

جبرا إبراهيم جبرا، شاعراً

- ١ -

أصدر الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، ثلاث مجموعات شعرية هي: **تموز في المدينة، والمدار المغلق، ولوعة الشمس.** وهي، في مجموعها لا تُشكّل إلا النزر اليسير من جملة نشاطه الأدبي الغزير في الرواية والنقد والترجمة. ومع ذلك، لم تحظ هذه المجموعات بأيّ اهتمام نقديّ، كالاهتمام الذي حظي به نتاجه الآخر؛ بحيث أن الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعر الفلسطيني (أو العراقي) أهملته إهمالاً يكاد يكون مطلقاً^(١)، بعكس صديقه المرحوم توفيق صايغ الذي حظيت دواوينه الثلاثة بعناية نقدية مركّزة، مع أنّهما متفقان، على الأقل، في مبدأ واحد، هو: تحرير القصيدة من الوزن وملحقاته، مع ما يصاحب هذا التحرّر من تحرّر أسلوبوي وبلاغي قادر على تمثّل الخبرة الوجدانية والذهنية الخاصة بكل واحد منهما.

ليس من شأنني، هنا، أن أتحرّى عن الأسباب التي دعّت إلى إهمال جبرا، بالرغم من أهميته التاريخية والفنية، لكنّه كان من أوائل الشعراء العرب الذين حرصوا على الدخول إلى «الحداثة»، بنقل الخبرة الشعرية من ميوعة رومانسية (بأصولها بين الحرين، وذبولها بعد الثانية) إلى خبرة شعرية مركّزة ذات أفقٍ شمولي... مع ما يتطلبه هذا الانتقال من تحولاتٍ رؤيوية تعبيرية خاصة، منها الإيقاع النثري؛ سواءً أطلقنا على هذا الإيقاع «الشعر الحر»، بالمعنى الذي عُرف به شعر وولت وتُمن - وهو ما يحبّه الأستاذ جبرا نفسه - أم بالمعنى الذي نفهمه لقصيدة النثر، مهما كانت الفوارق التعبيرية بينهما قائمة.

لكنّ لي، مع شعر جبرا، شأنًا آخر تماماً. حين أعود إلى دواوينه الثلاثة، بين مدّةٍ وأخرى، أجدها مثقلةً بالحواشي والتعليقات التي

تركيبها ملتقّة حول نواة فردية بدأ فكر الاختلاف العربي الناشئ اليوم يكتشف بعض سماتها في ما يكتب تنظيراً فلسفياً، حضارياً وفسولوجياً ونفسياً تحليلاً وثقافياً مستقبلياً، إذ «وليد مسعود» هو الفرد الذي ينتمي إلى شعب ويحمل فكراً ومشروعاً لبناء مجتمع وثقافةً جديدين ويعي الحرية وحقوق الإنسان ويصل جسديته بالفكر التحرّري الذي يؤمن به وبالطبيعة والمجتمع وحركة التاريخ وبالحب والتوق الدائم إلى الانعتاق والفعل بمنظور وجودي يمتزج فيه العقديّ الموروث الخارج عن أيّ تنميط أورتودوكسي بالثقافي الواسع المتعدّد وبالمعيش اليومي المتراكم داخل الذهن وبالتاريخي العميق والحديسي حيث المعرفة ومضات وعي مباشر للأشياء والمحسوسات والمفاهيم والرموز والأسرار.

هو الالتزام بالتجريب أسلوباً وبالحبّ عقيدةً ومذهباً في نبض كتابي خاصّ يعود بنا إلى نواة تتجمّع حول ذاتها إلى حدّ الهوس وتنكش داخل فردية يتردّد وجودها البدائي بين الحدوث وبين إمكان المشروع. فتتعدّد الأحداث والرواة والشخصيات، ليُتقارب نظام السرد حركة الواقع المرتبك المهزوز ولكن الواحد أساس بدئي ومرجع أخير إذ المرأة العاكسة - كما أسلفنا القول - في الأخير هي مرآة وليد، والمراكز السردية المتعددة ليست إلاً مرايا فرعية، شمساً في مجرة واحدة حيث وعي الفردية الناشئة سارد ومسرود معاً، كاتب وموضوع كتابة، رواية وسيرة ذاتية في شكل رواية، حضور نقديّ يطفو بين الحين والآخر على سطح الأحداث وممارسة لفعل الإبداع الروائي في ذات اللحظة.

لقد اهتم جبرا في البحث عن وليد مسعود بالحياة و«بأجزاء الحياة». ذلك ما يعرف هذه الرواية ومجمل أعماله الأدبية. وفي الوصل بين الكلّ والجزء مضانكة للحرف وتحدّ لعجز اللغة عن الإلمام بأعمق الدلالات وخروج عن أساليب التجريد أو محاكاة الوقائع والأشياء. فلا غلُف في القول إن اعتبرنا هذه الرواية واحدة من أبرز المحطّات في تاريخ الفنّ الروائي العربي لأنّها استفادت من تجارب السابقين وأدركت أنّ الكتابة الروائية نفاذاً إلى التفاصيل وتشبّث في الآن ذاته بالملق الإنساني.

هو التاريخ والوجود يتواصلان، باختصار، في نهج كتابة روائية تؤلّف بين الوقائع الشخصية والوطنية ضمن حركة المجتمع التاريخية وبين مجموع مثل هي من الحياة وإليها: «وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمراً، وتحدّياً مستمراً، وحبّاً مستمراً - وهذه كلّها تحتم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها - كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرّد مجموعها بكثير»^(٩٢).

(١) أفردت في كتابي الشعر الفلسطيني الحديث موقفاً لدراسة شعر جبرا، بصورة عامة، (ص ١٤٢ - ١٥٨) من الطبعة الثانية، بغداد.

(٩٢) المصدر السابق، ص ٣٧٩.

كنت أسجلها على هوامشها. ومن جملة هذه التعليقات تعليق غريب، لم أفصح عنه لأحد حتى الآن، مثبت على قصيدة «المدينة» من مجموعة قموز في المدينة، هو التالي: «إنّ هذه القصيدة - مع قصائد أخرى في الديوان تسيير على غرارها - هي الأساس الذي قامت عليه قصائد المدينة عند بدر شاكر السياب» كقصائد «جيكور في المدينة»، «مدينة بلا مطر»، «مدينة السندباد»، «جيكور - قموز»، «أم البروم» وغيرهما... كان السياب أحد أصدقاء جبرا الحميين، وكان يُعدهُ أستاذاً له، كما اعتاد جبرا أن يلقي على السياب قصائده بصوته الجمهوري المعبر، مثلما اعتاد السياب أن يلقي على جبرا قصائده بصوته العاطفي المتوتر. ولا بدّ أن تكون آثار قصائد جبرا قد ترسبت في قرارة السياب، لتكون إحدى الموحيات التي استثمرها على نطاق واسع، بصورة واعية أو غير واعية^(٢).

كان جبرا والسياب يتناشدان الشعر، وكان الثاني يُعدهُ الأول أستاذاً له!

أخلص من هذا إلى القول: إنّ شعر جبرا يستحقّ منا الاهتمام لا الإهمال، بسبب من أنه إحدى المغامرات الأولى في الشعر الحديث، ذات الطابع المغاير والتغيير معاً؛ فضلاً عما يمكن أن نعتبره نقطة بداية - مع جملة بدايات أخرى - لما آلت إليه قصيدة النثر العربية على يد رؤاها الآخرين ومن أعقبهم بإساءة أو إحسان! ولهذا، فإنّ أية دراسة لتاريخ قصيدة النثر العربية ومنها تحتّم أن تضع شعر جبرا في موضعه الصحيح. من أجل هذا، أعود إلى شعر جبرا، محاولاً التركيز على بؤرة محدّدة فيه.

حين أوازن بين دواوين جبرا الثلاثة، يستوقفني قموز في المدينة أكثر من صاحبيه المدار المغلق ولوعة الشمس، لأنه، بأسبقته عليهما، يتضمن البنى المولدة التي قام عليها شعره اللاحق؛ فضلاً عن أنه أحفل من شقيقه بالروح التجريبية... بما تعنيه هذه الروح من بحث عن أسلوية خاصة، واستنطاق الواقع بوصفه رموزاً، وحدّة إيقاعية، وبناء تركيبية، وجرأة في تناول فئات الحياة اليومية، وحسيّة صارخة، وتنوّع في المستويات التعبيرية... ومع ما يصاحب ذلك كلّ من وضوح في الرؤية والرؤيا معاً؛ مهما كانت طبيعة المؤثرات الألبوتية التي نجدها في هذا الديوان شاخصة بصورة مباشرة أو غير مباشرة^(٣).

ومن ناحية أخرى، فإنّ أية موازنة يعقدها الناقد بين قصائد قموز في المدينة لا بدّ أن يخلص منها إلى أنّ القصائد التي تناول فيها جبرا تجربة المدينة هي التي تشكل عقد الديوان، كقصائد «المدينة» و«أغنية لمنتصف القرن» و«الشاعر والنساء» و«بيت من حجر» و«توفيق صايغ في اكسفورد ستريت». ذلك أنها تنطلق من بؤرة واحدة، هي: الفرد في مواجهة المدينة، المقاومة في مواجهة الطغيان، الروح في مواجهة المادة، الأعماق السفلى في مواجهة التسلط الفوقي، مع ما ينتج عن هذه المواجهات من مشاعر متضاربة تصعد إلى حدّ التحدي، وتهبط إلى حدّ الشلل.

كما أنّ أهمية هذه القصائد - العقد في الديوان - متأية من أسلويتها الخاصة في البناء الدرامي المحكم، ذي الانطباعات الحادة، والمفاجآت المتواترة، وتنوّع مستويات التعبير بين عامية مبتذلة وجزالة أصولية، وانتقالات متعددة كالقطع، والتداعي، والاعتراض.

ومن ناحية أخرى انهمكث هذه القصائد في استنطاق تجربة دنوية وجدت في المدينة مَسْرَحها الملائم، فأقامت حواراً بين الذات والموضوع باعتبار أحدهما مرآة للآخر، لكنها مرآة مشروخة تحيل الوجه إلى وجوه، والمكان إلى أمكنة.

هذا «الوضع الشعري»، إن جاز التعبير، الذي يسيطر على قموز في قموز في المدينة، يكاد يختفي في الديوانين اللاحقين، إلا من بعض الآثار، كقصيدة «يوميات من عام الوباء» في المدار المغلق^(٤). ذلك أن الأستاذ جبرا قد انهمك فيهما، في نوع من محاوره الذات المستقرة في عذاب الزمن، وهي محاوره أقرب إلى التأمّلات في حكمة الحياة منها إلى استنطاق الحياة نفسها. وباختصار فإنّ شعر جبرا، في جملته، يُشكل سيرة ذاتية داخلية، تبدأ من المكان الشاخص، وتنتهي بالزمن الزائل.

أما واسطة العقد في قصائد قموز في المدينة، فهي في ظني قصيدة «المدينة»، لأنها تتضمن كلّ العناصر الفنية والموضوعية التي توزعت في قصائد المدينة الأخرى. من أجل ذلك، سينصبّ حديثي على هذه القصيدة باعتبارها نموذجاً حدّد طرق القصائد الأخرى مثلما حدّد سالكيها الضائعين «النافخين في الرماد»، على حدّ تعبير جبرا نفسه^(٥).

(٢) شهدت بنفسني مثل هذه اللقاءات في منزل الأستاذ جبرا نفسه بعد أن تعرفت إلى السياب عام ١٩٦٠.

(٣) يُنظر الشعر الفلسطيني الحديث الصفحات ١٥٠ - ١٥٤.

(٤) المدار المغلق ص ١٣٥.

(٥) قموز في المدينة ص ٨٤.

إلى إلغائه، ليقيم نوعاً من المصالحة بينهما (هل هذا ممكن؟!..). وهذا هو الفارق.

ومع أنّ الطبيعة ظلت رمزاً متحتياً في قصيدة «المدينة»، فإنها اقترنت بالحلم الإنساني، وهذا ما يضعها مع الإنسان في طرف واحد ليقابل الطرف الآخر: المدينة. ولما كانت المدينة، بكلّ صورها ورموزها، هي العنصر المتغلب في القصيدة، فإنها تأخذ شكلاً واقعياً يحرص على تلمس التفاصيل الصغيرة التي يتشكل منها الواقع. وهذا يعني أنّ في مبنى القصيدة تقابلاً آخر، بين الواقعية والرومانسية: واقعية ما تراه العين، ورومانسية ما تحلم به البصيرة. ولا أعدو الحقيقة حين أقول: إن هذا التقابل يحمل في مضمونه بعداً ثورياً جنينياً، بالرغم من طغيان صور الظلمة والشلل في القصيدة.

ومع هذه الأوجه المتعددة التي توحى بها القصيدة، يبرز وجه آخر أشدّ خفاءً - وهو الوجه الديني في قصة سدوم وعامورة التوراتية، وهما المدينتان اللتان محقهما الله بمطر من الكبريت والنار بسبب من الآثام والخطايا التي شاعت فيهما. غير أن جبراً لا يريد لمدينته التدمير، بل يريد لها التطهير، كي تنفجر «الشمس»:

خضرة وزهراً للمدينة

وضحكة لسكانها

نسمعها من كل نافذة، من كل حجرة، من كل دار (ص

(٢١).

بعد هذا، يمكن أن تُقرأ قصيدة «المدينة» في مستويات متعدّدة، منها ما هو وجودي، ومنها ما هو ديني، ومنها ما هو واقعي، ومنها ما هو أيديولوجي... سواء أكانت مجتمعة أم منفردة. وهذا يعني أن مبناها الذي يعتمد في جملة ما يعتمد، على حقول دلالية محدّدة ومحدودة، يفتح على مستويات متعدّدة قابلة للزيادة بحسب طبيعة التلقي. وفي ظني أنّ في هذا امتيازاً للقصيدة!

- ٣ -

تتكون قصيدة «المدينة» من خمسة مقاطع تدرج جميعها في منولوج درامي يُوحّد بينها بقدر ما يحدّد اختلافاتها الأسلوبية والإيقاعية والصورية.

الأول: مفتوح انطباعي يحدد العلاقة بين الأنا والمكان. وهو الشارع الذي يدل على المدينة (التعبير بالجزء عن الكل)؛ وتأثير المكان على «الأنا». في هذا المقطع تكون العين هي زاوية النظر التي تبدّي منها أشياء «الشارع المقفر»، مع ما تركه هذه الأشياء من تأثير في الذات.

الثاني: تأمل موضوعي، معزول عن «أنا» القصيدة، في زمن

يمكن أن نعدّ قصيدة «المدينة» رؤيةً مركّزة لعلاقة الإنسان بالمدينة بوصفها رمزاً للحضارة الحديثة. وهي رؤية تجسّدت على هيئة منولوج درامي طويل، يستبطن حواراً بين الذات والمكان، بما يترسّح عنه من رتابية زمنية قابلة للانفجار التطهيري. وهذا يعني أن مبنى القصيدة قائم على التحوّل من رموز الموت إلى رموز الانبعاث - وهو مبنى مؤلّد، بصورة مواربة ومخفية تماماً، من أساطير الخصب والنماء القديمة. ولذلك فهي تندرج ضمن «القصائد التمزوية» التي شاعت بالعقد الخمسيني من هذا القرن في الشعر العربي، كما رأيناها عند السيّاب وأدونيس وخليخ حاي ويوسف الخال وغيرهم.

تحدد «تمزوية» القصيدة بالمقطع الابتدائي الأخير منها، لتطهير المدينة مما حاق بها من صور العقم والجفاف والشلل الروحي والجسدي. يتوجه الدعاء الابتدائي إلى رمز من رموز الطبيعة هو «العواصف»، بوصفها القوة القادرة على تطهير المدينة، وتبديد «رؤى العفن» فيها، وجرف «قيود العظام والدود» منها، ليعود «الخصب لأرضنا ودمائنا». إن رموز قصيدة «المدينة» تحيل على أسطورة تموز وعشتار، لاشتراكهما في عملية تحول واحدة «من الجذب إلى الخصب». كما تذكرني قصيدة جبراً هذه بذلك البيت المشهور لأبي العلاء المعري الذي رأى في الدنيا كلها نموّ بذرة الجفاف إلى شجرة عاقر:

والأرض للطوفان محتاجةً لعلها من دَرَنِ تُغسَل!

غير أنّ علينا أن نذكر أنّ الدعاء التطهيري الذي يرمز إلى انبعاث المدينة، وتجديد الخصب للأرض والدماء، ظلّ تمثيلاً غير محقق، لا فعلاً منجزاً تكتمل به دورة الموت والحياة. وهو أمر يجعل من الدعاء التطهيري تحلماً تعرّض به الذات عمّا هو كائن بما يمكن أن يكون. وبذلك تظلّ قوّة الفعل للواقع لا للحلم.

كما نلاحظ أنّ القصيدة تستدعي قوّة خارجية لتقوم بعملية التطهير، ولا تستدعي قوّة إنسانية. وبهذا الاستدعاء يظلّ الإنسان قوّة معطّلة: يعي ويتمنى وينتظر!

ومن ناحية أخرى، تقيم القصيدة تقابلاً بين المدينة الفاسدة المشلولة والطبيعة الحيّة الفاعلة، باعتبارهما قطبين للصراع لا بدّ فيه لقطب الطبيعة أن يتغلب على قطب المدينة «وإن بالحلم...». وبذلك تحيلنا القصيدة على فكرة «العودة إلى الطبيعة» التي استثمرها الشعراء الرومانسيون بصورة ملحة ابتداءً من جبران خليل جبران، وليس انتهاءً بالسيّاب. وفي شعر جبراً تأخذ الطبيعة هذا المدّ الحيوي الذي يريد له أن يتغلغل في مظاهر المدينة وجوهرها. وإذا كان التناقض بين المدينة والطبيعة أبدياً لدى الشعراء الرومانسيين، فإن شعر جبراً يسعى

المكان ورتابته، وإمكانية تغييره، وترين عليه رموز الزمن التجريدية ذات الإيحاء اليائس.

الثالث: وجهة نظر حُكْمِيَّة في المكان، تتخذ من الانطباعات الحسية تجسيداً لها. أي: أنّ هذا المقطع يقترن بالأول لأنّ كلياً منهما منبثق من عين الأنا.

الرابع: تعليق ساخر يتبدى من خلال حوار ضمني بين أنا القصيدة والآخريين. وهو يقترب في نبرته من السخرية السوداء القائمة على الدلالة الباطنية المضادة للدلالة الظاهرة.

الخامس: دعاء ابتهالي موجه إلى العواصف - رمز القوّة الفاعلة - لتطهير المدينة وإعادة الخصب إليها. وهو يأخذ شكل تلبية جماعية، يتحول فيه الضمير من المتكلم المفرد إلى جماعة المتكلمين (نحن)، أو ما يقوم مقامه) باعتبار أن الوعي الفردي يتضمن حُلماً بالتغيير الجماعي، وهذا ما يدعو إلى تعديل صيغة الدعاء الابتهالي من «أنا» إلى «نحن».

ما العلاقة التي تربط بين المقاطع وتوحدتها؟ لعلّ القول إن المدينة وضوؤها المظلمة واندراجها في منولوج درامي واحد، تعلق وتهبط تَبَوُّرُتُه تبعاً لشدّة الإحساس وارتخائه كفيلاً بتحقيق وحدة القصيدة - باعتبار أنّ «المدينة» مولّدٌ واحدٌ تنتج عنه شتى الانطباعات والتأملات الصورية... هذا القول لا يخلو من صحّة؛ غير أنه لا يكفي لتحقيق بنية لمثل هذه القصيدة الطويلة من دون أن نكشف عن العلاقات الخفية التي تربط بين مقاطعه.

يتألف المقطع الأول من انطباعات مشهدية متبدية من «عين أنا» القصيدة لتحديد هويّة المكان: (الشارع المقفر/ الحوانيت المقفلة/ قفل الأبواب وفتحها/ المصاييح والظلال وما يتعلق بها، منازل معروقة.. إلخ). على حين يتألف المقطع الثاني من تأمل تجرّدي في الزمان معزول عن «أنا» القصيدة: (العقم في الدم/ العدم الذي فيه نسيان السأم/ الأيام التي تجرّج أشلاء السنين/ غصبة الشتاء/ فرحة الربيع.. إلخ). ويتصادي الدلالات بين المقطعين (هشاشة المكان/ رتابة الزمان) تصبح العلاقة بين المقطعين علاقة حاوٍ بمحتوى: المكان يحتوي الزمان ويعطيه معناه، باعتبارهما وُغياً في ذات أنا القصيدة - المكان انطباعياً، والزمان تجرّدياً.

أما المقطع الثالث، فهو صورة الآخريين الذين يدونون وقائع العدم، في المكان، «ويرفعون خاويات الأيدي صارخين: ألا ليت العواصف لا تهب!». وبعبارة أخرى: فإنّ المكان في المقطع الأول، والزمان في المقطع الثاني، يتضافران معاً كي يصبحا حاوياً جديداً يستلب الإنسان الذي لا يرغب إلا في «سيجارة أخرى فيها فداء الساعة» وهذا هو الابتلاب الروحي للإنسان «المترجّح بين تيه الشبق، وبين تيه من الجوع والقلق».

أما المقطع الرابع، فهو وعي «أنا» القصيدة بالعلائق السابقة، الأمر الذي يوئد وعياً بالانفصال عن المدينة وزمنها وبشرها: «ولكنهم يقولون لي: لا، إنما الوديان دروب مدلهمة..» وما ينتج عن هذا الوعي من إحساس بالضياع: (أفأغرق في بئرا وأنتهي؟..)

في المقطع الخامس ردّ الفعل التطهري الذي ثلغى به «الأنا» كلّ العلائق السابقة (الاحتواء، الاستلاب، الانفصال) من أجل علاقة جديدة إنسانية تحقق انسجاماً بين الذات والمكان.

من خلال هذه العلاقات تتحدد في القصيدة حركتان متعاكستان:

- الحركة الأولى: حركة حاوية متداخلة: احتواء المكان للزمان، واحتواؤهما للآخريين، الأمر الذي يجعل المدينة هي الشخصية البارزة في المقطع. وهي حركة هابطة إلى الأسفل بدلالة صور الظلمة الجحيمية التي تهيمن عليها.

- الحركة الثانية: حركة صاعدة انفجارية. وهي تبرز حيّة وسريعة في المقطع الثاني، ثم سرعان ما تختفي لتبرز ثانية في المقطع الرابع على هيئة رغبة في «الصباح في حلقة الليل»، ثم على هيئة سؤال استنكاري «أفأغرق في بئرا وانتهي». ثم تأخذ هذه الحركة مدّها الصاعد المتواتر في المقطع الخامس على هيئة «دعاء ابتهالي» من أجل أن تقضي على الحركة الأولى، وتلغّيها، وتحلّ محلها.

وواضح، بعد ذلك، أن الحركة الأولى بهبوطها إلى الأسفل وبأساقها التعبيرية ترمز إلى صور الجفاف والجدب - على حين أن الحركة الثانية، بصعودها إلى الأعلى، ترمز إلى طقوس الخصب والنماء.

تتبدى الحركتان المتضادان (الهابطة والصاعدة) من خلال زاوية نظر «أنا» القصيدة: لذلك تأتي صورة الخطاب متموجةً سلبياً مع الهبوط، وإيجابياً مع الصعود. ومثل هذا التوجّح يحدد محوراً للصراع الداخلي في القصيدة.

إنّ زاوية النظر، هذه، التي تشكل صورة القصيدة الكلية، تعبّر عن وعي الذات لواقع المدينة، وما يفرضه هذا الوعي من أمل بالتطهر. وهذا ما يكشف عن توترّ حادّ بين عنصرين رئيسين في القصيدة هما «الأنا» - أو الذات - و«المدينة» - أو الموضوع. وهذا التوترّ ليس إلّا محوراً آخر للصراع المباشر بين هذين الرمزتين. وإذا كانت الحركتان المتضادتان للقصيدة «الصاعدة والهابطة» تشكلان بنية القصيدة العميقة، فإنّ التوترّ الحادّ بين رمزها الرئيسين (الأنا والمدينة) يشكّل بنيتها التعبيرية الظاهرة ذات المستويات المتعددة.

- ٤ -

يتدرج مبنى القصيدة الأسلوبية من انطباعية مشهدية، وأخرى انفعالية حسية (الثانية رد فعل على الأولى)، إلى انطباعية تأملية

(تجريدية، أو حوارية مضمرة، أو ساخرة)، لتنتهي القصيدة بأسلوب التمثي الانفجاري (الدعاء الابهالي الذي يشبه التليبات القديمة)؛ ولكن من غير أن تنفصل هذه المستويات بعضها عن بعض انفصالاتٍ حادة. فكثيراً ما تتداخل صيغ كل مستوى في صيغ المستوى الآخر.

إنّ الانطباعية في المستوى الأول، مشهدية كانت أم انفعالية، أم تأملية، تتشكل من عناصر واقعية منتزعة بصورة مباشرة من مشاهد المدينة وأثارها في النفس؛ على حين يتحول المستوى الثالث إلى انبثاق ذاتي متصاعد منتزع من صور الطبيعة (الشمس، العواصف، البحر)، وهو الانبثاق الذي يسعى إلى تطهير المدينة من صورها الانطباعية الفاسدة.

هذا يدعونا إلى القول: إن الحيز الأسلوبي الذي يمثل حركة القصيدة الهابطة يتشكل من الانطباعات البصرية والانفعالية والتأملية لدلالاتها على ما في المدينة من «رؤى العفن»؛ وإنّ الحيز الأسلوبي الذي يمثل حركة القصيدة الصاعدة يتشكل من صور الدعاء الابهالي. وهذا يعني أن أسلوبية القصيدة تقوم على التحول من الانطباع إلى الانبثاق: الانطباع في الهبوط إلى الجذب وواقع المدينة السفلى؛ والانبثاق في الصعود إلى الخصب والحوية والمدينة الحلم.

ومع هذا التحول الأسلوبي يتم تحوّل على المستوى الإيقاعي: من البطء الثقيل المنبعث من صور الانطباعات الحسية وأثارها، إلى السرعة المنبثقة من الخطائية الابهالية، مع ما يتخللها من تنويعات نغمية مصاحبة للتنويعات الأسلوبية في الحركتين كليهما.

تتوالى الصور الانطباعية على هيئة تفصيلات جزئية مظلمة اللون، أو دالة على الظلمة. وهي، في جملتها، تكشف عن طبع المكان الساكن الهشّ المستلب. ويمكننا أن نلمح مجموعتين من الانطباعات في حركة القصيدة الهابطة:

الأولى: الصور الحسية الصامتة (أو الجامدة) التي تشير إلى صورة المكان المادي، وهي: الشارع المقفر في الظلام، الحوانيت المغلقة، المصاييح والظلال، بما ينتج عنها جميعاً من عفن، ومنازل معروقة آيلة للسقوط، وضباب يلفّ المدينة في الظهيرة، ومقاهٍ...

الثانية: الصورة الحسية الحية التي تشير إلى عالم المخلوقات البشرية. وهي تأخذ شكلاً انفرادياً مرة، كالعاير الذي يسقط ألمه على الأبواب؛ وشكلاً جماعياً، مرة أخرى، كالشكان الذين يرفعون خاويات الأيدي، والشفاه التي تتحرك لتدوين العدم، والذين يريدون بناء المدن من طين يتفتت... إلخ...

تترأى جميع هذه التفصيلات، الصامتة والحية، من خلال عين الأنا، غير أنها تأخذ سياقاً مشهدياً له طابع «السيناريو»، الأمر الذي

يوشي بموضوعية «عين الكاميرا» التي تلتقط ما يناسبها. لكن هذا الإيحاء الموضوعي محكومٌ عليه بما تخلفه التفصيلات من صور انفعالية في أنا القصيدة، بحيث تكون هذه الانفعالية رد فعل على الانطباعية المشهدية. وتأخذ الصور الانفعالية شكل استفهام استنكاري «هل استرحت بين قفل الأبواب وفتحها؟»، أو شكل تقرير خبري «مع المصاييح والظلال أقيم، أحسن بوخزٍ منفصل لكل ضوءٍ منفصل»، أو شكلاً تشبيهاً تمثيلاً «الأصابع المتبيسة كالمسامير، وكلّ مسمار دودة...»، وشكل إحساس داخلي «الدم لا يثمر في...»، أو شكل منولوج تأملي (المقطع الثاني برمته..)، أو شكل مراقبية وصفية ساخرة «كثيراً ما هزئت بالظلال ورقصت»، أو صيغة رد فعلٍ عنيف «لم يبق لي إلّا الصباح في حلقة الليل...».

وإذ تقوم العلاقة بين الصور المشهدية (بنوعها الصامت والحي) وبين انعكاساتها الذاتية على ضرب من الفعل ورد الفعل، تتحدد أسلوبية حركة الجزء الهابط من القصيدة بضرب من السردية القصصية المتناوحة (المكوكية أو البندولية). التي تشكل «حبكة» القصيدة. ومن هذا التناوح من الانطباعية المشهدية إلى الانطباعية الشعرية، وبالعكس، ينشأ التوتر والصراخ في درامية القصيدة. ولعلّ مطلع القصيدة يكشف عن رأس الخيط في العقدة:

تمعنّ في الشارع المقفر في الظلام

وفي أبواب الحوانيت المغلقة،

تمعنّ في الشارع المتمطي في الصباح

هل استرحت بين قفل الأبواب وفتحها

في حضن نوم ينفذ الأحلام عنه؟

فالأسطر الثلاثة الأولى هي المشهد الانطباعي الموضوعي الذي تراه العين بدلالة فعل الأمر «تمعنّ»؛ على حين يأتي الاستفهام الاستنكاري تعبيراً عن رد فعل شعوري ذاتي بالإحباط. تمّ يعقب رد الفعل هذا مشهد موضوعي آخر:

على كلّ بابٍ موصدٍ

يُسقط العابرُ ألمه

ظلاً يستدير وينبسط

لكل شهوةٍ خاسرة...

وبتعاقب صور المشهد ورد الفعل عليه تكون جميع رموز المدينة الصامتة والحية مندرجة في حقل دلالي واحد، هو العقم والاستكانة:

... منازل معروقة وقفت

على تربةٍ تخشى

ضربة الريح وتطويح العاصفه

في حين تأخذ صوراً الانفعال الذاتي صورتين من ردّ الفعل الذاتي:
- الأولى: استجابة مماثلة لواقع المدينة يطغى عليه إحساس بالعمق:
والدم لا يثمر فيّ، والعضو متّي عاقر
ولكن في الراحة العاقر تنمو،
دون شعاعٍ من الشمس،
ألف دودة.

- الثانية: رد فعل استنكاري على واقع المدينة يبدأ من الإحساس
بالضيق «أما رأيت أصابعك تبيس كالمسامير اللامعة»، ويرتابة الزمن
(المقطع الثاني)، ويتلمس البذور الجينية لصور الخصب:

فتنمو البذرة ساقاً تحتوي
غضبة الشتاء وفرحة الربيع

ثم بالسخرية من الظلال - رمز الهشاشة - ومن الموتى الذين
يدفنون موتاهم (المقطع الرابع)... إلخ... حتى تصل إلى الاحتجاج
الصارخ «في حلقة الليل»؛ لتنتهي في المقطع الأخير من القصيدة إلى
الدعاء الابتهالي.

وإذا كانت الاستجابة الأولى تشير إلى غياب الوعي الذاتي، فإن
الاستجابة الثانية تشير إلى نمو الوعي الذاتي حتى يصل إلى مرحلة
«الإشراق» في الدعاء الابتهالي.

وهنا يحدث تحوّل أسلوبى جذري من الانطباعية المشهدية
والانفعالية المتقطعة على هيئة تفصيلات صورية جزئية، إلى متواليات
أمرية مسترسلة في نسق واحد مرتفع النبرة، تطغى عليه الألوان
المشرقة في المقطع الأخير من القصيدة، الذي سميناه «الدعاء
الابتهالي» الذي يدعو لتطهير المدينة من شرورها وآثامها.

نخلص من هذا كله إلى أنّ أسلوبية القصيدة تتحدد على الوجه
الآتي: نسق متقطع متناوح بين الذات والموضوع + نسق مسترسل
انثاقى ابتهالي ذاتي. كي تطغى دلالة الثانية على الأولى، أي: التحوّل
من العمق والجفاف والجذب، إلى الخصب والنماء والحيوية.

تتلامح في القصيدة، بصورة حيّة، أسطر موزونة، أصولية حيناً
كالأسطر التي تعقب السطر الثالث من المقطع الرابع:

من طينٍ يتفتّت،
وعيونٍ تترمّد،
مات بالأمس معه،
واليوم يموت معه

فهو، كما هو واضح، على الخَبب. غير أن القصيدة قد اختارت
الإيقاع النثري الذي لا لبس فيه. ولكننا إذا تأملنا في هذا الإيقاع نجد

يقف على «حافة الوزن»، يقترب منه قليلاً، ويتعد عنه قليلاً من غير
أن يُغادره، أو يغيب عنه، لكن من غير أن يحدد وزناً معيناً في اقترابه
وابتعاذه. ولذلك تناغم الإيقاع في أسطر القصيدة على صورة معينة
من غير أن يشذ عنها إلا في النادر. كيف؟

أغامر فأقول: إنّ المقاطع الصوتية في القصيدة تتوالى لتقيم نوعاً
من التوازن بين «الأسباب» و«الأوتاد» و«الفواصل». فمن النادر أن
تتعاقب في القصيدة أكثر من ثلاث حركات. لنأخذ هذا المقطع،
على سبيل المثال:

سمعتُ الشارع يبكي لينام
ورأيت البيوت تقيم العظام
على العظام،

تُطارِدُ الأحلامُ سكانها

فيرفعون خاويات الأيدي صارخين

ألا ليت العواصف لا تهب

أولن تجلو العواصف عنهم الظل والشَّبخ

يكاد كل سطرٍ من هذه الأسطر يقترب في إيقاعه من أحد الأوزان
المعروفة من غير أن يتمثله تماماً كاملاً. فالأول قريب من الخبب
لنقص مقطع قصير في بدايته، والثاني على المتدارك بصورة تامة،
والثالث على الرجز، والرابع على السريع، والخامس قريب من الرجز
لزيادة ثلاثة أسباب في حشوه، والسادس على الوافر، والسابع يوحى
بالكامل لزيادة سببين في حشوه.

وهذا يعني أن زيادة بعض المقاطع (الطويلة، أو القصيرة) أو
نقصها، لم يمنع من أن يظل الإيقاع واقفاً على «حافة الوزن»، بل
جعلنا هذه الحافة شاخصاً للأذن بصورة واضحة. وفي ظني أن
الزيادة والنقصان، هنا، هما اللذان يوحدان الإيقاع في سياقٍ نغمي
يقوم على تنوع الأسباب والأوتاد والفواصل، كما ذكرت.. ومن بين
نحو ١٦٠ سطرًا تتكون منها القصيدة، لم يخرج جبراً عن النظام
المذكور أكثر من خمس عشرة مرة...

فهل يمكن أن ينتج وزنٌ ما، ذو إيقاع خاص، يقوم على نوعٍ ترتبته
معينة (لكن غير نظامية) من الأسباب والأوتاد والفواصل؟. قصيدة
جبرا إبراهيم جبرا تجيب، بشكل ما، عن هذه المسألة (وجميع شعر
جبرا يجيب عنها)، لكن إلى أي مدى يمكن لها أن تُصبح نهجاً في
قصيدة النثر، أو الشعر الحرّ، كما يحتد جبرا نفسه أن يطلق عليه،
متبعاً في ذلك المصطلح الإنكليزي (Free Verse)؟.

هذا ما يجب أن نفرد له دراسةً مستقلة!

بغداد/ الجامعة المستنصرية