الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية القصيدة العربية المعاصرة

الأشكال والمضامين عز الدين المناصرة -أنموذجا-

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب: عبد الحاكم بلحيا

إشراف: أ. د. الأخضر بركة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.سعيد عكاشة	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د.الأخضر بركة	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقررا
د.عبد القادر رابحي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
د.خطاب محمد	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. هشام تيرس	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. جريو خيرة	جامعة عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2017-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى القلوب الألسنة

التي ظلّت تلهج

كي تخرج الوردة من تحت الركام

كلمة شكر

إلى الذي أشرف على هذا العمل:

الأستاذ الدكتور : بركة الاخضر

شاكرا له كل ما بذله في سبيل إخراج هذا العمل.

نشأت فكرةُ هذا البحث من حوارية وجدانية بيني وبين نصوص الشاعر عز الدين المناصرة – أُولَى سِنِيّ الطلَب الجامعي– إذ وجدتُني –ذاتَ قراءة عابرة– أمام لغة لا عهدَ لي بها، لغةٍ لمستُ فيها –في ذلك الإبّان، وأنا المأخوذ بالشعر العربي القديم– كزازةَ عبيد ابن الأبرص، وعنفوان امرئ القيس، وتلقائيّة ابن الرومي. ولم يكنْ بحوزة اليد –آنذاك– إلّا تلك النصوص المعدودة التي نسَخْتُها من مؤلّف –ضربتْ عليه الذاكرة صفحًا مُذّاك– كنتُ استعرتُه من المكتبة الجامعية. ولم أكن قد خبرتُ اسم "المناصرة" في رصيدي المتواضع بمعرفة الشعراء المحدثين. ولعلّني أضمرتُ في القلب شيئًا تُجاه ذلك الشاعر المختلف، ولغتِه المستفزّة، ونصوصه التي لم تفارقني تلك النُتف منها، إلى أن وقفتْ بي عجلةُ الزمن عند اختيار موضوع لهذه الأطروحة، فكان ذاك إذًا.

لقد ظلّت تراودني أسئلة، وتنتهبُني نوازعُ تُجاه تلك التجربة الإبداعية، لاسيما بعدما اطّلعتُ على كُتيّب ظلّ أثيرًا عندي، ضمّ نبذة قرائية ونصوصًا مختارة من مدوّنة الشاعر، هو "حركية التعبير الشعري؛ رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة – قراءة ومنتخبات" لمحمد صابر عبيد. ثمّ شهدتُ قراءة سيميائية لإحدى قصائده قدّمها الأستاذ رشيد بن مالك ونحن على مقاعد الدراسة في ما بعد التدرّج، فتفتّقت الرغبة وانعقد العزم على خوض غمار البحث والقراءة في هذا المتن ولو بعد حين.

إنّ من حسنات أسلافنا أنهم كانوا إذا وجّهُوا القولَ تلقاءَ شيء أو موضوع ما؛ أحاطوه بالتوصيف المفهومي الذي سمّوه "الحدّ"، وأخرجوا بذلك محترَزات التعريف، ومحتمَلات التأويل، توَخّيًا للدقة، وإصابةِ القصد، والتواطؤ مع المخاطَب على موضوع المطارحة. ولعلّه يحسُن بنا الاستنان بهذا "الهدْي" العلمي الأثيل؛

تسيرُ أوالية هذا البحث –كما يدلّ عنوانه– في خطّين متعالقَين تجمعهما علاقة تضمُّن واحتواء: علاقةُ عامّ بخاصّ، وأصلٍ بفرع، وكلّ بجزء. أوّلهما شامل، يتعلّق بالقصيدة العربية المعاصرة، في سعيها إلى التحديث، بانتهاج مغامرة بناءِ خطابٍ به يكون الإبداع تجسيدًا لمنطلقات

الوعي بالذات والزمن والوجود. حيث يتقاطع فيها النصّي بالزمني، والقومي بالتاريخي. والآخر خاصّ؛ وهو فرعٌ عن الأوّل، ويتعلّق بمدوّنة عز الدين المناصرة، مدوّنةٍ انكتبت بها الذات المبدعة في عبورها باتجاه اللغة والمجتمع والتاريخ، وتمثُّلها ممارسةً إبداعية لها فاعلية التجديد؛ أي الإبدال المعرفي والنصّي كما تبنّته وحيّنتْهُ الذات عبر الخطاب الشعري تحقُّقًا لا إمكانيةً، وأثَرًا فعليًّا، لا تصوّرًا فكريًّا- نفسيّا.

ويشيرُ مصطلح "المعاصرة" إلى مفهوم مرتبط بالزمن، وإن كانت دلالته قد تتّسع حتّى تلتبس بمعنى "الحداثة"، وقد تضيق فتعني مجرّد "المعايشة الزمنية"، وهذا ما تحيل عليه صيغتُها الصرفية الدالّة على "فاعليّة" التشارك الثنائي (أو التعدّدي)، أي وجود الطرفين المتعاصرَين (أو الأطراف) في بُرهة زمنية واحدة. وهذا المفهوم الحيادي هو الذي قصدناه؛ إذ إنّ "الحداثة" وإن تلبّست بالزمنية، ترشح منها الحساسية الأيديولوجية، ويكنفها الحُكم القيميّ. ومنه فإنّ "المعاصرة" هي هذا الحيّز الزمني الذي يجمعنا بالشاعر عز الدين المناصرة، الذي لا يزال بين ظهرانَيْنا يزاول فعل الحياة على متنَيْ: النصّ والتاريخ.

وهذا الفضاء الزمني مَنُوط بالمرحلة الممتدّة من منتصف القرن الماضي، إلى سنوات معدودات من الألفية الحاليّة؛ مرحلةٍ حقّقت فيها القصيدة العربية ما لـمْ تحقّقه مدارَ أحقاب متطاولة، في مسعاها المغامر —عبر الواقع والممكن والمجهول- تلقاءَ ما تصيرُ/ أو صارت به خطابًا شعريًّا جديرًا بحداثته، قائمًا باسْتحقاقاته الفنّية والفكرية.

أمّا "البناء"؛ فكلمة تنحو إلى فعل التشييد، وإلى أثَرِهِ الناجز أيضًا: أيْ فعلُ البناء، والشيء المَبْنيّ. كما أنّ البناء قد يتضمّن معنى التقويض لإعادة التشييد. ويفيد البناء: التركيب والإنشاء، ثُم هو يعني: النسَق الذي يضمّ مجموعة من العناصر في إطار نظام كُلّي؛ والقصيدة نسَق لغويّ، موجّه وفقَ نظام فنّي، حسبَ رؤية الشاعر ومهارته.

أمّا التصنيف الأجناسي للنصوص الذي يسوق إليه مصطلح "قصيدة"؛ فينطلق من الاختيار الذي ارتأتْه الذات المنتِجة للمتن المدروس، في اعتبارها إيّاه "خطابًا شعريّا"، تُؤطّره "اسميّة "الديوان"، و"وصفيّة "الشعر"، الواردتان في كلّ مجموعة على حِدة، أو على النطاق الأوسع الذي شملها تحت وَسْم "الأعمال الشعرية الكاملة".

بزيادة العنوان الفرعي، الذي يخصّص دائرة البحث، ويُركّز مجال الاشتغال فيه، من خلال تعيين مادّة الدراسة؛ نقصد ما نجزَ من مدوّنة عز الدين المناصرة إجمالًا؛ أي جملةَ ما أنتجه من مجاميع شعرية، بلغتْ —حسبما أحاطت به درايتُنا ووسعته حَوزتنا– أحدَ عشر ديوانًا؛ يتصدّرها "يا عنب الخليل" الذي ظهر للقُرّاء العام 1968م، وانتهاءً بـ"لا سقف للسماء" الصادر سنة 2008م.

وقد اتّجهت مسارات الدراسة إلى استنطاق النصوص بما لها من مقوّمات الشعرية العربية في هذه المرحلة، وبما تربطها بها من سمات التشابه والاختلاف، وفي ارتيادها سبُل الابتكار والتجريب، وبناء مسكن نصّي– تاريخي له من قيَم الثبات، وإمكانات التجدّد؛ ما يستوعب حركة الذات في سياقها الثقافي، وظرفها التاريخي، وإطارها الحضاري. ويفترض هذا البحثُ ربط التجربة المناصرية بنظيراتها في الوطن العربي بما يجمعهما من محدّدات الزمان والمكان، ومقوّمات العرق واللسان، ووشائج الثقافة والإبداع.

وتنطلق إشكالية البحث من مساءلة البنيات النصّية التي سلكتها القصيدة العربية المعاصرة — تحقّقًا وإمكانية– بافتراضها ممارسةً تحديثيّة أثبتت علاقتها بالعصر في ضوء التصوّرات التي تبنّتها الذوات المبدعة في ما اختارته من إبدالات نصّية، بها تجسّدت القصيدة خطابًا شعريّا مندرجًا في سياق الثقافة والتاريخ والمجتمع. ثُمّ يتنزّل هذا الإشكال ليتخصّص بالمدوّنة المناصرية؛ مفترضًا تجاوب بنيتها مع حركة التحديث الشعري، متسائلًا عن طبيعة إبدالاتها، وحدود ما حقّقته —فاعلةً ومنفعلة– على مستويات الشكل، واللغة، والإيقاع، والصورة.

بناءً على كلّ ذلك؛ سلكنا خطّة بحث توزّعت على مقدّمة، وأربعة فصول، وخاتمة؛

وشأن المقدّمة أن تعيّن النقاط التي انطلق منها الطرح، والخطوط التي ارتسمها لمساره، بدءًا من بزوغ فكرته، وتبَلْوُر إشكاليّته، إلى الإفصاح عن مادّته ومنهجه، وانتهاءً ببثّ خطّته، وإثارة احتمالاته وهواجسه.

وفي الفصل الأوّل تعرّضنا للأشكال الخارجية للنصوص، فأطلقنا عليه "أنماط البناء الهيكلي"، أي ما يُسمّى "معمارية النصّ"، فرصدناها في ثلاثة أنماط: القصيدة الطويلة، والقصيدة القصيرة، والقصيدة الوجيزة. حيث رحنا نصنّف النصوص، مخصّصين لكل نمط مبحثًا مستقلّا، مشفوعًا بفرش نظريّ يجلّي الظاهرة.

وفي الفصل الثاني: توسّمنا اللغة الشعرية عند عزّ الدين المناصرة، جاعلين من معجمه الشعريّ مؤْقعَ النظر المتوسِّم؛ فوقفنا على تجلِّيه في أسلوبيات اللغة اليومية، ومستويات حضور اللغة العامّية، مركّزين مجال القراءة في إحدى مجموعاته الشعرية؛ وهي "رعويّات كنعانية". وممهّدين لكلّ ذلك بإضاءةِ موقع اللغة في حركة التحديث الشعري.

وفي الفصل الثالث تقرّينا البنية العروضيّة والإيقاعية للقصيدة الحديثة عامّة، وللنصّ المناصري تخصيصًا، ولعلّ هذا العنصر عكس –ربما، أكثر من غيره– ملامح الإبدال والتجديد في القصيدة العربية المعاصرة، فقد بدا بؤرةَ الممارسة النصّية والنظرية، كما كان محور الأطاريح والمساجلات. لذلك خصصناه بنبذة تاريخية عن الإرهاصات الأولى، وكذا البدايات الفعلية، التي تمّ بها كسرُ البنية وتجديد الرؤيا في القصيدة، كما عضدناه بوقفة على عنصرَي الوزن والإيقاع وما أثاراه من أسئلة واستشكالات، لعلّها ما تزال قائمة. وقد تفحّصنا في هذا الفصل مظاهر الموسيقا التركيبية، وقيمَ الدوالّ غير العروضية في باكورة أعمال المناصرة؛ ديوان "يا عنبَ الخليل".

وفي الفصل الرابع والأخير أثرنا قضيّة الصورة الفنّية، بما هي جوهر العمل الشعري، وصمام عبقرية الأديب، فألْمحْنا إلى ما أوْلاه إيّاها مَشْيَخةُ البلاغة والنقد، وآباءُ الحداثة الشعرية من عينِ

عناية، وكشفنا ما مسّها من أثر التجديد الفكري والفنّي، ثُمّ عرجْنا على خواصّ تجلّياتها في مدوّنة عز الدين المناصرة، وفي مجموعته "جفرا" بالخصوص.

ثمّ قفلنا العمل بخاتمة، سجّلنا فيها أهمّ ما خلصت إليه مباحث الدراسة. منبّهين على ما تتبنّاه هذه المقاربة من انفتاحية الطرح، واحتمالية الصواب والخطأ، ولا نهائية السؤال والبحث والنظر.

وإن كان لنا من منهج توسّلته هذه المقاربة نُفْصح عنه؛ فهو التحليل الداخلي المحايِث للنصّ؛ أي القراءة النسقية- الأسلوبية، في إطار التصوّر البنيويّ الآنيّ، حيث النصُّ وحده ميدان الاشتغال النقدي -بما هو المعطى الملموس، والاستحقاق الناجز- لاختبار الفروض والتصوّرات، واستقصاء الآراء والأطاريح، ورصد الملاحظات والحقائق.

وحيث —عبر اللغة، خلالَ قوانينها اللسانية، وممكناتها التأويلية- تستبر القراءةُ الواصفة ما وراء الفضاء الأنطولوجي للنصّ؛ من أدوات فنّية، وتقنيات تعبيرية، وقيَم جمالية، ومضامين ودلالات، وعناصر ومكوّنات، تتعانق وتتآزر وتلتئم لتشكّل البنية الكلّية المتكاملة للخطاب الشعري. ومن خلال ذلك أيضًا؛ كان استدعاؤنا للسياق الثقافي أو التاريخي، واستحضارنا للواقع أو الوسط المحيط، وإشارتنا للموضوعات والقضايا الكامنة خلف الرموز، وتقصّينا للمداليل المطلّة عبر الدوالّ.

بين التركيب والتحليل، التعضيةِ والتشريح —رؤيةً واشتغالًا- دخلنا ورشة الممارسة القرائية، تلك التي تتوجّس من المسلّمات القبلية، وتبرأ من واحدية النظرة، ووثوقية المعيار، حيث المجيء إلى النصّ بجهاز مفاهيمي، وعُدّة إجرائية، يزعم كماليّته وشموليّته؛ أمر بات من خرافات"أمِّ عمرو"، لذلك كان حرصنا على تلافي الصرامة الاصطلاحية، وتحامي الإغراق المفاهيمي.

وإذا كان للشعر غوايته، وللقراءة طقوسها؛ فإنّ الحدود بين الممارستين كثيرًا ما تتلاشى، وكأنما الشعر يسحب النقد إلى منطقته الضبابية، أو يصيبه بعدوى الانتشاء الرؤياوي الجمالي، فتنزلق القراءة النقدية إلى حالة من التماهي مع التجربة الشعرية، في ما تتجلّى به من أحوال فكرية

وذوقية. وبعدُ؛ إذا كانت "الشعرية" -بوصفها خاصيّة الخطاب الأدبي وكينونته الجوهرية- هي ما يحكم النصّ المقروء، ألا يمكن أن تكون هي ذاتها ما يوجّه القراءة الفاحصة؟ فتصبح الشعرية ليس فقط "القدرة على قول الشعر"، بل أيضًا "القدرة على قراءته"، وتغدو -إذّاك- حساسيّة مشتركة بين المبدع والقارئ؟!

وإن تكن بعض الملاحظات والآراء والنتائج والخلاصات الواردة في البحث قد حملت صيغة الجزم، أو تلفّعت بنبرة التأكيد؛ فإنّها -ولا شكّ- تبقى مكتنَفة بنسبيّة النظرة، واحتمالية الطرح، مَشُوبة بريبة الشكّ والسؤال. وإذْ تحتفظ لنفسها بحقّ الكلمة، ومشروعية الاختلاف، فإنها تترك أبواب التعاطي والتداول مفتوحة، وديدن التمحيص والتصحيح وإعادة النظر مستمرًّا.

وللبحث العلميّ- الأدبيّ مسالكُه الوعرة؛ ابتداءً من "صعوبة الكلام على الكلام"، وانتهاءً بالانفراد في غيابات الطريق إلى المعرفة، ورُبّ طَيٍّ في الكلام أحمَدُ من نشر. وإذا كان كلُّ شِعرٍ "محاولة"، فإنّ كلّ بحث "جهدُ مُقِلّ"، يُضاف فيه كَدُّ اللاحق إلى مُدّ السابق، فكلٌّ من العلم والفنّ عمارة، وكلا الإنسان والحياة تراكُم.

ويطيبُ لي في هذه الوقفة؛ أن أوجّه تحيّةَ شاكرٍ مُمْتنّ، إلى من تفضّل على هذا البحث بفاخر التشريف، وكلأَ نُموّه بعين الأبوّة العلمية، وكنف صاحبَه بأيادي الدماثة السخيّة: الأستاذ الأخضر بركة؛ إنسانًا شفيفَ الروح، وشاعرًا نسيجَ وحْدِ الرؤى والحروف.

عبد الحاكم بلحيا

ليلة 17 رمضان 1439

02 جوان 2018

حقًّا؛ "إنّ الكلام عل الكلام صعب"، كما قال التوحيدي، والكتابة عن الشعر مثلُ الشعر نفسِه: تُنقّب في المجهول، وتضرب في المُطلق واللّامنتظر.. وكلّما تقدّمَتْ بها الخُطى؛ انساحت في وجهها المفازات، وتراحبَ الفضاء، وتيقّنت بلانهائيّة سبيلها.

لـمْ تكُن الكتابة –وهي تلُوب في غيابات هذا المكوّن الوجودي الذي يؤسّس رؤاه من ذاته الحُرّة، ولا يُصغي إلّا إلى ندائه الخاصّ، ويحفر منعرجاته باتّجاه المطلَق على دروب الاغتراب والتمزّق والنزْف والاحتراق والتشظّي– لِتَسْلم من هَنات الخَرْم والخزْم والإضمار والخبْن... ومختلفِ أشكال الزحافات والعِلل التي تعتري الشعر أو لعلّه هو من يُقحم نفسه فيها، مُخرّقًا حواشيه تضحيةً بها وصَونًا لكُنهه المتجوهر في إصراريّةِ نزوعه الأبديّ نحو الحضور الفائق المتعالي. ولكن ليس أمامها (أي الكتابة عن الشعر) إلّا السيرُ في العتمة تلقاءَ ذلك النور المسْتسِرّ الذي تزداد استيقانًا –كلّما اقتربت منه– أنها لن تُمسِك بهاءه، ولن يسعها إلّا الاكتفاء بأنْ تستحمّ تحت شُعاعاته قانعةً بما ينعكس من ظلالها المرتعشة على تجلّياتِ إهابه.

وفي خاتمة مَطاف هذا البحث الذي سار في خطَّين متضافرَين: رئيسيٍّ عامّ، وفرعيّ خاصّ –وفق ما ورد في المقدّمة– فإنّ النتائج ستكون على ضربَين: نتائجَ كُلّيةٍ تتعلّق بمدار البحث في شموليّته؛ أي بالقصيدة العربية المعاصرة في عمومها، وبالتجربة الإبداعية للشاعر في إطارها العامّ. ونتائجَ تفصيليّةٍ؛ تتّصل بالعناصر البحثية المدروسة في حدودها الجزئية العضوية. ونحن –إذ نُلْمِعُ بهذه الإشارة– لن نفْصِل بين هذا الضرب من النتائج وذاك، بل سندَعُ القلم يراوح بينهما بحرّية حسبما يقتضيه التعرّض للعناصر والظواهر، تلك التي أتينا عليها بشيء من التناول والاستقراء؛ سواء منها ما اختصّ بمدوّنة عز الدين المناصرة، أو ما تعلّق بالشعر العربي الحديث عمومًا.

إذ إنّ تجربة المناصرة –وإن تكُنْ تحلّت بالخصوصية وجنحت للفرادة– تظلّ مساهَمة مميّزةَ الحضور تصُبّ –بكلّ وقائعها ومكوّناتها وتجلّياتها، وآثارِها بعدُ– في تيّار التحديث الشعري الذي انتهجته القصيدة العربية المعاصرة وهي تتلمّس –متواكبةً مع الإيقاع الكوني للشعريّات العصريّة العالمية في

توثُّبها المُغامر- حالاتِ اشتغالها واحتمالات حركتها النصّية والخارج- نصّية، وتوتّرات ذواتها الواعية واللاواعية.

انبثق في العصر الحديث وعيٌ جديد بالشعر ومُقتضياته، جرّاء ما تحقّق فيه من منجزات وتحوّلات صميمة على مختلف الصعُد، وما نتج وتراكمَ من معارف وخبرات ورُؤى في كلّ مضمار وميدان، ومن ثَمّ تغيّرَ مفهوم الشعر ووظيفتُه عمّا كان عليه في العهد السابق، وإذا شئنا الدقّة قُلنا: عاد الشعر - راهنًا- إلى طبيعته الفطرية، واسترجع خصوصيّات كُنهه الجوهرية، بعدما تكدّست عليه — في ما تقادمَ من عصور- محمولات الأيديولوجيا التصنيفية، ومضامينها المناقبيّة، التي حوّلته -كما تفعل مع كلّ وسيلة ذات فاعلية في المجتمع البشَريّ- إلى أداةٍ تُزكّي أغراضَ أثَرَتها الفِئَويّة، وتمجّد أهواءها الشخصيّة الضيّقة.

الشعر صوت الإنسانية الطفوليّ، ولغةُ حُلمها الأبديّ، في نبشِها الدائب عن أبعاد روحها ووجوه كينونتها وخَبيءِ مسكوناتها، ومناوشة حُدوس أناها المتعالية النزّاعة إلى معانقة المطلق.

ولهذا سعت القصيدة الحديثة إلى استرجاع مشروعيّة وجودها المتفرّد المستقلّ، وهكذا تمرّدت على ما كان يكبّلها من قيود، وألْقت ما علق بها —عبرَ القرون- ممّا ليس من طبيعتها وما ينبغي له: أيْ الانخراط في واحديّة النموذج، بالسَير طَوْعَ "نِيرِ" عَموده المرسوم، والامتثال لِإكراهاتِ أماليه القبليّة، فكان ممّا تكرّست له: أنْ عدَلت عن الوصف الحرْفيّ والرصف الحسّي للمظاهر والوقائع، وتخلّت عن نبرتها التقريرية والمباشرية، وتخفّفت ممّا كان يحجب لُبَّها من التصويت الرنّان، والخطابيّة المُقَرْقِعة، والزخرفة اللفظية، بل قلّلت من انبهارها الكاذب أمام المعطيات العَيْنيّة من الوجود الخارجي المطروحة في الطريق، وانتبهت إلى طبقات العوالِم الموّارة المصطرِعة في باطن الذات المنتِجة لها.

الشعر —في جوهره- الْتقاطٌ لَمّاح، ولَمْحٌ يوحِي، وإيحاءٌ مُكثَّف، وتكثيف جامع بين مجالَيْ الحسّ والتجريد؛ لأنّه صوتُ ذاتٍ موزّعة بين حدود جسدها المثقَل بمادّته، المحكوم بصورته، وبين آفاق روحها المحلّقة في تهويماتها وأخيلتها وصبَواتها.

وبمثل ما ازداد وعي هذه الذات بأبعاد وجودها، فتعرّفت على تخوم العالم الموضوعيّ الذي تتَوطّنه؛ بمثل ما تعمّقت –موازاةً مع ذلك– في فضاءاتها الباطنية وخبرت مناطق جديدة فيها؛ من إدراك، وشعور، ولاوعي... وكأنّما تلمّست شيئًا من الخيوط الرابطة بين ذلك النزوع الذي يتملّكها ويشغلها، وبين هذه العوالم الرحبة الممتدّة خارج الروح وداخلَها؛ سواء بسواء.

هذا هو الشاعر؛ رائدٌ في رحلة البحث عن الانسجام؛ الانسجام مع ذاته، ومع بيئته وذويها، ومع بني جنسه وصعيده الإنساني، والانسجام مع الوجود الخارجي المحيط به، ثُمّ البحث عن أشكال للانسجام في ذلك العالم المتعارض المتصارع، وأخيرًا البحث عن الانسجام بين ذلك العالم الموضوعيّ والفنّ الذي يحرثه ويحاوره، ثُمّ الحرص على تحقيق الانسجام في عمله الفنّي، وأخيرًا السعي إلى تحصيل الانسجام بين روحه وبين كلّ أولئك العوالم؛ سواء منها الواقعيّ الماثل، أو الخياليّ المجرّد، أو المطلق المجهول.

إنّ الشاعر يواجه ما في الحياة من عقابيل العَداء والتناقض والتصادم، في مسعَى صدقٍ لتشييد عالم تحكمه الأُلفة والحبّ والانسجام والهناء... وأَيْهات!!

مِن هذا المنطلق، تَمْثُل "فلسطين" بشتّى أبعادِ وجودها في مدوّنة عزّ الدين المناصرة من أوّل حرف فيها إلى آخر نصّ منها، حتّى لَيُمكِن القول إنّ هذه المدوّنة الشعرية ما هي إلّا لَبُوس صمّمته ريشة الفنّ المناصرية على مقاس الكيان الفلسطينيّ أرضًا وهُويّة وثورةً وقضيّة..

لقد تجسدنت فلسطين عبر اللغة، فتماثلت –تجلّيًا ورؤيا– في المعجم الفنّيّ، والإيقاع الشعري، والصورة الأدبية، وفي الأبنية والأشكال والمضامين، والرموز والظلال والأصداء، وفي فضاءات الحضور والغياب، ومساحات الملْء والمَحْو... أجل؛ تجسّدت "فلسطين المناصرية" بتاريخها المؤثَّل، وجغرافيتها الخصبة، وتراثها الزاخر، وفلكلورها العبِق، وخارطتها الممزّعة، وواقعها البئيس، ومستقبلها الواعد..

ومن خلال جدلية الارتباط الوثيق بالوجود الفرديّ والجماعي زمانًا ومكانًا وحركةً؛ يُثبت الفنّان اعتزازه بالانتماء لهذا الموروث المشترك وتشبُّثه به من جهة، ومن جهة أخرى يكشف عن الرغبة في التكاتف الجماعي والتجاوب الواسع في مواجهة الضعف والتلاشي والتفكّك والاستلاب..

وهذا كلّه يعكس إحدى أهمّ صفات الشاعر المعاصر: وهو امتلاك موقف وصياغة رؤيا خاصَّين من الحياة والوجود والكون والإنسان والأشياء والأحداث؛ فلم تعُد القصيدة تكتفي بالتعبير عن الموقف العابر، أو بنقل النظرة الجزئية إزاء الوجود في مظاهره الثابتة والمتغيّرة، بل غدت كينونة حيّة ومكابدةً حقيقية؛ تنبع مشقّتها –أوّلًا– ممّا يقتضيه السياق الزمني الآنيّ من ضرورة تكوين الشاعر لموقف ركيز، وبلورة رؤيا شموليّة؛ يجابهُ بهما الحياة من حوله بأشكالها وأبعادها المتعدّدة. الشاعر –شاء أم أبى– فردٌ في جماعة؛ تضيق أو تتّسع، عنصرٌ في كيان؛ صغيرٍ أو كبير، وينبغي أن يكون له موقفه الركين، ورؤياه الثابتة، ما يُمَرئي –استدْماجًا وتشرُّبًا وصهرًا واحتضانًا وتمثُّلًا– كلّ هذا الزخم الذي يعيش محاطًا ومُستنفَرًا به، ومن هنا بدا حَرِيًّا بالمبدع أن يُلمّ بثقافة عصره، ويمتصّ رصيدًا كافيًا منها، حتى يكون له "صوته" ضمن الشرط التاريخي والإطار الحضاريّ الذي ينتمي إليه.

ويبدو هذا المنظور غير بعيد عن فكرة "الالتزام" الذي أهابت به فئة من تيارات هذا العصر، ومجّتْه فئة أخرى، في حين كان يحسُن التلطيفُ من غُلواء النظرتين لمقاربة مفهومٍ أوْفَق بطبيعة الفنّ الشعري، وألْيَق بقيمة الشاعر في نفسه، وبمَقامه في مجموعته البشرية، وبمنزلة الشعراء في الحضور الإنسانيّ عبر العصور؛ إذ من غير المعقول أن يكون للشعر والشعراء كلّ تلك القيمة بين الأمم، دون "مردوديّة" من أثَر أو "دَوْر" أو جدوى تعود عليها منهم!! فالشعراء دومًا يقدّمون الرؤى، ويحوّرون المواقف، ويجدّدون المنظورات؛ يرسّخون الثابت، أو يجترحون التغيير. ثُمّ أليس حقيقًا بالشعر أن يكون صانع الحياة، مُزَيِّن الكَون، واهب الوجود؟ أليس بحوزة الشاعر أداة قد تكون أقوى سلاح امتلكته البشريّة عبر مسيرتها تأثيرًا وفعاليّة؛ ألا وهو "الكلمة"؛ أداة لمواجهة الذات والآخر، وبنائهما أيضًا.

ومن هنا رأينا الشاعر عز الدين المناصرة موزّعًا بين موقفَين: المعاناة/ الاغتراب، والثورة/ التمرّد؛ فحمَلَ الأوّلُ إحساسات الفراغ الفردي والجماعي والهزيمة والجدب والاضمحلال والانكسار والتأزّم الوجودي، وحمل الثاني مشاعر الرفض والنزوع إلى التحرّر والبعث والتغيير والتجاوز. وقد برز ذلك من خلال القصيدة المناصرية في بنياتها السطحية والعميقة، في صورة معاناة حضارية، وانتماء ثقافي، وقلق إنسانيّ، تجسّد في الوحدات اللسانية، والبُنى النصّية، والنظام الإيقاعي، وتجلّى أكثر من طريق ابتكار الأسطورة، وتذويت التاريخ والواقع، والاتّكاء على الرمز...

وقد قدّمنا —من خلال فصول البحث– تصوّرًا عن بعض الأشكال والمضامين التي تَشَيّدَ —من اقترانها وتعَضّيها وتآزُرها– بناءُ القصيدة لدى عز الدين المناصرة، بما هي خطاب شعري، انكتبتْ به الذات الشاعرة في مغامرتها الإبداعية باتجاه اللغة والمجتمع والتاريخ، في نزوعها نحو فاعلية التحديث: أيْ بما تبنّته من إبدالات على مستوى التصوّر والتحقّق؛ المفهومِ والتجلّي. عبرَ ما تماثلَ فيها من أنَويّة صَوت، وتفرُّد بناء، وذاتيّة إيقاع، وسُلطة لغة، وامتيازيّة تصوير، حيث –على مستوى المُنْجَز الشعريّ، ولا شيء غير المتن الشعريّ– تتجسّد الرؤى الفنّية، ويمثُل الموقف الفكري، إذ النصّ –بما هو مُعطى ملموس– هو وحده الكفيل باختبار ما يزعمه كلٌّ من الباثّ والقارئ من افتراضات وتحقّقات.

لقد رأينا كيف اتّخذ **البناء الهيكليّ** (المعماري) في مدوّنة المناصرة الأشكال الثلاثة الكبرى: القصيدة الطويلة، والقصيدة القصيرة، والقصيدة الوجيزة؛

فتوصّلنا إلى حضور القصيدة الطويلة عند الشاعر بدرجة أقلّ من النمطَين الآخرَين، وأقلّ من مُجايِليه من الشعراء الروّاد الذين اشتغلوا على ما يمكن أن نسمّيه "القصيدة– الديوان"، ونُبقي هذا الرأي بعيدًا عن صيغة الجزم، إذ لم ننسَ أنّ بعض الدواوين الشعرية —سواء عند المناصرة أو غيره– يمكن عدّ الواحد منها قصيدة واحدة مكوّنة من متوالية من القصائد الصغرى، ونستحضر بهذا الصدد —وعلى سبيل التمثيل– مجموعة المناصرة السابعة "كنعانياذا".

حفلت نصوص المناصرة الطويلة بمقوّمات القصيدة "المتكاملة"؛ من تنوّع المحتوى، وتعقّد البنية، والطول الفنّي، والالتحام العضوي، وشموليّة الرؤيا، ووحدة الفكر والشعور، واجتماع الوسائل والتقنيات التعبيرية المختلفة؛ كالرمز الأسطوري، والنزعة الدرامية... فإذا هي عوالم تتصارع، وأصوات تتجاوب، وعناصر تتفاعل، وبُنى تتواشج، متبوِّئةً التناسق النصّي، ومحقّقة الانسجام الكُلّي.

وقد ألْفَينا أنّ هذا النمط كان المناسبَ لضخامة التجربة التي عاشها الشاعر المعاصر إثْرَ ما شهدته المرحلة من تحوّلات كبرى وأحداث جسيمة ونكبات، فاحتاجت الذوات إلى شكل يستوعب أبعاد المأساة، وعمق الكرب، ويتّسع لضفاف الجرح، وشساعة الهمّ الفردي والجماعيّ.

أمّا القصيدة القصيرة –وهي التي تتوسّط النوعين الآخرين– فقد استحوذت على صُلب المتن المناصريّ، وكُنّا نسترفدها بعبارة القصائد "المتوسطة الحجم" كي نميّزها عن القصيدة القصيرة جدًّا التي أطلقنا عليها مصطلح "الوجيزة". والقصيدة القصيرة هي تلك التي يُفرغها الشاعر في شحنة شعورية واحدة، وتسمح –بالمقابل– للقارئ أن يتلقّاها في حالة نفسية– ذهنية واحدة أيضًا، فثمّةَ لحظات متوهّجة يتلقّى فيها المرءُ النصّ الشعري لا تدوم طويلًا، ويمكن أن تخبو مع تَلقّي القصيدة الطويلة، فلا يواكبها إلّا القصيدة القصيرة المستوفية للتقنيات التعبيرية ذات المضمون المحتشد، والمغزى المركّز. وإذا كانت القصيدة الطويلة تحتكم إلى الفكرة، فإنّ القصيرة ترتفق بالشعور الموحّد، وقد اصطبغت لدى المناصرة بالغنائية، والطابع الرعويّ، واعتضدت بالوحدة والاطّراد، واجتماع العناصر الفنّية، والنهاية المرتفعةِ النبرة، لاقتناص الاستجابة الملائمة والاحتشاد النفسيّ والذهنيّ لدى المتلقّي الشريك، وتحاشت أفقيّة العرض، ووهن الأخيلة، والرخاوة الرومنسية.

أمّا القصيدة الوجيزة؛ وهي التي تنتحي أقصى درجات الاقتصاد اللغوي، فتأتي نصًّا رشيق العبارة، مكثّف الدلالة، مَصُوغًا بلغة موحية، ومشهدية وامضة، تترجم لحظة تأمُّل نفّاذة، معبّرة عن موقف إنساني عرَضيّ أو ديمومي، بطريقة غير مألوفة، تتضمّن المفارقة، وتبعث الدهشة.

وقد ترسّخ هذا النمط من الشعر في شكلين أساسيين تمثّلتْهما الثقافة العربية: الومضة، والهايكو. أفرزتهما عوامل فنّية ونفسية واجتماعية، ولعلّ الواقع المأزوم، والأحداث الساخنة، والاحتقان الاجتماعي دفع بالشعراء إلى التفاعل مع هذا الوضع بـ"توقيعات" سريعة، مقتضبة، بَيْدَ أنّها عميقة الدلالة، مشحونة بالمغزى. ولذلك كانت الشعرية الفلسطينية سبّاقة إلى تفجير النصوص الوجيزة، فبرز المناصرة كأحد الروّاد الذين طرقوا هذه السبيل تنهيجًا وممارسة؛ فهو صاحب مصطلح "التوقيعات الشعرية"، وأوّل من استجلب إلى الشعرية العربية نمط الشعر الياباني: "الهايكو". ولم يتوقّف المناصرة عن كتابة التوقيعة الشعرية والمرافعة عن مشروعيّتها، بتمثُّلٍ واعٍ، وحرّية مسؤولة؛ فلمْ يكيّفْ لها شكلًا أو حجما، بل ترك هذه العبارة "النحيفة" تحتضن آفاق التجربة الإنسانية، وتضطلع بحمل الفحوى الفنّي المنشود.

وقد وقفنا على ملامح البناء الخارجي للتوقيعات المناصرية، فألفيناها تتّخذ ضروبًا من الأشكال قُمنا باختزالها في نوعَين: توقيعةٍ مستقلّة بذاتها، وأخرى محتواةٍ في غيرها. أمّا من ناحية البناء الداخلي؛ فامتازت توقيعات المناصرة بالاتّكاء على التراث والذاكرة الجماعية، ومعايشة الواقع اليومي للإنسان الفلسطيني والعربي، والمراوحة بين تركيز الصورة وعرضية الوصف، مع انتهاج العفوية التي قد تؤدّي – أحيانًا– إلى الحشو وترهّل العبارة، ثُمّ السمة الاتّصالية التي تفعّل خاصّية المشاركة الوجدانية تُجاه المتلقّي، إلى خصائص وميزات أخرى جمع فيها المناصرة بين عناصر التراث وقيَم الحداثة.

فإذا جئنا إلى **لغة الشعر** وجدنا المناصرة يدمغها ببصمته المميّزة؛ حيث أنشأ هذا المبدع معجمًا فنّيًّا خاصّا "لا يُشبه أحدًا ولا يشبهه أحد"، فلو وقع القارئ على قطعة شعرية من نصوصه ليس عليها اسمُه لما شكّ في أنها له (شرطَ أن يكون ذا معرفة قبلية بمدونته) تلك التي لم تخرج عن دائرة المتخصّصين والمقرّبين منه، لأسباب ليس هذا مقام التعرّض لها.

إي نعم.. لقد اجترح المناصرة لغةً مختلفة تمثّل هُوِيّته الإبداعية، وتحمل إمضاءه الشخصي، نضجت في مختبر تجربته الثريّة، المفتوحة على الواقع اليومي، والمستبِرة للتاريخ القوميّ، والمشرَعة على

المنجَز المعرفي العالمي. وإذا كانت لغة الحياة اليومية إحدى سمات الحداثة الشعرية، فإنّ عز الدين المناصرة يُعدّ أيقونتها، وهو الذي لا يؤمن بقداسة اللغة بل بشاعريّتها، التي لم تعُد تسترفد بالجزالة القاموسية، وإنّما بما تحمله اللفظة من شحنة انفعالية، ووهج دلالي، وتمكُّن سياقي، وبذلك تصبح مفردةٌ ملتقطةٌ من الشارع –بلمسةٍ شاعرية بارعة– أبلغ في التعبير والتصوير والتأثير من نظيرتها المركونة بين دفّتَي المعجم.

بل إنّ شاعرنا يذهب أكثر من ذلك، حين يجعل من اللهجات الشعبية مَنْجمه الثرّ، الذي يستقي منه مادّة نصوصه كيفما شاءت له ريشة الفنّ السحرية، التي راح يغمسها عميقًا وبجرأة في وعاء التراث المحلّي والفلكلور الشعبي، فلا يأنف من لقط الكلمات التي أنهكها الاستعمال وأذهب هيبتَها الابتذال، ليمنحها عُمرًا جديدًا، ومعاني مُضافة وهي تأخذ مكانًا ركينًا في حبكة العمل الفنّي. وبهذا تغدو الثقافة الشعبية أحد أهمّ المفاتيح النصّية للتوغّل في غابة اللغة المناصرية.

ومن ثَمّ نخلص إلى القول بأن هذين العنصرَين: اللغة اليومية، واللهجات المحكيّة، هما أعمَقُ رافدين تمتاح منهما شعرية البساطة –في المتن المناصري– ثراءَها المعجميّ والدلالي، حيث يتّخذ حضورهما طرائق تتشعّب وتتشابك في فضاء تنسجُه: تفاصيل الحدث اليوميّ، صور الحياة الواقعية، التعابير المصكوكة، المفردات العامّية، الأمثال الشعبية، الأغاني المحلّية، اللعب اللغوي... حتى أصبحت بعض اللافتات التي اقترحتْها أطاريحُ قرائية لهذا المنحى الفنّي لصيقةً بشخص الشاعر عز الدين المناصرة من قبيل: أَسْطَرة اليومي، تفْصيح العامّيات، بلاغة العوْرَبة...

أمّا من ناحية **الإيقاع**؛ فقد سلك المناصرة إيقاعيةَ القصيدة الحديثة بوجهَيها: التفعيلي والنثري، في غياب شبه كُلّي للشكل التناظري (ذي الشطرين) الذي لم يحضر إلّا في أبيات معدودات ضمن نصّ أكبر. فيما استحوذ النمط التفعيلي على موسيقية المتن المناصري، الذي سجّلنا فيه انتعاش بحر "المحدث"؛ هذا الوزن "الشَرُود" الذي غاب عن القرون الأولى من عُمر الشعر العربي (عصر الاحتجاج) ليصبح الوزنَ المكين لدى الشعراء المحدثين. وتأتي قصيدة النثر في مرتبة ثانية بحضور

معتبَر، وهو الشكل "العابر للأنواع" —حسب ما يحلو لشاعرنا توصيفه– الذي كان بزوغه في الشعرية العربية متزامنًا مع انطلاقة المناصرة الإبداعية (سِتّينيات ق20).

بهذا تغدو المدوّنة المناصرية اختصارًا لحركة الشعر الحديث من حيث صورتُها الموسيقية؛ والتي سارت على نمطَين يتماسّان حينًا ويفترقان: أحدهما يقوم على وزن يعطيه جوانب شكلية محدّدة، والآخر خِلْو من الوزن، ولا يرتجع إلى شكل قبْلي، وإنما على ما اصطُلح عليه "الإيقاع الداخلي" الذي هو البصمة التي تمنح كلّ نصّ شخصيّته المميّزة.

لقد أثمَر كسرُ البنية العروضية العتيدة التي جثمت على القصيد العربي أحقابًا، واستكشافُ عناصر الموسيقا التعبيرية الأخرى التي لا تحتكم إلى المعدود والمقِيس؛ نتائجَ محفّزة، فتحت النصّ الشعري على فضاءات إيقاعية خصبة، أهمّها: جعلُ التشكيل الموسيقيّ متواشجًا ببواطن الذات المبدعة، ومتناغمًا مع توتّراتها النفسية والشعورية، كما فعّل إمكانياتٍ ظلّت مُهمَلة أو مهمّشة، ما كان لها لتنجلِيَ أمام النصّ والمبدع لولا الانفكاك من سيمترية الوزن، ونسَقيّة القافية، وقسْرية قوانين العروض عامّة.

بل لقد كشف –أعْني تحطيم النموذج– عن تهافُت جوانب من النظرية التقليدية العروضية، المسكونة بنزعة التقعيد، والخَضُوعة لمنطق "التناسب والاطّراد"، التي انتهت إلى تصنيف ما نمّتْه الفاعلية الإبداعية –عبر سيرورتها من تقنيات– في خانة النقائص والعيوب والكسور، غير عابئة بالقيَم الفنّية التي تنتجها تلك الظواهر، ولا مراعية معانقتَها لحساسية الذات الباثّة أو المتلقّية، ولا ملتفتة إلى أثرها في إنتاج دلالية النصّ، وتأثيث بنائيّته.

وفي تناولنا لبعض هذه الإمكانات في المدوّنة المناصرية، ممّا تمَّ احتراثه وتثويره واستثماره من ظواهر الإيقاع وعناصر العروض والموسيقا؛ وقفْنا على خاصّية "المزج بين البحور"، التي استخدمها المناصرة في نطاق موسّع ومتنوّع، وعلى عنصري "التدوير" و"التضمين"؛ من حيث كلاهما تقنية جمالية تحدث حركيّة فنّية في النصّ، وتعكس انغماس الذات في تجربتها وموضوعها. كما عرّجنا على "القافية"؛ هذا العنصر الموسيقي الأثير في الشعر العربي، الذي لم يستطع التخلّي عنه فراح يتفنّن في استخدامه، وبناءً

على ذلك؛ تجاوزَ "موضعُ الوقفة" هذا وظيفتَه التقليدية، واكتسب –بتفاعله الخصيب مع دوالّ النصّ الأخرى– قِيمًا ووظائف جديدة. وقد اتّضح لنا عناية المناصرة بهذا المكوّن الصوتي، واصطناعُه في فنّه بزُخارية جعلته شاعرًا قافَويّا بامتياز.

ثمّ تقَرّينا –بعد ذلك– الدوالّ غير العروضية في المتن المدروس، تلك التي تبدو أشدّ لصوقًا بالتجربة الشعرية، وأكثر كشفًا عن الأعماق البعيدة للنفس الإنسانية، وللأسرار التي تصل الكلمةَ –صورةً وصوتًا– بها. فكان "التكرار" بما هو أحد مبادئ الشعر الأساسية، و"التوازي"، و"موسيقا الحروف"، و"إيقاع الأساليب الإنشائية"، و"التشكيل البصري"؛ الذي كان لنا معه وقفة خاصّة، بعدما بات مكوّنًا أساسيّا وعنصرا جوهريّا في القصيدة العربية المعاصرة، فلم يعُد من السهل إغفاله أو تهميشه، إذ هو واحد من الدوالّ الإيقاعية غير اللسانية المشكّلة لأدبية النصّ، والذي يسهم –متجاوبًا مع بقية المكوّنات– في تشييد البنية الكُلّية لمتن القصيدة.

هكذا وسّع الخطاب الشعري الحديث مجال الموسيقا التعبيرية والإيقاع الداخلي، وعقد الأواصر العميقة بينها وبين حالات النفس المبدعة. وقد لمسنا ما في هذه التقنيات والفنّيات من مرونة، وحيويّة، وروحٍ جدلية؛ تُحوِّلُ القصيدةَ من هيكلٍ مسطّح قارّ، إلى "ديناميّة" حيّة متفاعلة، وفضاء معقّد مُتَنام، تعتمل فيه أفعال الحركة والسكون، وعناصر الثبات والانتهاك ... بما ينهض بإيقاعية النصّ، ويُثري بنيته الشكلية والدلالية، ويمنحه عضوية التشكيل، وخصوصية الأداء.

أمّا **الصورة الشعرية**؛ بقيّةُ الطفولة الإنسانية، وسليلة المنهج الأسطوري، التي كانت خاصّةَ الإنسان منذ عبّر عن حاجاته، ووعى الوجود من حوله؛ فهي عملية فكرية، لا مجرّد صياغة لغوية. وقد عكست رؤية الإنسان الحديث إلى الكون والحياة والذات، متخطيةً النظرة القديمة؛ الثابتةَ والأُفُقيّة في التقاط الأشياء من مظهرها الخارجي، إلى "الرؤيا" التي لا يقف فيها المبدع عند حدود ما ترسّخ لدى الناس من مَشاعِ المعطيات، بل ينطلق فيها ممّا تكوّنَ لديه من أصالة الوعي وعمق الخبرة، في

إطار منظور كُلّي يستجلي حركة الحضور الإنساني بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويستقرئ على مِحَكّه قضايا الواقع، وحدثيّة الراهن.

لقد تجاوز مفهوم الصورة الشعرية عند الشاعر الحديث البعد البلاغي، إلى آفاق من التصوير أضحى "الاستعمال المجازي" أحدَها وليس أوْحَدها؛ ومن ثَـمّ قد تكون الصورة رمزيّةً، أو أسطوريّة، أو تتعدّى ذلك فتكون "رؤيا كُلّية"؛ لا تكتفي بالتعبير، بل تتَغيّا الكشف والخلق، حين تنفُذ في أعماق الأشياء، مُحدثةً الاختراق والتغيير والإدهاش. أجَلْ، انتقلت الصورة الشعرية من حيث كانت جزئيّة معزولة، لتصبح بنيةً في كيان متكامل، ذاتَ طبيعة مركّبة معقّدة، تتعاضد فيها عديد مكوّنات الخطاب، فتتمدّد خيوطها، وتتّسع دوائرها، حتى لَتحتلُّ مساحة القصيدة كلّها، وتغدو مساوية للنصّ أجمع.

هكذا ارتبطت الصورة بوحدة العمل الفنّي، والتحمت بالموقف العاطفي، حيث الشعور هو القوّة الموحّدة للصور ذات العلاقات المتشابكة، والعناصر المتفاعلة، وإذْ ثبتَ أنّ الصورة "علاقة" –كما عُرفت منذ القديم– فإنّ الفلسفة الجمالية الحديثة عمّقت هذه العلاقة وعقّدتها، فلمْ تبقَ –مثلما كانت– ذات بُعد واحد بين طرفَين، تحكمها المشابهة أو المجاورة، وإنما انفتحت على علاقات أوسع، وتفاعلات أعقد. كما كفّت عن الاكتفاء بالعالم المرئي تستمدّ منه مادّتها وموضوعها، ولطّفت من انهماكها في البعد الحسّي، واعتاضت عنه بالغوص في العوالم الباطنة، والهيام بالفضاءات المجرّدة، فإذاها لا ترضى بقريب الانزياحات، ولا تلتفت إلى مألوفات الخيال، بعدما صار مسلكها لغة الحُلم، وسبيلها منطق الروح؛ حيث تتدامج العوالم، وتنصهر العناصر، وتتلاشى الحدود.

وفي ضوء كلّ ذلك؛ تحدّدت أمامنا الصورة الشعرية لدى المناصرة في ثلاثة مستويات: رؤيا رمزية–أسطورية، وصور جزئية، وسيناريو مونتاجي؛

ففي الأولى؛ حيث ميدانه الذي لا يُجارَى فيه، تَمَسرحَ التراثُ برموزه، وتَذوّتَ التاريخُ بين ماضيه وحاضره، وتَأسْطرَ الواقع بناطقه وصامته؛ فإذا "كنعان" يتجلّى رمزًا شاملًا للوجود الحضاري

الجماعي، في رعويّةٍ ترصُدُ صُوَر الريف الفلسطيني، مؤكّدةً –في الحيّ والجامد– معاني التجذّر التاريخي، والانتماء الجغرافي. وإذا "جفرا" تتحوّل من فتاة قرويّة إلى أيقونة موازية للأرض والهُويّة والقضية، فتكتسب خاصّية الرمز الأسطوري المشْبَع بالدلالات، الموَجّه لكلّ ما يرتبط بالموضوع من مظاهر وأبعاد وتفاصيل.

وفي الثانية؛ بدَت الصورة الفنية المناصرية شبكةً من العلاقات التفاعلية بين مجالات تتقابل وتتقاطع وتتصادم، أبرزها: المجال المادّي بما هو بعد أساسي في كل صورة، ويضاهيه –لدى شاعرنا– المجالان: الحيوي (الإنساني)، والتجريدي، ممّا ينقلها من منطقة الجمود والسطحية، وينصبها صورة حيّة، تعتلج بالفاعلية والحركة، من حيث كونها مستمدّة من الحياة، فلا ينقصها الفعل الإنساني، والتجاوُب الكوني. وقد أظهر لنا التأويل في هذا المستوى أن الصورة الفنية لدى المناصرة إن هي إلّا إنشاء للواقع الفلسطيني، وتجاوُز له في الوقت نفسه؛ تجاوزٌ بسبيل "الحُلم" على أجنحة الخيال، انطلاقًا من الحاضر، باتّجاه المستقبل، وتأسيسًا على الماضي، حيث الصورةُ: مشروعُ ترسيخٍ للثابت والأصيل، وانتزاع للزائف والزائد من "المدينة الفاضلة" لفلسطين لغد.

أمّا الثالثة؛ فقد عكست هيمنة "عصر الصورة" وسطوة "الميديلوجيا" على مخيال الشاعر، حيث ازدهرت "ثقافة العين"، وغدا الفنّ السابع و"مشتقّاته" قُوتًا يوميّا لجوارح القرية العالمية، ممّا كان له أثرُه الواضح في المتخيّل النصّي. ولقد عبّر الشعر عن انفتاحه على ما جاوره من الفنون؛ كالموسيقا والرسم والسينما، فتسرّبت إلى القصيدة الحديثة عناصر هذه الفنون وتقنياتها، ممّا يجعلها بعض روافد الرصيد الثقافي للشاعر المعاصر، وبعضَ مكوّنات النصّ الشعري الحداثي.

إنّ تقنية "المونتاج" –التي تمظهرت في الصورة المناصرية– عمليّة ذهنية/ شعورية، تتوسّل بالأدوات اللغوية والفنّية في سعيها للتحقّق والتجسّد، وهي عينُ ما يقوم به العقل البشري والخيال الشعري من عمليّاتِ تركيبٍ وحذفٍ وإضافة ودمْج... لإعادة خلق الموضوع وفق ما تقتضيه الرؤية والموقف؛ المركَزان الموجّهان. وهنا يلتقي المونتاج السينمائي والصورة الشعرية في المبدأ والغاية، وإن اختلفا في

الوسيلة. واستدعاءُ هذه التقنية إلى المجال الشعري؛ يترجم وعي الشاعر بضرورة صقل أداته الفنية، وتحديث كفاءته التشكيلية باستمرار، وسعيه المبذول إلى إيجاد ملاءمة بينها وبين تجربته الحيوية والشعرية.

وعمومًا؛ نخلص إلى أنّ الحسّ التجريبي، والجرأة الإبداعية، هما ما يطبع فاعليّة عزّ الدين المناصرة ويُميّز سيرته الشعرية، دون أن يَتيه عن النهج الفنّي- المعرفي الذي اختطّه لنفسه، حيث ترانا في كلّ فصل من فصول الدراسة، نقف على "براءة ابتكار مناصرية"؛ فمن إحياء عناصر ثقافية في التراث العربي، إلى استدعاء آلية فنّية من منجز الآداب العالمية، إلى تفعيل مكوّنات من التاريخ القومي، إلى شَعْرنة تفاصيل الواقع اليومي، إلى أسْطَرة معطيات الموروث المحلّي، إلى ابتداع أساليب جديدة، واستدعاء تقنيات من الفنون والميادين الأخرى... وهكذا بين ما تفرّسَتْه القراءة وما طاشت عنه الإشارة؛ تبرز التوقيعة، والهايكو، والكنعنة، والرعوية، وجفرا، وزرقاء اليمامة، وطائر الوقواق، والسيناريو، وقصيدة الهوامش، وتفصيح العامّية...

ونختم بالتأكيد على أنّ مُنجز عز الدين المناصرة الإبداعي هو تجربة ريادية مضيئة وغنيّة في مغامرة القصيدة العربية المعاصرة. ونصوصُه ذاتُ الخصوصية الفريدة لَمِمّا يُغري الباحث بِخَوض مُعترك القراءة، والتوغّل في استشكالاتها وأسئلتها وقضاياها، والولوج إلى مختبر النصّ الشعري بكيميائيةِ تشكيله، وحساسيّة أدواته، والاقتراب من المنطوق والمسكوت عنه في لغة هذا الشاعر الإشكالي الإنساني، ذي الشاعرية الملحمية الجامعة بين المقاومة والحداثة.

ولله الحمدُ أوّلًا وأخيرًا.

1. تمهيـــد:

لا ينفكّ العمل الفنّي أن يكون موضوعا ينزع إلى شكل، أو: مضمونًا يتشكّل في قالب، أيًّا كان ذلك القالب. والشعر بأشكاله المتعدّدة، أو القصيدة بأنواعها المختلفة –وحتى أكثرها حداثة وحرصًا على التخلّص من "الشكل الجاهز"– لا تخرج عن هذه القاعدة، فالشعر مهما كان فنّ، والفنّ أيّا كان شكل؛ شكلٌ يتماهى بمضمونه تماهيَ الروح والجسد.

ولن يخلوَ هذا الشكل من سمات التعالق والتناسق، وإلّا لما كان بناءً، بلْهَ أن يكون فنًّا. ويصعب تحقيق هذا التناسق في العمل الأدبي ويتعقّد كلّما ارتقى صاحبه في مدارج الإبداع والسموّ الفنّي، ولعلّ ذلك أعسر من الحصول على جودة المضمون، كما يقرّر عز الدين إسماعيل في بداية حديثه عن "معمارية الشعر المعاصر" إذ يقول: «التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالًا من الوقوع على المضمون الصالح»[1]، مشيرًا إلى انتشار نزعة محدَثة تبحث عن المضمون في الأعمال الفنّية، غافلةً عن الجهد المبذول في بنائها. وهذا الحديث يحيلنا على قضيّة "اللفظ والمعنى" التي ذهبت بالنقّاد والأدباء –قديمًا وحديثًا– مذاهب شتّى.[2]

ومع ذلك، فإنّ القصيدة الحديثة ليس لها شكل محدّد، أو قالب جاهز، كما كان للقصيدة القديمة ذات الشطرين الثابتين، أو كما كان للموشّحة ذات الأدوار والأقفال المحدّدة، وهذا أمر طبيعي بالنسبة لقصيدة لا تُقرّ بالنموذج، وتبحث دومًا عن الجديد غير المطروق. ولعلّ القصيدة الجديدة لم تمنح الشاعر حرّية تنويع الإيقاع والنغم فحسب، بل أيضًا فتحت أمامه المجال واسعًا ليعطي كلّ قصيدة هيكلها، وكلّ مضمون قالبه الخاصّ.[3]

---

[1]– إسماعيل، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981. ص238.

[2]– ينظر: بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983. الفصل الثاني.

[3]–ينظر:بن سلامة، الربعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة ، 2006. ص124.

وبالرغم من كثرة هذه الأعداد من الأشكال والقوالب التي تتأبّى على التحديد بملامح ومعالم واضحة، وتستعصي على الانضباط تحت مسمّى معيّن ومصطلح قارّ، إلّا أنّ بعض النقّاد من خلال الاستقراء، استخلصوا نماذج تقريبية لِما يمكن أن تنضوي تحته تلك الأشكال المتنوّعة، لهيكل القصيدة الحديثة.

فمن ذلك ما ذكرته نازك الملائكة وهي تؤسّس لحركة الشعر العربي الحديث، حيث حدّدت ثلاثة أنماط من الهياكل[1]: الهيكل المسطّح، الهيكل الهرمي، الهيكل الذهني، جاعلة عنصر الحركة مقياسًا لذلك، سواء كانت هذه الحركة على مستوى الزمن، أو على مستوى الفكر.

وكذلك فعل عز الدين إسماعيل في كتابه: الشعر العربي المعاصر، حين قسم القصيدة الحديثة إلى نوعين: قصيرة وطويلة، ثمّ وجد أنّ القصيرة تتفرّع إلى ثلاثة أنماط من الهياكل[2]: الدائري المغلق، المفتوح، والحلزوني، وقد استند إسماعيل في ذلك إلى الموقف العاطفي معيارًا أساسيًّا لهذا التقسيم.

وقد تبع هذين الباحثين في تقسيمهما كُتّاب كُثر[3]، كما وذكر آخرون أنواعًا وتسميات أخرى لهيكل القصيدة الحديثة، ونحن في دراستنا للقصيدة لدى عز الدين المناصرة، وانطلاقًا من نصوصه ذاتها، استخلصنا ثلاثة أنواع أساسية لهيكل القصيدة لديه، وهي:

- القصيدة الطويلة
- القصيدة القصيرة
- القصيدة الوجيزة.

[1]- ينظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967. ص 241-259.

[2]- ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص252-260.

[3]- ينظر على سبيل المثال: بن سلامة، الربعي، تطوّر البناء الفني، ص125 وما بعدها. فهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2012. ص329 وما بعدها. بن خليفة، مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006. ص102-106.

2.القصيدة الطويلة :

1.2. في الشعرية القديمة:

عرف العربُ منذ القديم الشعر قصيرَهُ وطويلَه، سواء من ناحية إبداعه، أو من ناحية نقده والتأسيس له، بلْ إنّ مفهوم الشعر عندهم، ومعيارَ جَودته، وكذا براعة الشاعر فيه... كلّ تلك المحدّدات كانت مرتبطةً عند كثير منهم بمسألة الطول والقِصَر[1]. فمن ذلك اختلافهم حول العدد الذي ينبغي أن تصل إليه "الأبيات" حتى تُسمّى "قصيدة"؛ أ هُوَ ثلاثة؟ أم سبعة؟ أم عشَرة؟ أم أكثر؟[2]

وربّما ظُنّ أنّ مسألة الطول –خاصّة كما وردت في نصوص النقّاد القدامى– لا تعدو أن تكون أمرًا شكليّا لا يغيّر في بنية القصيدة وقيمتها الفنيّة، وليس الأمر كذلك، فقد ورد في كلام بعضهم ما يجعل للمضمون حضورًا بارزًا في مفهوم الطول والقصر؛ من ذلك قول أبي عمرو بن العلاء الذي أورده أبو هلال العسكريّ من أنّ العرب «كانت تُطيل ليُسمع منها، وتوجز ليُحفظ عنها»[3]، وقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: «وتُستحبّ الإطالة عند الإنذار والإعذار، والترغيب والترهيب، والإصلاح بين القبائل...»[4]، وأرجع حازم القرطاجني مسألة الطول إلى الشاعر أو كما يسمّيه"مُقصّد القصيد" بقوله: «من القصائد ما يُقصَد فيه التقصير، ومنها ما يُقصد فيه التطويل،

---

[1]– تناول معظمُ أُمّات كتب النقد القديم طبيعة الشعر ومفهومه ونشأته، وخاض النقّاد القدامى في المسائل المتعلّقة بمبانيه ومعانيه، وكان من أهمّها مسألة الطول والقصر، وعلى رأسهم: ابن سلّام الجمحي؛ طبقات فحول الشعراء. ابن طباطبا، عيار الشعر. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء...

[2]– ينظر: ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، ج3 مادة (قصد) ، ص355.

[3]– العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي، 1952. ص 192.

[4]– القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، ط1، 1907. ص162.

ومنها ما يُقصد فيه التوسّط بين الطول والقصَر»[1]، وهذا "القصد" الذي يُشير إليه القرطاجني ليس إلّا المضمون الذي من أجله تقصُر القصيدة أو تطول أو تتوسّط.[2]

ولم يكن الحديث عن تطويل القصائد وتقصيرها حكرًا على النقّاد، بل خاض فيه الشعراء أنفسُهم، وقد أورد ابن رشيق أقوالًا في ذلك لبعضهم؛ كالنابغة الذبياني، والحطيئة، والفرزدق، وابن الزبعرى...[3]، وقد ساق الكلامُ عن الطول والقصر النقّادَ والبلاغيين القدماء إلى قضية "الإطناب والإيجاز"[4]، ممّا يُثبت لديهم وعيًا نقديّا بالمسألة، ويُبعد -ولو عن بعضهم- سُبّة الاهتمام بالشكل الصرف والسهو عن أثر المضمون فيه.

ولِما اتّصف به العرب من بلاغة وبيان، ودراية بمواقع الكلام، فقد اتّسم كثيرٌ منهم بالاعتدال والموضوعية، إذ لمْ يقيموا موازنةً بين القصيدة الطويلة والقصيرة، وإنّما أعطوا لكلّ منهما مقامها اللائق، وشرعيّتها المستمدّة من "مقتضى الحال" الذي تعبّر عنه من ناحية، ومن طبع الشاعر وشخصيّته من ناحية أخرى. وهذا ما نستنبطه من المقبوسات التي أوردناها أعلاه.

ومهما يكن، فقد كان للقصيدة الطويلة مكانة عند القدماء من العرب، ولو أنّ دلالة الطول غير واضحة لديهم، غير أنّ بعض المتأخّرين قدّر —عند استقراء اختياراتهم- أنّ القصيدة الطويلة عندهم كانت تتراوح بين الخمسين والمئة، تنقص أو تزيد قليلًا[5]، أمّا هم فلم يحدّدوا، ناهيك بأن

---

[1]- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (دت). ص 303.

[2]- يُنظر: رحاحلة، أحمد زهير، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص24.

[3]- ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 163.

[4]- ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاؤه بمصر، ط2، 1385/ 1965.ج1/ ص91.

والرمّاني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر. ص72-73.

[5]- ينظر: رحاحلة، القصيدة الطويلة، المرجع السابق، ص28.

يتفقوا على عدد الأبيات الذي ينبغي أن تصله القصيدة كي تُعدّ طويلة، بل كانوا يخلعون على القصيدة صفة الجودة أو الطول دون التدقيق في حجمها، ولعلّ هذا ممّا يعضد فكرة حضور المضمون لديهم، وأن الطول كان يستند إلى جانبي الشكل والمضمون، ولو أنّ المظهر الشكليّ كان الغالب الأقوى، والمضمونُ تابعٌ.

1.2. في الشعريّة الحديثة:

وإذا جئنا إلى العصر حديث، وجدنا الأمر عند الغربيين يكاد يشبه ما كان عند العرب، من احتفاء بالطول حينًا، واختلاف حول مفهومه وقيمته الفنية حينًا آخر، فمنهم من أقرّ بوجود القصيدة الطويلة كالشاعر الناقد ت.س.إليوت الذي أبدع فيها، والباحث هربرت ريد؛ الذي خصّص لها جزءًا من اهتمامه، وصرّح أن أكثر الشعراء يطمح لنظم قصائد طوال، ولا يقف الأمر عند ذلك فحسب، إنّما يمكن أن يكون الطول معيارًا للجودة والبراعة، بل لا يمكن تسمية الشاعر عظيمًا إذا لم يكن قد نظم عددًا من القصائد الطوال، كما ويشير "ريد" إلى أنّ ثمّة نوعًا من الشعر يتطلّب الطول؛ كالملحمي، والقصصي، والفلسفي...[1]

وعلى العكس من الرأي السابق وقف الأديب الناقد إدغار ألان بو موقفًا رافضًا وحاسمًا من القصيدة الطويلة كنوع شعري، بل وصل إلى حدّ إنكارها، وعَدِّها "كذبة مفتعلة"، ورماها بالتناقض، والافتقار إلى الوحدة، منوّها بالقصيدة التي تُقرأ في جلسة واحدة، تلك التي تحقّق هدفها؛ وهو السموّ بالروح لفترة من الوقت.[2]

ويتّخذ كاتبا "نظريّة الأدب" موقفًا وسطًا، فيريان أنّ الحجم أو الطول عنصر مهمّ، لكنه ليس مهمًّا لذاته، وإنّما بمقدار ما يُتيح مزيدًا من التواشج والتوتّر ورحابة العمل...مستندَيْن إلى مقولات

[1]- ينظر: ريد، هربرت ، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997، ص59.

[2]- ينظر: يوسف، سعدي، إدغار آلان بو ونظرية الشعر، جريدة الأخبار اللبنانية – ع2926 السبت 2 تموز 2016 – بيروت. ورحاحلة، القصيدة الطويلة، ص32.

نقّاد وأدباء مختلفين حول "عظمة العمل الأدبي"، التي تدور في فلك: التنظيم العضوي، والغنى والشمول أو "تعدّد المعاني والقيَم"، والتعقيد على صعيد البنيتين السطحية والعميقة... وترتفع قيمة القصيدة في نظرهما ارتفاعًا مطّردًا مع تنوّع موادّها (الأفكار، الشخصيّات، التجارب الاجتماعية والنفسية...) شريطةَ أن يتمّ فيها فعلًا مزجٌ حقيقيّ.[1]

أمّا أوكتافيو باث فيستعمل مصطلح "القصيدة الشاملة"، مشيرًا إلى أنّ الاشتمال يعني: التوسّع والنموّ والضخامة وشغلَ مساحة أوسع، متسائلًا عن ماهيّتها وعن عدد الأبيات الذي يجب أن تصله، ليؤكّد سريعًا أن «الطول والقصر تعبيران نسبيان متغيّران، وعدد الأبيات ليس معيارًا»[2] لأنه يختلف من ثقافة إلى أخرى، ويرى باث أنّ الشعر الرمزي قام بتطبيق جماليّات القصيدة القصيرة على القصيدة الطويلة، ويمكن أن نجمل ميزات القصيدة الطويلة لدى باث في: الشمول، الموضوعية، "التنوّع داخل الوحدة"، و"التكرار مع الإدهاش"، وكذا السمة الدرامية، أو "التوافقية"[3].

وفي النقد العربي الحديث، كان عز الدين إسماعيل سبّاقًا إلى تناول مفهوم القصيدة الطويلة – بالرغم من تأثّره الواضح بهربرت ريد– حيث يؤكّد أن الشعر العربيّ الحديث كان من البدهيّ أن يتغيّر إطاره الجديد بالموازاة مع تطوير الشاعر الحديث لوسائله التعبيرية، ومن ذلك: ظهور القصيدة الطويلة الذي جاء مصاحبًا لبروز النزعة الدراميّة.[4]

ويقدّم عز الدين إسماعيل نبذة تاريخية عن نشأة القصيدة الطويلة، بداية من دخول الفن المسرحي إلى الشعر العربي، مع شوقي وعزيز أباظة، حيث ظلّت القصيدة العربية تفتقد البعد الدرامي، الذي لم يظهر على حقيقته إلّا بظهور الشعر الجديد: شعر التفعيلة، وهناك انتقلت

[1]– ينظر: ويليك، رينيه، و وارين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981. ص257 وما بعدها.

[2]– باث، أوكتافيو، الشعر ونهاية القرن (الصوت الآخر)، تر: ممدوح عدوان، دار المدى، ط2، 2015، ص12.

[3]– ينظر: باث، المرجع نفسه، ص11 وما بعدها.

[4]– ينظر: اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، م م س، ص238-240.

القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية، مسجّلًا أن الشعر العربي لم يتطوّر من داخله إلّا مع التجارب الجديدة للشعراء الروّاد المحدَثين.[1]

وأشار إسماعيل إلى البدايات الأولى للقصائد الطوال الحديثة، منوّهًا بالجهد الذي بذله السيّاب في مطوّلاته المبكّرة؛ "الأسلحة والأطفال"، "المومس العمياء"، والتي كانت –كما يرى– أقلّ عمقًا في نزعتها الدرامية ممّا جاء بعد ذلك في دواوين: "نهر الرماد" و"الناي والريح" و"بيادر الجوع" لخليل حاوي، و"أغاني مهيار الدمشقي" و"كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، ثمّ أخذت القصيدة الجديدة تتطوّر على أيدي الشعراء أنفسهم في الاتّجاه الدرامي، مع البيّاتي في "عذاب الحلّاج"، وأحمد عبد المعطي حجازي في "أوراس"، ويستمرّ خطّ التطوّر حتّى تتّخذ القصيدة الدرامية الإطار المسرحي الكامل، مع عبد الرحمن الشرقاوي في "جميلة" و"الفتى مهران"، وصلاح عبد الصبور في "مأساة الحلّاج".[2]

وهنا يشير إسماعيل إلى أنّ مفهوم "القصيدة" قد تغيّر، فلم تعد عملًا "إضافيّا" للإنسان يزجي به أوقات فراغه «وإنّما صارت عملًا صميميًّا شاقًّا، يحتشد له الشاعر بكلّ كيانه، صارت القصيدة تشكيلًا جديدًا للوجود الإنسانيّ، ومزيجًا مركّبًا ومعقّدًا من آفاق هذا الوجود المختلفة، أو –لنقل في إيجاز– إنّها صارت بنية دراميّة».[3] كما لم يعد مفهوم الشعر "مجرّد مشاعر"، بل كما يقول ريلكه: "خبرات إنسانية وتجارب عميقة".[4]

ويتساءل عز الدين إسماعيل إن كان عصرنا الحاضر عصر ملحمة؟ ليُردف بأنّ "القصيدة الطويلة" هي النوع الشعري البديل –والاسم البديل أيضًا– عن الملحمة، مُؤكّدًا على ما ذكره هربرت ريد من أنّ مجرّد الطول لا يجعل من القصيدة عملًا قيّمًا، وأنّ الفرق بين القصيدة الطويلة

[1]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م س، ص241–242.
[2]– ينظر: إسماعيل، المرجع نفسه، ص240–241.
[3]– المرجع نفسه، ص241.
[4]– نفسه، ص 250.

والأخرى القصيرة هو فرق في الجوهر أكثر منه في الحجم، إذ يقوم على "الفكرة" و"العاطفة". ويتابع إسماعيل ريد في ربطه الوثيق لعلاقة "الطول" في الأعمال الفنّية بالتعقيد والعظمة، حيث إنّ العمل الشعريّ الضخم، أو القصيدة الطويلة، يعمل فيها "التعقيد" عنصرًا أساسيًّا، وكأنّ الطول هنا هو طول من حيث المعنى، وليس من ناحية الكمّ.[1]

كما كان لغالي شكري فضل الإشارة المبكّر إلى مفهوم القصيدة الطويلة، والتساؤل عن ماهيتها، إذ يرى أنها "تركيبة شعرية جديدة" مثلما نجدها عند الشاعر الأوربّي، قاطعًا صلتها بمطوّلات الشعر العربيّ القديم، وبالطول الذي هو مجرّد مظهر خارجي، والذي يعكس مكوّنات أكثر عمقًا، وهكذا يُرجع غالي شكري نشأة القصيدة الطويلة في الشعر العربيّ المعاصر إلى المؤثّرات الغربية.[2].

وأشار علي عشري زايد في حديثه عن الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة، إلى أنّ بعض الشعراء يهدف إلى تحقيقها في ديوان واحد يحتوي مجموعة من القصائد المتكاملة، أو هو عبارة عن قصيدة طويلة مكوّنة من مقاطع، التي تشكّل في مجموعها قصيدة طويلة، ومثّل لذلك بديوان نزار "يوميات امرأة لا مبالية"، و"حوار عبر الأبعاد الثلاثة" لبلند الحيدري... وغيرهما.[3]

وفي كتابه الذي خصّصه لـ "القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر" قدّم أحمد زهير رحاحلة دراسة وافية لهذا المفهوم، ذاكرًا جلّ ما سبقه من كتابات حول الموضوع، بداية من إليوت وإلى آخر ما وصلت إليه يده من مقالات معاصرة، ناعيًا على النقّاد العرب اتّباعهم حذوَ النعل بالنعل ما ورد في الدراسات الغربية دون تمحيص أو إضافة.[4]

---

[1]- ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص246-248.

[2]- ينظر: شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط3، ص95-96.

[3]- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 1423هـ./2002م، ص35.

[4]- ينظر: رحاحلة، أحمد زهير، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، المبحث الأوّل من الفصل الأوّل.

وأشار صاحب المؤلَّف المذكور إلى عدم اتفاق النقّاد –غربيّين وعربًا– على تعريف واضح ودقيق لما يُسمّى بالقصيدة الطويلة[1]، وإلى أنّ اختلاف الآراء النقدية راجع إلى اختلاف النماذج الشعرية التي كان يستشهد بها ويستند إليها كلٌّ منهم، مقرًّا بأنّ الوقوف على حدود فاصلة بين الأنواع أمر نسبيّ.[2] وهو يعدّ الطول معيارًا أوّليّا وأساسيًّا لوجود القصيدة الطويلة، مبديًا وعيًا نقديّا بالتشعّب والقلق الذي صاحب التأسيس لهذا المفهوم، وكذلك الغموض والاضطراب حول عنصريْ "العاطفة" و"الفكرة" اللذَين جعلهما بعض الباحثين مقياسًا لتمييز القصيدة الطويلة من القصيرة.[3]

كما عقد الكاتب فصلًا لعوامل ظهور القصيدة الطويلة، وهي عوامل فنّية، وسياسية، واجتماعية، وفكرية، ويرى أنها تتقاطع –في بعض جوانبها– مع عوامل ظهور القصيدة المعاصرة بشكل عامّ، كونَ القصيدة الطويلة صورةً من صورها، ومن العوامل التي ذكرها[4]: البحث عن التميّز من طرف الشعراء، السعي إلى التجديد في أنماط البناء الفنّي، ومن العوامل السياسية: الأحداث الجِسام التي هزّت الأمّة العربية[5]، وكذا التحوّلات الاجتماعية التي طرأت على الشعوب العربية، وأيضًا: موقف الشاعر من التراث... وغيرها.

وبالرغم من كلّ ذلك، لم يقدّم الكاتب تعريفًا يُرجع إليه للقصيدة الطويلة، وإنّما حاول أن يجعل لها أنواعًا –كما فعل عز الدين إسماعيل في تقسيم القصيدة القصيرة– فقسم رحاحلة القصيدة الطويلة من حيث الشكل إلى ثلاثة أنواع: القصيدة شبه الطويلة، القصيدة الطويلة،

[1]– هناك أيضًا دراسة مخصّصة لهذا الموضوع، وباستعمال مصطلح "المطوّلة"، إلّا أنني لم أتمكّن من الاطلاع علي محاورها، بعنوان: المطوّلة في الشعر العربي الحديث، أحمد الجوّة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، الجمهورية التونسية.

[2]– ينظر: رحاحلة، المرجع السابق، ص42-43.

[3]– ينظر: رحاحلة، المرجع نفسه، ص42 و52.

[4]– رحاحلة، نفسه، ص 71-92.

[5]– ذكر منها الكاتب: حرب حزيران 1967، اجتياح بيروت، القضية الفلسطينية، حرب الخليج... (ينظر: رحاحلة، م ن، ص76 وما بعدها)

القصيدة الديوان. ومن حيث البنية إلى نوعين: القصيدة الطويلة السطحية، والقصيدة الطويلة النامية. معترفًا بصعوبة تأطيرها على نحو مُرْضٍ، ووضعها في قالب محدّد ذي صفات معيّنة، وخصائص فنّية ثابتة.[1]

ومن كلّ ما سبق، يمكن أن نستخلص أهمّ السمات التي تحدّد مفهوم القصيدة الطويلة، حريصين على الإفادة من جميع آراء الدارسين بمختلف مشاربهم ومذاهبهم، ولعلّ أهمّها: الطول الفنّي، التعقيد، الشمول، وحدة الفكرة، وحدة الشعور، وحدة البناء العضوي، النزعة الدرامية، تنوّع الموادّ واجتماع الوسائل التعبيرية المختلفة؛ كالصورة، والأسطورة، والرمز، والواقعة، والخرافة، والمعرفة، والخبرة الإنسانية... ولعلّ تحديد هذه السمات يُجلّي ولو قليلا مفهوم القصيدة الطويلة، ويُغني عن وضع تعريف محدّد لها.

ونتّجه إلى المدوّنة التي اتخذناها مجالًا للدراسة، لاستجلاء حقيقة"القصيدة الطويلة" عند عز الدين المناصرة جاعلين من حجم القصيدة معيارًا أساسيّا للتمييز بينها وبين القصيرة، ومرتفقين بما ذكرناه من آراء للنقّاد والباحثين، خاصّة ما تعلّق منها بمراعاة المضمون والبنية الداخلية للنصّ، وما ينتظمها من فكرة، وعاطفة، وصياغة.

2.1.القصيدة الطويلة في مدوّنة المناصرة:

بداية نقول: إن عز الدين المناصرة—بالرغم من نضج تجربته وثرائها- لم يتبنّ هذا الشكل من القصائد، لاسيّما إذا احتكمنا إلى عنصر الحجم، وما إطلاقنا مصطلح "القصيدة الطويلة" ونسبتها إلى المناصرة إلّا على سبيل من التجوّز والتسامح، وفي رأينا أن الشاعر عز الدين المناصرة هو شاعرٌ للقصيدة القصيرة بالأساس (كما سنرى ذلك في الصفحات اللاحقة)، وما جاء في دواوينه من قصائد "طوال" إنّما جاء عفوَ الخاطر، فكان طولها اعتباطيًّا تابعًا للتجربة الشعرية ومقتضياتها في كلّ نصّ، ومن زاوية شكلية خالصة، قد لا تُعدّ هذه القصائد "طويلة" بالمعنى الدقيق، وإنّما "شبه

[1]- ينظر: رحاحلة، م س، ص50 وما بعدها.

طويلة"[1]، ولكننا لا نحتكم إلى المعيار الكمّي، بالرغم من أهمّيته، وإنّما نشفعه بالمقياس النوعي، ونصبغه به.

وانطلاقًا من إيماننا بأنّ المناصرة يكتب الشعر بوعي نظريّ، محمّلًا بجهاز نقدي ثريّ ومعمّق[2]، فإنّنا نزعم أنّ عدم كتابته للقصيدة "الطويلة جدًّا"، -كما فعل سابقوه ومجايلوه من أمثال: السيّاب، والبيّاتي، وعبد الصبور، وأدونيس- لم يكن عن عجز، وإنّما كان عن اختيار فنّي، ورؤية واعية، ولعلّه وجد في القصيدة القصيرة، والقصيرة جدّا —التي سَبق إلى الإبداع والتجديد فيها- استيعابًا أكثر لتجربته، واستجابة أقوى لمتطلّبات معاناته وقضيّته، وحاجات عصره ومحيطه: القريب والأوسع على حدّ سواء.

وحين نقول هذا، فنحن لا ننفي وجود قصائد "طِوال" في مدوّنة المناصرة الشعرية، وإنّما ننفي كتابته لـ "المطوّلات الشعرية"[3]، أمّا القصيدة الطويلة بمفهومها الذي أوردناه لدى بعض أعلام النقد الحديث، خاصّة من ناحية ما يتعلّق ببنيتها العميقة، فقد كتبها المناصرة بجدارة، إننا ننسب إلى المناصرة القصيدة الطويلة ببُعدها "النوعي" لا "الكمّي"، بما تحمله من السمات الفنيّة، والقيَم الجمالية، المرتكزة على تنوّع المادّة، وثراء المحتوى، وشموليّة الرؤيا، ووحدة الفكرة والشعور، وانتظام البناء العضوي، والتشبّع بالقيَم التعبيرية المختلفة... وتواشج كلّ ذلك في بنية متكاملة ومتفرّدة معًا.

---

[1]- استعمل هذا المصطلح رحاحلة، أحمد زهير، القصيدة الطويلة، م م س، ص54.

[2]- بالعودة إلى سيرته، ومؤلّفاته، وكذا الحوارات التي أجريت معه، يتّضح ثراء التجربة النقدية لدى المناصرة، ومتانة الأساس العلمي والأكاديمي الذي يرتكز عليه، مع ما لديه من الرؤى والإضافات النقدية الجديرة بالاعتبار، والمصاحبة دائمًا لكتاباته الإبداعية، التي تنحو دومًا نحو الارتياد والتجريب، وتوازي هذين الخطّين (النظري والإبداعي) يزيد كلّا منهما إثراءً وتأييدًا من الآخر.

[3]- فرّق بعض الدارسين بين مصطلحي القصيدة "الطويلة" و"المطوّلة"، حيث يحمل الأوّل معنى إيجابيّا يتضافر فيه الشكل مع المضمون، في حين يتّجه المصطلح الثاني إلى منحى شكلي ذي بعد سلبي، يقوم فيه "طول الحجم" معطى أساسيّا، وربّما استعملهما آخرون بعض بمعنى واحد.(ينظر: رحاحلة، القصيدة الطويلة، ص39).

وبعودتنا إلى المدوّنة المناصرية التي ارتأيناها مجالًا للدراسة (وهي إحدى عشر ديوانًا) وبطريقة إحصائية، نجد القصائد الطويلة —من وجهة نظر شكلية– في مجموعها العددي لا تتجاوز نسبة 1% (واحد في المئة) من جملة نصوصه، وداخل هذه النسبة الضئيلة، فإنّ النصوص التي يمكن إطلاق مصطلح "القصيدة الطويلة" عليها بحقّ، قد لا تتجاوز العشرين (20)[1]، تتوزّع على معظم الدواوين بنسبة قصيدة إلى ثلاثة في كلّ ديوان، تزيد أو تنقص، وقد تنعدم كما في ديوانه الأوّل: "**يا عنب الخليل**" (1968) وديوانه الثالث: "**قمر جرش كان حزينًا**" (1974)... وقد تصل الثلاثة أو تزيد، كما في دواوينه: "**مذكّرات البحر الميّت**" (1969) و "**لاّلا حيزيّة**" (1990)...[2]

نورد هذا الإحصاء البسيط، كي نجيب على تساؤل قد يتبادر، عمّا إذا كان المناصرة كتب هذا النوع أو ذاك (القصيدة الطويلة أو القصيرة) في مرحلة معيّنة من مسيرته الإبداعية، واتّجه إلى نوع في مرحلة أخرى، ونُجيب –وبلا تردّد أو انتظار– بالنفي، حيث رأينا كيف تتوزّع القصائد طوالًا وقصارًا على دواوينه، دون أن نجد سمة من تَيْن السمتين غالبةً في ديوان، أو في مرحلة ما من مسيرته الشعرية، حيث مختلفُ الأنماط؛ من القصيدة الطويلة، والقصيرة، والتوقيعة، موجودةٌ في مجموعاته الأولى التي أنتجها في الستينيّات، كما هي موجودة في دواوينه الأخيرة، التي كتبها مطلعَ الألفية الثالثة.

والآن —كي نبتعد عن التعميمات النظريّة– نعرّج إلى النصوص الشعرية المناصرية، نستنطقها، ونحتكم إليها؛

وأوّل ما يلفت نظرنا منها قصيدة "**الخروج من البحر الميّت**"[3]، التي حمل ثاني دواوينه عنوانَها، ممّا يعطيها —بدءًا– سمةً لافتة ومميّزة، إضافةً إلى ما في هذا العنوان من إشارة إلى المكان

[1]– يتراوح عدد سطور هذه القصائد في مجملها بين 150 و300.

[2]– ينظر: المناصرة، عز الدين ، الأعمال الشعرية الكاملة (جزءان)، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009.

[3]– ينظر: المناصرة، المصدر نفسه، ج1، المجموعة الثانية، الخروج من البحر الميّت (1969)، ص 93.

ببُعديه: الواقعي والرمزيّ، إذ يمثّل الأصلَ والوطن والانتماء، إلى ما في لفظة "الخروج" من إيحاءات دلالية إلى: نكبة الشعب الفلسطيني وشتاته، وسنلاحظ أنّ هذه "اللافتة الدلالية" المتمثّلة في العنوان، ستتفجّر خلال النصّ، وتنبثّ عبر أبعاده وبُناه السطحية والعميقة.

تبدأ القصيدة بضمير المتكلّم الذي يقف، قائمًا صريحًا، في مكاشفة وجدانية مع ضمير المؤنّثة"الغائبة"، عبر صُوَر تشبيهيّة متلاحقة:

كعُشب البراري أنا

نديٌّ كتفّاحة الغيْم، أسبَح في لُجّة الكهرباء

حنونٌ كوحشةِ طفلٍ، رأى أمّهُ الغائبةْ

تشعلقَ في ذيل ثوب الحزينة...

ها هو النصّ –منذ البداية– يُفصح عن عمق المأساة في مكنون الذات الشاعرة –ومن خلالها– يكشف جذر الأزمة لدى الإنسان الفلسطيني، الذي أُخرج من أرضه ليبقى لصيقًا لمدُن المنفى، التي لا تغنيه بطائل، سوى الحزن على واقعه. وتبرز في هذا المطلع ملفوظات تعبّر عن الهشاشة (**كعشب، نديّ، أسْبح، حنون كوحشة طفل**)، ونلمس بوضوح هذا الحنين إلى حضن، والبحث عن سكن وشاطئٍ للأمان (**على قبّة الصدر، على ساحل النهر، شفتُ طيورًا تنام**)، والتوْق إلى أفق وفضاء (**رأيتُ قطيعًا من الحُور، غيوم الصباح، رأيتُ المدى زرقةً، سهول الشآم، برّيّة الله...**) إنه يقف على مقربة من أرضه وقضيّته، يُشاهد ويتوجّد، ويوشك أن يلامس البهجة، ثمّ سرعان ما يكتشف فظاعة واقعه، ومأساويّة حُلمه القريب– البعيد، فيعود لينكفئ على ذاته الجريحة:

فراشاتُ قلبي، حصى الماء في الليل

بلّلهنّ الحبورْ

رماهنّ سيلٌ إلى الرمل قبل الهجيرْ

توسّدْن ساقيةً، ثمّ ناغشْنَ سربَ يمام

توسّدْنَ بُحّةَ هذا المغنّي الجريح...

ثمّ يأتي المقطع الثاني من القصيدة كما ابتُدئ الأوّل، مكرّرًا العبارة الأولى نفسها، منبورةً بضمير المتكلّم المفرد، لكنْ هذه المرّة، مع ضمير المؤنثة "المخاطَبة":

كعشب البراري أنا

كوديانكِ المعشِبات، موشّحةً بالدماء

كوجهكِ لو كنتِ ناطورة للكرومْ

كعصفورة في السواقي تحومْ...

ودائمًا مع نزوع الحلم، والتوْق إلى الاستقرار، إلّا أن مسحة اليأس تظهر وتقوى هنا، وتنحسر دائرة الحلم، مع بروز مشاهد دراميّة ترشّ المسرح بالدماء، وتعفّره بالغبار:

وأنتِ ملوّحة الخدّ، سمراء، عارية الرأس،

مفتولة الشعر

تجرين تحت السماء

كأنّك سلطانة البحر، جمرة هذا الفراق

تبوسين أقدام هذا القتيل.

المقطع الثالث يُستأنف بعبارة أخرى ستكون هي الفاتحة والختام له، ودائمًا في مخاطبة ضمير المؤنث:

رحيلُكِ،

لا، لن يكونْ

رحيلك كالبحر كالشمس، مثل رحيل المطرْ

تعودين عبر الشرايين قبل أُفول القمرْ...

وبعد أن خفَتَ الحلم في المقطع السابق، تعود للشاعر روحه الثائرة، ويعلن في وضوح، بأنّ أرضه لن تضيع، وأنّ هويّته غير قابلة للطمس، لأنّها باقية في الوجدان، نابضة في الشريان، وحتى لو أُخذت أو غُيّبتْ حينًا، وتواطأ العالَم ضدَّها، فإنّها ستعود، ويُقيم أبناؤها الأفراح، ولن يكون في إمكان العدوّ المتربّص أن يستلبها، لأنّها أنضَرُ شبابًا، وأعْرَق وجودًا، وأشدّ صلابةً:

تُقيمين عُرسًا لأبنائك السمر، جاؤوك

من صخرِ هذي الجبال الصبيّةِ قبل هبوط السكونْ

رحيلُكِ، لا لن يكونْ

ولن يأكل البحرُ أطرافك الحجريّة، والمصطبهْ

سأحلم يا لُغةَ الأوّلينْ.

تبدأ القصيدة –كما رأينا– بالحلم، مخضلّا برهافة الذات الشاعرة ووحشتها، ثمّ تنحو إلى الإشراق الرؤيَويّ، حيث تخفت الضبابيّة، لتُفيق الذات من "**غفوتها المرعِبة**"، وتشرع في التواصل مع البهجة والتفاؤل و"**اشتعال الألوان** "، وبذكر الألوان "مجموعةً" يختتم المقطع الحالي، ليُفتتح المقطع الموالي بالألوان "مفَصّلة"[1]:

اللون الأزرق... لا

إلّا إنْ كان الأزرق مفتونًا بالفتنة في الأسواقْ

اللون الأحمرُ... لا

إلّا إن كان الأحمرُ قرميدًا أو حجرًا

[1]– ومع بداية هذا المقطع نلاحظ تغيّر الوزن العروضي، وتحوّل من بحر المتقارب (في المقاطع السابقة)، إلى بحر المتدارك في المقاطع اللاحقة.

في طين الأعماقْ

اللون الأسوَدُ... لا

إلّا إن كان حريقًا لفُتات البركانْ

لستُ الصَدفةَ، حتّى أصبغ وجهي بالألوانْ

طينةُ وجهي من حجر الصوّان الأسوَد في الوديانْ...

إنّ منمنمة الألوان هاته ليست زينةً أو عبثًا، بل تمثّل جوهر كينونة الإنسان الفلسطيني، و"صبغة" هُويّته المتشبّثة بالمكان، المتجذّرة في الأرض، الموصولة بالأجداد.

وهكذا يبدأ المقطع الموالي كما بدأ السابق: **اللون الأزرقُ... لا...**

وتتواصل القصيدة مرتكزةً في عمقها على ثنائية: الذات **المقهورة/ الثائرة** التي تقاسي الوحدة والمنفى (**وحيدًا في شرفاتِ مطارات المنفَى**)، حيث من هناك تحلم بلمّ الشمل، وتتطلّع إلى أُلفة الاتّحاد:

العالَم يبدأ من إشراقةِ قلبي:

بردَى سوف يصبّ قليلًا من دمه في كأس اليرموكْ

النهرُ المنشطر الروح يصبّ قليلًا من مطر الصيف

على بئر السبع العطشانْ

البحر الميّت سوف يرشّ الملح على مائدة الشامْ

القدس تصاهر بيروت

بيروت توزّع بسمات تسامحها في كركوكْ

شجر الغوطة يرقص منتشيًا في عمّانْ

إنّها رؤية "شاعرية" كي "**توحّدنا ألوانُ الروحْ**"، ولكنّ الذات الشاعرة ما تلبث أن تدرك أنها ليست سوى "نغمة رومنسيّة" نتغنّى بها، لا ترتكز على فعل:

تلك التفعيلةُ من قصَبٍ
ولها صوتٌ رنّانْ

فتعود الذات لتنكفئ على نفسها في يأس يُضني القلب، ويوهن القوى:

مشروخٌ قلبي
الضِلعُ كسير
الصمتُ ندوبٌ وجروحْ.

إنّ تتبّعنا لهذه المقاطع التي تتواصل بهذه النبرة الشعرية، كان بهدف التدليل على ما بين أجزاء القصيدة من ترابط عضوي، حيث تبدو –ظاهريّا، وحتى في المقطع الواحد منها– مفكّكة، وغير متجانسة، لكن بتتبّعنا للخيط الشعوري الممتدّ عبرها، وكذا الفكرة العامّة الموحّدة لها، رأينا كيف تنتظم هذه العواطف والرؤى والأفكار وتطّرد في اتّجاه واحد، متَنامٍ، ومتآلف، يجسّد ما يسمّيه أوكتافيو باث: "الحد الأقصى من التنوّع داخل الوحدة"[1].

وكي لا نسترسل –بهذا الشكل– في تتبّع محطّات القصيدة، والتي تتكوّن من 249 سطرٍ، مع ما في عديد أسطُرها من طول، كما هو معروف لدى عز الدين المناصرة، نحاول أن نقف على ما يجعل منها "قصيدة طويلة" ممّا كنّا اشترطناه من قيَم فنيّة، وتقنيات أسلوبية، مع الإشارة إلى أننا سنكون مضطرّين إلى الإيجاز مكتفين بشواهد مجتزَأة، وتعليقات مختصرة،قدرَ ما يفي بالغرض؛

–النزعة الدراميّة: تنحو النزعة الدرامية إلى الابتعاد عن الغنائية الخالصة المتقوقعة على الذات، والاتّجاه إلى النظرة "الموضوعية" للوجود والواقع، كما تقوم أساسًا على عنصر "الصراع" المشبوب

[1]– باث، أوكتافيو، الشعر ونهاية القرن، م م س، ص13.

بالديناميّة والفعل، والقائم بين طرفيْ نقيض، تتوتّر الحركة بينهما جيئةً وذهابا، تصاعدًا وانخفاضا[1]، ومن هنا تتفاعل الذات الشاعرة مع عالمها تفاعلًا إيجابيًّا، يصبغها بسِمات الثورة في لغتها، وموقفها، وتجربتها...

وكي لا نعمّم القول على نتاج المناصرة الشعري، ومن هذا المنطلق نقول: إنّ قصيدة "**الخروج من البحر الميّت**" تعتلج بالبعد الدرامي في بنيتها الفنّية، ابتداءً من عنصر "الصراع"، الذي توفّره هذه القصيدة، سواء بين ما يحتدم فيها من متناقضات ومتقابلات على مستوى الأفكار والرؤى والعواطف:

القهر≠ الثورة، الهشاشة ≠ الصلابة، الليل والضبابيّة ≠الصباح والسطوع، الوطن/الانتماء ≠المنفى/الاغتراب، الجوع والفاقة ≠التحمّل والتعفّف، الأسى والحزن ≠ البهجة والعرس، النوم والغفلة والصمت والموت ≠الإفاقة واليقظة والكلام والحياة... وغيرها كثير.

أو ما تجسّده القصيدة من التناقض الصارخ والتراجيدي بين رؤيا الشاعر المثالية الحالمة، و واقعه المأسَويّ المعيش.

إنّ الصراع في هذا النصّ بارز ومحتدِم، وممّا يزيد من ضراوته: الحال المزرية للقضيّة المعبّر عنها (الفلسطينية) وكذا نفسيّة الشاعر المناصرة النزّاعة إلى الثورة والتمرّد والتغيير... كما تتوتّر حركية النصّ من خلال لغة الشاعر المتوفّزة، وعباراته المشاكسة: **رحيلك، لا لن يكون/ هل تعرفني يا هذا؟/ اللون الأزرق.. لا...**[2]

ولعلّ الفكرة السائدة فيها هي: ضرورة المقاومة المستميتة في وجه الطغيان الضاري، المستقوي بالعالم المتآمر من جهة، والصديق المتواطئ من جهة أخرى.

---

[1]- ينظر: الزبيدي، علي قاسم، دراميّة النصّ الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزي، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص17. وأيضًا: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص279.

[2]- نستعمل هذا الرمز: الخطّ المائل (/) للفصل بين العبارات أو الأسطر الشعرية المستشهَد بها للدلالة على أنها غير مرتّبة، وإنّما مأخوذة من النصّ اجتزاءً.

الأسطورة/ الرمز: يشتمل النصّ على عدّة رموز أسطوريّة، مثل: **نساء أثينا، كنعان، مريم...** إلّا أنّ الأسطورة الأساس التي ارتكز عليها الشاعر لبناء عالمه الشعري/ الرؤيوي هي قصّة قوم لوط، الذين مسخهم الله أحجارًا، وطمسَ قُراهم. والمناصرة يستلهمها من مصدرَيْن مختلفَين: القرآن والتوراة، ويعيد صياغتها، آخذًا من تفاصيلها ما يخدم الرؤية والسياق، بحيث يبثّ هذه الجزئيّات متفرّقةً، كالإشارات، في مواضع مختلفة من النصّ: **ولملمتُ قبل مجيئي إليكم، خرائط للمدُن الغارقات/ لأنّ البلاء إذا عمّ نامت عيون المدائن تحت المياه/ وعواء امرأة في جوف البحر، عمود من ملح ثمّ يغيب...** إنّ الشاعر يصوّر "تغريبة" شعبه وتشرّدَه، واغتصاب بلاده، بل ويتوجّس خشيةً من تلاشي الهويّة الفلسطينية، وذوبانها في دائرة الآخر.

السرد/ الحوار: سنكتفي هنا –لضيق المقام– برصد بعضٍ من العبارات التي يتجلّى فيها عنصرا السرد والحوار، وقد جاء النصّ زاخرًا بهما: **رأيتُ قطيعًا من الحور، كدتُ أقول/ سأحلم يا أيّها الأكحَل البدويّ الصديق/ تقول البراري، إلى مطلع الفجر وهي تقول: أتيتك.. لو تسمعين العويل/ بكت عندها، وحكتْ أنّها/ قالت أمّي بعد خروج الموتى يا كرْم الزيتون/ لماذا إذا حاصروني لماذا أدور؟ لأنّك تهرب من قدَر أعرج لا يموت...**

الفضاء: يتشابك الحيّزان (الزماني والمكاني) في هذه القصيدة حينًا، وينفصلان حينًا آخر، ويتّسعان ويضيقان، وفقَ نظرة الشاعر، وتوتّر موقفه، وتنامي حساسيته الشعرية، وبلا إطالة نورد بعض دوالّهما:

المكاني: **على ساحل النهر/ سهول الشآم/ على شاطئ البحر/ الخليل/ بردى/ بئر السبع/ شجر الغوطة/ مدائن هذا البياض الرمادي/بين بُصرى وبيروت/ أطراف البحر الشرقيّ...**

الزمني: **الصباح/ المساء/ هامش الليل/ قبل خروج الظباء/ قبل أفول القمر/ هذا الزمن السكران/ مطلع الفجر/ في منتصف النوم/ شمس النهار...**

إنّ قصيدة "**الخروج من البحر الميّت**" عالَم زاخر بالحياة، بجلّ مكوّناتها، حشدَ فيها الشاعر عز الدين المناصرة كلّ ما يمكن أن يخدم رؤيته وموقفه الشعري من التقنيّات الأسلوبية، والقيَم الفنية، سواء ممّا ذكرنا: كالبعد الدرامي والسردي، والحوار، والرمز، والأسطورة، والفضاء المكاني والزماني، أو ممّا لم نذكر: كالمفارقة، والواقعة التاريخية، والحكاية الشعبية، والخبرة الاجتماعية والنفسية...

ممّا يدفعنا إلى القول –مطمئنّين– إنّ نصّ "**الخروج من البحر الميّت**" هو قصيدة "طويلة" بامتياز، ولئن كان الحجم الطويل شافعًا لها كي تتّسم –على مستوى الشكل[1]– بهذه الميزة، فإنّ ذلك الطول كان له ما يبرّره ويستدعيه على مستوى المضمون، ولم يكن طولًا أجوَف غُفلًا، بل كان بناءً تضافر فيه الكمّي والنوعي، والْتحمت على صعيده البنيتان السطحيّة والعميقة، كي يخرج لنا نصّا طافحًا بالشعرية، يعجّ بالحياة في شتّى تفاصيلها.

ونتقدّم حوالَ عشرين سنة مع مسيرة المناصرة الشعرية، حيث تشدّنا قصيدته "**يتوهّج كنعان**"[2]، وتتكوّن من ثمانية مقاطع، يبدأ جلّها بالعبارة المتواترة:

-جهّزْ جوادَك للرعي في مَرْج ذاكرة الغيم قبلَ المساء.

ويُختم أكثرها بالعبارة المتواترة أيضًا:

بطيءٌ بريدُك يا وطني، والرسائل لا تصلُ العاشقِينْ.

ولا يلتزم الشاعر بهذا البدء والختام في كلّ مقطع، وإنّما يوزّعها في النصّ بحرّية، تماشيًا مع توتّرات الحالة الإبداعية. وفي النصّ عبارة لافتة لعلّها أن تكون الكلمة –المفتاح فيه، وهي: "**أحاولُ**"، حيث ابتُدئ بها بضعة عشر سطرًا، متفرّقة على مواضع مختلفة من القصيدة بغير انتظام شكليّ:

-أحاول يا فرَسًا حجريًّا...

[1]– تتكوّن قصيدة "الخروج من البحر الميت" من 257 بيتًا، موزّعة على 15 مقطعًا.

[2]– كتبت سنة 1988 بتلمسان، الجزائر (المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، المجموعة الثامنة، لاّلا حيزية (1999)، ص125.

-أحاول أن أرسُمَ البحر...

-أحاول أن أتتبّع موّال أجدادنا...

وسنقتصر في هذه الإلماحة على ذكر بعض القيَم البنيوية البارزة في النصّ من حيث هو "قصيدة طويلة"، مركّزين على ما لم نوردْه في تحليلنا آنفًا[1]، وأوّل ما نسجّله هنا، هو تصاعد النزعة الدرامية والسردية، وخفوت النبرة الغنائية بالقياس إلى النصّ السابق، ويبدأ ذلك –كالإعلان– من العنوان، حيث الفعل "**يتوهّج**"، وفيه من الإيحاء بالحركيّة والتفاعل ما فيه، وهذا ينطبق على النصّ بكامله، حينَ تمنحه **الأفعال/ الأحداث** قيمة أسلوبية تزيد القصيدة ثراءً سرديًّا مع الأفعال الماضية، و"توهّجًا" دراميّا مع صيَغ المضارعة: **أحاول أن أمسك/ كانت تحُوم النوارس، تملؤني/ تركضين، يتابع جريَك/ يقيم جبالًا من الحلم، يرحل غربًا، فيطرده البحر/ اصطدمتُ بتينة قلبي/ ويضطربُ القلب/ فرّ الجنود وصاحوا/ بقيتُ أراشقها/ قمتُ صرختُ/ هرَعْنا نُزاحم أطفالنا...**

فالأفعال –كما نرى– تتميّز في ذاتها «بقدرة عالية على تصوير الحركة والهيئة، وتتّجه بالأحداث نحو درامية حيويّة»[2]. ولا يقف النصّ عند هذا، بل يكتسب سِمَته السرديّة/ الدرامية أيضًا من تعدّد **الشخصيات** وتفاعلها، وهي في هذا النصّ كثيرة ومتنوّعة، بين شخوص طبيعية أو فنيّة، و رموز أسطورية أو تاريخية، وأشخاص حقيقيّين ومتَخيَّلين: **البحر، مريم إفريقيا، المغَنّي، أحد الأصدقاء، أبو يوسف يعقوب، الجنود، جالوت، المذيع، النجمة الجبليّة، عرّافة البحر...**

[1]– تتشابه القصيدتان في جوانب عديدة من بنيتهما الفنية، من حيث اللغة والصورة والإيقاع... وغيرها.

[2]– رزوقة، يوسف، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصر (ديوان جفرا نموذجًا)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، ع2، 2002، ص342.

كما تبرز النبرة اللغوية المرتبطة بالإنساني واليومي، القائمة على المشافهة الحوارية والنطق المعبّر، الذي يجسّد الواقع ويقترب منه[1]، ومن ذلك: **أراه كذلك/ وداعًا نقول لعكّا/ قيل اسمه: بوعزيز، وقال لنا أحد الأصدقاء... اسمه هكذا/ فأقسمَ آخرُ أن لا وجود لهذا المغنّي/ أُرشقوهم... يخافون/ وإلّا لماذا/ شفْتُك في التلفزة...**

ويتجلّى في هذا النصّ الحضور اللافت لـ **الفضاء المكاني**، إذ تتوحّد الذات الشاعرة بالمكان، في علاقة جبِلّية متجذّرة، تعكس البعد الوجودي والإنساني في علاقته بالطبيعة، فتبرز الأمكنة نابضة بالحياة، لصيقة بذبذبات التجربة الشعرية. ونذكر على سبيل التمثيل ممّا ورد منها، دون تفصيل في القول[2]: **وهران، مقهى على الأبيض المتوسّط، إفريقيا، أندلس، جبل الشامّ، القدس، عكّا،القُرى، قرب نبع، بيوت زجاجيّة، الدار...**

هذه وقفة عابرة على قصيدة "**يتوهّجُ كنعان**"، حاولنا تقصّي قليلٍ من الجوانب التعبيرية في بنائها الفني، حيث تتزخّر—بوصفها قصيدة طويلة- بكثير من القيَم الجمالية؛ ولعلّ الإشارة هنا، وفقَ ما تقتضيه خطّة البحث، تُغني عن العبارة.

بقي أن نُشير —فقط، ولكي تُحقّق الدراسة هدفها- إلى نماذج أخرى من القصيدة الطويلة لدى الشاعر عزّ الدين المناصرة؛ وما يمكن أن ندرجه ضمن هذا السياق: قصيدة "**كيف رقصتْ أمُّ عليّ النصراوية، (سيناريو المشهد)**" من ديوان "جفرا" (1981)[3]. وقصيدتا: "**لالّا حيزيّة (عاشقة من رذاذ الواحات)**"، و"**حصار قرطاج**"، التي كان لها أثر بالغ، وردود فعل متباينة في

[1]- للاستنارة أكثر بمعرفة مظاهر النزعة الدرامية على مستوى اللغة، يُنظر: الزبيدي، درامية النص الشعري، م م س، الفصل الأوّل.

[2]- لعدم اتساع المقام، وقد ذكرنا أنّ القصيدة كُتبت في تلمسان، كما هو مؤشّر عليه في الديوان (ولذلك تبرز الأماكن المرتبطة بشمال إفريقيا خصوصًا).

[3]- المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، المجموعة السادسة، جفرا (1981)، ص21.

الأوساط العامّة والمشهد الثقافي على حدّ سواء[1]، وكلاهما من ديوان: "لالّا حيزيّة" (1990)[2]. ويظهر من خلال العناوين فقط –مع ما يصاحبها من نصوص موازية[3]– والتي تومئ لأحداث واقعية، ومشاهد دراماتيكيّة، وحكايا تمزج الحقيقي بالخرافي، وأماكن لها بعدها الرمزي والتاريخي الممتدّ بين الماضي والحاضر... كلّ ذلك –ومن أوّل وهلة– يَشي بما يمكن أن تتضمّنه هذه النصوص، من حيث هي بنية فنّيّة متكاملة، أو بالمصطلح الناجز: قصيدة طويلة.

إنّه بالرغم من إشارتنا، في أوّل هذا البحث، إلى أنّ عز الدين المناصرة لم يقتحم غمار القصيدة الطويلة –كغيره من روّاد الشعر الحديث– وأنّ نصوصه تبدو –ظاهريًّا– متسمة بالقصَر، محكومة بالغنائيّة، إلّا أن هذا الحكم الجاهز يبقى نسبيًّا، وسرعان ما يتراجع أمام النظرة الفاحصة، والوقفة المتأنّية، إذْ رأينا –ومن خلال نماذج كُتبت في مراحل مختلفة من حياة الشاعر– أنّ القصائد المناصرية، والطويلة منها خاصّة، هي في جوهرها: عوالِم متفاعلة متصارعة، وحيَوات نابضة صاخبة، وأصوات داخلية وخارجية متجاوبة، وموادّ متنوّعة ملتحمة، وبنى مركّبة متواشجة، تتبوّأ التناسق العضويّ، وتحقّق الانسجام الكُلّي.

إنّها –باختصار، وبتعبير عز الدين إسماعيل– تشكّل في تركيبها وتعقّدها: "بنية حيّة"[4].

4.2. استنتاجات:

[1]– "ألقيت هذه القصيدة في "مهرجان قرطاج الدولي"، تونس، صيف 1983، بعدما منع الشاعر من إنشادها أمام "المجلس الوطني الفلسطيني"، شباط، الجزائر، 1983، وكان قد تلقّى دعوة رسمية خطّية من "ياسر عرفات" لإنشادها، ولكن بعض "الوشاة" أبلغوه في اللحظة الأخيرة، مضمونها الانتقادي. (ينظر: المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص187.)

[2]– المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة،ج2، المجموعة الثامنة، لالّا... حيزيّة (1990)، ص 140، و187.

[3]– يُقصد بالنصوص الموازية: ما يصاحب المتن من عتبات، عناوين فرعية، وتصدير، وتنبيهات، وتعليقات هامشية... وقد التفتت الدراسات الحديثة إلى هذه النصوص، ولعلّ الفرنسي جيرار جنيت يعدّ من المنظّرين الروّاد لهذا النوع من الخطابات (ينظر: منصّر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، 2007).

[4]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص250.

لقد لمسنا في النصوص السابقة كلَّ ما اشترطه النقّاد في العمل الأدبيّ لكي يقوم قصيدةً طويلة على مستويَي: التشكيل والرؤيا؛ من نزعة دراميّة استحْلِيناها قويّة، ومسحة سردية ألفيناها جليّة، وتوظيف فنّيّ متمرّس للرمز والأسطورة، وتعامل عبقريّ مع اللغة بكلّ أبعادها، واشتمال على جميع ما يضطرب في الحياة والكون والإنسان من رؤى وأفكار ووجدانات وهواجس وخبرات ومعارف...

وإذا كانت قصائد المناصرة الطويلة، أو شبه الطويلة، تجمع تلك "الفسيفساء" من العناصر الفنّية المتنوّعة، مع الحفاظ على درجة غير يسيرة من الطابع الغنائي الذي لا يُخطئه النظر العابر، فإنّه يمكن إدراجها في ما اصطلح عليه بعضهم بـ"القصيدة المتكاملة"، ويقصد بها: «القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثًا أو موقفًا من التراث الإنساني، ويتمّ التكامل من خلال العلاقات بين الماضي والحاضر، والإيجابي والسلبي، وفق حركة نموّ سليمة».[1] ويبدو أن هذا الوصف يكاد ينطبق عل ما أوردناه في هذا المبحث من نصوص مناصرية.

لقد تحرّر الشعر الحديث من الثبات والتفكّك، والبُعد الواحد، وتحرَّك في فضاءات الأسئلة والهواجس المسكونة بالقلق والتجربة الباطنية، وفي هذا العصر –الذي أقلُّ ما يُقال عنه إنّه مأزوم– انطلق الأديب، بنزوعه الوجوديّ الغامض والمعقّد، في مغامرة الكشف عن نظُم جديدة للأشياء، فراح يختبر العالم الخارجي، مقتحمًا مناطق غير مأهولة، ومبتدعًا أشكالًا وأساليب غير مطروقة[2].

وإذّ ذاك، فقد أضحى الشاعر أكثر وعيًا بالمهمّة المنوطة به، وعبء المسؤولية الملقاة عليه، تُجاه الوجود تصوّرًا وإنجازًا، وفق ما يقتضيه موقعه، ويتطلّبه عصره. وتغيَّرَ مفهوم الشعر فلم يعُد فنّا

[1]– الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المتكاملة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص15.
[2]– يُنظر: بن خليفة، القصيدة الحديثة، م م س، ص95-96.

للترف، بل «عملًا صميميًّا شاقًّا، يحتشد له الشاعر بكلّ كيانه، صارت القصيدة تشكيلًا جديدًا للوجود الإنساني، ومزيجًا مركّبًا ومعقّدًا من آفاق هذا الوجود المختلفة»[1].

لقد كان بروز القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث متّصلًا، أو مواكبًا لما شهده الوطن العربي من تحوّلات على مختلف الصُعد، من أحداث جسام، وحركات وثورات قويّة، شكّلت ميزة هذا العصر، وجسّدت توجّه الأمّة، وحساسية المنعرج التاريخي الذي تقف فيه، والتغيّر الحضاري والثقافي الذي مسّ جوهرها ومظهرها، على مستوى جذريّ عميق، وعلى صعيد أفقي واسع.

وفي هذا السياق الثقافي والحضاري الحاسم، تبلورت القصيدة الطويلة لاحتضان هموم الشاعر الحديث، وشجون عصره، واتّسعت لتستوعب أبعاد تجربته، وعمق مأساته، والحقّ أنّ القصيدة الطويلة «هي الإطار المناسب لضخامة التجربة الشعرية الجديدة، بكلّ ما يكتنفها من أحاسيس بيئية ووجدانية مختلطة، ولأن هذه القصيدة، لم تكن محض انفعال بالأحداث والهزّات التي تواجه الشاعر الحديث، وإنما هي رؤيا شعرية، تلخص موقفا شموليا إزاء الكون والحياة»[2]. ومن هنا يصرّح بعض الباحثين أن هذا الشكل (القصيدة الطويلة) هو الكشف الحقيقيّ، والإضافة الجديدة الجديرة بالعناية في الشعر العربي الحديث بعامّة[3].

والمناصرة –بما هو أحد روّاد الشعر الحديث، وبما يحمله من ألم عظيم، ومأساة كبرى، وحسّ ثوريّ، تنطق بها نصوصه، صريحةً حينًا وموارية- من أكثر الشعراء العرب انخراطًا في مغامرة الكشف والارتياد والتجريب لعوالم الوجود المجهولة، ومناطقه المعتمة، رؤيةً وتشكيلًا، في تجربة إبداعية مديدة وعميقة، وفرادة فنّية طامحة، كانت القصيدة الطويلة أحد أشكالها الناجزة.

[1]- إسماعيل، المرجع السابق، ص241.

[2]- النعيمي، كمل عبد الرحمن، بنية القصيدة الطويلة في ديوان "سكّر الوقت"، ثقافات، موقع عربي لنشر الإبداع والفكر والفنون. نقلًا عن القصيري، فيصل: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص35.

[3]- ينظر: إسماعيل، المرجع السابق، ص267.

2. القصيدة القصيرة:

1.2. في الشعريّة القديمة:

مثلما عرف العرب قديمًا –وهم أهل البيان والبلاغة– مواطن الإطالة والإسهاب، كذلك لم يُخطئوا مواضع الإيجاز والاختصار، وقد ذكرنا في المبحث السابق استحبابهم للإطالة في الشعر خاصّة، إلّا أنّ رؤيتهم تلك ليست على إطلاقها، بل هي رؤية واعية تُراعي مقتضيات المقام، ومواقع السمع والكلام، وها هو ابن رشيق يعقد بابًا لما سمّاه "القطع والطول"، وممّا ذكر فيه قول الخليل بن أحمد: «يطول الكلام ويكثر ليُفهَم، ويوجز ويختصر ليُحفَظ؛ وتُستحبّ الإطالة عند الإعذار، والإنذار... وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع»[1]، وقول بعض العلماء: «يحتاج الشاعر إلى القِطَع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثّل والمُلح أحوَج إليها منه إلى الطوال». وذكر قول محمد بن حازم الباهلي:

أبَى لي أن أُطِيل المدحَ قصْدي إلى المعنى، وعِلمي بالصوابِ
وإيجازي بمختَصَرٍ قصيرٍ حذفتُ به الطويلَ من الجوابِ.

وقيل لابن الزبعرى: إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أوْلَج في المسامع، وأجْوَل في المحافل... وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة، فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعُنق».[2] ونجد الجاحظ أكثر وعيًا، حين يرى أنّ الإيجاز ليس بقلّة الألفاظ والحروف « وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسَع بطن طومار فقد أوجز، وكذلك الإطالة، وإنّما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببًا لإغلاقه، ولا يردّد وهو يكتفي في الإبهام بشطره، فما فضل عن المقدار فهو الخطل».[3]، ويأتي الرمّاني ليقول «إنّ لكلّ واحد من الإيجاز والإطناب موضعًا يكون به أولى من الآخر، لأنّ الحاجة إليه أشدّ، والاهتمام به أعظم، فأمّا التطويل فعيب وعِيّ، لأنّه تكلّف فيه

[1]– ابن رشيق، العمدة، م م س، ج1/ ص162.
[2]– ابن رشيق، نفسه، ص163.
[3]– الجاحظ، الحيوان، م م س، ج1، ص91.

الكثير فيما يكفي فيه القليل».[1] هذا غيضٌ من فيضِ ما ذكره علماء النقد والبلاغة في التراث العربي في هذه المسألة، وقد تناولها جُلّ من صنّف في صناعة الشعر؛ كابن قتيبة، والعسكري، وابن الأثير، وابن سنان الخفاجي، والقرطاجني...[2]، كما كان للشعراء نظرتهم إليها كلٌّ من زاويته، ومن المشهور في ذلك قول البحتريّ[3]:

والشعرُ لمحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالهـذْر طُوّلتْ خُطَبُهْ.

2.3. في الشعرية الحديثة:

وفي العصر الحديث، كان "إدغار آلان بو" من الداعين إلى "الإيجاز" في القصائد، حيث جعله من مستلزمات الشعر الأساسية، وفي رأيه:«إنّ القصيدة الطويلة ينبغي أن تُقرأَ باعتبارِها متواليةً من قصائدَ قصيرة، والسببُ هو أن الأثر السيكولوجيّ للنصّ الشّعري، يَصّاعَدُ فجأةً، ليخمُدَ فجأةً أيضاً، ثمّتَ لحظاتٌ من التوهُّجِ حين يتلقّى المرءُ النصَّ الشِعريّ، هذه اللحظاتُ الثمينةُ لن تستمرّ، هذه اللحظاتُ ستخبو بغتةً»[4]. فهو يدعو إلى القصيدة القصيرة ذات المغزى الشموليّ، المستوفية لكافّة تقنيّاتها اللغوية، والمعبّرة عن مضمونٍ أعلى، وحالاتٍ نادرة في اختيار الاستخدامات المتنوّعة، وفي الوقت نفسه يؤكّد على ألّا تتحوّل هذه الدعوة لتقصير القصيدة إلى قانون صارم ومُلزِم، بحيث يكبح جنوح العاطفة، ويُطفئ التوهّج الشعري، ويُلغي الإضاءات السحرية، ويؤدّي إلى التراجع النهائي في مهمّات اللغة، ومن ثمّ يجعل من القصيدة مجرّد صورة معزولة أو قول مأثور.[5]

---

[1]- الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن، م م س، ص72-73.

[2]- أشرنا في المبحث السابق إلى بعض تلك المصادر، والطول والقصر متلازمان، والحديث عنهما يرد واحدًا في باب، كما هو في معظم المصنّفات.

[3]- البحتري، ديوانه، شرحه وعلّق عليه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1419-1999، ج1، ص99.

[4]- يوسف، سعدي، إدغار ألان بو ونظرية الشعر، جريدة الأخبار اللبنانية، ع2926، السبت 2تموز 2016، بيروت. نت.

[5]- ينظر: المولى، قيس مجيد، أدغار آلن بو : في مبادئهِ الشعريةِ : الشعر ، لايعني فقط الإمساك بالقضايا المثيرةِ للانتباه، مؤسسة سما للثقافة والفنون، مقال، 26 فبراير 2014.

وقريبٌ من نظرة إدغار آلان بو حديث أوكتافيو باث عمّا سمّاه بالقصيدة "المتوسّطة الطول"[1]، التي لها بداية ونهاية متمايزتان، ولكنّهما مندمجتان، بحيث يصعب الفصل بينهما، فنقرأها من أوّلها إلى آخرها دون الفصل بين الأجزاء، «إننا لا نستطيع أن نعزل قسمًا عن الآخر في القصيدة متوسّطة الطول، لأنّ القسم لا يستقيم له معنى بذاته»[2]، أمّا في القصيدة الطويلة فالأقسام – وبالرغم من أنها ليست مستقلّة- فإنها تظلّ موجودة بصفتها أقسامًا، فيكون لكلّ قسم حياته الخاصّة به[3]، إلّا أنّ باث لا يتّخذ موقفًا تُجاه أيٍّ من القصيدة الطويلة أو القصيرة، وإنّما يقدّم توصيفات لكلّ نوع، من حيث أن لكلّ نوع مستلزماته الفنية والثقافية، وأنّ الشعر يتسع لكلّ ذلك.

وقد سبق أن ذكرنا أنّ مسألة الطول والقصر ليست كمّية فحسب، بل تتصل بطبيعة كلّ نوع من القصائد، لا بعدد الأبيات التي تتضمّنها، فإذا كانت القصيدة الطويلة –كما بيّنها، حديثًا، هربرت ريد وعز الدين إسماعيل وغيرهما- عبارةً عن حشد من "الأشياء" التي تعتلج في واقع الشاعر النفسي، ثمّ يُؤلّف بينها -بمختلف وسائل التعبير- ذلك العملُ الفنّي الجديد الذي يضمّ الأسطورة والرمز والمشهد الدرامي والقصّة التاريخية والحقيقة الواقعية والخبرة الإنسانية... بحيث نجد فيها "آفاقًا فسيحة من الحياة"، التي تربطها –بمهارة- تلك الوشيجة الحيويّة التي نسمّيها "الفكرة"، إذا كانت القصيد الطويلة بمثل هذا "التعقيد"، فإنّ القصيدة القصيرة ،كما يقول "ريد"، تتحدّد حينما يسيطر الشكل على التصوّر، أي حين يصبح بإمكاننا الوقوف على وحدة مفردة، يحكمها توتّر عقليّ واحد، بخلاف ما يتلقّاه العقل من سلسلة الوحدات في القصيدة الطويلة، فالقصيدة القصيرة

[1]- صرّح بعضهم أنّ القصيدة قد تكون طويلة من حيث الحجم، ولكنّها تظلّ "قصيرة" من الناحية النوعية. (إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص251) ولعلّ في اصطلاح أكتافيو باث هذا شيئا من الاحتراز وتوخّي الدقة.

[2]- باث، أوكتافيو، الشعر ونهاية القرن، م م س، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص 12 وما بعدها.

في نظر ريد: "بسيطة"، في حين تكون الطويلة "معقّدة"، ويتفق النوعان في توافرهما على الوحدة الفنّية، غير أن الطويلة تحكمها "فكرة"، أمّا القصيرة فيربطها "شعور" موحّد[1].

فالقصيدة القصيرة –إذًا– تُجسّد موقفًا عاطفيّا مفردًا، يسير في اتجاه واحد –يقول عز الدين إسماعيل، مقتفيًا خُطى هربرت ريد– ويقرنها بالقصيدة الغنائية "التقليدية"، حيث يراهما متفقتين في الموقف العاطفي، أمّا اختلافهما فهو في الأدوات التعبيرية من لغة وصوَر ورموز، وتجربة أيضًا، كما أنّ للقصيدة القصيرة المعاصرة في نظر إسماعيل ميزة تتمثّل في تطوّر الخيط الشعوري وامتداده في اتجاه واحد، ينتهي إلى إفراغ عاطفيّ ملموس[2].

ويقسم إسماعيل القصيدة القصيرة المعاصرة من ناحية الهيكل الخارجي إلى ثلاثة أشكال[3]:

–الشكل الدائري المغلق: ويتمثّل في «إطار بنائي محكم، يجعل القصيدة كأنّها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ». ويمثّل لها بقصيدة البيّاتي "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف"، و"عاشق من إفريقيا" للفيتوري، ويصل إلى القول بأنّ هذا النموذج «مثاليّ في القصيدة القصيرة المعاصرة، يكشف لنا عن إطارها الخارجي الملتحم، وترابط جزئياتها داخل هذا الإطار ترابطًا عضويّا حيّا، يؤكّده تجاوب هذه الأجزاء، وتولّد بعضها من بعض، وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف»[4].

– الشكل الدائري المفتوح: وهو شكل شبيه بالسابق وأبسط منه، ولا يكاد يختلف عنه إلّا في النهاية، ففي هذا النوع لا يعود الشاعر إلى حيث بدأ، وإنما يصل إلى نهاية "غير نهائيّة" أو "مفتوحة"، ويربط إسماعيل هذا الشكل بإحساس الشاعر وتجربته، ويرى أنّ هذا الشكل كثير عند الشعراء المعاصرين، الذين يكتفون بإثارة شعور المتلقّي، ثمّ تركه بمفرده يتحرّك في ذلك الاتجاه كيفما

[1]– يُنظر: ريد، طبيعة الشعر، م م س، ص 60 وما بعدها.
[2]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص251.
[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص252 وما بعدها.
[4]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص255.

شاء، وبقدر ما يطيق..[1] ولم يمثّل إسماعيل لهذا الشكل، ومثّل له بعض من تبعه في هذا التصنيف بقصيدة فدوى طوقان "إلى صديق غريب"[2].

-الشكل الحلزوني: في هذا النوع الذي يرى إسماعيل أنه منتشر في الشعر المعاصر، يظل الهيكل البنائي للقصيدة شعورًا موحّدًا، أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة، فهو يأتي على دفعات، ليمثّل وحدة شعورية تتكشّف أبعادها في القصيدة بعدًا إثرَ آخر، ويختلف هذا الشكل عن الأوّل في أنّ الرؤية الشعوريّة تظلّ مركزًا على الدوام لكل انطلاقة جديدة، «ومن هنا تتحدّد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور فيها الشاعر دورة كاملة، يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له»[3]، فهي دائرة، لكن غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد تنتهي دائرة حتى يعود الشاعر مرّة أخرى إلى نقطة البداية. ومثّل إسماعيل لهذا النوع بقصيدة صلاح عبد الصبور "أغنية للشتاء"، التي يردّد فيها الشاعر عبارة: «يُنبئني شتاء هذا العام...»[4].

وفي كتابه "في مهبّ الشعر" خصّص نزار هنيدي فصلًا بعنوان "شعريّة القصيدة القصيرة"، وهو لا يعني بها هذا المفهوم الذي عند ريد وإسماعيل، وإنّما يقصد به الأشكال الوجيزة في الكتابة الشعرية بصفة عامّة، ويعود للنظر في أصولها القديمة، المتمثّلة في المقطّعات والأبيات المفردة، ثمّ يعرض بعض الآراء الحديثة في الموضوع، ومن الخصائص التي ركّز عليها كميزة لهذا النوع من الشعر: "الغنى بالعناصر الفنيّة"، ويقوم بتطبيق هذا المفهوم على قصيدة قصيرة من الشعر اليمني.[5]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص259-260.

[2]- يُنظر: فهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، م م س، ص334.

[3]- إسماعيل، المرجع نفسه، ص 261.

[4]- عبد الصبور، صلاح، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1982. ص193-196.

[5]- ينظر: هنيدي، نزار بريك، في مهبّ الشعر، دراسات ومقالات، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص43 وما بعدها.

وقد تناول القصيدةَ القصيرة دراسات عربيّة أخرى، إلّا أنّها كانت –في مجملها– عالة على عز الدين إسماعيل[1]، في توصيفها وتصنيفها، ولم تأتِ بجديد ذي طائل[2]، وبعضها استعمل مصطلح "القصيدة القصيرة" وهو يريد بها "التوقيعة" أو "الومضة"[3]، إذ يبدو أنّ مصطلح "القصيدة القصيرة" في النقد العربي الحديث لا يزال رجراجًا، غير مرسوم الحدود، ولا واضح المعالم، ولعلّ الإشكال يتأتّى من عدم التمييز والحسم بين ذيْن المفهومَين المتقاربيْن: "القصيدة القصيرة"، و"القصيدة القصيرة جدًّا"، وهذا الشكل الأخير له خواصّه المميّزة له، والحديث عنه بشيء من التفصيل سيكون –إن شاء الله– في المبحث اللاحق.

أمّا الآن فحديثنا عن القصيدة القصيرة لدى عز الدين المناصرة؛

2.2. القصيدة القصيرة في مدوّنة المناصرة:

الحديث عن القصيدة القصيرة لدى عز الدين المناصرة حديثٌ "ذو شجون"، إذ يذهب بنا في أبعادٍ وتشعّبات لم نحسب لها، وذلك يعود إلى سببين "إجرائيين" متداخلين؛ أحدهما يتعلّق بـ"المصطلح" الجاري، والآخر بـ"المدوّنة" المدروسة؛ فبالرغم ممّا قلناه في المهاد النظري الآنف حول "القصيدة القصيرة"، فإنّ هذا المصطلح "الزئبقيّ" يُقينا في حرجٍ إزاءَ تحديد النصوص التي يمكن أن

[1]– ينظر على سبيل التمثيل: بن سلامة، الربعي، تطوّر البناء الفني في القصيدة العربية، م م س. وفهمي، أحمد، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، م م س.

[2]– هناك دراسة قدّمها علي عشري زايد عن بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، وعثرنا على إشارة لدراسة مخصّصة للقصيدة القصيرة بعنوان: الأشكال الوجيزة وقصار القصائد في الشعر العربي الحديث، لـ أحمد جوّة.وكذلك: القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحر لرائد وليد أمين سليمان جرادات، ولكننا لم نتمكّن من الاطّلاع عليها.

[3]– ينظر: ضرغام، عادل، شعرية القصيدة القصيرة،نماذج من الشعر السعودي المعاصر، الآطام، ع36، مارس 2010.

تنضوي تحته، وبالموازاة والتقاطع مع هذا، تأتي أشعار المناصرة –بما تتّسم به من تنوّع وتباين، كان وراءه هاجس الكشف والجريب– لتُعمّق الإشكال وتشعِّبه.

فبعد أن أدرجنا جملة من النصوص ضمن مفهوم "القصيدة الطويلة" و"شبه الطويلة"، وتركنا فئة أخرى تدخل في إطار "القصائد الوجيزة" أو "القصيرة جدًّا" (والتي نفرد لها المبحث الموالي)، بقي بحوزتنا الجزء الأكبر من مدوّنة المناصرة، وفي هذه المجموعة "الوسَط"، التي تمثّل جذع شجرة الشعر المناصرية، يطول حجمُ بعض النصوص حتى تكاد تلحق بالنوع الأول (القصيدة الطويلة)، ويقصُر بعضها حتى نوشك أن نضمّه إلى النوع الأخير (القصائد الوجيزة)، ولكي نستبرئ لبحثنا واستقرائنا، سنركّز اختيارنا في هذا السياق على النصوص "المتوسّطة" الطول، تلك التي تبتعد عن تخوم القصيدة الطويلة، وفي الوقت ذاته، لا تقع في حِمَى النصوص الوجيزة، لعلّنا بهذا نتجنّب الإشكال.

وإذا كان الشعر كشفًا يسعى إلى تحويل العالَم وتفسيرِه، ودورُه –كما يقول بريتون–:«أن يظلّ يتقدّم دون توقّف، أن يكتشف مجال الإمكانات في كلّ وجهة، وأن يبدوَ دائمًا –مهما يحدث من أمر– قوّة تحريريّة ورصديّة»[1] فقد كان لعزّ الدين المناصرة جهده المشكور في حركة النهوض بالشعر الحديث، وتقوم تجربته الإبداعية نموذجًا قيِّمًا في مُنجَز القصيدة العربيّة الحديثة، حيث جاب بها أقصى ما وصل إليه باعه الفنّي من فضاءات الكشف والرؤيا، وطعّمها بكلّ ما تناولته يده من موادّ الصياغة والتشكيل.

وتظلّ القصيدة القصيرة، ذات الطابع الغنائي، والصبغة الرعَويّة، الممهورة بالقيَم الجماليّة، وبأكبر عدد من التقنيّات التعبيرية، ميدانَه الذي لا ينازعه عليه أحد، ومضمارَه الذي لا يجاريه فيه إلّا القليل.

[1]– عبّاس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص13.

وأوّل ما يميّز القصيدة القصيرة هي أنها تتخلّق في حالة شعوريّة واحدة، وهذا يجرّنا إلى الحديث عن كُنه العملية الإبداعية وحساسيّتها، وما يكتنفها من ومضات رؤيَوِيّة، وتوتّرات وجدانية، وما يتجاذبها من عفوية وقصد، ووعي ولاوعي، واعتباطية وتجرُّد، وهذه المنطقة المعقّدة والغامضة تمسّ كُلّا من المبدع والمتلقّي، من زاوية المقدرة الفنّية، وتمثُّل التجربة، وتمسّ من جانب آخر، شكل الأثر الفنّي وبنيته، من حيث الاستجابة لتلك التجربة واستيعاب أبعادها وأعماقها.

إنّ "القصيدة القصيرة" التي تسمح للشاعر بأن يفرغها في دفقة شعورية واحدة، هي التي –في المقابل– تتيح للمتلقّي بأن يتقبّلها في حالة ذهنية ونفسية واحدة أيضًا، بحيث تبقى نبرة الخطاب متصاعدة، ويستمرّ الخطّ الشعوري مُطّردًا، فتتمّ المشاركة الوجدانية بين المتلقّي والخطاب، وتتحقّق –بهذا التواصل والتفاعل– اللذّة الجمالية المطلوبة.

إنّ التركيز، والوحدة، والاطّراد، واجتماع العناصر الفنية، واستثمار عامل الزمن، من خلال الحجم المقبول، لاقتناص الاستجابة السريعة، والحفاظ على التعبئة النفسية والذهنية... بالإضافة إلى سمة الغنائية والذاتية، هي بعض العوامل الأساسية التي تتميّز بها القصيدة القصيرة، لتعوّض ما تخسره بمحدودية الطول من عناصر أخرى تبقى مكسبًا في حيّز القصيدة الطويلة؛ كالشمول، والتنوّع، والاتّساع.

وعلى ضوء هذه المقوّمات، آن لنا أن نضع المدوّنة المناصرية في ميزان المقاربة، وعلى محكّ التطبيق، ولأجل ذلك سنختار نصوصًا تتوزّع على المجموعات الشعرية، كي ننتقل عبرَها بين مراحل مختلفة من سيرة المناصرة الإبداعية.

ويطالعنا في الصفحات الأولى من ديوانه الأوّل "**يا عنب الخليل**" (1968) قصيدة تجتذب النظر بعنوانها الرامز: "**زرقاء اليمامة**"[1]؛ قصيدة قصيرة من ثلاثة مقاطع، يستحوذ الأوّل منها على الجزء الأكبر من هيكل القصيدة، ويبدأ هكذا:

[1]– الأعمال الشعرية الكاملة، المجموعة الأولى، يا عنب الخليل (1968)، ص17.

تتَدلّى أشجارُ التين على الحيطان الشرقيّةْ
نتلقَّى الدرسَ الثاني
تحت الشمس الصاحية النيْسانيةْ

بداية هادئة؛ وصفٌ لجماعة تعيش في دعَة واسترخاء، ورغم أنّ الشمس "ضاحية"[1]، إلّا أنّ الأشجار المتدلّية قد تحجب ما وراء الحيطان، ويستمرّ الحال: **نكبرُ، نهجرُ... نحلُمُ**... لكنْ، هناك من عنده حاسّة النظر البعيد:

لكنْ يا جفرا الكنعانيّةْ
قلتِ لنا: إنّ الأشجار تسيرُ على الطرقات
كجيش محتشد تحت الأمطارْ

فإذا كانت "أشجار التين متدلّية"، فإنّ هناك على مقربة: "شجرًا يسير"، ولأنّ الجماعة كانت في غفلة عمّا يُحدق بها، فهجرت "**ساحة شيخِ الحانوتْ**"، وانتشرت "**في صحراءِ التيـهْ**"، وعِوَض أن تكون في حالة تأهّب واستعداد؛ ركنتْ إلى "**مائدة الأعمامْ**". مع أنّ "الأنا الشاعرة" الرافضة للوضع من أوّله، أصغتْ لنذير "العرّافة":

أقرَأُ أشجاري، سطرًا سطرا، رغم التمويـهْ
لكن يا زرقاء العَنَين، ويا نجمةَ عتمتنا الحمراءْ
كُنّا نلهثُ في صحراء التِيـهْ
كيتامَى مُنكسِرين على مائدة الأعمامْ
ولهذا ما صدّقكِ سوايْ..

[1]– بقصدٍ، استعملنا لفظة "الضاحية" (بالضاء المعجمة)، بمعنى الساطعة وقت الضحى، لأنّ كلمة "الصاحية" ببعديها: الصوتي والدلالي توحي بهذا المغزى، كما أنّ الخلفية الثقافية تعود بنا إلى فكرة نزول البلاء وقت الضحى: (أو أمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون).

تطغى هنا فكرة: الغفلة عن الخطر المتربّص، والركون إلى المظاهر الخادعة، حيث إنّ الزيف و"**التمويه**" يأتي من جهتين: جهةِ العدوّ المتسلّل إلى "**الساحة**"، والذي يحترف المكر، ويلجأ إلى المباغتة من حيث هي "خدعةُ حرب". ومن جهة الإخوة والأصدقاء، الذين يُنتظر منهم الدعم والمؤازرة، فإذا الذي يأتي منهم ليس سوى التظاهُر بالمواساة؛ كلام حلو، وضحكة صفراء، وذاك ما عبّرت عنه –بكثافة دلالية– لفظةُ "**التفّاح**".

وتأخذ لفظة "**التفّاح**" هنا أبعادًا دلالية ذات جذور رمزية وثقافية، فهي تعود بنا إلى قصّة "زليخة" التي أرادت أن "تكيد" بصواحبها، وتقوّي وقْعَ المفاجأة عليهنّ، فقدّمت لهنّ الفاكهة، وباغتتهنّ بـ"يوسف"، فطفقْنَ –في ذهول– يُقطّعْن أيديَهنّ بدلَ الفاكهة/ التفّاح.

كما تغوص بنا اللفظة ذاتها عميقًا في الثقافة الشعبية، والمثل القائل: "حجَرٌ من عند الحبيب: تفّاحة"، وهنا تكتسي الكلمة أبعاد "المفارقة" الدلالية، فتنقُض المعادلة، وتعكس الرؤية، ليصبح المعنى المستهدف في النصّ: "التفّاحة من عند الحبيب: حجَر"... وذلك لأنّ هذا "**التفّاح**" الذي تصنّع به الأحباب المتخاذلون كان "تهريجًا" وتسلية ليس إلّا، ثُمّ شؤمًا بعدُ، فألْهَى عن البلاء النازل الذي شرع "**مع الفجرْ**":

يَنْحرُ سكّان القرية في عِيد النحرْ
يُلقي تُفّاح الأرحام بقاع البِئرْ
رفّتْ عيني اليُسرى... شبّتْ نارْ
ورأيتُكِ في الصورة تحت التوتة في قلع الدارْ
إلفُك مدّ جناحيْهِ، توارى، غابْ
ينقشُ أشعار الحزن على تفّاحةْ
يأتي العفَنُ المُزْمِن يا زرقاءْ

يمحو من ذاكرتي صُوَر الأحبابْ.[1]

وهكذا، يتنامى الشعور المفعَم بالأسى والحسرة مع النصّ، فالمقطع الأوّل الذي انتهى هنا، عرض المشهد العامّ، وقدّم رؤية عن الحدث الأساس (صلب الموضوع)، ويأتي المقطع الثاني (وهو قصير:5 أسطر)، ليتمّم الفصل الأخير من المشهد الذي يزداد تأزّمًا، ويمهّد —في ذات الوقت– للمقطع الذي يختم النصّ:

–في اليوم التالي يا زرقاءْ
قلعوا عين الزرقاء الفلّاحةْ
في اليوم التالي يا زرقاء
خلعوا التين الأخضرَ من قلب الساحةْ
في اليوم التالي يا زرقاء.

مقطعٌ يقطرُ أسى مُمِضًّا، ورغم ما فيه من وجازة وتكرار، يُصوّر فظاعة الحدث، ويُعمّق الشعور بألم المأساة ومرارتها، بل إنّ تكرار عبارة "**في اليوم التالي يا زرقاء**" بهذه النبرة، هو الذي يغُوص بالخطاب في أغوار النفس الإنسانية، ولاحظْها حين تُردّد في السطر الأخير، كيف تحمل في طيّاتها معاني الكمَد، وثقل الكرب؟ حيث تُبقي نهاية المقطع مفتوحة، على أقاصي الحالة النفسية والذهنية لدى كلٍّ من المتكلّم والمتلقّي.

أمّا ملفوظة "**اليوم التالي**"، فتزيد هذا الوقع الفجائعيّ شدّة، فالمحتلّ الغاصب قد شرع في التصفية، وأوغل في التنكيل والتدمير؛ لم يفعل ذلك بالتدريج، لم يفعله بعد مرور أيّام، لم يفعله بتوجّس وحذر، لا.. فعل ذلك في "**اليوم التالي**" مباشرةً وبلا هوادة، والمؤسف: في العمق والداخل (**قلب الساحة**)، دون تردّد أو انتظار، والأدهَى: دونما مقاومة أيضًا: "**في اليوم التالي** [فقط] **يا زرقاء**"، حدث كلّ ذلك.

[1]– هنا ينتهي المقطع الأوّل المتكوّن من 26 سطرًا.

ويستمرّ الخطاب والشعور مطّردَين والمقطعَ الأخير (مع تغيّر في الإيقاع العروضي)[1]:

ومرَّ اللّيلُ، مَرّ الليلُ يا زرقاءُ
وكُنّا نرقبُ الأسحارْ
ونزرعُ في رُفوف الدارْ
فَسِيلاتٍ تُمدّ العُنْقَ
تحضنُها سواقينا
نبُلّ الرِيقَ، يطفي بعضُنا جُوعَهْ
ولَكنّا،
ولكنّا...

وهنا يصوّر الشاعر كيف يستمرّ الحال ويطول: رسْمُ الأحلام، وزرع "**الفسيلات**"، والتطلّع إلى ما "**يبُلّ الريق**"، كما كان الوضع –تقريبًا– في الأوّل، لكن هذه المرّة مع تفاقمٍ في "**العفَن المُزْمِن**"، وحَجْرٍ للحرّية والحركة، فالآنَ سيّانِ إن تذكّرنا أو:

نسينا أنّ عينَ الحلوة الزرقاء مخلوعةْ
وأنّ الراية الأولى على الحيطان ممنوعةْ
وأنّ الراية الأخرى على الأسوار مرفوعةْ.

هكذا ينتهي نصّ "**زرقاء اليمامة**"، نهايةً سامقة، يبلغها الشعور وهو يطّرد ويتصاعد، وتصل إليها البُنى وهي تتعانق وتتواشج، مرتبطةً بأوّلها، مردودةً خواتمُها على مطلعها، وأطرافها على وسطها، نهايةٌ عاليةُ النبرة، رتيبة الإيقاع؛ أشبه ما تكون بتلك "الراية" (المحتلّة) المرفوعة على رؤوس الناس في بيوتهم، وتلك "الأسوار" الممتدّة المحيطة بهم، والتي تزيدهم –يومًا بعد يوم– ضنْكًا وحنَقًا واحتقانًا.

[1]– كانت الأسطر السابقة على بحر المتدارك (فعِلُن فعلن...)، وجاء هذا المقطع على بحر الهزج (مفاعيلُن مفاعيلن...).

ولأنّ نصّ "**زرقاء اليمامة**" لحمة حيّة من البنيات المتفاعلة المتشابكة، التي يصعب الفصل بينها، فسنحاول –منهجيًّا– أن ندرس بعضها، كلّ بنية على حدة، حتى نستطيع تقريب كلّ عنصر من الرؤية المدقِّقة، دون أن ننسى تعالقه الوثيق بالعناصر الأخرى المكمّلة له؛

يستحضر المناصرة حكاية "زرقاء اليمامة" كخلفية رمزية، فلا يلجأ إلى سرد القصّة أو توظيف شخصيّتها كما هي، وإنّما يصوغها وفق رؤيته، بـ"قصقصة" بعض جوانبها التي تخدم الغرض؛ فإذا عُدنا إلى النصّ فلن نجد من الدوالّ المتعلّقة بهذه الأسطورة سوى اثنين (أو ثلاثة على أكثر تقدير) وهي: **زرقاء/ الأشجارُ تسير**. ورغم ذلك، فإنّ الإيحاءات الدلالية، والأبعاد الرمزية لهذه القصّة/ الأسطورة، تظلّ مبثوثة خلالَ النصّ، وتلقي عليه بظلالها من أوّله إلى آخره.

إضافة إلى ذلك، نجد في النصّ إشارات رمزية أخرى، هذه المرّة، لها اتّصال وثيق بالموروث الفلسطيني، مثل: "**جفرا**" وهي في الواقع: امرأة فلسطينية[1]، وفي النصّ تمثّل: العرّافة (بمعناها الإيجابي)، صاحبة النبوءة، والحدس المعرفي، وقد ردّها المناصرة إلى جذورها العريقة: "**الكنعانية**"، – وفي نظرنا– هي هنا: "فلسطين" نفسها، فهي التي بقلقها الحِسّي، وخبرتها الطويلة المريرة، تُدرك ما يدور حولها؛ ترى حركات عدوّها وسكناته، وتعرف المخلص من أحبابها والخائن، وتظلّ تصدع بالنذير لأهلها، لو أنّ هناك من يسمعها، أو يُصدّقها ويتبنّى قضيّتها.

وممّا يساهم في نموّ النصّ بنائيًا، ويجعل القارئ يحتشد له بفكره ووجدانه: اكتساء النصّ مسحة سرديّة/ درامية؛ من خلال تواتر الأفعال، متوالية الأحداث، المشاهد الوصفية، الإطار الزماني والمكاني... ورغم ذلك ظلّت "الذاتية" طاغية على النصّ، متجلّيةً في ضمير المتكلّم بحالتيْ الجمع: **كنّا نتلقّى، نكبر، لنا، نصوغ، نسينا...**

والإفراد؛ **أقرأ أشعاري، سِواي، تخبّأتُ، شاهدتُ، عيني، رأيتُك، ذاكرتي...**

[1]– ينظر: التميمي، حسام جلال، تجلّيات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، 2001، ص318-319.

وهذا الجمع بين "الذاتية" التي هي سمةٌ للاتجاه الغنائي، و"القصّ" التابع للنزعة الدرامية غير ممتنع، ولا مَعيب، بل هو من أمارات الحداثة الشعرية، والتمرّس الإبداعي، من منطلق أن القصيدة الحديثة تسعى إلى استثمار كلّ القيَم الأسلوبية، وتتوسّل بمختلف البنيات اللغوية والفنية، ومن ثمّ فـ«البناء الدرامي ليس حكرًا على القصيدة الطويلة، بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيًا، مادام العرض الفنّي فيها متميّزًا بتصاعد وتيرة التأزّم العاطفي والفكري»[1].

من جهة أخرى تبرز "المفارقة"، بما هي تقنية تعبيرية بارعة، مكتنزة بطاقات الإيحاء والترميز والدلالة، ومصوّرة لما في الوجود من تناقض تراجيدي/ كوميدي في الآن ذاته[2]، وقد كنّا أشرنا إلى بعض ذلك لدى حديثنا عن لفظ "**التفّاحة**"، والآن نعرض لمواضع أخرى لعنصر "المفارقة" في النصّ، ومنها قوله: "**كنّا نلهثُ في صحراء التيهْ**"، والضمير كما لا يخفى يعود على الفلسطينيين، والتيه في صحراء سيناء، كما ورد في الكتب السماوية[3]، إنّما كان لليهود، عقابًا إلهيّا، لكنّ هذا النصّ –بمنطق مأسَويّ– يقلب الكفّة، معبّرًا عن تغيّر الحال، وتبدّل الأدوار؛ فإذا " اليهود/ الصهاينة" (الغرباء) يصبحون أهل الأرض، وسكّان "الدار"، في حين يغدو الفلسطينيون/ الكنعانيّون تائهين في الصحراء؛ إنّها لمفارقةُ الزمن العجيبة.

ومن المفارقة –كذلك– قوله: "**ينحرُ أهل القرية في عيدِ النحرْ**"؛ ها هم السكّان –أيضًا– يتعرّضون للتقتيل والتنكيل، متى؟ في يوم عيدهم. وبدلَ أن يحتفلوا ويبتهجوا، ويقدّموا الذبائح، يتحوّلون هم إلى ذبائح وقرابين.

---

[1]– بغدادي، شوقي، تحوّلات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، ع5، 1999، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص56. نقلًا عن: رحاحلة، القصيدة الطويلة، ص40.

[2]– ينظر: ميويك، د. سي، موسوعة المصطلح النقدي،13، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، ص58.

[3]– (**قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ**) سورة المائدة/26، القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

هذه بعض الأمثلة عن المفارقة، ونلاحظ كيف –بخفْية، ومواربة– تجعل العبارة مفتوحة على منجم ثريّ من الدلالات، تحرّك المتلقّي وتؤثّر فيه، بطريقة تهكّمية، تعمّق الإحساس بالألم، فتفضح التناقض الصارخ، وتعرّي الواقع المأفون.

ولأنّ جوهر المفارقة هو «التباين بين الحقيقة والمظهر»[1] فإنّ هذا النصّ يبدو كأنّه كلّه قائم على "المفارقة"، لأنه يتناول واقعًا ظاهرُه مخالف لحقيقته، وطرفا الصراع فيه متبادلَيْ الأدوار حدَّ الغرابة، والوضع مأسويّ إلى درجة الضحك، الضحك الذي عبّر عنه المتنبّي في مفارقته البديعة:[2]

وكم ذا بمصرَ من المضْحِكات .. و لكنّـهُ ضحِكٌ كالبُـكا

إنّ قصيدة "**زرقاء اليمامة**" –وإن كانت مبنيّة على تيمة النبوءة– كانت نبوءة في حدّ ذاتها، إذ صوّرت واقع الأمّة العربية عامّة، والمسألة الفلسطينية بصفة خاصّة، وقد ألّفها المناصرة سنة 1966[3]، فتنبّأ –بحسّه الشاعري– بالكارثة القادمة قُبيل وقوعها: هزيمة 1967، التي تغطرس فيها العدوان، وانكشفت فيها الحقائق، فسقطت الشعارات والأقنعة، وتعرّت المظاهر والأكاذيب، ولا تزال الأمّة تعاني آثارها على كلّ الأصعدة إلى اليوم.

لقد تبيّن لنا –من خلال هذه الوقفة العابرة– كيف تماثلَ هذا النصُّ "قصيدةً قصيرة"، تكتنز بمختلف المكوّنات والموادّ الشعرية، وتتعزّز بعديد الطاقات والقيم الجمالية، فزاوجت بين الغنائية والدرامية، وجمعت التنوّع إلى الوحدة، وقامت على التركيز والترميز، ولم تخلُ من تكثيف وإيحاء،

---

[1]– ميويك، المفارقة وصفاتها، ص44.

[2]– المتنبّي، ديوانه، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، 1983. ص511.

[3]– ينظر: المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص17. (وقد نشر "المناصرة" قصيدته "زرقاء اليمامة" في عدد ديسمبر من مجلة الآداب البيروتية عام (1966)، أي (قبل هزيمة عام 1967) بأكثر من ستة أشهر. ثمَّ قرأ القصيدة في إحدى ندوات (الجمعية الأدبية المصرية)، بحضور صلاح عبد الصبور، وعز الدين إسماعيل، وأمل دنقل، وغيرهم. لاحقاً (بعد هزيمة 1967) نشر الشاعر المصري "أمل دنقل" قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة". وهنا أشارت الصحافة إلى تأثر "دنقل" بقصيدة "المناصرة"، كما هو حال (مجلة الآداب (1968). ينظر:إدريس البويري، الشعر العربي الحديث: (التأثير والتأثر) المناصرة أنموذجاً، الحوار المتمدن–العدد: 4162 – 2013/7/23، محور الأدب والفن.

ومفارقة وإيجاز، في شعور متنامٍ، ورؤيا متّسقة، وإيقاع متآلف، كلّ ذلك أهّلها لأن تكون في مستوى الحدث الذي تناولته، والموقف الذي جسّدته.

ونتقدّم مع عمر الشاعر ومسيرته الشعرية، إلى ديوانه "لا أثق بطائر الوقواق"(2000)، الذي أصدره –كما يتضح– مع رأس الألفية الثالثة، وكي ننوّع في الطرّح، نتلافى –هذه المرّة– القصائد التي تتناول القضايا القومية، والموضوعات العامّة، ونقف عند قصيدة له بعنوان: "**شطّ ريقي عليها**"[1]؛ قصيدة عاطفية، كما يبدو، وتبدأ بالجمل الاسمية، في صورة وصفيّة لعاشق، لكنّه:

عاشقٌ من تنَكْ

عاشق من حديد

عاشق من صقيعْ

إنها صورة تجمع بين: زهد القيمة، والثقل، والجمود، والبرود، فلنقُلْ إنها تعبّر عن: الموَات، لكنّه –حتمًا– ليس "موت الإحساس"، لأنّ الموصوف –ببساطة– "**عاشق**". إنّ ما يشيع في هذا المقطع من معاني: الضعف والعجز، والوحدة، وفراغ ذات اليد، واليأس والكآبة، إذا أُضيفت إلى الإنسان، فلا نراها تعني غير "الشيخوخة والهرم": **لم يجِدْ أثرًا/ رمى حجرًا/ يمشي الهوَيْنا**... بل هذا ما سينطق به النصّ غيرَ بعيد: "**عاشقٌ هرِمٌ**".

ثُمّ، وبلا مقدّمة، وفي هذا الجوّ المتثاقل الكئيب الرتيب، يغيّر الشاعر نبرة الحديث، وبأسلوب بديع، بعيد عن المباشرة والتقريرية:

مرّ ذاك الهواءُ على وجنتيها، ومرّتْ

مروج العصافير، حتى وقعتُ من الغيرة الحارقةْ

[1]– المناصرة، لا أثق بطائر الوقواق (2000)، ص276.

هكذا، دون أن يذكر الشاعر شخصًا أو اسمًا، يُدخل مباشرة الضمير المحيل على "المؤنّثة الغائبة"، ومثلما تُمزّق "**العواصف**" هدوء "**السهل**"، وكما تصدم هذه الفتاة "النشيطة" رزانة ذلك "العجوز" وتباطُؤه،كذلك؛ كسرَ الحديثُ عنها رتابة الكلام فيه، وخرقَ نمطيّته، ومعها انتعشت "أنا" الشاعر، و"ارتعش" النصّ كلّه:

صباحًا إذا شافها القلبُ يومي إليها
فترتعش الشجراتُ إذا اهتزّت المطرقةْ

ويمضي الشاعر –بغنائية سلِسة– مازجًا بين الوصف الحسّي الملامس للواقع، والوصف التجريديّ الحالم:

ولها شفةٌ من رحيق وديعْ
ولها من صفير العواصفِ في السهل
نايُ الموشّحِ
قرب غدير الأناشيد...

وبشيء من الكذب على النفس –ربّما– كي لا تذهب حسَراتٍ، يُوهم الشاعرُ "العجوزُ" نفسَه بأنها –ذات يوم– كانت معجبةً به (وتريده، لِمَ لا؟)، معلّلًا النفس بالكِبَر، والاكتفاء بالمشاهدة، في انتظار "النزول الأخير":

كانت تُناغشني في المساء، فلا أستطيعْ
عاشق هرِمٌ من نُحاسْ
يرقب الدرَج الحلزونَ من النافذة...

مع المقطع الثاني يتعقّد الأمر؛ يدخل المسرحَ "**فجأةً**": شخصٌ ثانٍ، وممّا يزيد الوضع "ارتباكًا" أنه "**عاشق**"، مثلَه، ولكن في المقابل: "**مثلَها**" هي أيضًا: في العمر، والعصر، والحال والتطلّعات، ولذلك: يفوز "**الولد**" بالفتاة، و"**يزحزح**" العجوز الذي يبقى على "**المنعرج**" رهنَ "**الحنين**":

فجأةً، جاءها عاشقٌ، كان مستعجِلًا

كالرصاصْ

ولدٌ مثلها يُتقن الوَلْدنةْ

شفتُه يتأبّطُ فاتنةَ العاشقِينْ

...

... واحتواني الحنينْ.

هكذا يأتي "**الولد**" في فتوّة الشباب وسرعته، ليتجاوز زمن العجوز المتباطئ، ويخرق —مثل "**الرصاصة**"– عالَمه "**الهشّ**"، الذي غدا من "**نُحاس**"و"**تنَك**".

في المقطع الثالث والأخير، وبعد أن وصل الأمر إلى عقدته، وكي لا يفقد "الشيخُ" وقارَه، تعود الذات للبحث عن التوازن النفسي، فتجد "معادلها الموضوعي"، لكن بواسطة التداعي، واستحضار الماضي ليس إلّا:

بعد هذا
استللْتُ سيوفي من الذاكره
حيث أحضرتُ فاتنةً من قرنفلِ
وادي الكلامْ
ثمّ لاحقتُها بخيالي على الخيل في غابةِ
الروح، أمسكتُها باللّجامْ
عُرفها مثل ديك على كرمل لا ينامْ
شطّ ريقي عليها...

وهكذا، من منطلق الهشاشة والعجز، يُجابِهُ الفعلَ بالكلام، والواقعَ بالخيال، وأنطولوجية الجسد بيوتيوبيا الروح، ويستوقف النزقَ الغامض للفتُوّة والشباب، بالوضوح الرصين للشيخوخة. فبتقنية "التقابل والتضادّ" هذه، تحاول "الذات" إعادة تشكيل رؤيتها للوجود، ومن ثَـمّ: استعادةَ توازنها هي، في عالَم محكوم بالحركة والتغيّر، وخلْقَ انتظامٍ "ما" وسطَ فوضى التناقضات والتقلّبات:

إنّ القصيدة بمستويَيْها: الظاهر والباطني، والخطاب بوجهيه: المنطوق والمسكوت عنه، يجسّدان هذه الرؤية المبنيّة على التقابل/ التضادّ، فلا يجد "الشيخ" نفسه سوى "شيء مركون" على "**هامش**" الحياة المتسارعة، المنتقلة على "**متْن**" الزمن المتغيّر، ليبقى واقفًا على الخطّ الفاصل بين الزمنَيْن، زمن الجفاف والتلاشي، وعصر العطاء والتجدّد، بين اليبَس الجامد، والنهر المتدفّق الجاري، يراقب مرور "الأشياء" بين يديه، وقدميه، وعينيه...

وفيما يلي جدول يرصد ما تفرّق في النصّ من موتيفات كانت نقاط التجاذب في "بنية التقابل" هذه، يمثّل طرفاها الشاعر (العجوز) من جهة، في مقابل كلّ من الفتاة والشابّ من جهة أخرى:

الشاعر/ العجوز	الفتـاة
زيتونة ناشفة **صفير العواصف** **المساء** **في البقيع (البُقعة)** **حجـر**	**رحيق وديع** **غدير الأناشيد** **صباحًا** **في السماء** **المطـر**
//	الشابّ /"**الولد**"
مِن تنَك، من حديد، من نحاس **يمشي الهُـوَينا** **لم يجد أثـرًا لليمام**	**كالرصاص** **مستعجـلًا** **تأبّطَ فتنة العاشقِينْ**

شجر الجوْز	**حديقة الياسمينْ**
لا أستطيـعْ	**يُتقِنُ الوَلْدنـةْ**

هكذا، بعد إعادة ترتيب الدوالّ، تتكشّف بنية "التقابل/التشاكل"، التي لا يعلن عنها الشاعر صراحة، ولا يعرضها النصّ كِفاحًا، وإنّما تطلّ –اختلاسًا،كما الشاعر– من "**نافذة**" البناء النصّي، وتتوزّع –اعتباطًا، كـ"**الجدائل منثورةً**"– بين السطور، لتبدوَ –حالَ اكتشافها– أعمق تجذُّرًا، وأنصع وضوحًا.

وفي النصّ تستوقفنا بعض الكلمات التي تتجاوز دلالتُها معناها الوضعي، و"المجازي"، إلى ظلال دلالية أوسع:

–لفظة "**الحلزون**": استُعملت بـ"انزياحٍ" أسلوبي لافت، فعكست حالة "الشاعر" فزيائيًّا ونفسيًّا، بحملها لمعاني: الإبطاء والتثاقل، والرخاوة/ الهشاشة، ضآلة البنية، قلّة الشأن، التقوقع والانكماش... وقد ذكرنا –قبل قليل– دوالَّ أخرى عبّرت –هي أيضًا– عن مثل هذه المعاني.

–الفعل "**مـرَّ**": تواتر في النصّ بوضوح، وهو من الدوالّ المقابلة لمعجم "الإبطاء" من جهة، و"الجمود" من جهة ثانية، لأنّه يجمع بين دلالتين: الحركة، والسرعة: **مرّ ذاك الهواء/ مرّت مروج العصافير/ تمرّ النساء**. ومن خلاله عبّرت الذات الشاعرة عن شعورها بالجمود والركود والتزحزح و"الهامشية"، إزاءَ حركة الحياة وسرعتها، وتدفّق الزمن وتجدّده، وديناميةِ الشباب وعطائه، تلك التي فقدها الشاعر، فتجاوزته وأفلتت من يديه، ليبقى في "بقيعه" عاجزًا عن مواكبتها أو الإمساك بها، "يراقب" مرورها، عبر "نافذة الروح"، و"يلاحقها" ممتطيًا ما بقيَ له من "خيَال". لقد حمل الفعلُ "**مرّ**" مفارقة دلالية عميقة بين "المنطوق/ والمسكوت عنه"، إنّه "يقول لكي لا يقول"، أو:"لا يقول لكي يقول"؛ يقول: النموّ والمرونة والنشاط، لا ليقولها، إنّما لِيقول: التوقّف والجمود والجفاف.

-"**الدرَج**": ورد في النصّ مرّتين، والدرج كما هو وسيلةٌ للصعود، فهو مسلكُ النزول أيضًا، فهذه الكلمة تنطوي على ثنائية "الصعود/ النزول"، التي هي دائرة من دوائر "بنية التقابل" التي شرحناها قبلًا، فهذه التضادّية تضع الذات الشاعر في موقف المشاهد لنواميس الكون، ودولاب الزمن، حيث تتقلّب الأمور، وتتعاقب الأدوار، فتغدو الأشياءُ دُوَلًا، والأجيالُ خلائفَ؛ تأخذ الحياة وتُعطي، وترفع الأيّام وتضَع.

وفي النصّ كلمات كُثر لها مثل هذه البثّ الدلالي؛ ك: **النجِيل، شجر الجوز، الولْدنة**... والمقام لا يتّسع لتشريح كلّ "دالّ" على حدة، ولعلّ في ما ذكرناه –ولو على وجه الاختصار– شهادةً وغَناء عمّا لم نذكر.

وعلى عجل، بقي أن نشير إلى ما سرى في النصّ من عواطف، توزّعت بين: التوق والحنين إلى ما مضى، والغيظ والحسرة على خسارة ما فات وتفلّت، والحزن والإشفاق على ما بقي من الحال الراهن. وكلّ شعور منها وثيق الصلة بغيره، وقدّ عبّر عن تلك العواطف –من ناحية صوتية– بعضُ التشكيلات الإيقاعية:

فمن الأصوات التي عبّرت عن عاطفة التوق والحنين هذه النغمة: "يْـها"؛ **إليْها، وجنتَيْها، عليْها**... ممزوجةً بنبرة الحسرة، وغيرها من الفونيمات التي تبرز فيها حروف المدّ، مثل: **المساء، الأناشيد، النساء، ريقي**... وممّا عبّر عن شعور الغيظ والحنق، هذا الصوت: "ـِيعْ"؛ **صقيْعْ، البقِيْعْ، الربيعْ، وديعْ، لا أستطيعْ**... إنّ هذه العين الساكنة هي صوت اللوعة، وصرخة الحَنَق والتفجّع، تنبعث ممّن فاته الأمر، وأفلتت من يده الأشياء: "ييعْعْعْعْ".

أمّا هذا الترجيع الصوتي المتمثّل في الياء الممدودة المتوقفة على النون الساكنة بما يُطيل الغنّة عندها "ـِيْـنْ": **العاشقِينْ، اليمينْ، الياسمينْ، الحنينْ**... فهو هو صوت الأسى المضني، وأنّة القلب المكلوم، فحرف النون المغنون هو نغمة الحزن الدفين:

ليتني يا زمرُّدتي

في شفاهكِ

مزمارَ هذا الزمان الذي تعزفينْ

ليتني في بريدكِ،

تلك الخطوط التي ترسمينْ

أو شباككِ تلك الّتي تنشُرين على العالمينْ

أنا الهامش الهشُّ، أنتِ المتونْ.

إنّ الشاعر/الهرِم –بقصد أو بلاوَعْي– يعزف نغمة عمره الغابر المستأني، وحتّى ولو حاول غير ذلك –كأنْ يوقّع "أناشيد الربيع"– غيرَ أنّه لا يملك إلّا أن ينفخ في "ناي عواصفه" الخريفيّة، ليصوغ إيقاع زمانه الرتيب الكئيب.

والغريب أنّ هذه العواطف عبّر عنها الشاعر صراحةً في النصّ، وربّما جاءت بعفوية لا شعورية، فورد الفعل "**اغتاظَ**"، وعبارة "**احتواني الحنينْ**"، أمّا شعور الحزن والأسى، فتكفّل به جرْس "النون" المغنون وما شاكله من الأصوات الشجيّة. وقد أتت في النصّ ألفاظ من معجم العزف والغناء: **صفير، ناي، الأناشيد، مزمار، تعزفين**... هذه بعض تمظهرات الإيقاع الخارجيّ في النصّ، أمّا أصواته الداخلية فصاخبة متجاوبة، ولا تفي بها هذه الإلماحة العجلى.

وبهذا نرى كيف تُكِنّ "قصيدة قصيرة" مثل هذه، كلّ هذا المخزون من الدلالات والرؤى، مع أنّ شكلها الظاهري لا يُنبئ عن ذلك من النظرة الأولى، ولا يُفصح بمكنونها بسهولة، إلّا للقارئ المتفرّس، وهذا شأن القصيدة الحديثة التي تحاشت الصياغة الأفقيّة الثابتة، والبعد النمطيّ الواحد، وعملت على التشكّل بمستوى عموديّ شاقوليّ، يُثوّر اللغة، ويفجّر طاقات الكلمة، ويخرُج بالتراكيب عن النموذج المألوف، والشكل الثابت، فيحرّك حساسية القارئ، ويستدرّ فضوله، ليشارك في بناء المعنى، وصياغة الرؤيا.

كانت هذه نمذجة تقريبيّة للقصيدة القصيرة عند المناصرة على العموم –مع أننا نراها لا تكفي– فالمقام لا يتّسع لأكثر من هذا، بل أكثر من هذا لا يكفي للتدليل والتمثيل على القصيدة المناصرية القصيرة، لأنّها تستغرق مساحة واسعة في مدوّنته، وتأخذ أشكالًا مختلفة، وأبنية متغايرة، فتحتاج إلى دراسة مستقلّة، وإطار أرحب، يحيط بجوانبها، ويُجلّي أبعادها ومكنوناتها.

هي ذي –إذن– القصيدة المناصرية القصيرة: عاطفة جيّاشة، وغنائية متواكبة، ومعجم لغويّ خصب، وجرسٌ رنّان، وقيم تعبيرية وتصويرية عالية، في بنية عضوية مضغوطة، كلّما سُبرت أغوارها ازدادت ثراءً، وتضوّعت خصوبة، وباحت رونقًا وجمالًا.

4– القصيـدة الوجيـزة:

داخل طيف من المصطلحات المتداخلة والمتعالقة والتي يجذب بعضُها بعضًا؛ اخترنا تسمية هذا النوع الثالث من أشكال القصيدة الحديثة بـ"القصيدة الوجيزة"، وهذه التسمية لا تروم تأسيسًا اصطلاحيًّا من قِبَلنا، بقدر ما تنزع إلى تحديد توصيفيّ –فحسب– لأحد أكثر الأشكال الشعرية جدّةً، والذي لا يزال يعيش فوضى في المصطلحات، وتجاذبًا بين عديد الطروحات النظرية، والأفكار التأسيسية.

لعلّ هذه التسمية توضّح ما نقصد من خلالها في هذا الفصل؛ إننا نقصد بها هذا النوع من النصوص الشعرية الذي يختصّ بكونه أقلّ من النوعين السابقين حجمًا، وأكثر تركيزًا، وأشدّ كثافة، وبمجرّد النطق بهذا "التعريف" المقتضب، ينثال على الدارس "فيلق" من المصطلحات والمفاهيم التي يمكن أن ينطبق عليها توصيفنا السابق، وفي الوقت ذاته يقِفُهُ الموضوع على الفوضى المصطلحاتية التي تطال هذا الشكل من الكتابات الشعرية، فبقولنا السابق: (النصّ/ الشكل: الأقلّ حجمًا، والأكثر تركيزًا، والأشدّ كثافةً) يتبادر إلى ذهن الباحث مفاهيم ومصطلحات، من قبيل: الومضة، التوقيعة، اللافتة، البرقية، الهايكو، الإيبغرام، القصيدة القصيرة جدًّا، وحتّى: القصيدة القصيرة...

ونحن ما اخترنا عبارة "القصيدة الوجيزة"[1]، إلّا لظنّنا بأنّ هذا الاسم/ الوصف يشمل كلّ أولئك المصطلحات/ المفاهيم، ويتّسع لها، بحيث يمكننا إدراجها بجُملتها تحت طائلته، ومن ثَمّ دراستها جميعًا أو فُرادى، والنظر في ما بينها من فروق ومشتبِهات، ومفاصل وتقاطعات. وها هو الإشكال يطرح نفسه: أتلك المصطلحات أسماء لأنواع مختلفة من فنون الشعر، أم إنّها تسميات لمُسمًّى واحد ليس إلّا؟

وقبل أن نخوض في الحديث عن التسميّات الأولى، والتي قد يهون فيها الخلاف، بسبب أنّه متعلّق –في الغالب– بمسألة اختيار شخصي لهذا الاسم أو ذاك ليس إلّا، وإذا تعدّى مسألة الاختيار الشخصي للمصطلح بين ناقد أو أديب وآخر، فمرجعه إلى اختلاف الثقافات التي ورد منها كلّ مصطلح، أمّا المصطلحان الأخيران فهما الأشدّ تداخلًا وإشكاليةً عند كثير من الدارسين كما سنرى؛

والسبب كما يبدو ناتج عن تقارب التسمية بينهما، فكثيرًا ما يستعمل بعض الباحثين –بلا انتباه إلى إشكالية هذا الإطلاق– مصطلح "القصيدة القصيرة"، وهو يقصد: "القصيدة القصيرة جدّا"، وإذا جئنا إلى الناحية اللغوية، قد نتسامح مع من يصنع هذا، ونعطيه بعض الحقّ، من حيث إنّ القول بـ"القصيدة القصيرة" يشمل مفهوم "القصيدة القصيرة جدّا"، لكن إذا جئنا إلى ناحية المفهوم، و"المسؤولية" الاصطلاحية –إن صحّ التعبير– فإنّ الأمر يؤدّي إلى الوقوع في اللبس. وسبب هذا الخلط في رأينا يعود إلى: عدم التدقيق وقلة الاحتراز في استعمال المصطلحات عند بعض الباحثين. والجهل بوجود مصطلح نقدي ناجز يسمى "القصيدة القصيرة"، ويختصّ بشكل محدّد من أشكال النصوص الشعرية الحديثة. والسبب الثالث: الخيار/التفضيل الاصطلاحي عند بعض النقّاد، الذي –ربّما– يقسم القصيدة إلى نوعين كبيرين فقط: الطويلة والقصيرة، ويجعل

[1]– رأينا إشارة إلى دراسة بعنوان: الأشكال الوجيزة وقصار القصائد في الشعر العربي الحديث، لـ أحمد جوّة، ولكنّا لم نعثر عليها.

"القصيدة القصيرة جدا" فرعًا ونوعًا من أنواع "القصيدة القصيرة"، لا شكلًا مختلفًا ومفهومًا مغايرًا، له خصائصه المميزة، وجنسه المستقلّ.

وفي رأينا هناك ثلاثة أنماط أساسية من نصوص الشعر الوجيزة التي تدور في الثقافة العربية، قد تختلف شكلًا واصطلاحًا بحسب الرؤى الإبداعية والنقدية لممارسيها والمنظّرين لها من جهة، وبحسب المنابع الثقافية الوافدة منها، من جهة أخرى. وهي: الإيبغرام، الهايكو، التوقيعة. وسنتطرّق لكل نمط على حدة في الصفحات الآتية.

1.4. الإيبغراما:

لعلّ هذا الجنس الأدبي (L'épigramme) هو أقصر الأنواع الأدبية عند الغرب، وهي تعني لغةً حسب أصل الكلمة لديهم: "رقْم" أو "نقش" (Inscription) حيث إنّ الإغريق كانوا قد زيّنوا به قبورهم وصروحهم وتماثيلهم. أمّا الرومان فأضافوا إليها سمة التهكّم والسخرية. وفي العصر الكلاسيكي، في فرنسا خاصّة، مع انتعاش الروح الفكرية وبروز المساجلات؛ تخصصت الإيبغراما في الهجوم المباشر، فأصبحت نسخة مصغّرة من "الهجاء"، وغدت نوعًا أدبيّا.[1]

أمّا في الأدب العربي الحديث؛ فربما كان أوّل من تعرّض للكلام عن الشعر الوجيز/القصير بمفهومه المعاصر، كـ"فنّ شعري مستقلّ"، مرتبط بروح العصر، هو الأديب الكبير "طه حسين" في كتابه "جنّة الشوك"[2]، الذي ألّفه في منتصف الأربعينيّات من القرن الماضي. والحقّ أنّ هذا وقَع من نفسي موقع الدهشة والإعجاب في آن؛ لِحديث "عميد الأدب" المبكّر وإلماعه إلى "لون شعري" كان تناوُلُه والالتفاتُ إليه شيئًا قليلًا، وهو "الأديب الألمعيّ" الذي لم يدَعْ فنًّا من فنون الأدب، ولا قضيّة من قضاياه الصغيرة والكبيرة، إلّا تطرّق لها، أو أشار إليها من قريب أو بعيد.

[1]-Voir: Guitton, Edouard, Dictionnaire des genres et notions littéraire, Editions Encyclopédie Universalise, France, 2016. (Epigramme)

[2]- تمنّيتُ لو أنّ طه حسين شرح –كعادته، في المقدّمة التي خصّ بها الكتاب– وجهَ تسميته بهذا العنوان، الذي صاغه في صورة استعارية مبنية على المفارقة.

وقد شرع طه حسين في مستهلّ كتابه، الذي خصصه لـ "الإيبغراما"[1]، يقول: «هذا لون من ألوان القول لم يطرقه أدباؤنا المعاصرون؛ لأنهم لم يلتفتوا إليه، أو لأنهم لم يحفلوا به، مع أنه من أشد فنون القول ملاءَمَةً لهذا العصر الذي نعيش فيه»؛ ويقصد بملاءمة العصر: من حيث ما يعتَورِه من التغيّر والسرعة والاضطراب وكثرة الأعباء، وتقارب الوقت، فيحتاج ذلك منّا إلى النقد والإصلاح، و«أن نؤْثِر الإيجاز على الإطناب، ونقصد إلى ما يلائم وقتنا القصير وعملنا الكثير»[2].

وذكر عميد الأدب أنّ أدبنا الحديث واكب الحياة، وكان مرآة صادقة لها، بما أنتجه من الفنون الملائمة له؛ كالمقالة والقصّة ومختلف الكتابات... إلّا أنّ ذلك لا يُغني «عن هذا الفنّ الجديدِ القديم الذي ينقُد في سرعة وخفة ودقة وإيجاز... يجد القارئ فيه ما يحبّ أن يجد في الأدب من لذَّة العقل والذوق والقلب والأذن واللسان جميعًا»[3].

وفي التأصيل لهذا الفنّ، الذي قال عنه إنّه "قديم جديد"، أرجع طه حسين "الإيبغراما" إلى أصوله اليونانية، حيث نشأ "منظومًا"، لصيقًا بالقصور والحياة المترفة، في الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية، ثمّ انتقل إلى الأدب اللاتيني، وفي كلا الأدبين بدأ "ضئيلًا يسيرًا"، ثمّ تطوّر حتى بلغ درجة من العظمة والامتياز. ونقُلت الآداب اليونانية واللاتينية إلى اللغات الأوروبية في العصر الحديث، فقلّد الشعراء الأوروبيون أسلافهم في هذا الفنَّ كما قلّدوا في غيره من الفنون، ثم ابتكروا فيه فأبدعوا، وأغنوا آدابهم منه، ولكن النهضة الشعرية في أواخر القرن الثامن عشر، صرَفَتهْم عنه إلى مذاهب أخرى[4].

وزعم "الدكتور" أنّ هذا الفنّ عرفه الأدب العربيّ القديم أيضًا، ولكن نشأته تأخّرت قليلًا حتّى العصر العباسي الأوّل، فظهر "قويًّا خصبًا" في الكوفة والبصرة وبغداد، إلّا أنّ حياته لم تطُل،

[1]- هكذا اخترتُ كتابتها، وفي نصوص طه حسين تُكتب هكذا: "الإيبجراما" بالجيم كما هو الحال لدى المصريين والمشارقة عمومًا، وتشيع كتابتها في البحوث بكتابة الياء بعد الباء، وهو استعمال تأباه اللغة العربية بسبب التقاء الساكنَين.

[2]- حسين، طه، جنّة الشوك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2013. ص7.

[3]- حسين، جنّة الشوك ، ص8.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص8-10.

لظروف سياسية وفنّية، فعدَل عنه "الفحول" من الشعراء، وبقي في دائرة ضيّقة يستخفي به بعض الشاعرين والكتّاب ممّن "لا تعُرَف لهم سابقة في الشعر ولا في النثر".إلى أن اختفى في "عصور الضعف"، وحين جاء العصر الحديث أُستُأنفت "حياة أدبية تقليدية"، ولم يُحفَل به.[1]

ولم يجد طه حسين –كما يقول– لهذا الفنّ في اللغة العربية "اسمًا واضحًا متَّفَقًا عليه"، فنقله – معرّبًا– كما هو: "الإيبغراما"، وهو يُطلق –لدى الأوربيين– على "الشعر القصير الذي يقُصَد به إلى النقد والهجاء". أمّا أدباؤنا القدماء فلم يستعملوا سوى مصطلح "المقطوعة"، التي تعني كلّ نوع الشعر لم يزد على سبعة أبيات أو عشرة، كيفما كان موضوعه أو مذهب الشاعر فيه، فهي «لا تدلّ على هذا المعنى المحدود كما تدلّ كلمة "إبيجراما" عليه عند اليونانيين واللاتينيين والفرنج، ولكن هذا لا يمنع أن هذا الفنّ قد وُجد في أدبنا وجودًا قويّا بعيد الأثر»[2]، وعليه، فطه حسين يرى أنّ "الإيبغراما" وُجِد في أدبنا العربي، سوى أنّه لم يحدّد له اسم يدلّ إليه.

أمّا عن خصائص "الإيبغراما"، فيمكن أن نستخلصها من كلام طه حسين في الآتي: وأوّلها "القِصر"، وهو عنده "خصلة مقوِّمة"، ثمّ "الخفّة والرشاقة"، كي يُلائم العصر، فيكون "سريع الانتقال"، "يسير الحفظ"، قريب "الاستجابة"، والثالث: "العمق والتركيز"؛ بحيث يكون المعنى فيه "قويًّا "يحتاج إلى "البحث والتفكّر"، و"الرويّة والتأمّل"، والرابعة: "التأنّق والإجادة"، القائمة على الاستعداد و"اختيار المعاني والألفاظ"، وتأتي الخاتمة فيه "حادّة لاذعة"، أشبه ما تكون بـ "الطرف الرهيف" في "السهم الرشيق"، الذي "ينفذ في الرميّة دون أن يُحَسّ"، كما يقوم على "المفاجأة" والحيويّة و"العاطفة الحارّة"، مع "التحرّر المطلق" و"الخروج عن المألوف"، أضِفْ إلى ذلك اعتماده على "الإرادة" والقصدية، واشتمالَه على "النقد" و"الهجاء" و"التهكّم"، وتوخّيه التغييرَ وقوّة التأثير

[1]- نفسه، ص9.
[2]- نفسه، ص11.

في نفوس الأفراد والجماعات[1]. هذه السمات تجعل منه أدبًا مرتبطًا بالمدنية والحياة المترفة والمعقّدة من جهة، وأقرب إلى روح العصر الحديث من جهة أخرى.

ولذلك يدعو طه حسين –في الأخير– إلى الالتفات إلى هذا "الشعر القصير"، والعناية به، ويرى أنّ هذا الفنّ اجترحه أدباء العربية في حقبة من تاريخهم، ولكنّهم لم يتجاوزوا به "العبث" و"هجاء الأشخاص"، ثُمّ إنّه ذوَى و"غاض ماؤه" في العصور اللاحقة، لذلك فهو يُهيب بالشياب –في هذا الزمن– أن يطرقوه ويبدعوا فيه،ويتمنّى لو أنّه كان شاعرًا، فيُعيد لهذا الفنّ "حياته"، كما كان في عصوره الزاهية أيّامَ "بشّار وأصحابه"، وبالرغم من ذلك، فلا مانعَ لديه من أن يحاول، ويجعل النثرَ–كأسلافه من الكُتّاب– أداةً مكانَ الشعر[2].

2.4. الهايكو: (Le Haïku)

نمط عريق من الشعر القصير في الأدب الياباني، نشأ في سياق ثقافيّ خاصّ ومحدود، ثمّ اتّسع وتبلور عبر خطّ زمنيّ ممتدّ، يعكس الثقافة اليابانية، ويحمل –رغم قصره الشديد– الكثير من سمات طبيعتها وجوّها وإنسانها. وهو شعر تقليدي، له شروطه وبنيته الخاصّة، وقد كُتب –في الأصل– باللغة العامّية/ أو اليومية، ليبتعد عن لغة الأدب التي كان الشعر المكتوب بها –كما يبدو– حكرًا على النخبة والنبلاء[3]، ثمّ ما لبث أن أصبح هذا الفنّ أحد أهمّ ضروب الشعر لدى اليابانيين.

ويُقال إنّ "الهايكو" ينحدر من نوع آخر من الشعر القديم (ق8م) وهو "الرنغا"، الذي انتشر في البداية في الأوساط المثقّفة، وهو عبارة عمّا يشبه المباراة أو اللعبة الشعرية، يقوم فيها شخص

[1]– ينظر: حسين، جنة الشوك، ص 7-13.

[2]– المرجع نفسه، ص16. وبعد هذه التقدمة، يصوغ طه حسين كتابه مجموعةً من المقطوعات النثرية من فيض قلمه، يقوم أغلبها على محاورة بين تلميذ شابّ وأستاذه الشيخ، ويطرق فيها الكاتب مختلف ما يضطرب في الحياة من الموضوعات الدينية والفكرية والاجتماعية... ساعيًا –من خلال ذلك– إلى بعث فنّ "الإيبغراما" في الأدب العربي، وتمهيد الطريق أمام الأدباء ليسلكوه ويطوّروه.

[3]– يُنظر: الباحثون السوريون، شعر الهايكو الياباني، كتاب (روايات ومقالات)، http://www.syr-res.com/

بإلقاء البيت الأوّل "هوكو"[1]، ويتشكل من سبعة عشر مقطعا صوتيا، على أن يقوم الباقون تباعًا بتكملته بيتًا بيتًا، وقد تكون المشاركة الجماعية بتقديم الاقتراحات على المقطع الأوّل، فيُجْرون عليه تغييرات عدّة حتى يستقرّ على شكل مُرْضٍ، وتبقى نسبته لصاحبه الأوّل. وقد تطوّر هذا النمط الشعري في القرن الـ17، وأصبح فنّا متميّزًا، يضفي جوّا من الظرافة في مجالس الأدب، وأطلقوا عليه: "هائيكائينورنغا"، أي "شعر الترفيه"، ومع انتشاره بين أوساط المجتمع وعامّة الشعب، فقدَ سِمَتَه "النخبوية"، وأُسقطت منه الأبيات الثانوية، واختُصر إلى بيت واحد أساسي: "هائيكائينوهوكو"، التي اختُزلت بدورها في "هايكاي"، ثُـمّ: "هائيكو" أو "هايكو".[2]

وتتألّف كلمة "هايكو" من كلمتين: "هاي" و"كو"، وتعني حرفيًّا باليابانية: "الكلمة المضحكة" أو"الممتعة"، أو "عبارة مسلية" أو "طريفة". وهو ما يمكن أن نترجمه بالدعابة، أو بالطرفة. والهايكو أساسا، وتاريخيا – كما يقول محمّد عُضيمة- كان نتاج الحياة الصارمة للرهبان في المعابد، أرادوا التحرّر قليلا من هذه الصرامة، فأوجدوا هذا الشكل من التعبير الموجَز المسَلّي[3]. ولعلّ هذا يفسّر ما نجده في الهايكو من حسّ الطرافة مع شكله الجِدّي الصارم.

هذا من ناحية المنشأ الفنّي، أمّا من حيث الأساس الفكري، فإنّ الهايكو الياباني يرتكز على فلسفة "الزن Zen" البوذية؛ التي تحثُّ على تلمّس عوالم الروح، بالاستغراق في التفكير والتأمل،

[1]- إذن "الهوكو" هو البيت الأوّل أو المطلع الصوتي الذي يؤسس لنغمة باقي القصيدة التي قد تطول، وقد يكتفي الشاعر بالهوكو دون إتمام القصيدة، وهو الذي استقلّ بذاته في ما بعد ليصبح ما هو عليه الآن "الهايكو".

[2]- Voir: Encyclopédie Larousse en ligne, Consulté le 22/12/2017. (Le Haïku).

وينظر: عضيمة، محمد، ذهبت إلى اليابان ورميتُ نفسي في الأقاصي المجهولة، حوار، عبد الوهاب العريض، الشرق، صحيفة يومية شاملة، 25/ 03/ 2015، ع1207. (وورد في بعض البحوث أنّ "هايكو" تعني "طفل الرماد". ينظر: الباحثون السوريّون، م م س، نت).

[3]- ينظر: عضيمة، محمد، م س. ويُعدّ عُضيمة أحد القلائل من المثقفين العرب الذين يشكّلون اليوم حلقة وصل بين الأدبين العربي والياباني، وهو مقيم باليابان منذ سنوات، ومن أهمّ ترجماته: "كتاب الهايكو" بالاشتراك مع الياباني المستعرب "كوتا كاريا"، وله ايضًا: "أنطولوجيا الشعر الياباني".

والولوج إلى جوهر الأشياء المادية، والظواهر الطبيعية، لجعلها إشارات لدلائل أكبر، فهي فلسفة روحية تنزع إلى الحكمة، وتستهدف السلام والتوازن النفسي، وقد استقت الكثير من معطياتها من فلسفات الشرق القديمة.[1]

وقد عُرّف فنّ الهايكو بأنّه: «قطعة شعرية مكثفة ومركّزة جدّا، تتوسّل بلُغة بسيطة، بعيدة عن التمحُّل والحذلقات الأسلوبية والشكلية، لكنها بساطة من السهل الممْتَنِع، وقادرة على الْتقاط اللحظة الإنسانية الهاربة، وعلى تناول معانٍ عميقة، وموضوعات مألوفة يَرِينُ عليها حضورُ عنصر الطبيعة وما يتمحّض لها، وتؤطّرها رؤيا جادّة ينطلق منها الهايكيست".[2]

وتعرّفه الأستاذة والشاعرة بشرى البستاني بأنه: «لحظة جمالية لا زمنية في قصيدة مصغرة موجزة ومكثفة تحفّز المخيّلة على البحث عن دلالاتها، وتعبر عن المألوف بشكل غير مألوف عبر التقاط مشهد حسّي طبيعي أو إنساني ينطلق عن حدس ورؤيا مفتوحة تتّسع لمخاطبة الإنسان في كل مكان، من خلال ومضة تأمّلية صوفية هاربة من عالم مادّي ثقيل محدود ضاقَ بأهله».[3]

أمّا الكاتب الأردنيّ محمود عبد الرحيم الرجبي-المهتمّ بكتابة النصوص الأدبية القصيرة جدًّا- فيجيب ردًّا على سؤالٍ وُجّه إليه حول مفهومه للهايكو بالقول: «مشهد عادي تَصِفُه بطريقة غير عادية، شيء يراه الآخَرون بصورته الخارجية فقط، أنتَ تراه بطريقة تختلف عن الآخرين، ترى أشياء أخرى لم يَرَها أحدٌ غيرك، الهايكو أنْ تصف مشهداً يراه الجميع كلَّ يومٍ بطريقةٍ لم يفكّرْ فيها قبلك أحد، الهايكو أنْ تجعل الآخرين يَرَوْن ما تراه وَحْدَك أنت... الهايكو هو ما وراء المشهد، وما بين المشهد، وما يحاول المشهد أنْ يمنعَك من رؤيته دونَ تأمّل عميق!!».[4]

---

[1]- ينظر: البستاني، بشرى، الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤيا 2/1، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، ثقافات،17-05- 2017. نت.

والأسعد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، 2006/10/06 -ثقافة، http://japansaito.blogspot.com

[2]- أمعضشو، فريد، ما الهايكو؟ مجلّة رسائل الشعر، العدد السابع، تمّوز 2016، ص48-51.

[3]- البستاني، الهايكو العراقي والعربي، نت.

[4]- نقلًا عن: أمعضشو، فريد، ما الهايكو؟ ص 48-51.

ومن خلال التعريفات السابقة تتضح مميّزات الهايكو وسماته الفنية والمعنوية؛ فهو مقطوعة شعرية، قصيرة ومركّزة، ترِدُ بلغةٍ بسيطة ومباشرة، مسبوكةٌ في عبارة واضحة، موحية، وغير مألوفة، ترصُد –عادةً– مشهدًا حسّيًّا ماثلًا، أو موقفًا إنسانيًّا عابرا، في لحظة تأمّل شفّافة، تنفذ إلى المعنى الكامن وراء مظاهر الأشياء الساكنة والمتحرّكة، من أكبرها قدْرًا إلى أصغرها حجمًا، وأقلّها جذبًا للانتباه، عاكسةً –بذلك– رؤيا شاملة للحياة والكون والإنسان.

ولتحديد أدقّ وأوضح لخصائص الهايكو التي قد لا تفي بها الجملة التعريفية "الإنشائية"، نحاول هنا أن نستجمع أهمّ خصائص "الهايكو" مفصّلة، ويمكن تركيزها بهذا الشكل:

أ–القِصَر/ الإيجاز: وهذه أهمّ ميزة لقصيدة الهايكو، ولعلّ شهرتها العالمية تعود إلى هذه الخاصية الأساسية، المتمثّلة في الاقتصاد اللغوي الشديد، بالاقتصار على الحدّ الأدنى من الكلمات، وتفضيل الجملة الناقصة، فهو "قولُ لحظة بلحظة"[1]، للتعبير عن الحياة الزائلة، والْتقاط مشاهد الطبيعة المتغيّرة؛ رفّة اليعسوب، خرير الماء، سقوط ورقة...

فالهايكو يقوم على بيت واحد غير مقفّى، قوامُه سبعة عشر (17) مقطعا صوتيا (وفق الألسنية اليابانية) موزّعاً على ثلاثة (3) أسطر، يشتمل كلّ من الأول والأخير على خمسة مقاطع، في حين يتكوّن الأوسط من سبعة: (5– 7– 5)،حيث يمكن أن يُكتب في سطر واحد، أو أن يُوزع على ثلاثة أسطر، يعني ما يمكن ترجمته بالعربية إلى 6 أو 7 كلمات[2]. وهناك شبه إجماع على هذه القاعدة الذهبية، حيث تتطابق فيها المدة الزمنية التي يستغرقها النفَس لإطلاق آهة التعجّب، والمدة التي تقطعها قراءة سبعة عشر مقطعًا صوتيا. أي إنّ قراءة الهايكو الواحد تكون بنفَس واحد، وهي المدة الزمنية التي نستغرقها بقولنا –مثلًا–: آه، يا سلام، ما هذا الجمال؟[3]

[1]– ينظر: السوريون، المرجع السابق، نت.

[2]– Voir: Encyclopédie Larousse en ligne, loc. cit.

[3]– ينظر: عضيمة، ذهبت إلى اليابان، نت. والسوريون، المرجع السابق، نت.

ب- البساطة/ الوضوح: استعمال اللغة اليومية، والْتقاط ما هو اعتيادي ومُهمَل، حيث يغدو كلّ ما في الوجود من حولنا يصلح أن يكون "مشروعَ هايكو"[1]، والتعبير عن ذلك بحيادية، من خلال توظيف الكلمة بدلالتها الواضحة، وبأسلوب ينأى كُلّيًّا عن التأنُّق والتعقيد والتصنّع اللفظي، إلى درجة أنّ ما يقوله "هو تمامًا ما يقوله وليس هناك معنى خاص"[2]؛ تلك سمةٌ أساسية من سمات الهايكو.

إلّا أنّ هناك من الباحثين من يرفض هذا الطرح، ويرى بأنّ الهايكو نصّ مراوغ، رغم بساطته، إذْ«يبدو ساكنا، لكنه يختزن طاقة حركيّة تكمن شعريّتها في هذا اللبس الكامن بين الصمت الظاهر والحركية المضمرة، بين التعبير المقتصد لغويا، والدلالة المطلقة ذهنيا"[3]. وهذا تأكيد على بعده الرمزي، وطاقته الإيحائية.

ج– الحسّية /المباشرة: «المباشرة في التصوير ديدَنُ شعراء الهايكو قلّما يخرجون عنه»[4]، هذا ما يقرّ به المهتمّون به، إنه يُصوّر الشيء "بذاته، لا بما يشبه أو يناظر أو يعادل"[5]، وكأنّ هذا الفنّ «يتجنّب كلّ ما يقف حائلًا بين الشاعر وموضوعه؛ من تشبيه ومجاز وتجسيد وتشخيص انطلاقًا من ضرورة الوصول لِلَحظةِ إدراكٍ قُصوى، حيث لا شيء يشبه شيئا»[6]، فهو يترك المَشاهد تُعبّر عن نفسها كما هي، ويكتفي بالنقل الواقعي للحدث الذي يجري أمام ناظرَيه، إنه يتوخّى وصفَ

[1]– ينظر: روشهيلد، جين، مسبحة الهايكو، بلا مجاز وبغير زخارف، تر: مصطفى جمال، قاب قوسين؛ صحيفة ثقافية، نشره webmaster في 04-13 -2018. /http://www.qabaqaosayn.com

[2]– ينظر: السوريون، المرجع السابق، نت.

[3]– البستاني، بشرى، الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤى2/2، نت.

[4]– ينظر: ضمرة، هيام، مقدمة كتاب: السحر الأسيوي، أونطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان، إعداد وترجمة: منير مزيد، ملتقى الصداقة الثقافي، دار الصداقة للنشر الإلكتروني. ص12.

[5]–ينظر: الأسعد، محمّد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، ثقافة، 10/06/ 2006- http://jappansaito.blogspot.com

[6]– الأسعد، محمد، مقدمة ديوانه "تهمس البوكنفيليا مثقلة بأزهارها الحمراء"، نقلًا عن: البستاني، بشرى، الهايكو العربي بين البنية والرؤى2/1، نت.

المشهد بعفوية، من دون تدبّر أو تفكير، أو مشاعر سَلبية، والتعبيرَ عن أحاسيس جيّاشة بنظرة تأمّلية، يُبرز فيها الشاعر عنصر الذهول والدهشة أمام الجمال العميق للأشياء البسيطة.[1]

د- التصوير /مشاهد الطبيعة: نشأ الهايكو—كما يبدو- بحوار وجداني عفوي مع عناصر الطبيعة، جسّد أُلفة حميمية بين الإنسان في أصفى حالات وعيه وهدوئه، و"الأشياء" في مختلف أطوارها وأطُرها الزمانية والمكانية، حيث يتخلّص الآدميّ من مركزيّته ونرجسيته، وينزل من "برجه الزائف"، ليتماهى —في تجاور مع عناصر الطبيعة، كأيّ مخلوق صغير أو كائن مغمور- في فضاء الكون الواسع، فينطلق في العالم الفسيح، واصفًا شخوصه الماثلة، راصدًا عناصره المتحرّكة، موثّقًا تواصله وتفاعله الفكري والوجداني مع كلّ ذلك.

فكلّ زهرة وفراشة في الهايكو، وكل حبّة رمل، وكل شجرة، تمثّل صورة مصغّرة للحياة التي نعيشها، وللعالم المعاصر الذي يمور بالوقائع، « فالطبيعة بكل خضرتها وتضاريسها وتفاصيل مكوناتها ليست هامشا في الهايكو، ولا ظرفاً مكانياً معزولاً عن حركية الإنسان والمخلوقات الأخرى، بل هي جزء حميم من الكلّ الكوني المتواشج والمتكامل بحميمية مَرّةً، وبانتهاكات ونكايةٍ، أخرى»[2]. لذلك كثيرًا ما ترد قصيدة الهايكو بِثراء بصريّ حاذق، فهي"لقطة بصرية"، وهذه السمة بتشكيلاتها اللونية ووضوحها الحسّي الصوري واللمْسي والسمعي تمنح الشعرية جمالًا وتناغمًا، ومزيدا من القدرة على الكشف[3].

هـ-التكثيف/ التركيز: تبدو سمة التركيز مرادفة لـ"الإيجاز" من ناحية، ولصيقة بعنصر "القِصَر" من ناحية أخرى، إلّا أنها هناك تعني "الاقتصاد اللغوي"، في حين تَنمُّ هنا بـ"الاكتناز الدلالي"، كما أنّ خاصّية "التكثيف" قد تبدو نقيضًا لِصفة "المباشرة والوضوح"، وهذا صحيح من وجوه، ومع أنّ

[1]- رامز طويلة في حوار معه، يُنظر: امعضشو، ما الهايكو؟، ص48-51.

[2]- البستاني، الهايكو العراقي والعربي، م س، نت. "ولاهتمامه بالطبيعة وتجلّياتها، بعناصرها ومختلف فصولها، أُطلق عليه "شعر الربيع" أو "الشعر الأخضر"، ولذلك يرى بعضهم أنه يقوم على الوصف، ويرى آخرون أنه يمكن أن يتناول مختلف الموضوعات الشعرية.(ينظر: البستاني، الهايكو العراقي والعربي، نت)

[3]- البستاني، الهايكو العربي، نت.

كِلتا الميزتَيْن يُثبتها الدارسون لشعر الهايكو، وإنْ اختلفوا بعضَ الأحايين، إلّا أننا قد نجد تفسيرًا لهذا التناقض من وجهين: أوّلها، يتعلّق بتوتّر النصّ وحركيّته الدلالية المفتوحة بين المبدع والمتلقّي، فشعراء الهايكو—في غالبيّتهم، والكلاسيكيين منهم خاصّة- يوردون ما يوردون باعتباطية لا تتجاوز اتّصالهم الحسّي بما يشاهدون، وانجذابَهم لبديع "صنع الله" كما هو في تمظهره الحقيقيّ، إلّا أنّ نصوصهم الناصعة الوضوح تُربك المتلقّي، وتجعله يرتاب في هذا الوضوح المعلَن، ولا يطمئنّ إلى وداعته المدهشة، ممّا يجعل لغة النصّ تبدو مُلْبِسةً، وخطابَه غير ميسور التقبُّل، يستفزّ حساسية القارئ، ويحرّك فاعلية التفكيك والتأويل لديه. وهذا نفسه يقودنا إلى الوجه الآخر في معاينة هذه "الجدلية"، ونورده في شكل تساؤل، وهو: أينبغي للنصّ -لكي يحتمل الأبعاد الرمزية، والإيحاءات الدلالية- أن يكون قائمًا على التعبير المجازي، والانزياح الأسلوبي، فحسب؟ أم إنّه يمكن للعبارة مسرودةً على حقيقة ألفاظها، ووضوح لغتها، أن تُوحيَ وتُرمِز، وتكنِيَ وتُلغِز؟

وجوابنا: إنّه ليس بالضرورة أن تُبنى العبارة على المجاز، وترتفق بالانزياح، كي تشعّ بالدلالات المضيئة، وتحتشد بالظلال الحافّة، المشرعة على فضاء التأويلات المتعدّدة. ولعلّ في "أمثال" العرب، وأقاويلهم ما يؤيّد هذا القول، وإذا جئنا —مثلًا- إلى "الكناية" في البلاغة العربية، ألفيناها —رغم إدراجها في باب التصوير البياني- كثيرًا ما تأتي عبارةً مباشرة منطوقةً على "الحقيقة الظاهرة"، لكنّها —مع ذلك- تُحمل لا على معناها، وإنّما على "لازم معناها"، "مع جواز إرادة المعنى الظاهري". وفي هذا دليل على أنّ اجتماع "وضوح العبارة" مع "كثافة الدلالة" غيرُ ممتنِع.

ولرولان بارث رأي طريف في ما يتّصل بهذه المسألة: فـ"الاقتصاد" اللغوي وصغَر الحجم الذي عُني به في الهايكو أمر لا يرتبط بالإيجاز؛ أي "تقليص الدالّ دون التنقيص من كثافة المدلول"، بل العكس من ذلك: وهو العمل على "أصل المعنى"؛ لكي لا يفيض، ولا يغُور، ولا يضمر، ولا يهِيم

في لانهائية المجازات والرموز.. فإيجاز الهايكو ليس شكليّا، لأنّ الهايكو ليس فكرة خصبة صيغت في شكل مختصر، ولكنه حدث مختصر يجد شكله دفعة واحدة.[1]

وعوْدًا على بدء، نقول: إنّ الهايكو نصّ مباشر بَيْدَ أنه مركّز، مكثّف رغمَ انحيازه للوضوح، يمتلك القدرة على البثّ الدلالي حالَ تشكيل العلامة، وهذا ما يجعل الشعر مُشِعًّا، حين تكون الشعريّة كامنة في بنية النصّ، تضمر جمالياته الخاصّة عبر المكوّن البنيوي، وليس عبر الجماليات عالية الصوت من مجازات وبديعيّات وأوزان، فيتوهّج —من خلال كثافته–بالإيحاءات والدلالات والإشارات، فيكون شعرًا مرّتَين، مرّة بما يكون، وثانية بما يعني. وإذا كان حجمُ القصيدة —في النصوص غير الوجيزة– يسمح للّغة أن تُراوح بين وظيفتَيها: التواصلية والشعرية، فليس ها هنا حيّزٌ لفعلٍ غير شعريّ، بسبب الإيجاز اللغوي، الذي يوجب على الهايكيست أن يكون دقيقًا في اختيار كلّ مفردة، منتبّهًا لمحورَيْ "الاختيار" و"التوزيع"، حتى تغدو عبارتُه "لقطة" سريعة، مكتنزة بفتنة البساطة، ومؤدّية لمقاصدها في الآن ذاته[2].

النصّ الهايكوي —إذًا– قصيدة كاملة، لا تحتاج إلى أكثر ممّا هي عليه كيْ تكون كذلك، بل إنّ عبقريّتها وجدارتها تتجسّد في كونها "زهرة تعادل حديقة"[3]، وكلّ ما تحتاجه: قارئٌ ذكيّ، ذو دراية ووعي بطاقات اللغة، وخبرةٍ بفكّ شفرات هذا النصّ، المكتنِز بطاقةٍ دلالية وإيحائية هائلة، وإنْ شحَّ على مستوى الصياغة اللغوية، وكأنّا بمُبْدِعه يتمثل —ممارسةً– عبارةَ النِّفّريّ[4]:"كلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة!".

[1] –Voir: Barthes, Roland, L'Empire des signes, Flammarion, Paris, 1970. P98.

[2]– ينظر: البستاني، الهايكو العربي، نت.

[3]– ينظر: : روشهيلد، مسبحة الهايكو، نت.

[4]– امعضشو، ما الهايكو؟ ص48-51.

و– الترميز/الإيحاء: التكثيف يستلزم الإيحاء، نقول هذا ابتداءً، لأنّ التكثيف يتمخّض من شحٍّ في اللغة، وإذا لم يكن في مقابل هذا الشُحّ اللغوي، ثراءٌ دلاليّ، خرجنا من كلّ ذلك "بخُفَّيْ حُنيْن"؛ فلا نحن بثرثرة جميلة، ولا بمعاني مثيرة.

ولا يمكن أن يكون الهايكو –وهو الفنّ العالميّ– بهذه الصورة الجوفاء، لقد رأينا كيف أنه سهل بسيط في الظاهر، ينطوي على معنى عميق تحت السطح، وهو –في الأصل– ناشئ عن لحظة "تأمّل"، وله من هذه الناحية تاريخ متجذّر، ومرجعية عريقة، تعود إلى فلسفة "الزنّ البوذية"، بما يجعله يتّكئ على رؤيا تتجاوز الرؤية العيانية للمحسوسات، والتناول السطحي للمجرّدات[1]، وهذا يؤهّله لأنْ يكون نصًّا متَمنّعًا، يتوسّل بتقنيات أسلوبية عدّة؛ كالإلغاز، والتشاكل، والتورية، والتصرّف في ترتيب الأسطُر، وغيرها... وكلّ هذا يدخل في ما يُسمّى "اللعب بالكلمات"، وهي ميزة مستعملة في مختلف الفنون الأدبية بحكم التصاقها باللغة، لكنّ قوّة حضورها من فنّ إلى فنّ تكون بمقدار ما يتمتّع به هذا الفنّ أو ذاك من "شعريّة"، لذلك تأتي النصوص الوجيزة في مقدّمة الفنون الأكثر استثمارًا لهذه الخاصيّة.

ولمّا كانت غاية الهايكو ومرجعيتُه استيطيقيّة رؤيويّة بالأساس، فإنّ الكيفية التي تنتظم وتتعالق وَفقها مفرداته تبدو غيرَ مألوفة؛ ممّا يصْبغها بطابَع الشعرية والبلاغة والألق الإبداعي، والانفتاح على آفاق رَحْبة من حيث القراءةُ والتأويل، فقد يقول الهايكو شيئًا، ويفهم المتلقّي شيئًا آخر، وهذا الأخير يبحث عن الغائب في الحاضر، والمسكوت عنه في المنطوق، لكن –دائمًا– بالاستناد إلى قرينة وإشارة لمّاحة من النصّ.[2]

ز– الطرافة/خرق المألوف: هذه أيضًا من سمات "الشعرية" في النصوص الأدبية، ولها صلة بما كنّا بصدده من حديث عن "اللعب بالكلمات"، كما أنّ هذه الميزة قد تبدو مناقضة للخاصّية الثانية

[1]– ينظر: امعضشو، المرجع نفسه ، ص ن.

[2]– ينظر: البستاني، الهايكو العربي، نت.

المتعلّقة باستخدام "اليوميّ"، والاهتمام بـ"العاديّ"، ونستدرك هنا لنقول إنّ ذلك ينبغي أن يكون بطريقة ذكيّة، غير مألوفة، أو من زاوية غير مرئيّة وهكذا، فشاعر الهايكو «يجعل من المهمَّش والمهْمَل والاعتياديّ شيئاً جميلًا، وذا قيمة معنوية لا يلاحظها الناس عادة، في زحمة انشغالهم بالواقع، أو من فرط تشبُّعهم بما هو رتيب»[1]، فلابدّ –لكي يكون الهايكو– جميلًا ومثيرًا– من الابتعاد عن التعبيرات الجاهزة والمستهلكة. وإذا كان المنظّرون له يرون ضرورة تجنّب الزخارف والمجازات، لاسيَّما المتعمّد والمستثقل منها، فإنّ رهان شاعر الهايكو أن يحوّل ما هو مألوف إلى شيء طريف وبديع، وأن يعبّر عن الغريب كما لو أنه مألوف معتاد.

بقي أن نضيف بعض القيَم المهمّة التي يقوم عليها الهايكو؛ فهو –كما أشرنا– ينبني على ثلاثة أسطُر، بما يشبه أن يكون ذا رأس ومتن وخاتمة؛ فيأتي المطلع في السطر الأوّل لافتًا للانتباه، ثمّ "الحشوة" في السطر الثاني، وفي السطر الأخير يُقفل النصّ بالكلمة التي يومض من خلالها ضوء الهايكو، وأيُّ خلل يُصيب هذه البنية قد ينعكس اعتلالاً في صحة الهايكو، ويُربك القارئ ويشوّش عليه الفهم،[2] ويتجسّد ذلك في المزج بين حالتَين، أو الجمع بين مشهدَيْن أو فكرتَين... غالبًا ما تكون إحداهما حاضرة، والأخرى غائبة، بأيِّ معنى من معاني الحضور والغياب، ويحدُث كسر أو خرق أو انزياح في التسلسل المنطقي، بما يُحدِث "فجوةً" أو "مسافةَ توتّر" بين الطرفين[3]، ويورد المبدع في النصّ إشارة أو "قرينة"، تكون هي الخيط الذي يُسعف المتلقّي في ملء الفراغ، ورتْق المسافة بين الحالتين.

ولكي يحقّق الهايكيست بنية بهذا الشكل في "عبارته القصيرة"، يلجأ إلى ما يُسمّى بـ"القطع التركيبي والوصل الدلالي"، فتراه يتجنّب أدوات الربط، والتكرار، والظروف، وغيرها ممّا يرهق جسد الهايكو الصغير، ويميل إلى النكرة المفيدة للتعميم، والفعل المضارع الدالّ على الحضور والديمومة...

[1]– ينظر: روشهيلد، مسبحة الهايكو، نت.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، نت.

[3]– ينظر: الجزيري، جمال، مقدّمة ديوان محمود الرجبي "موج يثور داخلي"، حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015، ص7. وروشهيلد، المرجع السابق، نت.

إن خاصّيتيْ الإيجاز والتصوير تدفعان شاعر الهايكو إلى تقنية "المونتاج"[1]، حيث يتمّ "حذفٌ كثير واختصارٌ أكثر"[2]، ممّا يؤدّي إلى التركيز والتكثيف، وتغدو العبارة الناتجة عن "القطع والوصل" مفتوحة بين يدي المتلقّي لمنحه الدلالات المحذوفة، والإيحاءات الحافّة.

كما لا تغفل قصائد الهايكو الكثير من مقوّمات الشعرية، لاسيّما تلك التي تنسجم مع حجمها الوجيز؛ كالتشاكل، والمفارقة، والإدهاش... وبالرغم من قِصرها، واكتفائها بالصورة الواحدة والاثنتَين، إلّا أنها حافظت على البناء المحكم، ووحدة الموضوع، «وبالطبع؛ قصائدُ بهذا القصر ووحدانية الصورة فإن استهلالاتها ترتبط بمتن القصيدة ولا تنفصل عنها أو تتباعد عنها، وهذا الارتباط يجعلها متجانسة التدفّق ملتئمة الأجزاء»[3]، وقد حقّقت استقلاليّتها كفنّ متميّز، وكقصيدة مكتفية بذاتها، ومن أجل ذلك نجد شعراءها يحرصون على وضع عنوان لكلّ "هايكو"، تأكيدًا لهذه الاستقلالية.

ويتفق الدارسون على أنّ شاعر اليابان الكبير "باشو ماتسوو" (1644-1694م) هو رائد هذا الفنّ، والأبُ المؤسّس لجلّ قواعده، التي استقرّ عليها، والْتزم بها إلى يوم الناس هذا، وينتسب "باشو" إلى عائلة نبيلة من "المحاربين" (ساموراي)، إلّا أنه رفض نمط الحياة الأرستقراطية، وفضّل مسلك العزلة والترحال والتأمّل[4]، بعدما درس مذهب "الزن" البوذيّ. ومن نصوصه الهايكوية الشهيرة:

---

[1]- يرى كثير من الدارسين أن الشعر الياباني والصيني بهذه التقنية كان هو الدافع إلى ابتكار فنّ المونتاج في السينما، يقول الأسعد: "في هذا السياق قادت دراسة الشعر الياباني والصيني من قبل المخرج السينمائي "سيرجي ايزنشتاين" إلى ابتكار فن المونتاج أي التقطيع والتركيب، وكان هذا أمراً بالغ الجدة. وحين صدر في أوائل القرن العشرين كتاب "الحروف التصويرية الصينية كوسيط شعري" (1908) للباحث "ارنست فينلوزا"، لم يكن هذا الكتاب تقديما لطرفة غريبة بل كان دراسة في المبادئ الجمالية الأساسية لهذا الفنّ الذي يعتمد الكتابة التصويرية (واليابانية مشتقة منها)" (ينظر: الأسعد، تراث الهايكو)

[2]- البستاني، الهايكو العراقي والعربي، نت.

[3]- ضمرة، السحر الأسيوي، المقدمة ص10.

[4]- ينظر: مزيد، منير، السحر الاسيويّ، ص92.

"يا للبركة العتيقة

قفزتْ ضفدعةٌ

صوْتُ الماء".

يعدّ هذا أشهر هايكو في اليابان والعالم، ويحفظه اليابانيون صغيرهم وكبيرهم، وهو مترجم إلى معظم لغات العالم، "وقد أسال من الحبر في اليابان وخارجها بما قد يملأ بركتين عوضًا عن البركة الواحدة، ويُقال إن "باشو" كتبه عشرات المرّات حتى وصل إلى هذه الصيغة. فالهايكو ما هو إلّا احتفاء بالطبيعة، وتركها تعبّر عن نفسها كما هي، وعندما ينفتّح ذهن المرء شعريا أو صوفيا أو روحيًّا يشعر المرء –كما شعر "باشو"– بأنه حتى في ورقة عشب برّي يوجد شيء يعلو حقا على كلّ المشاعر البشرية الدونيّة.[1]

هكذا تضعنا قصيدة الهايكو وجهًا لوجه أمام شعب يتحلّى بعراقة ثقافية مؤتلقة، شعب أحبّ الحكمة، واحترف الفنّ، إنسانه يملك حِسًّا إبداعيًّا صُراحًا، تغنّى بالطبيعة، وتلمّس جمالياتها وبديع حالاتها،كما تغنّى بالمشاعر: لطائفها ولوافحها، وشرع بوّابات إبداعه الفنّي والأدبي–المترع بالبحث عن الجوهر في الطبيعة والكون– على أقصى المسافات والمساحات، متّشحًا بأجمل التراكيب، وأبدع الأشكال، في مدار الرؤية التي تمنحه الهوية الخاصة[2]. مما يعطينا صورة بيّنة أنّ هذا الإنسان الذي شوّهت الأيديولوجيا السائدة صورته، حين صوّرته "وحشًا" قاسيًا خِلوًا من الرحمة والمشاعر السامية، وهو لا يخرج عن حقيقته الآدميّة، حينما يتعلّق الأمر بالتعبير عن الذات الإنسانية ومشاعرها الفيّاضة.[3]

انطلقت "مقطوعة الهايكو" من البيئة اليابانية، واستطاعت أن تقتحم مختلف الآداب والثقافات العالمية، وقد لقيت رواجًا، واستقطبت جمهورًا عريضًا من الكُتّاب والباحثين والمهتمّين، ويرجع

[1]– ينظر: الباحثون السوريون، شعر الهايكو الياباني، نت.

[2]– ينظر: ضمرة، مقدمة "السحر الأسيوي"، ص3.

[3]– ينظر: السحر الأسيوي، المقدّمة ص7.

تأريخ الهايكو الحديث إلى عام 1892م بظهور قصائد الشاعر "ماسَوكا شايكي"[1]. ولم يكن انطلاق قصيدة الهايكو وانتشارها في أنحاء العالم مكانيًّا فحسب، بل عبّدت لنفسها تربة على الصعيد الأدبي الأسلوبي أيضًا؛ أدبيّ: بتحرّرها من بعض المحدّدات التي تقترن بثقافتها الأصلية، لتخترق التراث "الآخر" وتلتحم به، وأسلوبي: بأن تحاول كلُّ ثقافة أن تصبغ هذا الفنّ بصبغتها، وتشكّله بما يناسب لغتها وأدبها، حتى يصير كأنّه فرع منها، وهكذا تعطي وتأخذ، وهذه سُنّة من سنن التأثّر والتأثير بين الآداب العالمية المختلفة.[2]

وقد بدأ تأثير هذه القصيدة في الشعر الغربي سنواتِ ما قبل الحرب العالمية الأولى مع بدايات ظهور مدرسة " التصويريّين" في بريطانيا وأمريكا على السواء، وعن هذا التأثير يقول "جلن هيوز": «من الصعب أن نتوقّع إفلات شاعرٍ ذي اهتمامات تجريبية واسعة من تأثير الشعراء اليابانيين، فقصائد التانكا والهوكو الصغيرة المميّزة والمحتشدة بالإيحاء والمتضمّنة لجوهر المخيّلة الصافية والمكثّفة تجتذب الشاعر التصويري». ولم يكتب التصويريّون الذين بعثوا الحيوية في الشعر الغربي قصائد هايكو بالإنجليزية فقط، بل وتبنّوا الرؤية اليابانية في فهم الشعر. ولعلّ ما جاء في بيان المدرسة التصويرية من تشديد على استخدام الصورة البصرية، ("جماع الفكر والعاطفة في لمحة" حسب تعبير أزرا باوند)[3] والتركيز، واستخدام لغة الحديث اليومي، وخلق إيقاعات جديدة خارجة على الإيقاعات المتوارثة، لعلّها بعض من تأثير شعر الهايكو الياباني.[4]

---

[1]- Voir: Encyclopédie Larousse en ligne, Ioc. Cit.

[2]- ينظر: الجزيري، قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، ص4-5.

[3]- تعريف أزرا باوند هذا للصورة الشعرية مشتهر، وهو مترجم للعربية بكيفيّات مختلفة. (ينظر: عباس، فنّ الشعر، ص90. وإسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص134)

[4]- ينظر: جيوفري مور، الشعر الأمريكي، طبعة بنغوين، 1985. نقلًا عن: الأسعد، تراث الهايكو في الثقافة العربية. نت.

أمّا في ما يتعلّق بولوج هذا الفنّ إلى الأدب العربي، فنسجّل فيه السبق –مرّةً أخرى– لشاعرنا عز الدين المناصرة، بالرغم من أنّ ذلك جاء في شكل إشارة بسيطة، في ديوانه الأوّل "يا عنب الخليل" (1968)، حيث كتب المناصرة قصيدة قصيرة من مقطعين، وعنْوَنَها بـ"هايكو–تانكا":[1]

وقد جاء هذا "الهايكو" المبكّر مجاورًا لـ"التوقيعات" الأولى التي ألّفها المناصرة، ولعلّه كان يهدف من ورائه إلى لفت نظر القارئ والمثقّف العربي لهذا النوع من الشعر القصير، ليُعنَيا به، لذلك لم يزد المناصرة على هذه القصيدة "اليتيمة" بعنوانها الفريد، والتي سبقت المحاولات الترجمية للشعر الياباني إلى العربية، تلك التي ستلحق –باستحياء– بعد ذلك بسنوات، وربّما عقود، فيما واصل المناصرة كتابة قصائده الوجيزة بِاسم"التوقيعات"، منظّرًا لها في حواراته وكتاباته، دون أن ينسى الإشارة مرّة إثر مرّة إلى قصيدة الهايكو. فكأنّنا به (المناصرة) أراد فتح نافذة لأبناء العربية على هذا "العالَم الشعري" البائن، ثمّ تركها ومضى في نهجه الشعري الذي اختطّه لنفسه.

ويرى محمّد الأسعد أنّ القارئ العربي لم يعرف الهايكو إلّا في العقود الأخيرة، ويشكّك في أن تكون ترجمة كتاب "البوشيدو" إلى العربية في العام 1938–والذي قدّم لأول مرّة عرضًا لمكونات الثقافة اليابانية الموروثة– قد أثارت اهتماماً في الأوساط العربية بالشعر الياباني، أو بأخلاق هذا المجتمع النائي وقيَمه، في وقت كانت فيه كلُّ أجهزتها الرصدية موجهة نحو الفضاء الغربي.[2]

وترجع بداية الاهتمام بترجمة الهايكو للعربية إلى أواخر السبعينيّات وأوائل الثمانينيات، بنشر دراسة مترجمة للباحث "تشامبرلين" في مجلّة عالم الفكر عام 1979، وفيها تحليل مقتضب لفنّ الهايكو، ومنذ ذلك الحين بدأت تظهر دراسات مترجمة، وقصائد هايكو في الدوريّات العربية الخاصّة بالآداب الأجنبية.[3]

[1]– المناصرة، يا عنب الخليل، م م س، ص16.

[2]– الأسعد، تراث الهايكو، م س، نت.

[3]– ينظر: بعلي، شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة، الجزائر، ص3–4.

وقد انسلخت عقود والهايكو يُترجم إلى العربية عبر لغات وسيطة كالإنجليزية، حتى صدر "كتاب الهايكو" لمترجمه الشاعر محمد عُضيمة عن اللغة اليابانية مباشرة، معتمدا مئة مرجع، ومستوعبا ما يقرب من خمسة قرون، بمقدّمة كتبها عُضيمة موضّحا مسيرة هذا الفنّ ومراحل تطوّره، وأبرز شعرائه.[1]

لقد ظلّت وما تزال شعوب العالم تتلقّف الهايكو الياباني، وتُرجع بشرى البستاني ذلك لأسباب عدّة، ذكرت منها: البنيوية المغايرة، والاختلاف عن شروط الشعرية المتعارف عليها، الارتكاز على البعد الجمالي الرؤيوي المتجرّد من الإيديولوجية، إضافة إلى سهولة اشتراطاته البنيوية، التي تبعد عن العسر والتعقيد...[2]

وبدأ يبرز شعراء عرب في كتابة الهايكو، (ومنهم من ارتبط اسمه بهذا الفنّ)، نذكر منهم: محمّد الأسعد (فلسطين)، محمود الرجبي (الأردن)، جمال الجزيري (مصر)، بشرى البستاني (العراق) محمّد أمين إدريس (تونس)، مصطفى الغتيري (المغرب)، ومن الجزائر: عاشور فنّي (هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي)[3]، الأخضر بركة (حجر يسقط الآن في الماء)[4]، معاشو قرور (هايكو اللقلق)[5]..

3.4- التوقيعة:

يُطلق التوقيع في اللّغة على دلالات عدّة، حقيقية ومجازية، حسّية أو معنوية، وإنّما يُهمّنا منها ما يرتبط بمفهوم "التوقيع" كمصطلح أدبيّ؛ وتدور معاني مادّة (و ق ع) في العربية حول: النزول،

[1]- ينظر: البستاني، الهايكو العربي، نت. وقد صدر "كتاب الهايكو" عن دار التكوين بدمشق عام 2010، وضمّ 1000هايكو وهايكو، وما زاد الكتاب قيمة، إدراج النصّ الأصلي بلغته اليابانية مع المترجَم، واشتراك الكاتب الياباني المستعرب "كوتا كاريا" في تأليفه.

[2]- ينظر: البستاني، المرجع نفسه، نت.

[3]- فني، عاشور، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، قصائد هايكو، دار القصبة، الجزائر، 2007.

[4]- بركة، الاخضر، حجر يسقط الآن في الماء (قصائد هايكو)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

[5]- قرور، معاشو، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

والإلقاء، والنفاذ، والتأثير، والمناسبة...[1] إذْ إنّ هذه المعاني العامّة ذات صلة بمصطلح "التوقيعات" الذي يُفترض أن يكون قد اشتُقّ من بعضها. وقد ورد في اللسان: «والتوْقِيعُ: إِصابةُ المطَر بعضَ الأَرضِ وإِخطاؤه بعضًا.. والتوْقِيعُ في الكتابِ : إِلْحاقُ شيءٍ فيه بعد الفراغِ منه، وقيل: هو مُشْتَقٌّ من التوْقِيعِ الذي هو مخالفةُ الثاني للأَوّلِ... قال الأَزهري: تَوْقِيعُ الكاتِب في الكِتاب المكْتُوب: أن يُجْمِل بين تَضاعيف سُطوره مقاصدَ الحاجة ويَحْذفَ الفُضولَ، وهو مأْخوذ من تَوْقِيعِ الدَّبَرِ ظهرَ البعير، فكأَنّ الموَقِّع في الكتاب يُؤَثِّر في الأَمر الذي كُتِبَ الكتابُ فيه ما يُؤَكِّدُه ويُوجبه»[2].

وهكذا أُطلق "التوقيع" على الردّ يكتبه الخليفة أو الأمير أو القاضي، في ذيل الرقعة التي تتضمّن مسألة تُرفع إليه، فيُصدر فيها حُكمه، ويُنْفذ أمرَه، في عبارة موجزة، لا تتجاوز الجملة والجملتين أو الثلاث، وقد تكون شاهدًا من أية قرآنية، أو حديث نبويّ، أو شعر أو حكمة أو مثَل...[3]

يعرّفها البطلْيوسي بقوله: «وأمّا التوقيع فإنّ العادة جرت أن يُستعمل في كلّ كتاب يكتبه الملك، أو مَنْ له أمر ونهي في أسفل الكتاب المرفوع إليه، أو على ظهره، أو في عَرْضه، بإيجاب ما يُسْأل أو منعه، كقول الملك: ينفذ هذا إن شاء الله، أو هذا صحيح. وكما يكتب الملك على ظهر الكتاب: لِتُرَدَّ على هذا ظُلاَمته. أو لِينظرْ في خبر هذا، أو نحو ذلك»[4].

---

[1]- بالعودة إلى هذه المادّة اللغوية في المعاجم، يجد الباحث صعوبة ما في الربط والتقريب بين معانيها الأوّلية واصطلاحها النهائي، ويظهر هذا الاضطراب حتى عند أعلام اللغة ممّن حاول أن يؤسّس لهذه الكلمة معناها اللغوي؛ كالخليل، وابن الأنباري، وابن منظور.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، (وقع)

[3]- أورد صاحب العقد الفريد طائفة من التوقيعات بدأها بالخلفاء الراشدين إلى من تلاهم في العصور اللاحقة، فكان منها ما يأتي آية قرآنية، أو بيت شعر أو مثلا... (ينظر: ابن عبد ربّه، العقد الفريد، الفصل الخاصّ بالتوقيعات والفصول والصدور وأخبار الكتَبة. ينظر: ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، 1372/ 1953، ج4/ص110 وما بعدها)

[4]- البطليوسي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1996. ج1/ ص195.

وقد ميّز القدامى هذه النصوص من سائر الرسائل وعدّوها صنفًا من الترسّل مستقلّا، ونلاحظ أنّ التوقيع مثّل منذ أواخر القرن الثاني للهجرة نموذجًا أمْثلَ لكتابة الرسائل عمومًا[1]، حتى قال جعفر بن يحيى لكُتّابه: "إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التوقيع فافعلوا"[2]. وفي هذا العصر، ازدهرت الكتابة الفنّية، وتعدّدت أغراضها، واتّسع نطاقها، «وأصبح لا يحظى بالوزارة إلا ذوو الأقلام السيّالة من الكُتّاب والبلغاء المترّسلين كالبرامكة، والفضل بن الربيع، والفضل والحسن ابنَيْ سهل، وغيرهم من الكتّاب الذين جمعوا بين الوزارة والكتابة الأدبية»[3]. فاستجمعت التوقيعات خصائصَها، وبلغت مرحلةَ نضجها، وراجت في المشرق والمغرب، وغدت فنًّا أدبيًّا يتنافس الكُتّاب في تعاطيه، ومجالًا لاجتهاد المترسّلين في صياغة العبارة البليغة.

وتطوّرت التوقيعات عبر العصور الإسلامية، فأصبحت اسمًا على تلك الأقوال الموجزة المعبّرة التي يضمّنها المسؤول في الدولة ما ينبغي اتخاذه من إجراء نحو كلّ قضية، وهي بهذا المفهوم أشبه ما تكون بتوجيه المعاملات الرسمية في الوقت الحاضر، ثم تحّول معناها بعد ذلك إلى علامة اسم السلطان خاصّة التي تُذيّل بها الأوامر والمراسيم والصكوك كـ"الإمضاء"، أو تأشيرة الاسم، أي: كتابته بتلك الهيئة الخاصّة التي تقابل في اللغات اللاتينية لفظة:[4](Signature).

إذًا، يمكن القول: إنّ مصطلح "التوقيع" يرتجع إلى ثلاثة مفاهيم أساسًا: أوّلها: الوقْع؛ أي وقْعُ الشيء وأثره في النفس، وهذا يتّجه إلى مفهوم "التأثير". ثانيها: "الإيقاع"؛ أي التنغيم الصوْتي، وهو يترادف مع مصدر الفعل المضعّف "التوقيع" (نقول: أوْقع إيقاعًا، ووقّع توقيعًا؛ بمعنى واحد). ثالثها: "الإمضاء"؛ وهذا يعني تمثيل الهويّة الشخصية، وهو يتّصل بمفهوم "النقش" أو "الختْم".

---

[1]- ينظر:الحريري، سلطان عبد الرؤوف، أدب الرسائل في العصر الأيوبي، القاضي الفاضل نموذجًا، أطروحة دكتوراه، إشراف علي أبو زيد، كلية الآداب، جامعة دمشق، د.ت (مخطوط)، ص52.

[2]-المقدسي، محمد بن مفلح، الآداب الشرعية والمنح المرعية، عالم الكتب، د.ط، د.ت، ج1/ ص351.

[3]- الدخيل، حمد بن ناصر، فنّ التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، موسوعة التوثيق الشامل، القسم الأكاديمي، منتدى اللغة العربية، http://www.tawtheegonline.com

[4]- ينظر: الدخيل، المرجع نفسه، نت.

فهي ثلاثة جذور يمكن أن تلتقي مفاهيمها وتجتمع دلالاتها في مصطلح "التوقيعة": التأثير، والتنغيم، والتختيم.

وقد استخلص الدارسون مقاييس لـ"التوقيع الأدبيّ"، صارت فيما بعدُ شروطًا له، أهمّها:

-الإيجاز، وهو ميزته المقوِّمة.

-والبلاغة، ومعناها "مراعاة مقتضى الحال".

-والإقناع، وفيه وضوح الحُجّة، وقوّة المنطق، بما لا يقبل المراجعة...[1]

ومن التوقيعات التي استجمعت هذه الخصائص: ما كتبه عليّ بن أبي طالب على كتاب جاءه من ابنه الحسن (رضي الله عنهما): «رأيُ الشيخ خير من مشهد الغلام». ووقّع عمر بن عبد العزيز على كتاب أتاه من واليه يشكو سوء طاعةِ أهل الكوفة: «لا تطلب طاعةَ من خَذل عليّا، وكان إمامًا مرْضيّا». ووقّع هارون الرشيد إلى أحد وُلاته: «داوِ جُرحك لا يتّسعْ». وكتب جعفر بن يحيى في قصّة مستمنِح كان وصَله مرارًا: «دعِ الضرعَ يدرّ لغيرك كما درَّ لك». وكتب الفضل بن يحيى إلى صاحب شرطة: «تَرفَّقْ تُوَفّق»...[2]

ولا يُنكر ما كان للتوقيعات من جميل الأثر في حركة السياسة والإدارة، إذ ارتبطت منذ نشأتها بدواوين الخلفاء ومن يليهم، وفي إغناء الأدب وفنونه بثروة لا تُقدّر من التعبيرات الراقية، لما تحمله من رأي سديد، أو حكمة بالغة، أو معنى طريف، أو استعمال غير مألوف، يُضاف إلى ما أُثِر عن العرب من ضروب القول وفنون الكتابة.

والحقّ أن الشعر الوجيز موجود لدى جميع الثقافات شرقيّها وغربيّها، وإن اختلفت تسميّاته وسماته فيما بينها، وهو وإن لاءمَ هذا العصر الحديث، وتزيّا بالحداثة، إلّا أنه من حيث النشأة

[1]- ينظر: الدخيل، فن التوقيعات الأدبية، نت.

[2]- ينظر: ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج4/ 256 وما بعدها، وقد أورد المصنّف مجموعة غير يسيرة من توقيعات الخلفاء والولاة والكتّاب.

والاستعمال أَلْصَق بتراث الشعوب القديمة، وأقرب إلى مقتضيات عيشها؛ إذ كانت المشافهة فيها هي لغة التواصل، والذاكرة آلة الحفظ والنقل، وأدواتُ الكتابة أكثر نُدرة ومَشقّة، وأوقات الفراغ والتفرّغ للتدوين تكاد تنعدم... لذلك كثر عند العرب الأقوال السائرة القصيرة، والأبيات المنفردة أو القليلة، كما عُرف عند الأوربيين الإيبغراما، وراج لدى اليبانيين الهايكو.

التقت في القصيدة الوجيزة العربية (الومضة) روافدُ التراث بجداول الحداثة، واجتمعت فيها تقاليد القول الشرقية وفنون الكتابة الغربية، وأخذت من كلّ الثقافات حاجتها، شأنها شأن العالَم الذي مثّلته، وهو هذا الراهن المعاصر، الذي تحوّل إلى قرية صغيرة؛ يتّسم بالسرعة، ويؤثر الاختصار، ويريد أن يقتصد في كلّ شيء، فكأنّ القصيدة الوجيزة أمست بؤرة للتيارات المختلفة، تمتح منها ما يلائم خِفّتها، وتحتَوِش ما يتحمّله جسمها النحيف.

ظهرت التوقيعة/ أو الومضة داخل حركة الشعر الحُرّ؛ فمع قصيدة التفعيلة نشأت، وبقصيدة النثر انتعشت، فأصبحت في السبعينيات من القرن العشرين نوعًا أدبيّا مستقلّا، تبرز خصائص، وتتّضح حدوده، ويتقصّده الشعراء ممارسةً واحترافا، وإن اختلفوا حوله اصطلاحًا وتأصيلًا، بين من وصلها بالمقطّعات والبيت المفرد في الشعر العربي القديم، ومن أرجعها إلى المؤثرات.[1] ولعلّ الظروف السياسية المضطربة، والأوضاع الاجتماعية القلِقة؛ حيث الإرهاب الفكريّ، وانعدام الحرّية، والضغط النفسي الرهيب الذي يعيشه الفنّان والمثقّف والإنسان في البلدان "الشرقية"، ممّا يسوّغ اللّجوء إلى الرمز والومضات السريعة الخاطفة. فربما كانت هذه "الدبابيس" و"المتفجّرات" الصغيرة تقضّ مناطق الاستنقاع والاسترخاء، وتهزّ أصقاع البرودة والترهّل والتيهان.[2] وفي فلسطين خاصّة أدّت سخونة الأحداث وتسارعها إلى الاحتقان والانفعالية، والتعبير عنها بلمحٍ واقتضاب.[3]

---

[1]- ينظر: كياني، حسين ومير قادري، سيد فضل الله، الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع9. ص27-28.

[2]- ينظر: العبادي، قويدر، الومضة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي. نقلا عن: المرجع السابق، ص29.

[3]- ينظر: بولس، حبيب ، فن التوقيع في الشعر العربي الفلسطيني المحلي، نشر في الفجر نيوز يوم 22 - 04 – 2010، 83 ن م ص 227. (ولم يُشر كاتب المقال إلى عز الدين المناصرة لا من قريب ولا من بعيد).

وإذا كانت التوقيعة/ الومضة قصيدة مستقلّة قائمة بذاتها كما يعرّفها جُلّ من تناولها بالدراسة بأنها: «أنموذج شعري جديد له تشكيله وصوره ولغته وإيقاعاته (الداخلية والخارجية)، وتنبع خصوصية هذا الأنموذج الشعري بما يكتنزه من ملفوظات قليلة، ذات دلالات كثيرة، وإيحاءات خصبة، تتخلَّق من ذاتها وعلى ذاتها، في حركة بؤريّة مكثفة، ومتوترة، ونامية مع كل قراءة جديدة، ومتمدّدة في كل دال ومدلول يتحركان ضمن دائرة العلاقات المرمزة، والمفاتيح المتعددة التي تمكّننا من ولوج النصّ».[1] فإنّ الدارس إذا عالج موضوع الومضة، أو تعرّض لها بالتعريف أو بالدراسة والتحليل، لا نظنّه يخصّها بذلك إلّا من حيث هي "جنس مستقلّ"، أو "نوع منفرد" من الشعر له خصوصيّته وسماته واشتراطاته، ومصطلحه بعدُ، مثلما هو الشأن في "الهايكو" و"الإيبغرام"، ولذلك نجدهم يقابلون هذا المصطلح (التوقيعة/ الومضة) بمصطلح "القصيدة القصيرة"، مقارنين ومفاضلين، ومفضِّلين –بعدُ– اصطلاح "الومضة". أمّا تناولها كأحد مكوّنات القصيدة؛ أي كجزء من نصّ أكبر، فما نحسبه إلّا من باب التسمّح، وإلّا فإنّ هذا يُدرجها في الأساليب والتقنيّات التعبيرية، لا في الأجناس والأنواع الأدبية، كما يكون الحال مع: العنوان والعتبة والمقطع والخاتمة، وشكل الكتابة، ومختلف البنيات داخل القصيدة.

ولقد راج بين الدارسين مصطلح "الومضة" أكثر من "التوقيعة" وغيرِه في ما يتعلّق بهذا الصنف الشعري، وحتّى أولئك الذين أقرّوا بالسبق الإبداعي والاصطلاحي لعز الدين المناصرة، وأبدوا إعجابهم بما جاء به في هذا السياق، لم يستعملوا مصطلح "التوقيعة" إلّا عند حديثهم عن تجربة المناصرة ذاتِها، إذ يبدو أن تسمية المناصرة لم تستخفّها الألسُن، أو لم تستسغها الأفهام، أو ربّما – وهذا أكثر مقبوليّةً– لجِدّة مصطلح "الومضة" ومواكبته لنشوء هذا الجنس الجديد من الشعر، وفي ذات الوقت لارتباط "التوقيعة" بنوع آخر مختلف من الكتابات، وسياق ثقافي مغاير.

[1]– عباس، محمود جابر. نقلا عن: أديب حسن محمد، ما هي القصيدة الومضة؟ الحوار المتمدن، العدد: 1280 – 2005/8/8. http://www.ahewar.org/

أمّا خصائص هذا اللون الأدبي فتدور في فلك السمات الأساسية لمختلف أنماط الفنّ القولي الوجيز، فتلتقي مع الإيبغراما والهايكو في: الإيجاز والتكثيف، الرمز والتلميح، والمفارقة والمفاجأة، والطرافة وخرق المألوف، والوحدة، وطرح الفضول، والانفتاح على مختلف تقنيات الفنون الأخرى... كما أنها تُكتب موزونة وغير موزونة، بل قد تضمّ "النُتَف" من الأبيات المشطورة. وسنفصّل في شيء من خصائصها لدى عز الدين المناصرة.

4.4. القصيدة الوجيزة في مدوّنة المناصرة:

يلاحظ المتابع لحركة الشعر العربي المعاصر تزايد الاهتمام بالقصائد الوجيزة، حيث شرعت تظهر مجموعات شعرية كاملة مخصّصة لهذا اللون من الكتابة، مَمْضيّة بتسميّات متنوّعة: قصائد قصيرة، ومضات، لافتات، هوامش، قصائد هايكو... ويرجع ذلك إلى عوامل مختلفة؛ فنّية، ونفسية، واجتماعية/ سياسية.

أمّا في فلسطين فقد بدأت تظهر القصائد الوجيزة مع بداية الستينيات، معبّرة عن انتقال الشعر من الخطابة والمباشرة إلى الإيحاء والرمز، الانتقال من أن يكون شعرا جماهيريّا غايته التوعية والتنوير والتثوير، إلى شعر "يُقرَأ" في جوّ خاصّ. علاوةً على سخونة الأحداث، واحتقان النفوس، والواقع المأزوم محلّيّا وإقليميّا وعالميّا. ما يجعل الشعراء يسارعون لمواكبة تلك الأحداث الساخنة والمتتالية بـ"إمضاءات" شعرية قصيرة وعميقة ومكتنزة بالدلالة والمغزى. يقول أحد الباحثين: «ونحن إذا تتّبعنا شعرنا الفلسطيني في الستينات وما بعدها نجد أنّ الكثير من القصائد التي نُظمت كانت تقوم على لحظة انفعاليه محتقنة حتّمتها الظروف عند الشاعر بحيث اضطرّته هذه اللحظة إلى أن يُخرج هذا المأزوم شعريًّا بأقل عدد من الكلمات، ولكن بالكثير من الإيحاء والرمز والأبعاد. وهذا اللون من الشعر المأزوم ذي اللحظة الانفعالية يتطلب من الشاعر فطنة وذكاء كما يفترض بالمتلقي أيضا أن يكون هو الآخر على درجة من النباهة ليفهم ما ترمي إليه القصيدة لقصرها»[1]. ومن أبرز

[1]- بولس، فن التوقيع في الشعر العربي الفلسطيني المحلي، نت.

الشعراء الفلسطينيّين الذين مارسوا كتابة القصيدة الوجيزة آنذاك: سميح القاسم، توفيق زياد، سالم جبران. أمّا خارج فلسطين فنجد: أحمد مطر، مظفّر النوّاب، نزار قباني، أدونيس، سيف الرحبي...

1.4.4. ابتعاث التوقيعة الشعرية:

غير أنّ عز الدين المناصرة –كما يتّفق جلّ الدارسين– هو أوّل من طرق هذا النوع من الكتابة، إبداعًا واصطلاحًا، حيث يقول عنه بعضهم إنه «سلَكَ إيقاعية مدهشة رائدة، تعتمد التوقيع اللغوي، مع غرابة المفارقة، وأسلوب السخرية اللاذعة، الحارقة كالجمر، الخارقة كالرصاص»[1]. وأطلق المناصرة في الستينيات مصطلح "التوقيعة" على بعض قصائده الوجيزة المركّزة، مستمدًّا المصطلح من فنّ التوقيعات العبّاسي النثري. أمّا من ناحية التشكيل الفنّي فلعلّ مصادره تتعدّد موزّعةً –علاوةً على فنّ "التوقيع" النثري– بين: "مقطّعات" الشعر العربي القديم، ونمط "الهايكو" الياباني، و"الإيبجرام" اليوناني/ الأوربي. وقد فرّق المناصرة نفسُه بين التوقيعة والقصيدة القصيرة.[2] وبهذا امتزجت خصائص النوعين: التراثي والعالمي، في قصيدة التوقيعة المناصرية، التي اجترحت شعرية التفاصيل، محتفيةً بالحياة اليومية والهامشية.[3]

وقد انتبه الناقد علي عشري زايد لهذه الظاهرة في شعر المناصرة فنوّه بها، معتبرًا إيّاه «أبرز شاعر عربي استخدم التوقيعة الشعرية بتركيز العبارة وتكثيف الفكرة في ألفاظ قليلة»[4]. كما أشار إحسان عبّاس إلى ممارسة المناصرة لقصيدة التوقيعة، واختلف معه في التسمية، إذ سمّاها عبّاس "القصيدة القصيرة".[5] وكان للمناصرة تأثيره في أجيال من الشعراء عبر مساحة الوطن العربي.

---

[1]– بعلي، حفناوي، شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة، م م س، ص1.

[2]– ينظر: ضرغام، عادل، شعرية القصيدة القصيرة؛ نماذج من الشعر السعودي المعاصر، الآطام، مارس 2010، ع36.

[3]– ينظر: بعلي، شعرية التوقيعة، ص2.

[4]– نقلًا عن: عبيد، حركية التعبير الشعري، ص7.

[5]– ينظر: كياني، ومير قادري، الومضة الشعرية وسماتها، ص25.

وعرّف المناصرة "التوقيعة" بأنها: «قصيدة قصيرة مكثّفة، تتضمّن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش ومفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حدّ معيّن، وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمنا الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة»[1]. ويلاحظ في تعريف المناصرة التركيز على سمات: التكثيف والمفارقة، والإيماض، والخاتمة المنبّهة، والإلحاح على خاصيّة "الإدهاش".

يُعرف المناصرة بأنه شاعر مولع بالتجريب، مسكون بفتوحات الحداثة، دون أن يفقد توازنه الراسخ في الموروث العريق بشقّيه: العربيّ الفصيح، والفلسطيني المحلّي. ففي أوج انتشاء القصيدة الحرّة وقصيدة النثر؛ يطلّ المناصرة العام 1963 بقصيدة "التوقيعيات"، ثمّ يردفها بـ"الهايكو – تانكا". وكأنما كان المناصرة يفتح نهجًا جديدا غير مطروق، فقصيدة "توقيعات" التي توشّحت بهذا الاسم لأوّل مرّة[2]: قصيدة متوسّطة الطول مسترسلة في شعرية رعوية غنائية، ولم يستخدم فيها الشاعر تقنية "التقطيع" مثلما سيفعل في كثير من "التوقيعات" اللاحقة، التي قد تحمل العنوان ذاته وقد لا تحمله، إلّا أنها أقرب إلى فنّ التوقيع بناءً وصياغة.

ومّما جاء في هذه القصيدة:

قال الراوي: يا سادة هذي الأنحاءْ

لولا الغيرة.. لولا الغيرةْ

ما حبلتْ –في هذا الليل– أميرةْ.

فنقع –من البداية– على التوقيعة المبنيّة على قول مأثور، أو مثل شعبي، فتكون محمّلة بالإشارة والرمز، باعثة على التأمّل والتأويل.[3] وكأنّ التوقيعة هنا تتقمّص القول المأثور فتمتصّ ما فيه من تكثيف واكتناز بالمعنى، بالإضافة إلى ما تحيل عليه من قصّة أو حكاية أو موقف.

[1]– نقلًا عن بعلي، المرجع السابق، ص4.

[2]– المناصرة، المجموعة الأولى، يا عنب الخليل 1968، ص30.

[3]– ينظر: بولس، فن التوقيع في الشعر العربي الفلسطيني المحلي، نت.

ويقول من القصيدة نفسها:

سافر عكّاويٌّ من غرفة نومِهْ
فوق ظهور الخَيل إلى الشرفةْ
حلَفَ بغُربته السوداء
وبكى: يا غُرفة نومي
ما أطوَل أيّام الشُرفةْ
ما أبعد قلب الغرفةْ!!!

فنجد في هذا النصّ جملة من الخصائص الأساسية للتوقيعة: الغرابة والمفارقة، التهكُّم والسخرية، والنهاية المدهشة: حيث إنّ السفر الذي كان فوق ظهور الخيل لم تكن مسافته أكثر من مساحة الغرفة، مع الإشارة إلى معاناة الفلسطيني المنفيّ عبر أزمنة الغربة المتطاولة، حيث تتشابه أيّامه، وتتآكل جذوة عمره، وهو يعيش –مع تهاويله وهلْوَساته– على اليوم الموالي، في انتظار المستحيل.

بعد ذلك بسنة (حسب تأريخ القصيدتين في الديوان) يستجلب المناصرة —في سابقة إبداعية– نمطَيْ الشعر الياباني: "الهايكو" و"التانكا"، مستعملًا في العنوان الاسمين ذاتهما بقصدية "تعريفية" معلنة، مقسّمًا نصّه إلى مقطعين، كل مقطع يحمل اسم أحد النمطين:[1]

هايكو:
يا بابَ ديرنا السميكْ
الهاربون خلفَ صخرك السميكْ
افتحْ لنا نافذة في الروحْ.
تانكا:
أجابَ شيخ يحملُ الفانوس في يدَيْهْ

[1]– المناصرة، يا عنب الخليل، ص16.

يوزّع الشمعاتْ
على نثار دمِنا المسفوكْ
وحينَ سلّمْنا عليهْ
بكى.. واصفرَّ وجهُهُ.. وماتْ.

نلاحظ على هذا النصّ الريادي في فنّ الهايكو العربي:
-التزام عدد الأبيات في كلّ نمط كما هو الحال في أصل هذا الفنّ (الهايكو: 3 أسطر، التانكا: 5 أسطر).
-ارتباط المقطعين ببعضهما دلاليّا وإيقاعيّا. -استخدام التقفية. -اعتماد كلّ مقطع على نهاية مفاجئة...

وسيتوقّف المناصرة عند حدّ هذه "الشذرة"من كتابة الهايكو، تاركًا الطريق مفتوحًا لأجيال من الشعراء الباحثين عمّا يلائم ظرفهم الحضاريّ، وتكوينهم الثقافي. فيما يواصل المناصرة وقائعه الشعرية الأخرى، دون أن يتخلّى عن ممارسة الكتابة بـ"التوقيعة"، بطرق وأشكال متنوّعة؛ فمن قصائد موسومة بالمصطلح تتقسّم إلى مجموعة من التوقيعات واللقطات المفرقعة، إلى توقيعات مستقلّة لا تصرّح باسمها، إلى ومضات ترد أو تتكرّر في القصيدة كـ"لازمة"، إلى توقيعات "حاسمة" تُختتم بها القصائد... وهكذا.

ويبدو أنّ المناصرة توجّس من تلك الصرامة الموجودة المطلوبة في "الهايكو"، المتعلّقة —خاصّةً– بالتزام عدد معيّن من الأسطر، مضافةً إليها قواعده الفنيّة الأخرى. في وقت كانت القصيدة العربية في أوج ثورتها على القوانين، وتمرّدها على النموذج، محقّقةً فتوحات غير قابلة لإعادة النظر، ومواصِلةً بحثها عن متنفَّس أوسع، وهواء أنعش وأنقى. ولعلّ ذلك ما تبنّاه المناصرة بالفعل؛ فراح يزاول التجريب غير متحرّج بِأيّ ما يمكن أن يرفد القصيدة فنّيّا. ولعلّ فنّ "التوقيعات الشعرية" الذي بعثه كان أرحب في احتضان رؤيته التي أرادت اجتراح نوع من الشعر الوجيز يلائم المرحلة

وأوضاعها المعقّدة، ويكون قابلًا للتمدّد والتقلّص حسبَ "نفَس" التجربة، وكِفاءَ شحنتها الذهن-شعورية.

ففي الديوان الأوّل ذاته نجد قصيدة بعنوان "توقيعات مرئيّة"[1]، مقسومة إل مقطعين كلّ مقطع برقم وعنوان، وإن بدا المقطعان أطْول ممّا يمكن أن نطلق عليه "توقيعة"، إمّا بسبب أنّ المصطلح/ الفنّ كان لا يزال في بداية تبلوره، أو لأنّ صاحبه أراده حرًّا غير منضبط بالصرامة الكمّية. ولقد راح الشاعر/ الناقد المناصرة يؤسّس لفنّ "التوقيعات الشعرية" نظريّا -بالموازاة مع ممارساته الإبداعية- في حواراته وكتاباته النقدية.

فمن التوقيعات المتضمّنة في قصيدة أكبر نقع على قوله من قصيدة "فروتا طائر أخضر"[2]:

عيونكِ فيهما وهجٌ
صريحُ اللون لا يخفَى
عيونكِ ملجئي، منفاي
وأعشقُ ذلك المنفَى.

ويرد هذا المقطع في بداية القصيدة ونهايتها، أشبه بما يُسمّى "اللازمة". ويلاحظ فيه شفافية اللغة، وتنكّبها عن الغموض أو التخييل الجامح، وفي ذلك يقول حفناوي بعلي: «جعل المناصرة من التجريب وسيلة تمهيدية إلى كتابة قصيدة "التوقيعة"، فتأتي قصيدته بسيطة التركيب، دون أيّة صور بلاغية محمّلة بالتأويلات، ودون معانٍ غامضة، ومع ذلك فإنها تبدو لنا مختلفة، إنها قصيدة غريبة مدهشة الغرابة، باتت تتناسل منها المعاني وتتكاثر»[3]، مرتبطة بشؤون الإنسان الفلسطيني في انخراط وتَماهٍ مع هموم الأرض والثورة والمقاومة.

[1]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص51.
[2]- المناصرة، المصدر نفسه، ص62.
[3]- بعلي، شعرية التوقيعة، ص21.

والآن، بعدَ حصيلةٍ مقدارها أحدَ عشر ديوانًا، خلال نصف قرن من الفعل الإبداعي؛ كيف مارس المناصرة هذا الفنّ؟ وأيّانَ بلغت تجربته في ذلك؟

2.4.4. البناء الخارجي للتوقيعة المناصرية:

من خلال نظرة شاملة إلى مجموعة دواوين المناصرة الشعرية، والتي تمتدّ حسب تاريخ الصدور بين سنتَيْ (1968 – 2008) وجدنا القصائد التوقيعية المناصرية تأتي على أنماط متنوّعة عدّة، صنّفناها بهذا الشكل:

أ- قصائد تتمثّل في عدد من التوقيعات المميّزة عن بعضها؛ إمّا بفاصلة البياض، أو بالترقيم، و/ أو بالعنونة.

ب- قصائد توقيعية، لكن توقيعاتها غير متمايزة، وقد تتّخذ تسمية "توقيعات" بعنوان أو بعتبة موازية، وقد لا تتخذها.

ج- قصائد غير توقيعيّة، ولكنها تتضمّن توقيعة أو بضع توقيعات تتوزّع بين مطلعها و/أو صُلبها و/أو خاتمتها.

ونمثّل للنمط الأوّل "أ" بـ: **توقيعات، البلاد طلبت أهلها، مبادئ تترجرج كزماننا، توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا، توقيعات...**[1]

وللنمط الثاني "ب" بـ: **توقيعات، برقيات دموية، مطر حامض، شروط التهدئة...**[2]

والنمط الثالث "ج": **قفا نبك، دليلة الغزّية، دادا ترقص على ضفة النهر، وسقطت سهوا في محبتكم...**[3]

---

[1]- وهي على التوالي من الدواوين: الخروج من البحر الميّت، ص104. نفسه، ص120. مذكرات البحر الميت، ص157. قمر جرش كان حزينًا، ص245. لا أثق بطائر الوقواق، ص302.

[2]- وموقعها من الدواوين كالآتي: يا عنب الخليل، ص30. لالا حيزية، ص113. لا سقف للسماء، ص343.

[3]- وتقع على التوالي في: يا عنب الخليل، ص9. الخروج من البحر الميت، ص112. قمر جرش كان حزينًا، ص249. كنعانياذا، ص70.

ومن خلال هذا التصنيف يمكن استنباط ثلاثة أنواع من التوقيعات من حيث البناء الخارجي:

-توقيعات متمايزة، متلاحقة؛ تتراصف في قصيدة.
-توقيعات مفترقة، منفصلة، منتشرة في قصيدة.
-توقيعات متماهية غير منفصلة تشكّل قصيدة.

وعلى هذا الأساس نستنتج نوعين من التوقيعات لدى عز الدين المناصرة:

الأولى: 1- توقيعة مستقلّة ببنيتها وقائمة بذاتها.
الأخرى: 2- توقيعة متضمّنة في البناء العضوي مع غيرها.

فالنوع الأوّل تكون فيه التوقيعة مستقلّة بمعناها ومبناها، حيث تأتي التوقيعات في شكل "لقطات" يجمعها الشاعر في نصّ واحد، فلا تحتاج الواحدة منها إلى ما سواها، ولا تحتاج إليها التوقيعات السابقة أو اللاحقة بها، ولو –فرضًا- أُجتُزئت منها واحدة لمْ تتأثّر ولا تأثّرت بحذفها القصيدة الجامعة، بل إنّ الشاعر أحيانًا يجعل لكلّ واحدة منها عنوانًا خاصًّا.

أمّا النوع الثاني فيأتي بكيفيّتين: الأولى تكون فيها التوقيعة مستقلة ببنيتها، ولها معنى خاصّ مكتمل، ولكنه يساهم في إنشاء الدلالة الكبرى التي يحملها النصّ الجامع. والكيفيّة الأخرى تكون فيها التوقيعة مرتبطة عضويّا بما يجاورها من أجزاء النصّ، وإن بدت ذات دلالة خاصّة –نسبيّا- إلّا أن دلالتها تلك تبقى ناقصة لا تتمّ إلّا في إطار الدلالة العامّة للنصّ الأكبر، وهذه الأخيرة بدورها لا تكتمل إلّا بتمام جميع توقيعات القصيدة.

بقي لنا أن نقدّم أمثلة عن ذلك بما لا يخرج عن غرض البحث؛ فمن أمثلة النوع الأوّل "المستقلّة"، ما احتوته قصيدة وردت في ديوانه الثاني بعنوان "توقيعات"، مكوّنة من 20 توقيعة مرقّمة، يقول المناصرة فيها:[1]

[1]- المناصرة، الخروج من البحر الميّت، ص104.

-1-

رجعتُ من المنفَى
في كفّي خُفُّ حُنَيْنْ
حينَ وصلتُ الى المنفَى الثاني
سَرقُوا منّي الخُفَّيْنْ

-2-

أنتَ أمِيرْ
أنا أمِيرْ
فمنْ تُرَى يقُودُ هذا الفَيْلقَ الكبيرْ؟؟

-3-

قُلْ ما عندكَ عن هذي الورطةْ
قبلَ وُصول الشرطةْ
الكاذبُ منّا سوفَ يموتْ
مدهوسًا في الشارع كالقِطّةْ
ثمّ نسجّل في قائمة الأيتام بَنِيكْ
القاتلُ أوّل من يرثيكْ
في صحُفٍ تملكها الشرطةْ
بطَلًا بالألوان على رأسك حطّةْ...[1]

ولعلّ هذا أهمّ نص توقيعي للمناصرة—في رأينا- لكونه يمثّل بداية الصياغة الفعلية لفنّ التوقيعات الشعرية كما أراده المناصرة، لأنّ ما سبقها من نصوص "توقيعية"؛ كان عبارة عن

[1]- المناصرة، الخروج من البحر الميّت، ص104.

توقيعات غير واضحة المعالم، وهو ما أشرنا إليه في النمطين "ب" و"ج"، ومثّلنا له من باكورة أعماله "يا عنب الخليل". ويلاحظ على توقيعات هذا النصّ؛ استقلال كل واحدة بذاتها بنائيّا ودلاليّا. كما يلاحظ التفاوت الكمّي فيما بينها، ممّا يؤكّد تركيز الشاعر على الدلالة، وتلافيه "الصناعة" وقصديّة ترسيخ الشكل.

3.4.4. البناء الداخلي للتوقيعات المناصرية:

لعلنا من خلال هذا التصنيف الذي ارتأيناه أن نكون قدّمنا تصوّرًا عن ملامح البناء الخارجي لتوقيعات عزّ الدين المناصرة. وفيما يلي نحاول الوقوف على بعض ميزات البناء الداخلي للتوقيعة المناصرية. وسنستأنف الحديث من حيث انتهينا، أي من نصّ التوقيعات المذكورة أعلاه؛

-تنبني التوقيعة الأولى على المثل العربي المعروف: "عادَ بخُفَّي حُنين"؛ الذي يعبّر عن الخيبة والإخفاق، لكن النصّ يصوّر هنا حال الإنسان الفلسطيني المتشرذم بين المنافي، حيث تتحوّل كلّ البلاد (حتى الوطن ربّما) إلى منفى، وكلّ منفى بخيبة، بل حتّى "خُفّ" الخيبة الذي يتعلّل به المنفيُّ الفلسطينيّ يُسرق منه، فلا يجد ما يتعلّل به؛ إنها فداحة الخيبة ومنتهى الغبن والخسران.

-التوقيعة الثانية تتكئ هي الأخرى على مثل شعبيّ[1]، يعكس النزاع على الزعامة والقيادة التي هي أُسّ المشكلات في بلاد العرب؛ ونلاحظ أنّ المناصرة لم يفكّك "المثل" ليُعيد بَنينته من جديد كما عوّدنا، ولكنّه أبقاه على صيغته التركيبية الأولى، سوى أن نقله إلى الفصحى واستبدل عبارة "الفيلق الكبير" بكلمة "الحمير" الأصلية في المثل. فتقمّصت التوقيعةُ المثل الذي استقام على مقاسها، وكأنه لم يكن إلّا توقيعة مهملة ظلّت تنتظر من يلتقطها وينفض عنها غبار الابتذال. ولذا فإننا -وإن لم نشكر للشاعر مزيّة إعادة نحت العبارة، مع أنّ ذلك ليس إلّا جانبًا من الألمعية الإبداعية- نحمد له فطنة التنقيب في مخزون الذاكرة الجماعية، وذكاء "التجسير" بين الحقلين:

[1]- ينظر: مبيّض، محمد سعيد، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية، دار الثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1986. ص63.

الفصيح والعامّي، والمناصرة –كما سنرى في الفصول اللاحقة– أحدُ سدنة هذا الباب، وأربابه الأكْفاء.

ونلاحظ في هاتين التوقيعتين: قيامهما على البداهة والعفوية، من خلال تقديم صورة انفعالية واحدة، معبّرة عن موقف مأزوم، بطريقة تهكّمية تعمّق البعد التراجيدي، في عبارة مقتضبة، ولغة سهلة، مع حضور المفارقة والإدهاش والخاتمة المفاجئة، التي تُحدث "فجوةَ تَوتّر"[1] دلالية، "هي قوام "شعرية التقابل والتضادّ"[2]، بما يفتح كُوى لِمعانٍ مضمرة، تكتنز بها هذه العبارة الوجيزة الرامزة المشعّة بالإيحاءات.

زيادةً على ذلك يمكن أن نشير إلى ميزات أكثر خصوصيّة للتوقيعة المناصرية في النقاط الآتية، وإن كنّا أشرنا إلى بعضها في الصفحات القريبة السابقة:

–ترتكز مرجعية منجز المناصرة الفكري والأدبي عموما على التاريخ القومي والذاكرة الجماعية[3] من خلال موروثها الثقافي بكلّ أطيافه (الأدب الفصيح، الفولكلور الشعبي، الإرث الحضاري المادّي والمعنوي...) والتوقيعات المناصرية لا تنفصل عن هذه الأرومة العريقة التي يعتنقها المناصرة بصدق الإيمان والبذل، فتأتي توقيعاته ممهورة بنفحات التراث العريق، ممتدّة العروق في ينابيعه الثرّة المغذية.

–وليست تلك المرجعية التراثية هروبًا من الواقع، أو عجزًا عن مقارعة الحاضر، ولكنّها تمتين للعلاقة به، وتشييد للقاعدة الصلبة التي عليها يقوم، وتروية للجذور التي يتشبّث بها هذا الواقع كي لا ينقطع عن أصوله فيسهل اجتثاثه، فهي تضع عينًا على هذا وعَينا على ذاك لتجعل من الأوّل ركيزة وسبيلًا إلى النهوض بالثاني. لذلك تظلّ التوقيعة المناصرية ملتصقة بالمكان تعريةً واحتفاءً، مرتبطة بالحياة اليومية للإنسان الفلسطيني داخل الوطن وخارجه، تلتقط صُوَرها، وترصد راهنها،

[1]– ينظر: روشهيلد، مسبحة الهايكو، م م س، نت.

[2]– ينظر: الديوب، شعرية التوقيعة، م م س، نت.

[3]– ينظر: النوباني، شفيق طه، التوقيعة المناصرية دراسة في الرؤية والشكل والمرجعية، الجنوب ميديا، نشر في 24– 04– 2013. نت.

وتُحلّي الهامشيّ فيها. ويبدو أنّ المناصرة –المندمج في درامية المعيش اليومي الفلسطيني فكريًّا وشعريّا– وجد في التوقيعة الشكل الذي يوائم تلك الدفقات الشعورية والانطباعات الانفعالية والذهنية الآنية التي تنتابه في أيّما لحظة ممّا يقع على مرأى قلبه المفتوح دومًا على مثوى مشاعره ومهوَى خواطره، فيحتاج إلى تسجيلها كما لو أنها مذكّرات يومية تحْملها "مفكّرة" شاعر مُتَماسّ حدّ الاندغام بحساسيّة الراهن، وحميميّة اليوميّ لأهله وأرضه ووطنه.

–التصوير/ الوصف: تقوم التوقيعة المناصرية باقتناص لحظة أو لقطة أو مشهد من "سيناريو" الحياة المتحرّك في الريف المحلّي، أو في مدن المنفى. وإذا كانت التوقيعة ترتكز على الإيجاز والتقشّف في العبارة، فإنّ الصورة الشعرية ذاتها مبنيّة على تقنية التكثيف والاختزال، بما هي تجسيد لحالة نفسية إزاء موقف من مواقف الحياة، لأنها لا تهتمّ بنقل الواقع آليّا، ولا بوصفه حرفيّا، وإنما تنتخب منه وتلتقط ما يُثير ويُضيء ويكتنز، فتفكّكه وتُلاشيه وتحذف منه وتضيف إليه، لتعيد إنتاجه، إن لم تخلقه وجودًا جديدًا من أساسه. وبهذا تتطابق الصورة والتوقيعة، وتصبح إحداهما الأخرى، لكن هذا لا يحدث في كلّ توقيعة، فكثير من توقيعات المناصرة ليست تصويرية، فيقلّ فيها الانزياح الدلالي، ليحلّ الوصف بشفافيته، واللغة المباشرة بإشراقها وبساطتها الخلّابة، حين يُحسن الشاعر نسجها مدعومًا بالصدق والعمق والوعي.

–الاتصالية: تتّسم التوقيعة عند المناصرة بإثارة الانتباه، فهي خطاب اتصالي يحرّك عواطف المتلقّي ويوقظ انفعالاته[1]، والمناصرة يتعامل مع قارئه بثقة كاملة في ثقافته وذكائه وذائقته، لاسيما حين يميل إلى التركيز العالي، والتكثيف الشديد، بله وهو يمتح من الموروث المشترك والذاكرة العامّة، بما يستلزم من المتلقّي رصيدًا معرفيّا يواجه به تلك العبارة الانفجارية، المكتنزة بالمعاني المضمرة، والإشارات الموحية، والدلالات الحافّة، التي تستدعي القراءة المتأمّلة الكاشفة التي هي الوجه الآخر للرمز والإيحاء والتعريض، وهذه السمات من جوهر النصّ الوجيز عمومًا.

[1]– بعلي، شعرية التوقيعة، ص24.

-العفوية/ الترهّل: بالرغم ممّا ذكرنا؛ إلّا أنّ العفوية والانسياق مع البديهة التي يصوغ بها المناصرة توقيعاته تُوقعه -في أحايين عدّة- في الشرح والاسترسال السرديّ، فتفقد التوقيعة الرشاقة ومتانة البناء المحكم، وتخرج عن "ومضيّة التركيب" و"انضغاط اللفظ"[1] وتركيز المجال الرؤيوي، جرّاء ما يصيبها من حشو واستطراد، فتأتي العبارة مرتخية، تندلق منها المعاني الفرعية التي كان يحسُن أن تبقى مختزنة في طيّات الكلام، تكتشفها القراءة المنقّبة التي تعتاش على توتّرات السعي المتوفّز بين حماسة البحث وفرح الاكتشاف.

هي ذي القصيدة الوجيزة كما مارسها الشاعر عز الدين المناصرة خصوصًا، والشاعر العربي المعاصر عمومًا؛ ليس قُصاراها أن تكون جملة مبتسرة، أو عبارة تضيق، ولكنها رؤيا واسعة، تختزل الكون في مجالها الروحي؛ "جوهرة" تُمرئي العالم والطبيعة والإنسان والواقع والزمان والمكان في تنوّع تجلّياتها، أو كما أرادها غاستون باشلار: "ميتافيزيقية مدهشة تُقدّم -من خلال نصّ وجيز- رؤيا عن العالم وسرّ الكائن الحيّ والجامد"[2].

[1]- ينظر: الوريدي، الميلودي، الصورة وجمالية النسق في توقيعات نعيمة خليفي، الألوكة الأدبية واللغوية، 12-06- 2014؛ http://www.alukah.net/literature_language

[2]- نقلًا عن: بن خليفة، مشري، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2013. ص84.

1. اللغة والاستعمال الشعري

1.1. تمهيد

اللغة في أبسط وجوهها[1]: نظام معقّد من العلامات والعناصر المتفاعلة بعضها ببعض، وهذا النظام لازم لفهم اللغة ذاتها، وفهم قيمتها لدى بني الإنسان[2]، ولم يعُد حدّ اللغة يقتصر على كونها مجموعة "أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[3]، بل صار مفهومها –في العلم الحديث– أعقد من ذلك، كما يمثّله فاندريس، فإذا هي: مركّب معقّد يمسّ فروعا مختلفة من المعرفة، فهي فعل نفساني يستلزم نشاطا إراديا للعقل، كما هي فعل جماعي يستجيب لحاجة الإنسان واتصالاته، وهي في النهاية حقيقة حضارية لا مراء فيها[4].

وتبدو اللغة أوضح وأقوى ظاهرة تتجمّع فيها سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه كلّ أمّة، فتعكس –بما تتّسم به من مرونة وحيوية وتعقيد– قيَم وجودها، ومظاهر حياتها، وأبعاد ثقافتها. وكما أنّ اللغة نتاج الفكر الإنساني، فهي أداة من أهمّ أدواته، وهي لا تمثّل رابطة بين أعضاء مجتمع معيّن فقط، بل عامل مهمّ للترابط بين الأجيال، ومرآة لحياة الناس المشتركة، ومستودع لمعارفهم، وصورة لوجودهم.

وقد تواطأت أراء الدارسين من قدماء ومحدثين على وجود مستويَين من اللغة:

– لغةٍ معيارية، قارّة، تُستعمل فيها الألفاظ بمعانيها المعجمية، وظيفتُها: التبليغ.

---

[1]– تبدو اللغة عاجزة عن تعريف نفسها بنفسها، فعبارات أهل الفكر عبر العصور لم تستطع إعطاء تعريف شامل لـ"اللغة"، لكن المجموع الشامل لتعريفاتهم يمكن أن يقدم تصوّرا متكاملا يجمع زوايا النظر المختلفة لها؛ فهي قوة طبيعية، وسلوك إنساني، وظاهرة اجتماعية، ونظام رمزي، وأداة علمية، ومكوّن فكري، وعامل حضاري... (ينظر: وليد، محمد مراد، المسار الجديد في علم اللغة العام، دراسات لغوية حديثة، دار المأمون للتراث، دمشق، (دط، دت)ص22–30.)

[2]– ينظر: مراد كامل، مقدمة كتاب: زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1987. ص9–10.

[3]– ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج1/ص33.

[4]– ينظر: وليد، المسار الجديد في علم اللغة العام، دراسات لغوية حديثة، دار المأمون للتراث، دمشق، (دط، دت)، ص55.

– ولغة شعرية، تفجّر الكلمات، وتشحنها بالدلالات الموحية، وتعتقها من المقاصد الأصلية. فهي لغة حيويّة متجدّدة، هدفها التأثير زيادةً على التبليغ.

وعبّر عن هذه الفكرة من القدماء: الخليل بن أحمد، إذ يقول: «الشعراء أمراء الكلام، يصرّفونه أنَّى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم،من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده»[1]. وقسمَ التوحيدي الكلام إلى نوعين: رديء وجيّد، والجيّد قصده الإفهام، إلّا أن مقتضى البلاغة يزيد عليه «بالوزن والبناء، والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخيُّر اللفظ، واختصار الزينة، بالرقة والجزالة والمتانة، وهذا الفنّ لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»[2]. وواضح استعمال التوحيدي للفظي: الإفهام والإطراب، وهما يقابلان مصطلحي: الإبلاغ والتأثير في الأدبيات الحديثة.

وهكذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة، فتقف الأولى عند التوصيل، في حين تتقدّم الثانية إلى الوظيفة الجمالية[3]، التي هي جوهر الشعر، والتي تتحقق داخل البناء الكلّي للأثر الأدبي، فتتولّد دلالات نصية جديدة، تحطّم الدلالات الصارمة القائمة خارج النصّ، في إطار التجربة الخاصّة بالشاعر.

ممّا يدفعنا للقول بأنّ "الاستخدام الشعري" هو أقرب الاستخدامات قربًا من طبيعة اللغة، فالشعر خلق لغويّ، وليس فقط ضربا من الإيقاع والموسيقا[4]، فالتجربة الشعرية في أساسها "تجربة لغة"، والشعر هو الاستخدام الفنّي للطاقات الحسّية والعقلية والنفسية والصوتية للغة.[5]

---

[1]– عن الزمخشري، جار الله، ربيع الأبرار، نسخة إلكترونية، كتابي، نت، ص843.

[2]– التوحيدي، أبو حيّان عليّ بن محمد بن العباس، المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، 1992، ص52.

[3]– ينظر: بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص123.

[4]– مندور، مصطفى، اللغة والحضارة، ص86. نقلا عن: الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، ص63.

[5]– ينظر: الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص5.

تتمثّل عملية الإبداع الشعري –إذًا– أكثر ما تتمثّل في إبداع اللغة، فالشعر هو الوسيلة الأنجع لِغنى اللغة، وغنى الحياة على السواء، وتماشيًا مع تجربة الشاعر الجديدة، ونظرته المعاصرة للحياة، وتعامله المختلف مع ظواهرها المعقّدة؛ صار يتعامل مع اللغة نفسها تعاملا خاصّا وجديدا، وكأنّ الشاعر المعاصر يواصل تحقيق تلك الوظيفة الحيويّة والبدئية للشعر؛ وهي: استكشاف الحياة وإثراؤها.[1]

ويرى عز الدين إسماعيل أن الشعراء "المعاصرين" صاروا على وعي كاف بهذه الوظيفة في التعامل مع اللغة، وقد استطاعوا –خلال تجربة الشعر الحديثة، وعبر عقود من الزمن– أن يصوغوا للشعر العربي لغة جديدة تنبض بروح العصر.[2]

فالشاعر وهو يسعى إلى الكشف عن جوانب الحياة الجديدة، وعن صورها في وعيه الفردي والجماعي، يقوم في ذات الوقت بالكشف عن لغة جديدة، فكل تجربة لها لغتها الخاصة التي تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتحول.[3] فاللغة تقف بين الشاعر والعالَم، فهي الوسيط والحاجز[4]، والشاعر الخلّاق هو الذي يصنع لغته[5]، وهنا تبرز فرادة الشاعر، وتتبلور خصوصية التجربة الشعرية لديه، فتظهر الإضافة الحقيقية الجدير بها في موقفه وأسلوبه.

وفي الصفحات الموالية نحاول الوقوف على سمات اللغة الشعرية لدى المناصرة، وما يمكن أن يمثّل علامات مائزة في شعره، لعلّها أن تظهر في ما اخترناه من عناصر فنّيّة، مدارها: المعجم الفنّي للشاعر، ويندرج فيه ما يتعلّق بـ"المفردة" خاصّة: من أصل لغوي، ومعطى ثقافي، وحقل دلالي، وتوظيف فنّي، ونركّز مع ذلك على السمات العامّة في شعر عز الدين المناصرة، وهي: حضور اللغة اليومية، واستعمال الألفاظ العامّية، وتوظيف التعابير الشعبية.

---

[1]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 174.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص186.

[3]– ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص64.

[4]– ينظر: خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982. ص217.

[5]– ينظر: إسماعيل، المرجع السابق، ص179.

2.1. المعـجم الفنـيّ:

يحكم التجربةَ الشعرية لأيّ شاعر جانبان: واعٍ، و"غير واعٍ"، وفيما يخصّ المعجم الشعري، فإنّ الجانب اللاواعي يتعلّق بسليقة الشاعر وامتلاكه لناصية اللغة "الأمّ" وهيئاتها وتراكيبها، وما يتسرّب إليها من أبعاد ثقافية أصلية أو أجنبيّة. وأمّا الجانب الواعي فهو سعي الشاعر الدائب إلى تعلّم اللغة، وتنميتها لديه، وتطويعها، وتطويرها بما يتلاءم وذوقه الخاصّ، والذوق العام لجيله وعصره، وما يضطرب في شرطه التاريخي والحضاري من معارف ونظريّات ومناهج.

يرى بعض الدارسين أن المعجم الشعري ليس سوى «تلك الألفاظ التي يكثر دورانها في قصائد شاعر أو مجموعة من الشعراء حتى تغدو ملمحا أسلوبيا يتصف بها هذا المنجز أو ذاك»[1]. وكان الجاحظ قد أشار في زمن مبكّر إلى هذه الحقيقة، حين قال: «ولِكلّ قوم ألفاظ حظيتْ عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور، وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون، فلابدّ من أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بأعيانها يُديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم، غزير المعاني، كثير اللفظ»[2].

وفكرة شيوع ألفاظ معيّنة في عمل فنّي لم تغب عن مدوّنات النقد العربي القديم؛ كالعمدة والصناعتين وسرّ الفصاحة ومنهاج البلغاء... إلّا أنها ليست دائمًا تنحو باتجاه "المعجم اللغوي للقائل"، فقد يُقصد بها أيضًا "الحقول الدلالية" المميّزة لغرض أو موضوع أو فنّ معيّن. أمّا مصطلح "المعجم الشعري" فلم يتمّ تداوله في الثقافة العربية إلّا في الحقب المتأخّرة مستوردًا من الغرب.

[1]- نجم، منير عبد، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، شباط 2015، ع19، ص636.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاؤه بمصر، ط2، 1385/ 1965. ج3/ ص366.

ولعلّ أوّل دراسة تناولته بالاستفاضة والتعمّق ظهرت في عشرينيات القرن الماضي، وهي التي قام بها أوين بارفيلد في كتابه الرائد الموسوم بـ"المعجم الشعري"، وقدّم فيها تعريفًا له بقوله: "في الوقت الذي تتمّ فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معيّنة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليّا، فإنّ ذلك ما يمكن أن يُطلق عليه المعجم الشعري".[1] وهذا التعريف يقوم على ثلاثة مرتكزات أساسية: اختيار الشاعر للألفاظ، طريقة ترتيبها، التأثير الناتج عن عمليّتي الاختيار والترتيب.[2]

إنّ إطلاق مصطلح "المعجم الشعري" كثيرا ما يوجّه الأفهام إلى أخذ "اللفظة المفردة" فقط في الحسبان دون أن يتعدّى ذلك إلى إطار الجملة كاملةً أو مجتزأة، أو إلى ما يثيره التعبير في الذهن من معان وانفعالات وصور، ولا يخفى أن اللفظة المفرد لا تبقى منعزلة عمّا يجاورها من ألفاظ في أبعادها الدلالية والجمالية. وقد نبّه إلى هذا خالد سليمان في مقال خصّصه لدراسة "المعجم الشعري" لخليل حاوي، فكانت دراسته مرتكزة على محوري: الألفاظ، والجملة.[3]

وللشعراء المعاصرين نظرتهم الخاصّة للمعجم الشعري[4]؛ نظرة تنسجم مع مقولة "بوفون" المشهورة: "الأسلوب هو الشخص نفسه"[5]؛ فالنصّ مرآة صاحبه، وبصمته المنتقاة، لذلك لابدّ من

---

[1]- Owen barfield, Poetic Diction, a study in mening, London, Faber-Gwyer, p13.

[2] – سليمان، خالد، خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، ع 1-2، يناير 1989، ص48.

[3]– ينظر: سليمان، خالد، المرجع نفسه ، ص47. وينظر أيضًا: محمد عبد الرحمن، إبراهيم، بناء القصيدة عند علي الجارم، ص206.

[4]– من آراء مختلفة لبعض الشعراء في استطلاع قامت به جريدة الدستور الأردنية حول "المعجم الشعري"، وهم: فاروق مواسي، أحمد الخطيب، فتحي عبد السميع، غازي الذيبة، ويونس أبو الهيجاء. ينظر: أبو الهيجاء، عمر، الأسلوب هو الكاتب والمعجم الشعري هو الشاعر، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الخميس 26 آذار (مارس) 2015. نت.

[5] -« Le style est l'homme même », Buffon, *Discours sur le Style* (Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753. Texte de l'édition de l'abbé J. Pierre, Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896, p5.)

أن يكون لكلّ شاعر معجمه اللغوي الخاصّ به، الذي يميّزه عن غيره في الانتقاء والاستخدام والبناء والتجديد، وهذا —بلا شكّ– يكون مسبوقا برؤى لغوية خاصّة، وتجربة فنّية متعمّقة، نابعة من التنشئة الثقافية والبيئة الزمكانية، فالكلمات ترتبط بحياة الشاعر ارتباطا خاصّا، كما لو أنها كائنات حيّة، تولد من أعماق الشاعر، وتمتح من تلك الأعماق، بل إنّ الكلمات نفسها لا تتساوى؛ فهناك كلمات تلتحم بحياة صاحبها التحاما كبيرا، فترتبط باستخدامات ما، أو ذكريات ما، أو تشكّل مفاتيح لتجارب معيّنة، أو وجهة نظر في الحياة، فمثل هذه الكلمات –بالإضافة إلى رمزيتها العامّة– تكتنز برمزية خاصّة بالشاعر، ولعلّها هي ما يصنع خصوصيّته، ويحدّد هويته.

فأهمّ ما يمكن أن تتميّز به المدوّنة الشعرية لأيّ شاعر: قدرته على تجاوز النمط المألوف، والإنصات إلى تحوّلات المفردة في سياق ما تنتجه من دلالات جديدة بمفردها، أو بالتئامها مع مفردات أخرى، عبر اصطفاء الكلمات من منبعها اللغوي، بما يمثّل "غواية الابتكار" لدى الشاعر، وما من شأنه أن يلج مرآة الذات، لا دائرة المحيط، فلكلّ شاعر غواية، وغوايته أن تصبح مادّته الإبداعية حاضنة لكلّ ما يؤشّر على تجربته وخصوصيّته، فعالم الشاعر يتجلّى في نسيج من المفردات والعبارات التي تشكّل لوحة يمكن أن نسمّيها بِاسْمِه، فإذا كان الأسلوب هو الكاتب، فإنّ المعجم الشعري هو الشاعر[1].

ومن أكثر التجارب صدقا في التمثيل لمفهوم "المعجم الشعري" حديثُ نزار قباني في "قصّته مع الشعر" عن لغة خاصّة به، تبلورت عبر تجربته الشعرية، لغة أصبحت من "علاماته المميّزة"، يُعرف بها وتُعرف به، سمّاها "اللغة الثالثة"، لأنها —برأيه– تقع بين "الفصحى" برصانتها، و"العامّية" بواقعيّتها. معتزًّا بشهادة أحد أساتذة فقه اللغة العربية بجامعة دمشق، ممّن كان لا يحبّ شعر نزار ولا يستريح له، بقوله: "لو سقطت ورقة من نزار قباني في الأوتوبيس، وعليها كتابة موقّعة منه،

[1]– ينظر: جعفر، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص67. وينظر: استطلاع جريدة الدستور، منقول من: أبو الهيجاء، عمر. المرجع السابق، نت.

لحملها أوّل راكب يلتقطها إلى منزله"[1]. هذه الشهادة يجد فيها نزار تمدُّحًا، وإن كان صاحبها يقصد الذمّ والانتقاص، ومكمن اعتزاز نزار هو كون هذه الشهادة تنطوي على اعتراف ضمنيّ بأنّ له لغة خاصّة تميّزه عن غيره.

وفي هذا الإطار، ولأنّ عز الدين المناصرة فضلًا عن كونه شاعرًا: ناقدٌ وأكاديميّ، فقد كان له رؤيته وتنظيراته الخاصّة في لغة الشعر الحديث، وما ينبغي أن تكون عليه، وقد صرّح بهذه "النظرة" ومارسها إبداعًا و"تنهيجًا" في مختلف منجزاته الأدبية.

وقبل أن ندلف إلى المعجم الشعري في نصوص المناصرة، نلقي نظرة عجلى على ما ورد في أحاديثه وحواراته من رؤى ومقولات تتعلّق بلغة الشعر: يقول المناصرة في حوار أجري معه العام 1991: «لا أومن بقداسة اللغة، لا توجد لغة مقدّسة وأخرى غير مقدّسة في العالم، ولا توجد لغة أفضل، اللغة هي اللغة، وإنما القضية مربوطة بالشعر، أو ما نسمّيه شاعرية الشعر، نعني بالشاعرية: كمّية الشعر في الشعر، لهذا أحاول دائمًا في اللغة أن أتعامل معها بما ينسجم مع تطوّر القصيدة بشكل طبيعي، مع الحالة النفسية»[2]. ويقول في حوار آخر: «هربتُ أيضًا من شعارات شعر المقاومة إلى مقاومة شعرية مختلفة، وهي العودة إلى لغة الجذور دون التخلّي عن اليومي، وكانت معادلة صعبة، لقد وصلتُ إلى أمرين جوهريّين، أوّلًا: ضرورة تجديد الإيقاع الشعري واللغة الشعرية، ثانيًا: لا تناقض في المنظور الشعري بين الهويّات الشعرية...»[3] هذا هو المنظور العام عند المناصرة للغة الشعر، ولعلّ النصوص تكون أصدق في تمثيل هذه الرؤية وقياس مصداقيّتها.

3.1. اللغة اليوميّة في القصيدة المعاصرة:

[1]- ينظر: قبّاني، نزار، قصّتي مع الشعر، سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط9، كانون الثاني (يناير)، 2000، ص120-121.

[2]- المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، نقلا عن: عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، إعداد مجموعة من الباحثين، تحرير وتقديم: حسن عليان، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص127-128.

[3]- حسن الغرفي، حوار مع الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، مجلة علامات، ع28، ص72-73.

استلفتت ظاهرة "اللغة اليومية" نقّاد الشعر العربيّ ومبدعيه في العصر الحديث، مع أن "لغة الشعر" لا تحتاج إلى ثورة ألسُنية، أو فلسفة نظرية، لكي تتلمّس أشكالها الخطابية المغايرة، وتعثر على تجلّياتها الأسلوبية المستحدثة، في تعدّد ممارساتها النصّية المفتوحة، بخلاف "لغة النقد" التي لابدّ لها من جهاز معرفيّ يؤطّرها، ونظريّات علميّة تنهض بها.

ولقد أشار ت.س. إليوت –وهو صاحب المقولات الشائعة الداعية إلى تقريب لغة الشعر من لغة الناس– إلى الدور الطليعي للشاعر تجاه لغة أمّته، سواء من ناحية المحافظة عليها، أو من ناحية تطويرها وتحسينها[1]، ومن ذلك قوله: « فالشاعر يجب أن يتخذ مادّته من لغته الخاصّة كما ينطق بها الناس بالفعل من حوله، فإذا كانت تشهد تحسّنا استفاد منه، وإذا كانت تعاني من تدهور كان عليه أن يُخرج منها أفضل ما يمكن إخراجه».[2] ويقول: «إن الشعر يستطيع إلى حد ما أن يحافظ على جمال لغة ما، بل يستطيع أن يعيد ذلك الجمال، وهو يستطيع —وينبغي له أيضا– أن يساعدها على التطوّر، لتبلغ –من التهذيب والدقة في الظروف الأكثر تعقيدًا، ومن أجل الأغراض المتغيّرة في الحياة الحديثة– ما كانت عليه في عصر أبسط ومن أجل ذلك العصر».[3] إنها نزعة تذكّرنا بدعوة أبي نواس الشعراءَ إلى جعل القصيدة وليدة عصرها وبيئتها في المفردات والعبارات والصوَر والإيقاع.

وربما تواءمت أفكار إليوت مع انتشار الاتجاه الماركسي، وبروز مذهب "الواقعية"، وتزامنت مع السياق التاريخي والثقافي الذي كان يلقي بظلاله وغلوله على الأمة العربية آنذاك، فكانت (أي أفكار إليوت) مرتكزا معرفيّا، ومحفزًا إبداعيا للأدباء العرب في هذا التوجّه، وإلّا فإنّ بروز ظاهرة

[1]– ينظر: إليوت، ت، س، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص16.
[2]– إليوت، المرجع نفسه، ص19.
[3]– المرجع نفسه، والصفحة.

"اللغة اليومية" في الشعر العربي الحديث يمكن أن نجد لها جذورًا وإرهاصات أكثر إيغالا في الأدب العربي، قد تعود إلى عصر النهضة، وقد تمتدّ إلى عصوره القديمة، لا سيما الجاهليّ منها.[1]

إنّ الحديث عن صلة الشعر باليوميّ ربما قادنا إلى بدايات الشعر الحرّ (شعر التفعيلة)، مع السيّاب ونازك الملائكة، حيث نلحظ «نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة»[2]، ومع اتّساع تجربة الشاعر المعاصر –كما يقول بنيس– بدأ التأثر بالشعر الأوربي، إبداعا وتنظيرا، فمن ناحية النقد، يأتي مسعى النويهي من خلال ترجمة نصوص إليوت النقدية، فيزيح الحواجز التي يمكن أن تحول دون هجرتها إلى الثقافة العربية. وينتحي يوسف الخال اتجاه النويهي (وكلاهما ينهل من الثقافة الانجليزية)، لكن محاولة الخال تتجاوز صاحبه إلى اختراق "جدار اللغة"، واعتماد الكلام "الحيّ" المحكي أساسا لصياغة اللغة الأدبية العربية، لأنه يرى أن أزمة الإبداع عندنا تعود إلى هذه الثنائية: لغة الكتابة، ولغة الكلام[3].

ويشير أدونيس إلى أن «حقل الترجمة الشعرية عرّف الشعراء العرب على عدد من شعراء الاشتراكية في العالم، ممّا أثّر كثيرا في لغة الشعر العربي: قرّبها إلى الحياة اليومية، المباشرة، في شكلها السياسي على الأخصّ، وقرّب الشعر إلى النثر، من حيث التبسيط، والتشديد على هموم الشعب الضاغطة، وعلى قضاياه المباشرة».[4] مع أنّ أدونيس نفسه –رغم نزوعه التجديدي– لم يطمئنّ إلى هذه التوجّه الواقعي، ورغم "القُربى" الثقافية التي جمعته بيوسف الخال، إذ كان يرى فيه "استسهالا كثيرًا"، "وتبسيطًا يصل إلى درجة الابتذال"، يُفرغ الشعر من "مادّته الأساسية: اللغة"، وظلّ

[1]– يمكن الربط بين الشعر ولغة الحياة اليومية منذ الحقب القديمة للشعر العربي، حيث اللغة الطبيعية في العصر الجاهلي خاصّة، إذ كان الشاعر يؤلّف القريض من المشترك اللغوي الجمعي، وكانت لغة الشعراء معروفة مفهومة لكل فئات المجتمع، رسمت تفاصيل حياتهم، وسجلت جاريَ تعبيرهم، وفي هذا السياق نستحضر عبارات ومفردات، كـ"بعر الآرام" عند امرئ القيس، و"النؤي" لزهير وغيره، و"المسحاة" للنابغة... وقد أشار إلى هذه الفكرة: صلاح عبد الصبور في "حياتي مع الشعر".

[2]– بنيس، محمد ، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، 1996، ص78.

[3]– ينظر: علّاق، فاتح، مفهو م الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص224.

[4]– أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية– ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993. ص100.

أدونيس مختلفًا مع زملائه في فهم علاقة الشعر بلغة الحياة[1]، فلغة الشعر تبقى مُباينة للّغة اليومية، وإلّا غدا الشعر نسخة مكرورة عن الواقع العينيّ.

وهذا ما نبّه إليه إليوت نفسه، حيث يقول: «إننا لا نريد من الشاعر أن يعطينا نسخة تامّة عن لغته المحْكيّة، لغةِ أهله وأصدقائه وأبناء مقاطعته، غير أنّ ما يجده في محيطه هذا، هو المادّة التي يصنع منها شعره، إنه كالنحّات الذي يجب أن يظلّ أمينا للأداة التي يشتغل بها، ثمّ إنه من الأصوات التي وعاها، يجب أن يوقّع أنفاسه، ويبعث فيها ما تكتمل به من النموّ والانسجام».[2] وخلال هذا نجد إليوت يربط بين الشعر و"القومية"، ويركّز على "الوظيفة الاجتماعية" للشعر، وعلى دور الشاعر تجاه لغة شعبه وأمّته.[3]

وقد الْتقى على "مأدبة" إليوت رؤوس حركة الشعر العربي الحديث: صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، أمل دنقل، وهم الذين وسَمهم عبد العزيز المقالح بشعراء "الصوت الفكري"، وبفضل أرباب هذا الصوت —وفقَ المقالح– بلغ الشعر الحديث هذا القدر من التحقّق والانتشار، إذ حاولوا التخفّف من الصخب الخطابي والغنائي، ووقفوا مشدوهين —كما عبّر صلاح عبد الصبور نفسه[4]– أمام المقولات التي تدعو إلى جعل لغة الشعر مشتقّة من لغة الحياة، تنوطهما علاقة الوشيجة المقدّسة، والتّماسّ اليومي.[5]

ويرى المقالح أنّ البيّاتي كان الأشدّ جرأة وصرامة في هذا الاتجاه، ويورد له أبياتًا تعلن عن موقفه الصريح المباشر[6]:

لغتي تخرج من معطف أبطال البشر الفانين

---

[1]– ينظر: أدونيس، المرجع نفسه والصفحة، وينظر أيضا: أدونيس، سياسة الشعر، ص 126، 130.

[2]– ينظر: إليوت، الشعر بين نقّاد ثلاثة، نقلا عن: بنيس، الشعر العربي المعاصر3، ص78.

[3]– ينظر: إليوت: في الشعر والشعراء، ص15-16.

[4]– عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص168.

[5]– ينظر: المقالح، عبد العزيز، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص55-56.

[6]– ينظر: المقالح، المرجع السابق، ص58. والبياتي، عبد الوهاب، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

تسكبها صيحات سكارى ومجانين

وُلدوا من أوجاع العصر الذرّي وطوفان حروب التحرير

جنّوا في أقبية التعذيب...

اللغةُ الفعلُ النارُ النور

تعلن ميلاد الشاعر في كوكبنا المهجور

فلْيتيقّظْ صُنّاع الكلمات

ومُغنّو الثورات

الثورة شعر، والشاعر إرهابيّ ضدّ اللامعنى

واللامعقول

الشاعر إرهابيّ ضاق به التعبير.

وواضحة جراءة البيّاتي في لغته المحتكّة بمعاناة الإنسان المكدود بعذابات العصر الراهن، إنسان الكدح والنضال من أجل تحقيق ذاته، في مجابهة قوى القهر، ومناوءتُه لِهُواة الاسترخاء الفكري، ودعاة البهرجة الكلامية.

وتأثّر صلاح عبد الصبور بهذه "السمة الجديدة" –كما يروي عن نفسه– في عهد باكر: «حين وقفت عند الشاعر ت.س. إليوت لم تستوقفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية، فقد كُنّا نحن –ناشئة الشعراء– نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضّدة، تخلو من أيّ كلمة فيها شبهة العامّية أو الاستعمال الدارج»[1]. لقد أدرك عبد الصبور وزملاؤه بعد ذلك أن "الشعر لا قاموس له"، وأنّ الشعر الحديث في العالم قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب.

[1]– عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، مقدمة ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص165. وينظر: ما يليها من الصفحات.

وانطلق عبد الصبور —دون تردّد– يجسّد هذه الرؤية في شعره، فتجلّت في ديوانه "الناس في بلادي"، «هذا الديوان الذي يلامس الحياة الواقعية إلى حدّ كبير، وتعتمل —من خلاله– في نفسية الشاعر قضايا معايشة اجتماعية، فهو لا يحلّق بعيدا فوق من يحكي عنهم أو يتحاور معهم، بل يصبغ شعره تلك النبرة –إن لم نقل العاكسة– الشفّافة عن مستوى ما يجري في الاستخدام اليوميّ والإنسانيّ المباشر»[1]. واشتهر من نصوص هذا الديوان قصيدة "الحزن" التي دار حولها —حين نُشرت– كلام كثير، كان معظمه اعتراضًا على "قاموسها اللغوي"، الذي حاول فيه عبد الصبور — كما يقول– "التحرّر من اللغة الشعرية التقليدية"، إلى لغة رآها "أكثر ملاءمة للمشهد"[2]، ومطلعها:

يا صاحبي، إنّي حزين
طلع الصباح، فما ابتسمتُ، ولم يُنر وجهي الصباح
وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المُتاح
وغمستُ في ماء القناعة خبز أيّامي الكفاف
ورجعتُ بعد الظهر في جيبي قروش
فشربتُ شايًا في الطريق
ورتقتُ نعلي
ولعبتُ بالنرد الموزّع بين كفّي والصديق
قُلْ ساعة أو ساعتَين
قُل عشرة أو عشرتين
وضحكتُ من أسطورة حمقاء ردّدها الصديق

[1]– الزبيدي، علي قاسم، درامية النصّ الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، ط1، 2009. ص36.
[2]– عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص170.

ودموع شحّاذ صفيق

وأتى المساء...[1]

وعلا بعد ذلك صوت أمل دنقل مع زمن الهزيمة والانكسارات اللاحقة، فمثّلت قصائده السياسية ذات النبرة الثورية "روح التبرّم والقلق وما امتلأت به النفوس من حالات التمرّد والرغبة في العصيان"[2]، ووصل دنقل "بياناته" التحريضية، لا على مستوى لغة الشعر، بل كذلك على مستوى اللغة الناقدة، فهاجم في بعض كتاباته وحواراته ما سمّاه "نزعة شكلانية"، تحاول الوقوف في وجه الاستجابة الإبداعية والفنية لمتطلّبات المرحلة التاريخية، وتحول دون ارتباط الشعر بالناس، وتجاوبهم معه.[3]

وكان لنزار "بصمته" في هذا المضمار، حين اتخذ لنفسه "شعريّة خاصّة"، بلورها عبر تجربته الإبداعية الثرّة، المفتوحة على "استنشاق" كلّ ما يتصل بروح العصر في الاتجاهات المختلفة، وكان من أهمّ سمات هذه التجربة "لغة الشعر" لديه، تلك اللغة البسيطة التي سعى من خلالها نزار إلى مخاطبة أكبر عدد من المتلقّين، والتي تعتلج بتفاصيل الحياة، وهموم الشارع، ومفردات الكلام الشفويّ، في أساليب تقريرية مباشرة، حتى قال عنه إيليا حاوي معترضًا: «إنه يُلبسها نوعًا من التقرير الإخباري الذي يسِم العبارة بسمة العامّية والركاكة»[4]. في حين عدّها آخرون سمة إيجابية، وبعدا فنّيا حداثيّا، إذ «يُحسب للشاعر في إعادة تشكيله لكلمات الحديث اليوميّ، وصياغته للألفاظ المنهوكة الواهية، التي أذهب من هيبتها كثرةُ التداول والاستعمال، ثمّ تبرز قدرته في جعلها

[1]- عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص36-37.

[2]- ينظر: المقالح، المرجع السابق، ص65. وينظر أيضًا: عبلة الرويني، أمل دنقل، الجنوبيّ، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة (دط، دت)، ص139.

[3]- ينظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، تقديم: عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص33.

[4]- حاوي، إيليا، نزار قباني شاعر المرأة، نقلًا عن: العرود، على أحمد، جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، 2007.

شعرا يفيض بالعاطفة والشاعرية»[1]. وينبّه النقّاد إلى التحوّل الواضح في تجربة نزار ولغته منذ قصيدته "خبز وحشيش وقمر"، التي نجت من الصنعة، وفاضت بالصدق والحرارة، وما تلاها من شعره السياسي والاجتماعيّ اللاذع.

لقد اكتشفت القصيدة العربية صوتها –بتعبير نزار–[2] بعد أن كان سجين العادات اللغوية والبلاغية، وما كان للتحوّلات التاريخية في المنطقة العربية، أن تتمّ دون تحوّلات مماثلة في عقل الإنسان العربيّ ولغته، وهكذا خرجت القصيدة العربية من "الزمن الشعري الواقف" إلى زمن تتمدّد أجزاؤه وتغتني في كلّ لحظة، وصار الشاعر العربيّ هو الذي يكتب لغته، وليست هي التي تكتبه.

2. اللغة اليومية في شعر المناصرة (ديوان "رعويّات كنعانية"):

انتبه الدارسون والمهتمّون بالشعر –منذ زمن– إلى الحضور القويّ للغة اليومية في شعر عز الدين المناصرة، وبالرغم من أنّ المتتبع يجد هذه "السمة" في الشعر الفلسطيني بعامّة، حيث شرعت تظهر منذ مطلع القرن الماضي (ق20) مع: إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي، وتوفيق صايغ، إلّا أن هؤلاء الذين سبقوا المناصرة زمنيّا كان توظيف المفردات اليومية والعامّية لديهم مجرّد استخدام غير أساسي، وإنّما استُخدمت بشكل واع ومؤسّس مع شاعرين متجايِلَين من شعراء الأرض المحتلّة، وهما: محمود درويش، وعز الدين المناصرة.[3]

فالأوّل؛ يتّضح من الدراسة التي قدّمها "ناصر عليّ" حول "بنية القصيدة في شعر محمود درويش" أنّه اتّخذ اللغة الشعبية السائدة إحدى وسائل التعبير، وقد تجلّى ذلك عنده من خلال تسجيل صوَر الحياة اليومية بلغة بسيطة، واستدعاء التعابير المحفوظة الجارية على ألسنة العامّة،

[1]– العرود، علي أحمد، جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث، الفصل الرابع.
[2]– ينظر: قبّاني، نزار، قصّتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، ط9، يناير، 2000. ص175 وما بعدها.
[3]– ينظر: عز الدين المناصرة هوميروس الشعر الفلسطيني ، هامش الصفحة118.

والألفاظ المستعملة في الحديث اليومي[1]. ولعلّ ذلك لم يكن منذ البدايات المبكّرة لدرويش يوم كان يقرض الشعر على نظام الشطرين، والأوزان التقليدية، ككثير من الشعراء المحدثين.

أمّا شاعرنا قيدَ الدراسة "عز الدين المناصرة"؛ فقد كانت له رؤيته الخاصّة إلى لغة الشعر منذ أوائل تجربته، يقول عن نفسه: «استخدمتُ الأساليب الشعبية لأنها تملك درامية إيقاعية، ولأنّ الروح الشعبية مرتبطة بالشخص والهويّة»[2]. فالمناصرة يختار التعابير اليومية على أساس بُعد ثقافي واقعي، من حيث إنه شاعر يكتب عن شعب صاحب قضيّة، ويخاطب بشرًا من لحم ودم، بما يناسب تفكيرهم، ويخالج وجدانهم، ويعبّر عن حالهم. ويقول أحد الأساتذة الملاحظين للظاهرة عن كثب: «عز الدين المناصرة واحد من الشعراء الذين مهّدوا السبيل أمام القصيدة الحداثية في فلسطين والأردن، فاقترب بوضوح من لغة الحياة اليومية، وحاول باقتدار تحرير الكلمة الشعرية من جزالة المعجم التقليدي».[3] فعند بعض الدارسين؛ يُعدّ المناصرة أيقونة اللغة اليومية في القصيدة العربية الحديثة.

وفي ما يلي إطلالة على ديوانه "رعويّات كنعانية" الذي ظهر للوجود العام 1992م[4].

تطغى على شعر المناصرة منذ بداياته هذه البساطة التي تبدو مفرطة البراءة، وتتأتّى بساطة اللغة وشفافيّتها من محيط الشاعر القريب، واتصاله الوثيق بيوميّات الإنسان العربي والفلسطيني، ورؤيته الفنّية الخاصّة التي تتخذ من الشعبيّ واليوميّ مخزونا، تستمدّ منه العبارةُ الشعرية طاقتها وحيويّتها وحرارتها.

---

[1]- ينظر: ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص99-100.

[2]- المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص 500، نقلا عن: عليان، عز الدين المناصرة هوميروس الشعر الفلسطيني، ص127.

[3]- خليل، إبراهيم، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، نقلا عن: قاب قوسين، صحيفة ثقافية، ورد في: عز الدين المناصرة هوميروس الشعر الفلسطيني، ص381.

[4]- المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، المجموعة التاسعة، رعويّات كنعانية (1992)، ص197.

لقد جئنا إلى محاولة رصد ما يتواشج مع "اللغة اليومية" في مجموعة "رعويّات كنعانية"، فإذا بنا نكاد نؤشّر على معظم سطور الديوان، الذي قلّما يخلو فيه مقطع من البعد اليومي والشعبي في المفردة والعبارة، وتتبدّى هذه اللغة اليومية في "أساليب" يصعب الفصل والتفريق بينها، لاسيما حالَ الاشتغال التطبيقيّ، فمن هذه الأساليب ما نعبّر عنه بـ: "اللفظة الشعبية"، "التعابير المحكيّة"، "المفردات العامّية"، "صور الحياة الواقعية"...

وحتّى في حال تفريقنا –إجرائيّا– بين تلك "الصيَغ"، إذا ما عُدّت "مفاهيم" مختلفة، فإنّ ذلك سيصطدم بالعبارة المناصرية، التي تلتقي فيها –غالبًا– معظم تلك المدلولات، فنجد في العبارة الواحدة "صورة للحياة الواقعية" محكيّة في "لغة" تجاورت فيها "العبارة الشعبيّة السائرة" مع "المفردة الدارجة"، التي تقع في درجة بين الفصحى والعامّية، إلى جانب "اللفظة الفصيحة البسيطة"، و"التعبير العاديّ المألوف".

والطريف، أنّ هذا التوصيف "الحرِج" يوحي بأنّ هذه القصائد "يُخشى" عليها من السقوط في الركاكة والإسفاف، بأن تكون خالية من الأبعاد الفنّية التي تُلحقها بركب الأدب المرموق، لكنّنا نُطمئن القارئ إلى أنّ النصّ المناصري –رغم كلّ ذلك– لا يفتأ مفعما بحرارة الإبداع، زاخرًا بمقوّمات"الشعرية"، وقلّما ينزل إلى الرتابة المبتذلة، أو يقع في الفجاجة المَعيبة.

يقول المناصرة في مطلع ديوانه محلّ الدراسة:[1]

حين تكون الجملة مَخفيّة
بدهاليز الفتنة، أو في قلب الريحْ
وتكون الجملة ضوءا يجهل زيت القنديلْ
لا تشرح أسرار المنديلْ
بل يكفي أن تترك شيئا للقال وللقيلْ

[1]– المناصرة، رعويات كنعانية (1992)، ص199.

يكفي أن تترك للقارئ فسحة صمت بيضاء

من أجل التأويلْ...

فبالرغم من المسحة الرمزية المخيّمة على هذا المقطع، نجد اللغة متّشحة بـ"البراءة الموارية"، مقدّمة نفسها في عبارات مألوفة، بعضها شعبيّ كـ"القال والقيل"، ومعظمها يوميّ مثل: "حين تكون"، "لا تشرح"، "يكفي أن تترك شيئا"، "من أجْل"، وبعضها يندرج في المصطلحات التي تتعلّق بحقل معرفيّ، وهو هنا حقل "النقد الأدبيّ"، ومفرداته: "الجملة"، "القارئ"، "التأويل". وسنلاحظ فيما بعد أنّ استخدام المصطلحات الخاصّة بالحقول المعرفية، هو ممّا يعمّق بعد "اللغة اليومية"، وأحد الروافد التي تمتح منها "شعرية البساطة" في القصيدة العربية الحديثة.

1.2. صُوَر الحياة الواقعية:

لعلّ أكثر ما تتجلّى به قصيدة اللغة اليومية، هو عرضها لصور الحياة الواقعية، بما يضطرب فيها من أشياء مألوفة، وتصرّفات معتادة، مثل: جلب العلف لخيول الجدّ، زيارة فتاة لبيت خالها، حوار مع شرطيّ يطلب تقديم الوثائق، اجتياح الجدب للبلاد، وصف لقاء لأعضاء المجلس البلدي[1]... ونستنطق النصوص:[2]

كنتُ ذاهبة في المساء إلى دار خالي
ولم أستطع أن ألامس أسوارها الرائعةْ
فاتجهتُ شمالا إلى التلّة الفارعةْ
تشمّمتُ رائحة ما تبيّنتُها
لم أجد شبَها لتفاصيلها
فهربتُ إلى تينة في شقوق الصخور الحرامْ

[1] – هذه بعض المظاهر المتفرّقة في قصائد الديوان "رعويات كنعانية".

[2] – المناصرة، رعويات كنعانية، ص214.

كان دافورها مثل كوز الذُرةْ

فوجدتُ أمامي هنا مجزرةْ...

فإذا غضضنا الطرف عن الأبعاد الدلالية الحافّة، فإنّ مفردات المقطع وعباراته ممّا هو متداول في الحديث اليوميّ، بل إنّ النصّ عبارة عن "قطعة" درامية من مشاهد الحياة اليوميّة، يمكن أن يحدث لأيّ "فتاة" في أيّ مكان من أرض المعمورة.

ويقول المناصرة في قصيدة أخرى، عنوانها مستوحى من صميم الحياة الراهن، ومألوف اللغة المحكيّة، إذ وسمها المناصرة بـ"وقال رحمه الله في وصف البحر الميّت"، يقول المناصرة تحت هذا العنوان:[1]

كان جدّي يربّي الخيول على تلّة عالية

قال لي: كي أعوّدها أن ترى البحر،

وهو ينازع، يلفظ آخر قذفة نارْ

تهيج الخيول، فترفس رمل الأعالي،

تصيح النساء: اهدئي يا جرارُ، اهدئي

يا جرارْ

قال لي: أقصد البحر، وهو يشقّ الزحامْ

...

كنتُ جلبتُ لها علَفًا من أريحا.. وزرتُ المقامْ...

نلاحظ كيف يبتدئ هذا المقطع بصيغة متداولة تستند عليها مجموع المسرودات الشعبية في خطّها الحكائيّ الرتيب: "كانَ"، هذا الفعل "الماضي" الذي يضعنا في جوّ الموروث الشعبيّ الزاخر بفتنة السرد العجائبيّ، وحين تتجاور هذه الصيغة مع لفظة "جدّي"، فإنّ السياق الثقافي العربيّ

[1] – المناصرة، المصدر نفسه، ص115-116.

العتيد سيلقي أكثر بظلاله على المتلقّي، ويزداد حضوره تداعيا وهو يتأثّث بمفردات: "الخيول"، "التلّة"، "جرار"، "زرت المقام"... هذا إلى جانب ما ينبض به النصّ من حركيّة الأفعال: "يربّي"، "قال لي"، "كي أعوّدها"، "وهو ينازع"، "تهيج الخيول فترفس"، "تصيح النساء"، "يشقّ الزحام"... فتُصعّد من "درامية" النصّ وتجعله يعتلج بالأحداث كما لو أنّها جارية في معترك الحياة.

بهذا المنحى تظلّ لغة المناصرة لصيقة بالحياة اليومية، ترصد الهامشيّ، وتسرد العرضي، وتحتفي بالراهن، دون أن تشتبه باللغة العاديّة، أو تفقد مقوّمات شعريّتها، وبُعد "الإدهاش الفنّي" فيها.

يقول في قصيدة "احتمالات":[1]

هدأة الليل، هذا الرضيع يُشاغلنا بالبكاءْ
مالَه يتلمّس أيّ سببْ؟!!
ربّما كان هذا البكاء
بقيةَ دمع النهار على طاولات المساءْ
أراجع دفتر أحزانه،
كِلْمةً، كِلمةً،
كنتُ طعّمتُه إبرتَين فقط:
إبرةٌ ضدّ هذا الجليدْ
وأخر تحصّنه ضدّ هذا الفساد الأكيدْ...

فالفكرة –ظاهريّا– هي بكاء هذا الطفل الذي مزّق سكون الليل، وكأنه يريد الانتقام ممّن أهملوه بياضَ نهاره، منهمكين في مشاغلهم الخاصّة، فهو بالمقابل يحرمهم من راحتهم وطمأنينتهم التي جاءت على حساب وحدته ووحشته، يفعل ذلك رغم أنهم هدّؤوه بـ"حقنة" ضدّ حساسية الجوّ البارد. وفي خضمّ هذا السرد اليومي، لا يتخلّى المناصرة عن خاصّية التضمين الرمزي في

[1]- المناصرة، رعويّات كنعانية، ص234-235.

خطابه الشعري، الذي يجمع –دومًا– بين «الدلالة الواقعية التي تشعّ من معيارية اللغة، وبين الدلالة الإيحائية والإشارية التي تنبع من إمكانات الدوال الرمزية»[1]، ومثل هذا التشكيل الجديد لا يعتمد على الروابط المنطقية بين عناصر اللغة، وإنما على الترابطات النفسية، والتعالقات الإيهامية الوجدانية.

فنلاحظ كيف يُبَنْين الشاعر لغة تتلمّس فحواها في الراهن اليوميّ، وفي الوقت نفسه تتعالى لتنزاح عمّا تستمدّ منه كينونتها وبعدها الوجوديّ، فهي تتخلّق من "تراب" التجربة اليوميّة المعيشة، لكنّها لا تنتصب تمثالًا جامدًا غير مزايل لـ"طينيّته"، بل تنتفض بما ينفخ فيها الشاعر من "روح" السحر الفنّي، فتعتمل بالحركة والحرارة والنبض، ويجري فيها "دم" الحياة الذي هو نتاج عنصريْن: كتلةٍ وحركة، أو مادّة وطاقة؛ مادّةٍ كامنة في اللغة، وطاقة نابعة من القدْح الموّار لمجهود الشاعر الألمعيّ.

2.2. العبارات المصكوكة:

وممّا يكرّس "اللغة اليومية" في مدوّنة المناصرة: توظيف التعابير الجارية على ألسنة الناس، التي منها ما هو الكلام المكرور المعتاد، ومنها ما هو أشبه بـ"الأمثلة السائرة"، أو "العبارات المصكوكة"؛ فمن الأولى –مثلًا– استعماله للفظة: "**يا سيّدي**"، هذه العبارة الدائرة في الحوارات المحكيّة، والتي هي عنوان اللباقة في "إيتيكيت" العصر. ومنها: "**بالذات**"، التي تستعمل منبورة في الكلام الشفويّ، للتحديد العينيّ عند الإخبار، أو الدلالة على الموافقة في ردّ الجواب. ومنها عبارة "**ليست**

[1]– بنية التضاد عند عز الدين المناصرة، جريدة الدستور (الأردنية)، الجمعة 8 آب/ أغسطس 2014. نت.

على ما يُرام"[1]، التي أنهكها الاستعمال، لكنّ المناصرة لا يتعفّف عن الْتقاطها من "رصيف" الابتذال، ليُلقي بها في "مَصْهرة" العمل الأدبيّ، فتنعكس عليها مرايا النسق الشعري، حاملة الشعاعات المتقاطعة والألوان المتداخلة للمفردات الآتية من مختلف الحقول والسياقات والمجالات، فتأتلق في موقعها الجديد، وتُمنح عمرًا ومصيرًا آخرَيْن.

بل لا يكترث المناصرة في إعطاء الشحنة الانفعالية ما يليق بها من الدوالّ الصادقة التعبير، بلا "حرج" ولا مواربة فيدخل إلى "حضرة الشعر العليّة" هذه العبارة الآتية من عمق "الأزقّة السوقيّة": "**ابنُ الكلب**"، بهيئتها الرثّة، وملامحها المتشنّجة، فالشعر لم يعُد حكرًا على الطبقات المرموقة، والشخصيّات "النبيلة"، التي سرقته –وهو يافع– أحقابًا مديدة، لقد عاد الشعر إلى أرضه، وقد بلغ من النضج أشُدّه، نازعًا عنه أزياء "الإمارة" الزائفة، رافضًا طنين "الحاشية" المفتعل، ليحدّث أهله في الساحات، ويصافح محبّيه في كلّ مكان.

وقد يخطر على البال –أوّلَ وهلة– أنّ المناصرة يأتي بعبارة "**ابن الكلب**"، لتكون شتيمة لأحد الشخصيّات "البشريّة"؛ الحقيقية أو الخيالية في النصّ، لكنها ترد هكذا:

البلبلُ شاكسني، ابنُ الكلب،

أقام عريشتَهُ فوق سياج حديقتنا الصخرية...[2]

صحيح أنّ "البلبل" هنا هو أحد شخوص النصّ، ولا ريب في أنّ مؤدّاه الدلالي مفتوح، ويحتمل أيًّا من الشخصيات المفترضة بكلّ أنواعها، لكن توظيفه بهذا الشكل يزيد من درجات انزياح العبارة، وابتعادها مسافةً أكبر عن "مألوف الاستعمال"، رغم كونها ملتقطة من "مألوف الكلام". فقد قلنا إنّ "الكلمة" في الاستعمال الشعري تُخلق من جديد، وتكتسب دلالات

[1]– المناصرة، رعويات كنعانية، ص221.

[2]– المصدر نفسه، ص207.

إضافية، قد يستهدفها المبدع، وقد تحتفّ بمعاني وإيحاءات لم تكن لتخطر بباله هو نفسه، ناهيك ببال القارئ.

ونحن –أيضًا – لا يسعنا هنا إلّا أن نخلع على عز الدين المناصرة صفة "الجسارة اللغوية"، التي وسمَ بها صلاح عبد الصبور إليوت، في خطوته الرائدة إلى استعمال لغة الحياة اليومية في نصوصه الشعرية، وفي بياناته التأسيسية كذلك.

واللفظة لا تُقاس فقط بمدى فخامتها "القاموسية"، بل أيضًا بما تحمله من شحنة انفعالية، ومن هنا قد تكون لفظة ملتقطة من الشارع أبلغ في التعبير عن مرمى الشاعر من نظائرها النائمة بين دفّتيْ المعجم. وهذا يحتاج من الشاعر إلى قوّة ذاتية، يعلو بها على مستويات الذوق المكرّسة، وينتصر لحنكته وحساسيّته الفنّية.

والفنّان يبلغ شأوا من الإبداع الفائق بمقدار ما يبذل من مماحكة الناقد المتخفّي فيه، والتملّص من رقابته اللصيقة المصاحبة لكلّ فعل إبداعيّ، إذ إنّ هذا "القارئ المضْمَر" دومًا يستعرض مدركات الذوق السائد، ويرفع شعارات التقاليد المتواطَأ عليها، ولذلك ينبغي للمبدع الأصيل أن ينتصر –باستمرار– على جزئه الغريم، ويتفلّت من قبضة نصفه المتطامن، في بحثه الدائب عن منافذَ لاختراق الأفق القائم، وملامسة مناطق التجاوز المحرّمة، إنه لا يتجاوز –فقط– ما ترسّخ حولَه من سائد عامّ مُكرّس، بل –كذلك، عليه أن يتجاوز– ما تعيّن في ذاته من راهن خاصّ مستوثق. فالإبداع لا يرتهن إلى الرصيد المعرفيّ فحسب، بل يرتفق كذلك بالمعدن الأخلاقي، وهو يتطلّب شجاعة ودهاء، بمقدار ما يحتاج من الخبرة والرصيد.

3.2. توظيف المأثور الشعبي:

وتزخر قصائد المناصرة بالمأثور الشعبيّ، حتى لقد غدت إحدى سمات شعره البارزة، تناولتها قرائح الدارسين وأقلامهم بالنظر والتحليل، وهي ظاهرة ذات أبعاد متشعّبة، فلم ترد في نصوص

المناصرة اعتباطا، بل أوجد لها هذا الشاعر الناقد ما يبرّرها فنّيا وفكريًا، يقول: «الثقافة الشعبية بالنسبة إليّ هي روح الروح، والفولكلور هو جزء من الشخصية الجمعية للشعب، يؤكّد جذوره العميقة الضاربة في أعماق الأرض ويجمع أشتات روحه أينما كانت ومهما تبعثرت»[1]، إذن المناصرة يتّجه بنزعة واعية إلى "تلقيم" مدوّنته الشعرية بنسغ الموروث الشعبي، الذي يمثل له ولشعبه الانتماء، ويجد فيه الأنس والملاذ، في تغريبته المتطاولة، فتلتقي في هذا "الإرث المشترك" أطياف الشعب كوطن تجريديّ لا تطاله غوائل العدوان، الذي اغتصب الأرض، وشرّد الأهل. يقول عصام شرتح: «يعدّ التراث الشعبي من أهم المفاتيح النصية للولوج إلى القصائد المناصرية؛ نظراً إلى ما يمتاز به هذا الجانب من غنىً، ومؤثرات، ورؤى... إن قصائده باللهجة المحكية هي التي أغنت قاموسه الشعري بالكثير من هذه المفردات المشتقة من التراث الشعبي الفلسطيني؛ وهذا يدلّ أن المناصرة مسكون بمعطيات هذا التراث، نبضاً وشعوراً وإحساساً، ولهذا؛ لا غنى له عن هذا التراث في بثّ عذاباته واغترابات الشعورية؛ وإحساسه بالنفي، والقلق الوجودي؛ فالمناصرة يجد في هذا التراث الإرث الروحي الذي افتقده في ليالي النفي، والغربة، والضياع»[2]. لذلك نجد المناصرة في تواصل مستمرّ مع تراثه أمّته، يعود إليه في كلّ مرّة؛ يمتح من معين أنغامه، ويتفيّأ ظلال صُوَره، ويحاور أصداء كلماته.

من مأثور الثقافة الشعبية في ديوان "رعويّات كنعانية" قوله: "**لا يبقى في الوادي غير حجارته**"، وهو مثل جزائريّ دارج، فلقد رأينا المناصرة لا يتوانى في استخدام أيّ "مقبوس" يخدم غرضه الفنّي، لاسيما إذا كان من تراث الأمّة العربيّ، أيًّا يكن محلّه من شعوبها، إلّا أنّ شاعرنا لا يستنسخه كما هو، سواء أكان مثلًا أو حكمة أو أسطورة أو أغنية، بل يُضفي عليه لمسة من سحر الفنّ، ويدمغه بـ"بصمة" من ذاته الخلّاقة، فيعيد صياغته من جديد، ويمنحه دلالة وإيقاعًا جديدَين.

[1]- المناصرة، عز الدين، الجفرا والمحاورات، نقلا عن: الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، ص33-34.

[2]- شرتح، عصام، مفاتيح نصّية مهمّة في شعر عز الدين المناصرة، بصرياثا، مجلة ثقافية أدبية، آب/ أغسطس 2017. نت.

ولْنلاحظ كيف وظّف هذا المثل:

لا يجرؤ أحدٌ أن يشبهني
واسألْ إن كنتَ تكذّبني
جدّي كنعانْ
لا يبقى في الزمن الصعب هُنا
لا يبقى في الساحة غير حميدانْ
لا يبقى في الوادي غير حجارته... وأنا.[1]

في البدء لا يخفى ما يطفح به هذا النصّ من ترنيم عذب، يتقاطع مع لحون الأغاني الشعبية. ويحمل هذا المقطع الذي يأتي في منتصف القصيدة، نبرة التحدّي لمخاطَب يُعلن عنه –بمشاكسةٍ– ضميرُ الخطاب "أنت"، لأنّه إذْ يفعل ذاك يُمَيّع "المستهدف به" ويجعله موزّعا على مجموع المخاطَبين، محتملًا أيًّا منهم، ذلك أنّ "ضمير المفرد المتكلّم"، يُستعمل للاستغراق حين لا يكون المقصود محدّدًا بجنس معيّن أو عدد، ثمّ إنّ هذا المخاطب ظهر فجأةً في هذا المقطع، ولم يرِد ما يُحال عليه في الأبيات السابقة، وعليه، فإننا نرى –والحال هذه– أن أقرب مخاطب مفترض هنا هو "القارئ": مخاطَب القصيدة الخارجيّ والفعليّ.

يحمل الخطاب من خلال نبرة التحدّي: دعوَى التميّز: "لا يشبهني أحد"، كلّ ذلك يأتي في "الزمن الصعب"، بما يكون محكّا لاختبار صدق الدعوى، وجدارة التحدّي، إضافة إلى وجود شاهد فوقيّ سابق هو: "الجدّ كنعان"، ويبلغ التحدّي مداه، حين يرفعه آخِر من يُتوقّع منه، وهو الذي كان المتحدَّى (بفتح الدال) في السابق، وكانت تهتف به جماهير الناس بنداء تعجيزي أن يخرج للساحة: "الميدان.. يا حميدان"؛ "حميدان" الذي كان مثالَ الجبن، وفقدان الثقة، وعدم

[1] – المناصرة، رعويات كنعانية، ص207.

القدرة على مجابهة التحدّي، ها هو الآن هو الذي يتحدّى، بل هو الوحيد الذي سيبقي في "الميدان" (الساحة).

بهذه المفارقة التي يصطنعها المناصرة، دونما تمحّل، أو تكرار لمفردات العبارة الموظّفة، وبإحداث قلب أساسيّ في دلالتها، عن طريق هدمها وإعادة بنائها جذريّا، ممّا يعطي لمعناها الجديد حدّة ونصاعة، تنقل المقبوس تمامًا من جوّه السلبيّ، وشكله المستهلك، إلى أفق دلاليّ رحب، وسياق أدبيّ مضيء، وإيقاع لغويّ راقص، يمهّد المناصرة لتوظيف المثل الشعبيّ: "ما يبقى في الوادي غير حجارته"، فيجد مكانه في السياق الفصيح المستجدّ مُهَيَّأً، لينسرد في موقعه متمكّنا غير ناشز عن السياق، ولا نابٍ على المتلقّي.

ثمّ لا يدع المناصرة "مقبوسه" يطمئنّ في موضعه الجديد بسلام، حتّى تلقي فيه قريحته المبدعة بمفردة لا يتعدّى عدد أحرفها أصابع اليد: "لا يبقى في الوادي غير حجارته... **(وأنا)**". مفردة واحدة، لكنها تقوم مقام "الجوهرة السحرية" التي تنفرج عن شعاع ينبثّ في كيان النصّ بكامله، أو الحقنة التي تنتشر في نسغ شجرة المقطع الشعريّ، فينتعش ويربو غضّا مخضوضرًا.

إنّ التراث الشعبيّ معين زاخر، وحضوره في الفنّ الرفيع يمنح النفس النشوة والأنس والمتعة الروحية، ويُشعر القارئ العربيّ بقربها إلى شغاف قلبه، وبواطنه الشعورية، وخلجاته النفسية، وهو ما يحدث مع شعر المناصرة «في عودة قصائده إلى ينابيعها العذبة بفيوضاتها الشعورية المحملة بكل مظاهر الحنين إلى هذا التراث الحافل بالتميز والعطاء»[1]، ممّا يمنحها شرعيّتها في الانتماء والتأثير والتجاوب الروحي.

فها هنا مثلان شعبيّان مأثوران، كلّ منهما نابت في "منطقة/ ثقافة" مختلفة عن الأخرى في لهجتها المحكية، وإيقاعات "مواويلها"، وروافد موروثها الشعبي، ولكلّ منهما "مضربه" وفحواه

[1] – شرتح، عصام، مفاتيح نصية مهمّة، نت.

الدلاليّة، لكن المناصرة يعجنهما، ويمزج عناصرهما، ويخرجهما مضفورَين، في العبارة الشعرية الرائقة، ملتحمَين؛ لغويّا، وصوتيّا، ودلاليّا.

هكذا مع نصوص المناصرة وطريقة توظيفه للموروث المحكيّ، نزيد استيقانا أن اللغة الشعرية ليست، ولا ينبغي لها أن تكون جاهزة، ولكنها "تتكوّن" –كما يقول إلياس خوري[1]– "وهي في تكوّنها لا نموذج لها من خارج عنصرها المحدّد"، والشاعر هو الذي –في تعامله مع لغة الشعر– "يمتدّ إلى الدلالات، دون أن يصبح أسيرها"، ويعطيها أبعادا جديدة مشرعة على الاحتمالات، فيغدو النصّ جزءا من التكوّن والتحوّل، لا مجرد رجع أو استرجاع، بل خلق، وإعادة صياغة بشكل جديد.

4.2. اللعب باللّغة:

يمكن أن نقول إنّ هناك تقنيات عديدة ترفد اللغة اليومية، وتكرّس شعرية البساطة في المدوّنة المناصرية، ويجعلها تجربة مغمّسة بالواقع، منفتحة على الزمن، تلحّ على التّماسّ مع "الراهنيّ" بمعناه الواسع والعميق.

ومن التقنيّات التي رصدناها، إضافة إلى ما ذكرناه، ما يمكن أن نسمّيه "اللعب باللغة"[2]، وله في ذاته أشكال وطرق، منها: تحوير العبارة المصكوكة، بطريقة تهكّمية، ترفع درجة التوتّر والإثارة في الحدث الشعري، كقوله في "قصيدة جهوية":

سأقدّم حكْمًا ذاتيّا لا يُلزم أحدا
من شعراء القرميد الطينيّ المرْميّ على طرقات الأجدادْ
لا يلزم ميثاق الأم المندثرة، قبلَ الميلاد، وبعد الميلادْ
لا يزم أحدًا بالرقص على جمر الذكرى، ونبيذ الأعيادْ

[1]– خوري، الذاكرة المفقودة، ص220.

[2]– هي إحدى سمات اللغة الشعرية التي رصدها: علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص108.

لا يلزم حتى راعية، ترعى الفقراء بباب الوادْ...[1]

نقف على عبارة "لا يلزم ميثاق الأمم المندثرة"، حيث لعب الشاعر على خطّ "الاستبدال"، باستعمال لفظة "المندثرة"، بدل لفظ "المتّحدة"، الذي يرد على ذهن القارئ المهيَّإ على معتاد القول، لاسيما وأن الشاعر حافظ على "المقطع الصوتي" في موضع الحذف والاستبدال: (0///0/)، كي يبقى "الصدى الرجعيّ" للكلمة المحذوفة يحوم حول العبارة الجديدة، للإمساك بعنصر "المفارقة" بين الحقيقة والظاهر، وبين الاستبشار سابقًا وبؤس الحاضر، وبين حيويّة الفاعل (الاتحاد)، سلبية الانفعال (الاندثار). وهي صيغة تتّشح بالسخريّة المرّة.

وحين جعلها "مندثرة" بدل "متّحدة"، ووقف القارئ على أرض الحاضر-المَهْزلة، ساغ له أن يجعلها "قبل الميلاد"، فرمى بفكر القارئ في غيابات الحقب السحيقة، ظنّا منه أنه يقصد ما باد من الأمم القديمة، ثم ما لبث أن قال: "وبعد الميلاد"، فتضطرب اليقينية تجاه معنى "الولادة" هنا، وتظلّ الصيغة الجديدة تطوّح بذهن القارئ بين ماضٍ سحيق، وحاضر مسحوق، و"ميلادٍ" يهز وثوقيّتَه، ويُقيمُه على جمر التساءل: أهو ميلاد المسيح، أم ولادة شيء آخر؟

فنلاحظ كيف يستطيع الشاعر برؤية ذاتيّة، لا تُقرّ بأبويّة البلاغة، ولا سلطة "البيان" المثقل بالصنعة، أن يبثّ الحركة والحياة في العبارة التي ماتت دلالتها من كثرة ما لاكتها الألسنة، ليجعلها محتملة لطاقة دلالية تتفجّر كلما قام يفتّق أبعادها، ويقلّب أوجهها المتقبّلة لشتّى التقنيّات الأسلوبية.

ونجد في المقطع نفسه قوله: "لا يلزم حتى راعية، ترعى الفقراء بباب الوادْ"، فداخل هذه اللغة البسيطة الشفّافة، يستعمل لفظة "راعية"، نازلًا بنا إلى أعماق الطبقات الشعبية، بعد الحديث عن الأمم "الكبيرة"، فضمن هذا الوتر الذي يختصر المسافة بين "أمم ذات مواثيق"، و"راعية لا يلزمها

[1]- المناصرة، رعويّات كنعانية، ص201.

شيء"، تفجَؤك العبارة: "ترعى الفقراء"، أشبه بنتوء ينبّهك كي لا "تنبسط" مع سطحيّة السطر الشعري، الذي كنت تجد الألفة بينك وبين مفرداته، لتنتبه إلى ما يوجد تحت "حجارة" المفردات، حين يبدو "بريئة" و"سهلة"، لكنها –لدى تجاورها– مكتنزةٌ بالدلالات العميقة، والإيحاءات المكثّفة.

فقولة "ترعى الفقراء" هي لعبة على مستوى خطّ "الاختيار" أيضا، إذ المفروض –ولا مفروض في الشعر– أن تكون الجملة: ترعى العنزات، أو النوق، أو غير ذلك. ولكنها –وهنا المفارقة– امرأة ترعى الفقراء، إنها تقوم بما لم تفعله "الأمم المندثرة" = الحاملة بذور اندثارها"، ويعمّق محورَ المفارقة: صيغةُ المكان "باب الواد"، واختيار هذا الاسم/ المكان، في هذا النسق، ينمّ بذكاء إبداعيّ، لأن هذه الصيغة تحمل في طيّاتها مدلولين (على الأقلّ)، أحدهما "اسميّ" والآخر "وصفي"، فأمّا الأوّل فيحيل على منطقتيْن متباينتيْن من خريطة الجزائر: "باب الواد"، الحيّ المعروف بالعاصمة الجزائريّة، بعراقته وكلّ محمولاته التاريخية، ومدينة "الوادي" الجزائرية، ذات الطابع الصحراوي، والخصائص الثقافية المائزة، واستحضار هذه الأخيرة يأتي منسجمًا مع الطابع "الرعويّ" الوارد في العبارة. أمّا الجانب "الوصفي"، فيشير إلى أيّ مكان يمكن أن ينطبق عليه التوصيف المذكور، وهو كونه بوّابة لأحد الأودية في الوطن العربي، بما ينخرط بنا في النزول تدريجيا إلى عمق المكوّن الشعبي، في ملامسة لهامش الحياة في مجتمع المدنيّة المعقّد.

ونذكر نماذج أخرى من "اللعب اللغوي" على وجه الإسراع، قوله:

لمْ ألوّث قميصي بمهزلة الاختلاف
لم أوسّخ بياضي بحبر النفاقْ
ثمّ كيف يعاقبني الفاسد الوطنيّ،
يعاقبني المسْخُ،

بالخلع والطرد والاشتياقْ.[1]

تستوقفنا عبارة "الفاسد الوطني"، المنطوية على مفارقة تزخر بالتوتّر الدلاليّ كما لو أنها قطعة المغناطيس بوجهيها: السالب والموجب، فلفظة "الفاسد"، وهي مكمن الاشتغال هنا، مع أنها متداولة على المستوى الاجتماعي والسياسي، تصير مبعث اهتزازات الكثافة الدلالية وهي تجاور مفردة "الوطني"، فيحدث التصادم الصارخ، في اقترانهما المتنافر، وتتعانق إيقاعية العبارة مع تركيبتها الجديدة، لتجعل القارئ يستحضر بعدًا ثالثا في هذه "المفارقة" حين يرد عليه الاستعمال الشائع: "القائد الوطنيّ"، فمنبع الجماليّة في جعل مفردة "القائد" حاضرة بظلالها وإيحاءاتها دون أن تُذكر، بل بذكر نقيضها "دلاليّا"، والذي هو شبيه "بنيويّ"، ومطابق "صوتي". وهذا "التشاكل البنيوي" يفتح أفقًا آخر، يجعل "الدلالات" الناشئة تحتدم في عبارة مكهربة، لا تسمح للمتلقّي بالمرور في استرخاء حتى تستوقفه بذبذبات دينامية أشبه باللسعات.

ومن العبارات التي تحمل في بنيتها مثل هذا اللعب باللغة:

-سوف تحصل حتمًا على رمية في السجون.[2]

-وأظنّ، وبعضُ الظنّ سراب.[3]

-أنّ الشاعر قد فضّ حداثتها.[4]

5.2. على سبيل الخلاصة:

بمثل هذه الجرأة اللغوية، و"الدهاء" الإبداعي، يستفيد المناصرة من مخزون اللغة اليومية، بأبعاها المعرفية، ودلالاتها السياقية، وكذا تقنيّاتها الأسلوبية المختلفة، وأنماطها التعبيرية المتنوّعة على: مألوفية

[1]- المناصرة، رعويات كنعانية، ص206.
[2]- المناصرة، رعويات كنعانية، ص225.
[3]- المصدر نفسه، ص228.
[4]- نفسه، ص229.

المعيش، وسردية الراهن، ودرامية الواقعيّ، عن طريق توظيف العبارة المتداولة، والتقاط "القبسة" الشعبية، وتحوير المثل المحكيّ، ممّا يحقّق "مفْهَمة" اليوميّ، و"شعرنة" البساطة.

وهذا يتمّ بالاشتغال الأصيل والحُرّ على مادّة الشعر الأولى: اللغة، والتي «مهما بدت بسيطة في مركّباتها التعبيرية تظل جزءا من شكل الحضور الإنساني، إن لم تكن هي الوعي نفسه... وبالتالي فإن التعبير الشعري الذي يجعل من مهمّاته توحيد الكلام داخل النصّ الشعري بمقابله في الحياة، صيغةٌ أكثر قابلية للتعاطي، حيث مقابلة مألوفات الواقع بمألوفات النصّ، وحيث لا أقنعة ولا وسائط، إنما فاعلية "الأنا" الخالصة وراهنيّتها المحتضنة في كثافة اللحظة ودلالاتها».[1] فالكتابة هنا متولّدة عن كائن يكتب آنَهُ وذاته، في مكابدة مستمرّة لتقليص المسافة بين الذات والموضوع، وبين الشيء والكلمة، في تماسّ مع العمق "التاريخي"، وإعلاءٍ للمنحى السوسيولوجي بمعناه الأشمل في إنتاج الحداثة الشعرية.

3. اللغة العامّية في ديوان "رعويّات كنعانية":

1.3.استعمال العامّية في القصيدة المعاصرة:

استعمال الألفاظ العامّية في الكتابة والأدب إحدى إشكاليات الحداثة الشعرية العربية التي ما تزال محل تجاذب بين النقّاد والمبدعين والدارسين، حيث طُرحت مبكّرًا مع لويس عوض وسعيد

[1]- العبّاس، محمد، اليومي والميتا-لغوي، بين أبناء وآباء القصيدة العربية، ورقة مقدمة في ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب: التسعينيون وآفاق الكتابة الشعرية، 14 أبريل 2004.

عقل[1]، ثم يوسف الخال الذي دعا إلى استبدال اللغة الدارجة بالفصحى زاعما أنّ الأولى ليست سوى مظهر من صور تطوّر الثانية[2]. لكن ليس هذا ما نحن بصدده.

وإنما الذي يعنينا هو استعمال "بعض" المفردات في القصيدة الحديثة، حيث يجد/ أو يُوجِد فيها الشاعر بُعدا جماليّا داخل النسق الشعري. كما هو الحال عند السيّاب –مثلا– إذ انتبه صاحب دراسة "التركيب اللغوي" إلى حضور الدارجة في شعر السياب، ووجد لها نمطين هناك: نمطٌ استخدمه بقصد ووعي، ونمط تسلل إلى لغته دون شعور منه، وأرجع الباحث سبب ذلك إلى تعلّق السيّاب بمغنى صباه، وبالأرض التي ولد فيها، الغنية بمظاهر الجنوب المألوفة.[3]

وقد سبق الرومنسيّون روّادَ الشعر الحرّ في الالتفات إلى مخزون اللهجات المحكيّة، ودورها في التحديث اللغوي للعربية، فجبران كان يرى العامّيات مصدرًا للفصيح والبليغ من الكلام[4]، والسيّاب –كما سبق– أشار إلى بعض المفردات الملتقطة في شعره، وعبد الصبور لا يجد مشكلة في تطعيم الشعر ببعض الألفاظ العامية بعد تهذيبها، ونزار قباني سعى لإحداث لغة وسطى بين الفصحى والدارجة... وعارض بقيّةٌ من الشعراء هذه النزعة، وعلى رأس هؤلاء نازك الملائكة التي رفضت إدخال العامّية في الشعر الفصيح، لأنها "لغة ساذجة"، واستعمالها "منفّر للنفس"، وينقلنا إلى "آفاقنا المتخلّفة" التي نشأت فيها تلك اللهجات.[5]

---

[1]– من الذين دعوا إلى استبدال العامية بالفصحى في المعاملات والمكاتبات ومختلف أنشطة الحياة قبل من ذكرناهم: رفاعة الطهطاوي، أحمد لطفي السيّد، يعقوب صروف، أنيس فريحة... وذكر أدونيس أنه كان في أواخر الأربعينيات "مجلة خاصة بالشعر" في بيروت تنشر قصائد باللغة الدارجة، كمظهر من انفتاح المجلة على الشعر المكتوب بهذه اللغة. (ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 94-95.)

[2]– ينظر: علاق، مفهوم الشعر، ص224.

[3]– ينظر: عطية، خليل إبراهيم، التركيب اللغوي عند السياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الجمهورية العراقية، 1984. ص53-54، وص57.

[4]– المرعب، سعد علي جعفر، النثر الشعري عند جبران خليل جبران، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية (جامعة بابل)، مج22، ع3، أيلول 2015.

[5]– ينظر: علاق، مفهوم الشعر، ص220 وما بعدها.

أمّا المناصرة، فكان أكثر شجاعة، وأبعد تغوُّرًا في تناول المسألة، حيث انتهج لنفسه مسلكًا خاصّا في استيعاب موضوع اللغة العامّية، فعدّ اللهجات العربية "منجمًا" ثرًّا يزخر بمكوّنات الثقافة، ومقوّمات شخصية الأمّة، وأنها تشكّل القاعدة الأولى، والمادّة الخام للإنتاج الإبداعي، ولم يتردّد في "غمس" مدوّنته الشعرية بعمق في "وعاء" الثقافة الشعبية بفلكلورها الزاخر بالألوان والأنغام، متّخذًا لذلك طُرقًا فنية ووسائل متنوّعة، كان له فيها قصب السبق وفضل الريادة، أقرّ له بها عديد النقّاد والباحثين، سواء من جيله أو من الأجيال التي تلته، بل وأنشأوا لها مصطلحات خاصّة، مثل[1]: تفصيح العامّيات، أسْطَرة اليومي، الكَنْعَنة الشعرية، وبلاغة العَوْربة...

و نحن في إمكاننا أن نعدّ استخدام اللغة العامّية مظهرًا من تجلّيات "اللغة اليومية" تتمدّد عبره في شعر المناصرة، حيث تضفي هذه الخاصّية الطابع الشعبي على مدوّنته الإبداعية، وتمنحها عمقًا آخر باتجاه "شعرية البساطة". كما يمكننا أن نعدّها خاصّية مستقلّة بذاتها، تبنّاها المناصرة بوعي إبداعيّ، ونافح عنها بجسارة ووضوح في كتاباته ومحاوراته، حتى غدت "ظاهرة" مائزة في شعره، بل "كُنية" مرادفةً لِاسْمِه.

وكما دأبنا في هذا البحث، نعود لمساءلة عز الدين المناصرة عن رؤيته في هذه القضيّة. يقول في الردّ على سؤال وُجّه له حول المسوّغات الفنية للانتقال من الكتابة الفصيحة إلى الاستعانة باللهجات: «اللهجات العربية عندي هي المنجم الذهبي لتطوير الفصحى، لهذا اخترع المستشرقون كذبة اسمها "صراع الفصحى والعامية" من أجل أن تكون الإنجليزية أو الفرنسية هي الحلّ. وأدعو إلى تدريس شعر الحداثة "اللهجي/ المحكي" وشعر "الهجرة اللغوية" في الجامعات، لأنهما بكل بساطة شعر خالص. أما ما فعلتُه فهو مجرّد "تجريب" لتأكيد تداخل الأجناس الشعرية»[2]. ويقول جوابًا أيضا عن انتقال هذه الظاهرة إلى لغته: «لقد بدأت ظاهرة "تفصيح العامّيات" مبكّرة في

[1]- ينظر بهذا الصدد: مجموع المقالات والعناوين والشهادات التي تضمّنها كتاب: عز الدين المناصرة، هوميروس فلسطين والأردن، تحرير وتقديم: حسن عليان، م م س.

[2]- المناصرة، عز الدين، الشعر لا يورث، حوار أجرته معه قناة الجزيرة، في2015/12/27 م، حاوره: حسين نشوان/ عمّان.

شعري منذ منتصف الستّينات، والسبب أني لم أنظر إلى اللغة الشعبية كلغة ثقافية فقط، بل هي جزء من روحي، وقطعة من كبدي، لهذا لجأتُ إلى الاشتقاق والنحت من الأفعال العامّية، الأكثر حيويّة من الأفعال القاموسية، وهي ليست بعيدة عن الفصاحة كما يتصوّر البعض».[1]

إذًا، فاستعمال المناصرة للعامّية ينطلق من تصوّر واضح، ومفهوم مؤسّس على حركية إبداعية متّزنة، ترتكز على بعدين: فنّي لغوي، وشخصي ثقافي. وواضح أن المناصرة ينحاز إلى الشعبيّ الواقعيّ الفعّال، على حساب النخبَويّ الطليعيّ الرنّان، كما يرفض الخضوع لسطوة الثقافة ذات المنزع الميتافيزيقي، في سعي دؤوب إلى إنتاج صوت شعري أصيل، مستمدّ من رحابة العرضيّ، والحراك اليوميّ، وموصول بالراهن المعيشي لحياة الإنسان العربي والفلسطيني.

هي ذي الخلفية الرؤيوية التي تقوم وراء توظيف المناصرة للمفردة العامّية، والآن نحاول أن نستعرض ما ورد في ديوانه "رعوّيات كنعانيّة" من ألفاظ عامّية، فنقف على أصلها اللغوي من ناحية، وعلى كيفيّة توظيفها من ناحية أخرى، بتلمُّس الخيوط البارزة والخفيّة الواصلة بين "اللهجي" و"المفصَّح" في النسيج الشعري.

2.3. ظاهرة ردّ العامّي إلى الفصيح:

العامّية، أو اللهجة الدارجة ميدان مهمّ للباحث اللغوي، لأنها تتضمّن ثروة لغويّة ثرّة وثمينة، لاسيما وأنها تحتضن مقدارًا لا يُستهان به من موادّ اللغات الفصيحة، ممّا يمكن أن يعضد الدراسة الأدبية، كما أنّ هذه العامّيات تمثّل الجانب المنطوق من اللغة المعاصرة، وقد يكون هذا المنطوق أهمّ من المكتوب لدى جمهور من اللسانيين والباحثين. وقد حظيت اللهجات العربية باهتمام الباحثين من المحدثين العرب وغيرهم منذ القرن الماضي، على اختلافٍ بينهم في البواعث والمناهج والمسوّغات والأهداف.

[1]- نقلًا عن: الأسطة، عادل، وعيسى، عبد الخالق، لغة الشعر الفلسطيني المعاصر، ضمن: عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، م م س، ص127.

يُقصد بردّ العامّي إلى الفصيح: النظر في الألفاظ المستعملة في الكلام الدارج ذات العراقة في اللغة الفصيحة بنيةً ودلالة، وإعادتها إلى جذرها الأصيل الفصيح، مع رصْد ما طرأ عليها من أنواع اللحن اللفظيّ أو التغيّرات الدلالية جرّاءَ الاستعمال اليوميّ الذي ابتعد بها عن أصولها الأولى.

وقد ألّف في العصر الحديث الشيخُ أحمد رضا –عضو المجمَع العلمي العربي بدمشق– مصنّفًا نفيسًا سمّاه "ردّ العامّي إلى الفصيح"؛[1] جمع فيه ما كان يقع عليه في اللهجات المحلّية الحديثة من كلِم عربية أصيلة تعرضت لنوع من التحريف والتغيير، من قلب أو إبدال ونحو ذلك، وقام بردّها إلى صحيحها أو إلى ما تحتمله من الوجوه المعجمية والدلالية.

ففي اللهجات المحكيّة جمهَرة من الألفاظ التي تستعملها العامّة، ويُعرِض عنها الخاصّة ظنًّا منهم أنها لا تمتُّ بسبب ولا نسب إلى الفصحى، على أنّ ضرورة التغيير في المستجدّات والمستحدَثات في الفنون والصناعات والمخترعات تدعو إلى استعمال كثير منها.[2] وقد عبّر الشيخ رضا عن ذلك بقوله: «فربّما كان اللفظ العامّي هو لفظ الفصيح، ولكنّ الفصيح غريب، والعامّي مشهور»[3]، وقد دأبَ كثيرٌ من الباحثين على إحالة بعض الألفاظ المعرّبة إلى غير العربية وعدّها من الدخيل، كما أنّ بعضهم أسرف في إلحاق عديد من الكلمات العربية إلى غيرها من اللغات كالسريالية. على أنّ من تلك الألفاظ ما تكون دخيلة أو مولَّدة، ممّا لم يعرفه الأوّلون من علماء اللغة، وإنما وردت على اللسان العربي في العصور المتأخّرة. فتتبع الشيخ جلّ ما عرضَ له من تلك المفردات، وتناولها بالتأصيل اللغوي والتحليل الفيلولوجيّ.

وفي كتابه "معجميّات" عقد إبراهيم السامرّائي فصلا لـ"العامّي الفصيح" قال فيه: «هذا باب خاصّ من العامّية، وخصوصيّته تتأتّى من كونه عامّيا دارجًا تخلو منه العربية الفصيحة المعاصرة إلّا أنه كان فصيحًا في عربية القرون الماضية، وهذا يعني أنّ اللفظ قد تدنّى من مستواه ودرجته فصار

[1]– رضا، أحمد، قاموس ردّ العامّي إلى الفصيح، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
[2]– ينظر: مقدمة الكتاب بقلم: سليمان ظاهر، ص5.
[3]– رضا، قاموس ردّ العامّي إلى الفصيح، ص9.

عاميا لا يلتزم فيه المعرّبون في كلامهم وكتابتهم»[1]. وأرجع السامرّائي تحوّل تلك الألفاظ من الفصيح إلى العامّي وخلوّ الفصيحة المعاصرة منها إلى أسباب أهمّها:[2]

– قلة الحاجة إليها لابتعاد دلالتها عن اهتمام المعرّبين المعاصرين.

–زوالها من حيّز الفصيح، بسبب أنّ غيرها يسدّ مسدّها، أو لأنها كانت لغة خاصّة في بيئة ضيّقة

–حدوث تغيّر في بنيتها من قلب أو إبدال أو زيادة أو نقصان، ممّا أبعدها عن سَمْتها الفصيح.

وقد وقعتُ –مؤخّرًا– على كتاب في "الفصيح المهجور"[3] خصّصه صاحبه لما هو شائع ومتداوَل على ألسنة الناس في الأردن، ممّا بينه وبين الفصحى وشائج القربى القويّة، وهو يُظنّ من العامّي الدارج البعيد عن الفصاحة، إلّا أنّ الباحث يصفه بأنه "فصيح دارج" أو "فصيح مهجور"، وقد أثبت له الفصاحة بنصوص ووثائق لغويّة من المعجمات ودواوين الشعر. وعلّل سبب تسميته له "المهجور" بأنه «حُرم من الاستعمال الرسميّ، وإن كان متداولا على ألسنة الناس، لكنّ هذه التداولية –وهي معيار مهمّ من معايير الفصاحة– لم تشفع لهذا الفصيح أن يأخذ حقّه من الاستعمال الرسمي»[4].

هذه ثلاثة أعمال بحثية منجزة حول اللهجات العربية المستعملة في أقطار مختلفة من خارطة الوطن العربي؛ سوريا، العراق، الأردن، وقد صرّح السامرّائي بقوله: «وإني لواثق أنّ في كل بلد من بلدان العربية مادّة لغوية عامّية أصولها فصيحة أو تحوّلت لسبب ما إلى العامّية، وهذا يختلف في كلّ بلد عنه في البلد الآخر»[5]. وإذا كان هذا يتعلّق بالموادّ المعجمية فحسب، فإنّ هناك نواحي أخرى تزدهر بها العامّيات؛ كالأمثال الشعبية، التي حظيت هي أيضًا بشيء من العناية في بعض

[1]– السامرّائي، إبراهيم، معجميات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991. ص283.

[2]– ينظر: السامرائي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الكفاوين، منصور عبد الكريم، من الفصيح المهجور، بحث في ردّ العامّي في الأردن إلى الفصيح (لهجة محافظة الكرك نموذجًا)، دار الخليج للصحافة والنشر، ط1، 2018.

[4]– الكفاوين، من الفصيح المهجور، ص20.

[5]– السامرائي، معجميات، ص283.

تلكم الأقطار[1]. فضلًا عن الشعر والحكايات وغيرها من المرويّات. وبهذا تتبدّى لنا قيمة اللهجات المنطوقة، لما تنطوي عليه من مخزون لغوي وفنّي زاخر، يفيد منه المبدع والباحث على حدّ سواء، بمقدار ما يكون لدى كلّ منهما من الحصافة والفطنة.

أمّا صاحبنا عز الدين المناصرة فقد اتجه بقصدية لا موارية فيها إلى العامّيات العربية يُغني بها معجمه الشعري، ويفتح لتجربته الإبداعية أبعادًا فنية ومعنوية. لعلّ الصفحات الآتية تضيء بعض جوانبها.

3.3. بعث الفصيح المهجور في شعر المناصرة:

تزخر مدوّنة المناصرة بالمفردات ذات الأصول الفصحى، أو لنقل: بتلك الألفاظ التي تبدو عامّية دارجة، فإذا انبرينا لها بالتمحيص، وجدنا فصيحة الجذر، أصيلة المادّة. وقد التقطنا بعض ما ورد من تلك المفردات في مجموعته الشعرية التاسعة "رعويّات كنعانية"، نوردها كما يلي:

-**شاف:** ننطلق من الجذر اللغوي "الثلاثي" لهذه المادّة، لأنها ترد كثيرًا في شعر المناصرة، في مختلف دواوينه التي أنتجها عبر مسيرته الشعرية[2]، وهذا مُتّكأ نستند إليه، للقول بأنّ المناصرة يستخدم هذه الكلمة بقصد ووعي، وليس بسبب "ضرورة" فنّية آنيّة. ومن ذلك قوله:

-كأنّك ما شُفْتَ إلّا الخرائط والعطرَ،

[1]- ينظر على سبيل المثال في هذا الصدد:
بوتارن، قادة، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).
مبيّض، محمد سعيد، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية، دار الثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1986.

[2]- ورد استعمال المادة اللغوية (شاف) على سبيل التمثيل لا الحصر في: ديوان "الخروج من البحر الميّت" (1969)، ص117. وديوان "قمر جرش كان حزينًا" (1992)، ص252، وديوان "لا أثق بطائر الوقواق" (2000)، ص257.

في الغربة الجامدةْ.[1]

وقوله في قصيدة "إلى البحر خُذْها":

لـمْ أنتبه أنه شافَني ممسكًا
خصرَ قارورة من نبيذ عتيقْ.[2]

وقوله من قصيدة "هاجمتني الضباع":

لـمْ يستمع لي أحدْ
وما شفْتُ لو دمعةً في فضاء العيونْ.[3]

فها هنا عندنا ثلاثة أفعال متصرّفة للجذر "شاف" مع ضمائر مختلفة: "شفْتَ، شافَ، شفتُ"، وقد أثبتناها داخل السياق الشعري، كي يتبيّن بوضوح لأيّ معنى يستعمل المناصرة هذه المادّة، وواضح من الشواهد الثلاثة أنها تأتي للدلالة على: الرؤية، و"شافَ" في التعبير الدارج تأتي بمعنى "رأى"، فماذا يقول قاموس الفصحى في ذلك؟

جاء في لسان العرب[4]:

شافَ يَشُوفُ شَوْفًا: الدينارَ أو القدحَ: جلَاهُ. والمَشُوف: المزيَّن.
واشْتافَ فلانٌ يشتاف اشتيافا إذا تطاول ونظر. وتشوّفْتُ إلى الشيء أي تطلّعتُ.
وتَشوّفَ الشيءُ وأشافَ: ارتفعَ. وأشافَ على الشيء وأشفى: أشرف عليه. وشِيفةُ القوم: طليعتُهم الذي يشتافُ لهم. واشْتافَ الفرسُ والظبيُ وتشوّفَ: نصبَ عنُقَهُ وجعل ينظر.

[1]- المناصرة، رعويّات كنعانية، ص201-202.
[2]- المصدر نفسه، ص212.
[3]- نفسه، ص215.
[4]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، 2003، مادة (شوف).

إذًا، نلاحظ أنّ الفعل "شاف" فصيح في العربية، وإن كانت العرب تستعمله "مجرّدًا": لمعنى الزينة، والارتفاع، ولا تستعمله لمعنى الرؤية والتطلّع والنظر إلّا "مَزيدًا": اشْتافَ، وتشَوّفَ. في حين يستعمله المناصرة بالصيغة الأولى للمدلول الأخير، أي: "شاف" لـ معنى "نظرَ ورأى".

-**نشف:** يتواتر كذلك استعمال المناصرة لمادّة (نشف) بمختلف الاشتقاقات، لذلك انطلقنا هنا من "جذرها"، وسنرى مختلف استخداماتها في شعره:

-أرى أنّ قلبي.. وقلبك شابَا
وزيتونُنا.. في نشافْ.[1]

-ولم يستطعْ
أن ينشّف دمعَ الخليل، وعكّا.[2]

ويقول في ديوان "قمر جرش كان حزينا":[3]

وأحبُّك كالجائع لو أمسكَ بالخبز الناشف.

وفي ديوان "لا أثق بطائر الوقواق":[4]

الشرايين ناشفةٌ، ثُمّ مِحبرتي ناشفةْ.

يتنوّع في نصوص المناصرة استعمال مادّة (نشف) ببُناها الصرفيّة المختلفة، فعليّة واسميّة: المصدر (نَشاف)، الفعل المضارع المضعّف "يُنشّف"، اسم الفاعل "ناشِف"، وما قلناه عن المادّة السابقة، ينطبق على هذه المادّة، فلا يصحّ أن نقول إنها تسلّلت إلى لغة المناصرة، أو أنه استجلبها

[1]- المناصرة، رعويات كنعانية، ص225.
[2]- المصدر نفسه، ص235.
[3]- المناصرة، قمر جرش كان حزينا (1974)، ص237.
[4]- المناصرة، لا أثق بطائر الوقواق (2000)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2/ ص256.

لعارض فنّي. أمّا المعنى الذي يستعملها له، فهو: الجفاف واليبَس، وهو المعنى المستخدمة له في الدارجة؛ أي لِما كان رطبًا أو بلِيلًا، وجفَّ. وننظر الآن في الأصل الفصيح للكلمة:

– نشفَ نشْفًا الماءُ: ذهبَ ونضبَ ويبسَ، والبئرُ: انقطعَ ماؤها، والثوبُ: جفَّ عن بلَل. والنشْفُ: مصدر، وهو ذهاب الماء في الأرض. ونشَفَ ونشّفَ الماءَ: أزاله مسحًا.
والنَشفة والنِشفة: الحجر الذي يتدلّك به سُمّي بذلك لانتشافه الوسخَ في الحمّامات، والصُّوفة التي يُنَشَّف بها الماء من الأَرض.[1] والجمع نشَف ونِشاف. و"الخبزُ الناشِف" عند العامّة: الخبز القَفار الذي يُؤكل غير مأدوم.[2]

نشير إلى أنّ الشاعر استعمل المصدر "نَشاف" على وزن فَعال، كـ"جفاف"، غير أنّ الفصيح من المادّة هو "نَشْف"، بتسكين الوسط، ولم يرِد هذا الوجه في المعاجم العربية فيما عثرنا عليه. كما يمكن أن تُحمل اللفظة على جمع "نشفة"، وهو: نِشاف، وهي تُستعمل لما يُنتشَف به من الأدوات.

ومهما يكن، فمادّة "نشف" ذات أصل فصيح في العربية، وبالمعنى نفسه المنتشر في اللهجات المحكيّة، ولا يحسن عدُّه عامّيًا، لمجرّد أنّ الكلام اليوميّ ابتذله، أو لأنّ "الفصحى" المستحدثة هجرته، مكتفية بما يُستعمل مرادفًا له، وهو "جفّ". ويظلّ لهذه المادّة اللغوية نسغها المتجذّر، وفروعها الممتدّة، المهيّأة للمتكلّم البصير بمواقع الكلِم، ومقتضيات الاستعمال، كعزّ الدين المناصرة، الذي تُحسب له هذه الخطوات الجريئة في عقد الوشائج بين فصحى تشكو القطيعة، وعامّيات تبحث عن أصل.

– **نَدَهَ:** ترد هذه اللفظة في العامّية فعلًا متصرّفًا، متعدّيًا إلى مفعول. وربّما اختلف معناها من إقليم عربيّ إلى آخر، ففي اللهجة المشرقية تُستعمل متعدّيةً بلام الجرّ: "ندَه له"، بمعنى: ناداهُ، أو صاح

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (نشف).
[2] – ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، (طبعة جديدة ومنقّحة)، دار الشروق، بيروت، ط37، 1998، مادة (نشف).

به، فيما تُستخدم في المغرب العربيّ (الجزائر بالأخصّ) متعدّية بنفسها: "ندَهَهُ"، بِمعنى: أمره للقيام بعمل.

واستعملها المناصرة بكيفيّة تجمع بين هذه الصيغ، وتحتمل معانيها جميعًا:

إذنْ– ما الذي جعل الرخَويّة تندهُني مرّتَين:
لا أرى مخرجًا، فإلى البحر خُذْني...[1]

فلفظة "تندهني" في السطر الشعري –كما يبدو– تتضمّن أمرًا، والأمر هنا: هو طلبٌ بإلحاح وصراخ (حتى ولو كان "صراخًا مهموسًا"). ومنطوق المنادي الآمر مذكور، وهو: "لم أجدْ مخرجًا... خُذْني". فالمعاني الثلاثة التي ذكرناها دلالاتٍ للّفظة في الاستعمال العامّي كلّها متحقّقة في التوظيف الشعري: الأمر، المناداة، الهُتاف. بقيَ لنا أن نعرف ما إذا كانت اللفظة فصيحة أم لا؟ وما إذا كانت تتّفق في معناها مع المدلول الدارج أو لا تتفق؟

–النَدْهُ: الزجْر عن كل شيء والطرد عنه بالصياح. ندَهَ الرجلُ يَنْدَهُ نَدْها إذا صوّتَ. وندهتُ البعيرَ إذا زجرتُه عن الحوض وغيره. وفي حديث ابن عمر: "لو رأيتُ قاتل عمر في الحرم ما ندهتُه أي ما زجرتُه".[2]

إذًا بعد التحقّق من وجود الكلمة في فصيح اللغة، نلاحظ أنه لا فرقَ كبيرًا بينها فصيحةً في القديم، وعامّيةً حديثًا، سوى بعض الانزياح الدلاليّ، الذي هو من السُنن الألسُنية في جميع اللغات. فقد كانت تُطلق على "الزجر"، وصارت تعني "الأمر"، ولم يغادرها عنصرا الدلالة الأساسيّان: الإيعاز، والهتاف.

–**يَطِيحُ النَّوْءُ**: عبارة من لفظين؛ فعلٍ واسْم، يقترضها الشاعر –"مصكوكةً" كما هي– من الاستعمال الشفويّ الدارج، ولا شكّ أن التربة التي الْتُقطت منها هذه العبارة ليست من بلاد

[1]– المناصرة، رعويّات كنعانية، ص212.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادّة (نده).

المشرق، أو –على أقلّ تقدير– ليست بلادَ الشامّ، إذ الشائع عندهم استعمال لفظ "المطر"، في حين يشيع عند المغاربة استخدام "النَوْء"، بتخفيف الهمز، للمعنى ذاته. أمّا "يَطِيح" فكلمة جارية على الألسُن، تعني: السقوط والنزول. ولا أظنّ لهجة عربية تخلو منها، لارتباط معناها باليوميات "الحياتية" للناس، الذين لا يفتأون في صعود ونزول، وبين ارتفاع وسقوط.

وبعد هذه الإلماحة، لابدّ من مرور كلتا المفردتيْن –كلٌّ منهما على حدةٍ– على المختبر المعجمي الفصيح:

–طاح يَطُوح ويَطِيح طوْحا وطيْحًا: أشرف على الهلاك، وقيلَ: هلكَ وسقطَ أو ذهبَ، وكلُّ شيء ذهبَ وفنِيَ: فقد طاحَ. وكذلك إذا تاهَ في الأرض. وطوّحَهُ هو وطوّحَ به: تَوَّهَهُ وذهبَ به هاهُنا وهاهُنا، وتطوّحَ في البلاد: إذا رمَى بنفسه... وطوّحَ بثوبِه: رمى به في مهلكة، وطوّحَ بالشيء: ألْقاهُ في الهواء. وفي حديث أبي هريرة في يوم اليرموك: "فما رُئِيَ موطنٌ أكثر قحْفًا ساقِطًا، وكَفًّا طائِحَة". أيْ: طائرةً من مِعْصَمِها.[1]

إذًا، "طاح" في الفصحى تأتي بمعنى "سقط"، لكن ليس للمطر ونحوه، لأنّ فيها معنى "التلَف والرمْي"، ولعلّ استعمالها بذلك المعنى الدارج من باب التوسّع، مع ملاحظتنا للمقابلة بين "الطائح" و"الساقط" من الأشياء في حديث أبي هريرة، ولكنّ القدماء –وفقَ استخداماتهم– فسّروا "الكفّ الطائحة" بـ"الطائرة" في الهواء آنَ ضربها بالسيف، أمّا استعمالنا نحن فيميل بنا إلى فهمها بمعنى: "المُلْقاة".

– **النَّوْء:**[2] النجم إذا مالَ للمَغيب، والجمع أنواء ونوآن. وقيلَ: معنى النوْء سقوط نجم من المنازل في المغرب مع الفجر وطلوع رقيبه، وإنما سُمي نوْءًا لأنه إذا سقط الغارب ناء الطالع، وذلك الطلوع هو النَوْء. وقال بعضهم: النهوض هو النوْء، فسُمي النجم به، وذلك كل ناهض بثقل وإبطاء، فإنه ينُوء عند نهوضه. وبعضهم يجعل النوء: السقوط. قال أبو منصور: وأصل النوْء: الميْل في شقّ، وقيل لمن نهض بحِمله: ناء به؛ لأنه إذا نهض به وهو ثقيل أناءَ الناهضَ أي أماله. وكذلك النجم

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (طوح).

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادّة (نوء).

إذا سقط، مائلٌ نحو مغيبه. وكانت العرب في الجاهلية إذا سقط منها نجم وطلع آخر قالوا: لابدّ من أن يكون عند ذلك مطر أو رياح، فينسبون كل غيث يكون عند ذلك إلى ذلك النجم، فيقولون: مُطِرنا بِنَوءِ كذا.

"النوء" في الفصحى –إذًا– ميَلان النجم للمغيب أو طلوعه، بما يصحب ذلك من اضطراب جوّي، ينشأ منه المطر. فـ"النوْء" ليس هو عينُه "المطر" كما يُتوهّم من التداول المحكيّ، ولعلّ علاقة التجاور بين اللفظيْن، هي التي زحزحت الدلالة الحقيقية، لتنزلق في تعبير "مجازيّ"، حلّ –مع الزمن– محلّ "الحقيقة".

وإذا قلنا في تخريج اللفظة السابقة من العبارة المدروسة: "طاح"، إنه لا يليق استعمالها مع "المطر"، وإن كان "السقوط" أحد معانيها "الطيفيّة"، فإننا الآن، بعد أن تبيّن أنّ "النوْء" ليس المطر، وإنما هو "النجم"، لا يسعنا إلّا أن نتسامح مع الفعل "طاح" بدلالاته الدائرة حول معاني "التطويح" بما فيه من: توَهان، وارتماء، وانقذاف، ليعود إلى موضعه متمكّنًا، في تركيبة العبارة الملتقطة، ليطوّح مع النوْء/ النجم في فضاء الدلالات السابحة بين "حقائق" المعجم الفصيح، و"مجازات" العامّية الشفوية، و"سياقات" التعبير الشعري.

ويمكننا أن نلحق تعابير أخرى بهذا النوع من المفردات ذات الأصل الفصيح من ديوان "رعويّات كنعانية" مثل: **رعيان، كمْشات ريح، الصواني، تتلكّع، أشِيلُ، تُبَصْبص، أتَلصّص**...

ومن خلال هذه "التطويفة" الحَثيثة بين "النظام" المعجمي، و"الكلام" الشعري، اتّضحَ لنا أنّ كثيرا ممّا يبدو من قبيل "الألفاظ العامّية" في شعر المناصرة، وغيره من الشعراء، هو في أصله فصيح، وإنما أنْهَكَهُ كثرة الاستعمال والتداول، أو هجَرتْه الألسُن والأقلام. وأنّ "تُهمة" استعمال العامّية في القول الشعري، أحيانًا، وفي مثل هذه الحال، هي "إطلاقٌ للكلام على عواهنه"، وهي ناشئة عن الجهل بقاموس اللغة العربية، أو عن ذلك التصوّر "الواهم" الذي يوسّع الهوّة بين اللهجات والفصحى، كما لو أن المفردات المحكيّة "كائنات" آتية من خارج "مجَرّة" اللسان العربي.

ويبرز هنا دور الشاعر، الذي ينبغي أن يدرك ما عليه من مسؤولية تجاه لغته في ازدهارها واندثارها، وأن يحمل على عاتقه مهمّة "أقْلَمة" معجمها الكلامي بما يُوائم المرحلة التاريخية، والسياق الثقافي، عن طريق بعث المفردات و"استنباتها"، وتشقيقها ونحتها، والتنقيب عنها وصقلها، أو استبعادها وهجرها. ولعلّ شاعرنا المناصرة وعَى هذه المسألة مبكّرًا، وهو ما يتجلّى في شعره عبر كلّ دواوينه، وينِدّ مِن فيهِ عند كلّ مناسبة. يقول: «ما أزال أؤمن أنّ مهمّتي كشاعر هي أن أقرّب بين الفصحى والعامّيات، لأنني أعتقد أن سرّ الفصحى يكمن في العامّيات، أمّا الذين أثاروا مشكلة العامّية والفصحى سابقًا، فقد كان هدفهم الترويج للغات الأجنبية، ولأن أنصار الفصحى لم يطوّروا اللغة، بل حوّلوها إلى قوالب جامدة، فهذا الهامش الذي يسمّونه العامّيات هو المصدر الطبيعي والمنجم المنْسي الذهبي للفصحى»[1].

وهذا البعد الفكري، أو الأخلاقي، الخاصّ بمنطلَق الشاعر المبدئي، يعضده البعد الفنّي؛ المتعلّق بالمقدرة الإبداعية، ونضج التجربة، واتّساع الأفق، لأنّ اللغة مادّة غُفل، والمفردات لَبِنات في يد الشاعر، وهو الذي بمقدوره الذاتي يجعلها صالحة للاستعمال، بأن يمنحها طاقتها التعبيرية، حين يخلق عالَما بديعًا داخل النسيج الشعريّ المتشابك، الذي تتبَنْين عناصرُه، وتتحدّد معالمه، من خلال العلاقات النصّية والعضوية بين جميع مكوّناته وأجزائه.

ولأنّ الشعر، والإبداع ككلّ، مبنيّ على المخالفة والتجاوز، كما اللغةُ أداة بارعة للمحاكاة والتفرّد[2] في الآن ذاته، كان «لِكلّ نتاج إبداعيّ نسيج لغويّ خاصّ به، يستخدم فيه الشاعر الألفاظ استخداما خاصّا، بما يتفاعل مع تجربته الروحية. وتتكاثف في إنجازها قدرته الفنيّة، وفلسفته في استخدام اللغة بما يكشف عن روح التجديد وقوّة الشاعرية»[3]. وهذا ما نستشفّه في المنجز الإبداعي لعز الدين المناصرة. أمّا إذا كانت أمّة الشاعر تعاني مشكلة لغوية، كالتخلّف والجمود، أو الازدواجية وتصادم الألسُن، فإنّ العبء يكون أكبر، والمهمّة تصبح أعظم وألزم.

[1]- المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، نقلا عن: عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، ص128.

[2]- Owen barfield, Poetic Diction, p100.

[3]- نجم، منير عبد، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، م م س، ص636-637.

4.3. تفصيح العامّيّ في شعر المناصرة:

نعود لتقَصّي ظاهرة العامّية في شعر المناصرة، وإذا كنّا في الفقرة السابقة تناولنا المفردات التي توسّمنا فيها فصاحة الأصل والاستعمال، فإننا في ما يلي، سنتّجه إلى الألفاظ التي طبعتها البصمة اللهجية، وفعل فيها الأسلوب العامّي فعلَه، وإن كان المناصرة يعطيها بنية الصيغة الفصيحة.

يقول المناصرة: [1]

كانت الدالِيةْ
تتَلَوْلَحُ مفتونةً في فضاء البراري العتيقة.

وجاء في لسان العرب[2]:

اللَّوْحُ: كُلُّ صَفِيحَةٍ عَرِيضَةٍ. وَأَلْوَاحُ الْجَسَدِ: عِظَامُهُ.

وَلَوَّحَتْهُ الشَّمْسُ: غَيَّرَتْهُ وَسَفَعَتْ وَجْهَهُ. وفي القرآن: (لَوَّاحَةٌ لِلْبَشَرِ).[3]

اللُّوحُ: الْهَوَاءُ، وسُرْعَةُ الْعَطَشِ، وَلَاحَهُ الْعَطَشُ وَلَوَّحَهُ: غَيَّرَهُ. وَالْمِلْوَاحُ: سَرِيع العطَش والضُّمورِ، وَالْعَظِيمُ الْأَلْوَاحِ.

وَلَاحَهُ بِبَصَرِهِ: رَآهُ ثُمَّ خَفِيَ عَنْهُ. نَظَرَ إليه من بعِيد.

وَلَاحَ الْبَرْقُ: أومضَ. والنجمُ: بدَا وتلألأ. والأمرُ: بانَ واتّضَح. والشيءُ: برزَ وظهَر.

وألاحَ بالشيء والثوب ولوَّحَ: أظْهره وحرَّكَهُ ولمعَ به لِيُرِيَهُ.

ومن خلال تتبّعنا للموادّ الواردة في لسان العرب، تبيّن لنا أنّ مادّة (لوح) تدور في معاني: البياض، واللمع، والوضوح، والتحريك، والبروز، والعطش، وتغيّر اللون، والرؤية من بعيد.

ولم نجد الفعل "يتَلَوْلَحُ" في القاموس العربي. والكلمةُ مشتقّة –في نظرنا– من المادّة الفصيحة "لوح"، ولعلّ التضعيف المحدَث في بنيتها لأجل المبالغة، والدلالة على التكلّف. وهي تُستعمل في اللهجة الشاميّة لمعنى: يتمايل، ويترنّح، ويُحرّك أطرافه، ويُظهر نفسَه للآخرين. كما تتضمّن دلالة

[1]– المناصرة، رعويات كنعانية، ص232.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، (لوح)، بتصرّف واختصار.

[3]– سورة المدّثر، الآية 26 (برواية حفص عن عاصم).

"الاهتزاز" و"الرقص". وتشتهر في الفولكلور الفلسطيني والأردني عبارة "تلَوْلحي يا داليَةْ"، وهي تُقال –في ما تُقال فيه– عند الاستهزاء والتهكّم[1]، وأصلها لديهم: أغنية شعبية بهذا الاسم، مشهورة، يتطرّبون بها في مناسبات الفرح، وأكثر ما تُغنّى في ما يُسمّى بمنطقة الشام: "الزفّة".

ويقول المناصرة:

تشَعْلَقَ قلبي طيورَ الخيام.[2]

ويقول في غير هذه المجموعة المدروسة:

-تشَعْلَق في ذيلِ ثوب الحزينة فانكمشَ الأرجُوان.[3]

ولم نعثر على هذه المفردة في المعاجم القديمة، ولا القواميس الحديثة، ولا على نظائرها عند التقليب والإبدال؛ ك عشْلَق، وسَعْلق، ونحن نعُدّها إحدى "أوابد" المناصرة. ولو جاز لنا أن نصنّفها في الموادّ اللغوية لألحقناها بالجذر "علق"، وهي واردة في النصّ بمعنى "تعلّق"، مع اعتبار المعاني الزائدة لزيادة المبنى، وما يصاحب الحروف (الأصوات) المضافة من معاني حافّة، فلفظ "تشَعْلَق" يجمع بين معاني: "تعلّقَ" و"تسلّق"، وحرف "الشين" في هذه الكلمة يساهم في تصوير الحركة والحدث، وكأنّ "المتشَعْلِق" يتشبّث بيديه وجميع أطرافه، كما يفعل العنكبوت أو السنّور أو الأخطبوط. وقد ذكر أحد الباحثين في بعض اللهجات الخليجية وجود الفعل "تعَشْلَقَ" (بالقلب)، قال: «وفي اللهجة: تعَشْلَق بإبدال اللام الأولى فتقول: تَعشْلقَ الصبيُّ على الشجرة، أو إبدال الثانية نونًا، فتقول: تَعشْنَقَ اللصُّ على الجدار»[4].

---

[1]– عثرتُ على مقال بعنوان: "تلولحي يا دالية"، ممّا ورد فيه: «منذ الصباح وأنا اردّد على لساني: "تلولحي يا دالية"، وهذه المقولة بالعادة ما يردّدها الأردنيون عندما يريدون الاستهزاء من موقف ما». (يُنظر: هرمنا نيوز (صحيفة إلكترونية، إخبارية، شاملة، منوّعة)، 25-07-2017).

[2]– المناصرة، رعويات كنعانية، ص234.

[3]– المناصرة، الخروج من البحر الميت، ص93.

[4]– حكمي، محمد يحيى، الفعل في لهجة جازان بين الفصيح والمحرّف (السهل الساحلي نموذجًا)، دراسة لغوية وصفية، محاضرة ألقيت بالمؤتمر الدولي الأول بعنوان: اللغة العربية ومواكبة العصر، بالجامعة الإسلامية للمدينة المنورة، يوم الثلاثاء 10/ إبريل/2012م.

إنّ تردّد مثل هذه المفردات في ديوان الشاعر يدفعنا للتنبيه إلى أنّ توظيف الشاعر للفظة "الشعبية" بدل نظيرتها الفصيحة ليس بسبب فقر لغويّ، أو جهل بالقاموس، ولكنه إيثار –من منطلق فنّي– للكلمة المعبّرة الصادقة، والمناسبة للسياق والمقام، التي إنما تفوّقت بِما تنطوي عليه من طاقة وجدانية، ودلالات رمزية ومقامية، بإمكانها نقل الشحنة الانفعالية، وتجسيد الصورة النفسية التي يرومها الشاعر.

ويقول المناصرة في "رنّة" أخرى:

قفزاتُ فراشاتِ الماء على عُشب المَيَّةْ
صوفُ النعجة في عوْسجةٍ مَنْسِيّةْ.[1]

جاء في اللسان[2]:

الْمَاءُ: مَعْرُوفٌ. وَأَصْلُ الْمَاءِ: مَاهٌ، وَالْوَاحِدَةُ مَاهَةٌ وَمَاءَةٌ. وَحَكَى بَعْضُهُمُ اسْقِنِي مًا؛ مَقْصُورٌ. وَهَمْزَةُ مَاءٍ مُنْقَلِبَةٌ عَنْ هَاءٍ بِدَلَالَةِ ضُرُوبِ تَصَارِيفِهِ... فَإِنَّ تَصْغِيرَهُ مُوَيْهٌ، وَجَمْعُ الْمَاءِ أَمْوَاهٌ وَمِيَاهٌ. قَالَ الفرَّاء: ... وَسَمِعْتُ هَؤُلَاءِ يَقُولُونَ شَرِبْتَ مَيْ يَا هَذَا. والْمُوهَةُ لَوْنُ الْمَاءِ.

تميل اللهجات المنطوقة –أكثر من الفصحى– إلى تجنّب الهمزة، وذلك بحذفها أو تليينها أو استبدالها بما يضارعها من الأصوات؛ كالياء والهاء، وهي من ميزات العربية الفصيحة[3]. وفي لفظ "الماء" بعض أهل الشامّ[4] يقولون: "المَيْ" و"المَيَّةْ"(بالتفخيم)، وبعض الخليجيّين يقولون: "المُويَةْ". أمّا المغاربة فيقولون: "المَا" (بالترقيق)، وفي نطقهم جميعًا استبعادٌ للهمزة، مع إبدال الألف ياءً عند المشارقة، وحذفِها تمامًا عند المغاربة، وهذا الأخير أقرب إلى النطق الفصيح؛ لوروده

[1]– رعويات كنعانية، ص209.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، (موه). بتصرّف واختصار. وإنما نحن نأخذ من المعجم ما يعنينا ويعيننا في معرفة بنية الكلمة المدروسة ومعانيها.

[3]– من ذلك ما يقع في حروف النداء والجواب وغيرها كـ: إيه وهِيه، وهيهات وأيْهات، وأراق وهَراقَ... (ينظر لسان العرب، (هيه)).

[4]– استعملت "بعض" هنا للاحتراز من إطلاق الحكم عامّا، في غياب استقراء للكلمة يشمل جميع اللهجات.

في المعجم، وقرب مطابقته لقواعد العربية، علمًا بإمكانية أخذ لفظيَّ "مَيّةْ"، و"مُويةْ" على أنهما تلْيِين لـ: ماءة أو ماهة، ومُوهة. وكلّها واردة في الفصيح، وإن كانت بعيدةَ المأخذ[1]، مهجورةَ الاستعمال.

إنّ الألفاظ مثلما تتفاوت فصاحةً، وتختلف دلالةً، كذلك تتمايز طاقةَ تعبير، ودقّةَ تصوير، وقوّةَ تأثير، وهذا هو الأساس الذي يوجّه اختيارات الشاعر اللغوية، وتفضيلاته الفنّية، أمّا ما تواضع عليه اللغويّون، ونظّر له البلاغيّون، فهو "أحد" معايير الإنشاء الأدبيّ، وليس "أوْحدَها".

وقال المناصرة في "دُرجة" أخرى من شوارده:

نارُ حُبّي مطوّقة بالبحار، وجمرتُهُ قايدةْ

...

ومرّت رفوفُ الحمامْ
على غُصن قلبي تُغنّي.. وحرقتُها (قايدةْ)

...

في تقاطيعهِ جمرةٌ في الحشا قايدةْ.[2]

وُظِّفت لفظة "قايدةْ" ثلاث مرّات في النصّ، وفي إحداها فقط وُضعت بين قوسَين، ولا شكّ في أن هذا ليس "عبثًا" مطبعيّا، بل ثمّة إشارة لافتة لكي يتعامل المتلقّي مع اللفظة المؤشَّرة باختلاف عن اللفظة في الموضعين الآخرَين، ويتراءى لنا أن الاختلاف المقصود هنا يحتمل وجهَين: الأوّل: من أجل نطق "القاف" مرّةً (ق)، كما هي في الفصحى، ومرّةً (گ) كما في اللهجات العامّية، وينشأ —بالتالي– عن ذلك جرس موسيقيّ جديد، وتنوّع إيقاعي. والوجه الثاني، وهو

[1]– بعيدة المأخذ؛ لأنها واحدةُ الماء، كما ورد في اللسان، و"الماءُ" المقصود هنا: الاسم الجامع لأفراد الجنس، الذي يشمل القليل والكثير وهو المستعمَل.

[2]– المناصرة، رعويات كنعانية، ص241.

الأرجح: ولعلّه أن يكون المقصود بها الموضع بين قوسين: امرأة مخصوصة، و"گايدةْ" هو اسمُها، أو صفةٌ لها.

وحرف الـ(گ) هذا هو ما يقابل "القاف" عند اليمنيّين، والصعيديّين في مصر، وفي غالبيّةٍ من كلام سكّان المغرب العربيّ، وهي من الناحية الصوتية الخالصة تطابق -أو تكاد- "الجيم القاهرية". والجدير بالذكر أنّ معظم المجتمعات العربية يتوفّر في لهجتها الحرفان (ق) و(گ)، ويراوَح بينهما في نطق المجاميع اللغوية، دون أن يكون هنالك قاعدة مطّردة، أو قانون ضابط[1].

فالكلمة المحصورة بين قوسَين في النصّ، يُراد بها "گايدةْ"، ونظيرها في الفصحى هو: "مُتّقِدة"، أي: مشتعلة أو متوهّجة، ولذلك جاءت في النصّ صفةً لـ"الجمرة"، و"الحُرقة"، ولقد وردت مادّة "وَقْد" فصيحةً مرّتين في القصيدة ذاتها، قال: "**نسُوا جمرة مُوقدةْ**" وقال: "**في فمي جمرة مُوقدَةْ**".[2]

ولعلّ الشاعر اختار اللفظ العامّي "گايدةْ" في ذلك الموضع لتضمّنه معنى "الفاعليّة"، بدلَ اللفظ الفصيح "مُوقَدة" الذي يدلّ على "المفعوليّة"، هذا من جهة، ومن جهة أخرى: استبعادًا لاسم الفاعل منه: "واقدة"، الذي هو شبه مهجور لقلّة تداوله، أو"مُتّقِدةْ"، المستثقَل لِما فيه من تتابُع الحركات (حسبَ إيقاع القصيدة)، هذا مع ما يصاحب اللفظة الشعبية من محمولات ثقافية، وإيحاءات وجدانية، سواء منها ما يختصّ بالشاعر نفسه، أو ما يرتبط بجمهور الجماعة الناطقة بهذه اللهجة.

وفيما يخصّ استعمالات الكلمة في اللهجات المحلّية، وقعتُ على "قصيدة شعبية" أو هي "أغنية"، مطلعها: "احْنا الصّعايْدَةْ، نارْ گايْدةْ.. وما بْتِطْفاشْ"، أمّا في بعض المناطق –كالمغرب

[1]- من ذلك مثلًا في الجزائر: يستعمل الفعل "يقول" بالـ(ق) الفصيحة في العاصمة، بينما هو في جمهور الولايات الأخرى بالـ(گ): "يگُول"، في حين يُستعمل لدى غالبية الجزائريين الفعل "يقْرا" بالـ(ق)، أمّا "القمر"، فهو عندهم جميعًا: "الگمْرةْ"، باستثناء أهالي تلمسان الذين يستعملون الـ(أ) بدل الـ(ق) في معظم كلامهم.

[2]- المناصرة، رعويات كنعانية، 242. (كما أنّ القصيدة مصحوبة بنصّ مواز (إهداء) ورد فيه: مهداة إلى الصديق الروائي محمد شكري، ذكرى ليلة التواشيح والحلزون في طنجة") ص237.

مثلًا-:"الگايْدَةْ" هي "القائِدة"، من الفعل"قادَ، يَقُودُ" وهذا هو الميزان الصحيح، وهو أرجح المعاني المحتملة لكلمة (القايدةْ) المكتوبة بين قوسين في النصّ، ودليلنا في ذلك:

-أوّلا:تمييزها عن موضعين آخرين لم يؤشَّر على الكلمة فيهما بعلامة القوسين.

-ثانيًا: لأنّ لفظة "قايدة" غير المؤشّرة في الموضعين جاءت صفةً "للجمرة" هكذا: "جمرتُهُ قايدة"، "جمرةٌ... قايدة"، فمحلّها هنا يتضمّن "الوصفية". في حين جاءت المؤشَّرة بالقوسين مجاورة لـ "الحُرقة"، كما لو أنها هنا: "خبر" لـ"الحرقة" وليس صفة لها.

-ثالثًا: عنوان القصيدة: "رخويّات طنجة"[1]، ومدينة "طنجة" بملابساتها حاضرة بقوّة في النصّ، وهي الحيّز "الفضائي" الأساس في هذا النصّ: "غياب الشمس الأندلسية"، "عناق المتوسّط والأطلس"، "كأنك يا طارق"، "بين طنجة -تطوان"... ممّا يؤكّد حضور "الحسّ المغربي" في النصّ، ومن تجلّياته —في رأينا- استعمال الكلمة الشعبية "الگايْدَةْ"، التي معناها محلّيًّا: "القائِدة"؛ من "القيادة" لا "التوقُّد".

أمّا نظير "المتّقِدة" في منطقة المغرب العربي فهي: "گادْيةْ". بمعنى أنه حدث "قلب مكانيّ" للّفظة العربية الفصيحة "واقدة"، عند انتقالها إلى اللهجات المحكيّة، فأصبحت تُنطَق في المشرق: "گايْدَةْ"، وفي المغرب: "گادْيَةْ". وفي كلا الوجهَين، اللفظةُ مستعملة على صيغة "اسم الفاعل". وتُستخدم المفردة ذاتها عند المغاربة (الجزائر، تونس، المغرب...) بصيغة اسم المفعول أيضًا، فيُقال: "نار مگْدِيّةْ"، وهذه العبارة تذكّرنا بالقصيدة الشعبية الجزائرية المشهورة: "حيزيّة"، والتي مطلعها: "عزّوني يا مْلاحْ... ناري مگْدِيَّةْ". وهي "القصّة/ القصيدة" التي استلهمها عز الدين المناصرة[2]، وأبدع في أسْطَرتها فنّيًّا، في سرديّة "عجائبية"، ترتفق بـ"الشعريّ"، وتتّكئ على "الشعبي"، لتتجاوز "المحلّي"، وتلامس "العالميّ".

[1]- ينظر، المناصرة، رعويّات كنعانية، ص237 وما بعدها.

[2]- ينظر: المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان "لالّا حيزية" (1990)، ص111.

لقد لاحظنا كيف أنّ الشاعر يترك اللفظة الفصيحة، ويؤثر عليها ما يقابلها من اللهجة العامّية، لأنّ الكلمة القاموسية –أحيانًا– لا تنهض بالاستحقاقات الوجدانية، «ولكن مقطعا من أغنية شعبية، أو عبارة من عبق التراث قادرة على النهوض بالمستوى الوجداني... لأن الثراء الوجداني الذي تنطوي عليه اللغة الشعبية التراثية يغني عن البدائل المناظرة المتاحة من المعجم الفصيح»[1]. ويخلق الاختيار اللهجي هنا تناغمًا بين النصّ والذات الشاعرة/ القارئة، من خلال ما تستدعيه إيحاءات الموروث الشعبي في الذاكرة الجماعية والفردية.

5.3. زبدة الكلام:

هذا سطرٌ من قِمَطْرِ الحضور الشعبي في المدوّنة الإبداعية المناصرية، فيما يتعلّق بجانبه "اللغوي" الصرف، وإلّا فإنّ توظيف التراث الشعبي في شعر المناصرة عالَم رحب الجوانب، متشعّب المداخل والاتجاهات والأشكال، وإنّما كانت وقفتنا على ما تسرّب من "أفواه" الناس إلى "قلم" الشاعر، واتخذ له موقعًا في الصوت الشعري الحديث، كأحد السُلَط التي تمارس الإكراه على "قلب" المبدع، وتظلّ مخيّمة عليه تشدّه إليها، إلى جانب سلطة اللغة التي هي مادّته وأداته، وسلطة الثقافة ككلّ.

وفي ذات الوقت يسعى الشاعر إلى مقاومة هذه السلطة وتجاوزها، انطلاقا منها هي، إنه ينطلق منها لينتهي إليها، لكن دون أن يكون أسيرها، دون أن يجترّها، بل بتجديد مياهها، بعد أن يتشرّبها، و"يستصلحها"، ويضخّ فيها من ذاته وخاصّته، إنه بتعبير أحمد درويش يقوم بـ"إجراء الدم الحيّ" فيها، لا "نقل الشحم واللحم الميّت"[2] منها أو إليها، وبهذا الفعل فقط يكون الشاعر مبدعًا، بما يقدّمه من خصوصيّة، وما يضيفه من جديد، أو بما يحدثه من تغيير، سواء على مستوى اللغة ذاتها، أو مستوى التعامل معها.

إن الاستحضار الوجدانيّ للجوّ النفسي والثقافيّ المتلبّس باللغة، والمتماهي مع الروح، بكلّ معطياته الدرامية والأنطولوجية والتجريدية، هو أحد العوامل التي تدفع بالذات الشاعرة إلى اختيار

[1]– عتيق، التشكيل اللغوي العاطفي في ديوان عز الدين المناصرة، م س، ص108-109.

[2]– ينظر: درويش، أحمد، متعة تذوّق الشعر، دراسات في النصّ الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دت)، ص176.

"صيغة الكلمة"، سواء من ناحية أصلها اللغوي، أو شكلها البنائي، أو حقلها المعرفي، أو موقعها في السياق والتركيب، بل إنّ الكلمات ذاتها، ومن خلال الخبرة الكُلّية للشاعر، تأتي محبوكة – ببُناها وصورها و"طقسها"– متساوقة داخل دفقة شعوريّة عضوية، على أساسها يتكوّن البناء الفنّي ويتشكّل، في إطار جوّ نفسيّ، وذهنيّ، ووجدانيّ مركّب ومتكامل.

فليست المفردة –ولا البيت، كما يُعتقَد– وحدةَ البناء الشعريّ، فتُلتقط من هنا وهناك، أوُ يُنضّد بعضها تِباعَ بعض، وإنما الوثبة الانفعالية، هي الوحدة الدينامية للقول الشعري[1]، وما الكلمة المفردة سوى عنصر عضويّ منصهر داخل هذه الوحدة الأكبر، ولذلك تكون بعض الكلمات ألحّ من بعض على نفس الشاعر أثناء "اللحظة الإبداعية" التي هي في غاية الغموض والالتباس والتعقيد، حتّى على الشعراء أنفسهم.

إنّ استعمال المناصرة للمفردة الشعرية –عامّيةً كانت أو فصيحة، بهذه الكيفيّة أو تلك– لم يكن "زلّة لسان"، ولا "شقشقة" كلام، ولا هو "جري" وراء الإغراب اللفظي، أو الزخرفة اللغوية، وليس بحثا عن "الاختلاف" المفتعل، أو تطامحا إلى "الإشارة بالبنان"، بل هو "هَـمّ" آخَرُ تمامًا؛ همٌّ لا يخرج عن "ورشة" الاشتغال الفنّي الخالص، و"الاعتكاف" المتواصل على مادّة الصنعة وأدواتها، بإخلاص وتجرّد ومسؤولية، بعيدًا عمّا يأتي من الخارج، من ضجيج النقد المتربّص، أو هُتافات الجمهور المِلحّة، استنفارًا لتلبية متطلّبات الذوق السائد وشعاراته.

4. خلاصــة:

لقد لاحظ بعض روّاد الشعر الحديث، أنّ اللغة العربية بالرغم من ثرائها، تبقى فقيرة بسبب ممارسات أبنائها، الذين ظلّوا متحفّظين من استعمال ألفاظ الحضارة، ومفردات العصر، ومتعفّفين عن استخدام ما تزخر به الحياة اليومية من صيغ وتعابير. ولم يكن وراء اتخاذهم لمثل هذه المواقف سوى تلك النزعة التقليدية التي ورثوها عن الأجداد، وهي "إيثار الزينة على الصدق". لقد كانت تجربة الإنسان العربي –وفق ما يرى كثير من الباحثين– تجربة "خارجية"، اهتمّ فيها بـ"الحسّيات"

[1]– ينظر: عطية، سليمان أحمد، اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشعري، الأكاديمية الحديثة للكتاب االجامعي، ط1، 2017. ص56.

على حساب "حركة النفس" والخوالج الداخلية، ثم تلاها بعد ذلك ما يم تسميته بـ"المرحلة العقلية"، التي غلب على لغتها المنطق والوضوح، أو"رفع اللُّبس"، وهذا المظهر الزريّ أفقر اللغة، وورثه الشاعر العربي الحديث، فلقيَ المعاناة في التعبير عن أحاسيسه وتجربته.

إنّ سمة "اللغة اليومية" اشتهر بها عز الدين المناصرة أكثر من أترابه الشعراء، فهي تطبع ديوانه ببساطتها الأخّاذة، فتأتي مضمّخة برذاذ "المفردات العامّية" الحاملة لعبق "الموروث الشعبي"، الملتحم بوجدان الفرد والشعوب العربية، والمعبّر عن هويّتها وعراقتها وتاريخها وسائر همومها وقضاياها، إذ إن الشاعر —بالإضافة إلى كونه حامل قضية– يعبّر عن روح شعبه وأمّته، ويُنشئ مع متلقّيه حواريّة وجدانية تقفز على كل ما من شأنه أن يبرد حرارتها، أو "يجفّف" حميميّتها، كالألفاظ القاموسية الجامدة، أو التهويمات الحدسية الجوفاء، أو التعابير الرومنسية الرخوة.

فالألفاظ لا تتفاوت —فقط– من خلال معيار الفصاحة، لاسيما في الشعر، بل إن المستوى النفسي وما يحمله اللفظ من شحنات دلالية ووجدانية، يبرز مقوّما أساسيا في انتقاء الكلمات وإيثار بعضها على بعض، لذلك فقد يضيق المعجم اللغوي على الشاعر، ممّا يدفعه للانعطاف إلى اللفظ العامّي، الذي قد يحمل من الدلالات الرمزية، والمقاصد الفنية، ما لا يتوفّر في اللفظ الفصيح؛ «إنّ انصهار العاطفة مع تفاصيل المقام يلغي الأعراف والشرائع اللغوية، وتصبح اللغة شيفرة تستمد رموزها من حرارة العاطفة وحدها لا من بطون المعاجم، وبخاصة إذا كان المقام أو السياق تراجيديًا مفعما بظلال المشهد الشعبي»[1]. وهذا ما حدا بالشاعر عز الدين المناصر —في معظم الحالات، إن لم نقل كلّها– إلى الاقتراض من العامّية، رغم وجود المُناظر الفصيح، الذي قد لا يفي بالغرض الفني، ولا يحقّق الشعرية المنشودة.

لقد مال الشعراء إلى البساطة منذ عصر النهضة؛ كالجواهري، والرصافي، والجارم، وتبيّن للمشتغلين بالأدب «أن البساطة والوضوح لا يؤثّران بالسلب على الشعر، بل قد يُعدّان جانبا إيجابيّا، لأن الشعر يستطيع بالألفاظ السهلة الواضحة —بما يحمل من دلالات– خلق جو من

[1]– عتيق، التشكيل اللغوي العاطفي في ديوان عز الدين المناصرة، م س، ص108.

الإثارة الوجدانية»[1]، كما أنّ المشكلة ليست في استخدام العامّية —حسب ما يقول بعض الشعراء–: «ولكن المقدرة على التصرّف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كنز خاصّ، فنحن على حقّ حين نلتقط الكلمة الميّتة من القاموس، ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة، ونحن على حقّ حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة، ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أنّ محكّ جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة»[2]. هذا ما كان يراه صلاح عبد الصبور، وهو ما ناهزه عز الدين المناصرة –كما رأينا– في مدوّنته الشعرية.

تبنّى عز الدين المناصرة خيار الاقتراب من لغة الناس، رغم ما في هذا المسلك من صعوبة ومجازفة من ناحية القيمة الإبداعية، لذلك لم ينِ الشاعر– الناقد ينافح عن هذا الخيار، ويقدّم المسوّغات المبررة له، في سعي دائب إلى إحداث التغيير والتجديد اللازمَين لكل فنّ، مع ما يستصحب ذلك من تصحيح المفاهيم، وتهذيب الأذواق، ومجابهة الضربات التي لا تسلم منها كل حركة تغيير جديدة.

[1]– عبد الرحمن، إبراهيم محمد، بناء القصيدة عند علي الجارم، ص211.

[2]– عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص176-177.

1. كسر البنية في القصيدة العربية:

ظل الشعر العربي يعيش داخل رتابة الوزن الثابت، وصرامة القافية المنسّقة، التي ورثها عبر الشكل النموذجي الأوحد للقصيدة العربية. وقد بدأت ملامح "التململ" من هذا النسق المنغلق تظهر منذ العصر العباسي، من خلال ما أبداه من تبرّم —صريح أو ضمني- كلّ من أبي نواس، وبشار، وأبي العتاهية... وغيرهم بكيفيّات مختلفة. لكنّها كانت أشبه بتمدّد "الجنين" داخل بطن أمّه، أو تحرّك "الصوص" في البيضة. وإنما كانت البداية الفعلية لتحطيم الإطار القائم والثورة عليه مع الموشّحات الأندلسية، وما استتبع انتشارها من تطوُّر في فروعها وتأثُّر بها.

ومع حركة النهضة، ومدرسة الإحياء كانت المحاولة للعودة بالشعر إلى نقطة البداية بعد النهايات الباهتة التي وصل إليها في عهود" اللاشعرية"، أو "الانحطاط" كما شاعت تسميتها، ولكن "البيضة" ظلت كما هي... وبدأ مفهوم جديد للشعر يتجلى مع مدرسة الديوان، والمهْجَريين، والرومنسيين؛ لقد شرعت الحركة تمسّ الجوهر، وتُثوّر المضمون، أمّا "دار لقمان"؛ الإطار الخارجي، "الشكل البنائي" تركيبةً وجرسًا.. فبقي على حاله، إلّا شيئا يسيرًا.

وشرعت تظهر وثبات تهزّ الصورة الموسيقية التقليدية، وتشكك في قدرتها على موافقة الانفعالات الشعرية، وكان ذلك نتيجة تغيّر مفهوم الفنّ ووظيفته أساسا في النظرة الحديثة، وخاضت القصيدة العربية ثورات مسّت مضمونها، في حين احتاج الحسّ الموسيقي إلى مرحلة أطوَل، لبُطآنه في التعوّد والإيلاف، ومن ثم في التذوّق والتمثُّل[1].

وتجسّدت محاولات جماعة الديوان في كتابة شعر مرسل بلا قافية، ومحاولات أخرى أشبه بالموشّحات قدّمها العقّاد وشكري، غير أنّ تحديد هذه المدرسة كان منصبّا على التجربة الإنسانية، وظلّت تدور داخل الإطار التقليدي، لكن أهمية محاولات جماعة الديوان تكمن في التنبيه إلى إمكانية التجديد من ناحية، والتوعية بالحاجة إلى البحث عن أشكال وتجارب جديدة من ناحية أخرى. كما

[1]- ينظر: الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984. ص.171

كان صوت التجديد في شعر المهجر من أولى المحاولات لتطوير الصورة الموسيقية، وكذلك شعراء "أبولو" وشعراء الرومنسية العربية بصفة عامة، بحكم تأثرها –ولو بعد فترة– بالاتجاه الرومنسي العالمي، ذي الموقف المعروف من موسيقا الشعر في ارتباطها بالانفعال والعاطفة[1]، وانطلقت ملامح تأثير الرومنسية واهتمامها بالموسيقا التعبيرية، «فأصبحت القصيدة تهتمّ إلى جانب الشكل الموسيقي التقليدي بأن تتكوّن من وحدات نغمية، وأحيانا من وحدة واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بالبيت الشعري وإنما تستمرّ حتى تحقّق الاكتمال في نهاية هذه الوحدة».[2] وتُعدّ ظاهرة الاعتماد على الموسيقا الانفعالية الداخلية، أهم منجزات الحركة الرومنسية في مجال الإطار الموسيقي للقصيدة الحديثة، إلى جانب تجارب أخرى؛ كتجربة الشعر المنثور، وهي محاولات لم تكن على درجة من الكثرة والعمق والاستمرار، كي تكون لها القوّة الكافية لاختراق الذائقة العربية المترسّخة عبر الحقب.

1.1. البدايات الأولى:

اختلف الباحثون العرب المحدثون حول أوّليّات تجديد القصيدة العربية الحديثة؛ شخصًا، ونصًّا، وزمانًا، ومكانًا، وجنسًا أدبيّا، وإنما يقصدون بـ"التجديد" في هذا السياق: كسر نمطيّة الوزن، والقافية، ونظام الشطرين. ويبدو أنّ "النسقَ المضمر" الكامن وراء هذه الزوبعة التي كادت تُنفد الدُويّ والأعمار وما برحت ثائرة، إنما هو "وهمُ الريادة"، أو "عقدة إمارة الشعر" التي تظلّ ترخي جناحها على الفكر الشعري عند العرب. ولعلّ من مشكلات هذه القضية: عدم الفصل والتمييز بين "الإرهاصات" الأولى، و"الريادة" الفعلية. بَيد أنّ المؤكّد في هذا كلّه أنّ حركة التجديد ظهرت في النصف الأوّل من القرن العشرين.

[1]– ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص172-173.

[2]– الورقي، المرجع نفسه، ص174.

كان جميل صدقي الزهاوي مهووسًا بالتجديد، فكتب سنة 1905 قصائد تخلّص فيها من القافية، وكان ينشر في بعض الجرائد المصرية –التي كان له صلات بها– منذ سنة 1908، وصدر ديوانه في 1909م[1]، ومن نماذج شعره:

لَموتُ الفتى خيرٌ له من معيشةٍ يكون بها عبئا ثقيلًا على الناسِ
أما في بني الأرض العريضة قادرٌ يخفّف ويْلات الأنام قليلَا
إذا نابَ أوطانًا نشأتَ بأرضها خرابٌ ولمْ تحزنْ فأنت جمادُ. [2]

وكان عبد الرحمن شكري من أوائل الشعراء وأكثرهم ثورةً على الشكل التقليدي، فكتب شعرًا مرسلًا بلا قافية، وكان صدور ديوانه سنة1921، ومنه قصيدة "نابليون والساحر المصري" جاء فيها:[3]

درسَ النجومَ فلم يغادرْ غامضًا حتّى أُتيحَ له الجليلُ الغامضُ
وله من الجنّ الكرام معاشرٌ يأتينَهُ بنفائسِ الأخبارِ...

وكتب المازني شعرا موزونًا، متحرّرًا من نظام الشطرين، منوّع القافية، شبيها بشعر التفعيلة، ومثّلته قصيدة بعنوان "محاورة"، نشرتها الصحافة العراقية سنة 1924، يقول فيها:[4]

لَمْ أكلّمْهُ ولكنْ نظرتي
سألَتْه أين أمّك
وهو يهذي لي على عادته
منذُ ولّت كل يوم
كل يوم

[1]– ينظر: عز الدين، يوسف، التجديد في الشعر الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، 2007. ص120.
[2]– ينظر: الغذامي، محمد عبد الله، الصوت القديم الجديد؛ دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، (سلسلة كتاب الرياض 66 يونيو 1999)، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420. ص16.
[3]– ينظر: ابن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، م م س، 86.
[4]– ينظر: عز الدين، المرجع السابق، ص117.

فأتى يبسُط في وجهي الغضونْ

ولَعمري كيف ذاك

قلتُ لمّا مسكتْ وجهي يداه

أترى تملك حيلةْ

أيّ حيلةْ

قال: ما تعني بذا يا أبَتاه؟

قلتُ لا شيء أردتُهْ

ولثمتُهْ.

قال يوسف عز الدين: «ولو استمرّ المازني في نظم هذا الشعر وأكثر منه لكان الرائد القويّ من روّاده... بهذه الصورة، لأنّها إنسانية عميقة الغور وليست قليلة الماء الشعري والموسيقا الداخلية الموحية بالمتعة، فهي صورة قصصيّة متكاملة، خرج فيها على بحور الشعر، وحافظ على الأوزان والمعاني»[1]

وتلا هؤلاء شكري الفضلي الذي قال إنّ القافية "مصيبة الأدب العربي"، ومن نماذج هذا الشعر المحافظ على الوزن والشطرين دون القافية: قصيدة نشرها الفضلي العام 1925، يقول فيها[2]:

كانت تنُوحُ حمامةٌ والصبحُ مرآةُ ادّكار
فتُريكَ حاجتَها إلى ألَمِ التآلف و المعاش
حنّتْ إلى إلْفٍ لها ثُمّ ابْتغتْ أكلًا وشُرْبَا...

وكان علي أحمد باكثير من الأوائل الذين كتبوا الشعر المرسل، وذلك في محاولته نظم "روميو وجولييت"، ومسرحيّته "أخناتون ونفرتيتي" (1943)، وأسماه "الشعر المرسل" و"المنطلِق"، وعلّل في

[1]- عز الدين، يوسف، التجديد في الشعر العربي الحديث، ص118.
[2]- ينظر: عز الدين، المرجع نفسه، ص115-116.

مقدّمة محاولته بأنه مرسل من القافية، ومنطلق؛ بأن يكون البيت قائمًا على الجملة التامّة المعنى، سواء أكانت سطرًا أم أكثر[1]. وهو قريب من تعريف "الشعر الحرّ" كما تمثّل عند نازك الملائكة فيما بعد.

وظهرت في هذه المرحلة محاولات اتجهت أكثر إلى تغيير كُلّي وشامل، كمساهمة أمين الريحاني، الذي قدّم تجربة "الشعر المنثور" متأثّرًا بـ"والت ويتمان" ذي الشعر السهل، القريب من لغة العامّة[2]، وقد بدأ "الريحاني" كتابته العام 1907، ومن أمثلة ذلك هذه المقطوعة بعنوان "عشية رأس السنة":[3]

قم أيها القاعس المتقاعس، اليائس من الحياة
قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قُمْ أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيّها المسرور المحبور المبتهج
قُم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج
انهضوا من رقادكم، اخرجوا من سجونكم
أطلقوا النفس من قيودها
في هذه الليلة يتحرر الإنسان.

أمّا العقّاد على غرار تجارب زملائه في مدرسة الديوان، فإنه –كما يرى إبراهيم أنيس– لم يجدّد في الوزن، ولكنه كان شغوفًا بتنويع القوافي.[4] كما كانت تجارب أخرى مهمّة ضمن المدرسة الرومنسية؛ من أبرزها محاولات زكي أبي شادي في "الشعر المرسل"، وتجربته في الجمع بين البحور في القصيدة

[1]– ينظر: نفسه، ص105-106.

[2]– ينظر: المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص13. وداغر، شربل، الشعر العربي الحديث (القصيدة العصرية)، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2012. ص42.

[3]– ينظر: الورقي، المرجع السابق، ص177.

[4]– ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص194. (وذكر أنيس أنه لم يرد من الأوزان الغريبة في شعر العقّاد غير مقطوعة على وزن شبيه بـ"مخلّع البسيط الشاذ"، في حين كان شوقي أكثر تجديدًا منه في هذا المجال، رغم ما عرف عنه من تهجّم عليه).

الواحدة، التي نعتها بأنها: "نماذج من الشعر المرسل المتنوّع الوزن"، ومنها قصيدته "مناظرة وحنان"، يجمع فيها بين أربعة أوزان: الكامل، والبسيط، والخفيف، والمجتثّ، منها قوله:[1]

وجلسْنَ بين تناظر متأمّلات في المراثي... (من الكامل)
وللمحبّين أشواق وتقديس... (من البسيط)
وكُنّ بين اهتزاز ونشوة في غرام... (من المجتثّ)

ومن الذين كتبوا في هذه التجربة: نقولا فيّاض، وخليل شيبوب، وهذا الأخير قدّم محاولتين في سنتي: 1932 و1943، وقد استخدم فيهما أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، ونوّع في عدد تفعيلات السطر الشعري، ولم يلتزم بقافية محدّدة. ويُضاف إلى هذه التجارب محاولات رفائيل بطّي، مصطفى بدوي، ولويس عوض.[2]

كما أحيا شعراء العراق فنًّا جديدًا كان له جذور قبل ذلك، هو "البَند"، وقد خصّصت له نازك الملائكة فصلًا من كتابها، وقالت إنه: "أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحرّ"، فهو "لا يتقيّد بأسلوب الشطرين"، وأصحابه يكتبونه "كما يكتبون النثر"[3]، وينعته يوسف عز الدين بأنه: « كان خطوة من خطوات التطوّر الفنّي في الشعر العربي، ويمكن أن يعدّ حلقة متوسّطة بين النظم والنثر، اتخذه الشعراء أسلوبا للتخلّص من بعض صعوبات الشعر، بأسلوب ذكيّ للتجديد والتطوّر، إذ لم يكن مألوفًا الخروج على عمود الشعر فهو يتقدّم خطوة واحدة نحو التجديد»[4]. وكان "محمد الهاشمي" هو من اهتم بهذا النوع من الشعر، وقال عنه إنه: «ضرب من الكلام المسجع الموزون أشبه ما نسمّيه

[1]- ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص171، 176-178. (ومثل هذا الشعر عُرف من قبل عند فارس الشدياق "1804-1888"، فيما سمّي بمجمع البحور، ونشره في "الساق على الساق في ما هو الفارياق". (ينظر: الورقي، المرجع المذكور، ص177. وداغر، الشعر العربي الحديث، ص42).

[2]- ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص178، 179. والغذامي، الصوت القديم الجديد، ص40 وما بعدها.

[3]- ينظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص169.

[4]- عز الدين، يوسف، المرجع السابق، ص125.

في هذه الأيام بالشعر النثري، وبعض أساجيعه آتية على بحر الهزج»[1]. وكان هذا من المظاهر التي عكست نزوع الشعراء إلى التجديد والتطوير، والخروج عن الرتابة التي طبعت القصيد العربي.

وصدرت مقالات موازية لهذه الظاهرة التي استجلبت أقلاما كثيرة، وإن لم تشتهر ولم تستمرّ، ومن تلك المقالات، مقالة بعنوان "الشعر المنثور"، وممّا جاء فيها: «ويسمّى الشعر الحرّ أو المطلق، وهذا النوع لا يشترط فيه أن يأتي من وزن واحد وقافية واحدة، بل يأتي من مختلف الأوزان، أمّا الذي يشترط فيه: صوغ الجمل من الألفاظ، تلك الألفاظ التي يأتلف بعضها إلى بعض في الأوزان الشعرية حتى تكون الجملة منسجمة، فتبرز الحقائق مصوّرة في قوالب شعرية...»[2]، ويبدو فيها شيء من النضج في رسم قواعد فنية ولغوية للشعر الجديد، وذكر كاتب المقال أن الشعر الجديد ليس غريبا على الفكر الشرقي، وأنّ له إرهاصات في الأغاني الدينية التي تتلى في المعابد، والتي تأثّر بها مطران، ومي زيادة، والأدب المهجري عمومًا، بل وابتعدوا في ذلك إلى ربط جذوره بنثر المعرّي في "الأيك والغصون" الذي رأوا أنه "شعر منثور". وذكر ميخائيل نعيمة في مقدّمة الأعمال الكاملة لجبران أنّه نشَر في بين 1903 و1908 مقالات من "الشعر المنثور" تميل إلى إيقاع "الآية التوراتية الإنجيلية".[3] أمّا كمال أبو ديب والغذّامي فيريان أنّ التحرّر من الشكل النمطيّ له جذور تمتدّ إلى العصر الجاهلي، وبالأخصّ مجمهرة عبيد بن الأبرص[4]، التي ظلّت تمثّل "إشكالية" لدى العروضيين العرب منذ الخليل.

لقد بدأ الشعراء منذ مطلع القرن العشرين يجتهدون في إحداث ألوان من التغيير في شكل القصيدة العربية، ولعلّ تطوّر الشعر من ناحية المضمون كان أنجع، وقد بيّنت التجربة في النصف الأوّل من ذلك القرن، أنّ النمط الشعري الموروث لا يزال شديد الرسوخ في الوجدان العربي، ممّا يجعله عصيّا على التغيير السريع، ولذلك كان على الشعراء العرب أن يجروا تغييرات متنوّعة في جميع عناصر

[1]- المرجع نفسه، ص126.

[2]- مجلّة "لغة العرب"، ج5، سنة 7. نقلا عن: عز الدين، المرجع السابق، ص119.

[3]- ينظر: المناصرة، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر؛ قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، 2015. ص12.

[4]- ينظر: أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، دار العلم للملايين، ط1، كانون الأول (ديسمبر) 1974. ص93. والغذّامي، الصوت القديم الجديد، ص12.

القصيدة، قبل أن يتمكّنوا من مقاربة الشكل المنشود، وبدت جلّ تلك المحاولات سطحيّة، أو قليلة ومبعثرة، فلم تكن كافية لإحداث أثر ذي بال، ولم يكن الحسّ الموسيقيّ العربي قد استعدّ بعدُ لتقبّل أي تغيير في البناء التقليدي للشعر.[1]

ولم يؤتِ التغيير نجاعته وجدواه إلّا مع أواخر الأربعينيّات، حيث كانت الخطوة الفعلية التي قدّمها كلّ من السيّاب ونازك الملائكة ومن عاصرهما وتلاهما، فكانت الحركة التي حرّرت القصيدة من النمط العتيد الذي ظلّ يضرب بجرانه في ساحة الشعر أحقابًا متطاولة.

2.1. مرحلة الرُوّاد:

ربط روّاد الشعر الحديث بزوغ حركتهم بالطموحات العارمة للشعوب العربية في تلك الفترة، متمثّلة في حركات التحرّر، ومشاريع النهوض الوطني في مختلف الأقطار، فلم تكن حركة من أجل التمرّد ولذاته، ولكنها تعكس ثورة وحلما جماعيًّا يتوق إلى الخروج على التقاليد والأوضاع السائدة[2]. وإن كنّا نجد من يعدّها ردّة فعل إزاء الضغوط النفسية، ويربطها بمشاعر ذاتية، وهموم شخصية تتصل بمن انبثقت عنهم.[3] وكأنّ محمّد رضوان يردّ على هذا الزعم، فيقول: «إنّ السيّاب ومجايليه من الروّاد، لم يولدوا استجابةً لرغبة ذاتية أو لنزعة فردية عابرة... إنما جاؤوا استجابةً لتطور موضوعي طرأ على المجتمع العربي بمستوياته المختلفة وعلى جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ولتغيّرات عالمية؛ شملت الخريطة الجغرافية والسياسية في العالم»[4]، والحقيقة أنّ بين هذا وذاك، بين هموم الإنسان، ومشكلات محيطة من الوشائج والخيوط ما يجعل الفصل بينهما غير يسير.

---

[1]-ينظر: الورقي، المرجع السابق، ص180.

[2]- ينظر: علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص97 وما بعدها.

[3]- ينظر: عز الدين، يوسف، المرجع السابق، ص143 وما بعدها.

[4]- رضوان، محمد ، بدر شاكر السيّاب رائداً للحداثة الشعرية (1)، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- ع333 كانون الثاني- 1999. وينظر بهذا الصدد: بلعلى، آمنة، تجلّيات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

صحيح أنّ الشعر العربي ضاق بتقاليده التي ما برح يرسف فيها، وأنّه كان لابدّ للشاعر العربيّ من أن يكسر الأغلال التي تكبّله، ويفلت من الترسيمات التي تحيطه وتحدّ حركته، وصحيح أنّ الشعر لم يعد ذلك "الصوت الموزون المقفّى"، ولا النصّ المنظوم المشَطّر، وصحيح أنّ الحياة تتطوّر، والمجتمع يتغيّر، واللغة تتحوّل، والأفكار تخصب، والرؤى تتّسع، وأنّ هذا "الكُلّ" جميعًا يضطرب وينصهر ويتفاعل، وإنما جاءت "الحركة الشعرية" في خضمّ هذا برمّته، وفي تلك اللحظة بالذات، لتلك الأسباب الموضوعية. مع أنه كان ينبغي أن تحدث قبل ذلك بزمن أبعد، لو أنّ الظروف تهيّأت.

ومع أنّ حركة الشعر الحرّ جاءت في إطار تغيّر شامل لمفهوم القصيدة ومكوّناتها، إلّا أنّ مركز التغيير، ومعترك الميدان، كان متعلّقًا بالصورة الموسيقية للقصيدة، ولو أنّ هذا المنزع الشكلي كان – دومًا– يحدوه ويشغله المضمون، وتوجّه الرؤيا وتشحنه.

ولذلك تَعُدّ نازك الملائكة حالة الشعر الحرّ "ظاهرةً عروضية"[1] أساسًا، ولم تكُ نازك –ومن حذا حذوها– تهدف إلى هدم القديم، ولكنها كانت ترمي إلى إيجاد طريقة فنّية مغايرة توائم نفسية الشاعر، وتستجيب لمتطلبات فكره وشعوره، ومقتضيات عصره وحياته. تقول: «والواقع أنّ ملخّص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأمّلة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة، وتقصيرها بحسب مقتضى الحال»[2]. على أنّ نازك الملائكة لم تغفل الدوافع الأخرى المتعلّقة بالمضمون، وحاجة العصر.

ولا يبتعد السيّاب عن هذا المنطلق، فيصرّح أنّ ثورتهم لم تكن على القديم لأنه قديم، وإنما كانت إصلاحًا داخل البيت، شبيهةً بحالة الموشّحات، التي كانت "الخطوة الأولى"، وهم نفّذوا "الخطوة الثانية"، ويقول إنّ الذي قام به على مستوى موسيقا القصيدة إنما هو "استغلال إمكانات الوزن العربي"، كما عبّر عن تأثّره بالشعر الإنجليزي وما فيه من "الضربات" وتفاوت عدد الأسطر، ويربط السيّاب بين جدّة المضمون وتغيّر الشكل، إذ إنّ «الجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل

[1]– الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص69.

[2]– نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص39.

جديد يحطّم الإطار كما تحطّم البذور النامية قشورها».[1] ولا يفوت "الملائكة" أن تنبّه إلى أنّ حركتهم لم تكن هروبا إلى السهولة، لأنّ الحرّية ليست "أسهل من اتّباع القيود"، وتُعرّض بركون الذهن العربي إلى الكسل وإيثار السهولة، كونَ القيود التي يتبعها تقيهِ مشقّة الاختيار الحرّ، ومواقف الاستقلال الذاتي، لأنّ الحريّة "خطرة"، وتنطوي على "مغامرة" يجازف بها المرء براحته وكيانه.[2]

وفي هذا المنزع ذاته يذهب بلند الحيدري، الذي يشير —وهو يتحدّث عن تطوّر لغة الشعر لدى الأجيال التي لحقتهم- بأنّ جيل الخمسينات كان أمينًا لـ"البناء اللغوي" القديم، وإنما اكتفي باستنباط "تقطيع جديد" لم يُستخدم من قبل، «وذلك بغية إغناء موسيقى الشعر بضروب مختلفة من الإيقاع، يستطيع بها أن يخلق شيئا من التكامل بين محتوى القصيدة أو مضمونها وبين موسيقاها، لكي لا تبقى الأوزان والقوافي مجرّد إطار خارجيّ لها، وكان له أن خرج عن رتابة الإيقاع المتوازن في بحور الخليل»[3]. فالحيدري —إذًا- يركّز على بُعد "الأصالة" في تجربة الروّاد، المتمثّل في تواشجها مع "التراث" من جهة، وتفاعلها مع العصر من الجهة الأخرى، فقد استوحوا موسيقاهم من "التفعيلة"، بعد إضفاء تعديل في التعامل معها؛ من حيث طبيعتها، ووظيفتها، بما يخدم التطوّر الداخلي للقصيدة.[4]ويتضح تطابق ما يذهب إليه الحيدري مع رؤية نازك الملائكة والسيّاب.

ويرى يوسف الخال أنّ الشاعر الجاهلي أبدع شكله للتعبير عن حياته، وعلى المحدثين أن يبتكروا شكلهم الشعري الخاصّ، بتطوير الإيقاع الشعري وصقله على ضوء المضامين الجديدة، ويستعمل الخال لفظ "التمرّد" للتعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية، التي ستموت —في نظره- بفعل الزمن: «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، والوزن الخليليّ مات بفعل تشابك حياتنا

[1]- كتاب السيّاب النثري، جمع وتقديم: حسن الغرفي، نقلا عن: علاق، مفهوم الشعر، ص98.

[2]- ينظر، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص39-40.

[3]- الحيدري، بلند، إشارات على الطريق ونقاط ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980. ص228.

[4]- ينظر: الحيدري، إشارات على الطريق، ص160.

وتشعّبها وتغيّر سيرها».[1] فالقضيّة ليست أو عداءً مع القديم، بقدر ما هي معركة مع الحياة الجديدة، والبحث عن الشكل الذي يلائمها وتلائمه.

وينطلق أدونيس من جدل الثنائيّات: الشعر والنثر، الشفاهية والكتابية، الشعرية العربية والشعرية الغربية. ويرى أنّ شعرية النصّ القديم قائمة على جمالية "الإسماع والإطراب"، وأنّ شعريّتنا العربية عبر عهود الحضارة العربية، تأسّست على قيم الشفويّة الجاهلية، ونحن لا ننكر أنّ الشعر الجاهلي هو "صوتنا الأوّل"، و"ذاكرتنا"، و"ينبوع خيالنا"، و"التجسيد الفنّي الأوّل لُلغتنا"، الذي نقول به "ما نحن"، وما نفتح به دروبنا في عتمة المجهول. غير أننا نواجه أزمة في العلاقة مع هذا الشعر، وهذه الأزمة لا تكمن في "النصّ"، وإنما في "الخطاب النقدي" الذي نظّر له، وحوّله قواعد معيارية للشعرية، وبدل أن ينظر إليه كظاهرة إنشادية- غنائية في "حالة" من القول، نصبه بوصفه "جوهر" كلّ قول شعري.[2]

وإذا كان ما قدّمه الخليل —الذي كان رجل علم في اللغة والموسيقا- "تأريخًا لحفظ اللغة"، ولـ"حفظ أوزان الشعر"، «فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه، نحن اليوم، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصًا أنّ التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة، بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه، تظلّ في توهّج وتجدّد، وتغاير»[3]، وهكذا يرفض أدونيس أسبقية الشكل" وجاهزيّته، ولـمْ تعد "الوزنية الخليلية" مقياسًا حاسمًا في تحديد الشعرية، وأخذ ينظر إلى مقياس آخر يستمدّ أسسه من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير المستندة عليها، تلك التي تفتح أبوابًا واسعة أمام تكوينات وتشكيلات تُغني القصيدة العربية، وتمكّن الشاعر من أن يتجاوز ضيق العبارة، حين تتّسع رؤياه. وبهذا يصبح الشكل الشعري تموّجا يتبع

[1] - نقلًا عن: علاق، مفهوم الشعر، ص100-101.

[2] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000. ص29-30.

[3] - أدونيس، الشعرية العربية، ص31.

الحركة النفسية، فيما تمارس نشاطها الخلّاق، بل لم يعد هناك شكل مفترض، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاصّ.[1]

كانت هذه بعض الإشارات النابعة من بعض معالم حركة الحداثة الشعرية في بداياتها، وكان التركيز على أولئك الذين بادروا بتقديم الإضاءات الأولى لتفسير بواعث الحركة ومبرّراتها. وقد بيّنّا أنّ البعد "الشكلي- الإيقاعي كان هو مركز الدائرة التي دارت حولها شتى المسائل، وجهات التجاذب.

3.1. أنماط الشعر الحديث:

والآن نحاول رصد الأشكال الشعرية التي تمخّضت عنها حركة التحديث الشعري في النصف الأوّل من القرن العشرين. ولدينا ههنا ملحوظتان:

الأولى: أنّ هذه الأشكال جميعًا ظهرت قبل سنة 1948، أي قبل ما سُمّي بـ"حركة الشعر الحر" (التفعيلة) التي تأسّست على يدي نازك الملائكة والسيّاب، ومن تلاهم كجماعة مجلّة "شعر"، وغيرهم. إلّا أنّ هذه الأشكال قبل ظهور كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، لم تجد المنجز الإبداعي الكافي الذي به تستغلظ وتستوي، ولا التنهيج النظري المنظّم الذي يرسّخ دعائمها، لكي تتموقع في منظومة الفنون القولية، وتحرز القبول والألفة لدى الأذواق والأفهام.

ثانيًا: يتّضح لنا –بقليل من النظر، ودون عناء- أنّ المقياس الذي على أساسه صُنّفت وسُمّيت تلك الأنماط الشعرية، هو جانب الشكل، أو بتعبير دقيق: المقياس الموسيقي/ العروضي، علمًا بأنّ تأثير عناصر المضمون في رسم الشكل وتوجيهه يبقى معتبَرًا، وهذا يبيّن لنا أنّ "الوزن والقافية والشطر"، أو لنقل "الصورة الموسيقية"، ظلّت عنصرًا أساسيّا (رغم محاولات التقليل من أهمّيته وتأثيره) في تحديد الأشكال، والتمييز بين أجناس الكتابة. في الوقت الذي ننعى على القدماء أو الكلاسيكيين إعطاءهم قيمة كبرى لعنصر "الوزن والقافية"، وجعله ميزانًا أساسًا لتحديد الشعر، والتفريق بينه وبين النثر.

[1]- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط3، 1996. ص73-74.

وتبلورت أنماط الشعر الحديث في خمسة أنواع:

أ–الشعر التناظريّ المرسَل: وهو الذي تخلّى فيه الشعراء عن القافية، حيث ضاقوا بوطأتها ورتابتها، وأشرنا إلى هذا النوع كأوّل ما ظهر من التجديد في شكل القصيدة الحديثة، ومثّلنا له بأبيات للزهاوي، وهو شعر يحافظ فيه على الوزن ونظام الشطرين، ولا يفترق عن البناء التقليدي إلّا في تنوّع القافية، فيأتي كل بيت بحرف رويّ يُلائم معناه المفرد، دون النظر إلى ما تنتهي به الأبيات المجاورة، وخيّمت على هذا الشعر ظلال القصيدة القديمة، في لغتها وصورها، ناهيك ببنائها العروضي.

ولعلّ تجربة الشعر المرسل وقفت عند هذا الحدّ ولم تتطوّر، وحتى أصحابها لم يمارسوها إلّا في نطاق محدود، وسرعان ما كانوا يعدلون عنها، ليعودوا إلى الشكل القديم.[1]

ب– **التناظريّ الموزّع بصريًّا:** وفيه يحافظ الشاعر على الوزن العروضيّ كما هو في البحور الخليلية، وكلّ ما يفعله هو التصرّف في طريقة توزيع الأبيات كتابةً، ومن ثمّ قراءة، بما يتناغم مع الحالة الشعورية، وهذا النمط يعطي قيمة للبعد البصري في قراءة الشعر، وقد لا يظهر عند الإلقاء والسماع، لأنه جُعل أصلًا لتعويض البُعد "الإلقائي" الغائب في الكتابة. وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى هذا النمط، ولم يعتبره من التجديد في شيء، بل عدّه نوعًا من المغالطة والتحايل: «خُيّل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يُكتب بها على الورق، وعندئذ جاءوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيمًا عجيبًا ظنّا منهم أنّ هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحي بأنها من الشعر الجديد، حتى إذا قرأنا فيها تبيّن لنا الخداع والفهم الساذج»[2]، ويستدلّ إسماعيل على مثل هذا بأبيات نسيب عريضة المشهورة: "**كفّنوه، وادفنوه**..."، وبأبيات أخرى للفيتوري. ولم ينتبه الأستاذ إسماعيل إلى أنّ شكل كتابة السطور الشعرية في القصيدة الجديدة هو توجيه للقارئ في كيفيّة

[1]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص59–60.

[2]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص70.

القراءة، و معرفة مواضع الوقف والابتداء، وإرخاء النفَس... وغيرها ممّا يدخل في إطار تجسيد الأبعاد الشفهية على النصّ المكتوب.

ويمكن التمثيل لهذا التشكيل بقول عمر أبي ريشة:

تتساءلينَ..

علامَ يحيا

هؤلاء الأشقياءْ

المتعَبونَ، ودربهُم

قفرٌ، ومرماهم هباءْ

...

تتساءلينَ.. وكيف أعلمُ

ما يرون على البقاءْ

إمضي لشأنك..

اسكُتي

أنا واحد من هؤلاءْ.[1]

فالقصيدة من مجزوء الكامل، وميزانه:

متَفاعلن. متفاعلن _ متفاعلن. متفاعلن = ///0//0، ///0//0 _ ///0//0 ، ///0//0.

لكنّ الشاعر لم يلتزم بتوزيع التفعيلات اثنتَين اثنتَيْن، أي أربعًا في كل شطر، وإنّما وزّع السطور حسب ما يراه متجاوبًا إمّا مع الانفعال، أو نهاية الجملة، أو غير ذلك. أمّا لو تركها الشاعر وفق النظام التقليدي، لكانت هكذا:

[1]– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، (هموم)، ص21.

تتساءلينَ.. علامَ يحْـ يا هؤلاء الأشقياءْ
المتعَبونَ، و دربُهُمْ قفرٌ، ومَرماهمْ هباءْ
تتساءلينَ.. وكيف أعْـ لمُ ما يرَون على البقاءْ
إمضي لشأنكِ.. أسكُتي أنا واحد من هؤلاءْ.

ونجد مثل هذا النمط عند بلند الحيدري، ونازك الملائكة، ويوسف غصّوب، وفي بعض النصوص الأولى لمحمود درويش، ولا كما نجده عند نزار قبّاني، الذي استثمر جماليّات هذا الأسلوب الكتابي. وقد استلفت ذلك أنظار الدارسين، فقال الورقي: « إنّ كل قصيدة من قصائد نزار تعتمد على هذا الأسلوب الموسيقي: لها قانونها الخاصّ الذي يعتمد على التنويع في عدد تفاعيل كل سطر شعري، وعلى ارتباط هذا التنويع بتموّجات الانفعال الشعري لدى الشاعر»[1]. وقد لاحظنا ميل الشعراء الأوائل من المحدثين إلى هذا النمط، لقرب عهدهم من الشكل التقليدي. مع أنّ هذا النوع لا يزال مدارًا لأقلام كثير من الشعراء المعاصرين إلى هذا العهد.[2]

ج– الشعر المنثور: واضح من تسمية هذا النمط أنه كلام منثور، خالٍ من الوزن والقافية ونظام العروض ككلّ، ويُرجع عز الدين المناصرة نشأته إلى "نقولا فياض" من خلال كتابه "تقوى" الذي صدر عام 1890، لكن هناك شبه إجماع ينسب ريادة الشعر المنثور إلى "أمين الريحاني"[3]، لاسيما كتابه "هتاف الأودية" الذي صدر عام 1910، ووضع له الريحاني مقدّمة وسمّاه "الشعر الحرّ الطليق"، قال فيها: «وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخصّ عند الإنجليز والأمريكيّين، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، أمّا والت ويتمان فقد أطلقه من قيود العروض»[4]. وجاء تعريف الشعر المنثور في كتاب "التجديد في الشعر الحديث" بأنه: «الكلام الذي

[1]– الورقي، لغة الشعر الحديث، ص196.

[2]– نذكر منهم على سبيل المثال: شوقي بزيع من لبنان، أحمد بخيت من مصر، شفيقة وعيل وعيسى قارف من الجزائر. ينظر دواوينهم على التوالي: مدن الآخرين، الجهات الأربع، يشي به الظل، في مهبّ الروح في مهب الجسد.

[3]– ممّن قال بذلك: يوسف عز الدين، م س، ص112. الورقي، م س، ص177. الغذامي، م س، ص21.

[4]– نقلًا عن: المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص26.

لا يساير الأوزان الشعرية، أي إنه بلا موسيقا وليست فيه قوافٍ، إنما يعتمد على جمال الصوَر، ورشاقة الألفاظ، وجرس الكلمات، ويبرز فيه عمق العاطفة، ورقة الإحساس»[1]، ويميل هذا النمط الشعري إلى لغة قد تجنح إلى الغموض والغرابة، وشيء من التلوين الموسيقي الخارجي، كبعض الأوزان المختلفة، والقوافي المتناثرة.[2] ونقدّم نموذجًا عنه للريحاني:

على شاطئ البحر الأبيض
بين مصبّ النهر وجُبيل
رأيتُ نسوة ثلاثا يتطلّعن إلى المشرق
الشمس كالجلّنار
تنبثق من ثلج يبلّل الجبل...[3]

د- **شعر التفعيلة (الحُرّ)**: وفيه تمّ تحطيم البيت العروضي المصمّم مسبقًا، والاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتكرر في "السطر الشعري"، أو "الجملة الشعرية"، أو "الدفقة"، دون الالتزام بعدد التفعيلات في ما يمكن أن نطلق عليه تجوّزًا (البيت). وهنا "مربط الفرس" في هذا الشكل، وهو التحرّر من العدد المكرّر للتفعيلات الذي كان خاضعًا للميزان العروضي حسب كل بحر، وهذا يُتيح تحرُّرًا في موضع "الوقفة"، أي: "القافية". وهذا ما بلورته نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"[4]، واعتبرت نفسها مع السيّاب رائدَين له، وسمّته "الشعر الحرّ"[5]... وفضّل آخرون تسميته "شعر التفعيلة"، لأنّ كلمة "الحُرّ" ذات معنى عائم، فقد تُطلق على الشعر "المنثور" كما فعل الريحاني، أو

[1]- عز الدين، يوسف، التجديد في الشعر الحديث، ص107.

[2]- ينظر بهذا الصدد: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص212. الغذّامي، الصوت القديم الجديد، ص22. والمناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص27-28.

[3]- الريحاني، أمين، هتاف الأودية (شعر منثور)، نقلا عن: المناصرة، المرجع السابق، 27.

[4]- ينظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، م م س. ومن الطريف أنّ نازك لم تستعمل "كلمة الحرّ" في عنوان كتابها، وربما لشعورها بالحرج تجاه هذه الكلمة غير الدقيقة، أو خشية أن تسبّب لها العزوف عن الكتاب، لما أثاره هذا المصطلح في الأوساط الثقافية آنذاك.

[5]- دافع الغذّامي عن هذه التسمية، وردّ على من انتقدوها. (ينظر: الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص17-21)

على "قصيدة النثر"، مثلما ألحّ جبرا إبراهيم جبرا... وكثيرًا ما يستعمل الدارسون المصطلحيْن معًا للاحتراز والتدقيق، فيقولون –مثلًا– "الشعر الحرّ التفعيلي" كعز الدين المناصرة[1]. وشعر التفعيلة كفعل إبداعي لا يزال محتفظًا بمكانته ومبدعيه وجمهوره، على الرغم من مزاحمة قصيدة النثر ومشاكستها المتواصلة إزاءَه. وإن كان لنا أن نمثّل له، فليكن بمقطع لنازك الملائكة:[2]

في بَعيد الديارْ

ووراءَ البحارْ

في الصحارى، وفي القُطْب، في المدُن الآمنهْ

في القُرى الساكنهْ

أصدقاءٌ بَشَرْ

أصدقاءٌ ينادونَ أين المفَرْ؟

هـ– قصيدة النثر: ولعلّ هذا النوع هو آخر ما وصل إليه التحديث الشعري إلى الآن. قد تُكتب في شكل أسطر، مثل الشعر الحرّ، أوفي شكل فقرات نثرية. وهي بطبيعة الحال غير موزونة، ولا مقفّاة، وقد لعبت الترجمة دورًا أساسيا في صياغة أساليبها، وكان لكتاب سوزان بيرنار "قصيدة النثر؛ من بودلير إلى أيامنا"[3] دور حاسم في ذلك. وقد أحدثت قصيدة النثر زوبعة في الأوساط الثقافية لا تزال ثائرة، والطريف أنّ نازك الملائكة كانت من أوائل من اعترضوا عليها، ونعتتها بأنها "بدعة غريبة"، و"نثر اعتياديّ مّا يُقرأ في كتب النثر"[4]. أمّا "مجلة شعر" فقد تبنّت هذا المولود الجديد، وروّجت له ابتداءً من سنة 1960. يقول محمّد العبّاس منوّهًا بشأنها: «قصيدة النثر ليست حدثًا عروضيًّا أو فنّيّا وحسب، بل هي ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كل الخطابات الإنسانية، وهاهي تحتلّ مساحة

[1]– ينظر: المناصرة، المرجع السابق، الفصل الأوّل المعنون بـ"إشكالات التسمية والتجنيس والتأريخ". (ص21–42)

[2]– الملائكة، نازك، شظايا ورماد، ضمن: ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997. ج2/ ص147–148.

[3]– بيرنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ديسمبر 1996.

[4]– الملائكة، نازك، قضايا الشعر الحر، ص182.

واسعة في المشهد الثقافي العربي»[1]. ويعرّفها المناصرة بأنها: «نصّ أدبيّ تهجيني، مفتوح على الشعر، والسرد، والنثر الفني، عابرٌ للأنواع، يفتقد إلى البنية الصوتية الكمّية المنظّمة، لكنه يمتلك إيقاعا داخليا غير منتظم... فهي نوع أدبي مستقلّ»[2]. ورفض بعض النقّاد تصنيفها في باب الشعر، وسمّوها "النَثِيرة"[3]. ولقصيدة النثر أعلام مشهورون يرجع لهم الفضل في بلورتها فنيا وثقافيا، وهم: توفيق صايغ (وهو رائدها بمجموعته "ثلاثون قصيدة" عام 1954)، جبرا إبراهيم جبرا، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، أنسي الحاج، أدونيس، عز الدين المناصرة...[4]

4.1. خلاصة:

سارت حركة الشعر الحديث من حيث صورتها الموسيقية على نمطيْن، يتماسّان حينًا، ويفترقان حينًا آخر؛ أحدهما: ينهض على شكل خارجيّ محدّد يتكرّر عبره، أي له وزن، ويندرج ضمنه: الشعر المشطّر، والشعر المرسل، وقصيدة التفعيلة. والآخر: خِلو من الوزن، ولا يرتجع إلى شكل محدّد، وإنما يعتمد على نوع من الإيقاع الداخليّ، الذي يتغيّر وفق كل نصّ، وهو: الشعر المنثور، وقصيدة النثر.

ولا يخفى أنّ الشعر الحرّ لم يُلغِ الوزن نهائيّا، وإنما أدخل عليه تعديلات وتغييرات كي يحرّر الشعر/ الشاعر من الشكل والحجم المصّممَين مسبقًا، إلى آفاق أرحب، تسمح للذات الشاعرة بالتعبير وفق حالاتها الشعورية ومكنوناتها النفسية، إذ إن الوزن الثابت (البيت بوزنه وقافيته وشطريه) كان يفرض على الشاعر أن يزن العبارة بمقدار "المول" العروضيّ، فيُحتّم عليه ذلك أن يحشو البيت إذا كانت الدفقة أو العبارة أقلّ وأقصر، أو يبتسر ويختزل إذا كانت الدفقة أطول وأوسع، زيادةً على إرغامه على التزام القافية والرويّ المحدّدين، بما لا يتوافق –كثيرًا من الأحيان– مع الوثبة الانفعالية، أو الموجة النفسية.

[1]– العباس، محمد، ضد الذاكرة؛ شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص75.
[2]– المناصرة، إشكالات قصيدة النثر، ص5.
[3]– ومن هؤلاء: حبيب مونسي (ينظر: المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص440).
[4]– ينظر: المناصرة، المرجع نفسه، ص6 وما بعدها.

لقد كان الحلّ الوحيد أمام الشعراء هو تحطيم هذا الإطار الثابت المغلق، فصار "البيت" الشعري يطول ويقصر، دون أن يفقد الخاصّية المميّزة للتشكيل الشعري، وهي: الوزن/ الإيقاع.

كان الهدف الحقيقي هو: جعل التشكيل الموسيقي خاضعًا للحالة والحركة الباطنية التي يصدر عنها الشاعر، فموسيقا القصيدة الحديثة تقوم أساسًا على هذا الفرض: «إنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصّة، ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة، لا في صورتها المهوّشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسّقة تنسيقًا خاصّا بها».[1] وهذا يتيح للمتلقّين بدورهم هم أيضا تنسيق مشاعرهم وفق نسق القصيدة والالتقاء بها فيما ترمي إليه من إيحاءات ودلالات.

وقد أثمر التطوّر الموسيقيّ للقصيدة الجديدة نتائج طيّبة لا تُجحد، نذكر منها:

– التحوّل الجوهريّ في الفلسفة الجمالية والتذوّق الشعري، فالقصيدة التقليدية كانت تعتمد أساسا على حاسّة الأذن، حين كان الشعر تجربة إنشاد وسماع، في حين انتقلت القصيدة الحديثة إلى تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية، تحظى فيها "العين" بقيمة كبيرة، يقول الصفراني: «إنّ تحوّل النصّ الشعري الحديث من القالب البيتي المحدود بعدد ثابت من التفعيلات –قياسات محدّدة مسبقًا– فتح المجال أمام "التشكيل البصري" في السطر الشعري، وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراءَ على إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات التي يرمون تجسيدها للمتلقي»[2]، وهذا لتقريب الهوّة بين النصّ والقارئ، وتعويض ما يفتقده النصّ المكتوب مع غياب الباثّ/ الشاعر.

– الالتفات إلى خاصّية "الإيقاع"، كعنصر أساسي من عناصر الصورة الموسيقية في الشعر، سواء من ناحية استثمار الطاقات التعبيرية للّغة العربية، أو من جهة الْتماس التناغم والتواؤم بين حالات النفس

[1]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص64.

[2]– الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص171. وينظر: الورقي، المرجع السابق، ص202.

وموسيقا النصّ. وبهذا تكون القصيدة العربية قد ربحت بعدًا إضافيّا، بل فعّلت مكوّنًا جوهريّا من مكوّناتها، طالما أهمله الشعراء والنقّاد، وحُرِمَه النصّ وقُرّاؤه.

2. الموسيقا التركيبيّة في شعر عز الدين المناصرة:

يعدّ التشكيل الموسيقيّ من أهمّ جوانب التجربة الشعرية، ومن أبرز العناصر ذات البعد السطحيّ والعميق في بنية القصيدة، لارتباطه الوثيق بالصوت (الكلام)، وباللغة (الصياغة)، وبالنفس (الانفعال)، وهذا الجانب من النصّ/ الخطاب هو أوّل ما يتلقّاه السامع/ القارئ، وينطبع بذهنه، فتتفاعل صورة القصيدة مع حساسية المتلقّي، ثمّ بعد ذلك تتعمّق القراءة، وتتحدّد وجهة الموقف، ودرجة التجاوب.

لقد أحرز الشعر الحرّ نقاطا مهمّة من ناحية البناء العروضي؛ فانعتق من سيمترية الوزن، وتخطّى نسقيّة القافية، محطّمًا الحدود العروضية المرسومة في وجه الشاعر المبدع، كما استثمر خاصّيتَي التضمين والتدوير، فتجاوز النظرة التقليدية القائمة على توازي الأبيات وتجاورها، إلى بناء علاقة جدلية تفاعلية بين محاور النصّ، مكرّسًا شموليّة التجربة[1]، وعضوية الأجزاء، ومفعّلًا عناصر إيقاعية ظلّت مهملةً أو تطلّ باستحياء من وراء السور المضروب على عروض القصيد؛ كالتنغيم، والتشكيل البصري، المتماشِيَين مع التغيير المحدث في أطوال السطور، التي تجلّت بتمايلها الراقص على فضاء الكتابة.

وفي ما يلي سنتجه إلى تحليل بعض جوانب الموسيقا التركيبية؛ والتي نقصد بها: الوزن، والقافية، والوقفة، والتدوير... وغير ذلك ممّا يتصل بالصورة الموسيقية الخارجية.

إنّ الحديث عن الصورة الموسيقية لنصّ شعري عربي يقفنا —شئنا أم أبينا– أمام "بيت" الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ بالرغم ممّا بيننا وبينه من حِقَب متطاولة، وبالرغم ممّا قطعه الشعر العربي من أشواط في سعيه إلى مواكبة الموقع الحضاري للإنسان المعاصر؛ لا يزال الجانب التنظيري لدراسة البنية الإيقاعية للشعر العربي "متخلّفا"، ولا تزال نظرية الخليل —التي كانت مقترحا فرديا فحسب– هي

[1]– ينظر: البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي؛ محاولة لإنتاج معرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص101.

السائدة، تنتصب قائمة شامخة في وجه كلّ الهزّات والمحاولات الساعية إلى خلخلتها، وبناء نظرية عروضية بديلة عنها.

لقد أدرك النقّاد المحدثون أنّ نظرية الخليل –بالرغم من تكاملها و"شموليتها" وصمودها– لا تستوعب "بحر" الشعر العربي الزاخر، ولم تستطع الإحاطة بمدّه وجزره والتغوّر في أعماقه ومضاهاة تعاريجه وسواحله المترامية. وإذا كان ما قدّمه الخليل من جهد فائق في فهم موازين الشعر العربي –على غرار ما فعله مع لغة العرب– فإنّ فضله وإبلاءه لا يُجحد. ولكنّ الخليل الذي آمن بالقياس واعتمد الاستقراء، إنّما قدّم ما بلغه مجهوده الشخصي، ومكّنته منه معطيات عصره، ولم يُغلق أمام الشعر العربي باب المستقبل، وإنما اللوم على من جاء بعده من أهل "الصناعة"، الذين وقفوا عند مَبْلغه، ولم يُحرّكوا الأذهان في نظرية العروض، ولا قلّبوا الأنظار في المعطى الإبداعي للقريض العربي. ولو فعلوا لعسَوا أن يخرجوا لنا بنظريات ورؤى تواكب ما يُمليه الشعراء في جانب الممارسة الفنّية، أو كانوا –على أقلّ تقدير– لم يقفوا في وجوههم بلافتات المنع والتحريم، وصيحات التسفيه والتجريم.

وطالما أنه ليس بأيدينا أداة أخرى نكشف بها وزنية المدوّنة المدروسة، وما قدّم فيها الشاعر من أداء وتصرُّف واختيارات، وطالما أنّ شاعرنا حاك معظم أشعاره على موازين الشعر العربيّ المعروفة، فليس أمامنا سوى "علم الخليل" نقيس به النصوص، ونستظهر الأبنية والأوزان، ونحدّد على قوانينه الثابت والمتحوّل، والعامّ والخصوصيّ فيها.

وما دمنا قد ربطنا الشكل الموسيقي للقصيدة المعاصرة بحركة الشعر الحرّ، وعرضنا إلماحةً للبواكير الأولى خاصّة في ما تعلّق بصورتها الإيقاعية؛ فلعلّه من الحسن بنا أن نجعل متن الدراسة التطبيقية في هذا الفصل إصدارَه الأوّل الذي كُتبت نصوصه بين عامي 1962 و1968؛ وهو ديوان "**يا عنب الخليل**"[1]. وبذلك نلامس –ولو عرضًا– جوانب من إسهام المناصرة في حركة التحديث الشعري،

[1]– المناصرة، المجموعة الأولى "يا عنب الخليل" (1968)، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج1.

وهو الذي عدّه إحسان عبّاس وغيرُه من المختصّين "واحدًا من روّاد الحركة الشعرية الحديثة"[1]. فقد كان له قسط لا يخفى في مضمار تحديث القصيدة العربية، وسجّل –غير مرّة– انتهاج أساليب وتقنيّات لم يُسبق إليها، منها ما تعلّق بالشكل الموسيقي، ومنها ما يتصل بالجوانب الفنية الأخرى.

1.2. الوزن في شعر المناصرة (ديوان يا عنب الخليل):

يحتوي ديوان عز الدين المناصرة "يا عنب الخليل"، على 33 قصيدة، في إحداها "مقطع نثريّ"، ومقطع من شعر "لهجيّ"، والبقيّة كلّها من الشعر الحُرّ (التفعيليّ)، وليس منها واحدة تامّة على نظام الشطرين، وهذا شيء لاحظناه في مدوّنة المناصرة، يختلف فيه عن كثير من الشعراء المحدثين، من مجايليه أو معاصريه؛ حيث نلاحظ الشاعر العربيّ، وربّما غيره أيضًا، في بداياته تلازمُه ظلال من التقليد أو "الكلاسيكية"، في اللغة والبناء والإيقاع؛ وهو ما نجده مثلًا في الدواوين الأولى للسيّاب، ودرويش، ونزار، والفيتوري... وغيرهم.

أمّا المناصرة، مع أنّ هذا ديوانه الأوّل، فلا نجد فيه من آثار الشكل المشطور سوى مقطع من ثماني (8) أبيات ضمن قصيدة متوسّطة الطول، مسبوقًا بـ55 بيتًا (سطرًا) حُرّا، ومتبوعًا بـ22 بيتًا باللهجة الشاميّة. والطريف: أن هذا المقطع المُشطَّر جاء على وزن "الخبب" (فَعِلُن– فِعْلُن)، وهذا وزن لم ينظم عليه قدامى الشعراء، بل لم يذكره الخليل ضمن دوائره، وهو الذي قيل إنّ الأخفش استدركه عليه[2]، كما أنّه –في رأينا الخاصّ– لا ينسجم بهناء مع نظام الشطرين، لما فيه من انسيابية وتدفّق واسترسال؛ فهو أكثر ملاءمة للشعر الحرّ، ولأنّ صوغ أشطار متساوية على هذا الوزن لا يتأتّى بيُسر

[1]– من أولئك أيضًا: صلاح عبد الصبور، سهير القلماوي، أحمد مكّي، كلود روكيه، عشري زايد... (ينظر: عبيد، حركية التعبير الشعري، ص7 وما بعدها. وحسن عليان وآخرون، عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، ص3 وما بعدها).

[2]– قيلَ: ولذلك سُمّي "المتدارك"، وفي رأينا، إنّ تسميته بالمتدارك ليس من استدراكه الأخفش على الخليل، وإنما لما في مقاطعه من التدرّج والتواتر، فهو يتكوّن من التناوب بين سبب خفيف ووتد مجموع، مثل "المتقارب"، ولا يختلفان إلّا في الترتيب بين السبب والوتد، فالمتقارب يبدأ بالوتد، والمتدارك يبدأ بالسبب، أمّا إذا جئت إلى وسط المقطع الشعري، فإنّك لن تستطيع تصنيفه إلى أيّ منهما إلّا إذا رجعت إلى بداية البيت. أمّا التسمية الدالّة على تأخّر اكتشافه فهي "المحدَث"، أو "المخترَع". (ينظر: يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991. ص116)

إلّا مع شيء من التعمّل، لأنّ الزيادة والنقص فيه لا تؤثّر على إيقاعه المتساوق، وهي سمّة قد لا يدركها غير المتمرّسين بمزاولة الشعر.

أجرينا إحصاءً على نصوص ديوان "يا عنب الخليل"؛ من شأنه أن يعطينا نظرة كلّية عن طبيعة الأوزان فيه، ونسب شيوعها، ويمكّننا من مقارنة تجربة المناصرة في هذا الديوان بما شاع في العصور المختلفة للشعر العربي، فقد قدّم الدارسون في هذا العصر إحصاءات عامّة وخاصّة عن الأوزان في عصور معيّنة، أو لدى بعض الشعراء، تُجلّي خارطة البنية الوزنيّة فيها، مثلما نجد ذلك عند إبراهيم أنيس، وشكري عيّاد، وجمال الدين بن الشيخ، وكمال أبو ديب، وسيّد البحراوي...[1]

وقد كان في نيّتنا أن نتجنّب الإحصاء وأرقامه وجداوله، ولكن بدت لنا وجاهة هذا العمل، ما دمنا ندرس متنًا شعريّا من منظور كونه نتج في خضمّ ثورة ثقافية على التقاليد الموروثة، وحركة أدبية تنزع إلى التغيير والتجديد. فإذا كان للشعر/ الشاعر القديمِ صوتُه وذهنيّته وذوقه، وقام الشاعر الحديث ليخرج من جلباب سلَفه، ويبحث عن خاصّة نفسه، دون أن يكون ذلك عجزًا عن الاحتذاء أو مجرّد سعي إلى المخالفة، وإنما عن أصالة في الرؤية، واتّساق مع المرحلة، من خلال توجّه إنسانيّ واجتماعيّ عامّ، عبّر عن عصر مختلف، وتفكير مختلف، ونفسيّات مختلفة، بواسطة أساليب جديدة، ولغة جديدة، وإيقاع جديد... أفَكان لهذا "الجديد المختلف" خواصّه، وسماته، وصُوَرُه؟

وإذا كان الشعر العربي القديم يؤثر الأوزان الرصينة، ذات المقاطع الكثيرة، والإيقاع الممتدّ؛ كالطويل، والبسيط، والكامل، والوافر[2]، فهل بقي الشعر في عصوره المتأخّرة على هذه الحال، أم غيّر إهابه، واختطّ سبيله، واصطنع صوته المميّز؟

---

[1]- سنشير إلى مؤلّفاتهم في مواضعها من هذا الفصل، فهي بعض مراجعنا الأساسية هنا.

[2]- ينظر: شرف، عبد العزيز، وخفاجي، عبد المنعم، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، 1987. ص146.
وكذلك: - Bencheikh, jamel Eddine, Poétique arabe, (Essai sur un discours critique), Gallimard, 1989. P213.

فقد لاحظ الباحثون، وعلى رأسهم إبراهيم أنيس، أنّ الشعر العربي في بعض مراحل تطوّره، مال إلى أنواع من الأوزان خاصّة، أفرزتها اللحظة التاريخية، والمناخ الحضاريّ؛ ففي العصر العبّاسي، بعدما تمدَّن المجتمع، وتعقّدت الحياة، أخذ الشعر يتّجه إلى الأوزان الخفيفة. وفي الأندلس انتحى الشعراء والوشّاحون إيقاعات بعينها، لعلّهم وجدوا فيها ما يوافق أرواحهم وأمزجتهم، أو ما يخدم أغراضهم وفنونهم، فقد جاءت أكثر الموشّحات وأشهرها على بحر "الرمل"، هذا الوزن الذي قلّ وروده في شعر المتقدّمين. وفي أواخر العصر العبّاسي أكثر الشعراء من النظم على "المجزوءات"، ثمّ في العصور المتأخّرة بدأ "الكامل" ينازع "الطويل" المكانة الأولى التي استأثر بها طوال عهود الشعر العربيّ، وهو ما برز بصورة واضحة في الشعر الحديث.[1]

وهكذا ظلّت "خارطة" البحور الشعرية تتحوّر وتتبدّل كلّما غيّر الشعر لَبوسه، وهو ما يؤكّد ارتباط الوزن والإيقاع بالنفس الإنسانية، في أحاسيسها وانفعالاتها، وخواطرها ونزعاتها، وما يعتورها من تغيّر وتطوّر عبر الأزمنة والأمكنة.

من أجل ذلك جئنا للنظر نحن أيضًا في حال هذه "الخارطة" لدى أحد الشعراء المعاصرين، متسائلين: أنجد هذا التغيّر والتبدّل عند كل مجدّد من الشعراء؟ أسِمات هذا التغيّر هي ذاتها لدى الشعراء المتعاصرين في مرحلة تاريخية ما؟ وإلى أيّ مدى غيّر الشعر/ الشاعر جلده واتّخذ لنفسه إهابًا خاصّا؟ أهذه "الميزة" سمةٌ خاصّة بالمرحلة والعصر فتنطبع على كلّ شاعر ينتمي إليها، أم هي مدار تأثّر وتأثير بين الشعراء ليس إلّا؟

ونؤوب لنستجلي الإحصاء الذي استخلصناه، عسى أن نجد فيه بعض الإجابات على هذه الأسئلة وأشباهها؛ (وللتذكير فهو يتعلّق بالديوان الأوّل للمناصرة "يا عنب الخليل" الذي صدر سنة 1968م)[2]:

---

[1]- ينظر: أنيس، موسيقى الشعر، ص186 وما قبلها. وأيضًا:
- Bencheikh, Poétique arabe, p205 et suiv.

[2]- المناصرة، المجموعة الأولى "يا عنب الخليل" (1968)، ص7.

البحر	عدد القصائد (من33)	عدد الأبيات (من 1648)	نسبة الشيوع	الترتيب
الخبب	15	610	37.01	1
الرجز	9	242	14.92	2
الوافر	6	181	10.98	3
الرمل	6	169	10.25	4
المتقارب	6	164	9.95	5
الكامل	7	142	8.61	6
المتدارك	5	63	3.82	7
السريع	2	27	1.88	8
المجتثّ	1	8	0.48	11
البسيط	1	7	0.42	12
مقطع نثري	1	9	0.54	10
نصّ لهجي	3	29	1.75	9

وقبل أن نعرض بعض استنتاجاتنا من هذا الإحصاء، يجدر التنبيه إلى الآتي:

أ-لم نفرّق بين البحر ومجزوئه، وجعلناهما شيئًا واحدا، باعتبار ذلك تنويعًا إيقاعيّا داخل الوزن، لا سيما وأنّ المجزوءات في هذا الديوان لم تكن غير نزر قليل، حيث لم يرد منها سوى اثنين، هما: مجزوء الكامل الأحذّ[1]، ومجزوء البسيط، ولم تتجاوز بضعة مقاطع داخل قصائد من أوزان أُخَر.

ب-ورد في إحدى القصائد مقطع قصير على وزن غير منضبط، ورأيناه أقرب إلى الرجز فألحقناه به. (وقد تكون لنا معه وقفة في الصفحات القادمة).

[1]- الحذذ: علّة تُصيب التفعيلة الأخيرة من الكامل، بقطع الوتد المجموع الأخير منها؛ فتتحوّل "متَفاعلن" إلى "فَعِلن": ///0//0 = ///0. (ينظر: يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص217).

ج-الوافر والهزج بحران متمايزان في علم العروض، لكنّ تفعيليتهما الأساسيّتين متقاربتان جدًّا، وزاد الشعر الحرّ القائم على "التفعيلة الواحدة"، فقلّص الفجوة بينهما؛ فتفعيلة الوافر هي: "مفاعلتن" (بعد أن أسقط الشعر الحرّ "فعولن" الأخيرة منه)، وألحقه بالبحور وحيدة الصورة (الصافية)، وتفعيلة الوافر عندما يصيبها زحاف "العصب" تصبح (//0/0/0): "مفاعيلن"، وهي نفسها تفعيلة الهزج، سوى أنّ هذه الأخيرة تزاحف إلى "مفاعيلُ"، وهذا ممتنع في الوافر حسب قواعد الخليل. فهناك إذن فرق بسيط بين الوزنين: أحدهما يتعلّق بتفعيلة الوافر، وهي كون أصلها (//0///0)، وزحافها هو تسكين الخامس المتحرّك، وورود تفعيلة ولو واحدةً على الشكل الأصليّ يلحق القصيدة ببحر الوافر. أمّا إذا لم يرد هذا الشكل مطلقًا فيها، ووجدنا بعض تفعيلاتها تزاحف بـ"الكفّ" (حذف السابع الساكن)، فهذا مؤشّر على أن القصيدة من بحر الهزج وليس الوافر. إلّا أن الشعر الحرّ يبدو أنه يقارب بين هاتين التفعيلتين ويوشك أن يعدّهما وزنا واحدا. وهذا لو حصل؛ خفّف عبئا على كلٍّ من الشعراء والنقّاد والعروض على حدّ سواء.

د-يرد بحر الخبب/ المتدارك في أدبيّات الأبحاث العروضية على شكلين:

شكل قالوا هو الأصل: وهو (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ×2.

وشكل قالوا هو فرعه المخبون[1]: (فعِلُن فعِلن فعلن فعلن) ×2.

أمّا نحن، واستنادًا إلى ذائقتنا الخاصّة، واستقراءِ ما نُظم على هذين الوزنين في مدوّنة الشعر العربي، فاعتبرناهما -في هذا الإحصاء- كما لو أنهما بحران مختلفان، والمتأمّل للقصائد المسرودة على هذين الضربين، يجد بغير عسر، فرقَ ما بينهما من تمايز وزني، وتباين إيقاعي، فالأوّل منهما، والذي خصصناه بتسمية "المتدارك"، أقربُ إلى بحر "المتقارب"، بل سُمّي "شقِيقًا" له[2]؛ إذ يكاد يكون إيّاه، لاسيما في الشعر الحديث؛ فكلاهما يتخذ التناوب بين سبب خفيف (/0) ووتد مجموع (//0)،

[1]- الخبن: من الزحافات الكثير ورودها، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة. ويقع في: فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن... (ينظر: يعقوب، م س، ص222)

[2]- ذُكر من أسماء المتدارك: "الشقيق"، لمشابهته للمتقارب (ينظر: يعقوب، المعجم المفصل، ص117).

ولهذا –كما قيل– سمّاه الخليل المتقارب، لتقارُب أوتاده، إذ يفصل بينها سبب واحد[1]. ولا فرق بينهما سوى في ما يبتدئ به كل واحد منهما؛ المتدارك:

(/0.//0.0/.0//0.0/.0//0.0/.0//0.0/.0//0...)

المتقارب: (//0.0/.0//0.0/.0//0.0/.0//0.0/.0//0...)

وبالتحليل المقطعي، المتدارك: _ب_ _ب_ _ب_ _ب_ _ب_ _ب_ ...

المتقارب: ب_ _ب_ _ب_ _ب_ _ب_ _ب_ _...

فكما يلاحظ ليس من فرق ذي بال بينهما، سوى ما تعلّق بالابتداء، أمّا الانتهاء والوقف، فبحسب قواعد الخليل؛ يمكن أن يلحق "الترفيل" بـ "فاعلن"، فيوقف عليها كالمتقارب (/0//0/0: فاعلان)، ويمكن أن يقع "الحذف" على "فعولن" فتغدو في النهاية كالمتدارك (//0: فعُو). بل إنّ التحوّلات (الزحافات) التي تجري عليهما هي نفسها في البحرين، وإن غاير العروضيون في المصطلحات والتسميات وأكثروا، فإذا أضفنا إلى ذلك ما يعترض البحور من "الخرم" والخزم"[2]، ازداد تقارب البحرين واشتدّ الاشتباه بينهما. ولو صحّ لنا أن نجعل من بحرين وزنًا واحدا، لكانا هذين.

أما الشكل الثاني فهو الذي حدّدناه باسم "الخبب"، ووزنه: (فَعِلُن)، وزحافه وعلّته "القطْع"، وهو إسكان أحد متحرّكَيْ الوتد المجموع[3]، فيصبح (فَعْلُن). وهذا الشكل الثاني من البحر هو الذي شاع عند العروضيين القدماء بعد الأخفش، ونُظمت فيه بعض القصائد القليلة، أشهرها قصيدة الحصري القيرواني المشهورة: "يا ليلُ الصبّ متى غدهُ"، التي قلّدها الشعراء. وقد احتفى الشعراء المحدثون بهذا الوزن وارتاحوا له واستسهلوه، فغدا من أكثر البحور رواجًا بينهم. ولو وضع الباحث أمامه مقطعين

[1]– عبادة، محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011. 246.

[2]– الخرم والخزم: زحافان نادران يقعان في بداية البيت الشعري، أوّلهما بزيادة أحرف، والآخر بنقصانها. (ينظر: يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص223، 228).

[3]– ينظر: شرف، وخفاجي، النغم الشعري عند العرب، ص191.

أحدهما على وزن (فاعلن)، والآخر على (فعِلن- فعْلن) لوجد الاختلاف الإيقاعيّ والنغمي بينهما. وعلى هذا الأساس فرّقنا بين الوزنين، ولم نجعلهما واحدًا، بل اثنين.

ثمّ، أليس في تفريق الشاعر بين الوزنين -وهو صاحب القول الفصل في القضية، بل إنّ النصّ تحديدًا، هو الحكَم في المسألة- وعدم المزج بينهما، دليلا على تباعدهما. وليس كالشاعر حكَم في تحسّس الإيقاع، وإدراك أبعاده وإمكاناته. وقد رأينا الشاعر الحديث يستثمر كلّ ما يتيحه العروض من سبُل التغيير والمزاحفة والإعلال، بل ويزيد على ذلك، فيفتكّ زحافات وعِللًا وجوازات لم يسمح بها العروضيون التقليديون، ولا بدْعَ في ذلك، فهو ثائر على القواعد، برِمٌ بالتحديدات والمعوّقات، خصوصًا تلك التي لا تراعي فاعلية الإبداع، وتُغرَم بوضع القوانين والتقعيدات لا غير. بل إنّ الشاعر هو صاحب الفصل والكلمة الأولى؛ إذ هو المبدع المبتكِر، وما الناقد إلّا راصدٌ مُحْصٍ لِما نجزَ وتمَّ. فإذا كان الشاعر نفسه فرّق بين الوزنين، فلم يمزجهما، في الوقت الذي نراه يقرّب بين بحور أخرى، ويجمع في القصيدة الواحدة بين أوزان قد تفترق كثيرا، فهذا أكبر دليل على اختلافهما، أو على الأقلّ إحساس الشاعر بذلك[1]. وفي الوقت ذاته إذا رأينا الشاعر يكثر من المزج بين وزنين معيّنين (والمزج هنا ليس المقصود به الإتيان بالأوزان المختلفة مقطعا مقطعا، وإنما مزج الأبيات المتنوّعة البحور والمناوبة بينها بالبيت والبيتين، أو داخل البيت الواحد) فذلك دليل على أنه يجد قرابة بينهما وأخوّة تجعلهما قرينين متآلفين، لا رديفين متعاقبين.

1.1.2. **استنتاجات**: كانت تلك نقاط ضوء وقفنا عليها في أثناء الإحصاء قبل تحليل الجدول، أمّا بعدُ، فيمكن تسجيلُ ما يلي:

أ-هيمنة بحر "الخبب" على خارطة الأوزان، وتقدُّمه بنسبة واضحة (مع العلم بأنه في هذه النسبة مفصول عن "المتدارك"، إذ كما سبق التنبيه، فقد عاملناهما كوزنين مختلفين)، أمّا لو اعتبرناهما بحرًا واحدا -كغالبية العروضيين- لكانت نسبة هذا الوزن لترتفع أكثر. ولا ننسى التذكير بأنّ هذا البحر

[1]- قد نجد من الشعراء المعاصرين من يمزج بين الوزنين (المتدارك والخبب) ولا نقصد بالمزج هنا وقوع التتابع (///0) مثلما يحدث في المتقارب، ولكننا نقصد به تقريبًا بين الوزنين يحدثه الشاعر يفقد فيه كل واحد منهما بعض لحنه الخاصّ.

هو الذي لم يذكره الخليل ضمن دوائره، وقيلَ إن الأخفش استدركه عليه. ومعنى ذلك أن الفراهيدي لم يجد شيئا من الشعر على هذا الوزن في عصور الاحتجاج على الأقل (الجاهلي، الإسلامي، الأموي)، أمّا ما نُظم بعد ذلك فنزر قليل، حتى إذا بلغنا العصر الحديث، ألفينا هذا الوزن قد زها وراج، وأُغري به الشعراء، سواء مَن افتتن منهم بقصيدة الحصري القيرواني فقلّدها؛ كشوقي والشابّي[1]، أو من أُغرم بالبحر ذاته فراح ينظم فيه القصيدة وأختها. وقد أفاض الأستاذ "شعبان صلاح" في الحديث عن هذا الوزن، وذكر له أمثلة عديدة لشعراء متنوّعي المشارب؛ كالعقّاد، وأبي ماضي، والحساني، والملائكة، ونزار، والبردوني، وفاروق شوشة، وعبده بدوي. وانتهى إلى القول: «لا أكون مبالغًا إذا قلت إن المعاصرين من الشعراء أصبحوا يستخدمون هذا البحر بصورة تفوق غيره من البحور التي حظيت بالنظم عليها في القديم»[2]. وفي دراسة قدّمها إبراهيم البعول حول الشعر الأردني وجد أنّ الخبب/ المتدارك «لا يضارعه بحر من بحور الشعر في نسبة الشيوع... وهذا يشكّل انزياحًا واضحًا في استعمال هذا البحر قياسًا إلى شيوعه عند العرب قديمًا».[3] وهكذا يبدو غلط إبراهيم أنيس حين ذكر أنّ هذا الوزن هجره الشعراء في العصر الحديث، لأنهم وجدوه أليَق بالأدب الشعبي، لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة. مع أنه أشار إلى "انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الآذان"[4] مستغربًا انصراف الشعراء عنه، كما اعتقد.

وحين جرّبنا أن نضمّ شكليْ البحر "المحدَث"[5] لنحصي نسبتهما كوزن واحد في ديوان المناصرة الأوّل وجدنا هذه النسبة تصل إلى (40,83%)، أيّ ما يقرب من نصف الديوان جاء على البحر

---

[1]- ينظر: شوقي، أحمد، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج2/ ص122.
والشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، ش: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994. ص207.

[2]- صلاح، شعبان، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2005، ص61.

[3]- البعول، إبراهيم عبد الله، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأدرن، ط1، 2012، ص10

[4]- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010. ص99، 101.

[5]- نستعمل تسمية "المحدث"، وهو أحد أسمائه، حين نتكلّم عن البحر مطلقًا دون فصل بين شكليه كما عند العروضيين، فإذا قصدنا أحد النوعين، سمّينا كلّ واحد منهما بما ارتأيناه من بعض أسمائه، فالأوّل الأصلي "المتدارك"، والآخر المتفرّع عنه "الخبب".

"المحدث"، ولا أشكّ في أنّ نسبة هذا الوزن في دواوين الشعراء المعاصرين عالية، مقارنة بتلك التي كانت شائعة في القديم، ولاسيما الشعراء ذوي الحسّ الإيقاعي الشديد باللغة وأصواتها وموسيقاها، وأولي المهارة في تسجيل انفعالاتهم ومضات موسيقية منغّمة، كما يقول الورقي عن نزار قبّاني في سياق حديثه عن الموسيقا التعبيرية[1] (الداخلية). ونزار من أبرز الشعراء الذين استثمروا الإمكانات الإيقاعية لهذا الوزن الطيّع المستملح.

ب- نلاحظ أيضًا تقدّم بحر الرجز بنسبة مهمّة، ولهذا الوزن ميزة خصوصية في لغة العرب من قديم شعرها؛ فقد قيل إنه أصل الأوزان وأقدمها، رغم قلّة ما نظم عليه في العصر الجاهليّ، وإنما كان هذا البحر يستخدم عند الارتجال والانفعال، فكان العربي يرتجز به حالَ المبارزة والمنافرة، وسمّوه "مطيّة الشعراء"، ومن ميزاته أنه يسمح بالزحافات الكثيرة، فهو يقبل التصرّف والتوسّع والتلوين في إيقاعاته، لسهولته وكثرته في كلام العربي، لذلك أخرجه بعضهم من بحور الشعر، ورُوي أنه جرى منه على لسان النبيّ في بعض المواقف. وقد نُظم فيه نوع من القصائد الطوال اشتهرت باسم "الأراجيز"، ولها أعلام مشهورون بها. ويتساءل أنيس عن قلّة ورود الرجز في أشعار القدماء عبر مختلف العصور مع شهرته وكثرة حديثهم عنه، ويفسّر ذلك باعتباره الرجز الوزن "الشعبيّ" للعرب، حيث ضمّ عبثَهم وأغانيَهم ودعابتهم وقصصهم، فكانوا يعمدون إليه ليروّحوا عن أنفسهم، أو يعبّروا عمّا تجيش به صدورهم، وأنه كان مرتبطًا بأدب القبيلة المحلّي، لذلك لم يُعنَ الرواة في عصر التدوين بتسجيله.[2]

أمّا بالنسبة للبحور الأربعة: الوافر والكامل والرمل والمتقارب، فهي تتذبذب في المراتب، بين شاعر وآخر، ومن مرحلة إلى مرحلة؛ فالكامل والوافر كانا يتنازعان المرتبة الثالثة في العصور الأولى، وهما من دائرة واحدة، حسب الخليل سمّاها "دائرة المؤتلف"، إذ يتناوب فيهما التتابُعان: (///0- //0)، وإن كان الكامل أوفر حظًّا في هذا العصر، وهو من البحور الكثيرة الدوران عند جلّ الشعراء في مختلف

وقد أطلق العروضيون على هذا البحر أسماء كثيرة، منها: المخترع، ودق الناقوس، وركض الخيل... وفي رأينا فإنّ التسميات ذات المعنى الإيقاعي يقصد بها الشكل الثاني الذي حدّدناه بـ"الخبب"، وهو الذي جاءت عليه قصيدة الحصري القيرواني.

[1]- ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، م س، ص197.

[2]- ينظر: أنيس، موسيقى الشعر، ص119 وما بعدها.

العصور، ويمكن أن نذكر من الشعراء المحتفين به من روّاد الشعر العربي: أمل دنقل[1]، ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين: الأخضر بركة[2]. والرمل بدأ يتقدّم منذ العصر العبّاسي، وأظهرت طاقاتِه الإيقاعيةَ الكامنةَ الموشّحاتُ، وله مكانة عند المحدثين، وقد نجده أثيرًا عند بعضهم، كأحمد مطر[3] من الجيل السابق، وشوقي بزيع[4] من المعاصرين الذين استكنهوا مكنون هذا الإيقاع البعيد الغوْر. أمّا المتقارب والمتدارك اللذان قرنّاهما في الوزن، على غرار الشعراء المحدثين، الذين تجاوبت مع خلجاتهم إيقاعاتُهما المتساوقة، فأكثروا من الكتابة بهما، مثلما لاحظنا ذلك عند واحد من أقطاب الشعر الحديث، هو محمود درويش[5]، أو أحد أعلام الشعرية الجزائرية المعاصرة، هو عبد القادر رابحي[6].

ج-يمكن أن نلحظ أنّ الأوزان المستحوذة على النسب الأكبر هي وحيدة الصورة (الصافية)، وهذا يعكس توجّه حركة الشعر الحرّ، الذي قالت عنه نازك الملائكة —سواء أكان قولُها تقريرًا أو تنهيجًا- بأنه يتعاطى البحور "الصافية"، أمّا "الممزوجة" كالطويل والبسيط والخفيف، فإنها لا تجانسه، وردّد قولَها أجيال النقّاد والباحثين. ولي أن أعقّب على هذا القول بملحوظتين:

-أمّا أنّ الشعر الحرّ يتعاطى البحور الصافية، لأنها الملائمة له من حيث تتابع التفعيلات فيه بعدد غير محصور (وإن كانت نازك —عن منزع عروضيّ بحت-حّددت ذلك بألّا يتجاوز السطر الشعري 5 تفعيلات) فإنّ هذا الكلام غير دقيق، لأنّ الشعر الحر لا يتعامل مع "البحر"، وإنما مع "التفعيلة"، أي إنّ الشاعر "يختار" تفعيلة (بمعنى مقطعًا وزنيّا ما، أو تتابُعًا صوتيّا ما) ويبني عليها تركيبة نصّه بترددها (دون أن يعني هذا بالضرورة أن الوزن أو الإيقاع يأتي في مرحلة لاحقة أو متأخّرة عن الفكرة، أو

[1]- ينظر: دنقل، أمل، ديوان مقتل القمر، ضمن الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط2، 2012.

[2]- ينظر: بركة، الأخضر، لا أحد يربّي الريح في الأقفاص (شعر)، منشورات الوطن اليوم، 2016.

[3]- ينظر: مطر، أحمد، الأعمال الكاملة، لافتات أحمد مطر، لندن، ط1، آب (أغسطس) 2000.

[4]- ينظر: بزيع، شوقي، كأني غريبك بين النساء (شعر)، دار الآداب، بيروت، ط2، 2002.

[5]- ينظر مثلًا ديوانيه: أحد عشر كوكبًا، وسرير الغريبة، ملتقى الصداقة الثقافي، نسختان إلكترونيتان. وكذلك: أرى ما أريد، دار العودة، بيروت، ط3، 1993.

[6]- ينظر: رابحي، عبد القادر، فيزياء (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2010.

بقصدية مسبقة)، فإذا اتخذ الشاعر –مثلًا– التتابع (//0/0/0، أي مفاعيلن) وهي تفعيلة أساسية في كلٍّ من بحرَيْ الطويل والهزج، وإحدى أشكال التفعيلة الأساسية للوافر، فالشاعر هنا لا يعنيه أيٌّ من هذه الأبحر، وإنما تعنيه التفعيلة ذاتها، وبمجرّدها، بما هي مقطع "موسيقيّ"، ومن تكرارها –عن طريق صبّ الكلام فيها بما يتساوق وحالَ الذات– يُنشئ إيقاعه، أو لنقُلْ: يترجم إيقاع روحه؛ فيتخلّق خلال هذا ذلك الإيقاع الذي لا يحدّده النظام العروضي المسبق، والذي يمكن أن نسمّيه "الإيقاع ما فوق وزني"، وهو شيء أثيريّ، هرمونيّ، يصعب وصفه أو القبض على أطيافه، وقد جفّت الأقلام، وكلّت القرائح دون تقييده وتصويره. فمثلًا كلّ من معلّقة امرئ القيس "قفا نبك"، ورائيّة أبي فراس "أراك عصيّ الدمع"[1]، وعينيّة الصمّة القشيري "حننتَ إلى ريّا"[2]، من بحر الطويل، أفَيَعني هذا أنّ إيقاع هذه القصائد واحد؟

–أمّا أنّ البحور الممزوجة لا ينظم عليها أصحاب الشعر الحرّ، فهذا غير دقيق؛ فقد رأينا السيّاب ينظم على الطويل قصائد حرّة، وإن لم يُكثر من ذلك، ووجدنا محمود درويش يفعل ذلك. وإذا كان ابتعاد الشعراء الرُوّاد عن البحور الممزوجة تملّصًا من وطأة الوزن التقليدي وجرسِه الجاثم على الذاكرة، وتوغُّلًا في الحرّية التي اطّلبها الشاعر الحديث، فإننا نجد الشعراء المعاصرين –بعد أن كسب الشعر الحرّ المعركة، وحقّق المشروعية، واستتبّ له الأمر– يعودون بفعالية إلى البحور الممزوجة، فيؤلّفون عليها القصائد الحرّة الإيقاع، المتفرّدة التشكيل والتركيب. وهناك تجربة لافتة قدّمها الشاعر مصطفى بدوي في ديوانه "أطلال ورسائل من لندن"[3] حيث صاغ معظم قصائد الديوان على الطويل والخفيف. وعن كثبٍ مِنّي جملةُ دواوين لشعراء جزائريّين معاصرين، لا يزال الإبداع عندهم حارًّا موّارًا، أذكر منهم: شفيقة وعيل، عبد القادر رابحي، عيسى قارف، محمد الأمين سعيدي[4]؛ يكتبون الشعر الحرّ

[1]– ينظر: ديوان أبي فراس الحمداني، ش: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص162.

[2]– ينظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تح: غدير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 2003. ج851/1.

[3]–ينظر: اصطيف، عبد النبي، محمد مصطفى بدوي عميد الأدب العربي الحديث في الغرب، الموقف الأدبي، ع496، آب2012

[4]– رابحي، عبد القادر، حالات الاستثناء القصوى (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2010.

(التفعيلي) على أوزان الطويل، والبسيط، والخفيف. بل قد ورد في مجموعة المناصرة هذه التي ندرسها مقاطع على أبحر البسيط، والسريع، والمجتثّ.

د- غاب عن هذه المجموعة الشعرية من الأوزان العتيدة: الطويل والخفيف والمديد والمنسرح؛ أمّا الطويل الذي ظلّ لدى السابقين الوزن المَكين، فقد تراجعت منزلته في هذا العصر، حتى غدا يذكر في أواخر القائمة من حيث الاستئثار والانتشار، أمّا الخفيف فهو يتأرجح مع الحقب والشعراء، فقد كان نافِق البضاعة في العصر الجاهليّ، حيث نكاد نعدمه تقريبًا عند كلّ من النابغة، وطرفة، وامرئ القيس، وعلقمة، وغيرهم كثير. في حين نجد أسهُمه تعلو عند العبّاسيين (المولّدين)، أمثال أبي نواس، وأبي العتاهية، وديك الجنّ، والبحتريّ، وابن الجهم[1]... أمّا المديد والمنسرح فبضاعتهما كاسدة في سوق الشعر، وإنْ كُنا نسجّل لهما إضاءات في بعض الفترات، فالمديد وازى الرمل عند الأندلسيين، الذين أولعوا بإيقاع "فاعلاتن"، التي هي أساس هذين البحرين.

هـ- بقي أن نشير إلى النصّين الخارجين على العروض الواردين في هذا الديوان- الباكورة للمناصرة، فقد ورد نصّ نثريّ داخل قصيدة، وُضع بين قوسين، وأُشّر له في الهامش بـ "مقطع نثري"، ولهذه الإشارات دلالة، ففيها تمييز لها عن المقاطع الموزونة من القصيدة، وفيها التنبيه عليها، وفيها استعمال عبارة "مقطع نثري"، لا "شعر منثور" أو غير ذلك من المصطلحات. وقد برز الإيقاع بوضوح في هذا المقطع، حتى إنّ القارئ لا ينتبه له، لولا التأشير عليه، بل يشكّ في أنه غير موزون، وتناوبت فيه تفعيلتان أساسيتان بغير انتظام، هما: مستفعلن، وفاعلن بمزاحفاتهما. وهذه السمة تتوارد في مدوّنة المناصرة مرة ومرة.[2]

-قارف، عيسى، مهبّ الجسم مهب الروح (شعر)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

-سعيدي، محمد الأمين، ضجيج في الجسد المنسيّ (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2009.

-وعيل، شفيقة، يشي به الظلّ (شعر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2014.

[1]- Voir : Bencheikh, Poétique arabe, p205, 212, 217.

[2]- ينظر مثلًا: المناصرة، المجموعة الخامسة، بالأخضر كفّناه، ص309. (حيث يرد مقطعان نثريان، ويؤشّر عليهما في الهامش).

كذلك ترد في نصوص المناصرة مقاطع بالعامّية، وقد ألفَينا المناصرة يمارس كتابة الشعر الشعبي عبر مسيرته الإبداعية إلى آخر ديوان له بحوزتنا، وإن كنّا نجد ذلك شيئًا يسيرًا عنده، وهو يعدّ في نظر المناصرة أحد الأشكال الشعرية الحديثة، بعد العمودي، والتفعيلي، والنثري (الشعر المنثور، وقصيدة النثر)، وسمّاه "الشعر اللهجي"[1]، وهو غير توظيف اللغة المحكيّة[2]، أو ما سُمّي لديه بـ"تفصيح العامّيات"، والذي تناولناه بالحديث في فصل آخر من هذه الدراسة.

2.2. إمكانات عروضية:

بعد تحليلنا للجدول الإحصائي الذي كشف لنا عن درجات استعمال الأوزان في ديوان المناصرة الأوّل، نعود إلى الديوان لنستشف ما استثمره الشاعر من إمكانات الوزن المتنوعة، وما أتاحته له تجربة الشعر الحرّ من آفاق إيقاعية، وما قدّمه هو من تجديد وابتكار على مستوى البنية الوزنية/ الإيقاعية للقصيدة العربية، فإنّ الانفكاك من قسرية قانون الشطرين أعطى للتفعيلة "قوانين" أخرى[3]، وفتح البيت الشعري على تقنيات ومعطيات إيقاعية وشكلية، منها ما يرتبط بالتفعيلة والبحر، ومنها ما يتعلّق بالنصّ ككلّ، أيًّا كان وزنه.

1- وأوّل ما نلاحظه: ظاهرة "المزج"، التي استخدمها المناصرة إلى أبعد مدى، حيث تأخذ أشكالا متعددة؛ فمن الجمع والمزج بين البحور في القصيدة الواحدة، إلى المزج بين البحر ومجزوئه، فالمزج بين الشكل المشطّر والتفعيلي، وكذا المزج بين الموزون والمنثور، وأخيرًا الجمع بين الفصيح والعامّي. فنسجّل من خلال هذا أن الشاعر يستغلّ كلّ إمكانات الحرّية الممكنة، مطّرحًا خلفه المقولات والقواعد النقدية والعروضية، غير مستند في ذلك إلّا على حسّه الإيقاعي، ورهافته

[1]- المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص6.

[2]- ينظر: بلحيا، عبد الحاكم، اللغة اليومية في شعر عز الدين المناصرة، قراءة في ديوان "رعويات كنعانية"، مسارات (مجلة علمية عالمية محكمة) عدد2، سبتمبر 2017، ص168.

[3]- بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص129.

الموسيقية، والْتحامه بالتجربة الشعرية/ الشعورية، وتفعيله لحرّية الشاعر في النصّ على مستوى اللغة والإيقاع والصورة، بجرأة لا تُعِير انتباها للقوانين المسبقة البعيدة عن وهج التجربة، وراهنيّتها الفعلية.

ولنقف على طرائق المناصرة في الجمع بين البحور؛ حيث تأخذ عنده ثلاثة أشكال:

ا- الجمع المنفصل بين عدّة بحور في قصيدة واحدة تمثّل "نصّا أكبر"، مقسّمة إلى "قصائد صغرى" مرقّمة ومُعَنْوَنة، لكلٍّ منها وزن مختلف عن الأُخَر. ونجد مثل هذا في قصائد: **في الردّ على الأحبّة، أغنيات كنعانية، توقيعات مرئيّة، ناطوران.**

ب- المناوبة المتّصلة: أي صياغة القصيدة على أكثر من وزن، دون إشعار بذلك، حيث ينتقل الشاعر من وزن في مقطع إلى وزن آخر في المقطع الذي يليه، وقد ينتبه المتلقّي إلى ذلك إذا كان الوزنان متباينَين، وقد لا ينتبه خصوصًا إذا كانا متقاربَين. وكثيرًا ما نجد الشاعر يستعمل المناوبة بين الأوزان عند الانتقال إلى فكرة مغايرة، أو موقف مختلف في البنية العميقة للقصيدة، فربما اتخذ له الوزن/ الإيقاع الذي يلائمه. كما هو الحال في قصيدتَيْ: **قفا نبكِ، و زرقاء اليمامة.**

جـ-المزج المتداخل: وفي هذه الحالة يمزج الشاعر بين وزنين، وأحيانًا أكثر؛ حيث يكون الملمح الإيقاعيّ لهما واحدًا، فيتمّ الانتقال بينهما بانسيابية، لا يكاد يُلقي لها المتلقّي بالًا، ولعلّ هذا يكون بين البحور التي تتقارب وزنيّا، أو تتشابه نبريًّا، أو تتآلف وحداتهما المقطعية والنووية المكوّنة لبنيتهما النغمية، كالكامل والرجز؛ حيث إنّ تفعيلة الكامل هي متفاعلن: ///0//0، فإذا لحقها "الإضمار"[1] أصبحت: /0//0/0، فتتحوّل إلى مستفعلن، التي هي ذاتها تفعيلة الرجز، كما قد تُوحّد بينهما زحافات وعلل أخرى؛ كالقطع والوقص[2]. وكذلك الأمر بين المتدارك والمتقارب، وقد أشرنا إلى ائتلافهما، حيث يتكوّنان من /0 و//0، ولا فرق بينهما سوى في الترتيب بين هاتين الوحدتين. وقد

[1]- الإضمار: زحاف يعني: إسكان المتحرّك الثاني، ويقع في تفعيلة الكامل: متَفاعلن. (ينظر: يعقوب، م س، ص56).

[2]- القطع: علّة بالنقص تتمثّل في حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله. تختصّ بثلاثة أبحر: البسيط والكامل والرجز. والوقص: حذف الثاني المتحرّك بعد تسكينه من متفاعلن، فتصبح مفاعلن (//0//0). (ينظر: عبادة، معجم المصطحات السابق، ص250، و304.) والوقص يجعل متفاعلن متطابقة مع مستفعلن إذا اعترى هذه الأخيرة الخبن، فصارت: متفْعلن (//0//0).

استعمل المناصرة طريقة المزج هذه في قصائد: **يا عنب الخليل، وكان الصيف موعدنا، ملاحظات قبل الرحيل، مقهى ريش...**

2- وغير بعيد عن ظاهرة المزج بين وزنيْ المتدارك والمتقارب، وفي إطار استثمار الإمكانات التي أتاحها النزوع نحو التحرر من التحديدات الجاهزة للأوزان والقوالب، نجد الشاعر يقوم بإحلال وحدات إيقاعية مكان أخرى لا تضارعها كيفيًّا، لكنها تساويها كمّيًّا، بل هي نظيرها المقلوب؛ كما هو الحال بين فعولن (//0/.0) وفاعلن (/0//.0)، وبين مستفعلن (/0//0/0) ومفاعيلن (//0/0/0). يقول المناصرة:

ابْكِ مِثْلَ النِساءْ	/0.//.0 | /0//.0	فاعلن فاعلن فْ
النساءُ تَرَكْنَ البُكاءْ	/0.//.0 | /0//./ | /0//.0	فاعلن فَعِلُن فاعلن فْ
ابْكِ قُرْبَ الخليلْ	/0.//.0 | /0//.0	فاعلن فاعلن فْ
أيُّها الهاربُ الذليلْ	/0.//.0 | /0//.0 | //**0.0**	فاعلن فاعلن **علن فْ (فَعُولْ)**

فبعد تواتر الوحدة "فاعلن" في الأبيات، يُدخل الشاعر "فعولن" في آخر المقطع، فتكسِر (وزنيًّا) ذلك التناوب الرتيب بين النواتَين: /0 و//0، ليجعل //0 تتوالى مرّتين، ويتحوّل الإيقاع من فاعلن إلى فعولن.

وتحدث هذه الظاهرة مرّات عديدة في الديوان المدروس، مع العلم أنّ هذه غيرُ ما أوردناه من المزج بين المتدارك والمتقارب، لأنّ ذلك يتمّ فيه الانتقال إلى الوزن الآخر مع بداية البيت ويستمرّ في عدّة أبيات، أمّا هنا فيطرأ التغيير من داخل البيت ثمّ يتوقّف، أي إنه يقع في كلمة واحدة هي كلمة القافية، لا خلالَ مقطع بأكمله. وقد لاحظ كمال أبو ديب هذه الظاهرة عند أحد شعراء الحداثة هو "أدونيس"، وفسّرها بأنّ "الشاعر الحديث يخطو خطوة أبعد في تشكيلاته الإيقاعية"[1]، ورأت فيه

[1]- ينظر: أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص87-88.

خالدة سعيد تخلّيًا عن خطّية التركيب والحركة، وابتكارًا لإمكانات وعلاقات حركية جديدة،[1] يتجاوز فيه الشاعر جوانب من الأسس التراثية للإيقاع، ويحتفظ بما هو جوهريّ فيها.

وهناك نموذج آخر لهذا الإبدال بين الوحدات المتناظرة عند المناصرة، استعمله في تشكيل وزنيّ مختلف:

الأرضُ الّتي لا تنْكسِرْ	/0 | /0//0/0 | /0//0/0	نْ مستفعلن	مستفعلن
البحرُ الذي يُغْويني	/0 | /0//0/0 | 0/0/0/	نْ مستفعلن	مستفعلْ
هذا هُوَ الفلسطيني	/0//0/0 | //**0**/**0**/**0**	مستفعلن	**مفاعيلن**

وهذا التصرف لم يكن محمودًا في القواعد الخليلية، ولكن الشاعر الحديث يخترق التحديدات الوزنية القبلية، ويُعطي أوزانه مرونةً أكبر ممّا يتيحه العروض التقليدي، فيشكّل إيقاعه الخاصّ تبعًا للحركة الداخلية في التجربة الفنية، منتزعًا حرّيته المطلقة في اختيار التشكّلات التي تريحه وتلائمه.

3-يقوم الشعر المشطّر (الشكل الكلاسيكي) على تناظر شطرين في أبيات متساوية كمّيًّا، ومتجاورة تركيبيّا، ينتهي كلّ منها بقافية ثابتة، تمثّل نهاية البيت إيقاعيّا ودلاليّا، ومن ثمّ قامت القصيدة القديمة على ما سُمّي بـ"وحدة البيت"، ولا شكّ أن هذا الشكل المصمّم الصارم يحدّ الطاقة التعبيرية، ويكبح الشحنة الانفعالية. لذلك كان أَوْلَى ما استهدفته ثورة الشعر الحديث هو تحطيم هذا النمط الجاهز "المِمَسطر"، وقد كان سالف الشعراء يُقْدم على التحرّك داخل هذا الشكل دون المساس ببنائه الخارجي، باللجوء إلى طرق أو حِيَل يجد فيها ما ينفّس بواسطته عن مكنونه النفسي، فكان "التدوير" و"التضمين" من أبرز تلك التقنيات الإيقاعية.

وقد استُعمل عند القدماء مصطلح "الإدماج" بدل "التدوير؛ الذي لم يتبلوَرْ بوضوح لديهم، والبيت الذي يقع فيه يسمّى: المدَوَّر، أو المدمَج، أو المدرَج...[2] ووجه التسمية فيه ظاهر. وإذا كان التدوير

[1]- سعيد، خالدة، حركية الإبداع الشعري، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979. ص118.

[2]- ينظر: يعقوب، المعجم المفصل لمصطلحات العروض، ص، 173. وأيضًا: عبادة، مصطلحات العروض والقافية، ص129.

في الشكل التقليدي يقع بين الشطر الأوّل والثاني من البيت، ففي الشعر الحديث (الحرّ) يقع الإدماج بين بيت وبيت، بل بين مجموعة من الأبيات في مقطع، أو قصيدة بكاملها.[1]

و"التدوير" و"التضمين" مفهومان متواشجان وإن اختلفا، أو اضطربا وتداخلا مفهوميّا واصطلاحيّا عند الدارسين؛ فالتدوير عنصر شكليّ مرتبط بشطريْ البيت الواحد أو البيتين؛ وهو أن تنقسم الوحدة الوزنية (التفعيلة) بينهما. أمّا التضمين فعنصر معنويّ يخصّ علاقة البيت بما يليه، حين لا يكتمل معناه (من منظور استقلالية البيت) فيبقى متعلّقا ومحتاجًا إلى غيره ليتمّ معناه؛ (فالتدوير زيادة بنائية في الشطر تمتدّ إلى قسيمه الثاني، والتضمين نقص دلاليّ في البيت يحوجه إلى قرينه الموالي). وفي الشعر الحرّ ازداد تداخل المفهومين بسبب أنه لم يعُد البيت مقسومًا إلى شطرَين وإنما غدا الشطر هو البيت ذاته، فاجتمع في هذا "السطر/ البيت" ما كان خاصّا بالشطر على حدة، وما كان خاصّا بالبيت على حدة.

يقول المناصرة:[2]

ألا يا حلوة العينينِ،	مدوّر، مضمّن
لو تدرينَ،	مدوّر، مضمّن
أنّ الكُلَّ يجحدنا	تامّ
وأنّ الغربة السوداء، قد أدمتْ سواعدَنا	تامّ
ومرّ الصيفُ، مرّ الصيفُ، كان الصيف موْعِدَنا	تامّ
وأنتِ وأنت تبتئِسين لوْ مرَّتْ	مضمّن
نسائم صيفك الصاحي	تامّ
وأُسمِعْتِ الغناء الحلْوَ من عصفورِ تفّاحي	مضمّن
يغَنّي جرح من رحلُوا.	تامّ

[1]- ينظر: شرف، النغم الشعري، ص107. وبنيس، المرجع السابق، ص131.
[2]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص58.

نلاحظ استلزام التدوير للتضمين[1]، وإن كان إيقاع "مفاعيلن" ينزع بالشاعر إلى جعل أكثر الأبيات تامّة، لكي لا يقع في وزن "الكامل" الذي هو مقلوب الوافر/الهزج، إذ يختلفان فقط في الترتيب بين التتابعين: (///0) و(//0).

ويقول:[2]

لم يزلْ في الكهفِ،	مدوّر، مضمّن
يَطْوي الصمتَ،	مدوّر، مضمّن
ينذُبْ	تامّ
ومن السقْف تدَلّتْ	مضمّن
في الهواء الأزرق المجنونِ،	مدوّر، مضمّن
عقْرَبْ.	تامّ

ويتيح لنا العرض الآنف استنتاج ما يلي:

-ينشأ عن التدوير ما يسمّيه محمد بنيس بـ"التفعيلة الناقصة"[3]، وهي التي تنشطر نصفين بين البيتين؛ أي لا تقع إلّا في نهاية بيت وبداية البيت الذي يليه؛ وهي بهذا تصبح تامّة. أمّا "الناقصة" حقيقةً فهي تلك التي يتركها الشاعر دونما إتمام، ويبتدئ البيت الموالي باستئناف تفعيلة جديدة.

-يُبرز التضمين تفعيل الشعر الحرّ لمفهوم "الجملة الشعرية"، أو "الدفقة التعبيرية"، التي يمكن أن تنازع "البيت" مكانته، لتغدو هي الوِحدة البنيوية للقصيدة. وهي قريبة ممّا اقترح عز الدين إسماعيل تسميته

[1]- نعامل كلّ سطر شكّله الشاعر على أنه بيت، من منظور تقسيم الشاعر الهندسيّ لنصّه، أمّا من يرى البيت يتضمّن عدّة أسطر تشكّلها جملة، فلا ندري إن كان يعدّ ما في الأسطر من نقص وزني تدويرًا؟ أمّا التضمين فسيكون وفق هذا المنظور بين الجمل الشعرية لا الأبيات.

[2]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص55.

[3]- بنيس، الشعر العربي الحديث، ص130.

"توقيعة" ترجمةً لمصطلح هويلي (sone)[1]، رغم أنّ ذلك جاء ذلك في باب "الصورة"، إلّا أنه ينزع إلى مفهوم الوحدات الإيقاعية الرحبة المتتابعة في القصيدة.

– تبدو القيمة الفنية لظاهرة "التدوير/ التضمين" (وهذا يخصّ الشعر التناظريّ أيضًا، لا التفعيليّ فحسب) في كونها تقنية إيقاعية/ دلالية، تعمل على التخفيف من وطأة النمطية، وصرامة الشكل، وتعكس الفاعلية في تطويع البحر، واستثمار ثرائه الإيقاعي، وتنويعاته النغميّة.

– يُحدث التضمين توتّرًا فنّيا في البيت، إذ يأتي معارضًا، أو مزعزعًا لإيقاع النهاية، المسمّى بـ"القافية"، حيث إنّ هذه الأخيرة تمثّل مسعى لتحقيق التناسب الصوتي والدلاليّ للبيت، في حين يجعل التضمين البيت متعلّقًا بغيره، فيعوق ذلك المسعى، حين يشتّت المعنى بين الأبيات، فينشأ عن ذلك تغيّر في الإيقاع لأنه يتصرّف في درجة التنغيم الذي عادةً ما يبرز في نهاية البيت (القافية). وقد تنبّه ش. م. عيّاد لهذه القيمة في الشعر التناظريّ[2]، وتابعه البحراوي بشيء من التفصيل، وانتهى إلى القول: «وهذه في حدّ ذاتها قيمة جمالية يتُوق الفنّان إلى تحقيقها، كما أنها تحقيق لقيمة جمالية أخرى هي قيمة التنوّع الذي يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات».[3]

–يعكس التدوير/التضمين انغماس الشاعر في التجربة، واندماجه الكامل في موضوعه، حيث يتصاعد حضور الفكرة/ المعنى، ويخفت صوت الشكل/ الوزن، الذي ملّت الأذهان قرقعته في شعرنا العربيّ.

–تكشف جماليّات "التضمين" في الشعر الحرّ تهافت جوانب من النظرية العروضية التقليدية، كتلك المقولات التي تنظر إلى تقنيات إيقاعية نمّتها الفاعلية الإبداعية للشعر العربي عبر العصور، ولكن النزعة التقعيدية المحكومة بمنطق "التناسب" و"الاطّراد"، عدّتها عيوبًا ونقائص تُخلّ بالشكل المثاليّ الذي سعت إلى تكريسه، فعدّت الزحاف "نقصًا"، والعلل "كسورًا"، والتضمين "عيبًا". غير منتبهة بتاتًا إلى

[1]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص140.
[2]– ينظر: عيّاد، موسيقى الشعر العربي، ص87.
[3]– البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص130.

القيَم الفنّية التي تنتجها هذه الظواهر، ولا متأمّلة في علاقتها بحساسية النفس المبدعة أو المتلقّية، ولا ناظرة إلى دورها في إنتاج الدلالة وإثراءها.

2.القافية:

لعله ما كان ينبغي لنا أن نغادر الحديث عن الموسيقا التركيبية، دون أن نعرّج على "القافية" ولو بوقفة عجلى، فهذا العنصر الإيقاعي يُعطى أهمّية كبيرة، سواء في ناحية العلم النظريّ، أو ناحية الخلق الشعري، وبالرغم من الحملات التي تعرّضت لها من عهود خلت «غير أنّ القافية ونتيجة الْتحامها القويّ لم تتعرّض للزعزعة إلّا بعد أن نسف البيت التقليدي بمستنداته النظريّة»[1]، ولكن الشعر لم يتخلّ عنها تمامًا، وإنّما "تفنّن" في استخدامها، إذ «لم تعُد عنصرًا من عناصر بناء البيت المفرد، بقدر ما استهدفت التفاعل مع الدوالّ الأخرى في بناء القصيدة بكاملها»[2]، وهكذا برزت للقافية قيَم أخرى ووظائف جديدة، بعضها لا يدرك إلّا ضمن البنية الكُلّية للنصّ.

أمّا شاعرنا عز الدين المناصرة، فتبدو القافية لديه ذات قيمة كبرى، حيث لا نراه يتخلّى عنها في أيٍّ من نصوصه، باستثناء ما يدمجه في قصائده من "مقاطع نثرية". وتبرز القافية عند المناصرة بجرسها الموسيقيّ اللافت، وقيَمها النغمية الثريّة. حيث يستعملها المناصرة بطرائق متنوّعة، تجسّد مختلف أشكال التقفية التي رصدها الدارسون للشعر المعاصر[3]؛ من قوافٍ متوالية، ومتناوبة، ومتجاوبة، ومتواطئة وداخلية[4]. والمقام لا يسعنا لتفصيل القول في ذلك، ولكننا نقدّم شاهدًا لعلّه يبيّن أهمّية القافية عند المناصرة، ويبرز جوانب استخدامها المتنوّعة:

وبكيتُ فوق الجسر بين القدس فالوادي السحيقْ

---

[1]– عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، 2009، ص87.

[2]– بنيس، الشعر العربي الحديث، ص147.

[3]– ينظر: بنيس، المرجع نفسه، ص141 وما بعدها.

[4] – Voir: Bencheikh, Poétique arabe, p183.

وصرختُ من يأسي، ومِن طُول السفَرْ
لَو ماتَ فارسُك المجيدُ ومات ناطورُ الشجرْ
فادفنْ عظامي، يا حبيبي، تحت كرمتنا، على الجبل العتيقْ
تتعتّق الأيّامُ والأعوامُ
ويسحُّ في الشام المطرْ
تنمو، وتخضرُّ العظامْ
فادفنْ عظامي... وانتظِرْ
يومًا من الوادي، شروقي
إني لأخشى الموت في المنفَى... فمَنْ
يروي عروقي؟
لو كان مشدُودَ الفؤاد لمَا انكسرْ
لو كان يهذي للرياحْ
لو كان رفرافَ الجناحْ
لو كأن كأسُك فيه وعدٌ أو غيومْ
واجِهْ رمال العاصفةْ
يا أيّها المطرودْ
احذرْ غيومَ الخمر يا هذا
ومسعاك القديمْ.

القافية المتعاقبة: **السفر، الشجر.. الرياح، الجناح...**

القافية المتناوبة: **السحيق، العتيق.. الأعوام، العِظامْ...**

القافية الداخلية: **بكيتُ، صرختُ.. طول، ناطور.. مشدود الفؤاد، رفراف الجناح...**

تبدو القافية عنصرًا ضروريا وذات أهمّية في الشعر العربي، وقد ثبتت طويلًا أمام المحاولات التي سعت إلى تحطيمها غافلةً عن علاقتها الوثيقة بسائر العناصر. أمّا الشعر الحديث فقد أعاد للقافية فطريّتها؛

أي قيمتها الموسيقية مستقلّةً عن الوزن؛ وكأنه حين حرّر الوزن من القافية، حرّر كذلك القافية من الوزن؛ الذي كان يلزمها الورود في موقع محدّد سلفًا، وقد أتاح هذا "الفتح" للشاعر صياغة نصوصه في أشكال أرحب وأخصب، أشبه بالجمل الموسيقية التي تلتئم في وحدات كبرى.[1]

وحين تخلّص الشعر الحديث من المفهوم الكلاسيكي لوحدة البيت والقافية؛ أخذت تظهر الفوائد الجمّة لهذا الموقع الأخير من البيت؛ الذي كانت تستأثر به القافية التقليدية ذات الرويّ الموحّد، وطفق الشعر الجديد يشغله بقوافٍ متنوّعة أو يُخليه منها تمامًا، ممّا جعله مركزًا للصراعات التي تنتج قيمًا جمالية عالية من خلال التوتّر الجمالي والتنوّع النغمي الذي ينشأ عن اجتماع "التدوير" و"التضمين" و"القافية" في نهاية البيت.[2]

نشير في الأخير إلى الأشكال الشعرية التي تمثّلها المناصرة في هذه المجموعة، بحسب تصنيفنا لتلك الأنواع التي أفرزتها حركة التحديث الشعري، فنجد النوع المهيمن هنا: الشعر التفعيلي، حيث يمثل نسبة تفوق 92 % من الديوان، كما نجد بعض المقاطع جاءت على الشكل التناظري (ذي الشطرين)، مثل قوله[3]:

في مفترق المدن الكبرى دمعتها تهذي للريحْ
يا تفّاحة قلبي الخالي في غصن من شبَق في الروحْ

ونجد نوعًا آخر أقرب في بنائه من الموشّح والمزدوج والمسمّط؛ تتعاقب فيه القوافي، وتخفّ الأوزان، ويحتدّ النغم، وهي تأتي في مقاطع قصيرة مستقلّة بذاتها ضمن قصائد تفعيلية أكبر، منها ما يتكرّر شبيهًا باللازمة، كقوله في المطلع والختام من قصيدة "فروتا طائر أخضر":[4]

[1]- ينظر: عياد، موسيقى الشعر العربي، ص116-119.
[2]- ينظر: البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص129-130.
[3]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص80.
[4]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص62، 64.

عيونكِ فيهما وهَجٌ
صريحُ اللون لا يخفَى
عيونك مَلجئي، منفايْ
وأعشق ذلك المنفَى.

ومنها ما يرد دون أن يتكرّر، فيأتي مقطعًا مستقلّا بمعناه داخل النصّ، كقوله:[1]

لو كانَ يَسألُ ما الدوَا
من خمرتي داويْتُهُ
يا ساكنًا سقْط اللّوَى
قربَ اليمامة بيْتُهُ.

ويُلاحظ قرب هذه النصوص من إيقاعات الأغاني الشعبية، وألحان "المواويل" المحلّية، والشعر الحديث وجد في الفولكلور الشعبي بعض ما يمدّ تجربته بروافد فنّية متنوّعة. كما أنّ المناصرة نفسه أعطى عناية خاصّة لمقوّمات هذا النوع من الفنون، سعيًا منه إلى الاستفادة منها وتطعيم الشعر الفصيح بها، كما هو معروف في إبداعاته، وكذا اهتماماته البحثية. وقد وقفنا على جوانب من توظيفه له في موضع آخر من هذه الدراسة. ومن أمثلتها أيضًا قوله:[2]

الرُومُ لا يأتونْ
إلّا إذا ضلُّوا
كالرمل، كالطاعونْ
في العُشْب قد حلُّوا...

حيث نلمس في المقطع أثر النغم الشعبي، حتّى كأنه قطعة من أغنية محلّية. إنّ المقام هنا يضيق عن الوقوف على عديد العناصر والتقنيّات الفنية التي شكّلت الصورة الخارجية لموسيقا الديوان المدروس؛

[1] – المناصرة، يا عنب الخليل، ص ص10

[2] – المناصرة، المصدر نفسه، ص12.

فمن الأبيات وهندستها، والقافية ومتعلّقاتها، إلى النبر والمقاطع، فالوقفة والتنغيم، إلى الجوازات والزحافات بأنواعها، بما تنطوي عليه من جماليّات، أغفلتها النظرة العروضية التقليدية، التي ظلت تعدّها عيوبًا ونقائص. وعسى أن تتيح الأيّام سوانح تُدرس باستفاضة فيها تلكم الجوانب.

3. الموسيقا الداخلية:

1.3. مفاهيم الإيقاع والوزن والموسيقا الداخلية:

كثيرًا ما دار الحديث –ولا يزال– عن الفرق بين الشعر والنثر. ولعلّ القضية كانت تؤخذ عند القدماء على بشيء من البساطة حين فرّقوا بين جنسيْ الكتابة بالوزن والقافية "أساسًا"، وإذا كان هذا من العرب واضحًا ويكاد يكون عامّا –وإن تخلّلته بعض الإشراقات، فإنه كذلك كان عند الغرب إلى عهود متأخّرة. أمّا حديثًا فإنّنا نجد الموضوع يأخذ أبعادا كادت تمحو الفوارق بين النوعين، وبرز منظور جديد يرى أنّ التمييز بين الشعر والنثر على هذا النحو ضئيل الجدوى، وأنّ المسألة ينبغي أن تعالج من زاوية أخرى؛ هي توفر خاصّية "الأدبيّة" (Poétique) في النصّ كيفما كان جنسه أو تسميته. «فكأيٍّ من شعر ليس له من الشعرية غير الأصوات الجوفاء التي تماثل الطبول، والإيقاعات الراقصة التي تضارع الأطُر الفارغة، ثُمّ كأيٍّ من نثر استطاع أن يسمو عن نثريّته، ويتعلّق بالشعرية، أي يشرئبّ إلى ما كان من أجله أصلا، وهو أدبيّتُه التي يجب أن تميّزه تمييزًا»[1]، هكذا يصرّح مرتاض، مشيرًا إلى أنّ هذه "الأدبيّة" أو "الشعرية" هي التي كان القدماء يعنُونها بما سمّوه"ماء الشعر".

بل قد نذهب بعيدًا فنقول: إنّ الشعر القديم الذي عُنِيَ فيه الأسلاف بالمنحَى العروضيّ، مركّزين على الصرامة الوزنية، والرتابة الشكلية، والرنين الصوتي؛ كان أكثر نثريّةً ممّا يسمّى اليوم "شعرا حرّا"، أو "شعرًا منثورًا"، أو "قصيدة نثر"، فقد كان أغلبُه نثرًا مزيّنًا بالموسيقا، أي "نثرًا منظومًا"، لما كان يفتقده من مقوّمات الشعرية؛ كالحسّ الرؤياويّ، والكثافة الدلالية، والخلق اللغوي. فـ"الموسيقا العروضية" في رأي البعض ليست من جوهر الشعر، بل طارئة عليه، ومتأخّرة الظهور فيه، و«إذا كان النثر غير شعريّ، لم تنفع الموسيقا في جعله شعرًا، فهي قد تنفع في جعله مُغَنّى، ولكن لا يكون

[1]– مرتاض، عبد الملك، أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ص145.

شعرًا»[1]، اللهمّ إلّا من الناحية الظاهرية، بما تمارسه تحلية المبنى من التنميق والزخرفة التي كلّما تكدّست حجبت المعنى، وحالت دون التقاطه.

وإذا كان لابدّ من تمييز ما يمكن أن نسمّيه "شعرًا"، فإنه ذلك الخطاب الذي تُستعمل فيه اللغة بطريقة مخصوصة؛ تبدو فيها أكثر كثافةً وتعقيدًا وشكليّة[2]، إذ يعتمد فيها على زيادة ترتيب وتنسيق وتنظيم، أي إنه يصاغ في "نسق" من "الانتظام" ليس بالضرورة أن يكون الوزن، ولكنه على أي حال نظام خاصّ من نوع ما، لذلك يأبى على التقييد والتحديد، ويتنوّع ويتعدد إلى درجةٍ بها يغدو لكل نصّ نظامه الخاصّ، ويعطي لكلّ متن كيانه وشخصيّته.

والنظام يقوم على التعارض والصراع، رغم الوحدة البادية عليه، وهذا أساس ينبغي أن يفهم عليه العمل الفنّي[3]، ولعلّ أقرب مصطلح يمكن أن يطلق على هذا النوع من النظام هو "الإيقاع"، ولا نزعم أن الإيقاع مفهوم جامع لكل ما يجعل النصّ "شعريًّا"، ولكنّه أكثر تلك الخصائص صلةً وشموليةً لمقوّمات الشعر، فهو الذي «يضبط انسجام الإبداع على وتيرة معينة، وضبط هذه الوتيرة هو الذي يحقّق معالم الفنّ الذي نحن بصدده»[4]. فالإيقاع هنا لا يرتبط بالبعد "الموسيقيّ" فحسب، وإنما يتعدّى ليشمل التركيب اللغوي، والتشكيل الخطّي، والنسيج الدلالي... ولعلّ هذا ينسجم مع مقولة هنري ميشونيك: "الإيقاع هو الدالّ الأكبر المهيمن على الدوالّ الأخرى"[5]، كما يرويها عنه بنيس الذي يقول هو الآخر بأن "الإيقاع تنظيم لكل من المعنى والذات في حركتهما في الخطاب"[6]. وهو غير بعيد عمّا جاء في معجم مصطلحات اللغة والأدب من أنّ الإيقاع هو "القاعدة التي يقوم عليها

[1]- الماجدي، خزعل، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011، ص238. وينظر ما قبلها.

[2]- ينظر: البحراوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كلية الآداب، القاهرة. ص12. وينظر: ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص171.

[3]- ينظر: البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص133.

[4]- بنصر العلوي، عبد الله، في الشعرية العربية؛ من فضاء الذاكرة إلى أيقون العجيب، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس، 2014، 109.

[5]- ينظر: بنيس، المرجع السابق، ص105.

[6]- بنيس، المرجع السابق، ص105.

أيّ عمل من أعمال الأدب والفنّ".[1] ممّا يجعلنا نستحضر تشبيه مایاکوفسکي للإيقاع بالشعاع الذي يعبر العمل من أوّله إلى نهايته.[2]

وهكذا فالوزن والإيقاع مفهومان متباينان، يبدو الأوّل منهما أخصّ، والثاني أعمّ وأشمل، وإن اختلف الباحثون والمنظّرون في ذلك؛ فقد جاء في اللسان: والإيقاعُ: «من إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وهو أَن يُوقع الأَلحانَ ويبنيها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتابَ الإيقاع»[3]. وفي المعاجم الإنكليزية Rhytm من اللاتينية Rhythmos وتعني أي حركة موقوتة بانتظام.[4]

فالوزن عند بعضهم: «تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمّية أو نبرية على نسق معيّن»[5]، أو هو «التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكوّنة للكلمات، وتشكُّل هذا التتابع في كتلة مستقلّة فيزيائيّا لها حدّان واضحان: البدء والنهاية... أمّا الإيقاع فشيء آخر؛ إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة»[6]. فإذا كان الوزن نمطًا من التكرار "قنّنَ" فيه المنظّرون كل شيء، حتى كيفية الانحراف عنه ودرجته (رغم أن ذلك لا يعكس الواقع الإبداعي)، فإنّ الإيقاع "قانون" أكثر مرونة وإتاحة لحرّية الإبداع لدى الشاعر.

ويرى ريتشاردز وعياد[7] أن الوزن هو الشكل الخاص من الإيقاع، أي إنّ الإيقاع عامّ والوزن خاصّ، خاصّ، لكننا نجد من يقول العكس؛ أي الوزن عامّ والإيقاع خاصّ منه، وأصحاب هذه النظرة يرون

[1]– وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984. ص71.
[2]– ينظر: البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص134.
[3]– ابن منظور، لسان العرب، (وقع).
[4]– صليبا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ج185/1.
[5]– البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص12.
[6]– أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.
[7]– ينظر: رتشاردز، آ.أ، مبادئ النقد الأدبي، والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة، ص193. وينظر: عياد، موسيقى الشعر العربي، ص21.

أن الوزن نمط مثاليّ، لا يتحقق أبدا تحقّقا كاملا، وإنما الذي يتحقق منه هو الإيقاع، فيكون بهذا المعنى الإيقاع تحققا للوزن، ويكون لكل وزن أكثر من إيقاع[1]، ومن هؤلاء: كمال أبو ديب، وعبد الملك مرتاض[2].

ولذلك نجد من القصائد ما تكون على وزن واحد، ولا تتطابق إيقاعيّا، فالوزن الواحد يعطي إيقاعات متنوعة، لا إيقاعا واحدا لتفاعله مع الذات والموضوع واللغة.[3] وبعض من له هذه النظرة يُدرج العنصرين تحت مصطلح واحد هو "الإيقاع"، مثل عبد المعطي حجازي: «بوسعنا أن نقول عن إيقاع النثر إنه توازنات معنوية وتقسيمات حرّة مرتجلة، أمّا إيقاع الشعر فهو أوزان متّفق عليها تتآلف من وحدات صوتية متساوية متوالية منتظمة»[4]. فهذا الحديث بصدد الإيقاع في "قصيدة النثر"، ولكنّه ولكنّه –على أيّ حال– يسمّي الوزن الشعري إيقاعًا. وهذا شائع في الدراسات الحديثة؛ حيث تعالج "موسيقا الشعر" بعمومها تحت مصطلح "الإيقاع"، كمثل من جعله نوعين: "إيقاعًا عقليًّا"؛ باعتبار ضوابطه المنطقية المتعلّقة "بأوزان العروض وضروب القافية"، وآخر "نفسيًّا" هو أوسع من الوزن ومتجاوز له، وهو "الإيقاع" بمعناه الخاصّ.[5]

وترى خالدة سعيد أن الإيقاع "لغة ثانية"، فهو أوسع من الوزن، وسابق على اللغة، ولا يقتصر على الصوت؛ «إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صوتي أو شكلي)، أو جوٌّ ما

[1]– ينظر: البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، 14. وكذلك:
Ducrot, Todorov; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p243

[2]– أبو ديب، البنية الإيقاعية، ص130–131. ومرتاض، أ–ي، ص148.

[3]– ينظر: علاق، مفهوم الشعر عند رواد الحداثة، ص139.

[4]– حجازي، عبد المعطي، الإيقاع هو الشاعر، جريدة الأهرام، نقلًا من:
http://www.arabicnadwah.com/modernism

[5]– ينظر: بنصر، في الشعرية العربية، ص117.

(حسّي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية».[1]

وفي "المعجم الفلسفي": «الفرق بين الإيقاع والوزن أنّ الوزن مؤلّف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مؤلّف من أقسام متفاضلة الأزمنة، أضف إلى ذلك أنّ الوزن مؤلّف من تعاقب أزمنة الألحان القوية والليّنة في نظام ثابت ومكرّر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكمّ والكيف، تدلّ على بداية اللحن أو نهايته، أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه»[2]. وأمّا المعنى المعجميّ للإيقاع عنده فهو «اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[3]. والإيقاع إنّما هو مصطلح أساسي في الموسيقا، "باعتباره تنظيمًا للشقّ الزمني منها"، غير أنه "ظاهرة شائعة" في مختلف الفنون (سمعية وبصرية)، بل إنه بمعناه العامّ "تنظيم للعناصر"، فهو في مختف الظواهر: النظام الخاصّ الذي تؤدّي عبره وظائفها، فهو –بها المعنى– خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة.[4]

ويؤكّد عياد على الأخوّة بين الشعر والغناء، القائمة على "الأصل الواحد" الذي يجمعهما وهو "الشعور بالوزن أو الإيقاع" لذلك يقدّم تعريفًا موحّدًا لهذين الأخيرين، هو أنهما «حركة منتظمة، والْتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطٌ لهذا النظام، وتميّز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة، شرط آخر، إذ إن سلسلة الحركات –أو الأصوات– إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالت إلى مجرد تردّد أو ذبذبة vibration»[5]. وبالرغم من أن الموسيقا المجرّدة يمكن أن تكون "تصويرية وتعبيرية وتأثيرية"، إلّا أنها في الشعر أصعب تحقيقًا وتمثُّلًا، لأنها موسيقا تُستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية.[6]

---

[1]– سعيد، خالدة، حركية الإبداع الشعري، ص111.

[2]– صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1/ ص186.

[3]– صليبا، المرجع نفسه، ص185.

[4]– ينظر: ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص170. والبحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص109.

[5]– عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، نوفمبر 1978. ص57.

[6]– ينظر: شرف وخفاجي، النغم الشعري عند العرب، ص19.

وفي محاولة بعضهم التمييز بين مصطلحات الوزن والإيقاع والموسيقا، ينطلق من أن الأخيرين استُعيرا للشعر من فن التلحين والغناء، وأن الإيقاع يرتكز على ثلاث خصائص:

- ثبات وترتيب الوحدات الإيقاعية ضمن المقطع الواحد
- تكرار المقطع
- عدم الالتزام بعدد معيّن من المقاطع.

أمّا الوزن فهو: اقتطاع مجموعة من المقاطع، وترتيبها بشكل محدّد، وتكرار هذا الجزء المقتطع في القصيدة ككتلة واحدة. في حين إن الموسيقا هي "ضوضاء منتظمة" وبانتظامها تتقارب وتتباعد درجاتها، وهي غير معنية بالتكرار (شأن الإيقاع)، ولا بالثبات (شأن الوزن)، فليس لها نظام صارم يمتنع الخروج عليه. وبهذا تتحدّد علاقة العناصر الثلاثة، تداخلًا وتمايُزًا؛ فالإيقاع يشمل الوزن، ويمكن أن يصحب الموسيقا أو ينزلق من تحتها، وليس كذلك الوزن، والموسيقا يمكن أن تُؤدّى بالإيقاع، أو بدونه، أمّا الوزن فلا وجود له في أصل الإيقاع إلّا إذا تكرّرت مجموعة من المقاطع ككتلة واحدة.[1]

وثمّة تصوّر في النقد الياباني، والمدرسة الصورية -كما يمثلها أزرا باوند- يربط الإيقاع بالحركة الداخلية للتركيب الدلالي والانفعالي للقصيدة[2]، بعيدًا عن فكرة التكرار والترجيع. فهو ربطٌ للإيقاع بالمعنى والموقف الشعوري. فجعَلَ "الوزن المجرّد" (أي المقاطع والتفعيلات...) ذا إيقاع صوتي فقط، "فإذا استبدلنا التفعيلات بكلمات ذات معانٍ مترابطة مؤثّرة تصف حقائق معينة كان للبيت وزن وإدراك شاعري إدراكي مؤثر".[3]

هكذا يبقى الإيقاع من المصطلحات التي بقدر ما تداولته الأقلام والأفهام بقدر ما ظلّ ملتبس الماهية والمفهوم؛ فقد يضيق حتى ما يكاد يتجاوز الوزن الشعري كما عند ابن منظور، وقد يتّسع حتى يشمل كلّ ظواهر الحياة، كما يرى ذلك معظم المحدثين، أمثال زكي نجيب محمود في قوله: «إنّ

[1]- الخيّاط، كريم محسن، إشكالية المصطلح بين الإيقاع والموسيقى والوزن، موقع السفينة، 2 أكتوبر 2011.

[2]- ينظر: أبو ديب، في البنية الإيقاعية، الهامش ص184.

[3]- ينظر: الجماس، ضياء الدين، الفرق بين الوزن والإيقاع، منتدى العروض رقميًا - http://www.arood.com -19- 2016-06 .

الإيقاع على فترات متساوية ظاهرةٌ مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وهكذا، وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه»[1]. وفي قوله إشارة مهمّة، هي ربط الإيقاع بالإدراك، وفكرة "التوقّع" التي ركّز عليها رتشارد كثيرًا في ما يتعلّق بالإيقاع، والتي يطلق عليها أيضًا "التهيُّؤ اللاواعي"، يقول: «يعتمد الإيقاع –كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصّة– على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادةً يكون هذا التوقع لا شعوريّا، فتتابع المقاطع على نحو خاصّ سواء أكانت هذه المقاطع أصواتًا أو صوَرًا للحركات الكلامية، يُهيّء الذهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره»[2]، ويعطي رتشارد للمتلقّي دورًا أساسيّا في تحقّق الإيقاع، لأنه يرى أن الألفاظ أو الأصوات أو المقاطع ليس لها أيّ أثر خاصّ في ذاتها يُنشئ الإيقاعات، وإنما هو الاستجابة التي تحدث في نفوسنا إزاء تلك الظواهر.

إن الشعر لا يستطيع تحقيق وظيفته (الخلق، التصوير، التحفيز والإثارة...) إلّا بالتنظيم غير العادي للأصوات، أي بالإيقاع؛ فهو الذي يستطيع أن يحمل المشاعر المميزة، والأفكار العميقة. فالإيقاع يساهم في خلق "المسافة الجمالية" بين العمل الفني والمتلقي، فبتحققه في لغة الشعر يجعلنا نتسامى إلى عالم آخر غير العالم النثري الذي نعيشه في كل لحظة من حياتنا العادية، إذ هو «عالم منتظم وملموم، متخلّص من بعثرته وشعثه، إنه منتظم انتظام الإيقاع؛ الإيقاع الذي هو أكثر الوسائل التي تحقق لنا فرصة أن نبتعد عن نثريّات الحياة ونصل إلى جوهرها»[3].

الإيقاع ينظم ذلك الفيض من الأصوات والمعاني والصور، ويقودها إلى المتلقي، معطيا معنى مختلفا، أكثر عمقا، وكثافة، وإمتاعا، وأكثر كشفًا عن الأعماق البعيدة للإنسان، هكذا يتماثل الإيقاع أمام

[1]– محمود، زكي نجيب، في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، 1403هـ-1983م، ص22.
[2]– رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص185. وينظر ما بعدها من الصفحات.
[3]– ناوري، المرجع السابق، ص22.

القارئ شيئا ماديا محسوسا معلنًا القصيدة–الشعر، فالإيقاع هنا "علامة" (signe) أي؛ شيء مدرك يُظهر أشياء أخرى لا يمكن أن تظهر لولاه، أو كما يرى بورس: "شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"[1]. شيء مادّي يُظهر شيئا آخر ذهنيّا.[2]

إنّ كلمة "إيقاع" قد تعرضت لأنواع من التوسّع جعلت معناها فضفاضًا وملتبسًا في أحايين كثيرة كما يقول عيّاد، الذي صرّح بأنّ البحث في طبيعة الإيقاع الشعري وأنواعه ليس بالبحث اليسير.[3] وممّا يجعل مفهوم الإيقاع ملتبسًا وغير متفق على تعريفه لدينا –مع ما في تحديده من صعوبة نابعة من كنهه– هو أنّ الشعرية العربية من قديم ظلّت تُعنى بالوزن ولم تحفل بالإيقاع، فاهتمّت بتساوي الوحدات العروضية وتوازنها، وأقيِستها، ولكنها لم تلتفت إلى خصائصها المميّزة، فالأوزان العروضية ليست سوى "قوالب مفرغة" منسّقة تنسيقًا تجريديا، أمّا إيقاع الحركات، مثلًا، بما فيها من شدّة ولين، وجهر وهمس، وطول وقصر، فقلّما دخل في التقدير، وإن كان لا ضابط له[4]. فـ«التراث العربي يخلو من أيّ تحليل للعلاقة الحيوية للإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة»[5]، فقد ظلّ العروضيون العرب في عالمهم المغلق، ولم يخرجوا من مجال التقنيات الجافّة، إلى مدى العطاء الإيقاعي الخصب.[6] لذلك نقول بأنّ الشعرية العربية –التقليدية– ركّزت على نوع واحد من "موسيقا الشعر"، هو "الموسيقا التركيبية"، أي "الخارجية"، بل حتّى في هذه الناحية أهملت جوانب مهمّة، كالإمكانيات الإيقاعية المتنوّعة للبحور ومختلف العناصر العروضية، زيادة على إغفالها التامّ لعناصر أخرى لها خطرها في البنية الموسيقية للقصيدة؛ مثل النبر والتنغيم.

---

[1]– إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004. ص120.

[2]– البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، 155.

[3]– عياد، المرجع السابق، ص63، و89.

[4]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص52–53.

[5]– أبو ديب، في البنية الإيقاعية، ص90.

[6]– مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص140.

وقضية العروض والأوزان استدعت مقدارًا كبيرًا من الجهد، سواء عند العرب، كما تدلّ عليه كثرة المصنّفات والشروح، وتفاقم المصطلحات والتفريعات، حتى أبدى الدارسون المحدثون تذمّرهم من هذه الكثرة الكاثرة التي تتراكم دون إضافة نوعية أو تجديد معتبر، بل كثيرًا ما رافق تلك التآليف التزمّتُ وقِصَر النظر والتضييقُ على كلّ من الدارس والمبدع، وأنشأ الباحثون يناوشون رؤى مختلفة تكون بديلًا أو ظهيرًا لعروض الخليل الذي ثبت ضيقه عن استيعاب "إيقاع الشعر العربي". والأمر ذاته عند الغرب؛ فقد أشار ويليك ووارين إلى الجهود التي بذلت عبر القرون في موضوع العروض، ومع ذلك غدا باديًا للعيان "قصور النظام بأكمله"، ومن الملاحظات التي أبداها الباحثان على نظرية العروض عندهم: كثرة التأليف، غموض التعريفات، مصطلحات مشوّشة، مغالطات، نظرات محفوفة بالشكوك، التصميم الصارم[1]. ويظهر التطابق في المشكلات التي تعانيها كلا النظريّتين العربية والغربية في هذا المجال.

2.3. الموسيقا الداخلية والإيقاع الخفيّ:

لقد التفتت الدراسات الحديثة إلى نوع آخر من موسيقا الشعر (غير الدالّ العروضي)، يبدو أشدّ لصوقًا بالتجربة الشعرية، ولعلّ الفاعلية الشعرية الحديثة كانت سبّاقة إليه، وهو ما يرتبط بعناصر الإيقاع غير العروضية، أي غير القابلة للعدّ والقياس، ويمكن أن نجتهد في تحديد أهمّ مظاهرها: الإيقاع الداخلي/ التعبيري، والإيقاع البصري.

والأوّل حاولت عديد الدراسات التنظير له وتلمُّسه في المتون الإبداعية، والشائع تسميته "الموسيقا الداخلية"، وهي ترتكز أكثر على ما في النصوص الأدبية من تماثلات وتوازنات وتقابلات وتجانسات. مع شيء من الارتباك في ضبط مفهومها لدى الدارسين، فبعضهم يرفض هذا الاصطلاح تمامًا[2]،

[1]- ينظر: ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص172-173. وينظر كذلك:
-Ducrot, Todorov; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p243

[2]- ينظر: نصار، علي، الوزن أم الإيقاع؛ أين نجد موسيقى الشعر؟ عرب 48، 2010/10/31 -
/https://www.arab48.com

وبعضهم يراه مستخدمًا بتجوّز وتسامح وأنه لا يُعدّ 'داخليّا' إلّا بالقياس إلى ما هو أقلّ منه "داخلية" ويفضّل بدلَه "الإيقاع الخفيّ"[1]. وبعضهم يستعمله بخلاف ما هو شائع عند جمهور الدارسين

وفي محاولات التعريف به يقول مرتاض إنه إيقاع «يتسلّط على الصياغة الداخلية لسطح النصّ خصوصًا، والأدبي عموما، فيتّخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم في ما بينها داخليًّا، لتُظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه»[2]، ويعرّفه آخر بـ«الموسيقا التي تتألف من ارتباط الألفاظ مع بعضها البعض في البيان العربي، وتشكّل الإيقاع العامّ للجملة أو البيت أو المقطوعة، ومدى توافق هذا الإيقاع مع حركة النفس، والدلالة الإيحائية النفسية التي يتضمنها»[3].

وكان للجاحظ إشارة سبّاقة إلى ما يمكن أن يتضمّنه الكلام الأدبي من إيقاع بين عناصره الداخلية، في مثل تعليقه على قول أحد الأعراب: "حُلبت ركابي، وحُرقت ثيابي، وضُربت صحابي، ومُنعت إبلي من الماء والكلأ"، بقوله: «لأن الكلام إذا قلّ وقع وقوعًا لا يجوز تغييره...»[4]. ويرى مرتاض أن هذا ليس كلامًا عابرًا، وإنما هو نظرية مبكّرة في الإيقاع، فالجاحظ «يومئ إلى أن الوحدات المتقابلة إذا قلّت مونيماتها عسر تغييرها"، فكأنّ هذا الكلامَ "البنيانُ الذي إذا أُقيم على شكل هندسي دقيق، وأراد مُريد أن يغيّر من بعض شكله تعب في ذلك دون أن يوفّق إلى بعض ما يريد»[5].

وحديثًا، دعا صاحبا "نظرية الأدب" إلى إسقاط مصطلح "موسيقيّة الشعر" أو"عذوبته"، لأنه مضلّل، واستعمال "التوزيع الموسيقي"؛ الذي هو مجموعة كاملة من الظواهر اللغوية؛ كالتكرار، والحدّة، والمدّة، والشدّة...[6]

---

[1]- ينظر: حسن، عبد الكريم، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة؛ أنسي الحاج نموذجا، دار الساقي، بيروت، 2008.

[2]- مرتاض، أ-ي، ص147.

[3]- ناجي، مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984. ص41.

[4]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968، ص154/1.

[5]- مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص136،137.

[6]- ويلك ووارين، نظرية الأدب، ص166.

ويرى كل من إسماعيل والورقي أن الموسيقا الداخلية/ التعبيرية هي من ثمرات حركة الشعر الحديث[1]؛ بالتفاتها إلى هذا الجانب واستغلالها لمختلف الإمكانات العروضية، وإنصاتها لأصداء الحالة الشعورية، وجعل القصيدة معبّرة عنها، وثيقة الارتباط بها. وكان الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديد لموسيقا القصيدة هو «أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصّة، ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة، لا في صورتها المهوّشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسّقة تنسيقًا خاصّا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوّشة وفقًا لنسقها»[2]. ووفق هذه الرؤية الجديدة، عمد الشاعر الحديث إلى جعل الموسيقا التركيبية إحدى وسائل الموسيقا التعبيرية، حيث ربط حركة الموسيقا فيها بالموقف النفسي والتجربة الشعورية ككل، «ومن هنا برزت الموسيقا التعبيرية الداخلية كشكل موسيقيّ أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية، فاتجه الشعراء من ثمّ إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقا الألفاظ، وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي، كما اهتمّوا بخلق جوّ من الموسيقا التصويرية المصاحبة للانفعال».[3] ويركّز أدونيس على ضرورة تواشج إيقاع القصيدة مع الذات؛ أن يكون الإيقاع آتيًا من الأعماق، لا متجاوزًا الوزن وعناصر العروض الخارجية فحسب –تلك التي يؤدّي الإغراق فيها إلى الانفصال بين الشكل وبين الصور والأفكار– بل متجاوزًا كذلك مظاهر النغم غير العروضية من الجناس، وتزاوج الحروف وغيرها، "إلى الأسرار التي تصل ما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة" فالتعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية؛ عودة إلى الكلمة بسحرها الطبيعي، وغناها الإيقاعي.[4]

وتعطي يمنى العيد قيمة كبرى للإيقاع الداخلي، إذ تجعله أحد أهمّ "المواصفات التي تعرّف بشعرنا العربي الحديث"، إذ يتناغم مع مفهوم "الكُلّية" في النظر إلى النصّ الأدبي كـ"بنية"، ذلك أنه لم يعد

[1]– لم يُغفل الشاعر القديم الموسيقى الداخليّة تمامًا، ولكن الشاعر الحديث، اعتنى بها أكثر، وفعّلها، واستثمر طاقاتها.

[2]– إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص64.

[3] – الورقي، ، لغة الشعر العربي الحديث، ص215. وينظر ما بعدها.

[4]– ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1989، ص94 و114.

بإمكاننا فهم النصّ الشعري في حدود البيت أو العبارة، بل علينا النظر إليه في فضائه العامّ، عالَمِه القائم المستقلّ، الذي غدا يذهب أكثر فأكثر في اتجاه الخفاء والسرّية. وترى الناقدة أن القصيدة الحديثة –في تخفّفها من الوزن والشكل الخارجيين– سعت إلى تكثيف مظاهر الموسيقا في جوانب النصّ الأخرى، ومن تلك المظاهر:[1]

-التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع

-التكرار وفق أشكال موظّفة لتأدية الدلالة

-التوزيع والتقسيم على جسم القصيدة بهدف دلالي

-التوقيع على جرس الألفاظ والموازنة بين حروفها...

فالإيقاع أحد أهمّ مبادئ الشعر، بما يعني «تحقيق منظومة متناسقة متجانسة متكاملة تخلف وضعًا صوتيّا وجماليا وعقليًّا»[2] فهو عالم جمالي يستقطر التذوّق والتأمّل، ويواكب حال النفس التي تعيش في كَون إيقاعيّ متناغم.

3.3. الدوالّ غير العروضية في ديوان "يا عنب الخليل":

وفي ما يلي نحاول تلمّس بعض عناصر الإيقاع ومظاهره غير العروضية في المتن الشعري الناجز لعزّ الدين المناصرة، مركّزين على أكثرها حضورًا وبروزًا، ومستدلّين بنماذج منها على المظهر الإيقاعي العامّ للمدوّنة المناصرية.

1.3.3. التكرار:

التكرار والإيقاع ظاهرتان متلازمتان في الفنّ كما في الحياة، وما قلناه عن الإيقاع في هذا الشأن يمكن أن يقال عن التكرار؛ ذلك أننا نجد التكرار يشكل أحد نواميس الكون، ممثلا في حركته الدائبة

[1]– العيد، يمنى، في معرفة النصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، شباط 1985. ص98 وما قبلها.

[2]– بنصر العلوي، في الشعرية العربية، ص117.

وظواهره الكبرى، كما هو إحدى مظاهر حياة الإنسان اليومية، السائرة على سُنن مكرورة، وتقاليد مُعادة، قلّما ينتابها طارئ.

وقد تعرّض نقّادنا القدماء لظاهرة التكرار في فنون القول العربي الذي حفل بهذا العنصر واستثمر طاقاته الفنية إلى مدى بعيد، إلّا أنهم كانوا –غالبًا– لا يحبّذونه، ولولا وروده في القرآن –ربما– لكانوا عدّوه عيبًا وعِيًّا، لاسيما التكرار المحض الذي لا يحمل زيادة فائدة (في نظرهم)، إذ كانوا يشترطون في التكرار "الزيادة على المعنى السابق" أو "صياغة هذا المعنى بعبارة أبلغ وأجزل من الأولى"[1]. وتناول النقاد والبلاغيون ظاهرة التكرار في أبواب مختلفة؛ فتارة ضمن "الأساليب البلاغية"، وتارة أخرى في باب "الإطالة والإطناب"، وأحيانا ضمن "السرقات".

وقد تبدّى التكرار في الشعر القديم ظاهرة لافتة، خاصة في ما تعلّق منه بالنبرة الخطابية، وذلك ما نجده أكثر في شعر التعديد على الموتى، وشعر الاستنفار للحرب؛ كما هو الحال عند مهلهل: "على أنْ ليس عدلًا من كُليب"، والحارث بن عُباد: "قرّبا مربط النعامة منّي"، وعمرو بن كلثوم؛ في مواضع كثيرة من معلّقته... حيث يتّضح لنا «كيف أن النصّ الشعري يتشكّل وينبني على صيغ لفظية متشابهة أو متماثلة تتوارد على المتكلّم به فيردّدها على هيئة تنبّهنا إلى أنه يُنيط بها أثرا معيّنا ويحاول بتكرارها ضمان حدوث ذلك الأثر والتأكد من استنفاد قدرة الكلام كلها لإحداثه»[2]. ومثل هذا يبيّن القيَم الكُبرى والمتعدّدة لأسلوب التكرار، خاصّة تلك التي لم ينتبه إليها القدماء، والتي تتجاوز مفهوم التأكيد والإلحاح إلى: التعزيم، وتحريك الانفعالات، وتحرير المشاعر، وإثارة البواطن، وإحداث مختلف الظواهر النفسية.

ولعلّ الشاعر الحديث وعى أبعاد التكرار وقيَمه، فأولاه عناية أكبر؛ إذ نجده يبرز بصورة واضحة عند روّاد الشعر الحرّ: السيّاب، عبد الصبور، درويش... وغيرهم. وقد تواكب هذا الاهتمام بما بلغه

[1]– ينظر: قادوم، حميدة، فاعلية التكرار في الشعر العربي الحديث، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص20. نقلا عن: مفتاح، محمد، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، ص31.

[2]– المناعي، مبروك، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004. ص49.

النصّ الشعري الحديث من تعقيد بنيوي، وتكثيف دلالي، وعمق فكريّ، ونضج فنّي، وذلك باستقطاب مختلف الإمكانات التعبيرية، والتقنيات الأسلوبية؛ كالرمز، والأسطورة، والدراما، والتجارب الإنسانية... «وهكذا أضحت البنية التكرارية في القصيدة الحديثة تشكّل مطلبًا فنيّا هامّا وحضورا فعّالا في العملية الإبداعية، لما في ذلك من إفرازات للنظام البنيوي الذي يقوم على أسس ومستوى عمقها وثرائها وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتكريس الرؤية والموقف بأسلوب يتجاوز الحدود النحوية واللغوية لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن»[1]. وفي الوقت ذاته لم يفُت الدارسين المحدثين —وعلى رأسهم نازك الملائكة[2]– التنبيه إلى ما قد يجرّه التكرار من مضرّة للقصيدة إذا أُستعمل —كأيّ أسلوب آخر– بعيدًا عن متطلّبات الأصالة والذوق والحسّ الفنّي، إذ لابدّ أن يرد بما يتلاءم والجوّ العامّ للنصّ، ووفق ما يستدعيه فيه السياق النفسي والجمالي والبنيوي.

1.1.3.3. أساليب التكرار في ديوان يا عنب الخليل:

تطالعنا أوّل قصيدة في باكورة دواوين عز الدين المناصرة ببنية تكرارية لافتة، مهيمنة على مختلف الدوالّ الأخرى؛ قصيدة "قفا نبك" قصيدةُ تَفجُّرِ الأسى المكبوت في ثورة نفسيّة تقذف حمم الغضب والحسرة، فتنمّ عن وضع زريّ تعيشه الذات المترنحة بين التباكي على وطن مُستَلب والتشرّد في غربة مُحيقة، أمامَ أفق مسدود يزيد وطأتَه قِصر ذات اليد وفقدان الحيلة، والتململ في سكونية مُحْدقة وخيبة ممتدّة في المجهول.

هذا الوضع المأسويّ يعكسه تردّد الدوالّ والأنساق (روابط، مفردات، عبارات، مقاطع) مع استحضار شخصية امرئ القيس "الفتى الضلّيل"، الذي قتل قومُه أباه، فباغته جلال الخطْب، وفداحة المأزق، فانطلق هائمًا في البحث عن مَخلص، فكانت خطواته الهاربة الأولى نحو "زقّ الخمر"، عساه يخفّف وطأة الرزء ولو بالاستيهام.

[1] – قادوم، فاعلية التكرار في الشعر العربي الحديث، ص27.

[2] – ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص250. وقد خصصت نازك الملائكة فصلين من كتابها هذا لأسلوب التكرار.

تبتدئ القصيدة بمقطع مستقلّ بذاته غير منفصل عمّا بعده:[1]

يا ساكنًا سقط اللوى/ قد ضاع رسم المنزلِ/ بين الدخول فحوملِ.

فيغدو هذا المقطع مفتاحًا محمّلًا بتقنية "القناع" الذي يشرع فضاءات النصّ ومراياه بوجهين متناظرَين: ماضٍ تحتمله مفردات الخطاب المُرقسيّ (نسبة إلى امرئ القيس)، وحاضر مبطّن يجلّيه في دغر النصّ تكرار هذا المقطع مع بثّ تغييرٍ في وحداته اللغوية:

يا ساكنًا جبلَ الخليلْ/ جهّز سلاحكَ من علِ/ وامدُد ذراعك للجليلْ...

بتقنية تكرار المقطع مع إحداث تغيير فيه، يطفح النصّ بكثافة دلالية وتواشج عضويّ، وتأتلق الشاعرية حيث يصبح التكرار نزوعًا –لا إلى التماثل البنيوي- بل إلى "التنوّع الدلالي"؛ حسب لوتمان الذي يرى أنّ تكاثر التشابه يؤدّي إلى تصاعد الاختلاف[2]. ويزيد الشاعر في تعميق هذه البنية حين يجتزئ عبارة من المقطع المكرّر ويوظّفها، مع تغيير ترتيبها الموضعي، في مقطع آخر مختلف عنه نسقيًّا:

لو كان يسأل ما الدوا/ من خمرتي داويْتُه/ يا ساكنًا سقط اللوى/ قُرْبَ اليمامة بيْتُهُ.

هكذا تلعب اللغة الشعرية مع المتلقّي على وترَيْ التوقّع والمفاجأة، فتعتريه خيبة الظنّ، فيكون ذلك أحسن وقعًا وآنس ورودًا على نفسه من تحقيق التوقّع المنتظِر إعادةَ العبارة كما هي، فتتلاشى الرتابة، ويتجدّد نسغ العبارة، وتتشعّب دلالات النصّ وتمتدّ فضاءاته.

وفي الدفقتين الأخيرتين من القصيدة يكرّر الشاعر عبارة "**ضاع مُلكي**" مع تقنية إحداث التغيير فيها أو في الوحدات المجاورة لها:

ضاع ملكي/ في ذُرى رأس المجيمرْ/ ضاع مُلكي، وأنا في بلا الروم/ أهذي، ثمّ أمشي، أتدعثرْ... ضيّعوني..

[1]- المناصرة، يا عنب الخليل 1968 (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة) ص9.

[2]- ينظر: نقلًا عن: بنيس، المرجع السابق، ص150.

ثم تأتي الدفقة الموالية: **ضاع مُلكي/ أكلتني الغربة السوداء...**

إنّ تقنية تكرار العبارة مع إحداث التغيير فيها، أسلوب محبَّب، يوثّق الصلة بين النصّ والقارئ، وينفي عنهما النمطيّة والسأم، ويُغني النصّ بنائيّا ودلاليّا. وقد لفتت نازك الملائكة إلى هذا الأسلوب بقولها: «ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يُدخل الشاعر تغييرًا طفيفًا على العبارة المكرّرة في كلّ مرة يستعمل فيها، وذلك يعطي القارئ هزّة ومفاجأة».[1]

ومن العبارات التي يرددها الشاعر في هذه القصيدة: "**مُقيم هنا**"؛ وهي العبارة التي يتفرّع عنها النصّ بعد المقطع الافتتاحي الذي ذكرناه آنفًا:

مُقِيم هُنا أشرب الخمر في حانةٍ/ قُرب "رأس المجَيْمر" كلَّ مساءْ/ هنا ينعبُ البومُ في سقفها/ تستريح ثعالبُها من ثمول الرخاءْ/ هنا حيثُ نأوي مع الليل/ لو يسمع الرملُ وقعَ خطى الندَماءْ/ نجوم السماء تُراقبنا في السماءْ...

يعكس هذا المقطع حالة من السكونيّة والرخاوة:

جوّ خامل (**هنا، أشرب الخمر، تستريح ثعالبها، ثمول الرخاء ، نأوي**).
رتابة ثقيلة (**كلّ مساء، الرمل، سقفها، نجوم السماء**)
حركة متباطئة (**ينعب، وقع خطى الندماء، تراقبنا**)

إنها حالة من قلّة الحيلة، ومزاولة أفعال ليست بذات جدوى: القعود، الشرب، السهر، النظر في السماء... وقد صوّر الشاعر هذه الحالة بفعالية عن طريق: التكرار اللفظي، والتكرار المعنوي؛ وهذا الأخير تمثّل –فيما تَمثّل– في تضافر مفردات الحقول الدلالية المذكورة أعلاه (الخمول، الرتابة، السكون). وأمّا الأوّل فتجسد في:

[1]– الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص151.

-تكرار لفظة "**هُنا**"؛ هذا الظرف المكاني المعبّر عن القعود الاضطراري في ذات المقام بلا حوْل ولا جدوى.

-ولفظة "**السماء**"؛ التي تحمل في هذا السياق معنى الثبات وغياب أيّ حدث أو تغيير، بما نعبّر عنه في لغتنا المحكيّة: "لا جديد في الأفق"، "لا جديد تحت الشمس"، وأغرق الشاعر في تصوير هذا المعنى بأن جعل النجوم لا منظورة، بل ناظرة ومراقِبة (**نجوم السماء تُراقِبنا**)، فهي نجوم مُحْدقة في سكون مخيِّم، هي أشبه بنجوم امرئ القيس المشدودة بالحبال إلى الأرض.[1]

-تكرار نوع من الصوائت (الحروف) التي تصوّر حالة التثاقل والخدر وتوحي بها؛ فجاء حرف "الثاء" بارزًا (**ثعالبها، ثمول، حيث، بعثرت**...) متضافرًا مع "الخاء" (**الدَخول، الخمر، الرخاء، خُطى، الخلاء**...) وهما متجاوران مع الحروف الصفيرية الحاضرة بقوّة لافتة: "السين": (**ساكنا سقط، رأس، مساء، تستريح، يسمع، السماء**(2)...) "الصاد": (**الصحاري، صدأت، الصفاء، رقص، سنصمت، الصدور**...) "الزاي": (**وزعت، أجزاءها، غزلان**(2)، **تزعجوا، مزارع**...) لقد ساهمت هذه الأصوات في بثّ جوّ من الارتخاء والكسل الذي أراد الشاعر التعبير عنه في الدفقات الأولى من القصيدة. فإذا كانت اللغة "علاقة بين الصوت والمعنى"[2] كما يقول "مارك وردت"، فإنّ هذه العلاقة في لغة الشعر تصبح أوثق وأوْفق، إذْ هي تعود بالكلمات إلى خاصّتها الطبيعية البَدائية، حيث يلتحم الرمز بالمعنى، وتندغم الصورة بالدلالة.

ثمّ نعود في الفقرة الثانية فنتعثّر بالعبارة "**مقيم هُنا**" تارةً أخرى، إلّا أنّ مكانها تغيّر من صدر الجملة الشعرية إلى داخلها، مع تغيّر في بنيتها المركّبة: "**مُقيم هُنا في انتظارك**..." ويمكننا تسجيل بعض الأبعاد الجمالية لتكرار هذه العبارة متمثّلةً في:

---

[1]- فيا لكَ من ليلٍ كأنّ نجومه * بكل مُغار الفتل شُدّت بيذبل.
(ينظر: ديوان امرئ القيس، صح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004).

[2]- ينظر: علي الجراجرة، اللغة وأهميتها للفرد والمجتمع، ع441، مج47، نوفمبر- ديسمبر 1986، ص62.

-قِصر العبارة المكرّرة؛ وهذا يجعلها أكثر مرونة بيد الناصّ في التصرّف فيها بنيويّا وموضعيّا، ولو كانت طويلة لربما فقدت معها الوحدات اللغوية نصاعتها، وبهت لونها، وعسر نقلها ودمجها من موضع إلى آخر.

-إحداث التغيير في بنيتها المركّبية، وهذا قد لا يكون بتغييرها ذاتها، ولكن بتحوير الأنساق اللغوية المجاورة لها، ممّا يبثّ فيها طاقة التجدّد والتثوير مع كلّ كرّة.

-ارتباطها الوثيق بالجوّ العام والموضوع الأساس للنصّ.

-تغيير موضعها، بأن تكون مرّةً في صدر الجملة، ومرّة في وسطها... هكذا.

ومن مظاهر التكرار في القصيدة: **تكرار الروابط**. وأكثره حضورًا هنا حرف الشرط "**لَوْ**" (حرف امتناع لامتناع). حيث ورد ثماني مرّات، فتارةً ينبثّ في النصّ متفرّقًا، ويعود تارةً أخرى فيتجمّع ويتزاحم:

لَو كانَ مشدُودَ الفؤاد لما انكسرْ

لوْ كان يَهذي للرياحْ

لو كان رفرافَ الجناحْ

لو كان كأسُك فيه وعدٌ أو غيومْ

ونلاحظ اقترانه بالفعل "**كانَ**" في هذه البُنى المتراتبة، أمّا تلك التي تفرّقت في النصّ فتتغاير مفرداتها (**لو كان، لو كانت، لو يسمع، لو عاد**). ولهذا النوع من التكرار وظيفة بنائية، تعمل على تماسك بنية النصّ وتواشجها، يقول بنّيس في هذا الشأن: «ويكون التكرير في هذه الحالة ضمانة للاستمرارية في بناء النصّ، وعنصرًا مولّدًا للاسترسال النصّي»[1]، فهو مفتاح لتفريع بنية القصيدة وتشعيبها، تفترق منه مسالكها وخلاياها، وتعود فتلتقي فيه.

والبنية التكرارية خصبة في قصيدة "قفا نبك"، ولكننا نكتفي بما ذكرنا، ونتجه إلى التعرّف على أنماط التكرار في قصائد الديوان عامّة.

[1]- بنيس، الشعر العربي الحديث3، ص155.

2.1.3.3. **تكرار الدوالّ اللسانية والمعجمية** (صوت، حرف، ضمير، اسم، فعل):

في قصيدة "غزال زراعي"[1] يتكرّر ضمير المخاطبة "**أنتِ**" على رأس بضع عشرة جملةً متتابعة كلّ واحدة منها تشكّل بيتًا يطول أو يقصر:

أنتِ القنديلُ يضيء العتماتْ
أنتِ النجمةُ والصاري ومنارةُ بحر الظلماتْ
أنت النخلُ الأخضر، والعرجون الأصفر،
في قفر مفازاتْ
أنت رذاذ الغاباتْ
أنت النهر الظمآنْ
أنت هديلُ حماماتْ
أنت الرغوة إنْ غضبَ البحرْ
أنت الأصداف المشبعة الملساءْ
أنت الخُضرة والماءْ ...

وحينما تكفّ هذه الجمل/ الأبيات، لا تغيب مفردة "أنت" من النصّ كلّيًا، بل تبقى حاضرة بلفظها تتوزّع بحرية على النصّ في شكل عُرَى وصْل، ونقاط التقاء وتوجيه، تتعالق عندها مفاصل النصّ وخيوطه السطحية والعميقة، كما تتكرّر بمعناها، من خلال ضمير "الكاف" (**حليبكِ، قوامكِ، صوتكِ**) أو "اسم العلم" الصريح الرامز (**جفرا**):

أتمضمض بعض حليبكِ ...
جفرا يا جفرا يا جفرا
أنتِ الفتنة، أنت الشيطانْ
يا جفرا أنتِ سحابةُ هذا الصيف الغامض...

[1] – المناصرة، يا عنب الخليل، ص28.

والوحدتان ذاتهما (ضمير الكاف، واسم العلم) تتكرّران لفظيّا، فيُشكّل كلّ منهما بنية تكرارية صغرى تتقاطع مع غيرها في سلسلة من الوحدات المكرّرة التي تتضافر مكوّنة بنية تكرارية أكبر، ثمّ هذه الأخيرة وما يضارعها من البنيات تشيّد كيان النصّ وخطابه الذي يغدو فسيفساء من الوحدات والسلاسل والحلقات ذات النسيج التكراريّ الموقّعِ التشكيل.

وليس ذلك فحسب؛ فبِـ«بتكرير الدوالّ المعجمية يتقدّم بناء الدلالية في القصيدة، وبه ترصد القراءة تفاعل الذات بإيقاعها»[1] وبهذا يتجاوز التكرار في هذه الوحدة الوظيفةَ النغمية اللحنية التي قد تتبادر إلى التصوّر عند مواجهة الوحدات المتعاقبة في مطلع النصّ، وإذا كان قد حقّق الوظيفة البنائية المتجسّدة في الربط بين الأبيات خاصّة، فإنه لا يتوقّف عندها بل يتجاوزها هي أيضًا إلى إنتاج دلالية الخطاب؛ حيث التأكيد والإلحاح على "الذات" التي يحيل عليها الضمير "أنتِ"، هذه الذات التي تتواكب حولها البنى التكرارية شكليًّا ومعنويّا، فتجعل منها بؤرة الموضوع، هذه الذات –الرمز، الذات –الأسطورة، التي تختزل الوجود، والهويّة، والحياة، إنها "الحُلم" الذي يبدو قريبًا، لصيقًا بالنفس، حتى يغري باللمس والإمساك، لكنّه يظلّ متمنّعًا، بعيدًا، ما يجعل التعلّق به والاشتغال به مدَّ العمر.

3.1.3.3– تكرار الوحدات التركيبية: (صيغة، عبارة، جملة، بيت، مقطع)

في قصيدة "يا عنب الخليل"[2] تعتمل بنية تكرارية متشابكة، أهمّ عناصرها: تكرار السطر الأوّل من النصّ، مع إجراء تغيير طفيف في كلّ مرّة: **سمعتُكِ عبرَ ليل النزف أغنيةً خليليّةْ**

وفي الكرّة الثانية غير بعيد: **سمعتُكِ عبر ليل الصيْف أغنيةً خليليّةْ**

وفي الثالثة بعد دفقتين طويلتين تتجدّد هذه اللازمة: **سمعتك عبر ليل الحُزن أغنيةً خليليّةْ**

وفي الدفقة/ الزفرة الأخيرة من النصّ: **سمعتُكِ عبرَ جمر الصيْف أغنيةً خليليّةْ.**

[1]– ناوري، يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2006. ج159/1.
[2]– المناصرة، يا عنب الخليل، ص33.

فإذا كان هذا تكرارا لفظيّا للبيت لا يُغفل إشعاعه الدلالي، فإنّ لمسات التغيير في العبارات (**ليل النزف –ليل الصيْف –ليل الحُزن –جمر الصيْف**) يمكن عدّه تكرارا معنويّا في الوحدة، بتقليب المعنى على أوجهه الأشبه بمرايا عاكسة لحالة واحدة، هي بلا شكّ: حالة حزن طويل في ظرف صيفيّ ينتاب في الليل خاصّة. والتكرار بهذه الكيفية يقوم بوظيفة تصويرية مونتاجية تلتقط المشاهد وتركّبها، بالإضافة إلى أنه «يُسهم في ترابط أبيات القصيدة، فهو وسيلة ناجحة في تمديد العبارة ومطّها، وعرض الكثير من التفاصيل حول الفكرة أو الصورة»[1]، هذا زيادة على كونه يرسم الفكرة والحالة المتسلّطة على الشاعر، أو الموضوع الذي يشغل باله.

علاوةً على بنى تكرارية مختلفة تتواتر في النصّ؛ يتكرّر مقطع مركزيّ آخر، كمل لو أنه حكاية لمضمون "الأغنية" المذكورة في المقطع السابق:

خليلي أنتَ: يا عنبَ الخليل الحرّ.. لا تُثمرْ
وإنْ أثمرتَ، كنْ سُمًّا على الأعداء، لا تُثمرْ.

يرد المقطع في بداية النصّ، إذ يبدو هو ذاته "الأغنية"، ثمّ يكون هو خاتمة القصيدة، وكأنه هو البؤرة الدلالية، أو ما يسمّى "بيت القصيد"؛ إذ يأتي داخل دائرة العبارة المكرّرة السابقة: "**سمعتك**..." فالإلحاح على هذه الأخيرة التي تكررت أربع مرّات –كما رأينا– هو إلحاح على فحواها أساسًا، الذي هو: "**خليلي أنت**..." رغم أنه تردّد مرتين فقط، إلّا أنّ تضمّن الوحدة التكرارية الأولى له، يجعل من تكريرها تكريرًا له هو أيضًا، فكل ترديد للمقطع الأوّل هو بالضرورة ترديد لمقطع الآخر لأنه مضمونه وفحواه.

[1] – عبد الرحمن، إبراهيم محمد، بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنشر والتوزيع، ط1، 2009. ص202.

ومثل تكرير المقطع هذا نجده في قصيدة "**وكان الصيفُ موعدنا**"[1]، وهذه الجملة هي النقطة والمحور الذي تتحلّق حولها مدارات النصّ؛ فهي العنوان، والمطلع، والخاتمة، ووردت في قلب النصّ مرّة، وبذلك تردّدت أربع مرّات، وفي موضعين منها إلحاح على مفردة "الصيف":

ومرّ الصيفُ، مرّ الصيفُ، كان الصيفُ موعدَنا.

ونرى فكرة "الصيف" تلحّ بالتكرار، في هذه الوحدة، وفي الوحدة المكرّرة السابقة من قصيدة "يا عنب الخليل"، رغم أنه يحيل على الزمن الماضي، إلّا أنه يُستعاد عبر شريط الذكرى، فيغدو حاضرا في "الآن" مخيّما عليه، وفي قصيدة "فروتا طائر أخضر"[2] يقترن "الصيف" بالتكرار أيضًا:

وإنْ جاءت لَيالي الصيف تَذْكُرني
فقد وُلدت فروتا في ليالي الصيف
وعاشت في ليالي الصيف.

ولعلّ ما في الصيف من الرتابة، وتطاول الأوقات، وما قد يظهر فيه من بطالة وفراغ، ويخلّفه من خدر وخمول يجعل الشاعر واقعًا تحت طائلة التماثل والتكرار والترجيع. فهناك ما يشبه وضعية تلازم بين "الصيف" و"التكرار"، حتى إننا نجد بعض الشعراء يعبّر عن هذا صراحة:

ولا تتكرّري كالصيف.. إنّي أكرهُ الصيفا.[3]

غير أن هذا التكرار "غير المحمود" في الواقع وفي الصيف، ينقلب في الأثر الأدبي إلى قيمة جمالية؛ حين يترجم ويُمرئي حالة ما، فتتحوّل عبرَه من وضعية معيشية/ واقعية، إلى حالة نفسية/ وجدانية، ثمّ تمتثل أخيرًا سمةً فنّية، تشعّ أبعادها ودلالاتها وآثارها، فيرتجع مسارها باتجاه المتلقّي، من ظاهرة فنية، إلى حالة وجدانية، قد ينشأ منها منظور واقعي.

[1]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص58.
[2]- المناصرة، المصدلا نفسه، ص62.
[3]- قباني، نزار، قصائد متوحّشة، منشورات نزار قباني، بروت، لبنان. 1970، نسخة إلكترونية.

إنّ نمط التكرار الذي أشرنا إليه آنفًا يمكن إلحاقه بـ"تكرار اللازمة"، الذي يجمع الأبعاد التقنية الفنية إلى الاستجابة الشعورية والفكرية، حيث يتجاوب مع همّ القصيدة وموضوعها، ويُضفي عليها نغمًا عذبًا[1]، وإيقاعًا مأنوسًا. وتسمّي نازك الملائكة هذا النوع "تكرار التقسيم"، فهو يساهم في "إقامة وحدات صغيرة داخل البناء الكبير"، كما يساعد في "إيقاف المعنى لبدء معنى جديد"[2]. فهو–إذًا– ذو وظيفة إيقاعية، بنائية، دلالية، يشيّد النصّ، وينتج المعنى، ويجسد تفاعل الذات بموضوعها وإيقاعها.

إنّ التكرار هو أحد مبادئ الشعر الأساسية، ذو أهمّية قصوى في عمل الشعر مطلقًا[3]، وهو بتنوّع أشكاله، ومختلف أهدافه وآثاره، يخلق قدرا كبيرًا من التآلف والانسجام بين عناصر النصّ ومكوّناته، ويسمح بالاستمرار في بنائه، والتكرار ذو وظيفة إيقاعية في طبيعته[4]، يدخل حيويّة في النصّ، ويسهّل النقلة فيه من فكرة إلى فكرة، ومن صيغة إلى أخرى، ويعطي للإيقاع العامّ تنوّعًا وخصوبة، ويهب الخطابَ عمقًا ورحابة.

ونشير على –وجه الاختصار– إلى بعض قيم الإيقاع غير العروضية الأخرى في المتن المدروس.

2.3.3. **التوازن/ التوازي**: (Le parallélisme)[5]

الموازنة باب كبير من أبواب "علم البيان" بمعناه العامّ، وقد تُستعمل صفةً أو مصطلحًا لجملة أساليب بديعية تحكمها مظاهر التوازن والتناظر بين الصيغ والقرائن والأصوات. وقد ارتبط هذا التعبير بمفاهيم بلاغية عديدة؛ كالمقابلة، والازدواج، والجناس، والتناسب، والترصيع، والمماثلة، والمشاكلة...

[1]– علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص250.
[2]– الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236، 251.
[3]– ينظر: المناعي، الشعر والسحر، ص47.
[4]– ينظر: عبد الرحمن، إبراهيم محمد، الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، دار اليقين، ط1، 2009. ص236،233.
[5]– ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (موازنة). وينظر: الأحمر، فيصل، ودادوة، نبيل، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، بدعم من وزارة الثقافة 2008، ج2، ص239.

ومهما توسّع مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيين فإنه لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرّد، أو الكمّ المشخّص المتجلّي في الأنساق الترصيعية، وقد يشمل التماثل الجرسي التجنيسي.[1]

وينال التوازن اهتماما ظاهرًا في الدراسات الأسلوبية والأدبية، فهو يكشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والدلالية داخل العمل الأدبي شعرا ونثرًا، وهو «عبارة عن جمل متماثلة، وسطور متقابلة (متطابقة) الكلمات والعبارات والمعاني ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة، أي إنه نوع ما من أنواع الترابط بين الألفاظ –مفردةً ومركّبة– والمعاني سواء كان هذا الترابط بالتضادّ أو خلافه»[2]. والتوازن/ التوازي قد يقوم على الترادف والتشابه كما يقوم على التعارض والتقابل، ويكون صوتيًّا ولغويا ودلاليا. ولعلّ هذا المفهوم تطوّر وتوسّع في الدراسات السيميائية تحت مصطلح "التشاكل" (Isotopie).[3]

للتوازن طرائق شتّى، سنلقي نظرة عجلى على نماذج منه لدى المناصرة:

في قصيدة "فروتا طائر أخضر" يردّد الشاعر:

فروتا طائر أخضرْ
لطيفُ الوجه والمعشرْ
فروتا طائرٌ ملهوف
ينقّب عن بذور الوَرد، فوقَ السطح، والجُدران، والمرمرْ

[1]– ينظر: العمري ، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق 201، المغرب، ص18.

[2]– الشيخ، حسن عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1419-1999، ص8. ولرومان جاكبسون إسهامات تأسيسية في هذا المنحى من الدراسة.

[3]– يرى يوسف وغليسي أن "Isotopie" أقرب إلى مفهوم التناظر، ويقترح للتشاكل مقابلا آخر هو: "Isomorphisme". (ينظر: وغليسي، يوسف، مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الوطني "السيمياء والنصّ الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر –بسكرة، 2014/05/31)

فروتا طائر نعسانْ
يشقّ السطرَ في الدفترْ
ليشربَ حبرَ دمعته على مهَلٍ ولا يسكرْ
فروتا طائر أخضرْ
نبيذيّ، رماديّ، هوائيّ، إذا ثرثرْ
ينامُ على مشارفنا
ويبكي في حديقتنا
ولا يظهرْ
وإن جاءت ليالي الصيف تذكرني
فقد ولّت فروتا في ليالي الصيفْ
وعاشت في ليالي الصيف...

يقوم هذا المقطع على بنية من التشاكل المورفولوجي: **طائر أخضرْ/ طائر ملهوف/ طائر نعسانْ.** وتتجاور في توازٍ أفقيّ: **نبيذيّ، رماديّ، هوائيّ.** وتتوازى أفعال المضّي المقترنة بضمير التأنيث: **جاءت، ولدت، عاشت.** وتتماثل الأفعال الماضية المنسوبة إلى ضمير المفرد المذكّر الغائب: **يشرب، ينام، يسكر.** وتتناظر نحويًّا وموضعيّا "الظروف" المكانية والحالية: **على مهلٍ، على مشارفنا، في حديقتنا،** ويتوازن الفعلان –موضعيّا ونحويّا وصرفيا وصوتيّا– مع الاقتران بأسلوب النفي: **لا يسكرْ، لا يظهرْ...** ومع التكرار الذي يساهم في تشقيق الصيغ وتوليد المعاني، تتوزّع البنيات والوحدات في الفضاء السطحي والعميق للنصّ، في شكل أقطاب متجاذبة، فتتسع دائرة الخطاب الشعري، وتنشأ نغمات ومركّبات جديدة عن هذه البنية الخصبة من المماثلات والتقابلات المتنوّعة والمتداخلة، فإذاها تعتمل بزخم إيقاعيّ يصطبغ به النصّ داخليّا وخارجيا، متآزرة مع القيَم الأسلوبية والعناصر الإيقاعية الأخرى، فتتخلّق من تفاعلها جميعًا أدبيّة النصّ، وتتفتّق جمالياته.

وهذا نصّ "توقيعيّ" آخر:

لو أنني قمرٌ في الشام مرتحِلٌ

لو أنني قمرُ

لو أنني حجر في الشام منغرسٌ

لو أنني جبلٌ،

تشتاقه الأنواء والأمواج والسفنُ

لكنني في بلاد الروم منزرعٌ

أبكي على وطنٍ، قد خانه الوطنُ.

استعمال أداة التمني "لو" بتتابع، مع تنويع "ممكنات" التمنّي، والتكرار الجزئي للعبارة الأولى "لو أنني قمر"، والمناوبة بين التوازن التامّ والناقص، ثمّ استحداث أسلوب "الاستدراك" الخبري بعد أساليب إنشائية تكرارية متلاحقة، أنشأ إيقاعًا منسابًا، يتضافر مع التصرّف في الوزن العروضيّ صبًّا وإفراغًا وتحويرًا، مع بنية مُهندَسة من التوازنات والتقابلات نستجليها من خلال هذه الجداول:

جدول1:

لو	أنّني	قمرٌ	في الشامّ	مرتحِل
لو	أنّني	قمرٌ	/	/
لو	أنّني	حجرٌ	في الشامّ	منغرس
لو	أنّني	جبلٌ	/	/
لـــــكنّني		/	في بلاد الروم	منزرع

جدول2:

التكرار اللفظي	التوازي المورفولوجي	التشاكل الدلالي	التوازن الصوتي
لو (4كرّات)	مرتحل/ منزرع/ منغرس	قمرٌ/ حجرٌ/ جبلٌ	لو أنني/ لكنني

قمرٌ (4كرّات)	لو أنني/ لكنني	منغرس/ منزرع	قمرٌ/ حجرٌ/ جبلٌ
في الشامّ (كرّتان)	في الشام/ في بلاد	الأنواء/ الأمواج	السفنُ/ الوطنُ
وطن (كرّتان)	الأنواء/ الأمواج	أبكي/ خانه	تشتاقه/ قد خانهُ

جدول 3:

الوحدات	قمرٌ/ حجرٌ/ جبلٌ	مرتحل/ منزرع/ منغرس	لو أنني/ لكنني	الأنواء/ الأمواج
أنماط التشاكل	صوتي	صوتي	صوتي	صوتي
	صرفي	صرفي	نحوي	صرفي
	دلالي	دلالي	دلالي	دلالي

إنّ ما تبدّى بين وحدات هذا المقطع من توازن وتماثل، وتكرير لفظيّ ومعنوي، وطريقة المتابعة بين الأسلوب الإنشائي (التمنّي) والأسلوب الخبري (الاستدراك)، وتوزيع عناصر الثبات والانتهاك، وكذا استثمار إمكانات الوزن في البحر البسيط... كلّ أولئك نهض بإيقاعيّة النص، وأثرى بنيته الشكلية والدلالية، ومنحه عضويّة التشكيل، وخصوصيّة الخطاب.

ويستثمر المناصرة في ديوانه هذا تقنيات أسلوبية كثيرة، ممّا ألحقناه بالمظاهر غير العروضية التي لا تحتكم إلى قانون المقيس والمعدود والقبْلي، نذكر منها:

3.3.3. موسيقا الحروف:

ليست اللغة سوى مجموعة من الأصوات كما يعرّفها ابن جنّي: «أصواتٌ يعبّر بها كل قَوم عن أغراضهم»[1]، أي إنها أنساق من الوحدات الصوتية، «نظام رمزي عالٍ من التجريد، يستخدمه الإنسان لتنظيم خبراته وتوليفها، أو لتركيب المعاني من خبراته ومعارفه»[2]. والإنسان منذ طفولته يدرك شيئًا من التلازم بين الصوت والدلالة؛ حيث يمكن للطفل أن يميّز بين نغمة التدليل ونغمة الزجر، ويسترعي انتباهه موسيقا الكلام أكثر من معانيه، ومع اعتقادنا باعتباطية العلاقة بين الأصوات

[1]- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية. ج1/ص33.
[2]- علي الجراجرة، اللغة وأهميتها، ص62 .

ومدلولاتها، إلّا أننا لا ننكر أن في اللغة كلمات توحي بعلاقة ما بينها وبين دلالاتها، تسرع اللغة للتعبير عنها بأصوات معيّنة فيما يسمّى بـ"أصوات الحكاية" (Onomatopée).[1]

وإذا كان الكلام والموسيقا يشتركان في كَوْن الأصوات مادّة كلٍّ منهما، فهذا يعنى أنّ في كل كلامٍ قدْراً من الموسيقا، تُضفيها عليه الأصواتُ من حيث صفاتُها وهيآتها وتلويناتها، وذلك بتشكُّلها في ألفاظ مفرَدة، ثم تأليف هذه الألفاظ في سلسلة من الكلام المتّصل المركّب، وبغير التأليف لا يكون للصوت معنى ولا فائدة، يقول الجاحظ: «الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركاتُ اللسان لفظاً ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف»[2]. ولمّا كانت الأصوات اللغوية غزيرةً ومتنوّعة، منها: المجهور والمهموس، والشديد والرخْو، والواضح والخفيّ، والطويل والقصير... فلا شكّ أن نسبة حضور هذه الثروة الصوتية، و طريقة توزيعها في نسيج الكلام، يعمل على تشكيل إيقاعه، ويمنحه صفات هرمونية وميلودية مميّزة، وتنويعات أدائية مختلفة، ويعطيه بذلك طاقته خصوصيّته[3].

كما لا ننسى أنْ نشير إلى ما بين الإيقاع والانفعال النفسي من تعالُق والْتئام؛ ذلك أنّ للانفعال النفسي إسهاماً وتأثيرا في تلوين الإيقاع، بما يخرجه فيه من لِين أو شدّة، أو مدّ أو غُنّة، أو بطء أو سرعة، وبما يُهَيّء له من الحركات المتباينة طولا وقِصَرا، وخِفة وثقَلا، مما يكيّفه على مقادير تناسب النفس، وتخلتج بأبعادها وأحوالها[4]، حتى قيلَ إن الإيقاع ليس شيئاً ذاتياً في الكلام، وليس شيئا يعود إلى طبيعة الأصوات في ذاتها وإن نسبناه إليها، وإنما هو كما يقول ريتشارد: إيقاع للنشاط النفسي

[1]- ينظر: أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، ص129. وينظر: وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (المحاكاة الصوتية).

[2]- الجاحظ ، البيان والتبيين : ج1/ ص58 .

[3]- ينظر: أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن؛ دراسة في النظم المعنوي والصوتي، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992، ص307. وينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص155.

[4]- الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2005. ص149.

الذي من خلاله ندرك لا أصواتَ الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور[1]. ومن هنا كان الإيقاع وموسيقا الكلام بِنْيةً معقّدة، قائمة على الوحدة والتنوّع، وعلى الانسجام والتجانس في تكوينها المستمدّ من عناصر مختلفة من الصوت، والإحساس، والحركة، والزمن، وهو يختلف من لغة إلى لغة، لأن الموسيقا صِفة أصلية في اللغة المنطوقة قبل أن تنتظم وتنتسج في الأداء و التعبير.

إنّ تجاور الحروف وتآلفها في اللغة والكلام ليس جزافيّا، بل يحتكم إلى قيم تتصل بالأداء أوّلًا، وبالدلالة ثانيا، أمّا في لغة الشعر فإنّ تشكيل الأصوات يكون أكثر تنظيمًا وتنسيقًا نحو التناغم والانسجام والانسيابية، أي باتجاه التوقيع والموسقة ظاهريا وجوانيّا. ونقصد بموسيقا الحروف هنا: تواتر نوع أو عدد من الفونيمات بكيفية تحقّق نغمًا أو جرسًا أو لحنا، يكون له في تعاضده مع البنى النصّية دور في صوغ أدبيّة الخطاب وتميّزه.

وقد عرجنا في الصفحات السابقة على شيء من هذا، من ذلك مثلًا: حضور صوت اللام في هذا المقطع:[2]

يظلّ يلُوب في البلد البعيد على حدود النار
رياح قد تهبّ تُذيب أفئدة جليديةْ
وحول مقابر الموتى من الأحياء
تظلّ تحوم طول الليل جنّية
تغنّي الليلَ، أحلام الثكالَى، والدجى المسكونْ
وتلعنُ من أطالوا الليل يا حبرونْ

ويبدو لنا أنّ اللام هنا توحي بالإحاطة والانغلاق كما لو أنها حبل يشدّ الذات إلى نقطة ثابتة، أو غلّ قيد يكبح حركتها، ف**تظلّ تلُوب** و**تحوم حول** هذه "العتلة" الكابحة، وتتلاقى في المقطع الوحدات

[1]- ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص185 وما بعدها.
[2]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص34.

المعجمية المنتمية إلى حقل الانغلاق، ومنها، زيادة على ما ذكرنا: **على حدود النار، حول مقابر الموتى، الدجى المسكون...**

وكذلك نجد صوت "الباء" موظّفًا بحضور لافت، وتوظيفه هنا لا نعني به بالضرورة وجود القصدية الواعية من الناصّ في فعل ذلك: **غريب** (2)، **حبّي، يلوب، البلد، البعيد، تهبّ، تُذيب، مقابر**... ولعلّ "الباء" بما يصحبه عند النطق من إطباق الشفتين، بحيث ينحبس الهواء ولا يخرج إلّا بانفراجهما فيخرج الصوت انفجاريّا، لعلّه يعبّر عن الشعور بالضيق تحت وطأة الليل المطبق، والظلام المحدق، والرغبة في الانعتاق من الأغلال والحدود التي تحيق به وتكبّله: **الدار، حدود النار، مقابر، طول الليل، الدجى المسكون...**

ومثل هذا ما نجده في قصيدة "وداع غرناطة"[1]؛ وهي قصيدة بكائية تَرشح أسى ملتاعًا، وحروفًا باكية، تصدع بالعويل حينًا، وتنشج بالنواح حينًا آخر، ومطلعها: **ابْكِ مثل النساء...**

فنستشفّ بعد مفتتح البداية الشبيهِ بالقُفل في الموشّح: هيمنةَ مجموعة من الأصوات/ الحروف في النصّ:

العين: **الدموع، الوداع، بعض، ذراع، عنها، قينقاع، القطاع، عبر، البقاع، يودّعني، يرعى، علفًا، فروعا...**

الحاء: **حليب، أصبحت، حيفا، يسامحني، تحت، فرحا، المذبحة، جارحة، تلمح، المنحدر، البارحة، الحداد..**

الهاء: **أهجنا، أهلها، ليمونها، سهول، أغصانها، صمته، نهر، تشهد، الشهور...**

الغين والخاء: **غزارا، غاب، أغلقن، غربتهم، الخبز، الغدر، الخباء، الخلف، الخيل، خطب، خشب، خيام..**

[1] – المناصرة، يا عنب الخليل، ص19.

القاف: **مفرق، قدم، قينقاع، برتقال، القفار، يرافق، القطار، القبور، القبائل، شقشقة، تقاتل، شقّحوه...**

والملاحظ على هذه "الفونيمات" أنها ذات سمات "حلْقية" و"احتكاكية"، وكأنها تعكس الإحساس العميق بالفجيعة واللوعة والحنق والحسرة، واستشعار فداحة المأزق والحرج وقلّة الحيلة، ثمّ الرغبة في الانفجار عويلًا ونحيبًا.

إنّ الشاعر يستغلّ –إنْ بوعي أو بدونه– إمكانات الصوت اللغوي المتاحة في لغته، ليعبّر عمّا تجيش به نفسه من ألوان العواطف والهواجس، ويصوّر ما يعتري نفسيّته من الحالات والمواقف المختلفة. وسواء أأدركها المتلقّي وأحسّها، أو وقف عليها الدارس أم لم يقبض عليها، فإنّ هذه الإمكانات متغلغلة عميقًا في نسيج النصّ، ولها إسهامها في صوغ بنائية القصيدة وتوجيه دلاليتها. والشاعر الحديث وسّع من دائرة الموسيقا التعبيرية والإيقاع الداخلي، ومدّ خيوط الصلة بينه وبين الحالة النفسية للذات، بما جعل الكلمة الشعرية أدنى إلى طبيعتها أصالتها، وأنسب لكنهها وغايتها.

4.3.3. إيقاع الأساليب الإنشائية:

الإنشاء في الدرس البلاغي: هو الكلام الذي يُنشؤه المتكلم من ذاته، فيأتي معناه مقترنا بلفظه، ولذلك لا يحمل صدقًا ولا كذبا، لأنه ليس لمعناه قبل التلفظ به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه.[1]

فالأسلوب الإنشائي إذًا لا يحمل خبرًا أو يبلّغ معلومة، ولكنه شكل تواصلي ذو طبيعة انفعالية تأثيرية، وغالبًا ما يتضمّن التعبير عن الموقف أو الإحساس، كما يتّسع لمختلف الدلالات التي تتنوّع حسب السياقات الواردة فيها، والقرائن المستعملة بها والمجاورة لها.

وقد اتّكأ المناصرة كثيرًا على الأساليب الإنشائية التي تضفي على النصّ حركية وديناميةٍ، وتجنّبه الرتابة والمباشرة والتقريرية، مفيدًا من أنواعها وتلويناتها المتجدّدة، بما تزخر به من دلالات وإيحاءات،

[1]– ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1403/ 1983. ج1/332.

وما تتطلّبه من تفاعل وتجاوب وحوارية، فضلًا عمّا ترفد به النصّ على مستوى البناء والإيقاع من مظاهر تركيبيّة ونغمية. ونورد أمثلة مقتضبة عنها، لا نغفل ملاحظة المراوحة فيها بين الإخبار والإنشاء:

-ضاع ملكي/ أكلتني الغربةُ السوداءُ يا قبرَ عسيبْ/ جارتي، إنّا غريبانِ بوادي الغرباءْ/ نبعثُ الشعر ونحمي أنقرةْ/ أيّها الوادي الخصيبْ/ ربما مرّت على القبر هنا يومًا حمامةْ/ يا حمامات السهوبْ/ أبلغي عنّي التحية/ قبلَ موتي، للحبيبْ/ داره السمراء شرقيّ اليمامةْ.[1]

-أيّها الزهر الحزينْ/ رغم هذا أنت تُبهجْ/ فاترُك الأحزان، دعْها للسنينْ/ آهِ لو تعرفُ حزنَ الآخرين/ يا حزين!!/ كلّما جارتي حلّ المساءْ/ تسألينْ/ أين يمضي الملك الضلّيل في كل مساء/ أنت لا تدرين أين؟/ أوّل الليل أجرّ الخطو، لا تدرين أينْ؟[2]

-مرّت الأيامُ والأشهرُ –قولي– والسنينْ/ أكلتْك الغمّة الصفراء يا طفلي الحزينْ.[3]

-الناس في أرض الشآمْ/ طيرَ الحمامْ/ ماحالهم؟/ هل لا تزال تطير فوق قبابهم؟/ هل لا تزال تحطّ فوق ترابهم؟/ أم أنت أنكرتنا الآخرينْ/ مرّوا.. وما ألقوا سلامًا.. أطلَقوا للريح سيقانهم/ أوّاهُ يا كبدي الجريحْ/ من يشتريك.. فأستريحْ؟!![4]

تتنوّع الأساليب الإنشائية في النماذج السالفة بين: النداء، والاستفهام، والأمر، والرجاء... ومثل هذه الظواهر البلاغية تتطلب طرفين متفاعلين: صاحب الخطاب، ومتلقي الخطاب. ويغلب ألّا تُستعمل الأساليب الإنشائية بمعانيها الحقيقة، بل تنعطف وتتوسع إلى دلالات وإيحاءات مجازية تعكس مواقف ذهنية وشعورية، تبرز من خلال المقام وبمعونة القرائن المصاحبة التي توجّه المعنى

[1]- المناصرة، يا عنب الخليل، ص13.
[2]- المناصرة، المصدر نفسه، ص41.
[3]- المناصرة، نفسه، ص45.
[4]- نفسه، ص53.

البلاغي، وبذلك ترتفع هذه الأساليب عن المهمّة التقريرية المنوطة بالإبلاغ والإفهام، وتقدّم المعاني المتجدّدة والممكنة التي تفتح للأديب مجال الخلق والابتكار، وتتيح للمتلقّي سوانح التذوّق والتأويل.

إن الظواهر البلاغية من خلال «ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، وتفاعلها مع مكوّنات السياق المقالي والحالي من جهة أخرى»[1] تخلق التوتّر بين العناصر المكونة للعبارة الشعرية، ويغدو كلٌّ من «السياق والموقف والانفعال والمتلقي يملكون دورًا وأثرًا في تحقيق الدلالة»[2]. فتتجلّى حركة النصّ في مختلف العناصر وتنجم من أنساقها وعلاقاتها المفتوحة على تشكيل الدلالة في كل الاتجاهات.

وبما في هذه الأساليب من مرونة، وروح حوارية، وطابع جدلي؛ تُقيم في الأثر الفني ثنائية بين الباث والمستقبل، أو المخاطَب داخل النص، فتمنح النصّ صبغة درامية، تجعل الخطاب لا كيانًا قارّا، بل عالَمًا حيّا متفاعلا، ذا بنية معقّدة متنامية، تعتلج بعناصر الفعل وردّ الفعل، والثبات والانتهاك، والسلب والإيجاب، والحركة والسكون، والتكامل والتنوّع، والتغيّر والتجدّد والتمدّد.

وهكذا، فالإيقاع لا يتولّد من العناصر الوزنية والصوتية فحسب، بل تشكّله جميع عناصر الفنّ الشعري من أساليب تركيبية وخيالية وموسيقية ودلالية، إثرَ ما يقوم بين هذه العناصر والظواهر من أواصر وعلائق بنائية ومعنوية تربط الدال بالمدلول، والشكل بالمضمون، وفق نظام إيقاعيّ خاصّ.[3]

5.3.3. الإيقاع البصري:

في هذا المبحث نتناول الإيقاع باعتباره بنية مرئيّة، ويقصد به التشكيل الخطّي والطباعي للنصّ. فقد ظلّ الشعر لحقبٍ طويلة شفويًّا، دون أن ننسى «أنّ الصوَر التخطيطية –على الأقلّ في حقب

[1]– حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، 1997. ص289.
[2]– الغرايبية، علاء الدين، الجملة الطلبية في سورة يوسف، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع1، 2014. ص396.
[3]– ينظر: حمدان، الأسس الجمالية، ص10.

معيّنة من تاريخ الشعر– قد غدت جزْءًا من بعض الأعمال الفنية المنجزة»[1]، ولعلّ الثقافات الشرقية –ممثّلة في الصينية والعربية– تسجّل سبقها في هذا المجال[2]. وبالنسبة للشعرية العربية التقليدية؛ فقد كان العروض هو المتحكم في تنظيم المكان النصّي، بتقسيم القصيدة إلى شطرين متساويين على بياض الصفحة، فهو مصمّم قبليّا، تصبّ على منواله القصائد، وتُحدّد الوقفات، وتُعرف بدايات الأبيات ونهاياتها. وقد عبّرت الفاعلية الإبداعية عن ضيقها بهذا المعطى الشكليّ القبليّ الصارم، بشِقَّيْه المتلازمَين: السمعي والبصري.

إنّ الإبدال الذي تبنّته حركة الشعر العربي الحديث على مستوى الشكل قد أثار بعض القضايا التي وجد النقّاد أنفسهم وجهًا لوجه إزاءها؛ فهاهي نازك الملائكة –بعد الحرية التي تهيّأت للشاعر في تصميم قصيدته– تتساءل عن الطول الممكن للسطر (البيت) في شعر التفعيلة.[3] ثمّ هاهي خالدة سعيد –وهي تقرأ نصًّا لأدونيس– متحيّرة في كيفية قراءة بعض العبارات، مستفسرة عن موضع التوقّف والاستئناف[4]. فقد اصطدم قارئ الشعر المعاصر بانقلاب لعبة ملء الصفحة، ، وأصبحت الكتابة والفراغ من الدوالّ المهيّئة لنسق الخطاب، حيث زاوج الإيقاع في هذه الحالة بين السمع والرؤية[5]. فتزعزعت العلاقة التقليدية بين النصّ والقارئ، وصار تلقّي النصّ وفق بصريّة مختلفة يستلزم قراءته بسمعيّة مختلفة أيضًا.[6]

لقد تدخّلت الطباعة في ممارسة الشعر، وأتاح عنصر التكنولوجيا النظر إلى اللغة بوصفها جسدًا مادّيا، يتمثّل من خلال شكله الكتابي في نصّ قائم بذاته، ممّا أوجد مجالًا لتوليد هويّة بصرية

[1]– ويليك ووارين، نظرية الأدب، 149.
[2]– ينظر: بنيس، الشعر العربي الحديث3، ص114.
[3]– الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص97.
[4]– سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص87-88
[5]– ينظر: بنيس، الشعر العربي الحديث3، ص111.
[6]– ينظر: رابحي، عبد القادر، النصّ والتقعيد، الحركية والتأسيس في الشعر العربي المعاصر، متون (مجلة)، ع1، جانفي2008. ص149.

للنصوص، وتشكل ما يسمّى "القراءة الصامتة"، فالشاعر يرتّب كلماته بشكل محسوب لكي يخلق دلالية الخطاب وتواصليّته، فالقصيدة أداة اتصال، وهي تنتج ما يقدّمه شكلها، وتكون فيها «العلامات غير اللغوية ذات علاقة بجماع مكوّنات النصّ التعبيرية والتركيبية، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة، وطرق انبناء المعنى».[1]

إنّ موضوع التشكيل يندرج في سياق الصراع بين ثقافة الكلمة وثقافة الصورة، وهو ينتمي إلى ما يميّز الثقافة العالمية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، وقد أضحى التشكيل البصري يمثّل ملمحًا جوهريا في إبداعات الشعر العربي الحديث، وهو يجسّد رغبة الشعراء في نقل "سمات الأداء الشفوي" إلى المتلقّي عبر الكتابة، حيث إنّ جزءًا مهمًّا من النصوص قد غاب عنه، إذ «لم يتسنّ للكتابة نقله في ظلّ غياب صوت وجسد الشاعر»[2]، فكان تأثيث المكان النصّي وتشكيل الإيقاع البصري فضاءً لتعويض الجزء المفقود من النصوص.

من موقع الإيقاع يتمّ النظر إلى الشكل الطباعي كأحد مداخل مقاربة النصّ، بالكشف عن المغزى الشعري والسيميائي لفلسفة التشكيل البصري، عبر معاينة التحوّلات اللسانية والأسلوبية والصورية والرمزية والإيقاعية والهندسية التي تقدّمها النصوص الشعرية[3]، باعتبار المكوّن التشكيلي رسالة بصرية توازي الرسالة السمعية التي كانت الناقل الوحيد للخطاب الشعري القديم، حيث التركيز لا يكون على هذا الشكل في ذاته، بل على قوّة اللغة وموسيقيّتها، أي إن الأساس هو طبيعة الإيقاع الموجود بين الشعر والتشكيل،[4] بما ينعكس على الخصائص النوعية للنصّ مكانًا وإيقاعا ومعجما وصورة.[5]

---

[1]- بن حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، الحياة الثقافية (مجلة)، ع69-70، مارس 1995، تونس. ص14.

[2]- الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص14.

[3]- ينظر: القصيري، فيصل صالح، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار، ط1، 2011، ص17.

[4]- ينظر: جودات، محمد، ذاكرة النص، في الحداثة الشعرية العربية وامتداداتها التناصية، مطبعة الرباط، 2015. ص132 وما بعدها.

[5]- ينظر: بنصر العلوي، في الشعر العربية، ص195.

لقد غدا المكان النصّي جزءًا أساسيا من بنية النصّ الشعري، وحيّزًا يتمّ فيه التفاعل بين الذات والعالم من خلال الإيقاع الذي يخلقه المبدع بين السواد/ الصوت (الكتابة)، والبياض/ الصمت (الفراغ)، فحركيّة النصّ الشعري على الورق تطوّع الطبيعة وتجسّد الحركة الداخلية للذات الشاعرة.[1]

ويُعدّ تجسيد الدلالة أهم الأهداف التي مورست من أجلها بصرنة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، الذي تمّ فيه استثمار مبادئ وعناصر ترتبط بحقول معرفية وفنية مختلفة؛ كالرسم، والهندسة، والخط، والرياضيات، والطباعة، والسينما... فتشكّلت لدينا من خلال ذلك تقنيات متنوّعة مثل: العنونة، والترقيم، وتوزيع الأسطر، والبياض، والخطّية، وعلامات الوقف، والتهميش...

وقد كان عز الدين المناصرة من أوائل الشعراء الذين فطنوا إلى القيم الجمالية الواعدة في لعبة البياض والسواد الدائرة على أديم الورقة، فانخرط في خوض معركة الملْء والمحو التي غدا المكان النصّي ميدانًا لها، مستثمرًا ما تتيحه صفحة الكتابة من تقنيات فنّية، وأساليب بديعية. وقد رصدنا عددا من أدوات التشكيل البصري التي يعتمدها المناصرة أساسًا في مدوّنته الشعرية عامّة، وفي باكورة دواوينه "يا عنب الخليل" خاصّة. وسنتناول كلّ واحدة منها على حدة.

أ-التقطيع النصّي: ويُقصد به تقسيم الصفحة وتوظيف مساحتها لمقاصد بنائية ودلالية، والتقطيع من البنى الأسلوبية المشكّلة لهيكل القصيدة الحديثة وشكلها الطباعي، وفيه تكون القصيدة مؤلّفة من عدّة مقاطع يقوم الشاعر بالفصل بينها استنادًا إلى طبيعة التجربة الإبداعية بطرائف مختلفة[2]، منها:

-قاسمة البياض: وهي ترك مساحات من بياض الصفحة فاصلةً بين مقطع وآخر. وقد استعمل المناصر هذه الطريقة في قصائد: **قفا نبك، زرقاء اليمامة، وداع غرناطة، يا عنب الخليل**...[3]

[1]- ينظر الصفراوي، التشكيل البصري، ص152.
[2]- ينظر: القصيري، جماليات النص الأدبي، ص17.
[3] - المناصرة، يا عنب الخليل، ص9، 17، 19، 28، 33.

-العناوين الفرعية: حيث يجعل الشاعر لكل مقطع عنوانًا صغيرا، وتخضع هذه العنوانات الفرعية لسلطة العنوان الأعلى، وتُدرك وفق استراتيجية الخطاب الخاصّة بالقصيدة، إذ تمثّل علامات ذات قصدية عالية توجّه مسارات القراءة.[1] ومن النصوص التي اعتمد فيها المناصرة هذه التقنية: **في الردّ على الأحبة، توقيعات، ناطوران...**[2]

- الفصل بالأرقام: ويتمّ فيه ترقيم كلّ مقطع ابتداء من الرقم (1) حتى أخر مقطع، «ولا شكّ أن أسلوب الفصل الرقميّ هذا ينهض على دلالة سيميائية عامّة، تفترض حالة شعرية تقوم على النموّ والمضاعفة وتصعيد الحسّ التكاثري لعناصر التشكيل الشعري»[3]. إنّ العناصر البصرية السابقة تعدّ مفاتيح متاحة أمام القارئ لا مناص من استنطاقها، من أجل إدراك القيم التعبيرية لبنية التقطيع النصي.

ب-المسافة السطرية: ونعني بها «كمّية القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد) سواء أكان القول تامّا من الناحية التركيبية أو الدلالية أو غير تامّ»[4]، فيكون هناك تساوٍ أو تفاوت بين الأسطر، ويتحكّم في طول السطر قوانين مختلفة؛ دلالية وتركيبية وإيقاعية ومكانية، مثل: الدفقة الشعورية، الأداء الحواري والدرامي، تسجيل دلالة الصوت أو الفعل[5]... ونمثّل لها بنماذج من نصوص المناصرة:[6]

نبُلّ الريق، يُطفي بعضُنا جوعَه
ولكنّا،
ولكنّا،

[1]- ينظر: القصيري، المرجع السابق، ص18.
[2] - المناصرة، يا عنب الخليل، ص14، 51، 53.
[3] - القصيري، المرجع السابق، ص17.
[4]- الصفراني، التشكيل البصري، ص171.
[5] - ينظر: الصفراني، التشكيل البصري، ص172.
[6] - المناصرة، يا عنب الخليل، ص18.

نسينا أنّ عين الحلوة الزرقاء مخلوعة
وأنّ الراية الأولى على الحيطان ممنوعة!!!
وأنّ الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة!!!

فغيّر الشاعر اتجاه الكتابة من الأفقي إلى العمودي للتعبير عن بعد ما بين الواقع وإدراك الذوات الفاعلة له، وكذا التعبير عن تأخّر هذا الإدارك وفوات أوانه. وساوى بين الأسطر الأخيرة لتعميق دلالة المفارقات وتجسيد تناقضها الصارخ الذي تحضنه بنية واقعية واحدة.

ومثال آخر لصوغ المعنى من خلال مراعاة المساحة والاتجاه الذي يتخذه البناء القالبي للنص:[1]

وها أنا معلّق على هواء فاسدٍ
على ذراع سروةْ
وها
أنا
أسعى
من
الصفا
إلى
المروةْ.

فتوجيه الكتابة بشكل رأسي وتقطيع البيت إلى كلِم منفصلة، هو تجسيد لدلالة الفعل، بأنْ صوّر تراخي الزمن واستمرار مراوحة فعل "السعي" عبر امتداده المتواصل.

جـ- علامات الترقيم: هي علامات اصطلاحية معيّنة بين أجزاء الكلام، وعنصر تواصلي حديث مجاور للأبجدية[1]، له في التراث العربي عناصر موازية؛ لعل مبحث "الوقف والابتداء" في القراءات

[1] – المناصرة، يا عنب الخليل، ص43.

القرآنية هو الأقرب إليها. وسرّ علامات الترقيم يكمن في كونها "مخُرج المشهد"، فهي شاهدة على كوننا نتكلّم بشيء آخر غير الكلمات؛ برؤيتنا ويدينا وجسدنا كلّه. وهذا الدور يتفرّع إلى ثلاث وظائف أخرى: الوظيفة الدلالية، والتواصلية، والنحوية[2]. فهي دوالّ بصرية تساهم في تنظيم مفاصل الخطاب؛ كالوقف، والتنغيم، وسرعة الدفقة، والوصل والفصل...

ومن علامات الترقيم التي يستعملها المناصرة: الفاصلة، والنقطة، ونقطتا التفسير، ونقطتا التوتّر، ونقط الحذف، وعلامتا الاستفهام والانفعال، والعارضة، والمزدوجتان، والقوسان... ونسوق لذلك أمثلة:

هل تدري: مَن غَضِبَ لذلك؟!!

هل تدري!!

–طبعًا: أهل الطيرةْ.

فجأةً، فجأةً، فجأةً...

ظهرت طائرات العدوّ بحضن الجبلْ

فقال الخليلي لها... في خجلْ:

يا امرأة..

فنلاحظ استعمال علامات الوقف للدلالة على معاني مختلفة؛ كتحديد القول، والتعبير عن الانفعال، أو الدلالة على المسافة الزمنية بين الحدثين، أو تصوير الدهشة أو السكتة التي تعتري القائل... وغيرها.

وهكذا يغدو التشكيل البصري مكوّنًا أساسيا ودالّا جوهريا في القصيدة العربية، بحيث لم يعد ممكنًا إغفاله أو اعتباره عنصرا هامشيا، لما أُنيط به من دور في تحقيق التواصلية بين الباثّ والمتلقّي، وإنتاج الدلالة وتوجيهها وتنويعها، كما أنه يصِلُنا بعوالم النفس المبدعة، وما ينتابها من انفعالات

[1]– ينظر: الصفراني، التشكيل البصري، ص199–200.

[2]– ينظر: بنيس، الشعر العربي الحديث3، 121.

وتوترات لحظةَ الكتابة. وبالتالي فهو أحد الدوالّ الإيقاعية غير اللسانية المشكّلة لِأدبيّة النصّ، والتي بتفاعلها مع بقية المكوّنات تشيّد البنية الكُلّية للخطاب الشعري.

4. على سبيل الخلاصة:

عز الدين المناصرة شاعر ذو نزعة تجريبية، لا يكفّ عن ارتياد الآفاق المشرعة على الكتابة، والبحث في المجاهيل القصيّة للأداء القولي، ولا يتأثّم من استخدام كل ما من شأنه أن يخدم شعرية الخطاب في مدوّنته الإبداعية، من تقنيات فنية، وطرائق تعبيرية وتصويرية، وعناصر لغوية وغير لغوية.

وهكذا بدت البنية الإيقاعية في مدوّنته مشرعة في كلّ الاتجاهات على مقوّمات موسيقا الشعر؛ من عروض الخليل بأشكال بحوره، وسيمترية قوانينه، فحركة التجديد بتمرّدها وثوريتها وتوليفها بين مكوّنات التراث ومقوّمات الحداثة، إلى أسئلة الحداثة المعاصرة وواعدية أنساقها ورؤاها المفتوحة على المجهول والممكن واللامنتظر.

1. الصورة الشعرية في الممارسة النقدية والإبداعية:

1.1. تمهيـد:

يلخّص فلسفةَ الفنّ قديما وحديثا موقفان: أحدهما يريد أن ينسّق عالم الذات وفقا للوجود الخارجي، والآخر يريد تنسيق الوجود الخارجي وفق عالم الذات الباطني. أيْ إنّ الأوّل يرى إخضاع الفنّ للواقع، والآخر يقول بإخضاع الواقع للفنّ. غير أنّ الفنّ في حقيقته ليس بهذه الصرامة، إذ هو يجنح إلى التكامل الخلّاق بين الفنّان والطبيعة، بين الإنسان والعالم. فعالَم الأفكار والمشاعر الذي هو غير واقعي، يحاول أن يكون واقعيّا بمعانقة "الأشياء" والبروز من خلالها، دون أن يعني ذلك فناء الفكرة في الشيء، أو الانتقال الآلي من اللاواقع إلى الواقع.[1] إذ تظلّ آصرة التعاطف والتآلف قائمة مستمرة بين الإنسان والكون من حوله، بين الذاتي والموضوعي.

وهذا التفاعل بين عالَم الذات وعالم الموضوع هو ما يتمّ في الفنّ عن طريق التصوير، من خلال وسيط ثالث يتوسّل به كل فنّ حسب مادّته وطبيعته، فالرسم –مثلًا– يتوسّل بالألوان والخطوط، والشعر يتوسّل باللغة، إلّا أن الأداة الأولى بسيطة بسبب التصاقها بالبعد الحسّي، في حين أنّ الثانية (اللغة) تستطيع تجاوز الحسّ إلى المعاني المجرّدة. وبذلك كانت أشدّ تعقيدًا وحساسية، وأبعد أثرًا وإيغالًا في ذات الإنسان.

وهذا المزج بين العالَمين «يتحقّق في الصورة، كما يتحقّق في الأسطورة والخرافة، كما يتحقّق في كل تفكير بدائيّ طفوليّ؛ الصورة الشعرية بقايا الطفولة الإنسانية، بقايا المنهج الأسطوري في النظر إلى الكون، وربّما كان الإنسان، وهو يستهلك الصورة، يزاول نوعًا من اللعب الطفولي بالأشياء حوله

[1]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص126–127.

متخطّيا بذلك التفكير المفهومي الجافّ، والقاسي المُقيم للحدود بين الأشياء»[1]. ولعلّ هذا أحد أسباب ذلك النزوع وتلك اللذّة التي يجدها الإنسان في المزج بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي.

ولعلّ هذا ما عبّر عنه سيسل دي لويس بقوله: «الصورة الشعرية هي العقل الإنساني الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حيّ أو كان حيًّا»[2].

هكذا يعيد الشعر –من خلال الصورة بصفة أساسية– الإنسان إلى طفولته، والمجتمع البشري إل بدائيته، حيت التعبير بالصورة كان الخاصّة الأساسية منذ عبّر الإنسان عن حاجاته، ومنذ وعى الوجودَ من حوله، وراح يقدّم الأجوبة الأولى على أسئلته المؤرّقة من خلال "الأسطورة"، «فهذه الخبرة المخزونة في عقل الإنسان تعود عودتها الأبدية ، بعد انقضاء عهود البدائية، وقطع الإنسان مسافات بعيدة في مجال "الحضارة"، لكي تُسفر عن نفسها في الحكاية الشعبية، في الخرافة، في الطقوس، في الأحلام، في الممارسة التخيّلية، في الشعر والأدب عامّة»[3]. هذّبت الأساطير –التي كانت ذات نزعة تربوية– الإنسان، فأبعدته عن همجيّته، ووجّهت انفعالاته المختلفة إلى تيّار مفيد، وعلّمته السيطرة على العدائية والخطر، وحدّثته بشكل مُقنع عن الخير والشر... لقد ماتت تلك الأساطير بعد أن أدّت مهمّتها التطويرية بحسّ إنسانيّ؛ فردي وجماعي، «في حين لا تزال الصورة الشعرية –التي هي أسطورة الفرد– تحكم الإنسان»[4] مستمدّة مشروعيّتها من الرجوع إلى الوعي الجماعي، وكأن الإنسان يبحث من خلالها عن الضمان العاطفيّ في الإحساس بالانتماء إلى الجماعة، إلى كلّ من يحيا في العالَم، وحتى الأموات.[5]

---

[1]– محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت–لبنان، ط1،1990. ص289،290.

[2]– دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان اسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، (دط)، ص40.

[3]– محمد، المرجع السابق، ص202.

[4]– دي لويس، الصورة الشعرية، ص37.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد أشار عديد المفكّرين والأدباء إلى أوليّة الصورة والتعبير المجازي لدى الإنسان، فأومأ "ييتس" إلى أن الحكمة أوّلًا نطقت بالصورة الشعرية، وقال "السيّد جارود" إنّ «العالم كان نقيّا وللتكلّم فيه كان يجب أن نكون شعراء، ولتسمية الأشياء نحتاج إلى الإلهام، والمجاز يتدفّق من أفواه الناس المبدعين مثل الرشح الطبيعي للأحاسيس الحيّة».[1] كما روى هربرت ريد عن فيكو قوله: «الشعر هو الفعالية النظرية لعقل الإنسان، فقبل أن يتوصّل الإنسان إلى مرحلة تشكيل العموميات، صاغ فكرا خياليا، قبل أن يفكّر بذهن واضح أدرك الأشياء بمقدرة مشوّشة، وقبل أن ينطق استطاع أن يغنّي، قبل أن يتكلّم بنثر استطاع أن يقول الشعر، قبل أن يستعمل المصطلحات الفنية استطاع أن يستعمل الاستعارة، وكان الاستعمال المجازي للكلمات لديه طبيعيا مثل كل شيء ندعوه طبيعيا»[2].

إنّ الصورة الشعرية ظاهرة فكرية، وليس بنية لغوية فحسب، فنحن نفكّر بالمجاز ونتكلّم به أيضًا، أي إننا نفكّر في شيء بمفردات شيء آخر، كما أثبت لاكوف وجانسون في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها"، وقد أكّد المؤلّفان «أن الاستعارة ليست مجرد زينة أو زخرفة للكلام، كما أنها ليست حكرا على النصوص الأدبية، بل هي أداة أساسية لفهم العالم التفكير فيه والتحدث عنه، كما أنها موغلة في الانتشار في كل نص بشري»[3].

وكان ريتشارد قد أكّد أن كثيرا من نشاطات الفكر البشري في التاريخ والأدب والدين تقوم على عمليات استعارية[4]. أي إن العقل البشري يتشكّل بدرجة أساسية عبر الاستعارة، بما يعني أن التعبير المجازي يعكس رؤيتنا للعالم وطرق تفكيرنا فيه.

ولعل ما يؤكّد هذا؛ أن الصورة الفنية صارت موضوعا مهمّا تلتقي في تناوله بالدراسة والبحث علوم مختلفة علاوة على علوم اللغة والأدب؛ كالفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والقانون، والاتصال.

---

[1]- نفسه، ص29.

[2]- دي لويس، الصورة الشعرية، ص30.

[3]- إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013. ص11.

[4]- ينظر: ريتشارد، آ.أ، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب/ لبنان، 2002. ص96.

2.1. مقُولة الصورة في النقد العربي القديم:

الصورة الشعرية –إذًا– قديمة في الخطاب الأدبي، بل في الفكر البشري، وإذا كانت قد استُعملت بلفظها في التراث القديم، فإنها كانت تدور حول معنى "الشكل" و"الأسلوب" و"الهيئة"... أمّا هذا المفهوم الذي نقصده بها حديثا فهو جديد، وليد العصر الحاضر، حيث تطوّرت دلالتها، واتسع مفهومها، إلى درجة القول إنها "عوّضت علم البلاغة"[1]، ولو قلنا "علم البيان" على أقلّ تقدير، ربما لم نجانب الصواب.

والنقّاد والبلاغيون العرب القدامى وإن لم يصطنعوا مصطلح "الصورة" بهذا المفهوم الحديث، إلّا أنهم قدّموا نظرية متكاملة لعلم البيان، كان مدارها حول "الصورة الفنية"، وإن كانوا عبّروا عنها بمصطلحات الصور البلاغية المعروفة: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية.

أمّا مصطلح "الصورة" فقد استعملوه في إطار ضيّق أحيانا، وفضفاض أحيانا أُخر؛ وغالبا ما قصدوا به «اللفظ أو الشكل، والأسلوب أو الصياغة، والعبارة أو التركيب، والنظم أو التأليف. إلى غير ذلك مما تسمح به ظروف التعبير والحياة»[2]. ولفظ "الصورة" معجميّا في العربية يُستعمل لـ: الهيئة، والشكل، والصفة، وظاهر الشيء[3]، وما قابل المادّة (كما عند أرسطو وكانط)[1]. وفي القرآن: **(وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ)**.[2]

---

[1]– مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص50.

[2]– صبح، علي علي، الصورة الأدبية؛ تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، (د ط، د ت). ص9.

[3]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (صور).

وقد كان الجاحظ (ت255هـ) أوّل من بعث قضية "الصورة" مصطلحًا ومفهومًا في ما يشبه النظرية، حين استخدم مصطلح "التصوير" الذي يُعتقد أنه لم يُسبق إليه[3] في شأن النقد الأدبي، وذلك في قولته الشهيرة: «فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[4]، ويتّجه معنى التصوير في قول الجاحظ إلى: الأسلوب والصياغة.[5]

وجاء النقّاد والبلاغيون بعد الجاحظ فتناولوا أساليب التصوير في فن القول العربي، مستفيدين من رؤية الجاحظ، ومقولات أرسطو في هذا الشأن؛

ويشكّل كتاب "البديع" لابن المعتز (ت297هـ) محطّة مهمّة، تمّ فيها رصد مميّزات النصّ الشعري، بتسجيل أهمّ الأدوات التي تمثّل موضوع النقد والبلاغة،"إذ حدّد له موضوعًا مميزا هو بالأساس دراسة كلّ أشكال المجاز". وتأتي أهمية هذا العمل في "تعيين الموضوع الذي يهمّ الناقد والبلاغي"، إضافة إلى الاهتمام بالمعطيات النصّية التي لا تستند إلى قيم نفسية أو أخلاقية أو تاريخية كما كان الشأن عند سابقيه. لذلك يجوز عدّ عمل ابن المعتزّ "فجر الشكلانية العربية الأصيلة في النقد والبلاغة"[6]. فتأسست على يديه مصطلحات: الاستعارة؛ وهي الوجه البلاغي الذي افتتح به مصنّفه، والتجنيس، والمطابقة، وردّ العجز على الصدر، والتشبيه، والكناية...[7] وهي محاور دراسات النقّاد والبلاغيين بعده، وكأنما هو رسم الطريق التي سلكوها.

---

[1]- ينظر: وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (الصورة)، ص227.

[2]- سورة غافر، الآية 64. وسورة التغابن، الآية 3.

[3]- ينظر: مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص9.

[4]- الجاحظ، الحيوان، ج3/ ص132.

[5]- ينظر: صبح، الصورة الأدبية، ص21. وعصفور، الصورة الفنية، ص156-157.

[6]- ينظر: محمد، الصورة الشعرية، ص36-37.

[7]- ينظر: ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت –لبنان، ط1، 2012، ص:11، 12، 62، 69، 83، 88...

وتناول قدامة بن جعفر (337هـ) فنون البديع والبيان مفصّلة في "نقد الشعر" تحت مصطلحات: الوصف، والإرداف، والتمثيل، والتشبيه...[1] وغيرها من الوجوه البلاغية، وجمعها في قوله من مصنَّفه الآخر "جواهر الألفاظ": «وأحسن البلاغة: الترصيع، والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نُظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحّة التقسيم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني».[2] وتحدّث قدامة عن الشعر كصناعة تتكوّن من مادّة (المعاني) وصورة (الصياغة).

وتتابع كتابات النقّاد والبلاغين بعد أن اتضح لهم السبيل في تناول الظواهر الفنية في الخطاب الأدبي؛ فتزداد المفاهيم ووضوحًا، والمصطلحات انضباطا: مع الرمّاني (ت386هـ)، والآمدي (ت390هـ)، والقاضي الجرجاني (ت392هـ)، والعسكري (ت395هـ)، وابن رشيق (ت456هـ)... وغيرهم؛

فالرمّاني يعرّف التشبيه بقوله: «التشبيه هو العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل... وأمّا التشبيه الحسّي فكماءَين وذهبين يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه... وأمّا التشبيه النفسي فنحو تشبيه قوّة زيد بقوّة عمرو... والتشبيه البليغ إخراجُ الأغمض إلى الأظهر»[3].

ويوضّح عبد العزيز الجرجاني الاستعارة بقوله: «وإنما الاستعارة ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا تبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[1].

---

[1]– قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، طبع برخصة نظارة المعارف الجليلة، بمطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302.ص36، 41، 57، 58.

[2]– قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت). ص3.

[3]– الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ص74-75

ويتحدّث ابن رشيق عن قيمة المجاز فيقول: «والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب الأسماع، وما عدا الحقائقَ من جميع الألفاظ ثمّ لم يكن محالا محضا فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلّا أنهم خصّوا به –أعني اسم المجاز– بابًا بعينه، وذلك أن يُسمّى الشيء بِاسم ما قاربه أو كان منه بسبب»[2].

وقد تناول أساليب التصوير الأدبي علماء كُثر من النقّاد والبلاغيين والفلاسفة وعلماء الكلام والمفسّرين، فقطعت الصورة الفنية شوطًا كبيرا عابرة مراحل التطوّر والتدرّج، لتصل إلى مرحلة النضج والعمق على يد عبد القاهر الجرجاني (ت475هـ).

فصّل عبد القاهر الجرجاني القول في قضية "اللفظ والمعنى" التي سال فيها حبر كثير، وتجاوز هذه الثنائية الصارمة إلى محور آخر هو نتاج تفاعل العنصرين السابقين وانصهارهما بما ينتج عنه القول الجميل ممثلا في أسلوبه الفني: "النظم"، وهو أحد العناصر المكوّنة للصورة الأدبية، وهي من مقتضياته[3]؛ فإذا كانت صورة متخيّلة مبتكرة ووقعت موقعها من الجملة والتركيب، فبذلك تتحقق جمالية الصورة الفنية، فالنظم هو سبيل تكوين الصورة وتأليفها.[4]

ويستعمل عبد القاهر لفظي "الصياغة والتصوير"؛ يقول: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع الصوْغ والتصوير فيه، كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتَم أو سوار»[5]. وقد قفز عبد القاهر قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة، من

---

[1]– الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ص41

[2]– القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تص: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، ط1، 1907. ج1/ص178-179

[3]– ينظر: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، كتاب دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 2004. ص393

[4]– ينظر: عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص66.

[5]– الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص254.

خلال كتابه "أسرار البلاغة" الذي خصّصه لـ"المستوى الدلالي من الخطاب الأدبي" أي "علم البيان"، حيث بدا تركيزه على "الجانب الصوري"[1].

ولنلاحظ قوله في شأن الصورة والتصوير الحسّي: «فأوّل ذلك وأظهره أن أُنس النفوس موقوف على لأن تُخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مَكنيّ، وأن تردّها في الشيء تعلّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المستفاد من طُرق الحواسّ أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا: "ليس الخبر كالمعاينة" و"لا الظنّ كاليقين"»[2]. كما تناول عبد القاهر الخيال وجعله من جوهر الشعر، ومن منابع التصوير الفنّي.[3]

لقد استفاد عبد القاهر من جميع سابقيه، ومكّنته ثقافته وعصره من بلورة مفهوم "النظم"، وتناوُل "التصوير البياني" بما يلزم من العمق والاستقصاء، لـ«يصلنا وهو في القرن الخامس الهجري بما انتهى إليه النقد في القرن الخامس عشر، في توضيح معالم الصورة الأدبية»[4]. فقد ربط عبد القاهر بين مباحث البيان (المجاز، الاستعارة، التشبيه، الكناية) ربطا واضحا قويّا بالقياس والبرهان، وعدّها طرائق لإثبات المعنى وتوكيده، وطبّقها على النصوص الإبداعية.[5]

وأمّا من جاؤوا بعده ممّن لهم إضافة تستحقّ التنويه: فالسكّاكي (ت626هـ)[6]؛ من خلال نزعته التصنيفية المنطقية الساعية إلى ضبط المفاهيم وحدودها، وهذا جانب لا تُنكر قيمته في تأسيس العلوم

---

[1]- ينظر: محمد، الصورة الشعرية، ص45.

[2]- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، كتاب أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، (دت). ص121.

[3]- ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص262.

[4]- صبح، الصورة الأدبية، ص56.

[5]- عصفور، الصورة الفنية، ص252.

[6]- ينظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-بيروت-لبنان، ط2، 1987.

وتطوّرها، رغم أن الدارسين المحدثين ظلوا ينظرون إلى عمل السكّاكي بعين الزراية، ويحمّلونه مسؤولية تجميد البلاغة وتعقيدها.[1] ويتميز عمل السكّاكي بالتوحيد بين الأنواع البلاغية للتصوير وأشكال الاستدلال في المنطق[2]، وفي تصنيف علوم البلاغة وتفريع أبوابها، وإعطائها ما يشبه الصيغة النهائية التي تداولها اللاحقون وتدارسوها.

والعلَم الآخر: هو حازم القرطاجنّي (ت684هـ)، الذي لا يمكن أن تُغمط مساهمته في الدفع بمباحث "الشعرية العربية" شوطًا معتبرا. وفي ما يخصّ موضوعنا فيتميّز القرطاجني بالْتفاته إلى البعد السيكولوجي في صنع الصورة الفنية؛ إذ لم تعُد لديه تشير –كما كانت لدى سابقيه– إلى مجرد "الصياغة"، أو "العرض الحسّي"، وإنما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية؛[3] يلتقي فيها الإدراك الذهني بالانفعال العاطفي بما يثيره التخييل عن طريق التعبير الحسّي، وممّا يقوله في ذلك: «محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقةً، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما»[4].

أمّا مفهوم "المحاكاة والتخييل" اللذان يأتيان متعاطفين في كلامه فالمقصود بهما عنده، حسب بعض الباحثين: «المحاكاة علاقة النصّ بالعالم الذي تصفه وصفًا جماليا، أمّا التخييل فعلاقة النصّ بالمتلقي، وبعباردة أدقّ: استجابة المتلقّي أمام النصّ المحاكي»[5]. لقد قرّبت نظرات حازم القرطاجني مفهوم الصورة، والشعر بصفة عامّة، من الرؤية الحديثة، التي أُغريت في بعض مراحلها بالبعد الذهني–النفسي في تحليل النصوص الأدبية.

---

[1]– باستثناء بعض الباحثين الذين نوّهوا بقيمة عمل السكّاكي؛ كأحمد المتوكّل، والولي محمد (ينظر: محمد، الصورة الشعرية، ص105)

[2]– ينظر: عصفور، المرجع السابق، ص253.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص298–299.

[4]– القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، (دت). ص120

[5]– محمد، الصورة الشعرية، ص138.

لقد عالج النقد العربي القديم قضية "الصورة الشعرية" بما يتلاءم وظروفه الحضارية، فاهتمّ بتحليلها وتمييز أنواعها، وانتبه إلى ما تخلّفه من إثارة ولذّة، ووعى صلتها الجوهرية بالشعر، بما هي إحدى خصائصه المميّزة. كما فرضت الصورة نفسها على وعي الناقد أثناء معالجته لمختلف مباحث الأدب وقضايا الإبداع القولي، فكانت موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، والمفاضلة بين الشعراء، وتناول الخصائص المميّزة لكل طبقة. وقد ارتبطت "نظرية الخيال" عندهم بـ "المجاز"، وحسن البيان والتناسب، وغيرها من قوانين البلاغة التي زخرت بها مصنّفاتهم.

وقد فصل القدماء (متكلّمين وفلاسفة ونقّادا ولغويين) بين اللغة والفكر، أو بين الألفاظ والمعاني، من حيث افتراضهم أن التعابير المجازية إن هي إلّا وسائل تحسينية تُضاف إلى المعنى النثري لتساعد في تخييله، أو الإقناع به. كما يتضح أن القدماء تناولوا الصورة في بعدها الجزئي وعناصرها الفرعية، ولم يتعرّضوا للصورة الكلّية إلّا لِماما.[1] على أنه كانت هناك إضاءات مشرقة تتجاوز النظرة السائدة؛ كما عند الجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني.

ويمكن إجمال الأبعاد التي وسمت الصورة الفنية عند العرب القدامى في جانبي النقد والإبداع، في هذه النقاط:

- طغيان البعد الحسّي، وبروز المباشرة والسطحية
- غلبة التقنين، وهيمنة النظرة المنطقية
- سذاجة الخيال، وغياب العمق والإغراب
- استهداف التوضيح والإبانة عن المعنى
- التركيز على القيمة التزيينية الزائدة على الموضوع/ الأصل
- القياس على العُرف المشترك، والتهوين من قيمة الابتكار والتميّز
- الاهتمام بالجمهور والسياق الخارجي، وإهمال الذات المبدعة وعالمها الباطني

[1]- ينظر: عصفور، الصورة الفنية، ص8، 168. عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص17. صبح، الصورة الأدبية، 87. الورقي، لغة الشعر الحديث، ص95. إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه؛ دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013. ص80.

– النزعة التجزيئية، وإغفال النظرة الكلّية.

وإذا كُنا –قبل قليل– نوّهنا بما وصلت إليه الصورة في التراث الأدبي عند العرب، ثمّ جئنا نرصد خصائصها في هذه السمات المتّشحة بالسلبية؛ فذلك راجع لأنّ هذه القيَم والمعايير لا تتعلّق بمَقُول الصورة فحسب، وإنما هي سمات الفكر العربي عمومًا، تبلورت من خلال التوجّه الحضاري الذي صاغته معطيات الثقافة آنذاك: البيئة، العصر، الفكر الديني، الفلسفة الجمالية، طبيعة الحضور البشري والمادّي... لذلك سيتغيّر مفهوم الصورة وطبيعتها بتغيّر هذه المحدّدات أو بعضها.

3.1. الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث:

اختلفت رؤية الإنسان الحديث إلى الوجود والعالم والذات عن الرؤية القديمة، وحققت البشرية تقدّما حضاريا، واكتسبت تجارب وخبرات ومعارف ساهمت القرية العالمية في إحرازها، فتعقدت الحياة، وتعمقت الرؤى، وتطورت المفاهيم، وكان الفنّ عامّة والشعر خاصّة من الحقول المعرفية التي قطعت شوطا معتبرًا، وظلت تتخطّى المراحل والحدود وتتقدّم متجاوزة منظورات السابقين.

تغيّر مفهوم الشعر، وبلغت القصيدة درجة من العمق والتعقيد ، فتغيّر تبعًا لذلك جوهر الشعر وركيزته الأساسية: الصورة. وازداد وعي الشعراء والمنظرين بأهمية هذا العنصر الفعّال في تشكيل التجربة الإبداعية. وكانت بداية التغيّر من مركز الحضارة الحديثة (الغرب)، ولعلّ الأمر بدأ في الشعر بالاستيحاء من معطيات الفنون البصرية الذي ظهرت ملامحه في القرن19، مع أنّ علاقة الشعر بالتصوير والرسم أمر لم يخفَ على نقّاد الشعر ومنظّري الجمال منذ أن وضعوا الأسس الأولى لفلسفة الفنّ. وكان أرسطو من أوائل من أشار إليها في نظريته القائمة على المحاكاة. وقبله بقرون ربط هوراس بين الشعراء والرسّامين، وصرّح سيمونيدز بأنّ "الرسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق"[1]. وفي

[1]– ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت –لبنان، ط3، دت. ص13.

النصف الثاني من القرن 20 أحسّ الشعراء بحاجتهم إلى لغة جديدة تتلاءم وعالمهم النابض بالحرية والمتغيرات السريعة، فوجدوا في التصوير مادة حية لإذكاء لغتهم وأساليب تعبيرهم.[1]

وأطلق شيلينغ شعاره: "الشعر تفكير بالصُوَر"، كما أسّس أزرا باوند "الاتجاه الصُوريّ" أو مذهب "الإيماجيين" (Imagisme) مع بدايات القرن 20 في دعوة إلى شعر جديد قائم على الصورة، مشهّرا بمقولته: «تقديم صورة واحدة في العمر كلّه أفضل من إنتاج أعمال ضخمة»[2]. وبرزت مبادئ هذا المذهب وملامحه القائمة على: [3]

-الحرية

-التكثيف والإيجاز ونبذ الحشْو

-التناول المباشر للشيء والابتعاد عن التعميم

-الصورة المشحونة بالمعنى؛ وهو الملمح الذي ركّزوا عليه واشتهروا به، ويعرّفها باوند بأنها: «الصورة التي تقدم مركبا ذهنيا ووجدانيا في لحظة من الزمن»[4]. وقد كان لباوند تأثيره المباشر والفعّال في إليوت؛[5] الذي يعدّ أحد أعمدة الشعر في العصر الحديث، وأكثرهم تأثيرا في روّاد الشعر العربي الحرّ.

ولا شكّ في أنّ الاتجاه التصويري خدم الشعر وخطا به خطوات جريئة «بتحطيم الأشكال القديمة، ومنحَ الشعر الحرّ شيئا من القوة، وميّز الأصالة بالإلحاح على الصورة الجديدة»[6] وكان أثره – رغم قِصَر عمره- بعيد المدى في ما تلاه من أجيال.

---

[1]- ينظر: مظفر، مي، العلاقة بين الشعر والرسم، ضمن: في محراب المعرفة، حر: إبراهيم السعافين، دار صادر/ دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997. ص147.

[2]- ينظر: مجموعة مؤلفين غربيين، اللغة الفنية، تعريب: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، دت. ص54.

[3]- ينظر: عباس، المرجع السابق، ص91-92. وصالح، الصورة الشعرية، ص147.

[4]- ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص109. وعباس، فن الشعر، ص90.

[5]- ينظر: فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص114.

[6]- عباس، فن الشعر، ص94-95.

وتقدّم الرومنسيّون بمسألة التصوير أشواطا، حيث يتّفق الدارسون على أهمية ما قدّمه به كولردج حول الخيال، إذ كانت نظريّته أكبر خدمة أسداها للدراسات النقدية الحديثة، كما يقول ريتشارد[1]، وقد فرّق كولردج بين نوعين من الخيال؛ الخيال الأوّلي الذي هو أساس المعرفة الإنسانية، والخيال الثانوي، وهو الخيال الشعري أو الإبداعي، وهو خيال انتقائي "يُذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"[2] مازجًا المدركات بالأحاسيس، سعيًا إلى إيجاد الوحدة والتآلف والانسجام بينها، وتحويل الواقع إلى مثال.

وربما أضاف الرومنسيون إلى الخيال: الإرادة الواعية من جهة، والذاكرة من جهة أخرى؛ كوْن هذه الأخيرة هي البئر التي تترسّب فيها جزئيات التجربة.[3] وهكذا أعطى الاتجاه الرومنسي أولوية للخيال في تكوين الصورة وتفعيلها وتعميقها. فكانت الفلسفة الرومنسية ثورة على كل المفاهيم الكلاسيكية التي أهملت شأن الخيال، لاعتمادها على الوضوح، وعرض الحقائق، فألغت الرومنسية سيطرة العقل وما يرتبط به من تنظيم ومنطقية، وأحلّت الخيال والعاطفة المنزلة الأولى في الإدراك والخلق والتشكيل. وقد تركت نظرية كولردج مفعولها في مفهوم الخيال الشعري والصورة الأدبية التي طوّرها بودلير، لينتهي الشعر الحديث إلى جعل الخيال قوّة خلق مبدأها الحرية الإبداعية المطلقة.[4] ولعلّ أهمّ ما في نظرية كولردج؛ هو ربطه الصورة بالموقف العاطفي من ناحية، وبوحدة العمل الفنّي من ناحية أخرى.[5]

ومن المنجزات المقدّمة في مجال الصورة الشعرية: مقاربة غاستون باشلار (Gaston Bachelard) لنظرية الخيال والخلق الشعري؛ من خلال دراسة "أحلام اليقظة" بما هي الهيولى التي تتشكّل منها

---

[1]- ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، م م س، ص297.

[2]- بدوي، محمد مصطفى، كولردج، (سلسلة نوابغ الفكر)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص87؛ نقلا عن: علاق، م س، ص261.

[3]- ينظر: عصفور، الصورة الفنية، ص89.

[4]- ينظر: ولسن، كولن، المعقول واللامعقول في الأدب، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1978. ص237-238. والورقي، لغة الشعر الحديث، ص91-92.

[5]- ينظر: دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، ص23.

الصورة الشعرية، حيث إن "حلم اليقظة" هو فضاء الخيال واللاواقع واللامتوقّع، فهو حيّز الصورة الحرّة والرؤى والتهويمات والدفينة والمترسّبة في الوعي الجمعي والفردي.

وتنطلق فلسفة باشلار من النظر إلى الفنّ في بعده الجمالي (الاستيطيقي) الشكلاني، أي النظر إلى الفنّ على أنه "صورة معبرة"، وهذه النزعة الشكلية تؤكّد بوضوح على "الصورة" أو "الشكل" في مقابل المادّة أو المضمون.[1]

يقارب باشلار الصورة من خلال الاتجاه الفينومينولوجي، الذي يهدف إلى جعل عملية الوعي حاضرة؛[2] «فمعنى الظاهرة أو الصورة الشعرية يكون مرتبطا بالذات المدرِكة، أو بأفعال الوعي نفسه، فالوعي أو الذات تؤثر في موضوعها وتفهم معناه»[3]. أي إن الصورة ليست مجرد موضوع ندرسه من خارجه، وإنما نفهم ماهيتها وندركها كما تحدث في خبرتنا ومعايشتنا لها، وذلك حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للروح، فالروح ملكة خيالية؛ ومن خلالها تنبثق الصورة الشعرية، وعبر هذه الأخيرة ينبثق الوجود في طبيعته المادية.[4]

وهذا يعني أن الصورة الشعرية لا تنقل الوجود أو تقوم بـ"إعادة إنتاجه"، وإنما تسمو بالحياة المادية وتتجاوز بها ما تكون عليه في الواقع، فتظهر كوجود جديد مشعّ بالدينامية والحيوية والخصوبة، فتتخطّى المعنى الواحد إلى الوظيفة الإبداعية لتغدو واهبة الوجود، ومجدّدة للغة في ذات الوقت[5].

الظاهراتية —كما تبدو عند باشلار– هي دراسة بداية الصورة في الوعي الفردي، حيث للصورة صفةُ "الوعي الساذج"، فهي في تعبيرها "لغة فَتِيّة"، وكلُّ ما تحتاج إليه: "ومضة من الروح". ويطلب

[1]– ينظر: الإمام، غادة، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط1، 2010. ص11-12.

[2]– ينظر: سوداني، فاضل، باشلار وظاهراتية الصورة، الحوار المتمدّن، ع1859، 19-03-2007، (محور: الفلسفة– علم النفس– علم الاجتماع)، نت.

[3]– ينظر: الإمام، جاستون باشلار؛ جماليات الصورة، ص156.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص159.

[5]– ينظر: الإمام، جاستون باشلار؛ جماليات الصورة ، ص169. وعصام، شاعرية أحلام اليقظة عند غاستون باشلار، نت.

باشلار من قارئ الشعر أن لا يعامل الصورة الشعرية كشيء، أو كبديل عن شيء، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيّتها.[1]

إن الشاعر "حالم يقظ"؛ يغوص بأقصى درجات الحرية إلى عالم الصور في مخياله، فيلاعبها كما يشاء في استقلال تامّ عن الواقع وعن المقصدية، فالخيال هو أحد المراحل الأولى للخلق الشعري، حيث تكون اللغة المجازية حرّة طليقة في خلق العبارة الجديدة والحقيقة، وانفلات الشاعر عبر الحلم/ الخيال هو غوص مطمئنّ الخُطى إلى أعماق الكينونة، حيث تفعل القوى النفسية فعلها في تحرير اللغة وتفجيرها، ليصبح الفعل الخيالي/ الشعري فعلا إبداعيًّا في كل تحركاته.[2]

ويأتي آيفور أرمسترونغ ريتشاردز (I. A. Richards) من خلال بعض مؤلّفاته لينطلق من مقُولات الأسلاف، لا ليرسّخها، بل ليقوم بتفكيكها، على طريقته في زعزعة المسلّمات والمفاهيم المتوارثة التي كثيرًا ما نأخذها على سبيل التسليم والركون؛

ينتقد ريتشاردز زوايا النظر التقليدية إلى التعبير المجازي والاستعاري؛ حين عُدّ مجرّد زخرف أو جمال مضاف إلى اللغة، ويرى أنّ هذه النظرة ضيّقت مجال الاستعارة سواء من ناحية مفهومها وطبيعتها، أو ناحية وظيفتها وغايتها، ممّا جعلها محصورة في أنماط قليلة[3]. كما ينقض النظرة السائدة إلى الاستعارة بوصفها "مقارنة" قائمة على التشابهات، في حين يمكن أن نفحص الاستعارة على أساس علاقات أخرى بين طرفيها بما في ذلك التباينات[4].

[1]- ينظر: المناصرة، عز الدين، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007. ص289.

[2]- ينظر: ينظر: حمدوني، محمد، غاستون باشلار وفيرناندو بيسوا؛ حياة حالمة في سبيل الإبداع، ألترا صوت، 20 يوليو 2017، https://www.ultrasawt.com

وأيضًا: ليشته، جون، خمسون مفكرا أساسيا، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008. ص25-27. والإمام، المرجع السابق، ص174.

[3]- ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص92 وما بعدها.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص107.

ويؤكّد ريتشارد أن الاستعارة مبدأ أساسي حاضر أبدًا في اللغة، ومكوّن جوهري فيها؛ وهذا المبدأ يوجّه طريقتنا، لا في الكلام فحسب، بل في التفكير والعيش: «وعندما تسأل كيف تعمل اللغة، فإننا في الواقع نسأل كيف يعمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، كيف نتعلّم أن نعيش وكيف يمكن أن ننقل إلى ذلك الشيء العظيم، أعني ملكة الاستعارة، إلى الآخرين، وهو عظيم لأنه في حقيقة الأمر الملكة التي نحيا بها على الرغم ممّا يقوله أرسطو».[1]

ويدعو ريتشاردز إلى إعادة النظر في الأمر كلّية؛ أي في ما قيل عن الخيال والتعبير المجازي، وما يرتبط بذلك من مسائل بلاغية ولغوية؛ فيلاحظ أنه لا يزال هناك ارتباك في استعمال المصطلحات الأساسية في الموضوع؛ فنحن نستعمل "مجاز" و"صورة" و"استعارة" مرّة للدلالة على الطرفين، ومرة للدلالة على طرف واحد، بل من الغريب أننا لا نملك إلى الآن مصطلحات مميّزة لهذين الطرفين اللذين يسمّيهما بحذر: الحامل والمحمول (Tenor and Vehicl).[2]

من ناحية أخرى يُشيد رتشاردز بجهود كولردج في قضايا اللغة والتجربة الشعرية.[3] وينوّه بتعريفه للخيال ويرى أن ذلك كان أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية، ويأخذ رتشاردز مقولات كولردج ليؤكّد أن الخيال– الشاعر لا يقف عند استعمال لغة مجازية، أو المقارنة بين أشياء متباعدة، وإنما هو قوّة تركيبية تمنحنا القدرة على زيادة التنظيم، وخلق التوازن الذهني والوجداني، والتوفيق بين الحالات المتعارضة والصفات المتضادة؛ إنّ قيمة الخيال تظهر في إحالة فوضى الدوافع والإحساسات والمواقف المنفصلة إلى استجابة موحّدة منتظمة.[4]

ويحتلّ كتاب سيسل دي لويس (C. Day Lewis) "الصورة الشعريّة" مكانة مرموقة في النقد المتعلّق بالصورة، لاسيما وأنّ صاحبه شاعر في المقام الأوّل. لذلك يشير في بداية كتابه إلى تعالي الصورة على التاريخ؛ «فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى

[1]– ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص96.
[2]– المرجع نفسه، ص97–98.
[3]– ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص298.
[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص198–300.

الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، أمّا المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، وهو المبدأ الرئيس لمجد الشاعر»[1]. ويوجّه دي لويس نقده إلى النظرة الكلاسيكية للصورة حيث كانت تُعامل وكأنها زينة وتزويق مثل حبّات الكرز المنضّدة فوق "الطورطة"؛ حسب مقولة مرغري بولتون، أمّا فكرة أنّ التصوير الشعري كامِنٌ في قلب القصيدة إلى درجة أن تكون بذاتها صورة فيرى دي لويس أنها لم تكن رائجة إلى زمن الحركة الرومنسية.[2]

ويحاول دي لويس الاقتراب بحذر من مفهوم الصورة؛ فيرى أنها –في أبسط معانيها– "رسْم قوامه الكلمات"[3]، ثمّ يتقدّم فيُضيف بعدًا آخر: "رسم قوامُه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[4]. والمعروف عن سيسل هو تأكيده على البعد الحسّي للصورة؛ فكلّ الصوَر –وحتى أكثرها عاطفية وعقلية– فيها بعض الأثر الحسّي، وهي تستقي من مختلف الحواسّ، ولكن الطابع الأعم لها هو كونها "مرئية".[5]

وتبدو الصورة الشعرية في هذا الزمن –حسبَه– كما لو أنها تقوم مقام الأسطورة عند القدماء في استهدافها: تهذيب الغرائز، والتحفيز على العمل، «وهكذا فإن الأساطير الشعرية انقرضت، في حين لا تزال الصورة الشعرية، التي هي أسطورة الفرد، تحكم الإنسان»[6]. فهذا عن ماهيتها ووظيفتها، أمّا خصائصها وما يبحث عنه النقّاد فيها؛ فيشير دي لويس –آخذا بعديد أقوال الأدباء– إلى: الجدّة، والإيجاز وقوة الإيحاء، والإثارة. أمّا الشيء الأساسي في التصوير فهو "التوافق"؛ أي تناسب الصورة

[1]– دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت. ص20.

[2]– ينظر: دي لويس، الصورة الشعرية ، ص21.

[3]– نفسه، ص21.

[4]– نفسه، ص23.

[5]– ينظر: نفسه، ص21–22.

[6]– دي لويس، الصورة الشعرية، ص37.

مع الجوّ العاطفي، ومع البناء العضوي للقصيدة، بحيث ينبغي أن تترك الصورة انطباعا بأنها اللغة الطبيعية للموضوع.[1]

ويضع دي لويس يده على أحد مكامن الصعوبة التي تواجه شاعر اليوم؛ وهو أنه لا يتلقى مساعدة من جانب الخيال العام، مثلما كان الشاعر القديم، لذلك فإن صور الشاعر الحدث تبدأ من الصفر، لأنه قد احتشدت حوله الأعاجيب بشكل كبير وسريع، ففقدَ إحساسَه بالأعاجيب التي كان يتمتع بها القدماء[2]. وخصّص سيسل فصلا سمّاه" الصورة المهشّمة"[3] لاتجاه الشعر الحديث إلى الصورة الشخصية الخاصّة في الشعر النقيّ، الرمزي، الذي تخفُت فيه قوة الشعور والارتباطات الإنسانية العامة التي ضحى بها من أجل التعمق في التجربة الفردية. كما ويعرّض بنزعة المبالغة في استعمال الصور وحشدها بشكل متتابع يحجب الموضوع الكامن وراءها. وينوّه سيسل بـ"الشعور" كقوة موحِّدة للصور، وإلى ارتباط التصوير بالشعر بل باللغة عامّة بما هو صفة ملازمة لها. كما يهتمّ بربط الصورة بالعاطفة، وأثر اللاشعور في تكوينها، مقتبسا مقُولات علم النفس.

ونختم جولتنا حول الصورة الفنية في الفكر الغربي الحديث بكتاب طريف لمؤلّفة معاصرة، يعكس ما وصل إليه بحث مقولة الصورة. ففي كتابها "الاستعارة في الخطاب" تتناول إلينا سيمينو (Elena Semino) الاستعارة بما هي «ظاهرة لغوية واسعة الانتشار، متنوعة في تجلياتها النصّية، شديدة المرونة في الوظائف التي قد تؤديها، ومركزية للعديد من أنماط التواصل المتباينة»[4]. تحاول الكشف عن أشكال الاستعارة ووظائفها في جملة من النصوص المتنوعة المنتمية لحقول معرفية مختلفة: من الأدب والسياسة وعلم النفس والاجتماع والفلسفة، إلى القانون والتنظير العلمي والإعلام والاتصال.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، الفصل الثاني (مجال الصورة)، ص43 وما بعدها.

[2]- ينظر: نفسه، ص124.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الفصل الخامس، 129 وما بعدها.

[4]- سيمينو، إلينا، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013. ص21.

وقدمت تعريفا مبدئيا للاستعارة بأنها «الظاهرة التي نتكلّم، وربما نفكّر، من خلالها في شيء ما بمفردات شيء آخر»[1] وقد استفادت لُبّ هذا التعريف من الكتاب الشهير للثنائي جورج لاكوف ومارك جونسون "الاستعارات التي نحيا بها"؛[2] الذي أثبت فيه المؤلفان أن العقل الإنساني يتشكّل أساسًا عبر الاستعارة، بما هي أداة جوهرية لفهم العالم والتفكير فيه والتحدث عنه، كما أنها موغلة في الانتشار في كلّ كلام ونصّ بشري، وليست حكرا على النصوص الأدبية.

ولأن هذا الاتجاه الجديد ينظر إلى الاستعارة كظاهرة أو عملية فكرية لا كمجرّد صياغة لغوية؛ فإن تحليله لها يقوم على رؤية أوسع، فيستعمل لطرفي الاستعارة: "مجال المصدر" و"مجال الهدف"، ويربطهما بالخبرة العامّة والفردية للمستخدم، ففي قولنا "الحياة رحلة"؛ نجد المجال المستهدف (الحياة) أكثر تعقيدا وتجريدا من مجال المصدر (رحلة).[3]

وتذكُر الكاتبة أهمّ التجليات النصّية أو التقنيات التي تنطوي عليها الاستعارة ، منها: التكرار، التواتر، التعنقد (أي: التشكّل في عنقود)، الامتداد، التركيب والمزج، الإيماء، العلاقات التناصّية، والمعارضات الحرفية... ولا يفوت الكاتبة أن تشير إلى الاهتمام الذي لقيته الاستعارة عبر العصور والعقود الأخيرة، بما هي عنصر من القدرة البشرية على الإبداع والابتكار الذي يساهم في تطوير الإنسانية والارتقاء بها.[4]

ويتجلى في عمل المؤلفة تحوّل الأنظار إلى أنماط التعبيرات الاستعارية التقليدية المستخدمة في لغة الحياة اليومية، بل تشير إلى ما توصّل إليه الباحثون في مجال "نظرية الاستعارة المعرفية" إلى أن الشعراء لا يميلون إلى ابتكار أنواع وأشكالٍ جديدة من الاستعارات، بقدر ما يقومون باستغلال الاستعارة

[1]- سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص21.

[2]- (Metaphors we live by) ينظر: سيمينو، المرجع السابق، ص28-29. ومقدمة الترجمة، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

[4]- ينظر: نفسه، ص61-76.

التقليدية بشكل مبتكر، وهو ما يسمح لنا بأن نعيد النظر في تجاربنا وخبراتنا بشكل جديد يغلب عليه التبصّر والنفاذ إلى جوهر الأشياء.[1]

وهكذا تقدم لنا الكاتبة أنماطا كبرى من الاستعارات؛ هي الاستعارة المفهومية (أو المجاز الإدراكي)[2]؛ التي تقدّم فكرة أو تصوّرا مفهوميا لخلق استنتاجات واستدلالات. الاستعارة التقليدية؛ وهي المتداولة في اللغة اليومية والكلام المألوف. الاستعارة التصويرية؛ وهي التي تخلق لوحة من الصور المرئية، وهي أقرب إلى ما يسمى في البلاغة العربية: التمثيل/ الاستعارة التمثيلية. كما تخلص المؤلفة إلى الوظائف المتنوعة للاستعارة؛ من مثل: وضع إطار أو تصوّر لبعض جوانب خبرة ما، المشاركة العاطفية لتحقيق الترابط الفكري للنصّ، الإقناع، استحداث النماذج...[3]

4.1. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:

كانت الصورة موضع الاعتبار في النقد العربي القديم، فأثبتت حضورها المركزي في الحكم على النصّ والمبدع، والمفاضلة بين الشعراء فرادى وطبقات[4]، وكذلك كانت محوَرا أصيلا في حركات التطوير والتجديد منذ من سمّوا بـ"المولّدين" وإلى العصر الحديث، ولعلّ المعركة التي خاضها أبو تمّام مع مناوئيه خير دليل ومثال على ما نقول.

وتعُود بدايات اهتمام النقد العربي الحديث بالصورة إلى جماعة الديوان، الذين أثاروا موضوع الصورة ركنا فنّيا أساسيا للنهوض بالإبداع الشعري، فرأوها وسيلة لما تطلّعوا إليه من تجديد، منتقدين صور

---

[1]- ينظر: سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص104-105.

[2]- يرى بعض الباحثين أنّ استعمال "الاستعارة" ترجمةً لمصطلح (Metaphor) الذي استعمله لاكوف وجونسن في كتابهما غير دقيق، مثلما فعل عبد المجيد جحفة مترجم الكتاب (ولعلّ الأمر يصدق على ترجمة كتاب سيمينو الذي نحن بصدد الحديث عنه)، ويرى أنّ الأوفق منه هو مصطلح "المجاز"، لأنّ المؤلفَين قصدا به: التعبيرات اللغوية غير الحقيقية عمومًا. (ينظر: نوفل، وداد محمد، المجازات الإدراكية والبلاغية بين النظرية والتطبيق (إبراهيم ناجي موذجًا)، جذور (مجلة)، ع33، فبراير 2013. ص282-283.

[3]- ينظر: سيمينو، المرجع السابق، ص464.

[4]- ينظر: عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص17.

المحافظين التي لا تتناسب وروح العصر، فحاول الديوانيون –وقد اطلعوا على الآداب الغربية، وتقرّرت لديهم مبادئ الشعر، كما حدّدتها الرومنسية والرمزية– «تقديمَ مفهوم نظري تتجلّى فيه طبيعة التشكيل الجمالي الجديد للصورة»[1]، ومعهم بدأ المحتوى النفسي والوجداني يروج قسيما للعنصر الحسّي الذي استحوذ على التصوير طويلًا.

من ذلك مثلًا؛ قول العقّاد موجّهًا كلامه لشوقي، ومقرّرًا الرؤية الحديثة لأسلوب التصوير الشعري: «اعلمْ أيّها الشاعر العظيم، أنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويُحصي أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزيةُ الشاعر أن يقول عن الشيء ماذا يُشبه، وإنما مزيّته أن يقول لك ما هو ويكشف عن لُبابه وصلة الحياة به»[2]. ويُضيف منوّهًا بقيمة الشعور: «وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسةً بذاتها كما تراها، وإنّما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إل نفس، وبقوّة الشعور وتَيقّظه واتّساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثّرا، وكانت النفوس توّاقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورًا».[3] فنحن نلمس في هذا الكلام فهمًا حداثيًّا للتصوير، والشعور، والشاعر؛ في الطبيعة والوظيفة، وسعيًا لتغيير النظرة التقليدية السائدة.

وإذا كانت ممارسات الديوانيين الإبداعية لم تواكب تطلّعات مشروعهم التنهيجي، فإنها بلغت ما تريد فيما قدّمه المهجريون والرومنسيون من شعراء جماعة "أبوللو"، فقد تجاوز التصوير عند هؤلاء البعد

[1]– صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب/ بيروت– لبنان، ط1، 1994، ص9.

[2]– العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان (في الادب والنقد)، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، ط1، (دت). ص20.

[3]– المرجع نفسه، ص21.

التزييني والحسّي المحض والتصوير "الكاذب"[1] المنفصل عن المبدع، إلى المعاني الحيّة، والصور الموحية المثيرة للمعاني الإنسانية.

وبدأت تظهر الجهود النقدية في بحث الصورة، إذ صارت تستحوذ على فصل أو مبحث من كل كتاب نقديّ يصدر، فكانت أطاريح محمد مندور، وشوقي ضيف، وغنيمي هلال، وعبد المنعم خفاجي... وكان مصطفى ناصف –كما هو معروف– أوّل من فتح باب الدراسات المستقلّة المخصّصة للصورة بكتابه"الصورة الأدبية" مستفيدا ممّا وصلت إليه الدراسات الغربية في هذا المجال.

وبدت منجزات عز الدين إسماعيل الذي تَمثّلَ الاتجاه النفسي في دراسته للصورة وغيرها، فدعا إلى تجاوز النظرة التقليدية، وخلق صورة جديدة مرتبطة بالحركة الداخلية للنفس، أساسها التفكير الحسّي الحيويّ، وتقوم على التكثيف الزماني والمكاني، وتتشكّل في توقيعات نفسية تأتلف في صورة كلّية عبر كامل القصيدة[2].

وقدّم نعيم اليافي، وعلي صبح، وعبد الله محمد حسن، وجابر عصفور، وغير هؤلاء...[3] دراسات مستقلة للصورة كانت في مجملها مسحا نظريّا لمسألية الصورة في النقد العربي قديمه وحديثه، بما هي "الجوهر الدائم والثابت في الشعر"[4]، مع فتح نافذة على النقد الغربي في هذا المضمار، والأخذ بكثير من طروحاته ونتائجه.

وقد أشار جابر عصفور إلى أنّ لفظة Imagination عند الغرب تُبرز –على مستوى الاشتقاق– الصلة الوثيقة بين الخيال والصورة (Image) من حيث إن الصورة أداة الخيال ومادّته التي يمارس من

[1]– وصْفٌ نعتَ به إسماعيل أسلوب التصوير عند شوقي مقارنًا إيّاه بالعقّاد. ينظر: إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه– دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط9، 2013. ص93.

[2]– ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، الفصل الأول والثاني. والأدب وفنونه، ص90 وما بعدها

[3]– مؤلفاتهم –ومعظمها استفدنا منه وأشرنا إليه في هذا الفصل– على التوالي: مقدمة الصورة الفنية، الصورة الأدبية (تاريخ ونقد)، الصورة والبناء الشعري، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

[4]– عصفور، الصورة الفنية، ص7.

خلالها فاعليته ونشاطه. في حين كلمة "خيال" في العربية تتجه إلى معاني: الهيئة، والظلّ أو الطيف، والحُلم، والصورة الذهنية... وهو ما استُعمل عند القدماء بما يقابل "سيكولوجية الإدراك".[1]

ونوّه محمد حسن عبد الله بأهمية الصورة في الفكر الإنساني والممارسة الإبداعية، مشيرا إلى حضورها عنصرا أصيلا في كل منعطف مهمّ من تطوّر القصيدة العربية، ملحّا على عضوية الصورة في البناء الشعري (كما يدلّ على ذلك عنوان كتابه) ومصرّحا بأن أيّة قصيدة ليست مجرّد صوَر، بل هي صُوَر في سياق، صور ذات علاقة، ليست ببعضها فحسب، وإنما بسائر مكوّنات القصيدة، ودراستها بمعزل عن دراسة البناء الكلّي للنصّ يعبّر عن رؤية جزئية، ومهما كانت عميقة تبقى ناقصة، ذلك لأنّ الصورة وإنْ يكن لها شخصيتها وكيانها الخاصّ «فإنها تبقى صورة ضمن تكوين شامل؛ حجر في بناء، ونغمة في لحن هارموني، أو لونا أو ظلّا أو ضوءا في لوحة»[2] ويقوم التقريب، والتشويه، وتراسل الحواسّ، أسسًا من ملامح الصورة في العصر الحديث.[3]

وقد قدّم عبد الرحمن نصرت، وعلي البطل، وعبد القادر الرباعي...[4] دراسات تطبيقية خصّصت للصورة الفنية في الشعر العربي القديم والحديث.

ومن الدراسات المعاصرة يبرز عملان في مجال التنظير لدراسة الصورة الشعرية، هما: كتاب الولي محمد: "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي"، وكتاب بشرى موسى صالح: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث". وقد قدّم كل من الباحثَين دراسة عامّة تاريخية ونقدية لمقول الصورة في الدرس العربي القديم والحديث، وأبرز ما تميّز به العملان هو نقدهما لجهود النقّاد العرب المحدثين في تناول للصورة، ومن النقاط التي تَوافق عليها الباحثان:

[1]- ينظر: عصفور، المرجع نفسه، ص15-16.

[2]- عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص109.

[4]- مؤلفاتهم على الترتيب: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الصورة الفنية في شعر أبي تمام.

-صعوبة وضع تعريف دقيق ومحدّد للصورة الشعرية؛ وإذا كان محمد الولي يُرجع ذلك إلى كون الصورة شكّلت موضوعًا بَيْنيّا كان ميدانا لتصادم الحقول والعلوم التي تناولتها، حيث كلُّ علم ينظر إلى الموضوع من زاوية تخصُّصه، ويواجَه بمعوّقات ليست من مجاله.[1] فإنّ بشرى صالح ردّت ذلك إلى ارتباط الصورة بالإبداع الشعري الذي هو ذو طبيعة ذاتية متغيّرة من جهة، وإلى الطابع المراوغ للصورة في ذاتها من جهة.[2]

-اضطراب مفهوم الصورة عند الدارسين العرب المحدثين، بسبب اختلاف الاتجاهات والمذاهب والمقولات التي انطلقوا منها، حيث تراكمت تلك الأبحاث بعيدًا عن التوحّد والانسجام خاضعةً لحالة تعدّد مُربكة، شهدت غياب الموقف المتكامل من الإبداع الشعري.[3]

-الحذر من الاستخدام السيّء للفرضيات والمناهج الغربية، والدعوة إلى استيعاب منطلقاتها ومراميها، ومن ثَمّ القدرة على تمثّلها وتنزيلها بما يتناسب وطبيعة الخطاب العربي. بانتقاء الدلالات والمقولات المختلفة والمتعارضة المستمدّة من تلك المناهج، وفهمها لدراسة الصورة أداةً ووسيلة، والتخلّص من حالة التداخل والاضطراب التي تؤدّي إلى ضمور الوعي وعدم وضوح الرؤية.[4]

وينوّه الوليّ محمد بما حقّقته الصورة على يد البلاغيين والنقّاد العرب القدامى، مقرّبا المسافة بين ما بلغته من نضج في التراث العربي وما وصلت إليه في الدراسات الحديثة عند الغرب. مؤكّدًا على "البعد الحسّي"، و"علاقة المشابهة" وعنصر "الفضلة"، وخاصّية "التحوّل" في التعبير المجازي، حاصرا مفهوم الصورة في: الاستعارة والتشبيه و"الكناية عن صفة"، مُلغيًا المجاز المرسل، والكناية "عن موصوف" و"عن نسبة"، هذه الأنواع التي تحكمها "علاقة المجاورة" لا المشابهة. ويحذّر من التعميم وغياب

[1]- ينظر: محمد، الصورة الشعرية، ص30.

[2]- ينظر: صالح، الصورة الشعرية، ص19.

[3]- ينظر: محمد، المرجع السابق، ص18-21. وصالح، المرجع السابق، ص10.

[4]- ينظر: صالح، الصورة الشعرية، ص7-8. ومحمد، الصورة الشعرية، ص298، ومواضع كثيرة من الكتاب، حيث ينتقد المؤلّف كُلًّا من: عز الدين إسماعيل، وعلي البطل، وخالدة سعيد...

الضبط في استعمال مصطلح "الصورة"، ويرى أن التعريفات التي قدّمها المحدثون العرب غير فعّالة لوصف الصورة وصفا دقيقا ومنسجما.[1]

وترى بشرى صالح أن ما يظهر على تعريفات العرب المحدثين يوهم بالمفاهيم المختلفة لمصطلح "الصورة"، إلا أنّ هذا التباين الظاهري ليس له أساس واقعي، فالتحديدات المتعدّدة لا تعدو أن تكون صياغة متنوّعة لفكرة واحدة ضمن الدلالات التي يختارها كل ناقد، وأن هذه الصياغات المختلفة سرعان ما تلتقي وتتّفق حالَ التطبيق.[2]

أمّا مفهوم الصورة عند روّاد الشعر العربي الحديث فهو في عمومه يتجاوز"الصورة البلاغية"؛ بحيث يكون الاستعمال المجازي أحد طرق التصوير ليس إلّا، لذلك قد تكون الصورة رمزية، أو أسطورية، أو تتعدّى ذلك فتكون "رؤيا كلّية"[3]، كما يمكن أن تكون تركيبة من المفردات غير المجازية تجتمع بنسق ما لتنقل جوّا، أو تُكوّن حالة.

وقد كان أبو القاسم الشابّي قبل حركة الشعر الحرّ انتقد في كتابه المميّز "الخيال الشعري عند العرب" طريقة العرب القديمة في التعبير والتصوير، وأكّد أن معظم ما أنتجه العرب ليس له حظّ من الخيال الفني، وأنّ الروح السائدة فيه هي النظرة السطحية الساذجة، التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق، أمّا المحدثون فيتطلّبون أدبًا قويّ الخيال، نضيرًا، يحسّ بما في أعماق الإنسان من حياة وأمل وشعور، ويتمثّل فيه خفقات قلبه وخطرات روحه، وهجسات أمانيه وأحلامه، ودعا الشابّي إلى شعر مرتبط بالحياة، ممتلئ بها، يمتاح من الخيال والشعور، ويوافق الروح، ويجعل حقيقة الوجود والجمال هدفَه.[4]

---

[1]- محمد، السابق، ص16، 20، 229، 297 وغيرها.

[2]- صالح، المرجع السابق، 40.

[3]- ينظر، علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، م م س، ص258.

[4]- ينظر: الشابي، أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، دط. ص67 وما بعدها.

ويرى بلند الحيدري أنّ الفنّان يتفاعل مع موضوعه من خلال ثلاثة محاور: واقع عينيّ ظاهر، وهو ما تلتقطه الحواسّ، وهو "صورة مسطّحة"، و"واقع في الدلالة الرمزية" من خلال التصوّر الذهني لها، و"واقع مكثّف"؛ بما للفنّان من موقف وتفاعل إزاءه. بحيث تتجلّى قدرة المبدع على تحريف العناصر وتجاوز التضاريس الظاهرية، والأبعاد السطحية، والخطوط الفوتوغرافية، فيتخطّى قشرة الواقع. ويستقيم الخلق الإبداعي في الجهد الفنّي الذي يتجاوز بشموليته كلّ تحديد مذهبي، لأنه يحمل خصائص جوهرية من كل الاتجاهات، وأنّ عطاءه في الصورة المدهشة «ناجم عن زخم مقوّماتها، واتساع أبعادها، وغور أعماقها»[1]. والفنّان بهذا المعنى يقيم عمله "التخييلي" على قدرته في الجمع بين معطيات عالَم الداخل والخارج، وتكثيفها من خلال علاقته الذاتية بهما.

ويجيب عبد المعطي حجازي حين يُسأل: كيف تبني صُوَرك؟ بأنّ الصورة بمعناها الشامل هي الأداة الرئيسية في الشعر، وهي أنواع عدّة، وليس بالضرورة أن تكون رموزا أو أقنعة، أو حتى بناءً استعاريا، فهناك الصورة المركّبة من مفردات عديدة يستعين بها الشاعر لنقل جوّ بتفاصيله وظلاله وإيحاءاته المختلفة، كما يصرّح حجازي أن الشاعر "يفكّر" لإيجاد علاقات أو خلقها ممّا يعطي للقصيدة روحا واحدة، و"إعمال الفكر" و"العفوية" عند الشاعر غير متعارضَين لأنهما واقعان تحت الحالة الشعرية كاملة، ومع ذلك يقرّ حجازي أنه لا يمكنه إعطاء "إجابة شافية" في هذه المسألة لأنها أساسا من عمل الناقد.[2]

وكذلك يذهب أدونيس إلى تجاوز النظرة الجزئية في فهم الصورة، فهي أكبر وأوسع من كونها تشبيها أو استعارة، فهذه لا تعدو كونها جسرًا بين نقطتين، أمّا الصورة الشعرية –في رأيه– فهي شبكة ممتدّة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة، وتنفذ إلى أعماق الأشياء فتكتشفها، فهي "رؤيا" تُحدث مفاجأة ودهشًا، وتغييرا في نظام التعبير عن الأشياء.[3] ويربط أدونيس الإبداع والتصوير باللاشعور؛ عالم

[1]– الحيدري، إشارات على الطريق، م م س، ص183.

[2]– ينظر: أزراج، عمر، أحاديث في الفكر والأدب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2011. حوار مع أحمد عبد المعطي حجازي، ص57-58.

[3]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص154-155. نقلا عن: علاق، المرجع السابق، ص259.

الرغبات والقلق والحدس والأحلام والصبوات، الذي هو "طاقة الحياة الأولى، واندفاعها الأسمى"، ممّا يتطلّب لغة مغايرة لا تكتفي بالتعبير، بل تتغيّا الكشف والخلق. فالإبداع الشعري يرتكز—عند أدونيس– على ما يسمّيه "المجاز التوليدي" بما يتضمّن من أبعاد أسطورية ترميزية، وبقدرته على جعل اللغة "تقول أكثر ممّا تقوله عادةً"، فتتجاوز نفسها لتكشف عن الجوانب الأكثر خفاءً وغنى وعمقًا في التجربة الإنسانية، وتقديم رؤية جديدة للعالَم يبدو الشعر خلالَها غريبًا، مفاجئًا، غامضا وسط الواقع السائد.[1]

وقد أظهرت جماعة "مجلّة شعر" وعيها بأهمّية الصورة في تحديث الممارسة الشعرية، وإذا كانت "الجماعة" أكّدت في مقولاتها التأسيسية على كون الشعر "وسيلة للمعرفة"، وأنه "تجربة شخصية كيانية فريدة"، فإنها ظلّت تلحّ على أنّ القصيدة هي حصيلة "الرؤيا الشعرية"، حيث لا يمكن أن تتبلور الرؤيا شعريًا إلّا عبر الصورة، ولا شيء غير الصورة؛ إذ إنّ الأُولى (الرؤيا) قفزٌ فوق الواقع وبحثٌ عمّا وراءه، فيما الثانية (الصورة) عودةٌ بها إلى حضن الشعر.[2]

إنّ الصورة الشعرية عند روّاد الحداثة هي صورة كلّية، تتعالى على الزمن؛ إذ تتجاوز الحاضر إلى الماضي، لتتجاوزهما إلى المستقبل، فهي جديدة، طريفة، مغايرة للمألوف، وغير جاهزة لأنها خلق وابتكار، وتوليد لعلاقات بديعة، وصهر لعناصر متعارضة ومتباينة ومتباعدة ومتقاربة، في إطار شعور واحد، ورؤية/ رؤيا موحّدة.[3]

2. الصورة الشعرية في مدوّنة عز الدين المناصرة:

1.2. محاولة تحديد:

قبل الولوج إلى مدوّنة المناصرة التي هي غابة من الرموز والدلالات؛ نحاول تقديم تعريف أو مجموعة تعريفات للصورة، ولو على سبيل الاقتراح، إذ يبقى التأكيد قائمًا على خاصّية التمنّع والطبيعة المراوغة

[1]– ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص26-27.

[2]– ينظر: المجدوب، عبد الرزاق، الصورة في شعر الحداثة؛ المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2012. ص32، 62، 227.

[3]– ينظر: علاق، مفهوم الشعر، ص264.

للصورة، فبَعد كلّ ما عرضناه من مساءلة المنظّرين والأدباء لمفهوم هذا العنصر الجوهريّ في الخطاب الشعري، والذي نعتقد أنه بلوَر منظورًا كُلّيا عن الصورة الشعرية، نورد بعض التعريفات التي قدّمها من حاولوا مناوشة هذا المفهوم الأدبي المتعالي، والعنصر الفنّي العُمدة؛

جاء في عبارة متردّدة لِـ أندريه بروتون: «إنّ الصورة إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرّد المقارنة بين (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرًا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقرّبتين بعيدة بقدر ما تكون الصورة قويّة وقادرة على التأثير الانفعالي ومحقّقة للشعر»[1]. ويلاحظ في هذا القول تخلّص الصورة من قيدَين: علاقة المشابهة، وخاصّية الإضافة، أي أن تكون "حِلية زائدة"[2]. وقد لاحظنا في الصفحات السابقة انفلاتها من قيد "المجاز".

ويقول نعيم اليافي: «إنّ لغة الفنّ لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسّل بالكلمة، وإنّما يتوسل بوحدة تركيبية معقّدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم "الصورة"، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكلّ قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لِبنات بنائها العامّ، وكلّ لَبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكّل مع أخواتها الصورة الكلّية التي هي العمل الفنّي نفسه».[3] ويظهر إلحاح اليافي –الذي هو من روّاد دراسة الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث– على عضويّة الصورة في وحد البناء النصّي وتكامله.

ويعرّفها عبد القادر القطّ بقوله: «الصورة في الشعر هي "الشكل الفنّي" الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظّمها الشاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز

[1]– نقلًا عن: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه والصفحة.

[3]– اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنّية. نقلا عن محمد الولي، الصورة الشعرية، ص10.

والترادف والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي».[1] وهذا التعريف يركّز على الجانب الفنّي في استثمار إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية المتنوّعة.

أمّا عبد الله حسن الذي حامَ حولها في كتابه "الصورة والبناء الشعري"، فيحاول وضع تعريف لها في مقدّمته لكتاب بشرى موسى صالح، قائلًا: «هي الصَوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمَثُّل المعاني تمثّلًا جديدا ومبتَكرًا، بما يُحيلها إلى صورة مَرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز المتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صِيَغ إحالية من القول إلى صيَغ إيحائية، تأخذ مَدياتها التعبيرية من تضاعيف الخطاب الأدبي». ولعلّ تعريفه ينتهي هنا، لكنّه يشعر بالحاجة إلى زيادة بيان، فيُواصل القول: « وما تثيره الصورة في حقل الأدب يتّصل بكيفيّات القول لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئيّ من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، لكن بما يُثير "الاختلاف" ويستدعي "التأويل" بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافّة وجديدة، ومن ثَمّ يمنح النصّ هويّته، التي تتجدّد، دائمًا، مع كل قراءة»[2]. وهذا التعريف الأكثر "حداثيّة"؛ ينطلق من الأُسّ اللغوي، ويحرص على عدم إغفال الجانب الحسّي، ثُمّ يركّز على البعد الإيحائي الذي يفتح العبارة على الدلالات الحافّة، والقراءات المتعدّدة.

كانت هذه بعض التحديدات التي سعت إلى ضبط مفهوم الصورة؛ تعكس النظرة النقدية الحديثة إلى العمل الفنّي برُمّته، وإلى الصورة الشعرية بالخصوص.

أمّا على مستوى الممارسة الإبداعية؛ فيرى الورقي أنّ الشاعر العربي الحديث استخدم طريقتين في التصوير: الصورة الداخلية النفسية، والصورة الأسطورية. حيث لجأَ الشاعر –بسبب وجوده في عالم مادّي غلب عليه التوجّه الآلي والتقني– لجأ إلى طرح الواقع الخارجي، والاعتماد بدلًا منه على الواقع الذاتي والواقع الأسطوري؛ وعالَمُهما الرمزُ والإيحاء والحدس، تحوّلت فيه الكلمات من مرحلة الدلالة

[1] – القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، الناشر مكتبة الشباب، (دط)، 1977. ص391.
[2] – عبد الله، محمّد حسن، مقدّمة: صالح، الصورة الشعرية، ص11.

العيانية المادّية، إلى المرحلة العاطفية، التي تجعل اللفظة تستند على طاقة هائلة من الإيحاءات والمختزنات الشعورية المرتبطة بالإنسان كذات قبل كل شيء. وهكذا؛ كأنما الشاعر الحديث يُحيل الشعر-كتجربةِ لغة- رصيدًا من الطاقات السحرية الكامنة في الكلمة، ويُعيد له وظيفته البدائية التأثيرية.[1]

2.2. الصورة الكُلّية/ الرؤيا:

تجاوز الشاعر الحديث "الرؤية" العاديّة التي تقف عند النظرة الثابتة والحسّية في التقاط الأشياء من مظهرها الخارجي وحضورها النمطي، إلى "الرؤيا" التي لا يتّكئ فيها المبدع على الحقائق المتعارف عليها والمتداولة بين الناس، وإنما ينطلق من موقف يرتكز على وعيه العميق وخبرته الثرية، التي تعكس ما لديه من خصوصيّة النظر، وأصالة التجربة، من خلال منظور كلّي يستوحي حركة التاريخ الإنساني بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويقرأ وفقها قضايا الواقع الراهن، أي تحويل الأشياء والحقائق من حالة الإدراك الإنساني المجرّد إلى الشكل الفني المجسّد، تمامًا كما يحدث في "الحلم"؛ الذي يمثّل التجربة الشعورية الذهنية في "رمز حسّي" سرعان ما تمتد دلالاته لتتخذ أبعادا فكرية وعقلية ونفسية ذات صلة وثيقة بالمعطيات الواقعية والشخصية، الفردية والجماعية[2]، فيمدّ إذّاك وشائج التواصل الفعّال بين عالم الذات والعالم الخارجي، حيث تنبثّ خيوط الرؤيا المشعّة لتتخطّى الشؤون الفردية الضيّقة إلى التاريخ القومي، بل تتّسع لتستوعب المجال الكوني في أبعاده الإنسانية، وهذا لا يعني أن تتحوّل الرؤيا الشعرية إلى محض فلسفة، وإنما هي رؤيا فلسفية شعرية من حيث تعمّقها وكلّيتها، واستبطانها لأعماق الأشياء وجواهر الحقائق، إنها ليست "رؤية فكرية" للواقع وإنما هي "رؤيا شعرية"؛ تثوّر إمكانات الاستيحاء والكشف والحدس والتنبُّؤ، نحو الأبعاد الثلاثة للزمن والوجود، توقظ ما كمن وما اعتلج في ذات الشاعر/ الإنسان من مخيال وذاكرة وقدرة على الاستكناه والإزاحة والتحويل والتكثيف والاختزال والتجسيد والتنسيق.

[1]- ينظر: الورقي، لغة الشعر الحديث، ص139 وما بعدها.

[2]- ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص225.

إنّ الرؤيا الشعرية التي امتلكها الشاعر الحديث جعلته يُقلع عن رصف جماليات اللغة ورصد معطيات الواقع دون الاستناد إلى تجربة إنسانية خصبة تعمّق الوعي بالوجود، وتمنحه كشفًا جديدا، وتعاملا فريدا، يغنيه، ويحرّك ويبعث كل جزء وعنصر منه، رافضًا حضوره السكوني المسطّح، ليعطيه قيمة ودورا فعّالًا كعضو في كيان، وعنصر في بناء، ولذلك تأتي الصور في الشعر الرؤياوي مركّبة مندمجة، ملتحمة ببنية عضوية كلّية، فقلما تقف عند بعدها الفردي الجزئي، كما وتتعدّى وظيفتها التزيينية؛ فتستنكف أن تبدو كمظاهر مُضافة لمعنى سابق، وإنما تكون هي البؤرة التي تنبثق منها الدلالة، وتتفجّر المعاني والإيحاءات والآفاق الفكرية والوجدانية. وهكذا تمثّلت الصورة الشعرية في شعر الرؤيا عبر اللغة والعاطفة والخيال على ثلاث مستويات:[1]

- المستوى الحسّي المباشر: حضور الأشياء ومعطيات الواقع كما هي من خلال الألفاظ الشعرية النقيّة الشفّافة.

-المستوى المجازي: التفاعل بين الوجود واللغة تفاعلا استعاريًّا وانزياحيًّا وفق علاقات النقل والمشابهة والمجاورة والتباين.

_المستوى الرمزي الأسطوري: التعبير بمنطق إيحائي مشعّ يتخطّى حدود الحسّ والعقل إلى إدراك الأشياء في أبعادها العميقة والرحبة.

1.2.2. تذْويت التاريخ وأسْطَرة الواقع:

يتّفق كل الدارسين الذين تناولوا مدوّنة عزّ الدين المناصرة بأنّ هذا الأخير يمثّل "المبدع الشامل" الذي يغوص في التاريخ، ويندغم بالراهن المعيش، ليصهرهما معًا، ويدمجهما بالتاريخ الشخصي، فيغدو نصّه مفخّخا بتاريخَين: التاريخ العامّ وتاريخ الذات، ليُنشئ من خلال الجدل بينهما "التاريخ الحيّ"؛

[1]- ينظر: الوارث، الحسن، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم و الإبداع، طنجة/ الأدبية، الجريدة الثقافية لكل العرب، ملف الصحافة 2004/02 - 7057-http://ar.aladabia.net/article-

تاريخ الإنسان المستمرّ الممتدّ الموصول دومًا بنقطة البدء[1]، فهو "الشاعر الكنعاني" الملتحم بأرضه، المعروف بانغماسه في الموروث الثقافي الزاخر؛ الإنساني العامّ منه عموما، والمحلّي الخاصّ منه خصوصا. إنّ المناصرة –مُذوِّت التاريخ ومُؤسطر الواقع– يستعيد الماضي الجغرافي والتاريخي للإنسان الفلسطيني الذي يرمز له بـ"كنعان"، باعثًا إلياذة التيه الفلسطيني، ومحبّرا أسطورته المتجدّدة، مؤكّدا في كلّ مرّة الْتصاقه بروح الماضي الكنعاني المتجذّر، وانتماءه إلى أرض فلسطين العريقة، مفنّدا مزاعم الدخيل المحتلّ، ورافسا دعايته من خلال التشبّث المستميت بالشاهد الحقيقي الحيّ على الحضور والوجود غير القابل للطمس والتزييف.[2]

وإذا كانت "الكنعنة" قد تجلّت –لدى المناصرة– بوضوح في ديوانه "كنعانياذا" الذي أصدره بعد "جفرا" –موضوع دراستنا– فإنّ هذه الظاهرة (الكنعنة) كانت قد ظهرت قبل ذلك في مجموعاته السابقة، بل منذ ديوانه الأوّل، لذلك تزخر مدوّنة المناصرة بمعجم الكنعنة، موزّعًا على النصوص والعناوين والدواوين، حيث يصبح كنعان مَعْلمًا تاريخيًّا مساويًا لفلسطين؛ فيكون تارةً فارسًا يمتطي صهوة الخلاص والتحرّر، وتارةً قائدًا موحّدًا لجينات التراب الوطني والقوميّ، وطورًا أبُوّةً تفيض دفئًا وعراقة... وهكذا يتجذّر هذا الرمز الجامع في الفضاء المكاني، إذ تشعّ منه أيقونات المدن والأحياء الفلسطينية والعربية والعالمية، وتنعقد فيه أواصر القربى والكرامة الإنسانية.[3]

وبالفعالية ذاتها التي يتناول فيها المناصرة التاريخ، يتجه إلى الشعبي من موروث الثقافة المحلّية، فيخرج عناصر الفولكلور من دائرتها الخصوصية والبسيطة، ليبعثها معالم أسطورية تزخر بالطاقات الدلالية، والأبعاد الإنسانية، فتشعّ بالإيحاءات التي تتجاوز حدود واقعيّتها إلى آفاق المتخيَّل الإنساني والكوني العامّ، وفي هذه الخطوة يخرج المناصرة من دائرة "توظيف" الأسطورة إلى "إبداعها"، وذلك ما يثبته بنفسه إذ يقول: «توجّهت إلى الأساطير الكنعانية والأساطير العربية، لكن إضافتي تتمثل في أسْطرة

[1]– ينظر: قطوس، بسام موسى، أفخاخ النصّ، الرحلة إلى المعنى، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013. ص55.

[2]– ينظر: عبيد، محمد صابر، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007. ص65.

[3]– ينظر: عتيق، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، ص50.

اليومي والشعبي والتاريخي»[1]، وهو ما أقرّ به الباحثون، ومنهم علي عشري زايد الذي يقول: «السيّاب ناظم أساطير، أمّا المناصرة فمُبدع أساطير».[2]

ثُمّ هناك بعدٌ آخر بارز في شعر المناصرة ويتّصل بتوظيف التراث وأسطرته وتفجيره بالرموز، هو ظاهرة "الرعوية"، التي تتّصل بالحياة الشعبية في الريف الفلسطيني، هذه الظاهرة التي نشأت عل سجيّة الشاعر متولّدة عن معاناة حياتية حقيقية[3]، وهذه الظاهرة أيضا برزت في شعره منذ ديوانه الأوّل واستمرّت في الظهور على شكل مشاهد وصور مستوحاة من الريف مضمّخة بعبق اللغة المحكية وإيقاعات الأغاني الشعبية؛ «وهو في قصائده الرعوية يُعنى عناية فائقة بتصوير معالم الحياة في الريف، بل بتصوير دقائقها فتجده يصوّر شقاء الفلاح وقسوة الحياة عليه، كما يصوّر علاقته المتميزة بالأرض وبأشجار العنب والزيتون وبحيواناتها، وقبل ذلك وذاك فإنه يركز على تصوير شبكة العلاقات الاجتماعية بين أفراد الأسرة الواحدة، وكذلك بين عائلات القرية فهم متلاحمون ومتوحّدون في الأفراح والأتراح، وكذلك تجده ينسج صورة بأبهى الألوان وأجملها للطبيعة في الريف الفلسطيني-الخليلي»[4].

ومن هذه البيئة ينتزع الشاعر "اسمًا" ذا بعد شخصيّ وخاصّ لفتاة فلسطينية مغمورة لقّبَها عاشقُها بـ"جفرا" تشبيهًا لها بما لديه من كائنات عزيزة (وهي هنا صغير المعزاة إذا تجاوز مرحلة الرضاعة إلى الأكل) مع أنّ هذه الكلمة تطلقها العرب -مجازًا- منذ القديم على الغلام والفتاة.[5] وقد تحوّلت "جفرا" مع الزمن إلى أغنية شعبية أطلقت فيما بعد على نمط معيّن من الأغاني الشعبية الفلسطينية. وتصوّر الأغاني الجفراوية —على غرار الأغاني الشعبية في كل الأمصار- تصوّر الجفرا «فتاة في غاية من الحسن والجمال، تأسِر قلب من يعشقها وتلوّعه وتؤرقه، وتجعله في حيرة من أمره، يطارد معشوقته ويبحث عنها في كل مكان، ويسأل كل من يصادفه من أهل البلاد من غير أن يعثر عليها»[6]. وهي

[1]-المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، نقلا عن: الياسين، الرموز التراثية، م م س، ص37.

[2]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3]- ينظر: التميمي، التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، 2001. ص314.

[4]- المرجع نفسه، ص314-315.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، (جفر).

[6]- التميمي، المرجع السابق، ص320.

بهذا الوصف لا تختلف عن معشوقات الغزل العذري في الشعر العربي، كما أنها تبدو شبه مطابقة لـ"حيزية" الجزائرية، التي أولع بها المناصرة –هي كذلك– وتغنّى بها في شعره.

وقد رصد بعض الباحثين تجلّيات "جفرا" فوجدها حاضرة في شعر المناصرة منذ ديوانه الأول، حيث ارتقت مع منجزه الإبداعي؛ من أغنية شعبية في البداية لتصطبغ بعد ذلك بالطابع الأسطوري، كما خرجت من الدائرة المحلّية لتصبح رمزًا عربيا وعالميا، ولم يكتفِ المناصرة بالتقدّم الذي حققته "جفرا" حتى أنجز ديوانًا يحمل اسمها، ضمّنه القصيدة الرئيسية السابقة التي تناولها فيه، وضمّ إليها مجموعة من القصائد الأخرى حيث شكّلت جفرا "المحور الرئيسي" فيه، «والمناصرة بهذا الديوان أسْطَرَ "جفرا"، وهو بذلك يكون مبتدع أسطورة جفرا في الشعر العربي الحديث»[1]، وهكذا لم تعد جفرا "أغنية شعبية" أو مجرّد "فتاة" فلسطينية، بل غدت أيقونة القضية، وأسطورة النضال لدى الفلسطينيين.

2.2.2. الرؤيا الشعرية في ديوان "جفرا":

يضعنا ديوان "جفرا" مباشرة داخل "رؤيا" رمزية أسطورية، يخطّها المناصرة بريشة الفنّ خاصّته، فاتحا فضاءاتها المشهدية الزاخرة بالحركات والأحداث والألوان والرؤى والصور على الماضي والحاضر والمستقبل للذات الفردية (الشاعر)، والذات الجماعية (الشعب الفلسطيني)، حيث تُحيل كلمة "جفرا" مباشرة على ثقافة محلّية شعبية هي "الثقافة الشعبية الفلسطنية" بكلّ ألوانها وأصدائها وزخمها الثقافي والتاريخي ووهجها الفلكلوري والشعبي.

علاوة على عنوان المجموعة "جفرا"؛ ترِد لفظة "جفرا" في ثلاثة عناوين من مجموع قصائد الديوان البالغ عددها 12، وهي:

– القصيدة الأولى "جفرا أمي إن غابت أمي"،

– والثانية "جفرا لا تؤاخذينا"،

[1]– المرجع نفسه، ص325.

– والثامنة "جفرا دثّريني لِأنام"... ثُمّ إنها ترِد في أثناء النصوص بكثافة؛ كما في القصيدة الأولى مثلًا (34 مرة).

تشكّل "جفرا" قناعًا خلفيّا يُوجّه محاور الصورة والدلالة في الديوان ككلّ، حيث تغدو النصوص والمشاهد والأفكار والمعاني الثانوية –الناجمة من العلاقات اللسانية والتخييلية والوجدانية التي يُنشئها الخطاب في المجموعة– تجلّياتٍ لهذه "الرؤيا" الباطنية التي تُلقي بظلالها على معظم قصائد الديوان. لقد أسطر المناصرة "جفرا" وجعلها أيقونة شعبية ورمزا وطنيا، بل "تيمة" عالمية تختزل في طواياها مأساة الشعب الفلسطيني وهموم الإنسانية جمعاء في مسعاها المناضل باتجاه العدل والكرامة والحرية.

إنّ من خصائص الصورة الشعرية "التحويل" أو "الإزاحة" (ولذلك سمّيت الصورة مجازًا وانزياحا وعدولا)؛ أي الانتقال بالمفردة من معنى وضعيّ (محسوس غالبا) إلى معنى مجازيّ (غير معجمي)؛ إذ إنّ الشعر/ الرمز/ الصورة؛ كلّها تعني الانشطار في ذاكرة الكلمة، حيث تتخطّى الكلمة ذاكرتها الوضعية، وتكتسب –إلى جانب ذلك– دلالة ثانية، تستعير من موضوعها نفسه طاقته الدلالية، لتتجاوزها مخترقة مألوفية استعمالها السائد، وفي هذا تفجير لإمكانيات الكلمة الواحدة، والخروج بها إلى احتمالات مغايرة، تُفرز نسغًا جديدًا للسياق. وهكذا تتعدّى اللفظة حرفيّتها –ومن خلال تنوّع شبكة العلاقات الداخلية الناشئة بين اللفظة والموضوع على غير ما هو مصطلَح عليه– يتكثّف فضاء الصورة. وهنا يبدأ الفنّ، ويتشكّل النصّ– الرمز.

وهذا ما فعله المناصرة بـ"جفرا" حين نقلها من إطلاقها على "امرأة" حقيقية كانت تعيش بالريف الفلسطيني ذات زمن، لتنزاح وتنداح دائرتها الدلالية تدريجيا حتى صارت مرادفة لـ "فلسطين" بكل ما يتعلقّ بها من معاني الأرض والوطن والثورة والهويّة والقضية، إنّ هذا الانتقال من "نقطة" معجمية محددة، إلى فضاءات دلالية ذات دوائر وحلقات بعضها أكبر من بعض، تتّسع وتنفلت كلما حاولنا ضبطها والقبض عليها؛ هو المسافة المجازية بين "الحامل" (المستعار) و"المحمول" (المستعار له)، حيث إن هذه "الفجوة" أو مسافة التوتّر البَيْنية هي المضمار الذي تلتقي فيه منابع الصورة كي تلعب لعبتها السحرية المدهشة: فتنسى اللغة أصولها إلى حين، ويُطلق الخيال أجنحته في المطلق، وتتخلّى الحواسّ

عن حدودها المماسّة، وتستغْور الذاكرة مناجمَ مخزونها، ويوقظ الشعور مكامنه المستسرّة عميقًا، وتتوفزّ العواطف مشرئبّة إلى أقصى مدياتها، وتستحضر الروح طفولتها ونقاءها وفطرتها وجوهرها...

ولنقف على بعض المواقع الدلالية المهمّة التي تنقّلت بينها لفظة "جفرا":

جفرا الفتاة/ المرأة/ المحبوبة:

- جفرا، أذكرها، تلحق بالباص القرويّ

جفرا، أذكرها طالبة، في جامعة العشّاق.[1]

- جفرا بالشَعر المسترسل والمنثور على الكتفَين
صعدت فوق الحلبة...[2]

جفرا الأرض/ الوطن/ الهوية:

- لابد من أرضِ جفرا وإن طال هذا السفر.[3]

- جفرا أمّي، إن غابت أمّي
جفرا الوطنُ المَسبيّ.[4]

- يا جفرا النبع/ ويا جفرا القمح...
ويا جفرا الزيتون، السَرّيس، الصفصاف.[5]

[1]- المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة ج2، المجموعة السادسة؛ جفرا (1981)، ص11.
[2]- المصدر نفسه، ص39.
[3]- نفسه، ص29.
[4]- نفسه، ص9.
[5]- نفسه، ص26.

جفرا النضال/ الثورة/ القضية:

- هل قتلوا جفرا عند الحاجز
هل صلبوها في التابوت؟؟[1]

- وأبو الليل الأخضر من أجلك يا جفرا
يقذف في قهر طلقته، ويموت.[2]

هذه الدلالات الكبرى، حيث الحدود بينها غير مرسومة واضحة، ولا المعاني فيها محدّدة مضبوطة، وإنما هي عوالم تتماوج، وأصداء تتجاوب، تتقاطع خطوطها ومداراتها، وتمتزج ألوانها وأطيافها. ونحن نعرضها غير ناسين أنّ الشعر منظور كُلّي، لا تعنيه التفاصيل والجزئيات والحدود الفاصلة، فهو مرآة عالم الذات الباطني، الذي يمور بالمشاعر والهواجس والخطرات والتهاويل والحدوس... فلغته لغة الحلم، ومنطقه منطق الروح، فهو مختلف عن منظور العقل والحسّ الفاعل في العالم الخارجي.

فالشعر يعبّر عن المعاني الكلّية من خلال صلاحية كل عنصر في تكامله مع سائر العناصر في خلق الدلالة، وكذا طريقة الإيحاء والتلميح حيث الكلمات لا تقول ولا تُعيّن وإنما تومئ وتُشير، بالإضافة إلى مجيئها مجسّمة لا مجرّدة، فيصعب انتزاعها من السياق الذي يحتويها، فكُلّية المعنى لا تتمّ بالتحديد وإنما بواسطة التجسيد، أو ما يُسمّى "الكُلّي المحسوس" الذي نوّه به كولردج، وامتدح به شكسبير في جمعه بين المعنى العالميّ والجانب المادّي الخاصّ.[3]

كما أننا هنا نتعامل مع لفظة لها خاصّية "الرمز الأسطوريّ" الذي يشعّ بمختلف المعاني، بما يجعله "بؤرة" الاحتمالات والإمكانات التي تنبع منها أطياف الدلالة المبثوثة في المتن، بيْدَ أنّ هذه الأخيرة تمتاح كثافتها من مختلف الظواهر اللغوية والمجازية والإيقاعية لتلتقي فيها، بما يخدم الرؤيا الكلّية التي تتركّز في "الجفرا" وتنبثّ منها.

[1]- المناصرة، ديوان جفرا، ص7.
[2]- نفسه، ص11.
[3]- ينظر: ناصف، مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، (دط، دت)، ص116.

ويمكننا أن نجد في المتن المدروس ما يضع "الجفرا" في حيّز يصعب تصنيفه في حقل دلالي واضح، حيث تستخدم كنواة يكتنفها زخم من الدلالات والمعاني الآتية من مجالات متنوّعة لتندمج وتنذغم فتشكّل صورة رؤياوية لا يقبلها إلّا منطق الروح وعالم الأحلام:

-جفرا ، الوطن المَسْبيْ
الزهرةُ والطلْقةُ والعاصفة الحمراءْ
جفرا...إنْ لم يعرفْ من لم يعرفْ غابة تُفَّاحٍ
ورفيفُ حمامٍ... وقصائد للفقراءْ..[1]

-أقول لجفرا: حلمتُ بأنك قافلة من سراب
ستكتشفين بأنّ القبور تثُورْ
وأنّ السماء التي لا تراها القبورْ
ستبقى تراهم على قمّة السفح خلف السطورْ.[2]

تتجسّد الرؤيا في المدوّنة المناصرية بعامّة، وتتجلّى في النصّين السابقين بما هي توثُّب وراء المفهومات السائدة، وخروج من اللحظة العابرة والموقف الجزئيّ والنظرة الخارجية، إلى منطقة الملاشاة والمغايرة والتجدّد، وجنوح إلى اللامعقول واللامتوقّع واللامألوف انطلاقا من المحسوس والمنتظر، والانخراط في خلخلة الوقائع، وإعادة ترتيب الأشياء. فللرؤيا "سمة تأليفية"؛ فهي تجمع المتناقضات، وتدمج المتباينات، وتكشف علاقات أو تخلقها، وتمكّنا لا من رؤية الأشياء وإنما رؤية جوهرها وروحها، وما المرئيات والمحسوسات إلّا جسور ومرتكزات لتجاوُز المظاهر الخارجية والنفاذ بـ"عين القلب" إلى أعماق الذات والعالم والموجودات، حيث عالم النفس يستلزم لغة جديدة تذهب إلى أقصى آفاق "التخييل" بما هو نشاط حيوي ذو فعالية فائقة، إذ هو القوّة أو الطاقة التي تدفع "الرؤيا" وتُغنيها، لكي تستشفّ ما وراء الواقع فيما هي تحتضن الواقع، فيغدو الشعر وسيلة إلى الاتحاد بعالم الغيب في حركة متجدّدة وفعالية مستمرّة باتجاه المجهول، وبنزعة الكشف والارتياد، التي قوامها التوهّج

[1]- المناصرة، جفرا، ص9.
[2]- المصدر نفسه، 35.

والحيوية والثورة، وترفض السكون والتسطيح، ولا ترتضي الموانع والحدود والقبليات[1]؛ «فالقصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة وبالرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطّيا يدفع إلى التخطّي، وهو إذن طاقة لا تغيّر الحياة فحسب، وإنما تزيد إلى ذلك في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق»[2]، فلا تقوم هذه القصيدة –التي هي لحظة كونية– بوصفها شكلا تعبيريا، بل تصبح بذاتها شكلا من أشكال الوجود والإيجاد.

إنّ "جفرا" التي اختزلت التاريخ الكنعاني، وصارت المعادل المساوي لفلسطين، وطنا وهويّة وثورةً، تتربّع على عرش المدوّنة المناصرية، فتغدو منبعًا لدلالات رمزية مركّبة ومتقاطعة وملتحمة، فتكتسب صفة الرمز الأسطوري المتعالي على كلّ تحديد، والحاضن لكل ما يتعلّق بالموضوع من مظاهر وأبعاد؛ فهي "**السيّدة الحاملة الأسرار**"[3]، وهي "**الغامضةُ السحرِ**"[4]، وكل هذا الغموض والسحر والبعد الغيبيّ، الذي يكتنف "جفرا" بما يجعلها عصيّة على الإحاطة والوصف، لا يحجب "جفرا" عن أن قريبةً معروفة لدى من يتعشّقها ويعتنقها ويتعلّق بها:

من لمْ يعرفْ جفرا.. فلْيدفنْ رأسَهْ
من لمْ يعرفْ جفرا.. فلْيشنقْ نفسَهْ...[5]

هو ذا الشاعر صانع الأسطورة –من جديد– يرفع المرأة إلى مقام الألوهة، ممجّدا إمكاناتها الإنجابية، ومسيرتها النضالية، بما هي ينبوع الحياة، ورمز الصمود، رائيا إليها كمتخيّل رمزي يحيل على عوالم دلالية متنوّعة ومتشابكة، يمتزج فيها القُدسي بالإيروسي، لذلك تتوهّج "ثيمة المرأة"، وتبرز كدالّ متعالٍ في الشعرية الفلسطينية بصفة خاصّة إذْ إنّ هذه الأخيرة «تقف في صدارة الشعريات العربية التي نذرت نفسها لهذه الموضوعة الأزلية والأثيرة، لاعتبارين اثنين: مديح الأرض بما هي رَحِمٌ أمومية

[1]– ينظر: كعوان، محمد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003. ص4، 6.
[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص102.
[3]– المناصرة، جفرا، ص9.
[4]– المصدر نفسه، ص15.
[5]– نفسه، ص7.

ودفء، أي بما هي امرأة مُحَوَّلةٌ في المخيال. ومديح المرأة الفلسطينية، راسخةَ القدم في العطاء والحبّ، وبما هي أمّ الشهيد، بالإضافة إلى أنها أيقونة الجمال والسحر»[1].

لقد التقط المناصرة "الجفرا" من هامش الثقافة الفلسطينية ليمنحها خاصّية الرمز، بل يجمع فيها طائفة من الرموز والدلالات المتجاوبة، مجسّدا فيها نظرته ورؤياه الشاملة في التاريخ والواقع والآتي، ويجعلها بؤرة "التفريغ الكلّي" لشُحنه العاطفية والشعورية والفكرية والروحية، مهيِّئًا لها سياق التموضع والانتظام، وإمكانيات "الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى"، لتحمل عبء التجربة الذاتية من جهة، وتضطلع -في الوقت نفسه- بالبعد الشمولي في التعبير عن التجربة العامّة من جهة أخرى. وهذا يستلزم من الشاعر «قوّة ابتكارية فذّة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامّة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة»[2]. علاوةً على ما يقدّمه من توسيع لفلسفة الحياة، وإثراءٍ للغة الشعرية النازعة دومًا للتكوُّن والتجدّد.

كانت هذه رؤية عامّة لما توسّمناه في ديوان المناصرة "جفرا" من رؤيا كلّية جامعة لموقف الشاعر وتجربته وخصوصية نظرته، جسّدها من خلال فعل الكتابة الإبداعية بخاصّةِ أدواته ومادّته، وحوّلها إلى "فضاء دلالي" زاخر، مفعم ومعتلج، انخرط الشاعر في تشييده مدجّجا بالذاكرة، ومفخّخا بالأيديولوجيا، وعبْرَ الخيال —الذي يبدو جديرا بجمع ذلك الزخم الذاتي الموضوعي، حيث تعتمل التجربة التي صهرت في بوتقتها كل العناصر والمعطيات والوقائع على مستوى الفكر والوجدان والوعي واللاشعور- انبثقت الرؤيا ممثِّلة ومصوِّرة موقف الشاعر، ومختزلة الذات المبدعة بكل أبعادها، حيث إن اندغام الأثر بالواقع والتاريخ والمكان من شأنه أن يكسبه دلالة عمقى، عبر دمغه بالعناصر الموضوعية والفنية[3]، بما يخرجه من سكونيته وسَمْته السطحي، إلى حركة أكثر جاذبية، وأشدّ خصوبة، وأبعد تأثيرا.

---

[1]- بودويك، محمد، منازل المرأة في شعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، هيسبريس، (جريدة إلكترونية مغربية)، الخميس 03 أبريل 2014.

[2]- إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص217. وينظر العبارات المؤشرة هنا في ما قبلها من صفحات: ص199، 203.

[3]- ينظر: فيدوح، عبد القادر، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994. ص9.

2.4- الصُوَر الجزئيّة والمركّبة:

مِن أوّكد ما اشترطه النقّاد المحدثون في الصورة الشعرية: خاصّية "العضوية"؛ فنظروا إلى الصورة -أوّلًا- على أنها ترجمة أو إيجاد للعالم بشكل "كُلّي"، يقوم على الإيجاز والتكثيف والاختزال، وإذْ ذاك لم تعُد "عنصرًا" فقط -مثلما كانت في القديم- بل غدت "بنية" متمكّنة -تجذّرا وتمدُّدا- في نسيج النصّ، وقد كان لطبيعة البناء في الشعر الحرّ دور في منح الصورة كينونة ذاتية، فتأتي ملتئمة بالسياق في وحدة عضوية متكاملة. ورأوها -ثانيًا- ذات طبيعة مركّبة ومعقّدة، تسهم في إنتاجها مختلفُ ملكات المبدع ومهاراته، وتتضافر فيها عديدُ مكوّنات النصّ، وهي -إلى ذلك- تتخلّق من مجموعة من الصور الجزئية والثانوية، التي يمكن أن تتتابع وتتراكم لتشكّل في النهاية صورة موحّدة جامعة لكلّ رذاذ الخطاب. ورأوها -ثالثًا- موازية للنصّ كلّه؛ فمساحة الصورة هي مساحة الرؤيا، أي إنها تشغل مساحة النصّ أجمع؛ فكلّ قصيدة إنما هي صورة، لذلك كان إليوت يعدّ "الكوميديا الإلهية" استعارة واحدة كبيرة[1]. ولذلك ألحّ الباحثون على توفّر التوافق والتناسب والانسجام مع السياق والجوّ العاطفي والذهنيّ وشكل النصّ في كلّ صورة، ومن ثمّ كانت الصورة لا تنفصل عن الرؤيا الكلّية والتفكير الشامل للمبدع. ولأنّ الحياة المعاصرة قد اتّسمت بالتعقيد والتناقض والاضطراب، فإنّ ذلك اقتضى من الشاعر اختزال الصورة وتحقيق الانسجام في تصويرها، ممّا أوقعه في الصعوبة الغموض والمفارقة.[2]

لقد بات واضحًا أنّ الصورة الشعرية إنما هي "علاقة"؛ إيجاد علاقة (كشفًا أو إنشاءً)، بل خلق علاقات، وصهر عناصر، ودمج عوالم ومجالات.. وطالما أن هناك علاقة فهذا يستلزم وجود طرَفَين (أو أكثر) تجمع الصورة بينهما، ويقتضي هذا الدمج ألّا يحافظ كلّ طرف على تمام صفاته وخصائصه، كي يتكوّن ما يُسمّى بـ"السمات المشتركة"، إذ لابدّ في الاندماج من أن يُسقط كلّ طرف بعضًا من خواصّه، حتى "تتصاهر" الخواصّ وينشأ من ذلك عنصر جديد، ويتخلّق عالم آخر مُباين للأطراف المتقاطعة، وليس هذا العنصر الثالث الجديد إلّا "الصورة". ولعلّنا بهذا التوصيف

[1]- ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص129.

[2]- ينظر: دي لويس، الصورة الشعرية، ص162. وصالح، الصورة الشعرية، ص39، 145 وما بعدها. وعباس، فنّ الشعر، ص110. وإسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص141، 161.

التبسيطي نفهم ما يردّده النقّاد المحدثون من أن الصورة الشعرية ليست شيئا مُضافًا إلى معنى سابق أو موضوع قبلي، وإنما هي كينونة خاصّة، عالم مستقلّ بذاته، فليست ترجمة للوجود، ولكنها واهبةٌ لوجود، أو هي عينُها: وجود.

أمّا العلاقة الناشئة بين الطرفين (أو العناصر) فقد حصرها القدماء في "المشابهة" (التشبيه والاستعارة)، و"المجاورة" بدرجة ثانية (المجاز المرسل والكناية). وكان الطرفان مستمدّين –في الغالب– من العالم المرئيّ (الطبيعة/ الواقع). إلّا أنّ الفلسفة الجمالية للشعرية الحديثة عمّقت هذه العلاقة وعقّدتها من نواحٍ عدّة:

–فمن ناحية: تجاوزت العلاقةُ خاصّيتي المشابهة والمجاورة إلى علاقات وتفاعلات أوسع وأبعد، وصلت إلى المباينة –كما يؤكّد ذلك ريتشاردز[1]– أي إنّ العلاقة قد انفتحت في كلّ اتجاه، وبلغت أقصى مدياتها.

–ومن ناحية أخرى: تخطّت الصورة –في تكوينها– استمداد مادّتها من العالم المرئيّ، أي تخلّت عن انهماكها في البعد "الحسّي"، وعوّضته بالانغماس في العوالم الباطنة والهيام بالفضاءات المجرّدة.

ولا شكّ أن الصورة ستكون أدنى إلى الوضوح وقرب التناول كلّما كانت أكثر حسّية والتصاقا بـ"المباشر"، وستكون أكثر تعقيدا وغموضا ولا معقولية كلّما أوغلت في التجريد ومعانقة الماورائيّات.

ولنا أن نرتّب درجة تعقيد الصورة من هذه الناحية (أي بحسب مجال طرفيها) في ديوان "جفرا" كالآتي:[2]

[1]– ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص107.

[2]– الأمثلة المذكورة هنا كلّها من ديوان "جفرا" للمناصرة، وبتركيز على أربع قصائد قمنا بإحصاء الصور فيها وهي (جفرا أمّي إن غابت أمّي، جفرا لا تؤاخذينا، الطالع من وادي التفاح الأشقر، جفرا دثّريني لأنام) وستكون الملاحظات المقدّمة مبنية على هذا الإحصاء (الاستقراء الناقص) الذي أجريناه، ولا نشكّ في أنه ينطبق على نصوص الديوان جميعًا.

جدول رقم 1:

درجة التعقيد	المجالان المندمجان	مثال من ديوان جفرا (دون مراعاة أيهما المصدر وأيّهما الهدف)	كمية الحضور
1	مادّي / مادّي	**بستان البحر– جبل من تُمور– بساط الريح** ...	قليل
2	مادّي /حيواني	**موجاتٌ تتبعني– الأخضر يولد** ...	نادر
3	مادّي / إنساني	**تتصاعد أغنيتي عبر سهوب زرقاء– انهمرت موجات الغيرة**	قويّ
3	حيواني /إنساني	**أصبح كقطّ وحشيّ القتل مغنّيهم– قطعان الروم** ...	قليل
4	مادّي / تجريدي	**زمنٌ مُرّ – المنفى قبر مفتوح – تغترف الانتظار**...	متوسّط
4	حيواني / تجريدي	**المنفى كلب مسعور – السجع يلاحقني** ...	قليل
4	إنساني / تجريدي	**القتل جريدتهم – أيتها الغامضة السحر** ...	متوسّط
5	تجريدي / تجريدي	**الموت صلاة دائمة – المنفى توقيت وحدود** ...	نادر

إلّا أن الصورة الشعرية الحديثة لا تكتفي بمجالين فحسب في ما تُنشئ من تفاعلات، بل كثيرا ما يندمج فيها أكثر من ذلك، ممّا يزيدها تعقيدا، وإيغالا في التخييل، ولعلّ الجدول (2) يوضّح ما نقصد.

[وقد رمزنا للحضور بـ (/)، وللغياب بـ (×)، والمشاركة أو الحضور الثانوي بـ (⁀)]:

جدول رقم 2:

الصورة	المجالات المتفاعلة فيها			
	مادّي	حيواني	إنساني	تجريدي
تتصاعد أغنيتي الخضراء	/	×	/	~
القتل شراب لياليهم	/	/	~	/
يتعاطَون حنينا مسحوقا	/	×	/	/
يخلع عين الغول الأصفر	/	/	~	×
طرّزتك في الغيم قطيعًا	/	×	/	×
أفرغتُ زجاج مراراتي	/	×	/	~
أيتها الموزونة كالبحر، الممتدّة كالقهر	/	×	/	/
الإيقاع استلب شغافي	/	~	/	/
أتشعبط ليلا بصهيل قوافلك المحشوّة	/	/	/	~
بالأشواق	/	~	/	/
أتدفّأ بنصوص الكنعانيّ	/	×	/	/
مفتاح الدار المقهور من الغربة	/	~	/	/
السماء... تراهم على قمّة الروح				

يلاحظ من خلال الجدولين: الحضور القويّ للمجال المادّي في الصورة، وهذا يدعم ما ذهب إليه الباحثون في الصورة الشعرية من ضرورة وجود "البعد الحسّي"[1]، حتى في تلك الصورة التي ننعتها بـ

[1]- ينظر: دي لويس، الصورة الشعرية، ص22. الصورة الشعرية، ص37. عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص32. صبح، الصورة الأدبية، ص4.

"الحداثة" والجدّة. كما نلحظ مضاهاة المجال الإنساني للمادّي، وتناوبه مع المجال الحيواني؛ ممّا يعكس حيويّة الصورة، وما تتّسم به من فاعلية وحركة؛ كونها مستمدّة من الحياة، فهي صورة حيّة، لا ينقصها الفعل الإنساني والتفاعل الكونيّ. وليست جامدة مسطّحة مثلما نُعي على الصورة التقليدية.

وقد لاحظنا أنّ الصورة الشعرية لدى المناصرة تقوم على ثلاثة محاور:

1-المحور الأوّل: وهو الموضوع أو "الحامل" وفق رتشاردز، أي: المستعار له، أو "المجال المستهدف" حسب الدراسات المتأخّرة؛ وهو عند المناصرة مأخوذ –غالبًا- من الطبيعة (صامتة، حيّة، صناعية).

2- المحور الثاني: يجسّد فعلًا أو حركة، وهو ما يمنح العنصر الأوّل بعده الصوري/ المجازي، ويخطو به خارج مجاله الأصلي/ الحقيقي، أي يُدخله حيّز المسافة المجازية، ممّا ينحرف به أو يتعدّى به حدوده الطبيعية/ المنطقية المتواضع عليها إلى أفق تخييلي (غير واقعي) يصبح به في دغر "الصورة"، وبالتالي نصبح أمام موضوع غير الذي تدلّ عليه حَرْفيّة الكلمة. (وإلى هنا تكون عناصر الصورة الأساسية قد تمّت ، ويمكن الاكتفاء بهذين العنصرين (الطرفين) لنكون أمام صورة تخييلية/ مجازية تصنع أدبية النصّ).

3- غير أنّ المناصرة لا يقف عند الحدّين السابقين، وفي الغالب يضيف إليهما محورًا ثالثًا يتقدّم بالصورة أكثر نحو اللامألوف واللامعقول؛ فإذا كان تفاعل عنصرين من مجالين مختلفين يتبادلان السمات والخصائص يخلق صورة تخييلية، فإنّ إضافة عنصر آخر أو أكثر مختلف عنهما سيجعل "خلطة" الصورة أعقد وأبعد تغلغلا في الإغراب واللامتوقّع، وأكثر تحطيما للنمطيّات والحدود، و"تشويها" للمظاهر الخارجية المعتادة.

يمكن أن نقول: إذا كان العنصران الأوّلان (الحامل والمحمول) يقفان بالصورة عند حدودها البلاغية، أي: صورة مجازية، (تعدّى فيها "الموضوع" مجاله بخطوة)؛ فإننا بإضافة العنصر الثالث أمام صورة "فوق مجازية" (إن صحّ لنا القول) نكون أمام صورة "سريالية" أشدّ غرابة وأكثر دمجًا للعناصر وأشدّ تجاوزا للتخوم وأبعد تطويحا في الخيال، نحن أمام صورة لا فكرية فحسب، بل رؤياوية؛ (أي:

ليست تلك التي قام فيها العقل بعمل تحليلي/ تأليفي، بل الصورة التي تجاوزت منطق الفكر إلى جموح الخيال وشطط الحُلم وعتاهية الرؤيا).

لكن الملاحظ في هذه "البنية الصورية" المناصرية أن العنصر الثالث يكون في أكثر حالاته ذا "سمة سلبيّة" من حيث الدلالة؛ فإذا كان العنصر الثاني يمثّل فعلَ نموّ وحركة وملء وتقدّم، فإنّ العنصر الأخير يجسّد وضعية الانكسار والانحسار، ويُبرز جانب الخلل والنقص. ولعلّ الأمثلة لا تُعوزنا في تمثيل هذه "البنية":

جدول رقم 3: (حيث كتبنا العبارة الشعرية كما صاغها الشاعر أفقيًّا، ونعطي لكلّ عنصر رقمه الترتيبي حسب التصنيف الآنف: المحور الأوّل، الثاني، الثالث).

العنصر	رقمه	العنصر	رقمه	العنصر	رقمه
تراب	1	**العشق المرْويّ**	2	**بدمع غامض**	3
البحر	1	**عجوز**	3	**يداعب أطفاله**	2
النهر	1	**يحلمُ**	2	**أنّ جرادا سينتشر**	3
الأشجار	1	**تمنحنا**	2	**إشارات زرقاء (خطر)**	3
جفرا	1	**قصائد**	2	**للفقراء**	3
أيّتها (جفرا)	1	**المُمتدّة**	2	**كالقهر**	3

والآن؛ بِمَ يمكن أن نفسّر هذه المكوّنات الثلاثة في الصورة الفنية لدى المناصرة؟

من نافلة القول الحديث عن ارتباط المناصرة القويّ بكيان أمّته ووطنه؛ أرضًا وهويّة وثورة وقضيّة، حيث لا تخلو قصيدة ولا نصّ لديه من هذا البعد الصميم في تجربته الحياتية والإبداعية. لذلك فإنّ أدبه ليس إلّا "صورة" لتلك التجربة وذلك الهمّ الشخصيّ المؤرّق بكلّ تفاصيله وأبعاده وبواعثه ويوميّاته. ومنه جاز لنا الزعم بأنّ العنصر الأوّل (الموضوع/ الحامل) منتَزع غالبًا من هذا المجال (فلسطين وما يتعلّق بها) كواقع وطبيعة وتاريخ. والعنصر الثاني (الذي هو فعل وحركة وتجاوز) يمثّل السعي والعمل باتجاه الثورة والنضال والمقاومة والبحث عن الكيان والحرّية، وبالرغم ممّا يتّصف به هذا المجال من الصرامة والصمود والإصرار إلّا أنه دومًا مصطدم بالمعوّقات والمعارضين والعقابيل؛ وهو ما يمثّله العنصر الثالث.

وعلى أساس هذا التأويل يمكن أن نقول إنّ الصورة الفنية في مدوّنة المناصرة هي "إنشاء" للواقع الفلسطيني (من حيث هو المنظور الذي يرى من خلاله الشاعرُ العالم والذات)؛ إنشاءٌ لذلك الواقع وتجاوزٌ له في الوقت نفسه، تجاوزٌ له على "جناح" الحلم، باتجاه الغد، انطلاقا من الحاضر، وتأسيسًا على الماضي، الصورة هنا: مشروع لترسيخ الثابت والأصيل، وانتزاع الزائف والزائد في المستقبل الواعد.

وربّما حقّ علينا أن نقدّم تحليلا لبعضٍ من تلك الصور، نرصد فيها ما أوّلناه من معالم، عسى أن تتأكّد الفكرة، وتتضح الرؤية:

-البحرُ جميلٌ يا جفرا
حزنُك لهَبٌ شفّافْ
قالت إني من هذا اليوم أخافْ
الأسوَدُ حولَ حقُولك طافَ وطاف وطافْ.[1]

لنقُلْ: إنّ "جفرا" هنا هي فلسطين (طبيعة وواقعًا، أي: حيّزًا وحركة)، و"البحر" يمثّل الثابت من القيَم والمقوّمات فيها (الأصالة، التاريخ، الهوية، الوجود...). صفة "الجمال" صفة عامّة؛ قد تتضمّن الجلال أيضًا (والبحر يجمع بين الجلال والجمال)، لكن: هل تُرك ذلك الجمال لما هو ميسّر له؟ هل احتُرم حماه؟ أم انتُهك، واختُرقت حُرمته؟ لقد أحدق به الضدُّ الغريم: "الأسوَد"، فاختنق بهاءه،

[1]- المناصرة، المجموعة السادسة؛ جفرا، ص26.

وحاول طمس حضوره الزاهي! فاضطربت"جفرا"، واضطرمت مشاعرها، والتهب غضبها، والذي مع الصراع المرير، والخيبات الناجمة عن قوّة الضدّ، وقلّة المساعد، تحوّل إلى "حزن شفّاف".

-حتمًا، سوف تُناغيكَ نساءٌ من نورْ
يغزلْنَ الصوفَ على حجَر، قُدّامَ البحر الميّتْ
ينظُرن إلى الأفق النبَويّ المقهور.[1]

-"سوف": انفتاح للمجال للزماني على المستقبل، وإن كان وعده غير قريب (سوف تدلّ على تراخٍ وسَعة في الزمن الآتي، بخلاف "السين" التي قد تعني قرب وقوع الحدث[2]).

-و"نساء النور" أولئك؛ لسنَ سوى رموز لما تنطوي عليه فلسطين من مكنون الجمال ومخزون الخصوبة اكتنازا وامتدادًا.

-"غزْل الصوف" سلوك حضاريّ قوامه الاستثمار والإعمار؛ فالصوف مادّة حيوية في طبيعتها وفي وظيفتها، وهو يحيل على: الستر والوقاية والدفء.. وإلى تلك المنافع فهو جمال أيضًا (البياض).

-"الحجَر": رسوخ في الأرض، وصلابة في وجه العاتيات.

-أمّا "البحر الميت" فهو أيقونة فلسطين، ولو أنه موصوف بالموت غير أن ذلك لا يستبعد أن يختزن في أعماقه أسباب الحياة.

لكنّ كلّ هذا البهاء والغنى والعراقة، ورغم التطلّع الدائم إلى أفاق الغيب المحمّلة بالفأل والبشرى واليسر بعد العسر إلّا أنها تبقى محاطة بالقهر، وإنّ هذا القهر متسلّط على الأفق السماوي، ناهيك بالصعيد الأرضيّ.

-...لكن يا جفرا.. هرَبُوا

[1]- المصدر نفسه، ص33-34.

[2]- ينظر، اللبدي، معجم المصطلحات الصرفية والنحوية، (التسويف)، مؤسسة الرسالة- بيروت، قصر الكتاب- البليدة، دار الثقافة- الجزائر، (دت). ص107.

حين وقعتُ، كنجم مهزومْ
باعوني خُطَبًا.. وكلامْ
هاتِ المنديل، وغطّيني.. لأنامْ.[1]

عنصر الحركة والصراع واضح في هذه الصورة، لكنها صورة متموضعة بعد بؤرة الصراع الفعلية، وليست في قلبه، فهذه الصورة تضعنا في مرحلة "انجلاء الغبار": المعارض غير مذكور لكنه حاضر بأثره، فهو الفائز في هذه "الدائرة"، والتركيز والتبئير واقع على "المساعد" الذي كان ذا موقف سلبي إبّانَ الفعل، و"النجم" (على علوّه وتوقّده) سقط منهزمًا (وهي بلا شكّ هزيمة معركة واحدة وليست خسارة الحرب، فالحرب لم تنتهِ بعد، والصراع ما يزال مستمرّا) غير أنّ أحد ثمار هذه الوقيعة: هو انكشاف تخاذل المساعد، الذي قدّم في لحظة "الفعل" "كلاما"، وحتى ذلك الكلام كان بثمن ولم يكن مجّانًا. الصورة متزحزحة هنا، لكن أطراف الصراع هي هي، ومعالمه غير خافية:

الفاعل: فلسطين/ الذات . المعارض: المحتلّ الغازي (مغيّب، لكن أثره موجود). المساعد: الإخوة (في حالة خذلان). النتيجة: هزيمة مؤقّتة (وهدنة في انتظار الغد: "غطّيني لأنام").

4.2. سينمائية الصورة الشعرية:

لم نشأ الانصراف عند هذا الحدّ قبل الإشارة إلى قصيدة مميّزة تضمّنها ديوان "جفرا" وهي: "**كيف رقصت أمّ عليّ النصراوية**"، والتي تحتاج إلى قراءة بكيفية مختلفة لقيامها على تقنية "دخيلة" على الكتابة الشعرية، هي تقنية "المونتاج"؛ وهو مصطلح سينمائيّ يعني تتابع مجموعة لقطات منفصلة، ويتمّ تجميعها ووصلها ببعضها بإحدى التقنيات السينمائية، بما يجعلها في بناء عضوي ذي دلالة، تحدث الأثر والاستجابة المرجوّين لدى المتلّقي، والمونتاج هو الوسيلة الجديرة بإدارك مغزى الصورة السينمائية.[2]

[1]- المناصرة، جفرا، ص36-37.

[2]- ينظر: المحمود، خالد، الصور المتحيّزة، التحيّز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة- قطر، ط1، 2011. ص82-83.

وقد أبدى الشعر الحديث منذ انطلاقته انفتاحَه على مختلف الفنون القولية والجمالية وإفادته من معطياتها وأساليبها، فرأينا الشعراء يستجلبون مصطلحات التصوير والسينما إلى عناوين نصوصهم ومتونها وبنائها الهيكلي؛[1] ويمكن استحضار عناوين –بهذا الصدد– من مثل:

– قصائد "فسيفساء"، و"الصورة والظلّ"، و"ثلاثة رسوم مائية"؛ للبيّاتي.[2]

–وقصيدة "ثلاث صور من غزة"؛ لصلاح عبد الصبور.[3]

–وديوان "الرسم بالكلمات"؛ لنزار قباني.[4]

–وقصيدة "فصل الصورة القديمة"؛ لأدونيس.[5]

–ونجد محمود درويش يفتتح أحد دواوينه بقصيدة "لوحة على الجدار"، ويختمه بأخرى بعنوان "ويُسدل الستار".[6]

وليس هذا بغريب من شعراء هم بَنُو زمن تَسمّى "عصر الصورة"؛ تعزّزت فيه "ثقافة العين"، وأصبح الفنّ السابع –وما يرتبط به من حقول وفروع– غذاءً يوميّا لسُكّان القرية العالمية، ممّا كان له أثره الواضح على "المتخيّل الشعري".[7]

[1]– وينظر: عبيد، كلود، جمالية الصورة؛ جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431/ 2010.

[2]– من دواوينه على الترتيب: سفر الفقر والثورة، الذي يأتي ولا يأتي، الكتابة على الطين. ضمن: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العود، بيروت. ص: 149، 262، 479.

[3]– ينظر: عبد الصبور، أقول لكم، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، ص138.

[4]– ينظر: قباني، نزار، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1966.

[5]– ينظر: أدونيس، كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، م م س، ص57.

[6]– ينظر: درويش، محمود، العصافير تموت في الجليل، دار العودة، بيروت، ط8، 1993.

[7]– ينظر: فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص135.

لقد بنى المناصرة قصيدة "كيف رقصت أمّ علي النصراوية" على تقنية المونتاج، حيث جعل تحت عنوانها عتبة موازية بعبارة "**سيناريو المشهد**"، وقسمها إلى عدد من المقاطع، واضعًا رقما وعنوانا فرعيًّا لكل مقطع:

1. رقصة الدير

2. رقصة جفرا

3. رقصة المذبحة...

كما واستعمل فيها مصطلحات السينما ذاتها مثلما هو واضح: **إعادة التمثيل، الكاميرا، اللقطة، المُخرج، الألوان**... وقد استخدم الشاعر مختلف التقنيات التعبيرية التي تفي بغرضه؛ من لقطات، ومشاهد، وسرد، وحوار، وعرْض توصيفي، وبناء درامي... وصاغ المعجم اللغوي لنصّه وفق هذا الاتجاه؛ فكثرت مفردات الغناء والإنشاد والتمثيل والرقص: **يشدّهم الوَجد، رجع صوتك، يشتدّ رقصك، نقرع**...

وهكذا ينبني النصّ- السيناريو على سلسلة من "اللقطات/ الصوَر" المتّصلة ببعضها، فتولد منها لغة خاصّة، لغةُ "ما ينطق به مجموع الصُوَر"؛ إذ كلّ صورة هنا هي "لقطة في مونتاج"، وأيُّما صورة مفردة أو مركّبة هنا —بما هي التقاطٌ للحظة من الموضوع- ستكون محتواة في "تصميم المشهد" الأكبر، الذي بدوره يمكن أن يكون جزءًا من "السيناريو الكلّي".[1]

وممّا جاء في القصيدة قوله من مقطع "رقصة الدير":[2]

الكاميرا تتقدّمُ نحو الراس المرْميّ
على أغمار القمح المنثور

[1]- ينظر: بروفيرس، نيكولاس تي، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014. ص28.

[2]- المناصرة، جفرا، ص25.

اللقطةُ كانت متوسّطة
لكنّ جلال الموت، يَفيض عل الجثث– الآنْ
ولهذا نستخدم تقنية تقطيعِ التقطيع
حين نعود إلى الأرشيف الدمويْ
نمزج أشلاء قرنفلة في قلب الصورة
البحر الأبيض أحمرُ، البحر الأحمر؛ أزرق أو أسودْ
لا فرقَ..
إذا كان المُخرج حسّاسًا، ومحبًّا للألوانْ
وسماءُ السهل رماديّةْ
الأخضر لون الخصب، ولون الساحلْ
الأسْوَد لون الجُند، ولون حِرابهم المرْميّةْ
الأحمر –طبعًا في هذي الحالة– لونٌ فتّانْ
يرشقهُ العاشق والقاتلْ
الأحمر والأصفر يمتزجانْ
رجلٌ وامرأةٌ تحت المطر الناريْ
في غابةِ مرجانْ...

يبدو أنّ "المونتاج" هنا ليس فقط تقنية "حُبِك" بها النصّ، بل هو أيضًا لغة يتوسّل بها الشاعر للتعبير عمّا يعتمل في الموضوع من حراك وصراع درامي، وما يعتلج في الذات الشاعرة من توتّرات منفعلة وحارّة؛ "عناصر السينما" هنا لا تكتفي بأن تكون أداة لتركيب النصّ "المحاكي"، بل غدت – بنفسها– اللغةَ المناسبة لتصوير الوضع التراجيديّ، الذي بلغ من المأساوية حدّ "التهكّم" على القيَم، والعبث بالحقائق، وبلغ من الكارثية ما جعل لغة المجاز البلاغي قاصرة عن أن تفي بإيصال "المعنى"، أو بخلق المتخيّل الشعري المعادل للواقع العينيّ.

ويقول من مقطع آخر يتفرّع إلى عنوانات صغيرة:

5. إعادة تمثيل:

1. الجثّة في وسط الحلبة

طابورٌ من شجر الخابور

دمُهُ مسْكُ الأرض، وعيناه تُشيران إلى شرر الصوّانْ

قال الراوي، وهو يُدير الوجه إلى الشرقْ

حشدٌ من شجر الرمّانْ

أجنحة حمامٍ بحريّ في خيمته الزرقاء.

بهذه "العمْديّة" يتجه المناصرة إلى إخراج القصيدة–السيناريو، حيث يمارس "المونتاج الشعري" حرّيته التامّة في التركيب القائم على الجمع والقصّ والإضافة والحذف... بما هو «تتابع الصور التي تجسّم مرئيّات ومسموعات، وتلاحقها بشكل سريع ومكثّف، ولا يمكن أن تعطي كلّ صورة منها تأثيرها وحدها، بل ينتج التأثير عن مجموع تلك الصور المتلاحقة التي تشكّل معًا صورة كلّية هي رؤيا الشاعر»[1]. لذلك لا يمكن –ولا ينبغي لنا– أن نفهم تلك الصور في حيّزها الجزئيّ، أو ضمن حدودها وعلاقاتها المنطقية، بل ضمنَ الإطار الكلّي الذي يحكمها ويوجّهها.

فالمونتاج في مؤدّاه النهائي – كما يبدو– ليس سوى عملية ذهنية– شعورية تتخذ من الأدوات اللغوية والتقنية وسيلة لتحقّقها وتجسُّدها، وإلّا فهو فعليًّا «ما يقوم به العقل البشري من عمليّات تلقٍّ وإثبات للمعلومات والمشاعر والأفكار، وحذف بعضها، وإضافة آخر، والتركيز على ما يريد منها، وتهميش غيره، وتقديم ما يناسب وتأخير ما عداه، وتعميم شيء وتخصيص ما لا يتوافق مع رؤاه»[2]. وإذا أنعمنا النظر في هذا الكلام، وجدناه هو عينُ ما تقوم به الصورة الشعرية من خلال عمليات الخيال أوّلًا؛ الذي قال عنه كولردج بأنه يحطّم ويلاشي ويجمع ويؤلّف، ثمّ أفعال الأداء اللغوي ثانيًا، حيث تداخلت في هذا التوصيف مبادئ المونتاج، والصورة الشعرية، والمذهب الفوقواقعي، ولغة الحُلم، ومنطق الروح.

[1]– فهمي، قصيدة التفعيلة، ص138.

[2]– المحمود، الصورة المتحيّزة، ص103.

وإنّ كلَّ نصّ من النصَّين السابقين الذين عرضناهما ليس إلّا جزءًا من أحد مقاطع القصيدة، التي حاكها المناصرة في شكل شريط سينمائيّ، لعلّه رآه أنسب لتشكيل فكرته، ممّا أتاح له استثمار ممكنات التعبير والتصوير فنيّا عن وضع دراميّ "واقعي/ تخييليّ"، ما كان لمعالمه وعناصره أن تتمثّل في الخطاب الشعري إلّا من خلال "السيناريو" الذي جلّاها بتقنياته ومكوّناته.

ونحن هنا نلمس سعي الشاعر الواعي «إلى إيجاد ملاءمة فنّية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشعرية بكل ما تختزنه من تعدّد وتمظهر، لذا فإنّ نضج التجربة بهذا المعنى يأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشعرية وتحديثها باستمرار، ومضاعفة وعي التشكيل بإجراءاته الفنّية والجمالية»[1]. ولم يكن هذا بدعًا من المناصرة الذي عوّدَنا تجريب كلّ التقنيات والأسلوبيات الفنية التي تسمح باحتضان التجربة والدخول في مختبر القصيدة.

3. على سبيل الخلاصة:

وقبل نفض اليد من هذه "البحثرة" للصورة الشعرية لدى المناصرة –ولأننا لم نقدّم سوى عرض تحليلي –غير متمهّل بما يكفي– لبعض جوانب التخييل والتشكيل، فلم نقف طويلًا على عضوية الصور الجزئية ضمن البناء الكلّي، رغم إشارتنا المتكرّرة إلى ذلك، ولم نأتِ على جميع أنواع الصورة وأنماطها– فنحبّ أن نذكّر بأن الصورة الفنيّة تمثّل ملمحًا مميّزا في مدوّنة عز الدين المناصرة، وهو يستخدم مختلف أنواع التصوير (الكلّي والجزئي، البسيط والمعقّد، الوصفي المباشر، والرؤياوي

[1]– عبيد، محمد صابر، إشكالية التعبير الشعري؛ كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007. ص35

الحالم...) ونجد الطبيعة بكل سميائيّـتها وعلى امتدادها حاضرة في نصوصه، كما نجد حركة الحياة ومشاهد الصراع الدرامية.

وقد تبيّنَ لنا أنّ المناصرة يلتقط صوره من ثلاثة مجالات أساسية: المادّي، والإنساني، والتجريدي؛ حيث تمتزج هذه العوالم لتتجاوز بالصورة ثنائيةَ "الطرفين" إلى إحداث شبكة من العلاقات والتفاعلات أكثر تعقيدا وأشدّ انصهارًا، ممتثلة في حسّ تجريدي، ورؤيا شاملة؛ تختزل الذاكرة، والتاريخ والجغرافيا، والطبيعة، والواقع، والأشياء، والأفكار؛ مرتفقة بلغة الحلم، ملوّنة بأشواق الطفولة التوّاقة إلى الطبيعة والمكان والسكَن الإنسانيّ.

الفهرس

استفتاح

إهـــداء

رموز واختصارات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: أنماط البناء الهيكلي 2

1. تمهيد 3

2.القصيدة الطويلة 5

1.2. في الشعرية القديمة 5

2.2. في الشعريّة الحديثة 7

3.2. القصيدة الطويلة في مدوّنة المناصرة 12

4.2. استنتاجات 25

3.القصيدة القصيرة 27

1.3. في الشعرية القديمة 27

2.3. في الشعرية الحديثة 28

3.3. القصيدة القصيرة في مدوّنة المناصرة 32

4.القصيدة الوجيزة 49

1.4. الإيبغراما 50

2.4. الهايكو 54

3.4. التوقيعة 67

4.4. القصيدة الوجيزة في مدوّنة المناصرة 72

1.4.4. ابتعاث التوقيعة الشعرية 74

2.4.4. البناء الخارجي للتوقيعة المناصرية 78

3.4.4. البناء الداخلي للتوقيعة المناصرية 81

الفصل الثاني: اللغة والمعجم الفني 85

1. اللغة والاستعمال الشعري 86
1.1. تمهيد 86
2.1. المعجم الفني 89
1.3. اللغة اليوميّة في القصيدة المعاصرة 93
2.اللغة اليومية في شعر المناصرة (ديوان "رعويّات كنعانية") 99
1.2. صُوَر الحياة الواقعية 101
2.2. العبارات المصكوكة 105
3.2. توظيف المأثور الشعبي 106
4.2. اللعب باللّغة 110
5.2. على سبيل الخلاصة 114
3. اللغة العامّية في ديوان "رعويّات كنعانية" 115
1.3.استعمال العامّية في القصيدة المعاصرة..... 115
2.3. ظاهرة ردُّ العامّي إلى الفصيح 117
3.3. بعث الفصيح المهجور في شعر المناصرة 120
4.3. تفصيح العامّيّ في شعر المناصرة 127
5.3. زبدة الكلام 134
4. خلاصة 135
الفصل الثالث: العروض والبنية الإيقاعية 137
1. كسر البنية في القصيدة العربية 138
1.1. البدايات الأولى 139
2.1. مرحلة الروّاد 144
3.1. أنماط الشعر الحديث 149
4.1. خلاصة 155
2. الموسيقى التركيبيّة 156

1.2. الـوزن في شعر عز الدين المناصرة (ديوان يا عنب الخليل) 158
1.1.2. استنتاجات 164
2.2. إمكانات عروضية 171
1.2.2. مزج البحور 172
2.2.2. تبديل التفعيلات 173
3.2.2. التدوير والتضمين 174
3.2. القافية 176
3. الموسيقى الداخلية 180
1.3.مفاهيم الإيقاع والوزن والموسيقا الداخلية 180
2.3. الموسيقا الداخلية والإيقاع الخفيّ 188
3.3. الدوالّ غير العروضية في ديوان "يا عنب الخليل"..... 193
1.3.3. التكرار 193
1.1.3.3. أساليب التكرار..... 195
2.1.3.3. تكرار الدوالّ اللسانية والمعجمية 199
3.1.3.3. تكرار الوحدات التركيبية 201
2.3.3. التوازن/ التوازي 204
3.3.3. موسيقا الحروف 207
4.3.3. إيقاع الأساليب الإنشائية 211
5.3.3. الإيقاع البصري 213
4. على سبيل الخلاصة 217
الفصل الرابع: الصورة الشعرية وبنيتها 219
1. الصورة الشعرية في الممارسة النقدية والإبداعية 220
1.1. تمهيد 220
2.1. مقولة الصورة في النقد العربي القديم 222

3.1. الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث 230
4.1. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث 239
2. الصورة الشعرية في مدوّنة عز الدين المناصرة 246
1.2. محاولة تحديد 246
2.2. الصورة الكُلّية/ الرؤيا 248
1.2.2. تذْويت التاريخ وأسْطَرة الواقع 250
2.2.2. الرؤيا الشعرية في ديوان "جفرا" 252
3.2. الصُوَر الجزئية والمُركّبة 259
4.2. سينمائية الصورة الشعرية 266
3. على سبيل الخلاصة 271
خاتمة 272
ملحق (نبذة تعريفية بالشاعر عز الدين المناصرة) 286
قائمة المصادر والمراجع 290
.....
الفهرس 308

المصادر والمراجع:

1. الشاعر عز الدين المناصرة:

- ولد بتاريخ 1946/4/11، بمحافظة الخليل- فلسطين. عاش متنقلاً بين: فلسطين، مصر، الأردن، لبنان، بلغاريا، تونس، الجزائر. ويعمل حالياً رئيساً لقسم اللغة العربية وآدابها – جامعة فيلادلفيا – الأردن. وهو أحد شعراء الحداثة منذ الستينات، ومن شعراء المقاومة، شارك في الثورة الفلسطينية (1964-1994)، وحمل السلاح دفاعًا عن المخيّمات الفلسطينية، والجنوب اللبناني؛ معركة كفرشوبا يناير 1976.

2. المؤهلات العلميّة:

1. (دكتوراه فلسفة في علوم اللغة)- الأدب المقارن والنقد الحديث، جامعة صوفيا، بلغاريا، 1981. وتمّت معادلتها في وزارة التعليم العالي الأردنية، بتاريخ 1993/6/6.
2. (شهادة التخصص) في الأدب البلغاري الحديث، جامعة صوفيا، (مساقات وبحوث).
3. (دبلوم الماجستير) في البلاغة والنقد والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1969.
4. (ليسانس) في اللغة العربية والعلوم الإسلامية، كلية – دار العلوم، جامعة القاهرة، 1968
5. (شهادة التوجيهي) الأدبي، مدرسة الحسين بن علي الثانوية، الخليل، 1963- 1964.

3. الخبرة التدريسيَّة والإداريَّة:

- 1995- 2005: أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، عمّان، الأردن
- 1994- 1995: كلية العلوم التربوية (وكالة الغوث الدولية، عمّان، الأردن).
- 1991- 1994: أستاذ مشارك، جامعة القدس المفتوحة، (منظمة التحرير الفلسطينية)، عمّان، الأردن.
- 1987- 1991: جامعة تلمسان الجزائرية:
- 1983- 1987: جامعة قسنطينة الجزائرية، (أستاذ مساعد).
- عضو الجمعية العالمية للادب المقارن منذ مؤتمر باريس 1985.
- أحد مؤسّسي "الرابطة العربية للأدب المقارن" ومنتخب ثلاث مرات "نائبًا للأمين العامّ" في الفترة (1983-1993).

4. المجموعات الشعريّة:

1. يا عنب الخليل، القاهرة، 1968.
2. الخروج من البحر الميت، بيروت، 1969.
3. مذكّرات البحر الميت، ديسمبر، 1969.
4. قمر جرش كان حزيناً، بيروت، 1974.
5. بالأخضر كفّناه، بيروت، 1976.
6. جفرا، بيروت، 1981.
7. كنعانياذا، بيروت، 1983.
8. حيزيّة (عاشقة من رذاذ الواحات)، عمّان، 1990.
9. رعويّات كنعانية، قبرص، 1992.
10. لا أثق بطائر الوقواق، رام الله، 1999.
11. لا سقف للسماء. 2008.

12. (باللغة الفرنسية): مختارات من شعره بعنوان، (رذاذ اللغة)، ترجمة: الدكتور محمد موهوب، وسعد الدين اليماني، دار سكامبيت، بوردو، فرنسا، 1997.
13. (باللغة الفارسية): مختارات من شعره بعنوان (صبر أيوب)، ترجمة الدكتور موسى بيدج، طهران، 1997.
14. (باللغة الإنجليزية): مختارات من شعره، ترجمة: الدكتور عيسى بُلاَّطة، منشورات مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.
15. (باللغة الهولندية): مختارات من شعره، ترجمة كيس نايلاند، منشورات مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.
16. مجلد الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، المؤسسة العربية، بيروت، 2001.
17. الأعمال الشعرية الكاملة (جزءان)، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009.

5. كتب نقديّة:

1. السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، بيروت، 1975.
2. (جمع وتحقيق) – الأعمال الكاملة للشاعر الفلسطيني الشهيد – عبد الرحيم محمود، دمشق، 1988.
3. المثاقفة والنقد المقارن، عمّان، 1988.
4. الشعريات، عمّان، 1992.
5. حارس النص الشعري، بيروت، 1993.
6. الجفرا والمحاورات – قراءة في الشعر اللهجي في فلسطين الشمالية، عمّان، 1993.
7. جمرة النص الشعري، عمّان، 1995.
8. شاعرية التاريخ والأمكنة – (حوارات مع الشاعر المناصرة)، عمّان، 2000.
9. هامش النص الشعري، عمّان، 2002.
10. إشكاليات قصيدة النثر، عمّان، بيروت، 2002.
11. موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين (في مجلّدين)، عمّان، 2003.
12. لغات الفنون التشكيلية، عمّان، 2003.
13. الهويّات والتعددية اللغوية، عمّان، 2004.

6. جوائز وأوسمة:

1. وسام القدس – الجهة المانحة: اللجنة المركزية للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، 1993.
2. جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي – الجهة المانحة: رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، الأردن، 1994.
3. جائزة الدولة التقديرية في الآداب (حقل الشعر) – الجهة المانحة: وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 1995.
4. جائزة سيف كنعان – الجهة المانحة: هيئة التوجيه الوطني، السلطة الوطنية الفلسطينية، 1998.

رموز واختصارات

ص = صفحة

ج = جزء

ع = عدد

ط = طبعة

ش = شرح/ شرَحَهُ

تص = تصحيح/ صحّحَهُ

حر = تحرير /حرّره

تح = تحقيق

تع = تعليق

تق = تقديم

تر = ترجمة

مج = مجلّد

م س = مرجع/ مصدر سابق

م م س = مرجع مذكور سابقا

(ت ...) = تاريخ الوفاة

(د ت) = دون تاريخ

(د ط) = دون ذكر الطبعة

نت = من الانترنت (عوضًا عن الصفحة عند إعادة ذكر المرجع المأخوذ من النت)

P = الصفحة في المرجع الأجنبي

Ibid. = المرجع نفسه //

Op. Cit. = مرجع سابق //

Loc. Cit. = المرجع نفسه والصفحة.

1- المصادر والمراجع العربية:

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، كتاب البديع، ش: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت.
- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، 1372/ 1953، ج4.
- أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، دار العلم للملايين، ط1، كانون الأول (ديسمبر) 1974.
- أحمد أبو زيد، التناسب البياني في القرآن؛ دراسة في النظم المعنوي والصوتي، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.
- أدونيس، سياسة الشعر؛دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط3، 1996.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1989.
- أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية- ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- أزراج، عمر، أحاديث في الفكر والأدب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2011.
- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه؛ دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- الإمام، غادة، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط1، 2010.
- البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- البحراوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كلية الآداب، القاهرة، (دط، دت).

- البطليوسي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب، تح: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1996.
- البعول، إبراهيم عبد الله، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن، ط1، 2012.
- التوحيدي، أبو حيّان عليّ بن محمد بن العباس، المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، 1992.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاؤه بمصر، ط2، 1385/ 1965.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، كتاب أسرار البلاغة، تع: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، (دت).
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، كتاب دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 2004.
- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.
- الحيدري، بلند، إشارات على الطريق ونقاط ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- الرمّاني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.
- الرويني، عبلة، أمل دنقل؛ الجنوبيّ، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة (د ط، دت).
- الزبيدي، علي قاسم، درامية النصّ الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 2009.

- الزمخشري، جار الله، ربيع الأبرار، نسخة إلكترونية، كتابي.
- السامرّائي، إبراهيم، معجميات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1987.
- الشابي، أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، دط.
- الشيخ، حسن عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1419-1999.
- الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008.
- العباس، محمد، ضد الذاكرة؛ شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي، 1952.
- العمري ، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق 201، المغرب.
- العيد، يمنى، في معرفة النصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، شباط 1985.
- الغذامي، محمد عبد الله، الصوت القديم الجديد؛ دراسات فيالجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، (سلسلة كتاب الرياض 66 يونيو 1999)، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت –لبنان، (دت).
- القصيري، فيصل صالح، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار، ط1، 2011.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تص: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، ط1، 1907.

- الكفاوين، منصور عبد الكريم، من الفصيح المهجور، بحث في ردّ العامّي في الأردن إلى الفصيح (لهجة محافظة الكرك نوذجًا)، دار الخليج للصحافة والنشر، ط1، 2018.
- الماجدي، خزعل، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011.
- المجدوب، عبد الرزاق، الصورة في شعر الحداثة؛ المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2012.
- المحمود، خالد، الصور المتحيّزة، التحيّز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة- قطر، ط1، 2011.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تح: غدير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003.
- المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1421 هـ 2000م.
- المقدسي، محمد بن مفلح، الآداب الشرعية والمنح المرعية، عالم الكتب، د.ط، د.ت.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
- المناصرة، عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر؛ قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، 2015.
- المناصرة، عز الدين، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
- المناعي، مبروك، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
- الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المتكاملة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.
- الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث؛ مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.
- أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1957.
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 2010.
- بلعلى، آمنة، تجلّيات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- بن خليفة، مشري، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

- بن خليفة، مشري، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

- بن سلامة، الربعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006.

- بنصر العلوي، عبد الله، في الشعرية العربية؛ من فضاء الذاكرة إلى أيقون العجيب، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس، 2014.

- جعفر، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

- جعفر، محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

- جودات، محمد، ذاكرة النص، في الحداثة الشعرية العربية وامتداداتها التناصية، مطبعة الرباط، 2015.

- حسن، عبد الكريم، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة؛ أنسي الحاج نموذجا، دار الساقي، بيروت، 2008.

- حسين، طه، جنّة الشوك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2013.

- حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، 1997.

- خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

- داغر، شربل، الشعر العربي الحديث (القصيدة العصرية)، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2012.

- درويش، أحمد، متعة تذوّق الشعر، دراسات في النصّ الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دت).

- رحاحلة، أحمد زهير، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

- رضا، أحمد، قاموس ردّ العامّي إلى الفصيح، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 1423هـ/2002م.
- سعيد، خالدة، حركية الإبداع الشعري، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- شرف، عبد العزيز، وخفاجي، محمد عبد المنعم، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، (دط)، 1407/ 1987.
- شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط3، (د ت).
- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994.
- صبح، علي علي، الصورة الأدبية؛ تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، (د ط، د ت).
- صلاح، شعبان، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2005.
- عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت –لبنان، ط3، دت.
- عبد الرحمن، إبراهيم محمد، الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، ، دار اليقين للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- عبد الرحمن، إبراهيم محمد، بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، مقدمة ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
- عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، 2009.
- عبيد، كلود، جمالية الصورة؛ جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1431/ 2010.
- عبيد، محمد صابر، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007.

- عبيد، محمد صابر، حركية التعبير الشعري، رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة (قراءة ومنتخبات) دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
- عز الدين، يوسف، التجديد في الشعر الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، 2007.
- عطية، خليل إبراهيم، التركيب اللغوي عند السياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الجمهورية العراقية، 1984.
- علّاق، فاتح، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، عمّان، الأردن.
- عليان، حسن، وآخرون، عز الدين المناصرة هوميروس فلسطين والأردن، إعداد مجموعة من الباحثين، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2012.
- فيدوح، عبد القادر، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994.
- قادوم، حميدة، فاعلية التكرار في الشعر العربي الحديث، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2017.
- قبّاني، نزار، قصّتي مع الشعر، سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط9، كانون الثاني (يناير)، 2000،
- قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت).
- قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، طبع برخصة نظارة المعارف الجليلة، بمطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302.
- قطوس، بسام موسى، أفخاخ النصّ، الرحلة إلى المعنى، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

- كعوان، محمد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
- مبيّض، محمد سعيد، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية، دار الثقافة، الدوحة، قطر، ط1، 1986.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، 1996.
- محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت-لبنان، 1ط، 1990.
- محمود، زكي نجيب، في فلسفة النقد، دار الشروق، ط2، 1403هـ-1983م.
- مراد كامل، مقدمة كتاب: زيدان، جرجي، الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1987.
- مرتاض، عبد الملك، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
- مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعري؛ دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1991.
- منصّر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، 2007.
- ناجي، مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984.
- ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001.
- ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة، (دط، دت).
- ناوري، يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2006.
- هنيدي، نزار بريك، في مهبّ الشعر، دراسات ومقالات، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

- وليد، المسار الجديد في علم اللغة العام، دراسات لغوية حديثة، دار المأمون للتراث، دمشق، (دط، دت)

- وليد، محمد مراد، المسار الجديد في علم اللغة العام، دراسات لغوية حديثة، دار المأمون للتراث، دمشق، (دط، دت).

2- المراجع المترجمة:

- إليوت، ت، س، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991.

- إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.

- إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013.

- بروفيرس، نيكولاس تي، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2014.

- باث، أوكتافيو، الشعر ونهاية القرن (الصوت الآخر)، تر: ممدوح عدوان، دار المدى، ط2، 2015.

- بيرنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ديسمبر 1996.

- دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان اسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت.

- ريتشاردز، آ.أ، مبادئ النقد الأدبي، والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة،

- ريتشارد، آ.أ، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب/ لبنان، 2002.

- ريد، هربرت ، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997.

- سيمينو، إلينا، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013.

- ليشته، جون، خمسون مفكرا أساسيا، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008.

- ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، (مجموعة مقالات لمؤلفين غربيين)، جمع وتعريب: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، دت.

- مزيد، منير ، السحر الأسيوي، أونطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان (مترجم)، تق: ضمرة، هيام، ملتقى الصداقة الثقافي، دار الصداقة للنشر الإلكتروني.

- ميويك، د، سي، موسوعة المصطلح النقدي،13، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الجمهورية العراقية.

- ولسن، كولن، المعقول واللامعقول في الأدب، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1978.

- ويليك، رينيه، و وارين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

3- المتون الشعرية:

- أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

- أبو فراس الحمداني، ديوانه، ش: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.

- البحتري، ديوان البحتري، ش. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1419-1999.

- البياتي، عبد الوهاب، دؤوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، (دط، دت).
- البياتي، عبد الوهاب، مملكة السنبلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، ش: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
- المتنبّي، ديوان المتنبي، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، 1983.
- الملائكة، نازك، شظايا ورماد، ضمن: ديوان نازك الملائكة، ج2، دار العودة، بيروت، 1997.
- المناصرة، عز الدين ، الأعمال الشعرية الكاملة (جزءان)، جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)، 2009.
- امرؤ القيس، ديوانه ، صح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004).
- بركة، الأخضر، حجر يسقط الآن في الماء (قصائد هايكو)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
- بركة، الأخضر، لا أحد يربّي الريح في الأقفاص (شعر)، منشورات الوطن اليوم، 2016.
- بزيع، شوقي، كأني غريبك بين النساء (شعر)، دار الآداب، بيروت، ط2، 2002.
- درويش، محمود، أرى ما أريد، دار العودة، بيروت، ط3، 1993.
- درويش، محمود، أحد عشر كوكبًا، وسرير الغريبة، ملتقى الصداقة الثقافي، نسختان إلكترونيتان.
- درويش، محمود، العصافير تموت في الجليل، دار العودة، بيروت، ط8، 1993.
- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، تقديم: عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.
- دنقل، أمل، ديوان مقتل القمر، ضمن الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط2، 2012.
- رابحي، عبد القادر، حالات الاستثناء القصوى (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2010.
- رابحي، عبد القادر، فيزياء (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2010.
- سعيدي، محمد الأمين، ضجيج في الجسد المنسيّ (شعر)، منشورات ليجوند، ط1، 2009.
- شوقي، أحمد، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر.
- عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

- قارف، عيسى، مهبّ الجسم مهب الروح (شعر)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
- قباني، نزار، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1966.
- قباني، نزار، قصائد متوحّشة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1970.
- قرور، معاشو، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
- مطر، أحمد، الأعمال الكاملة، لافتات أحمد مطر، لندن، ط1، آب (أغسطس) 2000.
- وعيل، شفيقة، يشي به الظلّ (شعر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2014.

4- المعاجم والموسوعات:

- ابن منظور، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، 2003.
- الأحمر، فيصل، ودادوة، نبيل، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، بدعم من وزارة الثقافة 2008، ج2.
- المنجد في اللغة والأعلام، (طبعة جديدة ومنقّحة)، دار الشروق، بيروت، ط37، 1998.
- بوتارن، قادة، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- عبادة، محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011.
- مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1403/ 1983.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- يعقوب، المعجم المفصل لمصطلحات العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ/ 1991م.

4- الدوريّات والمقالات:

- أبو الهيجاء، عمر، الأسلوب هو الكاتب والمعجم الشعري هو الشاعر، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الخميس 26 آذار (مارس) 2015.

- اصطيف، عبد النبي، محمد مصطفى بدوي عميد الأدب العربي الحديث في الغرب، الموقف الأدبي، ع496، أب/ 2012.

- الأسعد، محمّد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، ثقافة، 10/06/ 2006- http://jappansaito.blogspot.com

- الباحثون السوريون، شعر الهايكو الياباني، كتاب (روايات ومقالات)، http://www.syr-res.com/

- البستاني، بشرى، الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤى2/2.

- البستاني، بشرى، الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤيا 2/1، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، ثقافات،17-05- 2017.

- البويري، إدريس، الشعر العربي الحديث: (التأثير والتأثر) المناصرة أنموذجاً، الحوار المتمدن-العدد: 4162 – 2013/7/23، محور الأدب والفن.

- الجماس، ضياء الدين، الفرق بين الوزن والإيقاع، منتدى العروض رقميًا – http://www.arood.com -19-06-2016.

- الخيّاط، كريم محسن، إشكالية المصطلح بين الإيقاع والموسيقى والوزن، موقع السفينة، 2 أكتوبر 2011.

- الدخيل، حمد بن ناصر، فنّ التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، موسوعة التوثيق الشامل، القسم الأكاديمي، منتدى اللغة العربية، http://www.tawtheegonline.com.

- الدستور، بنية التضاد عند عز الدين المناصرة، جريدة الدستور(الأردنية)، الجمعة 8 آب/ أغسطس 2014.

- العبّاس، محمد، اليومي والميتا-لغوي، بين أبناء وآباء القصيدة العربية، ورقة مقدمة في ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب: التسعينيون وآفاق الكتابة الشعرية، 14 أبريل 2004.

- الغرايبية، علاء الدين، الجملة الطلبية في سورة يوسف، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع1، 2014.

- النعيمي، كمل عبد الرحمن، بنية القصيدة الطويلة في ديوان "سكّر الوقت"، ثقافات، موقع عربي لنشر الإبداع والفكر والفنون.

- النوباني، شفيق طه، التوقيعة المناصرية دراسة في الرؤية والشكل والمرجعية، الجنوب ميديا، نشر في 24- 04- 2013.

- الوارث، الحسن، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم و الإبداع، طنجة/ الأدبية، الجريدة الثقافية لكل العرب، ملف الصحافة 2004/02 - -http://ar.aladabia.net/article-7057

- أمعضشو، فريد، ما الهايكو؟ مجلّة رسائل الشعر، العدد السابع، تمّوز 2016.

- بعلي، شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة، الموقف الأدبي، ع413، دمشق.

- بغدادي، شوقي، تحوّلات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، ع5، 1999، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- بلحيا، عبد الحاكم، اللغة اليومية في شعر عز الدين المناصرة، قراءة في ديوان "رعويات كنعانية"، مسارات (مجلة علمية عالمية محكمة) عدد2، سبتمبر 2017.

- بن حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، الحياة الثقافية (مجلة)، ع69-70، مارس 1995، تونس.

- بودويك، محمد، منازل المرأة في شعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، هيسبريس، (جريدة إلكترونية مغربية)، الخميس 03 أبريل 2014.

- بولس، حبيب ، فن التوقيع في الشعر العربي الفلسطيني المحلي، نشر في الفجر نيوز يوم 22 - 04 - 2010.

- حجازي، عبد المعطي، الإيقاع هو الشاعر، جريدة الأهرام، نقلًا من:
http://www.arabicnadwah.com/modernism
- حسن الغرفي، حوار مع الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، مجلة علامات، ع28.
- حكمي، محمد يحيى، الفعل في لهجة جازان بين الفصيح والمحرّف (السهل الساحلي نموذجًا)، دراسة لغوية وصفية، محاضرة ألقيت بالمؤتمر الدولي الأول بعنوان: اللغة العربية ومواكبة العصر، بالجامعة الإسلامية للمدينة المنورة، يوم الثلاثاء 10/ إبريل/2012م.
- حمدوني، محمد، غاستون باشلار وفيرناندو بيسوا؛ حياة حالمة في سبيل الإبداع، ألترا صوت، 20 يوليو2017، https://www.ultrasawt.com.
- رابحي، عبد القادر، النصّ والتقعيد، الحركية والتأسيس في الشعر العربي المعاصر، متون (مجلة)، ع1، جانفي2008.
- رضوان، محمد ، بدر شاكر السيّاب رائداً للحداثة الشعرية (1)، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد 333 كانون الثاني- 1999.
- روشهيلد، جين، مسبحة الهايكو، بلا مجاز وبغير زخارف، تر: مصطفى جمال، قاب قوسين؛ صحيفة ثقافية، 04-13 -2018. http://www.qabaqaosayn.com/
- رزوقة، يوسف، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصر (ديوان جفرا نموذجًا)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، ع2، 2002.
- سليمان، خالد، خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، ع 1-2، يناير 1989.
- سوداني، فاضل، باشلار وظاهراتية الصورة، الحوار المتمدّن، ع1859، 19-03-2007، (محور: الفلسفة- علم النفس- علم الاجتماع).
- شرتح، عصام، مفاتيح نصّية مهمّة في شعر عز الدين المناصرة، بصرياثا، مجلة ثقافية أدبية، آب/ أغسطس 2017.
- ضرغام، عادل، شعرية القصيدة القصيرة،نماذج من الشعر السعودي المعاصر، الآطام، ع36، مارس 2010.
- علي الجراجرة، اللغة وأهميتها للفرد والمجتمع، ع441، مج47، نوفمبر- ديسمبر 1986.

- كياني، حسين ومير قادري، سيد فضل الله، الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع9، (دت).
- محمد، أديب حسن ، ما هي القصيدة الومضة؟ الحوار المتمدن، العدد: 1280 - 2005/8/8.
- مظفر، مي، العلاقة بين الشعر والرسم، ضمن: في محراب المعرفة، حر: إبراهيم السعافين، دار صادر/ دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.
- نجم، منير عبد، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، شباط 2015، ع19.
- نصار، علي، الوزن أم الإيقاع؛ أين نجد موسيقى الشعر؟ عرب 48، 2010/10/31 - /https://www.arab48.com
- نوفل، وداد محمد، المجازات الإدراكية والبلاغية بين النظرية والتطبيق (إبراهيم ناجي موذجًا)، جذور (مجلة)، ع33، فبراير 2013.
- يوسف، سعدي، إدغار آلان بو ونظرية الشعر، جريدة الأخبار اللبنانية – العدد 2926 السبت 2 تموز 2016 – بيروت.
4- المرعب، سعد علي جعفر، النثر الشعري عند جبران خليل جبران، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية (جامعة بابل)، مج22، ع3، أيلول 2015.
/http://www.ahewar.org
-الأسعد، محمد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، 2006/10/06 -ثقافة، http://japansaito.blogspot.com
-التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، 2001.
-الحريري، سلطان عبد الرؤوف، أدب الرسائل في العصر الأيوبي، القاضي الفاضل نموذجًا، أطروحة دكتوراه، إشراف علي أبو زيد، كلية الآداب، جامعة دمشق، د.ت (مخطوط).
-المناصرة، عز الدين، الشعر لا يورث، حوار أجرته معه قناة الجزيرة، في2015/12/27 م، حاوره: حسين نشوان/ عمّان.

-المولى، قيس مجيد، أدغار آلن بو : في مبادئهِ الشعريةِ : الشعر ، لايعني فقط الإمساك بالقضايا المثيرةِ للانتباه، مؤسسة سما للثقافة والفنون، مقال، 26 فبراير 2014.

-الوريدي، الميلودي، الصورة وجمالية النسق في توقيعات نعيمة خليفي، الألوكة الأدبية واللغوية، 12-06- 2014؛ http://www.alukah.net/literature_language

-عطية، سليمان أحمد، اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشعري، الأكاديمية الحديثة للكتاب االجامعي، ط1، 2017.

-وغليسي، يوسف، مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الوطني "السيمياء والنصّ الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر –بسكرة، (2014/05/31).

5- المراجع باللغات الأجنبيّة:

- Barthes, Roland, L'Empire des signes, Flammarion, Paris, 1970.

- Buffon, Discours sur le Style (Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753. Texte de l'édition de l'abbé J. Pierre, Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896, p5.)

- Ducrot, Todorov; Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972.

- Encyclopédie Larousse en ligne, Consulté le 22/12/2017.

- Guitton, Edouard, Dictionnaire des genres et notions littéraire, Editions Encyclopédie Universalise, France, 2016. (Epigramme).

- Jamel Eddine Bencheikh, Poétique arabe, (Essai sur un discours critique), Gallimard,1989.

- Owen barfield, Poetic Diction, a study in mening, London, Faber-Gwyer.

الملخص:

تنطلق إشكالية هذا البحث من مساءلة البنيات النصّية التي سلكتها القصيدة العربية المعاصرة– تحقّقًا وإمكانية – بافتراضها ممارسةً تحديثيّة أثبتت علاقتها بالعصر في ضوء التصوّرات التي تبنّتها الذوات المبدعة في ما اختارته من إبدالات نصّية، بها تجسّدت القصيدة خطابًا شعريّا مندرجًا في سياق الثقافة والتاريخ والمجتمع .ثُمّ يتنزّل هذا الإشكال ليتخصّص بمدوّنة الشاعر عز الدين المناصرة؛ مفترضًا تجاوب بنيتها مع حركة التحديث الشعري، متسائلًا عن طبيعة إضافاتها، وحدود ما حقّقته– فاعلةً ومنفعلة –على مستويات الشكل، واللغة، والإيقاع، والصورة.

الكلمات المفتاحية:

الكلمات المفتاحية :قصيدة، عز الدين المناصرة، بنية، إبدالات نصّية، لغة، إيقاع، صورة.

Résumé de la recherche: La problématique de cette recherche part de l'interrogation des structures textuelles de la poésie arabe moderne- en fait et en droit- considérée comme une performance dialogique qui a justifié sa situation temporelle, au sein des visions adoptées par les consciences créatrices en tant que figures stylistiques. Le poème s'est ainsi constitué discursivement dans un contexte culturel, historique et social. La problématique se poursuit dans l'œuvre du poète Azzedine M'nassera, en supposant sa structure particulièrement conforme avec le mouvement moderniste en poésie. La problématique s'enquérit également à propos de la nature exacte de la contribution de cette œuvre et des limites qu'elle a atteinte (à la fois comme productrice et comme produit) au niveau de la forme, de la langue, du rythme et de l'image.

Mots-clés: Poème - Azzedine M'nassera - Structure - Enallages textuelles - Langue - Rythme – Image.

Abstract: the problematic of this research begins by investigating the textual structures of the modern arabic poem - both actual and potential- in supposing it a modernist performance which proved its relation to the era in the light of what was deemed textual substitution. The poem is thus embodied as a poetic discourse rooted in the cultural, historical and social contexts. The problematic then follows down the work of AZM, by supposing it very close to the modern poetic movement, and questions the nature of its improvements, and the bounds of the achivements it mades - as producer and as a product - up to the standards of form, language, rythme, and image.

Key words: poem - textual substitution - language - rhythm - image.