

مقاربة قرآنية للتقانات الشعرية المعاصرة في ديوان "السدى قطرة قطرة" لمحمد حسيب القاضي

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

موسى أبو دقة، 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 حسيب القاضي، مما استوجب ملاحظة الدال والمدلول، ورصدهما كماً وكيفاً، واستنطاق صوامت الطباعة الكتابية، كظواهر تشكيل كتابي، غير نصية، بمفهوم النص اللغوي، ولكنها رؤية تتجاوزية، 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 النثر، وأحجية ما بعد الحداثة العربية، وبصرية المنشور النصي، شعرية التشظي، وأمثولة 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 تتباين تباين المتلقين، 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، ومنحتهما جمالاً لا يمكن أن تنتزعه 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 نتجاوز هذا وذاك إلى المظان الجمالية والمرجعيات الفنية للتقانات الشعرية المعاصرة.

يعد ديوان "السدى قطرة قطرة" العاشر في سلسلة الأعمال الشعرية للشاعر محمد حسيب القاضي، من أهم أعماله الإبداعية على الإطلاق؛ وذلك لتوظيفه تقانات شعرية حديثة خاصة، جعلت من بنية نصه بنية متفاعلة و منجزة دلالية، رغم صدور ديوانه الأول "فصول الهجرة الأربعة" 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 المتلقي لكذ ذهنه ليجمع العلائق الاستعارية داخل النص.

يبحث القاضي في قصائده عن صوته ولغته الخاصة به، يقول: "منذ ديواني الأول ... كان يشغلني هاجس أن أكون صوتي؛ أنا بمعنى أن أبحث عن نفسي ولغتي في نص يعبر عن ذاتي، ويعكس طموحي المبكر في كتابة قصيدة مختلفة عن الدارج والساند"^(١). أما ديوانه الأحدث، فإنه يمثل انعطافاً فاصلاً 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 حسيب. (الثلاثاء ٢٧/٦/٢٠٠٠م). "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 اللغظ يدور حولهما كمصطلح، بل وكشكل شعري معترف به، رغم جهود أصحاب مجلة "شعر" تنظيراً أو تطبيقاً، أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج، ومن تبعتهم من أجيال شعرية لاحقة بشرت بهما، وأنتجت أعمالاً شعرية متميزة في مضامرها. والقاضي أحد الذين ساهموا في تطوير ما يسمى بالشعر الحر، وفتح آفاقه على مساحات جمالية جديدة - على الأقل في فلسطين - رغم أنه ما يزال يكتب قصيدة التفعيلة. ونشير قبل التعمق في الدراسة إلى الخطأ الأول الذي بدأت 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 إطلاقهم تسمية قصيدة النثر على كل شعر خالٍ من الوزن والقافية، سواء "قصيدة نثر" أم "شعر حر"، ودون الخوض في التفاصيل فإن الشعر الحر وقصيدة النثر، يشتركان معاً في خلوها من الوزن والقافية، إلا أن الشعر الحر يكتب على شكل شعر التفعيلة أي بأسطر منفصلة في حين تكتب قصيدة النثر بأسطر متلاحقة تماماً كالشكل النثري. في حين أن هذا الالتباس غير وارد في نظرنا؛ فالنثر لا يخلو من شعر، والشعر لا يخلو من نثر، وبينهما تفاعل جدلي، وكما يقول أراكون: "تعريف النثر لا يدل أبداً أنه اللاشعر"^(١).

عتبات الآخر

القاضي كشاعر مواكب لعصره اختار الشعر الحر لبيدع فيه، واعياً بتقاناته الحدائية من "حيث البناء والتوظيف والتناص والسرد... الخ"^(٢)، بل إنه يرى أن "جوهر الشعر يكمن في لغة الذات والتفاصيل اليومية عن طريق السرد واللوحه والمفارقة في التعبير دون استعلاء وتضخيم للأنا الشعرية"^(٣). هذه الأدوات كلها تنتمي للشعر الحر، هذا لا يعني أنه ينظر قبل أن يبدع، فهو القائل: "ومعروفاً أنه ليس بإمكان أحد أن يضع قوانين جاهزة للكتابة... فالشاعر ينبغي أن يتحرر من كل قيد أو قانون، وأن يواجه العالم عارياً من أية نظرية أو مقولة سوى اختياره الحر الناتج عن تفاعله مع العالم في لحظة الكشف والبوح، وفي زعمي أن هذه هي لحظة الكتابة الأصدق والأعمق"^(٤)، ولأنه يكتب بعمق، معبراً عن عالمه نراه يكتب القصيدة المعاصرة، أو قصيدة ما بعد الحدائة العربية، وليس قصيدة السبعينيات.

وتقع في نطاق الشعر الحر "القصيدة الريتوسية" - كما يسميها فخري صالح - ومن مزاياها الجمالية "التفاصيل اليومية، وخفوت النبوة الشعرية، وامتزاج الواقع بالكابوس،

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

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

(٣) النفر، نفسه. ص ١٥-١٦.

(٤) النفر، نفسه. ص ٨.

وحضور السرد في الشعر، ليست سوى بعض فضائل القصيدة الريتوسية^(١). وهذه المزايا الجمالية حاضرة في نص القاضي، سواء في هذه المجموعة أم في غيرها، ولعل السبب يعود لصداقته القديمة بالشاعر سعدي يوسف حيث أثرت مبكراً في استفادة الأخير من عناصر القصيدة الريتوسية. 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 شعري دون آخر، رغم أن النقاد يتحدثون فقط عن مزايا قصيدة النثر ويُنظرون لها، إلا أن الواقع الشعري في العالم العربي يشير إلى أن هذه المزايا الجمالية المعاصرة منبثة في كل أشكال الشعر المعاصر، سواء أكان ذلك في شعر التفعيلة أم في الشعر الحر أم في قصيدة النثر، وأحد الأدلة على ذلك هذه المجموعة، التي يزوج 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 (ريتشاردز) "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 نجدتها خاصة في التفاصيل والسرد (المجتلبتين أساساً من النثر)، وأسطق مثال على هذه اللغة العارية نجده في قصيدة "الخوف"، ورابعاً: الولوج بخطاب الانفصال، انفصال الذات عن كل سلطة بما فيها نفسها، وهذا يتصل بالتنشيطي الميتافيزيقي أو خفوت النبوة الشعرية الذاتية، يقول وليد منير "إن خلع ثوب المعايير الجمالية المنضبطة للتعبير الأدبي هو الموازي الفني لخلع الألفة والانسجام مع المجتمع والحياة والقيم كافة"^(٢).

بصرية 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 الأديبة 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 يشترك المؤلف والمتلقي معاً في صياغته وفقاً لانفعالاته مع النص، ومن هنا فإن الشاعر "استخدم الحروف قي توزيع تشكيلي صاخب؛ ليعكس صورة شعرية جديدة من الواقع...، تمرّد فيه على المعاني المألوفة للعودة، واحتج به على الأوضاع المتدهورة، وسعى إلى محاربة المعاني اللغوية العادية، للعودة

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

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

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

بألفاظ اللغة نفسها وعن طريق تغيير كتابتها، فراغ وصمت، وسواد وبياض، وخفاء وتجلي^(١) وفي مثل هذا المقام يقول الناقد رضا بن حميد فإنه "لا غرابة أن تنمو العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعاً أو بصفتها أداة"^(٢)، وعبر المجموعة كلها نرى زخرفته للصفحات بالحروف والكلمات والمقاطع 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 تثبها عملية تشكيل الصفحة الشعرية، حيث يكتب الشعر بكيفية خاصة توظف فضاء الصفحة في خلق توازيات نغمية ودلالية متناظرة، بحيث يصبح مكوناً من مكونات الخطاب الشعري المعاصر، وذلك أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب على مساحات مختلفة متشابكة أو متوازية أو متقاطعة يعطي دلالات جديدة، تدعم موضوع الخطاب اللغوي ويعطي إيقاعات بصرية تتضافر مع أنساق البنية الصوتية"^(٣)، بل إن القاضي يستثمر البياض ذاته، ويدخله في نسيج بنيته النصانية "حيث يمثل البياض في الصفحة الشعرية كينونة انزياح عن ضجيج السواد أو أمثلة توقعات أو صيرورة احتمالات قرائية يحددها سياق النص وإدراك المتلقي"^(٤)، كما "قد تخالف التشكيلات البصرية ما تستدعيه قواعد اللغة أو النظام الموسيقي، ولكن البنية الهارمونية الكلية للنص تقتضي مقارنته وفق قواعد الشعرية المعاصرة التي تعد الانزياح عن النظام اللغوي والإيقاعي إلى التشكيل البصري الدال أحد أهم منجزاتها"^(٥)، ونظراً لأن مجموعتنا الشعرية هذه تعد أيضاً مجموعة لوحات تشكيلية يصعب الاقتباس منها والإحاطة بكل التنويعات البصرية فيها، لذا سنكتفي بنوعين 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). الخطبة والتكفير والخلاص. الخطاب الشعري عند الشاعر: محمد حسيب القاضي. ص ٦٦٣.
- (٢) بن حميد، رضا. (١٩٩٦). "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري". مجلة فصول. (٢) 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

ب

و

ط

السماء^(١).

إنه هنا لا يكتفي بكتابة كلمة تدحرج بل يرسم هذا التدحرج بنفس حروف الكلمة، وكذلك يفعل بكلمة هبوط، فهو يورد هذا الدال بشكل فعلي أي على شكل هبوط؛ "لتفتيت عملية النطق في شكل تنازلي، 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 تقتضي دلالتها رسمها من أعلى إلى أسفل، فيما يمكن تسميته "تشكيل هبوطي"، وهي: سال (ص ٨)، انزلت (ص ١٣)، مال (ص ١٩)، تسيل (ص ٢٣)، تنزل تحت الأرض (ص ٣٩)، قطرة (ص ٧١). والثانية تضم كلمات تقتضي الرسم مجزأة كمعناها، فيما يمكن تسميته "تشكيل مجزأ" وهي: ارتعشوا (ص ١٧)، ارتعش (ص ٢٦)، ارتعشت (ص ٤٢)، يتهشم (ص ٥٠)، تنهشم (ص ٧٣)، يقطع (ص ٨٠)، ثقب (ص ٨٧)، ومن أمثلة الفئة الثانية هذا المقطع من قصيدة "آخر صيف":

حتى أن الشمعة ارتعشت! (٣)

وأحياناً يعمد القاضي لإنتاج دلالة نصانية مفارقة، من خلال إرباك قرائه، عن طريق تقليب حروف كلمات النص "إنه تقطيع أفقي ثم رأسي ثم عكسي مناقض له، يشكل نسقاً تضادياً يكسر حركة القصيدة ويحولها إلى نقطة جديدة"^(٤) كما في قوله:

الشمعة التي بين الظل والجسد

الشمعة التي

ت ك ب

ك ب ت

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩) ديوان السدى قطرة قطرة. ص ٦.

(٢) عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). هكذا تكلم النص. استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام. ص ٣٦.

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٤٢.

(٤) نايف، مي عمر. السابق. ص ٦٦٣.

من يدنا،
على السلام،
انتهت ،
و ما

ت

هـ

ت

ن

ا (١)

أما النوع الثاني الذي سنتناوله هو "التشكيل الموازي" حين تتوازي 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 كالصيف

كالغيم كالصيف

كالموت..

ككل شيء وفي كل شيء (٢)

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

جسدك كتابة

وأنا

شهوة المحبرة (٣)

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

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

(٣) القاضي، محمد حسيب. (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 والكتابة في نظره جنسية أيضاً، وتفضح وجهة النظر هذه كلمة "شهوة"، وينقسم هذا التشكيل الموازي إلى ثلاث فئات حسب العلاقة بين المتوازيات، الفئة الأولى فتحتوي علاقة تضاد أو تقابل، ويمكن تسميتها "التشكيل الموازي الضد" كما في المثال الأول، في حديثه عن الليل والنهار، وكما في الأمثلة التي نراها في الصفحات (٣٢ - ٣٣، ٣٤ - ٣٥، ٣٩، ٧٢، ٧٤، ٨٠، ١٠٠)، أما الثانية فتحتوي علاقة ترادف فيما يمكن تسميته "التشكيل الموازي المرادف" كما في المثال الثاني، جسديك = كتابة، وفي الصفحات (٣٦ - ٣٧، ٤٤، ٨٢، ٩٢، ٩٤)، أما الفئة الثالثة، فتحتوي علاقة ارتباط بشخص أو شيء واحد، فيما يمكن تسميته "التشكيل الموازي الارتباطي" كهذا المثال من قصيدة "الخوف":

وأمي

تبحث عني

تبكي

وتمسح دمعها بطرف الطرحة السوداء

تنادي

وتسأل عني سياج الصبار^(١)

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

هنا قمر

يطلُّ كعين قط

يخطف الكلمات من أفواهنا

ويلوذبالغيم 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 حسيب. (١٩٩٩). ص ٤٠.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٩٩.

مائدة لشخصين اثنين:

أنا / و / أن

بل كل أنا منهما أيضاً متشظية حيث جزأ الكلمة ليعبر عن ذلك، أضف إلى ذلك أن المطبوعة - التي يتحدث عنها في القصيدة نفسها - والتي يطبع منها نسخاً من نفسه نجدها أيضاً متشظية بدليل كتابته لها على هذا الشكل (م ط ب ع).

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

تشظي اللغة نفسها هو معادل لتشظي العالم، القصيدة - كما يقول وليد منير: "أيقونة التشظي لا غير كأن شفرة المعنى تسخر من نفسها، كأن 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 يملأه سوى الكلام المتشظي"^(٢).

سريالية ما بعد الحداثة

يصل الأمر - أحياناً - برغبة الشاعر المعاصر المحمومة إلى تخوم السريالية والدادائية والتجريبية في رسم لوحاته التشكيلية اللغوية، ونرى قصيدته الحديثة متحركة في الأزمنة والأمكنة كافة في أن، "مما يجعل النص سابقاً 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 المتلقي حال تعامله مع النص المختلف، "ولكن نقاد ما بعد البنيوية يؤمنون أن هذه الرغبة لا طائل من ورائها؛ لأن هناك قوى لا شعورية أو لغوية أو تاريخية لا يمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت من المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسيموطيقي يقضي على الرمزي"^(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"رشة"، 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. ١٦ (١). ص ٦٤.
- (٤) سلدان، رمان. (١٩٩٦). النظرية الأدبية المعاصرة. ت. د. جابر عصفور. ص ٦٧.
- (٥) إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٤). الشعر العربي المعاصر. ص ٣٨٠.

ضوء،

ذباب،

جبل

إلا المنحنى الذي فجأة...

بينما

اللمعان

يتمشط .

تحت

للمواقفين على

طرف

الحافة! (١)

تقع هذه القصائد في نطاق أحد الأنواع الشعرية الراهنة، وهو "شعر التشابك الاختلاطي وانهيار المعقولية والممكنية والنزوع السريالي" (٢)، حيث تختلط علينا معاني عبارات القصيدة، وليس ثمة معنى موحد نستخلصه، ويصدق على هذا النوع من القصائد مصطلح "القصيدة الفوضوية"، كما يسميها محمد حمود، وهذا لا يعني التشظي دون معنى بل يعني "المعنى المتشظي"، ولهذا تفسيران فإما أن الشاعر الفوضوي كالفنان السريالي الذي يرسم لوحة سريالية حيث يعطل 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 التفسير الآخر فيسوقه حمود في شرحه لهذا النمط الفوضوي، حيث يقول: "هو تصور ومفهوم أي نتاج تنظيم واع لحركة القصيدة وكيفية وجودها في تلك الكيفية التي تتميز بسمة الفوضوية، 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 متفحصة، وحالة شعرية متجددة، تتجاوز الكلاسي من النظم، سواء أكان ذلك في الشعر العربي أم العالمي، ولعل رغبة القاضي في الانعتاق من قيود السائد

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ١٥.

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

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

النظمي للشعر جعله "يطمح لقصيدة فلسطينية تفارق الشعر والمنبر، وتنزل من أبراج الإنشاء والاستعلاء الشعري لأرض التفاصيل اليومية"^(١)، وهو يرجع الفضل فيها إلى (ريتسوس)، ويشاركة فخري صالح، الذي خصص عدة مقالات لدراسة تأثيره على القصيدة العربية المعاصرة، منذ ترجمة سعدي يوسف له حتى الآن، بل إنه يرى أن بزور 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 "العارية من تلك النبوة العالية التي سادت في قصيدة الستينيات"^(٣) تتناسب مع شاعر مثل القاضي كان يتمرد على السائد ويطمح لتجاوز الإرث الستيني. ويعد 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 "لماذا ترجمت يا نيس ريتسوس؟" كتب: "لقد أحسست دائماً وأنا أقرأ شعر ريتسوس أن وراء قصيدته جهداً عظيماً، وروحاً مصفاة، صافية أوصلت قصيدة الحياة اليومية لديه إلى هذه القطعة الغريبة من البلور، إن قصيدته - قصيدة الظاهرة اليومية المنتشرة بميثولوجيا معادة التركيب- تمثل مفخرة للشعر الطليعي ومن هنا تأتي القيمة التربوية لقصيدته حين تكون مثيرة أمام القارئ العربي، بل أمام الشعراء العرب والشباب منهم خاصة^(٥)، وربما كان القاضي من الأوائل الذين استفادوا من هذه التقانة الجديدة. ومما 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" للقاضي، نشرها في صحيفة المجاهد الجزائرية - قبل صدورها في مجموعة تحمل الاسم نفسه - وكان نتيجة هذا التأثير 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، وتلمس العالم المادي في لزوجة ماديته، وتفصيله، والنأي عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة"^(٦) وهذا ما نجده في شعر القاضي، كما نجد أن الكتابة الشعرية عنده - بعبارة صلاح فضل - "فعل جديد يستفز المعيشة اليومية/ الفردية/ الخاصة ليستخرج منها قولاً مختلفاً جداً"^(٧). إن التفاصيل اليومية هي وسيلة من الشاعر؛ ليجوهر العارض الطارئ، أما المتلقي الفاعل في العملية الإبداعية فهو يلتذ بتفاصيل

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

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

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

(٤) المرجع السابق. ص ٣١٣.

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

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

البرداية

اللمبة ،

ديوان إبراهيم

طوقان

آخر سيجارة في العلبة ، قصاصات صحف

ومجلات ، نظارة...

إلخ... إلخ^(٢)

عمد الشاعر إلى وضع جزئيات الحياة الصغيرة في أقاصي متخيله الفني، وبالتالي يعاين القارئ مكان الشاعر وذاته عن قرب، كما أن تلك التفاصيل أدواته في أفعال شعرية تالية:

العتمة تصعد من أطرافه تضغطه ، تنزف منه كالحرير.

ت

س

ي

ل

على

الكرسي

واللمبة.

والحائط

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

تجدد الإشارة إلى أن الكتاب: لذة النص. رولان بارت، ترجمه: فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال، البيضاء، ط ١، ١٩٨٨م.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٢١.

واديوان 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 نفسين،

ومعها في المنفضة..

إن، التفاصيل في بداية القصيدة لم تكن عبثاً بل كانت عناصر مهمة في عملية شعرية، الهدف منها التنفيس عن أحاسيس تضغط على الشاعر. ويبدو أن البناء الحكائي السردى في هذه القصيدة يعمد لتوظيف ثنائيات مشبعة بالمفارقات النفسية مما دفعه لحوار الذات والأنا الاغترابية.

وقصيدة التفاصيل عند القاضي لا تتخلى عن "كثافة الشعر وميثا فيزيائية"^(٢)، ففي قصيدة "السدى قطرة قطرة" التي يتعمق فيها الشاعر في تأملاته -التي يفصحها العنوان ذاته- نعثر على تفاصيل عادية:

وتلك

لفاقة تبغك،

لمستك،

الحبر،

فنجان قهوتك...^(٣)

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

انتبه

النزد

ط

ا

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩): ص ٢٣.

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

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩): ص ٧٢.

د

ر

حظنا السيء

الأحاديث ،

الصورة العائلية ،

أبخرة الشاي^(١)

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

شعرية اللقطة بين مشهدياتها المونتاجية ومفارقته 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 مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة، ومحقة لبعض اللحاحات المتخيلة كأنها مرئية، غير أن كثافة حضور الصورة في العصر الحديث، والحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقي - بعد أن أصبح الفن السابع "السينما" وأولاده "التلفزيون والفيديو" غذاء يومياً لكل البشر - قد خلق وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين "المتخيل الشعري" بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر، حتى استحالت 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) د. عز الدين إسماعيل أول من أشار لقصيدة اللقطة حين تحدث عن السينما/ التزامن/ القطع (المونتاج) في شعر قاسم حداد، وأشار إلى أن هذه التقانة كانت عند السياب سابقاً لكنها زادت الآن^(٦)، أما القاضي فيدلبي بدلوه من وجهة نظر فلسطينية فيقول "اللحظة/ الذاكرة/ العين التي تمتلئ بالمشاهدات والرؤى والأحاسيس من مكونات النص الفلسطيني الحداثي الذي يحاول أن يتجاوز أنماط التعبير المعروفة والمستهلكة؛

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

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

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

(٤) حاوي، دنقل، جبرا. دراسات نقدية في أعمال السياب. 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 ومتشابك الظلال، ولم يعد واضحاً ومبسوطاً، ووظيفة الشعر هو هدم المدركات الجاهزة للأشياء والعالم، وإعادة اكتشافها، وصياغتها مرة أخرى من منظور المغايرة معرفياً وجمالياً^(١). ووظيفة الشعر هذه نراه يطبقها مثلاً في هذا المشهد من قصيدة "المجرد أغنية":

السيدة

تخفي العطر للمتعة

وأنا

أخفي الرغبة

في أن

أخفي الدمعة^(٢).

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

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":

المزهرية

في مكانها تماماً

الكتب.. الصورة الجدارية!

شريط المطربة فيروز

بيجاما نصف مغمضة على الفوتيل

صحن البذورات،

علبة السجائر^(٤)

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

(١) النفر، سليم. السابق: ص ٨

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

(٣) شحروري، صبحي. (١٩٩٩). بين الكناية والاستعارة: شيء من المنجز النص الشعري الفلسطيني. ص ١٤٣.

(٤) القاضي، محمد حسيب. (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 تنقل كاميرا الشاعر المتلقي لمشاهد بعينها؛ فيتضافر العقل والإحساس معاً في إبراز دلالة هذه المشاهد عند المتلقي، وبالتالي تصبح كاميرا الشاعر وعين المتلقي 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 القاصي "لا يسرف في التأمّلات والتداعيات الميتافيزيقية، بل يلتزم بإخراج المشاهد البصرية، وتحملها 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، مثال ذلك هذه المشاهد الداخلية:

لفاقة تبغك،

لمستك،

الحبر،

فنجان قهوتك...^(٢)

وأيضاً:

وكذلك:

شخص..... قنينة... .. 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 بضيء 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، دنقل، جبرا. دراسات نقدية في أعمال السياب. الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر. ١١٠.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٧٢.

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٧٩.

(٤) المرجع السابق. ص ١٠٤.

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 يعترض السرد الشعري، في قصيدة "من سفر (م.ح.أ)" 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 صليباً - على ما أظن -

وترخي سنابل أهدابها خفرة...]

فتغطي هلالها، وتفاحتين على البشرة]^(٣)

وفي إشارته للمصحف والصليب 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 "اللغة الساكنة" وتحدثنا عنها مسبقاً، و"اللغة المتحركة" وهي "اللغة السردية"، وبذا نجد أن السرد يرتبط بالقصيدة اللقطة ويصعب فصله عنها، ويرى الناقد حاتم الصكر أن منظور السرد مهيم على قصيدة النثر^(٥)، وهو يرى أن "السرد المجتلية تقنياته من النثر أساساً يتطلب تنظيمياً يناقض الفوضى الظاهرية في قصيدة النثر"^(٦)، وهو يشير - نقلاً عن سوزان برنار - إلى طبيعة قصيدة النثر التي تقودها إلى "التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة كالأقصوصة"^(٧) وقد يكون هذا

(١) المرجع السابق. ص ١١١.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٥٦.

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٧٨.

(٤) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٨٥.

(٥) المرجع السابق. ص ٢٠.

(٦) المرجع السابق. ص ١٨.

(٧) المرجع السابق. ص ١٨.

التواطؤ أقرب إلى الجنس الأدبي الجديد الذي نظر له إدوارد الخراط وهو "القصة - القصيدة" لكن حتى في "قصيدة النثر" فإن لها تشكيلاً "جسماً"، إن صح التعبير، فيما 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) والمسرواية أو الرواية المسرحية - أي رواية + مسرحية - وغيره، وبالتالي قد يكون أنسب 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 الحدائث 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 ترفع 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 المقروءة اللغوية" التي نعرفها، وفي رأينا إن قصيدة النثر والشعر الحر ما هما إلا نصان مفتوحان أيضاً - أي لوانان من ألوان النص المفتوح - لأنهما يستعيران من شكلين أدبيين هما الشعر والنثر، ويستفيدان من خصائصهما دون تناقض، فالشعرية والأدبية موجودة في الشكلين معاً.

يندرج السرد في المجموعة في ثلاثة أنواع - تشابه أنواع الصور البصرية ما دام جزءاً منها - وهي "السرد البانورامي" و"السرد الداخلي" و"السرد الجانبي"، أما البانوراما السردية فنجدها في قصيدتي "كابوس" و"الخوف"، أما قصيدة "كابوس" فهي بامتياز "قصيدة سردية تحفل بالشخوص والأحداث وتحكي حكايات من دون أن تتخلى عن طرائق الشعر في تكثيف العالم وإعطائه نبرة كونية، وبنوية للخطاب الشعري"^(٢)، وهذه القصيدة السردية 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،

حينئذٍ،

(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.

قلت لا بد أن أرفع الضوء من تحت شعرة !^(١)
 والنوع الثالث "السرد الجانبي" كما في قصيدة "صموئيل بيكيت":
 (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 "باستنتاج 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 معني بالقصيدة التركيبية أساساً، حيث أتعامل مع مفردات وصور العالم المبعثرة بمنطق مغاير يضمن سياقات غير تراثية"^(٤)، وهو يربط هنا بين الدرامية والتجريب، وكذلك يربط بين الدرامية والنشطي الظاهري الذي يؤدي إلى تركيب القصيدة عنه، يقول في قصيدة "السدى قطرة قطرة":

قال لي:

علقت في طرف العصا،

وتيهاً ، ومحبرة

ولم يكن السراب بمثل هذا الومض

قلت له:

ليس مستغرباً بعد ،

أن تتسم وردة

بنظرة بلبل

وإن حصاناً من الرمل

سوف يميل ،

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٦٨.

(٢) القاضي، محمد حسيب، (١٩٩٩). ص ٨٥.

(٣) المرجع السابق. ص ١٣٩.

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

ليشرب من مائنا ،

قمرأ. (١)

الحوار هنا ليس نثراً عادياً بين شخصين، فنفهم المعنى المراد، بل إن الشاعر يشحنه بطاقات وصور شعرية تقترب من الفنتازيا، ومن هنا يصبح مثل هذا الحوار هو الحوار الشعري بجداره، بعيداً عن ابتذال النثر ووضوحه، ولأن الحوار مجتلب أساساً من النثر لذا نراه حين توظيفه في الشعر يتأرجح بينهما، وإن كان حسب تقسيم حاتم الصكر - "يجنح النثر نحو التنظيم والتعبير فإننا نرى الحوار الشعري عنده يتجه للخوض والتجريد" (٢)، أي يقترب من دائرة الشعر أكثر.

شعر اللفتة الختامية

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

السيدة

تخفي العطر للمتعة

وأنا

أخفي الرغبة

في أن

أخفي الدمعة .

جرسون

من فضلك

مائدة لشخصين اثنين:

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٧٤.

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

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

(٤) المرجع السابق. ص ١٨.

أن ا/و/ أن ا^(١)

وكذلك كما يقول في قصيدة "السدى قطرة قطرة":
ما زال شيلوك شكسبير

ي ق ط غ

لحمك في وله،

بينما أنت

ت ن ز ف

زيتونة،

غيمة،

طائراً

وتقول: سلاماً...!^(٢)

قصيدة الاختزال

"قصيدة الاختزال" إحدى القصائد المهمة في الشعر المعاصر، أو كما يسميها بول شاؤول "قصيدة البياض"، أي القصيدة المفتوحة المكتفة التي تترك كثيراً من الظلال في ما يسمّى "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 تتكثف اللغة وتتقطر باعتبارها لغة احتمالية في الشعر على مستوى الدلالة والإيحاء، لذا تجد جملاً ناقصة أو مبتورة..."^(٤) وهذا ما يتحقق مثلاً في قصيدة "كل ما في الأمر" التي لا تحوي سوى فعلين سرديين:

سوء الرغبة

ا

ن

ز

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

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

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

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

ل

ق

ت

في سروالي

هذا كل ما في الأمر ،

حسبما أظن! (١)

ويعد الصكر الاختزال والتكثيف الصياغي أحد مظاهر السرد^(٢)، في قصيدة "رعدة"
التي لا تحوي سوى أربعة أفعال سردية هي (مروا، تموهت، ينته، ارتعشوا):

المنادون من الفجر

الذي

كثيراً ما مروا تحته

دونما ذاكرة

عند الحفرة التي تموهت

بآخر شحطة في جيوبهم

دائماً

حيث الدهليز،

بعد لم ينته

والمرأة

أضيق من وجوههم

ا

ر ت ع

ش و ا (٣)

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

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

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

القصائد الأربع السالفة الذكر، تشترك في كونها قصائد تجريدية أو قصائد/ حالات أو قصائد/ لوحات، مما يجعل ثمة علاقة بين هذا النوع من القصائد والاختزال كتقانة شعرية، وهذا يقترب مما قاله فخري صالح في دراسته لشعر سعدي يوسف، عن "القصيدة التي تقترب في شكل تأثيرها من اللوحة حيث يكون الاختزال والتكثيف واستخدام التفاصيل لتؤدي وظيفة محددة في النص"^(١)، وهذا طبيعي ما دام حجم القصيدة/ اللوحة يفرض على الرسام/ الشاعر اختصار مواده وتكثيف أفكاره، لكن لا يعني هذا أن الاختزال والتكثيف 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 تتعامل 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 تعارضاً 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 - "تراوح بين شكلين هما كثرة التفاصيل المرئية وبين التجريد لاستخلاص الجوهر من التفاصيل، وهو غير التجريد العقلي أو الفلسفي، لأنه ما يزال صميم الصلة بأرض التفاصيل الحية، ولكنه يعرف كيف يبصر من خلالها بأكثرها جوهرية"^(٣)، و"قصيدة القاضي ينطبق عليها هذا الوصف حيث يعرف كيف يجرد أو يفلسف قصيدته من خلال تفاصيل يومية بل إنه يطمح لنقل القصيدة الفلسفية "من الرؤيا إلى اليومي ومن السطح إلى الأعماق"^(٤)، وأوضح مثال على هذا قصيدة "صموئيل بيكيت" التي ترشح سيمائية عنوانها بالفلسفة العبثية المشبعة بالميتافيزيقيا لدرجة إنكارها، في هذه القصيدة نجد التفاصيل اليومية توظف من أجل دلالات هي بالأخص فلسفية:

يفوح العطر الداكن من إبطي امرأة

توغلُ ،

كنت تقاسمني كتبي ،

علبة تبغي ،

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 حسيب القاضي. ص ٧.

ينسى عصاه وفضاه غالباً

بعد آخر لعبة
قرب قارورة الحبر

لتمسح نظارتك ،

قبل أن تنتهياً للـنوم^(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 ط ب ع ة

أوقيانوس

وأنا

عريان كما ولدتني أمي

أطبع من نفسي عدة نسخ تشبهني بالضبط

وأحاول

عينا

أن أعرف وجهي الأصلي^(٢).

كما يصدر الشاعر قصيدته هذه بمقتطف فلسفي من سقراط يحمل أيضاً - ولا غرابة - مفارقة فلسفية حيث يقول: "أعرف أنني أكاد لا أعرف شيئاً"^(٣).

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ١٣.

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٣١.

ونجد في قصيدة "غبار" أيضاً المفارقة الفكرية البانورامية، وللمفارقة الفكرية صلة "بشعر الومضة الذهنية البارعة والتحليل التخيلي" وكذلك "بشعر" اللعبة الذهنية^(١)، وهما نوعان شعريان راهنان في رأي أبو ديب، ونجد الشاعر هنا أيضاً يوظف صوراً بصرية من التفاصيل اليومية في حذقه هذه المفارقة.

خفوت النبرة الشعرية

رابع فضائل القصيدة الريتوسية "خفوت النبرة الشعرية" سواء الذاتية أم العامة، نجدها عند القاضي غاية شعرية ينادي بها، حيث يطمح لقصيدة فلسطينية تقارق الشعار والمنبر، وتنزل "من أبراج الإنشاد والاستعلاء الشعري إلى أرض التفاصيل اليومية، والمعاناة، وملامسة مناطق الخفاء والتجلي في حركة الكائن خلال صراع الذاكرة والتاريخ والأرض"^(٢)، وهذا الخفاء والتجلي 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 والاكتناه المبهم والنجوى الداخلية الساجية"^(٣)، وخفوت النبرة الشعرية الذاتية يتخلل المجموعة كلها، لذا سنضرب مثلاً واحداً من قصيدته "صيف ٩٦":

أريد أن

أنام

في سرير

أعلى

من يقظني

إنه صيف غزة ،

وما بقي بين أصابعي

.....

ربما،

لأقول ما ليس يشبه فمي،

سنتبادل مرآتنا،

وتتعري للتراب فجأة^(٤).

(١) أبو ديب، كمال. السابق. ص ١٩.

(٢) النفار، سليم: السابق. ص ١٩.

(٣) أبو ديب، كمال. السابق. ص ١٩.

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

خفوت النبوة الشعرية العامة، خاصة السياسية، حيث نجد القاضي مترفعاً عن الشعرية السياسية المبتذلة - العالية النبوة - ورفيقاً بنقيضها، أي الشعرية السياسية الفنية - الخافتة النبوة - وفي حديثه عن الشعر السياسي المبتذل يقول القاضي: "لا بد أن نعترف أن هذه الشعرية تعرضت في كثير من نماذج الشعر الفلسطيني لسطوة من خارج النص، فخضع الشعر والأدب عامة لمقولة قسيس الكلمة، واعتبرت أية كتابة متجاوزة لأغراض السياسي صوتاً نشازاً ومستهجناً في معظم الأحوال...، تنازل الشاعر عن العميق والجوهري في التجربة لإحلال الشعار، ومخاطبة الغريزي والمؤقت، ففقد 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 فضاء أوسع وأعمق في طرق النظر وتنوع الأساليب والرؤى" كما ينقلنا "من الإنشاد إلى الرؤيا ومن الرؤيا إلى اليومي ومن السطح إلى الأعماق ومن الخطابية الجوفاء إلى العقل والوجدان، باعتبارهما القيمة الأعلى في إدراك العصر والإحساس بمأساة الكائن"، وهذا الشعر في رأي القاضي سيخرج "الشعر الفلسطيني من عنق الزجاجية ويجعله يتخلص من الأداء النمطي المتكرر المحفوظ سلفاً"^(١)، وبهذا يربط بين خفوت النبوة الشعرية والتجديد الشعري، فهو لا يريد أن يتخلى عن القضايا الإنسانية ولكنه يريد طريقة أسمى للتعبير عنها بدل الخطب السياسية دون الطحن الشعري.

جدلية الذات والعام

القصيدة المعاصرة - سواء قصيدة نثر أو شعر حر أو شعر تفعيلية- 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 لمأزق كتابة الشعر بلغة السياسي، كما فعل الكثيرون غيره، وهذا ما جعله واحداً ممن أسهموا في التحول "خلال فترة السبعينيات على صعيد القصيدة الجديدة التي تدين للاختلاف والتعدد، قصيدة مفتوحة على التميز، وليس على التقليد ومجاراة السائد والمستهلك في شعرنا آنذاك"^(٢)، دون التخلي عن الخصوصية الفلسطينية، أو كما يسميها "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 والشفقة والخيبة"^(٤)، وعن مجموعته "ثم رمادك في رقصة" يقول إنه "إنتاج ما بعد أو سلو أو ما يسمى

(١) النفار، سليم. السابق. ص ٦-٨.

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

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩).

(٤) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩).

سياسياً 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 (كوته) "كتابة الحذف"^(٢) وهذا التداخل بين الذاتي والعام يعيدنا لجدلية الذات والعام، أما عبارة "حد المحو" فتربط بين الاختزال وهذه الجدلية.

في هذه المجموعة السياسة منتشرة 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 وله،

بينما أنت

ت ن ز ف

زيتونة،

غيمة،

طائراً،

وتقول: سلاماً...! ^(٣)

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 مجموعته يشوه الترقيم التقليدي بحذفه حيناً أو يستبدله حيناً آخر، وذلك محاولة منه لإلغائه أو إضعاف سطوته، أما عن حذف الترقيم أو إلغائه

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩).

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩).

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

فيقول "إن أول من حاول ذلك" هو "مالارمييه" ثم تلاه "أبو اللينير" بطريقة منهجية، وبعده شاع في الشعر الفرنسي الحديث^(١)، ويورد "أراكون" سببين لحذف الترقيم في شعره، تصلح لشعرنا المعاصرين 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 متأخر 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 لتسهيل القراءة على من لا يستطيع القراءة بدونها^(٢)، أما السبب الثاني فيوضحه 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 "رعدة" و"المجرد أغنية" و"من سفر (م.ج.أ)"، يقول القاضي في المقطع الثاني أو البيت الشعري الثاني -حسب قول أراكون- من قصيدة "المجرد أغنية":

يا أبانا آدم

لو أنك منذ البداية نبهتني

لحضرت إلى الدنيا ومعى ورقة توت

..... والناس

بعد أن أموت^(٥)

إن علامات الترقيم لو وضعت في هذا البيت الشعري لحطمت مثلاً الجرس الموسيقي في كلمتي (توت/ أموت)، وهذا ما أشار له أراكون أيضاً^(٦)، ونلاحظ أن القاضي يخفف في أغلب المجموعة من كثير من علامات الترقيم المألوفة. وفي تقديرنا حذف الترقيم هو أحد جوانب "قصيدة الاختزال" أو "كتابة الحذف" التي لم تكتف باختزال كلمات اللغة فقط، بل اختزلت أيضاً قواعدها، وهذا ما نلاحظه في قصائده، الاختزال في هذه المجموعة، وهي "البقعة" و"كل ما في الأمر" و"الحافة" و"رعدة" 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 حسيب. (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، وتتنحصر هنا في أربع علامات، الأولى هي الخط المائل/ ونجده في الصفحات التالية (٣٥، ٣٦، ٧٥) حيث يقول مثلاً في قصيدة "المجرد أغنية":

(١) لكن آدم/ أبي

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

... ..

(٢)

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

أما العلامة الجديدة الثالثة فهي النجمات الثلاث وهي منبثة في قصائده، منها قصيدته "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 شأوول في إحدى قصائده جعل من البياض قصيدة كاملة أي تحمل معنى، وليس فقط ترقيماً. والأمثلة على هذه "العلامة الصفرة" لا حصر لها في المجموعة، من ذلك كتابته في قصيدة لوركا:

المهرة في الوادي
البنات في الشرفة

والموت في البرج

يخايل العابر بمرآة كاحلة . (٤)

(١) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٣٢.

(٢) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ١٢.

(٣) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٣٢.

(٤) القاضي، محمد حسيب. (١٩٩٩). ص ٢٦.

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

نصائية التناص

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

يربط القاضي أولاً بين التناص وقصيدة النثر، حيث يقول: "تجربة قصيدة النثر تدخل في سياقات وتراكيب من هذا النوع، الذي يتوسل التراث الديني وأدب المتصوفة، واستلهام الشعر القديم والمأثور الشعبي من أجل إغناء الدلالة الشعرية وفتحها على آفاق التخيل والمشاهد والرؤى وتعدد مستويات التأويل داخل النص"^(٢). وقد تعاطم دور التناص في القصيدة المعاصرة خاصة الخالية من الوزن؛ لأنه أصبح يعول عليه أكثر كمزية جمالية جديدة أو إيقاع جديد بعد إسقاط جماليات قديمة كالوزن والقافية والجناس وغيره من أدوات بلاغية تقليدية، يقول الصكر: "إن الإفادة من التناص هنا يمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تقرأ على أساسه، ويجعل لها كياناً علائقياً يميل إلى ما يدخر القارئ من تجارب، ويثير من خلال الواقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوامن الشعر في وعي المتلقي ودواعي الحرية والرفض في أعماقه التي تجمدت وجفت بما اعتراها من تكرار للنماذج، ورتابه في العرض، وقعقة إيقاعية صاخبة، وجعجة لغوية فارغة، وهيجانات عاطفية مبتذلة"^(٣)، الاعتماد على التناص أدى إلى تفنن "شعراء قصيدة النثر في تناصاتهم، معطين القارئ مهمة الاندماج النصي من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعرفة النص"^(٤).

القاضي يعي هذه الحاجة المعاصرة الملحة للتناص، فهو ينشد في نصه مغايرة في الكتابة، تستقي من التراث ومعرفة العالم وثقافة العصر خصوصية قصيدة مختلفة في الرؤيا والحساسية واللغة؛ ليربط ثانياً بين التناص والتطور الشعري، فلا تقدم جمالي شعري إلا بتلاقح الثقافات واتساع الأفاق، وهذا يصدق على شعرنا العربي، فانفتاح السياج وغيره من الرواد على الشعر الإنكليزي خاصة إليوت، وباوند، وسيتويل، والشعر العالمي عامة، مثل: أراكون، ولوركا... وغيرهم، وترجماتهم؛ أدى لنهضة شعرية جديدة، وولادة شعر التفعيلة، ثم كانت نهضة شعرية

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

(٢) النفار، سليم. السابق: ص ١٥.

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

(٤) المرجع السابق. ص ٣١.

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

القاضي يطمح لتقدم آخر اعتماداً على الثقافة الواسعة التي تتجلى في النص من خلال التناص، وهو يُنظر لهذا التقدم 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 تركيبية تتمازج فيها عناصر عدة، يستلهم من القرآن الكريم و من 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 تتكثف اللغة وتتقطر باعتبارها لغة احتمالية في الشعر على مستوى الدلالة والإيحاء، لذا تجد جملاً ناقصة أو مستورة وتناصاً مع القرآن الكريم وشعر المتصوفة مضفورة مع بنية النص وإيقاعه"^(٢) وهذه الكلمة الأخيرة "إيقاعه" تذكرنا بما قلنا سالفاً عن التناص كإيقاع.

ونتناول هنا مصدرين لتناص القاضي هما: الكتاب المقدس والتصوف، لكن نود التطرق أولاً لانتماء التناص، هل هو للشعر أم للنثر؟

إن للناقد حاتم الصكر 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 يتوفر على خصوصية تناصية، في حين أن الشعر لا يتوفر على هذه الخصوصية"^(٥). و يرى 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 هياً له المناخ الثقافي والتجريب الشعري، وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى ما سبق، وهو ارتباط التناص بالتجريب، بل

(١) النفار، سليم. السابق: ص ١٩-٢٠.

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

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

(٤) المرجع السابق. ص ٢٢.

(٥) تودورف، تزفيتان. (١٩٩٢). المبدأ الحوارى: 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 ودمجها معاً في الشعرية المعاصرة.

إن الشعر المعاصر لا ينطبق عليه تمييز "باختين" بين الشاعر والنثر، 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 تتخلله، يذهب محمود درويش إلى "أن الشعر أصبح الآن يطمح للنثر في حين أصبح النثر يطمح للشعر"^(١)، وهي مقولة 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 "بالناصر" الذي يكتب "نصاً مفتوحاً" على الشعر والنثر معاً.

قصيدة القاضي تنتمي للقصيدة 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 يناقض تصنيف (باختين) الشاعر والنثر، فهو لا يكتب عن ذاته فقط، ولغته ليست لغة صافية خاصة، لكنها لغة مشبعة.

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

وقال املاؤا بهواء الخيال جرار الذهب

لك كل المشيئة واللامشيئة لك

فالحمد والشكر يا أبت^(٢)

وهذه الصلات العبثية الفلسفية السريالية مستلهمة من الإصحاح السادس من إنجيل 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 لأسمه "محمد حسيب القاضي"، وهو يشير هنا إلى أسفار العهد القديم، أما قصيدة "في الليل" فهي تستلهم نشيد الإنشاد، سفر الحب التوراتي، وتقتطف عبارات منه، والتناص في كلتا القصيدتين يعيدنا لمصطلح التناص، حيث كان يسميه (باختين) (الحوارية).^(٣)

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

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

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

إن طريقة القاضي في التناص هي المحاوراة 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 تتناص مع نشيد الإنشاد في قصيدته "في الليل":

شعرك قطيع ماعز بلون غروب
على جبل جلعاد
أن تديك كما أرنب بري، شررد
من يدي بين سوسن ونعناع
أنفك كما برج النبي داود
يطل على مرج بني عامر
والفم حبة كرز
بتل مني الروح في ليلة صيف^(١)

هذه السطور تعيدنا للإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد، كما نجد هذا الأسلوب التوراتي أيضاً في قصيدة "من سفر (م.ح.١)"، وهذه الطريقة تذكرنا بصياغات الغيطاني اللغوية في أعماله التي تستلهم التراث، وقد أشار الصكر إلى هذا النوع من التناص حيث يقول: "أهم أنواع النص المحاكاتي ما ينصرف إلى تمثّل لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أنجزه حلمي سالم في ديوانه (دهاليزي والصيف ذو الوطم)"^(٢)، والشاعر حلمي سالم هو صديق للقاضي، 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 باطناً - بلغة المتصوفة- في قصائد "كل ما في الأمر" و"البقعة" و"الحافة" و"رعدة" وقد أوردنا ثلاث منها، كتب الشاعر قصائده هذه في لحظة المكاشفة، أو كما يسميها لحظة الكشف والبوح، أو اللحظة المعبرة عن حال تدرك بالمعاناة لا بالمقال، وهذه الحال التي لا يعبر عنها بالكلمات كانت سبباً في تشظي المعنى ظاهرياً، أما للمتلقّي فلحظة المكاشفة لحظة تُحْدَس قبل أن تفهم، وهذا له علاقة بالقصيدة التجريدية/ السريالية - التي تنتمي 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 حسيب. (١٩٩٩). ص ٤٨.

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

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

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

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

أغلب الجمليات 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، وعلون إحدى قصائده "صورة تجريبية لرئيسه 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 الحبر الساخن" أم في غيرها، أما في حواراته المتعددة فيتكرر حديثه أيضاً عن التجربة والتجريب، ففي حوارته الذي نشر في صحيفة الأيام مع الشاعرة ريم حرب، يحدثنا عن طموحه المبكر في كتابة قصيدة مختلفة عن الدارج والساند، وفي حواراته أخرى 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 وإفلاق راحة، وإثارة للشك والتساؤلات حول ما هو قائم من مفاهيم وبديهيات، إنه يرى في الشعر سريراً مفروشاً بالشوك يجب ألا يدع قارئه يستريح، بل يشارك ويقلق ويفكر ويتململ، وأخيراً يرى أن الشعر بحث في اللغة واختبار دائم للحواس والمخيلة في محاولته لاخترال 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 شوقيات. القاهرة. مصر.
- القاضي، محمد حسيب. (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). سورلها. ط ١. شعر، مدخل بقلم: محمد حسيب القاضي. دار الأمل للطباعة والنشر. غزة. فلسطين.
- العف، عبد الخالق. (٢٠٠٠). التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. ط ١. مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية. مطابع مركز رشاد الشوا الثقافي. غزة. فلسطين.
- تودورف، تزفيتان. (١٩٩٢). المبدأ الحوارى: دراسة في فكر ميخائيل باختين. ط ١. ترجمة: فخري صالح. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. العراق.
- حمود، محمد. (١٩٨٦). الحدث في الشعر العربي المعاصر. ط ١. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان.
- ريتسوس، ياتيس. (١٩٧٩). إيماءات. ترجمة: سعدي يوسف. دار ابن رشد. بيروت. لبنان.
- سلدان، رمان. (١٩٩٦). النظرية الأدبية المعاصرة. ت. د. جابر عصفور. الهيئة المصرية. قصور الثقافة. القاهرة. مصر.
- شحروري، صبحي. (١٩٩٩). بين الكناية والاستعارة: شيء من المنجز النص 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 السياب، حاوي، دنقل، 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، رجا. (١٩٩٥). القول الشعري. منشأة المعارف. القاهرة. مصر.
- فضل، صلاح. (١٩٩٧). قراءة الصورة وصور القراءة. ط ١. دار الشروق. القاهرة. مصر.
- كريميو، فرنسيس. محاورات مع أراكون. ت: قيس خضور. دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان.

- نايف، مي عمر. (٢٠٠٢). الخطيئة والتكفير والخلص، الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسيب القاضي، دراسة نصائية. 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 حسيب. (الثلاثاء ٢٧ / ٦ / ٢٠٠٠م). "أيام الثقافية". 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، فخري. (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، وليد. (٢٠٠٠). "تجليات اللحظة الشعرية الراهنة". مجلة أدب ونقد، (١٧٦).