البحوث

الخطاب النقدي عند قاسم حداد وصلته بتجربته الشعرية «رؤية نقدية»

«التجريب بذرة الإبداع، نقدر الآن أن نستحضر كافة منجزات الإبداع الشعري وصهرها في موقدنا، وإنضاجها بلهبنا، نزعم ذلك بكل وقاحة».

قاسم حداد، وأمين صالح

د. عبد الله أحمد المهنا *

- ١ -

يعتبر الشاعر البحريني قاسم حداد (١٩٤٨ م- . . . . .) واحدا من أبرز الأصوات الشعرية التي ظهرت على الساحة الثقافية في البحرين خلال الربع الأخير من هذا القرن ، وقد أتاحت له موهبته الشعرية المتكئة على المغامرة الإبداعية في التجريب الشعري المتجاوز لكل أشكال الموروث والمكرس أن يؤسس لنفسه قاعدة شعرية تكرست جذورها من خلال توالي إنتاجه الشعري بصورة متصلة ، واتصاله بجماعة «مجلة كلمات»(١) ، التي تعتبر من أهدافها الرئيسية «اقتحام آفاق التجربة ، والتجريب بعناصر الموهبة والمعرفة . . واكتشاف الإمكانات الإبداعية التي توفرها تعددية الرؤية» .(٢)

في هذا المناخ المنفتح على آفاق التجريب ، وما تحملة تلك الجماعة الأدبية من أفكار ورؤى حداثية ، واصل قاسم حداد تجاربه الشعرية الجديدة باندفاعة أكبر مكنته من التأسيس لرؤى وأفكار جديدة تشكلت في نهاية الأمر في صيغة خطاب نقدي يعد الأول من نوعه ، لا في البحرين فحسب بل في منطقة الخليج أيضا ، إذ لم تعرف المنطقة صيغة خطاب نقدي يوجه التجارب الإبداعية إلى استلهام روح العصر ، ومساءلة الثوابت والأشكال الإبداعية التي فرضت هيمنتها على المبدع عبر العصور ، والدعوة إلى التمرد عليها ونبذها ومهاجمة من يرتضيها أسلوبا للإبداع كما يتجلى ذلك في بيان «موت الكورس» الذي أصدره قاسم حداد ، وأمين صالح في البحرين في شهر ديسمبر عام ١٩٨٤م .

---

* عميد كلية الأدب بجامعة الكويت واستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها . التخصص الدقيق الشعر العربي القديم .

وتحاول هذه الدراسة أن تناقش العلائق المتواشجة بين صيغة هذا الخطاب النقدي ، الذي يكاد يكون تجربة نقدية للممارسة الإبداعية التي تحاول أن تفرض وجودها على واقع منفتح يموج بكل أشكال الثقافة الوافدة ، وبين طبيعة التجربة الإبداعية التي يصدر عنها قاسم حداد ، وروافدها التي تمدها بأسباب الحياة .

ولعل من المهم قبل الخوض في مناقشة تلك العلاقة بين هذا الخطاب النقدي والتجربة الشعرية عند قاسم حداد أن نتوقف عند المرتكزات الأساسية ، والعناصر الجوهرية التي ينطلق منها الخطاب لإثبات شرعية ما يدعو إليه في محيط يغلب عليه التمسك بالقديم والمورثات التقليدية المكرسة ، التي يعد الخروج عليها مروقا على القيم والثوابت البديهية وتتلخص أفكار البيان في النقاط التالية :

١ـ ليس النص الأول نموذجاً ، ولا سطوة له على المخيلة ، علينا أن نكسر صوت الجوقة في مدح النص الأول .

٢ ـ لا نبحث في السطح بل نحاول اقتحام الباطن .

٣ ـ الإبداع مساءلة دائمة للواقع ، لذا يستهوينا استجواب الواقع .

٤ ـ الوعي إيقاع يتشكل داخل لحظة الكتابة .

٥ ـ النص يكتب اللغة ، نهذي قليلا ليبدأ نظام الفوضى يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستنقعات .

٦ ـ الكتابة نقيض الكلام والكلام لسان الواقع ، والكتابة هذيان الحلم وتجليه في آن واحد .

٧ ـ التجريب بذرة الإبداع ، نقدر أن نكتب تجربتنا بشروطنا وعناصرنا الذاتية .

٨ ـ نقف خارج دائرة التيارات والمدارس ، لا نتبع راية .

٩ ـ الكاتب ليس عبدا للأشكال ، بل خالقًا لها . نسعى إلى شكل يكون بديلا أو عدوا لما سبق ابتكاره وترسيخه .

١٠ ـ ضد القارىء الذي يبحث عن الحلول والتفسير والثورة في كتاب لينام رائق الذهن على سرير مريح[٣] .

هذه هي أهم الأفكار الواردة في البيان الموقع من شخصيتين بارزتين في مجال الإبداع الحداثي ، وهما قاسم حداد ، وأمين صالح .

ولعل أول ما يلاحظ على هذا البيان ، الذي تبلغ مساحته الورقية ثمان صفحات أنه قد صيغ

بلغة ثورية ، رافضة لكل شيء سابق عليها ، تبلغ أحيانا حد الاستفزاز والتعالي والازدراء للآخر الذي لا يتفق مع منطلقاتها أو تصوراتها للإبداع الذي ينبغي أن يكون عليه المبدع في حواره مع الواقع الذي يسائله . ولعل هذه الثورة المفرطة و«النحن» المتضخمة في هذا البيان تعود إلى إحساس الموقعين على البيان أنهما في مواجهة إرهاب فكري وثقافي يمارسه الأنموذج السائد ضد الإبداع الجديد ، فيقابلانه على حد تعبيرهما بمثله «إرهاب فكري نحاربه بالإفراط في التجريب ، بدورنا نحارب النظام بالفوضى ، المنطلق بالغموض ، البناء بالتخريب ، الأشكال والمضامين القديمة ، بالأشكال والمضامين الجديدة»(٤) .

وأحسب أن إثارة المشكلات المأزقية مع الثقافة المهيمنة ، وإثارة الغبار في وجهها والتمرد عليها ، واقتلاع جذورها إن أمكن ذلك ، وإهالة التراب على بقاياها ، كلها كما تبدو وسائل إثارة للفت الانتباه إلى الإبداع الجديد الذي يبحث له عن موقع يضع فيه بذور أشجاره في غابة ممتدة من أشجار الإبداع السامقة عبر تراكمات الزمن ، وإلا فما الذي يمنع من التصالح مع الثقافة السائدة واستيعابها فهما وتمحيصا ثم تجاوزها بالإبداعات الخاصة ، يضيف فيها اللاحق على السابق إبداعا يتناغم معه في سلم التطور الإبداعي من غير أن يحدث التصادم ، فالقديم لا سلطان له على الحديث الا بمقدار عجز هذا الحديث عن فهم متطلبات المرحلة التي يعالجها ، وعدم القدرة على الرد على التساؤلات التي تثيرها الممارسة الإبداعية في إطار العلاقة الشخصية للإنسان والكون(٥) . ولكن علينا أن نتذكر من جانب آخر أن الحداثة في جوهرها ترفض المصالحة أو المهادنة مع السائد والمكرس بل تهاجمه دون هوادة أو توقف مدفوعة بزخم وقتها دون توقف أو تتردد إذ في هذين الأخيرين يكمن عطبها وموتها ، ولذا تنشأ الحداثة هجوما لا مصالحة ، ومساءلة لا جوابا ، قلقاً لا اطمئناناً ، انتقالاً من المعلوم الى المجهول ، من الألفة إلى الغرابة ، من الواضح إلى الغامض»(٦) ومهما يكن من أمر فإن نبرة التحدى عند موقعي البيان تبلغ ذورتها حين يدعيان على حد قولهما : «نقدر الآن أن نستحضر كافة منجزات الإبداع البشري وصهرها في موقدنا وإنضاجها بلهيبنا ، نزعم ذلك بكل وقاحة»(٧) .

إذن فليس ثمة مشكلة مع التراث أو الأنموذج المكرس ، ما دام بالإمكان امتلاك آليات استدعاء كافة إنجازات الإبداع البشري ، وصهرها باللون الخاص ، لكن المشكلة الحقيقية تكمن في كيفية هذا الصهر ، ومدى حرفيته أو قدرته على إسباغ الخصوصية الحداثية على المنتج الإبداعي المراد منه زحزحة المكرس وطرده من دائرة الإبداع ، وهذا ما لم يوضح البيان آلياته .

وإنما تركه فضاء مفتوحا لاختبار هذا المنتج الإبداعي من خلال الممارسة النقدية التي ينبغي أن تكون متوازية في الإبداع مع النص الجديد .

وعلى الرغم من أن البيان يستهجن إرهاب الثقافة السائدة ، فإنه في الوقت ذاته يمارس إرهاب الإبداع الجديد ، إذا يجعله من مهامه المعلنة « مهمتنا أيضا أن نرعب الآخرين ، بخاصة أولئك الذين ينظرون في اتجاه واحد ، ويكتبون بطريقة واحدة»[٨] . ثم لا يلبث أن يستفز القارىء الذي يعتبر هدفه الأول من الكتابة ، «ضد القارىء المستهلك . . ضد راحة وطمأنينة القارىء على حساب مصادرة حرية الكاتب» ،« لا يعنينا القارىء الذي مثل الأعمى ، يسألنا بعد كل خطوة عن المعنى والمغزى ، هذا القارىء سنأخذه برفق ، وفي صمت إلى أقرب مأوى للعجزة»[٩] . إذن ما صفات ومواصفات القارىء الذي يريده البيان؟ إنه «القارىء الذي يستجوب العالم ويستنطق الأشياء انطلاقا من الصور الغامضة التي نقدمها إليه بين الحين والآخر . . تماما مثل الطفل الذي يلمح وميضا في السماء فينفجر أسئلة لا تحصى في وجه من يحيط به»[١٠] .

هكذا يريد البيان من القارىء أن يكون طفلا يسبح في فضاء لا نهائي من الأسئلة التي لا تفضي إلى شيء ، وإذا كان مأزق القارىء المؤهل لفض مغالق الرؤية التجريدية الغامضة ينصب على معاناة فك رموز إشكالية الكتابة الجديدة ، فإن طرح التساؤل عمن يتوجه إليه المبدع في كتاباته يبدو مشروعا بل قد يصبح ضروريا وإلا تحول الكاتب إلى أن يكون سجين كتاباته ، أو سابق عصره يبحث عن جيل من القراء لم يولدوا بعد .

لكن هذه المشروعية من التساؤل لا تلقي قبولا عند موقعي البيان ، بل تلقي استهجانا يصل إلى حد السخرية والشتيمة يقول البيان :« لمن نكتب؟ سؤال داعر ، خبيث ، جبان يدعو ضمنا إلى القبول ، والامتثال إلى المهادنة والتملق ، إلى كبح كل خروج عن المألوف ، سؤال لا يعنينا بأى شكل من الأشكال ، ولا نحترم من يطرحه .»[١١] إذا كان السؤال ، لا يعنيهم حقا كما يقول البيان ، فلماذا إذن يشغلون أنفسهم بالرد عليه وشتمه وتحقير صاحبه ، أليس في هذا تناقض مع مبدأ التساؤل الذي يلح عليه البيان؟ ، أليس هذا الإبداع الجديد ، الذي جاء يبشر به البيان ، واقعا يقتضي مساءلته والحوار معه؟ ! أم أن الحوار ينبغي أن يكون في اتجاه واحد فقط ، لا يتجاوزه إلى الاتجاه المعاكس .

ويتجاوز البيان إرهاب القارىء إلى إرهاب الناقد أيضا ، فهو يرى أنه لا شأن له «بالناقد الذي

يلج النص بأدوات لا تتجانس مع النص ذاته . نقبل به ونوليه اهتمامنا إذ تجرد من مواقفه ومنطلقاته واستنتاجاته وأدواته السابقة» . يعني باختصار أنهم يريدون من الناقد أن يتجرد من الخبرة الإنسانية ، والخبرة الذاتية ، في التعامل مع الإبداع الجديد ، ولكن كيف يمكن أن يتحقق ذلك؟ فيأتيك الجواب ،» أن يحمل معولاً ثقيلاً ــ لن نحتال عليه بالقول إنه في منتزه ــ لأنه سيجد نفسه في نفق منجم ، قد يكتشف ذهبا أو حجرا ، المزيد من الأحجار إذا اتكأ على مقولات ونظريات . . . فسوف يخوض في الممرات تائهاً ولن ننجده بل نتفرج عليه من ثقب ونضحك على ورطته» .[١٢] أبعد هذا تعال أو سخرية؟ ! !

وثمة ملاحظة أخرى لا تقل ، عن مستوى لغة البيان إثارة ، ونعني بها عنوان البيان ذاته «موت الكورس» أي موت «الصوت الجماعي» بما يحمله من موروثات تقليدية تعوق عملية الإبداع وإفساح المجال لصوت جديد يلح على قيم التفرد والتميز يبدأ من نواة صغيرة ثم تتسع قاعدة هذه النواة لتشمل جماعة «مجلة كلمات» البحرانية وأن الدعوة إلى موت «الصوت الجماعي» لا تنطلق من صوت أحادي ، أو فرد في مواجهة الجماعة ، بل جماعة في مواجهة أخرى تختلف معها في القيم والتقاليد ، ويتجلى ذلك حتى في صيغة البيان الذي يلح على الصوت الجماعي ، في سياق دعوته إلى موت «الصوت الجماعي» للآخر ، من خلال استخدام نون الجمع التي بلغت كما لاحظ ذلك سعيد السريحي مائة وأربعا وخمسين مرة . وهذه كثافة أسلوبية في «البيان» تعمق من قيمة الإحساس بالصوت الجماعي المناهض للآخر .[١٣]

إن هاجس الآخر المناهض ، والمناهض مستكن في بيان «موت الكورس» إنهم على حد تعبير سعيد السريحي :« هنا وهناك موجودون يحاصرون الذين يحاصرونه ينبثون بينهم يخترقون صفوفهم يشكلون تجمعاتهم التي تنذر بسيادتهم القادمة» .[١٤] هكذا يرهص سعيد السريحي بسيادتهم ، أي بحتمية انتصار «الكورس» الجديد .

ورب قائل يقول : إن الدعوة إلى «موت الكورس» والتجسد في النهاية «بكورس مضاد» سيؤول في النهاية إلى موت« الكورس الجديد» لانشغاله بتكريس ما يدعو إليه من قيم جديدة تجسد الدعوة في قوالب ونماذج جامدة ، لا تلبث أن تحتذي وتقلد باعتبارها نماذج عليا في الدعوة الحداثية ، وهذا أخطر ما يواجهه الخطاب النقدي ، بوصفه حافزا إلى التمرد والاستفزاز ، وقد تنبه الناقد ارفنج هاو Irving How إلى هذا المأزق فقال : «إن الحداثة لا تستعيض عن الطريقة الرسمية السائدة بطريقة اخرى ، لأنها تتنكر لدعوتها لو فعلت ذلك ، وسيؤدي ذلك إلى توقفها

عن أن تكون حديثة ، وعلى هذا تطرح الحداثة نفسها باعتبارها إشكالا يستعصي على الحل نظريا . . ويتمثل هذا الإشكال في أن الحداثة تناضل بدون توقف غير أنها لا تنتصر أبداً ، بل عليها أن تناضل حتى نفسها بعد فترة حتى لا تنتصر ، لأن الانتصار يعني النهاية[١٥] ولم تكن هذه الإشكالية التي يثيرها «هاو» بعيدة عن وعي موقعي البيان ، فقد تنبها إلى هذه المأزقية التي قد تهدم فكرة الحداثة من جذورها فدعوا إلى حرية الكاتب في اختيار النموذج الشكلي الذي يتوافق مع طبيعة تجربته الشعرية ، فالكاتب عندهما «ليس عبدا للاشكال بل خالقا وخائنا لها في آن واحد ، كل شكل يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر جثنا لنلهو بالأشكال ، نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي ، هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية ونمجد سطوته على مخلوقاته» .[١٦]

لكن ثمة سؤال يطرح في سياق هذه الإشكالية الحداثية ، هل يا ترى حقا يسعى بيان «موت الكورس» إلى تكريس صوت جماعي ، ذي سمات فارقة ، يكرس روح المغامرة الإبداعية ، في الوقت الذي يدعو فيه إلى موت الصوت الجماعي التقليدي؟ ، وهل تكفي الإشارة إلى نون الجمع المنبثة في أنسجة الخطاب أنه يسعى إلي تأسيس صوت آخر؟ ألا يمكن اعتباره صوتا أحاديا يؤسس لتمايز نوعي أحادي على نطاق واسع يراوغ فيه تكريس الصوت الجماعي التقليدي ، ليتحول هذا الصوت الأحادي إلى أن يكون وحده هو الصوت الجماعي في نهاية المطاف ، بما يكتشفه هذا الصوت من تجارب جديدة ، ومتنوعة في الإبداع ، تعلو على الصيغ الجامدة والثابتة ، بحيث تصبح روح المغامرة الحداثية هي الصوت الآحادي الممتد بلا نهاية عند المبدع القادر على اختراق سكون الثوابت ، وابتداع الجديد ، وأنه في النهاية لا يعدو أن يكون مفردا في صيغة جمع ! أليس هذا ما قد يمكن فهمه من بيان «موت الكورس»؟ ربما يكون الأمر كذلك ، وقد لا يكون ، غير أن الصوت الجماعي ، على أية حال ، لا يجد قبولا من بعض النقاد ، فسارتر على سبيل المثال لا الحصر يرفض أن يكون الشعر صادرا عن صوت جماعي» يقول سارتر : «وتستطيع إذن أن ندرك في يسر مدى حمق يتطلب من «الشعر أن يكون التزاميا . . فالشاعر بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها . . . فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر»[١٧] .

وإذا كان بيان «موت الكورس» يعتبر أول خطاب نقدي يظهر على الساحة الثقافية في الخليج في مطلع الثمانينيات ينطلق من مفاهيم حداثية معاصرة ، فإنه حتما ليس أول خطاب نقدي

على الساحة الثقافية العربية فقد سبقته في هذا المجال خطابات أخرى من أهمها «بيان الحداثة» لأدونيس عام ١٩٧٩ ، وبيان الكتابة لمحمد بنيس عام ١٩٨٠م ، ومن الطريف أن بيان «موت الكورس» قد ضم إلى هذين البيانين في إصدار واحد ، صدر عن مجلة «كلمات» عام ١٩٩٣م ، تحت مسمى «البيانات» بوصفها جميعا تحمل رؤى مشتركة في توجيه الإبداع الحداثي في الشعر ، والعمل على تأسيس الحساسية الجديدة للكتابة .

وإذا كان هناك من يرى في هذا البيان «محاولة لبلورة مفهوم الخطاب في الدرس النقدي على نحو لا يغدو بعده الخطاب درسا نقديا . .»[١٨] فإنه من الصعب التدليل على أن مفهوم الخطاب النقدي يملك آليات وأدوات الدرس النقدي القادر على ارتياد آفاق العمل الإبداعي ، والكشف عن أغواره ، وإبداعاته بإبداع آخر يتوازى معه ، لأن الخطاب النقدي ، يقف عند مستوى التنظير ، ولا يملك أدوات اختبار هذا التنظير ، وإنما يأتي الدرس النقدي بكل آلياته ليختبر مدى صدق هذا الخطاب ، وانسراب عناصره في الأعمال الإبداعية ، وعلى هذا فليس ثمة تعارض بين الخطاب والدرس النقدي ، وإلا ستبقى دعوته إلى التغيير مطلقة من غير اختبار لصدقها ، أو حتى اختبار مدى صدق حساسية المرحلة التي أفرزتها تجاه التقاليد والأشكال الراسخة في النظام السائد .

وعلى الرغم من أن بيان «موت الكورس» يحاول أن يؤسس له خصوصية معينة تنبع من واقعه الثقافي الذي تتسارع فيه إيقاعات الحياة بصورة مذهلة أزالت فيها كل الحواجز المعرفية التي تحد من التفاعل مع الثقافات الأخرى ، فإني أعتقد أن البيان في جوهره ــ لا في لغته أو أسلوبه ــ لا يبعد كثيرا عن بيان الحداثة لأدونيس ، وإن كان بيان أدونيس أكثر رصانة ، وأرقى حواراً في تعامله مع النص المضاد ، فالحديث عن الرؤيا والحدس والغريزة والحلم والباطن في تشكيل التجربة الشعرية ، والحديث عن مساءلة الواقع والحديث عن ممارسة الكتابة الإبداعية وقوانين التعامل معها ، والحديث عن الكشف ، أو الاكتشافات ، للوصول إلى الخفي بقوة الحلم والمخيلة ، والحديث عن اللغة الإبداعية ، اللغة الطفل ، وصهر العناصر أو التجارب المستخدمة في بوتقة نار الإبداع وإكسابها خصوصية المبدع ، كل هذا العناصر الواردة في هذا البيان تستمد جذورها من كتابات أدونيس في «بيان الحداثة»[١٩] ، ومن كتابيه «زمن الشعر» و«فاتحة لنهايات القرن» «غير أن ما يميز هذا البيان عن آراء أدونيس هو الموقف من التراث أو النص الأول نموذجا حسب تعبير البيان ، فالحداثة عند أدونيس لا تعني القطيعة مع التراث ، بل تنبثق من قديم هي في تعارض معه بمعنى أن

فهم القديم وتمثله ، وسيلة لتجاوزه ، ولذا يؤكد أدونيس على هذا المفهوم حين يقول : «إن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلا استنادا إلى اللغة العربية ذاتها وإلى شعريتها وخصائصها الإيقاعية التشكيلية وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها»[٢٠] . فالموقف عنده كما نرى ليس قطيعة آلية أو مطلقة مع اللغة أو التراث ، وإنما قطيعة جدلية لا يترتب عليها أن تفقد اللغة ذاكرتها التراثية ، وإلا تحولت إلى انقطاع وانعزال وشطح واغتراب متعال عن حقائق الواقع والحياة[٢١] ويفترق صاحبا البيان في هذا المفهوم عن أدونيس في نظرتهما إلى النموذج السائد . إنهما يدعوان إلى الثورة على كل شيء والتحرر من كل شيء ، «نسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم التي تؤطر وتحدد كل كتابة . جئنا لنلهو بالأشكال ، نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي»[٢٢] .

هكذا يتبلور مفهوم الحداثة ، في نهاية المطاف ، عند قاسم حداد ، وأمين صالح ليصبح كتابة بلا مرجعية تستند إليها ، ولا قوانين تؤطرها ، وأشكالا فنية تبتكر اليوم لتحطم في اليوم التالي ، في محاولة منهما لارتياد آفاق جديدة من الاكتشافات والسعي وراء مطلق لا غاية له ، ولا نهايات مميزة[٢٣] ومن الجدير بالذكر أن معظم كتابات قاسم حداد النقدية اللاحقة لهذا البيان تنطلق من ذات المفاهيم الحداثية التي يعالجها البيان ، فكأنها ليست إلا تفريعات إضافية تفصل ما أجمله بيان «موت الكورس» وتعكس في الوقت ذاته تطور أفق التجربة النقدية عند الشاعر في دعوته للحداثة الشعرية . ومهما يكن من أمر فإن هذه الدعوة الحداثية للتجريب لم تصدر عن فراغ وإنما سبقتها محاولات من التجريب المتواصل في الإبداع الشعري ــ كما قلنا ــ عند قاسم حداد بوجه خاص ، وجماعة مجلة «كلمات» بوجه عام مما دفع في النهاية إلي بلورة صيغة خطاب نقدي جديد لا ينفصل عن التجربة الإبداعية ، بل يصدر عنها ، ثم يتجاوزها وتتجاوزه ، ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان التنظير والتطبيق في تواز معا ، تتدافع جميع عناصرهما باتجاه المغامرة الإبداعية لحظة التوهج ، وإذا افترضنا صحة هذا ، ولعله كذلك ، فهل يا ترى نجح قاسم حداد في المحافظة على هذا التوازي بين التجربة والخطاب في مسيرته الإبداعية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال المقارنة بين التجربة الإبداعية عنده والخطاب .

-٢-

منذ صدور أول مجموعة شعرية للشاعر قاسم حداد ، «البشارة» عام ١٩٧٠م والشاعر ما انفك يواصل تجاربه الشعرية حتى بلغت مجموعاته الشعرية إحدى عشرة مجموعة[٢٤] كانت

آخرها مجموعة «قبر قاسم» التي صدرت عام ١٩٩٧ ، فضلا عن ذلك تلك الكتابات النثرية العديدة ذات الصلة بالجوانب الإبداعية والنقدية ، التي تحاول أن تؤسس للاختلاف من منظور التغاير مع السائد والمهيمن ، والخروج على التناظر الحاد ، والنمطية الجاهزة لا على مستوى الإبداع الأدبي فحسب وإنما يمتد ذلك ليصبح جزءا من نظرة شاملة تتضمن الإنسان والحياة ، والزمان والمكان ، ومن هنا كانت الدعوة إلى الشك في كل شيء ، وإخضاع الواقع إلى المساءلة ، والدعوة إلى التمرد والثورة على البنى التي تحكم هذا الواقع ، وتسير نظمه وفق المألوف والسائد والمكرس والمتعاليات ، وغيرها من العناصر التي تستمد وجودها من الماضي ، وتعمل في الوقت ذاته على إشاعة روح الطمأنينة في النفوس ، والركون إلى الصمت والحجر على العقل ،وقتل روح الإبداع ، واغتيال الذات ، أو قمعها في أحسن الأحوال ، كل هذه العناصر مجتمعة أو متفرقة كانت وراء صياغة نفس ثائرة متمردة ترفض المهادنة أو الخضوع للتهديد أو السلطة أو الابتزاز أيا كان نوعها أو مصدرها ، فمضت تمعن في هذا الواقع تأملا وتشريحا وتفكيكا متخذة من الحلم طريقا تنأى به بعيداً عن التلوث والتفسخ والخرائب ، شاهقة في بهاء الكون ، منتشية بلذة الاكتشاف ورجفة العناصر لحظة الاتصال[٢٥] .

إن المتأمل في شعر قاسم حداد ، في مجموعاته الإحدى عشرة ، يلحظ خيطاً فكرياً ينتظم معظم أنسجة تجاربه الشعرية ويكوكبها في بؤرة ارتكازية محورها الذات والواقع ، لا بالمعنى الضيق لهذا الواقع وإنما بالمعنى الشامل ، لكل ما هو مفروض بحكم الممارسة التقليدية ، مكونة بذلك موقفا إنسانيا مثقلا بالتصورات والأحلام والأخيلة الذاتية التي تحاول بها الذات اختراق حواجز الواقع ، وقوانينه الصلدة ، بحثا عن فضاء يستوعب أحلام الذات ورؤاها . في عالم يفتقر إلى أبسط معاني العدالة والحرية ، ويعمق في الوقت نفسه إحساس الذات بوعيها ، وبالآخر الذي تنفصل عنه تارة وتمتزج به تارة أخرى ، لتمعن مرة أخرى في الابتعاد عنه ، محققة بذلك جملة من أنواع الوعي ، تظهر عبر الحس والعاطفة وأحلام اليقظة[٢٦] ، والرؤى المضمرة وغير المضمرة ، ولذا كانت حوارات الذات ، مع نفسها أو مع غيرها ، تمر عبر تلك النوافذ المشرعة ، على مدى سنوات تجاربها مع الواقع ، جاعلة من هذا الأخير هدفها الأسمى نحو التغيير ، ويتم ذلك كله في إطار نزعة التمرد التي تستولي على الذات في نظرتها إلى الأشياء من حولها ، وسنرى بعد قليل جملة من تلك الحوارات التي تتلاءم بصورة أو بأخرى ما ينادي به بيان «موت الكورس» .

١ ـ الذات ونزعة التمرد:

تنحو مدلولات ألفاظ الثورة والدم ، والهدم ، والطوفان والماء ، والنار والحرق ، والرماد ، وشهوة الفوضى ، وغيرها من الألفاظ والعبارات الشائعة في قصائد قاسم حداد ، إلى تأسيس موقف رافض لكل شكل من أشكال السلطة المكرسة بحكم الواقع لا العقل ، صادر عن إحساس عميق بقيمة الإنسان ، الذي فرض عليه أن يواجه عالما مملوءا بالقهر والعسف والظلم ، عالما تغيب فيه العدالة في خضم الممارسات والسلوكيات السلطوية الخارجة على نطاق العقل ، والمنطق السوي ، مما دفع باتجاه التمرد والثورة والإصرار على تغيير هذا الواقع ولو بوسائل الحرق الشامل لكل مقوماته ، وإعادة بعثه من جديد ، إذ بنظرة واحدة ، كما يقول قاسم :« نستطيع أن نكشف مقدار البشاعة والظلم والوحشية التي يتدهور إليها الواقع والإنسان معا ، ثمة أحداث تجري تؤكد أن الإنسان لا يتغير ، الطيب والشرير ، والجميل والقبيح ، إذا ولدوا بهذه الصفة يواصلون ذلك حتى الموت ، الإنسان الأول لا يزال يتحكم فينا .»[٢٧] ومن الجلي هنا أن قاسماً يصدر في رأيه عن إحساس واع بنبض إيقاعات العصر ، وما يطرحه من تحديات وإشكالات لم تعرض للإنسان القديم ، ولا يعني هذا أن الشاعر كان يستنسخ فلسفات التمرد الغريبة ، المتكئة على العبثية والعدمية والنزعة الإلحادية كالتي نجدها في أعمال نيتشه ، وكامي ، وسارتر وسيمون دي بوفوار وغيرهم ، وإن كانت بعض عناصر هذه الفلسفات تنسرب في بعض قصائده ، بصورة واعية أوغير واعية ، لكنها لا تغير النزعة العامة التي ينطلق منها شعره ، وهي البحث عن عالم آخر يستوعب رؤى الذات في صراعها مع الواقع ، ولذا كانت رموز النور والشمس والبحر والمرأة والأطفال والنخل والماء ، مؤشرات المستقبل التي يراهن بها الشاعر على عفن الحاضر ، ومكرسات الماضي ، وبقدر ما تزداد التحديات المعاكسة لإرادة المستقبل يمعن الشاعر فضحا وتشريحا لهذه القوى المعاكسة التي لا يجد حرجا في نعتها بنعوت جارحة ، تبلغ أحيانا درجة عالية من السخرية والشتيمة ، في كتاباته الشعرية والنثرية على حد سواء ، وقد رأينا بعضا منها في نماذج هذه الدراسة .

إن نزعة التمرد في الذات المعاندة لحركة اللامعقول من حولها تستند في مرجعيتها أساسا إلى توهج الذات بقيمة الإنسان ، في هذا الكون ، ودوره في صنع الحياة ، والتمرد في حد ذاته ليس نفيا فحسب بل تحديا ومعارضة ضد وضع من الأوضاع[٢٨] ، يتكرس في النهاية كموقف تعرف به الذات المعارضة ، لتحمي نفسها من الانحراف وراء مغريات الواقع ، أو القبول بمعطياته الآلية ،

التي تغتال حواس الإبداع ، وتحيل الإنسان إلى جزء من آلة صماء تطحن في داخلها رحى الحياة ، ولذا كان نفي الواقع أو التحلل من تبعاته ، والتمرد على أبنيته التقليدية ، بداية الإحساس بالحرية ، والتوتر ، والقلق ، وهي العناصر المفضية في نهاية الأمر إلى التحدي والمجابهة :

في حل من الأسماء
في حل من اللغة الكسيحة والهوى
من زعفران المحو ، من جبانة تمشي
وفي حل من الحرب التي غدرت بأسلحة المقاتل
من جدائل طفلة موءودة
من أمة لا تقرأ التاريخ
في حل أنا من ميتين يواصلون الموت
في حل
سأمسك دفتي بيدين من نار وماء
أحتمى في مذبحي ، وأصير أغنية النفور[٢٩]

في هذا النص يتجلى الحس الفردي في أعلى درجات تمرده على الوعي الجماعي ، وعلى الثقافة وتاريخ الجماعة بصورته النمطية ، وهذا المحو أو الإلغاء أو التخلي عن ثقافة الانتماء ، لايأتي لمجرد الاختلاف فحسب بل يأتي تأكيدا لتناقض الرؤيا الجديدة مع السائد ونفورها منه ، كما يمنح الذات مساحة من الحرية تحقق فيه ، بعيدا عن تأثيرات الآخر ، شهوة التمايز النوعي ، وسط سلطة ثقافية طاغية تفرض وجودها عبر منافذ مختلفة . ويرى قاسم في مكان آخر أن مسألة الانتماء في المجتمعات المختلفة تأخذ منحى وحشياً يبلغ حد العبودية ، التي لم تنجح أقنعة الحضارة في إخفاء وحشيتها وطفحها بالمهانة والإذلال ،[٣٠] لذا نرى الشاعر يبدأ في تفكيك عناصر هذا الانتماء واحداً واحداً ليحمي نفسه من هذه العبودية التي يشير إليها ، فيرفض من جملة ما يرفض «الأسماء» من غير أن يحددها ، وفي ذلك توسعة دلالية لتشمل كل النماذج التراثية ذات السطوة الثقافية ، كما يبرأ من اللغة الموءودة ، المهدرة بكثرة الاستخدام ، وسوف نفصل فيما بعد موقفه من اللغة ومواصفات هذه اللغة التي يترسمها وعاء للإبداع الجديد ، ثم تتوالى بعد ذلك عناصر التبرء لتشمل عددا من الممارسات ذات الطبيعة الخاصة بالجماعة ، ولعل أكثرها سخرية صورة «محو الزعفران» ، ذات الصلة بالطقوس السحرية التي يستجلى بها العامة

أحداث المستقبل ، ومن الصور الساخرة أيضا صورة جدائل الطفلة المؤودة ، في إشارة إلى الموقف السلبي من المرأة ، ولعل في ذكر هذه الأشياء ، وتحديد بعضها تحديدا قاطعا ما يشير إلى أنها مسمرة في بعد آحادي يتعارض مع حركة المستقبل ، وطبيعة الحياة ذاتها .

ومهما يكن من أمر ، فقد تبدو الذات ، من هذا المنظور ، معزولة عن الحياة أو بالأحرى منعزلة ــ إذ لا نرى إلا صوت الذات من خلال شبه الجملة النحوية التي تسيطر على النص سيطرة مطلقة ، تأخذ فيها لفظة «حل» المقترنة بحرف الجر «في» بعداً أساسياً في تكوين وبلورة صور عدم الانتماء الذي يؤكد عليه النص ــ غير أن الأمر ليس كما يبدو للوهلة الأولى ، عزلة أو تمردا سلبيا بل محاكمة للواقع وفضحا لممارسات التخلف التي تأخذ شكلا طاغيا كأسلوب حياة ، ولذا تنأي الذات بنفسها عن أن تنخرط فيه ، محتمية بأدواتها الرمزية ، الماء والنار ، وسيلتي التطهير الأسطوري ، اللتين تمنحان الذات شعورا بقيمتها الحياتية كرمز للسخط على انحرافات الواقع .

وتجنح الذات ، في قمة الغضب والانفعال ، تحت وطأة الواقع إلى اتباع أسلوب إشاعة الفوضى في النظام لإرباكه ، وخلخلة بنائه ، ولفت الانتباه إلى ما يمكن تحقيقه بالتمرد والفوضى :

تعال نفض الفوضى ونوزعها في لبن الأطفال
ونمزجها بجنون العقل
تعالى نؤسس رفضاً في النبض
وومض الأرض
ونغوي الشهوة بالغزو وحلو اللهو
تعال نشكل لفظ الحرف ونكسره
ونغرر بالكلمات المتزنات ونغتصب العذراء
نولدها أجمل ما تحمل[٣١]

تأخذ الدعوة إلى الفوضى والتمرد ، في هذا النص بعدا فنيا تتجاوز فيه الذات نفسها إلى الآخر ، بحفزه وتحريضه على التمرد ، واعتباره مؤسسا جوهريا في صناعة المستقبل ، ويتم ذلك من خلال إدخال المخاطب في شبكة النص ومحاورته بطريقة تحفيزية تتكىء على عامل الإغراء النفسي ، المضمخ برائحة الجنس التي تفوح من عبارات النص ، ودعوته إلى الدخول مع الذات في مغامرة تفجير الواقع ، وفق برنامج ذي خطوات محددة ، يكفل تحقيق عناصر التمرد في البنية الحياتية والنفسية للإنسان ، منذ جذوره التكوينية الأولى .

ويبدأ البرنامج بالدعوة إلى فض الفوضى ، وتوزيعها في حليب الطفل ، وعلى الرغم من وجود علاقة دلالية بدهية تجمع بين الفعلين «فض» و«وزع» سواء قبل البنية التركيبية للنص أو بعدها ، فإن إيحاءات الفعل فض تبقى حاضرة كدلالة لعملية اختراق المحظور ، فتتراسل في اللاوعي مع افتضاض عذرية المرأة ، كقيمة لها حساباتها الخاصة ، ومن هنا لم تكن الفوضى المطلوب توزيعها في لبن الطفل فوضى عادية ، بل فوضى مركبة ، ممزوجة بجنون العقل ، لكي تتوازى مع لا معقولية الواقع ، وبالتالي يصبح المحظور مبرر الانتهاك من منظور الشعور بالعبودية ، أو حين لا يجرى التعامل فيه مع الناس إلا باعتبارها ــ كما يقول قاسم ــ حيوانات فاطسة[٣٢] .

وهكذا تأتي الفوضى اختراقا للسائد ، وتأسيسا للرفض كمكون فطري ينساب في شعور الإنسان مع الرضاعة ، وينمو مع نموه ، ومن هنا ندرك لم كان هذا التركيز على توزيع الفوضى ، أو الرفض ، في لبن الطفل في مواجهة قيم الجماعة القاهرة .

ويبقى فعل الأمر «تعال» المتكرر في بنية النص محتفظا بوقعه الإغرائي في جر المخاطب إلى السعى لتأسيس الرفض في العروق ، وشحن الأرض بالبروق المنبئة بالثورة ، وتحريك الشهوة باتجاه الغزو ، ولفظة «الغزو» في سياق الشهوة ، التي يحتفي بها النص ، عميقة الدلالة على فعل الاختراق والتجاوز ، وصدع النظام في المكرسات ، ولعل المثير حقا في هذا النص هو ذلك الربط بين « الغزو وحلو اللهو» من منظور إغواء الشهوة بالتحرك في الاتجاهين ، كما لو كان الغزو ذاته لا يختلف فطريا عن شهوة اللهو ومتعته .

ويمتد أفق التمرد عند الذات ليطال الأسلوب التشكيلي للغة بدءا من الفونيم ، الجذر المؤسس للكلمة إلى الكلمة ذاتها ، إذ يكمن في هذا الفونيم أسرار التركيب الإبداعي للغة ، ولنتأمل في النص تفجرات فونيم الضاد في الكلمات «نفض» و«الفوضى» و«رفضا» و«النبض» و«ومض» ، و«الأرض» وتفجرات فونيم الجيم في كلمتي «نمزجها» و«بجنون» ، المتوالتين ، وتفجرات فونيم الواو ، في كلمات متتالية ، «تغوى» ، «الشهوة» « نغزو» ، «حلو» ، «اللهو» حيث يأخذ تراسل الحروف ، عبر التركيب البنائي للكلمة في الانفتاح على دلالات مختلفة ، ومن هنا كانت الدعوة إلى تشكيل الحرف وكسره ، في النص ، تأكيدا على قدرة اللغة على التوالد اللامتناهي من الأصوات والكلمات التي تنتظم في تشكيلات مختلفة ، وهذا يعني قطيعة مع المنتج الجاهز للغة ، وقسر اللغة على قول ما لم يقل من قبل ، ولذا كان رمز «اغتصاب العذراء» في النص ،

يشير إلى قدرة المرموز إليه (اللغة) على الاستجابة لمقتضيات هذا الاغتصاب بمنتج أجمل مما سبق ، ويذكرنا هذا المفهوم عن اللغة عند الشاعر بقول أدونيس ، في «بيان الحداثة» إن على الشاعر الجديد أن يرتبط باللغة الأم ، لابنتاجها ، ولئن كان يولد من الرحم الواحدة أبناء يتناقضون في كل شيء فبالأحرى أن يكون في اللغة أبناء لها يتناقضون كتابيا»(٣٣) .

ولا تتردد الذات أبداً في الكشف عن هاجس الهدم الذي يهيمن عليها في لحظات ذروة الغضب من الأوضاع المحيطة بها على نحو يكشف عن عمق المعاناة التي تكابدها في مسيرة الدعوة إلى تجاوز الرموز التقليدية للحياة :

أنا شهوة الهدم
كل السلاطين أحذية للغزاة
تساءلت : هذا مضيق يبرزخنا بين فخذيه
أم يستبينا(٣٤)

بهذه البساطة اللغوية البالغة حد العفوية تضع الذات نفسها بصورة مباشرة أمام الموقف ، من غير مواربة ، أو التفاف عليه ، فليس الهدم شهوة طارئة عندها يمكن أن تتجاوزها ، بل غريزة أو نزعة في فطرة تركيبة التمرد عندها على البنى السلطوية من حولها ، ولعل في البنية التركيبية لمطلع جملة النص الشعري ، المكونة من مبتدأ وخبر ما يعزز من هذا المفهوم الذي يرسخ شهوة العنف التي تدفع باتجاه الجارح من القول في جرأة بالغة ، تجلب النظر إليها ، بوصفها بنية لغوية ذات دلالة إيحائية يتجاوز فيها الدال مدلوله ليصبح دالا لمدلول أبعد ، كما يتجلى ذلك واضحا في عبارتي السطرين الثاني والثالث من الخطاب ، فالعبارتان لا تعنيان ما تقول بالمعنى الحرفي ، وإنما تتجاوزان ذلك إلى المعنى الإيحائي المرتبط بالنظام الترميزي للغة ، لتشيرا إلى حالة الاختناق السياسي ، الذي تغيب فيه الحرية ، ولذا جاء تساؤل الخطاب عن حالة الموقف مشوبا بالسخرية والمرارة .

وفي قصيدة «تحويلات طرفة بن الوردة» محاولة لاستيحاء نزعة التمرد في شخصية طرفة التراثية ، وإسقاطها على الذات ، فيتم في إطارها استغلال الطاقات الإيحائية ، والإشعاعات الرمزية التي تثيرها العلاقات الجدلية في المحيط الاجتماعي للشخصية التراثية ، إذ تنصهر في بوتقة التجربة الشعرية المعاصرة فلا يبقى منها ما يدل عليها(٣٥) إلا اسم الشخصية التراثية الذي لم يسلم أيضا من أن يطاله التحوير ، فطرفة هنا ليس طرفة بن العبد بطموحاته التي لا تكاد

تتجاوز ذاته ، بل هو طرفة بن الوردة ، الذي تتسع أمامه آفاق الرؤيا فتشمل الذات والمرأة ، والأرض ، والليل ، والشمس والصحراء ، والسيف ، والثورة ، والكلمة واللغة ، في منظومة واحدة تترجم أحاسيسه المفعمة بالتمرد على مظاهر الحياة من حوله :

شارد ، شهوتي العنف . تَجَرَّع لغتي
صرخة في الليل ، في الصحراء ماء
كنت مرسوماً على الضوء . وكنا نشرب الضوء
معاً
قلت تاريخي رماد ، وتراثي دمي المخلوع(٣٦)

إن التمحور حول الذات ، وكشف أحاسيسها المترعة بالعنف إلى درجة الشهوة الغريزية ، لا يعني تعاليا على الجماعة ، بقدر ما هو إحساس فائض من الوعي يحدد علاقة الذات بنفسها من جهة ، وبالأشياء ، أو بالعالم حولها من جهة أخرى ، فالإحساس بالشرود ، قد يوحى بالنفي والرفض لكنه يعمل على استنفار كل طاقات الوعي في الذات لتبرير نزعة العنف ، وإعادة بناء الأشياء ، أو استعادة بنائها ، كما هى في شقيها السلبي والإيجابي وقد تبدو الكينونة التي يشير إليها الخطاب ،في سياق الوعي الذاتي ، مسؤولة عن تلك النظرة السلبية إلى الماضي التي تدفع باتجاه القطيعة التامة مع كل ما لا ينتمي إلى العصر ، ولعل معطيات الضوء ، ومعطيات الليل والرماد كفيلة بتجلية تلك المفارقة الحادة في وعي الذات بالحياة وصراعها معها ، فطرفة المعاصر يفتقد مرجعيته التاريخية ، أو بالأحرى يرفضها لعدم قدرتها على استيعاب تجربته ، أو عدم تعاطفها على الأقل من معاناته ، ومن هنا يصبح دمه المهدور هو تراثه ، وهو هويته التي يواجه بها تحديات العصر .

ومع أن عناصر الأمل والتفاؤل في عالم مختلف تشيع في أكثر من مكان في قصائد قاسم حداد ، كما نجد ذلك واضحا على سبيل المثال في رموز الخطاب السابق ، فالصحراء تختزن الماء ، والذات مرسومة على الضوء ، والضوء يشرب منه الجميع ، لكنه أمل لا يضرب بعمق إذ تبقى حالة الإحساس بغياب الوعي عند الجماعة طاغية على ما سواها مما يرفع من درجة المواجهة والتحدي ، التي تبلغ أحيانا حد الشتيمة :

إن كنتم مقتنعين بأن الشمس غداً
تشرق باسم القانون
إن كانت أقدام الطفل تضيع بأحذية السلطان

وأن الطلقة ضائعة
إن كنتم منسجمين معاً
في نوم الحلم الأول
والنوم صلاة الزمن الواقف
لاتنتبهوا
سيجيء زمان الصحو
يا أبناء وحيد القرن(٣٧)

لا ريب في أن عناصر الخطاب وبنية تشكيلتها اللغوية ، المعتمدة على الصيغة الخبرية ، في رسم درجة الاختلاف بين الذات والجماعة ، توحي بعمق درجة هذا الاختلاف في الرؤيا ، والوعي ، فالجماعة تؤثر السلامة ، من منظور الوعي السلبي المرتكز على التجربة في اللاجدوى من القفز على معطيات الواقع ، إن التعارض بين القناعتين يمنح الذات تداعيات ذهنية تفجر فيها الموقف عاريا بصورة حادة تكشف عن أبعاده الحسية ، في صلب جوهر الممارسة الذاتية لاحتمالات التغيير ، وأبعاده المستقبلية ، وتنشط في الوقت نفسه في خلخلة قناعات الجماعة باعتبارها من أوهام الغيبوبة التي تستحوذ عليهم ، براحتها النفسية مجنبة إياهم المتاعب ، ولذا كانت عبارة «إن كنتم منسجمين معا . . .» عبارة حافزة لدفع المخاطب إلى تأكيد أو نفي الاتهام ، ومثلها في ذلك كل العبارات التي تدور في فلك الجملة الشرطية ، التي تهيمن على أنساق الخطاب ، حاملة دلالات سلبية على غياب الوعى عند الجماعة .

قد يبدو من بنية صيغة الخطاب في سياق جملة الشرط محاولة للابقاء على روابط الذات بالجماعة ، من منظور الاختبار النفسي لموقف الجماعة من حالة الجمود ، غير أن تداعيات الغياب تدفع الذات إلى الانفعال ، الذي يبتر خيوط هذه العلاقة ، فتصرخ «لاتنتبهوا» وهي عبارة كافية على بيان حس المفارقة في الرؤيا ، بيد أن النزوع إلى المستقبل يطغي على الحس ، لتصبح حتمية التغيير ، أو لحظة الصحو ، قادمة مع الزمن «سيجيء زمان الصحو» ، هكذا ترهص الذات بالآتي ، عن قناعة راسخة ، مشوبة بحفز الغارقين في أحلام النوم عن حركة العصر إلى الانتباه ، فتصفهم بـ «يا أبناء وحيد القرن» ، وهو تعبير قد لا يثير دهشتنا وغرابتنا في ربطه بعناصر النوم ، والحلم ، والزمن الواقف إلى غير ذلك من العناصر التي تصب في مجرى الغياب والجمود ، إذ تؤكد الذات هنا على تفردها في هذا القرن في الخروج على سلطة الموروث والمكرس والمتعاليات الثقافية ، وهذا الإحساس عندها قد يبلغ من الحدة ما يجعلها تصرخ في أسى أنها في حل من

التنظيم ، وأنها تمشي خارج التقويم ، كما سنرى ذلك بعد قليل ، هذا إلى أن قراءة أخرى لهذا التركيب المثير قد تنصرف مباشرة إلى القرن ذاته باعتباره قرنا لا نظير له في التزامه بالجامد والموروث ، ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الوصف لا يعدم أن يثير بعض التصورات الذهنية الأخرى ، التي قد تخرجه من دلالته إلى دلالات رمزية أخرى ، بيد أن النظر إليه في حدود حرفيته أقرب إلي حالة الحنق والإحباط التي تعتري الذات في موقفها من الجماعة .

ويتصاعد الإحساس عند الذات بالانفصال حتى عن الجماعة ، التي كانت تعول عليهم كثيراً في مسيرة التغيير ، وبخاصة حين تراهم يتحولون ضدها مؤثرين الراحة على الدخول في متاهات الحلم ، وتهويمات النفس في شيء قد لا يأتي أبداً :

يا أصحابي
يا من كانوا
يا من حولهم حقد الحب النائم
سيفا آخر في ظهري
من ينقل هذا الوقت عبر الدم؟
من يعرف ـ يا أبناء اللغة الملعونة ـ حجم الهم؟
. . . . .
فليتعلم أصحابي
أو من كانوا
أن الكلمات الملعونة جرح في حلم الإنسان
لكنّ الفعل دواء لا يخطىء
فالفعل دواء لا يخطىء
إن كنتم منسجمين معا
قولوا
من منكم يا أبناء وحيد القرن
من يعطي هذا الوقت الواقف لونه؟ أسألكم(٣٨)

إن إحباطات الذات ، كما تتجلى في أنسجة الخطاب المفعمة بنبرات الأسى ، والغضب ، تدفعها إلى تحليل الموقف ، والكشف عن المواقف الهشة في أفق التجربة الإنسانية مع الحياة حين

تتداخل عناصر القول والفعل فلا تستبين أبعادهما في ذهن الجماعة ، بوعي ، أو بغير وعي ، وهنا تتدخل الذات لتمسك بخيوط الموقف من جوانبه المتعددة ، وتسكن في حركته وصراعه ، مدفوعة بمبادئها المتكئة على الرفض لفكرة المهادنة أو الخضوع حتى لخاصتها من الجماعة ، حين تختلف معها في الرأى والموقف .

وتأخذ جملة النداء ، في هذا السياق ، بعدا جوهريا في رصد حركة التحول والتداعي ، والاستدعاء في بنية النص الشعري ، فالمنادى المنسوب إلى ياء المتكلم . « يا أصحابي» ينطوي على علاقة حميمية ، يتذكرها المتكلم محاولا الإبقاء عليها ، غير أن تداعيات الموقف وضغوطه ، تدفعه إلى مراجعة هذه العلاقة ، ووضعها في إطارها الصحيح « يا من كانوا» إذ لم يعودوا أصحابا بالمعنى الذي تريده الذات ، ومن هنا كانت الذات حريصة على ألا تصل إلى هذا الاستنتاج إلا عبر المرحلة التي قبلها لبيان مدى الإحساس بالفقد ، والأمل في عودة هذه العلاقة إلى سابق عهدها ، إذ إن الذات لم تؤثر على جملة النداء السابقة عبارة أخرى كأن تقول بصورة مباشرة «يا من كانوا أصحابي» ولو فعلت ذلك لكان المعنى مختلفا ، وخارجا عن إطار اللحظة الراهنة التي يرصد الخطاب تحولاتها المفجعة ، ولذا كانت أفعال الخطاب تتوزع بين الفعلين المضارع والأمر لتكثيف تداعيات اللحظة الراهنة ، على الرغم من أن المحيط السردي للخطاب ينطلق من الماضي ، بيد أنه ماض وثيق الصلة بالحاضر ، موضوع الخطاب ، ولذا كان قلق السؤال منصباً بصورة مباشرة ومتكررة إلى احتمالات الحاضر ، « من ينقل هذا الوقت الواقف عبر الدم «؟» من يعطي هذا الوقت الواقف لونه »؟

وغني عن القول ، إن السؤال هنا ليس مجرد بنية لغوية في نسيج النص فحسب ، بل هو جزء جوهري من البنية النفسية ، التي تصدر عنها الذات ، باعتبار وسائل العنف ، سواء كانت محواً أو حرقاً ، أو طوفاناً ، أو دماً ، هي الطريق الوحيد لتغيير الحاضر ، وعلى هذا فليس غريبا أن نرى الشاعر في موضوع آخر يؤكد على هذا الخاطر بصورة لافتة :

وقد كانت الأرض مشتاقة للدماء
وقد كانت الأرض مشتاقة
وقد كانت الأرض[٣٩]

وبتأكيد فاعلية الدم في علاقته بالأرض ، التي يمثل لها بالشوق ، كعلاقة غائبة في بنية تكرارية ، فإن خلخلة بنية التكرار ، بإسقاط كلمة «للدماء» في الدور الثاني في نسق الجملة

وحذف كلمة «مشتاقة» في الدور الثالث من ذات الجملة ، تأكيد آخر لغياب فاعلية الدم ، وبقاء هاجس الشوق لهذا الأخير حاضراً يرف في بنية التكرار .

ومهما يكن من أمر فإذا كان نبض السؤال وقلقه ، في نفس الذات ، يشي بتراجع العنف عندالجماعة ، كوسيلة خلاص ، وانفراد الذات بحمل الهم الجماعي على مستوى القول ، فإن الذات تدرك أبعاد وحدود القول مهما بلغت حدة لغته ، وبخاصة حين لا يستند الى مرجعية فعلية تنقله من طور الكلام إلى طور الفعل ، ولذا كان هناك اتكاء خاص على دور الفعل في نطاق الجماعة ، «لكن الفعل دواء لا يخطىء» «فالفعل دواء لا يخطىء» ويتم ذلك في سياق الاستثارة الحافزة إلى الفعل من منظور الأمر والسؤال ، «قالوا» «أسألكم» ، لكن خيبة الذات في المخاطبين ، تبدو أبعد من حدود الأمر أو التساؤل ، وهو ما يفزعها إذ يتصدع حلم التغيير ، وتبقى الذات وحدها في متاهة الحلم ، أو الوهم ، ولذا نجدها تشتاط غضباً حين يداخلها هذا الإحساس ، فتجسده في عبارات مهينة ،« من يعرف ، يا أبناء اللغة الملعونة ، حجم الهم» ، «من منكم يا أبناء وحيد القرن . . .» والتعبير الأخير يتكرر للمرة الثانية ، موحياً بالحالة النفسية التي تجتازها الذات في علاقتها بالجماعة .

إن قراءة أخرى لبعض عبارات النص وبخاصة حديث الشاعر عن أبناء اللغة الملعونة والكلمات الملعونة ، قد تبدو وثيقة الصلة بعبارة أخرى سابقة ، تجسد هم غياب الوعي ، الذي تحول إلى معاناة أخرى ، «يا من حولهم حقد الحب النائم سيفا آخر في ظهري» ، وتشير رمزية السيف في الظهر إلى كلمات النقد القاسية التي تعرضت لها الذات في خلافها مع الجماعة ، ومن هنا جاء الوصف بالملعونة منصبا على اللغة والكلمات التي كانت كالسيف في الظهر ، وبذا تصبح لغة الشتم ، ووصف الجماعة بأبناء وحيد القرن ، أمراً مبرراً من هذا المنظور ، علاوة على إحساس الذات بالانهزام في تثوير الجماعة .

ولعل وحدة التطرف ، في التمرد والرفض ، وشهوة الفوضى ، في بعثرة الأشياء من أجل إعادة إصلاحها في سياق نظرة مختلفة ، قد تبدو غير مقنعة عند الآخرين ، مما يجعل من اختراق القناعات السائدة أمراً بالغ الصعوبة ، وتعترف الذات بفشلها في هذا الجانب حين تقول :« وما دمت قد فشلت في تغيير الواقع فلن أسمح له ، على الأقل ، أن يغيرني على هواه زاهداً في كل شيء ، لا تغريني سوى الحرية(٤٠) تلك الحرية التي تحقق له ذاتيته بعيدا عن مستعبدات الآخرين :

مشى في شهوة الفوضى
يواري كل شيء في فضاء الشرق في شكل له
لا يقبل الترميم
مشى في وحشة التهويم
...

وحيدا صار في حل من التنظيم

....

يمشي خارج التقويم(٤١)

إن لحظة الإحساس بالانكسار تمنح الذات قدرة على التوهج ، واستنفار كل كوامن الوعي فيها ، ووضعها في إطار المرأة التي تنعكس على صفحتها كل الزوايا التي تظهر العملية الرؤياوية في علاقة الذات بنفسها من جهة أو علاقتها بالآخرين من جهة أخرى مؤكدة على تفرد الذات وانفصالها لا على مستوى الجماعة فحسب بل حتى على مستوى المكان والزمان ، «مشى في وحشة التهويم» ، «يمشي خارج التقويم» ، إن نظرة الذات إلى نفسها خارج الأبعاد الفيزيائية للزمان والمكان ، لا يعدو أن يكون اختباراً ذاتيا لصلابة الموقف في مواجهة التحدي .

وهكذا نلاحظ أن نزعة التمرد ، والدعوة إلى الفوضى ، والرفض المطلق ، لكل أشكال السلطة المكرسة والاستعانة عليها بأدوات الحلم والمخيلة لفض العصي والمغلق واكتشاف الحقيقة خارج فيزيائية الزمان والمكان ــ كلها سمات مهيمنة على معظم التجارب الشعرية عند قاسم حداد ، مكونة له في ذلك موقفا فكريا من الحياة ، والواقع ، وهي بهذا لا تختلف في مضامينها عما يتردد من أفكار ورؤى في خطابه النقدي الذي رأينا بعضا من نماذجه في مطلع هذه الدراسة .

٢ـ الذات ومساءلة الواقع

لا يمثل الواقع عند الذات إلا المصدر الذي يمدها بالعناصر التي تساعدها على تشكيل الموقف المناهض ، ومن ثم فهي تؤكد ابتداء على أنها لا تعكس الواقع ولا تحاكيه ، وأن ما تراه ليس هو الواقع الحقيقي وإنما صورة مصغرة غالبا ما يكتنفها الزيف والتشويه ، وأن خلف الصورة يكمن المشهد المضمر الذي ينبغي تجليته ، وهتك أستاره ، لهذا يستهويها استجواب الواقع ، وإغواء

المستتر[٤٢] ، فيأخذ الوضع المأساوي للإنسان في هذا الواقع اهتماما خاصا باعتباره الأداة الفاعلة في التغيير ، وبدون فهم قيمة الإنسان على هذه الأرض ، تفقد الحياة معناها وجوهرها :

قل لي يا شيئاً يجهلني
هل تعرف ما معنى الإنسان
يعيش بلا طير يصدح
هل تعرف ما معنى الإنسان
يعيش العرس ولا يفرح
من غير سماء تعرفه
مجهول القصة والعنوان[٤٣]

يسقط الخطاب ابتداء عن عمد علامة الاستفهام من صيغة السؤالين ، في الرسم الكتابي ليفسح مجالاً أرحب للتأمل فيما يطرح من تساؤل حول معنى الإنسان ، ومضيئا في الوقت نفسه نقطة التساؤل بجملة فعلية تنطوي في ظاهرها على إشارة رمزية تعمل على تحويل الموقف من سؤال إلى لغز يستعصي على الفهم ، وتتكرر جملة السؤال ذاتها وبالتقنية السابقة نفسها مدعومة بإضاءة أكبر لصيغة السؤال الثاني لتعميق غموض معنى الإنسان في هذا الواقع . ومن الجلي أن العلاقة ، بين المتكلم والمخاطب ، في صيغة ملفوظات السؤال ، علاقة يسودها التوتر يفضح فيها المتكلم المخاطب ، على نحو يكشف عن معنى سقوط الإنسان عند المخاطب ، الذي لا يصرح باسمه وإنما يكني عنه بلفظة «شيئا» في سياق النكرة غير المقصودة تهوينا من شأنه ، في مقابل لفظة «يجهلني» التي تتداعي في سياقها مأساة الإنسان المقموع تعبيراً ، وفرحاً ، والمطارد سياسياً فلا يهنأ باستقرار أو حياة آمنة ، مما يدفع باتجاه بلورة موقف قائم على الرفض من كلا الاتجاهين : سلطة الواقع المرموز لها بـ «شيئا» وهي ليست مجهولة بحكم الواقع ، لكنها نكرة بحكم الرفض من الآخر ، والإنسان المجهول بحكم الواقع ، لكنه في ذاته غير مجهول إنه «الإنسان» وليس جنس الإنسان ، ولذا كانت أداة التعريف عميقة الدلالة في إشارتها إلى واقع بعينه .

ويبقى التساؤل قائما من غير إجابة ، وما ينبغي أن تكون له أصلاً إجابة ، إذ ليس الهدف بحثا عن إجابة أوتفسير أو تعليل يبدد القلق ويعيد الاطمئنان إلى النفس بقدر ما هو محاولة لإعادة التفكير في الواقع وتحريك العقل باتجاه لا معقوليته التي تهدم جوهر الإنسان وروحه . .

ويظل الإنسان عند الذات هو الهاجس الأكبر الذي تسعى إلى إظهار معاناته في أبشع الصور

التي تجسد زيف الواقع ونفاقه[٤٤] في محاولة منها لخلخلة القيم الاجتماعية الراسخة ، ومن هذا المنظور ترسم لنا الذات في قصيدة «ثورة من الداخل» معاناة الفتاة مع القيود البالية التي تمنعها من الإحساس بنشوة الحب ، أو الإعلان عنه :

يثور الحب في قلبي . . . من الداخل
ويهتز الصدى في الصدر يا أمي . .
بلا حسبان
وأشعر نشوة الإنسان
حين يعيش
حين يثور
حين الرعشة الأولى
أحس حقيقة الإنسان
. . .
سئمت تحجر الكلمات فوق جدارنا الصخري
سئمت الموت عبر حياتنا يسري
أريد الحب أشعره كما الإنسان
أنا إنسان يا أمي . . . أنا إنسان[٤٥]

وإذا يأخذ الخطاب بتصعيد الإحساس بالقمع المتجاوز لإنسانية الإنسان ، في المشاعر والخلجات التي تمور بها الصدور ، فإنه في الوقت ذاته لا يغفل الإحساس بإظهار مشاعر السخط والتذمر من تلك القيود المحطمة لإحساس الإنسان بأنه إنسان قبل كل شيء لذا تأخذ لفظة «الإنسان» عبر أنسجة النص ، في مستوياته التعبيرية المختلفة بعدا أساسيا في إبراز وعي الإنسان بانسانيته ، التي لا يجد وسيلة متاحة لممارستها وسط مظاهر الحصار المتنوعة ، فتتكرر تلك اللفظة المثيرة ست مرات ، حتى تحولت إلى نغم إيقاعي يجلو مشاهد الصورة العامة للخطاب .

ومع أن النص في ظاهره يشير إلى وضع الأنثى وحقها في ممارسة الحب في واقع يرفضها ، ويرفض الاعتراف بمشاعرها ، فإن دلالته العميقة تتجاوز ذلك ليصبح دلالة رمزية تتناول قضية الإنسان بصورة عامة ، وحقه في ممارسة مشاعره وأحاسيسه بصورة تتلاءم مع إنسانيته .

إن الحضور الطاغي للذات في لحظتي الوعي وتوهج الشعور ، كما يجسدهما ظرف الزمان

«حين» الذي يتكرر ثلاث مرات يسهم بصورة فاعلة في إبراز عناصر الغياب المضمرة في الذاكرة على نحو يكشف عن مشاعر الرفض الممثلة بالإحساس بالسأم من الكلمات المتحجرة ، ومن الموت البطيء الذي ينخر أنسجة الحياة ، والتطلع إلى حياة خالية من السجن والسجان والسوط المهين لكرامة الإنسان .

بمثل هذه الرؤية تتضاد الذات مع الواقع في قيمه ومعتقداته ، مشكلة لها موقفا تبدو فيه مقهورة بسلطة واقع يسوده القمع ، وتحكمه التقاليد والعادات البالية ، التي تستمد وجودها من المألوف والممارس بحكم العادة لا العقل والمنطق .

وبقدر ما تصبح الذات أكثر حصاراً وتضييقاً عليها ، تتفجر بالأسئلة التي تصطدم بواقع صلد ، لا تؤثر فيه معاول الأسئلة بل تتحطم على صخرته القاسية .

وأبقى وحيداً أمام الجدار
وتبقى معي
وتبكي لأن الغرام
يموت بطيئاً قبيل النهار
وأبقى وحيداً . . وحيد
أغازل نفسي على الماء مره وأضحك مره
وأبكي كثيراً . . .
لأن الصغار . . بدون عشاءْ
ينامون دوماً بدون عشاءْ
لأن الشتاءْ
يعود سريعاً ونحن عرايا
بدون طعام بدون لحاف بدون غرام .
وأبكي لأنَ الفؤاد الصغير
يظل حبيساً وراء الجدار
لأن الجدار يظل ثقيلاً على كاهلي
فلا تسألي . . .
لأن السؤال يلح . . يلح بدون انفجار(٤٦)

يفصح الخطاب عن أزمة القلق في انتصاب الجدار حاجزاً عن ممارسة الحب بين الذات والآخر (الأنثى) ويبقى الحرمان حاضراً في فضاء التفكير بالحب ، فالحب يموت قبل أن تكتمل

فصوله ، ولا تملك الأنثى إزاء هذا الموقف إلا البكاء ، في حين تنكفىء الذات على نفسها ، ومجسدة مشهد الوحدة القاسية في توزعها بين مغازلة الذات لنفسها ، في انعكاس صورتها على صفحة الماء ، وضحكها من هذا المشهد الساخر لكسر طوق العزلة . وقد يكون هذا السلوك العفوي من الذات والآخر تجاه تجاوز الحدود والقيود المحبطة للحب صورة نمطية تعبر عن حالة العجز التي تعتري الإنسان ذا الموقف ، حين لا يكون قادرا على تفجير الحاضر ، والنزوع إلى المستقبل برؤية جديدة ، فالمشهد لا يخرج عن دائرة الوصف الذاتي لحالة العجز ، التي تسلم إلى حالة عجز أخرى ، تتجاوز فيها الذات فرديتها لتطل على المصير الجماعي الذي يستكنه الحرمان الممض فهناك صورة الأطفال بدون عشاء ـ وهذا ليس حدثا عابرا بل ملازما لهم «ينامون دوما بدون عشاء» ـ وهناك صورة الـ «نحن» عرايا بلا دثار أؤ طعام أو غرام ، ولا سبيل إلا البكاء ، خروجا من مأساة الحس المفجع بمظاهر الحرمان والحصار على المستويين الفردي والجماعي ، ولكن يظل إحساس الذات باختناقها من انتصاب الجدار هاجسا ماثلاً أمامها في نهاية الخطاب ، كما هو في أوله ، يدفع باتجاه التساؤل الملح ، غير أنه لا يفضي إلى المتوقع منه ، مما يزيد من شعور الإحباط والقلق ، وهي الرؤية التي يريد الخطاب التنبيه إليها .

ومن الجلىّ أن العناصر التكوينية للخطاب تنبع في أساسها من محاصرة العلاقة بين الذات والأنثى ـ الحاضرة الغائبة ـ بفعل خارجي مفروض عليها ، فالأنثى حاضرة في الذهن ، غائبة في الواقع ، ولذا ليس غريباً أن يعبر عنها بضمير الغيبة في مطلع الخطاب ، لتأكيد محاصرة الغياب لهذه العلاقة ، التي ينتصر عليها بفعل المخيلة التي تحولها إلى لحظة حضور دائم ، «وتبقى معي» ليتم بالتالي مخاطبتها بضمير المخاطب ، «فلا تسألي» تجسيدا لفاعلية هذا الحضور في الذهن رغم الحصار .

وتكشف المكونات النحوية في بناء الخطاب ، لتصوير الواقع ، عن محاولة لإضفاء صيغة حية لحركة الزمن ، من خلال بناء الفعل في صيغة الفعل المضارع ، على امتداد شبكة خيوط النص سواء كان في سياق ضمير المتكلم ، أو المخاطب أو الغائب ، مما يوحي باستمرارية حضور هذا الواقع الذي يسائله ، في حين أن العلاقة بين الفعل وفاعله يسودها الإضمار ، فالفاعل في معظم الأحوال يبقى ضميرا مختبئاً في بنية تشكيل الجملة النحوية ، وهذا البناء اللاواعي لتلك العلاقة الإضمارية يومىء إلى الإحساس بالانفصال عن الواقع من جهة ، كما يمكن اعتبارها من جهة أخرى متوائمة مع حركة تغييب أو تهميش دور الإنسان ، الذي تؤكد عليه الذات ، كما رأينا في بعض النصوص السابقة .

وحين يبلغ امتهان الإنسان درجة شمولية تندفع الذات إلى ابتكار المشاهد المهينة والجارحة للذوق أحيانا لتجسيد بعض من نماذج هذا الامتهان إمعانا في تفكيك وفضح سلوكيات الشريحة المهيمنة على حياة الآخرين .

وكان الذي فوقنا
يبول علينا ، ونحن نقول : اسقنا
ونشرب ، نسكر حتى تمر الليالي علينا
وحتى يصدق أن السكوت كلام
نسير ونعرف كيف نشق التراب ، ونبذر داخله الكائنات
وكيف نحزّ الرؤوس ونزرعها عبر كل العصور(٤٧)

هذه الرؤية المجازية تنطلق في جوهرها من الإحساس بالانسحاق من الداخل الذي ينعكس في مرآة خارجية ، ذات بؤرة واسعة ، تستوعب مشهدا جماعيا لحالة الامتهان والذل ، لجعل العالم الخارجي أكثر حضوراً . وتفرض سردية الخطاب في سياق الماضي «وكان الذي . . .» إشكالية التفرقة بين زمنية الواقع المقدم ، وزمنية الكلام ، فالتوازى بين الزمنيين معدوم لاختلاف طبيعتهما ، غير أن الذات تحتال على ذلك ، لجعل التوازى ممكنا إلى حد ما ، بأن تملأ المشهد بالتفاصيل المجسدة لطبيعة العلاقة التي تربط بين السلطة المستبدة والجماعة ، لتقفز بالتالي من أحادية الرؤية إلى تعدديتها ، متكئة في ذلك أيضا على البنية النحوية للخطاب ، التي تشير بصورة مباشرة إلى الواقع المعيش ، من خلال هيمنة الفعل المضارع على أنسجة النص على الرغم من أن اللحظة التي ينطلق منها الخطاب لحظة ماضية لكنها مرتبطة بالحاضر الذي يعقبها ، في إشارة إلى حضور هذا الواقع واستمراره ، وارتباطه بلحظته التاريخية ، ومهما يكن من أمر فإن التفرقة بين الزمنيين : زمن الحدث ، وزمن الكلام تظل حاضرة لا يمكن تجاهلها حتى مع امتزاج الماضي بالحاضر ، تأكيدا لاستمرارية الحدث نفسه .

ومن الجلى أن الخطاب هنا لا يتحدث عن واقعية حرفية ، وإنما يجنح إلى ترميز الواقع ترميزا يكشف عن نمطية العلاقات الطبقية في عالم يرفض احترام إنسانية الإنسان ، وحسب تلك الجملة البغيضة ، في صدر الخطاب ، «وكان الذي فوقنا يبول علينا» ، أن تختزل كل مشاعر الصلف من جهة ، والذل والامتهان من جهة أخرى ، اللذين يغيبان فاعلية الإنسان في مواجهة الموقف إلا من جانبه السلبي المغرق في السلبية ، ولكنها السلبية المهادنة التي تختزن في أعماقها كل عناصر الثورة والانتقام .

ويصبح غياب الوعى الجماعي مشكلة تؤرق الذات في عدم القدرة على التوازي من غياب الوعي عند الآخر ، مما يدفعها إلى تعميق وعيها بطرح الأسئلة البالغة الحساسية تجاه الأشياء الثابتة ، التي يتجنبها الآخر غفلة أو جهلا أو خشية ، وهي بهذا تطور إشكالية الحضور إزاء الواقع بدفعها إلى أقصى درجات التأزم مع الذات بغية تعرية الواقع ، وكشف عواره ، وتفكيك بنيته التحتية :

حوانيت توزع مرض الحزن والنوم . ومصحات
بحجم السأم المرابط تنشر سلالة الشرطى
والصلاة والشفق واحتقان الأمل في الوريد
وتحتل الغفلة جيلاً بلا أسئلة .
أنا خندق عمقته السؤالات والشك أن الطفولة ماء
وأنّ النخيل طريق إلى الماء
وطن !؟
هذا انتظارُ مجرمُ
هل يخرج التمثال من أحجاره السوداء . هذا وطن
قولوا
لماذا؟
كيف؟
من أين؟
إلى أين؟(٤٨)

بمثل هذا التصور يبدو الواقع عند الذات مؤلما ، يتغشاه الحزن والخمود ، وتتعاوره عناصر الهدم والسأم المرابط ، ويحتقن الأمل في الوريد ، ويغيب الوعى ، فلا مساءلة ولا أسئلة على امتداد جيل كامل ، وغياب المساءلة يعني غياب العقل واختفاءه ، وهذا ما يبدو أن الخطاب يومىء إليه بصورة غير مباشرة ، ليثير في الجماعة لحظة تأمل فيما حولها من أشياء لمسببات الحزن والسأم ، في سياق ترميزي يجتلى الذات والآخر ، وبمقدار ما يغيب الوعي عند الآخر ، يتوهج وعي الذات بنفسها في موقف مفارق مؤكدة فيه حضورها المتمايز ، إذ تصبح خندقا من التساؤلات والشكوك التي تمس بداهة العلاقات بين الأشياء في أسمى براءتها ونقائها ،

(الطفولة+ الماء + النخيل) وأن مجموع نتائج هذه الأشياء هو الآتي الذي طال انتظاره ليغير وجه الحياة ، لكنه لا يأتي ، ومن ثم يصبح الشك والتساؤل هو الطريق إلى تثبت هوية الذات في خضم الغفلة الجماعية التي تهيمن على الواقع .

ويصبح الوطن ، من خلال تنامي حس القلق على المستقبل ، مثار الهاجس الأكبر المهيمن على الذات ، في قلق الانتظار والترقب ، ولذلك تصبح عبارة « هذا انتظار مجرم» مجسدة لمشاعر السخط التي تصطدم بالواقعية المضادة لمفهوم الوطن عن الذات ، ومن هنا نجد أن لفظة «وطن» الواقعة في سياق التساؤل المجرد من أدوات الاستفهام التقليدية هي البؤرة المثيرة ، والمفعمة بالدهشة ، لتضاد مفهوم الوطن عند الذات ، والواقع ، ومن ثم فلا غرابة أن تجنح الذات في خضم هذا التضاد الضمني إلى الدخول في محاجة ذهنية مع الواقع في التفاتة إلى الآخر ، «هل يخرج التمثال من أحجاره السوداء»؟ تلك هي المعادلة الصعبة ، التي تنفجر بها الذات باحثة عن إجابة شافية تبدد قلق المصير ، ولا يخفي أن تلك الصفة «السوداء» التي وسمت بها حجارة الوطن ، لكنّ هذه المحاجة على أية حال لا تتوجه إلى الذات قدر توجهها إلى الآخر ، الذي يستقطب اهتمام الذات فتضع أمامه حسها الفردي تجاه إشكالية الوطن «هذا وطن !» ثم لا تلبث أن تدخل في لعبة المساءلة من منظور الوعي الجماعي المدفوع بالحس الفردي «قولوا» ، لتنفجر بعدها الأسئلة في سياق التوجيه الذي تفرضه الذات ، في إطار الدعوة إلى القول ، وهي أسئلة محددة تنطلق من رؤية البحث عن السبب والكيفية والمصير ، في رحلة استكشاف جماعي للواقع ، بغية تحقيق تجانس بين الرؤيتين الفردية والجماعية ، فلا تصبح بعده الذات معزولة عن الحس الجماعي الذي تعول عليه كثيرا في تغيير الواقع .

-٣-

١ـ الذات والنص الجديد:

تستمد الكتابة الشعرية الجديدة وجودها ، عند قاسم حداد من مفاهيم الحداثة التي تمثل ثورة على كل أشكال وأنماط الموروث الإبداعي ، لتحلل تماما من سطوة النص الأول ، على أن اعتبار أن للكاتب حقا في تشكيل صورة الحاضر مثلما كان للأسلاف حقهم في صياغة الماضي(٤٩) ومن هذا المنظور دعا قاسم إلى كسر الحدود بين الأنواع الإبداعية الأخرى ، وصولا إلى النص

المفتوح[٥٠] الذي يستمد مرجعيته من المجهول لا من المعلوم ، وهو في هذا لا يختلف عن أدونيس في الدعوة إلى التحلل من القيود المفروضة على وسائل التعبير المختلفة[٥١] ، فكلاهما قد أوغل في هذا الجانب تطبيقا ، بشكل خاص عند أدونيس وتنظيرا وتطبيقا عند قاسم حداد ، مما أوجد ردة فعل نقدية معاكسة جعلت قاسما يستشعر وطأتها في ردة فعل أخرى مضادة لمفاهيم النقاد التقليديين ، «ففي معظم تلك الكتابات النقدية يبدو التعاطي النقدي مع أشكال التعبير ، كما لو أنه مس بأرسخ المعتقدات الدينية لدى الإنسان موحيا بأن ثمة منطقة محرمة ليس للكاتب أن يتجاوزها وهو يحاول صياغة منظوره الجديد لكن حقيقة الأمر تشف عن نزوع لا واع لعدم المساس بالأصول الموروثة ، وبالتالي الخضوع لو هم محاكمة كل خروج عن تلك الأصول باعتباره خروجا شاذا[٥٢] . لكن قاسما كان يدرك بعمق أن التحويلات الثقافية كفيلة بتقويض فكرة الثبات في النص الأدبي ، وأن الأسوار التي تطوق أحلام المبدعين ستتهاوى تحت وطأة هذه الأحلام التي تتوق إلي البحث عن أشكال شعرية جديدة مفعمة بروح المغامرة المنقادة بنوازع الغريزة والحدس ، ولذا كان الخطاب النقدي ، عند قاسم حداد ، وبخاصة «موت الكورس» وفيما بعد «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر» ، حاداً وعنيفا لا يعرف المهادنة ، أو المساومة في الدفاع عن حق المبدع في البحث عن الشكل التعبيري المناسب ، من غير أن يستلزم ذلك عنده بالضرورة نفي الأشكال التعبيرية الأخرى ، فالأخيرة اجتهادات بشرية كانت صالحة للتعبير عن عصرها ، وهي جزء من الحوارات الإنسانية العامة بيد أنها قد لا تكون قادرة «على التقاط لحظة الإنسان في راهن حياته» ، حسب تعبير قاسم حداد ، «أو اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة» حسب تعبير أدونيس ، في «بيان الحداثة» ، لذا نجد قاسما يحتفي احتفاء بارزا بالعناصر الجوهرية المكونة لشعرية النص الجديد إما بإدخالها في نسيج النص الشعري ، كجزء من حوارات الذات في موقفها من الأشياء والحياة ، كالموقف من الكتابة ، واللغة ، والرموز ، وإنما بتمثلها في بنية النص باعتبارها عناصر أساسية تسهم في تقديم رؤية مخالفة للعالم ، تمتزج فيها الذات بإيقاع اللحظة الثقافية الراهنة ، مدفوعة برغبة جامحة ، نحو استشراف المجهول والغامض ، وتجاوز كل أشكال المسلمات الكتابية السائدة ، مثل الكتابة خارج الوزن ، والاتكاء على الحلم ، وقوة المخيلة ، وهي العناصر الأكثر ثراء في التجربة الشعرية عند قاسم وسنحاول أن نلقي ضوءا على بعض هذه العناصر لنرى مدى تجاوبها مع عناصر الخطاب النقدي عند الشاعر .

٢ـ الموقف من الكتابة:

وسواء كانت الكتابة تمثل ، عند قاسم ، هذيان الحلم ، أو رعشة الجسد ، فإن هذا لا يخرجها عن حدود المتعة الذاتية التي يؤكدها الشاعر في أكثر من مكان ، والموقف ، وفيها يجد الشاعر نفسه ، «عندما أكتب أشعر بحصانتي ضد هذا العالم ، أصير قويا وقادرا على المجابهات . . . الكتابة في الحياة ضرب من الدفاع عن النفس .[٥٣] «وهي أيضا ضرب من المعاناة النفسية الشديدة وبخاصة حين تكون الكتابة ، مغامرة سديمية يتناوشها المجهول والغامض والحلم والرمز ، في الخروج على نمطية الكتابة التقليدية :

يفتح أوراقه
يمسك القلم يسطع البياض في الشاطىء الفسيح
يقول : سأكتب
كيف أكتب؟
متى أكتب؟
ويزيد الأوراق مساحة تلهج في البياض
قلمه يرتجف بين إصبعين
يكتب/ يمحو لا يكتب لا يعرف أن يكتب
لكننا نقرأ بياضه بانتشاء .[٥٤]

تبدو الإرادة متهيئة لفعل الكتابة ، والوعي في أوج حضوره لاستقبال فيضها ، لكن البياض ، أو الصمت أو غياب الفعل الكتابي ، أقوى من الإرادة والفعل ، وهي كما يبدو ليست لحظة آنية عابرة ينتهي أمرها بكسر الصمت والبياض ، بل هي معاناة مستمرة ، تجسدها بنية الخطاب التي جاءت معظم أنساقه في صيغة المضارع ، لشحن إرادة الفعل بالحركة التي يهيمن عليها القلق ، سواء من خلال حوار النفس ، أو من ارتجاف القلم بين الإصبعين ، أو الكتابة والمحو ، أو التوقف عن الكتابة ، أو نفى معرفة الكتابة .

وبمراوغة الكتابة غيابا تاما ، والبياض حضورا ساطعا تتصاعد إرادة الكتابة حتى الوقوع في العجز التام عن تحويل هذه الإرادة إلى فعل «لا يعرف أن يكتب» وهنا يصبح البياض دالا مراوغا ، بالوظيفة التعبيرية الغائبة ، لمدلول فعل الإرادة الغائب ، «لكننا نقرأ بياضه بانتشاء » ،

وإذا كانت القراءة المنتشية تنطوي على تأكيد حضور البياض كلغة أخرى مقروءة ، فإن هذا يشي بجدلية العلاقة التي تربط بين النص والمبدع من جهة ، والمتلقي من جهة أخرى ، بمعنى أن النص الجديد ينبغي أن ينظر إليه من واقع لحظته الحضارية وإشكاليته التعبيرية ، مع لفت الانتباه إلى الرسالة باعتبارها وسيلة اتصال بين طرفين ، قد تفرض على متلقيها أن ينظر فيها إلى ما بعد الوظيفة التعبيرية للغة ، أو بعبارة أكثر تحديدا إلى شيء يقع خارج اللغة .

وبافتقاد حركة اللغة الكتابية على الأوراق يسود الصمت ، إذ لا شيء بين حركتين في الذات حركة الكتابة ، وحركة المحو ، وتنتصر الذات لحركة المحو ، بالإبلاغ عن عدم معرفة الكتابة ، ليحدث بعدها اتصال على مستوى المتلقي الذي يستوعب إشارة الغياب ، مؤكدا على حضور القراءة المنتشية في عتمة الكتابة ، وأن تعطل الكتابة لا ينفي بالضرورة تعطل القراءة ، كما لو أن مفهوم الكتابة قد توقف عن الدلالة على نوع خاص من أنماط اللغة ، مع أن المفهوم ذاته ينطوي على اللغة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى(٥٥) .

ومهما يكن من أمر فإن الإحساس برهبة الكتابة ومسؤوليتها العظيمة ، يمكن أن نجده في أكثر من مكان ، من قصائد قاسم حداد ، موحيا بأن تجاوز المألوف والشائع في الإبداع لا يتحقق ما لم يتم شحن الوعي بحتمية هذا الصراع بين الذات الكاتبة ، ومفهوم الكتابة الجديدة ، الذي ينقاد في النهاية إلى تدمير الوعي التقليدي للكتابة ، وبما أن الذات لا تملك تصورا معينا ، أو شكلا محددا ، لما يمكن أن تأتي به لغة الكتابة الجديدة ، فإنها تسلم نفسها إلى الذهول المفاجيء ، حين تضع الورقة أمامها ، وتنتظر لحظة الفيض القادم .

أمام الورقة
أقف مذهولا مباغتا
من يجسر على كسر هذا البياض الجميل(٥٦)

يأخذ البياض في الخطاب ، مساحة أكبر مما هي عليه أمامنا ، في إشارة إلى أزمة الكتابة ، وبخاصة حين يكون المبدع مهموما بتجربته التعبيرية ، كما هو الشأن مع قاسم . الذي يسعى إلى إقناع القارىء بأنه إزاء تجربة جديدة تأخذ الأمر مأخذ الجد ، وتسعى إلى إرساء حساسية شعرية جديدة ، لذا تأخذنا الذات إلى اللحظة الحاسمة ، في تجربتها الكتابية ، حين ينتصب البياض حاجزا أمام فيض الكتابة ، فيأتي سؤالها معبرا عن رهبة الكتابة ، «من يجسر على كسر هذا البياض الجميل؟» ، ودافعا لوعي القارىء إلى التأمل في إشكالية جراءة الكتابة في محيط

البياض . وإذا كان البياض ، يأتي في القصيدة الحديثة كأحد أبعاد عناصر الصمت المنفلتة من قبضة اللغة ، بغض النظر عن كميته أو أوضاعه ، في جسد النص الشعري ، فإنه قطعا يختلف عن البياض الذي يحيط بالورقة قبل أن تبدأ فاعلية اللغة في التحرك ، إذ هو في الأول عنصر أساسي ذو دلالة على شيء يقع خارج اللغة ، في حين أنه في الثاني صمت عارض ، يحيط بالورقة ، يسبق عمل اللغة ، لا يلبث أن ينحسر أمام مداد الكتابة ، ومن ثم يفتقد البياض جماله على الورق ، لتظهر على أثره جمالية الكتابة .

أما بداية عمل الكتابة عند قاسم حداد فهي غامضة لا يستطيع تفسيرها بيد أنه يستطيع أن يصف مباغتاتها له :

لا أعرف كيف
أجلس هكذا
رأسي قبعة الكون
ويداي في جنون
لست متعباً ولا حزيناً
أرى البياض أبراج الفوضى
ألمس الحبر وراحتي جنة الكلام
حرف . . وتنهمر على شظايا الغيوم
مثل طرائد تقع في الكمين .
لا أعرف كيف
هكذا أبدأ
أعطي جسدي لحرير المباغتات
أرخي أعضائي لهذيان النيازك
وأتبع رنين الملائك وهي تمجد الغموض
لا أعرف كيف
لكني أبتهل للسر أن يصطفيني عبداً
لحرف ينسج المرايا ويهندس الشكل
لبياض طاعن في التحول(٥٧)

إن نفي معرفة كيفية الكتابة ، عن الذات الكاتبة ، من هذا المنظور ، وإضفاء مسحة من الغرابة عليها تجعل الوعي الإبداعي ، في حالة تغريب ، أو استلاب كلي لشيء غامض ، لا يملك معه الكاتب إلا أن ينقاد لتداعياته ، وينطوي هذا الإبداع النصي ، لفاعلية السر الكتابي ، على توجيه المتلقي إلى التعامل مع النص من منظور خاص ، يأخذ في الاعتبار ، حالة اللاوعي الكتابي التي تدفع المبدع إلى الوقوع في نطاق الهذيان الكتابي المتشح بالغموض ، المعبر عن حالة الأسر الإبداعي التي يقصر دونها التعبير أو التعليل ، وبالتالي يصبح النص ، من هذا المنظور ، متاهة ، أو فضاء ممتدا ، يتسع لكل الاحتمالات ، والتأويلات ، التي تفرضها طبيعة الدلالات المتداخلة أو المتقاطعة في لغة النص الشعري الجديد ، الذي يعتمد ، في توصيل رسالته ، على فطنة القارىء ، في إعادة تنظيم دوال القصيدة ، وربطها بالعناصر الإشارية للنص وصولا إلى الدلالة .

وأيّما كان الأمر ، فإن النص الشعري هنا يتعامل بصورة واضحة مع مشكلة دينامية الإبداع ، وموقع الذات المبدعة فيها ، وهي قضية جدلية أثير حولها كثير من المسائل والقضايا ، التي دخل فيها علم النفس التجريبي طرفا في الموضوع ، حيث تحولت اعترافات الشعراء ، إلى مادة تحليلية يستنبط منها علماء النفس تفسيراً لدينامية الإبداع[٥٨] ، ومع أن قاسما لا يختلف عن كثير من الشعراء الذين يجدون أنفسهم في لحظة مدفوعين بقوة لا إرادية إلى الإبداع فإنه حرص في الوقت ذاته على أن يطلعنا على حالته النفسية لحظة التهيؤ لاستقبال الفيض الإبداعي في سياق التجربة الإبداعية نفسها ، مما جعل منها وثيقة تجلو خبايا الهم الإبداعي عند الشاعر ، بصفة خاصة .

تطالعنا في البداية حركة التهيؤ المتمثلة بالجلسة «أجلس هكذا» ، التي يرصدها النص في سياق حركة الحواس ، وتضافرها في قدح شرارة الإبداع ، من الرأس إلى اليد ، مرورا بالبصر ، وحاسة لمس المداد ، في لحظة تماسها مع اليد ، وهي في حالة توهج فعل الكتابة ، المعبر عنه «بجنة الكلام» إيذانا بإنتاج أدوات الكتابة ، التي تتشكل عناصرها ابتداء من حرف ، لتبدأ بعد ذلك حركة الفيض التلقائية ، بصورة مثيرة تلعب فيها الاستعارة والتشبيه بعدا أساسيا في تجسيد مشهد تلك اللحظات الحاسمة التي تداهم الكاتب ، كفعل الطبيعة المفاجيء ، في ذروة حركته ، ومن ثم فلا غرابة أن تكون عناصر الطبيعة أكثر تمثيلا لتحديد العلاقة بين الذات والإبداع ، فانهمار شظايا الغيوم ، إشارة مركزة إلى لحظة التدفق التي تنهمر على الذات بعد توفيرها عناصر هذا

التدفق ، التي هيأت نفسها لاستقباله ، سواء في تضافر عناصر الحواس ، أو في رسم الصورة النفسية للذات «لست متعبا ولا حزينا» ، وهدوء النفس هنا لا يستقيم مع حركة الرأس ، وما يحمله هذا الأخير من هموم ، ولا مع حركة اليدين في جنونهما ، مما يجعل من دلالة الإبداع هنا دلالة مراوغة تنطوي على بعدين متضادين يسهمان في نهاية المطاف في تشكيل دلالة أكبر ذات صبغة لا إرادية ، «مثل طرائد تقع في الكمين» ، هكذا تجلو الذات البعد الإبداعي عندها في مستواه الأول .

ومع أن مجلى الإبداع هنا يتسم بنوع من السلبية ، التي قد تلغي دور الذات في الصنعة الابداعية ، فإن الإبداع في مستواه الثاني عند الذات يلغي دورها تماما وتصبح أسيرة لعناصر أخرى ، أكثر حضورا منها ، مما يجعل فعل الإرادة غائبا أو منقادا إلى إرادة أخرى ، لا يملك معها إلا الخضوع لها ، ومن هنا جاءت الأفعال الثلاثة المتوالية « أعطي» ، و«أرخي» و«أتبع» متلائمة مع حالة الاستسلام التي تشف عن معنى إرادة الإرادة ، المختبىء وراء حالة هذا الاستسلام الجسدي لمؤثرات خارجية ، تنساق وراءها الذات ، لتحقيق فعل إرادة الكتابة ، ومن ثم كان هناك التفات إلى طبيعة هذه العناصر الفاعلة ، ودورها في إيقاظ حافز الكتابة الغامض ، وإنها على حد تعبير الخطاب «حرير المباغتات» و«هذيان النيازك» ، و«رنين الملائك» مما يجعل من دلالة هذا النمط من الإبداع بالغة التعقيد والغرابة ، لتتواءم مع حالة إنتاجه .

أما على المستوى الثالث ، والأخير من درجات الإبداع ، فإن الذات تؤكد على الجانب السري في العملية الإبداعية التي يلعب فيها الحرف دورا فاعلا في تشكيل أنسجة الخطاب وهندسته ، بصورة تلقائية ، تغدو معه الذات منقادة لتداعيات الحرف في إزاحته لمساحة البياض التي أخذت تتراجع ، تحت تداعيات الحرف ، وبقدر ما كان البياض ، في بادىء الأمر ، «أبراج الغموض» ، كان الحرف في نهاية الأمر ، يهندس الشكل ويقوض فوضى البياض لتصبح الكتابة ، أو الحرف ، نقيض البياض . وهذا لا يعني ـ كما يقول (جاك دريدا J. Derrida) ـ أن الكتابة هي ذلك الحرف البسيط ، بل إنها تخلق المعنى بصياغتها له على سطح مؤهل للتوصيل إلى ما لا نهاية له(٥٩) .

وهكذا تبدو الكتابة من هذا المنظور سرا من الأسرار التي يستعصى تفسيرها ، بيد أن الذات لا تتركنا نهبا للحيرة ، وشطط التفسير ، بل تحاول في نهاية الخطاب أن تبدد من عتمة هذا السر ، بالإفصاح عن حالة الوعي اللاحقة لما بعد الكتابة :

وأعرف ، آنذاك ، أنني كنت الحلم
وظل الحلم
وأنني ماء في مجرة القصيدة[٦٠]

ومهما يكن من أمر ، فإن الدلالة الجوهرية للمفارقة ، بين حالتي النفي والإثبات ، حاضرة في الخطاب بصورة حادة ، مجسدة معضلة الكتابة عند الشاعر الحديث ، من منظور حالة استلاب الوعي واستعادته في سياق فاعلية المخيلة التي تزاوج بين الذات والحلم من جهة ، والذات والماء من جهة أخرى ، فمع الحلم يقع الاستلاب ، ومع الماء يتم الحضور ، فكما لا حياة بغير الماء ، لا قصيدة بدون شاعر ، مما يعني أن الشاعر حاضر في أنسجة القصيدة بطريقة أو بأخرى ، مهما أوغل في عالم اللاوعي .

وفي لحظة يأس عابر تأخذ الذات في التشكيك في عدم جدوى الكتابة بعد الممارسة العملية لغواية الخط الأسود في مواجهة البياض أو الصمت من جهة ، ومواجهة أثر الكتابة في الآخرمن جهة أخرى :

هل صدقتم ما قيل عن الخط الأسود؟
هل . .؟
لا يمكن أن أكتب شيئا بالأسود
جربت جميع كتابات العالم ، لا يجدى
حرف لا يتعب
لا يحمله كتف مجهد
هل صدقتم أني أكتب . .؟
لو أن الحرف القادم في رأسي
طل على وجه العالم
لانهارت في بيتي الأوثان المركونه
من دهر غابر[٦١]

إن صيغة السؤال المكررة ، في مطلع النص ، تحيل إلى حركة مغايرة ، في مفهوم القيمة السابقة ، المستقرة في ذهن الجماعة ، لدور الخط الأسود ، واللون الأسود تحديدا ، كأداة كتابية ضاغطة ذات دلالة ، مما يعني حضور مدلول آخر متسام ، بالغ الشفافية ، تشي به أنسجة النص .

إن فشل دور الكتابة الموجهة ، يعني فشل اللغة المستخدمة في خلخلة النظام القائم ، مما يستدعي مراجعة المشروع من زاويتيه ، الأداة ، والذات ، فإذا ما توقفنا عند الأداة ، كقيمة تعبيرية ، بدت غير ذات جدوى ، لأن طبيعة ما يكتب لا يتواءم مع ما يستهدف ، ومن هنا يأتي فشل الأداة ، وهو في الوقت ذاته فشل أشد لمنتج الكتابة ، لكن إشكالية الكتابة ، التي يثيرها الخطاب ، على الرغم من تحديد مرجعية إشكاليتها نصا ، « لا يجدى حرف لا يتعب . . . » ، تبدو وثيقة الصلة بالغياب ، غياب المتكلم ، إنها نص ميت ، قابل للتداول والتفسير اللامتناهي ، لا ينافس في حضوره ، وتأثيره سحر الكلام المنطوق ، وهذا يذكرنا برأي أفلاطون ، في الكتابة ، كما يروي ذلك «جاك دريدا» ، حيث وضعها في مرتبة دون الكلام ، بل وصفها بالابن اللقيط ، أو اليتيم ، في مقابل الكلام ، الابن الشرعي للأب «اللجوس» (الكلمة)[٦٢] ، إذ في البدء كانت الكلمة ، وهي أصل الأشياء ، وضمان الحضور التام في العالم[٦٣] ، ويقابلنا هذا المفهوم الأفلاطوني في الكتابة عند قاسم حداد ، بصورة أكثر تحديدا في قصيدة «ماء المعنى» حيث يقول :

سميت الكتابة خطيئة القول[٦٤]

ومن الجلي هنا أن وصف الكتابة بخطيئة القول يكاد يكون متطابقا مع وصف أفلاطون لها بالابن اللقيط ، مما يعني التشكيك في مشروعيتها في مقابل القول ، وهذا ما يبدو أنه المعنى الذي تتوجه به الذات نحو المخاطب ، في سياق السؤال ، الذي يتكرر ثلاث مرات لتعميق مفهوم هذا الشك ، المؤسس على التجربة الذاتية ، مما يعني من هذا المنظور فشل الكتابة في بعديها الخاص والعام ، كأداة تعبير قادرة على النفاذ والتأثير المباشر ، وهذا ما قد يبدو متناقضا مع خطابه النقدي ، في موقفه من الكتابة والكلام ، فالكتابة عنده نقيض الكلام ، والكلام لسان الواقع ، والكتابة رعشة الجسد ، والكلام علف الأذن ، وتراكمات بلاغية تؤله الشارع ، والكتابة تفضح لا معقولية الشارع المتشح بالمنطق والوعظ والخطب[٦٥] . فهل يعني ذلك تراجعا عن هذا الموقف ومواجهة الشارع بنفس سلاحه ، أو أن الموقف ينطوي على مراجعة لأسلوب المواجهة الواجب اتخاذها للتوازي على الأقل مع ما يطرحه الشارع؟ وسواء أكان الأمر يتعلق بالبحث عن مفهوم جديد للكتابة ، يتواءم مع روح العصر ، أم اعتبار الخطاب الشفاهي أكثر تمثيلا للذات المتكلمة ، والذات المتلقية ، في مضمونه ومعناه من الكتابة في لحظة ما ، فإن الذات المنتجة للخطاب ، تعترف بشكل مباشر بأنها لما تنتج بعد الخطاب القادر على المباشر ولو فعلت ذلك على حد تعبيرها ، لانهارت الأوثان من دهر غابر .

ومهما يكن من أمر ، فإن الصيغة الغائبة للخطاب المطلوب ، أيا كان الدافع وراء غيابها ، تفرض على الخطاب الموجود روح التعارض ، حضور غياب ، في سياق لعبة الممكن ، وغير الممكن ، إذ تصبح المغايرة ، أو الاختلاف قيمة أفقية واسعة ، بين المتاح والممتنع ، في إنتاجية الكتابة ، وبالتالي تصبح الذات أسيرة اختلاف مفهوم الكتابة ، بانقسامها على ذاتها بين الواقع الحي ، وبين الوهم المضمر ، حبيس الرأس ، «لو أن الحرف القادم في رأسي طل . . . لانهارت . . الخ» ، لو هنا شرطية ، لا يتحقق فعل الإنجاز الثاني من الجمل إلا بتحقيق فعل الإنجاز الأول منها ، وهو يشير إلى التعبير ، ليس خيارا ذاتيا ، يأتي أو لا يأتي ، وإنما هو خيار إرادة إبداعية تفرض عدم تحقيق وجوده لأمر ما ، لا على مستوى التعبير فحسب بل على مستوى الدلالة ، وهو الأهم في لعبة المغايرة الكتابية التي تحيل إلى مدلول مضمر ، أو ما يسميه «جاك دريدا» المدلول المتسامي «Transcendental Signified في سياق التجربة الكتابية .

لكن الكتابة عند شاعر كقاسم حداد تمثل خيار حياة ، لا مناص من التعامل معها ، مهما كانت سلبياتها ، فالحياة ــ على حد قوله ــ « بعيدا عن الكتابة ستكون ضربا من الذل والعراء ، في عالم لا يرحم الضعفاء ، بدون الكتابة أكون شخصا مفقودا لا رجاء فيه »[٦٦] ، وتحت هذا الهاجس المقلق تأخذ الكتابة عنده بعد احتفائيا تؤكد به الذات هويتها الثقافية :

أملك الآن أن أحتفي بالكتابة
أملك الآن أن أحتفي[٦٧]

والآنية أو الظرفية الزمانية ، في النص ، هي هذا الانقلاب في مفهوم ودور الكتابة كموقف فكرى تستند إليه الذات ، في الدفاع عن نفسها وعن القيم التي تؤمن بها ، إذ يصبح الزمن زمن الوعي بمفهوم جديد للكتابة يردم ذلك الانشطار في الذات ، بين رفض الممكن والتوق إلى ذلك المضمر المتأبي على الحضور .

٣ـ الموقف من اللغة:

إن النظرة الحداثية التي ينطلق منها الشاعر قاسم حداد ، في نظرته إلى العالم والأشياء والماضي والحاضر والمستقبل ، فرضت عليه أن يتعامل مع اللغة ، من منظور مختلف ، يوجه الذات نحو اختراق سلطة اللغة بغية الوصول إلى لغة جديدة قادرة على التعامل مع الحساسية والوعي الجديدين في بعدهما الواقعي بعيدا عن هيمنة النسق الماضوي ، أو التسييد المصمت

للغة ، ومن ثم أصبح وعي الذات باللغة منتجا لها بما يتفق مع طبيعة الذات ، لا مع طبيعة اللغة أو سلطتها ، « لا تقول لنا اللغة ، نقول لها الأشياء ، نعلمها المعنى . . النص يكتب اللغة ، نهذي قليلا ليبدأ نظام من الفوضى يخترق حاجز المعني ، والمعجم ، والمستنقعات ، ربما رأينا في الكلمات ذكورة ، وفي الحرف أنوثة ، تتيح للنص خطيئة تنقذ اللغة من عادة الوأد»(٦٨) . وهذا المفهوم الجديد ، في النظر إلى اللغة ، لا يكاد يختلف عن مفهوم بقية الحداثيين في هذا الصدد ، فمحمد بنيس ، على سبيل المثال ، يتحدث عن مفهوم مشابه حيث يقول : «في الذات لا في القواميس تتجمهر اللغة ، تتعلم كيف تنهض ، تعاود التكوين والتأسيس . . . للذات سلطة الانتهاك والاختراق»(٦٩) .

أدت هذه المفاهيم الجديدة في التعامل مع اللغة إلى بروز شعرية جديدة ، ذات سمات بارزة ، تجيد ، على حد تعبير قاسم حداد ، «مخاطبة الطفل الكامن في اللغة» ، وولوج فضاء لغوي جديد تلتقي وتتقاطع فيه هموم الشاعر مع اللغة ذاتها ، ومع رؤيته الأشياء والإنسان ، في سياق تلك الحساسية الجديدة ، التي تحث على التحرر المطلق من كل القيود المفروضة على الإبداع ، بحثا عن تجارب بلاغية جديدة تتواءم مع إيقاعات النفس ، لحظة توهج الإبداع ، والتصاقه بجسد اللغة ، في طابعها العام ، وجسد النص ، في طابعه الخاص ، وجسد الذات في انتشائه بالمغايرة والاختلاف ، لتصبح لغة النص الجديد في نهاية الأمر بصمة الجسد .

لغتي ملطخة بي
ولا تفسرني القواميس(٧٠)

ولعل لفظة «ملطخة» بصيغتها المضعفة بالغة الدلالة على مدى خصوصية هذه اللغة ، الشبيهة بالبصمة ، التي تكشف عن هوية صاحبها في خروجه على التمثيل المشابه ، لتأكيد غيريه لغته ، وتجاوزها للمألوف والسائد ، ومما يعزز مفهوم هذه الغيرية تأبيها على تفسير المعاجم ، في إشارة قوية إلى اختراق حاجز الدلالة المعجمية ، والانعطاف نحو الانزياح الدلالي ، بحثا عن فضاء لغوي يتنفس فيه الشاعر لغته الخاصة :

ولي لغة أستقيها من الماء
أبكي على صدرها
أرهقتني محطات أشعاركم
وحيد على زنبق الماء وقت يسمى
ق ا س م

قوس إلى سحر أمجادكم
افتحي نهدك
أنت أول الماء
موتي نبي يغادر قرآنه
ثم يغلق باب السماء[٧١]

وإذ يفصح النص هنا عن مدى عمق الهم اللغوي ، فإنه لا يغفل ، في الوقت ذاته ، مكابدات هذا الهم الذي يدفع باتجاه مرجعية لغوية لا تخضع لنسق ما ضوي وإنما تخضع لتوترات النفس في نزعتها الفطرية ، بعيدا عن هيمنة التراكيب المألوفة ، والجاهزة ، باتجاه مرجعية بدائية تستمد جذورها من فطرة الاستخدام الأول للغة ، أو بعبارة أكثر تحديدا لغة مبرأة من الاستخدام ، أو حسب تعبير أدونيس اللغة العجيبة ، أو اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام ، أو اللغة المردودة إلى براءتها الأولى[٧٢] ، أو كما هي في عرف قاسم «اللغة الطفل» ومن هنا نجد أن ربط مرجعية اللغة بالماء ، عند قاسم حداد يسير في هذا الاتجاه ، إذ في أصل الماء تكمن صفتا النقاء ، والتطهر ، وبالتالي تكتسب اللغة في مرجعيتها هذه الصفة ، وبقدر ما تتسع هذه اللغة لاستيعاب هموم الذات ، تضيق اللغة الأخرى المتعالية عن ذلك ، مما يساعد على الإحساس بتصاعد وعي الذات بهذه اللغة الجديدة التي تتوحد الذات عندها في سياق الزمن ، لتصبح الذات واللغة والزمن سبيكة واحدة هي قاسم الذي يحمل البشارة ، والنبوءة معا ، البشارة باستقبال الفيض الجديد من الماء ، لغة الحياة ، على نحو يحول مدلول «افتحي نهدك» إلى دال مراوغ يقود إلى نبوءة مخاتلة تجعل من موت الشاعر قرين النبوة التي لم تتم الرسالة .

ولعل ما يثير الانتباه في هذا الخطاب تقطيع اسم الشاعر إلى حروف لتأكيد حضور الذات في فضاء اللغة بصورة مباشرة ، بوصفها صنعة خاصة ، تستمد جذورها من نبعها الصافي الذي لم يدنس من قبل ، لتعيد إنتاج اللغة من جديد ، وبالتالي تضبح الذات دالا لمدلول أبعد من صياغة الوعي اللغوي ، إنها علامة فارقة في مجمل علاقات اللغة بما حولها ، «قوس إلى سحر أمجادكم» ، هذا ومن جانب آخر ، فإن تجزئة الكلمات إلى حروف في بنية النص يؤكد الموقف العام لقاسم من تعارض الكلمة الذكر ، والحرف الأنثى ، فالأخير عنده قادر على التناسل إلى ما لا نهاية من الاشتقاقات اللغوية ، بخلاف الكلمة ، المنتج الجاهز ، ولذا كان الحرف محل اهتمام الشاعر أكثر من الكلمة حتى سماه «نسل الفوضى» :

أدخلت الحروف في فوضاي

فوضتها أمري
وفاضت روح الحروف في روحي
من يعدل الكون ويهندس المجَرّه
ميم
سين
ألف ياء
صاد
لام
ويكسر الخيط ويكسوني(٧٣)

بهذه الصورة تعثر الذات في فوضاها على إمكانات الحرف الذي يطلق حريتها ، ويتجانس معها في خلق مناخ من التشكيل اللغوي المنعتق من متعاليات اللغة ، والخارج على المألوف والشائع من التعبير ، ويأتي السؤال المجرد من علامة الاستفهام ، «من يعدل . .» رافعا راية التحدي في مواجهة الثابت وإعادة بنائه وهندسته من جديد ، وتشير دوال السؤال إلى أكثر من مدلول ، بيد أن النص يتفادى مرشحات المدلول ، لتبقى الدوال مدلولات بنفسها على نفسها ، ولنتأمل هذا التوزيع الصوتي للحروف في بنية النص ، وهندسة انتشاره وسر اختيار هذه الحروف بعينها دون غيرها ، وكتابتها صوتيا لا رمزيا ، فمهما حاولت أن تحرك مجموعة هذه الحروف باتجاهيها الرأسي أو الأفقي ، يمينا أو شمالا ، لكشف لغز المدلول الذي تنطوي عليه هذه الحروف ، أو العلاقات الدلالية التي تجمع بينها ، فإنك لن تجد أكثر من دلالتها على نفسها باعتبارها المواد الأولية ، في صنعة اللغة ، القادرة على منح الكلمة ولادتها الأولى ، ومن هنا كان هذا الاحتفاء اللافت بالحروف :

للحروف ضد القواميس
والنحو والصرف(٧٤)

ومع أن الذات تتكىء بصورة مباشرة على فاعلية الحرف في ولادة اللغة الجديدة ، فإن الذات ليست معزولة عن هذه الفاعلية بل هي جزء منها ، وما الحرف إلا السلاح الذي تصارع به نظام اللغة الذي تتمرد عليه ، على نحو يصبح فيه الحرف دالا على اللغة الشعرية الجديدة ، ولذا كان هناك تحريض على اكتشاف فاعلية هذه الطريقة في سياق السؤال الذي يغدو معه تحريض

المخاطب الضمني على التمرد هدفا مطلوبا لتجاوز نظام النسق الماضوى للغة ، وكسر هيمنة نظام الثقافة السائد ، أو تدميره ، وتعزز الذات من دعوتها بالتركيز على أصوات اللغة ، التي تأتي بغير انتظام في النص ، لتأكيد اتساع فضاء الحرف وحريته في تشكيل الأبنية والأنساق اللغوية ، ولعل هذا هو السر وراء العدول عن كتابة الحروف رمزيا إلى كتابتها صوتيا في بنية الخطاب ، فضلا عما تثيره هذه الطريقة من لفت الانتباه بصريا على الخطاب المكتوب فيتحقق له من ذلك اهتمام المتلقي باستنفار حاستي الصوت والبصر معا في سياق الاستقبال .

وإذا كان الحرف يمثل أحد طرفي المعادلة اللغوية ، فإن النص لم يكتف بهذا بل يلفت انتباهنا إلى الطرف الآخر في هذه المعادلة ، المخاطب ، الذي يلح عليه النص في سياق تحريضي ، لا يخلو من علاقة انعكاسية ، ذ ات مردود إيجابي على الذات نفسها «يكسر الخيط ويكسوني» ، وبالتالي يصبح وعي الذات المحدثة باللغة ذا بعدين : مصدرا ومستقبلا ، من منظور الهدم والبناء ، مما يدفع باتجاه جماع عام من الجرأة اللغوية في التناول الإبداعي ، بعيدا عن متعاليات اللغة .

ولم يكن هذا الاحتفاء بالحرف ، عند قاسم حداد ، الذي يضفي عليه نوعا من القداسة الذاتية :

سبحان الحرف الذي يخرج
من اللامبالاة إلى المبارزة(٧٥)

ليبعده عن الاهتمام بالكلمة كقيمة تعبيرية في بنية العمل الأدبي ، تتطلب ولادتها معاناة شديدة من القلق والانتظار :

كشحاذ
أضع جبهتي على عتبة الكلمة
وأنتظر
منتفضاً كعصفور
لعل الكلمة تخرج من صمتها
وتعطف على تضرعي(٧٦)

بمثل هذه الصورة ، التي يجلو التشبيه بعدها الفني ، تبدو الذات منكسرة بدرجة حادة أمام سطور الكلمة ، المتأبية على كسر حاجز الصمت ، وهي لا تكون كذلك إلا إذا كانت أولية التعبير

هي ما يستهدفه الشاعر من معاناته مع الكلمة ، على نحو يجعل من بنية الكلمة ، لا وظيفتها ، مطلبا ملحا للذات المحدثة ، ومن ثم كانت تلك السطوة للكلمة التي تجعل الذات تتضاءل إلى درجة الخنوع والاستكانة انتظارا لانفجار الصمت بالكلمة الجديدة .

يهيىء لها كلمات جديدة
جديدة جداً أحياناً
كأنه يتعلم اللغة لأول مرة(٧٧)

يبدو وعي الذات هنا في أوج إدراكه لمفهوم الجدة في اللغة ، إذ يعيد تشكيل علاقته باللغة من خلال وعيه بالمنتج الجاهز الذي يتجاوزه بالمنتج الذي لم يقل من قبل على نحو يصله بالمرجعية الأولى لتعلم اللغة ، حيث يبدو كل شيء فطريا ، حتى في اكتساب اللغة الشعرية ، لتكون أكثر صدقا وتمثيلا لرؤية صاحبها ، وهذا يعني أنّ الذات تواجه مشكلة البحث عن الجديد الذي هو جزء من كيانها وروحها ، لا ذلك القديم المستهلك تعبيرا ودلالة ، لتؤسس لها علاقات لغوية ، تخرجها من دلالاتها التقليدية الموروثة إلى دلالات أخرى جديدة ، تصدر عن إحساس بمعاناة لهيب الصنعة اللغوية بجماع جهاز النطق :

جمرة شهقة اللغة
قلامة اللحم المرعوشة في مكان بين الأسنان والحنجرة
وقيل إنها تميمة المجدف ممعناً في غواياته
تهتاج ، فيبدأ النواح يوزع سرادقه
فضاء يزخر بأشباح تزعم أنها الناس
تئجّ مثل خبيئة العاشقة
يكتظ بها الأسرى ويطيش لها عقل الطغاة .
قيل إنها كلام النار للغابة
وكلما جاء ماء ، صعد الأوار واشتعلت ضراوة النحاة :
جمرة . نار . كلمة / لا نهائية النص
بصرةٌ . كوفةٌ . كتابةٌ / نهضة البوصلة
هذا هو الصهيل(٧٨)

وينطلق هذا الربط ، الواعي أو غير الواعي ، بين «الجمرة» ، و«شهقة اللغة» من وطأة

الإحساس العميق بمأزق اللغة في صنعة النص الشعري ، إذ تصبح اللغة موضوعا للتأمل والحوار الدائم ، سواء من خلال وعي الشاعر بها ، أو في سياق الحوار الذي يدفع اللغة ذاتها إلى تأمل نفسها في القصيدة ،(٧٩) فتنساب في إطار هذا التأمل كل التداعيات التي يثيرها هذا الربط اللافت بين الكلمتين السابقتين (جمرة ـ شهقة) ، حيث تطغى صفة الأنوثة بشكل واضح على معظم أجزاء النص تجاوبا مع أنوثة اللغة وقدرتها على التوالد الدلالي غير المحدود ، وكما تشير مدلولات الألفاظ : «جمرة» ، «شهقة» ، «المرعوشة» ، «تهتاج» ، «النواح» ، «تئج» ، «يطيش» ، «الأوار» ، «اشتعلت» ، «ضراوة» ، «نار» ، «الصهيل» ، إلى دلالة التوهج في أقصى درجاته ، كما تنطوي الصورة ، التي تصدر عن هذه الفاعلية المتوهجة ، في بعض جوانبها ، على حدة الانفعال والعنف ، الذي يتبلور في سياق المكونات اللغوية والدلالية للخطاب ، إذ يعمد النص ابتداء ، كما رأينا ، إلى إقامة علاقة متجانسة بين الجمرة وشهقة اللغة ، في سياق الجملة الاسمية التي تحاول تثبيت مفاهيم تلك العلاقة ، التي ستتولد عنها فيما بعد رموز التوهج والعنف ، فإذا كانت الجمرة تمتلك خاصية اللذع ، أو الحرق ، فإنّ اللغة في حالة تفجرها تملك مثل هذه الخاصية الحارقة ، إذ تصدر عن لحظة انفعال مشوب بارتعاش الألم حاملة معها جذوة نارها الحارقة ، وما إن يكتمل عقد الجملة الاسمية حتى ينبثق عقد آخر ، في سياق حركة مغايرة ، تتكىء فيه على الجانب الأسطوري ، حيث ينساب في إطاره نسق متتابع يتأسس على تداعيات الفعل المضارع الذي يفجر آفاق استخدام اللغة ، وبمقدار ما تكون هذه اللغة «تميمة المجدف ممعنا في غواياته» ، «فإنه يطيش لها عقل الطغاة» ، وهذه الفاعلية الثنائية للغة في بعديها المتضادين ، ما بين تحقق الرضى في الأول ، والرفض في الثاني ، تنبع في جوهرها من قدرة اللغة الشعرية على استعمال دوال مختلفة للتعبير عن مدلولات متباينة ، فاللغة يراد منها أن تفهم ، ولكن بطريقة ما ، وبخاصة حين يتم شحنها بدلالة قادرة على إثارة متلقي الرسالة .

وتأخذ اللغة في النص بعدا آخر حين تكون «كلام النار للغابة» ، في إشارة رمزية إلى فاعلية اللغة وقدرتها علي مواجهة الموروث بصهره وإعادة خلقه بصورة غير مألوفة ، مثيرة للجدل ، ومن هنا جاء الربط بين الماء وأوار النار ، ملقيا علاقات التضاد بين الاثنين ، ليؤسس عليها علاقة تجانسية على نحو يتضمن ارتباط علة بمعلول ، «كلما جاء ماء صعد الأوار» ، فبمقدار تجاوز اللغة الجديدة للموروث تتصاعد معها حالات الجدل والاختلاف والرفض غير أن حيوية اللغة ، وفضائية النص أقوى من هذا الجدال ، إذ تستوعب ذلك كله ، ولعل هذا التبرير الذي يطرحه

النص ، آخذا في الاعتبار حالات الخلاف التراثي ، التي اشتجر فيها النحاة حول بعض الظواهر النحوية ، وسيلة لتجاوز الهياكل الثابتة للغة وقوانين الخطاب اعتمادا على مفاهيم الحداثة الشعرية التي ترى أن الشعر لا يتحقق إلاّ بمقدار تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة في كل خطوة .[٨٠]

ولعله من المفيد هنا أن نتوقف قليلا عند بعض الظواهر اللغوية التي حفلت بها تجربة قاسم الشعرية ، وأكسبت نصه الشعري خصوصية معينة تنبع من إحساسه بقدرة المبدع على تشكيل علاقات لغوية مبتدعة ، في انساق خاصة ، تقدم فيها اللغة بصورة جديدة ، يمارس فيها التركيب الجديد تأثيره على بقية عناصر اللغة الشعرية وبقدر سيطرته على نظام الكلمة في بنية تركيبته ، يكون قادرا على إحداث التأثير في المتلقي ، إذ إنّ كل كلمة ـ على حد تعبير Winifred Now-ottny ـ عندما تستخدم في سياق جديد هي في حد ذاتها كلمة جديدة[٨١] ، تستدعي الاهتمام ، إمّا بما تملكه من طاقة إيحائية ، أو إيقاعية ، أو بنية صرفية ، أو صوتية تتوزع على سطح النص ، في نظام يحكمه تعقد اللغة الشعرية ، التي تختلف بطبيعتها عن غيرها ، وقد كان قاسم واعيا لهذا النظام بصورة كبيرة حتى أفضت لغته في بعض المواقف إلى الغموض ، أو إلى الإيهام الذي يستغلق معه فهم التركيب ، وفيما يأتي وقفة قصيرة عند بعض الملامح والعناصر التي تحيط بلغته الشعرية :

أ ـ استقلال الطاقة الإيحائية للكلمة أو العبارة :

يسعى الشاعر قاسم حداد ـ شأنه شأن الشعراء المحدثين ـ إلى استغلال الطاقة الإيحائية للكلمة ، في بنية التركيب الشعري ، لتكثيف الدلالة الشعرية التي يريد توصيلها إلى متلقي الخطاب ، اعتمادا على أنّ الكلمة في الشعر ـ كما يقول Wellek وصاحبه Warren- لا تكتفي بالمعنى المعجمي ، وإنما تثير معها معاني الكلمات التي لها صلة بها من حيث الصوت ، أو المعنى ، أو الاشتقاق أو الترادف ، أو التشاكل .[٨٢] مما يمنح الكلمة فضاء واسعا من الدلالة في شبكة النص عبر السياق الذي يمثل الركيزة الأساسية للدلالة الشعرية ، فإذا ما ألقينا نظرة على بعض مفردات النص السابق نلاحظ ذلك التوهج الدلالي الذي يشع من بعض الكلمات التي تعكس بصيغتها الصرفية حركة الفعل مثل «تئج» ، و «الصَّهيل» ، بصيغتهما المضعفة ، و«يطيش» ، و «الأوار» ، حتى كأنك تسمع حركة ما بعد الغليان من خلال صوت الشين المهموس ، وتصاعد لهب النار من خلال حروف المد ، وصوت الراء المجهور . كما عنى الشاعر

عناية كبيرة في استغلال أصوات اللين الطويلة لرسم المناخ الشعري الذي يتحرك في فضائه الموقف المراد التعبير عنه فرحا أو حزنا ، أو غضبا ، ولنتأمل هذا الأنموذج المكتظ بأصوات اللين الطويلة ، لنرى كيف يوحي بالموقف النفسي :

يا رفيقي . .
ما الذي أفعله بالكلمات . . .؟
في يدي طوفان أشعار . .
وفي قلبي الحياة . .
مثل شلال الجراح الدّاميات
وعيوني سوف تنهار إذا ما الليل طال
آه . . لكنّ العيون . .
في قلوب الفقراء . . . .[٨٣]

تتوزع حروف المد بأنواعها الثلاثة على امتداد شبكة النص ، مع اختلاف في النسبة حيث يحظى المد بالألف بأكبر نسبة ، يليه المد بالياء ، ثم الواو ، لترسم لنا تلك الخلجات التي تتناوشها عوامل الحزن ، واليأس ، والقلق من ذلك الكابوس ، الذي يدفع إلى الانهيار ، فيكون المد بالألف مناسبا لنبرة الشكوى إلى رفيقه ، والمد بالياء ملائما لنبرة الغصة التي يشعر بها الشاعر وقلبه يمور بالحياة ، ثم تنطلق لفظة «آه» ، في آخر الخطاب ، كما لو أنها نفثة مصدور ، أو أنه مكروب مما يجد ويعاني .

ب ـ الاهتمام بالبنية الصرفية والاشتقاقية :

وحفلت التجربة اللغوية عند قاسم بالاتكاء على البنية الاشتقاقية والصرفية للكلمة يأتي بها في بنية النص لتلقي بأشعتها اللافتة ظلالا على الدلالة السياقية التي تكتنفها ، وهي ظاهرة تكاد تكون شائعة في معظم مجموعاته الشعرية[٨٤] ، وسوف نقتصر هنا على بعض الأمثلة التي وردت في مجموعته الأخيرة ، «قبر قاسم» :

١ ـ يحتضن أخطاءه **ويهدهدها** لكي تنام وتحلم (ص ٣٠)
٢ ـ سمعت من **يكرز** للجرحى بحتم الموت (ص ٦٨)
٣ ـ وكان بين حديد **يتغرغر** بماء الشهوة (ص ٧٩)

٤ ـ اندلعت اللغة مثل قميص يبكي جسدا (ص ٨٢)
٥ ـ مشروخ بشهوة الأسئلة (ص ٩٨)
٦ ـ قلامة اللحم المرعوشة (ص ١٠١)
٧ ـ تئج مثل خبيئة العاشقة (ص ١٠١)
٨ ـ وتختجل الكلمات العذراء (ص ١٣٦)
٩ ـ مهاميز مثل عجلة العاصفة (ص ١٣٦)
١٠ ـ ليل يتعثر بقفطانه المتخبخب ، ويكبو عند المنعطفات (ص ١٥٦)
١١ ـ كان الجنس يتلاطم ويتبركن (ص ١٦٠)
١٢ ـ مثل زجاجة تبكي على قلبين مفدوحين (ص ٢١٢)

لامراء في أنّ هذه الكلمات المنتزعة من نصوصها وسياقاتها المختلفة لم تأت للإبهار اللغوي ، وإنما لتأسيس موقف دلالي تتوزع شبكة خيوطه حول تلك الكلمة الغريبة التي تفرض وجودها على النص ، وبالتالي تأسر متلقيها بصريا على الورق ، وسمعياً حين يحاول نطق حروفها ، ومن ثم يصبح الدال في سياق الخطاب تخييلا بصرياً وسمعياً ينطوي على مدلول غير أنّ المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال .[٨٥]

جـ ـ ظاهرة التكرار :

يأخذ التكرار ، بأنماطه المختلفة ، في التجربة الشعرية عند قاسم حداد بعدا لغويا لافتا في بنية تركيبته السياقية ، فضلا عن قيمته البلاغية والأسلوبية ، وهو ينسرب في النصوص إما في أبسط أشكاله ، كالكلمة والعبارة ، وإمّا في أعقد تركيباته Complex repetition ، فمن الصنف الأول ، وهو أكثر شيوعا ، تكرار كلمة بعينها :

ألهث . كالسهم خلف الحدث
ألهث . كالحقيبة في الأسفار
ألهث . كحرف في نهاية الكلمة .
ألهث . كالكبرياء في الكواكب
ألهث . كالبكاء المتعب[٨٦]

تتكرر كلمة «ألهث» في نسق متتال لرصد درجة حركة الذات في مستوياتها وأحوالها

المختلفة ، من خلال التشبيه ، الذي يتوازى معها ، في درجة لهاثها ، بمتتاليات مماثلة ، يلتقي فيها المحسوس بالمجرد ، لقياس جانب نفسي ملح يدفع الذات إلى هذا اللهاث الذي لا يتوقف ، ومما يلفت النظر في هذا النمط من التكرار أنّ الشاعر يلجأ إلى قطع الكلمة المكررة بنقطة تمنع اتصالها المباشر بجملة التشبيه بعدها ، فكأنّ الكلمة بإيحاءاتها الصوتية ينقطع عندها النفس برهة ، ثم يتواصل بعدها الكلام في قياس درجة انقطاع النفس اللاهث .

وهناك نمط آخر من التكرار تنشطر فيه الكلمة المكررة إلى صيغ صرفية أخرى ، بيد أنها تظل مشدودة إلى الكلمة الأم التي انبثقت عنها :

كل جدائل تلك النسوة تعرفني
آلاف الأحداق المفتوحة والمحروقة في لهب
الفضة تعرفني
وأنا أعرفها لا أعرفها
افتح عينيك على لهب الماء
ستعرفها
هذا التاريخ الميت يعرفك الآن
فلا تسألني .(٨٧)

هذه الكلمات المكررة ، في سياق تصريف الفعل ، «عَرفَ» ، التي تتخلل نسيج النص ، فتشكل أنماطا جديدة ، من العناصر التي تتآزر فيما بينها على نحو يلغي الحواجز النفسية بين الإنسان والانسان من جهة ، والانسان والتاريخ من جهة أخرى لتصبح معرفة الاثنين معا وسيلة فعالة لفهم حركة الواقع ، والتاريخ ، ومع أن عناصر النص التي تدور حولها متواليات التكرار تبدو لصيقة بهذه المعرفة ، بحكم مأساوية الواقع ، فإنّ الذات لم تستبعد تماما فكرة نفي المعرفة عنها شخصيا على اعتبار أن معرفة الآخر أمر نسبي يخضع لاعتبارات ذاتية ، «أعرفها» ، «لا أعرفها» ، ومن ثم لا يصبح هناك معنى للتساؤل ، «فلا تسألني» لأن ضغط الواقع وأحداثه يفرض قراءته بصورة مختلفة .

ونلتقي بتكرار من نمط آخر يعتمد على المتتاليات التركيبية التي تتآكل بالحذف على التوالي حتى لا يبقى من التكرار إلاّ الكلمة أو الجملة الأولى ، (النواة) ، وهذا نلاحظه عند قاسم في أكثر من مكان في مجموعاته الشعرية :

لا أذكر أني كنت أريد وأحلم أهجس
لا أذكر أني كنت
لا أذكر أني
لا أذكر .(٨٨)

يلاحظ أنّ النقطة الارتكازية في النص هي نفي التذكر الذي يمر بأربعة مراحل ، يتوقف في نهايتها بعد الحذف المتتالي ، عند النواة التي انطلق منها التركيب «لا أذكر» ، لإثارة الاهتمام بنفي التذكر بغض النظر عن متعلقاته الأصلية التي انبثق في إطارها ، لينتقل التكرار من نفي الخصوص إلى نفي العموم ، فيمتد إيحاء هذا النفي إلى ما لا حدود له ، وبالتالي تصبح اللغة منتجة لنفسها مرة أخرى بما يوحيه الحذف المتتالي في كل مرحلة من مراحل بنية التركيبة الأولى للجملة .

أما أنماط التكرار المركب ، عند قاسم حداد ، فكثيرة ومتنوعة ، وسنكتفي بنمط واحد منها خشية الإطالة :

غيروا شكل أسمائكم
غيروا الشعر والخبز والعشب لكن
دعوني أغني دمي مرة قبل موتي
دعوني أوقع تاريخي المستهام ارتعاشا
بصوتي لكم صوتكم وهي صوتي
أنت . ورائحة الثورة الطفلة الوجه . أنت
غيروَ شكل أطفالكم .(٨٩)

يثير التكرار في الخطاب إشكالية علاقة جدلية بين أطراف ثلاثة : متكلم + مخاطب جمع+ مخاطبة غائبة حاضرة ، هي/ أنت) ، فتبدو الفجوة بين المتكلم وجماعة المخاطبين عميقة ، ومن ثم كان التكرار يعمد إلى عملية فرز بين الطرفين ، بصيغة فعل الأمر في نسقين مختلفين ، يتأسس عليهما معنى الدعوة إلى طلب التغيير ، وبالتالي يترسخ معنى الاختلاف الذي يفصل المتكلم عن الجماعة ، ويصله في الوقت ذاته بالطرف الآخر المتوائم معه في نهج التغيير «هي صوتي» . إنّ كلمة «غيروا» التي تتكرر ثلاث مرات ، تعكس تلك الحالة الشعورية ، التي تحاول فرض إرادة التغيير من منظور مختلف ، بيد أن الواقع يحاول فرض مفهوم آخر للتغيير ، مما يدفع

المتكلم إلى طلب الانعتاق من الجماعة ، فينتصب التكرار في النسق الثاني مركزاً على دور الذات في تعارضها مع الجماعة ، في سياق البنية النحوية للنص ، حيث تسهم ياء المتكلم ، في موقعي المفعولية والإضافة ، بكثافتها المركزة ، في تجلية هذا التعارض المتكىء على حق الذات في الممارسة التغييرية ، التي تراها هنا ملائمة لها ، من غير تسلط أو قهر ، ولذا يأتي التكرار الاشتقاقي ، «بصوتي» ، «صوتكم» ، ليكرس الحس المفارق لصوت الجماعة ، بالقدر الذي تعمل فيه ضمائر الخطاب ، «هي» ، «أنت» ، «أنت» ، على تأسيس الحس الموائم لصوت الذات .

ويطالعنا النص بتكرار آخر مستكن في البنية الصرفية للكلمة المكررة بعد إسنادها لواو الجماعة ، وياء المتكلم في كلا النسقين ، ويتمثل ذلك في حروف المد الطويلة التي تتواءم مع حالة الضيق التي تستبد بالذات في علاقتها بالجماعة ، التي تكاد تخنق صوتها فتنبجس بتلك التمديدات الصوتية ، عالية النبرة ، تعبيرا عن حالة الضيق ، وعدم الرضى .

د ـ البياض والحذف :

أصبح البياض والحذف من السمات الفنية الغالبة على القصيدة المحدثة ، وقد رأينا بعضا من نماذجه في هذه الدراسة ، وكيف يدخل طرفا فاعلا في إشكالية إنتاج القصيدة على مستوى الممارسة الإبداعية ، وفي سياق الصراع الجدلي بين المبدع واللغة ، فامتناع اللغة وتأبيها في بعض المواقف يفرض الحذف أو البياض ، لاعتبارات تتعلق باللغة أو بالمبدع ذاته ، إذ تعجز اللغة أحيانا عن نقل كل ما تموج به الرؤيا الشعرية من عناصر غائمة في أعماق الشعور ، فيأتي البياض دليلا على شيء غائب ، يحفز القارىء على تبديد هذا الصمت الذي يلف القصيدة ، بالدخول طرفا في إنتاج اللغة الغائبة من خلال التأويل الدلالي لهذا البياض ، ويستوي في ذلك الحذف الذي تدل عليه النقط المرسومة في بنية تركيب الجملة باعتبارها دليلا على محذوف ، أو مضمر ، يلفت نظر القارىء إلى التوقف عنده ، وتأويل غيابه .

وتختلف مساحات البياض ، وكمية الحذف في شعر قاسم ، من قصيدة إلى أخرى فقد يبلغ أحيانا نصف القصيدة ، وقد يكون دون ذلك تبعا لحجم المعاناة الإبداعية في صنعة اللغة ، ولذا قد يبدأ الشاعر بعد مساحة البياض في القصيدة يحث القارىء على اختراق بياض القصيدة :

من يجسر على كسر هذا البياض الجميل؟

إذا وضعنا صيغة هذا السؤال ضمن السياق العام الذي صدر عنه ، في مثال سابق من هذه

الدراسة ، يتضح لنا الموقف بجلاء ، وهو أن الكاتب مهوم جدا بلغته التي قد تتحول بفعل صراعه معها إلى شفرة سرية ، مغلفة بالبياض ، الذي هو لب الحقيقة المخفية ، التي لا يستطيع الشاعر أن يكشف عنها ، وإنما يدعو الآخرين إلى الدخول طرفا في الكشف عن هذه الحقيقة التي تقع خارج اللغة ، والبحث عن لغة لما وراء اللغة ، لتعبر عن هذه الحقيقة الغائبة .

هـ ـ الغموض :

يثير مصطلح «الغموض» إشكالية جدلية في النقد الأدبي الحديث والمعاصر[٩٠] ، وبخاصة ما يتعلق منه بالجوانب السلبية التي طغت على العلاقات الدلالية للنص الشعري فأصيبت بالعتمة التي باعدت بين المتلقي والنص ، وزادت هذه الفجوة اتساعا حين طغت أشكال غريبة من التجارب الشعرية التي ليس لها حظ من الشعر إلاّ المسمى الذي انتسبت إليه وهو منها براء ، وقد نبه قاسم حداد إلى هذه الظاهرة المزعجة فقال : «أشير إلى ما يستوقفني كثيرا في معظم الكتابات الراهنة ، حيث يجري تغييب كامل للعناصر التي يمكن أن تشف عن نص مكتوب بالعربية ، مما يؤدي بي ـ أثناء القراءة ـ إلى الشعور بأنني أمام مادة مترجمة عن لغة أخرى وأظن أن عدم تأمل هذه الظاهرة . . يمكن أن يؤدي بنا إلى خسارات فادحة سوف تؤثر على التكوين الجديد للتجربة الشعرية العربية» .[٩١] وهذا يعني أنّ قاسما يدرك بوعي مدى ما وصل إليه الإبهام المستغلق[٩٢] في بعض التجارب الشعرية ، التي تلبس ثوب الحداثة ، وهي أقرب إلى الهلوسة من الحداثة ، أما الغموض الناتج عن كثافة الطاقة الشعرية ، والقابل للزوال والتبدد بتعدد القراءة ، التي تجلو مدلولات النص ، فهو الواجب الوجود في الشعر ، إذ يتحول الغموض إلى عنصر إيجابي[٩٣] ، وهذا المعنى للغموض قد لا يختلف كثيرا في هدفه النهائي عند قاسم حداد فهو يعتبره جزءا من تجربة الحياة ، إذ «إن غموض النص ينطوي على فضح لزعم الواقع بالوضوح ، من هنا تأتي مخاطرة أن نسأل الكاتب عن نصه إنك لن تحصل على جواب . . فربما ازددت غموضا . . ليس الغموض الذي نصادفه في الفن من اجتهادات الفنان ، على العكس ، إنه الدأب الدائم الذي يبذله الفنان في الكشف عن أسرار تجربة الحياة ، وفضح الكامن والمتماري فيها . . فما يسمونه غموضا يكمن في درجة الاستعداد الثقافي لدى الفنان والمتلقي . . لتحقيق المتعة ، لنعرف أنّ الغموض هو الفجوة التي علينا أن نجتازها معا» .[٩٤]

إذن لا يأتي الغموض في النص لمجرد الغموض ، وإنما يأتي استجابة لتجربة الحياة المعقدة ،

التي تفرض على الفنان تحت ضغوطها المستمرة إلى الهروب من الوضوح المباشر إلى الغموض الشفاف ، يبدع الشاعر في إطاره بكلمات معادلة موضوعية لتجربته الانفعالية تقوم فيه كلماته بجعل الانفعال يتبع الخط العام للفكر ،[٩٥] الذي يصدر عنه الشاعر في تناوله للأشياء والحياة ، على نحو يجعل المتلقي يستجيب لغواية المخيلة في الدخول إلى إعادة لعبة الدوال في النص ، وتركيبها بصورة مختلفة ، لا تخرجها عن إطارها العام ، لكسر حاجز الغموض ، وتحقيق متعة مشتركة يتوازى فيها الشاعر والمتلقي في فهم تجربة الحياة .

وينطبق هذا المفهوم النقدي للغموض على الكثير من التجارب الشعرية لقاسم حداد ، حتى مع دخول المصطلح جزءا من حوارية القصيدةعنده :

هذا الرمز
لكنّ الغموض نوافذ مفتوحة
كالجمر نحو النار
تيجان من الكلمات ، كل مغامر يختار
تاج الغار
أو تاجاً من الأزهار[٩٦]

بهذه الصورة يحدد الخطاب مفهوم الغموض الإيجابي ، إذ ينفتح الغموض على مدى واسع من القراءات ، وتعدد القراء ، تتبدد فيه عتمة المدلولات ، اعتمادا على مهارة التناول في الكشف عن جوانب الغموض ، وبمقدار حرفية هذه المهارة تتعدد مدلولات النص ، ليصبح المتلقي شريكا في إنتاجية النص .

لكننا لا نعدم ، من جانب آخر ، أن نجد عند قاسم ما قد يناقض هذا المفهوم حين يصبح الغامض عنده غير قابل للتفسير أو للوضوح ، على نحو يصل درجة التعالي والتحدي :

أنا الغامض الذي لا يتوضح
ولا يقبل التفسير
الغيم يقرأ المطر
الشجرة تحاور الريح
الرمل يحزم البحر ويُزنِّر السواحل
الجرح يصادق النصل بغتة
لكنه يفهم

وأنا الغامض الذي ليس للوضوح
أغوى النجوم أسويها أحذية
لكلماتي .(٩٧)

يواجهنا الخطاب بضميرين يتحديان الوضوح ، ويكرسان غموضهما ، ويبدو من السياق أنهما ليسا لمتكلم واحد ، فالثاني معطوف على الأول لاشتراكه معه في خصوصية الغموض ، وتعذر الوضوح ، إذن فمن يكون هذا الضمير الأول الذي يتحدى الوضوح؟ أهو النص ، أم هو مبدع النص الذي يتعمد الغموض ليحفز المتلقي على تحدي الغموض ، وتفسير النص ، قد يلمح من القراءة الأولية ، للنسق الأول من النص ، أنّ النص نفسه يطرح تحدي تفسيره من خلال تلك المتواليات ، مبتدأ (مفرد) + خبر (جملة فعلية) ، التي تتكرر أربع مرات على التوالي ، ومع أنّ البنية النحوية لهذه المتواليات لا تثير مشكلة مع الوظيفة النحوية للكلمات ، التي هي في الأساس سبب الغموض ، فإنّ الغموض هنا يكمن في طبيعة الاستعارة التي تحكم العلاقة الغامضة بين هذه العناصر التي يراد الجمع بينهما مع اختلاف طبيعتها ، ومع ذلك فإن مدلولات الاستعارة تشي بنبوءة الانفجار القادم ، وتحدي القوة .

أما الضمير الثاني في الخطاب ، فليس ثمة مشكلة في مرجعيته ، إنه ذات الشاعر التي تصنع لغة هذا الغموض ، في سياق تطويع اللغة للإبداع الجديد ، وهذا الغموض الاستعاري يعود إلى صدق الشاعر وموضوعيته وهو يتجه نحو الخارج انطلاقا من وحدة انفعالية ، قد يضفي عليها صورة لغة داخلية ، تختلف عن صورة اللغة الخارجية التي نعبر بها عن أفكارنا اليومية ، فبالوحدة الانفعالية يجور المبدع على المعنى ويوسعه ويخترع الكلمات .(٩٨)

من هنا يتبين أن تحدي الوضوح أو التفسير ليس على إطلاقه ، وليس مقصودا لذاته بقدر ما هو محاولة اختبار من الشاعر لمتلقي النص لحفزه على التعامل مع نص غير مألوف في بنية تشكيلته اللغوية ، يستلزم حضورا مكثفا لفك شفرة غموضة ، ولا أظن أننا بحاجة إلى تقديم مزيد من الأمثلة لكشف حالات الغموض الشعري عند قاسم فما قدمناه من نماذج متعددة في صلب هذه الدراسة يغني عن ذلك .

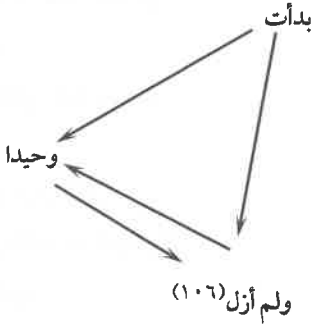
٤ ـ الذات وشكل القصيدة:

يمثل التمرد على شكل القصيدة عند قاسم حداد جزءا من تمرد حركة الحداثة العربية على أنماط التعبير الموروثة بصيغها الجامدة ، وجاء إهداره للشكل الثابت منسجما مع نزعته التمردية

التي ترفض الانصياع للمتعاليات ، واستجابة لنزعتي الشك والتساؤل اللتين تسيطران على تفكيره النقدي والإبداعي ، ولذا كانت أسئلته في هذا الجانب حاسمة ، ما الشكل؟ ، هل الشكل هو ما يتعلق بهندسة البناء البصري للنص؟ أو يتعلق بطريقة التعامل مع اللغة؟ أو أن طاقة الرؤيا تمنح النص شكله المرتقب؟[٩٩] إلى غير ذلك من الأسئلة التي تشير إلى القلق الإبداعي الذي يهدف إلى تحقيق تجارب شعرية غير مسبوقة في بنائها الهندسي ، ولذا يقول قاسم» : قلقي تجاه ثبات الشكل هو الذي يؤدي بي كثيرا إلى مجازفة غير مأمونة ، وأتمنى ألاّ أنجو من شراك المغامرات الشعرية»[١٠٠] ، وهذا المفهوم يصدر عن قناعة راسخة بأن النص هو الذي يحدد الشكل وليس العكس «إنني اكتب فحسب ، أما الشكل فيأتي فيما بعد»[١٠١] ، وهو لا يكتم ثورته وتمرده على الأشكال التقليدية للإبداع ، التي تحد من حرية المبدع ، وتجعله سجين شكل قد لا يتفق مع طموحاته الإبداعية ، ولعل هاجس سلطة الشكل تؤجج هاجس الحرية في سياق الممارسة الإبداعية ، حين يشعر الكاتب بضغوط ضفائر الشكل تجثم فوق نصه لتأطره ضمن ممارسة مختلفة زماناً ومزاجاً ، وظروفا وحياة ، «نسعى إلى شكل يكون بديلاً أو عدواً لما سبق ابتكاره»[١٠٢] ، ولا يعني هذا دعوة إلى تكريس شكل جديد على حساب الشكل القديم ، بل إنّ الجديد يصبح قديما ، فبمجرد أن يتأطر ينبغي تجاوزه إلى شكل آخر ، وهكذا إلى ما لا نهاية ، «ما إن يتأطر النص حتى يتجمد ، ويصير عرضة للانكسار . . إنه قابل للهدم ، أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى ، الكاتب الذي يبدع قادر على ابتكار أشكال جديدة تنسجم مع كائناته»[١٠٣] .

فإذا ما طبقنا هذه المفاهيم النقدية على تجربته الشعرية فيما يتعلق بالشكل الفني الذي يمتص طاقته الشعرية ، ولا يضيق بها ، نكتشف أننا بإزاء أشكال هندسية متنوعة من النصوص ، لا يكاد يشبه بعضها بعضا ، كما لو أنّ كل نص يوحي ـ كما ذكر أحدهم ـ بأن الذي كتبه شخص آخر مختلف في كل مرة ،[١٠٤] وهذه مقولة صحيحة إلى حد كبير ، فالشاعر يرى أنّ مبرر كتابته للشعر هو السعي إلى اكتشاف شكل جديد يستوعب لغة التجربة الشعرية ، فالشاعر لا يحتمل ـ كما يقول ـ أن يكتب النص في ذات الشكل مرتين .[١٠٥] ومن هنا كان هذا التفاوت الهندسي الواسع في فضاءات القصيدة الواحدة ، فقد يمتد هذا الفضاء ليبلغ مائة وستين مقطعا كما في مجموعة «قبر قاسم» ، وقد يقل عن ذلك ليصل امتداد هذا الفضاء إلى أقصر مدى ممكن في كلمتين فحسب كما في مجموعة «شظايا» «أنحني» «لأحنو» وما بين هذين البعدين تجثم

أشكال متنوعة من الفضاءات التي تتوزع على الورقة في أشكال هندسية تتنامى في خطوطها عناصر من الكائنات التي تموج بها رؤى الشاعر ، ويمكننا هنا أن نستعرض بعضا من هذه الأشكال الجديدة ، التي لا يعاد النسج على منوالها بعد أن تنجز :



يتكون هذا الشكل كما نرى من أربع كلمات موزعة هندسيا على شكل مثلث قاعدته في صورة رأسية ، ورأسه في صورة أفقية ، ويوحي ما بين القاعدة والرأس ، بكلام محذوف ، ترك إنتاجه لمتلقي الخطاب في سياق إشكالية إحساس الذات بالتوحد ، ويمكن قراءة هذا الشكل إما بصورة أفقية ، «بد أت ← وحيدا ← ولم أزل» ، وإما باتجاه قاعدة المثلث والانتهاء برأسه ، بصورة رأسية ، «بدأت ← ولم أزل ← وحيدا» ، وكلتا القراءتين تنتج دلالتين مختلفتين ، فمع القراءة الأولى يكون التركيز على حقيقة الإحساس الشعوري بالتفرد لحظة البدء ، ليبقى ما بعدها مفتوحا على أفق آخر من الأحاسيس الخفية بعد زمن الشعور بالتوحد ، ومع القراءة الثانية يكون التركيز على الدلالة الغائبة ، من خلال البياض الممتد بين اللفظتين ، ومن ثم يصبح الشعور بالتفرد ناتجا عن الإحساس بفشل الرسالة .

ونلتقي بشكل آخر أشبه ما يكون بالدائرة المغلقة ، التي تبدأ بفكرة ما تلبث هذه الفكرة مع تنامي النص أن تجثم في نهاية المطاف عند آخره :

في الجزيرة التي تأخذ شكل المرأة الحبلى
يتثاءب عاشق في زنزانة
طويلة كقبر
عميقة كبئر

وينشر ابتسامته الساخرة . .
في الجزيرة التي حبلت حبلت حبلت
. . . . . ولم تلد
جاءوا يزفون له الطفل الصغير
الصغير جدا
الذي ولدته زوجته
ويقولون له :
(صرت أبا الآن)
تثاءب بنفس الابتسامة الساخرة
لم يكترث كثيرا
وقال :
(لكن أمي . . . متى تلدني؟ !(١٠٧)

تأخذ رمزية النص في التنامي من خلال الإحساس بقيد المكان ، التي يأخذ شكل المرأة الحبلى ، ومع أن تداعيات هذا الشكل قد تبعث على الإحساس بالترقب وانتظار الآتي ، بيد أن الإحساس بضغط الزنزانة (طويلة كقبر ، عميقة كبئر) ، يلقي إحساس الترقب في الآتي ، ويحول هذا الإحساس إلى إحساس مضاد قائم على اللاجدوى من هذا الآتي المراوغ ، وتصبح الابتسامة الساخرة ، سلاح الذات في الانتصار على هذا الذي لا يأتي أبدا ، رغم إرهاصاته المتعددة . وتكمن قمة المفارقة في التبشير بالمولود ولا ولادة رغم الحمل المتكرر ، إذ يدرك المبشر حجم الخديعة ، التي يراد الترويج لها من خلال الميلاد الموهوم ، فيلاقيها بتلك الروح الساخرة المتعالية على مراوغة الواقع بالتغيير ، ليصدم الوعي الآخر بالحقيقة المرة المضادة ، لكن أميّ . . متى تلدني»؟ وينطوي السؤال هنا على الإحساس بالقيد الذي تتجسد فكرته في القصيدة بتلك الجزيرة التي تشبه الحبلى التي لم تلد ، ومن ثم يصبح الحمل رمزا للسجن الذي تنطلق منه القصيدة لتعود إليه في نهايتها بصورة الدائرة المغلقة ، فيتواءم شكل الدائرة مع فكرة الحمل والسجن ، لا منفذ إلى الخارج ، فتبقى الابتسامة الساخرة هي المنفذ النفسي لكسر حلقة هذه الدائرة المغلقة .

والمتأمل في شعر قاسم حداد يلاحظ أنماطا متعددة من الأشكال الهندسية لتوزيع مفردات

الخطاب ، في فضاء النص ، سواء بالتركيز على الشكل الرأسي ، أو الأفقي ، حسب كثافة ومكونات الرؤيا التي قد تنفتح على كم هائل من العناصر التي قد يحتاج توزيعها هندسيا إلى مهارة فائقة من الوعي الشعري ، وهذا يصدر عن إيمان راسخ عنده بأن «شكل القصيدة ليس هدفا في حد ذاته ، ولا شكل القصة ولا المسرحية ولا الرواية ، لذلك فإن الاستمرار في الابتكار الفني لشكل التعبير ، هو نشاط إنساني يشير إلى الحرية التي يتطلع إليها المبدع بوصفه إنسانا»(١٠٨) ، لذا ليس غريبا أنه كلما تأملنا في تجربة قاسم حداد الشعرية انداحت لنا تشكيلات هندسية ثرية تكشف عن حجم المغامرة الشعرية التي اندفع في أدغالها الشاعر بلا تردد ، وظل يواصل مغامراته الشعرية حتى أصبحت جزءا جوهريا من حرية الكتابة في ارتياد «لذة المجازفة ، ونشوة الاكتشاف ليشهر جمالية المغامرة ، وعندما لا يصدر الكاتب ، في النص ، عن تصور مثال سابق يقلده أو ينسج على منواله ، فإنّ مسئولية الإقناع الفني تتوقف عندئذ على طاقة الابتكار والجمال»(١٠٩) ، ولذا كان الشاعر حريصا على تأكيد هذا المفهوم من خلال الممارسة الشعرية بالمنظور العام ، المتجسد في حرية ابتكار الشكل ، وتجاوزه في الوقت ذاته ، فضلا عن إدخال هذا المفهوم في حوارية القصيدة ، كجزء من حوارات الإبداع ، التي يصدر عنها الشاعر :

أبدأ من أشلاء الشكل الشائخ
من وهج رماد الأمس المحطوم
من الهم المفطوم
كثلج الفجر الناهض
. . . .
أبدأ
من خلع قواف ليست لي
من قلع القاف الواقفة كترس
في صدر حروفي
أبدأ من جسر الغامض والمعجز
واللغز وسن الواقع
والجامد واللين
والصعب والسهل
. . . . .

ويكون الجسر سلاماً
للشعر الحلم الوهم السهم
البادئ من لا حيث بدأت[١١٠]

بمثل هذا التصور تكون البداية الإبداعية عند الشاعر ، فالشكل التراثي ، لم يعد ، قادرا على ملاءمة روحه ورؤيته ، في حرية ، التكيف مع مسار النص ، في فيض اللغة ، وبمقدار ما تبدأ القطيعة مع سلطة الإبداع القديم ، يبدأ الإبداع الجديد ، فالأخير ينهض على رماد القديم منسلخا عن تبعاته لا من حيث الأدوات فحسب بل من تبعات المعاناة التي أفرزته ، من الهم المفطوم» ، في ملمح إلى متغيرات الهم الإنساني ، حسب مقتضيات العصر ، فشكل النص لا يخضع لمقياس سابق على البدء ، بل إنّ البدء ذاته يقود حركة الشكل نحو اكتشاف الشكل الملائم ، ومن هنا يأتي تعدد رؤية البداية الأولى نحو تعدد الأشكال التي تستوعب هذه الرؤى في تناغم تام ، «ويكون الجسر سلاماً» ، تمر من خلاله تلك الرؤى الجديدة ، التي يضيق بها الشكل القديم ، ولا يلبث الخطاب في الوقت ذاته أن يعلن قطيعته حتى مع الشكل الجديد بعد تأطره بحثا عن شكل آخر يتكيف مع رؤية أخرى ، وتعبير جديد ، وهكذا إلى ما لا نهاية طالما أنّ هناك شيئا جديدا يلتمس له متنفساً رحباً .

ولعل وراء هذا كله ارتياد الشاعر منذ بداياته الشعرية نظام التفعيلة ، ولإيمانه بحركة الشعر الحر ، وتشبعه بأفكار الحداثة وخروجه فيما بعد على التفعيلة إلى قصيدة النثر حيث انداحت أمامه دروب وفنون متعددة للتعبير الشعري فهوى يرى » أن الكتابة خارج الوزن ـ بعد الخروج على التفعيلة والبحور الخليلية ـ ينبغي أن نرى إليها باعتبارها مسئولية أخطر مما واجهه تجديد الخمسينيات والستينيات ، الشاعر هنا/ الآن ، يأتي إلى الكتابة عاريا من جميع الأسلحة الجاهزة التي توافرت للشاعر العربي عندما طرح تجديداته الحديثة»[١١١] .

ويظل الشاعر في قلق مستمر بحثاً عن حريته المطلقة فيما يكتب ، بعيدا عن التصنيف النوعي ، الذي يفرض سلطته على المبدع حتى قبل أن يبدأ التجربة ، وجاء رفضه لمصطلح قصيدة النثر منسجماً مع شكه وقلقه من التصنيفات السائدة في إطار الثقافة الأدبية باعتباره كما يقول : خدشا لشعرية النص[١١٢] ، ومن ثم ذهب يبحث عن مصطلح جديد لا يكون منسوخاً عن التجربة الغربية ، فاهتدى إلى ما يسميه «اكتشاف الشعر في النثر» ، وله فيه تجربة تعود «إلى بدايات الخروج على حدود الشرط الفني للقصيدة متمثلا في النزوع المبكر لمحاولة اكتشاف الشعر في النثر ، ففي محاولات بعض قصائد «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، و«الدم الثاني»

تململ فني غير مدرك آنذاك تبلور فيما بعد بخروج مباشر وشامل عن التفعيلة في «قلب الحب» و«شظايا»[١١٣] ، ثم أوغل في هذا الجانب في مجموعته الأخيرة «قبر قاسم» ، حيث بدا الأمر كما لو أنه قطيعة تامة مع التفعيلة ، بعد أن أخذت حدود التفعيلة تعوق تدفقه الشعري ، ومن ثم كانت الدعوة الجديدة إلى تلمس الطاقة الشعرية في النثر بحثاً عن شكل جديد من ألوان التعبير المختلفة :

للشعر في النثر
أعنى الشريد في صرخة الليل
أعنيه
مستقبلا سوف يمضي[١١٤]

يتبين من هذا النص أن الدعوة إلى اكتشاف الشعر في النثر لم تقف عند حدود التنظير والتطبيق بل دخلت في شبكة القصيدة كجزء من حوارات الإبداع الأخرى التي تجسد هموم الشاعر الإبداعية تجاه البحث عن أدوات جديدة للتعبير الشعري .

٥ ـ الذات والحلم:

يشكل الحلم بؤرة أساسية عند قاسم حداد لا في قاعدة التجربة الشعرية فحسب ، بل وفي صلب خطابه النقدي أيضاً إذ يعتبره السلاح الأشد سطوعا وتوهجا في النص الجديد ، به يبتكر الكاتب ما لا يمكن أن يتوقعه ، لأنه لا ينصاع إلى منظومات الفكر ومنطق الكتابة السائدة ، وبذا يمكن أن يرى بشكل أفضل فالحلم ـ كما يرى ـ وسيلته إلى الوصول إلى الخفي ، المستتر الذي لا سبيل إلى اختراقه إلاّ بأدوات الحلم والمخيلة ،[١١٥] حيث تنقلب فيه صورة الواقع من مستوى الرؤية إلى مستوى الرؤيا والحلم ، فلا يبقى من الصورة الواقعية إلاّ جوهرها المستكن في ركام عناصرها العرضية ،[١١٦] أنه يعيد ترتيب الأشياء[١١٧] من حوله بطريقة تتواءم مع آماله وطموحاته في رؤية المشهد الآخر الخفي من الصورة الواقعية ، وبذا يتحرر من ربقة الواقع بكل تبعاته المحضة ليرتاد عوالم من الخيال ، تفقد فيها الذات عناصرها الشخصية لتمتزج بالعام من منظوره الشامل ، على الرغم من أنّ مادتها الأصلية تنبع أساساً من صميم مشاعرها الشخصية ، لذلك أنّ هدف الذات يتجاوز ذاتها إلى الآخر المراد جره إلى بؤرة أكثر اتساعاً وشمولاً من رؤية الحدقة القاصرة .

في مجموعات «الدم الثاني» و«القيامة» ، و«النهروان : ، «ويمشي مخفوراً بالوعول» و «عزلة الملكات» يتكىء الشاعر قاسم حداد على الحلم بصفة خاصة ، سواء أكان حلماً منامياً ، أم حلماً من أحلام اليقظة تتواءم في سياقه حالات الوعي الشعورية واللاشعورية تجاه الواقع الذي تعاني الذات من تعقيداته ، ومكرساته الصلدة ، ويتجلى الحلم عنده أكثر ما يتجلى مع هدأة الليل وسكونه «ففي الليل الحميم (كما يقول) تقدر أن تجعل الحلم قنديلا يؤرجح ظلالك وأنت تذرع الغرف والممرات ، وحيداً خفيفاً حراً ، تفاجىء نفسك وتباغتها بالمكتشفات الفاتنة»[١١٨] ومع أن بعضا من هذه الأحلام ينطوي على بعض الرموز السرية ، التي يصر الشاعر في بعض المواقف على إبقاء سريتها ، «أجل لن أفك الرموز الخطيرة»[١١٩] ، ـ لا هروبا من التواصل الإبداعي مع الآخر كما يبدو ، بقدر ما هو محاولة لتحقيق الحد الأدنى من الأمان الذي ينأي بالنفس عن أن يطالها الأذى ـ فإنّ معظم هذه الأحلام ليست منغلقة على نفسها بالصورة التي تجعلها بعيدة عن فهم الآخرين لأهدافها ومراميها ، ففي قصيدة «نكهة الرعد» نجد الذات تتحرك في فضاء حلم واسع يستبطن الذات والآخر والزمان والمكان في منظومة متقاطعة ومتداخلة من العناصر الرمزية التي يتشكل منها الحلم :

فجأة صار انتصاري خشباً في النعش ، صار النعش باب
وتساءلت عن الموت / هل الريح طريق ، والتراب
كيف . . . .؟ / هذا شجر الدهشة في ثوبي
(هاجرت الثياب)
قلت من أين دمائي؟
صوت هذا الشارع المزدان بالصحو ، وبالعنف
(وغادرت الغياب)
وأنا في أول الحلم / استحلنا غضبا
سرنا وصرنا صرخة في غابة النوم
ابتدأنا في نهايات الوقوف
تذكرون؟
قلت هذه الرئة الأخرى لهم ، هذا الرماد
تحته قنبلة موقوتة ، هل تذكرون؟
أعرف الإيقاع ، أستنفر ، أعطي ، وأنا حلم العيون

(علمتني لغة البرق
دخول العصف والرقص وأعطتني الحنين)
أعطني ساعدك الدامي ، أنا الطفل
وأنت الحلمة الملتهبة
شعبي المرتعش الملدوغ من كل الجهات
أعطني كل أغاني وأعطيك اللغات الهاربة
يا زمان الضحك والجوع أتينا
رافقتنا الجهة المختصرة
وحديث الشجرة
نحن فاكهة الرعد وغصن الشمس ، نحن الثمرة
(اسأل الأرض ولكن السماء
سقطت وانكسرت صارت دماء)(١٢٠)

يصور الحلم مجالين في تجلياته : مجال الإحساس الفردي بالقلق والانكسار المصحوب بالتحول المفاجيء في حسابات الذات ، من انتصار ذاتي إلى خشب في نعش وتحول النعش إلى باب ، وهي دلالة رمزية على بروز الموت ، واعتباره وسيلة خلاص جديدة في مسيرة التغيير ، لكن قلق الموت يبقى حاضرا يثير اهتمام الذات بصورة غير عادية ، فتضعه تحت مجهر التساؤل المفضي إلى دلالات مبهمة من خلال ارتباط رموز الريح ، والتراب بمساحة البياض الواقعة بعد صيغة السؤال «كيف ، وارتباط ذلك كله بالدهشة السطحية التي اعترت الذات ، المعبر عنها رمزيا بجملة «هذا شجر الدهشة في ثوبي» ، لحظة التأمل في قلق الموت ، غير أن سطحية الموقف الشعري تتبدد لتحل محلها عزيمة اتخاذ موقف إيجابي إزاء الموقف المفاجيء في التحول الذي أشرنا إليه من قبل ، ليصبح الموقف الجديد موازيا لموقف التحول ، حيث تنتصب الذات في سياق ضمير المتكلم ، «هاجرت (هجرت) الثياب ، «قلت من أين دمائي؟» ، «وغادرت الغياب» ، معبرة عن المشاعر والأحاسيس التي يختلط منها الواضح بالمبهم في موقف الرفض المعزز بصوت الشارع المفعم بالوعي والتمرد ، وهذا الوعي الجديد ، هو الذي يدفع الذات ، إلى التفاعل مع إرهاصات الشارع بنذر العنف والثورة ، فتأتي عبارة «وغادرت الغياب» مجسدة لحالة حضور الذات بالوعي الجديد الذي تصفه بنكهة الرعد .

وفي المجال الثاني من الحلم ، تتخلى الذات عن فرديتها ، إلاّ من الحس السردي للحلم ،

فتلتحم بالحس الجماعي فتبرز الروح الجماعية المعبرة عن الرفض والغضب في أسلوب سردي ، من جانب واحد ، يكشف عن مكنونات الذات وهواجسها بالتغيير القائم على العنف أكثر مما يمثل روح الجماعة ، ولذا سرعان ما تبرز الذات على سطح الحلم ، فتهيمن على الموقف بالاعتماد على ذاكرة الوعي الذاتي في التعامل مع الحدث ، ومن هنا تصبح عبارة «هل تذكرون» منشطة للوعي الجماعي في مقابل وعي الذات بأبعاد الموقف ، لتنبثق بعدها ضمائر المتكلم بشقيها البارزة والمضمرة ، كما تنبىء عنها الأفعال التالية : ، «أعرف» ، «أستنفر» ، «أعطي» ، والجمل الاسمية : أنا حلم العيون ، «أنا الطفل» ، في محاولة للإيحاء بتمايز الذات عن الآخر ، وخبرتها في التعامل مع الموقف «علمتني لغة البرق . . . وأعطتني الحنين» ، لكن هذا التمايز ، على أية حال ، لا يوحي بالتعالي أو بالانفصال عن الجماعة ، بل على العكس من ذلك إنه يحاول توظيف هذا التمايز ، واستغلاله لخدمة الظرف التاريخي المرهص بالتغيير ، خدمة للجماعة ، ولذا كانت الذات حريصة على أنّ تجسد علاقتها بالجماعة من منظور رمزي حميمي بالغ الشفافية ، «أنا الطفل ، وأنت الحلمة الملتهبة» ، موحية بتلازمية العلاقة ، وارتباطها بين الأثنين ارتباطا مطلقا ، فالطفل لا غنى له عن الثدي ، والثدي المملوء بالحليب ، الدالة عليه الحلمة الملتهبة ، لا غنى له عن الطفل ، وهكذا تتجسد تلك العلاقة الشعورية عند الذات ، في نظرتها إلي الجماعة ، في أسمى علاقة إنسانية ، يمكن تحققها بين اثنين ، وهي ارتباط الطفل بأمه في مستوياته المطلقة المادية والنفسية والشعورية .

ولكي تشبع الذات إحساسها بالامتزاج شعوريا بالجماعة فإنها تطرح نفسها لقيادة الجماعة من خلال الالتفات إلى مأساة الشعب المعيشة والتركيز على مكمن الداء ، «شعبي المرتعش الملدوغ من كل الجهات» ، وفي الإضافة لياء المتكلم ، في كلمة «شعبي» ، إشارة لطيفة إلى الامتزاج الشعوري والنفسي بين الذات والجماعة ، وسقوط الحواجز بين الطرفين ، وهو الخيط العام الذي يشد أوصال الحلم في مجلاه الثاني ، حيث تتلاشى الذات ، وتبرز الروح الجماعية في موقف الانتفاضة ، حيث تهيمن على الحلم ضمائر الجمع لتؤكد على ثبات الموقف ، وتحديد الهوية ، «نحن فاكهة الرعد/ وغصن الشمس/ نحن الثمرة» ، «فالنحن» هنا هي الروح الجماعية الواعدة ، التي تتحدد صيغتها من خلال تلك العلاقات الرمزية التي يقيمها الحلم بين عناصر الطبيعة في اكتمال دورتها الطبيعية المؤدية إلى النضج ، ولذا تأتي عبارة اسأل الأرض ، في نهاية المشهد ، تأكيدا لحقيقة هذه الهوية الجديدة المعبر عنها بالثمرة ، لكن الحلم يكسر العلاقة

في مجلى الهوية بين بعديها الأدنى والأعلى ، فإذا كانت الأرض شاهدا على الاكتمال والنضج ، فإن السماء تتهاوى وتتحطم ، ليضيع معها الحلم ، وتسيل الدماء ، في إشارة رمزية إلى القمع الدموي الذي قوبلت به الانتفاضة ، لكنّ المثير والمدهش في بنية التركيب المعبر عنها بسقوط السماء وتحولها إلى دم ، هو ذلك العدول عن الأصل ، الذي يجعل من السماء ، لا الأرض ، محلا للدم ، أو سببا فيه ، في إشارة رمزية شفيفة إلى تلوث أيدي السلطة بالدم والقتل ، وترد الإشارة إلى هذا الموقف في مواضع أخرى من الحلم بصورة مكشوفة إنه «زمان القتلة ، فيه «صدرت مراسيم الخوف ، واتكأ الحكم على مقصلة» .(١٢١)

تأتي نهاية الحلم في مجلاه الثاني متوائمة مع تساؤلات الحلم في مجلاه الأول ، فإذا كان الحلم في بدايته يطرح هاجس الموت والدم في مسيرة الثورة على الثابت والمكرس ، فإن نهاية الحلم تؤكد هذا الهاجس بصورة عملية ، صارت دماء» .

يتكىء الحلم بصفة خاصة على الرمز الذي يتخلل جميع أنسجته ليفسح مجالات رحبة من العوالم المفضية إلى المدهش في سعي الذات وراء المجهول المفضي إلى التغيير بعيدا عن ملابسات الواقع ، وغموض لا نهائيته ، ومن ثم كان الحلم يطرح تصورات وعوالم مثيرة مفعمة بالرمزية حافزة للخيال كعبارات ، «غابة النوم» و «الرئة» الأخرى» ، «والجهة المختصرة» ، «وحديث الشجرة» إلى غير ذلك من الرموز التي يفيض بها الحلم .

وفي مجموعة «القيامة» تصبح الأحلام هي البنية الأساسية للنصوص ، ولعل عنوان المجموعة وحده كفيل بإيحاء تلك العوالم الغامضة التي تقع خارج مدى مدركات الحس في الواقع ، ولا تطال إلاّ بالحلم أو بقوة المخيلة ، وعالم الأحلام في «القيامة» عالم مواز لمعنى القيامة ، لا بالمفهوم الديني الصرف وإنما بالمفهوم القائم على الرؤيا المناهضة لرؤية الآخر للواقع ، فشاعت في هذه النصوص عبارة مثل «تعال أريك» و«سأريك» ، و«رأيت» كما لو كانت تهدف إلى تثبيت الصورة الأخرى الغائبة للواقع ، أو الخفية في مقابل الصورة اليومية المعيشة لهذا الواقع ، ومن أجل تعميق درامية الصورة الحلمية تتكىء الذات في سردية المشاهد على وسيط تتعرف من خلاله على الخفي والغامض من الزمن الآتي الذي يبشر به الحلم :

ستعرف قال
وأوقفني في ريف الأسماء
كنت يدين وقلباً مسحوراً

كنت حضوراً
قال تعال
أريك البدء وسر البدء
خطوت
فلمست السحر الكوني بقلبي
قال دخلت وكان الماء يضيء
تعال أريك الطوفان يضيء ويغسل وجه الأرض
فترجف تنداح المدن النائمة النبض
يجيء ويكشط وجه الأرض يشيل سلاطين السوس
ملوك الرجع
يكنس وقت القادة والأقزام المغرورين
تراث الأموات الحاكم في الأحياء
تعال أريك الماء يخلخل أصل التاريخ الدموي الغامر
هات أريك الطوفان يجيء يضيء ظلام الإنسان
ادخل فترى الأسماء
دخلت رأيت وكنت حمامة يوم الطوفان(١٢٢)

يأخذنا الحلم في دهاليز الغيب ، ليتنبأ بالطوفان الماحق الذي يزيل كل مظاهر الحياة القائمة ، لتبدأ على أنقاضها حياة جديدة ، واضعا في الاعتبار تداعيات الحادثة التاريخية لطوفان نوح الذي أزال كل مظاهر الحياة على وجه الأرض ، ليبدأ بعده تاريخ جديد للإنسان ، فكأن مثل هذه الحادثة هي الأوفق لعلاج أمراض الواقع ، أو أنّ الحاجة إلى بعد خارجي في معادلة الحياة ، يصبح ضرورة ملحة يفرضها الواقع المعاند بعد أن تفشل كل أسلحة الإصلاح . !! ومهما يكن من أمر فإن هاجس الطوفان أو بعبارة أدق هاجس المحو والابتداء يمكن أن نعثر عليه في أكثر من مكان في قصائد قاسم حداد مما يشعر بهيمنة هذا الهاجس عنده .(١٢٣)

تبدو الذات في الحلم مسحورة بتجليات الرؤيا ، شغوفة بلحظات الكشف إلى درجة الشفافية التي تمزج بين الحلم وتجليات الإشراق الصوفي في وحدة متناغمة ، يصعب معها فصل عناصر الحلم عن عناصر التجربة الصوفية ، فالذات لا تكتشف الآتي بذاتها وإنما تكشف لها

الحجب عنه في إطار الإيحاء المعرفي للأسماء «ستعرف قال . . . . الأسماء» ، الذي يستمد مرجعيته من الآية الكريمة ، (وعلم آدم الأسماء كلها) ، للإيماء بيقينية الرؤيا ، وحتمية تحقق وقوع المعرفة ، مما يوقع الذات بين بعدين متضادين «استلاب يعقبه حضور» كنت . . . مسحورا» فمع الاستلاب تتوقف الحركة الذاتية بفعل السحر ، ومع الحضور أو الإفاقة ، تنطلق الذات مع التداعيات المعرفية الموعودة بها ـ وفعلها هذا أقرب ما يكون إلى فعل المتصوفة في لحظات الاتصال بالمطلق ـ فكان أول ما يعرض عليها رؤيته هو «البدء وسر البدء» فتبلغ الذات درجة أخرى من التجلي يهيئها لدخول لحظة الكشف ، أو الاكتشاف ، فيكون الماء هو بداية تداعيات الحلم الاصطفائي ومع أن الماء هو سر الحياة فإنه لا يختار من خاصيته إلاّ الجانب التدميري القائم على المحو التام لإعادة بدء الخلق من جديد ، فيصبح الطوفان هو الأمثل للقيام بهذه المهمة التي تجمع بين عنصرين : التدمير والتطهير في وقت واحد ، فالماء يضيء ، والطوفان يضيء ، والضوء هو سر الفاعلية التي تجعل من الماء أو الطوفان يقوم بمهمتين متزامنتين على نحو تضادي ، «يغسل وجه الأرض» و«يكشط وجه الأرض» ، هكذا ترهص الرؤيا بمجيء الطوفان ، وفاعليته في إعادة البدء من جديد . وإذا كانت دلالة الطوفان قد ارتبطت في الذهن بتلك الحادثة التاريخية التي انمحت فيها كل أشكال الحياة من على وجه الأرض بفعل الطوفان ، فإنّ العناصر التدميرية هي التي تطغى على ما سواها في شبكة الحلم لتجعل من أهدافه الرئيسية تغيير هذا الواقع بالعنف ، يجيء ليردع المدن النائمة ، و«يشيل سلاطين السوس» ، «ويكنس وقت القادة الأقزام» ، «وتراث الأموات» ، «ويخلخل أصل التاريخ الدموي» ، ليضيء في نهاية المطاف ظلام الإنسان ، تلك هي الأهداف الجوهرية المراد من الطوفان تحقيقها ليصبح للحياة معنى جديد .

ولما كانت الرؤية في الحلم هي البؤرة الأساسية التي تبني عليها الرؤيا الكلية للحلم ، فإنّ الرؤية الذاتية لمشاهد ما يمكن أن يخلفه الطوفان تتحقق رؤيا ، «ادخل فترى الأسماء ، دخلت رأيت» ، وهكذا تمتزج الرؤية بالرؤيا ، وتتحقق من خلالها رؤية الواقع رؤية مخالفة ، ثم لا تلبث هذه الأخيرة أن تنفتح على التفاصيل الصغيرة المؤكدة لعنصر المخالفة حين تصبح الذات في مقام الحمامة ، «وكنت حمامة يوم الطوفان» ، في إشارة إلى أسطورة الحمامة التي تذكر الروايات التراثية أن نوحا أرسلها تستطلع له ما آلت إليه الحياة بعد توقف الطوفان ،[١٢٤] وهنا يستغل النص هذه الأسطورة ببراعة فائقة ، فتنقل لنا الذات مشاهد ، تتواءم مع إرهاصات الحلم وتنبؤاته ويضيق المقام عن ذكرها ونكتفي هنا بمشهد واحد منها :

رأيت الطين يصير
رأيت مصير الماء
انظر
فرأيت الأسماء تعانق ضوء الماء
وكنت أحملق محموماً بدماء الماء
بحثت كأن الطوفان نسى
فتلفت انظر
فرأيتُ رأيت بدون سؤال
رأيت أوال تئول لأهل الدار
رأيت جميع الأسرار
رأيت أوال تصير وتبدأ كالأطفال(١٢٥)

يبرز هذا المشهد من الحلم رؤية الذات في مصير الأسماء التي عرفتها من قبل ولم تكشف عن أصحابها فتراها جثثا هامدة قد أخذها الماء ، واختلطت دماؤها به ، وكأنّ المشهد ذاته يستجيب لتلك الضواغط الشعورية الحادة التي تنتاب الذات في صحوها نحو وسائل التغيير المطلوبة للبدء من جديد وبمقدار ما يتصاعد قلق الذات من معرفة مصير الأسماء ، يتصاعد قلقها أيضا على مصير الوطن ، فتنفتح أمامها آفاق الرؤيا فترى «أوال» في صورة مغايرة لما عهدتها عليه من قبل ، إذ تتحرك في أفق جديد ، «وتبدأ كالأطفال» ، وتشير دوال الأطفال إلى مدلولات الصفاء والنقاء والطهر من جهة وإلى إعادة كتابة التاريخ من جهة أخرى ، التاريخ النقي لا التاريخ الدموي الذي يدعو الحلم إلى خلخلة أصوله واجتثاثه ، وكما تحقق الرؤيا للذات رؤية الأسماء ، تحقق لها أيضا رؤية جميع الأسرار ، فلا يبقى أمامها شيء محجوب ، وبالتالي تصبح الرؤيا أشبه بالمرآة التي تنعكس على صفحاتها كل أحلام الذات في عالم مغاير .

ومع أن الرواية السردية للحلم تتكئ بصفة عامة على الوسيط الحلمي الذي يأخذ معه الذات في رحلة إسرائية عبر بوابات الطوفان القادم ، فإن التفاصيل المرهص بها عبر هذا الوسيط لا تخرج عن المادة التاريخية المعروفة عن فاعلية حادثة الطوفان ، مما يشعر بأن الهواجس اللاشعورية كانت وراء رسم وتفاصيل الصورة المدمرة للطوفان القادم الذي ترى فيه الذات حلا حاسما للتخلص من الواقع بكل تناقضاته ، ونقائصه التاريخية والآنية ، ويمكننا بعبارة أخرى أن

نقول إن الوسيط في هذا الحلم هو الذات في حوارها مع نفسها تجسيدا لفكرة المحو التام للواقع ، وإعادة لحظة البدء من جديد ، ذلك البدء الذي يؤكد الحلم ابتداء على كشف سره وخباياه ، مما يشعر أن البدء من جديد لا يتم إلا بعد إزالة كل أشكال الواقع وشخوصه ، وثوابته التاريخية ، أو هو على حد عبارة «موت الكورس» «تدمير عناصر الواقع بعناصر الحلم» .(١٢٦)

والحلم على هذا النمط يمنح الذات شعورا بالتجاوز لمحبطات الواقع من جهة والتنبؤ بما سيؤول إليه من جهة أخرى ، وهذا وغيره لا يخرج عن المحصلة النمطية لمجموعة الهواجس والخواطر والأفكار التي تعرض للذات في لحظات اليأس والانكسار ، فيكون الحلم هو المهد الذي يحتضن كل الآمال والأمنيات التي تعز في الواقع ، ولذا يقول الشاعر في نهاية هذه القصيدة خاتما بها رواية الحلم :

الكون يصير إذا نمنا ... ويصير الحلم لنا

فتعال وهات يديك ... يديك

يصير الشيء الحلو جميلاً ... عبر يديك . .(١٢٧)

ويبدو هاجس الصيرورة ، أو التحول والتغيير ، المعبر عنه بلفظة يصير التي تتوزع على شبكة فضاء الحلم هي ذلك الشيء الذي تلح عليه الذات فلا يتحقق لها إلا مناما ، تتمدد فيه الرؤية عبر فضاء الرؤيا بلا حدود أو قيود ، تحتضن الكون بأسره ، مما يذكرنا بمقولة محيى الدين بن عربي (ت ٦٣٨ هـ) المشهورة في هذا الشأن :

النوم جامع أمر ليس يجمعه ... غير المنام ففكر فيه واعتبر

٦ـ الذات وقوة المخيلة:

يؤكد الخطاب النقدي عند قاسم حداد على إبراز دور المخيلة في عملية الإبداع الشعري باعتبارها مكمن البراءة ، فإذا «لم تستطع هذه المخيلة أن تبدع نصوصها الجديدة بشروط إبداعية جديدة فمن الأجدى أن تنتحر ، إذ لا رغبة لنا في إعادة إنتاج النص الأول ، أو التنويع على شكلانيته وجاهزيته .»(١٢٨) إنّ المخيلة على هذا المفهوم تعمل على إيجاد واقع إبداعي مخالف يعتمد على طاقة المخيلة الإبداعية التي تأخذ الشاعر والقارىء نحو أفق يصدر عن الأعماق حيث الصدق الصراح» ،(١٢٩) وبذا يصبح الباطن دليل الذات إلى الصورة اللامرئية من الواقع من خلال إعادة ترتيب الأشياء ، أو هندستها ، بطريقة خاصة تكشف عن رغبة دفينة في رؤية صورة

أخرى مخالفة لما هو قائم خارج الذات ، ومن ثم يتحقق للذات ذلك الشعور الغامض الذي يغمرها وهي تفيض بالرؤيا متنبئة بالآتي الذي يتشكل وفق الأحاسيس والمشاعر المحبطة في الواقع ، وعمل المخيلة ، في هذا الإطار ، لا يختلف عن عمل الأحلام ، فالأحلام هي الصورة غير المرئية لعالمنا الداخلي ، مما يصعب معه تجاوز العلاقة بين عمل المخيلة والحلم في العملية الإبداعية على الأقل ، فكل منهما يهدف إلى تجاوز اللحظة الراهنة ، بالبحث عن البدائل الممكنة ، أو غير الممكنة ، في صراع الذات مع العالم الخارجي . ومع أهمية الخيال الإبداعي ، ودوره الفعال في الوصول إلى الاكتشافات التي قد تساعد على معرفة العلاقة التي تتحكم في سير الواقع ، وطريقة نظامه ، فإنه قد يتحول في نهاية المطاف إلى أوهام وهذيانات بعيدة عن منطق الحياة وبخاصة إذا أوغل الفنان في عالم الأعماق وانغلق عليه بصورة تامة[١٣٠] ، وهذا يعني أن عمل المخيلة ينبغي ألا يكون مفصولا عن مجرى الواقع ، بل صورة أخرى لما يمكن أن يكون عليه هذا الواقع ، أو هو بعبارة أخرى ، إخراج جديد للواقع يتواءم مع منطق العصر والحياة ، فالخيال ـ كما يقول قسطنطين فيدين ـ لا ينفي المنطق .[١٣١]

ولعل المتتبع لشعر قاسم حداد يلاحظ أنّ الشاعر كان وفيّا لمنطق خطابه النقدي فيما يتعلق بدور المخيلة الإبداعية في التجربة الشعرية فقد أولاها اهتماما لا يقل عن اهتمامه بعملية الحلم الإبداعية ، فكلتاهما مثلت له معينا لا ينضب من الاكتشافات والتنبؤات التي تؤكد وعي الذات وحضورها الدائم في عمق الواقع ، ودأبها الذي لا يعرف الكلل في السعي إلى تغييره ولو بالعنف والدم والثورة ، ورسم الصورة المستقبلية له ، ففي قصيدة «هذيان» يقول قاسم :

لست في نوم ولا يقظة
لكنّ الحلم الفاتن يخطفني
ذات الحلم كل يقظة كل نوم
كوكبة تدخر النار في عرباتها
وتدفع الأكواخ كي تتسع الطريق
وكلما وضعت عيني على شيء تحول
وأخذ شكل البراكين
. . . . . .
أرى الأطفال ينبثقون

من شجر يتدافع يبذل أنوثته
والنهر في غفلة التدفق
والبراكين تتلاطم مذهولة ورائي
. . . . . .
وأكاد في جمرة البهجة أضج بالأسئلة
هل الريح سرير أقدامي؟
هل أنا في رقص؟
هل التهجد يأخذ أقدامي إلى الطريق؟
هل أمشي في جحيم أم جنة والأرض فضاء؟
حلم فاتن وأنا في الأقاصي بلا نوم ولا يقظة(١٣٢)

تأخذنا القصيدة ابتداء إلى تلك المنطقة الغامضة من النفس ، منطقة الأغوار ، لتكشف لنا عن ذلك الأفق الجديد الذي تتدافع أحداثه بصورة متلاحقة ، تدهش الذات فتلقيها في أتون الأسئلة المضمخة بالبهجة لهذا العارض الذي يملأ عليها لحظتها المتوهجة ، ويتملكها في صحوها ونومها ، ومع أنّ الذات تفيض في رسم أبعاد الصورة العامة لهذا الحدث ، بكل ما ينطوي عليه من تفاصيل صغيرة ، فإنها ، كما يبدو ، عاجزة عن تفسيره أو إدراك كنهه ، بيد أنها منفعلةبه تتابع جزئياته بشغف شديد .

وإذ تتجه حركة أحداث المشهد ، في مسار واحد يتسم بعنف الحركة المتجهة إلى الأمام نحو التحول فإنّ الذات تتماس مع فاعلية الحدث بتعميق مجري هذا التحول من خلال التواصل الحسي مع عناصره القابلة للتحول إلى صورة تجسد البراكين الثائرة ومن هنا جاءت صيغ الفعل المضارع ، على امتداد فضاء النص ، متوائمة مع حركة العنف المهيمنة على المشهد ، وتشير دوالها إلى مدلولات الثورة والحرية ، وهي النغمة التي تواجهنا في أكثر من مكان في التجربة الشعرية لقاسم حداد .

وتنطوي مشاهد النص على نبوءة مراوغة تتكىء على عناصر التضاد في تحديد أسس العلاقة بين الذات والنبوءة من جهة ، وعلى عناصر الدهشة والإرباك في فهم الرسالة من جهة أخرى ، إذ تبدو الذات في البداية مشدودة إلى بعد ارتكازي يقع بين بعدين متضادين تنفيهما معا عنها

* الصواب «أو» .

«لست في نوم ولا يقظة» لإضفاء مساحة من الإغراب على تلك المنطقة الهلامية من النفس ، التي يصدر عنها ذلك العارض المرهص بالنبوءة ، الذي لا يلبث أن يتقمص الذات بصورة متواصلة متجاوزا منطقته الهلامية إلى منطقتي الحضور والغياب ، «يخطفني . . كل يقظة = كل نوم» . ولا تنطوي هذه النبوءة على إبلاغ ، أو مخاطب تتوجه إليه بالرسالة ، وإنما تثير إشكالية علاقة الذات بالنبوءة من منظور التحول الاصطفائي ،» كلما وضعت عيني على شيء تحول . . «فالاصطفائية متحققة في وضع حركة العين على الشيء المنتخب ، لكن تحوله إلى براكين شيء خارج عن نطاق السيطرة ، إذ لا علاقة منطقية بين النظرة والتحول إلى شيء آخر منذر بالعنف ، ومن هنا جاءت تلك الإشكالية التي تفيض بها النبوءة المحيرة التي أربكت الذات وجعلتها موزعة بين الانتشاء في أعلى درجاته الحسية ، وبين الحيرة النفسية من موقع الذات في هذه التحولات ، ولذا يأتي انفجارها بالأسئلة متوائما مع حركة الموقف النفسي المهيمن على الذات لحظة بروز التحولات العنيفة ، على الرغم من تباعد عناصر مدلولاتها ، على الأقل فيما يتعلق بتحديد طبيعة زخم اللحظة التي تجتازها الذات في إطار هذه التحولات ، فعندنا في سياق هذه الأسئلة حركتان متضادتان : حركة سريعة الإيقاع ، مع الريح والرقص ، وحركة أبطأ من سابقتها مع التهجد والمشي ، ومع الثانية ينتصب التضاد ، جحيم x جنة ، الذي لا تحيل دواله إلى مدلالوتها ، وإنما تحيل إلى شيء يقع خارجها ، «الأرض فضاء» ، مما يجسد أزمة الذات ضمن معطيات الرؤيا الأساسية التي يصدر عنها النص ، وهي رؤيا ديناميكية ثورية تكتنه روح المغامرة الموزعة في اتجاهين : التطهير ، وإعادة الخلق ، ويتجلى التطهير في تلك النار المشحونة بالعربات التي تكتسح الأكواخ ، لكي تتهيأ الطريق للقادم الجديد ، ويتشكل الخلق من جديد في رؤية الأطفال ينبثقون من شجر مفعم بالأنوثة ، ويتم ذلك كله في إطار غفلة من الزمن ، «والنهر في غفلة التدفق» ، وتلاطم البراكين المذهولة ، وهكذا تتشكل رؤيا القصيدة من فعل خارق يتجاوز قدرات الذات في تغيير الواقع ، وبالتالي لا يتعدى دورها أن يكون دورا تبشيريا ممزوجا بقلقها وبهجتها من هذا القادم الجديد ، ومع هذا يبقى وعي الذات واقعا في أسر المخيلة التي تصفه بأنه «حلم» فاتن ، لا ينتمي إلى منطقتي الحلم أو اليقظة .

وقد تصبح الرؤيا زئبقية تتأرجح بين الغموض والوضوح غير أنها تملك أدواتها التي تسرع بها إلى النهاية المتوقعة منها حين تدخل الذات طرفا فاعلا فيها :

تعال أريك أمانيك تصير

أريك خيالا كنت تراه وتحلم
كنت ومن أين وكيف
لا أذكر أني كنت رأيت
ولا أذكر أني كنت
ولا أذكر أني
لا أذكر
لا
هات تعال أريك المعجز والشيء المكنون
أريك الشيء الساكن والمسكون بتوق البدء
أريك جنون العقل ولا تسأل كيف
ستنظر
لكن لا تسأل هذي الفضة عن أسماء
الرؤيا غامضة
لا تسأل كيف دخلت ستعرف كيف
وقفت
وكنت كأني في الحلم
كأني حلم والفضة حولي وبطيئا همت
وكالسابح في الزئبق صرت أرى
وتآلفت كعين الفضة صرت أرى
ورأيت الشيء وكان جميلا
. . . . . .
والشيء جميل صرت أرى
وعرفت بأني أقف الآن بوهج الفضة
هذه فضة أيامي الأولى
حين دخلت دخلت النار(١٢٣)

تتكيء هذه الرؤيا ، التي تنطلق من الثقة بقدرة الخيال على تحقيق الأماني والأحلام ، على

حوار ذاتي يبدأ من الذات وينتهي بها في ثلاثة مستويات من الرؤيا : الذات + الآخر ، الذات + الذات ، الذات + الأشياء . فعلى المستوى الأول ، تبدو الذات في مخاطبتها للآخر قادرة على إنتاج الصورة المغايرة ، التي تحيل الحلم إلى واقع ، من خلال الرؤية المشاهدة ، التي تلح عليها الذات عبر مقاطع وأنساق النص الشعري بصورة لافتة ، بيد أنّ كيفية رؤية هذه الرؤيا ، أو أدوات تحقيقها بقيت مضمرة ، ترك إنتاج آليتها إلى تداعيات الحوار لا إلى المخاطب الذي لا يظهر في شبكة الحوار ، بل يبقى مضمنا في بنية تركيب النص الشعري . وهذا التغييب الواعي أو اللاواعي للآخر في بنية الحوار يهدف إلى إقناع الصوت الآخر في الذات إلى إمكانية التجاوز لمحبطات الواقع ولو بالخيال ، ولعل مما يعزز من هذا الاحتمال هو المستوى الثاني من الحوار ، أي حوار الذات مع نفسها ، في نفي الرؤيا في نسق لغوي من خمسة أدوار ، تبدأ فيه الذات بمراجعة معتقدها المؤسس على إمكانية الرؤية فتنفيها عن نفسها في الدور الأول بصورة تامة ثم تبدأ بنية النسق المتكررة بالتآكل حتى تستقر في نهاية المطاف عند حرف النفي لا ، إذ غابت لفظة «رأيت» بصورة تامة من بقية الأدوار الأربعة لبنية النسق ، ويبدو أن وراء هذا الإضمار ، أو تآكل بنية النسق اللغوية ، محاولة لكبح جماح الهاتف الداخلي من النفس الذي يشكك في إمكانية الرؤية ، إذ سرعان ما تصحو الذات من تأثير هذا الهاتف لتعيد الحوار مرة أخرى في سياق التأكيد على إمكانية رؤية الرؤيا من منظور أكثر اتساعا وامتدادا إذ تدخل فيها عناصر من الرؤيا الخيالية الموغلة في الشطح ، فهناك حديث عن رؤية المعجز «والمكنون» والساكن والمسكون بتوق البدء ، وأخيرا هناك جنون العقل .

أما السؤال عن كيفية وقوع هذه الرؤيا فمنهي عنه أكثر من مرة ، «ولا تسأل كيف» ، «ولكن لا تسأل . . .» ، غير أنّ يقينية وعد الرؤيا واقعة ، «ستنظر» ، هكذا ترهص الذات بوعد الرؤيا ، ثم لا تلبث أن تنفجر بالإخبار عن غموض الرؤية «الرؤيا غامضة» ، إنهاباختصار خارج نطاق الأسئلة ، ومع أنّ الدوال التي تنتظم عناصر هذه الرؤيا الموعودة ليست مفصولة عن مدلولاتها حتى تبدو عسيرة الفهم على اكتشاف علاقتها الدلالية ، فكلها تنساب في مجرى واحد يهيمن على وعي الذات في إشاعة الفوضى في المكرس والثابت ، وإعادة الخلق ، والتطهير ، فإنّ الإخبار عن غموض الرؤيا كامن في طبيعة الذات المراوغة لا في طبيعة الرؤيا ذاتها التي تحيطها بسياج من العناصر المضللة لتبقى وحدها القادرة على حل لغز الرؤيا ، فكأنها شفرة سرية ، ولذا تأتي جملة النفي محذرة من السؤال ـ بعد الوعد بالنظر ـ «لكن لا تسأل هذه الفضة عن أسماء» ،

وتبدو لفظة فضة مفعمة بالإثارة ، إنها تشير إلى مرموز إليه يقع خارج الرؤيا غير أنه وثيق الصلة بها من حيث الهدف والنتيجة ، فالفضة هنا رمز الطوفان ، والأسماء ، هي تلك التي اجتاحها الطوفان ، على حد ما رأينا من قبل في قصيدة سابقة ، إنّ السر يكمن هنا في خاصية الماء أو الطوفان وقدرته على غسل الأرض وتطهيرها من الآثام ، إذ لم يعد للأسماء وجود بعد الطوفان .

وتواصل الذات مراوغتها للمخاطب على نحو يكثف من طلاسمية الرؤيا «لا تسأل كيف دخلت ، ستعرف كيف . . .» ، وبذا تتراجع الذات عن وعدها للمخاطب بمعاينة الرؤيا إلاّ من الجانب الشكلي في علاقتها بالذات ، مما يزيد من عنصر المراوغة ، الذي يتمدد في شبكة النص محولا مدلول الرؤيا إلى دال مراوغ ، ينسرب مرة في بنى الجمل المثبتة ، حتى يكون قاب قوسين أو أدنى من مدلولة ، «تعال أريك» ، هات تعال أريك» ، أريك الشيء . . .» ، أريك جنون . . . .» ، «ستنظر» ، «ستعرف» ، وتارة يتباعد وينسرب في الجمل المنفية والمثبتة معا» ، «لا تسأل كيف ← ستنظر» ، «لكن لا تسأل هذي الفضة» . . . ← « الرؤيا غامضة» ، «لا تسأل كيف دخلت» ، «ستعرف كيف وقفت» ، مما يشعر بقلق الذات ومراوغتها في مفهوم المعتقد الذي تحاول بثه أو التبشير به من خلال هذه الرؤيا .

وإذا ما أتينا إلى المستوى الثالث من الرؤيا ، الذات + الأشياء ، رأينا الذات تبدأ بفك طلسم الرؤيا شيئا فشيئا حتى تنحل تماما من خلال شحن الوعي الشعوري بالأشياء من حولها فتبدأ بتحديد علاقتها بالرؤيا نفسها أولا في مستويين تحددهما تحديدا واضحا : «كأني في حلم» ، «كأني حلم» ، والفارق الدلالي بين التعبيرين كبير ، ففي المستوى الأول تبقى حدود المسافة بين الذات والحلم موجودة ، أما في الثاني فتتلاشى هذه الحدود تماما لتصبح الذات في مقام الحلم ، من منظور التناظر في الهدف ، ولذا لا يتم هذا التناظر إلاّ في محيط الرمز «الفضة» ، رمز الطوفان ، الذي يأتي في سياق جملة الحال ، «والفضة حولي» معمقا من حالة الوعي بأثر المرموز إليه في محيط الحلم ، ومع هذا تبقى الاستجابة إليه مشوبة بالحذر والتوجس ، وبطيئا همت» ، «وكالسابح في الزئبق» مما يشي بتصاعد حالة الوعي بالتبدلات الشعورية تجاه الموقف الجديد ، الذي يدفع باتجاه تبديد غموض «الرؤيا» ، «صرت أرى» ، حيث تتكرر هذه الصيغة ثلاث مرات ، في نهاية المقطع الأخير من القصيدة ، كاشفة عن أبعاد التحول في عتمة الرؤيا ، وعن تجانس الذات مع المحيط الجديد ، «وتآلفت كعين الفضة ، ومع كل هذا فإنّ الذات بقيت على

حذرها لم تكشف أبعاد هذه «الرؤيا» ، وإنما أخذت تومىء إليها في أكثر من موضع وتصفها بالجمال ، «ورأيت الشيء وكان جميلا» ، وإذا كان الشيء المرئي هنا يعكس ذاتيته الموصوفة بالجمال ، أكثر مما يعكس شعور الذات بجماله ، فإنّ الذات تعكس شعورها برؤية الشيء الجميل ، «والشيء جميل / صرت أرى» ، وهي صيرورة نابعة من تماسها الأول بذلك الشيء الجميل ، وسط قبح الواقع وإحباطه .

وتزداد حركة الوعي الشعوري توهجا بالأشياء عند الذات حين ينقلب إحساسها بالأشياء الجميلة ، إلى إدراك معرفي يتماس مع أبعاد اللحظة الآنية الحاسمة التي تجتازها ، مؤذنا بحل عناصر الرؤيا ، «وعرفت بأني أقف الآن بوهج الفضة» ، ويوميء تعبير «وهج الفضة» ، بكثافته الرمزية ، إلى لحظة الخلاص الحاسمة ، التي تتفاعل معها الذات ، بصورة حميمية في سياق الإضافة إليها ، لكنّ اللحظة الأكثر توهجا في تلك العلاقة بين الذات ، ورمزية الفضة ، هي تلك اللحظة التي تشعر الذات على أثرها أنها دخلت النار ، وأصبحت الذات من هذا المنظور أشبه بالبطل الأسطوري الذي يحترق بالنار ليعود من جديد ، بعد أن صفى معدنه وتطهر من الآثام ، فيتأهل للحياة الجديدة(١٣٤) ولعلنا ندرك من هذا ، أنّ محصلة الرؤيا ، في أتون النار الأسطورية في نهاية القصيدة ، تتواءم مع إشارة الذات إلي قدرتها على رؤية المعجز ، والمكنون ، والساكن والمسكون بتوق البدء ، في مطلع القصيدة ، وكلها تنساب في مجرى إعادة البعث والحياة من جديد ، وتأكيد دور الذات في إعادة ترتيب هذا العالم المملوء بالآثام والشرور ، إما بحرقه أو أغراقه بالطوفان ، لكي تعود إليه فطرة الخلق نقية صافية ، ولذا لا تتردد الذات في الإعلان عن الدعوة إلى ترميم مخلوقات الله ، بعد انحرافها عن نهج الفطرة ، حسب اعتقادها :

ساعديني
كي أرمم مخلوقات اللّه
أضع الفصول في قصعتها وأستدرج الطبيعة
لم تعد الأرض في هيئتها ولم تعد السماء !

. . . .

ساعديني لكي يبدأ الترميم

. . . . .

لم يعد الخلق كاملا ولا جميلا(١٣٥)

تفصح هذه الرؤيا عن أزمة العلاقة بين الذات والعالم من منظوره الشامل ، في إطار رؤيا ضدية لمخلوقات الله ، تبلغ درجة عالية من الحساسية ترفع الذات إلى مستوى الإحساس بالمسئولية التاريخية ، أو بدور البطل التاريخي ، الذي يناط به إصلاح العالم أو تغييره ، أو حتى إعادة تشكيله ، إن أمكن وفق مستويات رؤيا الذات وتصوراتها ، لما ينبغي أن يكون عليه ، وتتطور هذه النظرة المحدودة ، في الإصلاح والترميم ، إلى الدعوة إلى إعادة الخلق من جديد ، كما لو أنّ العالم لا يصلحه شيء ، وتستحوذ هذه الفكرة على ذهن الشاعر ، بعناصرها التكوينية ، الماء ، الطين ، الصلصال ، فتتردد في مضامين شعره ، بصورة لافتة وبخاصة في مجموعته الشعرية «يمشي مخفورا بالوعول» ،(١٣٦) كما لو كانت خياره الأخير في صراعه مع العالم :

ها تخلق الأرض زمن خضرة . ليست اللون
ليست ضبابا على الأفق . ها يخلق الكون طينا طريا
وشمسا بلا موعد تصهر الدار ، تختال فيها وتختار
ألوانها . ليست الأرض أرضا
ومن شرفة الغيم أقدامنا موطن يحتفي
فاستعدوا لها واحتفوا
أيها الطين هيىء لها موطئا سوف تأتي(١٣٧)

إنّ صورة خلق الأرض هنا تتشكل من منظور خاص ، تستبعد فيه كل حالات ما بعد الخلق الأول ، فمادة الخلق الثاني خضرة مجردة من اللون ، إنها الطين في صورته التكوينية ، الصورة النقية لما قبل التلوث ، وتجتاز مادة الخلق «طينا طريا» محيطها الخاص لتشمل الكون كله في دورته الزمنية ، فالشمس لا موعد لها لكنها تملك خاصية الصهر واختيار اللون ، والأرض ليست هي الأرض التي نعرف ، إنها خلق آخر كما يوحي النص ، ولا تكتفي الذات بالتبليغ بل تردفه بالطلب ، الذي يتوزع في اتجاهين ، الجماعة وتحضها على الاحتفاء بالقادم الجديد ، ومادة الخلق ، الطين ، وتطلب منها أن تعد موطئا للأقدام القادمة .

هكذا تتمثل الذات صورة الكون في تشكلاته الجديدة ، وعلاقة الجماعة به ، كون يتجاوز أشكاله ومتعلقاته التقليدية ، ويتخلص من كل ملوثاته ، ويعود إلى بداياته الأولى الخالية من الشوائب ، فطرة الخلق الأول . ويكشف عمل المخيلة ، في هذا الجانب ، عن الاستشراف المستقبلي للواقع من منظور التصور الذهني ، الذي يشيع هذه الروح في الواقع ، كبعد خارجي

محتمل الوقوع من جهة ، وكقفزة إلى المجهول بكل إثارته من جهة أخرى ، مما يجعل من الذات في حالة ترقب مستمر وقلق دائمين تجاه المستقبل المتوهج في النفس على امتداد أنسجة النصوص الشعرية التي تفيض بها ، حتى تبلغ درجة الانصهار به فتصبح هي المستقبل :

أنا مستقبل الماضي
أغادر في الطبيعة في دم الأشجار
أعضائي مسافرة لترميم العناصر في غبار النار(١٣٨)

ولعل المثير حقا في هذه الرؤيا ، التي تصهر الذات بعناصر الزمن والطبيعة أنها تسقط من حسابها تماما الزمن الراهن ، لإحساسها بإحباطاته ، وكثرة معاناته المعيشة ، وتعيد إنتاج ذاتها بصورة تكشف عن مدي قوة انسرابها في صنع المستقبل وإنتاجه أيضا ، بصورة تبدو معه الذات كما لو أن وجودها الذاتي كله مرهون بصنع المستقبل ، ولذا جاء تركيزها منصبا على الكيفية التي يتخلق في رحمها المستقبل لا على دلالاته التي تركت مفتوحة لكل الاحتمالات .

وقد يشطح الخيال بالذات ، حين يدلهم الواقع ، ويتصلد إلى درجة اليأس من إصلاحه ، فتتمنى لو أن الله منحها قدرة التكوين بالأمر ، لتغير هذا الواقع وتعيد خلقه .

إلهي
. . . .
لو أرخيت لي حجرا بنيت الكون فيه
. . . . .
وقلت للماء : انتصرْ
أعطيتُ . لو أعطيت بلورة التكوين(١٣٩)

ومن الجلىّ أنّ هذه الأمنية الخيالية لا تخرج عن مبدأ رفض الواقع ، أو تدميره ، وإعادة خلقه من جديد ، وهي الفكرة الجوهرية التي تنساب في معظم أعمال الشاعر قاسم حداد ، كجزء من منظومه فكرة المتمردة ، على الأوضاع من حوله بصورة عامة ، التي تمثل له معاناة مستمرة سواء مع نفسه في معركة الواقع أو مع الآخرين من الذين يقفون في الطرف المقابل . وينسرب هذا الخاطر الخيالي في ذهن الذات لحظة إحساسها بضعف ومعاناة نفسية شديدة من قسوة الواقع ، تود على أثره لو أنها منحت قدرة اختصار الزمان والمكان في سياق الأمر التكويني ، تدميرا وخلقا . ويبقى هاجس الطوفان حاضرا في الزمن خيارا تدميريا تنتصر به الذات على لحظة انكسارها ويأسها ، «وقلت للماء : انتصر» .

الخلاصة:

نلاحظ بعد هذا العرض المسهب للتجربتين النقدية والشعرية عند الشاعر قاسم حداد كم كان متأثرا بالتجربة الحداثية العربية التي هيمنت على الساحة الثقافية خلال العقود القليلة الماضية بعد الانفتاح الثقافي على كل التيارات والثقافات العالمية بكل ما تموج به من أفكار ورؤى ، وقد استهوت هذه الأفكار والرؤى الجديدة قاسما فافتتن بها ، وأصبحت تمثل له موقف حياة ، فأخذ يتمثلها شعرا يتسم بروح التمرد والعنف تجاه الواقع والحياة ، على نحو يصله بتجربة الحداثة العربية ممثلة على وجه الخصوص بآراء أدونيس ومجلة شعر اللبنانية ، ولم يكتف بهذا بل دفعه إيمانه بالحداثة ، كطريقة حياة ، إلى أن يقيم حوارا نقديا ، حول أهم قضاياها ، ينطوي على روح المغامرة النقدية في أعلى درجات تمردها على الموروث والسائد والمكرس ، تمثل ذلك ، كما رأينا ، في بيان «موت الكورس» الذي يعد أعنف بيان نقدي صدر حتى الآن ، لا على الساحة الخليجية فحسب ، وإنما أيضا على الساحة الثقافية العربية ، يهاجم الثقافة السائدة ، والنقاد الذين لم يتحرروا من سلطتها ، ومعلنا في الوقت ذاته عن ظهور طلائع التيار الجديد للإبداع بعيدا عن القداسات والخرائب حسب تعبير البيان ، وتدعّم هذا الموقف النقدي عند قاسم بكتاباته النقدية الأخرى التي تعد في مجملها توسيعا لما جاء في بيان «موت الكورس» من آراء نقدية جمعها فيما بعد في كتابه «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر» وهي في عمومها تمثل منظومة نقدية متكاملة تعبر عن فكر قاسم حداد في مسألة الإبداع .

وكانت التجربة الشعرية عنده ، على الرغم من أنها بدأت مبكرة قليلا عن تكامل منظومته النقدية ، هي المختبر التجريبي الذي صهر في بوتقته هذه الأفكار الجديدة وحولها إلى إبداع مثير للجدل يصدر عن روح مفعمة بالتمرد على واقع عاجز عن مسايرة العصر ، يرى الماضي أنموذج حياة للحاضر ، فعكف على محاكمة هذا الواقع وكشف عواره ومساءلته بحدة بالغة ، داعيا إلى هدمه وإعادة بنائه بما يتفق ومنطق الحياة والعصر ، ومع أنّ هموم الواقع تشغل مساحة واسعة من تجربته الشعرية فإنها لم تشغله عن هموم الإبداع ، ومتطلبات الخطاب الجديد ، ولذا كان هناك تركيز شديد في كلتا التجربتين الإبداعية والنقدية على بعض القضايا الجوهرية الحاسمة في مسألة الإبداع الجديد ، كفلسفة الكتابة ، ومواصفات اللغة المطلوبة ، وإشكالية الوعاء الفني للخطاب ، ودور الحلم والمخيلة في تهيئة الواقع للتشكل وفق مواصفات جديدة إلى غير ذلك من القضايا الجدلية ، التي تتردد باستمرار كقضايا حياة في تجربتي قاسم حداد النقدية والإبداعية ،

بصورة تراسلية ، تكشف عن ترابط وثيق بين التجربتين ، على نحو يجعل من الشاعر قاسم حداد أنموذجا للوعي الجديد الذي أخذ يتشكل في منطقة الخليج ، في الربع الأخير من هذا القرن ، داعيا إلى تكريس رؤية جديدة تتعامل مع الحياة بصورة عصرية بعيدا عن هيمنة الموروث وسلطة الأسلاف .

ومهما يكن من أمر فإنّ مجمل آراء قاسم حداد النقدية وتجاربه الإبداعية ، الموغلة في التجريب ، دفاعا عن حرية المبدع والإبداع ، ليست منفصلة عن حركة الحداثة العربية بل هي جزء منها تنفعل بها وتتفاعل معها كمشروع للثقافة العربية ، وليس أدل على ذلك من كتاب «البيانات» الصادر عن مجلة كلمات البحرينية ، عام ١٩٩٣ ، الذي يضم بين جوانحه كافة البيانات العربية بشأن الثقافة والابداع ، ومنها بيان «موت الكورس» لقاسم حداد ، وأمين صالح باعتباره متمما لها في نهجه وأهدافه .

المراجع والهوامش

(١) مجلة أدبية فصلية تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين ، يتحلق حولها عدد بارز من كتاب الحداثة ، حتى أصبحت لسان حال الأدباد والشعراء الحداثين لا في البحرين فحسب وإنما في الخليج أيضا ، كما استطاعت المجلة أن تجتذب إليها أقلاما عربية مشهورة في الكتابة الحداثية ، والإبداع الأدبي بفنونه المختلفة ، صدر العدد الأول منها عام ١٩٨٣م ، وتواصلت أعدادها بصورة منتظمة حتى توقفت عن الصدور عام ١٩٩٤م .

(٢) كلمات العدد الأول ١٩٨٣م ، ص ٦ .

(٣) موت الكورس ، البيانات ، أسرة الأدباء والكتاب ، البحرين ١٩٩٣م ، ص ٩٩ وما بعدها من صفحات .

(٤) المصدر السابق ١٠٣

(٥) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ٣٢١

(٦) موت الكورس ، البيانات ، ١٤ .

(٧) موت الكورس ، البيانات ، ١٠٢

(٨) المصدر السابق ، ١٠٢

(٩) المصدر السابق ، ١٠٣

(١٠) المصدر السابق ، ١٠٤

(١١) المصدر السابق ، ١٠٤

(١٢) المصدر السابق ، ١٠٤

(١٣) يحيى السريحي ، المؤلف وجماعات الخطاب ، من «خواطر مصرحة إلى موت الكورس» ورقة مقدمة إلى الملتقى الأدبي الرابع لدول مجلس التعاون الخليجي ١٢ ـ ١٤ ديسمبر ١٩٩٥م ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، ص ٧ .

(١٤) المصدر السابق ، ٧ .

(١٥) Irving How, *The Idea of Modern, in literature and Arts*, Horizon Press New York 1967, 13.

(١٦) موت الكورس ، البيانات ، ١٠٣ .

(١٧) جان بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١م ، ص ١٤ .

(١٨) يحيى السريحي المصدر السابق ، ٧ .

(١٩) انظر بيان الحداثة في كتاب أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة بيروت ١٩٨٠م ، ٣١٣ ـ ٣٤٠ ، محاولة في تعريف الشعر الحديث ، مجلة شعر ، العدد الحادي عشر ، السنة الثالثة ، صيف ١٩٥٩م ، بيروت ٧٩ ـ ٩٠ .

(٢٠) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ٣٣٨ .

(٢١) محمود العالم ، لغة الشعر العربي الحديث ، في كتاب «قضايا الشعر العربي المعاصر» ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ١٩٨٨م ص ٤٨ .

(٢٢) موت الكورس ، البيانات ، ١٠٣ .

(٢٣) Irving How, Ibid, 18.

(٢٤) صدر للشاعر قاسم حداد منذ عام ١٩٧٠م حتى عام ١٩٩٧م إحدى عشرة مجموعة شعرية على النحو التالي حسب تسلسل صدورها :

١ ـ البشارة ، البحرين ١٩٧٠م .

٢ ـ خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، بيروت ١٩٧٢م .

٣ ـ الدم الثاني ، البحرين ، ١٩٧٥م .

٤ ـ قلب الحب ، بيروت ، ١٩٨٠م .

٥ ـ القيامة ، بيروت ، ١٩٨٠م .

٦ ـ شظايا ، بيروت ، ١٩٨١م .

٧ ـ انتماءات ، بيروت ، ١٩٨٢م .

٨ ـ النهروان ، البحرين ، ١٩٨٨م .

٩ ـ يمشي مخفورا بالوعول ، لندن ، ١٩٩٠م .

١٠ ـ عزلة الملكات ، البحرين ، ١٩٩١م .

١١ ـ قبر قاسم ، البحرين ١٩٩٧م .

(٢٥) موت الكورس ، البيانات ، ٩٩ .

(٢٦) عبدالكريم حسن ، المنهج الموضوعي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٠م ص ٩٥ .

(٢٧) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، دار قرطاس ، الكويت ١٩٩٧م ، ص ٥٧ ،

(٢٨) جون كرو كشانك ، البير كامي وأدب التمرد ، ترجمة جلال العشري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ١٤٩ .

(٢٩) قاسم حداد ، يمشي مخفورا بالوعول ، لندن ، ١٩٩٠م ، ص ٦٦ .

(٣٠) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ١١٢ .

(٣١) قاسم حداد القيامة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ١٠٠ .

(٣٢) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ١٦٨ .

(٣٣) أدونيس ، بيان الحداثة (الثاني) ، البيانات ، ٤٩ .

(٣٤) قاسم حداد ، الدم الثاني ، دار الغد ، البحرين ، ١٩٧٦م ، ص ١٣ .

(٣٥) يلجأ الشاعر خشية ضياع ملامح الشخصية التراثية ، في نصه الشعري إلى استخدام صيغة نثرية في صلب النص الشعري تذكر بالحادثة التاريخية التي أدت إلى مقتل طرفة ، من غير أن يشير صراحة إلى اسم طرفة ، ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الصيغة النثرية المقحمة على النص ليست بذات قيمة فنية أو دلالية ، بل تكاد تفسد عملية انصهار الشخصية المعاصرة بالشخصية التراثية في الثورة على العصر .

(٣٦) قاسم حداد ، الدم الثاني ، ٧٣ .

(٣٧) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ٩٦ .

(٣٨) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ١٠٠ وما بعدها .

(٣٩) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ٢٧ .

(٤٠) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٥٧ وما بعدها .

(٤١) قاسم حداد ، النهروان ، البحرين ١٩٨٨م ، ١٤ وما بعدها .

(٤٢) موت الكورس ، البيانات ، ١٠١ .

(٤٣) قاسم حداد ، البشارة ، الطبعة الثانية ، الكويت ، ١٩٨٤م ، ص ١٠٠ .

(٤٤) تشغل معاناة الإنسان وهمومه الحياتية مساحة غير قليلة من اهتمامات الشاعر قاسم حداد ، باعتبار الإنسان هو الركيزة الأساسية للحياة ، وأنّ امتهانه ، أو التعدي عليه ، امتهان للحياة ذاتها ، انظر على سبيل الأمثلة ، البشارة ، ٤٤ ,٩٧ ,٩٩ .

(٤٥) المصدر السابق ، ٤٣ وما بعدها

(٤٦) المصدر السابق ، ١١٧ وما بعدها .

(٤٧) قاسم حداد ، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ٦٥ وما بعدها .

(٤٨) قاسم حداد ، الدم الثاني ، ٤٢ وما بعدها .

(٤٩) قاسم حداد ، موت الكورس ، البيانات ، ١٠٠

(٥٠) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ١٨ . قام قاسم حداد والقصاص أمين صالح بتجربة فريدة في هذا المجال زاوجا فيها بين التجربة القصصية والتجربة الشعرية ، في كتابهما «الجواشن» ، الذي يعد فريدا في بابه ، تم فيه ، على حد تعبير قاسم ، تجاوز شرط النوع الأدبي بصورة عفوية ، وأنّ مفهوم الكتابة أصبح وثيق الصلة بالنص باعتباره كتابة تستمد شرعيتها من قدرتها على التحقق خارج النوع الأدبي . (المصدر السابق ، ٢٢) ، كما حاول في تجربة ذاتية مبكرة اكتشاف الشعر بالنثر من خلال بعض قصائد مجموعة «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة» ، ومجموعة «الدم الثاني» اللتين تمثلان نزوعا حادا إلى تجاوز الأسوار والأشكال الفنية التي تحد من قدرة المبدع على ممارسة حريته في اكتشاف نشوة المغامرة ، ولذة الاكتشاف ، وجمالية الابتكار .

(٥١) أسيمة درويش ، مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب بيروت ، ١٩٩٢م ، ١١٨ .

(٥٢) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ١٣ .

(٥٣) قاسم حداد ، المصدر السابق ، ٥٧ ، ٦٦ ، قارن موت الكورس ، البيانات ، ١٠١ ,١٠٢ .

(٥٤) قاسم حداد ، شظايا ، ١٢١ وما بعدها .

(٥٥) Jacques Derrida, *of Grammatology*, Trans. G. ch. Spivak, Johns Hopkins University Press, 1976, p.7.

(٥٦) قاسم حداد ، شظايا ١٢ .

(٥٧) قاسم حداد ، عزلة الملكات ، ١١ وما بعدها .

(٥٨) انظر في هذا الموضوع كتاب ، د . مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني «في الشعر خاصة» دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩م .

(٥٩) Jacques Derriala, *Writing and Difference*, Trans. A. Bass The University of Chicago Press, 1978, p. 12.

(٦٠) قاسم حداد ، المصدر السابق ١٤ .

(٦١) قاسم حداد ، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، ٢١ .

(٦٢) Jacques Derrida, *Positions*, Trans. by A. Bass. The University of Chicago Press, 1981, p. 12.

(٦٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د . جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩١م ، ١٤٧ وما بعدها .

(٦٤) قاسم حداد ، يمشي مخفورا بالوعول ، ٨١ .

(٦٥) قاسم حداد ، موت الكورس ، البياتات ، ١٠١ .

(٦٦) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٦٥ .

(٦٧) قاسم حداد ، شظايا ، ٧١ .

(٦٨) قاسم حداد ، موت الكورس ، البيانات ، ١٠١ .

(٦٩) محمد بنيس ، بيان الكتابة ، البيانات ، ٨٩ .

(٧٠) قاسم ، حداد ، شظايا ، ١٢٩ .

(٧١) قاسم حداد ، الدم لثاني ، ٥٥ وما بعدها .

(٧٢) أدونيس ، الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م ، ج٢/ ٤٢٧ ، وانظر أيضا زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ١٣٩ ، ١٦٤ .

(٧٣) قاسم حداد ، شظايا ، ٦٠ .

(٧٤) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ١٢٤ .

(٧٥) قاسم حداد ، قلب الحب ، بيروت ١٩٨٠م ، ٨٤ .

(٧٦) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ٥ .

(٧٧) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ٦٦ .

(٧٨) قاسم حداد ، قبر قاسم ، البحرين ، ١٩٩٧م ، ١٠١ .

(٧٩) جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٨٤م ، ٤٩ .

(٨٠) جان كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة د . أحمد درويش ، دار المعارف ، مصر ١٩٩٣م ، ٢١٠ .

(٨١) Winifred Nowottny, *The Language Poets Use*, University of London, 1968, p. 20.

(٨٢) Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, London, 1966, p. 175.

(٨٣) قاسم حداد ، البشارة ، ٣٨ وما بعدها .

(٨٤) تنبه بعض النقاد إلي هذه الظاهرة الفريدة في شعر قاسم حداد فأشاروا إليها ، انظر ، أمجد ريان ، القصيدة المشروع ، مجلة كلمات ، في عدديها الخامس والسادس ، ١٩٨٥م ، ٧٩ ، وراجع أيضا ، علوي الهاشمي ، السكون المتحرك ، ج٢/ ١٧٦ وما بعدها ، من منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ١٩٩٣م .

(٨٥) جابر عصفور ، المصدر السابق ، ٤٤ .

(٨٦) قاسم حداد ، قلب الحب ، ٦٣ .

(٨٧) قاسم حداد ، القيامة ، ٧١ .

(٨٨) قاسم حداد ، المصدر السابق ، ٢٠ .

(٨٩) قاسم حداد ، الدم الثاني ، ٣٥ .

(٩٠) لعل أول دراسة جادة حول هذا الموضوع في النقد الأدبي الحديث هي كتاب وليم أمبسون William Empson, *Seven Types of Ambiguity* .

الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٠م . وعلى الرغم من تقادم عهد هذا الكتاب فما يزال نصب أعين الباحثين في الغموض ، ثم تلتها دراسة Herbert Read في مسألة الإبهام في الشعر Obscurity in Poetry التي ضمت مع مجموعة من دراساته النقدية في كتابة :

Collected Essays in literary Criticism

وتعد هذه الدراسة حسب علمي من أحسن ما كتب في هذا الموضوع بعد دراسة أمبسون السالفة الذكر .

(٩١) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٣١ وما بعدها .

(٩٢) راجع لمزيد من التفصيل حول ظاهرتي الغموض والإبهام دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل المصطلح الجديد وظاهرة الغموض ، في كتابة الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٨م ، ١٧٣ ـ ١٩٤ .

(٩٣) انظر ، محمد الهادي الطرابلسي ، من مظاهر الحداثة في الأدب . . الغموض ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ، ١٩٨٤م ، القاهرة ص ٣٢ .

(٩٤) قاسم حداد ، المصدر السابق ، ٤١ وما بعدها .

(٩٥) Herbert Read. Ibid, 100

(٩٦) قاسم حداد ، انتماءات ، ٣٨ .

(٩٧) قاسم حداد ، شظايا ، ٩١ .

(٩٨) Herbert Read. Ibid, 100

(٩٩) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ١٦ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ١٧ وما بعدها .

(١٠١) المصدر السابق ، ١٧ .

(١٠٢) قاسم حداد موت الكورس ، البيانات ، ١٠٣ .

(١٠٣) المصدر السابق ، ١٠٥ .

(١٠٤) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ١٥ .

(١٠٥) قاسم حداد ، المصدر ذاته ، ١٥ .

(١٠٦) قاسم حداد ، شظايا ، ٤٦ .

(١٠٧) قاسم حداد ، قلب الحب ، ١٣٩ وما بعدها .

(١٠٨) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٥٧ .

(١٠٩) المصدر السابق ، ٢٢ .

(١١٠) قاسم حداد ، شظايا ، ١٢٤ وما بعدها .

(١١١) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٣١ .

(١١٢) المصدر السابق .

(١١٣) المصدر السابق ، ١٨ وما بعدها .

(١١٤) قاسم حداد ، شظايا ، ١٢٤ .

(١١٥) موت الكورس ، البيانات ، ٩٩ ـ ١٠٠ .

(١١٦) علوي الهاشمي ، السكون المتحرك ، ج ٢ ، ١٩٩٣م ، ٢٠٧ .

(١١٧) س . فرويد ، الكاتب المبدع وأحلام اليقظة ، في كتاب الإبداع (نصوص مختارة) بإشراف ب ي فرتون ، ترجمة عبدالكريم ناصيف ، من منشورات وزارة الإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨١ ، ص ٥٧ .

(١١٨) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ص ٢٧ .

(١١٩) قاسم حداد ، خروج رأس الحسين ، ٧٩ .

(١٢٠) قاسم حداد ، الدم الثاني ، ٨٢ وما بعدها .

(١٢١) المصدر ذاته ، ٨٩ ، وما بعدها .

(١٢٢) قاسم حداد ، القيامة ، ص ٩٦ وما بعدها .

(١٢٣) انظر على سبيل المثال قصيدة الطوفان ، في مجموعة البشارة ، ٧٤ .

(١٢٤) انظر النويري ، نهاية الأرب ، ج ١٣ ، طبعة دار المصرية ١٩٣٨م ، ص ٤٨ وما بعدها . وانظر أيضا فاضل عبدالواحد ، الطوفان في المراجع المسمارية ، بغداد ، من غير تاريخ ، ص ٩٤_٩٥ .

(١٢٥) قاسم حداد ، القيامة ، ٩٨_٩٩ .

(١٢٦) موت الكورس ، البيانات ، ١٠٢ .

(١٢٧) قاسم حداد ، القيامة ، ١٠٠ وما بعدها .

(١٢٨) موت الكورس ، البيانات ، ١٠٠ .

(١٢٩) قاسم حداد ، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر ، ٧٣ .

(١٣٠) م . خرابتشينكو ، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب ، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٠م ص ١١٨ .

(١٣١) المصدر ذاته .

(١٣٢) قاسم حداد ، عزلة الملكات ، ط . الأولى ، البحرين ، ١٩٩١م ، ٤٥ وما بعدها .

(١٣٣) قاسم حداد ، القيامة ، ص ١١ وما بعدها .

(١٣٤) جميس فريزر ، أدونيس وتموز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ١٩٨٢م ، ص ١٣٢ وما بعدها من صفحات .

(١٣٥) قاسم حداد ، يمشي مخفورا بالوعول ، ص ١٠٧ وما بعدها .

(١٣٦) المصدر السابق ، ١٣ ، ١٦ ، ٥٠_٥١ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٧_٦٨ ، ٨٢_٨٣ ، ١٠٧ .

(١٣٧) المصدر السابق ، ٦٩ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ٢٣ .

(١٣٩) المصدر السابق ، ٤١ وما بعدها .