

مقاربة قرائية للتقانات الشعرية المعاصرة في ديوان "السدى قطرة قطرة" لمحمد حبيب القاضي

Reading Approach for the Contemporary Poetic Techniques in the Poetical Collection "The Vain: Drop After Drop" by Mohammad Hasib Alkadi

موسى أبو دقّة، وعلي خطاب

Mousa Abu Dagga, & Ali. Khattab

قسم اللغة العربية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة الأقصى. غزة. فلسطين.

بريد الكتروني: drmousa2000@yahoo.com

تاريخ التسليم: (٢٠٠٧/٣/٢٥). تاريخ القبول: (٢٠٠٧/٨/٥)

ملخص

توقف الباحثان في هذه المقاربة القرائية عند التقانات الشعرية المعاصرة ومعالمها الفنية، ودورها في إنتاج الدلالة وخصوصية توظيفها، في ديوان "السدى قطرة قطرة" للشاعر الفلسطيني محمد حبيب القاضي، مما استوجب ملاحقة الدال والمدلول، ورصدهما كماً وكيفاً، واستنطاق صوامت الطباعة الكتبية، كظواهر تشكيل كتابي، غير نصية، بمفهوم النص الغوي، ولكنها رؤية تجاوزية، لها دلالتها الضمنية في بنائية النص، وهي ليست كلاسية. وتحقيقاً لغاية البحث؛ سار بطريقة متوازية بين شقيه: التنظيري والتطبيقي؛ حيث سلط الضوء على جدلية أسلبة الشعر الحر وقصيدة اللثر، وأحجيّة ما بعد الحداثة العربية، وبصرية المنشور النصي، شعرية التشظي، وأمثلولة التفاصيل اليومية، وشعرية اللقطة، وفضاءات السرد، وتناسية التناص.

Abstract

The researchers discuss in this Reading approach the contemporary poetic techniques ,their artistic features , their role in producing the sign and the peculiarity of their employment in the poetical collection "the vain: drop after drop" by Mohammad Hasib Alkadi.That lead us to follow the signifier and the signified, to observe them quantitatively and qualitatively and to examine the silence of written printing as

phenomena of written forming which are non textual ,by the concept of the linguistic text, but they are transcending visions have their own implied signs in the structure of the text :they are not classic. To achieving the paper goals it stepped in two parallels ways: between the theoretical and the applied parts. The paper highlights the dialectic of styling the free poetry and prose poem, the riddle of Arab post-modernism, the vision of textual prism, the poetics of fragmentation, the allegories of the daily details, the poetics f shot, the spaces of narration and the textual of textuality.

مدخل

القراءات شتى، والدلالات الناتجة عنها تباين تباين المتألقين، ناهيك عن تباين دلالات النص نفسه للقارئ الواحد، هذا ما يجعل الرهان على قراءة بعينها تنازلاً عن حق النص في الانفتاح نحو الآخرين، وحقه في تأسيس أبعاد دلالية متنوعة، هي في مجموعها نتائج لتساؤلات، أو تأويلات ذهنية أسست للقراءة والنص في آن معاً، ومنحتمها جمالاً لا يمكن أن تنزع عنه من قراءة واحدة، هذا لا يعني أننا نمارس مهمة البحث عن مسلمات بعينها، فلسفية كانت أو تاريخية أو واقعية في النص، أو حتى افتراضات الشاعر في نصه؛ إنما تتجاوز هذا وذلك إلى المظان الجمالية والمرجعيات الفنية للتقانات الشعرية المعاصرة.

يعد ديوان "السدى قطرة قطرة" العاشر في سلسلة الأعمال الشعرية للشاعر محمد حبيب القاضي، من أهم أعماله الإبداعية على الإطلاق؛ وذلك لتوظيفه تقانات شعرية حداية خاصة، جعلت من بنية نصه بنية مقاولة ومنجزة دلالية، رغم صدور ديوانه الأول "قصول الهجرة الأربعية" عام ١٩٧٤ ، فإنه من الصعب تصنيفه مع جيل بعينه، حيث لم يقف عند أدوات شعرية معينة، بل كان يتجدد مع كل ديوان جديد له، فهو يمارس التجريب على نحو تبدو الدلالات المؤجلة في نصه هاجساً هلامياً تأملياً، يحتاج المتألقي لكده ذهنه ليجمع العلائق الاستعارية داخل النص.

يبحث القاضي في قصائده عن صوته ولغته الخاصة به، يقول: "منذ ديواني الأول ... كان يشغلني هاجس أن أكون صوتاً؛ أنا بمعنى أن أبحث عن نفسي ولغتي في نص يعبر عن ذاتي، ويعكس طموحي المبكر في كتابة قصيدة مختلفة عن الدارج والساائد"^(١). أما ديوانه الأحدث، فإنه يمثل انعطافة فاصلة في مسيرته الشعرية، مع أن كل ديوان له كان يحمل الجديد، إلا أن هذا الديوان يعد الأكثر تميزاً؛ وذلك لما يتضمنه من تقانات شعرية معاصرة.

(١) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٢ / ٦ / ٢٠٠٠م). "أيام الثقافة". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣.

القاضي و جدلية أسلبة الشعر الحر وقصيدة النثر

لا شك أن الشعر الحر وقصيدة النثر فرضتا وجودهما على الساحة الشعرية العربية منذ وقت طويل، لكن ما زال اللغط يدور حولهما كمصطلح، بل وكشكل شعري معترف به، رغم جهود أصحاب مجلة "شعر" تنتيرياً أو تطبيقاً، أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسى الحاج، ومن تبعتهم من أجيال شعرية لاحقة بشرت بهما، وأنتجت أعمالاً شعرية متميزة في مضمارهما. والقاضي أحد الذين ساهموا في تطوير ما يسمى بالشعر الحر، وفتح أفقه على مساحات جمالية جديدة - على الأقل في فلسطين - رغم أنه ما يزال يكتب قصيدة التفعيلة. ونشير قبل التعمق في الدراسة إلى الخطأ الأول الذي بدأته نازك الملائكة، ثم تبعها فيه كثير من النقاد بإطلاق تسمية الشعر الحر - من الوزن والقافية - على شعر التفعيلة - المقيد بالوزن دون القافية. أما الخطأ الثاني، الذي وقع فيه كثيرون ومن بينهم القاضي، فهو إطلاقامهم تسمية قصيدة النثر على كل شعر خال من الوزن والقافية، سواء "قصيدة نثر" أم "شعر حر"، دون الخوض في التفاصيل فإن الشعر الحر وقصيدة النثر، يشتراكان معاً في خلوهما من الوزن والقافية، إلا أن الشعر الحر يكتب على شكل شعر التفعيلة أي بأسطر منفصلة في حين تكتب قصيدة النثر بأسطر متلاحقة تماماً كالشكل الثنري. في حين أن هذا الالتباس غير وارد في نظرنا؛ فالنثر لا يخلو من شعر، والشعر لا يخلو من نثر، وبينهما تفاعل جدي، وكما يقول أراكون: "تعريف النثر لا يدل أبداً أنه اللاشعري"^(١).

عقبات الآخر

القاضي كشاعر مواكب لعصره اختار الشعر الحر ليبدع فيه، واعياً بتقاناته الحداثية من "حيث البناء والتوظيف والتناص والسرد... الخ"^(٢)، بل إنه يرى أن "جوهر الشعر يمكن في لغة الذات والتفاصيل اليومية عن طريق السرد اللوحة والمفارقة في التعبير دون استعلاء وتضخيم لأننا الشعرية"^(٣). هذه الأدوات كلها تتنمي للشعر الحر، هذا لا يعني أنه ينظر قبل أن يبدع، فهو القائل: "المعروف أنه ليس بإمكان أحد أن يضع قوانين جاهزة للكتابية... فالشاعر ينبغي أن يتحرر من كل قيد أو قانون، وأن يواجه العالم عارياً من أيه نظرية أو مقوله سوى اختياره الحر الناتج عن تفاعله مع العالم في لحظة الكشف والبوج، وفي زعمي أن هذه هي لحظة الكتابة الأصدق والأعمق"^(٤)، ولأنه يكتب بعمق، معتبراً عن عالمه نراه يكتب القصيدة المعاصرة، أو قصيدة ما بعد الحداثة العربية، وليس قصيدة السبعينيات.

وتقع في نطاق الشعر الحر "القصيدة الريتسوسية" - كما يسميه فخرى صالح - ومن مزاياها الجمالية "التفاصيل اليومية، وخفوت النبرة الشعرية، وامتزاج الواقع بالكاوبوس،

(١) كريميو، فرنسيسن. محاورات مع أراكون. ص ١١٩.

(٢) النفار، سليم. (١٩٩٧). سور لها. شعر، مدخل بقلم: محمد حبيب القاضي. ص ٩.

(٣) النفار، نفسه. ص ١٥-١٦.

(٤) النفار، نفسه. ص ٨.

وحضور السرد في الشعر، ليست سوى بعض فضائل القصيدة الريتسوسية^(١). وهذه المزايا الجمالية حاضرة في نص القاضي، سواء في هذه المجموعة أم في غيرها ، ولعل السبب يعود لصادقته القديمة بالشاعر سعدي يوسف حيث أثرت مبكراً في استفادة الأخير من عناصر القصيدة الريتسوسية. كما أن قراءته الواسعة للأدب العالمي، وهضمه جيداً، قد أفاده في تحاوره في قصائده بلغة عربية خالصة؛ هي نتاج لانفعالاته ولبيئته الثقافية العربية والفلسطينية.

إن المزايا الجمالية في القصيدة المعاصرة، ليست حكراً على شكل شعرى دون آخر، رغم أن النقاد يتحدثون فقط عن مزايا قصيدة التشر وينظرون لها، إلا أن الواقع الشعري في العالم العربي يشير إلى أن هذه المزايا الجمالية المعاصرة متباينة في كل أشكال الشعر المعاصر، سواء أكان ذلك في شعر التفعيلة أم في الشعر الحر أم في قصيدة التشر، وأحد الأدلة على ذلك هذه المجموعة، التي يزاوج فيها الشاعر بين شعر التفعيلة والشعر الحر، لكن الخصائص الجمالية في كليهما واحدة، حتى في مسألة الإيقاع، فإن كان الإيقاع في الأول يعتمد على الوزن وغيره، فإنه وارد أيضاً في الثاني فيما يسميه الناقد الإنكليزي (ريتشاردرز) "موسيقى الأفكار"، وممارسة الشعرية خارج إطار القوالب الإيقاعية التقليدية فهي من تجليات اللحظة الشعرية الراهنة، هذا أولاً.

ثانياً: الصور السريالية، وثالثاً: اللغة العارية "اللغة بلا صور" والتي نجدها خاصة في التفاصيل والسرد (المجتلتين أساساً من التشر)، وأسطع مثال على هذه اللغة العارية نجده في قصيدة "الخوف"، ورابعاً: الولع بخطاب الانفصال، انفصال الذات عن كل سلطة بما فيها نفسها، وهذا يتصل بالتشظي الميتافيزيقي أو خفوت النبرة الشعرية الذاتية، يقول وليد منير "إن خلع ثواب المعايير الجمالية المنضبطة للتعبير الأدبي هو الموازي الفني لخلع الألفة والانسجام مع المجتمع والحياة والقيم كافة"^(٢).

بصريّة المنشور النصي

هذه التقنيات الجمالية، وأكثرها انتشاراً في هذه المجموعة، البعد البصري لشكل القصائد، إذ غدت لوحات تشكيلية، اعتمدت المجموعة على التشكيل البصري والحروفي، وساعدته الأدبية مي عمر نايف التي حضرت رسالة ماجستير عن شعره، حيث نسقت طباعة القصائد حسب إحساسها الشخصي ورؤيتها لها^(٣). وهذا قد يكون أول عمل شعري يشتراك المؤلف والمتلقي معاً في صياغته وفقاً لانفعالاته مع النص، ومن هنا فإن الشاعر "استخدم الحروف في توزيع تشكيلي صاخب؛ ليعكس صورة شعرية جديدة من الواقع...، تمرد فيه على المعاني المألوفة للعودة، واحتاج به على الأوضاع المتدهورة، وسعى إلى محاربة المعاني اللغوية العادية، للعودة

(١) صالح، فخرى. (١٩٩٥). المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر. الحلقة النقافية لمهرجان جرش الثالث عشر. المؤسسة العربية. ص ١٤٣.

(٢) منير، وليد. (٢٠٠٠). "تجليات اللحظة الشعرية الراهنة". مجلة أدب و نقد. العدد ١٧٦.

(٣) هذا ما صرّح به الشاعر لنا في مقابلة خاصة في غزة.

بألفاظ اللغة نفسها وعن طريق تغيير كتابتها، فراغ وصمت، وسود وبياض، وخفاء وتجلّي^(١) وفي مثل هذا المقام يقول الناقد رضا بن حميد فإنه "لا غرابة أن تتمو العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعاً أو بصفتها أداة"^(٢)، وغير المجموعة كلها نرى زخرقته لصفحات بالحروف والكلمات والمقطوع ليست مجرد تشكيل سطحي، الغرض منه تقليد لفن تشكيلي هو الرسم، لكن "تحليل التشكيلات البصرية يستلزم الانتقال من سطح البنية الشعرية وتجاوز هيكلها الزخرفي إلى البنية العميقة، والإيحاءات التي تثيرها عملية تشكيل الصفحة الشعرية، حيث يكتب الشعر بكيفية خاصة توظف فضاء الصفحة في خلق توازيات نغمية ودلالية متاظرة، بحيث يصبح مكوناً من مكونات الخطاب الشعري المعاصر، وذلك أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب على مساحات مختلفة متشابكة أو متوازية أو مقاطعة يعطي دلالات جديدة، تدعم موضوع الخطاب اللغوي ويعطي إيقاعات بصرية تتضاد مع أنساق البنية الصوتية"^(٣)، بل إن القاضي يستثمر البياض ذاته، ويدخله في نسيج بنائه الصنائية "حيث يمثل البياض في الصفحة الشعرية كينونة انزياح عن ضجيج السود أو أمثلة توقعات أو صيغورة احتمالات قرائية يحددها سياق النص وإدراك المتنقي"^(٤)، كما "قد تختلف التشكيلات البصرية ما تستدعيه قواعد اللغة أو النظام الموسيقي، ولكن البنية الهمونية الكلية للنص تقتضي مقاربته وفق قواعد الشعرية المعاصرة التي تعد الانزياح عن النظام اللغوي والإيقاعي إلى التشكيل البصري الدال أحد أهم منجزاتها"^(٥)، ونظرًا لأن مجموعتنا الشعرية هذه تعد أيضًا مجموعة لوحات تشكيلية يصعب الاقتباس منها والإحاطة بكل التنويعات البصرية فيها، لذا سنكتفي بتوظيف من هذه التنويعات الأول هو "التشكيل الدلالي" أي حين يرتبط التشكيل بدلالة الكلمة. في قصيدة (صيف ٩٦) يرسم الشاعر هذه السطور:

ت

د

ح

ر

ج

الوقت على

(١) نايف، مي عمر. (٢٠٠٢). الخطيبة والتكفير والخلاص. الخطاب الشعري عند الشاعر: محمد حبيب القاضي. ص ٦٣.

(٢) بن حميد، رضا. (١٩٩٦). "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري". مجلة فصلية. (١٥)، ص ١٠٦.

(٣) العف، عبد الخالق. (٢٠٠٠). التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص ٢٩٤.

(٤) العف، عبد الخالق. نفسه. ص ٢٩٤.

(٥) العف، عبد الخالق. نفسه. ص ٢٩٤.

حافة التسريحة

ثم

هـ

بـ

وـ

طـ

السماء^(١)

إنه هنا لا يكتفي بكتابية كلمة تدرج بل يرسم هذا التدرج بنفس حروف الكلمة، وكذلك يفعل بكلمة هبوط، فهو يورد هذا الدال بشكل فعلي أي على شكل هبوط؛ "القتيبة عملية النطق في شكل تناظري، وكأننا أصبحنا أمام دال مزدوج المعنى - تقابلياً - تصطدم فيه السرعة بالبطء"^(٢)، والأمثلة على هذا النوع من التشكيل كثيرة في الديوان، يمكن تقسيمها إلى فئتين، الأولى: تضم كلمات تقضي دلالتها رسماً من أعلى إلى أسفل، فيما يمكن تسميته "تشكيل هبوطي"، وهي: سال (ص٨)، انزلقت (ص١٣)، مال (ص١٩)، تسيل (ص٢٣)، تنزل تحت الأرض (ص٣٩)، قطرة (ص٧١). والثانية تضم كلمات تقضي الرسم مجزأة كمعناها، فيما يمكن تسميته "تشكيل مجزأ" وهي: ارتعشاً (ص١٧)، ارتعشت (ص٢٦)، ارتعشت (ص٤٢)، يتهم (ص٥٠)، تتهم (ص٧٣)، يقطع (ص٨٠)، تقوب (ص٨٧)، ومن أمثلة الفئة الثانية هذا المقطع من قصيدة "آخر صيف":

حتى أن الشمعة ارتعشت!^(٣)

وأحياناً يعمد القاضي لإنجذب دلالة نصانية مفارقة، من خلال إرباك قرائي، عن طريق تقليل حروف الكلمات النص "إنه تقطيع أفقى ثم رأسى ثم عكسي منافق له، يشكل نسقاً تضادياً يكسر حركة القصيدة ويحولها إلى نقطة جديدة"^(٤) كما في قوله:

الشمعة التي بين الظل والجسد

الشمعة التي

تـ كـ بـ

كـ بـ تـ

كـ

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ديوان السدى قطرة قطرة. ص٦.

(٢) عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). هكذا نكلم النص. استنطق الخطاب الشعري لرفعت سلام. ص٣٦.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص٤٢.

(٤) نايف، مي عمر. السابق. ص٦٦٣.

من يدنا،
على السالم،
انتهت ،
و ما
ت

هـ

ت

ن
(١)

أما النوع الثاني الذي سنتناوله هو "التشكيل الموازي" حين تتواءز كلمات أو عبارات على بياض الصفحة بهدف إبراز دلالة ما، من ذلك قوله في قصيدة "المجرد أغنية":

نأتي في كل لحظة بمثل سرعة أن نذهب
كالليل والنهر كالصيف كالغيم
كالموت..

كل شيء وفي كل شيء (٢)

إنه وازى بين الليل والنهر لعلاقة التضاد بينهما، وثمة أيضاً علاقة ضد بين الصيف والغيم (المرتبط بالشتاء). وهو هنا لم يعط مقابلًا للموت؛ لأن فريد من نوعه ليس كمثله شيء، لا يداهم الإنسان إلا مرة واحدة، بخلاف أن باقي المتوازيات المتكررة عليه، في القصيدة نفسها، يقول:

كتابة جسدك وأنا

شهرة المحبة (٣)

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٩٠-٩١.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٢-٣٣.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٦-٣٧.

حيث وازى بين جسدها وأناه، وبين الكتابة وشهوة المحبرة، والعلاقة واضحة وهي العلاقة الجنسية، فكما أن العلاقة بين أناه وجسدها هي الجنس، فكذلك العلاقة بين المحبرة والكتابية في نظره جنسية أيضاً، وتوضح وجهة النظر هذه كلمة "شهوة"، وينقسم هذا التشكيل الموازي إلى ثلاثة فئات حسب العلاقة بين المتوازيات، الفئة الأولى فتحوي علاقة تضاد أو تقابل، ويمكن تسميتها "التشكيل الموازي الضد" كما في المثل الأول، في حيئه عن الليل والنهار، وكما في الأمثلة التي نراها في الصفحات (٣٢ - ٣٣ - ٣٤، ٣٥ - ٣٦، ٣٧، ٧٢، ٣٩، ٧٤، ٨٠، ١٠٠)، أما الثانية، فتحتوي علاقة ترافق فيما يمكن تسميتها "التشكيل الموازي المرافق" كما في المثل الثاني، جسدك = كتابة، وفي الصفحات (٣٧ - ٣٨، ٨٢، ٤٤، ٩٢، ٩٤)، أما الفئة الثالثة، فتحتوي علاقة ارتباط بشخص أو شيء واحد، فيما يمكن تسميتها "التشكيل الموازي الارتباطي" كهذا المثل من قصيدة "الخوف":

وأمي

تبحث عنِي

تبكي

وتمسح دمعتها بطرف الطرحة السوداء

تنادي

وتسأل عنِي سياج الصبار^(١)

حيث تصدر كل هذه الأفعال عن شخص واحد، ومثل هذه العلاقة تتكرر في الصفحات (٢٨، ٨٠ - ٨١، ٨٩ - ٨٨، ٩٩)، أما الارتباط بشيء واحد فنجد في قصيدة "اعتراف":

هنا قمر

يطلُّ كعينٍ قط

يخطف الكلمات من أفواهنا

وويلون بالغيم المرقع^(٢)

تصدر الأفعال هنا عن شيء واحد هو القمر.

شعرية التشظي

للتشظي في المجموعة بعدان، أحدهما ذاتي: يعبر عن تشظي ذات الشاعر نفسه، كما يقول في قصيدة "المجرد أغنية":

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٤٠.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٩٩.

مائدة لشخصين اثنين:

أن ا / و / أن ا

بل كل أنا منها أيضاً متشظية حيث جزا الكلمة ليعبر عن ذلك، أضف إلى ذلك أن المطبعة - التي يتحدث عنها في القصيدة نفسها – والتي يطبع منها نسخاً من نفسه نجدها أيضاً متشظية بدليل كتابته لها على هذا الشكل (م طب ع ٤).

أما بعد الآخر للتشظي: فهو بعد جمعي حيث يصبح معدلاً موضوعياً لتشظي الشعب الفلسطيني وشئاته، ولتشظي الكيان الفلسطيني نفسه إلى ثلاثة كيانات (قطاع غزة/ الصفة الغربية / فلسطين المحتلة عام ٤٨). وأيضاً ربما يشير لتشظٍ آخر معاصر هو "دولة الكنتونات" الفلسطينية التي يقترحها الآخر في مفاوضات يدعى أنها ستؤدي لسلام عادل وشامل.

تشظي اللغة نفسها هو معادل لتشظي العالم، القصيدة - كما يقول وليد منير: "أيقونة التشظي لا غير لأن شفرة المعنى تسخر من نفسها، لأن المعنى ذاته يسخر من شفرته"^(١) وهذا الشعر المتشظي في المجموعة يتطابق مع أحد الأنواع الشعرية الراهنة، التي أشار إليها كمال أبو ديب وأقصد "شعر الفضاء المتشظي الذي لا يملأ سوى الكلام المتشظي"^(٢).

سرالية ما بعد الحداثة

يصل الأمر - أحياناً - برغبة الشاعر المعاصر المحمومة إلى تخوم السريالية والدادائية والتجريبية في رسم لوحاته التشكيلية اللغوية، ونرى قصيده الحديثة متحركة في الأزمنة والأمكنة كافة في آن، "ما يجعل النص سابحاً في فضاء معتم؛ لأنه يؤثر الظلمة وينفر من الإضاءة، والعتمة تؤثر البواطن أكثر مما تؤثر السطوح، وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الانتاجية التي توافقه"^(٣)، هذا يعني أن انفتاحاً مختلفاً يجب أن يمارسه المتنبي حال تعامله مع النص مختلف، "ولكن نقاد ما بعد البنوية يؤمنون أن هذه الرغبة لا طائل من ورائها؛ لأن هناك قوى لا شعورية أو لغوية أو تاريجية لا يمكن السيطرة عليها، فالدلال ينفلت من المدلول، والمتعة تذبذب المعنى، والسيموطيقي يقتضي على الرزمي"^(٤) هذه الفلسفة هيمنت على مواجد الدلالة في النص، و"صارت القصيدة مغامرة لغوية بقدر ما هي سياحة روحية، إنها محاولة محض لعشق اللغة والسباحة في مياهها البريئة التماساً للمدهش والمباغت والمثير"^(٥)، ونجد خير نماذج لهذه القصيدة/ اللوحة/ الحالة في قصائده "كل ما في الأمر" و"البقعة" و"الحافة" و"رعشة"، نقتبس هنا قصيدة "الحافة" كاملة:

(١) منير، وليد. السابق. العدد ١٧٦.

(٢) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول. ١٥(٣). ص ١٨ - ١٩.

(٣) عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). "مصادر إنتاج الشعرية". مجلة فصول. ٦(١). ص ١٤.

(٤) سلдан، رامان. (١٩٩٦). النظرية الأبية المعاصرة. ت. د. جابر عصفور. ص ٦٧.

(٥) إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٤). الشعر العربي المعاصر. ص ٣٨٠.

ضوء،
ذبابة،
جبل
إلا المنحنى الذي فجأة...
 بينما
اللمعان
يتمشط .
تحت
للواقفين على
طرف
الحافة! ^(١)

تقع هذه القصائد في نطاق أحد الأنواع الشعرية الراهنة، وهو "شعر التشابك الأخلاطي وانهيار المعقولة والممكنية والتزوع السريالي"^(٢)، حيث تختلط علينا معاني عبارات القصيدة، وليس ثمة معنى موحد نستخلصه، ويصدق على هذا النوع من القصائد مصطلح "القصيدة الفرضوية"، كما يسميها محمد حمود، وهذا لا يعني التشظي دون معنى بل يعني "المعنى المتشظي" ، ولهذا تقسيران فيما أن الشاعر الفوضوي كالفنان السريالي الذي يرسم لوحة سريالية حيث يعطى وعيه عند الرسم، لكن ثمة لا وعي لا يملك تعطيله، وهذا اللاوعي له معناه الخاص به، والذي يعود في النهاية لذات الفنان، وهذا ما يفعله القاضي في قصائده هذه، وإن كان يرسم بالكلمات بدل الفرشاة، أما التقسير الآخر فيسوقه حمود في شرحه لهذا النمط الفوضوي، حيث يقول: "هو تصور ومفهوم أي نتاج تنظيم واع لحركة القصيدة وكيفيتها في الوجود، تلك الكيفية التي تتميز بسمة الفرضوية، أنها بتعبير آخر فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيمياً، وفي إطار محدد في كيان عضوي مغلق يقال له القصيدة"^(٣).

أمثلة قصيدة التفاصيل اليومية

قصيدة التفاصيل اليومية رؤية متخصصة، وحالة شعرية متتجدة، تتجاوز الكلاسي من النظم، سواء أكان ذلك في الشعر العربي أم العالمي، ولعل رغبة القاضي في الانعتاق من قيود السائد

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٥.

(٢) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول. مجلد ١٥ (٣). ص ١٨ - ١٩.

(٣) حمود، محمد. (١٩٨٦). الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص ٧٨.

النظمي للشعر جعله "يطمح لقصيدة فلسطينية تفارق الشعار والمنبر، وتتنزل من أبراج الإناء والاستلاء الشعري لأرض التفاصيل اليومية"^(١)، وهو يرجع الفضل فيها إلى (ريتسوس)، ويشاركه فخري صالح، الذي خصص عدة مقالات لدراسة تأثيره على القصيدة العربية المعاصرة، منذ ترجمة سعدي يوسف له حتى الآن، بل إنه يرى أن بذور قصيدة التفاصيل موجودة عند صلاح عبد الصبور، لكن الاهتمام بها في الشعر المعاصر ينبع من تأثيرات (ريتسوس) وشعراء عالميين آخرين^(٢). وفي رأينا إن قصيدة التفاصيل "العربية من تلك النبرة العالية التي سادت في قصيدة الستينيات"^(٣) تتناسب مع شاعر مثل القاضي كان يتمدد على السائد ويطمح لتجاوز الإرث الستيني. وبعد فخري صالح قصيدة التفاصيل اليومية من أشكال الخطاب الشعري المعاصر^(٤)، وقد كانت بداية تأثيرها في أواخر السبعينيات، حين ترجم سعدي يوسف مختارات من شعر(ريتسوس) بعنوان "إيماءات"، وتحت عنوان "المذا ترجمت يا نيس ريتزوس؟" كتب: "لقد أحست دائمًا وأنا أقرأ شعر ريتزوس أن وراء قصيده جهدًا عظيمًا، وروحًا مصفاة، صافية أوصلت قصيدة الحياة اليومية لديه إلى هذه القطعة الغربية من البلور، إن قصيده - قصيدة الظاهرة اليومية المنشربة بميثولوجيا معاادة التركيب. تمثل مفخرة للشعر الطبيعي ومن هنا تأتي القيمة التربوية لقصيده حين تكون مثيرة أمام القارئ العربي، بل أمام الشعراء العرب والشباب منهم خاصة"^(٥)، وربما كان القاضي من الأوائل الذين استفادوا من هذه القانة الجديدة. وما يرجح هذا التفاعل بين الشاعرين، ما أدلى به القاضي في حواراته أكثر من مرة عن العلاقة الوثيقة الشخصية والثقافية التي تربطه بسعدي يوسف، حتى أن الأخير تأثر بقصيدة "مريم تأتي" للفاضي، نشرها في صحيفة المجاهد الجزائرية - قبل صدورها في مجموعة تحمل الاسم نفسه - وكان نتيجة هذا التأثر مجموعة لسعدي يوسف تحمل العنوان نفسه "مريم تأتي"، والتأثر وارد بين الأدباء.

وقد أشار كمال أبو ديب إلى شعر التفاصيل اليومية، كنوع شائع في الشعر المعاصر سماه "شعر الحياة اليومية" وأيضاً "شعر الرؤية مقابل الرؤيا، وتلميس العالم المادي في لزوجة ماديته، وتفاصيله، والنأى عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة"^(٦) وهذا ما نجده في شعر القاضي، كما نجد أن الكتابة الشعرية عنده - بعبارة صلاح فضل - " فعل جديد يستقر المعايشة اليومية/ الفردية/ الخاصة ليستخرج منها قولًا مختلفاً جدًا"^(٧). إن التفاصيل اليومية هي وسيلة من الشاعر؛ ليجهر العارض الطارئ، أما المتلقى الفاعل في العملية الإبداعية فهو يلتذ بتقاصيل

(١) النفار، سليم. (١٩٩٧). سور لها شعر، مدخل بقلم: محمد حبيب القاضي. ص ١٩.

(٢) الشعر العربي في نهاية القرن. الحلقة النقية في مهرجان جرش الخامس عشر. ص ١٥٣.

(٣) صالح، فخري. (١٩٩٩). "خيانة الأشكال الشعرية السادسة". مجلة القصيدة. (١). ص ٣١٣.

(٤) المرجع السابق. ص ٣١٣.

(٥) ريتزوس، يانيس. (١٩٧٩). إيماءات. ترجمة: سعدي يوسف. ص ٣.

(٦) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول. (٣). ص ١٨ - ١٩.

(٧) فضل، صلاح. (١٩٩٧). قراءة الصورة وصور القراءة. ص ١٠٧.

الحياة اليومية كما يقول (رولان بارت) في كتابه "لذة النص"^(١). أبرز مثال على هذا النوع من القصائد نجده في بداية قصيدة "كابوس":

كل شيء هنا...

بالضبط كما هو
الطاولة ،
المرأة ،
اللمبة ،
ديوان إبراهيم
طوقان
آخر سيجارة في العلبة ،
قصاصات صحف
ومجلات ، نظارة...
إلخ...إلخ^(٢)

عمد الشاعر إلى وضع جزئيات الحياة الصغيرة في أفاصي متخلله الفني، وبالتالي يعain القارئ مكان الشاعر وذاته عن قرب، كما أن تلك التفاصيل أدواته في أفعال شعرية تالية:
العتمة تصعد من أطراfeه تضغطه ، تنزف منه كالحبر.

ت

س

ي
ل
على
الكرسي
والحائط
واللمبة.

(١) Culler, Jonathan. "Barthes". Editor: Frank Kermode : page 92

تجدر الإشارة إلى أن الكتاب: لذة النص. رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سباز، دار توبقال،
البيضاء، ط١، ١٩٨٨، م.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٢١.

وديوان إبراهيم طوقان^(١).

وأيضاً قبيل نهاية القصيدة حين يقول عن الشخص الآخر الذي يشاركه الغرفة:

دخل. أغلق خلفه الباب، خلع السترة. رماها على
الكرسي. مد يده. أشعل آخر سيجارة في العلبة،
سحب منها نفسيين،
ومعسها في المنفضة..

إذن، التفاصيل في بداية القصيدة لم تكن عبثاً بل كانت عناصر مهمة في عملية شعرية، الهدف منها التعمق عن أحاسيس تضغط على الشاعر. ويبدو أن البناء الحكائي السردي في هذه القصيدة يعمد لتوظيف ثنايات مشبعة بالفارقان النفسية مما دفعه لحوار الذات والأنا الأغترابية.

وقصيدة التفاصيل عند القاضي لا تخلى عن "كتافة الشعر وميّتها فيزيائية"^(٢)، ففي قصيدة "السدى قطرة قطرة" التي ينبعق فيها الشاعر في تأملاته - التي يفضحها العنوان ذاته. نعثر على تفاصيل عادية:

وتلك
لغافة تبغك،
لمستك،
الحبر،
فنجان قهوتك...^(٣)

وتعدو هذه التفاصيل جزءاً من عملية تكثيفية يقطر فيها عناصر شعرية لغاليات إيحائية مثل قوله بعد المقطع السابق:

انتبه
النرد
ط

١

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩): ص ٢٣.

(٢) صالح، فخري. (١٩٩٩). "خيانة الأشكال الشعرية السائدة". مجلة القصيدة. (١). ص ٣١٣.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩): ص ٧٢.

٦

ر

حظنا السيء

.....

الأحاديث ،
الصورة العائلية ،
أبخرة الشاي^(١)

وبهذا تصبح هذه التفاصيل اليومية جزءاً من فسيفساء اللوحة/القصيدة، وتتصبح شعرنة التفاصيل اليومية محاولة منه لالتقاط "المهمش والمنسي"^(٢) - حسب عبارته - وشحنه بشحنات شعرية عميقية الدلالة.

شعرية اللقطة بين مشهديتها المونتاجية ومقارقتها الدرامية

من تجليات القصيدة المعاصرة ما يسميه أبو ديب "شعر اللقطة"^(٣) وما يسميه صلاح فضل "الأسلوب السينمائي" أو "السيناريو"، يقول فضل: كان الشعر دائماً "صورة الكلام" الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، بحيث تأتي مباضنة لأشكال إيقاعية جميلة، وحقيقة لبعض المحات المتخللة كأنها مرئية، غير أن كثافة حضور الصورة في العصر الحديث، وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتألق - بعد أن أصبح الفن السابع "السينما" وأولاده "التلفزيون والفيديو" غذاء يومياً لكل البشر - قد خلق وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافظة في تكوين "المتأمل الشعري" بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى "كلام الصورة"^(٤) ويشير فضل إلى تمثل نزار قباني لمقتضيات التعبير السينمائي الحركي في بداياته، لكنه يرى أن من قدم الأسلوب السينمائي في الشعر هو أمل دنقل^(٥). عز الدين إسماعيل أول من أشار لقصيدة اللقطة حين تحدث عن السينما/التزامن/القطع (المونتاج) في شعر قاسم حداد، وأشار إلى أن هذه القانة كانت عند السباب سابقاً لكنها زادت الآن^(٦)، أما القاضي فيدلي بدلوه من وجهة نظر فلسطينية فيقول "اللحظة/الذاكرة/العين التي تمتلى بالمشاهدات والرؤى والأحساس من مكونات النص الفلسطيني الحداثي الذي يحاول أن يتجاوز أنماط التعبير المعروفة والمستهلكة؛

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٧٢-٧٥.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٧/٦/٢٠٠٠م). "أيام الثقافة". صحفية الأيام. العدد ١٦٢٣.

(٣) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول. (٣)، ص ١٨.

(٤) حاوي، دنقل، جبرا. دراسات نقدية في أعمال السباب. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر، ص ٩٩.

(٥) المرجع السابق. ص ٩٩.

(٦) إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٤). الشعر العربي المعاصر. ص ٣٧٨.

ليقف في مواجهة الواقع المعاصر، وهو واقع نتفق على أنه معقد مأزوم ومتناقض الظلال، ولم بعد واضحًا وبسيطًا، ووظيفة الشعر هو هدم المدركات الجاهزة للأشياء والعالم، وإعادة اكتشافها، وصياغتها مرة أخرى من منظور المغايرة معرفياً وجمالياً^(١). ووظيفة الشعر هذه نراها يطبقها مثلاً في هذا المشهد من قصيدة "المجرد أغنية":

السيدة

تختفي العطر للتمتعة

وأنا

أخفى الرغبة

في أن

أخفى الدمعة .^(٢)

إن الشاعر هنا يمارس "الكولاج" أو المونتاج، ويعيد صياغة هذين المشهدتين معاً ليشير إلى معنى كامن ربما هو الحزن أو الحرمان أو الحب (المتمثل بالعطر) كنقيض للموت (المتمثل بالدموع).

وتكثر الصور البصرية في قصيدة التفاصيل اليومية^(٣)، وهذا طبيعي حيث إن التفاصيل اليومية ما هي إلا مشاهد بصرية متكررة، وهذا ما نجده مثلاً في قصيدة "غبار":

المزهريّة

في مكانها تماماً

الكتب.. الصورة الجدارية!

شريط المطرية فيروز

بيجاما نصف مغمضة على الفوتيل

صحن البنورات،

علبة السجائر^(٤)

ولَا تكاد تخلو قصيدة للشاعر من هذه "الصور البصرية"، لكن تعاظم دورها في القصيدة المعاصرة؛ يتأتى من كونها لم تعد مجرد صور متفرقة لوصف حالات نفسية معينة فيما يسمى

(١) النفار، سليم. السابق: ص ٨

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٤-٣٥.

(٣) شحوري، صبحي. (١٩٩٩). بين الكلمة والاستعارة: شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني. ص ١٤٣.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٤٣.

"المعادل الموضوعي" عند (اليوت) ومن تبعه، بل تكاد الصورة تكون أقدم من رافق الشعر منذ ظهوره، وليس المقصود كل هذا، بل المقصود هو الصور البصرية المفردة أو المركبة التي يحقق الشاعر بها دلالة تشابه دلالة الصورة التي نراها على الشاشة، حيث تنتقل كاميلا الشاعر المتنافي لمشاهد بعينها؛ فيتضاد العقل والإحساس معًا في إبراز دلالة هذه المشاهد عند المتنافي، وبالتالي تصبح كاميلا الشاعر وعين المتنافي هما القناة التي تمر من خلالها رسالة النص. ويمكن أن نقسم هذه الصور البصرية حسب بنيتها -سواء بسيطة أم مركبة- إلى ثلاثة أنواع الأول هو "المشهد البانورامي" أي "البانوراما الشعرية" وهي بمثابة "السيناريو" في السينما، وهذه البانوراما نجدها في قصائد "كابوس" و"الخوف" و"صموئيل بيكيت". والشاعر في هذه المشاهد البانورامية بمثابة المخرج، حيث إن القاضي "لا يسرف في التأملات والتداعيات الميتافيزيقية، بل يتزمن بإخراج المشاهد البصرية، وتحميلها مسؤولية التعبير الفني، فالصورة هي التي ينبغي أن تتكلم عنه"^(١).

أما النوع الثاني فهو "المشهد الداخلي" وهو لا يغطي القصيدة كلها بل جزءاً منها، مثل ذلك هذه المشاهد الداخلية :

لفافة تبغك،

لمستك،

الحبر،

فجان قهوتك ...^(٢)

وأيضاً:

وكذلك:

شخص قينة لوحة

تشكيلية^(٣)

مما لا شك فيه أن هذا النص يشكل مونتاجاً شعرياً، أو ما يسميه صلاح فضل "الأجرومية المرئية".^(٤) فالشاعر في تداعياته الشعرية يضيء مناطق معينة، "ولعبة الإضاءة التي يوظفها الشاعر لا تكشف عن الأشياء المادية فحسب، بل تغمر بظلالها المرهفة منطقة الحلم والشهوة لتجسد المشروع الإنساني العميق لصوت القصيدة، رؤيته للوجود، وهي تصور كل ذلك بأدوات وتقنيات بصرية ولغوية تبرز إيقاع حياته الباطنية وجوهر إحساسه بالكون من بؤرته الكلية

(١) حاوي، نقل، جبرا. دراسات نقدية في أعمال السياب. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر. ١١٠.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٧٢.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٧٩.

(٤) المرجع السابق. ص ٤٠.

الشاملة، بما يجعل فن الكلمة يمتزج بجماليات اللغات التقنية الجديدة ويستثمر إمكاناتها التعبيرية^(١).

أما النوع الثالث فهو ما نسميه "المشهد الجانبي" الذي يعتمد على لقطة جانبية أو أكثر، وعادةً ما تعتمد على فعل أو حدث واحد فقط، وتوضع بين قوسين كبيرين كمقطع يعرض السرد الشعري، في قصيدة "من سفر (م.ح.)" نجد هذا المشهد الجانبي:

[في الكوب ذبابة تطفو ميتة]^(٢)

ونجد مشهداً آخر في قصيدة "السدى قطرة قطرة":

[كانت تخبي في صدرها مصحفاً ذهبياً

أو صلبياً - على ما أظن -

وترخي سنابل أهابها خفراً ...

فتغطي هلالها، وتفاحتين على البشرة]^(٣)

وفي إشارته للمصحف والصلب رمز للوحدة الوطنية الفلسطينية والعربية أيضاً، وثمة مشهد آخر في قصيدة "صموئيل بكيت":

(أحد ما يمر سريعاً ،

بفانوسه خلف نافذتي)^(٤)

فضاءات السرد

ويمكن تقسيم الصورة البصرية أيضاً - حسب ثباتها أو حركتها - إلى نوعين هما "اللقطة الساكنة" وتحدثها عنها مسبقاً، و"اللقطة المتحركة" وهي "اللقطة السردية"، وبذا نجد أن السرد يرتبط بالقصيدة اللقطة ويصعب فصله عنها، ويرى الناقد حاتم الصقر أن منظور السرد مهمين على قصيدة النثر^(٥)، وهو يرى أن "السرد المجنّبة تقنياته من النثر أساساً يتطلب تنظيماً ينافق الفرضي الظاهري في قصيدة النثر"^(٦)، وهو يشير - نفلاً عن سوران برنار - إلى طبيعة قصيدة النثر التي تقودها إلى "التواء باستمرار مع أنجاس قريبة كالأقصوصة"^(٧) وقد يكون هذا

(١) المرجع السابق. ص ١١١.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٥٦.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٧٨.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٨٥.

(٥) المرجع السابق. ص ٢٠.

(٦) المرجع السابق. ص ١٨.

(٧) المرجع السابق. ص ١٨.

التواء أقرب إلى الجنس الأدبي الجديد الذي نظر له إدوارد الخراط وهو "القصة - القصيدة" لكن حتى في "قصيدة النثر" فإن لها تشكيلًا "جسمياً" إن صح التعبير، فإما تفرضه "قصيدة" موسيقية مركبة، أما التشكيل الجسمي (الكونكريتي) في "القصة - القصيدة" فهو أساساً تشكيل القصة، لا تشكيل القصيدة^(١)، وهذا يقودنا للحديث عن "الكتابة" - كما يسميها أدونيس أو "الكتابة عبر النوعية" - كما يسميها الخراط - أو "النص المفتوح" كما شاعت تسميته والذي تقع ضمن نطاقه أجناس أدبية جديدة مثل (القصة/القصيدة) و(الرواية/القصيدة) والمسروبة أو الرواية المسرحية - أي رواية + مسرحية - وغيره، وبالتالي قد يكون أنساب تعريف للنص المفتوح هو النص الذي يستفيد منه، ويستوعب أجناساً أدبية مختلفة كالشعر والقصة والمسرح وغيرها، بل قد يفيد من تقانات السينما والفن التشكيلي والنحت وغيره من فنون أي نص جامع لكل ما هو أدبي وفني، هو في رأينا ما يراه فخري صالح نص "ما بعد الحادثة الأدبية العربية". والقاضي في ممارساته الشعرية التجريبية على اطلاع بهذا النوع الهجين، الذي يتمازج فيه الشعر مع النثر مع السرد، وهو نص سردي في الأساس يساير القصة وإن تنفع برداء الشعر، والمقصود برداء الشعر هو الشعرية التي نراها في النص المفتوح، والتي لا تتبع فقط من وجود الشعر، بل قد نجدها في سياق درامي، أو روائي أو حتى في لوحة تشكيلية، حيث نجد "الشعرية الصامتة" مقابل "الشعرية الناطقة المفروءة اللغوية" التي نعرفها، وفي رأينا إن قصيدة النثر والشعر الحر ما هما إلا نصان مفتوحان أيضاً - أي لونان من ألوان النص المفتوح - لأنهما يستعينان من شكلين أدبيين هما الشعر والنثر، ويستفيدان من خصائصهما دون تناقض، فالشعرية والأدبية موجودة في التشكيلين معاً.

يندرج السرد في المجموعة في ثلاثة أنواع - تشابه أنواع الصور البصرية ما دام جزءاً منها - وهي "السرد البنوارمي" و"السرد الداخلي" و"السرد الجاني"، أما البنواراما السردية فنجدتها في قصيديتي "كابوس" و"الخوف"، أما قصيدة "كابوس" فهي بامتياز "قصيدة سردية تحفل بالشخصيات والأحداث وتحكي حكايات من دون أن تتخلى عن طرائق الشعر في تكيف العالم وإعطائه نبرة كونية، وبنوية للخطاب الشعري"^(٢)، وهذه القصيدة هي في رأي فخري صالح شكل من أشكال الخطاب الشعري العربي المعاصر.

أما النوع الثاني وهو "السرد الداخلي" نقصد به السرد الذي يوظف في هيكل القصيدة كما في قصيدة "باب الدارون":

قالت البنت، أختي المجرة.

ونأت بي ،

حينئذ ،

(١) الخراط، إدوار. (١٩٩٤). *الكتابة عبر النوعية*. مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة. ص ١٥ .

(٢) صالح، فخري. (١٩٩٩). "خيانة الأشكال الشعرية السائدة". *مجلة القصيدة*. (١). ص ٣١٣ .

من تحت شعرة !^(١) قلت لا بد أن أرفع الضوء

والنوع الثالث "السرد الجانبي" كما في قصيدة "責モウルビキツ":

(أحد ما يمر سريعاً،

بفانوسه خلف نافذتي)^(٢)

الدراما

يتصل بالسرد مزية جمالية أخرى هي "الدراما" أو "الحوار" أو البوليفونية (تعدد الأصوات)، وخير مثال عليها قصيدة "كابوس" التي يقوم فيها القاضي "باستنطاق اليومي، وإدخاله في شبكة من العلاقات السردية التي تنتهي بانفتاح النص الشعري على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل"^(٣). والدراما موجودة في أغلب أعماله، فمثلاً عن مجموعته "ثم رمادك في رقصة" يقول " هنا قدر من الدرامية والصراع بين العناصر والأشياء ضمن مساحة الرؤية المتاحة لي كشاعر معنى بالقصيدة التركيبية أساساً، حيث أتعامل مع مفردات وصور العالم المبعثرة بمنطق معايير يضمن سياقات غير تراثية"^(٤)، وهو يربط هنا بين الدرامية والتجريب، وكذلك يربط بين الدرامية والتقطعي الظاهري الذي يؤدي إلى تركيب القصيدة عنه، يقول في قصيدة "السدى قطرة قطرة":

قال لي:

علقت في طرف العصا،

نيها ، ومحيرة

ولم يكن السراب بمثل هذا الومض

قلت له:

ليس مستغرباً بعد ،

أن تنسم وردة

بنظرة بلبل

وإن حصاناً من الرمل

سوف يميل ،

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٦٨.

(٢) القاضي، محمد حبيب، (١٩٩٩). ص ٨٥.

(٣) المرجع السابق. ص ١٣٩.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٢ / ٦ / ٢٠٠٠ م). "أيام الثقافة". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣.

ليشرب من مائنا ،

فمرأ .^(١)

الحوار هنا ليس نثراً عادياً بين شخصين، ففهم المعنى المراد، بل إن الشاعر يشحنه بطاقات وصور شعرية تقترب من الفنتازيا، ومن هنا يصبح مثل هذا الحوار هو الحوار الشعري بجدراء، بعيداً عن ابتدال النثر ووضوحيه، ولأن الحوار مجتبأ أساساً من النثر لذا نراه حين توظيفه في الشعر يتدرج بينهما، وإن كان حسب تقسيم حاتم الصقر - "يجنح النثر نحو التنظيم والتعبير فإننا نرى الحوار الشعري عنده يتوجه للخوض والتجريد"^(٢)، أي يقترب من دائرة الشعر أكثر.

شعر الفتة الختامية

نأتي إلى نوع آخر من أنواع الشعر المعاصر وهو ما يسميه أبو ديب "شعر الفتة الختامية"^(٣)، أو شعر المفارقة، وللمفارقة شعريتها الخاصة حين تتعلق بها "شعر الصورة الصادمة"^(٤)، وتنقس قصائد المفارقة حسب طولها- إلى نوعين الأول هو "المفارقة البانورامية" أي الطويلة التي تستغرق القصيدة كلها، كما في قصيديتي "كابوس" و"غبار"، أما الثاني فهو "المفارقة الداخلية" التي تشكل جزءاً من القصيدة مثل هذا المقطع من قصيدة "المجرد أغنية":

السيدة

تخفي العطر للمنعة

وأنا

أخفى الرغبة

في أن

أخفى الدمعة .

جرسون

من فضلك

مائدة لشخصين اثنين:

(١) القاضي، محمد حسين. (١٩٩٩). ص ٧٤.

(٢) الصقر، حاتم. (١٩٩٧). *الشعر العربي في نهاية القرن*. ص ٢٠.

(٣) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". *مجلة فصول*. (٣). ص ١٥.

(٤) المرجع السابق. ص ١٨.

أن ا / او / أن ا^(١)

و كذلك كما يقول في قصيدة "السدى قطرة قطرة":

ما زال شيلوك شكسبير

ي ق ط ع

ل ح م ك ف ي و ل ه،

ب ي ن م ا أ ن ت

ت ن ز ف

ز ي ت و ن ة،

غ ي م ة،

ط ا ئ ر ا

و تقول: سلاماً...!^(٢)

قصيدة الاختزال

"قصيدة الاختزال" إحدى القصائد المهمة في الشعر المعاصر، أو كما يسميها بول شاؤول "قصيدة البياض"، أي القصيدة المفتوحة المكثفة التي ترك كثيراً من الظلال في ما يسمى "المعنى الناقص" أو "الإيحاء الناقص"^(٣). وقد وصل الأمر بشاؤول إلى كتابة قصيدة بلا كلمات سماها "القصيدة الشاغرة" حيث وضع العنوان أعلى الصفحة وترك باقي الصفحة بياض، وتكون "كتابة الحذف"، حيث تكشف اللغة وتنقطر باعتبارها لغة احتمالية في الشعر على مستوى الدلالة والإيحاء، لذا تجد جمالاً ناقصة أو مبتورة...^(٤) وهذا ما يتحقق مثلاً في قصيدة "كل ما في الأمر" التي لا تحوي سوى فعلين سريدين:

سوء الرغبة

ا

ن

ر

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩): ص ٣٤-٣٥.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩): ص ٨٠-٨١.

(٣) الرابط http://maaber.50megs.com/eighth_issue/poetry_freedom.htm.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٧ / ٦ / ٢٠٠٠ م). "أيام الثقافية". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣.

ل

ق

ت

في سروالي

هذا كل ما في الأمر ،

حسبما أظن ! ^(١)

ويعد الصكرا الخنزير والتكتيف الصياغي أحد مظاهر السرد^(٢)، في قصيدة "رعشة" التي لا تحوي سوى أربعة أفعال سردية هي (مراوا، تموهت، ينته، ارتعشاً):

المنادون من الفجر

الذي

كثيراً ما مرروا تحته

دونما ذكرة

عند الحفرة التي تموهت

بآخر شحنة في جيوبهم

دائماً

حيث الدهليز ،

بعد لم ينته

والمرأة

أضيق من وجوههم

ا

ر ت ع

(٣) ش و ا

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

(٢) الصكرا، حاتم. (١٩٩٧). *الشعر العربي في نهاية القرن*. ص ٢٢.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٦-١٧.

القصائد الأربع السالفة الذكر، تشتراك في كونها قصائد تجريدية أو قصائد/ حالات أو قصائد/ لوحات، مما يجعل ثمة علاقة بين هذا النوع من القصائد والآخران كثافة شعرية، وهذا يقترب مما قاله فخرى صالح في دراسته لشعر سعدي يوسف، عن "القصيدة التي تقرب في شكل تأثيرها من اللوحة حيث يكون الاختزال والتكييف واستخدام التفاصيل لتؤدي وظيفة محددة في النص"^(١)، وهذا طبيعي ما دام حجم القصيدة/ اللوحة يفرض على الرسام/ الشاعر اختصار مواده وتكييف أفكاره، لكن لا يعني هذا أن الاختزال والتكييف مقصور على هذا النوع، وغير وارد في قصائد من أنواع أخرى، فالمجموعة تحفل بالكثير من الأمثلة على الحذف والتشذيب.

القصيدة الكونية

من الاتجاهات التجريبية الجديدة في الشعر العربي المعاصر، "القصيدة الكونية التي تعامل مع الميتافيزيقيا، أو ما فوق الواقع، معتمدة على حالة من بدائية الحس بالكون والطبيعة والإنسان في حالته الأولى، وربما لذلك علاقة بنوع واهن في الشعر، سماه أبو ديب شعر "القلق الميتافيزيقي"^(٢)، وقد يجد القارئ لأول وهلة تعارضًا بين هذا النوع من الشعر المعاصر وبين النوع السابق، وهو "قصيدة التفاصيل اليومية" لكن في الحقيقة لا تعارض بينهما، بل ثمة ارتباط وثيق يربطهما، فقد صارت القصيدة المعاصرة - كما يقول عز الدين إسماعيل - "ترواح بين شكلين هما كثرة التفصيات المرئية وبين التجريد لاستخلاص الجوهرى من التفصيات"، وهو غير التحرير العقلي أو الفلسفى، لأنه ما يزال صميم الصلة بأرض التفصيات الحية، ولكنه يعرف كيف يبصر من خلالها بأكثرها جوهريّة^(٣)، وقصيدة القاضي ينطبق عليها هذا الوصف حيث يعرف كيف يجرد أو يفلسف قصيدته من خلال تفاصيل يومية بل إنه يطمح لنقل القصيدة الفلسطينية "من الرؤيا إلى اليومي ومن السطح إلى الأعمق"^(٤)، وأوضح مثلًا على هذا قصيدة "صموئيل بيكيت" التي ترشح سيمائية عنوانها بالفلسفة العبثية المشبعة بالميافيزيقيا لدرجة إنكارها، في هذه القصيدة نجد التفصيات اليومية توظف من أجل دلالات هي بالأخص فلسفية:

يفرح العطر الداكن من إبطي امرأةٍ

توغلُ ،

كنت تقاسمي كتبي ،

علبة تتبعي ،

البيجاما

أو تقف قليلاً ،

(١) المرجع السابق. ص ١٤٧.

(٢) أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول. ١٥ (٣). ص ١٨.

(٣) إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٤). الشعر العربي المعاصر. ص ٣٨٤.

(٤) النفار، سليم. (١٩٩٧). سور لها. شعر، مدخل بقلم: محمد حبيب القاضي. ص ٧.

ينسى عصاه وفازه غالباً

بعد آخر لعبة

قرب قارورة الحبر

لتمسح نظارتك ،

قبل أن تنهيا للنـوم^(١)

قصيدة "المجرد أغنية" نجدها أيضاً تطرح مواضيع ذهنية في ثمانية مقاطع شعرية، كل مقطع هو مفارقة، المقطعان الخامس والسادس هما مفارقتان دراميتان تحدثنا عنهما سابقاً.
أما المفارقات الست الأخرى فهي "مفارقات ذهنية"، وهي أكثر عمقاً من الأولى من الناحية الفلسفية، سنعرض هنا للمفارقة الأولى فقط لضيق المجال:

تفاح

م طب عة

أوقيانوس

وأنا

عریان كما ولدتني أمي

أطبع من نفسي عدة نسخ تشبيهني بالضبط

وأحاول

عيثٌ

أن أعرف وجهي الأصلي^(٢).

كما يصدر الشاعر قصيده هذه بمقتضف فلسفى من سقراط يحمل أيضاً - ولا غرابة - مفارقة فلسفية حيث يقول: "أعرف أنى أكاد لا أعرف شيئاً"^(٣).

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣١.

ونجد في قصيدة "غبار" أيضاً المفارقة الفكرية البانورامية، وللمفارقة الفكرية صلة "بشعر الوهمية الذهنية البارعة والتحليل التخييلي" وكذلك بـ"شعر اللعبة الذهنية"^(١)، وهذا نوعان شعريان راهنان في رأي أبو ديب، ونجد الشاعر هنا أيضاً يوظف صوراً بصرية من التفاصيل اليومية في حدقه هذه المفارقة.

خفوٰت النیرۃ الشعیریۃ

رابع فضائل القصيدة الريتسوسية "خفوت النبرة الشعرية" سواء الذاتية أم العامة، نجدها عند القاضي غالية شعرية ينادي بها، حيث يطمح لقصيدة فلسطينية تفارق الشاعر والمنبر، وتتنزل "من أبراج الإنشاد والاستعلاء الشعري إلى أرض التفاصيل اليومية، والمعاناة، ولامسة مناطق الخفاء والتجلّي في حركة الكائن خلال صراع الذاكرة والتاريخ والأرض"^(٢)، وهذا الخفاء والتجلّي يذكرنا بكمال أبو ديب، الذي يتحدث عن نوعين راهنين من الشعر العربي لهما علاقة بهذا الخفوت الذاتي، ونقصد بهما "شعر الذات المنكسرة" و"شعر التأمل المستكين والاكتئاب المبهم والنحوى الداخلية الساجية"^(٣)، وخفوت النبرة الشعرية الذاتية يتخلل المجموعة كلها، لذا سنضرب مثلاً واحداً من قصيده "صيف ٩٦":

أرید ان

أنماط

فی سرپر

من يقتلك

إنه صيف غزة ،

وَمَا بَقِيَ بَيْنَ أَصَابِعِي

٢٦

لأقول ما ليس يشبه فمي،

سنتاول مرا آتانا،

وَنَتَعَرُّفُ لِلثَّرَابِ فَحَاءً^(٤)

(١) أبو ديب، كمال. السابق. ص ١٩.

(٢) النفار، سليم: السابق. ص ١٩.

(٣) أبو ديب، كمال. السابق. ص ١٩.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٩-١٠.

خفوت النبرة الشعرية العامة، خاصة السياسية، حيث نجد القاضي مترفعاً عن الشعرية السياسية المبتذلة - العالية النبرة - ورفقاً بنقيضها، أي الشعرية السياسية الفنية - الخافتة النبرة - وفي حديثه عن الشعر السياسي المبتذل يقول القاضي: "لا بد أن نعترف أن هذه الشعرية تعرضت في كثير من نماذج الشعر الفلسطيني لسيطرة من خارج النص، فخضع الشعر والأدب عامةً لمقوله قسّيس الكلمة، واعتبرت أية كتابة متجاوزة لأغراض السياسي صوتاً نشازاً ومستهجناً في معظم الأحوال...، تنازل الشاعر عن العميق والجوهرى في التجربة لإحلال الشعار، ومخاطبة الغريزى والموقف، فقد الشعر جانباً مهماً وأساسياً في كينونته، وهو اللحظة الإنسانية الأبقى والأقوى أثراً في النفس وفي الذهن..، أما عن الشعر السياسي الذي تخلده شروطه الفنية فهو الذي ينقلنا إلى "المستوى المعرفي الذي يتضمن فضاءً أوسع وأعمق في طرق النظر وتتنوع الأساليب والرؤى" كما ينقلنا "من الإنဆاد إلى الرؤيا ومن الرؤيا إلى اليومي ومن السطح إلى الأعماق ومن الخطابية الجوفاء إلى العقل والوجدان، باعتبارهما القيمة الأعلى في إدراك العصر والإحساس بمسافة الكائن"، وهذا الشعر في رأي القاضي سيخرج "الشعر الفلسطيني من عنق الزجاجة ويجعله يتخلص من الأداء النمطي المتكرر المحفوظ سلفاً"^(١)، وبهذا يربط بين خفوت النبرة الشعرية والتجديد الشعري، فهو لا يريد أن يتخلّى عن القضايا الإنسانية ولكنه يريد طريقة أخرى للتعبير عنها بدل الخطاب السياسي دون الطحن الشعري.

جدلية الذات والعام

القصيدة المعاصرة - سواء قصيدة نثر أو شعر تفعيلة - تقوم على جدلية الذات والعام حيث لا انفصام بينهما، والقاضي يدرك ذلك جيداً منذ بداياته حيث اجتاز إشكالية أن يكون صاحب قضية قومية وشاعراً في الوقت نفسه، دون أن يستسلم لمآزق كتابة الشعر بلغة السياسي، كما فعل الكثيرون غيره، وهذا ما جعله واحداً من أسهموا في التحول "خلال فترة السبعينيات على صعيد القصيدة الجديدة التي تدين للاختلاف والتعدد، قصيدة مفتوحة على التمييز، وليس على التقليد ومجاراة السائد والمستهلك في شعرنا آنذاك"^(٢)، دون التخلّي عن الخصوصية الفلسطينية، أو كما يسميه "رؤى ومناخات الإنسان الفلسطيني في المنفى"^(٣).

أثر السياسة على مجموعات القاضي واضح ويقر به، فمثلاً عند حديثه عن مجموعته "مريم تأتي" يقول: "الديوان بالنسبة لي نقطة تحول في اتجاه بناء قصيدة ذاتية غير منفصلة عن معطيات المنفى والغربة والحب والموت... إلخ، فهو في هذه الناحية يتعلق بدراما حياة الفلسطيني ومحاولة التقاط المهمش والمنسي والحالات القادرة على اختزال المسافة والألم والشقة والخيئة!"^(٤)، وعن مجموعته "ثم رمادك في رقصة" يقول إنه "إنتاج ما بعد أوسلو أو ما يسمى

(١) النفار، سليم. السابق. ص ٨٦.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٧ / ٦ / ٢٠٠٠ م). "أيام الثقافة". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩).

(٤) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩).

سياسيًّا العودة إلى الوطن"^(١)، وعن المجموعة نفسها، يقول: "هنا تراكم خبرة الحواس تعيد صياغة العالم من وجهة نظر شديدة الخصوصية يتداخل فيها الذاتي مع العالم إلى حد المحو، أو ما يسميه (كتوه) "كتابة الحذف"^(٢) وهذا التداخل بين الذاتي والعام يعيينا لجدلية الذات والعام، أما عبارة "حد المحو" فترتبط بين الاختزال وهذه الجدلية.

في هذه المجموعة السياسية منشرة في سطورها، وأسطع ما تكون في هذا المقطع من قصيدة "السدى قطرة قطرة":

قبل	خمسين عاماً	،
بعد	خمسين منفى	

وخمسين مريم

ما زال شيلوك شكسبير

ي ق ط ع

لحمك في ولءِ،

بينما أنت

ت ن ز ف

زيتونة،

غيمة،

طائراً،

ونقول: سلاماً...!

الترقيم

الشعراء العرب المعاصرون في ثورتهم المستمرة على السائد، ورغبتهم العارمة في التجديد، لم يتركوا باباً شعرياً إلا وطرقوه، ومن هذه الأبواب كان "الترقيم" الذي لم يسلم من تجاربهم الشعرية رغم ارتباطه بقواعد اللغة، وقد يكون هذا مظهراً آخر من مظاهر التشظي الذي طال الذات والعالم واللغة، القاضي في مجموعة يشوه الترقيم التقليدي بحذفه حيناً أو يستبدلها حيناً آخر، وذلك محاولة منه لإلغائه أو إضعاف سطوطه، أما عن حذف الترقيم أو إلغائه

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩).

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩).

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٨٠-٨١.

فيقول "إن أول من حاول ذلك" هو "مالارمييه" ثم تلاه "أبو للينير" بطريقة منهجية، وبعده شاع في الشعر الفرنسي الحديث^(١)، ويورد "أراكون" سببين لحذف الترقيم في شعره، تصلح لشعرائنا المعاصررين السائرين على هذا الدرب، السبب الأول هو أن "علامات الترقيم ليست مفروضة في العالم، ولم تكن موجودة دائماً، فلم تكن موجودة في الشعر الفرنسي في القرون الوسطى، كما لم تعرفها اللغات اللاتينية واليونانية والعربية إلا جزئياً، وفي وقت متاخر يقال عادةً "هل نضع علامات الترقيم أم لا نضعها؟؛ لأن هذه العلامات لم تظهر إلا بظهور الطباعة أي عندما أصبح النص المكتوب في متناول عدد كبير من القراء، واستخدمت علامات الترقيم تعليمياً لتسييل القراءة على من لا يستطيع القراءة بدونها^(٢)، أما السبب الثاني فيوضحة قائلاً: "ما هو بيت الشعر؟ إنه انتظام التنفس أثناء الكلام، وهذا الانتظام يحقق وحدة النفس التي هي بيت الشعر، والترقيم يحطمها، ويسمح بالقراءة حسب الجملة، وليس حسب تقطيع البيت، بل حسب التقطيع الشعري المصطنع للجملة داخل بيت الشعر"^(٣)، ويصل أراكون إلى خلاصة جريئة هي "أن غياب الترقيم يعني وجود الشعر"^(٤). وهذه العبارة – إلى حد ما- لها علاقة بالشعر المعاصر. ونجد في هذه المجموعة أمثلة واضحة لها خاصة في قصائد "رعشة" و"المجرد أغنية" و"من سفر (م.ح.أ)"، يقول القاضي في المقطع الثاني أو البيت الشعري الثاني –حسب قول أراكون- من قصيدة "المجرد أغنية":

يا أباًنا آدم

لو أنك منذ البداية نبهتني

لحضرت إلى الدنيا ومعي ورقة توت

والناس

بعد أن أموت^(٥)

إن علامات الترقيم لو وضع في هذا البيت الشعري لحطمت مثلاً الجرس الموسيقي في كلمتي (توت/أموت)، وهذا ما أشار له أراكون أيضاً^(٦)، وللاحظ أن القاضي يتخفف فيأغلب المجموعة من كثير من علامات الترقيم المألوفة. وفي تقديرنا حذف الترقيم هو أحد جوانب "قصيدة الاختزال" أو "كتابية الحذف" التي لم تكتف باختزال كلمات اللغة فقط، بل اختزلت أيضاً قواعدها، وهذا ما نلاحظه في قصائد، الاختزال في هذه المجموعة، وهي "البقة" و"كل ما في الأمر" و"الحافة" و"رعشة" وقد عرضنا سابقاً للثلاث الأخيرة، ويمكن الرجوع لها.

(١) كريميو، فرنسيسن. محاورات مع أراكون. ص ١٤١.

(٢) المرجع السابق. ص ١٤٠.

(٣) المرجع السابق. ص ١٤١.

(٤) المرجع السابق. ص ١٤١.

(٥) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٦.

(٦) كريميو، فرنسيسن. محاورات مع أراكون. ص ١٤١.

أما علامات الترقيم الجديدة التي دخلت للشعر المعاصر، فنجد بعض أمثلتها في هذه المجموعة الشعرية، وتحصر هنا في أربع علامات، الأولى هي الخط المائل/ ونجد في الصفحات التالية(٣٥، ٣٦، ٧٥) حيث يقول مثلاً في قصيدة "المجرد أغنية":

لكن آدم/ أبي^(١)

أما العلامة الثانية فهي ما يمكن تسميته "التشكيل النقطي" حين يرسم ويشكل الكاتب بمجموعات نقطية، علامة الحذف كل مجموعة من ثلاث نقاط أفقية في فضاء النص. ونجد ذلك في الصفحات (١٢، ٣٩، ٧٩، ١٠١)، مثل ذلك في قصيدة "صيف ٩٦":

... ...

(٢)

وربما يعني الكاتب بهذا أنه حذف كلاماً ما، وبالتالي يصبح هذا نوعاً - ربما إيجابي - من الاختزال، حيث اختزل اللغة واستبدلها بقواعدها.

أما العلامة الجديدة الثالثة فهي النجمات الثلاث وهي منبثة في قصائده ، منها قصيده "سفر (م.ح.أ)":

* * *

(٣) * * *

أما العلامة الرابعة فهي "البياض" بحد ذاته، لأن الشاعر بصياغته الشعرية التشكيلية للحروف والكلمات جعل من البياض علامة جديدة من علامات الترقيم، وقد رأينا كيف أن بول شاؤول في إحدى قصائده جعل من البياض قصيدة كاملة أي تحمل معنى، وليس فقط ترقيماً والأمثلة على هذه "العلامة الصفر" لا حصر لها في المجموعة، من ذلك كتابته في قصيدة لوركا:

المهرة	في الوادي	و	الموت	في البرج
البنت	في الشرفة			
يخايل العابر	بمرأة كاحلة .	(٤)		

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٢.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١٢.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٣٢.

(٤) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ٢٦.

إن البياض/ الفراغ بين كل كلمة وما يكمل معناها هو ترقيم خفي مستتر كالضمير المستتر
إذا استخدمنا لغة النحو.

نصانية التقان

التقان شائع في الأدب في العالم كله، منذ فجر الكلمة، وقد نال في العقود الأخيرة قسطاً هائلاً من البحث، واهتمامًا جديراً بالانتباه، من كثير من النقاد الغربيين خاصة، ثم النقاد العرب المعاصرین الذين استفادوا من إنجاز النقاد الغربيين، وعمل بعضهم على تطويرها؛ لأن النص مهما كان جنسه، "هو عدد من نصوص متعددة في مخزون ذاكرة مبدعة، ومن ثم فهو ليس انعكاساً لخارجه أو مرآة لفائله، وإنما فاعلية المخزون التدكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التقان، ومن ثم فالنص بلا حدود" ^(١).

يربط القاضي أولاً بين التقان وقصيدة النثر، حيث يقول: "تجربة قصيدة النثر تدخل في سياقات وترابط من هذا النوع، الذي يتسلل التراث الديني وأدب المتصرفية، واستلهام الشعر القديم والمأثور الشعبي من أجل إغناء الدلالات الشعرية وفتحها على آفاق التخييل والمشاهد والرؤى وتعدد مستويات التأويل داخل النص" ^(٢). وقد تعاظم دور التقان في القصيدة المعاصرة خاصة الحالية من الوزن؛ لأنه أصبح يعول عليه أكثر كمزية جمالية جديدة أو إيقاع جديد بعد إسقاط جماليات قيمة كالوزن والقافية والجناس وغيره من أدوات بلاغية تقليدية، يقول الصقر: "إن الإلقاء من التقان هنا يمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تقرأ على أساسه، ويجعل لها كياناً علاقياً يميل إلى ما يدخل القارئ من تجارب، ويبثير من خلال الواقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوانم الشعر في وعي المتنافي ودعائي الحرية والرفض في أعمقه التي تجمدت وجفت بما اعتبرها من تكرار للنمادج، ورتابه في العرض، وقعقة إيقاعية صاحبة، وجمعجة لغوية فارغة، وهيجنات عاطفية مبتذلة" ^(٣)، الاعتماد على التقان أدى إلى تفنن "شعراء قصيدة النثر في تقاناتهم، معطين القارئ مهمة الاندماج النصي من خلال ثاقفته ودمج معرفته بمعرفة النص" ^(٤).

القاضي يعي هذه الحاجة المعاصرة الملحة للتقان، فهو ينشد في نصه مغايرة في الكتابة، تستقي من التراث ومعرفة العالم وثقافة العصر خصوصية قصيدة مختلفة في الرؤيا والحساسية واللغة؛ ليربط ثانياً بين التقان والتطور الشعري، فلا تقدم جمالي شعري إلا بتلاقي الثقافات واتساع الآفاق، وهذا يصدق على شعرنا العربي، فافتتاح السياق وغيره من الرواد على الشعر الإنكليزي خاصة إليوت، وبباوند، وسيتيوبل، والشعر العالمي عامه، مثل: أراكون، ولوركا... وغيرهم، وترجماتهم؛ أدى لنھضة شعرية جديدة، ولادة شعر التفعيلة، ثم كانت نھضة شعرية

(١) عيد، رجاء. (١٩٩٥). القول الشعري. منشأة المعارف. مصر. ص ٢٢٥.

(٢) النفار، سليم. السابق: ص ١٥.

(٣) الصقر، حاتم. (١٩٩٧). الشعر العربي في نهاية القرن. ص ٣٢.

(٤) المرجع السابق. ص ٣١.

آخرى مع مجلة "شعر" استمدت وقوفها من انفتاحها على الثقافات الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية؛ فولدت قصيدة النثر والشعر الحر وتربت في أحضان هذه الثقافات التي أضافت لثقافة شعر التفعيلة الكثير.

القاضي يطمح لنقدم آخر اعتماداً على الثقافة الواسعة التي تتجلى في النص من خلال التناص، وهو يُنظر لهذا النظم ويعتبره مسؤولية جادة وكبيرة تقع على عاتق شعراء قصيدة النثر الشبان، وهم في رأيه قلة^(١).

يربط القاضي ثالثاً بين التناص والتجريب، حيث يكتب قصيدة تجريبية تترافق فيها عناصر عدة، يستلهم من القرآن الكريم ومن أدب المتصوفة والتوراة، كما يربط القاضي رابعاً بين التناص والاختزال حيث يقول في حديثه عن مجموعته "ثم رمادك في رقصة" إنه يمارس فيه "كتابة الحذف حيث تكشف اللغة وتقتصر باعتبارها لغة احتمالية في الشعر على مستوى الدلالة والإيحاء، لذا تجد جملًا ناقصة أو مستورّة وتناصًا مع القرآن الكريم وشعر المتصوفة مضفورة مع بنية النص وإيقاعاته"^(٢) وهذه الكلمة الأخيرة "إيقاعاته" تذكرنا بما قلنا سالفاً عن التناص كييفاع.

وتناول هنا مصادر لتناول القاضي هما: الكتاب المقدس والتصوف، لكن نود التطرق أولاً لأنتماء التناص، هل هو للشعر أم للنثر؟

إن للناقد حاتم الصرك في تمييزه بينهما يضع تعدد التناص والتمدد الثقافي في خانة الشعر^(٣)، كما يرى أن أحد مظاهر السرد -النثري- هو "اعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً في النص الجديد"^(٤). وهو في هذا يتبع "ميخائيل باختين"، الذي يرى أن "النثر يتتوفر على خصوصية تناصية، في حين أن الشعر لا يتتوفر على هذه الخصوصية"^(٥). ويرى أن لغة الشاعر هي لغته الخاصة "ولا مسافة بين الشاعر وخطابه في حين أن كاتب النثر يتكلم من خلال اللغة، وهي لغة اكتسبت كثافة وأصبحت موضوعية وتحركت مبتعدة عن فمه"^(٦). ويذهب أنه "إذا كان على الشعر أن يحاول الانتفاع من هذا المورد [ويقصد التناص] فسوف يدفع في الحال باتجاه حقل الكتابة الروائية"^(٧). وهذا في رأينا هو ما يدفع الشعر المعاصر في استفادته من عناصر النثر كالتناص والسرد وغيره إلى خيار "النص المفتوح" -وقصيدة النثر والشعر الحر أحد أشكاله- كخيار مستقبلي هيأ له المناخ الثقافي والتجريب الشعري، وهذا يعيدهنا مرة أخرى إلى ما سبق، وهو ارتباط التناص بالتجريب، بل

(١) النفار، سليم. السابق: ص ٢٠ - ١٩.

(٢) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٧ / ٦ / ٢٠٠٠م). "أيام الثقافية". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣.

(٣) الصرك، حاتم. (١٩٩٧). الشعر العربي في نهاية القرن. ص ٢٠.

(٤) المرجع السابق. ص ٢٢.

(٥) تودورف، ترفيتان. (١٩٩٢). المبدأ الغواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين. ص ٨٦.

(٦) المرجع السابق. ص ٨٧.

(٧) المرجع السابق. ص ٨٧.

يجعل من التناص وسيلة لقصيدة مختلفة في الرؤيا والحساسية واللغة، ونعتقد أن هذه القصيدة هي قصيدة "النص المفتوح" أو "القصيدة المفتوحة" التي تؤدي باستفادتها من الأجناس الأدبية المختلفة سواء شعرية أم نثرية إلى إزالة التناقض بين الشعر والنثر ودمجهما معاً في الشعرية المعاصرة.

إن الشعر المعاصر لا ينطبق عليه تمييز "باختين" بين الشاعر والناثر، فلا يكاد يخلو نص شعري عربي معاصر من عناصر كانت في الماضي مقصورة على النثر، وفي المقابل لا يكاد يخلو نص نثري بارع معاصر من شعرية تخلله، يذهب محمود درويش إلى "أن الشعر أصبح الآن يطبع للنشر في حين أصبح النثر يطبع للشعر"^(١)، وهي مقوله صادقة لحد بعيد إذا طبقناها على المشهد الأدبي العربي في العقود الأخيرة. لذا نقترح تسمية الكاتب المعاصر الذي يكتب مثل هذه الكتابات الخارجة عن التصنيف "بالناص" الذي يكتب "نصاً مفتوحاً" على الشعر والنثر معاً.

قصيدة القاضي تنتهي لقصيدة المعاصرة، للتناص فيها حضور بارز، وهو بجانب السرد والدراما والمفارقة الدرامية وغيرها، يجعل من القاضي ليس شاعراً فقط بل ناصاً، يستفيد من خصائص الشعر والنثر في تركيبة أدبية، قد يطغى عليها الشعر حيناً أو النثر حيناً، كما في قصيدة "الخوف"، وفي كل الأحوال تبقى عصية على التصنيف التقليدي القديم.

إن القاضي في قصائده ينافق تصنيف (باختين) الشاعر والناثر، فهو لا يكتب عن ذاته فقط، ولعله ليست لغة صافية خاصة، لكنها لغة مشبعة.

المصدر الأول للتناص القاضي هو الكتاب المقدس، خاصة العهد القديم أي التوراة، العهد القديم نلمح أثره في هذه السطور من قصيدة "صيف ٩٦":

وقال املأوا بهواء الخيال جرار الذهب

لك كل المشيئة واللامشيئة لك

فالحمد والشكر يا أبت^(٢)

وهذه الصلات العبثية الفلسفية السريالية مستلهمة من الإصلاح السادس من إنجليل متى.

إن التناص يتجلى حتى في عناوين بعض القصائد، وهو أسلوب درج عليه كثير من الشعراء، وهذا ما نجده في عنوان قصيدة القاضي "من سفر (م.ح.ا)" وترمز الحروف لاسميه "محمد حبيب القاضي"، وهو يشير هنا إلى أسفار العهد القديم، أما قصيدة "في الليل" فهي تستهام نشيد الإنجاد، سفر الحب التوراتي، وتقطف عبارات منه، والتناص في كلتا القصيدتين يعيينا لمصطلح التناص، حيث كان يسميه (باختين) (الحوارية).^(٣)

(١) <http://www.mahmouddarwish.com/arabic/eposed1.htm>

.١٢

.١١

.٩٩٩

(٢) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص ١١ - ١٢.

(٣) تودورف، ترفيتان. (١٩٩٢). المبدأ الحواري. دراسة في فكر ميخائيل باختين. ص ٨٢.

إن طريقة القاضي في التناص هي المحاورة مع النص، أي إعادة إنتاجه كقارئ مثالي، وأيضاً لا يكتف القاضي بالتناص على صعيد الإشارة الثقافية فقط - كما فعل سابقون أمثال درويش والقاسم وغيرهما - بل على صعيد الأسلوب ذاته حيث يقوم بصياغة لغوية توراتية أو مسيحية، وقد رأينا في المثال السابق صياغة تناص مع الصلاة المسيحية، وفي المثال الثاني نجد صياغة تناص مع نشيد الإنshaw في قصidته "في الليل":

شعرك قطيع ماعز بلون غروب
على جبل جلعاد
أن ثديك كما أربن بري ،شرد
من يدي بين سوسن ونعمان
أنفك كما برج النبي داود
يطل على مرج بنى عامر
والفهم حبة كرز
بتل مني الروح في ليلة صيف^(١)

هذه السطور تعيدنا للإصلاح الرابع من نشيد الإنshaw، كما نجد هذا الأسلوب التوراتي أيضاً في قصيدة "من سفر (م.ح.)"، وهذه الطريقة تذكرنا بصياغات الغيطاني اللغوية في أعماله التي تستلهem التراث، وقد أشار الصقر إلى هذا النوع من التناص حيث يقول: "أهم أنواع النص المحاكائي ما ينصرف إلى تمثل لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أجزه حلمي سالم في ديوانه (دهاليزي والصيف ذو الوطء)"^(٢)، والشاعر حلمي سالم هو صديق لقاضي، ومن شعراء السبعينيات في مصر، الذين حسب القاضي عليهم حين كان في المنفى المصري كما يقول في أحد حواراته^(٣).

المصدر الثاني للقاضي هو التصوف الذي نلمحه باطنًا - بلغة المتصوفة. في قصائد "كل ما في الأمر" و"البقة" و"الحافة" و"رعشة" وقد أوردنا ثالث منها، كتب الشاعر قصائده هذه في لحظة المكاشفة، أو كما يسميهما لحظة الكشف والبيوح، أو اللحظة المعبرة عن حال تدرك بالمعاناة لا بالمقال، وهذه الحال التي لا يعبر عنها بالكلمات كانت سببًا في تشظي المعنى ظاهريًا، أما للمتلقى فلحظة المكاشفة لحظة تُحدِّس قبل أن تفهم، وهذا له علاقة بالقصيدة التجريدية/السريالية - التي تتنمي لها هذه القصائد- ولا غرابة فثمة علاقة بين الصوفية والسريالية، وقد أفرد أدونيس كتاباً لهذه العلاقة، كما نجد في المقطع الثامن من قصيدة "المجرد"

(١) القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ص. ٤٨.

(٢) الصقر، حاتم. (١٩٩٧). *الشعر العربي في نهاية القرن*. ص. ٣١.

(٣) القاضي، محمد حبيب. (الثلاثاء ٢٢ / ٦ / ٢٠٠٠ م). "أيام الثقافة". *صحيفة الأيام*. العدد ١٦٢٣.

"أغنية" - الذي أوردها - مزيجاً ليس غريباً على المتصوفة بين (الجد/ الثديين والركبة/ ضفيرة) و(الله/ أصلي/ المغفرة) مما يجعل هذا المقطع ليس فقط "مفارة فكرية" بل "مفارة صوفية" إن صح التعبير.

ونلمح في المسيرة الشعرية للفاضي تطور هذا الشعر "باتجاه التخفف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمه الصور طبقة فوق طبقة، ليصبح النص ترکيباً، وعلى الاستعارة بوصفها المحدد الفعلي الوحيد لشعرية النص، ليلاجاً في كثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية"^(١)، وإلى تقانات شعرية عصرية يحضرها بنفسه في عمله الشعري من أجل قصيدة حية ترتبط بزمانها ومكانها وبإنسانها.

أغلب الجماليات التي تحدثنا عنها في قصيدة القاضي يضمها عنوان واحد هو "التجريب"، وهي كلمة لشاعرنا وهاجس من هواجسه الإبداعية، وقد استخدم كلمة تجربة مرتين في مجموعاته الشعرية، وعنون إحدى قصائده "صورة تجريبية لربنيه شار". أما في مقالاته فنجد أن كلمة تجربة وتجريب - خاصة التجربة الشعرية وما شابه - تتردد كثيراً سواء في مقالاته التي جمعها في كتابه النقدي "السباحة في حوض من البحر الساخن" أم في غيرها، أما في حواراته المتعددة فتتكرر حديثه أيضاً عن التجربة والتجريب، ففي حواره الذي نشر في صحيفة الأيام مع الشاعرة ريم حرب، يحدثنا عن طموحه المبكر في كتابة قصيدة مختلفة عن الدارج والسايد، وفي حوار آخر نجده يربط التجريب بالثقافة، حين يرى أن اتصاله بحركة الشعر في العالم قد أتاح له مجالات واسعة للمعرفة والتجريب، بل يربط أيضاً بينه وبين مفهوم الشعر في حد ذاته، حيث يرى أن الشعر هو عنصر شغب وإلقاء راحة، وإثارة للشك والتساؤلات حول ما هو قائم من مفاهيم وبيهيات، إنه يرى في الشعر سريراً مفروشاً بالشوك يجب لا يدع قارئه يستريح، بل يشارك ويقلق ويفكر ويتململ، وأخيراً يرى أن الشعر بحث في اللغة واختبار دائم للحواس والمخلية في محاولته لاختزال العالم بواسطة الكلمات.

المصادر والمراجع

المراجع العربية والأجنبية

- إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٤). الشعر العربي المعاصر. ط٥. المكتبة الأكاديمية. القاهرة. مصر.
- الخراط، إدوار. (١٩٩٤). الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة- القصيدة. ط١. دار شرقيات. القاهرة. مصر.
- القاضي، محمد حبيب. (١٩٩٩). ديوان السدى قطرة قطرة. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.

(١) صالح، فخري. (١٩٩٧). الشعر العربي في نهاية القرن. ص ١٥١.

- النفار، سليم. (١٩٩٧). سور لها. ط ١. شعر، مدخل بقلم: محمد حبيب القاضي. دار الأمل للطباعة والنشر. غزة. فلسطين.
- العف ، عبد الخالق. (٢٠٠٠). التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ط ١. مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية. مطبع مركز رشاد الشوا الثقافي. غزة. فلسطين.
- تودورف، تزفيتان. (١٩٩٢). المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين. ط ١. ترجمة: فخري صالح. ، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق.
- حمود، محمد. (١٩٨٦). الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ط ١. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان.
- ريتسوس، ياتيس. (١٩٧٩). إيماءات. ترجمة: سعدي يوسف. دار ابن رشد. بيروت. لبنان.
- سلдан، رامان. (١٩٩٦). النظرية الأدبية المعاصرة. ت. د. جابر عصفور. الهيئة المصرية: قصور الثقافة. القاهرة. مصر.
- شحروري، صبحي. (١٩٩٩). بين الكنية والاستعارة: شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني. ط ١. وزارة الثقافة الفلسطينية. رام الله. فلسطين.
- صالح، فخري. (١٩٩٥). يانيس ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.
- صالح، فخري. (١٩٩٦). دراسات نقدية في أعمال السيبا، حاوي، دنقلا، جبرا. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- صالح، فخري. (١٩٩٧). الشعر العربي في نهاية القرن. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. مصر.
- عيد، رجاء. (١٩٩٥). القول الشعري. منشأة المعارف. القاهرة. مصر.
- فضل، صلاح. (١٩٩٧). قراءة الصورة وصور القراءة. ط ١. دار الشروق. القاهرة. مصر.
- كريمي، فرنسيس. محاورات مع أراكون. ت: قيس خضور. دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان.

- نايف، مي عمر. (٢٠٠٢). الخطيئة والتکفیر والخلاص، الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسیب القاضی، دراسة نصانية. ط١. منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين. فلسطين. غزة.
- Culler, Jonathan. (1990). "Barthes". Editor: Frank Kermode. Published by Fontana press Printed in Great Britain.

ثانياً: دوريات عربية

- أبو ديب، كمال. (١٩٩٦). "اللحظة الراهنة في الشعر". مجلة فصول، ١٥(٣).
- القاضي، محمد حسیب. (الثلاثاء ٢٧ / ٦ / ٢٠٠٠ م). "أیام الثقافیة". صحيفة الأيام. العدد ١٦٢٣. السنة الخامسة، حاورته: ريم حرب.
- بن حميد، رضا. (١٩٩٦). "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري". مجلة فصول. ١٥(٢).
- صالح، فخرى. (١٩٩٩). "خيانة الأشكال الشعرية السائدة". مجلة القصيدة. (١).
- صحيفة "الحياة"، الملحق الثقافي، أجرى الحوار / عائد عمرو.
- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). "مصادر إنتاج الشعرية". مجلة فصول. ١٦(١).
- منير، ولید. (٢٠٠٠). "تجليات اللحظة الشعرية الراهنة". مجلة أدب ونقد. (١٧٦).