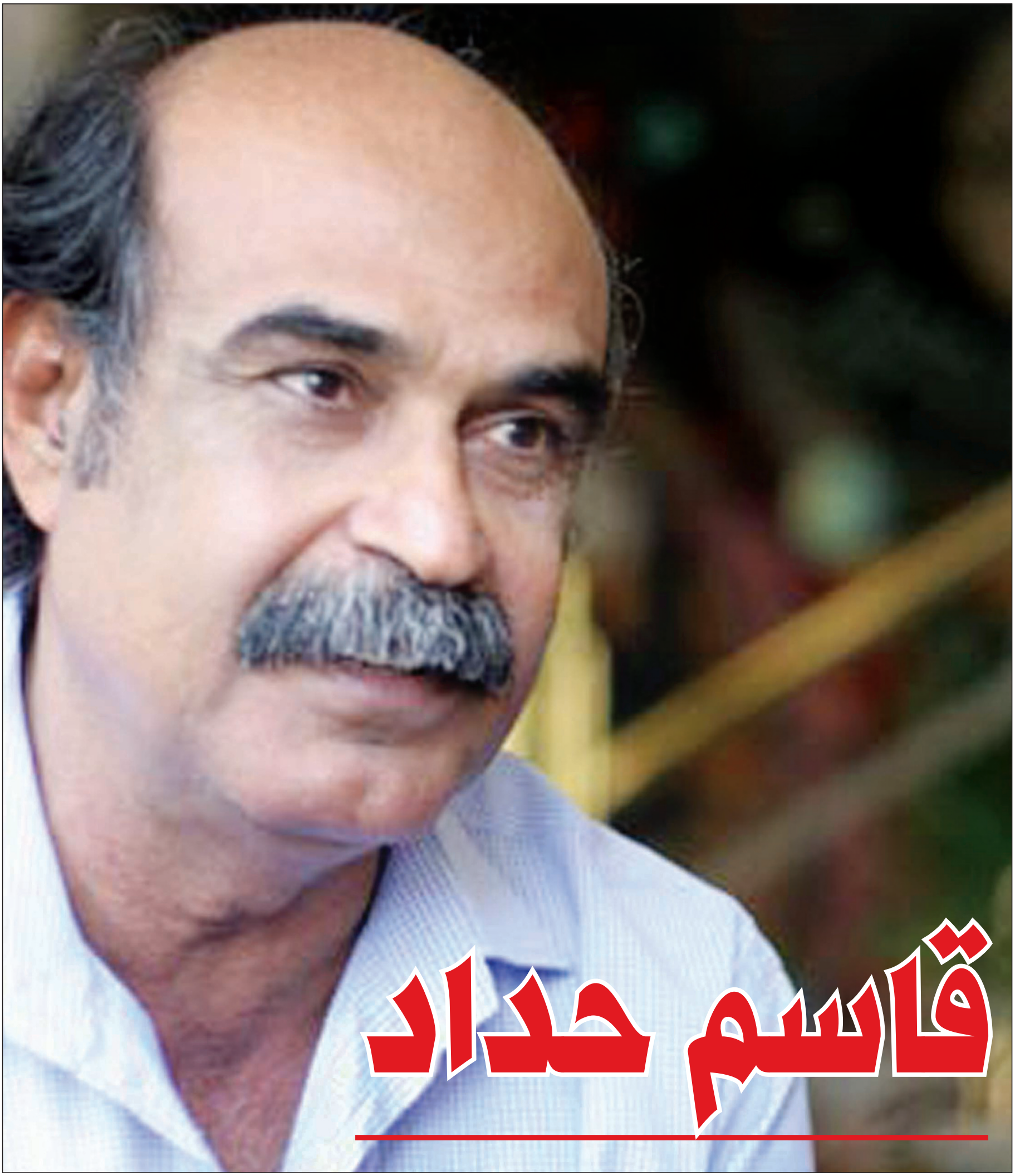
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

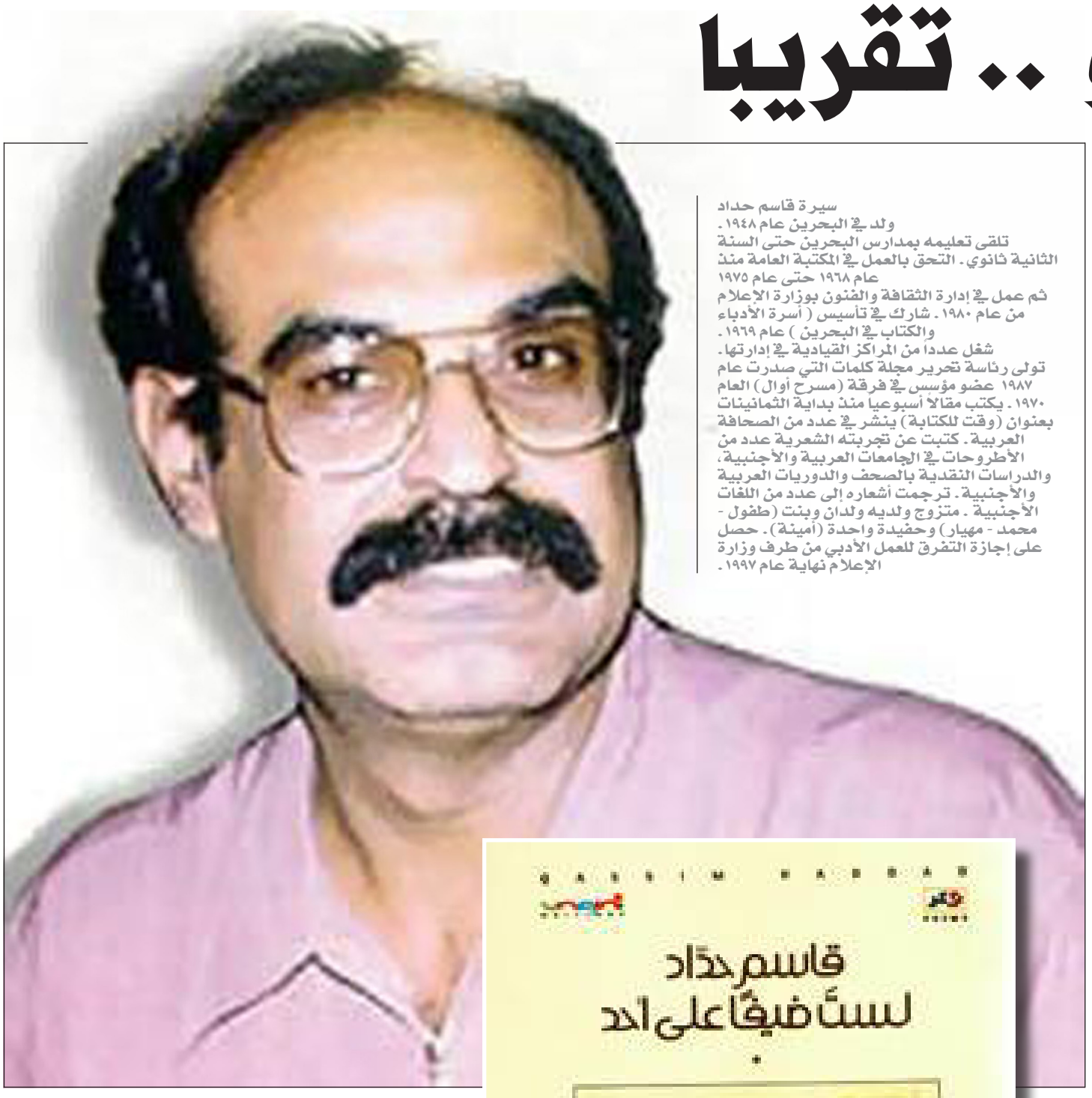
ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2061) السنة الثامنة - السبت (5) اذار 2011



قاسم حداد

هذا هو .. تقريبا

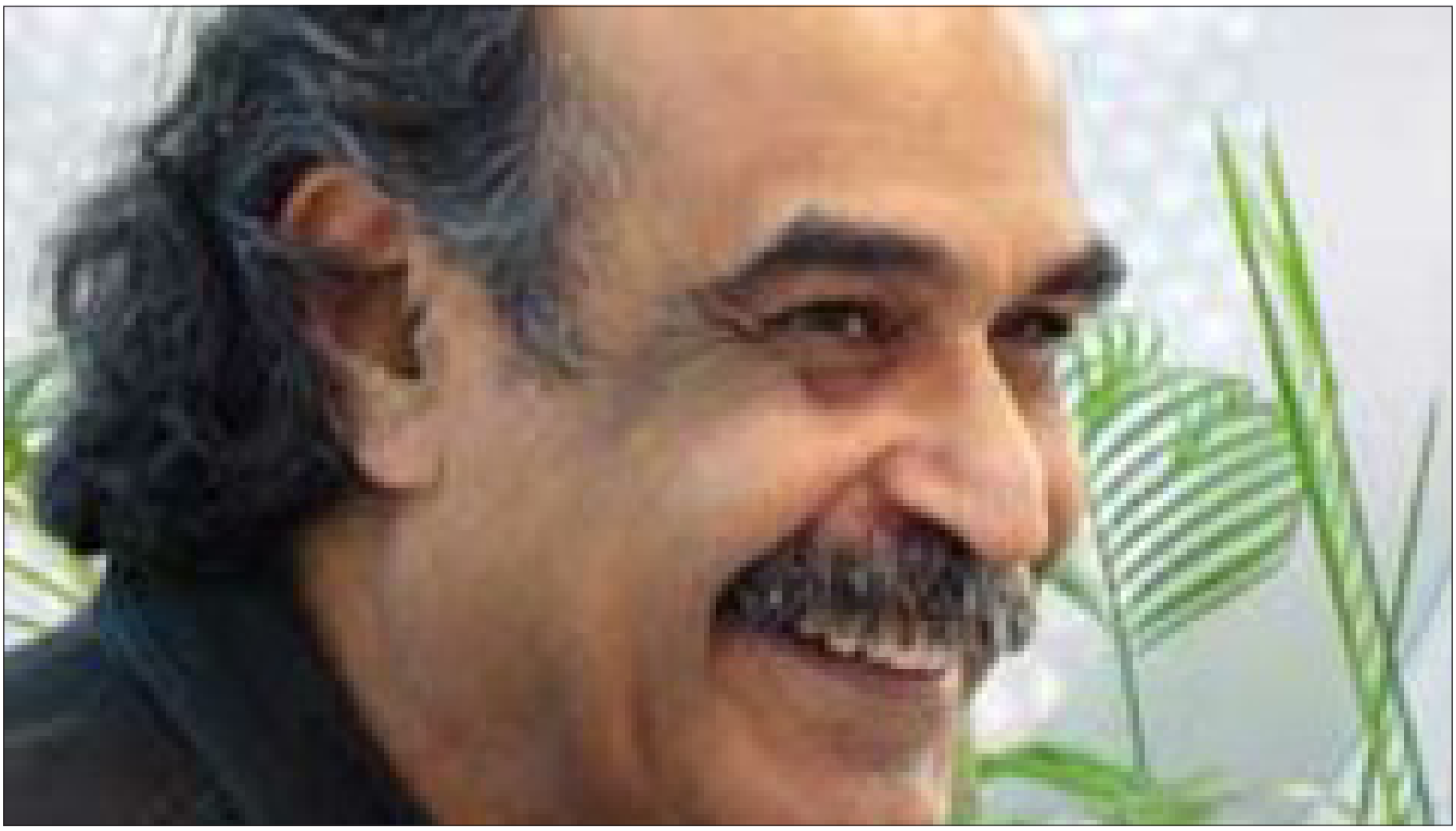


سيرة قاسم حداد
ولد في البحرين عام ١٩٤٨.
تلقى تعليمه بمدارس البحرين حتى السنة الثانية ثانوي. التحق بالعمل في المكتبة العامة منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٧٥
ثم عمل في إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام من عام ١٩٨٠. شارك في تأسيس (أسرة الأدباء والكتاب في البحرين) عام ١٩٦٩.
شغل عدداً من المراكز القيادية في إدارتها.
تولى رئاسة تحرير مجلة كلمات التي صدرت عام ١٩٨٧ عضو مؤسس في فرقة (مسرح أوال) العام ١٩٧٠. يكتب مقالاً أسبوعياً منذ بداية الثمانينات بعنوان (وقت للكتابة) ينشر في عدد من الصحافة العربية. كتبت عن تجربته الشعرية عدد من الأطروحات في الجامعات العربية والأجنبية، والدراسات النقدية بالصحف والدوريات العربية والأجنبية. ترجمت أشعاره إلى عدد من اللغات الأجنبية. متزوج ولديه ولدان وبنت (طفول - محمد - مهيار) وحفيدة واحدة (أمينة). حصل على إجازة التفرق للعمل الأدبي من طرف وزارة الإعلام نهاية عام ١٩٩٧.

مؤلفاته:
البشارة - البحرين - أبريل ١٩٧٠
خروج رأس الحسين من المدن الخائنة - بيروت - أبريل ١٩٧٢
الدم الثاني - البحرين - سبتمبر ١٩٧٥
قلب الحب - بيروت - فبراير ١٩٨٠
القيامة - بيروت - ١٩٨٠
شظايا - بيروت - ١٩٨١
انتماءات - بيروت - ١٩٨٢
النهروان - البحرين - ١٩٨٨
الجواشن (نص مشترك مع أمين صالح) - المغرب - ١٩٨٩
يمشي مخفورا بالوعول - لندن - ١٩٩٠
عزلة الملكات - البحرين - ١٩٩٢
نقد الأمل - بيروت - ١٩٩٥
أخبار مجنون ليلى (بالاشتراك مع الفنان ضياء العزاوي) لندن / البحرين - ١٩٩٦
ليس بهذا الشكل ، ولا بشكل آخر - دار قرطاس - الكويت -١٩٩٧
الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ٢٠٠٠
علاج المسافة - دار تبر الزمان - تونس - ٢٠٠٠-١٠-٢٩
له حصة في الوقع - دار الانتشار - بيروت - ٢٠٠٠
المستحيل الأزرق (كتاب مشترك مع المصور الفوتغرافي صالح العزاز) ترجمت النصوص إلى الفرنسية / عبد اللطيف اللعبي، والإنجليزية / نعيم عاشور - طبع في روما - ٢٠٠١

قاسم حداد

أضع المرآة على الطاولة.
أحملق، وأتساءل: من يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه. أستعين بالمزيد من المرايا. وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامي ويتكاثر مثل الصدى كاتدرائية الجبال،
فأتخيل أنني قادر على وصفه:
إنه قاسم حداد .. تقريبا
منذ أن بدأت علاقته بالكتابة وأنا في جحيم لا هوادة فيه.
أعرف أن عالم الأدب يستدعي قدرا من الإطمئنان والسكينة، أو على الأقل الثقة بالنفس.
لكن هذا شخص لا يهدأ في مكان ولا يستوعبه شكل الحياة،
مثل مجنون أعمى يبحث في غرفة مظلمة عن شمس ليست موجودة. لا يطمئن لجهة ولا يستقر في إقليم وليس له ثقة في ما يكتب. يسمي ما ينجزه من كتابة : التمرين الأخير على موت في حياة لا تحتمل.



فهو في كل يوم وأمام أية تجربة جديدة يبدو كأنه يكتب للمرة الأولى والأخيرة في آن واحد. جسد يرتعش مثل طفل مذعور مقبل على الوحش. كثيرا ما تركته وحده في الغرفة مريضا يوشك على الموت، وعندما أعود إليه في اليوم التالي، يضع أمامي النص ويجلس مثل شحاذ ينتظر ردة فعلي. ينتحب كأنه الميت يرثي نفسه. وما إن أقول له الكلمة، حتى يستعيد صحته ويقفز مثل العفريت، مستعدا للحياة كأنه يولد توا

بالرغم من مظهره الذي يوحي بالرزانة إلا أنه عابث من الدرجة الأولى. يرى في أشياء العالم طاقة محبوسة يتوجب إطلاقها من أسرها، لا يترك شيئا على هيئته، ففي النص يتوجب أن تكون النقائض على آخرها. يشتغل على الكتابة كمن يبني جسده وروحه بالكلمات.

يضع أمامه خرائط الطريق على الطاولة، وعندما يبدأ الكتابة ينسى ذلك كله

ويصوغ شيئا لا يتصZ الأمل في العالم، فيبالغ في تشبثه باليأس كمن يتحصن ضد أوهام لا يراها أحد معه. لا تعرف ما إذا كان يفجر بالكتابة أم تصلي به

تعبت معه وتعبت منه. كلما تقدم في العمر تفاقمت فيه شهوة النقائض وراح يتصرف مثل الفتى الأرعن، لم يعد جسده قادرا على عبء الروح التي تتفلت مثل نار تفيض على الموقد. كثير الإدعاء بالمغامرات في حين أنني لم أصادف جبانا مثله. يزعم التوغل في ليل المعنى وهو لا يخاف شيئاً مثل رعبه من الأماكن المظلمة. يدعي بأنه منذور لموج التجربة وهو الذي لم يحسن العوم أبدا . مسكون بفقد غامض للأشياء التي يحب

ماذا أفعل له. هذا شخص مشحون بالتناقضات. أشتهر بالتطرف في كل أشكال حياته، فيما هو عرضة للتلف أمام هبة الريح العابرة. يتظاهر بالصلابة وهو الكائن الهش لفرط حساسيته اليومية.

لماذا يتوجب على دوماً أن أكون قرينا لشخص علي هذه الدرجة من الغموض. قلبه طفل يراهق، ويتكلم مثل حكيم. يموت قليلا ، أحسبه مريضا فأحمله لنطاسي الجسد والروح، فيهز الجميع رؤوسهم أن لا فائدة، حالته مستعصية ويتوجب منحه رصاصة الرحمة مثل أي حصان مكسور القوائم. وفي الطريق إلى البيت يشب وينفلت مني هاربا إلى السهوب ولا أكاد أسمع عنه شيئاً . وفي اليوم التالي ينهرني لكي أقرأ كتابه الجديد. وحين أقول له عن الغموض، يبتسم بحذر ويقول : لو فهموا المعنى لأهدروا دمي

موهبته في التحول تجعلني في حيرة. ليس له صورة واحدة، ولا تشف المرآة عن شخص أعرفه في كل مرة. كلما ضاعفت له المرايا تكشف عن شخص آخر. فلا أنا أثق في رؤياي ولا هو يسعف توسلي أن يكف عن ذلك. ليست سهلة الحياة مع شخص لا يحسن شيئا مثل تضليل الآخرين عن السبل التي يذهب إليها. يشك في كل شيء ولا يرى في الكتابة سوى قناديل سوداء في يد كائن أعمى يقود سربا من الموغلين في النوم نحو أحلام تضاهي الكوابيس أنصح به علاجا لرأس صحيحة ، لتحصل على صداع مضمون. عليك أن تتفادى شراكه المنصوبة في منعطفات دروبه، فلن تخلو من أسباب الغيظ من الذات بعد عبور أحد نصوصه عليك، في نوم ويقظة. يعبر راحة الآخرين فيمنحهم ما يفيض عن حاجتهم من القلق المقيم. يقول لك بلسان طلق ذلق غير منزلق : أن الجنة في المتناول، وما عليك إلا أن تصدق دعابات

> في الطريق إلى البيت يشب وينفلت مني هاربا إلى السهوب ولا أكاد أسمع عنه شيئاً . وفي اليوم التالي ينهرني لكي أقرأ كتابه الجديد. وحين أقول له عن الغموض، يبتسم بحذر ويقول : لو فهموا المعنى لأهدروا دمي
> موهبته في التحول تجعلني في حيرة. ليس له صورة واحدة، ولا تشف المرآة عن شخص أعرفه في كل مرة.

الجثة الرشيقة وهي تعبر نحو سريرك فهي جثتك. ولكن كلما طفق في حديثه عن الصدق وضعت يدي على قلبي، فأكاذيبه لا تحصى، ولن تجد شخصا يروي الأكاذيب بصدق فاتن مثلما يفعل. وهذا ما يضعني في مجابهة غضب الآخرين وهم يعلنون استنكارهم لشاعر عابث على هذه الشاكلة. ماذا أفعل له؟ ماذا بوسعي حقا أن أفعل لشخص لا يأخذني ولا يتركني وحدي؟ كلما حاولت استمالته للمجالسة والتفاهم قليلا أعلن : لست منسجما ولست مهيئا للإنسجام. أليف ونافر في آن. كأنه لا يكتب النص للإتصال بالآخرين ولكن لينقطع عنهم ويبتعد، ويبالغ في ذلك ويباهي به

مخبره أكثر ضراوة من مظهره. مغامر في الكتابة ومحافظ في الحياة، نصه أكثر تقدمية منه. أقول له عن هذه المفارقة، فيهز كتفيه قائلا : لا يهم، أنا لست أنت، أنا غيرك. لديه أصدقاء كثيرون، وأعداؤه لا يحصون. يردد : مادمنا لا نستطيع كسب أصدقاء جدد، فيتوجب الإحتفاظ بأعدائنا السابقين. موهبته في ابتكار الأصدقاء لا تضاهي، لكنه لا يفرط في العدو بسهولة. يقول: ان تحويل الصديق إلى عدو أسهل من كسب العدو صديقا . عنده، أن العدو أكثر صدقا في علاقته من الصديق، ربما لأنه أكثر وضوحا وصراحة. العدو لا يندم على كونه كذلك، الصديق يندم لكونه صديقا لك أحيانا

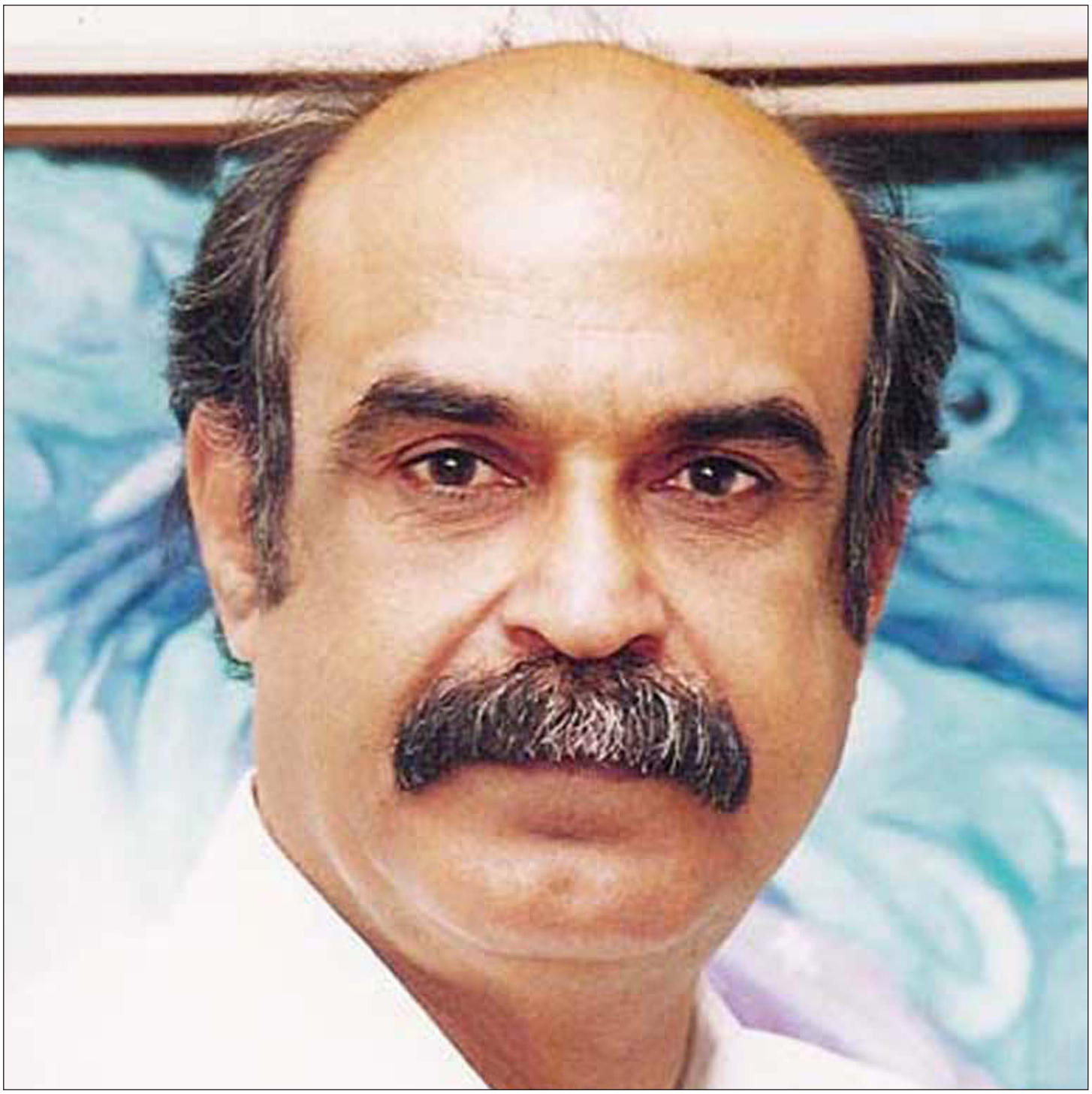
يهرب من كل مكان ليذهب إلى البيت. ثمة شعور بالخطر يهدده دوما خارج البيت. وهذا ما يجعله يحب السفر كفكرة، لكنه لا يحتمله في الواقع. ما إن يدركه المساء بعيدا عن البيت حتى تنتابه حالة الذعر الغامض، فيتصرف مثل وحش جريح ومحاصر. بعد سفره بساعات قليلة يخالجه الندم على ارتكاب تلك الحماقة. لا أعرف حقا من أين تأتيه القدرة على كتابة الشعر وهو في مثل هذه الحالة من اللاأمن! طرحت عليه مرة هذا السؤال، فنظر لي بغضب وقال : المطمئن لا يكتب شعراً ، إنه لا يخاف من شيء ولا تصيبه الرجفة الداخلية العصية علي التفسير. إنني أكتب الشعر لأنني خائف وفي خطر دائم. الشعر فقط يحميني من العالم. أنت لا تعرف ذلك، لأنك لن تشعر بفقد شيء مفقود

فكر في الإنتحار غير مرة، لكنه لم يجد الوقت لتنفيذه. هذا ما يزعمه. أعرف أنه أجبن من أن يفعل ذلك. فهو لا يجرؤ على الحياة، فكيف على الموت. ولعه بالمنتحرين والمجانين يثير الريبة. لعله لا يزال يحسن التماهي في الكائنات الأخرى. وكثيرا ما كنت أخشى من أن أصحو ذات صباح فلا أجده موجودا في الحياة. وهو يلتذ بهذا الخوف الذي يسيطر علي ، كأنه يعبث بشخص آخر. تخيلوا شخصا ينهض من النوم ليجد نفسه موجودا في هيئة شخص منتحر. إنني لا أحتمل هذه الفكرة. لكنني لا أجد فكاكا من هذا القرين الذي يعبث بي ويزعم أنني هو

هذا هو قاسم حداد .. تقريبا

توهمت أنني رأيته في هذه المرايا، فيما كان متماهيا في الزئبق

ها أنا أثق بأنني لا أعرفه أبدا . من يزعم أنه يعرف نفسه.



الطابع السردي والتكاثر الدلالي في شعر قاسم حداد

صابر الحباشة

إنّ السرديّ في الشعر الحديث مبحث شديد الأهمية تناولته ألسن النقاد وأقلام الباحثين، ولا يجد الناظر في نصوص الشعر الحديث مناصاً من اعتماد هذا المدخل في مقاربة القصائد التي تجتمع فيها مظاهر الغنائية وسمات السردية على صعيدٍ واحد.

ولعلّ نص «صدأ السيوف في الغمد المألوف»١ لقاسم حداد من النصوص التي تسهل قراءتها من منطلق ازدواج حضور الغنائية والسردية فيها حضور يعلن الانشقاق عن وحدة الصف الشعري، والانخراط في مملكة الكتابة، دون انضباط بضوابط القصيدة التقليدية.

ينطلق النص من كثافة الأفعال الماضية المسندة إلى ضمير المتكلم المفرد (تجاسرتُ/ ألغيتُ/ لذتُ/ دخلتُ/ صرختُ..) والملاحظ أنها أفعال تتسم بالحركة السردية القائمة على شحنة قوية من العنف تعلن عنه ألفاظ من قبيل (قتلي/ قسرا/ سيوف/ الضغينة..)

يتخذ الشاعر فضاء القبيلة إطاراً استعارياً تتجمع فيه الكثافة الرمزية للمجتمع التقليدي، بمكوناته المعهودة: فذكر القبيلة واستدعاؤها يقتضي الحمى وعلاقات التضامن الآلي والثأر و..

غير أنّ الشاعر لا يذيع سراً عندما يعلن خروجه عن هذا الانتماء القبلي، تلميحاً في أول كلمة في النص (تجاسرتُ) وتصريحاً في قوله:

(فتحتُ كتاب الصعاليك عند المساء.)٢

فالصورة التي يرسمها الشاعر عن نفسه لم ولن تكون صورة شاعر القبيلة، لسان حالها والناطق بأحلامها وهمومها، بل هو لسان حال نفسه، لأنه ارتضى لنفسه طراز الصعلوك. ولكي تتم عملية المطابقة بين الأصل (الصعاليك الشعراء في الجاهلية) والصورة/ النسخة (الشاعر، المتكلم في نص القصيدة) أورد كلمة دالة على عصرنا الحالي: (الجريدة)، يقول:

(فتحتُ كتاب الصعاليك عند المساء
كتبتُ حروفي الشريدة
وعند انحسار النعاس عن المقلتين،
قرأتُ مواعيد قتلي بصدر الجريدة). ٣

فالشاعر يروي قصة صعلكة جديدة على غرار الصعاليك القدامى، ولكنها صعلكة حديثة، وإن تقمصت اسم الصعلوك الجاهلي، وأوحت بأنّ الذي شق الشاعر عصا طاعته ليس رئيس القبيلة، بل هو الخليفة، ومعلوم أن هذا اللفظ مصطلح يطلق على الزعيم في الدولة الإسلامية.

ومن ثمة، نلاحظ اختلاطاً في المفاهيم، ورغبة في التعمية واتخاذ التاريخ (تاريخ الألفاظ) مطية للدلجة وكتم الأمر بطريقة فنية لافتة.

صعلكة، أو عنترية محدثة تلك التي تشف عنها لهجة التمرد والعصيان:

(تجاسرتُ، حاصرتُ سيفَ الخليفة في غمده).٤

وينقلب الفعل على الفاعل فيصبح مفعولا به:

(حاصرتني الخيول)٥

وينبجس صوت المتنبي خافتاً لاهثاً يشق غبار السنين لينجد الشاعر المحاصر، في شكل كلمات مقتطعة من بين أبي الطيب الشهير:

الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فلا يبقى من هذه الروح سوى صدى أو حلم، كما يقول قاسم حداد:

(كانت الخيل والسيف والليل حلما).٦

غير أنّ اللافت هو التشبث بالغرور حتى في لحظة الضعف، وكأنّ الفخر لا يستقيم إلا بهجاء الآخر المتسلط على الذات:

(وباض الخليفة في جنده
حاصرتني الخيول).٧

المحاصرة إذ تتكرر في النص إنما توحي بتحولها إلى لازمة إيقاعية تعكس حال الشاعر الواقعية والنفسية. أما صورة الخليفة فقد أمعن المتكلم في تشويهها، إذ حولها عبر استعارة مكنية إلى عالم الطيور، ولعله بذلك يلمّح إلى فقدان الإنسانية والخلوّ من الكرامة البشرية، فضلاً عمّا توحي به التسوية الكامنة بين الخليفة والدجاجة، من سخرية واستهزاء.

وتلوح النبرة الرومنسية متصاعدة تتجاوز مجرد الاعتماد على أنا الشاعر يتصاعد إيقاع صوته في لجة الغضب، إلى بيان المفارقة المذهلة القائمة على انقلاب القتل نكتة:

(تلكأ جرحي المثار بباب المدائن،
ليشحذ سيف الجياع،
ليسرد نكتته الباقية
ولكن غمد الخليفة في اللحظة التالية
يكبّل جرحي).٨

تصبح العلاقة بين الحقيقة والمجاز غير قابلة للرصد، فالمعنى يتلوى ويتلون بأشكال تندّ عن التقييد البلاغيّ المعهود والمتعارف. فكل لفظة تهبك أن تحملها على الحقيقة أو على المجاز على حد سواء. فكأنّ الشاعر يضطلع بدور محو التحديد المسبق للمعنى، بل القول الشعري هو الذي يولّد معناه منعزلاً عن ذاكرته المسطرة في المعاجم أو في الاستعمالات السابقة. وهذه مهمة المستحيل: أن يرتقي الشاعر صهوة الكلام، عارياً من كلّ محددات معنوية أو مؤشرات دلالية ماثلة مسبقاً، بل يرخي للقول العنان، فيمضي به حيث شاء.. تتعاور الحقيقة والمجاز على صعيد الجملة الواحدة، بل على مستوى اللفظة الواحدة، فتكون محضن دلالات متعددة، في ضرب من التدالّ (تعدد المعنى بالنسبة على اللفظة الواحدة)٩ الثريّ.

فالقول الشعري مدعاة للتساؤل:

ما سيف الجياع؟
كيف يتلكأ الجرح؟
كيف يسرد سيف الجياع نكتته؟
كيف يكبّل غمد الخليفة جرح المتكلّم؟

هذه أسئلة وغيرها يمكن أن يطرحها محلّل النص، ولن يجد الأجوبة إلا افتراضات أو تأويلات.. وقد ينتهي به الأمر إلى الركون إلى معنى إجماليّ مبهم يستعصي أمر تفصيله، لا للُكنة في لسان الشاعر أو لعجز في أداة الناقد، ولكن الكلام يستعصي على أن يرتميَ في أحضان القارئ، طوعاً بل هو يُكرهه على أن يكدّ الرويّة في سبيل استحصال مشابه المعنى أو مضارب الدلالة، من دون أن يقع على «الحق» و«الصدق».. فهذه تسميات لمسميات يعسر أن يقرّنا الشاعر – في سياق نصه – على أنها معايير صالحة للنص أو للواقع.

المهمّ أنك تقف على غضب وعلى عدم رضا وعلى ثورة، تتكاثف الألفاظ والمعاني لتسك لها لمحة دالّة، من دون أن توهم نفسك بغبطة لا يشعر بها إلا من يفكّ شفرة النصّ ويلج مغالقه في تحدّ يكسر تحدّي

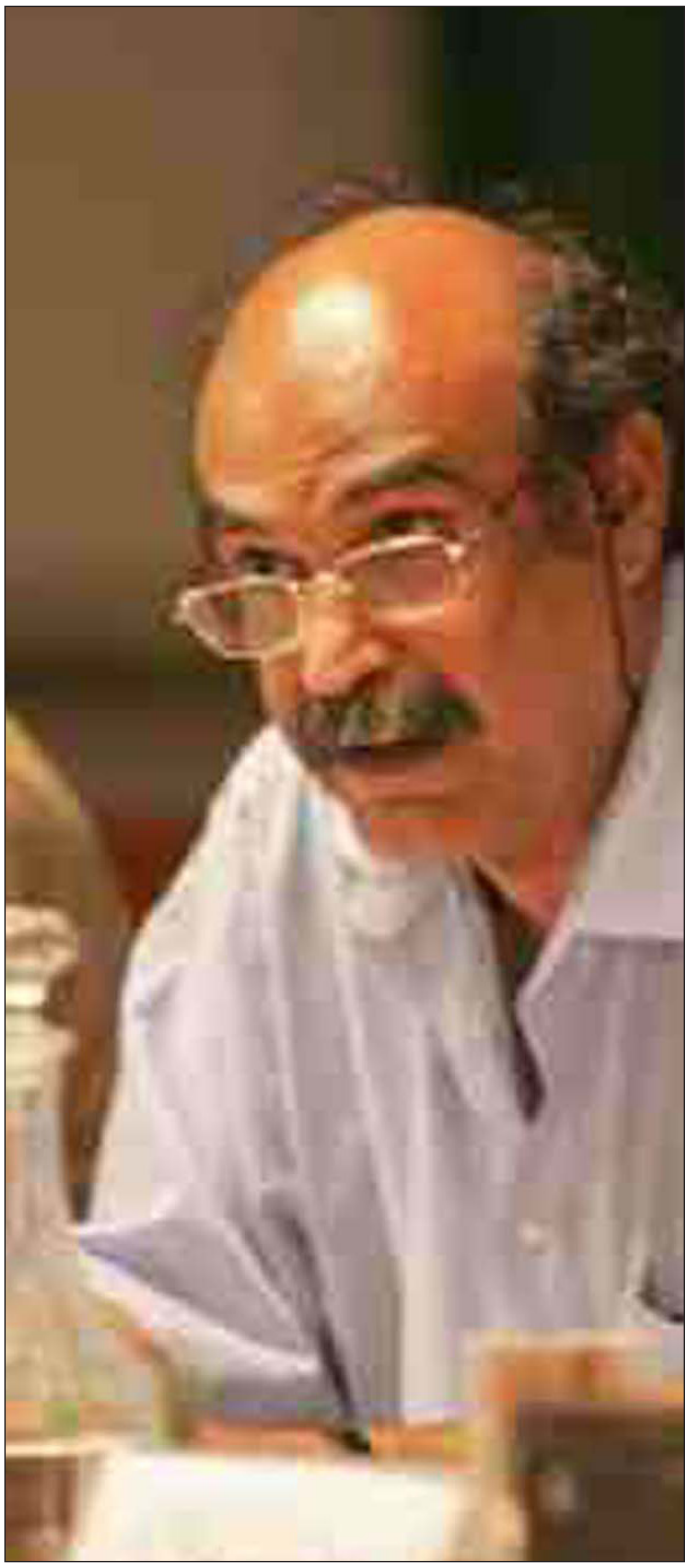
القائل.
ومعاني الثورة تبرز في اتخاذ فعل (تجاسرت) لازمة تتكرر في غضون القصيدة. وحضور الموت بأشكال شتى، حتى أصبحت معاشرته للشاعر لا تمكّنه، على غرار أبي الطيب، من أن تتعجب الآفات من انعدام هيبة الموت لدى الشاعر:
تمرّستُ بالآفات حتى تركتُها
تقول أماتَ الموتُ أم ذعر الذعرُ
بل إنّ الشاعر يتجه نحو الموت مختاراً: (تجاسرتُ، واخترتُ صيغةَ موتي).١٠
فلم يعد للموت من هيبة في الشاعر نفسه، وإن كان أقلّ افتخاراً من المتنبي الذي جعل الآفات تتعجب: هل مات الموت، وكأنّ الشاعر في حصن من الموت وفي منجاة من هذا القدر المحتوم.
وحداد يستسلم للموت من دون أن يكون تجاسره نقضا للموت – كما زعم المتنبي – بل اختياراً لـ «صيغة»، وكأنّ واقعية قاسم حداد جعلته لا يزعم التخلّص من الموت، بل يلتفّ حوله، ويختار ميتته.
غير أنّ العبارة الشعرية لا ترتضي هذا الحدّ الأدنى من التحدي، إذ يصرخ حداد:
(تجاسرتُ، صرتُ احتضاراً لهم
عانقتني جراح الرياح).١١
فالشاعر – وإن ذكر في موضع سابق اختياره لصيغة موته – يبيّن أنه هو نفسه أصبح «احتضاراً» لهؤلاء الذين صمموا له موتاً. فموته احتضار لقاتليه، وهذا انقلاب في الصورة يجعل القفلة الرائعة للقصيدة تتويجاً لهذا النفَس البطولي:
(تجاسرتُ واخترت ساعة موتي
ولكنهم عاجلوني بسيف الخليفة
(كان الصدأ
يأكل السيف في غمده)
لم تكن جثتي
كان سيفا قتيلاً).١٢
هذا السرد المجمل يبرز المفارقة التي مسخت أداة تنفيذ القتل (السيف) جثةً. فليس الشاعر هو القتيل، بل السيف (الصدئ) هو الميت. وكأنّ الحياة التي يطلبها الشاعر ليست حياة جسدية، بل حياة الحرية التي تتجاوز صدأ المادة.
ولفظة (قتيل) في هذا المقطع يمكن أن تُقرأ أكثر من قراءة:
السيف قتيل: ليس له اختيار (في حين أن الشاعر مختار «اسم فاعل»)
السيف قتيل: أي إنّ الصدأ الذي علاه جعله معطّلاً عن تنفيذ مهمة القتل، وعندما تتعطل الأداة فإنها تصبح عاجزة، فتُلقى في المهملات.
السيف قتيل: الصدأ الذي علاه، أفقده القدرة على التنفيذ؛ لأنّ من يستعمله يفتقر إلى الحق والمشروعية.
ولعلّ هذا السرد الذي يخرج حدث الموت من مأساة الإعدام إلى انتصار على الجلاد، يعبّر عن طاقة تخييلية ساعدت على قلب الوقائع، نحو تأويل يخدم الرؤية الشعرية التي تنهض على الثورة والرفض والإباء.

هوامش

١ قاسم حداد، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢.
٢ نفسه، ص ٨.
٣ نفسه، ص ٨.
٤ نفسه، ص ٨.
٥ نفسه، ص ٨.
٦ نفسه، ص ٨.
٧ نفسه، ص ٨.
٨ نفسه، ص ٩.
٩ روبير مارتان، في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيب البكوش وصالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٦.
١٠ قاسم حداد، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، ص ٨.
١١ نفسه، ص ١٠.
١٢ نفسه، ص – ص ١٠–١١.

الواحد في كثرته

فاطمة ناعوت



في ديوانه أو في مواقفه الصوفية أيقظتني الساحرة يغيّب قاسم حداد صوتَ الأنا لصالح حضور صوت المخاطب الأعلى، الـ هي ، المرأةُ . الأنثى . حيثَ الأنثى في بعض فلسفة الإنسان وفي بعض كهنوته هي قيمة قدسية عليا أليست الأنثوية بالمعنى الفلسفي هي الانتصار لقيم الخير والعدل والجمال في الحياة؟ نجد الشاعرَ واقفًا بين يديها، صامتًا معظم الوقت، ملبيًّا طوال الوقت، إلا قليلا . ما يذكرنا بمواقف النفريّ الكبرى في حضرة الذات العليا . وكيف لا يصمت وهو في حضرة الجمال المطلق، الذي سمّاه الشاعرُ الجنيّة الزرقاء أو الساحرة ! والمرأة في جوهرها المطلق هي ساحرةٌ بمعنى من المعاني . كلُ امرأة . أليست تحاكي الله في الخلق، إذ ينشقُ جسدُها عن روح أخرى، كائن آخر، ثم هي تمتلك، شأن كل خالق، مقوّمات حياته كاملةً في جسدها حتى يشب؟ تقول له ساحرته : لا أراك بالفيزياء ولا أعوّل على البصر لكي أتيقنَ أنك هنا ولا يحولُ علمُهم دون رؤيتي إليك في زهرة الوقت أو في حديقة المكان . أليست هي الكائن الفوقيّ الأعلى المتجاوز سلطةَ قانون الطبيعة والحواس والزمن؟ هي الإلهة السرمدية التي ستقول له بعدما توقفه في ورقة بيضاء ثم ترسم له كوخًا وشجرة : ... اذهبْ في التأويل لكي أقرأ لك الآية ففي كل بياض أضعُ فيه رسمًا تدب الحياة ويتدفق الأطفالُ حول الشجرة ... اذهب في التأويل وارجع لي تعرف باب الكلام وبيت المعنى . سوى أن شاعرنا الصموت سوف يخرج عن صمته حينًا، فيحاججها قوةً بقوة . قوةٌ بشرية إزاء قوة عُلوية . شأن العابد في الصلاة . فَيحكي لها عن قانون الكائن البشريّ الذي صنعه كاستجابة لحاجاته الوجودية . يحكي الإنسانُ للكائن العلوي، الذي ما مسّت قدماه الأرضَ، عن الأرضِ وفنونها التي ابتكرها بنو البشر في تجليّات لعبهم وجنونهم فيقول : لا تصدقي أن للحب تخومًا غير الجنون ولا تصدقي أن نبيًّا يقدر على شهوة الحلم ... فتغريه بملكوتها القدسي وتلوحَ له بالفردوس إذ توقفه في جنة الحلم وتقول : تحلُم في حُلمك بسلال مكتنزة بالقناديل فلا تخرج من النوم وحدك هات الأحلام معك يجن جنونهم في حضرة الحلم وتصاب بالحب فتبرأ . سوى أن تلك الإلهة التي تمتلك مقومات السطوة الكبرى بوصفها خالقًا للحياة، لن يعوزها جمالُ الضعف حينا من الأحيان، الضعف النبيلِ، ضعف المحِب أمام من يحب . فنجد في موقف التجرّبة ما يذكرنا بتجربة المسيح في البرية حين خضع لاختبارات ثلاثة إذ حاول الشيطان إغواءه فقال له لا تجربني . تبرح الإلهةُ العلوية عرشها في لحظة الحلول والتوحد مع الحبيب الأرضيّ لتجرّب نبالةَ الضعف ودعةَ الاستكانة فتقول له : لا أطلعَ إلا في ليل ولا أصعد إلا إلى عرش ولا أقف إلا على حق ولا أتبدى إلا لنبي ولا أشهد إلا على حب ولا أذهب إلا لعرس ولا أقرأ إلا آيتك ولا أعرف إلا اسمك ولا ألبس إلا لك ولا أخلع إلا معك ولا افرح إلا بك ولا أحزن إلا عليك ولا أسمع إلا صوتك ولا أكتب إلا بوحك ولا أفهم إلا نصك ولا أدخل إلا بيتك ولا أنام إلا في تختك ولا يدفئني إلا زندك ولا تسكرني إلا كأسك ولا يوقظ فراشتي إلاك ولا يأخذني سواك لا شريك لك فيّ . هكذا تتوحد الإلهة الأنثى . يتوحد شقّاها العُلويّ والبشريّ، السمائي والأرض، في لحظة الحب . تستبدل بطبيعتها الربانية طبيعةً أخرى بشرية كي تحلَّ في حبيبها الشاعر ابن الأرض . لكنَ أيُّ شاعر هو الذي اكتملت من أجله؟ فشاعرنا ليس واحدا بل هو اثنان . يقول قاسم حداد عن نفسه: أضع المرآة على الطاولة . أحملق، وأتساءل : من يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه . أستعين بالمزيد من المرايا . وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامي، فأتخيّل أنني قادر على وصفه : إنه قاسم حداد .. تقريبا. الإنسانُ فيه مرزوء بقرينه الآخر، نصفه الشاعر، المجنون العابث المشاكس الذي يقضُ مضجعه ويسقيه ويلات النزق . يفرُّ من صحبته ويختفي أيامًا لا يعرف أيَّ منقلب ضمَّه حتى يكاد يطمئن أنه أخيرًا تخلّص منه، فإذا به يباغته ممسكا بكتاب جديد خَطّه في سفرته، ثم يروح يتودد إليه حتى يطلعه على قصيده الأخير . فأيُّ شقٍّ من هذين الكائنين اكتملت من أجله الربّةُ الساحرة؟ يظني أنه الشقُّ المتعب، الشاعر، ذو الرعونة والجنونَ والنزق . إذ ما الذي يغري ربّةً في إنسان من صنعها؟ لابد من نديّة وتكافؤ إذا ما تعلّق الأمر بالعشق . والجنون الشعريُّ ندٌّ لنزق الآلهة، لأن الجنون تمرّد على القار المطمئن مما تعارف عليه الجمع، وفعل الألوهة في ذاته هو تمرّدٌ على العدم والسكون والدعة . لذلك لن نندهش حين يشاكسها بقولته الفذّة : لا تصدقي أن زهرةَ عباد الشمس موجودةٌ قبل فان جوخ . وكأنه يحاول أن يضرب ألوهتها في مقتل انتصارًا لفكرة لفن، بوصفه الخالق الأوحد، ذاك أن الفنان الهولندي هو ربُّ الزهرة وصانعها الأول، وما قبله كان محض محاكاة ساذجة من الطبيعة لما سوف يرسمه الفنان فيما بعد ! الله عليك يا قاسم ! وطبيعيٌّ في هذا المقام أن تتوقف الأنثى العلوية عند تعدد صاحبها وتشظيه عبر أكثر من كينونة فتقول له في موقف عدد : يحصونك في كثير: واحد في الظاهر واثنان في الباطن يتناوب عليك الحرف والخط .... سوى أن القارئ سوف يتوقف عند دلالة لغوية بالغة الأهمية خلال تطوافه بين تضاعيف تلك المواقف. فكل المواقف أو القصائد تبدأ بالكلمة المفتاح الشهيرة أوقفتني ، عدا موقفا واحدا فقط بدأ على نحو مغاير إذ يضيف الشاعر حرف الفاء فتغدو فأوقفتني ، وذلك في موقف الفقد: فأوقفتني في الفقد وقالت: اعلمْ أنها ستأخذك إلى المجرات واعلمْ أنك لن تعود واعلمْ أن عشقًا كهذا لا يصادفه الشخصُ مرتين . صديقك قلبُك فاتبعه لا تسأله ولا تعصه . لماذا زيدت الفاء هنا؟ كأن شيئا ما أو قولا ما أو فعلا ما قد سبقها، كأنها استمرارٌ وتالٍ ونتيجة لفكرة سبقتها، كأن الفقدَ هو الصيرورة الأخيرة وجواب الشرط لفعل الوجود . كأن الفقدَ هو المنتهى . سوى أن تلك المواقف التي يقفها الشاعر العاشق بين يدي أنثاه العلوية سوف يُعاد تأويلها لدى القارئ على أنحاء مغايرة مع القراءة الثانية والثالثة، شأنها شأن كل قطعة من الفن الجميل حين يعاد كشف مناطقَ جديدة للجمال مع كل قراءة وعند كل دخول . إذ سيكتشف القارئ أن تلك الربّة لم تكن سوى الكتابة، أو هي نارُ الشعر ذاته . إذ في اللحظات القليلة التي يخرج فيها الشاعر عن صمته سيقول: قلت أيتها النار العاشقة يا قصعة اللغة وفهرس الجحيم آن للروح أن تشتهي أن تذوب آن وقت للهبوب أيتها النار لا يخرج حرف من أبجدية إلا مطيّبًا بزعفران دعكته أصابعي ليست الحروف إنها حناء الشهوة في الغرّة والعروة وشغف العشق وليست اللغة إلا هي الجمرة، الجمرة في مهب الحروف . ولأنها اللغةُ والحرفُ وماءُ الشعر والإبداع، فيجوز لها أن تتدلل شأن كل حبيب عرف مكانه فتدلل، سوف تنادي على حبيبها حين يعتمرها القلق من فقدانه إذ تأخر عليها وغاب عن ديارها، فتوقفه في نهاية الطريق وتجهش به متوسلة أن يعود إليها.

المصدر: موقع صحيفة الوطن

قاسم حداد ورثاء ذات الأمس...

قراءة في (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة)

علي وجيه

منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي... يفتتح حدّاد ديوانه بنصّ حمل عنوان (صداً السيوف في الغمد المألوف) ، وليس بعيداً عن القارئ الدلالة الصوتيّة – السجعيّة في العنوان الذي يذكّرنا فوراً بعناوين الكتب الدينية – التأريخيّة بطريقة أراد بها حدّاد وضع المتلقي أمام ٣ محاورَ كونيّة مهمّة :

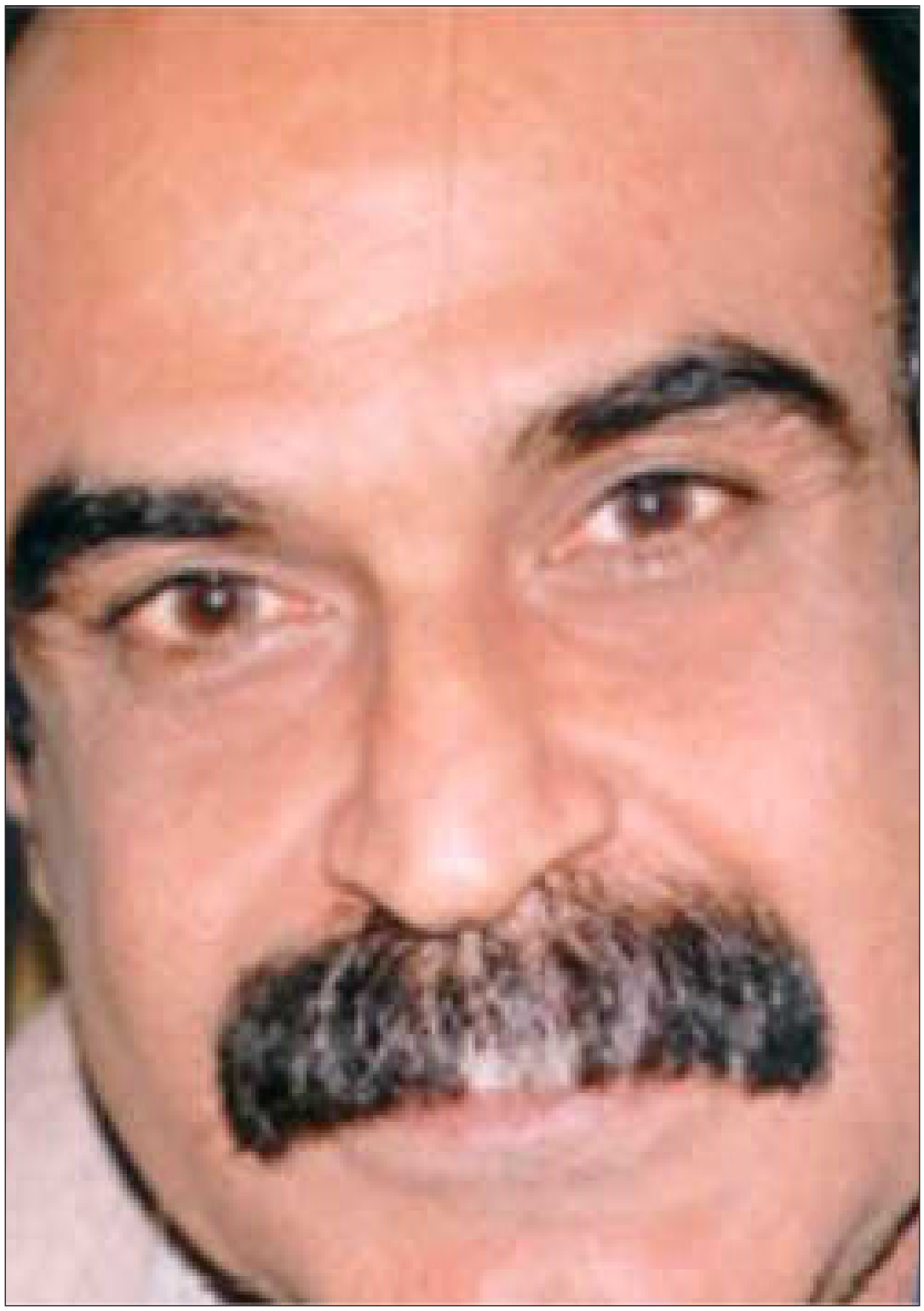
١ – الدين بوصفه طريقاً الى السَّماء

٢ – الشّخصية الدينية – التأريخية بوصفها "حدثاً" مؤثراً في (الذاكرة) الحاليّة

٣ – الشخصيّة الدينية – التأريخية بوصفها قناعاً لمأساة مشابهة لما يحدث في زمن الكتابة

فالحُسين لدى حدّاد صوتٌ متكرّر في كلّ الأزمان (كما هو مشهور لدى الذّاكرة الإسلاميّة) ، وهو يستدعيه – في هذا النصّ – بطريقة المتكلم (التي لم تكن رائجة في وقتها!) :

تجاسرتُ ؛
ألغيتُ كلّ مواعيد قتلي
ولذتُ بصدر الطفولة
دخلتُ كتاب النبيّين قسراً
ومن بابه المستباح
وكان الصباحُ غبيّا ، ونحنُ سيوف القبيلةْ
صرختُ : افتحوا
حاورتني عيونُ الضغينةْ
ومرّت علينا الحوافرُ ، ليلاً
تجاسرتُ ، لم أترك السيف يمضي
تيمّمتُ بالجُرح
كانتْ مياهُ المدينة سمّاً وقارا
تتجلّى حرفنة قاسم حدّاد الشعريّة في هذا الديوان بمسألة ارباك المتلقي ، حتى ليغدو (الحسين الإمام) و (الحسين القناع) متمازجيْن في لحظة ، فحدّاد لا يجعلُ القارئ يطمئنّ الى النصّ دون أن يحفّز مخيّلته ، فكلّنا نعرف أنّ الحسين ما كان ليقول (دخلتُ كتاب النبيّين قسرا) ؛ إذن : فالحسينُ هنا قناع ، أمّا حداد فهو يعود ليُربك قارئه ويقول : (صرختُ افتحوا / حاورتني عيون الضغينةْ ، ومرّت علينا الحوافرُ ليلاً) بصورة تذكّرنا كثيراً بأحداث اليوم التاسع والعاشرِ من محرّم ٤١ هـ في واقعة الطف الشهيرة...



وبهذا المفتتح الذي يبتدئُ بـ"كُنتُ" نحنُ أمامَ خذلان يبدو للمرة الأولى أنه من قبل الجندي ، الا ان اكمال القصيدة يوضحُ شيئاً آخر :

"ممنوع عني الخبز الأحمر
ممنوع عني الماء الرائق في صحراء معسكر ممنوعِ...
لم يبقَ لدينا في الخيمة
لم يبقَ سوى تلك النجمة
أما أن آكل من كتفي
أو : أبقى في الصحراء ؛ وأكفر"...

خذلانٌ هائل يحتفي به هذا الديوان على عكس الدواوين الأخرى لحدّاد والتي تنبئ بأغلبها عن وجود قوّة داخلية داخل (الشاعر ، الرائي) إلاّ ان هذه النصوص احتفلتْ بالخسائر كأتمّ ما يكون من الفجيعة ، فحدّاد ؛ حتى حين يتكلم على لسان الحجّاج (الطاغية الهائل) يتكلم عنه بصفة المخذول، على الرغم من أن سيرة الحجاج لا تشير الى ايّ خسارة مرّ بها الحجاج (عدا انسانيته بالطبع!) فهو يقول :

"وضعتُ العمامة لكنهم جهلوني
وردّوا السيوف لنحري
وهزّوا عروش الخليفة"

ذواتٌ عدّة مرّ بها الديوان محاولاً اختزالها بطريقة أو بأخرى ؛ إلاّ ان ذلك لا يكشف – مع نهاية الديوان – سوى وجود ذات واحدة ؛ هي ذات الشاعر ، التي تقمصت الحسين والحجّاج ، غرناطة والأمل ، بريخت ولوركا ، وفي النهاية لا يكون الديوان سوى ديوان رثاء لهذه الذات التي تجوّلت في الزّمن الأفل كي تكشفَ أخطاءً كونيّة مرّ بها التأريخ...

"آه ادركونا ؛
جاءتْ رسائلكم ، حملناها ، خرجنا من سماء الضوء
أدخلنا عواصمنا الى أرض الغرابة
وتوضّأنا برمل الشهداء
وعرفنا كيف في غرناطة تبكي سحابهْ
كيف صارت فجأة ، كيف استحالتْ
بعد أن كانتْ خرابهْ
جاءت الياء تزحف في جسد المستحيل
تسمي البغايا بأسمائهن ، ترى المفردات الغريبة
توزع نار المحبة والأصدقاء
وتمحو تقاويم عصر المرابين ، نكتبُ عصر النقاء"..

...

ويبدو أنّ قاسم حدّاد ؛ وبتجربته التي تتسعُ يوماً بعد يوم ؛ يكتبُ نقاءً شعريّاً ينبع من علاقته بالمتلقي والتي تتصف باحترام ، عكس الإهانات العقلية التي يوجهها لنا أغلب الشعراء اليوم!.

تتعدد الخسارات الكونية في هذا الديوان – الصرخة ، فالحسين و غرناطة يحضران على أغلب مفاصل الديوان ، بالإضافة الى وحشة من واقع يتسم بالمظلومية الهائلة تأريخاً وحاضراً ، فهو يصدّر قصيدته (كلمات جندي رهن الاعتقال) بمقطع لبرتولت بريخت :

"حين يفرغ الحاكمون من كلامهم ، سوف يتكلم المحكومون"

ويبدأ حدّاد قصيدته بـ:

"كُنتُ واحداً من الذين يمسحون جبهة البنادقِ
انحنيتُ عندما لطخني الضابطُ بالشتائم الصفراء"

– غموضٌ مشترك –

في كتاب (سيرة الذئاب) لقاسم حدّاد وهو أحد كتبه التي يتكلم فيها عن تجربته الشعرية يقول حداد: "ليس الغموض الذي نصادفه في الفن من اجتهادات الفنان ، على العكس ، إنه الدأب الدائم الذي يبذله الفنان في الكشف عن اسرار تجربة الحياة وفضح الكامن والمتماري فيها ، وإتاحة أكبر قدر من مساحة المتعة أمام ذاته ، لمعرفة هذه المهزلة الدموية التي تورط في اجتيازها بكامل الحساسيات التي تتصل بمعنى الحياة" ، ويضيف حدّاد في مكان آخر : "ما يسمّونه غموضاً يكمن في درجةً الاستعداد الثقافي لدى الفنان والمتلقي بحيث تكون العملية مشتركة بين أطراف متكافئة لتحقق المتعة لنعرف أن الغموض هو الفجوة التي علينا أن نجتازها معاً".

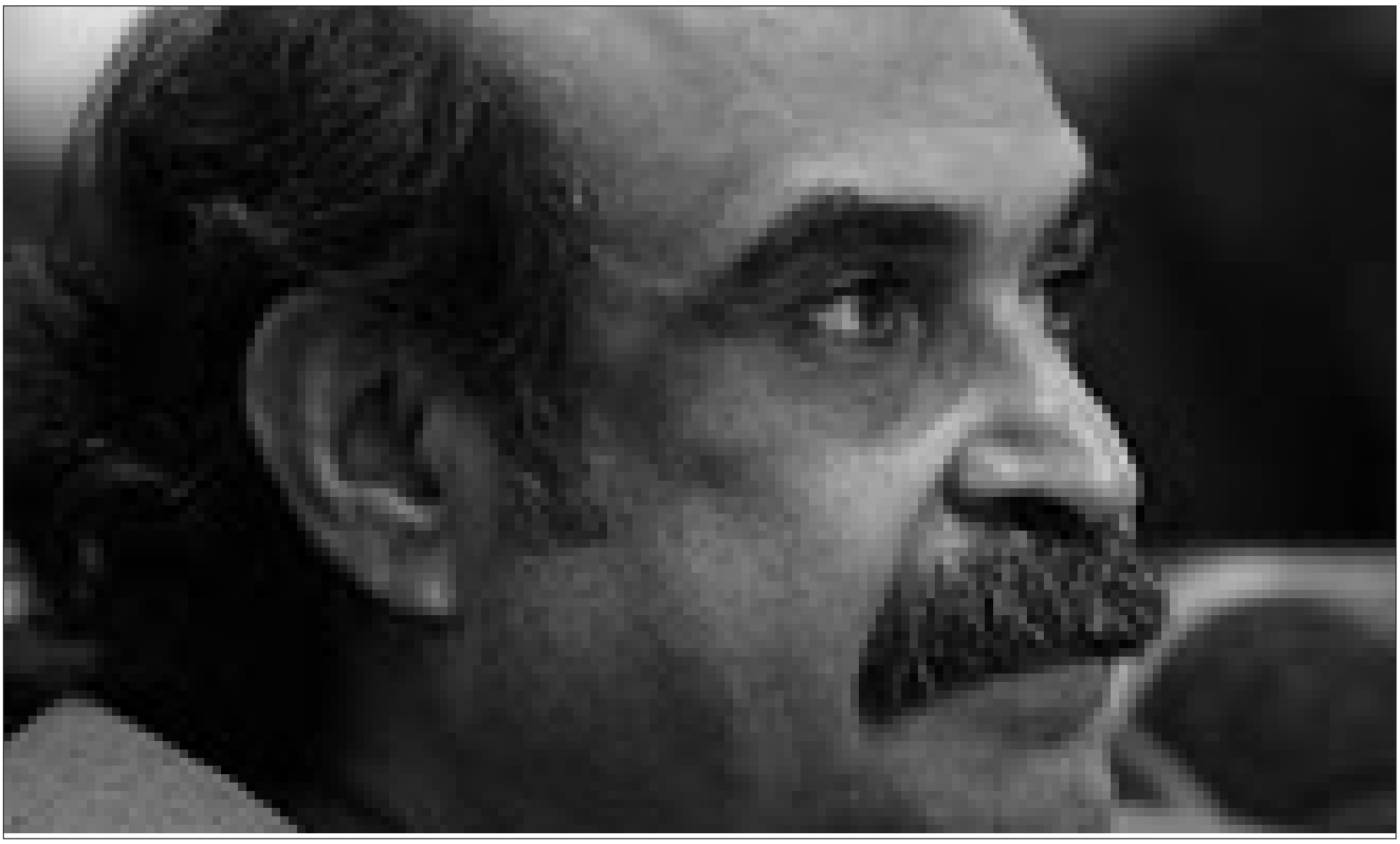
هذان المقطعان من رأي "شخصيّ" في السيرة الشعرية رُبّما من شأنهما أن يشرحا الكثير من تجربة قاسم حدّاد الذي ظل أميناً لهذا الكلام ؛ فالشاعر (الدؤوب) الذي أصدر أكثر من ٢٥ كتاباً يخصّ الشعر بين تأليف ونقد وشذرات ظلّ حريصاً على شيء يُدعى (المتلّقي) في وقت اتجه فيه أغلب الشعراء العرب الى منطقةً اللامفهوم واللاسياق في القصيدة ضاربينَ بعرض الحائط ذائقة القارئ ، فهو يكرّر وفي أكثر من مكان قوله بضرورة عدم مجانيّة قصيدته وفي نفس الوقت عدم انغلاقها واضعاً نفسه في منطقة حرجة قد لا يستطيع جميع الشعراء الولوج اليها بسهولة دون أن يقعوا في التقريرية من جهة ؛ وفي الطلاسم من جهة أخرى...

– حُسينان –

لا بُدّ لنا من التساؤل عند قراءة أيّ مجموعة شعريّة أو أيّ نص بصورة عامة ؛ هل الكتابة فعلٌ ذاتيٌ محض؟ أم أنه نقطة التقاء بين الذات والعوامل الزمنية والتأثيرات؟ ، وهل الذات – أثناء وبعد الكتابة – تكون دافعةً لذات الشاعر تجاه ما يحيطه أم هي عمليّة لتذويب المحيط في هذه الذات؟ ، بعد هذه التساؤلات يبرز السؤال الأهم : لمَ يستدع الشاعر شخوصاً مرّتْ عليهم السّنوات ليستحضرهم بنصوصٍ في الألفية الثانية؟...

الشاعر البحريني قاسم حداد في ديوانه (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة – ١٩٧٢ – دار العودة ، بيروت) يحاكي غربةً ذاتيّة لا تستقرّ في سياق زمنيّ محدّد ؛ إذْ أنّه يجسّد – وبطريقة واضحة – أهمّ الخسارات الكونيّة في تراثه الشخصيّ ، فالخسارات تُجسّد بعدد من الرموز الدينية والتأريخية والشعريّة عبر نصوص مطوّلة ضمّها هذا الديوان فـ(الحسين بن عَلي ؛ الحجّاج وغيرهما) بالإضافة الى عدد ممّا يُمكن أن نسمّيه "ظلال أصوات" شعريّة مثل (بريخت ، السيّاب ، لوركا وغيرهم) ، هذا كله عمد الى خلق توليفة من الأصوات والأمكنة و الأحداث والخسارات المتشابهة ما بينها...

في زمن صدور الديوان (١٩٧٢) كان الرّائج حينها من ضمن الأساليب البنائيّة – التعبيرية للقصيدة هو تقنيّة القناع التي اشتهرت لدى عدد من الشعراء المؤثّرين بقاسم حدّاد كـ(أدونيس ، يوسف الصائغ ، السياب والبياتي وغيرهم) الأمر الذي بدا واضحاً على عددٍ من تجارب حدّاد المهمّة



قاسم حداد شاعر أيقظته الساحرة

د . عبد العزيز المقالح

لم تترك تجربة شعرية معينة في الجزيرة العربية أو الخليج أثراً عميقاً في محيطها وخارج هذا المحيط مثلما تركته تجربة الشاعر قاسم حداد، هذا المبدع الذي شكل بأسلوبه الشعري المتدرج من قصيدة التفعيلة الى قصيدة النثر ذروة جمالية استثنائية تضاف الى تجارب عدد قليل من الشعراء في الوطن العربي. ولن نندهش حين تأتي هذه التجربة المتقدمة من البحرين ذلك البلد الصغير اذ كان تميز عما حوله منذ عشرينات القرن الماضي بسبق تعليمي طبع تفاعله الثقافي بطابع التجديد ومحاورة الزمن الجديد في أشكاله الفكرية والأدبية. ومنذ خمسينات القرن الماضي نفسه وهذا البلد في سباق مع نفسه في الإبداع الأدبي من دون التركيز على مقتضيات جنس أدبي محدد وان كان للشعر الأولوية في هذا السباق.

واذا كنا لا نندهش لمجيء هذه التجربة، تجربة قاسم حداد، من البحرين الجزر الصغيرة المساحة القليلة السكان فإننا لن نقف مدهوشين أمام كيفية تطور هذه التجربة وتصاعدها، ابتداء من المجموعة الأولى (البشارة) التي كانت بالفعل بشارة بشاعر يمتلك رؤية للشعر وللعالم معاً، وصولاً الى (أيقظتني الساحرة) وهي آخر وأحدث المجموعات الشعرية التي وصل تعدادها...؟

المجموعة الاخيرة (أيقظتني الساحرة) مرفقة بترجمة الى اللغة الانكليزية من محمد الخزاعي ومراجعة كمال أبو ديب.

وتبدو فيها القصيدة وقد وصلت ذروة النضج والتكثيف حافلة بالمعنى المعمق الذي يستوقف القارئ ليفكر ويتأمل لا أن تلهيه موسيقى القصيدة أو تداعيات اللغة. يأسرك النص الأول في المجموعة بإيقاعه الذي لا يتكرر في قيمة النصوص، وكأنه يعيد الى الذاكرة أطياف موسيقى الصوت الأول للشاعر وطريقته الأولى في نسق الصياغة والبناء:

أيقظتني الساحرة
رسمت لي رمزها
وسقتني كأسها،
كلما أغفو أراها
عند حرفي ساهرة. (ص١٠)

لقد نجحت الساحرة حقاً في استنطاق المكنونات الطائرة في نفس الشاعر. والساحرة وهي توقظه من وعيه لتدخل به ساحة الشعر تبدو وكأنها تتعامل معه تارة برقة وتارة بقسوة، وفي أحيان تكون اللحظة الشعرية واضحة سافرة المعنى، وفي أحايين أخرى تكون مملوءة بالاختلاف والغموض، كل ذلك يتم وفقاً لما تتطلبه المواقف ذاتها وزوايا الرؤية الشعرية واشعاعاتها الحسية والمعنوية.

وهنا نلاحظ أهمية ما يمكن أن يقدم الشاعر من اضافات الى معنى الشعر وما يمتلكه من خصوصية تتجلى في الأسلوب كما في البنية اللغوية والتعبيرية، وفي ما يبتكره من وسائل فنية وأقنعة يتحدث عبرها ويحقق بها ومعها مستوى جمالياً لم يكن ليحققه أو ينجح في خلقه لو لم تسعفه موهبته العالية في الاهتداء الى ذلك المستوى الجمالي والتركيبي:

أوقفتني الجنية الزرقاء وقالت لي:
تُصقل الكتابة بالتجربة
مثل نهر يزخرف الجبل
نهر الدمِ يطفر من الكتب
نهر يفيض ويذهب في أخبار القتلى.
تقرأ تراثك
كمن يستعيد النص في حضرة حلم
يوشك على النجاة
ولم يكن في ذلك دلالة ولا حكمة. (ص٢٤)

ويسهل على من يتأمل هذه الوقفات أن يربط بينها ومواقف (النفري) بدليل تقنيتها المعتمدة على البدء بعبارة (أوقفتني) لكن ذلك يبقى ربطاً في الإيحاء بالاسم فقط، بينما يحتفظ الشاعر بعالمه الرؤيوي في سياقاته وعلاقاته وفي طاقته الإبداعية فضلاً عن نجاحه في تجنب الوقوع في ما يثير حفيظة المتعصبين ممن لم يكونوا يحتملون مواقف النفري ومخاطباته، ليس خوفاً من المغامرة في دخول الممنوع وانما ابتعاداً عن المحاكاة. ولهذا فإن ساحرة القصيدة هي التي أوقفت قاسم حداد وقالت له: ليس الكلام في الكتب
الكلام في الناس. (ص١٦)

- ٢ -

في كتاب «جوهر الفهم» الذي يضم أساسيات التعاليم البوذية حديث عن (الكينونة المتداخلة). يبدأ بهذه الاشارة التي قد تبدو للقارئ بديهية في حين أنها ليست كذلك: «ان كنت شاعراً فسترى بوضوح أنه توجد سحابة تسري في هذه الورقة البيضاء. من دون السحابة لن يكون هناك مطر، ومن دون المطر لن تنمو الأشجار، ولن نتمكن من صنع الورق، السحابة ضرورية لوجود الورق». لماذا يتوجه الحديث هنا الى الشاعر من بين سائر الناس، ولماذا الشاعر وحده الذي يدرك أبعاد الكينونة في تداخلاتها البصرية وما تنطوي عليه من تحولات والتباسات؟! الأن الشاعر الرائي المتأمل الأكثر غوصاً في كينونات العالم وجمالياته؟!

أسئلة تؤسس لرؤية قد تكون مبالغة في تمجيد الشاعر ومقدرته على تفهم التفاصيل في اطارها الكلي، وفي سعيه الدؤوب الى «خلق حالة يتقاطع فيها الوجدان بالتأمل» أكثر من أي مبدع آخر. ولم يسبق أن ظهرت نصوص شعرية لقاسم حداد بمثل هذا الاختزال وهذا التكثيف في أعماله السابقة وهي كثيرة وتتضمن محاولات جادة ومثيرة للوصول الى جوهر الشعر، فهل أصبحت لدى قاسم أخيراً قناعة بأن جوهر الشعر في التكثيف والاختزال، لكن وكما يعطيك نص قاسم في صورته الجديدة الكثير – بالرغم من اختزاله وكثافة معناه – فإن كلماته وحدها تعطيك الكثير أيضاً مساقطها، ظلالها، وطريقة صوغها:

أوقفتني في الورقة / ورسمت كوخاً يتكئ
على شجرة، / للكوخ هيئة النسيان /
وللشجرة شهوة المخيلة.

وضعت ماءها في موقع الرمز وقالت:
اذهب في التأويل لكي أقرأ لك الآية / ففي
كل بياض أضع فيه وشماً تدب الحياة /
ويتدفق أطفال حول الشجرة، / رقص
عاصف مثل درس العرس.

أذهب في التأويل وارجع لي، / تعرف باب
الكلام
وبيت المعنى. (٨٨)

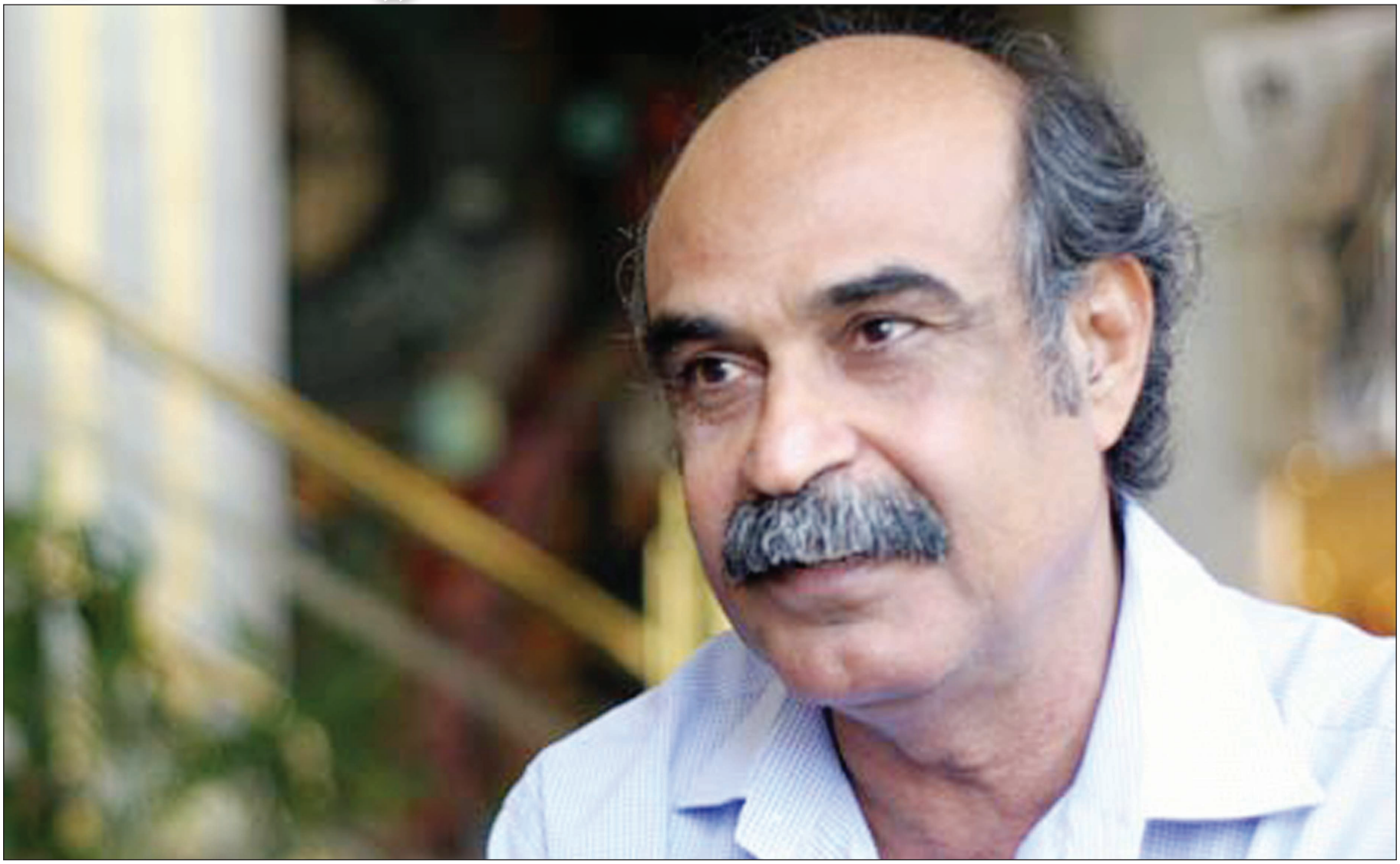
مع قاسم حداد يستعيد الشعر حريته وحيويته، وعلى رغم تنوع التجريب وجرأة المغامرة في تجربته الشعرية إلا انه يكره العبث في الإبداع، ويكره أن يكون بينه وبين قارئه جدار من الإبهام واللامعنى. هكذا تقول نصوص مجموعته الجديدة بكل ما حفلت به من مفاجآت، ويبدو أن من العسير عليه وهو الذي ولد شعرياً في ميدان النضال أن يتقبل الفصل بين ذات الشاعر وواقعه:

أوقفتني في سدرة المعنى وقالت:
لن تراني مثلما أراك،
فليست الرؤية في العين، / الرؤية في
القاف.
ولن تشهدني مثلما أشهدك،
فليست الشهادة في النجاة،
الشهادة في التهلكة.
ولن تضعني على جرح مثلما أضعك،
فليس البلسم في التعديل،
البلسم في الجرح.
واذا وضعوا الشمس في يمينك
والقمر في شمالك / على أن تبوح
فلا تقل لهم التأويل،
قل لهم المعنى. (ص ١١٠)

هنا في «أيقظتني الساحرة» يبدو الشعر تعبيراً عميقاً عن معنى أعمق، وتبدو درجة الرصد أبعد ما تكون عن المباشرة وأقرب ما تكون من اللغة الخالقة لمعناها. ويبدو قاسم حداد في أقصى عذوبة تجلياته الشعرية وأكثرها دلالة على التجدد والفرادة:

أوقفتني الجنية الزرقاء في الرؤية
وقالت لي:
لا تكلمهم إلاّ رمزاً،
ففي ذلك نعمة لهم
ورحمة عليك. (ص٤٢)

قاسم حداد .. دلمون القصيدة بمعطف القرن الحادي والعشرين



حاوره من مدينة أور
نعيم عبد مهلهل

تستيقظ دلمون في كل صباح ليقابلها ضوء زمنين تتداخل فيهما رؤى مشتركة لألهة صنعتها الرغبات وأحلام قصائد العشاق. ضوء أور السومرية وضوء البحرين دانة الشاطئ الخليجي وبين البقعتين تخطط الأساطير مشاريع الوصول الى ظل التأريخ بأقل عذاب ممكن، وتلك المهمة لايتحمل مشقتها سوى الشعراء وربما يكون الشاعر قاسم حداد من أولئك بفضل تراث شعري مكنه ليكون في مقدمة نساجي معطف دلمون الذي أرتداه في القرن العشرين وسط تداخلات البدء للعولمة والحروب والاحتلالات وقفزت معه الى القرن الحادي والعشرين . وهو شاعر الجملة الواعية التي كانت ثوريتها مميزة بحدة الصوت وكثافة الصورة ، وهو أيضاً من الذين افترضوا في الشعر كينونتهم الوطنية وجعلوه شكلاً من أشكال المقاومة الحضارية والثقافية ، والذي يقرأ قاسم حداد يكتشف مراحل لاتحصى من نضوج الحلم الدلموني وتحولاته الفكرية التي ولدت من مخاضات لاتحصى في معركة أثبات الوجود ، وهو شاعر يضج بمعجميات الأمكنة وتأريخها فيما تمثل دراما وعي القصيدة عنده رائية لاكتشاف أكثر من هاجس ويصعب جداً أن ترى في شعر قاسم حداد تلاقيات هشة أو مديح لمن لايستحق المديح حتى لو كان نسراً على جبل .

هذا شاعر تتوضح خطاه في قيمة ماينتج ، وتراثه عبارة عن أهرامات من قصائد أزمنته هو بكل ماملكت من قساوة وعسر ومرح ولقد شكل مع مجايله وعياً جديداً وحداثوياً للحركة الشعرية في مملكة البحرين بل وجعلوا هذا الحركة علامة فارقة في تطور الجملة الشعرية وقوتها في زمن كانت شواطئ الخليج تبحث عن ذاكرة الوجود وسط جنون تدفق ناقلات النفط وهموم البحث عن السيادة والتخلص من هيمنة الشركات الكبرى .

في المنامة حيث ركن قاسم حداد مع روحة الرائية لظلال الأشياء اللامعة حتى ببعد سنوات

ضوئية ، هدأت الرجل وركنت الى صوفية حاذقة وتبشرية ذهنية تداف بشئ من حداثة الفلسفة الأثينية المعمولة بخلطة رمل سواحل جزر بلاده المتناثرة في ذاكرته كحبات اللؤلؤ الذي شد به قاسم وجع قصائده الأولى وصنع منها إشراقات واقعية البدء وجدية تعاملها مع الموجود الذي كانت تهيمن عليه عادات الشرق وتقاليده التي لاتحصى والخاضعة أصلاً الى موروث الاستلاب وثورات الحلم منذ مقتل الحسين ومروراً بالقرامطة والزنج وعصيانات القرن الثامن والتاسع عشر وانتهاءاً بعصر التمدن .

ويبدو أن خيار هذه الصوفية قد خلقت كونية واعية لنمط الحداثة الشعرية لقاسم حداد لهذا واستباقاً لكل هذا المجد الشعري الواعي وما أقل الواعين من صاحبي موهبة الشعر كان الحوار معه أشبه بمن يغامر ويصنع في ذاكرته حلم سندباد لسفينة لم تصنع بعد . ولأني صنعت أسئلتي من خلال جهد قراءة مركز لتراث قاسم حداد عبر معرفة ثقافية تعود الى سبعينيات القرن الماضي حملت أسئلتي على أكتاف ذاكرتي وبسطتها أمامه كمن يبسط بضاعة الريش في نهار لا تهدأ الريح فيه .

الشاعر قاسم حداد أنت وكما أراك حساً عائماً في قدرية الامتلاك. وكأن هذا وصف سريالي .ولكنك حتماً ستجد جواباً لمشفرتي.أي أريد منك أن تضع حدود الفهم لقصيدة تولد في رأسك، وأفضل أن تكون من البدايات ؟

الشاعر لا يستطيع الزعم باقتراح حدود (لفهم) قصيدته. ليس لأنه لا يريد أن يفسد حرية قصيدته، ولكن الأهم أنه ليس من الحكمة المجازفة في (إفساد) القارئ. فالعطب سرعان ما ينال من حرية مخيلة القارئ، ليس إزاء قصيدة بعينها، ولكن العلاقة الحرة مع الشعر سوف تتعرض للتنكيل.

فالشعر هو حرية بالدرجة الأولى. وعندما أكتب نصاً ما ليس في برنامجي معنى (مسبقاً) ناجزاً يمكن أن أقترحه (لئلا أقول أفرضه) على القارئ، مطلق قارئ.

بقي أن تدرب (مشفرتك) على تفادي توجيه مثل هذا السؤال للشاعر، فربما ساعدك القارئ على ما تريد أكثر مما تتوقع من الشاعر. وبالمناسبة فنحن عندما نكتب القصيدة أو الشعر فإنما نكتبه للقارئ العاري والمتحرر من (المشافر) وليس للناقد المدجج بها.

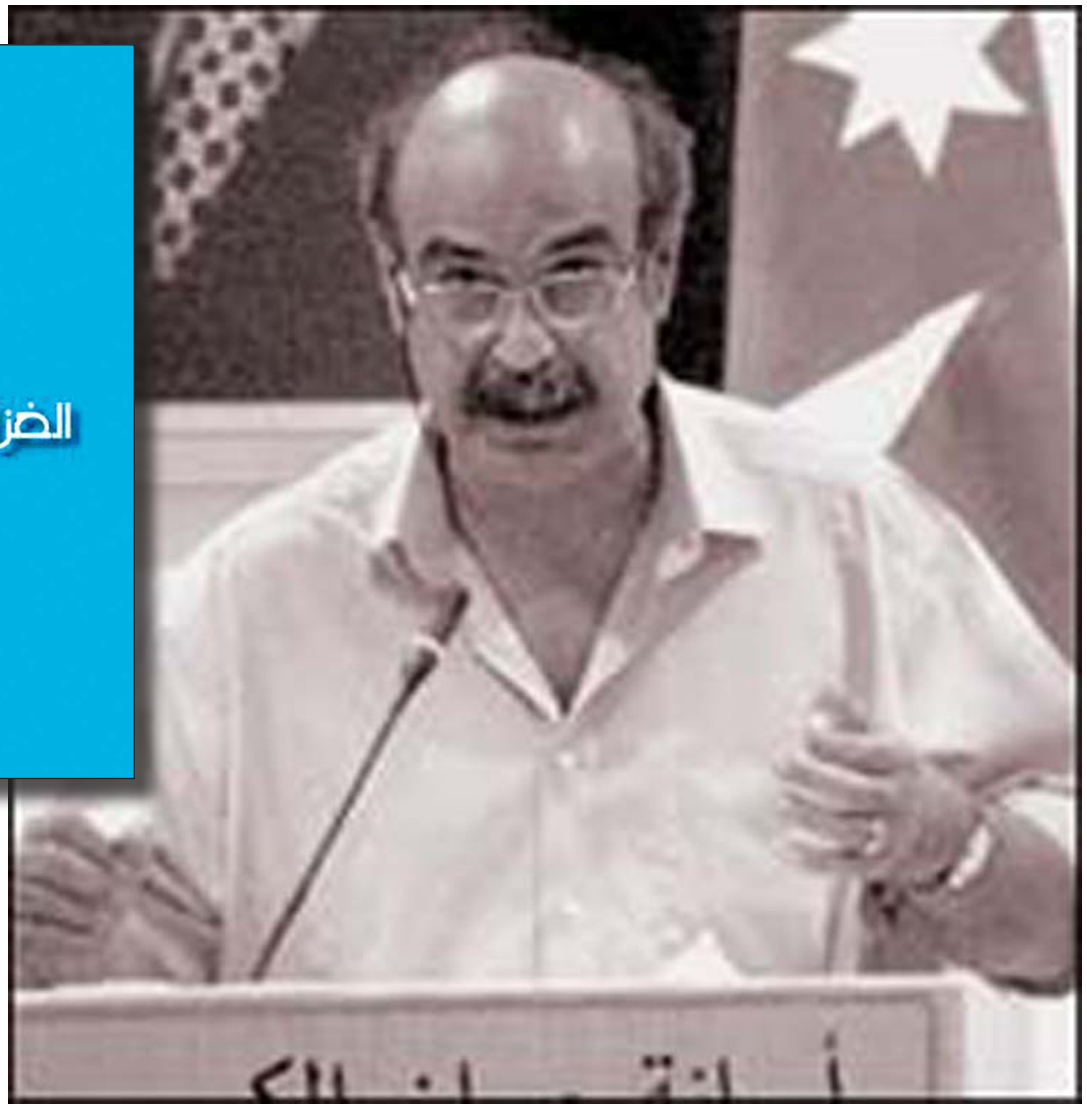
الشعر هو ما يذهب بنا الى آخر لا نعرف ملامحه بالضبط سوى أنه قارئ . كيف نصنع ثقافة مميزة لقصيدتنا ؟ هل نرمي الطعم لذاكرة الآخر ونشيد له وعياً لا يمتلكه هو أصلاً ؟ هل نحتفي معه بسعادة نصنعها من أجله ؟ أم أننا نبدع القصيدة ونترك الحبل على الغارب؟

كيف تجرؤ ؟ أنا شخصياً لا أجرؤ القول عن القارئ أنه (لا يمتلك الوعي أصلاً). هذا قول غليظ .. يا نعيم.
ليس من الحكمة الزعم بهذا كما لو أن القارئ هو جاهل مسبقا. علينا أن نتميز بوعي يمنحنا الثقة في وعي القارئ. أكثر من هذا، فإنني من الذين لا يثقون في ثقافة ومعرفة القارئ فحسب، ولكنني أشعر دائماً في أن ثمة قارئ يتميز بالوعي والمعرفة أكثر من الشاعر. هذه طبيعة أشياء الحياة. فكون الشاعر قادر (بموهبته) على أن يكتب القصيدة فان هذا لا يعني على الإطلاق أنه يمتلك المعرفة والثقافة أكثر من سواه، وربما أكثر من القارئ .
في سؤالك ثمة تعال لا يليق بمن يضع أدواته النقدية الجديدة في موضع الصقل والتجربة الجديدة. مما يستدعي الصدق و المسؤولية التنبيه برصانة حميمة الى أننا غير مهيئين الى خذلان إضافي ونحن نأمل في الأصوات النقدية الشابة وهي تقترح علينا حوارها المختلف.
لقد عانت تجاربنا من بعض الأوهام القاتلة من بين أخطرها تلك النظرة الدونية للقارئ، الى حد أن ثمة من تلقى فكرة (موت) القارئ لكي يؤثث موقفه الفض تجاه الآخر، مبالغاً في الوهم بأن الشاعر هو نبي المعرفة و الوعي لا يستطيع أحد فهمه وليس بين القراء من يمتلك ثقافته. أية روح يمكن أن تقود الشاعر و المثقف الى هذه النظرة ؟
شخصياً، اشعر بالقلق الكبير تجاه أجيال الشباب وهي تستورد مثل هذه المنظورات من أسلافهم المعاصرين، وتواصل المزاعم نفسها مكرسة القطيعة (المتوهمة) ذاتها.
لابد لكم أن تكترثوا جيدا وعميقاً بما يصادفكم في التراث المعاصر أكثر من اكتراثكم بتركة التراث القديم.
غاستون بلاشار يقول : المكان هو من يصنع مادة الذهن . ماذا يفعل الزمان للذهن إذن ؟ ولكي أقربك من وعي العبارة سنأخذ قصيدتك ○ ماتيسر من سورة الخليج والدماء □ وهي كتبت عام ١٩٧٠ . أنا درست رائية الثورة في هذه القصيدة وكان صوتها يتحدث عن مكان هو البلاد وبعض شخوص لكن الزمن ينفلت الى أكثر من مكان . ماذا تقول ؟
تلك القصيدة ليست نص مكان فقط ، ولكنها خصوصاً نص زمان. وربما هذا السبب هو ما جعلها أقل قدرة على الاستمرار (النوعي) في تجربتي الفنية. ها أنت تتشبث بالنص بوصفه (ذاكرة)، في حين ينبغي لك، (كقارئ خاص أولا وكنزوع نقدي ثانيا) أن تتصل بالنص بوصفه (مخيلة) بالدرجة الأولى.
في الشعر، تظل الذاكرة هي العنصر الأكثر قدرة على العبور العميق
للزمان والمكان وهي بالمناسبة من النصوص التي لم يتضمنها أي كتاب شعري لي لأسباب فنية، هي بالضبط من النصوص التي (تقول) وليس من النصوص التي (تحلم). وها أنت تقول أنك درست فيها رائية الثورة.
إنني مدين لتلك القصيدة ومرحلتها بالكثير من دروس الثورة على غير صعيد.
أعمالك الأولى البشارة، خروج رأس الحسين ، قلب الحب.. تميزت بمرحلة الانفلات الذي لا يخشى. أنا قرأت خروج رأس الحسين وكنت طالباً في المتوسطة. خلتك تدعو الى ثورة جديدة وتشهر استلاب الذات العربية بجرأة قد تحسد عليها . هل بقيت تلك الجذوة موجودة كما في كتب السبعينيات ؟
عليك أن تسال النص دائماً، لأن الشخص مشحون بالمزاعم التي ليست فوق مستوى الشك.
الشعر يمنح الإنسان مشاعر تتراوح بين الأحلام والأوهام بصورة غاية في الخطورة. وأخشى أنه كلما كثرت المزاعم ندرت الأشعار. بالطبع لا اخفي أنني تواق للمغامرة لا أزال، دون أن يكون هذا التوق ناجحاً على الدوام، لأن احتمالات الفشل تكون أكثر كلما تقدم الكائن في السن والتجربة. لكن من المؤكد أنني سوف أتذكر كلما قالتها ليلى صاحبة قيس عندما سألوها في عمر متقدم، ما ذا كانت جذوة الحب لا تزال ، فأجابتهم: إن الشهوة موجودة ولكن الآلة تقصر عن ذلك . علينا أن نسال النصوص دائما عن تلك الشهوة الأسطورية.
يقول المتصوفة. ذهن المتعبد محراب متهدم . لماذا قالوا هكذا ؟ هل لأنهم كانوا يستشعرون في القصيدة هدماً ما لكياناتهم؟
أنت وصلت الى مرحلة من نضوج مثل هذا الوعي. أنا أراه في قصائدك المتأخرة. تبحث في دالية المعنى بحداثة كونية وفضاءات غير تلك التي كانت تتعلق في دلون فقط ؟ السر ؟
ثمة تأويل للمعنى الجوهري للتصوف ، أحب أن أراه أنا أيضا، يذهب إلى أن الصوفية هي، في العمق، ضربٌ من النقض الحصري لفكرة العبودية بمعناها الديني المتداول، أي أنها بشكل ما، هدم للدلالة والمدلول.
وتحرير الدال من دوال العامة وإطلاقه في أفق الدلالات اللامتناهية من المعرفة والرؤى.
من هذه الشرفة، سيكون ذهن المتعبد عرضة للانهدام (النوعي) دائما، كلما استسلم للإصغاء العميق والتحديق في جواهر الأشياء وعدم التوقف عند حدود أصدافها الفجة.
في الشعر، لن يختف الأمر إلا في النوع فقط ، أما درجة النقض المستمر في جمود المواد وثوابت الحياة، أو ما يسعى لتثبيتها وهي التي لا تثبت لكونها (حياة)، أي أنها نقيض الموت، حيث أن الجثث هي فقط ما يتفق عليها، أما الحياة ، الكائن الحي، فهو المتغير الدائم. درجة النقض هي ذاتها التي يصدر منها ويذهب إليها الشاعر، ربما لأنه كائن لا يقنع ولا يستقر ولا يرى في الأجوبة إلا شرفة على سرب أسئلة وشبكة الاشتعال. الشاعر هو الذي يتعلم في كل ساعة .
عملت مشروع كتاب أنت والفنان العراقي المغترب ضياء العزاوي . والعزاوي من الذين يبحثون في اللون حكاية ما . ما الذي فعله الواحد للآخر ؟ هل اشتركتما في صناعة مروية ما من الرسم والشعر ؟ تحدث بمساحة واسعة عن تجربة مثل تلك ؟
كنا نسعى لانجاز نص يشرح الرسم ولا رسم يزين النص.
كل منا جاء من تجربة ذاتية (ثقافياً وابداعياً) لديها ما يكفي من التعبير عن كينونتها الانسانية من خلال المعنى الجوهري للحب. ولم تكن قصة المجنون حبا سوى ذريعة لأن نعبر عن ذاتين تقدران على الانبثاق في حوار إبداعي بأدوات وآليات مختلفة من حيث التقنية، غير أننا كنا متقاطعين بصورة لم تكن تحتاج للمزيد من الحوار و النقاش. من معرفتي في تجارب فنية مشتركة، كلما كنا في غنى عن النقاش والتخطيط الذهني للعمل، صارت التجربة أكثر جمالاً ومغامرة ومكتشفات. فالحوار ينبغي أن يتجسد في العمل، ليس قبله ولا بعده، وعندما تشعر أنك بحاجة للمزيد من الاتفاق والشرح والتوضيح والتخطيط، عليك أن تنصرف عن التجربة.
مع ضياء العزاوي كانت التجربة مشوقة بصورة تستعصي على الوصف. جاء البحرين عام ١٩٩٥، وكنا نلتقي للمرة الأولى فقط . كان كل منا يعرف الآخر منذ قرون، يعرف شعري وأعشق ألوانه ومغامراته، صعقني بالفكرة وسافر، بعد سبعة شهور تقريبا بدأت في الكتابة، كان هو قد بدأ في العمل، بعثت له النص،

فقال لي أن حريقه زاد في الاشتعال. لم نكن نحتاج أكثر من هذا. كتبت عن الحب بوصفي قاسم حداد ولم تكن تعنيني تفاصيل حكاية قيس وليلى في التراث، كانا الى الأسطورة أقرب من الحقيقة، هذا فتح لتجربتي الأفق رحباً، فكتبت أسطورتي الجديدة عن : الجنون و الحب والشعر. هذه هي الاقانيم الثلاثة التي أعدت صياغتها على طريقتي. في ما كتبت ستصادف حباً يتجاوز الطهرانية (الدينية) الفجة التي كرستها أخلاقيات التقليد الذي سيرى الحب دائما بوصفه سلوكاً مشوباً بالخطأ والخطيئة. هذه الخطيئة هي ذاتها التي سوف تتصل بمفهوم (الخروج) الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وبالتالي الأخلاقي في قانون القبيلة. ضياء العزاوي خرج على طريقته بالإبداع التشكيلي. أصل الفكرة أن ضياء اجتاز تجربة وعي ضرورة الحب في حياتنا العربية، وهو الفنان الذي لم يفلت من الحروب العربية المعاصرة جميعها، وقد خاضها بفنونه كلها مناضلا بشروطه، حتى توقف أمام حقيقة ما يفتقده الإنسان العربي في فنونه: أنه الحب، فبدأ سلسلة تجارب عن الحب، وكان ما أبدعه في تجربة (أخبار مجنون ليلي). وهي بالمناسبة قد طبعت في مطبوعات وكتب وأعمل فنية مختلفة.
ولعي بالطاقة البصرية هو ما يجعلني ضعيفاً أما أي مشروع إبداعي مشترك من الفنانين من الأصدقاء، ففي مثل هذه التجارب أتعلم الأشياء التي فاتني إدراكها، واصقل ذائقتي الشعرية بها.
في المستحيل الازرق تحولت الى رائية العدسة. أي أنك بدأت تكثر من التجريب وبدأت تميل الى نمط ذهني وحضاري يمتد الى تمدن خارج أقليمية القصيدة رغم أن الأمكنة هي ذاتها تلك التي صنعت أخيلة الإبداعات الأولى . كيف ترى هكذا حس .أن تتشارك مع عدسة في تحليل كشوفات الضوء في الصورة والقصيدة ؟
هو ذاته الولع بالصورة، في تقديري أن الذائقة البصرية في الثقافة العربية عضو مهمل حتى أوشك على الضمور والعجز. ولعل هذا ما يفسر لنا تخلف الفنون البصرية عندنا. أكثر من هذا، فإن انقطاع الشاعر والأديب العربي عن الفنون البصرية (ثقافة ومعرفة وممارسة) هو ما أدى إلى ضعف نمو (الصورة) الفنية في الأدب العربي بشكل عام، إلا ما ندر، وخصوصا في الكتابة الشعرية، لأن المخيلة الفنية لدينا فقيرة وذات ثروة وسليقة محدودة النشاط والحريات. هذا بالضبط ما أشعر به طوال الوقت، وربما لهذا أشعر بميل دائم لأن أخوض التجارب المختلفة التي تمنحني نعمة المتعة البصرية، فهي نعمة لا يجوز أن نحرم أنفسنا منها.
في كتاب (المستحيل ألأزرق) مع صديق الفنان صالح العزاز رحمه الله هي من بين التجارب المختلفة عن غيرها. وقد أضافت لي نوعا جديدا من المتعة التي لا تزال حاضرة في كياني.
متى يولد حلم صناعة نص عند قاسم حداد ؟ وهل تخيلت نصاً ليصير رواية مثلاً ؟
لاأعرف شيئاً عما يحدث غداً، فكيف لي أن أتوقع النصوص القادمة؟ ناهيك عن التخطيط لأشكال تلك النصوص. الكتابة تأتي في وقتها وبالشكل الذي تحب هي. أكثر من هذا، فإنني لم أعد أتوقف عند حدود النوع في الكتابة.
عبر هذا العمر الطويل من صناعة القصيدة وأكتشافات إشراقتها. هل أنت مع مقولة النفري كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة ؟
أظن أنه نعم .

قاسم حداد: شاعر المخيلة

محمد عبد المطلب



(١)

تردد مصطلح (المخيلة) عند قاسم حداد على نحو لافت، وفي هذا التردد لم يأت المصطلح مضبوطا بالشكل، وكأنه أتاح له أن يحتمل ضبطين معا، الأول: (المَخيلة) بفتح الياء واللام، والآخر: (المِخيلة) بكسرهما ، وعلى هذا وذاك فإن المصطلح ينتمي – اشتقاقيا – إلى مادة (خيل وخيّل)، ومع الفتح تكون الصيغة (اسم مفعول)، أي أنها: مستودع الصور الحسية التي تأتيها من مناطق الحس المحفوظة، كما أنها مستودع المعرفة التي تتأتى من الملاحظة العقلية، ومن ثم تنتمي المخيلة إلى (المنتج) لتمده بما يحتاجه من مفرداتها المادية والمعنوية. ومع الكسر، تكون الصيغة (اسم فاعل)، ومن ثم تكون فاعليتها إخراجية، أي تخرج ما اختزنته من الصور لتتوجه بها إلى المستقبل، والصيغتان محتملتان في كلام قاسم حداد عن هذا المصطلح.

وأهمية المصطلح في انتمائه إلى المادة المركزية (خال)، وما تفيده من الظن أو الوهم، وما تنتجه من (التوقع) الذي قد يصيب، وقد يخيب، وكل ذلك يتيح للدال أن يتدخل تدخلا مباشرا في تشكيل (المخيلة)، فهناك (الخيال) ومنتجاته من التشابهات الحادثة في النوم أو اليقظة، والتي لا تبدأ مهمتها التنفيذية إلا بعد غياب المادة، مع الاحتفاظ بصورها، ومن ثم تصبح المخيلة (خزانة) المعرفة الحسية (١).

وتنتج المادة المركزية – أيضا – (التخيل) و (التخييل)، حيث ينتمي الدال الأول إلى المبدع واتكائه على المخيلة، أما الدال الثاني، فينتمي إلى المتلقي وقدراته على الاستقبال، وليس هناك من أداة للربط بين الطرفين (المبدع والمتلقي) سوى اللغة بوصفها جسر العبور إلى المراجع الواقعية والفنية.

ويبدو أن الفارابي كان سابقا في ربط دال (التخيل) بالقول الشعري، حيث يقول: «ويبتدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعاني وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلا منها، فتحدث المعاني الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر ... لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء» (٢) .

أما ابن سينا، فقد عرف الكلام المخيل بأنه: «هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير رؤية وفكر واختيار، وهذا الكلام المخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية» (٣) .

وقد أفاد جمهور النقاد والبلاغيين العرب من هذا المدخل في ربط الشعر بالتخيل والخيال، وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني، ومن ثم صار (التخيل) هو الفارق المركزي بين الشعر والنثر.

ويلاحظ أن أبا هلال العسكري قد اهتم بالتفريق بين التصور والتخيل، فالتصور يعمل على مواجهة الصور حال ثباتها، أما التخيل، فإنه يعمل على نقل الصور من الثبات إلى التغير، أو التعديل في الصور بالزيادة والحذف، ذلك أن التخيل ـــ عنده ـــ «تصور الشيء على بعض من أوصافه دون بعض، والتخيل والتوهم ينافيان العلم» (٤) .

أما الزمخشري، فإنه يربط التخيل بعالم (المرآة)، فالمرآة لا تتعلق بحقائق الأشياء، وإنما بصورها المتوهمة، فلا أقول: ظهرت الصورة في المرآة، وإنما ظهر خيالها في المرآة (٥) .

وفي بدايات الحداثة، ارتبط (التخيل) برفض الواقعية، على معنى أن الإبداع لم يعد معنيا بتحقيق التماثل بين (المقول) ومرجعيته الواقعية، إذ الإبداع له استقلاله الذي يعلو به على الواقع ذاته، وتبع ذلك تعديل مفهوم (المحاكاة)، فلم تعد تمثيلا للواقع الخارجي، وإنما رصد وقعه على المخيلة بوصف المخيلة مخزنا للصور والأخيلة التي تراكمت ومثّلت سجلا (للأنا) بكل تجاربها وخبراتها ومواقفها.

(٢)

وبرغم أن ارتباط الشعرية بالمخيلة موغل في القدم منذ أن قال امرؤ القيس: لعمرك ما إن ضرنى وسط حمير وأقوالها
إلا المَخيَلَة والسّكر

صحيح أن المادة هنا تستدعي مرجعيتها من (الخيلاء)، لكن مصاحبتها (للسكر) يمكن أن يربطها بالقول التخييلى.

برغم ذلك فإن مادة (الخيال) تكاد تكون حاضرة في المدونة الشعرية العربية منذ بواكيرها حتى اليوم، لكن قاسم حداد هو الذي رفع لواء المصطلح (المخيلة)، وجعله الباب الشرعي لمدونته الشعرية، ومن توابع هذا المصطلح، أو من مقدماته مفردة (الخيال) التي جاء ترددها الأول في ديوانه (البشارة)، في نص (قولي لنا يا شهرزاد) المؤرخ في مارس سنة ١٩٦٧:

نهر الدموع على خدود الليل سال
وشهرزاد عباءتها الممزقة السواد
لتقول في عين النهار
قصص الحقيقة حين ينتحر الخيال (٦)
وانتحار الخيال – هنا – لحساب الحقيقة المأساوية، ترتب عليه إسقاط هذا الخيال لمواجهة الواقع الدامي في الديوان نفسه في نص (عن الصليب والقمر):

فنفضت الذل عن رأسي وأسقط الخيال
ثم عانقت صليبي (٧)

وتغيب المادة اللغوية في الدواوين التالية (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة) سنة ١٩٧٢، و (الدم الثاني) سنة ١٩٧٥، و (قلب الحب) سنة ١٩٨٠، و (القيامة) سنة ١٩٨٠، و (شظايا) سنة ١٩٨١، لتعود مفردة (الخيال) للحضور في (انتماءات) سنة ١٩٨٢، لكن الحضور كان تمهيدا لإعطاء هذا الخيال قدرة رؤية الواقع خلال استدعاء الصور المخزونة بعد تحريفها عن صورتها المادية:

كأن الجبال
تماثيل ممسوخة، والنجوم
عصافير مرسومة في الخيال (٨)

ومع مباعدة الصورة المستدعاة عن أصلها الواقعي، يتحول (الخيال) أداة لتوحد الذات بمخزونها التراكمي:

لبست المدينة
وهيأتها للجمال
وذوبتها في الخيال (٩)

وتغيب المفردة (الخيال) وتوابعها عن ديوان (النهروان) سنة ١٩٨٨، لتعود إلى التردد في (الجواشن) سنة ١٩٨٩، ومعها ظهر مصطلح (المخيلة) على نحو لافت، ثم تعاود التردد في (عزلة الملكات) سنة ١٩٩٢، ثلاث مرات، ثم يرتفع التردد إلى أربع مرات في (قبر قاسم) سنة ١٩٩٧، ويعود للهبوط إلى مرتين في (علاج المسافة) سنة ٢٠٠٠.

وحضور مصطلح المخيلة، ضيق منافذ التردد أمام مفردة (الخيال)، فترددت في ديوان (يمشي مخفورا بالوعول) سنة ١٩٨٨ مرة واحدة، وفي ديوان (أخبار مجنون ليلى) سنة ١٩٩٦ مرتين.

ومحدودية التردد لمصطلح (المخيلة) في النص الشعري، يقابلها ارتفاع التردد في النص النثري، سواء أكان النص كتابا محددا، أم كان النص حديثا صحفيا، فقد تردد المصطلح في نص (ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر) سنة ١٩٩٧ أربع عشرة مرة، وفي (ورشة الأمل) سنة ٢٠٠٤ عشر مرات، أما الأحاديث الصحفية فلا يكاد يخلو حديث منها من استحضار (المخيلة).

(٣)

وقد حصرت هذه القراءة نفسها في مفردة (المخيلة)، دون متابعة اشتقاقات (خال وخيل)، كما أن القراءة توجهت –

أولا–إلى النص الشعري، ثم ثنت بالنص النثري، ذلك أن النص النثري يمثل – من وجهة نظرنا – حاشية على النص الشعري، والمتن يسبق الحاشية ضرورة. وبرغم أن تردد المصطلح على نحو لافت كان في نص (الجواشن)، فإننا سوف نتجاوزه بوصفه إنتاجا مشتركا بين قاسم حداد وأمين صالح، ولم تتحدد فيه – رسميا – انتماءات دفقاته لهذا أو ذاك، وإن كانت القراءة المتأملة يمكن أن ترد كل دفقة إلى منتجها.

بداية التردد إذن كانت مع ديوان (عزلة الملكات) أي بعد مرور أكثر من عشرين عاما على البدايات الشعرية لقاسم حداد، وجاء التردد الأول في نص (لغة) ليربط المصطلح بها، قريبا مما قرره ابن سينا فيما سبق أن ذكرناه في أن عماد (التخييل) الشعري يحتوي (مقاطع الألفاظ المفردة والمركبة)، يقول نص قاسم:

جعلت هذه اللغة ملكة تخدم العبيد
جعلت البريق الباقي بوابات ليس لها غد
مفتوحة على كل الطرق
وأرخيت لخيول أحلامي دهشة السهول
وعشب المخيلة (١٠)

ثم تردد المصطلح مصطحبا مفاهيم ابن سينا – أيضا – في قدرة المخيلة على استحضار ما تلتذ به الذات، كما في نص (البحارة)، حيث يقول:

كان لنا أن نعبئ الحرب في المستنقعات
وننساب في جرأة الموج
ونحشو مدفأة الكوخ بالمبتكرات
ومحظيات المخيلة (١١)

ثم استحضار ما تتألم منه، كما في نص (ابتهال):

أرغب في حمى تلهب أعضائي دون
هوادة
وليس لمدخرات اليقظة أن تحرمني
من جحيم المخيلة (١٢)

ويتردد المصطلح في (قبر قاسم) أربع مرات، بوصف (المخيلة) خزينة لو أرادت الحس على وجه العموم، ما كان مقدسا، وما خرج من دائرة القداسة، وهذه الخزينة كنز النائم التي يستمد منها ما يحتاجه من تصورات:

هذا هو الصهيل
جنة تمزج ثلجة المحراب بحجارة أكثر
جمالاً وقدسية
تدل النائم على ذخيرة المخيلة (١٣)

وأهمية المخيلة أنها قاسم مشترك لجموع الناس:

تظاهري بالغفلة،
لكن لا تغفلي عن كنزك، جنة تمرح في
مخيلة الناس (١٤)

بل إنها قاسم مشترك للكائن الحيواني أيضا:

أقبية خفرتها يقظة الحيوان،
مخلوقات مشحوذة بالمخيلة (١٥)

وتحضر المخيلة إلى عالم الطفولة بممتلكاته السحرية:

والأطفال يعتقدون بالجنية الزرقاء
والباقي لنا من جنة الأخطاء
كي نبكي
مخيلة وقنديل ومحتملان (١٦)

وينتقل التردد الشعري (للمخيلة) إلى (علاج المسافة)، حيث تشتبك المخيلة بكائن نباتي له حضوره الطاغي في خطاب قاسم حداد على وجه العموم، هو (الزعفران):

آخينا زعفرانة البحر
وهي تخرج عن خبيئة الجبل
تزخرف مخيلة الغابة
وتمنح الغريب وردة الليل (١٧)

ويبدو أن المخيلة لم تكن دائما في حالة نشاط وتجدد، بل تنتابها – أحيانا – لحظات كسل وخمول، وكأنها تسعى للخلاص من أحوالها الدامية:

تنحدر بك حشود الشارع في ليل واضح
في ذبائح مهدورة
في ماء قديم يأسن
في ذخيرة مبتلة بزفير التجربة
في غفلة البصيرة وكسل المخيلة (١٨)

(٤)

وتردد المصطلح في النص الشعري، تردد محدود بالنسبة لتردده في النص النثري عموماً، ففي مدونة قاسم حداد (ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر) تردد مصطلح (المخيلة) أربع عشرة مرة مشحوناً بمفاهيم متعددة، لكنها متآزرة، ومتابعتها تقودنا إلى تحديد الوظيفة الإنتاجية للمصطلح.

ويمكن النظر في هذه المفاهيم خلال ثلاثة محاور.

المحور الأول: خصوصية المخيلة:

ذلك أنها تتمايز من شخص لآخر، فهي شبيهة بالبصمة التي لا تتشابه مع غيرها من البصمات، يقول قاسم: «واختلاف عمل المخيلة ومعطياتها تكاد تكون بنفس درجة اختلاف البصمات عند البشر» (١٩) وتمايز المخيلة. يتبعه تمايز إدراك الحقيقة من شخص لآخر، ومن مبدع لآخر، وبمعنى أدق، يكون التمايز في صدى وقع الحقائق على الخيلة، وهنا نتذكر مقول المزمخشري عن أهمية التمييز بين أصل المعنى وصورته، فالمخيلة تحصر وظيفتها في صورة الشيء، لا في أصله الواقعي أو الحقيقي، على نحو ما نلحظ في وظيفة المرآة (٢٠) . وإذا كان التمايز السابق قد تعلق بالخارج، أي بالشخوص الممتلكة للمخيلة، فإن هناك تمايزا داخليا لاحظه قاسم حداد، هو التمايز بين المخيلة والذاكرة من ناحية، وبينها وبين التأمل من ناحية أخرى، ذلك أن (الذاكرة) تمثل خزينة للحقائق وما يتصل بها من التجارب، فمهمتها تخزينية، أما (التأمل) فإن وظيفتها النظر في هذا المخزون، وهذا يعني أن وظيفتها سلبية، بعكس المخيلة التي تتحرك من السلب إلى الإيجاب، حيث تعمل على إنتاج المخزون السابق في أبنية تخييلية.

لم يقل قاسم حداد – مباشرة – بالتمايز بين المخيلة والذاكرة والتأمل، وإنما قادنا إلى إدراك ذلك أمران، السياق العام الذي احتضن هذه الدوال من ناحية، والعلاقة التركيبية بينهما من ناحية أخرى، من حيث عطف (الذاكرة)، و(التأمل) على (المخيلة)، والعطف يقتضي المغايرة، كما يقول النحاة، لأنه لا يجوز عطف الشيء على نفسه. (٢١)

وهذه الوظيفة الإيجابية للمخيلة تجمع بين طرفي الاتصال (المبدع والمتلقي) في نوع من العلاقة الجدلية بين داخل النص وخارجه، مع تمايز العلاقة في كل منهما، حيث تكون حركة المبدع من داخل النص إلى خارجه، بينما تكون حركة المتلقي من خارج النص إلى داخله. (٢٢)

وهذا الذي أشار إليه قاسم يكاد يوافق الوارد الحداثي في مقولاته النقدية واللغوية، حيث تكون مهمة المنتج تحويل الفكر الداخلي إلى صياغة خارجية، ثم تكون مهمة المتلقي رد هذه الصياغة إلى أفكار مرة أخرى.

المحور الثاني: مغامرة المخيلة:

يشير قاسم حداد إلى أن المخيلة هي التي تهيئ للنصية دخول المغامرة للابتعاد عن إنتاج ما تم إنتاجه، والخلاص من الراكد الآسن (٢٣)، ومن أفق هذه المغامرة، تحقق الكتابة شيئاً مغايرا للواقع برغم انتمائه له، فبين الواقع والنص علاقة جامعة فيها التماثل والتخالف على صعيد واحد.

والمخيلة هي التي تسمح برؤية الجانبين معاً، لأن من قدراتها أن تجمع بين المتضادات والمتنافرات، فلا فارق – عندها – بين الموت والحياة، ولا تنافر – عندها – بين الماضي والآتي، وكل ذلك يتيح للكتابة مساحة هائلة من الحركة الحرة الطليقة من قيود الزمان والمكان والأحداث (٢٤).

المحور الثالث: وظائف المخيلة:

لا شك أن المحورين السابقين قد تضمنا – بالضرورة – بعض هذه الوظائف وبخاصة (توليد اللذة والألم) و (الحرية المطلقة)، وهو ما أشرنا إلى توافقه مع مقول ابن سينا في أن (التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول)، وهو ما يوثقه قاسم حداد بقوله:

إنه لا متعة بدون خيال (٢٥).

لكن الإضافة الوظيفية – في هذا المحور – أن المخيلة أداة بالغة الأهمية في اكتشاف الجديد، والوسيلة الفاعلة في إنتاج الشكل (٢٦).

(٥)

ومن الملحوظ أن مصطلح (المخيلة) قد تردد في (ورشة الأمل) محافظا على قدر كبير من حدوده المعرفية السابقة، لكن المفارقة بين النص الأول (ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر) و (ورشة الأمل)، أن المفهوم الذي استخلصناه من النص الأول يكاد يكون مفهوما تجريدياً، بينما مال المفهوم في النص الثاني إلى نوع من التجسيد.

فإذا كان نص (ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر) قد رصد قدرة المخيلة على الحركة الزمنية الحرة، وأن هذه الحركة تسمح لها بالذهاب إلى الماضي – وهو محال – فإن (ورشة الأمل) تجعل الذهاب للماضي أمراً تنفيذياً في العودة لزمن الطفولة مرة، واللقاء مع (الجبل الأخضر) مرة أخرى:

« الغريب أن
شعورا بالوحدة
كان يستحوذ
على طول
الوقت، كنت
متوحدا
بصورة غير
مرئية بفعل
اتصالي

بالطفولة
والذاكرة
والمخيلة في آن
واحد» (٢٧).

وكما تساعد المخيلة صاحبها على الذهاب إلى الماضي، فإنها تتيح له نقل هذا الماضي إلى الحاضر مباشرة، أي أنها تستحوذ على ممتلكات الذاكرة وتعيد إنتاجها في لحظة الكتابة، فالذاكرة تختزن وقائع الأب مع قشور الكستناء وشروش المحار، وكلها « تنتقل من الذاكرة إلى المخيلة كأنها الآن « (٢٨)، وليس الماضي – وحده – هو الحاضر في المخيلة، بل إن الزمن بكل أبعاده فاعل مركزي في المخيلة (٢٩).

وإذا كنا قد لاحظنا المفارقة التي ارتضاها قاسم للعلاقة بين الذاكرة والمخيلة في نص (ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر)، فإنه في (ورشة الأمل) قد حول هذه المفارقة إلى نوع من التكامل والتآزر:

«الآن يتوجب أن أبذل استحضارا ذهنيا مضاعفا للذاكرة، تعضدها مخيلة نشطة، لكي أرى ابنة عمي (أم فيصل) التي لم تعد بيننا الآن (رحمها الله) (٣٠) «

ويستمر نص (ورشة الأمل) في نقل التجريدات التي طرحها نص (ليس بهذا الشكل) إلى بنيات مجسدة، فقدرة المخيلة على الابتكار في نص (ليس بهذا الشكل) تتحول في (الورشة) إلى مقارنة بين صفة (المدرس) وصفة (الأستاذ)، إذ إن (الأستاذ) هو – وحده – المالك للمخيلة وطاقتها الابتكارية (٣١).

وهذه الطاقة الابتكارية تلاحق أستاذية (الحدادة) حيث يستحيل الحديد « إلى طقس يزخرفه الإيقاع المبتكر الذي تخلقه مخيلة العامل» (٣٢)، وتمتد هذه الطاقة الابتكارية إلى (صناعة السفن) (٣٣) وإذا كان قد سبق لنا القول عن دور المخيلة في رؤية العالم خلال الوعي التخييلي، فإن هذا الوعي يتجسد في رؤية قاسم حداد للجبل الأخضر في صورة: « شيخ يتقدم في التجربة من غير أن تبدو عليه علامات الشيخوخة، ترفع رأسك لتحصر حدود الحجر بعينيك، فلا تدرك ذلك تماما، فتلجأ إلى نشاط المخيلة» (٣٤).

ومع المخيلة، تحضر مفردة (الخيال) لتؤازرها حال استعادة الماضي بكل وقائعه، وبخاصة ما غاب من سير الشخوص، كما تؤازرها في ولوج عالم الممكن والمحال، على نحو ما أخذه الخيال إلى (الإقامة في أعماق الماء)، فالخيال متسع للخفايا والأسرار، ومهيأ للحركة بين الواقع وما وراء الواقع (٣٥).

(٦)

ومن المدونتين، تنتقل المتابعة إلى مصطلح (المخيلة) وتردده في مجموع مقولات وحوارات قاسم حداد المنشورة على صفة (الإنترنت)، وقد استحضرت المتابعة منها ثمانية عشرا حوارا، تردد فيها المصطلح ثلاث عشرة مرة، ويمكن الخلوص إلى مفهوم المصطلح خلال هذه الحوارات في ثلاثة محاور.

المحور الأول: المخيلة والمبدع:

نلاحظ أن المخيلة – في هذا السياق – تتقدم بوظيفتها على مفهومها، فوظيفتها المركزية تأكيد إنسانية الإنسان في مواجهة كل السلطات العليا والدنيا، وبهذا التأكيد تنفي عن الإنسان صفة التبعية، وتعطيه بديلا هو (حق الحوار مع الآخر) ، الآخر البشري أو غير البشري.

ومن هذا المنطلق لا يصبح للواقع أي حقوق قبل المخيلة، ومن حق صاحبها أن يكون مطلق الرأي، لا تلحقه المصادرة بحال من الأحوال، حتى لو كان رأيه (إعلان يأسه من العالم).

ومعنى إلغاء سلطة الواقع، أن يكون للمخيلة إنتاج واقع آخر وفق شروطها، فتستحدث ما تشاء من كائنات ومكونات، ويكون لها أن تحيي ما مات، وأن تحضر ما غاب، وأن تنقل الأشياء من واقعها إلى واقع طارئ وفق التخيل، فترى الحجر طائرا، والجبل شيخا، فرؤيتها للعالم بلا حدود تحاصرها.

ولعل هذا الوعي بالمخيلة هو ما نقرأه في نص (قبر قاسم) وقدرة هذه المخيلة – تحديدا – على تحويل الحجر إلى طير:

كلما وضعت يدك على حجر ، انتفض ،
وأخذ طبيعة الطير وشكله.
حجر يمتلك الفضاء ،
تارة في مهارة الريح ،
تارة في رشاقة الهواء
تارة في انحدار الصقر ،
تارة في هدأة اليمام ، (٣٦)

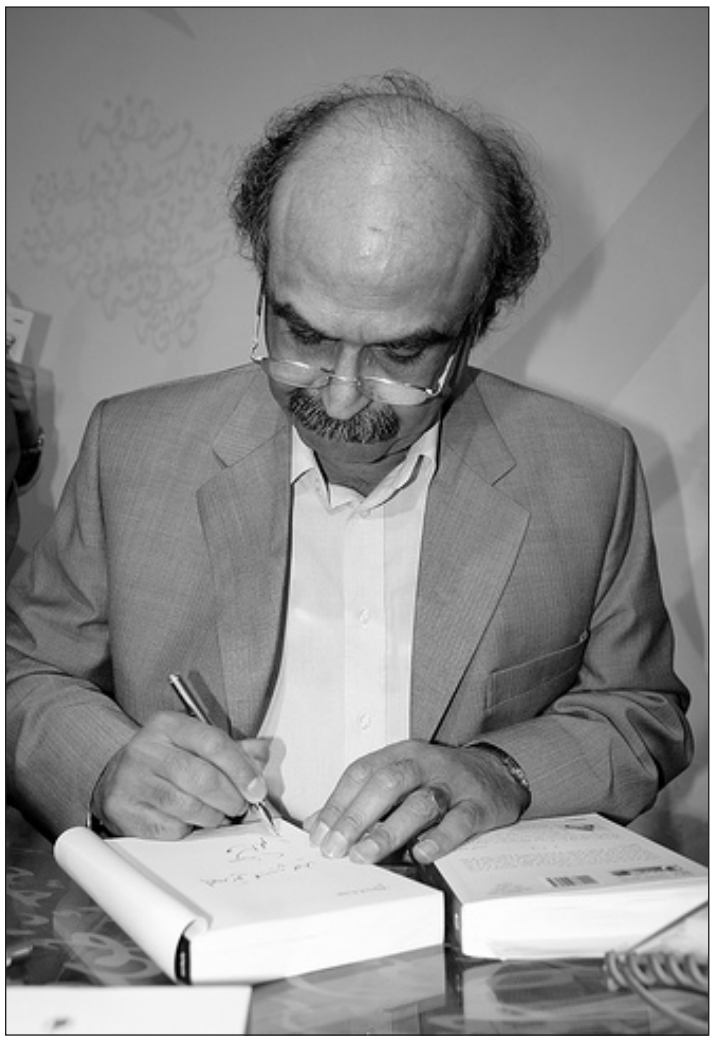
المحور الثاني: المخيلة والنص:

إن وظيفة المخيلة – إبداعيا – تتجلى ساعة الكتابة، حيث تضع المبدع على مدارج المواقف والأحوال، وتفتح أمامه أبواب المغامرة، وليست المغامرة هنا في إنتاج المعنى فحسب، بل إنها تتفتح على إنتاج

الشكل، ثم تسمح له بالتقاطع مع غيره من الأشكال، ويصل التقاطع درجة التداخل ثم الذوبان.
إن المغامرة لم تكن معنية بإنتاج المعنى، وإنما بكيفية إنتاجه، أي باللغة، وإعطائها سلطة فردية، ومن ثم يصبح التعبير باللغة أفقا بلا حدود. والملحوظ في مجموع أحاديث وحوارات قاسم حداد أن مصطلح (المخيلة) يشد إليه مفردتي (التخيل والخيال) لمؤازرة المخيلة في تنشيط عملية التوقع لدى المتلقي، وفي تحويل (الغيبيات) إلى وقائع حضورية، فالجنة والجحيم أصبحتا من وقائع الحاضر المعاين.
ثم إن (الخيال) يمثل مخزونا من الخبرة التي تتيح للمبدع تجاوز ما سبقه من تجارب ومغامرات، وتتيح له مناقضة الواقع كليا وجزئيا.
المحور الثالث: المخيلة والآخر:
إن هذا المحور يجعل المخيلة حلقة اتصال بين الأنا والآخر، أو الكاتب والقارئ، حيث تعمل على تحفيز الحوار مع الآخر الشخصي حينا، والآخر تجربة ومغامرة حينا آخر.
ويبدو أن هذه الوظيفة للمخيلة قد تضاعفت مع ظهور وسائل الاتصال الحديثة التي تستغرق كل مجالات المعرفة، سواء أكانت معرفة إبداعية، أم غير إبداعية.
وقد تصاعدت هذه الوظيفة مع عالم (الانترنت) الذي حوّل التخيل إلى أفق مفتوح، فزالت الفواصل بين الأنا والآخر. (٣٧)

(٧)

لاشك أن متابعة مصطلح (المخيلة) على هذا النحو يظل في الإطار النظري الخالص، وكانت مهمة المتابعة أن تقودنا إلى إعادة قراءة المدونة الشعرية لقاسم حداد لفحص الممارسة التطبيقية للمصطلح، ذلك أن المستخلص النظري لا يتأتى من النظر التجريدي، بل لا بد أن تسبقه إجراءات تنفيذية تتسلط على النص الإبداعي، ومن هذا الإجراء جاءت هذه التجريدات. وربما كان من المحال المتابعة الاستغراقية لفاعلية المخيلة في المدونة الشعرية لقاسم حداد، ومن ثم فإن متابعتنا سوف تكون خالصة لتردد المصطلح في المحور الثاني من (محاوراته)، وبخاصة عندما تعمل المخيلة على نقل اللغة من العموم، أو الجماعية إلى الفردية، حيث تتسلط على المكون الصياغي تحليلا وتركيبا، تبدأ من الحرف لتصعد إلى الكلمة المفردة، وصولا إلى الجملة، أو (النص الأصغر)، لتبلغ آفاق الشكل.
ومن الواضح أن سلطة المخيلة كانت نافذة الوعي الإبداعي منذ بدايات قاسم حداد، واستحال هذا الوعي إلى مرسوم شعري يفرض لوائحه على مدونته الشعرية المترامية الأطراف، ومدخلها ديوان (البشارة) ففي هذا الديوان صدر المرسوم الأول للمخيلة دون الاحتكام إلى المصطلح على نحو مباشر.
يقول المرسوم:
يا طفل اليوم الآتي
اليوم المولود بجرح الأمس
احمل مطرقة الولد
حطم أسوار التاريخ الفاسد
ما دمت جريحا في الشارع
ما دامت أقلامك صامدة
ترفض أن تمشي في درب
تأخذها للخطو الراجع
ما دام حديدك محميا
اضرب بالمطرقة الكبرى
واصنع من قيدك سكينا
واغرسها – يا طفل الآتي –
في عين الخائف من شمسك (٣٨)



إن هذا المرسوم الإبداعي يستمد نفوذه من سلطة المخيلة وسماحها بالحركة الحرة داخل الزمن، حيث يلتحم الغائب بالحاضر ليقتحم الآتي، وفي هذه الحركة، نلحظ احترام المخيلة للذاكرة التي تختزن مجموع الجراح الدامية، واحترامها للسابقين من الآباء الشرعيين والإبداعيين، لكنها لا تجتر تجاربهم لتعيد إنتاجها، بل إن هذا الاحترام، كان أداة استحضار لهؤلاء الآباء واصطحابهم إلى الأسوار والموانع التي اصطدموا بها يوما، لتحطيمها، وأداة التحطيم التنفيذية (القلم) الذي تكتب به المخيلة وقائعها الجديدة وفق شروطها، هذا القلم الذي يتيح لها اختراق الحواجز وكسر القيود، والدخول في أفق المغامرة والتجريب دون تردد.
وبداية الكتابة مع (الحرف)، والحرف له حقوقه المشروعة لدى المخيلة بوصفه مدخل (الكلمة)، والحرف مع المخيلة استحال إلى لهيب مشتعل:
لأن حروفنا نار
لأن جميع من وقفوا ومن ساروا
ومن قتلوا بعين الشمس
أحسوا النبض طوفانا وإعصارا
لأن حروفنا الخضراء والحمراء
ملء مخاضها ثورة (٣٩)
وسلطة المخيلة سمحت لها بإنتاج أبجدية جديدة وفق شروطها:
ألف
الأمر يختلف
فالأبجدية التي نعيشها جديدة فنحن لا نكتب فوق الماء
لكننا نخط بالدماء
في مقاطع القصيدة (٤٠)
ويتضخم الحرف في هذه الأبجدية حتى يأخذ كل حقوق الكلمة المفردة، بل يأخذ حقوق الجملة المستقلة، وبهذا الحق أخذ يستحوذ على السطر، وعلى الأسطر المتتابعة، يقول نص (نسل الفوضى) من ديوان (شظايا):
أدخلت الحروف في فوضاي
فوضتها أمري
وفاضت روح الحروف في روحي
من يعدل الكون ويهندس المجرة
ميم
سين
ألف ياء
صاد
لام (٤١)
ويزداد تضخم الحرف حتى يدخل دائرة (النبوة):
حرف نبي
له الصمت والصوت والصولجان
سيغزوا بهم في رماد التراث في يسار الكلام (٤٢)
وهذه الحقوق التي أعطتها المخيلة للحرف، سمحت له بأن يحتل منطقة العنوان في نص (أبجدية القرن العشرين) من ديوان (البشارة) حيث تتوالى الدفقات: ألف – تاء – جيم إلخ لكن بعد ذلك وقبله، فإن الحرف أصبح قائد الإبداع إلى مسارح اللغة لكي يستأنس توحشها نفورها الشارد:
أبدأ من تكوين الكون
وأرخي لحروفي
أتركها
تبدأ بي
تدخل بي قاعات النرجس
والسندس
حيث ابتدأ السحر الساهر
فوق سرير السين
وأستأنس وحش اللغة الشارد (٤٣)

(٨)

إن سلطة المخيلة على الحرف، كانت مقدمة لسيطرتها على الكلمة المفردة بوصفها الباب الرسمي لمملكة النص، ولجلال هذه المكانة، فإن الإبداع يستعطفها حتى تستجيب لتداعيات المخيلة، وتخرج من صمتها:
أضع جبهتي على عتبة باب الكلمة
وأنتظر
منتفضا كعصفور

> إن المغامرة لم تكن معنية بإنتاج المعنى، وإنما بكيفية إنتاجه، أي باللغة، وإعطائها سلطة فردية، ومن ثم يصبح التعبير باللغة أفقا بلا حدود. والملحوظ في مجموع أحاديث وحوارات قاسم حداد أن مصطلح (المخيلة) يشد إليه مفردتي (التخيل والخيال) لمؤازرة المخيلة في تنشيط عملية التوقع لدى المتلقي، وفي تحويل (الغيبيات) إلى وقائع حضورية، فالجنة والجحيم أصبحتا من وقائع الحاضر المعاين.

لعل الكلمة تخرج من صمتها
وتعطف على تضرعي (٤٤)
لكن المخيلة عندما تستدعي الكلمة وتستعطفها، تستدعيها وفق شروطها من الجدة والبكارة والتحرر من قيود المرجعية الميتة:
أيا أمي أريد حياة
سئمت تحجر الكلمات فوق جدارنا الصخري
سئمت الموت عبر حياتنا يسري (٤٥)
والتحرر من قيود المرجعية المحفوظة، يحتاج إلى استحداث مرجعيات طارئة لا تعرف الثبات أو الجمود، وهنا تقدم المخيلة اقتراحها التنفيذي لإنشاء معجمها خلال مفردة طاغية الحضور في اللغة عموما، واللغة الشعرية خصوصا، هي (مفردة الحب):
الحب أيضا طريق الموت
الحب أيضا زهرة للخسران
الحب أيضا جنة الفقد
الحب أيضا حديدة الغريق
الحب أيضا هندسة الخاتمة
الحب أيضا ذريعة الضغائن (٤٦)
ويبدو أن المخيلة لم تكتف بحق استحداث المرجعية، بل أعطت لنفسها حق (المواضعة) اللغوية، ومن ثم أخذ النص الشعري لقاسم حداد يستحدث اشتقاقات جديدة لم تعرفها اللغة، فإذا كان الفعل الثلاثي اللازم على وزن (فعَل) الدال على الصوت يأتي مصدره على (فعَال) و (فعيل)، فإن المخيلة تتحدى هذه المواضعة، لتقدم مواضعة جديدة في منتجها الشعري قائلة:
وعمال المطار
أخذوا من وجع الإسفلت في المدرج درسا
وأحالوني على مستقبل الأيام
مخفورا بهتف القبرات (٤٧)
وتقول أيضا:
أمعتذر
وصهل المهرة الشقراء يشعل في خيوط الخرقة التاريخ نيرانا من الشهوات (٤٨)
وإذا قالت المواضعة المحفوظة إن الثلاثي اللازم الدال على الامتناع يأتي مصدره على (فِعال)، فإن المخيلة تستولي على سلطة هذه المواضعة قائلة في (الهزم الأليف) من (قلب الحب):
وحين تنفر أفراسي في جمح بطولي
تضحك كل نوافذك هازئة مني (٤٩)
وتوغل المخيلة في مواضعاتها الطارئة في مثل (تهودج) و(يتوحشن) و(أتمترس) و(تختجل) و(يبرزخنا)، و(الأحافير) جمع حافر. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع المخيلة في مغامراتها الإفرادية، لأنها لم تكتف – في هذه المغامرات – باستحداث المواضعة، بل إنها كانت تعمد – أحيانا ـــ إلى إحياء مواضعات ماتت حتى نسيتها اللغة، وشحنتها بروح جديدة تخرجها من منطقة (المهجور المنسي)، إلى منطقة الحضور الحي، فقد قامت المخيلة بإعادة مفردة (الحيازيم) إلى السياق الإبداعي مرة أخرى كما في نص (نهار القراصنة):
مرة، إن مرت العربات في لحمى بهودجها، تضرجت
المنافذ بالدم المطلول، واحتفلت حيازيم السبايا
مثقلات بالمعادن. (٥٠)
وعلى هذا النحو يتم إحياء مفردة (القندة) بمعنى (الحديث العسلي) في نص (حكمة النساء):
كانت جوقة الملائكة معها
ومعها قندة الليل تحرس السهرة
فطاب لها أن تقترن بالهواء
وكان في ذلك حكمة (٥١)
والظاهرة لها حضور واضح، حيث تبثها المخيلة في سياقات قادرة على الإفصاح بالدلالة، وهي بذلك تؤكد سلطتها على منطقة الإفراد، وهي منطقة شاسعة لا يمكن لأي قراءة أن تستغرقها.

(٩)

إن سلطة المخيلة على الحرف، ثم الكلمة، كان مدخلا لبسط السلطة على التركيب، والتدخل المباشر في عقد العلاقة التركيبية بين المفردات، وهو ما – سمح لنا بالقول بأن هناك ما يسمى (المخيلة الإسنادية)، وهذه المخيلة تشكل مجموع العلاقات الإسنادية وفق شروطها، لا وفق المخزون اللغوي، وبما أن، العربية تميل إلى (التركيب الفعلي)، فإن ذلك يدفعنا لرصد تدخل المخيلة في عقد العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل، وهو – في الغالب الأعم – يعتمد انتهاك التوافق الدلالي، ويؤثر التنافر عليه.
(هرعت السنديانة) عزلة الملكات: ٦٣
(نهض الرماد) النهروان: ٤٣
(استسلمت شرفات روحي) يمشي مخفورا بالوعول: ٤٧
(يتكاسر الكلام) قبر قاسم – الأعمال الشعرية: ٢/٢٦٢
وتتعاظم سلطة المخيلة على الجملة الفعلية، فتلاحق (المفاعيل) فتحضر في السياق خاضعة لرؤية المخيلة لا لحقيقتها الوجودية:
– (أخلع ماء المدينة
– أغسلها بالهموم) انتماءات: ٩٢
(دخلت المدينة – رافقت أحجارها) انتماءات: ١٠٤
(من يقرأ الرمل) يمشي مخفورا بالوعول: ٢٤
(يسوق الحوذى أشباحه) عزلة الملكات: ٦١
وتتحرك سلطة المخيلة من منطقة الإسناد في الجملة الفعلية، إلى الإسناد في الجملة الاسمية، وبخاصة العلاقة بين (المبتدأ والخبر)، فتهتز هذه العلاقة دلاليا على نحو لا يمكن تقبله إلا بتدخل هذه السلطة.
(النخل يعرف أهله) يمشي مخفورا بالوعول: ٣٨
(الشمس محايدة) انتماءات: ١٢
(الحب أبواب) الأعمال الشعرية: ٢/٢٣٨
وتمتد سلطة المخيلة إلى علاقة (الإضافة) و(الجار والمجرور):
قولوا يد سوف تمتد تطوى سرير الماء
المطرز بالجوع (٥٢)
كما تمتد إلى علاقة (التبعية):

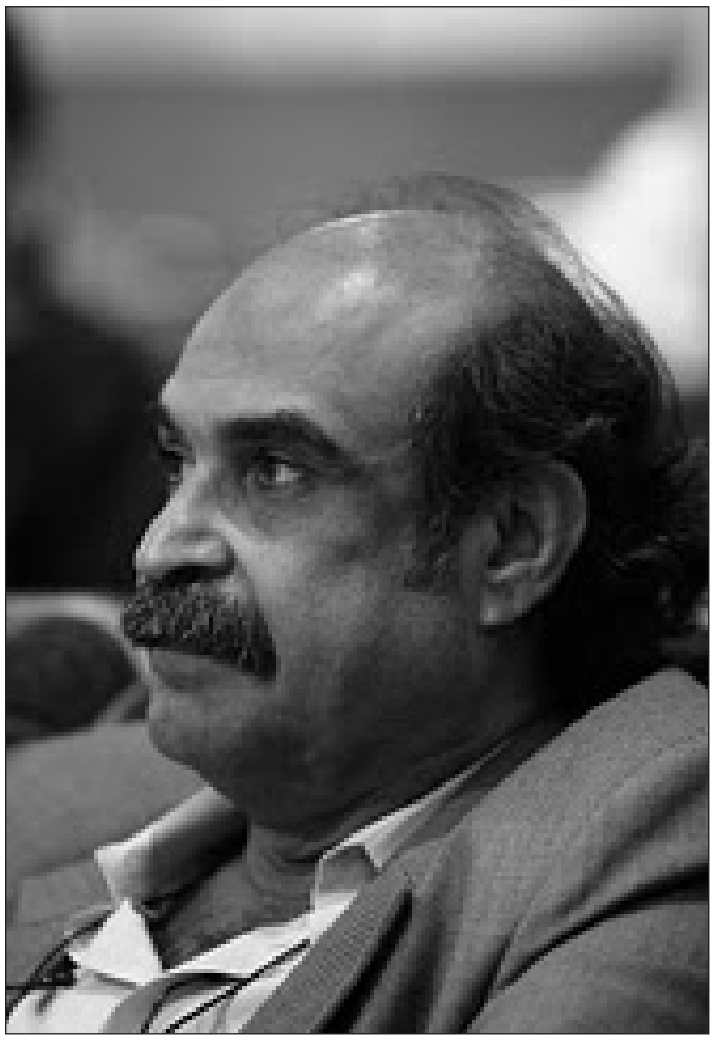
كان الجبل في أحداقنا
ينقل أقدامه الزجاجية من حلم في هيئة البحر
إلى حلم في أبهة النخيل (٥٣)
وفي دائرة التبعية تتعمد المخيلة كسر قانون (الفصل والوصل) بوصفه قانونا بلاغيا لا لغويا، يقول نص (خراج الجزيرة):
من فجوة البحر، وطرحوا السيف والذهب
السيف من هناك. والذهب من هنا(٥٤)
وواضح أن السطر الأول ينفر من حضور (الواو) بوصفه جملة واحدة.
إن المخيلة – كما يبدو – لم تمتلك سلطة التشريع فحسب، بل امتلكت سلطة التشريع وسلطة التنفيذ على صعيد واحد، ومن ثم فإنها تدخلت في بناء جملة العطف، وهزتها من الأعماق، فتحذف المعطوف حينا، وتحذف المعطوف عليه حينا آخر، لكنها –على وعي– بأن السياق يسمح باستحضار الغائب من فضاء النص.
يقول نص (المدينة):
ماذا جرى للمدينة؟
سألت الطريق
قال: إن الحريق الذي
واستعر (٥٥)
فمخيلة التلقي سوف تستحضر – بالضرورة – ما يلائم (استعر) من مثل (الاشتعال).
وتمارس سلطة المخيلة نفوذها على (أل)، فتسمح لها بالدخول في المناطق المحرمة عليها، مثلما دخلت على (هنا وهناك) عنوانا لأحد نصوص (قلب الحب): (الهنا والهناك).
أما دخولها على المنادى وعلى الفعل، فهو من الشائع في مدونة قاسم حداد، نلاحظ خولها على الفعل الماضي في قوله:
لا تسكتوا
عرفت أن القدم الداست على أصابعي
جاءت إليكم قبل أن أجيء (٥٦)
ودخولها على المنادى دون واسطة في قوله:
تعالى .. تعالى
فإن هذا القلب لا ينام
لا يرتاح إلا فوق وسادتك
يا المرأة الممتدة من قلبي إلى قلوب كثيرة
.....
يا الواحدة المتوزعة في كثير (٥٧)

(١٠)

والملحوظ أن سلطة المخيلة على مجموع العلاقات التركيبية، لم تكن سلطة تجزيئية، أي أنها لم تتعامل مع كل بنية معزولة عن غيرها من البني، وإنما تعاملت معها خلال السياق الذي يحتويها، صعودا إلى النصية حتى يمكن القول:
إن النص هو الابن الشرعي للمخيلة.
ويمكن أن نوثق هذه البنوة بقراءة دفقة من دفقات (فهرس المكابدات) من ديوان (قبر قاسم):
لم يكن الحوذى غير شبح يذرع الغابة
مؤثثا مواقع أقدامه بانتظارات فادحة
يقود عربات الليل، عبر الحانات،
نحو أكواخ الساحل ليغوي النساء
برجال أصحاء يمنحوهن نسلا من صغار الطغاة.
يزخرفون السهرة بملهاة الحكمة، وبغتة يكبرون
قيل: إن الحوذي هو نفسه الحصان
وقيل: إنه العربة والحانة والنساء
وطغاتهن الصغار
وأحيانا يكون هو الرجل الغريب،
تصادفه الأشباح والساحرات في منعطفات الغابة،
تطير في وجهه حيوانات مجنحة بالمخطوطات،
يتقمصها ويعود في هيئة حوذي،
يزعم الحكمة وبلاغة البوح.
ثمة أخبار أن الغابة لم تعرف عربة أو حوذيا
قبل أن يشرع الشاعر في رسم هذا الكتاب. (٥٨)
في هذه الدفقة نواجه مشهدا من مشاهد (المكابدات) مكتمل العناصر من حيث الزمان والمكان والشخوص والوقائع، له استقلاليته التكوينية التي لا تنفصل عما سبقها أو لحقها من المشاهد.
والمشهد بجملته من منتجات المخيلة إجمالا وتفصيلا، حيث يبدأ من (صيغة النفي) (لم يكن)، وكما يقول اللغويون، إن النفي يبدأ فاعليته من (الإثبات)، أي أن هناك حوذيا له حضور فاعل، وهذا الحضور هو الذي يتيح للنفي أن يتسلط عليه، لكن (غير) تتدخل لتعديل المعنى، حيث تنقل (الحوذي) إلى دائرة (الشبحية)، وهنا تتدخل المخيلة لعقد العلاقة الإسنادية بين (الحوذى والشبح)، ثم يمتد هذا التدخل إلى علاقة (التبعية)، حيث وصف (الانتظارات) بأنها (فادحة)، ثم إلى علاقة (الإضافة) (عربات الليل)، لتصل إلى (المفعولية) حيث تضع (السهرة) تحت طائلة الفعل (يزخرف).
ثم تصعد المخيلة بالنص إلى أفق الأسطورية عندما توحد (الحوذي) (بالحصان)، ثم توحده (بالعربة والحانة والنساء والطغاة الصغار). وتعود المخيلة إلى العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل: (تطير حيوانات). ثم تفصح عن مغامرتها في السطرين الأخيرين، مقرة بأن المشهد كله من منتجاتها الخاصة غير الخاضعة لقوانين الواقع.
إن سلطة المخيلة لم تتسلط على العلاقات التركيبية فحسب، بل إن هذا التسلط كان مسبوقا بممارسة للسلطة على المفردات، فخلصت معظمها من مرجعيتها المحفوظة، فالحوذي خرج من مواضعته ليتحول إلى كائن أسطوري مهيأ لتعدد الأشكال والأنواع، و(العربات) خرجت من مواضعتها لتتحول إلى كائن ليلى، له طريق واحد، طريق الضياع واللهو، و(الأكواخ) خرجت من مواضعتها لتتحول إلى (أسرّة) للإنجاب، و (الإنجاب) ينحصر في (الطغاة)، وهكذا يتسع نفوذ المخيلة نافرة من قيود المرجعية اللغوية والواقعية على صعيد واحد.

(١١)

لقد تحولت المخيلة إلى مؤسسة لها سلطاتها المتعددة، ولها أدواتها الإجرائية، فهي التي تسن القوانين، وتشرف على تنفيذها، وتحاسب من يخرج عليها، ومنطقة نفوذها المباشرة هي (اللغة) بكل منتجاتها من الحرف والكلمة والجملة والنص:
هل النص شهوة اللغة؟
هل المعنى شكل يفيض بالأبجدية؟ (٥٩)
ويهمنا هنا السؤال في السطر الثاني، لأنه يشير إلى امتداد سلطة المخيلة إلى (الشكل)، لكنه الشكل الحر، لا الشكل المقيد بما سبقه من أشكال:
خذنا في ظلام النص
للنص الذي لا ينتهي بالنوم
اكتب ،
سيد شكل الذي لا ينحني للشكل (٦٠)
وقاسم حداد يسلم بسلطة المخيلة في إنتاج الشكل وفق مستهدفاتها الجمالية، حيث يقول: « لا أحتمل أن أكتب النص في ذات الشكل مرتين، وهذا ما جعل كل نص أنجزه – كما عبر البعض – يوحي كما لو أن الذي كتبه شخص آخر، شخص مختلف في كل مرة « (٦١)
معنى هذا أن مدونة قاسم قد ارتفعت فوق النوعية، وتعالت على الشكل، ومن ثم كسرت الجدار العازل بين (الشعر والنثر) بوصف هذا الكسر نوعا من السباحة المضادة التي تؤثرها المخيلة: صوتي لنهر يجنح عن عادة الماء للحرف ضد القواميس



والنحو والصرف
للشعر في النثر (٦٢)
إن اتساع سلطة المخيلة لاستيعاب (الشكل)، أتاح لمجموع الأشكال القولية وغير القولية أن تجد لها مكانا في المدونة الشعرية لقاسم حداد، فهناك (السرد والحوار والسيناريو والمونتاج، والسيرة والسيرة الذتية) ومن ثم يمكن القول إن الشكل لم يعد هدفا تصبو إليه النصية، ذلك أن كل نص ينتج الشكل الذي يناسبه، فلا قداسة لشكل قديم أو حديث:
« في الكتابة، يلذ للكاتب أن يتمتع بكل العناصر الفنية المتاحة والمكتشفة في لحظة النص، فالكتابة هي لذة الكاتب قبل أن تصبح متعة للقارئ، وهذه اللذة لا تتحقق بدون كامل الحريات التي يستدعيها النص، من أصغر الحروف إلى أقصى المخيلة «(٦٣)
وليس من هم هذه القراءة أن تتوقف عند النوعية وذوبانها، أو الارتفاع عليها في مدونة قاسم حداد الشعرية، فهي في حاجة إلى قراءة مستقلة، تتأمل آفاقها، وتتحسس مغامراتها، وتنظر في تبعيتها للمخيلة.

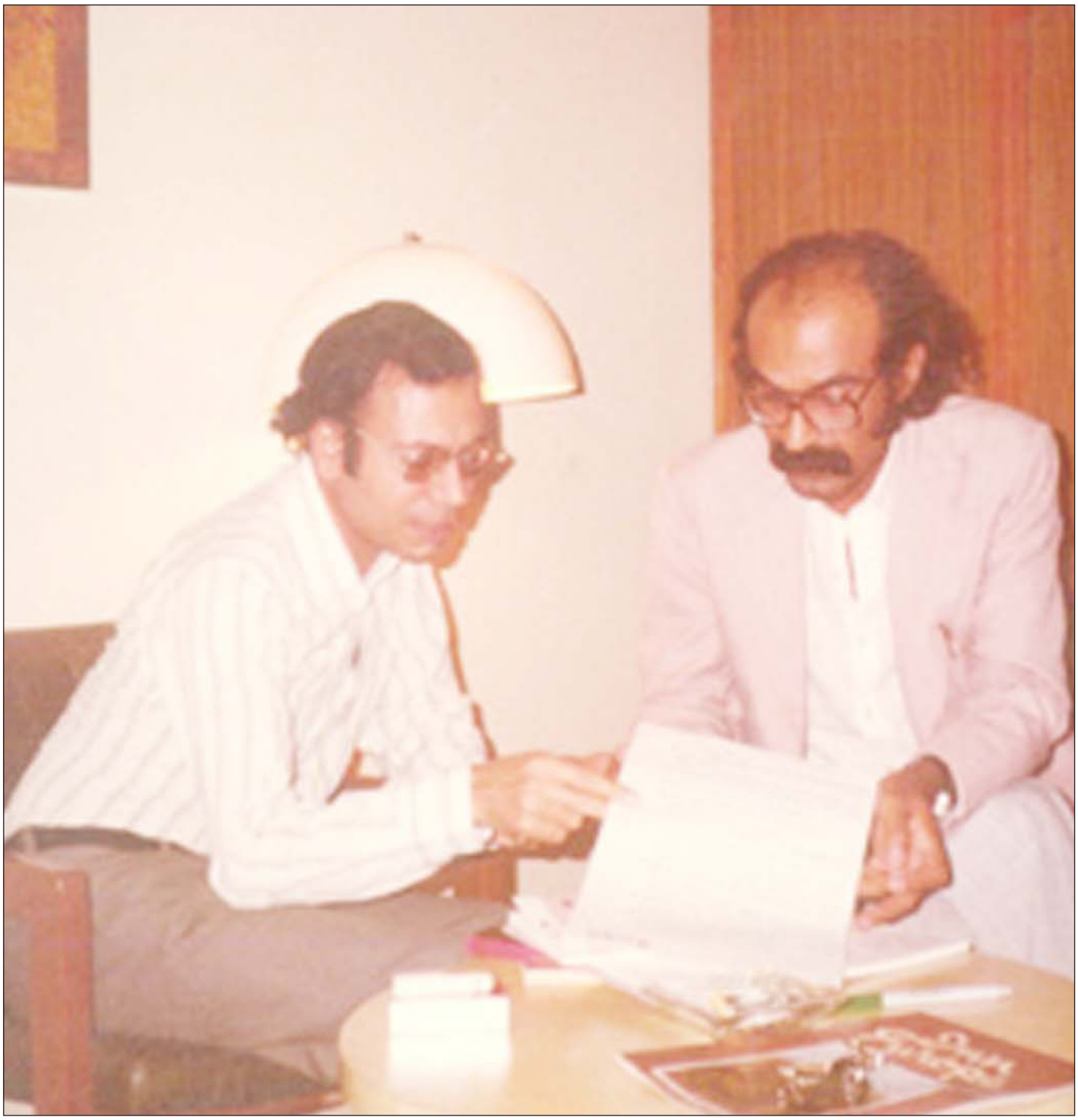
(١٢)

قلنا في قراءتنا لقاسم حداد، إن المخيلة – عنده – أصبحت مؤسسة كاملة السلطات، فهي التي تبتدع قوانينها وتباشر تنفيذها، ومنطقة النفوذ تكاد تكون محصورة في اللغة، حيث تعود اللغة النطق بما لم تتعوده، وتحول بينها وبين المتحجر من دوالها، لكنها – أحيانا – تذكرها بما نسيته من دوال فتعيد إحياءها. وهذا الإحياء امتد إلى العلاقات التركيبية، فتبدت كأنها علاقات لم تعرفها اللغة من قبل، فمنذ متى شبهت اللغة القبلة بالجنة؟ لقد اقترب الأب من قاسم ظنا أنه نائم، ويقول – قاسم: « ويلثم وجهي بقبلة حسبت أنها الجنة « (٦٤)
وبعد قليل يطرح قاسم سؤالا لم تعرف الإنسانية له جوابا:
«كيف يمكن لأب مثل هذا أن يموت»؟ (٦٥)
والإجابة التي يمكن اقتراحها هنا: أن موت هذا الأب وغيره، رهن بموت المخيلة.

المشهد بجملته من منتجات المخيلة إجمالا وتفصيلا، حيث يبدأ من (صيغة النفي) (لم يكن)، وكما يقول اللغويون، إن النفي يبدأ فاعليته من (الإثبات)، أي أن هناك حوذيا له حضور فاعل، وهذا الحضور هو الذي يتيح للنفي أن يتسلط عليه، لكن (غير) تتدخل لتعديل المعنى.

هوامش

(١) انظر: التعريفات، على بن محمد الجرجاني، دار الكتاب المصري اللبناني سنة ١٩٩١: ١١٤.
(٢) كتاب الحروف – الفارابي – تحقيق محسن مهدي، دار الشرق – بيروت سنة ١٩٦٩: ١٤٢
(٣) كتاب أرسطو في الشعر- تحقيق د. شكري عياد –دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧: ١٧٩
(٤) الفروق اللغوية – تحقيق حسام المقدسي – دار الكتب العلمية سنة ١٩٨١: ٨٠
(٥) أساس البلاغة – الزمخشري – كتاب الشعب سنة ١٩٦٠: مادة: خيل
(٦) الأعمال الشعرية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت سنة ٢٠٠٠: ٦٦/١
(٧) السابق: ٨٣
(٨) انتماءات – قاسم حداد – دار الفارابي سنة ١٩٨٢: ٤٣
(٩) السابق: ١١٠
(١٠) عزلة الملكات – قاسم حداد – كتاب كلمات – البحرين سنة ١٩٩١: ٥٢
(١١) السابق: ٦٤
(١٢) السابق: ٦٥
(١٣)الأعمال الشعرية: ٣٢٩/٢
(١٤) السابق: ٣٦٤
(١٥) السابق: ٣٨١
(١٦) السابق: ٤١٣، ٤١٤
(١٧) علاج المسافة – قاسم حداد – وزارة الإعلام والثقافة – البحرين سنة ٢٠٠٢: ١١
(١٨) السابق: ٢٦
(١٩) ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر – قاسم – حداد – دار قرطاس – الكويت سنة ١٩٩٧: ١٥٥
(٢٠) أساس البلاغة: خيل
(٢١) انظر: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر: ١٦٠، ٢٠٣
(٢٢) انظر السابق: ١٣٣، ١٣٤، ١٤١
(٢٣) السابق: ٦٥
(٢٤) السابق: ١٤٨
(٢٥) السابق: ٢٩، ٥٤
(٢٦) السابق: ١٥٤، ١٥٥
(٢٧) ورشة الأمل – قاسم حداد – مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة – البحرين سنة ٢٠٠٤: ١٧٦
(٢٨) السابق: ١٤٨
(٢٩) السابق: ١٨٣
(٣٠) السابق: ١٩٤
(٣١) السابق: ٩٤
(٣٢) السابق: ١٠٩
(٣٣) السابق: ١١٤، ١١٦
(٣٤) السابق: ١٧٤
(٣٥) السابق: ٦٩، ١٨٩، ١٩١، ٢٠٥
(٣٦) الأعمال الشعرية: ٢٨١/٢
(٣٧) انظر في مجمل الحوارات: http:// htm.www.qhaddad.com/ar
(٣٨) الأعمال الشعرية: ٤١/١
(٣٩) السابق: ٨٥
(٤٠) السابق: ١١٧
(٤١) الأعمال الشعرية: ٤٥٩/١
(٤٢) النهروان – قاسم حداد – البحرين سنة ١٩٨٨: ٦٧ ، ٦٨
(٤٣) انتماءات: ١١٨
(٤٤) قلب الحب – الأعمال الشعرية: ٢٣٧/١
(٤٥) البشارة – الأعمال الشعرية: ٥٩/١
(٤٦) الأعمال الشعرية : ٣١٦/٢
(٤٧) انتماءات: ٥٠
(٤٨) السابق: ٧٩
(٤٩) الأعمال الشعرية: ٢٥٠/١
(٥٠) يمشي محفورا بالوعول: ٦٣، ومفرد الحيازيم: الحيزوم: وسط الصدر
(٥١) علاج المسافة: ٢٣
(٥٢) النهروان: ٦١
(٥٣) علاج المسافة: ٧
(٥٤) يمشي مخفورا بالوعول: ٢٩
(٥٥) انتماءات: ١٠٥
(٥٦) الأعمال الشعرية: ١٤٤/١
(٥٧) السابق: ٣١٧/١
(٥٨) الأعمال الشعرية: ٢٨٣/٢
(٥٩) الأعمال الشعرية: ٢٦١/٢
(٦٠) السابق: ٢٦٣
(٦١) ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر: ١٥
(٦٢) شظايا – الأعمال الشعرية – ١: ٥١١
(٦٣) ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر: ٢٩
(٦٤) ورشة الأمل: ١٣٤، ١٣٥
(٦٥) السابق: ١٥٧



قبر قاسم .. أنشودة للصمت

ياسين رفاعية

إلى أي مدى تدخل تجربة الشاعر البحريني قاسم حداد مجال المكابدات في مجموعته الشعرية «قبر قاسم « حيث يخيم الموت على سطورها. وحيث يجهش في المكابدات المشحونة بقمة التجربة، فيسيطر الندم في اكثر من مكان ويضمحل ضوء النهار في عز الظهر،... عالم قاسم حداد شاسع وراء صحراء من يباب.وراء خيبات امل أن في الحب أو في الصداقة أو الانتماء.

في الكتاب الأول « فهرس المكابدات» الذي استمرت كتابته ست سنوات، فهو يذهب فيه « لترجمة الليل» حيث النص شهوة اللغة.

(من أنت، من أنت/ تبكي على أمة/ أم تراها ستبكي عليك/ غطيت شعبا بمرثية الماء/ صحراؤك محزومة بالملوك/ فمن أنت؟)

هذا التساؤل الذي يطرحه الشاعر نابع من الخيبة الكبرى التي عاشها مثلما عاشته مثله الملايين العربية، يتساءل كل امرئ فيها من أنا، و الشاعر يتلبس هنا الإحباط العام خلال الإحباط الخاص. و خلالا هذا النهار الحاصل ليس في الوطن كجغرافيا بل في النفس العربية بكل سقوطها المريع.

الصوت و القارئ

انك لا تستطيع قراءة هذا الكتاب إلا داخل نصه، و أي قارئ يجد نفسه فيه. فكأن الشاعر هو الصوت و القارئ هو الصدى. ف (قرأت دمي مثلما يقرأ الليل وجه قاسم). انه عالم جواني إن صح التعبير، عالم ملئ بالهم الإنساني أولا ينعكس على ذات الشاعر فتتحول القصيدة نهرا من الحزن الشفاف أنشودة لا تغنى إلا بالصمت، وهو شعر ملئ بالإيحاء، ملئ بالشغف النقي كنبع الماء، فالحب فيه نجوى و نجاة من هذا الواقع الرديء مماحكات القدر حيث كل شيء مكتوب ولا مفر من المكتوب، قدرية تملأ القصائد، لا من قصد الشاعر، بل من واقع الحال، واقع الصحراء بيباباتها وواقع الأرض المثخنة بالجروح و النفس المثخنة بهمومها.

وصوت قاسم حداد القادم من عمق الصحراء، صوت حنون وقاس في آن واحد، حنون مع القصيدة و قاس مع هذا الواقع الذي يشرنق بآلامه فوق الرؤوس. و «قبر قاسم» إضافة ممتازة إلى قصيدة النثر التي أخذت مكانها أخيرا إلى جانب الشعراء سواء بسواء بصبر روادها من تأصيلها بدءا بأنسي الحاج و محمد الماغوط و أدونيس وشاو ول وشوقي أبي شقرا ورفقة وغيرهم من الأصلاء الذين أخذوا على عاتقهم حمل هذه الشجرة المثمرة حتى النهاية.

وفي قبالة الحياة يسيطر الموت، انه نهاية للحلم الوردي، ونهاية للشغف باللحظة اللذيذة، وهو يظل موجودا بين هذه اللحظة وتلك منذرا، لا يهاب الرغبة ولا يؤمن إلا بكسر الروح.

«جسد ينتهي كلما اشتهى ويبدأ حين يعلن الآخرون هدنة بين موتين. جسد اختبرته الجسور و امتحنه الحب. أجلته لأجلك بذريعة المخطوطات، وهاهو يدخل الحروب كأن الأبجدية لم تعد تكفي»

يفهم قاسم حداد الشعر مداخلة بين الحياة و الموت، ويفهمه أيضا محاكاة لكل هواجس النفس التي تمور بأوجاعها لأنها تستكشف ما هو عاص على العين العادية، و كلما ازداد توغل الشاعر ازدادت عذاباته وجهر بجوعه إلى تلك اليوتوبيا التي يحلم أن تراوده في كان ما تحت شمس ما في أي بقعة في الأرض.

وهو كما قال لهم:

«بيني وبين الغابة مسافة / بيني وبين الأسلحة مسافة / بيني وبين القطيع مسافة / بيني وبين الله نص مكتوب /لا يخرج عنه ولا أخرج عليه / كانوا يسمعون / وكانوا يرون)

هكذا يصغي الشاعر للنشيد، هو ارتفاع يشبه تشكيل الموسيقى السيمفونية، بين إيقاعاتها الهادئة وإيقاعاتها الصاخبة.

ويجيد قاسم – فعلا– هذه اللعبة الموسيقية، فتندرج القصيدة عنده في مناخاتها بدءا بهسيس الآلات، ثم ترتفع آلة تلاحق آلة ثم يتجمع اللحن على وتيرة واحدة صعودا إلى الذروة. هذا ما نلمحه في النشيد الأول من الكتاب، كما لو كان نوتة موسيقية مكتوبة بالشعر و مرسومة بالكلمات لا بالأحرف الموسيقية.

قبر قاسم

الكتاب الثاني « قبر قاسم « أنجز وحده من عام ١٩٨٩ إلى عام ١٩٩١ يشغله السفر و الرحيل، و الذهاب أبعد إلى « غبار الخيول الوحشية»فهو ليس نزهة، فكأن ما يراه الشاعر – حسي تعبيره – هو الكفن المنتخب، هو الحرف في الكلمة، ينتابه البرق فيحلم.

يختلف هذا النشيد عن النشيد السابق في كثافة المعنى ووضوح المضمون. وتلون الصورة بأبعادها الظاهرة و الخفية، فإذا بقاسم حداد يجيد في الكشف عن الذات، وفي هزهزة الغموض كما يحصل تماما عند إلقاء حجر في البحيرة الراكدة، يتحرك الوحل فيموه الصورة، ثم سرعان ما تظهر على رقتها ورونقها.

هي لعبة ذكية من غير شك، تختلف عن « لعب» أنسي الحاج وخصوصا في (لن) الملأى بالمداعبات الظاهرة لتكشف في الختام عن ظلام النفس و أحزانها. فهو سيد الإصغاء « واحتجت لمن يبادلني الصمت، فتحت شرفة وملأت رئتي بنعمة الريح وحيدا كنت مع انتظارك وما اكتفيت».

جنة الأخطاء

إلى «جنة الأخطاء» الكتاب الثالث، يحاول الشاعر أن يذهب بعيدا إلى عالمه الأسطوري و إلى تعويذة السفر وليل السرد، متخطيا بهرجة الواقع المزيفة، وسطحية اليوم المعيش بتراكيبه الموضوعية ضمن الزمن المحدد، فيوم الشاعر غير اليوم العادي، وغير الصورة المكرورة بين المشرق و المغرب، بين النهار و الليل، وهو يتلبس الآخر يروي عنه، الآخر هو الشاعر نفسه الذي :

« جاء مكتظا بالبكاء / لا الكتف له و لا النهر/ يحصي قمصانه المتعبة لفرط الطريق/ ويخدع النوم بالليل/ لئلا تطاله يد المسافة»

ويعلن الشاعر في الختام عن نفسه، كما نظن غيه دائما، وكما نعرف أنه من معدن الشعراء :

لا أحد يعرف الحجر مثلي / بذرته في أجنة الجبل /وربيت فيه وردة المعدن/ فشب مثل طفل يمشي.. وتبعت خطاه/ صمته قلب يصغي / وعزلته أبجدية تعلم الكلام / صقيل يشف عن الكنز/ وينبثق في كتب وفي مرايا / اقرأ فيه زجاج الجنة / وتعويذة العشق / يتصاعد خفيفا ويمنح الريح صداقة الكتاب مثلي «

وهكذا يبني الشاعر مدينته الشعرية، يبنيها بالروح و الدم و الأعصاب،وتبدو لنا أنها مدينة متفردة، غائصة في الأعماق. فماذا يريده الشاعر غير ذلك ؟ ماذا يريد غير قصيدة على قد قامة الشعر، ليست رثة الثياب بل نظيفة وموحية تحكي الشعر للشعر. وتستوعب التجربة بكل أبعادها النفسية و الروحية بدون تصنع ولا زيف. وقد عبر عنها اصدق تعبير الفنان ضياء العزاوي عبر رسومه المكثفة بالبيض و الأسود داخل الكتاب.

قاسم حداد بين مرايا الشعر والنقد

نور الدين بازين

قاسم حداد شجرة وارفة تضرب بجذورها في أرض البحرين، فيما تمتد أغصانها الجميلة نحو كل الأرض العربية وغير العربية. وهو شاعر أشهر من نار على علم، لأنه جاب أطراف هذا العالم وعرف كيف يتسلل إلى أشيائنا وهو يريد أن يكون مشاكسا للموجودات ظاهرها وخفيها، وهو ينتصر لتوهج القصيدة وغرائبيتها، تفصح عن ذلك تأليفاته الكثيرة منها: البشارة، خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، أخبار مجنون ليلى، نهروان ... إن تأمل تجربة قاسم حداد الشعرية يفضي بنا إلى انه شاعر مسائل محاجج في حالة نضال أبدي مع البياض والفراغ والدوامة ونتوءات الكائن الإنساني.

يقول الناقد والباحث البحريني عبد الحميد المحادين «الشاعر مسكون بقارات من رؤاه، ولديه في عالمه الجواني عشرات المشاريع المختلطة، ولأنه يفترض أن الآخرين يعايشون ما يرى، يجدهم يقفون بعيدا عن تجربته، حين يتبين أنهم غير ملمين إلا بجزء منها، هو ما أعلن عنه، وأما الذي ما يزال في زوايا غيبياته فهي ليست مرشحة لأن تعرف، لكن الشاعر يرى أن ما يراه ينبغي للآخرين إدراكه، وذلك لأن الشعراء، وهم لا يريدون أن يكونوا حكماء، يظنون أن مسألة الحكمة ليست خيارهم بل هي هم، ومن هنا يرون أن ثيابهم قصيرة لأن قاماتهم طويلة، ولعلهم على حق في ذلك.» هل الشاعر قاسم حداد من هؤلاء..؟ إن إبداع الشعر يعود بالأساس إلى الملكة، وقراءة نصوص الشاعر قاسم حداد تفترض بعدا ورؤية قيميتان لهذه النصوص، كما أن هذه القيمة تصادف القارئ والمتلقي كثيرا في قصائد الشاعر، حيث تتجلى مسألة التلقي أهمية تأسيسية كمنهجية للتواصل بين هذه المكونات، وقاسم يكتب الكلام غير الكلام، لأنه يدرك أننا في حالة سقوط لغوي، فهو يريد كما قال الباحث عبد الحميد المحادين أن يكتب الشعر كلاما، وبالتالي فهو يحرر اللغة أو الكلام من كبريائها الذاتي، ويدخلها في كبرياء الرؤية، وهذا لا محالة يؤدي إلى كتابة شعر الكلام، وقاسم حداد هو شاعر الرؤية المتغلغل في حقائق تنبع من الذاتية. ولهذا نجد بعض الشعراء ومنهم شاعرنا، يستثمرون ويمارسون سلطتهم الذاتية عوض السلطة الموضوعية، كذلك يتجلى ذلك من خلال عناوين القصائد و الدواوين، يقول قاسم حداد في حوار مع جريدة الزمان «الكتابة سلاحي الوحيد والشعر شريكي في الحياة» وهذا ما يجعله من أبرز الشعراء المعاصرين، وكذلك من أبرز الشعراء الذين كان لهم الفضل في تطور قصيدة النثر، يخلق نصوصا لا تتشابه مع صورة الآخرين، وحتى مع نصوصه السابقة، تجربته لا تستقر على صنف واحد من الكتابة، يتجدد في شاعريته معتمدا على الرؤية والخيال، ينطلق عند كتابة نصوصه من خاصية الانفتاح محاولا المزاوجة بين الكتابة القولية وبين الكتابة غير القولية. فشاعرية قاسم حداد تحتوي على رؤى لا تعترف بالحدود أو المقاييس، شعره صار ينظر ما لاتراه عيناه، اللغة والشعر والرؤية ثلاثية أساسية تهندس حياته و تحتل شخصيته، هذه الأخيرة تكونت من خلال الجدية وتناول الأشياء بمنطق لا هزل فيه .. كما أن تجربته الشعرية تختلف من ديوان لآخر، فديوان (البشارة) يحتفل بالغنائية والأناشيد، وديوان (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة) يمتح من التراث، ومن

خلال هذه اللغة التي احتواها هذا الديوان كان قاسم يمرر الخطاب الثوري المحرض، و القارئ لهذا الديوان سيجد نفسه محاطا بخطابين وهو شكل يوضح من الكتابة المزاوجة التي تطرح أسئلة عديدة. أما في ديوان (القيامة) هي تجربة استطاعت توجيه القارئ إلى شكل شعري تطغى عليه شعرية التفعيلة، وأمام هذا الديوان نجد أنفسنا أمام خصوصية شعرية مغايرة عما سبقتها من تجارب قاسم حداد، ولأن الشعراء دائما شعراء، فقاسم سيغير هندسة مفهوم الديوان السابق، ويخطو بنا نحو قصيدة النثر في ديوان (قلب الحب) وهو ديوان سيؤكد للنقاد والمتلقي أن هذه التجربة، هي تجربة تجيب عن كل الأسئلة التي ظلت عالقة في التجارب السابقة، والتي طرحت مسألة القصيدة النثرية وإشكالاتها، وهذا ما سيأسس لكلام ورؤية في مستقبل شعرية قاسم، وسيكون الجواب مؤكدا عن هذه إشكالات دواوين (النهروان) و(أخبار مجنون ليلى) و(المستحيل الأزرق) إنما هي تجربة زاوجت بين التشكيل والفن حررت الشاعر من أشكال التجارب السابقة الموروثة الماضوية، وكيف لا وهو الذي يقول في بيان (موت الكورس) الذي أصدره مع القاص أمين صالح في ديسمبر سنة ١٩٨٤ «الكاتب ليس عبداً للأشكال، بل خالقا وخائناً لها في آن واحد». من هنا نستطيع القول أن الشاعر قاسم حداد وضعنا أمام نظرية جومبريش في كتابه «الفن والوهم»، والتي حللها الكاتب مقترب ظاهراتي في عملية القراءة في كتاب « نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية» فقد أبرز: «على الرغم من أننا نعي عقليا الحقيقة القائلة بان أية تجربة معينة ينبغي أن تكون وهما، فإننا لا نستطيع ... أن نشاهد أنفسنا تحوز وهما ما، والآن، فإذا لم يكن الوهم حالة مؤقتة، فهذا في الحقيقة، يعني أننا نستطيع أن نكون لصيقين به، وإذا ما كانت القراءة حصرا، مسألة إنتاج وهم... فسوف نجازف بالوقوع ضحية خدعة فادحة، ولكن من خلال قراءتنا بالضبط، نكتشف تلك الطبيعة المؤقتة للوهم إلى حدها الأقصى» ص ١٢٨. ومن هذا المنطلق، فإن النظرية التي أتى بها قاسم حداد حول الكتابة والأشكال في بيان (موت الكورس) فقد اعتبره رأيا ليس اعتباطيا، وإنما تأسس على أسس تناولت نظرية أن كل شيء قابل للتغيير مع مرور الزمن، وان مسألة القداسة والقدسية في الأدب والكتابة هي مسألة خاطئة، باعتبار أن كل عمل أدبي يخضع لعملية التأويل، حيث يقول تيري إيغلتون في « نظرية الأدب» والتي ترجمها ثائر ديب: « أن كل الأعمال تعاد كتابتها ولو بصورة لا واعية من قبل المجتمعات التي تقرؤها، وكل عمل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة إعادة كتابة أيضا.

مختبر قاسم حداد

عبدالله السفر

يعيش الشاعر رِهان التجديد والتجاوز. التجربة التي نعرف نقطة بدايتها ومنعرج تحوّلاتها ومحطات غناها وامتلائها، لكنها أبداً تظلّ محتفظةً بخميرتها الأولى وبذورها الكامنة؛ سرّ الغواية الذي لا يقنع؛ شفرة الأحلام التي لا تصدأ مع الأي

يعيش الشاعر رِهان التجديد والتجاوز. التجربة التي نعرف نقطة بدايتها ومنعرج تحوّلاتها ومحطات غناها وامتلائها، لكنها أبداً تظلّ محتفظةً بخميرتها الأولى وبذورها الكامنة؛ سرّ الغواية الذي لا يقنع؛ شفرة الأحلام التي لا تصدأ مع الأيام

لكنها تزداد مضاءً وتفتح مسالك للعمل تطفر بالمفاجآت على غير توقّع وبالصدمات العميقة تأتي بها لحظةُ الكشف والاختبار.

هكذا يحتفظ الشاعر بالوعد المؤجّل. تحتفظ الكتابةُ بالأمل أمامها في مسافة يطيبُ لها ألا تقترب منها، وبمقدار هذه المسافة تندلع شُهُبُ التحريض وتغزُرُ النّداءات تحتّ التجربةَ وتصقل الأدوات. ثمّة إمكانات لم تزل مخبوءة، وينابيع تنتظر صبرَ المعول وعرقَ الحفّار.

كم محطة عبر بها نصّ الشاعر، وخلناها أجمل المحطات؟..

كم ذروة بلَغَها وزيّنَ لنا الظّن أنّها القفلُ الأخير في التجربة؟..

كم هي المساحات التي انفتحت لتضييف نصّ الشاعر تغنيه ويغتني بها؛ من المسرح إلى التشكيل والتصوير والخط.. إلى الموسيقى والغناء والإنشاد.. مساحات تتعالق فيها الفنون وثريّا النص هي العتبة والعنوان؛ الموئل الذي يسكنُهُ قلقُ الإنشطار والانشعاب إلى أجسادٍ وأرواح؛ يصطفي ويتعدّد.. يَتبلور وينتشر. فعلُ تسييلٍ جهتُهُ البحر والنيران. لا متّكأ ولا مرفأ. عضلةُ التجديف لا تتوقف، والحطبُ الذي يسعّر لا ينفد.

هذا العاملُ في مختبرِ النّص؛ الكادحُ في حقلِ الكتابة. لا يوقفُهُ عُمْرٌ ولا تعتقلُهُ تجربة. رهانٌ علَى المطلق. أفقٌ منذور للولادات. قابلَةٌ ترتجلُ ولا تسمّي، لا يشغلُها قيدُ الاسم ولا تبحث عن رسن.

في الحريّة كان العمل ولمشتهى الحواسّ انطلقتْ اليد في البياض تخطّ وتدوّن..

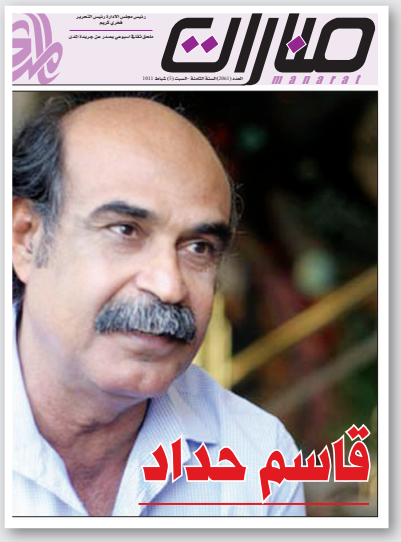
تعتّقِ الورقَةَ تعيدُ إليها ذاكرةَ الغياب وتلحمُها بالحاضر. اليدُ تقرأ هناك/ هنا؛ تقلب وتقلّب وتغلب. شظايا منثورة. فسيفساء تلمع ينتظمُها سياقٌ فتتبدّى كما لم تكن.

يجدل التاريخَ والأسطورة، وينهضُ النصُّ لا يبالي إلا بحقيقته؛ يتطابَق مع سيرة الإبداع وحدَها، ويحفر مجرى هو بابُهُ الخاص نزدحمُ عليه بشَمعةِ التأويل ونستَعين بالإصغاء وبما يطيش من بروق الحدس.

هذا "الصلب كما المرمر؛ النافذ كما الضباب" يندُّ عن التعيين، ولا خرائط تحيط بإحداثيّات غاباته. المخيّلة التي تتدفّق بكل ما فيها من تلقائيّة وقدرة على عبور ما هو مؤطر وجاهز؛ تتدفّق وتندفع لكنها في العمق تستجيب لتدبير تَراكُم التجربة وفتوحاتها السابقة، حيث نعثر على التناغم الذي يحيل على بناء متماسك هو الشخصيّة ذاتها؛ التفرّد الذي مهما تعددت طبقاتُ تعبيرِه فإنه يبقى ماثلاً في قِوام التجربة وجزءاً من نسيج الحواس.

الحواس تلك الهبة التي أراد لنا قاسم حدّاد أن نختبرَ بها شعره، وأن نغرسَ أعضاءَنا فيما هو أبعد من الكلمة وأبعد ممّا تشير إليه العين.

الضوءُ السريُّ يفيض من مختبر قاسم حدّاد. تلك أحلامه.. تلك إشراقاتُه.



manarat

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

التحرير
نزار عبد الستار
التصميم
مصطفى جعفر

منارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون