الفصل الخامس

شعـــرية الفضـــاءات الشذرية البينيـــة

قراءة فى

شعر علاء عبد الهادى

obeikandl.com

obeikandl.com

هناك ممرات معرفية وجمالية حاسمة في بنية آداب الأمم ، نحس تجاهها بعدم قدرة وعينا الجمالي الموروث بفك شفرتها أو حتى القدرة الاصطلاحية النقدية للتعامل معها ، إنها تخلخل الأطر الإدراكيه والجماليه للقارئ ، فهو إزاء ممر جمالي حاد المنعطف لا تستطيع أن تقيسه على ما سبق في الماضي الجمالي البعيد ، أو حتى القريب ، وعلى القارئ ساعتها أن يكون كما تقول العامة (على بياض نقدى) وهى قدرة نقدية لابد منها حتى يستطيع أن يبدأ عمله النقدي مع هذه الممرات الجماليه الجديده التي تمثل منعطفا بلاغيا ونقديا حاسما في مسار التقاليد الجماليه من جهه ، والمنظومه المعرفيه لنظرية النقد من جهه ثانيه .

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

وفي أعماق هذا الجدل بين نظام النظرية ومروق الإبداع ، تموت أشياء وتحيا أشياء أخرى ، وفي الحد الوهمي الفاصل بين الموت والحياة في بنية الثقافة نفسها يرتبك النقد ومقولاته المعرفية أمام وهج الإبداع وطفراته الوجودية، ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، بدات القدر الذي يفيد فيه الإبداع من النقد ، فإذا كان الابداع مغامرة في الرؤيا والأسلوب معا فيجب على النقد أن يكون مغامرة وقدرة على الفحص والتفسير، وإذا كان الإبداع ارتيادا للمجهول ، فعلى النقد أن يكون اختبارا وفحصا لمقولات المعلوم النقدى تجاوزا لمحدوديته المتعارف عليها ، ومغامرة لشق قنوات جديده لأطر الإدراك الجمالي والمعرفي معا ، فعلى النقد أن يكون مسلحا بجهاز مفهومي يتمتع بالتعدد والانفتاح والمرونه ، إنه وزير مفوض من الجماهير الفاعله لكن ساعته كما يقول (سانت بيف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيرا خلاقا لا مستوزرا أمينا لبروتوكلاته المتبعه ، ومن هنا كانت صعوبة التصنيف الجمالى والمعرفى لهذا الديوان التجريبي الجديد((النشيدة)) للشاعر علاء عبد الهادي ، فهو شعر محير حقا ، يقع على الحدود الجمالية والمعرفية البينية للشعريات العربية المعاصرة، ويضع جميع أجهزتنا النقديه والمعرفيه السابقه على محك تجريبي جديد ، إنه عمل لا يعطيك مركزه الجمالي الدلالي بسهولة،بل هو ضد المراكز الجمالية والمعرفية أيا كان شكلها،وضد اكتمال المعنى،وانغلاق الدلالة داخل أنساق النص الداخلية، فشعريته تعمل ضمن طاقة اللاكتمال الجمالى والمعرفي، حتى لنقع دوما فى هذه الفجوات الشكلية اللاشكلية المحيرة في بنية الشكل الجمالي للديوان ، فتبدو نصوصه وفواصله ومقاطعه المتعددة كما لو كانت تؤسس للفجوات الجمالية، والشروخ المعرفية، ومن هنا كان هذا الديوان مهتما بأشكلة الشكل الجمالى للشعر، لأنه يعمل دوما ضمن منطق تجريبى يقوم على تفكيك المراكز أيا كان شكلها سياسيًا واجتماعيًا وقيميًا وذوقيًا ودلاليًا، ضمن بنية شكلية ولاشكلية معا محيرة التشابكات، والجدليات فهى تشابكات ما إن تتقارب حتى تتضارب، وما إن تتساوق حتى تتناقض، فهى لا تستقر على ملمح جمالي محدد،لأنها تحارب منطق الاتساق والمماهاة والتطابق والانسجام،وتفتح منطق اللاتساق والشروخ والفجوات والتشذرات المتصادية المتنافذة المتداخلة المتجاوزة.فالشعرية فى هذا الديوان لاتقع ضمن شعرية

الثنائيات المتساوقة بل ضمن بنى الاتساق اللامتساوق،والانتظام اللامنتظم، والمراكز اللامتمركزة،مفككة الحدود بين الهامشى والمهمش والمركزى، خالقة الحقيقة بصفتها احتمالا ضمن احتمالات اخرى ممكنة، وفاتحة أفق الهوية ضمن تشعبات ممكناتها اللامتناهية جماليا ومعرفيا وسياسيا وحضاريا وإدراكيا.

إن شعرية النشيدة تطرح تصورًا جديدًا للخيال الشعري نفسه كما قلنا آنفا بصدد تنظيرنا للشعرية المنظومية التشعبية التداخلية التى تنفي الحد الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربى بصوره وأنماطه كافة حتى شعرية التفعيلة لدى جيل الرواد، وتطرح حدا خياليا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا قائما على تشعبات الرؤى الشعرية البينيه التداخلية، متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي، إلى الأبنية الشعرية التعدديه التزامنيه ،وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى نسقية العلاقات النصيه التداخلية، إن حد الخيال وحد الشعر كما نعرفهما فى الموروث الشعرى والبلاغى العربى، أو الموروث الجمالى فى قصيدة التفعيلة يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظرة جديدة إلى الخيال الشعري والمعرفة بالظاهرة الجمالية إنشاءا وتلقيا مما يجعل نص النشيدة وغيره من النصوص الحداثية الشعرية الجديدة فى مصر والوطن العربى، نصا تشكيليًا مغايرًا يطرح على النقاد خيارًا منهجيًا ومعرفيًا وتنظيريًا صعبا لفحص مقولاتهم النقدية والجمالية السابقة على النص، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول (:لماذا نكتب الشعر؟ توقف إلا ألفة لشعر قد تشممه سواك إهكذا قال شيخي المحقق، كيف أجد أرضي الجديدة، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت المتلقى، والحضور الشعري، والناشر وربما أخسر الناقد أيضا (...) وظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه هاجسا دائم الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة (...)كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعددة فرضتها طرائف كتابته)(٢٣).

إن هدم فكرة المركزية الجمالية يجعل من الشعرية مقاومة معرفية وجمالية معا، بما يفتح الأفق النقدي والشعري واسعا لمفهوم التعدديه والتشعيبة بأشكالها البنائيه و أنماطها الدلاليه معا – ويفتحه على القدرة الباذخة للخيال التفكيكى البانى . وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التحريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبناه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه، أو يحلل بها النحوي أية جمله من الجمل فى سياق التركيب اللغوى، لقد كان الشعر ينمو نموا حقيقا خلاقا بعيدا عن النمو المتلكئ للمصطلح النقدي المعاصر،الذى ينبع دوما من رحم الكتب وأوهام الثقافة،ولاينبع من لحم ودم الوجود، وكان على الناقد أن يخضع لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصة ، وبين القدرة على الإذعان إلى ما يقوله النص والقدرة على الإصغاء للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد- يضيع كثير من الابتكار والجدة الكامنة فى المخلوقات المجازية الجسورة في الشعريات العربية المعاصرة ، وكان من جراء هذا الوضع النقدي المرتبك والفوضوى، عدم القدرة من التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلا إذا توفرت للناقد عدة صفات منهجية وعلى رأسها صفتان : وهما القدرة على إجراء الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهة، والقدرة على التحرر المعرفي من الأنساق النقدية والمنهجية والإجرائية المسبقه التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهة اخرى،فالناقد والنقد بين إثبات ومحو وفي الشرط الأول:شرط القدرة على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للنص الذي يشيع قراءة استنساخية تساوي النص في بعده الظاهر، كما يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي لسلطة التقاليد الجمالية المتوارثة والسائدة والرضوخ للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريده النص نفسه، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حريته الجمالية الخاصة به، حتى يتم الاستنطاق الخلاق للنص من داخل شروطه البنائيه الشيئية الخاصة به، وفي هذه اللحظه على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكرية والجمالية النقدية المسبقه للنص ذاته، حتى يكيف الإبداع، المصطلح النقدي لصالحه، وليس العكس، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح (الإصغاء الجمالي الموضوعي واللاموضوعى معا) وهو

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

إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى والنص الإبداعى إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى تعقيدات جمالية وفكرية ومعرفية بين "شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي" بما يعنيه ذلك من إفراغ الفعالية الشعرية من بذور نموها وتطورها وتحويلها إلى تجربة ساكنة أو تابعة على أحسن الفروض للفعاليات الاجتماعية الأخرى، مما يؤدى بحكم ضعفها الذاتى إلى حرمانها من الوقوف على صعيد واحد مع الفعاليات الأخرى، و إلى عدم قدرتها على إضافة أى فعل إلى الوجود العربى وفى هذه الحالة لاتتشوه علاقة الفعلية الشعرية ببذور تطورها فقط، بل وتتشوه علاقتها بالنقد أيضا، لأن الشاعر لايتلقى تجربته مباشرة مهما ادعى البعض براءة النظرة،ونضارة الوجدان، بل أى أمينة إن صح التعبير بل عبر شبكة ذهنية ذات علائق موروثة أو متكونة، ويبدو انفصال الشاعر العربي عن التجربة أو لامباشرة هذه العلاقة مضاعفا بحكم الوضعية التاريخية للتفكير العربى أولا، وبحكم افتراضات الخلق الشعرى القائمة على لعبة شخصية يمارسها الشاعر فى ما هو معطى، وينبع الانفصال الأول من العطلة القرن عشرينية التى وجد العربى نفسه فى سياقها بتأثير غزو الأشياء الغريبة الجاهزة، إن على صعيد السلعة أو على صعيد الفكرة، لقد أصبحت الطبيعة والمجتمع مطلقات فى ظل غياب ممارسة الفعل :فعل اليد، والفكر، ووضعت إشكالية النهضة على قاعدة الماضى المستعاد، أو على قاعدة حاضر الآخر المتفوق،أو على قاعدة توفيقية بين الشاذين :الماضى وحاضر الآخر ما يعنيه هذا هو غياب أو تغييب الحاضر العربى، ذلك العطب المتواصل والغامض تحت هذا الشكل الفوقى من الفكر والطبقات، أما الانفصال الثانى فينبع من طبيعة الفعالية الشعرية بوصفها قيامة ذهنية على قاعدة رصيد ثقيل من الموروث الشعرى، وعلى قاعدة تعزيز متواصل على الانقطاع بين ماهو شعرى ولا شعرى، بين ما هو ضرورة، وما هو حرية، ولم يتمكن التكون الذاتى للنظرية الشعرية من حل هذا الانقطاع، بل تعززت الهوة بين الطرفين المنقطع أحدهما على الآخر، بانعكاسات الانفصال الأول، وآثاره على صعيد عادات التلقى الذهنية، وهنا يلعب النقد دور المحرض على المزيد من التشويه، سواء كان نقدًا تراثيًا أو متغربًا، أو نقدًا توفيقيًا (١)

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

إن الشعرية في هذا الديوان تمارس جدليات جمالية ومعرفية وتجريبية معقدة ، ووفق سياقات متداخله شعرية يحكمها الاستكشاف والهدم والبناء، سواء بين الذات بوصفها آخر ، أو الآخر بوصفه ذاتا ، حيث تنقلب الذات على ذاتها في جدلية الأنا والقرين، وفي أعماق هذا التحريض الخيالي للذات الشعرية ضد ذاتها، يستصفي الشعر اللحظات الجوهرية الأساسية لآنات الشعرية العربية الموروثة، سواء في الماضي والحاضر والمستقبل ثم بخلقها الشعري التجريبي الجديد لتكون حاضرًا أبديًا متصلاً قادرًا على استكشاف بنيته الجمالية والمعرفية الماضية بوصفها حاضرًا أبديًا معوقًا في بنية الحاضر الجمالي المؤجل باستمرار، والشاعر يمارس صورا عدة من أشكال المحاكاة التهكمية الساخرة لينقض الأسس الجمالية والمعرفية والثقافية التي أسست للموروث البلاغي والنقدى والشعري والحكائي والسياسى والاجتماعى في خطابنا الثقافي العربي . إن الشعر في هذا الديوان يقف على خمسة لحظات معرفية وجمالية كبرى فى العقل العربى، تمثل فيما نرى اللحظات المعرفيه والجماليه الحاسمة التي كونت بنية العقل العربي ذاته، في شكله البياني والعرفاني والعقلاني والسلطاني، إنه يعيد اكتشاف ومسائلة البنية التحتية العميقة المكونة للنسيج الروحي والفكري والثقافي للذات العربية ، هادمًا أجزائها الميتة

خالقا أحواءها الحية المنسية في الذاكرة الشعرية المعاصرة متجاوزا الرغبة الرومانسية التي تكتفي بالتأمل في الواقع، أو مجرد الشوق الى التطهير بالمعنى الأرسطي الصورى متجاوزا جميع ذلك إلى الأجواء الشعرية البينية التداخلية القادرة على التغيير لا التعبير،التنويع لا التفريع،التشذير لا التعضون والتأسيس بالمعنى الوجودى لا مجرد التامل بالمعنى الثقافى، وفي أعماق هذا الجدل يخلق الشعر سفره الخارجي بالهدم والإنشاء معا .عبر أشكال شعرية بينية متداخلة تقع عمق شعريتها فى بنية التحول الشكلى المستمر من الشكل الحكائي إلى الشكل الحكائى الآخر، إلى أشكال المقامة إلى التشكيل الشعري التقليدي، ثم الأشكال الشعرية الحداثية بكافة أنماطها ودلالاتها . وكأننا فى حالة أشكلة جدلية بينية مفتوحة دوما لجميع الأشكال الشعرية السابقة والمعاصرة لهذا الشعر،فالديوان فيما نرى يمثل مفترقا واختراقا جماليًا جادًا فى الشعرية العربية المعاصرة،يمارس الهدم والبناء وإعادة البناء بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمه والمعاصرة.

إن تعدد الأشكال وتداخلها البيني الجدلي استدعى تعددًا جماليًا موازيًا لأشكال الشعرية في هذا الديوان، وإذا أخذنا ببنية الالتفات الشعرى شريحة جمالية للتطبيق مثلا، وجدنا الشاعر يتجاوز ببنية الالتفات في الموروث البلاغي والنقدي الموروث والمعاصر معامن اللالتفات الجزئى سواء فى بينة الجملية أو الكلمة أو حتى التركيب النحوى إلى اللالتفات التشعبى النصوصى، خالقا شعريه جديده للالتفات التداخلي التفاعلي القادر على نقل الحد الجمالي لبنية الالتفات في الموروث النقدي البلاغي والقائم على الجمله والمفرده فعلا – اسما – حرفا – الى حدود شعريه تعدديه تفاعليه تنقل النص من التفات الجمله الشعرية المتجاورة الى التفات النصوص المتداخله . ونقل الخيال الشعري لبنية الالتفات من شعرية جزئيةه متناثرة الى شعريه كلية متداخلة، حيث يكون الشعر شعرية خطاب لا شعرية جملة . ويكون الايقاع ايقاع الكتله النصية الشبكية لا القصيدة الشعرية السمعية التي تختفي بالصوت في المقام الأول، وبهذا تتحول بنية الالتفات الى جماليات الأثر الشعري القائم على التشابك الشبكي التعددي . هنا لا يكون الحد الجمالي للالتفات حدا ثنائيا مقتصرا على بنية الجمله بين المركز الثابت للدلالة، وما التفت الشعر به عن هذا المركز سواء في الضمائر أو الأفعال والأسماء أو غيرها من الصور الجزئية للالتفات فى

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

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

أنساق الرموز التي تكسب عليه وهما من الموضوعيه والشرعيه العامه ،ومن هنا كان الديوان يعلمنا على طواله صوره ومجازاته أن وظيفة اللا واقع تتمتع بنفس صلابة الواقع ، واللانظام يؤسس للعالم بنفس درجة تأسيس النظام الشائع بل الجزء الأكبر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب " فالخيال هو الملكه الوحيده التي ماتزال تحتفظ ببرائتها وتتمسك بحريتها وإستقلالها أمام مبدأ الواقع الذي هو في نفس الوقت مبدأ القمع " (١)

فالمخيلة تمارس أبعادًا تحررية وثورية من خلال جدل الواقع واللاواقع والنظام واللانظام ، النفي والاثبات إن الشعرية هنا تثبت أن جدل النفي لا يعني العدم المطلق ، بل يجب علينا أن نفهم النفي كما يقول هيجل "((بأن السلبي هو ايجابي بدرجة متساوية ، فأي شئ يواجهه التناقض لا يختزل الى درجة الصفر إلى عدم مجرد ")) (٢).

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

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

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

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

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

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

إن شعرية علاء عبد الهادي فى ديوان النشيدة ، توسع من أفق الشعرية لتقع بين جماليات الحداثة وجماليات ما بعد الحداثة المعنيه بالخطابات الثقافية المتعددة التي ترناب كثيرا في النزعه الكلية في الفكر والفن والذات والمجتمع أوإقامة الحدود بين العلوم والمنهجيات العلمية الصارمة ،وشعرية الديون تنصب على تشظيعيب الأشكال، وتشعيث الرؤى،وتشذير منطق الحقيقة نفسه، فهى تعني باللاتجانس والتفكيك في كل شئ ، أو ما يسميه ديريدا بالمكمل الذي يرجئ المدلول في صيرورة دائمة، فديوان النشيده يهدم فكرة الإطار الرسمي للوعي الثقافي العربي ويدحل إلى أفق التداخلات الفنية المفتوحة على الاحتمالات والتعدد والمختلف والهامشي الذي لا يقبل القياس المسبق باعتبار الهامشي والمختلف حسب الأجرومية الشعرية التشعبية تؤسس لمشروعية شعرية جديده ، تؤسس بدورها لوعي معرفي جديد يقوم على ،

تداخلات الحدود بين الأجناس الفنية المختلفة .

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

٢- قيام المشروعيه العلمية الجديده على الخطاب الهامشي غير السيادي (*paralogy*) المجزأ لا الكلي(٥) .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

إن جميع صور البحث الحضاري والمعاناة الثقافية السابقة تعكس القضايا المعرفيه والجماليه الكبرى التي عانت منها الذات العربية المعاصرة من خلال البحث عن هويتها الثقافية المعرفيه من جهه ، وجوهرها الجمالي الأسلوبي من جهه أخرى ، لكن الملفت للنظر حقا فى معظم الجهود الثقافية والحضارية السابقة غياب المشروع الجمالى والنقدى من هذه الجهود الفكرية الضخمة التى قدمها المفكرون العرب المعاصرون، وبصرف النظر عن مدى ما أسهمت به هذه الجهود المعرفيه والجماليه المتعددة في إثراء حيوية العقل والوجدان العربي من عدمه ، فإن جهودا شعريه خلاقه حاولت إعادة مسائلة المقولات الفلسفيه والسياسيه والوجدانيه التي أسست لبنية العقل والوجدان العربي على مدار الحضاره العربية وقد كان " النشيده لعلاء عبد الهادي " إحدى صور ،ومحاولة الدكتور علاء عبد الهادى تختلف هنا اختلافا جوهريا عن محاولة أدونيس مثلا سواء فى مشروعه الثقافى الكبير فى الثابت والتحول، أو فى مشروعه الشعرى فى ((الكتاب)) ((فرغم الزعم بأن المنهج الذى استخدمه أدونيس هو المنهج الفينو مينولوجى، إلا أنه قدم رؤية تعتمد على منهج انتقائى، وخلط بين الموضوع والمضمون فى دراسة الأعمال الشعرية، وأقام دراسته على رؤيا ثنائية بيم ما يؤكد على ثبات الواقعن وبين ما يقوم على نفى هذا الواقع، وجمع بين كل اتجاه على مجموعات متناقضة لأنه يجمع بينها رفض الواقع))(١٠).

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

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

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

إن فكرة الندية والتعادل التصورى بين القرين ومقارنه بلورت فكرة الجدل بين النظام واللانظام معا، ويجب أن نعى هنا أن فكرة القرين وما تتداعى اليه من خيالات الشعراء قديما وحديثا ، ليست جديده على الموروث الشعري والحكائي القديم والجديد معا، فقد كان الشعراء قديما يربطون الشعر بالشيطان،ويربطونه بصور الجن الخفيه ، في قران بين غرابة العالم الخفي لهذه المخلوقات وبين غرابة المصدر الذي يتنزل الإبداع منه ، لقد كانت منظومة الجن والشيطان والقرين والجنون ذات سياقات جماليه ومعرفيه متقاربه ومتداخلة في الموروث النقدي والبلاغي.

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

ومن هنا كانت أسلوبية القرين مقرونة ببلاغة الترحال على طوال بنية الديوان بحثا عن النقلات الوجوديه الغائبه في الوعي الجمالي العربي قديما وحديثا على السواء ، فلم تخل أشكال الشعر العربي يوما من فكرة الانقسام والحيره،وقد تكون صورة القرين لونا من الوان التجريد او الالتفات البلاغي المعاصر عن في التقاليد الجماليه الموروثه مثلما كان الشاعر القديم يقف على الدمن والأثافى مستوقفا خليليه ينعيا معه لواعج قلبه . ونوازع حنينه، وكليهما يجسد استشرافا وترامیا إلى المجهول بصورة من الصور،وفكرة الخليل والصاحب في الشعر القديم هي صوره من صور الذات الشعرية المنقسمه المغتربه ، بين لحظتين زمنيتين حد متناقضتين ، لحظة الماضي الجميل الممتلئ ، ولحظة الحاضر الموحش والمهدم ، إن تفكك التجانس في الزمن يوازيه انقسام الذات وتفكك تجانسها ، حيث يجرد الشعر من كيانه الفني لحظتين جماليتين يتنازعهما الجدب والخصب ، أو أن الذات الشعرية المغتربه ، تلتفت إلى شقها الماضي حيث الخصوبه والإمراع ، والانسجام مع الوجود ، وشقها الحاضر حيث الجدب والموت، لا زال الشعر المعاصر يعاني محنة الانقسام والتوزع بين لحظات التاريخ التي تتنامى بعيدة عن تحقق الذات، فدائما نحن منفيون خارج زماننا ومكاننا ، مرميون خارج قدرتنا على التحقق في التاريخ الحضاري المحيط بنا ، وكانت فكرة البكاء على الطلل ، والضرب في رحلة القفار والسبيل ، وركوب الناقه في رحلة الليل كان كل ذلك يمثل فكرة البحث عن الذات تارة ، أو عن الجماعه تاره أخرى ، أو محاولة جماليه لاهثة لتكشف القضايا المصيريه الكبرى التي تقض مضجع العقل الجمالى العربى وما يتنازعه من قضايا الموت والحياد والقيم والمجتمع وكافة صور أنساق العلاقات المهيمنه على الوجدان والعقل وبنية الثقافة ، لذلك وقف الشعراء واستوقفوا معهم الأشياء والأحياء ، ورحل الشعر رحلات شتى سواء إلى أعماق المرئيات والمسموعات والأشياء المحيطه بهم، أو إلى نسق تخيلي رمزي يعرج فيه الشعر خالقا معادله الموضوعي الجمالي لواقعه الحضاري المحيط به ،لقد استبدل الشعر المعاصر فى ديوان النشيدة، فكرة الرحلة الشعرية القديمه بالرحلة المعاصرة ، متجاوزا تقاليد استصحاب الصحاب والأخلاء في الدمن والأطلال، بالترحال في مسارات الفكر والخيال، عبر تقاليد التشعب التخييلى للترحال، وإذا كانت الرحلة منظومه جماليه ومعرفيه معقده ، تتجلى فيها صورة الذات

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

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

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

وهذا الانفتاح التعددي على إدراك الواقع، وازاه انفتاح تعددي في بنية الشكل الشعري لرحلة الراوية وقرينه في ديوان النشيده ،وبذلك فقد انتقل حد الرحلة من ضيق الثنائيه القائمه على جدلية الواقعي والخيالي، إلى حدود جمالية تشعبيه توسع من فضاء النص الشعري إلى فضاءات تشكيليه ودلاليه معقده تتحول باستمرار من الماضي إلى الحاضر إلى المستشرف الآتي، ومن المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب الكنين برحم الغيب،ومن الحاضر الغائب بوصفه أيديولجيا مهيمنة مكرسة، إلى الغائب الحاضر بوصفه أيديولوجيا حالة،فالأيديولوجيا كما راى ماركس وألتوسير ليست خطأ موجودا على مستوى الوعى العقلانى فيسهل تصحيحه،إنما هى خطأ لاشعورى شديد التأثير،ففى الأيديولوجيا يتمثل الواقع والثقافة وجودهما فى صورة خيالية،ويعبر بول دى مان عن هذا بقوله إن ما نسميه أيديولوجيا هو ((خلط بين الواقع اللغوى،والواقع الحقيقى،خلط بين الأحالة والظاهرات، ففى الأيديولوجيا يعامل اللغوى على أنه تمثيل دقيق للأشياء كما هى،هذا الخطأ صار أمرًا مسلمًا به من فرط الاعتياد عليه حتى صار خطأ لاواعيا))(١٢).

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

الطليقه الحالمه بقهر سدود الأشياء والأحياء والتصورات والأفكار وجميع العلاقات الرمزية السابقه ، ذلك أن الحلم والمعرفه والشوق إلى الأسرار لا يعرف الحدود . والشعر يرتحل هنا بدافع الوفره وليس بوازع العوز، إنه ترحال حر خلاق لا يعرف نهاية المطاف ، فكلما أمعن الشعر في ترحاله ازداد بهاء وثراء بما يدفعه إلى توق جديد،عندئذ يصير الترحال هدفا في ذاته، مثله مثل الشعر الذي لا تقف دلالته عند حد معلوم ، بل يكون خلقا في ذاته قادرًا على التمدد والاتساع والنمو في كل اتجاه هنا يصيرالترحال قرين تخلق الشعريه، كلاهما وجه من وجوه الحريه، ورغبه حميمه في الانتصار على التلاشي والفراغ والضيق فى المكان والزمان والرؤيا، أو أية صوره تجعل من الإنسان حاله مغلقه ، أو شيئا مثل الأشياء الماديه ، وبهذه الصوره نرى هذا القران العميق بين الرحلة واستشفاف جوهر الوحده وتأسيس مقوله أنا أنتقل إذن أنا موجود ، وما بين الذهاب والعودة تنخلع الأشياء عن صفاتها ، وتتبدل المسميات ومسمياتها ، وتتغاير كليا أو جزئيا أنظمة العلاقات وأنساق الرموز، معيدة تأسيس الوعي عبر اتساق معرفى جمالى من جديد.

ومن هنا كنا نلحظ على طوال هذا الديوان هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي بين وجوه عده للراويه ، ووجوه عده للقرين، حيث يمثل الراويه صوتا مطلقا يغيب العقل والوعي والجدل ، ناسجا شبكة من العلاقات بين الأشياء والأحياء والواقع قوامها الوهم والقداسه المراوغة، بينما يحاول القرين الموازي الجمالي لفعل الهدم والإنشاء والارتياب والمساءله والاكتشاف – يحاول أن يغير من شبكة العلاقات المهيمنه على الأشياء والواقع والثقافة والوعي ، يتم ذلك من خلال شعريه النقله وأنطولوجيا الترحال ما بين مكونات الوعي العربي القديم والمعاصر معا ، سواء في البنيه الروحية الصوفيه، أو البنية الفلسفية أو البنية الجمالية والنقدية، وأخيرًا البنية السياسية، إن هذا الجدل الشعري التشعبي التداخلي ما بين الشعر والراويه والقرين،يشير إلى أنه مادام هناك مفاهيم وأسس وتصورات مطلقه لا تتزحزح – وبالتالي فليس هناك من قدرة لهذا الوعي العربي في شتى تجلياته – على النقله والحركه والتغير.

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

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

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

سياق ضابط بين النص والقارىء من أجل تأسيس المقصد، فلابد للقارىء أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية، وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه بطابع متميز، إذ لابد للنص من أن يقود خط سير القارىء ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيا لملاحظات القارىء وأسئلته، والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل -من ثم -جانبا من أهم جوانب عملية الاتصال، ويعزو آيزر "بنية الفراغات" أو وجهة النظر الطوافة، أو البياض النصى، أو منطق الفجوات عن تيرى إيجلتون، إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية، وبهذا يحتفظ "الفراغ" بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة أكثر تركيبا، فإن هذا الربط بين أجزاء النص أو "ملء الفراغات" يدخل فى ديناميكية الحبكة ومستواها.

إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى و"النص الإبداعى" إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي المعاصر، مما يجرنا جرا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى فى علاقته بالنص الشعرى وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والتعالى الميتافيزيقى والقدرة على المراجعة والتجريب والدمج والصهر والتشعيب، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول.إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة، على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية على مستوى الخطاب النقدي تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، ومن هنا وجب أن يكون التجريب فى المناهج النقدية على اختلاف إشكالها وتصوراتها موازيا للتجريب فى الخلق الفنى خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مساراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.

ومن هنا كان ما نطرحه فى دراستنا من وجوب خلق نظرية نقدية جديدة فى التخييل التشعبى التعددى بما يضع كثيرا من أجهزتنا النقدية والمعرفية السابقة الخاصة بجماليات الشعر الموروثة والمعاصرة معا، على محك نقدى تجريبي جديد إن الشعرية التشعبية البينية التعددية نوع من الشعرية العليا التى لا تعطيك مركزها الجمالي والدلالي بسهولة، كما أنها قادرة على صنع هذه الفجوات المعرفية والثغرات الجمالية المتشعبة على الأطراف البينية، والأعماق التشعبية لبنى النصوص، فتبدو النصوص وفواصلها ومقاطعها المتعددة المتداخلة كما لو كانت فجوات تعددية، وفراغات نسقية، ومناطق غياب متصادية جماليا ومعرفيا ورؤيويا معقدة التشابكات والسياقات والجدليات، تتضارب وتتناقض لكنها لاتتكامل بل تترامى باستمرار إلى هذه النشاط الجمالى والمعرفى عابر النظريات والجدليات، لكنها فى الكثير من الأحوال لا تستقر على ملمح جمالي محدد. فالشعر هنا يعيد إلينا ديناميكيات الأسباب الأولى للخلق فى عفويتها الطازجة، بعيدا عما تأسس من قبل، "فليس أن تكون الحقائق موجودة مشخصة" هو المهم، إنما أن نبتدئ حالة لا نحددها ابتداء، ولا نتركها نهبا لمستقبل نفترضه ابتداء، هذا هو المهم، أن تطبع إبداعك يعنى أن يكون خارج الشروط المطلوبة والأطر المنهجية التنفيذية" الأصيلة" المزدحمة بمشاعر وعواطف التاريخ، يعنى أن تكون هنا أيضا وليس هناك فقط، ولأن حاجاتك لا تعطى حاجاتي مداها الشامل "الكونى" فحرى بى أن أهرع لحاجات أخرى، باعتبارها ماهية ومعيارا أيضا لعدة إشباعات أمارسها، وأشتق منها نتائج لاحقة تغنى مشروعى الكتابى."

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

للغة، وامتلاء التعبير الشعرى فى كثير من قصائده بالإيماءات الذاتية شديدة المركزية، وكذلك بالرؤية اللعبية للشاعر وممارسته اللعب بفداحة ورغبته العارمة فى خلق دلالات تصل إلى أقصى درجة ممكنة من التعدد وربما التفتت، ومحاولة تأسيس أنظمة ساخرة متمردة على الأنظمة اللغوية القائمة بما يشي بتمرد أوسع على المستوى الثقافى والاجتماعى.

إن شعرية التخييل التشعبى تمارس جدليات جمالية ومعرفية واستشرافية تعددية ومعقدة، ووفق سياقات شعرية تداخلية، يحكمها أنسقة الاستكشاف والهدم والبناء والاستشراف سواء بين الذات بوصفها آخر، أو الآخر بوصفه ذاتا، أو الهامش بوصفه متنا غائبا، أو المتن بوصفه مركزا متسلطاأو الغياب بوصفه حضورًا غير متعين، أو الحضور بوصفه وهما شائعا، وفي أعماق هذا التحريف والتجديف الخيالي للذات ضد ذاتها،وللواقع ضد مركز تسلطة، وضد مركزه الجمالى الرسمى، يستصفي الشعر اللحظات الجوهريه الأساسية في التقاليد الشعرية الموروثة سواء في الماضي والحاضر والمستقبل، خالقا مراكز جمالية تعددية ومن هنا كانت هذه الشعرية التشعبية تمثل مفترقا جماليا هائلا فى بنية الشعر العربى المعاصر، فهى تمارس تخييلية الهدم والبناء والتشكيل بين الأشكال الفنية المتعددة وبين الخطابات الشعرية القديمة والمعاصرة، بغية الوصول بالنص إلى عوالم فريدة ومدهشة من التركيب الخيالى المبتكر القائم على فكرة الخيال المنظومى التآذرى، أو الخيال البينى التشعبى، القائم على النهج المنظومى" *System Approach*" حيث لا يكتفى هذا الخيال على العلائق الجمالية والمعرفية بين العناصر التصويرية فى النص وهو الشائع فى بنية النص الشعرى التفعيلى لدى معظم الشعراء فى الوطن العربى، بل تتجاوز الشعرية التشعبية التصور التفعيلى للخيال ناقلة حده الجمالى والمعرفى الجديد من التركيز على العناصر المكونة فى داخل المنظومة الجمالية الواحدة، إلى فكرة التداخلات المنظومية المتآذرة التى تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية ومتباينة، عبر حدود جمالية نوعية متعددة، وهذا التجادل التركيبى البنى للأنظمة المعرفية والجمالية المتباينة، ينقل حدود الخيال الشعرى من فكرة العناصر المتفاعلة كما هو شائع فى الخطاب النقدى المعاصر فى قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى فكرة العوالم والأنظمة

البينية المتداخلة، كما تنقل حدود التصوير الشعرى من فكرة التسلسل التعاقبى الموضوعى فى بنية النظام النصى الواحد أو حتى المتناص والمتجاور، إلى فكرة التزامن الجمالى التشعبى بين أنظمة نصية معقدة ومتباينة، بما ينتفى معه السببية المنطقية البنائية من بنية النص ودورانها حول مفهوم الوحدة العضوية، أو حتى العضوية الدرامية السيمفونية، وحلت محلها فى الشعرية التشعبية البينية، السببية البنائية الدورية التى ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين فى وقت واحد وفى مكان واحد بما ينفى ثنائيتهما، وينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، ويسمح بخلق مراكز جمالية تعددية، وينفى أيضا فكرة المركز الجمالى الواحد، ومن هنا فقد نقلت هذه الشعرية التشعبية التداخلية بنية الخيال الشعرى نفسه من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن التعاقبية إلى التزامنية المنظومية، ومن التفاعل التجاورى التراكمى غير الخلاق كما تبناه نقاد الحداثة فى قيم التجاور والتناقض والفوضى، إلى التداخل المنظومى الكيفى، مفيدة من فكرة اللا تمركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص الكتابى ونص الغبطة لا القرائى أو نص اللذة لدى رولان بارت، والنص المفتوح لا المغلق لدى إمبرتو إيكو، ومن فكرة البرامج البحثية التعددية لدى إمرى لاكاتوش،وبرامج البحث الميتافيزيقية لدى فيلسوف العلم كارل بوبر، كما تفيد من التقنيات التشكيلية والبنائية المتعددة فى الخطاب الشعرى المعاصر بعد نقلها عن حدها الجمالى النصى السائد فى الجماليات الشعرية العربية المعاصرة فى صور مفككة مشرذمة مفتقدة أسسها الفلسفية والمعرفية التى تحفظ عليها اتساقها التركيبى، ولمّ شملها الرمزى الجمالى للصعود بها إلى حدود "جمالية منظومية تداخلية" مفيدة من قدرة "الخيال التشعبي التداخلي" على استقطاب الكثير من التقنيات الأسلوبية المتعددة والمتناثرة فى الخطاب الشعرى المعاصر بعد لم شملها الرمزى التجاورى والفوضوى،فى تجسيد هذا الوعي الشعري التعددى المركب وخلق هذا " الخيال البينى المنظومى" فى بنية النص، والذي انتقل بدوره إلى تعقيد جمالى وتركيبى موازٍ على مستوى تعدد البنى الجمالية لنصوص، فقد ترامت الآفاق الأسلوبية والمعرفية للشعرية التداخلية إلى آفاق من التشابه والتضاد، التعدد والتداخل، المعنى واللامعنى، الصوت والصمت، معيدة تركيب وتنظيم ما جد على النص الشعري

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

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

لقد أفاد الشعر التشعبى التداخلى من الشروط المعرفية والجمالية لزمانه من جهات ثلاثة أولها إفادته من فن الوسائط المتعددة فى البرمجيات الحديثة وهى التى أدت إلى الفن السيبرى *cyber art* والفن المفهومى *conceptual art* ومن جهة ثانية أفاد من مصطلح التدفق المعلوماتى المعروف فى علم الهندسة البرمجية ومن جهة ثالثة أفاد من فكرة انهيار الحد البينى فى فلسفة العلوم التجريبية المعاصرة بل والعلوم الإنسانية أيضا، لاغيا الثنائيات الفكرية والوجدانية المتعددة بين المادى واللامادى، الواقعى والخيالى، الجماعى والفردى، الحيوى والفيزيائى الذاتى والموضوعى، الوعى واللاوعى، الشكل والمضمون، المحسوس والمجرد، البشرى والآلى، إلى غيرها من الثنائيات التى شكلت الوعى العربى النقدى والشعرى والحضارى.

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

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

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

ومع اعتراضنا السابق على نقاد الحداثة على وصف مصطلح الشعرية من خارج بنيتها اللغوية الداخلية أى من خلال التسميات التاريخية غير الفنية حيث نجدهم يصفون الشعرية بمصطلحات تاريخية سياقية مثل: الشعر الستينى السبعيني والثمانينى والتسعينى على غرار التقسيمات البلاغية القديمة للشعر تبعا لفكرة العصور كما هو معهود في الموروث النقدي والبلاغي . وكأن حضارتنا الشعرية القديمة حضارة أعلام لا معالم، ونحن لا نتصور

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

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

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

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

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

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

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

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

تجليات شعرية النشيدة

شعرية مقام الحرف

obeikandl.com

obeikandl.com

إن لحظة المساءلة الخلاقة تبدأ من خلال القدرة على تفكيك العقل الرمزى العام المحيط بنا من كل حدب وصوب، فبنية اللغة تساوي بنية الوجود كما نتصوره ونتعقله في جميع تجلياته وتصوراته وممكناته المادية المتاحة . فحدود الوعي هي حدود لغوية وتصورنا عن الواقع وكافة الأنساق والعلائق الرمزية المهيمنة عليه – هي علاقات لغوية في المقام الأول والأخير ، وإن أية محاولة إنسانية تريد أن تعي حدود وجودها في الحاضر أو الماضي لا بد أن تبدأ من الوجود اللغوي نفسه يقول سامي أدهم، (..ذواتنا في عملياتها المعرفية والنفسية والفكرية كافة محاصرة رمزيا حيث " ((إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز معاشة ... وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب ... حتى لو خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية))(١٣).

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

التصور بين القديم والمعاصر بالرؤيا الشعرية ذاتها بوصفها اقتراحا خلاقا لما لم يتأسس بعد،أو لما استبعد دوما من العقل والروح العربى. ألم أقل من قبل بأن شعرية الديوان تنصب على كشف السياقات الغائبه والنقلات المنسية في العقل العربى الجمالى المعاصر، يقول القرين الموازي الجمالي للشعر متقمصا صوت النفري "((لا تصح المحادثه بين ناطق وصامت ، العلم المستقر هو الجهل المستقر ، الجهل حد في العلم لأن المعرفه التي ما فيها جهل هي المعرفه التي ما فيها معرفه ، فاحمل علمك في تعلمك فإذا علمته فألق ما معك أعدى عدو لك إنما يحاول إخراجك من الجهل لا من العلم ، لأن العالم يرى علمه ولا يرى المعرفه ، فإن لم ترني وراء الضدين رؤيه واحده لم تعرفني ، فأول المشاهده نفي الخاطر ، وآخرها نفي المعرفه ، ومن لا يقف لم يقف، ومن لا يقف لم يقف رأي المعلوم ولم ير العلم ..... فاشهدني فى الحرف تشهد تشهد الصنعة، واشهدني في العلم تشهد الحكمه ، واشهدني فى الاسم تشهد الوحدانيه ، ثم اكتب))(١٤).

إن الشعر هنا لا يطرح وعيًا مركزيًا محددًا للغة أو للعلم أو للوجود بل يقترح طريقا إليهما، وينشط لخق أفق للتوجه النسبى المحتمل للواقع والحقيقة والجمال فاللغة بما هي وعي بالوجودات وأحداثه وأشيائه ، ليست كينونه تمتلكها مره واحده وللأبد بل هي إمكان مفتوح،وطاقة اكتمال لايكتمل، واحتمال نشط،وصيرورة بسبيلها دوما للتخلق ونقض هذا التخلق معا، إنها حريه منقذفة للأمام بالضرورة وهى جدل خلاق لا ينتهي بين العلم بوصفه حدا للأشياء ، والجهل بوصفه حلما باقتراح حدود أخرى ، إن الشاعر والشعر يطرحان الجهل بوصفه علما، بما أن العلم المستقر جهل مستقر،على غير السائد في وعينا المعرفي والجمالي القديم والمعاصر معا إن المعرفة الخالية من الجهل معرفه خاليه من المعرفه،فالجهل ليس مضادا للعلم،بل العلم هو المضاد للجهل على اعتبار ان العلم حجاب للحقيقة بقدر ما هو إظهار لها، فالمعرفه الحقه نفي مستمر لحدودها، ووعد باقتراح حدود أخرى.

إن تقنيات أنطولوجيا الترحال فى هذا الشعر تتم باستمرار على الحدود البرزخية البينية بين المعلوم الزائف والمجهول الحق، ووفق سياقات معرفية وتخييلية شتى، فالعالم يرى العلم ولا يرى المعرفه،والعلم يرى العالم ولايرى المعرفة التى تتم خارج حدود العام

والسائد، وكلاهما ـ العلم والمعرفة ـ لا يتحدد في أي من الطرفين، بل في المنطقة البرزخية الغامضة للجدل الخلاق بينهما، إن جوهر العلم يكمن في قوة توتر العلاقه بين الأشياء وليس في عيانية الأشياء ذاتها، فالمعرفه بلاء وحجاب ، والجهل منجاة من هذا البلاء بوصفه قدرة على الهروب التخييلي الواعي من فكرة الحد والحجاب . وإذا كانت الصوفيه لدى أعلامها ابن عربي والحلاج والنفري والسهرودري والشهرزوري وابن سبعين وغيرهم ، كانت ترى اللغة رؤية مزدوجه فهي ظاهر وباطن، إشارة وعباره ،تلميح وتصريح فإن اللغة بهذا التصور كانت تمثل عندهم تجربه وجوديه وعرفانيه وبرهانية معا وفي ذات الوقت ، وهو تصور يلتقي وجوهر الشعرية الأصيلة في كل زمان، حيث تتجاوز الشعرية البنيه اللغويه المعياريه الوجوديه إلى الخلق اللغوي العرفاني الخاص ، إنها إنتهاك منظم للقوانين المتحكمة ، والأطر الوجوديه الثابته ، ويتم هذا النفي الخلاق المستمر بين الحدود المتعارف عليها ، ومحاولة خلق حدود أخرى للتعارف . وكما يعرج الصوفي في معراجه في رحله روحيه يتخلص فيها تدريجيا من علائقة القشرية بعالم الظواهر ، نافذا إلى بواطنها الروحيه الغائبه ، تعرج الشعرية الخلاقه في مراقي الوعي والخيال معا ، مستبدله سذاجة الهدم المحطم للعلاقات إلى حرية (النفي المنظم) لها ، في مغامره خياليه روحية عقليه تزيل كل تصورات الوعي السابق إلى مشارف تصورات أخرى للوعي والذات والواقع والثقافة ، وبنية الحضارة كلها ومن هنا كانت شعرية الغياب في الديوان تمثل سياقا وجوديا أساسيا في موازاة السياق الوجودي المادي للواقع الماثل ، وبهذه الصوره يتضح الجهل بالوجود في هذا الديوان بما هو تصور غائب – بوصفه إحدى المرتكزات الكبرى للوجود وإذا كانت اللغة تساوي الوجود ، أو الوجود نفسه بكافة أنساقه وعلاقاته ورموزه هو وجود لغوي في المقام الأول ، فإن تعديلها وتحويرها ونفيها المستمر هو وجه من وجوه حيتها ، فاللغة تستمر بقدر ما تكشف وتميت بقدر ما تحي ، وتمحو بقدر ما تثبت ، دائما يسري في أنسجتها شريان الجهل بموازاة شريان العلم ، كلا الوريدين يضخ دماء حياتها ، وإذا كانت جميع النقلات العلمية والأدبيه والفلسفيه والسياسيه في العالم كله مرهونه بالنقلات النوعيه لمفهوم العلامه اللغويه في الوعي اللغوي القديم والمعاصر معا ، فإن العلم المعاصر في كافة صوره التجريبيه والإنسانيه يتخذ من قنوات الجهل بالشئ ملمحا رئيسيا

من ملامح الوعي به . لقد سقطت مفاهيم وتصورات وأسس كنا نراها معقوله أو حتى مقبوله منذ فتره قريبه . لقد كشف فيرا أبند في كتابه ضد المنهج، وتوماس كون في كتابه عن (بنية الثورات العلمية)" عن زيف تصوراتنا فيما نراه من الموضوعيه المحايده أو الذاتيه الانفعاليه . حيث لم يعد هناك موضوعيه خالصه ولا ذاتيه خالصه . بل موضوعيه ذاتيه أو ذاتيه موضوعيه،أوقل تهدمت الحدود العلمية والمنطقية والفلسفية التراتبية في بنية العلوم والآداب معا، وكشف فيلسوف العلم المعاصر " فيرا أبندا " في مباحثه الهامه عن " زيف القضايا التحليليه والتركيبيه ومبدأ المقايسه . كشف عن التاريخ النفسي والاجتماعي الكامن في بنية العلم نفسه فالعلم دائما ابن الواقع النفسي والتجريبي معا . ابن المعمل والعواطف . وصار فعل العلم كما يقول الدكتور يحي الرخاوي: ((ليس مجرد النظر العقلي . بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساس بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكذيب . إلى فرض التوسيع . إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار . وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمي " وقد قصدت من استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا . حتى أنفي أنها عمليه تنظيريه معقلنه فقط) (١٥).

وهذا التصور لحدود العلم في نظرية المعرفه المعاصرة يتسق ومعظم التصورات الغربيه المعاصرة لنظرية العلم ذاتها . والأسس التي تستند إليها . فقد صار العلم في أعمق معاقله التجريبيه يسلم بمبادئ " اللايقين – اللاتحدد – التضاد – التشوش – اللادقه – الفنات القائمه " وصار العلم يعترف ضمن حدوده التجريبيه الماديه الخالصه بمبادئ الإبهام والإلتباس إزاء التنوع العلائقي الهائل في بنية الماده نفسها . يقول أينشتين في جماليات العلم ((إن كل صرح الحقيقة العلمية بالإمكان تشييده من حجر وجص علمائها الخاصين والموزعين بترتيب منطقي، ولكن لتحقيق مثل هذا البناء وفهمه من الضروري وجود قابليات إبداعية فنية، لأنه لايمكن بناء بيت من الصخر والجص فحسب، أنا أعتبر وبصورة خاصة الاستعمال المشترك لمختلف السبل للوصول إلى الحقيقة مسألة مهمة، وبهذا أفهم بأن معنوياتنا وأذواقنا وإحساساتنا تساعدنا على التفكير للوصول إلى

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

وهنا يطرح أينشتين وغيره من الفيزيائيين الكبار فى القرن العشرين مسألة وحدة الكون، ووحدة تشابكات الحقيقة بين العلم والفن، حتى وإن بدا للعيان العلمى المعاصر بأن هذا شيء صعب للغاية، غير أن حدس أينشتين كان يقر بهذا دائما، ويرى أن الحدس يمثل الفرضيات الأكثر عمقا فى العلم والفن معا، يقول ((إن أروع وأعمق انفعال للإنسان هو الإحساس بالسرية، فهى رابضة فى الدين وفى كل الفرضيات الأكثر عمقا فى الفن والعلم، وإن كل من لم يجرب هذا الشعور يبدو لى إذا لم يكن ميتا، فهو اعمى بأية حال، إن قابلية فهم غير المدرك لعقولنا والمختفى تحت الانفعال المباشر الى يعود له الجمال والكمال يصل إلينا على هيأة صدى فحسب، وبهذا المعنى فانا متدين.... إن الإحاطة الفكرية فى إطار إمكاناتنا الممكنة لهذا العالم الذى يقع خارج ذاتنا هى نصف واعية كهدف اعلى، إن كل اولئك الذين فكروا سواء أكانوا معاصرى أم سبقونى بوجهات نظرهم، كانوا أصدقائى الثابتين))(١٧).

لم ينفصل الانبهار العلمى لدى أينشتين وغيره من الفيزيائيين العظام عن فكرة المجهول المصبوغ بالفكرة الجمالية، بل تركز فى الشعور بالجلال أمام لا محدودية غير المعروف، مقارنة بالمعروف،فالجمالى هنا فى مجهول العلم يتوازى والجمالى فى مجهول البيان، يسطع الجمال من كوى الغياب المعلقة فى جوانب الكون كله، كما تسطع الحقيقة فى العلم من كوى الصمت الهائل المترسب فى حنايا الكائنات والأشياء والأحياء،إن الجمالى فى أساسه البعيد هو الشعور بهارمونية العالم المجهول الذى يقف ضد اللاعقلية، ومن هنا يجب ان نكف عن تصور اللامعنى فى الكون مضادا للمعنى، بل على العكس من ذلك: إن المعنى الذى اعتدنا على تصوره هو الذى حذف اللامعنى الذى يجب علينا ان نكدح باتجاهه دوما، إن البلاغة تكمن فى اللامعنى أكثر مما تكمن فى المعنى،ومن هنا كان الدور الجمالى الهائل للمتلقى فى الشعر الحداثى وما بعد الحداثى، الذى يحتاج إلى متلقٍ قادر على إعادة بناء النص وفق قدراته الثقافية والجمالية والتخييلية، ومن هنا كانت النصوص الحداثية أشبه بالأعمال الموسيقية التى لا تعبر عن

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

ولعل هذا يردنا ثانية كما أبان الشاعر علاء عبد الهادي في حوار القرين الصوفي على لسان النفري . مع الراويه صاحب الوجه الظاهري للغه السائده المهيمنه - لعل هذا يعود بنا إلى محاولة تكشف البناء فى الهدم. هدم التراث اللغوي الصوفي العربي ومحاولة بنائه من جديد وفق رؤيا شعرية تشعبية غير مركزية المعنى ترى إلى هذا التراث بوصفه قدرة على الوعى بالمجهول. وقدرة على جسر الفجوة الوجودية والمعرفية والجمالية الهائلة عن طريق الخيال والروح والحدس الجاسر بين . الروحي والمادي معا. مما يتلاقى وأحدث التصورات العلمية في العلوم التجريبيه والإنسانيه المعاصرة . بعد أن أدخلت الجهل بالشئ حدا من حدود العلم فيها وهذا يؤكد مدى أصالة الوعي الصوفي العربي إذا أحسنا قراءته . وبدلك يرفع الوعي الصوفي من مجرد الكدح الجمالى والمعرفى والروحى فى مقامات الأقوال والأحوال إلى دائرة الثورات العلمية المادية المعاصرة. فيما يعرف بالوعي الكوني الدي لا يتم عن طريق الخبرة الذاتيه فقط . أو الخبره الدينيه فقط .أو حتى الخبرة الموضوعية فقط. بل هو مزيج دقيق ورهيف بين هذه النسب والعلاقات جميعا. في استقطاب معرفي جمالى تشعبى معقد يضم الذاتي بالديني بالموضوعي بالمادى الوجودى في قران واحد . ومن هنا كان وعي الشاعر علاء عبد الهادي وعيا فائقا بالتراث الشعري والنثري الصوفي إذا قيس بوعي الكتاب والشعراء المجايلين له . حيث قدم تصورا معرفيا للصوفيه قادرا على تحريك هذا التراث الصوفي العتيد في موروثنا الثقافي والبلاغي والنقدي - تحريكه صوب الحاضر والمستقبل معا دون خروج عن الشرط الروحي الصوفي فى تراثنا

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

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

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

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

في البدء كانت
لما تقضي نهاري وانفتح المدى
هي تفاصيل الطرائق التي وطأتها أقدامي
الملوثه بالطمي والأحلام
هي الوقائع تسرد على مخالبي الفضه
ما كسرته الفرائس
ادراي رعونتي
حيثما أجمع الذكرى
مطرا في العروق

علني أسرق من .... شقوق الأرض

سحابتي الجديده

كم فاح إسرائي بفضائح أشرعتها الممكنات

فقبلت الأمانه وتعاطتني البلاد

فبانقضاء لسان المقال . يتبدى لسان الحال بداية للخلق . ففي البدء كان الحال (("وليس لسان الحال سوى المعاني المترامية في الحرف والكلمه والعبارة باعتبارها أصوات نشطة لفتح أفق الحقيقة . وذلك يعني أن لسان الحال هو لسان الخلجات العميقه . والحدس الخالص للرؤيه المتراكمه في صيرورة الروح المبدع "))(٢٠).

إن الشعر يخلق هنا تفاصيل الطرائق إلى غير المألوف. بعيدًا عن الطرق المألوفه الساكنه . ويستمطر سحابته الفريده من أعماق أرضه الخاصة به . لكن الشعر يعاني باستمرار من عوائق الذاكره والسلطه.يقول الشاعر .

مدى يفخخ بالشظايا مدينتي

هل تمنح الأوطان دربا من عقيق

وحدي أنا : هذي يدي مسكونه بالريح

فأرف بين أصابعي وأدور أخفي ملامحي

فتلمني وتطير

كم خدعه قطرت على أرض الكهانة والتصامت والعمي

كم من بني قد سجا جهرا بواد غير ذي زرع يبور

هل تحتفي بحصاده أجسادنا ؟!

هل نستقي من دجنة النور القديم

سر النجابه والطواطم، والأفول

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

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

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

إن جدل الكتابة والواقع . الكتابه بما هي فعل خلاق قادر على التأسيس والواقع بما هو وهم - خلق هذا التوتر بين حلكة حواف الحلم . وبياض صفحة الواقع . إن علاقات الواقع الثقافي تكتب الفراغ والخواء . بينما الشعر يكتب الامتلاء. حيث ترمم الكتابه ثقوب الذاكره والتاريخ والثقافة والواقع بكافة أنساقه ورموزه. في قسمة عادله بهية بين إضاءة الحروف الخلاقة. وعتمة الليالى الموحشة إن الجدل الدامى في الصور الشعرية السابقه بين الأسود والأبيض. الخواء والامتلاء. يعيدنا بقوة إلى سلطة الكتابة. وقدرتها على مناجزة كتابة السلطة وزيفها الباطش مما يذكرنا بقصة " ((الورقه البيضاء " فى ألف ليلة وليلة. فقد وردت هذه القصة في ألف ليله وليلة لتحكى عن ملك أراد قتل أحد الأطباء فأهداه الطبيب كتابا ضمنه بالسم " وفي ذات الوقت الذي كان فيه الجلاد يدق عنق الطبيب كان الملك رمز السلطه والبطش يقلب أوراق الكتاب المسموم حتى وصل إلى ورقه بيضاء أكثر سما فسقط ممددًا إلى جوار ضحيته . إنه البياض الموحش والقاتل . الفراغ من الشعر والمعنى والكتابة))(٢١).

ومن هنا نستطيع ان نعي سر تناص الشعر في بداية هذا الديوان مع التراث اللغوي الصوفي من خلال جدليات القرينوالراويه . فلم يكن ابتداء الشعر هنا في لحظاته الخمس ((مقام الحرف - مقام العشق - مقام الكتابه - مقام البلاد - مقام القصيد) مجرد التقاء بالأشكال الجمالية والمعرفية لذاكرة الكتابه الشعرية المعاصرة ولم يكن أيضا مجرد حوار مع السياقات الروحيه والخياليه للتراث الصوفي . بل تجاوز الأمر ذلك بكثير . فالحرف

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

حرف لغات وتعريف

وتفرقة وتأليـــف

وموصول ومقطوع

ومبهم ومعجـــم

وأشكال وهيئـــات

وفي موقف آخـــر :

الحرف نـــاري

الحرف قـــدري

الحرف دهـــري

الحرف خزانة سـري

والحرف أيضا لدى النفري :

يا عبـد أخرج من بين الحروف

فإذا جزت الحرف وقفت في الرؤيه

واجعل الحرف وراءك وألا فلا تفلح

وهذا الأفق المفتوح على الإمكانات اللا متناهيه من الفعل والخلق ، هو الذي استقطره الشعر من الروح الصوفي والتحم معه ، فكلاهما الحرف الصوفي ، والحرف الشعري إقتراح بسياق الخروج ، ونسق التجاوز، واكتشاف المجهول المترامي في الأشياء وهو ما حاوله علاء عبد الهادي في بداية هذا الديوان، وعلى طوالـه، محاولاً خرق ناموس الكتابه معلنا العصيان على السائد المألوف او الحداثي المطروح " فالأمر كما قال لاشاعر ((يحاول أن يخرق ناموس الكتابه بحثا عن الحقيقه فيجعل الآخرين على نقيض أفقه ، لم يبق سوى الكتابه ان أمتلك نصا يمنحني حق إبعاد الآخرين عني ")) والمتأمل فى هذا الكلام النقدى

يرى هذا الاتقارب بينه وبين ذات النسق الإبداعي الذي يدعو إليه السياق الصوفي حيث ((الإبداع ليس تركيبا للحروف في الكلمه ، بل هو صهر للحروف في المعنى، وقد أعطى ابن عربي لهذه الفكره أبعادها الحسيه والعقليه والذوقيه (الملكيه والملكوتيه والجبروتيه) في موقفه من العالم باعتباره كتابا مسطورا ، ومرقوما ومجهولا ... وجعل من المجهول حقيقته الحية ، لأن المجهول يفترض جمع الهمه من أجل اكتشافه ، فالسطور " بالسطور " والمرقوم " بالترقيم " هما وجهان للمجهول ، فكما أن المعرفه هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين كذلك الكلمه هي وجود بين حرف ومعنى))(٢٢).

ومن هنا كانت بداية هذا الديوان من مقام الحرف (مقام الحلم) رغبة حميمة في اكتشاف المجهول والمستبعد ، والمهمش والغائب في البنيه العقلية والحسية والذوقيه والشعرية والسياسيه للعقل العربي القديم والمعاصر معا، وقد تمت التنقلات الشعرية عبر اللحظات الخمس الكبرى المكونه لبنية هذا العقل وهي (مقام الحرف – مقام العشق – مقام الكتابه – مقام البلاد – مقام القصيد) ، ولقد استطاع الشاعر كما قلنا آنفا – أن يقدم وعيا نقديا خلاقا للتراث الصوفي – مكنه من الانتقال به من الوعي الثنائي للتراث الصوفي القائم على الظاهر والباطن ، إلى وعي تشعبي كلي نسقي يتخذ من التزامن والتداخل ، لا التسلسل والتعاقب بنية شعريه تداخليه قادرة على الكشف والمناوءه والتجاوز، تبدأ بالراوي صوت الذاكره المعطوبه الأسنه ، وتنتهي بالقرين صوت الذاكره الحيه الممكنه ، ومن خلال جدل الصوتين : الراوي والقرين معا يعلن الشعر رفض الذاكره الصوتيه الشفهيه المؤسسه لبنية العطب والأسن اللغوي والثقافي والوجودي في العقل العربي المعاصر وهو ما نطلق عليه اشتغال الوجدان العربي المعاصر بآليات الماضي ، كما يعلن الشعر في هذا الديوان موت القرين، عندما رثاه الراوي ، وفي هذا رفض لآليات التحديث العربي الفج الذي يمارس حركته وفعاليته خارج شروط النسق العربي نفسه ، وإذ يعلن الشعر رفض الراوي والقرين معا ، يؤسس لفعل التغيير، لا رغبة التطهير، يبتدئ خلقا آخر للواقع والثقافة والوعي والحضاره من خلال شروطها الخاصة، لكن بعد أن تكون قد تكيفت تبعا للبنية الجمالية لنص، فينتقل النص من قصد الواقع إلى قصده الجمالي الخاص يقول الشاعر:((إن عدم محافظتي على سلامة المقروء في هذا التراث، وذلك عبر البحث فيما لم يتم التفكير فيه ،

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

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

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

تجريب معيار جديد ، متجاوزا لفكرة المنهج النقدي الواحد إلى جدل المناهج وتداخلها وتعددها واعتبارها مجرد مختبرات فكرية للفحص داخل حدود النص الأدبى نفسه.. فنص النشيده ظاهره ثقافيه أدبيه مركبه تجمع بين الأدبيه وما بعد الأدبية . فهو نص ينتمي فيما نرى إلى عوالم ما بعد الحداثة وهي نصوص مفتوحة ومتراكبة تتميز بالقدره على خلق مصطلحها الجمالي والنقدي الخاص بها ، ولا تنطوي تحت أية تصور نقدي سابق على النص الشعري نفسه ، ومن هنا كانت إفادتنا من المناهج النقديه لما بعد الحداثة وعلى رأسها الخطاب النقدي الثقافي في التعامل مع نص النشيده ، حيث يحتوي النص إلى جانب أدبيته التشعبيه التداخليه – هذا الجدل الثقافي والسياسي والادبي المثقل بالأعراف والتقاليد والأحداث والوقائع ، ليكون كل من داخل النص (على مستوى أدبيته) وخارجه (على مستوى ثقافته) وجودًا أدبيًا ومعرفيًا ممتلئا ، وهو ما أشار اليه كثيرًا إدوراد سعيد فيما أطلق عليه ((النقده الطباقى)) وفى تعرضه بالنقد لكل من دريدا في مقولته (لا شئ خارج النص) وليشيل فوكو الذي رأى التاريخ أيضا وجودا نصيا مغلقا. على الرغم من اعتقاده بان ليس هناك مجال للادعاء بوجود عالم الفن والفكر الخالصين. أوعالم الموضوعيه اللامباليه أو النظرة المتعالية . فالسلطة في كل مكان سواء كان نصا أو تاريخا أو أعرافا وتقاليد . إن ما طرحه إدوارد سعيد في كتابه (العالم ، النص ، الناقد) يمثل تصورا نقديا مركبا وأصيلا قادرًا على معالجة التعددي الهائل لنصوص ما بعد الحداثة التي تفيد من البنيوية وما بعدها ، ومن سيكولوجية لا كان التحليليه وسيميولجية كريستيفا ، ونظرية الخطاب ، ونظرية الأنساق الثقافية المتداخله ، وفكرة الحتميه المضاعفه لدى ألتوسير وتيري إيجلتون . وقد كان نص النشيده يمتص ثقافات وأنساقا عديدة في بنية العقل الفلسفي والجمالي العربي على طوال ممارساته الفلسفيه والسياسيه والشعرية والنقديه عبر تاريخه الطويل ، يمتص هذا الثقافة امتصاص حوار وجدل وتأسيس ونقض، لامتصاص إذعان وتأسيس للمعنى الواحد، فهو يمارس زعزعه أساسية لمجمل الأساسات الفكريه والروحيه والثقافية التي أسست الوعي العربي ، والحضاره العربية على مدار تاريخها الطويل، ولنا أن نطلع على السياقات الغائبة التي أوردها من خلال تحسس المناطق الفكريه والروحيه والشعرية والتنظيرية المنسية والمهمشة في بنية الثقافة العربية

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

البناء التشكيلي للنصوص، سواء على حدودها الجمالية أو على على حدودها البنائية، نعم هناك مراحل فنيه مهمه قد قطعتها أشكال البناء والفن في خطابنا الشعري المعاصر . فقد أفادت هذه الأشكال التجديديه للنص الشعري من تقنيات الفنون الأخرى سواء في المسرح والروايه والقصه والسينما والفنون التشكيلية والعمارة.. كما مرت بألوان عديده من التجريب التشكيلي لبنية النصوص الشعرية ولكن ظلت القصيده العربية المعاصرة وفية لشروط ما ضيها الجمالي في العمود الشعري إلى حد كبير – رغم كل الإدعاءات والمصداقيه أيضا – أكثر من وفائها لشروط لحظتها الجماليه المعاصرة وبالطبع هذا موضوع يحتاج إلى مناقشات جماليه وفكريه متعددة . ليس مجالها الآن . لكننا نود أن نقرر هنا بأن النقله الجماليه النسقية والنوعيه للنص الشعري المعاصر قد تمت فيما نزعم – في هذه الجماليات الشعرية التشعبية التداخلية، والتي أطلقنا عليها منذ بداية بحثنا (الخطاب الشعري البينى التشعبي)، وقد أنجزنا بحثًا جامعيًا مستقلاً بخصوص ذلك من قبل، وقد ترتب على هذه النقلة الجمالية النسقية أن نقلت معها النسق البلاغى والجمالى المعاصر من معيار التجريب إلى تجريب المعيار، بعد أن أحدثت هذه الجماليات الشعرية التشعبيه نقلات معرفية وجمالية نوعيه في الخطاب الشعري المعاصر سواء على مستوى الإيقاع أو الخيال او تقنيات البناء والتشكيل مفيده من الأنساق الجماليه المعقده التي مر بها الفن في جميع أنحاء العالم من جهة . ومن فكرة انهيار الحد العلمي الصارم للعلوم التجريبية في بنية العلوم البينية التداخلية من جهه أخرى . وما طرحته هذه العلوم من تصورات ومفاهيم جديده إزاء مفاهيم الطبيعه والثقافة والذات والعالم من جهه أخرى، كموازٍ جمالي بنيوى لهذا العالم جديد، وبهذا فشعرية ديوان النشيده تطرح نفسها بوصفها شعرية نسقية تداخلية تشعبية، يقول الشاعر .

كل مسامي للرؤى
علقت بنا الأيام ثم تقطعت أحلامنا
وأبي هناك تعلم الأسماء
فارتكبت عصافير السماء
حتى إذا ابتدأ الظلام بني لنا

شمسا عقيما نورها

..... من ذا يدثر رجفني

ومداه يخفلني السنين ؟

أبواي مئذنة المدائن كلها

كم احتوتني أوتكاد

وكم اجتوتني في البلاد

أحضان الأحبة وأرحام القرابة

أوغلت في الأسفار ذاكرتي وفي قدمي البلاء

أعمى أقصى الليل ، أختلس العواصم / ص٢٦

إن تماهي الروح الشعري هنا بالروح الصوفي الذي رأى الإبداع صهر الحرف في المعني ، وليس تركيب الحروف في الكلام ، حيث يكمن الوعي الأصيل في سياقات المجهول والغياب ، أكثر مما يكمن في سياقات الحضور ، فالمجهول يفترض جمع الهمه من أجل اكتشافه ، فكما أن المعرفه هي إدراك بين مجهولين والإنسان وجود بين طورين ، كذلك الشعر يكون قدرة على الإغتسال من سلالات اللغات القديمه ، و الأنساق الرمزية المعتاد . إنه إشراع كل المسام لصيد الرؤى النافره لكن الأيام والأفكار والسياقات لا زالت عالقة بجسد الشعر والشاعر مما يقطعه عن حلمه الحي ، ان اللغة السائده هي اللغة السائده . وجب الخروج من نفق الأنساق والأنظمه والرموز لملاقاة الوطن في الوعي والوجود الحر الخلاق ، إن الصوره الشعرية لارتباك عصافير السماء تجسد بدايات الخلق الشعري الجديد وهو يخطو وليدا في سماء جديده ، ووعي جديد ، وكلاهما لن يتحقق إلا بامتلاك لغه جديده قادره على المناوءه والتقويض لشجرة الأسلاف من خلال جدل المحو الإثبات معهان أو من خلال الجدل المتوتر بين الاحتواء والاجتواء في النص الشعري،يقول الشاعر:

كم احتوتني أو تكاد

وكم احتوتني في البلاد

أحضان الأحبه وأرحام القرابه

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

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

أفتح دهشتي
وأنام يستتر العمي
كيما أعتق شهوتي في حكمتي
أهريق شيئا في المدى
بالورد والريحان أخرج من دمي
.....
.....
سأسير فوق مشيئتي
وأخض شائعتي مدى
كيلا أظل ..... بحسرتي
وحيد مودتي ومداي
.....
فلربما أدركته ، ولربما أدركتني
لأهم علي أرتوي
وأسمى ما أخفيته

لما تقضي الليل واختنق المدى

هذا هو جدل الفتي متجلد

وأنين شكواي صهيل فى البراح / ص٤٨

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

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

نوعا من جدل المتجلدين (هذا هو جدل الفتي متجلد) إن الصوره الشعرية هنا غاية في النفاذ . فالجدل لا يكون نفيا للقديم من أجل الوقوع في أسر نفي حداثي يزعم التجديد . ولا يكون أيضا نفيا للحدث الثقافي بإسقاطه على البنيه الثقافية القديمة. كلا الجدلين يبحث عن الهروب والراحه الرخيصه . كما يفرغ الجدل من تجلده الصبور . إن النشيده هنا يمارس نوعا من معاناة العلاقات المعقده المتداخله لا يفض الصراع لصالح بعض أطرافها على حساب الأطراف الأخرى . بل ينأى الشعر عن أن يكون (وحيد مودته ومداه) في ذات اللحظه التي يدرك فيها أنه (أنين شكواه صهيل في البراح) إن جدل الأنين والصهيل هو جدل الراويه والقرين. جدل إنتاج وإبداع . لا جدل ترويج أو دفاع . إن الشعر خلق وتأسيس وحفر في الجذور . وليس مجرد احتقاب للذاكره الثقافية تحت دعوى الأصالة المحبوسة فى أعراقها القديمة. رغبة فى تثبيت الهويه . إن الشعر خروج من أنين الشكوي في الصوره الشعرية السابقه إلى صهيل البراح . فالشعر فروسية الإقدام والإجتراء على تفكيك عادات الوعي فيما يعيه . ومساءلة قوالب الإدراك فيما تدركه . والجدل مع أنظمة المعرفه التي تنسج آليات خطابها في كافة تجليات الوعي الثقافي العربي . الشعر صهيل الوعي الحر . داخل الأنساق الرمزية المتبعة إن الصهيل هنا بحث عن إمكانات جديده للتفكير . تتيح براحا جديدا فالتركيب الشعري من الجملة الخبرية (صهيل في البراح) يقرن الصهيل المجترئ بالبراح الممتد . وكلاهما خلق لامتداد جديد يتيح تشكيل عقلانيات وتصورات وأسئله جديده أكثر إتساعا وأخصب تركيبا . أسئله قادرة على خلق سياقات للتشابك والجدل . تتجاوز السياقات السابقه القائمة على النفي والتفكك والتغييب يجب أن يتخلى الوعي الثقافي عن عاداته القديمه في الإدراك والتفسير والتأويل . يجب ألا نحصر أنفسنا بين منطق((إما وأو) إما شكوى الأنين . أو جموح الصهيل بين البحث عن حداثه مشتهاه . أو هويه مفقوده . إن الإلتصاق يوهم الآخر بحثا عن حداثه زائفه . كلاهما حديث عن العالم وليس مشاركه في صنعه . أوتحولا مع تحولاته . كيف أقرأ ذاتي والآخر قراءة منتجه خلاقه . لا ترى الحقيقه جوهرا ثابتا سابقا على التجربه. سواء لدى الأنا أو لدى الآخر.إن الحقيقه انخراط في سياقات اللانظام بقدر ما هي انخراط في النظام .وقدرة على بعث حيوية النشاط.ووهج القلق استكشاف. يجب علينا أن نعرى جذور هويتنا وعقولنا

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

ويقي الفؤاد هكذا

فعصيت فيه سجدتي

وتفزعت مني الصلاة

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

شعرية مقام العشق

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

قد صرت وطلي مشتبها

هل أشدو وحدي

بقوافي سعيي

أعري قصيدا من فتنتها

وأسكب شهد حريقى لها

فالوجد شفا

يشقق خفرها نصفين

إن الشعر يتوحد بالظل المسكوتعنه،قرين صوت الذات السائده المتسلطة فهو معني بالتعريه لا بالتغطيه، تعرية السياقات الثقافية المسكوت عنها ، فالشعر يحول الفتنه النائمه إلى فتنة صاخبة ، ولنا أن نتساءل هنا مع الشعر عن الآليات الفكريه التسلطيه التي أثبتت جزءا من الذات العربية العاشقه ممثلا في الصوره العذريه المثاليه ، ومحت النصف الآخر من الذات العاشقه والممثل في الاحتفاء بالجسد الموازي لجسد الحياة نفسها،فالقرين يكتشف من خلال الشعر أن العلاقه بين الوعي والجسد والروح فى العقل الجمالى العربى ليست علاقه برانية قشرية كما ادعى عليها ذلك التدوين الرسمى المؤيسسى للشعر، وكما نفاها من التاريخ الثقافي العربي،العقل السياسي الرسمي ، إن الجسد هو وجود قبلي على الروح ، وهو معيارنا الأول في الوجود إنه الوجود البكر الذي يشكل مركز الكون والإنسان ، فكل شئ في هذا الكون هو حضور جسدي مادي في المقام الأول ،ثم يأتي التسامي مرحله لاحقه ، وهناك آليات ثقافيه وفقهيه وسياسيه متعددة في وعينا العربي حرصت على قهر تكاملية الجسد والحب والعقل في الحب ، فجعله باستمرار روحا شقيا بلا جسد ، أو جسدا شقيا بلا روح ، تحت مسميات فقهية واخلاقية زائفة،حرصت السلطة العامة على تأجيجها وإلهابها، وتبدت هناك ازدواجيات عديده للجسد في جسد الثقافة العربية نفسها، فهناك الجسد الصامت ، والجسد الراغب، والجسد الراهب ، والجسد الصاخب، ذلك أن الجسد هو الآخر علامه وأيقونه غير لغويه أو قل فوق لغوية، ((فالجسد والحياه والروح)) ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل ، ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلاله ، أو ثلاثة أشكال من الوحدة))(٢٥).

وتتخذ هذه العلامات اللغوية الرمزية (الحب – الجسد – الروح) شكل الأنساق السياسيه التي دشنت سياق الكبح والنفي لهذه المنظومه الوجوديه للحب في الوعي العربي ويلتقي سياق النفي والمنع في منظومة الحب بمنظومة المنع والنفي السابقين للحب الصوفي ، فكلا الوعيين كان كشفا للذات وللوجود وحقيقة أشكال الوعي العربي في جميع

تجلياته وتصوراته ، ومن هنا نستطيع تفسير هذا التسلسل النسقي في ديوان النشيده بين مقام الحرف – الحلم ومقام العشق فكل من الحرف والعشق كان كشفا لأنساق الحريه وبكارة الأشياء (فأن يكون الجسد هو حريته الخاصه هذا يعني أنه يكسر قواقع الهويات التي تفتعله تحت هذا القالب أو ذاك ، منطلقا في صراع الهوى وحده،أي في كل ما يتيح للجسد ، أن يمارس ذاتي إنتمائه عبر توغلاته في فجائيات العالم من حوله ، فالخلقي (بضم الخاء) يرتد إلى الخلقي (بفتح الخاء) كل صله حره بالجسد تعيده إلى هويته الأصل، كخلق أولا سابق على كل تخليق ، وهي صله ليست طوبائيه لا تجئ بالواسطه،باتركاز القيم والعادات والايضاع إلى الاستراتيجيات العموميه إنها اتصال تراجيدي يضعني في يندوع الفعل وليس على ضفافه، وذلك أن الجسد إنما هو شاهد خلقي البدئ . كل أماراته . كل أفعاله هي كذلك مخلوقات ، وليس من خلق إلا وهو فعل تراجيدي يتنازعه معا الوجود والعدم المتآنيان)(٢٦).

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

أستهدي نايا بح لها
كي يطلق في مجراها نغما
فاح ولما يخف عند البوح صداه
حتى فرت بملامحها إلي

فادور عليها طيفا كيلا يفزعها النابض

بين عيوني طيرا

كيما يتيم الآن فضاء

قد يلأم جرحا وهوى

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

لم أتعلم أن الحياة أشد فتنة من الخيال

في ثالث لقاء

ظللن مثلي تمامًا

يشغلهن إنتظاري

فردت شهوتها كاملة

(يالك من غريب)

(ص٨٤ : الديوان

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

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

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

(لم أتعلم أن الحياه أشد فتنة من الخيال)

لقد كان على الراوي أن يحفر عميقا في جسد العشق العربي حتى يصل إلى أسرار ثقوبه السوداء الموحشه الكامنه في مسامه وطواياه، وكان على القرين الماكر أن يكتب بالشعر ما لم يكتبه جسد الثقافة العربية الرسمية نفسه، فإذا خاطب عزة صاحبة كثير بقوله ،

يمشين مشي قطا البطاح تأودا قب البطون رواجح الأكفال

قالت له صاحبة كثير: " تأدب أيها الغريب ، فأنا من قال فيها : تباعدت عني حين لا لي ملجأ .. وخليت ما خليت بين الجوانح فقال لها القرين الماكر العارف بسياق الغياب ، وسياق الحضور معا ، الواعي بثقافة المحو ، وثقافة الإثبات والثبات ، يقول لها :

أنت عزة التي قال فيها كثير،

وإني لأرضى من نوالك بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله

فبكت ، فاخذت أكلمها عن العشاق حتى هدأت سريرتها، ثم أنشدتها قول امرئ القيس،

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

فابتسمت قائلة صه يا لئيم ، فجعلت أسامرها حتى لانت ، وبت عندها الليله ولا أظن أن كثيرا قد رأى ما رأيت وخبر من غنجها ما خبرت)) الديوان ص٦١، ٦٢.

إن القرين يستحضر هنا السياقات الثقافية والروحيه والفكريه الغائبة في أدبيات الحب العربية، السائدة في الوعي العربي، والتي أقصيت بتسلط وعي السلطة السائدة ،ولكن القرين الشعرى المعاصرعلاء عبد الهادي يكشف في السرد السابق سياقات وأصوات عدة غائبه ،إنه يرى المتعدد في الواحد ، والمتشعب المتداخل في الصافي المتوحد ، أو قل . إنه يكتب خطابًا شعريًا تعدديًا، وبناءًا شعريًا تشعبيا ، يتجاوز بكثير الأحكام النقدية التي توصل إليها النقاد المعاصرون فيما يخص شعرية علاء عبد الهادي ، حيث رأى الدكتور مصطفى الكيلاني في ديوان النشيده (النهج الأسلوبي العام المتبع الذي

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

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

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

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

مكر، معز، مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من على

إن رغبة النصوص في الاندفاع خارج حدودها الواقعيه، وتمردها على أسيجتها الصارمة . رغبه قديمه مارسها كل شعر أصيل شرقا وغربا . وعندما كان الشعر يمارس قدراته الخلاقه في الخروج على حدوده ورسومه، كان يؤسس حدودا أخرى لفلسفة الجمال . ومعيارية التشكيل . ولسنا مغالين إذا قلنا إن تاريخ الشعر نفسه هو تاريخ الخروج على حدوده وقوانينه وضوابطه . وربما دفع هذا ناقدًا كبيرًا مثل جيرار جينيف إلى القول فى كتابه ((مدخل لجامع النص)) ((فيرى أن جميعهم يكاد ينتقل من النقيض إلى النقيض، إن براعة جيرار جينيت تتمثل فيما أرى فى هذه الإحاطة الكلية بجميع أقوال السابقين، ووضعها فى جدارية نقدية بجوار بعضها فى وقت واحد، حتى يتبين القارىء مدى سعة الاختلاف بينهم حتى لتتساوى حجج الرفض مع حجج القبول فى وقت واحد، حول المدافعين عن حدود الأجناس الأدبية، والمنكرين لها فى آن، فعلى سبيل المثال فيما يرى جينيت: نرى أغلب الدارسين للشعر الغنائى مثل (شلنغ وهيجل وراسكين وجاكبسون) يقرنون الشعر الغنائى بالحاضر، بينما يقرنه (ستيجر) بالماضى،أما (دالاس) فيقرنه بالمستقبل مخالفا هؤلاء وهؤلاء، وكذلك بالنسبة للملحمة نرى ان أغلب الدارسين يقرنونها بالماضى، ويخرج عن هذا الإجماع(ستيجر) فيقرنها بالحاضر أما (راسكين) فيقرنها بالزمن المستقبل . أما الدراما فيختلف حولها الدارسون اختلافا كبيرا، فقسم كبير من النقاد يقرنها بالمستقبل، بينما يذهب آخرون إلى قرنها بالحاضر، ولانعدم منهم من يقرنها بالماضى أيضا))، ودون الدخول في مسألة الأجناس الأدبيه . وتاريخ ترسيم حدود هذه الأجناس وتاريخ تهاويها في الخطاب الشعري والنقدي معا(٣٠) .

أود أن أشير إلى أن معظم النقاد العرب المعاصرين سواء في داخل الوطن العربي وخارجه . قد لحظوا الصراع الجمالي الدامي للقصيده العربية المعاصرة من أجل إعادة

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

عرضت آنفا للقدرات المعماريه الجمالية الجديدة التي أرستها هذه الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر وهي شعريه تتجاوز بكثير فكرة تعدد الأصوات ، والاحتفال الكرنفالي ، أو التوازي الأجناسي التعددي كما ألمح إلى ذلك مصطفى الكيلاني وجميل عبد المجيد ، إن تعدد الأصوات والكرنفالية لم تتجاوز فكرة الثنائيه لدى جميل عبد المجيد فى تطبيقه النقدى وهو المحك الفعلى لوجهة نظر الناقد ، كما أن فكرة الأجناسية التعدديه لدى مصطفى الكيلاني لم تتجاوز فكرة " توسيع الأدبية بمنظور أجناسي مختلف يشظى الأساليب لدمجها في كيان أدبي واحد هو " النص المتعدد " أو " النص الجمع " ، بالطبع الفكره النقديه هنا فكرة إنشائيه غامضه تصف من الخارج ولا تطبق من الداخل ، فما الدلاله العمليه الفعليه لفكرة النص المتعدد في العمل النقدي التطبيقي للناقد ؟! لا نظفر بشئ من هذا في الممارسه التطبيقيه للناقد على ديوان النشيده ، والتي استحالت هي الأخرى إلى نص نقدي إنشائي ، فهي نص على نص ، حتى وإن كان هذا ملمحا نقديا هاما من ملامح النقد الأمريكي في العقدين الأخيرين من القرن الماضي ، غير أنه ملمح لم يستمر في لعبه بالدلاله حتى النهاية كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل ، فلا يمكن أن يكون اللعب بالدلاله في النص لعبا مطلقا ، فقد ظهر من التفكيكين أنفسهم من يرفض المعنى مع هذا اللعب حتى نهاية الشوط ، فلا بد للنقد أن تكون له حدود واضحه قادره على أن تضع ذائقة القارئ على شئ محدد، أو على الأقل شيء قريب من الملامح نستطيع ان نتفق أو نختلف حوله، أو حتى على شئ غامض بسبيله إلى الوضوح والتحدد ، ولو جارينا مصطفى الكيلاني حتى نهاية الشوط في عدم تحديده تطبيقا لا قولا – لمعنى النص المتعدد من داخل بنية نص علاء عبد الهادي – فلنا أن نلفت نظره مثلا لدراسة الدكتور خالد سليمان المهمة عن "((البنية المعقدة في القصيده المطولة))" من خلال تطبيقه النقدى على نص ((الكتب السبعة)) لسميح القاسم " نموذجا))(٣١)، وهي دراسه تفرق بدقة بين نص متعدد ينطلق من مركزية جماليه محددة أو حتى واحدة، و بين نص متعدد آخر ينطلق تعدده وتداخل أجناسه من هدم هذا المركز الجمالي المحدد ليتشعب فى بنى مركزية متكثرة تخلق فى جملتها النشاط الجمالى للنص، يقول خالد سليمان بصدد دراسته لنص سميح القاسم مقارنا بنصوص أخرى لدى حاوي ودنقل ودرويش

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

وهذا التوصيف النقدي الناضج لأنماط الأشكال الشعرية الجديدة ، توصيف مستنبط من الحراك الجمالي المعقد داخل البنيه النصيه نفسها ، وليس مجرد تهويم نقدى انفعالي إنشائي رجراج كما لاحظنا لدى مصطفى الكيلاني ، وليس مجرد ملاحظة حد جمالي ثنائي في تعددية الأصوات عند باختين كما لحظ جميل عبد المجيد في ازدواجية الجسد والروح ، الظاهر والباطن ، المقدس والمدنس ، السامي والوضيع ، ولا حتى ثنائية كتاب التاو لدي "لاوتسى" التي تقوم بين اللاوجود والوجود ، الفراغ والشكل ، الظاهر والباطن ، إن شعرية النشيده لعلاء عبد الهادي تطرح تصورا جديدا للخيال الشعري نفسه ، تنفي حده الجمالي الأحادي والثنائي المتمركز في بنية خيال البيان العربى بكافة صوره وأنماطه، وتطرح حدا خياليا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا قائما على تشعبات الرؤى الشعرية البينيه التداخلية متجاوزة بنية النسق الشعري التعاقبي، إلى الأبنيه الشعرية التعدديه التزامنيه وتنقل فكرة النص من مجال النص إلى مجال الأثر والخطاب ، ومن مجال العلاقات الخياليه الثنائيه إلى نسقية العلاقات النصية التداخلية، إن حد الخيال وحد الشعر كما نعرفهما فى الموروث الشعرى والبلاغى العربى، أو الموروث الجمالى فى قصيدة التفعيلة

يتفوق هذا الحد على نفسه في نص علاء عبد الهادي ليؤسس نظرة جديدة إلى الخيال الشعري ، والبناء التشكيلي للنص مما يجعل نص النشيدة يطرح على النقاد خيارًا صعبًا لفحص مقولاتهم النقديه والجماليه السابقه على النص ، وربما يلتقي هنا اعتراف الشاعر علاء عبد الهادي بما توصلنا إليه في نصه إذ يقول: ((" لماذا نكتب الشعر ؟ توقف !! لا ألفة لشعر قد تشممه سواك !! هكذا قال شيخي المحقق ، كيف أحد أرضي الجديده ، أو على أقل تقدير ماء كلامي لا أمتحه من أحد، حتى ولو خسرت المتلقى ، الحضور الشعري ، الناشر ربما أخسر الناقد أيضا ..... لقد ظل التخلص من سلطة الشعر الذي أكتبه هاجسا دائم الإلحاح على بعد أن تحريت التخلص مما أتقنته في صناعة القصيدة .... كان السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي يكمن في تفتيت وحدة النص المركزيه ، ليقبل النص إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات متعددة فرضتها طرائف كتابته)(٣٣).

إن هدم فكرة المركزية الجمالية فتح الأفق النقدي والشعري واسعا لمفهوم التعدديه والتشعبيه بكافة أشكالها البنائيه و أنماطها الدلاليه معا - وكان يجب علينا أن نقرأ الشعر العربي المعاصر فى تجاربه التجريبية الأصيلة قراءة لصقيه فاحصه من خلال أشكاله وبناه بنفس الدقة الغريزية التي يبني بها النحل خلاياه أو يحلل بها النحوي أية جمله من الجمل فى سياق التركيب اللغوى ، لقد كان الشعر ينمو نموًا حقيقًا خلاقًا بعيدًا عن النمو المتلكئ للمصطلح النقدي المعاصر وكان على الناقد أن يخضع لسلطة النص لا أن يخضع النص لسلطة قراءته الخاصه وبين القدره على الإذعان إلى ما يقوله النص والقدرة على إغاء للنص فى ذاته والدخول فى بياض شفق القصيدة، وبين محاولة تقويل النص واستنطاقه عبر الجهاز النقدي للناقد - يضيع كثير من الابتكار والجده في الشعرية العربية المعاصرة وكان من جراء هذا الوضع النقدي المرتبك أن دعوت إلى آليات منهج نقدي جديد في كتابي عن " القوس العذراء في الخطاب النقدي المعاصر ، دراسة في أدب محمود محمد شاكر " إلى ما أطلقت عليه مصطلح " ((الإصغاء الجمالي الموضوعي للنص))(٣٣) وليس المجال هنا كافيا لشرح آليات هذا المصطلح المعقد، غير أننى قد أشرت إلى أنه لا يمكن التحقق من حقيقة الإصغاء الجمالي المنتج للنص إلاَّ إذا

توفرت للناقد عدة صفات منهجية أهمها، صفتان: وهما القدرة على الحوار الجمالي الموضوعي مع النص من جهه، والقدره على التحرر المعرفي من الأنساق النقديه المسبقه التي تسكن وعي ولا وعي الناقد من جهه اخرى ، وفي الشرط الأول : شرط القدره على الحوار يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للنص الذي يشبع قراءة استنساخية تساوي النص في بعده الظاهر، كما يحرر الناقد نفسه من الإذعان السلبي للمصطلح النقدي الذي يوجه النص لما يريد المصطلح لا لما يريده النص نفسه ، بل يجب على الناقد أن يطلق النص من داخله إلى أقصى درجات حريته الجمالية الخاصه به ، حتى يتم استنطاق خلاق للنص من داخل شروطه البنائيه الخاصه به ، وفي هذه اللحطه على الناقد أن يخضع جميع أنساقه الفكريه والجماليه النقديه المسبقه للنص ذاته ، حتى يكيف الإبداع ، المصطلح النقدي لصالحه ، وليس العكس ، وهنا يبدأ الشرط الثاني لمصطلح " الإصغاء الجمالي الموضوعي " وهو شرط التحرر وأقصد به قدرة الناقد على تحرير دائقته الجماليه والمعرفيه السابقه من أطرها الإدراكيه المعتاده حتى يتم للناقد القدرة على مراجعة وفحص بعض مقولات النقد ، وامتلاك الجرأه على نفي لبعض المقولات الأخرى،ومن ثم الدخول إلى مدار الرعب الجمالى حيث يتحدر النص من الأنطولوجى الخالص، إن الخبرة الموضوعية المستقصية بالنص هنا قد تحدث صدعا في نسق المقولات النقدية والمعرفية والأسلوبية المصبقة في وعي ولا وعي الناقد فتدفعها إلى مراجعة هذه الأنساق ، ومن ثم تحويرها او تطويرها او تغييرها حسب جدلية التآلف والتحالف بين أنساق المصطلح النقدي ، وأنساق المصطلح الإبداعي بما ينأى بالناقد عن الانسياق وراء سلطة النص ، أو الإذعان لسلطة النظريه النقديه ، إن السلطه تلاحقنا في كل مكان كما يقول ميشيل فوكو ، وأستطيع أن أضيف أيضا بأن الفوضى تمتد إلى كل شئ أيضا ، إن تاريخ النظريات النقديه والفلسفيه والسياسية وحتى العلمية التجريبيه هو تاريخ البحث في توازنات العلاقات المتصله بكل شئ ، والمنفصلة عن كل شئ في وقت واحد ، ومن هنا فهو تاريخ الأخطاء المصححة كما يقول فيلسوف العلم باشلار، والمنهج النقدي الخلاق لا يكون إذعانا ، ولا يكون أيضا فوضى ، وما بين الإذعان للنظريه في توجيه النص كما حدث في المدارس النقديه البنيويه ، وما شابهها من تصورات نقديه تغلق النص في حدود النظرية أو حدوده الجمالية النصية ،

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

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

وانسلت حكمة الكون ، انصرفت الينا

قد جاء لي

يحيط عن عقلي السكينه والسكون

أبرأت قلبي بالنشيح

وكتبت من عرقي قصيده

فقامت من دمي الكتابه

واستباحتني الحروف

.....

.....

جسدي تخلل في المسام

فتناص في دمها دمي

ليقوم مائي فوق زهرتها الرفوء

كي تصارع في البياض خيالها

من ياترى ؟

ما أنطق الأشياء إلا شيؤها

.....

.....

قلق الحمامه قام في العين الهتون

كم حلقت لتدور تسري

obeikandl.com

فوق خاطرها الشجون

طوق الحمامه قام يستهدي الكلام

كيلا يجئ الحل تمتمة خجول

قلق الحمامه جاء فسر في كلامي اللاكلام

فالصب تفضحه العيون

.....

هل ترتضيني كاهنا

أنا من يجسد لحمها المطلوق في

الحجب الخفيه

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

أرشديني ..

فتقول له :

أما زلت تستعمل الحاسه الواحده ؟

هل تستمع – حينا – لخطو الضوء

وهو يتسلل بين الشوارع !!

ولرجفة الماء في الثلج حين يغادر ؟

وهل تنصت لجلبة اللون في الرمادي مثلا ؟

أم أنك ترسم كونا

بالسواد فقط

والبياض ؟

الديوان ، ص٩٦-١٠٥،١٠٦.

لقد انطلق الوعي الشعري في تأسيس (جدل اللحم) لحم الحياة لا أبنية الرموز والنظريات، بعيدا عن خداع الوعي ، وضلال اللغة التي لا ترى سوى حدية السواد أو البياض انطلق الشعر لينساح في إدراك أكثر خصوبه وامتلاء ، إنه يحاول أن يرى السياقات التعددية المكنوزة في لحم الثقافة ، وأنسجة الوعي وعلاقات الأطر المعرفيه والسياسيه التي تجعل من الظواهر الثقافية الطارئة ظواهر وجودية طبيعية ثابتة، بدأ الشعر ينصت للجلبه المعقده في اللون الواحد ، اتسع الإدراك واتسعت معه بناءاته الجمالية الحية ، ولذا أصر القرين على مواصلة رحلاته الخيالية ، ونقلاته الجمالية في الوعي العربي قديما وحديثا ، إنه ينتقل الآن من سلطان الكلمه إلى كلام السلطان في مقام البلاد فإذا به يجد ممالك بلا رعيه وأسماء مملكة في غير موقعها ، دائما يقول السلطان للشعر في صورة القرين ((اصمت لقد جاوزت الحد))، واعلم أن سوطي سيفي ، نجاده في عنقي ، وقائمة في يدي ، وذبابه قلاده لمت اغتربي " بينما يرد عليه القرين قائلا : ((" تدبر فيما يقوله الناس عن أرضهم يقولون " بلدة متضايقة الحدود والأفنيه ، متزاكمة المنازل والأبنيه وسخة السماء ، رمدة الهواء ، جوها غبار ، وماؤها طين ، وبيوتها أقفاص ، وحشوتها مسايل ، وطرقها مزابل)) الديوان ، ص١١٤،١١٥

شعرية الترحال من مقام البلاد إلي مقام القصيدة

لن يرضى الشعر بالبقاء في مقام البلاد،بعد أن تكشف له وهم الوجود في حدود وطن يعتدي على الذات والشعر والوعي الإنساني،لقد انتفى الوعى الذاتى تحت سطوة الكلية القمعية للعقل الساسى الذى يحاول باستمرار تثبيت الوضع السائد على ما هو عليه، وأدخل وعى الفرد فى نطاق الهيمنة والسيطرة، واستبدل وعى الفرد بوعى الدولة، عندئذ تضيع الحقيقة، لأن((الكل هو اللاحقيقة، والحقيقة هى اللاتطابق بين الفردى والكلى))(٣٤).

لقد تحول التعميم الاجتماعى السياسى ليحل محل العقلى والروحى والخاص بفعل الترميز القمعى العام السائد فى مقام البلاد، ومن هنا كان شوق الشعر إلى تجاوز المتناهي والمتناقض وحدود الانتفاء، لقد اندفع الشعر إلى تجاوز مقام البلاد لخلق وطن جديد وكان هذا الوطن يتمثل فى بنية القصيد نفسها،هنا يصير الشعر نفسه وطنا بديلا ، ووجودا ممكنا ، ورغبه استشراف حميمه في الارتفاع بمقام البلاد إلى مقام الخلق والتجدد والتحول يقول الشاعر :

عش كالذئب
عاهر من تتعهر
إن سألوك تغفل
اترك أبك
وانج بعيلك ، وانج بمرتك
تلك مقاييدك
غطها في النار، ورج كمالم
واستغنم
لو غاب القاتل فيّ
تخفى وتلبس وجهي
ارم ملامحه منك
وسطر تحت اساريرك سرك

ما أنوكهم

مصانين ومصانات

لا تخفض لهم جناحك

سلك سوانيك وسقياك

/ص١٣١-١٣٢

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

ليتك تنفض جسدا في مئزريها

أو تستدير ثقبا بجرع أقمارها

أو ..... لتكن .... أغنيه

يفتضها السامعون

لا إله إلاك .... قال

هو الرحيل إذا

من غلالة النار صنع وجها للتساؤل في الممالك

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

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

إن الشعر يعي طبيعة العدم المنتشر في ثقوب الوطن ، وآليات اشتغال السلطة على المواطنين ، لذا ينتفض من مئزر السلطه إلى سمو الحريه ، يحول الإزار المحكم إلى ثقوب ، إنه يمارس جدل التدمير والإنشاء معا ، فعندما يعدم الشعر جسده – جسد الوطن – جسد اللغة المهيمنه ، ويأبى بذاته أن يصير أغنيه مبتذله يفتضها السامعون – يصير نارا في الصوره الشعرية (من غلالة النار ضع وجها للتساؤل في الممالك) إن التحول من سطوة المئزر إلى غلالة النار ، تحول بالوطن نفسه من الموت إلى الحياه ،من الانغلاق فى غلالات أيديولوجية سحرية، إلى طلاقة الوجود الحى،وبدائع الإمكان، ومن كونه وجودًا في ذاته لا يتغير ولا يتحول بجامع ما في المئزر من إحاطة ساكنه ، ولا تلبس غامض ، وانتفاء العلاقه بالآخر – ينتقل الشعر إلى رحابة النار وقدرتها على الحرق والإعدام والتبديل إن النار تمثل الشوق الإنساني الدفين للصيرورة والتجدد والسمو ، والخروج من حدود الفرديه إلى الكلية ومن الكثافه المعتمه المتاطبقه مع ذاتها ، إلى الشفافية الحرة المتجاوزه لذاتها باستمرار ، فالصوره الشعرية السابقه تحاول أن تصل فعل الإعدام والنفي المتمثل في غلالة النار المحرقه بفعل الخلق والإنشاء المتمثل في وجه التساؤل الملقي في وجه الممالك ، إن الشعر الخلاق يمثل إعداما متواصلا للماهية الجامدة ، استشرافا لكينونة حره خلاقه ، إنه يعيد إنتاج اللاوجود الممتنع على أنقاض الوجود الوحيد الممكن ، الشعر إرجاء جمالي وجودي لما نحلم به على الدوام ، وليس إقامة داجنة في الأنساق الرمزية الشائعة، يقول الشاعر:

تلك مقاييدك

غطها في النار كما لم

واستغنم

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

وقافيـــة مثـــل حـــد الســـنان تبقـــى ويهلـــك مـــن قالهـــا

أو بيت دعبل الخزاعي .

إنـــي إذا قلـــت بيتـــا مـــات قائلـــه ومن يقـــال لـــه : والبيـــت لـــم يمـــت

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

وحين أفاق

كان قد استبد به

عطش الأولين

فنصب لنفسه قصيدة لا تلتئم

يفتح أشياءها في الحروف

ويباغت شواطئها الساكنه

وفي غفلة منهما

نمت بينهما شجيره

تهجت لون الربيع

ما زلت أعصر جو النهار

أسمى ضياء الفصول

١٦٢-١٦٣

إن إنتصاب الشعر قصيدة لا تلتئم يعني انفتاحه على التعدد، والإمكان الكامن في أعماق الحرية . ولعل تأملنا السابق للحوار الذى أجراه الشعر والشاعر فى النص السردى السابق على النص الشعرى يؤكد حقيقة مهمة، وهو عدم موافقة علاء الراوية عن جل آراء النقاد فى الموروث النقدى والبلاغى العربى بخصوص وعيهم للعقل الجمالى وتفسير اللحظة الجمالية وشروط البلاغة وحدود الإيقاع الشعرى، ومسألة الأجناس الأدبية، والفروق الحادة بين الشعر والنثر إلى آخر القضايا الجمالية والأسلوبية والنقدية التى كونت الوعى الجمالى العربى فى موروثنا النقدى والبلاغى، وهذا يشير إلى رغبة الشاعر فى الكشف عن علاقة العنف والقمع بين الوعى الجمالى والوعى السياسى، ويستكنه المسكوت عنه، فيقل لم يقله النقاد والبلاغيون أو تغاضوا عنه بقصدية وتعمد، بحكم منطلقاتهم الفكرية أو انتماءاتهم المذهبية التى كثيرًا ما حجبت الحقيقة عن أعينهم وأعين المتلقى وجعلتهم يغمطون حق هذا الإبداع الإنسانى الثرى الكامن فى السياقات الغائبة فى الإبداع التراثى العربى الشعرى والنثرى على السواء، مما قطع سبل التواصل بين الماضى والحاضر من جهة، وعمق الفجوة المعرفية والجمالية بين السياقات الماضية والسياقات الحاضرة، فدائما نعيش هذا

الوعى المنقوص سواء فى الماضى أو الحاضر على السواء، إن الشعر عند ((علاء عبد الهادي)) لا يفتح تراكيبه ومجازاته وإيقاعاته على الأشياء والأحياء المحيطة به ، بل يجر إليه الأشياء وأنماط الوعي ، وحدود الذات ، وحقيقة الواقع – يجر ذلك كله ليفتح سره في القصيده ومن هنا كان إنتقال القرين والشعر معا من مقام البلاد إلى مقام القصيده ، ومن مقام التناهي والانغلاق إلى مقام اللاتناهي والانفتاح والتشذر والترامى،إن الشعر يرفع الوطن ليكون أكثر انتماءا لأشواق مواطنيه بنفس القدر الذي يرفع به الأنماط اللغوية السائدة لتكون أكثر تجسيدًا لجوهر الوعي والوجود الإنساني نفسه ، لا فرق في ديوان النشيده بين أن يبدع الشعر شعريته ، وأن يبدع وطنه ووطنيته ، وأن يبدع الوعى الجمالى والسياسى العربى أصالته الغائبة،لأن الشعرية الأصيلة هى مساءلة جسورة للمفاهيم وإعادة بنائها قبل أن تكون انسجاما وتطابقا معها، فإذا كانت الشعرية كما رأى جاكسون ((تتجلى في كون الكلمه تدرك بوصفها كلمه ، وليست مجرد بديل عن الشئ المسمى، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفه عن الواقع ، بل لها وزنها وقيمتها الخاصه))(٣٦).

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

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

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

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

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

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

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

شعرية مقام القصيدة

حين أرهف الليل قوامه
فنضح طيفها
وطفق يجمع في دمائها بحره
خلعت عنها نهارها تستحم
فرابط ليله
طوقا لموجها المنتحر

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

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

متى أشبع من حسنييها مداي ؟
وأطلق في خامة الريح بوحي
نتأت أحوال قلبي
بين خوافي الجناح
.....
.....
كان الفؤاد حديقة عطش
وكنت أجر عروقي فوق دماها دثارا
وأعصر وقت الظهيره لها
أحلامي النافره
.....
.....
سأملأ من أعلنوني انتحارا
وأعبر ضلوعي إليها
حين تحل الجدائل وتدخل طيّ الرخام

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

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

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

أمام هذا الاقصاء والمحو يصحو الشعر في صورة القرين ،كاشفا عن هويته الغائبه ، وصوته الضائع في البريه،محاولا لي رقبة التاريخ السّياسي العربي ليحوله من دولة السلطان إلى سلطان الدوله ، ومن مملكة الرعايا إلى مؤسسة المواطنه يتحرق الشعر في استفهامه الموحش على لسان القرين في النص الشعري السابق بقوله مخاطبا بلاده :

متى أشبع من حسنيها مداي ؟

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

تحيا الشمعة دون حياة
قبل أن تمتد إليها ذراع النار
وحين تعيش تموت
فاعلم أنك حين تشد اللون الدامي من شرفته
لبقية ألوان الأرض ليهدأ
يتكاثر لا يتكسر

لقد وعي الشعر أن وعي الازدواج والتجاور لن ينجب حياة أصيلة مستقلة إن الشعر هنا يبتدئ ولا يكمل، يؤسس ولا يرمم، إنه معنى بمحو أسباب الفجوات والثقوب والغياب فى بنية الوعى الجمالى والمعرفى العربى، لا بمجرد مساءلته خجوله، إن شعرية النشيدة شعرية الهدم والبناء، شعرية التغوير والتغيير.

يقول القرين،

بادي بدو
لا تخفض صوت الغابة فيك
وحدك

قبل العالم

سرت بمائك

عيناك

مغمضتان عليك

وقبل دخوله العالم لك

لفظتك الأم كما لفظك

من قبل الأم – أبك

هذي سنة أرضك

ليست سننك

إن برح أمرنا بك

إن غاب مخاض صعيدي

أو نورج صعدك

لا تتلين واشأن شأنك

لك منسك

ما أنت عليه الذابح

صوتك وصيك

أعلم أني نوتي أبعث وحدي

فاستغث فوق مياهك قلبك

وإن أغواك غريب شح

ولا تهمأ عينك

وإن خطو أنسأهم عنك

يسطو عليك اسكبه

وإلا تسد عليك

ضع عينا فوق مداك يسد

وأفسح فيك سماءك

لا تهمل

وتمهل

وتدبر مهلك

ص١٢٦-١٢٧

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

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

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

لا تتلين واشأن شأنك
لك منسك
ما أنت عليه الدابج
صبوتك وصبيك

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

أعلم أني
إن لم أسر بعقلي
لن – بين سرابين – يسري بي
نتأصل وجد سواقيك
تأمل هربك

إن وجد الشعر يمنح نسق وعيه من سواقي الداخل الموارة بالأصاله والتجدد أما وعي الخارج فوعي قد دجنه السياق اللغوي العام الذي أسس للحس المشترك وللقوالب العقلية السائدة، وعلى المرء أن يمارس طقوس ((الولاء المدمر)) لهذا الوعي العام، عليه أن يعلن العصيان المدني العام فعندما يسكن الوعي الجمعي في أحياز الولاء اللغوي العام يحدث نوع من " التكافل السكوني القاتل " بين وعي الأفراد، ووعي السلطة الممتد في كل مكان، فعلى حين تقدم السلطة للناس أفكارًا مطمئنه ونهائية تداعب بها كسلهم الفطري الوجودي، وتدغدغ شوقهم إلى الراحة وخوفهم من المسؤولية، وهروبهم من الحرية، نرى هذا الشوق الفردي الطاغي لدى الأفراد في جعل السلطة وكيلا عنهم في الوجود، وفي هذه الوضعية وضعية (التكافل في الموت) يمارس الواقع والناس والسلطة وجودا مزدوجا مدمرا ظاهرة السكينه والرضا، وباطنه العدوان والنفي ليتجلى ذلك في " شكل إعجاب شديد بالسلطة وحب أعمى لها، وبهذه الطريقة تكون الشخصية قد أبعدت الميل العدواني من ساحة الشعور، وحققت نوعا من التوازن الظاهري، بحيث يخف الشعور بالإذلال لكون الشخص يجد تبريرًا لخضوعه للسلطة على اعتبار أنه " يحب السلطة " ويعجب بها))(٤٠)، وبذات النسق التبريري الظاهري، تبادل السلطة الغاشمة رعيتها حبا زائفا، إن كليهما الواقع والسلطة يتبادلون الرغبة في العدوان والإقصاء والموت في نمط من أنماط الوجود الازدواجي المستلب، يفر كل من الطرفين – الواقع والسلطة – من تسلطه وبطشه في الآخر، يفر الواقع من حريته خالقا بديلا وهميا ينوب عنه في الوجود يتمثل في شكل السلطة وممارساتها السياسية والاجتماعية والثقافية اليومية، أي العقل الجمعي العام، وتفر السلطة من وجودها المتسلط القائم على الديكتاتورية والعدوان في صورة ادعائها الحفاظ على الوطن والمواطنين إنه ((تبادل اعتمادى مرضي))، في بنية اجتماعية سياسية ذكورية متسلطة شعب يحب جلاده لأنه يهرب من وجوده الحر وما يستتبعه من مسؤوليات شاقه وسلطة تحب إذلال وإخضاع شعبها، لأنها تهرب من وجودها المبتذل القاتل إلى وجود مزعوم يدعي حب مواطنيه الزائفين، وكلا الطرفين يؤسس لهذا النمط من الوجود الذي أطلقت عليه نمط " التكافل في الموت " وهونمط كئيب يعلي من التملك المادي الغليظ على الحرية الخلاقة المنفتحه، إن الخوف من المجهول والهروب من اى شيء لا

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

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

لقد صار الوجود صناعة لاحركة، وسيطرة واتفاقا، لا جسارة وحرية، لكن الشعر معنى باستمرار بالمروق والخروج لن يركن القرين الشعرى إلى مقام البلاد المعتمة، فالوجود

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

ومن هذا المنظور الجمالى أسس ديوان النشيده لوطن ووعى جديد، من خلال تأمله الشعرى والمعرفى في لحظات الوجود الكبرى المكونة للوعي العربي القديم والمعاصر معا وهى، (التصوف ـ العشق ـ الكتابة ـ البلاد ـ القصيدة) أسس ديوان النشيدة لشعرية الترحال والتجاوز والاستشراف في مقامات الوعي الإنساني مقيما جدلا جماليا ومعرفيا معقدا بين شروط النفي وشروط الوجود في بنية الثقافة العربية نفسها، معيدا لهذه البنية رأب صدوعها المزمنة، لاحما سداها المفككة ـ مفككا لحمتها المتسلطة، وفي كل الأحوال مارس الشعر لعبة " الموت والحياة "، فلن تكون ثمة حياة لمن لم ينسلخ من جلده المهترئ، خالقا حياة بديلة وليس غير الشعر قادرًا على تفكيك المنظومة الرمزية السابقة التي تؤطر الوعي وتصنف الحقيقة، وتنمط الوجود، فنحن مسجونون في سجون فكريه وشعورية وتصوريه من نوع ما وضعته القواعد اللغوية الشائعة، والرموز التصورية الذائعة لكن الشعر إذ يدخل في وعيه الجمالي الخاص به يكسر أنماط الوعي المألوفة ليدفع بالإدراك الجمالي بعيدا عن نمطية الوعي العملي الشائع، إنه يدفع بالوعي واللاوعي والخيال والحدس إلى لحظات فريدة خارج الزمان والمكان وما يتجاذبهما من تصورات عامه إن الشعر يدخل في أكناه الأشياء، وهويات الكائنات، إنه يدخل رحاب التعدد والتمدد والامتلاء، إنه نوع من الإدراك الحسى الجمالى المحض ليرى الأنماط المألوفة عبر أشكال وصور ونظم وعلاقات

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

ملآن دمك

دقيقه أخرى تمر

أشعر بآلام خطاي

يجب أن تتوقف عن التدخين

كيف ... وأنا لم أتوقف دقيقه عن الموت ؟

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

وبين سطوري أسير

إلى كوة تحت فيئ المدارس

إلى غربة تشتهي

ولا تمتطي من غسيل الكلام الكلام

فلن يقرص القلب شد والبيانو القديم

وما منفذ في السراب، المرايا، الرخام

قصيدي له سره !!

ولكنه سوف يعلو لحرفي

لذاك الذي لم يقع في الشباك

ويحنو على الدفقة النازفة !!

لمن أحتكم ؟

إلى الآخرين !!

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

أنا لم أحكم على غير نفسي

لأحلج هذي اللغات فتصفو

لنص يحل المدى، من فضاء قديم

لغين الكتاب

لزاد صفا في حليب الرماد

لسيرة ماء

ما – في مقام المدى – قد تداعى

لأوراد عاهرة تصطفيني

لسفر همي في النبوءة..... وامرأة

لا يجف الرضاب على حرفها

صفات الينابيع فيها، ولم يكتشفها العطش

لثدي

فهل ندّعي من حليب الطفولة

نغنغة في الكلام

لكيما تمر النشيدة ؟

إن الشعر يطرح نفسه هنا بديلا للوجود الذي دشن الخطابات الثقافية السيادية، إنه يحلج عشوائية اللغات حتى تصفو ويصفو معها وعينا ووجودنا معا إن شعرية الديوان

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

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

يقول الراوية في رثاء قرينه،

رثيـــك يـــا قـــرين ولا أصـــادي ... ولم أك من جفـاك ولـم تعـــــاد
تـــدثر دفقـــة الشـــقهات صـــدري ... ولـــم خالعـــت فـــي صـــفوي رقـــادي
وراويـــة يعـــيش الشـــعر يشـــري ... سرابا فـــي القصـــيد وفـــي العبـــاد
كـــأن نجـــو مـــه اشـــتملت بليـــل ... ينـــث الحســـن، تشـــفع فـــي الســـواد
خلـــف روايتـــي فـــي العشـــر شـــك ... كقد النـــــــار يرقص في الفـؤاد
كـــأن النـــور شـــب يســـر ســـرا ... وبـــش البـــوح يســـلمني مـــدادي
فخنـــت روايتـــي وكتبـــت شـــعرا ... أعـــادي القـــوم أحلـــب فـــي الرمـــاد

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

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

السياق الحضارى للآخر، ولكن على شريطة ألاّ يكون ملكا لأحد الوجهين، أو كما قال فى ديوانه ((سيرة الماء)) عن سفر الهوية:

لم يبق سوى الكتابة.. أو... أن أمتلك نصا..
يمنحني حق إبعاد الآخريـــــــــن عنى!!!)

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

ومن هنا فقد بث النشيده ألوانا من التفكيك والتحطيم وإعادة البناء لأشكال تراثية وحداثية عدة، كانت تمثل مراكز معرفية كونية مطلقة مهيمنة على الوعي المؤسسي في بنية العقل والوجدان العربي والغربى معا، وكان الوعى الشعرى قادرا من خلال جساراته الخيالية والمعرفية والتجريبية معا، أن يعيد ترتيب وتنظيم وصياغة بنية الثقافة العربية

من خلال دقائقها الخمس الكبرى المكونة لمراكز الوعي فيها، والتى طرحها الديوان.أقصد بذلك مراكز((التصوف والعشق والآداب السلطانية، والأشكال البلاغية للكتابة، والموروث الجمالي والنقدى لبنية الشعر)) ومن خلال جسارة الخيال ((التفكيكى المنظومى المتآزر)) الجامع بين النسقى واللانسقى، والواقعى واللاواقعي، لهذه المنظومات الخمس المكونة لجوهر الوعي الجمالي والمعرفي للثقافة العربية القديمة والمعاصرة – حاول الشعر في النشيدة كشف النقاب عن الأيديولوجيا المعرفية العربية الغائبة، من خلال الأيدولوجيا المعرفية الحاضرة، وحاول استحضار الأنساق الصامتة الممكنة والمحتملة من خلال الأشكال الشعرية المجسدة للوعي والثقافة والشعر والبلاغة، إنه أعاد تنظيم وترتيب العلاقات الوجودية والجمالية والمعرفية المكونة لبنية الوعى العربى بما يحدث فيها نقبا تصوريا تحويليا لبنية العلاقات المكونة لهذا النسق، ومن هنا فقد أسست شعرية النشيدة- لو استعرنا مصطلح برجسون ((لصورة عضوية منظمة للديمومة)) الحضارية والمعرفية والجمالية العربية، على أن نفهم مصطلح الديمومة لبرجسون هنا على معنى الجدلية المادية اليومية للوعى المعرفى والجمالى العربي إن جوهر الشعر في هذا الديوان يكمن في قدرته على تأسيس المنطقة الرمادية البينية للوعي العربى المعاصر، والكائنة بين النظام واللانظام، والمماهاة والفوضى،فهى شعرية نظام اللانظام،أو التفكيك الهادم البانى، لقد انشغل الشعر فى هذا الديوان بالوعى الشعرى التشعبى البينى الجدلى، لا الوعى الشعرى الأحادى الإطلاقى، إن شعرية النشيده شعرية خلاقه جادة يسيطر عليها الرغبة المشتعلة لهدم العالم بذات الدرجة الراغبة في بنائه، وإعادة تنظيمه وتأسيسه من جديد، فالديوان لا ينفي النظام، لصالح اللانظام، ولا المركز لصالح الهامش أو العكس، بل يحمل في طياته الغنية إمكانية جمع المبادئ المتضادة المتفارقة في نسق كلي تعددى انفتاحى جدلى . يقوم على التكامل والتصادى والتعضون وليس التلفيق، والاستبعاد والنفي، إنه يقدم رؤية معرفية جمالية بديلة بمفهوم المصطلح لدى الناقد إدوارد سعيد، ومفهوم الفكر البديل عند إدوارد سعيد حسبما يراه الناقد((جوناثان آراك)) أن الفكر البديل عند إدوارد سعيد ((يضع على عاتق الناقد- والشاعر والمثقف- مسؤولية تحديد موارد بديلة، وقراءات بديلة وأنماط بديلة لعرض الأفكار.... فالمهم هو التوصل إلى أداء بناء مبدع خلاق من ناحية،

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

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

المصادر والمراجع

١. حسن حماد، الخيال اليوتيبى، دار اللكلمة،ط ١، ٢٠٠٦، ،ص٥٤.

٢. هنرى لوفيفر،المنطق الجدلي ، ترجمة ابراهيم فتحي ، دار الفكر المعاصر القاهره ١٩٧٨م ،ط١، ص١٥.

٣. د. صلاح قنصوة ، أنطولوجيا الإبداع الفني ، فصول – مج١٠ ، ع٤،٣ يناير ١٩٩٢م ، ص٤٢-٤٣ .

Blanchot (M) :,ESPACE LITTERAAIRE IDEES 1967 LEREED. G ALLINARD 1955:55.

نقلا عن د. محمد الناصر العجيمى،النقد العربى الحديث ومدارس النقد الغربية،صفاقس،تونس، ١٩٩٨،ص٨٥

٤ .د .رمضان بسطويسى،الإبداع والحرية،الرمز والسلطة،مجلة فصول،مج١١، ع١٩٩٢،١،ج١،ص٢٥..

٥ . راجع ليوتار – الوضع مابعد الحداثي ضمن : مدخل إلى ما بعد الحداثة ت: أحمد حسان : هيئة قصور الثقافة ١٩٩٧ ، ص١٣٨ .

٦ . تيرى إيجلتون،الماركسية والنقد الأدبى.

٧.د. عز الدين اسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدى،مجلة فصول،مج١٩٩١،١٠،ع ٢/١٠ ص١٤٦.

٨ . د. ياسين النصير،شعرية الماء.

٩ . راجع هنا للشاعر دراسة قيمة بعنوان،شعرية الهوية ونقض فكرة الأصل،الأنا بوصفها أنا أخرى(دراسة ثقافية) مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،٦،ع١ ، يوليو/ أغسطس، ٢٠٠٧،ص. ١٧٥

١٠ . د. رمضان بسطويسى، الإبداع والحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية،١١٩، القاهرة، ٢٠٠٢ ص٣٢٧.

١١ . شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي ، التجنس – آليات الكتابه خطاب المتخيل ، الهيئةه العامة لقصور الثقافة ، ع١٢١ ، ٢٠٠٢ ، ص٤٠

١٢ . هيليس ميلر:الدرس الأدبي وعولمة الجامعة،ترجمة عادل عناني، عز الدين اسماعيل،(محرر) ضمن:النقد الأدبي على مشارف القرن،ج١،((العولمة والنظرية الأدبية))(م.س) ص١٨٤.

١٢ . د. علاء عبد الهادى، النشيدة،

١٣ . د. سامى ادهم،تفكيك العقل اللغوى – دراسة ميتافيزيقيه – الفكر العربي المعاصر ع٧٠- ٧١ ، ١٩٨٩.

١٤ . د. علاء عبد الهادى،ديوان النشيدة، ص١٢ .

١٥ . د. يحى الرخاوى.

١٦ . عماد جهاد النورى،أينشتين: النواحى الأدبية فى المعرفة العلمية، مجلة آفاق عربية، ع١٠، تشرين الأول،١٩٨٥،ص٤٨ ترجمة عن كيسنكو،الفن والعلوم،أكاديمية العلوم السوفيتية،١٩٧٩.

١٧ . المرجع السابق، ص٤٨.

١٨ . المرجع السابق، ص٤٩ .

١٩ . الديوان ،ص١٤.

٢٠ . د. ميثم الجنابى، حكمة الروح الصوفى،دار المدى،دمشق،ط١،٢٠٠١،ص٣٩٧

٢١ . عبد الكبير الخطيبي ، الليله الثالثه بعد الألف ، ضمن الروايه العربية : واقع وآفاق ،دار ابن رشد – بيروت – ١٩٨١ ، ص١١٩.

٢٢ . د. ميثم الجنابى، مرجع سابق،ص٤١٠.

٢٣ . د/ علاء عبد الهادي : القصيده ، النص ، الأصل والقرين، شهادة نقدية : كلية التربية – طنطا – ٢٠٠٣ ص٤١.

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

٢٥ . فريد الزاهى،ص٢٧.

obeikandi.com

٢٦ . مطاع صفدي ، أفكر الجسد :أفكر العالم ، حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، لبنان – بيروت – صيف ٢٠٠١ ص١٦.
٢٦. د/ مصطفى الكيلاني : شعر الاختلاف : كتابة الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي الشعرية ، مركز الحضاره العربي ، ٢٠٠٥ ، ص١٢٣.
٢٧ . جميل عبد المجيد ، نجو تحليل أدبي ثقافي : تجربه نقديه في ديوان الرغام مؤتمر النقد الدولي الثالث ، القاهره ، ٩-١٤ ديسمبر ، ٢٠٠٣ ، ص٢٥.
٢٨ ـ أبو حيان التوحيدي،الإمتاع، المؤانسه،صححه وضبطه وحققه وشرح غريبة ورتب فهارسه،أحمد أمين ، وأحمد الزين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٢ ، ج٢ ، ص ١٤٥ .
٢٩ . جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، وزارة الإعلام العراقية، بغداد،١٩٨٦،ص٥٧ ـ ٥٨.
٣٠ . د. أيمن تعيلب،انظر دراسة مطولة لنا بخصوص قضية الأجناسية وتداخلها فى الفكر النقدى المعاصر : بنية اللغة الشعرية وتأسيس الخطاب الشعري ، محمد أحمد العذب أنموذجا.
٣١ . خالد سليمان : البنيه المعقده في القصيده المطوله ، مجلة كلية دار العلوم ع٢٤ ، مارس ، ١٩٩٩م ، ص٣٦١-٤٠٥ .
٣٢ . د/ خالد سليمان : البنيه المعقده في القصيده المطوله ، مجلة كلية دار العلوم ع٢٤ ، مارس ، ١٩٩٩م ، ص٣٦١-٤٠٥ .
٣٣ .علاء عبد الهادي ، الفكره / النص " تساؤلا ت حول القصيده " مجلة الثقافة الجديده ، يونيه ١٩٩٩ ، ص٤٦.
٣٤د. / أيمن تعيلب القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر، مكتبة الآداب القاهرة،٢٠٠٦،ص١٢.
٣٣ د. رمضان بسطويسى، الأسس الفلسفية لفلسفة أدرنو الجمالية،ص٢٩٦.
٣٥ . د/ حسن حماد ، الخيال اليوتيبى، دار الكلمه ، القاهره ، ١٩٩٩ ، ص٢٥-٢٦.

٣٦ .رومان جاكسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون الدار البيضاء ، المغرب ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨ ، ص١٩ .

٣٧ . د. عبد السلام بن عبد العالى،فى الانفصال، دار توبقال،المغرب،ط ١،٢٠٠٨ ص٧.

٣٧ . رمسيس يونان ، غاية الرسام المصري ، ١٩٣٨ ، ص٣٠.

٣٨. د./ عز الدين علام ، الآداب السلطانية ، دراسه في بنية وثوابت الخطاب السياسي ، عالم المعرفه ، الكويت ، ع٣٢٤ ، فبراير ، ٢٠٠٦ ، ص١٨٥ .

٣٩ . د/ محمد أركون ، الإسلام ، الاخلاق والسياسية ، ترجمة هاشم صالح مركز الانحاء القومي – بيروت ، ١٩٩٠ ، ص١١٦ .

٤٠ . مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الاتساق المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٠، ص١٣٢-١٣٦ .

٤١ . د. رمضان بسطويسى، الأسس الفلسفية لفلسفة الجمال عند أودرنو، مرجع سابق، ص٣٠٣.

٤٢ . ثيودر أدورنو وماكس هور كهايمر، صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعا جماهيريا، ترجمة خالدة حامد، مجلة فصول، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، شتاء٢٠٠٥، ص٢٦، ٢٧.

٤٣ . د. رمضان بسطويسى، مرجع سابق، ص١٧٥.

٤٤ . د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٨٨، ص٣١.

٤٥ . المرجع السابق، ص٢٢.

46 / Bill Ashcroft, Griffiths , and Helen Tiffin, key conceps in post- colonial Studies, NY (Lonoden, NY: Routledge, 1998), 55-56

نقلا عن د.دعاء نبيل إمبابى، قراءة لبعض مفاهيم إدوارد سعيد النقدية، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مج٢٥، ٢٠٠٥، ص٦٦.

أشكال الشعرية فى شعر
(محمد إبراهيم أبى سنة)

obeikandl.com

obeikandl.com

سوف تنصب دراستنا هنا على محورين: يدور المحور الأول حول توصيف شعرية أبى سنة فى خطابه الشعرى كله، وهذه رؤية نقدية ستكون خاصة بنا وسيدور المحور الثانى على فحص شعرية أبى سنة كما تجلت فى الخطاب النقدى التطبيقى العربى، وسوف ننزل رؤيتنا التنظيرية الخاصة بنا على شعرية أبى سنة ليكون إجراؤنا النقدى التطبيقى على أحد نصوص أبى سنة وهو نص: ((النسور)) وذلك لفحص الرؤية التنظيرية والنقدية التى قدمناها مشتبكة فى جدل نقدى موسع مع نقاد أبى سنة، بغية فحص الأدوات المعرفية والجمالية والمنهجية لمقولة الرومانسية التى اتهم بها شعر أبى سنة على الدوام.

يقول أبو سنة فى قصيدة النسور،

النسور الطليقة هائمة في الفضاء الرمادي

/... ترصد مواقعها / في أعالي الجبال

إنها تتذكر شكل السهول /

خضرتها

تدفق غدرانها /

والأرانب تقفز /

في العشب مثل الآل /

تتذكر والجوع يحرق أحشائها فتسدد نظرتها للمحال /

تتعالى تخلق مثل الشموس التي / أفلتت من مدارها /

يصبح الأفق ملكا لها /

والنجوم مناراتها /

والخلود احتمال /

عندما تأخذ الكبرياء /

تنسى.تلت جوعها تتمدد... تنسى ... /

تراب السهول /

... اخضرار الحقول... /

انبساط الرمال /

في المصيق العميق.. الأرانب /

قابعة في انتظار المصير المرجح بالموت /

تأكل أعشابها بالفرار. /

.. إلى الجحر /

ترجف بالخوف بين الظلال /

النسور الطليقة في الأفق /

تعرف مصرعها.. /

والعيون التي تترصد /

والنصال التي تتعاقب خلف النصال /

النسور الطليقة في الأفق /

ترفع هاماتها. وتحلق، تعلو وتخفق بالزهو /

لا تتذكر خضر السهول /

بخيراتها.. تتعقب /

ورد الذرى في الفضاء السحيق /

وحلم الكمال.(١)

لقد رأى كثير من النقاد فى شعر أبى سنة أنه لم يخرج كثيرًا عن التقاليد الجمالية الرومانسية، وإن انتمى الشاعر إلى الموجة الشعرية الثانية بعد جيل الرواد فى الشعر الحر، وفضلا عن قصور هذا التصور النقدى لشعرية أبى سنة، فهناك قصور نقدى آخر نراه أشد وطأة حين يصنف نقادنا شعراء ما بعد الرواد الواقعيين ومنهم أبى سنة- إلى مرحلة فنية وجمالية ومعرفية كالرومانسية مثلا عند أبى سنة . قد تجاوزها الرواد السابقون عليهم، علاوة على عشوائية التصنيف النقدى الشائع الذى حصر عبد الصبور وحجازى والسياب والبياتى ونازك الملائكة وخليل حاوى فى جيل الرواد، و تصنيف من كانوا يمارسون الإبداع معهم فى نفس الجيل إلى ما يسمى بجيل ما بعد الرواد، فنحن نعرف أن جميع هؤلاء الشعراء قد عاشوا فى سياق زمنى جد متقارب، إن لم يكن واحدا، فأعمارهم التاريخية والفنية معا جد متقاربة فأطول عمر تاريخى- لا فنى - يفصل بين جيل ما بعد الرواد،

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

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

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

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

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(١٥)

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

ونظامها الاجتماعى التاريخى الذى يعضد وجه السلطات أيا كان شكلها ومرامها وأهدافها المرئية والخفية، ومن هنا كان مصطلح الضرورة الشعرية يعكس من طرف خفى المثول لمعيار مسبق يعد هو المثال المطلق للإبداع وأن أى خروج على هذا المثال القبلى يعد ضرورة.

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

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

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

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

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

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوه

إن قلت قافية بكراً يكون بها ... بيت خلاف الذي قالوه أو ذرعوا

قالوا لحنت وهذا ليس منتصباً ... وذاك خفض وهذا ليس يرتفع

وحرضوا بين عبد الله من حمق ... وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على أعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحاً لكم فخذوا ... ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا
لأن أرضي أرض لا تشب بها ... نار المجوس ولا تبني بها بيع

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

١. إيمان محمد جلال على الزينى، شعر محمد إبراهيم أبى سنة:دراسة فنية ماجستير مخطوطة، كلية الدراسات العربية والإسلامية، دار العلوم جامعة المنيا، ١٩٩٩ .
٢. محمد عبد الله سلام، محمد إبراهيم أبى سنة:حياته وشعره، ماجستير مخطوطة، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، إيتاى البارود.
٣. د.شكرى عبد الحميد أحمد، مستويات البناء الشعرى عن محمد إبراهيم أبى سنة،دراسة فى بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهى دراسة ماجستر بكلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٩.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وبالوجود من حولنا، وتعطى للعالم معنى ودلالة، و فى أثناء تنظيم الشكل للخبرة الإنسانية والوجودية غير المحددة والمعقدة، يدفع بهذه الخبرة إلى آفاقها الناضجة لتصل حد اكتمالها وتعقيدها وشمولها وتداخلها ويتفاوت الشعراء بالطبع وتتفاوت عوالمهم المجازية فى هذه القدرة على السيطرة الشكلية. فمن المعروف أن الصورة الشعرية أو الشكل الأدبى هما تجريد جمالى كيفى بارع لروح العصر والواقع .

إن الشعر عندما يسيطر على شكله، يسيطر على العالم المملوء بالخواء والتعدد والملاء معا، العالم المنطوى على ذاته المرئية والخفية، وعلى التعدد الهائل المتراسل بين أبعاده المرئية وأقاصيه اللامرئية ،وتداخلاته الخفية المعقدة، يتجلى جميع ذلك فى بنية الشكل الشعرى نفسه، إن الشعراء وهم يكتبون أشكالهم الجمالية الخاصة بهم، يكتبون العالم كله من حولهم، وكأن روح العصر كلها قد أطبقت علي الشاعر بكليتها المادية والروحية والثقافية، وكلكلها الحسى الثقيل ليستخلص الشعر روحها الشكلية، وهويتها الروحية، وبنيتها المعرفية، فى اقتصاد تشكيلى بارع، فالصورة الشعرية كما يقول سيسيل داى لويس علاوة على أنها تشكيل جمالى فإنها أيضا ((منهج للكشف عن النمط الذى يحتوى المظاهر الحياتية المتنافرة فمن البديهى أن أى تغير فى البنية الاجتماعية لمجتمع ما وتجددها يترك بصماته على صور شعراء العصر، وفى فترات التغير المضطربة ينبغى ان نتوقع اشتداد الميل الابتداعى لتركيب صور جديدة ناهيك عن الانحراف فى هذا الميل))(٣)

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

أشكال النصوص هى فى الحقيقة جوهر أشكال العالم، واستخلاص جمالى كيفى لروحه وفلسفته وجميع بناه المعرفية والجمالية أيضا، إن الشعر مثله مثل العلم تماما فى محاولته السيطرة على الواقع وتفسيره، ولكن للشعر طرائقه المميزة فى الوعى والتعبير مثل العلم أيضا، كلاهما يستخلص روح العالم والواقع عبر قوانين كلية تجريدية، يفعل الشعر ذلك من خلال التجريد الحسى التشكيلى الانفعالى للعالم و يفعل العلم ذلك من خلال التجريد العقلى التجريبى السببى، ومن هنا يقول سيسل داى لويس بخصوص قدرة القصيدة على احتواء العالم وتفسيره والسيطرة عليه شكليا: ((على القصيدة أن ترتبط بالحاضر وتظهر إدراكا كاملا لعصرها ولكن ماهو الحاضر؟؟ إنه بمثابة مشهد مختلط يحير الأفهام، لقد تضخم الحس لدى الشاعر تضخما ما كان يمكن أن يحلم به أسلافه، وكما يقول (براولى)) إن الشاعر الذى يعرف كل شىء، ويود الحديث عن كل شىء، لذو مهمة عسيرة للغاية وإذا كانت معطيات الشاعر الحسية تتكاثف أمامه، وتزداد يوما بعد يوم، نتيجة لتوالى الاكتشافات العلمية والنظرية، وإذا كانت أنماط الواقع نفسه غير ثابته وقلقة ومتوترة، فإن علينا أن نتوقع من صور الشاعر الحديث أن تكون معقدة ومتوترة فى أنماطها، والمسألة ليست مسألة كم، أو حتى مسألة جدة أو تعقيد، إذ أن اهتمام الشاعر المعاصر بالصور إنما هو بمثابة علامة على المجهود العنيف الذى يبذله لتفسير وضبط المشهد المعاصر بكل ما فيه من اختلاط وتنافر، والاستعارة هى اللغة الطبيعية التى تمكنه من الارتفاع إلى مستوى الموقف الذى يثيرها))(٤).

ومن هنا فإن الأشكال الشعرية التى يطرحها الشعر والفن عامة عبر جميع مدارسه الجمالية وتوجهاته العلمية والفلسفية هى طموحات جمالية وفكرية وثقافية وروحية عنيفة للسيطرة على روح العالم ومضمونه الظاهر والخفى معا فالشعرى أنفذ من العلمى والتجريبى والمنطقى لأنه اقتراح واستبصار تخييلى كلى بما لا يوجد بعد، ومن هنا كانت العوالم الشعرية لأبى سنة تستوعب الأجواء الرومانسية فى شكلها الظاهرى السريع المخادع ، ولكن عند التعمق فى أغوار هذا الشكل الخارجى نج هذه الشعرية تتجاوز هذا النظر النقدى العجلان بكثير، بل تتجاوزه بفداحة تشكيلية باذخة، وتنفتح على آفاق وساع

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لقد كانت ملاحظة مصطفى ناصف دقيقة للغاية عندما أقر بأن جوهر اللغة يكمن فى الحياة العامة الطليقة، لا فى التخصصات الضيقة، وإن النشاط الإنسانى للملكات الإنسانية المتباينة يتسرب بعضه فى بعض بما يُحتاج معه إلى أدوات للفهم صعبة ومتحركة ومتداخلة، وربما وقعت لفظة الرومانسية والذاتية فى العمق من هذه الأزمة اللغوية والمصطلحية التى يشير إليها المصطفيان: ((ناصف، وبدوى)) والتى جعلت فريقا من النقاد والشعراء المعاصرين المعاصرين أيضا يسيؤون استخدام كلمة(ذاتى- رومانسى- موضوعى)) فى الشعر العربى المعاصر، و يوظفونها تهما جاهزة- مع سبق الإصرار- فى يد من لا يدركون معنى اللغة والشعر وتعقيدات التشكيلات الجمالية

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

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

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

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

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

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

هجرة النظريات النقدية من تاريخ جمالى، إلى تاريخ جمالى آخر، ومن سياق حضارى إلى سياق حضارى آخر، فنقع على ما يشبه الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون، أو عدم الدقة فى قراءة القاع الصخرى الخالد للنظريات، أو ضبط العلاقات الجدلية المتعددة والمتطورة بين الثابت والمتحول فيها، كل ذلك يؤدى إلى كثير من الفوضى النقدية والارتباك المصطلحى، والاتهمات والمصادرات النقدية التسلطية الغليظة الجاسية التى يشهرها بعض الشعراء والنقاد العرب المعاصرين فى وجوه بعضهم البعض، فتصبح الثقافة نفسها عامل قهر واحتواء وتصفية، لا عالم حيوية وتنوير ودفع،وهنا تكمن المفارقة الغريبة المحزنة إذ كيف يصير الخطاب النقدي نفسه بوصفه استشرافا للحرية والتجاوز مؤسسا على نقيضه . أقصد القمع، أو ما أطلقنا عليه من قبل فى بحثنا عن نقاد نجيب محفوظ ((بالعنف الرمزي فى الخطاب النقدى العربى المعاصر؟؟ وربما يتساءل القارىء الكريم عن علاقة العنف الرمزى بالنص الأدبي، وكيف تصبح الصيغ الثقافية، والمقولات الفكرية، والمضامين الوجدانية للأدوات النقدية نفسها عوامل حصر وتسلط وقمع، لا عوامل تحرير وتطوير ونقد؟؟ كيف صار العقل النقدي العربي مصدرًا للتنوير والقمع في وقت واحد؟؟

وحتى لا يطول بنا الحديث حول العنف الرمزى العام الكامن فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة، أريد هنا أن أكشف فقط عن بعض مكامن الأزمة النقدية فى خطابنا النقدى المعاصر حول عجلة معظم نقادنا فى فهم مفاهيم الشعر وتصوراته الجمالية والمعرفية، وعدم تحديقهم النقدى الفاحص فى الشرر الشعرى المتطاير من زخم الحياة المتجددة، فمن قال بأن الشجن الرومانسي الحالم، أو حتى التقاليد الجمالية والمعرفية الرومانسية منحصرة فقط في تمثيلها واحدة من المدارس الفنية الكبرى في العالم، إن الأمر على خلاف ذلك فيما نرى إذ تمثل الرومانسية بنية تفكير إنسانية وجودية تدخل فى تكوين الوجود والذات أو الواقع والعالم والكون كله، قبل أن تصير مدرسة فنية كبرى تحتل موقعها المتميز وسط مدارس الفن الكبرى في العالم كله، بل أريد أن أقول ما هو أدق وأخطر من ذلك، وهو سقوط ما كان يعرف بالموضوعية والعقلانية والمنطق والحياد العلمى فى بنية نظرية المعرفة العلمية المعاصرة عند رواد البحث العلمى التجريبى، فقد أبان فلاسفة العلم الكبار فى أوربا أمثال إمرى لاكاتوش وفير أبند وتوماس كون وتوماس كواين

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

أكتشف كل ساعة في معملي أن قوانين الطبيعة تتناقض مع بعضها من الناحية الصورية، بيد أنى أفسر هذا التناقض من خلال افتراض الخطأ التجريبي ...ذلك لأنني إذا أخذت كل انحراف يحدث في المعمل مأخذ الجد، فسوف يتقهقر البحث العلمي ليتحول إلى مجرد موضوعات تخيلية . *(Polanyi, 1964, p.31)*

ولكن إذا كان معيار بوبر يلقي كل هذه الصعوبات، حتى أنه في رأي لاكاتوش يعجز شأن المعايير السابقة في الصمود أمام محكمة التاريخ، فما هو المعيار الذي نستطيع أن نعتمد عليه؟؟، وما هي مسوغاته المنطقية والابستمولوجية؟؟

يستخدم لاكاتوش لتوضيح منهجه المثال الأثير لدى فلاسفة العلم والمستمد من نظرية نيوتن. تكمن النقطة الجوهرية في تفسير لاكاتوش في أن التعديلات المتعاقبة التي أجراها نيوتن على نظريته لم تفرضها عليه وقائع إمبريقية مخالفة لافتراضه الأصلي، وإنما فرضتها مشكلات منطقية محايدة، استطاع نيوتن التغلب عليها بالاستعانة بالكشاف الهيروسطيقي لبرنامجه البحثى. لقد استطاع نيوتن أن يتجاهل الاعتراضات الامبريقية لأنه كان يدرك أن برنامجه البحثي يحمل في طياته وعداً (تنبؤاً)بأنه إذا استمر على نفس المنوال سوف ينتهي إلى نموذج جديد لا يكتفي باحترام الشواهد التجريبية فحسب، وإنما يستطيع أيضا تفسيرها. هكذا يساعد الكشاف الهيروسطيقي في تطوير البرامج البحثية التقدمية.أما الانحرافات، التي يعدها بوبر مبرراً كافياً للتخلي عن النظرية، فيمكن بل يتعين تجاهلها أملا في إمكان استيعابها وتفسيرها في مرحلة لاحقة. بيد أن مثل هذا الأمل قد يتبخر ويتلاشى إذا ما عجز الكشاف الهيروسطيقي عن حل المشكلات (يذكرنا هذا

الوصف بالباراديم عند كون).

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

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

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

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

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

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

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

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

كان علينا أن نوفي هذه الوجهة من النظر النقدي حقها في الحقل العلمي التجريبي قبل أن ننتقل إلى فحصها النقدي الموسع في الخطاب النقدي العربي المعاصر حتى تستبين لنا سبيل جوهر قضية الرومانسية والذاتية في خطابنا النقدي العربي المعاصر، وكيف فهمها النقاد والشعراء فهما استهلاكيا عجلا يفقد الشعر كثيرا من جوهره وأصالته، فماذا يعني قول لاكاتوش بأن جميع النظريات العلمية تولد مفندة وتموت مفندة؟وماذا يعني عدم وجود معيار موضوعي واحد أو حتى محدد يمثل قاعا صخريا لا يتزحزح للموضوعية والصلابة العلمية؟؟ ولماذا اختار فلاسفة العلم التجريبي النقد الذاتي

والتخييل الافتراضى وحصر منظومة العلم فيما يجب أن يكون؟؟ لا فيما هو كائن، وماهو مستشرف وممكن لا فيما هو موضوعى راسخ الإمكان؟!! والقدرة على ملاحظة الفجوات والشروخ والانشقاقات المنهجية، وليس الرضوخ لماهو كائن موضوعيا ومنهجيا وما يثبت الدعائم العلمية السائدة؟؟

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

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

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

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

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

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

إن الشاعر هنا ينقل شعرية النص من الحدود المنطقية للموضوع الشعرى ومن شعرية الرؤية التى لازالت لها علاقاتها الجمالية والمعرفية بطبيعة الموضوع الذى تعالجه إلى شعرية الأسطرة والتشكيل الشعرى التجريدى القادر على خلق واقع جمالى بديل للعالم المحيط به،فهو لايخلق موازٍ رمزى بل يخلق بديلا رمزيا ولننظر إلى نص إبى سنة مثلا فى رثاء لويس عوض. إن الحادثة أو مناسبة النص هي رثاء لويس عوض ، هذا هو الموضوع الخارجي الذي يستهدف الشعر تجسيده أو تحديده ، ولكن الشعر عن أبى سنة نقل الموضوع في الواقع إلى الموضوعية الأسطورية - لو صح التعبير- في الفن ، فارتفع الموضوع من الوجود الموضوعي الفعلي إلى نسق شعرى تجريدى مخلوق من الكلمات والمجازات والأشكال والإيقاعات ، ولكن هذا قد يفعله كل شاعر جاد في معالجته للفن ، ومعاطاته مع الجمال ، غير أن الجديد حقا يكمن في قدرة أبو سنة على نقل بنية النص الشعر من مدار شعرية الرؤيا إلى فلك شعرية التشكيل الأسطوري وأقصد بذلك قدرة الشاعر على الانتقال ببناء النص من آليات جدل الشكل بالموضوع ، والموضوع في الشكل وفق رؤية جمالية خاصة إلى آليات انتفاء الموضوع كلية من بنية النص ، حيث لا يسعى الشكل الفنى لديه إلى تجسيد موضوع محدد بذاته أو حتى غير محدد بل يسعى إلى خلق تشكيل تصويري أسطوري مؤسسا من الكلمات والسياقات والمجازات والإيقاعات لا يكون موازيا لموضوعية العالم الموضوعي المحيط به بل بديلا عنه له صفة الإحكام

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

إن الشعر هنا يحل في الكائنات والوجود ، وأنساق العلاقات المعتادة يحل فيها حلولاً صوفيًا تخييليًا تجريبيًا ، أي يحاول أن يسائلها من جديد ، مجربا فيها صوره ومجازاته وكشوفاته وتجلياته إنه يؤسطر " كافة صور العلاقات والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والحضاري الدفين، مزعزعا أساساتها المغشوشة ، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري في بنية النص لدى إبى سنة ، الوهم الأسطوري الحضارى في بنية الواقع، يجب علينا أن نعى بان الواقع الحضارى المحيط بنا هو نسق لغوى ما فى التحليل الأول والأخير وكافة صور العلاقات والأنظمة والأنساق الاجتماعية والحضارية والسياسية والثقافية هي تصورات لغوية في التحليل الأخير، تنتقل باستمرار تحت ضغوط أيديولوجية متعددة، إلى وعينا من خلال أنماط لغوية محددة . فيصير الوعي الإنساني صورة مطابقة لهذه الأنماط والتصورات اللغوية المحددة ، ويأتي الشعر بوصفه موجودا لغويا مجازيا فيعيد مساءلة بني الوعي والحضارة وكافة الأنساق الثقافية المحيطة به ، يعيد هزها وزعزعتها من خلال هذا الاستبصار المجازي ليأخذنا هناك من جديد إلى القاع الصخرى الدفين للأشياء والموجودات وكافة صور العلاقات المحيطة بنا، كاشفا عن الأرحام الزائفة لتخلق اليقين الشرعي الشائع محطما فوضى العلاقات القائمة ، محبذا الصعود بالكلمات والأساليب والتراكيب لتجلية اللاسببية والخرافة الأسطورية السياسية الشائعة والمدشنة في كافة الأنساق الثقافية التي نحيا بين ظهرانيها وتكتنف وعينا ووجودنا في شبكتها الكهنوتية المقيتة ، إن الأسطرة الموضوعية للشعر تزودنا بنوع من الاستبصار الجمالي والمعرفى الوجودي الباطني إنها نوع (من

الأسئلة الخضراء) كما يقول الشاعر أدونيس في عنوان ديوانه . إنه أسئلة مجازية خضراء تزعزع الهشيم الأسود الذي نحياد وتتنفسه ويرسم أشكال الحياة . وألوان العلاقات . وأنساق الوعي والذات والحضارة والتاريخ . بهذه المثابة يصير الشعر كما يقول محمد احمد العذب. ((نوعا من العصيان الفني ينساب في تضاعف النظامات السائدة فيحدث فيها فوضى بلا حدود . هي حوار اللامعقول مع سديم العقل التسليمي الذي يسكن عجوزا مغرورًا في مغاور الأشياء القديمة "))(١٢) .

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

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

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

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

والأنساق والأنظمة كي يكشف عن قاعها الإنساني والمعرفي والحضاري الهش، حتى يزعزع أساساتها الرمزية المغشوشة، كاشفا عن شرعيتها الوهمية حيث يقارع المجاز الأسطوري التشعبي في بنية النص لدى أبي سنة، الوهم الأسطوري الشائه والشائع في بنية الواقع والعالم المحيط به، يقشع بنية الوهم الأسطوري الأخطبوطي المنبث خفية وجهرة في بنية التشكيلات المعرفية والجمالية المتوارثة، كما يكشف أيضا بنية الوهم الأسطوري السائد والمنتشر في بنية اللغة نفسها.

إن النص عند أبي سنة ((مؤسسة جمالية متكاملة))، أشبه بصندوق الساحرة(باندورا) ما إن ينفتح حتى تتوالى وتتطاير منه كل الأجناس الأدبية واللغوية والاستعارية والثقافية، حيث ينفتح الميثولوجي الرمزي الكامن في بنية الخيال الشعري الأسطوري على المتعدد والمتراكب والمتداخل الذي يفتح العالم ويبني الأمل والحلم من جديد، على عكس الأيديولوجي الحريص على الإفقار والتجريد والتبديد، إن اللوحة الرمزية للنسور تضع النسور منذ اللحظة الأولى في اللامتناهي غير المحدود في النص حيث ((النسور طليقة هائمة في الفضاء الرمادي)) إن بذرة المفارقة تنمو منذ البداية بين الثقل والخفة، القيد الحرية في صورة النسور الطليقة عبر الأفق الذي يرسم مجال الاتساع والعلو والطلاقة وكلها تخلق جو السيطرة والقدرة، إن النص يبدأ من لحظة العلو معيدا وجودنا إلى بداياته الحرة الأولى ثم ما تلبث النسور أن تترصد مواقع الأرض الوجه الآخر للأفق الحر، ففي الأرض تتناثر السهول والغدران والخضرة اليومية الموازي الوجودي الجمالي لأنساق الواقع وما يموج فيه من علائق مادية تشدنا للسقوط أو السمو حيث الأرانب التي تخفق مثل الآل الذي يقوم هنا بتجسيد طبيعة الواقع القائم على وهم الشرعية في كافة أنساقه وبناه، فصورة الآل تتوازى وقيم الخداع والتلاشي الكامنة في بنية الواقع، فكل امتلاء ثقافي رمزي هو ملء لطلاقة العالم بالسدود والحدود، إن المفارقة بين السماء والأرض الموازي الجمالي للمفارقة بين الحرية والقيود، تتخلق هنا رويدا رويدا في المقابلة بين الفضاء الرمادي حيث الظلمة تعني الوحشة والتوحد واللانهاية وبين الأرض التي تنقفل في لون محدد هو الخضرة وفي العلاقة بين المحدد اللوني في الأخضر النهائي، واللامحدود في الفضاء الرمادي غير المحدد حيث الظلمة هنا تؤسس للوجود في بداياته

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

النسور الطليقة هائمة فى الفضاء الرمادي.

ترصد مواقعها فى أعلى الجبال

النسور الطليقة فى الأفق تعرف مصرعها

النسور الطليقة ترفع هاماتها وتحلق

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

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

إن الشعر هنا يذيب يبوسة التاريخ، وجمود الواقع بخلق حركة لا تهدأ بين العناصر، تماما كما كان يفعل الشعراء الكبار فى كل زمن، حال امرىء القيس مع فرسه الذى جعله مكرا مفرا مقبلا مدبرا معا وفى وقت واحد وكان الشعر يبحث عن حريته بعيدا عن وهم التلاشى، أو صورة ناقة طرفة بين العبد التى بناها مثل قصر مشيد لتكون موازيا وجوديا وجماليا ومعرفيا للصلابة والرسوخ والشموخ يتعالى بها على الموت، إن تحليق النسور فى الآفاق يرفعنا لمنطقة الأسرار ويخرجنا من محدوديتنا وأوهامنا إلى مقام جلال الخلود، حيث يتحول الخلود فى الأرض إلى وهم شديد المحال، وهو ما رأته النسور لدى أبى سنة وهى تحلق فى أعلى الجبال فرأت الخلود احتمال، إن كل ماهو صلب يتفتت ويذوب فى الهواء، كل شرعية دنيوية وهم من الأوهام، صورة من صور حدود الوعى، صورة من صور تدشين السلطة، إن الشعر يفكك العالم من جديد، ويرينا المعن فى رسوخه وصلابته بحكم الشيوع والعادة قابلا للتلاشى وكشف وهميته تحت نار الخيال المحلق فى بنية النسر الذى رأى الخلود مجرد احتمال، إن الحقيقة غير الواقع، إن النسر هنا يفسر لنا بعد أن علا فى مقام الخلود يفسر لنا غوامض الأشياء، والأنساق الرمزية المحيطة بنا، إن أسطورة النسر تكشف لنا عن وهم أسطورة الواقع بكافة أشكاله وأنماطه، يلعب النسر دور الوسيط الجمالى التخييلى بين المكن والمستحيل، فعلى الرغم من عوائق الموت المحيطة بالنسور فهى تعرف أن النصال تقلو النصال فى مواجهتها وبالطبع فإن الشعر المعاصر هنا يستدعى الشعر القديم، فالجمال يستنفر الجمال والحرية توقظ الحرية، ولعلنا نتذكر هنا بيت المتنبى فى رثاء أم سيف الدولى الحمداني،

نعد المشرفية والعوالى وتقتلنا المنون بلا قتال

ونـــرتبط الســـوابق مقربـــات ... ومـــا ينجـــين مـــن خبـــب الليـــالى
ومـــن لـــم يعشـــق الـــدنيا قـــديما ... ولكـــن لا ســـبيل إلـــى الوصـــال
نصـــيبك فـــى حياتـــك مـــن حبيـــب ... نصـــيبك فـــى منامـــك مـــن خيـــال
رمـــانى الـــدهر بـــالأرزاء حتـــى ... فـــؤادى فـــى غشـــاء مـــن نبـــال
فصـــرت إذا أصـــابتنى ســـهام ... تكسرت النصـــال علـــى النصـــال(١٤)

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

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

تقاعدت على الأرائك النسور
تخط فى التراب قبرها،لكى تموت
تجاسر البغاث فالسماء عنكبوت
يضج فى شباكه الذباب والغربان
وتفزع النجوم فى مسارها الرهيف
فتفقأ العيون وترتمى فالكون مقعد كفيف
ويسقط الرزاز على غصون الحزن فى الخريف
ويحصد الظلام سنابل الأشعة التى يذلها العطش
وتبدأ الأشجار فى البكاء
وتنحنى الجبال فى المساء
لتلقط القمم تناثرت على السفوح
الموت يستريح فى لوحة على جدار الريح

يحيطها الغبار

((النسر فى التراب

والأفق للغراب))(١٥)

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

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

هنا يصير الرمز الأسطوري للنسر تفتيقا للمكامن الوجدانية والمعرفية والاستشرافية الدفينة فى الروح الإنساني الجمعى من جهة، وتفتيحا وإضاءً للحدود المغلقة للمدى الموضوعى الحضارى المحيط بالشعر والشاعر معا، وهنا يتسق النسق الأسطورى فى النص والنسق الموضوعى المحيط بالشعر، حتى لاندرى أيهما ينبع من الآخر، الشعر ينبع من الأسطورة أم تنبع الأسطورة من الشعر، ولأن الأسطورة لازمنية والشعر لازمنى والأسطورة قدرة على الإيغال فى الروح السارى فى كوامن الأشياء والعلاقات والشعر تطلع للغائب واستحضار للكمال فإن كليهما يخلق حالة كلية موضوعية تجمع بين الواقعى والتخييلى، الآنى والمستشرف، الممكن والمستحيل.

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

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

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

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

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

المصادر والمراجع

١. محمد إبراهيم أبى سنة:الأشكال الشعرية تتناسل لكنها لا تموت، مجلة الشعر، ع١٢٣، خريف٢٠٠٦، القاهرة، ص١٨، ١٩.

٢. د.عبد الله الدباغ، الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث، مجلة آفاق عربية، العراق، بغداد، السنة الثالثة عشرة، تشرين الأول، ١٩٨٨، ص٧٥.

٣. سيسيل داى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة جابر عصفور، مرجع سابق ص٨٧.

٤. سيسل داى لويس، الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص٩٠.

٥. محمد مصطفى بدوى، دراسات فى الشعر والمسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٨م.

٦. د. مصطفى ناصف، إنقاذ اللغة من الجمود: والعزلة عن الحياة(٢) جريدة الأهرام المصرية، ملحق الجمعة، ١٩٩٩..

٧. د.عبد القادر القط، دفاع عن الرومانسية، جريدة الأهرام المصرية، ١٢/أبريل ١٩٩٩، ص٢٢.

٨. د.محمد جبر، العلاقة بين الرومانسية والمدارس الأخرى، مجلة الباحث لبنان، بيروت، العدد الرابع٢٢، السنة الرابعة، آذار، ١٩٨٢، ص٨٣ . ٨٥.

9.SEE,IN ADDITION TO HIS ESSAY REFERED TO EARLIER ,HIS BOOK, ENGLISH ROMANTIC POETRY .(UNIVIRISTY OH CALIFORNIA PRESS—BREKELEY ,1968,1

RENE WELLEK ,A HISTORY OF MODERN CRITICISM 1950 VOLUMO2(CAMRIDG UNIVIRISTY PRESS CAMBRIDG, 1918,P3.

نقلا عن، د عبد الله الدباغ،الردة ضد الرومانسية فى النقد الحديث، مرجع سابق، ص٧٣.

١١. د.محمد أحمد محمد السيد، دفاع عن نظرية العلم، دراسة فى نظرية لاكاتوش، دراسة مخطوطة أعطاها لى المؤلف، وهى مقدمة للنشر فى مجلة الدراسات الفلسفية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.

وأنظر أيضا بخصوص ماجد على نظرية المعرفة المعاصرة من تغيرات حاسمة: نقلا عن د. نظير جاهل،المنهج اللاسلطوى فى فلسفة العلم، مجلة الفكر

العربي،ع٩٧،صيف،١٩٩٩،ص١٥٤. ٣٠ـ وانظر أيضا: توماس كون/بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقي جلال/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢،ص٥٥، وانظر أيضا: كارل بوبر، أسطورة الإطار، في دفاع عن العلم والعقلانية، تحرير: مارك أ ، نوترنو،ترجمة:د. يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، علم المعرفة، الكويت، ع٢٩٢، أبريل، ٢٠٠٣ . ص٣٦ - ٤٠.

١٢ . د. محمد أحمد العذب: أصول الأنواع الأدبية، دار والي للنشر، المنصورة ص٨٥، ط١٩٩٦م .

١٣. أرشيبالد ماكليش . الشعر والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي بيروت، الفصل الخاص بـ الشعر بين الرأي والرؤيا - حوار حول وظيفة الشاعر ، ص١٠١ وما بعدها .

محمد إبراهيم أبو سنة،رماد الأسئلة الخضراء،دار الشروق، القاهرة.

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

١٥ـ محمد إبراهيم أبو سنة، لوحات على جدار الريح، مجلة الدوحة، قطر، فبراير، ع١١٠، ١٩٨٥، ص٥٠.

١٦ـ د.عزيز السيد جاسم، الشعر بين الحدس والأسطورة، مجلة الآداب البيروتية، ع١٧، ١٩٧٠، ص٣٠.

١٧. وليم دميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين صبحي مجلة الأقلام العراقية، بغداد، ع٨، آيار، ١٩٧٦.

١٨ـ د. نعيم إليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٦ ص٣١٨.

١٩. جوزيف هند رسون: الأساطير القديمة والإنسان الحديث (الإنسان ورموزه) ترجمة عبد الكريم ناصف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧، ص٩٨.

تعريف بالمؤلف

- ❖ الأستاذ الدكتور/ أيمن تعيلب.
- ❖ أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب/ جامعة قناة السويس.
- ❖ الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.
- ❖ حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر (جماعة أبولو) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ و **الدكتوراه عن:** الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦.

حصل على العديد من شهادات التقدير:

- ❖ شهادة تقدير من جامعة لانسانا كونتى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة،٢٠٠٨-شهادة تقدير من كلية الآداب جامعة القاهرة// فرع بنى سويف.عام ٢٠٠٥م.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب// جامعة عين شمس.عام ٢٠٠٧.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب/ قسم اللغة العربية،جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨.
- ❖ شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الداسات الأفريقية، ٢٠٠٩.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية،٢٠١٠.
- ❖ شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف،كلية اللغة العربية بالزقازيق،٢٠١١.
- ❖ شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية - مركز التراث والحضارة ٢٠١٤.

التسلسل الوظيفى

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

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

العضويات الأدبية

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

له من الكتب المطبوعة

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

obeikandl.com

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