليد الجمالية من جهة ، والمنظومة المعرفية لنظرية النقد من جهة ثانية .

وفي هذا ألفتقروا الجمالي الحرج يجب على الناقد أن يمد جسورًا بين الشكل الشعري الجديد وبين الأشكال الشعرية الأخرى التي بجواره والتي أصبحت جزءًا من نظرية النقد، ومن تقاليد الشعر، ومن خلال صور الجدل - سواء بالإيجاب أو السلب - مع هذه التقاليد الشعرية والنقدية يصل الناقد إلى مفهوم جديد ومغاير للأدبية، فكثيرا ما يؤدي الارتفاع في منسوب الشكل الشعري إلى تعذر مد الجسور بين أشكال التقاليد الجمالية المتوارثة سواء في الماضي البعيد أو الماضي القريب والأشكال الجمالية الجديدة، ومن هنا تلعب الحساسيه الفنية دورًا طليعيًا من جهة قدرتها على تكييف منقولات النظرية النقدية بصورة تجعلها أقرب إلى تعقيد الإبداع وطلاقتها حتى يتسنى لها القبض على المدخل النقدي الملائم لبنية الإبداع ذاته . وهنا تبدو إحدى صور أزمة النظرية النقدية في حوارها الجمالي مع النصوص الإبداعية على مدار التقاليد الجمالية والنقدية في القديم والحديث معا . ما دور النظرية ؟ وما هو دور الإبداع ؟ هل تطبق النظرية تطبيق الأسباب على النتائج، أم علينا الاسترشاد بها فقط بوصفها مستبصرات نقدية ولا ندعها تغتال النص الإبداعي ؟ هل نظريات النقد قواعد للوعي الجمالي أم استبصرات مختبرية للإبداع ؟ لقد قال (لورد تشستر) قديما " لترك الناقد الغبي يعيش على جثث الأعمال - أعطوني أنا روح العمل ورداءه " ومن قبله قال (جورج سانتيانا) بأن النقد عمل قومي جاد فهو أشبه بالطبيب الخلاق الذي يفصل العضو المعطوب عن الأعضاء الحية في الجسد الحي ، وهو يفصل الجزء الخالد في روح الإنسان عن الجزء الأيل للفناء.

وفي أعماق هذا الجدل بين نظام النظرية ومروق الإبداع ، سموت أشياء وتحياء أشياء أخرى ، وفي الحد الوهمي الفاصل بين الموت والحياة فى بنية الثقافة نفسها يرتبك النقد ومقولاته المعرفية أمام وهج الإبداع وطفراته الوجودية. ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، بدأت القدر الذي يفيد فيه الإبداع من النقد ، فإذا كان الإبداع مغامرة فى الرؤيا والأسلوب معا فيجب على النقد أن يكون مغامرة وقدرة على الفحص والتفسير، وإذا كان الإبداع ارتيادا للمجهول ، فعلى النقد أن يكون اختصارا وفحصا لمقولات المعلوم النقدي تجاوزا لمحدوديته المتعارف عليها ، ومغامرة لشلق قنوات جديدة لأطر الإدراك الجمالي والمعرفي معا ، فعلى النقد أن يكون مسلحا بجهاز مفهومي يتمتع بالتعدد والانفتاح والمرونة ، إنه وزير مفوض من الجماهير الفاعلة لكن ساعته كما يقول (سانت بييف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيراً خلاقاً لا مستوزراً أميناً لبروتوكولاته المتبعه ، ومن هنا كانت صعوبة التصنيف الجمالي والمعرفي لهذا الديوان التجريبي الجديد ((النشيده)) للشاعر علاء عبد الهادي ، فهو شعر محير حقا ، يقع على الحدود الجمالية والمعرفية البينية للشعريات العربية المعاصرة، ويضع جميع أجهزةتنا النقدية والمعرفية السابقيه على محك تجريبي جديد ، إنه عمل لا يعطيك مركزه الجمالي الدلالي بسهولة بل هو ضد المراكز الجمالية والمعرفية أيا كان شكلها، وضد اكتمال المعنى، وانغلاق الدلالة داخل أنساق النص الداخلية، فشعريته تعمل ضمن طاقة اللاكتمال الجمالي والمعرفي، حتى لنقع دوما فى هذه الفجوات الشكلية اللاشكليه المحيرة في بنية الشكل الجمالي للديوان ، فتبدو نصوصه وفواصله ومقاطعته المتعددة كما لو كانت تؤسس للفجوات الجمالية. والشروح المعرفية، ومن هنا كان هذا الديوان مهتما بأشكلة الشكل الجمالي للشعر، لأنه يعمل دوما ضمن منطلق تجريبي يقوم على تفكيك المراكز أيا كان شكلها سياسياً واجتماعياً وقيماً وذوقياً ودلالياً، ضمن بنية شكلية ولاشكليه معا محيرة التشابكات، والجدليات فهي تشابكات ما إن تتقارب حتى تتضارب، وما إن تتساوق حتى تتناقض، فهي لا تستقر على ملمح جمالي محدد. لأنها تحارب منطلق الاتساق والمماهة والتطابق والانسجام، وتفتح منطلق اللاتساق والشروح والفجوات والتشذرات المتصادية المتنافذة المتداخلة المتجاوزة. فالشعرية فى هذا الديوان لاتقع ضمن شعرية

الثنائيات المتساوقة بل ضمن بنى الاتساق اللامتساوق، والانتظام اللامتظم، والمراكز اللامتمركزة، مفككة الحدود بين الهامشي والمهمشي والمركزي، خالقة الحقيقة بصفتها احتمالاً ضمن احتمالات أخرى ممكنة، وفاتحة أفق الهوية ضمن تشعبات إمكاناتها اللامتناهية جمالياً ومعرفياً وسياسياً وحضارياً وإدراكياً.

إن شعرية النشيده تطرح تصوراً جديداً للخيال الشعري نفسه كما قلنا أنفاً بصد تنظيرنا للشعرية المنظومية التشعبية التداخلية التي تنفي الحد الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربي بصوره وأنماطه كافة حتى شعرية التفعيله لدى جيل الرواد، وتطرح حداً خيالياً ثلاثياً ورباعياً وخماسياً قائماً على تشعبات الرؤى الشعرية البيئية التداخلية، متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي، إلى الأبنية الشعرية التعدديه التزامنيه، وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى نسقيه العلاقات النصيه التداخلية، إن حد الخيال وحد الشعر كما نعرفهما في الموروث الشعري والبلاغي العربي، أو الموروث الجمالي في قصيدة التفعيله يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظره جديده إلى الخيال الشعري والمعرفه بالظاهرة الجماليه إنشاءً وتلقياً مما يجعل نص النشيده وغيره من النصوص الحدائيه الشعرية الجديده في مصر والوطن العربي، نصاً تشكيلياً مغايراً يطرح على النقاد خياراً منهجياً ومعرفياً وتنظيرياً صعباً لفحص مقولاتهم النقدية والجمالية السابقة على النص، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول: (لماذا نكتب الشعر؟ توقف إلا ألفه لشعر قد تشممه سواك إهكذا قال شبيخي المحقق، كيف أجد أرضي الجديده، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت المتلقى، والحضور الشعري، والناشر وربما أخسر الناقد أيضاً (...)) وظل التخلص من سلطه الشعر الذي أكتبه هاجساً دائماً الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة (...)) كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعدده فرضتها طرائف كتابته (٢٣).

إن هدم فكرة المركزية الجمالية يجعل من الشعرية مقاومة معرفية وجمالية معا، بما يفتح الأفق النقدي والشعري وأسعا لمفهوم التعدديه والتشعبية بأشكالها البنائية وأنماطها الدلالية معا - ويفتحه على القدرة البانحة للخيال التفكيكي النائي، وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التحريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبناءه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه، أو يحلل بها النحوي أية جملة من الجمل فى سياق التركيب اللغوى، لقد كان الشعر ينمو نموا حقيقا خلافا بعيدا عن النمو المتلكئ للمصطلح النقدي المعاصر، الذى ينبع دوما من رحم الكتب وأوهام الثقافة، ولا ينبع من لحم ودم الوجود، وكان على الناقد أن يخضع لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصة، وبين القدرة على الإنعمان إلى ما يقوله النص والقدرة على الإصغاء للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد- يضيع كثير من الابتكار والجدة الكامنة فى المخلوقات المجازية الجسورة فى الشعرية العربية المعاصرة، وكان من حراء هذا الوضع النقدي المرتبك والفوضى، عدم القدرة من التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلا إذا توفرت للناقد عدة صفات منهجية وعلى رأسها صفتان: وهما القدرة على إجراء الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهة، والقدرة على التحرر المعرفي من الأنساق النقدية والمنهجية والإجرائية المسبقة التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهة أخرى، فالناقد والنقد بين إثبات ومحو وفي الشرط الأول: شرط القدرة على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإنعمان السلبي للنص الذي يشجع قراءة استنساخية تساوي النص فى بعده الظاهر، كما يحرر الناقد نفسه من الإنعمان السلبي لسلطة التقاليد الجمالية المتوارثة والسائدة والروض للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريد النص نفسه، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حرته الجمالية الخاصة به، حتى يتم الاستنطاق الخلاق للنص من داخل شروطه البنائية الشئئية الخاصة به، وفي هذه اللحظة على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكرية والجمالية النقدية المسبقة للنص ذاته، حتى يكيف الإبداع، المصطلح النقدي لصالحه، وليس العكس، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح (الإصغاء الجمالي الموضوعي واللاموضوعي معا) وهو

شرط التحرر وأقصد به قدرة الناقد على تحرير ذائقته الجمالية والمعرفية والتخييلية السابقة من أطرها الإدراكية النقدية المعتادة حتى يتم للناقد القدرة على مراجعة وفحص بعض مقولات النقد وامتلاك الجراء على نفي بعض المقولات الأخرى، وتطوير بعضها الآخر، واستشراق الكمين منها في رحم المستقبل الجمالي، ومن ثم الدخول إلى مدار التشعب المنظومي الجمالي والوجودي حيث يتحدر النص من الأنطولوجي التشكيلي الخالص والخاص به، إن الخبرة الموضوعية المستقصية بالنص هنا قد تحدث صدعا في نسق المقولات النقدية والمعرفية والأسلوبية المسبقة في وعي ولا وعي الناقد والنقد، فتدفعها إلى مراجعة وفحص هذه الأنساق، ومن ثم تحويلها أو تطويرها أو تغييرها أو حتى إعادة تأسيس حدودها الجمالية والمعرفية حسب جدلية التآلف والتخالف والتداخل والتناظم بين أنساق المصطلح النقدي، وأنساق المصطلح الإبداعي، بما ينأى بالناقد عن الانساق وراء سلطة النص، أو الإذعان لسلطة النظرية النقدية، إن السلطه تلاحقنا في كل مكان كما يقول ميشيل فوكو وأستطيع أن أضيف أيضا بأن الفوضى تمتد إلى كل شئ أيضا، فكيف نقيم حدًا للعلم بالشعربين التشعبات اللانهائية الخلاقة للعالم والواقع وتأطيرية النماذج الجمالية والمعرفية؟! إن تاريخ النظريات النقدية والفلسفيه والسياسيه وحتى العلمية التجريبية هو تاريخ البحث في توازنات العلاقات المتصله بكل شئ والمنفصله عن كل شئ في وقت واحد، ومن هنا فهو تاريخ الأخطاء المصححة كما يقول فيلسوف العلم باشلار، والمنهج النقدي الخلاق لا يكون إذعانا، ولا يكون أيضا فوضى، وما بين الإذعان للنظريه في توجيه النص كما حدث في المدارس النقدية البنيويه، وما شابهها من تصورات نقدية تغلق النص في حدود النظرية أو حدوده الجمالية النصيه، وبين الفوضى في توجيه النظرية لصالح النص كما حدث في المدارس النقدية التفكيكية وما شابهها جاءت تصورات نقدية أطلقت العنان بصورة مطلقة للنص دون أي تصور إدراكي محدد - ما بين قطبي الإذعان والفوضى يظل النص خارج نصوصيته وبعيدا عن سياقات الجمالية والمعرفية والثقافية المعقده.

إن إشكالية العلاقة بين أليات الوعي النقدي النصي والنص الإبداعي إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى تعقيدات جمالية وفكرية ومعرفية بين "شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعي النقدي لها فى الواقع النقدي العربي" بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور نفوسها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدي بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، وإلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى وفى هذه الحالة لانتشيد علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضا، لأن الشاعر لا يتلقى تجربته مباشرة مهما ادعى البعض براءة النظرة، ونضارة الوجدان، بل أى أمينة إن صح التعبير بل عبر شبكة ذهنية ذات علائق موروثية أو متكونة، ويبدو انفصال الشاعر العربى عن التحرية 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 وحد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو الأشياء الغربية الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة، لقد أصبحت الطبيعة وألمجتمع مطلقا 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 ما هو 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 نقداً تراثياً أو متغرباً، أو نقداً توفيقياً (١)

وهذا ما يجرنا جزاً إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعي النقدي بالنص الشعري، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتجريب، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية في المقام الأول. إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضيف على النص قيمة إبداعية جديدة، على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية من نوع خاص تتوازي والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبى لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدي مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي .

إن الشعرية في هذا الديوان تمارس جدليات جمالية ومعرفية وتجريبية معقدة ، ووفق سياقات متداخله شعرية يحكمها الاستكشاف والهدم والبناء، سواء بين الذات بوصفها آخر ، أو الآخر بوصفه ذاتا ، حيث تنقلب الذات على ذاتها في جدلية الأنا والقرين، وفي أعماق هذا التحريض الخيالي للذات الشعرية ضد ذاتها، يستصفي الشعر للحظات الجوهرية الأساسية لأنات الشعرية العربية الموروثة، سواء في الماضي والحاضر والمستقبل ثم بخلقها الشعري التجريبي الجديد لتكون حاضراً أبدياً متصلاً قادراً على استكشاف بنيته الجمالية والمعرفية الماضية بوصفها حاضراً أبدياً معوقاً في بسنة الحاضر الجمالي المؤجل باستمرار، والشاعر يمارس صوراً عدة من أشكال المحاكاة التهكمية الساخرة لينقض الأسس الجمالية والمعرفية والثقافية التي أسست للموروث البلاغي والنقدي والشعري والحكائي والسياسي والاجتماعي في خطابنا الثقافي العربي ، إن الشعر في هذا الديوان يقف على خمسة لحظات معرفية وجمالية كبرى في العقل العربي، تمثل فيما نرى اللحظات المعرفية والجمالية الحاسمة التي كونت بنية العقل العربي ذاته، في شكله البياني والعرفاني والعقلاني والسلطاني، إنه يعيد اكتشاف ومساءلة البنية التحتية العميقة المكونة للنسيج الروحي والفكري والثقافي للذات العربية ، هادماً أجزائها الميتة

خالقا أحواءها الحية المنسية في الذاكرة الشعرية المعاصرة متجاوزا الرغبة الرومانسية التي نكتفي بالتأمل في الواقع، أو مجرد الشوق إلى التطهير بالمعنى الأرسطي الصوري متجاوزا جميع ذلك إلى الأجواء الشعرية البينية التداخلية القادرة على التغيير لا التعبير، التنويع لا التفريع، التشدير لا التعضون والتأسيس بالمعنى الوجودي لا مجرد التأمل بالمعنى الثقافي، وفي أعماق هذا الجدل يخلق الشعر سفره الخارجي بالهدم والإنشاء معا. عبر أشكال شعرية بينية متداخلة تقع عمق شعريتها في بنية التحول الشكلي المستمر من الشكل الحكائي إلى الشكل الحكائي الآخر، إلى أشكال المقامة إلى التشكيل الشعري التقليدي، ثم الأشكال الشعرية الحدائية بكافة أبعادها ودلالاتها. وكأننا في حالة أشكلة جدلية بينية مفتوحة دوما لجميع الأشكال الشعرية السابقة والمعاصرة لهذا الشعر، فالديوان فيما نرى يمثل مفترقا واختراقا جماليا جادا في الشعرية العربية المعاصرة، يمارس الهدم والبناء وإعادة البناء بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمة والمعاصرة.

إن تعدد الأشكال وتداخلها البيني الجدلي استدعى تعددا جماليا موازيا لأشكال الشعرية في هذا الديوان، وإذا أخذنا ببنية الالتفات الشعري شريحة جمالية للتطبيق مثلا، وجدنا الشاعر يتجاوز ببنية الالتفات في الموروث البلاغي والنقدي الموروث والمعاصر معان اللاتفات الجزئي سواء في بينة الجمالية أو الكلمة أو حتى التركيب النحوي إلى اللاتفات الشعبى النصوى، خالقا شعريه حديده للالتفات التداخلي التفاعلي القادر على نقل الحد الجمالي لبنية الالتفات في الموروث النقدي البلاغي والقائم على الجملة والمفردة فعلا - اسما - حرفا - إلى حدود شعريه تعدديه تفاعليه تنقل النص من التفات الجملة الشعرية المتجاوزة إلى التفات النصوص المتداخلة، ونقل الخيال الشعري لبنية الالتفات من شعريه جزئية متناثرة إلى شعريه كلية متداخلة، حيث يكون الشعر شعريه خطاب لا شعريه جملة، ويكون الإيقاع إيقاع الكتله النصية الشبكية لا القصيدة الشعرية السمعية التي تختفي بالصوت في المقام الأول، وبهذا تتحول بنية الالتفات إلى جماليات الأثر الشعري القائم على التشابك الشبكي التعددي، هنا لا يكون الحد الجمالي للالتفات حدا ثنائيا مقتصرًا على بنية الجملة بين المركز الثابت للدلالة، وما التفت الشعريه عن هذا المركز سواء في الضمائر أو الأفعال والأسماء أو غيرها من الصور الجزئية للالتفات في

موروثنا النقدي والبلاغي، بل ينتقل الالتفات من مركزية الحد الجزئي في الجملة الشعرية ، إلى تشعبية الكتلة النصية متعددة الأشكال الشعرية وما تترامي إليه من خلق جدييات شعرية نسقية تشعبية تنقل جماليات النص من تسلسلية التعاقب، الى تزامنية التداخل الجمالي التشعبي ، وبهذا ينتقل الشعر من حد النص الى حد الأثر. فليست هناك بؤره مركزية ليتمحور حولها معنى الأثر، بل شمة اندماج للدلالات والدوال يتجدد بتجدد الثقافات والعقول والأفاق .

لقد تشعبت الصور الشعرية للقريين والذات في بنية الديوان أن واحد ، وقد استدعى هذا التشعب التداخلي الجدلي شكلا شعريا تداخليا موازيا لتعددية الشعرية التي كانت وراء الدافع الى خلق هذا الشكل الشعري للديوان ، لقد تعددت الذات الشعرية لتكون شكلا جماليا من أشكال الوعي بذاتها الجمالية من جهة وشكلا من أشكال تجاوز الذات لذاتها أو للأخر الذي هو صورته من صور الذات لأن الذات صورته من صورته. إن الديوان يمارس تحطيميا منظما ومبدعا لكافة الأشكال والسياقات الجمالية الكامنة في الموروث الجمالي ، وإذ يمارس الشعر عدوله وإنحرافه عن الأنساق الجمالية السابقة يتكشف أشكاله الجمالية ورؤاه المعرفية الخاصة به، وبالعالم المحيط به في آن ، فالإبداع في أصله نشاط حر خلاق تندفع إليه الذات الشعرية لخلق شعريتها الخاصة دون قصديه مسبقه لقول رؤى محدده ، وإلا لما اندفعت الذات للإبداع أصلا ، ولكن الممارسة الخلاقة للإبداع هي نوع من الكشف والاستشفاف والمغامره والرغبة الحميمه في التحقق والتجسد وتحويل هذه الفوضى الخاصة على مستوى الذات والعامه على مستوى العالم ، إلى نظام له شكل دال فالوجود نفسه كان خروجا من أعماء المادة الى بدائع التشكيل ، وإذ يعيد الشعر اكتشاف ذاته والعالم من حوله يمارس جدل النفي والإثبات ، الإعدام والخلق ، الهدم والبناء ، وفق سياقات شتى متداخلة متفاعلة تتخذ من الخيال التعددي قوه جسورة لتأسيس الأبعاد الأبتولوجية والأنطولوجية الغائنة في بنية الوعي العربي سواء القديم والمعاصر. فالخيال قوه معرفية هائلة لا تعرف الفارق بين الحقيقي وغير الحقيقي ، كما أنه قوه إدراكية ميتافيزيقية لا ترى الواقع والذات والوعي وأنساق الثقافة وفقا لتساوقها مع الواقع الموضوعي ، فهذا الواقع نفسه ليس موجودا بل هو وهم مصنع من دلالات ، ويؤطر حسب دلالات

أنساق الرموز التي تكسب عليه وهما من الموضوعيه والشرعيه العامه ،ومن هنا كان الديوان يعلمنا على طوالة صورته ومجازاته أن وظيفة اللاواقع تتمتع بنفس صلابه الواقع ، واللائظام يؤسس للعالم بنفس درجة تأسيس النظام الشائع بل الجزء الأكبر من الحقيقه يكمن فيما هو غائب " فالخيال هو الملكه الوحيده التي ماتزال تحتفظ ببراءتها وتمسك بحريتها واستقلالها أمام مبدأ الواقع الذي هو في نفس الوقت مبدأ القمع " (١)

فالمخيلة تمارس أبعاداً تحررية وثورية من خلال جدل الواقع واللاواقع والنظام واللائظام ، النفي والاثبات إن الشعريه هنا تثبت أن جدل النفي لا يعني العدم المطلق ، بل يجب علينا أن نفهم النفي كما يقول هيجل " ((بأن السليبي هو ايجابي بدرجة متساويه ، فأى شئ يواجهه التناقض لا يختزل الى درجة الصفر إلى عدم مجرد)) (٢).

إن النفي لما لم يتم اثباته هو الطريق إلى أثبات ما نفي ، إن أي صورته من صور الجدل - حتى ولو بلغت أقصى حدود السلب - لا تساوي الصفر المعرفي الجمالي على الإطلاق ، بل رسا صارت درجة الصفر هنا أعلى درجة من ممكنات التشعب والامتلاء بالأشكال الجماليه والمعرفيه المتوارثه ، حيث يتولى الصفر الإبداعى الخلاق التقاليد الجماليه السابقه بالتجريد والتصفيه والتقطير ثم دفعها إلى أقصى درجات المسائله والمغامره والتحاويز ، بما يسمح للطاقه الشعريه المبدعه أن تعيد خلق بداياتها الأولى من جديد وفق هذا (الصفر المنهجي الخلاق) الذي يعيد ترتيب الأشياء والموجودات ، وتغيير أنساق العلاقات القائمه تمهيدا لإنشاء علاقات أخرى جديده ، هنا تنعدم الذاكره الثقافيه في الشعور لتتحيا ذاكره أخرى تتولى (الغائب عن الإدراك الواقعي ، لأنه في نهاية الأمر تصور للغاية محققه برغم أنها لم تتحقق بعد) (٣).

هنا يصبح النسيان ذاته ذاكرة ، لا ينحصر وجوده في حدود الممارسه فقط فالشعر لا ينسى أصوله الجماليه والمعرفيه القديمه مهما ادعى ذلك ، لأنه صورته من هذه الأصول بشكل ما ، الشعر لا ينسى لكن يؤسس لذاكره أخرى ، لهويه أخرى لوجود نسق علائقي جديد يدشن ثقافة النسيان بوصفها غيابا تمهيدا لخلق ثقافه جديده. إن الشعر هنا لا يؤسس فقط لذاكره النسيان ، بل يمارس جدله الجمالي الخلاق عبر عوالم الغياب ، وذلك بالكشف عن الفجوات الوجوديه الكبرى القابعه في ثنايا النسيج الثقافي والمعرفي والجمالي للوعي

العربي ، إنه تعرف حميم لما استخفى ونسي أو تنوسي ، ولما أزيح وهمش أو صودر ، إنه كد تشكيلى مغامر عن جماليات الغياب في الواقع الحضاري العربي ، لا تشغله الأبواب المفتوحة لقنوات الوعي ، بقدر ما تشغله الأبواب المغلقة ، إن علاء عبد الهادي يكشف فى الآليات المعرفية والأيدولوجية والجمالية الخفية التي أسست لخطابات، ونفت خطابات أخرى، فيجب أن نكون على وعي بالآليات والاستراتيجيات المنهجية والمعرفية الكامنه في الوعي - واللوعي العربي التي أسست لخطاب وأزاحت آخر، أو جعلت خطابا يفوق آخر على طوال الممارسات الفلسفيه والثقافية والجمالية للعقل العربي إن الشعر في هذا الديوان معني في المقام الأول برحلة استكشاف خلاقه تنقل شكل الترحال ومضمونه من الخارج الثقافي المؤسسي إلى الداخل الثقافي الغائب مشرحة البنية المعرفية والجمالية للعقل والوجدان العربي في جميع تجلياته الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية والسردية والسلطانية. بما يكشف عن جدليات النظام بوصفها سلطه سائده وجدليات اللانظام بوصفها سلطة غائبة فالوعي الثقافي العربي كان معنيا طوال تاريخه الجمالي والمعرفي بتأسيس السياقات الحاضرة ، سياقات السلطة المهيمنة ، غير أن ديوان النشيد وجه عنايته الجماليه إلى الكشف عن سياقات الغياب العديدة والمعقدة التي غيبها الوعي العربي الثقافي ، وكانت جزءاً أصلاً منه ،سواء بالنبذ أو القمع أو الاحتواء والتبرير فالأدب لا يطابق أبدا الوعي ولا يعبر عن الذات المددعه تعبيراً صريحاً كما يقول سارتر فالأدب مصنوع من الكلام بقدر ما هو مصنوع من السكوت ، وما يفصح عنه ويصرح به لا يكتسب قيمته ودلالته إلا بما يسكت عنه " ((إن مقدرتي على الكلام مرتبطه كذلك بغياي مما أتلفظ به ،وإذا كشفت لغتي الوجود في لا وجوده ، فهي تؤكد بعملية الكشف هذه أنها تتحقق انطلاقاً من قدرة من يقوم بها على الابتعاد عن الذات ، عن أن يكون آخر غير ذاته")) (٣).

ولم يستطع ديوان النشيد الكشف عن السياقات الغائبة أو المسكوت عنها في الذاكرة العربية ، إلا من خلال فعل إبداعي خلاق يمارس سلطة الهدم الحيوي القادر على البناء ، وقد تم فعل التدمير والهدم من خلال جدل الشعري مع المعرفي والفلسفي والمنطقي في بنية الثقافة العربية، كما تجلت في لحظات التصوف والعشق والآداب السلطانية

والمعايير البلاغية السائدة فكل هذه المكونات للوعي الثقافي العربي تقدم نفسها بوصفها
بنيات حيث ((يتحدد المعنى الموضوعي للعالم من طريق اجماع الذوات التي تعطي للعالم
بنية مما يسهم في قمع القارئ والناقد والمؤلف أي من يحاول الخروج على هذه المنظومات
الرمزية . ولا يمكن القضاء على الطابع اللغوي لهذه المنظومات الرمزية التي تعوق الإبداع .
الا باكتشاف المنطق الداخلي لها)) (٤).

إن تكوين المنظومات الرمزية العامة، للجنس والدين والإبداع وبنية اللغة يخلق
الحس العام . والوعي العام المشترك ، مما يكرس سلطة السائد ، ولا يبقى للشعر والفن
عموماً غير كشف الآليات الداخلية الضمنية التي خلقت بما يعرف بثقافة المن . وثقافة
الهامش . ثقافة الرسمي السائد . والمسكوت عنه المستخفي في أنسجة اللاوعي والوعي
معاً. معناهما اللغوي الجمالي الثقافي العام .

إن شعرية علاء عبد المهدي في ديوان النشيدة . توسع من أفق الشعرية لتقع بين
جماليات الحداثة وجماليات ما بعد الحداثة المعنية بالخطابات الثقافية المتعددة التي
ترناب كثيراً في النزعة الكلية في الفكر والفن والذات والمجتمع أو إقامة الحدود بين العلوم
والمناهج العلمية الصارمة . وشعرية الديون تنصب على تشعيب الأشكال، وتشعيب
الرؤى، وتشذير منطق الحقيقة نفسه، فهي تعني باللاتجانس والتفكيك في كل شيء . أو ما
يسميه ديريدا بالمكمل الذي يرحى المدلول في صيرورة دائمة. فديوان النشيدة يهدم فكرة
الإطار الرسمي للوعي الثقافي العربي ويدخل إلى أفق التداخلات الفنية المفتوحة على
الاحتمالات والتعدد والمختلف والهامشي الذي لا يقبل القياس المسبق باعتبار الهامشي
والمختلف حسب الأرومية الشعرية التشعبية تؤسس لمشروعية شعرية جديدة . تؤسس
بدورها لوعي معرفي جديد يقوم على .

تداخلات الحدود بين الأجناس الفنية المختلفة .

١- التسليم بتناقضات المنظومة الرمزية للوعي التي تقاوم تحديد المصطلح وشموليته

٢- قيام المشروع العلمية الجديده على الخطاب الهامشي غير السيادي

(paralogy) (المجزأ لا الكلي) (٥) .

هكذا يتحول مفهوم (العلمية) من داخل العلم نفسه، فتتفتح زوايا النظر إلى المصطلح حد التناقض، فالعلم ليس هو القياس أو التحديد والتعميم ، والتسليم بالأنساق الرمزية الكبرى التي تقبل على علاقتها ، وتتخلق في موازاة ذلك شعره جديد قائمه على التشعيب والتداخل ونفس مركزية كل شئ في قواعد الأجناس الفنية ولهذا تنظر الرؤى الشعرية التداخلية في هذا الديوان إلى مجمل الخطابات الثقافية العربية سواء السردية – الحكائية – الشعرية – الأمثال – الحكايات الشعبية – الآداب السلطانية – تنظر إلى هذه الخطابات التعددية التداخلية بوصفها نسقا كليا من الوعي الثقافي الممكن، أو بوصفها أحد تجليات هذا الوعي الممكن، ثم تجرده في هيئة الدال الحضاري العام المشير إلى مدلولات متعددة متجاذلة تمتلئ بالثقوب السوداء كما تمتلئ باللحمت والسدى ، إن الخطابات الثقافية العربية يراها الشعر في هذا الديوان خطابا كليا – أو نصا جامعا غير مكتمل التلاحم والبناء ، أو قل قد عينت بتصميمه وتشديد الخطابات الأيديولوجية الرسمية فأجرت في بناه وأركانها يد المحو والإثبات ، والتأخير والتقديم ، الثقوب والشقوق والإنقطاعات ، ومن هنا رأى الشعر ما لا يراه العقل السلطوي الرسمي في بنية خطاباته الثقافية المتعددة ، ولعل علاء عبد الهادي يفيد هنا من الوعي النقدي الثقافي في مراحل المتطورة لدى أقطابه المعاصرين، حيث لا يرتبط ((النص الأدبي بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله ، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الداله أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة ، وهذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها " تتكلم" فالنص قد يحرم – أيديولوجيا – قول أشياء معينة، ويجد المؤلف نفسه ... مضطرا إلى الكشف عن ثغراته وصوامته أي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال)) (٦).

إن الصمت ، أو الفجوة، أو الفراغ الموحش ، هي المناطق السرية التي كلف الشعر في هذا الديوان بإعادة تفكيكها واكتشافها، من خلال جدليات الشكل الشعري نفسه مع الأشكال الفنية والثقافية والمعرفية في الموروث الثقافي العربي. إن محاولة علاء عبد الهادي إعادة تفكيك الموروث البلاغي والسردية والنقدي والفلسفي والصوفي العربي هي صورته من صور جدلية الهدم والبناء لهذا التراث في هيئة معرفية وجمالية خلاقة قادرة على تجاوز

جميع صور الماضي والحاضر معا من خلال تفكيك بنيتها الداخلية ذاتها ، فالشعري أعلى من الفلسفي والمنطقي والتاريخي والمعرفي ، إنه يمنحنا معرفة غير مشروطة ، وجمالا لا نهائيا ، فإذا كان النقد يرضي ملكة التمييز والفحص ، والفلسفة ترضى ملكة الوعي والتنظيم المنطقي فالشعري يعلو على التصنيف والترتيب والأطر الجاهزة، فهو يرضي ملكة الخيال الحي الخلاق القادر على الاستبصار الكلي دفعه واحده ، فإذا كانت معارفنا وفلسفاتنا وعلاقات واقعا معنيه برسم حدود الأطر، وأنظمة الوعي ، فإن الشعر والفن عموما من خلال غزوه لهذه الأطر الجاهزة يقترح فيما لم يقترح بعد ، ويمسك بالمجهول المتوامض في سماء الآتي .وبهذا التصور يلتقي نص علاء عبد الهادي وجماليات نص الغبطة لدى ((رولان بارت)) في قوله مفرقا بين نص اللذة ونص الغبطة ((ونص اللذة فهو ذلك الذي يحدث الإكتفاء والإمتلاء ، ويمنح الانتعاش اللحظي ، وهو النص الذي يخرج من قلب الثقافة ولا ينفصل عنها ، وهذا النص يتصل بنوع مريح من القراءة ، وأما نص الغبطة فهو النص الذي يعرض حاله من الشعور بال فقد ، والذي يزعم (وربما وصل الأمر الى حد اثاره نوع من الضجر ، ويزعزع كل دعاوي القارئ التاريخيه والثقافية والنفسيه ، ودوقه المتناسك ، وقيمة وذكرياته ، وينتهي بعلاقته باللغة إلى أزمة)) (٧).

وبهذا يطرح الديوان رؤى جمالية ومعرفية جديدة في حقل الشعرية المعاصرة فهو يكشف عن سط من أنماط الشعرية العليا التي تتجاوز تغيير نسق العلاقات القائمة بين الأشياء وتصعيد اليقين بأنها ليست أصح العلاقات – يتجاوز علاء عبد الهادي بالشعر هذا التصور الحداثي للفن إلى خلق شعره عليا " تحاول أن تخلق لنا عبر الخيال عن قارة ميتولوجيا الحياة اليومية، ((تلك الحياه الغنيه بواقعها ولكن الفقيره شعريا بالتعبير عنها فالبشر يمتلكون حياة غنيه بالرموز والدلالات التي لم تهتد إليها اللغة الشعرية العادية لالتصاقها بالتقنية التشكيلية وبالتطور في حين أن الحياه المعاصرة أكثر بدائية قياسا بما تمتلكه من شيوع وأفق معارف من تلك الحياه التي كان الإنسان القديم عليها ، فالتقدم لا يستبدل حياة بأخرى وإنما يغير سبل الوصول إليها ")) (٨).

إننا لا ندرك ما حولنا إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل، ومن هنا فإن معظم تصوراتنا احتمالية افتراضية سواء على مستوى الموجودات والأشياء والأحياء في موجودها

الحسي المباشر، أو مستوى المدركات الفكرية والروحية لحقيقة الأبنية الثقافية ، والأنماط الشعريه، والأنظمة الرمزية المكونه للبناء الحضاري بصوره عامه ، وأمام هذا الاختزال المأساوي للإدراك الإنساني يصبح الفن بكافة صورته هو القدره الخلاقه الوحيدة المتاحة للوعي البشري ، حيث ينتقل هذا الوعي من مجال الإدراك العلمي أو " الإقتصاد الإدراكي " إلى مجال خصوية الإدراك الجمالي وتشعبية الرؤى الجماليه فيه ، فإذا كانت جميع صور الإدراك العملي تقرأ الذات ، والواقع ، والحضاره والكون قراءة توجيه وضبط وفق النسق الرمزي العام للعقل واللغه، فإن الإدراك الفني يقرأ جميع ذلك قراءة حريه وتجاوز حيث لا يجرد الشعر والفن بصوره عامه أشياء الوجود ، ومدركات الواقع وعلاقات المجتمع من الثراء الخصب المائج في جميع علاقاتها وتشابكاتها الجدليه بل ينغرس في عمق العالم ويسرف في إدراك علاقاته ، فالفن يرى العالم وفق صورة انفعاليه حسيه توسع من بصائرنا وبصيرتنا معا ، إنه يرى جميع أنظمة العلاقات المحيطه بنا ، والمكونه لجوهر وعينا، وحدود تصوراتنا، رؤية غضه حيه بعيده عن أي تصور رمزي سابق ، إنه يطلق العلاقات من عقالها والتصورات من حدودها والرموز من معهودها، ومحملاتها السائده ، إن الفن يرى الوجود في ذاته ولذاته كاشفا عن هذا الغنى المذهل المترسب في أعماق كل شئ من حولنا وفيها في الصمت والكلام، في الحضور والغياب، في الاتساق والفجوات، ومن هنا تتحدد العلاقه بين الشعر والثقافة ، أو قل بين حريه الشعر، واستبدادية الثقافة من خلال جدلية الحريه والإذعان، وتكون الأبنيه الرمزية للغه هي الحاضن الكلي لكافة صور الجدل في الواقع والحياه معا . وإن حدود اللغه هنا هي حدود الذات والفكر والهويه والثقافة نفسها ، وإن أية صورته من صور الوعي أو الممارسه لا تمارس إلا داخل هذا البناء الرمزي للغه المحيطه بنا في كل شئ ، وإذا كان ديوان " النشيد " لعلاء عبد الهادي معنا بشعريه التجريب والمسائله والهدم والتجاوز والبناء ، فالتجريب في أولى صورته وعي علمي دقيق بالآنا في شتى منظوماتها وتصوراتها، ووعي علمي نافذ بالآخر أيضا في كافة صورته وتجلياته، سواء كان هذا الآخر صورته من صور الآنا في هيئته الذات التي تخلق حدود ثقافتها وأطر الإدراك الممكنه في كافة تجليات هذا الوعي ، أو كان الآخر صورته من صور الإمكان في هذا العالم، ومن خلال جدلية الآنا والآخر أو الذات والقرين في بنية الديوان، يتحدد لنا من

نحن وماهي طبيعة الرؤيا الشعرية للوجود المحيط بنا من جهة ، والوجود الممكن المستشرق من جهة أخرى (٩).

إن إيغال الرواية في بنية الديوان في الأنسجة الرمزية العربية المكونه للكتلة العقليه والصوفيه والشعرية والسرديه والفلكوريه - هو تشكيل شعري تشعبي للامح الأنا الشعرية المعاصرة وهي تخاطب شعورها ولاشعورها الجمالي والثقافي الجمعي الكلي مبنيًا في بنية الشعر ذاته الذي يضطلع بإعادة تأسيس المفاهيم والحدود والأسس والرؤى من خلال جدلياته التعدديه مع الأطر والمفاهيم والأسس المكونه لبنية الوعي العربي ، ومن هنا كانت الشعرية في هذا الديوان معنيه بالكشف عن منطلق الفجوات المعرفيه والجماليه الغائبه في الزمان الثقافي العربي الموهوم والمرعوم، سواء في ماضيه أو حاضره أو أى صورة من صور ثقته الثقافي العام، إن هيمنة بنية الوعي الثقافي الماضي على الحاضر العربي يعكس غلبة حد الإبداع على رحابة الإبداع، والاجترار على البناء، ويصيب اللحظه الحضاريه الراهنه بأزمة التفكك وعدم التجانس الوجودي ، أو قل تفتت بنية الوعي بين الماضي والحاضر والمستقبل، لقد تحولت الرغبة الحميمه في الحفاظ على الماضي في الثقافة العربية المعاصرة والماضيه أيضا إلى تأسيس منظم لمحو الحاضر والماضي معا ، ولقد تعالت صيحات المفكرين العرب المعاصرين على طول الوطن العربي وعرضه ، وفي شتى التخصصات والتصورات محاولة توصيف هذا الوعي الحضاري العربي الشقي الذي لم يبلغ حد المرشد المعرفي والجمالي معا ، ولعل شعرية ديوان " النشيده " تساوي فيما ترى الموازي الجمالي التخيلي لجهود فكرية وفلسفيه وسياسيه وحضاريه وشعريه عملاقه حاولت تأسيس العقل والوجدان العربي من داخل شروطه الحضاريه المعاصره، أو في جدله مع الآخر الغربي في شتى الصور، نرى هذا في جهود زكي نجيب محمود عن (مجتمع جديد أو الكارثة) - في حياتنا العقلية - تجديد الفكر العربي - في مفترق الطرق - و جهود فؤاد زكريا في (خطاب إلى العقل العربي) و(الوهم والحقيقه في الحركات الاسلاميه المعاصرة) و جهود حسن حنفي عن (العقيد و الثوره) ، وإمام عبد الفتاح إمام في كتابه عن (الطاغية)، و جهود برهان غليون في سوريا عن (اغتيال العقل) (والنقد الذاتي) و جهود الطيب تيزيني في سوريا، ومحمد أركون في المغرب، وما كتبه مصطفى حجازي

في لبنان عن (سيكولوجيا الإنسان المجهور) ثم كتابه عن (سيكولوجيا الإنسان المهدور) واجتهادات محمد عابد الجابري في المغرب عن بنية العقل العربي، ومحمد جابر الأنصاري في البحرين، وحسين صعب عن (تحديث العقل العربي) في لبنان، وجهود مالك بن نبي في الجزائر عن (أصالة الأفكار) في العالم العربي، وخلدون النقيب عن (الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية في المشرق العربي) (إلى آخر الاجتهادات الثقافية الكبرى في الوطن العربي كله . وكانت تتراكم على الجانب المقابل في جهود الشعر والنقد لدى كمال خيريك وأدونيس عن الحداثة والشعرية العربية في لبنان ، وجهود جمال الدين بن الشيخ عن الشعرية العربية في الجزائر والمغرب ، وجهود عز الدين اسماعيل ولطفي عبد البديع وعبد القادر القط وشكري عباد في مصر .

إن جميع صور البحث الحضاري والمعاناة الثقافية السابقة تعكس القضايا المعرفية والجمالية الكبرى التي عانت منها الذات العربية المعاصرة من خلال البحث عن هويتها الثقافية المعرفية من جهة ، وجوهرها الجمالي الأسلوبي من جهة أخرى . لكن الملفت للنظر حقا في معظم الجهود الثقافية والحضارية السابقة غياب المشروع الجمالي والنقدي من هذه الجهود الفكرية الضخمة التي قدمها المفكرون العرب المعاصرون، وبصرف النظر عن مدى ما أسهمت به هذه الجهود المعرفية والجمالية المتعددة في إنشاء حيوية العقل والوجدان العربي من عدمه . فإن جهودا شعرية خالقه حاولت إعادة مسائله المقولات الفلسفية والسياسية والوجدانية التي أسست لبنية العقل والوجدان العربي على مدار الحضارة العربية وقد كان " النشيد لعلاء عبد الهادي " إحدى صور، ومحاولة الدكتور علاء عبد الهادي تختلف هنا اختلافا جوهريا عن محاولة أدونيس مثلا سواء في مشروعه الثقافي الكبير في الثابت والتحول، أو في مشروعه الشعري في ((الكتاب)) ((فرغم الزعم بأن المنهج الذي استخدمه أدونيس هو المنهج الفينومينولوجي، إلا أنه قدم رؤية تعتمد على منهج انتقائي، وخلط بين الموضوع والمضمون في دراسة الأعمال الشعرية، وأقام دراسته على رؤيا ثنائية بيم ما يؤكد على ثبات الواقع وبين ما يقوم على نفي هذا الواقع، وجمع بين كل اتجاه على مجموعات متناقضة لأنه يجمع بينها رفض الواقع)) (١٠).

لقد طرح علاء عبد الهادي فكرة القرنين في ديوانه السابق " ((أسفار من بنوء الموت المخبأ)) " وقد جرد من هذا القرنين تكأة أسلوبيه يناوئ بها واقعة من خلال جدل الآنا والعالم – أو تضاد الآنا وميراثها الجمعي الخاص بها أو بالآخرين ومن هنا تشابكت هذه الآنا بقرايتها الفعالة لتراثها الشعري أو تراث الآخرين في صورته شعرية جدلية تشعبية تؤكد انفتاح الآنا الشعري على المناطق الخلاقه والمعتمه معا في التراث الانساني المحلي والعالمي، إن علاء عبد الهادي معني باستمرار بالبحث عن قراءة أناه وسط أنوات العالم كله . فربما كانت الآنا صورته من صور الأخر وهي بزعمها مستقلة ، وربما كان الآخر صورته من صورها وهي بزعمها تابعه . لكن الشعر يحو الزيف ويكتب الأصالة في جميع أحواله الخلاقه ولقد كان ديوان ((" أسفار بنوء الزمن المخبأ ")) إرھاصا تجريبيا لديوانه الاخير الذي نحن بصدده هنا " ((النشيده)) " فقد جرب الشعر " في أسفار بنوء الموت " أسفاره وتحولاته في خيالات شعرية تعدديه وتناوبت الذات بين ضمائرنا الحاضره والغائبه والمخاطبه ، لكنها ظلت حبيسة حاضرها الخاص ، تبحث في تناقضاته وادعاءاته وانكساراته ، ولم يخرج الجدل الشعري على طوال هذا الديوان عن حده الجمالي الثنائي المعتاد بين الحلم والواقع ، الذات والآخر ، الفرد والجماعه ، ولكن

صورة القرنين في النشيده سوف تخبب وتغنى بخصوبة التجريبه وغنى الخيال الشعري المتجدد بما ينقل معه البنيه الجماليه للديوان من حدها الجمالي الثنائي الذي هيمن على معظم البني الشعريه السابقه في دواوين علاء عبد الهادي – إلى حدود جماليه تشعبية تداخلية تتخذ من خيال النسق والنظام بنيه جماليه تتفاعل وخيال اللانظام جنباً إلى جنب . حيث تكمن الحقيقه في اللامعنى وسباق الغياب بنفس درجه كمونها في المعنى وأنساق الحضور . ، فالشعرية في هذا الديوان تقويم على المقاربه *convergence* بين دلالات الهيمنه ودلالات المغايره في ذاكرة الثقافة العربية ، إنها تطرح رؤيه شعرية تستجلى بنية الثقافة العربية ومكونات العقل الجمالي العربي ليس باعتبارهما نسقا متابعيا من الأنظمه ، ولكن باعتبارهما منظومات متعددة من العوالم المتغايره في حاله من جدلية الحياه والموت والحلم والاستشراف والحدس والنبوءة . هذه الجهود الشعريه الكبيره التي ابتكرت هذا الشكل الشعري التشعبي التداخلي الجديد ، القادر على تجسيد الرؤى

الشعرية المعقدة التي يطرحها ديوان " النشيده " ولقد كانت فكرتا القرين والترحال تكتنكا بنائيا موضوعيا ولاموضوعيا معا، تلعبان دورى التفكيك وإعادة التركيب فالتفكيك فى ذات الوقت على طوال التشكيل الجمالى والمعرفى للنص فالقرين كما يقول ابن منظور هو ((صاحبك الذي يقارنك وهو الكفو والنظير فى الشجاعه والحرب ، هو المقاوم لك فى كل شئ ، وقيل فى شدة البأس فقط ، وقيل كفؤك فى الشجاعه ومثلك فى السن)) .

إن فكرة الندبة والتعادل التصورى بين القرين ومقارنه بطورت فكرة الجدل بين النظام واللانظام معا، ويجب أن نعى هنا أن فكرة القرين وما تنداعى اليه من خيالات الشعراء قديما وحديثا ، ليست جديده على الموروث الشعري والحكاىي القديم والجديد معا، فقد كان الشعراء قديما يربطون الشعر بالشيطان، ويربطونه بصور الجن الخفيه ، فى قران بين غرابه العالم الخفى لهذه المخلوقات وبين غرابه المصدر الذي يتنزل الإبداع منه . لقد كانت منظومه الجن والشيطان والقرين والجنون ذات سياقات جماليه ومعرفيه متقاربه ومتداخلة فى الموروث النقدي والبلاغي.

وقد قام الباحث عبد الله سالم المعطاني بدراسة قيمة حول علاقة الابداع بفكرة الشياطين فى الفكر النقدي العربي لدى المعري وابن شهيل وبيديع الزمان الهمذاني والفرزدق وجريروسائر الشعراء القدامى ، بل تعدت الشياطين وصور القرين مجال الشعر إلى مجال الرساله والمقامه كما ربط باحث آخر وهو مبروك المناعى بين عالم الشعر وعالم السحر فى بحثه القيم (فى صلة الشعر بالسحر)، فكلاهما خلق وبحث عن المجهول ، وتجاوز للمرئى إلى اللامرئى ، إن ارتباط الشعر والفن عموما بفكرة القرين أو السحر يجسد رغبه عميقه فى بنية الشعر إلى التعدد والانفتاح والكشف والتجاوز ، وهى سياقات تتحرك باستمرار إلى الأقصى المجهوله من سياقات موازیه أو معادله كسياقات الصمت والغياب والمهمش فى بنية الثقافة العربية نفسها ، إن فكرة القرين وما ارتبطت به من خيال الترحال فى ديوان علاء عبد الهادى قد اقترحتنا ضمن ما اقترحتنا السياقات المسكوت عنها ، فى مناوئتها للسياقات الرسميه السائده موجهه إلى أن الحقيقه تكمن فى السياقات الغائبه . أكثر مما تكمن فى السياقات السائده .

ومن هنا كانت أسلوبية القرين مقرونة ببلاغة الترحال على طوال بنية الديوان بحثاً عن النقلات الوجودية الغائبة في الوعي الجمالي العربي قديماً وحديثاً على السواء ، فلم تخل أشكال الشعر العربي يوماً من فكرة الانقسام والحيرة، وقد تكون صورة القرين لونا من ألوان التجريد أو الالتفات البلاغي المعاصر عن في التقاليد الجمالية الموروثة مثلما كان الشاعر القديم يقف على الدمن والأثافي مستوقفاً حليليه ينعيها معه لواعج قلبه . ونوازع حنينه، وكليهما يجسد استشرافاً وترامياً إلى المجهول بصورة من الصور، وفكرة الخليل والصاحب في الشعر القديم هي صورته من صور الذات الشعرية المنقسمة المغترية ، بين لحظتين زمنييتين حد متناقضتين ، لحظة الماضي الجميل الممتلئ ، ولحظة الحاضر الموحش والمهدم ، إن تفكك التجانس في الزمن يوازيه انقسام الذات وتفكك تجانسها ، حيث يجرّد الشعر من كيانه الفني لحظتين جماليتين يتنازعهما الجذب والخصب ، أو أن الذات الشعرية المغترية ، تلتفت إلى شقها الماضي حيث الخصوبة والإمراع ، والانسجام مع الوجود ، وشقها الحاضر حيث الجذب والموت، لا زال الشعر المعاصر يعاني محنة الانقسام والتوزع بين لحظات التاريخ التي تتنامى بعيدة عن تحقق الذات، فدائماً نحن منفيون خارج زماننا ومكاننا ، مرميون خارج قدرتنا على التحقق في التاريخ الحضاري المحيط بنا ، وكانت فكرة البكاء على الطلل ، والضرب في رحلة القفار والسبيل ، وركوب الناقه في رحلة الليل كان كل ذلك يمثل فكرة البحث عن الذات تارة ، أو عن الجماعة تارة أخرى ، أو محاولة جمالية لاهثة لتكشف القضايا المصيرية الكبرى التي تقض مضجع العقل الجمالي العربي وما يتنازعه من قضايا الموت والحياد والقيم والمجتمع وكافة صور أنساق العلاقات المهيمنة على الوجدان والعقل وبنية الثقافة ، لذلك وقف الشعراء واستوقفوا معهم الأشياء والأحياء ، ورحل الشعر رحلات شتى سواء إلى أعماق المرثيات والمسموعات والأشياء المحيطة بهم، أو إلى نسق تخيلي رمزي يعرج فيه الشعر خالفاً معادله الموضوعي الجمالي لواقعه الحضاري المحيط به ، لقد استبدل الشعر المعاصر في ديوان النسيبة، فكرة الرحلة الشعرية القديمة بالرحلة المعاصرة ، متجاوزاً تقاليد استصحاب الصحاب والأخلاء في الدمن والأطلال، بالترحال في مسارات الفكر والخيال، عبر تقاليد التشعب التخيلي للترحال، وإذا كانت الرحلة منظومه جماليه ومعرفيه معقده ، تتجلى فيها صورة الذات

بالقياس إلى الآخر، أو صورة الآخر بالقياس إلى الذات، فهي في كل الأحوال جدل ثقافي قيمي أيديولوجي يتراعى إلى سياقات سياسيه واجتماعيه ومعرفيه وجماليه وتخيليه يتم فيها اكتشاف الذات والآخر معا، بما تتيحه الرحلة ذاتها من مسافات جمالية ومعرفية موضوعيه تسمح بالرؤيا الكلية النسقيه، سواء في بداية الرحلة لدى الآخر، إذ تعيد الذات اكتشافه في أنساقه الثقافية المتعددة أو في نهاية الرحلة لدى الأنا، إذ يعيد الآخر اكتشاف الأنساق الثقافية الخاصه بي أيضا.

إن الرحلة هنا تمثل: (كوجيتو وجودي)، يصح أن يستبدل المنطق الفلسفي في مقولة ((أنا أفكر إذن أنا موجود)) بنسق تخيلي جماعه "أنا أرحل إذن أنا موجود" حيث يرى المسعودي أن ((ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نفى إليه من الأخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار ووزع أيامه تقاذف الأسفار وإستخراج كل دقيقه من معدنه، وإثارة كل نفيس من مكمته)) فالسفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجاريب كما قال الشيخ حسن العطار، إن الرحلة والترحال هي صورته من صور الانتقال والتحول والتكيب في بنية العقل والخيال معا، والرحلة هي إحدى التيمات الوجوديه الكبرى في حياة البشر، سواء كانت على المستوى الواقعي العياني، في رحلات الهجره المرتبطه بالصراع مع الطبيعه والآخر، أو رحلات الحروب وخلق جدل الهوية والاختلاف مع الآخر، أو رحلات التاريخ والجغرافيا والتراجم، وهناك رحلات النبوة التي تمثل عنصرا مركزيا في أية نبوة، كما تمثل الرحلة مقاما تحوليا من لحظة الضعف إلى لحظة القوه، ومن لحظة النفي للمعلوم، وإثبات المجهول الغيبي الذي يملك على الناس عقولهم وأرواحهم معا، وهناك الرحلات الأدبيه والخياليه المحضه، سواء في بنية القصيده الجاهليه، أو بنية المقامه والرسائل التنزيه كرساله ابن شهيد في التوابع والزوابع، ورساله الغفران للمعري، وفي جميع هذه الرحلات يصادى الثقافي بالتاريخي بالسياسي بالاجتماعي بالجمالي في بنية نصيه سرديه مفتوحه ومتحوله باستمرار (("فالرحلة نص مفتوح لا يمكنه أن يتسبح في خانة محدده تجنسه بصفه معينه تضيق من تحرره واتساعه وانتشاره وهجومه الضروري، على حقول أخرى، لهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحلة، وعلى

خطاباتها المستنده على طرفي الذات والآخر، وجسور التعبيرات المختلفه عنهما وحولهما ، كما تصح الرحلة بمختلف أنواعها ، نصوصا قابله لانتسابات مفتوحة)) (١١).

وهذا الانفتاح التعددي على إدراك الواقع ، وازاه انفتاح تعددي في بنية الشكل الشعري لرحلة الراوية وقرينه في ديوان النشيده ، وبذلك فقد انتقل حد الرحلة من ضيق التناثيه القائمه على جدلية الواقعي والخيالي ، إلى حدود جمالية تشعبيه توسع من فضاء النص الشعري إلى فضاءات تشكليه ودلاليه معقده تتحول باستمرار من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل الآتي، ومن المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب الكنين برحم الغيب، ومن الحاضر الغائب بوصفه أيديولوجيا مهيمنه مكرسه، إلى الغائب الحاضر بوصفه أيديولوجيا حالمه، فالأيديولوجيا كما رأى ماركس والتوسير ليست خطأ موجودا على مستوى الوعي العقلاني فيسهل تصحيحه، إنما هي خطأ لاشعوري شديد التأثير، ففي الأيديولوجيا يتمثل الواقع والثقافة وجودهما في صورة خيالية، ويعبر بول دي مان عن هذا بقوله إن ما نسميه أيديولوجيا هو ((خلط بين الواقع اللغوي، والواقع الحقيقي، خلط بين الأحاله والظاهرات، ففي الأيديولوجيا يعامل اللغوي على أنه تمثيل دقيق للأشياء كما هي، هذا الخطأ صار أمراً مسلماً به من فرط الاعتقاد عليه حتى صار خطأ لاوعيا)) (١٢).

وقد استطاع ديوان النشيده في موازاة ذلك الواقع الواهم المعقد المتداخل أن يخلق واقعا جمالياً موضوعياً بديلاً، يتحرك في إطار تشكيلي تعددي تتعالق فيه علاقات جمالية ومعرفية عمودية ورأسية متراكبة قوامها الجدل والامتصاص والتحويل والتأويل، مما يشكل في النهايه أساسا جماليا حديدا قوامه تأسيس ((علم شعريه الترحال والتحول الوجودي)) وهي شعريه نقديه نقضيه معنيه في ديوان النشيده، بتأسيس الأثر والخطاب ، وليس اقتفاء الأطر الإدراكيه والجماليه للشعريات القديمه، إن التحول والهضم والتجاوز هي أسس شعريه التحول والانتقال في ديوان النشيده سواء على مستوى بنية الخيال التشعبي التعددي أو مستوى نية الدلالات المعرفيه والجماليه الكامنه فيها ، وهنا يجب أن نعي أن ترحال الراويه لم يكن ترحالا تقليديا في العلوم ، بل اختراقا تخياليا تأويليا لأسوار المهجول الذي كلما فض الرحاله بعض أسراره ، كلما ازدادت رغبته الخلاقه في الابتعاد عن الشواطئ المألوفه والعوالم المعروفه ، إن الرحلة هنا تنطوي على بلوره الأحلام الإنسانيه

الطليقة الحاله بقهر سدود الأشياء والأحياء والتصورات والأفكار وجميع العلاقات الرمزية السابقه ، ذلك أن الحلم والمعرفه والشوق إلى الأسرار لا يعرف الحدود ، والشعر يرتحل هنا بدافع الوفرة وليس بوازع العوز، إنه ترحال حر خلاق لا يعرف نهاية المطاف ، فكلمة أمعن الشعر في ترحاله ازداد بهاء وثرأء بما يدفعه إلى توق جديد، عندئذ يصير الترحال هدفا في ذاته، مثله مثل الشعر الذي لا تقف دلالاته عند حد معلوم ، بل يكون خلقا في ذاته قادراً على التمدد والانتساع والنمو في كل اتجاه هنا يصير الترحال قرين تخلق الشعريه، كلاهما وجه من وجوه الحريه، ورنجه حميمه في الانتصار على التلاشي والفراغ والضيق في المكان والزمان والرؤيا، أو أية صورته تجعل من الإنسان حاله مغلقه ، أو شيئاً مثل الأشياء الماديه ، ويهذه الصوره نرى هذا القران العميق بين الرحلة واستشفاف جوهر الوحده وتأسيس مقوله أنا أنتقل إذن أنا موجود ، وما بين الذهاب والعودة تنخلع الأشياء عن صفاتها ، وتتبدل المسديت ومسمياتها ، وتتغاير كلياً أو جزئياً أنظمة العلاقات وأنساق الرموز، معيدة تأسيس الوعي عبر اتساق معرفي جمالي من جديد.

ومن هنا كنا نلحظ على طوال هذا الديوان هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي بين وجوه عده للراوي ، ووجوه عده للقرين، حيث يمثل الراويه صوتاً مطلقاً يغيب العقل والوعي والجدل ، ناسجاً شبكة من العلاقات بين الأشياء والأحياء والواقع قوامها الوهم والقداسه المراوغة، بينما يحاول القرين الموازي الجمالي لفعل الهدم والإنشاء والارتباب والمساءله والاكتشاف – يحاول أن يغير من شبكة العلاقات المهيمنه على الأشياء والواقع والثقافة والوعي ، يتم ذلك من خلال شعرية النقله وأنطولوجيا الترحال ما بين مكونات الوعي العربي القديم والمعاصر معا ، سواء في البنيه الروحيه الصوفيه، أو البنيه الفلسفيه أو البنيه الجماليه والنقديه، وأخيراً البنيه السياسيه. إن هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي ما بين الشعر والراوي والقرين، يشير إلى أنه مادام هناك مفاهيم وأسس وتصورات مطلقه لا تتزحزح – وبالتالي فليس هناك من قدرة لهذا الوعي العربي في شتى تحلياته – على النقله والحركه والتغير.

الخيال البيئي التشعبي وتفكيك النظرية النقدية

إن حقيقة الشعر أعلى من تصورات النظرية، والشعرية الحقة قادرة على تكيف النظرية النقدية أكثر مما تكيفها هذه الأخيرة، فاللغة إذ تستجيب لحرية الشعرية تتفوق على طبيعتها السابقة، مستزدة من الحياة النابضة الخلاقة، ومن هنا فإن الشعرية الجادة هي سبيل من سبل الحرية، وقد كان كتابنا هذا معنيا برصد شعرية النص الشعري التشعبي التداخلي القائمة على تحرير فكرة العلاقات الخيالية نفسها من حدودها الجمالية المعتادة في الموروث النقدي والبلاغي العربي القديم والحديث معا، ونقلها من حدها الأدبي الخالص في البلاغة العربية القديمة والجديدة معا، إلى عوالم أدبية، وعلمية، وتجريبية، وكونية وفلسفية لامتناهية تتأسس حدودها الجمالية الجديدة وفق منطق الرحابة الشبكية القائمة على التعقيد والتداخل والترامي، وهو ما يعنى به هذا الكتاب في المقام الأول من خلال بنية النص الشعري التشعبي أو ما اقترحناه هنا في مصطلحنا الجديد "الخيال التشعبي المنظومي الديني" ومحاولة تأسيس مفهوم جديد للمجاز. وللأدبية الحديثة، بما ينقلها من فكرة العلاقات المجازية الثنائية القائمة على الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية القائمة على النسقية والتعددية والكوكبية، مستبدلا فكرة العلاقة في مفهوم الأدبية، بفكرة الأنساق التخيلية التركيبية التداخلية، وفكرة البناء الفني الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبي الشبكي المتداخل، القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة في بنية الشعر والمادة والواقع في وقت واحد.

إن انهيار فكرة الحد العلمي الصارم للعلوم التجريبية والفلسفية في نظرية المعرفة المعاصرة، وتداخل بنية العلوم نفسها في منظومة جدلية تداخلية تعددية وما طرأ على فلسفة العلوم من انهيار فكرة الموضوعية، والصرامة المنهجية والاتساق المنهجي، وتصادم نظريات الفئات الغائمة، والتشوش والفضى واللاتحدد، وما نتج جراء ذلك كله من تغيير الأنموذج الجمالي من مفاهيم التسلسل والتعاقب الخيالي في رصد علاقة النص بتقاليد الجمالية الموروثة والمعاصرة والمستشرفة معا إلى الأنموذج الجمالي التعددي التشعبي القائم على التداخل والتشعيب، والتزامن الجمالي البنيوي، ما يحدث تغيرا جذريا كيفيا لمفهوم

العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ولفهوم علاقة القارئ بالنص من جهة ثانية، وعلاقة النص بالواقع من جهة ثالثة، إذ يطرح النص التداخلى التشعبى أسئلة جمالية جديدة قادرة على تكييف نظرية الأدب والنقد فى الخطاب النقدي المعاصر أكثر مما يتكيف هذا النص مع هذه النظرية، وستكون نظرية التخيل البينى التشعبى الجديدة التى نطرحها فى هذه الدراسة، مستنبطة من الواقع الشعري نفسه - إذ دائما يسبق الإبداع النقد . فالمطلع على أحدث التصورات الفلسفية والمعرفية والتجريبية المعاصرة بخصوص نظريات المعرفة وتكنولوجيا الاتصالات، وثورة السبرنطيقا الحديثة، يرى أن العلوم التجريبية قد فقدت أسسها المعرفية والمنهجية السابقة، فى كل شيء، لقد صارت الموضوعية والعقلانية والاتساقية والمنطقية وهما من الأوهام، لدى فلاسفة العلم المعاصرين " أمثال فير أبند، وإمري لاکاتوش، وتوماس كوين، ودبليو فى كواين، وريتشارد رورتى " وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية والأسس المنطقية والفلسفية والميتافيزيقية نفسها فيما يعرف بالفئات الغائمة، ومنطق التشوش والفوضى لقد انتقلت بنية المعرفة من التجريبية الوضعية، والعقلانية الموضوعية وما يحتمانه من المعنى الواحد، والواقع الواحد، إلى التعددية الواقعية، والتعددية التجريبية فيما يعرف بالتجريبية الميتافيزيقية، وتغير جراء ذلك الحد الجمالى نفسه فى بنية الفنون جميعا، من كونه آلية جمالية واحدية متطورة - تتيج تعدد المعنى ووفرة التأويلات النقدية - ضمن آلياته الجمالية المتعددة إلى كونه حداً بنائيا تركيبيا تشعبيا فى بنية الفنون على اختلاف مكوناتها الجمالية وظواهرها التعبيرية، حيث تفتت فكرة المركز الجمالى الواحد والوحيد، بل صارت المراكز الجمالية خاضعة للمنطق الجمالى التشعبى حيث تقترامى هذه المراكز الجمالية التشعبية فى الفنون والعلوم معا إلى المناطق الجمالية الصامتة والفجوات التخيلية الغائبة، أكثر من تلاميها على سطوح النص وظواهره الأدبية الخاضعة لتصورات المناهج النقدية المعتادة، وربما نستطيع أن نستعير فكرة "أيزر" عن اللا تناظر بين النص والقارئ والواقع لتوضيح ما نحن بصدده هنا من رؤيتنا للشعرية التشعبية البينية التداخلية الجديدة، وهذا اللا تناظر عند أيزر، "يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك

سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد، فلا بد للقارئ أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية، وتتم عملية الأخذ والعطاء هذه بطابع متميز، إذ لابد للنص من أن يقود خط سير القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائياً لملاحظات القارئ وأسئلته، والطريقة التي يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل - من ثم - جانباً من أهم جوانب عملية الاتصال، ويعزو أيزر "بنية الفراغات" أو وجهة النظر الطوافة، أو البياض النصي، أو منطق الفجوات عن تيرى إجلتون، إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية، وبهذا يحتفظ "الفراغ" بقيمته الأساسية لعملية الاتصال. ولكنه يكتسب في غضون ذلك وظيفة أكثر تركيباً، فإن هذا الربط بين أجزاء النص أو "ملء الفراغات" يدخل في ديناميكية الحكمة ومستواها.

إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعي النقدي النصي و"النص الإبداعي" إشكالية نقدية قديمة جديدة في آن، وهي تدخلنا في مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعي النقدي لها في الواقع النقدي العربي المعاصر، مما يجرنا جراً إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعي النقدي في علاقته بالنص الشعري وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والتعالى الميتافيزيقي والقدرة على المراجعة والتجريب والدمج والصرح والتشعيب، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية في المقام الأول. إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضيء على النص قيمة إبداعية جديدة، على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية على مستوى الخطاب النقدي تتوازي والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، ومن هنا يجب أن يكون التجريب في المناهج النقدية على اختلاف إشكالياتها وتصوراتها موازياً للتجريب في الخلق الفني خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبى لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يترى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدي مدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

ومن هنا كان ما نطرحه فى دراستنا من وجوب خلق نظرية نقدية جديدة فى التخييل الشعبى التعددى بما يضع كثيرا من أجهزتنا النقدية والمعرفية السابقة الخاصة بجماليات الشعر الموروثة والمعاصرة معا، على محك نقدى تجريبى جديد إن الشعرية التشعبية البيئية التعددية نوع من الشعرية العليا التى لا تعطيك مركزها الجمالى والدلالى بسهولة، كما أنها قادرة على صنع هذه الفجوات المعرفية والثغرات الجمالية المتشعبة على الأطراف البيئية، والأعماق التشعبية لبنى النصوص، فتبدو النصوص وفواصلها ومقاطعها المتعددة المتداخلة كما لو كانت فجوات تعددية، وفراغات نسقية، ومناطق غياب متصادية جماليا ومعرفيا ورؤيويًا معقدة التشابكات والسياقات والجدليات، تتضارب وتتناقض لكنها لا تتكامل بل تترامى باستمرار إلى هذه النشاط الجمالى والمعرفى عابر النظريات والجدليات، لكنها فى الكثير من الأحوال لا تستقر على ملمح جمالى محدد. فالشعر هنا يعيد إلينا ديناميكيات الأسباب الأولى للخلق فى عفويتها الطازجة، بعيدا عما تأسس من قبل، "فليس أن تكون الحقائق موجودة مشخصة" هو المهم، إنما أن نبتدى حالة لا نحددها ابتداء، ولا نتركها 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 لا تعطى حاجاتي مداها الشامل "الكونى" فحرى بى أن أهرع لحاجات أخرى، باعتبارها ماهية ومعيارا أيضا لعدة إشباعات أمارسها، وأشتق منها نتائج لاحقة تغنى مشروعى الكتابى."

ولا نستطيع أن نرى هذه الشعرية كما رأها مثلا الدكتور محمد عند المطلب عندما رأها متمثلة فى " انهيار الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع، والالتفات ولعبة الإضمار، وتفتت الأنا المتكلمة فى النص، والانحراف الدلالى والمجاورة التركيبية، والاتكاء على التناسخ والباروديا" المحاكاة الساخرة أو التدميرية" بشكل لافت، والتوجه الصوفى العرفانى، وضبابية المعنى والتباسه، والمفارقة، والتكوينات الضدية، وتعدد القراءة" كما أننا لا نراها أيضا فيما نعتها به أمجد ريان من محورية التضاد فى تركيبات لغوية بعض الشعرية التشعبية الجديدة لدى د.علاء عبد الهادى، أو امتزاج النشاطين الصوتى والبصرى

لغة. وامتلاء التعبير الشعري في كثير من قصائده بالإيماءات الذاتية شديدة المركزية، وكذلك بالرؤية اللعبية للشاعر وممارسته للعب بفداحة ورغبته العارمة في خلق دلالات تصل إلى أقصى درجة ممكنة من التعدد وربما التفتت، ومحاولة تأسيس أنظمة ساخرة متمردة على الأنظمة اللغوية القائمة بما يشي بتمرد أوسع على المستوى الثقافي والاجتماعي.

إن شعرية التخييل الشعبي تمارس جدليات جمالية ومعرفية واستشراافية متعددة ومعقدة، ووفق سياقات شعرية تداخلية، يحكمها أنسقة الاستكشاف والهدم والبناء والاستشراف سواء بين الذات بوصفها آخر، أو الآخر بوصفه ذاتا، أو الهامش بوصفه متنا غائبا، أو المتن بوصفه مركزا متسلطا أو الغياب بوصفه حضورا غير متعين، أو الحضور بوصفه وهما شائعا، وفي أعماق هذا التجريف والتجديف الخيالي للذات ضد ذاتها، وللواقع ضد مركز تسلطة، وضد مركزه الجمالي الرسمي، يستصفي الشعر اللحظات الجوهرية الأساسية في التقاليد الشعرية الموروثة سواء في الماضي والحاضر والمستقبل، خالقا مراكز جمالية متعددة ومن هنا كانت هذه الشعرية التشعبية تمثل مفترقا جماليا هائلا في بنية الشعر العربي المعاصر، فهي تمارس تخيلية الهدم والبناء والتشكيل بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمة والمعاصرة، بغية الوصول بالنص إلى عوالم فريدة ومدهشة من التركيب الخيالي المتكرر القائم على فكرة الخيال المنطومي التآدري، أو الخيال البيئي الشعبي، القائم على النهج المنطومي "System Approach" حيث لا يكتفى هذا الخيال على العلائق الجمالية والمعرفية بين العناصر التصويرية في النص وهو الشائع في بنية النص الشعري التفعيلي لدى معظم الشعراء في الوطن العربي، بل تتجاوز الشعرية الشعبية التصور التفعيلي للخيال ناقلة حده الجمالي والمعرفي الجديد من التركيز على العناصر المكونة في داخل المنظومة الجمالية الواحدة، إلى فكرة التداخلات المنطومية المتآدرة التي تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية ومتباينة، عبر حدود جمالية نوعية متعددة، وهذا التجادل التركيبي البيئي للأنظمة المعرفية والجمالية المتباينة، ينقل حدود الخيال الشعري من فكرة العناصر المتفاعلة كما هو شائع في الخطاب النقدي المعاصر في قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى فكرة العوالم والأنظمة

البينية المتداخلة، كما تنقل حدود التصوير الشعري من فكرة التسلسل التعاقبي الموضوعي في بنية النظام النصي الواحد أو حتى المتناسخ والمتجاور، إلى فكرة التزامن الجمالي التشعبي بين أنظمة نصية معقدة ومتباينة، بما ينتفي معه السببية المنطقية البنائية من بنية النص ودورانها حول مفهوم الوحدة العضوية، أو حتى العضوية الدرامية السيمفونية، وحلت محلها في الشعرية التشعبية البينية، السببية البنائية الدورية التي ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين في وقت واحد وفي مكان واحد بما ينفي ثنائيهما، وينفي فكرة التسلسل المنطقي بينهما، ويسمح بخلق مراكز جمالية متعددة، وينفي أيضا فكرة المركز الجمالي الواحد، ومن هنا فقد نقلت هذه الشعرية التشعبية التداخلية بنية الخيال الشعري نفسه من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، ومن التفاعل التجاوري التراكمي غير الخلاق كما تبناه نقاد الحدائث في قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى التداخل المنظومي الكيفي، مفيدة من فكرة اللا مركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص الكتابي ونص الغبلة لا القرائي أو نص اللذة لدى رولان بارت، والنص المفتوح لا المغلق لدى إمبرتو إيكو، ومن فكرة البرامج البحثية التعددية لدى إمري لاکاتوش، وبرامج البحث الميتافيزيقية لدى فيلسوف العلم كارل بوبر، كما تفيد من التقنيات التشكيلية والبنائية المتعددة في الخطاب الشعري المعاصر بعد نقلها عن حدها الجمالي النصي السائد في الجماليات الشعرية العربية المعاصرة في صور مفككة مشرذمة مفرقة أسسها الفلسفية والمعرفية التي تحفظ عليها اتساقها التركيبي، ولم شملها الرمزي الجمالي للصعود بها إلى حدود "جمالية منظومية تداخلية" مفيدة من قدرة "الخيال التشعبي التداخلي" على استقطاب الكثير من التقنيات الأسلوبية المتعددة والمتناثرة في الخطاب الشعري المعاصر بعد لم شملها الرمزي التجاوري والفوضوي، في تجسيد هذا الوعي الشعري التعددي المركب وخلق هذا "الخيال البيني المنظومي" في بنية النص، والذي انتقل بدوره إلى تعقيد جمالي وتركيبي مواز على مستوى تعدد البنى الجمالية لنصوص، فقد ترامت الأفاق الأسلوبية والمعرفية للشعرية التداخلية إلى آفاق من التشابه والتضاد، التعدد والتداخل، المعنى واللامعنى، الصوت والصمت، معيدة تركيب وتنظيم ما جد على النص الشعري

المعاصر من تقنيات أسلوبية متعددة كاللبس والغموض، وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناص، المساحات البيضاء، إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة، التركيب التصويري، والصور المتراسلة، سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر، أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره خلق مفهوم الفجوة، تغير أفق التوقع والانتظار، التكتيف والتبئير، تداعيات الحلم تثبيت الدال وتعويم الدلالة، بل إرجائها بشكل جزئي أو مطلق، الترميز والأسطورة أسلوبية الموقف، وأسلوبية المقام، تداخل المعقول واللامعقول، النص الكلي. وكان على الناقد الجاد أن يتخلى عن الكثير من قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية المسبقة حتى يستطيع الاقتراب المنهجي النقي "أن يكون الناقد على بياض كما يقول يحيى الرخاوي" للاقتراب الخلاق من النص. ومن هنا وجب على منهجنا النقدي المعاصر أن يتسلح بفكرة الفريق المتشعب في العمل النقدي، فإذا كان النص التشعبي بطبيعته عابرا للجماليات المعاصرة فيجب على المصطلح النقدي الذي يعالجه أن يكون هو الآخر عابرا للنظريات والأجيال والتقاليد الجمالية والمعرفية السائدة، لينقل النص النقدي حد الشعرية من حد المعيار البلاغي الكامن في التقاليد الجمالية الموروثة والسائدة إلى بلاغة تجريب معيار جديد في بنية الشعر ذاته، متجاوزا فكرة النص الواحد في المناهج النقدية المعاصرة، ومن خلال القدرة على وعى العقل الجمالي النقدي بجدل التركيب والصور والتماهی بين المنهجيات النقدية المتعددة في النقافات العربية والغربية المعاصرة حتى يركب منها "فضاءات شعرية بينية" قادرة على تجاوز الواحدية والتجزئية والاعتباطية والتبريرية والمركزية في كل شيء، ومساءلة الأنساق المغلقة في بنية الثقافة العربية نفسها، وبحل الأنساق الجمالي التشعبي التداخل المتزامن بوصفه نظاما للعلامات والأنظمة الجمالية المتعددة والمتباينة والمتداخلة، محل الأنساق الجمالي التسلسلي التعاقبي السببي في الجماليات المعاصر، وهذا يفتح بدوره آفاقا جديدة لمفاهيم الأدبية، واللغة والتلقي، وأساليب السرد والتناص، وتشكيلات الشعر. أي تغيير نظرتنا الجمالية والنقدية للظاهرة الأدبية بشكل عام، إن ما أطلقنا عليه منذ بداية بحثنا "الخيال الشعري التشعبي وتفكيك الحد الجمالي" قد نقل معه النسق البلاغي والجمالي المعاصر من معيار التجريب إلى تجريب المعيار بعد أن أحدثت هذه الجماليات الشعرية التشعبيه

نقلات نوعية حقا في الخطاب الشعري المعاصر سواء على مستوى الإيقاع أو الخيال أو تقنيات البناء والتشكيل مفيدة من الأنساق الجمالية المعقدة التي مربها الفن في الكثير من أنحاء العالم من جهة، ومن فكرة انهيار الحدود العلمية الصارمة للعلوم التجريبية والتطبيقية وبدء الدخول في نسق العلم الشبكي في بنية العلوم البيئية التداخلية من جهة أخرى، وما طرحته هذه العلوم من تصورات ومفاهيم جديدة إزاء الطبيعة والعالم والذات والواقع والثقافة من جهة أخرى.

لقد أفاد الشعر التشعبي التداخلي من الشروط المعرفية والجمالية لزمانه من جهات ثلاثة أولها إفادته من فن الوسائط المتعددة في البرمجيات الحديثة وهي التي أدت إلى الفن السيبري *cyber art* والفن المفهومي *conceptual art* ومن جهة ثانية أفاد من مصطلح التدفق المعلوماتي المعروف في علم الهندسة البرمجية ومن جهة ثالثة أفاد من فكرة انهيار الحد البيئي في فلسفة العلوم التجريبية المعاصرة بل والعلوم الإنسانية أيضا، لانغيا الثنائيات الفكرية والوجدانية المتعددة بين المادى واللامادى، الواقعي والخيالي، الجماعي والفردى، الحيوى والفيزيائى الذاتى والموضوعى، السوى واللاوعى، الشكل والمضمون، المحسوس والمجرد، البشرى والآلى، إلى غيرها من الثنائيات التي شكلت الوعى العربى النقدى والشعري والحضارى.

ولعل إفادة الشعر من هذه التصورات الفلسفية والعلمية المعاصرة قد مكنته من إدماجها في عالمه الخيالى التعددى بما مكنه من نقل الحد الجمالى لكثير من تصورات الشعرية التفعيلية إلى تصورات تخيلية تشعبية جديدة، فمثلا نرى الحد الجمالى للالتفات في الشعرية التشعبية ينتقل من مركزية الحد الجزئى في الجملة الشعرية، أو بين العناصر الشعرية الأفقية، إلى تشعبية الكتلة النصية متعددة الأشكال الشعرية، وما تترامى إليه من خلق جدليات شعرية نسقية تشعبية تقع مفاصل الشعرية فيها- وهذا هو الأهم والجديد حقا- عبر المناطق الغامضة والفجوات الصامتة الواقعة في المنطقة البيئية الرمادية بين الحدود الجمالية المتنوعة للأنواع الأدبية المتداخلة في النص الشعري التداخلى، وهذا يستدعى بدوره تغييرا جذريا نوعيا في بنية الشكل الشعري نفسه، ويستتبع بالضرورة تغييرا جذريا في طرق السبر النقدى لهذه الشعرية الجديدة التي لاتقع أشكالها

الجمالية فى المتصل الجمالى التماسك للنوع الأدبى الواحد وإضا تقع على الحدود البيئية الصامته والغائبة للأنواع الأدبية المتداخلة، حيث تكمن بلاغة نوعية جديدة للسبك التعددى، والحبك التدرجى التركيبى التنبؤى، والتماسك النصى الجدلى المفتوح وتوسيع حركة ومجال الخيال الشعرى لانتقاله من علاقات العناصر المتجادلة إلى علاقات الشبكات الجمالية المتداخلة المتعالية فى آن.

ولا نستطيع بحال من الأحوال أن نعلل علة وجود هذا الشكل الشعرى الشعريّة التشعبية التداخلية، بالعلل التشكيلية الجزئية البرجماتية التى أشار إليها معظم نقادنا فى المواقع الشعريّة الحدائى المعاصر، مثل كمال أبى ديب وصلاح فضل وجابر عصفور و محمد عبد المطلب وأمجد ريان وغيرهم فلن نستطيع تعليل التشكيل الجمالى الحدائى مفصولا عن جذوره المعرفية والفلسفية والجمالية والتاريخية، التى أدت إليه سواء فى الغرب والشرق معا، كما لن نستطيع أن نفسر هذه الشعريّة بما أطلق عليه رمضان بسطويسى بالنص الفائق، الذى يحمل مزيجا معقدا من الحقائق، لكننا نقول فليحمل العمل الفنى من الحقائق التى ذكرها الدكتور بسطويسى ما يحمل، ولينقل من الروح العلمية للعصر ما ينقل، فالمعرفة والحقيقة ككل شىء آخر مما يعبر عنه الفن، ومما يكشف عنه العلم أيضا، ولكن تبقى هناك الصفة التشكيلية الأصيلة التى تجعل من الفن فنا، وتجعل من الشكل الجمالى فى ذاته دالا وجوديا ومعرفيا وجماليا، فمن المعروف أن الصورة الشعريّة أو الشكل الأدبى هما تجريد جمالى كفى بارع لروح عصره وكنهه، وكأن روح العصر قد أطلقت على الشعراء بكليتها وكلها الحسى الثقيل فاستخلصوا روحه الشكلية وهويته الروحية فى اقتصاد تشكيلى بارع، والصورة الشعريّة كما يقول سيسيل داي لويس "منهج للكشف عن النمط الذى يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة".

ومع اعتراضنا السابق على نقاد الحدائى على وصف مصطلح الشعريّة من خارج بنيتها اللغوية الداخلية أى من خلال التسميات التاريخية غير الفنية حيث نجدهم يصفون الشعريّة بمصطلحات تاريخية سياقية مثل: الشعر الستينى السبعينى والثمانينى والتسعينى على غرار التقسيمات البلاغية القديمة للشعر تبعا لفكرة العصور كما هو معهود فى الموروث النقدى والبلاغى، وكان حضارتنا الشعريّة القديمة حضارة أعلام لا معالم، ونحن لا نتصور

أن الشعرية التشعبية شعرية سبعينية على غرار الربط بين الشعر والعصر، فى المحاكاة المادية بين الواقع التاريخى والواقع الفنى، كما لا نستطيع أن نعلل الشعرية التشعبية التداخلية أيضا بالعلل النقدية الإنشائية أو الانتقائية البرجماتية الغائمة لأنها علل تفسر الكل بالجزء، وتفسر بنية العناصر ببنية المنظومات، وتربط بين التشعب الشعرى التداخلى والتسلسل الجمالى التعاقبى، وتفصل بين البنية المعرفية المنظومية لثقافة العصر وفلسفته وبنية النص الشعرى الجديد، وكأن الجمالى نقيض المعرفى، والشكلى نقيض الدلالى، وإذا توقفنا قليلا أمام المقترح النقدى الذى قدمه الدكتور رمضان بسطويسى فى مجلة الشعر بخصوص رصده للمشهد الشعرى والنقدى المعاصر فنراه ينحى على النقاد باللائمة لعدم تعاطفهم الجمالى من الأشكال الجديدة فى الشعر وغيره من الفنون المعاصرة، ويرجع ذلك إلى تعامل النقاد مع هذه الأشكال الجديدة بمناهج نقدية تبسيطية قديمة، ثم نرى الدكتور بسطويسى يقترح علينا تسمية نقدية جديدة نستطيع من خلالها حل مشكلة النص الشعرى الجديد، حتى يتسنى للنقاد التعامل النقدى الصحى معه، وهو ما أسماه "بالنص الشعرى الفائق" فى مقابل ما أسماه بالنص الشعرى التقليدى. ويحدد بسطويسى النص الشعرى الفائق بقوله: "ما المقصود بالنص الفائق؟ النص الفائق هو النص المتعدد المستويات بتعدد لغاته، والمقصود بالتعدد هنا تعدد مرجعياته وهو يخلق حالة من التقاطع الحاد لجماليات التلقى مع سكونية الجمليات التقليدية، ويعطى دورا كبيرا للمعلومات والاتصال فى خلق مناخ الذات الاجتماعية محليا وعالميا، ويؤدى هذا إلى زعزعة المرجعيات القديمة القائمة والنص الفائق هو ثمرة المغامرة التكنولوجية التى تهز مرجعية الخيال الأدبى وتحمل تحريضا لانبثاق مرجعيات مغامرة وهذا كله يؤدى إلى الوعى المتزايد بدور المتلقى المفترض والنموذجى، ومرجعية أفق الانتظار.

لكن النص النقدى السابق يقدم تعريفا وصفيا خارجيا لما أسماه بالنص الفائق إنه تعريف تجرىدى عام يصف الشيء من خارجه، ولا يحدده من داخله، ويقع فيما يسميه المنطقة "الدور المنطقى" فى التعريف كما يبين ذلك الجرجانى فى تعريفاته، والدور المنطقى *Vicious Circle*، فالناقد يحدد النص الفائق بمعلومات وصفية خارجية نستطيع أن نحدد بها مفاهيم وتصورات اجتماعية ونفسية ونقدية كثيرة فى الثقافة العربية

والعالية المعاصرة، ولكنه لا يقدم لنا تعريفا اصطلاحيا دقيقا يكون قادرا على الإحاطة الخارجية بتوصيف جماليات الشكل النصي وداخلية قادرة على الإمساك بالمحتويات المعرفية والجمالية للشكل النصي. أى أن الناقد وبتعبير المادية الجدلية وقع فى أيديولوجيا المضامين ولم يقع على أيديولوجيا الشكل الشعري، ومن المعروف أن أشكال الفن والقدرة على تحديدها والسيطرة المصطلحية عليها . وذلك على اختلاف المدارس الفنية حتى لا يتهمنا أحد بأننا ننتمى للمدرسة الشكلانية أو الشكلية- هو الفيصل الجمالى فى تحديد الفلسفة الجمالية للنوع الأدبي، فالشكل فى النص يجب أن يرقى إلى مستوى الشكل الدال *Significant*، والدلالة هنا مفهوم قصدى *Intentional* بامتياز، فالشكل لا بد أن يدل على شىء ويشير إلى شىء ويقول شيئاً، على أن يقول ويشير ويدل بالشكل وفى الشكل.

وهنا يجب أن نعى أن مسألة الشكل الشعري مسألة وجودية فى المقام الأول وليست مجرد مسألة تشكيلية وكفى. كما تصورها سائر النقاد المعاصرين بخصوص رصدهم للشعرية الجديدة، فالخلق نفسه شكل والوجود هو بزوغ الشكل من العماء *Chaos* وخروج النظام من الفوضى، والرمز شكل كما بين كاسيرر، وكل شىء ليس له شكل هولون من ألوان التخثر والتناثر والدهان، فالصحة العقلية نفسيا لون من ألوان الشكل، بل هناك ألوان متعددة من الصحة العقلية توازيها أشكالها الخاصة بها، والحياة الصالحة الحقبة هى الحياة التى اتخذت معنى واعتصمت من الفوضى والعبث بشكل محدد، بل لا نبعد كثيرا إذا قلنا إن العلم شكل، والقانون العلمى فى تصوراته العميقة هولون من ألوان الشكل الصارم المحدد.

فلا نستطيع أن نفسر الشكل الجمالى فى الشعرية التشعبية الجديدة بفكرة الجيل الشعري مثلا كما رأينا لدى نقاد الحداثة حتى لو صفت الفكرة من بعدها التاريخي وخلصت للصفات الفنية الجمالية، لأن الشعر العربى الحديث هو ابن للجماليات والمعرفيات الغربية، بنى بنوته للجماليات العربية أيضا فهل استطاع نقاد الحداثة تصفية الجدل التاريخي والمعرفي بين العقل الغربى والعربى بصورة علمية نقدية تفسيرية حتى يخلصوا لأنفسهم بتاريخهم الجمالى الأصيل؟ ولا نستطيع أيضا أن نفسر الشعرية التشعبية التداخلية بفكرة التجريب الشعري كما اقترح كمال أبى ديب وأدونيس ومحمد

عبد المطلب و أمجد ريان أيضا، فكل ما ذكره هؤلاء النقاد من صفات تشكيلية تجريبية، نستطيع أن نراها لدى كل شعر أصيل تفيض به الحداثات الشعرية المعاصرة، فضلا عن أن الكثير من هذه الصفات الجمالية التشكيلية التجريبية سواء على مستوى الصورة أو المفردة أو الإيقاع هو مما يقع للشعر في جانبه التشكيلي الجمالي لدى الكثير من الشعراء الجدد، وليس مما يقع للشعر في جانبه البنائي المتكرر لدى شعراء أصلاء بخاصة، وهنا المحك وعليه المعول في جديد الشعر وأصالته وفرادته معا، وإلا فما هو الفارق الفنى والمعرفى الأصيل بين المفاهيم المعرفية والجمالية والإجرائية في المناهج النقدية الحداثية وشعرية الحداثة نفسها وما تطرحه من جسارة تخيلية تركيبية بنائية قادرة على تكيف المصطلح النقدى أكثر من تكيف هذا المصطلح له؟ ويجب ألا يفهم من كلامى بأننى أفصل بين التشكيل والبناء في تركيب النص الشعرى، فنحن نتحدث الآن على مستوى عملى إجرائى فقط فالشكل الشعرى ليس وعاء هيكليا مجردا من معناه التعبيرى والبنائى والرؤيوى فالشكل بهذه الصورة بفرغ ويمتلئ بصورة حرفية استنساخية، بما يقضى على فكرة التشكيل الأصيل الدال كما وضحنا آنفا في الأثر الفنى، بل الشكل ببيان حي تعضونى مثله مثل باقى الكائنات الوجودية الحية، وليس هيكلا تجاوريا مجردا كما ارتأى كمال أبى ديب مثلا فيما أسماه "بجماليات التجاور" وتابعة عليها الكثير من نقاد الحداثة بلا تفاوت أو مناقشة، ومن هنا فلم يوفق بعض النقاد السابقين فى توصيف الحتمية الشكلية التشعبية التداخلية التى دفعت بالشعر العربى المعاصر إلى ابتكار هذا النمط من الشعرية التشعبية التداخلية، دون سواها؛ أى ابتكار هذا النظام الشكلى التعددى التداخلى فى بنية النص بصورة حتمية أشبه بالصورة التى يبنى بها النحل خلاياه! كما لم يهتدوا أيضا إلى طرح هذا السؤال وهو: كيف تم للشعر والشاعر معا هذا البناء التخيلى المنطوى على مستوى أنظمة البنية النصية الداخلية وفق هذا التخيل التشعبى البنى التداخلى؟ أو سؤالهم مثلا عن علة تفسيرية نصية لهذا التركيب الجمالى التعددى التداخلى بما يحفظ له توازنه ووحدته واستمراره بصورة تعضونية حية نامية دون شروخ أو انفصال أو تبعثر فى تركيبية البنية أو تشعبية وتداخلية الرؤية على طوال النص! هذه العلة الجمالية هى التى حتمت بالضرورة خلق النص على هذه الشاكلة

البنائية، ونقلت جماليات النص من تسلسلية التعاقب، إلى تزامنية التداخل الجمالي المعقد، ومن لغة العناصر إلى لغة الخطاب، ومن بناء التوازي أو التجاور أو التناقض وكلها صور تشكيلية لمراحل جمالية قبل حدائية أو قل هي صفات تشكيلية أساسية في كل شعر أصيل بصرف النظر عن حدوده الزمانية والجمالية نقلت ذلك إلى الجماليات الشبكية البيئية التداخلية.

وإذ يعيد الشعر اكتشاف ذاته والعالم من حوله يمارس جدل النفسي والإثبات، الإعدام والخلق، الهدم والبناء، وفق سياقات شتى متداخلة متجاذلة تتخذ من الخيال المنظومي البيني التعددي قوة جسور لتأسيس الأبعاد الأبتمولوجية والأنطولوجية الغائبة في بنية الوعي الجمالي العربي سواء القديم والمعاصر معا. فالخيال قوة معرفيه هائلة لا تعرف الفارق بين الحقيقي وغير الحقيقي، أو ما أطلق عليه سلطة المعنى إلى جانب تهميش قوة اللامعنى التخيلية الجسورة، فالخيال قوة إدراكية واقعية ميتافيزيقية لا ترى الواقع والذات والوعي وأنماط الثقافة وفقا لتساقها مع الواقع الموضوعي، فهذا الواقع نفسه ليس موجودا من الأصل بل صنع صنعا سياسيا خاصا، وأطر حسب دلالات أنساق الرموز التي تكسب عليه وهما من الموضوعية والشرعية العامة، إن الشعرية التشعبية الجديدة تؤسس للوظيفة الجمالية والمعرفية التعددية المتمثلة في قوة اللاواقع بنفس صلابه الواقع، وجسارة تأسيس اللانظام للعالم بنفس قوة تأسيس النظام الشائع بل الجزء الأكبر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب "فالخيال هو الملكة الوحيدة التي ما تزال تحتفظ ببراءتها وتتمسك بحريتها واستقلالها أمام مبدأ الواقع الذي هو في نفس الوقت مبدأ القمع.

تجلیات شعریة النشیدة
شعریة مقام الحرف

إن لحظة المساءلة الخلاقة تبدأ من خلال القدرة على تفكيك العقل الرمزي العام المحيط بنا من كل حذب وصوب، فبنية اللغة تساوي بنية الوجود كما نتصوره ونتعقله في جميع تجلياته وتصوراته وممكناته المادية المتاحة ، فحدود الوعي هي حدود لغوية وتصورنا عن الواقع وكافة الأنساق والعلائق الرمزية المهيمنة عليه – هي علاقات لغوية في المقام الأول والأخير ، وإن أية محاولة إنسانية تريد أن تعي حدود وجودها في الحاضر أو الماضي لا بد أن تبدأ من الوجود اللغوي نفسه يقول سامي أدهم، (..ذواتنا في عملياتها المعرفية والنفسية والفكرية كافة محاصرة رمزيا حيث " ((إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفه وموقف وحالة نفسية وفعل فكره وحالة رمزية فالألم والكراهة 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)) (١٣).

ومن هنا كان إشتباك القرنين الموازي الجمالي لبنية المساءلة والاكتشاف والتجاوز – مع التصور الصوفي للوجود من خلال بنية اللغة نفسها، واكتشاف بعدها الباطني المستور القادر باستمرار على تجاوز البعد القشري الظاهر لها فليست الحقيقة ما نراه ، بل ما يجب أن نراه أو ما غفلنا عن رؤيته، أو ما خشيينا من رؤيته، وليست الأنساق الثقافية التي كونت حدود وعينا بذاتنا والعالم من حولنا هي حدود الحقيقة العملية المادية العينية، بل هي احتمال وجودي ضمن احتمالات معرفية ومنطقية عديدة يقول الشاعر: ((" فكلية الحرف حجاب ، وفرعية الحرف حجاب . اخرج من بين الحروف تنج من السحر . فالحرف فح إبليس)، اللغة هنا هي الوجود والموت معا، هي الممكن والمستحيل، هي الإظهار والإضمار معا وفي وقت واحد، وتصبح معاناة خبرة اللغة هي قدره على التحرر من أسر العلاقات والأنساق الثقافية السابقة . إن الديوان يطرح مفهوما شذريا تشعبيا لمفهوم اللغة من خلال الجدل التشعبي مع التراث اللغوي الصوفي . يتمثل من كون اللغة السائدة حجاب للكائنات، وليس أداة تكشف وتجلي فقط . فالشاعر يعيد اكتشاف سياقات جديدة للغة تتجاوز التصورات الفلسفية والوجدانية للتراث الصوفي لدى القدماء والمحدثين معا ، يتضح هذا في ربط الشاعر بين التصور اللغوي الصوفي للوجود ، وعلاقة هذا

التصور بين القديم والمعاصر بالرؤيا الشعرية ذاتها بوصفها اقتراحا خلاقا لما لم يتأسس بعد، أو لما استبعد دوما من العقل والروح العربي، ألم أقل من قبل بأن شعرية الديوان تنصب على كشف السياقات الغائبة والنقلات المنسية في العقل العربي الجمالي المعاصر، يقول القرين الموازي الجمالي للشعر متقمصا صوت النفري ((لا تصح المحادثه بين ناطق وصامت ، العلم المستقر هو الجهل المستقر ، الجهل حد في العلم لأن المعرفة التي ما فيها جهل هي المعرفة التي ما فيها معرفة ، فاحمل علمك في تعلمك فإذا علمته فأتى ما معك أعدى عدوك إنشا يحاول إخراجك من الجهل لا من العلم ، لأن العالم يرى علمه ولا يرى المعرفة ، فإن لم ترني وراء الضدين رؤيه واحده لم تعرفني ، فأول المشاهده نفي خاطر ، وأخرها نفي المعرفة ، ومن لا يقف لم يقف ، ومن لا يقف لم يقف رأي المعلوم ولم ير العلم فاشهدني في الحرف تشهد تشهد الصنعة ، واشهدني في العلم تشهد الحكمة ، واشهدني في الاسم تشهد الوجودانيه ، ثم اكتب)) (١٤).

إن الشعر هنا لا يطرح وعيا مركزيا محددا للغة أو للعلم أو للوجود بل يقترح طريقا إليهما، وينشط لخلق أفق للتوجه النسبي المحتمل للواقع والحقيقة والجمال فاللغة بما هي وعي بالوجودات وأحداثه وأشياءه ، ليست كينونه تمتلكها مرد واحده وللأبد بل هي إمكان مفتوح، وطاقة اكتمال لا يكتمل، واحتمال نشط، وصيرورة سبيلها دوما للتخلق وبنقض هذا التخلق معا، إنها حريه منقذة للأمام بالضرورة وهي جدل خلاق لا ينتهي بين العلم بوصفه حدا للأشياء ، والجهل بوصفه حلما باقتراح حدود أخرى . إن الشاعر والشعر يطرحان الجهل بوصفه علما. بما أن العلم المستقر جهل مستقر، على غير السائد في وعينا المعرفي والجمالي القديم والمعاصر معا إن المعرفة الخالية من الجهل معرفة خالية من المعرفة، فالجهل ليس مضادا للعلم، بل العلم هو المضاد للجهل على اعتبار ان العلم حجاب للحقيقة بقدر ما هو إظهار لها، فالمعرفة الحقه نفي مستمر لحدودها، ويعد باقتراح حدود أخرى.

إن تقنيات أنطولوجيا الترحال في هذا الشعر تتم باستمرار على الحدود البرزخية البينية بين المعلوم الزائف والجهول الحق، ووفق سياقات معرفية وتخيلية شتى، فالعالم يرى العلم ولا يرى المعرفة، والعلم يرى العالم ولا يرى المعرفة التي تتم خارج حدود العالم

والسائد، وكلاهما . العلم والمعرفة . لا يتحدد في أي من الطرفين، بل في المنطقة البرزخية الغامضة للجدل الخلاق بينهما، إن جوهر العلم يكمن في قوة توتر العلاقة بين الأشياء ولبس في عيانية الأشياء ذاتها، فالمعرفة بلاء وحجاب ، والجهل منجاة من هذا البلاء بوصفه قدرة على الهروب التخيلي الواعي من فكرة الحد والحجاب ، وإذا كانت الصوفية لدى أعلامها ابن عربي والحلاج والنفري والسهرودي والشهرزوري وابن سبعين وغيرهم ، كانت ترى اللغة رؤية مزدوجة فهي ظاهر وباطن، إشارة وعبارة ، تلميح وتصريح فإن اللغة بهذا التصور كانت تمثل عندهم تجرية وجودية وعرفانية وبرهانية معا وفي ذات الوقت ، وهو تصور يلتقي وجوهر الشعرية الأصلية في كل زمان، حيث تتجاوز الشعرية البنية اللغوية المعيارية الوجودية إلى الخلق اللغوي العرفاني الخاص ، إنها إنتهاك منظم للنقائز المتحكمة ، والأطر الوجودية الثابتة ، ويتم هذا النفي الخلاق المستمر بين الحدود 'لتعارف عليها ، ومحاولة خلق حدود أخرى للتعارف . وكما يعرج الصوفي في معراجه في رحله روحية يتخلص فيها تدريجيا من علائقة القشرية بعالم الظواهر . نافذا إلى بواطنها 'الروحية الغائبة ، تعرج الشعرية الخلاقه في مراقبي الوعي والخيال معا ، مستبدله سداجة الهدم المحطم للعلاقات إلى حرية (النفي المنظم) لها ، في مغامره خياليه روحية عقلية يزلزله كل تصورات الوعي السابق إلى مشارف تصورات أخرى للوعي والذات والواقع والثقافة ، وبنية الحضارة كلها ومن هنا كانت شعرية الغياب في الديوان تمثل سياقا وحزنا أساسيا في موازاة السياق الوجودي المادي للواقع المائل ، وبهذه الصورة يتضح الجهل بالوجود في هذا الديوان بما هو تصور غائب - بوصفه إحدى المرتكزات الكبرى للوجود وإذا كانت اللغة تساوي الوجود ، أو الوجود نفسه بكافة أنساقه وعلاقاته ورموزه هو وجود لغوي في المقام الأول . فإن تعديلها وتحويرها ونفيها المستمر هو وجه من وجوه حياتها ، فاللغة تستمر بقدر ما تكشف وتميت بقدر ما تحي ، وتمحو بقدر ما تثبت ، دائما يسري في أنسجتها شريان الجهل بموازاة شريان العلم . كلا الوريدين يضح دماء حياتها ، وإذا كانت جميع النقالات العلمية والأدبية والفلسفية والسياسية في العالم كله مرهونه بالنقالات النوعية لمفهوم العلامة اللغوية في الوعي اللغوي القديم والمعاصر معا ، فإن العلم المعاصر في كافة صورته التجريبيه والإنسانية يتخذ من قنوات الجهل بالشئ ملمحا رئيسيا

من ملامح الوعي به . لقد سقطت مفاهيم وتصورات وأسس كنا نراها معقولة أو حتى مقبولة منذ فترة قريبة . لقد كشف فيرا أبند فى كتابه ضد المنهج، وتوماس كون فى كتابه عن (بنية الثورات العلمية) " عن زيف تصوراتنا فيما نراه من الموضوعية المحايدة أو الذاتيه الانفعاليه ، حيث لم يعد هناك موضوعيه خالصه ولا ذاتيه خالصه . بل موضوعيه ذاتيه أو ذاتيه موضوعيه، أو قل تهدمت الحدود العلمية والمنطقية والفلسفية التراتبية فى بنية العلوم والآداب معا، وكشف فيلسوف العلم المعاصر " فيرا أبندا " فى مباحثه الهامه عن " زيف القضايا التحليليه والتركيبيه ومبدأ المقايسه ، كشف عن التاريخ النفسى والاجتماعى الكامن فى بنية العلم نفسه فالعلم دائماً ابن الواقع النفسى والتجريبي معا . ابن المعمل والعواطف . وصار فعل العلم كما يقول الدكتور يحيى الرخاوي: ((ليس مجرد النظر العقلي . بل صار حقل العلم هو فعل إنسانى كلي يتميز أساس بفعليه نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكريب . إلى فرض التوسيع . إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار . وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمى " وقد قصدت من استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا . حتى أنفي أنها عمليه تنظيره معقلنه فقط) (١٥) .

وهذا التصور لحدود العلم فى نظرية المعرفه المعاصرة يتسق ومعظم التصورات الغربيه المعاصرة لنظرية العلم ذاتها . والأسس التى تستند إليها . فقد صار العلم فى أعماق معاقله التجريبيه يسلم بمبادئ " اللابيقين - اللاتحدد - التضاد - التشوش - اللادقه - العنات القائمه " وصار العلم يعترف ضمن حدوده التجريبيه الماديه الخالصه بمبادئ الإبهام والإلتباس إزاء التنوع العلائقى الهائل فى بنية الماده نفسها . يقول أينشتين فى جماليات العدم ((إن كل صرح الحقيقه العلميه بالإمكان تشييده من حصر وجص علمائها الخاصين والموزعين بترتيب منطقى، ولكن لتحقيق مثل هذا البناء وفهمه من الضرورى وجود قابليات إبداعيه فنيه، لأنه لا يمكن بناء بيت من الصخر والجص فحسب، أنا أعتبر وبصورة خاصة الاستعمال المشترك لمختلف السبل للوصول إلى الحقيقه مسأله مهمه، وبهذا أفهم بأن معنوياتنا وأذواقنا وإحساساتنا تساعدنا على التفكير للوصول إلى

مراحلها العليا، وعند هذا بالذات يظهر العلم لطبائعنا، وتظهر تلك النزعة الداخلية للوصول إلى الحقيقة)) (١٦).

وهنا يطرح أينشتين وغيره من الفيزيائيين الكبار في القرن العشرين مسألة وحدة الكون، ووحدة تشابكات الحقيقة بين العلم والفن، حتى وإن بدأ للعيان العلمي المعاصر بأن هذا شيء صعب للغاية، غير أن حدس أينشتين كان يقرب هذا دائما، ويرى أن الحدس يمثل الفرضيات الأكثر عمقا في العلم والفن معا، يقول ((إن أروع وأعمق انفعال للإنسان هو الإحساس بالسرية، فهي رابضة في الدين وفي كل الفرضيات الأكثر عمقا في الفن والعلم، وإن كل من لم يجرب هذا الشعور يبدو لي إذا لم يكن ميتا، فهو أعمى بأية حال، إن قابلية فهم غير المدرك لعقولنا والمختفى تحت الانفعال المباشر إلى يعوده له الحبال والكمال يصل إلينا على هيئة صدى فحسب، وبهذا المعنى فإننا متدين.... إن الإحاطة الفكرية في إطار إمكاناتنا الممكنة لهذا العالم الذي يقع خارج ذاتنا هي نصف واعية كهدف أعلى، إن كل أولئك الذين فكروا سواء أكانوا معاصري أم سبقوني بوجهات نظرهم، كانوا أصدقائي الثابتين)) (١٧).

لم ينفصل الانبهار العلمي لدى أينشتين وغيره من الفيزيائيين العظام عن فكرة المجهول المصبوغ بالفكرة الجمالية، بل تركز في الشعور بالجلال أمام لا محدودية غير المعروف، مقارنة بالمعروف، فالجمالي هنا في مجهول العلم يتوازى والجمالي في مجهول البيان، يسطع الجمال من كوى الغياب المعلقة في جوانب الكون كله، كما تسطع الحقيقة في العلم من كوى الصمت الهائل المترسب في حنايا الكائنات والأشياء والأحياء، إن الجمالي في أساسه البعيد هو الشعور بهارمونية العالم المجهول الذي يقف حد اللاعقلية، ومن هنا يجب أن نكف عن تصور اللامعنى في الكون مضادا للمعنى، بل على العكس من ذلك: إن المعنى الذي اعتدنا على تصوره هو الذي حذف اللامعنى الذي يحس علينا أن نكدح باتجاهه دوما. إن البلاغة تكمن في اللامعنى أكثر مما تكمن في معنى، ومن هنا كان الدور الجمالي لبائل للمتلقى في الشعر الحدائي وما بعد الحدائي، سعى محتاج إلى متلقى قادر على إعادة بناء النص وفق قدراته الثقافية والجمالية والتخييلية، ومن هنا كانت النصوص الحدائية أشبه بالأعمال الموسيقية التي لا تعبر عن

معانى محددة جاهزة. ولا تحيل إلى أى شىء متعين فى الواقع، بل تمثل إمكانية انفتاح لانهاى على المجهول المتراعى، ومومضات الفجوات الغامضة، ولوامح الفراغات الغائبة فى الروح الإنسانى والكونى والثقافى والجمالى معا، سواء فى بنية العلوم الإنسانية وهياكلها التنظيمية، وبنية العلوم التجريبية، وأطرها المعرفية، ولعل هذا ما يشير إليه أينشتين وغيره من الفيزيائيين الكبار الذين تتجاذبهم سرية الكون وهارمونيته معا، يقول أينشتين ((الموسيقى والحث فى الفيزياء يفترقان بالأصل، لكنهما مترابطان فى هدف واحد، هدف التعبير عن غير المعروف، وإن تفاعلاتهما مختلفة لكنهما يكملان أحدهما الآخر)) (١٨).

ولعل هذا بردنا ثانية كما أبان الشاعر علاء عبد الهادي فى حوار القرين الصوفي على لسان النفري . مع الراويه صاحب الوجه الطائر للغة السائده المهيمنه - لعل هذا يعود بنا إلى محاولة تكشف البناء فى الهدم، هدم التراث اللغوي الصوفي العربي ومحاولة بنائه من جديد وفق رؤيا شعرية تشعبية غير مركزية المعنى ترى إلى هذا التراث بوصفه قدرة على الوعي بالمجهول، وقدرة على جسر الفجوة الوجودية والمعرفية والجمالية الهائلة عن طريق الخيال والروح والحدس الجاسريين . الروحي والمادي معا، مما يتلاقى وأحدث التصورات العلمية فى العلوم التجريبية والإنسانية المعاصرة ، بعد أن أدخلت الجهل بالشىء حدا من حدود العلم فيها وهذا يؤكد مدى أصالة الوعي الصوفي العربي إذا أحسننا قراءته ، وبذلك يربيع الوعي الصوفي من محرد الكدح الجمالى والمعرفى والروحى فى مقامات الأقوال والأحوال إلى دائرة الثورات العلمية المادية المعاصرة، فيما يعرف بالوعي الكوني الذي لا يتم عن طريق الخبرة الذاتية فقط ، أو الخبرة الدينية فقط ، أو حتى الخبرة الموضوعية فقط، بل هو مزيج دقيق ورهيف بين هذه النسب والعلاقات جميعا، فى استقطاب معرفي جمالى تشعبى معقد يضم الذاتى بالدينى بالموضوعى بالمادى الوجودى فى قران واحد ، ومن هنا كان وعي الشاعر علاء عبد الهادي وعيا فائقا بالتراث الشعري والنثري الصوفي إذا قيس بوعي الكتاب والشعراء المجالين له ، حيث قدم تصورا معرفيا للصوفيه قادرا على تحريك هذا التراث الصوفي العتيدي فى موروثنا الثقافى والبلاغى والنقدي - تحريكه صوب الحاضر والمستقبل معا دون خروج عن الشرط الروحي الصوفي فى تراثنا

أو الشرط العلمي العقلي في الحاضر والمستقبل معا ، لقد وعى الشاعر شروط حضارته ومستقبله قبل أن يع شروط ماضيه ومن هنا كانت قدرته على تجاوز ما ضيه إلى مستقبله ، وكما كانت الصوفية كشفا روحيا وفكريا خلاقا ، تحولت أيضا لدى علاء عبد الهادي إلى كشف للطاقت الخلاقه في الماضي ، وتدميرا للثقوب السوداء فيها ، ودفعا للماضي الحي إلى حاضره الموصول به ، إلى روح المستقبل المستشرقة ، إن علاء عبد الهادي يؤسس ذاكره ثقافيه جديده على لسان القرن الذى يقارع الذاكره الثقافيه الأيله للسقوط على لسان الراوي ، بالذاكره الغائبه المستدعاة فى الحاضر والمستشرقة فى المستقبل ، إن عظمة الشعر هنا تكمن فى القدره على تبرير وتعليل المقدس فى رحاب الدينوى المتحول أو قل تأسيس صياغة عقلانيه موضوعيه فاعله للمقدس تحفظ للعقل موضوعيته وللمقدس علويته ولا نهائيته ، نرى هذا فى قول الشاعر على لسان الصوفى :

((" ولا تقف فى الدلاله ، فكل شئ شجر ، وشجر الحروف أسماء ، فانهب عن الأسماء تذهب عن المعاني ، فالعباره حرف ، ولا حكم لحرف ، فإذا ذهبت عن المعاني صكحت لمعرفتي ، العبارة ستر ، فكيف ما ندبت إليه ، فأوائل الحكومات أن تعرف بلا عبارة ، لأنك إذا عرفت من تسمع منه عرفت ، ما تسمع ، وإن لم تشهد ما لم يقال ، تشتت بما يقال ، فإذا جاء التأويل فقد جاءني حجابي الذي لا أنظر إليه ، ومقتي الذي لا أعطف عليه ، فما كل عبد يعرف لغتى فتخاطبه ، ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه)) (١٩) .

إن هذه القراءة الضالة للنفري – كما يقول الشاعر – هي قراءة تبلغ أقصى درجات الوعي بالتراث الصوفي ، فيما تعيد تأسيس السياقات الجماليه والمعرفيه الغائبه فى الوعي العربى القديم والمعاصر معا . إن الشعر يدمر الذاكره التراثيه التسلطيه التي مارست فعل القهر اللغوي ، والعنف الرمزي ضد هذا التراث الخلاق ، وذلك بترسيخ مستوى محدد لقراءته ، بل تعدي القهر المستوى الرمزي إلى المستوى الجسدي حيث صلب الحلاج ، وقتل السهرودري ، ومارس أهل الظاهر من فقهاء السلطه أبشع ألوان المصادره للوعي اللغوي الصوفي بوصفه وعيا متمردا خارجا على المؤلف ، وفي الحقيقه أن الصوفيه لا يتصورون الانفصال التام بين الظاهر والباطن أو بين الإشاره والعبارة ، بل كان التعارض وهما من الأوهام الأيديولوجيه عمقته السلطه الجائره لصالحتها وصالح أوضاعها الماديه

والسياسيه.ولتقمع العمق الثوري الخلاق الكامن في الروح الصوفي.إن الشعريكشف لنا في هذا الديوان وجها خلاقا غائبا في الذاكرة العربية التسلطيه . وهو الوجه الثوري للوعي والتفسير عند الصوفيه فقد كانوا يرون أن اللغة الإنسانيه في بعدها الدلالي المعرفي ليست إلا صدى للغة الإلهيه أو مجلي من مجاليها ، فقد كان لا مفر من نزول الوحي بلغة البشر ، إنه هدايه للناس كافة ، لكن يظل للغه هذا الوجه الباطني الذي يحفظ للقرآن إعجازه ولا نهائيته ، وأكد معظم الصوفية على جوهرية البعد الدلالي الظاهر للغة للنفاد إلى المستوى الباطن منها ، ومن ثم كان هجوم الفقهاء وأصحاب المذاهب السياسيه على الصوفيه هجومًا أيديولوجيا لا معرفيا،تسلطيا لاموضوعيا، لقد خشيت السلطه من البعد الثوري التحرري الكامن في الوعي الصوفي ، فغيبت هذا السياق الثقافي الخلاق لصالح هيمنة الوعي السياسي السائد، لقد كانت الصوفيه في أدق معانيها بابا من أبواب الحرية ، ومن هنا كان وعي الشاعر المعاصر علاء عبد الهادي بها ، فقد وعي النشيده " في بداية نقلاته الشعريه في الديوان هذا الأفق الطليق للصوفيه لغة ووجودا فكانت اولى نقلات الوعي الشعري هي نقلة (مقام الحرف) الموازي (لمقام الحلم)، بعد أن لمح الشعر أن قيمة كل امرئ حديث قلبه ويجب على الوعي الشعري العربي المعاصر تمثل هذا الوجه الغائب في الذاكره الثقافية العربية المعاصرة وجه لسان الحال ، لا لسان المقال ، فالقول زيف وتسلط أما لسان الحال فهو الذي يفتح المدى، يقول الشاعر ،

في البدء كانت

لما تقضي نهاري وانفتح المدى

هي تفاصيل الطرائق التي وطأتها أقدامي

الملوثة بالطمى والأحلام

هي الوقائع تسرد على مخالي الفضه

ما كسرته الفرائس

ادراي رعوتني

حيثما أجمع الذكرى

مطرا في العروق

علني أسرق من شقوق الأرض

سحابتي الجديده

كم فاح إسرائي بفضائح أشرعتها الممكنات

فقبلت الأمانه وتعاطتني البلاد

فبانقضاء لسان المقال ، يتبدى لسان الحال بداية للخلق ، ففي البدء كان الحال
((" وليس لسان الحال سوى المعاني المتراكمه في الحرف والكلمه والعبارة باعتبارها
أصوات نشطة لفتح أفق الحقيقه ، وذلك يعني أن لسان الحال هو لسان الخلجات العميقه
، والحدس الخالص للرؤيه المتراكمه في صيروره الروح المبدع ")) (٢٠).
إن الشعر يخلق هنا تفاصيل الطرائق إلى غير المؤلف، بعيداً عن الطرق المألوفه
السائكه ، ويستمر سحابته الفريده من أعماق أرضه الخاصه به ، لكن الشعر يعاني
باستمرار من : نوائق الذاكره والسلطه، يقول الشاعر ،

مدى يفخخ بالشظايا مدينتي

هل تمنح الأوطان دربا من عقيق

وحدي أنا : هذي يدي مسكونه بالريح

فأرف بين أصابعي وأدور أخفي ملامحي

فتلمني وتطير

كم خدعه قطرت على أرض الكهانة والتصامت والعمي

كم من بني قد سجا جهرا بواد غير ذي زرع يبور

هل تحتفي بحصاده أجسادنا ؟!

هل نستقي من دجنة النور القديم

سر النجابه والطواطم، والأقول

إن المدى مفخخ بالعوائق، والشعر معنى بتفكيك التاريخ المتسلط ، ونفى الذاكره
المعوقه ، إن الحريه لا تمنح بل تؤخذ عنوة ، ومن هنا كانت القدره التدميرييه للريح فالشعر
مسكون بالتطهير والتغيير ، ويظل الفعل الشعري كادحا من خلال رفيف الأصابع إلى

طيران الملامح بينما تشده للسقوط عقبات مطمورة في أرض الكهانه المزاوغه ، والصمت بما أنه إسكات للكلام الفعل ، إن الشعر يحاول خلق مداه ما بين الحلكه والبياض .يقول الشاعر

مدى الكتابه قام بجنح المدى
وحواف حلمي حلقة لفحت بياض وريقتي
سيرى ترمم في الكتاب سرائري
ولكنني إخترتها كيما تقاسمني الحروف ليائلي

إن جدل الكتابة والواقع ، الكتابه بما هي فعل خلاق قادر على التأسيس والواقع بما هو وهم - خلق هذا التوتر بين حلقة حواف الحلم ، وبياض صفحة الواقع ، إن علاقات الواقع الثقافي تكتب الفراغ والخواء ، بينما الشعر يكتب الامتلاء ، حيث ترمم الكتابه ثقب الذاكره والتاريخ والثقافة والواقع بكافة أنساقه ورموزه ، في قسمة عادله بهية بين إضاءة الحروف الخلاقه ، وعمة الليالي الموحشة إن الجدل الدامي في الصور الشعريه السايقه بين الأسود والأبيض ، الخواء والامتلاء ، يعيدنا بقوة إلى سلطة الكتابه ، وقدرتها على مناجزه كتابه السلطة وزيفها الباطش مما يذكرنا بقصة " ((الورقه البيضاء " فى ألف ليلة وليلة ، فقد وردت هذه القصة فى ألف ليلة وليلة لتحكى عن ملك أراد قتل أحد الأطباء فأهداه الطبيب كتابا ضمنه بالسّم " وفى ذات الوقت الذي كان فيه الجلاد يذوق عنق الطبيب كان الملك رمز السلطه والبطش يقلب أوراق الكتاب المسموم حتى وصل إلى ورقه ببيضاء أكثر سما فسقط ممدداً إلى جوار ضحيته ، إنه البياض الموحش والقاتل ، الفراغ من الشعر والمعنى والكتابة)) (٢١).

ومن هنا نستطيع ان نعي سر تناصر الشعر في بداية هذا الديوان مع التراث اللغوي الصوفي من خلال جدليات القرين والراويه ، فلم يكن ابتداء الشعر هنا في لحظاته الخمس ((مقام الحرف - مقام العشق - مقام الكتابه - مقام البلاد - مقام القصيد) مجرد التقاء بالأشكال الجماليه والمعرفيه لذاكرة الكتابه الشعريه المعاصره ولم يكن أيضا مجرد حوار مع السياقات الروحيه والخياليه للتراث الصوفي ، بل تجاوز الأمر ذلك بكثير ، فالحرف

عند الصوفيين ليس ميدانا للوجد البياني والحدس الروحي فقط ، أو ميدانا للمقارنات الممكنة للعقل اللغوي المنطقي بل الحرف أيضا رمز الوجود وعنصر الكون والفساد والسيوره والانحلال والتركيب إنه مكنم القلق والتوتر والتجاوز ، وهذا هو المنجم المتجدد في الروح الصوفي كما في موقف النفري القائل ،

حرف لغات وتعريف

وتفرقة وتآليف

وموصول ومقطوع

ومبهم ومعجم

وأشكال وهيئات

وفي موقف آخر :

الحرف ناري

الحرف قدري

الحرف دهري

الحرف خزانة سري

والحرف أيضا لدى النفري :

يا عبد أخرج من بين الحروف

فإذا جزت الحرف وقفت في الرؤيه

واجعل الحرف وراءك وألا فلا تفلح

وهذا الأفق المفتوح على الإمكانيات اللامتناهيه من الفعل والخلق ، هو الذي استقطره الشعر من الروح الصوفي والتحم معه ، فكلاهما الحرف الصوفي ، والحرف الشعري إقتراح بسياق الخروج ، ونسق التجاوز، واكتشاف المجهول المترامي في الأشياء وهو ما حاوله علاء عبد الهادي في بداية هذا الديوان، وعلى طوالبه، محاولاً خرق ناموس الكتابه بعلى العصيان على السائد المألوف أو الحدائث المطروح " فالأمر كما قال لاشاعر ((يحاول أن يخرق ناموس الكتابه بحثاً عن الحقيقه فيجعل الآخرين على نقيض أفقه ، لم يبق سدى الكتابه ان أمتلك نصا يمنحني حق إبعاد الآخرين عني ")) والتأمل في هذا الكلام النقدي

يرى هذا التقارب بينه وبين ذات النسق الإبداعى الذي يدعو إليه السياق الصوفي حيث ((الإبداع ليس تركيباً للحروف في الكلمة، بل هو صهر للحروف في المعنى، وقد أعطى ابن عربي لهذه الفكرة أبعادها الحسية والعقلية والذوقية (الملكية والملكوتية والجبروتية) في موقفه من العالم باعتباره كتاباً مسطوراً، ومرقوماً ومجهولاً ... وجعل من المجهول حقيقة الحية، لأن المجهول يفترض جمع الهمه من أجل اكتشافه، فالسطور " بالسطور " والمرقوم " بالترقيم " هما وجهان للمجهول، فكما أن المعرفة هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين كذلك الكلمة هي وجود بين حرف ومعنى)) (٢٢).

ومن هنا كانت بداية هذا الديوان من مقام الحرف (مقام الحلم) رغبة حميمة في اكتشاف المجهول والمستبعد، والمهمش والغائب في البنية العقلية والحسية والذوقية والشعرية والسياسية للعقل العربي القديم والمعاصر معاً، وقد تمت التنقلات الشعرية عبر اللحظات الخمس الكبرى المكونة لبنية هذا العقل وهي (مقام الحرف - مقام العشق - مقام الكتاب - مقام البلاد - مقام الصيد)، ولقد استطاع الشاعر كما قلنا آنفاً - أن يقدم وعياً نقدياً حلاقاً للتراث الصوفي - مكنه من الانتقال به من الوعي الثنائي للتراث الصوفي القائم على الظاهر والباطن، إلى وعي تشعبي كلي نسقي يتخذ من التزامن والتداخل، لا التسلسل والتعاقب بنية شعرية تداخلية قادرة على الكشف والمناوذة والتجاوز، تبدأ بالراوي صوت الذاكرة المعطوبه الأسنة، وتنتهي بالقرين صوت الذاكرة الحية الممكنة، ومن خلال جدل الصوتين: الراوي والقرين معاً يعلن الشعر رفض الذاكرة الصوتية الشفوية المؤسسه لبنية العطب والأسن اللغوي والثقافي والوجودي في العقل العربي المعاصر وهو ما نطلق عليه اشتغال الوجدان العربي المعاصر بآليات الماضي، كما يعلن الشعر في هذا الديوان موت القرين، عندما رثاه الراوي، وفي هذا رفض لآليات التحديث العربي الفج الذي يمارس حركته وفعاليتها خارج شروط النسق العربي نفسه، وإذ يعلن الشعر رفض الراوي والقرين معاً، يؤسس لفعل التغيير، لا رغبة التطهير، يبتدئ خلقاً آخر للواقع والثقافة والوعي والحضارة من خلال شروطها الخاصة، لكن بعد أن تكون قد تكيّفت تبعاً للبنية الجمالية لنص، فينتقل النص من قصد الواقع إلى قصده الجمالي الخاص يقول الشاعر: ((إن عدم محافظتي على سلامة المقروء في هذا التراث، وذلك عبر البحث فيما لم يتم التفكير فيه،

سيمنحني مسافة تبعدني عن القراءة التوظيفية أو الاستخدائه للتراث كنت أجاغي على المستوى العملي ما ضويه التراث وجاهزته ، هكذا تخلق وعبي الجديد بالتراث ، بشكل تدريجي ، بحيث لم يعد التراث سجنا للحظته التاريخيه ، كما لم يعد إحياء للماضي ، أو محاولة لاستعادته ... كان شعري عملا تركيبيا جمع بين التراث والموروث العربيين والإسلاميين وبين الاتجاه ما بعد الحداثي، الذي يقوم على تجميع أساليب مختلفة وبشكل واع معتمداً على مفهوم العرض (PERFORMANCE دلاليا وشكلياً) (٢٣).

لقد كان البناء النص للنص القائم على الخيال الشعري التشعبي التداخلي هو القادر وحده على تجسيد هذا الوعي الشعري المركب لدى الشاعر الذي انتقل بدوره إلى تعقيد موازن على مستوى تعدد البنية الجمالية لنص النشيده ذاته، فقد ترامت الآفاق الأسلوبية والمعرفية في الديوان إلى آفاق من التشابه والتضاد ، التعدد والتداخل ، المعنى واللامعنى ، الصوت والصمت مفيدا بما جد على النص الشعري المعاصر من تقنيات أسلوبيه متعددة كاللبس والغموض، وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناسل، المساحات البيضاء ، إلغاء أدوات الربط، وخلق شعريه الحاله ، التركيب التصويري، والصور المتراسله، سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر، أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره ، خلق مفهوم الفجوة ، تغير أفق التوقع والانتظار، التكتيف والتبئير، تداعيات الحلم تثبيت الدال وتعويم الدلالة، بل إرجائها بشكل جزئي أو مطلق ، الترميز والأسطورة أسلوبية الموقف، وأسلوبية المقام، تداخل المعقول واللامعقول ، النص الكلي.

ومن خلال جدل النشيده مع معظم هذه التقنيات الأسلوبية المعاصرة تحول ليكون نصا من نصوص الغبلة لا اللذة، صار نصا للكتابة لا للقراءة كما قال بارت وهو نص كلي جامع بتعريف جيرار جيننت، وعلى الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفيه حتى يستطيع الاقتراب من النص ، وحسن الاصغاء لعالمه الكلي الجامع ، وكنا على منهجنا النقدي ان يتسلح بفكرى الفريق في العمل النقدي ، وأن يكون المصطلح النقدي عابرا للنظريات والأجيال والتقاليد الجماليه والمعرفية السائده، ليستطيع الناقد الانتقال من حد الشعر في معيار التقاليد الجمالية الموروثة والسائده إلى بلاغة

تجريب معيار جديد ، متجاوزاً لفكرة المنهج النقدي الواحد إلى جدل المناهج وتداخلها وتعددها واعتبارها مجرد مختبرات فكرية للفحص داخل حدود النص الأدبي نفسه.. فنص النشيد ظاهراً ثقافياً أدبياً مركبه تجمع بين الأدبية وما بعد الأدبية . فهو نص ينتمي فيما نرى إلى عوالم ما بعد الحداثة وهي نصوص مفتوحة ومتراكبة تتميز بالقدرة على خلق مصطلحها الجمالي والنقدي الخاص بها ، ولا تنطوي تحت أية تصور نقدي سابق على النص الشعري نفسه . ومن هنا كانت إفادتنا من المناهج النقدية لما بعد الحداثة وعلى رأسها الخطاب النقدي الثقافي في التعامل مع نص النشيد . حيث يحتوي النص إلى جانب أدبيته التشعبية التداخلية – هذا الجدل الثقافي والسياسي والأدبي المثقل بالأعراف والتقاليد والأحداث والوقائع ، ليكون كل من داخل النص (على مستوى أدبيته) وخارجه (على مستوى ثقافته) وجوداً أدبياً ومعرفياً ممتلئاً ، وهو ما أشار إليه كثيراً إدوارد سعيد فيما أطلق عليه ((النقد الطباقي)) وفي تعرضه بالنقد لكل من دريدا في مقولته (لا شيء خارج النص) وليشيل فوكو الذي رأى التاريخ أيضاً وجوداً نصياً مغلقاً، على الرغم من اعتقاده بأن ليس هناك مجال للدعاء بوجود عالم الفن والفكر الخالصين، أو عالم الموضوعية اللامباليه أو النظرة المتعالية . فالسلطة في كل مكان سواء كان نصاً أو تاريخاً أو أعرافاً وتقاليد . إن ما طرحه إدوارد سعيد في كتابه (العالم ، النص ، الناقد) يمثل تصوراً نقدياً مركباً وأصيلاً قادراً على معالجة التعددي الهائل لنصوص ما بعد الحداثة التي تفيد من البنيوية وما بعدها . ومن سيكولوجية لا كان التحليلية وسيميولوجية كرسنيفا ، ونظرية الخطاب . ونظرية الأنساق الثقافية المتداخلة ، وفكرة الحتمية المضاعفة لدى التوسير وتيري إجلتون . وقد كان نص النشيد يمتص ثقافات وأنساقاً عديدة في بنية العقل الفلسفي والجمالي العربي على طوال ممارساته الفلسفية والسياسية والشعرية والنقدية عبر تاريخه الطويل ، يمتص هذا الثقافة امتصاص حوار وجدل وتأسيس ونقض ، لا امتصاص إذعان وتأسيس للمعنى الواحد، فهو يمارس زعزعة أساسية لمجمل الأساسات الفكرية والروحية والثقافية التي أسست الوعي العربي ، والحضارة العربية على مدار تاريخها الطويل، ولنا أن نطلع على السياقات الغائبة التي أوردها من خلال تحسس المناطق الفكرية والروحية والشعرية والتنظيرية المنسية والمهمشة في بنية الثقافة العربية

نفسها حتى ندرك مدى الثراء الجمالي والمعرفي لهذا الديوان ، ومدى قدرة الخيال الشعري التشعبي التداخلي فيه على زعزعة الأنساق الجمالية المألوفة في الخطاب الشعري المعاصر ، فكما استطاع الديوان أن ينقل حدود الوعي الصوفي العربي من ثنائية الظاهر والباطن إلى حدود ثلاثية ورباعية للوعي الجمالي الصوفي المعاصر حيث يتعلق الذوق الذاتي، بالخبرة الدينية الصوفية، بالوعي العقلي المادى الموضوعي استطاع هذا الديوان أيضا أن ينقل حد الشعر، من بناء التعاقب ، إلى تداخل التزامن مفيدا من فكرة اللامركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا ، ومن مفكرة تعددية الأصوات واللغات في النص لدى ميخائيل باختين ، ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت ، وبذلك ينقل نص النشيدة الحدود الجماليه للنص من ((النص - القصيدة) إلى حدود (النص - الخطاب)، ويحل الأنموذج الجمالي التشعبي التزامني بوصفه نظاما للعلامات والأنظمة الجمالية المتعددة والمتباينة، محل الأنموذج الجمالي التسلسلي التعاقبي في الجماليات المعاصر في قصيدة التفعيلة ذاتها، وهذا بدوره يفتح أفقا جديدة لمفاهيم الأديبه ، واللغة والتلقي ، وأساليب السرد والتناص ، وتشكيلات الشعر ، أي يعمل على تغيير نظرتنا الجمالية والنقدية للظاهرة الأدبية بشكل عام . كما يفتح الديوان سؤالا نقديا أراه في غاية الأهمية الآن، ومؤداه : هل استطاعت قصيدة التفعيلة في بداية ثورتها الإيقاعية على عمود الموسيقى العربي في الأربعينيات من القرن الماضي أن تتجاوز جماليات العمود الشعري التراثي تجاوزا نوعيا على كافة مستويات النص؟؟ أم كان عليها أن تنتظر قرابة نصف قرن لتحقيق هذه النقلة الجماليه النوعيه لدى اتجاهات الحداثة، وما بعد الحداثة لدى الشعراء المحدثين ؟ أنا أعلم بأنه لا شيء يوجد في فراغ ولا شيء ينبت من فراغ، كما أننا لا نصادر على اختلاف الشعريات المتغايرة التي قدمتها المعاناة الجماليه والمعرفية الجماعية التي مارسها الخطاب الشعري العربي منذ رواده الأوائل وحتى وقتنا الراهن . ولكننا نتصور ان الخروج الجمالي الخلاق على بنية التقاليد الجماليه والمعرفيه في قصيدة التفعيله لم يكن خروجنا نسقيا كليا في بنيته الجماله فى الصوت والصورة والبناء والدلالة وعلى درجة واحده من النضج والاتساق . فلا نستطيع أن نتصور هذا الخروج الإيقاعي على عمود الموسيقى الخليليه دون أن يكون شمة خروج موازله في القيمه والقدرة على كافة مستويات

البناء التشكيلي للنصوص، سواء على حدودها الجمالية أو على حدودها البنائية، نعم هناك مراحل فيه مهمة قد قطعها أشكال البناء والفن في خطابنا الشعري المعاصر، فقد أفادت هذه الأشكال التجديديه للنص الشعري من تقنيات الفنون الأخرى سواء في المسرح والرواية والقصة والسينما والفنون التشكيلية والعمارة، كما مرت بألوان عديده من التجريب التشكيلي لبنية النصوص الشعرية ولكن ظلت القصيدة العربية المعاصرة وفيه لشروط ما ضيها الجمالي في العمود الشعري إلى حد كبير - رغم كل الإدعاءات والمصداقيه أيضا - أكثر من وفائها لشروط لحظتها الجماليه المعاصرة وبالطبع هذا موضوع يحتاج إلى مناقشات جماليه وفكريه متعددة، ليس مجالها الآن، لكننا نود أن نقرر هنا بأن النقلة الجماليه النسقيه والنوعيه للنص الشعري المعاصر قد تمت فيما نزع - في هذه الجماليات الشعريه التشعبية التداخلية، والتي أطلقنا عليها منذ بداية بحثنا (الخطاب الشعري البيئي التشعبي)، وقد أنجزنا بحثاً جامعياً مستقلاً بخصوص ذلك من قبل، وقد ترتب على هذه النقلة الجمالية النسقيه أن نقلت معها النسق البلاغي والجمالي المعاصر من معيار التجريب إلى تجريب المعيار، بعد أن أحدثت هذه الجماليات الشعريه التشعبية نقلات معرفية وجمالية نوعيه في الخطاب الشعري المعاصر سواء على مستوى الإيقاع أو الخيال أو تقنيات البناء والتشكيل مفيدة من الأنساق الجماليه المعقدّه التي مربها الفن في جميع أنحاء العالم من جهة، ومن فكرة انهيار الحد العلمي الصارم للعلوم التجريبية في بنية العلوم البيئية التداخلية من جهة أخرى، وما طرحته هذه العلوم من تصورات ومفاهيم جديده إزاء مفاهيم الطبيعه والثقافة والذات والعالم من جهة أخرى، كمواز جمالي بنيوي لهذا العالم جديد، وبهذا فشعرية ديوان النشيد تطرح نفسها بوصفها شعرية نسقيه تداخلية تشعبية، يقول الشاعر،

كل مسامي للرؤى

علقت بنا الأيام ثم تقطعت أحلامنا

وأبي هناك تعلم الأسماء

فارتكبت عصافير السماء

حتى إذا ابتدأ الظلام بني لنا

شمسا عقيما نورها

..... من ذا يدثر رجفني

ومداه يخفلني السنين ؟

أبوابي مئذنة المدائن كلها

كم احتوتني أوتكاد

وكم اجتوتني في البلاد

أحضان الأحبة وأرحام القرابه

أوغلت في الأسفار ذاكرتي وفي قدمي البلاء

أعمى أقصى الليل ، أختلس العواصم / ص ٢٦

إن تمأهي الروح الشعري هنا بالروح الصوفي الذي رأى الإبداع صهر الحرف في المعنى ، وليس تركيب الحروف في الكلام . حيث يكمن الوعي الأصيل في سياقات المجهول والغياب . أكثر مما يكمن في سياقات الحضور . فالمجهول يفترض جمع الهمه من أجب اكتشافه . فكما أن المعرفة هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين ، كذلك الشعر يكون قدرة على الإغتنال من سلالات اللغات القديمه ، والأنساق الرمزية المعتاد . إنه إشراع كل المسام لصيد الرؤى النافره لكن الأيام والأفكار والسياقات لا زالت عاجزة بجسد الشعر والشاعر مما يقطع عن حلمه الحي . ان اللغة السائده هي اللغة السائده . وجب الخروج من نفق الأنساق والأنظمه والرموز لملاقاة الوطن في الوعي والوجود الحاد الخلاق . إن الصورة الشعرية لارتباك عصفير السماء تجسد بدايات الخلق الشعري الجسد وهو يخطو وليدا في سماء جديده . ووعي جديد ، وكلاهما لن يتحقق إلا بامتلاك لغة جديده قادره على المناوئه والتقويض لشجرة الأسلاف من خلال جدل الحوا الإثبات معهان أو من خلال الجدل المتوتر بين الاحياء والاجتواء في النص الشعري، يقول الشاعر:

كم احتوتني أوتكاد

وكم اجتوتني في البلاد

أحضان الأحبه وأرحام القرابه

إن المسافة اللانهائية بين حقيقه (وهم)، الوطن – والفكر والأعراف السائده ،
والوعي المهيمن وبين توهم (حقيقه) ما يجب أن يكون – هذه المسافة لا يمكن للشعر
وللثقافه تجاوزها الا في الثقافه أيضا وبالجدل مع رموز هذه الثقافه ((" فالكائن البعيد
عن كينونته المنغلقة في الزمان المتلاشي ، يستحوذ على ذاته بالرمز)) (٢٤).

يندهش الشعر والشاعر من تحول طرائق الوعي ، ومسارات الفكر إلى رموز حاجبه
للوعي ، ومضاد لحقيقه الحرية والتواصل الحي بالأشياء والأحياء ، لقد طالت رحلة القرين
مع مقام الحرف بوصفه تأسيسا للنظام والسلطات والسياسات العامه ، وانتفى مقام
الحرف بوصفه رزعه للتوابت ، وفحصا للأسس ونبشا في الأصول ، وتفكيكا للبنى الأولى ،
إن الحرف قد كشف أخيرا عن أزمته فهو يؤسس للسلطه حين ينقد ممارساتها ، ولا يفكك
أصولها ، لقد أدرك الشعر أهمية الوقوف أمام منابع الوعي الأولى ،

أفتح دهشتي

وأنام يستتر العمي

كيما أعتق شهوتي في حكمتي

أهريق شيئا في المدى

بالورد والريحان أخرج من دمي

.....

.....

سأسير فوق مشيئتي

وأخض شائعتي مدى

كيلا أظل بحسرتي

وحيد مودتي ومداي

.....

فلربما أدركته ، ولربما أدركتني

لأهم علي أرتوي

وأسمى ما أخفيته

لما تقضي الليل واختنق المدى

هذا هو جدل الفتي متجلد

وأنين شكواي سهيل في اليراح / ص ٤٨

إن الذات نفسها هي نسق رمزي مسبق في المقام الأول ، وجميع مكونات الذاكرة على المستوى الفردي الشخصي أو على المستوى الجمعي الحضاري – هي نسق رمزي مسبق أيضا ، فالذات محاصرة في واقعها وخيالها معا بالرموز اللغوية عبر اللغوية .

إن الشعر في هذا الديوان معني بالجساره والخروج على النسق الرمزي العام إنه يمارس تفكيكا منظما ، وهدمًا حيويًا مبدعًا لكل أشكال الثقافة والرموز والأنظمة والعلاقات الكامنه في النسق الحضاري العربي قديما وحديثا ، ومن هنا جاءت تجربة القرنين الموازي الخيالي للجانب المعتم من الحقيقه ، للجانب الغائب من الوجود الثقافي العربي في شتى تجليات روحه ، وتصورات فكره سواء على المستوى السياسي والعاطفي ، والنقدي والصوفي والشعري ، الراويه يكتب الذاكرة الرمزية المدشنه من قبل السلطه والقرين يفكك هذه الذاكرة التراكميه التسلطيه ليكتب ذاكرته الخصبه الخلاقه ، ولا يمكن للجديد إذا كان خلاقا – أن نستحضره للوجود إلا بالحوار مع القديم ، بالمنازعه لأسسه ، والاجترأ على حدوده والقدرة على تفتيت مدامكه الخداعه التي تؤسس للسقوط في الباطن بينما تعلن السمو والرسوخ في الظاهر، وبعد أن وعي الشعر هويته ومهمته في مقام الحرف نراه قد تجهز لاستكمال رحلته الخياليه الكشفيه الشاقه لقد كان على الشعر أن يفتح أبوابا مغلقة ، لا أن يدخل أبوابا مفتوحه ، إن انفتاح أفق الدهشه في النص السابق ، يعني الخروج من أسر الحرف، من سطوة الترميز الكامنه في أسماء الأشياء المحيطه بنا ، حتى تتخلى عن حصارها وقولبتها الفادحه ، يجب علينا أن نزاوج في الصورة الشعرية السابقة بين الشهوة عنصر الاندفاع الحي الخلاق والحكمة عنصر حفظ الأطر وتدشين النسق الرمزي العام ، إن الشعر يمارس خلق الأشياء من جديد ، مستبدلا ذاكره ثقافيه جاهزه ، بذاكره ثقافيه حيه طازجه تعصرها شهوة الشعر ، وحكمة بصيرته النافذة، إن شعر النشيد لا يعصف به الحنين إلى الماضي ، أو حتى الرغبة في ترميم ذاكرة الآباء والأجداد، إنه قادر على ممارسة نشاط الحوار وقلق البحث، إنه يعي مسؤوليته الفادحه المنوطه به فيمارس

نوعاً من جدل المتجلدين (هذا هو جدل الفتى متجلد) إن الصورة الشعرية هنا غاية في النفاذ . فالجدل لا يكون نفيًا للقديم من أجل الوقوع في أسر نفي حدثي يزعم التجديد ، ولا يكون أيضاً نفيًا للحدث الثقافي بإسقاطه على البنية الثقافية القديمة، كلا الجدلين يبحث عن الهروب والراحة الرخيصة ، كما يفرغ الجدل من تجلده الصبور ، إن النشيد هنا يمارس نوعاً من معاناة العلاقات المعقدة المتداخلة لا يفض الصراع لصالح بعض أطرافها على حساب الأطراف الأخرى . بل ينأى الشعر عن أن يكون (وحيد مودته ومداه) في ذات اللحظة التي يدرك فيها أنه (أنين شكواه سهيل في البراح) إن جدل الأنين والسهيل هو جدل الراوي والقرين، جدل إنتاج وإبداع ، لا جدل ترويج أو دفاع . إن الشعر خلق وتأسس وحفر في الجذور ، وليس مجرد احتقاب للذاكرة الثقافية تحت دعوى الأصالة المحبوسة في أعراقها القديمة، رغبة في تثبيت الهوية . إن الشعر خروج من أنين الشكوى في الصورة الشعرية السابقه إلى سهيل البراح ، فالشعر فروسية الإقدام والإجتراء على تفكيك عادات الوعي فيما يعيه ، ومساءلة قوالب الإدراك فيما تدركه ، والجدل مع أنظمة المعرفة التي تنسج آليات خطابها في كافة تجليات الوعي الثقافي العربي ، الشعر سهيل الوعي الحر ، داخل الأنساق الرمزية المتبعة إن السهيل هنا يبحث عن إمكانات جديده للتفكير ، يتيح براحا جديدا فالتركيب الشعري من الجملة الخيرية (سهيل في البراح) يقرن السهيل المجترى بالبراح المتمد . وكلاهما خلق لامتداد جديد يتيح تشكيل عقلانيات وتصورات وأسئلة جديده أكثر إتساعا وأخصب تركيبا . أسئلة قادرة على خلق سياقات للتشابه والجدل ، تتجاوز السياقات السابقه القائمة على النفي والتفكك والتغيب يجب أن يتخلى الوعي الثقافي عن عاداته القديمه في الإدراك والتفسير والتأويل ، يجب ألا نحصر أنفسنا بين منطوق ((إما وأو) إما شكوى الأنين ، أو جموح السهيل بين البحث عن حدثه مشتهاه ، أو هويه مفقوده ، إن الإلتصاق يوهم الآخر بحثا عن حدثه زائفه ، كلاهما حديث عن العالم وليس مشاركته في صنعه ، أو تحولا مع تحولاته . كيف أقرأ ذاتي والآخر قراءة منتجة خلاقه ، لا ترى الحقيقه جوهرنا ثابتا سابقا على التجربه، سواء لدى الأنا أو لدى الآخر، إن الحقيقه انخراط في سياقات اللانظام بقدر ما هي انخراط في النظام ، وقدرة على بعث حيوية النشاط، ووهج القلق استكشاف، يجب علينا أن نعرى جذور هويتنا وعقولنا

وأرواحنا وجوهر ثقافتنا الكامنة في بنية وجسد الثقافة العربية كلها ، وهي اللحظات
الخمسة الكبرى التي شكلت الوعي الثقافي الجمعي لهذه الثقافة ، يجب أن نعرى كل ذلك
للهواء النقدي الطليق، يقول الشاعر في نهاية مقام الحلم :

وبقي الفؤاد هكذا

فعصيت فيه سجدتي

وتفزعت مني الصلاة

يجب على الشعر أن يعلن عصيانه ضد المقدس الزائف باحثًا عن صلاة أخرى تعيد
إليه اتساقه مع ذاته والعالم من حوله ، يجب على الشعر أن يتجول من الحلم إلى الواقع ،
أو قل يجب أن يكتشف هذا الحلم في ثنايا واقع ، فالأحلام الخلاقة لا تخاصم الواقع ،
ولكنها تعلو عليه، لاتنقضه بل تعدله وتطور من أشكاله المهترئة، وبهذا أراد الشعر أن
يرتقى في ديوان النسيده مقاما آخر من مقامات الاستكشاف والتحول والمغامره
(وهو مقام العشق)).

شعرية مقام العشق

وفي هذا المقام يمارس الشعر حفرًا في ذاكرته الشعرية مستعيدا اللحظات الهاربة من الذاكره ، والفجوات المنسية المهمشة من الوجدان العربي القديم والمعاصر معا، فيرى وجوه ليلى الأخيلية، وتويه بن الحميد وابن مقبل وذوي الرمه وأبي نواس وعبد بنى عبد الحساس ، وامرئ القيس ومسلم بن الوليد والمتجرده امرأة النعمان ، والمنخل البشكري ، وجميل بثينه والفرزدق ، وقيس بن معاذ، وعنتره وعبله ، وأبي زرعه الدمشقي وكثير عزه ، الراويه يروي ذاكرة العشق المجرده من الجسد ، وحسية الحياه ، أي يروي العشق بوصفه وجهها آخر من وجوه السلطه والمنع وانطفاء الجسد ، بينما يقف القرين على الوجه المقابل لذاكرة الراوي فنراه يمسك باللحظات العشقي المهمشة والسكوت عنها، حيث يتحد الروح بالجسد والعقل والخيال واللغة بالممارسه ، إن القرين يمارس ارتيابا كليا لجميع لحظات العشق العربي فأخذ يسخر منها واحده تلو الأخرى، هادما صورتها المقدسة المدشنة في ذاكرة الشعر الخاصه، وهو بذلك يغرب من طبيعة العشق العربية إذا يبحث في أساساتها الأولى، ولعل تغريب النشيد للغة العشق نفسها إذ يأتي بالفاظ قاموسيه مهجوره في لسان العشاق حتى يومئ لنا من طرف خفي إلى السياق اللغوي الغامض في وجداننا اللغوي القديم عبر المعاجم والتون اللغوية الوحشيه ، وهي مفردات يستنبطها الشعر ، ويكشف مجهولها وكأن الغرابه اللغوية في الديوان هى الموازى للغربه الوجوديه ، واستنطاق الميمش من الوجدان العربي فهناك صفات للنساء من قبيل : (سرعونه ، ممسوده ، غيلم ، شموع ، عبهره ستهاء هركوله ، مرماره ، خريع ، ريله ضحاكه) إلى أخر هذه اللغة الحوشيه التي لها ظاهر جاسي خشن ، وباطن عذب خصيب، فلا زال الشعر باحثا عن اللاشئ في الشئ وعن الغياب في الحضور ، والصامت في الصائت ، يقول الشاعر،

قد صرت وظلي مشتبيها

هل أشدو وحدي

بقوا في سعبي

أعري قصيدا من فنتتها

وأسكب شهد حريقى لها

فالوجد شفا

يشقق خفرها نصفين

إن الشعر يتوحد بالظل المسكوت عنه، قرين صوت الذات السائده المتسلطة فهو معنى بالتعريف لا بالتغطية، تعرية السياقات الثقافية المسكوت عنها، فالشعر يحول الفتنة النائم إلى فتنة صاحبة، ولنا أن نتساءل هنا مع الشعر عن الآليات الفكرية التسلطية التي أثبتت جزءاً من الذات العربية العاشقة ممثلاً في الصورة العذرية المثاليه، ومحت النصف الآخر من الذات العاشقة والممثل في الاحتفاء بالجسد الموازي لجسد الحياة نفسها، فالقرين يكتشف من خلال الشعر أن العلاقة بين الوعي والجسد والروح فى العقل الجمالى العربى ليست علاقه برانية قشرية كما ادعى عليها ذلك التدوين الرسمى المؤسسى للشعر، وكما نفاها من التاريخ الثقافى العربى، العقل السياسى الرسمى، إن الجسد هو وجود قبلى على الروح، وهو معيارنا الأول فى الوجود إنه الوجود البكر الذى يشكل مركز الكون والإنسان، فكل شئ فى هذا الكون هو حضور جسدى مادى فى المقام الأول، ثم يأتى التسامى مرحله لاحقه، وهناك آليات ثقافيه وفقهيه وسياسيه متعددة فى وعينا العربى حرصت على قهر تكاملية الجسد والحب والعقل فى الحب، فجعله باستمرار روحاً شقياً بلا جسد، أو جسداً شقياً بلا روح، تحت مسميات فقهية وأخلاقية زائفة، حرصت السلطة العامة على تأجيجها وإهائها، وتبدت هناك ازدواجيات عديده للجسد فى جسد الثقافة العربية نفسها، فهناك الجسد الصامت، والجسد الراغب، والجسد الراهب، والجسد الصاحب، ذلك أن الجسد هو الآخر علامه وأيقونه غير لغويه أو قل فوق لغوية، ((فالجسد والحياه والروح)) ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل، ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلالة، أو ثلاثة أشكال من الوحدة)) (٢٥).

وتتخذ هذه العلامات اللغوية الرمزية (الحب - الجسد - الروح) شكل الأنساق السياسيه التى دشنت سياق الكبح والنفي لهذه المنظومه الوجوديه للحب فى الوعي العربى ويلتقى سياق النفي والمنع فى منظومة الحب بمنظومة المنع والنفي السابقين للحب الصوفى، فكلا الوعيين كان كشفاً للذات وللوجود وحقيقة أشكال الوعي العربى فى جميع

تحليلاته وتصويراته ، ومن هنا نستطيع تفسير هذا التسلسل النسقي قي ديوان النشيد بين مقام الحرف - الحلم ومقام العشق فكل من الحرف والعشق كان كشفاً لأنساق الحريه وبكارة الأشياء (فإن يكون الجسد هو حريته الخاصه هذا يعني أنه يكسر قواعد الهويات التي تقطعه تحت هذا القلب أو ذاك ، منطلقاً في صراع الهوى وحده، أي في كل ما يتيح للجسد ، أن يمارس ذاتي إنتمائيه عبر توغلاته في فجائيات العالم من حوله ، فالخلفي (بضم الخاء) يرتد إلى الخلفي (بفتح الخاء) كل صله حره بالجسد تعيده إلى هويته الأصل، كخلق أولاً سابق على كمل تخليق ، وهي صله ليست طوبائيه لا تجئ بالواسطه، باتركاز القيم والعادات والايضاع إلى الاستراتيجيات العموميه إنها اتصال تراجيدي يضعني في ينوع الفعل وليس على ضفافه، وذلك أن الجسد إنما هو شاهد خلفي البدئ . كل أماراته ، كل أفعاله هي كذلك مخلوقات ، وليس من خلق إلا وهو فعل تراجيدي يتنازعه مع الوجود والعدم المتأنيان)(٢٦).

ومن هنا كانت اللحظة الثانية من لحظات النشيد مخصصه بالخلق الجسدي حيث لا تنحصر دائرة العشق في السياق الضيق الظاهر الذي احتدم الجدل فيه بين الراوي والقرين، بل يتراعى السياق الظاهري إلى دلالات باطنية ومسكوت عنها ومهشمة في الغياب، مغللة في طوايا الروح والوعي، إن الحفر في بنية الجسد والروح ، حفر في أصل الأشياء ، وأصل المسميات ، أو قل إعادة تسمية العالم من جديد، وقرآءة بياضه الوجودي الأول، وهو في التحليل الأخير كشف للسياق الغائب في الذاكرة العربية الرسمية تجاه قضايا العشق التي هي من بعض الوجوه صورة من صور مواجهة السلطة، أو إعادة تفكيك الموت بالحب، لذا حرص الشعر على استحضار المنفي والمهمش والمستبعد من صور الحب العربية القديمة، عبر ترحال الخيال الخالق ، يقول القرين الموزني الجمالي الخفي للصوت الظاهر للراوي ،

أستهدي نايا بح لها

كي يطلق في مجراها نغما

فاح ولما يخف عند البوح صده

حتى فرت بسلامها إلي

فادور عليها طيفا كيلا يفزعها النابض

بين عيوني طيرا

كيما يتيم الآن فضاء

قد يلام جرحا وهوى

إن الشعر كما يميت عالماً حاضراً ، يستدعي عالماً غائباً ، فهو معنى يوضع اللاوجود بجانب الوجود كي يتسق الوعي مع ذاته ، ومن هنا كان الشعر يستهدي ناي خياله يطلقه حرا بالنغم الخالق ، مشكلا (الآن فضاء قد يلام جرحا وهوى) لكن لا يقر للشعر قرار ، بعد أن نكشف له جوهر سياق العشق الكاذب في بنية المؤسسه الرسمية ، إن العشق علاقه تسمو إلى الوجود والاتصال ، إنها حوار حى خلاق في جميع أنحاء جسد الحياة وإن تبدى العشق فى صورتها الجزئية القريبة، لكن يجب على الشعر ألا يقيم حوارا مع الجزئي ، الشعر باستمرار حوار كلي يفتح كليات العالم والوعي واللغة معا،ومن هنا كان قلق القرين في مقام العشق إذ يقول ،

لم أتعلم أن الحياة أشد فتنة من الخيال

في ثالث لقاء

ظللن مثلي تماما

يشغلن إنتظاري

فردت شهوتها كاملة

(يالك من غريب)

(ص ٨٤ : الديوان)

وكما اغترب القرين في مقام الحرف، يغترب الآن ثانية في مقام العشق وكأن الوعي العربي قد توقف عن جريانه وتجدهه والتحامه بنسيج الوجود الحى بل صار زما آليا خارجيا متصلا بتاريخ الاعتراب والنفي بين ماضي وحاضر ومستقبل .سواء لدى المتصوفه والعشاق القدامى والمحدثين معا ، حيث سياق النفي داخل بنية التراث أو اللغة، داخل الوطن ، أو الانتفاء خارجه ، تشهد بذلك معظم الأنساق الثقافية التي كونت الوعي العربي قديما وحديثا فقد صودر الوعي الصوفي ووعي العاشقين معا ، حيث سلطة الدوله ضد

الصوفية وسلطة العرف العام ضد وعي العشاق . وسلطتهما معا ضد كل من تسول له نفسه جرأة الإقتراب من روح الحياه وجسدها إن الأحادية ، والمركزية والثبات والمطلق هي أقانيم الوعي الرسمي السائد للعقل العربي عبر جميع تجلياته الدينية والسياسية والنقدية والشعرية . فعلى المستوى الديني ساد خطاب الوعي الجمعي العام الذي هو أقرب إلى وعي الحشد ، ودكتاتورية الحس العام المشترك حرصا على مذهب الجماعه ، والمصالح العامه ، فكان الوعي الديني أداة في يد السلطه تكرسها لثباتها وديمومتها ، وتحولت بدورها إلى أداة في يد رجل الدين نفسه بوصفه الوكيل الرسمي عن الله في عبادته وبلاده ، أو عن الحاكم فى رعيته، وكلا الدورين متسقان ، دور السلطه ودور رجل الدوله – حيث يشيعان ويؤسسان بذية ثقافيه عامه أقرب إلى النقل منها إلى اجتهاد العقل ، والاتباع منها إلى الإبداع، وإلى الوجود اللفظى الإنشائى لا الوجود الحسى الحى، حيث تدشن حس الخضوع لا التمرد ، ووعي السكون لا وعي الحركه واعتبار المستقبل صورته من صور الماضي ، والرضا بالوجود والنزول على رأي الجماعه ، وعدم مناوئة السلطان ، كل ذلك جعل من وعي المتصوفه ، وجرأة العشاق وعيا ضديا ضد الوعي الرسمي للفقهاء ، مع أن الدين الحق تحليه بالله ، وتحليه عما سواه ، وكل قيد يحجبنا عن الله تعالى عبودية ، والقدرة على تحطيم القيود حربه خلاقه للوصول إلى الخالق وحده ، وطالما أن كل وعي ديني مهما ادعى حريته وفرادته موصول بقيد ما وعى ذلك أم لم يع ، فهو وعي مقيد في أرسان مرثية ولا مرثيه من بنى الرمز واللغه، حتى وإن تلبس لبوس الحره ، أولبوس البراء الأيديولوجي، لكن الإيمان الحق معراج لا ينتهي إلى الله تعالى ، وكدح موصول حتى يلاقي ربه ، أما سدود الساسه ، وآليات وعي الفقهاء ، وحدود ترميزات اللغه وأنساق حدود الفهم والتفسير ، الخلق والتقاليد والنظام العام ، فهي مخترعات بشرية قمعية ترسخ رغبة عميقه في الوجود الدشري بأنه صاحب وعيه وقائد نفسه وخالق حريته ، وهنا موضع العجب حقا حيث يقيد الإنسان نفسه نافيا حريته ووجوده من ذات التوجه الذي يراه مرسخا لحريته ووجوده ، ومهما ادعى الإنسان فإن تجربته المعرفيه والعاطفيه والدينيه والسياسيه هي تجربه رموز ووعي مؤسسي فما تحصل عليه الذات أو ما يترسب في جهازها المعرفي من

تصورات وأفكار هو بنيات رمزيه ، وأنماط مؤسسية في المقام الأول والأخير، من هنا كانت الحياة نفسها هي القيمة المستعجلة على كل القيم في ديوان النشيد، يقول الشاعر:

(لم أتعلم أن الحياة أشد فتنة من الخيال)

لقد كان على الراوي أن يحفر عميقا في جسد العشق العربي حتى يصل إلى أسرار ثقبه السوداء الموحشه الكامنه في مسامه وطواياه، وكان على القرين الماكر أن يكتب بالشعر ما لم يكتبه جسد الثقافة العربية الرسمية نفسه، فإذا خاطب عزة صاحبة كثير بقوله ،
ممشين مشي قطا البطاح تأودا قلب البطون رواجح الأكفال
قالت له صاحبة كثير: " تأدب أيها الغريب ، فأنا من قال فيها : تباعدت عني حين لا لي ملجأ .. وخليت ما خليت بين الجوانح فقال لها القرين الماكر العارف بسياق الغياب ،
وسياق الحضور معا ، الوعي بثقافة المحو ، وثقافة الإثبات والتبئات ، يقول لها :

أنت عزة التي قال فيها كثير ،

وإني لأرضى من نوالك بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلبله
فبكت ، فأخذت أكلهما عن العشاق حتى هدأت سريرتها، ثم أنشدتها قول امرئ القيس،

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل
فابتسمت قائلة صه يا لثيم ، فجعلت أسامرهما حتى لانت ، وبت عندها الليلة ولا

أظن أن كثيرا قد رأى ما رأيت وخبر من غنجها ما خبرت)) الديوان ص ٦١، ٦٢.

إن القرين يستحضر هنا السياقات الثقافية والروحية والفكرية الغائبة في أدبيات الحب العربية، السائدة في الوعي العربي، والتي أقصبت بتسلط وعي السلطة السائدة، ولكن القرين الشعري المعاصر علاء عبد الهادي يكشف في السرد السابق سياقات وأصوات عدة غائبة، إنه يرى المتعدد في الواحد ، والمتشعب المتداخل في الصافي المتوحد ، أو قل . إنه يكتب خطأ شعريا تعدديا، وبناءا شعريا تشعبيا ، يتجاوز بكثير الأحكام النقدية التي توصل إليها النقاد المعاصرون فيما يخص شعرية علاء عبد الهادي ، حيث رأى الدكتور مصطفى الكيلاني في ديوان النشيد (النهج الأسلوبى العام المتبع الذي

هو استخدام التوازي تناوباً بين وصف الحدث ، ووصف الحال كي يتسع مجال النص
بالتناص (٢٦)

أو ما رآه الدكتور جميل عبد المجيد من تعددية الأصوات في ديوان " الرغام " مثلاً ،
وقد أرجعها إلى ملحوظة باختين عن (شعرة ديستونسكي) الذي كان يرى في الصوت
الواحد صوتين متجادلين ، وفي الفكره فكرتين ، وكان يرى ويسمع في آن ، وهو ما جعل
جميل عبد المجيد ، يربط بين تعددية الأصوات عند باختين وشعرة علاء عبد الهادي
(فالكرنفالية جد متحررة بعيدة عن الكلفة ، حيث تنمحي فيها المسافات والقوانين
والمحطورات ونظام الألقاب ، والمراتب الاجتماعية ، وكل قيود أو ضوابط تحول دون
العلاقات بين الناس أو تحد منها ، فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط ، ويقرن المقدس
بالمقدس ، والسامي بالوضيع ، والعظيم بالتافه ، والحكيم بالبليد ، حياة تؤكد تكافؤ
الضدين وحتمية التناوب والتجديد وتجلى ها بشكل واضح في مشهد من أبرز المشاهد
الكرنفاليه (التتويج - نزاع التاج) إن عملية التتويج تنطوي على فكرة عملية نزاع التاج
المقلنة إنها ذات طبيعته تكافؤ الضدين من البدايه ، إن الذي يتوج إما هو النقيض في كل
شئ للملك الحقيقي - عبد أو مهرج ، وبهذه الطريقة .. يجري الكشف عن العالم الكرنفالي
بصوره مقلوبة (٢٧).

وبالجملة يخلص الناقد إلى اعتبار الحياة الكرنفالية حياة خارجة عن الخط
الاعتيادي ، حياة مقلوبة ، أو عالم معكوس يقرب قلب إلف الرؤى السانقة عليه ومع تقديرنا
لاجتهاذ كل من مصطفى الكيلاني ، وجميل عبد المجيد ، أرى أن شعرة علاء عبد الهادي
وهي جزء من شعرة عامه مختلفه لدى جيل السبعينيات تتجاوز بكثير فكرة التوازي
أوأجناسية الكتابه المتعددة عند مصطفى الكيلاني وفكرة تعددية الأصوات عند جميل
عبد المجيد نقلاً عن شعرة ديستوفسكي لباختين ، ومتى كان الشعر الأصيل الجاد
لا تحقق فيه فكرة تعددية الأصوات أو فكرة التعدد الأجناسي كما يقول مصطفى
الكيلاني فمئذ أن كتب التوحيدي " وفي الجميلة " (أحسن الكلام ماروق لفظه ، ولطف
معناه وتلاً رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم ، يطمع مشهوده
بالسمع ويتمنع مقصوده على الطبع) (٢٨)، وربما حدث هذا التداخل قبل التوحيدي

بكثير، حيث كان الشعر يحاول أن يطور من نفسه متجاوزاً حده المؤلف . خالفا حده
المرجو وربما كان امرؤ القيس نفسه يبحث عن تعدد الرؤى في الشئ الواحد عندما وصف
فرسه فقال عن حركته المتعددة التوجهات في مرأى واحد :

مكر ، معز ، مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من على

إن رغبة النصوص في الاندفاع خارج حدودها الواقعية، وتبردها على أسيجتها
الصارمة . رغبه قديمه مارسها كل شعر أصيل شرقا وغربا . وعندما كان الشعر يمارس
قدراته الخلاقه في الخروج على حدوده ورسومه . كان يؤسس حدودا أخرى لفلسفة الجمال
، ومعيارية التشكيل . ولسنا مغالين إذا قلنا إن تاريخ الشعر نفسه هو تاريخ الخروج على
حدوده وقوانينه وضوابطه . وربما دفع هذا ناقداً كبيراً مثل جيرار جينيف إلى القول في
كتابه ((مدخل لجامع النص)) ((فيرى أن جميعهم يكاد ينتقل من النقيض إلى
النقيض، إن براءة جيرار جينيف تتمثل فيما أرى في هذه الإحاطة الكلية بجميع أقوال
السابقين، ووضعها في جدارية نقدية بجوار بعضها في وقت واحد، حتى يتبين القارئ
مدى سعة الاختلاف بينهم حتى لتتساوى حجج الرفض مع حجج القبول في وقت واحد،
حول المدافعين عن حدود الأجناس الأدبية، والمنكرين لها في آن، فعلى سبيل المثال فيما
برى جينيفت: نرى أغلب الدارسين للشعر الغنائي مثل (شلنخ وهيجل وراسكين
وجاكيسون) يقرنون الشعر الغنائي بالحاضر، بينما يقرنه (ستيجر) بالماضي، أما
(دالاس) فيقرنه بالمستقبل مخالفا هؤلاء وهؤلاء، وكذلك بالنسبة للملحمة نرى ان أغلب
الدارسين يقرنونها بالماضي، 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 بالماضي أيضا)، ودون الدخول في مسألة الأجناس الأدبية . وتاريخ
ترسيم حدود هذه الأجناس وتاريخ تهاويها في الخطاب الشعري والنقدي معا (٣٠) .

أود أن أشير إلى أن معظم النقاد العرب المعاصرين سواء في داخل الوطن العربي
و خارجه ، قد لاحظوا الصراع الجمالي الدامي للقصيد العربية المعاصرة من أجل إعادة

بنائها وتشكيلها، بدءاً من حقبة الرواد عبد الصبور ونازك الملائكة والسياب وحتى هذه اللحظة - في سبيل الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة من جهة، وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد من جهة ثانية، وكان ذلك وراء تهدئة الحركة الإيقاعية للقصيدة، والحد من تدفقها العفوي الغنائي واستخدام الرموز والأقنعة والتناص، وتشكيل النظم السردية المختلفة، وتجاوب الشعر والنثر، واستثمار الشكل المرئي والطباعي للنص، والانفتاح غير المحدود على النصوص الأخرى بكافة أشكالها ودلالاتها، وقد أسهمت الأجيال الشعرية المتناوبة، بأشكال متفاوتة في تغيير بنية النص ودلالاته معاً، ولعلنا لا ننسى هذا الحراك النقدي الهائل الذي دار في النصف الثاني من القرن الماضي حول بنية القصيدة في الخطاب الشعري المعاصر، والذي قد أسس له كل من الدكتور عز الدين اسماعيل ونازك الملائكة، وكمال خير بك، نايف عادل الحسن، ومحمد حمود وأدونيس وعبد الصبور والبياتي ومحمد أحمد العزب، وفاضل تامر، وعبد السلام المسدي، ومحمد الهادي الطرابلسي، وجودت الركابي، وترجمات جميل نصيف التكريتي، وعبد الرحمن أيوب - وقد قدم جميع هؤلاء جهوداً نقدية مهمة لتوصيف بنية القصيدة العربية المعاصرة ومحاولة الارتقاء بها من الغناء إلى الدراما، ومن فكرة النص المغلق إلى رحابة النص المفتوح والمعقد - لكن ظلت القصيدة العربية المعاصرة كما أشرت في الصفحات السابقة، تحن لجماليات العمود الشعري بناءً ودلالة أكثر من حنينها إلى الاندغام في شروط شعرية عصرها الذي تعيش بين أكنافه، وتتقلب بين ظهرائه، وربما تحقق لدى بعض الشعراء المعاصرين وجوه عديدة من التلوين الأدائي الجديد، لكنه لم ينتقل من مرحلة التلوين الأدائي إلى مرحلة التمكين البنائي، وربما كانت محاولات مثل "الأسلحة والأطفال" للسياب أو (العادر عام ١٩٦٢) لخليل حاوي، وعاشق من فلسطين لدرويش، وميلاد عائشه وموتها في الطقوس، والشعائر السحرية للبياتي - ربما كانت معظم هذه المحاولات تنتمي للقصيدة المركبة أو الطويلة، أو الكلية، أو القصيدة الرؤيا أو القصيدة السيمفونية، كما قال غير واحد من نقادنا المعاصرين، ولكن يظل التلوين الأدائي في أشكال الطلاء شيئاً، والتمكين البنائي في طنب البناء شيئاً آخر وهو ما تحقق بالفعل في شعرية جيل ما بعد الرواد وجيل الشاعر علاء عبد الهادي على طول الوطن العربي وعرضه بنسب متفاوتة، وقد

عرضت آنفاً للقدرات المعمارية الجمالية الجديدة التي أرستها هذه الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر وهي شعرية تتجاوز بكثير فكرة تعدد الأصوات ، والاحتفال الكرنفالي ، أو التوازي الأجناسي التعددي كما ألح إلى ذلك مصطفى الكيلاني وجميل عبد المجيد ، إن تعدد الأصوات والكرنفالية لم تتجاوز فكرة الثنائية لدى جميل عبد المجيد في تطبيقه النقدي وهو المحك الفعلي لوجهة نظر الناقد ، كما أن فكرة الأجناسية التعددية لدى مصطفى الكيلاني لم تتجاوز فكرة " توسيع الأدبية بمنظور أجناسي مختلف يشظى الأساليب لدمجها في كيان أدبي واحد هو " النص المتعدد " أو " النص الجمع " ، بالطبع الفكرة النقدية هنا فكرة إنشائية غامضة تصف من الخارج ولا تطبق من الداخل ، فما الدلالة العملية الفعلية لفكرة النص المتعدد في العمل النقدي التطبيقي للناقد؟! لا نظفر بشئ من هذا في الممارسة التطبيقية للناقد على ديوان النسيده ، والتي استحالت هي الأخرى إلى نص نقدي إنشائي ، فهي نص على نص ، حتى وإن كان هذا ملمحا نقديا هاما من ملامح النقد الأمريكي في العقدين الأخيرين من القرن الماضي ، غير أنه ملمح لم يستمر في لعبه بالدلالة حتى النهاية كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل ، فلا يمكن أن يكون اللعب بالدلالة في النص لعبا مطلقا ، فقد ظهر من التفكيكين أنفسهم من يرفض المعنى مع هذا اللعب حتى نهاية الشوط ، فلا بد للنقد أن تكون له حدود واضحة قادره على أن تضع نائقة القارئ على شئ محدد ، أو على الأقل شئ قريب من الملامح نستطيع ان نتفق أو نختلف حوله ، أو حتى على شئ غامض بسبيله إلى الوضوح والتحدد ، ولو جارينا مصطفى الكيلاني حتى نهاية الشوط في عدم تحديده تطبيقا لا قولا - لعنى النص المتعدد من داخل بنية نص علاء عبد الهادي - فلنا أن نلفت نظره مثلا لدراسة الدكتور خالد سليمان المهمة عن " ((البنية المعقدة في القصيدة المطولة)) " من خلال تطبيقه النقدي على نص ((الكتب السبعة)) لسميح القاسم " فونجا)) ((٢١)) ، وهي دراسة تفرق بدقة بين نص متعدد ينطلق من مركزية جماليه محددة أو حتى واحدة ، و بين نص متعدد آخر ينطلق تعدده وتداخل أجناسه من هدم هذا المركز الجمالي المحدد ليتشعب في بنى مركزية متكثرة تخلق في جملتها النشاط الجمالي للنص ، يقول خالد سليمان بصدد دراسته لنص سميح القاسم مقارنا بنصوص أخرى لدى حاوي ودنقل ودرويش

والبياتي وأدونيس ، " ((إن وجود الدورات في هذا البناء - يقصد بناء النص القديم لدى السابقين على سميح القاسم - يجعل كل دورة منها بمثابة جزء في كل وهذا الجزء مرتبط أساسا في وجوده ببؤرة النص ، ولو تم فصله عن هذه البؤرة لا تنفي وجوده وانتفتت وظيفته التي اكتسبها من خلال علاقته بالبؤرة ، وبذلك تظل البؤرة في هذا البناء محافظه على فرض نفسها على دورات القصيدة دون أن تسمح ببروز بؤر جديد فيها - أما في القصيدة المطولة ذات البناء المعقد - ويقصد هنا نص سميح القاسم - فإن بؤرة النص الأساسي تنفتت أو تتشظى إلى مجموعته من البؤر تتمركز في دورات النص ، وتخلق هذه البؤر الجديدة لنفسها دورات جديدة خاصة بها ، وتدور في فلكها ، وبالتالي يصبح لكل بؤرة فيها وجود قائم بذاته و..... ومن هنا ينشأ التعقيد في البناء ، إذ إن عملية تمثّل الرابط بين البؤر الجديدة ، وبين البؤرة الأساسي في النص تصبح على درجة كبيرة من الصعوبة ، كما أن الرابط بين الدورات الثانويه الجديدة التي جاءت لتخدم الدورة الأساسي يصبح مشتقا بين مضامين تدور في ظاهرها لا رابط بينها أو لا)) (٣٢)

وهذا التوصيف النقدي الناضج لأنماط الأشكال الشعرية الجديدة ، توصيف مستنبط من الحركات الجمالي المعقد داخل البنية النصية نفسها ، وليس مجرد تهويم نقدي انفعالي إشثائي رجراج كما لاحظنا لدى مصطفى الكيلاني ، وليس مجرد ملاحظة حد جمالي ثنائي في تعددية الأصوات عند باحثين كما لحظ جميل عبد المجيد في ازدواجية الجسد والروح ، الطاهر والباطن ، المقدس والمدنس ، السامي والوضيع ، ولا حتى تنائية كتاب التاور لدي "لاوتسى" التي تقوم بين اللاوجود والوجود ، الفراغ والشكل ، الطاهر والباطن ، إن شعرية الشبيده لعلاء عبد الهادي تطرح تصورا جديدا للخيال الشعري نفسه ، تنفي حده الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربي بكافة صورده وأنماطه ، وتطرح حدا خياليا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا قائما على تشعبات الرؤى الشعرية البينية التداخلية متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي ، إلى الأبنية الشعرية التعدديه التزامنيه وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب ، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى نسقية العلاقات النصية التداخلية. إن حد الخيال وحد الشعر كما نعرفهما في الموروث الشعري والبلاغى العربي ، أو الموروث الجمالي فى قصيدة التفعيلة

يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظرة جديدة إلى الخيال الشعري ، والبناء التشكيلي للنص مما يجعل نص النشيده يطرح على النقاد خياراً صعباً لفحص مقولاتهم النقدية والجمالية السابقة على النص ، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول: ((" لماذا نكتب الشعر؟ توقف !! لا ألفه لشعر قد تشممه سواك !! هكذا قال شيخي المحقق ، كيف أحد أرضي الجديده ، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت الملقى ، الحضور الشعري ، الناشر ربما أخسر الناقد أيضا لقد ظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه هاجسا دائم الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه ، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعددة فرضتها طرائف كتابته (٢٣) .

إن هدم فكرة المركزية الجمالية فتح الأفق النقدي والشعري واسعا لمفهوم التعدديه والتشعبيه بكافة أشكالها الدنايه و أنماطها الدلايه معا – وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التجريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبنائه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه أو يحلل بها النحوي أية جملة من الجمل فى سياق التركيب اللغوى . لقد كان الشعر ينمو نمواً حقيقاً خلافاً بعيداً عن النمو المتكئ للمصطلح النقدي المعاصر وكان على الناقد أن يخضع لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصه وبين القدره على الإذعان إلى ما يقوله النص والقدرة على أغماء للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد – يضيع كثير من الابتكار والجده فى الشعرية العربية المعاصرة وكان من جراء هذا الوضع النقدي المرتبك أن دعوت إلى آليات منهج نقدي جديد فى كتابي عن " القوس العذراء فى الخطاب النقدي المعاصر ، دراسة فى أدب محمود محمد شاكر " إلى ما أطلقت عليه مصطلح " ((الإصغاء الجمالي الموضوعي للنص)) (٢٣) وليس المجال هنا كافياً لشرح آليات هذا المصطلح المعقد، غير أنني قد أشرت إلى أنه لا يمكن التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلا إذا

توفرت للناقد عدة صفات منهجية أهمها، صفتان: وهما القدرة على الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهة، والقدرة على التحرر المعرفي من الأنساق النقدية المسبقة التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهة أخرى، وفي الشرط الأول: شرط القدرة على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للنص الذي يشبع قراءة استنساخية تساوي النص في بعده الظاهر، كما يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريده النص نفسه، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حرته الجمالية الخاصة به، حتى يتم استنطاق خلاق للنص من داخل شروطه البنائية الخاصة به، وفي هذه اللحظة على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكرية والجمالية النقدية المسبقة للنص ذاته، حتى يكيف الإبداع، المصطلح النقدي لصالحه، وليس العكس، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح "الإصغاء الجمالي الموضوعي" وهو شرط التحرر وأقصد به قدرة الناقد على تحرير ذاتيته الجمالية والمعرفية السابقة من أطرها الإدراكية المعتادة حتى يتم للناقد القدرة على مراجعة وفحص بعض مقولات النقد، وامتلاك الجراه على نفي لبعض المقولات الأخرى، ومن ثم الدخول إلى مدار الرعب الجمالي حيث يتحدر النص من الأنطولوجي الخالص، إن الخبرة الموضوعية المستقصية بالنص هنا قد تحدث صدعا في نسق المقولات النقدية والمعرفية والأسلوبية المسبقة في وعي ولا وعي الناقد فتدفعها إلى مراجعة هذه الأنساق، ومن ثم تحويلها أو تطويرها أو تغييرها حسب جدلية التآلف والتحالف بين أنساق المصطلح النقدي، وأنساق المصطلح الإبداعي بما ينأى بالناقد عن الانسياق وراء سلطة النص، أو الإذعان لسلطة النظرية النقدية، إن السلطة تلاحقنا في كل مكان كما يقول ميشيل فوكو، وأستطيع أن أضيف أيضا بأن الفوضى تمتد إلى كل شيء أيضا، إن تاريخ النظريات النقدية والفلسفية والسياسية وحتى العلمية التجريبية هو تاريخ البحث في توازنات العلاقات المتصلة بكل شيء، والمنفصلة عن كل شيء في وقت واحد، ومن هنا فهو تاريخ الأخطاء المصححة كما يقول فيلسوف العلم باشلار، والمنهج النقدي الخلاق لا يكون إذعانا، ولا يكون أيضا فوضى، وما بين الإذعان للنظرية في توجيه النص كما حدث في المدارس النقدية البنيوية، وما شابهها من تصورات نقدية تغلق النص في حدود النظرية أو حدوده الجمالية النصية،

وبين الفوضى في توجيه النظرية لصالح النص كما حدث في المدارس النقدية التفكيكية وما شابهها جاءت تصورات نقديه أطلقت العنان مطلقا للنص دون أي تصور إدراكي محدد – ما بين قطبي الإذعان والفوضى يظل النص خارج نصوصيته وبعيدا عن سياقات الجماليه والمعرفية والثقافية المعقده ، ومن هنا آثرت أن أفيد من جميع التصورات النقدية والمعرفية في حقل النظرية النقدية المعاصرة كي تحسن شروط " الإصغاء الجمالي الموضوعي " لنص النشيد عند علاء عبد الهادي وقد رأيت ان هذا الإصغاء الجمالي للنص لا يستقيم كثيرا لما توصل إليه كل من مصطفى الكيلاني ، وجميل عبد المجيد ومن هنا كانت متعة الإصغاء للقرين في النشيدة، وهو يرقى في مقام الكتابه متعه خصيبه بالرؤى والأفكار والدلالات ، وبعد أن أحس القرين مثلما أحسست معه ، أنه ((لم أتعلم أن الحياه أشد فتنه من الخيال)) لقد أثر القرين متعة المغامرة الإبداعية ، التي تملو لذة العشق نفسه ، فنراه يغامر في دقيقته الثالثة في سفره الثالث إلى نقله إبداعيه من نقلات الكتابه، تؤكد ما طرحناه أنفا بخصوص رغبة الشعر والشاعر في تفتيت مركزية الإبداع والسلطه والثقافة بصوره عامه ، فنرى الراوي يقدم سردا بذاكرة الكتابه الجمعيه ، ونرى القرين يقوم بعملية تخيلية تفكيكية لجميع الحدود البلاغية والأسلوبية والإيقاعية في الموروث النقدي والبلاغي العربي بخصوص قواعد الكتابه، وعبارة البلاغه، فنراه يورد آراء البلاغيين والنقاد وعلماء اللغة والإيقاع ، والفصاحة ، أمثال محمد بن الحنفية، وإبراهيم بن الإمام، وإسحق بن إحصان، والجاحظ، وعلي بن رضوان، وأبو حيان التوحيدي وعلي حين يؤثر الراوي أن تكون البلاغه الحق هي بلاغه المشافهه والصوت ويحاول طوال الوقت أن يدشن نائقة الصوت والخطاب ، نرى على الجانب المقابل المستخفي يحاول تقديم تصور بديل يقدم الكتابه فيه على الصوت والخطاب ، فنراه يورد قول أبي حيان التوحيدي في معرض تفضيله الكتابه على الخطاب وذلك في قوله، ((فالكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب ، لأن الكاتب مختار ، والمخاطب مضطر ، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت ، إنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت ، واحسنت أم أسأت " وهنا يحس القرين بسطوة ومراوغه الذائقة الرسمية العامه التي تدشن حسن الصوت والعجله والفجاجه فيقرر السكوت ، ولكنه السكوت الخلاق القادر على أن يبعثر الخطط الرسمية

للكلام العام ، وللحس العام ، والذوق العام ، إن السكوت هنا ليس مقابلاً للعدم ، بل هو كلام ساكت مضمّر ، يعكس أيديولوجيا مضمرة قادرة على زعزعة الأساسات السائده للسلطه ، وهدم الشرعيه الوهميه للمفاهيم والتصورات والرؤى سواء على مستوى التنظير الرسمي للأدبي والفلسفي والسياسي ، السكوت فعل الشعر المتخفي القادر على نشر غوايته ، ومن هنا فقد بدأ القرنين يمدح الكتابه في قصيدته (الغوايه) : وهل من أمتع مقاطع الديوان :

وانسلت حكمة الكون ، انصرفت اليّنا

قد جاء لي

يحيط عن عقلي السكينه والسكون

أبرأت قلبي بالنشيج

وكتبت من عرقي قصيده

فقامت من دمي الكتابه

واستباحطني الحروف

.....

.....

جسدي تظل في المسام

فتناص في دمها دمي

ليقوم مائي فوق زهرتها الرفوء

كي تصارع في البياض خيالها

من ياترى ؟

ما أنطق الأشياء إلا شيؤها

.....

.....

قلق الحمامه قام في العين الهتون

كم حلقت لتدور تسري

فوق خاطرها الشجون
طلوق الحمامه قام يستهدي الكلام
كيلا يجئ الحل تمتمة خجول
قلق الحمامه جاء فسر في كلامي اللاكلام
فالصب تفضحه العيون

.....

هل ترتضيني كاهنا
أنا من يجسد لحمها المطلق في
الحجب الخفيه

وهنا يتضح لنا أن سكوت القرين كان كلاما خفيا، وقدرة على تحويل تمتمة الواقع الخجول إلى لغة فصيح، وبصيره خيالية نافذه في استيلاد الكلام من اللاكلام، الشعر لا يقول السياقات السائده فيكون محاكاة أو تعبيراً، أو حتى خلقاً للواقع من جديد، لكنه أيضا يقول سياقات اللاكلام المدسوسه في الكلام يستدعي الشعر ثانية كهاتته القديمه، المتمثله في القدره على معرفة مالايعرف ورؤية ما لا يرى، إنه يكسو عظام الغياب لحم الوجود، إنه بعد أن يعي "ورود العماء" الساري في نسيج الوعي والوجود، يؤسس ورد التعرف واليقين ثانية، بما يعيدنا إلى ديوان "الرغام" لدى علاء عبد الهادي، لنقرأ معه شعرية "حق اليقين" بعد أن جهد الشعر كثيرا في مدارات الواقع والثقافة والوعي السائد، يقرأ مكاشفاته ومشاهداته، فبعد أن وعى الشعر جوهر واقعته وما يدور في حناياه المرئية واللامرئية، نراه ينتقل من (عين اليقين) إلى "حق اليقين" فمزاولة أورد الواقع والمؤسسات الرسمية، وأنظمة العلاقات القائمه، إنه بكلمة واحده وكما قال الشعر في "الرغام" (جدل اللحم) - لحم الواقع والوجود، ويتجاوز علاء عبد الهادي في تأسيسه لهذا الجدل - قراءة الحاسة الواحدة لقد طلب أنفا في ديوانه السابق (الرغام) أن ترشده أنتاه الكونيه إلى منهج في الوعي والقراءة فقال :

أرشديني ..

فتقول له :

أما زلت تستعمل الحاسه الواحده ؟
هل تستمع - حيناً - لخطو الضوء
وهو يتسلل بين الشوارع !!
ولرجفة الماء في الثلج حين يغادر ؟
وهل تنصت لجلبة اللون في الرمادي مثلاً ؟
أم أنك ترسم كونا
بالسواد فقط
والبياض ؟
الديوان ، ص ٩٦-١٠٥، ١٠٦.

لقد انطلق الوعي الشعري في تأسيس (جدل اللحم) لحم الحياة لا أبنية الرموز والنظريات، بعيداً عن خداع الوعي ، وضلال اللغة التي لا ترى سوى حدية السواد أو البياض انطلق الشعر لينساح في إدراك أكثر خصوبه وامتلاء ، إنه يحاول أن يرى السياقات التعددية المكنونة في لحم الثقافة ، وأنسجة الوعي وعلاقات الأطر المعرفيه والسياسيه التي تجعل من الطواهر الثقافيه الطارئة ظواهر وجودية طبيعيه ثابتة، بدأ الشعر ينصت للجلبه المعقده في اللون الواحد ، اتسع الإدراك واتسعت معه بناءاته الجماليه الحيه ، ولذا أصر القرين على مواصلة رحلانه الخياليه ، ونقلاته الجماليه في الوعي العربي قديماً وحديثاً ، إنه ينتقل الآن من سلطان الكلمه إلى كلام السلطان في مقام البلاد فإذا به يجد ممالك بلا رعيه وأسماء مملكة في غير موقعها ، دائماً يقول السلطان للشعر في صورة القرين ((اصمت لقد جاوزت الحد))، واعلم أن سوطي سيفي ، بجاده في عنقي ، وقائمة في يدي ، وذبابه قلاده لمت اغتربي " بينما يرد عليه القرين قائلاً : ((تدبر فيما يقوله الناس عن أرضهم يقولون " بلدة متضايقة الحدود والأفنيه ، متراكمة المنازل والأبنيه وسخة السماء ، لمدة الهواء ، جوها غبار ، وماؤها طين ، وبيوتها أقفاص ، وحشوتها مسایل ، وطرقها مزابل)) الديوان ، ص. ١١٤، ١١٥

شعرية الترحال من مقام البلاد إلى مقام القصيدَة

لن يرضى الشعر بالبقاء في مقام البلاد، بعد أن تكشف له وهم الوجود في حدود وطن يعتدي على الذات والشعر والوعي الإنساني، لقد انتفى الوعي الذاتي تحت سطوة الكلية القمعية للعقل الساسي الذي يحاول باستمرار تثبيت الوضع السائد على ما هو عليه، وأدخل وعي الفرد في نطاق الهيمنة والسيطرة، واستبدل وعي الفرد بوعي الدولة، عندئذ تضيع الحقيقة، لأن ((الكل هو اللاحقيقة، والحقيقة هي اللاتطابق بين الفردي والكل)) (٣٤).

لقد تحولَ التعميم الاجتماعي السياسي ليحل محل العقلي والروحي والخاص بفعل الترميز القمعي العام السائد في مقام البلاد، ومن هنا كان شوق الشعر إلى تجاوز المتناهي والمتناقض وحدود الانتفاء، لقد اندفع الشعر إلى تجاوز مقام البلاد لخلق وطن جديد وكان هذا الوطن يتمثل في بنية القصيد نفسها، هنا يصير الشعر نفسه وطنا بديلا، ووجودا ممكنا، ورغبة استشراف حميمه في الارتفاع بمقام البلاد إلى مقام الخلق والتجدد والتحول يقول الشاعر:

عش كالذئب
عاهر من تتعهر
إن سألوك تغفل
اترك أباك
وانج بعيلك، وانج بمرتك
تلك مقاييدك
غطها في النار، ورج كمالم
واستغنم
لوعاب القاتل في
تخفي وتلبس وجهي
ارم ملامحه منك
وسطر تحت اساريرك سرك

ما أنوكهم

مصانين ومصانات

لا تخفض لهم جناحك

سلك سوانيك وسقباك

/ص ١٣١-١٣٢

إن مجاوزة النشيدة من مقام البلاد إلى مقام القصيدة، خضع لتخطيط شعري مقصود في هذا الديوان . فلن يكون ثمة وطننا ومواطنه في إطار المؤسسة السياسية المتسلطة، لن يكون ثمة وجودا إنسانيا طليقا في إطار أزمات رمزية تخضع الإنسان لآليات اشتغالها عبر قطبي الترغيب والترهيب . فالوجود الإنساني لن يحقق حريته إلا عندما يصبح وجودا لذاته، وليس مجرد وجود في ذاته، ننظر إليه السلطه على أنه شئ من الأشياء لها الحق في اقتنائه وامتلاكه وتحريكه وفق مشيئتها المتسلطه . لقد رأيت السلطه الوطن والمواطنين موضوعات مملوكه وليست ذواتا حرة . وبهذا لم تفرق بين عالم الوعي او الوجود الإنساني بوصفه حرية وعالم الأشياء والموجودات بوصفه وجودا في ذاته ، ومن هنا سمي القرين - صوت الذات الغائب - الوطن الغائب - الجموع الغائب - سمي بلاده الرميه، وحاورها بقوله ،

ليتك تنفض جسدا في مئزريها

أو تستدير ثقنا بجرع أقمارها

أو لتكن أغنيه

يفتضها السامعون

لا إله إلاك قال

هو الرحيل إذا

من غلالة النار صنع وجهها للتساؤل في الممالك

إن صورة انتفاضة الجسد في المئزر، تجسد الشوق الإنساني اللهيف إلى تعاليه على حدود جسده الماديه . فالمئزر المحيط بالجسد لا يمثل الحدود النهائية للجسد يجب أن تتمرد على كل محاوله للإحاطه والتقييد والتناهي . إننا مخلوقات للحركه

والتسامي والتحول ، ومن هنا رغب الشعر أن يتحول الجسد الملقوف بالمنزر إلى ثقب في جسد الوجود نفسه ، إن الشعر يمارس هنا جدل الإعدام والإثبات بالمفهوم الفلسفي الوجودي مفرقا ، بصورة حاسمه - بين نوعين من الوجود (الوجود الشئني : الوجود في ذاته ، والوجود الإنساني : الوجود ذاته) والوجود في ذاته هو الوجود الذي يخصب عالم الأشياء المغايره للوجود الإنساني وكلمة في ذاته تعني أنه معادل أو مطابق لذاته ، ومن خصائص هذا الوجود : أنه وجود مصمت ، جامد لا واعي ، تام الكينونه ، لا ينطوي على نفي أو عدم ، ليس به ثقب ، لا يعرف الاختيار ، ولا الحرية ، له ماهية ثابتة لا تتغير ولا تتبدل لا يمكن أن يعقد أي علاقه بالغير ، فهو ذاته إلى مالا نهاية) (٣٥).

إن الشعر يعي طبيعة العدم المنتشر في ثقب الوطن ، وآليات اشتغال السلطة على المواطنين ، لذا ينتفض من مؤزر السلطة إلى سمو الحرية ، يحول الإزار المحكم إلى ثقب ، إنه يمارس جدل التدمير والإنشاء معا ، فعندما يعدم الشعر جسده - جسد الوطن - جسد اللغة المهيمنة ، ويأبى بذاته أن يصير أغنيه مبتذله يفتضها السامعون - يصير نارا في الصورة الشعرية (من غلالة النار ضع وجهها للتساؤل في الممالك) إن التحول من سطوة المنزر إلى غلالة النار ، تحول بالوطن نفسه من الموت إلى الحياه ، من الانغلاق في غلالات أيديولوجية سحرية ، إلى طلاقة الوجود الحي ، وبدائع الإمكان ، ومن كونه وجودا في ذاته لا يتغير ولا يتحول بجامع ما في المنزر من إحاطة ساكنه ، ولا تلبس غامض ، وانتفاء العلاقه بالآخر - ينتقل الشعر إلى رحابة النار وقدرتها على الحرق والإعدام والتبديل إن النار تمثل الشوق الإنساني الدفين للvirورة والتجدد والسمو ، والخروج من حدود الفرديه إلى الكلية ومن الكثافه المعتمه المتماطقيه مع ذاتها ، إلى الشفافيه الحرة المتجاوزه لذاتها باستمرار ، فالصوره الشعرية السابقه نحاول أن تصل فعل الإعدام والنفي المتمثل في غلالة النار المحرقه بفعل الخلق والإنشاء المتمثل في وجه التساؤل الملقى في وجه الممالك ، إن الشعر الخلاق يمثل إعداما متواصلا للماهية الجامدة ، استشرافا لكيئونه حره خلاقه ، إنه يعيد إنتاج اللاوجود المتمتع على أنقاض الوجود الوحيد الممكن ، الشعر إرجاء جمالي وجودي لما نحلم به على الدوام ، وليس إقامة داجنة في الأنساق الرمزية الشائعة ، بقول الشاعر:

تلك مقاييدك

عطلها في النار كما لم

واستغنم

إن الخيال الشعري يذيب القيود الثقّال في هذه الصيغة الصرفية الحوشية (مقاييدك) التي توازي وحشية السلطة . الشعر مشغول بتحويل عناصر الكثافة والعتامة والغلظة إلى عناصر السيولة والحركة والنشاط ، الشعر غنيمة حقيقية في الوجود ، مثلها مثل الغنائم المادية التي تضئ إلينا من جسارة غزونا وحروبنا ضد الوجوه الكالحة الواقع والوعي والذات والحضارة . يجب ألا نعد الخيال الشعري وجودا من الدرجة الثانية كما رآه أفلاطون وأرسطو وفلاسفة أمثال ديكرت وليبتز وهيوم، وكأن الشعر ليس إلا دونية ميتافيزيقية بالقياس إلى الشئ نفسه بل هو وجود كامل ، ووعي كامل ، إن الشعر عندما يستحضر عبر جسارة الأخيطة موجودات مجازيه ، وتصورات وجوديه بديله ، فهو يؤسس وجودا ماديا بنفس القوة المادية الحسية التي تتمتع بها كائنات الوجود من حولنا، لا فرق بين الوعي الإنساني يتمثل الأشياء والأحياء في احيائها الحسية العيانية، وبينها يتمثلها في إدراكها الخيالي المجازي ، إن الوعي الخيالي والوعي الحسي كليهما من لحم ودم الوجود الذي نحياه ، أو نتخيله ، أو نحلم به ، بل أرى أن الموجودات المجازيه التي يستحضرها الشعر عبر أبنيتها الخياليه أصدق وجودا من الوجود الحسي العياني نفسه ، الحلم أكثر واقعيه من الواقع ، والخيال أجسر خلقا من المخلوقات نفسها ولأمر ما استشهد قرين علاء عبد المعادي بقوله الخنساء عن الشعر ،

وقافية مثل حد السنان تبقى ويهلك من قالها

أو بيت دعبل الخزاعي ،

إنني إذا قلت بيتا مات قائله ومن يقال له : والبيت لم يمت

لقد علم القرين حق العلم أن الشعر قادر على أن يعيد الوطن المستلب والمواطنيين الذين غابوا عنه فيه، إن الشعر سكن اللاجئين الذين رحلت عنهم أوطانهم هذا ما أفاق الشعر والقرين على حده الفاجع،

وحيث أفاق
كان قد استبد به
عطش الأولين
فنصب لنفسه قصيدة لا تلتئم
يفتح أشياءها في الحروف
ويباغت شواطئها الساكنه
وفي غفلة منهما
نمت بينهما شجيره
تهجت لون الريح
ما زلت أعصر جو النهار
أسمى ضياء الفصول
١٦٢-١٦٣

إن إنتصاب الشعر قصيدة لا تلتئم يعني انفتاحه على التعدد، والإمكان الكامن في أعماق الحرية . ولعل تأملنا السابق للحوار الذي أجراه الشعر والشاعر في النص السردي السابق على النص الشعري يؤكد حقيقة مهمة، وهو عدم موافقة علاء الراوية عن جل آراء النقاد في الموروث النقدي والبلاغي العربي بخصوص وعيهم للعقل الجمالي وتفسير اللحظة الجمالية وشروط البلاغة وحدود الإيقاع الشعري، ومسألة الأجناس الأدبية، والفروق الحادة بين الشعر والنثر إلى آخر القضايا الجمالية والأسلوبية والنقدية التي كونت الوعي الجمالي العربي في موروثنا النقدي والبلاغي، وهذا يشير إلى رغبة الشاعر في الكشف عن علاقة العنف والقمع بين الوعي الجمالي والوعي السياسي، ويستكنه المسكوت عنه، فيقل لم يقله النقاد والبلاغيون أو تغاضوا عنه بقصدية وتعمد، بحكم منطلقاتهم الفكرية أو انتماءاتهم المذهبية التي كثيراً ما حجبت الحقيقة عن أعينهم وأعين المتلقى وجعلتهم يغمطون حق هذا الإبداع الإنساني الثرى الكامن في السياقات الغائبة في الإبداع التراثي العربي الشعري والنثري على السواء، مما قطع سبل التواصل بين الماضي والحاضر من جهة، وعمق الفجوة المعرفية والجمالية بين السياقات الماضية والسياقات الحاضرة، فدائماً نعيش هذا

الوعي المنقوص سواء في الماضي أو الحاضر على السواء، إن الشعر عند ((علاء عبد الهادي)) لا يفتح تراكيبه ومجازاته وإيقاعاته على الأشياء والأحياء المحيطة به، بل يجري إليه الأشياء وأنماط الوعي، وحدود الذات، وحقيقة الواقع - يجرد ذلك كله ليفتح سره في القصيدة ومن هنا كان إنتقال القرين والشعر معا من مقام البلاد إلى مقام القصيدة، ومن مقام التناهي والانغلاق إلى مقام اللاتناهي والانفتاح والتشدر والتراعى. إن الشعر يرفع الوطن ليكون أكثر انتماء لأشواق مواطنيه بنفس القدر الذي يرفع به الأنماط اللغوية السائدة لتكون أكثر تجسيدا لجوهر الوعي والوجود الإنساني نفسه، لا فرق في ديوان النشيد بين أن يبدي الشعر شعريته، وأن يبدي وطنه ووطنيته، وأن يبدي الوعي الجمالي والسياسي العربي أصالته الغائبة، لأن الشعرية الأصيلة هي مساءلة جسورة للمفاهيم وإعادة بنائها قبل أن تكون انسجاما وتطابقا معها، فإذا كانت الشعرية كما رأى جاكسون ((تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفه عن الواقع، بل لها وزنها وقيمتها الخاصة)) (٣٦).

للشعر قانونه الخاص الذي يتخارج به عن معيارية الأنماط اللغوية السائدة خالقا معياره التجريبي الخاص به، وللوطن أيضا قانونه الخاص في خلق مفاهيم تجريبية جديدة للمواطنة، أو قل يخلق الشعر جوهر المواطنة الحقه، في ذات اللحظة التي يخلق بها شعريته الخاصة، فإذا كان الشعر لغه داخل اللغة أو نظام لغوي جديد يتم تدشينه على أنقاض النظام اللغوي القديم، فلأنه يخلق نمطا جديدا للمعنى والإدراك ويقترح مساحات أخرى لحدود الوعي واللغة والحقيقة والواقع، إن المجاوزة والانزياح الذي يحققه الشعر في نزوعه إلى عطش الأولين وقدرته على تهجي الألوان، وابتكار أسماء للضياء من جديد، يوازيه وينفس القدره عطش مماثل في النزوع إلى وطن مغاير، إلى لغة مغايرة، تستبدل بها العلاقات وأنساق والقيم الإنسانية، والمنظومات السياسية السائدة، بعلاقات أكثر عقلانية وبهجة وسعادة للإنسان والشعر واللغة والتاريخ معا، وربما كان إنهاء ديوان النشيد بمقام القصيدة، إشارة إلى ذلك، فكل المقامات السابقة التي اجترحتها القرين

والراويوه والشعريتم رفعها جميعها إلى مقام الفن، وهو الممارسة اللغوية الجمالية الحرة الوحيدة التي تستطيع النجاة من التدمير الرمزي العام الذي تمارسه كافة الأنساق والعلاقات والنظم المحيطة بنا، إن نسق الفن نسق خلاق لأنه يضع الواقع قبل اللغة، والوجود قبل الأنماط، وتوليد الإمكان قبل القواعد والمعاني السائدة، فالشعر قادر على الخروج باللغة والثقافة والذاكرة من ثقافية سائدة، إلى وجود تجريبي حي، يمارس فعل الحياة لا سطوة القوالب القديمة، إن الديوان إذ يعيد ترتيب مجال الجماليات العربية السائدة في بنية اللحظات المعرفية والجمالية الكبرى العربية يؤكد هذا التراء التعدى المذهل، والتشعيب السيلاني اللانهائي للأشكال الكامنة فيها، بما يطرح مسألة تعدد الأشكال ولانهائيتها قبل المعرفية والمنهجية!! ومن ثمة يجب أن نطرح هنا ضرورة تغيير نظرة النظريات النقدية والفنية العربية في خطابنا النقدي المعاصر إلى طبيعة ((الوسيط الحسى)) نفسه المستخدم فى الفنون كلها بناء على ما طرأ على هذا الوسيط من فكرة التعدد والتشعيب والتداخل والتراعى اللانهائى فى بنيته الذاتية المادية أولاً، وفكرة التداخل والجدل البينى التشعبي بينه وبين الوسائط الفنية الأخرى ثانياً، وبينه وبين الواقع الجدلى التاريخى ثالثاً، فهناك الآن ألوان كثيرة من أشكال التداخل البينى الخلاق بين فنون الشعر وفنون السرد، وفنون المسرح وفنون السينما وبعنون التشكيلية ما يبعد بها كثيراً عن مجرد فكرة التناصر بين حد جمالى وحد جمالى آخر، أو فكرة التراسل الفنى التكوينى بين الفنون، أو حتى فكرة الأنواع الجمالية عابرة النوع، وغيرها من مصطلحات نقدية شائعة فى خطابنا النقدي المعاصر، نقول هذا لأن مجرد طرح فكرة العبور الجمالى عبر النوعى، يوقع ما نؤسسه هنا من جماليات التشكيل التشعبي البينى التداخلى التي نطرحها هنا- فى فح الانفصال والتجزؤ والتراكم المادى الخارجى غير الجدلى البعيد عن فكرة الجدل التشعبي البينى الداخلى العميق، كما يوقعنا فى وهمية فكرة التباعد بين ما يسمى بالأصول وما يسمى بالفروع، أو المركز والهامش، ويوقعنا أيضاً فى شبهة وزيف التناغمات الجمالية الميتافيزيقية، والتطابقات المعرفية الخارجية المطلقة، وكل هذه التصورات توقعنا فى فكر التوقعات الجمالية المسبقة وما طرحه من رتبة وسكون وتتابع منطقى على سلس، على عكس فكرة التجريب التي هى تقاطعات ومفارقات واهترازات

وتوزعات وتشظيات تشعبية جدلية مواراة فى قلب بنية المادة نفسها، سواء مادة الواقع أو مادة اللغة أو مادة التاريخ والفكر للإبداع التجريبيى هذا المفهوم الضحل للهوية الجمالية والمعرفية، بل له هذه المفاهيم الجدلية التشذرية التشعبية البيئية التداخلية، فهى جدلية لأنها تخضع لحد الواقع الوجودى والتاريخى أكثر مما تخضع لحد الثقافة، وهى تشذرية لأنها تفكيك مستمر لا ينتهى لفكرة أحادية المركز، وصلابة الأصل، وكلية المعرفة، وعقلانية الحقيقة، وهى تداخلية لأن فكرة الانفصال الجذرى التى تمارسها الكتابة التجريبية هنا تتم من داخل فكرة الاتصال نفسها وليس بجوارها أو سابقة عليها أو لاحقة لها، فليس هناك هذا الفصل الحاسم بين حد جمالى وآخر، بل شمة هذا الفصل المتصل داخل بنية الحد وخارجه معا وفى وقت واحد، ((ومن أجل ذلك علينا أن نميز بين مفهومين من الانفصال: مفهوم وضعى يفصل فصلا نهائيا بين مرحلة وأخرى وبين عامل وآخر، ومفهوم يريد أن يكون مضادا يجعل القطيعة انفصالا لامتناهيا ما يفتأ يتم، ومما ذلك إلا لأنه ينطلق من نفى الـ (حضور)، والتحقق النهائى، بهذا المعنى يكون (جوهر) الانفصال لا يكمن فى الفصل والقطيعة، وإنما فى لاتناهى الفصل ولامحدودية القطيعة، فليست القطيعة هى حلول حاضر يجب ما قبله، القطيعة هى انفصال لامتناهٍ، أى أنها حركة دائبة لاتنفك تتم، ليست القطيعة انفصالا بين حضورين وإنما هى خلخلة للحضور ذاته، إنها إقحام للاتناهى داخل الكائن) (٣٧).

وبهذه المثابة التجريبية الجديدة ينتقل مفهوم اللاوعى اللازمانى للذات والتاريخ واللغة والذاكرة والهوية فى شعر علاء عبد الهادى ليكون هو زمانية الوعى اليومى المادى نفسه، بما يبعد فكرة الحضور الزمنى عن حضورها الكلى المتسق، ويخلخل فكرة المكان عن تماسكها التطابقي المنسجم، فيصير الزمان تزامن اللازمان، ويصير المكان تماكن اللامكان، بما يفتح أفق الزمان والمكان لا على سبيل الفوضى السائلة العائمة ولكن على سبيل التعدد والتنامى والتشعيب والتداخل والتراعى، فتصير الذات ذواتا، والتاريخ تواريخا، والواقع وقائع، والفكر ممكنات فكر والحقيقة احتمالات حقيقة، والمعنى نوالد معانى، حتى يصير الإبداع نظاما للوجود وليس نظاما للثقافة والتقاليد التى هى إما سابقة أو لاحقة على الوجود فى ذاته، وتحديا للذاكرة وليس قدوعا فى متاهاتها الثقافية السردية الكلية

وتفكيكا لفكرة الاتصال الزمانى والمكانى والثقافى ليكون مفهوم الزمان واللغة والمنطق هو انفصالات الزمان واللغة والمنطق وتعددتها، ومفهوم المعنى احتمالات المعنى وتكوثره!! فليس هناك هذا التسلسل المستمر السلس بين المفهوم والحقيقة وبين العلامة والشئ، وبين الفكر والواقع، فكل من الواقع والحقيقة والمادة والشئ يكونهم التصدع والتعدد والشروخ والفجوات بجانب الانسجام والالتحام والمركز، هناك تقحيمات اللاموضوعى فى عمق الاتصال الموضوعى، وهناك التناقض غير المبرر علميا فى عمق التناغمات العلمية والمنطقية المبررة، وهناك الجهل والظلام والغياب والممكن والمحتمل يغشون النمو والتحليل والتفسير والتقييم، تعددات داخل الوحدة، وانقسامات داخل الاتصالات، ونسيبات داخل الملاحظات، هناك الواقع بوصفه إمكانا داخل الواقع بوصفه ممكنا وواقعا، وبهذه المثابة فالكتابة التجريبية هى كتابة الكثافة المادية الوجودية الحية، قبل أن تكون كتابة الخطاب الثقافى الشفاف الواضح والنهائى، فليس الإبداع استرسالاً وتتابعا واتصالاً وانسجاماً ومماهة، بل مفارقات وتناقضات وفجوات وشروخا والقدرة على صناعة الشروخ المنطقية والمعرفية فى الجسد الاتصالى العام للثقافة واللغة والتاريخ والواقع، بما يخلق هذه الثغرات الجمالية الجسورة فى بنية الاتساق الثقافى المطمئن!! إن التجريب الإبداعى هو قوة تفكيك الاتصال الثقافى الوهمى، وقوة زعزعة المفاهيم العقلانية الكلية، وإبراز شروخات وتفككات وتناقضات الهويات الجمالية والمعرفية والتاريخية والثقافية والمنهجية، لفضح بنى العمى والعشوائية والفوضى والخرافة واللاشعرية الكامنة فى البنى الكلية للعقل والثقافة واللغة والذاكرة والتاريخ والواقع.

إن التجريب يباعد بين الواقع فى ذاته، وبين صور تجلياته فى بنى الثقافة التى ترسمها فى صور كلية اتساقية وهمية، كما يخلخل بين صورة الخطاب وصورة الواقع، وصورة الجمال وحقيقة الجمال، وصورة اللغة وحيوية الواقع فى ذاته والوهمة الشرعية للنظرية وجسارة صدق المنظور، حيث الحقيقة منظورات لانظرية، وتأويلات تحقيلية لانهائية لا خطابات نظرية كلية تعميمية تجريدية ومن الطبيعى أن تنال طبيعة الوسائط الحسية التشكيلية المكونة لبنى الفنون جميعا، القوانين الجدلية والمعرفية والمنطقية والمنهجية والطبيعة السابقة التى تخضع لها سائر الظواهر الحية وغير الحية معا، ومن ثم

فقد أملت هذه التصورات على الفنان شروطها من الضيق أو السعة، والفنان بدوره يخضع لقوانينها خضوع حوار وإبداع وتجاوز وإعادة تأسيس للمجال الثقافي والإبداعي عامة، وبالطبع سوف يتم كل هذا من خلال ضروب شتى من حسن ((الإصغاء الموضوعي واللاموضوعي)) النسقي واللائسقي، الواقعي واللاواقعي، الطبيعي والافتراضي لمكونات المادة الوسيطة نفسه، ولقد تم ذلك في مقام القصيدة في نهاية الديوان :

شعرية مقام القصيدة

حين أرفف الليل قوامه

فنضج طيفها

وظلق يجمع في دمائها بحره

خلعت عنها نهارها تستحم

فرابط ليله

طوقا لموجها المنتحر

إن دلالة العرى وما تستتبعه من سباقات التخلي، والانخلاع، والخروج توارزي قدرة الشعر على خلق أنماط الحيات المتجدده خارج الأنماط الثقافية المتبعة والأنساق الرمزية المشكله للوعي والواقع معا، إن السياسي يربط الحياه بحدود الممكن والمتاح وما هو قائم نزولا لقواعده والتزاماته المنطقيه، بينما الشعري يبحث عن الحياه في فيض الحياه نفسها وفي تفتيح أفق إمكاناتها وتنوعها الذي لا ينتهي إن السياسه فن الممكن بينما الشعر فن المستحيل والمنتج، إن النشيد يحاول جر مقام البلاد إلى مقام الصيد، يحاول جر الإمكان إلى المستحيل، والمعلق إلى اللامتناهي، الشعر أعمق إخلاصا للوجود من السياسه الشعر ينتصر لفن الحياه نفسها ((والحياه قد تحتاط ولكن لتشب، وهي تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ ولكنها تزدريها ساعة العمل فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصله على الحدود)) (٣٧).

السلطان يحيل اللانهائي إلى النهائي ، والمتحرك إلى سكون وموت ، ورؤية الشعر
تكسر زاوية الأفق العامه ، لتحولها إلى أفقٍ فريده تنفتح على المسائله والاستشراف
والتجاوز، إن دولة السلطان قيد وانغلاق ، ودولة الشعر حريه وانعتاق ، يقول القرين في
نصح الرمية :

متى أشبع من حسنيها مدي ؟

وأطلق في خامة الريح بوجي

نتأت أحوال قلبي

بين خوافي الجناح

.....

.....

كان الفؤاد حديقة عطش

وكنت أجزع عروقي فوق دماها دثارا

وأعصر وقت الظهيره لها

أحلامي النافره

.....

.....

سأملأ من أعلنوني انتحارا

وأعبر ضلوعي إليها

حين تحل الجدائل وتدخل طي الرخام

بين صوت الراوية وصوت القرين تتجلى ذاكرة السلطان العربي عبر تاريخه
السياسي الطويل ، إنه تاريخ المحو والإقصاء والتبرير والغياب للذات العربية ، وعلى الرغم
من أدبيات السلطان العربية كلها خطابات حول الرعيه نفسها ، غير أن المدهش والمثير
للسخرية السوداء أن مفهوم الرعية نفسه يظل غارقاً في الغموض والنفي والإقصاء ، إن
صورة الرعية لا تتجلى في الذاكره السلطانية العربية إلا بوصفها موضوعاً للذات السلطانية
، وآلة صماء من آلات اشتغالها السياسي إن الرعية آليات للتسلط السلطاني وليست

ذواتا للوجود الإنساني ، وكل صور السلطان من كرم وعفو وعقاب وسخاء وتفائل وحزم ودهاء وترغيب وترهيب لا تقوم على الجدل الحر الخلاق بين وجود السلطان ووجود الرعية ، بل تقوم على الخضوع والإخضاع لمادة الرعية نفسها ، نرى هذا عند ((أبو بكر الطرطوشي الذي يصور الرعية جسدا مآله الموت لولا الروح السلطانية ، وأرضا ظمئة من دون ماء وظلاما حالكا لولا سراج الملوك (وهو عنوان كتابه أصلا) وعند الماوردي تكون الرعية " يتيما " تضيع حقوقه من دون " ولي " و " أمانة " في يد السلطان المؤتمن عليها ، ويصف الشيرازي زي الرعية بالغنم السائبة إن تعذرا عنها " ونبتا " يتوق إلى قطرات الغيث ، وهي عند ابن عبد ربه " إبل " تحتاج إلى من يقودها وولداً يتعلق وجوده بأبيه ، وعند الثعالبي الرعية خشب متبرئ لن يقوم أوده من دون نار كما يصور الرعية كل من ابن رضوان وابن طباطبا وأبو حمو الزباني وابن الأزرقي كأننا مريضا يحتاج لاسترداد عافيته إلى الدواء السلطاني ")) (٣٨).

لقد غاب الوجود العربي عن تاريخه السياسي الطويل ، وأقصى التاريخ الاجتماعي والثقافي للذات العربية لصالح التاريخ السياسي وسلطة السلطان حتى رأى الدكتور محمد أركون في كتابه عن " الاسلام ، الأخلاق ، السياسة " ((أن الدراسة السوسولوجية للمجتمعات الإسلامية تبدو شبه مستحيلة ، أو بعيدة المنال ، والسبب هو أن كل المصادر التي وصلتنا عن تلك الفترة وأحداثها تحتقر ما يدعى بالعامية أو الدهماء أو الغوغاء أو الأوباش أو الرعاع أو قطاع الطرق أو الفساق أو الزعار (الذعران) أو المفسدين ، وكل هؤلاء يشكلون قطاعات واسعة مما ندعوه اليوم بالجماهير الشعبية " أو بالشعب)) (٣٩).

أمام هذا الاقصاء والمحو يصحو الشعر في صورة القرين ، كاشفا عن هويته الغائبة ، وصوته الضائع في البرية ، محاولا لي رقبة التاريخ السياسي العربي ليحوّله من دولة السلطان إلى سلطان الدولة . ومن مملكة الرعايا إلى مؤسسة المواطنه يتحرق الشعر في استفهامه الموحش على لسان القرين في النص الشعري السابق بقوله مخاطبا بلاده :

متى أشبع من حسنيها مادي ؟

إن صوت الأنا الشعري يجادل الوجود الغائب في ضمير الغياب الكامن في (حسيبها) ، فقد تتأت أحوال القلب بين خوافي الجناح ، إن أجنحتنا ظاهرها الخفه والحريه ، وياطنها التقييد والهوان ، إنها أجنحة للجنوح والارتضاء وليست للرفرفه والاعتلاء ، ومن هنا تحول قلب الشعر في النشيد إلى " حديقه للعطش " فالشعر قادر على أن يخلق قلق السؤال في صورة الحديقه غير المعشبه بكفي الشعر أن يمتلك القدره على خلق أمل الحداثق وسط الجذب العربي العام لكن صوت القرين كان أكثر قدره على نفي صوت الراوية، إن القرين مشغول بتدمير صوت الوعي الجمعي السائد، فالوعي العام دمار عام، ولا بد من تبديل حركة الوجود السياسي والثقافي العربي ليولي وجهه شطر المستقبل، لا الماضي، لن يجدي تأسيس حقيقة المستقبل بنفس الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمادية التي أسست عليها حقيقة الماضي، يقول القرين مجسداً صوت الوعي القديم،

تحيا الشمعة دون حياة

قبل أن تمتد إليها ذراع النار

وحين تعيش تموت

فاعلم أنك حين تشد اللون الدامي من شرفته

لبقية ألوان الأرض ليهدأ

يتكاثر لا يتكسر

لقد وعي الشعر أن وعي الازدواج والتجاور لن ينجب حياة أصيلة مستقلة إن الشعر هنا يبتدئ ولا يكمل، يؤسس ولا يرمم، إنه معنى بمحو أسباب الفجوات والثقوب والغياب في بنية الوعي الجمالي والمعرفي العربي، لا بمجرد مساءلته مساءله خجوله، إن شعرية النشيدة شعرية الهدم والبناء، شعرية التغيير والتغيير، يقول القرين،

بادي بدو

لا تخفض صوت الغابة فيك

وحدك

قبل العالم
سرت بمائك
عيناك
مغمضتان عليك
وقبل دخوله العالم لك
لفظتك الأم كما لفظك
من قبل الأم - أبك
هذي سنة أرضك
ليست سننك
إن برح أمرنا بك
إن غاب مخاض صعيدي
أو نورج صعديك
لا تتلين وأشأن شأنك
لك منسك
ما أنت عليه الذابح
صوتك وصيك
أعلم أنني نوتي أبعث وحدي
فاستغش فوق مياهك قلبك
وإن أغواك غريب شح
ولا تهماً عينك
وإن خطو أنسأهم عنك
يسطو عليك اسكبه
وإلا تسد عليك
ضع عيننا فوق مداك يسد
وأفسح فيك سماءك

لا تهمل

وتمهّل

وتدبر مهلك

ص ١٢٦-١٢٧

هنا يصير الشعر صوت ذاته، لا صوت واقعه، لا يجسد الأشياء والعلاقات بل تتجسد فيه الأشياء، لاتنجر اللغة الشعرية لترى العالم بل ينجر العالم إلى شيئية ورؤى الشعر، إنه معنى يتجاوز جميع صور العلاقات والأنساق التي شكلت الواقع إن الشعر يجعل اللغة تبدأ من جديد في تعبيره (بادي بدو) وعندما تتخلى اللغة عن عاداتها السابقة في الوعي والتنميط والترميز تعود إليها قدرتها الخلاقة من جديد، ويعود للوعي الإنساني تفتحه المنتج، ويعود للوجود حركته الخلاقة، نرى هذا في صورة الجدل الدائر بين صوت الغابة الهادرة في أعماق الذات (لا تخفض صوت الغابة فيك) وصوت العالم المتسلط بسننه وأنظمتها وعلاقاته (وقبل دخول العالم لك، لفظتك الأم كما لفظك من قبل الأم - أبك)، ولنلاحظ هنا الصورة الشعرية في الغابة التي تتنامى في أعماق الجدل الشعرى إنها تتجه صوب التكثر والامتداد والتداخل التعددى في الخلق، ولأمر ما سيقت صورة الغابة للتعبير عن طلاقة الخيال وسموه للخلق والعلو والتأسيس، ولأمر ما سيقت صورة تجزيئية منقطعة لصوت العالم المحيط بالشعر والخيال، صورة الأم اللافتة، والأب المتنحى صورة اللفظ لدى الأم تتأنى من جهة الاعتمادية الحضارية المريضة، وتنحى الأب يتأنى من جهة التسلط الذكورى المهيمن المصادر لكل صور الجدل والتعدد والعلو، وكلا الصورتين الشعريتين يطلقان نمطين متضادين متنافرين من الوجود، والمهم أن الشعر يرفض هذا التمزق والتسلط، ويرى أن حياة العقل العربى والوجدان العربى لاتليق أن تتنامى في أى منهما، بل يليق بالعقل العربى المعاصر، صوت الغابة المتنامى والمتكثر والمتداخل.

إن شعرية القرين في ديوان النشيدة معنية بتفكيك أنظمة العقل السياسى العربى القائم على التسلط الأبوي، وتفريغ وعي الإخضاع والإذلال حيث يتحكم الأعلى في الأدنى، والأدنى في الأدنى منه، بما يفرغ العلاقات الإجتماعية والوجودية كلها من محتواها الإنسانى، ويختزل العالم إلى نمطين جد هزيلين من أنماط الوجود التراتبى، هما نمطا السيد

والعبد، وفي هذين النمطين تمارس كل صور المحو والإقصاء والتغيب على كل المستويات الوجودية والمعرفية والجمالية والحضارية فعلى مستوى الوعي يستبدل منطلق الإبداع بالإبداع، والعقل المنفتح بالنقل المنغلق والرغبة الطليقة الحرة بالعقلانية الباردة الضالمة، وعلى مستوى الوعي الديني الخلاق، يستبدل الاندفاع اللاشعوري الحي للرؤية الذاتية الحرة، بالنسق اللغوي الشعوري العام القائم على الحس المشترك الذى صنعه المؤسسة العامة، فيحدث هذا " التكافل السكوني " بين الفرد والسلطة في شتى صورها، فيستبدل الفرد إرادته الحرة في التعامل مع السلطة بإرادة خضوع عام نابعة من النسق اللغوي السائد وهي إرادة ليست نابعة من روح الناس، ولا من وعيهم الذاتي الحر، وثمة فارق حاسم بين الخضوع السالب لنظومة فكرية تنادى بالحرية والوعي والكرامة والعقل، والإبداع، وبين الثقافت الرشيد المبدع القائم على الانضباط الواعي الخالق للحرية، فالخضوع اندماج بالآخر من خلال آليات الانسحاق والتغيب والانضباط المسؤل اندماج خلاق للذات بتعددتها والوجود بتكثره، وهنا يعي الشعر مسؤوليته في صوت القرين إذ يقول:

لا تقلين وأشأن شأنك

لك منسك

ما أنت عليه الدابح

صبتك وصديق

إن ثقافة التلحين، والتنعيم، والتنميط، وتغليب تناقضات الواقع، وحبس مفارقاته الحسية والجدلية اللامتناهية تقف بموازاة بل بمناقضة، ثقافة الصبوة الخاصة الفريدة النابعة من صوت الذات الحرة أى من جسدها الحيوى الوجودى:

أعلم أنني

إن لم أسر بعقلي

لن - بين سرايين - يسري بي

تتأصل وجد سواقتك

تأمل هربك

إن وجد الشعر يمنح نسق وعبه من سواقى الداخل المواراة بالأصالة والتجدد أما وعى الخارج فوعى قد دجنه السياق اللغوى العام الذى أسس للحس المشترك وللقوالب العقلية السائدة، وعلى المرء أن يمارس طقوس ((الولاء المدمر)) لهذا الوعى العام، عليه أن يعلن العصيان المدني العام فعندما يسكن الوعى الجمعى فى أحيان الولاء اللغوى العام يحدث نوع من "التكافل السكونى القاتل" بين وعى الأفراد، ووعى السلطة الممتد فى كل مكان، فعلى حين تقدم السلطة للناس أفكاراً مطمئنة ونهائية تداعب بها كسلهم الفطرى الوجودى، وتدغدغ شوقهم إلى الراحة وخوفهم من المسؤولية، وهروبهم من الحرية، نرى هذا الشوق الفردى الطائى لدى الأفراد فى جعل السلطة وكيلها عنهم فى الوجود، وفى هذه الوضعية وضعية (التكافل فى الموت) يمارس الواقع والناس والسلطة وجوداً مزدوجاً مدمراً ظاهرة السكينه والرضاء، وباطنه العدوان والنفى ليتجلى ذلك فى "شكل إعجاب شديد بالسلطة وحب أعمى لها، وبهذه الطريقة تكون الشخصية قد أبعدت الميل العدوانى من ساحة الشعور، وحققت نوعاً من التوازن الظاهرى، بحيث يخف الشعور بالإذلال لكون الشخص يجد تبريراً لخضوعه للسلطة على اعتبار أنه "يحب السلطة" ويعجب بها)) (٤٠)، وبذات النسق التبريرى الظاهرى، تبادل السلطة الغاشمة رعيتهأ حبا زائفاً، إن كليهما الواقع والسلطة يتبادلون الرغبة فى العدوان والإقصاء والموت فى نمط من أنماط الوجود الازدواجى المستلب، يفر كل من الطرفين - الواقع والسلطة - من تسلطه وبطشه فى الآخر، يفر الواقع من حريته خالفاً بديلاً وهمياً ينبو عنه فى الوجود يتمثل فى شكل السلطة وممارساتها السياسية والاجتماعية والثقافية اليومية، أى العقل الجمعى العام، وتفر السلطة من وجودها المتسلط القائم على الديكتاتورىة والعدوان فى صورة ادعائها الحفاظ على الوطن والمواطنين إنه ((تبادل اعتمادى مرضى))، فى بنية اجتماعية سياسية ذكورية متسلطة شعب يحب جلاده لأنه يهرب من وجوده الحر وما يستتبعه من مسؤوليات شاقه وسلطة تحب إذلال وإخضاع شعبها، لأنها تهرب من وجودها المبتذل القاتل إلى وجود مزعوم يدعى حب مواطنيه الزائفين، وكلا الطرفين يؤسس لهذا النمط من الوجود الذى أطلقت عليه نمط "التكافل فى الموت" وهونمط كئيب يعلى من التملك المادى الغليظ على الحرية الخلاقة المنفتحه، إن الخوف من المجهول والهروب من أى شيء لا

يخضع لقاعدة مسبقه، انتهى بالمواطنين جميعهم مفكرين وشعراء وأصحاب حرت، وجمعيات أهلية وأصحاب دعوات مدنية وغيرهم من مختلف الطوائف والفئات . انتهى بهم إلى التعايش مع نمط وجودي قائم على التناسق الوجودي الوهمي، والانسجام لحياتي القشري ، وهو نوع من التعايش قائم على التبرير الوجودي المقيت بين السلطة والمواطنين ، نمط من ((التكافل الوجودي السكوني)) وهو يشبه عالم الأساطير البدائية في حتميته، ومجهول يته وغرابته ولاميته، كل الفارق بين عالم الأسطورة وعالم الواقع الذي تبنيه شعرية المشيدة للشاعر علاء عبد الهادي يكمن في استبدال السلطة المعاصرة في مصر والوطن العربي كله، منطق الخرافة الكامن في الأسطورة بمنطق الحتمية التسلطية الغريزية الكامن في الممارسات العربية الساسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة لقد استبدل المواطن العربي المعاصر مجهول الأسطورة والخرافة، ومجهول المسؤولية، والحرية والجسارة، بذكورية السلطة المسئولة عنه، وشيوعية العقل الاجتماعي السياسي العام الذي دشّن لحس وذوق عام يرى ((أنه يجب على كل شيء أن يدخل فيه، ولا يجب أن يكون هناك أي شيء في الخارج، لأن هذا هو مصدر الرعب، إن العقل ((العام)) قد حدد كل شيء بشكل وهمي)) (٤١).

لقد حل الدكتاتور العام في المواطنين حلول وجود لا حلول تمثيل، وحل المواطنين فيه حلول وكالة في الوجود لا حلول اختيار حر، في نوع من الوجود أطلق عليه ((الصوفية السياسية الحلوية))، وأصبحت الحقيقة العملية الفعلية كامنة في التطابق مع الوعي السياسي العام، وامحت الحدود الفارقة بين الخاص والعام تماما، وفي هذا الواقع الخرافي القشري ((لم يعد أسلوب صناعة الثقافة بحاجة إلى اختبار نفسه إزاء أية مادة منيعة، فأسلوب صناعة الثقافة هو أيضا إنكار للأسلوب، وصار التوفيق بين العام والخاص، بين القاعدة ومتطلبات محددة لمادة الموضوع- التي يؤدي تحقيقها وحدها إلى إضفاء مضمون زاخر بالمعنى على الأسلوب- توفيقا عقيما بسبب توقف وجود أدنى توتر بين الأقطاب المتضادة: فهذه الأطراف المتفقة صارت متوافقة متماثلة على نحو كئيب)) (٤٢).

لقد صار الوجود صناعة لحرمة، وسيطرة واتفاقا، لا جسارة وحرية، لكن الشعر معني باستمرار بالمرور والخروج لن يركن القرين الشعري إلى مقام البلاد المعتمة، فالوجود

نفسه سفر دائم، وانتقال من مقام إلى مقام تبعاً لانفتاح درجة الوعي بالأنا والعالم معاً،
الشعر مشغول بالسياقات الغائبة لا الحاضرة، بالمناطق الصامتة، لا المناطق السائدة
المرئية، لقد قضى القرين والراوية مساحات معقدة من التنقل والترحال في سديم الذاكرة
الثقافية العربية كاشفين عن جدل المعنى واللامعنى، الحضور والغياب، العزاء والعناء،
التملك والكيونة، الوجود واللاوجود إن البرنامج السياسى الذى يقترح إلغاء الاستقلال
الذاتى لعلاء الراوية صوت الشعر الخارج على النسق العام، سوف ينهار أمام جسارة
الخيال الشعري في الكشف والتعرية، وهذا ((لايتأتى للفن إلا من خلال الشكل الجمالى
وهو الجانب الثقافى الوحيد الذى يحرر الإنسان، لأنه يترك للأشياء وجوهها الفريدة،
وهو يضع مسافة بيننا وبين الأشياء والمشاهد والكلمات، وهو يكشف عن حضور كيفية
للأشياء، ولذلك فهو توكيد وبلورة لكل ما هو نوعى وخاص)) (٤٣).

ومن هذا المنظور الجمالى أسس ديوان النشيده لوطن ووعى جديد، من خلال تأمله
الشعري والمعرفى في لحظات الوجود الكبرى المكونة للوعي العربي القديم والمعاصر معاً
وهى، (التصوف - العشق - الكتابة - البلاد - القصيدة) أسس ديوان النشيده لشعرية
الترحال والتجاوز والاستشراف في مقامات الوعي الإنسانى مقيماً جدلاً جمالياً ومعرفياً
معقداً بين شروط النفي وشروط الوجود في بنية الثقافة العربية نفسها، معيداً لهذه البنية
رأب صدوعها المزمنة، لاحقاً سداها المفككة - مفككا لحمتها المتسلطة، وفي كل الأحوال
مارس الشعر لعبة " الموت والحياة "، فلن تكون شمة حياة لمن لم ينسلخ من جلده المهترئ،
خالقاً حياة بديلة وليس غير الشعر قادراً على تفكيك المنظومة الرمزية السابقة التي توطر
الوعي وتصنف الحقيقة، وتنمط الوجود، فنحن مسجونون في سجون فكرية وشعرية
وتصورية من نوع ما وضعته القواعد اللغوية الشائعة، والرموز التصويرية الذائعة لكن الشعر
إذ يدخل في وعيه الجمالى الخاص به يكسر أنماط الوعي المألوفة ليدفع بالإدراك الجمالى
بعيداً عن سطحية الوعي العملي الشائع، إنه يدفع بالوعي واللاوعي والخيال والحدس إلى
لحظات فريدة خارج الزمان والمكان وما يتجاذبهما من تصورات عامه إن الشعر يدخل
في أكناه الأشياء، وهويات الكائنات، إنه يدخل رحاب التعدد والتمدد والامتلاء، إنه نوع
من الإدراك الحسى الجمالى المحض ليرى الأنماط المألوفة عبر أشكال وصور ونظم وعلاقات

غير مألوفة، الشعر ينتقل من متتالية الحياة والوجود، إلى تعددية الرؤى، وتشعبية الخيال، وهنا يحدث تغريب للعالم – الأشخاص الموجودات – أنماط الإدراك – أنساق الرموز – لينقل حدود هذه التصورات كلها من أطر المعرفة إلى حالات التعرف، فالشعر مجرد جميع أنماط الوعي السابقة من جميع تشابكاتها العلائقية المضادة، إلى تشابكات جديدة وعلائق جديدة، ولذلك فقد استولى القلق على القرين في مقام البلاد السلطانية المتسلطة التي لم يتوقف فيها الشعر والقرين والراوي لحظة عن الموت.

ملآن دمك

دقيقه أخرى تمر

أشعر بآلام خطاي

يجب أن تتوقف عن التدخين

كيف ... وأنا لم أتوقف دقيقه عن الموت ؟

يموت القرين في ممالك معتمة ليس فيها ثقب ليدخل منها التاريخ، لذا نراه يحاول أن ينتقل من أنماط الإدراك السابقة، وأنساق العلاقات السائدة محولا أطرها المعروفة الثابتة إلى حالات تعرف يخلق فيها الشعر هويته من جديد منتقلا من حالته السمعية المألوفة في ذاكرة الوعي الشعري السابق إلى حالته الكتابية القادرة على التعدد والترامي والانفتاح،

وبين سطوري أسير

إلى كوة تحت في المدارس

إلى غربة تشتتهي

ولا تمنطي من غسيل الكلام الكلام

فلن يقرص القلب شد والبيانو القديم

وما منفذ في السراب، المرايا، الرخام

قصيدي له سره !!

ولكنه سوف يعلو لحرفي

لذاك الذي لم يقع في الشباك

ويحنو على الدفقة النازفة !!

لمن أحتكم ؟

إلى الآخرين !!

لقد تكشف للشعر أخيراً أن جميع مدارات الذاكرة الثقافية ملغومة باللامعنى، ومكتوبة بالموت، سواء كانت مدار حلم أو عشق أو وطن أو نقد، أو فن الذاكرة كلها ملغومة، بما دشنته السلطة، لذا فعلى على الشعر أن يبدأ من جديد جميع مداراته الممكنة، عليه ألا يمتطي غسيل الكلام، بل عليه أن يصغى إصغاء خلاقاً للجوهر واقعته حتى يعينه معاينة حسية جدلية تدفعه إلى أن يخلق لغة جديدة قادرة على تمثيل الوجود الجديد

أنا لم أحكم على غير نفسي

لأحلج هذي اللغات فتصفو

لنص يحل المدى، من فضاء قديم

لغين الكتاب

لزاد صفا في حليب الرماد

لسيرة ماء

ما - في مقام المدى - قد تداعى

لأوراد عاهرة تصطفييني

لسفر همي في النبوءة..... وامرأة

لا يجف الرضاب على حرفها

صفات الينابيع فيها، ولم يكتشفها العطش

لثدي

فهل ندعي من حليب الطفولة

نغنعة في الكلام

لكيما تمر النشيطة ؟

إن الشعر يطرح نفسه هنا بديلاً للوجود الذي دشّن الخطاب الثقافية السيادية، إنه يحلج عشوائية اللغات حتى تصفو ويصفو معها وعينا ووجودنا معا إن شعرية الديوان

تعيد تنسيق الوجود اللغوي من جديد بأن تجعل الوجود الإنساني سابقا على اللغة، نافية كل تصور ما هوى للذات والواقع والحضارة قبل الوجود اللغوي نفسه، إن تفكيك العقل اللغوي العربي من خلال تجاوز الخيال الشعري له، هو إعادة تأسيس للوجود العربي من جديد، لقد كان ذلك هما واحدا مسيطرا لدى علاء عبد الهادي في كل صور شعرته المتطورة عبر دواوينه جميعا، نراه في دواوينه كلها (معجم الغين - سيرة الماء - حليب الرماد - أوراك عاهرة تصطفيني، النشيذة) يتجسد هذا المم في: كيف نكتب وجودنا الحقيقي الخلاق وسط عالم يموج بالتناقض والأدلجه والنفي ؟

لقد عانى النشيذة ألوانا من شتى من المعاناة، عبر سياقات متنوعة متضادة في جميع مكونات الذاكرة الثقافية العربية، فعل الشعر ذلك، والشعر فعل قبل أن يكون تجسيدا، رغبة منه في أن يصل للبدايات الخلاقة السابقة على الوعي والأطر والأنساق، وكافة ألوان الترميز الثقافي، ولعل في رثاء الشعر للراوية والقرين معا في نهاية ديوان النشيذة ما يؤكد هذا الشوق الخلاق للبدايات الجديدة الحقه، التي لا تنتمي إلى القرين وحده أو إلى الراوية وحده.

يقول الراوية في رثاء قرينه،

ولم أك من جفاك ولم تعاد	رثيك يا قرين ولا أصادي
ولم خالعت في صفوي رقاوي	تدثر دفقة الشقها صدري
سرابا في القصيد وفي العباد	وراوية يعيش الشعر يشري
ينث الحسن، تشفع في السواد	كأن نجومه اشتملت بليل
كقد النصار يرقص في الفؤاد	خلف روايتي في العشر شك
وبش البوح يسلمني مدادي	كأن النور شب يسر سرا
أعادي القوم أحلب في الرماد	فخنت روايتي وكتبت شعرا

إن المتأمل في ديوان النشيذة على طوال سياقاته الجمالية، يرى القرين كان يعادي راويته في كافة أشكال المعاناة في السياقات الشعرية للديوان، ومن هنا كنا نظن أن القرين سيرث راويته في النهاية في رؤاه للشعر والوجود، لكننا فوجئنا في نهاية الديوان

بأن الراوية هو الذي يرثي قرينه لا العكس، وهذا له دلالتة الحاسمة والمهمة للغاية فى توضيح رؤية الشعر للعالم، أضف إلى ذلك أن الراوية كان يرثي قرينه عن وعى معرفى نافذ، وتعاطف عقلانى مثقف، بعد أن لفه شك فى ذاته وفى قرينه معا، ومن قبل كان الشك من قبل القرين فى الراوية، وهنا يجب أن نقرر بان الشعر فى الديوان كان على وعى دقيق بما يصنع، وبما يؤسس له من جديد، إن الشاعر علاء عبد الهادي يرقى بالشعر هنا أن يكون محض ذاكرة قديمة فقط، كما يرقى به أن أيضا أن يكون محض ذاكرة حديثه مبتوتة الصلة بجذورها الأولى، الشعر هنا يؤسس ديالكتيكه الحسى الخلاق فى بنية العلاقة التى تؤسس الأنظمة المختلفة للوجدان العربى، وليس فى بنية العناصر الساكنة لهذا الوجدان الخبرة الجمالية هنا نشاط وحراك وجدل، وليس ملكية واحتواء وإسقاط، إن الشعرية الحقه تكمن فى جدلية وتجريبية العلاقات المتجددة، ولا تكمن فى أي من طرفيها على حساب الطرف الآخر، إنها شعرية التخيير الجذري، لا شعرية التعبير أو شعرية التطهير الطيفي الذى لا يرقى بحال من الأحوال إلى قوة التخيير المادية الشعر هنا ليس تطهيرا بالمعنى الأرسطى حيث يلبس البطل الشعرى فى القرين أو الراوية الأفعال النموذجية لدى الجماعة، أو الأنماط الثقافية للذاكرة الجمعية بل الشعر هنا يؤسس للتخيير لا التطهير، بحيث ينتزع نفسه من الأنماط السائدة للوعى والإدراك والذات والعالم فى الذاكرة الثقافية العامة، مرتفعا إلى مستوى السيطرة عليها وتأملها، والخروج عليها، ودفعها إلى مسار وجودى وجمالى وعرفى جد مختلف، كما يرقى بتلقى هذه الشعرية إلى ممارسة الوعى النقدي القادر على إعادة مساءلة الأساسات الكلية التى كونت وجوده ووعيه فى الماضى بوصفه حاضرا، والحاضر بوصفه ماضيا ومستقبلا مستشرقا خادعا، إن النص الشعرى عند علاء عبد الهادي ينفتح على الأسرار الفعالة الخبيثة ولا يركن فى الممكن والشائع فنصه كما يقول أيزر نص يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده، يجب علينا أن نحث ونحرض وعينا الجمالى والمعرفى لنرى إلى ما لم يقله نص علاء عبد الهادي، لنرى الكامن فى صمته وما يعد به مستقبلا. وبهذا فديوان النشيد يؤسس لحداثة شعرية أصيلة لا تتنكر للشروط الجمالية والمعرفية والحضارية لواقعها العربى المعاصر قديمه وحديثه، ولا تتنكر أيضا للسياقات الجمالية والمعرفية والحضارية المتجددة فى

السياق الحضارى للأخر. ولكن على شريطة ألا يكون ملكا لأحد الوجهين، أو كما قال فى ديوانه ((سيرة الملاء)) عن سفر الموية:

لم يبق سوى الكتابة.. أو... أن أمتلك نصا..

(يمنحني حق إبعاد الأخرى—من عنى!!!)

إن الشعر الجاد يحاول تأسيس وجوده خارج كل ما هو مقول ومعطى سلفا سواء فى التجربة الحضارية والشعرية والنقدية الموروثة سواء فى تراثنا أو تراث الآخرين. كما لا يؤسس نفسه داخل ما هو مطلق فى لغة الموروث النقدى والجمالى فى التجربة الشعرية العالمية. إنه يؤسس باستمرار سياقات حمالية ومعرفية وتخييلية للجدل والفحص والمراجعة، لأن كل المعارف والتصورات والأفكار فى الأنظمة الشعرية والفلسفية العربية والغربية على السواء، هى مجرد تصورات ومنظورات ومقاربات رمزية افتراضية للواقع، وليست هى الواقع نفسه سواء عندنا أو عندهم، أنها تمثلات للواقع، وليست مطلقا معرفية له، وليس هناك فى العالم عيان مادمى محض، أو تمثيل حدلى كلى خالص، بل هناك عمل وصناعة وتحويل للعالم الخارجى باستمرار سواء فى نظريات العلوم التجريبية، أو نظريات الشعر أو نظريات الفلسفة، هناك فقط تعديل وتحويل للعالم الموضوعى من وجهة النظر الخاصة بالعلم، أو بالشعر أو الفلسفة أو النقد. ((ومادام الجمال ابتكارا (invention) لا مجرد اكتشاف (أو إعادة اكتشاف)) Redecouverte فستظل مهمة الفنان هى تحويل العالم لا مجرد الكشف عنه)) (٤٤)، وهذا يعنى أن الواقع الفنى الكامن فى الإبداع يختلف اختلافا كبيرا عن جميع صور الواقع الملموس المحيط به، سواء كان فكريا أو ماديا)) (فالواقع فى مضمار الفن لا يمكن أن يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شيء كان موجودا من ذى قبل وإنما هو حدث جديد كل الجدة، لا مجرد تحقيق لشيء كان ممكنا)) (٤٥).

ومن هنا فقد بثت النشيدة ألوانا من التفكيك والتحطيم وإعادة البناء لأشكال تراثية وحدثية عدة، كانت تمثل مراكز معرفية كونية مطلقة مهيمنة على الوعي المؤسسى فى بنية العقل والوجدان العربى والغربى معا، وكان الوعي الشعرى قادرا من خلال جساراته الخيالية والمعرفية والتجريبية معا، أن يعيد ترتيب وتنظيم وصياغة بنية الثقافة العربية

من خلال دقائقها الخمس الكبرى المكونة لمراكز الوعي فيها، والتي طرحها الديوان، أقصد بذلك مراكز ((التصوف والعشق والآداب السلطانية، والأشكال البلاغية للكتابة، والموروث الجمالي والنقدي لبنية الشعر)) ومن خلال جسارة الخيال ((التفكيكي المنطومي المتأزر)) الجامع بين النسقى واللانسقى، والواقعي واللاواقعي، لهذه المنظومات الخمس المكونة لجوهر الوعي الجمالي والمعرفي للثقافة العربية القديمة والمعاصرة - حاول الشعري في النشيدة كشف النقاب عن الأيديولوجيا المعرفية العربية الغائبة، من خلال الأيدولوجيا المعرفية الحاضرة، وحاول استحضار الأنساق الصامته الممكنة والمحتملة من خلال الأشكال الشعرية المجسدة للوعي والثقافة والشعر والبلاغة، إنه أعاد تنظيم وترتيب العلاقات الوجودية والجمالية والمعرفية المكونة لبنية الوعي العربي بما يحدث فيها نقبا تصويريا تحويليا لبنية العلاقات المكونة لهذا النسق، ومن هنا فقد أسست شعرية النشيدة- لو استعرنا مصطلح برجسون ((لصورة عضوية منظمة للديمومة)) الحضارية والمعرفية والجمالية العربية، على أن نفهم مصطلح الديمومة لبرجسون هنا على معنى الجدلية المادية اليومية للوعي المعرفي والجمالي العربي إن جوهر الشعر في هذا الديوان يكمن في قدرته على تأسيس المنطقة الرمادية البينية للوعي العربي المعاصر، والكائنة بين النظام واللانظام، والمهابة والفوضى، فهي شعرية نظام اللانظام، أو التفكيك الهادم الباني، لقد انشغل الشعري في هذا الديوان بالوعي الشعري التشعبي البيني الجدلي، لا الوعي الشعري الأحادي الإطلاقي، إن شعرية النشيدة شعرية خلاقه جادة يسيطر عليها الرغبة المشتعلة لهدم العالم بذات الدرجة الراغبة في بنائه، وإعادة تنظيمه وتأسيسه من جديد، فالديوان لا ينفي النظام، لصالح اللانظام، ولا المركز، لصالح الهامش أو العكس، بل يحمل في طياته الغنية مكانية جمع المبادئ المتضادة المتفارقة في نسق كلي تعددي انفتاحي جدلي، يقوم على التكامل والتصادي والتعضون وليس التلفيق، والاستبعاد والنفي، إنه يقدم رؤية معرفية جمالية بديلة بمفهوم المصطلح لدى الناقد إدوارد سعيد، ومفهوم الفكر البديل عند إدوارد سعيد حسبما يراه الناقد ((جوناثان أراك)) أن الفكر البديل عند إدوارد سعيد ((يضع على عاتق الناقد- والشاعر والمثقف- مسؤولية تحديد موارد بديلة، وقرارات بديلة وأنماط بديلة لعرض الأفكار.... فالمهم هو التوصل إلى أداء بناء مبدع خلاق من ناحية.

ومعارض للأنماط السائدة من ناحية أخرى، يسعى لإضافة صوت جديد إلى الساحة السياسية والثقافية، وإلى إضفاء صبغة التركيب على ما كان ينظر إليه من أعمال، نظرة كلية شمولية، بتقديم عمل موازن، ولكن متميز عن سابقه، يبين ما كان خفياً ومسكوتاً عنه)) (٤٦).

ولقد قدم ديوان النشيده هذا الفكر الشعري البديل، من خلال انفتاحه الكلى على شعرية الحياة نفسها في غناها الجدلى التشعبى اللانهائى. إن الكتاب التجريبيين الحقيقيين لاينوعون الفكر واللغة والخيال داخل المنظومة الكلية العامة للإبداع، بل يخلخلون هذه المنظومة نفسها من جذورها، ويسائلون ويتساءلون عن مدى مشروعية التمثيل الرمزي المؤسسى العام للقيم الثقافية الكلية التى تحدد مساحة الوعى واللغة والعقل والفعل فى المجال الإنسانى نفسه والتى تحدد الطرائق الإدراكية والذوقية والقيمية التى يرى بها الناس الأشياء والواقع والطريقة التى يرون بها أنفسهم، والذائقة التى يذوقون بها الحياة والنصوص، ففى الكتابة التجريبية الأصيلة الكتاب لاينوعون ولايعددون ولاينفتحون داخل القوس المنظومة الرمزية الثقافية العامة للإبداع فى مجتمع من المجتمعات حتى وإن تعددت تصورات هذا التعدد المبدع داخل السياق الكلى للمنظومة، بل هم يغيرون فكرة المجال الثقافى كله، ويحددون أسس النظام أى يبدلون جذوره المعرفية والجمالية والثقافية بما يحدث هذه الطفرة النوعية الجذرية فى بنية الوعى بالواقع واللغة والإبداع والجمال وحدود الإمكان البشرى نفسه، مستبدلين إدراكا بإدراك، ومفاهيم بمفاهيم، وعالم بعالم جديد، وفى هذا التغيير التجريبى الجذرى اقتراح ببرنامح معرفى تخيلى جديد يؤسس حساسية معرفية وتخيلية جديدة ترى الأشياء عبر تمثيل جديد للواقع والأدب والخيال والحياة، وعبر هذا التمثيل يمكننا أن نُعيد خلق العالم وأشياءه وموجوداته وأحيائه وكافة صور علاقاته من جديد.

المصادر والمراجع

١. حسن حماد، الخيال اليوتوبي، دار للكلمة، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٥٤.
٢. هنرى لوفيفر، المنطق الجدلي، ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر المعاصر القايره ١٩٧٨م، ط ١، ص ١٥.
٣. د. صلاح قنصوة، أنطولوجيا الإبداع الفني، فصول - مج ١٠، ع ٤، ٣٤، يناير ١٩٩٢م، ص ٤٢-٤٣.
- Blanchot (M) ; ESPACE LITTERAIRE IDEES 1967 LEREED. G ALLINARD 1955:55.*
- نقلا عن د. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، صفاقس، تونس، ١٩٩٨، ص ٨٥.
٤. د. رمضان بسطويسى، الإبداع والحريّة، الرمز والسلطة، مجلة فصول، مج ١١، ع ١، ١٩٩٢، ج ١، ص ٢٥..
٥. راجع ليوتار - الوضع ما بعد الحداثي ضمن : مدخل إلى ما بعد الحداثة ت: أحمد حسان : هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧ ، ص ١٣٨ .
٦. تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي.
٧. د. عز الدين اسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، مج ١٠، ع ١، ٢/١، ص ١٤٦.
٨. د. ياسين النصير، شعرية الماء.
٩. راجع هنا للشاعر دراسة قيمة بعنوان، شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى (دراسة ثقافية) مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٦، يوليو/ أغسطس، ٢٠٠٧، ص ١٧٥.
١٠. د. رمضان بسطويسى، الإبداع والحريّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١١٩، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٢٧.

- ١١ . شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي ، التجنس - آليات الكتابه خطاب المتخيل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ع ١٢١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٠
- ١٢ . هيليس ميلر:الدرس الأدبي وعولمة الجامعة،ترجمة عادل عناني، عز الدين اسماعيل،(محرر) ضمن:النقد الأدبي على مشارف القرن،ج١، ((العولمة والنظرية الأدبية))(م.س) ص ١٨٤.
- ١٢ .د. علاء عبد الهادي، النشيدة،
- ١٣ .د. سامي ادهم، تفكيك العقل اللغوي - دراسة ميتافيزيقية - الفكر العربي المعاصر ع ٧٠-٧١ ، ١٩٨٩.
- ١٤ .د. علاء عبد الهادي، ديوان النشيدة، ص ١٢ .
- ١٥ .د. يحيى الرخاوى.
- ١٦ . عماد جهاد النورى، أينشتين: النواحي الأدبية فى المعرفة العلمية، مجلة آفاق عربية، ع ١٠، تشرين الأول، ١٩٨٥، ص ٤٨، ترجمة عن كيسنكو، الفن والعلوم، أكاديمية العلوم السوفيتية، ١٩٧٩.
- ١٧ .المرجع السابق، ص ٤٨.
- ١٨ .المرجع السابق، ص ٤٩.
- ١٩ .الديوان ، ص ١٤.
- ٢٠ .د. ميثم الجنابى، حكمة الروح الصوفى، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠١، ص ٣٩٧
- ٢١ . عبد الكبير الخطيبي ، الليلة الثالثة بعد الألف ، ضمن الروايه العربية : واقع وآفاق : دار ابن رشد - بيروت - ١٩٨١ ، ص ١١٩.
- ٢٢ .د. ميثم الجنابى، مرجع سابق، ص ٤١٠.
- ٢٣ .د/ علاء عبد الهادي : القصيده ، النص ، الأصل والقرين، شهادة نقدية : كلية التربية - طنطا - ٢٠٠٣ ص ٤١.
- ٢٤ .د/ سامي ادهم ، ص ٢٩ تفكيك العقل اللغوي - دراسة ميتافيزيقية - الفكر العربي المعاصر ع ٧٠-٧١ ، ١٩٨٩.
- ٢٥ .فريد الزاهى، ص ٢٧.

- ٢٦ . مطاع صفدي ، أفكار الجسد : أفكار العالم ، حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته .
مجلة الفكر العربي المعاصر ، لبنان - بيروت - صيف ٢٠٠١ ص ١٦ .
٢٦. د/ مصطفى الكيلاني : شعر الاختلاف : كتابه الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي
الشعرية ، مركز الحضارة العربي ، ٢٠٠٥ ، ص ١٢٣ .
- ٢٧ . جميل عبد المجيد ، نحو تحليل أدبي ثقافي : تجربته نقديه في ديوان الرغام مؤتمر النقد
الدولي الثالث ، القاهرة ، ٩-١٤ ديسمبر ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٥ .
- ٢٨ - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع، المؤانسه، صححه وضبطه وحققه وشرح غريبه ورتب
فهارسه، أحمد أمين ، وأحمد الزين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٢ ، ج ٢ ،
ص ١٤٥ .
- ٢٩ . جيار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر
المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٧، ٥٨ .
- ٣٠ . د. أيمن تعيلب، انظر دراسة مطولة لنا بخصوص قضية الأجناسية وتداخلها في الفكر
النقدي المعاصر : بنية اللغة الشعرية وتأسيس الخطاب الشعري ، محمد أحمد العذب
أنموذجاً .
- ٣١ . خالد سليمان : البنية المعقدة في القصيدة المطولة ، مجلة كلية دار العلوم ، ٢٤٤ ، مارس
١٩٩٩ م ، ص ٣٦١-٤٠٥ .
- ٣٢ . د/ خالد سليمان : البنية المعقدة في القصيدة المطولة ، مجلة كلية دار العلوم ٢٤٤ ،
مارس ، ١٩٩٩ م ، ص ٣٦١-٤٠٥ .
- ٣٣ . علاء عبد الهادي ، الفكره / النص " تساؤلات حول القصيدة " مجلة الثقافة الجديد ،
يونيه ١٩٩٩ ، ص ٤٦ .
٣٤. د/ أيمن تعيلب القوس العذراء في الخطاب النقدي المعاصر، مكتبة الآداب
القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٢ .
- ٣٣ . د. رمضان بسطويس، الأسس الفلسفية لفلسفة أدرنو الجمالية، ص ٢٩٦ .
- ٣٥ . د/ حسن حماد ، الخيال البيوتبيي ، دار الكلمة ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٢٥-٢٦ .

٣٦. رومان جاكسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون الدار البيضاء ، المغرب ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨ ، ص ١٩ .
٣٧. د. عبد السلام بن عبد العالي، فى الانفصال، دار توبقال، المغرب، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٧.
٣٧. رمسيس يونان ، غاية الرسام المصري ، ١٩٣٨ ، ص ٣٠ .
٣٨. د/ عز الدين علام ، الآداب السلطانية ، دراسته فى بنية وثوابت الخطاب السياسى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٢٤ع ، فبراير ، ٢٠٠٦ ، ص ١٨٥ .
٣٩. د/ محمد أركون ، الإسلام ، الاخلاق والسياسية ، ترجمة هاشم صالح مركز الانحاء القومى - بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١١٦ .
- ٤٠ . مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعى، مدخل إلى سيكولوجية الاتساق المقهور، معهد الإنماء العربى، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٣٢-١٣٦ .
- ٤١ . د. رمضان بسطويسى، الأسس الفلسفية لفلسفة الجمال عند أودرنو، مرجع سابق، ص ٢٠٣ .
- ٤٢ . ثيودر أودرنو وماكس هور كهامر، صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعا جماهيريا، ترجمة خالدة حامد، مجلة فصول، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، شتاء ٢٠٠٥، ص ٢٦، ٢٧ .
- ٤٣ . د. رمضان بسطويسى، مرجع سابق، ص ١٧٥ .
- ٤٤ . د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ط ١، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣١ .
- ٤٥ . المرجع السابق، ص ٢٢ .
- 46 / Bill Ashcroft, Griffiths , and Helen Tiffin, key concepts in post- colonial Studies, NY (Lonoden, NY: Routledge, 1998), 55-56
- نقلا عن د. دعاء نبيل إمبابى، قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مج ٢٥، ٢٠٠٥، ص ٦٦ .

أشكال الشعرية في شعر

(محمد إبراهيم أبي سنت)

سوف تُنصب دراستنا هنا على محورين: يدور المحور الأول حول توصيف شعرية أبي سنة في خطابه الشعري كله، وهذه رؤية نقدية ستكون خاصة بنا وسيدور المحور الثاني على فحص شعرية أبي سنة كما تجلت في الخطاب النقدي التطبيقي العربي، وسوف ننزل رؤيتنا النظرية الخاصة بنا على شعرية أبي سنة ليكون إجراؤنا النقدي التطبيقي على أحد نصوص أبي سنة وهو نص: ((النسور)) وذلك لفحص الرؤية النظرية والنقدية التي قدمناها مشتبكة في جدل نقدي موسع مع نقاد أبي سنة، بغية فحص الأدوات المعرفية والجمالية والمنهجية لمقولة الرومانسية التي اتهم بها شعر أبي سنة على الدوام.

يقول أبو سنة في قصيدة النسور

النسور الطليقة هائمة في الفضاء الرمادي

/... ترصد مواقعها / في أعالي الجبال

إنها تتذكر شكل السهول /

خضرتها

تدفق غدرانها /

والأرانب تقفز /

في العشب مثل الآل /

تتذكر والجوع يحرق أحشائها فتسد نظرتها للمحال /

تتعالى تخلق مثل الشموس التي / أفلتت من مدارها /

يصبح الأفق ملكالها /

والنجوم مناراتها /

والخلود احتمال /

عندما تأخذ الكبرياء /

تنسى. تلت جوعها تتمدد... تنسى ... /

تراب السهول /

... اخضرار الحقول... /

انبساط الرمال /

في المصيق العميق.. الأرنب /
قابعة في انتظار المصير المرجح بالموت /
تأكل أعشابها بالفرار.. /
.. إلى الجحر /
ترجف بالخوف بين الظلال /
النسور الطليقة في الأفق /
تعرف مصرعها.. /
والعيون التي تترصد /
والنصال التي تتعاقب خلف النصال /
النسور الطليقة في الأفق /
ترفع هاماتها. وتخلق، تعلقو وتخفق بالزهو /
لا تتذكر خضر السهول /
بخيراتها.. تتعقب /
ورد الذرى في الفضاء السحيق /
وحلم الكمال.(١)

لقد رأى كثير من النقاد في شعر أبي سنة أنه لم يخرج كثيراً عن التقاليد الجمالية الرومانسية، وإن انتمى الشاعر إلى الموجة الشعرية الثانية بعد جيل الرواد في الشعر الحر، وفضلاً عن قصور هذا التصور النقدي لشعرية أبي سنة، فهناك قصور نقدي آخر نراه أشد وطأة حين يصنف نقادنا شعراء ما بعد الرواد الواقعيين ومنهم أبي سنة- إلى مرحلة فنية وجمالية ومعرفية كالرومانسية مثلاً عند أبي سنة. قد تجاوزها الرواد السابقون عليهم، علاوة على عشوائية التصنيف النقدي الشائع الذي حصر عبد الصبور وحجازي والسياب والبياتي ونازك الملائكة وخليل حاوي في جيل الرواد، وتصنيف من كانوا يمارسون الإبداع معهم في نفس الجيل إلى ما يسمى بجيل ما بعد الرواد. فنحن نعرف أن جميع هؤلاء الشعراء قد عاشوا في سياق زمني جد متقارب، إن لم يكن واحداً، فأعمارهم التاريخية والفنية معاً جد متقاربة فأطول عمر تاريخي- لا فني - يفصل بين جيل ما بعد الرواد،

والرواد أنفسهم. قرابة خمس سنين أو ثمانية تقريبا، وهو عمر تاريخي لا يرقى معه النقد بأى حال من الأحوال إلى رسم فوارق فنية ومعرفية حاسمة بينهم، ناهيك عن خدعة العمر التاريخي في الفنون بصورة عامة، فالعبرة دائما بالعمر الفني لا التاريخي، وقضية المتقدم والمتأخر في الشعراء والشعر قضية معروفة منذ القدم وقد بت القول النقدي فيها منذ الناقد العربي القديم ابن قتيبة في كتابه عن ((الشعر والشعراء))، وقد شاركه وجهة نظره كثير من النقاد العرب القدامى في موروثنا النقدي والبلاغي، أما في شعرنا العربي المعاصر فقد عاش مثلا الشاعر بدر توفيق مع صلاح عبد الصبور، كما عاش محمد عفيفي مطر وعبد المنعم عواد يوسف وفاروق شوشة في نفس جيل محمد أحمد العذب، والأخير من الشعراء الكبار حقا الذين لا يكاد يعرفهم الخطاب النقدي العربي المعاصر من جهة قدرته الشعرية التجريبية الهائلة والتي استطاعت أن تحول، فيما نرى، نظرية الخيال نفسها في الخطاب الشعري العربي المعاصر، من طور الخيال التعاقبي إلى طور الخيال التشعبي التداخلى، وقد حقق هذه النقلة الفنية الحاسمة للحد الشعري التخيلي التشعبي في ديوانه الشمير

((سلطة الخروج على السائد: الخروج على حد الأنواع))، كما عاش الشاعر سعد زلام وأنس داؤود وكيلانى سند مع حجازى وحسن جاد مثلا، وناهيك عن التخطب النقدي المعاصر بخصوص قضية تصنيف الشعراء في أجيال أو موجات أو شعراء أو طليعة وشعراء تقليديين إلى آخر مثل هذه الكلمات الغامضة التي لا ترقى بحال من الأحوال إلى دقة المصطلح النقدي، وانضباطه العلمى الرصين، فنحن نعانى كثيرا من قضية الهدر اللغوى التي تمثل فيما نرى وجها من وجهو الهدر الوجودى والإنسانى معا، لكننا نود اليوم أن نقف وقفة نقدية فاحصة في شعرية أبى سنة، وهو شاعر من الشعراء الكبار الذين أثروا الخيال الشعري العربي المعاصر بلون خاص من ألوان الشعرية العربية المعاصرة، وسوف أوفى هذا اللون التخيلي الخاص بأبى سنة بعض حقه من التبين التنظيري، والتطبيقي بعد قليل.

في بداية هذا البحث أود أن ألفت النظر النقدي المعاصر إلى أن معظم نقادنا قد تحيفوا شعرية أبى سنة تحيفا، وطففوا أبعادها تطفيفا، وزجوا بتصوراتهم النقدية

المسبقة عليها، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تعداه إلى غمط شعرية الشاعر بإرجاعها إلى الخيال الرومانسى وتأويلها تأويلاً غير حسن فوصفوها تارة برومانسية الخيال المنعزل، وتارة أخرى بوجودانية الروح الهارب المنكفىء على ذاته، وتارة أخيرة بشاعر الرومانتيكية المزمنة كما قال المذيع البهاء حسين فى حوارهِ الأخير مع الشاعر بمجلة الشعر المصرية وهى كلها أحكام نقدية عجلانة فضلت راحة المصادرة على عناء الفحص والمحاولة، واستسلمت لرؤية التشكيل الفنى الخارجى المخادع فى نص أبى سنة على الحفر النقدى المجهد والمؤسس لشعريته الخاصة به، وربما يحضرنى هنا نصيحة بعض الأجداد اللغويين الكبار أمثال الخليل بن أحمد عندما قال بخصوص الشعر والشعرية ورهق الغوص فى بحرهما الجمالى العميق، ومن المدهش ان يقول الخليل ذلك شعراً،

لا تقسبلن الشعر ثم تعقه وتنام والشعراء غير نيام
واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا حكموا لأنفسهم على الحكام
وجناية الجاني عليهم تقتضي وعتابهم يبقسى على الأيام (١٥)

ولعل ذلك له علاقة بقضية المعيار اللغوى والبلاغى والنقدى القديم الذى صاد به معظم نقادنا وبلاغيينا القدامى الخروج الفنى البصير الذى تهدى إليه المبدعون الكبار فى موروثنا الشعرى مثل أبى تمام والمنتبى وابن الرومى والمعرى والفرزدق وأبى نواس وبشار، وغيرهم من الشعراء الأصلاء الذين زلزلوا المعيار الجمالى والمعرفى القديم وخلقوا معاييرهم الجمالية الخاصة بهم داخل بنية المؤسسة النقدية العامة، فكانوا زراع فوضى جمالية مبدعة فى النظام النقدى المؤسسى العام، وطالباى فتنه جمالية يواجهون بها الرسوخ الذوقى السائد، وقديما تنبه ابن جنى مثل الخليل ومن قبلهما سيبويه، بأن الشعراء أمراء الكلام يباح لهم من الضرورات ما لا يباح لسواهم، وان ضرورات الشعر لانهاية لها، وعلى الرغم من اختلافنا الجذرى مع مفهوم الضرورة نفسه من حيث هو مصطلح أخلاقى دينى يمتد فى جذوره الخفية إلى الحس الأصولى الدينى أكثر مما يمتد إلى وهج الإبداع الذى هو حرية خلاقة فى المقام الأول والأخير، وخروج مستمر ضد كل ما هو سائد وعمام، حتى لو كانت أحكام النقاد أنفسهم، فدائماً النظرية النقدية تحمل أيديولوجيتها الخاصة،

ونظامها الاجتماعي التاريخي الذي يعضد وجه السلطات أيا كان شكلها ومرامها وأهدافها المرئية والخفية، ومن هنا كان مصطلح الضرورة الشعرية يعكس من طرف خفي المثول لمعيار مسبق يعد هو المثال المطلق للإبداع وأن أى خروج على هذا المثال القبلي يعد ضرورة.

وقد قدمت من قبل اجتهادا نقديا خاصا بمصطلح الضرورة الشعرية فى خطابنا النقدي القديم وذلك فى دراستى فى مؤتمر نجيب محفوظ الأخير الذى عقده اتحاد الكتاب العرب فى (٢١ - ٢٧ نوفمبر الماضى، فى بحث بعنوان ((التجريب اللغوى فى الخطاب الشعرى الكلاسيكى، دراسة فى شعر محمد احمد الجواهري)) وقد بينت وجهها من وجوه الصراع الأيديولوجى بين النقاد ونظرية النقد بوصفها مؤسسة جمالية واجتماعية عامة، والإبداع بوصفه حرية وتمردا جماليا ومعرفيا سياقيا خلافا، وإذا كان معظم النقاد الرسميين القدماء قد تنكروا للانتهاكات الأسلوبية والمعجمية والصرفية لدى بعض الشعراء الكبار فى خطابنا الشعري القديم، فمن وراء هذا التنكر كان الإقرار من بعض النقاد المبدعين بالتفرد والأصالة، وإلا فما معنى أن يكون للضرورات الشعرية ((وقد اقترحت بدلا من مصطلح الضرورة الشعرية) مصطلح (الحتمية الشعرية الخلاقة))، فى كافة مناحيها وجه من وجوه العربية، لدى سيبويه والخليل الفراهيدي وابن رشيق وابن خلدون وعبد القاهر الجرجاني.

وشىء مما لحظه الفراهيدي لحظه الجاحظ من أيضا وهو بصدد سخريته العميقة من تصور فهم طائفة اللغويين القدامى للشعر وهم يقعدون للمثال الجمالى للشعر ، فقد أخرج الجاحظ طائفة اللغويين عامة من دوائر النقد، وجردهم من الذوق الفني الدقيق، وشكك فى قدرتهم على استيعاب الانتهاكات الأسلوبية للشعراء أو الحكم عليها. بقول الجاحظ: ((طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحس إلا غريبة، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء

((الكتاب))

إن الجاحظ يفرق بذوقه الفني الدقيق هنا بين فكرة البلاغة وفكرة الأسلوب أو قل بين قانون اللغة المعيارية وقانون التجاوز الإبداعي، والعدول الأسلوبي، ويرى الذوق الفني الدقيق جماع حقول جمالية ومعرفية متعددة، ومن ثمة كانت وعورة المسلك الأسلوبي الذي ينزل الوقائع الأسلوبية منارلها الحققة من الوعي والذوق والإبداع والتأسيس، وإن أي محاولة: ((لقلوبة الشعر أو لغته في إطار قانون مثل قوانين الجمارك لا يكون من مهمات النقد الأسلوبي أو الدراسة الأسلوبية، إننا لا نريد أن نحكم على لغة الشعر بقانون محدد، نريد أن نقرأ النصوص الشعرية حسب مادتها الخام، نريد أن نفهم طريقة تقديم لغة الشعر من خلال ما هو أمامنا من عناصر تحمل جوانب يمكن أن تتوافر فيها إمكانات أسلوبية، على اعتبار أن النص بأكمله يمثل الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته)).

فالجاحظ رأى النحويين غايتهم كل شعر فيه إغراب، ورواة الأشعار لا يريدون إلا كل شعر فيه إغراب، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ورواة الأخبار غايتهم كل شعر فيه الشاهد والمثل، أما عامة الرواة من الكتاب: ((فلا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة وعلى الطبع المتمكن. وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ ... ورأيت البصير بهذا الجوهر من الكلام في رواية الكتاب أعم، وعلى السنة حذاق الشعراء أظهر)).

وما عاناه الجاحظ من تزمّت النحويين واللغويين، عاناه الشعراء الكبار في الخطاب الشعري العربي القديم أمثال الفرزدق وأبي نواس وأبي تمام والمنتبى والمعري وغيرهم، وقد عبر عنه الشاعر عمار الكلبي، عندما غاب عليه بعض النحويين شعره فقال:

ماذا لقينا من المستعربين ومن	قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوه
إن قلت قافية بكرة يكون بها	بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا
قالوا لحت وهذا ليس منتصباً	وذاك خفض وهذا ليس يرتقع

وحرصوا بين عبد الله من حمق
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 بيع

وشيء مما عاناه الشعراء القدامى فى موروثنا اللغوى والبلاغى يعانیه بعض شعراؤنا المحدثين فى خطابنا النقدي العربى المعاصر، ومنهم الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبى سنة، الذى وصم معظم النقاد شعره بمفاهيم نقدية مغلوطه، فوصموه تارة بالرومانسية، وتارة أخرى بالذاتية دون تحقيق وتحليل للمصطلحين عن صح التعبير، ومن هنا فقد احتاجت هذه الأحكام النقدية إلى كثير من الفحص والمراجعة والجدل النقدى الموسع، بعد أن شابها كثير من الزلل فى الرؤية النقدية السديدة، والحيث على شعرية أبى سنة، وليس المجال هنا كافياً للحجاج النقدى حول عدم دقة هذا الحكم النقدى الشائع لدى معظم نقادنا الذين درسوا الكون الشعرى لأبى سنة، خاصة الدراسات النقدية والأكاديمية التى عالجت شعر أبى سنة رأساً مثل دراسات ،

١. إيمان محمد جلال على الزينى، شعر محمد إبراهيم أبى سنة: دراسة فنية ماجستير مخطوطة، كلية الدراسات العربية والإسلامية، دار العلوم جامعة المنيا، ١٩٩٩ .

٢. محمد عبد الله سلام، محمد إبراهيم أبى سنة: حياته وشعره، ماجستير مخطوطة، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، إيتاى البارود.

٣. د. شكرى عبد الحميد أحمد، مستويات البناء الشعرى عن محمد إبراهيم أبى سنة، دراسة فى بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهى دراسة ماجستير بكلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٩ .

و فضلاً عن هذه الدراسات فهناك الكثير من النقاد الذين كتبوا دراسات سريعة، أو مقالات قصيرة حول شعر أبى سنة، مثل دراسة الدكتور مصطفى ماهر فى دراسته عن ديوان ((رماد الأسئلة الخضراء))، والتى نشرها بمجلة فصول القاهرية، ودراسة الدكتور صابر عبد الدايم التى نشرها فى كتابه ((تجارب فى النقد التطبيقى))، ودراسة الدكتور

شكرى عياد التى نشرها فى كتابه: ((الرؤيا المقيدة: دراسة فى التفسير الحضارى للأدب)) وغيرهم ممن كتبوا عن الشاعر وشعره. وفى غيبة أنثولوجيات أسلوبية نوعية شاملة للشعر العربى المعاصر فى مصر لن نستطيع الوقوف على حقيقة شعرنا ولغتنا وحيالنا وثقافتنا الجمالية والمعرفية الخاص بنا، فالوعى النقدى والشعرى هما فى التحليل الأخير وعى اجتماعى ثقافى لا يمكن صقلهما أو بنائهما دون فحص جميع الأنساق الثقافية والمعرفية المحيطة بهم وبنا فى أن، فكل ولادة شكلية أسلوبية جديدة فى الشعر هى مواز جمالى لمخاض اجتماعى تاريخى، وكما تعددت أشكال المخاضات التاريخية والسياسية تعددت بالضرورة أشكال المخاضات الأسلوبية، ومن ثمة لن نستطيع التأصيل النقدى الدقيق لإنجازاتنا الجمالية والمعرفية العربية فى مصر إلا من خلال قراءات ميتانقدية تعددية تداخلية تكون قادرة على تأسيس المفاهيم والتصورات النقدية والثقافية الدقيقة فى حاضرنا من جهة، وخلق حيوية جدل المفاهيم مع موروثنا الجمالى والنقدى القديم من جهة ثانية، وحيوية جدل فعل الثقافت مع الآخر الجمالى من جهة أخيرة، ولأن ذلك لم يحدث فى تاريخنا النقدى والثقافى المعاصر بصورة منهجية شمولية دقيقة لم يوجد لدينا نقد بالمعنى المؤسسى الدقيق بل يوجد لدينا نقاد فقط، ومن ثمة ضاعت أصوات شعرية ونقدية أصيلة كثيرة غفل عنها النقد، وفى ظلنى سيظل شعرنا العربى فى مصر مجهولا إلى حد كبير حتى نستطيع القيام بهذا العمل الوطنى المؤسسى.

فى غيبة هذا التصور لن نستطيع أن نثبت هنا معظم الدراسات التى كتبت حول الشاعر وشعره، ومن هنا فسوف تنصب معالجتنا على رؤية شعرية أبى سنة كما تجلت فى الخطاب النقدى العربى المعاصر التنظيرى والتطبيقى معا وسوف أقنصر فى هذه الدراسات على واحدة من المقولات النقدية الكبرى التى تكررت لدى جميع الخطابات النقدية التى عالجت شعر هذا الشاعر، وأقصد بذلك مصطلح ((الرومانتيكية المزمنة)) ((والذاتية الغالبة)) على عاله الشعرى إلى الدرجة التى دفعت الشاعر نفسه فى حوار مع المذيع البهاء حسين أن يدافع عن نفسه فى مجلة الشعر المصرية فى مواجهة نقاده بقوله:

((تتردد في قصائد مفرجات البحر والليل والنجوم والطيور والأشجار والأنهار، كل هذه العناصر قد توحى بالفلك الرومانسي الذي حاول الكثيرون أن يسجنوني فيه منذ ديوانى الأول، والمدهش أن هذا الديوان (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) وهو أكبر دواوينى يمتلىء بكثير من العناصر الواقعية، والنزوع نحو الاقتراب من الشخصيات المسحوقة فى القاع الاجتماعى لكن التوسل إلى التعبير كان مفعما باستلهام الأساطير والتراسل مع العالم الروائى والمسرحى، إن هذا الديوان يدحض بصورة قاطعة هذه الصفة التى بدت نهائية عند رواد المقاهى فقط)) (١).

ولو قمنا بعمل استقراء جمالى لمعظم الأشكال الشعرية التى طرحها الشاعر فى كونه الشعري الوسيط منذ أول ديوان له وحتى آخر ديوان أصدره، لتوصلنا إلى توصيف لشعريته نراه قادرا على تفسير كونه الشعري قاطبة وهو ما أطلق عليه هنا بـ ((شعرية أسطورة العالم)) التى تؤسطر الغناء الشعري فتركبه من حدود جمالية نوعية متعددة تترامى إلى تقنيات الرواية والمسرح والسينما والرسم والموسيقى فتجعله غناء شعريا مركبا متداخلا، يتجاوز به الشعر لدى أبى سنة بنية الخيال الغنائى الخالص إلى محاولة أسطورة هذا الخيال ونقله بالكلية من، سياق التعاقب التركيبى إلى سياق التزامن التشعيبى، ومن سياق العناصر الجمالية المتراسلة إلى سياق الأنساق الجمالية والمعرفية المتشعبة والمتداخلة.

إن امتأمل فى شعر أبى سنة يجعله النظر النقدي فيتهمه منذ الوهلة الأولى بغلبة الكون التصويري الرومانسي الحالم، القائم على أشكال الحنين والاعتراب والفقد والرقرة والهمس والشجن والحلم والخرافة والتهويم وكلها عوالم رومانسية أساسية فى الأساسات الجمالية للمذهب الرومانسي كما تصورهما النقاد العرب المعاصرين، غير أن حقيقة شعرية أبى سنة على خلاف ذلك فيما نرى فى هذا البحث، وإن بدت مومئة بذلك منذ الوهلة الأولى، وكما استوعبها معظم النقاد العرب المعاصرين الذين عالجوا شعرية أبى سنة، وليس المجال كافيا هنا لمناقشتهم جميعا، وإن كنا قد رصدنا بالفعل لذلك بحثا مستقلا - لكننا سوف نقتصر من هذا البحر النقدي المترامى الأمواج على بعض القطرات النقدية.

أقصد بعض الدراسات الأكاديمية والنقدية، الدالة والمهمة والتي تستطيع أن تختزل صفات البحر النقدي كله إلى حد ما.

وبداية نحن نقر التوصيف النقدي الجاد الذي أبداه الأستاذ محمود أمين العالم لتحديد شعرية أبي سنة حيث نعتها بـ ((الغنائية الواقعية)) فهذه محاولة نقدية جادة فى تلمس بدايات الطريق الفنى الحقيقى المؤدى إلى جوهر شعرية أبى سنة، لكن هذا التوصيف النقدي لدى محمود أمين العالم، لا يقع على العمق الفنى والتخيلى الدقيق لشعرية أبى سنة فى مجملها التشكيلى ، علاوة على أن كل شعر واقعى لا بد أن يحمل فى خلائه الجمالية الحية وترا ما من الغناء، وكل شعر رومانسى لا بد أن يتشع أيضا فى صورته القريبة والبعيدة معا بأفواف من الواقعية حتى لو كانت واقعية ثورية، ولعل توصيف أمين العالم لشعرية أبى سنة بالغنائية الواقعية قد استشفه من جوركى نفسه عندما كان يقول: ((إن أعمال الروائيين العظام تمزج دائما بين الواقعية والرومانسية فىما كانت الواقعية مسؤولة عن تصوير الأوضاع القائمة، فإن الرومانسية كانت العنصر الذى يمكننا من تصوير كيفية تغير هذه الأوضاع)) (٢).

وأظن أن الأستاذ محمود أمين العالم كان على وعى دقيق بكلام جوركى فقد أفاد من ذلك فى توصيف شعرية أبى سنة، ولكننا نختلف معه فى أن الصفة الجمالية والمعرفية الحاسمة التى تميز فنا من فن لاتكمن فيما يقوله الفن بل فى كيفية قوله، فكيفية القول نفسها شكل من أشكال الدلالة الشعرية، فدائما هناك هذه الصفة الشكلية والنائية لا المضمونية التى تجعل من الفن فنا، وليس هناك ما يسمى بالشكل أو بالمضمون فى الفنون، أو اللفظ والمعنى، فالشكل الجمالى للفنون يختصر أشكال العالم بكل ما تحويه من تعدد معرفى وفكرى وجمالى وحضارى عام، والأشكال الجمالية هى التى تجعل من الفن فنا، وهى التى تميز شعرية من شعرية أخرى، وهى الحدود الجمالية والمعرفية التى تفرق بدقة بين مدرسة جمالية وأخرى، إن الأشكال الفنية فى النصوص الإبداعية ليست بنى شكلية فارغة يتقصدها الشعراء تقصدًا واعيًا بعيدًا عن الهموم المعرفية والحضارية العامة المحيطة بهم، وإنما هى تقوم بوظيفة أصيلة وجادة فى السيطرة الفنية على التناثر الفادح، والفوضى المرعبة للواقع، الذى يحيط بنا من كل وجهة، إن الأشكال الجمالية تنظم خبرتنا بذاتنا

وبالوجود من حولنا، وتعطى للعالم معنى ودلالة، وفي أثناء تنظيم الشكل للخبرة الإنسانية والوجودية غير المحددة والمعقدة، يدفع بهذه الخبرة إلى آفاقها الناضجة لتصل حد اكتمالها وتعقيدها وشمولها وتداخلها وتتفاوت الشعراء بالطبع وتتفاوت عواملهم المجازية في هذه القدرة على السيطرة الشكلية، فمن المعروف أن الصورة الشعرية أو الشكل الأدبي هما تجريد جمالي كيفي بارع لروح العصر والواقع .

إن الشعر عندما يسيطر على شكله، يسيطر على العالم المملوء بالخواء والتعدد والملاء معاً، العالم المنطوى على ذاته المرئية والخفية، وعلى التعدد الهائل المتراسل بين أبعاده المرئية وأقصيه اللامرئية، وتداخلاته الخفية المعقدة، يتجلى جميع ذلك في بنية الشكل الشعري نفسه، إن الشعراء وهم يكتبون أشكالهم الجمالية الخاصة بهم، يكتبون العالم كله من حولهم، وكأن روح العصر كلها قد أطيقت على الشاعر بكليتها المادية والروحية والثقافية، وكللها الحسى الثقيل ليستخلص الشعر روحها الشكلية، وهويتها الروحية، وبنيتها المعرفية، في اقتصاد تشكيلي بارع، فالصورة الشعرية كما يقول سيسيل داي لويس علاوة على أنها تشكيل جمالي فإنها أيضاً ((منهج للكشف عن النمط الذي يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة فمن البديهي أن أى تغير في البنية الاجتماعية لمجتمع ما وتجدها يترك بصماته على صور شعراء العصر، وفي فترات التغير المضطربة ينبغى ان نتوقع اشتداد الميل الابتداعى لتكوين صور جديدة ناهيك عن الانحراف فى هذا الميل)) (٢)

ومن هنا فإن مناط الشعرية يتمثل جليا في بنية الأشكال الجديدة التي يطرحها شعر أى شاعر من الشعراء ، وليس مجرد وصف هذا الشعر بالواقعية تارة أو بالرومانسية تارة أخرى، كما لحظ نقاد أبى سنة، أو حتى الغنائية الواقعية عندما نرى تعقيد الشعرى مضامينه منفصلة عن بنائه التشكيلية، كما يقول الأستاذ محمود أمين العالم، وكأن الشكل الجمالى شئى والمضمون الغنائى الواقعى شئى آخر، يجب ان نعى هنا أن قضية الشكل الجمالى قضية كد جمالى ومعرفى عنيف ومجهد حقا للفنون جميعا وعلى رأسها الشعر، لأن الأشكال الجمالية فى الفنون هى استخلاصات جمالية كلية للثقافة والذات والحضارة والواقع بكافة صورهِ الافتراضية والتخييلية والاستشرافية دفعة واحدة، إن

أشكال النصوص هي في الحقيقة جوهر أشكال العالم، واستخلاص جمالي كيفية لروحه وفلسفته وجميع بناءه المعرفية والجمالية أيضا، إن الشعر مثله مثل العلم تماما في محاولته السيطرة على الواقع وتفسيره، ولكن للشعر طرائقه المميزة في الوعي والتعبير مثل العلم أيضا، كلاهما يستخلص روح العالم والواقع عبر قوانين كلية تجريدية، يفعل الشعر ذلك من خلال التجريد الحسي التشكيلي الانفعالي للعالم ويفعل العلم ذلك من خلال التجريد العقلي التجريبي السببي، ومن هنا يقول سيسل داي لويس بخصوص قدرة القصيدة على احتواء العالم وتفسيره والسيطرة عليه شكليا: ((على القصيدة أن ترتبط بالحاضر وتظهر إدراكا كاملا لعصرها ولكن ماهو الحاضر؟؟ إنه بمثابة مشهد مختلط يحير الأفهام، لقد تضخم الحس لدى الشاعر تضخما ما كان يمكن أن يحلم به أسلافه، وكما يقول (براولي) ((إن الشاعر الذي يعرف كل شيء، ويود الحديث عن كل شيء، ل ذو مهمة عسيرة للغاية وإذا كانت معطيات الشاعر الحسية تتكاثف أمامه، وتزداد يوما بعد يوم، نتيجة لتوالي الاكتشافات العلمية والنظرية، وإذا كانت أنماط الواقع نفسه غير ثابتة وقلقة ومتوترة، فإن علينا أن نتوقع من صور الشاعر الحديث أن تكون معقدة ومتوترة في أنماطها، والمسألة ليست مسألة كم، أو حتى مسألة جدة أو تعقيد، إذ أن اهتمام الشاعر المعاصر بالصور إنما هو بمثابة علامة على المجهود العنيف الذي يبذله لتفسير وضبط المشهد المعاصر بكل ما فيه من اختلاط وتنافر، والاستعارة هي اللغة الطبيعية التي تمكنه من الارتفاع إلى مستوى الموقف الذي يثيرها)) (٤).

ومن هنا فإن الأشكال الشعرية التي يطرحها الشعر والفن عامة عبر جميع مدارسه الجمالية وتوجهاته العلمية والفلسفية هي طموحات جمالية وفكرية وثقافية وروحية عنيفة للسيطرة على روح العالم ومضمونه الظاهر والخفي معا فالشعري أنفذ من العلمي والتجريبي والمنطقي لأنه اقترح واستبصار تخبيلي كلي بما لا يوجد بعد، ومن هنا كانت العوالم الشعرية لأبي سنة تستوعب الأجواء الرومانسية في شكلها الظاهري السريع المخادع، ولكن عند التعمق في أغوار هذا الشكل الخارجى نج هذه الشعرية تتجاوز هذا النظر النقدي العجلان بكثير، بل تتجاوزه بفداحة تشكيلية بانحة، وتنتفتح على أفاق وساع

من التعدد والتراكب والتداخل وتترامى إلى آفاق أبعد من مجرد التصور الرومانسى الذى وصمه به غاليدية نقاده.

فى البداية علينا أن نقرر هنا بأن مفاهيم مثل الذاتية والرومانسية أو الإحساس الرومانسى (إن صحت التسمية) أو الروح الرومانسية بصورة عامة هى مفاهيم إنسانية وجودية فى المقام الأول قبل أن تصير مفاهيم نقدية أو حتى فلسفية، إن التصور الرومانسى للعالم جزء أصيل من تصورات جوهر العالم المحيط بنا فى كل لحظة ممكنة. بصرف النظر عن توجهات الشعر والعلم معا، وسوف نلقى مزيدا من الضوء النقدى حول هذه المسألة بعد قليل، ولعلنا لو تعمقنا فى ماضينا النقدى القريب لوجدنا مثل هذا القصور فى وعى المفاهيم والتصورات ومناهج النقد لدى بعض نقادنا إن لم نقل معظمهم، بخصوص عدم القدرة النقدية فى التفرقة الدقيقة بين الرومانسية والذاتية والغيرية والموضوعية فى الآداب والفكر والفلسفة والعلوم، وقد خاض الدكتور محمد مصطفى بدوى وهو من النقاد الكبار المعروفين والمشهود لهم بالرياسة والدقة، لقد خاض الدكتور بدوى معركة نقدية من هذا القبيل ضد أصحاب القصور. لا التقصير لأنهم ظلوا مصرين على عدم الوعى وتمسكوا برأيهم المحجف على طول الخط. النقدى. وذلك عندما اتهموا شعره بالذاتية فى منتصف القرن الماضى فكتب مقالين ممتعين عن فوضى مفهوم الذاتية والموضوعية لدى النقاد فكتب يقول فى مقاله ((الذاتية فى الشعر))،

((نجد النقاد الصحفيين بين حين وآخر يهاجمون الشعراء الذاتيين. وبالاختصار أصبحت اللفظة " ذاتي " أو " ذاتية " اصطلاحا يقصد منه الذم فى هذه الأيام. ولقد أصبح النقاد - لا سيما نقاد الصحافة - يلوكونها حتى أن أتباعهم ومشايخهم صاروا يستخدمونها مع غيرها من ألفاظ السب و(الشتام) دون إدراك واضح لمعناها أو لمعنى الشعر نفسه. وليس هذا بالأمر الغريب فالأمثلة المقابلة عديدة فى التاريخ. لقد كانت لفظة " ديمقراطي " أو ديمقراطية " يستخدمها النشء " الموجه " المغربى فى ألمانيا من قبيل السب فى عهد النازية، كما أن لفظة شيوعي " أصبح لها مدلول خلقي معين فى أمريكا لدى الشيخ مكارثي والعامية والغوغاء ولست بحاجة إلى تبيان مدلول لفظة " الوجودية " فى مصر الآن. وإنى أخشى أن تكون لفظة " ذاتي " قدر لها نفس المصير فى بلادنا. وإنى أود فى

هذا المقال أن أعيد لفظة " الذاتية " إلى نصابها كاصطلاح نقدي (جمالي أو استتيكي) قبل كل شيء لا علاقة مباشرة له بالأخلاق أو السياسة. وذلك بعد أن أوضح معناها وأبين أهميتها الجوهرية في مفهوم الشعر - الشعر كله وليس نوعا معينا من الشعر. وما أوججنا الآن أن نقف موقف الباحث الفاحص من الألفاظ التي تتكون منها حصيلة نقادنا لا سيما بعد أن نقرأ في مقال كتبه أحد النقاد أن الشعر الواقعي الحديث ينبغي له أن يهجر نتاج الشعراء الذاتيين في سبيل الواقعية؛ وحينما نسأل الناقد ما هي الواقعية يجبينا مباشرة إنها استلهام الشعر الشعني. وبعد أن نقرأ في مقال لناقد آخر مسئول عن توجيه الذوق الأدبي العام في البلد أن " (الصورة قد احتلت محل الكلمة في أعمالنا الشعرية الأخيرة، أو أن الصور في الأبيات تقليدية بحتة " تغلب عليها الناحية السريالية ") بعد أن نقرأ هذه العبارات لأفراد جعلوا من أنفسهم رائدي هذا الجيل في ميدان الذوق والأدب حينئذ نتضح لنا فوضى النقد الأدبي هذه الأيام.

إن الشعر كالفلسفة والعلم وسيلة لتفسير الوجود وتفهم أسراره والوقوف على بعض مخبأته. فهناك الموقف الشعري من الوجود كما أن هناك الموقف الفلسفي والموقف العلمي. في هذه الحقيقة بالضبط تتلخص أهمية الشعر البالغة ومن يدرك مسئولية الشعر الهائلة. وكما أن العلم يتخذ موضوع بحثه التجربة الإنسانية لا الوجود الخارجي أو الطبيعة الخارجية فحسب وإنما الوجود الداخلي أيضا. كذلك مجال الشعر العالم الخارجي والعالم الباطني معا. لكن الفارق بينهما أن العلم يقوم على أسس لا شخصية أو على الأقل على براهين وأدلة موضوعية تختبر بها صحة الافتراضات أو خطؤها. أما الشعر فهو عملية تفهم الشاعر نفسه للوجود ولا أقصد بالوجود في ذاته إن كان لهذه العبارة معنى على الإطلاق في هذه المرحلة المتأخرة من التفكير الإنساني، وإنما الوجود كما ينعكس في نفس الشاعر بصورة فردية فالانعكاس هنا ليس انعكاس صورة الموضوع على الكاميرا، أو أي شيء يقرب من ذلك. فإن أكثر الشعر واقعية إنما يدخله عامل الاختيار (اختيار بعض المواد والتفاصيل وحذف المواد والتفاصيل الأخرى). وشخصية الشاعر جليلة واضحة في عملية الاختيار والحذف هذه. لهذا كان لا بد من وجود العنصرين معا في الشعر، العالم الخارجي والعالم الباطني. بل إن الحديث عنهما باعتبارهما عنصرين تعوزه الدقة. ففي القصيدة

الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين ما هو العالم الخارجي، وما ينتمي للعامل الباطني. فالشجرة في القصيدة كائن يختلف اختلافا نوعيا عن الشجرة الكائنة في العالم الخارجي على حد فهمنا لها، وإذا كانت هناك علاقة بينهما فهي أن الشجرة الأولى كائن روحي بحت؛ وهي رمز إن شئت لا يتحدد معناه فقط بمعرفتنا للعلاقة بينه وبين ما يرمز إليه في العامل الخارجي (أي شجرة ثانية)، وإنما يلزمنا أن ندرك كنه علاقته بسائر القصيدة. وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول عن الشعر العربي ليس فيه تغير العالم الباطن. وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الشعر الجيد هو شعر ذاتي كله. (٥)

وعلى الرغم من الإطالة في الاقتباس النقدي السابق، فإنني أراها مفيدة هنا للغاية لأنها تجلو وجهها من وجوه الارتجال والخلط النقدي لدينا سواء في رؤية النقاد لشعرية أبي سنة، أو ارتجاله الأحكام النقدية المجحفة بخصوص تقسيمهم الشعراء تقسيما نقديا غليظا جاسيا إلى أجيال رومانسية وواقعية وحداثية وما بعد حداثية، مما يؤكد أن خطابنا النقدي لا زال يرتجل أحكامه النقدية حتى الآن، ولا يقرأ النقد تاريخه الجمالي في الماضي القريب فما بالك بتاريخه الجمالي البعيد، نحن لا نأخذ الكلمات والمفاهيم والدلالات مأخذ الجد والمسؤولية، نحن نرتاح إلى البساطة الفجة، والاستنامة إلى أهوائنا فيما نريد، ولا نأخذ وعينا للألفاظ والمصطلحات مأخذ التأنى والمراجعة والفحص والجدل النقدي الموسع لدينا رغبات عميقة في تصديق أنفسنا، والتسليم لما يشاع. قل عندنا حس النقد والتقليب ورؤية الأشياء والكلمات من وجوه عدة، ولعل مصطفى ناصف يلقي مزيداً من الضوء على بعض الفوضى الشائعة لدينا في فهم المفاهيم ووعي المصطلحات وإدراك أسرار الكلمات.

يقول مصطفى ناصف: ((هناك خلط بين القيمة والمعاصرة، وهناك ما يشبه العجز عن سير جمال اللغة بما يشبه المنظار الأخلاقي الحر الرصين، إن اللغة المعاصرة ذات إنجاز لاشك فيه لكنها مهددة من بعض النواحي، يسيطر عليها النقاش الحاد المؤلم، سواء في ذلك الشعر، وغير الشعر، هذه مشكلات أولى بالعناية من ضياع معظم الوقت في متابعة الشعر، فضلا عن أن هذه المتابعة كثيرا ما تكون صماء بكماء، هل يمكن أن تفحص اللغة

بمعزل عن فحواها؟، هناك كثير من الناس لا يشاركون فى شىء، وهؤلاء ساحطون على اللغة عامة، أو يائسون، أو مترددون حائرون، وهناك من يتجادلون، ويبدلون وسعهم فى التوضيح والكشف، وهناك من تشغلهم البراعة والإثارة، وهناك أذكىاء يخيفونك بذكائهم، كل هذا المعرض الواسع الذى يختلط فيه الانسجام والتنافر يؤلف جوهر اللغة، هو هذه الحياة العامة لا التخصصات الضيقة التى لا يعززها تفتح وتطلع وإيمان بأن النشاط يتسرب بعضه فى بعض تسربا يحتاج إلى أدوات صعبة متحركة، إذا فحصنا اللغة لمعرفة المزيد من نشاطنا الحقيقى فى الحياة تبين لنا أن الذين يناقشون قد يتغاضون عن حركة الكلمات المستمرة، وأن المتعلق بفكرة الكلمات الثابتة يغزو فى النفوس حمى الجدل، ويساعد على التميز، ويجعل الخصام مريرا، وبعبارة أخرى إن الإغضاء عن حركة الكلمات إغضاء عن حريتنا وحرية الآخرين، وولع بالوقوف المستمر حيث تستحب الحركة والمرونة، ولكن أدوات الفحص المنتشرة أقرب إلى تزيين موقف ثابت لا يتحرك يميناً ولا يساراً، إن أعماق الفحص اللغوى لا تستبين إلا لناظر فى حركة المجتمع المستمرة، ولكننا نتصور اللغة حلية ودفاعاً عن موقف يقتطع من سائر المواقف، ويناوئها مناوئة قبلية عصبية بدوية، لكن فقه اللغة ما يزال نحيلاً يتشاغل ببعض الحركات، والملاحظة السطحية التى لا تتناول إلى عمق الفكر، إن عقولاً أكبر من اللغويين الخالص يجب أن تستشار فى أمر ما يدرس لنا، عسى أن نكون أحراراً نستشرف إلى آفاق أعلى وأكثر إشراقاً، مما دأبنا عليه ونحن منقطعون لخدمة تقاليد الاحتراف المغلق الكليل)) (٦).

لقد كانت ملاحظة مصطفى ناصف دقيقة للغاية عندما أقرباً أن جوهر اللغة يكمن فى الحياة العامة التطبيقية، لا فى التخصصات الضيقة، وإن النشاط الإنسانى للملكات الإنسانىة المتباينة يتسرب بعضه فى بعض بما يحتاج معه إلى أدوات للفهم صعبة ومتحركة ومتداخلة، وربما وقعت لفظة الرومانسية والذاتية فى العمق من هذه الأزمة اللغوية والمصطلحية التى بشير إيلما المصطفىان: ((ناصف، وبدوى)) والتى جعلت فريقاً من النقاد والشعراء المعاصرين المعاصرين أيضاً يسيئون استخدام كلمة (ذاتى - رومانسى - موضوعى)) فى الشعر العربى المعاصر، ويوظفونها تهماً جاهزة - مع سبق الإصرار - فى يد من لا يدركون معنى اللغة والشعر وتعقيدات التشكيلات الجمالية

والمعرفية، وما يتعلق بهما من مفاهيم وتصورات، وقد أحس الدكتور عبد القادر القط ببعض وجوه هذه الأزمة مما دفعه لأن يكتب مقالا جميلا فى جريدة الأهرام المصرية بعنوان ((دفاع عن الرومانسية)) قال فيه: ((والحركة الرومانسية التى كان البارودى إرهابا لها ليست كما تبدر فى مفهومها الشائع رؤية سلبية للحياة يغلب عليها التشاؤم والاعتزال، بل هى فى جوهرها حركة إيجابية تنبعث من فرحة الفرد باكتشاف ذاته، بعد أن ظلت مقهورة فى عهود طويلة من التخلف والظلم، وتقوم على اعتزاز الفرد بثقافته ووعيه وتطلعه إلى المثل العليا، وعشقه للجمال وعدائه للقهر والظلم)) (٧).

وعلى حين يرى الدكتور عبد القادر القط فى الرومانسية بنية تكوينية للإنسان والحياة فى حال تطلعهما للأفضل بصورة عامة، قيل أن تصير مفهوما فنيا وفلسفيا من بعد، يرى الدكتور محمد جبر فى دراسته المهمة حول مصطلح الرومانسية والمعنونة بـ ((العلاقة بين الرومانسية والمدارس الأخرى))، أن ((الرومانسية ليست تقهقرا إلى الخلف، بل هى شرط أساسى يجب أن يتمتع به كل فنان حتى ((البرجماتزيون))، وهل للفن عيش وخلود دون تخيل عظيم وأصيل وجميل؟ فالرومانسية هى تخيل يشع فى الوجدان الذاتى الذى ينبعث من الكون والكلى، ولكن يفرض هنا السؤال نفسه: أين دور العقل والفكر من هذا؟ لا فن إذا تجرد منهما، ولا خلود بدونهما، لأنهما طرفا المعادلة الصعبة فى تحقيق العمل الأكثر خلودا وأصالة وواقعية..... وعندما ننظر إلى الفنون والمدارس المختلفة من إنطباعية وتكعيبية ودادية وواقعية وجدلية نجدها جميعا تدين بالولاء للمفهوم الرومانسى بشكل أو بآخر)) (٨)

ومن الغريب والمدهش معا أن سوء استخدام مفاهيم الذاتية والرومانسية والموضوعية قد مرت به الثقافة الغربية أيضا، فالتأمل فى حركة الخطاب النقدى الغربى يلحظ هذا العراك النقدى الطويل حول دلالات هذه المفاهيم من نقاد الرومانسية أنفسهم، وحتى نقاد تيار ما بعد الحداثة، نجد هذا فى أعمال الناقد الأمريكى رينيه ويليك ولوفوجوى ولدى نورثروب فراى وم. ه. أبرامز، وألبرت كيرا ولم يخفى عن جميع هؤلاء النقاد العنصر الثورى الخالد فى بنية الحس الرومانسى نفسه، فقد عرف كيرار الرومانسية

بأنها: ((تمثل حدسا بان الكون ليس فوضى لا يمكن فهمها ولا آلة منطمة بل كائنا مشربا بفكرة يعطيه وحدته وحياته وتوافقه))(٩).

أما رينيه ويليك فقد كانت حججه حاسمة في الخطاب النقدي الأوربي بخصوص الدفاع عن الرومانسية. فهو يعد من أعظم النقاد الأوربيين المعاصرين ممن ينتمون لاتجاهات ما بعد الحدائة، الذين قدموا تفسيرا دقيقا وخلاقا لمعنى الرومانسية، فقد وقف إلى جانب((الذين يعدون مصطلحات الرومانسى والرومانسية مفيدة وسيتمرون بالحديث عن حركة أوربية موحدة..... إن الحركات الرومانسية الرئيسية تشكل وحدة نظريات وفلسفات وإن هذه بدورها تشكل مجموعة متماسكة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى)) ثم يقدم ويليك حجاجا عنقريا فيما نرى في هذا التصور النقدي الذى يقول فيه: ((إن جميع الشعراء الرومانسيين هم أسطوريون ورمزيون يجب فهم ممارساتهم الشعرية فى إطار محاولاتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم يكون فيه المفتاح فى يد الشاعر)) وبعد تأنى ومثابرة لا يتميز بها غير النقاد الكبار الأصلاء يقدم رينيه ويليك تعريفه الدقيق البصير فى مجلده الثانى من مجلداته الأربعة التى يؤرخ فيها للنقد الأدبى الحديث فى أمريكا فنراه يقول عن الرومانسية ، ((يمكننا الحديث عن الرومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين: بالمعنى الوسع كانت الحركة تردا ضد الكلاسيكية الجديدة وتضمن رفض التراث اللاتينى وتبنى نظرة إلى الشعر مبنية على تعبير وتوصيل الشعور برزت الحركة فى القرن الثامن عشر وهى تشكل تيارا واسعا غمر جميع بلدان الغرب، ومعنى أضيق من ذلك نستطيع الحديث عن النقد الرومانسى باعتباره تثبيتا لرؤية جدلية ورمزية فى للشعر، هذه الرؤية تبرز فى التماثل مع الكائن الحى الذى طوره هيردر وحوته ولكن يستمر إلى أبعد منه توصلا إلى نظرة إلى لا شعر باعتباره وحدة أصداد ونظام رموز)) (١٠).

وهذا الإدراك العميق للتصورات والمفاهيم فى بلاد نشأتها فى الخطاب النقدي الغربى، وليس فى بلاد استهلاكها على عجل كما حدث عندنا فى الخطاب النقدي العربى، عندما تتبنى المظاهر الخارجية السريعة الخادعة للتصورات والمصطلحات مفصولة عن سياقها التاريخى الخاص وسياقها الإنسانى العام ولا نفعه بدقة خطاب

هجرة النظريات النقدية من تاريخ جمالي، إلى تاريخ جمالي آخر، ومن سياق حضارى إلى سياق حضارى آخر، فنقع على ما يشبه الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون، أو عدم الدقة فى قراءة القاع الصخرى الخالد للنظريات، أو ضبط العلاقات الجدلية المتعددة والمتطورة بين الثابت والمتحول فيها، كل ذلك يؤدى إلى كثير من الفوضى النقدية والارتباك المصطلحى، والاتهامات والمصادرات النقدية التسلطية الغليظة الجاسية التى يشهرها بعض الشعراء والنقاد العرب المعاصرين فى وجوه بعضهم البعض، فتصبح الثقافة نفسها عامل قهر واحتواء وتصفية، لا عالم حيوية وتذوير ودفع، وهنا تكمن المفارقة الغربية المحزنة إذ كيف يصير الخطاب النقدي نفسه بوصفه استشرافاً للحرية والتجاوز مؤسساً على نقيضه. أقصد القمع، أو ما أطلقنا عليه من قبل فى بحثنا عن نقاد نجيب محفوظ ((بالعنف الرمزي فى الخطاب النقدي العربي المعاصر؟؟ وربما يتساءل القارئ الكريم عن علاقة العنف الرمزي بالنص الأدبي، وكيف تصبح الصيغ الثقافية، والمقولات الفكرية، والمضامين الوجدانية للأدوات النقدية نفسها عوامل حصر وتسلط وقمع، لا عوامل تحرير وتطوير ونقد؟؟ كيف صار العقل النقدي العربي مصدرًا للتذوير والقمع فى وقت واحد؟؟ وحتى لا يطول بنا الحديث حول العنف الرمزي العام الكامن فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة، أريد هنا أن أكشف فقط عن بعض مكامن الأزمة النقدية فى خطابنا النقدي المعاصر حول عجلة معظم نقادنا فى فهم مفاهيم الشعر وتصوراته الجمالية والمعرفية، وعدم تحديدهم النقدي العاصر فى الشرر الشعري المتطاير من زخم الحياة المتجددة، فمن قال بأن الشجن الرومانسي الحالم، أو حتى التقاليد الجمالية والمعرفية الرومانسية منحصرة فقط فى تمثيلها واحدة من المدارس الفنية الكبرى فى العالم، إن الأمر على خلاف ذلك فيما نرى إذ تمثل الرومانسية بنية تفكير إنسانية وجودية تدخل فى تكوين الوجود والذات أو الواقع والعالم والكون كله، قبل أن تصير مدرسة فنية كبرى تحتل موقعها المتميز وسط مدارس الفن الكبرى فى العالم كله، بل أريد أن أقول ما هو أدق وأخطر من ذلك، وهو سقوط ما كان يعرف بالموضوعية والعقلانية والمنطق والحياد العلمى فى بنية نظرية المعرفة العلمية المعاصرة عند رواد البحث العلمى التجريبي، فقد أبان فلاسفة العلم الكبار فى أوروبا أمثال إمري لاكاتوش وفير أبند وتوماس كون وتوماس كواين

وغيرهم ممن تلمع أسماؤهم في الفلسفات الأوربية المعاصرة، أبانوا عن أوهام العقل العلمى المعاصر، ووسعوا كثيراً من إمكانات الطاقات الإنسانية وحتمية تداخلها وتراسلها فى الوصول إلى صيغة علمية تكون أقرب إلى الطبيعة والواقع، ويكفى أن نقرأ للاكاتوش نظريته الفلسفية فى معرض الرد على كارل بوبر احد أعمدة فلسفة الوضعية المنطقية فى الغرب، ((ويجب أن نشير هنا إلى أن لاقاتوش تأثر فى هذا النقد لتكذيبية بوبر بآراء كل من توماس كون ومايكل بولانى *Polanyi* اللذان وجهنا نقداً مشابهاً لنظرية بوبر، يقول بولانى:

أكتشف كل ساعة فى معلمي أن قوانين الطبيعة تتناقض مع بعضها من الناحية الصورية، بيد أنى أفسر هذا التناقض من خلال افتراض الخطأ التجريبي... ذلك لأننى إذا أخذت كل انحراف يحدث فى العمل مأخذ الجد، فسوف يتقهر البحث العلمى ليتحول إلى مجرد موضوعات تخيلية. (*Polanyi, 1964, p.31*)

ولكن إذا كان معيار بوبر يلقي كل هذه الصعوبات، حتى أنه فى رأى لاقاتوش يعجز شأن المعايير السابقة فى الصمود أمام محكمة التاريخ، فما هو المعيار الذى نستطيع أن نعتد عليه؟؟، وما هى مسوغاته المنطقية والابستمولوجية؟؟

يستخدم لاقاتوش لتوضيح منهجه المثال الأثير لى فلاسفة العلم والمستمد من نظرية نيوتن. تكمن النقطة الجوهرية فى تفسير لاقاتوش فى أن التعديلات المتعاقبة التى أجراها نيوتن على نظريته لم تفرصها عليه وقائع إمبريقية محالفة لافتراضه الأصلي، وإضا فرضتها مشكلات منطقية محايدة، استطاع نيوتن التغلب عليها بالاستعانة بالكشاف الهيروسططيقى لبرنامج البحثى. لقد استطاع نيوتن أن ينجاهل الاعتراضات الامبريقية لأنه كان يدرك أن برنامجه البحثى يحمل فى طياته وعداً (تنبؤاً) بأنه إذا استمر على نفس المنوال سوف ينتهى إلى نموذج جديد لا يكتفى باحترام الشواهد التجريبية فحسب، وإضا يستطيع أيضاً تفسيرها. هكذا يساعد الكشاف الهيروسططيقى فى تطوير البرامج البحثية التقدمية. أما الانحرافات، التى يعدها بوبر مبرراً كافياً للتخلي عن النظرية، فىمكن حل يتعين تجاهلها أملاً فى إمكان استيعابها وتفسيرها فى مرحلة لاحقة. بيد أن مثل هذا الأمل قد يتبخر ويتلاشى إذا ما عجز الكشاف الهيروسططيقى عن حل المشكلات (يذكرنا هذا

الوصف بالباراديم عند كون).

وعندما يلج الكشاف الهيروسطيقى الموجه مرحلة التفسخ والتراجع، تترزايد الجهود الأدهوكية *Ad Hoc* لحماية القلب الصلد. وحتى في هذه المرحلة القلقة التى توارى، فى زعمى، مرحلة الأزمة عند كون نستطيع أن نقول أن البرنامج يحرز تقدماً طالما التزمت التخيرات المتعاقبة لهذه الفروض الأدهوكية بروح الكشاف الهيروسطيقى (Lakatos, 1978, p.179).

وهنا نصل إلى أحد أهم إسهامات نظرية لاكاتوش، وهو إسهام يختلف ويتميز عن إسهامات نظرية كون وغيرها من النظريات-فلاكاتوش يرى أن التقدم الذى يقود إليه الكشاف ((الهيروسطيقى)) لا يكون بمفرده كافياً لنجاح البرنامج البحثى. فالبرنامج التقدمي كما سبق وذكرنا قد يتجاهل الانحرافات. لكن التجاهل بمفرده لا يقود إلى نتيجة، وإنما يتعين أن يحرز البرنامج تقدماً إمبريقياً بقره الآخرون. ولكي يحرز مثل هذا التقدم يتعين أن يتنبأ بوقائع لا تتسم بالجدة فحسب وإنما تتسم أيضاً بالغرابة واستبعاد الحدوث، أو حتى عدم القدرة على تخيلها. نعم سبق وأشار مايكل بولاني إلى ضرورة اتسام النظريات العلمية بمثل هذه الخاصية (Polanyi, 1964, p.23). كما أشار إليها أيضاً توماس كون (Kuhn, 1970, p.154)، غير أنهما لم يجعلاً منها شرطاً للتمييز بين برنامج بحثى تقدمي وآخر تقهقري.وهنا نجد أننا أمام صورة جديدة للعلم تخالف الصور السابقة للمنهج العلمى سواء تلك التي قدمها لنا بوبر أو توماس كون - فالبرنامج البحثى الناجح لا يتقدم من خلال القابلية للتنفيذ وإنما من خلال كشاف هيروسطيقى موجه. وطالما استطاع البرنامج أن يقدم لنا نتائج امبريقية في صورة تنبؤات "درامية" غير متوقعة وغير مسبوقة، وأن يوفر مخزوناً مستمراً من المشكلات التي تستطيع آليات الكشاف الهيروسطيقى معالجتها، فإنه يستطيع بكل فعالية أن يتجاهل الانحرافات. بيد أنني أود أن أشير إلى عدم الارتياح الذى أشعر به كلما قرأت عن تجاهل الشذوذ والانحرافات عند لاكاتوش وفيرابند وتوماس كون. فتجاهل الانحرافات ليس بالأمر المستحب أو المرغوب. إنه يشبه المثل الشائع الذى نردده حين يحاول المرء منا أن يتجاهل مشكلة معينة فنقول أنه كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال. لكن مما يحمى للاكاتوش عدم إغفاله الحقيقة

القائلة أن العلماء أنفسهم ينتابهم القلق من التجاهل المستمر للانحرافات. ويذكر لنا أن أحد أنواع "الحلول" التي يلجئون إليها (لا ترقى في اعتقادي أن تكون حلولا) يتمثل في إطلاق مصطلح "استثناءات" على تلك الانحرافات. فالعالم يضع وفقا لهذه "الاستثناءات" قائمة بتلك الانحرافات يلحقها بنهاية نظريته أملاً في التغلب عليه في المستقبل. والمثال الجلي على ذلك قائمة الانحرافات التي تعارضت فيها نظرية نيوتن مع الوقائع الفلكية المتاحة آنذاك. (Lakatos, 1978, p.215) إذ لم ينزعج نيوتن من تراكم تلك الانحرافات ولم يعتبرها تفصيلاً لنظريته، وإما اعتبرها مشكلات مؤقتة لم يساوره شك في أن برنامج البحث سيعالجها في نهاية الأمر.

تأمل وضع نيوتن السابق لو أخذنا بنظرية بوير. فنحن إذا تخيلنا أن نيوتن وأتباعه تبني نظرية بوير، لتعين عليهم أن يتخلوا فوراً عن نظريتهم عقب اكتشاف تلك الانحرافات، وإلا اعتبرناهم لاعقلانيين. أما لاکاتوش فقد رأى أن ما فعله هؤلاء العلماء هو عين العقلانية لأنهم فعلوا ذلك، في زعمه، بعد أن توافرت لديهم أسباب وجيبة للتفكير في الكشاف الهيروسطيفي الموجه. إن التخلي عن برنامج تقديمي من أجل حفنة من التفاصيل يعد، في رأي لاکاتوش، تبديداً مروعاً. (Larvor, 1998, p.56)

ونقطة الخلاف والاختلاف الأخرى بين تصوري بوير ولاكاتوش لما هو "العلم الجيد" تكمن في أن لاکاتوش يرى أنه من المستحيل الإقرار بنجاح العالم أو نجاح النظرية إلا بعد أن تتضح الأمور وتتجلي الحقائق، أي بعد أن تتم البرهنة على النظرية. إذا يمكن لبرنامج بحثي معين أن ينتصر بعد كفاح طويل مرير على برنامج آخر من خلال تبيان خصوبة الكشاف الهيروسطيفي، وحتى عند هذه اللحظة لا نكون متيقنين من الكشاف الهيروسطيفي الخاص بالبرنامج الآخر قد اندحروا وذهب إلى غير رجعة.

من هنا نستطيع القول أن معيار لاکاتوش في التقدم العلمي أقل صرامة من معيار بوير لأنه يسمح للعلماء بالاستمرار في العمل في ضوء برنامج غير متسق بينما يترك مهمة تقييم البرنامج برمته للأجيال القادمة. ويصوغ لاکاتوش النتيجة المترتبة على ذلك في عبارات واضحة، يطلب فيها من الباحثين ضرورة:

التخلي عن حلم العقلانية القديم في العثور على منهج ميكانيكي أو شبه ميكانيكي، أو حتى مجرد منهج سريع الفعالية يكشف لنا عن الكذب، وعدم البرهنة، واللغو أو حتى الاختيارات اللاعقلانية (Lakatos, 1978, p.149)

ويجب أن نشير في هذا المقام إلى أن لاكاتوش يرى أن ما يميز العالم لا يكمن في البحث عن الشروط التي تجعله يتخلى عن نظريته في ضوء الأمثلة المفنّدة، وإنما في شروط التقدم إلى الأمام، وهنا يفصل لاكاتوش بين مسألة التقييم ومسألة التخلي أو الرفض. لقد أضى السؤال "متى أتخلى عن النظرية؟" مستقلاً عن السؤال "هل ما أقوم به من بحث يعد بحثاً علمياً أصيلاً أو حقيقياً؟" يجب أن نشير إلى أن السؤالين متطابقان بالنسبة لبوبر. فالنظرية تكون علمية، عند بوبر بقدر ما يكون معتقوها على استعداد للتخلي عنها عند تكذيبها، أما عند لاكاتوش فالبحث يكون علمياً إذا شكنا لاحقاً من الكشف عن استيفاء لمعايير مناهج البحث العلمي ولا يتخلى العلماء عن برنامجهم إلا إذا توافر لديهم بديل أفضل بصورة قاطعة. إذن فالعلماء يتمسكون بنظرياتهم حتى الرمق الأخير على الرغم من مسالبتها. ألا يذكرنا هذا مرة أخرى بتشبث العلماء عند توماس كون بالبراديم والإصرار على عدم تغييره على الرغم من رؤيتهم للانحرافات التي تكذبه؟ ليس من شك أن لاكاتوش تأثر كثيراً بمعالجة توماس كون الفريدة في هذا الأمر. بل حتى فكرة عدم التخلي عن النظرية إلا عند وجود بديل لها استمدها أيضاً من كون: حالما ترقى النظرية العلمية إلى مرتبة البراديم، فإنه لا يتم التخلي عنها إلا عند وجود نظرية بديلة تحل محلها (Kuhn, 1970, p.77)(١١).

كان علينا أن نوفى هذه الوجهة من النظر النقدي حقها في الحقل العلمى التجريبي قبل ان ننتقل إلى فحصها النقدي الموسع في الخطاب النقدي العربى المعاصر حتى تستدين لنا سبيل جوهر قضية الرومانسية والذاتية في خطابنا النقدي العربى المعاصر، وكيف فهمها النقاد والشعراء فيما استهلاكيا عجلا يفقد الشعر كثيرا من جوهره وأصالته، فماذا يعنى قول لاكاتوش بأن جميع النظريات العلمية تولد مفنّدة وموت مفنّدة؟ وماذا يعنى عدم وجود معيار موضوعى واحد أو حتى محدد يمثل قاعا صخريا لا يتزحزح للموضوعية والصلابة العلمية؟؟ ولماذا اختار فلاسفة العلم التجريبي النقد الذاتى

والتخيل الافتراضى وحصر منظومة العلم فيما يجب أن يكون؟؟ لا فيما هو كائن، وما هو مستشرف وممكن لا فيما هو موضوعى راسخ الإمكان!!! والتقدرة على ملاحظة الفجوات والشروح والانشقاقات المنهجية، وليس الرضوخ لما هو كائن موضوعيا ومنهجيا وما يثبت الدعائم العلمية السائدة؟؟

ألا توحى جميع التصورات العلمية التجريبية السابقة بأن العلم التجريبي نفسه قد دخل من جديد فى أقواس الرومانسية الحالية!!، وتطلعات الخيال الافتراضى الاستشرافي!!! إن فلسفة العلوم التجريبية فى أوروبا وعلى يد فلاسفتها الكبار تعيد تفكيك أسطورية النظريات العلمية، وهشاشة الواقعية وأوهام الموضوعية حين ربطت بين الأبعاد السياسية والاجتماعية والسيكولوجية لنظريات العلم و تصورات العلماء، وما يتجونه من نظريات علمية بحتة. وبدأنا نسمع ما يعرف الآن بالبرهان الأنيق للنظرية، والبرهان السلس والعذب كما يقول أينشتين، وكلها صفات رومانسية بل شعرية، فما بالنا بالفن الذى يقوم فى المقام الأول على التخيل والانفعال الحسى الجمالى، والمناذرة الذاتية للخيال فى الخلق والتشكيل!؟

ومن هذا المنطلق النقدى فنحن نرى أن شعرية أبى سنة تنحصر فيما نطلق عليه هنا الشعرية ((أسطرة العالم))، فأبو سنة مشغول باستمرار فى جميع أكوانه الشعرية بمحاولة خلق بنية شعرية لـ ((أسطرة الذات والواقع والعالم)) من خلال بنى الواقع نفسه، وبعبارة أكثر تحديداً نقول إن شعر أبى سنة لا يرى الميتافيزيقى فى المتعالى بل مجرد جبرا إلى الفيزيقى اليومى ليراه فى نسق الأشياء السابقة من حوله سبحانه ماديا وسياسيا وحضاريا، حيث ينقل شعر حد الميتافيزيقا الشعرية من أعاليها الخيالية لإعادة اكتشافها فى بنية المادة اليومية الواقعية نفسها، إنه كشاف شعرى ماهر فى التنقيب عن التراكم الأسطورى الهائل الكامن فى بنية الأنساق الرمزية التى تشكل الواقع الموضوعى من حولنا، إنه يكشف عن المثالى فى الواقعى، ويرد الواقعى إلى الحقيقى، فهو شعر يقلب ثنائية الرومانسية والواقعية فيما اعتدنا عليه فى تصوراتنا النقدية السابقة، ويدخلنا فى حد جمالى مغاير من المعرفة الجمالية الخاصة به فى رؤيا العالم، وربما وضعنا هذا التحديد لشعرية أبى سنة من جانبنا أمام سؤال هام قد يوجهه إلينا بعض النقاد مفاده: أليس

لدى كل شاعر كبير هذه الرغبة الشعرية الحميمة في خلق أسطوره الخاصة ؟ ونحن نقر للنقاد بصحة وجود بل وجوب وجود هذا النزوع الحميم لدى كل شاعر كبير فى محاولة خلق عالم بديل للعالم الموضوعى الذى يحيا بين ظهرانيه ولكن ثمة فارق جوهري حاسم - ودائما العلم فى التفاصيل لا الإجمال - بين كون الشعراء الكبار ينزعون إلى خلق أساطيرهم ورموزهم الخاصة بهم، وبين كون هذه الأسطورة تمثل هاجسا جماليا كليا مزمنا ومهيمننا، وهو ما نتهدى إليه فى الممارسات الخيالية الشعرية لدى أبى سنة، فى جميع أشكاله الشعرية التى يطرحها فى كونه الشعري .

لقد لحظ الدكتور مصطفى ماهر من قبل بأن أبى سنة يميل إلى القصيدة التشكيلية المفتحة على فنون التشكيل البصري والإيقاعي، ولكننا على الرغم من تسليمنا للدكتور مصطفى ماهر بصحة ذلك، علينا أن نعى أيضا أن ملامح بنية الصورة الشعرية، وأبنية المجاز، وعلاقات التراكيب فى النسق الشعري لدى أبى سنة يتجاوز ما رآه مصطفى ماهر على مستوى الشكل الشعري فقط رؤية تخيلية ثنائية تقليدية تبعدها كثيرا عن مكان التشكيل الجمالى التعددى التى تترامى ببنية الخيال الشعري نفسه عند أبى سنة إلى مستوى من التركيب والصر والتعدد الفنى البنائى نستطيع أن نطلق عليه ((الأفق التخيلى الأنثربولوجى))، الذى يتداخل به اللسانى بالإنسانى بالحضارى بالوعى باللاوعى الجمعى والفردى بالتخيلى فى آن، ويجب ألا تشغلنا هموم التعدد التشعيبى للصورة الشعرية وأسطورة الشكل من جهة تعقيد بناه عن مواجع سياسية وثقافية وحضارية لدى أبى سنة، أو قل إن خصوصيات النسق الشعري وطبيعة علاقاته الجمالية وتشابكاته البنائية - يجب ألا يصرفنا ويفتننا عن مواجع اجتماعية وحضارية وعقلية أيضا، إن بنية النص عند أبى سنة تترامى إلى عوالم أسطورية خرافية تبنى بها القصيدة وتتصاعد فى صور عديدة من المجاز والتراكيب والأخيلة التى تتخذ من الصور الأسطورية والخرافية مركزا تأسيسيا للكون الشعري للشاعر، ولعل هذا التصور يتراءى فى أساليب تصويرية متعددة فى بنية ((نص النسور)) الذى اتخذناه متكأ نقديا تطبيقا لتبرير رؤيتنا النقدية لشعرية أبى سنة، لقد عنون الشاعر نصه بصيغة الجمع، على خلاف معظم القصائد الرومانسية التى كتبت فى النسور ولنا دراسة مطولة عن أسطورة النسور نشرناها

بكلية دار العلوم أوضحنا فيها هذا التصور ((.....)). لكن النسور لدى أبي سنة تتراعى إلى عوالم خيالية وأسطورية موغلة في الكثافة والتعدد والتجاوز. سواء في جدلها الخلاق مع بنية التقاليد الجمالية المتوارثة في موروثنا الشعري والبلاغي القديم والمعاصر معا أو جدلها الجمالي مع البنى الواقعية المتعددة المحيطة به، أو جدلها مع التقاليد الجمالية والمعرفية في الشعر العالمي الذي انفتح عليه الشاعر من كل حذب وصوب.

ولعل قصيدة "بقايا أساطير" التي قالها الشاعر في لويس عوض، تعد مفتاحا جماليا قادرا على إعطاء صرورة جمالية موضوعية لأليات التشكيل الشعري في بنية النص لدى أبو سنة وإذا تأملنا المجازات والعلاقات والتراكيب والإيقاعات في هذا النص لتحققنا مما نتصوره هنا من شعرية أبي سنة.

إن الشاعر هنا ينقل شعرية النص من الحدود المنطقية للموضوع الشعري ومن شعرية الرؤية التي لازالت لها علاقاتها الجمالية والمعرفية بطبيعة الموضوع الذي تعالجه إلى شعرية الأسطورة والتشكيل الشعري التجريدي القادر على خلق واقع جمالي بديل للعالم المحيط به، فهو لا يخلق مواز رمزي بل يخلق بديلا رمزيا ولننظر إلى نص أبي سنة مثلا في رثاء لويس عوض، إن الحادثة أو مناسبة النص هي رثاء لويس عوض، هذا هو الموضوع الخارجي الذي يستهدف الشعر تحسيده أو تحديده، ولكن الشعر عن أبي سنة نقل الموضوع في الواقع إلى الموضوعية الأسطورية - لوصح التعبير - في الفن، فارتفع الموضوع من الوجود الموضوعي الفعلي إلى نسق شعري تجريدي مخلوق من الكلمات والمجازات والأشكال والإيقاعات، ولكن هذا قد يفعله كل شاعر جاد في معالجته للفن، ومعاملاته مع الجمال، غير أن الجديد حقا يكمن في قدرة أبو سنة على نقل بنية النص الشعر من مدار شعرية الرؤيا إلى فلك شعرية التشكيل الأسطوري وأقصد بذلك قدرة الشاعر على الانتقال ببناء النص من آليات جدل الشكل بالموضوع، والموضوع في الشكل وفق رؤية جمالية خاصة إلى آليات انتفاء الموضوع كلية من بنية النص، حيث لا يسعى الشكل الفني لديه إلى تجسيد موضوع محدد بذاته أو حتى غير محدد بل يسعى إلى خلق تشكيل تصويري أسطوري مؤسس من الكلمات والسياقات والمجازات والإيقاعات لا يكون موازيا لموضوعية العالم الموضوعي المحيط به بل بديلا عنه له صفة الإحكام

والاستقلال والشمول والتزامي، عالم جمالي معرفي محكم، لا يعنى العالم الموضوعي ولا يعبر عنه، ولا يقول رأيه فيه بصورة محددة لكنه لا يخاصمه، بل يجادله، لا يهاونه بل يناقضه، لا يوازيه بل يندغم فى مجاهليه غير المرئية مستشرفا آفاقه القصية، وتكويناته الأولى، وممكناته الموضوعة فى سماء الآتى، وبهذا ينتقل الشاعر من كونه شهادة جمالية موازية للواقع، ومن كونه إعادة خلق له، إلى مساحة تجريب جمالي ومعرفي تنفتح على الكون والأحياء والأشياء وكافة صور العلاقات المكونة لطبيعة الحياة والأحياء فى الواقع الحضاري المحيط بالشاعر.

إن الشعر هنا يحل فى الكائنات والموجود، وأنساق العلاقات المعتادة يحل فيها حلولاً صوفياً تخييلياً تجريبياً، أي يحاول أن يسألها من جديد، مجرباً فيها صورته ومجاراته وكشوفاته وتجلياته إنه يؤسطر "كافة صور العلاقات والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والحضاري الدفين، مزعزعا أساساتها المغشوشة، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري فى بنية النص لدى إبنى سنة، الوهم الأسطوري الحضارى فى بنية الواقع، يجب علينا أن نعى بان الواقع الحضارى المحيط بنا هو نسق لغوى ما فى التحليل الأول والأخير وكافة صور العلاقات والأنظمة والأنساق الاجتماعية والحضارية والسياسية والثقافية هي تصورات لغوية فى التحليل الأخير، تنتقل باستمرار تحت ضغوط أيديولوجية متعددة، إلى وعينا من خلال أساط لغوية محددة، فيصير الوعي الإنساني صورة مطابقة لهذه الأساط والتصورات اللغوية المحددة، ويأتى الشعر بوصفه موجوداً لغوياً مجازياً فيعيد مساءلة بني الوعي والحضارة وكافة الأنساق الثقافية المحيطة به، يعيد هزها وزعزعتها من خلال هذا الاستبصار المجازي ليأخذنا هناك من جديد إلى القاع الصخري الدفين للأشياء والموجودات وكافة صور العلاقات المحيطة بنا، كاشفا عن الأرحام الزائفة لتخلق اليقين الشرعي الشائع محطماً فوضى العلاقات القائمة، محبذا الصعود بالكلمات والأساليب والتراكيب لتجلية اللاسببية والخرافة الأسطورية السياسية الشائعة والمدشنة فى كافة الأنساق الثقافية التي نحيا بين ظهرانيها وتكتنف وعينا ووجودنا فى شبكتها الكهنوتية المقيتة، إن الأسطورة الموضوعية للشعر تزودنا بنوع من الاستبصار الجمالي والمعرفي الوجودي الباطني إنها نوع (من

الأستلة الخضراء) كما يقول الشاعر أبو سنة في عنوان ديوانه ، إنه أستلة مجازية خضراء تزعزع الهشيم الأسود الذي نحيا وتنفسه ويرسم أشكال الحياة ، وألوان العلاقات ، وأنساق الوعي والدات والحضارة والتاريخ . بهذه المنابة يصير الشعر كما يقول محمد احمد العذب. (("نوعا من العصيان الفني ينساب في تضاعف النظمات السائدة فيحدث فيها فوضى بلا حدود ، هي حوار اللامعقول مع سديم العقل التسليمي الذي يسكن عجوزا مغرورا في مغاور الأشياء القديمة "))(١٢) .

إن الشعر الضحل يحيل العمق الفلسفي والوجودي والأسطوري الكامن في الأشياء والأحياء ، يحيل جميع ذلك إلى قاع مسطح ، أو إلى سطوح بلا قيعان حصية ، أما الشعر الحق فهو يحيل القيعان المسطحة ، وأنظمة العلاقات السائدة ، وبني الوعي العام إلى عوالم أسطورية مجازية تهزج بالفكر والتأمل والتهويل والحدوس اللانهائية ، يقول أرشيبالد ماكليش: ((إن الآراء المتطوِّحة في الشعر ولتكن (تقديس النثر) إساءة إلى انهيار حضارة واستبداد غابة أي أن هذه الآراء إذا تضمنها الشعر - قنطرة عبور إلى تجسيد بشاعة العالم ، ولا إنسانية الحضارة ... ثم إن وعينا بانجاه الشعر إلى العالم انجاها متسلحا (بالمعرفة الحسية) يؤكد أن هذه الآراء المتطوِّحة ليست فلسفة قبلية يتجه صوبها الشاعر . بقدر ما هي رؤية فنية تليها حساسية الشعرية ... ربما يكون الشعر نوعا من المغامرة المعرفية ولكن ذلك يتم على أساس حدس ليس عقليا ولا علميا ، وربما يكون لهنا وراء ما ينبغي أن يكون ، ولكن من منطوره هو ، وليس من الآخرين ، وإذن فقد يرى الأشياء سوية وقد يراها مشعنة ... وقد ينفذ من خلالها إلى بناء حضارة جديدة أو استشراف حضارة جديدة ، بدلا من حضارة الفوضى هذه التي تسود كل الأشياء ... وهنا يلوح ولاء الشاعر الحميم لفنه وحده وليس لمواصفات اجتماعية تريده على أن يرى من خلالها))(١٣) .

فإذا عدنا إلى نص النسور وجدنا الشاعر ينقل شعرية النص في جدلية جمالية تعددية عبر تقنيات جمالية ثلاثة تنقل معها بنية الخيال نفسه فهي تتحرك من ((الموضوع إلى الرؤية إلى التشكيل)) ، وأقصد بذلك أن الحادثة أو مناسبة النص وهي النسور ، هذا هو الموضوع الخارجي الذي يستهدف الشعر تجسيده أو تحديده . ولكن الشعر

ينقل الموضوع في الواقع الموضوعى إلى الموضوعية الجمالية في الفن، فيرتفع الموضوع من الوجود الموضوعي الفعلي إلى عالم من الكلمات والمجازات والأشكال والإيقاعات فيصير رؤيا جمالية أكثر من كونه رؤية حياتية، ولكن هذا يفعله كل شاعر جاد أيضا غير أبى سنة، في معالجته للفن ومعانيته مع الجمال، يكمن الجديد حقا لدى أبى سنة يكمن في قدرته على نقل بنية النص الشعري من مدار شعرية الرؤيا إلى فلك شعرية التشكيل الأسطوري وأقصد بذلك قدرة الشاعر على الانتقال ببناء النص من آليات جدل الشكل بالموضوع، والموضوع بالشكل وفق رؤية جمالية خاصة - إلى آليات انتفاء الموضوع كلية من بنية النص نفسه، حيث لا يسعى الشكل الشعري لديه إلى تجسيد موضوع محدد بذاته أو حتى غير محدد، بل يسعى إلى خلق تشكيل تصويري أسطوري مؤسسا من الكلمات والسياقات والمجازات والإيقاعات يكون موازيا لموضوعية العالم الموضوعي المحيط به، عالم جمالي معرفي محكم، لا يعني العالم الموضوعي ولا يعبر عنه، ولا يقول رأيه فيه بصورة محددة، لكنه لا يخاصمه، بل يجادله لا يهادنه بل يناقضه لا يوازيه بل يندغم في مجاهليه غير المرئية، وأكوانه المسكوت عنها مستشرفا أفاقه القصية، وتكويناته الأولى وممكناته الموضوعة في سماء الآتي، وكما قال الشاعر ذات مرة عن شعره: ((الشعر ليس فقط دهشة الاكتشاف، ولاخبرة المعرفة، ولا تلؤلؤ الكائنات ولاخفقات الحب، وإنما الشعر برق خاطف يحيط بالأرض والسماء معا، ولكنه يطيح بالشعر في أول ما يطيح، حيث إن الشعر يظل مستهدفا لزلزال يحول حياته الواقعية في بعض الأحيان إلى ملاحظات للمستحيل واستشهاد على ضفاف الممكن)).

وبهذا ينتقل الشعر من كونه تعبيرًا عن الواقع كما في الزعم الرومانسي السابق لدى نقاد أبى سنة، ومن كونه شهادة جمالية مستقلة موازية للواقع، ومن كونه أيضا إعادة خلق له، ينتقل إلى كونه مساحة تجريب جمالي ومعرفي ينفث على الكون والأحياء والأشياء والأكوان المرئية والمفترضة والمستشرفة، وكافة صور العلاقات المكونة لطبيعة الحياة والأحياء في الواقع الحضاري المحيط بالشعر والشاعر، إن الشعر هنا يحل في الكائنات والوجود، وأنساق العلاقات المعتاده يحل فيها حلولا شعريا تجريبيا، فيسائلها من جديد، مجربا فيها صوره ومجازاته وكشوفاته وتجلياته إنه يؤسطر كافة صور العلاقات

والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والمعرفى والحضارى الهش، حتى يزعزع أساساتها الرمزية المغشوشة، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري التشعبي فى بنية النص لدى أى سنة، الوهم الأسطوري الشائئ والشائئ فى بنية الواقع والعالم المحيط به، يقشع بنية الوهم الأسطوري الأخطبوطى المنبث خفية وحجرة فى بنية التشكيلات المعرفية والجمالية المتوارثة، كما يكشف أيضا بنية الوهم الأسطوري السائد والمنتشر فى بنية اللغة نفسها.

إن النص عند أبى سنة ((مؤسسة جمالية متكاملة))، أشبه بصندوق الساحرة (بانديرا) ما إن يفتح حتى تتوالى وتتطاير منه كل الأجناس الأدبية واللغوية والاستعارية والثقافية، حيث يفتح الميتولوجى الرمزي الكامن فى بنية الخيال الشعري الأسطوري على المتعدد والمتراكب والمقداخل الذى يفتح العالم ويبنى الأمل والحلم من جديد، على عكس الأيديولوجى الحريص على الإفكار والتجريد والتبديد، إن اللوحة الرمزية للنسور تضع النسور منذ اللحظة الأولى فى اللامتناهى غير المحدود فى النص حيث ((النسور طليقة هائمة فى الفضاء الرمادى) إن بذرة المفارقة تنمو منذ البداية بين الثقل والخفة، القيد الحرية فى صورة النسور الطليقة عبر الأفق الذى يرسم مجال الاتساع والعلو والطلاقة ولكنها تخلق جو السيطرة والقدرة، إن النص يبدأ من لحظة العلو معيدا وجودنا إلى بداياته الحرة الأولى ثم ما تلبث النسور أن تترصد مواقع الأرض الوجه الآخر للأفق الحر، فى الأرض تتناثر السهول والغدران والخضرة اليومية الموازى الوجودى الجمالى لأنساق الواقع وما يموج فيه من علائق مادية تشدنا للسقوط أو السمو حيث الأرانب التى تحقق مثل الأل الذى يقوم هنا بتجسيد طبيعة الواقع القائم على وهم الشرعية فى كافة أنساقه وبناءه، فصورة الأل تتوازى وقيم الخداع والتلاشى الكامنة فى بنية الواقع، فكل امتلاء ثقافى رمزى هو ملء لطلاقة العالم بالسدود والحدود، إن المفارقة بين السماء والأرض الموازى الجمالى للمفارقة بين الحرية والقيود، تتخلق هنا رويدا رويدا فى المقابلة بين الفضاء الرمادى حيث الظلمة تعنى الوحشة والتوحد واللانهاية وبين الأرض التى تنقل فى لون محدد هو الخضرة وفى العلاقة بين المحدد اللونى فى الأخضر النهائى، واللامحدود فى الفضاء الرمادى غير المحدد حيث الظلمة هنا تؤسس للوجود فى بداياته

الأولى حيث كان الكون ظلماً طامخة، ويتنامى سياق المفارقة فى النص من خلال جدل
الأمكنة بين قفز الأرانب فى المضايق المحددة سلفاً حيث (ترجف بالخوف بين الظلال)
إن مقابلة الأرض بالفضاء، والتحليق بالتضييق، والنجوم بالسهول، وورد الذرى بتراب
السهول، يخلق توتراً للخيال والرمز والموروث الجمالى تتداعى من خلاله صور عديدة من
الأشواق الإنسانية الدفينة، والأسئلة الكونية الحبيسة قديماً وحديثاً، إن النسر هنا ليس
زينة خارجية كما رأينا عند شوقى وغيره من شعراء الإحياء، وليس تعبيراً عن الذات كما
رأينا عند عمر أبى ريشة، بل هو خلق موضوعى للأسطورة فى سياق وجودى جديد
ومتكامل، يستقطب فيه الشكل الشعرى الذاتى والجماعى والأسطورة والتخيلى والتنبؤى
فى وقت واحد بما يحقق ما أطلقنا عليه ((الأفق التخيلى الأنتربولوجى)) لأبى سنة، إن
النسر يستقطب عناصر كونية أسطورية أولى معه مثل الأرض والأفق والماء والظلام، إننا
فى رحاب العالم الأول حيث كانت الأرض تموج بالماء والظلمة والكائنات والأفق البعيد
اللامتناهى، يخلق الشعر من أشياء العالم المتجادلة مع النسر قناعاً أسطوريا يربط
التاريخى ممثلاً فى الواقع وخضرة سهوله باللاتارىخى فى صورة النسر الهائم فى الأفق
الرمادى المفتوح، عن الشعر هنا ينمى تجربة كلية تتجاوز ثنائية الذاتى والجمعى،
والتاريخى والواقعى، والحر والمقيد، إنه يضعنا مباشرة فى تلاحم العالم وتعدده من خلال
هذه الرموز الحسية الكونية المتعددة ممثلة فى الماء والظلام والخضرة والأفق والأرض،
ويحاول الشعر من خلال خلق عالمه شعيرة طقسية أسطورية قائمة على التكرار المستمر
لجدل الأفق والأراضين ممثلاً فى هذه الجمل التكرارية،

النسور الطليقة هائمة فى الفضاء الرمادى.

ترصد مواقعها فى أعلى الجبال

النسور الطليقة فى الأفق تعرف مصرعها

النسور الطليقة ترفع هاماتها وتخلق

إن التكرار هنا وهو أيضاً شعيرة أسطورية طقسية فى المقام الأول يخلق الجدل
الجمالى التعددى الكامن فى بنية هذه العناصر الشعرية الحسية، فتارة النسور ترصد
مواقعها فى أعالي الجبال، وقديماً كانت النسور ترصد مواقع الترحال ووجوه الشرور

والخيرات في زجرها المستمر من خلال السابح والبارح، وتارة النسور تتذكر وتسدد نظرتها للمحال، حيث كانت النسور تتصل بمشيئة الآلهة والجلال والسمو، فتخرق حدود الممكن لتتصل بحدود المستحيل البشرى القادر على إخراج الروح والفكر من الضيق إلى السعة، ومن هنا نجد عنصر الحركة التي لا تهدأ للنسور فهي تخلق وترفع هامتها ويصبح الأفق ملكا لها والنجوم مناراتها بما ينقل العوائق وأوهام النهايات الثابتة إلى أفق الذوبان والتحريك والطلاقة.

إن الشعر هنا يذيب ببوسة التاريخ، وجمود الواقع بخلق حركة لا تهدأ بين العناصر، تماما كما كان يفعل الشعراء الكبار في كل زمن، حال امرئ القيس مع فرسه الذي جعله مكرا مفرا مقبلا مدبرا معا وفي وقت واحد وكان الشعر يبحث عن حريته بعيدا عن وهم التلاشي، أو صورة ناقة طرفة بين العبد التي بناها مثل قصر مشيد لتكون موازنا وجوديا وجماليا ومعرفيا للصلابة والرسوخ والشموخ يتعالى بها على الموت، إن تخليق النسور في الأفاق يرفعنا لمنطقة الأسرار ويخرجنا من محدوديتنا وأوهامنا إلى مقام جلال الخلود، حيث يتحول الخلود في الأرض إلى وهم شديد المحال، وهو ما رأته النسور لدى أبي سنة وهي تخلق في أعلى الجبال فرأت الخلود احتمال، إن كل ماهو صلب يتفتت ويدوب في الهواء، كل شرعية دنيوية وهم من الأوهام، صورة من صور حدود الوعي، صورة من صور تدشين السلطة، إن الشعر يفكك العالم من جديد، ويرينا المعن في رسوخه وصلابته بحكم الشيوخ والعادة قابلا للتلاشي وكشف وهميته تحت نار الخيال المحلق في بنية النسر الذي رأى الخلود مجرد احتمال، إن الحقيقة غير الواقع، إن النسر هنا يفسر لنا بعد أن علا في مقام الخلود يفسر لنا غوامض الأشياء، والأنساق الرمزية المحيطة بنا، إن أسطورة النسر تكشف لنا عن وهم أسطورة الواقع بكافة أشكاله وأنماطه، يلعب النسر دور الوسيط الجمالي التخيلي بين الممكن والمستحيل، فعلى الرغم من عوائق الموت المحيطة بالنسور فهي تعرف أن النصال تتلو النصال في مواجهتها وبالطبع فإن الشعر المعاصر هنا يستدعي الشعر القديم، فالجمال يستنفر الجمال والحرية توظف الحرية، ولعلنا نتذكر هنا بيت المتنبي في رثاء أم سيف الدولي الحمداني،
نعد المشرفية والعوالي وتقلنا المنون بلا قتال

ونرتبط السوابق مقربيات
ومن لم يعشق الدنيا قديما
نصيبك فى حياتك من حبيب
رمائى الدهر بالأرزاء حتى
فصرت إذا أصابتى سهام

وما ينجين من خيب اللبالي
ولكن لا سبيل إلى الوصال
نصيبك فى منامك من خيال
فؤادى فى غشاء من نبال
تكسرت النصال على النصال(١٤)

لقد كان المتنبي يلعب بأعراض الشعر، أراد أن ينتصر على فكرة الأعراض الشعرية البائسة، فزرع الفوضى الشعرية فى النظام النقدى المؤسسى الذى يقوده كبار النقاد فى عصره، لقد حطم المتنبي فى شعره الحدود الصارمة فى عمود الشعر العربى بين المدح والثناء والفخر، فقد انتصر للفن على حساب النظرية وللواقع على حساب المثال الوهمى للأفكار النقدية التى دشنت صرامة الحدود والقيود والسدود، ومن هنا فقد كان المتنبي يسرب أشواقه وأشواق الشعر معا فى الرثاء والمدح والفخر، ولم يكن يبعيد هذا التداخل الشعرى بين الأعراض الشعرية القديمة فى موروثنا النقدى والبلاغى، فقد تم على استحياء قبل المتنبي وبصرف النظر عن جوهر الشعر الذى لا يعرف فى حقيقته هذا التقسيم الغليظ الجاسى الذى تبنته المؤسسة النقدية الرسمية، أو حتى الفكرة البائسة لقضية الأعراض الشعرية، فإننا لا نستطيع أن نخفل فكرة المحاكاة الشعرية كما تجلت لدى النقاد القدامى فى ربطهم بين الشعر والصفات الإنسانية مدحا أو هجاء، أو رثاء، مع علمنا بالفروق الجوهرية لفكرة المحاكاة الشعرية نفسها بين النقاد فهناك فرق كبير على سبيل المثال بين تصور قدامة بن جعفر فى كتابه (نقد الشعر) لقضية المحاكاة التى تكاد تكون حرفية بين الواقع والشعر، وبينها لدى القرطاجنى فى كتابه ((منهج البلغاء وسراج الأدباء)) الذى وعى التراث العربى السابق عليه والتراث اليونانى ووظفهما لصالح الشعر العربى القديم، لكن تظل فكرة المحاكاة للصفات الإنسانية المرجوة لدى المرثى تضارع فكرة الصفات النبيلة للممدوح الحى على قيد الحياة، سواء كان الممدوح قائدا أم كان الشاعر الماكر يسرب أشواق ذاته ولواعج روحه، جماليا واستعاريا من خلال نصه القابع خلف فكرة الممدوح أو المرثى، فقد رثى المتنبي أحلامه وتكبير حريته عندما رأى الموت يكبل روح أم سيف الدولة الحمدانى، فتجلى له كرور الدنيا عليه مجسدا فى رؤيته النصال التى تتوالى

وراء النصال فتنال قلبه العتى الجامح، ومن ثم لم يعد يبالي الشعر ولا الشاعر لأن الفؤاد ذاته صار فى غشاء عن النبال، لم ينتفح الشعر بالمبالاة ومن ثم يتراعى المتننى نسر الحضارة العربية البائسة فى أوج وهجها وانحدارها معا، إلى النسور الشعرية المعاصرة، تتواشج النسور القديمة والحديثة، حيث الشعر يستدعى الشعر، فى تعرف مصيرها المؤلم، لكنها تظل ترفرف وتحلق فى غاية من الرفيف الذى يساوى قيمة الحياة نفسها، فغايتها هى غاية الشعر الذى لا يكف عن طلب المحال، فالنسور تتعقب فى النص ورد الذرى النابت فى الفضاء السحيق وهذه الصورة المبدعة تنقل الطيران من السماء إلى الأرض. حيث يقلب الشعر دائما معادلة العلاقات الحضارية والأنساق الفكرية. ويحرك الشعر بالحركة والصيورة والتحول، إن الخيال الشعرى يحرث تربة الأنساق الأقلية ليزرع ورد الذرى المستحيل ثانية فى أرض البوار الحضارى العالم، لقد أرق الشعر كثيرا لدى محمد إبراهيم أبى سنة فى رصد سلسلة معقدة من المفارقات الجمالية والمعرفية والثقافية والحضارية الفاجعة بين رفيف النسور الأسيرة، ونعيق الأعرية الطليقة، لقد أسر الضوء واستنسرت الظلمة، يقول الشاعر فى قصيدة أخرى بعنوان، ((لوحات على جدار الريح))،

تقاعدت على الأرائك النسور

تخط فى التراب قبرها، لكى تموت

تجاسر البغاث فالسما عنكبوت

يضغ فى شباكه الذباب والغريبان

وتفزع النجوم فى مسارها الرهيف

فتفقا العيون وترتمى فالكون مقعد كفيف

ويسقط الرزاز على غصون الحزن فى الخريف

ويحصد الطلام سنابل الأشعة التى يذلها العطش

وتبدأ الأشجار فى النكاء

وتنحنى الجبال فى المساء

لتلقط القمم تناثرت على السفوح

الموت يستريح فى لوحة على جدار الريح

يحيطها الغبار
(النسر فى التراب)
والأفق للغراب)) (١٥)

إن صورة تقاعد النسور تمثل تحولا من العالم العلوى رمز الشمس والنور والهواء والطلاقة والتمدد، إلى العالم الأرضى، حيث تحول هذه الرموز بتحول النسر إلى صورة المقعد الكفيف حيث النور منطفىء والشمس محجوبة، إن عناصر القوة والجلال القديمين رمز السموا القديم، تسقط الآن فى السفوح والعطش، شمة شيء مفكك يتمدد فى جسد الواقع العربى المعاصر، فيحيله عن تماسكه وعلوه، ليس هناك نفاء أو طلاقة فى شيء، كل شيء يعلو ثم يخلو من السموم، سنابل الأشعة يحترقها الظلام، وأريكة الملك القديم تتحول إلى نسيج من عنكبوتية مهلهلة، وإن أوهن بين لبيت العنكبوت، انقلبت الموازين وتفككت الأواصر عن حيوتها الباذخة القديمة، تنحنى الجبال وتتسامق السفوح، فالنسر للتراب والأفق للغراب يغيب الهواء النقى رمز النمو والحرية، ليتخلل الأفق الغبار الذى لا تنمو به الأشياء بل تتحل وتنفوضى، ويغضى الواقع والناس ما يشبه روح البغاث التى استنشرت فى جسد الواقع كله. لكن الشعر عند محمد إبراهيم أبو سنة معنى بالتحول فالنص معبأ بالمياه الحية الدفينة فاللوحة الشعرية ترينا الواقع كله متموضعا بين قوسين فى عبارة ((النسر فى التراب والأفق للغراب)) فهو واقع محبوبوس غير ميت، ممنوع غير ممتنع، وكما كان الإنسان البدائى الأول يرى فى أسطورة النسر ملكا متوجا مخلصا له من العوائق، وموصلا عبر سموق الأعالى إلى قوة الجمال والجلال والنور، فإن الشعر أيضا يحلم بأسطوريته الخاصة البديلة، ((فالشاعر يجنح جنوحا روحيا منطلقا ومتمردا يجسد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسيديات المشخصة تحت عينيه، وكما أن الأسطورة هى رواية أخرى تجسد وضعها خياليا متمردا على النسخة الأصلية(الواقع) دون العزل الكلى.

إن الشعر والأسطورة يرتفقان فى درب المغايرة لما هو قائد عبر القدرة التخيلية والفنية، وهذه القدرة التخيلية والنبؤية التى توحى بسلامح شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحدسية فى المقابلة بين الطرفين، الواقع من جهة والأسطورة من جهة أخرى)) (١٦).

هنا يصير الرمز الأسطوري للنسر تفتيقاً للمكانم الوجدانية والمعرفية والاستشراقية الدفينة فى الروح الإنسانى الجمعى من جهة، وتفتيحاً وإنشاءً للحدود المغلقة للمدى الموضوعى الحضارى المحيط بالشعر والشاعر معاً، وهنا يتسق النسق الأسطورى فى النص والنسق الموضوعى المحيط بالشعر، حتى لاندري أيهما ينبع من الآخر، الشعر ينبع من الأسطورة أم تنبع الأسطورة من الشعر، ولأن الأسطورة لازمنية والشعر لازمنى والأسطورة قدرة على الإيغال فى الروح السارى فى كوامن الأشياء والعلاقات والشعر تطلع للغائب واستحضار للكمال فإن كليهما يخلق حالة كلية موضوعية تجمع بين الواقعى والتخيلى، الآنئ والمستشرف، الممكن والمستحيل.

إن الشعر يتأمل مثله مثل الفلسفة والعلم، لكنه يتأمل من خلال حدوسه الجمالية الخاصة به، ويصلنا بمعرفة جمالية موضوعية من خلال ترابطه النسقى الجمالى الخاص به، إنه يصلنا بالقاع الصخرى البعيد للحياة الروحية والعقلية للشعوب، من خلال بعث رموزها القديمة لتنتفض حياة كلية متماسكة فى نسقها الحياتى اليومى، ويخطئ من يظن أن الشعر أو الأسطورة مجرد ابتداء خيالى محض مبتور الصلة بوضعه الإنسانى التاريخى الفردى والجمعى الخاص به. الشعر يتمدد فى واقعه بقدر تمدده فى خياله، ويخلق أسطوره الخاصة بقدر تذكره لأساطيره القديمة، إنه يستخلص الروح الكلية الكامنة فى بنية الأساطير ويمتد بها خارج بنيتها الزمانية الضيقة، لتتخذ حياة لازمانية قادرة على التمدد والنماء فى حنايا الواقع والذات، والحضارة، ومن هنا تجاوزت النسر فضائها الرمادى فى بداية النص الشعرى لدى محمد إبراهيم أبوسنة لنطلق إلى ورد الذرى الذى يستنبته الخيال فى الفضاء السحيق فى نهاية النص، هذا الفضاء الباحث عن حلم الكمال، انه حلم الشعر والفن الذى لا يني يخلق ويوغل فى تخليقه على الرغم من كل العوائق والظلمات والبعاث والغربان المنتشرة، خالفاً أفقا بديلاً أو مؤسساً أفقا آخر، ذلك الأفق الذى يمتد فيما وراء أسبابه الحاضرة، وإذا كان النسر فى الأساطير القديمة يرمز لدور الإله ودور الجلال ودور كشف غوامض الأيام، وتحديد المصائر المجهولة، فلا زال النسر

فى مخيلة الشعر ووجدان الجماعة، يلعب ذات الأدوار القديمة المعاصرة فى آن، إنه الحلم بالعلو والتسامى، والبحث عن الحماية المادية والروحية، والقدرة على التخطى والتجاوز، وهذا يلتقى وتصور ((ريكو)) الذى رأى ((أن الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية التى كان الإنسان قادراً على أن ينطق بها فى العصور البدائية منذ عشرات الآلاف من السنين، وهذه اللغة لها مبدؤها البنيوى ومنطقها الخاص)) (١٧).

إن مزج الشعر فى هذه القصيدة بين دلالات الطلاقة والتخليق والتجاوز الكامنة فى رمز النسر، وجدلها مع دلالات الصراع والتمزق والموت إنما هو دمج لا شعورى وشعورى معا، شعورى من جهة الرغبة العميقة فى مواصلة تجدد الحياة على الرغم من كل عناصر الموت المحيطة بها فى صورة الظلام المنتشر والأفق العنكبوتى المهترىء، والجبال التى انحنت والسفوح التى تمددت والنصال التى تتلو النصال، ولا شعورى من جهة بحث الشعر الدائم عن مثله الأعلى القديم الكامن فى روح الجماعة الماضية والواقع الأنى معا، ممثلاً فى رمزية النسر الذى يمثل بطلا كامناً فى هوية الشعور واللاشعور العربى الجمعى: ((إن شخصية البطل الأسطورية إسقاط لجملة الأحاسيس التى تزخر بها نفوسنا، إسقاط نعبر به عن الحياة الكلية والإنسان الكامل، ومنذ أن يبدأ هنا البطل حياته بدايتها الغريبة ويسعى بعدها سعيه الجهد لتحقيق ذاته استجابة منه لحقيقته الروحية الكبرى ثم ينتهى أخيراً نهايته الغدّة الفريدة، نشعر بأنه يلبي رحلة لحياة القوى التى لا تقهر فى حركتها السرمديّة نحو المثل الأعلى)) (١٨).

إن النسر هنا رمز للجماعة والشعر والحضارة والواقع حين يرتفع بالهوية فى شتى تجلياتها من الهاوية إلى الأفق المتجانس المأمول، لقد انغمز الأفق الشعرى لدى أبى سنة فى حدوسه الشعرية الخلاقة ليلتقط عناصر الحركة والتخليق والاستشراق والعلو والطلاقة والنور والتجاوز الكامنة فى بنية رمز النسر، حتى ارتفع بكافة عناصر التمزق والتفكك والتلاشى فى الروح والفكر والواقع والحضارة والهوية إلى أفق آخر أكثر

تجانسا وشاسكا وصلابة، أو قل إلى أفق أكثر رحابة من الاختزال الفادح للواقع والحضارة والذات في الأشكال المؤسسية العامة للسلطة إن الشعر المعاصر يكافح أسطورية القمع الكلى المنبث في جميع أشكال الواقع الثقافى والحضارى المحيط به فى واقعه، بأسطورية الخلق والنماء والتعدد من جديد، فلا يقل الحديد غير الحديد، عن توالج الشعرى والأسطورى هنا نوع من المقاومة الجديدة لكل صور المخاوف والهلع وعدم القدرة على السيطرة على أشكال الواقع العربى المعاصر، بقول جوزيف هندرسون: (إن الحاجة لرموز البطولة تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقويم وتدعيم، أى حين يكون العقل الواعى بحاجة إلى العون فى مهمة ما، ليس باستطاعته إنجازها دون وعى، أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية فى ساحة اللاوعى)) (١٩).

المصادر والمراجع

١. محمد إبراهيم أئى سنة: الأشكال الشعرية تتناسل لكنها لا تموت. مجلة الشعر، ع ١٢٣، خريف ٢٠٠٦، القاهرة، ص ١٨، ١٩.
٢. د. عبد الله الدباغ، الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث، مجلة آفاق عربية، العراق، بغداد، السنة الثالثة عشرة، تشرين الأول، ١٩٨٨، ص ٧٥.
٣. سيسيل داى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة جابر عصفور، مرجع سابق ص ٨٧.
٤. سيسيل داى لويس، الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص ٩٠.
٥. محمد مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨ م.
٦. د. مصطفى ناصف، إنقاذ اللغة من الجمود: والعزلة عن الحياة (٢) جريدة الأهرام المصرية، ملحق الجمعة، ١٩٩٩..
٧. د. عبد القادر القط، دفاع عن الرومانسية، جريدة الأهرام المصرية، ١٢/أبريل ١٩٩٩، ص ٢٢.
٨. د. محمد جبر، العلاقة بين الرومانسية والمدارس الأخرى، مجلة الباحث لبنان، بيروت، العدد الرابع ٢٢، السنة الرابعة، آذار، ١٩٨٢، ص ٨٣-٨٥.
9. SEE, IN ADDITION TO HIS ESSAY REFERED TO EARLIER ,HIS BOOK, ENGLISH ROMANTIC POETRY ,(UNIVIRISTY OH CALIFORNIA PRESS—BREKELEY ,1968,1
- RENE WELLEK ,A HISTORY OF MODERN CRITICISM 1950 VOLUMO2(CAMRIDG UNIVIRISTY PRESS CAMBRIDG, 1918,P3.
- نقلا عن، د عبد الله الدباغ، الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث، مرجع سابق، ص ٧٢.
١١. د. محمد أحمد محمد السيد، دفاع عن نظرية العلم، دراسة فى نظرية لاکاتوش، دراسة مخطوطة أعطاهها لى المؤلف، وهى مقدمة للنشر فى مجلة الدراسات الفلسفية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- وأنظر أيضا بخصوص ماجد على نظرية المعرفة المعاصرة من تغيرات حاسمة: نقلا عن د. نظير جاهل، المنهج اللاسلطوى فى فلسفة العلم، مجلة الفكر

العربي، ع ٩٧، صيف ١٩٩٩، ص ١٥٤. ٣٠- وانظر أيضا: توماس كون/بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقي جلال/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢، ص ٥٥، وانظر أيضا: كارل بوير، أسطورة الإطار، في دفاع عن العلم والعقلانية، تحرير: مارك أ، نوترنو، ترجمة: د. بهنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، علم المعرفة، الكويت، ع ٢٩٢، أبريل، ٢٠٠٣. ص ٣٦ - ٤٠.

١٢. د. محمد أحمد العذب: أصول الأنواع الأدبية، دار والي للنشر، المنصورة ص ٨٥، ط ١٩٩٦م.

١٣. أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي بيروت، الفصل الخاص ب الشعر بين الرأي والرؤيا - حوار حول وظيفة الشاعر، ص ١٠١ وما بعدها. محمد إبراهيم أبو سنة، رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، القاهرة.

١٤. ديوان المتنبي، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني.

١٥. محمد إبراهيم أبو سنة، لوحات على جدار الريح، مجلة الدوحة، قطر، فبراير، ع ١١٠، ١٩٨٥، ص ٥٠.

١٦. د.عزيز السيد جاسم، الشعر بين الحدس والأسطورة، مجلة الآداب البيروتية، ع ١٧٤، ١٩٧٠، ص ٣٠.

١٧. وليم دببيزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محى الدين صبحى مجلة الأعلام العراقية، بغداد، ع ٨٤، آيار، ١٩٧٦.

١٨. د. نعيم إليافي، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص ٣١٨.

١٩. جوزيف هند رسون: الأساطير القديمة والإنسان الحديث (الإنسان ورموزه) ترجمة عبد الكريم ناصف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧، ص ٩٨.

تعريف بالمؤلف

- ❖ الأستاذ الدكتور/ أيمن تعيلب.
- ❖ أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب/ جامعة قناة السويس.
- ❖ الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.
- ❖ حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر (جماعة أبولو) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ و الدكتوراه عن: الاعترا ب فى الشعر العربى الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦. حصل على العديد من شهادات التقدير:
- ❖ شهادة تقدير من جامعة لانسانا كوتنى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة، ٢٠٠٨-شهادة تقدير من كلية الآداب جامعة القاهرة// فرع بنى سويف، عام ٢٠٠٥م.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب// جامعة عين شمس، عام ٢٠٠٧.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨.
- ❖ شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الدراسات الأفريقية، ٢٠٠٩.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية، ٢٠١٠.
- ❖ شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف، كلية اللغة العربية بالزقازيق، ٢٠١١.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية - مركز التراث والحضارة ٢٠١٤.

التسلسل الوظيفى

- أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والتربية، بجامعة عمر المختار بليبيا من عام ١٩٩٧ - ١٩٩٩. وعضو هيئة تعريب العلوم بالجامعة.
- مدرس الأدب والنقد وعلوم الاتصال بجامعة الإمارات العربية المتحدة من ١٩٩٩ - ٢٠٠٣.
- أستاذًا للأدب والنقد بجامعة جمال عبد الناصر بجمهورية غينيا بغرب أفريقيا من ٢٠٠٣. ٢٠٠٨.

- رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب وعلوم الحضارة بجامعة لانسانا كونتى جمهورية غينيا. ٢٠٠٧ .
- أستاذ اللغويات النقد والأدب الحديث، بجامعة أولسوداغ، بورصة، الجمهورية التركية.
- رئيس تحرير سلسلة (كتابات نقدية)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٢ وحتى الآن.
- أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة قناة السويس، ٢٠١٢.
- وكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحث العلمى ٢٠١٤.

العضويات الأدبية

- ❖ عضو اتحاد كتاب مصر.
- ❖ عضو جمعية النقد الأدبي المصرية.
- ❖ عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.
- ❖ عضو الجمعية المصرية للسرديات.
- ❖ عضو إيتيليه القاهرة.
- ❖ عضو نادى القصة بالقاهرة.
- ❖ عضو أمانة أدباء مصر، ٢٠٠٧ .
- ❖ عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر ٢٠١١.
- ❖ رئيس لجنة الحريات باتحاد كتاب مصر ٢٠١١ .
- ❖ رئيس الشعبة الأدبية باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤.

له من الكتب المطبوعة

- ❖ القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر: دراسة فى أدب محمود محمد شاكر، دار الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦.
- ❖ الشعرية القديمة والعقل النقدى المعاصر، نحو تأسيس منهجى تجريبى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.

- ❖ خطاب النظرية وخطاب التجريب، تفكيك العقل النقدي العربي، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٩٤، القاهرة، ٢٠١٠.
- ❖ أشكال السرد عند الكاتب السولوفيي المعاصر إيفالد فليسار: قراءة فى آليات بناء القصة القصيرة، دار أرابيسك، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- ❖ من تناص النصوص إلى تناص الحضارات، الطبعة الأولى، دار نهر النيل للنشر، مؤسسة نجلاء محرم، القاهرة، ٢٠١٠.
- ❖ حمد آدم وشعرية التخييل الشذرى التشعبى، سلسلة أعلام الشعر العربى المعاصر، ط دار المعرفة، دمشق، سورية، ٢٠١٠.
- ❖ قصيدة الثورة فى الخطاب الشعري المعاصر: جدل الشعر والسلطة، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- ❖ أسطورة النسر فى الخطاب الشعري المعاصر، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- ❖ شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافى، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- ❖ منطلق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
- ❖ الثورة والوجود: أسئلة الثورات العربية: هيئة قصور الثقافة، سلسلة إصدارات خاصة، القاهرة، ديسمبر، ٢٠١١.
- ❖ عبقرية الحب، كتاب دار الهلال، عدد ديسمبر، ٢٠١١.
- ❖ فى شعرية الثورة، نحو تأسيس معرفى تخيلى للثورات العربية، سلسلة كتابات خاصة، وزارة الثقافة، هيئة قصور الثقافة، ٢٠١٠.
- ❖ له قرابة التسعين بحثًا منشورة فى المجلات المحلية والعربية والدولية.