قصيدة النثر في شعر فضل خلف جبر

د. نعيم عموري (الكاتب المسؤول)
أستاذ، قسم اللغة العربيه وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
amouri.n.scu@ac.ir
حسين عاشور كاظم البخاتي
طالب دكتوراه، قسم اللغة العربيه وآدابها، جامعه شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
Hhsynashwr6@gmail.com

Prose poem in the poetry of Fadl Khalaf Jabr

Dr. Naeem Amouri (Responsible Author)
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
Hussein Ashour Kazem Al-Bakhati
PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

الملخّص:-

قصـيدة النثـر أو هـي مقطوعـة مفتوحة مستقلة لا تلتزم بقافية أو وزن تحوي الكثير من الإيحاءات، والصور الشعرية، متحررة من الوزن والقافية في بنية حية وبناء شعوري متكامل ومتنام، وعمل فكري نشط، ففيها الإشارات والإيماءات، والإلهامات، والتلميحات التي تؤثر في فكر القارئ إلى حد التقبل والرّضى، تقوم هذه الدراسة على الكشف عن بعض مظاهر قصيدة النثر في شعر فضل خلف جبر، للوصول إلى مميزات هذا النص الشعري الجديد، وتهدف الدراسة إلى إثبات بعض صفاتها الشعرية في نماذج من قصائد الشاعر النثرية وفق المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحيّة: قصيدة النثر، الشعر، فضل خلف جبر.

Abstract:-

The prose poem or it is an independent open piece that does not adhere to rhyme or meter, and contains many suggestions and poetic images, free from meter and rhyme in a living structure and an integrated and growing emotional construction, and an active intellectual work, as it contains signs and gestures, inspirations, and hints that affect the reader's thought to the point of acceptance and satisfaction. This study is based on revealing some aspects of the prose poem in the poetry of Fadl Khalaf Jabr, to reach the features of this new poetic text, and the study aims to prove some of its poetic qualities in models of the poet's prose poems according to the descriptive analytical method.

Key words: Prose poem, poetry, Fadl Khalaf Jabr.

المقدمة:

قصيدة النثر شكل أدبي ينتمي إلى الأدب وإلى الشعرية، ذلك لأنه نشاط لغوي مبدع، يعبر عن رؤية، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه، وقد انقسم النقاد إلى ثلاثة اتجاهات: اتجاه مندفع في التأييد، واتجاه متوسط في الحكم واتجاه متزمت في الرفض، واعتمد الاتجاه مندفع في التأييد على مناصرة التيار الغربي واستلهام تجاربه في الإبداع والنقد عن طريق الترجمة، وعلى رأس هؤلاء أدونيس وأنسي الحاج، وكمال أبو ديب ورفعت سلام وفخري صالح أما الاتجاه المتوسط في الحكم فقد حاول التوفيق بين الرؤى الغربية والبيئة العربية، ومن هؤلاء إدوارد الخراط وصلاح السروي وصلاح فضل وتأسس الرفض المتزمت لقصيدة النثر على رفض تسميتها، ومن ثم رفض مفهومها ومعناها وشكلها وشعريتها فلا يجتمع الشعر والنثر في قرينة واحدة ولا هي شعر رفيع ولا هي نثر فني، فهي شعر الحياة اليومية الذي يتميز بالركاكة وإفساد الذوق، ومن هؤلاء على عشرى زايد و كمال نشأت وأحمد درويش. (الضبع ٢٠٠٣ك: ٢٩٠-٣٠١).

ولقصيدة النثر وقعها الخاص في أدبيات شعراء العصر الحديث؛ كونها أصبحت من دواعي العصر أو باتت من الحداثة الشعريَّة التي ينادي بها معظم الشعراء. ومن هذا المنطلق ارتأينا دراستها وتطبيقها على شعر الشاعر فضل خلف جبر بعد أن بينا سيرته الذاتيَّة، وتوصلنا إلى جملة من النتائج، ثم ثبتنا المراجع بعد أن وقفنا على بداياتها في العراق.

السيرة الذاتيّة:

شاعر وكاتب ومترجم، ولد في العراق عام ١٩٦٠ في مدينة الناصرية، حاصل على شهاد الماجستير في ترجمة الشعر من جامعة درو - الولايات المتحدة الأمريكية عام ٢٠١٤م.

تخرج من الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٧م، ليحصل على شهادة البكالوريوس في الترجمة، عمل صحفيا في الصحافة الأدبية محررا ومترجما حتى مغادرة العراق عام ١٩٩٢م، حاز على جائزة مجلة الأقلام للشعر لدورتها الأولى عام ١٩٩٣م.

صدرت له مجاميع شهرية منها:

١. حالما أعبر النشيد بيروت - لبنان عام ١٩٩٣م.

٢. آثاريون، عمان – الأردن عام ١٩٩٧م.

٣. من أجل سطوع الذهب، المنامة – البحرين عام ٢٠١١م.

٤. طق اصبع، بيروت – لبنان عام ٢٠٠١م.

٥. مدري ياهو، تباريح ما بعد وقوع الفأس في الرأس، شرق غرب للنشر، ٢٠١٣م.

٦. رسول الناس، عابدك ورسول الناس اليك، فضل خلف جبر، مطبعة شهريار، البصرة، ط١، ٢٠٢٠م.

ظهرت نتاجاته في العديد من الانطلوجيا العراقية والعربية والعالمية، مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٩٩٨م.

التسمية:

لقد أطلقت تسميات عدة لهذا الإبداع الأدبي انطلاقا مما أثير من قضايا نقدية "فقضية الوزن بين الشعر والنثر عند "أرسطو" وانتقلت إلى العرب حيث استقرّ عندهم أنّ الوزن من خاصيات الشعر وأن النثر لا يجب أن تلتجئ إليه ويقصد به الوزن العروضي المعهود، وقد بنى العرب أسلوب النثر على إيقاع تتساوى فيه من حيث الطول والقصر وفي عدد الكلمات، وتناسب من حيث الصيغ الصرفية وتتناسب في المقاطع المقصورة والممدودة وتتناسب الجمل من حيث الحركات، ويدخل السجع ضمن حالات إيقاع النثر بسبب غناه اللفظي. أما الشعر فيخيّل ويحاكى باللحن المؤثر في النفس، وبالكلام نفسه، وبالوزن، وقد تفهم القصيدة كرسالة توصيلية وتوجه إلى مخاطب محدد، وقد تستعير بعض صيغ الرسالة النثرية. (يحياوي ١٩٩١م: ١٢٢)

وفي قصيدة النثر نستمع إلى نثر «منظم إيقاعي يستخدم مثل الشعر لعبة متغيرة من النبرات والمؤثرات الصوتية كالتكرار والمتجانسات الصوتية والسجع لكن هذا النثر الموقّع المتميّز موضوع بدوره في مكان من سلم يتدرج من النثر إلى الشعر العروضي دون قطع في تنظيم شكلي له كيانه الفني» (موسى ١٩٨٢م: ٤١).

وتزخر قصيدة النثر بعنصر التوتّر القائم على الهدم وعدم التقيد بسياق مرجعي محدد،

فتحررت بذلك الصورة الشعرية من كل إطار مسبق في القصيدة التقليدية ومالت إلى الاهتمام بالتكثيف والانزياحات البعيدة، ولعبت لعبة الغموض الدلالي، ووقعت خارج التصوّر المألوف وهدمت الواقع بالتخيّل، فجرت فيها اللغة الشعرية لتضفي على الصور نوعا من الإشراق والتجلي، وتكسب الإيقاع ضربا من التدفق والفيض. (ناصر ٢٠٠٣م: ١٠٩-١١٠)

قصيدة النثر:

عدّت قصيدة التفعيلة شكلاً ثانياً ونسقاً قارّاً في الشعرية العربية إلى الآن، ولكن ((قصيدة التفعيلة نفسها والتي بالكاد يتجاوز عمرها النصف قرن سرعان ما وجدت نفسها في مضيق آخر عندما زاحمتها من الناحية الأخرى (قصيدة النثر) بانطلاق معظم الأجيال اللاحقة خاصة منذ الثمانينات على كتابة (قصيدة النثر)) (مظلوم: ٣٠٩). بالتأكيد كتابة قصيدة النثر في العراق أبعد من عقد الثمانيات، فحسين مردان الخمسيني يعد أول من كتب هذا الشكل في نصوص اسماها (النثر المركز)، فلو تتبعنا خط كتابة قصيدة النثر في العراق نلاحظ تعرج وتموج هذا الخط من بداية كتابته في الخمسينيات على يد حسين مردان مروراً بجماعة كركوك في الستينيات وبعض المحاولات في العقد السبعيني، لكنه يبلغ ذروته واستقراره في عقد الثمانينيات، وهذا شاعر سبعيني مثل خزعل الماجدي يعترف بأن قصيدة النثر: ((أصبحت ظاهرة شاملة بفضل شعراء الثمانينيات وفي هذه المرحلة هناك انجازات نوعية كبيرة في قصيدة النثر))(الماجدي، ٢٠٠٧: ٣٧٧). والسؤال هنا هل الشعر العراقي مدين أو يدين لهؤلاء الشعراء بترسيخ هذا الشكل الوافد الغربي؟ خاصة أن العرف الثقافي الطاغي في العراق هو رفض كل محاولات التحديث والتجديد والخروج عن النسق السائد.

بقي هذا النمط من الكتابة مدار أشكال كبير في الاوساط الثقافية والاكاديمية، فحادثة استبعاد نصيف الناصري من إحدى الأمسيات، لأنه يكتب فقط قصيدة النثر، يعطي انطباعاً أن المؤسسة الثقافية رافضة وخائفة في نفس الوقت، وخوفها هذا في محله، بعد أن زاحت قصيدة النثر واصبحت نسقاً مهيمناً في الشعر العراقي إلى هذه اللحظة، كذلك الأكاديمية فإنها رفضت الاعتراف بقصيدة النثر كشكل شعري ثالث، ورفضت دخوله إلى الجامعة والدراسات الجامعية إلا ما ندر، ولعل السبب في ذلك هو دافع قومي بأن قصيدة النثر ليست عربية على الرغم من محاولة أدونيس أثبات هوية قصيدة النثر في الأدب العربي كما

قال: ((أن قصيدة النثر، هي اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع انها بالأساس مفهوم غربي وقد أخذت بُعدها العربي خصوصاً بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، بشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وابي حيان التوحيدي (الإشارات الالهية) والبسطامي (الشطحات) وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي)) (ادونيس، ١٩٨٥م: ٧٦). لم يكتف بهذه الامثلة بل يستشهد بنصوص الرحالة الجغرافيين وخطب الإمام على في نهج البلاغة كما فعل بول شاؤول. فبعد أن حاول إثبات هوية قصيدة النثر، رد أدونيس على مهاجميها ويقول: ((فحين أستخدم، مثلاً، قصيدة النثر كشكل سبقني إليه الآخر، يجب أن انتج ما يغاير نتاجه، وبعامة أقول، حين أستخدم طريقةً ما من طرق الآخر لابد من أن أعربها -أن أعطيها سمة لغة الخاصة، وشخصيتي الخاصة وأبعاد الرؤيا الخاصة بي- رؤياي إلى الانسان والحياة والعالم)) (م. ن: ٧٦). وبفضل تنظير أدونيس لقصيدة النثر المكتوبة باللغة العربية صار لزاماً أن نسأل لماذا قصيدة النثر ولماذا ترسخ هذا الشكل في الشعر العراقي في عقد الثمانينيات؟

دخلت الحداثة إلى الأدب العربي قبل كل شيء في الوطن العربي وعلى يد مدرسة الشعر الحر، فبعد أن كان البيت الشعري تصطف متجاورة تفعيلاته ملتزمة في قافية واحدة، خلخل رواد هذه المدرسة هذا الشكل وبعثروا التفعيلات ولم يلتزموا بقافية واحدة، ولم يكن هدم الشكل القديم انسجاماً مع خطاب الحداثة بالقطيعة مع التراث بل رأوا: ((أن الشعر لا يعرف بشكل وزني معين أنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهرياً على الحرية الاولية، في ما وراء الاشكال والقيود وهي تتموج وتتشكل وفق تموج الحياة وتشكلها)) (م. ن: ٤٦). والحياة تتموج وتتشكل من حين إلى آخر: ((تتطور فيه المفاهيم السياسية والاجتماعية والأذواق والمفاهيم الفنية والحاجات الفكرية والروحية للأفراد، فلا نرى تطوراً في فكرة الشعر فقط، وإنما في (الشكل) الشعري أيضاً ونرى أنه يوجد ارتباط متبادل لا مرئي ولكن ضروري بين العصر والشعر الذي ينتجه ذلك العصر)) (برنار: ١٩٩٣م: ٢٥). ومن غير المنطقي أن نفصل تأثير قصيدة التفعيلة ومساهمتها بتشكل قصيدة النثر فيما بعد.

لم تطرح قصيدة النثر نفسها بديلة للأشكال الشعرية السائدة السابقة بل رأت أن الشعر لا ينحصر في الوزن وأن: ((المسألة في الكتابة الشعرية لم تعد مسألة وزن وقافية، حصراً، بل

أصبحت مسألة شعر أو لا شعر)) (أدونيس: ١٢). وأن هذا الشعر يمكن أن نعبر عنه بالنثر وأن: ((الشعر لا يكمن في أي شكل سلفاً)) (برنار، ١٩٩٣م: ١٦).

بينما: ((ستكون الحرب قد انتهت من نسف القيم التقليدية جذرياً فسوف تسقط أية فكرة للشكل أو التقعيد الشعري)) (م. ن: ٢٢٢). هكذا ولدت قصيدة النثر من رغبة في التحرر والانعتاق، من تمرد على التقاليد المسماة (شعرية) وعروضية، وعلى تقاليد اللغة (م.ن: ١٤٣). ونلحظ أن هناك مشتركاً بين ولادة قصيدة النثر الغربية وقصيدة النثر التي كتبت في العراق وهو الحرب.

ومن هذا نخلص إلى أن مرجعية قصيدة النثر التي كتبت في العراق هو حسين مردان المساهم الاكبر في خلخلة الشكل السابق، ثم جماعة كركوك، بتأثير مباشر من مجلة شعر اللبنانية والترجمات واخيراً الحرب.

ساهمت الحرب العراقية -الايرانية حرب الثماني سنوات بشكل كبير في هدم القديم وترسيخ الجديد وجعل قصيدة النثر ظاهرة مهيمنة فأصبحت: ((مقياساً حداثوياً وزياً مميزاً للدخول في الحداثة الشعرية العربية)) (أدونيس، ١٩٨٥م: ٧٣). لم تكن الحرب وحدها دافعاً في ترسيخ قصيدة النثر ولا الخروج عن المألوف ولكن التأثر بالترجمات واحد من أهم الدوافع التي لجأ إليها شعراء الثمانينيات، خاصة التي كانت تنظر إلى النص المفتوح وتعدد الأجناس فيه، كذلك الشعور بالنفي بسبب ميل المؤسسة الثقافية إلى نوع معين وشكل محدد من الشعر، وهذا الإقصاء شكل لهم نوعاً من التحدي في ترسيخ الشكل الجديد (مظلوم، ٢٠٠٧م: ٣٤٤).

عرفنا جذر التفاعلات المنتجة لقصيدة النثر المكتوبة في العراق ومدى تأثير هذه التفاعلات في نفسية الشاعر الذي اتخذ قصيدة النثر مقترحاً شكلياً لا نهائياً لتجربته: ((كما اشتغل على استنباط الشكل كخيار رشح عن التطور العضوي للقصيدة الحديثة في العراق، بشكليها التفعيلة والحرة من الاوزان)) (م.ن: ٨٠).

ولدت قصيدة النثر متمردة على ضيق الأشكال السابقة متحررة، رغبةً منها في نسف هذه الأشكال وترسيخ شكل جديد ولكن: ((ينبغي التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيث يوجد

خلق إرادي وواعٍ)) (برنار، ١٩٩٣م: ١٩). ومن هنا بدأت قوانين واشتراطات قصيدة النثر بالتشكل والتقعيد والتميز بينها وبين الأشكال المجاورة لها، كما فعلت الناقدة سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا) التي اختصرت لنا خصائص قصيدة النثر في الايجاز – الكثافة، التوهج – الاشراق، المجانية – اللازمنية (م. ن: ٤٩). وتعترف سوزان برنار بدور الوزيوس بيرتران في: ((أنه قد منح استقلالاً لنوع لم يتحرر تماماً بعد من النثر الشعري، وأنه قد ميز من دون غموض نوع (قصيدة النثر) من الانواع (الشعرية) القريبة (ملحمة النثر، القصة القصيرة، التأمل الاخلاقي أو الغنائي) وبيرتران (يصفي) إن صح القول قصيدة النثر من العناصر النثرية)) (م. ن: ٥٣). إذ إن بيرتران بدأ بوضع شكل قصيدة النثر النهائي ويقسم القصيدة إلى مقاطع ويتحاشى بدوره الربط والانتقالات كما في الصحافة (م. ن: ٥١). ثم قام بعد ذلك بودلير ليضع نفسه مع بيرتران في نفس المدرسة ويرى: ((أن التقسيم في مقاطع سمة مميزة لقصيدة النثر)) (برنار، ١٩٩٣م: ٨٣).

بعد أن تعرفنا على الخصائص الاسلوبية لقصيدة النثر يجدر بنا الانتقال إلى قصيدة النثر التي كتبت في العراق وللبحث عن تلك الخصائص ومدى تحققها في شعر، فالثمانينيات هو الانموذج المكرس ويعد: ((المخاض الاهم، وهو انموذج مثل جرأة شكلانية، وانفتاح تقنيّ تجاوز محددات الشعر واليات اشتغاله. أنه انموذج تجريبي أفاد من التجارب الفرنسية (سان جون بيرس ورامبو وغيرهما) والانكليزية (اليوت وعزرا باوند وسواهما)، الالمانية (ريلكة وغيره) وهذه النماذج كلها كان لها صدى عربي عند (ادونيس، محمد الماغوط، أنسي الحاج، سليم بركات، فؤاد رفقة، عباس بيضون، يوسف الخال، توفيق صايغ))) (شغيدل، ٢٠١٦: ٦). فالشاعر العراقي الثمانيني تعددت مرجعياته في قصيدة النثر عالمياً وعربياً وتنظيراً وتطبيقاً على الرغم من أن قصيدة النثر: ((بأنموذجها العربي المتحقق، لم يكتبها أغلب شعراء الثمانينيات، نعم، ثمة من كتبها تمثيلاً وتقليداً لقصيدتي الماغوط وأنسي الحاج)) (مظلوم، ٢٠٠٧م: ١٧١). لكن تتحقق معظم خصائص سوزان برنار التي وضعتها في كتابها (قصيدة النثر- من بودلير إلى أيامنا) على شعر فضل خلف جبر خاصة في مجموعته الاولى (مدري ياهو) فمعظمها قصائد نثر إلا المحور الثالث أو القسم الأخير من هذه المجموعة فهو موزون، وفي هذه المجموعة نرى من النص الاول (شاهد العهد المغلوب):

تطريزٌ على غبارٍ داكنٍ
وأنكم زوالٌ في لغتي.
أنا....،
بينما فاصلتان تضيقان على
ميمٍ حيٍّ مُمدَّدٍ على حياةٍ مستأجرةٍ.
كما تقفُ الغجريةُ في عيد ملابسها
الحيةُ تساومُ الزبائنَ المؤجلين.
بين سوادين أعزلين
الكلامُ خرابٌ أخضرُ
تماماً كما لم يحدثْ
الليلُ يتأتئ بينَ سوادِ الزناجيل،
وفي النهارِ
يُبطئ المحكيُّ في النزول من اللافتةِ.

نلاحظ تقسيم النص إلى فقرات وهذه الفقرات يفصلها بياض: (وهذا البياض أو الصمت هو الذي يخلق إيقاعاً ويشير إلى (الهيكل الروحي) إلى القصيدة) (برنار، ١٩٩٣م: ١٦٢). ونراه هنا ملتزماً بأهم ملمح من ملامح قصيدة النثر وهو نسق الفقرة، مضافاً إلى الملامح الأخرى المهيمنة في هذا النص، إذ نرى التكثيف يبلغ منتهاه.

هناك لونان في كتابة قصيدة النثر بنسق الفقرة، الأول نظام الأسطر أو البيت كما هو في الشعر الحر، والآخر نسق الفقرة النثري الذي كتبه الشعراء الغربيون، فإن نص (شاهد العهد المغلوب) تطابق تام لهذين الإنموذجين، فهو ينتقل من نسق الفقرة المكتوب بنظام الأسطر أو البيت، يفصله بياض، إلى الكتابة بنسق الفقرة النثري أو الكتلة الواحدة، لكن هذه المرة لا يفصلها البياض بل يرقم الشاعر فضل خلف جبر هذه الفقرات (جبر، ١٩٩٢م: ٩):

في السادسة والعشرين، وهو يهتم حالياً بإنكار حياته، وتعليم ايامه حرفة الغياب، كي يغادر الآخرين أسمُهُ الذي لا يدل على احد، سوى أنه وأيامه يتكلمان منعزلين عن الحفل، وهو الذي طرد الحقيقة من باب الكنيسة، وعانق انتحاراً ناقصاً، البقية منه تربي الطريق إلى المقهى، البقية منه تغازل انتظار الباص في حيز مؤجل.

الذكريات الميتة افقدتني متعة العدم، النقود في جيبي فترةٌ منسيةٌ، سائق الباص اخبرني بذلك، كذلك صديقي الذي نام اكثر من الف ليلةٍ في ملحق الحياة التامة، أعاده الماضي بسيارة أجرةٍ إلى منزله.

إن مجموعة (مدري ياهو) كلها باستثناء الشعر الموزون فيها هي امتثال تام لقوانين واشتراطات قصيدة النثر، فهي تسري على جميع النصوص إلا نص (احد عشر برزخاً قبلي) الذي ينتقل بالكتابة إلى النص المتوهج أو الاشراق كما يسميه رامبو، نص قصير مكثف ومحتشد لغويا:

برزخ التأويل
مساءَ المطرِ،
أيتها النارُ التي ترتدي قُبعَّةً
الآن مطرٌ،
وأمٌّ تقتادُ ولدها، في احتفالِ الرجولة،
إلى ساحةِ الإصغاءِ،
الآن مطرٌ،
ولكي يتأكدُ الولدُ من براءةِ الأشياءِ،
صارت الدهشة ثوراً،
الآن مطرٌ،
وأُحبُّ الثور

(جبر، ٢٠٢٠م: ٦٢)

لكن السؤال هذا الانتقال هل يعني شيئاً؟ بالتأكيد فهو ينتقل من تقسيم النص بالبياض - المحذوف أو المسكوت عنه إلى الكتابة بنسق الفقرة النثري المرقم، ذات الجملة الطويلة - التدوين.

لم يخرج الشاعر عن كتابة قصيدة النثر بنسق الفقرة بمجموعته الثانية (رسول الناس) فمرة يكون البياض ومرة يكون التوظيف ومرة تكون الإشارة هي التي تملأ الفقرات، فمن النصوص التي تكون الفقرة توظيفاً نص (تحت سماء مثقوبة):

تحتَ سماءٍ مثقوبة

مرةً أخيرةً أخرى أمام بريد الموتى بقميص مثقب.

مرةً أخيرةً أخرى، أستدعي يتامى أحلامي، من الممرات السودِ، لأزجَّ

بهم في هواءِ المطاحن.

مرةً أخيرةً أخرى، أحتاجُ هذا الظلامَ – كل الظلامِ– لإعلان ربيعي

الفائت.

[كانَ الناس يُحرقونَ معاطفهم،

وأثاث بيوتهم،

كأنه الشتاءُ الأخير].

الهواءُ نفسهُ، ضيقٌ ساخنٌ، والطرقات ذاتها، سوى أنها ليست هي، والأنفاقُ بظلامها المزدحم، والجسورُ بتأريخها الماكر، والطعامُ بمذاقه المفقود، والنساء باحتمالهنِّ المؤجل. والجميعُ بما جمعوا من المحال المؤكد، فلمن كل هذا العيد؟ (جبر، ٢٠٢٠م: ٥٥).

فينتقل ببناء القصيدة من البيت إلى بناء الجملة الطويلة، والنص الذي يلي هذا النص ينتقل فيه إلى الجملة المقتضبة أو المكثفة الذي يشغل بياض نسق الفقرة:

أَعيادٌ متنكرةٌ

أدفعُ أيامي إلى ارتدادها،

وخلفيَ الأخطاءُ، تؤبنُ الحاضر،

عرباتٌ تتساقط منها ألقابٌ لم أرثها،

لتعرفني بأبوةِ السوادِ،

أقلُّ منْ ندمي جسركِ،

أين أُقيمُ سعادةُ الغرباء؟

أدفعُ أيامي إلى عبورها،

إلى دلالةٍ تحرفُ البستانَ،

وتذكرُ كنايةَ الورد،

عارفاً بك تجلدين غيومي،

فأهربُ أعيادي بعباءاتٍ سودٍ،

يدفعهن الهواء الذي يحركُ الأبوابَ

(جبر، ٢٠٢٠م: ١٠٥)

ثم يعود إلى كتابة الجملة الطويلة التي يقطع نسق تواصلها بإشارة.

يفتح الشاعر أكثر من نافذة لقصائده، فهو ينتقل من المقطع، الومضة المتوهجة والمشرقة القائمة على الصورة، إلى نص نثري ينفتح بجمله الطويلة التي تشي بالثرثرة.

ومن ميزات نصه أنه يعتمد التلميح والتلغيز والاشارة، بدل الوصف الذي يتجلى في بعض النصوص، لكن هذا التلميح والتلغيز والغموض ليس ترفاً أو تعالياً بل هو من أهم تجليات الحداثة بأعتبار قصيدة النثر مفهوماً حداثياً، كذلك الحرب لها دور بارز في تمظهر هذا الملمح الأسلوبي في شعره ومن: ((باب التقية، بإنّ الرفض هو موقف وحس إنساني يرفض الموت العبثي، ولذلك لجأ الشعراء إلى إحياء الميثيولوجيا الخاصة بالحرب وآلهتها، ولعنوها بنوع من التورية، وهم في الحقيقة كانوا يلعنون أمراء الحرب وقادتها الحقيقيين، لكن لا يمكنهم التصريح بذلك إلا من خلال لغة مقنعة بالتورية أو الميثيولوجيا أو بالرمز أو بابتكار تقنيات شكلية وأسلوبية وظيفتها تظليل عيون السلطة التي تراقب بعنف الخطاب الثقافي عموماً وتفكيك شفراته)) (عودة، ٢٠١٨م: ١١٧). لذلك يحتاج نص جبر إلى الكد الذهني للتغلغل إلى أعماقه وهو يرفض ويفرض على قارئه مداعبة السطوح.

غالباً ما يعمد الشاعر فضل خلف جبر إلى تفجير لغته، ونلامس ذلك من الشظايا التي ينثرها ذلك الانفجار، من نص يعتمد على الحسي والمرئي والمشهدي والذاتي والغنائي والموضوعي، تضفي كلها على عمله الضخامة والذهنية التي كانت من تمظهرات قصيدة النثر آنذاك: ((أصبحت قصيدة النثر العراقية قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية صارت جزءاً أساسياً منها والذي يكتبها يتحول كفاحهُ إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة جوهرياً لقصيدته النثرية)) (الحاج، ١٩٩٦م: ٦٤). من الطبيعي أن يكتب الشاعر بهذه اللغة في واقع ملتبس ومأساوي، في وقت تفتح السلطة فكها لتلتهم كل من يعارضها، ومن الملاحظ ايضاً أن نصوصه كُتبت في العراق، لهذا كانت اللغة موارية تائهة في دروبٍ شكلانية محضة. (اطيمش ١٩٨٢م: ٧٧)

بقي الشاعر يكتب على ذات النسق، نسق قصيدة النثر المقسمة على مقاطع، لكن هذه المرة يتخلى عن غائية اللغة التي اتصفت بها نصوصه السابقة، ويمكن ملاحظة ذلك التخلي عن بروج اللغة العالية، ففي نص (إيها الموت) من مجموعة (عابدك ورسول الناس إليك):

أيها الموت

صَديقي أيها الموت...

ها أنت تُعيدني إليكَ من أمومةٍ مُشاعةٍ،

ها أنتَ تشبخُ، من فوقِ ظلالِ أبنائك النائمينَ،

لتسطوَ على امرأتك،

وتُنجبَ منها زوجةً لي،

ها أنت تأخذني من حسدٍ وجيزٍ،

فأستيقظُ منكَ كي أنام.

في ما مضى،

أخذني منكَ أصدقاءٌ فَرِحون بمراثٍ لا تستحقُهُم.

كم مرةٌ ناديتني، أتذكرُ؟

كان صوتكَ يتدحرجُ في منحدراتٍ غامضةٍ،

وهو يُلقي على

وصية الكامنينَ له في منعطفٍ صغيرٍ.

أتذكرُ..؟

عندما - نحنُ رهائنَ المستقبل - تلثمنا بملامحنا

وعبرنا مضيقَ السنةِ الأخيرة،

أتذكرُ يا صديقي؟

(جبر، ٢٠٢٠: ١١١)

يفلسف الموت ويشخصنه ويجعله صديقه ويحاوره في نص طويل يدخل السرد فيه احياناً وتدخل فيه التوظيفات، وهو هنا لم يخرج عن النسق بل بقي خاضعاً لهُ، لأن قصيدة النثر: ((هي ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام، إنها، على العكس، تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكائية)) (برنار، ١٩٩٣م: ١٥٢). فالحوار والتوظيف من أهم عناصر

الحكاية، وفي نص تجريبي يكاد يكون الأول من نوعه في الشعرية العراقية، نص لم يخرج بهِ على نمط الكتابة في قصيدة النثر، فالفقرات التي يقسمها البياض ظاهرة، لكنه يأخذ أول جملة من كل فقرة ويصنع منها نصاً متجاوراً مع النص الأصلي، بمعنى أنه يصنع نصين متجاورين أفقياً وعمودياً يسيران بنفس الخط ولا يعترض إيقاعهما عارض (جبر، ٢٠٢٠م: ٣٧).

ولعل من سمات قصيدة النثر التي جمعت ورسمت ملامحها سوزان برنار هو أن: ((قصيدة النثر الحديثة قصيرة جداً بحيث لا تسمح بأستخدام طريقة الانسياب التزامني لعدة مواضيع، وهي تبدو وكأنها وميض وبناء شعري مكثف جداً أكثر من كونها بناء في الزمان)) (برنار، ١٩٩٣م: ١٠٦). وعلى هذا النسق كتب الشاعر مجموعته (رسول الناس) وقد جاءت في ثلاثة محاور كل محور بعنوان يتفرع إلى نصوص عدة والتي كتبت جميع تلك النصوص في هذه المجموعة قصائد نثر عدا نص (وجه قابيل) الذي يختلط فيه النثر بالشعر، أو بشكل أدق تختلط فيه قصيدة النثر، ثم ينتقل بعدها إلى القصيدة الموزونة/ التفعيلة على بحر الكامل.

ومن النصوص الوميضة المتوهجة نص (عبور الفرات):

يا فراتُ

يا أخي في اليُتم

كلانا قادمٌ من أغنيةٍ غامضةٍ،

وآدمُ مأخوذٌ بتبديل صورتهِ في الأعالي.

فأينا هابيلُ ليتعرف على مصبهِ

لتنجب الحفرةُ لي

أخاً تائهاً توصيه بقتلي

الذي يكتبه هذه المرة الشاعر يقطع نسق الفقرة، تنتمي نصوص هذه المجموعة إلى ذات الحجم، مرة يقطعها بنسق الفقرات بياضاً وإشارات واخرى بنص الكتلة الواحدة.

النتائج:

١. قصيدة النثر عمل لغوي فني متكامل رغم أنه خارج عن القاعدة، تتجلى فيه مقدرة الأديب في الغوص بالألفاظ، والتصوير الجديد للمعاني للوصول إلى تذوق اللغة، وحصول المتعة الفنية في الإدراك العقلي.

٢. نرى أن الشاعر فضل خلف جبر يكتب مرة جميع نصوص المجموعة قصائد نثر ثم يخرق نسقها بقصيدة واحدة موزونة كما فعل في (مدري ياهو)

٣. إنَّ الشاعر يكتب بنصوص موزونة ثم يقطع نسق تلك النصوص بقصيدة نثر واحدة كما فعل في مجموعة (رسول الناس).

٤. الشعر عند فضل خلف جبر يكمن في جوهر الأشياء لا في قوالبها.

٥. إن الشاعر لا يتطرَّف إلى شكل معين كما فعل مجايلوه في وقتٍ تحول فيه تصنيف الشعراء من تصنيف زمني إلى تصنيف نوعي، وانتقل توصيف الشعر نفسه من تصنيف غرضي إلى تصنيف في الشكل الشعري. ومن شاعر عمودي وشاعر قصيدة نثر.

٦. يدع فضل خلف جبر فكرته تختار الشكل الذي ترتديه بحرية تامة مرةً وأخرى يكسر نسق الكتابة الاعتيادية ويسخّر جميع الأشكال الشعرية في خدمة شعره، ونلاحظ أن هذه الظاهرة ملاصقة لتجربته الشعريَّة.

قائمة المصادر والمراجع

١. ادونيس، سياسة الشعر، دار الاداب، بيروت، ١٩٨٥، ط١.

٢. اطيمش، محسن، دير الملاك، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٢م.

٣. برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣.

٤. جبر، فضل خلف، رسول الناس، عابدك ورسول الناس اليك، مطبعة شهريار، البصرة، ط١، ٢٠٢٠م

٥. جبر، فضل خلف، مدري ياهو، دار الأمل الجديد، دمشق، ط١، ٢٠١٥م.

٦. زايد، على عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ١٩٧٨م.

٧. الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية،(٢٠٠٣م)، ط١،الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر.

٨. عصفور، جابر، استعادة الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١م.

٩. الماجدي، خزعل، العقل الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧، ط١، ج١.

١٠. مظلوم، محمد، حطب ابراهيم، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧.

١١. موسى، خليل، مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة،(١٩٨٢م)، جامعة دمشق، سوريا.

١٢. ناصر، إيمان، قصيدة النثر. التغاير والاختلاف، (٢٠٠٣م)، دار الانتشار العربي، مملكة البحرين.

١٣. يحياوي، رشيد، (١٩٩١م)،الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، ط١، الدار البيضاء، المغرب