من دراسات

مهرجان الشعر الخليجي

استضافت دولة البحرين في الفترة من 25 - 28 أكتوبر 1997مهرجان الشعر الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربية وذلك تنفيذاً للقرار الصادر عن الاجتماع الخامس للوزراء المسئولين عن الثقافة بدول المجلس باستمرار عقد هذا اللقاء الشعري المهم، وتكليف دولة البحرين باستضافة دورته الثالثة.

وقد صاحب مهرجان الشعر الخليجي الثالث ندوة عنوانها «القصيدة الحديثة في الخليج العربي» رغبة في المعالجة الشاملة للمكونات الشعرية في الخليج ووضع تيار الحركة الشعرية الحديثة في دول الخليج العربية على محك مباشر مع جوهر العملية الشعرية. وقد شارك في الجلسة الأولى من هذه الندوة كل من الدكتور محمد لطفي اليوسفي ببحث عنوانه «الشعر وتحرير الكائن.. قراءة في اللغة والمتخيل» عقّب على البحث الدكتور منذر عياشي، والدكتور علوي الهاشمي ببحث عنوانه «التناص الإيقاعي بين نصين» عقّب عليه الدكتور سالم عباس خداده. وخصصت الجلسة الثانية لبحث الدكتور عبدالقادر فيدوح بعنوان «شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة» وعقب على البحث الاستاذ عبدالحميد المحادين، أما الجلسة الثالثة فقد خصصت لبحث الدكتور عبدالكريم حسن بعنوان «سقيا لقبر قاسم» عقّب عليه الدكتور عبدالقادر المرزوقي، وبحث الدكتور معجب الزهراني بعنوان «تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الجديدة» عقّب عليه الاستاذ محمد البنكي.

والبحرين الثقافية، تنشر هنا بحث الدكتور معجب الزهراني على أمل أن تنشر بقية البحوث في الأعداد القادمة.

تعددية الشكل

في الكتابة الشعرية الحديثة■

معجب الزهراني

إشارات:

1. يعبث بالشعر بالنثر
ويرتكب الفتية الأشقياء الجرائر مغفورة
مثلما يخدش الطفل نهداً ويبكي عليه
مثلما يكسر النص صورته
فتنهال ثقافة الحب

(جنة الأخطاء. ص 224)

2. أدخلت الحروف في فوضاي
فوضتها أمري
وفاضت روح الحرف في روحي
من يعدل الكون ويهندس المجره
ميم
سين
ألف ياء
لام
ويكسر الخيط ويكسوني

(شظاياص 60)

3. أجلسني أمام الورقة
قال لي:
الفتنة نائمة، أيقظها
وكنت شغوفاً بالابيض الماكر

(الجواشن ص 120)

معجب الزهراني أكاديمي وكاتب يعمل في جامعة الملك سعود.

■ تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة ـ انجاز قاسم حداد نموذجاً ـ

مداخـل

1-1-3: نحـاول في هذه المقـاربة تنمـيـة وتعـمـيق بعض الملاحظات والقضـايا التي سبق وأن طرحت، وبلور بعضها بشكل أولى، في سياق قراءات سابقة لنماذج من التجارب الشعرية الحديثة في منطقة الخليج(1). وإذا كنا قد اخترنا التركيـز هنا، وفي بعض تلك القـراءات، على تجـربة قـاسم حداد فذلك لسببين. الأول أن هذه التجربة تنطوي على تنوع وثراء لافت للنظر في المسـتـويين الكمي والنوعي إذ انجـز الشاعر منذ السبعينيات الى اليوم أكثر من عشر مجموعات شعرية، فضلاً عن كتابات نقدية وفكرية واجتماعية عززت من الحضـور المتميـز لكائن ـ كـاتب يبـدو أن الكتابة تشكل محور الأفكار في حياته ووجوده كما أشرنا إليه من قبل. أما السبب الثاني فإن هذه التجربة، ورغم تميزها، لم يكرس لها بعد ما تستحقه من الدراسات النقدية المعمقة التي تحاور فيها سمات تفردها وخصوصيتها في المستويات الكلية والإيقاعية والدلالية وتكشف عن مظاهر ديناميتها وانفتاحها على أفق شعرية وفكرية بشكل خلاق هو ما أهلها لكسر كل توقع وتجـاوز كل مـوقع وهـي تغـامـر وتبـحث وتسـتكشف باستمرار خلال ثلاثة عقود تقريباً!

وكمـا يشـيـر إليـه العنوان أعـلاه لن نستطيع في مقام كهذا تجاوز البحث في جـزئية أو مظهـر من مظاهر تميـز وتطور هذه التجربة وذلك في مستوى ما سميناه في قراءة سابقة بـ «لعـبـة تشكيل الشكل». أكـثـر من ذلك لابد أن نوضح منذ البـدايات أننا لن نسـتطيع التـعـمق في تحليل كل السـمـات والآثار المتعلقة بهذا المستوى من القـراءة فالمقام لن يسمح بأكثر من تحديد وتحليل أبرز مظاهر تعـددية وتنوع الشكل والحوار مع ما نعتقد أنه يمثل ويولد أهم أبعادها الجمالية والدلالية من موقعي الإنجاز والتلقي.

2-1-3: إذا كانت هذه التجربة المتميزة بأكثر من معنى لم تلق مـا تسـتحقه من اهتمام النقاد، في المنطقة وخارجها، فإن دراسـة المظهـر البـصـري ـ التـشكيلي فـيـهـا وفي الكتـابات الشـعـرية العـربيـة، تكاد أن تكون مـهـملة تماماً في سـيـاقنا النقـدي العـربي الحـديث. هذا مع العلم بأن بصـرية النص Visibilite du texfe ـ هي أول وأهـم مظاهـر مـقـروئيـة لا لمجرد أن الإنطبـاعات البصرية أقوى وأبقى في ذاكرة المتلقي أو لأن الإدراك الإنساني عموماً يتجه أولاً إلى الكليات لا إلى الجزئيات، كما تؤكده النظرية الجشتالطيه(3)، وإنما أيضاً، وهو الأهم هنا، لأن وراء هذا المظهـر مـقـصـديات يمكن اجتلاؤها في آثارها الماثلة في النص كما هو عليه وبالتالي فإن بحثها يفضي إلى قضايا جمالية وفكريّة تمس جوهر الإبداع الشعري، والفني، الحديث عموماً كما نأمل في بيانه لاحقاً. فإلقاء نظرة ارجاعية على مجمل الحركة الشعرية الحديثة يمكن التأكيد بأنها تتجه باستمرار، وخاصة منذ

مالارميه وبودلير، من الغنائية ـ الانشادية ـ السمعية إلى التمثيلية ـ القرائية ـ البصرية وكأنها تبحث عن/ في «نحوية شعرية جديدة» تتغير معها وفيها معاني الكتابة والقراءة التقليدية، لا أعنى هنا مجرد تلك النزعة للتفاعل مع تفاصيل الحياة اليومية فى مدن حديثة يبدو أن بينها وبين الشعراء علاقة رفض متبادل (4)، وانما التوجه الى المشاهد والمشهدى فى وضعيات تهيمن فيها تقنيات الاتصال والتواصل التى تولد من «الصور» والمشاهد الواعية والمتخيلة ما يفتت ويعيد تشكيل المخيل الجماعى باستمرار (5).

فالكتابة هنا لم تعد مجرد عملية تحويل للمنطوق الشفهى الى مكتوب بصرى.. ولم تعد وظيفتها تدوين وحفظ المكتوب لنقله بأمانة الى المتلقي المفترض لانها أصبحت تنطوي بالضرورة على معان ووظائف تشمل كل عمليات استثمار الشاعر/الكاتب للطاقة التشكيلية الكامنة فى الحروف والكلمات والعبارات. وهنا فان العلامات والدوال غير اللغوية، كعلامات الوصل والفصل والتوزيع فى مساحات البياض فضلا عن الأرقام والأشكال الهندسية المجردة أو الشخصية، أصبحت موضوع أو مجال لعبة الكتابة مثلها مثل الدال اللغوي. فحينما يكتب سعدي يوسف فى نهاية الخمسينيات هكذا..

أصدقائى
إنما ... آه لأقمار الطفولة !
.....
.....
.....
عندما تنهمر العتمة فى بيتى ويأتى المطر
وتهز الريح شباكي، أراه
وفي مقطع آخر :

كان يبكي فى دموع الاغنية
أريد اشرد
من البصرة
ولاعود
.....
.....
وأنا فى خطوة المحكوم بالموت
فى ظلامي.... فى ظلام لا يسير...
واغنى واغنى واغنى.... والخ
اغنية.(6)

أو قاسم حداد فى الثمانينيات نماذجه الواردة فى «اشارات» وتلك التى « سنراها» لاحقاً نتيقن أننا أمام لعبة كتابة شعرية تحول فضاء الصفحة الى فضاء لغوى تشكيلى يخضع لعمليات ابداعية معقدة، جديدة، ومثيرة للغرابة والدهشة ينتج عنها هذا الأثر الشعري الذي أكثر ما يلفت ويستقطب انتباهنا فيه مظهره البصري الذى يغيّر حتى مفهوم «الصفحة» فى أذهاننا !

هكذا، ومن موقع التلقي والتداول، لابد للقراءة أن يصيبها تحول ـ تحويل عميق بحيث لا تعود عملية «كنس للكلمات» كما يقول عبدالسلام بن عبدالعالى (7) بل فعالية سيميائية يقظة جديدة ومتطورة بحيث تقرأ الكلام والنقاط والبياضات لأنها أمام نص صوري مترع بعلامات لم تعودنا القراءات التقليدية على «رؤيتها» وتفكيكها وتفهمها كشفرات نصيّة لها مثلما، وربما أكثر مما، للعلامة اللغوية من قيمة وأهمية جمالياً ودلالياً. فوظيفة القراءة هنا لا يمكن أن تقتصر على تخيل أو ادراك المعنى القريب أو البعيد للكلمات والعبارات بل مباشرة نوع من أنواع المشاركة فى تكثير ونثر وتشتيت المعاني والدلالات فى مثل هذا الفضاء النصي المترع بالفراغات الدالة والقابلة للعين والتدليل والتى ما تركها الشاعر شاغرة إلا لتحفيزنا على ايقاظ فتنتنا الخاصة فيها وبها بعيداً عن ذاكرة الكلمات كما تؤسسها سلطات الماضى. فالصفحة لم تعد، بالنسبة لنا كما بالنسبة للكاتب ـ الشاعر، مجرد مسند محايد للكتابة أو مجرد خلفية فارغة للمكتوب بل أصبحت هي ذاتها «صفحة شعرية » مترعة بآثار مغامرة جمالية ـ فكرية متطورة يبدأها الشاعر الخلاق ويتممها القارىء اليقظ والمحنك لأدوات معرفية لا تتوفر فى المرجعيات التقليدية المدرسية القديم منها والحديث(8).

وباختصار فان القراءة النقدية التى لا تنتبه الى الأهمية القصوى للشكل فى مثل هذه الكتابة الشعرية الجديدة لابد وأن تنطوي على مفارقة مزدوجة، أو مضعّفة، تحد من قيمتها وفعاليتها. فهي ستكون غير ملائمة للنص الشعري المقروء من جهة وستكون بالضرورة مباينة ـ بمعنى التراجع والتخلف، للقراءات النقدية الحديثة التى يفترض أن تفيد من اللسانيات مثلما تفيد من البلاغة الجديدة والسيميائيات وفلسفات الادراك، الظاهراتية والوضعية، وعلوم الخطاب ومن فلسفة الكتابة بمعناها الشامل لكل أثر، أي كما تطرحها التفكيكية بشكل خاص (9). بناء عليه سنحاول فى الفقرات من هذه المقاربة أن نقرأ ونتفهم هذا المظهر أو البعد اللامرئى أو المهمل من كتابة شعرية نعتقد أن أميز مائزاتها ربما تمثل فى قدرتها الكبيرة على خلخلة مفاهيم الكتابة والقراءة والمعنى والنص.. وربما الشعر ذاته فإذا كان قاسم حداد مسكوناً، كغيره من شعراء التجربة والتجريب، بهاجس البحث عن «نحوية الشعرية » الخاصة فى سياق الكتابة الشعرية الحديثة فلا أقل من أن تغامر القراءة النقدية لانجازه فى هذا المجال من تتبع آثار ذلك البحث الجمالي في النصوص والكتابات التى تعبر عنه بقدر

ما تمثله في أكثر من مستوى ومن أكثر من منظور كما سنلاحظ.

2. تعددية الشكل : التطورات والتحولات :

من منظور وضعي استقرائي سنحاول تتبع تجربة قاسم الشعرية في تحولاتها الزمنية التعاقبية وذلك بهدف الكشف عن أهم وأبرز الآثار الدالة على تطور وعي الشاعر بأهمية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة وعن كيفية تمثل ذلك الوعي واختبار تمثيله في انجازه الشعري الخاص وهو ينتقل ويتطور من مرحلة لأخرى.

من هذا المنظور، واعتمادا على ما سبق وأن ألمحنا اليه في قراءات سابقة، يمكننا التمييز بين ثلاث مراحل شعرية في تجربة قاسم لا ندعي أنها متمايزة كلياً لكن المؤكد أنها قابلة للتمييز المبرر نظريا واجرائيا.

ففي المرحلة الأولى، مرحلة البدايات، تهيمن الغنائية - الانشادية على جل النصوص التي نجدها في مجموعات مثل «البشارة» (1970) خروج رأس الحسين (1970) «الدم الثاني» (1976) ولا يظهر أثر الوعي أعلاه إلا في أضيق الحدود كما سنرى. ففي هذه المرحلة كان الشاعر يعرف جهده وطاقته الإبداعية والفكرية نحو تلك «الشعرية النضالية الفعّالة التي عن وعي «ملتزم» يحاول أن يعين مظاهر الشر والقبح والظلم والاغواء برفضها ومقاومتها وتجاوزها إلى مظاهر الخير والجمال والعدل وغير ذلك من المقولات.. إننا هنا أمام لغة شعرية تحيل مباشرة إلى ذلك الخطاب «الثوري» المتمركز حول الذات الانسانية وبالأصح حول ذات انسانية بعينها، الذي هيمن عربياً وعالمياً إلى السبعينيات وانتشرت مقولاته وأفكاره ومبادئه في الخطاب الشعري كما في غيره من الأشكال الخطابية الأدبية والمعرفية والايديولوجية. فالذات الشاعرة هنا تنتمي إلى خطاب عام له جماعاته المختلفة المتعددة ووعيها بوجاهة وضرورة انتمائها هو ما يبرر تعاملها مع المنجز الشعري كأداة أو كوسيط في سياق مشروع التغيير للعالم والمجتمع كما تراهما الذات الشاعرة وجماعتها المرجعية. فالنص الشعري من هذا المنظور يتحدد بما هو خارجه أكثر مما هو داخله وقيمته الأساسية تكمن في قدرته على مجابهة الخلل في الواقع الآني والتاريخي وتجاوزه أو على الأقل «التبشير» بإمكانية ذلك. في هذه المرحلة يظهر أثر محدود الوعي بأهمية لعبة تشكيل الشكل البصري للنص لكنه يظل ثانوياً ومبسطاً لأن عنف الدال اللغوي ودلالاته المباشرة تطغى على الأثر كما نقرأه في نماذج مثل:

1 - هل تشعر ما يحدث في الطين
حين يُهان..
ويُقتل..
يحرق في قلب التنور
وبعد سنين
تزرع في أعماق الطين
نار من آثار النور
تصحو..
تلمع..
تبرق كالأفكار
تثور (البشارة ص 140 - 105)

-2.. وكل من كانوا لنا . يا قلب . أصدقاء
توقفوا
وانفجر البكاء
تراجعوا
وانهارت الأشياء
تساقطوا
وسافر الوفاء
يا أيها الإنسان
نحن أمام صفحة جديدة
من دفتر الأحزان
فلنكتب التاريخ من ضميرنا..
وليسقط الجبان..

(البشارة ص 55 - 66)

ففي مثل هذه النماذج، على قلتها في المجموعات السابقة، تظهر لعبة الكتابة الماثلة للكلمات بما يولد نوعاً من أنواع التدرج وضمن بعض مظاهر التوازي الأفقي والرأسي اللافتة للانتباه لكن اللعبة الشكلية تظل غير وظيفية جمالياً ودلالياً إلا في أضيق الحدود وبما لا يمكن مقارنته مع النموذج السابق لسعدي يوسف، وهو مكتوب في الخمسينيات كما رأينا!. فالمركز الجاذب في المقطعين لا يتمثل في الشكل التفعيلي، الذي أصبح معتاداً وسائداً من قبل، ولا في هذه اللغة الشعرية العادية لفرط منطقيتها وقلقها الاسلوبي الواضح، وانما في هذه النبرة الوثوقية العالية التي تمجد فعل وفكر البطولة رغم حدة الانكسارات التي تعانيها الذات كما يعبر عنها المقطع الثاني بوضوح ومباشرة.

كذلك حرف الألف الذي سيكون موضوع تأمل عميق وتشكيل متطور في مرحلة لاحقة لن يكون في هذه المرحلة أكثر من حرف أبجدي يعين ويحدد بداية الكلمة المركزية في المقطع ومن ذات المنظور أو الرؤية الوثوقية - البطولية أعلاه:

ألف
الأمر يختلف
فالابجدية التي نعيشها جديدة
فنحن لا نكتب فوق الماء
لكننا نخط بالدماء

في مقاطع القصيدة
فالشاعر الشجاع يعترف
ويغمس الريشة في الجراح
ويصرع الرياح
والأمر يا رفاق يختلف
الأمر يا رفاق يختلف

(البشارة ص 161 - 162)

في مرحلة لاحقة تتحدد بعقد الثمانينات، سيطرأ تحول عميق على رؤية الشاعر لذاته وللغة والعالم حيث سيتجه الشاعر إلى كتابة شعرية جديدة تماماً وفي المستويين الجمال الشكلي والدلالي الفكري كما نجده في مجموعتي «قلب الحب» و«القيامة» اللتين صدرتا متزامنتين (1980). ففي «قلب الحب» يغامر الشاعر للمرة الأولى بإتجاه قصيدة النثر كشكل شعري يختلف كثيراً، أو كلياً ربما، عن قصيدة التفعيلة إذ يعتمد على الاختزال والتكثيف من جهة كما يعتمد على ايقاعية داخلية تجعله يمثل انحرافاً حاداً عن المدونة الشعرية العربية القديمة والحديثة في مجملها. أما في «القيامة» فيظل نص التفعيلة حاضراً لكن الثيمات المركزية في هذا النص الطويل الذي تتشكل من المجموعة كلها توحي بأن قاسم حداد يقارب عالماً داخلياً غير العالم «الخارجي» الذي كان يتموضع فيه سابقاً ذاتاً ونصاً. فكما أشرت إليه في دراسة سابقة يتجاوز الشاعر في هاتين المجموعتين شعرية الشعار إلى شعرية الرؤية والكشف لاقانيم الذات/العالم التي لم تكن الرؤي والخطابات السابقة لتفضي إليها والأهم من ذلك أن مجموعة «القيامة» لا تنتمي إلى نموذج التفعيلة إلا لتخلخله بفضل مجموعة من العمليات الشكلية/ التشكيلية التي تدل على تبلور الوعي بأهمية الإنحراف الشكلي من موقع آخر غير موقع الكتابة الشعرية المنثورة التي ساهم قاسم حداد في تكريسها في عموم المنطقة(10). فهذا النص التفعيلي المطول يمكن أن يتمظهر بصرياً في عدة أشكال وصور يحفز كل منها سيرورة قراءة خاصة كما يمكن الجمع بين كل الأشكال وسيرورات القراءة في مقاربة واحدة كما سنفصل القول فيه لاحقاً.

وعي الشاعر بأهمية الشكل أو المظهر البصري في تجربته الشعرية الخاصة ذروة أخرى في مجموعته «شظايا» (1983) حيث نجد أن آثار هذا الوعي مبثوثة في كل نصوص هذه المجموعة المكتوبة هي أيضاً بصيغة الشعر المنثور.

ففي المستوى العام يتجلى أثر هذا الوعي في اختيار عنوانات مثل «هندسة الجسد»، النص الأول، ص 7. «منحوتات». النص الثاني، ص 8. «تكوين». عنوان يتكرر مرتين، ص 48 - 40 وغير ذلك من العنوانات الدالة بحد ذاتها على قوة حضور الوعي أعلاه. لكن الأهم من هذا المظهر العام هو تحقق هذا الوعي بصورة مادية قابلة للمعاينة والإدراك والتحليل في جل النصوص حيث تشكل الوحدات الجملية والمقطعية وفق تقنيات تشكيلية عمادها الأساس اللعب على علاقات السواد والبياض بطريقة غير مألوفة في كتابات قاسم السابقة. فبعض النصوص تختزل في جملة أو جملتين قصيرتين تكتبان في أعلى الصفحة وتترك بقيتها بيضاء كما في النصوص بعنوان «الفتح، المسيح الثاني بعد الميلاد، تاريخ، ص 29، الشاعر، ص 7 وفي نصوص أخرى تتمظهر اللعبة الشكلية/التشكيلية في صيغة مختلفة حيث يتكون النص من جملة قصيرة، مختزلة تكتب في أعلى الصفحة وأخرى مثلها تتموضع في نهايتها مفصولة عن الأولى ببياض يلفت الإنتباه ويغري بالكثير من التأويلات إذ أنه أثر لم يترك سدى بالتأكيد، كما نجده في نماذج مثل: «سطوه» وللشاعر، (ص 37) تكوين (40)، اغواء (ص 53) ويبلغ الاختزال ذو البعد التشكيلي مداه في نصوص مكونة من كلمتين متعاقبتين عمودياً أو في خط مائل وتتكرر فيهما جل الوحدات الصوتية والمعجمية كما في نص «تكوين»، ص 40، أو من ثلاث كلمات موزعة

على مجمل الصفحة في شكل مثلث كما في النص بعنوان «سيرة الألف المألوف» الذي يكتب هكذا:

بدأت

وحيداً

ص 46

ولم أزل

سنعود لاحقاً الى هذه النماذج لاستكشاف أبعادها الجمالية والدلالية الأهم ونشير إليها هنا للتأكيد مجدداً على أن قاسم حداد في هذه المرحلة غيره في المرحلة السابقة. ففترة العزلة والانطواء على الذات، سواء كانت دوافعها ذاتية داخلية تخص الشاعر أو غير خارجية فرضت عليه من الخارج تمثل هي ذاتها تجربة بحث وتأمل أفضت إلى مثل هذا الوعي الجديد المتطور بالذات والعالم واللغة والنص ولا معنى بالتالي في الحديث عن «الإنعكاس السلبي» للانكسارات الاجتماعية والوطنية والقومية على الكتابة الشعرية عنده أو عند غيره من الشعراء الجادين في بحثهم عن تلك النحوية الشعرية المحلومة والممكنة. فالأمر لا يتعلق هنا بالتنكر للمبادىء والقيم والمواقف الإنسانية السابقة ولا بعملية هروب في متاهات الرؤي الصوفية التقليدية وإنما بمحاولة جادة لتطوير أدوات الكتابة وتعميق مجالات الإبداع الشعري وتنويع أفق الإدراك والتفاعل مع كتابة شعرية لم

تعد تتمركز حول الدال اللغوي وتختفي منها صورة ذلك الإنسان - الشاعر البطل أو النبي الذي يثق في دعواه وقدرته على تحقيق كل الثقة. لقد تحول الشاعر من «قول» التغيير الخارجي إلى «فعل» التغيير في المجال الذي يخصه أكثر من سواه، في الداخل، وتحول النص من وسيلة تبشيرية تحريضية إلى مجال اشتغال على كل ما يمكن الذات والآخر من تكثير المعاني والدلالات بعيداً عن سلطة أي مرجعية معطاة ومحددة سلفاً. وتحولت الكتابة من تدوين ونقل لكلام مسبق إلى عملية رسم وتشكيل للكلمات.. وبالكلمات، وبالمعنيين المجازي والحقيقي الملموس المحسوس كما رأينا وسنرى.

التحوّل الثالث في سياق هذه التجربة المتميزة يمكن تحديده بانفتاح الشاعر على الآخر المبدع باعتباره قرين الذات وامتدادها المختلف عنها المتشاكل معها في آن واحد. سيتحقق هذا الانفتاح، الدال على جماعية مشروع البحث عن تلك النحوية الجديدة، في صيغ متعددة لكل منها أهميتها الخاصة من منظور هذه القراءة.

ففي مجموعته الشعرية «النهروان» سنجد ملحقاً ينضاف إلى المتن الشعري ويتمثل في تلك «الرؤية التشكيلية» التي أنجزها الفنان جمال هاشم انطلاقاً من قراءته الخاصة لبعض نصوص هذه المجموعة التي صدرت عام 1988م. فالنص الشعري هنا يخضع لعمليات إعادة صوغ وتشكيل تجمع بين جماليات فن الخط (الكاليغرافي) والرسم التجريدي إذ تتعاضد أحياناً في العمل ذاته الوظائف الدلالية - السيمانطيقية - للكلمة مع الوظائف الجمالية المجردة للحروف، وأحياناً تمحى الأولى لتبرز الثانية فقط مما يدل على غلبة القيم التشكيلية للحرف على كل دلالة للكلمات مباشرة أو ايحائية ورغم أن هذا الملحق يمكن اعتباره انجازاً جمالياً مستقلاً بذاته إلا أن مجرد حضوره، وترقيم صفحاته، كجزء من متن المجموعة يدل على أن لعبة التشكيل الكاليغرافي - التجريدي هذه تمثل امتداداً ما للعبة الكتابة الشعرية التي استهوت وأغوت الآخر - كمبدع باعتباره القرين - الآخر للذات الشاعرة كما أسلفنا. فهذا التوجه سيدعم في وقت لاحق بصيغة أخرى تتمثل في نص «الجواشن» الذي أنجزه قاسم وأمين صالح وحرصاً على محو أي أثر يفصل بين جهد الذاتين المبدعتين مما يجعل انتماؤه ملتبساً في هذا المستوى، فضلاً عن أن هذا النص المشتت بمحو المحدود بين الشعري والنثري، والجمالي والفكري كما أشرنا إليه في قراءة سابقة(11). ما يهمنافي سياق المقاربة الحالية أن عمليات موضعة وهندسة النص، مقاطعة، تتخذ هنا مظاهر متعددة هي أول وأقوى ما يثير انتباه القارىء - الناقد. فنسبة كبيرة من مقاطعه الأولى موزعة في فضاء الصفحة بطريقة هندسية صارمة تهيمن عليها الأشكال الرباعية المختلفة الواقع والأحجام، كما تحضر أشكال هندسية - رياضية في مقاطع أخرى كالخط المستقيم الذي يأخذ شكل السهم (⟵) والمربعات الصغيرة التي تستهل سلسلة من الجمل الإخبارية وتظهر بالتالي متعاقبة عمودياً من أعلى الصفحة إلى أسفلها. بالاضافة إلى هذا نجد عبارات لغوية - شعرية حُوّلت إلى أشكال هندسية ذات بعد ايقوني واضح كالخيم والقلادة والسلم أو الدرج (ص ص: 53، 62، 70). كما يلعب الكاتبان على علاقات المتن بالهامش بحيث يبدو الثاني أبرز وأكثر أهمية من الأول، وعلى علامات الإحالة التي تأخذ شكل نقطة نجمية لا يقابلها شيء في نهاية الصفحة أو في نهاية المقطع. وتستمر اللعبة التشكيلية للكتابة من خلال تكرار استمارات خطية - دلالية في بعض المقاطع بكل لافت للانتباه كياء النداء أو التعجب (ص 93/92) وضمائر الإشارة والملكية (ص 109 - 110) وغيرها من الوحدات الفعلية أو الاسمية التي تولد سلسلة من مظاهر «التشاكل» الشكلي والدلالي في سياق هذه الكتابة التجريبية المتشركة، الجديدة والمجددة شكلاً ومضموناً!

إن جاز الحديث عن «مضمون» هنا أصلاً!. أيهما كتب:

«اجلسني أمام الورقة

قال لي:

الفتنة نائمة، أيقظها

وكنت شغوفاً بالأبيض الماكر

أكاد أن أسأل: من منا سيغوى الآخر..»؟

لا ندري بالضبط ولا أهمية لدراية من هذا النوع في مثل هذا المقام لأن أثر تلك الفتنة عليهما وعلينا هو الأهم، وهو أثر ماثل في النص ممثل به وفيه أوضح تمثيل.

في «أخبار مجنون ليلى» تتجلى لعبة الكتابة - التشكيل المشترك بين الذاتين المبدعتين في اتفاق قاسم حداد وضياء العزاوي على إعادة قراءة - وكتابة وتشكيل حكاية مجنون «كل الشعراء والعشاق». وبما أن التمايز بين الجهدين لا يحتاج إلى تحديد لأنه واضح فإن لعبة تشكيل الكتابة العربية الخاصة بقاسم حداد هي ما يهمنا لا لأنها تنفصل كلياً عن هاجس البحث المشترك عن تلك النحوية الإبداعية الجيدة وانما لأنها تكتشف عن جهد الشاعر الخاص في هذا السياق حيث يتجلى وعيه بأهمية الشكل ذروته في هذا المتن الخاص. فالنص المكتوب، وكما بيناه في قراءة سابقة يتكون من متون شعرية ومتون سردية، المتون الشعرية هي لقيس أو لقاسم وما ينسب لقيس يعاد تشكيله في الهامش الجانبي للصفحة بحيث لا يعود بيتاً أو مقطعاً شعرياً منتظماً في اطاره التقليدي، وما هو لقاسم تفعيلي أو نثري والتفعيلي يكتب بطرائق تنبه إلى أهمية اللا مكتوب الذي يتخايل في

الفضاء الأبيض الفنّان، والنثري يصاغ بلغة شعرية كثيفة الإيحاءات أو أنه يرد كمجرد خبر يخلخله الكاتب الشاعر بإقحام مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية في مواضع منه بحيث تعمل على تفكيكه وتقويضه شكلاً ونثره وتشتيته دلالة كما بيناها في مقاربة خاصة بهذا المنجز الإبداعي المشترك والخاص في آن واحد(12). فإذا كانت لعبة تشكيل الشكل في «الجواشن» موجهة بمقصدية تجريبية غير قابلة للتحديد الدقيق فإن اللعبة هنا من طبيعة مماثلة لكن وظائفها الجمالية والفكرية والايديولوجية أكثر قابلية للتحديد. فالكتابة هنا تنطوي على/وتمثل احتفالية ما برموز الإبداع والحب في المدونة التراثية وفي نفس الوقت تحاول كشف وفضح نزعات العنف وآليات الاستبداد والاستبعاد الرسمي في التراث، الخطابي والمؤسس، باعتبارها مصدر القمع والكبت لأسمى ما في الكائن من طاقات قديماً وحديثاً(13) فإذا كان الشاعر ذاته قد ابتدأ مسيرته الحياتية والكتابية بالنضال جسداً وخطاباً ضد امتدادات ذلك التراث في الحاضر فإنه تحول في فترات لاحقة، وتحت وطأة العنف بالتأكيد، عن بعض الأساليب وبعض المواقف دون أن يتخلى عن الرؤية العامة والهدف العام أي أنه ظل ذلك الشاعر العاشق الباحث أبداً عن الحرية المطلقة والحب المطلق والجمال المطلق.

هكذا لا يمكن للقراءة النقدية أن تتعامل مع مظاهر تعددية الشكل في هذه التجربة الثرية والمتجددة باستمرار بمعزل عن مركزية هذا البحث لأن الكتابة الإبداعية عند قاسم تجربة جمالية - وجودية أساسية. إنها مجال حضور الكائن المحدد. في الزمن والمكان المحدودين ودليل نزوعه الدائم الى المطلق حيث تتداخل معاني الحضور والغياب، وقد تمحى ليبقى «الأثر» الذي هو البدء والخاتمة، تلك الفتنة الدائمة التي يوقظها كل مبدع خلاق بطريقته الخاصة خصوصية ذاته وأثره. من هنا لا غرابة في أن يتجه قاسم في نهاية المرحلة الثالثة من تجربته الإبداعية والانطولوجية إلى افق كتابة تستعيد وتختزل وتستكشف وتستشرف مجمل حياة الكائن الدنيوية والآخروية وما بينهما من مسافة أو برزخ كما نجده في «فهرس المكابدات» و«قبر قاسم» و«جنة الأخطاء»(14). ومن هنا لا غرابة أن نجد في هذا الانجاز مظاهر ثورية شكلية لا تضيف جديداً إلى ما رأيناه في المراحل السابقة بقدر ما تعيدها لتختزلها وتكثفها كما سنبينه في الفقرة التالية من المقاربة.

3 - تعددية الشكل: أبرز الوظائف والدلالات:

3-1-4: إذا كانت القراءة التعاقبية قد كشفت لنا أن الوعي بأهمية الشكل البصري في الكتابة الشعرية الحديثة يصلح مدخلاً لقراءة تحولات وتطورات التجربة الإبداعية عند قاسم حداد فإن القراءة الآنية التزامنية يمكن أن تكشف لنا عن أهم الأبعاد والقيم الجمالية والدلالية للتنويعات الشكلية المنبثقة عن ذلك الوعي والممثلة له في مستوى الإنجاز النصي.

ونظراً لكثرة الآثار الدالة على الطاقات الكامنة في لعبة تشكيل الحروف والكلمات والجمل والمقاطع والنصوص فإننا مضطرون للتركيز على ما نعتبره الأهم من هذه الآثار وذلك في مستويات ثلاثة تتجه بنا من الجزئي إلى الكلي ومن الأكثر خصوصية ومحدودية إلى الأكثر عمومية وإطلاقاً.

في مستوى أولي ستركز المقاربة على الوحدات الخطية الصغرى، كالحروف والكلمات، حيث يمكن أن تحلل ظواهر محددة كإبراز الوحدة وتكرارها لمحاولة تحويلها إلى أثر جزئي لافت للإنتباه. ورغم أن البحث في هذا المستوى قد يبدو محدود المدى والعمق نظراً لأننا أمام كتابة طباعية - آلية لا أثر قوي فيها لحضور الكاتب إلا أن البدء من هنا يؤسس لما بعده إذ يكشف عن بعض مظاهر ما يسميه هنري مشونيك بـ «الطباعة الشعرية» حيث لا يمكن محو آثار الكتابة الأصلية - بيد الشاعر - كلياً(15).

في المستوى الثاني يتجه التحليل إلى الوحدات الجملية - المقطعية وتناقش فيه عمليات توزيع الجملة على السطر أو في الفضاءات اللاحقة والمجاورة بحيث ينتج عنها سلسلة من الأشكال الهندسية المجردة، كالمربع والمستطيل والدائرة أو المشخصة كالخيمة والقلادة والسلّم. فهذه التقنيات هي جزء من عمليات موضعة النص بحيث يتحول مجال الكتابة، في جزئيات منه، إلى فضاء نصي - تشكيلي تتحول فيه الجمل والمقاطع إلى علامات جمالية - سيميائية متعددة المظاهر وغنية الدلالات والإيحاءات، وخصوصاً من منظور سيميائية ش. ص. بيرس كما سنلاحظه لاحقاً.

أما في المستوى الثالث والأخير فسيتم تحليل نماذج من الوحدات النصية الكبرى - Macrotextes - وهي نماذج تميل إلى نصوص قصيرة مختزلة في عدد بسيط من الكلمات أو الجمل مثلما تميل إلى نصوص طويلة تمتد على مدى الصفحات في المجموعة الشعرية بأكملها. وهنا سيتم التركيز على مظاهر التقلص والتمدد والانتظام والتشتت، أو الفوضى، وغير ذلك من مظاهر هندسة النص وتشكيله في صفحة أو صفحات حُولت إلى فضاء صوري بصيغة ما.

وفي كل هذه المستويات وحرصاً على انسجام القراءة في هذه الفقرة مع ما سبقها ستبدأ عمليات التحليل من البسيط إلى المركب، ومن التشكيل الإفتراضي إلى التشكيل القابل للإدراك بالمعاينة الحسية، وذلك لأن كل النماذج المنطوية على قيم ودلالات أجلى وأعمق تنتمي إلى المرحلتين الثانية والثالثة من تجربة الشاعر كما رسمنا خطاطتها العامة في الفقرة السابقة من هذه المقاربة كما سيلاحظ.

4-2-3:

يظهر الإهتمام بالحرف، كأصغر وحدة خطية ـ Graphere ـ في العديد من كتابات قاسم من كل المراحل لكنه يأخذ اتجاهاً عاماً يشي بذلك التحول من القولية ـ التعبيرية ـ الغنائية إلى الكتابة التمثيلية ـ القرائية أو «البصرية». فالحروف في «البشارة» تحضر في نصين، عنواناً ومتناً، متخذة منحى تأويلياً(16) يتعامل مع الحروف باعتبارها دوال لغوية في المقام الأول.

في النموذج الأول نقرأ:

«لأن حروفنا نار
لأن جميع من وقفوا ومن ساروا
ومن قتلوا بعين الشمس
أحسوا النبض طوفاناً واعصاراً
لأن حروفنا الخضراء والحمراء
ملء مخاضها ثورة»
(البشارة، ص 159).

وفي نموذج آخر:

الف حاء
الأمر يختلف والحرب في فيتنام
فالأبجدية التي نعيشها جديدة .....
..... فاء
تاء تمزقت خيامنا
تمزقت اقنعة الورق .....

جيم: دال:
وعالم الحريم وتصرخ الأطفال في اوال
(من أبجدية القرن العشرين، البشارة ص 160 وما بعدها)

فالحرف هنا لا قيمةله إلا باعتباره جزئية من كلمات وجمل ونصوص موجهة ومحكومة بمرجعية ذلك الخطاب النضالي الذي ينتمي إليه ويلتزم به الشاعر ويشارك في التعبير عن انتمائه إليه والإلتزام به شعراً مثلما يعبر غيره عن ذات الرؤية والموقف بمقالة أو خطبة أو رسالة أو غير ذلك من «الوسائل» التي تكمن قيمتها وغاياتها خارجها وخارج الذات الفردية المنتجة لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الخطاب ومن هنا محدودية حضور الحرف كرمز أو شكل شعري. فالحروف تستحضر بشكل عادي في النموذج الأول وإن لونها الشاعر بالاصفر والأحمر واستعار لها خصائص النار التي تحرق وتغير مثلها مثل الفعل الثوري الذي يدعو إليه ويبشر به الشاعر. وذات الحروف تستحضر في النموذج الثاني بشكل مبسط سواء كان الحرف يعين بداية الكلمة المركزية في المقطع أو منتصفها أو نهايتها، أو حتى إذ يحاول الشاعر استثمار الحرف صوتياً فقط (جيم: وعالم الحريم) لا تفضي المحاولة إلى ابتكار شعري جديد وإن توهم وصدق أنه يشارك في تأسيس أبجدية جديدة للقرن العشرين كما يوحي به العنوان.

في نماذج أخرى سيتطور هذا المنحى التأويلي ويتعمق لأن الشاعر سيتفاعل مع مرجعية تراثية، حميمة وفكرية، غنية في مظاهر احتفائها بالحروف، وهنا تحديداً تظهر عمليات تجاوز البعد الدلالي ـ الترميزي للحرف إلى أبعاده التشكيلية التجريبية تحديداً لنقرأ هذه النماذج:

1ـ أقف عارياً في ثلج الريح
وحيداً كحرف الألف
ولا أنحني
أتمرد على كل الآلهة
ولا أنحني
أخرج من نار وادخل في نار
ولا أنحني
امتزج بالرماد
ولا أنحني لسواك،
(قلب الحب)

2ـ أنا حين ارسم كلمات مثل
حنين
حارس
حلم
حجر
ليل لهفه
لذة لبن
أكون قد لونتهابك
(قلب الحب. ص 19)

3ـ «الحروف كلها مرضى إلا الألف
أما ترى كل حرف مائل
أما ترى الألف غير مائل
انما المرض الميل
وانما الميل للسقام
فلا تمل»
(نص للنفري يرد بين اقواس في مجموعة، ص (61 - 62)

4ـ أدخلت الحروف في فوضاي
فوضتها امري
وفاضت روح الحروف في روحي
من يعدل الكون ويهندس المجره
ميم
سين

الف
ياء

5 . الجسد/حديد تستفرد به رمانة القلب
الجسد/ حنين يأخذ شكل الحرف
(قبر قاسم، ص 93).

ففي النموذج الأول والخامس يتحول حرف الألف إلى مولد أساسي لصورة افتراضية أو «تخيلية» يضاهي ويماهي فيها الشاعر بين كينونته الجثمانية والروحية وبين حرف الألف الذي اكتسب بفضل استقامته أو تساميه إلى الأعلى قيمة رمزية خاصة في المرجعية الشعرية التصوفية المعلنة في النموذج الثالث. ومع حضور هذه المرجعية في هذه النماذج وفي جل كتابات قاسم في المرحلتين الثانية والثالثة إلا أن الأمر يتعلق هنا بنوع من أنواع «التناص الاستلهامي» الذي يتيح للنص امكانية الخلاص من أي قيمة سلطوية من مرجعية وهذا تحديداً، في اعتقادنا، ما يبرر الإشارة إلى أن حدوث «الإنحناء» للحرف . الرمز أو للجسد . الكائن يكتسب قيمة دلالية ايجابية تحرفه عن دلالة «الميل والمرض» الى دلالة الحب والحنين إلى الآخر المحبوب وفي سياق هذا المنحى التأويلي ذاته لا يمكن أن نستبعد أن الشاعر الحديث أصبح يعي ويدرك أن للشكل المنحني جمالية توحي بالمرونة والحيوية لا نجدها في الشكل الخطي المستقيم الموحي بالصرامة والجفاف واليبوسة (وهذا ما جعل القدماء يسمون الخط الكوفي باليابس لغلبة الخطوط الهندسية الصارمة عليه) ولذا ألح على الدلالة الأولى في النموذجين.

وفي كل الأحوال فإن الوعي بالقيم الجمالية والدلالية للحروف يتجلى بشكل أجلى وأعمق في النموذجين الثاني والرابع حيث يجتمع البعدان التأويلي والتشكيلي في الكتابة، وفي القراءة بالضرورة. فحرفا الحاء واللام في النموذج الأول يتكرران في بدايات الكلمات ليولدا سلسلة من التشاكلات البصرية والصوتية التي تتضاف الى التشاكل المعنوي في المقطع فتعززه وتطور مظاهره وأبعاده الجمالية والدلالية خاصة وأن لعبة التكرار تبدأ من الحاء في أول «حين» واللام في نهاية «مثل» في الجملة الشعرية الأولى كما يلاحظ(17).

أما في النموذج الرابع فإن المنحى التأويلي يكاد يمحي ويختفي لصالح البعد التشكيلي للحرف كوحدة خطية كتابية ذات قيمة مجردة وقابلة بالتالي لتأويلات تفيض عن أي مرجعية محددة. فالشاعر هنا يستثمر حرف «الضاد» الذي تنسب إليه اللغة العربية بأكملها فيقال «لغة الضاد»، وحرف «الحاء» كمورفيم وصوتيم رئيس في كلمة «حرف» لتوليد تلك التشاكلات المشار إليها أعلاه ثم لايلبث أن يكسر أي تشاكل ويمحوه من خلال كتابة حروف «الميم والسين والألف والياء واللام» دونما أي رابط واضح، شكلي أو صوتي أو دلالي، فيما بينها!.. فالمنطق الذي تعلنه الكتابة وتمثله هو منطق «الفوضى» التي تحيل هنا إلى رؤية جمالية . فلسفية لا ترى في الكون من منطق وبالتالي فإن اضافة فوضى الحرف إلى فوضى الذات المتكلمة أو الكاتبة لابد وأن يفضي الى مثل هذا الفضاء النصي الفوضوي بامتياز لأنه صورة من كون أو من مجرة يتعذر تعديله وهندستها كما يوحي به ويومىء إليه السؤال المعلق في الجملة الفاصلة/ الواصلة بين شقي المقطع (من يعدّل الكون ويهندس المجره).

وإذا كنا قد تجاوزنا الحديث عن الوحدات الخطية الصغرى . الحروف والمقاطع والكلمات . الى «الفضاء النصي» فما ذلك إلا لأن هذه الوحدات تتدخل بقوة في تشكيله وهندسته كما رأيناه من قبل. من هذا المنظور ذاته يمكن للقراءة أن تتوقف عند الكثير من المقاطع التي تنهض فيها لعبة التشكيل على استثمار حروف الجر والوصل والنداء والأسماء الموصولة وضمائر الملكية والمخاطبة وغيرها من الوحدات المماثلة لتوليد سلسلة من التشاكلات الشكلية والصوتية والمعنوية ومجموعة من التشكيلات الفضائية ذات المظهر المتسق والمنتظم أو المشتت والفوضى مما لا يتسع المقام للوقوف عنده في مقارنة كهذه. نشير إليه فحسب للتذكير بأهمية البدء من هذا المستوى من النص في أصغر وحداته ومكوناته وتمظهراته.. وقد نعود إلى بعض هذه المظاهر في الفقرة التالية نظراً لتعالق المستوى السابق بالمستوى المثالي.

وقبل الانتقال يحسن أن نشير إلى تلك الـ «آه» التي ترد عنواناً، ربما «لخمسة» مقاطع من «سورة التل» في «قبر قاسم» وتكتب في كل مرة بخط أكثر ضخامة وبروزاً بصرياً من المرة السابقة ولا ندري بالضبط إن كانت هذه الوحدة حرفاً أو كلمة أو صوتاً، أو إن كانت للتأوه الملذوذ أو المؤلم أو أنها مجرد إشارة تجمع بين الأبجدي والرياضي، أو انها كل هذا ولا شيء منه بالتحديد لأنها علامة لغوية بصرية حرة الدلالات!(18).

4-3-3:

لاشك أن تكرار الوحدات النصية الصغرى يمكن أن يقارب من حيث علاقاته البنى الجملية . المقطعية إذ أنه يسهم في تماسكها وانسجامها في المستويات المعجمية والتركيبية والدلالية للخطاب كما يفصل القول فيه باحث مثل محمد الخطابي وبما أن مقاربتنا الراهنة تقتصر على الوظائف والقيم الجمالية والدلالية المتعلقة تحديدا بالشكل العام فإننا لن نعرض لهذا الجانب إلا في نهايات هذه الفقرة وبشكل موجز لأنه لايعنينا كثيرا هنا. ففي هذا المستوى سنركز على ثلاثة مظاهر لتشكيل الجملة، أو المقطع، من خلال التمييز بين «التوزيع الحر» أو الفوضوي . و«التوزيع الهندسي المجرد»

وأخيراً ذلك «التوزيع الهندسي المشخص» أو «الإيقوني الذي يحيل إلى مرجعية خارجية محددة تلعب دوراً ما في مقروئية النص وتداوليته سواء من منظور القراءة الاستمتاعية الحرة أو القراءة النقدية التحليلية التعليلية نركز على هذه المظاهر الشكلية باعتبارها نتاج لعبة ـ تقنية تشكيل الشكل للنص في جزء منه لا يظهر في فضاء الصفحة حتى يمثل انزياحاً واضحاً بالنسبة لفضائية النص العام، ثم إن تجربة قاسم الشعرية لا تشذ عن إحدى هذه المظاهر مثلها مثل غيرها لأن الفروق (19) والخصوصيات هنا لا تتجاوز مدى تكرار وشيوع شكل ما في تجربة ما فحسب كما سيتبين لنا لاحقاً.

لنقرأ هذه النماذج التي حاولنا إعادة انتاجها هنا بصورة قريبة جداً لما هي عليه في الأصل

1 ـ أ :

«أجلسُ في لغة الماء
واستصرخ من يحاور ؟
هذه المدينة ذات الآبار المسمومة
مسنونة الاسنان تفتح الأحضان
تعال
وانا / لا
من يحاورْ
لغة الماء في وحشة المدينة.
من يحاور؟ ». (شظايا، ص 41)

ن 1 . ب :

مشى في وحشة التهويم
لن يصل الكلام إليه
يمضي شاهقاً لجنة التي أشهى
يوالف أم يخالف
أم يؤدي طاعة للطقس في ردهات
هذا الكهف
لا تسأل
فقد أضحى بعيدا نحو جنته
وحيدا صار في حل من التنظيم..

ن 1 . جـ :

يهذي ويهدم
عندما تخلو يداه من القرنفل والحديد،
وعندما يسري به ماء الحديقة
ينتشي في ثوبه
يحنو على كتب ويمحو قهوةً
ويظل يهذي (قبر قاسم . جنة الأخطاء، ص 186)

ن 12 :

هذه النار التي تدفىء الروح لك
وهذا الرداء المغسول بالطل لك
والخمرة المدخرة في الخباء لك
والفرس المتحفزة للجمح لك
والرمح الذي من البرق لك
ولك الوسادة
لكن لا تأخذك الغفلة
فتلك القوافل التي
تملأ الأفق لك
لك لك لك (شظايا، ص 15)

ن 2 ب :

قل هو الحب
طريق فلكٌ نبكي له، نبكي عليه
لولنا في جنة الأرض رواق واحد
لولنا تفاحة الله جثونا في يديه
كلما أفضى لنا سراً الفناء
ومجدنا له الحب

ن 3 جـ :

قل هو الحب
الذي أسرى بليلى
وهدى قيساً إلى ماء الهلاك
قل هو الحب
يراك

ن 3 . د :

ولي ألف وجه قد عرفت
طريقه
ولكن بلا قلب إلى أين أذهب
(بيت قديم لقيس يكتبه قاسم في الهامش بهذه الطريقة. أخبار مجنون ليلى، ص 14)

ن 13 :

«تفتح أقواساً وتدخل..
هيا
انزلي
في
هذه
السيرة
فتلك القناديل بيرق لك..

ن 3 ب :

أدفات الأقدام المذعورة باسلاك الجليد وخرقت لكل

نهد الأطفال
قلادة لفزع
من الفرو اللبن
ودفقت لؤلؤ (الجواشن، ص 3)

ن 3 جـ :
الخيام
ندوب تفضح
بشاعة الأرض (الجواشن، ص 62)

ما أن نعاين هذه النماذج ونحاول أن نرسم لها أطراً تحتوي المقطع المكتوب حتى ندرك الفروقات الواضحة بين الشكل العام لكل منها. فالشكل اللامنتظم أو الفوضوي في النماذج الأولى لاشك أن جمالياته تتحقق من منظو ر ما يعرف في علم الجمال الحديث بالجماليات السلبية التى تهيمن على مجمل الأشكال في الفنون الحديثة، وخصوصاً البصرية منها كالرسم والنحت واذا كانت هذه هي المرجعية الجمالية العامة لهذا الشكل فإن مرجعيته الخاصة تكمن تحديدا في «الشعر الحر» أو«شعر التفعيلة» الذي كان من بين أهدافه كسر وتجاوز سمات الانتظام الشكلي والإيقاعي في القصيدة التقليدية ذات البنية الهندسية الصارمة المعروفة (21).

أما فى المستوى الفكري والفلسفي فان النظرة التى ترى أن الكون والحياة بلا معنى ولا نظام رغم مظاهر انتظامه وانسجام الظاهري أو السطحي. ورغم لا عقلانية هذه النظرية.. إلا أنها وجدت وتجد لدى المبدعين استقبالاً كبيراً، وحماسياً أحياناً، لأن الفوضى واللاعقل والعبث من هذا الفلسفة فإن مرجعية شكل فني كهذا تتمثل في نظرية الفوضى واللاعقل والعبث من هذا المنظور تتصل بتلك الحرية الأصلية أو المطالب التي يبحث عنها الفنان. فضلاً عن هذا يبدو من المؤكد أن وصفيات القلق والتشكل والإنكسار التي يعايشها ويعانيها الإنسان في المدن الحديثة، التي تبدو للكثير من شعرائنا المحدثين «بلا قلب» وموحشة وعدائية، وخصوصاً إذ يحكمها العصر ويهيمن على علاقتها، تبرر الشكل أعلاه وتولد فيه العديد من الأبعاد الدلالية(22). فرغم أننا اخترنا النماذج السابقة بنوع من الصدفة والإعتباطية إلا أن دلالاتها العامة لا تخرج عن الأطر المرجعية المشار إليها هنا. فالنموذج 1 ـ أ يتمركز حول علاقات الحوار المستحيل بين الذات الشاعره ومدنية مترعة بآثار العنف والفساد والترف ونموذج -1 ب يمجد التهويم وحيداً وبعيداً عن «الأنظمة» و«التنظيمات» بحثاً عن جنته الخاصة في عزلته وفوضاه الشهية، والنموذج -1 جـ تمجيد الهذيان والهدم بالنسبة لكائن في الكتب وحكاياتها ما يولد فيه المزيد من الرغبة في الهذيان والهدم لخلق عالم بديل عن عالم الوحشة والعنف السائد.

فالذات والنص والمدينة والعالم والكون من هذا المنظور فضاء متشظ ومكسر «لا يقبل الترميم» بقدر ما يتطلب المزيد من عمليات الهدم والتقويض حتى تتكشف الأسس الميتافيزيقية لحكاياته المتسعة المنتظمة التي أصبحت مفارقة لزمن انهيار حكايات التاريخ الكبرى.. كما يسميها جان فرانسوا ليوتار(23). هكذا يحقق المبدع ـ الشاعر معنى حرية أمام لغة «يتصرف بها كما يشاء» لحظة الكتابة، فإن شاء نظم ونسق وإن شاء نثر وشتت وكسر لأن كلا العمليتين لا أكثر من وجهين للعبة تشكيلية واحدة تباشرها الذات المبدعة إذ «تهذي وتهندس وتهدم وتهذي» في نفس الوقت(24).

هذا الوجه الآخر للعملية أو للعملة التشكيلية يظهر جلياً في النماذج الثانية حيث ينتظم المقطع الشعري في هيئة أشكال هندسية صارمة قوامها المربعات أو المثلثات. وبما أن هذه الأشكال تحضر في غير سياقها المعهود ـ نمتى الخطاب العلمي الهندسي ـ الرياضي، وتقدم بغير لغتها فإنها تتحول إلى أشكال جمالية معومة الدلالة لأن تجريديتها تتيح العديد من التأويلات التي يكتسب كل منها وجاهة من سياق القراءة الخاصة أولاً وبعد كل شيء. من هذا المنطلق لابد أن نفترض أن هذا المظهر الشكلي نتاج وممثل مقصدية ما تخص الشاعر وبالتالي فإنه يحمل وينقل قيماً وأبعاداً جمالية ودلالية مثل الأشكال اللامنتظمة الحرة أو الفوضوية السابقة. ينبني على هذا الافتراض أفتراض آخر يتحدد بعدها هذين الشكلين الذين يحيلان إلى التجربة الإبداعية ذاتها، وبالتالي يمكن القول بأن الشكل الصارم المنتظم و«المُهندس» هنا إما أنه يحضر للحد من فوضوية الشكل اللامنتظم باعتباره المهيمن في الكتابة الشعرية الحديثة كلها أو أنه يعززها لأن حضوره المحدود من منظور التجربة الشعرية في مجملها ينبه القارىء إليها كأي انحراف أو «شذوذ» موضعي لا يمثل مبدأ عاماً يتكرر في الفضاءات النصية كلها.

ورغم أن تأويلات أخرى يمكن أن تتبلور في سياق قراءة المقاطع أو النماذج أعلاه في سياقاتها النصية المحددة، إلا أن هذا مما يفيض عن غاية المقاربة الراهنة، عليه نكتفي بأكثر التأويلات عمومية، ووجاهة ربما، وهو أن قيمة هذه المظاهر الشكلية تكمن أساساً في تنويع وتكثير الإنحراف في سياق كتابة شعرية تجرب وتختبر باستمرار، مثلها مثل الأشكال السابقة ومثل الأشكال التي سنناقشها في الفقرة التالية من المقاربة.

في النماذج الثالثة تدرك العين القارئة مجموعة من الأشكال الهندسية المشخصة والمحددة الشكل انطلاقاً من المرجعية الثقافية التي تحرص الذات الكاتبة على التذكير بها صراحة أو ايحاء في المقطع النّصي ذاته كما يلاحظ. من هنا فإن

لكل شكل من هذه الأشكال قيمه وأبعاده الجمالية والدلالية التي تتحد في أكثر من مستوى مما يؤكد على أهمية الكتابة الإبداعية التجريبية هنا. فباعتبار علاقات التطابق بين الشكل ومرجعيته الخارجية تتحول الأشكال إلى «علامات إيقونية» محددة الدلالة وبالتالي تخفف من عتامة النص المكثف والذي ترد في سياقه. لكن المظهر الايقوني للشكل - العلامة هنا لا يمثل سوى أحد وجوهه أو أبعاده لأن علاقات التطابق في سياق كهذا ليست أكثر من افتراض تبرره وتؤكده الكتابة بقدر ما تنفيه وتتجاوزه وهنا تحديداً يتحول الشكل إلى علامة ترميزية مفتوحة الدلالة كأي علامة في النص الإبداعي المتميز في هذا المستوى يمكن للعلامة الرمزية أن تنهض بوظيفة مزدوجة إذ لا تشير مرجعية خارجة ما إلا لتفرغها من دلالاتها المعهودة والنمطية في السياق الثقافي - الإجتماعي وتولد مكانها ما ينفيها أو يعارضها أو يشتتها أو يمحوها لأن المقطع والنص الذي يرد في سياق يمثل انزياحاً مفارقاً و«معارضاً» لأي مرجعية سائدة في الراهن الحاضر أو في الماضي(25).

أما من منظور علاقات هذه النماذج بتلك التي تتمظهر في المقاطع السابقة فإن الأشكال هنا تكتسب قيمة وظيفية ودلالية جدية إذ أن الشكل المشخص يكون في موقع الوسط بين شكلين نقيضين أحدهما يتموضع في الطرف الأقصى للاانتظام واللانسجام والآخر في الطرف المقابل حيث تهيمن الصرامة الهندسية المجردة على الشكل كما رأينا. من هذا المنظور ذاته يمكن الكشف عن دلالات أخرى لهذه الأشكال في مجملها إذا ما أن نعاينها من زاوية التردد والشيوع حتى نلاحظ أن الأشكال الهندسية المشخصة قليلة جداً في كتابه قاسم الشعرية سواء كانت مما أنجزه بمفرده أو مما أنجزه بالإشتراك مع غيره. أما الأشكال الهندسية المجردة فتهيمن على الفضاءات النصية في كتابات محددة كما في «الجواشن» و«أخبار مجنون ليلى» و«فهرس المكابدات» لكنها تظل محدودة بالنسبة للأشكال غير المنتظمة، الفوضوية أو الحرة، التي تهيمن على الكتابة الشعرية عند قاسم حداد كما عند غيره من الشعراء العرب المحدثين كما بيناه وبررناه من قبل(26). وفي كل الأحوال فإن هذه المظاهر التشكيلية للفضاء النصي الجزئي أو «المقطعي» ليست سوى أثر من آثار وعي الشاعر بأهمية الشكل. من تلك الآثار الأخرى كتابة بعض الوحدات الجملية بخط بارز أو وضعها بين أقواس أو فصلها عن بعضها البعض باستخدام الخط المائل (/) أو تكرار بعض الحروف والضمائر الأفعال والأسماء في مقاطع معينة من النص بحيث يتميز عن غيره وغير ذلك من الآثار التي سبق وإن أشرنا إليها أو مما سنعرض لها بإختصار وتكثيف في الفقرة التالية:

4-3- . نناقش هنا أبرز مظاهر التقنيات أو اللعب الشكلية في مستوى الفضاء النصي في عموميته وكليته. وانطلاقاً من مقولات «التمدد» و«التقلص» أو «السواد» و«البياض» لعل أقوى ما يلفت انتباه قراءة كهذه نموذجين نصيين يقعان على طرفي محور المسافة بين المقولة ومقابلتها المعارضة أو المناقضة لها. النموذج الأول يتمثل في نصوص كاملة تتكون من مجموعة قليلة جداً من العبارات أو الكلمات التي توزع في البياض في هيئات مخصوصة تكشف عن هيمنة / لفراغ الأبيض على الفضاء النصي. مقابل هذا النموذج نجد نصوصاً أخرى تكتسح فيها الكتابة المساحة / لبيضاء فيمتد النص/ القصيدة على مدى صفحات المجموعة الشعرية بكاملها ونركز على هذين النموذجين لأنهما يمثلان، كما نزعم، أثر الوعي بأهمية الشكل في أقصى تمظهراته في مستوى النص الشعري المكتمل.

لنأخذ عينات تمثل النموذج الأول الذي يتكرر في مجموعة «شظايا» وتختزل تجريديا على النحو التالي:

الفتح	سطوه	المسيح الثاني	تاريخ	تكوين	سيرة الألف	إغواء
ص 9	ص 12	ص 23	ص 29	ص 40	ص 9	ص 53

ففي هذه النماذج - حيث تمثل الخطوط داخل مربع الصفحة مواضع وأحجام العبارات أو الكلمات الشعرية تقريبياً - لا شك أن أول مايلفت انتباهنا هو التقلص الشديد لسواد الكتابة وطغيان البياض على الفضاء النصي، ويبلغ التقلص مداه في بعض الحالات حيث كلمات العنوان أطول من النص ذاته! من هنا فأن أول ما يتبادر إلى الذهن من القيم الحركية والأبعاد الدلالية لهكذا نماذج ينبثق عن تلك المقولة التي تؤكد على أنه «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» (النفري)، فالنص هنا يمثلها ويجسدها «ماديا» من خلال لعبة التشكيل هذه وكأن الشاعر الكاتب يريد أن يضيف إليها من سياق وعيه وتجربته الخاصة من خلال هذا التمثيل والتجسيد تحديداً. يتمم ويعمق هذا التأويل - المبرر حتماً باللاغوائية الكبيرة التي يمارسها النص الصوفي على قاسم حداد في مجمل تجربته منذ القيامة - أن الدال اللغوي هنا لا يعبر بقدر ما يؤثر ويومىء وذلك إما ادراكا من الشاعر بعجز اللغة الأصلي عن ترجمة رؤى ومشاعر وأفكار الكائن

وعن تسمية أشياء الكون وظواهره التي تتجاوز كل لغة، وإما إداركا منه لقدرة اللغة غير المحدود على المعنى والتدليل إذا ما استثمرت بشكل خاص ومبتكر. وبغض النظر عن المحتوى الدلالي أو التنمية المركزية في كل نص من هذه النماذج فإن التأويلية أعلاه مبرران بشكل متكافىء، والتفاضل بينهما لن يكون سوى ثمرة الزاوية التي يتموضع فيها القارىء فلولا وعي الشاعر وأحساسه بعجز اللغة عن ترجمة عالمه العميق لما لجأ أصلاً إلى محاولة ابتكار لغته الخاصة من تلك اللغة التي تحجب أكثر مما تكشف إذ تلصق التسميات على الأشياء والظواهر والعلاقات فلا تسمح بادراك جوهرها كما يقول برجسون. كذلك يمكن القول بأنه لولا وعيه واحساسه بقدرتها الافتراضية لما حاول واختبر وجرب لعبة الكتابة الإبداعية هذه محفزاً القارىء على الحضور الفاعل فيها من خلال ترك هذه «الأبيض الفتّان» في انتظاره.

وفي كل الأحوال فإن كتابة شعر كهذه تمثل انزياحاً كبيراً وحاداً عن أي كتابة شعرية أخرى لأن الدال اللغوي يكاد يمحي مرة في مستوى المظهر الشكلي البصري لصالح البياض أو الفراغ التشكيلي ومرة ثانية في مستوى البعد الدلالي حيث تتشتت المعاني والإيماءات وكأنها «الشظايا» السريعة الظهور والاختفاء كما يوحي عنوان هذه المجموعة المتفردة حتى من منظور التجربة الشعرية الخاصة لقاسم حداد.

مقابل هذا النموذج يقع نموذج آخر يعتمد فيه النص على مدى عشرات الصفحات وكأن الكتابة فيض يتدفق في لحظة تشبه الزمن فلا تتدخل الذات الواعية للشاعر الكاتب إلا في أكثر المشاعر النصية عمومية ومباشرة كما نجده في «القيامة» و«النهروان».

فالقيامة تقبل القراءة كنص واحد يمتد قرابة مئة صفحة ويحكي كما أوضحنا في قراءة سابقة، رحلة بحث واستكشاف تبدأ من العناصر الأساسية في الوجود (الماء والنار والهواء والتراب) وتنتهي بـ إله الناس الذي يكمن في كل كائن وكينونة وإن كان لايتجلى إلا لمن يخلص في معاناة البحث عنه.

الذي يهمنا في هذا المقام أن هذا النص الطويل خضع لعمليات تقطيع وتوزيع لوحداته أو «مراحل رحلة» توحي بمجموعة من الأشكال التي يوجه كل منها القراءة في مسار خاص. فباعتبار منطق التتابع الخطي الذي تبرره العنوانات اللفظية والأرقام الرياضية والحروف الأبجدية المكونة لكلمة «انتماءات» في المقطع الأوسط بعنوان «دخول ثان» يولد ويبرر قراءة أفقية تقارب النص كمرحلة شعرية فكرية ذات مبتدأ ووسط ونهاية، أو غاية، يمكن الاجتهاد في تحديد الدلالات العامة للنص من هذا المنظور.

حركية أخرى للنص يمكن أن توجد القراءة للنص باعتبار منطق التصاعد من الأسفل إلى الأعلى الذي توحي به تراتبية العنوان اللغوي الرقمي لكل جزء من المرحلة شكل ودلالة المرحلة الصوفية المعراجية تباشرها و«تعاينها» ذات تبحث عن خلاص ما يتسامى بها فوق واقعها وعالمها الدنيوي البشري المحدود والمؤلم والكاتب والمنظور هنا يحدده السهم الرأسي هكذا.

حركية ثالثة للنص توجه القراءة من السطح والمباشر إلى العمق والمخفي المستتر تحول النص إلى شكل من أشكال البحث التأملي الاستكشافي في طبقات اللغة والذات والعالم يباشره كائن شاعر يعاني في واقعه وعلاقاته ويعي جيدا أن الخلاص لن يكون إلا بتكريس وتعميق معاني انتمائه إلى وجوده المادي، إلى الأرض والناس. من منظور ثالث يمكن للقراءة أن تتجه في خط تكراري دائري ينطلق من نقطة ارتكاز أو ابتداء ثم يعود إليها بعد التطواف على العديد من المواد والظواهر في أوسع مجال ممكن، لذا فإن العودة أو «الدخول في الدخول» لن يتم إلا بعد بحث واستكشاف يمتزج فيه الفردي بالإجتماعي بالإنساني والشعري والمعرفي والايديولوجي، وهنا تحديداً يمكن لكل الحركيات السابقة أن تندمج في الإطار الذي تتقاطع داخله الخطوط والحركات هكذا:

وأياً كانت التأويلات لهذا النص فإن مظهره الشكلي المتعدد، والمتولد عن تقنيات تقطيع وتوزيع أجزائه فحسب كما رأينا، يكتسب أهمية خاصة لمجرد أن يرد في سياق كتابة تعلن و«تمثل» بداية ومنطلق مرحلة شعرية جديدة تماماً على قاسم حداد كما أشرنا إليه من قبل. من هذه الزاوية لن تكون للعبة تشكيل الشكل مجرد قيمة وظيفية باعتبار ما تولده من عناصر الترابط والإنسجام بين أجزاء نص طويل جداً كهذا ويبدو جلياً من لغته أنه كتب بنفس شعري واحد. إنها تؤدي هذه الوظيفة دونما شك لكنها أيضاً تمثل التطور العميق الذي طرأ على وعي الشاعر وحاول اختباره وتجربته في هذا النص من جهة وفي نصوص «قلب الحب» المكتوبة بلغة نثرية مختزلة من جهة أخرى. «فالقيامة» التي يعلنها النص في عنوانه هي، من هذا المنظور الأعم والأهم، زلزلة وتحول عن شعرية القول والتعبير والتوصية إلى شعرية الكتابة المنطوية على معاني التشكيل والتجريب التي نجد

آثارها في كل ما كتبه قاسم حداد منذ الثمانينيات إلى اليوم(27).

في مجموعته «يمشي مخفوراً بالوعول» نجد «شكل» النص الممتد في أوضح تجلياته، حيث يهيمن سواد الكتابة وبياض الصفحة حيث تكتسحه الكلمات والعبارات المتلاحقة والطويلة اكتساحاً. ومن المنظور العام أعلاه لا يمكننا أن نعتبر هيمنة السواد الكتابي أثراً لعودة قاسم إلى مرحلة هيمنة الدال اللغوي على الدوال البصرية غير اللغوية، أو لعودته إلى شعرية الإيقاع التفعيلي المعتاد لأن موقع الإنجاز الشعري في سياق التجربة الخاصة يدل على أن الأمر هنا أيضاً يتعلق بلعبة تشكيل تنبثق عن وعي مختلف متجاوز للمواقع والمواقف السابقة. ولعل أبرز أثر لحضور هذا الوعي يتمثل في حرص الشاعر على افتتاح المقاطع الأولى من نصه هذا بكلمات مبرزة بخط ثخين أو بكلمات مكتوبة عادياً لكنها مؤطرة بنصف مربع (⌊) يتكرر إلى نهاية نص هو عبارة عن قصيدة واحدة تمتد في أكثر من مائة صفحة بلا عنوانات رئيسية أو فرعية، لأن محو العنوان تم تعويضه بهذه اللعبة التشكيلية الخاصة والجديدة أو المتكررة، مثلها مثل تلك اللعبة التشكيلية التي رأيناها في «شظايا» تماماً(28).

فالجامع المشترك بين النصين يكمن في تجريبية الكتابة الشعرية إذ تتحول إلى مشهد بصري يلفت الإنتباه بكثرة مظاهر انزياحه أو عدوله أو انحرافه، وفي مستوى الجزئيات كما في مستوى الكليات. فهذه المظاهر الكثيرة أو المتعددة الأشكال والقيم والوظائف هي ما يحدد ويولد سمات الخصوصية والتفرد في الإنجاز الخاص منظوراً إليه في اطار علاقاته بتجربة الشاعر في عمومها. وهي أيضاً ما يحدد ويولد نفس السمات في عموم التجربة الإبداعية الفردية منظور إليها من زاوية علاقات تفاعلها مع تجربة إبداعية جماعية يشارك الشاعر/الكاتب في تطورها واعياً كل الوعي بأن مفاهيم الكتابة والقراءة تتغير وتتطور باستمرار في عصر هيمنة البصري، الصوري - المشهدي، في مجالات الإبداع وخارجها كما أشير إليه من قبل. هكذا فإن عمليات العنونة والترقيم وموضعة النص الجزئي من خلال النقاط والفواصل والخطوط والأقواس.. وموضعة النص الكلي في فضاء الصفحة الواحدة أو على امتداد صفحات كثيرة من خلال تقليص أو توسيع مجال الكتابة كل هذه العمليات ليست سوى آثار لتلك اللعبة التجريبية التي تمارس في مستوى تشكيل الشكل وظلت تستقطب اهتمام قاسم حداد منذ الثمانينات إلى الآن.

4 - حينما نعاين هذه الآثار في مجملها من المنظور العام أعلاه يمكننا الخروج إلى نتائج تبلور أهم القيم الجمالية والأبعاد الدلالية للعبة تشكيل الشكل في سياق مغامرة إبداعية حديثة تبحث عن «نحويتها الشعرية الخاصة» فيما تحاول المشاركة من خلال البحث والتجريب في انجاز طموح أو مشروع جماعي يحلم ويقاربه كل مبدع بطريقته الخاصة من هذا المنظور يمكن التأكيد مجدداً على أن الكتابة الشعرية الحديثة لم تعد تتمركز بالضرورة حول الدال اللغوي ولا حول المعنى المحدد بمرجعية مسبقة أو المبثوث في الطرقات، وهذا ما يعيه ويصدر عنه قاسم حداد في جل انجازاته الشعرية كما لاحظنا(29). ورغم أن هذا الشاعر، أو غيره من الشعراء العرب المعاصرين، لم يغامروا بإتجاه الأشكال الشعرية التي تلغي الدال اللغوي وتستبدل به علامات بصرية تجريدية خالصة، كما في ما يسمى بالشعر المجسم والميكانيكي(30) إلا إنه ممن ساهم بإنجازه في الغاء مركزيته وخلخلة حضوره حتى ليقترب أحياناً من محوه كما رأينا. وسواء انطوى هذا الموقف على رؤية نقضية للغة والثقافة الرسمية والسائدة التي تحملها وتنقلها أو على مجرد رغبة في التجديد، أو «الإستجداد» بلغة حازم القرطاجني، يتجاوز هذا الدال والمنظومة اللغوية إلى دال ومنظومات أخرى، فإن البحث عن نحوية - كتابية شعرية كان لابد من ممارسة ذلك الإلغاء وتلك الخلخلة. من هنا تحديداً يتصل الشعر بالفكر النقدي الحديث (= الفلسفي) الذي يتخذ من اللغات والخطابات التقليدية، مجالاً له لكشف وفضح أشكال مركزياتها وسلطاتها وعنفها الذي كثيراً ما يستند إلى مقولات ميتافيزيقية مبثوثة في مختلف مجالات القول والكتابة.

من منظور آخر يمكننا أن نلاحظ كيف انتقل الشاعر/الكاتب من مرحلة تشكيل الشكل في المستوى الإفتراضي - التأويلي - كما في «القيامة» إلى مرحلة تشكيل قابل للإدراك الحسي المباشر والتحليل انطلاقاً من هذا المستوى وذلك تحديداً لقراءة سيميائية خاصة تتطلبها مثل هذه الكتابة الحديثة المركبة والمتعددة العناصر والمظاهر في سياق هذا التحول لاشك أننا أمام أبعاد وقيم ودلالات جديدة لصورية شكلية تشمل وتتجاوز مفاهيم الصورة المجازية، الاستعارية أو التشبيهية التقليدية المرتبطة بالعبارة اللغوية، خصوصاً إذ يتحول النص كله إلى صورة بصرية مجردة أو مشخصة كما رأينا من قبل. فالصورة الجديدة هذه تمثل انزياحاً كلياً عن الصورة البلاغية التقليدية إذ تتحقق لا في مجال المتخيل الذهني بل في مجال الفضاء النصي ذاته، وانتقالها من «الزمني» إلى «المكاني» يعطي لمفاهيم الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز دلالات جديدة ترتبط بهذا الإنزياح مثلما تدركه البلاغة الجديدة والسيميائيات وعلوم الخطاب الحديث(31).

حتى مفهوم مركزي في السياقين، الإبداعي والنقدي، القديمين والحديثين مثل مفهوم «الإيقاع» لا يعود هنا

منحصراً في معانيه التقليدية المنبثقة عن.. والمتمركزة حول العبارة اللغوية لأنه لابد أن يشمل مختلف أشكال التناسبات والتوازنات البصرية، المنتظمة والحرة، والمجردة والمشخصة كما رأينا من قبل. ذلك لأننا أمام كتابة شعرية أصبحت تخاطب العين أكثر مما تخاطب الأذن وتتفاعل مع ثقافة الصورة أكثر مما تستعيد ثقافة القول وتحاور الفكر أكثر مما تستثير العواطف والإنفعالات بدون رؤية أو تفكير، ومن هنا فتنتها.

5 ـ لاشك أن تجربة كتابة شعرية كهذه تتعمد «إيقاظ الفتنة» لا في مجال العلاقة بين الشاعر والورقة البيضاء فحسب، وإنما أيضاً في مجال العلاقة بين قراءة نقدية وأخرى أو أخريات. لقد انطلقت قراءتنا الراهنة على فرضية ظلت مواراة أو مسكوتاً عنها دون إعلانها وتبريرها. مفاد هذه الفرضية أن القراءات النقدية التقليدية، ونسبة عالية من القراءات النقدية السائدة اليوم في الفضاء العربي ولدت ولاتزال تكرس فينا ومن حولنا شكلاً من أشكال العمى المزدوج، الجمالي والفكري. السبب الأعم والأهم أنها ظلت «تسمع» النص أكثر مما «تراه»، وتبحث فيه عن «المعنى» الجلي الممتلىء والمطابق لأصل ما، أكثر مما تبحث في «أدوات» انتاج المعاني والقيم الجمالية والدلالية المتعددة وتساهم في تكثيرها حتى تفيض عن كل أصل وتتجاوز كل مرجعية(32). وتجاوز هذا النمط من القراءة ضرورة معرفية وفكرية لأنها أصبحت تعاني من مفارقة مزدوجة، نتيجة لعدم ملاءمتها للكتابة الإبداعية الحديثة حقاً من جهة، ولمبيانتها، بمعنى تراجعها وتخلفها، عن فكر نقدي حديث يعمل باستمرار على نقض وتفكيك وخلخلة المركزيات والأسس الميتافيزيقية التي تنوي وراءها فتحد من مجال البحث وأفق المغامرة في السياقين الإبداعي والمعرفي، وأحياناً باسم «المعرفة العلمية الدقيقة» ذاتها! فكيف يمكن لقراءة أن تقرأ انجازات قاسم أو سعدي يوسف أو محمود درويش أو أدونيس أو بنيس وهي لاتزال تختزل الأساليب والصور والإيقاعات الشعرية في تلك المقولات المنبثقة عن مركزية الدال اللغوي وبلاغياته المنبثقة أصلاً عن شعرية القول والسماع؟! نطرح هذا التساؤل لأنه باستثناء الدراسة الرائدة بعنوان «الشكل والخطاب» للمرحوم محمد الماكري لا نجد مقاربات معمقة لمظاهر وتقنيات تشكيل الشكل الشعري كما تتجلى في مجموعة غنية من الآثار المبثوثة في الفضاء «اللامرئي» أو «المنسي» للنص. حتى هذه الدراسة الرائدة حقاً ما أن تنتقل إلى التطبيق واختبار مقولاتها ومفاهيمها على انجازات محددة حتى تفضي إلى غير وأقل كثيراً مما كان متوقعاً ومنتظراً منها. فالباحث يقتصر على عينات نصية لا تمثل سوى عينة واحدة من الانجاز (نصوص مكتوبة باليد) كما يستند إلى الكلام النظري في لغة «البيانات» لقراءة وتفهم ظاهرة موجودة قبل وبعد أي بيان، ثم أنه يخضع قراءته ومفرداته لمنطق المقايسة والمقارنة مع ما انجز في السياق الغربي ليصل إلى أن الأمر لا يتعلق بوعي متكامل ولا بحاجة جماعية يبررها السياق الإبداعي والثقافي العربي!(33).

لقد حاولنا في الفقرات السابقة الكشف عن أبرز آثار الوعي بأهمية الشكل في تجربة قاسم واجتهدنا في تحديد وتحليل أهم ابعادها الجمالية والدلالية في أكثر من مستوى وذلك لقناعتنا العميقة بأن الأمر يتعلق ببحث جاد ومجدد عن تلك النحوية الشعرية الجديدة كما تتراءى لمبدع تشكل الكتابة الإبداعية محور الإرتكاز في وجوده. كما حاولنا أن نؤكد في غير موضع على أن هذا البحث الإبداعي الجمالي هو في عمقه بحث عن فضاءات جديدة لكتابة جديدة وقراءة جديدة، أي عن ثقافة مختلفة وفكر مختلف وقيم انسانية مختلفة عما هو سائد ومهيمن. ومع أن ما نذهب إليه قد يبدو كتأويل خاص لتجربة شعرية خاصة إلا أن هذا التأويل يستند إلى بدهية أن الجرأة على اللغة ينطوي على موقف من الثقافة، وأن صور أو أشكال الفضاء النصي هو من صور وأشكال الحياة في لحظة ما وحيز ما، وأن كل كتابة هي علاقة بالآخر والعالم(34). نعم قد تكون لعبة الفن كله «مجانية» في مستوى ما، وبالمعني الكانطي تحديدا، لكن اللعب بالكلمات وفضاءات الكتابة والقراءة عند قاسم وامثاله من المبدعين الجادين المتميزين ينطوي بالضرورة على معاني الرفض والنقض والتجاوز. فالفن عموما هو النقيض الاجتماعي للمجتمع، كما يلح عليه ادورنو وغيره، وشاعر مثله يعي . ولابد . انتماءاته الى شروط ثقافية وحضارية تكادفيها سلطات المؤسسة التقليدية، الرسمية والاهلية ان تهيمن مع مجال كل قول وكل كتابة وكل صمت، وهذا تحديدا ما يقاومه المبدع وان فى مستوى لعبته الابداعية الخاصة وفي مجال حضوره وفعله الجمالي . الثقافي الخاص.

ونلح مع هذا البعد العام لالمجرد ان آثار معاناة المبدع، الشاعر وغيره منثوره في متنه، جسدا وكتابة، وانما ايضا لان في هذا ما يمكن ان يدل الى اهم واعمق سمات الخصوصية والاختلاف للمغامرات والتجارب الابداعية العربية الحديثة، سواء كانت شعرية او سردية او مسرحية او سينمائية أو حتى معرفية وفكرية.

وفي كل الاحوال فلسنا واثقين كل الثقة في كل ماذهبنا اليه هنا وفي المقاربات السابقة. لكن المؤكد اننا نجرب ونغامر ونحاور واعين كل الوعي بأن لكل قراءة ولكل كتابة اشكال بصيرتها وعمايتها الخاصة ومن هنا تحديدا تعدد معاني ومظاهر الفتنة الجمالية ذاتها■