

الفصل الثالث

حد الشعرية : حد الحرية

قراءة فى شعر محمد أحمد العذب

obeikandi.com

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

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

وحتى الجمادات، لتحدى الزمنية والمكانية والقيود القائمة بكافة أشكالها وأنماطها، فيجب على الشعر أن يحسن الإصغاء لطفرات الحياة المتقلبة فى نسج الأكوان، إن الشعر هو فن الخروج البصير على الطاعة الرسمية العامة، وقدرة على قيادة العصيان العام المنظم، ورغبة متوقدة فى ممارسة الهدم والبناء معا، لم يكن الشعر الجميل فى يوم من الأيام رضا بالموجود، بل كان عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة للشرعيات الوهمية، فإذا كانت الثقافات القائمة يدشنها التبئير، فثقافة الشعر تؤسس للتغيير، الأولى تحصيل للحاصل، والثانية تفعيل للفاعل، الأولى تكتب على الورق، والثانية تكتب بدماء القلب، الأولى تسيطر وتملى، والثانية تحرر وتجلى، إن ثقافة السيطرة تآتى حدودها الجاسية الشقية من الخارج، أما ثقافة الحياة فتآتى حدودها الرخبة الخصيبة من الداخل، والخارج قيود وأبواب، أما الداخل فعطاء بلا حساب. ومن هنا صار من المستحيل أن تحيا مملكة الشعر فى أسيجة الثقافات السائدة التى شكلت كافة أشكال الحياة المحيطة بنا، بل تخلق الشعر دوما خارج الأطر والأسيجة والحدود والأنظمة، فالشعر كما يقول بعض الشعراء المعاصرين ((يدفك لأن تتأمل ضد حالة الترهل والغيبوبة، يدفك لأن ترى ضد عماك، يدفك باتجاه الرقص، متمردا على أطرافك المشلولة، يدفك ضد بلاذة الحالة اليومية، لإزالة صدى الروح))، وبهذا التصور لا يستقيم أن نتحدث عن علاقة الشعر والحرية، وكأن الحياة والشعر شيء، والحرية شيء آخر، فالشعر فعل من أفعال الحرية، كما الحياة هى الحرية نفسها، فإذا كنا نرى كل مظاهر الحياة والوجود تنقلب فى أصوار حياتها المتجددة، متنقلة من خلق إلى خلق آخر، فالشعر أيضا يتقلب عبر تقاليد الحملية والمعرفية والتجريبية، من خلق إلى خلق آخر الثمرة الوليدة ننصو عن ثوبها القديم نسورها المتأكلة، لتصير أكثر وجودا وتحرازا والشعر أيضا يخلع عن لغته وموسيقاه ونراكبه وأسته ومجازاته، أديته القديمة متقلبا مع تحولات الحياة ومستحدثاتها، مستبدلا الحار بتيم الجديد، ومتجاوزا المعيارى إلى التجريبى، ومن هنا يقول الناقد الفرنسى جورج مورس (1) إن متعة الشعر هى متعة الحرية، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الشعر المعتادة والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يفتح كل

شيء ممكن، ولا يمكن للشعر الحق أن له حرية اللغو والخيال دون أن يكون في الوقت نفسه خدمة حرية الإنسان في كل المجالات)) (١).

ويعد الشاعر محمد أحمد العذب أحد الشعراء العرب القلائل؛ الذين أسسوا للشعرية العربية المعاصرة، فهو قامة شعرية باذخة، يروض القول الشعري منذ نصف قرن، ويثرى حياتنا الفكرية والثقافية بكتاباته المبدعة المتميزة، وقد استطاع الشاعر أن يبدع ست دواوين شعرية نعددها بلا منازع إحدى العلامات الشعرية الفارقة في الخطاب الشعري المعاصر، ودواوينه هي ((أبعاد غائمة - مسافر في التاريخ - أسألكم عن معنى الأشياء - عن التعامد والانحناء في فصول الزمن الميت - فوق سلاسل أكتبني - تجليات شتى لامرأة مألوفة بالفراشات، الخروج على سلطة لاسائد، تنويعات غنادرامية، أتمادي تحت سقف الكناية))، وقد أصدر الشاعر أعماله الشعرية الكاملة في طبعتها الأولى عام ١٩٩٥، مرتبة ترتيباً تنازلياً فجاء آخر ديوان أبدعه الشاعر، هو الديوان الأول، وذلك على حد قول الشاعر: أن وجهنا الآن هو أول ما نطالع به الآخرين، ثم أصدر الشاعر بعد صدور أعماله الكاملة السابقة ديوانين آخرين بلغ فيهما ذروة سنامه التجريبي والإبداعي في خطابه الشعري، وهما: ((الخروج على سلطة السائد، تنويعات غنادرامية ثم ديوان أتمادي تحت سقف الكناية)) وقد عضد إبداع الشعر إبداع النقد لدى محمد أحمد العذب فما من دراسة أو مقال، أو مداخلة نقدية يكتبها إلا وتستطيع أن تشتم فيها أنفاسه، وتترامى منها إلى بصمته الروحية الخاصة، وتلمح تقاسيمه الجمالية المائزة التي لا تتكرر، ولا تخطئها العين أبداً، وهذه علامة الأصالة الفكرية والشعرية معاً.

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

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

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

منهجاً محدداً معيناً، النص هو الذى كان يفرض نفسه، فيأتى المنهج . فى هدوء - لمولاه
وسيده جلاله الملك: النص فى هذا البحث كنت أضع يدي على كتف النص فيلتفت
لى طائعا بوجهه- دون جسده- وأحيانا يلتفت لى جسده كاملا، وأحيانا يلتفت لى النص/
الجسد، وهو يمشى بظهره فأحاوره ويحاورنى وأفلسفه ويفلسفنى خوفاً حالة عدم الالتفات
لى: لك ألو عنقه، وكنت أرمى نفسى فجأة أمامه، لأمنعه الحركة لأصطاده وهو غارق فى
نومه بين الصفحات، يحلم بولد/ناقد يصوره بريشة تليق به وهو نائم، ويلون أحلامه
تأويلا... تأويلا)) (٥).

وبهذا الكلام الإنشائي الغضاض- مع تقديرنا لاجتهاد صاحبه- فى معالجة شعرية
الشعر نجد الناقد لا يحدد منهجا معيناً بل لا يوجد هذا المنهج أصلا على طوال دراسته،
بعد أن قرأناها كلها، وكلفنا أنفسنا مشقة تتبع ذلك على طوال الدراسة، إن الدكتور محمد
دياب يكتب نثرا شعريا لتحليل الشعر عند محمد أحمد العذب، وهو وجه من وجوه
الهروب النقدى من مواجهة هذه الشعرية البانخة ولكن الباحث كان صادقا مع نفسه
عندما أكد مرارا صعوبة المرتقى إلى شعرية الشاعر، وأوضح فى كلامه السابق أن دون هذه
الشعرية خرق القناد، ولكن البحث العلمى الجاد يستعين دائما بالمناهج العلمية المتاحة -
على الأقل- حتى الآن فى كشف شعرية الشعر، لكن الباحث لم يفعل، ولم يكن وحده فى
هذا القبيل بل وقع فيما وقع فيه معظم النقاد السابقين عليه واللاحقين له فى معالجة
شعرية محمد أحمد العذب وكما سنرى فى هذه الدراسة فيما بعد، ابتداء من مقالة الدكتور
سعد دعيبس عن شعر العذب فى مجلة الثقافة عام ١٩٧٨، ومرورا بباقي النقاد وانتهاء
بدراسة الدكتور يوسف نوفل عن شعر الشاعر فى كتابه الذى أخرجه مؤخرا هيئة قصور
الثقافة بعنوان ((النص الكلى)) (٦).

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

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

أشبه بصورة السببية الدورية في بنية العلم التجريبي المعاصر التي ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين في وقت واحد، بما ينفي فكرة التسلسل المنطقي بينهما، ومن هنا فقد نقل محمد أحمد العذب بنية الخيال الشعري من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، وافترض النظام التخيلي الشبكي القادر على استيعاب التفاعل الجمالي الخلاق بين الأنسقة الجمالية المختلفة في أنواع الخطابات الجمالية المتعددة والمتباينة التي تسرى في جسد النص الشعري، لقد تغيرت صورة العالم من حولنا، لم يعد العالم واحديا معزولا، بل صار تدامجيا جدليا مركبا، وتغيرت تبعا لذلك نظريات العلم والفلسفة والشعر في رؤيتها للعالم، وتغير معها جميع تصوراتنا عن الحقيقة والواقع والذات والعالم والأشياء والأحياء، وقد أسس هذا بدوره لخيال جديد، ولجماليات جديدة وقد ألح ((أوكتافيو باث)) في كتابه (*the Homkey Gram*): بقوله ((إن الرؤية الشعرية هي التي تقوم على المقاربة (*Convergence*) بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك هي تلك التي تستجلي الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من دوران (*rotation*) وهذا الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح وآخر يمور بالدوران والتعدد في الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبي يقارب النموذج العلمي لنظرية (الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد واللائظام جنبا إلى جنب مع التحدد والنظام، حيث نجد تجليات هذا التصور كما يقول (مايكل فاندين هوفيل) في دراسته عن المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد،

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

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

من اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية

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

لا تقبلن الشعر ثم تعقه	وتنام والشعراء غير نيام
واعلم بأنهم إذا لم ينصفوا	حكموا لأنفسهم على الحكام
وجناية الجاني عليهم تنقضي	وعتابهم يبقى على الأيام (١١)

كما يجسد الشاعر عمار الكلي معاناته مع تزلزل اللغويين والنحويين في هذا النص، بعد أن عاب عليه بعض النحويين شعره، فقال يحكى هذه المعاناة :

ماذا لقينا من المستعربين ومن
إن قلت قافية بكرة يكون بها
قالوا لحنيت وهذا ليس منتصباً
وحرصوا بين عبد الله من حمق
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم
ما كل قولي مشروحاً لكم فخذوا
لأن أرضي أرض لا تشب بها

نجد هذا أيضاً لدى الشاعر العربي القديم ((سويد بن كراع العكلي))

في قصيدته العينية الشهيرة في قوله ،

أبيت بأبواب القوافي كأنما
أكالنها حتى أعرس بعد ما
عواصي إلا ما جعلت أمامها
أهبت بغير الأبدات فراجعت
بعيدة شأو ولا يكاد يردها

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

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

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

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

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

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

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

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

وعند دراستنا لمفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، لا نستطيع أن نسلم بسهولة بمعظم الكتابات النقدية التى كتبت حول شعره، بل أقول حول الشاعر لا الشعر، وهى علاوة على ذلك وهى قليلة للغاية . فى حدود معرفتى - لا تتسق وهذه القامة الشعرية الباذخة فى خطابنا الشعرى العربى المعاصر. وقبل الدخول إلى تصورات النقاد حول مفهوم التجديد الشعرى لدى الشاعر، وهو أمر له علاقته الوثقى بمفهوم الشعرية لديه واختلافها بالطبع عن مفهوم الشاعرية . فعلى حين تكون الشاعرية قدرة فى الطبع والقريحة، تكون الشعرية قدرة فى أدبية الأدب ذاته. قدرة على الإنتاج الشعرى الأصيل، وامتلاك المنحى الجمالى والمعرفى البالغ العراة فى رؤية الأشياء والموجودات وكافة العلاقات المتشابكة التى تحيط بالواقع والذات والتاريخ والحضارة وجميع الأنساق الثقافية المحيطة بالشعر والشاعر، ومن هذا المنطلق . أحب أن أعرض هنا بداية إلى بعض المفاهيم النقدية المعاصرة التى جددت على نظرية الأدب فى الخطاب النقدى المعاصر بخصوص نظرية الأدب ومفاهيم التجربة والشعرية وطبيعة اللغة الشعرية فى الخطاب

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

النص الشعرى المعاصر ومفهوم الشعرية:

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

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

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

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

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

حولها، وصار مصطلح الشعريّة نفسه مصطلحا متراكبا متعدد السياقات، فهي عند الغدامي . على وفق ما رأى وليد منير. في بحثه عن شاعرية النص عند الغدامي من خلال كتابه (الخطيئة والتكفير) فنيات تحول النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي وعرفها وليد منير بأنها (عملية انتهاك منظم لقوانين اللغة العادية وسننها وإحلال التوازن محل التركيز على التجاور ونقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية) (١٤) وهي عند توفيق الزيدى مؤسسة على خاصيتي التحول الدلالي والإيقاعي ومفهوم الإيقاع يمثل لديه الطاقة التي يتم بها خلق مكونات النص الأدبي وآليات الطاقة هنا هي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم) وهذا كلام قريب مما كان يدعو إليه سيد قطب من موسيقى الأفكار والطلال والشعرية عند كمال أبي ديب، (تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي نشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها . يخول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها) (١٥) وفي رأى آخر دفع أبو ديب بمفهوم الشعريّة إلى النقيض من كل خصائص التجانس والانسجام والتشابه والتقارب، مما يخلق المدهش أو حس التوتر أو حس الفجوة بين مكونات النص. ويتجسد هذا التوتر في جمّة من التجليات وهي (المفاجأة- والتغاير- والتحدى- والتميز- والأسطرة) وهذا بالطبع يعيدنا إلى مفهوم الشعريّة لدى (جون كوهين) الذي يقر أبو ديب بكتابة كتابه قبل أن يطلع عليه وهي شهادة مجروحة ليس الوقت كافيا هنا لإقامة الدليل عليها، لكن الشعريّة عند الناقد السوري نعيم إليافي فهي (مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا) (١٦)

والشعرية عند (جاكبسون) هي دراسة لسانية لوظيفة الشعر يتم بها تحويل أي فعل لفظي إلى أثر على وفق نسق من الأدوات التي تنجز هذا التحويل، وهي التي تؤول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة، وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر) (١٧) أما عند (تودوروف) فهي (إطار من القوانين والقواعد التي تنتظم ولادة العمل الأدبي، ورأى ضرورة البحث عن هذه القوانين والمبادئ داخل الأدب نفسه، فعد الشعريّة مقارنة

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

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

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

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

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

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

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

الوعى النقدي الأصيل والمبكر لدى الشاعر، يتجلى هذا فيما كتبه الشاعر من دراسات نقدية من قبل، مثل دراسته الرائدة عن ((ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر))، وقد كانت في الأصل أطروحته للدكتوراه، ودراسته الجادة في مجلة الهلال عن (التجربة الشعرية: حوار حول مضمونها النقدي) (٢٠)، ودراسته العميقة التي نشرها مؤخرا في ذات المجلة حول ((العقاد بين سيد قطب وزكي نجيب محمود)) (٢١)، ناهيك عن دراساته الأصيلية في مجالات أخرى، خاصة المجال الإسلامي التي تفصح عن حس جمالي وحضاري مؤسس لمعظم التصورات الفكرية والشعورية الأصيلية المكونة لبنية الحضارة العربية الإسلامية، لكن يبقى التأسيس الجاد لشعرية الشاعر لدى الشعراء نابعة من تكوينات النص الشعري ذاته، بوصفه بنية جمالية مستقلة، قادرة على (الانبناء اللغوي والتعضون الجمالي الداخلي) من جهة، والترامي الجدلي من بنية النص نفسه، إلى كافة أنظمة العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة به من جهة أخرى.

شعرية محمد أحمد العذب فى الخطاب النقدى المعاصر

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

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

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

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

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

لحل أزمة الشعر الغنائي، وهنا نلاحظ أن نوعاً يمكن أن يلغى نوعاً آخر بلا طائل كبير، أو قل بتضحية باهظة)) (٢٤)، إن الشاعر هنا يركز بصورة أساسية على نقطتين غابتا عن معظم تصورات النقاد الذين تأولوا التجديد في ديوانه أولاًهما تتمثل في التركيز على هذا الحس الجدلي الحصيب الذي تديره القصيدة من داخل بنيتها الجمالية الخاصة بها، أو قل من داخل حدها الجمالي النوعي وبين مختلف الحدود الجمالية الأخرى لكافة ألوان الفنون المتعاقبة معها.

والنقطة الثانية تتمثل في حرص الشاعر على أن يمارس تجريبه المبدع من داخل حدود النوع الجمالي ذاته بما يوسع من جدارته الإبداعية، ومغامراته الجمالية من جهة، دون تلاشى حدوده الخاصة به والذوبان في حد جمالي آخر من جهة ثانية، وبهذا التجريب الأصيل يرينا الشعر التنوع في الوحدة والوحدة في التنوع، فالشعر يوسع هنا من حده الجمالي ولا يلغيه، إنه يمارس الهدم الحيوي المنظم، وليس الانتهاك المحطم، إنه يهدم ليبنى، ويشذر ليكون، ويمارس الجنون المدع في محاولة أصيلة لإعادة بناء العقل، حيث يعيد الشعر خلق معيارته الخاصة به من داخل الجدليات الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها، مستبدلاً معيارية التجريب المسبقة، بتجريب معيار الإبداع ذاته، النابع من رحم الجمال الكلي المتشعب، القادر على الأندياح في رحابة التقنيات التشكيلية المتعددة للفنون المختلفة خالقاً شكله الجمالي من خلال تجريب المعيار من داخل الممارسة الجمالية نفسها مواجهها به فوضى اللاشكل واللاعضوية من جهة، ومبدعاً شكله العضوي الصارم المرن من جهة ثانية، فالعمل الغنا درامي لدى الشاعر قد يجتريء من الشكل المسرحي بالحوار وقد يجتريء بالأنولوج الداخلي، وقد يجتريء بتجادل المشاهد، وقد يجتريء من خلال التحريد أو من خلال التجسيد، أو منهما معا ولكنه في كل الأحوال يكتفى بتخصيب ذاته من داخل حده الجمالي الخاص به إن النص ينفتح على جميع الآليات الشعرية والمسرحية والقصصية والروائية والسينمائية والملمحية، ولكنه يظل نصاً شعرياً غنائياً في المقام الأول غير فاقده لحدوده الجمالية الخاصة به، مما يتيح له ((حرية تعددية متوازنة)) من جهة، واستقلالية جمالية ذاتية من جهة ثانية، بالتنوع الغنادرامي يتقصد ذاته في المقام الأول، يبدأ وهو يعنى وجوده الخاص، وينتهي حيث

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

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

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

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

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

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

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

لولا الشجاعة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقـدام قتال

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

به فى العمق من هذا التخرج الكلى، بل هذا التجنيس النوعى الجديد الذى رأى الدكتور حسام الخطيب انه من المبكر جداً الحديث عنه فى الغرب، قد صار اليوم أمراً واقعاً فى كثير من ألوان الأدب المستجدة، بل إن الكثير الذى كان يعد من قبيل الخيال العلمى قد صار اليوم يمثل الأجندة العلمية الواقعية التى يتعامل معها العلماء والشعراء على انها الأمر الواقع الطبيعى، ودون الدخول فى تفاصيل ذلك حتى لا يطول بنا المقام نشير فقط إلى بزوغ ما يسمى بالنص التعددى الإلكتروني فى الوسائط التكنولوجية المستحدثة، فعندما طرح الناس على الناقد ((إمبرتو إيكو)) سؤال ما إذا كان ثمة تنافس يقارب الحرب بين المرئى والمكتوب، افترغ الكاتب الإيطالى عن ابتسامه لاختلو من دلالة، واعتبر أن مجرد التفكير فى مثل هذا المتطرق مضيق للوقت ((لأن الحديث عن الحرب بين المرئى والمكتوب يبدو لى أمراً تجاوزته الأحداث كلياً، بل يجب على العكس تحليل التكامل القائم بين الاثنين وهو قوسى ومتواصل)) (٢٩)، لقد انتقل غناء الشعراء من حذاء الإبل والنياق وركوب الفرس لقطع الفيافى المنفصلة، والأزمنة المتقطعة، والحنين إلى الشيخ والقيصوم فى البيد المترامية المجهولة، انتقل الإنسان من اتساع الصحراء إلى اتساع الفضاء، أو قل صار يتغنى أخيراً بصحراء جديدة لامتناهية، نقلها من الأرض إلى الفضاءات المترامية فبعد أن اعتسف الشعراء كثيراً صحراء الأرض، انتقل الخيال من ركوب النياق إلى ركوب البخار الطائر، والقطارات الخاطفة، والسفن التى رآها نسوراً جديدة تطلق فى آفاق الماء فى أعماق المحيطات، ثم انتقل التخيل تارة أخرى إلى امتطاء الطائرات أسرع من الصوت، ثم امتطاء الأفق الجمالى الرقمى، وعوالم النانو الوجودية، والدخول فى رحاب التعقيد والفوضى، وإدارة الجمالية والمعرفية للمناطق المعرفية البيئية التداخلية، وانهيار فكرة الحد الفلسفى والمعرفى بوصفه سقفاً علمياً مرفوعاً لبنية العلوم فى نظرية المعرفة المعاصرة، لقد تغير الوعى التخيلى فجأة فصار البكاء على ثلاثة الأنافى ضرباً من العبث فى مجال صاعقة البرق، انتقل الوعى الإنسانى من تراتيل الحداة إلى خطف البرق، ومن بساط الريح السحرى، إلى الحقيقة البرقية المادية الخاطفة الماثلة فى الطائفة، وثورة الاتصالات، والتكنولوجيا الرقمية، ومن خيال التأمل إلى خيال التعدد، ومن الصور الشعرية التعااقبية إلى الصور الشعرية التزامنية التداخلية النسقية، انتقلنا من أفق العناصر إلى

أفق الكواكب، ومن أفق التسلسل التطوري إلى أفق التكوّن الطفري، ومنطق الفجوات، صرنا نكتب بنفس السرعة التي تتخيل بها تقريبا، وصرنا نعي ونفكر ونتخيل ونحس بل ونحلم معا، وبطريقة تعددية مركبة في وقت واحد، ومن هنا نقول رداً على الدكتور حسام الخطيب إن الأدب لا ينتظر حتى يأتي النقاد ليطوروا أشكاله بل نحن نتصور أن الإبداع كان سابقا دائما في ابتكار أشكاله الخاصة به، والشعر إذ يخلق مدار حريته الخاصة يكون قد اكتشف في الوقت نفسه شكله الجمالي الخاص به، بل إن تاريخ الإبداع نفسه نستطيع أن نصفه بتاريخ الخروج المستمر على الأوضاع القائمة سواء كانت أوضاعا لغوية، أو أيديولوجية، أو حتى أعرافا جمالية مستقرة، إن الإبداع الجاد يمثل انزياحا مستمرا على كافة المستويات، وعن كافة الأشكال الرمزية المحيطة به. فالرومانسية تمثل خروجاً على الأعراف الكلاسيكية الجماعية، والرمزية تمثل تردداً على الدلالة الواضحة للغة والفكر والعالم نفسه، والواقعية تمثل انزياحا عن التعبير الفردي، والعوالم اللغوية النمطية الشائعة، وهكذا كانت جميع صور الفن على مر العصور، ناهيك عن أن كل رائحة حقيقية ((تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس)) (٣٠).

ولعل هذا ما حدا ((بكروتشه)) أن يشن حملة جمالية شعواء على أسطورة الأنواع الأدبية، فالفن عنده حدس وخيال ومن يستطيع أن يكبلهما في وصفة جمالية محددة، فالحدس يتضمن حدوسا لانتهائية لعددتها ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، وقد أنكر كروتشه نظرية الأنواع لسببين،

١. أن نظرية الأنواع تجزئ آثار الفنان الواحد.... فالتفريق بين آثار الفنان الواحد

تمزيق لكيانها، ونكران لوحدها، التي تمثل نمو صاحبها الروحي.

٢. أما الحجة الثانية لكروتشه فتتمثل في حتمية تطور بنى الأنواع مع مرور الزمان

وتجدد العمال، وابتكارات المبدعين، مما يجعل بنية النوع الواحد غير مستقرة (٣١).

لقد رأى أوستن وارين ورينيه ويليك أن كروتشه كان محقا في هجومه المشتط على

نظرية الأنواع لأنه كان يمثل رد فعل رومانسي ضد التخشب الكلاسي الصارم لنظرية

الأنواع، ويؤكد بن وارين أن حدود الأنواع الأدبية هي حدود وصفية أكثر منها قواعدية.

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

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

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

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

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

درجة ممكنة لممارسة النوع الأدبي حريته الكاملة من داخل ممارساته الإبداعية الخاصة به، والتي تتراعى إلى داخل الحدود الجمالية النوعية للأجناس الفنية الأخرى، بعيداً عن رقابة التنظير، وهو يمارس غالباً من خارج الحدود الجمالية للممارسة الإبداعية نفسها. ولعل هذا ما دعا جيرار جينت نفسه إلى أن يعد ((المزج بين الأجناس أو الاستخفاف بها يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس ولا يمكن أن يفلت أحد من هذا التشكيل البسيط. كما لا يمكن أن يوصف به أحد)) (٣٧)، لقد تزايدت نزعة الخروج على الأنواع مع الدخول في رحابة الحداثة، وظهور اتجاه عام أدبي ومعرفي، يعلى من قيمة التمرد والخروج على كل الأدبيات السابقة، وتكثيف تيار التجريب في كل مناحي الفن، واستبدال معيار التجريب، بتجريب المعيار في كل مناحي الفنون والآداب، وظهور ماعرف باللاقصة واللارواية، ومسرح العبث، والمسرح الطليعي، والمسرح التجريبي، والمحاولة المستمرة المقصودة في الخروج على الأعراف الجمالية المستقرة، والتقاليد الشكلية المتعارف عليها، حتى لنرى إيسلبورغ يقرر ((أن التشويه الذاتي لأسس هذه الأنواع أصبح من السمات المميزة للأدب العصراني)) (٣٨).

ومن هنا كنا نتصور إذا أردنا أن نرى شعرية محمد أحمد العذب فهما أصيلاً فعلينا أن نوغل في نصه الشعري ذاته، كاشفين عن مرامي الجديد فيه، وهي عديدة مكتنزة لا نستطيع أن نوفيها حقها من البسط في هذه الدراسة العجلاية، ولكننا نود فقط أن نشير إلى هذه المفاهيم التجديدية الثلاثة التي أشرنا إليها آنفاً في صدر هذه الدراسة، وكان منها مفهوم الشعرية عند محمد أحمد العذب، وقد تحققنا من أن جوهر هذه الشعرية كامن في هذا الدافع الجمالي الملح على (التأسيس الجمالي والمعرفي للوجود) وللعالم المحيط به، وقد فصلنا من قبل المرامي الجمالية والمعرفية لهذا الحس الشعري التأسيسي، ولكننا مازلنا نرى أن هذا الحس التأسيسي يتجلى أروع ما يتجلى في شعر الشاعر نفسه، فالنص الشعري قادر على تأسيس شعرية الخاصة، من داخل بنيته الجمالية التي يفرض فيها الشعر لدى العذب الطاقات الكامنة في اللغة المعيارية، في أي صورة من صورها (التركيبية - المعجمية - الصوتية - الدلالية) وهي ذات اللحظة التي يخلق فيها الشاعر أصالة الشعر، وأصالة الوجود الإنساني بل الكوني، وهي ذات اللحظة التي يعيد فيها

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

(رسائل نصف مغلقة إلى الجهات الأربع):

فتشت فى دفاترى

وفى دفاتر المهرجين والبطال والملاحدة!!

عن اسمك السرى

عن مصادر اغترابك المقيم

عن عنوانك الذى نسيت أن أدونه!

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

وقعت فى شباك ((هكذا نكلم)) ارتعشت

أيقنت أننا نضيع عمرنا على الورق!!

ونسبحم فى شواطئ البلادة

أيقنت أننا نمارس الكتابة القوادة!!

ووجدك الذى تمارس الكتابة. الإبداع

وتفتح الطريق للكتابة. الشهادة (٣٩)

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

رحلتى كانت لخبر الذات

لنبح الذى ينبع منى ويهاجر!!

ولوجه الشعر كانت رحلتى عبر المخاطر!!

فاحزموا كل الوصايا الجامدة

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

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

شعرية تأسيس الحلول في التفاصيل الحسية للعالم :

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

ياحلوتى هم يعرفونك جملة

وأنا عرفتك .. فى التفاصيل الصغيرة!!

.....

.....

.....

ياحلوتى هم يعرفونك فى (طقوس القول) ياقات منشأة

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

وأنا عرفتك فى (طقوس الفعل) صوتا فى مظاهرة الشوارع

طلقة فى حرب الاستنقاذ

منشورا يعبى بالمبالاة الرصينة لامبالاة الجموع (٤١)

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

فى طقوس الموت فى حفل سقوط الأقنعة!!

يسحب الفكر المغنى فى ملاحينا رداءه ويموت!!

يشهق الحرف ويلتأث السكوت!!

يتنامى ألف رفض قائم بين الهبولى والتحقق!!

تولد الأشياء فى قاع التمزق
يفقد العالم رشد الحركة
يرتمى كل نقيض فى نقيض.

يأكل الكون يديه فى فراغ عدى نابل اللون مهيب!! (٤٢)
وهذا يذكرنا بقول أدونيس،

وأنا أطلع من أغوار لا أذكرها
كرز وحشى فى خطواتى
كوكب جمر

(كتاب القصائد الخمس، ص١٢)

وقول محمود درويش،

إننى أنهض من قاع الأساطير
ولى زمن تؤرخه بذور الجنس والعشب الذى يمتد خلف
الشيء والنسيان (٤٣)

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

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

(قراءة من يوميات الإخوة كرامازوف)

أصحو من موتى أكبر من بوابات الموت

أخطب فى أصحابى الفقراء

أدعوهم أن نحتل مواقعنا الأولى فى غابات الأشياء

أرفض أن يسكن فيهم دفء البيت!!

أحملهم فوق ظهور النوق

إلى ملكوت الوعى وناسوت الآلام

أرفعهم من طين التجريد إلى جبل الأحجام

أتقلب حزن الآلهة الفقراء واغمده سيفاً فى حزن الآلهة الأفتان

أتشاكب جسراً بين العالم والطوفان

.....

أتخطى إمكانية أن أولد فى الوقت

إلى إمكانية أن أولد فى الموت

أرتد إلى رحم المطار

وأعود أبشر بالطاعون

أبشر بفتات الأشياء (٤٥)

شعريّة تأسيس جدلية الخلق الشعري:

كنا نتوازى فوق جبال النار

ونرمى فى الطرقات نوافذ تهرب منها الأشعار إلينا

حافية القدمين جريئة!!

كنا نتصالب تحت غبار الثلج ونرحل فى صيف التكوين

ونعطي للعالم شكلاً بالكلمات الحبلى وعدا ومشئنة

.....

كنا وانقض الليل علينا أرسادا

وخرجنا من دائرة الحلم إلى ساحات القتل

وصرنا (الشاعر. واللغة)
متونا للغضب الساطع
وحكايا جارمة العينين بريئة

.....

اكتشف الآن..

حقيقة أنى منذ البدء قتلت
وأنى أنمو فى ذاكرة السيف
وأنمو فى تفكير الأرض
وأنمو فى شجر الأشياء (٤٦)

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

يسافر فى أقاليم الدموع
ينام فوق جنادل الرفض
يهد حوائط الأشياء
يرسم لوحة الآتى ... على الأرض
يقايض بابتسامته، يوزعها على الباكين

يرقد فى حناجرهم
يموت على الثرى المبلول مشدود الخطى متيبس النبض

.....

يقول لنفسه: ماتت مسافات الرجوع، ويحرق السفن الورائية

.....

ويرحل فى انهيار النار فى ثبح الجليد الطفل
فى قلق الفراشات المسائية
ويأوى ساعة ويغيب فى الكتل الضبابية (٤٧)

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

(تنويعات على لحن مساوى)

ينسانى الليل

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

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

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

شعرية تأسيس الجدل الكونى، والانفتاح على العالم

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

(رسالة إلى سيدة عاتبة تتهمنى بالغموض والغضب)

وسقطت على الكون غربيا مملوءا بالعشق

ونايا يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر فى غابات اللون وغابات التشكيل

.....

عدميا صرت إذا أبكى

أبكى أطلال التكوينات

أبكى أخبئى خلف الدمع شمس الأتى وخلايا التغيير

.....

ياسيدتى أعرفه الموت

يسكن فى نار البدء

وفى شجر الميلاد

فى موسيقى المطر

وفى رهبوت الرعد

وفى فوضى الأضداد (٤٩)

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

(يتقصد) أن يورق فى شجر الريح

وأن (تعضى) فى أبد التجريد

يبتكر اللغة . الصمت

ويرحل خلف اللغة . الحيرة فى غسق التوليد

يتنكر فى سحب حواشى الكتب الصفراء

ويكنز فى القبلى جنين البعد

ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد

يستولد أعطابا فى ذاكرة الإيقاع

ويسقط بين الصهوة والأماد

ويضحك حين الغرق يذأخى بين خطانا فى زمن التعميد

آه

يتجسر بين ضفاف الآتى والمتأكل

يترك قبعة العاصفة الحبلى عنوانا لشتاء الحزن

يهاجر فى قيعان الأشباه . الأضداد

ويرقد فوق يباب التفريد - التعديد (٥٠)

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

الشعرية وتفكيك المؤسسة الرمزية العامة

إن اللغة تعمل ((كجهاز رمزي تنظيمي)) في علاقتها بالتنميط اللغوي السائد ، وهو تنميط وجودي فكري في المقام الأول، ويحاول الشاعر الخلاق تفكيك العقل اللغوي السلطوي ممثلاً في " المؤسسة الرمزية العامة " المؤسسة للوعي الجمعي الاجتماعي، ليعيد اللغة المبعثرة المؤدلجة حياتها الحية، بصفاتها حاضنة للوجود الإنساني، وموجدة له، وليس بصفتها مغربة له، ومقولة إياه، إذ دائماً تبدأ اللغة كما يقول هيدجر علي أيدي الفنانين من جديد، فهي بيت الكينونة والهوية ومعني (تبدأ هنا) أي تنمو بحق ((إن الشعر لا يعتبر اللغة الشعرية مادة خام جاهزة للمعالجة، الأصح ان الشعر هو اللغة لأناس سابقين، ومن ثم يقلب المقولة، فإن جوهر اللغة يمكن فهمه من خلال جوهر الشعر)).

إن هيدجر لا ينظر للغة في الفن كأداة إيصال وإنما هي بعد من أبعاد الوجود نفسه، تتمتع بنفس كثافة وتعقيد بنية الأشياء الحية في الوجود، إن فلسفة هيدجر للغة عميقة للغاية وترجعنا إلى تصور اللغة بصورة أصيلة، وربما لو ألحنا بصورة سريعة مختزلة إلى فلسفة هيدجر- وهي فلسفة يربكها أية درجة من الاختزال- لتمكنا من تصور هيدجر للغة، فقد دعا هيدجر على غرار نيتشة إلى تفكيك الميتافيزيقية الغربية، القائمة على العقل ((اللوغوس)) بعد ان صارت الذات في الفكر الغربي المثالي تفهم على كونها متميزة من بنية الوجود، فهي تدرك الوجود بعد أن تحقق لنفسها مبدأ التمايز عن الجسد(الخارج) لتكون متعالية أو عارفة، كما تنفصل عن الوجود نفسه لتدركه، لكن هيدجر يقلب هذا التصور ناقلاً مركز المعرفة من بنية التصورات العقلية المجردة إلى ساحة الوجود نفسه، حافراً في بنية العقل الفلسفي الغربي على الفكر السابق على أفلاطون وأرسطو حيث لم تنفصل الذات عن الموضوع في أفكار مثالية علوية عند أفلاطون، أو أفكار مادية محاكاة في الطبيعة كما عند أرسطو، بل يتسع الوجود نفسه لاحتوائهما معاً، فقد كان الحكماء الأوائل ينظرون للوجود على أنه شيء كلي يضم الكائنات العاقلة وغير العاقلة، ثم جاء أرسطو وأفلاطون فسجنوا الوجود داخل أقيسة العقل، وتصورات الفلسفة، لكن هيدجر يرجع بالوجود مرة ثانية إلى أصلاته الأولى، أي إلى كليته المتجانسة المعقدة، فليس العالم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وبهذا الصورة لا يبدع المبدعون نصوصهم في نطاق الوعي وحده، بل في نطاق الحيز الكامل للخبرة البشرية، وداخل السياق المعقد لبنية الوعي التي هي الموازي اللغوي لبنية الوجود نفسه، فأشياء العالم لا تنحل في بنية اللغة انحلال تمثل بل انحلال وجود، فاللغة كائن حتى يتمتع بنسب درجة كثافة الكائنات الحية في العالم، إن اللغة ليست نظاما مجردا من العلامات تكتسب قوة تماسكها ومصلاية منطقتها من هياكل اللغة نفسها، بل تكتسب اتساقها من كثافة الوجود الحية، ويجب على النقاد بالقياس إلى ذلك النظر إلى الخبرة اللغوية الجمالية في النص الأدبي في نطاق الحيز الكامل للخبرة الإنسانية المتمثلة لموجودات العالم من حولها، يجب أن يتمتع الوعي النقدي باللغة بنفس كثافة وتعميد الموجودات الحسية الحية وغير الحية، فاللغة تغني بحق علي يد الفنان القادر علي مساءلة مألوفاتها الشائعة بحكم الإلف والرتابة حتى صارت في رتبة الحقائق غير المختلف عليها، فما يلبث الفنان الأصيل بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسطة شيوعه فقط، معيدا الحق الذي يتأسس بسطة الحقيقة وجوهرها العميق. وإذا كانت المغامرة اللغوية الجمالية في النص مغامرة في التعبير، فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة خلاقة في التفسير، إن الشعر لدى العذب يعلمنا عبر بنائه الجمالي كيف نفرق بين الحرية والضرورة، هذا هو الدرس الجمالي اللغوي الدقيق لدي الشعر والشاعر، وهذا الدرس اللغوي الجمالي هو درس جمالي وأخلاقي وحضاري ووجودي بالمعني الفلسفي الواسع لكلمة الأخلاق، فدائما الحق والجمال والخير منظومات متداخلة متجانسة متفاعلة في وقت واحد، وإذا يحاول الشعر لدى العذب أن يغامر باللغة في اللغة من جديد، فهو يحاول أيضا أن يكشف عن جوهر الزيف في اللغة الرسمية بصفتها عنفا رمزيا منظمًا، وعقلا جمعيا مدشنا، وإذا ينسحب النص الشعري عبر بنيته الجمالية التخيلية إلى عالمه الخاص يعيد مسائلة عالم العقلاء المؤسس على الشيوع الوهمي، إلي عالم المجانين العقلاء المحتفين بالفردة والتميز، ومن هنا فقط نستطيع وعي دلالة الجنون لدى العذب في نصوصه الشعرية، فالشاعر من خلال صورته وأخيلته وإيقاعاته يشير إلى أن نواتنا في عملياتها

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

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

ولعل هذا الجدل الملحدم بين الحرية الإبداعية والضرورة القواعدية، بين الثبات السائد الشائع، والنفي الهادم الخالق، لعل ذلك أدخل بإشكالية العلاقة بين اللغة والحداثة في الخطاب النقدي المعاصر وما خلقته من تصورات لغوية وشعرية جديدة كان لها أكبر الأثر في تغيير الوعي الشعري والنقدي معا في الخطاب الشعري المعاصر.

يقول الشاعر من قصيدته .رسالة إلى سيدة عاتبة .(٥٥٥)

ياسيدتي

حاولت لأكتب قاموساً مقروءاً

فامتنعت غابات اللغة

وأعطتني الإغراب

سافرت إلى الله فأعطاني كل الأسئلة الفوقية

ونفاني شحاذاً في كل الأبواب

خلطت فأرهقني التخليط وقلت كلاماً همجياً

يتوالد في ذاكرة الأرباب

ياسيدتي مجنوناً صرت إذا أهذى أركض في أبد التخليطات

أهذى وأخبئ في الهذيان (٥٨)

إننا نعيش باستمرار داخل سجون من القواعد والمعايير والأطر، سجون عقلية و نفسية ورمزية ، سجون صنعناها قدرتنا الحمقاء على التصنيف والتبويب والاختزال ، ونحن لا نعي أننا مسجونون بحكم الإلف والعادة وقد نصب على وعي بذلك عندما يجرننا الشعراء الجادون إلى الصدام مع القواعد بكافة صورها ، حيث تصير الشعرية التأسيسية هنا، قدرة على الإيغال في حيوية الواقع، والانخراط في طين ولحم الحياة بكافة تفاصيلها اللانهائية المدهشة ، يستتبع ذلك فتح أبواب الحرية على كافة المستويات، فكل ما يوسع من عقولنا وأرواحنا هو حرية مجاهدة ضد الضرورة اللازمة للزجة، إن الشعرية في صورها التأسيسية المتعددة لدى محمد احمد العذب هي التي تعيد للغة إمكانها من جديد ، ولن تتأتي للشعرية لديه هذه القدرة ما لم تستغرقها نظرية اللغة نفسها - أعنى البنية المعيارية للغة- استغراقاً خلاقاً بمعنى أن الخروج على القاعدة يكون نتيجة حتمية لبلوغ الوعي الشعري حدوده القصوى مع إمكانات اللغة المعيارية نفسها، إن الشاعر يقوم بعملية ((استنساخ)) للوجود اللغوي والجمالي السابق عليه وليس ((استنساخ)) هذا الوجود لوصح التعبير، وفي ممارسة هذه الحرية الجمالية، يمارس الشعر سلطة الهدم الحيوي المقدس، مقيماً قانون الجدال الخلاق بين النفي والإثبات، ولا أقصد بالنفي هنا التقويض، كما هو شائع لدى مدعى الشعر وعديبي المواهب، بل أقصد قدرة الشعرية على ((النفي المنظم)) لبنية اللغة المعيارية، حيث لا يصير النفي اللغوي سلباً مطلقاً، بقدر ما هو إيجاب أسلوبى وجودى خلاق قادر على إيجاد الغائب المستحيل، من خلال نفي الحاضر الممكن،

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

من هنا يتضح بدقة ما نرمى إليه من كون قانون النفى اللغوى الذى يمارسه الشاعر المقدر - والعذب كذلك - إحدى صور الخلق الحيوى، وذلك عندما يمارس سلطة ((النفى المنظم)) لا سلطة ((الهدم المحطم)) . إن الشاعر المعاصر لا ينتكر من العدم اللغوى، بل ينتكر من الوجود اللغوى والجمالى السابق عليه، إنه يعدل الأصول ولا يحوها بطورها ولا ينفىها: يقول الشاعر فى قصيدة :

(عبتا يحاولون تدجينى)

أغير فى الدلالات التى تتداول الأشياء

أعريها بها

وأرهن التذكار أن ينحل فى الوهلى

مدا يسكن المدا

أغادر خيمة الطقس الثبوت

وأجمع الأحلام أجنحة مكسرة أوسع ريشها فردا!!

.....

.....

أقتات حبر البوح

وأبدع وردة الموت الجميل

وارفض التاريخ شكلا خالدا

ومدى بلا صيرورة وتواترا عبدا (٦٠)

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

فالجسارة اللغوية هي جسارة وجودية فى اطاقام الأول وفى هذا يقول الشاعر محمد أحمد العذب،

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

أعرف أنى أكتب من وحى الغضب المقتال
وأعرف أنى أكتب من وحى البقع الزرقاء على قمصان التعب
وأعرف أنى أكتب من وحى خواء اللغة القاموس
التصنيع . التبديع . التسجيع . التوشيع . اليوتيبات
.....

أكتب وأخبئ فيما أكتب شمس الآتى وخلايا التغيير
وجيل الغضب
وحير المنشورات
.....

ياسيدتى حاولت لأكتب قاموساً مقروءاً
فامتنعت غابات اللغة
أعطتنى الإغراب
.....

وسقطت على الكون
غريباً مملوءاً بالعشق وناياً يتخفى فى الكلمات

وإرهاصا يتواتر في غابات اللون وغابات التشكيل (٦٢)

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

(قراءة في شواهد الأسماء والأفعال)

يلوح لي

.....

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

و (المعاجم المتاخمة)

يهربون الجوع للجبياع في دوائر مكرورة مساومة

فمرة في شكل حلم غائم المدى بلا ضفاف

ومرة في شكل سيف حامل وشم القطاف

ومرة في شكل أبجدية مهاجمة (٦٣)

ويضطر الشعر إلى السفر المناوئ ضد واقعه، ويضطر الشعر إلى أن يجدف ضد

التيار. محمراً ضد السائد في هذا السفر الغريب يقول الشاعر في قصيدة

(يوميات مسافر إلى الورا):

أرغو إلى صوتي المجوف هائماً في الأودية

أرحوه أن يستل قامته من الطين الخرافي اللزج

وينام في قلب الرياح الأغنية

مازلت أبصق من وعائي في جفاف الأوعية

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

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

(فواصل فى معزوفة الموت الرمادية):

.....

جداولا

تعود ذكرياتنا يبوسة وثرثرة
ننشق من أقماطنا نهيم فى الخواء
نرقمى على فداقد الباب
نستحم فى دمائنا المخترة
نعيد للحروف شكلها القبلى
نسكن المعاجم التى (تصير)
نجبل الأشياء (أغصنا وقبرة)

نلتهم

يوشك التكوين أن يكون

.....

يهاجر الشاعر فى قاموسه الجديد

بملاً السلال من حدائق الجنان

والسلال من حدائق الجحيم

والسلال من حدائق (المابين)

ويرجع الشاعر فى عينيه من لون احتقان القبل والبعد

مساحات اخضرار

تتنامى فى ضفاف المقلتين

.....

تتحدرين

(كأنما لل فوق والتحت اصطلاح)

ناهداك ورغوة الزبد انطفاء

(يتصالب) الغائى والعرضى

حين تجوع نيران المجوس

و حين ترتبك المواسم فى الضفاف

و حين لاشعر يقال عن العيون

و حين مفردة تهاجر • طفلة رعناء) فى شتم الشتاء

يتعذب الشعراء فى وجع التقاسيم الدميمة

حين تسترخى رؤى ليلية

فى وشوشات اللون •• والتكوين •• والوجه الخرافى النهج

.....

(يتقصد) أن يورق فى شجر الريح

وأن (تعضى) فى أبد التجريد

بيتكر اللغة . الصنت

ويرحل خلف اللغة . الحيرة فى نسق التوليد

يتنكر فى سحب حواشى الكتب الصفراء

ويكنز فى القبلى جنين البعد

ويرفع للاشئ الخالد رايات التوحيد

يستولد أعطابا فى ذاكرة الإيقاع

ويسقط بين الصهوة والآماد

ويضحك حين الغرق يؤاخذى بين خطانا فى زمن التعميد(٦٥)

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

(الممثل وقداس العصيان الفيزيقي)

سيداتي من زمان موغل فى البعد مارست احتقار الفعل حاذيت الخرافة

بعت وجهى للمساحيق وللدور الخرافى الذى ينمو ويهوى تحت أنقاض الكثافة

جنتكم فى زى نيرون ويونا

جنتكم فى عسكر الفتح حواريا زنديقا ونذلا ومسيحا ويهونا

(اعتذارية من المخرج إلى الجمهور)

سيداتي سادتي معذرة

قوله كان ارتجالا

كان تجديفا غباييا مريضا شوه العرض

الذي عشناه فى التاريخ عامين ارتحالا

لم يعش فى النص

لم يستظهر الدور

تحلى عنه (بعد البدء) كبرا وملالا

كا الذى أغراه أن يشتم كل الكلمات العاقلة؟

ما الذى أغراه أن يجرح أحزان الملقن؟

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

إن الخروج على النص السائد بما أنه مؤسسة رمزية قادرة على تدجين الأشياء والأحياء وجميع تصورات الواقع الذى نعيش فيه، ومناوئة جميع أشكال الكلام العاقل، الذى صار عاقلا بحكم الشيوع وليس بحكم الحقيقة . قد أدى بالشعر إلى رفض كافة أشكال التمثيل الأعمى لأشكال الواقع المحيط به، مستبدلا النص الشائع بالنص الخارج، والتجديف بالتعريف، واللغة الصمت باللغة المبتذلة والعصيان الفيزيقي الوجودي، بطاعة التلقين الإنشائي الأعمى. إنه يعلن شعرية الخروج على النسق الرمزي الجمعي العام، فليس الواقعي هو الحقيقي بالضرورة بل يجب أن يرتفع الواقعي إلى مستوى الحقيقة الغائبة. يقول ألممثل معلنا عصيانه العام،

سيداتي... سادتي

وأنا الآن أصلى

للذى يرجع بي من رحلتى فى الآخرين

للذى يكتب دورا... لى... أؤديه اختيارا

فيه من دمعى، ومن لون عيوني

لم أعد أقدر أن ألس وجها مستعارا!!!

تائق للخلق من ذاتى ٠٠٠ ومن بئر جنونى!!
لابسا تاجا من الشمس، وخفا من رياح المطر

رافضا كل المقولات القديمة

ثائرا فى وجهى الماضى

وحرا فى ارتجال الفعل

حرا فى نهايات الفصول

دائسا فوق نداءات الملقن

.....

دائسا فوق بقايا ما يقول (٦٧)

إن المتأمل فى بذية النص الشعري هنا يلحظ غلبة بنية النفى فى (لم أعد أقدر أن
الس ٠٠٠) وغلبة بنية اسم الفاعل فى (تائق للخلق .لابسا تاجا .رافضا كل المقولات -
ثائرا - دائسا - حرا فى ارتجال الفعل) إن العلاقة بين نفى الفعل فى الواقع الموازى
للتبثيل الزائف، والقدرة عليه فى اسم الفاعل المجسد للشعر والشاعر، يدفع بالشعر إلى خلق
عالمه الحر المتجدد خاصة أن ثمة قدرا من الإيجابية يرتبط باسم الفاعل حيث يجرى
مجرى الفعل فى حركاته وسكونه، فهو محمول على الفعل فى الحركة والنشاط، وإن لم
يخرج عن الاسم، وتتكى الصورة الشعرية فى النص السابق على اسم الفاعل بوصفه بؤرة
المركز فى الصورة حيث لا يتضح مجالها إلا من خلاله، أضاف إلى ذلك تعدد مجالاته الدلالية
بين المادية والمعنوية ومجيئه مقدما فى البنية التركيبية للصورة الشعرية، ومتاليا متقحما
بلا روابط نحوية، مما يكثف من الحالة الشعرية من جهة، ويبرز عنف الانفعال الشعري
وقدرته الجامحة على الرفض الجامح الذى لا يصده شئ من جهة أخرى، فالنص الشعري
هنا أشبه بحالة قصوى من التقحم والمصاولة بين الشعر والواقع التمثيلى الأجوف المحبط
به، ولقد كان المعجم الشعري القائم على الرفض والتجديف والثورة والتغيير هو المعجم
الأثير دوما لدى محمد أحمد العذب، ويبدو أن الشعر لدى الشاعر كان رديفا للحرية،
والتجربة الحية القائمة على الوعى العميق بالواقع وطبيعة الأنظمة الرمزية المسيطرة عليه،

ولنا أن نقرأ هذا الوعي النقدي العميق للشاعر بصدد تحديده للتجربة الشعرية فى الخطاب النقدي المعاصر فى قوله،

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

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

شعرية تأسيس الخيال المنظومي التداخلي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وحبوية ومرونة وأصالة، حتى يتم الفرز والاستبعاد والاستبقاء من خلال جدل الخطأ والصواب، أو جدل النفي والإثبات وعلينا أن نولى النفي نفس قيمة الإثبات، حتى تبرز منظومة جمالية معرفية جديدة تتبلور بالتواتر والانتخاب الطبيعي، وعند هذا الحد تفتن التجربة الإبداعية بصفاتها ممارسة إبداعية خلاقة . بالطليعية التي تتكرر مراراً حتى تفرز شروط تأسيسها جمالياً بالتجريب المتتالي، بوصفه منظومة جمالية ومعرفية منزاخة بالمعنى الاصطلاحي والفلسفي لفهوم الإنزياح، وقد وعى الشعر ذلك لدى الشاعر، حيث نستطيع أن نستنبط هذا الخطاب النقدي المعكوس من بنية الشعر ذاته لدى محمد أحمد العذب، يقول الشاعر بخصوص شعرية التجريب، من قصيدة :

(تصورى)

تصورى أنى أحب حلوة لم أرها

ولم يصلنى (فى شراع الهاتف البخيل)

إلا صوتها المحور

لكن كل من رأى حبيبتي يحار كيف يأسر القاموس رهوظية؟!

ويكتفى فى شرح مفرداتها بقوله ((تصور))

حبيبتي ظلى سياقاً لا يتم، طفلة مفكوكة القميص عن شاربها

وأرهقى المسافة. الكشيعة. الجنون بين الورد والرياح

فى سريرك المرتب. المبعثر. المغيش. المنور

وأرهقى معاجمى حتى أقول للتى تسألنى عن حلوتى (تصورى)

وللذى يسألنى عن طفلتى (تصور) (٧٥).

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

الجديد فيها جرف فيه مبتكراً شروش اللون وتكوين الكلمات، خارجاً بها على النص فى قداس العصيان الفيزيقي حيث يزواج الشعر بين النقيض والنقيض فى الموجودات المادية الحسية مرتجلاً خلقها الجديد بعيداً عن صوت الملقن، وطاعة الجمهور، والتصورات العاقلة التى يحرص عليها مخرج المسرحية التافهة، ينفصل الشعر عن جميع روابطه الأولى مفككاً البنى الرمزية السابقة، فى صورة الطفلة المفكوكة الأزرار عن شأرها الطازجة المتوهجة، وفى هذا المنعرج الحرج يدخل الشعر والشاعر مملكة الصمت حيث يفتض أسرار ما لا يقال، ويؤدى ما لا تؤده الصفة، ويتجادل الوعى النقدي السابق، والوعى الشعري الخالق فيكيف كل منهما الآخر، محاولاً تدجينه فى قوالبه ومقولاته، وقد ينتصر النص الشعر لجمالياته، وقد ينتصر التصور النقدي لمقولاته، مما يدفعنا إلى حتمية القراءة النصية الإبداعية، وسيظل النقد فناً فى المقام الأول، إلى جانب كونه علماً فى المقام الأول كذلك. ولعل النص الشعري السابق لمحمد أحمد العذب يفتح الجدل النقدي واسعاً بين الشعراء والنقاد فى رصد آليات الوعى النقدي النصي ((بالنص الشعري)) وهى إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديات الوعى النقدي لها فى الواقع النقدي العربي : ((بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور شوها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدى بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، وإلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى، وفى هذه الحالة لا تتشوه علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضاً، 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 التجربة أو لامباشرة هذه العلاقة مضاعفاً بحكم الوضعية التاريخية للتفكير العربى أولاً، وبحكم افتراضات الخلق الشعري القائمة على لعبة شخصية يمارسها الشاعر فى ما هو معطى، وينبع الانفصال الأول من العملة القرن العشرينية التى وجد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو الأشياء الغربية الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة، ٠٠٠٠ لقد أصبحت الطبيعة والمجتمع

مطلقات فى ظل غياب ممارسة الفعل: فعل اليد، والفكر، ووضع 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 يتمكّن التكون الذاتى للنظرية الشعرية من حل هذا الانقطاع، بل تعززت الهوة بين الطرفين المنقطع أحدهما على الآخر، بانعكاسات الانفصال الأول، وأثاره على صعيد عادات التلقى الذهنية، وهنا يلعب النقد دور المحرض على المزيد من التشويه، سواء كان نقداً تراثياً أو متغرباً، أو نقداً توفيقياً)) (٧٦)

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

إن قراءة النص الأدبى عمل إبداعى يضيف على النص قيمة إبداعية جديدة، على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة فى ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية من نوع خاص تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفنى نفسه وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبى لمكونات النص الأدبى، ومن خلال هذا التراكم الموضوعى الجمالى للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مساراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهى إلى تقديره والحكم عليه عبر وعى جمالى نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا فى الشكل والمصطلح وآليات الوعى الجمالى.

ويبدو أن طبيعة الفن بصفته بناءً جمالياً قائماً على الرموز والأشكال والأصوات والأخيلة قد فتحت باب تلقبه واسعاً، فكل نص فنى أصيل قادر على أن يخلق لدى متلقبه أنسقه جمالية ومعرفية متعددة، وذلك حسب مدار أفق توقعاتهم الجمالية، وخلفياتهم

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

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

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

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

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

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

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

مقطع (يقعر شكل الفوق):
يخرج من قاع سماء الأرض
ويسكن فى منشورات الفقه الثورى
ويترك صيغ الجوع شروخا فى الجدران
يلبس أجساد المقتولين
ويحمل وجه الرفض
ويرفع رايات العصيان
يبقى الطرف الآخر فى (رهبوت) الضد
يعارض خارطة التوقيف
يهجر فى ذاكرة النهر
يتجسد فى ذاكرة النهر
(حكايا غرق)
ويصلى فى الأرض الدهشة
(لطقوس لم تولد بعد)
ويحمل عشب الآتى (٨١).

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

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

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

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

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

(فواصل من معزوفة الموت الرمادية)

فاصل

(نأخذ شكل الخطأ)

يغلبنا الغيم

فنركض فى تجعيدات الذاكرة

ونعلن وقت القتل

ونوغل فى زمن التجديف

نحتل الطرقات، ونصحو فى وجه الشمس على الميناء،

ونضرب أعجاز التاريخ اليوتيبات •

ونأخذ شكل (الخطأ . القاعدة) ونختار

حصار المدن . التبريرات

ونولد فى مدن التحريف

يخلقنا الرفض ونخلقه

ونظن حرجنا من مصطلح العبث

فندخل فى تجريد الجمل

وندخل فى تخطيطات التأليف (٨٣).

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

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

النظر إلى العالم المحيط بنا ، وبالتالي إلى اللغة التي تعبر عن هذا العالم . لقد كان وكذ
الفسفة القديمة أن تتمكن من الوصول إلى حقائق الأشياء كما هي في ذاتها معزولة عن
النظرة الإنسانية وطرائق وعيها بالأشياء وكانت هذه الفلسفات ترى للأشياء ماهيات
قائمة بذاتها، ثم تأتي علاقة الإنسان بالأشياء علاقة ثانوية تالية . ودور العقل والوعي
والإدراك دور المرآة العاكسة السالبة فتصير الحقيقة هي مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان
لكن [ديكرت] أتى فقلب هذه الحقائق المسلمة ، حين ربط بين وجود الأشياء ووجود
الوعي فلا وجود للأشياء في غيبة طرائق الوعي الذي يدركها ، إن هذا الجدل المعقد بين
الشيء في ذاته ، وطرائق إدراكه ووعيه هو ما دفع بنظرية المعرفة ومعها نظرية اللغة إلى
تحول النظرة إلى العالم المحيط بنا ، فلم تعد التصورات القديمة للبلغة والنحو والصرف
والمعجم التي ترى هذه الأنماط التعقيدية مواضعة وثباتاً – لم تعد هذه التصورات ذات قيمة
في عالم يتغير كل يوم . بل كل دقيقة ، ونقد الفكر والعقل والمعرفة لم يعد يتم كما يقول
(كاسيرر) إلا باللغة ، وتحديد وعينا بالأشياء والموجودات والذات والعالم يتحرك في
التحليل الأخير عبر جهاز رمزي لغوي يشيع بصورة جمعية طريقة وعينا، وحدود إدراكنا
لمجمل الحقائق المحيطة بنا ، ومن هنا كانت الثورة اللغوية المعاصرة رديفة الحرية والإبداع
(فتورة الشعر الحديث شأنها في ذلك شأن الفلسفة اللغوية الحديثة والنقد الحديث ،
تتطلع إلى تأصيل اللغة الشعرية وتحريها من طغيان الأشياء والذوات ، فمحنة الإنسان
مع اللغة أو محنة اللغة مع الإنسان أنه يضحى بالذال في سبيل المدلول ، وينسى أن الذال
علة وجود المدلول ، فهو يتعاطى الكلمات ويظن أنه يتعاطى الأشياء ، وتعرض له الأشياء
فيتنكر لها ، ولا يلتمس منها إلا المسميات ، لأن قانونه هو ماذا يقال لا كيف يقال) (٨٥) .
ومن شمة يكون صراع الشاعر مع النظام المعياري العام للغة صراعاً بين الحرية
والضرورة ، بين الإبداع والاتباع ، بين السائد والمختلف ، وهو في هذا الصراع الدامي المبدع
يحاول أن ينأى بالإبداع الطازج الحي أو (القدرة على الكتابة بالفعل) وليس بالقوة على
التردي في مهاري القوالب الجاهزة ، والأكليسيهات الأسلوبية الذائعة ، وهي قوالب عامة
ملتسمة تفقد الإبداع طزاجته وحسيته وكيونته ، وفي هذا يقول (هيكل) بصدده حديثه
عن احتياج الشعر إلى لغة خاصة للتعبير : ((يمكن للشعراء إذن إما أن يلجأوا إلى الألفاظ

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

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

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

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

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

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

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

(معزوفة الموت المادية) يقول الشاعر في المفتح الثالث:

(لا يقدر السلطان)

أخرجني السلطان من الأرض

دخلت فصول الدورة في الأشياء

(شروشا وطبيعة)

قايضت بوجهي

بايعت الطوفان شرعا وشريعة

أنبت مقاصل فوق سرير الملك

رمى شروحا للعاصفة على الطرقات

رسمت وجوه الفقد على درجات القصر الواحد بعد الألف

رقصت على رثنيه رياحا وفجيرة

أدخلت السلطان معي

في بهو فصول الدورة

فانحل بقايا وتجسد موتا وقطيعه (٨٨).

ويظل الجدل محتدماً بين قيود السلطة السارية في العلاقات الرمزية العامة

للواقع، ونوازع الحرية لدى الشعر والشاعر فنرى هذا الصراع الدامي:

ياسيدتي كانوا يأتون

ويقتلعون خرائط كوني وحلولي

كانوا يرمون قصائد شعري بالرشاشات وكانوا
يعتقلون الإيقاع النابت في صوتي المشجوج، وكانت
أحذية الحرس المتواطئ تخرس رفضي وقبولى
كانوا

يلقون على أطفالي أسئلة
في حجم الموت المجاني
وأبكي: لا ٠٠٠

فيهاجر حدس المخبر في قارات دموعي وجفولى (٨٩).

لكن الشعر قادرا على تفكيك سلطه الوهم الرمزي الشائع، بسلمة الإبداع القادري
على النفى والقطيعة والمواجهة الحاسمة، إنه يعيد خلق لغة جديدة تعيد للأشياء أسمائها
الغائبة، وللواقع الغائب الجميل حضوره ويبتكر أساليب جمالية جديدة تناوى القبح
السائد المتبع، إنها تكوينات ليست جميلة في نظر الواقع ولكنها ذروة الجمال في نظر
الحقيقة، إن الشاعر يعيد للغة نظارتها الغائبة من خلال مسألته الحاسمة للشائعات
الحاضرة، فيغنى أغاني الشاعر الصعلوك المطرود بقول الشاعر في قصيدته،

(تكوينات ليست جمالية):

١. غنائية الشاعر المطرود

أغنى في جنائركم

وأبصق وجهي السوقى من خلل النوافذ

في مجامعكم على الأركان

وأرقد فوق أشياءى على أعتابكم ليلا

وأسترخى على الجدران

أغنى . لا كما ترجون

أقفز من عشاش الصمت

محتقبا كنوز الرفض

مهترئ القميص

مهاجر الألوان
أنا للثلج والطاعون
لا لسواعد الضوء المغنى فى مخادعكم
أنا للريح والأحزان
عجوزاً حافى القدمين . منذ ولدت أخطب فى فيافى التيه
وأحرق كل ميراثى من القصص الخرافية
ومتكئاً هنا فى كل ما انعقدت عليه ثمار كرمتنا
ومرتحلاً على أرض البوار
ألوب فى بعدين
بين الجذب والطوفان
أدور على الحوانيت المضاءة ضائع الشفتين
مختبل الحروف مراهق الكلمات
منفياً من الأعتاب للأعتاب
أدور أدور أستجدى وأرمى النار بالأحطاب
أحاذى الله والشيطان
عاصفة بلا ألقاب (٩٠).

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

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

الهوامش

١. د. أحمد درويش، مستويات تجلى الحرية فى الشعر العربى المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد، المجلد، السنة.
٢. د. سعد دعيبس، قضية التطور والتجديد بين الأبعاد الغائمة، وأسألکم عن معنى الأشياء، مجلة الثقافة، القاهرة، ع٦٠، سبتمبر، ١٩٧٨، ص٨٩.
- ٤، ٥. د. محمد دياب، نبوءات الشعر: دراسة نقدية فى شعر محمد أحمد العذب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٣.
٦. د. يوسف نوفل، النص الكلى، الهيئة العامة لقصور لثقافة، ع١٤٢، ٢٠٠٤، ص١٢٣، ١٢٤٧.
٧. المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، دراسة حالة فى نظرية الكيويتيكا، مايكل فاندين هوفيل، ترجمة سامح فكرى، عدد المسرح والتجريب، مجلة فصول، القاهرة مج ١٣ ع٤، شتاء، ١٩٩٥، ص٥٣.
٨. ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة، د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص٣٩٣.
٩. د. محمد عزام، المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٦٩، نقلا عن الناقد الإنجليزى (بن وارين).
١٠. يان موكار فسكى : اللغة المعيارية واللغة الشعرية : ترجمة ألفت كمال الروبى ، فصول ١٤ ، ج ٥ ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ ، وينظر للأهمية العبارة " الشعر يزيد القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها " . انظر أيضاً : مايكل دوفرين ، الشعري ترجمة يضم علوية ، مجلة الفكر العربى المعاصر غ ١٠ ، ١٩٨١ ، ص ٤٤ .
١١. د. حاتم الضامن، شعراء مقلون، مكتبة النهضة العربية، ط١٩٨٧.
١٢. د. رمضان عبد التواب يوسف.
١٣. د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية، الشعر السورى أنموذجاً، مجلة المعرفة السورية، ١٩٩٦، ص١٠٣.

١٤. د. وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي مجلة فصول، مج ٦، ع ١٩٨٦، ص ٢٠٠، ٢٢٢، ٢٢٣.
١٥. د. كمال أبو ديب، فى الشعرية، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٨.
١٦. د. نعيم إليافى، مفهوم الشعرية العربية، مرجع سابق، ص ٢٢٢.
١٧. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، الولي محمد، ص ٧٨.
١٨. المرجع السابق، ص ٨٠.
١٩. مجلة الاغتراب الأدبي، مج ٨، ع ٢٣، ٢٥، ١٩٩٣، ص ٦٧، ٦٦.
٢٠. مجلة الهلال، ١٩٧٩، ص ٦٨، ٧١.
٢١. مجلة الهلال، ١٠٩٤، أغسطس، ٢٠٠١، ص ١١٥، ١١١.
٢٢. د. يوسف نوفل، النص الكلى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع ٢٠٠٤، ١٤٢، ص ١٢٤، ١٢٣.
٢٣. على حوم، أدوات جديدة للتعبير فى الشعر المصرى المعاصر، دراسة نقدية، جائزة الشارقة للإبداع دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٠.
٢٤. د. محمد احمد العذب، الخروج على سلطة السائد، تنويغات غنادرامية، على نفقة المؤلف، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٤٠٥.
٢٥. المرجع السابق، ص ٨.
٢٦. د. يحيى الرخاوى، فك الاشتباك بين التجريب واللعب والعبث والتهريج، جريدة الأهرام المصرية، العدد ١٠/٩، ١٩٩٧، ملحق الجمعة، ص ١٥.
٢٧. د. محمد أحمد العذب، الخروج على سلطة السائد، مرجع سابق، ص ٨٩.
٢٨. د. حسام الخطيب، الخليج الثقافى، الإمارات العربية المتحدة، العدد ٢٨، ٧٥٨٩، الإثنين، فبراير، ٢٠٠٠، ص ٢.
٢٩. قاسم حداد، شهوة النشر اللالكترونى، جريدة البيان الإماراتية، الأحد، ١٠ أكتوبر، ١٩٩٩، العدد، ص ٣٣.
٣٠. روبرت يابوس (نظرية الأجناس الأدبية) ص ٥٤.
٣١. بنديتو كروتش، المجل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبي، ط دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٧٠، ٧٧.

- ٣٢ . نظرية الأدب، ص٣٠٨.
- ٣٣ . د. محمد الهادي الطرابلسي، مستقبل الأجناس الأدبية. نشر ضمن بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للأدباء والكتاب العرب، الجزء الأول، بغداد ١٩٨٦، ص٢١١.
- ٣٤ . فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الشعرى، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٥٩.
- ٣٥ . روبرت ياوس، نظرية الأنواع الأدبية، ص٦٢ - ٦٣.
- ٣٦ . جيزار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٧ - ٥٨.
- ٣٧ . جيزار جينيت، مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص٩٢.
- ٣٨ . جميل نصيف التكريتى، موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ص١٠.
- ٣٩ . د. محمد أحمد العذب، (الأعمال الشعرية الكاملة)، ص٣٦٥، ٣٦٤.
- ٤٠ . السابق، ص٤٦١.
- ٤١ . الأعمال الشعرية، ص٢٢٧.
- ٤٢ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٦١.
- ٤٣ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٦١.
- ٤٤ . د. عبد الرحمن بدوى، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢، ص١٢٠، ١١٩.
- ٤٥ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٤٥، ٣٤٤.
- ٤٦ . الأعمال الشعرية، ص١٧٦.
- ٤٧ . السابق، ص٣٥٣، ٣٥٢.
- ٤٨ . السابق، ص٣٨٨.
- ٤٩ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٢٣.
- ٥٠ . السابق، ص٤٠٧، ٤٠٤، ٤٠٣، ٤٠١.
- ٥١ . د. لطفى عبد البديع.

- ٥٢ . تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، س، كتابات نقدية، ١٩٩١، ص٨٤.
- ٥٣ . التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه ، ترجمة د.عبد الفتاح الديبى مجلة فصول، العدد، مج، القاهرة،.
- ٥٤ . ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٢٢٣، أغسطس، ١٩٩٠، ص٩، ٣٠.
- ٥٥ . المرجع السابق، ص١٤ .
- ٥٦ . د/ سامي أدهم ، ص٢٩ تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقية – الفكر العربي المعاصر ع٧٠-٧١ ، ١٩٨٩.
- ٥٧ . السابق ص١٨٦.
- ٥٨ . الأعمال الشعرية، ص٤٢٢.
- ٥٩ . محمد القاسمى، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبى، مجلة إشكالات نقدية، المغرب ص١٠١ .
- ٦٠ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٥٤، ٢٥٣.
- ٦١ . د. سعيد توفيق، فى ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢٠٠٢، ص٢٩.
- ٦٢ . د. محمد احمد العذب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤١٧، ٤٢١.
- ٦٣ . (الأعمال الشعرية الكاملة) ص٢٠٦.
- ٦٤ . (السابق، ص٤٤٨).
- ٦٥ . (السابق، ص٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٤).
- ٦٦ . (السابق ، ص٣٦٧، ٣٦٩).
- ٦٧ . (الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٦٨).
- ٦٨ . د محمد احمد العذب، التحرية الشعرية: حوار حول مضمونها النقدي، مجلة الهلال القاهرة، ١٩٧٩، ص٦٩، ٦٨.

- ٦٩ . إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٥٩.
- ٧٠ . علاء عبد الهادى، حصاد التجريبى وسؤاله، مجلة المسرح القاهرة، ع ١٤٣، أكتوبر، ٢٠٠٠، ص ٥٠.
- ٧١ - محمد على الفاروقى التهانوى، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق ، د. لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ج ١، مادة (جرب) ص ٢٦٩.
- ٧٢ - المرجع السابق، ص ٢٦٩.
- ٧٣ - و. ا. بفرج، فن البحث العلمى، ترجمة ذكريا فهمى، مراجعة أحمد مصطفى أحمد، ط، دار اقرأ، بيروت، ص ٣٢.
- ٧٤ - كارل بوبر، أسطورة الإطار، تحرير، مارك. أ. نوترنو، ترجمة، د. يمنى طريف الخولى، س، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ٢٠٠٣، ص ٣٣.
- ٧٥ . د. محمد أحمد العذب، الأعمال الشعرية الكاملة الرياض، ط ١، ١٩٩٥، ص ٧٨، ومن الممكن أن نقرأ قصائد أخرى فى ذات القضية وهى، ثرثرة شاعر لامنتى، ص ٥٤٥، ص ١٦٨، ص ٥٢٩، ص ٥٣٣، ص ٥٨٤.
٧٦. محمد الأسعد، تشويه التجربة: مشكلات الصيغة والوعى، مجلة الفكر العربى المعاصر، ع ١٣، ص ١٩٨١، ص ١١٠.
٧٧. المرجع السابق، ص ١١١.
- ٧٨ . د. ياسين النصير، شعرية الماء، آفاق من الشعر العراقى ،سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع ١٤٦، ط ٢٠٠٤، ص ١١٨- ٢٢٠.
- ٧٩ . د. محمد عزام، المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط ١٩٩٩، ص ٥١.
٨٠. نعيم إلباقى، الشعر والتلقى، (دراسات فى الرؤى والمكونات) ط الأوائل، سوريا، دمشق، ص ١، ٢٠٠٠، ص ٢٦.
- ٨١ . الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤١٢.

٨٢. نزار قباني، الشعر عمل انقلايى،
٨٣. د. محمد أحمد العذب، (الأعمال الشعرية الكاملة) ص ٤١٥ .
٨٤. د. شكري عياد ، اللغة والإبداع ، القاهرة ، ١٩٨٨ . ص ٥ .
٨٥. د. لطفى عبد البديع، مجلة الشعر، ديسمبر، ع٦١، ١٩٩١، ص ٢٩
٨٦. د. عبد الرحمن بدوى، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى، مرجع سابق، ص ١١٩.
٨٧. د. لطفى عبد البديع،
٨٨. د. محمد أحمد العذب، السابق، ص ٤٠٩ .
٨٩. المرجع السابق، ص ٤١٨ .
٩٠. السابق، ص ٣٥٠ .