تركيبها ملتفّة حول نواة فرديّة بدأ فكر الاختلاف العربيّ الناشئ اليوم يكتشف بعض سماتها في ما يكتب تنظيراً فلسفياً، حضارياً وسسيولوجياً ونفسياً تحليليًّا وثقافيًّا مستقبليًّا، إذ «وليد مسعود» هو الفرد الذي ينتمي إلى شعب ويحمل فِكْراً ومشروعَ بناء مجتمعٍ وثقافةٍ جديدين ويعي الحريّة وحقوق الإنسان ويصل جسديّته بالفكر التحرُّري الذي يؤمن به وبالطبيعة والمجتمع وحركة التّاريخ وبالحبّ والتوق الدّائم إلى الانعتاق والفعل بمنظور وجوديّ يمتزج فيه العقديّ الموروث الخارج عن أيّ تنميط أورتودوكسيّ بالثقافيّ الواسع المتعدّد وبالمعيش اليوميّ المتراكم داخل الذهن وبالتاريخي العميق والحدسي حيث المعرفة ومضات وعي مباشر للأشياء والمحسوسات والمفاهيم والرموز والأسرار.

هو الالتزام بالتجريب أسلوباً وبالحبّ عقيدةً ومذهباً في نبض كتابيّ خاصّ يعود بنا إلى نواة تتجمّع حول ذاتها إلى حدّ الهوس وتنكمش داخل فرديّة يتردّد وجودها البدائيّ بين الحدوث وبين إمكان المشروع. فتتعدّد الأحداث والرواة والشخصيات، ليُقارب نظام السرد حركة الواقع المرتبك المهزوز ولكن الواحد أساس بدئيّ ومرجع أخير إذ المرآة العاكسة ـ كما أسلفنا القول ـ في الأخير هي مرآة وليد، والمراكز السرديّة المتعدّدة ليست إلاّ مرايا فرعيّة، شموساً في مجرّة واحدة حيث وعي الفرديّة النّاشئة سارد ومسرود معاً، كاتب وموضوع كتابة، رواية وسيرة ذاتيّة في شكل رواية، حضور نقديّ يطفو بين الحين والآخر على سطح الأحداث وممارسة لفعل الإبداع الروائيّ في ذات اللّحظة.

لقد اهتمّ جبرا في **البحث عن وليد مسعود** بالحياة و«بأجزاء الحياة». ذلك ما يعرّف هذه الرواية ومجمل أعماله الأدبيّة. وفي الوصل بين الكلّ والجزء مضانكة للحرف وتحدّ لعجز اللغة عن الإلمام بأعمق الدلالات وخروج عن أساليب التجريد أو محاكاة الوقائع والأشياء. فلا غُلوَّ في القول إن اعتبرنا هذه الرواية واحدة من أبرز المحطّات في تاريخ الفنّ الروائيّ العربيّ لأنّها استفادت من تجارب السابقين وأدركت أنّ الكتابة الروائيّة نفاذٌ إلى التفاصيل وتشبُّث في الآن ذاته بالمطلق الإنساني.

هو التّاريخ والوجود يتواصلان، باختصار، في نهج كتابة روائية تؤالف بين الوقائع الشخصيّة والوطنيّة ضمن حركةِ المجتمع التاريخيّة وبين مجموع مثل هي من الحياة وإليها: «وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمرّاً، وتحدّياً مستمرّاً، وحبًّا مستمرّاً ـ وهذه كلّها تحتّم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها ـ كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرّد مجموعها بكثير»[٩٢].

(٩٢) المصدر السّابق، ص ٣٧٩.

خالد علي مصطفى

جبرا إبراهيم جبرا، شاعراً

ـ ١ ـ

أصدر الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، ثلاث مجموعاتٍ شعرية هي: **تموز في المدينة، والمدار المغلق، ولوعة الشمس**. وهي، في مجموعها لا تُشكِّلُ إلا النزر اليسير من جملة نشاطه الأدبي الغزير في الرواية والنقد والترجمة. ومع ذلك، لم تحظَ هذه المجموعاتُ بأيّ اهتمامٍ نقديّ، كالاهتمام الذي حظي به نتاجُه الآخر؛ بحيث أن الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعرَ الفلسطيني «أو العراقي» أهملته إهمالاً يكاد يكون مطلقاً[١]، بعكس صديقه المرحوم توفيق صايغ الذي حظيت دواوينُه الثلاثةَ بعنايةٍ نقدية مركّزة، مع أنّهما متفقان، على الأقل، في مبدأٍ واحدٍ، هو: تحرير القصيدة من الوزن وملحقاته، مَعَ ما يصاحب هذا التحرّر من تحرّر أسلوبي وبلاغي قادرٍ على تمثّل الخبرة الوجدانية والذهنية الخاصة بكل واحدٍ منهما.

ليس من شأني، هنا، أن أتحرّى عن الأسباب التي دعتْ إلى إهمال جبرا، بالرغم من أهميته التاريخية والفنيّة، لكنّه كان من أوائل الشعراء العرب الذين حرصوا على الدخول إلى «الحداثة»، بنقل الخبرة الشعريّة من ميوعةٍ رومانسيةٍ (بأصولها بين الحربين، وذيولها بعد الثانية) إلى خبرةٍ شعرية مركّزةٍ ذاتِ أفقٍ شمولي... مع ما يتطلبه هذا الانتقالُ من تحولاتٍ رؤيويةٍ تعبيرية خاصة، منها الإيقاع النثري؛ سواءٌ أأطلقنا على هذا الإيقاع «الشعر الحر»، بالمعنى الذي عُرف به شعر وولت وِتْمَنْ ـ وهو ما يحبذه الأستاذ جبرا نفسه ـ أمْ بالمعنى الذي نفهمه لقصيدة النثر، مهما كانت الفوارق التعبيرية بينهما قائمة.

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

(١) أفردتُ في كتابي **الشعر الفلسطيني الحديث** موقعاً لدراسة شعر جبرا، بصورةٍ عامة، (ص ١٤٢ ـ ١٥٨) من الطبعة الثانية، بغداد.

كنت أُسجِّلها على هوامشها. ومن جملة هذه التعليقات تعليقٌ غريبٌ، لم أُفصح عنه لأحدٍ حتى الآن، مثبّت على قصيدة «المدينة» من مجموعة **تموز في المدينة**، هو التالي: «إنّ هذه القصيدة ـ مع قصائد أخرى في الديوان تسير على غرارها ـ هي الأساسُ الذي قامت عليه قصائدُ المدينة عند بدر شاكر السيّاب» كقصائد «جيكور في المدينة»، «مدينة بلا مطر»، «مدينة السندباد»، «جيكور ـ تموز»، «أم البروم» وغيرهما... كان السيّاب أحدَ أصدقاء جبرا الحميمين، وكان يُعدّهُ أستاذاً له، كما اعتاد جبرا أن يُلقي على السيّاب قصائده بصوته الجهوري المعبّر، مثلما اعتاد السياب أن يُلقي على جبرا قصائده بصوته العاطفي المتوتر. ولا بدّ أن تكون آثار قصائد جبرا قد ترسّبت في قرارة السيّاب، لتكون إحدى الموحيات التي استثمرها على نطاقٍ واسعٍ، بصورةٍ واعيةٍ أو غير واعية[٢].

كان جبرا والسيّاب يتناشدان الشعرَ، وكان الثاني يَعُدُّ الأوّل أستاذاً له!

أخلصُ من هذا إلى القول: إنّ شعر جبرا يستحقّ منا الاهتمام لا الإهمال، بسببٍ من أنه إحدى المغامرات الأولى في الشعر الحديث، ذات الطابع المغاير والتغييري معاً؛ فضلاً عما يمكن أن نعتبره نقطة بدايةٍ ـ مع جملةِ بداياتٍ أخرى ـ لما آلت إليه قصيدةُ النثر العربية على يد روّادها الآخرين ومن أعقبهم بإساءةٍ أو إحسان! ولهذا، فإنّ أية دراسة لتاريخ قصيدة النثر العربية ومتنها تحتم أن تضع شعر جبرا في موضعه الصحيح. من أجل هذا، أعود إلى شعر جبرا، محاولاً التركيز على بؤرةٍ محدّدةٍ فيه.

حين أوازن بين دواوين جبرا الثلاثة، يستوقفني **تموز في المدينة** أكثر من صاحبيه **المدار المغلق** و**لوعة الشمس**، لأنّه، بأسبقيته عليهما، يتضمن البُنى المولّدة التي قام عليها شعرُه اللاحق؛ فضلاً عن أنه أحفلُ من شقيقيه بالروح التجريبية... بما تعنيه هذه الروحُ من بحثٍ عن أسلوبيةٍ خاصةٍ، واستنطاق الواقع بوصفه رموزاً، وحدّةٍ إيقاعية، وبناءٍ تركيبي، وجرأةٍ في تناول فُتات الحياة اليومية، وحسيّةٍ صارخة، وتنوّعٍ في المستويات التعبيرية... ومع ما يصاحبُ ذلك كلّه من وضوحٍ في الرؤية والرؤيا معاً؛ مهما كانت طبيعةُ المؤثرات الأليوتية التي نجدها في هذا الديوان شاخصةً بصورةٍ مباشرة أو غير مباشرة[٣].

ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ أيّة موازنةٍ يعقدها الناقدُ بين قصائد **تموز في المدينة** لا بدّ أن يخلص منها إلى أنّ القصائد التي تناول فيها جبرا تجربة المدينة هي التي تشكل عِقد الديوان، كقصائد «المدينة» و«أغنية لمنتصف القرن» و«الشاعر والنساء» و«بيت من حجر» و«توفيق صايغ في اكسفورد ستريت». ذلك أنها تنطلق من بؤرةٍ واحدةٍ، هي: الفرد في مواجهة المدينة، المقاومة في مواجهة الطغيان، الروح في مواجهة المادة، الأعماق السفلى في مواجهة التسلّط الفوقي، مع ما ينتج عن هذه المواجهات من مشاعر متضاربة تصعد إلى حدّ التحدي، وتهبط إلى حدّ الشلل.

كما أنّ أهمية هذه القصائد ـ العِقْد في الديوان ـ متأتية من أسلوبيتها الخاصةِ في البناء الدرامي المحكم، ذي الانطباعات الحادّة، والمفاجآت المتواترة، وتنوعِ مستويات التعبير بين عاميةٍ مبتذلة وجزالةٍ أصولية، وانتقالاتٍ متعددةٍ كالقطع، والتداعي، والاعتراض.

ومن ناحيةٍ أخرى انهمكتْ هذه القصائدُ في استنطاق تجربةٍ دنيويةٍ وجدت في المدينة مَسْرَحها الملائم، فأقامت حواراً بين الذات والموضوع باعتبار أحدهما مرآةً للآخر، لكنها مرآة مشروخة تحيل الوجه إلى وجوه، والمكانَ إلى أمكنة.

هذا «الوضع الشعري»، إن جاز التعبير، الذي يسيطر على تموز في **تموز في المدينة**، يكاد يختفي في الديوانين اللاحقين، إلاّ من بعض الآثار، كقصيدة «يوميات من عام الوباء» في **المدار المغلق**[٤]. ذلك أن الأستاذ جبرا قد انهمك فيهما، في نوعٍ من محاورة الذات المستقرة في عذاب الزمن، وهي محاورة أقرب إلى التأملات 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 **تموز في المدينة**، فهي في ظني قصيدةُ «المدينة»، لأنها تتضمن كلَّ العناصر الفنية والموضوعية التي توزعت في قصائد المدينة الأخرى. من أجل ذلك، سينصبُّ حديثي على هذه القصيدة باعتبارها نموذجاً حدّد طرق القصائد الأخرى مثلما حدّد سالكيها الضائعين «النافخين في الرماد»، على حدّ تعبير جبرا نفسه[٥].

---

(٢) شهدتُ بنفسي مثلَ هذه اللقاءات في منزل الأستاذ جبرا نفسه بعد أن تعرفت إلى السيّاب عام ١٩٦٠.

(٣) يُنظر **الشعر الفلسطيني الحديث** الصفحات ١٥٠ ـ ١٥٤.

(٤) **المدار المغلق** ص ١٣٥.

(٥) **تموز في المدينة** ص ٨٤.

ـ ٢ ـ

يمكن أن نَعُدّ قصيدة «المدينة» رؤيةً مركّزةً لعلاقة الإنسان بالمدينة بوصفها رمزاً للحضارة الحديثة. وهي رؤية تجسّدت على هيئة منولوج درامي طويلٍ، يستبطن حواراً بين الذات والمكان، بما يترشّح عنه من رتابةٍ زمنيّة قابلةٍ للانفجار التطهيري. وهذا يعني أن مبنى القصيدة قائمٌ على التحوّل من رموز الموت إلى رموز الانبعاث ـ وهو مبنى مُوَلَّد، بصورةٍ مواربةٍ ومخفيّة تماماً، من أساطير الخصب والنماء القديمة. ولذلك فهي تندرج ضمن «القصائد التموزية» التي شاعت بالعقد الخمسيني من هذا القرن في الشعر العربي، كما رأيناها عند السيّاب وأدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال وغيرهم.

تتحدد «تموزية» القصيدة بالمقطع الابتهالي الأخير منها، لتطهير المدينة مما حاق بها من صور العقم والجفاف والشلل الروحي والجسدي. يتوجه الدعاءُ الابتهالي إلى رمز من رموز الطبيعة هو «العواصف»، بوصفها القوةَ القادرة على تطهير المدينة، وتبديد «رؤى العفن» فيها، وجرفِ «قيود العظام والدود» منها، ليعود «الخصب لأرضنا ودمائنا». إن رموز قصيدة «المدينة» تحيل على أسطورة تموز وعشتار، لاشتراكهما في عملية تحول واحدة «من الجدب إلى الخصب». كما تذكرني قصيدةُ جبرا هذه بذلك البيت المشهور لأبي العلاء المعري الذي رأى في الدنيا كلها نموّ بذرة الجفاف إلى شجرةٍ عاقر:

والأرض للطوفان محتاجةٌ لعلّها من دَرَنٍ تُغْسَلُ!

غير أنّ علينا أن نذكر أنّ الدعاءَ التطهيري الذي يرمز إلى انبعاث المدينة، وتجديدِ الخصب للأرض والدماء، ظل تمنّياً غير محقّق، لا فعلاً منجزاً تكتمل به دورةُ الموت والحياة. وهو أمرٌ يجعل من الدعاء التطهيري حُلُماً تعوّض به الذاتُ عمّا هو كائن بما يمكن أن يكون. وبذلك تظل قوّة الفعل للواقع لا للحلم.

كما نلاحظ أنّ القصيدة تستدعي قوّةً خارجية لتقوم بعملية التطهير، ولا تستدعي قوّة إنسانيّة. وبهذا الاستدعاء يظل الإنسانُ قوّةً معطّلة: يَعي ويتمنى وينتظر!

ومن ناحيةٍ أخرى، تقيم القصيدة تقابلاً بين المدينة الفاسدة المشلولة والطبيعة الحيّة الفاعلة، باعتبارهما قطبين للصراع لا بدّ فيه لقطب الطبيعة أن يتغلّب على قطب المدينة «وإن بالحلم..». وبذلك تحيلنا القصيدة على فكرة «العودة إلى الطبيعة» التي استثمرها الشعراءُ الرومانسيون بصورةٍ ملحة ابتداءً من جبران خليل جبران، وليس انتهاءً بالسيّاب. وفي شعر جبرا 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 جبرا يسعى إلى إلغائه، ليقيم نوعاً من المصالحة بينهما (هل هذا ممكن؟!..). وهذا هو الفارق.

ومع أنّ الطبيعة ظلّت رمزاً متنحياً في قصيدة «المدينة»، فإنها اقترنتْ بالحلم الإنساني، وهذا ما يضعها مع الإنسان في طرفٍ واحد ليقابل الطرف الآخر: المدينة. ولما كانت المدينة، بكلّ صورها ورموزها، هي العنصر المتغلّب في القصيدة، فإنها تأخذ شكلاً واقعياً يحرص على تلمّس 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 جنينيّاً، بالرغم من طغيان صور الظلمة والشلل في القصيدة.

ومع هذه الأوجه المتعددة التي توحي بها القصيدة، يبرز وجهٌ آخر أشدُّ خفاءً ـ وهو الوجه الديني في قصة سدوم وعامورة التوراتية، وهما المدينتان اللتان محقهما الله بمطر من الكبريت والنار بسببٍ من الآثام والخطايا التي شاعت فيهما. غير أن جبرا لا يريد لمدينته التدميرَ، بل يريد لها التطهير، كي تنفجر «الشمس»:

خضرةً وزهراً للمدينة
وضحكةً لسكانها
نسمعها من كلِّ نافذةٍ، من كلّ حجرةٍ، من كل دار (ص ٢١).

بعد هذا، يمكن أن تُقرأ قصيدة «المدينة» في مستوياتٍ متعدّدة، منها ما هو وجودي، ومنها ما هو ديني، ومنها ما هو واقعي، ومنها ما هو أيديولوجي... سواءٌ أكانت مجتمعةً أم منفردةً. وهذا يعني أن مبناها الذي يعتمد في جملة ما يعتمد، على حقول دلاليةٍ محدّدة ومحدودة، ينفتح على مستوياتٍ متعددةٍ قابلةٍ للزيادة بحسب طبيعة التلقّي. وفي ظنّي أنّ في هذا امتيازاً للقصيدة!

ـ ٣ ـ

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

الأول: مفتتح 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 تتبدّى منها أشياء «الشارع المقفر»، مع ما تتركه هذه الأشياء من تأثير في الذات.

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

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

الثالث: وجهة نظر حُكْمِيّة في المكان، تتخّذ من الانطباعات الحسيّة تجسيداً لها. أي: أنّ هذا المقطع يقترن بالأول لأنّ كلاً منهما منبثق من عين الأنا.

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

الخامس: دعاء ابتهالي موجه إلى العواصف ـ رمز القوّة الفاعلة ـ لتطهير المدينة وإعادة الخصب إليها. وهو يأخذ شكل تلبيةٍ 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 وتوحّدها؟ لعلّ القول إن المدينة وصُورَها المظلمة واندراجها في منولوج درامي واحد، تعلو وتهبط نَبْرَتُهُ تبعاً لشدّة الإحساس وارتخائه كفيلةٌ بتحقيق وحدة القصيدة ـ باعتبار أنّ «المدينة» مولّدٌ واحدٌ تنتج عنه شتى الانطباعات والتأملات الصورية ـ... هذا القول لا يخلو من صحّة؛ غير أنه لا يكفي لتحقيق بنية لمثل هذه القصيدة الطويلة من دون أن نكشف عن العلائق الخفية التي تربط بين مقاطعه.

يتألف المقطعُ الأول من انطباعات مشهدية متبدّيةٍ من «عين أنا» القصيدة لتحديد هويّة المكان: (الشارع المقفر/ الحوانيت المقفلة/ قفل الأبواب وفتحها/ المصابيح والظلال وما يتعلق بها، منازل معروقة.. إلخ). على حين يتألف المقطع الثاني من تأمّل تجريدي في الزمان معزول عن «أنا» القصيدة: (العقم في الدم/ العدم الذي فيه نسيان السأم/ الأيام التي تجرجر أشلاء السنين/ غضبة الشتاء/ فرحة الربيع.. إلخ). وبتصادي الدلالات بين المقطعين (هشاشة المكان/ رتابة الزمان) تصبح العلاقةُ بين المقطعين علاقة حاوٍ بمحتوى: المكان يحتوي الزمان ويعطيه معناه، باعتبارهما وَعْياً في ذات أنا القصيدة ـ المكان انطباعياً، والزمان تجريدياً.

أما المقطع الثالث، فهو صورةُ الآخرين الذين يدونون وقائع العدم، في المكان، «ويرفعون خاويات الأيدي صارخين: ألا ليت العواصف لا تهبّ!». وبعبارةٍ أخرى: فإنّ المكان في المقطع الأول، والزمان في المقطع الثاني، يتضافران معاً كي يصبحا حاوياً جديداً يستلبُ الإنسان الذي لا يرغب إلاّ في «سيجارةٍ أخرى فيها فداء الساعة» وهذا هو الاستلاب الروحي للإنسان «المتأرجح بين تيه الشبق، وبين تيهٍ من الجوع والقلق».

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

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

من خلال هذه العلاقات تتحدد في القصيدة حركتان متعاكستان:

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

ـ الحركة الثانية: حركة صاعدة انفجارية. وهي تبرز حَيِيّةً وسريعة في المقطع الثاني، ثم سرعان ما تختفي لتبرز ثانيةً في المقطع الرابع على هيئة رغبةٍ في «الصياح في حلكة الليل»، ثمّ على هيئة سؤال استنكاري «أفأغرق في بئرنا وانتهي». ثم تأخذ هذه الحركة مدّها الصاعد المتواتر في المقطع الخامس على هيئة «دعاء ابتهالي» من أجل أن تقضي على الحركة الأولى، وتلغيها، وتحلّ محلها.

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

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

إنّ زاوية النظر، هذه، التي تشكل صورة القصيدة الكليّة، تعبّر عن وعي الذات لواقع المدينة، وما يفرضه هذا الوعي من أمل بالتطهر. وهذا ما يكشف عن توتّر حادّ بين عنصرين رئيسين في القصيدة هما «الأنا» ـ أو الذات ـ و«المدينة» ـ أو الموضوع. وهذا التوتّر ليس إلاّ محوراً آخر للصراع المباشر بين هذين الرمزين. وإذا كانت الحركتان المتضادتان للقصيدة «الصاعدة والهابطة» تشكلان بنية القصيدة العميقة، فإنّ التوتّر الحاد بين رمزيها الرئيسين (الأنا والمدنية) يشكّل بنيتها التعبيرية الظاهرة ذات المستويات المتعددة.

ـ ٤ ـ

يتدرج مبنى القصيدة الأسلوبي من انطباعيةٍ مشهدية، وأخرى انفعاليةٍ حسيّة (الثانية رد فعل على الأولى)، إلى انطباعيةٍ تأملية

(تجريدية، أو حوارية مضمرة، أو ساخرة)، لتنتهي القصيدة بأسلوب التمنّي الانفجاري (الدعاء الابتهالي الذي يشبه التلبيات القديمة)؛ ولكن من غير أن تنفصل هذه المستويات بعضها عن بعض انفصالاتٍ حادةً. فكثيراً ما تتداخل صِيَغُ كلّ مستوى في صِيَغ المستوى الآخر.

إنّ الانطباعية في المستوى الأول، مشهديةً كانت أم انفعاليةً، أم تأمليةً، تتشكل من عناصر واقعية منتزعةٍ بصورةٍ مباشرةٍ من مشاهد المدينة وآثارها في النفس؛ على حين يتحول المستوى الثالث إلى انبثاقٍ ذاتي متصاعدٍ منتزعٍ من صور الطبيعة (الشمس، العواصف، البحر)، وهو الانبثاق الذي يسعى إلى تطهير المدينة من صورها الانطباعية الفاسدة.

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

ومع هذا التحول الأسلوبي يتم تحوّل على المستوى الإيقاعي: من البطء الثقيل المنبعث من صور الانطباعات الحسيّة وآثارها، إلى السرعة المنبثقة من الخطابية الابتهالية، مع ما يتخللها من تنويعاتٍ نغميةٍ مصاحبةٍ للتنويعات الأسلوبية في الحركتين كلتيهما.

تتوالى الصور الانطباعية على هيئة تفصيلاتٍ 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 الحسيّة الصامتة (أو الجامدة) التي تشير إلى صورة المكان المادي، وهي: الشارع المقفر في الظلام، الحوانيت المغلقة، المصابيح والظلال، بما ينتج عنها جميعاً من عفن، ومنازل معروقةٍ آيلةٍ للسقوط، وضباب يلفّ المدينة في الظهيرة، ومقاهٍ...

الثانية: الصورة الحسيّة الحيّة التي تشير إلى عالم المخلوقات البشرية. وهي تأخذ شكلاً انفرادياً مرّةً، كالعابر الذي يسقط ألمه على ألأبواب؛ وشكلاً جماعياً، مرّةً أخرى، كالسُّكان الذين يرفعون خاويات الأيدي، والشفاه التي تتحرك لتدوين العدم، والذين يريدون بناء المدن من طين يتفتت... إلخ...

تتراءى جميع هذه التفصيلات، الصامتة والحية، من خلال عين الأنا، غير أنها تأخذ سياقاً مشهدياً له طابع «السيناريو»، الأمر الذي يوحي بموضوعية «عين الكاميرا» التي تلتقط ما يناسبها. لكنّ هذا الإيحاء الموضوعي محكومٌ عليه بما تخلفه التفصيلات من صور انفعاليةٍ في أنا القصيدة، بحيث تكون هذه الانفعالية ردّ فعل على الانطباعية المشهدية. وتأخذ الصور الانفعالية شكل استفهام استنكاري «هل استرحتَ بين قفلِ الأبواب وفتحها؟»، أو شكل تقرير خبري «مع المصابيح والظلال أقيم، أحسّ بوخزٍ منفصل لكل ضوءٍ منفصل»، أو شكلاً تشبيهياً تمثيلياً «الأصابع المتيبسة كالمسامير، وكلّ مسمار دودةٌ...»، وشكل إحساس داخلي «الدم لا يثمر فيّ...»، أو شكل منولوج تأملي (المقطع الثاني برمّته..)، أو شكل مراقبةٍ وصفيةٍ ساخرة «كثيراً ما هزئتُ بالظلال ورقصت»، أو صيغة ردّ فعلٍ عنيف «لم يبق لي إلاّ الصياح في حلكة الليل..».

وإذ تقوم العلاقة بين الصور المشهدية (بنوعيها الصامت والحيّ) وبين انعكاساتها الذاتية على ضرب من الفعل وردّ 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 المشهديّة إلى الانطباعية الشعورية، وبالعكس، ينشأ التوتر والصراخ في درامية القصيدة. ولعلّ مطلع القصيدة يكشف عن رأس الخيط في العقدة:

تمعّنْ في الشارع المقفر في الظلام
وفي أبواب الحوانيت المغلقة،
تمعّن في الشارع المتمطي في الصباح
هل استرحتَ بين قفل الأبواب وفتحها
في حضن نومٍ ينفض الأحلام عنه؟

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

على كلّ بابٍ موصَدٍ
يُسقط العابرُ ألمه
ظلاً يستدير وينبسط
لكل شهوةٍ خاسرة...

وبتعاقب صُور المشهد ورد الفعل عليه تكون جميعُ رموز المدينة الصامتة والحيّة مندرجةً في حقل دلالي واحد، هو العقم والاستكانة:

... منازل معروقة وقفت
على تربةٍ تخشى
ضربة الريح وتطويح العاصفه

في حين تأخذ صورُ الانفعال الذاتي صورتين من ردّ الفعل الذاتي:

ـ الأولى: استجابة مماثلة لواقع المدينة يطغى عليه إحساس بالعقم:

والدم لا يثمر فيّ، والعضو منّي عاقر
ولكن في الراحة العاقر تنمو،
دون شعاعٍ من الشمس،
ألف دودة.

ـ الثانية: رد فعل استنكاري على واقع المدينة يبدأ من الإحساس بالضياع «أما رأيت أصابعك تيبس كالمسامير اللامعة»، وبرتابة الزمن (المقطع الثاني)، وبتلمس البذور الجنينية لصور الخصب:

فتنمو البذرة ساقاً تحتوي
غضبة الشتاء وفرحة الربيع

ثم بالسخرية من الظلال ـ رمز الهشاشة ـ ومن الموتى الذين يدفنون موتاهم (المقطع الرابع)... إلخ... حتى تصل إلى الاحتجاج الصارخ «في حلكة 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 أسلوبي جذري من الانطباعية المشهدية والانفعالية المتقطعة على هيئة تفصيلات صوريةٍ جزئية، إلى متواليات أمْريّةٍ مسترسلةٍ في نسقٍ واحدٍ مرتفعِ النبرة، تطغى عليه الألوان المشرقة في المقطع الأخير من القصيدة، الذي سميناه «الدعاء الابتهالي» الذي يدعو لتطهير المدينة من شرورها وآثامها.

نخلص من هذا كلّه إلى أنّ أسلوبية القصيدة تتحدد على الوجه الآتي: نسق متقطع متناوح بين الذات والموضوع + نسق مسترسل انبثاقي ابتهالي ذاتي. كي تطغى دلالة الثانية على الأولى، أي: التحول من العقم والجفاف والجدب، إلى الخصب والنماء والحيوية.

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

مَن طينٍ يتفتّت،
وعيونٍ تترمّدْ،
مات بالأمس مئه،
واليوم يموت مئه

فهي، كما هو واضح، على الخَبَب. غير أن القصيدة قد اختارت الإيقاع النثري الذي لا لبس فيه. ولكننا إذا تأملنا في هذا الإيقاع نجده يقف على «حافة الوزن»، يقترب منه قليلاً، ويبتعد عنه قليلاً من غير أن يُغادره، أو يغيب عنه، لكن من غير أن يحدد وزناً معيناً في اقترابه وابتعاده. ولذلك تناغم الإيقاع في أسطر القصيدة على صورة معينة من غير أن يشذ عنها إلاّ 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 العظامْ
على العظامْ،
تُطاردُ الأحلامُ سكانَها
فيرفعون خاويات الأيدي صارخين
ألا ليت العواصفَ لا تهب
أوَلَنْ تجلو العواصف عنهمُ الظل والشَّبَحْ

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

وهذا يعني أن زيادة بعض المقاطع (الطويلة، أو القصيرة) أو نقصها، لم يمنعا من أن يظل الإيقاع واقفاً على «حافة الوزن»، بل جعلا هذه الحافة شاخصةً للأذن بصورةٍ 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 سطراً تتكون منها القصيدة، لم يخرج جبرا عن النظام المذكور أكثر من خمس عشرة مرّة...

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

هذا ما يجب أن نفرد له دراسة مستقلة!

بغداد/ الجامعة المستنصرية