

## القصيدةُ التأويل، أو الشعر بينما يحدث: كيف ينظر قاسم حداد إلى العالم من خلال اللغة؟

د. حاتم الزهراني

### مقدمة: مُعالجُ المسافة!

تعتبر التجربة الإبداعية للشاعر والأديب البحريني قاسم حداد (ولد ١٩٤٨) نسيج وحدها في الجزيرة العربية خصوصاً، والعالم العربي عموماً، في العصر الحديث. فإضافة إلى بروز الهاجس التجديدي مبكراً في تجربته الشعرية المتحولة أبداً والتي امتدت دون توقف منذ ديوان (البشارة - ١٩٧٠)<sup>(1)</sup>؛ فقد أسهم أثرها الإبداعي، ضمن عوامل أخرى عديدة وبالاشتراك مع فاعلين ثقافيين آخرين، في توسيع فضاءات التجربة الإبداعية في الجزيرة العربية على نحو خاص ومن ثمّ في تذويب حدود المراكز والهوامش الثقافية العربية في امتداد معرفي وإبداعي لا يركن إلى أوهام حتميات التاريخ ولا إلى الصور النمطية للجغرافيا. هذا الأثر الإبداعي ساعد كذلك في كسر الحدود الثقافية عن طريق وضع التجربة الشعرية العربية على المنصات الثقافية العالمية؛ كما قدم أنموذجاً حياً ومبكراً لتجاوز النوع الفني عن طريق الدخول في شراكات إبداعية مع أنواع الفنون غير اللفظية: فناً تشكيلياً، فوتوغرافياً، أو موسيقياً؛ بالإضافة إلى كسر عوائق المكان واختلاف اللغات من خلال فتح منصة إبداعية للتواصل العالمي تمثلت في موقعه الإلكتروني الشخصي وموقع "جهة الشعر" الذي يتكلم سبع لغات<sup>(2)</sup>.

(1) انظر:

قاسم حداد. الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان/بيروت، ط١، ٢٠٠٠ م.

(2) في رسالة لأصدقائه بتاريخ ٣ مارس ٢٠١٨، أعلن قاسم حداد عن توقف موقع "جهة الشعر" لأسباب تتعلق بعدم توفر الدعم المالي. انظر:

لقد كان قاسم، المبدع والتجربة، بحقٍ، "معالماً للمسافة"<sup>(3)</sup>، كما هي العبارة الأثيرة لديه، إلى درجة كادت معها المسافة بين تجربة النص وتجربة الشخص أن تضوّل إلى اللاشيء.

لقد كانت اللغة، حرفاً وموسيقى، من أهم وسائل قاسم في علاج المسافة الأكثر إلحاحاً لديه كما يبدو، وهي المسافة بين الوعي والعالم؛ حيث شكلت اللغة، بوصفها كلماتٍ أو إيقاعاتٍ، قنطرةً يعبر من خلالها الوعي ويقترب من ملامسة الناس والعالم والأشياء. تسعى هذه المقالة إلى تقديم مقارنة تجريبية أولية لموقع اللغة في التجربة الشعرية لقاسم عن طريق قراءة تأويلية للمجموعة الشعرية ما قبل الأخيرة (النهايات تنأى) تهدف إلى الكشف عن تصميمٍ لـ"حدثٍ شعري" يتكون من أربعة نصوص متعاقبة فنياً تشكل اللغة السلك الناظم لثيماتها المتنوعة. تقدم هذه النصوص مقاربتها لتاريخ اللغة الدينية واحتمالاتها، ثم تحلل لغة الشعر لتفتح بذلك نافذة على الفنون، فتقدم أخيراً قراءتها للموسيقى بوصفها لغةً بلا حاجات أو مخاطر تأويلية، على العكس من النصين الديني والشعري. تتساءل المقالة عن الكيفية التي من خلالها يمكن اعتبار اللغة خيطاً رفيعاً يربط به الشاعر ظواهر الوجود المختلفة، ثم كيف تحولت اللغة ذاتها إلى ظاهرة وجودية ومادة لتساؤل النصوص، وكيف أصبحت فكرة التأويل اللغوي ليس جوهر هذه النصوص فحسب، ولكن أيضاً الحدث الذي تمارس من خلاله النصوص علاقاتها الفنية. تطلق الورقة على هذا "الحدث الشعري" مسمى "القصيدة التأويلية"؛ حيث تتخذ النصوص من اللغة وعمليات تأويلها أساساً لفهم العالم.

---

<http://www.jehat.com/ar/AljehaAhkhamesa/Pages/lastWords.html>

(3) "علاج المسافة" هو عنوان ديوان قاسم حداد الذي صدر في عام ٢٠٠٠. انظر: قاسم حداد. الأعمال الشعرية.

## من بدايات "البشارة" إلى "النهايات تنأى": اللغة أولاً/ اللغة دائماً

منذ بواكير تجربة قاسم الشعرية، كانت الكلمات تشكل دائماً مصدراً لحياة جديدة ونافذة لاكتشاف البعيد، المستحيل، واللامرئي. يقول قاسم في مجموعته الأولى مبشراً بالغد الجديد، في نبرة خطابية حماسية عالية كانت سمة على بعض تجاربه الشعرية الأولى<sup>(4)</sup>:

"ونغني"

نتبع الإيقاع والتاريخُ يُكتَبُ

يا رفيقي سوف نكتبُ

فوق جذع النخلة الخضراء نكتبُ

أحرفاً حمراء تخضرُ إذا جاء الصباحُ

... وأشعاري تصير

بذرة الأرض الجديدة

فانتظرنِي

زمن الإعصار جاء

ومواويل الغد الراكض نحو النور في الدربِ

وحرفُ الأصدقاء

هل عرفتَ الآن جدوى الكلمات؟

باختصار: نكتبُ الشعر البشارة"

---

(4) في تفصيل تحولات التجربة الشعرية لدى قاسم حداد، انظر مقالة صبحي حديدي في مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لقاسم حداد، المصدر السابق. وانظر أيضاً دراسة يائير حوري:

Yair Huri. "the Queen Who Serves the Slaves": From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Haddād". *Journal of Arabic Literature* 34.3 (2003): 252–279.

يعبر هذا النص المبكر جداً في تجربة قاسم الشعرية عن إيمان حاسم بقدره اللغة (الكتابة/الكلمات/الإيقاع) على التغيير وعلى نقل الأمل والحلم من حالة المستقبل الممكن إلى حالة الآن المتحقق. هذه الحالة اليقينية الإيمانية، التي لا يخفى على قارئ اليوم حماسها واندفاعها البريء، بدأت بالتحول تدريجياً لتشكّل في مراحل قاسم حداد الشعرية اللاحقة حالة شك ومساءلة وتبصر واستكشاف، ولتتخلّى شيئاً فشيئاً عن النبوة العالية المنشغلة بالعالم الخارجي لمصلحة التأمل الهادئ المأخوذ بالعالم الداخلي للقصيدة ولمادتها الرئيسية: اللغة. انتقلت اللغة من "رايات النضال" التي يرفعها الشاعر في وجه "الأعداء" إلى ورقة تحت مصباح هادئ يخوض معها الشاعر معركة إبداعية ومعرفية ويقراً من خلال عدستها الرهيفة الوجود من حوله. ولأن اللغة ليست وسيطاً محايداً ولا تتمتع بشفافية المرأة، فإن المسافة بين الفكرة واللغة، وبين اللغة والمتلقي، كانت تشكل هاجساً دائماً لدى الشاعر. يقول في نص "الكلمة"<sup>(5)</sup>:

"كلما أوشكتُ على قولها. خشيتُ أن تموت.  
الكلمة قبل أن تقال.  
وبعدها ... ما الذي بعدها؟  
واحترتُ أن أقول.  
أن تموت.  
أن أموت."

يقدم هذا النص الخالي من مظاهر الإيقاع الخارجي التقليدي تصويراً مكثفاً للحظات القلق التي تسبق القول الشعري مباشرةً، وفعل التعبير بصفة عامة. إن اللغة هي ما قبل القول؛ ربما لوهم انتفاء المخاطر التأويلية

---

(5) نص من الديوان الأخير "النهايات تنأى". انظر:

قاسم حداد. النهايات تنأى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط ١، ٢٠١٣م.

هنا. ولكن الكلام نفسه لا ينقل المعنى كما يتصوره الشاعر تماماً، بل يصبح رهناً لعمليات التأويل الذاتية والخارجية المعقدة والمرتبطة بسياقات لانهاية لها. من هنا تموت الكلمة بعد قولها. ولكنها تموت في حالة الصمت أيضاً!

إن هذا التوتر بين حياة القول ومواته يشير إلى علاقة معقدة للشاعر مع اللغة بما يجعل من الصعب إطلاق تعميمات كبرى بشأنها. رغم ذلك، توفر لنا مجموعة (النهايات تنأى) والتي تتضمن نص "الكلمة" السابق، مادة شعرية ثرية لاكتشاف علاقات الشاعر المتنوعة، والمعقدة في الوقت ذاته، باللغة والإيقاع، كما تسمح لهذه الورقة باقتراح تصميم "حدث شعري"، بتعبير جوديث بالسو، تتحول معه النصوص إلى أدوات تأويلية في الوقت الذي تطرح فيه أسئلتها حول التأويل وموقعه في التاريخ البشري.

### ما الحدث الشعري؟

الشعر ليس مجرد تعبير عن أفكار أو أشياء موجودة مسبقاً، قبل العمل الشعري، بل هو ممارسة للتفكير بشكل شعري يتخلق بناء عليها حدث شعري. هذا ما تجادل به جوديث بالسو، الفيلسوفة والكاتبة الفرنسية وأستاذة الشعر في الكلية الأوروبية للدراسات العليا EGS، في كتابها Affirmation of Poetry (6). في مقاربتها لفلسفة الشعر ومحاولتها إيجاد منفذ جديد للدخول إلى عالم النص الشعري، تبحث بالسو في العمليات التشكيلية/الفنية التي يتمكن بواسطتها الشعر من إنتاج "حقيقة" ما من داخل الحدود اللغوية والتقاليد

---

(6) انظر:

Judith Balso. *Affirmation of Poetry*. Trans. Drew S. Burk, Minneapolis, Univocal Publishing, 2014.

الفنية. نجاح هذه العمليات يحول العمل إلى "حدث شعري" يصنع وجوداً ذا سمة شعرية صرف ليس له تحقق خارج النص. بالنسبة لبالسو، حين يتبدى العالم في نص شعري عبر المجاز فهذا التبدّي هو عين وجوده.

قامت بالسو باقتراح سبعة أنماط من "الأحداث الشعرية"<sup>(7)</sup>، وأفردت لكل حدث مجموعة من النصوص لشاعرٍ واحد أو لمجموعة شعراء يمثلون مدرسة فنية واحدة. تستند نصوص الحدث الواحد إلى عمليات فنية متشابهة في مقاربتها للأشياء وبالتالي في إنتاجها للحدث الشعري. إن نصوصاً مثل نصوص الشاعر التشوفاشي الروسي غينادي آيغي (ت. ٢٠٠٦)، على سبيل المثال، تشكل حدثاً شعرياً هو حدث "القصيدة الكونية اللاتحديدية": حيث تخلو قصيدته من الإشارة إلى سياقات المكان والزمان وغيرها من المحددات لتنتفتح على كل الآفاق<sup>(8)</sup>. إن هذه الصفة الكونية لا تظهر من خلال "تعبير" النصوص في مضمونها عن الانفتاح على الأفق الكوني، بل من خلال "ممارسة" هذا الانفتاح عبر أدوات فنية من أهمها اللغة التجريدية والصور الشعرية الكونية<sup>(9)</sup>.

فيما يتعلق بمجموعة قاسم حداد (النهايات تنأى)، ستحاول الصفحات التالية توظيف القراءة التأويلية لأربعة نصوص مختارة للكشف عن تصميمها لحدث شعري هو: "القصيدة التأويل": حيث تتخذ النصوص من اللغة وعمليات تأويلها أساساً لفهم العالم، كما تقوم النصوص نفسها بـ"إنتاج" تأويلات لبعضها البعض فتصبح بذلك محققة لوجود فني خاص بها. يتكون هذا الحدث الشعري الذي أسمّيه بـ"القصيدة التأويل" من أربع

(7) السابق، ص ١٧٠٦.

(8) السابق، ص ٧٩.

(9) السابق، ص ٨١.

لحظات كل واحدة منها تقود إلى ما يليها، بما يعطي كلّ نص قوةً أن يصبح مؤؤلاً لغيره ومؤؤلاً به، فتتحول النصوص في مجموعها إلى وجودٍ تأويليّ تامّ التحقق، وتذوب الحدود بين المنتج الأدبي وعملية تأويله.

### "النهايات تنأى": مدخل عام

في البدء، سأقدم بعض الخلاصات العامة عن الديوان، والتي ستشكل خلفية لمناقشة موقع اللغة والإيقاع في النصوص. إن تاريخ صدور الديوان، موقعه ضمن التجربة الشعرية لقاسم، اتجاهه الأسلوبى، ثيماته، وتشكيلاته البصرية/الطباعية تشكل أساساً مهماً لفهم الطريقة التي تتمركز فيها اللغة في الديوان.

١- صدر الكتاب في عام ٢٠١٣، وكتبت نصوصه في أثناء فترة الإقامة الأدبية التي قضها قاسم في بيت الشاعر الألماني هاينرش بول في شتاء ٢٠١٢ بمنحة من مؤسسة Heinrich Boell House في قرية "كرازاو" الريفية القريبة من كولون وبون بألمانيا.

٢- نشر "النهايات تنأى" جاء بعد سنتين من إنجاز قاسم مشروعهُ الضخم الذي كان يهجم به منذ السبعينات، وأعني بذلك كتاب "طرفه بن الوردة"<sup>(10)</sup> عن شاعر ما قبل الإسلام طرفه بن العبد. وقبل هذا الكتاب مباشرة أصدر قاسم "سماء عليلة"<sup>(11)</sup> الذي يمثل شذرات نثرية/شعرية مكثفة على نمط قصائد الهايكو اليابانية. أما بعد "النهايات تنأى" فقد صدر له الأعمال النثرية الكاملة<sup>(12)</sup> و"أيها الفحم يا سيدي"<sup>(13)</sup>

---

(10) أنظر:

قاسم حداد. طرفه بن الوردة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان/بيروت، ط١، ٢٠١١ م.

(11) أنظر: قاسم حداد. سماء عليلة: شذرات، دار مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، ط١، ٢٠١٣ م.

(12) أنظر:

قاسم حداد. الأعمال النثرية الكاملة، دار مدارك للنشر، دبي/بيروت، ط١، ٢٠١٤ م.

(13) أنظر:

قاسم حداد. أيها الفحم يا سيدي: دفاتر فنسنت فان غوخ، دار مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، ط١، ٢٠١٥ م.

عن سيرة فان غوخ والمجموعة الشعرية "ثلاثون بحرًا للغرق" في ٢٠١٧. "النهايات تنأى" يمثل إذاً أحد آخر الأعمال الشعرية المنشورة لقاسم، أو، بعبارة أخرى، آخر محاولات قاسم للاتكاء على اللغة الفنية العليا في قراءة العالم.

٣- تسيطر على النصوص حالة إنسانية عامة لاتنحصر في حدود تاريخية، سياسية، أو اجتماعية معينة. النصوص مفتوحة على أفقٍ كوني وتستحضر المفاهيم الكبرى في الدين، الفن، الحب، الصداقة، وغيرها. ومن هنا جاء العنوان "النهايات تنأى" ليدل على مسعى الديوان للوصول إلى تلك النهايات مفتوحة الأفق والتي لا تنحصر في وسط ثقافي معين. يمكن القول بأن ترجمة الكتاب إلى لغات أخرى.

٤- يحتوي الكتاب على ٨٥ مقطعاً شعرياً. بعضها يلتزم بالتفعيلة وبعضها نثري خالص، وبعضها يخلط بين الشكلين الإيقاعيين. النصوص تعتمد على الصورة الشعرية، اللغة المكثفة، التراكم اللغوي المبتكرة، وتوظيف الأساطير والشخصيات التاريخية.

٥- تظهر النصوص كتابياً على شكل أسطر شعرية تفصل بين الجملة والأخرى أو بين الفقرة القصيرة والأخرى، كما هو المعتاد في الكتابة الشعرية، أو على شكل نصوص الفقرات النثرية التي تمتد بلا تقسيم للأسطر. بعض النصوص تمزج السطر الشعري بالسطر النثري، مثل نص "الضحية".

٦- معظم النصوص المكتوبة على نمط الأسطر الشعرية تأتي موزونة على التفعيلة الشعرية، بينما يلاحظ أن جميع النصوص المكتوبة على نمط الفقرة النثرية هي نصوص بلا تفعيلة، ماعدا قصيدة "الوقت". نص "الضحية" الذي يمزج الشعري بالنثري يدل على أن دلالة الشكل الكتابي على الورقة قصيدة<sup>(14)</sup>؛ فالجزء

(14) أنظر دراسة معجب الزهراني حول دلالات التشكيل الطباعي في كتابات قاسم حداد:

معجب الزهراني. تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة: إنجاز قاسم حداد نموذجاً، مجلة البحرين الثقافية، العدد ١٦، أبريل



المكتوب على نمط الفقرات النثرية يأتي بلا أوزان، أما الجزء المكتوب على نمط السطر الشعري فهو موزون. هنا يستخدم الشاعر كل الإمكانيات التشكيلية المتاحة لتوسيع فضاءات التعبير اللغوي.

٧- من ناحية مساحتها الكتابية، تتراوح النصوص بين نصوص قصيرة من عشر كلمات "موتى كثيرون"، وأربع عشرة كلمة "المدن"، ومن سطرين فقط "سلالة"، ونصوص أخرى طويلة من خمسة وثلاثين سطرًا "امرؤ القيس" أو أربعة وأربعين سطرًا "الغبيط". كلا النصين الطويلين يحيلان إلى امرئ القيس صاحب المعلقة في تجاوبٍ إبداعيٍّ مع طول المعلقة.

٨- مساءلة اللغة في الديوان تمتد إلى مساءلة معنى الشعر وفلسفته. من هنا تبدو الميتاشعرية إحدى التقنيات الرئيسية في الكتاب. يمكن الاستشهاد هنا بنصوص مثل "يقظة الصمت"، "الكلمة"، "الكمنجات"، "تحولات الدلالة"، "امرؤ القيس"، "يا قليل الكلام"، "أصدقائي"، "زعفران"، "الرؤيا"، و"الغبيط".

٩- يفجّل الكتاب تقنية التناسخ بأكثر من طريقة: فمرة يتداخل الشاعر مع شاعر قديم "امرؤ القيس"، وأحياناً مع نصوص قديمة للشاعر نفسه، مثل نص "انتحار الأصدقاء" الذي يذكر بنص "انتحارات" من ديوان "قبر قاسم" (15). بعض النصوص تتكون من عدة أجزاء مثل "الغريب ١" و "الغريب ٢"، وهي الحالة التي يمكن أن تسمى تناسخاً داخلياً؛ حيث يحيل فيها النصان إلى بعضهما. هذه الملاحظة ستفيد منها القراءة التأويلية للنصوص والمتأسسة على افتراض أنّ نصوص الديوان تشكل شبكة تأويلية متداخلة.

وعلى سبيل المثال: ففي قصيدة "موتى كثيرون"، التي لا تتجاوز عشر كلمات، يأخذ الشاعر كلمة "موتى كثيرون" من قصيدة "زعفران" التي سبقتها ويكوّن منها قصيدة جديدة مكثفة جداً. يوحي هذا بأن العمل الفني لدى قاسم هو، دائماً، مشروع في طور الإنجاز وغير مكتمل أبداً، بل مفتوح على قراءات متعددة تمثل كتابات جديدة للنص. الشاعر هنا يمارس الفعل التأويلي عن طريق إعادة قراءة نصه وكتابته من جديد.

سوف تتخذ المقالة من هذه الملاحظات خلفية لنقاش النصوص الأربعة المختارة للقراءة التأويلية.

### أربعة نصوص/أربع لحظات للحدث الشعري

بناء على الخلاصات العامة السابقة حول المجموعة الشعرية "النهايات تنأى"، وفي ضوء منهجية الحدث الشعري كما تم توضيحها أعلاه، سوف تقدم المقالة الآن قراءة تأويلية لأربعة نصوص من الديوان: "تداول" الذي يشكل الغلاف الخلفي للديوان، "الوقت"، "امرؤ القيس"، و"الكمنجات". سوف تفترض القراءات أن الديوان يشكل نصاً واحداً أو لنقل حدثاً شعرياً واحداً متفرقاً إلى مجموعة لحظات تمثلها النصوص المتفرقة. ستشكل فكرة التأويل، للغة وللموسيقى، أساس القراءة وسيوضح دورها في إضاءة المناطق المعتمدة في النصوص وفي ربطها بعضها ببعض، في حين سيتاح لكل نص أن يقود المجادلة التأويلية بناءً على عناصره التكوينية الخاصة.

### "تداول": أنثروبولوجيا لغوية للأديان

على الغلاف الخلفي للديوان "النهايات تنأى" يظهر نص بعنوان "تداول". وعند شاعرٍ ذي وعي حاد بشعريات التشكيل البصري مثل قاسم كما أشارت إلى ذلك الخلاصات العامة أعلاه، لايسع القارئ المعاصر إهمال الدلالة الشعرية لموقع النص في الديوان. إن موقع "تداول" في الغلاف الخلفي لهذه المجموعة يشير إلى مركزيته

ومحورية دلالته على الديوان بشكل عام. إنه يمثل، من جهة، الكلمة الأولى التي يطلع عليها قارئ الكتاب وهو يتصفحه قبل الشراء، ومن ناحية أخرى، يمثل الكلمة الأخيرة التي تختصر الرؤية الشعرية الكلية للكتاب؛ من هنا فهو يفتح تجربة القراءة وينيها. وليس بلا دلالة أن يعطي الشاعر موقعاً مركزياً كهذا لنصٍ يُكبسُ تاريخ علاقة البشر بالفكرة الدينية في أقل من ثلاثة أسطر (أعني في الشكل الطباعي للديوان).

يقراً نص "تداول" التاريخ الديني للبشرية باعتباره تاريخاً للتداول اللغوي، حيث تنتقل اللغة إلى الأنبياء عبر "حبر الله" الذي يستخدمونه لنسخ الكتب، في حين يكون بقية الناس لاهين بالاستمتاع بمباهج الحياة:

"كان الله يهملنا قليلاً في البنفسج. والأنبياء ينسخون الكتب بحبر الله."

يعطي النص تعبيراتٍ بشريةً عاديةً (مادية)، كنسخ الكتب، لوصف عملية تلقي الأنبياء للوحي الإلهي، كما تركز هذه الصفة المادية أكثر بإعطاء الوحي نفسه وصفاً فيزيائياً مادياً، وهو الحبر. هذا التأكيد على المادي/البشري يخدم فكرة تحول اللغة الدينية، بعد أجيال من التداول بين الناس، إلى أداة بشرية تستخدمها مؤسسات السلطة المختلفة لتحقيق مصالحها:

"يسلمنا الأنبياء للطغاة. فتصير بيننا وبين الله مسافة لا تُدرك."

يلجأ الناس إلى الأنبياء لإعطاء معنى وغاية لما يخشونه ولا يمكنهم تفسيره، فصلواتهم أجراس تنبيه والتجاؤهم بالأنبياء كان استجابة لخوفهم وحاجتهم لإجابات عن أسئلتهم. ولكن حينها يكون قد مر وقت طويل على عملية نسخ تلك الكتب، فيلجأ الأنبياء إلى ذاكرتهم التي لا تسعفهم لتذكر كل شيء، فينقلون كلاماً غامضاً غير مكتمل:

"والأنبياء ينسخون الكتب بحبر الله. دون اكتراثٍ بالسهو والنسيان. فتتعر النصوص بين ذاكرة الأنبياء

ونسيان الله."

من هنا تنشأ حاجة إلى تفسير كلام الأنبياء، فتنشأ سلطة معرفية لإعطاء معنى لكلام الله، ولكنها تتحول فيما بعد إلى حجاب يمنع الناس من الوصول إلى المعرفة الإلهية، فتنشأ المسافة المعرفية:

"يسلمنا الأنبياء للطغاة. فتصير بيننا وبين الله مسافة لا تُدرك."

وعلى الرغم من أهمية أن نضع هذه القصيدة في سياقها الثقافي الذي لم يتخلص بعد من التوسل بالنص الديني في كتابة التاريخ وفي الوصول إلى السلطة وفي عمليات التفاوض مع، والقمع للمكونات الاجتماعية الأخرى، أي في السياق الذي يكون فيه النص الديني عاملاً مركزياً في قراءة الأحداث وتفسيرها، إلا أن قصيدة "تداول" لا تسيج دلالاتها بسياق ثقافي محدد، بل تحاول الخروج بتعميمات ذات بعد كوني يمكن أن تنطبق على قراءة التاريخ البشري بشكل عام، لتصل إلى مبتغى عنوان المجموعة: "النهايات تنأى".

تقترح هذه القراءة التأويلية اسم (أنثروبولوجيا لغوية للأديان) عنواناً لهذه القصيدة؛ وهذا يعني أن اللغة أصبحت أساس فهم تطور تاريخ الأديان، وبالتالي تطور العلاقة بين الإنسان والله بوصفه رمزاً للمعرفة (أي الحرية) والسلطة في الوقت نفسه. وهي أنثروبولوجيا تُحوّل التاريخ الديني إلى تاريخ بشري صرف تتعرض فيه اللغة الدينية إلى تحويرات وتشويهات من طرف مؤسسات السلطة تبعدها عن مقصدها الأصلي وتحولها إلى منتجٍ لتقييدها، ومن هنا نفهم استخدام التعبيرات المادية لوصف عملية تلقي الوحي الإلهي؛ فبدلاً من ردمها للفقوة بين الإنسان والمعرفة الإلهية، تقوم اللغة الدينية عبر عمليات التأويل المشوهة بتوسيع المسافة بينهما إلى درجة يصبح من العسير معها الوصول إلى الله، بوصفه المطلق الأسمى، وبالتالي إلى تحقّق الحياة الجميلة التي يعدّها المقدس على الأرض.

يوفر لنا الديوان نصّاً آخر بعنوان "الوقت" للحديث عن المرحلة التاريخية اللاحقة؛ فبعد أن استقرت لغة الكتاب المقدس في يد السلطة وكبرت المسافة بين الإنسان والمعرفة واحتاجت إلى علاج، لجأ إلى الدعاء/الغناء

للتساؤل عن إمكانية اختراق هذا الحجاب المعرفي. هنا انتهى تأسيس اللحظة الأولى للحدث الشعري "القصيدة التأويل"؛ حيث بدأت علاقة الإنسان بالمعرفة وبالآخر والمطلق عن طريق عمليات تأويل غير مكتملة.

### "الوقت": في انتظار الكتاب الجديد

في حين أعطى النص الأول لمحةً شديدة التكتيف لتاريخ الأديان بوصفه تأويلاً لغوياً غير ناجح استقرت معه المعرفة في يد مؤسسات السلطة وكبرت فيه المسافة بين الإنسان وأحلامه، يأتي نص "الوقت" ليتساءل عن إمكانية توفر مستقبل جديد للنص الديني يتحول فيه إلى مصدر للاجتماع البشري. إن هذه القصيدة لا تمثل فقط الحلقة الثانية ضمن سلسلة لحظات الحدث الشعري "القصيدة التأويل"، ولكنها تمارس فعلاً تأويلياً للنص الأول نفسه بإدراجه ضمن أحلام الإنسان بمستقبل أفضل، وهنا توفر تأكيداً جديداً لمعنى أن تكون القصيدة حدثاً وليست تعبيراً فحسب. يشير عنوان النص "الوقت" إلى إمكانية هذا المستقبل وتعلقه بالزمن فحسب، ذلك الزمن الذي يتساءل النص عن مدته وعن موعد مجيء بشاراته.

تشكل قصيدة "الوقت" من خمسة عناصر: الأصدقاء، الله، النص، الروح، والأحباء، بطريقة يفضي من خلالها كل عنصر إلى الآخر، في حين تمثل اللغة محور القصيدة. تبدأ القصيدة بالأصدقاء، أصدقاء الحاضر والتاريخ، الذين تفرقوا بسبب تأويلات الكتاب "العتيق" التي دفعتهم إلى الحقد والضغينة وحولتهم إلى أعداء بينما كان يجب أن يرسم الكتاب المحبة بينهم وأن يحثهم على التوصل إلى المشترك الإنساني عبر تفهم عذابات وجراح بعضهم البعض. من هنا يصوغ النص تساؤلاته على شكل أدعية يوجهها إلى الله لكي يؤلف كتاباً جديداً يعيد فيه رسم العلاقات البشرية كما يجب أن تكون، ومن هنا أسمى هذه القصيدة (في انتظار الكتاب الجديد).

"كم سوف يبقى من العمر كي أسأل الله أن يجمع الأصدقاء ويرسم حبَّ العدو لهم ويؤلفهم في الكتاب

الجديد؟"

ولكن لماذا لم يُعد "الكتاب العتيق" مهيناً لتوفير وسط ملائم وتجسير الهوة بين أصدقاء المصير الواحد؟ المقطع الثاني يقدم تفسيراً لذلك؛ فقد اتسعت الفجوة بين الله والإنسان بسبب "السناجب" التي تسعى لتقويض الهيكل الذي بناه الإنسان للوصول إلى الله، أي إلى المعرفة، عن طريق استغلال هذه الهياكل لأجل منافعها الشخصية، تماماً كما أن سناجب الطبيعة تقرض الأشجار دون اكتراث بتاريخها الطويل ودون حرص على أن يتفياً ظلالها الناس عامةً، فقط من أجل مصلحتها الفردية المتمثلة في الحصول على الغذاء والمنفعة الشخصية. المقطع الثاني يقرأ:

"كم يا ترى سوف يكفي من العمر نرجو السناجب كي لا تقوض هيكلنا في الطريق إلى الله؟"

حين يكف السناجب عن تقويض هذه الهياكل سوف يتمكن الناس من الوصول إلى الله حتى داخل أنفسهم، وبالتالي سيمنعون الطغاة وأولئك المحتفين بالموت من التسلط عليهم مستغلين اللغة المقدسة، ممثلةً في "الكتاب العتيق"، في تبرير دعواتهم:

"يبقى من الله فينا قليلاً نؤجل أخطاءنا ونحض السماء على العفوكي لا يزيد الطغاة من العسف في بيتنا.

ليتنا نسأل الله في غفلة أن يكف الدعاة إلى الموت باسم الكتاب العتيق."

هنا تثير عبارة "يبقى من الله فينا" السؤال عن صورة وماهية ذلك الشيء الذي يصح أن يعتبر تراث الله الباقي بين البشر، صورة ربما ستتضح أكثر مع نهاية النص.

لقد تمكن "الطغاة... والدعاة إلى الموت" من استغلال المعرفة الدينية للتسلط على الناس لأن مؤسسات التأويل البشري، بإرثها الصراع الطويل الشبيه بالنقائض التأويلية، قد راكمت على النص الديني تفسيرات الكراهية و"الضغينة"، تماماً كما روجت قصائد النقائض التي بلغت أوجها في العصر الأموي لنموذج الصراع

القبلي/السياسي عبر تركيزها التناقض بين الفاعلين المهمين في محيط السلطة آنذاك. من هنا جاء المقطع الثالث ليتساءل عن عدد الحروب اللازمة قبل إنهاء حالة الضغينة هذه و عن إمكانية عودة النص الديني إلى تحقيق غايته الأصلية المتمثلة في إحياء الروح:

"كم سوف يكفي من الدم كي نحتفي بالضغينة وهي تزول من النص؟ يبقى من العمروقت نؤدي به حاجة الروح بعد النقائص قبل الحريق."

ولكن هل بقي ثمة روح أصلاً؟ يتساءل المقطع الرابع عن ذلك مشككاً في إمكانية وجود الروح نفسها بعدما تحطمت بفعل الشظايا التي وصلتها جرّاء حروب التأويل تلك فأفقدتها القدرة حتى على الحلم بمستقبل مشرق. لقد كاد المستقبل نفسه أن يفقد وظيفته التبشيرية من شدة اليأس. نقرأ في النص:

"كم سوف يحتاج ترميم أرواحنا بعدما هشمها الشظايا؟ فهل من بقايا من الشمس تكفي لمستقبل عاطلٍ في المحطات قبل البريق؟"

وبعد أربعة مقاطع توجه فيها النص بالدعاء والسؤال باستخدام كلمة "كم" متبوعة بالعمر والدم والروح، يبدأ المقطع الخامس بدعاء مباشر إلى الله: "يا ربُّ"، ولهذا الانحراف الفني دلالاته الجوهرية؛ فقد اقتنعت الذات بضرورة مجاوزة المعابد المعتمدة، الهياكل المحطمة، السناجب، الدعاة إلى الموت، والطغاة، من أجل الوصول مباشرة إلى الله. إن اختتام النص بدعاء مباشر يشير إلى تحقق غاية النص وهي الوصول إلى المعرفة الإلهية دون وسيط، تماماً كما في التجربة الصوفية التي يلتحم فيها البشري بالمقدس مباشرة والتي كثيراً ما ترد في الخطاب الشعري عند قاسم:

"يا ربُّ هاتِ الأحباءِ يستقبلون معي غدهم في الحقول البعيدة عن عتمة المعابد، هات الندى في القلوب

### الحسيرة."

نلاحظ أن النص يستخدم هنا كلمة "الأحباء" تحديداً، بعد أن بدأ بكلمة "الأصدقاء" في المقطع الأول. إن فعل التسمية ذاته يحمل دلالة مهمة في سياق موقع اللغة في القصيدة والمجموعة بعامة، بل ربما يمكن المجازفة بالقول بانطباق هذه الملاحظة على الخطاب الشعري عموماً عند قاسم. إن اللغة هي عملية تسمية للأشياء في آخر الأمر، وبالنسبة لقاسم في مجموعته هذا، فاللغة هي الملاذ، هي حقيقة وجود الله في تراث التأويل البشري، هي أول ما تسأل عنه الطبيعة في حوارها مع الإنسان وهي ما يقود الإنسان إلى حتفه<sup>(16)</sup>.

إن تغيير التسمية من "الأصدقاء" إلى "الأحباء" يشير إلى اكتشاف حميمية أكبر في التواصل مع الآخر البشري نظراً لتحقيق إمكانية التواصل مع الآخر المقدس (الله) عبر الدعاء المباشر دون وسيط: "يا ربُّ". لغة جديدة في التواصل أساسها "الحب" الذي سيمثل أساس مقترح الشاعر للكتاب الجديد الذي نادى به في بداية النص:

### "قل هو الوقت يكفي، ففي الحب بوصلة للطريق."

إذن، حدث اختلاف الأصدقاء من البشر نتيجة للمسافة المعرفية الكبرى بين الإنسان و(الله) والتي فرضتها مؤسسات تنظيم النص، فكانت المحصلة النهائية لذلك تهشم الروح الإنسانية. أما حينما تغيرت اللغة وقرر الشاعر خلق تسمية جديدة (الأحباء)، بدأت تلك المسافة بالدوبان وعاد الحب ليكون بوصلة العلاقات البشرية وتم أخيراً تأليف الكتاب الجديد.

---

(16) انظر، على التوالي، نصوص: الفقيذ، حلم، في البحر، من المجموعة نفسها: النهايات تنأى.



لقد تساءلتُ هذه القراءة قبل قليل عن ماهية الشيء الذي "يبقى من الله فينا"، والذي يؤدي إلى نشر العفو والحب وتأدية حاجة الروح. هنا يمكن الاستئناس بواحدة من ملاحظات الخلاصات العامة حول هذه المجموعة الشعرية أعلاه، والمتعلقة بكون نصوص قاسم حداد تمثل شبكةً تأويليةً داخلية من جهة إحالتها إلى بعضها البعض. إن هذه العبارة بذاتها "يبقى من الله فينا" ترد في كتاب آخر هو (طرفة بن الوردة) والذي سبق التعريف به أعلاه. يسمي قاسم (الكتاب الأول) من هذا المجموعة الشعرية/النثرية ب(كتاب السيرة)، وفيه يقدم إعادة قراءة لسيرة طرفة بن العبد لتشكل خلفية لقراءة نصوصه في "الكتب" اللاحقة من المجموعة. تظهر في الصفحة الأولى من (كتاب السيرة)، ومباشرةً فوق العنوان، عبارة "ما تبقى من الله فينا"<sup>(17)</sup>. وحينما نقرأ النصوص نجد ما يلي:

"كأن الله صاعٌ لشاعرٍ ماءً على البحر الطويل.

... كأن الله قال لشاعرٍ سراً على البحر الطويل"<sup>(18)</sup>.

إن قدرة هذه العبارات في مجموعة أخرى على إيضاح مناطق غامضة في نصوص المجموعة التي بين أيدينا تدعم فكرة النظر إلى نص قاسم حداد بوصفه حدثاً شعرياً يمثل "القصيدة التأويل"، حيث "تمارس" النصوص فعل التأويل ذاته ولا تقوم فقط ب"التعبير عنه". يظهر الشعر هنا بوصفه البقية الباقية من تراث الله بين الناس، وهو نص، تماماً كالنص الديني، ولكنه، نتيجة لعدم ارتباطه بمصدر مقدس، يكون أكثر تحرراً من صراعات

---

(17) انظر:

حداد، قاسم: طرفة بن الوردة الصحيح، ص ١٠.

(18) انظر:

المرجع السابق، ص ١٤.

مؤسسات التأويل وسلطاتها، وبالتالي يصبح مهياً لتعويض ما يفقده النص الديني جرّاء تلك الصراعات، وهو ما يقودنا إلى اللحظة الثالثة في الحدث الشعري العام.

### "امرؤ القيس": لغة فاتنة لا تتحقق

لقد أسس النصّان السابقان للحظتين الأولىين في الحدث الشعري "القصيدة التأويل"; فقدم نص "تداول" قراءة لغوية لبدايات التاريخ الديني التي انتهت إلى نتيجة عكسية نتيجةً لعمليات تأويل مشوهة، ثم قدم نص "الوقت" تحليلاً للمظاهر الواقعية لعلاقة النص الديني بالحياة وللأمنيات بكتاب جديد أساسه الحب لكي "يبقى الله فينا". في النص الثالث (امرؤ القيس) نعثر على قراءة للنص البشري الأرقى فنياً (الشعر) بوصفه بقية الله اللغوية في العالم. تختار المجموعة لتمثيل هذا النص البشري امرؤ القيس، لتفتتح تاريخ الشعر من أوله كما درست تاريخ النص الديني منذ بداياته.

يجسد نص (امرؤ القيس) حالة انكسار أحلام الشعر أمام شروط وإنهاكات الحياة الواقعية عبر اللعب على كلمة "بيت" التي تشير إلى البيت الشعري والبيت الواقعي معاً، كما تشير إلى الخلاصة النهائية التي تصل إليها الذات في آخر المطاف: "هنا بيت القصيد". يعيد النص كتابة قصة امرؤ القيس بطريقة تدمج بين الأسطوري والتاريخي، متخذاً من بعض العناصر المذكورة في التراث عن قصته بعد فقدان ملك أبيه أساساً لإدماج عناصر جديدة. هنا يقوم النص بعملية إعادة التأويل ولا يعبر عنها فقط، ما يوحي بفهم للتراث بوصفه مختارات قائمة على سردية معينة للتاريخ أساسها التأويل وإعادة التأويل.

يوظف النص مقدمة المعلقة "قفا"، ولكن دون كلمة "نبك"، ليوحي من خلال هذا المحو إلى طريقتيه في الاختلاف عن النص الطللي وفي إعادة تأويل التراث:

"صديقاى قفا.

سيموت الميتون"

ينتقل النص في جزئه الأخير إلى العالم المعاصر ليشير إلى أنه كما أن امرأ القيس لم ينجح في استرداد المُلْك في بيته الواقعي بعد أن حصل عليه في بيته الخيالي (الشعر)، فكذلك هي الحال مع شاعر هذا العصر الذي يقنع في آخر اليوم بأن الحانة، بما هي تعبير عن الانقطاع عن الواقع، ستكون ملاذهُ الأخير بعد تعذر قدوم الصباح الذي يحلم به:

"فقفا: منزلنا التالي هو الحانات حتى مطلع الفجر

غداً ينكشف الأمر، ويرتدُّ الظلام".

إن النص مثقلاً بالإحالات التاريخية والأسطورية كما أسلفت، وليس في وارد هذه المقالة الإحاطة بها كلياً، ولذلك سيتم التركيز على العناصر التي تتعلق بموقع اللغة في القصيدة وبفاعلية التأويل في إنتاج المعنى. إن النص يحيل إلى اللغة الشعرية تحديداً، ويصفها بأنها، في وقت واحد، جنة للقارئ ونازلاً للمبدع الذي أنتجها:

"في بيت امرئ القيس

لك الجنة،

والجمر لمن يحمل نارا الشعر"

و حين لا يكتفي المبدع باللغة الشعرية، بل يريد أن يجنح في تأويلاتها ويطبق تهويماتها الخيالية على أرض الواقع، يصاب بالألم الذي لا يجد له النص تعبيراً أفسى من التعبير الفوري/الفطري: "آه". إنه تعبير بلا صورة ولا تركيب لغوي ذي معنى نحوي، والغاية منه، فيما يبدو، هي تجريد الشاعر من اللغة تماماً بعد أن تنازل عن لغته الشعرية لمصلحة المُلْك الدنيوي. وحين نربط ذلك بكتابة المحو في عبارة المعلقة "قفا" ولكن دون "نبك"، نجد

أن النص يمارس إعادة تأويل للنصوص السابقة إما بتحويلها بما يتفق مع غاية النص الحديث، أو بإسكاتها تماماً وإبدالها بالصوت الفطري "أه":

"مُلْكُ ضَائِعٍ، أَخْدُوْعَةٌ،

والمَلِكُ المَغْرُورُ لَا يَقْنَعُ بِالشَّعْرِ،

فَيَسْمَعِي... آه.."

حينها يكون الشاعر قد لبس ثوب السم الذي نسجه في قصيدته، لأنه صدّق الأحلام التي تصوغها اللغة الشعرية الأنيقة، وأراد دخول الجنة التي زرعها بالمجاز الفاتن. ثوب السم التاريخي الذي تقول الأخبار أنه كان سبب وفاة الشاعر العربي الأهم في أقدم فترات الشعر العربي المسجلة تاريخياً يتحول على يد الشاعر المعاصر إلى ثوب سم فني:

"يخفي ثوبه المسموم في النصّ

وينساب قليلاً في غبيط المرأة النشوى

هنا بيتُ القصيدِ

فَقُبَيْلِ المَوْتِ يَغْتَالِ الخِرَافِيونَ أسْطُورَتَهُمْ سراً."

وحين نربط هذا الرؤية للغة الشعرية بما تقدم في النصين السابقين حول اللغة الدينية، نجد أنه في حين كانت النصوص السابقة تعيد فشل النص الديني إلى نسيان ناقله للمعنى الأول المفترض أو تشويه ذلك المعنى بسبب سلطة مؤسسات التأويل، تفضلُ اللغة الشعرية حين ينسى مبدعها أو متلقيها طبيعتها الأصلية، وهي طبيعة عمادها المجاز وهدفها خلق جنة لغوية تصبح ملجأ للإنسان من إكراهات الحياة ونافذة إلى مستقبل أجمل،

حتى وإن لم يمكن تحققه فعلياً على أرض الواقع. إن وظيفتها إدامة الحلم، وليس تقديم الحلول. إن لغة الدين لغة حقيقة، بينما لغة الشعر هي لغة متعة، وهي الجنة التي تبقت من عالم السماء فينا.

### الكمنجات: لغة التأويل الممكن

نظراً لفشل تأويل اللغتين، الدينية والشعرية، يلجأ الشاعر في النص الرابع والأخير إلى لغةٍ "نُحسِنُ نتأويلها"، وهي لغة الموسيقى كما في نص "الكمنجات". من هنا، تكون اللحظات الثلاث الأولى في الحدث الشعري "القصيدة التأويل" قد اكتملت بعد أن وصفت لنا فشل عمليات تأويل اللغة، في حين قدمت لنا النصوص ذاتها نجاحاً تأويلياً في ربط أجزاءها الداخلية بعضها ببعض.

بدءاً، يستخدم نص "الكمنجات" اللغة للتعريف بالذات؛ فعن الطريق التحدث مع الكمنجات بالفعل (قل) ستكشف الذات عن هويتها:

"قل للكمنجات شيئاً"

لعلّ الكلام يخبرها أننا غرباء"

إن التحدث إلى الموسيقى، وهي اللغة العالمية التي يتأثر الناس بها ويصلون إلى غايتها دون حاجة إلى ترجمان، بلغات بشرية تتفاوت بلا نهاية يكشف لها فضاة الغربة التي يعيش بها الإنسان نتيجة صعوبة نقل المعنى وفشل التأويل. إن الإنسان "يجهل كل اللغات التي ترطن الآن"، ولذلك يقترب قدر الإمكان من الكمنجات ليستمع إلى لغة يفهمها لأن مكان الموسيقى هو مكان للذات:

"سوف ندرك كل اللغات التي فاض مقهاك في لغزها"

إنه بيتنا"

وفي حين قامت القصيدة السابقة بتوظيف عمليات المحو عن طريق إعادة كتابة مقدمة معلقة امرئ القيس لتمحو كلمة "نبك" وتكتفي بكلمة "قفا"، تأتي قصيدة "الكمنجات" لتقوم بإثبات البكاء كفعل فتطلب أن نبكي ونجهش في حضن الموسيقى لأن الكمنجات تشعر بأن لغتها مفهومة للإنسان الذي سوف يحسن تأويلها:

"هاتِ الكمنجاتِ .. أقربَ .. أقرب"

كي يجهش القلب في حضنها

... فالكمنجات تشعر أنا فهمنا

وتدرك أن القلوب الغريبة تحسنُ تأويلها

... وهل في نحيب الكمنجات منجاتنا؟"

ولأنه يحسن تأويلها، يختارها الإنسان بيتاً له بعد أعجزه النص الديني (الهيكل) والنص الشعري (بيت امرئ القيس) عن إيجاد بيت مناسب له بسبب حاجتهما إلى التأويل. من هنا، يجد الإنسان ذاته في الموسيقى إلى أن يتماهي معها تماماً ويصبحان شيئاً واحداً في توحيد صوفي يذكّر بتوحيد النصوص السابقة مع الله. هنا يصل النص إلى حلٍّ لمشكلة التعبير الأزلية حيث يضيع المفهوم بين الدال والمدلول، ويقوم الشاعر أخيراً بعلاج المسافة بينهما:

"إنه بيتنا"

... هاتِ الكمنجاتِ .. أوهايتنا."

الكمنجات هي الذات لأن الإنسان يحسن تأويلها، وعند قاسم حداد تكون الذات حيث تكون إمكانية التأويل. من هنا تحولت الكمنجات إلى "ناء" الدالة على الذات الإنسانية الجمعية.

هنا يصل الحدث الشعري إلى تمامه؛ فعبر توظيف النصوصِ عملياتِ التناسِ الداخلي، الإثباتِ والمحو، تغيير التسميات وتبديلها، إعادة تأويل الرموز التاريخية والأسطورية، وغيرها من الأدوات الفنية، وفرت اللحظات الشعرية الأربع نوعاً من التعاقب الفني في قراءة التاريخ والواقع من خلل فكرة التأويل اللغوي. فبعد أن قدمت لنا اللحظة الأولى قراءة أنثروبولوجية لغوية لتاريخ الأديان بوصفه نتيجة تأويل فاشل، ووسعت اللحظة الثانية من قراءتها لواقع وإمكانيات تأليف لغة دينية جديدة أساسها تأويل قائم على المحبة وليس على الصراع، وحين صورت اللحظة الثالثة إشكالية التأويل مع أرقى اللغات البشرية (الشعر) وحللت كيف أن فتنتها تجذب منتجها وقارئها إلى وهم افتراض إمكانية تحقق تأويلها على أرض الواقع، جاءت اللحظة الرابعة لتنقل الحديث من لغة الحروف إلى لغة الموسيقى لتخرج من إشكالية التأويل الأزلية وليتم علاج المسافة. بهذا يكون الحدث الشعري المسمى بـ"القصيدة التأويل" قد أصبح مكتملاً.