Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 50, No. 5, Supplement 1, 2023

Deanship of Scientific Research

The Inner Rhythm in Non-metric Free Verse: Seven Poems (*Sabᶜu Qasa:id*) of Jabra Ibrahim Jabra as a Sample

Muslih Najjar[1], ***Shahla Ujayli***[2*]

[1]Department of Arabic Language & Literature, Faculty of Arts, The Hashemite University-Jordan

[2]Department of Translation, Faculty of Languages & Communication, American University of Madaba-Jordan

Received: 21/3/2022
Revised: 10/10/2022
Accepted: 23/10/2022
Published: 30/10/2023

* *Corresponding author:*
shahla.ujayli@yahoo.com

Citation: A Diabat, K. S. . (2023). Hybrid Balancing" in the Indo-Pacific Region: "AUKUS" vs. "Belt and Road". *Dirasat: Human and Social Sciences*, *50*(5), 229–243. https://doi.org/10.35516/hum.v50i5.935

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This paper tackles the concept of inner rhythm in "Seven Poems" (Sabcu Qasa:id) of Jabra Ibrahim Jabra which shows an advanced stage of his non-metric free verse, replacing meter and rhyme with inner rhythm, which depends on ideas, that develop along this poetic collection and can be traced easily through its seven poems that are numbered from 1 to 7 as if they were stanzas of one long poem.

Method: This paper tracks the main idea of this poetic collection, which is the inevitability adhering of opposites, showing their presence in the collection, forming an alternative rhythm.

Results: In this poetic collection, opposites adhere through people bypassing joy and sorrow, happiness and misery and their synonyms in their lives fairly and normally. This accompany was expressed through two semantic dominant fields in an equal distribution through this collection and its stanzas as they both were reproduced and developed, so every poem led to the next one, reproducing the same idea without any conflict, and with normalizing the juxtaposition of contrasts in the human life.

Conclusion: Jabra replaced the rhythm of meter and rhyme with an alternative rhythm which depends on meaning, in a systematic way and intentional state of reproducing the ideas.

Keywords: Jabra Ibrahim Jabra, inner rhythm, Free verse, rhythm of ideas, prose poem.

الإيقاع الداخليّ في الشعر الحرّ (غير الموزون): مجموعة "سبع قصائد" لجبرا إبراهيم جبرا نموذجًا

مصلح النجار[1]، ***شهلا العجيلي***[2*]

[1]قسم اللغة العربية، كلّيّة الآداب، الجامعة الهاشميّة، الأردن

[2]قسم الترجمة، كليّة اللغات والاتصال، الجامعة الأميركيّة في مادبا، الأردن

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى تتبع مفهوم الإيقاع الداخليّ في المجموعة الشعرية "سبع قصائد" التي تشكّل مرحلة متقدمة من الشعر الحرّ (غير الموزون) عند جبرا إبراهيم جبرا، وقد ظل فيها مخلصًا للاستغناء عن عنصري الوزن والقافية، والاستعاضة عنهما بالإيقاع الداخلي، وهو إيقاع الفكرة، التي تتطور في هذه المجموعة، إذ يمكن تتبّعها عبر قصائدها المتعلقِ بعضُها ببعضها الآخر، والمرقمة من 1 إلى 7 وكأنها مقاطع من قصيدة واحدة طويلة.

المنهجيّة: يلاحق البحث الفكرة الأساسية التي قامت عليها نصوص هذه المجموعة الشعريّة، وهي فكرة حتمية تجاور العناصر المتضادّة، لرصد حضورها النصّيّ، بما يشكّل إيقاعًا بديلًا في هذه المجموعة الشعريّة.

النتائج: يتجاور في المجموعة الشعرية على امتداد نصوصها عنصرا الفرح والحزن، والسعادة والشقاء، ومرادفاتها، مثلما تتجاور جميعها في حياة الإنسان على نحو عادل وعادي، وتجلّى تجاور هذه العناصر من خلال حقلين دلاليين سيطرا بتوزيع عادل على سطور المجموعة وعلى جملها، ومقاطعها، ضمن نسق من إعادة إنتاج الفكرة، أو تطويرها، لنُسلم كلُّ قصيدة منها إلى الأخرى، فيُعاد إنتاج الفكرة من دون تأجيج الصراع، أو إظهار التناقض، وذلك بالتسليم بعاديّة تجاور النقائض في الحياة البشرية.

الخلاصة: استعاض جبرا في هذه المجموعة عن الإيقاع الوزني والصوتيّ بإيقاعات معنوية بديلة، ضمن نسقيّة واعية، وحالة متعمّدة من إعادة إنتاج الفكرة.

الكلمات الدالة: جبرا إبراهيم جبرا، الإيقاع الداخلي، الشعر الحرّ (غير الموزون)، إيقاع الفكرة، قصيدة النثر.

مدخل:

بصدور مجموعته الشعرية الرابعة "سبع قصائد" (جبرا، ج.، 1990، 247-259) كانت تجربة جبرا إبراهيم جبرا الشعرية قد انتصف عقدها الرابع (البابطين، ع. وآخرون، 1995، 642)، لتشكل مع بعض التجارب الشعرية المشابهة موضوعًا للجدل وإثارة الجلبة النقدية، وربما كان سبب هذه الجلبة ظهور قصيدة النثر نوعًا ومصطلحًا، منذ عام 1957 وبروز عنصر التضاد بين الشعر والنثر بضراوة، ومشكلة الجمع بينهما في أنواع شعرية جديدة، مهما كان اسمها، على الرغم من ظهور ثلاثة أنواع غير موزونة تدّعي الشعريّة، قبل قصيدة النثر، وهي: الشعر المنثور، والنثر الشعريّ، والشعر الحرّ (غير الموزون).

وجدير بنا أن نشير إلى أنّ الشعر الحرّ الذي كتبه كلّ من جبرا، وتوفيق صايغ، وهناك من يضيف إليهما محمد الماغوط، وثريّا ملحس، ومحمد بنيس، وسعاد الصباح (لؤلؤة، ع.، 2002، 69و78)، ومجموعة من الأسماء القليلة الأخرى، كانَ شعرًا حرًّا غيرَ موزون، وكان العام 1947 قد شهد ظهور الشعر الحرّ / شعر "التفعيلة" الموزون على أيدي كلّ من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، وسواهم من شعراء الشعر الحرّ الموزون (الملائكة، ن.، 1965، 23-30، والنجار، ع.، 1998، 24-28).

ومقابل ذلك تأخّر ظهورُ قصيدة النثر ثلاثَ سنوات عن الشعر الحرّ (غير الموزون)، لتظهر في العام 1957. ولكنّ البروزات غير الموزونة في جسد الشعر العربي ظهَرَ منها نوعان في النصف الأوّل من القرن العشرين، هما النثر الشعريّ، والشعر المنثور.

وقد التفت النقاد إلى الشعر الحرّ (غير الموزون) الذي طرحه جبرا إبراهيم جبرا، مرة بوعيٍ أنواعيّ يتساوق مع وعيٍ جبرا نفسه حين يتحدث عن تجربته، ومرّة في سياقٍ أكثرَ تسامحًا، يضع جبرا وتوفيق صايغ، وأمثالهما في سلّةٍ واحدة مع قصيدة النثر التي بشّرت بها مجلةُ شعر البيروتيّة. وربما كان ذلك بسبب كون جبرا واحدًا من كتّاب مجلّة شعر المهمّين، أو لأن منظِّرًا مهمًا لشعر الحداثة هو أسعد رزّوق درسَ شعرَ جبرا ضمن نتاج الشعراء العرب الخمسة الذين أُطلقَ عليهم اسم "الشعراء التموزيّين" (رزوق، أ.، 1990، 71 – 79). وجدير بالذكر أن أسعد رزّوق درس شعراء تفعيلة، وقصيدةِ نثر، وشعرٍ حرّ (غير موزون).

أوّلًا- الشعر الحرّ، تحديد مفهوميّ:

كان جبرا جزءًا من اختراق أنكلوساكسوني (الريس، ر.، 1991، 189 – 191) في محيط فرانكوفوني، وكان محاورًا أساسيًا في خميس مجلة شعر، الذي كان يُعقد في فندق بلازا في الحمراء، ثم تحوّل إلى بيت يوسف الخال.

والشعر الحرّ الذي طرحه جبرا كان بتأثير الشعر الحرّ الأميركيّ الذي يقف على رأس كتّابه والت ويتمان، وانبثق في جسد الأدب المكتوب بالإنجليزية، بدافع رغبة ويتمان في الاختلاف عن سائر الشعر الإنجليزيّ الفكتوريّ، في لحظة تاريخية تتساوق مع ثورة الأميركان ضدّ سيطرة الشاي الإنجليزي الاستعماري. وويتمان هو صاحب تسمية (الشعر الحرّ)، فيما كانت البيئة الحاضنة للشعر الحرّ الأميركيّ هي مجلّة شعر التي كانت تحرّرها الشاعرة هاريبت مونر، في شيكاغو، وكان عزرا باوند من أهمّ مشجّعيه، حتى صار أبرزَ صفات الحداثة في الشعر الأميركي (لؤلؤة، 2002، 85). إنه شعر إيقاعيّ rhythmical وليس وزنيّا metrical. (Gates, 1990,548)

وقد تناول جبرا كتابي (المجنون) و(النبي) لجبران خليل جبران، وهما من النثر الشعري، وذهب إلى أنّهما ليسا شعرا بالمعنى الذي نريد (جبرا، ج.، 1986، 264 – 265). فالنثر الشعريّ نثر يقترب من الشعر في توافر الإيقاع فيه، وربما استعمل بعض البحور، ولغته لغة مزاجية تضجّ بالزخرف والصنعة وأنواع البديع. فيه من روح الشعر قوّة العاطفة، وبُعد الخيال، وإيقاعات التراكيب، وفيه رغبة في الانعتاق، واكتشاف قوى جديدة في اللغة، وهو مقدّمة راسخة لظهور قصيدة النثر، بل هو الدرجة الأخيرة في السلّم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر (النجار، ع.، 1998، 31-33، والمقدسي، أ.، 1960، 420).

ويقوم النثر الشعريّ على الموازنة، وتكرار العبارات والكلمات، واستخدام الشكل المقطعيّ، واللوازم، وأساليب التعجب، والتجنيس الحروفيّ في الكلمات المتتابعة التي تبدأ بحرف واحد، والكلمات المتشابهة في حروف العلّة، واستعمال الأسلوب المسيحيّ الجبرانيّ المتّسم بالبساطة والدقّة، إلى جانب الوضوح والمباشرة، والتعبير عن حالات التأمّل والتفكير، والإحساس المتدفّق، والعواطف الحالمة والمكتئبة بأسلوب خياليّ عاطفيّ يفيض غنائيه ويتّصف بالإحكام والترابط (موريه، س.، 2004، 355 -356، 358، 360). وقد اشترك جبران مع ويتمان في بعض التكنيكات الشعريّة مثل توازي الأفكار وانتظامها، وتكرار العبارات وتوازنها، والإيقاع النثريّ الحرّ الذي يشبه أمواج البحر المتراكمة، بالإضافة إلى التوازي، والمقابلة، والترادف، والتضادّ، والتكامل، والتدرّج. ومن كتّاب النثر الشعري، إلى جانب جبران، كلّ من محمود توفيق البكري، وأحمد شوقي، ومصطفى لطفي المنفلوطي، ومصطفى صادق الرافعي، وخليل مطران، ومي زيادة (موريه، س.،2004، 365 – 367).

وأما الشعر المنثور الذي كتبه الريحانيّ، فرأى جبرا أنه ليس شعرًا حرًّا، وهو يقوم على السطر الواحد الذي يحتوي المعنى، وينتهي هذا المعنى القابل للاستقلال- بوصفه وحدة معنوية- بانتهاء السطر (جبرا، 1986، 266-267). وأشهر كتّابه- إلى جانب الريحانيّ- مي زيادة، ورشيد نخلة، وحبيب

سلامة، ومنير الحساميّ، ونقولا فياض، وخليل مطران، وحسين عفيف، ومنير الجوزيّ، وحسين البابليّ، ومحمد توفيق يونس، وجورج مطر، ومحمد عبد المنعم، وراجي أبو جمرا، ومراد ميخائيل، والدكتور داهش، وسالم الكاتب، ومصطفى هيكل، وحسين عفيف، وثريّا ملحس، وإلياس زخاريا، وإلياس ماسوح، وجورج حنّو، وفؤاد سليمان، وفؤاد حداد، وأورخان ميسّر، وميّ ميسّر، وإبراهيم شكر الله (موافي، ع.، 2006، 122- 126، 141 – 142) وإبراهيم الحورانيّ، ورشيد أيّوب، وهنري حماتي، ونقولا قربان، وألبير أديب (النجار، م.، 2005، 95)، وميخائيل نعيمة، وحبيب أسطفان، وتوفيق مفرّج، وبشارة الخوري، وخليل الهنداويّ، وسيّد عبده، ووليم كاتسفليس، ويوسف نمير، ورئيف خوري، ونقولا بسترس، وأحمد السباعيّ، وحسين خزندار، وعزيز ضياء الدين، وشحاده الخوري (النجار، م.، 2020، 77).

وأبرز سماتِ الشعرِ المنثورِ الخيالُ، والمعجمُ الرومانسيّ، والصورُ الفنّيّة، وتمجيدُ الأمل، والاحتفاءُ بالطبيعة، والتدفّق العاطفيّ، والتنغيم، والجمل القصيرةُ متساوية الأطوال، والإيحاءُ، والتكرارُ، والتقسيم (موافي، ع.، 2006، 122، 127).

ومقابلَ الرأيِ السالفِ الذي يتبنّى كونَ النثرِ الشعريّ هو الذي أوصل الشعراءَ إلى كتابة قصيدة النثر، كان ثمّة آراء تذهب إلى أن الشعر المنثور هو البداية الحقيقية لقصيدة النثر في مرحلتها الأولى (المناصرة، ع.، 2017، ص 62). وثمة من الشعراء من جمع النثر الشعريّ والشعر المنثور معا في مجموعة واحدة من أمثال سالم الكاتب في مجموعته "مواكب الحرمان" 1949 (المقدسي، أ.، 1960، 423).

ولابد من الإشارة إلى ما ذهب اليه صموئيل موريه من أنّ أيّة محاولة للتمييز نظريا بين الشعر الحرّ (غير المتوزون) والأشكال الأخرى التي تعتمد على الإيقاع دون الوزن، ما هي إلا مراوغة، وذلك بسبب نزوع جميع هذه الأشكال إلى تخطي بعضها إلى نطاق البعض الآخر (موريه، س.، 2004، 371).

في حين يرى جبرا أنّ قصيدة النثر قوامها متواصل في فقرات كشعر رامبو (جبرا، ج.، 1979، 15). وهو بذلك يوافق موسوعة برنستون للشعر والشعريّة التي تعرّفها بأنّها إنشاء كلاميّ مؤهّل لحمل بعض سمات القصيدة أو جميعها، باستثناء أنّها تكتب على الصفحة كالنثر، ويفرّق بينها وبين أنواع شعريّة أخرى، أبرزها الشعر الحرّ (Preminger, 1974, 664). كما يوافق مذهبُ جبرا ما ذهب إليه كَدُن (J.A.Cuddon) الذي عرّف قصيدة النثر بأنّها "إنشاء كلاميّ يُكتب كالنثر، ولكنّه يميَّز بعناصر شائعة في الشعر (Cuddon, 1991, 750). ومثل كلّ جديد فإن الساحة الإبداعية والنقدية تنقسم إزاءه، فنجد بعض النقاد يقفون من كتابة الشعر بالنثر، أو كتابة الشعر غيرَ موزونٍ موقفًا معاديًا، ومن أبرز أولئك أحمد عبد المعطي حجازي، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وسهيل إدريس (العباس، م.، 2000، 10–15). ولابد من الإشارة إلى أن هذا الهجوم لم يكن حكرًا على الشعر الحرّ غير الموزون، بل إن محمد جمال باروت يرصد حركه نقدية غزيرة مضادّة للشعر المنثور أيضا (باروت، م.، 1981، 30– 32).

وفي الجهة الأخرى مقابل هذا الهجوم القاسي، كان ثمّة أسماء انحازت لتعظيم الشعر غير الموزون بأنواعه وقبوله مثل سعدي يوسف، وسليم بركات (العباس، 2000م.، 12)، ومحمد عبد المطلب، ورياض الريّس، وعبد الواحد لؤلؤة، وتوفيق صايغ، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وأدونيس، وخالدة سعيد، وسواهم نقاد وشعراء كثيرون، لذا لابدّ من بسطٍ مفهوميٍّ دقيق للشعر الحرّ (غير الموزون).

ثانيًا- السمات العضويّة للشعر الحرّ (غير الموزون):

يكسر الشعر الحرّ القيود، فيعكس التمرّد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف في لحظة موازية للتمرّد السياسي والغليان الاجتماعي في العالم العربي. إنه جزء من الثورةِ الجذرية في الكيان العربيّ. إنه جزء من زحزحة الباب العتيق، وجزء من تململ المدينة العربية بعد سبعمئة سنة من الجفاف. إنه ثورة فنية توازي الثورات الفعلية والسياسية (جبرا، ج.، 1979، 7، 14). وأبرز كتّابه برأي جبرا، في الأدب العربي، هم محمد الماغوط، وتوفيق صايغ، وجبرا نفسه.

أمّا أبرز سمات الشعر الحرّ في الأدب الأميركي فتبنّيه سمتًا لغويّا أُطلق عليه اللغةُ الأميركية مقابل اللغة الإنجليزية، بالخروج على قواعد اللغة، وإهمال علامات الترقيم، وعدم بدء الجمل بحروف كبيرة، والغموض، وانتهاء بعض السطور بحرف جر، أو عطف.

ولنا أن نسجل هنا أنّ ثورة ويتمان على اللغة وأصول الشعر الإنجليزي لا تعني الإهمال أو التساهل المخلّ، فقد استغرق في تجويد قصيدته "أغنية نفسي" من العام 1855 حتى العام 1881. ولكننا بعد هذا الحرص الذي أبداه ويتمان ألفينا عزرا باوند، وهو الأب الأميركي الثاني للشعر الحر، يشكو من سوء استخدام الشعر الحرّ على نحو هائل، إذ أكثرَ الشعراءُ فيه من الإطناب والثرثرة، بدرجةٍ أكبر مما وقعَ في الأنواع المترهلة السابقة عليه (لؤلؤة،ع.، 2002، 61-63). إن كتابة الشعر الحرّ الجيد ليست أسهل برأي ويتمان وباوند من كتابة الشعر الموزون المقفى الجيد (لؤلؤة، ع.، 2002، 67).

ويمكننا أن نرصد أبرز سمات الشعر الحرّ(غير الموزون) العربي، فأبرزها كما رأى جبرا نفسه أنّ الشعر الحرّ ليس قصيدة نثر، ولا شعرًا منثورًا، ولا نثرًا شعريًا. القصيدة التي يكتبها جبرا، كما يقول بنفسه، لا تتوخى التفعيلة ولا القافية، إنها شعر حر، يحقق بإيقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في أي شكل آخر، وتتسم نصوصها بالوحدة العضوية والتصاعد الدراميّ ويصبّ السطر منه في السطر اللاحق، وتتدفق السطور بمعناها المتواصل وإيقاعها المتواصل (جبرا، ج.، 1986، 264-267). إنه يُعرض عن البلاغه والوقفات التقليدية (جبرا، ج.، 1979، 14).

أراد جبرا للشعر أن ينأى عن التقاليد الشعرية القديمة الراسخة والصدئة، فهو يقول مسوغًا ابتكار الشعر الحرّ (غير الموزون): حين أردت القول حينئذٍ؛ لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول. لقد أصبحنا يومئذٍ- وإنّ قلة غريبة لم يعترف بنا أحدٌ بعد- جزءًا من عصرٍ بات الجمال السطحيّ فيه شيئًا مذمومًا، أقرب إلى جمال الزهور الشمعية المصطنعة التي لم يقبلها ذوق لا يجد متعةً إلا في توتّر التجربة، وزخم الحس والعنف والمأساة (جبرا، ج.، في الريس، ر.، 1962، 10 – 11).

إنه شعر يجري في أسطر تتفاوت في الطول اعتمادًا على الصورة أو الفكرة التي يريد الشاعر تقديمها، وقد يتطلب ذلك كلمة أو كلمتين على سطر واحد، أو قد يتطلب سطرًا بأكمله، أو ما يفيض عن السطر (لؤلؤة، ع.، 2002، 62 – 63).

ويضيف جبرا (جبرا، ج.، 1979، 14 – 15): إن المضمون هو الذي يجعل من غير الموزون شعرًا، فالشعر الحرّ في الغرب خالٍ من الوزن والقافيه كليهما، وهو يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية، وتخطي التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوًا، ويكثر من حروف المدّ.

وأما الجمال فلم يعد مطلب هذا الشعر، بل الشدّة والكثافة والقوة، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفًا للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه. ويسوّغ هذه الظاهرة بقوله: وهذا بسبب كتابتي شعرًا بالإنجليزية، لأنني وجدت في أشكال الشعر الإنجليزي المتجددة أبدًا، متسعًا لبناء الرموز الفوارة في أسطر قلائل. فالشعر سفر دائم للبحث والسؤال، وفيه قلق وعدم يقين، وتساؤل، ودأب، وسأم، وضياع، وكذب، ورجوع. (جبرا، ج.، في الريس، ر.، 1962، 11-13)

كان جبرا واضحا في الشعر الذي يطمح إليه، وفي بيان سماته، وكان ناقدًا حصيفًا في طرح المفاهيم، ولكنه لم يكن يبشّر بالشعر الحرّ (غير الموزون) نوعًا بديلًا أو مسيطرًا على الساحة الشعرية العربية، بل أراد أن يردف تجربته ورفاقه في هذا النوع الشعريّ بشرح نقدي نظري كافٍ.

وأما أسعد رزّوق سالف الذكر، فرأى أن أبرز سمات شعر جبرا الحرّ هي: الإطار التموزيّ العام، والنفس الإليوتي، والبحث عن الخصب، وصناعة الأسطورة، وعدم النأي بالشعر عن الشأن العام، بالإضافة إلى الإيقاع الداخليّ/ إيقاع الفكرة، والتطلّع الدائب إلى الخلاص، والبراءة، والعفويّة، والبطولة (رزّوق، أ.، 1990، 72 – 82).

وتسيطر على شعر جبرا سوداويّة، وتشاؤم، ورفض، وخواء، وأمانٍ بهبوب عواصف التغيير، مع ظلاميّة أحيانًا في إطار يوتوبيا وأماكن محببة، وغربة عن الوطن، وقتل، ومجازر، وحضور واضح للمرأة الفاعلة المغيّرة، وحسّ صوفيّ أحيانًا (حلاوي، ج.، 1995، 209). إنه شعر رؤيا، يشتبك مع الواقع ولو على نحو رمزيّ (موافي، ع.، 2006، 122 – 123). بل لعلّه انطلق، كما يرى مصلح النجار، من العقلانيّة التي سيطرت على كثير من شعر الخمسينيّات، بهدوء نحو الرؤيويّة التي ظهرت عند شعراء الستينيّات، ليتمّ هذا التصالح بين العقلانيّة والرؤيويّة بعد ذلك في مسيرة الشعر العربيّ الحديث (النجار، م.، 2005، 21).

ولا ريب في أنّ الشعر الحر(غير الموزون) قد استجمع عناصر من عدّة اتجاهات تجريبيّة حداثيّة، فقد استلهم التراث، وحاول بعثَه بنمط جديد من التعاطي الإبداعيّ، واستلهم خبرات الجسد ومعجمه، بحيث تُعرِّي فضيحةُ الجسدِ البروتوكولاتِ الاجتماعيةَ التي تفرض نفسها على الواقع، ثم إنه يستلهم خبرات الحياة الشخصيّة، والتفاصيل اليوميّة، والخبرات البسيطة، والأحداث الاعتياديّة، واللغة العاديّة، مثلما يستلهم ثيمات السحر، والعناصر العجائبيّة، والغرائبيّة، ويعلن بعض الانشغالات الفلسفيّة، في نزوع لاستخراج الملحميّ من اليوميّ والعاديّ، وفي إطار من غياب تحديد الموضوع أو واحديّته على الأقل، والإيهام بالنماذج الإنسانيّة، كالمتشائم وغير المبالي، والمتهوّر، والمتحدّي، والمثاليّ، والمستخدي، والمتعالي، والعدميّ، والمستهتر، وسواها (النجار، م.، 2005، 79- 82). إنه شعر يقارب مشكلات الإنسان بمقاربة تكون يوميّة تارّةً أو ميتافيزيقيّة تارة أخرى، أو عبثيّة لا معقولة أحيانًا (النجار، م.، 2005، 82 – 83).

إنه شعر عامر باليوميّ خيارًا جماليًّا لا أنواعيًا، ومحمّل بالاستلاب المدينيّ، ويتحدّث عن تهديد الإنسان في إنسانيّته، وعن اللحظة الحيّة ووقائع الحياة، بعيدًا عن الشعارات الاجتماعية والإيديولوجيّة، مع إحساس حاد بالاغتراب. إنه شعر يفرّ من مرجعيّات الآخرين، ومن تأصيلات التراث، ليكونَ على قدر الفرد بفردانيّته المتفتّحة، وحريّة التعبير التي تناقض الاستبداد والتوتاليتاريّة، والظلم الواقع على النساء، والانفلاتات الإيروسيّة، ورغبة التدمير (العباس، م.، 2007، 27 – 28).

وبالإضافة إلى الإيقاع الكيفيّ، جعل عيسى بلّاطة أبرز سمات شعر جبرا الإيماء الخاطف في خلق الصور والمعاني، وكثرة الرموز والأساطير، والتركيز على الموت والبعث، والبعد عن الخطابة والمباشرة، والتركيز على الهمس، وتبنّي الهمّ السياسيّ المتمثل بالقضيّة الفلسطينيّة التي تشكّل محور تجربة جبرا، وتصاعد المعاناة والألم، والاحتفال بالموت والحياة على حدّ سواء، وتناول الأمة العربية في سياقها الحضاريّ (بلاّطة، ع.، 1995، 49 – 57). الشعر عند جبرا له وظيفة وغاية وليس ترفًا وفنًّا متعاليًا، فما عاد الشاعر طائرَ برجٍ عاجٍ يلوذُ ببرجه، وإنما الملهم، والداعية، والقائد، والشهيد، والمقاتل بسلاح القصيدة (حلاوي، ج.،1995، 206).

وترى ماجدة حمّود أنّ شعر جبرا كلّه قصيدة واحدة لاتنتهي أصواتُها، تمتدّ إلى عمق الحياة، حتى تلمس كلّ خالد، فيها حبّ، وفرح، وموت، وحياة، وحزن، وألم، من دون أن يكرّر نفسه، ومن دون أن يسيطر الوعيُ على الإبداع الشعريّ، ثم يأتي دورُ الوعي بعد اللاوعي (سيّد الموقف)، ليعمل

من خلال الفن والصنعة والمعرفة لصقل التجربة (حمود، م.، 1995، 155-157).

أما لغة شعر جبرا فهي لغة غير عاديّة ولا قياسيّة، فالحال قد يأتي أولَ الكلام، وكذلك أشباه الجُمَل، وقد تتصدّر الأفعالُ الكلامَ، فتصير الحركة موسيقى، ميزتها صعود النبرة وهبوطها، والارتقاء إلى الذروة، ثم الانزلاق منها لارتقاء ذروة أخرى، ويتراجع عنده حضور المصادر مقابل حضور الأفعال (النجار، م.، 2005، 208).

ويجمع محمد جمال باروت رؤيته إلى رؤية عبد الواحد لؤلؤة، ليرى أن مجملَ الشعرِ غيرِ الموزون الذي نُشر في مجلة شعر، يتسم بالاحتجاج الفرديّ، والتمرّد، والاغتراب، والهلع الميتافيزيقيّ، والمعاناة من النفي، والغربة، والوحدة، والحرمان، والرفض، والاضطهاد، وانعدام المنطق، وعبوديّة المكان والزمان، والموت الفاجع. ثم نجده يتطوّر في الستينيّات ليكون شعرَ (رؤيا). وهو يضع هذا الشعر مقابل شعر السبعينيات اللاحق الذي يتسم بالشفويّة، والاشتغال على كشف المساحات الصغيرة للحياة الإنسانيّة وشرائحها اليومية، ومشاعرها المتواترة في المدينة المعاصرة (باروت، م.، 1981، 48 – 51). كان شعر مجلة شعر تنازلًا عن الإيديولوجيا المتعلقة بالواقع، واتجاهًا نحو الميتافيزيقيا والتصوُّف (موافي، ع.، 2006، 123).

ولدى محاولة استقراء ملامح عامة لكتابة الشعر بالنثر، نجد محمد جمال باروت يسم علي الناصر وأرخان ميسر بوسمِ السوريالية، وأما إسماعيل عامود وسليمان عوّاد فرأى أنّهما جبرانيّا التوجّه، ليصف خير الدين الأسدي بالمتصوف، ومحمد عمران بصاحب الشعريّة المتكئة على اللغة. وقد سجّل باروت ملاحظة حول السمة العامة (للنثر الشعري) الذي كتبه جبران فرأى أنّه يتّسم بالتموج الغنائيّ، وأما شعر الماغوط فسمته التوتّر الغنائيّ، في حين اتّصف شعر أدونيس بالتوتّر الدراميّ (باروت، م.، 1981، 43 – 47).

ومثلما احتجّ عزرا باوند على بعض راكبي موجة الشعر الحرّ في أميركا، فإن من النقاد العرب من رأى أن بعض هذه النصوص اعتورَه تعجّل، ونمطيّة، وتكراريّة، وافتعال، وتقليد، وسطحيّة، وتصنّع، وغموض مدبّر (العباس، م.، 2007، 33). كما رأى مصلح النجار أنّ كثيرًا من شعراء المرحلة قد عانوا من وطأة الرغبة في حشد أكبر قدر من السمات الفنيّة والموضوعيّة الحداثيّة في كلّ نصّ يكتبونه، كما عانى كثير منهم من التخبّط وكثره الخلط في الأخذ عن الآداب الغربيّة، ومن النمطيّة في السياقات الحداثيّة، ومن ضيق المدى الزمنيّ الذي حشر الشعراءُ العربُ فيه حداثتَهم، قياسًا بالغرب (النجار، م.، 2005، 55).

وأما إيمان الناصر فقد درست شعر توفيق صايغ تحت عنوان قصيدة النثر، وذلك مزلق تصنيفيّ وقع به كثير من النقّاد والدارسين، ولكن الذي يهمّنا أنّها جعلت أبرزَ سمات شعر صايغ التقابلَ الضدّي، والتشاكلَ الدلاليّ، واللفظيّ، والصوتيّ، والبلاغيّ، كما تناولتِ الإيقاعَ الداخليَّ الدلاليَّ وعدّته سمةً مميّزة لهذا النوع من الشعر (الناصر، إ.، 2007، 221 – 247).

وإزاء ما سبق كلّه، يمكننا القول: إن شعر الرؤيا لا يخصص القصيدة لغرض شعري كما كان معمولًا به في المراحل السابقة، بل تتجاور فيه ثيماتٌ متعددةٌ في نصٍّ واحد، وهو يتعامل مع الكون والحياة والناس، ضمن رؤيا موحِّدة للوجود، يجتمع فيها الفرديّ، والنرجسيّ، والبطوليُّ، والفدائيّ، والصوفيّ. وهو يلاحق شؤون الإنسان، وتفاصيل حياتِه، ومظالمه، وتطلعاته، وثوراته، واحتجاجه، وتعقيد شؤونه، وبساطتها، ومن الصعب أن نصمّم قوالب لهؤلاء الشعراء لا أفرادًا، ولا أجيالًا، ولا تجمّعات، بل يصلح الأمر إذا تعاملنا مع هذه الملامح العامّة بوصفها إطارًا عامًّا غير إلزاميّ لتجربة الشاعر، أو الجيل، أو الجماعة الشعريّة.

إنّ شعر جبرا ليس قصيدة واحدة أو مجموعة شعريّة واحدة، تنتمي إلى فكر ثباتيّ، أو لحظة سكونيّة، إنّه تجربة شعريّة عريضة، امتدّت على عقود، وشغلت النقّاد، وتطوّرت على نحو ديناميكيّ، فشهدتْ تجاذبات فكريّة وشكليّة، وتقنيّات، وفضاءات، انفتحت، وتمّ القفزُ من فوقِ بعضِها أحيانًا.

وليس بعيدًا عن ذلك السمت من التجاور بين المتناقضات، ما ورثه الشعر العربيّ من الحقبة الرومانسيّة التي كانت ماتزال حاضرة في لحظةِ نشأةِ الشعر الحرّ (غير الموزون) بوصفه نوعًا شعريًّا في سياق الأدب العربيّ الحديث. فالرومانسيّ فرديّ، يسعى إلى الحريّة، والانطلاق من القيود، وشعره غنائيّ، ويعبّر عن تأزّم الفرد، والقلق، ويتّسم بالحسّاسية المفرطة تجاه الأشياء، وبالكآبة، والحزن والألم، والتشاؤم، والتمزّق والشعور بالجبريّة، والغربة، والحنين، والسوداويّة، وقوّة العاطفة، والانفعال، والهياج، وتقديم الخيال على العقل، والهرب من الواقع، والالتجاء إلى الحلم، والرحيل عبر المكان والزمان، والميل إلى الأساطير والخوارق، واللجوء إلى الطبيعة وتشخيصها، والدفاع عن الضعفاء، والتوق إلى عالم أحسن، واحترام الإنسان، والثورة على أمراض المجتمع، وإطلاق العقل الباطن، وارتياد الأماكن الغريبة (النجار، ع.، 1987، 25 – 44).

وباستعراض السمات السابقة؛ فإن العين لا تخطئ التوافق الكبير بين رؤية جبرا وشعراء الشعر الحرّ غير الموزون، وسمات إبداعهم، وشخصيّاتهم الشعريّة من جهة، وبين جمّاع سمات الشخصيّة الرومانسيّة.

إنّ نصوصهم تسوّغ حضور الذات، وليست مكانًا للغياب، فهي نصوص صحوٍ وانتباه، وليست نصوص سكرة أو أخدوعة، فهي كثيفة المجاز، وتخاطب بصر المتلقي، ولا تكتفي بإغواء مسامعه، فهي نصوص إيحائية ودلاليّة (العباس، م.، 2007، 33).

ولنا هنا أن نقول: يتوافر في شعر جبرا والماغوط وصايغ ملمح شفويّ، لا يعقّد اللغة، ولا يبالغ في تكثيفها، ولا في تعقيد علاقاتها، ولا يعتمد تكثير الصور الشعرية، ولا تراكبها، ولايحشد العناصر الثقافية بغرض الاستعراض، حتى إن بناء القصيدة وتطورها لا يعتمد كثيرًا من الانزياحات غير المسار

الخطيّ، إنها عفوية دون تكلف.

ويرصد محمد العباس مؤشرات لإطار فنّيّ لكتابة الشعر بالنثر، وهو يصرّ على أنّ ثمّة وجهات نظر إبداعيّة متباينة أو هي متناقضة، بيد أنه حين يبلغ نقطةَ طرحِ تلك المؤشرات، نجده يضع الجميع في سلّة واحدة، ربما بحسنِ نيّةٍ نقدية، من باب الرغبة في الإحاطة النقدية بتجربة أجيال شعريّة، ورسم مشهديّة إبداعية (العباس، م.، 2007، 88 – 101).

إنّ الفكرة الجوهرية التي تميز شعر جبرا وكتّاب الشعر الحرّ (غير الموزون) هي فكرة الإيقاع الداخلي/ إيقاع الفكرة. وهنا نتذكر الإيقاع الذي نادى به باوند، وهو مسألة عضوية تقع في لبّ اللغة، ولا يدركها من لا موسيقى فيه. إنه إيقاع يعطي مجالًا أوسع مما تقدمه الأوزان المقنّنة، ويجعل المرء غير راضٍ عن اتساق الأوزان القياسية. فالإيقاع بهذا الفهم هو تناسب بين الفكرة والكلام (لؤلؤة، 2002، 63).

ويصرّ محمد العباس على رصد سمات فنّيّة تمثّل هذا الإيقاع، ومنها: تداخل المقاطع الصوتية، ومتضادات الحركة والسكون، والسرعة والإبطاء، وقِصر العبارة مقابل استطالتها، ورخاوة اللفظ مقابل شدّته، وتكون اللغة فيه غير معيارية، وهو يعمد إلى الإعلاء من شأن التعبير عن الشعور، وليس الخطاب الموّجه (العباس، م.، 2000، 73، 114، 132). الإيقاع الداخلي، كما يرى محمد العباس، هذا استثمار لمقومات تبدو شكلية، فيما هي مادية في أصلها التكويني كالفراغات والشقوق والسكتات، وعلامات الترقيم، بالاضافة إلى عوامل الإبطاء والاسراع، والنبر من أجل إيقاع يحاكي لانهائية الأثر المعيش صوتيًا ودلاليًا، لإعادة توليد الغنى الإيقاعي البديعي والأسلوبي الذي غالبًا ما يصاحب اللغة الشعرية عبر وسيط نثري (العباس، م.، 2007، 26 – 27). وترى يمنى العيد هذا الإيقاع أنساقًا من الموازنات والتقطيع في التركيب اللغوي، وتكرارات، وتوزيعًا، وتقسيمًا، وجرسًا، وموازاة بين الحروف، ويكون ذلك مربوطًا بالدلالة (العيد، ي.، 1983، 97 – 103).

وفي المقابل يرى عيسى بلاطة أن موسيقى شعر جبرا الحرّ قوامها الكيف، وليست موسيقى خارجية كمّية (بلّاطة، ع.، 1995، 50). في شعر جبرا كما يرى عبد الواحد لؤلؤة، تتناسب الصورة والفكرة، ويُتَجَنَّبْ الحشو، وفيه اشتقاقات غير مألوفة، وكلمات عامية ودارجة (لؤلؤة، ع.، 2002، 70، 79).

ويحدد كمال أبو ديب هذا الإيقاع الداخلي بأنه البعد الدلالي المتعلّق بامتداد النفَس والضغط النابع من تموجات التجربة، والقراءة، والحركة الداخلية للهجة الشعرية، ضمن أطر بلاغيّة نعرف كثيرًا منها، مما يولّد وصلا وفصلا (أبو ديب، ك.، 1999، 22).

ويجمع عبد العزيز موافي بين التوجهين لمفهوم الإيقاع الداخليّ حين يرى أنه إيقاع في حركة النمو في نسيج العلاقات الناهضة بين المكونات بتداخل وتشابك يسير بالنص نحو مفهوم النّص الكلّي، وتكتنفه تجنسيات داخلية، وتكرارات صوتية، ونحوية من مد وتنوين، وتشديد، وظواهر نحوية كالتقديم، والتأخير، والحذف، والفصل، والاستئناف، إنه يتجلى كذلك من خلال الترتيب، والتوقع، وكسر التوقع، وظواهر بلاغية كالالتفات، والتكرار، والمفارقة، والمطابقة، والمقابلة، وجوانب دلالية، كالتعدّد، والانفتاح، والمراوغة، والإضمار، والتقسيم (موافي، ع.، 2006، 338، 350، 355 – 357).

وكذلك يحدّد محمود الضبع هذا الإيقاع بأنه الحالة، أي حالة التجربة آنَ إبداعها، من حيث تواتراته بين السكونية والحركة، والنبر، والتركيب الصوتي، والأبعاد الدلالية للنظم. إنه نبر وتنغيم، وحركة وسكون، وتتابع فقرات، وتركيب صوتي، وأبعاد دلالية، وصوامت وصوائت (الضبع، م.، 2003، 320- 324).

ويفضل عبد الكريم حسن تسمية الإيقاع الخفي على تسمية الداخلي وفيه يدرس التكرار، والتوازن، والتقابل، والتناظر، والجناس، والبياض، والفراغ، وهي عناصر بصريّة وسمعية، وتجمع كذلك كل ما ليس مسموعًا أو مرئيًا. إنه إيقاع الدلالة ينشأ عنده من التقابل بين جملتين تنفي إحداهما الأخرى، وإيقاع البنية النحوية بمعماريته. إنه النفي مقابل الإثبات، والجملة الفعلية، مقابل الاسمية، والاستفهام مقابل الخبر، والوصل مقابل الفصل. إن شاعر الشعر غير الموزون ينشغل بهندسة أعمق، سواء أكانت مقلّدة أم مبتكرة. إنه يلتفت إلى إيقاع الضمائر، بين فضاءي الفاعلية والمفعولية، والأنا والأنت، ويهتم بعلامات الترقيم حضورها وغيابها (حسن، ع.، 2008، 218، 228، 255، 266).

وتدرس إيمان الناصر الإيقاع الداخلي تحت عنوان "الإيقاع الداخلي وشاعرية التناغم الباطنيّ"، ولكنها تبرع في تحليل النصوص، ووصف هذا الإيقاع الدلاليّ أكثر من قدرتها على وضع أطر عامة له، ففي لحظة ما يظهر هذا الإيقاع وكأنه كلّ شيء في القصيدة، ويتحول تتبعه إلى تحليل عام لجماليّات النص الشعريّ فنيًا ومعنويًا (الناصر، إ.، 2007، 247 – 271).

ويمكن هنا أن نشير إلى دراسة رصد فيها مؤلفاها مصلح النجار وأفنان النجار (النجار، م.، والنجار، أ.، 2005) "الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربيّ"، من منظار الحداثة الشعريّة والفنون البلاغيّة في آن معًا، فتطرقا إلى عشرات من أضرب الإيقاع التي اكتنفت الشعر العربي، سواء أكانت بديلة من الوزن في النصوص غير الموزونة، أم رديفة له في النصوص الموزونة. وهذه دراسة استقصائية تلتفت إلى المفهوم غير المعنويّ للإيقاع غير الوزني.

ولئن كان بعض النقاد يغالي في الإعلاء من شأن الإيقاع الداخليّ بأسمائه كلها، فإن هناك من النقاد من أنكر وجوده، وسأضرب مثالًا بسعيد الغانمي الذي عدّ الإيقاع الداخليّ أسطورة، وذلك ليس غريبًا في ضوء موقفه الصارم من قصيدة النثر على مستوى المصطلح من الأساس، إذ يعد المصطلح خطأ في الرؤية (الغانمي، س.، 1991، 67 – 72).

وثمة من الدارسين والنقاد الأكاديميين من اكتفى من الإيقاع الداخلي بالجانب الصوتي، فجعل الوزن والقافية ممثلين للإيقاع الخارجيّ، وجعل الإيقاع الداخليّ عناصر صوتيّة تكراريّة أخرى كثيرة، باستثمار مباحث التكرار في الشعر، ومباحث علوم البلاغة، ولاسيما البديع، وسأضرب مثالًا عليهم بعبد الفتاح النجّار، الذي طرح عناصر للإيقاع الداخليّ كالتوازي، والتكرار، والنبر، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف، والتنويع في أطوال السطور، والجناس الاستهلاليّ، وهو يتساوق في ذلك مع بعض الدراسات الغربيّة التي اعتمدت هذا المفهوم (النجار، ع.،1998، 39، 51-103).

ولابد لنا من الإشارة إلى قلة الدراسات التي دارت حول الشعر الحر (غير الموزون) في النقد العربيّ، مقارنة بالدراسات التي تناولت قصيدة النثر أو الشعر المنثور، إلا تلك الدراسات التي تدرسها ضمن قصيدة النثر. ولكن دراسة مصلح النجار حول "خصوصية مفهوم الشعر الحرّ عند توفيق صايغ: ديوان (ثلاثون قصيدة) أنموذجا" (النجار، م.، 2003) كانت واحدة من الدراسات المستقصية التي تناولت هذا النوع الشعريّ عند أحد أبرز أعلامه وهو توفيق صايغ صنوُ جبرا إبراهيم جبرا، ولذلك فإن دراسة الشعر الحرّ عند جبرا إبراهيم جبرا، هي استكمال للمشهد النقدي حول هذا النوع الشعريّ، وبخاصّة أنّ أكثر الدراسات تناولت شعر جبرا وصايغ وشريكهما الأشهر في الشعر الحرّ محمّد الماغوط، ضمن دراسات قصائد النثر كما ذكرنا سابقًا.

ثالثًا- الدراسة التطبيقيّة:

يتناول هذا البحث بالدراسة التطبيقية مجموعة "سبع قصائد" لجبرا إبراهيم جبرا، وهي مجموعة مؤرّخة بالعام 1989. أي بعد خمس وثلاثين سنة من ظهور الشعر الحرّ (غير الموزون) على خريطة الشعر العربيّ في العام 1954.

وتظهر القصائد السبع وكأنّها نصّ واحد، وإخراجها على الورق يعزّز هذا المذهب، وتمتدّ على ثلاث عشرة صفحة من القطع المتوسط، بواقع 156 سطرًا شعريًا. وهنا يمكن الإشارة إلى تداخل مفهومي (القصيدة) و(المقطع الشعريّ)، وسنناقش هذا التداخل لدى الحديث عن العنوانات.

أ- **العتبات:** نتكلّم في هذا الإطار على عتبتين، هما: العنونة، والإهداء.

العنونة:

لدى النظر في عنوان المجموعة الشعرية (سبع قصائد) (جبرا، ج.، 1990، 249) فإن هذا العنوان يقدِّم وصفًا فنيًّا وليس عنوانًا ذا حمولة معنويّة. إنّه أحد عنوانات (اللاعنونة)، وهو شبيه بأن تعنون قصيدة بـ(قصيدة)، أو (قصيدة(1)) أو (قصيدة أ)، أو (قصيدة ثانية). والعنصر الآخر الذي يستحق الإشارة إليه فيما يخصّ العنونة هو أنّ القصائد السبع تأخذ عنوانات بالأرقام المتسلسلة من (1) إلى (7) (جبرا، ج.، 1990، 249-258). وبذلك فإنّ عنوانات القصائد السبع تشبه عنوان المجموعة الشعريّة في أنّها من عنوانات اللاعنونة أيضًا.

إهداء المجموعة:

يشكّل إهداء المجموعة عتبة أخرى تضاف إلى العنوانات، ويظهر الإهداء في الصفحة الأولى تحت عنوان المجموعة وتاريخ نشرها، كما يأتي: **"إلى راء – نون – راء وهو أدرى"** (جبرا، ج.، 1990، 247). وربما كانت هذه الأحرف الثلاثة اختصارًا لاسم (رياض نجيب الريّس) صديق جبرا، الذي سبق لجبرا، كما ذكرنا، أن قدّم له مجموعته الشعرية الأولى (موت الآخرين) بتقديمٍ عنوانه (زخرفة الباب العملاق). وليس هذا فحسب، بل إنّ رياض نجيب الريس هو ناشر (المجموعة الشعريّة) وهي المجلد الذي تضمّن هذه مجموعة (سبع قصائد) التي ندرسها، وصاحب دار رياض الريّس للكتب والنشر في لندن وبيروت، وهذا يجعل توجيه الأحرف الثلاثة أكثر احتماليّة وقبولًا.

إنّ "سبع قصائد" هي سبع أغنيات خلّدت الإنسان، ومجّدت حياته في قوّته وجبروته، وإبداعه وأحلامه، بحسّ تمّوزيّ صارخ، وملامح بروميثيّة تمجّد حريّة الإنسان وقوّته (حلاوي، ج.، 1995، 212-213).

وقد تناول النقّاد والدارسون كما قلنا سابقًا شعر جبرا وصايغ، والماغوط في دراسات كثيرة، ولكن أكثرها كان ينطلق من كون تجاربهم جزءًا من قصائد النثر العربيّة، لكنّ دراسة مصلح النجار التي عالج بها شعر توفيق صايغ كانت تنطلق من وعي أنواعيّ، مؤدّاه أنّ ما يكتبه صايغ هو شعر حر (غير موزون)، فاشتغل على التفريق الأنواعيّ بينه وبين قصيدة النثر، والشعر المنثور، والنثر الشعريّ. وأمّا السمات التي رصدها النجّار لقصيدة الشعر الحرّ (غير الموزون) معتمدًا على تنظيرات جبرا، فهي الاعتماد على الصور، وتخطي نظام التفعيلة، وعدم الاحتفال بالقافية، والإكثار من حروف المد، والإعراض عن البلاغة التقليديّة، والمباشرة، والحريّة، والانتظام في سطور غير وافية الفقرات، وانعدام الضبط، وحريّة التراكيب، ولاحصريّة الصيغ والتشكيلات (النجار، م.، 2003، 77).

ب-متن القصائد:

يبدأ جبرا القصيدة الأولى (جبرا، ج.، 1990، 249) بحكمة، وكأنّه يسوق خلاصة تجربته، أو تجربة أناس يعبّر عنهم بضمير المتكلّمين يقول (جبرا، ج.، 1990، 249):

أيّامُنا كالشتاءِ القطبيّ:
ساعاتُ الفرحِ فيها، كالضياءِ، خاطفة،
الفواجعُ كالليلِ لا تنتهي.
للإشراقاتِ أوقاتٌ ما أسرعَ ركضَها
وللظلماتِ المواسمُ المقيمة.

إنّه يسوق حكمته بصياغة واثقة، تشبه الحقائق الناجزة أو العلميّة "أيّامنا كالشتاء القطبيّ"، ثمّ يضع نقطتين رأسيّتين ليشرح هذه المقولة ويوضّحها، ويعرض أنّ ساعات الفرح خاطفة، والفواجع لا تنتهي، وهو يكرر هذه الثيمة في السطرين اللاحقين، فيجعل الإشراقات تركض من سرعتها، وقلّة دوامها، وأمّا الظلمات فلها مواسم مقيمة. إنّ هذه الخلاصة تبرز وعيًا متشائمًا أقرب إلى السوداويّة، مع حالةٍ غريبة من التسليم في معالجةٍ لهمّ إنسانيّ، يرى حاملُه إلى الحياة، فيجد أنّ السعادة فيها محدودة، والحزن هو سيّد الموقف بفواجعه وظلماته. والغريب أنّ حالة من التسليم تظهر في هذه الأسطر، وتعبّر عن مشكلة الفرد والجماعة معًا، فضمير المتكلمين يعمّم هذه الخلاصة على مجموعة بشرية يقصدها الشاعر، أو على المجموعة البشرية كلها، لتكون إيجازًا حول القدر الذي يقتسمه البشر.

ثم يأتي المقطع الثاني من هذه القصيدة بعد ترك فراغ يتّسع لسطرين تقريبًا يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 249-250):

وفي نهاراتٍ أثقالُها كالرصاص
يومضُ كخطْفِ البرقِ حُبٌّ
لا يُفهمُ منْطقُهُ،
ويندلعُ الشعرُكاللهيب
في هشيمِ ضَربتْهُ الصاعقة:
في هذا الرمادِ العَتِيّ المنتَشر
كيفَ بقيتْ هذه الكلماتُ الحارقة؟

تصف هذه السطور نهاراتٍ أثقالها كالرصاص، وفيها يومض حبٌّ كخطف البرق، غير مفهوم المنطق. والأصل في النهارات أنّها مليئة بالضوء، على عكس الليالي والظلمات المذكورة في المقطع الأول، ولكنّها نهاراتٌ ثقيلة كالرصاص، بيد أنّ حبًّا مباغتًا يلمع في هذه النهارات الداكنة، وهو عصيٌّ على الفهم، لأنّه يكسر العادة التي تعدّ مسلّمة منطقيّة. إنّه الأمل الذي يبزغ من حيث لا نتوقّع، وهو يأتي موجزًا مختصرًا على نحو ومضةٍ كضوء البرق الخاطف، على خلاف التوقُّع وبمنطقٍ غير مفهوم. إنه التغيير المنشود لهذا الوقت العصيب، بما يوحي بخلاصٍ ما.

وفي هذه النهارات الثقيلة يندلع الشعر كاللهيب الذي يشعل الهشيم كصاعقه ضربته، ثم يأتي الشرح بعد نقطتين رأسيتين، إذ هناك كلمات حارقة كأنّها النار تحت الرماد العتيّ المنتشر. إنّ هذا الرماد يوازي ذلك الرصاص، والحبّ يوازي الكلمات الحارقة.

في هذه القصيدة حقل دلاليّ مسيطر، يمثّل الضوء ومشتقاته، ويتجلّى من خلال المفردات: الضياء، والإشراقات، ونهارات، والبرق، واللهيب، والصاعقة، والحارقة. ويقابل هذا الحقل الدلاليّ حقلٌ دلاليّ مدارُه الظلاميّة وما ينسجم معها، وتمثله المفردات: الليل، والظلمات، والرصاص، والرماد.

وتأتي الثنائيات ضدية أو شبه ضدية، فتظهر الأزواج: (الضياء / الليل)، و(الإشراقات / الظلمات)، و (النهار / الرصاص)، و(الصاعقة / الهشيم)، و(الرماد / الاحتراق)، بحيث تعرض رؤية الشيء وضده مجتمعين في كل مجال، بل هي على نحو أدقّ رؤية الشيء الجميل من خلال القبيح دائمًا.

وإذا كان جبرا قد ساق في المقطع الأول من القصيدة الأولى حكمةً بصياغة تذكّر بالتراث العربيّ الإسلاميّ حيث قال: "للإشراقات أوقات"، و"للظلمات المواسم المقيمة" بما يذكّر بصياغة الخبر المشهور عن عثمان بن عفان "الولد للفراش وللعاهر الحجر" (ابن الأشعث، د.ت، 414) مثلا، فإنه في القصيدة الثانية يحيلنا إلى القرآن الكريم بوضوح أكثر حين قال (جبرا، ج.، 1990، 25):

وإذا السَّنةُ لا تأتي إلا بالمزيد
كَمَنْ شكرَربَّهُ، فزادهُ ربُّه.

فيذكر القرّاء بالآية الكريمة:" لئن شكرتم لأزيدنّكم" (سورة إبراهيم: 7)، ثم في سطر لاحق من القصيدة نفسها نجده يقول (جبرا، ج.، 1990، 251):

كلّما أخذتُ منه، أَراني أَعطيتُه
ما أُريدُ وما لا أُريد.

ففي السطر الأول يستعمل جبرا قوله: (أراني)، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى:"إني أراني أعصِر خمرا" (سورة يوسف: 36)، وفي القصيدة الثالثة نجده يقول أيضًا (جبرا، ج.، 1990، 251):

منَ الكهفِ مَدَدْتُ بيتي
لأحلامي التي منَ الصخرةِ انْبَجَسَتْ.

فهو يحيلنا إلى القرآن الكريم من جديد، باستعمال قوله (انبجست)، بما يذكر بقوله تعالى: **"وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينًا" (سورة الأعراف: 160)**، فالصخرة هنا تقابلُ الحجرَ هناك، وبدلَ الماءِ الذي يطمح إليه القومُ هناك، انبجست الأحلامُ هنا في القصيدة. ولعلّ هذه الصخرةَ تُذكِّرُ، من جانب آخرَ، بحجرِ تميمِ بنِ مقبل العامريّ حين قال (ابن مقبل، 1995، 108):

ما أطيبَ العيشَ لو أنّ الفتى حَجَرٌ تَنبو الحوادثُ عنهُ وهْوَ مَلْمومُ

يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 251):

على الصخرةِ عشتُ أعوامي،
فأنا من الصخرةِ أصلًا ولدتُ،
وفي الصخرةِ، حَفَرْتُ كهفي
ومن الكهفِ مددْتُ بَيتي....

لينكشف فيما يأتي من القصيدة أنّ هذه الصخرة تحوّلت، بعد تفاعلات كثيرة في القصيدة، إلى انتفاضة الحجارة، يقول (جبرا، ج.، 1990، 252):

و أينما حلَلْتُ كانتْ هي دومًا
قلعتي-
فَيْئًا، وقوْتًا ليَوْمِي،
ومصدرًا لقوّتي،
وحين انتَفَضْتُ، كانتِ الصخرةُ
طائرتي عبْرَ القذائف،
وقُنْبُلتي.

أو لعلّ هذه الصخرة هي الوطن، يقول جبرا: **"ولئن تركتُ الصخرة مقهورا"** (جبرا، ج.، 1990، 252) ففي سياق التهجير، وجدنا الصخرة صنوًا للوطن، أو يمكن أن تكون الصخرة هنا رمزًا لفلسطين، أو لعلّها الصخرة المشرّفة التي ترمز للقدس مثلًا، أو لفلسطين كلّها. ثم تتجاوز القصيدة الصخرة، لتصطدم بإحدى الحقائق الحياتيّة الصعبة التي عبّر عنها عمرو بن معدي كرب ببيته المشهور (ابن معدي كرب، 1995، 39):

ذهبَ الذينَ أُحِبُّهمْ وبقيتُ مثلَ السيفِ فرْدا

يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 256):

فقدْ قَهَروا الموتَ
في مكانٍ ما
وحقّقُوا أَلْفَ حياة.

ذَهَبَ الذينَ أحبُّهم
وبقِيتُ مثلَ السيفَ فردا.

إنّهم ينتصرون، ولكنّهم بعد هذا الانتصار يرحلون، ليظلّ صوتُ القصيدة وحيدًا، يُشعرُ بالفقد المقرون باعتزازه بانتصار الراحلين على الموت، وتحقيق حياةٍ لهم أعظم من أيّة حياة.

واستكمالًا للرؤيا التي تحملها قصائد هذه المجموعة الشعريّة، ننظر في قول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 250):

أو كأنْ بالسَّحبِ يزدادُ الرصيد
لا للعملِ والمتعةِ والجنونِ فحسْب،
بل للخيباتِ والمآسي والدموع.

لعلّ هذه السطور تذكرنا بقصيدة Song of myself لوالت ويتمان، التي يحتفل فيها بالأبطال الغالبين، وبالمغلوبين، وبالرجال، وبالنساء، وبالعجائز والشباب، يقول ويتمان (Whitman, W., 1973, 46)

أنا لا أعزف ألحانًا للظافرين فحسب، أعزف أناشيد للمغلوبين والقتلى
هل سمعتَ حينًا بأنّ الأفضل أن تكسبَ هذا اليوم؟

كذلك أقول: السقوطُ حسنٌ والمعاركُ تُخسَرُبالروح ذاتها التي بها تُربَح
أنا أدقّ وأطبَلُ للموتى...

ويستغرب جبرا من احتفائه بمتناقضات يعدّد منها العمل، والمتعة، والجنون، والخيبات، والمآسي، والدموع، فيرى أنّ ذلك الخليط عنيد كأنّه (خُلاطة) في العقل، وهو يستعمل كلمة (خلاطة) غير المتداولة، ولكنّها قياسيّة صرفيًّا، بمعنى خليط، على وزن (قُلامة)، وهذا الخليط العقليّ ليس خاضعًا لشروط الفهم العاديّ، ولا تحكمه الإرادة البشرية، وهنا إشارة إلى محدوديّة إرادة الإنسان وعدم قدرته على التنبّؤ، وفي ضوء توازي الانتصارات مع الهزائم، والسعادة مع الحزن، يجد الشاعر نفسه يأخذ من هذا الرصيد الحياتيّ الذي لا ينقص، لأنه يرحّب بالموت كما يرحّب بالحياة، فالمرغوب فيه والمرغوب عنه سيأتيان حتمًا للإنسان، يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 251):

أيّ خليطٍ عنيدٍ هذا، كخلاطةٍ في العقلِ،
لا يستقيمُ حسابٌ معَهُ ولا إرادة؟
كلما أخذتُ منهُ، أَراني أعطيتُهُ
ما أُريدُ وما لا أُريد،
فيَزْدُّ أضْعافًا عَلَيَّ
بما أُريدُ ولا أُريد-
حتى جَعَلْتُ أَرى أنّ السنةَ حينَ تَجيءُ
هي التي تقول:
عليّ الآنَ به كلَّ يومٍ، كلَّ صبْحٍ وعشيّة،
بأعمقَ و أقصى ما أستطيعُ من قديمٍ وجديد.

فالأحداث في حياة الإنسان نوعان: ما يرغب به، وما لا يرغب به، ولكنّ إراده الزمن ممثلاً بتعاقب السنين هي التي تغلب إرادة الإنسان، وهي تأتي للإنسان بالأحداث المتشابهة المكرورة، ولكنّ الزمن / الدهر، هوالله، كما جاء في الحديث النبوي الشريف، قال صلى الله عليه وسلم: "يقول تعالى: يؤذيني ابن آدم يسبُّ الدهر، وأنا الدهر، أقلّبُ الليل والنهار". (مسلم، 1998، 4287) فتغلُّبُ إرادةِ الزمن على الإنسان، يعني تغلبَ إرادة الله على هذا الإنسان.

أما القصيدة (3) فدارت حول (الصخرة)، والصخرة في قصيدة منشورة في العام 1989 تحيلنا إلى انتفاضه الحجارة (1987 – 1993) مما يجعلنا نعِي أنّ جبرا لم يكن ينأى بشعره عن الأحداث الوطنيّة، والسياسيّة، والحياتيّة. وللصخرة في هذه القصيدة تمثّلات كثيرة، يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 251-252):

على الصخرةِ عشتُ أعوامي
فأنا من الصخرةِ أصلًا ولدْتُ،
وفي الصخرةِ حفرْتُ كهفي
ومنَ الكهفِ مددْتُ بيتي
لأحلامي التي من الصخرةِ انْبَجَسَتْ
ماءً لحياتي.
ولئنْ تَرَكْتُ الصَّخرةَ مقهورًا
ذاتَ يومٍ في هجرتي
فإنّي حَمَلْتُها جبَلًا
في شرايينِ دمي،
و أَينَما حللْتُ كانتْ هي دومًا
قلعتي -
فَيْئًا، وقُوْتًا ليومي،
ومَصْدرًا لقوّتي،
وحين انتفضتُ كانتِ الصخرةُ

طائرتي عبْرَ القذائف،
وقنبلتي.

فقد ترك المتكلم صخرته مقهورًا، أي إنّه هاجر عن وطنه رغم أنفه، وهو يذكر كلمة هجرتي في التعبير عن ذلك، ولكنه حملَ صخرتَه جبلًا في دمه، وهذا يذكّرنا بلوحة "جمل المحامل" للفنان الفلسطينيّ سليمان منصور (1947-) التي تصور العجوز الفلسطيني يحمل قبة الصخرة وجوارَها من بيت المقدس على كتفيه، فالفلسطينيّ يحمل وطنه على كتفه، ليكون قلعتَه يعتصم بها أينما ذهب، ويستظل بها، ويأكل منها، ويستقوي بها. ثم أخيرًا جاءت الانتفاضة التي تحضر بوضوح في قوله (انتفضتُ)، فكانت الصخرة التي يحملها على كتفيه طائرتَه، وقنبلتَه اللتين يحارب بهما قذائف العدوّ.

ومن القصيدة (4) يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 252-253):

أحسَبُ أنْ قدْ آنَ لِي
أنْ أسألَ سؤالًا
طرَحَهُ يَومًا شاعرٌ بلُغةٍ أُخرى:
"أَغربيةٌ قصائدي؟"
وكما أَجابَ، أُجيبُ:
"تَمَنَّيْتُ لو أنّها أكثرُ غرابةً،
مع أنَّ ما يبدو جِدَّ مألوفٍ لعيني،
مُحَيِّرًا يَبدو للآخرين،
بلْ فيهِ حِسٌّ مِنْ جنون.

ربما يحيل هنا إلى أبي تمام حين سئل: لم لا تقول ما يفهم؟ فأجاب: لم لا تفهمون ما يقال (المرزوقي، 1987، 15). ثمّ نجده يقول (جبرا، ج.، 1990، 253):

وأَراني أحيانًا أَعْذُرُهم:
فرُموزي، لُغتي، ضُروبُ كِنايَتي
لعلَّها لا تَهْجِسُ إلا بِذواتي
الشتيتةِ ضِمْنَ ذاتي
و إيقاعاتي لا تَنتمِي لقواعدِ غَيري.

وهكذا نجد جبرا، بعدما تناول الوطن في قصائده المتلاحقه، يأتي إلى سؤال الشعر، فشعرُهُ (غريب) كما يصفه، وهو لا ينأى بنفسه عن هذا الوصف، بل يتمنى لو كان قادرًا على أن يجعله أكثر غرابة، مع أنّه يجده عاديًا.

ثمّ بعد سؤال الغرابة هذا، نجده يوضّح أبعاد السؤال، فهو يدور حول الرموز، واللغة، والكنايات، ليوجز بقوله: إنّ رموزه، ولغته، وكناياته كلّها تهجس بذواته، ولم يقل: بذاته، فذاته متعدّدة، وشتيتة، على حدّ تعبيره. ويضيف أنها تستمدّ قواعدها من ذاته لا من غيره. ثم نجده يكرّر ما يوحي بالمعنى نفسه حين يلبّي حاجاته من صنع نوله، وعلى صوت هبوب رياحه، ليكون ابنَ نفسه، وصنيعَ فكرِهِ، وهو لا يخشى في توجّهِهِ الفكريّ هذا لومةَ لائم، فالرقيبُ الوحيدُ الذي يهتمُّ به هو الله. إنّها حالة عرفانيّة مباشرة وواضحة، على عكس ما يتوقّع القارئ من شاعر حداثيّ، ولكن جبرا يعلن إيمانه، وبأنه لا يأبه إلا الله.

وفي القصيده (5) ينصّص جبرا "ذهب الذين أحبهم"، وقد أشرنا إليها سابقًا، ثم يعدّد مناقب هؤلاء الراحلين، وإبداعهم في الكلام، والأغنيات، والرسوم، والمباني، والقصائد، وحبّ الحياة، بعضهم اغتيل، وبعضهم انتحر، وقد قهرتْهم الحياة، وقهروا الموت، ليحققوا ألفَ حياة، في مكان ما، والمكان هو خطيئة الفلسطينيّ، ومشكلته الدائمة، ليختم ببيت عمرو بن معديكرب كاملًا، وعجز البيت هو الذي يبيّن حالة المتكلّم، حين وجدنا الصدر منبئًا بحالة الراحلين.

وتأتي القصيدة (6) حديثًا عن الحياة بجمالها وقبحها، بسعادتها وبؤسها، ويقول (جبرا، ج.، 1990، 256-257):

أَمِنْ صحراءِ الصُّبّارِ إلى حديقةِ الوردِ
كانتْ الرحلةُ الطويلة،
أمْ مِنْ الحديقةِ عَودًا إلى الصحراء؟
أمْ أنّها الرحلةُ نفسُها أبدًا،

من الصبّارِ إلى الشوكِ،
من الشوكِ إلى الصبّار؟
وبينَ السهلِ والبحرِ
بينِ الأفقِ والأفقِ
أبحثُ عن بساتينِ البرتقالِ
ورَو ابي الزيتونِ،
فلا أَرى إلا امتدادَ الفَلَوات –
من فَلاةِ الأفاعي إلى فَلاةِ العَقارب.

إن الحياة مقسومة بين السعادة والتنغيص، ولكنّ الإنسان يظلّ دؤوبًا في بحثه عن الجانب المشرق المتمثّل هنا ببساتين البرتقال، وروابي الزيتون والعنب، ولكنّه لا يرى إلا امتداد الصحارى المليئة بالأفاعي والعقارب، فالعقبات والصعوبات والمصائب تلاحقه، كما يقول صوت القصيدة. ثم يأتي المقطع التالي ليعلن وعيُ المتكلم توازنَ الفرحِ والحزنِ في حياةِ الإنسان، يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 257):

أبَعْدَ كُلِّ هذهِ الفلواتِ
أَدخُلُ الغابةَ؟ أَرْحَلُ فيها
إلى حيثُ الوردُ والصبّارُ
كلاهُما يتفجَّرانِ لوْنًا
كشظايا الشمسِ التي
تُلهبُ الآفاقَ عندَ طلوعِها
وتُلهبُها عندَ غروبِها،
ويَتساوَى الوَقْدُ والوَجْدُ أخيرًا
في الأشواكِ والأكمامِ،
في الفروعِ المُلْويَّةِ منذُ الدهورِ
وفي أُولى البرَاعم.

فثمة حالة من التعاقب، والتوازن، والتوازي بين أسباب السعادة وأسباب التنغيص في هذه الحياة، فالوردُ والصبار كلاهما يتفجّران لونًا، وألوانهما كقطع الشمس، تلهب الآفاق في حضورها الصباحيّ، وعند غيابها، وتستمرّ الحياة غاصّة بهما معًا.

وتجيء القصيدة (7) حاملة متناقضاتها التي تسير جنبًا إلى جنب، فالنمرة عيناها سوداوان خضراوان في آنٍ معًا، ويلتمع في عينها الغضب والعشق معًا.

يقول جبرا (جبرا، ج.، 1990، 258):

نَمِرتي عَيناها سَوداوانِ خَضْراوان
يَلتمعُ فيهما الغضبُ والعشقُ معًا

ثم يقول (جبرا، ج.، 1990، 258):

في غابةِ المدينةِ تاهَتْ، و أنا
في الغابةِ تائهٌ مَعَها
في هَوَجٍ من العشقِ والغضب:
وما أَلَذَّه هَوَجًا
حينَ تزأرُ فجأةً
وقد تَوَحَّدَ فيها لهيبُ العشقِ
ونارُ الغضب

تنتمي الغابة إلى حقل دلاليّ غير حقل المدينة، ولكنّهما تجتمعان معًا في تركيب إضافيّ (غابة المدينة) وتنتمي النمرةُ إلى حقل دلاليّ يختلف عن الحقل

الذي ينتمي إليه المتكلم، ولكنّهما يتوهان معًا في غابة المدينة، وربّما هي غابة من إسمنت وليست غابة من شجر، وربّما هذه نمرة بشريّة وليست من القطط الكبيرة، وبهذا يستقيم الفهم، ولكنّ المتناقضات تظلّ يسير بعضها مع بعضها الآخر في هذه الحياة، والنمرة تُحرق المتكلّمَ وتحترق، وخضرة عينيها تلتمع فتشعل الحرائق، والخضرة، في الأصل، عكس الجفاف والإحراق، وهي خضرة شديدة في رُوائها، حتّى صار لونها مسودًّا، أي كما هو موصوف في القرآن الكريم (حوّ) وهو الأخضر المائل إلى السواد من شدّة خضرته.

ففي هذه القصائد السبع إيقاع تحكمه الفكرة المسيطرة التي تنتظم القصائد كلّها، متلاحقة، متطوّرة تنفتح الواحدة منها على الأخرى، فتسلم نهايةُ كل قصيدةٍ رابطةَ المعنى لبدايةِ القصيدة اللاحقة، من دون أن تنفرد القصائد بصفحات مستقلّة، بل تبدأ القصيدة اللاحقة في الصفحة نفسها التي انتهت فيها القصيدة السابقة.

الفكرة المسيطرة هي فكرة الحياة، على المستويين الفرديّ والجماعيّ، فما يحصل للفرد هو ما يحصل للجماعة، ويتساوق الحزن والفرح معًا، وتحضر أسبابهما في كلّ قصيدة، وفي كلّ مقطع، والمخطط الآتي يوضّح حضور المتناقضات واقترانها معًا.

خريطة إعادة إنتاج الفكرة في قصائد المجموعة

وهنا تظهر كلُّ قصيدةٍ وكأنّها إعادة إنتاج للقصيدة السابقة، بل هي شرح لها، وحاشيةٌ عليها فالفكرة الأساسية في النصوص كلّها هي تقديم إيجاز عن الحياة، بما يشبه الحكمة، والتنبّؤ بما سيحدث من مصاعب، وهو أمر يوحي بالقوّة والقدرة على عيش هذه الحياة، ومواجهة مصاعبها، والتفاعل بسعادة وعشق مع جماليّاتها، فلا يعيش المرء صدمة حين تقسو عليه الحياة، فهذا ديدنها، وذلك ينطبق على الفرد، مثلما ينطبق على الجماعة.

وإذا غادرنا الحديث عن إيقاع الفكرة، فإنّ هذه القصائد عامرة بالعناصر الإيقاعيّة غير الوزنيّة الأخرى، وحسبنا أن نستعمل المخطّط السابق لنستعرض جملة الثنائيّات الضديّة وغير ضدّيّة، وذلك كلّه يمنح النصوص حمولةً إيقاعيّة إضافيّة.

وبهذا نجد أنّ جبرا في قصائده السبع لم يستغنِ عن إيقاع الوزن إلّا ووفّر إيقاعًا معنويًّا، لنا أن نطلق عليه مصطلح الإيقاع الداخليّ، من خلال الفكرة التي تتطوّر عبر نصوص المجموعة، وتتكئ على هذه الحالة التناقضيّة التي تمثّل حياة الإنسان، وهي لا تصفو للجانب الجميل السعيد أو للجانب القاسي المؤلم، إنّما تظلّ مقسومة بينهما، بحيث يتجاوران ويتقاطعان بطريقة يمكننا التنبّؤ بها.

ولعلّ ذلك كان كافيًا بحقليه الدلاليّين الممتدّين على أسطر المجموعة كلّها، وبأفكاره التي تقف الواحدة منها نقيضةً للأخرى، حتّى إنّه عبّر عنها بجملٍ تنفي الواحدة منها الأخرى. كما إنّه لم يحاول أن يعوّض الإيقاع الوزنيّ والتقفويّ بإيقاعات صوتيّة غيرهما، بل كان إيقاع الفكرة هو الإيقاع الذي قامت عليه هذه المجموعة الشعريّة.

نتيجة:

في المجموعة الشعريّة (سبع قصائد) أقام جبر إبراهيم جبرا قصائده على فكرة الإيقاع الداخليّ، وهو إيقاع الفكرة التي تتطوّر وتمتدّ على صفحات المجموعة كلّها، في بناء مثير، يقيم القصائد السبع مقام المقاطع الشعريّة، ويقيم المجموعة مقام قصيدة واحدة طويلة، وتظلّ فكرة حضور المتناقضات - متجاورة في حياة البشر- توجّه سطور القصائد وقصائد المجموعة الشعريّة، من دون تعمّد حشد عناصر إيقاعيّة صوتيّة أو تكراريّة، لتكون بديلًا من إيقاع الوزن والقافية الغائبين على نحو واضح.

وقد تناول هذا البحث فكره الإيقاع الداخليّ الذي صنع القاعدة الفكريّة التي أغنت هذا النصّ عن الإيقاعات الصوتيّة أو هكذا كان الشاعر يتوخّى منها. وهكذا كان العنصر الذي يتتبّعه القارئ، من الناحية الافتراضية، هو تسلسل في الأفكار، وإعادة إنتاج لها، وتوازيها، مما يشكّل بديلا صالحا، يُفترض أنه يشكّل حالة جمالية تُرضي المتلقين.

ولعلّ هذا البحث يشكّل دعوة للباحثين في المستقبل ليتابعوا الإيقاع الداخليّ وإيقاع الفكرة في سائر المجموعات الشعريّة التي خلّفها جبرا إبراهيم جبرا، وسائر كتّاب الشعر الحرّ (غير الموزون)، بل ربّما يوصي هذا البحث الدارسين بملاحقة هذا المفهوم في الأنواع الشعرية غير الموزونة كلّها.

ويمكن الخلوص إلى توصية أخرى تتعلّق برصد الثيمات والموتيفات التي دارت حولها النصوص، فشكّلت مادّة هذا النمط من الإيقاع، بما يمثّل خريطة فكريّة للقصيدة العربية غير الموزونة، وربّما لمقارنتها بالخريطة الفكريّة للقصيدة العربية الموزونة عبر مراحل تطوّرها.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأشعث، س. (د.ت). *سنن أبي داود*. الرياض: مكتبة المعارف.

البابطين، ع.، وآخرون. (1995). *معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين*. (ط1). الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ.

باروت، م. (1981). *الشعر يكتب اسمه*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

جبرا، ج. (1962). *زحزحة الباب العملاق: مقدمة موت الآخرين لرياض الريس*. بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر.

جبرا، ج. (1979). *الرحلة الثامنة*. (ط2). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جبرا، ج. (1986). *الفنّ والحلم والفعل*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

جبرا، ج. (1990). *المجموعات الشعريّة الكاملة*. لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

ابن الحجّاج، م. (1998). *صحيح مسلم*. الرياض: بيت الأفكار الدوليّة للنشر والتوزيع.

حسن، ع. (2008). *قصيدة النثر وإنتاج الدلالة أنسي الحاج أنموذج*. بيروت: دار الساقي.

ابن حنبل، أ. (1995). *المسند: شرح حمزة أحمد الزين*. القاهرة: دار الحديث.

رزوّق، أ. (1990). *الشعراء التموزيّون: الأسطورة في الشعر المعاصر*. بيروت: دار الحمراء.

الريّس، ر. (1991). *ثلاثة شعراء وصحافيّ*. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

الضبع، م. (2003). *قصيدة النثر وتحوّلات الشعريّة العربيّة*. القاهرة: الهيئة المصريّة لقصور الثقافة.

العبّاس، م. (2000). *ضدّ الذاكرة: شعريّة قصيدة النثر*. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

العبّاس، م. (2007). *شعريّة الحدث النثريّ*. بيروت: الانتشار العربي.

العيد، ي. (1983). *في معرفة النصّ*. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الغانمي، س. (1991). *أقنعة النصّ*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

لؤلؤة، ع. (2002). *مدائن الوهم*. بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر.

المرزوقيّ، أ. (1987). *شرح مشكل أبيات أبي تمّام المفردة*. بيروت: عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية.

ابن معديكرب، ع. (1985). *شعر عمرو بن معديكرب الزبيديّ*. دمشق: مجمع اللغة العربية بدمشق.

ابن مقبل، ت. (1995). *ديوان ابن مقبل*. تحقيق عزّة حسن. بيروت: دار الشرق العربيّ.

المقدسي، أ. (1960). *الاتّجاهات الأدبيّة في العالم العربيّ الحديث*. (ط2). بيروت: دار العلم للملايين.

الملائكة، ن. (1965). *قضايا الشعر المعاصر*. (ط2). بغداد: مكتبة النهضة.

موافي، ع. (2006). *قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة*. القاهرة: مكتبة الأسرة.

موريه، س. (2004). *أثر التيّارات الفكريّة والشعريّة الغربيّة في الشعر العربيّ الحديث 1800-1970*. حيفا: مكتبة كلّ شيء.

الناصر، إ. (2007). *قصيدة النثر العربيّة: التغاير والاختلاف*. المنامة: وزارة الاعلام وبيروت: دار الانتشار العربي.

النجّار، ع. (1998). *قصيدة النثر في الأردنّ 1979-1992*. إربد: مركز النجار الثقافي.
النجّار، ع. (1998). *حركة الشعر الحرّ في الأردنّ (1979-1992)*. إربد: مركز النجار الثقافي.
النجّار، م. (2005). *السراب والنبع: رصد لأحوال الشعريّة في القصيدة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين*. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
النجّار، م. (2020). *القصيدة البصَريّة في الشعر العربيّ الحديث*. بيروت: منشورات ضفاف، وعمّان: مجاز، والجزائر: الاختلاف.
بلّاطة، ع. (1995). *جبرا والخروج من المدار المغلق*، في *القلق وتمجيد الحياة*. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
حلاوي، ج. (1995). *جبرا إبراهيم جبرا – بروميثيوس الشعر التموزيّ*، في *القلق وتمجيد الحياة*. بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر.
حمود، م. (1995). *الإبداع والنقد لدى جبرا إبراهيم جبرا*، في *القلق وتمجيد الحياة*. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
أبو ديب، ك. (1999). قصيدة النثر وجماليّات الخروج والانقطاع. *مجلة نزوى*، مؤسّسة عمان للصحافة والأنباء والنشر، 17(22).
المناصرة، ع. (2017). إشكالات التجنيس الشعريّ: شعر التهجين. *مجلة فصول* القاهريّة، 2/25(98)، 62.
النجّار، م. (2003). خصوصيّة مفهوم الشعر الحرّ عند توفيق صايغ: ديوان "ثلاثون قصيدة" أنموذج. *المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة*، 84، 69-100.
النجّار، م.، والنجّار، أ. (2005). الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربيّ: رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخليّ. *مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية*، جامعة دمشق، 121-158.
النجار، ع. (1987). الاتّجاهات النقديّة في بلاد الشام لنقد الشعر العربيّ المعاصر 1950 – 1980. *جامعة القديس يوسف، بيروت*.

REFERENCES

Cuddon, J.A.(1991): A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 3rd. Ed.

Gates, R.L., Mallarme and Laforgue (1990) “T.S. Eliot’s Prosody & the Free Verse Tradition: Restricting Whitman’s “Free Growth of Metrical Laws”, Poetics Today, Vol.11, No.3, Duke University Press, Durham.

Preminger, Alex, Frank J. Warnke and O.B. Hardison. (Editors) (1974): Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, New Jersey.