الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة في الشعر العربي المعاصر

"قراءة في شعر عز الدين المناصرة"

رِسَالَةٌ مُقَدَمَةٌ لِنَيْلِ شَهادَة دُكتُورَاه العُلُوم فِي الآدابِ واللُّغَة العَرَبِيّة تَخَصُّص: نَقَد مُعَاصِر

إعداد الطالبة:

سعيدة شعيب

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:

الأخضر بركة

أعضاء لجنة المناقشة:

*أ/د.قادة عقاق	أ.ت.العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيساً
*أ/د.الأخضر بركة	أ.ت. العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفاً ومقرراً
*أ/د.عبد القادر رابحي	أ.ت.العالي	جامعة سعيدة	مناقشاً
* أ/د.بوجمعة عمارة	أ.ت.العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشاً
* د.محمد خطاب	أستاذ محاضر	جامعة مستغانم	مناقشاً
* د.خيرة جريو	أستاذ محاضر	المركز الجامعي-عين تموشنت	مناقشاً

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

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

في ظلّ تحديث الشعر العربي وتبنّيه للكتابة الجديدة (الشعر الحرّ) شهدت القصيدة تحوّلاً جذريًا على مستوى البناء الفني، غيّر من مسار الشاعر نحو حريّة الإبداع المطلق والإلتزام بَحبكِ علاقات متطوّرة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري، فكان الأسلوب التصويري من أبرز هذه العناصر الفاعلة التي أثْرَت في الشعر دلاليًا وجماليًا، بعدما تحوّلت الصورة الشعرية عن التعبير التقريري المباشر إلى تعبير إيحائي يؤمن بالذاتية والتجريد، وتجاوزت المعاني الشفافة إلى معانٍ يلتفّها الغموض، ممّا دفع بالقارئ إلى البحث عن دلالاتها العميقة السابحة في محيط تطلّعاته.

اكتسبت الصورة الشعرية نشأةً جديدة في رحاب تغيّر البيئة العربية وواقعها المعاصر، ولقد استطاع الشاعر أن يرسمها بريشة الفنّان المبدع حين عبّر عن حقائق من حياته المضطربة وتجاربه المتشعّبة، فميّزت كل شاعر معاصر عن الآخر بما فيهم شعراء المقاومة الفلسطينية(عز الدين المناصرة، محمود درويش، فدوى طوقان، سميح القاسم وغيرهم)، الذين ناضلوا في سبيل تحرير فلسطين وقاوموا بأشعارهم كل أنواع الظلم والاستبداد والقهر والتهجير التي مارسها المحتلّ في حق وطنهم وشعبهم، لذا جاءت صورهم ذات طاقة إيحائية كثيفة تحتلّ فضاءً شاسعاً من أشعارهم فتعلّق مجملها بالوطن والأرض والثورة.

وفي ضوء هذا الطرح فإنّ البحث عن أهمّ الأسس المشكّلة للصورة في الخطاب الشعري عند **عز الدين المناصرة** لم يكن وليد الصدفة، وإنّما جاء بعد اطّلاع شامل على أعماله الشعرية وتتبّع جادّ لمساره الشعري بين بلده (فلسطين) وبلدان المنفى، فالتمسنا جوانب ومحطات شعرية ميّزت شعره عن باقي شعراء عصره، ولاحظنا تفرّده في تشكيل الصور الشعرية التي انبثقت من رحم لغة كنعانية ورعوية ينسجها خيال أسطوري/رمزي انطوى في ثوب الغموض والغرابة، ومن هنا تملّكتنا رغبة شديدة في خوض غمار البحث في شعره والانطلاق نحو اختيار الموضوع.

وحتّى تتّضح معالم الصورة في الشعر العربي المعاصر كان علينا حصر الدراسة على مستوى الأعمال الشعرية (الجزء الأول والثاني) **لعز الدين المناصرة**، طبعة دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2006م، وبالرغم من مشقّة التنقّل بين قصائده، إلاّ أنّها كانت رحلة علمية ممتعة زادت من إثراء الرصيد الأدبي وتعميقه.

واستناداً على آليتي الوصف والتحليل استطعنا وضع مسح نسبي للصورة من حيث المفهوم والتشكّل الفنّي والدلالة الإيحائية، بعدما أجاب هذا المنهج على عدّة أسئلة نجملها كالآتي:

1- هل تحدّد مفهوم الصورة بين المنظور النقدي القديم والمنظور النقدي الحديث؟ وهل أخذ نصيبه من التحوّل الحداثي من حيث التطور البنائي في الخطاب الشعري؟

2-ما مدى اهتمام الشاعر العربي المعاصر بالتصوير؟ وعلى أيّ أساس اعتمد على هذا العنصر الفني في بناء الخطاب الشعري وانتاج دلالاته؟

3-إذا كان لكل شاعر مصدر يتغذّى منه ليشبع شاعريته، فما المناهل التي نهل منها المناصرة من أجل تشكيل صوره، وهل كان لها وقع في حياته وشعره؟

4-كان للمناصرة ثقافة استلهمها من كلّ منبع يخدم الرؤية الشعرية، ما استدعى إلى تناص النص الشعري المناصري ونصوص أخرى متنوّعة، كما استدعى أهمّ الرموز لتكثيف المعنى والدلالات، فكيف ساهمت هذه الآلية (التناص) في تحديد ملامح الصورة؟ وهل كان للتكثيف الرمزي دور في التكثيف التصويري في شعر المناصرة؟

5-ما هي أبرز أنماط بناء الصورة في شعر عز الدين المناصرة؟ وهل لفّ كل نمط المعاني بكساء الغموض أم كانت مباشرة في متناول القارئ؟.

بناءً على هذه الأسئلة تمّ عنونة البحث بـ: **الصورة في الشعر العربي المعاصر، "قراءة في شعر عز الدين المناصرة"**، وتمّ تقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول ثمّ انتهى بخاتمة وملحق.

خصّصنا المدخل للتعريف بالصورة بهدف تتبّع مراحل تطوّرها كمفهوم في الفلسفة القديمة وفي النقد (القديم والحديث)، بعدها حاولنا الوقوف على بعض النماذج الشعرية لبيان أهميّة تشكّل الصور في الشعر العربي المعاصر مع التركيز على تجربة الشاعر عز الدين المناصرة.

أمّا الفصل الأول فقد عنون بـ: **"مصادر الصورة في الخطاب الشعري"** وتناولنا فيه مبحثين، حيث تعرض المبحث الأول للحديث عن البيئة الطبيعية التي اغترف منها **عز الدين المناصرة** أهمّ المناهل المشكّلة للصورة الشعرية، حيث أضحت المنبع الرئيس الذي ارتوت منه قصائده، وتقصّي الطبيعة الحيّة المتحرّكة والصامتة في شعره كشف عن ذاته المبدعة المهووسة بجمال الطبيعة، أمّا المبحث الثاني فقد خصّصناه للبيئة الإنسانية باعتبارها مصدر مختلف تفيض منه مصادر أوّلية جسّدت في حضورها صوراً توحي بدلالات إيحائية عديدة.

تكفّل الفصل الثاني المعنون بـ:**"اشتغالية التناص والرمز في الخطاب الشعري"** بعنصر التّناص والرمز كعاملين فنيين في مبحثين، لجأ المناصرة إلى توظيفهما من أجل إثراء شعره بصور تناصية ورمزية، وكان سبب تخصيص مساحة شاسعة لكل منهما هو اكتساح العنصرين للكتابة المناصرية، وحتّى لا نقع في تداخل بينهما حاولنا الابتعاد عن التكرار والتركيز على البحث المستحدث بعيداً عن الابتذال خاصّة ما تعلّق بالرمز، لندرك في ختام هذا الجزء أهم المواطن التي طوّرت من الصورة في شعر المناصرة وأكسبتها تميّزاً من حيث المعنى الذي يرتبط باللغة الإبداعية و يشعّ بالدلالات الإيحائية المعبّرة عن الرؤية الشعرية المعاصرة.

أمّا الفصل الثالث والأخير فكان معنونا بـ: **"بناء الصورة في الخطاب الشعري"** واقتصرت الدراسة فيه على نمطين فقط "البياني والفنيّ"، فالأول شمل البيان وتمّ البحث فيه عن مدى فاعليته في بناء الصورة الشعرية منها التشبيهية والاستعارية والكنائية، أمّا النمط الثاني فقد رصد تداخل الحواس

والألوان الذي شكّل الصورة الحسّية من كلّ مدرك حسيّ، والصورة المجرّدة من مدركات معنوية نفسية استخرجت من ذات الشاعر، فكان محورها المخيال الشعري الذي حلّق بها في سماء الإبداع والتألّق.

وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهمّ النتائج المستخلصة، ثمّ ألحقنا البحث بملحق نحسبه مكملا للمراحل السابقة حيث عرّفنا فيه بشخصيّة عز الدين المناصر شاعراً وناقداً.

لم تكن قراءتنا لشعر عز الدين المناصرة بالأمر السّهل، ليس لصعوبة لغته أو أسلوبه وإنّما قد يقع أيّ قارئ لشعره رهين موقفين، الأول: تضارب في الكشف عن المقاصد الشعرية التي شكّلت الصورة، أمّا الموقف الثاني: تعسّر تحديد الدلالات الإيحائية للصورة الشعرية التي حجبها الغموض، ولكن الاستناد على بعض الدراسات سهّل علينا قراءة شعر المناصرة من جهة وإكمال البحث من جهة أخرى، فاجتمعت كلّها في قائمة مصادر ومراجع عديدة دعّمتنا بزادٍ معرفي وفير، كان أبرزها:

- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية (الجزء الأول والثاني).

- عز الدين المناصرة، شعريّة العنب الخليليّ: مقاومةٌ...ونبيذٌ أحمر (قراءة تفكيكيّة).

- عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري- شهادات في التجربة الشعرية.

- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة.

- عز الدين المناصرة، هامش النص الشعري، مقاربات نقدية في الشعر والشعريات.

- علي عشري زايد، امرؤ القيس الكنعاني، أقنعة الملك الضليل في ديوان يا عمب الخليل (قضية الموروث)، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة.

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب.

- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية.

- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.

- ناظم عودة، جماليات الصورة (من الميثولوجيا إلى الحداثة).

- دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري.

- جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر.

- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع).

- فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: على نجيب إبراهيم.

وفي الختام نتوجّه بخالص الشكر إلى أستاذنا المشرف أ.د **الأخضر بركة** الذي لم يبخل علينا بتحمّل مسؤولية الإشراف على هذه الرسالة فشكراً أستاذي على لطفك وسعة صبرك.

نسأل الله التوفيق والسداد، وأن يمنّ علينا بأجر المجتهد، وأن يذكّرنا ما أنسينا، وأن يصوّب لنا ما أخطأنا فيه.

سعيدة شعيب

سيدي بلعباس: 12-05-2018

مـــدخل:

مفـــهوم الصـــورة

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

3-المفوم الفلسفي

4-المفهوم النقدي

4-1-الصورة في النقد العربي القديم

4-2-الصورة في النقد الحديث

أ-عند الغرب

ب-عند العرب

5-الصورة في الشعر العربي المعاصر

تعد الصورة من أهم العناصر الفنية التي تؤثر في العمل الأدبي كما تسهم في تحسين هيئته الجمالية، فكانت محل اهتمام لدى النقاد والأدباء من حيث مفهومها ودلالاتها، من أجل إدراك قيمتها المؤثرة في أي فن من فنون الأدب، واختلاف الدارسين في تحديد مفهومها يصعّب من مهمة الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، لأنّ هذا الأخير وافد ليس له جذور في النقد العربي، إلاّ أنّ الصورة الفنية جاءت في التراث الأدبي العربي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان من تشبيه واستعارة وكناية، وهي من أهم عناصر البناء الفني التي ينمو فيها الخيال بدرجة كبيرة ممزوجاً بالعاطفة والمهارة والثقافة، لتجسّد شيئاً غير مألوف ولا موجود في الواقع تحت إخراج الكاتب المبدع، معتمداً على اللغة الممزوجة في فكره، وليشكل من خلال كل هذه العناصر صورة أبدعها في قالب لغوي خاص.

1- المفهوم اللغوي:

تقدم بعض المعاجم والقواميس تعريفات كثيرة للفظ "صورة" بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، وإلى الإشارة لكل ما يظهر على نحو خفي.

ترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفة، وفي أسماء الله تعالى الحسنى (المصوّر) الذي صور جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة متميزة يتميز بها على اختلافها وكثرتها[1].

[1] ينظر: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 1997، مادة: (صور)، ص114.

إنّ الصورة في النص القرآني تفهم في مجملها شكل الإنسان وكل المخلوقات والموجودات التي خلقها الله سبحانه وتعالى وأحسن تصويرها في قوله :﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِّنَ الطَّيِّبَاتِ﴾[1].وقوله عزَّ وجَل:﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾[2].

وقال الجوهري: "والصور بكسر الصاد لغة في الصَّور، وصوره الله صورة حسنة فتصور"[3]أي من ناحية الشكل.

وفي الحديث النبوي الشريف: «أَتَانِي اللَّيلَةَ رَبِّي تَبَارَكَ وَتَعَالَى فِي أَحْسَنِ صُورَةٍ»[4]، والمعنى الأصح في الحديث النبوي الشريف أنه أتاه في أحسن صورة، ويجوز "أن يعود المعنى إلى النبيّ صلى الله عليه وسلم، أي:أي أتاني ربيّ وأنا في أحسن صورة، وتجري معاني الصورة كلها عليه إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها"[5].وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة.

ومن مادة: صور من لسان العرب بمعنى "الشكل، والجمع: صُور وصور وصُور، وقد ، فتصوَر، وتصورت الشيء : توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"[6].

فالصورة تعني الشكل والوجه والهيئة الظاهرة والنوع، وما تجسّم من معان في الذهن وهو المعنى الأقرب من معاني الصورة، فالصورة ما استقرّ في الذهن من معنى سواء أكان هذا عند المرسل أو عند المرسل إليه (المتلقي)، وهي التي تعكس المشاعر والأحاسيس المصاغة بألفاظ مختلفة معينة.

---

(1) سورة غافر، الآية 64.

(2) سورة الإنفطار، الآية 08.

(3) إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393ه)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1407ه/1987م، مادة: (صور)، 2/717.

(4) أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي (ت279ه)، سنن الترمذي، ت: أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1395ه/1975م، ص5/336.

(5) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ت: زاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت،ط1، 1399ه/1979م، ص3/58-59.

(6) ينظر ابن منظور، لسان العرب، ط6، 1997، مادة: (صور)، ص373.

2-المفهوم الإصطلاحي:

إنّ الدرس الأدبي عموماً والشعري خصوصاً اهتمّ بالصورة منذ الفلسفة اليونانية، وخاصّة فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرا يقابل المادّة (الهيولى) التي يصعب الإمساك بها، فهي بالنسبة للنص بمثابة العقل والقوة، فالصورة هي مبدأ الوجود بالفعل، وهي "لغة اللغة أو لسانها الصارم الذي يفصح عن مكنونات سرّها، إنّها آلية الخطاب الأولى لتعميم لذّة النص على القراء بمختلف مستوياتهم"[1]، فالصورة ليست وافدة جديدة على الأدب، وإنّما الشعر قائم عليها منذ أن وجد حتى اليوم، "ولا مجال إلى حياة الصورة في النص إلاّ بالخيال الذي كشف عنه أبو الفلسفة اليونانية سقراط حين كان يرى فيه نوعاً من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند أفلاطون الذي كان يعتقد أن الشعراء مسكونون بالأرواح وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة كما يمكن أن تكون أرواحاً شرّيرة"[2]، وهذا الجنون العلوي يختلف كل الإختلاف عن الجنون العادي في كون الأول يبدع والثاني يفسد،"لهذا رأى العرب أنّ الشعراء المجيدين هم من امتزجت أرواحهم بالجنّ، فنسبوا العبقرية إلى واد عبقر الذي تسكنه الجنّ فيما يزعمون، والذي له القدرة على التشكّل والتصوّر"[3]، ومن ثمّ ورد مصطلح التشكيل والتصوير أو الصورة، ويقابلها التخيّل أو التخييل لتكتمل العملية الإبداعية بين المبدع والقارئ، والصورة في كل حالاتها هي عنصر مهمّ من عناصر عمود الشعر لا يمكن الاستغناء عنها، إذ دون الصورة يفقد التّعبير شاعريته والقصيدة خصوصيتها.

لم تبق الصورة على مفهوم وتعريف واحد منذ بداية الاهتمام بها مع الفلسفة القديمة التي حدّدتها في مجال مجرد، على عكس النقد القديم الذي حصرها في البلاغة مع الاستعارات والتشبيهات، وإنّما ارتقت إلى دلالات ورموز وإيحاءات عديدة مختلفة في النقد الحديث، وهكذا انتقل المفهوم من البسيط إلى المعقد، من المرئي إلى اللامرئي.

---

(1) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف،ص56.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1959، ص141.

(3) ناصر معماش، نفس المرجع، ص57.

-وفي ضوء هذه المعطيات كيف تحدّد وتطوّر مفهوم الصورة عبر هذه العصور ؟

3-المفهوم الفلسفي:

توسّع الدارسون في بيان معنى الصورة بما أنّها هيمنت على جميع الاتجاهات الفنية والمعرفية، لتصبح من أهم المقومات والأدوات المعرفية والثقافية وحتى الاقتصادية، وقد عرفت إنتاج مفاهيم عديدة وجديدة، إثر التحوّلات التي شهدتها، والتي أسهمت في إثراء الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية.

حظيت الصورة في مفهومها الفلسفي القديم والحديث على حد سواء بمكانة كبيرة "اقترن الحديث عنها بقضية المحسوس والمتصوّر الذهني أوالوجود واللاوجود...إنّ الحديث عن الصورة يأتي في أعلى درجات التجريد، فكما تُجرّد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرّد رموز حسابية فإنّ الفلسفة جرّدت الصورة الحية إلى أشكال مجرّدة في عالم المثُل"[1].بهذا يكون أفلاطون أحد الفلاسفة القدامى قد صنف هذه الأشكال إلى ثلاثة أصناف:

-الشكل المجرّد: ومثاله فكرة (السرير) في عالم المثل، فصانعه إنّما يصنعه لأجل الاستعمال طبقا للمثال.

-الشكل الحقيقي: ومثاله (السرير) الذي يصنعه النجار في الواقع.

-الشكل المحاكَى: ومثاله (السرير) الذي يرسمه الرسام.[2]

تحدث أفلاطون هنا عن الصورة كتقليد وكإبداع خالص ، أي الشعر كفن هو تقليد، فالصورة المجردة عنده في عالم المثُل/عالم الحقيقة، انطلاقا من نظرته إلى العالم المجسدة في انعكاس

---

[1] ناظم عودة، جماليات الصورة (من الميثولوجيا إلى الحداثة)، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، ص23.
[2] ينظر: ناظم عودة، نفس المرجع، نفس الصفحة.
* وما يصاحبها من قول بأن الموجودات المحسوسة ليست سوى مظاهر وأشباح زائلة وصور باهتة لتلك المثل العقلية.

للمثل*فكانت بداية لنظرية "الصورة"، مما أورده لسلسة من التشبيهات تكون كلها حلقة متكاملة من الصور والمثل.

كما يشير أفلاطون إلى كيفية الرؤية أو الإبصار فـ"البصر ينبعث منه ما أسماه بالنار الإلهية أو القوة النّورية*"[1] وفي حالة خروج النار الإلهية من البصر في ضوء النهار اتصلت بشبهها (في هذه الحالة اتصل المثل بالمثل أو الشبيه بالشبيه)، على هذه الكيفية اندمجا واتّحدا وتكوَّن منهما الشعاع الذي به يدرك البصرُ المبصرُ[2].

ومن جهة أخرى يحدّد أفلاطون نشاط الصورة في "النقطة التي يتقاطع فيها الوجود مع اللاوجود"[3]، فهي تتوفر على مقدرة لا يتوفّر عليها غيرها من المقومات الفنية، إذ تجعل من غير الحقيقيّ حقيقة، ومن غير المرئي محسوسا، ومن غير الموجود موجوداً. لأنّ "كل شيء في الوجود من أية ناحية ينظر إليه، لا بدّ أن يفترض وجود صورة له، وهذه الصورة هي الماهية الثابتة"[4]، بهذا تكون الصورة عند أفلاطون لا تدرك إلاّ بحضور العقل لا الحسّ وحده.

فالصورة الجميلة لا يُدرك جمالها إلاّ من خلال العقل المدرك، الذي يتبيّن التناسب الجمالي في الشكل والمضمون على حدّ سواء[5]، لذا جعل أفلاطون من الصورة الأصل النقيّ في عالم المُثُل / عالم الحقيقة المطلقة، فهو يعتقد بأنّ الفنّ يشوّه ذلك الأصل النقيّ. على عكس أرسطو الذي يرى "الفن على أنّه محاكاة جمالية للطبيعة مفرّقا بين الطبيعة والخيال الرمزي الذي طوّره المسرح الإغريقيّ من خلال المأساة والكوميديا"،اختلفت النظرة في تحديد مفهوم الصورة بشكل من الأشكال حيث ربطها أرسطو بالمحاكاة التي أكّد على "أنّها غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة"[6]، ومن جهة أخرى

---

(1) فؤاد زكريا، محاور الجمهورية (الكتاب السابع 514)، دراسة وترجمة لأفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص418.
*النار الإلهية التي تحدث عنها أفلاطونسمى عند الإسلامين بالروح الباصر، وهي عند الأفلاطونيين جنس النور الذي ينبعث من الأجسام المضيئة بذاتها، وتستضيئ به الأجسام الكثيفة.
(2) أمل مبروك عبد الحليم، فلسفة الصورة (مقال)، مجلة التسامح، العدد 36، 2012، ص5.
(3) ناظم عودة، جماليات الصورة، ص24.
(4) عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، دار القلم، بيروت، 1979، ص149.
(5) ينظر : ناظم عودة، نفس المرجع، ص24.
(6) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص12.

اعترض على نظرة أفلاطون في حديثه عن الرؤية أو الإبصار، فقد لجأ أرسطو إلى فكرة الانعكاس في كتبه الطبيعية عند تفسيره لبعض الظواهر الضوئية والجوية ممّا يُرى في السّماء كقوس قزح، وذهب إلى أن القطرات على المرايا إنّما تعكس لون الشمس لا شكلها وهيئتها[1]، بل هناك ما هو أكثر من ذلك، فهي أثناء سقوطها اللامحدود وبلا انقطاع تقدم اللون نفسه، بحيث لا نرى صوراً متعدّدة ومنفصلة، وإنّما صورة واحدة متّصلة، وهنا تكمن تنافس صورة الشمس الزائفة وصورة الشمس الواقعية الأصلية.

إجمالاً تطلق الصورة عند هؤلاء الفلاسفة على معانٍ عدّة منها هي "الشكل المخصوص الذي عليه الشيء، ويقال صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل، أوهي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها(...) ونظرية الصورة هي أنّ الظواهر والكائنات صورة، وأنها تندرج في الترتيب للأحسن، وأنّ عناصر الصورة تدخل في تركيبها وتعتمد عليها، وتشكل فيما بينها الكلّ الذي هو صورة الشيء"[2].وتعني الصورة عند أرسطو أيضا : ما قابل المادة[3] وقد عني بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلّها وطبّقه في الطبيعة وعلم النفس والمنطق، فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إيّاه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونز، والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم، ومادّة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول[4].

تبقى هذه المفاهيم والتعاريف الخاصة بالصورة بغض النظر عن ذكر أنواعها في الفكر الفلسفي، العنصر الذي يحمل العديد من المعاني والمضامين، على الرغم من اختلاف الوجهة التي تحتويه بين الفلسفة والعلم وحتى الفنّ.

---

(1) ينظر: محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص186.
(2) عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 2000، ص475-476.
(3) نفس المرجع، ص476.
(4) ينظر: ناظم عودة، جماليات الصورة، ص25.

يأتي فيما بعد اهتمام"كانط" بمفهوم الصورة "باحثاً بعمق في أمر التمييز بين جوهر المعرفة ومادتها من جهة، وتجلياتها الصوريّة من جهة ثانية"[1]، و من فلسفته الجمالية يرى الصورة "تجسيد لنظرته وفكرته عن الفنّ إجمالاً فالصورة هي نتاج الفن الذي تتجسد الغنائية فيه بأجلى صورها"[2] فبحسبه هي غير مقيّدة فالصورة نتجت عن فن وهو الآخر نتج عن الطبيعة من دون سواها...يؤكد كانط في كتابه المشهور "نقد ملكة الحكم" على فكرة مماثلة الفن بالطبيعة، فهي ليست (المماثلة أو المحاكاة) بمعنى التصوير الحرفي وإنّما تصوير الموضوع الفنّي تصويراً يوهم كأنّه الطبيعة بتناسقها التلقائي الذي تحكمت فيه إرادة الخالق، وتميّز رسمها من طرف فنان مبدع [3].يريد كانظ بفعل التشبيه والاستعارة أن يكون الفنّ جميلاً من خلال مشابهة الطبيعة في إبداعها التلقائي مشيرا إلى أنّ "الفن الجميل فنّ بالقدر الذي يبدو فيه على الفور شبيهاً بالطبيعة"[4]، وعلى حد قوله يريد من الفن أن يكون طبيعة محضة، أي يجب أن يتّخذ منها حتى يتمّ الإندماج الكلّي بينهما.

كان اهتمام الفلاسفة القدامى بموضوع الصورة (أو مفهوم الرؤية) لا من حيث أنها تعكس الواقع وتعبر عن الحقيقة على نحو دقيق، وإنّما باعتبارها تصنع أوهاماً ومظاهر خادعة، لذلك كانت الصورة في نظرهم رمزاً للمحاكاة والظلال، فضلاً عن الزيف والخطأ.

وفي العصور الوسطى أخذ الفكر الفلسفي منحىً آخر في اهتمامه بمفهوم الصورة، الذي لا يختلف عن نظرة فلاسفة عصر النهضة الأوروبية أين اجتمعا على أنه يجب "يجب استخدام مجاز صورة العالم لبيان فكرة فلسفية مفادها أنّ العالم ليس سوى بناء تسلسلي بالغ الاتقان"[5] أي أنّه يتألف من سلسلة مترابطة الحلقات أو المراتب، وكل حلقة منه تعكس جوهر أو نظام لحلقة أخرى، فيصبح كل شيء منعكس في كل شيء، وترابط هذه السلسة هنا ما هو إلاّ صورة تعبّر عن صفة الإحكام والكمال الذي يميّز خلق الله عزّ وجلّ.

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص3.
(2) ناظم عودة، جماليات الصورة، ص26.
(3) إمانويل كانظ، نقد ملكة الحكم، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص231.
(4) نفس المصدر، ص230.
(5) أمل مبروك عبد الحليم، فلسفة الصورة (مقال) ،ص6.

ارتبطت الصورة في الفكر الفلسفي الحديث بالنقد الأدبي بشكل من الأشكال، أين أخذت حقها من الدراسة حتى يتحدد مفهومها وتفسير علاقتها بالعناصر الفنية (الخيال، التشبيه، والاستعارة)، وهذا مناط بما سنستعرضه في العنصر الآتي.

4-المفهوم النقدي:

أسهم النقد في بيان أجزاء الصورة وعمّق من البحث والدراسة ليقف وقفة جادّة ومتأنّية على هذه الأجزاء، باعتبار الصورة "جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية.."[1]، وهكذا تعتبر الصورة من أهمّ عوامل الإيحاء، قِدمها من قِدم الشعر لهذا لقيت اهتماماً نقدياً كبيراً، وقف على مدى عمق أثرها الجمالي والإبداعي في التجربة الشعرية خاصة، مؤكّدا على الخصائص التي تميّز الشاعر من خلال شعره، وهي بدورها العناصر المركبة للصورة، المتمثلة في: الخيال، والموسيقى، والوعي، واللغة.

4-1-الصورة في النقد العربي القديم:

كان الشعراء يهتمون بالصورة في الشعر من العصر القديم، فالشاعر "يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية... ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة"[2]. وبهذا يتميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، باستخدامه أشكالا من التعبير المتخيل لإيصال الأفكار والعواطف، وذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير، "فالشعر تشكيل جمالي للصورة، والشاعر لا يتعامل إلا بالصورة في رؤياه وصياغته"[3]. فالصورة إذن هي مصدر الجمال والمتعة في الشعر حَسب قدرة الشاعر في تشكيلها، وإخراجها يعبر عن نجاحه وتفوقه في عمله، مما أدى بالعديد من الدارسين المحدثين إلى بيان أهميتها، مع تحديد أنواعها وأشكالها القريبة والبعيدة.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1، 1983، ص442.
(2) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، نشر المعارف، مصر، 1964م، ص92.
(3) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص313.

ورغم ذلك لم يتعرض النقاد العرب القدامى في دراساتهم النقدية والبلاغية إلى مصطلح الصورة ولم يهتموا به، واقتصر استخدامهم "للمصطلحات البلاغية المعروفة كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية"[1]. بغض النظر عن بعض المحاولات غير المحدودة.

إذن من هم النقاد العرب القدامى الذين اهتمّوا بالصورة؟.

أشار الجاحظ (ت:225هـ) في النقد العربي القديم إلى مفهوم الصورة في حديثه وتعريفه للشعر قائلاً:"..فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2].من هذا التعريف نجد التصوير كلفظ يقابله لفظ الصناعة، وتصبح الصورة كلمة بمعنى الشكل والهيئة والصفة كما عرّفت آنفا في المفهوم اللغوي.

ثمّ يؤكّد الجاحظ على أنّ الصورة عنصر فني هام يُسهم في النص الشعري، كما أعطى عناية كبيرة للفظ أكثر من المعنى، وشاركه الرأي قدامة بن جعفر (ت: 337هـ)، فاهتمّ هو الآخر بحسن اللفظ وجودة السبك وقسّم الشعر إلى أقسام في قوله: "فقسم يُنسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم جيّده ورديئه"[3]، موقفه هذا يلتقي ونظرة الجاحظ النقدية معتمدا التصوير والصياغة لبيان جودة الشعر أو رداءته، كما يلتقيان في فكرة الاهتمام بالصياغة أو الشكل الفني، وأنّ المعاني هي مادة الشعر، وهي "معرضة الشاعر وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أيخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة والشعر فيها كالصورة"[4]، يصرّ قدامة بن جعفرعلى ضرورة الاهتمام بالشاعر بما أنّه المحرّك الرئيس في بناء المعنى أثناء التصوير، ويعرض هنا أيضا توضيحاً لنظريته النقدية الفلسفية، فحسبه أنّ لا قيمة للمعاني في العمل الأدبي أوالشعر خاصة، وإنما الأدب تتجلى قيمته وجماليته في اللفظ (الشكل) والصياغة، ثمّ حدد موقفه بهذا المثال :"لا يعيب النجارة رداءة

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(2) أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، شرح وتحقيق د: يحي الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، 1986م، ص131-132.
(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، 1949، ص13.
(4) المصدر نفسه، ص17.

الخشب الذي هو مادتها، كذا الأمر بالنسبة للمعاني التي هي مادة الشعر المفضية إلى الصورة"[1]، يبقى الحكم على جودة ورداءة الشعر مرتبطاً بصورته الشعرية، فلو كان اللفظ جيدا والمعنى (المضمون) رديئا، لما نال ذلك من قيمة الشعر.

أمّا أبو هلال العسكري (ت:395هـ) يقول في هذا الجانب :"البلاغة كلّ ما تُبَلِّغُ به المعنى قلب السامع فَتمكِّنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرِضُه خلقاً لم يُسمَّ بليغًا، و إن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[2]، أشار أبو هلال العسكري هنا إلى إلى أهمية الصورة في بناء النص الأدبي، كما ربطها بالبلاغة مؤكّدا أنّها من أهمّ شروطها البارزة، تتميز وتظهر واضحة في العمل الأدبي (الشعري خاصة)، لما لها من تأثير مباشر في قلب السامع، ولما تحمله من معانٍ ودلالات ذات لمسات جمالية وفنية.

يظهر لنا ممّا سبق أنّ النقد العربي القديم لم يقدم مفهوماً وتعريفاَ دقيقا وواسعًا للصورة، فتارة ترجيح كفّة اللفظ على المعنى، وتارة أخرى ترجيح كفّة المعنى على اللفظ، وفي كلتا الحالتين تمسّك النقاد العرب القدامى "بركني اللفظ والمعنى في محاولة الوصول إلى مفهوم الصورة"[3] ، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي اقترب من مفهوم الصورة الحديث، ليجعل المعنى موصولاً بالسياق اللغوي المشحون بآليات فكرية فنية وجمالية، يسندها بالنظم والتركيب لتحديد الصياغة المهيأة للتصوير.

كان عبد القاهر الجرجاني أوّل من فطن إلى أهمية الصورة، محاولاً بذلك بيان دلالاتها "والبحث عن أبعاد مفهومها في ضوء المقاييس الفنية، وأساليب البلاغة والنقد في ذلك الوقت"[4]، ويعدُّ موقف الجرجاني من الصورة أساساً لمفهوم التصوير عنده، من خلال نظرية النظم التي جسدت نظرته النقدية في أنّ التصوير يكون في المعاني من قوله: "و معلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير

(1) دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص19.
(2) أبو هلال العسكري (ت: 395ه)، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، ض10.
(3) دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية، ص22.
(4)إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص20.

والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار..." [1]، في نظره ليست المعاني من تظهر قيمة العمل الأدبي ولا الألفاظ كذلك، وإنما يقوم الأدب على النظم والأسلوب والصياغة، كما أنّ الصياغة عنده مرتبطة بالصورة ولا تمايز بين الألفاظ إلاّ بوجودها في النظم أو التركيب المسهم في تأليف الكلام وترتيب أجزاء الصورة، وفي هذه الحالة الجرجاني لا يتعامل مع المعنى على حساب اللفظ (الصياغة) وليس العكس، فهو يحاول الربط بين الطرفين وإخراج الصورة المركّبة بإلتقائهما.

ثم يعرّف الجرجاني الصورة في قوله: "واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلماّ رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيِّنٌ إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحدج البيتين، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك..."[2]، يبدو أنّ الصورة في نظره من جهة هي تمثيل وقياس عقلي لأشياء مرئية واقعية، ومن جهة أخرى يفرض النظم والتركيب إجادة الصياغة المهيئة للتصوير، وهي التي تعرف الآن بالصورة الشعرية التي تقوم على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، لأنّ هذه الصور البلاغية هي صياغة المعنى المرتبط بالسياق اللغوي المشحون بآليات فكرية وفنية وجمالية.

لقد عالج النقد العربي القديم هذه الصور باعتبارها جزءاً من النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر، فسار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه "لأنّهم رأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب، وجعلوه أبين على الشاعرية، وإخراج غير المحسوس وغير البديهي، إلى المحسوس والبديهي"[3].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م، ص196.

[2] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص389.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص108.

التشبيه هو "وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاتها"[1]. وهناك من وصفه بأنه أقدم صور البيان وأوسعها، أو أكثر الفنون استعمالا في الشعر العربي، لأنّه الأقرب إلى تصوّرهم وطبيعتهم، وهي واضحة الأداة ومنطقية في بنائها، "ويراعى في التشبيه التناسب المنطقي بين الطرفين، أو العناصر المتشابهة بحيث تبقى الحدود متمايزة وواضحة"[2].

كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، وهونوا من شأن الاستعارة، "لأن البلاغيين توهموا أن كل استعارة تقع لتعبر عن معنى مباشر حقيقي يقابلها"[3]. وبالرغم من هذا الاحتفاء بالتشبيه، إلا أن هناك تضارباً في تقديره على الاستعارة التي هي في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه، أي هناك علاقة تجمع الطرفين، لاشتراكهما في المعنى أو الصفة أو الهيئة على أساس الحس والعقل. تعد جهود الجرجاني "في التأصيل النقدي للاستعارة إنجازات مهمة في تاريخ النقد العربي وعلامة مفارقة للاتجاه العربي"[4]. يشير إبراهيم رماني أن هذه الجهود لم تبلغ حد الانقلاب الجذري الشامل، لأن الاستعارة عند الجرجاني طريقة لإثبات المعنى وتأكيده.

إنّ كل الدراسات النقدية والبلاغية حينها تباينت في نظرة تدعو إلى وجوب التزام الاستعارة بمبدأ التناسب الواضح، وفي حالة الإسراف منها يؤدي إلى الالتباس والتداخل في المعاني، كما لوحظ ذلك عند بعض الشعراء القدامى. أي أنّ النقاد العرب حاولوا أن يحدوا من الاستعمال المفرط للاستعارة، خوفا من توليد معانٍ جديدة، التي قد تؤثر على عمود الشعر في تغيير أسسه.

أمّا أبو الحسن حازم القرطاجني فكان مفهوم التخييل الشعري عنده "يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، له جذوره الأصلية في علم النفس الأرسطي، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة"[5]، يتبين من هنا مدى ارتباط النظرية النقدية لحازم القرطاجني بعلم النفس القديم، مما أبعده عن البلاغة العربية والتراث القديم، وهذا لتأثره بالفلسفة القديمة، ثم يضيف جابر

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م، ص286.
(2) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص315.
(3) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، ص164.
(4) إبراهيم رماني، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(5) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص298.

عصفور على هذا النص قائلا: "كما كان حازم يستخدم مصطلح الصورة بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل، فلم تعد (الصورة) عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسّي، وإنّما أصبحت محدّدة في سيكولوجية خاصّة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسيّ..."[1]، هنا اختلفت نظرة حازم القرطاجني عن من سبقوه، حيث ركّز على الجانب السيكولوجي لمفهوم الصورة، مؤكّدا على الصلة التي تربط بين الصورة الذهنية (التخييل) والصورة الحسية (الانفعلات) المعبر عنها في العمل الأدبي (الشعري خاصة)، دون فصلهما عن الجانب الفني لمصطلح الصورة.

كما أورد أبو الحسن رأيه وموقفه النقدي تجاه مفهوم الصورة أثناء حديثه عن مفهوم التخيل والمحاكاة التشبيهية فقال: "إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[2]، وبما أنّ التخييل (الخيال) هو الصورة الذهنية التي تشكلت من الصورة الحسية المدركة سابقا، فإنّ أبا الحسن يرى العملية الإبداعية في صناعة الشعر ونظمه تحتاج "إلى تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة"[3]، فالخيال (التخيل) هو عنصر فني آخر يتمثل بالتشبيهات والاستعارات ليعمل على توضيح المعنى مشكلاً في الأخير الصورة الشعرية.

هذه إشارة موجزة لأهم النقاد العرب القدامى الذين أعطوا ركناً خاصّاً تنوعت فيه المفاهيم والتصورات لدى تناولهم لمصطلح الصورة، اتجه أغلبهم إلى البلاغة في تحديد اللفظ والمعنى كعنصرين أساسين، إلى جانب المقومات الفنية كالاستعارة والتشبيه والخيال المشكلة للصورة الشعرية.

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، ص299.
(2) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص18.
(3) المرجع السابق، ص19.

4-2-الصورة في النقد الحديث:

أ-عند الغرب:

لقد تغذّى نقاد الغرب المحدثون من التراث الفلسفي الحديث من المذهب (المادّي، الروحي، الفينومينولوجي والوجودي)، وطوّروا من مفهوم الصورة (تفسيراً وتحليلاً) وربطوها بالذات المبدعة المفعمة بالعواطف والأحاسيس وعادوا بها إلى لغة الفن بعدما كانت خاضعة لقواعد العقل ولغة المنطق، فصُنفت في البداية على أنّها ذهنية انطلاقاً ممّا قدمته التصورات السيكولوجية عند سيغموند فرويد، الذي بحث في الصورة المشكّلة في الذهن الإنساني والمتأثّر بالإبداع الفني، بمعنى يكون التركيز موجّهاً نحو ما يحدث في ذهن القارئ، وهنا تتمّ عملية تحليل ردود الأفعال التي جسّدتها الصورة الحسيّة في ذهنه، والبحث عن فاعليتها في تمثيلها للعواطف والأحاسيس، وفي هذه الحالة يرى أ.أ. ريتشاردز أن" الصورة هي:"أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتّى الآن، ولكنّنا نعلم أنّ استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر ممّا تعتمد على الشبه الحسّي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسّية إلى حدّ يجعلها تكاد تكون صورة على الإطلاق، وإنّما تصبحُ مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثّل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسّية والوضوح"[1]، أي الصورة التي يستهلكها القارئ تجسّدت في ذهنه كما رسمها المبدع بأحاسيسه ووعيه، ومهما لم تتّضح معالمها يتفاعل معها هو الآخر بعواطفه ووعيه أيضا، في هذا الصدد قال جون بول سارتر عنها: "هي التنظيم التركيبي الكليّ للوعي"[2]، وهذا الأخير لا ينفصل عن التعريف بالصورة في حدّ ذاتها والمرتبط بالخيال، فقد عدّه سارتر التعبير الكامل عن الحريّة التي يتّسم بها الوعي، وأينما تجاوز الخيال حدود الإدراك المحدود فإنّه يسمح للوعي بأن يستكشف تجربة المعاني الجديدة وذلك من خلال التفكير بالصور، بعدها انتقد بول ريكور هذه النظرة قائلاً: "إنّ التخيّل هو تجاوز متزامن بين عالمين

---

(1) أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة (416)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1961، ص172.

(2) Sarter (J.P) ; L'Imaginaire ; Ed. Gallimard ; Paris ; 1940 ; P :19.

مختلفين، الواقعي وغير الواقعي، وإنّه ينتج من طبيعة العلاقة بينهما معنىً جديداً"[1]، بهذا استطاع ريكور أن يربط بين الخيال والرمز معترفاً بقوّة الخيال، وهنا اعتمد على آراء بعض الدارّسين خاصّة من نظرة فرانكلين روجر في قوله: "الصورة هي الإبداع المحض للذهن وهي لا يمكن أن تنشأ من تشابه ما، بل من جمع واقعين بعيدين إلى حدّ ما عن بعضهما"[2]، وكذا غاستون باشلار هو الأول الذي اهتمّ كثيراً بأشكال الصورة مؤكّدا على هذين العنصرين ودعّم بعناصر أخرى من باب منهجه الظاهراتي، فيرى أن ظاهراتية الخيال هي دراسة ظاهرية للصورة الشعرية حيث تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشرة للقلب والروح والوجود الإنساني، ويضيف أن الظاهراتية هي دراسة الصورة في الوعي الفردي، وهنا يربط القارئ بالعمل الشعري على حسب فكره ووعيه في فهم الصورة بالشكل الأصح باقتناص حقيقة خصوصيتها، أمّا عن اللغة هي التي تضفي الجدّة على الصورة وهي بدورها انبثاق من اللغة، وحديثه عن الرنين ورجع الصدى اللذان ينحدران من ذلك الازدواج الظاهراتي المتماثل لدى باشلار، فالترجيع يدعو إلى إضفاء مزيدا من العمق على وجودنا أي بالرنين تسمع القصيدة، والقصد هنا هو ما تحمله الأبيات الشعرية من موسيقى إيحائية[3]، هذه العناصر كلها تبقى بعيدة عن المركب الحقيقي للصورة لعدم اتفاق جميع النقاد على تحديد المفهوم لها بوضوح، بالرغم من إجماع البعض منهم على أن الصورة وليدة الخيال في العمل الفني والأدبي،

تقول مدام دي ستال: "أنّ داخل كلّ امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية، وخيال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة"[4]،هنا جاء الاهتمام بالخيال الذي أدّى إلى تطوير الصورة خاصّة عند الرومانسيين، أين تجلّت عواطف ومشاعر المبدع بفضلها هذه الصور الخيالية، هكذا تصبح الصورة شعورية لا عقلية، و"الشاعر الحق هو الذي لا يصوّر بعيداً عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل هو الذي يصوّر على حسب ما يرى ويشعر، هو الذي يبدع ويخترع، وبذلك يكون وفياً لذاته ولعملية الإبداع الفنّي الذي هو في الحقيقة أثر يخلّفه الإحساس

(1) ينظر: سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الاندلسي، ص90.
(2) فرانكلين روجر، الشعر والرسم، تر: مهى مظفر، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، بغداد، 1990، ص132.
(3) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر وتحقيق: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.
(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، ص75.، نقلا عن: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص76.

والشعور"[1]، لكن دولوز كان له في هذا الشأن رأي مغاير لأنّه فصل بين يُرى ويُعبّر عنه، عندما توسّع في دراسة نظام المرئيات ونظام العبارات، فحسبهُ أنّ ما يُرى لا يجد موقعه إطلاقاً فيما يُقال، والعكس صحيح[2]، فهو يرفض أن تحلّ اللغة محلّ الشيء، والصورة لا يمكن أن تحلّ محل اللغة، أي لا علاقة بين الكتابة وما هو مرئي، لأنّ ليس دوما الصورة هي وليدة المرئيات، وإنّما هناك صور تُبنى من وسائل وعناصر تجريدية بحتة، ثمّ يأتي سيسل دي لويس ويكون له رأي مختلف عن نظرة دولوز في تعريفه للصورة بأنّها: "رسمٌ قوامه الكلمات"[3]، وهي الصورة المدركة بصرياً والمشكّلة لغوياً، ففي هذه الحالة لا يمكن الفصل بين الجانب المرئي واللغة، فكلاهما يساعدان على فهم الصورة.

في الختام نجد أنّ الصورة قد أخذت حقّها من البحث والدراسة وتحديد المفهوم في النقد الغربي الحديث بالرغم من اختلاف التّصورات، نشأت بفعل التيارات الفلسفية ثمّ تحوّلت إلى مفاهيم عديدة وآراء متضاربة، ثمّ تطوّرت لتبقى تتضمّن الخيال كعنصر أساسي، وهي التي يعبّر بها الفنان والشاعر بأحاسيسه وأفكاره بجميع أنماطها وأبعادها الدلالية عن ما أدركه بحواسه.

ب–عند العرب:

حظيت الصورة بمكانة قيّمة في النقد العربي القديم، وعلى الرغم من ذلك لم تأخذ حقها من الدراسة الدقيقة والمعمقة، إلى أن جاء النقاد المحدثون وأخرجوا مفهوم الصورة من ذاك الإطار الضيق، ووسّعوا من الدراسة والبحث فيه، ومن أجل تحديد ماهيتها كرّسوا كل الجهود المكثفة، واستمدوا المفاهيم من الموروث النقدي القديم، كما أخذوا من المفهوم الغربي، وفي حالات أخرى دمجوا بين الاثنين للوصول إلى مفهوم دقيق للصورة مع الوقوف على أهم وظائفها إلى أن توسّع مفهومها، "فمتى

---

(1) عبد الحميد هيمة، المرجع السابق، ص76.

(2) Dilles Deleuze ; An introduction to the phylusophy ; edited by Jean Khalaf, London, N,Y ; Continum ;2003 ; P144.

ينظر: بدر الدين مصطفى أحمد، فلسفة ما بعد الحداثة، دار الميسرة، عمّان، 2011، ص228.

(3) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، دار النشر وسنته، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص12.

اقتدر الشاعر في إبداعه على إعداد المشاهد والمناظر وإخراجها وتشكيل المواقف، وبعث الحياة في اللغة، وصياغة فضاءات مشحونة بالحركية والاتساع، مكتنزة بالإيحاء والإشارة"[1].

بعدها حدث تفاوت في العديد من الاتجاهات لاختلاف وجهات النظر في تحديد المفهوم، فهناك من بحثوا في وظيفة الصورة، وآخرون عن طبيعتها، وغيرهم عن مصادرها وهكذا. إلى هنا سنكتفي في بحثنا ببعض العينات من أجل رصد بعض الاتجاهات فقط على سبيل الإثراء لا الحصر.

يذكر هنا جابر عصفور أنّ :"الصورة هي مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي"[2]، على حسبه فإنّ مصطلح الصورة بالصياغة الحديثة لا يوجد في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، حتى لو اختلفت طريقة العرض والمعاينة، أو تباينت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.

إنّ أهم ما نستهلّ به الحديث عن ماهية الصورة الحديثة وتشكلها في النص الأدبي هو قول عز الدين إسماعيل :"الصورة الحديثة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر"[3]، أي دوماً هناك دافع أو عامل يُسهم في تجسيد الصورة داخل العمل الأدبي، كما يساعد في الوقت ذاته في استخراجها منه، إذن الصورة "نتاج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات"[4] فالذات تخلق الواقع من خلال التمثيل، وتنتج العالم من خلال إعادة انتاجه على هيئة تمثيلات.

كما قام مصطفى ناصف من جهة بتقديم نظرة معمقة عن الصورة الأدبية مستندا على التراث النقدي، وفي نفس الوقت أخذ من النقد الغربي، من جهة أخرى انتقد مفهوم الصورة في النقد

---

(1) محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي (في ضوء النقد العربي المعاصر) بحث في تجليات المقاربة النسقية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات 09، 2009م، ص96.

(2) جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص11.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، دار العودة، لبنان، ص96.

(4) سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015، ص07.

العربي القديم، بهدف بناء مفهوم جديد لها مطوّرا فيها من المفهوم القديم في قوله: "أسئ فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعرية"[1]، إلى هنا كان ناصف من الأوائل الذين دعوا إلى إقامة الصورة على أصول تكاد تناقض تلك التي ورثناها عن النقد القديم، إلاّ أنه في مواطن عدة استند على المفهوم القديم للاستعارة رابطاً إيّاها بالرمز والخيال كمقومات فنية المشكّلة للصورة، فاعتبرها من أهم العناصر والجوهر الأصيل للنص الأدبي، كما يرتكز عليها المنهج الجمالي الذي تبناه في العديد من الدراسات ف: "التذوّق الجمالي منذ أن كان الشعر في المجتمعات القديمة كان مصدره الصورة التي تساعد على اكتمال الخصائص الفنية في الفنّ والأعمال الأدبية"[2].

أولى مصطفى ناصف أهمية كبيرة لهذه العناصر الفنية خاصة الاستعارة فتغنى بها قائلا: «إنّ أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، فالاستعارة علامة العبقرية إنّها لا يمكن أن تُعلَّم، إنّها لا تمنح للآخرين"[3] واهتمامه بالاستعارة هو كونها من قواعد التعبير عن الأشياء التي لا يمكن أن نعبّر عنها، وإيمانه بدورها الرئيسي والفاعل في نظم الشعر ونبوغه. كل هذا فقط من أجل تأسيس مفهوم دقيق ومتكامل للصورة.

تميّزت الصورة الشعرية الحديثة عند العديد من الدارسين في أنّ "اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع"[4]، فالصورة لا تستنسخ الواقع ولا تعيد إنتاجه ولكنها تأتي بما يغطي على النقص فيه، فهي على الرغم من عراقتها في النقد العربي القديم بالصيغ والأساليب البلاغية، إلاّ أنّها في النقد العربي الحديث أخذت مجالا فسيحاً، ركّزت على أحاسيس المبدع (الشاعر) دون الخروج عن حدود الصورة، التي تجعل من الألفاظ تعبر عن انفعال هذا الأخير ووجدانه، كما تنقل تجربته للقارئ بأسلوب فنّي مؤثر، أين تكون "الصورة هي الشكل في النص الأدبي شاملة للعبارة أي الأسلوب، وللخيال الذي يلوّن العاطفة ويصوّرها...إنّ

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص03.
(2) الداية فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت/ دمشق، ط2، 1996، ص15.
(3) مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص124.
(4) عبد الرزاق المجدوب، في حداثة الإبداع المغربي (الحداثة لدى أحمد المجاطي -تصور وإنجاز-)، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، المغرب، 2011، ص114.

الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبرا بالصور، أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وإنفعالاته رسماً معبّرا قوياّ واضحاً، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصوّرة في صورة حقيقة تزخر بالعاطفة والتجربة ولانفعال لا مجرد تصوير عادي ميّت"[1] فتصبح أمام مناظر تصوير متحرّكة مؤثّرة.

يتّضح هنا كيف يتحوّل الوجود من صور واقعية إلى صور مليئة بالحياة واضحة الملامح، تزخر بالأحاسيس العميقة والخيال الخصب، في قول علي البطل:"قد تخلو الصورة -بالمعنى الحديث- من المجاز أصلاً فتكون عبارات حقيقة الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2]، وهو في الأصل الصورة بجميع أنواعها دون اغفال العلاقة التي تجمع العنصرين، فالوقوف على العنصر الأول وارد في الكثير من اهتمامات وتعريفات الدارسين المحديثين بما أنّه يشكل أينما حلّ في العمل الأدبي، صوراً من الواقع ليعكس الحقائق بنظرة مغايرة جديدة، فالخيال "يدفع المتلقي إلى إعادة التأمّل في واقعه، من خلال رؤية شعرية...ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنّه يحطّم سور مدركاتنا المعرفية، ويجعلنا نحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنىً فريداً في جدّته وأصالته"[3]، ومن أهميّة الخيال في نسج الشعر بحسب جابر عصفور، يؤكد من جانب آخر على العلاقة اللغوية المشتقة من الكلمة الأجنبية (Imagination)، فالكلمة تتركب من الخيال الذي اشتق من الصورة، بحيث "علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination)و(Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما"[4] ، إذن يقترن الحديث عن الصورة الشعرية بالحديث عن الخيال الشعري، والعلاقة هنا وثيقة لا ريب فيها. وبما أنّ الخيال هو الصورة القائمة في الذهن فإنّ من أهم خصائصه مدى قابليته للتصوير حسب ما يراه الشاعر، فالحاجة إلى التعبير عن الإحساس الكامن في داخله ومن أجل تصويره وتجسيده، هو التحليق في فضاءات الخيال، وبهذا فـ:"الصورة لا تحلق في الأجواء النفسية إلاّ بجناحي الخيال الذي يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات، فتبدو في شكل جميل يعمق

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، دار المصرية اللبنانية، ط4، القاهرة، 2012،ص55.
(2) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، 1981، ص25.
(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب ، ص18.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شعورنا بالجمال والحياة"[1] في هذه الحالة لا يمكننا تصور مفهوم الصورة الشعرية بمعزل عن الخيال، و "لا مجال إلى حياة الصورة في النصّ إلاّ بالخيال الذي كشف عنه أبو الفلاسفة اليونانية (سقراط) حين كان يرى فيه نوعاً من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند (أفلاطون) الذي كان يعتقد أنّ الشعراء تسكنهم أرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة، كما يمكن أن تكون أرواحاً شرّيرة"[2]، وهذا الجنون (العلوي) يختلف كل الاختلاف عن الجنون (العادي)، في كون الأول يبدع والثاني يفسد "ولذلك رأى العرب أنّ الشعراء المجيدين هم من امتزجت أرواحهم بالجنّ، فنسبوا العبقرية إلى (واد عبقر) الذي تسكنه الجنّ فيما يزعمون، والذي له قدرة على التشكّل والتصوّر، ومن ثمّ ورد مصطلح التشكيل أو الصورة، ويقابلها التخيّل أو التخييل لتكتمل العملية الإبداعية بين المبدع والقارئ"[3]، فالصورة في الشعر عنصر أساسي من عناصر العمل الأدبي بما فيها عمود الشعر لا يمكن الاستغناء عنها، إذ دون الصورة يفقد التعبير شاعريّته والقصيدة خصوصيته.

يصنّف إبراهيم رماني هذه المفاهيم بين المرتبة الحسيّة والعقليّة التي حدّدها الفلاسفة للخيال، ليتبنّاها فيما بعد النقاد ثم يمارسها الشعراء في بناء القصيدة. وهنا يلعب الخيال دورا في جعل الصورة حقيقية وواقعية، أي معقولة ولها حدود، لأنّ الشاعر يرى الواقع بعين الخيال الذي يبلغ الأعماق والكليّات، "فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال، مثلما أن الفكر والشعور يلتقيان عضويا في لقاء باطني، يلتحمان ويؤلفان الصورة معا في لحظة انفجار التجربة وتشكلها في حيز مكتوب"[4]. ويكون بذلك قد ارتاد الشاعر بالخيال تجربته التي يعاينها إلاّ بالحدس، عاجزا على تحديدها، ومن خلال الصورة يجعل لنفسه مخرجا لتجربته إلى مستوى يستطيع بفضله التواصل معها.

ارتبط الخيال الشعري بالصورتين التشبيهية والاستعارية عند النقاد العرب القدامى، وجعلوا منهما "أداة تخييلية تخرج الغامض إلى الواضح، ولما كان المرئي أوضح من اللامرئي، والمحسوس أقرب

(1) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،، ص59.
(2) احسان عبّاس، فن الشعر،ص141.
(3) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، ص57.
(4) المرجع نفسه، ص313.

من المجرد، كان التشبيه أسر على الفهم، والاستعارة الحسية أكثر تأثيرا"[1]. ثم يقول رماني: "غلب الطابع الحسي على الصورة القديمة، الذي يخدم صفة الوضوح بعكس الطابع التجريدي الذي يصعب فهمه"[2]. مع هيمنة الحسية على الصورة، ساد عليها النمط البصري، لارتباطها بطبيعة الخيال الشعري القديم.

اهتمّ النقد العربي الحديث بالصورة على أنّها تهدف إلى الإيحاء، فهي لم تعد "تنتمي في جوهرها إلى العالم الخارجي بقدر انتمائها إلى العالم الداخلي للذات المبدعة، ومن ثمّ لا يمكن أن نلتمس لها تفسيراً خارج ذات الفنان"[3]، بهذا تبقى الصورة عنصراً فنياً جمالياً غير خاضع للعقل والمنطق، وإنّما تخضع لشعور المبدع، ويكمن دورها "في النص الأدبي في كونها تتضمن شعوراً قادراً على إحياء النفوس وإيقاظها وتحريكها فيندمج من خلالها القارئ مع النص"[4]، لأنّ الأديب اعتمد على أهمّ وسائل التصوير من إستعارة وتشبيه ووصف وخيال ورمز، فلا يكون التأثير في النفس إلاّ بها، باعتبارها إدراك جمالي لصحّة شعور وإحساس المبدع.

على الرغم من المفاهيم العديدة للصورة الحديثة، إلاّ أنّها تطورت مقارنة بما قدمه الموروث البلاغي القديم، فتطوّرها "ضروري وإلاّ لبقي العالم ينظر إلى أنّ الأرض ثابتة والشمس تدور حولها، ويبقى التشبيه البسيط سيّد الصورة، وريثها الشرعي في كلّ الأزمنة"[5]، فلا يحدث هذا التطور إلاّ بفعل براعة المبدع وبصيرة الناقد، ولعدم وجود فجوة كبيرة بين التشبيه والاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية، أعادت الدراسات الحديثة النظر أكثر في الصورة، محاولة تأسيسها من منظور فلسفي وجمالي، وقد اعتمد النقاد المحدثون في معاينتهم (تنظيرا وتطبيقا)على المعارف الحديثة خارج الواقع، فلم تعد التشبيهات والاستعارات تستمد "من منبع قريب يسير على الفهم، ويجنح نحو البساطة

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر، ص318.
(2) المرجع نفسه، ص319.
(3) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص91.
(4) محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مؤسسة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974،ص261.
(5) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، ص58.

والتجدد. وإنّما غدت تركيبا معقّدا أو مسرحاً للتناقضات..."[1]. لقد رأى رماني في الصورة الحديثة غابة "كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية 'علائقية' مبتكرة، يصعب فكّها والتواصل معها خارج منطقها"[2]، وتأليف صورة من هذا النوع هو في حدّ ذاته إنجاز فني وفكري متطوّر في الجانب الجمالي للإبداع الشعري.

أكّد النقد العربي الحديث على اختلاف الصورة الحديثة عن الصورة القديمة، فهي لم تعد تعتمد على المرئي المحسوس لأنّها انتقلت إلى الإيحاء من البصر إلى البصيرة (من الحسي إلى المجرد). وهكذا تتجاوز الصورة الشعرية الحديثة الحسيّة المألوفة في الشعر القديم، فـ"أصبحت في مظهرها الخارجي وبنائها الداخلي تربط بين الخيال والشعور برباط وثيق، يجعلها مجالا مكونا للصدق الفني عبر وسائط الخلق والإبداع"[3]، وهكذا يكون النقد العربي الحديث قد فقد مكانة الصورة الحسية، بفعل بعض المعارف الحديثة التي اهتمت ببناء الصورة مستغنية عن المظاهر المرئية، واعتمدت على الصور التي تثير الدهشة في نفس القارئ، يقول عز الدين إسماعيل: "...فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ...الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمته الشعورية"[4]، ولهذا يكون الناقد قد ربط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات..

تبقى الصورة حديثة العهد من حيث المفهوم كمصطلح جديد اكتشف في النقد العربي الحديث الذي صنّفها إلى صورة قديمة وصورة حديثة، بعدما عجز النقد العربي القديم عن ذكرها والبحث فيها، وفي النقد المعاصر يراها عبد المالك مرتاض صورة فنية لا تمثّل إلاّ الحقيقة الشعرية، وهي "ليست تشبيها خالصاً، ولا استعارة خالصة، ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من المجاز العقلي

(1) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، ص320.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) مفتاح محمد عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر، ص209.
(4) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، 2007، ص132.

الخالص(...) وإنما هي شيء مزيج من ذلكم جميعا"[1]، حيث جعل منها قمة هذه الأصناف البلاغية وأرقاها وأسماها وأعمقها من كل جانب، كما أعطى نظرة أخرى للصورة التي لا تبعد عن النظرة الحديثة، إلاّ في جزم ارتباطها بالصور التقليدية المعروفة في النقد القديم.

بعد هذا العرض السريع للصورة الذي شمل جوانب عدّة وخصائص ميّزتها مع تعدّد وتباين الدراسات الحديثة والمعاصرة للصورة الشعرية، فقد كسرت الإبهام والغموض الذي شملها، وانتقلت بها إلى كلّ ما هو واضح لتعطي صورة مغايرة وجديدة للواقع حافلة بالتعدّد والانفتاح والإيحاء.

5-الصورة في الشعر العربي المعاصر:

كان لتأسيس نظرية الشعر العربي المعاصر دورٌ هام في تحديد ماهيته في المدوّنة الأدبية، وكان عز الدين إسماعيل (الناقد المصري) الأوّل من اهتمّ بالبحث في كل ما يتعلّق بقاضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية في كتابه (الشعر العربي المعاصر)، أكّد في المقام الأول على ضرورة توضيح الشاعر لموقفه من التراث، حتى يفهم عصره ويكون عصرياً، أين وقف عز الدين إسماعيل وقفة جديّة مع إشكالية العلاقة بين الشعر العربي المعاصر والتراث، وأزاح التضارب بين الجانبين لأنّه إطلاقاً ليس هناك أيّ عدائية بل إنّها في أبعد صورها علاقة مغايرة، والمغايرة لا تعني العدائية، فالشعر الجديد يختلف فعلا عن منحاه الجمالي شكلاً وموضوعاً عن الشعر القديم لكنه ليس خروجاً أو إقصاء، ولقد برهنت على ذلك كل التجارب الأولية المؤسسة لهذه الحركة[2]، بمعنى أنّ الشاعر وحاجته للتعبير عن عصره بالشكل المناسب دفعت به إلى البحث عن حريّة لا تربطه بما هو قديم وتقليدي، إلى أن يصل عز الدين إسماعيل إلى أهمّ قضية ميّزت الشعر المعاصر، وهي نقطة التحوّل التي لحقت التشكيل والبناء الموسيقي والإيقاعي الذي تعدّى فيه الشاعر المعاصر حدود الشعر العمودي، ظهر على إثره نوع شعري جديد هو الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة.

---

[1] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار القدس العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،2009، ص79.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)، ص07.

كان للناقدة والشاعرة العراقية "نازك الملائكة" أثرٌ كبير وواضح في الأدب العربي، بعد تمرّدها على القصيدة العمودية وتحدّيها لقواعد النظم الشعري أثناء تبنّيها لهذا النمط الحرّ بعدما كتبت العديد من القصائد في الشعر التقليدي، فقالت عن تحوّلها هذا (في مقدمة نظرية لديوانها "شظايا ورماد"): " فنحن عموماً ما زلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، مازلنا نلهثُ في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميّتة، وسدى يحاول أفراد منّا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدّى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه"[1].

ما ذكرته الشاعرة هو إعلان مباشر عن تحديث الشعر.

تقول نازك الملائكة في قصيدة "الكوليرا":

سَكنَ اللَّيلُ

أصغِ إلى وقْعِ صدى الأنَّاتْ

في عُمقِ الظُّلمةِ، تحتَ الصّمتِ، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حُزنٌ يتدفّقُ، يلتهبُ

يتعثّرُ فيهِ صدى الآهاتْ

في كلِّ فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكن أحزانُ

في كلّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظّلماتْ

[1] نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، المجموعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1997..

في كلّ مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قد مزَّقهُ الموتْ

الموتُ الموتُ، الموتْ[1]

من خلال "الكوليرا" صار للقصيدة الجديدة وجود وشرعية، فهي الأولى (صدرت في أكتوبر 1947) التي منحت للقارئ حقّ البحث عن أفق حرّيته وتقلّبات عصره، بعدها تأتي قصيدة "هل كان حبّاً" لبدر شاكر السيّاب (صدرت في ديسمبر 1947)، لتأخذ المسار نفسه في كشف الخبايا النفسيّة والشعورية لصاحبها، فكانت كلا القصيدتين أكثر تميّزاً من حيث التركيب واللغة والمعنى، مقابل إحلال السطر محل البيت الشعري من جهة والاحتفاظ بخصائص البنية الموسيقية (الجملة الشعرية) من جهة أخرى، و"دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده، إلى طاقة الخروج على الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية"[2]، وتُحصر هذه الطاقة بين كفّتي القديم والمعاصر لتدفع بالشاعر إلى ممارسة حريّة الإبداع في مجال رحب، واستثماره لكلّ وسائل البناء والتشكيل الفني للقصيدة الجديدة بالتوسّع البلاغي بعيداً عن التقليد.

ثمّ ينتقل عز الدين إسماعيل إلى محور موضوعنا وهو تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة، مؤكّداً أنّها مسألة قديمة وجديدة في الشعر عامّة، إلاّ أنّها في الشعر العربي المعاصر أصبحت مهمّة في البناء الشعري، ويعود اهتمام الشعراء "بهذه الوسيلة الفنية إلى اقتناعهم بضرورة ابتعاد لغة الشعر عن المباشرة التقريرية متعاملين معها بطرق ذكية في طرح أفكارهم، وقد كان هذا التعامل يتّخذ مساره مع طبيعة الموضوع والحالة النفسية المعاصرة"[3]، لأنّ اللغة لم تعد على عهدها القديم فهي الآن تحمل طبيعة حياة معاصرة تضجّ بقضايا ومشاكل العصر غيّرت من أفكار وآراء وتصوّرات الشعراء، في قول عز الدين إسماعيل: "لغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أيّ عصر مضى وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة

(1) نازك الملائكة، ديوان "شظايا ورماد"، ص26.
(2) ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1999، ص403.
(3) محمد الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1999، ص389.

مجرّدة، فما عربيتنا الأدبية والكتابية بعامّة هي العربية الفصحى"[1]، يشير الناقد هنا إلى أنّ قضية اللغة في الشعر المعاصر بقيت وستبقى تُثار دائماً كلّما جاءت مرحلة التجديد والتطوّر، وفي سياق حديثنا اللغة هي التقنية التي ترتبط بكل عنصر فني أسهم في تشكيل الصور الشعرية.

اكتسحت اللغة الرمزية الكتابة الشعرية المعاصرة بعدما تجاوزت اللغة التقليدية، لغرض الالتفات إلى مشاعر وتجارب الشاعر في نسيج لغوي غامض معقّد، "ما يستدعي جهداً كبيراً في القراءة، كما ينبغي وجود قارئ من نوع خاص"[2] يمتلك مرجعية معرفية عميقة.

يقول محمود درويش في قصيدة "وطن":

علِّقوِني عَلى جدائلِ نخلة

واشْنقوني..فَلَن أَخُونَ النّخلة

هذه الأرضُ لي ..وكنتُ قديماً

أحلبُ النُّـوقَ راضياً ومُوَلَّـهْ

وطني ليس حزمة من حكايا

ليس ذكرى، وليس حقل أهلّه

ليس ضوءا على سوالف فلّة

وطني غضبة الغريب على الحزن

وطفل يريد عيدا وقبلة

.....

(1) عز الدين إسماعيل، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية)، ص151.

(2) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص77.

هذه الأرض جلد عظمي

وقلبي...

فوق أعشابها يطير كنخلة

علّقوني على جدائل نخلة

واشنقوني فلن أخون النخلة ![1]

اقترن توظيف النخلة في هذه الأسطر الشعرية بالوطن (النخلة/ الوطن)، فهي شجرة معمّرة لأنّها صمدت أمام المناخ الحارّ وهي المتجذّرة في الأرض منذ القدم، في المقابل يرمز الشاعر من خلالها إلى وطنه (فلسطين) الممتدّ في وجوده عبر حضارات عديدة، والصامد دوماً في وجه محتلّيه وفي وجه القمع والظلم والدمار، وهو يرضى بالموت على أن يخون أو يبيع وطنه.

استخدام الرمز في الشعر العربي المعاصر كان لمقاصد شعرية تخدم رؤيا الشاعر العربي ومواقفه ممّا يدور حوله من تقلّبات وتنافر الأوضاع السائدة في واقع مجتمعه، فاستوحى من الدين والأسطورة والخرافة والتاريخ والتراث الشعبي، لتكون هذه المناهل أرضا خصبة تستوي عليها قصائد تشعّ طاقة وسحراً في قالب معاصر، يقول أحمد عبد المعطي حجازي في استدعائه لشخصية سيدنا عيسى عليه السلام (المسيح)في قصيدة "دماء لومومبا":

يا قاتل المسيحِ قفْ؟

قولوا لم يكحل عينه يوم الردى

مرأى صديق؟

يا من جدلتم فوق رأسه السعف.

[1] محمود درويش، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص235.

تأمّلوا أكفكم

إنّي أرى دماءه في كلّ كفّ[1]

تمثل قصة المسيح في العقيدة المسيحية خيانة وغدر أحد تلامذته له بعدما سلّمه للكهنة فصلبوه وقتلوه، مثّل الشاعر بهذه القصة ليرمز إلى قضية معاصرة تخلّى فيها الشاعر المثقّف عن كلمة الحق وباع ضميره ومبادئه، أحسّ حينها الشاعر بالغدر والخيانة، هنا اعتمد عبد المعطي حجازي الرمز المقنّع لترجمة قضايا عصره من جهة وبعث الحياة فيما ورثه من الأسلاف.

تعدّ ممارسة الرمز في الشعر العربي المعاصر في الأصل المسلك التكويني للصورة الشعرية، تجلّت على إثرها ظاهرة الغموض، هو مصطلح ميّزه عز الدين إسماعيل عن مصطلح الإبهام –في اقتباسه لتصوّر "وليم إمبسون" من كتابه "سبعة أنماط من الغموض"[2]–، أنّ الإبهام عنده: "صفة نحوية بصفة أساسية أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أنّ الغموض صفة خيالية تنشأ قبل التعبير المنطقي، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية"[3]، لأنّ طبيعة الشعر الجديد تقتضي من الشاعر العربي المعاصر ممارسة الغموض "كخاصية طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري"[4]، أي هذه الظاهرة أصبحت من مسلمات ما يكتبه الشاعر المعاصر حين إبحاره في محيط المعجم اللغوي الجديد، وتفجيره لنبع أفكاره ومشاعره ورؤاه المشكّلة لبنية الخطاب الشعري والمحدّدة لدلالاته الإيحائية، وإذا خرج عن هذا الإطار يكون "قد استسلم إلى وطأة النثر، وثقل المادة، وامتنع عن فعل الخلق، ومعانقة الروح والحالة في تجربته"[5] كما يفقد حريّة التفكير والتعبير التي اكتسبها ومجيء النمط الشعري الجديد.

في حديث عز الدين إسماعيل عن الغموض في الشعر أشار أيضا إلى أنّ الشاعر يدرك الأشياء أبعد ممّا ندرك، ويعبّر عنها لا منطقياً بكلّ دقة وإتقان، "وهو من هنا يذهب إلى الاختراع، اختراع

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص351-352.
(2) ينظر: وليم إمبسون، سبعة انماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص163.
(4) المرجع نفسه، ص164.
(5) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، 1980، ص118، نقلا عن: عبد الحميد هيمة، المرجع السابق، ص77-78.

الألفاظ واختراع صور التعبير، والاختراع كما قلنا خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع، وعند ذلك يلعب المجاز الدور الأول، فإذا كان للكلمات من دلالتها أبعاداً جديدة، وإذا كان للصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات، وإذا بالقصيدة في مجموعها صورة تزخر بحقيقة الموقف، القصيدة في هذه الحالة تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هي مادّة إلاّ في ذلك الإطار الذي اختاره الشاعر"[1]، ولأنّ طبيعة الشعر العربي المعاصر تفرض هذه المراحل حتّى تتحقق شعرية الخطاب الشعري.

يقول محمد عفيفي مطر في قصيدته "في المعرفة المرّة":

عدتُ منكم بعد أن دوّخني اللّيلُ وأعماني الطّواف

وارتوتْ روحي من البؤسِ الجبلي الرهيب

لم أجد غير الثمار الحجرية

واللغات الحجرية...[2]

من نموذج عفيفي مطر تتّضح غرابة التراكيب الإيحائية "إذ يشاكل بين أسيقة الخيال وحال الواقع، فيباغت المتلقّي باللامتوقّع واللامنطقي، حيث تتراكب الدلالات تركيباً مفاجئاً، يفضي إلى الدهشة والفجاءة"[3]، وفي شعره لا تتكرر الصورة الواحدة وإنّما تتعدّد وتتباين في ما بينها، ما يكثّف من دلالاتها المشوبة بالغموض نظراً للتعقيد الذي يسكن تجربته الشعورية التي لا يقيّدها العقل والمنطق ثمّ يخرجها من الواقع الحسّي إلى عالم الخيال.

إنّ عفيفي مطر شاعر خلاّق للصور المفردة من دفء روحه ومشاعره الدفينة، هو بعيد عن السطحية في تشكيله اللغوي الفريد، ولا يعترف بالمباشرة في التعبير، كما استوحى من منابع عدّة نهل

(1) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص165.
(2) محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان: ملامح من الوجه الأمبيذو إقليسي، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط1، 1998، ص14.
(3) سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر، (ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي أنموذجا)، مذكرة ماجستير، إشراف: د.ناصر إسطنبول، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011/2010، ص116.

منها ما يغذّي رؤيته الشعرية (التراث الشعبي، الأسطورة...) تقنّع بها ليرمز إلى ألمه ويعبّر عن واقع مجتمعه المعاصر.

"تراسل الحواس" أو ما يسمّيها علماء النفس بـ: "التداعي"هي ظاهرة أخرى بدأ الاهتمام بها في العصر الحديث منذ مجيء المدرسة الرمزية باعتبارها وسيلة من وسائل التصوير و"نمط من أنماط الاستعارة-في نظر اللغويين-"[1]، تقوم على تداخل الحواس وتناغمها كما أنّها ليست بسيطة (أذن أو عين) وإنّما هي أداة معقّدة، فما تكاد حاسّة السمع-على سبيل المثال-تقرع حتّى تتحوّل عن طريق التخييل من لمس إلى بصر، أو من ذوق إلى لمس إلى شم[2]، وُجدت هذه الظاهرة عند شعراء العرب القدامى وتطوّرت ملامحها في كل عصر، أمّا في الشعر العربي المعاصر فقد أفرط الشعراء المتأثرون بالاتجاه الرمزي في ممارستها، وحتى"تتوافر الصفات الإيحائية للصور يعمد الرمزيون إلى تصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وما إلى ذلك...فتظهر بعض معالم الصورة وتبقى معالم أخرى ظليلة موحية بمعانٍ مختلفة" [3] أي تجريد المحسوسات من حسّيتها وماديّتها، والتعبير عنها بالفكر والشعور لاكتمال الصورة المراد تشكيلها.

نقرأ لأدونيس فس قصيدته: "القصيدة"

أسمعُ صوتَ الزّمن: القصيدةْ

يدٌ هنا هناك، القصيدةْ

عينان تسألانْ-

هل أغلق النّسرين باب كوخه

---

(1) ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: د أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993، ص151.

(2) ينظر: حسين العورى، ظاهرة التزامن الحسّي في شعر نزار قباني ودلالاتها، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب-جامعة منوبة، العدد 45، 2001، ص325-345-348، نقلا عن: محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة، 2005، ص378.

(3) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الحديث، ص79.

هل فتح الإنسانْ

بوّابةً جديدةْ؟

...

يدٌ هنا هناك، والمسافةْ

تنوسُ بين الطّفل والضّحيّةْ

لكي تجيء النّجمةُ الخفيّةْ

وترجعَ الدُّنيا إلى الشّفافةْ[1]

شعر أدونيس من الشعر الصعب المنال المختلط بمؤثرات غربية (أخذ من بودلير، رامبو، ملارميه، وإليوت)، نجده "يشك يغضب، وفي شكّه وغضبه –هو الشاهد على ما يفضل الشمال عن الجنوب، الشرق عن الغرب– يريد حين يدفعه صفاؤه، أن يقف عند ملتقى الحضارات"[2]، كما أنّه شاعر استعاري يعتمد على المجازات المكثّفة في بناء صوره الواقعة بين التركيب اللغوي والتصوّر المجرّد، فقد ساق في نموذجه السابق الصورة السمعية (أسمعُ صوت الزّمن: القصيدةْ)، تليها البصرية في قوله: (عينان تسألانْ–/ هل أغلق النّسرين باب كوخه)، من هذه المفارقة بين حاسّتي السمع والبصر على سبيل الاستعارة فهي تحيلنا إلى الحيرة والتساؤل، لكن في حقيقة الأمر هو اختزال الشاعر لرؤيته وتصوّره نحو التطوّر الذي أسهم فيه(إن لم نقل أنّه كان في الريادة) من أجل تطوير الشعر العربي من القديم إلى الجديد.

كان لأدونيس لمسة خاصة تميّز شعره عن شعر غيره من شعراء عصره، فقد "عالج في شعره مشكلات كيانية يعانيها في حضارته ومجتمعه وتراثه في ذاته كذلك، بغية بناء عالم جديد وإنسان جديد،

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، قصائد مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق وبيروت، 1996.
(2) هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2010، ص58.

لأنّ مهمّة الشاعر برأيه تغيير العالم، ومن هنا كان هاجس أدونيس الخروج على التقليد وإنتاج لغة جديدة تعتمد من بين وسائلها، التداعي وتطمح إلى كشف الأسرارا الكونية الكبرى"[1]، تشكّلت على إثرها صورٌ انسجمت معها شكلاً وإيقاعاً مع تغييب المعنى في الكثير من الأحيان ضمن ما يسمّى بالغموض.

أدونيس من الشعراء والنقاد العرب الأكثر جدلاً في الوسط النقدي بين مؤيّد ومعارض لكتاباته في المجالين (الشعر والنقد)، فهو الداعي إلى خوض تجربة جديدة في "التعبير الشعري واستغلال الطاقة الإيقاعية والإيحائية للكلمة، وهو يرى أنّ القصيدة ينبغي أن ترتفع إلى حدود الرؤيا الكونية الخالصة، وللحلم دور في الدخول في الحالة الشعورية، وأنّ مهمّة الشعر هي الكشف عن الأسرار وخلق حالة تتجاوز المتاقضات"[2] لتكوّن علاقة انسجام بينها بلغة موجزة ضمن إطار موحّد متناغم تتعدّى حدود كل ما هو واقعي إلى عالم الخيال والحلم، إلاّ أنّ هذا الإطار يبقى مغلقاً أمام المتلقّي لصعوبة الفهم والتفاعل مع التركيب الخارجي والداخلي للخطاب الشعري المشفّر، لهذا كان شعر أدونيس "شعر الدهشة والصعوبة والإبهار والصورة المبتكرة، وكثافة الكلمة وعمق الفكرة، واستخدام الأسطورة والرمز والصوفية"[3]، وكان له القدرة على حمل المتلقّي إلى أحضان المجهول تتحقق فيه المتعة والانفعال النفسي، ما اقتضى تغيّر الشعر من حيث الشكل واللغة والمضمون والرؤية، لا يتقصّد فيه الشاعر المعاصر اختيار الألفاظ الغامضة المشكّلة للصور الغريبة ليعبّر عن تجاربه وموافقه الشعرية المعاصرة، وإنّما أصبح يسعى إلى التميّز والتفرّد في بنائه لقصائده دون أن يلغي حضور الموروث الشعري القديم.

وفي ضوء هذا الطرح ارتبطت الصورة في الشعر العربي المعاصر بالواقع والكون وأصبحت تعبّر عن المعنى المقصود، ما جعلها أكثر قوّة وتماسكاً تضجّ بالدلالات الإيحائية، وممّا أدّى إلى تنوّع أنماطها وتعدّد آليات بنائها، ولعلّ أهمّ الشعراء العرب المعاصرين الذين اهتمّوا بهذا النسج الشعري وهذا النمط التصويري هم: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، أدونيس، فدوى طوقان، سميح القاسم، محمود

(1) هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص11
(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

درويش وغيرهم، و بالرغم من اختلاف أسلوب ولغة كل شاعر في صقل تجربته الشعرية المعاصرة والتعبير عنها والبوح بما يدور في النفس من مشاعر وأحاسيس، إلاّ أنّ بناء القصائد عند شعراء العرب المعاصرين يلتقي في عدّة نقاط، أهمّها ارتبط بالتشكيل الجمالي الجديد للصورة الشعرية، ومن أجل دراسة هذه الظاهرة الفنية اخترنا قراءة شعر المقاوم والمناضل الفلسطيني **عز الدين المناصرة** حتى يتسنّى لنا وضع مسح شامل للصورة المعاصرة، بدءاً بالبحث عن مصادرها إلى الوقوف على أبرز أنماط بنائها، لعلّه نموذج يجيب على أسئلة أفاضها سيل فضولنا.

استطاع **عز الدين المناصرة** أن يقدّم لنا مدوّنة شعرية منوّعة تزخر بالفطرة الشاعرية، وكغيره من شعراء عصره أجاد بناء صوره ذات البعد الإيحائي والنفسي والانفعالي، فجعلها القلب النابض لقصائده، المرتكزة على القيمة التعبيرية لتجاربه الشعرية التي حملت في ثناياها ما يحرّك النفس والوجدان لدى المتلقّي، تنقّل بنا في شعره بين فلسطين وبلاد المنفى (مصر، لبنان،بلغاريا، تونس، الجزائر والأردن) في رحلة لا تخلو من مشاعر متنافرة غلب عليها الألم من قسوة الغربة، والحزن على ما آلت إليه أوضاع بلده، متشبثاً بأمل الرجوع يوماً إلى أحضانه.

فإلى أيّ مدى أجاد المناصرة بناء صوره؟ هو سؤال ستتحدّد الإجابة عنه في الفصول التطبيقية الآتية.

الفصل الأول:

مصادر الصورة الشعرية

المبحث الأول: البيئة الطبيعية

1-الطبيعة الحية المتحرّكة

2-الطبيعة الحيّة الصامتة

المبحث الثاني: البيئة الانسانية

1-مقومات البيئة الانسانية:

أ-الدينية

ب-الاجتماعية

توطئة :

مارست الصورة الشعرية على مر العصور سلطتها على النصوص الشعرية فأخذت تنبعث وتشعّ جمالا ورونقا، والشاعر بقدرته وموهبته الإبداعية استطاع أن يحرّك من خلالها خيال القارئ ويمتّع ذوقه الحسّي، ومهما تباينت النصوص الشعرية بين القديمة و الحديثة فإنّها بحاجة دائما إلى منبع تغترف منه لإثراء المادة ودعم الفكرة عند مبدعها فلا يمكن أن تنشأ الصورة من العدم.

يزخر شعر عز الدين المناصرة بالصور المتنوعة التي تبرز واقعه المعاصر بين معاناة المنفى والفساد السياسي والقهر الاجتماعي، وتتبّع الصورة الشعرية في التشكيل الشعري المناصري يبين أن مصادرها استقاها وتصيّدها من مناهل عديدة يمكن أ ن نذكر البارزة منها في ما يأتي:

-المبحث الأول : البيئة الطبيعية

تضم البيئة الطبيعية عناصر متنوعة تختلف بين ما هو حيواني ونباتي إلى جانب الظواهر الطبيعية المرتبطة بالكون.

تعلّق عز الدين المناصرة في جلّ كتاباته بالطبيعة التي تمثل البيئة الرئيسية لخلق الصور وتدعيمها، وقد تباينت بقدر تباين رؤيته الشعرية، فاغترف من هذه الصور أفكاره ومعانيه وألبس عناصرها ثوباً جديداً يموج بالحياة والحركة، فجسّدها الشاعر بخياله الخلّاق لتتجلّى في صدق عاطفته وانفعاله وفي شعرية شعره.

1-الطبيعة الحية المتحركة:

إنّ الحيوانات و الحشرات من العناصر الطبيعية المتحركة الحية التي حضرت بشكل متنوع في بعض المحطات الشعرية المناصرية.

يقول الشاعر في قصيدة : "قِفا ..... نبكِ"

ربّما مرّتْ على القبرِ هُنا يوماً حمامةْ

يا حمامات السهوبْ

أبلغي عنّي التحيّةْ

قبل موتي، للحبيبْ[1]

استعان المناصرة بالحمامة ليصوّر مدى عذابه وألمه من المنفى يناجيها حتى تبلّغ التحيّة إلى بلده، قد استلهم هذه الفكرة من الدور الذي قدّمه الحمام بما فيه الزاجل في نقل البريد خاصّة في تاريخ الحروب و نقل أخبارها إلى العواصم والأمصار، هي صورة تعبيرية بعيدة عن التشبيه المستعمل في الشعر القديم، أبقى المناصرة على معناها الحقيقي الحامل للألم والحزن بعدما بعث منها مناجاته وإحساسه بالغربة .

في قصيدة "جفرا في سهلِ مَجِدُّوا " يقول الشاعر:

إنْ جاءت جفرا في موعدها

أرسمُ نافذةً وعلى الإفريز حمامة[2].

استمرّ حضور الحمامة في شعر المناصرة موصولا بالحرية السلام و الأمل والتفاؤل، ذلك أنّ هذا الكائن الصغير الذي اتخذه النبي الكريم نوح عليه السلام سبيلا للتأكّد من شرب الأرض للماء بعد الطوفان الذي أفنى به الله عز وجل القوم الكافرين، وبعد سبعة أيام رجعت ورجلاها مغطاة

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص32.

بالطين وفي منقارها غصن زيتون فعرف النبي الكريم أن الأرض شربت الماء، ففتح السفينة ليخرج منها ويعمّر الأرض مرة أخرى[1].

من قصيدة "يا عنب الخليل"نقرأ أيضا:

تظلّ تنوحُ ما ناحَ الحمامُ على سواقي الحب،

فوق ضفائر الزعرورْ[2].

أشار المناصرة ضمن هذا المقطع إلى حمام العشّاق وهو الطائر الذي تغنّى به الشعراء العذريون في الشعر القديم، فنوحها كان يسيل الدموع و يضرم نيران الحب و العشق في الفؤاد، وهنا يمكن أن نلاحظ الصورة التي تشكّلت من لغة الشاعر المفعمة بروح حب الوطن و الحنين إليه، امتزج هذا الشعور بذكريات التصقت بحياة المناصرة وهو في المنفى فهي المستحضرة من ذكريات الطفولة والفتوّة.

يقول أيضا من قصيدة: "محاورات الباب العالي"

-ولم أتكلّم عن الخبز والخوفِ...ما قالت شيئاً

سوى أنّي عاشقٌ من عنبْ

أحبُّ هديل الحمامِ على المرتفعْ [3]

أكّد المناصرة على المعنى نفسه و البعد الدلالي لصورة الحمام في النموذج السابق، فهو حمام لطالما تعلّق حضوره بالشاعر العاشق، إذ يجد فيه متنفّسا لمشاعره الممزوجة بين الألم /الفرح ،الحزن / السعادة، وغالبا ما ارتبط هديله بالشعر الغزلي الحزين فكانت الحمامة من أكثر الطيور حضورا في الشعر القديم بل أكثر الحيوانات استدعاء في منجز الشعراء و أبرزهم في تشكيل الصورة الشعرية،

(1) ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، مطبعة دار التأليف، ط1، القاهرة، 1968.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص55.
(3) المصدر نفسه،ص188.

ولعلّ الشاعر لم يهمل أهمّيتها فعكست نفسيته المفعمة بالمشاعر و الأحاسيس والمنبثقة من صدق العواطف مصوّراً إيّاها بأدقّ التفاصيل.

لقد صوّر الشاعر عز الدين المناصرة ببراعة ما تركه هذا الطائر الجميل من وقع في خاطره، نحته بلغة موحية عكست نمطية التفكير المناصري وتصويره، مثلما صوّر البلبل وتصنيفه مصدرا من مصادر الصورة الشعرية، فكان حضور هذا الطائر أيضا ملائماً لوصف التجربة الشعرية المعاصرة.

من قصيدة: "مطار قلنديا"

[إلَى البنتِ المقدسيّة ...آسيا]

ثمّ ارتشفتْ كأسَ الليمون عشقتُ أصابعهَا

ثمّ توهّجتُ بأغنية البلبلِ في الأسنان الفضيّةْ[1]

نجد في شعر المناصرة أنّ أغلب النماذج التي ذكر فيها البلبل قد صوّره طائراً، إلاّ أنّه و في هذين السطرين الشعريين فقد رسم بإبداع صورة البنت المقدسية وهي تشقّ الليمون محدثةً صفيراً فتّاناً من فتنة وجمال صوت البلبل.

ذكر عز الدين المناصرة أنواع كثيرة من الطيور في شعره شكّل من خلالها صوراً تبرز مدى تعلّقه بها، لكونها قريبة في وصف تجربته ورؤيته الشعرية، فجاءت بأجمل صفاتها كالحمام، البلبل، الشحرور، العصفور ...الخ، ذات أبعاد دلالية موحية بحب الوطن والحنين إليه، كما جاءت في مواضع أخرى تبرز قبح صفاتها كالغراب والوقواق، إذ وجد فيها الشاعر معادلاً موضوعياً لوصف العدوّ (المحتلّ الصهيوني) وما يقترفه في حق شعبه وبلده.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص125.

اتّخذ الشاعر الخيل في كونها أهم الحيوانات وأبرز مصدر من مصادر صوره الشعرية، التقطها من الطبيعة المحيطة به، ليصبح (الخيل، الفرس، الجواد) صورة ضرورية لابدّ من تجسيدها داخل المتن الشعري، وهي صورة لم تتجدّد عند المناصرة ولم يتفرّد برسمها، وإنّما حذا حذو الشعراء السابقين في توظيف هذا الحيوان القويّ والسّريع بهدف إضفاء سمات جمالية، كما في قوله من قصيدة: "أضاعوني"

وأنا أريد بني أسدْ

قَتلُوا أبي، واستأسدُوا

ما عادَ ينهرهُم سوى الخيلُ الضوامرُ والسيوفْ[1].

الخيلُ الضوامر هي صورة مستمدة من أصل الخيل العربي الذي شارك منذ القدم في الحروب، حيث يمتطيه الفارس موشحًا سيفه كاشفا إيّاه في وجه العدوّ، والمناصرة يريد من تشكيله لهذه الصورة حرب المواجهة على الطريقة التقليدية التي انتهجها وانتصر بها العرب قديماً في المعارك والحروب وبالأخصّ ممّا جاء في الدعوة المحمدية من فتوحات تدعو للإسلام، وبمعنى آخر فإنّ الشاعر يتخبّط في قوقعة يحاصره واقع ما حلّ ببلده من جهة وما يعانيه من شوق وحنين في بداية غربته من جهة أخرى، ورسم صورة الخيل الضوامر أبعد بكثير عن المعنى السطحي لأنّ التمعّن بعمق ودقّة في أبيات قصيدة "أضاعوني" يحيلنا إلى سخط الشاعر على استحالة رجوعه إلى فلسطين فكل أبوابها أصبحت موصدة في وجهه.

ومن قصيدة "مطرٌ حامض " يقول الشاعر:

مَرَّةً ... غيَّمَتْ فامتطيتُ جوادِي

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الاول، ص175.

وما ردّني غير باب الخليلْ[1]

يسرح الشاعر بخياله الخلاّق ليرسم جواده في صورة حالمة، مثّل بها مدى عزمه على الرجوع إلى مسقط رأسه (الخليل) وهي المدينة الأولى والأخيرة في حياته، ليبقى مشدوداً إليها مهما تنقّل بين أماكن عدة في المنفى .

إلى جانب الجواد استعان الشاعر بتوظيف المهرة في قصيدة:"كيف رقصت أمّ عليّ النصراويّة؟؟"

لي حبيبٌ وحيدٌ، والآن يُصغي لدقَات قلبي، ألا

فاتركُوني، هو الآن يركبُ مُهرتَهُ

سِرجُها ذهبٌ، وحوافرهَا فضَّةٌ، تقرع الآن ليل الجَليلْ،[2]

لطالما ارتبطت صورة المهرة في الشعر العربي بوصف حسن وجمال المرأة فهي تمثل بداية النضج الأنثوي كما تدل على الرشاقة والدلال والقوة والسرعة، إلاّ أنّ قراءة هذا المقطع الشعري تزيح المعنى السابق وتحيلنا إلى التدقيق بتمعّن في البحث عن عمق الفكرة و استخلاص أبعادها الدلالية من صورة متحرّكة (المهرة)، عبّر بها عز الدين المناصرة عن حنين يشّده إلى مدينة قريبة من قلبه و هي القدس، هي المهرة التي تشدّه شوقاً و حنيناً، و(سرجها ذهبٌ) قد يكون أيضًا المسجد الأقصى بما أنّه يتقلّد قبة صفراء ذهبية، أو هو قبّة من قبب كنيسة القيامة نسبة إلى قوله (حوافرها فضّة، تقرع الآن ليل الجليل)، فالحوافر الفضيّة هي الأسوار المحيطة بالكنيسة أو هي أجراسها، فمن شدّة قرعها تسمع بمدينة الجليل.

وعموماً كلا المعلمين مقدّسين وقريبين من بعضها في مدينة القدس الشريف.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص188.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص30-31.

نجد في كل قراءة تقديس الشاعر للمكان الفلسطيني فلا يهمل في كتاباته الشعرية ذكر فقده و حنينه لبلده مهما اختلفت رؤاه، متفنّنا في رسم هذا الشعور داخل لوحة مزج فيها كل معاني الحب المستمدّ من عناصر الطبيعة المختلفة.

استلهم عز الدين المناصرة من الطبيعة أيضاً حيواناً آخر كان مصدراً من مصادر تشكّل الصورة في شعره (الغزال)، أخذه الشعراء القدامى لجماله و سرعته و رشاقته كصورة لوصف المحبوبة في شعر الغزل، ثمّ تغيّر حضوره لاختلاف الرؤية والنظرة الشعرية المعاصرة عن القديمة، وعند المناصرة أصبح الغزال معرضا للفزع والخوف.

في قوله من قصيدة: "مطار قلنديا"

لاحقها قلبي من أوّل نظرة

و أبي فاجأها فارتعشتْ كغزال مذعورْ [1].

و في ذات السياق يقول:

و بَقيتُ أفتِّشُ عنها

لكن مثل الجنيّة فرّتْ كغزال مذعورْ [2].

صورة الغزال في قصيدة "مطار قلنديا" هي صورة المرأة التي سحرت الشاعر بكل تفاصيلها، ففي المقطع الأول ارتعشت خجلا وفي المقطع الثاني فرّت خجلا أيضا، لتكون السّمة التي تعكس جمال المرأة ودلالها.

و من قصيدة "البحر المتدارك" يقول الشاعر:

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص124.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص125.

أجمل أسئلتي ...و أدوارها بين الركبانْ

كغزالٍ مجروحٍ ولهانْ[1].

أحدث الشاعر في هذا المقطع تغييرا في ضبط البعد الدلالي لصورة الغزال، حيث شبّه حالة التّيه والضياع التي يعيشها متخبّطا بين قسوة المنفى وواقع الفساد (السياسي والاجتماعي) الذي ساد بلده، فهو مُحمّلٌ بجملة من أسئلة متضاربة –إن صح التعبير– لم يجد لها أجوبة و لا تفسيرات ،أينما ذهب بها يعود مكسوراً و مجروحاً كالغزال المصاب بعد المطاردة.

في موضع آخر يقول المناصرة في قصيدة:"نصائح"

لَمْلِمْ أسنان غزال البريَّةْ

وارْمِ الأسنان البغليّةْ

للشمسِ الغاربة كجنيّةْ [2]

أشار عزالدين المناصرة إلى الخرافة التي ورثناها عن أجدادنا والتي تستوجب رمي السن باتجاه عين الشمس، للحصول على أسنان الغزال الصلبة و الجميلة، غير أنّه وفي السياق ذاته أقام علاقة عكسية/ضدية بين المعنى السابق لصورة الغزال في الخرافة وبين معنى الصورة التي تشكّلت بفعل رؤيته الشخصية، أمّا أسنان غزال البريّة فهي صورة تعبيرية ذات بعد معنوي وحسّي يدلّ على ضرورة حماية كلماته وأشعاره في زمن كثرت فيه الكتابة المجترّة، وفي المقابل وجوب الإبتعاد بها عن من لا يجيد استهلاكها وفهمها ولا يدرك قيمتها.

لم تختلف طريقة عز الدين المناصرة في تعامله مع "الغزال" كمصدر من مصادر صوره الشعرية عن غيره من الشعراء المعاصرين ولا حتّى القدامى، واستخدامه كحيوان وعنصر من الطبيعة أعطى لوناً

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص330.
(2) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص312

مميّزاً في رسم أفكاره و مشاعره، كما وُجدت حيوانات أيضاً شبيهة بالغزال ركّز عليها الشاعر في التصوير، كالوعل (نوع من الماعز البري) وكذا الأيل، بحسب ما رآه منها مناسبا في منجزه الشعري.

أمّا الأفعى فهي حيوان آخر كان أكثر بروزا في شعره تألفّت منه صور شعرية تعبيرية حملت في ثناياها جوانب إيجابية وأخرى سلبية، أخذت مواضع مختلفة في الوصف أغلبها كان تشبيهاً في قوله:

1)-قصيدة: "توقيعات "*[1]

ظلَّ يغنّي —حين يمر- لقامتها السمحاءْ

لضفائرها الملويّة كالأفعى[(2)].

2)- و من قصائدها:

يصدأُ قلبي خلف زجاج الخمارة في الشامْ

أتصفّحُ فتنتها،

القدّ الأفعى،

الوجه البلُّورْ[(3)]

3)-و من قصيدة: "مقهى ريش"

موزونٌ في دبكتها لظريف الطولْ

القبَّةٌ أفياءٌ و عُروقٌ من عنبٍ مجدولٍ كالأفعى[(4)].

* التوقيعة عند المناصرة هي "قصيدة قصيرة مكثّفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حدّ معين، وقد تكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والمفارقة، والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة"، ينظر: عز الدين المناصرة،

[1] حارس النص الشعري- شهدات في التجربة الشعرية، دار الكتابات، ط1، بيروت، 1993.

[(2)] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص43.

[(3)] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص170.

[(4)] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص120.

طبعت هذه المقاطع الشعرية تأثيراً إيجابياً من صورة الأفعى لأنّ الشاعر ربطها بموضعين، وصف في أوّلهما جمال وحسن المرأة، فشبه ضفائر شعر المحبوبة في إلتوائها، وكذا تشبيه قوام المرأة الفاتنة بالأفعى، وفي الموضع الثاني ظهرت الأفعى في صورة شبّه بها المناصرة العنب الملتوي والمفتول بإحكام.

و من قصيدة: "خطبة أعالي الليل " نجد حضوراً مباشراً للأفعى ذات التأثير السلبي:

لو كُنتُ أملكُ مزرعةً للأفاعي

لسمَّمْتُهم وزيراً، وراء وزيرْ[1].

في هذا النموذج نلاحظ صورة الأفاعي قد عكست نوعا من سخط الشاعر على الفساد السياسي وعلى ما آلت إليه الأوضاع في بلده، ليتعّدى ذلك إلى السبّ والشتم في قوله من قصيدة: "و هل بقيتْ في المدينة حدائق أيّها السيّد؟ !!"

- قصيدة: "استفزاز"

-عُدْ إلى مسقط الرأس، أيّها السيّد.

وهل تركتُم لي، رأساً، أو مسقطاً...

يا أولاد الأفاعي؟ !!!

تألّم الشاعر في المنفى من القهر والإذلال وقد لا يكون هذا هو حاله في الواقع، وصورة الأفاعي مثّلت تحميله مسؤولية التّهجير والنّفي للفلسطينيين عن بلدهم لكل من تسبّب في ذلك بشكل مباشر (الكيان الصهيوني) وغير مباشر (حلفاؤها)، وهكذا تردّد التعبير والتصوير نفسه بحسب رؤيته في محطات شعرية متنوّعة باستخدام حيوانات تحمل تأثيرا سلبيا ك: (أولاد الكلب)،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص260-261.

(ابن الكلب)، (أبناء الخنازير) و الجرذان ...الخ، و كذا توظيفه أصغر المخلوقات للغرض نفسه واتّخاذها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية كالدود مثلا وغيرها، جعل منها المناصرة متنفّسا لحالته الشعورية.

لم يقتصر التصوير في شعر عز الدين المناصرة على توظيف الحيوانات فقط و إنّما إلتقط صوره أيضا من الطبيعة المتحرّكة شكّلتها حشرات أبرزها "الفراشة"، وقصيدة (فراشات متوحّشة) ستكون النموذج الأنسب لاستخلاص صور هذه الحشرة الصغيرة والجميلة والتي تنوّعت معانيها ودلالاتها حسب تنوّع حضورها في بعض المقاطع من القصيدة ذاتها:

أطاردُ الفراشات، كي أمتصَّ الألوان و الغبارْ،

رحيقُك أغواني فالتهمتُهُ في تصلّبِ الشرايينْ[1].

كانت الفراشة هي المحور الرئيس في تحرّك عناصر الطبيعة داخل قصيدة "فراشات متوحّشة"، ومن صورة الفراشة جسّد المناصرة صورة الوردة أثناء وصفه لحبيبته، حين استلهم منها أدقّ تفاصيل الجمال، إلّا أنّه وفي مقام آخر أخذ التصوير معنىً أبعد من كلّ هذا، لأنّ الشاعر عاشق حتى النّخاع للخليل (مسقط رأسه)، فهي تمثّل الوطن والمرأة وجمال الطبيعة الفلسطينية، التي سكنت حياته واستوطنت كتاباته، فأبدع وتميّز في تصويرها.

ويضيف قائلاً:

كلُّ ثعلبٍ يمرُّ بالتواءٍ مشماس الجبل، صديقي

كلُّ الفراشات البطيئة، فوق طلعْ الرنبق، عشيقاتي

أتلذّذُ بارتكازاتها، تحت خاصرتي

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص344.

أُمسمرها، ثم تَنْشقُّ فلقتين من ناري [1].

أوحت صورة الفراشة في هذه الأسطر الشعرية بواقع الشاعر، وهو تائه بين ذكرياته ومذكّراته، يتألّم ويعاني من حالة الاغتراب الروحي و الانفصال عن هويّته.

يقول أيضا:

حينئذٍ يقتادُ أبي فراشاته، تحت عوسجة هرمة،

يفترسُها كذئب مذعورْ

البحر الميّت، يطقُ من الغيظْ

وأنا أتفرج بين خرائب السَّرد الرائي[2].

فراشات والد الشاعر وعلاقتها به لا تتعدّى الخيال الخلاّق للصور الشعرية، وعز الدين المناصرة ليس إلاّ مقهوراً وحزيناً بسبب البعد والمنفى الذي قطع له كل سبل الوصل مع ذويه.

في قصيدة "فراشات متوحشة "كان الشاعر من جهة في موضع التغزّل والتغنيّ بجمال طبيعة بلاده طبعه نوع من الحزن الشديد، ومن جهة أخرى كان في موضع رثاء أبيه مشيدا بخصاله ورجولته، وهكذا يكون المعنى السطحي للفراشة ولدى توظيفها رسمت صوراً ذات دلالات أكثر عمقاً وإيحاءً، كما أخرجت المعنى المجازي الدال على المرأة إلى معنى يرمز و يحيل إلى الوطن.

بعد قراءة و تحليل هذه النماذج الشعرية نلاحظ أنّ عز الدين المناصرة سكن الطبيعة بجوارحه و عواطفه، فاستمدّ منها ما يناسب نمطه التصويري واختار أغلب عناصرها – إن لم نقل كلها – المحيطة به وبواقعه، بما فيها الطبيعة الحيّة المتحركة والمتمثلة في الحيوانات، فاستخدمها ووظفها باعتبارها مصدراً من مصادر تشكّل صوره الشعرية مبرزا بذلك دلالاتها ذات البعد الحسّي والمعنوي.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص348-349.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص353,

2-الطبيعة الحيّة الصامتة:

الطبيعة الحيّة الصامتة يمثّلها النبات باعتباره عنصراً هامّاً وظّفه الشعراء منذ القدم كمصدر يُسهم في تشكيل الصورة الشعرية، وحضوره في شعر عز الدين المناصرة لم يتفاوت عن حضور الحيوانات، بل ضجّت به أغلب قصائده لمعرفته الواسعة ببيئته وإطلاعه الكبير على بيئات مختلفة، من ثم كان النبات مصدرا من مصادر الصورة الشعرية التقليدية (القديمة) والحديثة.

ترعرع عزالدين المناصرة ببلدة بني نعيم (مدينة كنعانية) من محافظة الخليل (فلسطين) عُرفت واشتهرت بكرومها وعنبها المتكوّن على سفح الجبل، لهذا توحّدت الكتابة الشعرية المناصرية بالكروم والدالية والعنب الخليلية، نسجت أفكاراً وألّفت صوراً في لوحة فنية لا يتقن رسمها إلا ابن الخليل (الشاعر عز الدين المناصرة).

يقول في قصيدة: "في الردّ على الأحبة"

"شامات"

عند باب القدس، ماتت جدّتي

وهي تحكي لشجيرات العنبْ

عن زمان سوف يأتي

وعلى خدّيه شاماتُ الغضبْ[1].

ومن قصيدة: "زرقاء اليمامة"

-تخبّأتُ في عِبِّ داليةٍ ثمّ شاهدتُ من فتحة ضيّقةْ

[1]عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص18.

سكاكينهمْ...والظّلالْ

ثمّ شاهدتُ مجزرةً لُطّختْ بالرّمالْ

وشاهدتُ مالا يقالْ[1].

ومن قصيدة: "الخروج من البحر الميّت"

كوجهكِ لو كنتِ ناطورةً للكرومْ

كعصفورةٍ في السّوَاقي تحومْ [2].

العنب/ الدالية/الكروم هي تسميات تنصبّ في حقل معرفي واحد، نقول دالية أوكروم أوشجيرات العنب فلا يختلف التركيب اللفظي إلاّ في حالة اختلاف الأبعاد الدلالية للصور التي شكّلتها في الخطاب الشعري، ومع ارتباط عنب الخليل بأنواعه وأصنافه بحياة المناصرة على مرّ السنين من طفولته حتى تواجده بالمنفى، مثّلت صورة العنب والدالية والكروم دفء وجمال وأصالة الوطن، وبالرغم من الحضور المكثّف لهذا النبات المميّز كعنصر مشكّل للصور في شعر المناصرة، إلاّ أنّ الشاعر خصّص قصيدة تشعّ بريقاً وجمالاً من طعم وحلاوة عنب الخليل.

خَليلي أنتَ: ياعنب الخليل الحرّ...لا تُثمرْ

وإنْ أثمرتَ، كُنْ سمًّا على الأعداء، لا تثمرْ !!!

عنب جنديٌّ وإيقاعه فاعلنْ في المزادِ وقيل: فعولنْ

لأنّ الحَبَبْ

يرتوي من بحور الذّهبْ

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الجزء الاول، ص21-22.

[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص150.

فيمشي الهُوينا كدحرجةٍ لقناني النبيذ على الطاولاتْ

وفي بيت لحم التي لا تنامْ

يحلُّ عليه التّعبْ

ينامُ على حجرٍ من صخبْ

لترعاهُ عينُ العناية في حضنِ بَعْلَ لا ينامْ.

الخليل تفضِّلهُ في الصّباحِ زبيباً و دبْساً،

إذا كان مَلْبَنُهُ صافياً كبنات الشآم.

سُكّراً كبياض خليليّة مثل شمس تغار من الشمسِ،

كي لا تغار من الورد ، من حمرة الوجنتينِ،

ولين القوَامْ.

ونحن الأعاريب نعشقها كرمةً تتجلَّى غلالاتها في المنامْ

نخبئها في السلاسل، بردانةً، ثم بين فروع النباتْ

نُمَزْمِزُهَا في الصواني،

إذاَ هلَّ هذا الصّقيع على الكائنات.

ونقطفها في ديسمبرَ،

في عيد عيسى عليه السلام، عليه السلام [1].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزءالأول، ص49-50.

تجلّى في هذا النموذج الشعري الحضور القويّ والعميق لعنب الخليل، حيث يصف المناصرة من خلاله أحاسيس تتفاوت بين ألم البعد والحنين إلى مسقط رأسه (الخليل)، وألمه وقهره على ما تتعرض له مزارع وكروم العنب من مضايقات الاحتلال الصهيوني.

بعدها ينتقل بنا المناصرة بين أصناف العنب الخليلي متغنّياً بتميّزها من كل الجوانب عن أصناف موجودة في بلدان العالم:

عنبٌ دابوقيٌّ كرحيق النحل على يافطة بيضاء

عنبٌ دابوقيٌّ يتدلىّ من عبّ الدالية كقرط الماسْ

عنبٌ دابوقيٌّ لا يشبه أحداً في الناسْ

عنبٌ دابوقيٌّ يصهلُ مثل مغنيّة خضراءْ

عنبٌ دابوقيٌّ يتمدّدُ كامرأة في شمس المسطاح [1].

لم تخلُ هذه القصيدة كغيرها من بعض القصائد من توظيف العنب والكروم والدالية الخليلية، حيث اكتسحت تعبيرات الشاعر فكرةً وأسلوباً، فصوّرَ من خلالها ما يناسب رؤيته الشعرية، ليبقى هذا النبات أوّلا وآخرا أهمّ مصدر نهلَ منه عز الدين المناصرة لبناء صوره.

كما هو الحال أيضاً حين استخدم شاعرنا الأشجار بجميع أصنافها والتي عرفها في منطقته أوتعرّف عليها في مناطق أخرى (من المنفى)، فلا تمرّ علينا شجرة في منجزه الشعري إلاّ وكانت تفوح منها رائحة الأرض والذكريات، وبحضورها المكثّف تحقق التنويع في تشكيل الصور الشعرية.

من قصيدة: "زرقاء اليمامة" نقرأُ:

لكن يا جفرا الكنعانية

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص51.

قلتِ لنا أنّ الأشجار تسير على الطرقاتِ،

كجيشٍ مُحتشدٍ تحت الأمطارْ

أَقرأُ أشجاري، سطراً سطراً، رغم التمويهْ [1].

نجد عز الدين المناصرة وفي حديثه بشكل عام عن الأشجار يستمدّ منها ما يلائم نمطه التصويري والوصفي لنكسة أحداث حرب1967م، انتصرت فيها إسرائيل على القوة العربية (فلسطين .مصر .الأردن وسوريا) بالرغم من دعم جهات عربية أخرى لها، وفي هذا المقطع استمدّ الشاعر من الأشجار صورتين: الأولى هي للعدوّ المحتشد والمتأهّب للهجوم والاعتداء، والثانية هي صورة بعض العرب الخونة.

- ومن الأشجار التي كان لها بروز في شعر المناصرة نجد:

-شجرة البلوط:

ما يميّز شجر البلوط الفلسطيني عن غيره أنه عاش القضية الفلسطينية وصمد في وجه العدو مثلما صمد أهلها، وعُرف بمواجهته للاقتلاع من طرف العثمانيين والانجليز، إلى أن جاء الاستيطان الصهيوني وقضى على ما تبقى من أشجار البلوط مدمّراً ما تبقى من البيئة الطبيعية الفلسطينية.

تركت هذه الشجرة المعمّرة أثراً في نفس الشاعر عز الدين المناصرة فأخذ من سماتها وصبغ بها أفكاره ومشاعره لحاجة التجربة الشعرية.

قصيدة: "عاصفة من فلفل أكحل"

كم شجرة بلّوط، شَنَقَتْ قُذْلتها في قلب زجاجةْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص21.

وَشَوَتْ حبّتها سأْماً في قاع الشمس الوهَّاجةْ [1].

من بعض العادات تجُمع ثمار شجر البلوط بعد النضج وتحفظ في زجاجات، بعدها يتمّ تجريحها بالسكين وتوضع في مواقد أو على جوانب كوانين النار حتى تشوى ثم تأكل ساخنة، وهذا ما أشار إليه المناصرة في النموذج الشعري، لكن من منظور مغاير أخذ التصوير سبيلا آخر جسّد المشهد اليومي للمرأة الفلسطينية التي تعاني وتتألم اعتقال أواستشهاد ابنها أو زوجها أو أخيها، فتشكّلت صورة تعبيرية ذات بعد معنوي تحيل إلى واقعٍ مرٍّ.

من قصيدة:"ما للقصيدة لا تُطاوعني"

كانت تغطّيني

إذا هبّتِ عواصفٌ من صهيلٍ

في جبال البُطْم

أو في غابة البَلُّوطْ [2].

لم يكتفِ الشاعر في هذه الأسطر الشعرية بصورة شجرة البلّوط وإنّما استمدّ صوره من الغابة كلّها، فهي التي ناصرت الثوار الفلسطينيين حين أخفتهم عن أعين العدوّ، وبالرغم ممّا عانته من حرق وقطع إلاّ أنّ الكثير من غابات البلوط صمدت في وجه هذه الهجمات المتلاحقة، أمّا المناصرة فقد أراد من هذا التصوير أن يصف حالته وقصائده التي خانت عهدها في ترجمة واقعه، هي حالة ضعف وعجز يعيشها الشاعر في وقت هو بحاجة قلمه (سلاحه) ليعبر عن رؤاه.

ومن قصيدة: "صباح أصفر يليه ثلج"

تركت خطاً أثرياً في رملٍ مبلولْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني،ص 359.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص445.

منذُ المقتُولْ

منذُ المصلوب على خشبِ البلوطِ الولهانْ [1].

تذكر رواية الطبعة القديمة للكتاب المقدس (الإنجيل) بأنّ المسيح صُلب على وتد خشبي (من خشب البلوط)، على الطريقة الرومانية الأكثر شهرة في إعدام المجرمين، وأصبح لهذه العقيدة تضارب بين النصارى وعلى اختلاف اتجاهاتهم (بعد التحريف طبعا) في ضبط آلة أوطريقة الإعدام المزعومة[2]، مع أنّ كل هذا باطل لأنّ سيدنا عيسى عليه السلام (المسيح) لم يعدم ولم يمت وإنّما شُبّه له ورُفع كما ذكر في القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلنَا المسِيحَ عِيسَى ٱبنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَ لَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينَا، بَلْ رَفَعَهُ اللهُ إِلَيهِ وَكَانَ اللهُ عَزِيزاً ﴾[3].

في الأير نجد هنا عز الدين المناصرة قد اتخذ من صورة خشبة البلوط وغيرها من الصور تقنية تعبيرية لا تحمل دلالة أبعد مما أشار إليه سابقاً.

-شجرة التين والزيتون:

أقسم الله عزّ وجلّ بالشجرتين المباركتين التّين والزّيتون في قوله تعالى: ﴿ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِنِينَ، وَهَذَا البَلَدِ الأَمِينِ، لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾[4]، لكثرة منافع شجرهما وثمرهما، وحضورهما في شعر عز الدين المناصرة كان لسبب وجيه وهو كونهما "التين والزيتونة" محل نبوّة سيدنا عيسى عليه السلام كما اشتهرت بهما المنطقة من حينها.

نقرأُ في قصيدة: "جذع مشترك"

تذكرتُ شيخاً جليلاً،

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص475.
[2] ينظر: محمد حسني يوسف، خرافات التوراة والانجيل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 2006.
[3] سورة النساء، الآية: 157-158.
[4] سورة التين، الآية: 1،2،3،4.

يُعاقبُنا بعصاه الجليلة،

تحت الزياتين والتينْ

كنا تلاميذهُ [1].

وفي قصيدة: "مريمات بيت لحم"

وقلبي سيبقى إلى أبد الآبدينْ

جذور الزياتين و التينْ والمريميةِ

في المنحدرْ

نقيسُ المسافاتِ ...ما بيننا [2].

اقترنت شجرة الزيتون بشجرة التين في المقطعين الشعريين، وحضورهما شكّل صورة مثّلت ذكريات طفولة الشاعر، وصورة ثانية تؤكّد على تعلّق شاعرنا بالأرض المقدسية.

لا تخلو قصائد عز الدين المناصرة من توظيفه لمجموعة أشجار متنوعة كشجرة: الصفصاف، الصنوبر، الصبّار، السريّس، الرمّان، الدرّاق، الكرمل، الزّعرور، اللّيمون، البرتقال...الخ، وهذا لحاجة منجزه الشعري إلى زخرفة مستوحاة بشكل خاص من طبيعة فلسطين، تدلّ في مجملها على الهويّة والأرض (الوطن) والذّكريات، بما فيها الحضور البارز و المميّز للواحة ونخيلها كمنهل من مناهل الصورة الشعرية.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص280.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص285.

-الواحة والنخيل:

احتلّت الواحة والنخيل حيّزا واسعاً وهامًّا من المنجز الشعري المناصري، باعتبار النخلة شجرة مباركة شهدت ميلاد المسيح سيدنا عيسى (عليه السلام)، فاقترنت بحضور مريم (العذراء) وابنها النبيّ.

قصيدة: "لاأثقُ بطائرِ الوقواق"

بين مريام و قلبي

حبل مصّيصٍ

مناديلُ من الورد وماءْ

نخلةٌ تنثرُ أطفالاً و قدّيسنَ [1].

ربط المناصرة بين الوطن /الحياة و الوطن/الموت فمريام الوطن تلد الأبناء وهم من يهبون أرواحهم لأجلها وفي سبيلها، هي معادلة عكسية تعبر عن الرابط الروحي بين الشاعر والأرض المقدّسة، وانطلاقا من صورة النخلة التي شهدت ميلاد سيدنا عيسى عليه السلام (المسيح) وصف المناصرة مدى استحالة التواصل مع الوطن فقد أصبح الدرب صعبا وشائكا يمنع المنفي الرجوع إليه.

قصيدة: "قصيدةٌ لا قناديلَ فيها ولا أسئلة"

وأنا غارقٌ في دمي، أرقبُ الزخرفة

فوق حيطانهمْ فِي سماءِ النّخيلْ

لِئَلاّ تميلَ، لئلّا تميلَ. لئلاَّ تميلْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص428.

آخر السطر أرشقُهُم نَفْقَةً حارقةْ

أسوِّي السُّطور لكي تستقيمْ[1]

جاء في هذا المقطع حضور صورة معبّرة لنخيل أريحا، وصف من خلالها الشاعر مدى سخطه على ما آل إليه اقتصادها الّذي لم يسلم من الاستيطان الصهيوني، وتعتبر أريحا من أشهر المدن الفلسطينية الأكثر إنتاجاً للموز والتّمر.

أمّا من أجمل صور النخلة في شعر المناصرة كان في قصيدة: "نصّ الوحشة"

النخلةُ قالتْ للبحر الأبيض:

أنت حليبٌ في ثدي حبيبي وأنا

قهوته المطحونةْ

قال البحر الأبيض للنخلة: يا مجنونةْ

في سهلٍ أمْ مرجٍ نتقابلُ، كي نُنجب قمحاً و غلالْ

ولتكن الحنطةُ لوناً مشتركاً، وليكن الَمَوَّالْ

مجروحاً كأغاني الصيّادين، و مبحوحاً كنشيد القوَّالْ

النخلةُ قالت للبحر الأبيض:

داليةٌ في قلبكِ بين الأمواجْ

قال البحر الأبيض للنخلة:

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص408.

الكرمل في ضِلعِكِ زيتٌ وسراجْ [1].

مزج عز الدين المناصرة بين صورة النخلة والبحر في حوار طبعه المخيال الشعري المميّز، وفَكُّ شفرات هذه اللوحة الفنية بحاجة فهم العلاقة التي تربط النخلة والبحر بالشاعر.

نبدأ بحليب الثدي: وهو مصدر غذاء لفترة محددة ثم يجفّ بفعل الفطام، أمّا القهوة المطحونة: فهي سبب إدمان أغلب الأشخاص عليها لاستحالة الاستغناء عنها، هكذا تشكّلت صورة النخلة دلالة عن الوطن المتعلّق بحياة المناصرة، والبحر يمثّل المنفى، و في السياق ذاته تتغير صورة البحر لتمثّل الشاعر الذي يحمل في قلبه حب الخليل (دالية في قلبك بين الأمواج)، وتبقى النخلة الوطن تشعّ جمالاً بجبل الكرمل (قرية فلسطينية).

التنويع في نسج الصور كان من أهمّ سمات الكتابة الشعرية المناصرية التي تركت أثرا يتفاعل معه المتلقّي من استكشاف دلالاتها، ورؤيته لا تتجسّد إلاّ بمزج هذه الصور التي استوحاها من عناصر الطبيعة الحيّة مستخلصاً منها ما يعبر عن مشاعره.

-الأزهار والورود:

إنّ الشاعر العربي منذ انفتاحه على طبيعة خضراء خلاّبة تختلف عن طبيعته وبيئته الصحراوية (العصر الأندلسي)، ما زالت الورود والأزهار تتربّع عرش قصائده، وهذا ما زخر به شعر المناصرة.

ومن مطلع قصيدة "جفرا في سهل مجدو" نقرأ:

سأفكّكُ أزْرارَ قميص الوردة سرًّا في الليلْ

فَمُهَا كالسمكةِ وردةُ هذا الليلْ

قال الخّطابُ القرفَان المرمي بغابته السمراء:

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص197.

يا هذا لا تستعجلْ

في الليلِ وُرودٌ تَخْجَلْ

فتُوشوشُ في الفجر شقيقتُها بكلامٍ عيبْ

وهناك ورُودٌ تَسْتَلُّ مخالبها لا تخجلْ

تغتصبُ الزنبقَ في الوادي،

تحصُدُهُ بالشفرةِ والسّيفِ وبالمنجلْ

كم واعدتُ الوردةَ في الليل على سطح الليلْ [1].

استخدام وتوظيف الورود في المنجز الشعري المناصري لم يتفرّد به عن بقية الشعراء الأندلسيين وحتى المعاصرين، فكانت صورة الوردة تعبيرية تقليدية طبعها الغزل الأنثوي في وصف المرأة المحبوبة المختلفة عن باقي الورود (النساء) بحسنها وخجلها.

وفضلا عن ترديده للورود والأزهار بشكل عام نجده زخرف العديد من قصائده بأنواعها الكثيرة مستمدّا منها صورا قائمة في أغلبها على البعد المعنوي في رسم علاقته بالمرأة والوطن.

يقول في قصيدة:"جفرا ...لا تُؤاخذينا"

الأمكنة المرَّة في مفرق هذا البستانْ

تسمعكِ قرنفلةٌ بيضاء على قُذْلَةِ بنتٍ إغريقيَّةْ

رَقَصٌ في ساحات الغابةْ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص29.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص18.

القرنفلة هي الزهرة المفضلة عند عز الدين المناصرة، حيث خصّص لها مساحة لا بأس بها في شعره، وكان لها في كل حضور دلالات عديدة لا تنفصل عن واقع فلسطين المحتلّة، وفي صورة تعبيرية غير مجازية أخذت القرنفلة البيضاء محلّها من الوصف في المقطع السابق فقد كانت وما زالت توضع كزينة على مقدمة شعر الفتاة لتزيد من جمالها وحسنها للفت الأنظار.

أمّا في قصيدة: "لالاّ...فاطمة"

فارسةُ جبالٍ، كادتْ تَسجُدْ

كانت مثل قُرنفلةٍ من عَسْجَدْ

مَا لَانَتْ أبدا، بل كَانَتْ

عُنقوداً في صدر مُخَنَّدْ [1].

في وصف الشاعر للشخصية التاريخية "لالاّ فاطمة نسومر" شبّهها بالقرنفلة الذهبيّة التي لا تذبل، تشكّلت حينها صورة تمثّل المرأة المناضلة الثورية التي صمدت في وجه المحتلّ الفرنسي.

يقول الشاعر أيضا في قصيدة:"كيف رقصتْ أمّ علي النصراويّة؟؟؟"

الكاميرا تتقدم نحو الرأس المرميِّ

على أغمار القمح المنثورْ

اللقطة كانت متوسطةً...

لكنّ جلال الموت، يفيضُ على الجثث– الآنْ

ولهذا نستخدم تقنيةَ، تقطيعِ التقطيعْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص219.

حين نعود إلى الأرشيف الدمويْ

نمزجُ أشلاء قرنفلةٍ في قلب الصورةْ [1].

تبقى القرنفلة زهرة تستخدم للزينة لما تضفيه من جمال وبهاء أينما وُضعت، أمّا المناصرة وفي النموذج السابق فتمكّن من تغيير استراتيجية التصوير للقرنفلة، ليحوّله من جانب إيجابي إلى جانب سلبي تفاعل فيه مع الحقيقة المزيّفة التي تُنقل عن شهداء الفداء والثورة، عبر صور مُعرّضة دوماً للتحريف ثم يضاف لها ما يحسّن من ملامحها.

لقد ربط عز الدين المناصرة في مقام آخر جمال القرنفل بجمال فلسطين في قوله من قصيدة: "زيارة"

أراكِ كما القُرنفُل يا القُرنفُلْ

تلسعينَ الجُنْدَ بالكلمات والغضب الصموتِ

ودقَّةِ الكعب الشجاعة،

ثمّ عبر الليلِ

صَدْراً دالعاً، سأراكِ

أو غمّازةٌ في الخدِّ والخفرِ الجميلْ

أشوفكِ تُكنِّسينَ الحوش والدار المرقّعةَ

العتيقة — (يا القرنفل) بالأناشيد الحزينةِ

يا القرنفلُ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص34.

كم جمعتِ الروث والحطب المرطّبَ بالندى

والورد فوق حطام تلك الدارْ

.....

أحاولُ أن أراكَ كما القرنفل يا القرنفلُ

أسمع النبض الذي يشتاقُ

لكن ...بيننا أسلاكْ [1].

تبادل المناصرة مشاعر الشوق مع بلده (فلسطين) في صورة تعبيرية جسّدها حضور القرنفل، ليبقى في النهاية يحنّ إلى أدقّ تفاصيل مسقط رأسه، ويبقى الوطن بحاجة لا تنتهي إلى أبنائه المهجّرين في كل حالاته و ظروفه، وفي هذا الموقف الشعري الفنّي لا تجد نفسك إلّا وأنت محاط بأسمى وأصدق الأحاسيس والعواطف بفعل الخيال الخصب والأسلوب الراقي.

وفي استخدام المناصرة لزهرة الأقحوان استمدّ منها صورة زادت من كشف سحر المرأة الجميلة، يقول في قصيدة: "بعد البحيرة ...مطعم متوحّشٌ"

ولَهَا بَسْمَةُ الأقحوانْ

لها عضّةٌ مثل ذيبْ

ولها حين تَسهرُ صوتٌ حنونٌ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص271-272.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص457.

عندما تصادفنا رؤية زهرة الأقحوان نجدها دائما مشرقة في تفتحها كالشمس، هكذا ارتبطت صورتها ببعدها الدلالي مع صورة المرأة التي فتنت المناصرة بسحرها الجريء، فرسمها في قالب لا يخلو من الغزل الأنثوي.

ومع ذكر الأقحوان أيضاً يقول الشاعر عزالدين المناصرة في قصيدة: "لا تدفنيني هنا"

سوف أُغوي النساء الجميلات، قبل الكؤوسْ

يُطرّزْن هذا الفضاء الّذي في الرؤُوسْ.

ويرسُمنَ خارطة الأقحوانْ

لكي ترتوي عَسْقَلانْ [1].

الشاعر تائه في المنفى يعاني ألم القهر على ما آلت إليه الأوضاع في بلده، هو يبحث عن ملجأ يكون متنفّسا لحالته، فلم يجد أحسن من السُّكر حتى يبلغ درجة من النّشوة تساعده على التواصل بخياله مع خارطة الأقحوان، تشكلها مدن تتوسّطها المدينة العريقة الفلسطينية عسقلان الواقعة حاليا تحت رحمة المحتلّ الصهيوني بعد تهجير أهلها، لهذا أصبحت كل خارطة من هذا النوع تنسب إلى زهرة الأقحوان، لأنّها زهرة بيضاء صافية يتوسطها إصفرار، ومن النموذج الشعري لم تأخذ صورة الأقحوان إلاّ صفتها التي تدلّ على مكان مقدّس في حياة شاعرنا عز الدين المناصرة.

جعل المناصرة من منجزه الشعري فضاءً يشعّ زخرفة ورونقاً بهذه النباتات الرقيقة والمفعمة بالحيوية والحركة والأمل والتفاؤل، هي الأزهار والورود المشكّلة لصوره العديدة والمتنوّعة بتنوّع دلالاتها حسب ما يلائم رؤاه ومواقفه المعاصرة، وإلى جانب حضور زهرة القرنفلة و الأقحوان بشكل بارز استعان المناصرة أيضاً بـ: النرجس، الزنبق، الياسمين، وأزهار شجر الأرجوان وغيرها.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص45.

في موضع أخر تأتي وفقة الشاعر عند الظواهر الكونية والكواكب ..الخ ضمن الطبيعة الصامتة، ظهر من خلالها تأثر الشاعر بمظاهر الكون الطبيعية مستمّداً منها ما يناسب تشكّل صوره، لنستهلّ حديثنا في هذا الجزء بمسح نوعي للكواكب الموظّفة في شعر المناصرة، والتي أعطت لمسة جمالية فنية كمنشيءٍ هامّ للصور الشعرية، فكانت النجوم الأكثر بروزا في قوله من قصيدة: "هزج الليل"

عشقت الليل، أعرفهُ ويعرفُني، وأعرف أنّني

أرعَى النّجوم هنا،

لأرقب نجمة الصبح.

سأبحثُ عن أحبائي هنا في جوفه يمشون حولي،

لا أرى منهُم ...سوى جرحي.

هنا تقتاتُ خيلي، عشبه الصّيفيَّ.

ينمو فوق سطح الليل في الوادي، وفي السّفحِ.

وأحْلفُ يا مُرصّعَ أنّكَ الخِلُّ الوحيدُ، وأنَّكَ الموتُ...

الّذي يرنو إلى عينيَّ

من سيفي ومن رُمحي.

عشقت الليل، نجمتُهُ تغامزني، قبيل الفجرِ

في وقتِ التراويحِ

مَشيتُ، ولا نديم يدلُّني غير النجوم، وليس يوقفني

سوى الشرطيُّ يسأل:أين تصريحي !!! [1].

لطالما اقترن حضور النجوم بالليل في الفنّ والشعر، وضمن هذا المقطع الشعري عبّر المناصرة عن حالة عشق تجمعه بالليل ونجومه، ليرسم صوراً تحمل في طياتها معاني عديدة كحبّه لرفقة الليل ومداعبة النّجوم والاختلاء بذكريات مع أحبائه الذين يرى فيهم ألم حنينه وشوقه للوطن، ثم يُقسم الشاعر ويؤكّد على اتّخاذه لليل خليلاً في المنفى بحلاوته و قسوته، حتى أصبح يجمعهما عالم لا يخترقه إلّا ذلك العالم الخارجي المعتّم بضوابط إجبارية تُفرض عليك وأنت في بلد آخر (سوى الشرطي يسأل: أين تصريحي !!!).

وفي قصيدة: "تحذيرات" يقول:

تعبتُ يا مولاي من عَدِّ النُّجومْ

من كثرة الأسفار والمغامرةْ [2].

في السياق ذاته يواصل المناصرة ويؤكّد تعلّقه بنجوم الليل، مصوّراً عناءه وإرهاقه من طول الانتظار في إحصاء النجوم وهو ينتقل من مكان لآخر.

قصيدة: "جفرا ...دثّريني لأنام"

لكنْ، يا جفرا ... هَربوا،

حين وقعتُ كنجمٍ مهزومْ

باعوني خُطبًا...وكلامْ

هاتي المنديل، وغطّيني...لأنامْ [3].

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص205.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص88.
[3] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص53.

تختلف صورة النّجم في هذه الأسطر الشعرية عن سابقاتها من الصور، حيث ألبسها المناصرة شكوى حاله لجفرا (الحبيبة / الوطن) لإحساسه بالخيانة بعدما صار وحيداً يعاني الاغتراب.

ومن القصيدة نفسها نقرأ أيضاً:

وطالبةً كنتِ في الجامعةْ

تقرئين الدروسَ على الوردِ، كي تسمعَ النجمةُ الوادعةْ

تذبحين جيوشاً...بفتنتكِ الرائعةْ

تقتُلينَ البريءَ، وتغوينَ قاضي القضاةْ

تَتُوهين بين الصُّخور الملوَّنة الخاَشِعَةْ.

يا فراشةً أحراشها، والرذاذَ الذي في العيُونْ

سأركضُ خلفكِ،

لا تتركي موجة الأبيض المتوسطِ،

تهربُ في جبل من تمُوزْ.

يومها، قلت للنَّجمِ، حين تعالى: تعالْ

والتَقفتُكِ، مِثلَ البلابل في قفصِ القلب بين التلالْ

وَشوشيني –

فوَشوشَتْنِي، ما يُقالُ... وما لاَ يُقالْ

وطالبةً كنتِ في الجامعةْ ...[1].

جمع عز الدين المناصرة في قصيدته: "جفرا...دثّريني لأنامْ" بين جفرا الحبيبة والوطن، وهذا ما رمزت إليه في أغلب كتاباته الشعرية في حضور مميّز طغى على نمطه التصويري، أمّا ما لمسناه في ثنايا هذه الأسطر رثاء الشاعر لحبيبته الشهيدة "جفرا" في موقف تغنّى بجمالها، مستخدماً عناصر الطبيعة المجسّدة لحضورها كالورد والفراشة والبلابل والتمور (العنصر السابق)، كما استخدم النجمة أو النجم مستخلصاً منهما صورتين، الأولى خصّت نجمة السماء الساكنة التي تشهد على فتنة جمال الحبيبة، أمّا الثانية فكانت الصورة الأجمل من جمال إبداع الشاعر (صورة النجم)، في وصف بداياته الصعبة مع حب سكن قلبه إلى أن تمكّن من كسبه بعد تعالي ودلال جفرا الحبيبة (الطالبة الجامعية).

تجربة المناصرة تحيلنا إلى الغوص في عالم ضجّت فيه شتى أنواع المشاعر، تتلخص في حبه الضائع وحبه لوطنٍ لا يريد أن يضيّعه، فمأساة الفقد أرهقت كاهل شاعرنا لما عايشه ويعيشه في واقع يأبى التغيّر.

أما قصيدة "أَضَاعُوني" فيقول فيها:

يا هذه المدن السّفيهة، إنّني الولد السفيهْ

لو كنتُ أعرف أن نارك دونَ زَيتْ

لو كنتُ أعرفُ أنّ مجدك من زُجاجٍ،

ما أتيتْ

أنت الّتي خلّيتِني قمراً طريداً دون بيتْ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص52.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص175.

يواصل عز الدين المناصرة في مشهد آخر سخطه على الوضع الذي آل إليه بعدما أصبح مهجّرا تائها وحيداً، ينعل بلاد المنفى ويحمّله كل شعور الأسى والألم، ليتجسّد هذا التضارب في استخدامه للقمر، وهو عنصر آخر من كواكب الطبيعة الصامتة باعتباره موطن تشكّل الصور الشعرية، فرسم أبرزها في قالب حيّ متحرّك بطلها الشاعر الذي يعاني الانفصال الروحي عن جذوره وأصله، فكانت الحاجة ضرورة شعرية حتى يغترف من الطبيعة بما يعبّر عن حالته.

تختلف في ما بعد دلالة صورة القمر في قصيدة:"حيزيّة عاشقة من رذاذ الواحات" يقول فيها المناصرة:

واحةٌ للمطرْ

عَرَّجَتْ صَوْبَهَا الفارسةْ

حيث كان دمٌ ينتظرْ

أحمرَ الشفتين بلونِ القمرْ

عندما كَان يلعبُ في القفر بين الرعاةْ

كان يرقب غَدْرَ الّرمال النقيّة هذا القمرْ

كان يرسم تشكيلةً من خطوطً على الرّملِ

دونَ أثرْ [1].

وفي وصف الفارسة "حيزية" وهي مُقبلة على لقاءٍ مع حبيبِها، وضع المناصرة هذه اللحظة تحت رقابة القمر الذي عكس بريقه على شفتي المحبوبة مبرزا جمالها، بعد توسّع المناصرة من حضور

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص226.

هذا الكوكب في صورة رائعة، اتّضح فيها القمر وهو يجول في فضاء السماء بين النجوم (عندما كان يلعب في القفر بين الرعاة) متأمّلا حال العاشقين ليُلهمَ طريقهما بنورٍ خاص من أجل اللقاء.

بعدها تأتي الشمس هي الأخرى لتألّف في حضورها عدة صور شعرية تُعبّر عن موقف شعري، كما جاء في قصيدة "يا عنب الخليل":

سُكَّراً كبياضِ خليليّةٍ مثلَ شمسٍ تَغارُ من الشّمسِ [1].

من نموذج دُرسَ سابقاً اتّخذ الشاعر من صورة الشمس لوصف جمال وحلاوة البنت الخليلية التي يشعّ بياضها، وفي الوقت ذاته يتباهى بهذا الحسن الذي فاق نور الشمس.

بعد توظيف الكواكب والنّجم المركزي (الشمس) استخدم المناصرة أهمّ عنصر من عناصر الظواهر الطبيعية والمتجلّي في منجزه الشعري بشكل كبير تمثّل في الريّاح، لتكون دلالة على مواقف ورؤى الشاعر نستخلصها من بعض النماذج.

قصيدة"خطبة أعالي الليل" :

تَلئمنَتِ الرِّيحُ عليهم، فبكُوا

كثيرة مشاغلُ الرّيح الدموية:

1-تُبلّلُ أرواحنا المضطربة،

حين تطقُّ أعصابُنا من الصَهْد.

2-تثيرُ مخاوفَ الرمل الأصفِر

في الزمن الكَعْكَبِانيِّ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص50.

حين يشعرِ بطأنينة الحجر

3-تستفزّ الطيور الليليّة، فجراً

كي تُنقِّبَ عن بذارٍ لفراخِها.

4-ترمينا، بفتاتِ العتابِ، إنْ أخطأْنَا.

5-تَلسعُ نؤومَ الضّحىَ في فراشها الوثيرْ.

6-تُلقِّحُ الأشجار، بِطلْعِ المودّةْ.

7-تُصفِّرُ كشرطي،

حين نقطع العلاماتِ، قبل الأوانْ [1].

أخذت الرّيح مكانة هامّة في شعر المناصرة بصفتها عنصراً من عناصر الظواهر الطبيعية، والتي تشكّلت من خلالها صور شعرية تكثّفت دلالاتها الإيحائية، وأمّا عن الريح الدمويّة في هذا النموذج فهي الثورة والانتفاضة التي تهبّ على الفلسطينيين من حين لآخر، حتى تبعث فيهم روح النّضال والتمسّك في أمل استرجاع حرية الوطن.

بعدها تتغيّر صورة الرّيح الدموية إلى صفات أخرى تمثّلت في قوله:

9-تقولُ ريح السمومْ:

احصدُوا بذور آثامكم،

كقطيعٍ، ساعة الندمْ.

10-مهما قالت الريحُ الصفراء، عَنِّي

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص253.

سأسامحها، فهي لحمِي [1].

ريح السّموم هي نفسها الريح الصفراء عند المناصرة دلالتها الوطن المغتصب، وفي هذا الموقف سيبقى يعاتب شعبه لحظة التفريط فيه محمّلاً له كل المسؤوليّة فيضيف قائلاً:

سأترك الريح المنحوسة، تكملُ مشاغلها

إذ بقي للريح، أن تبكي على الخيول

على ركامِ أحبائنا، المتناثر في الريح [2].

في الجزء الأخير من هذا المقطع الشعري نلاحظ أن الثورة (الريح المنحوسة) ستظلّ تهبّ لتقوم بدورها تجاه الوطن، بهذا يتضّح أن طريقة المناصرة لم تختلف في ضمّه لمثل هذه الظواهر الطبيعية عن تعامله مع عناصرها، إذ ألبس الريح أكثر من صورة في قصيدة واحدة، انبثقت منها معانٍ كثيفة ومقاصد شعرية، لتجربة تخللها أثناء البناء الفني نمط المراوغة في التصوير بفعل عنصر واحد وهو "الريح".

ومن قصيدة: "لالاّ...فاطمة" يقول المناصرة:

كانت فاطمة الخضراءْ

فوق حصانٍ من سحرِ براعتها وقوافِيها

وتقودُ الريحَ [3].

يستمدّ الشاعر من هذه الأسطر صورة تعبيرية للريح دلالة على براعة وخفة وسرعة البطلة الفارسة الجزائرية "لالاّ فاطمة نسومر" وهي في وسط المعركة ضد المستعمر الفرنسي.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص254.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص255.
[3] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص219،

في مقام آخر نجد الريح تولد من رحمها العاصفة لتسكن هي الأخرى شعر المناصرة، مشكّلة بذلك جملة من الصور.

قصيدة: "جفرا أرسلتْ لي...دالية وحجارةً كريمة"

جفرا الوطنُ المِسْبِيّْ

الزهرةُ، والطلقةُ، والعاصفةُ الحمراءْ [1].

لا يتحقق حضور العاصفة في المتن الشعري المناصري إلاّ وكانت تدل على قتل وموت وغضب وثورة،كما هو واضح في هذا المقطع أثناء وصف الشاعر للوطن بعدما كان (الزهرة) يعمّ فيه الهدوء والسلام، ثم يأتي الاستيطان الصهيوني وانتشار القتل (الطلقة)، لتنتهي بالتهجير والدمار والقتل والموت (العاصفة الحمراء).

إنّ عناصر الظواهر الطبيعية في شعر المناصرة لا تُحصى لكثرتها و الحرص على تمظهرها في صور تعبر عن واقعه وتجاربه كـ:المطر، الرعود، الغيوم، السحب، الزلزال، البركان، والطوفان...الخ، اجتمعت أغلبها في الفكرة والمعنى.

في الختام نلاحظ عناية الشاعر عز الدين المناصرة بالبيئة الطبيعية (المتحركة، الصامتة)، ممّا عكس تأثيرها على تفكيره ونمطه التصويري لشدّة تعلقه بها، فجاءت الصور واضحة المعالم بفعل الموهبة الشعرية للشاعر ومدى حرصه على إخراجها في قالب فني جمالي لا يخلو من الأسلوب الراقي في بناء المعنى.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص10.

-المبحث الثاني: البيئة الانسانية

كان للبيئة الانسانية الأثر الأكبر في تشكيل الصور الشعرية عند عز الدين المناصرة فقد نهل من كل ما يتعلّق "بالإنسان ومجالات حياته المختلفة كلها سواد اختص بحواسه وأعضائه ....بحياته الدينية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية"[1] وأخذ منها أدقّ الأوصاف والتفاصيل لتوافقها مع أفكاره وخياله وعاطفته.

أمّا عن أعضاء جسم الإنسان فقد بلغت مداها في المنجز الشعري المناصري إذ ترجمت تفاصيلها في لغة المجاز والرمز والتصوير لارتباطها بذات ووجود الشاعر، فشكّلت العيون وحياً يلهمه أجمل الصور، والتي لم تعد تترجم شكلاً وإنّما رسمها في لوحة تقرأ ما هو أعمق من ظاهرها.

وفي هذا الصدد يقول في قصيدة: "لا أثقُ فِي طائِرِ الوقواق"

جنَّنَتْنِي فاتناتُ العين في صمت البقيعْ

كحريق الأغنيةْ

شَبَّ في الروحِ وساخَتْ

أرضُ عذرائي البتولْ

كلَّما سالت مآقيهَا

تذكّرتُ الخليلْ [2].

تتنوّع أوصاف العين في الشعر العربي وفقاً لشكلها في اتّساعها ولونها وما تتركه من وقع في نفس الشاعر، والعين الفاتنة التي جنّنت المناصرة دلالتها أبعد بكثير عن معناها الحقيقي وهي لا تمثل

(1) دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011، ص43.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص433-434.

دوماً عين المرأة، بمعنى أصحّ ابتعد الشاعر عن التصوير المتعارف عليه في وصف جمال عيون المحبوبة، وكانت صورة العين في هذا المقطع تعبيرية تدلّ على العنب فهو لا يستطيع إخفاء وكبت حنينه وشوقه لمسقط رأسه، وكل شيء يذكره ويشده إلى الخليل بما فيه العنب والكروم.

ونقرأ في ذات السياق من قصيدة: "وكان الصيفُ موعدنا"

وكان الصيفُ موعدنا

وكانت في عيونك بسمةٌ تحلو

همومَ الغربة السوداءْ

حليبُ الشوق في الأثداءْ

إلى عينك يدفعنَا

ألا يا حلوة العينينْ،

لو تدرينَ،

أنّ الكلّ يجحدنَا

وأنّ الغربة السوداء، قد أَدْمَتْ سواعدنا [1].

أغفل المناصرة الجوانب الحسّية أثناء تصويره للعيون وأبقى على ما يلائم نفسيته وتجربته الشعرية، ودلالة العين هنا كشفت عن أسمى مشاعر الشوق تجاه وطنه.

ويقول في قصيدة:"زيارة"

أحاولُ أن أزُور السجن من شهرينْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص91.

ما سمحوا ودمعي حامضٌ كالنّارْ [1].

إنّ العين هي المنشأ الرئيس للدّمع وهو الكاشف لأسرارها، وبالبكاء تزيح ما كان مكبوتاً في النفس"وتكون شاهداً على حال صاحبها"[2]، وصورة الدّمع الحامض دلالة على شدّة قهر وغضب الشاعر على استحالة دخوله فلسطين من جديد بعد محاولات دامت شهرين.

حين اللّيلُ يفاجئني...بصديق آبْ

أعرف من هذا المذياع الكذّابْ

أتلّوى

فيسيلُ الدمع الأحمر فوق العنّابْ [3].

يتفرّد كالعادة عز الدين المناصرة بنمطهِ التصويري الغامض، حيث وظّف هنا الدمع لرسم صورة تعبيرية ترمز إلى النبيذ الأحمر، بدأ بوصف لحظة خلوته ليلا عندما تفاجئه أنباء رجوع أحد أصدقائه إلى الوطن، مع أنّ الخبر قد يكون فيه نوعاً من الرّيبِ حينها يتقطّع الشاعر حسرةً وقهراً حتى يتدفّق من يده النبيذ على العنّاب.

ودموعي شمس باردةٌ ورمال تغلي

وأنا في هذا الرمل أفتّشُ عن أهلي [4].

يواصل المناصرة في وصف حالته التائه في بلاده المنفى، والدّموع التي تعبّر عن كبت داخلي تأبى النزول مع ما يعانيه الشاعر من ألم ومعاناة حنينه إلى وطنه، كل هذا وضعه في صحراء بها شمس باردة ورمال تغلي في تصوير مميّز لدموعه المكبوتة.

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص271.
(2) دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، ص46.
(3) المصدر السابق، الجزء الثاني، ص194.
(4) المصدر نفسه، الجزءالثاني، ص195.

إنّما المقهى الذي زاد ولوعي

شربتْ ردهاته بحر دموعي

ذلك المقهى الذي يقبع في حضنِ الحُسينْ [1].

كان المناصرة ولدى تواجده بالقاهرة يتردّد على أشهر مكان يضجّ بالمقاهي السياحية قرب مسجد الحسين، ولبيان غزارة وكثرة دموعه في هذا المقهى شبّهها بالبحر حتى تلائم وصفه التعبيري عن حياته في بداية منفاه.

وفي قصيدة:"تشكيلات رعدية" يقول الشاعر:

و أَهْرَقَ من جرحه، من حواشي العيونْ

دمعة في المتونْ [2].

لجأ المناصرة إلى تصوير العين الباكية مستطرداً الدوافع في لحظة حزينة من حياته في المنفى دلالة عن حالته المتعبة.

هكذا أخذت صورة الدمع في العديد من المحطات الشعرية المناصرية في حركتها التعبيرية أبعاداً نفسية أثبت الشاعر من خلالها مدى تأثير حب الوطن والشوق عليه من جهة، وانعكاس قسوة المنفى على حياته من جهة أخرى.

من جانب آخر نلمس استخدام عضو الأثداء في إشارة من الشاعر ليصور أيضا الحب والشوق الفطري المكنون بداخله تجاه بلده:

حليب الشوق في الأثداءْ[3].

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص59.
[2] المصدر لسابق ، الجزء الثاني، ص355.
[3] المصدر السابق، الجزء الثاني، ص91.

وهذا الشعور ينمو ويتطوّر مع كل شخص منذ ولادته، ليتردّد حضور هذا العضو مرات عديدة في قصائد المناصرة قائلاً:

كانت حين تزورُ الماءْ

يعشقها الماءُ...وتهتزّ زهور النرجس حول الأثداءْ [1].

بغض النظر عن البعد الحسّي للأثداء في هذا المقطع فقد وظّفها الشاعر ليصوّر جفرا (الوطن)، فأبدع في تعميق المعنى بفاعلية التخييل أثناء تجسيد حال بلاده بين الماضي وما تعيشه في الحاضر من قهر وظلم واغتصاب، هكذا يكون قد لامس هذا الوضع بمشاعره ورسمه بطريقة تلفتُ فضول القارئ حتى يشاركه أحاسيس الألم والقهر على واقع يأبى التغيّر.

ونقرأ أيضاً في قوله:

يا جفرا أنتِ سحابة هذا الصيف الغامضْ

ثدياكِ مُرهْرِطتانْ

كالمشمش حين يذوبُ من الصَّهْدِ النّاري

ثدياكِ كعوّار العنب الحامضْ [2].

-ويضيف في السياق ذاته:

ثدياكِ كما الحُصْرُمْ

وقَوامكِ شجرةُ بَلّوطْ [3].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص10.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص41.
[3] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص42.

في الغزل الأنثوي لم يتردّد المناصرة في كشفِ صورة نَهْدَى محبوبته، ربط شكلهما ومذاقهما بالطبيعة الخليليّة بما فيها العنب الحامض أو الحُصْرُم دلالة على أنّها لم تبلغ من الأنوثة حقّها، وعلى الرغم من ذلك هو مفتونٌ بسحر حُسنها.

ونقرأ أيضا في قوله:

-كانتْ...والآن تعلّقُ فوق الصدر مناجلَ الزرعِ

و فوق الثغر حماماتٍ بريّةْ

النهدُ على النهدِ، الزهرة تحكي للنحلةِ [1].

في رسم لصورة طبيعية خالصة استخدم المناصرة عناصر لوّنت كلماته المفعمة بالحياة والحركة، جاء النهد (الثدي) لوصف تلاحم النحلة بالزهرة (النهد على النهد) في صورة تعبيرية تشبيهية أضفت عمق فني جمالي لعناية الشاعر على التفرّد بالعملية التصويرية والوصفية .

هناك أيضاً أعضاء من جسد الإنسان ذكرت في شعر المناصرة كـ:القلب، الشفاه، الفم(الثغر)، الأهداب، الجبين، اللحية، الصرّة، الأسنان، الكف، الصدر، الخد، الفخذ، الطّحال، والنخاع الشوكي...الخ، بدافع الحاجة إلى التصوير وترجمة قضايا ومواقف شعرية معيّنة من واقع الشاعر، وأثبت من خلالها على القوة التعبيرية وقيمتها في تشكيل الصورة الشعرية.

1-مقومات البيئة الإنسانية:

إنّ من أهمّ مقومات البيئة الإنسانية التي تساهم في بناء حياة الإنسان نجد: الدين، المجتمع، السياسة، الاقتصاد والثقافة، استقى منها الشاعر منذ القدم بصفتها منبعاً دافئاً بالصور للخطاب

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص12.

الشعري، ولقد وجد عز الدين المناصرة فيها مادة تصويرية يمكن له أن يغترف منها ما يناسب تجربته ورؤيته،سنحاول استقراء أبرزها في نقاط على سبيل الإثراء لا الحصر.

أ–الدينية:

كان للحياة الدينية إسلامية كانت أم مسيحية أثر كبير في شعر عزالدين المناصرة، فاستلهم منها أهم المفردات والمواضيع الدينية المتنوّعة بتنوّع الأديان في البيئة الفلسطينية المقدّسة.

كان للفظة (صلاة) دور في تشكيل الصور الشعرية في المنجز الشعري المناصري وتمثيلها لمبدأ العبادة، ثم عدّد الشاعر في توظيفها لقوّتها و قداستها.

في بيروت، الموتُ صلاةٌ دائمةٌ [1].

الصلاة هي فرض من فرائض العبادة و التقرّب من الله لها قواعدها و أوقاتها، وتركها هو في حد ذاته تعد على أمر الله، واقتران الموت بالصّلاة يدلّ على حتمية فرضه على بيروت و انتشاره بها.

فإنْ رميتُ جبهتي على الوسادةْ

تصحبنِي كأنّها الأيّامْ

هربتُ منها للصّلاةِ و العبادةْ

لكنّنِي وجدتُها تنامْ

إلى جِوَاري، شعرُهَا

كبحرِ موج الشاعر الهمامْ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص08.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص104.

الشاعر مفتون بجمال مسكون في ذاكرته يلاحقه في هيئة حب ضائع، أقرّ بهروبه منه إلى الصلاة والعبادة حتى لا يقع في شركه، لكن على الرغم من ذلك لازال على عهد حب وذكرى فلسطين.

و للسفنِ الذاهباتْ

لماذا تذهبينَ للصّلاةْ

ولا تذهبينَ للدّم عند قدم السور العتيقْ [1].

في إشارة إلى تخاذل العرب تجاه القضية الفلسطينية يصوّر المناصرة توافدهم على الصلاة والعبادة في مواسم العمرة والحج، في المقابل تقصيرهم تجاه المسجد الأقصى، فهو في موضع سؤال و عتاب فضّل واجب الجهاد عن فرض العبادة.

مَرْمَرَتْنِي آه يا أمِّي الوعودْ

وصهيلُ الخطباءْ

حطّمتنِي سنةً بعد سنَةْ

لن نُصلِّي تحت قاع المئذنةْ

قبلَ أن تُقطّع هذي الألسنةْ[2].

لم يعد المناصرة يثق كغيره من الفلسطينيين في وعود خطباء وزعماء المقاومة، فالكلام لم يجد نفعاً أمام محتلّ يصرّ على التغلغل حتّى النخاع، وصورة الصلاة بأبعادها المعنوية في هذه الأسطر

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص170.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص77.

الشعرية تؤكّد على أنّ الحريّة لن تتحقق ولن يسترجع الأقصى إلّا بعد التخلّص في المقام الأول من هؤلاء الخطباء .

أثبت المناصرة في عدة نماذج شعرية على مكانه الصلاة في حياته وقداسة اللفظ، أكسبت شعره قوة تعبيرية إيحائية.

وفي موضع آخر نقرأ:

غير أنّي توضّأتُ بالدّمعِ

حين صحوتْ، وودعتُ صلبان عمري،[1].

هناك دوما طهارة تسبق الصلاة المفروضة وغير المفروضة وهي الوضوء، وظّفه المناصرة كمؤثّر ديني آخر ليخلق صورة تدلّ على حالة الغوص في ذكريات الوطن وهو في المنفى وأغلب هذه الحالات تنتهي بالبكاء.

مع مجيء الدين الإسلامي وفدت بعض الألفاظ على اللغة العربية استمدّها شعراء العرب بما فيهم القدامى والمعاصرين، ووظّفوها في منجزهم الشعري كلفظة "شهيد" في قول عز الدين المناصرة:

أغترفُ وجوهَ الشهداءِ

أقول وشاحُ حبيبي أحمرْ [2].

للشّهيد مكانة خاصّة في الشعري العربي الثوري المعاصر، وهناك العديد من الشعراء الذين خاضوا تجربة الإشادة بأبطال ضحّوا في سبيل تحرير أوطانهم، وتجربة المناصرة الشاعر والمناضل في الميدان أكسبته علاقة وطيدة ولفظة شهيد في قوله:

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص59.
[2] المصدر نفسه ، الجزء الثاني، ص37.

يا نساء القبائلْ

طرّزنَ هذا الشّهيدْ على شجرِ القلبْ،[1].

وفي ذات السياق يقول أيضا:

للكنعانياتِ ثيابٌ مطرزةٌ بالشهداءْ [2].

أخذت صورة الشهيد في المقطعين دلالة واحدة تؤكّد على علاقة المرأة الفلسطينية بالشهيد هي: الأم، الأخت، الزوجة والبنت، وعلى رأي المناصرة هن فقط من تُجِدن إنجاب وتكوين الأبطال في قلب الثورة وتُخلّدنَ مكانتهم في المقبرة.

وعن لفظة "التسبيح" يقول المناصرة:

في ملعبِ العشبِ يلعبُ الماء والشجيرات غريقةٌ

وأنتَ تُترغل مسبّحًا بحمدِ المتوسطْ

ولا أحد يفهمكَ...حتّى أنا [3].

إنّ التسبيح في الدين الاسلامي كلمة رضيها الله عزّ وجلّ لنفسه وأمر بها ملائكته وفزع لها الأخبار من خلقه وللشرح هي انكفاف الله من كل سوء[4]،لكن المناصرة شاء أن يستعين بهذا المصطلح المقرون بالحمد في صورة التسبيح بالبحر المتوسط والتلبّس بحمده، عبّر بها عن حالة شخصية عظيمة من عظمة اللفظ، فكانت ذات بعد نفسي أزاحت عمّا في خاطره.

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص369.

(2) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص303.

(3) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص129.

(4) ينظر: سليمان بن أحمد الطبراني، الدعاء، المحقق: محمد سعيد بن محمد حسن البخاري، م3، ط1، باب: التسبيح، دار البشائر، الاسلامية، بيروت، 2008، ص498-500.

وفي توظيف أسماء الله الحسنى يقول الشاعر:

ظلَّ يُداعبُني...سمحُ الوجهِ غليظُ القلبِ،

رؤوفٌ ورحيمٌ وسلامْ

فتّان،قدُّوسْ،

خدَّاعٌ...يغويكِ بفتنتهِ...وأنيقُ الهندامْ [1].

تغنّى المناصرة وفي وصف جميل للبحر بعظمته وفتنه وجماله، حين استحضاره لأسماء الله الحسنى الغير العَلم، وللدلالة على ذلك ذكر (رؤوف، رحيم، سلام، قدّوس) في غير ترتيبها، والأصل (الرّحيم، القدّوس، السّلام، الرؤوف).

من جانب آخر نهل المناصرة من الشعائر الدينية لكونها مصدر من مصادر الصورة الشعرية في قوله:

وها أنا معلّقٌ على هواء فَاسدٍ،

على ذراع سَرْوَةْ

وَهَا

أَنَا

أَسْعَى

مِن

الصفا

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص196.

إلى المرْوَةْ [1].

إنّ شعيرة السعي "الصفا والمروة" من مناسك الحج والعمرة، مثّلت في هذا النموذج صورة تعبر عن معاناة الشاعر وهو يتنقّل في خياله بين الأمكنة في موقف يبحث عن هويته الضائعة.

وبحكم تعدد الأديان*[2] في فلسطين لم تقتصر ثقافة عز الدين المناصرة على الدّين الاسلامي فقط، وإنّما أخذ واستلهم من الديانة المسيحية الكمّ الهائل من أجل البناء الفني نستهلّها بتوظيف المسيح (عيسى عليه السلام):

يا عيسى المطعون على الخشبةْ

الدربُ إلى مريام نخيلُ الأشواكْ [3].

هناك توظيف لعقيدة من عقائد الديانة المسيحية التي تؤكّد على قتل النبي عيسى (عليه السلام) مصلوباً مع أنّ هذا الأمر باطل على عكس ما ذُكر في القرآن الكريم، وحتى لا نقع في تضارب حول إيمان الشاعر بهذه العقيدة أو لا، سنحاول رصد الدافع من توظيفها وإزاحة الغموض الملتفّ حول الصور التي شكّلتها.

من هذا المقطع وفي مناداة جفرا (الوطن) لعيسى (عليه السلام) قد يكون في الواقع هو مناداة لأيّ فلسطيني مغدور به، ومن خلال هذا التركيب صور المناصرة مدى استعصاء طريق العودة الى الوطن .

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص66.

[2]* على الرغم من اعتراف عز الدين المناصرة في العديد من المناسبات قراءته التوراة (الديانة اليهودية) آلاف المرات، إلاّ أنّ منجزه الشعري افتقر لحضور هذه الديانة مقارنة بالديانة المسيحية.

[3] المصدر السابق، الجزء الثاني، ص57.

يقول الشاعر وفي السياق ذاته:

العنبُ البلوري كدموعِ المسيح يوم الصلبِ [1].

يرسم المناصرة لوحة تعبّر عن لحظة قطف العنب وجمعه في السلال من موسم مهرجان الكروم المعروف بمنطقة الخليل (فلسطين) .

يضيف المناصرة قائلا:

– منذُ المصلوبِ عَلى خشب البلُّوط الولهانْ [2].

ويقول أيضاً:

صُبحٌ برمالِ سوداء، يليهِ الثلج المسكونْ

فاجأني فارتعش القلب المعطوبْ

أنتظرُ مسيحي المصلوبْ

أنتظرُ مسيحي المصلوبْ[3].

في ترديد الشاعر للحضارات التي مرّت بتاريخ فلسطين العريق، يذكر من جديد حادثة الصّلب المزعومة في حقّ سيدنا عيسى (عليه السلام) – من المعتقد المسيحي –، ثمّ يتحوّل في السياق نفسه إلى أمل انتظار مجيء المسيح في آخر الزمان ليحرّر فلسطين (المسجد الأقصى) من المحتل الصهيوني.

كما هو الحال أيضا في توظيف المناصرة لكلمة "الصليب":

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص83.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص475.
[3] المصدرنفسه ، الجزء الثاني، ص476.

لقد كبّلوكِ...كما كبّلوني

العواصم نائمَةٌ، أرهقَتْها الحروبْ

عند باب السماء الرماديّ، لا تدفنيني هنا

تحت رحمةِ هذا الصليبْ[1].

رسم المناصرة في هذا المقطع الشعري صور جمالية للدلالة على بلد المنفى في أوربا أثناء استخدامه للصّليب والسّماء الرّمادية (الديانة/الجو البارد)، وشاعرنا من أكثر الشعراء الذين عاشوا صراعاً نفسياً مع قسوة المنفى وهو يأبى أن تكون آخر أيّامه في بلد غير بلده (فلسطين).

يذكر المناصرة أحد الأعياد المسيحية في قوله:

جليلة كانت على الرابيةْ

تُنقْمِشُ أرغفةً قبل عيد الصليبْ[2].

وفي سياق آخر يضيف قائلا:

خُذِي خِنجري

إذَا شئتِ بِالأُرجوان امسحِيهِ،

بزيت القناديل في بيت لحم الأسيرةْ

بين شقوقِ الأفاعِي الّتي كسَّرَتْ نجمَةْ

الماء في مُدُنٍ من صبيبْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص44.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص344.

قبل عيد الصليبْ[1].

وصف المناصرة في الأسطر الأولى من قصيدة "دار عمّتي جليلة" بالشهيدة، التي كانت تسترزق من جمع الأرغفة قبل عيد الصليب، وهو أحد الأعياد المسيحية الشعبية المشهورة في المنطقة، والذي يتمّ فيه إحياء ذكرى العثور على الصليب المقدّس.

أراد عز الدين المناصرة من إدراجه للجانب الديني في منجزه الشعري أن يجمع أكثر من مؤثر ديني (من الدين الإسلامي والديانة المسيحية)، بهدف التّنويع في تشكيل الصور المناسبة لرؤيته الشعرية وتجاربه الشخصية.

ب–الاجتماعية:

كان للحياة الاجتماعية أثر كبير وبارز في حياة وشعر عز الدين المناصرة مما أكسبه منبعا آخر يتدفق بالصور الشعرية، وظهر ذلك جليًّا من خلال تفاعله مع البيئة الفلسطينية وغير الفلسطينية في بلدان المنفى (العربية منها والغير العربية)، والتي عكست بحضورها جلّ ما بخاطره من أحاسيس مشكّلة بينها علاقات، نذكر منها علاقته بالعائلة، والمرأة، الخمر والمنفى، هي أربعة مؤثّرات إجتماعية أوردها المناصرة في شعره مستمداً منها صوره، للدلالة على ما يربطه بها وتحوير نظرته الشعرية الخاصة، نستهلها بـ:

–العائلة:

كانت العائلة ولازالت الركيزة الرئيسية للمجتمع فهي تمثل المنبع الروحي للشاعر عز الدين المناصرة، باعتبارها الوسط الطبيعي الأول الذي تكون فيه من جميع الجوانب كتشابه اللغة والتراث، لتربطه علاقة متميزة بأفراد عائلته بما فيهم وَالديه وجَدّيه فكان لهم دور إيجابي في حياته الشعرية وتطورها.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثانية، ص441.

أمّا ما قاله عن علاقته بأبيه:

-كان الوسطاءُ سماسرةً يمتصُّون النَّصر كدَبُّورٍ،

يمتصُّونَ عُروقِي وعروقَ أبي.

كان أبي يتأكّد من خاتمة العنب الدابوقيّ

حتى لا تسرقهُ الخمَّارةْ

حتى لو خَسِرَ جهاراً بغلتهُ وحِمارهْ

-الفاسدُ يا ولدي يتخثر في الجسد كجيفةْ

ثّم يُجفّفُ نَبع القلبْ

كان يُدَارِينِي حينَ يُداهمُني التَّعب وكان يغطّيني بعباءتهِ من لسعةِ برد سُرى الليلْ[1].

يستحضر المناصرة في هذه الأسطر ذكراه ووالده وهو يتنقل معه من مكان لآخر فقال في هذا الصدد: «عندما كان يوضع العنب في البراميل يجيء التّجار لشرائه ومعنى ذلك – حسب والدي – أنّ العنب يذهب إلى الخمّارات في بيت لحم لهذا كان والدي يبيعُ عنبهُ في السوق في مدينة الخليل ويرفض بيعه لتجار البراميل وعندما قلت له: لكنّ العنب في السوق يذهب لاحقا إلى تجّار البراميل فما الفرق خصوصا أن تجار البراميل يشترونه مباشرة من الكروم بثمن أعلى؟ قال:يا ولدي لن أقترب من الحرام، ما يفعله الآخرون حرام ما داموا يعرفون"[2].

اتّضحت صورة والد المناصرة من النموذج الشعري الّذي كان يرفض أن ينتهي عنبه نبيذاً في الخمّارات، ثّم يستطرد في السياق ذاته في حديثه عن أجمل وأمتع أوقاته مع أبيه قائلا: «هكذا كانت إحدى متع الفتوة أن أذهب مع والدي في الغسقِ نسوق حمارين محمّلين بالسّحاحير لنبيع العنب في

(1)عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، 53-54.
(2) عز الدين المناصرة، شعريّة العنب الخليليّ: مقاومةٌ...ونبيذٌ أحمر (قراءة تفكيكيّة)، ص03.

سوق الخليل"[1]، هي صورة تحمل الكثير من معاني الحب الأبويّ وتؤكّد على تلك العلاقة الوطيدة بين الشاعر والعنب التي بدأت منذ الطفولة.

ومن قصيدة "مذكرات البحر الميت" نغوص في بعض المقاطع أين قام المناصرة بنحت تمثال عائلي خلّد فيه أهمّ المحطات من حياة أسرته المرتبطة بتاريخ مدينة "الخليل":

يقول في وصف جدته:

-عينا جدّتي زَرقَاوان كالبحر الأبيضْ

لها ضفائر لولبيّة شقراء، كأفاعي الماءْ

وكفلٌ يتماوج خلفها ،كفقمة في بحر الشمالْ

لهذا تزعمُ أحياناً،

أنّها تتقن الهيروغليفيةْ،

تتقن الكنعانية الفلسطينية السينائيةْ،

تتقن الأمازيغية والسُّريانية والكُرديَّةْ

ولغاتٍ أخرى، لا تُحصى ولا تُعدْ

رغم أنّها لم تدخل مدرسة محوِ الأميّةْ.

جدّتِي تحوّلُ الحجارة إلى سجونْ

تُذرذرُ التُّرابَ في وجهِ من يديرون الشمسْ

[1] عز الدين المناصرة، شعريّة العنب الخليليّ: مقاومةٌ...ونبيذٌ أحمر (قراءة تفكيكيّة)، الصفحة نفسها.

تسرقُ أخطر الوثائقِ من خزينة السلطانْ[1].

في وصف جميل صوّر المناصرة جدّته في لوحة عريقة شكلاً ومضموناً فهي فلسطين الجميلة التي تتقن أكثر من لغة، لتشكيل بنية أوحت بنسب الشاعر العائلي وتاريخه العريق الذي ولد من صلب حضارات مختلفة عرفتها بلده عبر الزمن كالحضارة الكنعانية فيقول في هذا الصدد:

-جدّي كنعانْ

أبيض مرقّط، مثل أم بريصْ

يصطادُ الحمام في أعالي جبال كنعانيَا [2].

-ويضيف قائلاً:

-لأمّي ضفائر سوداء، كليل الخليل

تنثرها على ظهرها، عندما يكون عارياً

كانت تضُمّني إلى صدرها في ليالي الشتاءْ[3].

يستند هنا على توظيف صورة أمّه ليصف جمال الخليل وأجوائها، وكيف كانت تحتضنه وهو في حاجة دفئها.

ولدت أمّي في الكرمل العالي

ولد أبي قرب سدود الملحْ[4].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص232.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص236.
[4] المصدر نفسه ، الجزء الأول، ص238.

الشاعر فلسطينيٌّ حتى النّخاع ولا مجال لنفي ذلك، فهو لا يتردّد لحظة إلاّ ويخلّد نسبه العائلي حين أشار إلى مكان ولادة والديه.

-لأبي شاربٌ أسود تعشقُه النساءْ

لذا سقطت أمّي تحتَ قدميه من أوّل الأغنيةْ [1].

كل هذه المحطات التي اختصرناها من قصيدة "مذكرات البحر الميّت" ليست إلاّ صورة واضحة المعالم، تحمل دلالات تبيّن مدى تعلّق الشاعر بأصله الفلسطيني وبعراقة نسبه العائليّ، مستمدّا كل هذا من التاريخ، فأخرجه في ثوب حديث يحاكي واقعه وهو في المنفى.

ومن قصيدة: "سجلات البحر الميّت" يقول:

-من نبيذِ كرم أبي،

سلالةٌ خُلقت للدّم، والسّوط، والغربةْ،[2].

يؤكّد المناصرة على أصله النضالي في صورة (كرم أبي) مثّلت مدينته الخليل، التي خرج منها المقاتل(الثوري) والمناضل حتى يستشهد، ومنها من يقبع في السجون الصهيونية ليعيش جميع أنواع التعذيب، وهناك من يهجّر وينفى في الغربة ليتخبّط بين حلاوتها وقساوتها على أمل الرجوع.

وفي ذكر أمل العودة بقي المناصرة معلّقًا-بعد سنوات طوال من الغياب في المنفى- بذكرى والديه فيقول:

-بعد ثلاثين غيابْ

إن كان أبي

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأوّل، ص239.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص321.

مازال يُقلّم أغصان الغابْ

ويُداري لحيتهُ البيضاءَ،

عساكرهمْ ترتابْ

أو...أمّي

سترشّ الملح على الأعتابْ

وتنادي البحر الميّتْ: يا بحر الموتْ

ملحك مسكون بفراق الأحبابْ.

أهرع خلف البحر المجنون الأطوار

أسأله يهربُ مني البحر المنسحبُ

كجيش منهزمٍ، يبقى الزبد الأبيض،

تبقى الأحجارْ[1].

يَلجُ الشاعر بخياله الخلاّق في عالمٍ يبحث فيه عن هوّيته الضائعة في حضور مميّز لصورة والديه، إلاّ أنّه سرعان ما يصطدم بتلاشي هذه الصورة ليجد نفسه في وجه واقعه المحتمّ.

وفي موضع آخر يقول المناصرة في قصيدة: "روسيكادا ... قبل المطر"

"روسيكادا ... قبل المطر"

على السّفح راعي الإوزّ بكى،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص194-195.

حين زلّتْ قواهُ،

و فوجئ بعد ثلاثين عاماً،

بكومٍ عظامٍ وجمجمةٍ،

قد تكون أبي.

يا أبي، يا أبي، يا أبي

وظلّ يداعبُ فأساً ويومئ للكرمِ،

ظلّ على رأسه نورسٌ صامتٌ،

فجأةً دَقْدَقَ العامل الجبليُّ على النافدةْ

وفتّحتُ عيني، وأغمضتُها...ثمَّ فتّحتُها يا أبي

يا أبي يا أبي[1].

يعيش المناصرة دائما على أمل الرجوع إلى الوطن (فلسطين)، وهذه الحالة استدعت منه توظيف خياله وأسلوبه المميّز، لخلق صورة تحدّثنا عن ضياعه بين كوابيس في رؤية والده أو الإحساس بروحه المحلّقة في سماء منفاه.

استحوذت صور العائلة المناصرية والنسب المتجذّر في التاريخ الكنعاني على المنجز الشعري المناصري، فكلّما أطال الشاعر في المنفى زاد تعلّقا بأصوله وبوطنه، وهو اختار من تشكّل هذه الصور ما يعبر عن ما يدور في خاطره و ما يعكس تجربته الشعرية الخاصة.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص247.

-المرأة:

تبقى المرأة من أهم القضايا التي شغلت جوانب عدة من المجتمع بما فيها الجانب الأدبي الفني، فاغترف منها الأدباء والكلّ أدلى بدلوه فيما يتعلق بهذه القضية وحلّها، فتشكّلت في صور فنية عدّة اختلفت بحسب النوع الأدبي والرؤية الأدبية، وكان الشعر المهتمّ الأكبر بهذه القضية فاحتواها بجميع تفاصيلها.

واكتسحت المرأة الشعر العربي منذ القدم وتباين حضورها من عصر إلى آخر، فصورة المرأة القديمة تختلف عن صورة المرأة الحديثة، كونها أصبحت متحررة عبر الزمن وتحوّل دورها في المجتمع من تقليديّة تعيش على مبادئ وعادات وتقاليد معيّنة، إلى إمرأة تطالب بحريّتها خاصة بعد احتكاك المجتمع العربي بالمجتمع الغربي، مما تولّد عنه رفضها لكل القيود.

ولما كان الشاعر في القديم يعطي جل اهتمامه للمرأة ويشكل مبالغ فيه، اقتصر التصوير عنده على الوصف الجسدي بكل تفاصيله خاصة في الغزل الأنثوي معبراً عن حبه وشغفه بمحبوبته، ثم بدأت هذه التقنية تتحول وتأخذ مسارا غير واضح إلى أن أصبح موضوع المرأة قائماً بذاته في الشعر العربي المعاصر، ربطها الشاعر برموز عدة"جسّدتها المواصفات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وكلها مواصفات أرادت للمرأة أن تكون حجر الكيمياء القارئ لأسرار الحياة والمجتمع"[1] حملت دلالات تعبر عن رؤى وتجارب شعرية معاصرة .

أمّا المرأة وعز الدين المناصرة فإلتقيا في عالم واحد خاضه جلّ شعراء فلسطين المعاصرين، لأنّ تعاملهم مع موضوع المرأة كان لاعتبارات كثيرة، فقد مثّلت من جهة أمّ الشهيد وزوجته وأخته وابنته، ومن جهة أخرى ارتبطت بالوطن (الأرض)،لهذا تربّعت المرأة عرش المنجز الشعري المناصري واحتلّت الجزء الأكبر من فكره، إلاّ أنّه أشار في مناسبات عديدة عن اختلاف كتابته في الغزل عن شعراء عصره قائلا: "كتبت قصائد إلى فرُوتا وهي فتاة مصرية أحببتها تلك الفترة، صور النساء مليئة في

(1) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص.

قصائدي و متغلغلة فيها، لكنّني لم أؤمن بمفهوم الغزل على طريقة نزار قباني لأن نظرتي إلى المرأة أنّها تأتي في سياق حركة الحياة" [1]، هكذا انقسمت صور المرأة عند المناصرة بين معناها الحقيقي الآدمي والتحامها بالأرض (الوطن)، وعلى هذا المستوى كانت هناك مجموعة أسماء لنساء مثّلن المرأة وعلاقتها المتينة بالكتابة المناصرية، نختصرها في:جفرا، حيزية، مريم، لالافاطمة، أماندا...وغيرهنّ، فأضفى عليها هالة من القداسة والمثال مع الحفاظ على خصوصيتها الأنثوية ومقوماتها الانسانية.

-سنحاول قراءة بعض النماذج من شعر المناصرة وإستقراء صور المرأة بأنواعها، كان أبرزها: المرأة /المحبوبة والمرأة/الوطن.

- المرأة /المحبوبة:

إنّ جفرا المناصرية لم تكن فقط اسم امرأة مثّلت حب الشاعر، وإنّما هي —حسبه- التراث الفلسطيني العريق وهي الوطن المسبيّ، لهذا استحوذت جفرا على مساحة كبيرة من شعر المناصرة واحتلّت الصدارة من حيث الحضور الأنثوي، وعن صورة جفرا /المحبوبة لم يشعّ بريقها لعدم وضوح قسماتها، فكثيرا ما تداخلت مع صورة الأرض (الوطن) والتراث، وهذا ما صعب على القارئ تتبع حركتها.

رمز المناصرة كثيرا إلى محبوبته في العديد من القصائد الجفراوية، وقد تضارب الدارسون في تحديد صحة هوية هذه المحبوبة فهناك من قال أن شاعرنا تعرف في مرحلة الصبا "على فتاة من قريته وتقرب منها، وحاول أن يتّصل بها ويوصل إليها مشاعره وأحاسيسه، وفي الوقت ذاته أراد أن يحافظ عليها ويصونها من ألسنة أهل القرية فرمز إليها بالجفرا" [2]،وفيما بعد ذكروا في دراسات أخرى أنها الشهيدة جفرا النابلسي * (بتصريح من الشاعر) وهي طالبة زاولت دراستها بإحدى جامعات بيروت

[1] الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة (النقد الحديث سحق الشعر الفلسطيني)، مقال: جريدة المستقبل، (جرى الحوار بعمان -الأردن-)، على هامش فعاليات مهرجان جرش، الشركة العربية المتّحدة للصحافة، بيروت، العدد: 2617، يوم 02 جانفي 2012.

[2] حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، ص327.

* يقول المناصرة:"ولدت جفرا في شعري لأول مرة عام 1962، حيث عادت لي بقوّة من خلال حادثة مأساوية فقد قتلت جفرا في بيروت بسبب ثوبها المطرّز بأوراق وأغصان العنب، لكن صورتها تختلط مع جفراوات أخريات لهذا رثيتها رثاءً مرّاً"-ينظر: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ص436.

وسقطت فيها ضحية غارة إسرائيلية، هكذا تكون جفرا الجزء الثمين الذي بتر من حياة المناصرة أيّام كانت تجمعها علاقة كادت تنتهي بزواج، والتفصيل في هذا الموضوع سيأتي في المحاور القادمة من الفصل الثاني .

تفرّد الشاعر بجفرا في شعره حتى غدت أسطورة عصره، كان التغزّل بها له خصوصيّة فميّزت شعره عن باقي أشعار الغزل القديم والمعاصر.

أنتِ القنديل يضيءُ العتماتْ

أنتِ النجمة والصاري ومنارة بحر الظُّلُماتْ

أنتِ النخلُ الأخضرُ والعرجون الأصفرُ

في قفرٍ مفازاتْ

أنتِ رذاذ الغاباتْ

أنتِ المهْرُ الظمآنْ

أنتِ هديلُ حماماتْ

أنتِ الرغوة إن غضبَ البحرْ

أنتِ الأصدافُ المشبعة المِلْسَاءْ

أنتِ الخُضْرةُ والماءْ

أنتِ النَّار لتطهير جروحي (في عزّ الظُّهرْ)

أنتِ البحر ولون البحر وقاعِ البحرْ

أنتِ الفتنةُ في عشبِ الشطآنْ

أنتِ صلاة الأحباب إذا جفَّتْ أمطار الوديانْ [1].

لم يترك المناصرة سطراً من مطلع قصيدته "غزال زراعي" إلّا ووصف فيه محبوبته جفرا مستخدما خياله البياني في توظيف عناصر من الطبيعة الحيّة (المتحركة منها والصامتة) المستمدة من البيئة الزراعية الرعوية الفلسطينية، ما شكّل صورا أظهرت مدى انفعال الشاعر حباً وشغفاً بحبيبته، وعلى الرغم من رفضها له ودلالها عليه فإنّ ذلك لا يزيده إلاّ تعلقاً وعشقاً بها.

أتمضمضُ بعض حليبكِ

بعد شُروقي أو قبل غُروبي

نَهداكِ سفرجلتانْ

عنبٌ دابوقيٌّ يتشعبطُ أكوازَ الرُّمانْ

قالت: لكنْ يا هذا

هذا عنبٌ منذورٌ لحبيبي

ومضت تتمنجقُ في حقل الزيتونْ [2].

كشف المناصرة عن أهمّ عضو من جسد المرأة (حليب الثدي)، وهو رمز للحياة والتعلّق الأبدي بين روحين (الأم ورضيعها)، ثم وصف النّهدين -باعتبارهما مكمّلين للأنوثة- بثلاثة عناصر من الفواكه: السفرجل، العنب والرمان، يعني من الشكل العام للثدي إلى طيب ذوقه إلى الشكل

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص40.
(2) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص40-41.

البارز لحلمة الثدي، وهو تصوير واضح المعالم تجاوز به المناصرة حدود الشكل الخارجي إلى ما يشعر ويرغب به من وصال روحي أبدي مع محبوبته جفرا المصرّة على صدّه.

في مقام آخر رثى المناصرة حبيبته جفرا في قصائد عدّة بعد فاجعة موتها ببيروت، فأصبحت ظلاً لا يفارق شعر المناصرة لتطل علينا من حين لآخر في عدّة دواوين (الجزء الأول والثاني).

جفرا جاءت لزيارةِ بيروتْ

هل قَتلُوا جفرا عند الحاجزِ

هل صلبُوها في التَّابوتْ؟؟!![1]

لا يكفّ المناصرة عن السؤال –الممزوج بالحيرة– عن حقيقة موت حبيبته،كأنّما يأبى تصديق نهاية حبّه المشؤوم مع جفرا الشهيدة.

إذا شَهَقَتْ حبَّاتُ ندى الصبح المبحوحْ

ترسلُني جفرا للموتِ،

ومن أجلكِ يا جفرا

تتصاعدُ أُغنيَتي الخضراءْ

منديلكِ في جيبي تذكارْ [2]

من قصيدة: "جفرا:أرسلَتْ لي...دالية وحجارة كريمة" ومن مقاطعها هذه تداخلت جفرا المحبوبة بالأرض، ليمزج فيها المناصرة بين إحساس الحزن من شدة الفقد لمعشوقته وإحساس القهر على ما انتشر حينها من قتل في بيروت، لينعكس كل هذا على نفسيته التي أرهقتها فاجعة الموت

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص07.
(2) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص08.

والقتل، فأباح الاثنين لأن الحياة لم يعد لها معنى واستمرار من دون جفرا التي دونت اسمها وحضورها في المنجز الشعري المناصري بحروف وكلمات من ذهب.

وفي متون شعرية أخرى صرّح المناصرة بمرورِ نساء غير جفرا بحياته، هناك من أفتتن بحسنها وجمالها ومثّلت الحبّ العابر وهنّ كثيرات، وهناك من تركت أثراً محفوراً في حياته بعدما أسرت قلبه، ومن الصنف الأول نذكر البنت المقدسية آسيا التي أهداها قصيدة: "مطار قلنديا"

كانت تجلسُ في المقهى قرب الشرفةْ

الحلوة كانت تفتلُ قدميها تحت الكرسيْ

تتزمَّلُ لوحةَ بيت المقدس

كالبلُّوط المشويّ ضفائرها، تتدلَّى فوق كتابْ

وأنا أتهيّأُ كي أركب طائر المنفى آخر مرّةْ [1].

وضع المناصرة البنت المقدسية (آسيا) في لوحة رسمها على هيئتها الأنثوية وهي تقابله في المقهى نفسه بمطار قلنديا قرب إحدى الشرفات، جمع كل مواصفاتها في صورة يفوح منها إعجاب بامرأة مميزة بأنوثتها، وما زادها تميّزا هو جلوسها منعزلة لوحدها تقرأ كتابا (كالبلوط المشوي ضفائرها، تتدلى فوق كتاب)، مادلّ على أنّ المناصرة شاعر لا يُفتن بامرأة إلاّ وكانت في موضع هذه البنت المقدسية.

كانت أول مرةْ

كنتُ هجرتُ حقول التّفاح الذهبيْ

كنتُ فتى منعدمَ الخبرةْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص124.

لاحقها قلبي من أوّلِ نظرةْ [1]

يقول المناصرة في إحدى المقابلات: "مازلت أتذكر تفاصيل تلك الرحلة حيث كان يرافقني والدي وشقيقي الأكبر رحمهما الله وخالي اسماعيل حيث تناولنا الغداء في القدس القديمة، ثم ذهبنا الى المطار حيث جلسنا في مقهى التيراس الموجود على سطح المطار، وأتذكّر البنت المقدسية التي تعرفت عليها"[2] وأكد شاعرنا في مرات عدة أنّه ركب العديد من الطائرات، لكن لن يتذكر إلا طائرة واحدة التي أقلته لأول مرّة من (مطار قلنديا) في القدس إلى القاهرة بتاريخ 15 أكتوبر 1964[3] ،وكما كانت رحلة المناصرة الأولى في حياته خارج البلاد نحو مصر لمزاولة دراسته بالجامعة كان لقاؤه بهذه البنت الأول في حياته أيضاً، حيث وجد نفسه أمام امرأة هزّت فؤاده من نظرة واحدة.

أمّا الصنف الثاني فكانت "أماندا" حبيبته المصرية التي حوتهُ فترة مكوثه بالقاهرة، كانت تقابله بشكل دائم بما أنّ شرفتها تطلّ على خاصّته:

أنا عاشقٌ من نبيذ وطينْ

أنا عاشقٌ خلقك بابكِ، أبكي، ولا تعلمينْ

ألا ترحمين عذابي...على شرفةٍ أنتظرْ

فضاؤُكِ سجنٌ كبير،له شرفةٌ واحدةْ

تؤدِّي إلى بئرِ هذا الرماد الحزينْ

لهُ درجٌ أكحل القلب، يقضي إلى صالةٍ من مَطَرْ [4].

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الاول، ص124.

[2] عز الدين المناصرة: "أنجزتُ أحد عشر ديوانا وولدين وبنتاً وحفيداً"، (طائرة القدس عام 164 لا تزال ترفرف في رأسي)، حوار مع صحيفة القدس العربي، حاوره نضال القاسم، يوم 11 جوان 2014.

[3] المرجع نفسه.

[4] عز الدين المناصرة، المصدر السابق، الجزء الأول، ص144.

يحادث المناصرة في مطلع قصيدة:"تأشيرة الخروج" حبيبته أماندا وهو يناجيها باكياً فراقها، عبّر عن حالته هذه في صورة معبرة تتدفق حزنا لعاشق تائه في عالم خُلق لأجلهما.

أماندا التي كالنَّدَى في صباحٍ يطلُ على

البحر، جنيَّةُ القلب، مجنونةٌ حينَ

تُقبلُ نحوي، لتدهسني كالقطارْ

أموتُ شهيداً على ساعديكِ، أماندا التي

حين ترحلُ في مدنِ الله، تشهق روحِي

على نجمةِ البحرِ، حتى أموتْ [1].

جاءت صورة أماندا في هذه الأسطر الشعرية في موضعين، تجسّدت الأولى في حالتها الماضية حيث وصفها المناصرة على أنّها كانت من عاداته حين تُقبل عليه كل صباح تحرّك شيئاً من أوتار قلبه، يهيمُ في حبِّها حتى يجد نفسه أشلاء متناثرة (لتدهسني كالقطار) في هواها، وتكون نهايته موتا جميلا دلالة على توقف الزمن والحياة في حضنها، وعن صورتها الثانية هي حاضر المناصرة المشؤوم لأنّ أماندا راحلة لا محالة وهنا انزاح الحب الجميل إلى فراق قريب.

وداعاً، أماندا التي رَسَمَتْ صورتي في الكتابْ

أماندا الّتي حفرتْ وحدها ساحل القلبْ،

ثم أقامت مِسلَّتها في الفضاءْ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص147.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص146.

لحظة وداع المناصرة لأماندا دُشنَّت بكلمات وعبارات تناسقت في معنى واحد تمثّلت في قسوة الموقف، ويبقى في الأخير فراق من أصعب التجارب التي خاضها الشاعر العاشق ومازال يعيشها العشاق.

صفوة القول تبقى جفرا المحبوبة الأكثر بروزا من صورة أماندا في شعر المناصرة، لتعدّد ملامحها في صورة نساء أخريات كصورة حيزيّة وفُروتَا، أمّا أماندا فكانت ملجأ الشاعر ومثّلت منفاه،حين عوّضت الفراغ الروحي والعاطفي بعد انسلاخه عن وطنه في أول خروجٍ له.

-صورة المرأة /الوطن:

تغذّت الكثير من الدواوين الشعرية للمناصرة من الحضور المميّز واللاّمع لشخصيات نسائية حاكت واقعه التراثي والمعاصر، فكانت معادلاً فنيًا للوطن (الأرض) وتعامل معها وركّز عليها وصبغ بها شعره بنمط تصويري خاصّ تميّز به عن غيره من شعراء عصره، ليرسم معالم الوطن انطلاقا من صفات المرأة الجميلة والأخلاقية والإنسانية دون أن نشعر بمفارقة بينهما "وليس من السهل التمييز بين المرأة والوطن والأرض، لأنّها في الحقيقة والواقع كل لا يتجزّأ لا المرأة موجودة وحدها ولا الأرض والوطن كذلك...فالمرأة – الوطن جزء من تاريخك وحضورك وهمومك المشتركة، تسعدك حقّا بقدر ما تشقيك وتضع معك خطوط الحياة، فهي رمز الفداء والعطاء ورمز السكينة والشرف والإباء وبالتّالي ينبوع النضال والحرية المدار الأكبر للشعراء والمقاومين" [1].

وفي هذا المقام تحضر معنا جفرا من جديد حيث مزجها المناصرة في محطات شعرية عديدة بالوطن وتراثه الإنساني، وكما كانت تحتل جفرا المحبوبة مكاناً من حياته وقلبه (اتضح ذلك جليّاً في حضورها المقدّس) فإنّها تمثل الوطن الذي خرج منه في سن مبكرة، هنا تلاحم حب الحبيبة والوطن في

[1] ياسين الأيّوبي، فصول في نقد الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، 1989، ص141، عن: حسام التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، ص332-333.

حب موحّد، وكما عاش فقد جفرا وفاجعة موتها نجده دوما حريصاً على أمل الرجوع إلى بلده مرعوباً من الموت في المنفى.

جفرا شاهدةٌ، جفرا تعشقُنِي

دُون شروطٍ مسبَقَةْ

يا هذا النهر الفَتَّانْ

جفرا ...صمتٌ من ذهبٍ رنّانْ

جفرا...فاكهةٌ في الصدِر صهيل، في الثغرِ،

وأجراسُ سلامْ [1].

وفي السياق ذاته يقول المناصرة:

من يشربْ قهوته في الفجرِ، وينسى جفرا

فَلْيَدفُنْ رَأْسَهْ

من يأكلْ كِسْرَتَهُ الساخنةَ البيضاءْ

من يلتهِم الأصدافَ البحريةَ في المطعمِ،

ينهشُهَا كالذِّئبْ

من يأوي لفراشِ حبيبتهِ، حتّى ينسى الجَفْرَا

فليَشنَقْ نَفسَهْ [2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص53.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص13.

في المقطع الأول صورة جفرا هي دلالة على الوطن فهو وحده الذي لا يخون أبناءه حتى لو خانوه، وحده من يحتويهم في كل حالاتهم دون شروط، وجفرا هي فلسطين السلام بجميع تفاصيلها الجميلة، أمّا المقطع الثاني فبقيت جفرا على صورتها تدلّ على الوطن المسبيّ، والمناصرة وفي حالة قهر وحزن شديد يسخر ويتسخّط على الذين خانوا عهد حبهم لوطنهم وباعوه بتجاهلهم للقضية.

كان ظلِّي جريحاً،

وجفرا تلاحقني، رغم أنّي وحيدٌ، وجفرا

تُراودُ دانُوبكمْ،

تشتهي أن ترى بارقاً في الخليلْ [1].

أمّا صورة جفرا في هذا الجزء الشعري فتعبّر عن تجربة المناصرة الوحيدة في المنفى، فقد مثّلت تراث وطنه وهي عبارة عن أغنية أو رقصة شعبية فلسطينية عُرفت بمدينة الخليل (مسقط رأسه)، ولطالما رأى فيها الشاعر تجسّد هويته الضائعة أينما حلّ أو ارتحل.

بعدها تشكّلت الصورة الشعرية بتوظيف مريم البتول –العذراء – (والدة النبي عيسى عليه السلام) في شعر المناصرة.

الدرب إلى مريام نخيلُ الأشواكْ [2].

صورة مريام في شعر المناصرة لها دلالات عديدة مختلفة لاختلاف الرؤية الشعرية، ومن هذا السطر الشعري اقترنت هي الأخرى بالوطن الذي أصبح طريقه وعراً.

وعن صورة الأمّ يقول:

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص23.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص57.

تبدأُ الحربُ، أو تنتهي

ستظلِّين أمِّي التي أرضعتني حليب الشقاءْ [1].

دور الأمّ نحو طفلها (حديث الولادة) هو إرضاعه من منبع طبيعي لتوفير الغذاء الأول حتى ينمو صحيًّا، لكن صورة الأم عند المناصرة في هذا المقطع الشعري دلّت على الوطن، وبسبب الأوضاع التي سادته-بما فيها الفساد السياسي العاجز أمام المحتلّ الإسرائيلي- تجرّع قسوة المنفى ودفع ضريبة قضاء عمره كاملا بعيدا عن وطنه.

ومن مثال نموذجي آخر نقرأ:

قد عيَّرَتْنِي الفاتناتُ بعشقِ أحجارِ الخليلْ

وأنا قبلتُ لأنَّها جفرا البتولْ

ولأنَّها المطر الرّبيعيُّ الخجولْ

ولأنَّها أمِّي...و فوقَ صخورها هبط الرسولْ

وحقولها تلد الخناجر في الحقولْ [2].

ينهي المناصرة قصيدته "مطرُ الخناجر والحقولْ" بهذه الأسطر الشعرية، أضفى عليها نوعا من الفخر بحبه لمدينته الخليل (الوطن)، تغنّى حينها بطبيعتها وتاريخها الممتدّ عبر العصور، وبالنّسبة إليه تبقى الخليل تتجسّد في صورة جفرا ومريام البتول والأم.

أخذت صورة المرأة/الوطن أوجهاً متباينة في شكلها متوحّدة في معانيها الدالة على التعلّق الكبير بالوطن حتى النّخاع، لأنّه ملجأ الدفء والأمان والمكان الذي يعزّ على المرء أن يبتعد عنه

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص54.
(2) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص290.

ويفارقه، وظاهرة التداخل بين المرأة والوطن شائعة كعملية فنية حتمية عند المناصرة وشعراء عصره بما فيهم الفلسطينيين (شعراء المقاومة)، أمّا عن جفرا ومريام والأمّ فهنّ نموذج بارز بشكل كبير عن نساء المناصرة اللواتي مثّلن الوطن بصور جمالية.

-المنفى:

انقسم المنفى عند عز الدين المناصرة إلى اتجاهين منفى إختياري بدأ لحظة سفره لأوّل مرة من القدس عام 1964م نحو مصر حتى يتسنّى له مواصلة دراسته الجامعية هناك، ودامت هذه المرحلة من حياته إلى عام النكسة فيقول عنها:" لم أكتشف معنى المنفى إلّا عام1967م، هذا العام اللّعين فجأة اكتشفت أنّني غير قادر على العودة لأنّ الاحتلال امتنع من تسجيل اسمي ضمن قامة أفراد العائلة بحجة الغياب في مصر"[1]، هنا يتّضح الاتجاه الثاني وهو المنفى الإجباري أين أُجبر المناصرة على البقاء في المنفى إلى يومنا هذا متنقّلا بين هذه البلدان (مصر، الأردن، لبنان، بلغاريا، تونس والجزائر).

كلّ هذه التأثيرات لم تزد شعر المناصرة إلاّ إبداعاً وتطوراً، وشعره يصنّف من بين أنواع شعر المنفى، فهو الذي اعتمد التنويع في تجسيد الصور المرتبطة بحياته في الغربة وكتب العديد من القصائد أشار فيها إلى الذكريات التي عاشها في وطنه (فلسطين) وإلى مدينة (الخليل) وإلى منزله وعائلته وأصدقائه ...الخ، وفي المقابل ذكر تأثّره الشديد ومعاناته من المنفى (بحلاوته وقساوته).

ضجّت قصائد المناصرة بصور المنفى عبّر من خلالها عن حياته الممزوجة بألم الفراق والتحسّر على فقدان الوطن والتمسّك بأمل العودة إليه.

ليلاُ أشتاقُكِ، أشواكٌ منفايْ،

كيف أصالح منفاي، ومنفاكِ،

مع المدن الخضراء اللائي

[1] عز الدين المناصرة، شعرية العنب الخليليّ (مقاومة...ونبيذٌ أحمر) قراءة تفكيكية، ص03.

نعشقُ، والمدن الخضراء اللائي نعشقُ سوداءْ،

ذهبٌ، حرسٌ، ومكاتبُ ياقوتْ

ولا تبقينَ بمنفاكِ ولا أبقَى بشوارعِ بيروتْ.

المنفى خشبٌ و مسَامِيرْ

المنفى يا جفرا قبرٌ مفتوحْ،

المنفى كلبٌ مسعورْ،

ينغلُ في فكّيهِ الدودْ،

المنفى توقيفٌ، وحدودْ

المنفى خوفٌ، أو جوعْ

المنفى جذعٌ مخلوعْ [1].

بالرغم من أنّ صورة المنفى في نظر المناصرة هي الغربة في بلد آخر إلاّ أنّه أحيانا ينسبها إلى حالات عاطفية يعيشها، تبثّ في بداية المقطع إلى لوعة اشتياقه وحزنه على فراق الوطن والحبيبة المقتولة، ومهما بلغت درجة حبه لبلد المنفى (بيروت) إلاّ أنّه لا يستطيع مصالحته بعد الأحداث التي توالت فيه وهزّت من عزيمة شاعرنا، فاختار أقوى التعبيرات المؤثّرة عرّف بها عن بشاعة المنفى في حقه وفي حق الفلسطينيين المهجّرين من وطنهم.

ضم غربة قلبي...وتشققاته...أيُّها المنفى الكلب المسعورْ

-أوصلُ ما يوصلُ، أشعلُ ما يمكنُ،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص16-17.

أتحوصلُ في داخلي، أرجِفُ كالتلميذِ المذنبِ،

هكذا يحدثُ حين تكون بعيداً [1].

ما يحدث في فلسطين من قتل وتهجير ودمار على يد العدوّ الصهيوني، هو جزء من دمار قلب الشاعر عز الدين المناصرة الموصول دوما بوطنه، وأينما حلّ ومهما فعل هو يحمل ذنب منفاه القاسي حتى لو توفر فيه الأمان والسلام.

إجمالاً هذه هي صورة المنفى في شعر المناصرة، فكما ارتبطت بالوطن دلّت أيضا على المرأة في قوله:

عُيونكِ فِيها وَهَجٌ

صريحُ اللّون لا يخفَى

عيونِكِ ملجئي منفايْ

وأعشقُ ذلك المنفى [2].

ألبس المناصرة صورة المنفى ثوباً أنثوياً حينما تغزّل بعيني "فُروتا" سارحاً في وهجهما ولونهما، "فروتا" كانت ملجأهُ الذي غطّى على ما تحمّله من شقاء الاغتراب الروحي، كانت منفاه الوحيد الذي عوّض دفء الوطن.

تمسّك عز الدين المناصرة برؤيته الممتدّة من المنفى لتعانق الوطن، استخلص منها صورا تعكس حالات رافقت حياته بين التيه والضياع والانكسار، إلى التخبّط في معاناة الانتظار مع أمل العودة إلى الوطن.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص101.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص98.

-الخمر (النبيذ):

إنّ علاقة عز الدّين المناصرة بالخمر تعادل علاقته بالعنب الخليلي تتّضح في قوله:"جاء أحد أبناء شقيقي الأكبر من فلسطين وهو يحمل شريط فيديو شاهدته في التلفزيون سألته:أين الكروم؟ أشار إليه في أحد المقاطع لم أتعرف إليه هل تعبت ذاكرتي لا بل إنّه الزمن الذي يمحو كل شيء، أصبت بصدمة عاطفية، رجعت طفلا أغلقت باب مكتبي بالمفتاح، جلست أحاور نفسي كأنّ ابن شقيقي أحضر لي جثّة عزيز عليّ، متوهّما أنّني سأفرح في تلك الليلة الماطرة، بكيتُ، بكيتُ وحدي، لا أستطيع أن أشرح حزني الداخلي لأحد لكنني سأقاوم ضعفي بقنينة نبيذ أحمر جاءت هديّة من بيت لحم تذكّرتها هذه الأميرة الملفوفة بالحرير في الأدراج السّرية لروحي المتعبة"[1].

شاعرنا حزين على ما آلت إليه كروم العنب الخليلية، وحتى يقاوم حالة ضعفه هذه استعان بقنينة نبيذ أحمر من صنع فلسطيني أصليّ، يقول في هذا الصدد: "عرفتُ بعد ذلك أن نبيذ بيت لحم هو ابن الدالية الخليلية يرضع من ثديها طفلا ثم يكبر ويشيخ، ويتعتّقُ في الأقبية.عندما يوضع العنب في البراميل يجئ التجار لشرائه ومعنى ذلك –حسب والدي – أن العنب يذهب الى الخمارات في بيت لحم" [2]، توضّح من قول المناصرة سبب اهتمامه بالنبيذ الأحمر (نوع من الخمور) على عكس ما كتب عنه في الشعر القديم وحتى الحديث، والعلاقة بينهما تعدّت علاقة الشاعر بالخمر لأجل السُّكر والمتعة فقد رأى فيه ما لم يستطع البوح به، من هذا المنطلق سنتتبّع ما وراء صورة الخمر المحفورة في شعره من خلال قراءة بعض النماذج:

عنبٌ جنديٌّ وإيقاعُهُ فاعلنْ في المزاد، وقيل فعولنْ

لأنّ الخببْ

يرتوي من بحور الذهب.

---

[1] عز الدين المناصرة، شعرية العنب الخليليّ، ص03.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فيمشي الهُوينا كدحرجة لقنانِي النبيذ على الطاولاتْ

وفي بيت لحم التي لا تنامْ

يحلُّ عليهِ التّعبْ

ينامُ على حجرٍ من صَخبْ

لترعاه عينُ العناية في حضن بَعْلَ الذي لا ينامْ [1].

استمدّ الشاعر من النبيذ صورة تعبيرية تحاكي واقع العنب الخليليّ الذي انتهى بجميع أذواقه في قنينة نبيذ بيت لحم.

-وفي سياق آخر يقول المناصرة:

عوُدوا إلى أوطانكم الأصليّةْ

عندئذٍ...قد نُحبّكم.

نحتاج إلى أنهارٍ من خمرٍ،

لكي نحّبكم [2].

يخاطب المناصرة من أرادوا اصطناع سلالة مزيّفة جديدة (الصهاينة) على حساب حريّة شعبه ووطنه داعياً هذا المحتلّ الرحيل من بلاده إلى أوطانهم الأصلية، فقط حينها قد يحبوّنهم ويتصالحوا معهم مع أنّ الأمر مستبعد ومستحيل، مؤكّداً أنّهم بحاجة أنهار من الخمر حتى يتحقق ذلك، والشاعر من صورة الخمر يحيلنا إلى أنّ السُّكر وفقدان الوعي الدائم يبقى من الخيال، يثبت بذلك مدى رفضه الاعتراف بهذا المحتل شعبا ودولة.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص49-50.
[2] المصدر نفسه ، الجزء الثاني، ص133.

وفي حديثه عن قصيدته التي لم تطاوعه كما عهدها يقول:

كانت إذا عطشَ المغنِّي

أشربتُه نبيذَهَا ونشيدهَا الأبديّْ [1].

حضرت هنا صورة النبيذ كناية عن حبّ المغنّي لقصائد المناصرة وإعجابه بها في ما مضى، كما كان يسارع إلى تلحينها ثم إنشادها لكن تغيّر تأثيرها ما جعل الشاعر حزينًا وغير راضٍ على ما يكتبه، وهذا يدلّ على أنّ رسالته الشعرية لم تبق على عهدها ولم تلق صدًى بين الفنانين والعامّة، ويبقى تأويلاً شخصيّاً –خاص بالشاعر– نُسج في أبيات تحمل الكثير من الأحاسيس المؤثّرة.

كان استخدام النبيذ في المنجز الشعري المناصري حقيقةً ومجازاً لمقاصد عديدة اجتمعت في تعلّقه بأصله ووطنه، فشبه به ووصفه في أروع وأجمل ما قال عنه، فكان جسرا يعبره إلى معانٍ محددة كان مسطرا لها من قبل.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص445.

الفصل الثاني:

اشتغالية التناص والرمز في الخطاب الشعري

المبحث الأول: اشتغالية التناص

1-أنواع التناص

1-1-التناص الديني

1-2-التناص التاريخي

1-3-التناص الأسطوري

1-4-التناص الأدبي:

1-5-التناص الشعبي

المبحث الثاني: اشتغالية الرمز

1-صورة الرمز:

2-الرمز المكثف:

أ-التكثيف الرمزي المذيّل

ب-التكثيف الرمزي المقنّع

ج-التكثيف الرمزي المفصّل

-المبحث الأول: اشتغالية التناص:

توطئة:

يعدّ التّناص من أبرز بنيات الشعر المعاصر و من أهم خصائص بنيته التركيبية والدلالية، وهو مصطلح حديث وآلية نقدية تسهم في "تأويل النص الأدبي تتّسم بالخصوصية والخصوبة، وتشكّل أحد البنى اللغوية في بنية النص الشعري"[1]، والإبداع بحاجة هذه البنى اللغوية المتناقلة عبر مراحل من الزمن، وإذا أردنا التّأصيل لهذا المصطلح لن نجد أهم مما عرفه وصنفه كل من جوليا كريستيفا وجيرار جينيت، فالتناص هو تداخل النصوص والنقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة -من نظرة جوليا كرستيفا رائدة هذه الأداة النقدية-، كما "أنّ كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2] أي النص تتحدد معالمه أثناء العملية الإبداعية من نصوص سالفة ومختلفة.

من جهة أخرى يبقى التناص أداة تعبيرية، ورؤية إبداعية وفعالية إجرائية ، وأداة إنتاجية وخاصية بنائية قائمة في أساسها على تعايش النصوص وتعالقها ضمن فاعلية فنية وحساسية شعرية قادرة على التداخل مع الآخر والتفاعل معه وفقاً لجدلية الإزاحة والإحلال التي تتوخى استدعاء تجارب وأفكار متباينة وامتصاصها وإعادة صياغتها ضمن رؤية فنية تتجاوب مع تجارب المبدع وانفعالاته، وتكشف عن طاقات تأويلية متجددة تحقق الفعل التواصلي بين الذاتي والموضوعي الذي يقضي على أحادية المعنى ونهائية الدلالة.[3]

---

(1) رابح بن خوية، جمالية القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013، ص205.

(2) JULIA KRISTEVA: la Révolution de la langue poetique.paris. seuil.p 338

(3) ينظر: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، دراسات لمجموعة دارسين (حسن البنداري، عبد الجليل حسن صرصور، عبلة سلمان ثابت)، مقال، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2، 2009، ص244.

ترى كرستيفا في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" أنّ التناص هو معرفة حقيقة التفاعل الحادث بين النصوص في محاكاتها أو استدعائها، فأشارت إلى ذلك في تعريف دقيق قائلة أنّه: "التفاعل النصي في نص بعينه"[1]، متأثّرة بما قرأته عن الناقد الروسي ميخائيل باختين.

شارك باختين بشكل كبير في ضبط وبلورة مفهوم التناص من خلال تأكيده في العديد من الدراسات على إضفاء الطابع الجماعي للغة، إلى أن جاءت كريستيفا التي أكّدت على كيفية ومغزى توظيف الكلمة كمفهوم في بنية الحوار، وفي الأخير أسّست مفهوماً إجرائياً جديداً وهو التناص –انطلاقا من كتابات باختين–، الذي تبناه فيما بعد تودوروف وغيره من المنظرين[2]. وحوارية باختين نشأت عن التفاعل اللفظي بين الكلمات، فهي تدعو إلى حوارية اللغة، وهذا ما استخلصه الباحث في كتابه "مسائل شعرية دوستوفيسكي" و كتابه "الخطاب الروائي" تشكل حينها البعد اللغوي للكلمة وتقاطعها مع كلمات أخرى، كما تشكل عنصر البنية الروائية عن طريق الحوار.[3]

من جهة أخرى تناول الناقد الفرنسي جيرار جينيت مصطلح التناص في كتابه "الألواح"، في دراسة منهجية بحث فيها عن التصنيف المنهجي للعلاقات النصيّة حددها في خمسة أصناف: "الاستشهاد والسرقة، وعلاقة النص ب: العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه...إلخ والعلاقة بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص"[4].والأقرب إلى هذا المفهوم ما أشار إليه محمد مفتاح في حديثه عن الدلالة الشعرية التي "تحيل إلى معاني القول المختلفة حيث يمكن أن تقرأ أقولاً متعددة في نفس الخطاب الشعري وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين"[5]، وبما أن الصورة عنصر لا يتجزأ من النص الشعري كعنصر فني غني دلالياً فهي "تعد حركة مركّبة في النص تنطوي على السلب

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1985، ص13,

(2)ينظر: محمد داود، مفهوم الحوارية عند مخائيل باخيتين، مجلة تجليات الحداثة، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانية، عدد خاص بالندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية، ديسمبر، 1992، ص81.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص78.

(4) GERARD Genette: Palimpestes; paris: Seuil,1982.

(5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص131.

أو الإيجاب وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو المخالفة القصدية لها"[1]، لهذا أصبح الشعراء المعاصرون بحاجة إلى تجسيد الصورة الشعرية وتشكيلها بالاغتراف من النصوص السابقة، فالزاد المأخوذ من السلف يغذّي فكر المبدع، ويفتح مجال التعبير عن الأحاسيس بأنواعها، وعن الطموحات والأحلام، معتمداً على مخياله الشعري المتقاسم ومخيال المتلقي.

1-أنواع التناص:

ثمّة آليات يعتمدها الشعراء أثناء استدعائهم واستحضارهم الشخصيات التراثية (الدينية، الأسطورية، التاريخية، الأدبية، والشعبية) في أعمالهم الشعرية "كآلية العلم بأقسامه المختلفة (اسم مباشر/ كنية/ لقب) ...وآلية الدور التي تتمثّل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أفعالها الدالة فقط دون التصريح باسمها في سياق القصيدة...وآلية القول التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال أقوالها فقط دون التصريح باسمها في سياق القصيدة"[2]، تُسهم هذه الآليات في تحقق التناص الشعري بما في ذلك شعر عز الدين المناصرة.

1-1-التناص الديني:

لقد استمدّ المناصرة من النص القرآني حتّى يوظف منه ما يحقق "الإيقاع الداخلي بدلاً من التفعيلة"[3]، لدعم تجربته الشعرية وتجسيدها بشكل تام.

يقول الشاعر:

طُفْتُ المدائن: بعضهم قذف القصائدَ

من عيون الشعر

---

(1) جابر عصفور، السفر في منتصف الوقت، مجلة إبداع، عدد يوليو، القاهرة، 1991، ص61.نقل عن: جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق-محطة الميدان، ط2، 2011، ص 320.

(2) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، ط1، الجيزة، مصر، 2015، ص06.

(3) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية دلالية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص242.

يرثي والدي

والآخرون تنكروا : "إذهبْ وربُّكَ قَاتِلاَ"

وكأنّهم ما مرّغوا

تلك الذقون

على فُتات موائدي[1]

هي صورة تعكس مدى تخلّي العرب عن القضية الفلسطينية، تقترن بصورة سيدنا موسى عليه السلام وتخلّي قومه عنه، ليذهب مع أخيه هارون عليه السلام إلى بلاد كنعان في قوله تعالى: ﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّا لَنْ نَّدْخُلَهَا أَبَداً مَّا دَامُوا فِيهَا فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَهُنَا قَاعِدُونَ﴾[2].

اتّخذ المناصرة من المعطيات الدينية مرجعية دلالية لها حضورها القويّ والفعّال في قصائده، لما لها من قدرة على تحريك تجارب المبدع، لأن المعطيات الدينية "تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[3]، ومن هنا نجد الشاعر عز الدين المناصرة قد أخذ من الثراء الدلالي الديني (القرآن)، من خلال توظيف البعض من شخصياته والاستعانة من قصصه العاكسة للمواقف النفسية والإنسانية، حتى تُخرج في الأخير على شكل صُور تعبر عن معاناته وعن قضاياه ومواقفه الشخصية ليعمّق من تجربته الشعرية.

كذلك قوله في قصيدة "عاصفة من فلفل أكحل":

أنتِ الفتنةُ،

والقتلُ

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص176.
(2) سورة المائدة، الآية 24.
(3) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت،ـ ط1، 1987، ص35.

وأنتِ أشدُّ من القتلْ

عاصفةٌ تمضي تتركني وحدي في الوحلْ[1]

استوحى المناصرة هذا التركيب اللغوي من قوله تعالى:﴿وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ القَتْلِ﴾[2].

يخاطب الشاعر في مقطعه الشعري هذا (عاصفة الفلفل)، وهي كل المعاناة التي تعيشها فلسطين جاءت من وراء احتكار وقهر المحتلّ الصهيوني لها، فهي فتنة القتل الذي حرّمه الله عزّ وجل على عباده، أراد المناصرة من هذا التوظيف تصوير معاناته وآلامه بعدما تنكّر له الآخرون فأصبح وحيداً، وأنكره المكان فأُحبطَ وشعر بغربة نفسية دفعته للهرب.

نجد أيضا وفي العديد من قصائد المناصرة تناصاً مع التراكيب اللغوية القرآنية في قوله:

تَتَسلَّلُ في حلمك نحو حقول النارنجْ،

تتكهرب، تنبلج كالصبح، تغير كالمغيراتْ

تعدو كالعادياتْ.

تقولُ لساحة العرس هزّيني

رقصة المجزرة، عرس المقابرْ

كالعهنِ المنفوش على الشوكِ، أحبتي.[3]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص365.
[2] سورة البقرة، الآية: 191.
[3] المصدر السابق، الجزء الثاني، ص102.

وظّف المناصرة بعض الألفاظ القرآنية "المغيرات"و "العاديات" من سورة العاديات في قوله تعالى: ﴿والعَادِيَاتَ ضَبْحًا، فَالمورِيَاتِ قَدْحًا، فَالمغِيرَاتِ صُبْحًا﴾[1]، ويضيف تشبيهاً قرآنياً "كالعهن المنفوش" من سورة القارعة في قوله تعالى: ﴿وَتكُونُ الجِبَالُ كَالعِهْنِ المَنْفُوشِ﴾[2].

هذه الأسطر الشعرية المأخوذة من قصيدة "في حفل عائلي بهيج"، صوّر فيها الشاعر قسوة المنفى الذي أصبح فيه متفرّجا على ما يحدث من دمار وقهر في فلسطين المغتصبة من الكيان الصهيوني، ورغبة المناصرة في توظيف التراكيب اللغوية القرآنية التي لم تخرج عن سياقها، فالعاديات هي الخَيْل التي أقسم بها الله سبحانه وتعالى، والتي أغارت على الكفار في واقعة ذات السلاسل*.

الشاعر وهو في حلمه يتسلّل بين حقول النارنج (البرتقال المر)، يتهيأ ويستعد ليُغير على المحتلّ المغتصب، مشبهاً نفسه بالخيل التي تعدو بحوافرها تنقدح النار من صلابتها ومن شدّة عدوها، لكن فجأة يأتي الواقع المرّ ليوقظه على حقيقة هلاك كلّ أحبته في فلسطين تشتّتوا على الشوك كالصوف المنتشرة في الهواء هباءً.

أبدع الشاعر في تصوير اللحظة الممزوجة بين الدمار والموت بحضور خياله الشعري، المقترنِ بتوظيف الألفاظ القرآنية الدالة على مدى قهره وحزنه لما يعانيه وطنه وحسرته وهو في المنفى عاجزاً على مقاسمة أهله أحبته المعاناة

تكرّر التناص الشعري المستمدّ من الألفاظ القرآنية في قصيدة: "نصّ الوحشة"

---

(1) سورة العاديات، الآية: 1،2،3.

(2) سورة القارعة، الآية: 5.

* حدثت واقعة ذات السلاسل في سنة 8ه، بلغ الرسول عليه الصلاة والسلام نبأ تجمّع اثنتا عشرة ألف راكب في أرض "يابس" تعاهدوا على أن يقررّ لهم قرار حتى يقتلوا الرسول صلّ الله عليه وسلم وعليّاً (رضي الله عنه) ويبيدوا الجماعة المسلمة، فبعث النبي الكريم عليه الصلاة والسلام جمعاً من أصحابه إليهم فكلّموهم ولكن دون جدوى فأرسل النبيّ (ص) عليّاً مع جمع غفير من المهاجرين والأنصار لمحاربتهم، فحثّوا الخطى إلى منطقة العدو وطوقوا الطريق في الليل فحاصروا العدوّ، وعرضوا عليهم الإسلام أوّلاً، وحين شنّوا هجومهم والجوّ لم يزل في الظلام ودحروهم، فقتلوا جماعة وأسروا جماعة شُدّوا بالسلاسل مكبلين، ونزلت سورة العاديات وجيوش الإسلام لم تصل بعد. ينظر: بحار الأنوار، الجزء الواحد والعشرون، ص ، و"مجمع البيان"، الجزء العاشر.

يقول المناصرة:

سأرتّب عاداتي في البرد الموحشْ

وتكونُ الصحراء ملاذاً،

حين عواصمُهم تلقاكْ،

بوجهٍ وسْواسٍ خنَّاسْ

مع

هذا

فهي

عليك

ستبكي

في الأعراسْ[1]

ويقول في قصيدة: "عاصفة من فلفُل أكحل"

أهربُ من همس الوسواس الخنَّاسْ

أهربُ نحو الوحشة مفتوناً بالفتنةِ والنَّاسْ[2]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص191.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص364.

أراد المناصرة في هذين المقطعين الشعريين ومن قصيدتين مختلفتين أن يصوّر قسوة الوحدة في بلاد المنفى بما فيها الدول الأوربية، أين شبه أهليها بالوجه الشيطاني (في المقطع الأول)، وهمس الشيطان (في المقطع الثاني)، وفي كلا التشبيهين يريد الابتعاد حتى لا يقع في فتنهم.

أخذ الشاعر هذا التشبيه من سورة النّاس في قوله تعالى:﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ، مَلِكِ النَّاسِ، إِلَهِ النَّاسِ، مِنْ شَرِّ الوَسْوَاسِ الخَنَّاسِ﴾[1].

-وفي قصيدة: "غابة قلبي"

أكظم الغيظ من أجلها

أكظم الغيظ حتى نعود إلى سهلها

أكظم الغيظ حتى أخفّف من قهر مريام:

حاراتها، وأساها، وأسلاكها، وينابيعها الشاعرة[2]

يريد المناصرة تصوير مدى مقاومته في إخفاء حزنه وغضبه الشّديدين عن ما أُلحق من ظلم وأذى واحتلال للأرض الطاهرة المغتصبة (فلسطين)، فاستلهم تركيبا قرآنياً (كظم الغيظ) ليُلبس كلماته قوّةً تؤثّر في سمع القارئ، اقتبسه من الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ والأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ، الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالكَاظِمِينَ الغَيْظَ وَالعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ المحْسِنِينَ﴾[3].

لقد نوّع المناصرة في استدعاء الحدث القرآني واقتبس من الآيات القرآنية، واستثمر من دلالاتها، ليبرز الفعالية التناصية التي تحدث بالتقاء النص الشعري مع النص القرآني، وليزداد التلاحم بينهما حتى

(1) سورة الناس، الآية: 1،2،3،4.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، المجموعة الثانية، ص322.
(3) سورة آل عمران، الآية: 133-134.

يبعث روح القداسة في تجربته وأفكاره الشعرية، ومما يسهل على المتلقي إدراك التناص، مُحدثا أثراً كبيراً في قيمه الكامنة الوجدانية.

كان للحديث النبوي الشريف نصيب صغير في الحضور داخل النص الشعري، أدى دوراً هاماً كبيراً في الإيحاء رغم قلته إن لم نقل ندرته.

يقول المناصرة في قصيدة: "تاريخ الزجاجات"

أرى جدّتي تنفضُ غبارَ العثمانيينْ

أرى سماواتْ كأنّ حارسَ الخيمة الزرقاء قد قال لها:

اهدئي يا مبروكة،

لقد بَلَّغت، كَنْعَانهُمَّ فَاشْهَدْ.[1]

ويقول في قصيدة: "وسقطتُ –سهواً– في محبّتكم"

–هذه البلادُ أفلَ نجمها في قلبي

إنّي قد بلّغت،

كنعانُمّ، فاشهدْ!!

كنعانُمَّ، فاشهدْ!!.[2]

تداخل هذا الجزء من شعر المناصرة مع التركيب الدلالي من خطبة حجة الوداع للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، وهو يحثّ المسلمين على مواصلة نشر الرسالة المحمدية، وإتباع السنة بما جيء في

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص159.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص109.

القرآن الكريم، مذكّراً إيّاهم بين كل قسم وقسم آخر من الخطبة ليُشهد الله عزّ وجلّ بما أمره بتبليغه قائلاً: "أَلاَ هَلْ بَلَّغْتُ اللّهُمَ فَاشْهَدْ"[1].

استلهم المناصرة هذا المقطع الصغير من خطبة حجة الوداع للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، حتى يستمدّ المعنى المقابل للسياق، أين كان الشاعر فاقد الأمل من نهوض وطنه في وجه المحتلّ (المقطع الأول)، أمّا في (المقطع الثاني) يحضر المخيال الشعري ليصوّر ببراعة وكأنّ ملائكة السماء تحدّث جدّته وتهدئها بعدما أشار إلى الوضع السياسي والاجتماعي الراهن في كنف الكيان الصهيوني، لينتهي بتأكيد بلاغه، إلاّ أنّه انزاح في السياق وأشهد الفلسطيني الكنعانيّ.

اغترف الشاعر عز الدين المناصرة من النصوص والمواقف الدينية، من أجل إثراء تجربته الشعرية وتعميق أبعادها الدلالية، ليتعدّد ويتنوّع في الأخير نمط التناص الديني.

1-2-التناص التاريخي:

أخذت الأحداث والشخصيات التاريخية العربية حيّزاً كبيراً من كتابات عز الدين المناصرة، فهي تعكس جزءاً ممّا عاشه ويعيشه تجاه بلده، فقد جسّد القضية الفلسطينية بشيء من التاريخ، ليجعل منه مرآة عاكسة لمعاناته وهو في المنفى محروماً من كل حقوقه المشروعة، وكونه مواطناً فلسطينياً بمقدوره التعبير عن كل أفكاره، وحتى يحقق كل أهدافه وآماله تجاه وطنه تبنّى فكرة العودة إلى أحضانه.

أشار المناصرة إلى أهمية التاريخ وحضوره داخل النصوص الشعرية المعاصرة لأنّ "تعامل الشاعر مع حساسية التاريخ يتمّ عبر تقنيات الفرز الجدلي للوقائع والاختيار والتحوير والتشويه المتعمّد، عندئذٍ لا تتبقى الواقعة التاريخية كما هي، أي تتحول بعد استخدامها كل هذه التقنيات إلى واقعة شعرية، لأنّ هذا التحوّل والفرز الجدلي هما ما يميّز الشعر عن التاريخ، ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تحدّد درجة سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ"[2].هنا المناصرة يؤكد على ضرورة الاستعانة بالمدونات التاريخية على

(1) محمد الغزالي، فقه السيرة، ت: محمد ناصر الدين الألباني، المجلد 1، دار الكتب الحديثة،ط6، القاهرة،1965، ص454.
(2) عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري- شهادات في التجربة الشعرية، دار الكتابات، بيروت، ط1، 1993، ص95.

حسب ملاءمتها للنصوص الشعرية المعاصرة، فالشاعر بأمس الحاجة لإعادة كتابة التاريخ يعكس فيه صورة الواقع المعاصر.

التداخل النصّي بين النصوص التاريخية القديمة أو الحديثة و النصوص الشعرية المعاصرة، لا يقوم إلّا بنسج أفكار الشاعر الموظّفة في عمله أثناء تجسيد قضية ما وفق واقع جديد جمع بين الماضي والحاضر، هنا تكون "الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحاً جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة"[1] لتكتسب صورة حديثة، قدمها الشاعر المعاصر تزخر برؤاه ومواقفه المعاصرة، في طابع يمزج بين أزمنة وأمكنة مختلفة جاءت من التراث التاريخي.

أمّا أهم النماذج الشعرية التي زخرت بالشخصيات والأماكن التاريخية في شعر عز الدين المناصرة، فكانت شخصية امرؤ القيس المحتكرة لأكبر مساحة من كتاباته، وكيف لا وهو يرى فيه صورة تعكس حقيقة واقعه، إنّه إمرؤ القيس الشاعر الفحل من فحول شعراء عرب الجاهيلة، الباحث عن مجد ضائع ومُلك زائل، يأخذ حلفاء في عهده لاسترجاع ما سلب منه (العزّة والكرامة والمجد).

يقول المناصرة:

سيّدي... بوسعيدْ*:

نحاول مُلْكاً...وقد لا نموتْ

بثوبِ السُمومِ الذي أرسَلتْهُ لنا الرومْ

خلفكَ رومٌ، حوَالِيك رومٌ، وفي الماء رومٌ،

وفي الشاي رومْ

وفي الصحافة رومٌ، وفي كتبِ الجامعاتْ.

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص194.

وفي أسرّةِ زوجاتِنَا في البيوتْ

نحاول مُلكاً وقد لا نموتْ.[1]

ثبت تداخل هذه الأسطر الشعرية مع قصة امرئ القيس وهو يُقتل بالثوب المسموم على يد الروم، أثناء استنصاره لهم حتّى يستردّ عرش والده المقتول، وعزّته ومجده وكرامته، إلاّ أنّ المناصرة يرى الروم في واقعه المعاصر، موجودين في كل جزء من حياة العرب، على الرغم من تغلل سمومها إلاّ أنّها لم تقتل الفلسطيني بالأخص (الروم في نظره اليهود الصهاينة).

يضيف الشاعر في القصيدة نفسها قائلاً:

يا امرأ القيسْ

مالي أراكَ حزيناً صموتْ

البلاغةُ ذمتّها واسعةْ

يا امرأ القيسْ

إنْ شئت قرطاج، لا بدَّ من شوكها

ولا بدَّ أنْ تتعفَّرْ قبل الوصولْ

شدُّ ذراعك رملٌ،

يناديكَ نيلْ

يا مرأ القيس إنَّ السَمَوْألَ تاجرُ أسلحةٍ

واسمهُ صِموئيلْ

[1]عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص300.
* بوسعيد: مدينة معروفة بتونس.

والبلاغةُ سيفٌ عتيقٌ كسولْ

دمُهاَ خَدَرٌ من كحولْ

ودمي من جراح الخليلْ.[1]

انتقل التركيب اللفظي في القصيدة نفسها إلى مناداة امرئ القيس، من باب الحديث مع الشخصية التاريخية الغائبة، وكأنّه ينادي نفسه ويناجيها، ذاته التي تبحث عن هويّتها في منفى قرطاج، هو حزين نال منه اليأس بعد اغتصاب أرضه على مرأى العرب، وهو يصوّر في استدعائه لامرئ القيس مدى حكامها في تسيير الأوضاع وفشل معالجتهم للقضية، ذاكراً عجز المثقف الشاعر في ترجمة للأحداث على طريقته.

وعن الشخصية التاريخية نفسها يقول المناصرة في قصيدة: "قِفَا...نبكِ"

ضَاع مُلكي

في ذُرى رأْس المجيمِرْ

ضاعَ مُلْكي وأنا في بلادِ الرومْ،

أهذِي، ثمَّ أمشيِ، أتَدعثَرْ

مَنْ تُرى منكم يُغيثُ الملك الضَّلِيلَ

يا صخر يعوثْ

أرسِل الجَمْرَ لكوخْ الندماءْ

ضيَّعوني...ومضوا في دربهمْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص301.

يشربون الخمر في هذا المساءْ

قرب غَنْجات الإماءْ[1].

صنف الكثير من النقاد شخصية امرئ القيس إلى أوجه عديدة تباينت بين:"وجه اللاهي اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه الموتور الساعي وراء الثأر، ووجه المفجوع النادب، ووجه اليائس المهزوم"[2]، هي واقع المناصرة المشرّد في بلاد المنفى، الضائع الذي سلب منه حق العيش في وطنه فلسطين، هو في موضع الرثاء بعدما خاب أمله تُجاه دعم العرب لقضيته، كما خاب أمل امرؤ القيس من دعم القبائل العربية له.

هو تداخل تجربتين شعريتين تقاطعتا في صورة عكست واقعاً لم ولن يتغير طول الأمد، أجاد هنا المناصرة في خلق البعد الدلالي الخاص به والغني بأبعاد تعبيرية فنية، أكسب أسلوبه جانباً من التّنوع في البناء المنسجم والمتناغم.

الحديث طويل عن شخصية امرئ القيس وحضورها في ثنايا شعر المناصرة، فأخذنا منها جزءاً قليلاً، حتى لا نهمل استدعاءه لنصوص وشخصيات تاريخية أخرى، نذكر بعض الأسطر الشعرية من قصيدة "أبو محجن الثقفي...أثناء تجواله" يقول المناصرة:

يُعاد أبو محجن الثَّقَفيُّ إلى سجنه، كالعبيدْ

ويحمل تاريخَ عصيانِه في الحقائب، تُكتبُ عنه التقاريرُ،

يُمنع من شمّ عطر الوردْ،

نُقرّر كيف اغتيال هويّتِهِ في صباحٍ جليدْ.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص13.

[2] علي عشري زايد، امرؤ القيس الكنعاني، أقنعة الملك الضليل في ديوان يا عمب الخليل (قضية الموروث)، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، ص47.

يُعادُ إلى كهفِه بالقيودْ.

تُحاصرُه الشائعاتُ ويُسألُ عندَ الحدُودْ.

-(محروقةٌ سُفُني...من كثرةِ العصيانْ

مجبولةٌ مُدُني...بالقشِّ والزوّانْ)[1].

المعروف عن شخصية أبي محجن الثقفي أنّها شخصية شاعر وفارس عربي غاضب وقلق على آخرته بعد عصيانه، ترتبط حياته بشيء من الرومانسية ولم ترتبط يوماً بالسياسة، والتناص هنا يظهر جانباً من شخصية المناصرة القلقة على نهايتها المرتبطة بأبي محجن الثقفي.

اختيار الشاعر لمثل هذه الشخصيات التاريخية والأخذ من قصصهم هو فقط تجسيد لرؤاه، وفي الوقت ذاته يرى نفسه فيها، فكانت الطريقة الأنسب لتحريك مشاعر المتلقي، كما يرى في شخصية الرسام الكاريكاتيري الفلسطيني ناجي العلي، الذي طالته يد الغدر والخيانة، وشخصية الشاعر الإسباني لوركا أحد شهداء الحرية، الذي أُعدم إبّان الحرب الأهلية الإسبانية، وشخصية الروسي بوشكين الذي قُتل بمؤامرة من القيصر [2]، وشخصية الحلاّج المتصوف والشاعر الذي لم ينج من حكم إعدام الخليفة المقتدر بالله العباسي له بعدما أُتّهم بالزندقة وادّعاء الربوبية.

يقول الشاعر في قصيدة: "قبرٌ في لندُنْ"

رجلٌ يحملُ أسئلة ويطوفُ بها فوق الأمواجْ

خذْ سيفاً يا بوكشينْ

خذْ وتراً يا ناجي

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص385.

[2] ينظر: عز الدين المناصرة، هامش النص الشعري، مقاربات نقدية في الشعر والشعريات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 2002، ص237-249.

خذْ حِذركَ يا حلاّجْ

ينطحُ مدناً حالكةً من صخرِ الصوَّانْ[1].

صوّر الشاعر عز الدين المناصرة في استحضاره لهذه الشخصيات التاريخية الدّوامة التي يعيش فيها جرّاء اضطهاد الأشخاص وسلبهم حرّياتهم المجسّدة في الفن والإبداع الأدبي، يريد لو يعود به الزمن حتى يحدّث هذه الشخصيات ويحثّها على أخذ ما سلب منها، والوقوف مجدّداً في وجه الغدر والخيانة.

يقول المناصرة في نفس القصيدة:

قلْ لي يا هذا،

هلْ نركضُ فوق سرير الأمواجْ

هلْ نذهب للغيمة في ذاكرة الماءْ

قل لي يا هذا،

إنْ كنت تنازلهمْ، أم تختار الوقت الوهّاجْ

قلْ لي يا لوركا،

قلْ لي يا بوشكينْ،

قلْ لي يا ناجي،

قلْ لي يا حلاّجْ[2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني، ص388.
[2] المصدر نفسه ، الجزء الثاني، ص390.

اتّضح ألمُ الشاعر جلياً في ثنايا هذه القصيدة، وقف فيها حائراً باحثاً عن سبيل يخرجه من صدمة الواقع المرّ في فقدان قامة من مشاهير الفن والأدب، وكأنّه ينوح موتهم الذي قد يدركه هو الآخر.

إنّ طبيعة التصوير في استدعاء هذه الشخصيات التاريخية لم يختلف عمّا ذكرناه في استلهامه لشخصية امرئ القيس، فالشاعر عز الدين المناصرة يصنع حياته في شعره بإدماج الغائب في حاضره، ممّا أكسب القصص والشخصيات التاريخية إيحاءات جديدة وزخماً تعبيرياً بالغ الأثر والإيحاء، لتكتسي في الأخير بثوب معاصر.

1-3-التناص الأسطوري:

أصبحت الأسطورة المرآة التي يرى فيها الشاعر المعاصر غايته في تجسيد واقعه، كما أصبحت من ضروريات التوظيف والاستلهام داخل النص الشعري العربي المعاصر، وتوظيف الأسطورة من المصادر التراثية التي استلهمها الشعراء المحدثون "فالأسطورة كانت بمثابة المرجع الذي يتّكئ عليه الشاعر، ويجعل منه قناعاً يتخفى وراءه لكي يشير إلى ما يقصده، وذلك لأسباب عدّة فنية، سياسية، واجتماعية...الخ"[1]واستحضار هذا العنصر الهام هو في حدّ ذاته استحضار للتراث والتاريخ، الذي يتفاعل والميثولوجيا والخرافة والحكاية الشعبية، ولصعوبة تداخلها مع كل هذه الحقول المعرفية نشير في البداية إلى ماهيتها، فما هي الأسطورة إذن؟

للأسطورة معانٍ عديدة لم تتحدّد دلالتها لحدّ الساعة، لشاسعة حقلها المعرفي، يقول مالينوفيسكي في هذا الصدد: "الأسطورة في حقيقتها ليست تعبيراً تافهاً، ولا تدفقاً عشوائياً لخيالات عقيمة ولكنها قوى ثقافية هامّة تشكلت بصورة محكمة"[2]،لهذا أصبحت الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر، تستغلّ لغتها من إيحاءاتها الخارقة، ومن خيالها الذي لا يعترف بالحدود لطلاقته، كما أنّ "الأسطورة عنصر من العناصر التراثية التي أتيح للشعراء للإفادة من معطياتها في هذا العصر، فيتضمن العمل الفني حدثاً أسطورياً

(1) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات، ص184.
(2) كارم محمود عزيز، الأسطورة فجر الإبداع الإنساني، الهيئة العامّة لقصر الثقافة، الدراسات الشعبية، العدد 66، 2002، ص35,

أوشخصية أسطورية إنّما يراد بها استحضار مضمونها ودلالتها الأسطورية لتكون عنصراً يدخل في مكونات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة"[1].

إنّ توظيف عز الدين المناصرة للأسطورة في تجربته الشعرية، إنما هي تصوير لأزمة شاعر معاصر، لتشكل بذلك الأسطورة في شعره ظاهرة بارزة، إذ استوحى البعض من جوانبها وكل عناصرها ليبني على أساسها أعماله الشعرية، حيث يقول: "التقطت عصارة الأسطورة وتوجهت إلى الأساطير الكنعانية، والأساطير العربية بدلاً عن الأساطير اليونانية لكنّ إضافتي تتمثل في أسطرة اليومي والشعبي والتاريخي"[2]،كل هذا من أجل إعادة بناء الأسطورة بصورة حديثة وجديدة تلاءم تجربته الخاصة.

لم يتوقف استحضار الأسطورة عند المناصرة في حدود تبريره لموقفه السياسي إزاء القضايا الراهنة في فلسطين، بل يمتدّ إلى تشكيل الصورة الشعرية وفنيتها إضافة إلى عناصر أخرى تسهم في بناء القصيدة.

تعتبر الشخصية الإغريقية "إيكاروس" من الشخصيات الأسطورية التي استهوت المخيال الشعري عند عز الدين المناصرة، فاستحضرها داخل منجزه الشعري، واستوحى من قصّته ما يتلاءم وأفكاره وهمومه المعاصرة.

يقول المناصرة في قصيدة: "تشمع كبد إيكار"

هو ابن الطائر، وهي من شجرة الانشقاقات

ومع هذا فأنا أتوقع

أن يكرر التاريخ نفسه

أحيانا يكرر نفسه يا سيدي:

---

(1) علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر، الكويت، 1982، ص117.

(2) عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2000،ص463.

هو سيحترق بشمسه

وأنا سيذوّبني المنفى مثل شمعة

هو يتّحد بعباءة العشب السماوي

وأنا أنحلّ في تراب المنافي الصخرية تلك مشيئة عدم التخطيط يا إيكاروس

هل تصدّقني الآن أيّها المرحوم؟!!

هل تصدّق؟![1]

لقد تجلّى في هذا المقطع الشعري البعد الأسطوري بصورة كبيرة، تطرح أسطورة "إيكاروس" ابن "ذيذالوس" الذي وضع جناحين من الريش والشمع ليطير هارباً من سجنه، كما أقدم على الأمر نفسه مع ابنه "إيكاروس" فأعطاه جناحين أيضاً، وحثّه على الانطلاق بهما بحثاً عن الحرية على أن لا يقترب من البحر حتى لا يثقل الجناحين بفعل الرطوبة فيعجز عن حملهما، وأن لا يقترب من الشمس كثيراً فيذوب شمعهما ويهوى إلى الأرض، كما أوصاه أن يطير بجنبه ليسلم.غير أنّ إيكاروس أخذه الغرور فانطلق متعطشاً للحرية في شهوة الاقتراب من الشمس، ذاب حينها شمع الجناحين، وسقط إيكاروس في البحر بالعاً إيّاه في أعماقه[2].

تفاعلت هذه الأسطورة نصيّاً وواقع تجربة المناصرة في المنفى، فهو يرى تشابهاً بين الحالتين حتى لو اختلف العصر والزمن، إيكاروس سقط أثناء هروبه من السجن باحثاً عن الحرية، والمناصرة يتوقع نفسه الشمعة التي سيقضي عليها المنفى، فحاول من خلال كل هذا التداخل تصوير موقفه تجاه معاناة وطنه، والكشف عن المعاني والدلالات الأساسية المجسّدة لفكرة الحرية الإنسانية.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، المجموعة الثانية، ص98-99.
[2] ينظر: محمد عبد الستار البدري، سقطة إيكاروس وطموح الدولة والزعيم، مقال، جريدة "الشرق الأوسط" (جريدة العرب الدولية)، العدد 11875، الثالث من يونيو، 2011.

واستلهام المناصرة من الأسطورة الغربية (إيكاروس، أندروميدا، وأورفيسوس) لم يأخذ حقّه من تجربة الشاعر المعاصرة، لأنّه في الحقيقةكان يستهويه الموروث العربي الأسطوري، وأسهم في تطويره من جوانب عدّة في البعض من قصائده، مضيفاً صفة الكنعنة إليها دون المساس في خصوصيتها، ومن أهمّ الشخصيات الأسطورية العربية هناك حضور "زرقاء اليمامة" في العديد من المناسبات الشعرية المعاصرة، فكان عز الدين المناصرة الأوّل من استلهم منها الحدث بما يخدم جوهر الرؤية وعمق مردودها الإيحائي، أين جسّدها في إطار فني جمالي، يقول علي عشري زايد في هذا الجانب: "لعلّ أوّل من استدعى زرقاء اليمامة في صيغة (التعبير بالموروث) من بين شعرائنا المعاصرين الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة في قصيدته (زرقاء اليمامة)، وفيها يرمز بالزرقاء إلى هذه القوى التي تنبأت بالأخطار قبل وقوعها، ولم يصغ أحد إليها وكانت النتيجة الدمار للجميع"[1]، كما أنّ السبب الرئيسي لتوظيف هذه الشخصية لكونها رمزاً أسطورياً يرمز إلى:"القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير"[2]، ودمجها الشاعر عز الدين المناصرة بجفرا الكنعانية، قائلاً في قصيدته: "زرقاء اليمامة"

لكن يا جفرا الكنعانية

قلت لنا إنّ الأشجار تسيرُ على الطرقاتِ،

كجيشٍ محتشدِ تحت الأمطارْ

أقرأ أشجاري، سطراً سطراً، رغم التمويهْ

لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراءْ

كنّا نلهثُ في صحراء التيهْ

(1) زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص188.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كيتامى منكسرين على مائدة الأعمامْ

ولهذا ما صدّقكِ سوايْ [1].

تغلغلت أسطورة زرقاء اليمامة في شرايين قصيدة المناصرة بدءاً من العنوان، وفي هذه الأسطر الشعرية أصبحت جفرا الكنعانية في موضع زرقاء اليمامة حيث يستشرف كلاهما المستقبل ويحذّر من خطر يقترب وهلاك مؤكّد، إلاّ أنّه لا أحد يصدّقها غير الشاعر، فترتبط جفرا الكنعانية/زرقاء اليمامة في مسار نصين (شعري وأسطوري) بحضور الفعل (البصيرة).

استدعاء الشاعر لهذه الشخصية الأسطورية جعل منها نقطة هامة محرّكة للأفعال، صوّر من خلالها الواقع الخفي لشعبه وهو ترصّد العدوّ للمقاومة والانتفاضة حتى يحبطها ويقمعها، مستفيدا من عيون زرقاء اليمامة (المصدر الأسطوري)، وأحسن سبيل للوصول إلى وعي الشعب وإيقاظه.

يقول المناصرة في قصيدة: "يمامة يا يمامة"

يمامة يا يمامة...

كانت اليمامة

تترصّد الهجوم الليليّ

تطلق حنانها باتّجاهنا

ورعودها باتجاه الأعداء[2].

استحضار لقب اليمامة في هذه الأسطر الشعرية غيّر من سياق النص الأسطوري المتفاعل داخل النص الشعري(النموذج السابق)، واستلهام المناصرة لليمامة عمق من معانٍ ودلالات نصّه الشعري

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص21.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص146.

(النموذج الثاني)، فهو في موضع رثاء حبيبته جفرا الشهيدة المقتولة في غارة إسرائيلية وقعت على بيروت عام 1976م.

صفوة القول أنّ شعر المناصرة قد زخر بالأسطورة فهو لا يختلف عن غيره من الشعراء المعاصرين الذين استفادوا منها بشكل وجداني جماعي، معبّرين عن تجاربهم الشعرية بسبب ثرائها الدلالي وبعدها الدرامي، تخرج النص الشعري من النسق الغنائي إلى النص السردي مجسّدةً روح الحدث بموضوعية.

استطاع الشاعر عز الدين المناصرة أن يوظف الأسطورة والتنويع منها في شعره، حتّى يصور الواقع الفسطيني الراهن والصراع القائم والدائم لا محالة، صنع من الصورة القديمة صورة جديدة لواقع معاصر.

1-4-التناص ا الأدبي:

إنّ التناص الأدبي هو استدعاء الموروث الأدبي بجميع مستوياته، لحاجة القصيدة المعاصرة لمثل هذا التفاعل مع النصوص الأدبية القديمة وحتى الحديثة، يقول علي عشري زايد: "تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"[1].في هذه الحالة أصبح الشاعر المعاصر يأخذ ويندمج في التجارب الشعرية السابقة، بتسليط الضوء على ما يخدم الفكرة والقضية المراد تحويرها والتعبير عنها بما يتلاءم وتجربته المعاصرة.أمّا عز الدين المناصرة فقد توسّع في توظيفه للموروث الأدبي بنوعيه (الشعري والنثري)، اختلف بين تأثره وتأثيره على الطابعين العربي والغربي.

أ- التناص الأدبي والموروث العربي:

اهتمّ المناصرة بالأعمال والتجارب الشعرية العربية القديمة فاستحضر العديد من شخصياتها ونصوصها، متقمّصاً إيّاها بهدف تصوير نظرته ورؤاه المعاصرة.

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص173.

من أبرز الشخصيات التراثية الأدبية التي حضرت بأقوالها خاصّة و باسمها عموماً في شعر المناصرة هي شخصية امرؤ القيس، فاستحضر جزءاً من معلّقته في قصيدته: "قِفا...نَبْكِ" من ديوان "يا عنب الخليل".

يقول فيها:

يا ساكناً سقْطَ اللّوى

قد ضَاع رَسْمُ المنزِلِ

بين الدخول فَحَوْمَلِ

مقيمٌ هنا أَشْربُ الخمر في حانةٍ

قرب (رأس المجَيْمرِ)...كل مساءْ

هنا ينعبُ البومُ في سقْفها،

تستريحُ ثعالبُها من ثُمول الرخاءْ[1]

اعتمد الشاعر على آليتي "القول" و "الاسم"، فالتناص الأدبي هنا رسم لوحة فسيفسائية، جمعت كل صفات امرئ القيس المقتبسة من واقعه.إن قراءة قصيدة عز الدين المناصرة فيها التماس لتتابع وتسلسل حياة امرئ القيس، فالشاعر كشف عن أبعاد حياته ومزجها بتجربته الخاصة، معتمداً على مقاطع بكائية من شعر امرئ القيس وضع من خلالها قصيدته في قالب رثاء نفسه ووطنه.

يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

وحتّى تُدَقُّ المساميرُ في النعشِ،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص07.

لا تزعجوا الشعراءْ

دعوني على زقِّ خمر، أنامُ وخلّوا يدي تحمل الكاسَ،

حتّى تُطاولَ رأسَ المجرّةْ

ولا تطلبوا الثأر يا آل حُجْرٍ...فإنّي.

قتيلُ العذارى وكأسٍ من الراحِ

لم أدخل الحرب مرَّةْ!![1]

بالتضمين نفسه المعتمد في المقطع السابق نجد المناصرة يواصل الكشف عن الملامح الوجدانية والفنية من شعر وحياة امرئ القيس، ليربطها بملامح وأبعاد شخصيته وحياته الخاصة، ومثل هذا التناص الأدبي بين نصي الشاعرين (الجاهلي والمعاصر) هو مفتاح ضروري لفهم الرؤية الشعرية في ديوان "يا عنب الخليل"[2].

وكان الشاعر العرجي هو الآخر يسكن في جزء من كتابات عز الدين المناصرة، تقاطعت تجربتا الشاعرين في كونهما عانيا السجن والقهر والنفي، على الرغم من ذلك صبر العرجي وتحمل بتحدّيه وإصراره وعزيمته في الاستمرار، ممّا جعل شاعرنا يرى ذاته في كل هذا مقتدياً في تحقيق ذلك.

يقول المناصرة في قصيدته: "أضاعوني"

مضت سنتان...قالت جدّتي وبَكَتْ

وأعمامي،

يهزّون المنابر، آهِ ما ارتجّوا،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص08.

[2] تردّدت الإشارات الشعرية للشخصية التراثية التاريخية والأدبية لامرئ القيس في شعر عز الدين المناصرة وفي ديوانه هذا (34 مرة).

ولا ارتاعوا

مضت سنتان،

قال الشاعر المنفيّ، حين بكى:

"أضاعوني

وأيّ فتى، أضاعواْ"

مضت سنتان...أرضُ الروم واسعةٌ...وجَدّي

دائماً عاثرْ

وسوق عكاظ فيها الشاعر الصعلوكْ

وفيها الشاعر المملوكْ

وفيها الشاعرُ – الشاعرْ[1]

"أضاعُوني وأيُّ فتى أضاعُوا" هو شطر من شعر العرجي يقتبسه كل من أحسّ الإهمال من قومه ومن حكامه، والمناصرة يندمج وشخصية العرجي في موقف واحد وفي تجربة شعرية واحدة، استلهم منه الألم والحزن، واستوحى ما يحمله من طابع وجداني ومزجه في شعره وألبسه مشاعره وأحاسيسه الخاصة.

اهتمّ المناصرة بالشعر العربي القديم وتأثر بشعرائه، فلم تقتصر اقتباساته على شعر امرئ القيس والعرجي وإنما حضر المتنبيّ في قوله:

وبكى حصاني، فارتميت من التَعَبْ

و سمعتُ وإلينا يقول وعينُهُ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، 173.

فيها القذى:

"لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى"

حتى تقال على مسامعه الخُطبْ

حتى تقال على مسامعه الخطبْ[1].

يقول أبو الطيب المتنّبي في قصيدته: "لهوى النفوس سريرة لا تعلم"

لا يَسْلَمُ الشّرَفُ الرفيعُ مِنَ الأذى ...حتَّى يُراقَ على جَوَانبِهِ الدَّمُ[2]

كان لهذا البيت من الحكمة حتى نُقل في أشعار فطاحله الشعر العربي مقتبسين نصه ومعناه، فلا يسلم الشرف الرفيع والعلو في الأحساب والأنساب والعقائد والأعراض حتّى يراق دم من تعرض له بالسوء ونال منه بالحسد، فإذا أُريق دمه سلم الشرف ممن تسول له نفسه أن يأخذه أو يعتدي عليه.

لكن عز الدين المناصرة أخذ الشطر الأوّل من بيت المتنبّي وأبقى على معناه، لكن الشطر الذي يليه غيّر من الحكمة التي يحملها المعنى السابق، جعل الشاعر فيه نوعا من السخرية، والتحسّر على شرف العرب الذي أصبح يغتصب على مرأى أعينهم، فيكتفون بالاجتماعات الطارئة والخطابات التي لا تنفع، ليسوق نهاية القصيدة إلى معنى آخر وهو اليأس من حال العرب.

يقول المناصرة في قصيدة: "ظلّ يركض...حتّى الرصاصة"

تتبعني الأشجار، الأنهار، العربات

لأغازل عينيك الزرقاويين، بسيفي الموتور

بالريح الشرقية، بالأسماء

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص176-177.

[2] ينظر: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، المجلد 1، بيروت، 1983.

ماذا أعددتَ من: الخيل- الليل- رماح البيداء؟؟؟[1]

يقول المتنبّي:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني ...والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ[2]

بيت المتنبّي من أشهر الأبيات تداولاً لما يحمله من شجاعة وقوّة وفخر وعزّة نفس سكنت حياة الشاعر حتّى مماته، أمّا المناصرة من سؤاله الذي صاغه من هذا البيت حاول أن يذكّر الفلسطيني بهذه الصفات بما فيها القوة والشجاعة، كما حثّه على التشبّث بها فهي سبيله الوحيد ومن أجل الوقوف في وجه المحتلّ المغتصب.

وفي هذا الجزء من التناص الشعري في الأدب العربي بين شعر المناصرة و شعر كل من امرئ القيس والعرجي والمتنبّي، نحسّ بالدفء الإنساني الحميمي ورائحة الوطن والشوق الحارق له خاصة لمدينة الخليل (مسقط رأسه)، تناول العديد من القضايا السياسية في أغلبها بوعي سياسي ناضج، كما كان حضور الموروث الأدبي القديم له لمسة خاصّة في شعره أعطت أبعاداً دلالية تنصب في سياق واحد.

ب-التناص الأدبي و الثقافة الغربية:

كان للثقافة الغربية وأدبها أثر كبير في كتابات عز الدين المناصرة، وهذا لكونه متخصص في الأدب المقارن فقد قدم العديد من المحاولات حتى يتعرف على ثقافات أجنبية، كما أكّد في عدّة مناسبات على أنّ المتخصص في هذا المجال يجب أن يكون مثقفاً موسوعياً، من خلال التعرف على الآداب الأخرى عبر الترجمات الموثوقة، فاستفاد هو الآخر من تفتحه على الثقافة الغربية أثناء عيشه أوربا الشرقية.

وممّا اقتبسه وتناصّ معه في أغلب كتاباته من الآداب الأجنبية ومن قراءاته المتعدّدة المختلفة، نجد تأثّره بالشاعر الأمريكي (توماس ستيرنز إليوت 1888م-1965م)، وهو من أهمّ شعراء الغرب الأجانب

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص461.
[2] ديوان المتنبي، المصدر السابق.

والأكثر تأسيساً في شعر المناصرة، لما يخدم واقعه العربي ويعبّر عن وجدانه، وممّا يثري الموقف المعاصر ويمنحه طاقة تعبيرية جديدة.

ومن التفاعلات النصية بين نصي الشاعرين في قصيدة "دليلة الغزيّة" فيقول المناصرة:

العتبة أشواق كالبحر تمورْ

العتبة أشواقٌ و (زجاجٌ مكسورْ

تمشي الفئران عليهْ)[1].

تناص هذا الجزء من شعر المناصرة مع شعر إليوت في قصيدته:"الرجال الجوف"

"**The Hollow Men**"

we whisper together

Are quiet and meaningless

As wind in dry grass

Or rats feet over broken glass

[2]In our dry cellar

-أصواتنا المجففة، حين

نتهامس معًا

هادئة وبلا معنى

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص198.

[2] T.S.ELIOT,the Hollow Men-the poem,SHMOOP University.2017.

كالريح في الحشيش الجاف

أو كأقدام الفئران فوق البلور

مكسّر في قبونا الناشف[1].

لم يتأثّر المناصرة باللفظ فقط في شعر إليوت وإنّما تعدّى ذلك المعنى، والتناص الشعري هنا استند إلى موقف فكري وتجربة معاناة وألم، وترجمته لهذا الجزء كان مكوّناً لمادّة النص التصويرية، وهذا التأثر عزّز الجانب الدرامي في شعر عز الدين المناصرة، بهدف الكشف عن معالم تجربته، والحداثة هنا لم تلغ الماضي في شعره بل استلهمته في قالب معاصر.

حضور الشخصيات والنصوص الأدبية الغربية في شعر المناصرة أضفى طابعاً منفتحاً على العالم، ومن أهمّ الشعراء الذين تأثر بهم على غرار إليوت هناك أيضاً (ألكسندر بوشكين 1799م-1837م)، أمير شعراء روسيا ومن أعظمهم في القرن 19م، ربط بين الشعر والمجتمع والأدب الروسي، وفي النهاية كان ضحية رصاصة أطفأت شمعة شعب، كانت تضيء نور حريتهم ، فكتب عن آلامهم ومعاناتهم ساخراً في مناسبات عدّة من حكم القيصر الظالم[2].

من شعر التوقيعات لعز الدين المناصرة قصيدة "لا تغازلوا الأشجار حتّى نعود"، خصص جزءاً معنونا بـ: "حالة بوشكين"، يقول فيها:

-كانوا يا جفرا،

يجرّونني، نحو قبو التعذيب الثوري

غَرْغَرَ الدمُ في فمي

اللصوص يُعدّون حقائبهم، باتجاه الفراديس.

(1) اليوسف، يوسف سامي، ت.س.إليوت (دراسة وترجمة)،ط1، دار منارات للنشر، عمّان، 1986، ص137.
(2) ينظر ملخص من كتاب: ت.ج بينيون، قصة حياة بوشكين، فايتنج بوكس، نيويورك، 2005.

لمن أراد منكم، أن يغرق في التفاصيل

فليقرأْ...حادثة بوشكين.[1]

يجد المناصرة في شخصية بوشكين الشاعر الذي يشاركه محنه وآلامه تجاه وطنه وشعبه جراء الظلم، صوّر من خلاله حال الأسير الفلسطيني الصامد وهو يعذّب في موقف شعري يغلب عليه النمط الدرامي، بالمقابل يصوّر الخونة الذين باعوا الوطن بعدما نهبوه واتّجهوا نحو النعيم.

أمّا الشاعر الإسباني"فيديريكو غارسيا لوركا" (1898م-1936) شهيد الحرية[2]، حضر هو الآخر في قصيدة "ليلة الافتتاح" للمناصرة قائلاً:

ترشُّ العصافيرَ بالقمحِ

تجثو العصافيرُ راكعةً عند أقدامه

في صقيع الصباحْ

تدندنُ أغنيةً لونُها

لم يكن في قصائد لوركا

ولا في رسوماته[3].

أخذت هذه الأسطر الشعرية بعدا دلاليا بعيدة عن الوصف الشكلي، فالشاعر يصوّر الظلم والقتل في حق الشعب الفلسطيني، فهو يؤكد أنّ ما يحدث من كوارث وانتفاضات وقهر ومعاناة أكبر من أن يذكر في شعر ورسومات لوركا، وفاق كلّ ما ألّفه هذا الأخير عن الإبادة الإنسانية.

---

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الأول، ص294-295.

2 ينظر: فيديريكو غارسيا لوركا...الأكثر تأثيراً في الشعر الإسباني، "أقاصيص عن حياته وقدره وهاجس الموت في شعره"، مقال، جريدة القدس العربي الإلكترونية، 14 جوان، 2016.

(3) المصدر السابق، الجزء الثاني، ص439.

استحضار اللقب والتفاعل معه في الكتابة الشعرية عند عز الدين المناصرة تعدّد كثيراً، فهو شاعر معاصر تأثّر بغيره من شعراء العرب والغرب، ليصوّر بذلك جانباً من واقعه المشابه لواقعهم، مخلّدا في عدّة محطات لأرواحهم المغدور بها.

1-5-التناص الشعبي:

أصبح الشاعر المعاصر يستدعي التراث الشعبي في شعره بمثابته العنصر الفاعل في بناء القصيدة، كما يسهم في التعبير عن رؤاه ومواقفه التي تتواءم وروح العصر في حضور الموروث الشعبي، ولهذا السبب أقدمت العديد من الدراسات من أجل الاهتمام بهذا النوع من الظواهر الأدبية، لأنّ القارئ أصبح يجد صعوبة في فهم الكتابة الشعرية المعاصرة، فأصبح الإلمام بالثقافة الشعبية ضرورة ملحّة.

وعز الدين المناصرة هو الآخر تلاحمت أعماله الشعرية بهذا المكون العضوي، فقد استند على تضمين أنواع عدّة من الأشكال الشعبية القديمة منها والحديثة، رسم بها صوراً ذات جوانب فنية ودلالية عكست تجارب معاصرة.

تعدّ الأغنية الفلسطينية الشعبية "جفرا وهي يالربع" البداية الأولى في احتكاك الشاعر المناصرة بالأدب الشعبي من بداياته الأولى في النظم، ليجعل منها نوعاً من أنواع الشعر الفلسطيني الحديث، لأهميّة "جفرا" في حياته، كانت الوطن، الحبيبة الشهيدة، الأم، المرأة الفلسطينية المناضلة، فهي "تقاتلُ وتنضَحُ أنوثة وإنسانية، تبعث فينا التفاؤل بأنّ الظلم زائل، مادامت الحياة خصبة"[1]، وبهذا أصبحت جفرا من خصوصيات تجربته الشعرية، فتعددت دلالاتها واختلفت على حسب حضورها في شعره.

وحتّى لا نهمل موضوع التناص الشعبي بعيداً عن إحصاء حضور "جفرا" كرمز شعبي في شعر المناصرة، ستقتصر الدراسة على البعض من النماذج التي تخدم هذا العنصر بين "جفرا الوطن" و"جفرا الحبيبة".

---

[1] الطيب ابن رجب، قراءات سياسية لمجموعة جفرا "أبو الليل الأخضر...أبدا لجفرا أغني"، امرؤ القيس الكنعاني، "قراءات في شعر عز الدين المناصرة"، ص239.

-جفرا الوطن:

يقول المناصرة في قصيدة: "جفرا...دثّريني لأنام"

يا جفرا، لا تفترشي الرمل الأصفرَ،

لا تعترفي بالديجورْ

لا تنسيْ مفتاح الدار، المقهورِ من الغربةْ

كنّا مقهورين، فهل

نقهرُ هذا المقهورْ!!

لا، وطني ليس الدامور [1].

لم تنقطع صلة المناصرة عن وطنه وهو في المنفى، فقد كان دائماً يبدع في تصوير حالته وهو يتألم لوضع فلسطين وشعبه، ونجده في هذا الجزء الشعري ومع حضور "جفرا" (الوطن-الثورة) يتوعّد باليوم المعهود في استرداد سيادة فلسطين.

يضيف في القصيدة ذاتها قائلاً:

أقول لجفرا، حلمتُ بأنّكِ قافلةٌ من سرابْ

ستكتشفين، بأنّ القبورَ تثورْ

وأنّ السماء التي لا تراها القبورْ[2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، الجزء الثاني،ص50.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص50-51.

من جهة أخرى يقول الشاعر الشعبي الفلسطيني أحمد عزيز صاحب الأغنية الشعبي "جفرا ويا هالربع":

جفرا ويا هالربع بدّي أرض بلادي

والقعدة تحلا والله بين أهلي وأصحابي

كرمال عيون الوطن تحلا ليّ الشهادة

كرمال كروم الزيتون الروح مفدية[1]

وينهي القصيدة قائلاً:

والجفرا ويا هالربع صاحت الله أكبر....عشان ملوك العرب للأقصى تتذكر

والجرح إليّ في القلب عالكتب تسطر....بلكي بتحنّ الكتب وتتأسّى عليا[2].

تشكّل من هذا التناص الشعري صورتان الأولى في شعر المناصرة ومع حضور جفرا (الوطن)، كانت هناك حياة الفلسطيني المغترب المرتبط روحياً بوطنه، أمّا الصورة الثانية ففي شعر أحمد عزيز ودائماً مع حضور جفرا (الحبيبة) هناك حياة الفلسطيني المقاوم في العهد الأوّل من الاحتلال الصهيوني على فلسطين، وهو المحب للاستشهاد في سبيل الأقصى.

على الرغم من الفارق الزمني ببين النّصين إلاّ أن النص الشعبي كان محورياً في شعر المناصرة، وهو ممّن قام بتحويل القضية المعالجة من حالتها التي عاشها الفلسطيني المقهور والمحتلّ، إلى قضية خيانة لهذا الوطن، فلا بدّ من استرجاع سيادته.

(1) حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مقال، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2001، ص360.

(2) حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة ، ص360.

-جفرا الحبيبة:

من جانب آخر يقول المناصرة تسرّباً وامتصاصاً لما كتب أحمد عزيز لدى تغزّله بحبيبته "**جفرا**"، في قصيدة: "غزال زراعي"

جفرا يا جفرا يا جفرا

أنت الفتنة، أنت الشيطانْ

يا جفرا أنتِ سحابة هذا الصيف الغامضْ

ثدياكِ مُرهْرِطتانْ

كالمشمش حين يذوب من الصّهدِ الناريْ

ثدياكِ كعوّار العنب الحامضْ

الصدر نتوءٌ في جبل النسيانْ

حصرُمْ[1]

...

ومضت تتقصّعُ في زهوٍ مجنونْ

في حقل الزيتونْ[2]

- وفي المقابل يقول الشاعر الشعبي أحمد عزيز:

جفرا ويا هالربع من فاي الزيتونة... تقعد اليوم كلّه من أجل عيونه

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص41.
[2] المصدر نفسه، الجزء الاول، ص41-42.

ريت الزمان يعود وترجع تزورنا...وأقضي مع الولف ساعة زمانية

جفرا ويا هالربع بتحصد السنابل...الوجه مثل البدر والشعر بتمايل

ناشدت العرب مع كل القبايل...يا مين يدلني على بيت البنية

ل ويا هالربع تحلب الغزالة...ذرعان زي القصب يا محلا خلخالا[1]

تلاحم شعر المناصرة والشعر الشعبي الفلسطيني لفظاً ودلالةً، وكلا الشاعرين تغزلا بالحبيبة جفرا، إلاّ أنّ المناصرة بوصفه الجريء لحبيبته استمدّ التشبيهات من البيئة الرعوية، ليكون قد أفاد من الشعر الشعبي حتىّ تتشكل الصورة الشعرية، ناقلا بذلك جفرا من الأغنية الشعبية الفلسطينية إلى الشعر العربي الفصيح.

لم يكن عز الدين المناصرة مولعاً بالأدب الشعبي الفلسطيني فقط، وإنّما كان متطلّعا على الثقافة الشعبية العربية، لاحتكاكه ببعض الدول العربية أثناء تنقله بين المشرق والمغرب العربي، وقصيدة **"حيزية"***[2] من أشهر قصائد الشعر الشعبي الجزائري "لمحمد بن قيطون" فكانت أبرز قصيدة تركت وقعاً وتأثيراً كبيراً في شعر المناصرة، ليقول في قصيدته: "حيزية-عاشقة من رذاذ الواحات"

آه يا امرأةً من رذاذ السماءْ

آه يا شجر الغابة الماطرة

أحسد الرمل والعُشب والدود في المقبرة

أحسد الشمع في كفّها ثم حنّائها في اليدينْ[3]

-ويقول ابن قيطون في قصيدته "حيزية":

---

[1] حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة ، ص354.

[2] * قصة "حيزية" البدوية الصحراوية من أشهر قصص الحب التي عرفها الأدب الشعبي الجزائري، نقلها بن قيطون على لسان ابن عمّها ومعشوقها "اسْعيد"، العاشق التائه، الحزين ، والباكي لفراق حبيبته، كما حضرت في شعر عز الدين المناصرة وفي ملحمة عز الدين ميهوبي.

[3] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص225.

يا حفّارْ القبورْ سَايسْ ريم البورْ

ما طَيَّحْشْ الصخورْ على حيزياْ

حشمتكْ بالوهّابْ واحْروف الكتابْ

ما طيحشْ الترابْ فوق أم المراياْ

داروهاَ في القبر والشاش امْعجرْ

تضوي ضي القمر ليلة عشرياْ

داروها في اللحودْ الزينْ المقدودْ

جبارة بين اسْدود واسْواقي حياْ[1]

تناصت قصيدة المناصرة وقصيدة الشاعر البدوي بن قيطون و"حيزية" هي الشخصية التي تشاركها الشاعران في سرد قصة حبها مع ابن عمّها "اسْعيد"، لكن في كلا النموذجين أخذت حيّزا خاصًّا من الوصف، ولكل منهما رؤية تهدف إلى رثاء العاشقة، فالمناصرة يحسد كل جزء من الأرض عرف "حيزية"، ويحسد القبر والدود وهي في ضيافته بعد مماتها، أمآ ابن قيطون في نظره "حيزية" لا زالت تشعّ جمالا وهي في قبرها، ثمّ يتوسّل باكياً حفار القبور أن لا يحشرها في مكان يعجّ بالصخور، ليبدع في تصوير"حيزية" الحسناء وهي تحطّ في اللّحد متربعة عرش قبرها بين السواقي التي تبقيها حيّة برغبة من معشوقها الحزين.

ظهر جلياً تأثّر المناصرة بقصيدة "حيزية" لابن قيطون" فقد استرجع منها شيئاً من ذكرى حبيبته "جفرا" والقاسم المشترك بينهما فاجعة الموت المفاجئ، ونلحظ من جانب آخر مدى تداخل النصين الشعريين في قصة شخصية واحدة "حيزية"، زخر كلاهما بدلالات ومعاني كثيرة تدور حول مصطلحات

[1] ابن قيطون، حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، دار المصباح، الجزائر، 1991، ص55.

قوية معبّرة عن الحالة: الموت، الحزن، البكاء، حفار القبور، القبر والدموع (في رثاء بكائي)، إلاّ أنّ المناصرة ومن باب البناء الفني في الفضاء الشعري خالف بن قيطون في سرد لحظة ممات "حيزية".

يقول الشاعر الفلسطيني في قصيدته: "حيزية-عاشقة من رذاذ الواحات"

واحةٌ للمطرْ

عرّجتْ صوْبها الفارسةْ

حيثُ كان دمٌ ينتظرْ

أحمرَ الشفتينِ بلونِ القمرْ

عندماَ كان يلعبُ في القفرِ بين الرّعاةْ

كان يرقبُ غدْرَ الرّمالْ النّقيةْ هذا القمرْ

كان يرسمُ تشكيلةٌ من خطوطٍ على الرّملْ[1]

صوّر عز الدين المناصرة في هذه الأسطر الشعرية لحظة انطلاق الحبيبة الفارسة "حيزية" نحو موعدها بمعشوقها "اسْعيد"، الذّي كان هو الآخر يحترق من لهب الانتظار.

بعدها يضيف الشاعر تصويره لحظة ممات "حيزية" قائلاً:

- يا ملفّعة الفجر إنّ الهوى البدويّ،

هو الأرجوانْ-

كان متّفقاً أن تبادرَهُ بنشيدْ

فلمْ تستطعْ...واعتراهاَ الذّهولْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ، الجزء الثاني، ص226.

ورأى الظلَّ في الماء مثل العذولْ

يتباطأُ نرجسةُ داميةْ

تتناثرُ في الماءِ رائحةُ الشكِّ والحسرة الآتيةْ

فأطلقَ طلقتهُ الواحدةْ

في جبين النّدى وغزال الحقولْ[1]

إنّ زمن الفجر هو لحظة اللقاء التي اختارها المناصرة في قصيدته بهدف تصوير الحادث غير المتوقع، لأنّ الحبيبان اتّفقا –في نظره–على صوتٍ تصدره "حيزية" وهي تقترب من المروج، لكنّها في الواقع لم تفعل ذلك، ممّا ولّد الشكّ في نفس "أسعيد" حبيبها ظنّا منه أنّ واشياً يتربّصهما، ودون تردّدٍ أطلق النار بالخطأ على حبيبته وأرداها قتيلة.

إلاّ أنّه في حقيقة الأمر لو رجعنا إلى القبائل الجزائرية البدوية والصحراوية خاصّة فتلك الفترة (القرن التاسع عشر)، وبحكم التقاليد وقداستها لا يستطيع العاشقان التسلّل بتلك الطريقة لا فجراً ولا ليلاً من أجل اللّقاء.

–يقول بن قيطون في السياق ذاته:

في وادْ التلّْ انْعيدْ حاطين اسْماط فريدْ

رايسة العيد ودعت دار الدنيأ

لَضيتْ اختي الصدري ماتت في حجري

دمعة في بصري على اخْدودي جرايأ[2]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ، الجزء الثاني، ص226-227.
[2] ابن قيطون، حيزية، ص44.

ويضيف:

ماتتْ موتْ الجهادْ مصبوغة لثمادْ

قصدو بيها أَبْلادْ خالدْ مسْميا[1]

أخذت "حيزية" المرأة الرائعة صورا عدّة في قصيدة بن قيطون كتجسيدها في صورة النخلة العالية التي لا تقهر، أمّا وفي هذين المقطعين الشعريين –حسب سردية الشاعر البدوي– نجد أنّ مماتها لم يكن عادياً فقد كافحت موقفاً ما، إمّا وقفت في وجه والدها الرجل الثري وشيخ القبيلة "أحمد بن باي" على أن لا تقبل زوجاً غير حبيبها ابن عمّها اليتيم الفقير "اسْعيدْ"، وفي هذه الحالة قد تكون ماتت قهراً أوانتحاراً، وإمّا كافحت مرضاً أصابها بعد شهر من زواجها بـ:"اسْعيد"، لتتباين في الأخير حقيقة سرد ممات"حيزية" بين الرواة في الأدب الشعبي الجزائري.

تفاعلت قصيدة المناصرة بما كتبه بن قيطون عن حيزيّة من جهة أنّ الشعر الشعبي الملحون الجزائري يتميّز عن غيره من الأشعار من حيث الحساسية المفرطة في الرقة ولاسيما في شعر الغزل والرثاء، وهو الوجه الذي ظهرت عليه حيزية بن قيطون، موزونة في لغة شعرية وفضاء دلالي وقالب وجداني متنوع زادت في ثراء النص الشعري على مستوى شعرية قصيدة المناصرة.

واضح من هذه النماذج بروز الكتابة الشعرية المناصرية بحضور التراث الشعبي (الفلسطيني والعربي)، فارتبط بضميره إلى حدّ بعيد والتصق بوجدانه حتى الهوس، ليخلّد من خلاله إرث أجداده وإرث الموروث الشعبي العربي وهو بالنسبة له "ميزة مهمّة لأنّه تراث قريب حيّ، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحسّ أنّه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات...والجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنّه يمثّل جسراً ممتدّاً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية –إلى حد ما– في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّاً"[2]. وبهذا كان التراث الشعبي عنصراً فاعلاً في تجربة المناصرة الشعرية، لكثرة دلالاته وإيحاءاته.

---

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص227.

[2] عباس إحسان، الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان، 1992، ص118.

وما نخلص إليه هو أنّ الشاعر عز الدين المناصرة قد أجاد وأبدع في توظيف التراث (الديني، الأسطوري، الأدبي، التاريخي والشعبي) فتناص شعره مع أحداث وقصص وشخصيات ومواقف وآراء تراثية شكّلت في أغلب محطاتها صوراً رمزية تضمينية، وهذا يؤكّد على أصالة وثقافة الشاعر في جوانب عدّة، برهنت على وجود الفلسطيني المقاوم داخله استمدّه من علاقته بوطنه وشعبه المحتلّ، ولطالما عانى من الاغتراب الروحي والضياع وهو يتنقل في المنفى من مكان لآخر، فجعل الاغتراف من التراث السبيل إلى ترسيخ هويته، والمناصرة اعتمد جميع آليات التناص الشعري مع التراث بأنواعه، فحداثة شعره لم تلغ الماضي وإنّما استلهمته في قالب معاصر.

-المبحث الثاني: اشتغالية الرمز

توطئة:

إنّ مفهوم الرمز تطور من باب التوظيف في الشعر الحديث بعدما كان نمطاً من أنماط الكناية، واختلف على حسب الآراء والتصورات عند بعض الدارسين، فهو "سمة أسلوبية ملازمة للنص الأدبي بصفة عامّة، وللنص الشعري بصفة خاصة"[1]، وهو من أهم وسائل التعبير المستخدمة في بناء الشعر لقدرتها على الإيحاء وتعميق المعنى، ارتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية "التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهمّ من أي شيء آخر إلاّ بالنسبة للنفس وهي بؤرة التجربة"[2]، والرمز في هذه الحالة يخلق تلك العلاقة بين الملموس واللاملموس بعدما تولّد عن طريق الجوانب النفسية للشاعر كتلة أحاسيس وإيحاءات متنوّعة، كما هو تقنية فنية يعتمدها الشاعر عن تقصد ليحتكّ بما هو خفيّ، لأنّه "لحظة انتقالية من الواقع إلى صورة مجردة، وهي الإطار الفني الذي يتمّ فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته، هو تجسيم للانفعال في قالب جمالي"[3]، وبهذا يسهم الرمز في بناء النص الشعري فنياً وجمالياً بخلق تلك الحالة الشعورية التي تزيح الإبهام عن نفسية الشاعر المعاصر

(1) رابح بن خوية، جمايات القصيدة المعاصرة، ص109.
(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ،(د/ط)، 2007، ص198.
(3) إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1986، ص167.

من خلال تقنيات التعبير والطاقة الدّلالية، ليكون الرمز بذلك "حركة ديناميكية ترفض الجمود والموت، وتبث الحياة الأثيرية التي تعصى على الحدّ والحصر المحسوس، فهو يرفض الواقع الحسّي، بل يتجاوزه ويتخطاه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائياً من أدوات المادة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قوية بينهما فإنّ المِلَكتين الحسية والحدسية لازمتان في إبداع الرمز وخلقه"[1]، هي نقطة هامّة توضح ضرورة توظيف الرمز في الشعر العربي المعاصر، منقسماً بذلك إلى قسمين، فهناك من يستخدمه بشفافية وهناك من يوظفه بستار الإبهام والغموض، وفي هذه الحالة كان وسيلة تخفي وراءها حقائق الواقع فهي تخشى الظهور العلني.

استمدّ الرمز خصوصيته في الشعر العربي المعاصر من معالم كثيرة اختلفت على حسب الدواعي الفنية والثقافية والسياسية والاجتماعية وحتى الدينية، وكان البعد الفني قد أعطى للرمز حيّزاً شاسعاً لبناء القصيدة فأصبح "من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير...فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام، وتدلّ" عندئذٍ على بصيرة كافية لطبيعة الشعر والتعبير الشعري"[2]، ليتّضح هنا أنّ ماهية الرمز تكمن في تعامله مع النص الأدبي من خلال إثرائه، فالشاعر يرى فيه منفذاً يبتعد به عن المباشرة والتصريح بهدف الإيحاء والتلميح.

من جانب آخر أخذ الرمز سمات عديدة استمدّها من الأسطورة ،الدين، التاريخ والتراث، فجمع الشاعر المعاصر من هذه المعطيات موظّفاً إيّاها مجازياً، حتّى تحرّك ما بنفس المتلقّي المدرك والواعي بنوع الرمز الشعري، وبهذا يكون "من حقّ الشاعر أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً"[3] ويصبح الشعر هنا إيحائياً "فالصياغة الرمزية صياغة إيحائية، والإيحاء فيها مرهون بأمرين أولهما: قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور ذات أصل مادي"[4]، ليكتسح الرمز موضوع النص

(1) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، "التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة"، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1980، ص127.
(2) عز الدين إسماعيل، عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ، ص195.
(3) المرجع نفسه، ص199.
(4) أنطوان غطاس كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، الكشاف للنشر والتوزيع، بيروت، 1949، ص12.

الشعري بأكمله، فهو مصدر قوة اللغة الشعرية متحكّماً في بناء القصيدة وإيقاعها، فأدّى ذلك إلى ولادة ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر.

إنّ استعمال الرمز في الشعر المعاصر له عدّة أسباب تتلخّص في نقاط أهمّها:

1-تغيّر واقع المجتمع العربي الذي انتشر فيه الظلم والقمع والقهر، وظّفه الشاعر المعاصر لأنّ فيه معاني ودلالات تعكس صورة هذا الواقع.

2-ارتباط الشاعر المعاصر بالتراث وتغذيته من ثقافات عدّة، أسهمت في تكوينه ثقافياً وفنياً.

3-مواجهة الشاعر المعاصر لواقع تجربته الشعورية بعدما اكتشف بعداً نفسياً يحاكي هذا الواقع.

4-محاولة التخفّي من نظام السلطة القائم في أي وطن لشاعر ما، ليوظّف الرمز داخل القصيدة حتّى يعبّر عن ذاته وأعماقه.

5-إثراء الشعر المعاصر بدلالات جديدة.

6-الابتعاد عن اللغة المباشرة وفسح المجال أمام القارئ لاكتشاف ماوراء اللفظ من معانٍ عميقة.

7-إضفاء الضبابية والإبهام ممّا أكّد على ظاهرة الغموض، وهذا ما ظهر في شعر الصوفية لحاجة التجربة الشعورية إلى الرمز في صياغة العالم بطريقتهم لما يحمله من شحنة فنية[1].

1-صورة الرمز:

يُصنّف كل من الرمز والصورة ضمن الوسائل والتقنيات الإيحائية، وعلى الرغم من علاقة التفاعل بينهما إلاّ أنّ الصورة هي جزء من الرمز، فهو يسهم في حركيتها وبنائها داخل القصيدة، كما ينقل من خلالها مفاهيم إلى المتلقي على أساس تحويل الصورة البصرية التي يتكئ عليها الشاعر في نظمه إلى صورة معنوية إيحائية ذات بعد نفسي، ومن ناحية أخرى "الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر

[1] ينظر: أنطوان غطاس كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث.

امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة"[1] كما أنّ بناء هذه الصورة إشكالية تبقى دائما بحاجة ماسّة إلى توضيح.

الرمز وبجميع أنماطه هو من أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصورة وأحد مكوناتها وعناصرها الفنية، وعلى سبيل المعاينة والمسح لهذا المكون الفني سنقرأ بعض النماذج الشعرية من أجل إبراز التصوير الرمزي انطلاقا من تصنيفه وتوظيفه داخل القصيدة المناصرية.

2-الرمز المكثف:

إنّ التكثيف condensation[2] عنصر فعلي ارتبط باللاشعور في علم النفس والتحليل النفسي، وقد لجأ الشاعر المعاصر أكثر ممّا استخدمه الشاعر القديم إلى العملية اللاشعورية في الكتابة الشعرية بتوظيف الرمز والتكثيف في الأداء بهدف إيصال أفكار إلى المتلقي الواعي التي تتعارض والواقع السائد (ظلم وقهر)، فهذه العملية لا يسهل حلّها ويفهم معناها إلاّ إذا كان التكثيف عميقاً في حالة الكبت الأعمق.

إنّ استخدام الرمز وتكثيف فكرة الشاعر أصبح يمتصّ من طاقته الذهنية لبناء عمل إبداعي فني ذا مستوى عالٍ من الموهبة التي تساعده على إخراج انفعالاته في ثوب يكسبه جمال الإبداع الفني، ومن أهم أنواع الرموز المكثفة المستحدثة والمتفرّعة من الأصل نجد التكثيف الرمزي المذيّل والتكثيف الرمزي المقنّع والتكثيف الرمزي المفصّل، وعلى هذا الأساس سنقرأ للمناصرة بعض النماذج الشعرية وقوفاً على الأنماط ذاتها حيث أجاد توظيفها وتوجيهها نحو التأطير اللائق.

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص199.

[2] التكثيف: هو "اندماج أكثر من صورة، وأكثر من فكرة ليكون المعنى صريحاً، والحلم فقيرا، ومكثفاً وموجزاً إذا ما قرناه بمحتواه الغني بالأفكار والصور، فكل عنصر من عناصر الحلم متعلّق بأسباب كثيرة كامنة، وخفية، ويظهر تحليل حلم ما يختزن رغبات كامنة"، ينظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: د مصطفى صفوان، دار المعارف الحكمية، لبنان، 2004، ص119،120.

أ–التكثيف الرمزي المذيّل:

إنّ التكثيف الرمزي المذَيَّل من أهم الرموز التي اكتسحت كتابات عز الدين المناصرة من التكثيف الدلالي، وهذا "النمط من الإبداع الرمزي يتمّ عبر الاستقصاء في المعنى الرمزي الواقع في دفتي الشرائح الدلالية حيث يُذكر رمزاً وتليه رموز أخرى"[1] تساعد على فكّ العقد الدلالية التي يستعصي على المتلقي فهمها فيمكن القول "أن التكثيف الرمزي المذيل يتحقق عندما يشرح شعرا في الحاشية برمز آخر"[2].

يقول عز الدين المناصرة في قصيدة: جفرا "أرسلتْ لي ...داليةً وحجارةً كريمة"

جفرا عنبُ قلادتها ياقوتْ

جفرا، هل طارت جفرا لزيارة بيروت؟

جفرا...كانت خلف الشباك تنوحْ

جفرا...كانت تنشد أشعاراً...وتبوحْ

بالسرّ المدفونْ،المغمورْ

في شاطئ عكّا...البيضاء الدورْ

وأنا لعيونك يا جفرا، سأغنّي [3]

لطالما سكن اسم "جفرا" حياة الشاعر عز الدين المناصرة وتردد في عدة محطات من تجربته الشعرية، ومن هذا المقطع نجد في البداية الشاعر يحاول تضميد جراحه بين عاشق فاقد لحبيبته وبين شاعر منفيّ مقهور على وطنه، فقد أوحى بجملة أحاسيس ومشاعر التصقت بجفرا (الوطن) أو الخليل مسقط

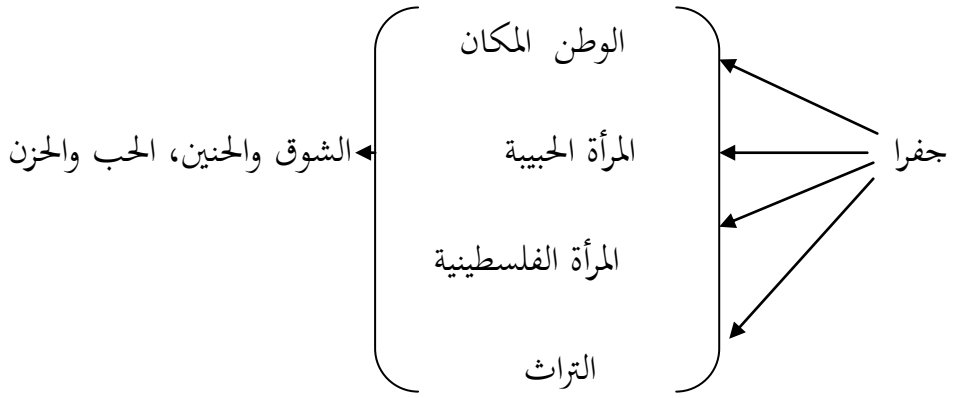
(1) دراسة تجليات صور المقاومة في شعر عز الدين المناصرة، مقال: مجموعة دارسين (حسين كياني، مريم السادات ميرقادري، ناديا دادبور)، أعمال الملتقى الثقافي الجامعي، إحياء فعاليات يوم العودة، 15 أيار 2014.

(2) سمير ستيتية، تحليل مضامين البناء وبناء المضايمن في شعر عز الدين المناصرة، مقال، مجلة عالم الفكر، (مجلة علمية محكّمة)، الكويت، العدد رقم 3، 01 يناير 2003، ص49.

(3) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ، الجزء الثاني، ص11.

رأسه والمعروفة بكرومها (جفرا عنب قلادتها ياقوت)، لتتشكل صورة رمزية تحمل معها أسمى الحب الخالص بين الشاعر ووطنه متغنيًّا بجمالها، ثمّ تحوّل إلى ذكر جفرا الحبيبة الشهيدة*[1] وهي الغالبة على النص لما تحويه من تعبير يوحي إلى مأساة الشاعر وحزنه البالغ على فراق حبيبته، ثم تأتي جفرا المرأة الفلسطينية المكافحة والمناضلة في سبيل الوطن قد تكون أم أو أخت أو زوجة أو بنت شهيد تنوح وتبكي فراقه، ليرمز في آخر المقطع إلى جفرا التراث التي رسمها في لوحة شكل فيها أصالة التراث الفلسطيني مقتبسا جفرا حبيبة الشاعر الشعبي الفلسطيني (أحمد عبد العزيز علي الحسن) الذي تغنى بها في أشعار تحولت إلى أغنية شعبية.

أبدع المناصرة في توظيفه لرمز "جفرا" في العديد من قصائده التي خصّها على سبيل الحصر ضمن ديوانه الموسوم ب: "جفرا"-المجموعة السادسة حسب تصنيف دواوينه-.



(الشكل 1)

اجتمع رمز "جفرا المناصرية" في (الشكل 1) برموز عدّة أكّدت على احترافية توظيف الشاعر للتكثيف الرمزي المذيّل، فقد استطاع أن يستوعب أكثر من شخصية في سياق شعري واحد وأكثر من تجربة في الوقت ذاته، كما أفضى إلى تشكل صور جزئية تفاعلت معانيها وتقاطعت في حضور أسلوب تعبيري راقٍ ومميّز وتكثيف دلالي إيحائي متنوّع.

[1] *جفرا الحبيبة: هي جفرا النابلسي طالبة فلسطينية كانت تدرس بلبنان (بيروت)، وعلاقتها بالشاعر عز الدين المناصرة وصلت إلى أسمى علاقات الحب، لكن فاجعة شاعرنا كانت حين استشهدت بنيران قصف الطيران الإسرائيلي في غارة على بيروت عام 1976م، فأخذت جفرا بذلك حيّزا من شعر المناصرة في عالم مليء بالحب والحزن على حرقة الفراق، لتصبح موسومة بـ: جفرا المناصرية.

في سياق آخر يقول عز الدين المناصرة في قصيدة: "نصّ الوحشة"

ثلجٌ في الأوردةِ، وثلجٌ في الأفئدةِ، وثلجٌ في الموقدةِ،

وثلجٌ في دائرةِ جوازاتِ السفر البنيّةِ، ثلجٌ

في الأرقامِ الباردةِ، وثلجٌ في الثّقةِ،

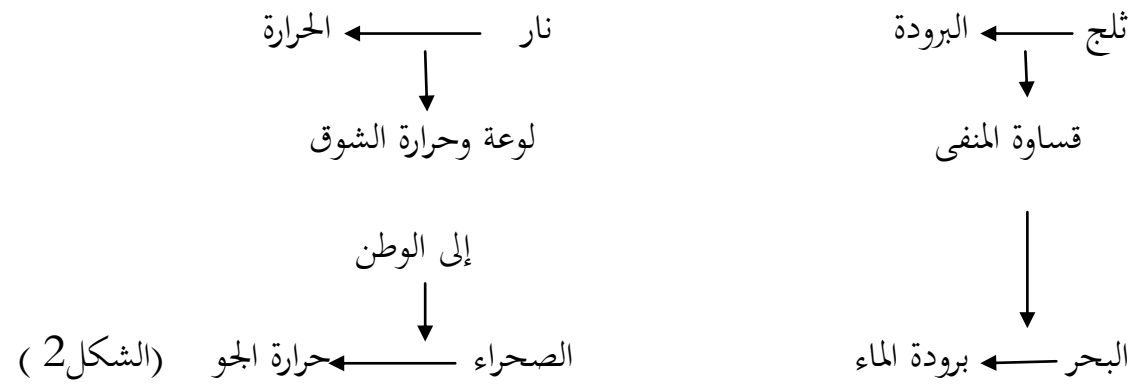
وثلجٌ في الأحداقْ

نارٌ واحدةٌ في اللغةِ، ونارٌ واحدةٌ في زبد الأشداقْ.

نار الفحم الحجريّ الموشومْ

وتقول: البحر...أم الصّحراءْ[1].

على الرغم من تكرار لفظة "ثلج" في الأسطر الشعرية الأولى من هذا المقطع، ولفظة "نار" في الأسطر الثانية من المقطع نفسه لم تتعدد الصور الرمزية، وإنّما أخذ المناصرة من "ثلج" رمزاً يدل على قساوة المنفى التي قضاها في أوربا الشمالية، أمّا "نار" فرمز عن لوعة وحرارة الشوق إلى الوطن الذي تتوحّد فيه اللغة والعادات والتقاليد، في المقابل تبقى الطبيعة مصدرا للرموز في الشعر لما تحمله من ألفاظ مشحونة بدلالات إيحائي



(الشكل2)

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص191-192.

انطلاقا من (الشكل 2) فإنّ أصل الرمز وتعدّده في هذا المقطع يكمن ضمن ثنائية ثلج/نار وبحر/صحراء، هي علاقة عكسية جمعت بين صورتين رمزيتين قساوة المنفى/ لوعة وحرارة الشوق إلى الوطن، ويتحقق حضور التكثيف الرمزي المذيّل بتفرع هذين الرمزين إلى رموز لا تختلف في معناها عن الأصل: فالبحر في هذا المقطع الشعري هو رمز مكاني يتمثل في الطريق المؤدي إلى أوربا، والثلج هو رمز طبيعي يتمثل في المكون المميّز لطبيعة هذه المنطقة، أمّا الماء وبرودته فهو رمز نابض بالحياة، وفي استخدام الرمز المكاني الصحراء هو الوطن بما فيه (فلسطين وبلاد العرب)، وحضور الرمز الاصطناعي نار إشارة عن حرارة الحنين والشوق لهذا الوطن، وكثيرا ما اعتبر المناصرة المنفى لا يصلح للإقامة فلا مكان يصلح للأمان والطمأنينة في هذا العالم إلاّ الوطن الأمّ فكان يرى نفسه معلّقا في الهواء الفاسد تعلّم منه المقاومة ولم يستسلم.

تجسّدت من وراء التكثيف الرمزي المذيل في هذه الأسطر الشعرية صور رمزية تحمل في ثناياها دلالات متداخلة أُحيكت بأسلوب مُبدع يجيد بناء اللغة الفصيحة المؤثرة المحتكّة بالواقع المعاصر، أسلوب عكسي أثبت تعدّد الرمزية في صور لا مست شكل النص الشعري بحركاتها وعناصرها الفنية.

ب–التكثيف الرمزي المقنّع:

إنّ اعتماد الرمز المقنّع هو جزء من "عملية التنكّر والتمويه وظّفها الشاعر في قصائده لخلق شخصية يستطيع من خلالها أن يقول كلّ شيء من دون أن يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر"[1]،كما هو محاولة اكتشاف الذات عبر التفاعل مع أنا مغاير، كما هو تطوير للرمز من جهة وللقناع بمعناه التقني المألوف من جهة أخرى، وعموماً هذا النوع من التكثيف الرمزي يلبس أقنعة عديدة متنوعة بين علمية وتاريخية وأدبية وآراء سائدة خالدة، تؤدّي إلى نضوج المعنى وتوسّع الحقل الإيحائي.

[1] خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مقال، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، ص292.

تزخر الأعمال الشعرية المناصرية بمثل هذا التكثيف الرمزي المقنع، فكان خير دليل على من استغلّ التراث والأسطورة والجانب الديني وحتى التاريخي، واعتصر منها رموزاً تعكس قضايا الواقع المعاصر واستحضار بعض الشخصيات من هذه المعطيات التي أثرت في عصرها، حتى يتحدث من خلالها ويعبّر عن جانب من جوانب تجربته الشخصية المعاصرة.

نقرأ من قصيدة "حصار قرطاج"*[1] :

آه قرطاجُ لم يبق منك سوى

حجرٍ في المياه

أشربُ السمَّ مثل أميرتنا حين حاصَرَها

الآبقون

.....

باع قرطاج بالتبن والمزبلة

فاشترى الذلّ فوق الجبينْ

وهوى في النهاية في خشب المقصلةْ

أنا مثل –هاني– الذي

ما حنا البعلُ يوماً عليهْ

[1] * تلقى الشاعر دعوة رسمية خطيّة من الرئيس ياسر عرفات، لإنشاد هذه القصيدة أمام المجلس الوطني الفلسطيني (شباط، 1983) بالجزائر، ولم تكن قد نشرتْ، إلاّ أنّ بعض (الوشاة) نقلوا مضمونها لعرفات، لهذا منع الشاعر من إنشادها، لكنّه أنشدها في مهرجان قرطاج الدولي في صيف 1983 بتونس-انظر هامش الأعمال الشعرية ، المجموعة الثانية، ص308.وعن هذا الأمر يقول عز الدين المناصرة: "وحصار قرطاج كتبت بين 1982 و1983 عن حصار بيروت، لكنها أعمق من كل القصائد التي كتبت عن حصار بيروت، أما لماذا اشتهرت كقصيدة ممنوعة من الإنشاد أمام المجلس الوطني الفلسطيني فهذا يعود إلى الظروف المحيطة لا إلى نص القصيدة نفسها"-انظر موقع الجزيرة، حوارات، عز الدين المناصرة، الشعر لا يورث، 27-12-2015، الساعة: 18:16، (مكة المكرمة)، حاوره/ حسين نشوان-عمّان.

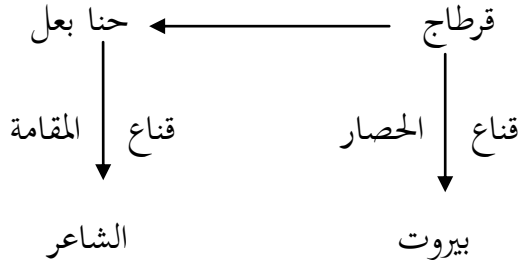
وناطح روما وحيداً

ومات وحيداً على حجر الجُلْجُلَةْ

إنّي فوق صدرك قرطاجُ، وردتكِ المهملةْ

فانثري في عظامي نداك الحنونْ[1]

تقمّصت قصيدة "حصار قرطاج" أحداث حصار بيروت عام 1982م، وهو ما يرتبط بحادثة تاريخية قديمة حصار قرطاج وسقوطها عبى يد الرومان، بعدما فرضت هذه الأخيرة سطوتها على القوى العظمى في المنطقة، ليعيش القائد القرطاجي الكبير (حنا بعل أو هاني بعل) حينها حالة من التوتر في حوض البحر الأبيض المتوسط، فدفع بعد الحرب الإصلاحات السياسية والمالية التي قام بها، تعويضات الحرب لروما المفروضة على قرطاج، فلم تحظ مساهمته هذه برضا الطبقة الأرستقراطية القرطاجية فوشت به لروما، ففرض عليه النفي لتكون نهايته بشرب السمّ بعدما أحاطه جند روما في مكمنه مآثراً الموت على الأسر.[2]



(الشكل 3)

من خلال توظيف عز الدين المناصرة للتكثيف الرمزي المقنّع في هذا المقطع الشعري استطاع أن يَلبس قناع القائد حنبعل ويُلبس حادثة حصار بيروت قناع الحادثة التاريخية حصار قرطاج (الشكل 3)،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص302-303.
[2] انظر : De Beer ; Sir G ; (1974) Hannibal :the Struggle for power in the Mediterranean p.91 ;thames and.Hudson ;London. ترجمة: د.زكي نجيب محمود.

والمحور الرئيسي الذي تشكلت من خلاله الصورة الرمزية القناعية هو محاولة تصوير وتجسيد حقائق الصراع القائم بين دول المشرق العربي (فلسطين، لبنان، وسوريا) ودول الغرب الولايات المتحّدة الامريكية وإسرائيل، انتهى بفرض حصار دمّر بشكل رهيب بيروت راح ضحيتها الآلاف من المدنيين.

إنّ اتّخاذ الرمز التاريخي ما كان إلاّ سبيلاً انتهجه الشاعر حتى يصوّر بيروت الجريحة التي باعها الخونة وعملاء إسرائيل وأمريكا حينها والمرتبطة في الوقت ذاته بتاريخ قرطاج الجريح، استخلص المناصرة من هذا المنبع الأصل صورة صادقة تحكي واقع مؤلم لحال العرب وهم يتخبطون في التضارب ساهين عن ما خططت له إسرائيل.

لم تحدث مفارقة في توظيف التكثيف الرمزي المقنّع لأنّ الأحداث الواقعية المعاصرة وردت كما حدث في حكاية التاريخ، وقدرة الشاعر في التصوير تعدّت حدود الرمز المباشر وأبقت على الرمز المقنّع المشكّل للحقل الدلالي الواسع، ولتلتحم في الأخير حادثتان من التاريخ والواقع المعاصر، ولم يشأ المناصرة التحدث عن قرطاج وإنّما تحدّث من خلالها عن بيروت، فضلا عن ذلك أراد إبراز نظرته الخاصة التي أظهر من خلالها انفعالاته تجاه هذا الواقع المر والفاسد، واستحضاره للرمز التاريخي كان لبواعث نفسية خاصة ثمّ لبواعث سياسية ضخّمت من الدلالات الإيحائية، وجسّدت المعاني المستخلصة من النمط الرمزي هذا، ومهما تكن مناسبة النص فإنّه يكفينا منه الدلالة على رؤيتنا إذ استخدم الشاعر هذه التقنية الفنية ليخفي موقفاً سياسياً معيناً، ومثلها تكرّر في محطات عديدة من كتاباته الشعرية، أكّدت على تجسيد الصور الرمزية القناعية، من حيث تكثيف في الأداء والفكرة، فقد ضجّت قصائد عديدة بهذا النوع من التكثيف الرمزي المقنّع.

ج–التكثيف الرمزي المفصّل:

يتحقق حضور هذا النوع من التكثيف الرمزي بتوظيف التكثيف الدلالي من جهة والتفصيل المعنوي من جهة ثانية، وهو "الرمز ما كان منه مكثفاً ومفصّلاً في آن واحد"[1]، وشاع هذا النمط في شعر عز الدين المناصرة من خلال استعراضنا لبعض النماذج.

يقول الشاعر في قصيدة: "جفرا أرسلت لي...دالية وحجارةً كريمة"

في بيروت، الموت صلاةٌ دائمةٌ...

القتلُ جرديتهمْ،

قهوتهمْ،

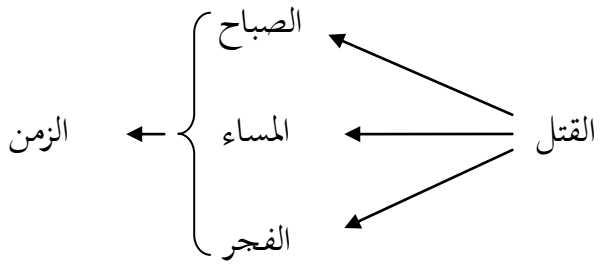
القتلُ شرابُ لياليهمْ

القتلُ إذا جفَّ الكأسُ، مغنّيهمْ

وإذا ذبحوا...سمّوا باسمك يا بيروتْ[2].

بالرغم من أنّ القتل يحمل معنىً واحداً إلاّ أنّه في ثنايا هذه الأسطر الشعرية تنوّع على حسب ارتباطه بالزمن الذي اختاره العدو للمجازر والذبح، فلم يعد يفرق بين وقت قراءة الجريدة واحتساء القهوة (الصباح)، وبين وقت سهرهم وسمرهم (المساء)، ووقت انتهاء السهر من آخر الليل (الفجر)، هكذا يصبح القتل بالنسبة لهم في الأوقات.

(1) سمير ستيتية، تحليل مضامين البناء وبناء المضايمن في شعر عز الدين المناصرة، ص52.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص08.



(الشكل 4)

نلاحظ من (الشكل 4) أنّ القتل يختلف إذا اختلفت أوقاته، وفي من هذا النموذج الشعري كان هناك إبداع في التكثيف الدلالي الإيحائي لمصطلح القتل ثمّ يحيلنا إلى تفصيل معنوي ارتبط بالزمن.

نقرأ أيضا في السياق ذاته قصيدة: "لا أثق بطائر الوقواق"

طائر الوقواق يحتلّ تراباً من ذهبْ

طائر الوقواق يحتلّ السماءْ

طائر الوقواق يحتلّ الهويّةْ

طائر الوقواق يحتلّ تلافيف العقولْ

طائر الوقواق يحتلّ كتاب المجدلية

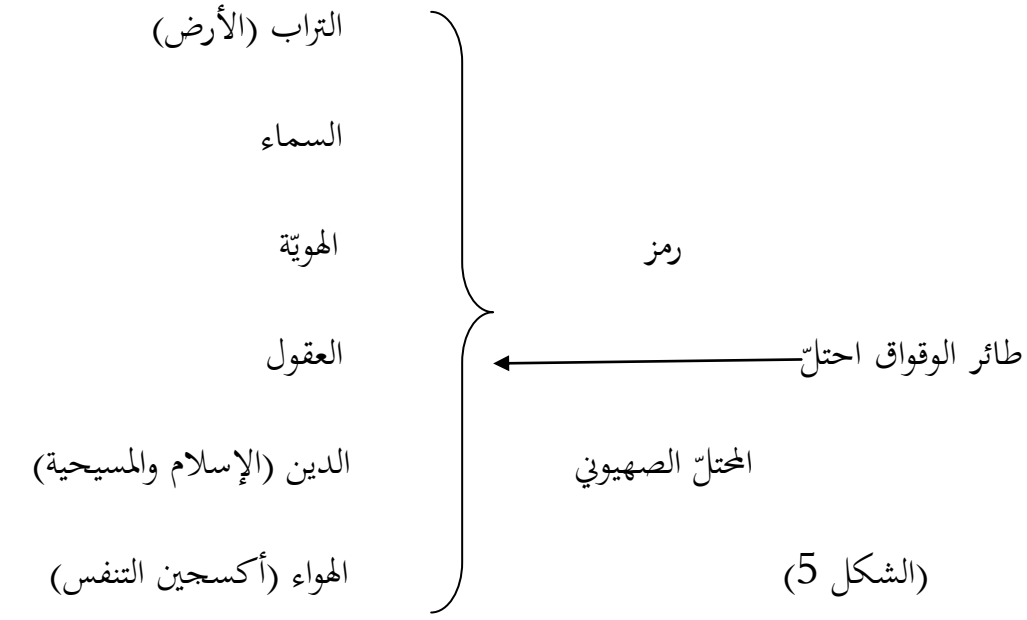
طائر الوقواق يحتلّ سراديب الأعالي السرمديّةْ

طائر الوقواق لصّ في النهارْ

يسرقُ التفّاح من أرواحنا، ثمّ الهواءْ[1]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص426-427.

إنّ هذا المقطع الشعري هو الأقرب لتوضيح التكثيف الرمزي المفصّل، والطائر الوقواق المشار إليه ليس إلاّ رمزاً عن المحتلّ الصهيوني الظالم المغتصب، ليصبح مشحوناُ بدلالات رمزية فصّلها عز الدين المناصرة سبع مرآت، ومع كل شطر مفصّلٍ كان يمنحه دلالة توحي إلى خطورة هذا الطائر*[1].



(الشكل 5)

من (الشكل 5) واستنادا على النموذج الشعري المقروء يظهر أنّ هذا المحتلّ الظالم المستبدّ اختار الأراضي الفلسطينية المقدّسة، وبغدر ومكر سلب أراضيها (التراب والسماء)، وقضى تدريجياً على الهويّة الفلسطينية وامتصّها، وشتت الشمل ومحى الانتماء الفلسطيني، عبّر حينها الشاعر عن تجربة وواقع عايشه ويعيشه تجاه وطنه باستخدام رموز تكاثفت دلالاتها، ورؤاه الشعرية تحيل إلى معاناته من الاغتراب الروحي والوجودي، فكان كما عهدناه في العديد من الدراسات ذلك الشاعر المبدع في تصوير مشاعره وانفعالاته بشيء من الحساسية المليئة بالإيحاءات الهادفة، أثبت من خلالاها مدى تميّزه وبراعته في توظيف التكثيف الرمزي المفصّل.

(1) * طائر الوقواق: من عجائب هذا الطائر أنّه يضع بيضة بشكل عشوائي في أي عش من أعشاش الطيور الأخرى (الضحية)،وعادة ما تفقس هذه البيضة قبل ان تفقس بيض الطائر الضحية ويبدو انّ فرخ الوقواق لا يقلّ دناءة في سلوكه عن والدته الحقيقية، فهو يتحين الفرص بانتظار ان يترك الطير الضحية العش ويذهب لجمع الطعام وما أن تحين هكذا فرصة حتى يقوم مسرعا بدحرجة بيض أو أفراخ الطائر الضحية ويلقي بها خارج العش وبهذا يخلو لها الجو ويحصل على العناية والغذاء لوحده بدون شريك، ينظر: دهاء طائر الوقواق، موقع البيان الإلكتروني، مؤسسة دبي للإعلام، يوم 13 مايو 2014.

الفصل الثالث:

بناء الصورة في الخطاب الشعري

المبحث الأول: البناء البياني:

أ-الصورة التشبيهية:

ب-الصورة الاستعارية:

ج-الصورة الكنائية:

المبحث الثاني: البناء الفني:

أ-تراسل الحواس:

-أنماط الصورة التراسلية ودلالاتها

ب-الصورة اللونية:

توطئة :

يقوم الشعر العربي المعاصر على تحويل الرؤى والتجارب إلى صور إيحائية انفعالية مؤثرة مشحونة بعاطفة سامية، يبثّ فيها الشاعر ما يختلج ذاته النفسية من أحاسيس ومشاعر، أمّا عن اهتمامه بها (الصورة) فتعامل معها على أنّها عنصر فني هام يسهم في تشكيل البنية الداخلية للنص الشعري، ويؤدّي وظيفته النفسية على أكمل وجه.

ومثلما ارتبط مصطلح البناء (البنية) في النقد الأدبي بالشعر والرواية، فقد ارتبط أيضا بالصورة الأدبية من منطلق أنّ "كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه" [1]، أي مفهوم البناء (البنية) في النقد غير واضح ودقيق إلا بعد اقترانه بمصطلح آخر، وبناء الصورة في الشعر أخذ جل اهتمام النقاد المعاصرين الذين أشاروا "إلى التكوين الداخلي وتركيبه الفني المخصوص حتى أن أحدهم نبّه إلى وجود علاقات داخلية في التركيب الشعري، وتلك العلاقات الداخلية تتكون منها هيئة الصورة"[2] والتي تتمثّل بالدرجة الأولى في الخيال واللغة الشعرية ،وعن طريقها يبلغ الخطاب الشعري المعاصر أقصى الدرجات التعبيرية التي تؤثر في المتلقّي، وهذا على حسب كفاءة الشاعر وقدرته على اثبات نجاحه في توظيف "الإمكانات الذاتية والقدرة على تأليف العبارات والألفاظ المؤدية للغرض في أبنية منتظمة" [3]، فالموهبة الشعرية من أهمّ شروط تشكل الصورة والإبداع في بنائها، فهي التي تصقلها بمعانٍ ودلالات إيحائية تضفي على الشعر ملامحها الفنية والجمالية .

انتهج بناء الصورة في الشعر العربي المعاصر درباً مختلفاً عمّا عرف في النقد القديم، ولم يعد يقتصر على النمط البلاغي التقليدي وهو "ما يستعين به الشاعر في عمله الشعري من التعبير

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي،ص121.
(2) مفتاح محمد عبد الجليل ، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص210.
(3) المرجع نفسه، ص211.

بالتشبيه و الاستعارة والكناية والمجاز و نحوه" [1]، وإنّما تعامل النقد الحديث مع الصورة وبنائها على أنّها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى الواقع"[2] ، وبهذا يصبح بناء الصورة يتشكل من خلال وجود علاقة بين واقع الشاعر وتجربته الشخصية وحالته النفسية والفكرية التي قد يجسّدها في صور حسّية أو معنوية لعدم كثرة بروزها مقارنة بالتوظيف المتنوّع لها، فأصبح يحاول جاهداً التميّز بإبداعه الشعري والتفرّد بنمطه التصويري المتداخل مشكّلاً صوراً ملغّزة وغامضة حتّى التّعقيد.

وعن تشكّل الصورة ورصد دلالاتها في بنية الخطاب الشعري المعاصر عند عز الدين المناصرة، عمدنا في هذا الفصل إلى عرض أبرز أنماطها من خلال دراسة الجانب البياني المتعلّق بالعملية التخييلية (الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية) لأنّه المكوّن الأساسي الذي يرسم ملامح النص في لوحة جمالية، مبرزا بعدها علاقة الصورة الحسيّة بالمجرّدة (الذهنية)، وفي الختام تتمّ الإشارة إلى الحضور اللوني و تأليفه الفني للصور المناصرية، بالتركيز على الأثر الفني لها في إخراج الأحاسيس والعواطف والمعاني المتجسّدة في أفكار ورؤى الشاعر.

-المبحث الأول: البناء البياني

1- الصورة التشبيهية :

التشبيه من الصور البيانية الأكثر حضوراً في الشعر العربي القديم والحديث، استخدمه الشاعر القديم في بناء صوره باعتباره من أبسط الوسائل الفنية في تحقيق ذلك التقارب بين أركانه، و عن طريقه يستطيع إثبات ما يسمّى "علاقة مقارنة بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[3]، فهي تقوم على "عقد مماثلة بين أمرين قصد إشراكهما في صفة

[1] علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص21.
[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص66.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص172.

أوأكثر بأداة"[1]، أمّا الشاعر الحديث فيتعامل مع هذه الوسيلة لغرض تفجير انفعالاته تجاه واقعه، وعن طريقه يستطيع بناء عالم رحب يستوعب كل أفكاره وأحاسيسه، ويشكّل صوراً أكثر إثارة تحرّك ذهن المتلقّي حتى يبحث عن مناهلها و دلالاتها المتنوّعة.

واختلف استخدام التشبيه عند الشعراء المعاصرين بسبب تعدّد أنواعه، وفي شعر المناصرة استطعنا أن نلمس توظيفاً مكثّفاً للتشبيهات أجاد صياغتها في بناء قصائده وصوره، كان أبرزها ما جاء في هذه النماذج الآتية:

- نقرأ من قصيدة :"جفرا ... لا تؤُاخذينَا"

ليلاً... أتسلَّلُ مثل فدائيٍّ مكبوتْ

كالصلِّ الأرقط ،أنساب على الطرقاتِ الرمليّة،

أترك آثاري ... وأموتْ.

كي ينفجر الينبوع ربيعاً من توتْ [2].

استخدم عز الدين المناصرة عنصر التشبيه ليعبّر عن حالة انفعال حرّكها شعور الحزن والألم جرّاء ما يحدث في بلده (فلسطين)، فهو يعيش أمنية النضال والمقاومة والتضحية في سبيل الوطن المحتلّ في لحظة تحمل أسمى مشاعر الوطنية، على الرغم من أنّه شاعر أسير في معتقل مفتوح ومغلق في آن واحد (المنفى)، الذي يحرم المرء من حق الرجوع إلى مسقط رأسه، ويقيّد حرّيته في المطالبة بهذا الحق.

تجسّدت أمنية المناصرة في تشبيه نفسه بالفدائيّ و الصلّ الأرقط (صنف من كوبرا الصحراء السامّة)، قامت على نمط تصويري يجمع بين أركان التشبيه الحسّية، والشاعر هو الفدائيّ المتسلّل

(1) محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، 143.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص15.

خفيةً عن أنظار العدوّ، زاحفاً نحو مواقعه ليلاً ليزرع أينما حلّ سمّ الانتفاضة والثورة حتّى الموت فداءً لوطنه، إلى أن تشرق شمس الحرّية، وما زاد من الطاقة الإيحائية للصور التشبيهية المشكّلة هو توظيف بعض الألفاظ (ينفجر-الموت) عكست بذلك درجة الانفعال النفسي الممزوج بالتوتر لدى الشاعر.

- وعلى النمط التصويري نفسه يقول المناصرة :

آتيكِ كصقرٍ مخالبُه تنبشُ الصخرَ،

أفكُّ سلاسلَ آلامِكِ،

شرط الندامة والتوبة، والنقد الذاتي [1].

في لحظة الندم والسعي وراء مصالحة الذات الشاعرة، شبّه المناصرة نفسه بالصقر وهو يحلّق بخياله الخلاّق في سماء القوّة والعظمة، يريد فكّ قيود الحصار القائم في حقّ بلده، كما يريد مسح ما تعانيه من ألم وظلم ودمار، ومن الناحية الفنية هو يريد أن "يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق الصورة بشكل عام والصورة التشبيهية بشكل خاص، التي تعدّ أساسية في كل عمل فني"[2]، ومن خلالها يجسّد رؤيته على جميع الأصعدة والمستويات المثارة في واقعه المعاصر.

-وفي سياق آخر نقرأ أيضا:

سُحُبٌ

تُغَبِّشُ مَرْجَ ذاكرتي فأشقى

ثمَّ أشقى

ثمّ أشقى

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص112.
[2] إبراهيم عبد الله البعول وحسام محمد أيوب، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر (الدلالي، الصوتي)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012، ص12.

مثلَ مهزومٍ تذكَّرْ [1].

سُحُبٌ هي أَفكَارٌ كثيفة عكّرت صفاء ذهن الشاعر، ولطخته بذكريات آلمت قلبه حتى الشقاء و الإنهزام، والتشبيه البسيط في تركيبه ومعناه، والقائم على المماثلة ألف صورة تشبيهية إيحائية، وعلى إثرها انتقل المناصرة بمخيلته إلى شعور داخلي ينمّ عن تيهٍ وضياعٍ بعدما خذلته قصيدته (ما للقصيدة ...لا تطاوعني !!).

-ثمّ نقرأ في موضع آخر :

- أيّتُها المفردةُ المرميَّةُ في مدنِ الآثار الزينةِ

أيَّتُها المِمْشُوقةُ،

مثل القاماتِ العربيّة في يوم الأرضِ،

الواقفة على حدّ النَّارْ

أو لاَ يغويكِ صراخي في آخر هذا الليلْ.

أيّتها الموزونة كالبحرْ

الممتدّةُ كالقهرْ

أيّتُها الموءودَةُ كالحجرِ، الغامضة السحرْ.

كالبحر الميّت ليلاً، أو كدوالي الديرْ [2].

تداخلت التشبيهات في هذا النموذج بين الحسّية والمعنوية بعدما استخدم الشاعر جملة من أنواع التشبيه، وهذا يؤكّد على اهتمام المناصرة بهذا المكوّن البياني لأهمّيته في تشكيل الصورة، فمن

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص443.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص19.

جهة ظهرت واضحة المعالم الخارجية ومن جهة أخرى غامضة في باطنها، مما جعلها بعيدة عن ذات المتلقي واستدعى الأمر التغلغل إلى مكامنها، وهي "تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق الأخرى في العمل الإبداعي التي تعمل جميعاً على التناسق مع العالم الخارجي"[1].

وعندما شبّه المناصرة في مطلع هذا النموذج جفرا /الوطن بالمفردة المرميّة ، جاء التشخيص في صورتها المفعمة بالحركة كغيرها في الصور التي تلتها، تفيض بدلالات توحي بأسف وتحسر المناصرة على أوضاع وطنه المنسي، ومن هذه الرؤية بدأ بتشكيل الصور التشبيهية من مخزونه الشعري الذي كسر ظاهر الأشياء وألّف بين معانيها منفرداً ومتميّزاً في بنائها.

أمّا في تحليل آخر كان التشبيه في قصيدة :"حيزيّة ...عاشقةٌ من رذاذ الواحات" المحرّك الرئيسي لنبض القصيدة وبناء صورها، حيث اعتمد المناصرة على استدعاء شخصيات من التراث الشعبي الجزائري وكان الأقرب إلى وصف "حيزيّة"، على الرغم من أنّ "علي عشري زايد" أكّدفي قوله : "الشخصية التراثية في الصور التشبيهية تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، ولا يربطها به سوى أداة تشبيهية "[2]، أي الصورة التشبيهية قريبة من صيغة التعبير عن التراث أكثر من التعبيرية به، إلاّ أن أحمد مجاهد رد على هذا القول : "هذا الحكم العام لا ينطبق على الصور التشبيهية المعتمدة على شخصيات تراثية في النصوص الشعرية كافة حيث لا توجد علاقة طردية بين المساحة النصية للشخصية التراثية ،وبين فنية توظيف الشاعر لها"[3].

وهذا ما سنقرأه في قول المناصرة :

– تسلل عاشقها كالرذاذ الربيعي بين المروج

أي كومة من عقيق قلادتها ورأى

(1) إبراهيم عبد الله البعول وحسام محمد أيّوب، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر (الدلالي، الصوتي)، ص12.
(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص278.
(3) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص236.

خطأ في عيون السوادْ [1].

يتضح من هذه الأسطر الشعرية أن التشبيه لم يكن خارج بنية النص، بل هو في الأصل القلب النابض للتصوير الفني، دفع بالشاعر أن يشدّ من حرص وذكاء القارئ في البحث عن الحدث المفاجئ، يبدأ بعدم تعرف (سْعيد) على (حيزيّة) وهي تدنو منه في ظلام الفجر دون إصدار الصوت المتفّق عليه لشدّة خوفها وذهولها من غرابة الموقف.

لم يكتف عزالدين المناصرة بهذا التصوير وإنّما ربطه بتشبيه زاد من جماله وأتمّ به سرد الواقعة:

– ورأى الظلّ في الماء مثل العذولْ

يتباطأ نرجسة داميةْ.

تتناثر في الماء رائحة الشك والحسرة الآتية .

– فأطلق طلقته الواحدة

في .....الندى وغزال الحقول

غير أن حديث الرواة يطولْ[2]

أضاف الشاعر في السياق نفسه تشبيه "سْعيد" بالعاتب والجاهل للشخص المقترب منه، قطع شكّه بإطلاق النار خطأً على "حيزيّة"،مع أنّ المناصرة يؤكّد على عدم صحة قصّة ممات هذه المعشوقة لوجود تضارب في روايتها.

غلب على نموذج "حيزية" التصوير المشهدي في تداخله والتصوير التشبيهي، حيث كانت رؤية المناصرة بصرية جسّدت مشاهد عن مأساة حبيبين، تتحرّك أحداثها داخل إطار زماني مكاني.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص226-227.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص227.

وفي وصف أمّه يقول المناصرة :

وأمِّي،

مُهرةٌ شَهبَاء تصهل قبل خيط الفجر

تفكُّ هنا ضفائرها

وتلبس ثوبها الأسود[1].

في استحضار لذكريات الفتوّة تذكر المناصرة الشاعر أمّه في إطار معيّن من حياته العائلية، حيث شبّهها بالمرأة التي خالط شبابها الشّيب والكبر (مهرة شهباء) في صورة تحيلنا إلى الحياة البسيطة التي كانت تعيشها المرأة العربية من يوميات الماضي (تصهل قبل خيط الفجر)، هي المرأة المحافظة على بيتها وعائلتها، تسهر خدمةً وعنايةً حتى آخر لحظة من كل ليلة إلى أوّل يوم قبل بزوغ الفجر.

قامت هذه الصورة التشبيهية المشحونة بمشاعر الحنين، حين وظف المناصرة أفعال زمن الحاضر (تصهل، تفك، تلبس)، مما أدّى إلى انصهار الصورة القديمة في الصورة الحديثة بحمولة دلالية تحرّك ذهن القارئ.

وفي الغزل الأنثوي يقول :

وأنت فراشتي، ضوئي

إذا ما أظلم المتراس

وصار كآبة في الكاس

فروتا يا أعز الناس

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص174.

زماني ميّتُ الإحساسْ [1].

على نفس النمط التشبيهي حذفت فيه الأداة ووجه الشبه فشبه المناصرة حبيبته بالفراشة الجميلة في شكلها وخفتها إسقاطاً على مكانتها في قلبه، أمّا في الصورة الثانية حذفت الأداة وحضر وجه الشبه حين شبّهها بالضوء الذي يُنير حياته إن خانه يوما درعه (أمل الرجوع إلى الوطن) الذي يحتمي به.

ومن قصيدة "غافلتكِ...وشربتُ كأس الخليل" نقرأ:

هديلُ حمائم في أعالي الصخور،

سجونٌ، بركةٌ تستلُّ هديرها

من عروقِ الجبلِ. **رُعاةُ وحرّاثون وثوّار**[2].

حملت هذه الأسطر الشعرية تركيباً لفظياً أنيقاً ميّز أسلوب الشاعر في التعبير عن أفكاره وتجاربه، أفضى إلى بناء أكثر من صورة (تشبيه واستعارة) متلاحمة في بنية واحدة، وصف على إثرها السجون (المعتقلات) المكتظّة بالأسرى الفلسطنيين (الرعاة ، الحرّاثون والثوّار) الذين جرّهم العدوّ من مخابئ الجبال، والتنقل بين صورتين تشبيهيتين جمع بين المدركات الحسيّة دون ذكر أداة التشبيه بعيداً عن التجريد، حين شبّه في الصورة الأولى (السجون) بـ: (البركة) وفي الصورة الثانية (الرعاة وحرّاثون والثّوار) بـ: (الهدير)، إلاّ أنّ هذا التصوير أدّى إلى مفارقة تشبيهية لتباعد الركنين.

بعدما أدرك عز الدين المناصرة وشعراء عصره أنه يجب ابتكار هيئة جديدة للصورة الشعرية وإعادة تحديثها بجميع مقوماتها، وباعتبارها ليست "مرتبطة بالعناصر في أشكالها المفردة، بل هي مرتبطة بالنص وعالمه، ومعنى هذا أنّ الصورة تظل باستمرار متّصلة برؤية الشاعر، وهذه الرؤية لا

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص101.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص285.

يعكسها تشبيه بأفقه المحدود، أو استعارة مستقلّة عن النص وعالمه الفسيح"[1]، نجد الشاعر ولدى استخدامه لأبسط الصور البيانية (التشبيه) قد تفرّد وتميّز في بناء صوره، حيث أحدث نوعاً من التمعّن في فنيتها العالية والعميقة أثناء اهتمامه بالجمع بين أركانه، فقد تمكّن من خلق توافق بين ما هو داخلي نفسي وبين عالم الأشياء الخارجي لغرض تحقيق فنية وجمالية الصورة التشبيهية.

وفي ضوء هذا كلّه يكون المناصرة قد تحول عن النمط التقليدي المجرّد في بناء قصائده، وأصبحت قصائده تجمع بين الصور في بنية واحدة غير قابلة للتفكّك، وهذا ما سنحاول استقراءه أيضا ضمن العنصر الثاني من الأداء البياني.

2- الصورة الاستعارية :

تعرف الاستعارة في النقد العربي القديم على أنها "ضرب من التشبيه" [2]حيث يحذف المبدع أثناء التصوير أحد الركنين (المشبه أو المشبه به) فقسّمت إلى استعارة مصرّح بها (تصريحية) وإلى استعارة مكنى عنها (مكنية)، وعلى غير هذا المفهوم من البلاغة القديمة أصبح للاستعارة مكانة مختلفة، خاصّة مع التحوّل الشعري الجديد الذي غيّر من شكل القصيدة بدأ النقد الحديث بتفحّص كل وسائل البيان البلاغية والتمعّن في جوانبها المختلفة بشكل عام والاستعارة بشكل خاص، حيث تغيّر تصنيفها من البلاغي السائد إلى تصنيفات عديدة دقيقة بما فيها التصنيف الدلالي، وبما أنّ "جوهر المفارقة الدلالية يتمثل في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر"[3]،فيجب دراسة الاستعارة الحديثة تبعا للتصنيف الثلاثي الذي اقترحه " جورج لاندون:

الاستعارة التجسيدية Réification: وتحصل باقتران كلمة تشير دلالاتها إلى جماد Concrèteبأخرى تشير دلالاتها إلى مجرد Abstract .

---

(1) أحمد الطريسي ،الشعرية بين المشابهة والرمزية ،دراسات في مستويات الخطاب الشعري ،نشر شركة بابل للطباعة والنشر، المغرب، ط1 ،1991ص78.

(2) عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ت: محمود محمد شاكر ،دار المدني القاهرة ،1991 ،ص20.

(3)إبراهيم عبد الله البعول وحسام محمد أيّوب، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر، ص65.

الاستعارة الإحيائية Animation : وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن (الحي) بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالاتها بمعنى (مجرد) أو(جماداً).

الاستعارة التشخيصية Personnification : وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصيّة (بشرية) والأخرى إلى (جماد) أو (حي) أو (مجرد)"[1]، وعلى هذا الأساس سنتتبع التصنيفات الثلاثة في شعر عز الدين المناصرة.

أ–الصورة الاستعارية التجسيدية:

أضفى المناصرة على عددٍ هائل من الصور الاستعارية الصفة المادية (جماد) على الصفة المجرّدة، في قوله:

سيذوب الثلج يوما ...و أراكْ

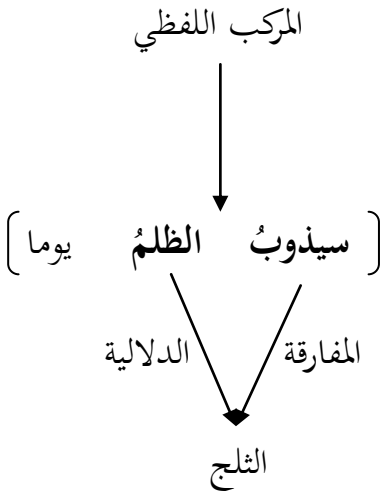
مزهرا كالورد ، تجري تحت أقمار الدجى

لتغنّي كالملاكْ

سيذوب الظلمُ يوماً وأراك [2].

صورة استعارية تشكّلت في (سيذوبُ الظلمُ)، ذكر فيها الشاعر المشبه (الظلم) وحذف المشبه به (الثلج) ورمز إليه بأحد لوازمه (سيذوب)، ليدلّ على (ينتهي أو يتوقف) وهي استعارة مكنية، وهذا تحليل بلاغي سائد، أمّا المفارقة الدلالية الخاصّة بالمركب اللفظي تكمن في نقل المناصرة لخاصيّة (الذوبان) وهي خاصيّة حيوية لشيء مادّي إلى معنى مجرّد وهو (الظلم)، تشكّلت بذلك استعارة تجسيدية تداخلت و صور عديدة (استعارة ، تشبيه وكناية)، كانت الغاية الفنية من هذا التنويع البياني المستمدّ من الطبيعة هو ابتكار صور جمالية في بنية واحدة متكاملة.

(1) سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مقال، مجلة الحياة الثقافية، العدد 45، 1 يوليو، تونس، 1987، ص43.
(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص213.



– وفي ذكر الأحزان يقول المناصرة :

–أوّلُ اللّيل أجرّ الخطو، لا تدرين أين؟

نحو مقهى **أشرب الأحزانَ** من جدرانه قرب الحُسينْ

ثمَّ أدعُو للحسينْ

بالرّضا عن رأسِه .. والراحتينْ

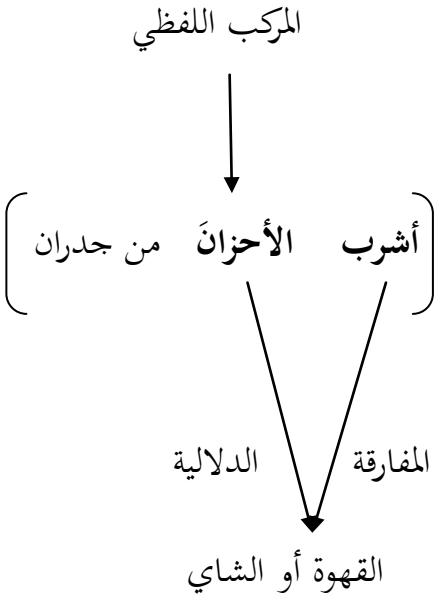
ثمّ يمضي الملك الضّليل للمقهى الرمادي القديمْ[1].

كان المناصرة (الملك الضليل) يتردد ليلاً –في بداية منفاه واستقراره بمصر– على المقهى الرمادي*[2] نسبة إلى الجدران الرمادية القديمة، وهذا اللون (الرمادي) يرمز عموما الى الكآبة والحزن لاقترانه باللون الأسود، فعبرت هذه الصورة الاستعارية عن حالة الشاعر الوحيد التائه الحزين.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص62.

[2]* هو أحد المقاهي المشهورة سياحياً والموجودة قرب مسجد الحسين بالقاهرة.

حاجة الشاعر للتعبير عن الحزن والوحدة في المنفى استدعت منه توظيف استعارة في تركيب مميّز للألفاظ، ذكر المشبه (الأحزان) وحذف المشبه به (القهوة، الشاي) ورمز له بـ: (أشربُ)، والمتعلق الدّال عليه (تعلّمتُ، استسقيتُ وأخذتُ منه) وهي استعارة مكنية، مثال: استسقيت الأحزان من جدارنه، وفي بناء الصورة الاستعارية التجسيدية تمّ ربط خاصيّة "الشرب" (من نموذج هو فعل إنساني) وهي أيضا خاصيّة حيوية بمعنى مجرّد"الأحزان"، وهذا الاقتران الدلالي انطوى على تعارض بين اللفظين.



ب–الصورة الاستعارية الإحيائية:

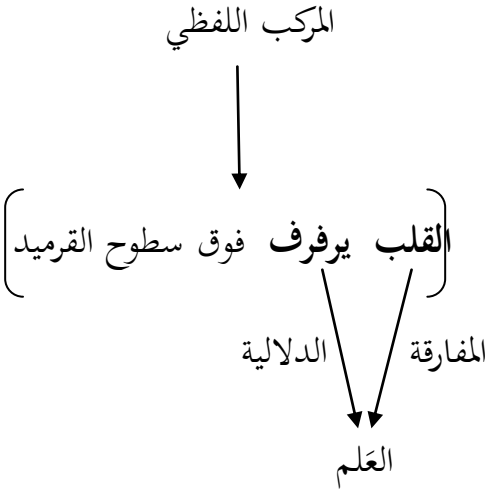
إنّ الاعتماد على هذا النوع البياني في التصوير الشعري عند عز الدين المناصرة زاد من توسّع اهتمامه بها، لأنّ الاستعارة الإحيائية عبّرت عن رؤيته المعاصرة وعن تجاربه الخاصّة، فيقول في هذا المقام:

– القلب يرفرف فوق سطوح القرميد [1].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص451.

استعار الشاعر لفظ (القلب) للعلم، وهي استعارة تصريحية، ويقال في تحليلها المفصّل :شبه (العلم) بـ(القلب) ملاءمة لمشاعر الحب الوطنية، وجاء اللفظان (المشبه والمشبه به) على سبيل تحوير المعنى الأصلي في لفظه (يرفرف) التي تتلاءم مع (العلم)، مثال: يرفرف العلم ، واقترنت الاستعارة بما يحكم دلالتها (فوق سطوح القرميد).

وعن تشكّل الصورة الاستعارية الإحيائية قام على اقتران خاصيّة (القلب) وهي حسيّة خاصّة بعضو من أعضاء الكائن الحيّ، بخاصيّة (الرَفرَفةُ) وهي حيوية حركية خاصّة ب (العَلم) وهو معنى جامد، لينطوي هذا الاقتران على الانسجام.



ومع نفس النمط التصويري يقول المناصرة:

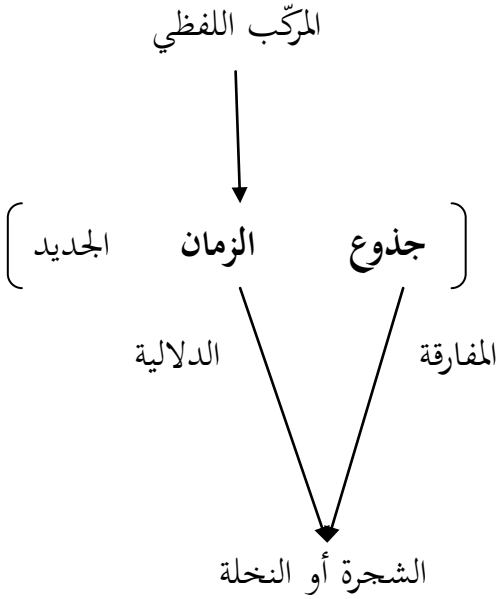
يا نساء القبائل

طرّزنَ هذا الشهيد على شجر القلب،

فوق **جذوع الزمان** الجديدْ[1].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص369.

من هذه الاستعارة التصريحية التي حذف الشاعر فيها المشبه به وهي (النخلة أو الشجرة) وصرّح بالمشبه (الزمان)، أفضى هذا التركيب اللفظي إلى تشكّل الصورة الاستعارية الإحيائية التي تعارضت فيها المفارقة الدلالية وإذ لم يتحقّق الانسجام بين عناصر هذا التركيب، حيث اقترنت فيها خاصيّة (جذوع) وهي تحمل معنى جامد بخاصيّة (الزمان) وهو معنى مجرّد.



ج–الصورة الاستعارية التشخيصية:

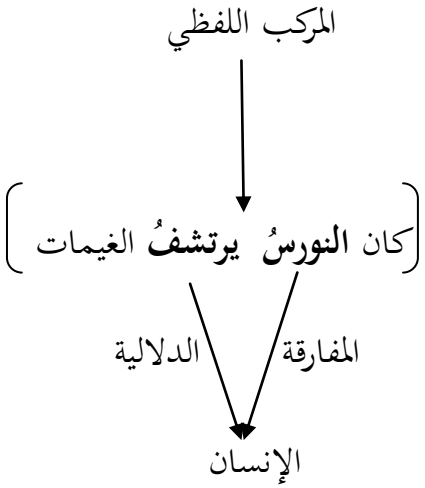
طغت صفة التشخيص على النمط التصوري الاستعاري في شعر عز الدين المناصرة، وكانت الأكثر تجلّياً من صفتي التجسيد والإحياء، أراد الشاعر من خلالها أن يستنطق الأشياء الجامدة والحيّة ويبعث فيها الحياة بآلية الأنسنة (أي تأخذ صفة الإنسان)، والكشف عن التشكيل المكثّف لهذه الصورة الاستعارية التشخيصية، استدعى الوقوف على بعض النماذج على سبيل التمثيل والإثراء لا الحصر.

يقول المناصرة في قصيدة"نصّ الوحشة":

–تَرْغَلْتُ صباحاً، كان ندى الأقواسِ على أشجار التينْ

كان **النورسُ يرتشفُ** الغيماتْ [1].

في تحليل هذه الاستعارة المكنية المشبه هو (النورس) وحذف المشبه به (الإنسان) والمتعلق الدال عليه (يرتشف)، وأصل المعنى (يعبر وينفذ فيها)، تشكلت بذلك صورة تعبر عن جمال منظر لفت انتباهه في لحظة تأمل، جاءت واضحة المعالم شخّصت النورس وحوّلته إنساناً، لتتمّ المفارقة الدلالية بين اللفظين أثناء اقترانهما في هذا التشكيل الاستعاري، فكان الأوّل هو خاصيّة (الارتشاف) خاصيّة بشرية مثّلها الفعل (يرتشفُ)، أمّا الثاني وهو خاصيّة (النورس) وهو معنى حيّ، انتهى بانسجام التركيب الاستعاري.



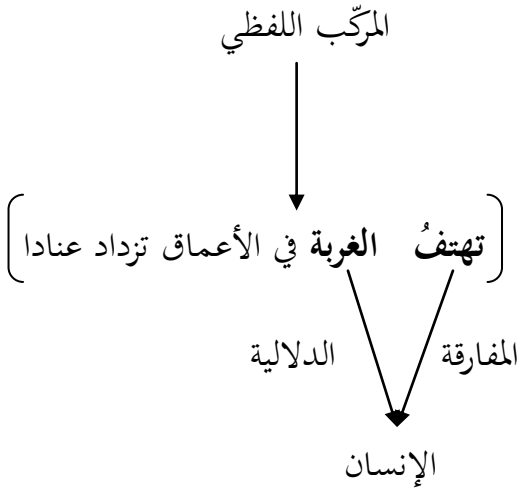
ثم استخدم المناصرة لفظة (الغربة) قائلا :

-تهتفُ الغربة في الأعماق تزداد عنادا[2].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص196.
[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، ص59.

الغربة تحمل في حضورها إحساساً رهيباً طغى فجأة على حياة الشاعر في بداية منفاه، وفي هذا المثال هي تصرّ على تعكير صفو أعماقه وتفكيره، وملاحقته أينما ذهب (تزداد عنادا) لتجعله غريبا في وطن لا ينتمي إليه.

مثّلت لفظة (الغربة) في هذا النموذج المشبه ،وكان (الإنسان) المشبه به وما دلّ عليه هو (الهتاف) تشكّلت بذلك صورة استعارية مكنية بعدما حذف المشبه به، واقتران خاصيتي (الغربة) و(الهتاف) مثّل المفارقة الدلالية، حيث ارتبطت الأولى وهي معنى مجرّد بالثانية وهي خاصيّة بشرية مثّلها الفعل (تهتف)، انتهى انسجامهما ببناء الصورة الاستعارية التشخيصية.



ويقول أيضا في قصيدة "قصيدةٌ لا قناديلَ فيها ولا أسئلة":

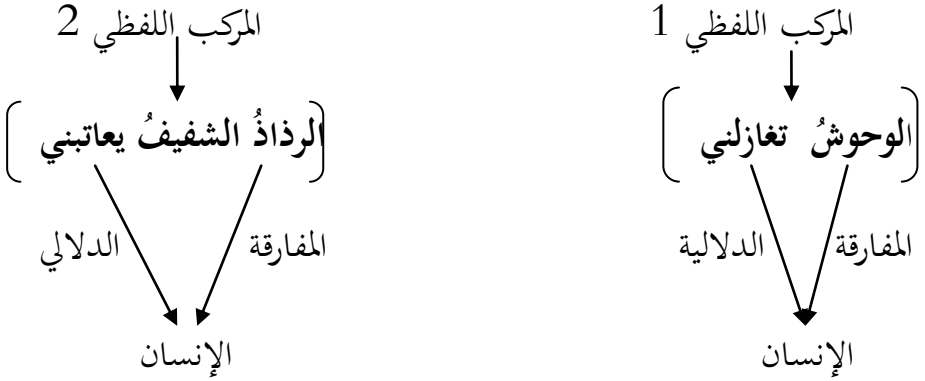
الوحوشُ تغازلني في بهاء السطوحْ

الرذاذُ الشفيفُ يعاتبني في مسارب غابتكِ الموحشة[1].

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص401.

اتّسمت أغلب قصائد المناصرة –إن لم نقل كلّها– بالاحتكار الاستعاري، يغلب عليها التصوير من الطبيعة، ولدى اعتماده لصيغة التشخيص شكّل صورا حيّة استمدّت نبضها من أحاسيسه وعواطفه وأفكاره،وفي محاولة أخرى استطاع أن يبثّ فيها صفة الأنسنة داخل هذا النموذج، حين شبّه الرذاذ الشفيف (المطر الخفيف) بالإنسان وهو المشبه به المحذوف وأبقى على شيء من لوازمه (العتاب)، تشكّلت بذلك استعارتان مكنيتان –من السطر الشعري السابق (**الوحوشُ تغازلني**)– جُمعت في تركيب لفظي موحّد.

إنّ المركّب اللفظي (**الوحوش تغازلني**) أحدث مفارقة دلالية بين خاصيتي (الوحوش) و(التغزل) أثناء اقترانهما (معنى جامد ومعنى حيوي بشري)، شكّلت صورة استعارية تشخيصية الأولى، أمّا المركب اللفظي (**الرذاذُ الشفيفُ يعاتبني**) جمع أيضا بين خاصية (العتاب) وهو حيوي بخاصية (الرذاذ) وهو معنى جامد، في مفارقة دلالية ولّدت الصورة الاستعارية التشخيصية الثانية، انتهت كلتا الصورتين إلى إثارة الدهشة وتعارض.



–النتائج:

لم يبق التعامل مع الاستعارة في الشعر العربي المعاصر كما عهدناه في البلاغة القديمة، والبحث عن تشكلها في شعر المناصرة أخذ مسالك عديدة اختصرناها في البحث عن المفاهيم الإجرائية الجديدة المقترنة بها والمصنفة ضمن الحقل الدلالي، فتوصلنا إلى ثلاث نتائج مهمّة جاءت كالآتي:

1-بالرغم من الاستناد على التقسيم الذي اقترحه لاندون للاستعارة (تجسيدية، إحيائية، وتشخيصية)، والبحث عن المفارقة الدلالية التي تشكل الصور الاستعارية، إلاّ أنّه لم يغيّر من التحليل البلاغي السائد.

2-أصبح هذا النمط التصويري يكتسح الخطاب الشعري المعاصر بشكل عام وشعر المناصرة بشكل خاص، لأنّه الأنسب في حمل الأفكار والمعاني والأحاسيس إلى العالم الأقرب إلى نفس المتلقّي.

3-إنّ بناء الصور الاستعارية في شعر عز الدين المناصرة لم ينسجم في ذهن المتلقّي، لعدم توافق التركيب اللفظي الغامض في بعض النماذج.

في ضوء هذا التحليل نجد أنّ الصورة الاستعارية بجميع تصنيفاتها (التجسيدية والإحيائية والتشخيصية) قد جمعت بين خيال المبدع والمتلقّي، فتفوّقت في إثارة العقل والعاطفة "لتختلق واقعاً جديدا أكثر من تقنيتها لما هو موجود سلفا، وهذا الخلق يؤدّي إلى إيجاد متشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة "[1]، وبهذا تصبح هذه الصورة"تصدرُ عن جماليات الذات في تفرّدها المطلق، في هوسها بالجدّة والغرابة في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه، يزداد غموضه تزايداً طردياً بإيغاله في أعماق الحلم"[2].

أمّا بناء الصورة الاستعارية في الكثير من الشواهد الشعرية عند المناصرة اختلفت عن القديمة والتقليدية هي عنده "عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ،عبور تمّ من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى الأول لكي يعبّر عليه في المستوى الثاني" [3]، وقد تكون أحيانا هذه المستويات هي

---

[1] محمد مفتاح ،دينامية النص، ص57.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص176.

[3] جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1985، ص241.

أصل صور أخرى يخلق منها عالم يضجّ بدلالات إيحائية من نسج خيال ولغة شاعر، فأخذت (الثورة والوطن والأرض) مساحة لا يستهان بها من حجم أعماله الشعرية ضمت عشرة دواوين.

في الختام أسهمت الصورة الاستعارية في شعر عز الدين المناصرة على إبراز مدى إبداع الشاعر وعبقريته ومدى تميّزه في بناء قصائده انطلاقا من التراكيب اللفظية التي تربط بين ما هو مادي وما هو مجرد أو العكس، ومن خلالها استطعنا الكشف عن العلاقات الداخلية (الخفية) بين المدركات الحسية والمعنوية كلّها.

إذا كانت الصورة الاستعارية في نظر المناصرة البوصلة التي تقود أفكاره إلى المسلك الصحيح، حتى تتجسّد وتتجلّى مشاعره المكبوتة في الوجدان والذات النفسية الشاعرة دون الرضوخ لسلطة التقليد، فماذا عن الصورة الكنائية؟

ج- الصورة الكنائية:

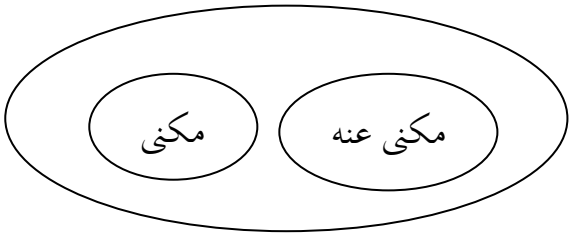
طور عبد القاهر الجرجاني من مفهوم الكناية بعدما اختلف البلاغيون في تحديده فقال:"هي أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ولا يجعله دليلا عليه" [1]، وهي من أهم الأساليب الفنية في البيان تساعد الشاعر في ضبط المعاني بالرمز بعيدا عن المباشرة والوضوح على أن يتخذها تقنية تصويرية إيحائية.

أصبح للكناية في النقد الغربي الحديث مكانة لا يستهان بها باعتبارها حقلاً بيانياً لنسق االخطاب الشعري، فجاءت نظرية رومان جاكبسون (Roman Jakobson) في مجال البحث عن آليات بناء الخطاب، وتجاوز على إثرها " نمطية التوصيف التي سادت في الخطاب البلاغي القديم، والتي أعاقت تطور البلاغة عند الغربيين بسبب النظرة المنطقية والتجزيئية"[2]، تناول هذا المكون البياني

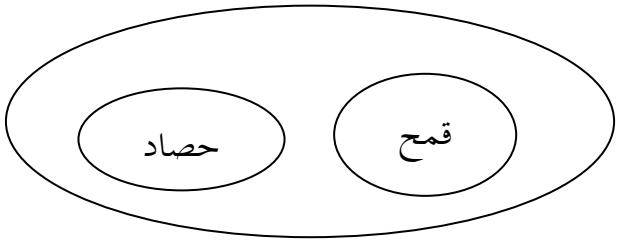
[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص52.
[2] أنمار إبراهيم أحمد، فاعلية الكناية في النقد المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة ديالى، العراق، 2011، ص24.

من (تشبيه، استعارة، كناية، ومجاز مرسل) ليطوّر من مفهومها ويبحث عن علاقات الاقتران والتضاد في ما بينها، فكان السباق إلى التمييز بين هذه الأشكال البلاغية في النقد الغربي.

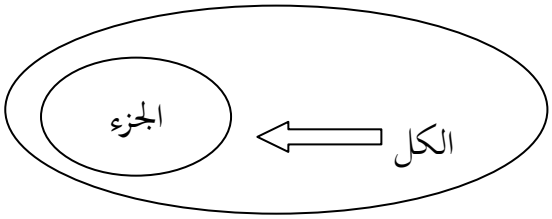
تعدّ الكناية من منظور جاكبسون إلى جانب الاستعارة نمطاً مهمّاً ينتج الخطاب بما فيه الشعري خاصّة، فهي "ترجمة لما يسمّيه محور المجاورة وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وإنتاج الدلالة"[1]، والمجاورة (التجاور) هي آلية تقوم على ربط الجزئي بالكلّ، كما وضّح ذلك فرنسوا مورو في المخطط الآتي[2]:



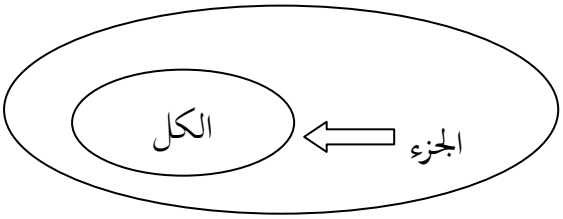
تجاور داخل الكل نفسه (كناية)



(كناية)



تسمية الكل باسم الجزء (مجاز مرسل)



تسمية الجزء باسم الكل (مجاز مرسل)

ووفقاً لهذا المخطط تبقى الكناية في النظرية النقدية الغربية "انتقال من تصوّر إلى آخر، يرتبط مضمونه مع التصوّر المعطى برابطة التجاور"[3]، وهي تناظر المجاز المرسل كما تناظر الاستعارة التشبيه، لأنّهما يعتمدان على "المحور السياقي الذي ينهض على العلاقات الاقترانية وهي علاقات تعتمد على

(1) إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002، ص75.
(2) فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: على نجيب إبراهيم، دار الينابيع لطباعة والنشر، دمشق، 1995، ص69.
(3) المرجع نفسه، ص72.

اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر وفق منطق من التتالي والتجاور"[1]، بمعنى أنّ كل من الكناية والمجاز المرسل يتوافقان في المجاورة والناتج "الدلالي في كلّ منهما يمرّ بمراحل متعدّدة قبل أن يصل إلى البنية العميقة عن طريق العلاقات الاقترانية التي تتجاور فيها المدلولات باتجاه تتابعي بشكل أفقي يسمحُ بإفراز مدلولات جديدة"[2]، ولا يختلف المجاز المرسل عن الكناية "إلاّ في مستوى التصوير وانحراف بسيط في آلية كشفه للمعنى"[3]، أي الأول (المجاز المرسل) يستند على آلية إجرائية (التجاور) يسمّى فيها الكلّ بالجزء أو العكس، أمّا الثانية (الكناية) تستند على نفس الآلية تكون هي الكل نفسه.

لقد تأثّرت الدراسات العربية المعاصرة بهذه المفاهيم النقدية الغربية بما فيها نظرية رومان جاكبسون والرؤية السيميوطيقية (Sémiotique) عند بيرس –وخاصّة ما تعلّق بالبلاغة واللغة– وغيرها، استعانت بالبعض منها لغرض إعادة النظر في الموروث البلاغي، حتّى يأخذ حقّه من القراءة الجادة والفهم على أكمل وجه، بعد إهمال المناهج التي سبقت النقد الغربي الحديث في ضبط آليات اشتغال الأشكال البيانية وتداخلها في الخطاب الشعري (الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل)، كـ"منهج عبد القاهر الجرجاني، هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي[4]"، الذي تقاطعت معه تصورات رومان جاكبسون في تحديد آليات البناء الفني.

إنّ الكناية تنبني على معنيين "معنى مباشر وصريح ومعنى آخر غير مباشر أي المعنى الردف المستمر خلف المعنى الجلّي الواضح، لكن بين المعنيين صلة فالأول دليل الثاني، وهذه العلاقة تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالا غير مألوفة"[5]، ومن هذا التصوّر تطور استخدام الكناية في الشعر الحديث وأصبح يعتمدها الشاعر في بناء صوره وإخراج ما

(1) صبري حافظ، القصة العربية والحداثة، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1990، ص101.
(2) أنمار إبراهيم أحمد، فاعلية الكناية في النقد المعاصر، ص21.
(3) إياد عبد الودود عثمان الحمداني، التصوير المجازي –أنماطه ودلالاته- في مشاهد القيامة في القرآن، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 2004، ص114، نقلا عن: أنمار إبراهيم أحمد، فاعلية الكناية في النقد المعاصر،ص23.
(4) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، مترجم عن لانسون-مايبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1996، ص339.
(5) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات، ص284.

يختلج فكره و وجدانه، وتوظيفه لها لم يختلف عن استخدام الشعراء القدامى بل وأصبح أبسط بكثير، لولع الشاعر الحديث بهذه الصورة البيانية وليثبت تمكنه من بنائها .

وبما أنّ الكناية طرف من هذه الدراسات وعنصر مشارك في إنتاج الخطاب الشعري وبناء صوره، سنتتبع استخدامها في شعر عز الدين المناصرة ونبحث في بنيتها العميقة، بالكشف عن علاقات حضورها داخل الصور البيانية الأخرى، وعلاقات غيابها حين تدخل في فضاء تأويل هذه الصور.

يقول المناصرة:

صبيّة يقال يونانية الأصلْ

في صدرها قلادة من عاج

في دارها زجاجة من **دمعة الخليل**[1].

بدأ المناصرة هذا الجزء الشعري من قصيدة "لسبب عاطفيٍّ إغريقي"وهو يتذكر حبيبته (أماندا) الإسكندرانيّة، في استحضار كل لحظة قضاها معها أثناء عامه الأول في مصر،تغنّى بمدى تأثيرها على أوتار فؤاده، ووصف حياتها ومنزل عائلتها (في دارها زجاجة من دمعة الخليل) هي كناية عن زجاجة خمر، وهذا التشكيل البياني يحيل إلى أنّ مصدره من عنب الخليل المشهور من حيث الوفرة والطعم، ومحافظة "الخليل" هي مسقط رأس الشاعر، إذن نحن أمام احتمال أول هو: أنّ الزجاجة كانت هديّة قدمّها لأماندا وعائلتها، أو احتمال ثانٍ: قد تكون الزجاجة مستوردة من فلسطين، وفي كلا الاحتمالين المناصرة في موضع الربط بين صورة الحبيبة والوطن بتعبير لا يتعدّى حدود المباشرة، وهذا من أسباب اعتماده التصوير الكنائي الذي يتّسع إيحاءً في التعبير عن مواقف وتجارب شعرية عاشها الشاعر في بلده وفي المنفى.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص223.

وفي قصيدة "محاورات الباب العالي" يقول الشاعر:

-جئتك من أقصى جبل في الشام

لا أملك إلاّ ما يملكه أمثالي:

قمراً، نخلاً مزهواً...وكروم

ثمّ **حمامات** فوق السطح تحوم.

لكنّي لما جئتك...**كنت طريَّ العود.**[1]

احتلّ التشكيل الكنائي مساحة كبيرة في انتاج المعنى في هذه الأسطر الشعرية، وانقسم إلى قسمين الأول تمثل في (لا أملكُ إلاّ ما يملكه أمثالي/ قمراً، نخلاً مزهواً...وكروم/ ثمّ حمامات فوق السطح تحوم) هو كناية عن الذكرى و(القمر، النخل، الكروم، الحمامات) تمثّل طبيعة أرضه (الوطن)، وتدلّ على أنّ الشاعر مهما هُجّر ونُفي خارج بلده لا ينسلخ عن هويّته ووطنيته وذكرياته، لتصبح الإرث الوحيد الذي يحمله معه أينما حلّ وارتحل متغنياً به في أشعاره.

أمّا القسم الثاني من التشكيل الكنائي تمثّل في (كنتُ طريَّ العود) كناية عن شباب الشاعر، مشيراً إلى البدايات الأولى من منفاه حين عاش التجربة في سنّ مبكرة، انطلق من القاهرة (مصر) إلى أن استقرّ بـ (الأردن).

تبدّت الكناية في هذا الجزء الشعري عبر تصوير الشاعر لحالة الحنين إلى الوطن، المجسّد في حمله ما تبقى في الذاكرة والوجدان، وحالة الحزن والأسف على تجرّعه ألم الفقد والبعد وهو لم ينعم بعد بحياته في بلده بين أهله.

أمّا في قصيدة "نشيد الكنعانيات" نقرأ للمناصرة:

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص186.

-سوف **أمسك شجرة الصنوبر،**

في مدرسة عين سارا الثانوية

سوف أمسكها، **أعصرها،**

حتى **تذوب الخليل في كأسي،**

أشربها، دماً في مرارة الخروع والفراق،

ثمّ

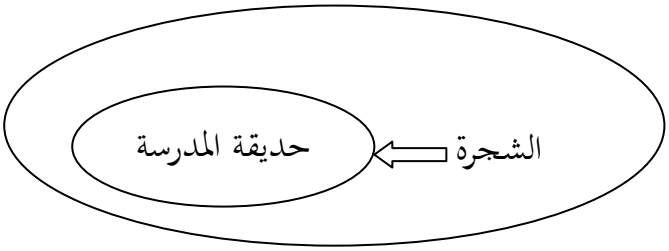
ثمّ يأخذني دمي إلى دم الخليل،[1]

على نفس النمط التصويري والتعبير المفعم بالأحاسيس والعواطف، يحاول المناصرة شدّ ذهن المتلقّي إلى التمعّن في كلّ مقطع من قصائده، لمقاصد شعرية عديدة أهمّها تفجير طاقته الانفعالية، وليحقق هذا الغرض عليه التخفّي وراء معانٍ غير ظاهرة، جسّدها بالصور الكنائية في تداخلها مع صور أخرى.

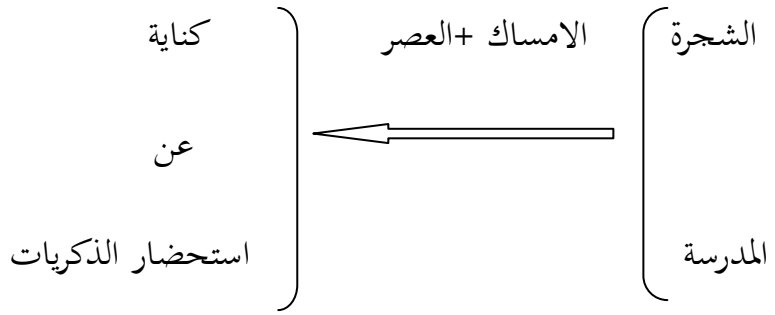
عندما نقرأ (سوف أمسك شجرة الصنوبر/ في مدرسة عين سارا الثانوية/ سوف أمسكها، أعصرها) هي كناية عن استحضار ذكريات الفتوة والدراسة، لكن هذا التحليل سيحيلنا إلى تداخل مع التعبير المجازي، فالشاعر لا يقصد الإمساك بالشجرة وعصرها وإنّما هذا الوصف من الجزء (الشجرة) إلى الكل (حديقة المدرسة) الخاص بعلاقات التعبير في المجاز المرسل، وبهذا الصدد يشير محمد مفتاح إلى أنّ "المجاز المرسل يصير حالة خاصّة من الكناية، لأنّ كلاّ منهما يحتوي على علاقة بين شيئين اثنين، وإذا صح هذا فإنّ الكثير من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص310.

كنائية"[1]، لأنّ كليهما يقوم على الاقتران والتجاور لنقل المعنى وبناء الخطاب، وحتى لو حدث فعلا تداخل بين النمطين لن يغير من تباينهما في المفهوم والوظيفة البلاغية.



تجاور تسمية الشجرة بحديقة المدرسة(مجاز مرسل)



صَنّفت الرؤية البيرسية السيميوطيقية من الدراسات الغربية الحديثة مثل هذا التداخل ضمن علاقات حضور، حيث دخلت الصورة الكنائية في جسد الصورة المجازية، أمّا في البلاغة العربية يُفهم من هذا المثال: هو استخدام الشاعر للتعبير المجازي لأنّ الامساك بالشجرة وعصرها تعدّى حدود الوصف ولم يحمل معنى واضحاً فغيّب التشكيل الكنائي.

ونجد كناية عن احتساء النبيذ الأحمر الذي يصنع من كروم الخليليّ في قوله (حتّى تذوب الخليل في كأسي/ أشربها، دماً في مرارة الخروع والفراق)، قد دخلت في فضاء تأويل التشبيه والاستعارة ضمن صنف علاقات غياب، حيث شبه طعم النبيذ بطعم الخروع والفراق، ويمكن القول:

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص115.

النبيذ في مرارة الخروع ⟸ تشبيه

النبيذ في مرارة الفراق ⟸استعارة

تذوب الخليل في كأسي⟸كناية

أمّا السطر الأخير من هذا المقطع الشعري (ثمّ يأخذني دمي إلى دم الخليل)، فقد ركّب فيه الشاعر الأسلوب الكنائي المزدوج تمثّل في (يأخذني دمي) كناية عن السُكرِ المليء بالحنين والشوق، و(دم الخليل) كناية عن ما تعانيه الخليل من ظلم وقهر واستبداد، وهذا التركيب يتلخّص في صورة كنائية عبّر من خلالها عن حنينه إلى مسقط رأسه (الخليل+الأهل).

يأخذني دمي ⟸ كناية عن (السُكر،الحنين والفقد) } كناية

دم الخليل ⟸كناية عن المعاناة(القتل، الموت..) } عن الحنين إلى الوطن

ويقول الشاعر في قصيدة "برقيّات دمويّة":

كم **انتشرت مودّتنا، ووزّعنا قلوباً** في رسائلنا

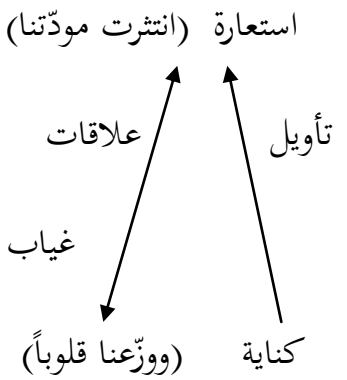
على الأيّامْ

سياجاً للمدى تبقين، رغم تحاسد الجُلاَّسْ.[1]

هناك أكثر من صورة بيانية شكّلت هذا النموذج الشعري، بدأه المناصرة باستعارة مكنية (انتثرتْ مودَّتُنَا)، التصقت بتعبير كنائي (ووزّعنا قلوباً في رسائلنا على الأيّام) هو كناية عن اقتصار

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص178.

التعبير عن هذه المودّة في الأشعار لتذكرها الأيّام (الزمن–التاريخ)، دخلت في تأويل الصورة السابقة (الاستعارة) ضمن علاقات غياب الكناية.



أمّا (سياجاً للمدى تبقين) فكناية عن الصمود الّذي يتحلّى به الفلسطينيون في وجه العدوّ، لهذا نجد المناصرة يعبّر من خلال هذه الصورة مخاطبا ومؤكّدا لوطنه دوام الوقوف حصناً منيعا رغم مخططات بني صهيون وحلفائهم.

لقد غمرنا الشاعر بأحاسيس جميلة وحزينة زادت من التفاعل مع كل محطّة شعرية تصويرية، جسّدها التشكيل الكنائي (الصورة الكنائية)، لتتبدى كل فكرة شغلت ذهنه بالتعبير عنها عبر حالات عاشها (حنين وشوق، حب، تعب ومعاناة...)، في حوصلة تجاربه الشخصية ومواقفه الشعرية العامّة (كلّ ما تعلق وأحاط بموضوع فلسطين)، فارتبطت الصورة الكنائية ارتباطا وثيقا بإنتاج الخطاب الشعري المناصري.

استخدم عز الدين المناصرة هذا العنصر البياني (الكناية) كغيره من شعراء عصره و"جعلوها نصب أعينهم، فهاجموا الواقع والسلطة والقبح من خلال كناياتهم المتعددة، وخلقوا من خلالها جدلية بين النص والقارئ"[1]، وبناؤها أصبح يعتمد على البلاغة الحديثة الذي يستدعي التحليل الحديث دون إغفال القاعدة الأولى من علم البيان، أمّا عن حضورها في شعر المناصرة فلم يعادل التوظيف للتشبيه والاستعارة في الخطاب الشعري المعار بالرغم من التنويع والتكثيف للكل صورة بيانية.

(1) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات، ص285.

-المبحث الثاني: البناء الفني

إنّ البناء الفني للصورة في الشعر العربي المعاصر يتطلب البحث عن أهمّ العناصر المنبثقة من ذهن الشاعر أو من حواسه (البصر، السمع، الشمّ، الذوق، اللمس) أو من الألوان المحيطة به، وفي حالة تداخلها عن طريق الخيال الخصب واللغة الوجدانية تتشكل الصور بأنماطها، لهذا سيقتصر هذا المبحث على تتبّع مواطن بناء الصورة التراسلية واللونية في شعر عز الدين المناصرة، التي تجمع في النسق الشعري بين الصورة الحسيّة والذهنية أو كل صورة على حدة.

1-تراسل الحواس:

اهتمّ الشاعر منذ القدم بالتصوير الفني باعتباره وسيلة يعبّر بها عمّا ما يختلج الوجد والذات الشاعرة، لهذا كان في حاجة ماسّة إلى التفرّد والتميّز في انتاج الخطاب الشعري، ولا يتحقق ذلك إلاّ بتلاحم الحواس في بعث المدركات داخل الحقل التخييلي والتركيب اللفظي، لإنشاء جسر تواصلي يربط حواس الانسان في حوار يلغي الفوارق الوظيفية بينها، فتصبح "عمليّة تبادل مدركات الحواس عمليّة تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، وهذه العمليّة تشبه الذوبان الذي تتعرّض له قطعة جليديّة بتأثير حرارة الشمس حتّى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل وكلّ حاسّة تؤدّي وظيفة الحاسّة الأخرى"[1]، فتولّدت من هذه العلاقة ظاهرة فنيّة جاءت تحت ما يسمّى بتراسل الحواس (Synesthesia)، عرفها غنيمي هلال في قوله: "هي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة"[2]، أي تختلط الحواس في ما بينها ويتغير منطقها، فمثلا: يصبح هناك تراسل بين حاسّة البصر والسمع، البصر والذوق، الشمّ والسمع وهكذا..وقد تتراسل أكثر من حاسّتين في حاسّة واحدة، ويضيف غنيمي هلال هي"نظرية شعريّة استعملها الشعراء قديما

(1) عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 2003، ص47.
(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص395.

بإعمال ملكة الخيال لديهم"[1]، لأنّ الخيال هو أهمّ مقوم فني يستلهم الشاعر من خلاله المعاني المقصودة وغير المقصودة، ليشكل صوره التي تتجلّى جماليتها حين يجمع بين العناصر المتنافرة والمتناقضة من الحواس في ذهنه، تولّد دلالات إيحائية جديدة تنجم عنها انفعالات مؤثرة قد "تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثمّ يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسّة بأوصاف أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"[2]، فتتشكل الصورة الشعرية الممزوجة بين الحسيّة والذهنية المفعمة بالحياة والحركة.

وفي ضوء هذه التعريفات واهتمام النقاد العرب المعاصرون بهذه الظاهرة الأدبية (تراسل الحواس)، فقد جاءت دراسات متكررة لفكرة الاستخدام المكثّف لها في الشعر العربي القديم لكن ليس كوسيلة فنية، وإنّما كسمة يُعبرّ بها عن الأفكار والمضمون والمعاني، خاصّة ما تناوله كلّ من عبد الرحمن محمد الوصيفي في كتابه "تراسل الحواس في الشعر العربي القديم"، و أمجد حميد عبد الله في كتابه "نظرية تراسل الحواس (الأصول، الأنماط، الإجراء)"، كما أكّدوا على ارتباطها كتقنية بالمدرسة الرمزية، فهي المتبنيّة بشكل جدّي لنظرية تراسل الحواس ما استدعى إلى تطويرها على مستوى المفهوم والإجراء.

امتدّت ظاهرة "تراسل الحواس" عبر الزمن وأصبحت الوسيلة الأكثر توظيفاً في الشعر العربي المعاصر، لما تحمله من قدرة على التأثير في ذهن المتلقّي ولفت انتباهه إلى الصياغة الشعرية الغريبة، حتّى يتعمّق كثيراً في تحليل الصور التراسلية، والشاعر عز الدين المناصرة لم يستغن عن هذه التقنية فاحتلّت مكانة هامّة في شعره، ومن هذا المنطلق سنقوم بقراءة البعض من أشعاره على سبيل التمثيل لا الحصر، مع تصنيف أنماط الصور التراسلية وتحديد مواقع تشكّلها ثمّ استخلاص دلالاتها الإيحائية.

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص418.

(2) عبد الرحمان محمد الوصيفي،تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص48.

2-أنماط الصورة التراسلية ودلالاتها:

أ-الصورة البصرية/السمعية أو العكس:

تسبق حاسّة البصر الحواس الأخرى في إدراك الأشياء بشكل أسرع وأدق ثمّ تنقلها إلى ذهن الرائي، فهي تسهّل تواصل المبدع مع العالم الخارجي والتقاط الصور، ثمّ إعادة بنائها داخل قالب يضجّ بالأحاسيس والعواطف متكّئا على عنصر الخيال الخلاّق، أمّا حاسّة البصر في الشعر فيكون توظيفها من أجل التصوير الشعري وتكثيف المعنى وتقريبه من ذهن القارئ، أي تحاول الصورة الشعرية "أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية"[1] للتعبير عن انفعالات الشاعر.

وتداخل حاسّتي البصر/السمع وتبادل الوظيفة الحسّية بينهما في شعر المناصرة، تتردد في العديد من النماذج كاشفا عن الذات النفسية المبدعة، وهذا ما اتضح جلياً في هذا الوصف قائلاً:

رجلٌ من جسدٍ مهترئٍ مكسورْ

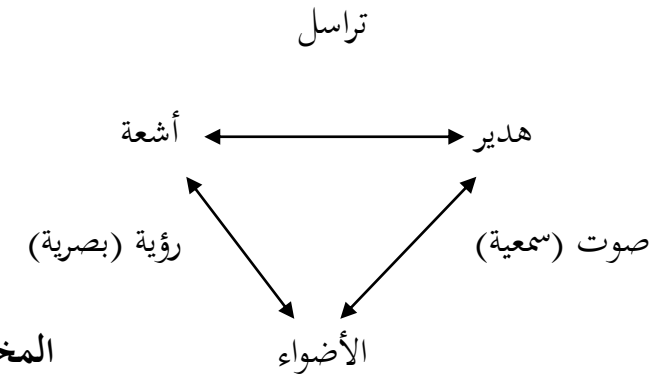
لكنْ ما طأْطأْ أبدا لهدير الأضواءْ[2]

تخليداً لذكرى الشهيد الفلسطيني (ناجي العلي)*[3] كتب المناصر قصيدته "قبرٌ في لندن"، تقاسم -في محتواها- فكرةً ومضموناً ما كان يرسمه ناجي من رسومات كاريكاتورية وما كان يكتبه هو من شعر، وكانت القضية الفلسطينية والفساد السياسي الحلقة الجامعة لتشابه المشاعر الوطنية والثورية جسّدتها الريشة والقلم.

انقسمت قصيدة شاعرنا بين شرح للرسومات ووصفٍ للرسّام الشهيد، والقسم الأوّل أخذ الجزء الأكبر منها فقط ليحتضن صوتاً مغدوراً به ويبعث الحياة فيه من جديد، وليصوّر المناصرة هذا

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص213.
[2] الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص389.
[3] * ناجي العلي رسام كاركاتير فلسطيني اغتيل في لندن عام 1987م، عُرف بالنقد اللاذع من خلال رسوماته الساخرة الكاريكاتورية ضد الأنظمة السياسية الفلسطينية والعربية، وضد الاضهاد الصهوني في حق الشعب الفلسطيني.

الموقف وظّف حاسّتي السمع والرؤية وغيّر من مدلول كل منهما في السياق الشعري (لهدير الأضواء)، كما سيتّضح في المخطط الآتي:



المخطط1

الهدير يُدرك بالسمع وفي المقابل لا يمكن إدراك الأضواء إلاّ بالبصر، فأخذ الهدير موقع أشعة الضوء في تبادل بين وظيفتي حاسّة السمع وحاسّة الرؤية، ما أدّى إلى تشكّل صورة تراسلية حملت في فحواها ما لم يتجلّ في التركيب الحرفي، لأنّ المناصرة لم يقصد الإشارة إلى الهدير كصوت واقترانه بالأضواء، وإنّما هو في موضع وصف واقع حياة الشهيد ناجي العلي المحصور في اتجاهين: الأوّل استحضار شخصية رجل يعيش في إحدى الرسومات التي عبّر بها (ناجي) عن قضية ما، و الاتجاه الثاني الرجل هو نفسه المغدور به (ناجي) كشخصيّة فنّانة لم يسع يوماً وراء الشهرة والبحث عن النفوذ، بل هو مجرّد فلسطيني آخر جرّب النفي وعاش الغربة، وصمد في وجه الفساد والظلم بالرسم الكاريكاتوري.

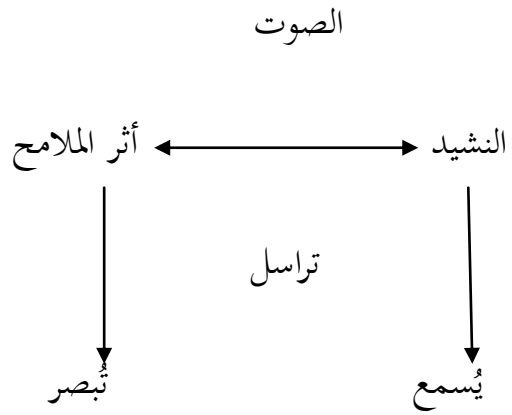
ومن قصيدة "قصيدةٌ لا قناديلَ فيها ولا أسئلة":

النشيدُ القديم الذي كنتُ دَندَنتُهُ في الصباح

عندما مرّتْ الفتنةُ الطافحة

لم أجد أثراً لملامحه قرب باب الحديدْ[1]

أصبح النشيد القديم يُدرك بحاسّة البصر بعدما كان يُدرك بالسمع كما هو مذكور في هذا الجزء الشعري للمناصرة، وبفعل الخيال الرحب تداخلت الحاسّتان وألّفت صورة تراسلية جمالية.



المخطط 2

كان لتصوير حيرة الشاعر وأسفه على تغيّر أوضاع بلده وقع كبير ومؤثر، و (لم أجد لهُ أثراً لملامحه) هي خلق لصورة بصرية موحية بتفاصيلها بعدما كانت سمعية، ليبدو كأنّ النشيد القديم الذي كان يدندنه الشاعر انتقل إلى خاصيّة الجماد تدركُ بالرؤية.

فتح هذا النمط التصويري التراسلي مجالاً رحباً في متناول الشاعر، حين انصهرت حاسّة السمع والبصر في النسق الشعري بشكل مكثّف، فاستعاض عن كلّ حاسّة بأخرى أو العكس، ما أسهم في تحريك مخيّلة القارئ وإثارة دهشته، فكان لهذه الصورة التراسلية قيمة جمالية كسرت قواعد الصورة المألوفة.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص401.

ب–الصورة البصرية/الذوقية أو العكس:

التراسل هنا يقوم على تبادل وظيفة حاسّة البصر بالذوق أو العكس، وهو من أكثر الأنماط حضوراً في شعر عز الدين المناصرة حين قال في قصيدة "حصار قرطاج"[1]:

آهِ–قرطاجُ: وجهكِ سمح لذيذْ

حورةٌ ضامرٌ وعراقيبُها كالفرسِ[2].

تعمّد عز الدين المناصرة في هذا الجزء الشعري خلق صورة تراسلية حين مزج بين ما يدرك بالبصر وهو (وجه سمحٌ) بما يدرك بالذوق وهو (لذيذٌ)، هي علاقة الصفة بموصوفها التي تعدّت حدود التركيب اللفظي المألوف (وجهكِ سمح لذيذ)، أمّا دلالة هذا التشكيل الصوري التراسلي في وصف الشاعر لقرطاج (حين شبهها بامرأة حسناء)، هو تجسيد حالة نفسية تفيض بمشاعر الأسف والحسرة والألم (آهِ) المرتبطة بواقعة حصار بيروت عام 1982.

ويذكر المناصرة في قصيدة "مطرُ الخناجر والحقولْ":

من لسهول عينيكِ انتظاري

صار تفاحاً ورمّاناً وتينْ

وتنقّطين بحبر دمعكِ في جراحِ الآخرينْ

من زرقةِ البحر الشهيّةِ ترسمين البحرَ[3]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص296.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص297.
[3] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص290.

الزرقة هي لون يُدرك بالعين (فهو مرئي) ولا يمكن إدراكه بالذوق، لكن خيال الشاعر غيّر من منطق وظيفة الحاسّتين ومزج بينهما، ليصوّر عبر تقنية تراسل الحواس جمال لون العينين المنبثق من زرقة البحر

(من زرقةِ البحر الشّهيّة ترسمين البحر)، والتغنّي بهما ليس بالضرورة هو التغزّل بالحبيبة وإنّما دلالته أخذت أبعاداً عديدة، أبرزها هو تخليد الحبّ الأبدي (حبّ الوطن) الذي لا ينسلخ من حياة الشاعر، رغم ما يعانيه من فقد وحنين وألم.

ويضيف المناصرة على النمط التصويري التراسلي نفسه في قصيدة "غابة قلبي":

البندقةُ اهترأتْ، شابت، تابتْ،

كانت خضراء...وبُنيَّة

كانت خضراء ملفّعة بقناديل الضوءِ الطازجْ[1].

لم يحمل السطر الشعري الأخير إلاّ معنىً واحداً في وصف الشاعر لشجرة البندق الشاحبة والصفراء اليابسة، بعدما كانت خضراء مغطاة بالحشرات المضيئة مفعمة بالحياة والجمال الخلاّب، ولصياغة هذه الفكرة وإبراز فنيّتها وجمالها لم يتردّد المناصرة في بناء صورة تراسلية، استند في تأليفها على الأسلوب الاستعاري حيث شبه الحشرات المضيئة (المشبه) بقناديل الضوء (المشبه به)، تراسلت في داخلها حاسّتا البصر والذوق (قناديل الضوء الطازج)، فالضوء خاصيّة من المرئيات تدرك بالعين ولا يمكن أن تدرك بالذوق وهذا النمط التصويري حمل أسمى مشاعر الحزن والحنين، ودلالته هو الإشارة إلى تغيّر الأوضاع في وطن الشاعر، فلم يبق أي شيء على حاله لما تعانيه (الخليل/فلسطين) من تدمير وقمع وتهجير.

[1] عز الدين المناصرة، الاعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص325.

وفي سياق آخر تغيّر تشكّل الصورة التراسلية فقد اعتمد عز الدين المناصرة على فعل "ذقت" كخاصيّة ذوقية، بدل الصفة التي طغت على جميع الشواهد السابقة.

يقول الشاعر في قصيدة "الخروج من البحر الميّت":

وفي شاطئ النيل، ذقتُ اسمرار خدود البناتْ

فقلتُ إذا احمرّ خدُّ البُنيّةِ هاجتْ جموعُ الرجال[1].

الاسمرار هو لون من المرئيات ارتبط بفعل (ذقتُ) في علاقة جمعت بين الفعل والمفعول به، لكن لا يمكن ادراك اللون إلّا بالعين وليس بالذوق (ذقتُ اسمرار خدود البنات)، وهذا التداخل الحسيّ زاد من فاعلية الخيال الشعري أثناء وضوح معالم الصورة التراسلية الإيحائية، دلّت على تمسّك الشاعر بهويّته بالرغم من اصطدامه بواقع جديد في بداية منفاه بالقاهرة.

إنّ تقنية (تراسل الحواس) ضمن هذا النمط كانت ذات بعد بصري أكثر منه ذوقي، فأفضت إلى نوع من الغرابة في التوظيف، لأنّ الشاعر يتعمّد لفت انتباه المتلقّي وتحريك ذهنه من أجل الممارسة النقدية والتعمّق في الصور التراسلية والبحث عن دلالتها.

ت-الصورة البصرية/اللمسية أو العكس:

لم يتكرّر استخدام هذا النمط التصويري عند المناصرة إلاّ نادرا وفي بعض المحطات الشعرية، ومن أبرز الصور التراسلية التي تداخلت فيها حاسّتا البصر واللمس، يحدثنا الشاعر في قصيدة "عاصفةٌ من فلفل أكحل":

حتى إن خرج الورد من الحجر، تدلّى الحلزونْ

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص161.

مشويّاً بالملحِ، اشتاق العلاّمةُ عبدُ الرحمنْ

أن يخرج من قلب مغارته في أوَّل أبريلْ

يتوكّأ في العتمة كتفَ القنديلْ:[1].

تجلّى التداخل الحسّي بين اللمس والبصر في آخر سطر شعري من هذا النموذج، والفعل (يتوكّأ) هو مظهر لمسي و(القنديل) هو بصري أو خاصيّة تساعد على الرؤية، وكان لتشكّل الصورة التراسلية دور في زيادة فاعلية الأداء الأدبي، ودلالتها توحي بعتب وأسف المناصرة وكأنّه يبحث عن زمن ويتمنّى لو يتكرّر، حين خرج ابن خلدون وأزاح العتمة (الجهل، الغموض، التساؤلات) وأبدلها بنور علمه ومعرفته.

ث–الصورة السمعية/الذوقية أو العكس:

أمّا عن تداخل حاسّتي السمع والذوق فقد تجاوز في بناء الصور التراسلية المناصرية منطق المعقول، والشاعر لم يستغن في الكثير من القصائد عن مضاعفة أحاسيسه عبر هذا المزج الحسّي، فيقول:

في غمائر هذا الغناء الحزين اللذيذْ[2]

قام التراسل في هذا السطر بين حاسّتين (السمع والذوق)، فالغناء من المسموعات ولذيذ من الذوق، واقتران هذه الصفة بالحواس الأخرى وتمازجها أكّد على حاجة الشاعر إلى التعبير المشفّر والغامض من أجل التفرّد بأفكاره، ما أدّى إلى خلق الصور ونحتها.

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص364.
(2) المصدر نفسه، الجزء الثاني،ص 382.

ج–الصورة السمعية/ اللمسية أو العكس:

يحدّثنا عز الدين المناصرة عن تجربة جميلة تضج بالمشاعر المتناقضة وكان الباب الموصد بطلها، فهو المنفى الذي يقف في وجه الشاعر، أو هو الماضي والحاضر والمستقبل المجهول.

يقول المناصرة:

هرعوا إلى باب الحديد إلى الثقوب

في كلّ ثانيةٍ، تدقّ العاصفة[1].

شكّل التصوير الاستعاري صورا تراسلية في الكثير من الشواهد الشعرية عند المناصرة، ولعلّ هذا النموذج كان الأقرب إلى هذا التوظيف والبناء الفني للصورة، حيث أنّ فعل (تدقّ) خاصيّة لمسية، والعاصفة وراء الباب وحسب الصياغة هي تحدث ضجيجاً يُسمع، ولم تحمل في شعر المناصرة إلاّ دلالة واحدة وهي(الثورة).

ح–الصورة السمعية/ الصورة الشميّة أو العكس:

نقرأ من قصيدة "جفرا في سهل مَجِدُّو" مقطعاً عن تصوير المناصرة لعاطفة الحنين والشوق إلى الخليل (مسقط رأسه)، فيقول:

فرْفكتُكِ في عتمِ الزمن الكُحليْ

وسألقاكِ بدون السينات البدوية

ثمّ أشمُّ مواويلكِ عن بُعدٍ، ألقاكِ،

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص387.

ولو رفرفت الغربانْ[1].

تراسلت حاسّة الشمّ وحاسّة السمع في السطر الشعري الثالث، وأصبحت المواويل (المسموعات) عند المناصرة من (المشمومات)، وتفيض من هذا التركيب الصوري جملة أحاسيس الحب والحنين الملتحمة بالأمل.

خ–الصورة الذوقية/ اللمسية أو العكس:

يقول المناصرة في قصيدة "وجهة نظر":

قال:اكتبْ عن النرجسةْ

تحمل الآن في كفّها دفتر المدرسةْ

ثمّ انظر إلى قُبلة التوتِ،

مَوضِعَ غمّازةِ الخدِّ،[2]

القُبلة خاصيّة لمسية اقترنت بالتوت وطعمه وهو خاصيّة ذوقية، والمعنى المقصود من هذا التشكيل التصويري التراسلي (القبلة كانت بطعم التوت) هو رسم أنيق يليق بوصف لحظة القبلة من جهة، ووصف الجمال الأنثوي من جهة أخرى.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، ص31.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص369.

د–تداخل الصور التراسلية:

اعتمد عز الدين المناصرة التنويع في تشكيل الصور التراسلية داخل الخطاب الشعري، ولم يزد تداخلها إلاّ غرابة في إنتاج المعاني والدلالات، وقد مزج الشاعر بين أكثر من حقل حسّي في مقطع شعري واحد، يقول:

تطلّعتُ نحوهُم ورأيتُ الزغاريدَ

حامضة في الشفاهِ

استمعتُ لداليةٍ:

ما ألذَّ نبيذَ الأناشيد

ينبجسُ الصوتُ من مقلع المرمر القرويِّ،[1]

ويقول أيضا في قصيدة "إلى البحر خُذها":

ثمّ شاهدتُ عطراً، قلائد لولو،

تذوقتُ صوتاً، شممتُ

غناءً لشاعرة،[2]

ونقرأ في قصيدة "رخويّات...طَنْجَة"

لصهيل الأطلس، طعم لحوم الخيل المشويّة

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص242.
[2] المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص333.

في السفح الولهانْ[1]

بعد قراءة هذه الشواهد الشعرية نلاحظ تشكّل صور تراسلية عديدة في سياق واحد، ولبيان أنواعها سنوضّحها في الجدول الآتي:

الصورة التراسلية	نوعها
رأيتُ الزغاريدَ	بصرية/ سمعية
حامضة في الشفاه	ذوقية/ بصرية
استمعتُ لداليةٍ	سمعية/ بصرية
ما ألذَّ نبيذَ الأناشيد	ذوقية/ سمعية
ينبجسُ الصوتُ	بصرية / سمعية
شاهدتُ عطراً	بصرية/ شمّية
تذوّقتُ صوتاً	ذوقية/ سمعية
شممتُ غناءً	شمّية/ سمعية
لصهيل الأطلس، طعم لحوم الخيل المشويّة	سمعية/ بصرية/ ذوقية

رسم عز الدين المناصرة حقلاً حسيّاً يجمع فيه بين معطيات الحواس وبين المدركات العقلية والحسيّة في ما يسمّى بالتراسل، وبثّ فيه الحالات الشعورية والنفسية المحرّكة لنبض وجدانه، بعيداً عن التصوير الاعتيادي ومطابقة الواقع حتّى "يعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[2]، والرفع من فاعلية الخيال في خلق الصور الشعرية العميقة والملفوفة بالغرابة والغموض، فقط لشدّ انتباه القارئ إلى فكّ شفراتها والبحث عن قيمها التعبيرية.

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص378
(2) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص217.

3- الصورة اللونية (التشكيل اللوني):

تلوّنت الحياة بألوان طبيعية متنوعة من إبداع خلق الله عزّ وجلّ للكائنات الحيّة وكل الموجودات لما جعل اللون أهم وأجمل الظواهر الطبيعية، وفنياً أصبح من أبرز العناصر المشكّلة للصورة في الخطاب الشعري، اتّسمت هذه الأخيرة بدلالات فنية، دينية، نفسية، اجتماعية، أسطورية وبالأخصّ الرمزية، وحسب المنظور النقدي أنّ اللون في المتن الشعري له قيم تتجاوز حدود اللون ذاته إلى مستويات شعورية وإيحائية، لهذا أخذ هذا العنصر مكانة لا يستهان بها في الشعر منذ القدم كما هو الحال في الشعر المعاصر، فاللون يمدّ الشاعر بطاقات تعبيرية عديدة متنوّعة من حيث الإثارة، "وظهر في كثير من الأحيان جماليات التعبير والتصوير الفني المرتكز على اللون وظلاله أو ما ينبعث عنه من معطيات الحواس الأخرى وتبادلها فيما يعرف بتراسل الحواس، ولا يقلّ عن تلك الصور المبدعة ما يطرأ على اللون من حركة ديناميكية حيناً وأخرى إنسانية، فمع تلك الحركة أو التحوّل يترسّم معاني وصوراً"[1]،يكون الإبداع في مقدرة الخيال الخلاّق على الجمع بين كل الألوان في لوحة فنية واحدة، تجمع بين العناصر المتشابهة وتتّحد فيها العناصر المتناقضة على مستوى من الانسجام والاتساق.

ركّز الشعراء المعاصرون على التعبير باللون بما فيهم عز الدين المناصرة شاعر عصره وزمانه، فكان للألوان صلة بالموضوعات التي تطرّق إليها في العديد من محطاته الشعرية، عالج بها جوانب نفسية خاصّة، لما تحمله من شحنات عاطفية تعدّت حدود الدلالات السطحية لها إلى أعمق المعاني، من أجل خلق جملة من الأحاسيس الجميلة في النفس وبعث السرور فيها.

ومن بين الألوان التي كان حضورها مكثّفا في شعر المناصرة نجد (الأخضر، الأحمر، الأبيض، الأسود، الأصفر والأزرق)، إلى جانب ألوان أخرى كـ: (الأشهب، الرمادي، المرقّط والحنطي)، لكن هناك أربعة ألوان أثّرت في حياة الشاعر (الأخضر، الأحمر، الأبيض والأسود) هي تشكيلة من ألوان العلم الفلسطيني، كانت سبباً من أسباب تعلّقه وحبّه لتوظيف هذه الألوان في العديدة من القصائد على الرغم

(1) أحمد عبد الله محمد حمدلن، دلالات الألوان في شعر نزار القباني، أطروحة دكتوراه، جامعة النجاح الوطنيّة، كليّة الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2008، ص55.

من اختلاف المعنى للفكرة المقصودة داخل المتن، وفي هذا السياق سنحصي بعض النماذج بحثاً عن الدلالات بأبعادها المختلفة للصورة اللونية.

يقول المناصرة في قصيدة: "جفرا في سهلِ مَجِدُّو"

في سهل مجدّو يرتفع الكنعانيْ:

الأخضر زرعي، داسوهُ بجرّافات

الأحمر قرباني للإيلِ، وكبشي من أجل منامات

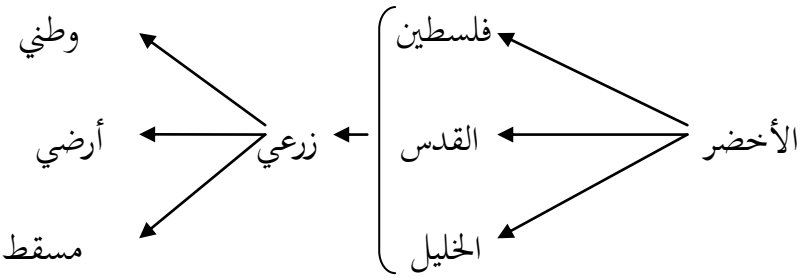
الأبيض حقل الملح، شربناه على المنعرجاتْ

الأسودُ قهرٌ في أضلعنا من زمن فاتْ[1].

ما يثير النفس في هذا لمقطع الشعري ورود هذه الألوان الأربعة المستلهمة من العلم الفلسطيني، فالأخضر كان الأكثر تحّركاً بين الكلمات والأفكار المناصرية ومن مدلوله العام يرمز "للخير والنّماء والحياة واستمراريتها"[2]، وهو لون الربيع يوحي بالحياة والخصب والزرع، كما يزيد من الانبعاث الروحي والحركة والسعادة وشرح النفس، هو لون جنّة الفردوس.

احتلّ اللون الأخضر المركز الأول عند المناصرة من حيث التوظيف المكثف، شكّل صورة في المقطع السابق حملت عدّة دلالات تمتزج في رمز الوطن، وفي المقابل نجده في العلم رمز الولاء المطلق للدولة الفلسطينية.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص32.
[2] نصرة محمد محمود شحادة، اللون ودلالته في شعر البحتري، ماجستير، جامعة الخليل، الأردن، 2013، ص25-26.



(الشكل 1)

من (الشكل 1) قامت دلالة اللون الأخضر على علاقة وصفية ربطت بين اللون وموصوفه ، وهو الوطن (الأرض) الذي داسه ودمّره العدوّ (المحتلّ الصهيوني).

ثمّ يأتي اللون الأحمر الذي ارتبط منذ القدم بالدمّ وبكلّ ما يتعلّق بالقتل والموت والصراع والثورة والحرب[1]، ليدلّ في الأخير إلى دلالتين متناقضتين (الحياة/الموت)، كما له عدّة معانٍ ذات أبعاد نفسية، تجلّت في (الأحمر قرباني للإيلِ، وكبشي من أجل المنامات)، هو دم الذبيحة التي يريد أن يقدّمها الشاعر قرباناً للتّقرّب والتّضرع لله عزّ وجلّ حتّى تتحققّ أمانيه تجاه أرضه، واللون الأحمر هنا إجمالا يدلّ على الدم والثورة.

أمّا اللون الأبيض فدلالاته كثيرة حسب حضوره في السياق الأدبي والفني أغلبها تشير إلى السلام والاستسلام، الموت والطهارة والعفّة والنّقاء، وتبعث إلى التسامح والودّ والمحبّة، إلى الأمل والتفاؤل، و في قول المناصرة: (الأبيض حقل الملح، شربناه على المنعرجات) فهو يدلّ على البحر الميّت*[2] الذي تألّفت منه كهوف وحقول ملحية تطفو فوق سطحه، و يمثّل في هذا القطع رمزاً تاريخياً لا ينفصل عن حياة الشاعر – حسبه– هو الأصل المتجذّر في أرضه ومسقط رأسه (القدس/الخليل).

(1) ينظر: نصرة محمد محمود شحادة، المرجع السابق، ص35.

(2) *البحر الميّت هو بحر يتميّز عن باقي البحار لارتفاع نسبة الملوحة فيه (34%)، وهي تمثّل تسعة أضعاف تركيز الأملاح في البحر الأبيض المتوسط.

في الختام ذكر المناصرة اللون الأسود الذي يبعث الكثير من الأحاسيس الموحية بالتشاؤم والحزن والكآبة والهمّ والغمّ، كما الإحساس بالوحشة وهذا الشعور ليس دائماً، فأحياناً اللون الأسود له دلالات إيجابية كالليل الذي تسكن فيه كل المخلوقات وترتاح فيه النفوس.

ومن (الأسودُ قهرٌ في أضلعنا من زمن فات) هو القهر والتعب من ظلم سكن فؤاد الكنعاني (أصل الفلسطيني)، أسودٌ يدلّ من جانب مغاير إلى غضب وحقد على العدوّ الذي طال استبداده للأراضي المقدّسة، وفي المقابل يعبّر هذا اللون السوداوي انطلاقاً من ألوان العلم الفلسطيني عن الأخذ بالثأر.

وفي مقام آخر يقول عز الدين المناصرة في استلهامه للألوان الأربعة نفسها من قصيدة:

"بالأخضر كفّناه"*[1]

يا أمّي تأخذني عيناك إلى أين !!!

بالأخضرِ كفّناهْ

بالأحمرِ كفنَّاهْ

بالأبيضِ كفنَّاهْ

بالأسودِ كفنَّاهْ[2].

هي أسطر من قصيدة كتبها المناصرة عن مقتل فدائيٍّ ومناضلٍ أردني، وكان شائعاً في مثل هذه المناسبات اتّباع تقليد حتمي تُقدّس به روح المقتول في الثورة وهو تغطية الشهيد بعلم بلاده، وقد شارك أشبال وأبطال الأردن –من جميع الاتجاهات والحركات السياسية والنضالية الأردنية– في الثورة الفلسطينية أثناء الحصار (حصار بيروت) من بينهم الشهيد "زياد القاسم"، وبما أنّ علم أُمّته يحمل ألوان العلم

(1) * قصيدة "بالأخضر كفناه" كتبها عز الدين المناصرة عن زميله بالسكن في بيروت الفدائي والمناضل الأردني الشهيد "زياد القاسم" (زياد طناش الشطناوي) أثناء حصار بيروت 1982م، يقول الشاعر: "كنا نعيش معا متآخين همّنا الثورة"، علماً هذه القصيدة أنشدها الموسيقار الشهير مرسيل خليفة.

(2) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المجموعة الاولى، ص453.

الفلسطيني نفسها، فقد جاءت في هذا الجزء تدلّ على الكفن الذي غطى جسده، وكلّ ما يدور حول هذه اللحظة صوّرها الشاعر في جوّ تقشعرّ له الأبدان امتزجت فيه كل المشاعر والأحاسيس، التي تتمحور حول النضال والتضحية والشهادة في سبيل القضية العربية، ليبقى العلم يمثّل هويّة كلّ أمّة في العالم بأسره وجزءًا من الحياة والممات لفلسطين المحتلّة.

وفي السياق ذاته يقول المناصرة: قصيدة "أعلامٌ فوق سطوحِ القرميد"

الأخضرُ ضلعيْ

الأحمرُ دمي

الأبيضُ شمعي

الأسودُ منفاي وترحالي في هذي االبيدْ[1].

إذا كان في المقاطع السابقة تجسيد لصورة الوطن وتخليد الشهيد بألوان العلم الفلسطيني، يأخذنا هنا المناصرة بين كلمات شجيّة إلى عالمه الذي يتفتّت فيه الفؤاد حنيناً وشوقاً للوطن، وكان لهذه الألوان معانٍ ودلالات توحي إلى انعكاس حياة الشاعر وراء هذا العلم في بلاد المنفى، هي ألوان تخبئ في محتواها حبّ الوطن المتحرّك في دم وقلب المناصرة (الأخضر والأحمر)، والأمل والتفاؤل وراء ضوء الشمعة (الأبيض) يتمثّل في تحرّر فلسطين والرجوع إليها بعد غياب طويل، ومن وراء اللون الأسود واقع الشاعر ومعاناته مع قسوة المنفى (بحلاوته ومرارته).

استغلّ المناصرة الطاقات الكامنة في هذه الألوان الأربعة المستوحاة من العلم الفلسطيني (الأخضر، الأحمر، الأبيض والأسود) فأخرج منها صوراً في العديد من القصائد، اكتسبت على إثرها ما يحملها إلى درجة مرموقة من الجمال الفني في عدّة سياقات متنوّعة، تدلّ على حبّ الوطن والتضحية والنضال والشوق والحنين في المنفى...الخ.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المجموعة الثانية، ص398.

هناك أيضا حضور كبير للون الأزرق في شعر عز الدين المناصرة الذي ارتبط بعنصرين هامّين من الطبيعة (السماء والبحر)، حيث ينعكس لون العنصر الأول على الثاني ليتشكل بذلك أوفق أزرق يوحي بالهدوء والسكينة والوقار، لكن علمياً اللون الأزرق شفاف والماء شفاف لكن لكثرته يصبح أزرقاً وكذا لون السماء، ومن منّا لا يرتاح وهو يتأمّل زرقة السماء والبحر، فالكثير من الفنانين والشعراء يميلون إلى الاستلهام من هذه الزرقة بجملة من الأفكار والخيالات الواسعة.

وفي الكتابة الشعرية المناصرية شكّل اللون الأزرق صوراً معبّرة تشعّ بدلالات ارتبط جلّها بزرقة البحر، زرقة السماء، وزرقة العيون...الخ، لتنقسم بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الخطاب الشعري، لكن يبقى هذا اللون الأكثر غموضاً من حيث التوظيف عند شاعرنا، قد يحتاج المتلقيّ إلى قراءة معمّقة لفهم المعنى الخفيّ لهذا اللون.

يقول المناصرة في قصيدة: "...وقال في مديح التجربة" (توقيعات)

توقيعة: "لا تقل للسماءْ"

لا تقلْ للسماءْ

أنتِ زرقاءُ الرمادْ

قل لها...صافية كالنبع في أوّلهِ...

قبل الحِدادْ.[1]

يصرّح عز الدين المناصرة في هذا المقطع بتعبيرٍ مباشر في وصفه للسماء، هي الزرقاء في كلّ الأوقات إلاّ أنّ أحياناً ينتقل لونها إلى اللون الرمادي بفعل كثافة الغيوم الممهّدة للرعود والأمطار، وبالرغم لما يحمله هذا التصوير من تداخل في المعاني إلاّ أنّ دلالته توحي على الهدوء الذي يسبق الثورة.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، ص481.

وفي قصيدة: "كنيسة القيامة"

لي جارةٌ صبيّةْ

تفّاحةٌ نديّةْ

عيونها زرقاءْ مثل مريم العذراءْ

وشوقها جدائلٌ مطويّةْ[1]

على عكس النموذج السابق اختلفت دلالة اللون الأزرق في هذا المقطع الشعري، فالعيون الزرقاء (النبع المائي) هنا تمثّل الطهارة والنّقاء، هي موجودة في المكان المقدّس والمطهّر من الذنوب (القدس-بيت المقدس)، ومن أشهر هذه العيون عين سلوان أو عين جيحون أو عين أم الدرج أو عين العذراء*[2]، وتوظيفها يحمل دلالات ترمز إلى جارة محافظة الخليل (مسقط رأس الشاعر) وهي القدس المحتلّة، تغنّى عز الدين المناصرة بجمالها ووضعها في لوحة فنيّة مميّزة ممنوعة من اللّمس، حيث أحاطها وطوّقها العدوّ من كل جانب.

أمّا ما ورد عن اللون الأصفر فقد تعلّق بمدينة (القدس) في قول الشاعر من نفس القصيدة:

ناديتُها: صفراءُ يا صفراءُ يا صفراءْ[3].

وهذا اللون يحيلنا إلى مدلوله العام وهو بعث السرور والبهاء من جهة وإلى الذبول والموت وانتهاء الحياة والنشاط والجمال من جهة أخرى مثل ذبول ألوان الزرع حتّى يصفرّ أو يموت، أمّا الصفة اللونية غير المباشرة في شعر المناصرة هي صورة تشير إلى المسجد الأقصى وإلى قبة الصخرة الشريفة (القبة الذهبية) في نداء خاص، وتشير إلى القدس (بيت المقدس) في نداء عام، من خلال هذا التركيب اللفظي والصورة

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، الجزءالأول، ص94.
(2) * تعتبر العين المقدسة عند المسيحيين لأنّ المسيح استعمل ماءها لشفاء الرجل الأعمى، ويقال أنّ السيدة مريم العذراء غسلت بمائها ملابس الرضيع ابنها المسيح (عيسى عليه السلام) ولهذا سميت عين العذراء –على حسب المعتقدات المسيحية ومراجعهم القديمة-
(3) المصدر السابق، الجزء الأول، ص95.

المشكّلة نلاحظ استخدام الشاعر لحرف النداء (ياَ) وتكراره في موضعين، حمل دلالة صوتية تحيل إلى تداخل أحاسيس النفس المنادية بين حزن/حنين وخوف/ألم.

أبدع عزّ الدين المناصرة في تلاعبه بالألوان بما يخدم جوهر الرؤية الشعرية وعمق مردودها الإيحائي وما يرغب في إيصاله إلى ذات المتلقّي، وتعدّد مواطن توظيفها كان لغرض التصوير الشعري وتفجير مكنونات الذات النفسية للشاعر، وبالنسبة إليه "ليست مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة"[1] تتجاوز بها كل ما هو مرئي إلى واقع غامض، أمّا بناء الصورة اللونية يعتبر "متعة عقلية يرتبط إدراكها بقدرة الشاعر المعاصر على كيفية تشكيلها من حيث الكشف عن شعوره"[2]، لهذا اهتمّ المناصرة باللون على اختلاف دلالاته في تجربته الشعرية ليعالج قضايا معاصرة، اتّخذه تقنية من تقنيات بناء قصائده وصوره فأخرجها في حلّة ملوّنة فنياً.

وفي ضوء هذا الطرح يعدّ تشكل الصورة المعاصرة في شعر عز الدين المناصرة سبيلا سلكه ليضيء عتمة واقعه، تألّق بأسلوبه الملحمي الراقي وخياله الفسيح، وقد طوّر بنصيب وافر من تجربة الشعر العربي الحديث (الشعر الحرّ)، منفتحاً على أفق تعدّى حدود الشعر التقليدي، وبناء صوره جاء من رحم تجربة حيّة وثقافة واسعة عبّر بها عن ألم عميق من عمق الحضارات المتوالية على فلسطين.

(1) شكري الطواشي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة (دراسة في بلاغة النص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص557.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، الطبعة الرابعة، القاهرة، 2002، ص200.

خاتمة

خاتمة

إنّ دراسة الشعر العربي المعاصر هي دائماً بحاجة إلى وقفة تمعّن متأنّية وجادّة، لأنّه متن يغلب عليه الغموض والتعقيد، كما شهد تطوّرا في بناء القصيدة فلم يعد يقتصر على التقنية القديمة والتقليديّة، وإنّما تعدّى كل التصوّرات وارتبط بما هو معنوي أكثر ممّا هو حسّي.

أمّا الصورة الشعرية المعاصرة أصبح تشكّلها خاضعاً لحالة الشاعر النفسية التي انتزعها من العالم الخارجي، ويكمن دورها في نقل انفعالاته وشعوره وترجمة تجاربه الشعرية، فمالت الصورة إلى الإيحائية بعيداً عن المعنى المباشر واقترنت باللغة والخيال لخلق فضاء الإبداع والتميّز لانتاج الخطاب الشعري.

هكذا كانت رحلتنا مع شاعر المقاومة المناضل الفلسطيني عز الدين المناصرة ونحن نجول داخل أعماله الشعرية بجزأيها (الأوّل والثاني)، حيث وقفنا على أهمّ ما شكّل الصورة في منجزه الشعري حتّى استحوذت على البحث برمّته (من الفصل الأول والثاني والثالث)، فقط لأنّنا وضعنا مسحاً شاملاً لهذا العنصر الفني مع مرعاة الركائز والآليات الفنيّة التي شكّلته بأدقّ التفاصيل.

لقد خرج البحث في موضوع "**الصورة في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر عز الدين المناصرة)**" بأهمّ النتائج نذكرها على النحو الآتي:

-إنّ المرحلة الأولى من البحث وبعد استكشاف طويل وإحاطة شاملة حول مفهوم الصورة، قد أفضت إلى أنّ هذا المصطلح لم يستقرّ على تعريف واضح ودقيق، فقد حصره الفلاسفة القدامى في مجال مجرد، على عكس النقد العربي القديم الذي تعامل معه بلاغياً وربطه بالتشبيه والاستعارة، ثمّ في الأخير ارتقى مصطلح الصورة في النقد الحديث إلى رموز ودلالات وإيحاءات عديدة مختلفة، لينتقل من المرئي إلى اللامرئي ومن البسيط إلى المعقّد.

-لقد أفرزت الصورة في الشعر العربي المعاصر معاني تشعّ بدلالات إيحائية حين ارتبطت بالواقع والكون، فغدت تعبّر عن المعنى المقصود الملتفّ بكساء الغموض، ممّا زادها نضجًا وقوّة وتماسكاً.

-لكلّ شاعر عربي (القديم أو المعاصر) مناهل يستمدّ منها صوره، قد تكون أحياناً تقليدية تناولها غيره من الشعراء فأصبحت في متناول الجميع، وأحياناً أخرى قد يتفرّد بمصادره ليتميّز بشعره كما هو الحال مع شاعرنا عز الدين المناصرة، وحتى لو كان المصدر عنده مألوفاً إلاّ أنّه يتعامل معه بشكل مختلف وبحسب ما يلائم تجربته الشعرية، فكانت البيئة (الطبيعية والانسانية) التي برزت بشكل كبير في شعره مصدراً تتدفق منه صوره، لأنّه أثبت في محطات شعرية متفرقة مدى تعلّقه بالبيئة الفلسطينية (بلد المنشأ) وببيئة بلدان المنفى.

- اتّخذ عز الدين المناصرة من المعطيات الدينية مرجعية دلالية حين تناصت نصوصه مع النص القرآني وقصص الأنبياء وحتى مع الحديث النبوي، واستدعى أحداثاً وشخصيات تاريخية لاستلهام ما يخدم رؤيته الشعرية، كما تغلغلت الأسطورة في عمق منجزه الشعري وعبّرت عن قضايا عصره، واستحضر من الموروث الأدبي والشعبي ليخلّد إرث شعراء تقاسم معهم الحالة الشعورية والروح الإبداعية، لندرك في ختام هذا الجزء أهم المواطن التي طوّرت من الصورة التناصية في شعر المناصرة وأكسبتها تميّزاً من حيث الشكل والمعنى.

-وفي الجزء الثاني وجدنا الشاعر قد فضّل التكثيف من استخدام الرمز، فكان هناك تكثيف في الأداء والأفكار المشحونة بدلالات رمزية، ومن خلالها استطاع المناصرة أن يرسم صوراً عبّرت عن مواقف شعرية عديدة.

-تعامل المناصرة مع الصورة كغيره من الشعراء على أنّها عنصر فنّي يشكّل البنية الداخلية للخطاب الشعري المعاصر، وقام بناؤها في منجزه الشعري على عدّة أنماط من الأبنية اخترنا منها البناء البياني الذي رسم معالم الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية في لوحة جمالية، وكذا البناء الفني

الذي برزت من خلاله علاقة الصورة الحسيّة بالمجرّدة لما داخل الشاعر بين الحواس المتنافرة والمتباعدة، فخلق بإبداع متقن صوراً تراسلية ملفوفة بالغرابة والدهشة، ورسم صورًا لونية بكلمات تعدّت المألوف ودلالات تخطّت السطحية إلى أعمق المعاني، صبغ بها المناصرة فؤاد القارئ بجملة من الأحاسيس الجميلة وبعث فيه المتعة والسرور.

-تميّز شعر عز الدين المناصرة بشعرية الكنعنة والرعويّة التي زادته تألّقاً خاصّة على مستوى الأعمال الشعرية (الجزء الثاني)، والتي طوّرها على مستوى تقنية بناء القصيدة (توقيعات) بخياله الخلّاق وأسلوبه الراقي، ممّا صعّب علينا في أحايين كثيرة مهمّة فكّ شفرات ذلك التداخل بين المعاني الملفوفة بالغموض، فاستغرق التعامل مع طريقة حَبْك الشاعر للفكرة وبلورة المعنى وقتاً طويلاً لفهم المقاصد الشعرية.

وفي الختام لا يسعنا إلّا أن نقول: هذا البحث هو لبنة من بناء وقطرة من إناء، نظراً لوجود دراسات سابقة تناولت أعمال عز الدين المناصرة ولأنّ شعره منفتح باستمرار أمام الممارسة الذهنية عند المتلقّي بهدف البحث والدراسة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين...

والله ولي التوفيق

ملحق

عزالدين المناصرة

(شاعر وناقد ومفكر)

1. ولد في (1946/4/11)، في بلدة (بني نعيم- محافظة الخليل) بفلسطين.

2. حصل على شهادة (الليسانس) في (اللغة العربية، والعلوم الإسلامية)، 1968، ودبلوم الدراسات العليا، في النقد الأدبي والبلاغة والأدب المقارن، عام 1969، في (كلية دار العلوم – جامعة القاهرة). ثم أكمل دراساته العليا لاحقاً، وحصل على (شهادة التخصص) في الأدب البلغاري الحديث، وحصل على (درجة الدكتوراه) في النقد الحديث والأدب المقارن في (جامعة صوفيا، 1981)، تمَّت معادلتها في وزارة التعليم العالي الأردنية عام 1993. وحصل لاحقاً على رتبة الأستاذية (بروفيسور) في جامعة فيلادلفيا، عمّان 2005. وحصل على جائزة (التميز في التدريس والبحث العلمي) من جامعة فيلادلفيا، عام (2005). كما حصل على جائزة (الباحث المتميز في العلوم الإنسانية)، عن كتابه: (علم التناصّ، والتلاصّ)، من وزارة التعليم العالي الأردنية، 2008. وأصدر (11 ديواناً شعرياً)، و(25 كتاباً في النقد والتاريخ والفكر). وينتمي (المناصرة) إلى (المدرسة السلافية) في الأدب المقارن. أول أبحاثه في الأدب المقارن كان بعنوان (بيجماليون بين برناردشو، وتوفيق الحكيم- دراسة مقارنة، 1969، (بإشراف: الدكتور محمود الربيعي)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة. وانتخب (نائباً للأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن) ثلاث مرات (1983-1993). وأقدم (مقالتين نقديتين) منشورتين له تعودان إلى عام (1965) في مجلتي (الأفق الجديد المقدسية)، و(الآداب) البيروتية. أول قصائده هي قصيدة (غزال زراعي، 1962). يقول عنه الروائي الجزائري (الطاهر وطّار) في حفل تكريم (المناصرة) بمؤسسة الجاحظية، عام (2004) بأنه: (لا يقلّ أهمية عن محمود درويش في الشعر، ولا يقلُّ أهمية عن إدوارد سعيد في النقد الثقافي). ويقول الأكاديمي الهندي الدكتور (**N. Shamnad**) من جامعة كيرالا: (يعدُّ عز الدين المناصرة من

أهم النقاد المقارنين العرب، الذين بذلوا جهدهم في اقتراح: (منهج مقارن جديد). وقالت الباحثة الإيرانية (مريم السادات ميرقادري): (الشاعر المناصرة... شاعر عالميٌّ بكل المقاييس). ويقول الفرنسي (كلود روكيه)، مدير دار سكامبيت في حفل تكريم المناصرة في مدينة (بوردو) الفرنسية عام 1997مايلي:

3. (بعد قراءتي لديوان (رذاذ اللغة) لعز الدين المناصرة المترجم إلى الفرنسية، أعلن أنه لا يقلُّ أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين). وقد شارك (المناصرة) في الثورة الفلسطينية المعاصرة (1964-1994). وكان (الشاعر) الفلسطيني الوحيد الذي حمل السلاح وخاض المعارك في المرحلة اللبنانية (1972-1982) ولم يستطع دخول فلسطين (مسقط رأسه) منذ عام (1964-وحتى اليوم).

4. عاش مُهجَّراً في البلدان التالية:

5. 1. فلسطين، (1946-1964)
2. مصر، (1964-1970)
6. 3.الأردن، (1970-1973)
4. لبنان، (1973-1977)
7. 5.بلغاريا، (1977-1981)
6. لبنان، (1981-1982)
8. 7.تونس (1982-1983)
8.الجزائر "قسنطينة"، (1983-1987)
9. 9. الجزائر "تلمسان"، (1987-1991)
10. الأردن، (1991-....)

10. 1.مجموعات شعرية:

11. يا عنب الخليل، بيروت، 1968.
12. قاع العالم، بيروت، 1969.
13. مذكرات البحر الميت، بيروت، 1969.
14. قمر جَرَشْ كان حزيناً، بيروت، 1974.
15. بالأخضر كفّناه، بيروت، 1976.
16. جفرا، بيروت، 1981.
17. كنعاني اذا، بيروت، 1981.
18. حيزيّة، عمّان، 1990.
19. مطرٌ حامض، قبرص، 1992.
20. لا أثق بطائر الوقواق، رام الله، 2000.

21. البناتُ، البناتُ، البناتْ، عمَّان، 2009.

22. (باللغة الفرنسية): مختارات من شعره بعنوان، (رذاذ اللغة)، ترجمة: الدكتور محمد موهوب، وسعد الدين اليماني، دار سكامبيت، بوردو، فرنسا 1997.

23. (باللغة الفارسية): مختارات من شعره بعنوان (صبر أيوب)، ترجمة الدكتور موسى بيدج، طهران، 1996.

24. (باللغة الإنجليزية): (مختارات) من شعره، ترجمة: الدكتور عيسى بُلاّطة، منشورات مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.

25. باللغة الانجليزية: (مذكرات البحر الميت)، ترجمة: عوني أبو غوش، 2013.

26. باللغة الانجليزية: (قاع العالم)، ترجمة: عوني أبو غوش، 2013.

27. (باللغة الهولندية): (مختارات) من شعره، ترجمة كيس نايلاند، منشورات مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.

28. (باللغة الفرنسية) (الخروج من البحر الميت)، (مختارات شعرية) – **LA SORTE DE LA MER MORTE**، ترجمة: محمد ديوري (المغرب)، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2012

29. يتوهج كنعان، (مختارات شعرية)، دار ورد، عمّان، 2008.

30. لن يفهمني أحدٌ غير الزيتون (مختارات شعرية)، 1977.

31. الأعمال الشعرية (في مجلّدين) – صدرت (الطبعة العاشره)، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، عام 2016.

32. 2.كتب نقدية، ثقافية:

33. الفن التشكيلي الفلسطيني، منشورات فلسطين الثورة، بيروت، 1975.

34. السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، منشورات مؤسسة السينما الفلسطينية، بيروت، 1975.

35. (جمع وتحقيق) – الأعمال الكاملة للشاعر الفلسطيني الشهيد – عبد الرحيم محمود، دمشق، 1988.

36. المثاقفة والنقد المقارن، دار الكرمل، عمَّان، 1988.

37. النقد الثقافي المقارن، عمّان، 1988.

38. علم الشعريات المقارنة، (قراءات مقارنة في مناهج النقد، ونظرية الأدب)، عمّان، 1992.
39. حارس النص الشعري، بيروت، 1993.
40. جفرا الشهيدة، وجفرا التراث، عمّان، 1993.
41. جمرة النص الشعري، عمّان، 1995.
42. شاعرية التاريخ والأمكنة – (حوارات مع الشاعر المناصرة)، بيروت، 2000.
43. إشكالات قصيدة النثر، (في ضوء الشعريات المقارنة)، (رام الله، ط1، 1998.
44. موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين (في مجلّدين)، عمّان، 2003.
45. لغات الفنون التشكيلية، عمّان، 2003.
46. الهويّات، والتعددية اللغوية، (في ضوء النقد الثقافي المقارن)، دار مجدلاوي، عمّان، 2004.
47. علم التناصّ والتلاصّ، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمّان، 2006.
48. لا أستطيع النوم مع الأفعى (حوارات)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمَّان، 2011.
49. تداخل الأجناس الأدبية، (في ضوء الشعريات المقارنة)_ دار الراية للنشر والتوزيع: عمّان، 2011.
50. نقد الشعر في القرن العشرين، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
51. السماء تغنّي: (قراءة في تاريخ الموسيقا العربية)، دار مجدلاوي، عمّان، 2008.
52. (امرؤ القيس ليس امرأ القيس)- عمّان، 2011.
53. تفكيك دولة الخوف، دار الراية للنشر والتوزيع: عمّان، 2011.
54. فلسطين الكنعانية: (قراءة جديدة في تاريخ فلسطين القديم)، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2009.
55. قصة الثورة الفلسطينية في لبنان (1972-1982)، الدار الأهلية، عمَّان، 2010.
56. بالحبر الكنعاني نكتب لفلسطين – (الثورة الفلسطينية، 1964-1996)، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
57. (أكبر من دولة فلسطينية، أقل من دولة كنعانية)، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
58. الكف الفلسطينية تناطح المخرز الأمريكي، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2013 – (معركة كلية العلوم التربوية، وثائق الأونروا، عمان، 1995).
59. 3. مشاركة في (مراجعة وتحرير) كتب فكرية أكاديمية:

60. العولمة والهوية – منشورات جامعة فيلادلفيا، عمّان، الأردن، 1998.
61. الحداثة وما بعد الحداثة- منشورات جامعة فيلادلفيا، 1999.
62. الحرية والإبداع- منشورات جامعة فيلادلفيا 2001.
63. العرب والغرب – منشورات جامعة فيلادلفيا، 2003.
64. الحوار مع الذات – منشورات جامعة فيلادلفيا، 2004.
65. استشراف المستقبل – منشورات جامعة فيلادلفيا، 2005.
66. ثقافة المقاومة، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2006.
67. ثقافة الخوف، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2007.
68. (مراجعة وتقديم): كتاب – السيميائية: الأصول، القواعد والتاريخ، ترجمة: الدكتور رشيد بن مالك، ط3، دار مجدلاوي، عمّان، 2008.
69. 4. (مشاركات شعرية) في مهرجانات عربية، وعالمية:
70. مهرجان فلسطين الشعري، بدعوة من نقابة المحامين المصريين، القاهرة، 1967/3/16 – (مدير المهرجان).
71. مهرجان الشعر العربي، بدعوة من (مؤتمر اتّحاد كُتّاب فلسطين الثاني)، القاهرة، 1969.
72. ملتقى الشعر العربي الحديث الأوَّل، بدعوة من (النادي الثقافي العربي)، بيروت، ديسمبر 1970.
73. مهرجان (المربد) الشعري الأوَّل، البصرة، العراق، 1971.
74. ملتقى الشعر العربي الثاني، بدعوة من (النادي الثقافي العربي)، بيروت، 1974.
75. مهرجان الشعر العالمي، بلاغويف غراد، بلغاريا، 1979.
76. مهرجان الشعر العالمي، بيلْغراد، يوغسلافيا، 1980.
77. مهرجان الشقيف الشعري، بيروت، 1981.
78. مهرجان الأيام الشعرية التونسية، يناير، 1983.
79. مهرجان قرطاج الدولي، صيف 1983.
80. مهرجان الشعر العربي، بدعوة من اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 1984.
81. مهرجان بسكرة الشعري، الجزائر، 1986.
82. ملتقى الأدب والثورة، سكيكدا، الجزائر، 1986.

83. ملتقى القصيدة الملتزمة، مدينة قالمة الجزائرية، 1987.
84. مهرجان (ذكرى معين بسيسو) الشعري، تونس، 1988.
85. مهرجان الشعر العربي، (بمناسبة تأسيس جمعية الجاحظية الثقافية)، الجزائر، 1989.
86. مهرجان الشعر العربي، أصيلة، المغرب، 1990.
87. مهرجان الشعر العربي، بدعوة من اتحاد الكتاب العرب، تونس، ديسمبر 1990.
88. مهرجان (فاس) الشعري، المغرب، 1991.
89. مهرجان الشعر العربي، (بدعوة من اتحاد الكتاب العرب)، عمَّان، ديسمبر 1992.
90. مهرجان جرش الشعري، عمَّان، 1993.
91. مهرجان تطاوين الشعري، تونس، 1996.
92. مهرجان الرباط الثقافي، المغرب، 1997.
93. مهرجان الربيع الثقافي الفلسطيني، باريس، 1997.
94. مهرجان الثقافة الفلسطينية، مونتريال، كندا، 2000.
95. مهرجان شعراء البحر المتوسط الأوَّل، الإسكندرية، 2003.
96. مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.
97. مهرجان الشعر الإسباني، جامعة مدريد المستقلة، 2005.
98. مهرجان الزيتونة الدولي، سوسة، تونس، 2006.
99. ملتقى القاهرة الشعري الدولي الأول، 2007.
100. ملتقى القاهرة الشعري الدولي (الثاني)، القاهرة، 2009.
101. مهرجان سوق عكاظ الشعري، الطائف، السعودية، 2009.
102. معرض الكتاب الدولي، الجزائر، (ضيف الشرف)، 2009.
103. مهرجان الشعر العالمي الأول، طهران، إيران، 2010.
104. مهرجان ملتقى النيلين الشعري الثاني، الخرطوم، السودان، 2012.
105. مهرجان القاهرة الشعري الدولي (الثالث)، 2013.
106. مهرجان الأبجدية الشعري، جْبيل، لبنان، (2015/4/26).
107. مهرجان الشعر العُماني التاسع، (ضيف الشرف)، 2014.
108. ملتقى ثقافة المقاومة، بيروت، أيار 2016.

109. ملتقى القاهرة الشعري الرابع، نوفمبر،2016.
110. 5. (مقدمات وكلمات) نقدية لمؤلفات عربية:
111. صابر عبد الدايم (مصر): نبض قلبين، (مجموعة شعرية)، القاهرة، 1969.
112. توفيق زيَّاد (فلسطين – 48): ديوانه، ط1، دار العودة، بيروت، آذار 1970.
113. نزيه القسوس (الأردن): يوميات حزيران (مجموعة شعرية)، عمَّان، 1972.
114. خليل السواحري، فخري قعوار، وبدر عبدالحق: ثلاثة أصوات (قصص قصيرة)، عمّان، 1973.
115. راشد حسين (فلسطين – 48): أنا الأرض لا تحرميني المطر، (مجموعة شعرية)، بيروت، 1976.
116. ليلى فايد (لبنان): حوارات مع أطفال مخيّم تل الزعتر، لبنان، بيروت، 1977.
117. جواد الأسدي (العراق): مجموعة شعرية، صوفيا، 1980.
118. سلمان ناطور (فلسطين–48): أبو العبد في قلعة زئيف، (مجموعة قصصية)، بيروت، 1982.
119. أسعد الأسعد (فلسطين – الضفة الغربية): أنا وأنتِ، القدس والمطر (مجموعة شعرية)، رام الله، فلسطين، 1982.
120. محمد العوني (تونس): مملكة القرنفل (مجموعة شعرية)، تونس، 1984.
121. باسل طلُّوزي (فلسطين): نشيد المرأة العابرة (مجموعة شعرية)، عمَّان، 1991.
122. جميل أبو صبيح (فلسطين): الخيل، البحر والجسد، (مجموعة شعرية)، عمَّان، 1993.
123. خليل السواحري (فلسطين): للحزن ذاكرة ولليلاسمين (نصوص) عمَّان، 1993.
124. ضياء خضير (العراق): ثنائيات مقارنة (دراسات في الأدب المقارن)، عمَّان، 1993.
125. عزيز السماوي (العراق): النهر الأعمى، (مجموعة شعرية باللهجة العراقية)، لندن، 1995.
126. عمر أبو الهيجاء (فلسطين): معاقل الضوء، عمّان، 1995.
127. كتاب (فخري قعوار: ثلاثون عاماً من الإبداع)، عمَّان، 1996.
128. نزيه القسوس (الأردن): أغنيات للحب والوطن، (مجموعة شعرية) عمَّان، 2000.
129. أحمد حازم (فلسطين 48): سياسون ومواقف (حوارات)، ألمانيا، 2000.
130. ضياء خضير (العراق): شعر الواقع وشعر الكلمات (دراسة نقدية)، دمشق، 2000.

131. محمد توفيق السهلي (فلسطين): موسوعة المصطلحات والتعبيرات الشعبية الفسطينية، عمَّان، 2001.
132. صالح أبو أصبع (فلسطين): قصص بلون الحب (مجلد الأعمال القصصية)، عمَّان، 2001.
133. فوَّاز عيد (فلسطين): الأعمال الشعرية، عمَّان، 2002.
134. رشيد بن مالك (الجزائر): السيمائية: الأصول، القواعد والتاريخ (ترجمة من الفرنسية)، الجزائر – عمَّان، 2002 - 2008.
135. كتاب (خليل السواحري – قمر القدس الحزين)، عمَّان، 2003.
136. جهاد الرنتيسي (فلسطين): سياسة الترانسفير الإسرائيلية، عمَّان، 2003.
137. وهيب نديم وهبة (فلسطين - 48): كتاب الإنسان، (مجموعة شعرية)، عمَّان، 2003.
138. هارون هاشم رشيد (فلسطين – قطاع غزة): إبحار بلا شطآن، (مذكرات)، عمَّان، 2004.
139. أحمد أبو سليم (فلسطين): دم غريب (مجموعة شعرية)، عمَّان، 2005.
140. هارون هاشم رشيد: الأعمال الشعرية، عمَّان، 2006.
141. شاهر خضرة (سوريا): ديوان الأسماء، تونس، 2006.
142. هارون هاشم رشيد: أبو جلدي والعرنيط (أدب شعبي)، 2007.
143. صلاح أبو لاوي (فلسطين): الغيم يرسم سيرتي، (مجموعة شعرية)، عمَّان، 2008.
144. محمد ديب (الجزائر): ألف مرحى لمتسولة (مسرحية)، ترجمة جروة علاوة وهبي، عمَّان، 2007.
145. عبد الله مليطان (ليبيا): فلسطين في القلب (قصائد الشعراء الليبيين في مأساة ومقاومة الشعب الفلسطيني)، طرابلس، ليبيا، 2008.
146. الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود (فلسطين): الأعمال الكاملة (جمع وتحقيق وتقديم)، ط1، عام 1988، ط3، عمّان، عام 2009.
147. عبد الجليل الأزدي (المغرب): أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المغرب، 2009.
148. وائل الفاعوري (الأردن): ماء الذهب (دراسة في علم الأنساب)، عمَّان، 2012.
149. محمد سعيد مضية (فلسطين): هيكل الأبارتايد: أعمدة سرابية، سقوف نووية (دراسة)، رام الله، 2012.
150. المهدي عثمان (تونس): قصيدة النثر التونسية، (دراسة)، تونس، 2015.

151. خليل قنصل (الأردن): ديوان سالم القنصل (باللهجة الأردنية) عمَّان، 2012.

152. روان السمَّان (سوريا): أحوال الياسمين، عمان، 2013.

153. هارون هاشم الرشيد: إبحار بلا شطآن (مذكرات) – الجزء الثاني، 2013.

154. هارون هاشم الرشيد: حجارة السجّيل، مجموعة شعرية، عمّان، 2014.

155. طبيب السماء والأرض: (مقالات تذكارية مهداة إلى الدكتور عبد الرحيم بدر)، منشورات الجمعية الفلكية الأردنية، 2014.

156. فرحات فرحات (فلسطين 48): ضيف شغف، مجموعة شعرية، 2014.

157. المخرج مصطفى أبو علي: سيناريوهات سينما الثورة الفلسطينية، عمان، 2016.

158. أحمد أشقر: الصراع على الهوية في اللاهوت اليهودي: (ثلاثية المرأة، الجنس، وال **goy**)، 2016.

159. 6.الخبرة التدريسية والإدارية:

160. (1995- (جامعة فيلادلفيا)، حتى اليوم) : أستاذ في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، عمان، الأردن:

161. أستاذ مادة: (فكر وحضارة إنسانية)، لثلاث سنوات، قسم العلوم الإنسانية، واللغات الأجنبية.

162. أستاذ في قسم اللغة العربية: (علم العروض، والأدب المقارن، تذوق النص الأدبي، نظرية الأدب، مناهج النقد الحديث، الشعر العربي الحديث، أدب فلسطين والأردن).

163. رئيس قسم العلوم الإنسانية واللغات الأجنبية.

164. نائب عميد كلية الآداب والفنون، لمدة عامين.

165. القائم بأعمال عميد كلية الآداب والفنون، عدة مرات.

166. رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، أيلول 2004-أيلول 2005.

167. عضو مجلس (مركز اللغات الأجنبية)، جامعة فيلادلفيا، 2004-2005.

168. نائب رئيس اللجنة المنظمة للمؤتمر العلمي الدولي السنوي، (1995-2006).

169. مدير تحرير مجلة فيلادلفيا الثقافية-1996-2005، ورئيس التحرير (2009-2012).

170. رئيس اللجنة الثقافية لكلية الآداب والفنون-1995-2005.

171. ممثل كلية الآداب والفنون في (مجلس جامعة فيلادلفيا) لعامين جامعيين.

172. ممثل كلية الآداب والفنون في (مجلس عمادة البحث العلمي لثلاثة أعوام).
173. عضو مؤسس في لجنة (الأسبوع العلمي السنوي) لكلية الآداب والفنون، منذ تأسيسه، أيار 2003.
174. عضو لجنة مناقشة (مشاريع التخرج) لطلبة التصميم الغرافيكي/ حزيران 2004، وأستاذ مادة (الثقافة الجمالية)، لطلبة قسم التصميم الغرافيكي، لسبع سنوات.
175. (أشرف) على (رسالتي ماجستير) في اللغة العربية وآدابها للطالبين:
176. (مرتضى حسين علي–وضياء فاهم عليوي) نوقشتا في يناير 2016 وكانت رسالة الطالب (مرتضى حسين علي) هي أول رسالة تناقش في قسم (الماجستير).
177. (عضو لجان مناقشة) (ثلاث رسائل ماجستير) في اللغة العربية وآدابها للطلبة: (وسام معارج جابر–وحمود عليعل) –نوقشتا في يناير 2016، والطالبة هبة محمود آدم، يناير 2017.

178. 1994–1995: (أستاذ مشارك) –كلية العلوم التربوية (وكالة الغوث الدولية، عمان، الأردن):
179. عميد الكلية.
180. عضو مجلس أمناء الكلية.
181. تدريس مساقات: 1. أدب صدر الإسلام. 2. الخط العربي.

182. 1991–1994: أستاذ مشارك، (جامعة القدس المفتوحة)– (منظمة التحرير الفلسطينية)، عمان، الأردن، قبل نقل الجامعة إلى فلسطين:
183. (مؤسس ورئيس) قسم اللغة العربية وآدابها.
184. مقرر (اللجنة الاستشارية) لقسم اللغة العربية.
185. إشراف على إعداد (23 خطة) لمقررات اللغة العربية.
186. عضو لجنة إعداد مشروع نظام شؤون العاملين بالجامعة.
187. عضو لجنة إعداد أسس التعيين والترقية العلمية لأعضاء الجهاز الأكاديمي.

188. 1987-1991: أستاذ مشارك/ جامعة تلمسان الجزائرية:

189. تدريس مقاييس (مواد)، لطلبة قسم الثقافة الشعبية: (مرحلة الماجستير):

190. التيارات الأدبية الكبرى. 2. الثقافة الشعبية. 3. نظريات التراث.

191. 4. المنهجية والمناهج. 5. النقد الأدبي الحديث. 6. السيميائيات.

192. رئيس وحدة الأدب الشفهي-أكتوبر 1989 – تموز 1991.

193. رئيس اللجان البيداغوجية، 1989.

194. عضو المجلس العلمي، 1990.

195. أشرف على (تسع رسائل ماجستير) في الثقافة الشعبية، للطلبة: (عمار يزلي، دحو مقران، تروزين محمد، ستي عرباوي، أحمد بن ديمراد، أوشاطر مصطفى، دليلة بوكراع، إبراهيمي مقداد، يوسفي مصطفى).

196. عضو لجنة مناقشة رسالة ماجستير للطالب عبد الحق زريوح.

197. 1983-1987: جامعة قسنطينة الجزائرية، (أستاذ مساعد):

198. تدريس مساقات: 1. الأدب المقارن، لطلبة البكالوريوس. 2. نظرية الأدب، لطلبة البكالوريوس. 3. العروض والإيقاع، لطلبة الماجستير.

199. 2. (إشراف) على رسالتي ماجستير للطالبين:

200. عمر عيلان، و-رشيد قريبع، في مجال نقد الرواية.

201. 3. عضو (لجنة مناقشة) رسالة ماجستير للطالب الأخضر عيكوس، وهي بعنوان (الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية بلاغية)، مارس 1986.

202. جامعة وهران الجزائرية:

203. أشرف على (أطروحة دكتوراه دولة) في الأدب المقارن، (جان دارك في الآداب الأوروبية)، للطالب الأخضر بن عبد الله.

204. أشرف على رسالة ماجستير: (الشاعر الجزائري مفدي زكريا – دراسة أسلوبية)، للطالب سليمان مياحي.

205. عضو (لجان مناقشة رسائل ماجستير) في الأدب العربي الحديث للطلبة:

206. عبد الله العشي، 1984. - عبد الوهاب ميراوي، 1989.

207. أحمد يوسف، 1989. - العربي عميش، 1991.

208. إبراهيم علي، 1991.

209. جامعة الجزائر المركزية:

210. أشرف على رسالة ماجستير للطالب بسام أبو بشير، بعنوان: معين بسيسو: حياته وشعره ومسرحه الشعري.

211. جامعة اليرموك-الأردن:

212. مناقشة (رسالتي ماجستير) في الفن التشكيلي بكلية الفنون الجميلة للطالبتين:

213. منال سمير سليم موسى، 2010.

214. أمل إبراهيم عبد القادر، 2015.

215. جامعة مؤته- الكرك، الأردن:

216. (عضو لجنة مناقشة أطروحة دكتوراه) في الشعر الحديث للطالب (هشام حمد الكساسبة)، 2016/2/24.

217. مدير (ندوة الحداثة وما بعدها) بمناسبة تكريم (إحسان عباس)، جامعة فيلادلفيا 1999/4/28.

218. مدير (ندوة التاريخ والآثار) لتكريم (معاوية ابراهيم)، جامعة فيلادلفيا، 2009/4/28.

219. مدير ندوة تكريم الروائي المصري (صنع الله إبراهيم)، عمان، مجمع النقابات، 2004.

220. مدير حفل تكريم الروائي المصري (بهاء طاهر)، المركز الثقافي الملكي، عمان، 2005.

221. مدير حفل تكريم الشاعر الفلسطيني (هارون هاشم رشيد)، مركز الحسين الثقافي، 2002.

222. مدير ندوة تكريم اللغوي (داود عبده) جامعة فيلادلفيا، ديسمبر 2010.

223. مدير (ندوة تكريم ناصر الدين الأسد)، جامعة فيلادلفيا، 2013/4/29.

224. عضو الهيئة الاستشارية لـ (مؤسسة بدر شاكر السيَّاب، لندن)، 2011.

225. عضو الهيئة الاستشارية لـ (مجلة كتابات معاصرة) اللبنانية، منذ 1996 وحتى اليوم.

226. عضو الهيئة الاستشارية لـ (مجلة الفكر الديمقراطي)، قبرص، 1988.

227. عضو الهيئة الاستشارية لـ (جريدة الفينيق) – 1996- 2000، عمَّان.

228. عضو الهيئة الاستشارية لـ (مجلة مشارف مقدسية) – منذ العدد الأول، 2015.

229. عضو الهيئة الاستشارية لمجلة(فصول) المصرية، اعتبارا من أيلول 2016.

230. ساهم في تأسيس (الرابطة العربية للأدب المقارن)، وانتخب ثلاث مرات (نائبا للأمين العام) في مؤتمرات: (جامعة عنابة، 1984- جامعة دمشق 1986- جامعة مراكش، 1989).

231. _____

232. عمل صحافياً ومذيعاً في الأردن، وفي منظمة التحرير الفلسطينية في لبنان في الفترة (1970-1982):

233. عمل (مذيعاً ومديراً للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية) – أوائل السبعينات.

234. (مُؤسس)، رابطة الكُتّاب الأردنيين، حيث صاغ قانونها الداخلي، وأعلن عن تأسيسها بنفسه في (المؤتمر التأسيسي)- في نادي خريجي الجامعة الأردنية، (انظر جريدة الرأي الأردنية، بتاريخ 1973/12/24).

235. المحرّر الثقافي لمجلة (فلسطين الثورة)، الناطقة بلسان (م.ت.ف)، بيروت، 1974-1977.

236. مدير (مدرسة أبناء وبنات مخيم تل الزعتر الثانوية)، بعد تهجيرهم إلى بلدة (الدامور)، لبنان، صيف 1976. انتخب عضواً في القيادة العسكرية الفلسطينية- اللبنانية في منطقة جنوب بيروت عام 1976. وشارك في (معركة كفر شوبا) في جنوب لبنان، يناير، 1976. كما شارك في (معركة المتحف) خلال حصار بيروت 1982، وقاد بنفسه (معركة المطاحن، 18/6/1976) لفك الحصار عن مخيم تل الزعتر.

237. انتخب مديراً لتحرير (جريدة المعركة) خلال حصار بيروت، 1982.

238. سكرتير تحرير (مجلة شؤون فلسطينية)، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، 1982-1983.

239. مراسل صحفي في (القاهرة)، 1965- 1969 للمجلات التالية:

240. مجلة فلسطين (ملحق المحرر)، بيروت – 1965- 1966.

241. مجلة الهدف الفلسطينية - بيروت- 1968 – 1970.

242. مجلة مواقف اللبنانية – بيروت- 1968- 1970.

243. مجلة (الأفق الجديد) في القدس- 1964- 1966.

244. جريدة أخبار فلسطين، قطاع غزة – 1965- 1967.

245. مجلة رسالة الأردن، عمان، 1966.

246. كتب نقدية عن تجربته الشعرية والنقدية:

247. محمد بن أحمد، وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، 1998.
248. عبد الله رضوان، (جمع وتحرير): امرؤ القيس الكنعاني- قراءات في شعر المناصرة، المؤسسة العربية، بيروت – عمّان، 1999.
249. ليديا وعد الله: التناصّ المعرفي في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، 2005- (رسالة ماجستير)، جامعة قسنطينة، الجزائر.
250. د. فيصل القصيري: بنية القصيدة في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، 2005- (أطروحة دكتوراه)، جامعة الموصل، العراق.
251. د. محمد صابر عبيد: حركية التعبير الشعري في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، 2005.
252. سامح حسن صادق: عزالدين المناصرة، وفنّه الشعري، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 2005- (رسالة ماجستير)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.
253. زياد أبو لبن، (جمع وتحرير): غابة الألوان والأصوات في شعر المناصرة، دار اليازوري، عمّان، 2005.
254. د. محمد بودويك: شعر المناصرة: بنياته، إبدالاته، وبُعده الرعوي، دار مجدلاوي، 2006- (أطروحة دكتوراه)، جامعة فاس، المغرب.
255. د. محمد عبيد الله، (جمع وتحرير): (الشعر الحضاري): شعرية الجذور، قراءات في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، 2006.
256. صادق الخضور: التواصل بالتراث في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، 2007- (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، فلسطين.
257. مي عبد الله عدس: أنثى القصيدة في شعر المناصرة (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، الأردن، أيار 2006، دار الكندي، إربد، الأردن، 2007.
258. عبّاس المناصرة: (أرشيفٌ أخضر لعزالدين المناصرة)، دار جرير، عمّان، 2008.
259. يوسف رزوقة: (المناصرة) شاعر المكان الفلسطيني الأوّل، دار مجدلاوي، عمّان، 2008.
260. وليد بو عديلة: (شعرية الكنعنة: تجليات الأسطورة في شعر المناصرة)، (أطروحة دكتوراه) جامعة عنّابة، الجزائر، دار مجدلاوي، 2009.

261. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في الشعر العربي الحديث: (سعدي يوسف، وعزالدين المناصرة)، (رسالة ماجستير)، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1997، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

262. ساطي القطيش: الصورة الشعرية في شعر المناصرة، (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ديسمبر 2006- (غير منشورة).

263. فادي خطاطبة: الرموز التراثية في شعر المناصرة، (رسالة ماجستير)، جامعة اليرموك، الأردن، 2007- (غير منشورة).

264. سالم عبيد سلمان: (المناصرة، شاعراً: دراسة في المحتوى والفن)، أطروحة دكتوراه، معهد الدراسات العربية، القاهرة، (غير منشورة).

265. د. حسن عليان (جمع وتحرير): (عزالدين المناصرة – هوميروس العرب)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمّان، 2011.

266. زايد محمد ارحيمة الخوالدة: صورة المكان في شعر عزالدين المناصرة، (رسالة ماجستير)، الجامعة الهاشمية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.

267. د.حيدر السيد أحمد: شعر عزالدين المناصرة، دراسة فنية، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة دمشق، 2011.

268. د. بنان صلاح الدين، (جمع وتحرير): (الشاعر المناصرة- أيقونة فلسطين الشعرية)، 2014.

269. (سمير عباس): الزمكان في شعر السياب، والمناصرة، (رسالة ماجستير)، جامعة عنّابة، الجزائر، 2014.

270. معصومة بخشعلي زاده: القناع في شعر المناصرة، (رسالة ماجستير)، إيران، 2014.

271. مريم السادات مير قادري: (عز الدين المناصرة في النقد الأدبي الإيراني الحديث)، (رسالة ماجستير)، إيران، 2013.

272. د. فتيحة كحلوش: الشعرية الفلسطينية: (عزالدين المناصرة، ومحمود درويش)، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2013.

273. ربيب كتيبة: الزمكان في شعر المناصرة، (رسالة ماجستير)، جامعة تلمسان، 2014.

274. تغريد المحتسب: (تداخل الأجناس الفنية في شعر المناصرة)، (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة الخليل، فلسطين، 2014.

275. ريتا حدّاد: الشهيد والاستشهاد في الشعر الفلسطيني الحديث: (عزالدين المناصرة، محمود درويش، وسميح القاسم)، (أطروحة دكتوراه) الجامعة اللبنانية، بيروت، 2008 – (غير منشورة).
276. ريما حسين أمهز: الصورة الشعرية ووظائفها الدلالية في الشعر العربي الحديث (جوزف حرب، محمد علي شمس الدين، عز الدين المناصرة، توفيق زياد)– أطروحة دكتوراه، الجامعة اللبنانية، (غير منشورة).
277. د. نعيمة حسين شكرون: الشعر الفلسطيني الحديث (بنية ورؤية): (عز الدين المناصرة – سميح القاسم– فدوى طوقان)– أطروحة دكتوراه، الجامعة اللبنانية، (غير منشورة).
278. علي محمد مرعي: بنية التعبير عن الصمت ودلالته في الشعر العربي الحديث: (البيّاتي، المناصرة، حاوي، والنوّاب)– أطروحة دكتوراه، الجامعة اللبنانية، (غير منشورة).
279. د. عصام شرتح: (المكون الجمالي في قصائد عز الدين المناصرة)، دار كنعان، 2017.
280. _____
281. علي صليبي المرسومي: الشاعر العربي ناقداً: (أدونيس، عزالدين المناصرة، علي جعفر العلاق)، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2011– منشورات دار غيداء، عمان، 2015.
282. د. فريال غزول، الجامعة الأمريكية، القاهرة، (إشراف): الفلسطينيون، والأدب المقارن: (روحي الخالدي، إدوارد سعيد، عز الدين المناصرة، حسام الخطيب)، منشورات قصور الثقافة، مصر، 2000. الطبعة الثانية، الصايل للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
283. د. عباس عبدالحليم عباس: جهود عز الدين المناصرة في (النقد الثقافي، الأدبي، والمقارن)، منشورات (الأكاديميون –عمان)، 2012.
284. جوائز:
285. جائزة (المركز الأول في الشعر)، في الجامعات المصرية، (عن قصيدته: لا ترحلي)، الجهة المانحة: رئاسة جامعة القاهرة، الجمهورية العربية المتحدة، 1968.
286. وسام القدس– الجهة المانحة: الجبهة الديموقراطية لتحرير فلسطين، 1993.
287. (جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي)، الجهة المانحة: رابطة الكتاب الأردنيين، عمَّان، الأردن، 1994.
288. (جائزة الدولة التقديرية، في الآداب، (حقل الآداب))، الجهة المانحة: وزارة الثقافة الأردنية، عمَّان، 1995.

289. جائزة السيف البرونزي- الجهة المانحة: حركة فتح الفلسطينية، 1998.

290. جائزة (التفوق الأكاديمي، والتميُّز في التدريس)، الجهة المانحة: جامعة فيلادلفيا، 2005.

291. جائزة (الباحث المتميز في العلوم الإنسانية)، عن كتابه: (علم التناصّ، والتلاصّ) الجهة المانحة: وزارة التعليم العالي الأردنية، 2008.

292. جائزة القدس، عن كتابه (فلسطين الكنعانية) -الجهة المانحة، الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب العرب، القاهرة، 2011.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، المصدر: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية.

1-المصادر:

1. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية (الجزء الأول والثاني)، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان- الأردن، 2006.
2. عز الدين المناصرة، حارس النص الشعري- شهادات في التجربة الشعرية، دار الكتابات، بيروت، ط1، 1993.
3. عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2000.
4. عز الدين المناصرة، شعريّة العنب الخليليّ: مقاومةٌ...ونبيذٌ أحمر (قراءة تفكيكيّة).
5. عز الدين المناصرة، هامش النص الشعري، مقاربات نقدية في الشعر والشعريات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 2002.

2-المراجع:

1. إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.
2. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1986.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
4. إبراهيم عبد الله البعول وحسام محمد أيوب، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر (الدلالي، الصوتي)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012.

5. ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ت: زاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت،ط1، 1399هـ/1979م.

6. ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،

7. ابن قيطون، حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، دار المصباح، الجزائر، 1991.

8. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان.

9. **أبو** الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

10. أبو الطيب متنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، مجلد1، بيروت، 1983.

11. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، 1949.

12. أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، شرح وتحقيق د: يحي الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، 1986م.

13. أبو هلال العسكري (ت: 395هـ)، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م.

14. أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي (ت279هـ)، سنن الترمذي، ت: أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1395هـ/1975م.

15. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1959.

16. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان، 1992.

17. أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية دلالية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.
18. أحمد الطريسي ،الشعرية بين المشابهة والرمزية ،دراسات في مستويات الخطاب الشعري ،نشر شركة بابل للطباعة والنشر، المغرب، ط1،1991.
19. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة توظيف الشخصيات التراثية)، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، ط1، مصر، 2015.
20. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، ط1، الجيزة، مصر، 2015.
21. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
22. إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ/1987م، مادة: (صور).
23. إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: إبراهيم الشوش، بيروت، 1961م.
24. إمانويل كانظ، نقد ملكة الحكم، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005.
25. أنطوان غطاس كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، الكشاف للنشر والتوزيع، بيروت، 1949.
26. بسيوني محمود شريف، الوثائق الدولية المعنية بحقوق الإنسان، المجلّد الثاني، دار الشروق، القاهرة، 2003.

27. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

28. بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008.

29. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

30. جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (التشعّب والانسجام)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2011.

31. جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق- محطة الميدان، ط2،2011.

32. جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1985.

33. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

34. الداية فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت/ دمشق، ط2، 1996.

35. دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011.

36. رابح بن خوية، جمالية القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013.

37. سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، لبنان، المغرب، 2004.

38. سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مقال، مجلة الحياة الثقافية، العدد 45، 1 يوليو، تونس، 1987.

39. سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015.

40. سليمان بن أحمد الطبراني، الدعاء، المحقق: محمد سعيد بن محمد حسن البخاري، م3، ط1، باب: التسبيح، دار البشائر، الاسلامية، بيروت، 2008.

41. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، نشر المعارف، مصر، 1964م.

42. سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف الحكيمة، لبنان، 2004.

43. صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007.

44. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.

45. صبري حافظ، القصة العربية والحداثة، دار الشؤون الثقافية العامّة، ط1، بغداد، 1990.

46. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دارالشروق ، ط1،القاهرة 1998.

47. ط4، 1972م.

48. الطيب ابن رجب، قراءات سياسية لمجموعة جفرا "أبو الليل الأخضر...أبدا لجفرا أغني"، امرؤ القيس الكنعاني، "قراءات في شعر عز الدين المناصرة".

49. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987.

50. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، 2005.
51. عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 2003.
52. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي،ج4، بيروت، 1980.
53. عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، دار القلم، بيروت، 1979،
54. عبد الرزاق المجدوب، في حداثة الإبداع المغربي (الحداثة لدى أحمد المجاطي –تصور وإنجاز–)، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، المغرب، 2011.
55. عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ،ت: محمود محمد شاكر ،دار المدني القاهرة ،1991.
56. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م.
57. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1985.
58. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986م.
59. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار القدس العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،2009.
60. عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 2000.
61. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

62. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، "التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة"، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1980.

63. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، دار العودة، لبنان.

64. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ،(د/ط)، 2007.

65. علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر، الكويت، 1982.

66. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس،ط1، بيروت، 1981.

67. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1978.

68. عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

69. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ط1،1984.

70. فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: على نجيب إبراهيم، دار الينابيع لطباعة والنشر، دمشق، 1995.

71. فؤاد زكريا، محاور الجمهورية (الكتاب السابع 514)، دراسة وترجمة لأفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

72. كارم محمود عزيز، الأسطورة فجر الإبداع الإنساني، الهيئة العامّة لقصر الثقافة، الدراسات الشعبية، العدد 66، 2002.

73. محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي (في ضوء النقد العربي المعاصر) بحث في تجليات المقاربة النسقية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات، 2009م.

74. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث (اتجاهاتهم الفنية)، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 1997.

75. محمد عبد الجليل ، نظرية الشعر المعاصر في الغرب الغربي مكتبة الأداب ، ط1 القاهرة ، 2007.

76. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

77. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، دار المصرية اللبنانية، ط4، القاهرة، 2012.

78. محمد غزالي، فقه السيرة، ت: محمد ناصر الدين الألباني، دار الكتاب الحديثة، المجلد1، ط6، القاهرة، 1965.

79. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1، 1983.

80. محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مؤسسة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974.

81. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

82. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987.

83. محمدمندور، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، مترجم عن لانسون–مايبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1996.
84. محمد حسني يوسف، خرافات التوراة والإنجيل، دار الكتاب العربي، القاهرة، .2006.
85. محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، 1994.
86. مشري بن خليفة، سلطة النص، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.
87. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م.
88. ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف.
89. ناظم عودة، جماليات الصورة (من الميثولوجيا إلى الحداثة)، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 2003.
90. ياسين الأيّوبي، فصول في نقد الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، سوريا، 1989.
91. يوسف سامي، ت.س.إليوت (دراسة وترجمة)،ط1، دار منارات للنشر، عمّان، 1986.

- LES REFERENCES :

1. De Beer ; Sir G ; (1974) Hannibal :the Struggle for power in the Mediterranean; thames and.Hudson ;London.
2. GERARD Genette: Palimpestes; paris: Seuil
3. JULIA KRISTEVA: la Révolution de la langue poetique.paris. seuil
4. T.S.ELIOT,the Hollow Men-the poem, SHMOOP University.2017

-الرسائل والأطاريح:

1. أحمد عبد الله محمد حمدلن، دلالات الألوان في شعر نزار القباني، أطروحة دكتوراه، جامعة النجاح الوطنيّة، كليّة الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2008.
2. أنمار إبراهيم أحمد، فاعلية الكناية في النقد المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة ديالى، العراق، 2011.
3. نصرة محمد محمود شحادة، اللون ودلالته في شعر البحتري، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، الأردن، 2013.

-المقالات العربية:

1. التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، دراسات لمجموعة دارسين (حسن البنداري، عبد الجليل حسن صرصور، عبلة سلمان ثابت)، مقال، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2، 2009.
2. جابر عصفور، السفر في منتصف الوقت، مجلة إبداع، عدد يوليو، القاهرة، 1991.
3. حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مقال، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد15، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2001.
4. خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مقال، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011.
5. دراسة تجليات صور المقاومة في شعر عز الدين المناصرة، مقال: مجموعة دارسين (حسين كياني، مريم السادات ميرقادري، ناديا دادبور)، أعمال الملتقى الثقافي الجامعي، إحياء فعاليات يوم العودة، 15 أيار 2014.

6. سمير ستيتية، تحليل مضامين البناء وبناء المضايمن في شعر عز الدين المناصرة، مقال، مجلة عالم الفكر، (مجلة علمية محكّمة)، الكويت، العدد رقم 3، 01 يناير 2003.
7. علي عشري زايد، امرؤ القيس الكنعاني، أقنعة الملك الضليل في ديوان يا عمب الخليل (قضية الموروث)، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة.
8. محمد داود، مفهوم الحوارية عند مخائيل باختيتين، مجلة تجليات الحداثة، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانية، عدد خاص بالندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية، ديسمبر، 1992
9. محمد عبد الستار البدري، سقطة إيكاروس وطموح الدولة والزعيم، مقال، جريدة "الشرق الأوسط" (جريدة العرب الدولية)، العدد 11875، الثالث من يونيو، 2011.

فهرس البحث

فهرس البحث

مقدمة: .....أ

مدخل: مفهوم الصورة

1–المفهوم اللغوي.....07

2–المفهوم الاصطلاحي.....09

3–المفهوم الفلسفي.....10

4–المفهوم النقدي.....14

4–1–الصورة في النقد العربي القديم.....14

4–2–الصورة في النقد الحديث.....20

أ–عند الغرب 20

ب–عند العرب.....22

5–الصورة في الشعر العربي المعاصر.....29

الفصل الأول: مصادر الصورة في الخطاب الشعري

المبحث الأول البيئة الطبيعية

1–الطبيعة الحيّة المتحرّكة.....41

2–الطبيعة الحيّة الصامتة.....53

المبحث الثاني:البيئة الانسانية

1–مقومات البيئة الانسانية.....83

أ–الدينية.....84

ب–الاجتماعية.....92

الفصل الثاني: اشتغالية التّناص والرمز في الخطاب الشعري

المبحث الأول:اشتغالية التناص

1–أنواع التناص.....120

1–1–التناص الديني.....120

1–2–التناص التاريخي.....127

1–3–التناص الأسطوري.....134

1–4–التناص الأدبي.....139

أ–التناص الأدبي والموروث العربي.....139

ب–التناص الأدبي والثقافة الغربية.....144

1–5–تناص التراث الشعبي.....148

المبحث الثاني: اشتغالية الرمز

1–صورة الرمز.....159

2–الرمز المكثف.....160

أ–التكثيف الرمزي المذيّل.....161

ب–التكثيف الرمزي المقنّع.....164

ج–التكثيف الرمزي المفصّل.....168

الفصل الثالث: بناء الصورة في الخطاب الشعري

المبحث الأول :البناء البياني

1–الصورة التشبيهية.....173

2–الصورة الاستعارية.....181

أ–الصورة الاستعارية التجسيدية.....182

ب–الصورة الاستعارية الإحيائية.....184

ج–الصورة الاستعارية التشخيصية.....186

3–الصورة الكنائية.....191

المبحث الثاني: البناء الفني

1–تراسل الحواس.....200

2– أنماط الصورة التراسلية ودلالاتها.....202

3– الصورة اللونية (التشكيل اللوني).....213

خاتمة.....221

ملحق.....**225**

قائمة المصادر والمراجع.....**243**

فهرس البحث.....**255**